



Teatro
La Fenice

Dramm. 3013

Archivio Storico

LUDWIG VAN BEETHOVEN

FIDELIO



ZANUSSI
BUILT-IN



Senza frontiere geografiche, grazie alla sua dimensione internazionale. Leader del mercato assicurativo italiano ed uno dei più importanti complessi europei del settore, il Gruppo Generali dispone di un network internazionale composto da 101 compagnie di assicurazione presenti in 40 mercati dei 5 continenti.

Senza frontiere intellettuali, grazie alla mentalità aperta e innovativa che dal lontano 1831 ci spinge a ricercare le migliori soluzioni per la sicurezza delle persone, delle famiglie e delle aziende.

Senza frontiere tecniche, grazie all'esperienza maturata in oltre 165 anni di ininterrotta attività che testimonia una professionalità unica anche nei difficili settori delle tecnologie avanzate.

Per questo, ogni giorno, gli oltre 40.000 consulenti assicurativi del Gruppo Generali nel mondo contribuiscono, alle diverse latitudini, a dare sicurezza a piccoli e grandi progetti. Con la semplicità, la chiarezza e l'esperienza di chi, vivendo nelle singole realtà nazionali, sa comprendere e proporre le giuste soluzioni assicurative in modo concreto e affidabile.



L'ASSICURATORE SENZA FRONTIERE.

**AREA
NORD**AREA NORD CONCESSIONARIA
DI PUBBLICITÀ SpA di IL GAZZETTINO**SEDE CENTRALE**VENEZIA MESTRE via Torino, 110
Tel. 041/5320200 - Fax 041/5320188**SEDE DI MILANO**MILANO via Tucidide, 24
Tel. 02/70003302 - Fax 02/70001941**PUBBLICITÀ LOCALE**BELLUNO via Pallegri, 56/torre 1
Tel. 0437/931743 - Fax 0437/931731

MESTRE via Forata, 37

Tel. 041/980622 - Fax 041/980150

PADOVA Galleria del Biondo, 4

Tel. 049/657533 - Fax 049/657480

PORDENONE via Oberdan, 7b

Tel. 0434/26050 - Fax 0434/21807

ROVIGO via Verdi, 19

Tel. 0425/421664 - Fax 0425/25918

TREVISO via XIV Maggio, 4

Tel. 0422/52799 - Fax 0422/541260

UDINE via Parigi, 14

Tel. 0432/512010 - Fax 0432/513039

VENEZIA San Marco, 4657 Calle Bomba

Tel. 041/5227666 - Fax 041/5230334

VERONA via Orti Messori, 9

Tel. 045/8010388 - Fax 045/8012081

VICENZA via Firenze, 10

Tel. 0444/326242 - Fax 0444/542574

PUBBLICITÀ NAZIONALE

Emilia Romagna-Toscana-Marche-Umbria

BIELLESE

BOLOGNA via Farnagiani, 8

Tel. 051/551190 - Fax 051/6491388

Lombardia-Liguria

MILANO via Tucidide, 24

Tel. 02/70003302 - Fax 02/70001941

Lazio-Sud Italia

IL GL. di Giuseppe Tassi

ROMA via Lorenzini, 19

Tel. 06/5921188 - Fax 06/5921914

Piemonte-Vallée d'Aoste

STUDIOKAPPA

TORINO via Taleggio, 26

Tel. 011/5817300 - Fax 011/597180

Veneto-Friuli

VENEZIA MESTRE via Torino, 110

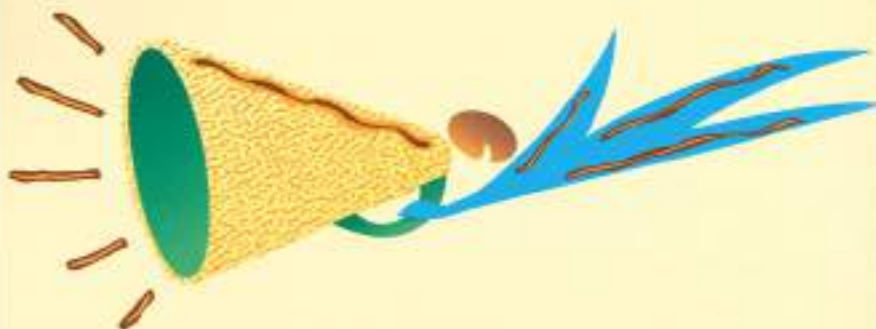
Tel. 041/5320200 - Fax 041/5320188

Verona-Inchiesta-Bolzano

VERONA via Orti Messori, 9

Tel. 045/8010388 - Fax 045/8012081

FATEVI SENTIRE



Il punto dove un annuncio pubblicitario è più visto in tutto il Nordest è una pagina del Gazzettino. Sono i



numeri a dirlo: dieci edizioni locali, oltre 143.000 copie vendute e 817.000 lettori adulti ogni

giorno. Ma non si tratta solo di numeri: il Gazzettino, sicuro punto di riferimento per tutto il Nordest, è anche uno strumento di pianificazione flessibile, che sa adattarsi alle esigenze di ogni utente pubblicitario.

**Parlate con noi
parleremo di voi**

IL GAZZETTINO

PER PARLARE AL NORDEST



Clavicembalo francese a due manuali copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russel Collection di Edimburgo). Opera del M^o cembalaro Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiserie - che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese - sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI). Caratteristiche tecniche: estensione Fa'-Fa', trasposizione tonale da 415hz a 440hz, dimensioni 247x93x28 cm.

Dono al Teatro La Fenice degli Amici della Fenice, gennaio 1998.

AMICI DELLA FENICE *Incontro con l'opera*

**AULA MAGNA
ATENEIO VENETO**

23 gennaio 1998, ore 18.00

PHILIP GOSSET

LA GAZZA LADRA

di GIOACHINO ROSSINI

26 febbraio 1998, ore 18.00

QUIRINO PRINCIPE

IL CAVALIERE AVARO

di SERGEI RACHMANINOV

SUOR ANGELICA

di GIACOMO PUCCINI

20 aprile 1998, ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

FIDELIO

di LUDWIG VAN BEETHOVEN

1 giugno 1998, ore 18.00

PAOLO COSSATO

WERTHER

di JULES MASSENET

25 settembre 1998, ore 18.00

ROMAN VLAD

DAPHNIS ET CHLOE

di MAURICE RAVEL

PRELUDE A L'APRES-MIDI**D'UN FAUNE**

di CLAUDE DEBUSSY

LE SACRE DU PRINTEMPS

di IGOR STRAVINSKI

8 ottobre 1998, ore 18.00

MICHELANGELO ZURLETTI

SATYRICON

di BRUNO MADERNA

1 dicembre 1998, ore 18.00

SANDRO CAPPELLETTI

AIDA

di GIUSEPPE VERDI



LA FENICE BRILLA ANCORA

un gioiello per il tuo teatro



MICHELE DAL BON PROGETTO LA FENICE

Un'intera parure di gioielli - collana, spilla grande e media, orecchini, pin - interpreta l'immagine favolosa della fenice, il mitico uccello dotato di poteri sovranaturali da cui ha tratto il nome lo storico teatro veneziano. Il corpo dell'animale dalle ali spiegate, fuso nell'oro e inciso a bulino, è tempestato di pietre di taglio antico: diamanti, rubini, opali. Lo ha disegnato e l'ha fatto realizzare da orafi di fiducia Michele Dal Bon, gemmologo veneziano, gioielliere ed esperto di gioielli antichi per contribuire, con i proventi delle vendite, alla ricostruzione del Gran Teatro La Fenice devastato nel gennaio scorso dalle fiamme. I gioielli, presentati alla prima da Madama Butterfly al Palaferice, stanno infatti destando l'interesse degli appassionati sia di linea che di gioielleria. La loro singolarità (tutti pezzi unici eccezion fatta per i pin che sono prodotti serialmente), il loro significato simbolico (la fenice ha il potere di rinascere dalle sue ceneri) e il loro fascino continueranno nei prossimi mesi a suscitare ammirazione nella gioielleria di Dal Bon e negli stands allestiti in quei teatri dove il coro e l'orchestra de La Fenice saranno presenti in questa stagione per le loro tournée.

(visto su VOGUE GIOIELLO n. 41 - dicembre 1996)

***il 35% degli utili raccolti dalle vendite
contribuiranno a finanziare
la stagione artistica del Teatro La Fenice***



DBM
PREZIOSI

di Michele Dal Bon

Gioielleria
moderna e antica

Calle dei Boteri, 1566
30125 S. Polo Venezia
Tel. 041 / 721667

*Le persone interessate possono acquistare i gioielli
presso il foyer del Palaferice, oppure presso il negozio
di Calle dei Boteri (Rialto)*

GRAN TEATRO LA FENICE

FIDELIO



Foto di scena delle prove di *Fidelio*. Venezia, PalaFenice, aprile 1998. Scene di Giorgio Barberio Corsetti e Stéphane Braunschweig. Nuovo allestimento del Teatro La Fenice da un progetto scenico della Staatsoper di Berlino.

GRAN TEATRO LA FENICE

FIDELIO

opera in due atti di

JOSEPH VON SONNLEITHNER e GEORG FRIEDRICH TREITSCHKE
dal libretto di JEAN-NICOLAS BOUILLY «Léonore ou l'amour conjugal»

musica di

LUDWIG VAN BEETHOVEN

PALAFENICE AL TRONCHETTO

Venerdì 24 aprile 1998, ore 20.30, turno A
Domenica 26 aprile 1998, ore 15.30, turno B
Martedì 28 aprile 1998, ore 20.30, turno D
Giovedì 30 aprile 1998, ore 20.30, turno E
Sabato 2 maggio 1998, ore 15.30, turno C

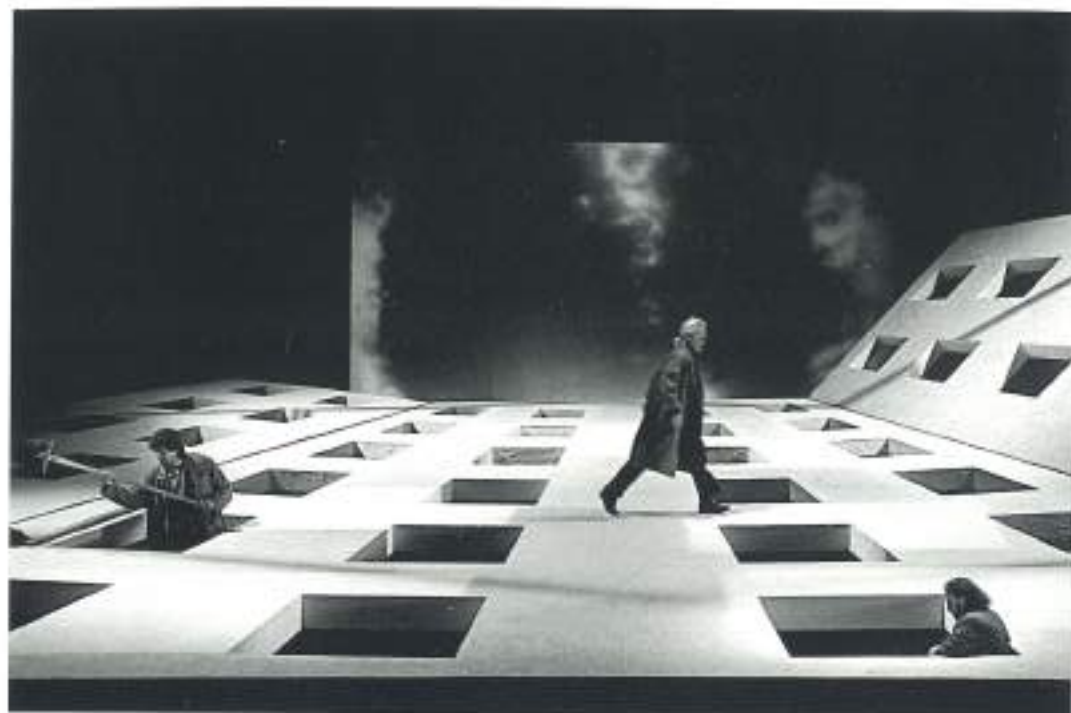


Foto di scena delle prove di *Fidelio*. Venezia, PalaFenice, aprile 1998. Scene di Giorgio Barberio Corsetti e Stéphane Braunschweig. Nuovo allestimento del Teatro La Fenice da un progetto scenico della Staatsoper di Berlino.

SOMMARIO

7

IL LIBRETTO

68

ENRICO GIRARDI
STRUTTURA MUSICALE DELL'OPERA

74

FIDELIO IN BREVE

76

ARGOMENTO - ARGUMENT - SYNOPSIS - HANDLUNG

85

ANSELM GERHARD
O DIO! QUALE ISTANTE!
FIDELIO E LA DRAMMATURGIA DELL'URGENZA

95

STÉPHANE BRAUNSCHWEIG
INTERROGARSI SULLA LIBERTÀ

101

GIORGIO GUALERZI
LA STORIA PASSA PER LA FENICE

107

LA LOCANDINA

110

BIOGRAFIE DEGLI INTERPRETI

I programmi di sala del Teatro La Fenice sono a cura di *Cristiano Chiarot*,
collaborano *Paoletto Cecchi* e *Luca Zoppelli* per la parte musicologica,
Maria Teresa Muraro per la ricerca iconografica; cura redazionale *Carlida Steffan*.



Johann Christoph Heckel, *Ludwig van Beethoven* (1815). Washington, Library of Congress.

IL LIBRETTO

FIDELIO

opera di due atti
di

JOSEPH VON SONNLEITHNER e GEORG FRIEDRICH TREITSCHKE

dal libretto di JEAN-NICOLAS BOUILLY «Léonore ou l'amour conjugal»

Traduzione dall'originale tedesco
di
OLIMPIO CESCATTI



V. E. H. O. Z. I. A. T. I. O. N. (VIENNE) T. E. A. T. R. E. J. A. N. P. E. T. E. R. S. I.
Verlag von C. F. Peters in Leipzig

Teatro di Porta Carinzia a Vienna dove ebbe luogo *Fidelio* (25 maggio 1814).

FIDELIO*

(1814)

Eine Oper in zwei Aufzügen
 op. 72

Musik von
LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770 - 1827)

Text von JOSEPH FERDINAND SONNLEITHNER (1766 - 1835) und GEORG FRIEDRICH TREITSCHKE (1776 - 1842) (nach dem Französischen neu bearbeitet: LÉONORE von JEAN-NICOLAS BOUILLY (1763 - 1842))

Personen

| | |
|--|----------------|
| DON FERNANDO, Minister | Bariton (Bass) |
| DON PIZARRO, Gouverneur eines Staatsgefängnisses | Bariton (Bass) |
| FLORESTAN, ein Gefangener | Tenor |
| LEONORE, seine Gemahlin, unter dem Namen FIDELIO | Sopran |
| ROCCO, Kerkermeister | Bass |
| MARCELLINE, seine Tochter | Sopran |
| JAQUINO, Pförtner | Tenor |
| ERSTER GEFANGENER | Tenor |
| ZWEITER GEFANGENER | Bass |
| ERSTER OFFIZIER | — |

Staatsgefängene, Offiziere, Wachen, Volk

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

Zeit der Handlung:
 Ende des 18. Jahrhunderts.

FIDELIO

(1814)

Opera in due atti
 op. 72

Musica di
LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770 - 1827)

Libretto di JOSEPH FERDINAND SONNLEITHNER (1766 - 1835) e GEORG FRIEDRICH TREITSCHKE (1776 - 1842) (nuovamente rielaborato dal francese: LÉONORE di JEAN-NICOLAS BOUILLY (1763 - 1842))

Personaggi

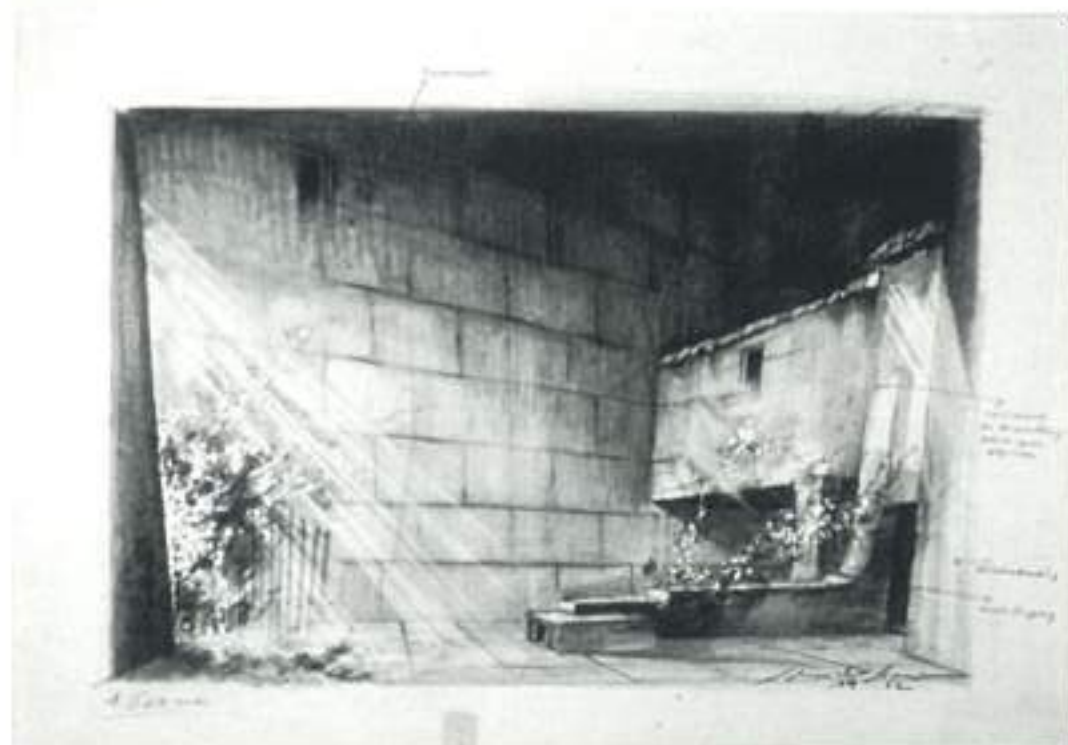
| | |
|---|------------------|
| DON FERNANDO, ministro | baritono (basso) |
| DON PIZARRO, governatore di una prigione di stato | baritono (basso) |
| FLORESTANO, un prigioniero | tenore |
| LEONORA, sua moglie, sotto il nome di FIDELIO | soprano |
| ROCCO, capocarceriere | basso |
| MARCELLINA, sua figlia | soprano |
| JAQUINO, portinaio | tenore |
| PRIMO PRIGIONIERO | tenore |
| SECONDO PRIGIONIERO | basso |
| PRIMO UFFICIALE | — |

Prigionieri di stato, ufficiali, guardie, popolo

L'azione ha luogo in una prigione di stato spagnola, alcune miglia da Siviglia.

Epoca dell'azione:
 fine del XVIII secolo.

*La presente edizione del libretto è stata esemplata sulla partitura n. 5484 C.F. Peters (Leipzig, 1870).



Günther Schneider Siemssen, bozzetto per *Fidelio* (I, 1). Venezia, Teatro La Fenice, 1962. (Progetto non realizzato).

ERSTER AUFZUG

Der Hof des Staatsgefängnisses.

Im Hintergrunde das Hauptthor und eine hohe Wallmauer, über welche Bäume hervorragen. Im geschlossenen Thore selbst ist eine kleine Pforte, die für einzelne Fussgänger geöffnet wird. Neben dem Thore das Stübchen des Pfürtners. Die Coulissen, den Zuschauern links, stellen die Wohngebäude der Gefangenen vor; alle Fenster haben Gitter, und die mit Nummern bezeichneten Thüren sind mit Eisen beschlagen und mit starken Riegeln verwahrt. In der vordersten Coulisse ist die Thüre zur Wohnung des Gefangenewärters. Rechts stehen Bäume mit eisernen Geländern eingefasst, welche, nebst einem Gartenhor, den Eingang des Schlossgartens bezeichnen.

ERSTER AUFTRITT

MARZELLINE, JAQUINO

(Marzelline plättet vor ihrer Thüre Wäsche, neben ihr steht ein Kohlenbecken, in dem sie den Stahl wärmt. Jaquino hält sich nahe bei seinem Stübchen, öffnet die Thüre mehreren Personen, die ihm Packete übergeben, welche er in sein Stübchen legt.)

[Nr 1. - Duett]

JAQUINO

(verliebt und sich die Hände reibend)
Jetzt, Schätzchen, jetzt sind wir allein,
wir können vertraulich nun plaudern.

MARZELLINE

(ihre Arbeit fortsetzend)
Es wird ja nichts Wichtiges sein,
ich darf bei der Arbeit nicht zaudern.

JAQUINO

Ein Wörtchen, du Trotzige, du!

MARZELLINE

So sprich nur, ich höre ja zu.

ATTO PRIMO

Il cortile della prigione di stato.

Sul fondo il portone principale e un'alta muraglia, sopra la quale sporgono alcuni alberi. Proprio nel portone chiuso è praticata una porticina, che viene aperta per i singoli visitatori. Accanto il portone, la stanzetta del portinaio. Le quinte, alla sinistra degli spettatori, rappresentano le celle dei prigionieri; tutte le finestre portano inferriate, e le porte contrassegnate da numeri sono rinforzate con ferri o assicurate con solidi chiavistelli. Nella quinta più avanzata si trova la porta dell'abitazione del capocarceriere. A destra vi sono alberi difesi da ringhiere di ferro che, presso un portone di giardino, indicano l'ingresso del giardino del castello.

SCENA PRIMA

MARCELLINA, JAQUINO

(Marcellina stira la biancheria davanti alla sua porta, accanto a lei c'è un braciere dove riscalda il ferro. Jaquino sta in piedi lì vicino, presso la sua stanzetta, apre la porta a numerose persone che gli passano dei pacchetti ch'egli deposita nella sua stanzetta.)

[1. Duetto]

JAQUINO

(con aria innamorata e fregandosi le mani)
Ora, tesoro, ora siamo soli,
possiamo chiacchierare in confidenza.

MARCELLINA

(proseguendo il suo lavoro)
Niente d'importante, spero,
non voglio perder tempo nel lavoro.

JAQUINO

Una parolina, o dispettosa!

MARCELLINA

E parla allora, t'ascolto.

JAQUINO
Wenn du mir nicht freundlicher blickst,
so bring' ich kein Wörtchen hervor.

MARZELLINE
Wenn du dich nicht in mich schickst,
verstopf' ich mir vollends das Ohr.

JAQUINO
Ein Weilchen nur höre mir zu,
dann lass' ich dich wieder in Ruh'.

MARZELLINE
So hab' ich denn nimmermehr Ruh',
so rede, so rede nur zu.

JAQUINO
Ich habe zum Weib dich gewählt,
verstehst du?

MARZELLINE
Das ist ja doch klar.

JAQUINO
Und wenn mir dein Jawort nicht fehlet,
was meinst du?

MARZELLINE
So sind wir ein Paar.

JAQUINO
Wir könnten in wenigen Wochen –

MARZELLINE
Recht schön, du bestimmst schon die Zeit.

(Man pocht.)

JAQUINO
Zum Henker, das ewige Pochen!
(für sich)
Da war ich so herrlich im Gang,
und immer entwischt mir der Fang!

MARZELLINE
So bin ich doch endlich befreit!
(für sich)
Wie macht seine Liebe mir bang',
wie werden die Stunden mir lang!

(Jaquino öffnet die Pforte, nimmt ein Packet ab,

JAQUINO
Se non mi guardi più amichevolmente,
non tiro fuori neanche una parolina.

MARCELLINA
Se non fai a modo mio,
mi tappo ben bene le orecchie.

JAQUINO
Ma ascoltami un momento,
poi ti lascio in pace.

MARCELLINA
Non avrò dunque più pace,
parla, allora parla.

JAQUINO
Io t'ho scelta in moglie,
comprendi?

MARCELLINA
È chiaro, in verità.

JAQUINO
E se non mi manca il tuo consenso,
che pensi?

MARCELLINA
Allora siamo una coppia.

JAQUINO
Potremmo in poche settimane –

MARCELLINA
Ma bene, decidi già il tempo.

(Bussano.)

JAQUINO
Al diavolo questo eterno bussare!
(fra sé)
Mi andavan sì bene le cose,
e sempre mi sfugge la preda!

MARCELLINA
Così son libera infine!
(fra sé)
Come m'inquieta il suo amore,
come mi diventano lunghe le ore!

(Jaquino apre la porta, prende un pacchetto, e lo

und legt es ins Stübchen; unterdessen fährt Marzelline fort.)

Ich weiss, dass der Arme sich quälet,
es thut mir so leid auch um ihn!
Fidelio hab' ich gewählt,
ihn lieben ist süsser Gewinn.

JAQUINO
(zurückkommend)
Wo war ich? – sie sieht mich nicht an!

MARZELLINE
Da ist er, – er fängt wieder an!

JAQUINO
Wann wirst du das Jawort mir geben?
Es könnte ja heute noch sein.

MARZELLINE
(bei Seite)
O weh, er verbittert mein Leben!
(zu ihm)
Jetzt, morgen und immer: nein, nein!

JAQUINO
Du bist doch wahrhaftig von Stein;
kein Wünschen, kein Bitten geht ein.

MARZELLINE
(für sich)
Ich muss ja so hart mit ihm sein.
(zu ihm)
Jetzt, morgen und immer: nein, nein!
(für sich)
Ich muss ja so hart mit ihm sein,
er hofft bei dem mindesten Schein.

JAQUINO
So wirst du dich nimmer bekehren?
Was meinst du?

MARZELLINE
Du könntest nun gehn!

JAQUINO
Wie? dich anzusehn, willst du mir wehren?
Auch das noch?...

MARZELLINE
So bleibe hier stehn!

deposita nella stanzetta; frattanto Marcellina prosegue.)

So che il poverino si tormenta,
mi spiace tanto per lui!
Io ho scelto Fidelio,
amarlo è dolce conquista.

JAQUINO
(tornando)
Dov'ero rimasto? – nemmeno mi guarda!

MARCELLINA
Eccolo, – riprende da capo!

JAQUINO
Quando mi darai il consenso?
Potrebbe essere oggi stesso.

MARCELLINA
(a parte)
Ahimè, mi amareggia la vita!
(a lui)
Adesso, domani e sempre: no, no!

JAQUINO
Sei fatta proprio di sasso;
né richieste né preghiere ti toccano.

MARCELLINA
(fra sé)
Devo esser dura con lui.
(a lui)
Adesso, domani e sempre: no, no!
(fra sé)
Devo esser dura con lui,
egli spera al minimo segno.

JAQUINO
Allora mai più cambierai?
Che pensi?

MARCELLINA
Ora te ne potresti andare!

JAQUINO
Come? mi vuoi impedire di guardarti?
Anche questo?...

MARCELLINA
E allora resta qui!

JAQUINO
... auch das noch?
Du hast mir so oft doch versprochen – ...

MARZELLINE
Versprochen? Nein, das geht zu weit!

JAQUINO
... du hast mir *il tuo*.

(*Man pocht.*)

JAQUINO
Zum Henker, das ewige Pochen,
zum Henker!

MARZELLINE
So bin ich doch endlich befreit!

Das ist ein willkommenener Klang,
es wurde zu Tode mir bang.

JAQUINO
Es ward ihr im Ernste schon bang:
wer weiss, ob es mir nicht gelang?

[Dialog]

JAQUINO
Wenn ich diese Thüre heute nicht schon
zweihundertmal aufgemacht habe, so will ich
nicht Caspar Eustach Jaquino heissen.
(*zu Marzelline*)
Endlich kann ich doch einmal wieder plaudern.

(*Man pocht.*)

Zum Wetter! Schon wieder! –

(*Geht um zu öffnen.*)

MARZELLINE
(*auf der Vorderbühne*)
Was kann ich dafür, dass ich ihn nicht mehr so
gern wie sonst haben kann?

JAQUINO
(*zu dem, der gepocht hat, indem er hastig zuschliesst*)
Ich werde es besorgen. Schon recht!
(*vorgehend, zu Marzelline*)
Nun hoffe ich, soll uns Niemand stören.

JAQUINO
... anche questo?
Pure, m'hai sì sovente promesso – ...

MARCELLINA
Promesso? No, si va troppo oltre!

JAQUINO
... m'hai *ecc.*

(*Bussano.*)

JAQUINO
Al diavolo questo eterno bussare,
al diavolo!

MARCELLINA
Così son libera alfine!

Che bussare benedetto,
ero inquieta da morire.

JAQUINO
Sul serio ormai si inquietava:
forse m'è andata bene?

[Dialogo]

JAQUINO
Se oggi non ho già aperto duecento volte questa
porta, non voglio più chiamarmi Gaspere Eu-
stachio Jaquino.
(*a Marzellina*)
Finalmente posso chiacchierare ancora.

(*Bussano.*)

Al diavolo! Ancora diggià! –

(*Si gira per aprire.*)

MARCELLINA
(*sul proscenio*)
Che posso farci se non mi piace più come pri-
ma?

JAQUINO
(*a chi ha bussato, richiudendo in fretta*)
Provvederò. D'accordo!
(*avanzando, a Marzellina*)
Spero che adesso nessuno ci disturberà.

ROCCO
(*ruft im Schlossgarten*)
Jaquino! Jaquino!

MARZELLINE
Hörst du, der Vater ruft!

JAQUINO
Lassen wir ihn ein wenig warten. Also, auf un-
sere Liebe zu kommen –

MARZELLINE
So geh' doch, der Vater wird sich nach Fidelio
erkundigen wollen.

JAQUINO
(*effersüchtig*)
Ei freilich, da kann man nicht schnell genug sein.

ROCCO
(*ruft wieder*)
Jaquino! Hörst du nicht?

JAQUINO
(*schreiend*)
Ich komme schon.
(*zu Marzelline*)
Bleib' fein hier, in zwei Minuten sind wir wie-
der beisammen.

(*Ab in den Garten, dessen Thüre offen steht.*)

ZWEITER AUFTRITT

MARZELLINE (*allein*)

MARZELLINE
Der arme Jaquino dauert mich beinahe, – kann
ich es aber ändern? Ich war ihm sonst recht gut,
da kam Fidelio in unser Haus, und seit der Zeit
ist alles in mir und um mich verändert. Ach!

(*Sie seufzt verschämt.*)

Aus dem Mitleiden, das ich mit Jaquino habe,
merke ich erst, wie sehr gut ich Fidelio bin. Ich
glaube auch, dass Fidelio mir recht gut ist, und
wenn ich die Gesinnungen des Vaters wüsste, so
könnte bald mein Glück vollkommen werden.

ROCCO
(*chiama nel giardino del castello*)
Jaquino! Jaquino!

MARCELLINA
Senti, il padre chiama!

JAQUINO
Facciamolo aspettare un poco. Allora, per tor-
nare al nostro amore –

MARCELLINA
Ma va' dunque, il padre vorrà notizie di
Fidelio.

JAQUINO
(*geloso*)
Eh certo, allora non s'è mai sveltì abbastanza.

ROCCO
(*chiama di nuovo*)
Jaquino! Non senti?

JAQUINO
(*gridando*)
Vengo subito.
(*a Marzellina*)
Resta pur qui, fra due minuti siamo ancora in-
sieme.

(*Va nel giardino la cui porta resta aperta.*)

SCENA SECONDA

MARCELLINA (*sola*)

MARCELLINA
Il povero Jaquino mi fa quasi pena, – ma posso
cambiare le cose? Una volta gli ero affezionata,
poi giunse Fidelio in casa nostra, e da allora
tutto è mutato in me e intorno a me. Ah!

(*Sospira vergognosa.*)

Dalla compassione che provo per Jaquino,
m'avvedo solo quanto Fidelio mi è caro. E spe-
ro di piacergli anch'io, e s'io conoscessi le in-
tenzioni del padre, la mia felicità potrebbe pre-
sto essere completa.

MARZELLINE

O wär' ich schon mit dir vereint,
und dürfte Mann dich nennen!
Ein Mädchen darf ja, was es meint,
zur Hälfte nur bekennen.
Doch wenn ich nicht erröthen muss
ob einen warmen Herzenskuss,
wenn nichts uns stört auf Erden –

(Sie seufzt und legt die Hand auf die Brust.)

Die Hoffnung schon erfüllt die Brust
mit unaussprechlich süßer Lust,
wie glücklich will ich werden!

In Ruhe stiller Häuslichkeit
erwach' ich jeden Morgen,
wir grüssen uns mit Zärtlichkeit,
der Fleiss verscheucht die Sorgen.
Und ist die Arbeit abgethan,
dann schleicht die holde Nacht heran,
dann ruh'n wir von Beschwerden.

(wie oben)

Die Hoffnung u.s.w.

[Dialog]

DRITTER AUFTRITT

MARZELLINE, ROCCO, JAQUINO

(Jaquino trägt Gartenswerkzeug hinter Rocco her und in's Haus.)

ROCCO

Guten Tag, Marzeline! Ist Fidelio noch nicht
zurückgekommen?

MARZELLINE

Nein, Vater!

ROCCO

Die Stunde naht, wo ich dem Gouverneur die
Briefschaften bringen muss, die Fidelio abho-

MARCELLINA

Oh s'io fossi già a te unita,
e potessi chiamarti mio sposo!
Ma una ragazza, di quanto pensa,
può confessarne solo la metà.
Ma quando non dovrò arrossire
per un caldo bacio d'amore,
quando niente al mondo ci disturberà –

(Sospira e porta la mano al petto.)

La speranza già colma il petto
di dolce, inesprimibile voluttà,
come sarò felice!

Nella serena pace domestica
mi sveglio ogni giorno,
ci salutiamo con tenerezza,
l'attività saccia gli affanni.
E quando il lavoro è finito,
s'appressa la soave notte,
e posiamo dalle fatiche.

(come sopra)

La speranza ecc.

[Dialogo]

SCENA TERZA

MARCELLINA, ROCCO, JAQUINO

(Jaquino segue Rocco con gli arnesi da giardinaggio e li porta dentro casa.)

ROCCO

Buon giorno, Marcellina! Non è ancora ritorna-
to Fidelio?

MARCELLINA

No, padre!

ROCCO

S'avvicina l'ora in cui devo portare al governa-
tore la posta che Fidelio doveva andare a pren-

ten sollte; ich erwarte ihn mit Ungeduld.

(Während der letzten Worte Rocco's wird an der Pforte gepocht.)

JAQUINO

(kommt aus Rocco's Haus)

Ich komme schon, ich komme schon.

(Läuft geschäftig, um aufzuschliessen.)

MARZELLINE

Er wird gewiss so lange bei dem Schmiede ha-
ben warten müssen.

(Sie hat währenddessen Leonore zur Thür her- einkommen erblickt; mit Lebhaftigkeit)

Da ist er ja! da ist er!

VIERTER AUFTRITT

VORIGE, LEONORE

(Sie trägt ein dunkles Wamms, ein rothes Gilet, dunkles Beinleid, kurze Stiefel, einen breiten Gürtel von schwarzem Leder mit einer kupfernen Schnalle; ihre Haare sind in eine Netzhaut gesteckt. Auf dem Rücken trägt sie ein Behältniss mit Lebensmitteln, auf den Armen Ketten, die sie beim Eintreten an dem Stübchen des Pförtners ablegt; an der Seite hängt ihr eine blecherne Büchse an einer Schnur.)

MARZELLINE

(auf sie zulaufend)

Wie er belastet ist! – Lieber Gott! der Schweiss
läuft ihm von der Stirne.

ROCCO

Warte, warte.

(Er hilft mit Marzeline ihr das Behältniss vom Rücken nehmen; er wird beim Bogengange links niedergesetzt.)

JAQUINO

(bei Seite – auf der Vorderbühne)

Es war auch nothwendig, so schnell aufzuma-

dere; lo aspetto con impazienza.

(Durante le ultime parole di Rocco bussano alla porta.)

JAQUINO

(esce dalla casa di Rocco)

Vengo subito, vengo subito.

(In faccende, corre per aprire.)

MARCELLINA

Certo, avrà dovuto aspettare a lungo dal
fabbro.

(Fratanto ha scorto Leonora avvicinarsi alla porta; con vivacità)

È lui! è lui!

SCENA QUARTA

DETTI, LEONORA

(Porta una giubba scura, un gilè rosso, calzoni scuri, stivali corti, una larga cintura di cuoio nero con una fibbia di rame; i suoi capelli sono dissimulati in una cuffia di rete. Sulla schiena porta un cesto di provviste, sulle braccia delle catene che, entrando, depono contro la stanzetta del portinaio; al fianco pende una scatola di latta legata a una cordicella.)

MARCELLINA

(accorrendo verso di lei)

Come è carico! – Buon Dio! il sudore gli scorre
dalla fronte.

ROCCO

Aspetta, aspetta.

(Con Marcellina la aiuta a togliersi dalla schiena il cesto che viene deposto a sinistra presso l'arco d'ingresso.)

JAQUINO

(a parte – sul proscenio)

Era proprio indispensabile aprire alla svelta

chen, um den Patron da hereinzulassen.

(Geht in sein Stübchen, kommt aber bald wieder heraus, macht den Geschäftigen, sucht aber eigentlich Marzelline, Leonore und Rocco zu beobachten.)

ROCCO

(zu Leonore)

Armer Fidelio, diesmal hast du zu viel dir aufgeladen.

LEONORE

(vorgehend und sich das Gesicht abtrocknend)
Ich muss gestehen, ich bin ein wenig ermüdet. – Der Schmied hatte auch an den Ketten so lange auszubessern, dass ich glaubte, er würde nicht damit fertig werden.

ROCCO

Sind sie jetzt gut gemacht?

LEONORE

Gewiss; recht gut und stark. Keiner der Gefangenen wird sie zerbrechen.

ROCCO

Wie viel kostet alles zusammen?

LEONORE

Zwölf Piaster ungefähr. – Hier ist die genaue Rechnung.

ROCCO

(durchgeht die Rechnung)

Gut, brav! – Zum Wetter, da gibt es Artikel, auf die wir wenigstens das Doppelte gewinnen können! – Du bist ein kluger Junge! – Ich kann gar nicht begreifen, wie du deine Rechnungen machst. – Du kaufst alles wohlfeiler als ich. – In den sechs Monaten, seit ich dir die Anschaffung von Lebensmitteln übertragen habe, hast du mehr gewonnen, als ich vorher in einem ganzen Jahre.

(bei Seite)

Der Schelm gibt sich alle diese Mühe offenbar meiner Marzelline wegen.

LEONORE

Ich suche zu thun, was mir möglich ist.

