

Magdalena Dziadek

Uniwersytet Jagielloński

<https://orcid.org/0000-0002-1409-7902>

***Fidelio*: Diagnoza porażki artystycznej w kontekście XIX-wiecznego kultu Ludwiga van Beethovena**

W europejskim dyskursie operowym specjalne miejsce, jako dzieło nieudane, zajmuje *Fidelio* Ludwiga van Beethovena. Jest to jedyna opera, której niedostatki charakteryzowano nie tylko w piśmiennictwie fachowym, ale nawet w popularnych przewodnikach operowych. Weźmy np. *Przewodnik operowy* Karola Stromengera z 1959 roku, w którym kwestia ta wysunęła się wręcz na pierwszy plan i wypełniła całe miejsce przeznaczone na interpretację utworu w kontekście historii gatunku operowego:

Dramatyczny charakter wielu [...] utworów instrumentalnych [Beethovena – M.D.], przeniesiony do teatru, a więc w dziedzinę dramatycznej ekspresji, traci na sile, Beethoven bowiem nie odznacza się poczuciem praktycznego teatru. W myśl ideałów XVIII wieku, np. F. Schillera, uważa Beethoven teatr za instytucję umoralniającą, za temat teatralny zaś uznaje jakiś przykład etyczny. Zbyt wysoko stawia moralną stronę teatru, a za mało jest „człowiekiem teatru”. Z przyczyn tych jedyna jego opera *Fidelio* (pierwotny tytuł *Leonora*), wykonana po raz pierwszy w r. 1805, w wiedeńskim Theater an der Wien, nie miała powodzenia. Nie lepiej przyjęto ją w Wiedniu w następnym roku, w drugiej wersji. Dopiero w r. 1814 dzieło zrobiło wrażenie dzięki znakomitej kreacji słynnej śpiewaczki Wilhelminy Schröder-Devrient¹.

¹ K. Stromenger, *Przewodnik operowy*, wyd. 2, Warszawa 1964, s. 22. Stromenger pomylił się w tym omówieniu dwukrotnie – po pierwsze, pierwotna wersja opery nosiła już tytuł *Fidelio*

Reakcje popremierowe w latach 1806–1814

Początki dyskursu o artystycznej porażce Beethovena jako autora *Fidelia* tworzą recenzje i sprawozdania napisane po prapremierze opery, prawykonaniach pierwszej wersji uwertury i przeróbki z 1806 roku. Po wykonaniu w ogrodzie Augarten uwertury użytej w przedstawieniu prapremierowym, znanej dziś jako *Leonora II*, we wpływowym wiedeńskim dzienniku „Freimüthige” ogłoszono: „jeszcze nigdy nie napisano czegoś tak złego”². A oto krótkie sprawozdanie z samej prapremiery, jakie znalazło się w anonimowej korespondencji z Wiednia nadesłanej do lipskiego pisma „Zeitung für die elegante Welt”. Opisuje ona liczne wrażenia z habsburskiej stolicy okupowanej przez Francuzów i zawiera charakterystyczny dla ówczesnego piśmiennictwa niemieckiego akcent francusko-niemieckiej rywalizacji, który w dużym stopniu wpłynął także na późniejszą recepcję *Fidelia* w obu obszarach językowych:

Wieczorem odwiedziłem teatr i tu po raz pierwszy poczułem, że nie wszystko jest tak samo, jak przedtem. Dawano *Fidelia*, nową operę Beethovena. Teatr nie był wcale pełny, a aplauz – niewielki. W istocie trzeci akt jest zbyt rozwlekły, a muzyka – nieefektywna i pełna powtórzeń, nie uwydatnia idei, tak jak to miało [miejsce – M.D.] w przypadku kantaty Beethovena, która pouczyła mnie o jego talencie do kompozycji wokalne³. Ponieważ tak wielu, nawet dobrych kompozytorów, poniosło porażkę jako twórcy oper, dyskretnie obserwowałem mego sąsiada, którego miny zdawały się potwierdzać mój sąd. Był to Francuz i szukał przyczyny w tym, że utwór dramatyczny stoi na szczycie hierarchii sztuki i wymaga wysokiego wykształcenia estetycznego, które, jak słyszał, rzadko można spotkać u niemieckich muzyków. Wzruszyłem ramionami i umilkłem⁴.

Wiele fachowych zastrzeżeń do muzyki *Fidelia* zgłosił po tym samym przedstawieniu wiedeński korespondent wychodzącej w Lipsku „Allgemei-

(w całości: *Fidelio, oder Der Triumph der ehelichen Liebe*), będący zmienioną wersją oryginalnego tytułu francuskiego libretta *Leonore ou l'Amour Conjugal*, a po drugie – Wilhelmine Schröder wystąpiła po raz pierwszy w roli *Fidelia* (jeszcze jako panna) dopiero w 1822 roku. Błędy powyższe krążą do dziś nie tylko w piśmiennictwie polskim.

² *Kunstnotizen*, „Blätter für Musik, Theater und Kunst” 1856, nr 10, s. 40.

³ Trudno ustalić, o jaki utwór chodzi. W tym okresie Beethoven był autorem kantaty na śmierć cesarza Józefa II (1790, WoO 87), prawdopodobnie niewykonanej za życia kompozytora, opublikowanej dopiero w 1880 roku oraz kantaty napisanej w tym samym czasie z okazji wstąpienia na tron Leopolda II (WoO 88), wydanej również pośmiertnie w 1888 roku. Być może chodzi o muzykę do któregoś z singspieli.

⁴ F-b.-t., *Wien von den Franzosen besetzt*, „Zeitung für die elegante Welt” 1806, nr 2, s. 12–13.

ne musikalische Zeitung” – najbardziej opiniotwórczego pisma muzycznego w ówczesnej Europie kontynentalnej. Jego wypowiedź ilustruje nie tylko ówczesny stan fachowej dyskusji o operze, ale i stanowisko Beethovena w Wiedniu. Zaczyna się od uwagi, że od Beethovena, jako kompozytora o ustalonej renomie nowatora, twórcy dzieł niezwykle oryginalnych, wręcz niezwykłych, oczekiwano równie ważkich odkryć w dziedzinie operowej. I tych w *Fidelio* zabrakło. Uwertura, przeładowana modulacjami, okazała się słabsza od dzieł instrumentalnych – chociażby od wstępu do baletu *Prometeusz*, arie nie miały uroku nowości, były za długie, a ich przeładowany akompaniament uniemożliwiał zrozumienie tekstu. Chóry były nieefektywne, a całości muzyki brakło elementu charakterystycznego⁵.

Zupełnie gdzie indziej szukał przyczyny porażki Beethovena – już jako autora wersji dwuaktowej, zaprezentowanej publicznie w marcu 1806 roku (zatyłowanej *Leonora*) – współpracownik „Wiener Theater-Zeitung”. Tu punktem wyjścia była zdecydowana krytyka literackiego pierwowzoru, a intencją – wyrażoną znacznie wyraźniej niż w poprzednim źródle – obrona Beethovena przed nim samym jako autorem dramatycznym:

Przeróbka polega na skomasowaniu trzech aktów w dwóch. Jest niepojęte, że kompozytor zechciał ożywić swoją piękną muzyką libretto tak pozbawione treści. Efekt całości jest niemożliwy, do czego zresztą kompozytor zechciał się przyczynić, ponieważ piękne fragmenty dzieła zostały częściowo lub w całości przesłonięte bezsensownymi recytacjami. Panu Beethovenowi z pewnością nie brakuje wglądu w wyższy sens estetyczny jego sztuki, skoro potrafi znakomicie oddać wyraz używanych słów, jednak brakuje mu zupełnie umiejętności spojrzenia na tekst i jego ocenienia z punktu widzenia całościowego efektu. W każdym razie muzyka jest mistrzowska i Beethoven pokazał, co może w przyszłości osiągnąć na nowo wybranej ścieżce⁶.

