TEATR WIELKI W WARSZAWIE

Fidelio

TEATR WIELKI

TEATR WIELKI W WARSZAWIE

ROK ZAŁOŻENIA 1833
ODZNACZONY ORDEREM SZTANDARU PRACY I KLASY

DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY

ROBERT SATANOWSKI

Ludwig Van Beethoven

OPERA W 2 AKTACH (op. 72)

libretto:

JOSEPH SONNLEITHNER I FRIEDRICH TREITSCHKE

wg dramatu Jean Nicolas Bouilly

(ORYGINALNA WERSJA NIEMIECKA)

uwertura:
Leonore III (op. 72b)

Kierownictwo muzyczne:

ROBERT SATANOWSKI

Inscenizacja i reżyseria:

MAREK GRZESIŃSKI

Scenografia:

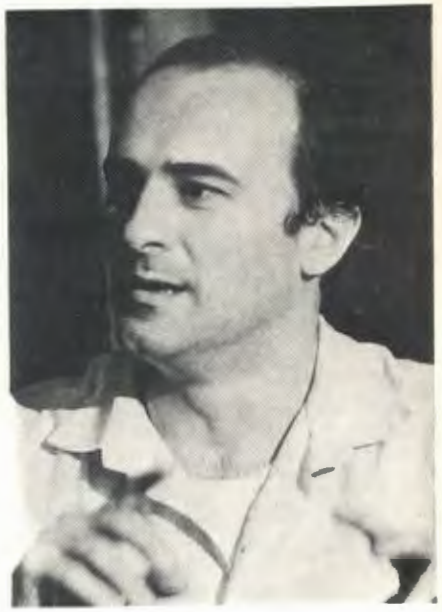
BARBARA KĘDZIERSKA

Kierownictwo chóru:

BOGDAN GOLA

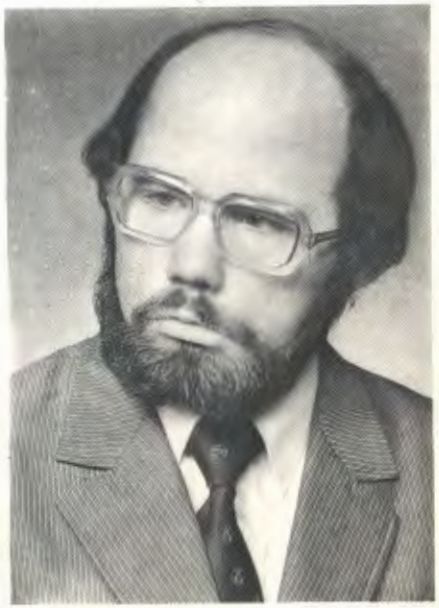
PREMIERY: 11 i 12 MAJA 1985

Robert Satanowski



Marek Grzesiński

Barbara Kędzierska



Bogdan Gola

OBSADA

LEONORA	– Elżbieta Hoff, Krystyna Kujawińska, Barbara Zagórzanka
FLORESTAN	– Józef Stępień, Roman Węgrzyn
DON FERNANDO	– Ryszard Cieśla, Jan Dobosz, Florian Skulski
DON PIZARRO	– Wiesław Bednarek, Bronisław Pekowski, Janusz Temnicki
ROCCO	– Ryszard Morka, Leonard Mróz, Jerzy Ostapiuk
MARCELINA	– Grażyna Ciopińska, Zdzisława Donat, Izabella Kłosińska, Teresa Krajewska
JAQUINO	– Piotr Czajkowski, Kazimierz Pustelak, Dariusz Walendowski
WIĘZIEŃ I	– Bogdan Paprocki, Krzysztof Szmyt, Piotr Wnukowski
WIĘZIEŃ II	– Ryszard Cieśla, Jan Dobosz, Feliks Gałecki

ORKIESTRA I CHÓR TEATRU WIELKIEGO W WARSZAWIE

Statyści

Współpraca muzyczna:	Bogdan Hoffmann, Agnieszka Kreiner, Tadeusz Wicherek
Asystenci reżysera:	Teresa Działak, Bogdan Paprocki
Scenografowie asystenci:	Barbara Kawecka, Ewa Mikułowska
Korepetytorzy solistów:	Teresa Brzozowska, Helena Christienko, Ewa Kamińska, Alina Liwska, Beata Swanidze
Inspicjenci:	Teresa Krasnodębska, Ryszard Missol
Suflerzy:	Lech Jackowski, Barbara Rakowska
Kierownik statystów:	Bolesław Osik

BOHDAN POCIEJ

SIŁA I SŁABOŚĆ FIDELIA

Status aksjologiczny tej jedynej opery Beethovena nie jest do końca określony. Jest ona dziełem geniusza, który wszelako nie całkiem dobrze czuje się w wybranym przez siebie gatunku, którego talent jest tu w jakiś sposób krępowany a inwencja ograniczona. O tym, jak długo Beethoven musiał się do gatunku opery „przymierzać" i „dopasowywać" – świadczą kilkunastoletnie dzieje powstania *Leonory–Fidelia;* niekończący się łańcuch przeróbek, ilość kolejnych wersji poszczególnych scen, cztery uwertury i trzy właściwie premiery trzech redakcji dzieła (1805, 1806, 1914). W momencie pierwszej premiery Beethoven jest jeszcze bliski *Eroiki,* a przed *Symfonią Piątą,* w okresie najsilniejszego naporu i wzrostu muzycznej energii formy. W chwili premiery trzeciej (podczas Kongresu Wiedeńskiego) jest już po *Symfonii Siódmej* i środkowych kwartetach, zbliża się do najwyższych szczytów swojej muzyki: ostatnich sonat i kwartetów, *Missa solemnis i IX Symfonii.*

Beethoven był i pozostanie największym w dziejach muzyki instrumentalnej dramaturgiem czystej muzycznej formy. Jego geniusz dramatycznej (tj. dialektyczno–konfliktowej) organizacji muzyki przenika intensywnie całą substancję dźwiękową sięgając jej rdzenia, co widać najwyraźniej w sonatach i kwartetach, jak również dynamizuje ekstensywnie przestrzeń realną muzyki w dziełach symfonicznych. Mnogość sytuacji dramatycznych – starcia, konfliktu, perypetii, zawęźlenia i rozwiązania; narastania, zgęszczenia i oczyszczenia – jaką w swym dziele instrumentalnym zostawił, zasila muzykę naszej starej europejskiej kultury właściwie po dziś dzień. Nie było dramaturgicznego wzoru, modelu, archetypu, którego by w swojej muzyce nie przewidział i w jakiś sposób nie wypróbował. Jego następcy będą te wzory sytuacji dramatycznych rozwijać i wzbogacać, przeszczepiać w inne środowiska dźwiękowej materii, czy jednak ktoś po Beethovenie „wynajdzie" sytuację dramaturgiczną (wewnątrz–formalną) muzyki z gruntu nową?

Możemy więc spytać: po co jeszcze potrzebna mu była opera i cała ta długoletnia przygoda z *Leonorą–Fideliem?* Zapewne geniusz dramaturgiczny Beethovena domagał się sprawdzenia na realnej scenie, w rzeczywistym dramacie teatralnym, rozegranym w muzyce konwencjonalnymi środkami opery. Bowiem nastawiony na przedstawienie Beethoven mówi tu językiem bardziej skonwencjonalizowanym, niż w swoich dziełach instrumentalnych; ilekroć zresztą zdarza mu się coś muzyką malować, opisywać czy przedstawiać jak w *Symfonii Pastoralnej* czy *Missa solemnis (Agnus Dei),* wpada w zgoła XVIII–wieczną naiwną konwencję, przez co jego muzyka obniża nieco swój lot; chcąc być popularny czy powszechnie zrozumiały sprzeciwia się jakby naturalnemu powołaniu swojej sztuki ukierunkowanej na najwyższe sfery ducha i myśli.

Opera *Fidelio* to nie był zresztą pierwszy kontakt Beethovena ze sceną i operą; w młodości napisał dwie muzyki baletowe *(Ritterballet* – 1791, *Die Geschöpfe des Prometheus* – 1801); również oratorium *Chrystus na Górze Oliwnej* (1803) nosi rysy operowe.

Ludwig van Beethoven

O libretcie przygotowanym przez Josepha Sonnleithnera powiada biograf Beethovena – George R. Marek, że ... „brzmi tak, jakby było broszurą propagandową rewolucji francuskiej...."

„Libretto proponowane przez Sonnleithnera było po prostu adaptacją wątku już uprzednio trzykrotnie opracowywanego muzycznie. Tekst napisał I.N. Bouilly, dramatopisarz francuski, który dostarczył Cherubiniemu libretta do *Woziwody*. Po raz pierwszy posłużył się tekstem Bouilly'ego kompozytor francuski, Pierre Gaveaux a rzecz nazywała się *Leonore ou l'Amour conjugal*. Potem sięgnął do niego Ferdinando Paer, przełożono sztukę na język włoski i wystawiono w Dreźnie 3 października 1804, w tym samym roku, kiedy nad swoją wersją pracował Beethoven. Trzecia wersja, do muzyki niejakiego Simona Mayra, wystawiona była w Padwie na wiosnę następnego roku. (G.R. Marek *Beethoven* PIW, Warszawa 1976).

Libretto *Fidelia* nie jest zapewne arcydziełem literatury dramatycznej (niewłaściwe byłoby zresztą mierzyć libretta operowe tak wysokimi kryteriami), ale jest dramaturgicznie poprawne, ma dobry węzeł dramatyczny, punkt kulminacyjny napięcia akcji, efektowne rozwiązanie całości. A pomijając naiwności i konwencjonalizm, ważna tu jest przede wszystkim idea, a raczej dwie doniosłe idee rządzące całością: wolności i wyzwolenia, wierności i poświęcenia. Ważny jest nade wszystko wysoki etos moralny, promieniujący z całej tej historii, rezonujący w nawskroś etycznej naturze Beethovena i inspirujący jego muzykę (zadziwiające: człowiek, któremu ludzkość zawdzięcza odkrycie tak niezmierzonych obszarów piękna muzycznego był zaprzeczeniem, nieraz aż do skrajności, „człowieka estetycznego" i w klasyfikacji Kierkegaarda mieściłby się całkowicie w określeniu „człowiek etyczny").

