

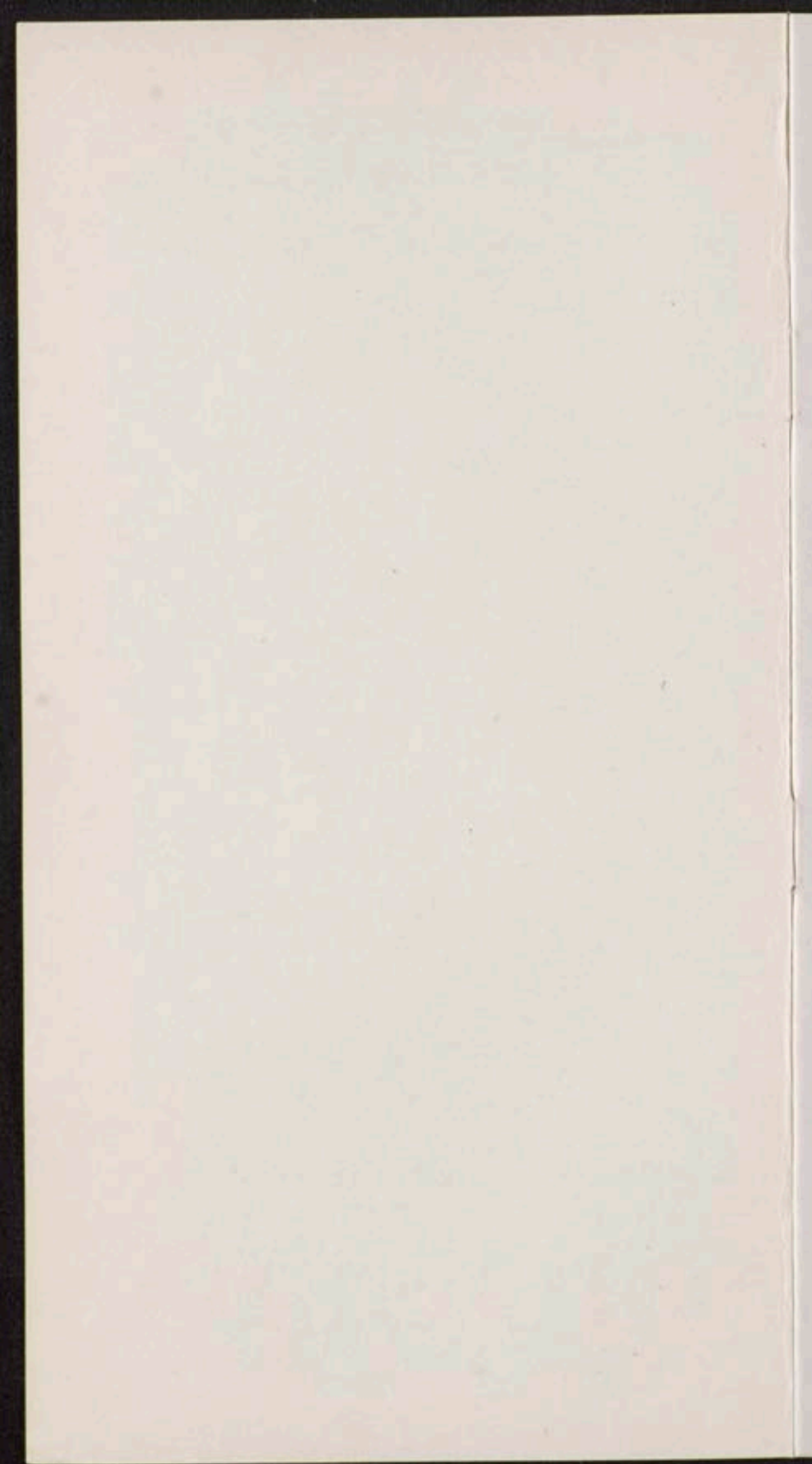
TEATR WIELKI

W ŁODZI

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi

Ludwig van Beethoven

FIDELIO



Dyrektor Naczelny
SŁAWOMIR PIETRAS
Kierownik Artystyczny
TADEUSZ KOZŁOWSKI

Ludwig van Beethoven

FIDELIO

Opera w 2 aktach
Libretto: Joseph Sonnleithner
i Friedrich G. Treitschke wg dramatu
„Leonora czyli Miłość małżeńska”
Jeana Bouilly
Przekład libretta: Bogdan Ostromecki

THE
NEW YORK
PUBLIC
LIBRARY

Library of the
New York Public Library

ASTOR
LENOX
TILDEN

THE
NEW YORK
PUBLIC
LIBRARY
ASTOR
LENOX
TILDEN

Istnieje szereg powodów, dla których podjęliśmy w roku 1982 zamysł zaprezentowania na naszej scenie opery „Fidelio” Ludwiga van Beethovena.

Dzieło to nigdy dotychczas nie było u nas wykonywane. W polskiej tradycji operowej pojawiała się dotąd niezwykle rzadko, chociaż wielkość jego muzyki i patos tematu pozostawiały zawsze niezatarte wrażenie na wszystkich pokoleniach od czasów Beethovena aż po dzień dzisiejszy. Potrzeba wzajemnej wierności, siła wzmożonego uczucia, zwycięstwo sprawiedliwości brzmią tu z mocą niezwykłą, wspartą muzyką geniusza.

Artystyczna siła „Fidelia” jest o wiele większa niż konkretny problem libretta zagrany w jakiegokolwiek konwencji operowej prawdy. Jest to siła odwieczna tak jak pragnienie miłości, wierności, sprawiedliwości i wolności człowieka.

Słuchając „Fidelia” myślimy o triumfie dobra nad złem. Ale czy każdy Florestan został uwolniony przez swoją Leonorę?

Czy zawsze Pizarro zostaje w porę zdemaskowany? Zapewne nie tylko wspaniała, monumentalna muzyka Beethovena od ponad 150 lat skupia na tym przedstawieniu tłumy widzów wszędzie, na całym świecie.

W polskiej tradycji operowej pojawia się ono niezwykle rzadko... Może dlatego, że jest zbyt bliskie niektórym problemom naszej historii i naszego życia?