Z cytowanych recenzji warto wynotować dwa spostrzeżenia, które będą się później bezustannie powtarzać: pierwsze dotyczy braku zmysłu dramatycznego wiedeńskiego mistrza, drugie – pracowicie odnajdywanych w dziele szczegółowych rozwiązań, które miały zaświadczyć, że w *Fidelio* objawił się talent Beethovena równie wielki, jak w jego utworach instrumentalnych. Druga kwestia była istotna w kontekście ustalonej już ok. 1806 roku renomy Beethovena jako twórcy znakomitych utworów fortepianowych oraz symfonii. W toku dys-

⁵ J., *Nachrichten. Wien. Mitte Decembers*, „Allgemeine musikalische Zeitung” [Leipzig] 1806, nr 15, szp. 236–237.

⁶ *Gedanken über die Oper „Fidelio”*, „Wiener Theater-Zeitung” 1806, nr 16, s. 55.

kusji nad *Fideliem* doprowadziła do ustalenia się poglądu, że w utworze zasadnicza rola przypada czynnikowi instrumentalnemu jako temu, który kreuje znaczenia symboliczne dzieła, nadając mu jednocześnie niezatarte piętno indywidualnego stylu Beethovena (istotę tego stylu widziano właśnie w „wybornej i bogatej instrumentacji” jego symfonii⁷). W późniejszym czasie jeden z krytyków ukuł nawet w odniesieniu do *Fidelii* paradoksalne określenie gatunkowe „śpiewana muzyka instrumentalna” (*gesungene Instrumentalmusik*)⁸. Za tym kierunkiem interpretacji poszły wybory twórców repertuaru: już w latach trzydziestych XIX wieku zagościły w nim właśnie fragmenty instrumentalne: dwie uwertury znane dziś jako *Leonora II* (op. 72a) i *Leonora III* (op. 72b) oraz finały z pierwszego i drugiego aktu opery. Numery wokalne wykonywano poza sceną bardzo rzadko, z nich najbardziej popularny był czterogłosowy kanon *Mir ist so wunderbar* z pierwszego aktu.

Wiosną 1814 roku została wykonana w Wiedniu trzecia wersja opery (pod pierwotnym tytułem *Fidelio*), zredagowana przez Georga Philipa Treitschkego i zaopatrzona w warstwie muzycznej w liczne poprawki. I ta wersja nie zadowoliła krytyków. Korespondent lipskiej „Allgemeine musikalische Zeitung” pisał o jej kontrowersyjnym przyjęciu i jako główne braki wskazywał nadmierne wykorzystanie już wyeksploatowanej konwencji *Rettungsoper*, niezbyt oryginalne potraktowanie partii wokalnych, obecność reminiscencji z obcych oper, w tym Wolfganga Amadeusa Mozarta, a przede wszystkim brak weny, tak znakomicie charakteryzującej instrumentalne dzieła Beethovena. Autor wspomniał też o niedostatkach wykonawczych premiery: orkiestra, składająca się w znacznej części z amatorów, miała mieć trudności z wykonaniem swego zadania, a prowadzący całość kapelmistrz nie wykazał się odpowiednim temperamentem⁹.

Zestaw argumentów użyty w cytowanych recenzjach nie zmienił się potem wiele. W zasadzie można by na nich zakończyć relację na temat *Fidelii* jako dzieła nieudanego. Wypada ją jednak uzupełnić o wyjaśnienie powodów, z którego jedyne dzieło sceniczne Beethovena popadło po 1814 roku w trwający kilka dekad sceniczny letarg, objawiający się nie tyle liczbą premier, których było sporo, zarówno w krajach obszaru niemieckojęzycznego, jak i we Francji i Anglii, lecz brakiem zainteresowania publiczności, powodującym szybkie schodzenie przedstawień z afisza, a równocześnie stało się przedmiotem apo-

⁷ Hasło: *Beethoven*, w: H.A. Prierer, *Universal-Lexicon oder vollständiges encyclopädisches Wörterbuch*, Altenburg 1835.

⁸ Zob. L.A. Zellner, *Musikalische Wochenlese*, „Blätter für Musik, Theater und Kunst” 1855, nr 50, szp. 197–198.

⁹ J., *Nachrichten...*, op. cit., szp. 420–241.

logii w krytyce muzycznej i na koniec zajęło czołowe miejsce w niemieckim kanonie operowym. Proces ten zyskuje głębokie znaczenie w kontekście ro- dzącego się już na początku XIX wieku kultu Beethovena, którego był elemen- tem. Przyjrzyjmy się zatem bliżej próbom rehabilitacji *Fidelii* podjętym przez XIX-wiecznych krytyków niemieckich.

Rehabilitacja *Fidelii* a kult Beethovena

Wiosną 1815 roku dwuaktowa wersja opery została wykonana w Lipsku. Z tej okazji wybitny lipski filozof i muzyk Johann Amadeust Wendt nadesłał do „Allgemeine musikalische Zeitung” obszerne studium, którego celem było porów- nanie pierwowzoru z wersją ostateczną. Wyściowa teza Wendta brzmiała, iż dokonane przez Treitschkego przeróbki nie służą dobrze całości, a wręcz ją psują. Dalej następuje obrona doskonałości wersji pierwotnej. Tok myślenia owej obrony wpisuje się w prowadzoną wówczas przez północnoniemieckie środowisko muzyczne kampanię mającą na celu upowszechnienie w Niem- czech kultu Beethovena jako „narodowej świętości” (*Nationalheiligtum*)¹⁰. Towarzyszyła ona ogólniejszej dyskusji na temat klasyków, a do tego grona zaliczano już wówczas Beethovena, jako twórców muzyki wysokiej, zwanej poważną, której wartości są dostępne w pełni jedynie dla znawców. Dyskusji tej patronował często cytowany w „Allgemeine musikalische Zeitung” Johann Wolfgang von Goethe. Już w 1805 roku wydrukowano tam wyciąg z dialogu *O prawdzie i prawdopodobieństwie w dziele sztuki* z 1798 roku, uważany dziś za kanoniczny tekst o sztuce operowej¹¹. W tym samym roku ukazał się pra- wie w całości komentarz Goethego o muzyce dołączony do przetłumaczo- nego przez niego dialogu Denisa Diderota *Rameau’s Neffe* (1761, tłum. niem. 1805)¹². Przedrukowany fragment zawiera m.in. kluczowe rozróżnienie mu- zyki samodzielnej (*selbstständige*) i znaczącej (*bedeutende*), zastępujące utar- te w XVIII wieku opozycyjne kategorie muzyki naturalnej i naśladowącej oraz wywodzące się stąd spostrzeżenie na temat różnicy między muzyką wokalną Włochów oraz Francuzów i narodów Północy: pierwsi traktują ją jako sztukę samowystarczalną, dążącą do tworzenia pięknych, pieszczących ucho melodii

¹⁰ F.A. Wendt, *Gedanken über neuere Tonkunst, und van Beethovens Musik, namentlich des- sen Fidelio*, „Allgemeine musikalische Zeitung” [Leipzig] 1815, nr 24, szp. 398.

¹¹ E., *Wahrheit und Warscheinlichkeit*, „Allgemeine musikalische Zeitung” [Leipzig] 1805, nr 50, szp. 789–795.

¹² *Goethe über Musik*, „Allgemeine musikalische Zeitung” [Leipzig] 1805, nr 34, szp. 541–544.

i harmonii, podczas gdy mieszkańcy Północy angażują do tworzenia muzyki, wyposażonej w stabilne i komunikatywne znaczenie semantyczne i wyrazowe, wszystkie siły duchowe: rozum, wyobraźnię i uczucia. Z tego tekstu wyrosły najbardziej charakterystyczne elementy programu sztuki muzycznej szerzonego w lipskim piśmie. Jego myślą przewodnią stała się teza o wyższości muzyki instrumentalnej w wydaniu niemieckim, to jest twórczości samodzielnej i głęboko sprofilowanej w aspekcie techniki kompozytorskiej, od której żądano równocześnie oryginalności, rozumianej jako ślad działania geniuszu.

Oddziaływanie klasycyzujących poglądów Goethego jest wyraźnie widoczne w sposobie, w jaki podszedł do *Fidelii* Wendt. Zachowując postawę eksperta, okazał się daleki od tego, by akceptować wszystkie rozwiązania muzyczne opery. Skrytykował zwłaszcza uwerturę znaną dziś jako *Uwertura „Fidelio”* op. 72, twierdząc, iż ma ona wprowadzić piękniejsze i głębsze niż jej poprzedniczki (uwertury *Leonore II* i *Leonore III*) myśli muzyczne, lecz brakuje między nimi jasnego powiązania – dziwne przejścia między myślami muzycznymi hamują wylew fantazji, a całość jest za długa i za ciężka.