Rzecz dzieje się w więzieniu dla więźniów politycznych, a więc bojowników i męczenników wolności. Wolność jest naczelną i najbardziej żywą ideą tej wczesnoromantycznej epoki karmionej ideami (ideami, boć nie rzeczywistością!) Rewolucji francuskiej, wstrząsanej wojnami napoleońskimi, „uosobionej" Kongresem Wiedeńskim. Problematyka wolności to dziedzictwo epoki Oświecenia, teraz wszakże, w obliczu realnych przemian społecznych i świadomościowych, wzbogaca się ona o

Wkroczenie wojsk Napoleona do Wiednia w 1805 r. Grawiura Le Beau wg Naudeta

nowe sensy. Wolność, idea wolności i wyzwolenia jest głównym źródłem natchnienia niemieckich pisarzy – poetów i dramaturgów, od Lessinga poczynając; a najbardziej płomiennym piewcą wolności jest bodaj Schiller. Problem wolności pasjonuje filozofów, myślicieli; począwszy od Kanta staje się naczelnym tematem filozoficznych dociekań. W latach 1780–1830, w dziełach Kanta, Fichtego, Schellinga, Hegla powstaje teoria filozoficzna wolności tak rozległa, bogata, wszechstronna, głęboka iż trudno byłoby do niej dodać później coś istotnego; problem wolności został tu jakby filozoficznie wyczerpany, choć intrygować on będzie nadal filozofów aż po współczesne nam egzystencjalizmy.

„Pojęcie wolności, o ile jego realność jest dowiedzona przez apodyktyczne prawo rozumu praktycznego, stanowi zatem ukoronowanie całego gmachu systemu czystego, a nawet spekulatywnego rozumu i wszystkie inne pojęcia (pojęcia Boga i nieśmiertelności), które jako będące jedynie ideami pozostają bez oparcia w rozumie spekulatywnym, teraz przyłączają się do pojęcia wolności oraz wraz z nim i dzięki niemu otrzymują trwałość i obiektywną realność, tj. ich możliwość zostaje dowiedziona przez to, że wolność rzeczywiście istnieje, idea ta bowiem objawia się przez prawo moralne") I. Kant, *Krytyka praktycznego rozumu*, tłum. Jerzy Gałecki, Warszawa 1972). „...wolnym czuję się wtedy, kiedy to, co mi się przydarza, jest przejawem samodzielnej siły, która mnie indywidualnie przypadła w udziale, powstrzymywanym i ograniczonym zaś wtedy, kiedy wskutek splotu okoliczności zewnętrznych, powstających w czasie, ale nie wynikających z pierwszego ograniczenia tego szczególnego indywiduum, którym jestem, nie mogę dokonać tego, czego potrafiłbym dokonać mocą swej siły indywidualnej". (J.G. Fichte, *Powołanie człowieka* tłum. Adam Zieleńczyk, Warszawa 1956).

„Kiedy myślę, jestem wolny, ponieważ nie jestem wtedy u nikogo innego, ale jestem bezwzględnie u siebie samego, a przedmiot, który jest dla mnie istotą, jest moim bytem dla mnie w nierozerwalnej ze mną jedności. Mój ruch w pojęciach jest ruchem we mnie samym" (G.W.F. Hegel, *Fenomenologia ducha*, przeł. Adam Landman, Warszawa 1963). Wolność jest problemem osobistym i społecznym, problemem duszy i ciała, pojedyńczego, konkretnego człowieka i całego narodu. A wszelkie filozoficzne dociekania istoty wolności, jej różnorakie definicje, klasyfikacje i systematyzacje znaczeń jej pojęcia, jej różne aspekty (religijny, społeczny, psychologiczny) także – jej paradoksy, pozorne i rzeczywiste, i jej dialektyka (wolność–konieczność) opierają się na paru zasadniczych przeświadczeniach:

– wolność jest jak czyste powietrze niezbędna istotom rozumnym dla ich normalnej egzystencji,
– człowiek zniewolony bezprawnie ma święte prawo własnego wyzwolenia,
– wolność, bycie w wolności, jest naturalnym stanem człowieka,
– pojęcie wolności zawiera w sobie oczywistą godność,
– wolność jest wartością z rzędu wartości najwyższych.

Wolność, walka o nią, wyzwolenie staje się ulubionym tematem literatury (poezji, dramatu) z przełomu stuleci, z początku nowego wieku, literatury romantycznej w treści, tematyce, klasycznej (jeszcze) w formie.

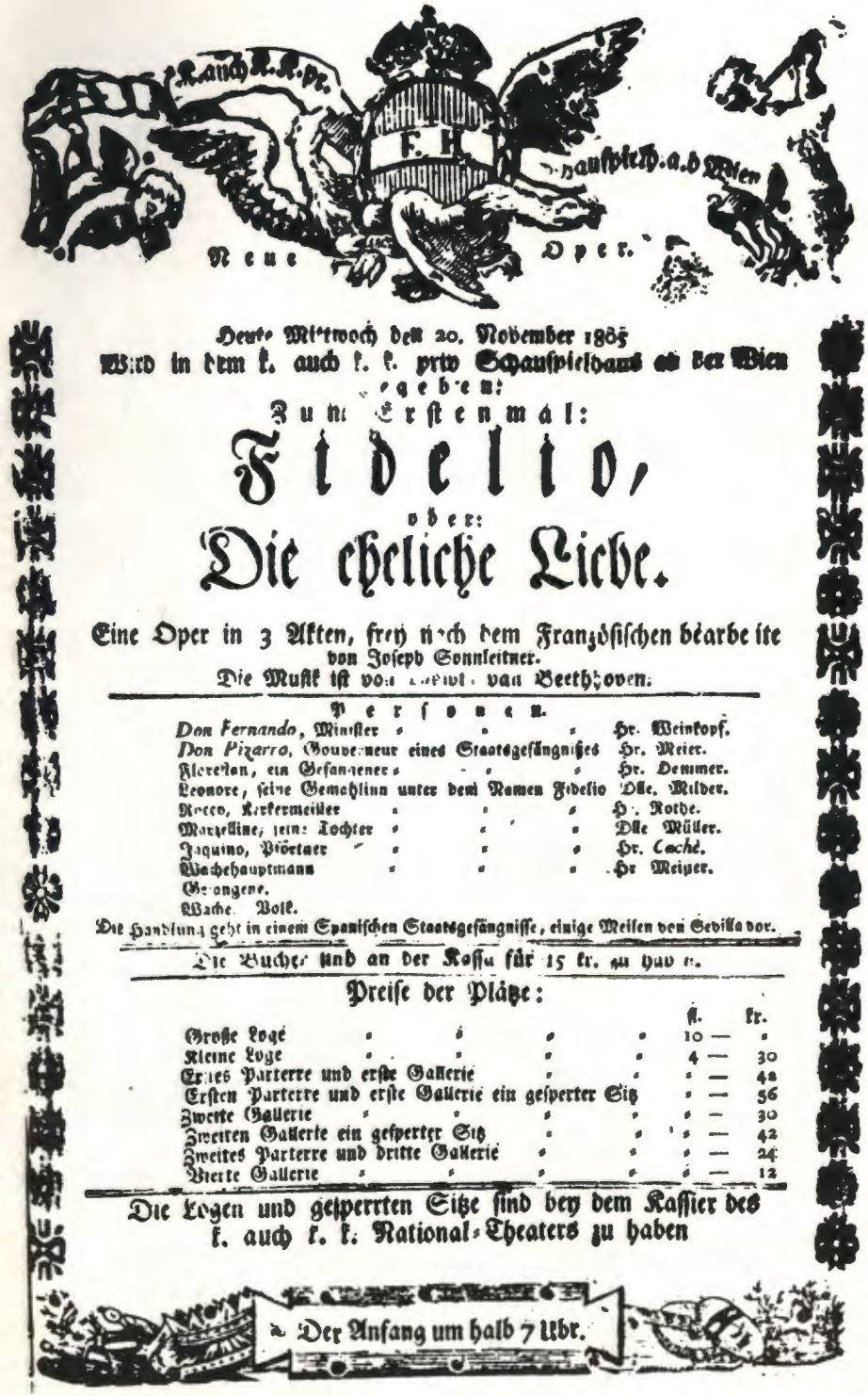
A jak jest w muzyce? w jaki sposób, u progu romantycznego stulecia zostaje ona tknięta i poruszona przez ducha wolności? Pasjonującą rzeczą było by przebadanie pod tym względem późnych dzieł Mozarta i Haydna. Nie miejsce tutaj na to, całą uwagę skupiamy na Beethovenie, bowiem nie ma w historii drugiego kompozytora, którego tchnienie wolności przenikałoby równie głęboko; i którego muzykę w podobny sposób poruszałby duch wolności. Nie chodzi tu o jakąś treść fabularną, dodaną do muzyki, o to, jak się temat wolności przedstawia w słowach i na scenie, jak się o nim śpiewa i mówi; to są już sprawy wtórne. Chodzi o najbardziej rdzenne, substancjalne poruszenie muzycznej formy. Otóż, możemy powiedzieć, że Beethoven jest pierwszym w historii kompozytorem (i jedynym na taką skalę) w którego muzyce temat – jako jednostka formotwórcza – nieustannie się wyzwala; temat jest niby osoba ludzka otwarta na pełne urzeczywistnienie, samorealizację swoich duchowych możliwości. Muzyka Beethovena i to już od pierwszych dojrzałych dzieł, przeniknięta jest w swym ruchu tym jednym rdzennym wolnościowym