Stanisław Pietras



Wm. S. Churchill

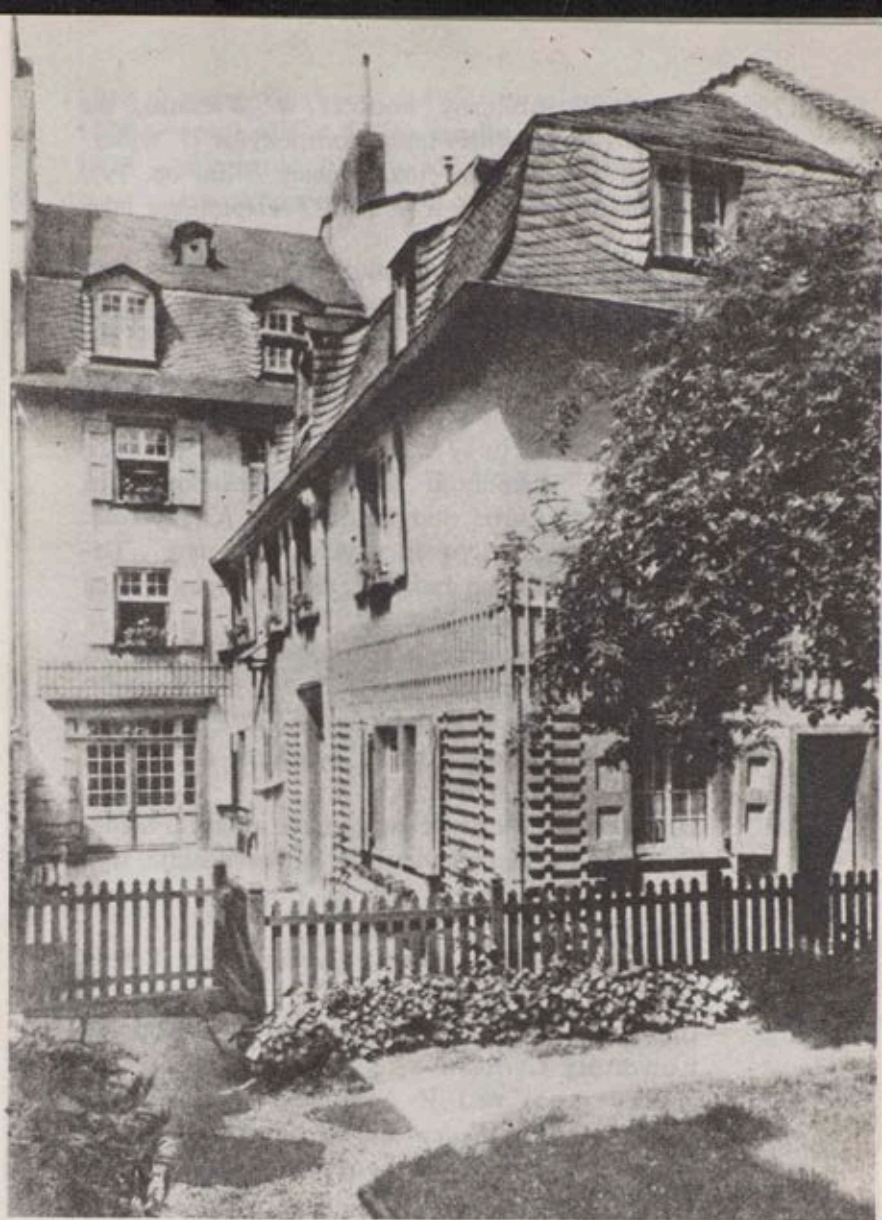
Był mały i krępy, silnie zbudowany, o atletycznej postawie. Szeroka twarz, o ceglastoczerwonej cerze, która dopiero pod koniec życia stała się chorobliwa i żółtawa, zwłaszcza w zimie, kiedy przebywał zamknięty w domu, z dala od pól. Czoło potężne, z wypukłościami. Włosy bardzo czarne, niezwykle gęste, zdawało się, że grzebień nigdy ich nie dotknął, najeżone ze wszystkich stron, „węże Meduzy”. Oczy płonęły cudowną siłą, która ujmowała wszystkich, co go ujrzeni ale większość myliła się co do ich barwy. Kiedy płomieniały dzikim blaskiem w ciemnej, tragicznej twarzy, wydawały się wszystkim czarne; nie były czarne, lecz szaroniebieskie. Małe i bardzo głęboko osadzone, rozwierały się gwałtownie w namietności lub gniewie, i wtedy krążyły w orbitach, odzwierciedlając wszystkie myśli z cudowną prawdą. Często zwracały ku niebu melancholijne spojrzenie. Nos był krótki i kwadratowy, szeroki – nos lwa. Usta delikatne, ale dolna warga skłonna była nasuwać się na górną. Potężne szczęki, które mogłyby miażdżyć orzechy. Głęboki dołek z prawej strony brody nadawał twarzy dziwną asymetrię. (...) Twarz niczym z Szekspira. Juliusz Benedict powiedział: „Król Lear”.

*Romain Rolland,
przełożył Jerzy Popiel*

MAŁA KRONIKA ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI LUDWIGA VAN BEETHOVENA

- 1770 – 16 grudnia w Bonn koło Kolonii urodził się w rodzinie flamandzkich muzyków Ludwig van Beethoven*), syn Marii Magdaleny z Keverich i Johanna van Beethovena, muzyka dworskiej kapeli, nałogowego alkoholika
- 1775 – pierwsze lekcje muzyki pod kierunkiem ojca
- 1777 – rozpoczyna naukę w szkole
- 1778 – pierwszy publiczny popis. Otrzymuje kilka lekcji gry na organach.
- 1781 – opuszcza szkołę. Rozpoczyna naukę muzyki u Christiana G. Neefego, grę na organach u o.W. Kocha i grę na skrzypcach u Rowantiniego.
- 1783 – zostaje muzykiem w kapeli dworskiej i akompaniatorem w teatrze; pracuje bez wynagrodzenia
- 1784 – nowy Elektor Kolonii, Max Franz, wyznacza Beethovena na stanowisko drugiego organisty w kapeli dworskiej z pełnym wynagrodzeniem
- 1787 – wyjeżdża do Wiednia, gdzie spotyka się z W. A. Mozartem. Śmierć matki, Beethoven wraca do Bonn.
- 1788 – początek przyjaźni z rodziną von Breuningów i hrabią Waldsteinem
- 1792 – z polecenia Elektora Kolonii wyjeżdża ponownie do Wiednia, gdzie postanawia pozostać na stałe. Przez krótki czas studiuje pod kierunkiem J. Haydna. Umiera ojciec, Johann van Beethoven.