W szczegółowej analizie dzieła Wendt w pełni dowartościował muzyczne opracowanie wersji z 1805 roku, a także tak krytykowane przez wszystkich pierwotne libretto. Twierdził, iż mimo że akcja całości jest mało zróżnicowana, to poszczególne sceny mają w sobie „nieskończenie bogaty” potencjał dramatyczny i muzyczny, dostępny oczywiście jedynie dla głębokiego i przenikliwego artysty. Jednym z czołowych zagadnień, które usiłował rozwiązać na korzyść Beethovena, było przeciążenie *Fidelii* efektami muzyki orkiestrowej, niezgodne z tradycją gatunku, wyznaczającego pierwszeństwo śpiewowi, uprzywilejowanemu nie tylko jako element popisowy, ale i zasadniczy nośnik charakterystyki postaci, czytelny w powiązaniu z tekstem. Tymczasem, jak konstatował krytyk, Beethoven pozostał w swojej operze przede wszystkim symfonikiem i wykorzystał swoje doświadczenie w zakresie mowy orkiestrowej do kreowania znaczeń symbolicznych i dramaturgii całości¹³.

Kolejna uwaga Wendta, związana wyraźnie z niemieckim dyskursem narodowym, dotyczyła użycia przez Beethovena libretta w języku niemieckim. Uczony nie odniósł się przy tym do konwencji gatunków z pogranicza singspielu, które zwykle pisane były w języku narodowym, lecz skoncentrował się na pochwie samego języka niemieckiego, umożliwiającego artystom przekazywanie głębszych myśli i niedającego miejsca na stereotypowe frazy muzyczne, jakimi przepełnione są opery włoskie. Do takiego tekstu Beetho-

¹³ J.A. Wendt, *Gedanken...*, op. cit., s. 371.

ven stworzył muzykę, której nie można mierzyć zwykłą miarą przykładaną do oper. To muzyka przeniknięta idealnym tchnieniem ducha, który pozwala wyposażyć bohaterów w wyższe cnoty heroiczne. Jedynie zrozumienie wyższego sensu muzycznego opery pozwala wydać o niej rzetelny wyrok; tymczasem „nerwowe natury”, z których składała się jej wiedeńska publiczność, nastawiają się jedynie na odbiór tego, co w niej przyjemne i przystępne. Intencja przypisania niepowodzenia premiery z 1805 roku niekompetencji masowej publiczności wiedeńskiej, która jakoby lepiej orientowała się w sprawach teatralnych niż muzycznych, kieruje nas w stronę jeszcze jednej odbywającej się wówczas w Niemczech dyskusji, dotyczącej miejsca muzycznego Wiednia w całokształcie rodzącej się narodowej kultury niemieckiej.

Fidelio a Wiedeń

Punktem wyjścia tej dyskusji była świadomość istnienia symbolicznej linii demarkacyjnej oddzielającej kulturę południowych oraz północnych i środkowych Niemiec. Różnicę tych kultur tłumaczono nie tylko przynależnością reprezentujących je ośrodków do dwóch różnych organizmów państwowych: Związku Niemieckiego i Cesarstwa Austriackiego, ale i odmiennością lokalnych charakterów. W opublikowanym w lipskiej gazecie muzycznej w 1814 roku manifestie *Do północno- i południowoniemieckich kompozytorów i artystów*¹⁴, wzywającym do zjednoczenia się wszystkich niemieckich „współbraci” w dziele budowy wysokiej kultury muzycznej, została zaproponowana charakterystyka cech kultury północnej i południowej: pierwsza miała być bardziej poważna i głęboka, wspierana potrzebą wiedzy i krytycyzmem, druga – bardziej żywotna, zmysłowa, naznaczona ogniem i siłą. Dostrzegano także różnicę muzycznej tradycji, która w północnych państwach niemieckich miała mieć wyrazisty charakter narodowy, utwierdzony rangą dorobku tamtejszych wybitnych kompozytorów z Bachem na czele, zaś w Austrii była bardziej kosmopolityczna, chociażby z racji ciągle przypominanej obecności włoskich muzyków w tym mieście¹⁵. Już w 1801 roku ukazał się na łamach lipskiej gazety muzycznej artykuł anoni-

¹⁴ *An die nord- und süddeutschen Tonkünstler und Kunstgenossen*, „Allgemeine musikalische Zeitung” 1814, nr 26, szp. 433–436.

¹⁵ Dużo miejsca poświęcił kulturowemu fenomenowi wiedeńskich przedmieść Johann Friedrich Reichardt w swych listach z podróży do Wiednia i Pragi w 1809 roku; J.F. Reichardt, *Vertraute Briefe: geschrieben auf einer Reise nach Wien und den österreichischen Staaten zu Ende des Jahres 1808 und zu Anfang 1809*, t. 1–2, Amsterdam 1810.

mowego autora z Wiednia pt. *Nowa próba scharakteryzowania ogólnego stanu muzyki w Wiedniu*, którego tezą była całkowita odmiennosc sądów o muzyce wyrażanych przez północnych i południowych Niemców, tj. Wiedeńczyków – „bo to oni decydują w południowych Niemczech o sprawach sztuki i smaku”¹⁶. Jak wyżej zasugerowano, intencją krzewicieli narodowej kultury muzycznej było zniwelowanie powyższych różnic. Jednym z owoców tego typu działań było dążenie do uniwersalizowania na gruncie ogólnoniemieckim znaczenia trójki czołowych kompozytorów wiedeńskich, którzy dużo później, w pierwszych latach XX wieku, otrzymali etykietę klasyków wiedeńskich. Ilustruje to dobitnie zdanie otwierające uroczysty tekst Franza Liszta, jaki przedrukowało wiedeńskie czasopismo „Blätter für Musik, Theater und Kunst” w styczniu 1856 roku w związku ze zorganizowanym tam świętem upamiętniającym setną rocznicę urodzin Mozarta. Liszt w tym tekście określa Wiedeń jako Walhallę, czyli pośmiertny raj bohaterów germańskich¹⁷.

Tendencję do uniwersalizacji dorobku Beethovena i pozostałych klasyków wiedeńskich można odczytać nie tylko w kontekście propagowanej wówczas patriotycznej misji ochrony i upowszechniania ich dziedzictwa jako własności narodu niemieckiego, ale i w kontekście systematycznego zmniejszania się od początku lat trzydziestych XIX wieku znaczenia Wiednia jako kolebki i katalizatora kultu tych kompozytorów. O tym zjawisku pisano otwarcie w Wiedniu już na początku czwartej dekady XIX stulecia, która była świadkiem ogólnego kryzysu tamtejszej kultury muzycznej, będącego konsekwencją masowego odpływu profesjonalnych muzyków do nowej muzycznej stolicy Europy – Paryża oraz niekontrolowanego rozrostu trywialnej sfery kultury. Kryzys odbił się wyraźnie na wiedeńskiej recepcji *Fidelia*. Z jednej strony był on stale obecny w repertuarze sceny dworskiej, pełniąc funkcję utworu reprezentacyjnego, a z drugiej strony w tym repertuarze odgrywając rolę Kopciuszka – jak to ujął w 1856 roku Leopold Alexander Zellner, założyciel i redaktor wychodzących w Wiedniu „Blätter für Musik, Theater und Kunst”¹⁸. Wiedeńska prasa kilkakrotnie sygnalizowała fakt, że wznowienia opery w tamtejszym teatrze dworskim nie cieszyły się dobrą frekwencją i szybko spadały z afisza. Po jednym z owych wznowień, które odbyło się w 1844 roku i miało mieć nadspodziewa-

¹⁶ *Neuer Versuch einer Darstellung des gesamten Musikwesens in Wien*, „Allgemeine musikalische Zeitung” [Leipzig] 1801, nr 37, s. 622–627.

¹⁷ F. Liszt, *Bei Gelegenheit der hundertjährigen Mozart-Feier*, „Blätter für Musik, Theater und Kunst” 1856, nr 6, s. 21.