dążeniem do pełnej aktualizacji, do istnienia maksymalnego, a więc wielopostaciowego, różno–płaszczyznowego, do egzystencji w nieskrępowanym pomnażaniu wartości, rozroście dobra (w języku muzykologicznym nazywamy to rozwinięciem, przetworzeniem, techniką i formą wariacyjną). W ten sposób Beethoven, sam o tym nie wiedząc, staje w rzędzie największych filozofów wolności, obok Kanta, Fichtego, Schellinga i Hegla (a nawet staje się prekursorem koncepcji egzystencjalistycznych, z ich pojmowaniem wolności jako pełnej samorealizacji); bowiem to, co tamci próbują określić, uchwycić skomplikowaną wieloznaczną mową pojęć, on pokazuje wyraźnie i jasno samym rozwojem i przekształceniem, odmianą swoich tematów, wspaniałą wewnętrzną energetyką i nieustanną dialektyką swojej formy. Przyjęte od poprzedników klasyczne wzory kształtowania formy (w ostatnim okresie genialne przetwarzane i doprowadzone do kresu możliwości!) niczego tu nie hamują ani krępują; przeciwnie – inspirują, pomagają w samorealizacji, są niby znaki rozumu, bez którego niemożliwa jest prawdziwa wolność.
Dlaczego o tym piszemy z okazji *Fidelia*, który nie należy przecież do najznakomitszych dzieł muzycznych Beethovena? A temat wolności oddziaływuje tu bardziej w sferze treści słownych niż w samej substancji muzyki?
Przypominamy tu istotną i naczelną cechę muzyki Beethovena odnosząc ją również do samej muzyki *Fidelia*. Zwróćmy uwagę na jej eksplozywną dynamikę, na przyspieszone rozrastanie się motywów i tematów w poszczególnych numerach – ariach i ansamblach; na jej rozpęd i przyspieszenie, polegające nie tyle na zmienności co na nieustannym dzieleniu i różnicowaniu dźwiękowych postaci zasadniczych muzyki...

Beethoven wybrał dla swojej heroicznej natchnionej wzniosłym tematem opery niemiecką formę Singspielu – śpiewogry. Zakrawa to na paradoks: największy w dziejach rewolucjonista i nowator formy i substancji muzyki dla wyrażenia najbliższego mu uczuciowo tematu, sięga po jeden z najbardziej tradycyjnych gatunków muzyki scenicznej. Gatunek ten, organicznie związany z treściami lekkimi i tematami frywolnymi z akcją komiczną, znamy dobrze z twórczości Mozarta, który wzniósł go do wyżyn arcydzieła w swojej operze ostatniej *Czarodziejskim flecie*. Singspiel to żywioł Mozarta, gatunek idealnie zestrojony z jego temperamentem i poczuciem humoru (dzieli on zresztą, dwujęzycznie i dwustylowo, swoją operową inwencję między Singspiel a włoską buffo). Zakorzenienie w Mozarcie jest u Beethovena wyraźne i oczywiste: w budowie arii, ansamblów, także chórów; w charakterystyce postaci, w wokalnej mowie melodycznej. Przy tym substancja i charakter muzyki zawsze rdzennie Beethovenowskie. Ale dlaczego miesza on „cechy gatunkowe" (Singspielu, buffo, opera seria)? Wszak takie numery, jak aria o złocie Rocca jest rodem wprost z *Uprowadzenia z seraju*; Marcelina i Jaquino to typowa para komediowa; chóry (więźniowie, lud) to element oratorium i echa opery seria XVIII wieku, przede wszystkim jednak w swej symbolice ciemności i światła, etosie wzniosłości to dziedzictwo *Czarodziejskiego fletu* Mozarta; z kolei wielkie arie Leonory, Florestana i cała scena w lochu z II aktu wywodzą się z Mozartowskiej dramaturgii, *Don Giovanniego* zwłaszcza. A przecież i w tym „mieszaniu gatunków" a nawet ich pewnym nieprzystawaniu jest cały Beethoven: przeżywający rzeczywistość w całej powadze, ceniący nade wszystko szlachetną wielkość i wzniosłość, jak nikt przed nim wyczulony na dramatyczny węzeł i konflikt, ale też równocześnie kompozytor obdarzony kolosalnym poczuciem muzycznego humoru i dowcipu.
Z tradycji, z zakorzenienia w Mozarcie przede wszystkim wynikają piękności, muzyki *Fidelia*, rozsiane na kartach tej partytury. Bowiem, w przeciwieństwie do arcydzieł operowych Mozarta, nie ma tu owej naturalnej ciągłości, równomierności w dawaniu muzycznego piękna; obok miejsc olśniewających melodyczno–liryczną ekspresją czy też dramatycznym napięciem, mamy całe partie pełne ruchu i energii, ale jakby rozmyślnie suche, oschłe, szorstkie. Najsilniejszym zaś ogniskiem i najbardziej zachwycającym fragmentem opery jest kwartet z pierwszego aktu Mir ist so wunderbar..., czysty klejnot sztuki ansamblu, zrodzonej z ducha Mozarta (po blisko stu latach do tej sceny nawiąże Gustaw Mahler cytując niemal dosłownie wstępny instrumentalny temat kwartetu na początku części trzeciej swojej *IV Symfonii*). Kwartet ów jest tak ekstatycznie–świetliście piękny, że aż odbiega od reszty muzyki *Fidelia*.

Za pierwszą prawdziwie romantyczną operę przywykło się uważać *Wolnego strzelca* (1821) Karola Marii Webera (również w formie Singspielu!), zaś dziełem, które świat romantycznej opery zapowiada jest *Don Giovanni* Mozarta (1787). Zapomina się tu może czasem o prekursorskiej roli Beethovena. Otóż *Fidelio* stanowi szczególnie ważne ogniwo pośrednie między Mozartem a Weberem. Tradycyjny w formie, wyrastający z konwencji operowych XVIII stulecia w istocie zawiera w sobie wyraźne cechy muzyczne opery romantycznej a nawet ziarna dramatu muzycznego (Wagnerowskiego). W czym się przejawiają owe prekursorskie właściwości opery Beethovena? Przede wszystkim może w wyrazistej i sugestywnej charakterystyce dźwiękowej sytuacji scenicznych, swego rodzaju nowym malarstwie dźwiękowym i muzycznej symbolice. Tutaj zwłaszcza odkrywczy okazuje się drugi akt opery, którego akcja, najbardziej dramatycznie zgęszczona i napięta, rozgrywa się w lochu więziennym. Dźwiękowa charakterystyka ciemności, mroku, sugestywne „motywy podziemia"; i w tej ciemnej aurze (koloryt harmoniczno–instrumentacyjny) narastające napięcie dramatycznego konfliktu postaci; sygnał trąbki (ten sam, który słyszymy w Uwerturze *Leonara III*, otwierającej dzisiejsze przedstawienie) jak zbawczy promień światła, przemiana ciemności w jasność, śmiercionośnej nocy w życiodajny dzień, niewoli w wolność; symbolika zerwania więzów, przebudzenia... Zapewne mieliśmy podobną symbolikę już u Mozarta finał *Czarodziejskiego fletu*) i u Haydna (*Stworzenie świata*), nigdy jednak w tak dramatycznym stężeniu, spotęgowaniu i rozwinięciu. Otwiera się tu droga do ulubionej symboliki dramatycznej teatralno–operowej romantyków: finału *Wolnego strzelca*, romantycznych oper Wagnera, wreszcie Tetralogii (symbolika stanów natury; podziemie Nibelungów). Niemniej ważne dla przyszłości muzyki dramatycznej są cechy mowy wokalnej Fidelia. Określiliśmy wyżej pewne partie tej muzyki jako „ostre" czy „suche". Ale może właśnie one – a myślimy tu zwłaszcza o ariach Pizarra, charakteryzujących jego okrucieństwo – w swych gwałtownych przyspieszeniach, wzburzonym rwanym toku, w umyślnej niepowabności (jakby kompozytor przez taką właśnie charakterystykę dźwiękową chciał wzbudzić u słuchacza odrazę do charakteryzowanej postaci) pokazują nam w profetycznym błysku wyobraźni jakim to językiem muzycznym mówić będą postacie dramatu muzycznego w drugiej połowie stulecia u Wagnera a później u Ryszarda Straussa. Powiedzieć by więc można, że już w mowie wokalnej Beethovenowskiego *Fidelia* tkwią jakieś ziarna ekspresjonizmu, tak bliskiego naturze niemieckiej....
Ale Beethoven jest tu nie tylko prekursorem w zakresie opery i dramatu muzycznego. Wszak *Leonora III* – najznakomitsza z jego uwertur – w swoich ekspozycjach, rozwinięciach, przetworzeniach, środkach charakterystyki, efektach przestrzeni – wyraźnie zapowiada już nową formę romantycznej symfoniki: poemat symfoniczny.

Bohdan Pociej



Heute Mittwoch den 20. November 1805
Wird in dem k. auch k. k. priv Schauspielhaus an der Wien
gegeben:
Zum Erstenmal:

Fidelio,

oder:

Die eheliche Liebe.

Eine Oper in 3 Akten, frey nach dem Französischen bearbeitet
von Joseph Sonnleitner.
Die Musik ist von Herrn van Beethoven.

Personen.

Don Fernando, Minister	Hr. Weinkopf.
Don Pizarro, Gouverneur eines Staatsgefängnißes	Hr. Meier.
Florestan, ein Gefangener	Hr. Demmer.
Leonore, seine Gemahlinn unter dem Namen Fidelio	Dlle. Milder.
Rocco, Kerkermeister	Hr. Rothe.
Marzelline, seine Tochter	Dlle Müller.
Jaquino, Pförtner	Hr. *Cache*.
Wachehauptmann	Hr Meiner.
Gefangene.	
Wache. Volk.	

Die Handlung geht in einem Spanischen Staatsgefängnisse, einige Meilen von Sevilla vor.

Die Bücher sind an der Kassa für 15 kr. zu haben.