ROCCO

Ja, ja, du bist brav; man kann nicht eifriger,

per far entrare il signor padrone.

(Va nella sua stanzetta, ma ne esce ben presto, si finge in faccende, ma in realtà cerca di osservare Marzellina, Leonora e Rocco.)

ROCCO

(a Leonora)

Povero Fidelio, stavolta ti sei caricato troppo.

LEONORA

(avanzando e asciugandosi il viso)
Lo devo confessare, sono un po' affaticato. – E il fabbro aveva tante cose da aggiustare in queste catene che credevo non dovesse mai finire.

ROCCO

Sono in ordine adesso?

LEONORA

Certo; bene in ordine e salde. Nessuno dei prigionieri le spezzerà.

ROCCO

Quanto costa tutto quanto?

LEONORA

Dodici piastre circa. – Ecco la nota esatta.

ROCCO

(scorre la nota)

Bene, bravo! – Diavolo, ci sono articoli su cui possiamo guadagnare almeno il doppio! – Sei un giovanotto intelligente! – Non riesco a capire come tu faccia i conti. – Tu compri tutto più a buon mercato di me. – Nei sei mesi da quando ti ho affidato l'incarico di procurare le provviste, hai guadagnato più tu di quanto avevo guadagnato io prima in un intero anno.

(a parte)

È chiaro, il birbante si dà tutto questo daffare per amore della mia Marzellina.

LEONORA

Cercò di fare tutto quello che mi è possibile.

ROCCO

Sì, sì, sei in gamba, non si può essere più zelan-

nicht verständiger sein. Ich habe dich aber auch mit jedem Tage lieber, und – sei versichert, dein Lohn soll nicht ausbleiben. –

(Er wirft während der letzten Worte wechselnde Blicke auf Leonore und Marzelline.)

LEONORE

(verlegen)

O glaubt nicht, dass ich meine Schuldigkeit nur des Lohnes wegen –

ROCCO

Stille! –

(mit Blicken wie vorher)

Meinst du, ich kann dir nicht in's Herz sehen? –

(Er scheint sich an der zunehmenden Verlegenheit Leonorens zu weiden, und geht dann bei Seite, um die Ketten zu betrachten.)

[Nr. 3 – Quartett]

MARZELLINE

(welche während des Lobes, das Rocco Leonore ertheilt, die grösste Theilnahme hat blicken lassen und sie mit immer zunehmender Bewegung liebevoll betrachtet hat; für sich)

Mir ist so wunderbar,
es engt das Herz mir ein;
er liebt mich, es ist klar,
ich werde glücklich sein!

LEONORE

(für sich)

Wie gross ist die Gefahr,
wie schwach der Hoffnung Schein!
Sie liebt mich, es ist klar,
o namenlose Pein!

ROCCO

(der während dessen wieder auf die Vorderbühne zurückgekehrt ist; für sich)

Sie liebt ihn, es ist klar,
ja, Mädchen, er wird dein!
Ein gutes junges Paar,
sie werden glücklich sein!

JACUINO

(der unter dem Beobachten sich immer mehr genähert hat, auf der Seite und etwas hinter den

ti, né più giudiziosi. Ogni giorno mi sei sempre più caro, e – sta' sicuro, il tuo compenso non tarderà a venire. –

(Durante le ultime parole lancia occhiate ora a Leonora ora a Marzellina.)

LEONORA

(con imbarazzo)

Oh non credete ch'io faccia il mio dovere solo per il compenso –

ROCCO

Zitto! –

(lanciando occhiate, come sopra)

Pensi ch'io non possa vedere dentro il tuo cuore? –

(Sembra compiaciuto del crescente imbarazzo di Leonora, e poi si tira in disparte per controllare le catene.)

[5. Quartetto]

MARCELLINA

(che, durante le lodi che Rocco ha fatto a Leonora, ha mostrato la massima partecipazione, e l'ha osservata amorosamente con emozione sempre crescente; fra sé)

Mi sento sì strana,
mi si stringe il cuore;
egli m'ama, è chiaro,
sarò felice!

LEONORA

(fra sé)

È grande davvero il pericolo,
sì debole appare la speranza!
Ella m'ama, è chiaro,
oh indicibile tormento!

ROCCO

(che nel frattempo è tornato ancora sul proscenio; fra sé)

Ella l'ama, è chiaro,
sì, fanciulla, sarà tuo!
Una bella, giovane coppia,
saranno felici!

JACUINO

(che osservando s'è avvicinato sempre più, tenendosi da un lato e un po' dietro agli altri;

(Uebrigens stehend; für sich)

Mir sträubt sich schon das Haar,
der Vater willigt ein,
mir wird so wunderbar,
mir fällt kein Mittel ein!

(Nach Endigung dieses Canons geht Jaquino in seine Stube zurück.)

[Dialog]

ROCCO

Höre, Fidelio, wenn ich auch nicht weiss, wie
und wo du auf die Welt gekommen bist, und
wenn du auch gar keinen Vater gehabt hättest,
so weiss ich doch, was ich thue – ich – ich mache
dich zu meinem Tochtermann. –

MARCELLINE

(hastig)

Wirst du es bald thun, lieber Vater? –

ROCCO

(lachend)

Ei, ei, wie eifertig! –

(ernsthafter)

So bald der Gouverneur nach Sevilla gereist sein
wird, dann haben wir mehr Musse. – Ihr wisst ja,
dass er alle Monate hingeht, um über alles, was
hier in dem Staatsgefängnisse vorgeht, Rechenschaft
zu geben. – In wenigen Tagen muss er wieder
fort, und den Tag nach seiner Abreise geb' ich
euch zusammen. – Darauf könnt ihr rechnen.

MARCELLINE

Den Tag nach seiner Abreise! – Das machst du
rechts vernünftig, lieber Vater!

LEONORE

(schon vorher sehr betreten, aber jetzt sich freudig stellend)

Den Tag nach seiner Abreise?

(bei Seite)

O, welche neue Verlegenheit!

ROCCO

Nun, meine Kinder, ihr habt euch doch recht
herzlich lieb! nicht wahr? Aber das ist noch
nicht alles, was zu einer guten vergnügten
Haushaltung gehört, man braucht auch –

(Er macht die Geberde des Geldzählens.)

(fra sé)

Mi si rizzano i capelli,
il padre è d'accordo,
mi sento sì strano,
non trovo più rimedio!

(Dopo la conclusione di questo canone Jaquino torna nella sua stanza.)

[Dialogo]

ROCCO

Senti, Fidelio, anche se non so come e dove sei
venuto al mondo, e anche se tu non avessi avuto
un padre, so quel che faccio – io – io ti voglio
come mio genero. –

MARCELLINA

(in fretta)

Lo farai presto, caro padre? –

ROCCO

(ridendo)

Eh, eh, quanta fretta! –

(più serio)

Appena il governatore sarà partito per Siviglia,
avremo più tempo. – Sapete che ci va ogni mese
a render conto di tutto quanto succede qui
nella prigione di stato. – Fra pochi giorni deve
ripartire, e il giorno dopo la sua partenza io vi
unisco. – Su questo potete contare.

MARCELLINA

Il giorno dopo la sua partenza! – Sei davvero
molto saggio, caro padre!

LEONORA

(prima imbarazzata, ma ora fingendosi lieta)

Il giorno dopo la sua partenza?

(a parte)

Oh che nuovo impaccio!

ROCCO

Dunque, figli miei, vi amate di cuore! non è vero?
Questo però non è tutto quanto occorre a un
buono e soddisfacente governo della casa, occorre
anche –

(Fa il gesto di contare del danaro.)

[Nr. 4 – Arie]

ROCCO

Hat man nicht auch Gold beineben,
kann man nicht ganz glücklich sein;
traurig schleppt sich fort das Leben,
mancher Kummer stellt sich ein.

Doch wenn's in der Taschen fein klingelt und rollt,
da hält man das Schicksal gefangen;
und Macht und Liebe verschafft dir das Gold
und stillt das kühnste Verlangen.

Das Glück dient wie ein Knecht für Sold,
es ist ein schönes Ding, das Gold.

Wenn sich Nichts mit Nichts verbindet,
ist und bleibt die Summe klein;
wer bei Tisch nur Liebe findet,
wird nach Tische hungrig sein.

Drum lächle der Zufall euch gnädig und hold,
und segne und lenk' euer Streben,
das Liebchen im Arme, im Beutel das Gold,
so mögt ihr viel Jahre durchleben.

Das Glück dient u.s.w.

[Dialog]

LEONORE

Ihr könnt das leicht sagen, Meister Rocco; aber
ich, ich behaupte, dass die Vereinigung zweier
gleich gestimmter Herzen die Quelle des wahren
ehelichen Glückes ist. –

(mit Wärme)

O dieses Glück muss der grösste Schatz auf Erden
sein.

(sich wieder fassend und mässigend)

Freilich gibt es noch etwas, was mir nicht weniger
kostbar sein würde; aber mit Kummer
sehe ich, dass ich es durch alle meine
Bemühungen nicht erhalten werde.

ROCCO

Und was wäre denn das?

LEONORE

Euer Vertrauen. – Verzeiht mir diesen kleinen
Vorwurf; aber oft sehe ich euch aus den unter-

[4. Arie]

ROCCO

Se non s'ha dell'oro appresso,
non si può esser davvero felici;
triste si trascina la vita,
sopravvengono gli affanni.

Ma se qualcosa suona e gira in tasca,
si tien prigioniero il destino;
potenza e amore ti procaccia l'oro
e placa il più ardito desiderio.

La felicità è tua schiava per danaro,
è una bella cosa, l'oro.

Se s'unisce niente con niente,
la somma è e resta misera;
chi in tavola trova solo amore,
dopo pranzo avrà fame ancora.

Dunque il fato vi sorrida propizio e caro,
benedica e accompagni la vostra aspirazione,
in braccio l'amata, l'oro in saccoccia,
potete trascorrere molti anni.

La felicità ecc.

[Dialogo]

LEONORA

Lo potete ben dire, mastro Rocco; ma io, io sostengo
che l'unione di due cuori all'unisono è la fonte della vera
felicità coniugale. –

(con calore)

Oh questa felicità dev'essere il più grande tesoro
sulla terra.

(calmandosi ancora e trattienendosi)

Certo, v'è ancora una cosa che mi sarebbe non
meno preziosa; ma con dispiacere vedo che
con tutti i miei sforzi non l'otterrò.

ROCCO

E che sarebbe mai?

LEONORA

La vostra fiducia. – Perdonatemi questo piccolo
rimprovero; ma spesso vi vedo ritornare dalle

irdischen Gewölben dieses Schlosses ganz ausser Athem und ermattet zurückkommen; warum erlaubt ihr mir nicht, euch dahin zu begleiten? Es wäre mir sehr lieb, wenn ich euch bei eurer Arbeit helfen, und eure Beschwerden theilen könnte.

ROCCO
Du weisst doch, dass ich den strengsten Befehl habe, niemanden, wer es auch sein mag, zu den Staatsgefangenen zu lassen.

MARZELLINE
Es sind ihrer aber gar so viele in dieser Festung! – Du arbeitest dich ja zu Tode, lieber Vater!

LEONORE
Sie hat recht, Meister Rocco. – Man soll allerdings seine Schuldigkeit thun.
(zärtlich)
Aber es ist doch auch erlaubt, meine ich, zuweilen daran zu denken, wie man sich für die, die uns angehören und lieben, ein bischen schonen kann.

(Sie schliesst eine seiner Hände in die ihrigen.)

MARZELLINE
(Rocco's andere Hand an ihre Brust drückend)
Man muss sich für seine Kinder zu erhalten suchen.

ROCCO
(sieht beide gerührt an)
Ja, ihr habt recht, diese schwere Arbeit würde mir doch endlich zu viel werden. Der Gouverneur ist zwar sehr streng, er muss mir aber doch erlauben, dich in die geheimen Kerker mit mir zu nehmen.

(Leonore äussert eine heftige Geberde der Freude.)

Unterdessen gibt es ein Gewölbe, in das ich dich wohl nie werde führen dürfen, obschon ich mich ganz auf dich verlassen kann.

MARZELLINE
Verimuthlich, wo der Gefangene sitzt, von dem du schon einigemal gesprochen hast, Vater?

vôlte sotterranea di questo castello quasi senza fiato e sfinito; perché non mi permettete d'accompagnarvi laggiù? Mi sarebbe molto caro potervi aiutare nel vostro lavoro, e condividere le vostre fatiche.

ROCCO
Eppure sai che ho avuto l'ordine più severo di non lasciare avvicinare ai prigionieri nessuno, chiunque sia.

MARCELLINA
Ce ne sono tanti in questa fortezza! – Tu t'ammazzi di lavoro, caro padre!

LEONORA
Ha ragione lei, mastro Rocco. – Senza dubbio, bisogna fare il proprio dovere.
(con tenerezza)
Ma è pur concesso, io credo, pensare talvolta a come ci si possa risparmiare un pochino per quelli che ci appartengono e che amiamo.

(Gli serra una mano fra le sue.)

MARCELLINA
(stringendo al petto l'altra mano di Rocco)
Bisogna cercare di conservarsi per i propri figli.

ROCCO
(li guarda entrambi commosso)
Sì, avete ragione, questo duro lavoro alla fine potrebbe diventare troppo per me. Il governatore è certo severissimo, ma deve permettermi di portarti con me nelle carceri segrete.

(Leonora esterna un violento atto di gioia.)

V'è però un sotterraneo dove non ti potrei mai portare, anche se di te mi posso fidare completamente.

MARCELLINA
Forse, dove sta il prigioniero di cui hai già parlato qualche volta, padre?

ROCCO
Du hast's errathen.

LEONORE
(forschend)
Ich glaube, es ist schon lange her, dass er gefangen ist?

ROCCO
Es ist schon über zwei Jahre.

LEONORE
(heftig)
Zwei Jahre, sagt ihr?
(sich fassend)
Er muss ein grosser Verbrecher sein –

ROCCO
Oder er muss grosse Feinde haben; das kommt ungefähr auf eins hinaus.

MARZELLINE
So hat man denn nie erfahren können, woher er ist, und wie er heisst? –

ROCCO
O wie oft hat er mit mir von allem dem reden wollen!

LEONORE
Nun?

ROCCO
Für unser einen ist's am besten, so wenig Geheimnisse als möglich zu wissen; darum hab' ich ihn auch nie angehört. Ich hätte mich verplappern können, und ihm hätt' ich doch nicht genützt.
(geheimnissvoll)
Nun, er wird mich nicht lange mehr quälen, dieser! – Es kann nicht mehr lange mit ihm dauern.

LEONORE
(bei Seite)
Grosser Gott!

MARZELLINE
Lieber Himmel, wie hat er denn eine so schwere Strafe verdient? –

ROCCO
Hai indovinato.

LEONORA
(indagando)
Penso che sia già da molto che è imprigionato.

ROCCO
Son già più di due anni.

LEONORA
(con impeto)
Due anni, dite?
(calmandosi)
Dev'essere un grande malfattore –

ROCCO
Oppure deve avere grandi nemici; il che torna a essere circa lo stesso.

MARCELLINA
E non s'è mai potuto sapere da dove viene, e come si chiama? –

ROCCO
Oh quante volte ha desiderato parlare con me di tutto questo!

LEONORA
Allora?

ROCCO
Per gente come noi è meglio conoscere meno segreti possibile; quindi non l'ho mai ascoltato. Mi sarebbe potuta sfuggire qualche parolina, e certo non gli avrebbe giovato.

(con mistero)
Ora, non mi tormenterà più a lungo, costui! – Non può certo averne per molto.

LEONORA
(a parte)
Gran Dio!

MARCELLINA
Buon Dio, come ha dunque meritato una punizione così severa? –

ROCCO

(noch geheimnisvoller)

Seit einem Monate schon muss ich auf Pizarro's Befehl seine Portion kleiner machen. Jetzt hat er binnen vierundzwanzig Stunden nicht mehr als zwei Unzen schwarzes Brot und eine halbe Maass Wasser; kein Licht, als den Schein der Lampe – kein Stroh mehr – nichts –

MARZELLINA

O lieber Vater, führe Fidelio ja nicht zu ihm, diesen Anblick könnt' er nicht ertragen.

LEONORE

Warum denn? – Ich habe Muth und Stärke!

ROCCO

(sie auf die Schulter klopfend)

Brav, mein Sohn, brav! – Wenn ich dir erzählen wollte, wie ich anfangs in meinem Stande mit mir zu klämpfen hatte! – Und ich war doch ein ganz anderer Kerl, als du mit deiner feinen Haut und deinen weichen Händen.

[Nr. 5 – Terzett]

ROCCO

Gut, Söhnchen, gut, hab' immer Muth, dann wird's dir auch gelingen; das Herz wird hart durch Gegenwart bei fürchterlichen Dingen.

LEONORE

(mit Kraft)

Ich habe Muth! Mit kaltem Blut will ich hinab mich wagen. Für hohen Lohn kann Liebe schon auch hohe Leiden tragen.

MARZELLINA

(zärtlich)

Dein gutes Herz wird manchen Schmerz in diesen Grüften leiden; dann kehrt zurück der Liebe Glück und unnenbare Freuden.

ROCCO

(ancor più misterioso)

Già da un mese per ordine di Pizarro devo ridurre la sua razione. Adesso da ventiquattro ore non ha più di due onces di pane nero e mezza misura d'acqua; nessuna luce, oltre il chiarore della lampada – non più paglia – niente –

MARCELLINA

Oh caro padre, non portare Fidelio da lui, a questa vista non potrebbe reggere.

LEONORA

Perché mai? – Possiedo coraggio e vigore!

ROCCO

(battendole una mano sulla spalla)

Bravo, figlio mio, bravo! – Se ti dovessi raccontare come all'inizio del mio mestiere ho dovuto combattere con me stesso! – Eppure ero un tipo ben diverso da te, con la tua pelle delicata e le tue mani morbide.

[5. Terzett]

ROCCO

Bene, figlio mio, bene, abbi sempre coraggio, così riuscirai; il cuore si temprava affrontando cose tremende.

LEONORA

(con vigore)

Io ho coraggio! Con sangue freddo m'azzarderò a scender laggiù. Per un grande compenso l'amore può ben sopportare anche grandi dolori.

MARCELLINA

(con tenerezza)

Il tuo buon cuore sopporterà tormenti in queste tombe; poi torneranno ancora la felicità d'amore e gioie inenarrabili.

ROCCO

Du wirst dein Glück ganz sicher bauen.

LEONORE

Ich hab' auf Gott und Recht Vertrauen.

MARZELLINA

Du darfst mir auch in's Auge schauen; der Liebe Macht ist auch nicht klein, ja, wir werden glücklich sein!

LEONORE

Ja, ich kann noch glücklich sein!

ROCCO

Ja, ihr werdet glücklich sein!

Der Gouverneur soll heut' erlauben, dass du mit mir die Arbeit theilst.

LEONORE

Du wirst mir alle Ruhe rauben, wenn du bis morgen nur verweilst.

MARZELLINA

Ja, guter Vater, bitt' ihn heute, in Kurzem sind wir dann ein Paar.

ROCCO

Ja, der Gouverneur u.s.w.

Ich bin ja bald des Grabes Beute; ich brauche Hülfe, es ist ja wahr!

LEONORE

(für sich)

Wie lang' bin ich des Kammers Beute! Du, Hoffnung, reichst mir Labung dar!

MARZELLINA

(zärtlich gegen ihren Vater)

Ach, lieber Vater! was fällt euch ein? Lang Freund und Rather müsst ihr uns sein!

ROCCO

Nur auf der Hut, dann geht es gut, gestillt wird euer Sehnen! Gebt euch die Hand und schliesst das Band in süßen Freudenthränen!

ROCCO

Certo costruirai la tua felicità.

LEONORA

Ho fiducia in Dio e nella giustizia.

MARCELLINA

Puoi guardarmi anche negli occhi; la forza d'amore non è certo piccola, sì, saremo felici!

LEONORA

Sì, posso esser felice ancora!

ROCCO

Sì, sarete felici ancora!

Il governatore oggi deve permettere che tu condivida il mio lavoro.

LEONORA

Mi toglierai ogni pace, se indugi fino a domani.

MARCELLINA

Sì, buon padre, pregalo oggi, in breve saremo una coppia.

ROCCO

Sì, il governatore ecc.

Ormai son preda della tomba; mi serve aiuto, è vero!

LEONORA

(fra sé)

Da quanto sono in preda dell'affanno! Tu, speranza, mi porgi conforto!

MARCELLINA

(con tenerezza, al padre)

Ah, caro padre! che vi viene in mente? A lungo sarete nostro amico e consigliere!

ROCCO

E ora attenti, andrà tutto bene, si placherà il vostro desiderio! Datevi la mano e stringetevi il legame con dolci lacrime di gioia!

MARZELLINE

O habe Muth! O welche Gluth,
o welch ein tiefes Sehnen!
Ein festes Band mit Herz und Hand!
O süsse, süsse Thränen!

LEONORE

Ihr seid so gut, ihr macht mir Muth,
gestillt wird bald mein Sehnen!
(für sich)
Ich gab die Hand zum süssen Band,
es kostet hüt're Thränen!

[Dialog]

ROCCO

Aber nun ist's Zeit, dass ich dem Gouverneur
die Briefschaften überbringe.

[Nr. 6 – Marsch]

[Dialog]

ROCCO

Ah, er kommt selbst hierher.
(zu Leonore)
Gib sie mir, Fidelio, und dann entfernt euch!

*(Leonore nimmt die an einem Bande hängende
Blechküche ab, gibt sie Rocco, und geht mit
Marzelline in das Haus.)*

FÜNFTER AUFTRITT

ROCCO, PIZARRO, OFFIZIERE, WACHEN

*(Während des zuvor begonnenen Marsches wird
das Hauptthor durch Schildwachen von aussen
geöffnet. Offiziere ziehen mit einem Detachement
ein, dann kommt Pizarro, das Thor wird wieder
geschlossen. – Unter Musik.)*

PIZARRO

(zu den Offizieren)

Drei Schildwachen auf den Wall, zwölf Mann
Tag und Nacht an der Zugbrücke; eben so vie-
le gegen den Garten zu; – und Jedermann, der
sich dem Graben der Festung nähert, werde
sogleich vor mir gebracht.

MARCELLINE

Oh abbi coraggio! Oh quale ardore,
oh qual profondo desiderio!
Un saldo legame di cuori e mani!
Oh dolci, dolci lacrime!

LEONORA

Siete così buono, mi date coraggio,
presto si placherà il mio desiderio!
(fra sé)
Ho dato la mia mano per un dolce legame
che costerà amare lacrime!

[Dialog]

ROCCO

Ma ora è tempo ch'io consegna la posta al go-
vernatore.

[6. Marcia]

[Dialog]

ROCCO

Ah, viene qui in persona.
(a Leonora)
Consegnamela, Fidelio, e poi allontanatevi!

*(Leonora prende la scatola di latta sospesa a un
nastro, la dà a Rocco ed entra in casa con Mar-
cellina.)*

SCENA QUINTA

ROCCO, PIZARRO, UFFICIALI, GUARDIE

*(Durante la marcia iniziata prima, alcune senti-
nelle aprono dall'esterno il portone principale.
Entrano alcuni ufficiali con un distaccamento,
poi giunge Pizarro, il portone viene chiuso. –
Durante la musica.)*

PIZARRO

(agli ufficiali)

Tre sentinelle sul muro, dodici uomini giorno e
notte al ponte levatoio; altrettanti verso il giar-
dino; – e chiunque s'avvicina al fossato della
fortezza, sia portato immediatamente davanti a
me.

ERSTER OFFIZIER

Gut, Herr Gouverneur!

(Die Musik schweigt.)

PIZARRO

(zu Rocco)

Ist etwas Neues vorgefallen?

ROCCO

Nein, Herr!

PIZARRO

Wo sind die Depeschen?

ROCCO

(nimmt Briefe aus der Blechküche)
Hier sind sie.

PIZARRO

(öffnet die Papiere und durchgeht sie)

Immer Empfehlungen oder Vorwürfe. – Wenn
ich auf Alles das achten wollte, würde ich nie
damit zu Ende kommen. –

(Hält bei einem Brief an.)

Was seh' ich? – Mich dünkt, ich kenne diese
Schrift. – Lass sehen –

*(Er öffnet den Brief, geht weiter auf der Bühne
vor. Rocco und die Wache ziehen sich mehr
zurück.)*

PIZARRO

(liest)

Ich gebe Ihnen Nachricht, dass der Minister in
Erfahrung gebracht hat, dass die Staatsgefän-
gnisse, denen Sie vorstehen, mehrere Opfer
willkürlicher Gewalt enthalten. – Er reis't mor-
gen ab, um Sie mit einer Unterschung zu über-
raschen, Seien Sie auf Ihrer Hut, und suchen
Sie sich sicherzustellen."

(betreten)

Gott, wenn er entdeckte, dass ich diesen Flore-
stan in Ketten liegen habe, den er längst todt
glaubte, ihn, der so oft meine Rache reizte, der
mich vor dem Minister enthüllen, und mir sei-
ne Gunst entziehen wollte! – Doch es gibt ein
Mittel. –

(rasch)

PRIMO UFFICIALE

Bene, signor governatore!

(La musica cessa.)

PIZARRO

(a Rocco)

C'è qualche novità?

ROCCO

No, signore!

PIZARRO

Dove sono i dispacci?

ROCCO

(prende alcune lettere dalla scatola di latta)
Eccoli.

PIZARRO

(apre le lettere e le scorre)

Sempre raccomandazioni o lagnanze. – Se do-
vessi badare a tutto questo, non verrei mai a ca-
po di niente. –

(A una lettera si ferma.)

Che vedo? – Mi sembra di conoscere questa
scrittura. – Leggiamo –

*(Apre la lettera, avanza ancora sulla scena.
Rocco e la guardia indietreggiano di più.)*

PIZARRO

(legge)

"Le do notizia che il ministro è venuto a cono-
scenza che le prigioni di stato, cui Lei sovrin-
tende, ospitano numerose vittime di dispotica
violenza. – Domani egli parte per sorprenderLa
con un'inchiesta. Stia bene in guardia, e cerchi
di correre ai ripari."

(sorpreso)

Dio, se scoprisse che ho gettato in catene que-
sto Florestano ch'egli crede morto da tempo;
lui che tante volte aizzò la mia vendetta, che
voleva denunciarmi al ministro, e privarmi del-
la sua grazia! – Eppure c'è un mezzo. –

(rapidamente)

Eine kühne That kann alle Besorgnisse zerstreuen!

[Nr. 7 – Arie mit Chor]

PIZARRO

Ha! welch ein Augenblick!
Die Flache werd' ich kühlen!
Dich ruft dein Geschick!
In seinem Herzen wühlen,
o Wonne, grosses Glück!
Schon war ich nah', im Staube,
dem lauten Spott zum Raube,
dahingestreckt zu sein.
Nun ist es mir geworden,
den Mörder selbst zu morden!
Ha! welch' ein Augenblick *u.s.w.*
Nun ist er mir *u.s.w.*
in seiner letzten Stunde,
den Stahl in seiner Wunde,
ihn noch ins Ohr zu schrein:
Triumph! der Sieg ist mein!

DIE WACHE

(halblaut unter sich)

Er spricht von Tod und Wunde,
nun fort auf unsre Runde!
Wie wichtig muss es sein!
Er spricht von Tod und Wunde! –
Wacht scharf auf eurer Runde!

PIZARRO

Ha! welch' ein Augenblick *u.s.w.*

[Dialog]

PIZARRO

Ich darf keinen Augenblick säumen, alle Anstalten zu meinem Vorhaben zu treffen! Heute soll der Minister ankommen! Nur die grösste Vorsicht und Schnelle können mich retten!
(zu dem Offizier)
Hauptmann, hören Sie!

(Er führt ihn auf die Vorderbühne und spricht leise mit ihm.)

Besteigen Sie mit einem Trompeter sogleich den Thurm. – Sehen Sie unablässig und mit der grössten Achtsamkeit auf die Strasse von Sevilla. – Sobald Sie einen Wagen, von Reitern

Un gesto audace può distruggere ogni preoccupazione!

[7. Aria con Coro]

PIZARRO

Ah! quale istante!
Placherò la mia vendetta!
Ti chiama il tuo destino!
Frugare nel suo cuore,
oh voluttà, oh grande piacere!
In preda allo scherno,
già ero quasi
disteso nella polvere.
Ora tocca a me
assassinare l'assassino!
Ah! quale istante *ecc.*
Ora tocca a me *ecc.*
nella sua ultima ora,
col ferro nella sua ferita,
gridargli ancora all'orecchio:
Trionfo! la vittoria è mia!

LA GUARDIA

(a mezza voce, fra loro)

Egli parla di morte e ferita,
ora via alla nostra ronda!
Dev'essere cosa importante!
Egli parla di morte e ferita! –
Attenti vegliate nella vostra ronda!

PIZARRO

Ah! quale istante *ecc.*

[Dialogo]

PIZARRO

Non devo perdere un istante a prendere tutte le misure a mia disposizione! Oggi arriverà il ministro! Soltanto estrema cautela e fretta mi possono salvare!
(all'ufficiale)
Capitano, ascolti!

(Lo conduce sul proscenio e parla con lui sottovoce.)

Salga immediatamente sulla torre con un trombettiere. – Senza sosta e con la massima attenzione tenga lo sguardo fisso sulla strada di Siviglia. – Appena vede avvicinarsi a questo castel-

begleitet, diesem Schloss sich nähern sehen, lassen Sie augenblicklich durch den Trompeter ein Signal geben. – Verstehn Sie, augenblicklich ein Signal! – Ich erwarte die grösste Pünktlichkeit, Sie haften mir mit Ihrem Kopf dafür. –

(Der Hauptmann geht ab; zur Wache)

Fort, auf eure Posten! –

(Die Wache geht; zu Rocco)

Rocco! –

ROCCO

Herr!

PIZARRO

(betrachtet ihn eine Weile aufmerksam; für sich)
Ich muss ihn zu gewinnen suchen. – Ohne seine Hilfe kann ich es ausführen. –
(laut)
Komm näher!

[Nr. 8 – Duett]

PIZARRO

Jetzt, Alter, jetzt hat es Eile!
Dir wird ein Glück zu Theile,
du wirst ein reicher Mann,

(Wirft ihm einen Beutel zu.)

Das geh' ich nur daran.

ROCCO

So sagt doch nur in Eile,
womit ich dienen kann.

PIZARRO

Du bist von kaltem Blute,
von unverzagtem Muthe
durch langen Dienst geworden.

ROCCO

Was soll ich? Redet, redet!

PIZARRO

Morden!

lo una carrozza scortata da cavalieri, sull'istante ordini al trombettiere di dare un segnale. – Comprende? sull'istante un segnale! – M'aspetta la massima puntualità, Lei me ne risponde con la Sua testa. –

(Il capitano esce; alla guardia)

Su, ai vostri posti! –

(La guardia esce; a Rocco)

Rocco! –

ROCCO

Signore!

PIZARRO

(lo osserva attentamente per un po'; fra sé)
Devo cercare di guadagnarmelo. – Senza il suo aiuto non posso combinare nulla. –
(ad alta voce)
Avvicinati!

[8. Duett]

PIZARRO

Adesso, vecchio, v'è premura!
Avrai una fortuna,
sarai un uomo ricco,

(Gli getta una borsa.)

eccoti intanto questo.

ROCCO

Ma ditemi soltanto
in che posso servirvi.

PIZARRO

Possiedi sangue freddo,
coraggio impavido
dopo lungo servizio.

ROCCO

Che devo fare? Dite, dite!

PIZARRO

Uccidere!

ROCCO
(erschreckt)
Wie?

PIZARRO
Höre mich nur an!
Du behst? bist du ein Mann? –
Wir dürfen gar nicht säumen,
dem Staate liegt daran,
den bösen Unterthan
schnell aus dem Weg zu räumen.

ROCCO
O Herr! ...

PIZARRO
Du stehst noch an? ...
(für sich)
Er darf nicht länger leben,
sonst ist's um mich gescheh'n.
Pizarro sollte beben?
Du fällst, ich werde steh'n.

ROCCO
Die Glieder fühl' ich heben,
wie könnt' ich das besteh'n?
Ich nehm' ihm nicht das Leben,
mag, was da will, gescheh'n.

Nein, Herr, das Leben nehmen,
das ist nicht meine Pflicht.

PIZARRO
Ich will mich selbst bequemen,
wenn dir's an Muth gebricht.
Nun eile rasch und munter
zu jenem Mann hinunter,
du weisst, du weisst –

ROCCO
Der kaum mehr lebt,
und wie ein Schatten schwebt?

PIZARRO
(mit Grimm)
Zu dem, zu dem hinab!
Ich wart' in kleiner Ferne,
du gräbst in der Cisterne
sehr schnell ein Grab.

ROCCO
Und dann? und dann?

ROCCO
(attonito)
Che?

PIZARRO
Ascoltami bene!
Tu tremi? sei un uomo? –
Non dobbiamo indugiare,
importa allo Stato
toglier di mezzo
il suddito malvagio.

ROCCO
Oh signore! ...

PIZARRO
Esiti ancora? ...
(fra sé)
Non deve più vivere,
altrimenti per me è finita.
Pizarro dovrebbe tremare?
Tu soccombi, io resterò.

ROCCO
Mi sento tremare le membra,
come potrei reggere?
Io non gli tolgo la vita,
accada quel che accada.

No, signore, togliere la vita
non è mio dovere.

PIZARRO
M'adatterò io stesso,
se a te manca il coraggio.
Ma affrettati rapido e con animo
laggiù da quell'uomo,
tu sai, tu sai –

ROCCO
Che appena vive,
e si muove come un'ombra?

PIZARRO
(con ghigno)
Da lui, da lui laggiù!
Io aspetto lì vicino,
tu scavi ben rapido
una fossa nella cisterna.

ROCCO
E poi? e poi?

PIZARRO
Dann werd' ich selbst verummt
mich in den Kerker schleichen:

(Er zeigt den Dolch.)

ein Stoss – und er verstummt!

ROCCO
Verhungernd in den Ketten,
ertrug er lange Pein.
Ihn tödten heisst ihn retten,
der Dolch wird ihn befrei'n.

PIZARRO
Er sterb' in seinen Ketten,
zu kurz war seine Pein!
Sein Tod nur kann mich retten,
dann werd' ich ruhig sein.

Jetzt, Alter, jetzt hat es Elle!
Hast du mich verstanden?
Du giebst ein Zeichen;
dann werd' ich selbst verummt
mich in den Kerker schleichen:
ein Stoss – und er verstummt!

ROCCO
Verhungernd in den Ketten u.s.w.

PIZARRO
Er sterb' in seinen Ketten u.s.w.

(Pizarro ab gegen den Garten, Rocco folgt ihm.)

SECHSTER AUFTRITT

LEONORE (allein)

(Sie tritt in heftiger innerer Bewegung von der
andern Seite auf und sieht den Abgehenden mit
steigender Unruhe nach.)

[Nr. 9 – Rezitativ und Arie]

LEONORE
Abscheulicher! wo eilst du hin?
Was hast du vor – in wildem Grimme?
Des Mitleids Ruf, – der Menschheit Stimme, –

PIZARRO
Poi io stesso incappucciato
penetrerò nel carcere:

(Mostra il pugnale.)

un colpo – ed è spacciato!

ROCCO
Affamato e in catene,
sopportò lunga pena.
Ucciderlo è come salvarlo,
il pugnale lo libererà.

PIZARRO
Muia nelle sue catene,
troppo breve fu la sua pena!
Solo la sua morte mi può salvare,
poi sarò tranquillo.

Adesso, vecchio, v'è premura!
M'hai compreso?
Tu dai un segnale,
poi io stesso incappucciato
penetrerò nel carcere:
un colpo – ed è spacciato!

ROCCO
Affamato e in catene ecc.

PIZARRO
Muia nelle sue catene ecc.

(Pizarro esce verso il giardino, Rocco lo segue.)

SCENA SESTA

LEONORA (sola)

(Entra dall'altro lato in violenta emozione interiore
e segue con lo sguardo in crescente inquietudine
i due che s'allontanano.)

[9. Recitativo ed Aria]

LEONORA
Scellerato! dove t'affretti?
Che mediti – con selvaggio furore?
Il richiamo della pietà, – la voce dell'umanità, –

(heftig)

rührt nichts mehr deinen Tigersinn?
Doch toben auch wie Meereswogen
dir in der Seele Zorn und Wuth,
so leuchtet mir ein Farbenbogen,
der hell auf dunkeln Wolken ruht.
Der blickt so still, so friedlich nieder,
der spiegelt alte Zeiten wieder,
und neu besänftigt wallt mein Blut.

Komm, Hoffnung, lass den letzten Stern
der Müden nicht erbleichen!
O komm,
erhell' mein Ziel, sei's noch so fern,
die Liebe, sie wird's erreichen.
Komm, o komm u.s. 10.

Ich folg' dem innern Triebe,
ich wanke nicht,
mich stärkt die Pflicht
der treuen Gattenliebe.

O du, für den ich alles trug,
kannst' ich zur Stelle dringen,
wo Bosheit dich in Fesseln schlug,
und süßen Trost dir bringen!

Ich folg' dem innern Triebe u.s. 10.

(Ab gegen den Garten.)

[Dialog]

SIEBENTER AUFTRITT

MARZELLINE, JAQUINO

(Marzelline kommt aus dem Hause, Jaquino ihr nach.)

JAQUINO
Aber Marzelline –

MARZELLINE
Kein Wort, keine Silbe! Ich will nichts mehr
von deinen albernen Liebesseufzern hören,
und dabei bleibt es.

(con impeto)

non tocca più il tuo cuore di tigre?
Ma se, come i marosi, imperversano
nella tua anima rabbia e furore,
entro me riluce un'iride
che posa luminosa su cupe nubi.
Guarda giù sì sereno, sì propizio,
rispecchia tempi antichi,
e il mio sangue fluisce ancora pacato.

Vieni, speranza, non fare impallidire
l'ultima stella a me affranta!
Oh vieni,
illumina la mia meta, se pur sì lontana,
l'amore la raggiungerà.
Vieni, oh vieni ecc.

Seguo l'impulso interiore,
io non vacillo,
mi dà forza il dovere
d'un fedele amore di sposa.

Oh tu, per cui tutto sopportai,
potessi io penetrare là
dove malvagità ti tiene in catene,
e portarti dolce conforto!

Seguo l'impulso interiore ecc.

(Esce verso il giardino.)