¹⁸ L.A. Zellner, *Musikalische Wochenlese*, „Blätter für Musik, Theater und Kunst” 1856, nr 61, s. 241.

nie liczną publiczność zarówno na parterze, jak i w łóżach satyryczny tygodnik „Der Humorist” zamieścił taki oto komentarz:

Przedwczoraj mieliśmy niezwykłą przyjemność być na obejrzanym przez nadzwyczaj liczną publiczność przedstawieniu *Fidelia* – wydarzenie, z którym aż do owego wieczora nie mieliśmy do czynienia w całej naszej krytycznomuzycznej karierze! Czyżby szersze grono pojęło w końcu sens tej boskiej muzyki? Czyżby polepszył się nasz niemiecki, nasz wiedeński smak, który powinien być najlepszy, skoro dla nas pisali najlepsze rzeczy nasi rodzimi kompozytorzy? „Ach, gdyby pozostała wiecznie zielona” ta miłość do Beethovena!¹⁹

Pisujący w „Wiener Theater-Zeitung” Heinrich Adami podsumował przy okazji tego samego przedstawienia ogólnie stanowisko *Fidelia* w wiedeńskim teatrze:

Ta opera nigdy nie przynosiła zysku. Raz lub dwa razy do roku czyni się dla niej ofiarę, robiąc jej miejsce w repertuarze, i za każdym razem musi wędrować z powrotem do kurzu teatralnego archiwum. Czy w tym archiwum nie ma czasem innych starych oper, których wyciągnięcie na światło dzienne nie opłaciłoby się bardziej?²⁰

Kilkakrotnie pokusił się o diagnozę opisanego stanu rzeczy Leopold Alexander Zellner. W cytowanym tekście z 1856 roku sugerował, że scenie wiedeńskiej zabrakło utalentowanych i mądrych Leonor, zdolnych objąć głębię beethovenskiego arcydzieła, a rok wcześniej przedstawił *Fidelia* jako dzieło notorycznie nierozumiane czy też źle rozumiane przez krytyków²¹. Jego uwagi były za każdym razem jedynie wstępem do utrzymanej w romantycznym duchu apologii opery jako doskonałego arcydzieła, którego każdy dźwięk jest równie istotny, działając jako pojedynczy atom w artystycznej przestrzeni i jako pojedynczy moment w przebiegu czasowym dzieła, charakteryzującego się nieskończonym bogactwem szczegółów, które wspólnie naprowadzają zaangażowanego odbiorcę na głęboki sens duchowy całości. Nastrojona na wysoki ton wypowiedź Zellnera obrazuje ten etap krytycznomuzycznej recepcji *Fidelia*, w której utrwaliło się już ostatecznie myślenie o Beethovenie jako geniuszu, w którego spuściźnie nikt nie ma prawa doszukiwać się błędów.

¹⁹ *Album. Theater-Salon*, „Der Humorist” 1844, nr 197/198, s. 788.

²⁰ *Wien*. H. Adami, *K.K. Hofoperntheater nächst dem Kärthnertore*, „Wiener Theater-Zeitung” 1844, nr 198, s. 817.

²¹ L.A. Zellner, *Musikalische Wochenlese*, op. cit.

Galwanizacja poglądów na operę Beethovena. *Fidelio* a Francuzi

W środkowych dekadach XIX wieku powyższy zestaw społecznych norm recepcji *Fidelia* uległ, można powiedzieć, galwanizacji, co ograniczało merytoryczną dyskusję o utworze. Krytycy gazet codziennych i pism teatralnych powtarzali slogany na temat wielkości dzieła, posługując się takimi wyrażeniami, jak „klasyczny”²² czy „nieśmiertelny *Fidelio*”²³ i budując mu pomniki jako przykładowi sztuki o najwyższym stopniu doskonałości, budzącym w odbiorcy poczucie ideału²⁴. Dość często odnoszono się do pierwszych ocen opery, wykazując, że ich autorzy pomylili się. Stało się to nawet źródłem anegdot. W roku 1847 „Kurier Warszawski” przekazał czytelnikom taką oto opowiastkę, zaczerpniętą z jakiegoś pisma drezdeńskiego:

Stary dobroduszny Schicht²⁵, niegdyś dyrektor muzyki w obu głównych kościołach w Lipsku, był z początku przeciw sławnemu Beethovenowi uprzedzonym, i wątpił o jego talencie co do muzyki dramatycznej; zwykł był mówić: Beethoven jest osioł co do oper. Ledwie z trudnością namówiono go, ażeby był w teatrze na wystawieniu opery Beethovena *Fidelio*. Po pierwszym przedstawieniu ani słowa nie można było od niego usłyszeć, ale gdy grano tę operę 2gi i 3ci raz, on był przytomnym w teatrze. Nareszcie nacierano na niego, ażeby swoje zdanie o tej operze powiedział. „Tak, odpowie po prostu, ja mówiłem, że Beethoven osioł; nie, to ja byłem osłem”²⁶.

Zgodnie ze stanem świadomości estetycznej znamionującym fazę dojrzałego romantyzmu, dość dużo rozpisywano się od końca lat dwudziestych XIX wieku o romantyzmie *Fidelia*, inspirując się myślą popularnych pisarzy: Jean Paula, przedstawicieli szkoły jenajskiej, czy E.T.A. Hoffmanna. Pisano zatem górnolotnie, lecz mało konkretnie o wkraczaniu muzyki *Fidelia* w sferę tego, co „nie-skończone”, „nieogarnione”, „w najwyższym stopniu cudowne” itp.²⁷ Popularne piarstwo panegiryczne konserwowało wszakże mimochodem niektóre dawniej-

²² *Correspondenz. Brünn*, „Allgemeine Musik-Zeitung” 1841, nr 97, s. 407.

²³ *Correspondenz-Nachrichten*, „Wiener Theater-Zeitung” 1843, nr 58, s. 264.

²⁴ *Feuilleton. Schauspiele*, Sch., K.K. Hofoperntheater nächst dem Kärthnertore, „Der Sammler” 1838, nr 157, s. 484.

²⁵ Johann Gottfried Schicht (1753–1823) był dyrektorem muzyki w Neukirche, a następnie w kościele św. Tomasza.

²⁶ *Rozmaitości*, „Kurier Warszawski” 1847, nr 265, s. 1271.

²⁷ *Feuilleton. Schauspiele*, H. Aue, K.K. Hofoperntheater nächst dem Kärthnertore, „Der Sammler” 1841, nr 484, s. 644.

sze spostrzeżenia na temat nietypowości opery, głównie te dotyczące przerostu czynnika muzycznego nad teatralnym²⁸.

Żywsze momenty recepcji dzieła wyznaczyła w omawianym czasie trwająca jeszcze wówczas rywalizacja francusko-niemiecka, podpowiadająca Niemcom pobłażliwy lub ironiczny stosunek do kultu Beethovena rodzącego się w Paryżu, m.in. za sprawą François-Antoine'a Habenecka, dyrektora utworzonego w 1828 roku Société des Concerts du Conservatoire, w ramach których wykonywano symfonie Beethovena, François-Josepha Fétisa, profesora tegoż konserwatorium i założyciela fachowego pisma „Revue musicale” oraz kompozytora Hectora Berlioza, który na łamach tegoż pisma opublikował cykl entuzjastycznych artykułów o symfoniach Beethovena. Niemiecka prasa muzyczna uważnie śledziła postępy paryskiej recepcji Beethovena, nie szczędząc uwag krytycznych. Charakterystyczny przykład daje nam Gottfried Wilhelm Fink – redaktor lipskiej „Allgemeine musikalische Zeitung” działający pod koniec lat dwudziestych XIX wieku. W roku 1827 odwołał się on aż do autorytetu Goethego, dyskutując z kontrowersyjnym, jego zdaniem, tekstem François-Josepha Fétisa o Beethovenie, który ukazał się w paryskiej „Revue musicale”²⁹. W swym polemicznym materiale, sprzeciwiającym się wyartykułowanym przez Fétisa uwagom o „dziwactwach” charakteryzujących niektóre dzieła Beethovena, mistrza z Bonn nazwał filarem niemieckiej kultury ogarniętej duchem romantycznym. Wbrew Fétisowi, zarzucającemu *Fideliu* brak dostatecznie wyeksponowanych, typowo operowych partii wokalnych i nieskuteczne podejście do strony dramatycznej libretta, wskazał na osiągnięcie przez Beethovena wyrazistej charakterystyki postaci i utrzymane całości we wzniosłym nastroju, przewyższającym natężeniem i konsekwencją dzieła religijne kompozytora, którym Fétis przyznał w tym zakresie pierwszeństwo przed operą³⁰.