Preise der Plätze:

	fl.	kr.
Große Loge	10 —	
Kleine Loge	4 —	30
Erstes Parterre und erste Gallerie	—	42
Ersten Parterre und erste Gallerie ein gesperter Sitz	—	56
Zweite Gallerie	—	30
Zweiten Gallerie ein gesperter Sitz	—	42
Zweites Parterre und dritte Gallerie	—	24
Vierte Gallerie	—	12

Die Logen und gesperrten Sitze sind bey dem Kassier des k. auch k. k. National-Theaters zu haben

Der Anfang um halb 7 Uhr.

Afisz premierowy z 1805 roku

MAREK GRZESIŃSKI

DLACZEGO ZNÓW NIE PRZEKONAŁY MNIE DIDASKALIA

Rzecz dzieje się w więzieniu opisanym dokładnie w didaskaliach. Wydawać by się mogło, że to jedna z najprostszych oper dla inscenizatora. Kraty, mury, podziemne cele, podwórzec twierdzy, na którym zagrzmi tryumfalny finał – oto szlachetna oprawa dla muzyki, która tu odegrać musi rolę zasadniczą, bo skomplikowany geniusz autora nie pozwolił mu stać się człowiekiem teatru. A jednak im dłużej słucham tej muzyki, tym bardziej jestem przekonany, że mam do czynienia z jednym z najtrudniejszych przedsięwzięć scenicznych. Nigdy jeszcze pułapka banału nie wydawała mi się tak groźna, jak w wypadku tego więzienia. Im prawdziwszy zakład penitencjarny uda mi się postawić na scenie, tym bardziej groza, którą powinien budzić, będzie musiała być umowną. Im prawdziwiej na scenie, tym sztuczniej w emocjach widza – ta zasada, w którą głęboko wierzę, w tym wypadku potwierdza się w mojej intuicji ze szczególną determinacją. Im bardziej chcemy widza oszukać prawdziwością świata przedstawionego, z tym większą ironią on się nam przygląda. Takie jest nieubłagane prawo teatru i aż wstyd to powtarzać. A jednak trzeba, bo zastępy nowych niedowiarków zadają wciąż to samo pytanie o realizm sceniczny. I wciąż na nowo trzeba przekonywać tych, którzy jeszcze nie dość mocno pokochali prawdziwy teatr, że jego podstawowa siła tkwi w sztuczności – tej od słowa sztuka, w konwencji, w umowie niepisanej w programie, ale zapisanej twardą literą reguł scenicznych. Reguły te zawarte są w języku symboli i obrazów – metafor, nastroju nierzeczywistych sytuacji pomiędzy ludźmi i miejsc fantastycznych, gdzie losy mogą potoczyć się w tak przedziwny sposób. W teatrze operowym zasady te obowiązują po stokroć bardziej, a w *Fideliu* najbardziej. I tak pożegnałem się w duchu z pokusą realizmu w naszym najnowszym przedstawieniu. Ale to nie wszystko. Kompozytor potraktował temat niezwykle serio. Przesłanie etyczne utworu sformułowane jest patetycznie z całą naiwnością na jaką stać tylko dzieci i największych artystów. Trzeba koniecznie odwzorować ten patos i tę naiwność w realizacji scenicznej. Należy budować metaforę teatralną tak, żeby nie zaprzepaścić tego tonu serio, jaki decydował przy komponowaniu dzieła. A więc przede wszystkim nie bać się, nie słuchać podszeptów małego ducha ostrzegających przed ryzykiem śmieszności. I tak ośmielona wyobraźnia doprowadziła mnie do tej wysepki wolności zbudowanej nad obszarem niewoli i poniżenia, który wydaje się nie mieć końca. Mieszkańcami tej idyllicznej wyspy są oczywiście ci, którzy pilnują uwięzionych. Za cenę bycia dozorcą uciemiężonych, Rocco ze swoją rodziną prowadzi godziwe ludzkie życie. Alternatywa jest więc nader prosta: albo żywot moralny i pełen udręki albo przyjemny i wygodny ale pełen konfliktów z własnym sumieniem, które trzeba wciąż oszuki-

wać pragmatyczną filozofią życiową. Tak przez czas jakiś wydaje się być zbudowany świat, o którym toczy się opowieść. Azyl stróża w bezmiarze więziennej nędzy. Zależało mi, żeby ten dychotomiczny podział świata pokazać w tak pojemnej metaforze, żeby nie dotyczyła ona tylko więzienia w pretekstowej Sewilli i temu podobnych. Kategoria wolności, jaką posługuje się tutaj kompozytor jako najwyższą z wartości wymaga również w realizacji scenicznej szczególnego ilustrowania. Nie zadowoliłoby mnie w tym względzie wypuszczenie po prostu więźnia poza mury zakładu karnego. Pragnąłem na cześć tej podstawowej kategorii dokonać na oczach widza jakiegoś zasadniczego przewartościowania przestrzeni scenicznej.

Rzecz nie nowa w *Fideliu* i dzieje się zwykle tak, że pękają mury więzienia, czy też kruszą się kraty a czarne okotarowanie sceny zamienia się w biel. Uległem jednak wewnętrznemu przekonaniu, że jest to pewien rodzaj łatwizny inscenizacyjnej, który by mnie nie wzruszył. A muszę tu doznać wzruszenia i przejść tę cudowną przemianę, żeby uwierzyć, że jest ona możliwa i uniwersalna, że ten świat podzielony na wyspę i bagno jest tylko częścią większej całości, która daje znać o sobie, w sposób dialektyczny. Wpierw pojawia się Pizarro i ulegamy beznadziejnemu złudzeniu, że to on rządzi nadrzędnym światem zewnętrznym, jak niektórym wydaje się, że rządzi nim szatan. Finał zadaje kłam temu przekonaniu i potwierdza wiarę Leonory i Florestana w istnienie wyższego porządku niezawodnej sprawiedliwości. Pojawia się druga postać ze świata zewnętrznego – Minister, który jeszcze bardziej niż Pizarro jest alegorycznym nosicielem wartości dialektycznie przeciwstawnych. Cała ta heglowska konstrukcja wymaga przestrzeni ulegającej równie dynamicznym przemianom, wymaga sceny, która ukazałaby przemianę dwójdzielnego świata w skomplikowaną strukturę odzwierciedlającą boski porządek sprawiedliwości, wreszcie takiej, która pomogłaby zrozumieć prekursorstwo tego arcydzieła, w którym geniusz Beethovena na fundamentach klasycystycznego teatru wyznaczył perspektywy operze romantycznej. Oto kilka powodów, dzięki którym nie ma w tym spektaklu więzienia z dykty i papieru, a refleksje na ich temat dedykuję tej garstce melomanów, którzy starają się nie tylko słuchać ale i patrzeć, czyli odczytywać spektakl nie jak gazetę pełną rzeczowych informacji na temat libretta, ale jak poemat pełen zachwytu dla muzyki.

Marek Grzesiński

Theaters an der Wien (1801–1901)

(...) Jeżeli libretto *Fidelia* ma mocne strony, to nie brak mu również słabości. (...) Jakościowym nierównościom materiału dramatycznego można przypisać fakt, że *Fidelio* zawiera to, co najlepsze, i to, co najgorsze u Beethovena. Kto lubi Beethovena, temu spodoba się cały *Fidelio*. Kto lubi Beethovena temu miłe będą nawet naiwności tej opery. Łatwo jest kpić z owej kopiastej porcji morałów. Łatwo jest mówić, że ktoś tak wzniosły jak Leonora nie może istnieć. Nie trzeba być bardzo bystrym, żeby przejrzeć nieudolną intrygę, nieprawdopodobne przebieranki, cudowną interwencję ministra, i tak dalej. Nieudolności te się nie liczą, jeśli przemówi do nas piękno muzyki. Istnieje sztuka, która oddziałuje kpiąc sobie z zasad prawdopodobieństwa i nie musi wywoływać wrażenia rzeczywistości, ponieważ daje odbiorcy więcej niż prawdopodobieństwo i realizm, a mianowicie głęboką prawdę. Choć Beethoven nie potrafił się wznieść ponad konwencjonalność w konwencjonalnych scenach sigspielu, to w tych scenach, które dotyczą samej Leonory i zawartego w treści morału, osiągnął wielkość nie mniejszą niż w swojej muzyce instrumentalnej.

George R. Marek *Beethoven, biografia geniusza* (1969); PIW, przekład polski Ewy Życieńskiej

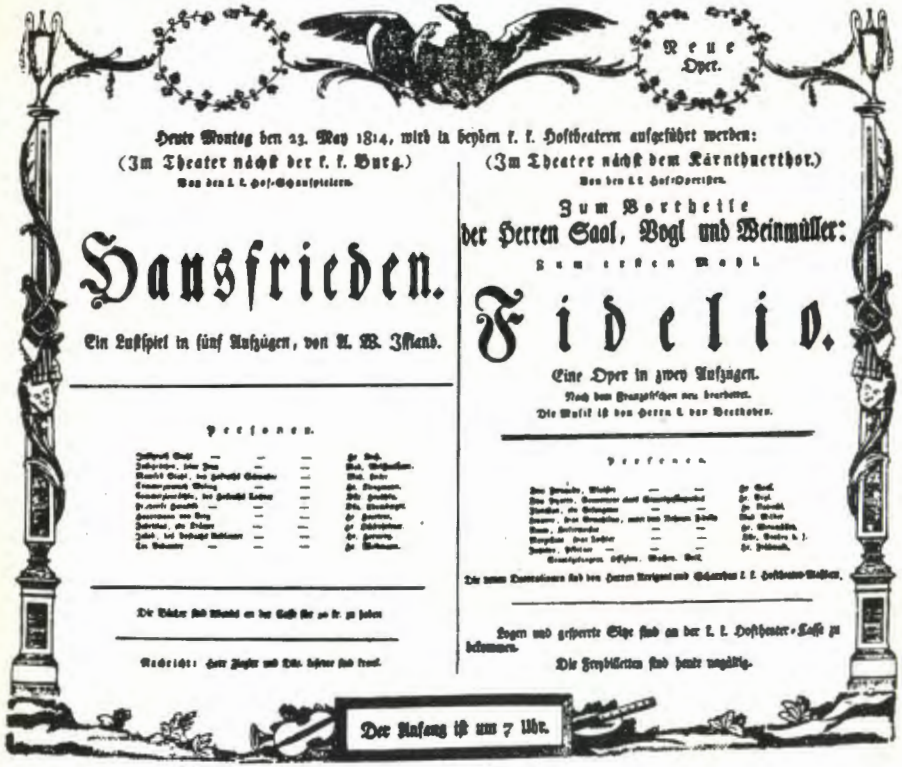
UWERTURY

Beethoven skomponował cztery uwertury do opery *Fidelio.* Warto przypomnieć chronologię ich powstania, bowiem nie wszystkie związane z tym szczegóły są powszechnie znane, a część faktów ujawniono i potwierdzono stosunkowo niedawno na podstawie szczegółowych badań muzykologicznych. Fakt istnienia aż czterech różnych wersji uwertury świadczy dobitnie o tym, jak wielką wagę przywiązywał kompozytor do wstępu orkiestrowego mającego poprzedzać operę. Są one jeszcze jednym dowodem szaleńczych zmagań Bethovena z materią dzieła, aby podporządkować środki muzyczne – stanowiące podstawowe tworzywo – również temu, co pragnął wyrazić w sferze pozamuzycznej – ideowej.