[Dialogo]

SCENA SETTIMA

MARCELLINA, JAQUINO

(Marcellina esce dalla casa, Jaquino dietro di lei.)

JAQUINO
Ma Marcellina –

MARCELLINA
Non una parola, non una sillaba! Non voglio più
sentir nulla dei tuoi insipidi sospiri d'amore,
siamo intesi.

JAQUINO

Wer mir das gesagt hätte, als ich mir vornahm,
mich recht ordentlich in dich zu verlieben. Da
war ich der gute, der liebe Jaquino an allen Or-
ten und Ecken. Ich musste dir den Stahl in den
Ofen legen, Wäsche in Falten schlagen, Päck-
chen zu den Gefangenen bringen, kurz alles
thun, was ein ehrbares Mädchen einem ehrba-
ren Junggesellen erlauben kann. Aber seit die-
ser Fidelio –

MARZELLINE

(rasch einfallend)
Ich leugne nicht, ich war dir gut, aber sieh'! –
Ich bin offenherzig, das war keine Liebe. – Fi-
delio zieht mich weit mehr an, zwischen ihm
und mir fühle ich eine weit grössere Ueberein-
stimmung.

JAQUINO

Eine Uebereinstimmung mit einem solchen
hergelaufenen Jungen, der Gott weiss woher
kommt, den der Vater aus blosser Mitleid am
Thore dort aufgelesen hat, der – der –

MARZELLINE

(ärgerlich)
– der arm und verlassen ist, und den ich doch
heirathe!

JAQUINO

Glaubst du, dass ich das leiden werde? He, dass
es ja nicht in meiner Gegenwart geschieht, ich
möchte euch einen gewaltigen Streich spielen.

ACHTER AUFTRITT

DIE VORIGEN, ROCCO, LEONORE (aus dem Garten)

ROCCO
Was habt ihr denn beide wieder zu zanken?

MARZELLINE
Ach Vater, er verfolgt mich immer.

ROCCO
Warum denn?

JAQUINO

Chi me l'avrebbe mai detto quando mi decisi a
innamorarmi di te come si deve. Allora ero il
buono, il caro Jaquino in ogni angolo e luogo.
Dovevo metterti il ferro sulla stufa, piegarti ben
bene la biancheria, portare pacchetti ai prigio-
nieri, in breve far tutto quello che un'onesta ra-
gazza può permettere a un onesto giovanotto.
Ma da quando questo Fidelio –

MARCELLINA

(interrompendo con vivacità)
Non lo nego, ero gentile con te, ma vedi! – Sono
sincera, quello non era amore. – Fidelio mi at-
tra molto di più, fra lui e me avverto un'intesa
assai più profonda.

JAQUINO

Un'intesa con un giovane giunto non si sa da
dove, che Dio solo sa da dove viene, che il pa-
dre ha raccolto là sul portone soltanto per
pietà, che – che –

MARCELLINA

(con dispetto)
– che è povero e derelitto, e che però io voglio
sposare!

JAQUINO

Credi che sopporterò tutto questo? Eh, che non
succeda in mia presenza, potrei giocarvi un
gran brutto tiro.

SCENA OTTAVA

DETTI, ROCCO, LEONORA (dal giardino)

ROCCO
Ma che avete ancora da litigare voi due?

MARCELLINA
Ah padre, mi perséguita sempre.

ROCCO
E perché?

MARZELLINE

(zu Leonore laufend)

Er will, dass ich ihn lieben, dass ich ihn heirathen soll.

JAQUINO

Ja, ja, sie soll mich lieben, sie soll mich wenigstens heirathen, und ich –

ROCCO

Stille! – Ich werd' eine einzige gute Tochter haben, werde sie so gut gepflegt.

(Streichelt Marzelline.)

mit so vieler Mühe sie in ihr sechzehntes Jahr erzogen haben, und das alles für den Herrn da!

(Blickt lachend auf Jaquino.)

Nein, Jaquino, von deiner Heirath ist jetzt keine Rede; mich beschäftigen andere klügere Absichten.

MARZELLINE

Ich verstehe, Vater.

(zärtlich leise)

Fidelio!

LEONORE

Brechen wir davon ab. Rocco, ich ersuchte euch schon einigemal, die armen Gefangenen, die hier über der Erde wohnen, in unsern Festungsgarten zu lassen. – Ihr versprachet und verschobet es immer; heute ist das Wetter so schön, der Gouverneur kommt um diese Zeit nicht hierher.

MARZELLINE

O ja! Ich bitte mit ihm!

ROCCO

Kinder, ohne Erlaubniss des Gouverneurs? Er ertheilt sie nur an hohen Festtagen, und bei besonders guter Laune. Heute ist keines von beiden.

MARZELLINE

Aber er sprach so lange mit euch. Vielleicht sollet ihr ihm einen Gefallen thun, und dann wird er es so genau nicht nehmen.

MARCELLINA

(correndo verso Leonora)

Pretende che lo ami, che lo sposi.

JAQUINO

Sì, sì, mi deve amare, mi deve almeno sposare, e io –

ROCCO

Zitto! – Avrò forse un'unica buona figliola, l'avrò sì ben curata,

(Accarezza Marcellina.)

L'avrò allevata con tanta fatica fino ai sedici anni, e tutto questo per il signorino!

(Ridendo osserva Jaquino.)

No, Jaquino, non si parli per ora del tuo matrimonio; ho per la testa ben altri più saggi pensieri.

MARCELLINA

Comprendo, padre.

(con tenerezza, sottovoce)

Fidelio!

LEONORA

Basta con questi discorsi. Rocco, già più volte vi ho pregato di far entrare nel giardino della nostra fortezza i poveri prigionieri che vivono qui sulla nuda terra. – Mi prometteste e sempre rimandaste; oggi il tempo è così bello, in queste ore non viene qui il governatore.

MARCELLINA

Oh sì! Ti prego con lui!

ROCCO

Figli, senza permesso del governatore? Lo concedo solo nelle feste solenni, e quando è di luna particolarmente buona. Oggi non è né l'un caso né l'altro.

MARCELLINA

Eppure parlò sì a lungo con voi. Forse dovete fargli un favore, e non sarà poi tanto pignolo.

ROCCO

Einen Gefallen? – Du hast recht, Marzelline. Auf diese Gefahr kann ich es wagen. – Wohl denn, Jaquino und Fidelio, öffnet die leichteren Gefängnisse. Ich aber gehe zu Pizarro und halte ihn zurück, indem ich
(gegen Marzelline)
für dein Bestes rede.

MARZELLINE

(küsst ihm die Hand)

So recht, Vater!

(Rocco ab. – Leonore und Jaquino schliessen die wohlverwahrten Gefängnissthüren auf, ziehen sich dann mit Marzelline in den Hintergrund und beobachten mit Theilnahme die nach und nach auftretenden Gefangenen.)

NEUNTER AUFTRITT

DIE VORIGEN, ERSTER UND ZWEITER GEFANGENER, DIE GEFANGENEN

(Während des Ritornells kommen die Gefangenen nach und nach auf die Bühne.)

[Nr. 10 – Finale]

DIE GEFANGENEN

O welche Last, in freier Luft

den Athem leicht zu heben!

O welche Lust!

Nur hier, nur hier ist Leben,

der Kerker eine Gruft!

O welche Lust u.s.w.

ERSTER GEFANGENER

Wir wollen mit Vertrauen

auf Gottes Hilfe bauen,

die Hoffnung flüstert sanft mir zu:

Wir werden frei, wir finden Ruh'.

DIE GEFANGENEN

(jeder für sich)

O Himmel! Rettung! welch' ein Glück!

O Freiheit, kehrst du zurück?

ROCCO

Un favore? – Hai ragione, Marcellina. Posso correre questo rischio. – Ebbene, Jaquino e Fidelio, aprite le celle del pian terreno. Io però vado da Pizarro e lo trattengo,

(rivolto a Marcellina)

parlando in tuo favore.

MARCELLINA

(gli bacia la mano)

Benissimo, padre!

(Rocco esce. – Leonora e Jaquino aprono le munitissime porte del carcere, poi con Marcellina si ritirano nello sfondo e osservano con partecipazione i prigionieri che escono poco per volta.)

SCENA NONA

DETTI, PRIMO E SECONDO PRIGIONIERO, I PRIGIONIERI

(Durante il ritornello i prigionieri poco per volta vengono in scena.)

[10. Finale]

I PRIGIONIERI

Oh qual piacere, all'aria aperta

respirare in libertà!

Oh qual piacere!

Solo qui, solo qui è vita,

il carcere è una tomba!

Oh qual piacere ecc.

PRIMO PRIGIONIERO

Fiduciosi vogliamo

fidare nell'aiuto di Dio,

la speranza mi sussurra dolcemente:

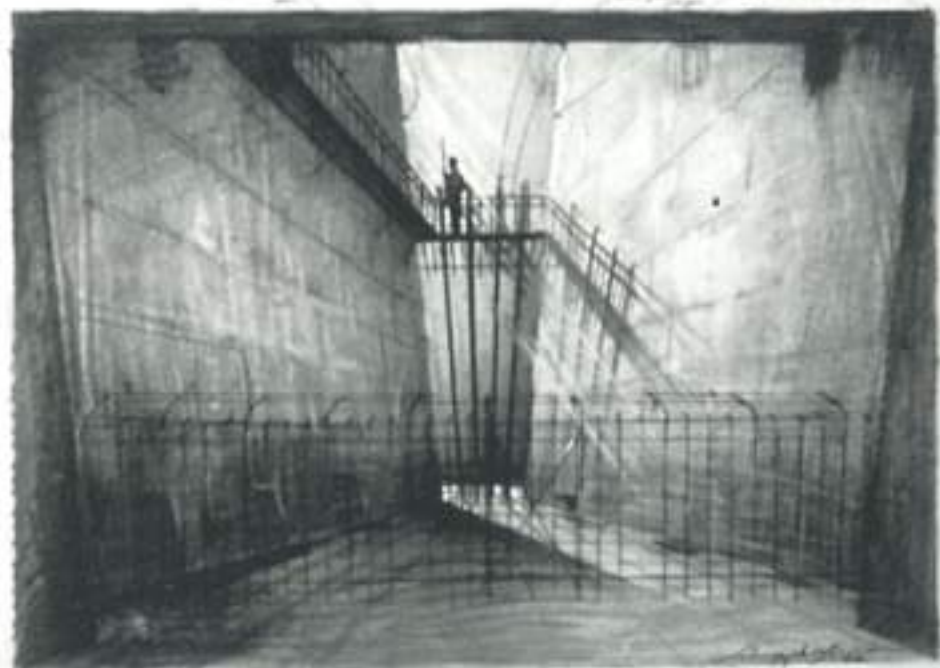
Saremo liberi, troveremo pace.

I PRIGIONIERI

(ognuno fra sé)

Oh cielo! salvezza! qual gioia!

Oh libertà, tu ritorni?



Günther Schneider Siemssen, bozzetto per *Fidelio* (I, 9). Venezia, Teatro La Fenice, 1962. (Progetto non realizzato).

(Hier erscheint ein Offizier auf dem Walle und entfernt sich wieder.)

ZWEITER GEFANGENER
Sprecht leise, haltet euch zurück!
Wir sind belauscht mit Ohr und Blick!

DIE GEFANGENEN
Sprecht leise u.s.w.
O welche Lust u.s.w.
Sprecht leise u.s.w.

*(Ehe der Chor noch geendet ist, erscheint Rocco im Hintergrunde der Bühne, und redet an-
gelegentlich mit Leonore. Die Gefangenen ent-
fernen sich in den Garten; Rocco und Leonore
nähern sich der Vorderbühne.)*

ZEHNTER AUFTRITT

ROCCO, LEONORE

LEONORE
Num spricht, wie ging's?

ROCCO
Recht gut, recht gut!
Zusammen rafft' ich meinen Muth
und trug ihm alles vor;
und sollt'st du's glauben,
was er zur Antwort mir gab? –
Die Heirath, und dass du mir hilfst, will er
[erlauben;
noch heute führ' ich in den Kerker dich hinab.

LEONORE
(ausbrechend)
Noch heute, noch heute? –
O welch' ein Glück, o welche Wonne!

ROCCO
Ich sehe deine Freude!
Nur noch ein Augenblick,
dann gehen wir schon Beide –

LEONORE
Wohin, wohin?

*(Sul muro compare un ufficiale che poi si allon-
tana.)*

SECONDO PRIGIONIERO
Parlate piano, frenatevi!
Orecchi e sguardi ci spiano!

I PRIGIONIERI
Parlate piano ecc.
Oh qual piacere ecc.
Parlate piano ecc.

*(Prima che il coro sia completamente finito, Roc-
co compare sul fondo della scena, e parla istan-
taneamente con Leonora. I prigionieri s'allontana-
no nel giardino; Rocco e Leonora s'avvicinano
al proscenio.)*

SCENA DECIMA

ROCCO, LEONORA

LEONORA
Su parlate, com'è andata?

ROCCO
Molto bene, molto bene!
Mi son fatto coraggio
e gli ho esposto ogni cosa;
e immagineresti mai
che risposta m'ha dato? –
Permetterà le nozze, e che tu m'aiuti;
fin d'oggi ti guiderò giù nel carcere.

LEONORA
(prorompente)
Fin d'oggi, fin d'oggi? –
Oh qual fortuna, oh qual gioia!

ROCCO
Vedo la tua gioia!
Ma un momento ancora,
poi andiamo entrambi –

LEONORA
Dove, dove?

ROCCO
- zu jenem Mann hinab,
dem ich seit vielen Wochen
stets weniger zu essen gab.

LEONORE
Ha! wird er losgesprochen?

ROCCO
O nein!

LEONORE
So sprich, so sprich!

ROCCO
O nein, o nein!
(*geheimnisvoll*)
Wir müssen ihn, doch wie? - befrei'n!
Er muss in einer Stunde -
den Finger auf dem Munde -
von uns begraben sein.

LEONORE
So ist er tot?

ROCCO
Noch nicht, noch nicht!

LEONORE
(*zurückfahrend*)
Ist ihn zu tödten deine Pflicht?

ROCCO
Nein, guter Junge, zitt're nicht,
zum Morden dingt sich Rocco nicht, nein -!
Der Gouverneur kommt selbst hinab,
wir beide graben nur das Grab.

LEONORE
(*bei Seite*)
Vielleicht das Grab des Gatten graben?
Was kann fürchterlicher sein!
Was!

ROCCO
Ich darf ihn nicht mit Speise laben,
ihm wird im Grabe besser sein.

Wir müssen gleich zu Werke schreiten,
du musst mir helfen, mich begleiten,
hart ist des Kerkermeisters Brot.

ROCCO
- giù da quell'uomo,
cui da molte settimane
ho dato sempre meno cibo.

LEONORA
Ah! verrà assolto?

ROCCO
Oh no!

LEONORA
Su, parla! su, parla!

ROCCO
Oh no! oh no!
(*con mistero*)
Lo dobbiamo, come dire? - liberare!
Deve entro un'ora -
acqua in bocca -
esser da noi sepolto.

LEONORA
È morto allora?

ROCCO
Non ancora, non ancora!

LEONORA
(*tornando indietro*)
Ucciderlo è compito tuo?

ROCCO
No, buon giovane, non tremare,
Rocco non è prezzolato per uccidere, no -!
Il governatore viene laggiù in persona,
noi due scaviamo soltanto la fossa.

LEONORA
(*a parte*)
Scavare forse la fossa del marito?
Che può esserci di più terribile?
Che!

ROCCO
Non devo più sostenerlo col cibo,
egli starà meglio nella fossa.

Dobbiamo porci subito all'opera,
tu mi devi aiutare, accompagnare,
duro è il pane del capocarceriere.

LEONORE
Ich folge dir, wär's in den Tod.

ROCCO
In der zerfallenen Cisterne
bereiten wir die Grube leicht;
ich thu' es, glaube mir, nicht gerne;
auch dir ist schaurig, wie mich deucht?

LEONORE
Ich bin es nur noch nicht gewohnt.

ROCCO
Ich hätte gerne dich verschont,
doch wird es mir allein zu schwer,
und gar so streng ist unser Herr.

LEONORE
(*für sich*)
O welch' ein Schmerz!

ROCCO
(*für sich*)
Mir scheint, er weine.
(*laut*)
Nein, du bleibst hier, - ich geh' alleine.

LEONORE
(*innig sich an ihn klammernd*)
O nein, o nein!
Ich muss ihn sehn, den Armen sehen,
und müsst ich selbst zu Grunde gehen!

ROCCO
Nein, du bleibst hier!

LEONORE UND ROCCO
So säumen wir nun länger nicht,
wir folgen unsrer strengen Pflicht.

ELFTER AUFTRITT

VORGE, JAQUINO UND MARZELLINE (*athemlos hereinstürzend*)

MARZELLINE
Ach, Vater, Vater, eilt!

ROCCO
Was hast du denn?

LEONORA
Ti seguo, fosse alla morte.

ROCCO
Nella cisterna in rovina
prepariamo facilmente lo scavo;
credimi, non lo faccio volentieri;
anche per te è orribile, mi sembra?

LEONORA
È che non ci sono ancora abituato.

ROCCO
Te l'avrei volentieri risparmiato,
ma sarebbe troppo pesante per me solo,
e il nostro padrone è così severo.

LEONORA
(*fra sé*)
Oh qual dolore!

ROCCO
(*fra sé*)
Mi pare che pianga.
(*ad alta voce*)
No, tu resti qui, - vado io solo.

LEONORA
(*aggrappandosi a lui con tenerezza*)
Oh no, oh no!
Devo vederlo, vedere il misero,
dovessi anch'io perire!

ROCCO
No, tu resti qui!

LEONORA E ROCCO
E allora non più indugi,
compiamo il nostro duro dovere.

SCENA UNDICESIMA

DETTI, JAQUINO E MARCELLINA (*entrando precipitosamente, senza fiato*)

MARCELLINA
Ah, padre, padre, affrettatevi!

ROCCO
Ma che hai?

JAQUINO
Nicht länger weilt!

ROCCO
Was ist geschehn?

MARZELLINE
Voll Zorn folgt mir
Pizarro nach,
er drohet dir.

JAQUINO
Nicht länger weilt!

ROCCO
Gemach, gemach!

LEONORE
So eilet fort!

ROCCO
Nur noch dies Wort:
sprich, weiss er schon?

JAQUINO
Ja, er weiss es schon.

MARZELLINE
Der Offizier
sagt' ihm, was wir
jetzt den Gefangenen gewähren.

ROCCO
Lasst alle schnell zurücke kehren!

(Jaquino ab in den Garten.)

MARZELLINE
Ihr wisst ja, wie er tobet,
und kennet seine Wuth.

LEONORE
Wie mir's im Innern tobet,
empöret ist mein Blut!

ROCCO
Mein Herz hat mich gelobet,
sei der Tyrann in Wuth!

(Marzelline eilt Jaquino nach.)

JAQUINO
Non più indugi!

ROCCO
Che è successo?

MARCELLINA
Pieno d'ira mi segue
Pizarro,
ti minaccia.

JAQUINO
Non più indugi!

ROCCO
Calma, calma!

LEONORA
Affrettatevi allora!

ROCCO
Solo una parola ancora:
parla, già lo sa?

JAQUINO
Sì, già lo sa.

MARCELLINA
L'ufficiale
gli riferì quel che abbiamo
concesso ai prigionieri.

ROCCO
Fateli rientrare tutti rapidamente!

(Jaquino va nel giardino.)

MARCELLINA
Voi già sapete com'egli minaccia,
e conoscete la sua furia.

LEONORA
Come imperversa il mio cuore,
il mio sangue ribolle!

ROCCO
Il mio cuore m'ha approvato,
anche se il tiranno è in collera!

(Marzellina s'affretta dietro a Jaquino.)

ZWÖLFTER AUFTRITT

ROCCO, LEONORE, PIZARRO, ZWEI OFFIZIERE, WACHEN

PIZARRO
Verweg'ner Alter, welche Rechte
legst du dir frevelnd selber bei?
Und ziemt es dem gedung'nen Knechte,
zu geben die Gefang'nen frei?

ROCCO
(verlegen)
O Herr!

PIZARRO
Wohlan?

ROCCO
(eine Entschuldigung suchend)
Des Frühlings Kommen,
das heit're warme Sonnenlicht,
dann –
(sich fassend)
habt ihr wohl in Acht genommen,
was sonst zu meinem Vortheil spricht?
(die Mütze abnehmend)
Des Königs Namensfest ist heute,
das feiern wir auf solche Art.
(geheim zu Pizarro)
Der unten stirbt, – doch lasst die Andern
jetzt fröhlich hin und wieder wandern;
für Jenen sei der Zorn gespart!

PIZARRO
(leise)
So eile, ihm sein Grab zu graben,
hier will ich stille Ruhe haben.
Schliess' die Gefang'nen wieder ein, –
mögst du nie mehr verwegen sein!

DREIZEHNTER AUFTRITT

DIE VORIGEN, MARZELLINE, JAQUINO, DIE GEFANGENEN *(aus dem Garten)*

DIE GEFANGENEN
Leb' wohl, du warmes Sonnenlicht,
schnell schwindest du uns wieder!
Schon sinkt die Nacht hernieder,
aus der so bald kein Morgen bricht!

SCENA DODICESIMA

ROCCO, LEONORA, PIZARRO, DUE UFFICIALI, GUARDIE

PIZARRO
Vecchio audace, quali diritti
ti attribuisi temerario?
Tocca forse al servo prezzolato
conceder libertà ai prigionieri?

ROCCO
(con imbarazzo)
Oh signore!

PIZARRO
Orsù?

ROCCO
(cercando una scusa)
Il sopraggiungere di primavera,
la luminosa, calda luce del sole,
poi –
(riprendendosi)
avete ben considerato
quanto parla a mio favore?
(togliendosi il berretto)
Oggi è l'onomastico del re,
noi lo festeggiamo in tal modo.
(in segreto, a Pizarro)
Quello laggiù muore, – lasciate che gli altri
adesso lieti passeggino avanti e indietro,
solo per quello si riservi la collera!

PIZARRO
(sottovoce)
Allora affrettati a scavargli la fossa,
qui troverò pace e serenità.
Rinchiudi di nuovo i prigionieri, –
non permetterti più tanta audacia!

SCENA TREDICESIMA

DETTI, MARCELLINA, JAQUINO, I PRIGIONIERI *(dal giardino)*

I PRIGIONIERI
Addio, o calda luce del sole,
tu presto per noi sparisci!
Già discende la notte,
da cui non sorgerà sì presto un mattino!

MARZELLINE

(die Gefangenen betrachtend)

Wie eilten sie zum Sonnenlicht,
und scheiden traurig wieder!

(für sich)

Die Andern murmeln nieder,
hier wohnt die Lust, die Freude nicht!

LEONORE

(zu den Gefangenen)

Ihr hört das Wort, drum zögert nicht,
kehrt in den Kerker wieder!

(für sich)

Angst rinnt durch meine Glieder;
ereilt den Frevler kein Gericht?

JAQUINO

(zu den Gefangenen)

Ihr hört das Wort, drum zögert nicht,
kehrt in den Kerker wieder!

(für sich, Rocco und Leonore betrachtend)

Sie sinnern auf und nieder!

Könn' ich versteh'n, was Jeder spricht!

PIZARRO

Nun, Rocco, zög're länger nicht,
steig' in den Kerker nieder!

(leise)

Nicht eher kehrst du wieder,
bis ich vollzogen das Gericht!

ROCCO

Nein, Herr, ich zög're länger nicht,
ich steige eilend nieder!

(für sich)

Mir beben meine Glieder;
o unglücklich harte Pflicht!

(Die Gefangenen gehen in ihre Zellen, die Leonore und Jaquino verschliessen.)

Ende des ersten Aufzuges

MARCELLINA

(osservando i prigionieri)

Come s'affrettano verso la luce del sole,
e tristi di nuovo la lasciano!

(fra sé)

Gli altri mormorano nell'allontanarsi,
qui non dimorano né il piacere né la gioia!

LEONORA

(ai prigionieri)

Sentite l'ordine, quindi non indugiate,
ritornate nel carcere!

(fra sé)

Angoscia scorre nelle mie membra;
nessuna giustizia colpisce il malvagio?

JAQUINO

(ai prigionieri)

Sentite l'ordine, quindi non indugiate,
ritornate nel carcere!

(fra sé, osservando Rocco e Leonora)

Ha ognuno i suoi pensieri!

Potessi capire quel che dice ciascuno!

PIZARRO

Ora, Rocco, non più indugi,
scendi giù nel carcere!

(a bassa voce)

Tu non torni indietro prima
ch'io abbia eseguito la sentenza!

ROCCO

No, signore, non più indugi,
scendo giù in fretta!

(fra sé)

Tremano le mie membra;
oh duro, sciagurato dovere!

(I prigionieri vanno nelle loro celle che vengono rinchiusi da Leonora e Jaquino.)

Fine dell'Atto primo



Gunther Schneider Siemssen, modellino per *Fidelio*. Venezia, Teatro La Fenice, 1962. (Progetto non realizzato).



Günther Schneider Siemssen, bozzetto per *Fidelio* (II, 2). Venezia, Teatro La Fenice, 1962. (Progetto non realizzato).

ZWEITER AUFZUG

Das Theater stellt einen unterirdischen dunkeln Kerker vor. Den Zuschauern links ist eine mit Steinen und Schutt bedeckte Cisterne; im Hintergrund sind mehrere mit Gitterwerk verwehrte Öffnungen in der Mauer, durch welche man die Stufen einer von der Höhe herunterführenden Treppe sieht. Rechts die letzten Stufen und die Thüre in das Gefängniß. Eine Lampe brennt.

ERSTER AUFTRITT

FLORESTAN (allein)

(Er sitzt auf einem Steine, um den Leib hat er eine lange Kette, deren Ende in der Mauer befestigt ist.)

[Nr. 11 – Introduction und Arie]

FLORESTAN

Gott! weich' Dunkel hier! O grauenvolle Stille!
 Od' ist es um mich her: Nichts lebet ausser mir.
 O schwere Prüfung! Doch gerecht ist Gottes Wille!
 Ich murre nicht: das Maass der Leiden steht bei dir.

In des Lebens Frühlingstagen
 ist das Glück von mir geflohn;
 Wahrheit wagt' ich kühn zu sagen,
 und die Ketten sind mein Lohn.
 Willig duld' ich alle Schmerzen,
 ende schmachlich meine Bahn;
 süßer Trost in meinem Herzen:
 meine Pflicht hab' ich gethan!

(In einer an Wahnsinn grenzenden, jedoch ruhigen Begeisterung)

Und spür' ich nicht linder, sanft säuselnde Luft?
 und ist nicht mein Grab mir erhellet?
 Ich seh', wie ein Engel im rosigen Duft
 sich tröstend zur Seite mir stellet, –
 ein Engel, Leonoren, der Gattin so gleich,
 der führt mich zur Freiheit in's himmlische Reich.

(Er sinkt erschöpft von der letzten Gemüths-
 bewegung auf den Felsensitz nieder, seine Hän-
 de verhüllen sein Gesicht.)

ATTO SECONDO

La scena rappresenta un oscuro carcere sotterraneo. A sinistra degli spettatori v'è una cisterna ricoperta di pietre e calcinacci; sul fondo vi sono numerose aperture nel muro munite d'inferriate: attraverso vi si scorgono i gradini d'una scala che porta verso il basso. A destra gli ultimi gradini e la porta verso la prigione. Splende una lampada.

SCENA PRIMA

FLORESTANO (solo)

(È seduto su una pietra, attorno al corpo ha una lunga catena, la cui estremità è assicurata al muro.)

[11. Introduzione ed Aria]

FLORESTANO

Dio! qual buio qui! Oh orribile silenzio! Deserto è tutt'intorno a me: nulla vive oltre a me. Oh severa prova! Ma giusta è la volontà di Dio! Non mormoro: la misura delle sofferenze sta presso di te.

Nei giorni di primavera della vita
 la felicità è volata via da me;
 osai dire con coraggio la verità,
 e le catene son la mia ricompensa.
 Docilmente sopporto ogni dolore,
 finisco miseramente il mio cammino;
 dolce conforto nel mio cuore:
 ho fatto il mio dovere!

(con un'esaltazione al limite della follia, ma pur sempre serena)

Forse non sento un'aria soave, che dolce sussurra?
 e non s'illumina la mia tomba?
 Vedo come un angelo in rosea fragranza
 posarsi consolatore al mio fianco, –
 un angelo, così simile a Leonora, mia sposa,
 che mi guida alla libertà nel regno dei cieli.

(S'accascia sul sedile di pietra, sfinito dalle ultime emozioni, le mani ricoprono il suo volto.)

ZWEITER AUFTRITT

ROCCO, LEONORE, FLORESTAN

(Die beiden Ersten, die man durch die Oeffnungen bei dem Schein einer Laterne die Treppe herabsteigen sah, tragen einen Krug und Werkzeuge zum Graben. Die Hinterthür öffnet sich und das Theater erhellt sich zur Hälfte.)

[Nr. 12 – Melodram ...]

LEONORE
(halb laut)

Wie kalt ist es in diesem unterirdischen Gewölbe!

ROCCO

Das ist natürlich, es ist ja so tief. –

LEONORE

(sieht unruhig nach allen Seiten umher)

Ich glaubte schon, wir würden den Eingang gar nicht finden. –

ROCCO

(sich nach Florestan's Seite wendend)

Da ist er.

LEONORE

(mit gebrochener Stimme, indem sie den Gefangenen zu erkennen sucht)

Er scheint ganz ohne Bewegung.

ROCCO

Vielleicht ist er todt.

LEONORE

(schaudernd)

Ihr meint es?

(Florestan macht eine Bewegung.)

ROCCO

Nein, nein, er schläft. – Das müssen wir benutzen und gleich an's Werk gehen, wir haben keine Zeit zu verlieren.

LEONORE

(bei Seite)

Es ist unmöglich seine Züge zu unterscheiden. – Gott steh' mir bei, wenn er es ist! –

SCENA SECONDA

ROCCO, LEONORA, FLORESTANO

(I primi due, che attraverso le aperture si son visti scendere alla luce d'una lanterna, portano una brocca e arnesi da scavo. Si apre la porta di fondo e la scena si illumina a metà.)

LEONORA

(a mezza voce)

Com'è freddo in questa volta sotterranea!

ROCCO

Naturale, è così profonda. –

LEONORA

(si guarda attorno da ogni parte, inquieto)

Ormai credevo che non ne avremmo più trovato l'entrata. –

ROCCO

(volgendosi verso la parte di Florestano)

Eccolo.

LEONORA

(con voce spezzata, mentre tenta di riconoscere il prigioniero)

Sembra che non si muova più.

ROCCO

Forse è morto.

LEONORA

(con un brivido)

Credete?

(Florestano fa un movimento.)

ROCCO

No, no, dorme. – Dobbiamo approfittarne e metterci subito all'opera, non abbiamo tempo da perdere.

LEONORA

(a parte)

È impossibile distinguerne i lineamenti. – Dio m'assista, se è lui! –

ROCCO

(setzt seine Laterne auf die Trümmer)

Hier, unter diesen Trümmern, ist die Cisterne, von der ich dir gesagt habe. – Wir brauchen nicht viel zu graben, um an die Oeffnung zu kommen. Gib mir eine Haue, und du stelle dich hieher.

(Er steigt bis an den Gürtel in die Höhlung hinab, stellt den Krug und legt das Bünd Schlüssel neben sich. Leonore steht am Rande und reicht ihm die Haue.)

Du zitterst, – fürchtest du dich?

LEONORE

(mit erzwingener Festigkeit des Tones)

O nein, es ist nur so kalt.

ROCCO

(rasch)

So mache fort, im Arbeiten wird dir schon warm werden.

[... und Duett]

(Rocco fängt gleich mit dem Ritornell an zu arbeiten. Während dessen benutzt Leonore die Momente, wo sich Rocco bückt, um den Gefangenen zu betrachten.)

ROCCO

(während der Arbeit, mit halblauter Stimme)

Nur hurtig fort, nur frisch gegraben, es währt nicht lang, er kommt herein.

LEONORE

(ebenfalls arbeitend)

Ihr sollt ja nicht zu klagen haben, ihr sollt gewiss zufrieden sein.

ROCCO

(einen grossen Stein an der Stelle, wo er hinabstieg, hebend)

Komm, hilf doch diesen Stein mir heben, – hab Acht! hab Acht! – er hat Gewicht.

LEONORE

(hilft heben)

Ich helfe schon, – sorgt euch nicht; ich will mir alle Mühe geben.

ROCCO

(posa la sua lanterna sopra le macerie)

Qui, sotto queste macerie, v'è la cisterna di cui t'ho parlato. – Non ci occorre scavare molto per giungere all'apertura. Dammi una pala, e tu mettiti qui.

(Scende nel buco fino alla cintola, depone la brocca e posa il mazzo di chiavi accanto a sé. Leonora sta sull'orlo e gli porge la pala.)

Tu tremi, – hai paura?

LEONORA

(con forzata durezza di voce)

Oh no, solo che è tanto freddo.

ROCCO

(rapido)

E allora su, ti scalderei certo lavorando.

[... e Duetto]

(Già durante il ritornello, Rocco comincia a lavorare. Frattanto Leonora approfitta dei momenti in cui Rocco si piega, per osservare il prigioniero.)

ROCCO

(a mezza voce, durante il lavoro)

Lesti orsù, or presto scaviamo, fra non molto egli sarà qui.

LEONORA

(anch'essa lavorando)

Non avrete da lamentarvi, sarete certo soddisfatto.

ROCCO

(sollevando una grossa pietra nel luogo da dov'era franata)

Vieni, e aiutami a sollevare questa pietra, – attento! – attento! – è pesante.

LEONORA

(aiuta a sollevare)

V'aiuto subito, – non vi preoccupate; ce la metterò tutta.

ROCCO
Ein wenig noch!

LEONORE
Geduld!

ROCCO
Er weicht!

LEONORE
Nur etwas noch!

ROCCO
Es ist nicht leicht!

(Sie rollen den Stein über die Trümmer, und hulen Athem.)

ROCCO
(wieder arbeitend)
Nur hurtig fort u.s.w.

LEONORE
(ebenfalls wieder arbeitend)
Lasst mich nur wieder Kräfte haben,
wir werden bald zu Ende sein.

ROCCO
Nur hurtig fort u.s.w.

LEONORE
(betrachtet den Gefangenen, während Rocco, von ihr abgewendet, mit gekrümmtem Rücken arbeitet; leise, für sich)
Wer du auch seist, ich will dich retten,
bei Gott! du sollst kein Opfer sein!
Gewiss, ich löse deine Ketten,
ich will, du Armer, dich befrei'n.

ROCCO
(sich schnell aufrichtend)
Was zauderst du in deiner Pflicht?

LEONORE
(fährt wieder an zu arbeiten)
Mein Vater! nein, ich zaud're nicht.

ROCCO
Nur hurtig fort u.s.w.

ROCCO
Ancora un poco!

LEONORA
Pazienza!

ROCCO
Sta cedendo!

LEONORA
Un pochino ancora!

ROCCO
Non è mica facile!

(Rotolano la pietra sopra le macerie, e prendono fiato.)

ROCCO
(riprendendo il lavoro)
Lestì orsù ecc.

LEONORA
(anch'essa riprendendo il lavoro)
Lasciatemi riprender forza,
saremo presto alla fine.

ROCCO
Lestì orsù ecc.

LEONORA
(mentre Rocco, discosto da lei, lavora con la schiena piegata, osserva il prigioniero; sottovoce, fra sé)
Chiunque tu sia, ti voglio salvare,
per Dio! non sarai una vittima!
Sì, sciolgo le tue catene,
misero, ti voglio liberare.

ROCCO
(rialzandosi rapidamente)
Perché indugi durante il lavoro?

LEONORA
(riprende a lavorare)
Padre mio! no, io non indugio.

ROCCO
Lestì orsù ecc.

LEONORA
Ihr sollt ja nicht u.s.w.
Lasst mich nur u.s.w.

(Rocco trinkt; Florestan erholt sich und hebt das Haupt in die Höhe, ohne sich noch gegen Leonore zu wenden.)

[Dialog]

LEONORA
Er erwacht!

ROCCO
(plötzlich im Trinken einhaltend)
Er erwacht, sagst du?

LEONORA
(in größter Verwirrung, immer nach Florestan gehend)
Ja, er hat eben den Kopf in die Höhe gehoben.

ROCCO
Ohne Zweifel wird er wieder tausend Fragen an mich stellen. Ich muss allein mit ihm reden.
- Nun, bald hat er's überstanden.

(Er steigt aus der Grube.)

Steig' statt meiner hinab, und räume noch so viel weg, dass man die Cisterne öffnen kann.

LEONORA
(steigt zitternd ein paar Stufen hinab)
Was in mir vorgeht, ist unaussprechlich.

ROCCO
(zu Florestan)
Nun, ihr habt wieder einige Augenblicke geruht?

FLORESTAN
Geruht? Wie finde ich Ruhe?

LEONORA
(für sich)
Diese Stimme! - Wenn ich nur einen Augenblick sein Gesicht sehen könnte...

FLORESTAN
Werdet ihr immer bei meinen Klagen taub sein, grausamer Mann?

LEONORA
Non dovele ecc.
Lasciatemi ecc.

(Rocco beve; Florestano ritorna in sé e rialza la testa, ma ancora senza volgersi verso Leonora.)

[Dialogo]

LEONORA
Si desta!

ROCCO
(all'improvviso smettendo di bere)
Si desta, dici?

LEONORA
(con smarrimento estremo, guardando sempre verso Florestano)
Sì, ha rialzato appena la testa.

ROCCO
Senza dubbio mi porrà di nuovo mille domande. Devo parlare da solo con lui. - Ormai, è finita per lui.

(Sale dalla fossa.)

Scendi giù al posto mio, e fa' spazio sufficiente perché si possa aprire la cisterna.

LEONORA
(scende tremante per un paio di gradini)
È indicibile quello che avviene in me.

ROCCO
(a Florestano)
Ebbene, vi siete riposato ancora qualche istante?

FLORESTANO
Riposato? Come potrei trovare riposo?

LEONORA
(fra sé)
Questa voce! - Se almeno io potessi vedere un attimo il suo volto...

FLORESTANO
Sarete sempre sordo ai miei lamenti, uomo crudele?

(Mit den letzten Worten wendet er sein Gesicht gegen Leonore.)

LEONORE
Gott! Er ist's!

(Sie fällt ohne Bewusstsein an den Rand der Grube.)