Nie zabrakło ironii w niemieckich komentarzach na temat paryskich planów wystawienia *Fidelii*. Na wieść o premierze przygotowywanej w 1825 roku Adolf Bernhard Marx, ówczesny redaktor berlińskiej „Allgemeine musikalische Zeitung” zakrzyknął:

O niebiosa, Francuzi przytną Beethovena, tak jak to zrobili z *Freischützem*! Oczywiście my w Niemczech nie mamy pojęcia, jak adjustować dzieło Beethovena czy Mozarta. Ale Francuzi to rozumieją i dlatego Bóg zlituje się nad *Fideliem* – czyli Francuzami!³¹

²⁸ Ibidem.

²⁹ [F.-J. Fétis], *Biographie*, „Revue musicale de Paris” 1827, t. 1, nr 4, s. 114–120.

³⁰ G.W. Fink, *Urtheil über Beethoven aus der revue musicale, verbunden mit unsern Ansichten, von [...]*, „Allgemeine musikalische Zeitung” [Leipzig] 1828, t. 30, nr 11, szp. 165–170; nr 12, szp. 181–185.

³¹ M[arx], *Allerlei*. IV, „Allgemeine musikalische Zeitung” [Berlin] 1825, nr 29, s. 236.

Kultowe wykonawczynie

Do paryskiej premiery opery doszło dopiero w 1830 roku w gmachu teatru włoskiego, a wykonawcami była trupa niemiecka. W roku 1836 *Fidelio* zawitał do Londynu, a w 1840 został wystawiony w Paryżu siłami uczniów konserwatorium. W tej dekadzie bywał też często wystawiany w różnych miastach obszaru niemieckojęzycznego. Recenzje z tego okresu koncentrują się głównie na stronie wykonawczej; zachwycano się szczególnie Wilhelminą Schröder-Devrient, która debiutowała w roli Fidelia w wiedeńskim spektaklu zorganizowanym w dniu urodzin cesarza 3 listopada 1822 roku i wykonywała tę rolę przez wiele lat, uosabiając w oczach krytyków i publiczności heroiczny charakter swojej bohaterki. Jej charyzmie – jak stwierdzili już świadkowie tej premiery, a po nich Ludwig Rellstab³², Franz Liszt, Richard Wagner³³ i wielu innych – opera zawdzięczała przeistoczenie w żywą i prawdziwą opowieść, a przynajmniej możliwość zrozumienia fabuły, jako to zaznaczył jeden z bardziej konserwatywnie nastawionych recenzentów premiery z 1822 roku³⁴. Poza kreacjami Schröder-Devrient, do których dopisano nawet wprowadzającą publiczność w błąd legendę, jakoby partia Leonory była pisana przez Beethovena specjalnie dla tej artystki, a co więcej, pod wrażeniem fascynacji kompozytora jej „błękitnymi oczami”³⁵, większe zainteresowanie budziły interpretacje Marii Malibran – pierwszej londyńskiej Leonory³⁶.

Uwagi Schindlera o *Fideliu*

W latach czterdziestych XIX wieku nastąpiło ożywienie badań źródłowych nad spuścizną kompozytora. W 1840 roku ujrzała światło dzienne monografia pióra Antona Schindlera, poprzedzona szeregiem drobniejszych publikacji, przynoszących wnioski z przeprowadzonych przez niego badań źródłowych. W samej monografii, ogłoszonej także w przekładzie angielskim, w redakcji ucznia

³² L. Rellstab, *Wilhelmine Schröder-Devrient*, „Neue Zeitschrift für Musik” 1834, t. 1, nr 49, s. 195.

³³ R. Wagner, *Mein Leben*; zob: A. Rehding, *Music and monumentality. Commemoration and wonderment in nineteenth century Germany*, Oxford 2009, s. 110.

³⁴ *Notizen. Schauspiele*, „Der Sammler” 1822, nr 138, s. 552.

³⁵ Legendę tę przekazała w noweli *Die Leonore* Elise Polko na łamach „Blätter für Musik, Theater und Kunst” w 1856 roku (nr 96 i 99), a skomentował na łamach tejże gazety Leopold Sonnleithner (*Historische Notizen zur „Leonore”*, „Blätter für Musik, Theater und Kunst” 1856, nr 100, s. 398).

³⁶ L.A. Zellner, *Musikalische Wochenlese*, op. cit.

Beethovena Ignaza Moschelesa (1841), Schindler umieścił relację na temat dziejów wczesnej recepcji *Fidelii*, w tym zarzutów, które spotkały Beethovena ze strony świadków pierwszych przedstawień. A zatem Beethoven, niemający żadnego doświadczenia w dziedzinie operowej, nie usłuchał rad śpiewaków, wskutek czego partie wokalne nie brzmiały dobrze i w sposób typowy dla tego gatunku. Wadą miało być też to, że do słabego w gruncie rzeczy libretta zostało stworzone monumentalne opracowanie muzyczne, czyniące całość zbyt długą i ciężką dla słuchaczy. Beethoven sporządził aż cztery wersje uwertury, z których trzy pierwsze stanowczo odrzuciło zarówno prywatne grono ekspertów, jak i krytyka muzyczna. Audytorium prapremiery z 1805 roku składało się w dużej mierze ze stacjonujących w Wiedniu oficerów francuskich, którzy zupełnie nie znali się na muzyce. W końcu niedoskonałość opery dokumentować miał fakt, że było to jedyne dzieło, które Beethoven zgodził się poprawić, czego rezultatem było powstanie jego nowej, dwuaktowej wersji³⁷.

Po opublikowaniu monografii Schindlera w prasie wiedeńskiej i niemieckiej rozwinęła się trwająca kilka lat dyskusja dotycząca opublikowanych przez autora źródeł. Zapytywano m.in. o bazę źródłową poszczególnych wersji *Fidelii*. Schindler odpowiadał na te pytania, nie szczędząc przy okazji krytycznych uwag na temat upadku kultury muzycznej w Niemczech, pociągającego za sobą nie dość poważny stosunek społeczeństwa do beethovenowskich „relikwii”, jak owe źródła określał³⁸.

W perspektywie bogactwa zainicjowanych już w latach trzydziestych w różnych ośrodkach niemieckich festiwali i jubileuszy dedykowanych Beethovenowi uwagi te wydają się przesadzone; zrozumiałe stają się jednak, gdy przypomnimy, że w roku 1839 ogłoszono projekt odsłonięcia pomnika Beethovena w Bonn. Zaplanowano, by uroczystość ta zgromadziła przedstawicieli całego świata muzycznego i stała się ogólnoeuropejskim hołdem dla geniusza z Bonn, a równocześnie manifestem uczuć do niego całego niemieckiego narodu.

Liszt o *Fidelii*

Inicjatorem i głównym organizatorem uroczystości w Bonn, odbywających się w sierpniu 1845 roku, był Liszt. Podczas obchodów, których program osobiście zaprojektował, nie wykonano *Fidelii*; Liszt zadyrygował jedynie finałem

³⁷ *The Life of Beethoven, Including the Biography by Schindler* [...], red. I. Moscheles, London 1841, s. 37–38.