Jako pierwsza powstała tzw. *Leonora I* (1805). Odnaleziono ją dopiero po śmierci kompozytora i przez wiele lat uważano, że została skomponowana specjalnie na przedstawienie *Fidelia* które miało się odbyć w Pradze. Ta wersja uwertury jest praktycznie zupełnie nie znana i nie wykonywana. Późniejsze badania udowodniły jednak (szczególnie analiza Josefa Braunsteina z 1927 r.), że *Leonora I* była pierwszą, wczesną wersją uwertury do *Fidelia* i została odrzucona przez Beethovena na rzecz nowej koncepcji. Tak powstała *Leonora II*, która została wykonana podczas prawykonania pierwszej redakcji opery w 1805 roku.

Najsłynniejsza z uwertur – *Leonora III* została skomponowana przez Beethovena do drugiej wersji *Fidelia*, opracowanej i wykonanej w 1806 roku. Pod względem muzycznym jest ona wyraźną kontynuacją i rozwinięciem pomysłu, który został jak gdyby naszkicowany pobieżnie w *Leonorze II.* Obydwie uwertury zawierają motywy zaczerpnięte bezpośrednio z materiału muzycznego samej opery (temat arii Florestana z II–go aktu, trąbka zwiastująca przybycie Don Fernanda), w żadnym razie nie mają one jednak charakteru prostej prezentacji głównych melodii danej opery, formy tak bardzo popularnej w późniejszych latach.

Leonora III ma kształt najbardziej okazały, jest zupełnie niezależnym utworem symfonicznym. Mimo to, integralny związek z materią muzyczno–dramatyczną opery jest o wiele bardziej oczywisty, niżby to wynikało z faktu zastosowania cytatów melodycznych. *Leonora III* zawiera bowiem w sobie muzyczną kondensację podstawowego wątku dramaturgicznego dzieła; zapowiada, odmalowuje i przedstawia kolejne fazy dramatu, który za chwilę się rozegra, ewokuje nastrój tragedii, walki – wreszcie radosnego finału. Muzyczna konstrukcja uwertury jest niezwykle prosta i czytelna, można ją przedstawić w kilku zdaniach: Dramatyczny wstęp zapowiadający nadciągającą tragedię (motyw arii Florestana). Determinacja Leonory, jej walka o życie i uwolnienie męża otrzymuje postać allegra sonatowego, które w kulminacyjnym momencie przetworzenia zostaje niespodziewanie przerwane (podobnie jak akcja na scenie) przez sygnałowy motyw trąbki. Po chwili powracają w repryzie obydwa tematy allerga zdążając już bez przeszkód do triumfalnej, radosnej apoteozy (coda). Zadziwiająca jest owa zbieżność klasycznej formuły allegra sonatowego, polegającej na konflikcie dwóch myśli muzycznych i wynikających z niego konsekwencjach wyrazowych, z samą istotą dramatu rozgrywającego się na scenie.


Neue Oper.

Heute Montag den 23. May 1814, wird in beyden k. k. Hoftheatern aufgeführt werden:

(Im Theater nächst der k. k. Burg.)

Von den k. k. Hof-Schauspielern.

Hausfrieden.

Ein Lustspiel in fünf Aufzügen, von A. W. Iffland.

Personen.

Die Bücher sind Monat an der Cassa für 20 kr. zu haben.

Nachricht: Herr Jagler und Mlle. Schwer sind krank.

(Im Theater nächst dem Kärnthnerthor.)

Von den k. k. Hof-Opernsängern.

Zum Vortheile der Herren Saal, Vogl und Weinmüller:

Zum ersten Mahl

Fidelio.

Eine Oper in zwey Aufzügen.

Nach dem Französischen neu bearbeitet.

Die Musik ist von Herrn L. van Beethoven.

Personen.

Die neuen Decorationen sind von Herrn Arrigoni und Gebauer k. k. Hoftheater-Maler.

Logen und gesperrte Sitze sind an der k. k. Hoftheater-Casse zu bekommen.

Die Freybillets sind heute ungültig.

Der Anfang ist um 7 Uhr.

Afisz ostatniej wersji „Fidelia" (1814)

Ostatnia wersja opery z 1814 roku otrzymała również nową uwerturę *(Fidelio).* Tym razem jednak Beethoven zrezygnował z cytatów melodycznych i nadał nowej uwerturze kształt bardziej gładkiego, zwartego formalnie utworu orkiestrowego, który nie odzwierciedla złożoności emocjonalnej dramatu w tak doskonały sposób jak *Leonora III.* Trudno zrozumieć tą nagłą przemianę. Uwertura *Fidelio* po *Leonorze III* brzmi jak rezygnacja, choć trudno nie dostrzec jej muzycznej doskonałości; jeszcze jedna z nieodgadnionych tajemnic beethovenowskiego ducha.

Współcześnie *Fidelio* wykonywane jest najczęściej według kompletnej wersji z 1814 roku. W 1967 r. Erich Leinsdorf wykonał z Bostońską Orkiestrą Symfoniczną pierwotną wersję z 1805 roku, wersja ta ukazała się również na płytach firmy Arabesque pod dyr. H. Blomstedta i z Eddą Moser w roli Leonory. Opera w Stuttgarcie wystawiła *Fidelio* w inscenizacji Wielanda Wagnera według wersji z roku - 1814, ale z uwerturą *Leonora II.* Bardzo często wykonywano również dodatkowo uwerturę *Leonora III* jako interludium muzyczne po wielkim duecie Leonory i Florestana w II akcie opery (scena w lochu). Wydaje się jednak, że najszczęśliwszą koncepcją jest umieszczenie *Leonory III* po prostu na początku dzieła, jako najwspanialszej inicjacji dramatu – ta właśnie koncepcja zdobywa coraz więcej zwolenników, przyjął ją również dyr. Robert Satanowski realizując *Fidelio* na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie.

(W. Bregy)

Johann Wolfgang Goethe

JAN WOLFGANG GOETHE

EGMONT

(...)

ALBA:

Wolność! Piękne słowo, o ile właściwie pojęte. Jakiejże to wolności lud się domaga? Na czym polega wolność najbardziej wolnego? ... Na właściwym postępowaniu!... I w tym monarcha nie będzie im stawiał przeszkód. Nie, nie! oni uważają, że nie są wolni, gdy nie mogą szkodzić sobie ani innym. Zaiste, czyż nie lepiej byłoby abdykować niż rządzić takim ludem? Gdy wróg z zewnątrz naciska, wróg, o którym nikt z mieszczan nawet nie myśli – wszak każdy z nich jest zajęty własnymi najbliższymi sprawami – i monarcha domaga się sukursu, wówczas, skłóceni pomiędzy sobą, idą niejako ręka w rękę z nieprzyjacielem. Lepiej daleko jest ograniczyć ich swobodę po to, aby móc ich jak dzieci dzierżyć w ręku i – jak dzieci – ku ich dobru prowadzić. Wierzaj mi, hrabio, lud nigdy nie dojrzewa, nie osiąga rozumu, lud pozostaje zawsze dzieckiem!
(...)

EGMONT:

Niestety, słowa waszej książęcej mości usprawiedliwiają obawy ludu, ogólne obawy! A więc król postanowił coś, czego żaden panujący postanowić nie powinien. Chce osłabić, stłumić, zniszczyć siłę swego ludu, jego charakter, jego poczucie własnej wartości, na to, by mu było wygodniej rządzić. Chce zatruć jego osobowość, oczywiście w zamiarze uszczęśliwienia narodu. Chce zniweczyć tę osobowość po to, by naród stał się czymś innym, niż jest. Ach, jeśli nawet jest w dobrej wierze, to jakże błądzi! Nikt tutaj nie opiera się jego królewskiej mości, opór dotyczy tylko panującego, który stawia pierwsze kroki na fałszywej drodze (...).
Żądaj książe naszych głów, a wszystko załatwiasz od razu. Dla duszy szlachetnej obojętne jest, czy ma zgiąć kark pod jarzmo, czy pod topór. Nadaremnie gadałem tak wiele, słowa moje poruszyły tylko powietrze, nicem nie uzyskał.
(....)

(AKT IV – fragmenty)
przekład polski: Kazimiera Iłłakowiczówna

Wiedeń, Kärntnerthorthater (1762–1763)

Friedrich Schiller

FRIEDRICH SCHILLER

DON CARLOS

MARKIZ POSA:

(...)