*) „Van” przed nazwiskiem Beethovena nie oznacza w tym wypadku pochodzenia szlacheckiego. Na rozprawie sądowej w r. 1818 kompozytor oświadczył, że nie posiada dyplomu szlacheckiego.



Dom urodzenia Beethovena w Bonn, Bonngasse 515

- 1795 – pierwszy publiczny koncert w Wiedniu, na którym występuje jako kompozytor i wykonawca (gra *Koncert fortepianowy B-dur op. 19*), publikuje drukiem trzy *Tria Forteipianowe* jako op. 1.
- 1796 – artystyczna podróż do Pragi i Berlina
- 1798 – pojawiają się pierwsze symptomy postępującej głuchoty
- 1800 – pierwsze wykonanie *I Symfonii C-dur op. 21* pod batutą kompozytora
- 1801 – premiera baletu *Twory Prometeusza* w Burg Theater. Zakochuje się w hrabiance Julii Guicciardi, której dedykuje *Sonatę Księżycową*.
- 1802 – pod wpływem depresji psychicznej pisze „Testament Heiligenstadzki”. Rozpoczyna pracę na *II Symfonię D-dur*, op. 36
- 1803 – wykonanie oratorium *Chrystus na Górze Oliwnej*
- 1804 – komponuje *III Symfonię Es-dur op. 55 „Eroikę”*. Rozczarowany polityką Napoleona demonstracyjnie usuwa z partytury symfonii dedykację, jaką złożył cesarzowi.
- 1805 – 20 listopada pierwsze wykonanie opery *Fidelio*. Po trzech przedstawieniach opera zostaje wycofana do przepracowania. Powstaje *Sonata f-moll op. 57 „Apassionata”*.
- 1806 – premiera II wersji *Fidelia*. Zaręcza się z Teresą Brunswick.
- 1807 – pierwsze wykonanie *IV Symfonii B-dur op. 60* i uwertury *Coriolan*
- 1808 – kończy pracę nad *V Symfonią c-moll op. 67* i *VI Symfonią F-dur op. 68 „Pastoralną”*
- 1810 – z powodu głuchoty kompozytor zrywa wszelkie kontakty towarzyskie
- 1812 – spotkanie z J. W. Goethem. Zakochuje się w śpiewaczce Amalii Sebald. Kończy pracę nad *VII Symfonią A-dur op. 92* i *VIII Symfonią F-dur op. 93*
- 1814 – w wiedeńskim Kärtnertortheater premiera trzeciej wersji opery *Fidelio* (łącznie z uwerturą „Fidelio”)
- 1815 – śmierć brata, Beethoven przejmuje opiekę nad bratankiem, co doprowadza do tragicznych nieporozumień rodzinnych
- 1817 – początek pracy nad *IX Symfonią d-moll op. 125*

- 1818 – początek pracy nad *Missą solemniss*
- 1822 – spotkanie z G. Rossinim
- 1823 – akceptuje libretto do opery *Meluzyna*, której nie skomponował. Kończy pracę nad *IX Symfonią*.
- 1824 – pierwsze wykonanie *IX Symfonii* i części *Missy solemniss*
- 1827 – otrzymuje od Londyńskiego Towarzystwa Filharmonicznego kwotę 100 funtów na skomponowanie *X Symfonii*. Spotkanie z Franciszkiem Schubertem.
- 26 marca Beethoven umiera w wieku 57 lat.

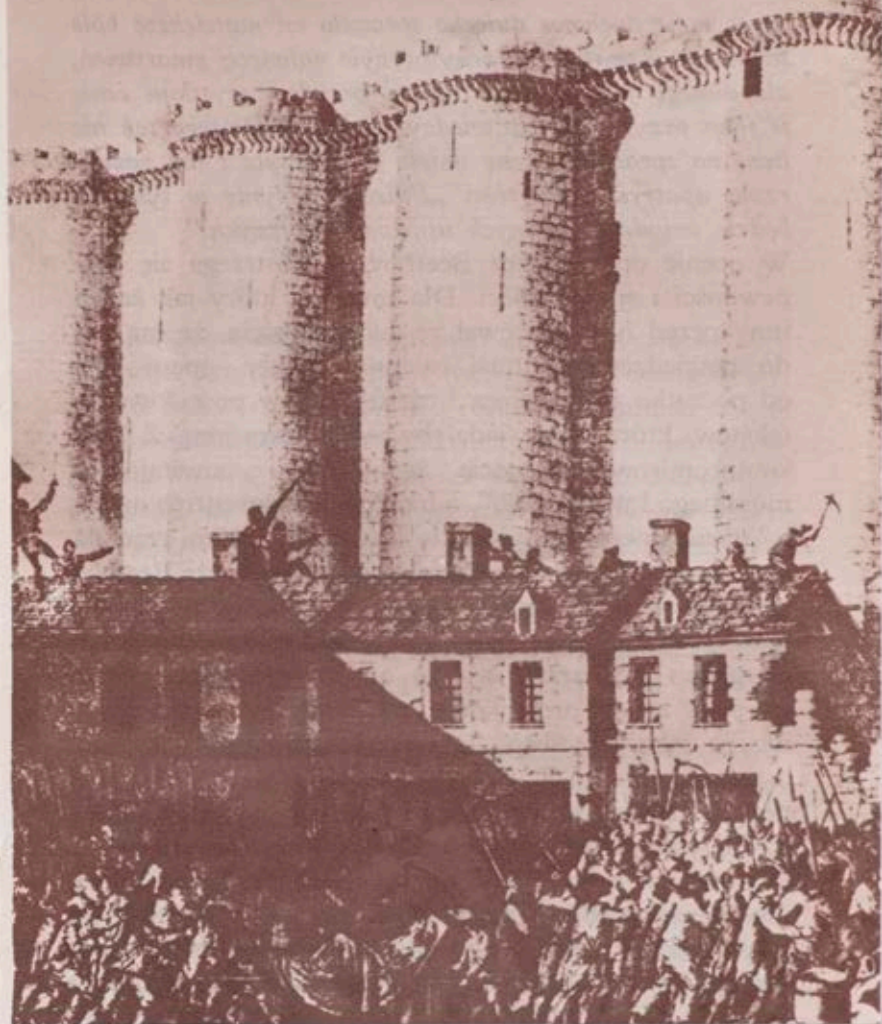
wg *The International Cyclopedia of Music
and Musicians, New York 1964*
oraz S. Łobaczewska „*Beethoven*”, PWM 1968

FIDELIO

opera o wolności i miłości

. 1.