ROCCO
Was verlangt ihr denn von mir? Ich vollziehe die Befehle, die man mir gibt; das ist mein Amt, meine Pflicht.

FLORESTAN
Saget mir endlich einmal, wer ist Gouverneur dieses Gefängnisses?

ROCCO
(bei Seite)
Jetzt kann ich ihm ja ohne Gefahr genug thun.
(zu Florestan)
Der Gouverneur dieses Gefängnisses ist Don Pizarro.

FLORESTAN
Pizarro? – Er ist's, dessen Verbrechen ich zu entdecken wage.

LEONORE
(sich allmählich erholend)
O Barbar! Deine Grausamkeit gibt mir meine Kräfte wieder.

FLORESTAN
O schicket so bald als möglich nach Sevilla, fragt nach Leonore Florestan.

LEONORE
Gott! Er ahnt nicht, dass sie jetzt sein Grab gräbt.

FLORESTAN
Sagt ihr, dass ich hier in Ketten liege, dass der Barbar Pizarro hier zu gebieten hat.

ROCCO
Es ist unmöglich, sag' ich euch. Ich würde mich in's Verderben stürzen, ohne euch genützt zu haben.

(Alle ultime parole volge il capo verso Leonora.)

LEONORA
Dio! È lui!

(Cade esanime sull'orlo della fossa.)

ROCCO
Che pretendete dunque da me? Esegua gli ordini che mi vengono dati; questo è il mio ufficio, il mio dovere.

FLORESTANO
Ma ditemi allfine: chi è il governatore di questa prigione?

ROCCO
(a parte)
Adesso posso soddisfarlo ormai senza pericolo.
(a Florestano)
Il governatore di questa prigione è Don Pizarro.

FLORESTANO
Pizarro? – È lui, l'uomo di cui osai rivelare i misfatti.

LEONORA
(riavendosi poco per volta)
Oh barbaro! La tua crudeltà m'infonde nuove forze.

FLORESTANO
Oh mandate il più presto possibile a Siviglia, cercate di Leonora Florestano.

LEONORA
Dio! Non immagina che ora proprio lei gli scava la fossa.

FLORESTANO
Ditele ch'io giaccio qui in catene, e che qui comanda il barbaro Pizarro.

ROCCO
È impossibile, vi dico. Finirei io in rovina, senza aver giovato a voi.

FLORESTAN
Wenn ich denn verdammt bin, hier mein Leben zu enden, lasst mich nicht langsam verschmachten.

LEONORE
(springt auf und hält sich an der Mauer fest)
O Gott, wer kann das ertragen?

FLORESTAN
Aus Barmherzigkeit gib mir nur einen Tropfen Wasser, das ist ja so wenig.

ROCCO
(bei Seite)
Er geht mir wider meinen Willen zu Herzen.

LEONORE
Er scheint sich zu erweichen.

FLORESTAN
Du gibst mir keine Antwort? –

ROCCO
Ich kann euch nicht verschaffen, was ihr verlangt. – Alles, was ich euch anbieten kann, ist ein Restchen Wein, das ich im Krüge habe. Fidelio!

LEONORE
(den Krug in grösster Eile bringend)
Da ist er! Da ist er!

FLORESTAN
(Leonore betrachtend)
Wer ist das?

ROCCO
Mein Schliessers, und in wenigen Tagen mein Eidam.

(Reicht Florestan den Krug; er trinkt.)

Es ist freilich nur wenig Wein, aber ich geb' ihn euch gern.
(zu Leonoren)
Du bist ja ganz in Bewegung, du?

LEONORE
(in grösster Verwirrung)
Wer sollt' es nicht sein! – Ihr selbst, Meister Rocco –

FLORESTANO
Se son condannato a finire qui la mia vita, non fatemi morire lentamente.

LEONORA
(sobbalza e si tiene stretta al muro)
Oh Dio, chi può sopportarlo?

FLORESTANO
Per pietà datemi solo una goccia d'acqua, è sì poca cosa.

ROCCO
(a parte)
Mio malgrado, mi tocca il cuore.

LEONORA
Sembra intenerirsi.

FLORESTANO
Non mi dai risposta? –

ROCCO
Non posso procurarvi quel che chiedete. – Tutto ciò che vi posso offrire, è un fondo di vino che ho nella brocca. Fidelio!

LEONORA
(portando la brocca con somma premura)
Eccola! Eccola!

FLORESTANO
(osservando Leonora)
Chi è?

ROCCO
Il mio aiutante, e fra pochi giorni mio genero.

(Porge la brocca a Florestano che beve.)

Certo non è che un po' di vino, ma ve lo do volentieri.
(a Leonora)
Ma tu sei così commosso?

LEONORA
(estremamente turbata)
E chi non lo sarebbe! – Voi stesso, mastro Rocco –

ROCCO
Es ist wahr – der Mensch hat so eine Stimme –

LEONORE
Jawohl – sie dringt in die Tiefe des Herzens –

[Nr. 15 – Terzett]

FLORESTAN
Euch werde Lohn in bessern Welten,
der Himmel hat euch mir geschickt.
O Dank! Ihr habt mich süß erquickt;
ich kann die Wohlthat nicht vergelten.

ROCCO
(leise zu Leonore, die er bei Seite zieht)
Ich labt' ihn gern, den armen Mann,
es ist ja bald um ihn gethan.

LEONORE
(für sich)
Wie heftig pocht dieses Herz,
es wogt in Freud' und scharfem Schmerz!

FLORESTAN
(für sich)
Bewegt seh' ich den Jüngling hier,
und Rührung zeigt auch dieser Mann.
O Gott, du sendest Hoffnung mir,
dass ich sie noch gewinnen kann.

LEONORE
Die hehre, hange Stunde winkt,
die Tod mir oder Rettung bringt.

ROCCO
Ich thu', was meine Pflicht gebet,
doch hass' ich alle Grausamkeit.

LEONORE
(leise zu Rocco, indem sie ein Stückchen Brot aus
der Tasche zieht)
Dies Stückchen Brot, – ja, seit zwei Tagen
trag' ich es immer schon bei mir.

ROCCO
Ich möchte gern, doch sag' ich dir,
das biesse wirklich zu viel wagen.

LEONORE
Ach!

ROCCO
È vero – quell'uomo ha una voce –

LEONORA
Oh sì – penetra nel profondo del cuore –

[15. Terzetto]

FLORESTANO
Abbate ricompensa in mondi migliori,
il cielo vi ha mandati a me.
Oh grazie! M'avete dolcemente ristorato;
non posso ricambiare la buona azione.

ROCCO
(piano a Leonora, traendola in disparte)
Volentieri ristorai il misero,
ormai è finita per lui.

LEONORA
(fra sé)
Con qual forza batte questo cuore,
ondeggia fra gioia e acuto dolore!

FLORESTANO
(fra sé)
Vedo turbato il giovinetto,
e anche quest'uomo si mostra commosso.
Oh Dio, tu mi mandi la speranza
ch'io possa conquistarmeli ancora.

LEONORA
M'attende l'ora suprema, tremenda,
che mi reca morte o salvezza.

ROCCO
Faccio quel che m'impone il dovere,
ma odio ogni crudeltà.

LEONORA
(piano a Rocco, togliendosi di tasca un pezzetto
di pane)
Questo pezzetto di pane, – sì, da due giorni
lo porto sempre con me.

ROCCO
Davvero vorrei, ma ti dico,
in verità sarebbe osare troppo.

LEONORA
Ah!

(schmeichelnd)
Ihr labtet gern den armen Mann.

ROCCO
Das geht nicht an, das geht nicht an.

LEONORE
(wie vorher)
Es ist ja bald um ihn gethan.

ROCCO
So sei es, ja, so sei's! du kannst es wagen.

LEONORE
(in grösster Bewegung Florestan das Brot
reichend)
Da nimm das Brot, du armer Mann!

FLORESTAN
(Leonorens Hand ergreifend und an sich
drückend)
O dank dir, Dank, o Dank!

Euch werde Lohn in bessern Welten,
der Himmel hat euch mir geschickt.
O Dank, ihr habt mich süß erquickt!
Bewegt seh' ich den Jüngling hier,
und Rührung zeigt auch dieser Mann,
o wenn ich sie gewinnen kann!

LEONORE
Der Himmel schicke Rettung dir,
dann wird mir hoher Lohn gewährt.
Ihr labt' ihn gern, den armen Mann!

ROCCO
Mich rührte oft dein Leiden hier,
doch Hilfe war mir streng verwehrt.
(für sich)
Ich labt' ihn gern, den armen Mann,
es ist ja bald um ihn gethan!

LEONORE
O mehr, als ich ertragen kann!

FLORESTAN
O dass ich euch nicht lohnen kann!

(Florestan verschlingt das Stück Brot.)

(carezzevole)
Volentieri confortaste il misero.

ROCCO
Non è permesso, non è permesso.

LEONORA
(come sopra)
Ben presto è finita per lui.

ROCCO
E sia, sì, e sia! ti puoi arrischiare.

LEONORA
(con la massima commozione, porgendo il pane
a Florestano)
Ecco, prendi il pane, o misero!

FLORESTANO
(afferrando la mano di Leonora e stringendola
a sé)
Oh grazie a te, grazie, oh grazie!

Abbate ricompensa in mondi migliori,
il cielo vi ha mandati a me.
Oh grazie, m'avete dolcemente ristorato!
Vedo turbato il giovinetto,
anche quest'uomo si mostra commosso,
oh s'io riuscissi a conquistarmeli!

LEONORA
Il cielo ti mandi salvezza,
ed io ne avrò suprema ricompensa.
Volentieri confortaste il misero!

ROCCO
Sevente mi commosse la tua sofferenza,
ma mi fu vietato severamente di aiutarti.
(fra sé)
Volentieri ristorai il misero,
ormai è finita per lui!

LEONORA
Oh è più di quanto posso sopportare!

FLORESTANO
Oh non potervi ricompensare!

(Florestano inghiotte il pezzo di pane.)

[Dialog]

ROCCO

(nach augenblicklichem Stillschweigen, zu Leonore)
Alles ist bereit; ich gehe das Signal zu geben.

(Er geht in den Hintergrund.)

LEONORE

O Gott, gib mir Muth und Stärke!

FLORESTAN

(zu Leonore, während Rocco die Thür öffnen geht)
Wo geht er hin?

(Rocco öffnet die Thür und gibt durch einen starken Pfiff das Zeichen.)

Ist das der Vorbote meines Todes?

LEONORE

(in der heftigsten Bewegung)
Nein, nein! – Beruhige dich, lieber Gefangener!

FLORESTAN

O meine Leonore! – So soll ich dich nie wieder sehen?

LEONORE

(fühlt sich zu Florestan hingerissen, und sucht diesen Trieb zu überwältigen)

Mein ganzes Herz reißt mich zu ihm hin! –
(zu Florestan)

Sei ruhig, sag' ich dir. – Vergiss nicht – was du auch hören und sehen magst – vergiss nicht, dass überall eine Vorsicht ist – Ja – ja es ist eine Vorsicht –

(Sie entfernt sich und geht gegen die Cisterne.)

DRITTER AUFTRITT

VORIGE, PIZARRO (vermummt in einen Mantel)

PIZARRO

(zu Rocco, die Stimme verstellend)
Ist alles bereit?

ROCCO

Ja, die Cisterne braucht nur geöffnet zu werden.

[Dialogo]

ROCCO

(dopo un attimo di silenzio; a Leonora)
Tutto è pronto; vado a dare il segnale.

(Va verso il fondo.)

LEONORA

Oh Dio, dammi coraggio e vigore!

FLORESTANO

(a Leonora, mentre Rocco va ad aprire la porta)
Dove va?

(Rocco apre la porta e dà il segnale con un potente fischio.)

È il preannuncio della mia morte?

LEONORA

(con la più violenta emozione)
No, no! – Sta' tranquillo, caro prigioniero!

FLORESTANO

Oh mia Leonora! – Dunque mai ti rivedrò?

LEONORA

(si sente sospinta verso Florestano, e cerca di dominare questo impulso)

Tutto il mio cuore mi sospinge verso di lui! –
(a Florestano)

Sta' tranquillo, ti dico. – Non dimenticare – qualsiasi cosa tu senta e veda – non dimenticare che v'è sempre una provvidenza – Sì – sì, v'è una provvidenza. –

(Si allontana e va verso la cisterna.)

SCENA TERZA

DETTI, PIZARRO (incappucciato entro un mantello)

PIZARRO

(a Rocco, falsando la voce)
È tutto pronto?

ROCCO

Sì, basta soltanto aprire la cisterna.

PIZARRO

Gut! – der Jüngling soll sich entfernen.

ROCCO

(zu Leonoren)
Geh', entferne dich!

LEONORE

(in größter Verwirrung)
Wer? – Ich? – Und ihr? –

ROCCO

Muss ich nicht dem Gefangenen die Eisen abnehmen? Geh', geh'!

(Leonore entfernt sich in den Hintergrund, und nähert sich allmählich wieder im Schatten gegen Florestan, die Augen immer auf den Vermumnten gerichtet.)

PIZARRO

(bei Seite, einen Blick auf Rocco und Leonore werfend)

Die muss ich mir heute noch beide vom Halse schaffen, damit alles auf immer im Dunkeln bleibt.

ROCCO

(zu Pizarro)
Soll ich ihm die Ketten abnehmen?

PIZARRO

Nein, aber schliesse ihn von dem Steine los.
(bei Seite)
Die Zeit ist dringend.

(Er zieht einen Dolch hervor.)

[Nr. 14 – Quartett]

PIZARRO

Er sterbe! Doch er soll erst wissen,
wer ihm sein stolzes Herz zerfleischt.
Der Rache Dunkel sei zerrissen!
Sieh' her, du hast mich nicht getäuscht!

(Er schlägt den Mantel auf.)

Pizarro, den du stürzen wolltest,
Pizarro, den du fürchten solltest,
steht nun als Rächer hier.

PIZARRO

Bene! – il giovinetto si deve allontanare.

ROCCO

(a Leonora)
Va', allontanati!

LEONORA

(nel massimo turbamento)
Chi? – Io? – E voi? –

ROCCO

Non devo togliere i ferri al prigioniero? Va', va'!

(Leonora s'allontana nel fondo, e poco alla volta s'avvicina ancora nell'ombra a Florestano, con gli occhi sempre rivolti all'incappucciato.)

PIZARRO

(a parte, lanciando uno sguardo a Rocco e Leonora)

Di questi due devo disfarmi oggi stesso, così tutto resta per sempre segreto.

ROCCO

(a Pizarro)
Devo togliergli le catene?

PIZARRO

No, ma staccale dalla pietra.
(a parte)
Il tempo stringe.

(Estrae un pugnale.)

[14. Quartetto]

PIZARRO

Muoia! Ma prima deve sapere
chi gli dilania il superbo cuore.
Sì squarcino le tenebre della vendetta!
Guarda, tu non m'hai ingannato!

(Si toglie il mantello.)

Pizarro, che volevi abbattere,
Pizarro, che dovevi temere,
ora è qui vendicatore.

FLORESTAN
(gefasst)
Ein Mörder steht vor mir.

PIZARRO
Noch einmal ruf ich dir,
was du gethan, zurück.
Nur noch ein Augenblick,
und dieser Dolch –

(Er will Florestan durchbohren.)

LEONORE
(stürzt mit einem durchdringenden Geschrei
hervor und bedeckt Florestan mit ihrem Leibe)
Zurück!

FLORESTAN
O Gott!

ROCCO
Was soll?

LEONORE
Durchbohren
musst du erst diese Brust!
Der Tod sei dir geschworen
für deine Mörderlust.

PIZARRO
(schleudert sie fort)
Wahnsinniger!

ROCCO
(zu Leonore)
Halt' ein! halt' ein!

FLORESTAN
O Gott! o mein Gott!

PIZARRO
Er soll bestraft sein!

LEONORE
(noch einmal ihren Mann bedeckend)
Tödt' erst sein Weib!

PIZARRO
Sein Weib?

FLORESTANO
(calmo)
Un assassino sta dinanzi a me.

PIZARRO
Ancora una volta ti rinfaccio
quel che tu facesti.
Solo un attimo ancora,
e questo pugnale –

(Vuol trafiggere Florestano.)

LEONORA
(si getta in avanti con un urlo lacerante e copre
Florestano con il suo corpo)
Indietro!

FLORESTANO
Oh Dio!

ROCCO
Che avviene?

LEONORA
Trafiggere
devi prima questo petto!
La morte ti è dovuta
per la tua sete di sangue.

PIZARRO
(la respinge)
Pazzo!

ROCCO
(a Leonora)
Fermati! fermati!

FLORESTANO
Oh Dio! oh mio Dio!

PIZARRO
Dev'essere punito!

LEONORA
(coprendo ancora una volta il suo sposo)
Uccidi prima sua moglie!

PIZARRO
Sua moglie?

ROCCO
Sein Weib?

FLORESTAN
Mein Weib?

LEONORE
(zu Florestan)
Ja, sieh' hier Leonore!

FLORESTAN
Leonore!

LEONORE
(zu den Anderen)
Ich bin sein Weib, geschworen
hab' ich ihm Trost, Verderben dir!

PIZARRO
(für sich)
Welch' unerhörter Muth!

FLORESTAN
(zu Leonore)
Vor Freude starrt mein Blut!

ROCCO
Mir starrt vor Angst mein Blut!

LEONORE
(für sich)
Ich trotze seiner Wuth!

PIZARRO
(a Leonora)
Soll ich vor einem Weibe beben?

LEONORE
Der Tod sei dir geschworen!

PIZARRO
So opfr' ich beide meinem Grimm.

(Dringt wieder auf sie und Florestan ein.)

LEONORE
Durchbohren
musst du erst diese Brust!

PIZARRO
Getheilt hast du mit ihm das Leben,
so theile nun den Tod mit ihm!

ROCCO
Sua moglie?

FLORESTANO
Mia moglie?

LEONORA
(a Florestano)
Sì, ecco Leonora!

FLORESTANO
Leonora!

LEONORA
(agli altri)
Sono sua moglie, ho giurato
a lui conforto, a te rovina!

PIZARRO
(fra sé)
Che inaudito coraggio!

FLORESTANO
(a Leonora)
Per la gioia mi si gela il sangue!

ROCCO
Per l'angoscia mi si gela il sangue!

LEONORA
(fra sé)
Io sfido il suo furore!

PIZARRO
Devo tremare davanti a una donna?

LEONORA
La morte ti è dovuta!

PIZARRO
Li sacrifico entrambi al mio sdegno.

(Si scaglia di nuovo su lei e Florestano.)

LEONORA
Trafiggere
devi prima questo petto!

PIZARRO
Hai diviso con lui la vita,
ora dividi con lui la morte!

LEONORE
(zieht hastig eine kleine Pistole aus der Brust und hält sie Pizarro vor)
Noch einen Laut – und du bist tot!

(Man hört die Trompete von dem Thurme. – Leonore hängt an Florestan's Halse.)

Ach! du bist gerettet! grosser Gott!

FLORESTAN
Ach! ich bin gerettet! grosser Gott!

PIZARRO
(betäubt)
Ha! der Minister! Höll' und Tod!

ROCCO
(betäubt)
O was ist das? gerechter Gott!

(Pizarro steht betäubt; eben so Rocco. Leonore hängt an Florestan's Halse. Man hört die Trompete stärker. Pause.)

[Dialog]

VIERTER AUFTRITT

VORIGE, JAQUINO, ZWEI OFFIZIERE, SOLDATEN *(mit Fackeln)*

(Jaquino, Offiziere und Soldaten erscheinen an der obersten Gitteröffnung der Treppe.)

JAQUINO
(spricht während der oben angezeigten Musikpause)
Vater Rocco! Der Herr Minister kommt an. Sein Gefolge ist schon vor dem Schlossthore.

ROCCO
(freudig und überrascht, für sich)
Gelobt sei Gott!
(zu Jaquino sehr laut)
Wir kommen, – ja, wir kommen augenblicklich. Und diese Leute mit Fackeln sollen heruntersteigen, und den Herrn Gouverneur hinauf begleiten.

LEONORA
(rapida trae dal petto una piccola pistola e la punta contro Pizarro)
Ancora una parola – e sei morto!

(Si sente la tromba dalla torre. – Leonora pende al collo di Florestano.)

Ah! tu sei salvo! gran Dio!

FLORESTANO
Ah! son salvo! gran Dio!

PIZARRO
(stordito)
Ah! il ministro! inferno e morte!

ROCCO
(stordito)
Oh che avviene? giusto Dio!

(Pizarro rimane stordito; così pure Rocco. Leonora pende al collo di Florestano. Si sente più forte la tromba. Pausa.)

[Dialogo]

SCENA QUARTA

DETTI, JAQUINO, DUE UFFICIALI, SOLDATI *(con torce)*

(Jaquino, ufficiali e soldati compaiono all'inferriata superiore della scala.)

JAQUINO
(parla durante la pausa musicale sopra indicata)
Padre Rocco! Arriva il signor ministro. Il suo seguito è già davanti al portone del castello.

ROCCO
(lieto e sorpreso, fra sé)
Dio sia lodato!
(a Jaquino, a voce altissima)
Veniamo, – sì, veniamo sull'istante. E questa gente con torce scenda e accompagni lassù il signor governatore.

(Die Soldaten kommen bis an die Thür herunter. Die Offiziere und Jaquino gehen oben ab.)

[Quartett folgt]

LEONORE UND FLORESTAN
Es schlägt der Bache Stunde,
du sollst/ich soll gerettet sein!
Die Liebe wird im Bunde
mit Muthe dich/mich befrei'n!

PIZARRO
Verflucht sei diese Stunde!
die Heuchler spotten mein!
Verzweiflung wird im Bunde
mit meiner Bache sein!

ROCCO
O fürchterliche Stunde!
O Gott! was wartet mein?
Ich will nicht mehr im Bunde
mit diesem Wüthrich sein!

(Pizarro stürzt fort, indem er Rocco einen Wink gibt, ihm zu folgen; dieser benützt den Augenblick, da Pizarro schon geht, fasst die Hände beider Gatten, drückt sie an seine Brust, deutet gen Himmel und eilt nach. Die Soldaten leuchten Pizarro voraus.)

[Dialog]

FÜNFTER AUFTRITT

LEONORE, FLORESTAN

FLORESTAN
Meine Leonore! Dürfen wir noch hoffen?

LEONORE
Wir dürfen es! Die Ankunft des Ministers, den wir kennen, Pizarro's Verwirrung, und vor allem Vater Rocco's tröstende Zeichen sind mir eben so viele Gründe zu glauben, unser Leiden sei am Ziele und die Zeit unsres Glückes wolle beginnen.

FLORESTAN
Sprich! Wie gelangtest du hierher?

(I soldati scendono fino alla porta. Gli ufficiali e Jaquino risalgono.)

[prosegue Quartetto]

LEONORA E FLORESTANO
Suona l'ora della vendetta,
devi/devo essere salvato!
L'amore, alleato
al coraggio, ti/mi libererà!

PIZARRO
Maledetta sia quest'ora!
gl'ipocriti si beffan di me!
La disperazione sarà alleata
alla mia vendetta!

ROCCO
Oh ora terribile!
Oh Dio! che m'aspetta?
Non voglio esser più alleato
a questo feroce tiranno!

(Pizarro esce a precipizio, facendo cenno a Rocco di seguirlo; questi utilizza l'attimo in cui Pizarro si sta già avviando, afferra le mani dei due sposi, le stringe al petto, indica il cielo e s'affretta a uscire. I soldati fanno luce davanti a Pizarro.)

[Dialogo]

SCENA QUINTA

LEONORA, FLORESTANO

FLORESTANO
Mia Leonora! Possiamo ancora sperare?

LEONORA
Certo! L'arrivo del ministro, che noi conosciamo, lo smarrimento di Pizarro, e soprattutto il gesto confortante di padre Rocco, sono per me altrettanti motivi per credere che il nostro affanno sia al termine e inizi il tempo della nostra felicità.

FLORESTANO
Parla! Come arrivasti qui?

LEONORE
(*schnell*)

Ich verliess Sevilla, – ich kam hierher zu Fuss –
in Manneskleidern, – der Kerkermeister nahm
mich in Dienste – dein Verfolger selbst machte
mich zum Schliessers. –

FLORESTAN

Treues Weib! Frau ohne Gleichen! Was hast du
meinetwegen erduldet?!

LEONORE

Nichts, mein Florestan. Meine Seele war mit
dir, wie hätte der Körper sich nicht stark
gefühl, indem er für sein besseres Selbst stritt?

[Nr. 15 – Duett]

LEONORE UND FLORESTAN

O namenlose Freude!
Mein Mann an meiner Brust!
/An Leonorens Brust!
Nach unennbaren Leiden
so übergrosse Lust!

LEONORE

Du wieder nun in meinen Armen!

FLORESTAN

O Gott! wie gross ist dein Erbarmen!

LEONORE UND FLORESTAN

O dank dir, Gott, für diese Lust!
Mein Mann/Weib an meiner Brust!

FLORESTAN

Du bist's!

LEONORE

Ich bin's!

FLORESTAN

O himmlisches Entzücken!

LEONORE

Du bist's!

FLORESTAN

Ich bin's!

LEONORA
(*rapida*)

Lasciai Siviglia, – venni fin qui a piedi – in vesti
virili, – il capo-carceriere mi prese al suo ser-
vizio – il tuo stesso persecutore mi fece carce-
riere. –

FLORESTANO

Sposa fedele! Donna senza pari! Che hai dovu-
to sopportare per causa mia?!

LEONORA

Nulla, mio Florestano. La mia anima era con te,
poteva il mio corpo non sentirsi forte per lotta-
re per la parte migliore di sé?

[15. Duett]

LEONORA E FLORESTANO

Oh gioia indicibile!
Il mio sposo al mio petto!
/Al petto di Leonora!
Dopo dolori inenarrabili
una così immensa gioia!

LEONORA

Tu ancora fra le mie braccia!

FLORESTANO

Oh Dio! com'è grande la tua pietà!

LEONORA E FLORESTANO

Oh grazie a te, Dio, per questa gioia!
Il mio sposo/La mia sposa al mio petto!

FLORESTANO

Sei tu!

LEONORA

Son io!

FLORESTANO

Oh piacere celeste!

LEONORA

Sei tu!

FLORESTANO

Son io!

LEONORE
O himmlisches Entzücken!

FLORESTAN
Leonore!

LEONORE
Florestan!

LEONORE UND FLORESTAN
O namenlose Freude u.s.w.

[Dialog]

SECHSTER AUFTRITT

ROCCO, DIE VORIGEN

ROCCO

(*herceinstürzend*)

Gute Botschaft, ihr armen Leidenden! Der Herr
Minister hat eine Liste aller Gefangenen mit
sich, alle sollen ihm vorgeführt werden. Ja-
quino öffnet die oberen Gefängnisse. Ihr allein
(zu Florestan)

seid nicht erwähnt; euer Aufenthalt hier ist
eine Eigenmächtigkeit des Gouverneurs.
Kommt, folget mir hinauf! Auch ihr, gnädige
Frau! Und gibt Gott meinen Worten Kraft, und
loht er die Heldenthat der edelsten Gattin, so
werdet ihr frei und euer Glück ist mein Werk.

FLORESTAN

Leonore!

LEONORE

Durch welche Wunder?

ROCCO

Fort, zögert nicht! Oben werdet ihr alles erfah-
ren. Auch diese Fesseln bleiben noch, und sol-
len euch Mitleid erlehen. Dass sie Pizarro's
Fesseln würden!

(Alle drei ab.)

LEONORA
Oh piacere celeste!

FLORESTANO
Leonora!

LEONORA
Florestano!

LEONORA E FLORESTANO
Oh gioia indicibile ecc.

[Dialogo]

SCENA SESTA

ROCCO E DETTI

ROCCO

(*entrando precipitosamente*)

Buona novella, miseri tormentati! Il signor
ministro ha con sé una lista di tutti i prigio-
nieri, tutti devono essere condotti davanti a lui.
Jaquino apre le carceri superiori. Voi solo
(a Florestano)

non siete nell'elenco; il vostro soggiorno qui è
un sopruso del governatore. Venite, seguitemi
lassù! Anche voi, gentile signora! E se Dio con-
cede forza alle mie parole e premia l'eroismo
della più nobile delle spose, voi sarete liberi e
la vostra felicità è opera mia.

FLORESTANO

Leonora!

LEONORA

Un miracolo?

ROCCO

Avanti, non indugiate! Lassù saprete tutto.
Queste catene restino ancora dove sono, implo-
reranno pietà per voi. Oh, diventassero le cate-
ne di Pizarro!

(Escono tutti tre.)

VERWANDLUNG

Paradeplatz des Schlosses, mit der Statue des Königs.

SIEBENTER AUFTRITT

DON FERNANDO, PIZARRO, JAQUINO, MARZELLINE, OFFIZIERE, SCHLOSSWACHEN, DIE GEFANGENEN, VOLK

(Die Schlosswachen marschieren auf und bilden ein offenes Viereck. Dann erscheint von einer Seite der Minister Don Fernando, von Pizarro und Offizieren begleitet. Volk eilt herzu. Von der andern Seite treten, von Jaquino und Marzelline geführt, die Staatsgefangenen ein, die vor Don Fernando niederknien.)

[Nr. 16 – Finale]

DAS VOLK UND DIE GEFANGENEN

Heil!
Heil sei dem Tag, Heil sei der Stunde,
die lang ersehnt, doch unvermeint,
Gerechtigkeit mit Huld im Bunde,
vor unsers Grabes Thor erscheint!
Heil!

DON FERNANDO

Des besten Königs Wink und Wille
führt mich zu euch, ihr Armen, her,
dass ich der Frevel Nacht enthülle,
die All' umfängen schwarz und schwer.
Nicht länger knieet sklavisches nieder,

(Die Gefangenen stehen auf.)

Tyrannenstrenge sei mir fern.
Es sucht der Bruder seine Brüder,
und kann er helfen, hilft er gern.

DAS VOLK UND DIE GEFANGENEN

Heil sei dem Tag! Heil sei der Stunde!
Heil!

DON FERNANDO

Es sucht der Bruder u.s.w.

MUTAMENTO

Piazza di parata del castello, con la statua del re.

SCENA SETTIMA

DON FERNANDO, PIZARRO, JAQUINO, MARCELLINA, UFFICIALI, GUARDIE DEL CASTELLO, I PRIGIONIERI, POPOLO

(Le guardie del castello marciando formano un quadrilatero aperto. Poi da un lato compare il ministro Don Fernando, accompagnato da Pizarro e ufficiali. Il popolo accorre. Dall'altro lato entrano i prigionieri di stato, guidati da Jaquino e Marcellina, e si inginocchiano davanti a Don Fernando.)

[16. Finale]

IL POPOLO E I PRIGIONIERI

Lode!
Sia lode al giorno, sia lode all'ora,
quando, a lungo bramata, ma inattesa,
la giustizia, alleata alla grazia,
appare sul limitare della nostra tomba!
Lode!

DON FERNANDO

Il cenno e la volontà dell'ottimo sovrano
mi portan qui da voi, o miseri,
perch'io disveli la delittuosa notte,
che nera e greve tutti vi cinge.
Non più in ginocchio come schiavi,

(I prigionieri si alzano.)

lungi da me la severità del tiranno.
Il fratello cerca i suoi fratelli,
e se può soccorrere, volentieri soccorre.

IL POPOLO E I PRIGIONIERI

Sia lode al giorno! Sia lode all'ora!
Lode!

DON FERNANDO

Il fratello cerca ecc.

ACHTER AUFTRITT

DIE VORIGEN, ROCCO *(durch die Wachen dringend)*, hinter ihm LEONORE und FLORESTAN

ROCCO

Wohlan, so helfet! helft den Armen!

PIZARRO

Was seh' ich? Ha!

ROCCO

(zu Pizarro)

Bewegt es dich?

PIZARRO

(zu Rocco)

Fort, fort!

DON FERNANDO

(zu Rocco)

Nun rede!

ROCCO

All' Erbarmen
vereine diesem Paare sich!
(Florestan vorführend)
Don Florestan –

DON FERNANDO

(stunend)

Der Todtgegläubte,
der Edle, der für Wahrheit stritt?

ROCCO

Und Qualen ohne Zahl erlitt.

DON FERNANDO

Mein Freund, der Todtgegläubte? –
Gefesselt, bleich steht er vor mir.

LEONORE UND ROCCO

Ja, Florestan, ihr seht ihn hier.

ROCCO

(Leonore vorstellend)

Und Leonore –

DON FERNANDO

(noch mehr betroffen)
Leonore?

SCENA OTTAVA

DETTI, ROCCO *(passando fra le guardie)*, dietro di lui LEONORA e FLORESTANO

ROCCO

Su, soccorrete! soccorrete i miseri!

PIZARRO

Che vedo? Ah!

ROCCO

(a Pizarro)

Ti turba?

PIZARRO

(a Rocco)

Via, via!

DON FERNANDO

(a Rocco)

Parla dunque!

ROCCO

La divina pietà
riunisca questa coppia!
(presentando Florestano)
Don Florestano –

DON FERNANDO

(stupito)

Che morto credevamo,
il nobile che lottava per la verità?

ROCCO

E soffrì tormenti senza numero.

DON FERNANDO

L'amico mio, che morto credevamo? –
Incatenato, pallido sta dinanzi a me.

LEONORA E ROCCO

Sì, Florestano, lo vedete qui.

ROCCO

(presentando Leonora)

E Leonora –

DON FERNANDO

(ancora più stupito)
Leonora?

ROCCO
Der Frauen Zierde führ' ich vor,
sie kam hierher –

PIZARRO
Zwei Worte sagen –

DON FERNANDO
Kein Wort!
(zu Rocco)
Sie kam? –

ROCCO
Dort an mein Thor,
und trat als Knecht in meine Dienste,
und that so brave treue Dienste,
dass ich – zum Eidam sie erkor.

MARZELLINE
O weh' mir! was vernimmt mein Ohr!

ROCCO
Der Unmensch wollt' in dieser Stunde
vollzieh'n an Florestan den Mord –

PIZARRO
(in grösster Wuth)
Vollzieh'n! Mit ihm! –

ROCCO
(auf sich und Leonoren deutend)
Mit uns im Bunde!
(zu Don Fernando)
Nur euer Kommen rief ihn fort.

DAS VOLK UND DIE GEFANGENEN
(sehr lebhaft)
Bestrafet sei der Bösewicht,
der Unschuld unterdrückt!
Gerechtigkeit hält zum Gericht
der Rache Schwert gezückt.

(Pizarro wird abgeführt.)

DON FERNANDO
(zu Rocco)
Du schloßest auf des Edlen Grab,
jetzt nimm ihm seine Ketten ab!
Doch halt! – Euch, edle Frau, allein,
euch ziemt es ganz ihn zu befrei'n.

ROCCO
La gloria delle donne vi presento,
ella giunse qui –

PIZARRO
Due parole ancora –

DON FERNANDO
Non una parola!
(a Rocco)
Ella giunse? –

ROCCO
Là al mio portone,
ed entrò qual servo ai miei ordini,
e operò con tanta virtù e fedeltà
ch'io – l'ho scelta come genero.

MARCELLINA
Ahimè misera! che senton le mie orecchie!

ROCCO
Quel mostro voleva in quest'ora
compiere l'assassinio di Florestano –

PIZARRO
(nel massimo furore)
Compiere! Con lui! –

ROCCO
(indicando se stesso e Leonora)
D'intesa fra noi due!
(a Don Fernando)
Solo il vostro arrivo lo fece desistere.

IL POPOLO E I PRIGIONIERI
(con molta vivacità)
Sia punito il malvagio
che opprime l'innocenza!
La rettitudine, per far giustizia,
tiene sguainata la spada della vendetta.

(Pizarro viene trascinato via.)

DON FERNANDO
(a Rocco)
Tu schiudesti al nobile la tomba,
ora togli le sue catene!
Ma fermati! – Solo a voi, nobile signora,
a voi spetta liberarlo del tutto.

LEONORE
(nimmt die Schlüssel, löst, in grösster Bewegung, Florestan die Ketten ab; er sinkt in Leonorens Arme)
O Gott! welch' ein Augenblick!

FLORESTAN
O unaussprechlich süßes Glück!

DON FERNANDO
Gerecht, o Gott, ist dein Gericht!

MARZELLINE UND ROCCO
Du prüfest, du verlässt uns nicht.

ALLE
O Gott! o welch' ein Augenblick u.s.w.

DAS VOLK UND DIE GEFANGENEN
Wer ein holdes Weib errungen,
stimmt' in unsern Jubel ein!
Nie wird es zu hoch besungen,
Besser'n des Gatten sein.

FLORESTAN
Deine Treu' erhielt mein Leben,
Tugend schreckt den Bösewicht.

LEONORE
Liebe führte mein Bestreben,
wahre Liebe fürchtet nicht.

DAS VOLK UND DIE GEFANGENEN
Preist mit hoher Freude Gluth
Leonorens edlen Muth!

FLORESTAN (vortretend und auf Leonore weisend) UND DIE MÄNNER
Wer ein solches Weib u.s.w.

LEONORE
(ihn umarmend)
Liebend ist es mir gelungen,
dich aus Ketten zu befrei'n;
liebend sei es hoch besungen,
Florestan ist wieder mein!

MARZELLINE, JAQUINO, DON FERNANDO UND ROCCO
Wer ein solches Weib u.s.w.

LEONORA
(prende le chiavi, con emozione estrema scioglie le catene a Florestano, che cade fra le braccia di Leonora)
Oh Dio! quale istante!

FLORESTANO
Oh gioia soave, inespprimibile!

DON FERNANDO
Giusto, oh Dio, è il tuo giudizio!

MARCELLINA E ROCCO
Tu ci metti alla prova, non ci abbandoni.

TUTTI
Oh Dio! quale istante ecc.

IL POPOLO E I PRIGIONIERI
Chi ha conquistato una soave donna,
s'unisca al nostro giubilo!
Mai sarà abbastanza esaltata
la donna che salva lo sposo.

FLORESTANO
La tua fedeltà mi salvò la vita,
la virtù atterrisce il malvagio.

LEONORA
L'amore guidò i miei sforzi,
il vero amore è impavido.

IL POPOLO E I PRIGIONIERI
Lodate con ardore e grande gioia
il nobile coraggio di Leonora!

FLORESTANO (avanzando e indicando Leonora) E GLI UOMINI
Chi ha conquistato ecc.

LEONORA
(abbracciandolo)
Con l'amore son riuscita
a liberarti dalle catene;
l'amore sia altamente lodato,
Florestano è ancora mio!