Gdyście człowieka, dzieło rąk Stwórcy na niebie,
Przeistoczyli w utwór rąk własnych – a siebie
Tym potwornym istotom za Boga podali,
Zbłądziliście w tym właśnie, żeście wy zostali
Sami tylko człowiekiem, jako boskie dzieło.
To wam przecież nic z cierpień ludzkich nie ujęło.
Pragniecie jak śmiertelnik – współczucia łakniecie,
A Bogu innych ofiar nie można nieść przecie
Nad dreszcz trwogi – modlitwę – ofiarne kadzenia!
Taki błąd godzien skruchy – godzien potępienia
Taki przewrót.
Bo gdyście człowieka zepchnęli
Na instrument gry waszej, któż z wami podzieli
Harmonię?

KRÓL:

On – na Boga! w głąb duszy mej godzi.

KRÓL:

On – na Boga! w głąb duszy mej godzi.

MARKIZ POSA:

(...)

Człowiek ma znaczenie
Wyższe, niż mu dajecie. To długie uśpienie
Trzyma go dzisiaj w więzach, które kiedyś może
Potargać i o prawa upomnieć się Boże.
Do imion Buzyrysów, Neronów dorzuci
Wasze imię, a to imię zbyt boleśnie smuci –
Bo wy byliście dobrzy.

KRÓL:

Któż was w tej pewności
Utwierdził?

MARKIZ POSA:

O tak! tak jest – w imię Wszechmocności
Powtarzam to, że tak jest. –
To, coście zabrali,
Oddajcie nam na powrót! Bądźcie tak wspaniali
Jak potężni jesteście. Z roga obfitości
Pozwólcie szczęściu spłynąć dla całej ludzkości.
Niech duchowość dojrzewa w twych światów przestrzeni
Oddajcie, coście wzięli – a wtedy wzniesieni
Ponad miliony króli staniecie się sami
Jednym królem.
O, gdyby moimi ustami
Zawładnęła wymowa tych braci tysiąca,
Których z tą wielką chwilą łączy współczująca
Myśl jedna! Ja bym wtedy rozniecił płomieniem
Płomień widny w twym oku!
Pogardź ubóstwieniem
Dalekim od natury, co nas ściera w pyle.
Stań się wzorem odwiecznej prawdy! Nigdy tyle –
Nigdy – żaden śmiertelnik nie posiadał na ziemi
By tak bosko władać prawami swojemi!
Królowie Europy przed Hiszpanii mianem
Czoła kornie schylają – ty stań się hetmanem
Królom całego świata. – Ta ręka niech piórem
Jeden zarys nakreśli a odmiennym torem
Ziemia bieg swój potoczy!
Daj wolność myślenia!

KRÓL:

...Ależ... powstań.... ten człowiek ma dziwne marzenia!

(akt III, scena 10 – fragmenty)
przekład polski: Konstanty Goniewski

Maurice de Schwind – fresk ścienny z opery w Wiedniu tematycznie związany z „Fideliem" Beethovena

Fidelio

Treść OPERY

AKT 1.

Akcja rozgrywa się w XVIII wieku w Hiszpanii. Jaquino, młody dozorca więzienia w Sewilli zaleca się do Marceliny, córki głównego dozorcy – Rocco. Dziewczyna nie zwraca jednak zbytniej uwagi na te zaloty, bowiem myśli jej zaprząta nieznajomy przybysz, który od niedawna pracuje tu jako pomocnik jej ojca. Ale ani Marcelina, ani Jaquino nie wiedzą jeszcze, że Fidelio to przebrana za mężczyznę kobieta – Leonora, która poszukuje w więzieniu swego męża Florestana, wtrąconego bezprawnie do lochu z rozkazu gubernatora Don Pizarro. Ojciec Marceliny, Rocco, jest bardzo zadowolony ze swego nowego pomocnika i ma dla niego wyjątkowo wiele sympatii, co wyraźnie niepokoi Jaquina lękającego się o swoje plany wobec Marceliny. Najwspanialszym fragmentem tej części opery jest słynny kwartet w formie kunsztownego kanonu (*Mir ist co wunderbar...*), w którym każda z postaci wyraża swoje pragnienia i niepokoje. Po chwili Rocco (w arii *Hat man nicht auch Gold beineben...*) nie dwuznacznie daje do zrozumienia, iż wyraża zgodę na małżeństwo Fidelia i Marceliny.
Nastrój sielanki przerywa pojawienie się Don Pizarra, którego przybycie zwiastują dźwięki marsza. Gubernator otrzymał poufną wiadomość o inspekcyjnej wizycie w więzieniu królewskiego ministra Don Fernando; musi więc pozbyć się niewygodnego więźnia, który mógłby zdradzić jego samowolne i bezprawne postępowanie. Don Pizarro poleca zatem dozorcy Rocco, aby potajemnie zamordował Florestana w jego celi, a zwłoki zakopał w więziennej piwnicy. O tych barbarzyńskich planach dowiedziała się na szczęście Leonora, podsłuchując rozmowę Don Pizarra i Rocco; mając więc już pewność, że jej mąż znajduje się w tym więzieniu, postanawia nie dopuścić do zbrodni.
Nadeszła właśnie godzina spaceru więźniów. Za zgodą Rocca, Leonora pozostaje na dziedzińcu, kiedy więźniowie grupami zaczynają wychodzić ze swoich cel. Pragnie ona jak najbardziej zbliżyć się do nich myśląc, że odnajdzie między nimi Florestana. Dramatyczna aria *(Abscheulicher! Wo eilst du hin?...)* wyraża to pragnienie Leonory. Nadzieje jednak nie zostają spełnione – Florestana nie ma wśród spacerujących więźniów.

AKT 2.

Ponury wstęp orkiestrowy ewokuje nastrój grozy i przygnębienia. Florestan skuty łańcuchami oczekuje najgorszego, nie mając już żadnej nadziei na uwolnienie (aria *Gott! Welch Dunkel hier!...*). Nadchodzi Rocco wraz ze swoim pomocnikiem (którym jest oczywiście Fidelio), aby przygotować skrytkę na zwłoki Florestana. Fidelio pragnie też podać nieszczęśnikowi ostatni posiłek; kiedy nalewa Florestanowi kubek wina, w tym samym momencie Leonora zostaje rozpoznana przez męża. Korzystając z chwilowej nieobecności Rocca oboje padają sobie w ramiona. Następuje teraz najbardziej dramatyczna scena opery. Zjawia się ponownie Don Pizarro i stwierdziwszy, że Rocco nie wykonał jeszcze jego polecenia i nie zgładził Florestana, sam postanawia zabić więźnia. Kiedy usiłuje zadać Florestanowi cios sztyletem, drogę zastępuje mu nieoczekiwanie Leonora i zasłania męża własnym ciałem. W tym momencie odzywa się z oddali głos trąbki sygnalizujący przybycie ministra Don Fernando. Małżonkowie są uratowani – tak zwany „Duet szczęścia", który teraz następuje, stanowi muzyczną kulminację drugiego aktu opery.
Minister Don Fernando rozpoznaje we Florestanie swego dawno zaginionego przyjaciela. Bezprawne i okrutne czyny gubernatora zostają ujawnione i napiętnowane, Don Pizarro ponosi karę a Florestan odzyskuje wolność.

Georges Sauvage, ilustracja do „Fidelia"

CHÓR LUDU I WIĘŹNIÓW:

Bądź pozdrowiony dniu, witaj szczęśliwa godzino,
Sprawiedliwość złączona z litością
rozwiera bramy naszego grobu!

DON FERNANDO:

Wola waszego najlepszego z królów
prowadzi mnie do was, nieszczęśliwi ludzie,
żebym mógł rozświetlić noc co skrywa zbrodnie
ciemnością i ciężarem wszystkich skrywającą

CHÓR:

Witaj dniu!
Witaj szczęśliwa godzino!

DON FERNANDO:

Brat szuka brata
by mu pomóc, jeśli pomóc może
(...)
Niech poniesie karę nikczemnik
który gnębił niewinność!
Sprawiedliwość sąd wyda
wyciąga miecz zemsty.
(Don Fernando do Rocca)
Otworzyłeś grób szlachetnego męża
teraz usuń jego łańcuchy
Lecz stój! Tobie, szlachetna pani, jedynie
tobie prawdziwe prawo przystoi, aby go uwolnić.
(...)

WSZYSCY: (chór, Leonora, Florestan itd.)

O Boże cóż za chwila!
Niewysłowiona słodyczy nadziei!
Sprawiedliwy, o Boże, w swoim sądzie
Poddajesz nas próbie pamiętając o nas

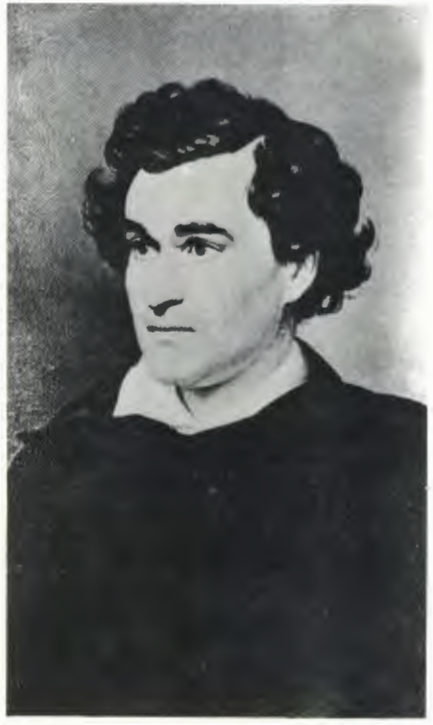
CHÓR:

Ten, którego los obdarzył tak szlachetną żoną
niechaj się dołączy do chóru radości.
Nigdy nazbyt wiele słów podziękowania
Dla Tej, co ratuje życie męża swego.

FIDELIO – fragment libretta;
scena finałowa II aktu (wolny przekład)

Maurice de Schwind – fresk ścienny z opery w Wiedniu tematycznie związany z „Fideliem" Beethovena

Anna Milder–Hauptmann i Fritz Demmer, pierwsi wykonawcy Leonory i Florestana



Antoine Haizinger jako Florestan (1822 r.)