„Fidelio” Beethovena jako klasyczna „opera wolnościowa” posiada w niemieckim narodowym dziedzictwie pozycję niezaprzeczalną, choć w przeciwieństwie do innych mistrzowskich dzieł ciążyła na niej niezasłużona opinia niezbyt udanej, a według klasycznych mierników – opery o wątpliwej wartości. Opera ta istotnie posiada pewne rysy i pęknięcia, znajdujemy w niej też najbardziej różnorodne frazy muzyczne w bezpośredniej bliskości siebie i żadne próby podejmowane przez biografów Beethovena, by zrzucić winę za niepowodzenia opery na librecistów są nieprzekonywujące. Z pewnością Joseph Sonnleithner i Friedrich G. Treitschke nie byli geniuszami pióra i dramaturgii, ale tzw. wątpliwości artystyczne, jakie towarzyszą „Fideliu” nie świadczą o nieporadności kompozytora, ale o śmiałości twórczego pomysłu przechodzenia w dziedzinę, w której rewolucyjna prawda oderwała artystyczną pełnię od konwencjonalnych pojęć i spowodowała w porównaniu z ustalonymi wzorcami wspomniane niepowodzenia. Uświadomił to sobie Beethoven dopiero podczas pracy nad ostatecznym kształtem opery, co potwierdza jego prywatna, pełna rezygnacji wypowiedź krótko przed śmiercią, którą przekazał wraz z rękopisem partytury opery Schindlerowi, przyjacielowi i opiekunowi:



„...to moje duchowe dziecko sprawiło mi największe bóle tworzenia, jak również przysporzyło najwięcej zmartwień, ale dlatego jest mi najbliższe i przede wszystkim cenię je jako przyczynek do wiedzy o sztuce. Dlatego też nie liczę na sprawdzenie się dzieła w praktyce i nie zamierzam upatrywać wartości „Fidelia” jedynie w tym, że będzie świadectwem mych usiłowań twórczych.”

W ocenie opery przez Beethovena dostrzega się niepewności i sprzeczności. Dla muzyka, który jak żaden inny przed nim pracował ze świadomością, że ma coś do powiedzenia i musi osiągnąć efekty, opera była od początku interesująca i nie ustawał w poszukiwaniu tekstów, które odpowiadałyby jego aspiracjom. Z bezkompromisową ostrością żądał, aby „powstało coś moralnego i wzniosłego”, odrzucał konsekwentnie magię na scenie operowej i wszelkie konwencje, jakimi rządziła się ta scena. Dziś jest już zupełnie oczywiste, że Beethoven nie posiadał zmysłu oceny specyficznych problemów teatru operowego. Tłumaczy to jego zmagania, nierzadko upakarzające jako znaczącego twórcy: nie cierpiące zwłoki prośby do dyrekcji teatrów o zatrudnienie go jako etatowego kompozytora, błagalny list do ustosunkowanego Kotzebuego z prośbą o libretto z jednoczesnym zapewnieniem, że niewiele w nim zmieni, „jeśli tylko potrafi nadać mu swój muzyczny kształt”. Odpowiedzi otrzymywał różne: Theodor Koerner dał mu arogancką odpawę, Grillpalzer zachował w swych pamiętnikach postawę pedagogizującą: „... nie chciałem dać Beethovenowi powodu do zbliżenia się do ostatecznych granic muzyki, które istniały już jak groźne przepaście zepchnięte przez diaboliczną tematykę”.

Szczęśliwym zbiegiem okoliczności był fakt, że librecistą „Czarodziejskiego fletu” był Emanuel Schikaneder, który jako dyrektor Theater an der Wien zlecił Beethovenowi skomponowanie opery, by m.in. przeciwstawić się kuniunkturze na opery Cherubiniego panujące wówczas w teatrach dworskich. Po bankructwie Schikanedera i objęciu teatru przez barona Brauna, ten ostatni utrzymał wcześniejsze zobowiązania wobec Beethovena. Kompozytor nie zwlekał z wyrażeniem zgody na skomponowanie opery „Leonora, czyli miłość małżeńska” Bouilly’ego, owej opery „grozy i udręki”, które licznie na sceny przenosił w mniej lub bardziej złych tłumaczeniach J. Sonnleithner.

Tu wreszcie miał Beethoven owo „moralne i szlachetne”, tu miał przypadek, który był „bardziej prawdziwy, aniżeli każda rzeczywistość i realniejszy, aniżeli wszelkie doświadczenie”. Zarówno obszerne szkice, jak i krótki czas, w którym kompozytor doszedł do pierwszych osiągnięć, są dowodem, że ogarnął go istny szal pracy. „Leonora” była przypadkiem, gdzie możliwe było akcentowanie niemożliwości, fantastyki i cierpień obu głównych postaci, miała też wszelkie dane, by ukazać się, jako ulubiona według ówczesnej mody opera „cierpienia i męki”, a z drugiej strony jej treść spełniała w zupełności wymagania moralistów.

Beethovena „wzniosłe” zgadza się w zupełności ze zdefiniowanymi parę lat wcześniej przez Schillera kategoriami „szlachetności”:

„Czujemy się wolni wobec szlachetności, ponieważ zmysłowe popędy nie mają żadnego wpływu na prawa rozumu, jako że duch działa tak, jakby nie podlegał żadnym, tylko własnym prawom. Uczucie szlachetności jest uczuciem mieszanym. Jest to zestawienie bólu, który działa w swej krańcowej postaci jak nawałnica oraz zadowolenia, które może wznieść się do zachwyty”.

A kto wypełni to lepiej, jak nie Florestan, który odważył się śmiało „zwrócić do prawdy”, a teraz bliski śmierci znajduje pociechę w świadomości, że spełnił swoją powinność oraz Leonora, która dla wielkiego czynu przezwyciężyła wszelki strach i porzuciła wątpliwości?

