

PRZEKRÓJ

31-012 Kraków, ul. Reformacka 3
z dn.

2 0 9 2 14-07-05

665

KOMPOZYTOR: Ludwig van Beethoven (1770—1827). Jeden z trzech „klasyków wiedeńskich” (Haydn, Mozart, Beethoven), bo choć urodzony w Bonn, całe swe dojrzałe, artystyczne życie spędził w Wiedniu. Wielkość Beethovena przejawia się szczególnie w muzyce symfonicznej i kameralnej; stanowiąc szczytowe osiągnięcie w rozwoju form klasycznych, jednocześnie jego twórczość rozsadza już klasyczne kanony i wytycza kierunki rozwoju muzyki na całe stulecie, zapowiadając i przygotowując epokę romantyzmu. Do absolutnego mistrzostwa doprowadził Beethoven technikę przetwarzania tematów i technikę wariacyjną, stworzył też podwaliny pod muzykę programową swymi uwerturami koncertowymi, z których w okresie romantyzmu rozwinęła się forma poematu symfonicznego. W młodych latach słynął jako wirtuoz fortepianu, lecz postępująca głuchota zmusiła go do zarzucenia kariery pianistycznej, a pod koniec życia uniemożliwiła mu także działalność kapelmistrzowską. Nie pomagały już coraz większe, coraz cięższe metalowe trąbki do uszu, sporządzone specjalnie dla niego (są dziś w muzeum, w rodzinnym domu Beethovena, w Bonn); od 1819 porozumiewał się z otoczeniem poprzez tzw. zeszyty konwersacyjne, w których wpisywano zadawane mu pytania. Był wielkim samotnikiem; nigdy nie ożenił się, a gwałtowny charakter i liczne depresje psychiczne nie sprzyjały nawiązywaniu przez niego bliskich przyjaźni. Skomponował m. in.: 9 symfonii, 5 koncertów fortepianowych, Koncert skrzypcowy, 2 msze i jedną operę: „Fidelio”.

HISTORIA UTWORU: Należąc do popularnego w okresie Rewolucji Francuskiej i tuż po Rewolucji gatunku „Opery grozy i niespodziewanego ocalenia”, pozostaje „Fidelio” do dziś najdoskonalszym tego gatunku przykładem, chociaż Beethoven tworzył swą operę w „twórczych mękach” i parokrotnie przerabiał. Pisał ją do libretta Josepha Sonnleithnera, opartego na francuskim tekście Jeana Bouilly'ego „Leonora, czyli miłość małżeńska”, z którym to tekstem wystawiono już uprzednio dwie opery (Pierre Gaveaux, Paryż 1798; Ferdinand Paër, Dreżno 1804). Obie nosiły tytuł „Leonora”, tak też planował nazwać utwór Beethoven, jednakże dyrektor Theater an der Wien (gdzie miała odbyć się premiera), baron Braun, chcąc odróżnić dzieło Beethovena od dopiero co wystawionej „Leonory” Paëra, nazwał je „Fideliem”.

Co skłoniło Beethovena, który poprzednio odrzucił już kilkanaście projektów librett, do zainteresowania się właśnie tą historią? Jego biograf, George R. Marek, wskazuje dwa główne powody. Po pierwsze: zapalił jego wyobraźnię bunt przeciw politycznemu ujarzmieniu (...) Bouilly chciał pokazać, że człowiek niesłusznie oskarżony przez potężnego tyrana, może uzyskać sprawiedliwość. Po drugie: pragnienie, aby w muzyce wyrazić stan, jakiego nigdy nie doświadczył i — o czym musiał już wiedzieć — nigdy nie doświadczy. Stanem tym była miłość małżeńska, z całą lojalnością, ładem, zrozumieniem (...) Udało mu się uczynić główną bohaterkę, Leonorę, postacią ciepłą, żywą i sympatyczną. Jako postać kobiecą należy do klejnotów sceny operowej...

Po rozlicznych kłopotach z cenzurą, premiera pierwszej, 3-aktowej wersji „Fidelii” odbyła się w wiedeńskim Teatrze nad Wiednią 20 XI 1805, w kilka dni po wkroczeniu do miasta żołnierzy napoleońskich; oni też zapełnili sporą część widowni. Premiera przyniosła kompletne fiasko; po dwu dalszych spektaklach zdjęto operę z afisza. Za namową przyjaciół, Beethoven przerobił nieco utwór i kolejną, już 2-aktową, wersję przedstawiono w tym samym teatrze po czterech miesiącach (29 III 1806). Tym razem „Fidelio” odniósł pewien sukces, niemniej — opera miała zaledwie 2 przedstawienia; po drugim Beethoven gwałtownie pokłócił się z dyrektorem Braunem o pieniądze, czując się oszukanym przy podziale tantiem. Po ostrym spięciu zażądał wydania mu partytury i zerwał współpracę z teatrem.