Fidelio

NA SCENACH I ESTRADACH ŚWIATA

1805 20.11 **Wiedeń, Theater and der Wien.** Prawykonanie pierwszej, trzyaktowej wersji. Wyk: A. Milder, Demmer, Meier, Rothe, L. Müller, Weinlopf, Cache, dyr. L. van Beethoven.

1806 29.03 **Wiedeń, Theater an der Wien.** Druga wersja opery.

1814 23.05 **Wiedeń, Kärthnerthor Theater.** Ostatnia wersja opery.

1815 15.02 **Lipsk**; 12.04 **Drezno** (wersja z 1805 r.); 11.10 **Berlin**

1816 05.02 **Graz**; 10.03 **Karlsruhe**; 06.05 **Budapeszt**; 22.05 **Hamburg**; 03.06 **Kassel**; 12.07 **WROCŁAW**; 04.09 **Weimar**

1817 24.02 **Brünn**; 20.06 **Stuttgart**

1818 22.06 **Ryga** (w jęz. niemieckim); 13.09 **GDAŃSK**

1819 06.05 **ELBLĄG**; ? ? .12 **Królewiec**; **Petersburg** (w jęz. niemieckim)

1821 01.07 **Monachium**

1824 13.11 **Amsterdam** (w jęz. niemieckim)

1829 30.05 **Paryż, Theatre–Italien** (w jęz. niemieckim); 17.09 **Kopenhaga** (w jęz. duńskim, tłum. C.N. Rosenkilde)

1832 14.04 **Stockholm** (w jęz. szwedzkim, tłum. B.H. Crussel); 06.05 **Strasbourg** (w jęz. niemieckim); 18.05 **Londyn, Haymarket** (w jęz. niemieckim)

1834 ? ? .01 **Zürich** (wersja koncertowa)

1835 12.06 **Londyn** (w jęz. angielskim, tłum. W. McGregor Logan)

1837 27.02 **Bazylea**

1838 28.05 **Liege** (w jęz. niemieckim)

1839 24.06 **Mitau** (Łotwa), pod dyr. R. Wagnera; 9.09 **Nowy Jork** (w jęz. angielskim); 21.10 **Philadelphia**; 29.12 **Budapeszt** (w jęz. węgierskim, tłum. K. Lengey)

1841 22.06 **Helsinki** (w jęz. niemieckim)

1842 **Moskwa** (w jęz. niemieckim)

1844 **Marsylia** (w jęz. niemieckim)

1845 22.06 **Paryż, Konserwatorium** (wersja koncertowa)

1847 01.12 **Bruksela** (pierwsze wykonanie w jęz. francuskim, tłum. F.H.J. Castil–Blaze)

1851 20.05 **Londyn** (w jęz. włoskim, tłum. S.M. Maggioni i Balfe); 27.05 **Londyn, Covent Garden** (w jęz. włoskim)

1852 31.01 **Paryż** (w jęz. włoskim, wersja londyńska) 20.04 **Londyn, Drury Lane** (w jęz. angielskim, tłum. J.W. Mould)

1854 14.09 **Dublin** (w jęz. włoskim); 13.01 **Marsylia** (w jęz. francuskim)

1856 29.05 **Nowy Jork** (w jęz. niemieckim)

1857 01.04 **Boston** (w jęz. niemieckim)

La Malibran jako Leonora (Covent Garden 1835 r.) Rose Caron jako Leonora (Paryż, l'Opera–Comique 1889 r.)

1860 05.05 **Paryż, Theatre–Lyrique** (w jęz. francuskim, tłum. J. Barbier i M. Carre)
1863 31.05 **Stockholm** (w jęz. niemieckim); **Petersburg** (w jęz. włoskim)
1870 21.01 **Praga** (w jęz. czeskim)
1876 **Christiania** (w jęz. norweskim); 25.11 **Edynburg** (w jęz. włoskim)
1877 11.12 **Nowy Orlean** (w jęz. włoskim)
1882 10.03 **Nowy Jork** (w jęz. włoskim)
1886 04.02 **Rzym** pierwsze wykonanie we Włoszech (tylko 4 spektakle)
1887 02.12 **Praga** nowa wersja czeska V.J. Novotnego
1889 11.03 **Bruksela** nowa wersja francuska G. Antheunisa i Gevaerta
1891 12.04 **Mexico** (w jęz. angielskim)
1893 **Madryt** pierwsze wykonanie w Hiszpanii (w jęz. włoskim)
1895 23.03 **Antwerpia** (w jęz. flamandzkim)
1898 15.03 **Zagrzeb** (w jęz. chorwackim, tłum. A. Harambasic); 05.04 **Monte Carlo** (w jęz. francuskim); 30.12 **Paryż, Opera–Comique**
1899 17.03 **Genewa** (w jęz. francuskim)
1905 09.10 **Petersburg** (w jęz. rosyjskim)
1919 10.11 **WARSZAWA, Teatr Wielki** (w jęz. polskim), dyr. E. Młynarski, reż. H. Kowalski, scen. St. Jasieński; wyk: H. Zboińska–Ruszkowska, A. Dobosz, M. Palewicz, Z. Mossoczy, J. Mechówna, M. Janowski, A. Michałowski
1921 11.01 **Barcelona** (w jęz. niemieckim)
1925 12.05 **Ryga** (w jęz. łotewskim, tłum. E. Virza)
1927 10.02 **Turyn**; 07.04 **Mediolan, La Scala**; 09.04 **POZNAŃ, Teatr Wielki** dyr. P. Stermicz–Valcrociata, reż. H. Zathey; 10.05 **Lubliana** (w jęz. słoweńskim, tłum. F. Bucar); 19.05 **WARSZAWA, Teatr Wielki** dyr. E. Młynarski, reż. Fr. Frenel, scen. St. Jasieński? , wyk: A. Czapska, A. Dobosz,

Kirsten Flagstad jako Leonora

Z. Tokarski, Z. Mossoczy, M. Karwowska, M. Janowski, A. Michałowski; **Londyn, Covent Garden**, dyr. B. Walter, wyk: H. Wildbrunn, F. Krauss, P. Bender

1931 **Bukareszt** (w jęz. rumuńskim)

1934 **Londyn, Covent Garden**, dyr. T. Beecham, wyk: L. Lehmann, F. Voelker, A. Kipnis

1937 03.11 **Londyn, Sadler's Wells Theatre** (nowa wersja angielska E.J. Denta), wyk: M. de Gunst, Hamilton–Smith, T. Davies, R. Llevellyn, R. Stear, A. Matters, I. Samuel, dyr. W. Braithwaite

1938 **Londyn, Covent Garden**, dyr. T. Beecham, wyk: R. Pauly, L. Weber

1948 **Londyn, Covent Garden**, dyr. K. Rankl, wyk: S. Fischer, Th. Hannesson, D. Franklin

1949 **Mediolan, Scala**, 31.01, dyr. J. Perlea, reż. O.F. Schuh, scen. F. Casorati, wyk: D. Rigal, M. Picchi, G. Taddei, B. Christow, H. Güden, A. Mercuriali, D. Caselli

1950 **Salzburg, Festspiele**, dyr. W. Furtwangler

1951 **Londyn, Covent Garden**, wyk: K. Flagstad, J. Patzak

1952 09.01 **Mediolan, Scala**, dyr. i reż. H. von Karajan, scen. E. Preetorius

1957 **Hamburg, Staatsoper**, dyr. L. Ludwig, reż. G. Rennert, scen. W. Reinking

1960 17.12 **Mediolan, Scala**, dyr. von Karajan, reż. P. Hager, scen. W. Reinking, wyk: B. Nilsson, J. Vickers, H. Hotter, G. Frick, W. Lipp, G. Unger, F. Crass

1961 **Karl–Marx–Stadt, Städtische Theater** dyr. R. Satanowski; **Londyn, Covent Garden**, dyr. O. Klemperer, wyk: S. Jurinac, J. Vickers, H. Hotter, G. Frick

1966 **POZNAŃ, Opera im. St. Moniuszki**, dyr. R. Satanowski (wykonanie koncertowe 6 razy powtórzone)

1968 **Zürich, Stadttheater**, dyr. R. Satanowski

1972 **Krefeld/Mönchengladbach**, dyr. R. Satanowski

1975 **Nowy Jork, Metropolitan Opera**, wyk: G. Jones, J. Thomas

1977 **WROCŁAW, Opera Państwowa**, 20.11, dyr. R. Satanowski, reż. M. Prus, scen. J. Juk–Kowarski i I. Biegańska, wyk: J. Gadulanka, O. Bugel, J. Wolny, M. Milun, D. Paziukówna, W. Pietrzak, A. Bogucki

1979 **St. Gallen, Stadtheater**, dyr. W. Boettcher, reż. W. Zörners, wyk: B. Roberts, A. de Peyer, A. Evens; **Glyndebourne, Peter Hall**, dyr. B. Haitink, wyk: E.Söderström, A. de Ridder, R. Allman, C. Appelgren, L. Russel, T. Caley, M. Langdon

1980 23.05 **Londyn, Coliseum**, dyr. M. Elder, reż. J. Herz, scen. R. Zimmermann, wyk: J. Barstow, A. Remedios, N. Howelett, D. Wicks, G. Pogson, E. Hamman; **Wenecja, La Fenice**, dyr. G. Kuhn, reż. S. Frisell, scen. M. Ronchese i L. Canziani, wyk: K. Montgomery, H. Steinbach, B. Norup, H. Berger–Tuna, M. Finke, G. Fuchs: **Nowy Jork, Metropolitan Opera**, dyr. E. Leinsdorf, reż. D. Alden, scen. B. Aronson, wyk: H. Behrens, J. Vickers, F.F. Nentwig, P. Plishka, C. Malfitano, J. Atherton, J. Morris

1981 **Glyndebourne, Peter Hall**, dyr. B. Haitink, wyk: J. Barstow, A. de Ridder, M. Donnelly, C. Appelgren, E. Gale

1982 19.06 **ŁÓDŹ, Teatr Wielki**, dyr. T. Kozłowski, reż. W. Weit, scen. J. Jarosiewicz, wyk: T. May–Czyżowska, J. Zipser, Wł. Malczewski, Z. Krzywicki, D. Paziukówna, J. Rynkiewicz, J. Jadczak; **Paryż, Opera**, dyr. S. Ozawa, reż. J. Herz, scen. R. Zimmermann i E. Kleiber, wyk: H. Behrens, J. Vickers, S. Nimsgern, S. Vogel, E. Gale

1983 **Bonn, Theater der Stadt**, dyr. Schneider, reż. N. Lehnoff, wyk: H. Behrens, R. Kollo, ? ,H. Sotin, L. Watson; **Salzburg, Festspiele** wyk: E. Morton, J. King

Gwyneth Jones (Leonora) i Jess Thomas (Florestan), Metropolitan Opera 1975 r.