³⁸ A. Schindler, *Aus Aachen*, „Wiener Theater-Zeitung” 1844, nr 84/85, s. 350–351.

z pierwszego aktu, łącząc go z *V Symfonią*. Kilka lat później (1857) kompozytor opublikował w „*Neue Zeitschrift für Musik*” obszerny artykuł o *Fideliu*, w którym chciał się uporać z zaszłościami dotyczącymi niemieckiej recepcji opery³⁹. Zaczął od charakterystycznego stwierdzenia, że dzieło zajmuje eksponowane miejsce we współczesnym repertuarze operowym i że każdy niemiecki teatr operowy wstydziłby się, gdyby tej opery nie wystawiał. Dlaczego jednak – zapytywał kompozytor – tak popularny dziś *Fidelio* popadł w zapomnienie już dwadzieścia lat temu? Odpowiedź Liszta zaczyna się od wyliczenia cech czyniących *Fidelia* dziełem nieudanym. Znamy je już z poprzednio cytowanych źródeł: mowa o niedostatkach libretta i braku efektu dramatycznego, który niwelują piękne szczegóły, pozwalające wniknąć w psychologię postaci i lepiej zrozumieć akcję, a także o symfonicznym traktowaniu wokально-instrumentalnej faktury. Nawiązując do sprawozdania Schindlera o historii powstania czterech uwertur do opery, Liszt zajął się nimi bliżej, uważając je za fragmenty ilustrujące istotną pracę Beethovena nad całym projektem operowym, a polegające na stopniowym przezwyciężaniu konwencjonalnej retoryki przez wzniosłą mowę indywidualnych, szlachetnych uczuć. Wykazując należyte rozeznanie w dziejach inscenizacji *Fidelia*, Liszt wskazał pojawienie się Wilhelminy Schröder-Devrient jako moment przełomowy w dziejach inscenizacji opery, natomiast odpowiedzialnością za jej słabą obecność na scenach lat trzydziestych i czterdziestych obarczył krytyków i publiczność, która nie poznała się na genialności utworu. W tym momencie sięgnął Liszt po obiegowy już wówczas argument: *Fidelio* jest dziełem geniusza, który wyprzedził swój czas. Na niemożność zrozumienia go przez współczesnych wpłynęła jego nowość. Z tej tezy wysnuł Liszt wniosek-postulat: pokonanie dystansu, jaki dzieli niemieckie społeczeństwo od *Fidelia*, jest zadaniem niemieckiej elity. Wskazał dwie drogi naprawy sytuacji: poprzez wdrożenie „politycznego porządku” (*politisches Ordnung*, sic!) i edukację. Te radykalne propozycje biorą się z postawy Liszta jako organizatora niemieckiego życia muzycznego, któremu starał się nadać oba rysy jako późniejszy współzałożyciel Ogólnoniemieckiego Związku Muzyków (*Allgemeine Deutsche Musikverein*, zał. 1861).

***Fidelio* upolityczniony**

Rok 1870, w którym obchodzono, w scenerii wojny prusko-francuskiej, setną rocznicę urodzin Beethovena (był to grudzień, trwało oblężenie Paryża), przyniósł narodziny nowego, ważnego wątku recepcji *Fidelia*. Przesłanie dzieła

³⁹ F. Liszt, *Beethoven's Fidelio*, „*Neue Zeitschrift für Musik*” 1854, nr 17, s. 177–179.

powiązano wtedy po raz pierwszy z hasłami wolności, walki i heroizmu, jako ideami wyznawanymi przez kompozytora. W opisie żywych obrazów, których pokaz zorganizowano w operze wiedeńskiej w dzień urodzin Beethovena (według przyjętej daty 16 grudnia 1770 roku) znajdujemy informację, że w otoczeniu postaci symbolizujących dziewięć symfonii pojawił się „kolosalny biust” Beethovena wyobrażonego jako Fidelio wyśpiewujący „wzniosłą pieśń wolności” (*Hohe Lied der Freiheit*)⁴⁰.

O „cnotach heroicznych” obecnych w librecie *Fidelia* pisano od dawna (przykładem jest cytowana na początku tego artykułu praca Wendta z 1814 roku), lecz początkowo miano na myśli, jak się wydaje, kostiumowy „heroizm operowy” – tkwiący w od dawna wyeksploatowanym scenariuszu przygód mrozących krew w żyłach, kończących się uratowaniem bohatera/bohaterki, obecny w utworach z gatunku „Rettungsoper”, inaczej zwanych Schreckensopern lub Schrecken und Rettungsopern (oper ocalenia, grozy lub grozy i ocalenia). W tym kontekście warto przypomnieć odpowiedź Josepha Sonnleithnera skierowaną do cenzora pierwszej wersji, że *Fidelio* nie jest sztuką o polityce, lecz o cnocie żon⁴¹. *Nota bene* przez cały wiek XIX na niemieckich afiszach i w ogłoszeniach prasowych przedstawiano *Fidelia* jako prostą przeróbkę francuskiego oryginału, co skutecznie odsuwało zapędy do rozważania treści opery jako czegoś wyrażającego indywidualny światopogląd Beethovena. Z czasem jednak – wraz z kształtowaniem się, głównie na podstawie *III* i *XI Symfonii* oraz uwertur do sztuk *Egmont* i *Coriolan*, heroicznego wizerunku Beethovena jako artysty zaangażowanego politycznie, traktującego swą twórczość jako wzniosłą humanistyczną misję – powstał dość oczywisty pomysł podciągnięcia pod ową interpretację *Fidelia*. Nowe rozumienie politycznego potencjału tej opery, mające również odzwierciedlenie w języku (w miejsce pierwotnego określenia „Rettungsoper” – opera o uratowaniu kogoś pojawiło się słowo „Befreiungsoper” – opera o uwalnianiu, wyzwalaniu⁴²), było zwykle lokowane w kontekście szeroko dyskutowanych poglądów Beethovena na rewolucję francuską. Ten sposób widzenia zachował aktualność do dziś – wielu współczesnych muzykologów tłumaczy związki *Fidelia* z tradycją rewolucyjnej opery francuskiej, by wymienić Theodora W. Adorna, odczytujące-

⁴⁰ *Die Beethoven-Feier in Wien. Erste Festvorstellung*, „Fremden-Blatt” 1870, nr 348, s. 6.

⁴¹ Za: *Fidelio-Buch. Beethovens oper „Fidelio”, ihre Geschichte und ihre drei Fassungen*, red. W. Hess, Winthertur 1986, s. 54.

⁴² Zob. np. R. Tenschert, „*Fidelio*” unter Furtwängler-Müthel, „Neues Wiener Tagblatt” 1942, nr 9, s. 3.

go przesłanie *Fidelia* jako wołanie o wolność⁴³, a z nowszych autorów Davida Charltona⁴⁴ i Paula Robinsona⁴⁵. Z czasem interpretacje tego typu oderwały się od konotacji historycznych i zaczęły funkcjonować jako element wspomnianego wyżej mitu Beethovena o rysach prometejskich.

Kontekst biedermeierowski

Drugi XX-wieczny nurt interpretacyjny łączy ideologię *Fidelia* z niemieckim XIX-wiecznym kultem domu i rodziny. Przykład tego podejścia daje nam Paul Bekker w swojej monografii beethovenowskiej (1911), uwypuklając wątek miłującej żony. Przy okazji Bekker przeprowadził dłuższy wywód prowadzący do stwierdzenia, że celem Beethovena w *Fidelii* było przedstawienie problemów ludzkiej natury na gruncie realistycznym. Realizm nie miał oczywiście dotyczyć scenerii ani tła historycznego, lecz mechanizmu namiętności, ukazanego przez Beethovena w oświeceniu jego poglądów religijnych jako gra ludzkich ostateczności: dobra i zła⁴⁶.

Powiązanie treści *Fidelia* z dyskursem moralnym i religijnym stało się w XX wieku standardem także w piśmiennictwie popularnym. Wśród licznych zastosowań tego podejścia specyficzny wydźwięk mają interpretacje niemieckie z czasów nazizmu, kiedy to często wystawiano *Fidelia* zarówno w celach ceremonialnych, jak i propagandowych. Krytycy będący na usługach reżimu wyostrozali, jak się można domyślić, niemieckość opery, jednocześnie jednak stronili od bezpośredniego wiązania tych cech z polityką, ustawiając *Fidelia*, zgodnie z ogólnymi dyrektywami, zalecającymi twórcom kultury utrzymywanie wśród publiczności nastrojów eskapistycznych, w kręgu niemieckiego mitu domowego, podniesionego do rangi „ogólnoludzkiej”. Jako przykład niech posłuży recenzja premierowego spektaklu opery danego w Katowicach na rozpoczęcie sezonu 1942–1943. Autor recenzji, Wolfgang Pohl, pisząc o idealizmie i moralnym patosie *Fidelia*, mianował go „wzniosłą pieśnią miłości małżeńskej” (*Hohe Lied der Gattenliebe*). Jedyny akcent aktualny tej recenzji to dyskretnie nawiązanie do kwestii niemiecko-francuskiej w postaci sugestii, że

⁴³ Th.W. Adorno, *Beethoven: Philosophie der Musik*, Frankfurt 1994, s. 61.