MARCELLINA, JAQUINO, DON FERNANDO E ROCCO
Chi ha conquistato ecc.

DAS VOLK UND DIE GEFANGENEN
Wer ein holdes Weib u.s.w.

LEONORE UND FLORESTAN
Liebend ist er mir/dir gelungen,
dich/mich aus den Ketten zu befrei'n.

MARZELLINE, JAQUINO, DON FERNANDO UND ROCCO
Liebend ist es ihr gelungen,
ihn aus den Ketten zu befrei'n.

LEONORE
Liebend sei es hoch besungen,
Florestan ist wieder mein!

ALLE ANDERE
Nie wird es zu hoch besungen,
Retterin des Gatten sein!

Ende

IL POPOLO E I PRIGIONIERI
Chi ha conquistato ecc.

LEONORA E FLORESTANO
Con l'amore son riuscita/sei riuscita
a liberarti/liberarmi dalle catene.

MARCELLINA, JAQUINO, DON FERNANDO E ROCCO
Con l'amore è riuscita
a liberarlo dalle catene.

LEONORA
L'amore sia altamente lodato,
Florestano è ancora mio!

TUTTI GLI ALTRI
Mai sarà abbastanza lodata
la donna che salva lo sposo!

Fine



Günther Schneider Siemssen, modellino per *Fidelio*. Venezia, Teatro La Fenice, 1962. (Progetto non realizzato).

STRUTTURA MUSICALE DELL'OPERA*

a cura di ENRICO GIRARDI

Ouverture: Fidelio

«Allegro/Adagio/Allegro/Adagio/Allegro/Adagio/Presto»
(Orchestra)

ERSTER AUFZUG

n. 1 - Duett [Marzelline-Jaquino]
«Allegro» Jetzt, Schützchen, jetzt sind wir allein
(Jaquino, Marzelline)

[Dialogo]
(Jaquino, Marzelline, Rocco)

n. 2 - Arie [Marzelline]
«Andante con moto/Allegro/Tempo I/Allegro»
O wär' ich schon mit dir vereint
(Marzelline)

[Dialogo]
(Rocco, Marzelline, Jaquino, Leonore)

n. 5 - Quartett [Marzelline-Leonore-Jaquino-Rocco]
«Andante sostenuto» Mir ist so wunderbar
(Marzelline, Leonore, Rocco, Jaquino)

[Dialogo]
(Rocco, Marzelline, Leonore)

n. 4 - Arie [Rocco]
«Allegro moderato/Allegro/Tempo I» Hat man
nicht auch Gold beinchen
(Rocco)

[Dialogo]
(Leonore, Rocco, Marzelline)

n. 5 - Terzett [Marzelline-Leonore-Rocco]
«Allegro ma non troppo/Allegro molto» Gut,
Söhnchen, gut
(Rocco, Leonore, Marzelline)

[Dialogo]
(Rocco, Leonore)

n. 6 - Marsch
«Vivace»
(Orchestra)

[Dialogo]
(Pizarro, Erster Offizier, Rocco)

n. 7 - Arie mit Chor [Pizarro]
«Allegro agitato» Ha, welch ein Augenblick
(Pizarro, Coro)

[Dialogo]
(Pizarro, Rocco)

n. 8 - Duett [Pizarro-Rocco]
«Allegro con brio» Jetzt, Alter, hat es Eile
(Pizarro, Rocco)

n. 9 - Recitativ und Arie [Leonore]
«Allegro agitato/Poco Adagio/» Abscheudicher!
wo eilst du hin?
«Adagio/Allegro con brio» Komm, Hoffnung,
lass den letzten Stern
(Leonore)

[Dialogo]
(Jaquino, Marzelline, Rocco, Leonore)

n. 10 - Finale
«Allegro ma non troppo» O welche Lust, in freier
Luft
(Coro)

«Rec./Allegro molto/Andante con moto» Nun
spricht, wie ging's?
(Leonore, Rocco)

«Allegro molto» Ach Vater, eilt!
(Marzelline, Rocco, Jaquino, Leonore, Pizarro)

«Allegretto vivace» Leb' wohl, du warmes Sonnenlicht
(Coro, Marzelline, Leonore, Jaquino, Pizarro, Rocco)

ZWEITER AUFZUG

n. 11 - Introduction und Arie [Florestan]
«Grave/Rec./Poco Andante/Poco Allegro» Gott!
Welch Dunkel hier!
«Adagio/Poco Allegro» In des Lebens Frühlingstagen
(Florestan)

n. 12 - Melodram und Duett [Leonore-Rocco]
«Poco sostenuto/Allegro/» Wie kalt ist es
«Andante con moto» Nur hurtig fort, nur frisch
gegraben
(Rocco, Leonore)

[Dialogo]
(Leonore, Rocco, Florestan)

n. 15 - Terzett [Leonore-Florestan-Rocco]
«Moderato» Euch werde Lohn in bessern Welten
(Florestan, Rocco, Leonore)

[Dialogo]
(Rocco, Leonore, Florestan, Pizarro)

n. 14 - Quartett [Leonore-Florestan-Pizarro-Rocco]
«Allegro» Er sterbe! Doch er soll erst wissen
(Pizarro, Florestan, Leonore, Rocco [Jaquino])

[Dialogo]
(Florestan, Leonore)

n. 15 - Duett [Leonore-Florestan]
«Allegro vivace/Adagio/Tempo I» O namenlose Freude!
(Leonore, Florestan)

[Dialogo]
(Rocco, Florestan, Leonore)

n. 16 - Finale
«Allegro vivace/Un poco maestoso/Tempo I/»
Heil sei dem Tag, Heil sei der Stunde
(Coro, Don Fernando, Rocco, Pizarro, Leonore, Marzelline)

«Sostenuto assai/Allegro ma non troppo/Presto molto» O Gott! welch ein Augenblick!
(Leonore, Florestan, Don Fernando, Marzelline, Rocco, Coro)

* Il presente schema è desunto dalla partitura (edizione Breitkopf & Härtel) della terza e definitiva versione dell'opera, la medesima che viene qui rappresentata. Resta tuttavia utile inserire, accanto allo schema strutturale della versione definitiva, quelli comparati delle due versioni precedenti, che seguono qui in forma semplificata.

FIDELIO 1805

Ouvertüre: Leonore n.2

ERSTER AUFZUG

- n. 1 Arie [Marzelline]
- n. 2 Duett [Marzelline-Jaquino]
- n. 3 Terzett [Marzelline-Jaquino-Rocco]
- n. 4 Quartett [Fidelio-Marz.-Jaquino-Rocco]
- n. 5 Arie [Rocco]
- n. 6 Terzett [Fidelio-Marzelline-Rocco]

ZWEITER AUFZUG

- n. 7 Marsch
- n. 8 Arie [Pizarro]
- n. 9 Duett [Rocco-Pizarro]
- n. 10 Duett [Fidelio-Marzelline]
- n. 11 Recitativ und Arie [Fidelio]
- n. 12 Finale

DREITER AUFZUG

- n. 13 Recitativ und Arie [Florestan]
- n. 14 Melodram und Duett [Fidelio-Rocco]
- n. 15 Terzett [Leonore-Florestan-Rocco]
- n. 16 Quartett [Leonore-Florestan-Rocco-Pizarro]
- n. 17 Recitativ und Duett [Leonore-Florestan]
- n. 18 Finale

FIDELIO 1806

Ouvertüre: Leonore n.3

ERSTER AUFZUG

- n. 1 Arie [Marzelline]
- n. 2 Duett [Marzelline-Jaquino]
(spostato al n.10)
- n. 3 Quartett [Fidelio-Marz.-Jaquino-Rocco]
(soppressa)
- n. 4 Terzett [Fidelio-Marzelline-Rocco]

- n. 5 Marsch
- n. 6 Arie [Pizarro]
- n. 7 Duett [Rocco-Pizarro]
- n. 8 Duett [Fidelio-Marzelline]
- n. 9 Recitativ und Arie [Fidelio]
- n. 10 Terzett [Marzelline-Jaquino-Rocco]
- n. 11 Finale

ZWEITER AUFZUG

- n. 12 Recitativ und Arie [Florestan]
- n. 13 Duett [Fidelio-Rocco]
- n. 14 Terzett [Leonore-Florestan-Rocco]
- n. 15 Quartett [Leonore-Florestan-Rocco-Piz.]
- n. 16 Recitativ und Duett [Leonore-Florestan]
- n. 17 Finale

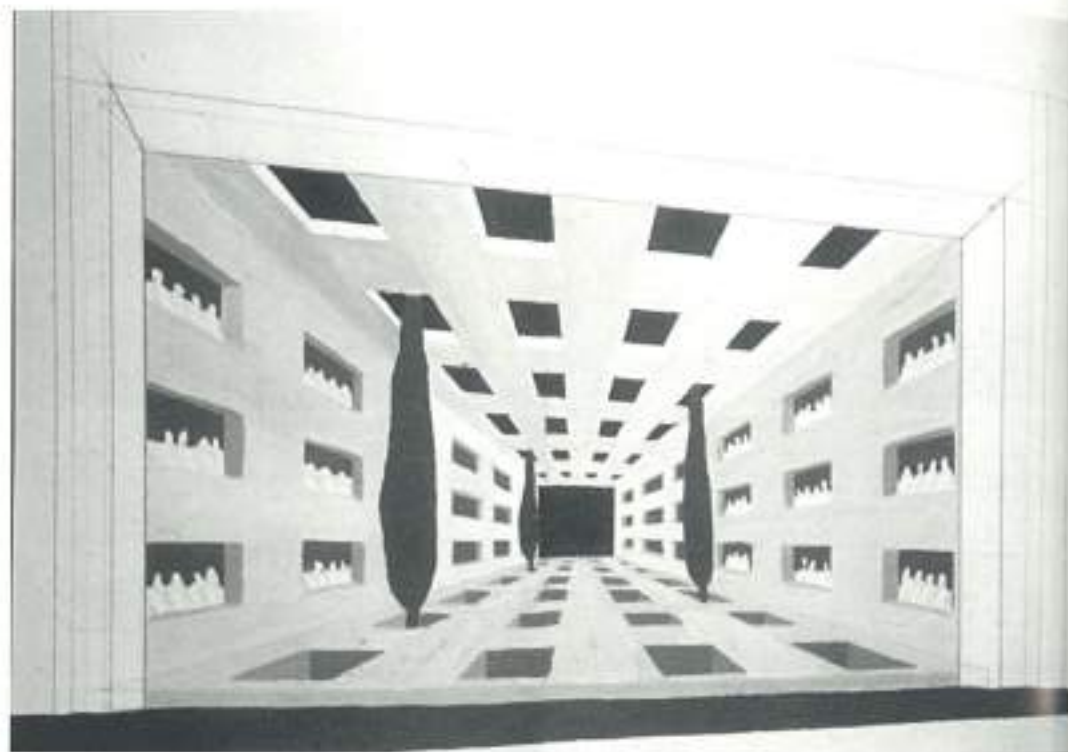
Il taglio in due atti anziché in tre, la sostituzione dell'Ouvertüre, la diversa collocazione del Terzett Marzelline-Jaquino-Rocco e la soppressione dell'Aria di quest'ultimo: in altre parole, le varianti tra la versione del 1805 e quella del 1806, quali si possono facilmente desumere da questo schema comparativo, non sono ad ogni modo le uniche. Oltre ad esse, infatti, si tenga conto che:

1. Nel n. 2/1806 sono omesse 14 battute del corrispondente n. 2/1805.
2. Nel n. 4/1806 sono omesse 50 battute del corrispondente n. 6/1805.
3. Nel n. 8/1806 sono omesse 18 battute del corrispondente n. 10/1805.
4. Il n. 10/1806 è largamente abbreviato rispetto al corrispondente n. 5/1805.
5. Il n. 11/1806 è largamente abbreviato rispetto al corrispondente n. 12/1805.
6. Il n. 12/1806 è quasi del tutto rifatto rispetto al corrispondente n. 13/1805.
7. Nel n. 15/1806 è soppresso il melologo del corrispondente n. 14/1805.
8. Nel n. 14/1806 sono omesse 42 battute del corrispondente n. 15/1805.
9. Il n. 16/1806 è sensibilmente ridotto rispetto al corrispondente n. 17/1805.
10. Il n. 17/1806 è un sensibilmente ridotto rispetto al corrispondente n. 18/1805.

Quanto invece alle varianti tra la versione definitiva e le precedenti, si tenga presente che:

1. L'Ouvertüre, denominata *Fidelio*, è completamente nuova.
2. Il n. 1/1814 è ulteriormente ridotto di 10 battute rispetto al corrispondente n. 2/1806, a sua volta ridotto di 14 battute rispetto al corrispondente n. 2/1805.
3. Il n. 2/1814 è ridotto di 15 battute rispetto al corrispondente n. 1/1805 e n. 1/1806.
4. Il n. 5/1805 e il suo corrispondente n. 10/1806 è soppresso.

5. Il n. 3/1814 è ridotto di 16 battute rispetto ai corrispondenti n. 4/1805 e n. 3/1806.
6. Il n. 4/1814, eliminato nella versione 1806, è ripristinato ma possiede tutt'altro testo rispetto al corrispondente n. 5/1805.
7. Il n. 5/1814 è ulteriormente ridotto di 8 battute rispetto al corrispondente n. 4/1806, a sua volta ridotto di 50 battute rispetto al corrispondente n. 6/1805.
8. Il n. 6/1814 è identico ai corrispondenti n. 7/1805 e n. 5/1806, ma senza il primo ritornello.
9. Il n. 8/1814 è ridotto di 12 battute rispetto ai corrispondenti n. 9/1805 e n. 7/1806.
10. Il n. 10/1805 e il suo corrispondente n. 8/1806 è soppresso.
11. Il n. 9/1814 è quasi del tutto nuovo rispetto ai corrispondenti n. 11/1805 e n. 9/1806; più precisamente, il Recitativo è integralmente rifatto, l'Aria è assai più concisa.
12. Il n. 10/1814 è ulteriormente ridotto rispetto al corrispondente n. 11/1806, a sua volta più conciso del corrispondente n. 12/1805.
13. Il n. 11/1814 è ulteriormente rifatto rispetto al corrispondente n. 12/1806, a sua volta largamente rifatto rispetto al corrispondente n. 15/1805.
14. Il n. 12/1814 ripristina il Melologo (tagliato nel corrispondente n. 13/1806) così come era nel corrispondente n. 14/1805.
15. Il n. 13/1814 aggiunge 10 battute al corrispondente n. 14/1806, che ne aveva sottratte 42 al corrispondente n. 15/1805.
16. Il n. 14/1814 è sensibilmente rifatto rispetto ai corrispondenti n. 15/1806 e n. 16/1805.
17. Il n. 15/1814 sopprime il Recitativo dei corrispondenti n. 16/1806 e n. 17/1805.
18. Il n. 16/1814 è largamente rifatto (soprattutto nella parte conclusiva) rispetto al corrispondente n. 17/1806, che è a sua volta sensibilmente abbreviato rispetto al corrispondente n. 18/1805.



Giorgio Barberio Corsetti, bozzetto per *Fidelio*, Berlino, Staatsoper, gennaio 1995.

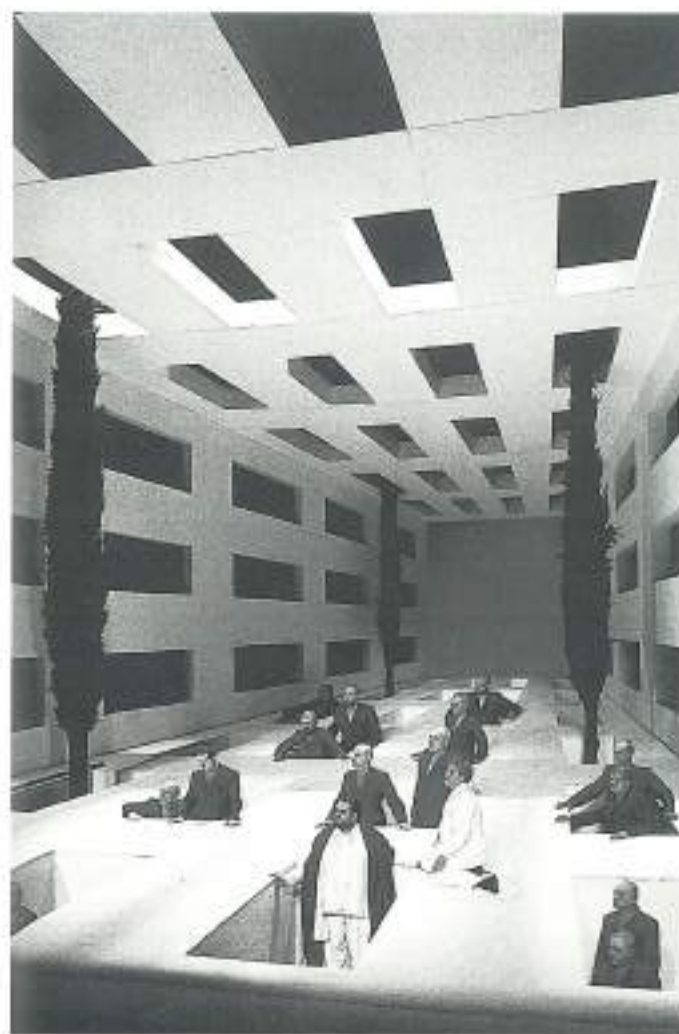


Foto di scena di *Fidelio* (II, Finale). Ripresa dell'allestimento berlinese al Théâtre du Châtelet di Parigi, aprile 1996.

FIDELIO IN BREVE

Come ben sappiamo la produzione di Beethoven fu legata ai venti di Francia ben oltre il semplice punto di vista dello stile e del lessico musicale, estendendosi anche ai valori dell'ideologia civile emersi dalla rivoluzione. Nell'ambito del catalogo beethoveniano *Fidelio* ne è la testimonianza più trasparente: tanto per il significato emblematico della vicenda, quanto per la scelta del soggetto, derivato da una tipologia oltremodo diffusa nella Francia rivoluzionaria.

Proposto a Beethoven da Joseph von Sonnleithner, neo-segretario del teatro di corte a Vienna e primo estensore del libretto, il testo fu steso sulla falsariga di un lavoro messo in musica da Pierre Gaveaux nel 1798: *Léonore, ou l'amour conjugal*, del drammaturgo francese Jean-Nicolas Bouilly, che nei *Mémoires* avrebbe in seguito asserito trattarsi di un episodio veramente accaduto, durante gli anni del Terrore. Vera o inventata che fosse, la *pièce* di Bouilly apparteneva a pieno titolo al genere francese postrivoluzionario dell'*Opéra à sauvetage*, la cui trama-tipo prevedeva il salvataggio *in extremis* di una vittima innocente e virtuosa, predestinata a morte da un tiranno esecrabile e sadico. Per quel tempo una consimile tipologia era fortemente connotata di valenze politiche, quasi cronachistiche, di sicuro impatto sul pubblico: nella contrapposizione (forse un po' facile) di umili semplici e virtuosi a potenti reprobri ed iniqui, si riconosceva, inequivocabile, un segno dei tempi. Il genere, che aggiornava il collaudatissimo espediente del *Deus ex machina* ai valori e all'immaginario maturati nel periodo della rivoluzione francese, ebbe grande succes-

so e venne frequentato da autori di vasta notorietà, annoverando titoli di grande successo come, fra l'altro, *Lodoiska* e *Les deux journées* di Cherubini.

Al suo *Fidelio*, Beethoven – che preferiva il femminile *Leonore* ma accettò il titolo maschile per evitare omonimie – lavorò fra non pochi grattacapi dal 1803 al 1805. Risultato di modifiche e tagli apportati anche dietro suggerimento degli amici, l'opera esordì il 20 novembre presso il Theater an der Wien, davanti a un pubblico di ufficiali napoleonici, che la fischiarono; con nuove modifiche – quelle al testo vennero da Stephan von Breuning – essa fu riproposta sullo stesso palcoscenico nel marzo 1806 col titolo *Leonore*, riscuotendo un timido consenso. Beethoven la ritirò dopo solo tre recite in polemica con il barone von Braun, che cercava di mercanteggiare sulle percentuali già pattuite. La partitura finì in un cassetto e vi rimase fino alla primavera del '14, quando fu sottoposta all'ultima revisione, operata assieme al poeta (nonché attore e vicedirettore dell'An der Wien) Georg Friedrich Treitschke.

La versione del 1814 appare il frutto di un processo che, muovendo dalla trama "borghese" dell'opera – l'intreccio sentimentale e persino comico che coinvolge Marzelline, Jaquino, Fidelio e Rocco – ne riduce peso e proporzioni fino al ruolo di mero contrasto nei confronti della componente politica ed eroica; quest'ultima ruota sempre attorno al ruolo eponimo (più corretto, in questo caso, fare il nome di Leonore) ma rapportato a Pizarro e Florestan. Considerevoli furono le aggiunte e i rimaneggiamenti, che riguardarono quasi tutti i

brani: di fatto Beethoven, nell'intento di potenziare la componente "alta" della trama, ne aveva mutato anche la drammaturgia. Il compositore si giovò ampiamente della propria inclinazione al grandioso, che – inteso come espressione del sublime (estatico e orrido) – trovò i mezzi opportuni nel bagaglio dell'esperienza creativa sinfonica: esso contribuì in modo determinante al linguaggio sonoro dei finali d'atto, alla potenza evocativa di episodi come il recitativo che introduce l'aria di Leonore e come il delirio estatico della "cabaletta" che conclude l'aria di Florestan con la visione dell'amata. Alla magistrale perizia di Beethoven nell'uso dell'orchestra vanno ricondotte anche le sonorità tetre dell'opera (memorabile il *Melodram* del secondo atto, ambientato nelle segrete) e quelle violente, legate alla figura del tiranno (v. l'aria dell'atto primo). In ultima analisi il potenziamento sonoro fu insieme la concausa e l'effetto della metamorfosi di *Fidelio* dall'originaria trama quotidiano/cronachistica verso una dimensione di respiro simbolico e tragico.

a cura di Gianni Ruffin



Bettina Walter, bozzetto per i costumi di *Fidelio*. Berlino, Staatsoper, gennaio 1995.

L'azione si svolge alla fine del XVIII secolo in Spagna, in una prigione nei pressi di Siviglia.

(Antefatto: Florestano, gettato in prigione dal governatore Don Pizarro, del quale aveva denunciato i maneggi illegali, languiva da due anni in una cella sotterranea ed è ormai in fin di vita. La moglie Leonora, travestita da ragazzo sotto il nome di Fidelio, è riuscita a introdursi presso il carceriere Rocco per conquistarsi la sua fiducia e giungere così a liberare Florestano.)

ATTO I

Scena I. Jaquino, il portiere della prigione, sta facendo la corte a Marcellina, figlia di Rocco. Vorrebbe sposarla, ma Marcellina gli fa capire che i suoi sforzi sono vani [Duetto: *Jetzt, Schätzchen, jetzt sind wir allein*].

Scena II. Una volta sola, la fanciulla rivela che il suo cuore è occupato da un altro: Fidelio, di cui ignora la vera identità. Sogna di essere sposata a lui e già s'immagina nella quiete del focolare [Aria: *O wär' ich schon mit dir vereint*].

Scene III e IV. Arriva Rocco, seguito di lì a poco da Leonora, che porta con sé dei viveri. Il carceriere si congratula con lei per il suo zelo e la sua efficienza. Anche lui ritiene che Fidelio sia un buon partito per la figlia, della quale intuisce i sentimenti. Ognuno dei quattro protagonisti esprime a parte i propri sentimenti: la speranza di Marcellina, la benevolenza di Rocco, l'afflizione di Jaquino e l'imbarazzo di Leonora, la quale è ben consapevole dell'equivoco [Quartetto: *Mir ist so wunderbar*]. Roc-

co promette che Marcellina e Fidelio potranno sposarsi non appena Don Pizarro, che è atteso a momenti, sarà ripartito. Canta quindi un'aria tra il sentenzioso e il comico sull'importanza dell'oro per la felicità coniugale [Aria: *Hat man nicht auch Gold betheben*]. Leonora gli lascia allora intendere che potrebbe aiutarlo nel suo lavoro con i carcerati. Rocco le risponde in modo incoraggiante, mentre Marcellina è preoccupata per le prove alle quali sarebbero sottoposti i nervi di Fidelio. Per assumere Fidelio come aiutante è tuttavia necessario il benestare del Governatore, e Rocco s'impegna a chiederlo [Terzetto: *Gut, Söhnchen, gut*]. Una marcia annuncia l'arrivo di Don Pizarro [Marcia].

Scena V. Questi fa il suo ingresso, accompagnato da un distaccamento di ufficiali ai quali si rivolge con imperiosa arroganza. Legge un dispaccio annunciante l'imminente arrivo del Ministro che, informato dell'alto numero di detenzioni illegali nella prigione, sta per venire a compiere un'ispezione. Pizarro è preoccupato perché ciò potrebbe portare alla scoperta di Florestano, che il Ministro crede morto da tempo. Decide pertanto di accelerare gli eventi e di portare a termine la sua vendetta uccidendo Florestano. Pregusta quel momento [Aria con Coro: *Ha, welch' ein Augenblick!*], poi ordina ai suoi uomini di segnalare l'arrivo del Ministro. Ed intanto cerca di assoldare Rocco perché uccida Florestano. Rocco rifiuta. Pizarro promette allora di farlo personalmente: Rocco dovrà solo scavare una fossa nel sotterraneo [Duetto: *Jetzt, Alter, hat es Eile!*]. Pizarro si allontana temporaneamente.

Scena VI. Leonora dà libero sfogo alla pro-

pria indignazione, dichiarandosi più che mai decisa a salvare lo sposo [Recitativo e Aria: *Abscheudlicher! Wo eilst du hin / Komm, Hoffnung, lass den letzten Stern!*].

Scene VII e VIII. Arrivano Marcellina e Jaquino: la figlia di Rocco annuncia esplicitamente al suo pretendente che per lui non ci sono più speranze perché lei ama solo Fidelio. Rocco appoggia la figlia. Leonora e Marcellina gli chiedono allora di lasciar uscire i carcerati dalle celle affinché possano approfittare della bella giornata di sole. Rocco accetta dopo qualche esitazione. *Scena IX.* I prigionieri (a eccezione di Florestano, sempre incatenato nella sua cella) escono intonando un canto di riconoscenza alla luce e alla vita [Finale: *O welche Lust In freier Luft!*], e poi si disperdono nel giardino.

Scena X. Rocco annuncia a Leonora che Pizarro gli ha dato il permesso di prenderla come aiutante... e come «genero»! Ma rivela anche che Florestano verrà assassinato in giornata. Leonora ribadisce il proposito di scendere con Rocco nel sotterraneo.

Scena XI. In quel mentre accorrono spaventati Marcellina e Jaquino, annunciando che Pizarro è di ritorno, furioso perché i prigionieri sono stati liberati senza il suo benestare.

Scena XII. Pizarro si scaglia contro Rocco, che riesce a calmarlo ricordandogli che sarà Florestano a pagare per tutti. I carcerati rientrano nelle loro celle e Pizarro sollecita Leonora e Rocco a scavare la fossa per Florestano.

ATTO II

Nella cella di Florestano.

Scena I. Lo sposo di Leonora, sempre incatenato, pensa alla sua situazione attuale e alla sua vita precedente: non rimpiange il gesto compiuto, poiché è consapevole di aver fatto il proprio dovere. Si affida alla volontà di Dio e, in un momento di esaltazione visionaria, prima di perdere coscienza crede di veder apparire Leonora accanto a sé [Introduzione e Aria: *Gott! Welch Dunkel*

hier! In des Lebens Frühlingstagen!].

Scena II. Leonora e Rocco, provvisti di attrezzi, scendono nella cella e constatano che il prigioniero è ancora vivo: Leonora fatica a celare la propria emozione, mentre iniziano a scavare [«Melologo» e Duetto: *Wie kalt ist es / Nur hurtig fort, nur frisch gegraben*]. Comincia un dialogo tra Florestano e Rocco, che accetta di dargli un po' di vino. Florestano gli esprime gratitudine; Leonora gli offre a sua volta del pane. Florestano non la riconosce sotto il suo travestimento, ma questo atteggiamento umano lo riporta a sperare [Terzetto: *Euch werde Lohn in bessern Welten*].

Scena III. Arriva quindi Pizarro, che a parte manifesta il proposito di sbarazzarsi anche di Leonora e Rocco per non lasciare testimoni. Si appresta a pugnare Florestano dopo avergli ricordato i motivi del suo odio, ma Leonora si frappone: «Uccidi prima sua moglie!». Dopodiché, tra lo stupore dei tre uomini, rivela la propria identità e minaccia Pizarro con una pistola.

Scena IV. In quel momento risuona all'esterno uno squillo di tromba, che annuncia l'arrivo del Ministro. Florestano e Leonora sono salvi, Pizarro è disperato e Rocco sollevato [Quartetto: *Er sterbet Doch er soll erst wissen*].

Scena V. Florestano e Leonora si abbandonano alla felicità della loro riunione [Duetto: *O namenlose Freude!*].

Scena VI. Rocco è di ritorno annunciando che tutti i prigionieri devono essere liberati su ordine del Ministro.

Nel cortile del castello.

Scena VII. I Prigionieri e tutto il Popolo celebrano la gioia della liberazione [Finale: *Heil sei dem Tag, Heil sei der Stunde!*]. Don Fernando, il ministro, annuncia che viene in veste di liberatore, per ordine del Re.

Scena VIII. Rocco gli conduce Florestano, che Fernando credeva morto. Il Ministro ordina alla Guardia di portare via Pizarro, destinato, come si può intuire, a prendere il posto di Florestano in cella. Leonora scioglie le catene di Florestano e tutti cantano la gloria dell'amor fedele e la grandezza della sposa che ha salvato il proprio sposo.

L'action se passe à la fin du XVIII^e siècle en Espagne, dans une prison non loin de Séville.

(Avant le lever de rideau: Florestan a été jeté en prison par le gouverneur Don Pizarro, dont il avait dénoncé les agissements illégaux. Depuis deux ans, il croupit dans un cachot souterrain, et se trouve à l'article de la mort. Son épouse Léonore, déguisée en jeune garçon sous le nom de Fidelio, s'est introduite auprès du geôlier Rocco afin de gagner sa confiance et parvenir ainsi jusqu'à Florestan pour le délivrer.)

ACTE I

Scène I. Jaquino, le portier de la prison, est en train de faire la cour à Marcelline, fille de Rocco. Il souhaiterait l'épouser. Mais Marcelline lui laisse entendre que ses efforts sont vains [Duo: *Jetzt, Schätzchen, jetzt sind wir allein*].

Scène II. Restée seule, elle révèle que son cœur est occupé par un autre: Fidelio, dont elle ignore l'identité réelle! C'est avec lui qu'elle aimerait se marier, et elle s'imaginerait déjà dans la paix d'un foyer [Air: *O wär' ich schon mit dir vereint*].

Scènes III et IV. Rocco arrive, bientôt suivi de Léonore, qui rapporte des vivres. Le geôlier la complimente sur son efficacité et son zèle. Lui aussi pense que Fidelio ferait un bon parti pour sa fille, dont il a deviné les sentiments. Chacun des quatre protagonistes chante, en un quadruple aparté, ses sentiments: espoir de Marcelline, intentions positives de Rocco, consternation de Jaquino et malaise de Léonore, bien con-

science du malentendu [Quatuor: *Mir ist so wunderbar*]. Rocco promet de marier Marcelline et Fidelio dès que Don Pizarro, qui doit venir incessamment, sera reparti. Il chante ensuite un air mi-sentencieux, mi-comique sur l'importance de l'or pour le bonheur d'un ménage [Air: *Hat man nicht auch Gold beineben*]. Léonore laisse alors entendre qu'elle pourrait bien seconder Rocco dans son travail auprès des détenus, à quoi Rocco répond avec encouragement, tandis que Marcelline s'inquiète des épreuves que cela ferait subir aux nerfs de Fidelio. Rocco doit cependant obtenir du Gouverneur l'autorisation d'employer Fidelio comme aide, ce qu'il promet de faire [Trio: *Gut, Söhnchen, gut*]. Une marche annonce l'arrivée de Don Pizarro [Marche].

Scène V. Celui-ci fait son entrée, accompagné d'un détachement d'officiers, auxquels il s'adresse avec une autorité arrogante. Il lit une dépêche lui annonçant l'arrivée prochaine du Ministre qui, averti du nombre de détentions illégales dans la prison, va venir faire son inspection. Pizarro est inquiet, car ceci risque de mener à la découverte de Florestan, que le Ministre croit mort depuis longtemps. Il décide donc de hâter les événements et d'assouvir définitivement sa vengeance en tuant Florestan, instant qu'il savoure d'avance [Air avec chœur: *Ha, welch ein Augenblick!*]. Il ordonne ensuite à ses hommes de veiller à l'arrivée éventuelle du Ministre. Il essaie de soudoyer Rocco pour que celui-ci tue Florestan. Rocco refuse. Pizarro promet alors de s'en charger lui-même: Rocco n'aura qu'à creuser une tombe dans le souterrain [Duo: *Jetzt, Alter, hat es Eile!*]. Pizarro s'en va provisoirement.

Scène VI. Léonore laisse éclater son indignation, s'affirmant plus que jamais déterminée à sauver son époux [Récitatif et air de Léonore: *Abscheulicher! Wo eilst du hin? / Komm, Hoffnung, lass den letzten Stern!*].

Scènes VII et VIII. Marcelline et Jaquino arrivent, et la fille de Rocco annonce explicitement à son soupirant que la partie est perdue pour lui et qu'elle aime Fidelio; Rocco la soutient. Léonore et Marcelline lui demandent alors de laisser sortir les détenus de leurs geôles, afin de leur permettre de profiter d'une belle journée ensoleillée. Rocco accepte après quelques réticences.

Scène IX. Les détenus (sauf Florestan, toujours enchaîné dans son cachot) sortent en chantant un chant de reconnaissance à la lumière et à la vie. Ils s'égaillent dans le jardin [Finale: *O welche Lust, in freier Luft*].

Scène X. Rocco annonce à Léonore que Pizarro a accepté qu'il la prenne comme adjoint... et comme «gendre»! Mais il révèle aussi que Florestan sera assassiné dans la journée. Léonore réaffirme son intention de descendre avec lui dans le souterrain.

Scène XI. Sur ces entrefaites, Marcelline et Jaquino accourent effrayés, annonçant que Pizarro revient, furieux que les détenus aient été libérés sans son autorisation.

Scène XII. Pizarro se déchaîne contre Rocco, qui parvient à le tempérer en lui rappelant que Florestan paiera pour tous. Les détenus regagnent leurs cachots, et Pizarro presse Léonore et Rocco d'aller creuser la tombe de Florestan.

ACTE II

Dans le cachot de Florestan.

Scène I. L'époux de Léonore, toujours enchaîné, évoque sa condition présente et son existence passée. Il ne regrette pas son action, car il a conscience d'avoir fait son devoir. Il s'en remet à la volonté de Dieu et, dans un moment d'exaltation visionnaire, avant de perdre conscience, il croit voir Léonore surgir auprès de lui [Introduction et Air: *Gott! Welch Dunkel hier! / In des Lebens Frühlingstagen*].

Scène II. Léonore et Rocco, munis d'outils,

descendent dans le cachot. Ils constatent que le prisonnier est toujours en vie. Léonore a du mal à dissimuler son émotion. Néanmoins, ils se mettent tous deux à creuser la tombe [Mélodrame et Duo: *Wie kalt ist es / Nur hurtig fort, nur frisch gegraben*]. Un dialogue s'engage entre Florestan et Rocco, qui consent à lui donner du vin. Florestan lui dit sa reconnaissance. Léonore à son tour lui offre du pain. Florestan ne la reconnaît pas sous son déguisement; mais l'attitude humaine qu'il constate lui fait reprendre espoir [Trio: *Euch werde Lohn in bessern Welten*].

Scène III. Là-dessus, Pizarro arrive. Dans un aparté, il dit son intention de se débarrasser aussi de Léonore et de Rocco afin de ne pas laisser de témoins. [Quatuor: *Er sterbe! Doch er soll erst wissen*]. Il s'apprête à poignarder Florestan après lui avoir rappelé le motif de sa haine. Mais Léonore s'interpose: «Tue donc d'abord sa femme!» Elle révèle alors son identité, à la stupéfaction des trois hommes, et menace Pizarro d'un pistolet.

Scène IV. À cet instant, une sonnerie de trompette retentit au-dehors, annonçant l'arrivée du Ministre. Florestan et Léonore sont sauvés, Pizarro au désespoir, et Rocco soulagé.

Scène V. Florestan et Léonore s'abandonnent au bonheur des retrouvailles [Duo: *O namenlose Freude!*].

Scène VI. Rocco revient, et annonce que tous les Prisonniers doivent être libérés par ordre du Ministre.

Dans la cour du château.

Scène VII. Le chœur des Prisonniers et du Peuple clame la joie de la délivrance [Finale: *Heil sei dem Tag, Heil sei der Stunde*]. Don Fernando, le Ministre, annonce qu'il vient en libérateur, par ordre du roi.

Scène VIII. Rocco lui amène Florestan, que Fernando croyait mort. Le Ministre donne l'ordre à la Garde d'emmener Pizarro, dont on devine qu'il va prendre la place de Florestan dans le cachot. Léonore enlève les chaînes de Florestan, et tous chantent la gloire de l'amour fidèle et la grandeur de l'épouse qui a sauvé son époux.

SYNOPSIS

The action takes place at the end of the XVIII century in Spain, in a prison near Seville.

(As the curtain opens, Florestan, thrown into prison by the governor Don Pizarro whose illegal manoeuvrings he denounced, has been languishing for two years in a dungeon cell and is now at death's door. His wife Leonora, disguised as a boy known by the name of Fidelio, has managed to get to know the jailer Rocco in order to gain his confidence and so succeed in freeing Florestan.)

ACT I

Scene I. Jaquino, the prison porter, is paying court to Marzelline, Rocco's daughter. He would like to marry her but Marzelline makes him understand that his efforts are in vain [Duet: *Jetzt, Schätzchen, jetzt sind wir allein*].