Bouilly podobno znał bohaterkę swego utworu, młodą kobietę z Touraine. Prawdopodobnie Beethoven nie wiedział, że treść opery oparta jest o prawdziwe zdarzenie. Aby uniknąć represji, Bouilly przeniósł akcję opery



*Anna Milder,
pierwsza odtwórczyni partii Leonory*

*Friedrich Georg Treitschke,
autor libretta III wersji „Fidelia”*



do Hiszpanii. W tej postaci opracował ten temat równocześnie z Beethovenem Pierre Gaveaux oraz Ferdynand Paër.

Za pewną sprzeczność można przyjąć fakt, że Beethoven muzycznie nie uznał przeniesienia akcji do Hiszpanii, więc elementy hiszpańskie ograniczył jedynie do imion postaci opery. O ile kompozytor teraz, jak i uprzednio opracował elementy francuskiej muzyki rewolucyjnej, to dlatego by nie związany z konkretnym miejscem akcji mógł owe „ogólno-rewolucyjne” akcenty eksponować. Nie należy zapominać, że francuskie opery, szczególnie Cherubiniego, wywoływały wtedy w Wiedniu furorę, a więc miały i tą drogą przenieść piętno francuskiej muzyki rewolucyjnej do uniwersalnego języka muzycznego, który każdy rozumiał.

To nowe piętno noszą wyraźnie marsze, sygnalizujące trąbki, czy też w mocno utrzymane akcenty, jak np. w marszu na początku finału. To wszystko ukazało „Fidelia” jako akt rewolucyjny, który mógł i powinien powstać w każdym miejscu. Jeżeli jednak „Fidelio” wszedł niezakwestionowany do społecznego dobra kultury, to nie tylko dzięki autorytetowi muzyki Beethovena, lecz także temu, że jest „wielką pieśnią miłości małżeńskej”, która wielkość czynu rewolucyjnego chętnie obniża dla uwypuklenia szczególnie ryzykownego dowodu miłości. A jednak owe momenty rewolucyjne opery nie zostały należycie zrozumiane, gdyż „Fidelia” przyjmowano jako lekką rozrywkę, a nie sztukę o konflikcie moralnym. Oto we wrześniu 1814 roku wystawiono „Fidelia” dla zebranych na Kongresie Wiedeńskim monarchów. „Fidelio” dla uczczenia początku okresu Restauracji! Od tej chwili rozpoczyna się bogata w paradoksy historia wystawiania tego dzieła, której najbardziej makabrycznym punktem były uroczyste przedstawienia w Trzeciej Rzeszy. „Jak mógł „Fidelio” Beethovena – pytał w 1945 r. Tomasz Mann – nie być zakazany w Niemczech tych dwunastu lat? To skandal, że nie był zabroniony, że odbywały się przedstawienia, że znaleźli się śpiewacy, którzy śpiewali i publiczność, która słuchała. Ileż tępoty trzeba mieć, aby w himmlerowskich Niemczech słuchać „Fidelia” nie zasłaniając sobie rękami twarzy i wypadać biegiem z teatru”.

REALIZATORZY

TADEUSZ KOZŁOWSKI

Kierownictwo muzyczne

WOLFGANG WEIT

Inscenizacja i reżyseria

JADWIGA JAROSIEWICZ

Scenografia

HENRYK KARPIŃSKI

Przygotowanie chóru

KAZIMIERZ WIENCEK

Współpraca muzyczna

RYSZARD NOWALIŃSKI

Współpraca reżyserska

Asystent reżysera: Teresa Sieczkowa

Asystent scenografa: Ewa Woskowska

Asystent dyrygenta chóru: Elżbieta Kwiecień

ORKIESTRA · CHÓR

Dyryguje: **TADEUSZ KOZŁOWSKI**

KÁZIMIERZ WIENCEK

Inspicjenci: Alicja Derkacz, Urszula Rybicka,
Janusz Kunc

Pianiści korepetytorzy: Aldona Pellowska,
Anna Tomasiak, Elżbieta Zwierzchowska, Anatol Jagoda

Akompaniator chóru: Piotr Morawicz

OBSADA

Don Fernando	JAN DOBOSZ JERZY JADCZAK
Don Pizarro	WIESŁAW BEDNAREK WŁADYSŁAW MALCZEWSKI
Florestan	JANUSZ ZIPSER
Leonora	TERESA MAY-CZYŻOWSKA
Rocco	ZDZISŁAW KRZYWICKI MIECZYŚLAW MILUN
Marcelina	EWELINA KWAŚNIEWSKA DANUTA PAZIUKÓWNA (gościnnie)
Jaquino	JERZY RYNKIEWICZ ROMAN WERLIŃSKI
Więzień I	JERZY RYNKIEWICZ ANDRZEJ MARIAN JURKIEWICZ
Więzień II	KRZYSZTOF LESZCZYŃSKI ANDRZEJ NIEMIEROWICZ



Donnerstag den 20. November 1805
Wird in dem k. auch 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 Sonnleithner.
Die Musik ist von Ludwig van Beethoven.

P e r s o n e n.

Don Fernando, Wundt	Dr. Weinstock.
Don Pizarro, Gouverneur eines Staatsgefängnisses	Dr. Weier.
Leonore, seine Gemahlin unter dem Namen Fidelio	Die. Wilder.
Rocco, Gefängnißwärter	H. Korte.
Marsiline, sein Tochter	Die. Müller.
Jaquino, Diener	Dr. Luch.
Wachhauptmann	Dr. Weier.
Georgius.	
Wache Volk.	

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

Zu Buchen und an der Kassa für 15 kr. zu haben.

Preise der Plätze:

	fl.	kr.
Große Loge	10	—
Kleine Loge	4	—
Erste Parterre und erste Gallerie	—	40
Zweite Parterre und erste Gallerie ein gesperrter Sitz	—	50
Zweite Gallerie	—	30
Dritte Parterre ein gesperrter Sitz	—	40
Zweite Parterre und dritte Gallerie	—	20
Dritte Gallerie	—	10

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

Der Anfang um halb 7 Uhr.

Program „Fidelio“ z 1805 r.