⁴⁴ D. Charlton, *The French theatrical origins of „Fidelio”*, w: *Cambridge opera companions: Fidelio*, red. P. Robinson, Cambridge 1996, s. 51–67.

⁴⁵ P. Robinson, *Fidelio and the French Revolution*, w: *Cambridge opera companions...*, op. cit., s. 68–100.

⁴⁶ P. Bekker, *Beethoven*, wyd. 2, Berlin 1921, s. 306–307.

Beethovenowi udało się przewyciężyć niedostatek wzniosłości libretta tkwiący we francuskim pierwowzorze⁴⁷.

Miejsce *Fidelia* w dyskursie o kanonie operowym

Ostatni aspekt „rehabilitacji” *Fidelia* dotyczy umieszczenia go w kanonie operowym. Z dłuższej perspektywy utwór ten, początkowo rozważany charakterystycznie jako wyjątek, niemal niemożliwy do porównania z innymi dziełami tego gatunku, objawił się niemieckim krytykom i uczonym muzycznym jako logiczne ogniwo w rozwoju opery niemieckiej. Wymagało to przeorganizowania dotychczasowego porządku postrzegania historii opery w ogóle, jako że dzieło Beethovena nie figurowało w europejskim kanonie operowym, który zakładał bezpośrednie przejście od oper Mozarta do dzieł Rossiniego, a następnie Webera i kolejnych oper romantycznych⁴⁸. Nadmienialiśmy, że w pewnym okresie próbowano włączyć *Fidelia* do dziejów opery jako dzieło „stare”; w tym kontekście pojawiło się porównanie do Christopha Willibalda Glucka. Inaczej podszedł do zagadnienia historycznego znaczenia *Fidelia* Eduard Hanslick, historyk i krytyk wpływowego wiedeńskiego dziennika „Neue freie Presse”. Jako pierwszy odszedł on od dotychczasowego postrzegania *Fidelia* jako „izolowanej wyspy” (określenie własne Hanslicka) w całokształcie XIX-wiecznej opery i wyznaczył mu nowe miejsce, jako reprezentantowi „niemieckiego stylu operowego”, który zainicjował Mozart w *Czarodziejskim flecie*, a kontynuowali Beethoven w *Fidelii* i Weber w *Wolnym strzelcu* (dalsze ogniwo tego szeregu miały tworzyć niezłe, jego zdaniem, opery Louisa Spohra)⁴⁹. Hanslick nie zdefiniował dokładnie cech owego stylu (wspominał jedynie o „szorstkiej sile” *Fidelia* i o jej sublimacji pod wpływem tematyki miłosnej u Webera), a zamiast tego zrobił wpisując się doskonale w dotychczasową refleksję o *Fidelii* uwagę, że istota stylu operowego Beethovena nie została dostatecznie zgłębiona przez kolejne pokolenia kompozytorów z tego powodu, że konsumowali oni głównie lepiej rozpoznane dziedzictwo Beethovena w zakresie muzyki instrumentalnej.

Sugestię tę rozwinął w swym podręczniku historii muzyki, napisanym w latach osiemdziesiątych XIX wieku, Hugo Riemann. Uwzględnił mianowicie wkład Beethovena – ale jako twórcy dzieł instrumentalnych, nie *Fidelia* – do „poważnej”

⁴⁷ W. Pohl, „*Fidelio*”: *Opernaufтакт in Kattowitz. Beethovens einzige Oper als festliche Eröffnungspremiere*, „Kattowitzer Zeitung” 1942, nr 243, s. 2.

⁴⁸ Taki ciąg zaproponował m.in. Wagner w traktacie *Oper und Drama* z 1851 roku.

⁴⁹ Ed[uard] H[anslick], *Feuilleton*, „Neue freie Presse” 1879, nr 2271, s. 1–2.

odmiany opery reprezentowanej dalej przez Cherubiniego i Spontiniego⁵⁰. Na orkiestrowej warstwie *Fidelia* skoncentrował się również Guido Adler w swoim *Handbuch der Musikgeschichte*, poświęcając operze kilka uwag jako dziełu zapowiadającemu zainteresowanie romantyków barwą dźwięku⁵¹. To ujęcie, zgodne z ogólną wizją rozwoju opery w kierunku zwiększenia udziału w niej czynnika instrumentalnego, pozwoliło Adlerowi ująć koncepcję *Fidelia* jako przyszłościowy projekt, zrealizowany później przez Meyerbeera, a zwłaszcza Wagnera. W ten sposób można było pisać o *Fidelii* jako zapowiedzi modernizmu.

Współczesne syntezy

Współczesne interpretacje *Fidelia* i jego znaczenia w historii opery, w tym ujęcia podręcznikowe i encyklopedyczne, zgodnie, choć może nie zawsze świadomie, wyzyskują wypracowane w XIX i na początku XX wieku tropy interpretacyjne, nakierowujące na wzniosłość ideowego przesłania utworu, rozważanego w obu kontekstach: politycznym i moralnym i równocześnie podtrzymujące podgląd, iż muzyczna wartość tej opery jest zakorzeniona w jej warstwie instrumentalnej⁵². Uporczywe powracanie tego ostatniego spostrzeżenia można odczytywać jako subtelny ślad dawnych dysput na temat (nie)doskonałości opery Beethovena – typowy temat zastępczy, skutecznie odwołujący od prób odpowiedzi na pytanie, czym jest *Fidelio* jako opera.

Tuż po premierze drugiej wersji beethovenowskiego *Fidelia* (1814) prasa wiedeńska rozpoczęła dyskusję na temat przyczyn niepowodzenia prapremiery dzieła (1805). W ciągu całego XIX stulecia niemieccy pisarze muzyczni raz po raz powracali do tej kwestii, rozpatrując ją zarówno od strony ściśle fachowej, jak i w aspekcie funkcjonowania rynku muzycznego. Studiowanie piśmiennictwa dotyczącego *Fidelia* jako dzieła nieudanego, a w innym, konkurencyjnym ujęciu, skazanego na klęskę przez nieudolnych wykonawców i publiczność, daje niepowtarzalną okazję śledzenia narodzin i ewolucji kultu Beethovena jako niemieckiego kompozytora narodowego.

⁵⁰ H. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, cz. II: *Geschichte der Tonformen*, wyd. 8, Berlin 1922, s. 192.

⁵¹ G. Adler, *Handbuch der Musikgeschichte*, t. 2: *Die Oper in 19 Jahrhundert: Deutschland*, wyd. nowe, Tutzing 1961, s. 866.

⁵² Wzorcowym przykładem takiej syntezy jest hasło *Beethoven Ludwig van – Fidelio* autorstwa Małgorzaty Janickiej-Słysz zamieszczone na stronie internetowej krakowskiego Stowarzyszenia im. Beethovena: <http://beethoven.org.pl/encyklopedia/beethoven-ludwig-van-fidelio/> (dostęp: 10.01.2025). W hasło podano błędną informację, jakoby tytuł *Fidelio* opera zyskała dopiero w 1814 roku.