1984 25.02 **Liege**, 27.02 **Verviers**, dyr. R Satanowski, wyk: A.M. Antoine, J. Hopferwieser, J.W. Prein, J. Bastin, A. Veloze, S. Mac Allister, B. Kelly (wersja koncertowa); **Nowy Jork, Metropolitan Opera**, dyr. K. Tennstedt, reż. O. Schenk, scen. B. Aronson, wyk: E. Morton, J. Vickers, F. Mazura, M. Salminen, R. Peters, J. Atherton, J. Cheek; **Lille, Theatre de l'Opera**, dyr. H. Gallois, reż. J. Card, scen. J. Bloncon i van Vuchelen, wyk: M. Slatinaru, W. Ochman, F.F. Neutwig, E. Knodt, A.M. Blanzat; 19.03 **Paryż, Salle Pleyel**, dyr. B. Weil. wyk: E. Morton, J. King, H. Welker, M. Hölle, K. Laki, P. Evangelides, K. Skram, Nouvelle Orchestre Philharmonique (wersja koncertowa); **Berlin, Deutsche Oper**, dyr. D. Barenboim, reż. J.P. Ponelle, wyk: C. Ligenza, P. Hofmann, G. Sarabia, R. Lloyd, M. MacLaughin; **Turyn, Teatro Regio**, dyr. M. Horvat, reż. P. Busse, scen. P. Bernardi, wyk: S. Hass, G. Brenneis, W. Janulako, P. Meven, J. Omilian, K. Rydl, M. Barbacini; **Amsterdam, De Nederlandsche Opera**, dyr. H. Vonk, reż. H. Kupfer, wyk: L. Balsler, W. Wildermann

Materiał nie jest kompletnym wykazem realizacji scenicznych i koncertowych „Fidelia". Nazwiska solistów podano w następującej kolejności wykonywanych ról: Leonora, Florestan, Pizarro, Rocco, Marzelina, Jacquino, Don Fernando

(W.B)

Fidelio /LEONORE

dyskografia

ARABESQUE 8043	Oryg. wersja z 1805 r. (Leonore); E. Moser, R. Cassily, T. Adam, K. Ridderbusch, H. Donath, Büchner; Stadtskapele Dresden, ? , dyr. H. Blomstedt
MELODRAM MEL 307	Nagranie historyczne: K. Flagstad, R. Maison...; Metropolitan Opera 1938
MELODRAM MEL 008	Nagranie historyczne: M. Mödl, A. Dermota, P. Schöffler, L. Weber, I. Seefried, W. Kmentt, K. Kamann; Orkiestra Wiener Philharmoniker, Chór Wiener Staatsoper, dyr. K. Böhm (1955 r.)
CLS AMDRL 38219	Nagranie historyczne: K. Flagstad, J. Patzak, P. Schöffler, J. Greindl, E. Schwarzkopf, A. Dermota, H. Braun; Orkiestra Wiener Philharmoniker, Chór Wiener Staatsoper, dyr. W. Furtwängler
MELODRAM MEL 040	Salzburg, Festspiele 1957 (live ?); Ch. Goltz, G. Zampieri ..., dyr. H. von Karajan
MELODRAM MEL 045	Nowy Jork 1960: B. Nilsson, J. Vickers..., dyr. K. Böhm
MELODRAM ?	S. Jurinac, J. Vickers, H. Hotter, G. Frick, E. Morrison, J. Dobson, F. Robinson; Orkiestra i Chór Covent Garden Opera, dyr. O. Klemperer (1961)
EMI 2C 167 00559	Ch. Ludwig, J. Vickers, W. Berry, G. Frick, J. Hallstein, F. Crass, G. Unger; Chór i Orkiestra Philharmonia, dyr. O. Klemperer (1961)
CETRA OPERA LIVE LO 68	B. Nilsson, H. Hopf, P. Schöffler, G. Frick, I. Wengler, G. Unger, H. Braun; Chór i Orkiestra Radia w Kolonii, dyr. E. Kleiber
DEUTSCHE GRAMMOPHON DG 2709082	G. Janowitz, R. Kollo, H. Sotin, D. Fischer–Dieskau, L. Popp, M. Jungwirth, A. Dallapozza; Orkiestra Wiener Philharmoniker, Chór Wiener Staatsoper, dyr. L. Bernstein
ANGEL SCL 3773	H. Dernesch, J. Vickers, Z. Kelemen, K. Ridderbusch, H. Donath, H.R. Laubenthal, J. van Dam; Berliner Philharmoniker, Chór Deutsche Oper Berlin, dyr. H. von Karajan (1971)
LONDON–FFrr	H. Behrens, P. Hofmann, T. Adam, H. Sotin, S. Ghazarian, D. Kuebler, G. Howell; The Chicago Symphony Orchestra and Chorus, dyr. G. Solti

POLSKIE NAGRANIA

live – rejestracja koncertowego wykonania w Filharmonii Narodowej 30.03.1979; H. Lisowska, J. Hopferwieser, Herman Becht, L.A. Mróz, I. Liljeberg, K. Lappalainen, L. Minth, Orkiestra i Chór Filharmonii Narodowej, dyr. K. Kord

Materiał nie jest kompletnym wykazem nagrań „Fidelia". Soliści zostali wymienieni w następującej kolejności kreowanych postaci: Leonora, Florestan, Don Pizarro, Rocco, Marzelina, Jaquino, Don Fernando

(W.B)

Dyrektor techniczny:
mgr inż. Jerzy Bojar

Światło:
Stanisław Zięba
Dźwięk:
Iwona Saczuk
Kierownik działu
pracowni dekoracji i kostiumów:
mgr inż. Kazimierz Olbryś
Kierownicy pracowni:
Tadeusz Iwanowski,
inż. Wiesław Kalinowski,
Jan Lipiec,
dr inż. Tadeusz Michalec,
Teresa Misierewicz,
Wojciech Niedbał,
Tomasz Penciak,
Józef Rotuski,
Elżbieta Sławińska,
Marek Sotek,
Julian Woroniecki,
Małgorzata Zdrodowska,
Stanisław Żelechowski
Kierownik działu elektrycznego:
inż. Piotr Marconi
Kierownik działu sceny:
mgr inż. Mirosław Łysik
Brygadierzy sceny:
Andrzej Nowolski,
Marek Popis

Redakcja programu:
Wiktor A. Bregy

Opracowanie graficzne:
Zenon Januszewski

Redaktor techniczny:
Janusz Wójcik

Reprodukcje zdjęć:
Leon Myszkowski

Wydawca:
TEATR WIELKI W WARSZAWIE

WDA-offset. Zam. 2290. Nakł. 10 000. N-94.

CO DWA TYGODNIE!

ruch muzyczny ARTYKUŁY
ESEJE

RECENZJE koncertów, przedstawień operowych, płyt, książek WYWIADY
FELIETONY

ruch muzyczny

WIĘCEJ WIEDZIEĆ WIĘCEJ SŁYSZEĆ

ruch muzyczny
PRZEWODNIK po życiu muzycznym
w kraju i na świecie

TEATR WIELKI

SCENA DUŻA

Ze zbiorów
Działu Dokumentacji
ZG ZASP

Cena: 60,– zł

ODZNACZONY ORDEREM SZTANDARU PRACY I KLASY

ROK ZAŁOŻENIA 1833

Dyrektor naczelny i artystyczny — **ROBERT SATANOWSKI**

Ludwig van Beethoven

OPERA W 2 AKTACH (op. 72)

libretto:

JOSEPH SONNLEITHNER I FRIEDRICH TREITSCHKE

wg dramatu Jean Nicolas Bouilly

(ORYGINALNA WERSJA NIEMIECKA)

uwertura:

Leonore III (op. 72b)

Kierownictwo muzyczne:

ROBERT SATANOWSKI

Inscenizacja i reżyseria:

MAREK GRZESIŃSKI

Scenografia:

BARBARA KĘDZIERSKA

Kierownictwo chóru:

BOGDAN GOLA

PREMIERY: 11 i 12 MAJA 1985

P R E M I E R A

Sobota, 11 maja 1985 r., g.19.oo

Oryginalna wersja niemiecka

O b s a d a

Leonora . . . . . BARBARA ZAGÓRZANKA

Florestan . . . . . ROMAN WĘGRZYN

Don Fernando . . . . . RYSZARD CIEŚLA

Don Pizarro . . . . . WIESŁAW BEDNAREK

Rocco . . . . . MIECZYSŁAW MILUN
/solista Państwowej Opery we Wrocławiu/

Marcelina . . . . . ZDZISŁAWA DONAT

Jaquino . . . . . DARIUSZ WALENDOWSKI

Więzień I . . . . . BOGDAN PAPROCKI

Więzień II . . . . . JAN DOBOSZ

ORKIESTRA I CHÓR TEATRU WIELKIEGO

Męski Chór Przyoperowy

–

Statyści

DYRYGENT

R O B E R T S A T A N O W S K I

Inspicjenci: Ryszard Missol, Teresa Krasnodębska
Suflerzy: Barbara Rakowska, Lech Jackowski
Konsultant językowy: Lech Kolago

Zakończenie spektaklu ok.g.21.40 /jedna przerwa/

DRUK BEZPŁATNY