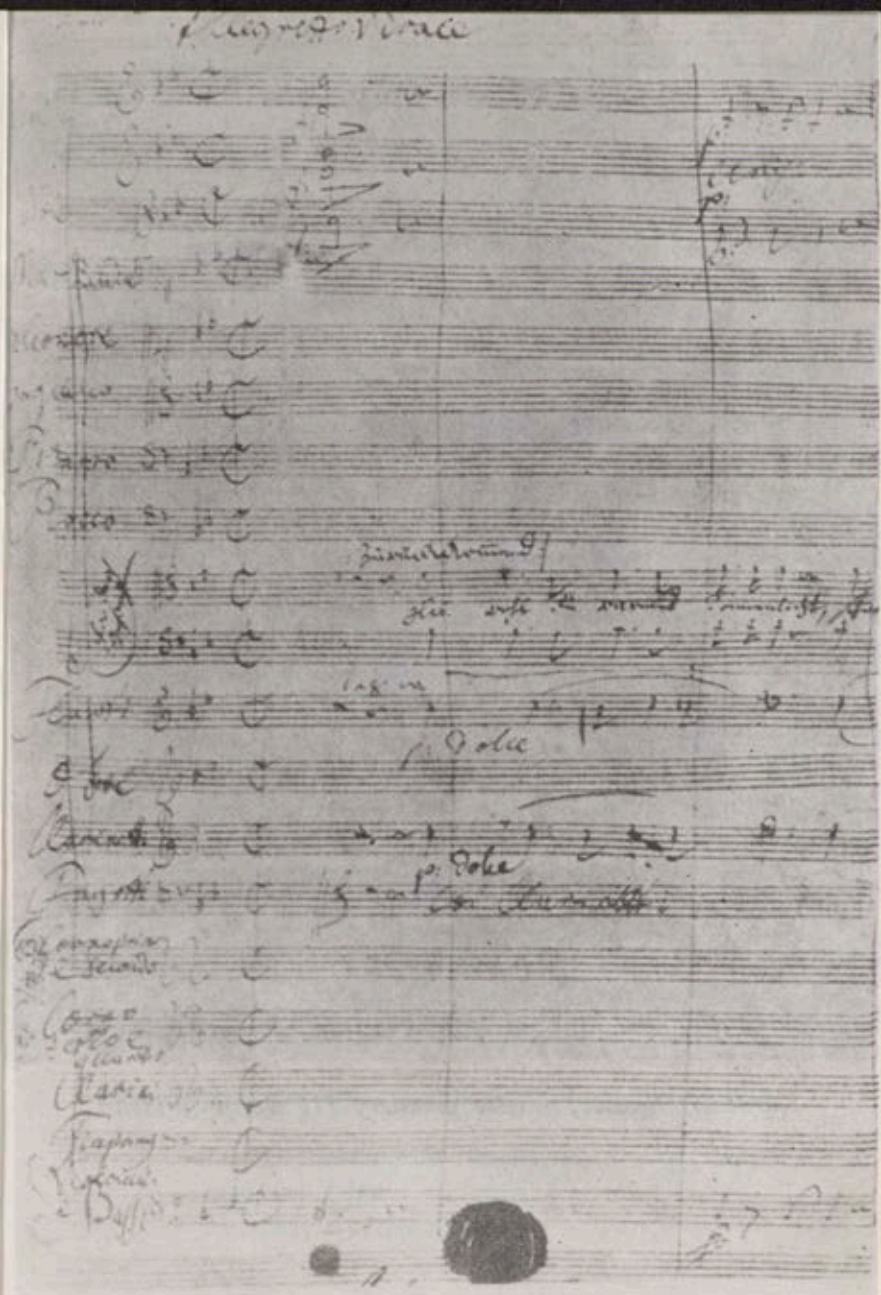
Na podstawie szkiców można dokładnie prześledzić pracę Beethovena nad operą. Gdy w październiku 1804 roku wystawiano w Dreźnie „Leonorę” Ferdynanda Paërsa, Beethoven tkwił w samym centrum pracy. Wystawienie w Dreźnie „Leonory” spowodowało wbrew woli kompozytora zmianę tytułu na „Fidelio”, sama zaś praca postępowała dość powoli – scenę z Florestanem opracowywał 18 razy, pieśń dla chóru – 10 razy, tyleż razy scenę z Leonorą. Gdy w roku 1805 Beethoven udawał się ówczesnym zwyczajem na wieś, opera była już prawdopodobnie w ogólnych zarysach gotowa. Premiera odbyła się 20 listopada, powtórzenie w dwóch następujących po sobie dniach.

Dziwna ironia losu sprawiła, że do niepowodzenia „Fidelia” niemal przyczyniła się francuska okupacja Wiednia. Parter teatru zajmowali oficerowie napoleońscy, którzy będąc nastawieni na inny rodzaj twórczości teatralnej, nie zrozumieli dzieła. Ponadto przedstawienie było niedobre, zwłaszcza Florestan, a także Anna Milder jako Leonora, która dopiero później wślawiła się tą rolą. Niestety, nie było lepsze przedstawienie, jakie odbyło się za rok; wprawdzie zastąpiono odtwórcę partii Florestana lepszym śpiewakiem, ale Beethoven dostarczył znowu za późno materiały, dzięki czemu odbyło się tylko kilka prób przy fortepianie i jedna z orkiestrą. Kompozytor tym razem nie brał udziału w próbach i skarżył się później na niedociągnięcia muzyczne.