Bibliografia

- Adami H., *K.K. Hofoperntheater nächst dem Kärthnertore*, „Wiener Theater-Zeitung” 1844, nr 198, s. 817.
- Adler G., *Handbuch der Musikgeschichte*, t. 2: *Die Oper in 19 Jahrhundert*, wyd. nowe, Tutzing 1961.
- Adorno Th.W., *Beethoven: Philosophie der Musik*, Frankfurt 1994.
- Album. Theater-Salon*, „Der Humorist” 1844, nr 197/198, s. 788.
- An die nord- und süddeutschen Tonkünstler und Kunstgenossen*, „Allgemeine musikalische Zeitung” 1814, nr 26, szp. 433–436.
- Aue H., *K.K. Hofoperntheater nächst dem Kärthnertore*, „Der Sammler” 1841, nr 484, s. 644.
- Die Beethoven-Feier in Wien. Erste Festvorstellung*, „Fremden-Blatt” 1870, nr 348, s. 6.
- Beethoven Ludwig van* – „Fidelio”, <http://beethoven.org.pl/encyklopedia/beethoven-ludwig-van-fidelio/> (dostęp: 10.01.2025).
- Bekker P., *Beethoven*, wyd. 2, Berlin 1921.
- Charlton D., *The French Theatrical Origins of „Fidelio”*, w: *Cambridge Opera Companions: Fidelio*, red. P. Robinson, Cambridge 1996.
- Correspondenz. Brünn*, „Wiener Allgemeine Musik-Zeitung” 1841, nr 97, s. 407.
- Correspondenz-Nachrichten*, „Wiener Theater-Zeitung” 1843, nr 58, s. 264.
- E., *Wahrheit und Wahrscheinlichkeit*, „Allgemeine musikalische Zeitung” [Leipzig] 1805, t. 8, nr 50, szp. 789–795.
- Ed[uard] H[anslick], *Feuilleton*, „Neue freie Presse” 1879, nr 2271, s. 1–2.
- F-b.-t., *Wien von den Franzosen besetzt*, „Zeitung für die elegante Welt” 1806, nr 2, s. 12–13.
- [Fétis F.-J.], *Biographie*, „Revue musicale de Paris” 1827, nr 4, s. 114–120.
- Fidelio-Buch. Beethovens Oper Fidelio, ihre Geschichte und ihre drei Fassungen*, red. W. Hess, Winthertur 1986.
- Fink G.W., *Urtheil über Beethoven aus der revue musicale, verbunden mit unsern Ansichten, von [...]*, „Allgemeine musikalische Zeitung” [Leipzig] 1828, nr 11, szp. 165–170; nr 12, szp. 181–185.
- Gedanken über die Oper „Fidelio”*, „Wiener Theater-Zeitung” 1806, nr 16, s. 55.
- Goethe über Musik*, „Allgemeine musikalische Zeitung” [Leipzig] 1805, nr 34, szp. 541–544.
- J., *Nachrichten. Wien, den 5-ten Juny*, „Allgemeine musikalische Zeitung” [Leipzig] 1814, nr 25, szp. 420–441.
- J., *Nachrichten. Wien. Mitte Decembers*, „Allgemeine musikalische Zeitung” [Leipzig], 1806, nr 15, szp. 236–237.
- Kunstnotizen*, „Blätter für Musik, Theater und Kunst” 1856, nr 10, s. 40.
- Liszt F., *Beethoven's Fidelio*, „Neue Zeitschrift für Musik” 1854, nr 17, s. 177–179.
- Liszt F., *Bei Gelegenheit der hundertjährigen Mozart-Feier*, „Blätter für Musik, Theater und Kunst” 1856, nr 6, s. 21.
- M[ax] A.B., *Allerlei. IV*, „Allgemeine musikalische Zeitung”, [Berlin] 1825, nr 29, s. 236.
- Neuer Versuch einer Darstellung des gesammten Musikwesens in Wien*, „Allgemeine musikalische Zeitung” [Leipzig] 1801, nr 37, szp. 622–627.
- Notizen. Schauspiele*, „Der Sammler” 1822, nr 138, s. 552.

- Pohl W., „*Fidelio*”: *Opernauftakt in Kattowitz. Beethovens einzige Oper als festliche Eröffnungspremiere*, „Kattowitzer Zeitung” 1942, nr 243, s. 2.
- Rehding A., *Music and monumentality. Commemoration and wonderment in nineteenth century Germany*, Oxford 2009.
- Rellstab R., *Wilhelmine Schröder-Devrient*, „Neue Zeitschrift für Musik” 1834, nr 49, s. 195.
- Riemann H., *Handbuch der Musikgeschichte*, cz. 2: *Geschichte der Tonformen*, wyd. 8, Berlin 1922.
- Robinson P., *Fidelio and the French Revolution*, w: *Cambridge Opera Companions: Fidelio*, red. P. Robinson, Cambridge 1996.
- Rozmaitości, „Kurier Warszawski” 1847, nr 265, s. 1271.
- Sch., K.K. *Hofoperntheater nächst dem Kärthnertore*, „Der Sammler” 1838, nr 157, s. 484.
- Schindler A., *Aus Aachen*, „Wiener Theater-Zeitung” 1844, nr 84/85, s. 350–351.
- Schindler A., *The Life of Beethoven, Including the Biography by Schindler [...]*, red. I. Moscheles, London 1841.
- Sonnleithner L., *Historische Notizen zur „Leonore”*, „Blätter für Musik, Theater und Kunst” 1856, nr 100, s. 398.
- Stromenger K., *Przewodnik operowy*, wyd. 2, Warszawa 1964.
- Tenschert R., „*Fidelio*” *unter Furtwängler-Müthel*, „Neues Wiener Tagblatt” 1942, nr 9, s. 3.
- Wendt J.A., *Gedanken über neuere Tonkunst, und van Beethovens Musik, namentlich dessen Fidelio*, „Allgemeine musikalische Zeitung” [Leipzig] 1815, nr 21, szp. 345–353; nr 22, szp. 365–372; nr 23, szp. 381–389; nr 24, szp. 397–404; nr 25, szp. 413–420; nr 26, szp. 429–436.
- Zellner L.A., *Musikalische Wochenlese*, „Blätter für Musik, Theater und Kunst” 1855, nr 50, szp. 197–198.
- Zellner L.A., *Musikalische Wochenlese*, „Blätter für Musik, Theater und Kunst” 1856, nr 61, s. 241.

Magdalena Dziadek, *Fidelio*: Diagnosing artistic failure in the context of the 19th-century cult of Ludwig van Beethoven

In this article, the author seeks to answer the question of how 19th-century and early 20th-century German composers, critics and music scholars dealt with and sought to challenge the common view that Beethoven's *Fidelio* was a failed work. The statements quoted in the article, taken from leading German music magazines and several textbooks and encyclopaedias, create a whole that illustrates the birth and development of the German Beethoven cult with a clear political profile, engaging local patriotism. In so doing, the authors who created the literature on *Fidelio* at that time created a detailed history of the social reception of Beethoven's opera in leading German centres, with particular emphasis on Vienna, whose stages the article also covers.

Keywords: *Fidelio*, Beethoven, German music culture in the 19th and the first half of the 20th centuries, opera, operatic audiences

Słowa kluczowe: *Fidelio*, Beethoven, niemiecka kultura muzyczna XIX i I połowy XX wieku, opera, krytyka operowa, publiczność operowa

Magdalena Dziadek – ur. w 1961 roku w Bielsku-Białej, ukończyła studia w zakresie teorii muzyki w Akademii Muzycznej w Katowicach (dyplom z wyróżnieniem, 1984). W Instytucie Sztuki Polskiej Akademii Nauk w Warszawie w 1991 roku obroniła dysertację doktorską poświęconą warszawskiej krytyce muzycznej z lat 1810–1890. W 2004 roku zrealizowała tam przewód habilitacyjny. Od 1992 roku prowadzi samodzielną działalność naukową. Skupia się na historii polskiej i środkowoeuropejskiej kultury muzycznej XIX i pierwszej połowy XX wieku. Opublikowała dwuczęściową monografię *Polska krytyka muzyczna w latach 1890–1914*, zbiór materiałów źródłowych dotyczących recepcji muzyki Chopina w Polsce w XIX wieku oraz w Polsce i w Niemczech w dwudziestoleciu międzywojennym, dwutomową monografię dziejów warszawskiego uniwersytetu muzycznego, nadto kilka innych książek poświęconych historii polskiej kultury muzycznej (ostatnio popularną monografię *Podróż przez dźwięki. Śladami Stanisława Moniuszki* będącej efektem podjęcia, wspólnie z prof. Radosławem Okulicz-Kozarynem, prac nad nową, kompletną edycją korespondencji tego kompozytora). Jest profesorem w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Obecnie pełni funkcję dyrektora Instytutu.