Scene II. Left on her own, the young girl reveals that her heart belongs to another: Fidelio, whose real identity she is unaware of. She dreams of being married to him and can already see herself in the tranquillity of their home [Aria: *O wär' ich schon mit dir vereint*]. *Scenes III and IV.* Rocco arrives, followed shortly afterwards by Leonore who carries provisions. The jailer compliments her on her zeal and efficiency. He also believes that Fidelio would make a good match for his daughter whose feelings he can sense. Each of the four protagonists separately expresses his/her own feelings: hope for Marzelline, benevolence for Rocco, suffering for Jaquino and embarrassment for Leonora who is only too aware of the misunderstanding

[Quartet: *Mir ist so wunderbar*]. Rocco promises that Marzelline and Fidelio can marry as soon as Don Pizarro, who is expected at any moment, has left. Then he sings an aria, partly sententious and partly comic, on the importance of gold for marital bliss [Aria: *Hat man nicht auch Gold beineben*]. Leonora then lets him understand that she could help him in his work with the prisoners. Rocco gives an encouraging reply while Marzelline is worried about the afflictions to which Fidelio's nerves would be subjected. However, in order to take on Fidelio as an assistant, the Governor's permission is needed, and Rocco promises to ask for it [Trio: *Gut, Söhnchen, gut*]. A march announces the arrival of Don Pizarro. [March]

Scene V. Don Pizarro makes his entrance accompanied by a detachment of officers whom he addresses with domineering arrogance. He reads a dispatch announcing the imminent arrival of the Minister who, having been informed of the high number of illegal detentions in the prison, is about to come and carry out an inspection. Pizarro is worried because this could lead to the discovery of Florestano whom the Minister believes to have died some time before. Therefore he decides to hasten events and to complete his vendetta by killing Florestano. He foretastes that moment, then orders his men to tell him when the Minister arrives. He tries to enlist Rocco to kill Florestan [Aria with Chorus: *Ha, welch ein Augenblick!*]. Rocco refuses. Pizarro then promises to do it himself: Rocco need only dig a grave in the dungeons [Duet: *Jetzt, Alter, hat es Eile!*]. Pizarro goes off for a moment.

Scene VI. Leonore gives full vent to her indignation, declaring more than ever her de-

termination to save her husband [Recitative and Aria: *Abscheulicher! Wo eilst du hin? / Komm, Hoffnung, lass den letzten Stern*]. *Scenes VII and VIII.* Marzelline and Jaquino arrive: Rocco's daughter unequivocally tells her suitor that he can hold no hope since she loves only Fidelio. Rocco takes his daughter's part. Leonora and Marzelline then ask him to let the prisoners leave their cells so that they can take advantage of a beautiful sunny day. After a slight hesitation, Rocco agrees.

Scene IX. The prisoners (with the exception of Florestano who is still chained in his cell) come out, striking up a song of gratitude to light and to life [Finale: *O welch Lust! In freier Luft*]. Then they disperse into the garden.

Scene X. Rocco tells Leonore that Pizarro has given him permission to take her on as an assistant... and as a «son-in-law»! However he also reveals that Florestan will be murdered that same day. Leonora confirms her intention of going with him down into the dungeons.

Scene XI. At that very moment Marzelline and Jaquino rush in, frightened, announcing that Pizarro is returning and is furious because the prisoners have been let out without his permission.

Scene XII. Pizarro lets fly at Rocco who manages to calm him by reminding him that it will be Florestan who will pay for everyone. The prisoners return to their cells and Pizarro urges Leonore and Rocco to dig the grave for Florestane.

ACT II

In Florestano's cell.

Scene I. Leonora's husband, still in chains, meditates on his present situation and about his previous life. He does not regret his actions since he knows full well that he did his duty. He trusts in God's will and, in a moment of visionary elation, thinks he sees Leonora appear beside him before he loses consciousness [Introduction and Aria: *Gott! Welch Dunkel hier! / In des Lebens Frühlingstagen*].

Scene II. Leonore and Rocco, carrying tools,

go down into the cell. They note that the prisoner is still alive. Leonore finds it difficult to hide her emotion [Melodrama and Duet: *Wie kalt ist es / Nur hurtig fort, nur frisch gegraben*]. A dialogue starts between Florestan and Rocco who agrees to give him a little wine. Florestan expresses his gratitude. In turn Leonore offers him some bread. Florestan does not recognize her in her disguise, but her humane attitude brings back hope [Trio: *Euch werde Lohn in bessern Welten*].

Scene III. Then Pizarro arrives; in an aside he declares his intention of also getting rid of Leonore and Rocco so as not to leave any witnesses. He gets ready to stab Florestan after having reminded him of the reasons for his hatred, but Leonora intervenes: «First kill his wife!». Then, amidst the astonishment of the three men, she reveals her true identity and threatens Pizarro with a pistol. *Scene IV.* At that moment a blare of trumpets sounds outside, announcing the arrival of the Minister. Florestan and Leonore are safe, Pizarro is desperate and Rocco is relieved [Quartet: *Er sterbe! Doch er soll erst wissen*].

Scene V. Florestan and Leonore indulge their happiness on being reunited [Duet: *O namenlose Freude!*].

Scene VI. Rocco returns announcing that all the prisoners are to be freed on the orders of the Minister.

In the castle courtyard.

Scene VII. The chorus of the Prisoners and the People celebrate the joy of liberation [Finale: *Heil sei dem Tag, Heil sei der Stunde*]. Don Fernando, the Minister, announces that he comes as a liberator on the orders of the King.

Scene VIII. Florestan, whom Fernando thought was dead, is brought before the latter by Rocco. The Minister orders the Guards to take away Pizarro who, one can guess, is destined to take Florestano's place in a prison cell. Leonora frees Florestano of his chains and everyone proclaims the glory of faithful love and the greatness of the wife who has saved her own husband.

Ort und Zeit: Ein spanisches Gefängnis, in der Nähe von Sevilla. Ende des 18. Jahrhunderts.

(Bei Aufgehen des Vorhangs: Florestan, vom Gouverneur Don Pizarro, dessen illegale Machenschaften er angezeigt hatte, ins Gefängnis geworfen, schmachtet, dem Tode nahe, seit zwei Jahren in einer unterirdischen Zelle.)

ERSTER AKT

1. Auftritt. Jaquino, der Pförtner des Gefängnisses, macht Marzeline, der Tochter Roccas, den Hof. Er möchte sie heiraten, doch Marzeline gibt ihm zu verstehen, daß all sein Mühen umsonst ist [Duett: *Jetzt, Schätzchen, jetzt sind wir allein*].

2. Auftritt. Nur einmal bekennt das junge Mädchen, daß ihr Herz einem anderen gehört: Fidelio, dessen Identität ihr jedoch unbekannt ist. Sie träumt mit ihm verheiratet zu sein und sieht sich schon im trauten Heim [Arie: *O wär' ich schon mit dir vereint*].

3. und 4. Auftritt. Rocco erscheint; kurz darauf folgt Leonore mit den Einkäufen. Der Kerkermeister lobt ihren Eifer und ihre Tüchtigkeit. Auch er ist der Meinung, daß Fidelio für seine Tochter, deren Gefühle er ahnt, eine gute Partie ist. Jede der vier Hauptfiguren gibt in einem Vierer-Aparte den eigenen Gefühlen Ausdruck: Hoffnung Marzeline, Wohlwollen Rocco, Kummer Jaquino und Verlegenheit Leonore, die sich sehr wohl der Zweideutigkeit bewußt ist [Quartett: *Mir ist so wunderbar*]. Rocco verspricht Marzeline und Fidelio, daß sie gleich nach der Abreise Don Pizarros, dessen Eintreffen jeden Moment erwartet wird, heiraten können.

Dann singt er eine halb sentenziöse, halb komische Arie über die Bedeutung des Goldes für das eheliche Glück [Arie: *Hat man nicht auch Gold beineben*]. Leonore nützt die Gelegenheit für die Bitte, ihm bei seiner Arbeit mit den Gefangenen helfen zu dürfen. Rocco stimmt zu, während Marzeline sich Sorgen macht, daß diese Arbeit Fidelio zu sehr belasten könne. Um Fidelio als Helfer einzustellen ist jedoch die Erlaubnis des Gouverneurs nötig, Rocco verpflichtet sich sie einzuholen [Gut, Söhnchen, gu!]. Ein Marsch kündigt Pizarros Ankunft an [Marsch].

5. Auftritt. Derselbe, begleitet von einer Offiziersabteilung, die er auf gebieterische Art und Weise kommandiert, hält Einzug. Er liest eine Depesche die den bevorstehenden Besuch des Ministers ankündigt, der, informiert über die hohe Zahl der zu Unrecht im Gefängnis Inhaftierten, demnächst zu einer Untersuchung anreist. Pizarro ist besorgt, denn der Minister könnte Florestan entdecken, den er schon längst tot glaubt. Er beschließt deshalb seine Vergeltung so schnell wie möglich zu vollenden und Florestan zu töten. Während er voller Genugtuung auf diesen Moment wartet [Arie mit Chor: *Ha, welch ein Augenblick!*], ordnet er seinem Gefolge an ihm die Ankunft des Ministers sogleich mitzuteilen. Er versucht Rocco anzuwerben, der jedoch ablehnt Florestan zu töten. Pizarro verspricht es selbst zu tun. Rocco solle lediglich im unterirdischen Gewölbe eine Grube ausheben [Duett: *Jetzt, Alter, hat es Eile!*]. Pizarro entfernt sich vorübergehend.

6. Auftritt. Leonore, mehr denn je entschlossen ihren Gatten zu retten, läßt ihrer Entrüstung freien Lauf [Recitativ und Arie: *Abscheulicher! Wo eilst du hin? / Komm, Hoffnung, lass den letzten Stern!*].

7. und 8. Auftritt. Marzeline und Jaquino erscheinen. Die Tochter Roccas teilt ihrem Verehrer mit, daß für ihn keine Hoffnung mehr bestehe, da sie nur Fidelio liebe. Rocco unterstützt seine Tochter. Leonore und Marzeline bitten ihn die Gefängniszellen zu öffnen, damit die Gefangenen den schönen Sonnentag genießen können. Nach einigem Zögern stimmt Rocco zu.

9. Auftritt. Der Sonne und dem Licht ein Dankeslied singend treten die Gefangenen (ausgenommen Florestan; immer noch in Ketten in seiner Zelle) ins Freie und zerstreuen sich im Garten [Finale: *O welche Lust, in freier Luft*].

10. Auftritt. Rocco teilt Leonore mit, daß Pizarro ihm die Erlaubnis gegeben hat sie als seinen Helfer und »Tochtermann« in Dienst zu nehmen. Er enthüllt ihr aber auch, daß Florestan noch am gleichen Tag getötet werden soll. Leonore bekräftigt ihren Wunsch mit ihm in das unterirdische Gewölbe zu gehen.

11. Auftritt. Marzeline und Jaquino eilen erschreckt herbei, um das Nahen Pizarros, der über die Freilassung der Gefangenen ohne seine Zustimmung erzürnt ist, anzukündigen.

12. Auftritt. Pizarro, zornwütend, stellt Rocco zur Rede; dem es aber gelingt ihn zu beruhigen in dem er ihm in Erinnerung ruft, daß Florestan für alle mit seinem Tode zahlen wird. Die Gefangenen kehren in ihre Zellen zurück und Pizarro mahnt Leonore und Rocco das Grab für Florestan auszuheben.

ZWEITER AKT

In der Gefängniszelle von Florestan.

1. Auftritt. In Ketten liegend denkt der Gatte Leonores an sein jetziges Los und an sein vergangenes Leben. Das Bewußtsein seine Pflicht getan zu haben, läßt ihn seine Tat nicht bereuen. Er vertraut sich Gottes Willen an. Bevor er das Bewußtsein verliert, in einem Moment träumerischer Erregung, glaubt er Leonore neben sich zu sehen [Introduktion und Arie: *Gott! Welch Dunkel hier! / In des Lebens Frühlingstagen*].

2. Auftritt. Leonore und Rocco erscheinen mit Grabwerkzeugen in der Zelle und

stellen fest, daß der Gefangene noch am Leben ist. Nur mit Mühe gelingt es Leonore ihre Erregung zu verbergen, und sie fangen an zu graben [Melodram und Duett: *Wie kalt ist es / Nur hurtig fort, nur frisch gegraben*]. Florestan und Rocco, der sich bereit erklärt ihm etwas Wein zu geben, beginnen miteinander zu reden. Florestan dankt ihm. Leonore ihrerseits reicht ihm Brot. In ihrer Verkleidung erkennt Florestan sie nicht, aber das menschliches Verhalten das er in ihr bemerkt, gibt ihm erneut Hoffnung [Terzett: *Euch werde Lohn in bessern Welten*].

3. Auftritt. Pizarro erscheint, der, um keine Zeugen seines Tuns zu hinterlassen, die verbrecherische Absicht hat auch Leonore und Rocco aus dem Wege zu räumen [Quartett: *Er Sterbe! Doch er soll erst wissen*]. Nachdem er Florestan an den Grund seines Hasses erinnert hat, bereitet er sich vor den Dolchstoß zu versetzen, doch Leonore wirft sich mit dem Ausruf »Töt erst sein Weib!« dazwischen. Danach gibt sie sich den drei erstaunten Männern zu erkennen und droht Pizarro mit der Pistole.

4. Auftritt. Im selben Augenblick ertönt von draußen ein Trompetensignal, das die Ankunft des Ministers ankündigt. Florestan und Leonore sind gerettet, Pizarro verzweifelt und Rocco erleichtert.

5. Auftritt. Florestan und Leonore geben sich beseligt dem Glück ihrer Wiedervereinigung hin [Duett: *O namenlose Freude*].

6. Auftritt. Rocco kehrt zurück und teilt mit, daß auf Anordnung des Ministers alle Gefangenen befreit werden.

Im Burghof

7. Auftritt. Der Chor der Gefangenen und des Volkes lobsingt die wiedererlangte Freiheit [Finale: *Heil sei dem Tag, Heil sei der Stunde*]. Der Minister, Don Fernando, verkündet, daß er auf Befehl des Königs als Befreier gekommen ist.

8. Auftritt. Rocco geleitet Florestan, den Fernando tot glaubte, zu ihm. Der Minister befiehlt der Wache Pizarro fortzuführen dem, wie man ahnen kann, die Gefängniszelle Florestans zugewiesen wird. Leonore nimmt Florestan die Ketten ab. Alle stimmen den Lobpreis der ewigen Liebe und des Seelenadeis der Frau die ihren Gatten rettete an.



«O Dio! Quale istante!», *Fidelio* (II, 8). Incisione di Moritz von Schwind (1804-1871).

ANSELM GERHARD

O DIO! QUALE ISTANTE!

FIDELIO E LA DRAMMATURGIA DELL'URGENZA

Tra i brani più toccanti della partitura di *Fidelio* vi sono le 56 battute con cui Beethoven sottolinea l'effettiva liberazione di Florestan: Leonore deve sciogliere le catene dello sposo, e su una melodia d'ampio respiro dell'oboe balbetta: «O Dio! Quale istante!». Questo culmine del finale ultimo (del tutto paragonabile, nella sua funzione drammaturgica, al concertato contemplativo che nell'opera italiana post-1820 s'impone come parte obbligata del finale primo) si ritrova con poche varianti in tutte le versioni, pur assai divergenti, dell'opera di Beethoven (*Leonore* 1805, *Leonore* 1806, *Fidelio* 1814); eppure esso si rifa ad un'idea melodica ben più vecchia di qualunque progetto operistico beethoveniano.

In una cantata funebre per l'imperatore Giuseppe II, composta a Bonn nella primavera 1790 da un Beethoven non ancora ventenne, troviamo la stessa melodia dell'oboe in un'aria con coro che esalta il progresso morale raggiunto grazie alle riforme dette appunto "giuseppine". Preparata da un recitativo ed un'aria che narrano di un mostro chiamato Fanatismo, scacciato solo dalla venuta del monarca asburgico, quest'aria con coro celebra la chiara posizione illuministica del figlio di Maria Teresa, sul trono dal 1780 al 1790. La coincidenza melodica con la partitura dell'opera può essere considerata sotto l'aspetto stilistico: è abbastanza raro che Beethoven si sia preso la briga di tornare di tanto in tanto a perfezionare un'idea straordinaria. Oppure – come ha fatto in particolare Harry Goldschmidt – si possono trarre conclusioni dalle implicazioni politiche dei testi, e considerare il riutilizzo di una

melodia del 1790 come un indizio evidente che Beethoven, nella sua unica opera teatrale compiuta, identificasse i rappresentanti del "male" non in un qualsiasi tiranno di provincia della lontana Spagna, ma nei principali membri della classe dominante nell'Austria del tardo Settecento. Tuttavia – proprio in considerazione del carattere eminentemente politico del testo della cantata – ci si può anche stupire del fatto che la determinazione semanticamente univoca del 1790 («Allora gli uomini salirono alla luce, più felicemente la terra girò attorno al sole, e il sole scaldò con raggi della Divinità») ceda il passo, nell'opera, ad una lode alla fin fine intercambiabile dell'istante compiuto ed appagato. Naturalmente, nel contesto della scena finale del *Fidelio* è evidente che con tale "istante" s'intende la libertà di un prigioniero politico (forse di tutti i prigionieri politici); ed è ovvio che in una cantata encomiastica un testo allegorico stia meglio che in un dramma da realizzarsi sulla scena. Tuttavia fa specie notare che si parli di un «istante», specie se si tien conto di quanto spesso, in quest'opera così inconsueta, si faccia menzione dell'attimo e di altri concetti temporali.

«Il tempo stringe»

Difatti, Leonore non n'è l'unica a celebrare l'istante, quello che segna il compimento del suo eroico «amor coniugale»; anche il suo antagonista Pizarro nomina l'istante, quando nella sua aria del primo atto esprime l'ansia della vendetta sull'inerte prigioniero Florestan («Ah! quale istante!», e

quando, nel secondo atto, si trova di fronte alla sua vittima, apparentemente per l'ultima volta («Solo un attimo ancora, e questo pugnale...»). D'altronde si parla continuamente anche di «fretta»: nel primo atto, dopo la sua aria di vendetta, Pizarro incalza Rocco, carceriere subalterno, con le parole «Adesso, vecchio, v'è premura», mentre Leonore alla vista di Pizarro esprime i propri angosciosi presentimenti con le parole: «Scellerato! Dove t'affretti?». Marzelline commenta i movimenti dei prigionieri, cui Rocco ha concesso un momento di «aria pura» nel cortile del carcere, con la frase «Come s'affrettano verso la luce del sole», mentre «Lesti orsù, or presto scaviamo...» sono le parole con cui Rocco, nella scena della cella del secondo atto, esorta il suo aiutante Fidelio a lavorare in fretta.

Queste formulazioni, che in buona parte sono riportate di peso dalla fonte francese, evidenziano un aspetto caratteristico di quella *pièce* mista di canzoni rappresentata per la prima volta (testo di Jean-Nicolas Bouilly, musica – poco ispirata – di Pierre Gaveaux – il «1er ventôse, an VI de la République française» (ovvero il 19 febbraio 1798) al Théâtre Français de la rue Feytaud. Eppure questo testo senza pretese non per nulla evitava l'indicazione di genere allora consueta per quella che noi oggi chiamiamo «opéra-comique» (sarebbe stato «Comédie en deux actes en prose, mêlée de chants»); il libretto, infatti, recita: «Fait historique en deux actes et en prose, mêlé de chants».

Ovvio che fosse in primo luogo un modo per indicare al pubblico, col dovuto rilievo, che l'evento presentato aveva tutti gli attributi dell'autenticità. (Bouilly asserì esplicitamente che questo *exemplum* di «amor coniugale» fosse avvenuto in Turenna nel 1793, durante il terrore; l'affermazione, presa fino ad oggi come oro colato, non resiste ad un serio esame critico, ma questa è un'altra faccenda.) «Fait historique», tuttavia, significa ben di più: l'inconsueta indicazione di genere indica senza possibilità d'errore che la drammaturgia di questa *pièce* è per certi aspetti se-

gnata dal principio della «storicità», un principio che per noi, continuatori dello storicismo, è ormai una seconda natura, ma che in complesso era divenuto concepibile soltanto durante le rivoluzioni del tardo Settecento. La storia, come dimostrano ancora i romanzi di Walter Scott o di Alessandro Manzoni, dopo le peripezie della Rivoluzione Francese venne concepita non più come un continuum pressoché statico, bensì – nella sua terrificante drammaticità – come un processo dinamico; processo che non pareva più possibile rendere, in ambito letterario, mediante la forma accettata dell'enumerazione cronachistica, ma solo, ormai, nei colori vividi e nell'intensa drammaticità del romanzo e della rappresentazione teatrale. Nulla, oggi, può spiegarci il terrore che devono aver provato i contemporanei quando assistettero, il 21 gennaio 1793, all'esecuzione di un monarca degradato a semplice «cittadino Luigi Capeto», un monarca la cui famiglia per quasi mille anni aveva regnato «per grazia di Dio» sul regno dei Franchi. Questo evento, e il regime di terrore degli anni 1793/4, cui il libretto di Bouilly indirettamente si riferisce, avevano non solo scosso, ma definitivamente distrutto la convinzione di vivere all'interno di un dato ordine del mondo; l'angoscia allora provata reclamava appunto modi di rappresentazione letteraria che dessero forma nuova a processi in cui gli eventi erano sottoposti a continui rovesci. Si faccia mente locale: 1789 presa della Bastiglia, cancellazione del sistema feudale e sequestro dei beni ecclesiastici; 1790 abolizione della nobiltà ereditaria; 1791 tentativo di fuga del re Luigi XVI; 1792 guerra contro Austria e Prussia, sospensione della monarchia e introduzione di un suffragio universale; 1793 esecuzione del re sulla ghigliottina e presa del potere di Robespierre, 1794 esecuzione dello stesso Robespierre...

Su questo sfondo è più agevole comprendere perché Bouilly, nel suo libretto, sottolinei tanto la mutevole sorte dei personaggi principali, e li faccia agire con febbrile sollecitudine, come pungolati dalla conti-

nua speranza, o dal timore, di un improvviso rovesciamento della situazione. Lo squillo di tromba – che nella versione di Beethoven è divenuto addirittura la sigla della nostra immagine dell'opera – si può spiegare solo in parte sulla base di un topos operistico come il «Deus ex machina»; nella drammaturgia del libretto di Bouilly, e ancora nelle prime versioni della Leonore di Beethoven, esso è incapsulato nello sviluppo graduale di una «suspense» che sarebbe divenuta tipica della drammaturgia del *Mélodrame*, e infine del film thriller. In queste versioni, infatti, lo squillo di tromba lontano serve solo a far sì che Pizarro abbandoni il suo progetto criminale ed esca dalla cella insieme a Rocco, che riesce a sottrarre a Leonore la pistola. Quando Leonore e Florestan, quindi, si ritrovano soli nella cella, e odono dietro le quinte un coro che chiede vendetta, hanno tutte le ragioni per lasciare ogni speranza e prepararsi a morire insieme, prima che l'ingresso nel carcere del ministro determini il rovesciamento della situazione e la definitiva liberazione di Florestan. Nell'ultima versione (1814) Beethoven ha eliminato queste complicazioni aggiuntive. Ora, subito dopo lo squillo, l'ingresso dei soldati segnala che il potere di Pizarro è concluso, e dopo il primo duetto di gioia Rocco si assume il compito di condurre la coppia dalla cella al cortile d'onore del castello, dove la liberazione di Florestan può venir celebrata alla chiara luce del giorno. In tal modo l'opera di Beethoven si distanzia dal modello francese, non solo per la gestione della luminosità scenica; essa – in tutte e tre le versioni – si differenzia dal «fait historique» di Bouilly anche per la coerente messa in musica della drammaturgia della suspense inerente al soggetto.

Mentre in Bouilly il personaggio di Pizarro è un ruolo solamente parlato, e quindi l'intera scena che l'includa è formulata come dialogo, Beethoven progettò il quartetto con Leonore, Florestan, Rocco e Pizarro come un pezzo-chiave della partitura. Solo con Beethoven lo squillo (ora duplicato) di tromba, che Gaveaux – senza da-

re indicazioni in partitura – affidava all'arbitrio del trombetta di turno, diviene un elemento integrato nella drammaturgia musicale: funge da picco del quartetto circostante, e al tempo stesso, con la sua tonalità di Si bemolle maggiore, costituisce corpo estraneo rispetto all'ampio ensemble in Re maggiore, che inizia in modo tanto strano: al frammento di scala di Re maggiore segue un accordo di Mi minore, prima che le armonie dell'assolo di Pizarro si elevino, senza respiro, da un grado all'altro e venga di nuovo stabilito il Re maggiore di Leonore e Florestan. Anche nella disposizione armonica più che bizzarra questo ensemble tradisce qualcosa della tensione nervosa dei personaggi, rappresentati nella massima agitazione; non a caso l'ultimo verso parlato, che Beethoven utilizza per dare l'avvio al quartetto, rinvia con lapidaria brevità ad un motivo centrale di quest'opera: «il tempo stringe» («Le temps presse», in Bouilly).

«Fra due minuti siamo ancora insieme»

L'energia formante contenuta in quest'idea drammatica è ancora più evidente per il fatto che non solo il tempo e l'urgenza sono continuamente nominati dai personaggi che prendono parte al dramma politico, ma che il confronto angoscioso con lo scorrere del tempo informa di sé il vocabolario di tutti i personaggi di questa *pièce* eterogenea. Nelle versioni del 1805/6, che si aprivano con l'aria di Marzelline poi spostata al secondo posto, il monologo che precedeva quest'aria si concludeva col sospiro: «Ah, fosse già venuto il tempo!». Nel duetto fra Marzelline e Jaquino, anticipato da Beethoven al primo posto nella versione 1814, la prima frase di Marzelline rinvia ancora al concetto chiave della «fretta» («Non voglio perder tempo nel lavoro»). E Jaquino, di lei innamorato, accetta senza controbattere questa proclamazione di un'etica borghese del lavoro, quando relativizza subito il suo desiderio di un dialogo sincero: «Ma ascoltami un moment!». Ancora di più, alla fine di questa scena egli



«Dio! È lui», *Fidelio* (II, 2). Incisione di Moritz von Schwind (1804-1871).

informa Marcellina della durata della propria assenza con una precisione che a noi - abituati agli orari ferroviari ed agli orologi digitali - può non stupire, ma che dovette apparire un po' forzata in un'epoca in cui ancora non c'erano orologi da polso, né indicatori dei secondi: «Resta pur qui, fra due minuti siamo ancora insieme».

A questa misura del tempo, che in tale caso estremo diviene esatta al minuto, corrisponde l'utilizzo frequente del sostantivo «Stunde» («Ora») per indicare un preciso punto temporale: nella scena della cella Leonore esprime i propri sentimenti contrastanti con la frase «m'attende l'ora suprema, tremenda, che mi reca morte o salvezza»; dopo il secondo squillo di tromba tutti e quattro i protagonisti della scena commentano il cambio di situazione riferendosi, rispettivamente all'«ora della vendetta» (Leonore e Florestan), all'«ora maledetta» (Pizarro), all'«ora terribile» (Rocco), e infine anche il coro, nella sezione d'apertura del Finale Secondo composta ex novo nel 1814, canta «Sia lode al giorno, sia lode all'ora!».

«Mi sento sì strana»

Naturalmente questa irritante frequenza di parole come «istante», «fretta», «esitare», «ora», di cui abbiamo dato solo qualche esempio, dimostra anche la pochezza d'invenzione poetica dei letterati viennesi che adattarono (in buona parte traducendolo alla lettera) il libretto di Bouilly per Beethoven. Ed è ovvio che la citazione ricorrente, nei numeri chiusi di quest'opera, di un preciso istante temporale, rinvii ad una peculiarità essenziale del teatro per musica, che la maggior parte delle opere composte fra il 1750 e il 1900 ha riutilizzato in varianti sempre nuove: l'esistenza del cosiddetto «ensemble contemplativo». Nei brani di questa fatta lo scorrere dell'azione può venire interrotto, e la situazione sin lì maturata può venire commentata in uno scambio sincronico delle diverse voci, cosicché il tempo drammatico appare come sospeso. Anche Beetho-

ven si avvale di questa convenzione, e nel quartetto del primo atto («Mi sento sì strana») ottiene un'introspezione lirica molto convincente della delicata situazione che coinvolge l'innamorata Marzelline, l'imbarazzato «Fidelio», il geloso Jaquino e il paterno Rocco. Nessuna descrizione dell'opera di Beethoven si esenta dal lodare questo ensemble, e viene continuamente celebrata l'arte del compositore nel prolungare la pienezza dell'attimo. Ovvio che ciò sorprenda, dacché si tratta di un brano abbastanza convenzionale della partitura. Proprio la tecnica del canone si riallaccia ad una tradizione cui appartengono anche *Così fan tutte* di Mozart (1789), diverse messe di Joseph Haydn e, poniamo, la *Camilla* di Paër (1799). Ma, al di là di queste considerazioni storico-compositive, non è certo possibile limitare a questo ensemble - senza dubbio straordinario nella sua intensità - la formulazione dell'«attimo» in *Fidelio*.

In effetti, nel tentativo di tradurre in strutture musicali afferrabili la drammaturgia dell'urgenza di Bouilly, Beethoven procede altrove in modo ben più sostanziale. Nel numero d'apertura, il duetto fra Marzelline e Jaquino, il «bussare» - e quindi la paura di Jaquino di essere sempre e continuamente interrotto nelle sue dichiarazioni d'amore - è iscritto nelle stesse voci orchestrali, condotte prevalentemente in staccato, non meno di quanto lo sia il motivo d'apertura degli archi nella successiva aria di Marzelline, che esprime la sua angosciata attesa di un istante decisivo. Nel celebre coro dei prigionieri all'inizio del Finale primo Beethoven dilata l'esaltazione dell'«aria libera» in modo veramente epico: 219 battute nella *Leonore* del 1805, e ancora ben 178 nella versione abbreviata del 1814; battute che, con il loro radicamento quasi statico in Si bemolle maggiore - la tonalità dello squillo di tromba - tradiscono il desiderio che questo breve «attimo» possa essere di maggiore durata.

Ad esso corrisponde, all'inizio del secondo atto, una musica che fa realmente toccare

con mano l'immobilità di un tempo non strutturato nel buio eterno del carcere; nel melologo aggiunto nel 1814, che sottolinea il dialogo di Rocco e Leonore, l'alternanza di chiari contorni ritmici e accordi "fissi", propria del genere sin dai tempi di Rousseau e Benda, viene usata in modo congeniale, soprattutto per rendere percepibile la perdita dell'orientamento spaziotemporale nell'isolamento. Ma anche il già citato coro di apertura del Finale secondo, anch'esso composto nel 1814 («Sia lode al giorno, sia lode all'ora!») rende chiaro in quanta misura la partitura di Beethoven, soprattutto nell'ultima versione, sia pervasa dal problema dell'organizzazione temporale: il ritmo puntato stereotipato del lungo preludio orchestrale ottiene, grazie all'inserimento in pianissimo, sincopato, dei primi violini alla terza battuta, e all'ampia gittata del crescendo,



«Traffingere devi prima questo petto», *Fidelio* (II, 5). Incisione di Vincent Raimund Gruner (1815).

un dinamismo inimmaginabile; esso sta in evidente contrasto con l'alternanza estremamente statica di accordi di tonica e dominante, che riescono appena a mascherare la mancanza di qualsiasi tensione nella disposizione armonica. Di nuovo, sembra che Beethoven tenti di fissare per l'eternità un istante di appagamento, nella dolorosa consapevolezza che simili tentativi sono condannati al naufragio.

Proprio alcune tendenze evidenti nella rielaborazione dell'opera mostrano in quale misura tali questioni premessero a Beethoven. Il confronto fra le tre versioni si può condurre esaminando numerose e assai diverse strategie di cambiamento, tuttavia la prospettiva che abbiamo esposto permette di comprendere meglio alcuni problemi del processo rielaborativo intrapreso da Beethoven. Non per nulla, in un'opera il cui obiettivo primario è la fissazione dell'attimo, un'ouverture in sé conclusa, che dovrebbe fungere solo da preparazione al dramma, perde una parte essenziale della propria ragion d'essere; non sorprende che Beethoven si sia tormentato sino all'ultimo istante per decidere quale ouverture fosse idonea per la propria opera. Lo stesso si dica per il Finale ultimo, che nelle rielaborazioni del 1806 e del 1814 venne sottoposto agli interventi più sostanziali. E proprio l'innesto di un coro il cui testo pone in primo piano la celebrazione del momento (il «giorno» e «l'ora»), piuttosto che quella dell'evento, chiarisce perfettamente in quanta misura Beethoven abbia sviluppato tendenze che nel libretto di Bouilly erano solo accennate. Lì infatti il coro di chiusura (estremamente misero) celebra «le pouvoir et les charmes de la constance et de l'amour», e strategie poetiche simili si ritrovano nelle due rielaborazioni italiane, indipendenti da quella di Beethoven, del libretto francese: il testo approntato da un librettista anonimo per Ferdinando Paër (*Leonora ossia l'amore coniugale*, Dresda 1804) fa culminare il Finale in ottonari di metastasiano distacco («Quando prima suon di morte / Echeggiava qui d'intorno, / Suon di gioia in sì bel giorno / S'oda ovunque ad

echeggiar»). Nella versione di Gaetano Rossi, musicata da Giovanni Simone Mayr (*L'amor coniugale*, Padova 1805) il titolo dell'opera viene invece utilizzato come motto per siglare il coro finale, concludendo l'arco di tensione che va dal titolo all'explicit («Coniugal celeste amore, / Quando accendi un fido cor / Dolci rendi affanni e stenti, / Tutto soffri, tutto tenti, / E felice alfin trionfi / Coniugal celeste amor»). Ma solo in Beethoven – sino alla frenetica stretta del coro, che fa presagire la *Nona Sinfonia* – diviene evidente qualcosa dell'anelito a trascendere quest'«attimo» fortunato.

«Fermati! Sei così bello!»

«L'intera opera mi appare come un miracolo. Mi sembra come l'avesse plasmata un uomo che, anelante, aspiri lottando verso un che di estraneo, verso una divina bellezza, la cui esistenza egli solo intuisce, ma non può afferrare». Nelle parole di un anonimo collaboratore della rivista «Cacilia» di Magonza, 1826, la straordinaria qualità dell'unica opera di Beethoven viene colta in termini poetici che al tempo stesso rendono evidente quanto il sofferto anelito all'espressione di esperienze trascendentali sia stato caratteristico negli anni a cavallo fra Sette e Ottocento – anche se pochi artisti hanno rappresentato queste aspirazioni in forme estreme come Beethoven.

Già Faust, nel capolavoro di Goethe, col suo grido di struggimento «Fermati! Sei così bello!» doveva riconoscere che il tentativo di afferrare l'attimo fuggente è condannato a fallire. Una circostanza che la partitura di Beethoven sembra invece ignorare con voluta caparbia, per fissare in sua vece il principio dell'universale impulso umano alla libertà. Non a caso Ernst Bloch, in alcuni passi decisivi del suo capolavoro *Il principio speranza*, si lasciò andare ad un'incisiva interpretazione del *Fidelio*, nella quale il «campo d'azione» della musica di Beethoven era definito «rivoluzione pura e semplice». Negli anni

Settanta e Ottanta la netta visione «da sinistra» del filosofo di Tubinga venne estremamente popolarizzata ad opera dei suoi adepti; d'altro canto vi fu anche un musicologo – Wolfgang Osthoff – che prese la parola per avanzare piuttosto, dell'opera di Beethoven, un'interpretazione borghese, «da destra». Certo si può essere d'accordo con Osthoff sul fatto che il libretto di Beethoven non è così nettamente «repubblicano» come Bloch tendeva a vederlo; lo stesso rinvio alla cantata funebre per Giuseppe II ci invita a considerare l'ipotesi che, per Beethoven, anche una nuova fase di assolutismo «illuminato» potesse essere un'opzione politica accettabile, e d'altronde, dovrebbe darci da pensare il fatto che – nel contesto della situazione politica francese – il testo di Bouilly può essere inteso solo come ammonimento contro gli eccessi della rivoluzione.

D'altra parte, neppure la corrispondenza con l'estetica idealistica di Friedrich Schiller sembra così assoluta come Osthoff ritiene. Infatti, se Schiller, nella quattordicesima delle sue *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, descrive un impulso che sarebbe teso ad «annullare il tempo nel tempo, conciliare il divenire con l'essere assoluto, il mutamento con l'identità», occorre notare che il momento «utopico» della musica di Beethoven si allontana proprio da queste esigenze classicistiche che per dare forma all'irraggiungibile che sostanzia ogni anelito umano. In quest'opera così peculiare il principio dell'anelito è convertito nella percezione dei contemporanei – per i quali il tempo è divenuto un problema – e di un compositore che, nel plasmare strutture temporali in forma sonora, ha dimostrato fin dove l'estremo sforzo della volontà umana possa (o almeno, dovrebbe poter) giungere.

[Traduzione di Luca Zoppelli]

Anselm Gerhard, allievo di Carl Dahlhaus a Berlino, ha insegnato alle Università di Münster e di Berna, dove occupa attualmente la cattedra che fu di Stefan Kunze. Si è occupato in particolare di teatro musicale dell'Ottocento e di musica strumentale di tardo Settecento.



«O Dio! Quale istante!», *Fidelio* (II, 8). Incisione d'epoca.



«Ancora una parola, e sei morto», *Fidelio* (II, 5). Incisione di Moritz von Schwind (1804-1871).



Stéphane Braunschweig

*La Libertà esiste solo nel regno dei sogni,
E il Bello fiorisce solo nel canto.*

FRIEDRICH VON SCHILLER

*Io sto scrivendo un'opera.
Il protagonista è in me, davanti a me,
sia che io vada, sia che io resti.
Mai sono stato ad una tale altezza.
Tutto è luce, purezza, chiarezza.*

LUDWIG VAN BEETHOVEN

STÉPHANE BRAUNSCHWEIG

INTERROGARSI SULLA LIBERTÀ

Fidelio non racconta solamente la storia di una donna pronta a tutto pur di liberare il marito rinchiuso ingiustamente in una prigione di stato. Il tema centrale del libretto (l'onnipotenza dell'amore coniugale) non resiste all'assalto dell'onda d'urto beethoveniana, e questa storiella fa acqua da tutte le parti quando la "grande storia" – la musica, intendo dire – si scatena con quella libertà che essa stessa sta per esaltare. C'è in *Fidelio* una sorta di autobiografia musicale, e dentro questo viaggio talvolta caotico che porta dall'opera settecentesca (tipo *Ratto dal serraglio*) al grande movimento sinfonico-corale che annuncia la *Nona Sinfonia*, si ha a volte l'impressione che la grande liberatrice, più ancora di Leonore, sia la musica stessa. O ancora, che Leonore trovi il suo coraggio proprio nella sua voce, cosa provata dalla sua grande aria, vera e propria concentrazione di forze vocali (e vitali).