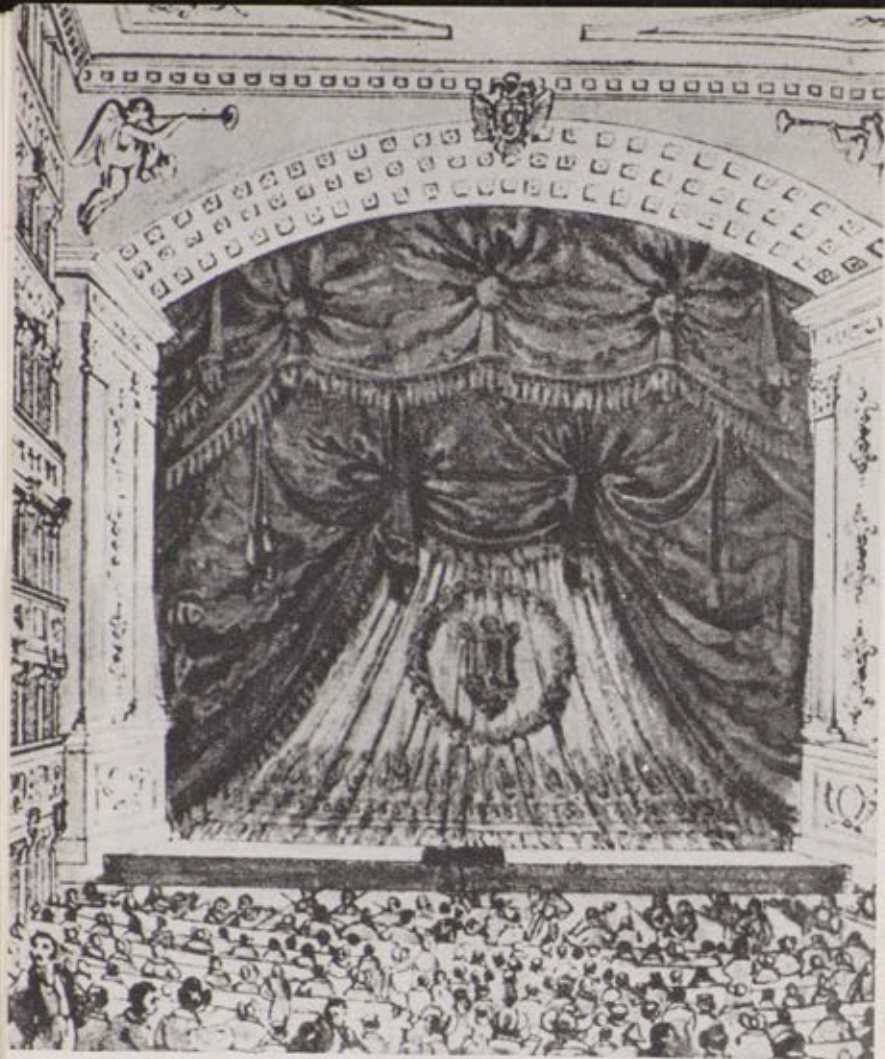
Po kolejnym niepowodzeniu na wiosnę 1806 r. wydawało się, że los opery jest przesądzony, przynajmniej w Wiedniu. Do „Fidelia” Beethoven powrócił osiem lat później, kiedy kilku wiedeńskich aktorów zwróciło się do niego z prośbą o przekazanie im opery na przedstawienie benefisowe. Kompozytor ponownie stanął przed koniecznością nowej redakcji dzieła. Szczęśliwym zbiegiem okoliczności zyskał w reżyserze i dramaturgu

Fryderyku Georgu Treitschke współpracownika, którego udział w ostatecznej redakcji dzieła nie jest dowiedziony, ale w efekcie wyraźnie na to wskazuje. Ostateczne opracowanie „Fidelia” wprowadziło do partytury szereg istotnych zmian. Kompozytor usunął dwie arie Rocca, ale przywrócił jego „złotą arię”. Recytatywy Leonory oraz część końcowej kwestii Florestana napisał na nowo, jak również zakończenie pierwszego finału. Najbardziej charakterystyczną zmianą był jednak podział opery na dwa akty, co wymagało skomponowania nowej partii finału. Praca nad operą została ukończona 15 maja 1814 roku, a premiera odbyła się już 23 maja tegoż miesiąca i stała się ogromnym sukcesem. Pomimo tego przełomu i wystawienia opery w następnym roku w Berlinie, Bethoven marszu triumfalnego swego dzieła już nie dożył. (...)

*fragment artykułu Petera Guelke
z wydawnictwa VEB Deutsche Schalplatten, 1970.
Przełożyła Helena Barbier*



Fragment rękopisu partytury I aktu „Fidelio”



Kärntnertheater, miejsce premiery III wersji „Fidelia”

Kochany, drogi Treitschke.

Przekłeta akademія, do urządzenia której zmusiła mnie ciężka sytuacja, upokorzyła mnie w związku z moją operą. Teraz musi się odbywać wszystko na raz, a przecież szybciej skomponowałbym coś nowego... W ciągu 14 dni dać operę to raczej niemożliwe, uważam, że na to trzeba czterech tygodni. Przed moją akademią miałem nieco szkiców do pierwszego i drugiego aktu; dopiero kilka dni temu mogłem rozpocząć właściwą pracę. Partytura opery jest tak okropnie napisana, że chyba nigdy takiej nie widziałem...

Krótko mówiąc, zapewniam Pana, kochany Treitschke, że ta opera pozwoli mi zdobyć koronę męczeńską. Gdyby Pan nie wysilił się tak serdecznie i tak korzystnie wszystkiego nie opracował – za co Panu po wsze czasy dziękować będę – nie byłbym w stanie przezwyciężyć się. Pan ocalił jeszcze trochę dobrych resztek z okrętu, który osiadł na mieliźnie.

*List Beethovena do Friedricha G. Treitschkego
kwiecień 1814*

Przełożyła Helena Barbier

[illegible]

O ludzie, co macie mnie lub ogłaszacie za nieprzyjawnego, zaciętego czy też mizantropa, jakżeż mnie krzywdzicie! Nie znacie tajemnej przyczyny tego, co się wam takim wydaje. Moje serce i umysł od dzieciństwa skłaniały się ku tkliwej życzliwości. Czulem się także zawsze usposobiony do dokonywania wielkich czynów. Ale pomyślcie tylko, że od sześciu lat znajduję się w rozpaczliwym stanie, pogorszonym przez bezrozumnych lekarzy. Z roku na rok oszukiwany nadzieją poprawy, zmuszony byłem w końcu przekonać się o trwałości choroby (której uleczenie potrwa może lata albo jest całkiem niemożliwe) i chociaż urodziłem się z ognistym temperamentem i nawet chętny do towarzyskich rozrywek, musiałem wcześniej odsunąć się od ludzi, pędzić życie samotne. Gdy chciałem czasem wznieść się ponad to wszystko, jakże twardo wówczas odpychała mnie w dwójnasób smutna świadomość, że źle słyszę, a przecie nie mogłem jeszcze powiedzieć ludziom: „Mówcie głośnie, krzyczcie, bo jestem głuchy” Ach, jakże mógłbym przyznać się do słabości zmysłu, który winien być u mnie doskonalszy niż u innych, zmysłu, który niegdyś miałem wspaniale doskonały, tak doskonały, jak ma go czy miało z pewnością niewielu ludzi mojego zawodu. Nie, nie mogę tego. Dlatego wybaczcie mi, że stronię od miejsc, w których chętnie bym się wśród was znajdował. Nieszczęście moje nęka mnie w dwójnasób, skoro na domiar muszę być źle rozumiany. Nie ma dla mnie wytchnienia w towarzystwie ludzi, subtelniejszych rozmów, wzajemnych wynurzeń. Prawie całkiem samotny, tyle tylko mogę się pokazywać w towarzystwie, ile wymaga tego najwyższa konieczność. Muszę żyć jak wygnaniec. Kiedy zbliżam się do ludzi ogarnia mnie dotkliwy lęk, ponieważ boję się narazić na niebezpieczeństwo, że stan mój zostanie odkryty (...)