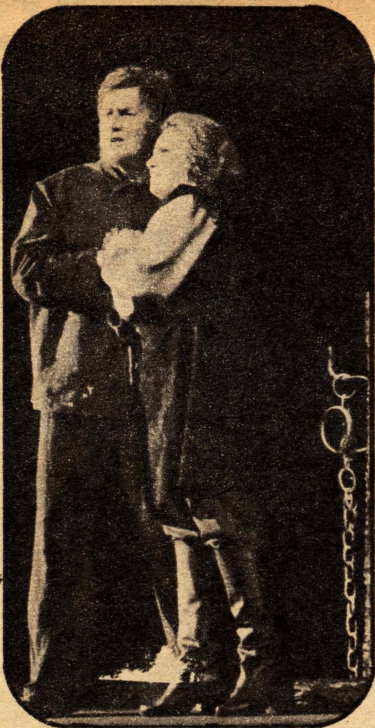
Powrócił do „Fidelii” dopiero po ośmiu latach. Libretto Sonnleithnera opracował na nowo Friedrich Treitschke. Beethoven przekomponował operę i tym razem odniósł już pełny sukces. Premierą w Theater am Kärntnerthore (23 V 1814) teoretycznie dyrygował sam kompozytor, w praktyce jednak głuchota nie pozwalała już Beethovenowi panować nad orkiestrą, prawdziwym dyrygentem był więc Michael Umlauf, który poddawał śpiewakom i muzykom takt, stojąc za Beethovenem — na niego też, a nie na kompozytora zwracali uwagę, śpiewając i grając według jego batuty (w podobny sposób, 10 lat później, Umlauf poprowadził prawykonanie Beethovenowskiej IX Symfonii).

Partię Leonory śpiewała austriacka sopranistka, Anna Paulina Milder-Hauptmann. Urodzona w Konstantynopolu, jako córka garderobianej i cukiernika w poselstwie austriackim, przyjechała do Wiednia w charakterze

OPERA MIESIĄCA (1)

W TEATRZE WIELKIM W WARSZAWIE

FIDELIO



Na zdjęciu: Barbara Zagórzanka (Leonora) i Roman Węgrzyn (Florestan). Fot. J. Giluś.

pokojówki pewnej arystokratycznej damy, i tutaj jej talent wokalny i aktorski odkrył Emanuel Schikaneder — założyciel i pierwszy dyrektor Theater an der Wien, librecista „Czarodziejskiego fletu”, śpiewak i kompozytor. Śpiewu nauczył ją legendarny rywal Mozarta, Antonio Salieri, po czym, w 1805, mając zaledwie dwadzieścia lat, panna Milder zaśpiewała już Leonorę na pierwszej premierze „Fidelii”. Powtórzyła tę rolę także na premierze drugiej i trzeciej wersji, kiedy to wreszcie i ona, i opera spotkały się z należnym powodzeniem. Okupiła je... rozwodem z mężem, zamożnym, lecz tępym jubilerem Hauptmannem; zniechęcony pierwszymi porażkami żony, kategorycznie zabronił jej śpiewać, Milder pozostała więc z męża, by przy śpiewie pozostać. Co więcej — po „Fideliu” wyspecjalizowała się w rolach tzw. „spodenkowych”, męskich, śpiewając z powodzeniem także i Tamina w Mozartowskim „Czarodziejskim flecie”.

Beethoven skomponował do „Fidelii” aż cztery uwertury. Najsłynniejsza — tzw. „Leonora III” — towarzyszyła premierze drugiej wersji opery; dziś grywa się ją często jako niezależny utwór koncertowy, a także między dwiema odsłonami II aktu. Uwertura E-dur, która obecnie zwykła poprzedzać „Fidelii”, napisana została dla ostatniej, trzeciej wersji opery; Beethoven nie zdążył ukończyć jej przed premierą, toteż po raz pierwszy zagrano ją dopiero na drugim spektaklu (26 V 1814).

TREŚĆ UTWORU: Więzienie w pobliżu Sewilli, XVIII w., Florestan, który wykrył nadużycia, jakich dopuścił się gubernator więzienia Pizarro, został przez niego bezprawnie wtrącony do lochów więziennych. Aby odnaleźć Florestana i pomóc mu w ucieczce, jego żona, Leonora, w męskim przebraniu, pod imieniem Fidelia (łac. fides — wiary) przyjmuje pracę u więziennego dozorczy, Rocca, wzbudzając niefortunne uczucie miłości

u córki dozorczy, Marceliny. Na inspekcję więzienia ma przybyć minister Don Fernando. Pizarro zamierza przed jego przybyciem potajemnie zgładzić Florestana; w dokonaniu mordstwa skutecznie przeszkadza mu jednak Leonora-Fidelio, a gdy przybywa minister — przedstawia mu Florestana jako wymowny dowód nikczemności Pizarra. Gubernator zostaje zakuty w kajdany, Florestan odzyskuje wolność; sprawiedliwości staje się więc zadość!