Fidelio sovrappone differenti mondi musicali e teatrali entro una struttura troppo complessa per sopportare la sua riduzione ad uno solo di questi mondi: la stranezza del primo quartetto (oltre alla costrizione formale del canone, poco frequente nell'opera, giacché mette i personaggi fuori della situazione drammatica) dipende anche molto dalla sua posizione tra due numeri piuttosto leggeri. La commedia viene per un momento sospesa, ed è tutta l'opera che cambia di centro di gravità. Di fatto, Beethoven ci porta a distaccarci un po' dalla finzione. È per questo che, più che a una prigione con i suoi muri scuri, noi abbiamo pensato ad uno spazio quasi astratto, aperto e chiaro, una specie di cimitero

che rende la morte presente senza la minima morbosità. I prigionieri paragonano le loro celle a delle tombe e ciò che cantano assieme è il piacere per la luce ritrovata. Quando Florestan crede di vedere un angelo apparire nella sua solitudine, presagisce la libertà o la liberazione della morte?

In ogni caso, nel giro di poche note, lo sfondo drammatico determinato dall'introduzione della sua aria è spazzato via, e un canto di speranza completamente astratto, comparabile a quello che chiude l'aria di Leonore, o perfino quella di Marzelline, prende il posto. La vocalità prende il sopravvento sulla situazione (*exit* la coerenza drammatica), e il cantante sul personaggio (*exit* la coerenza psicologica). Per alcuni sarà un difetto: al contrario, mi pare che Beethoven affranchi in questo modo la musica operistica dalla sua funzione strumentale (ovvero al servizio del libretto), e allo stesso tempo la rappresentazione teatrale dalla sua funzione illustrativa (ugualmente al servizio del libretto, o di una qualsiasi attualità storica).

Questo significa che Beethoven ci dissuade in partenza dalla riduzione interpretativa che consisterebbe nel situare *Fidelio* – per esempio – nella Germania nazista, o nell'«approfittare», oggi, di mettere sulla scena il muro di Berlino e la sua caduta. Un modo per dire che si parla dei propri tempi e che la coscienza civica rimane desta. Del resto, Florestan non incarna né l'ideale rivoluzionario, né la Comune di Parigi; vittima di una vendetta personale, egli si autoidealizza come martire e non è certo lui che possa servire da modello nella lotta contro l'oppressione. Comunque



Robert Häusser, *Cementerio* (1979).



Robert Häusser, *Campo santo* (1981).

non più del coro dei prigionieri, il cui canto sereno non porta la minima traccia di resistenza o di aggressività, ma piuttosto evoca una umanità essa stessa attonita di scoprirsi ancora in vita.

Il fatto è che il gesto politico di Beethoven è già di tutt'altra modernità: poiché se ci porge attraverso *Fidelio* lo specchio dei valori della Rivoluzione francese, questo non è per descriverne il processo o per rendergli un qualche omaggio, ma già per interrogare, per così dire, il nostro sguardo attraverso l'orecchio.

Se *Fidelio* deve far cadere un muro a Berlino, che se la prenda allora con questa frontiera mentale che ancora taglia la società, nel luogo dove si erigeva il muro. La nuova trasparenza della città sovrappone effettivamente dei mondi fino ad allora contrapposti, ma la circolazione dei corpi e degli sguardi (poter far tutto, poter vedere tutto) non dà che una momentanea illusione d'appartenere alla totalità dell'immagine.

E che ne è infine di quel piccolo muro circolare che la società del gran Mercato universale costringe ciascuno a costruire attorno a sé, spargendo come un antidoto la diceria della morte delle ideologie per non essere essa stessa tacciata d'ideologia?

L'idealismo assoluto di Beethoven, la parte d'utopia della sua musica «liberatrice» (persuadere tutti i Rocco della terra a non cantare più l'aria dell'Oro) possono oggi suonare come un interrogarsi sulla libertà, così come noi la conosciamo nelle democrazie occidentali. La libertà vi è, come dice Lévinas, «difficile», perché sotto l'apparenza di uno stato di fatto, essa d'altra parte è sempre e solo un'esigenza, che ciascuno, in ogni momento, deve riformulare. Credo che questa esigenza sia la sostanza stessa di *Fidelio*.

Testo scritto durante le prove di *Fidelio* alla Staatsoper di Berlino, gennaio 1995. Traduzione di Carlida Steffan.



Foto di scena di *Fidelio*. Berlino, Staatsoper, gennaio 1995.



Foto di scena di *Fidelio*. Berlino, Staatsoper, gennaio 1995.



Foto di scena di *Fidelio* (I, 4). Regia di Giuseppe Marchioro, Venezia, Teatro La Fenice, 14 febbraio 1950. Archivio Storico del Teatro La Fenice.

GIORGIO GUALERZI

LA STORIA PASSA PER LA FENICE

FIDELIO A VENEZIA

| Data | Teatro | Leonora | Florestano | Pizarro | Rocco | Direttore | Regista |
|---------------------|-----------|--------------------------------------|--------------------|-------------------|--------------------|----------------|--------------------|
| 1950 14 febbraio | La Fenice | Delia Rigal | Mirto Picchi | Armando Dadò | Boris Christoff | Vittorio Gui | Giuseppe Marchioro |
| 1962 10 maggio | La Fenice | Gré Brouwenstijn | Jon Vickers | Gustav Neidlinger | Josef Greindl | Karl Böhm | Rudolf Hartmann |
| 1970 19 febbraio | La Fenice | Ladmila Dvořáková | Claude Heater | Antonín Svorc | Heinz Hagenau | Heinz Wallberg | Werner Kelch |
| 1980 16 aprile | La Fenice | Kathryn Montgomery/ Marita Napier | Heribert Steinbach | Bent Norup | Helmut Berger-Tuna | Gustav Kuhn | Sonja Frisell |

Qualche considerazione viene suggerita dalla presente edizione di *Fidelio*, salvo errore la settantacinquesima registrata nel nostro paese, dove l'opera di Beethoven giunge, del tutto casualmente, soltanto nella primavera del 1885. Ciò avviene grazie all'iniziativa del famoso impresario tedesco Angelo Neumann che in occasione della *tournee* italiana del *Ring*, a Milano lo sostituisce appunto con il *Fidelio*, che va in scena, non già alla Scala ma al Teatro Dal Verme, il 15 maggio di quell'anno.

Ancora una ripresa, la prima della serie, nel febbraio 1886 all'Apollo di Roma,¹ poi, a causa dello scarso interesse suscitato dall'opera, più nulla per oltre quarant'anni. È infatti soltanto l'11 febbraio 1927 che un fedele beethoveniano nonché grande direttore come Gino Marinuzzi riesce a riportare il *Fidelio* sul palcoscenico di un teatro primario, nella fattispecie il Regio di Torino, dove l'opera non solo ottiene un vivo successo, ma avrà anche il suo rilancio, da allora, pur fra alti e bassi, non più

interrotto. È una diffusione che si è rivelata lenta e difficile, se è vero che debbono trascorrere ventitré anni, compresi fra l'edizione torinese del 1927 e quella veneziana del 1950, perché le dieci città italiane teatralmente più significative vedano *Fidelio* rappresentato almeno una volta almeno una volta.²

D'altra parte non c'è dubbio che a questo fatto, oltre ai ben noti limiti di gusto e di preparazione del nostro pubblico, non è estranea la sempre maggiore difficoltà, nell'ultimo trentennio, di reperire cantanti italiani adeguati al rigore stilistico beethoveniano.³ Non a caso è proprio l'intervento in massa dei complessi stranieri che viene a coincidere con una meno sporadica presenza di *Fidelio* nella vita musicale italiana,⁴ culminata con una serie di rappresentazioni del 1970-71 in occasione del centenario beethoveniano, cui prendono parte anche complessi dell'Europa orientale.

Con la famosa edizione romana del 1951 diretta da Karl Elmendorff si apre infatti



un periodo di pressoché assoluto predominio straniero, caratterizzato da alcune edizioni che, nel panorama italiano, possono certamente pretendere di essere definite "storiche". Citiamo, fra tutte, le due dirette da Karajan alla Scala nel 1952 (Mödl, Windgassen, London, Edelmann, Uhde) e nel 1960 (Nilsson, Vickers, Hotter, Frick, Crass), e le altre due che, rispettivamente alla RAI di Roma nel 1970 (Nilsson, Spiess, Adam, Crass, Vogel) e alla Scala nel 1978 (Janowitz, Kollo, Berry, Jungwirth), recano l'autorevolissima firma di Leonard Bernstein.

Neppure la Fenice – che nel febbraio 1950 aveva ospitato le ultime rappresentazioni di un *Fidelio* "italiano" (direttore Vittorio Gui, protagonista l'argentina Delia Rigal e

Florestano l'ammirevole Mirto Picchi con Boris Christoff come Rocco) – resta esclusa da questo ambito privilegiato. Infatti l'edizione del maggio 1962 va senz'altro annoverata fra quelle degne di ricordo, potendo vantare la bacchetta di Karl Böhm e un quartetto di interpreti di prim'ordine comprendente il grande soprano olandese Gré Brouwenstijn, sicuramente una delle migliori Leonore del dopoguerra, il tenore canadese Jon Vickers,¹ e due tedeschi del calibro di Gustav Neidlinger (Pizarro) e Josef Greindl (Rocco). Le due successive edizioni veneziane di *Fidelio*, rispettivamente nel febbraio 1970 e nell'aprile 1980, nulla di particolarmente significativo aggiungono alla vicenda interpretativa dell'opera beethoveniana,

FIDELIO IN ITALIA

| Città | Anni '80 | Anni '20-'30 | Anni '40-'50 | Anni '60-'70 | Anni '80-'90 |
|---------------|----------|--------------|----------------------------------|--------------------|--------------|
| Milano | 85 | 27 (1,2) 30 | 49 52 | 60 74 78 | 90 |
| Roma | 86 | 29 38 | 41 46 51 52* 55* 57 (1,2*) | 64 70 (1*,2) 77 | 85 96 |
| Torino | | 27 | | 65 70** | 84 94* |
| Firenze | | 30 | 42 | 60 69 | 84 |
| Genova | | 37 | | 65 79* | |
| Palermo | | | 40 | 70 | |
| Bologna | | | 47 | | 87 |
| Napoli | | | 48 51 | 62 71 | 87 |
| Trieste | | | 48 | 68 78 | 90 |
| Venezia | | | 50 | 62 70 | 80 98 |
| Cagliari | | | 55 | | |
| Parma | | | | 62 71 75 | |
| Perugia | | | | 70* 77** | |
| Ravenna | | | | 71 | |
| Brescia | | | | 71 | |
| Bolzano | | | | 71 | |
| Trento | | | | 71 | |
| Reggio Emilia | | | | 74 | |
| Modena | | | | 75 | |
| Ferrara | | | | 75 | 98** |
| Cesena | | | | 75 | |
| Verona | | | | | 86* |
| Messina | | | | | 87 |
| Catania | | | | | 89* 98 |

(*) In forma concertistica - (**) La 1ª versione (Leonore)

Foto di scena di *Fidelio*. Scene e costumi di Johannes Dreher, regia di Werner Kelch. Venezia, Teatro La Fenice, 1970. Archivio Storico del Teatro La Fenice.

salvo forse, nel 1970, la presenza protagonista di un soprano di tutto rispetto come la ceca Ludmila Dvořáková.

Al di là delle scelte interpretative resta tuttavia sempre aperto il problema della frequenza di *Fidelio* nei cartelloni italiani. È vero che dal 1980 a oggi si sono aggiunte altre quindici edizioni (compresa l'attuale), portando il totale a settantacinque⁴, di cui tredici in forma concertistica: certamente non moltissime, ma neppure poche. Sta di fatto che ben difficilmente all'unica opera di Beethoven si schiuderà un futuro di autentica popolarità presso il pubblico italiano quale, per esempio, godono taluni titoli mozartiani. Insomma, se per *Fidelio* la campana continua a suonare, in fondo un vero scampanio non ci sarà probabilmente mai.

NOTE

¹ In realtà un *Fidelio* in lingua italiana (forse il primo), precedente di quattro anni l'edizione del Teatro Apollo, venne rappresentato a New York il 10 marzo 1882 (cfr. W. BROCKWAY e H. WEINSTEIN, *The World of Opera*, London, Methuen, 1963, p. 403). D'altra parte è assodato che al Covent Garden, nel giugno 1835, Maria Malibran cantò la parte di Leonora in italiano, «sottolineandone», annota d'Amico, «gli aspetti di fragilità femminile, tanto spesso dimenticati dal troppo robusti sopranisti drammatici del nostro secolo» (Fedele d'Amico, «La faticosa nascita di *Fidelio*», in *Fidelio*, Roma, E.A. Teatro dell'Opera, Stagione lirica 1970-71, p. 117).

² Nell'ordine i maggiori teatri delle seguenti città: Torino (1927), Milano (1927), Roma (1929), Firenze (1930), Genova (1937), Palermo (1940), Bologna (1947), Napoli (1948), Trieste (1948), Venezia (1950). Torino ospiterà anche, nel febbraio 1970, la «prima» italiana, sia pure soltanto in forma concertistica, della versione originaria di *Fidelio* dal titolo *Leonore*. La prima rappresentazione si svolgerà nove anni più tardi, nel marzo 1979, al Politeama Margherita di Genova, preceduta da una seconda *concert-performance* ospitata dalla Sagra Musicale Umbra, e seguita, nel maggio 1986, da una seconda rappresentazione al Comunale di Ferrara.

³ A proposito del rapporto fra Beethoven e la vocalità di stampo italiano va detto che, analogamente a certe parti a sfondo epicheggiante di Wagner e Strauss, anche la *Leonore* beethoveniana fin dall'inizio ha incontrato scarsa fortuna presso i soprani italiani. In effetti, eccezzuate le casuali e influenti apparizioni di Germana Di Giulio (Palermo, 1940) e di una certa Lidia Cremona (Roma, Teatro Quirino, 1946), due

soltanto sono le nostre cantanti che figurano nell'elenco d'oro italiano del personaggio di Leonora: Iva Pacetti (quattro presenze, compresa la Scala, nel decennio 1929-39) e Carla Castellani (tre presenze nel biennio 1947-48).

⁴ Le prime «spedizioni», favorite dagli stretti legami politici e culturali italo-tedeschi, risalivano però al decennio precedente, avendo avuto per meta Roma (una sola recita nel marzo 1941) e il Maggio Fiorentino del 1942 (due recite), con l'intervento dei complessi rispettivamente della Staatsoper di Berlino (direttore Robert Heger) e di Dresda (direttore Karl Böhm, al suo esordio operistico italiano), protagonista, in entrambe le occasioni, la grande Martha Puchs, una delle maggiori interpreti wagneriane degli anni Trenta e Quaranta.

⁵ Ha scritto Carlo Marinelli a proposito del primo «eccezionale» Florestano inciso da Vickers con Otto Klemperer nel 1961: «Il tenore canadese scolpisce [...] una declamazione sobria e potentemente espressiva» (in *Fidelio*, Venezia, E.A. Teatro La Fenice, Stagione lirica 1979-80, p. 455), sfoggiando, aggiunge a sua volta Andrew Porter, «una tale intensità di accento e di dizione, una tale arte e una tale comprensione [che] raramente si uniscono a un canto così splendido» (*ibidem*). Ma, se possibile, ancora più lusinghiero è il giudizio dello stesso Marinelli in occasione del secondo *Fidelio* inciso da Vickers con Karajan nove anni più tardi. Il tenore canadese offre qui «[la] sua prova forse più raffinata e penetrante d'interprete (per di più in possesso di uno stupendo mezzo vocale, duttile, flessibile, dotato di smalto e di morbidezza, squillante e soffice al tempo stesso)» (*ibidem*, p. 457).

⁶ Di queste, 75 edizioni sono avvenute dal 1927 a oggi, determinando l'apprezzabile media di una all'anno, cresciuta notevolmente grazie alle 41 edizioni avutesi nell'ultimo trentennio. Per quanto riguarda la ripartizione logistica, Roma e Milano, con 26 edizioni complessive (16, di cui sei concertistiche, e 10 rispettivamente), si ritagliano oltre un terzo delle 75 fin qui annotate, mentre Venezia, con cinque edizioni (compresa l'attuale), raggiunge al terzo posto Torino, Firenze e Napoli, lasciando al quarto Trieste da sola (quattro).



Foto di scena di *Fidelio* (I, Finale). Scene e costumi di Lauro Crisman, regia di Sonja Frisell. Venezia, Teatro La Fenice 1980. Archivio Storico del Teatro La Fenice.

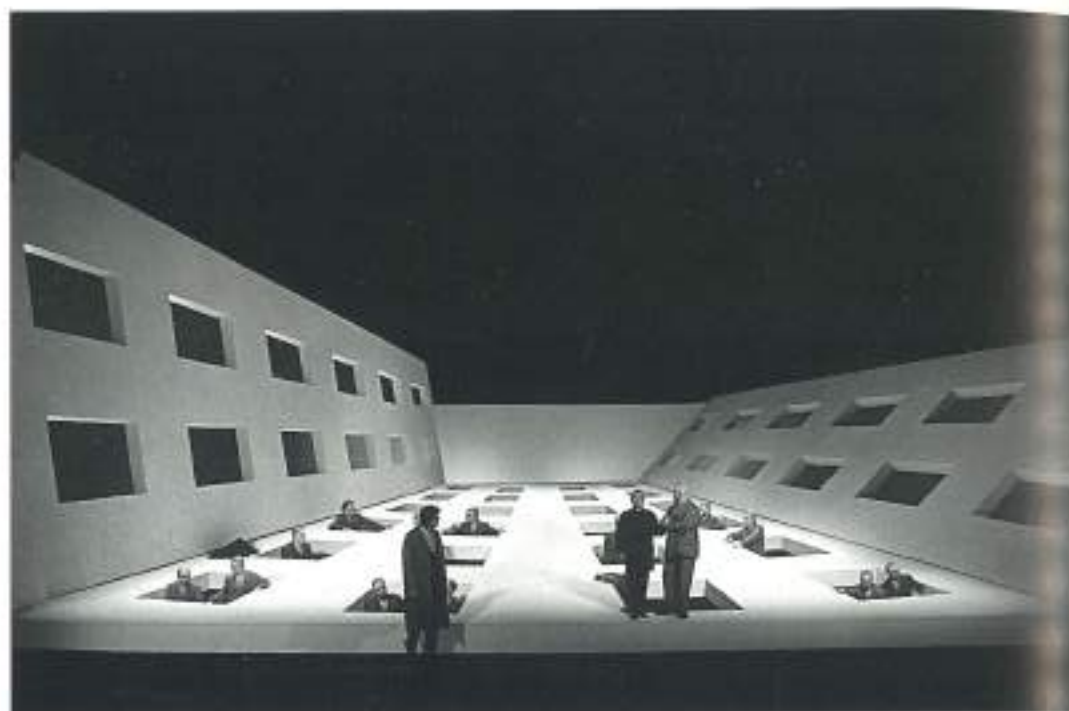


Foto di scena delle prove di *Fidelio*, Venezia, PalaFenice, aprile 1998. Scene di Giorgio Barberio Corsetti e Stéphane Braunschweig. Nuovo allestimento del Teatro La Fenice da un progetto scenico della Staatsoper di Berlino.

FIDELIO

opera in due atti di

JOSEPH VON SONNLEITHNER e GEORG FRIEDRICH TREITSCHKE
dal libretto di JEAN-NICOLAS BOUILLY «*Léonore ou l'amour conjugal*»

musica di

LUDWIG VAN BEETHOVEN

*Editore proprietario BREITKOPF & HÄRTEL - WIESBADEN
rappresentante per l'Italia CASA MUSICALE SONZOGNO di PIERO OSTALI - MILANO*

in lingua originale con soprattitoli in italiano

personaggi ed interpreti

Florestan JON FREDRIC WEST
Leonore EVA-MARIA BUNDSCHUH
Rocco REINHARD HAGEN
Marzelline CAROLA HÖHN
Jaquino FERNANDO PORTARI
Don Pizarro ALBERT DOHMEN
Don Fernando ANDREAS KOHN
Primo prigioniero AUGUSTIN PRUNNELL FRIEND
Secondo prigioniero PIETRO VULTAGGIO

maestro concertatore e direttore

ISAAC KARABTCHEVSKY

regia

STÉPHANE BRAUNSCHWEIG

scene

GIORGIO BARBERIO CORSETTI e STÉPHANE BRAUNSCHWEIG

costumi

BETTINA WALTER

luci

MARION HEWLETT

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

*direttore del Coro GIOVANNI ANDREOLI
altro maestro del Coro ALBERTO MALAZZI*

nuovo allestimento TEATRO LA FENICE da un progetto scenico della Staatsoper di Berlino

direttore degli allestimenti scenici LAURO CRISMAN
direttore musicale di palcoscenico GIUSEPPE MAROTTA
direttore di palcoscenico PAOLO CUCCHI
assistente regista ALEXANDER SCHULIN
assistente scenografo ALESSANDRO SCANDURRA
responsabile ufficio regia BEPI MORASSI
maestri di sala STEFANO GIBELLATO, ALDO GUIZZO
maestro suggeritore PIERPAOLO GASTALDELLO
maestri di palcoscenico ROBERTA FERRARI, SILVANO ZABEO
maestro alle luci GABRIELLA ZEN
capo attrezzista ROBERTO FIORI
capo elettricista VILMO FURIAN
capo sarta MARIA TRAMAROLLO
responsabile della falegnameria ADAMO PADOVAN
vice capi macchinisti VITALIANO BONICELLI - VALTER MARCANZIN
assistente agli allestimenti scenici MASSIMO CHECCHETTO
capogruppo figuranti CLAUDIO COLOMBINI
allestimento realizzato dai laboratori del TEATRO LA FENICE *e da* DECOR PAN;
costumi realizzati dalle sartorie NICOLAO ATELIER *e* DEUTSCHE STAATSOPER Berlino;
calzature LCP Roma
parrucche B.S. STUDIO Trieste



Bettina Walter, bozzetto per i costumi di *Fidelio*. Berlino, Staatsoper, gennaio 1995.

ISAAC KARABTCHEVSKY

Dal gennaio 1995 Isaac Karabchevsky è Direttore Principale del Teatro La Fenice di Venezia e dal 1981 Direttore Artistico del Teatro Municipale di San Paolo del Brasile, paese nel quale è nato da genitori russi. Ha compiuto gli studi di direzione e di composizione in Germania con Wolfgang Fortner, Pierre Boulez e Carl Ueter. Per diversi anni è stato Direttore Artistico dell'Orchestra Sinfonica Brasileira. Dal 1988 al 1994 è stato direttore del Niederösterreichischer Tonkünstlerorchester di Vienna, orchestra con la quale ha compiuto numerose tournées internazionali.

L'attività concertistica lo ha visto dirigere in tutte le più prestigiose sedi internazionali. Dal 1990 ha diretto diverse produzioni operistiche a Vienna, alla Staatsoper ed alla Volksoper. Notevoli i successi ottenuti in particolare con *Una tragedia fiorentina* e *Il compleanno dell'infanta* di Zemlinsky, con *L'affare Makropoulos* di Janáček ed inoltre con *Carmen* ed *Il barbiere di Siviglia*.

Ha collaborato con molti dei più grandi solisti del nostro tempo, fra i quali Stern, Rostropovič, Argerich, Perlman, Arrau e Kremer.

Tra i frutti del suo impegno alla Fenice ricordiamo i recenti allestimenti di *Erwartung*, *Il castello del principe Barbablù*, *L'olandese volante*, *Don Giovanni*, *Falstaff*, *Carmen* nonché i diversi concerti sinfonici.

Lo scorso ottobre ha diretto *Roméo et Juliette* di Berlioz al Palazzo della Ragione di Padova, in gennaio *Re Teodoro in Venezia* al Teatro Verdi di Padova e al Teatro Goldoni di Venezia.

STÉPHANE BRAUNSCHEWIG

Considerato tra i più importanti registi della nuova generazione, Stéphane Braunschweig firma spettacoli teatrali sin dal 1988, anno in cui ha presentato *Woyzeck* di Büchner. Da allora ha realizzato un notevole numero di lavori in teatri e festival europei, dedicandosi sia alla riproposizione di testi conosciuti (*Aiace* di Sofocle, *Il racconto d'inverno* ed *Il mercante di Venezia* di Shakespeare, drammi di Kleist, Wedekind, Brecht, Ibsen) che all'ideazione di nuove pièces (*Doctor Faustus o Il mantello del diavolo* da Thomas Mann, creato insieme a Giorgio Barberio Corsetti). A partire dal 1992 si è impegnato anche in regia operistiche. Ha esordito con un'opera contemporanea, *Il cavaliere immaginario* di Philippe Fenelon, andata in scena all'Auditorium Châtelet per la direzione di Peter Eötvös. L'anno seguente ha affrontato *Il castello del principe Barbablù* collaborando con Charles Dutoit, mentre nel 1995 si è dedicato al *Fidelio*, andato in scena alla Staatsoper di Berlino diretto da Daniel Barenboim e quindi ripreso a Parigi ed al Festival di Gerusalemme, ed alla *Rosa di Arianna* di Gualtiero Dazzi presentata a Orléans, Lille, Anversa e Berlino. Nel 1996 insieme al direttore Simon Rattle si è occupato di *Jenůfa* di Janáček. Stéphane Braunschweig dirige il Centre Dramatique National di Orléans fin dalla sua fondazione.

GIORGIO BARBERIO CORSETTI

Diplomatosi all'Accademia d'Arte Drammatica Silvio D'Amico, fonda dapprima la compagnia teatrale «La gala scienza» quindi un gruppo che porta il suo nome. Con questa formazione

debutta alla Biennale di Venezia con *Il ladro di anime*, avvia una sperimentazione sull'utilizzo del video nella drammaturgia teatrale, realizza diversi spettacoli che raccolgono preziosi riconoscimenti da parte di pubblico e critica specializzata. A partire da *Descrizione di una battaglia* (1988), Giorgio Barberio Corsetti si propone spesso nella doppia veste di autore del testo e regista. Il 1995 è segnato dalla collaborazione con il regista francese Stéphane Braunschweig: nasce così *Doctor Faustus o Il mantello del diavolo* da Thomas Mann, prima tappa di un articolato percorso intorno al *Faust* di Goethe che culminerà proprio in *Faust* presentato a Roma nel 1995. Dopo *Histoire du soldat* ad Avignone, il «Progetto Acquario Teatro Laboratorio» a Roma, *Il castello* da Kafka, Barberio Corsetti collabora con Bob Wilson e Giorgio Armani allo spettacolo *G.A. Story*, realizzando le videoinstallazioni. Nel 1996 crea, dirige ed interpreta *Il corpo è una folla spaventata* e *La nascita della tragedia - un notturno*. Nel 1997 «scopre» Pirandello e firma la prima messa in scena assoluta in Portogallo dei *Giganti della montagna*.

BETTINA JULIANE WALTER

Ultimati gli studi a Stoccarda ed a Berlino nelle discipline di scultura, scenografia e costumi, Bettina Juliane Walter ha lavorato in molti teatri europei (Düsseldorf, Mannheim, Monaco, Amburgo, Essen, Parigi, Strasburgo, Basilea e Bruxelles) occupandosi principalmente della creazione dei costumi. A Parigi ha collaborato con Adolf Dresen per la produzione di *Lulu* nel 1991, del *Cavaliere della rosa* nel 1995 e di *Peter Grimes* di Britten nel 1995 al Théâtre du Châtelet di Parigi. Nasce con *Il castello del principe Barbablù* la collaborazione artistica con Stéphane Braunschweig,

proseguita successivamente con due lavori di Kleist presentati anche al Festival di Avignone nel 1994. Recentemente ha preparato i costumi per *La rosa di Arianna* di Gualtiero Dazzi ed il *Don Carlos* di Schiller, *Lucia di Lammermoor* (Strasburgo), *Palestrina* di H. Pfitzner (Covent Garden). In progetto per il 1998 *Rigoletto* e diversi lavori teatrali, tra cui *Fedra* di Racine.

JON FREDRIC WEST

Jon Fredric West è reduce da una stagione fitta di impegni: ha cantato nei *Pagliacci* a Stoccarda e nel *Fidelio* a Loreley, in *Tristano e Isotta* a Vienna con Mehta e a Monaco con Maazel, in *Tannhäuser* ed in *Arianna a Nasso* al Metropolitan di New York. Nel corso della sua carriera West ha stabilito collaborazioni prestigiose (Ormandy, Slatkin, Tilson Thomas, Ozawa, Riccardo Chailly, Dutoit) e si è fatto apprezzare dalle platee di tutto il mondo: tra le sue performances più significative ricordiamo i *Gurrelieder* con Davis e Mehta. Ha riscosso notevoli successi tanto nel repertorio italiano che in quello francese e tedesco: il palcoscenico del Metropolitan infatti lo ha apprezzato nel *Tabarro*, in *Sansone e Dalila*, in *Jenůfa* di Janáček, nell'*Olandese volante*, in *Fidelio*, in *Arianna a Nasso*, in *Otello*. Tra le esibizioni italiane citiamo *Valéria* al Comunale di Bologna, *I Pagliacci* alla Scala e *Turandot* di Busoni alla Fenice; e in futuro sarà impegnato, tra l'altro nella *Donna senz'ombra* (Milano) con Sinopoli e in *Tristano* (Monaco) con Mehta.

EVA MARIA BUNDSCHUH

Considerata uno tra i più importanti soprani tedeschi, Eva Maria Bundschuh ha lavorato

per diversi anni a Berlino, alla Komische Oper ed alla Staatsoper. Qui si è fatta notare in *Tristano*, *L'olandese volante*, *Fidelio*, *Jenůfa* di Janáček e *Salome*, che successivamente ha presentato ad Amsterdam ed a Vienna. Nel 1988 ha debuttato al Festival di Bayreuth con *Il crepuscolo degli dei* e *Valkiria* nella nuova produzione dell'*Anello* curata da Barenboim e Kupfer. Nel corso degli anni Novanta ha cantato la *Nona Sinfonia* di Beethoven in America sotto la direzione di Dohnanyi, *Fidelio* a Londra (con Masur) ed a Toronto, *Valkiria* con la Filarmonica di Londra ed *Elettra* con Carlo Rizzi. È stata inoltre impegnata in numerosi concerti che l'hanno condotta ad esibirsi in Italia, Giappone, Spagna, Austria, Russia. Nel ruolo di Gutrune ha inciso *Il crepuscolo degli dei* diretto da Haitink.

REINHARD HAGEN

Il giovane basso tedesco, vincitore di vari concorsi internazionali, si sta imponendo all'attenzione mondiale. La sua carriera professionale è iniziata a Dortmund e proseguita a Berlino, dove si è spesso misurato con impegnativi ruoli di repertorio, ad Amburgo ed a Monaco, città che lo ha visto anche esibirsi nella *Creazione* di Haydn sotto la bacchetta di Solti. Nell'ottobre 1997 ha preso parte alla produzione di *Tannhäuser* a Siviglia, curata da Werner Herzog. A proprio agio sia nell'opera che nei concerti, Reinhard Hagen ha recentemente cantato a Gerusalemme, a Vienna, a Strasburgo ed ha collaborato con la Gewandhaus di Lipsia e con la Filarmonica di Berlino (*Missa Solemnis* diretta da Levine).

CAROLA HÖHN

Completati gli studi a Weimar, dopo alcune prime esperienze ad Eisenach e ad Altenburg, Carola Höhn approda alla Staatsoper di Berlino divenendone membro stabile. Regolarmente ospite di prestigiose istituzioni europee ed americane, vanta collaborazioni illustri con prestigiosi direttori (Barenboim, Conlon, Luisi, Young, Jacobs, Hangelbrock, Mehta) e con apprezzati registi (Braunschweig, Brieger, Freyer, Kupfer). Il suo repertorio, estremamente vasto, si fonda sui ruoli di Pamina, Antonia, Susanna, Fiordiligi, Marzelline. Attiva anche sul fronte discografico (*Elettra* e *Parzifal* con Barenboim), ha di recente interpretato *L'oro del Reno* ad Amsterdam.

FERNANDO PORTARI

Formatosi alla scuola del padre, il tenore Pedro Portari, Fernando Portari ha partecipato a produzioni operistiche in Germania (*Così fan tutte* a Würzburg, *Orfeo ed Euridice* di Haydn a Bayreuth) ed in Brasile (*Barbiere*, *Cenerentola*, *Bohème*, *Pescatori di perle*, *Don Pasquale*, *Don Giovanni*, *Turandot*, *Falstaff*, *Otello*, *Tannhäuser*) cantando al fianco di artisti del calibro di Renato Bruson ed Eva Marton. Nel dicembre dello scorso anno è stato insignito del premio «Carlo Gomes» ed ha ricevuto un prezioso riconoscimento da parte della critica specializzata.

ALBERT DOHMEN

Muove i primi passi a Düsseldorf ed a Wiesbaden, dove, in qualità di primo basso-bari-

tono, ha l'occasione di cimentarsi nella definizione di importanti ruoli mozartiani e di affrontare fondamentali lavori del repertorio francese e tedesco. In seguito si esibisce nei maggiori teatri e festival europei: a Copenhagen interpreta Assur nella *Semiramide* accanto a Montserrat Caballé, ad Amsterdam canta nel *Fidelio*, a Barcellona impersona Enrico VIII nell'*Anna Bolena* impreziosita dalla presenza di Edita Gruberova. Nel marzo 1997 Albert Dohmen, diretto da Claudio Abbado, ottiene uno straordinario trionfo al suo debutto nel ruolo del titolo in *Wozzeck* presentato al Festival di Pasqua a Salisburgo, produzione che è stata poi ripresa durante le manifestazioni estive. Dohmen ha all'attivo diverse incisioni: tra queste ricordiamo *La donna senz'ombra* ed *I maestri cantori di Norimberga* per la direzione di Solti, *Don Giovanni* con Kuhn ed *La tragedia fiorentina* di Zemlinsky con Riccardo Chailly.

ANDREAS KOHN

Ha compiuto gli studi al Mozarteum e, dopo essersi diplomato, ha lavorato nei teatri d'opera di Wiesbaden e di Berlino. Con Christoph von Dohnanyi ha partecipato ad una tournée concertistica in Israele ed in America, mentre sotto la guida di Horst Stein e Jeffrey Tate ha cantato a Ginevra. Nel 1992 e nel 1993 prende parte alla produzione di *Salome* al Festival di Salisburgo, dove nel 1994 veste i panni di Masetto (*Don Giovanni*); nel frattempo si esibisce a Stoccarda, a Vienna ed a Roma (*Parzifal* con Sinopoli). Diretto da Georg Solti interpreta il ruolo di Don Fernando nel *Fidelio* realizzato a Ginevra per l'ONU, ruolo che ha riproposto all'Opera di Roma per la dire-

zione di Zoltán Pesko. Recentemente ha cantato nel *Wozzeck* all'Opera di Nancy, nel *Guntram* e nella *Donna senz'ombra*, nel *Franco cacciatore* e nel *Flauto magico* ed ha inciso *I figli del re* di Humperdinck (con Fabio Luisi).

AUGUSTIN PRUNELL FRIED

Regolarmente impegnato nel repertorio concertistico ed oratoriale (*Requiem* di Mozart, *Carmina Burana*, *Messa dell'Incoronazione*, *Messia*, *La Creazione*), l'anno scorso ha debuttato in diverse opere (tra queste *Cenerentola* al Teatro de la Zarzuela di Madrid ed all'Accademia Rossiniana di Pesaro) ed ha compiuto una tournée in Europa. L'interesse per la musica contemporanea lo ha portato al Festival di Spoleto dove ha cantato nel ruolo del *Sommelier in Rosso* nella *Ligria* di Thomas; ha collaborato inoltre con Michael Tippett per la registrazione di un suo brano.

PIETRO VULTAGGIO

Vincitore di premi internazionali, Pietro Vultaggio si dedica alla musica vocale-sinfonica, operistica ed al repertorio sacro. Presente nei cartelloni di importanti teatri ed istituzioni concertistiche italiane, ha affrontato anche tournée in Svizzera, Giappone, Russia ed ha preso parte a varie prime nazionali: *Guntram* di Strauss, *La madre invita a comer* di Luis de Pablo alla Biennale di Venezia. Ha collaborato con famosi direttori (Maag, Campori, Delman, Roberto Abbado) e registi (Faggioni, De Tomasi), ed ha cantato al fianco di significativi interpreti (Serra, Bruson).