Takie zdarzenia przywiodły mnie na skraj rozpacz: niewiele brakowało a skończyłbym z życiem. Tylko ona, sztuka, mnie powstrzymała. Ach, zdało mi się to niemożliwe opuścić świat, zanim stworzę to wszystko, do czego czulem się powołany, i wlokłem tak ten nędzny żywot, zaprawdę nędzny (...)

Boże, ty patrzysz w moją duszę, ty ją znasz; ty wiesz, że mieszka w niej miłość bliźniego i chęć czynienia dobra. O ludzie, jeśli kiedyś to przeczytacie, pomyślcie, że byliście niesprawiedliwi dla mnie, a nieszczęśliwy

niech się pocieszy, spotykając podobnego sobie, który mimo wszelkich przeszkód natury uczynił przecież wszystko, co było w jego mocy, by policzono go w poczet godnych szacunku artystów i ludzi. (...)

Z radością śpieszę śmierci naprzeciw. Jeśli przyjdzie wcześniej, nim zdążę rozwinąć wszystkie swoje zdolności artystyczne, to mimo mojej ciężkiej doli przyjdzie przecież za wcześnie i życzyłbym jej sobie później. Ale i wtedy będę zadowolony: czyż nie uwolni mnie od nie kończących się cierpień? Przyjdź, kiedy zechcesz: wychodzę odważnie naprzeciw ciębie. Bądźcie zdrowi i nie zapominajcie mnie całkiem po mojej śmierci. Zasłużyłem sobie u was na to, myśląc w życiu często o was, by was uczynić szczęśliwymi. Bądźcie nimi!

Ludwig van Beethoven

Heiligenstadt, 6 października 1802

*Fragmenty „Testamentu Heiligenstadzkiego”, przełożył
Jerzy Popiel*



Portrait of the artist, painted by the artist.

Portrait of the artist, painted by the artist.
Portrait of the artist, painted by the artist.
Portrait of the artist, painted by the artist.



Scena z „Fidelia”, miedzioryt V.R. Grünera

OSOBY

Don Fernando, minister
Don Pizarro, gubernator
Florestan, więzień
Leonora, jego małżonka
Rocco, dozorca więzienia
Marcelina, jego córka
Jaquino, odźwierny
Pierwszy więzień
Drugi więzień

Więźniowie, strażę, lud.

Akcja rozgrywa się w więzieniu w pobliżu
Sewilli w XVIII wieku

TREŚĆ LIBRETTA

AKT I

Na podwórzu więziennym odźwierny Jaquino zaleca się do Marceliny, córki dozorczy i wyznaje jej swą miłość. Marcelina odtrąca jednak oświadczyzny, bowiem zakochała się w Fidelio, zaangażowanym niedawno pomocniku jej ojca. Nie wie ona, że Fidelio to przebrana kobieta – Leonora, żona wysokiego urzędnika Florestana, który po wykryciu nadużyć popełnionych przez gubernatora Pizarra zaginął bez wieści. Leonora przypuszcza, że jej mąż został wtrącony do tego właśnie więzienia i dzięki swemu przebraniu ma nadzieję go odnaleźć.

Na dziedziniec więzienny przybywa wraz z orszakiem gubernator Pizarro. Z otrzymanych od Rocca dokumentów dowiaduje się, że niebawem ma przyjechać na inspekcję minister Don Fernando, by osobiście sprawdzić pogłoski, iż Pizarro więzi tu swych osobistych wrogów, którzy wiedzą o jego brudnych interesach. Gubernator wydaje rozkaz zgładzenia więźnia, który przetrzymywany jest w najgłębszym, sekretnym lochu. Rocco nie chce brudzić rąk morderstwem, wobec czego Pizarro sam postanawia usunąć niewygodnego więźnia. Rozmowę tę słyszy Leonora i ma nadzieję, że chodzi tu o jej męża, Florestana.

AKT II

Scena 1

W ciemnym, najgłębszym lochu więzienia przebywa zakuty w łańcuchy Florestan, który cały czas wierzy, że jego małżonka nie opuści go w tych ciężkich chwilach. Do lochu przychodzi Rocco z Fidelim, by przygotować grób dla więźnia. Leonora rozpoznaje swego męża. Gdy Rocco daje znak, że robota skończona, pojawia się Pizarro. Leonora śledzi każdy ruch gubernatora i gdy ten zamierza się sztyletem na Florestana odważnie występuje naprzód grożąc Pizarrowi pistoletem i daje się poznać jako żona więzionego. W tym momencie głos trąbki zwiastuje przybycie do więzienia ministra. Pizarro i Rocco idą witać Don Fernanda, zaś Leonora i Florestan padają sobie w objęcia.

Scena 2

Zgromadzony lud wita radośnie Don Ferdynanda. Leonora wyprowadza z lochu Florestana i stawia go przed ministrem jako koronny dowód nikczemności Pizarra. Don Fernando poznaje w więźniu swego przyjaciela, którego uważał za zaginionego. Pizarro decyzją ministra zostaje zakuty w łańcuchy i wtrącony do lochu, gdzie jeszcze przed chwilą więził niewinnych ludzi.

Operę kończy hymn na cześć miłości.

SEZON 1981/82

Premiera 19 czerwca 1982

Redakcja programu – Stanisław Dysbardis
Redakcja techniczna – Leszek Sochaczewski
Reprodukcje zdjęć – Chwalisław Zieliński
Wydawca – Teatr Wielki w Łodzi

Nakład I – 5.000 egz.
Cena programu zł 40.-
Druk: Łódzkie Zakłady Graficzne, ul. PKWN 18
Zam. 176/1104/82 F-6/861