INSZENIZACJA w warszawskim Teatrze Wielkim jest dziełem Marka Grzesińskiego. Kierownictwo muzyczne: Robert Satanowski, scenografia: Barbara Kędzierska. Spektakl grany jest w oryginalnej (niemieckiej) wersji językowej, jednakże, zgodnie z praktyką stosowaną w większości teatrów, mówione dialogi ograniczone zostały do niezbędnego minimum (w nawiązującym do formy singspielu Beethovenowskim oryginale jest ich — zresztą niepotrzebnie — bardzo dużo). Jak zwykle u Grzesińskiego, akcja opery toczy się płynnie, nie ma ani w akcie I, ani w II zdecydowanego podziału na sceny, stąd „Leonora III” wykorzystano w tradycyjnym miejscu uwertury, nie znajdując możliwości zwyczajowego usytuowania jej po scenie w lochu więziennym. A w ogóle, w tekście prowokacyjnie zatytułowanym: „Dlaczego znów nie przekonały mnie didaskalia”, Marek Grzesiński tłumaczy swe odstępstwa od konwencjonalnej wizji „Fidelii”, z których wspomniane wyżej są stosunkowo najmniej istotne.

Jego koncepcja — co na pierwszy rzut oka wydaje się paradoksalne — odrzuca w ogóle lokalizację „Fidelii” w murach więziennych. Początek aktu I rozgrywa się w niemal idyllicznej, sielskiej atmosferze uroczego domku wśród kwiecia, bo tak — zdaniem Grzesińskiego — wygodną i spokojną egzystencję zapewnił sobie Rocco dzięki temu, iż współpracuje z twardym reżimem Pizarra, pilnując jego więźniów. Rocco — to typowy oportunistą, na swój sposób ludzki, sympatyczny człowiek, tyle że troskliwie dbający o zachowanie swego bezpiecznego „azylu stróża w bezmiarze więziennego nędzy”. Ta koncepcja Grzesińskiego mnie osobiście przekonuje, podobnie jak pojawiająca się w II akcie wizja nie tyle typowego uwięzienia, ile raczej obozu karnego o ponurej, lecz rozległej przestrzeni, nie podzielonej na cele. Czy jednak równie przekonujące jest wprowadzenie ministra Don Fernanda w postaci klasycznego „deus ex machina”, uzasadniającego porządku niezawodnej sprawiedliwości? Ubrany w biały kostium z innej, bliższej nam epoki, zjawia się w orszaku białych odzianych dziewcząt, by przywrócić ład w świecie nieprawości... Jeśli nawet ta wizja Grzesińskiego nie jest idealnym rozwiązaniem Beethovenowskiego, równie patetycznego, co i nawiądnego finału, to w każdym razie myślę, że jest jedną z możliwych do zaakceptowania. „Fidelio” — to przecież dramat już na polu romantyczny, ingerencja sił jak gdyby nadprzyrodzonych nie powinna nas zbyt szokować, a nieoczekiwane, szczęśliwe „ocalenie” istotnie trudno tu tłumaczyć inaczej, jak oddelegowaniem w niegodziwe strony rządzone przez Pizarra kogoś na kształt dobrego Anioła Stróża.

Z tym wszystkim, myślę zresztą, że „Fidelio” to opera, w której koncepcja inscenizacyjna może wprawdzie osłabić lub powiększyć wrażenie, lecz wrażenie o jakim przede wszystkim decydują śpiewacy. Muzyka jest tu w przeważającej mierze wspaniała, ale wymaga również wspaniałych głosów i dobrych aktorów, zwłaszcza do partii Leonory i Florestana. Leonora musi znakomicie śpiewać, bardzo dobrze grać i świetnie wyglądać w męskim przebraniu, jeśli załoty Marceliny do Fidelii nie mają budzić niezamierzonych chichotów widowni. Ile dziś w świecie Leonor spełniających wszystkie te warunki w stopniu idealnym? Z tego, co widziałem i wiem — to chyba... tylko jedna: Hildegard Behrens, a po trosze może i Gwyneth Jones. U pozostałych — nawet na pierwszych scenach świata — przynajmniej jeden z tych elementów zazwyczaj szwankuje.

Szwankuje i u naszej warszawskiej Leonory, Barbary Zagórzanki; u niej największym atutem w tej partii pozostaje niezawodny, znakomicie poprowadzony głos, podobnie jak i u Marceliny — Zdzisławy Donat. Z mężczyzną tym razem największej satysfakcji dostarczył mi „wypożyczony” z Opery Wrocławskiej Mieczysław Milun jako Rocco; gatunek głosu Romana Węgrzyna nie wydał mi się odpowiedni do partii Florestana. Bronisław Pekowski śpiewał Pizarra, Dariusz Walendowski — nieszczęśliwie zakochanego w Marcelinie Jaquina, Jan Dobosz — Don Fernanda. Pięknie zabrzmiał głos Bogdana Paprockiego w małej roli Pierwszego więźnia.

Orkiestra? Jeśli pod czujną dyрекcją Roberta Satanowskiego dała z siebie wszystko — to świadczyłoby to o tym, iż waltornie, na przykład, zbyt wiele dać nam z siebie nie mogą. W sumie jednak ten pierwszy „Fidelio” na warszawskiej scenie od lat blisko sześćdziesięciu okazał się lepszy i ciekawszy niż można było tego oczekiwać. Czyli — dobrze, że jest!

LUCJAN KYDRYŃSKI