

TU I TERAZ
00-375 Warszawa
ul. Smolna Nr 12

wydanie
2 1 2 2 -05- 85
Nr z dn.

665
Byl rok 1803, kiedy dyrektor teatru „An der Wien” Emanuel Schikaneder zaczął namawiać Beethovena na napisanie opery. Notatnik kompozytora z tego okresu zawiera — obok szkiców do *V Symfonii* — kilka pomysłów odnoszących się do zamierzonego dramatu. Finalizację dzieła przyspieszyło przejście teatru przez znanego mecenasa sztuki, barona Brauna, który postanowił otworzyć sezon operowy 1805/06 utworami wiedeńskich kompozytorów i w tym celu zwrócił się z zamówieniami do Beethovena i Voglera.

Najistotniejszym problemem stał się teraz wybór tematu. Beethoven pragnął, by jego opera wyrażała treści ogólnoludzkie: wzniosłe i szlachetne. Modna włoska opera buffo budziła — jako gatunek — najwyższą jego niechęć. Pociągała go natomiast francuska twórczość dramatyczna, reprezentowana przez Cherubiego, Gretry’ego i Mehulę, oparta na tematyce rewolucyjnej, bohaterkiej, patetycznej.

Ostatecznie kompozytor zdecydował się na libretto francuskiego dramaturga Jeana Nicolasa Bouilly’ego pt. *Leonora czyli miłość małżeńska*, wykorzystane już zresztą wcześniej przez dwóch innych muzyków: Francuza Gaveaux i Włocha Paëra. Przekładu na język niemiecki doko-

nał sekretarz teatrów wiedeńskich Joseph Sonnleithner. Ze względu na cenzurę, akcja została przeniesiona do XVIII-wiecznej Hiszpanii. Mimo tych środków ostrożności, dramat zachował jednak wyraźne akcenty polityczne i z największym trudem zdołano uzyskać zezwolenie na publiczne przedstawienie utworu. Dla odróżnienia od oper Gaveaux i Paëra, kierownictwo teatru wy mogło na Beethovena zmianę tytułu na *Fidelio*.

Praca nad partyturą ogromnie pochłaniała kompozytora i trwała od jesieni 1804 do lata 1805. Premierę wyznaczono na 20 listopada. Tydzień przed tym terminem wkroczyli do Wiednia Francuzi i w warunkach okupacji wojskowej opera nie mogła spotkać się z większym zainteresowaniem miejscowej publiczności. Widownię wypełnili przede wszystkim oficerowie armii napoleońskiej, nawet zresztą wśród nielicznych wiedeńczyków w dzieło nie zyskało pochlebnej opinii. Prasa odnotowała „aplauz bardzo nikły”, muzyce nie odmawiano wprowadzić mistrzostwa, ale uznano, że jest „bez efektu”, i „pełna powtórzeń”, że „całość rozpatrzona spokojnie i bez uprzedzeń, nie wyróżnia się pomysłowością ani wykonaniem”. Kompozytorowi zarzucano „brak zmysłu konstrukcyjnego”, w czym upatrywano główną przyczynę niepowodzenia. Dopiero po dłuższym czasie i szeregu prze-

„Fidelio” czyli nadzieja

Janusz Cegiella

róbek dokonanych przez Beethovena, *Fidelio* doczekać się miał zasłużonej sławy arcydzieła.

Na polskie sceny operowe dotarł z ogromnym opóźnieniem: dopiero po 114 latach od prapremiery. Po ostatniej wojnie pierwszym naszym dyrygentem, który położył fundamentalną zasługę w popularyzacji utworu, stał się Robert Satanowski. Jemu to właśnie zawdzięczamy premiery w Poznaniu (1966) i Wrocławiu (1977), a także wznowienie, po 65 latach, w Warszawie, 11 i 12 maja br. Zważywszy, że Satanowski wystawiał *Fidelio* również w Karl-Marx-Stadt, Zurychu i Krefeld, mamy tu do czynienia z trwałym afektem dyrygenta do jedynej opery Beethovena.

Przedstawienia premierowe poprowadził znakomicie. Już po wykonaniu Uwertury (*Leonora III*, op.

72b) publiczność nagrodziła go i świetnie dysponowaną orkiestrę serdecznymi brawami. Przygotowanie muzyczne *Fidelio* łącznie z solistami i chórem (dyr. Bogdan Gola), zasługuje na szacunek i uznanie.

Bardziej dyskusyjna jest inscenizacja Marka Grzesińskiego. Nie znając przed spektaklem jego interesującej wypowiedzi wydrukowanej w programie, odczytałem bezbłędnie sam zamysł, co świadczy, że został on przeprowadzony z całą konsekwencją. Myślę nawet, że odnalazłem w tej inscenizacji więcej, niż reżyser chciał o niej napisać. I z koncepcją ukazania beethovenowskiego arcydzieła w wymiarze ponadczasowym, w kategoriach dobra i zła, zgadzam się również. Niestety jednak, jeśli chodzi o doznania czysto estetyczne, realizacja *Fidelio* nie zdołała mnie przekonać do końca.

Umowność „obszaru niewoli i poniżenia” klóci się — moim zdaniem — z realizmem „idyllicznej wysepki wolności”. Dotyczy to również niektórych kostiumów zaprojektowanych przez Barbarę Kędzierską. Powstrzymuję się tu zresztą od oceny scenografii: była ona wiernie podporządkowana zamysłowi inscenizatora i taka widocznie być musiała, tzn. miała się właśnie nie podobać.

Wszystkie partie solowe — jest ich dziewięć — obsadzono bardzo starannie. Na pierwszym miejscu chciałbym wyrazić słowa podziękowań dla Barbary Zagórzanki za tytułową rolę Leonory—Fidelii. Artystka ta znajduje się od kilku lat w szczytowym rozwoju swojej sztuki. Jej piękny śpiew, nienaganna muzykalność i wewnętrzna żarliwość są tak przekonujące, że tracą na znaczeniu pewne niedostatki warsztatu aktorskiego.

Przesłusznie i od strony wokalne, i aktorsko-wizualnej rozegrała rolę Marceliny Zdzisława Donat.

Bardzo sugestywną, pełną ciepła postać Rokka stworzył wrocławianin Mieczysław Milun. Podobnie jak Zdzisław Donat, udało mu się połączyć piękny śpiew z dojrzałym, zarysowanym oszczędnymi środkami aktorstwem. Trafnie potraktował partię Florestana tenor Roman Węg-

ryzn. Doskonale wypadł zarówno w arii *Gott! Welch Dunkel hier!...*, jak i w „duecie szczęścia” z Leonorą. Mniej spójna była sylwetka Pizarra, zaproponowana przez Wiesława Bednarka. Śpiewak ten dysponuje głosem barytonowym o wyjątkowo szlachetnej barwie i posługuje się nim w sposób budzący uzasadnione nadzieje. Ale jego Pizarro wydał mi się nie dość dramatyczny jako personifikacja zła i niezupelnie wiarygodny w scenie zamierzonego zabójstwa Florestana.

Ladnie rozegrał swój epizod Dariusz Walendowski (Jaquino). Upatruję w jego osobie cenny a rzadki przykład sprawności wokalne, muzykalności, inteligencji i nerwu scenicznego. Miał zresztą w tym samym przedstawieniu wzór w osobie Bogdana Paprockiego, który udowodnił, że mistrzem pozostaje się nawet w najmniej szczytowej roli.

Poprawnie wykonali swoje zadania: Ryszard Cieśla (Don Fernando) i Jan Dobosz (II Więzień).

Premierę *Fidelio* uważam za znaczące wydarzenie artystyczne. Dobrze się stało, że ta opera znalazła się wreszcie w repertuarze Teatru Wielkiego. Po *Wozzecku* Berga i *Turandot* Pucciniego przybyła nam oto kolejna pozycja świadcząca, że najważniejsza polska scena operowa zmierza ku lepszej przyszłości.