ENTE AUTONOMO TEATRO LA FENICE

sorintendente
Mario Messinis

direttore artistico
Paolo Pinamonti

direttore principale
Isaac Karabtchevsky

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

presidente
Massimo Cacciari

vicepresidente
Nelli Elena Vanzan Marchini
Luigino Busatto
Giovanni Umberto Battel
Bruno Lucatello

presidente commissione del personale
Alfonso Malaguti

presidente commissione programmazione artistica e bilancio

Matteo Mazzeo

sorintendente
Mario Messinis

direttore artistico
Paolo Pinamonti

Gastone Proto

Giorgio Tommaseo Ponzetta

segretario
Tito Menegazzo

COLLEGIO REVISORI DEI CONTI

presidente
Caterina Criscuolo

Paolo Nardulli
Paolo Marchiori
Angelo Di Mico

segretario generale a.i.
Tito Menegazzo

direttore del personale
Paolo Libettoni

direttore di produzione
Dino Squizzato

direttore dei servizi scenici e tecnici
Lauro Crisman

segretario artistico
Francesco Sanna

capo ufficio stampa e relazioni esterne
Cristiano Chiarot

Pubblicazione a cura dell'Ufficio Stampa del Teatro La Fenice

fotocomposizione e scansioni immagini
Texto - Venezia

stampa
Grafiche Veneziane - Venezia

finito di stampare nel mese di aprile 1998

AREA ARTISTICA

MAESTRI COLLABORATORI

direttore musicale di palcoscenico
Giuseppe Marotta *

maestro di sala
Stefano Gibellato *

maestri di palcoscenico
Silvano Zabeo *
Roberta Ferrari *

maestro alle luci
Gabriella Zen *

responsabile archivio musicale
Paolo Cecchi *

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

ISAAC KARABTCHESKY

direttore principale

Violini primi

Mariana Stefan *
Nicholas Myall
Mania Ninova *
Mauro Chirico
Pierluigi Crisafulli
Loris Cristofoli
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Annamaria Pellegrino
Pierluigi Pulese
Daniela Santi
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar
Elizabetta Rotari *

Violini secondi

Alessandro Molin *
Gianaldo Tatone *
Gisella Curtolo
Enrico Enrichi
Luciano Crispilli
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Frascini
Maddalena Main
Luca Minardi
Marco Paladin
Rossella Savelli
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
Muriel Volekaert
Roberto Zampieron
Pietro Talamini *

Viole

Ilario Gastaldello *
Stefano Passaggio *
Antonio Bernardi
Paolo Pasoli
Ottone Cadamuro
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabo
Maurizio Trevisin
Roberto Volpato
Elena Battistella *
Rony Creter *

Violoncelli

Massimiliano Tisserant *
Alessandro Zanardi *
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Dimitrova Filka *
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Mauro Roveri
Renato Scapin
Elisabetta Volpi
Marzia Saottini

Contrabbassi

Claudio Bortolamai *
Walter Casali *
Massimo Frison
Gianfranco Miglioranza *
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Alessandro Pin
Matteo Luzzi *

Flauti e ottavini

Angelo Moretti *
Luca Clementi

Ottavino

Franco Massaglia

Oboi

Rossana Calvi *
Marco Gironi *
Walter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason

Clarineti

Alessandro Fantini *
Vincenzo Paci *
Federico Ranzato

Clarinetto basso

Renzo Bello

Fagotti

Dario Marchi *
Marco Lugaresi *
Roberto Fardin
Massimo Nalesso
Paolo Furegato *

Corni

Konstantin Becker *
David Kanarek *
Enrico Cerpelloni
Adelia Colombo
Guido Fuga
Stefano Fabris *

Trombe

Fabiano Cudiz *
Fabiano Maniero *
Mirko Bellucco
Gianfranco Busetto
Eleonora Zanella *

Tromboni

Giovanni Caratti *
Sebastiano Nicolosi *
Claudio Magnanini
Massimo La Rosa *

Basso tuba

Alessandro Ballarin *

Arpa

Brunilde Bonelli * *

Timpani

Roberto Pasqualato *
Lino Rossi * *

Percussioni

Attilio De Fanti
Gottardo Paganin
Guido Facchin *

Pianoforte

Carlo Rebeschini

* prime parti
* a termine
* collaborazione

CORO DEL TEATRO LA FENICE

GIOVANNI ANDREOLI
direttore del Coro

Alberto Malazzi
altro maestro del Coro

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Boano
Egidia Boniolo
Lucia Braga
Mercedes C. Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
M. Antonietta Lago
Enrica Locascio
Loriana Marin
Antonella Meridda
Validia Natali
Alessia Pavan
Bruna Pavaggio
Andrea Lia Rigotti
Rossana Sonzogno
Ester Salaro *

Alti

Valeria Arrivo
Lucia Berton
Mafalda Castaldo
Marta Codognola
Chiara Dal Bo
Elisabetta Gianese
Vittoria Gottardi
Lone Løell Kirsten
Manuela Marchetto
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
M. Laura Zecchetti
Carla Carnaghi *
Cristina Melis *
Julie Mellor *
Orietta Posocco *

Tenori

Sergio Boschini
Salvatore Bufaletti
Pasquale Ciravolo
Cosimo D'Adamo
Gino Dal Moro
Luca Favaron
Stefano Filippi
Ivano Pasqualetti
Marco Rumori
Salvatore Scribano
Ruggero Zane
Bernardino Zanetti
Domenico Altobelli *
Ferruccio Basel *
Giuseppe Frittoli *
Stefano Meggiolaro *
Roberto Menegazzo *
Ciro Passilongo *
Paolo Ventura *

Bassi

Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
Pietro Crepaldi
Antonio S. Dovigo
Alessandro Giaccon
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Davide Pelissero
Mauro Rui
Claudio Zancopè
Giuseppe Accolla *
Carlo Agostini *
Salvatore Giacalone *
Gionata Marton *
Roberto Spanò *
Franco Zanette *

* a termine

AREA TECNICO-AMMINISTRATIVA

direttore di palcoscenico
Paolo Cucchi

responsabile ufficio regia
Bepi Morassi

responsabile tecnico
Vincenzo Stupazzoni

capo reparto elettricisti
Vilmo Furian

capo reparto attrezzisti
Roberto Fiori

capo reparto sartoria
Maria Tramarello

responsabile della falegnameria
Adamo Padovan

vicecapo reparto macchinisti
Vitaliano Bonicelli
Valter Marcanzin

responsabile ufficio economato
Adriano Franceschini

responsabile ufficio decentramento e promozione
Domenico Cardone

responsabile segreteria artistica
Vera Paulini

Macchinisti

Michele Arzenton
Massimiliano Ballarini
Bruno Bellini
Roberto Cordella
Antonio Covatta
Giuseppe Daleno
Dario De Bernardin
Paolo De Marchi
Luciano Del Zotto
Bruno D'Este
Roberto Gallo
Sergio Gaspari
Michele Gasparini
Giorgio Heinz
Roberto Mazzon
Andrea Muzzati
Pasquale Paulon
Mario Pavan
Massimo Pratelli
Roberto Rizzo
Stefano Rosan
Paolo Rosso
Francesco Scarpa
Massimo Senis
Federico Tenderini
Enzo Vianello
Mario Visentin
Fabio Volpe

Sarte

Bernadette Baudhuin
Emma Bevilacqua
Annamaria Canuto
Rosalba Filieri
Elsa Frati
Luigina Monaldini
Tebe Amici ♦

Elettricisti

Fabio Baretin
Alessandro Ballarin
Umberto Barbaro
Alberto Bellema
Michele Benetello
Marco Covelli
Stefano Faggian
Stefano Lanzi
Euro Michelazzi
Roberto Nardo
Maurizio Nava
Paolo Padoan
Costantino Pederoda
Marino Perini
Roberto Perrotta
Stefano Povolato
Teodoro Valle
Giancarlo Vianello
Massimo Vianello
Roberto Vianello
Marco Zen
Cristiano Faè ♦

Attrezzisti

Sara Bresciani
Marino Cavaldoro
Diego Del Puppo
Salvatore De Vero
Oscar Gabbanoto
Nicola Zennaro
Vittorio Garbin ♦
Romeo Gava ♦

Scenografia

Giorgio Nordio
Sandra Tagliapietra
Marcello Valonta

Manutenzione

Giancarlo Marton

Addetti orchestra e coro
Gianluca Borgonovi
Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

Servizi ausiliari

Stefano Callegaro
Walter Comelato
Gianni Mejato
Gilberto Paggiaro
Wladimiro Piva
Roberto Urdich

Biglietteria

Rossana Berti
Nadia Buoso
Lorenza Pianon

Impiegati

Luciano Aricci
Gianni Bacci
Simonetta Bonato
Marisa Bontempo
Luisa Bortoluzzi
Elisabetta Bottoni
Andrea Carollo
Giovanna Casarin
Lucia Cecchelin
Giuseppina Cenedese
Antonella D'Este
Liliana Fagarazzi
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Santino Malandra
Maria Masini
Luisa Meneghetti
Fernanda Milan
Elisabetta Navarbi
Giovanni Pilon
Francesca Pivotti
Cristina Rubini
Susanna Sacchetto
Angelo Shrilli
Daniela Serao
Gianfranco Sozza
Marika Tilleti
Irene Zahitla

♦ a termine

STAGIONE LIBRA E DI BALLETTO

IL RE TEODORO IN VENEZIA

«dramma eroi-comico» in due atti di
GIOVANNI BATTISTA CASTI
musica di GIOVANNI PAISIELLO
prima italiana dell'edizione critica curata da
MICHAEL F. ROBINSON
edizione Casa Ricordi - Milano

maestro direttore e concertatore

ISAAC KARABTCHEVSKY

regia MICHAEL HAMPE

scene e costumi CARLO TOMMASI

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

direttore del Coro GIOVANNI ANDREOLI
allestimento TEATRO DI LUDWIGSHAFEN
e FESTIVAL DI DRESDA

VENEZIA - TEATRO CARLO GOLDONI

sabato 31 gennaio 1998, ore 20.00

domenica 1 febbraio 1998, ore 15.30

Opera inaugurale Stagione 1998

LA GAZZA LADRA

melodramma in due atti di
GIOVANNI GHERARDINI
musica di GIOVACHINO ROSSINI
edizione Casa Ricordi - Milano
edizione critica a cura di Alberto Zedda

maestro concertatore e direttore

GIANCARLO ANDRETTA

regia MICHAEL HAMPE

scene e costumi MAURO PAGANO

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

direttore del Coro GIOVANNI ANDREOLI

nuovo allestimento TEATRO LA FENICE

sui bozzetti originali del Teatro di Colonia

PALAFENICE

domenica 25 gennaio 1998, ore 20.00, turno A

martedì 27 gennaio 1998, ore 20.00, turno D

giovedì 29 gennaio 1998, ore 20.00, turno E

sabato 31 gennaio 1998, ore 15.30, turno B

martedì 3 febbraio 1998, ore 17.00, turno C

IL CAVALIERE AVARO

opera in un atto tratta da ALEXANDER PUSHKIN
musica di SERGEI RACHMANINOV
edizione BOISKY & HARRIS, rappresentante per l'Italia
CASA MUSICALE SONZOGNO DI PIERO OSTALE - MILANO
prima rappresentazione in Italia
Nell'ambito delle celebrazioni per il bicentenario della
nascita di Aleksandr Puškin

SUOR ANGELICA

opera in un atto di GIOVACCHINO FORZANO
musica di GIACOMO PUCCINI
edizione Casa Ricordi - Milano

maestro concertatore e direttore

ALEXANDER TITOV

regia TEIMUR TCHKEIDZE

scene e costumi GEORGI MESHKISHVILI

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

direttore del Coro GIOVANNI ANDREOLI

nuovo allestimento TEATRO LA FENICE

in coproduzione con il

TEATRO MARINSKI di San Pietroburgo

in lingua originale con sottotitoli in italiano

PALAFENICE

domenica 1 marzo 1998, ore 20.00, turno A

martedì 3 marzo 1998, ore 20.00, turno D

giovedì 5 marzo 1998, ore 20.00, turno E

sabato 7 marzo 1998, ore 15.30, turno C

domenica 8 marzo 1998, ore 15.30, turno B

FIDELIO

opera in due atti di
J. VON SÖNNLEITHNER e G.F. TREITSCHKE
musica di LUDWIG VAN BEETHOVEN
edizione BREITKOPF & HARTL, rappresentante per l'Italia
CASA MUSICALE SONZOGNO DI PIERO OSTALE - MILANO

maestro concertatore e direttore

ISAAC KARABTCHEVSKY

regia STÉPHANE BRAUNSCHWEIG

scene GIORGIO BARBERIO CORSETTI

e STÉPHANE BRAUNSCHWEIG

costumi BETTINA WALTER

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

direttore del Coro GIOVANNI ANDREOLI

nuovo allestimento TEATRO LA FENICE da un

progetto scenico della Staatsoper di Berlino

in lingua originale con sottotitoli in italiano

PALAFENICE

venerdì 24 aprile 1998, ore 20.30, turno A

domenica 26 aprile 1998, ore 15.30, turno B

martedì 28 aprile 1998, ore 20.30, turno D

giovedì 30 aprile 1998, ore 20.30, turno E

sabato 2 maggio 1998, ore 15.30, turno C

WERTHER

«drame lyrique» in quattro atti di
E. BLAU, P. MILLIET e G. HARTMANN
musica di JULES MASSENET
edizione HEUGEL & C., rappresentante per l'Italia
CASA MUSICALE SONZOGNO DI PIERO OSTALI - MILANO

maestro concertatore e direttore

GABRIELE FERRO

regia e scene LAURO CRISMAN
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE
direttore del Coro GIOVANNI ANDREOLI
PICCOLI CANTORI VENEZIANI
direttore MIRA BORTOLATO
nuovo allestimento TEATRO LA FENICE
in lingua originale con sopratitoli in italiano

PALAFENICE

venerdì 5 giugno 1998, ore 20.30, turno A
domenica 7 giugno 1998, ore 15.30, turno B
martedì 9 giugno 1998, ore 20.30, turno D
giovedì 11 giugno 1998, ore 20.30, turno E
sabato 13 giugno 1998, ore 15.30, turno C

IL PRINCIPE DI LEGNO

balletto in un atto di BÉLA BARTÓK
edizione UNIVERSAL
rappresentante per l'Italia CASA RICCHI - MILANO

IL MANDARINO MERAVIGLIOSO

pantomima in un atto di
BÉLA BARTÓK
edizione UNIVERSAL
rappresentante per l'Italia CASA RICCHI - MILANO
prima italiana

maestro concertatore e direttore

ZOLTAN PESKO

coreografia YURI VÁMOS
BALLETO DELLA
DEUTSCHE OPER AM RHEIN - DÜSSELDORF
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE
direttore del Coro GIOVANNI ANDREOLI
allestimento
DEUTSCHE OPER AM RHEIN - DÜSSELDORF

PALAFENICE

martedì 5 giugno 1998, ore 20.30, turno A
mercoledì 1 luglio 1998, ore 20.30, turno D
giovedì 2 luglio 1998, ore 20.30, turno E
venerdì 3 luglio 1998, ore 17.00, turno C
sabato 4 luglio 1998, ore 15.30, turno B

DAPHNIS ET CHLOÉ

«symphonie chorégraphique» in tre quadri di
MAURICE RAVEL
edizione DURAND & C. - PARIS, rappresentante per l'Italia
CASA MUSICALE SONZOGNO DI PIERO OSTALI - MILANO

PRÉLUDE À L'APRÈS-MIDI D'UN FAUNE

musica di CLAUDE DEBUSSY
edizione JOBERT, rappresentante per l'Italia
NUOVA CARICHI - MILANO

LE SACRE DU PRINTEMPS

«tableaux de la Russie païenne» in due parti
di IGOR STRAVINSKI
edizione BOOSEY & HAWLEY
rappresentante per l'Italia CASA RICCHI - MILANO
prima italiana

coreografia

JOHN NEUMEIER

scene e costumi JÜRGEN ROSE e JOHN NEUMEIER
BALLETO DELLA
SÄCHSISCHE STAATSOOPER DI DRESDA
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
allestimento JOHN NEUMEIER

PALAFENICE

domenica 27 settembre 1998, ore 20.30, turno A
martedì 29 settembre 1998, ore 20.30, turno D
mercoledì 30 settembre 1998, ore 17.00, turno C
giovedì 1 ottobre 1998, ore 20.30, turno E
venerdì 2 ottobre 1998, ore 20.30, turno B

SATYRICON

opera in un atto su libretto poliglotta di
BRUNO MADERNA
dal romanzo di PETRONIO
musica di BRUNO MADERNA
edizione SALABERT, rappresentante per l'Italia
CASA RICCHI - MILANO
prima rappresentazione in Italia

maestro concertatore e direttore

JÜRGEN HENNEBERGER

regia, scene e costumi HERBERT WERNICKE
ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
nuovo allestimento
coproduzione con THEATER-BASEL di Basilea

PALAFENICE

venerdì 9 ottobre 1998, ore 20.30
sabato 10 ottobre 1998, ore 15.30
domenica 11 ottobre 1998, ore 15.30

AIDA

opera in quattro atti di ANTONIO GIBSLANZONI
musica di GIUSEPPE VERDI
edizione CASA RICCHI - MILANO

maestro concertatore e direttore

ISAAC KARABTCHEVSKY

regia MAURO BOLOGNINI
ripresa da BEPI MORASSI
scene MARIO CEROLI
costumi ALDO BUTI
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE
direttore del Coro GIOVANNI ANDREOLI
allestimento TEATRO LA FENICE

PALAFENICE

venerdì 4 dicembre 1998, ore 20.00, turno A
sabato 5 dicembre 1998, ore 15.30, fuori abb.
domenica 6 dicembre 1998, ore 15.30, turno B
mercoledì 9 dicembre 1998, ore 20.00, turno D
giovedì 10 dicembre 1998, ore 20.00, turno E
venerdì 11 dicembre 1998, ore 20.00, fuori abb.
domenica 13 dicembre 1998, ore 15.30, turno C

Tournée in Brasile

DON CARLO

dramma lirico in quattro atti di
F.-J. MÉRIS e C. DU LOCLE
musica di GIUSEPPE VERDI
edizione CASA RICCHI - MILANO

maestro concertatore e direttore

ISAAC KARABTCHEVSKY

regia MAURO BOLOGNINI
ripresa da BEPI MORASSI
scene MARIO CEROLI e GIANFRANCO FINI
costumi PIERO TOSI
ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE
direttore del Coro GIOVANNI ANDREOLI
allestimento TEATRO LA FENICE

SAN PAOLO DEL BRASILE

giovedì 15 agosto 1998
domenica 16 agosto 1998
martedì 18 agosto 1998
venerdì 21 agosto 1998

INTEGRALE SINFONICA

L'integrale delle sinfonie di Gustav Mahler e dei
brani sinfonici di Alban Berg
dedicato a Georg Solti
Con il contributo della Regione del Veneto

VENEZIA - PALAFENICE

venerdì 12 dicembre 1997, ore 20.00
Alban Berg, *Lulu-Suite* per voce e orchestra
Gustav Mahler, *Sinfonia n. 4*
soprano ANNA MARIA PAMMER
direttore

RUDOLF BARSHAI

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

VENEZIA - PALAFENICE

domenica 8 febbraio 1998, ore 17.00
Alban Berg, *Sieben frühe Lieder*
per voce e orchestra
soprano FRANÇOISE POLLET
Gustav Mahler, *Sinfonia n. 2 «Auferstehung»*
(Resurrezione) per soli, coro e orchestra
soprano FRANÇOISE POLLET
contralto NADIA MICHAEL
direttore

ISAAC KARABTCHEVSKY

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE
direttore del Coro GIOVANNI ANDREOLI

VENEZIA - PALAFENICE

domenica 15 febbraio 1998, ore 17.00
Gustav Mahler, *Sinfonia n. 3* per contralto,
coro femminile, coro di voci bianche e
orchestra
contralto MARIANA PENTCHEVA
direttore

YURI TEMIRKANOV

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE
PICCOLI CANTORI VENEZIANI
direttore del Coro GIOVANNI ANDREOLI

VENEZIA - PALAFENICE
lunedì 9 marzo 1998, ore 20.00

Alban Berg, *Tre frammenti sinfonici dal Wozzeck* per voce e orchestra
soprano ANGELA DENORE

Gustav Mahler, *Sinfonia n. 6*
direttore

VALERY GERGIEV

ORCHESTRA DEL TEATRO MARJINSKI
DI S. PIETROBURGO

VENEZIA - PALAFENICE
sabato 14 marzo 1998, ore 20.00

Gustav Mahler, *Adagio* dalla *Sinfonia n. 10*
Richard Strauss, *Eine Alpensinfonie*

direttore

JEFFREY TATE

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

VENEZIA - PALAFENICE
venerdì 27 marzo 1998, ore 20.00

Gustav Mahler, *Kindertotenlieder*
mezzosoprano HANNA SCHWARZ
Robert Schumann, *Requiem op. 148*
per coro e orchestra

direttore

ISAAC KARABTCHEVSKY

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE
direttore del Coro GIOVANNI ANDREOLI

VENEZIA - PALAFENICE
domenica 10 maggio 1998, ore 17.00

Gustav Mahler, *Sinfonia n. 8*
«Symphonie der Tausend» (Sinfonia dei mille)
soprani ALESSANDRA MARC,
DAGMAR SCHELLENBERGER, SUNG-EUN-KIM
contralti MARIANA PENTCHEVA,
PAOLA PELLICANI
tenore HANS ASCHENBACH
baritono FRANZ GRUNDHEBER
basso FRODE OLSEN

direttore

ISAAC KARABTCHEVSKY

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE
ORCHESTRA DI PADOVA E DEL VENETO
ATHISTIS CHORUS
PICCOLI CANTORI VENEZIANI
direttore del Coro GIOVANNI ANDREOLI

VENEZIA - PALAFENICE
domenica 17 maggio 1998, ore 17.00

Alban Berg, *Drei Orchesterstücke op. 6*
Gustav Mahler, *Das Lied von der Erde*
per soli e orchestra
mezzosoprano HANNA SCHWARZ
tenore KEITH LEWIS

direttore

DENNIS RUSSELL-DAVIES

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

VENEZIA - PALAFENICE
domenica 14 giugno 1998, ore 20.30

Gustav Mahler, *Sinfonia n. 7*

direttore

GABRIELE FERRO

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

VENEZIA - PALAFENICE
domenica 21 giugno 1998, ore 20.30

Alban Berg, *Lyrische Suite* per orchestra
d'archi

Richard Strauss, *Vier letzte Lieder*
per voce e orchestra

Alban Berg, *Altenberg Lieder op. 4*
per voce e orchestra

soprano DAGMAR SCHELLENBERGER

Richard Strauss, *Tod und Verklärung op. 24*

direttore

MILAN HORVAT

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

VENEZIA - PALAFENICE
giovedì 9 luglio 1998, ore 20.30

Alban Berg, *Concerto per violino*
violino RONY ROGOFF

Gustav Mahler, *Sinfonia n. 1*

direttore

ISAAC KARABTCHEVSKY

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

VENEZIA - PALAFENICE
domenica 19 luglio 1998, ore 20.50

Alban Berg, *Der Wein «Konzertarie»*
per voce e orchestra

soprano SOLVEIG KRINGELBORN

Gustav Mahler, *Sinfonia n. 9*

direttore

ISAAC KARABTCHEVSKY

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

VENEZIA - PALAFENICE
mercoledì 29 luglio 1998, ore 20.50

Alban Berg, *Kammerkonzert*
per pianoforte, violino e 15 fiati

pianoforte ANDREA LUCCHESINI

violino GIULIANO CARMIGNOLA

Gustav Mahler, *Sinfonia n. 5*

direttore

ELIAHU INBAL

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

CIVILTÀ MUSICALE VENEZIANA

Con il contributo della fondazione per le attività della Fenice
e della Regione del Veneto

In collaborazione con l'Istituto per la Musica della Fondazione
Giorgio Cini e Corso di Laurea in Conservazione dei Beni Culturali
dell'Università di Ca' Foscari

CICLO 1998

VENEZIA - TEATRO GOLDONI
20, 27, 29 settembre 1998

L'ORIONE

dramma in tre atti di FRANCESCO MELOSIO
musica di FRANCESCO CAVALLI

ACCADEMIA DI SAN ROCCO

direttore

ANDREA MARCON

scene, costumi e regia

MARGOT GALANTE GARRONE

prima rappresentazione in tempi moderni

VENEZIA - SCUOLA DI SAN ROCCO
sabato 10 ottobre 1998

STRAVINSKI

Igor Stravinskij, *Threni: id est Lamentationes
Jeremiae Prophetiae* per soli, coro misto e
orchestra

*Choral-Variationen über das Weihnachtslied
«Von Himmel hoch da komm ich her» (BWV 769)*
per coro misto e orchestra

*Canticum sacrum (ad Honorem Sancti
Marci Nominis)* per soli, coro e orchestra

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE
direttore del Coro GIOVANNI ANDREOLI

VENEZIA - CHIESA DI SANTO STEFANO
sabato 17 ottobre 1998, ore 20.30

BUSSOTTI

Sylvano Bussotti, *The Rare Requiem* per
complesso vocale, coro, violoncello e chitarra,
orchestra di strumenti a fiato, arpa, pianoforte
e percussioni (1969-70)

soprano ALDA CAIELLO
mezzosoprano LUISA CASTELLANI
tenore EZIO DI CESARE
baritono ROBERTO ABRONANZA

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE
direttore del Coro GIOVANNI ANDREOLI
direttore ARTURO TAMAYO

VENEZIA - PALAFENICE
domenica 18 ottobre 1998, ore 20.50
lunedì 19 ottobre 1998, ore 20.50

MADERNA

HENZE

Bruno Maderna, *Don Perlimplin*, opera
radiofonica sulla ballata amorosa di Federico
García Lorca (1962)

Hans Werner Henze, *El Rey de Harlem*,
Imaginäres Theater I, per una voce e piccolo
insieme strumentale su testo di Federico
García Lorca (1979)

ENSEMBLE PROYECTO GERHARD
direttore JOSÉ RAMÓN ENCINAR
regia MANUEL GUTIÉRREZ ARAGÓN
scene e costumi GERARDO VERA

luce TEÓ ESCAMILLA
coproduzione con il
FESTIVAL DE MUSICA Y DANZA DE GRANADA
e con il TEATRO DE LA ZARZUELA DI MADRID
prima rappresentazione italiana

VENEZIA - CHIESA DI SANTO STEFANO
giovedì 22 ottobre 1998

OKEGHEM NONO

Johannes Okeghem, *Missa sine nomine*
CLEMENCIC CONSORT
direttore RENÉ CLEMENCIC

Luigi Nono, *Risonanze erranti, Liederzyklus a Massimo Cacciari* per voce, flauto, tuba, percussioni e live electronics (1986)

voce da definire
flauto ROBERTO FABRICIANI
tuba GIANCARLO SCHIAPPINI
percussionisti del TEATRO LA FENICE
EXPERIMENTALSTUDIO DER
HEINRICH STROBEL STIFTUNG
DES SÜDWESTFUNKS E V., FREIBURG I.B.
direttore ANDRÉ RICHARD

VENEZIA - CHIESA DI SANTO STEFANO
venerdì 23 ottobre 1998, ore 20,30

MESSA CONCERTATA CON MOTTETTI

Antonio Caldara, *Missa in Spe Resurrectionis*,
per coro e orchestra
Antonio Lotti, *Mottetti* per coro a cappella

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE
direttore GIOVANNI ANDREOLI
prima esecuzione in tempi moderni

VENEZIA - CHIESA DI SAN SAMUELE
sabato 24 ottobre 1998, ore 20,30

LOTTI

Antonio Lotti, *Duetti, terzetti e madrigali a più voci*

IL COMPLESSO BAROCCO
direttore ALAN CURTIS

LA FENICE A PADOVA

Con il contributo della Regione del Veneto,
Comune di Padova - Assessorato alla Cultura

XVI Stagione Lirica di Padova*

IL RE TEODORO IN VENEZIA

«dramma eroi-comico» in due atti di
GIOVAN BATTISTA CASTI
musica di GIOVANNI PAISIELLO
prima italiana dell'edizione critica curata da
MICHAEL F. BURTON
edizione CASA RICORDI - MILANO

maestro direttore e concertatore

ISAAC KARABTCHEVSKY

regia MICHAEL HAMPE

scene e costumi CARLO TOMMASI

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

allestimento TEATRO DI LUDWIGSHAFEN
E FESTIVAL DI DRESDA

PADOVA - TEATRO VERDI
sabato 24 gennaio 1998, ore 20,30
domenica 25 gennaio 1998, ore 16,00

* In collaborazione con il Comune di Padova - Assessorato
alla Cultura.

BERG-MAHLER A PADOVA

PADOVA - TEATRO VERDI
lunedì 11 maggio 1998, ore 21,00

Gustav Mahler, *Sinfonia n. 8*
«Symphonie der Tausend» (Sinfonia dei mille)
soprani ALESSANDRA MARC,
DAGMAR SCHELLENBERGER, SUNG-EUN-KIM
contralti MARIANA PENTCHEVA,
PAOLA PELLICCIARI
tenore HANS ASCHENBACH
baritono FRANZ GRUNDHEBER
basso FRODE OLSEN

direttore

ISAAC KARABTCHEVSKY

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE
ORCHESTRA DI PADOVA E DEL VENETO
ATHESTIS CHORUS
PICCOLI CANTORI VENEZIANI
direttore del Coro GIOVANNI ANDREOLI

PADOVA - CHIESA DEGLI EREMITANI
venerdì 10 luglio 1998, ore 21,00

Alban Berg, *Concerto per violino*
violino RONY ROGOFF

Gustav Mahler, *Sinfonia n. 1*

direttore

ISAAC KARABTCHEVSKY

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

In collaborazione con l'Orchestra di Padova e del Veneto.

Per informazioni:
Orchestra di Padova e del Veneto, tel. 049-656848

XVII Stagione Lirica di Padova*

LA GRANDE-DUCHESSA DE GÉROLSTEIN

«opéra bouffe» in tre atti di
H. MEILHAC e L. HALÉVY
musica di JACQUES OFFENBACH

tra gli interpreti principali
La Grande-Duchesse
LUCIA VALENTINI-TERRANI

maestro concertatore e direttore

EMMANUEL VILLAUME

regia, scene e costumi

PIER LUIGI PIZZI

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

direttore del Coro

GIOVANNI ANDREOLI

allestimento

FESTIVAL DELLA VALLE D'ITRIA

in lingua originale con sopratitoli in italiano

PADOVA - TEATRO VERDI
ottobre 1998

* In collaborazione con il Comune di Padova - Assessorato
alla Cultura.

XVII Stagione Lirica di Padova*

IL RE SOLE - UN VIAGGIO

balletto su musiche di
JEAN-FÉRY REBEL
JEAN-PHILIPPE RAMEAU
HENRY PURCELL
prima italiana

maestro concertatore e direttore

VLADIMIR JUROWSKY

coreografia JAN LINKENS

scene REINHART ZIMMERMANN

costumi JOOP STORVIS

BALLETTO DELLA KOMISCHE OPER DI BERLINO

PADOVA - TEATRO VERDI
giovedì 29 ottobre 1998
venerdì 30 ottobre 1998
sabato 31 ottobre 1998

* In collaborazione con il Comune di Padova - Assessorato
alla Cultura.

ORVETO PASQUA IN MUSICA

Comune di Orvieto

TEATRO MANCINELLI
giovedì 2 aprile 1998, ore 20,30

BUSSOTTI

The Rara Requiem per complesso vocale,
coro, violoncello e chitarra, orchestra di
strumenti a fiato, arpa, pianoforte e
percussioni (1969-70)

soprano ALDA CAIELLO
mezzosoprano LUISA CASTELLANI
tenore EZIO DI CESARE
baritono ROBERTO ABBONDANZA

SESTETTO VOCALE

Nicoletta Addelfero, Loriani Marin soprani
Paolo Ventura, Bernardino Zanetti tenori
Carlo Agostini, Franco Zanette bassi

violoncello MARIO BRUNELLO
chitarra DARIO BISSO

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE
direttore del Coro GIOVANNI ANDREOLI
direttore ARTURO TAMAYO

TEATRO MANGINELLI
venerdì 3 aprile 1998, ore 17.50

RICHARD STRAUSS

Sonatina n. 1 in fa maggiore per 16
strumenti a fiato
Sonatina n. 2 in mi bemolle maggiore per
16 strumenti a fiato

STRUMENTISTI DELL'ORCHESTRA
DEL TEATRO LA FENICE
direttore AVI OSTROWSKY

CHIESA DI SANT'ANDREA
venerdì 5 aprile 1998, ore 20.50

SOFIA GUBAIDULINA

da *Le ultime sette parole di Cristo sulla Croce*
Donna questo è tuo figlio n. 2
per violoncello e fisarmonica
In Croce per violoncello e fisarmonica
da *Le ultime sette parole di Cristo sulla Croce*
Ho sete n. 1 per violoncello e fisarmonica

JOHANN SEBASTIAN BACH

Suite n. 1 per violoncello solo in sol
maggiore BWV 1007
Suite n. 6 per violoncello solo in re
maggiore BWV 1012

violoncello MARIO BRUNELLO
fisarmonica IVANO BATTISTON

CHIESA DI SANT'ANDREA
sabato 4 aprile 1998, ore 18.00

FRANZ LISZT

Via Crucis per soli, coro e organo
soprani ANTONELLA MERIDDA,
MANUELA MARGHETTO
mezzosoprano MISUZU OZAWA
contralto MAFALDA CASTALDO
tenore LUCA FAVARON
baritono CARLO AGOSTINI
basso CLAUDIO ZANCOPE

organo ALBERTO MALAZZI

CORO DEL TEATRO LA FENICE
direttore GIOVANNI ANDREOLI

DUOMO
sabato 4 aprile 1998, ore 20.50

GUSTAV MAHLER

Kindertotenlieder per voce e orchestra
mezzosoprano HANNA SCHWARZ

ROBERT SCHUMANN

Requiem per coro e orchestra op. 148
soprano EMANUELA CONTI
contralto JULIE MELLOR
tenore COSIMO D'ADAMO
basso ANTONIO CASAGRANDE

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE
direttore del Coro GIOVANNI ANDREOLI
direttore ISAAC KARABTCHEVSKY

TANGO & JAZZ

Comuni di Venezia
Assessorato Cultura e Spettacolo
in collaborazione con Caligola Circuiti Culturali

VENEZIA - SALONI DEI GRANAI
ZITELLE ISOLA DELLA GIUDECCA
sabato 28 marzo 1998, ore 20.50
domenica 29 marzo 1998, ore 17.00

PALACIO DE LA DANZA

concerto scenico di tango

ideazione e regia DESIRÉE MEISER
arrangimenti musicali PATRICIA DRAEGER
prima coppia di ballerini
CÉCILE SIDLER e ROMEO ORSINI
seconda coppia di ballerini
NIRA NILANOVA e WERNER HENSSLER
violino ANTONIO NUZZO
contrabbasso CHRISTIAN SUTTER
akkordeon e pianoforte PATRICIA DRAEGER
akkordeon SERGEJ SIMBIREV
cantante narratrice DESIRÉE MEISER
collaborazione drammaturgica ANDREAS SEYFFERT

VENEZIA - SCUOLA GRANDE
DI S. GIOVANNI EVANGELISTA
martedì 14 aprile 1998, ore 20.50

STRAVINSKIJ IVES GERSHWIN PORTER

voce KIM CRISWELL
pianoforte WAYNE MARSHALL

STRUMENTISTI DEL TEATRO LA FENICE
direttore MAURIZIO DINI CIACCI

MESTRE - TEATRO TONIOLO
domenica 19 aprile 1998, ore 21.00

PIAZZOLLA

bandoneon e fisarmonica
RICHARD GALLIANO

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE
direttore GIUSEPPE MAROTTA

VENEZIA - SCUOLA GRANDE
DI S. GIOVANNI EVANGELISTA
martedì 5 maggio 1998, ore 20.50

LUIS RIZZO QUINTETTO

violino JUAN MAREK CZERNIAWSKI
contrabbasso MAURICIO ANGARETA
bandoneon GILBERTO PEREYRA
chitarra LUIS ALBERTO RIZZO
chitarra LUIS RIZZO

VENEZIA - SCUOLA GRANDE
DI S. GIOVANNI EVANGELISTA
martedì 26 maggio 1998, ore 20.50

DINO SALUZZI TRIO

bandoneon DINO SALUZZI
chitarra JOSÉ MARIA SALUZZI
contrabbasso MARC JOHNSON

L'ALTRA SCENA

ASPETTI DI SPERIMENTAZIONE TEATRALE

in collaborazione con il Corso di laurea in Conservazione
dei Beni Culturali dell'Università di Venezia

VENEZIA
TEATRO DELLE FONDAMENTA NUOVE
sabato 9 maggio 1998, ore 20.50

SCELSI APERGHIS

Giacinto Scelsi, *Octologo*, rito teatrale per
un sestetto vocale a capella (1960-1975)

Georges Aperghis, *Recitations*, teatro
musicale per due voci a cappella (1978)

ENSEMBLE LE GRAIN
direzione musicale
MICHEL TRANCHANT e MARTINE VIARD
prima rappresentazione in Italia

VENEZIA
TEATRO DELLE FONDAMENTA NUOVE
giovedì 14 maggio 1998, ore 20.50

SANGUINETI LIBEROVICI

Andrea Liberovici, *Rap* (1996)
su testo di Edoardo Sanguineti

attori OTTAVIA FUSCO e ANDREA LIBEROVICI
voce fuori campo ENRICO GHEZZI

VENEZIA - TEATRO GOLDONI
domenica 24 maggio 1998, ore 17.00

DAVIES SCHNEBEL

Peter Maxwell Davies, *Eight Songs for a
Mad King*, per baritono e strumenti (1969)

Dieter Schnebel, *Glossolalie 94*, versione
scenica per 7 attori (1959/60-94)

ENSEMBLE RECHERCHE
prima rappresentazione in Italia

VENEZIA

TEATRO DELLE FONDAMENTA NUOVE
mercoledì 27 maggio 1998, ore 20.50
giovedì 28 maggio 1998, ore 20.50

MADERNA BATTISTELLI

Bruno Maderna, *Venetian Journal* da
Boswell per tenore, orchestra e nastro
magnetico (1972)

Giorgio Battistelli, *Frau Frankenstein*
monodramma del Prometeo moderno
per attrice e strumenti su testo di G.
Battistelli e M. Shelley (1994)

tenore AGUSTIN PRUNELL-FRIEND
voce GABRIELLA BARTOLOMEI

STRUMENTISTI DEL TEATRO LA FENICE
direttore LUCAS PFAFF
ideazione drammaturgica e regia
STEFANO TOMASSINI
regia del suono ALVISE VIDOLIN

VENEZIA

TEATRO DELLE FONDAMENTA NUOVE
domenica 31 maggio 1998, ore 20.50

KAGEL

Mauricio Kagel, *Play Back Play. Neues von der
Musikmesse*, pezzo radiofonico (1997)

Cäcilie: Ausgeplündert, per voci recitanti e
arpa registrata (1985)

interpreti
JACQUELINE KORNMEYER
MAURICIO KAGEL
regia
MAURICIO KAGEL

prima rappresentazione in Italia

CONCERTI CORALI

In collaborazione con Regione del Veneto

SAN DONÀ DI PIAVE - CHIESA DI S. GIUSEPPE
sabato 28 marzo 1998
BELLUNO - CHIESA DI S. STEFANO
lunedì 6 aprile 1998

LISZT

Franz Liszt, *Via Crucis* per soli, coro e organo

Luigi Cherubini, *Requiem* in do minore per
soli, coro ed orchestra

organo ALBERTO MALAZZI

CORO DEL TEATRO LA FENICE
direttore GIOVANNI ANDREOLI

VENEZIA LIDO - SEDE DA DEFINIRE
sabato 30 maggio 1998
VICENZA - SEDE DA DEFINIRE
sabato 11 luglio 1998

CARMINA BURANA

per soli, due pianoforti, percussioni e coro
musica di CARL ORFF

CORO DEL TEATRO LA FENICE
direttore GIOVANNI ANDREOLI

VENEZIA LIDO - SEDE DA DEFINIRE
venerdì 12 giugno 1998

GRANADA - FESTIVAL INTERNACIONAL DE
MÚSICA Y DANZA
martedì 25 giugno 1998

FALLA REMACHA FELLEGERA STRAVINSKIJ

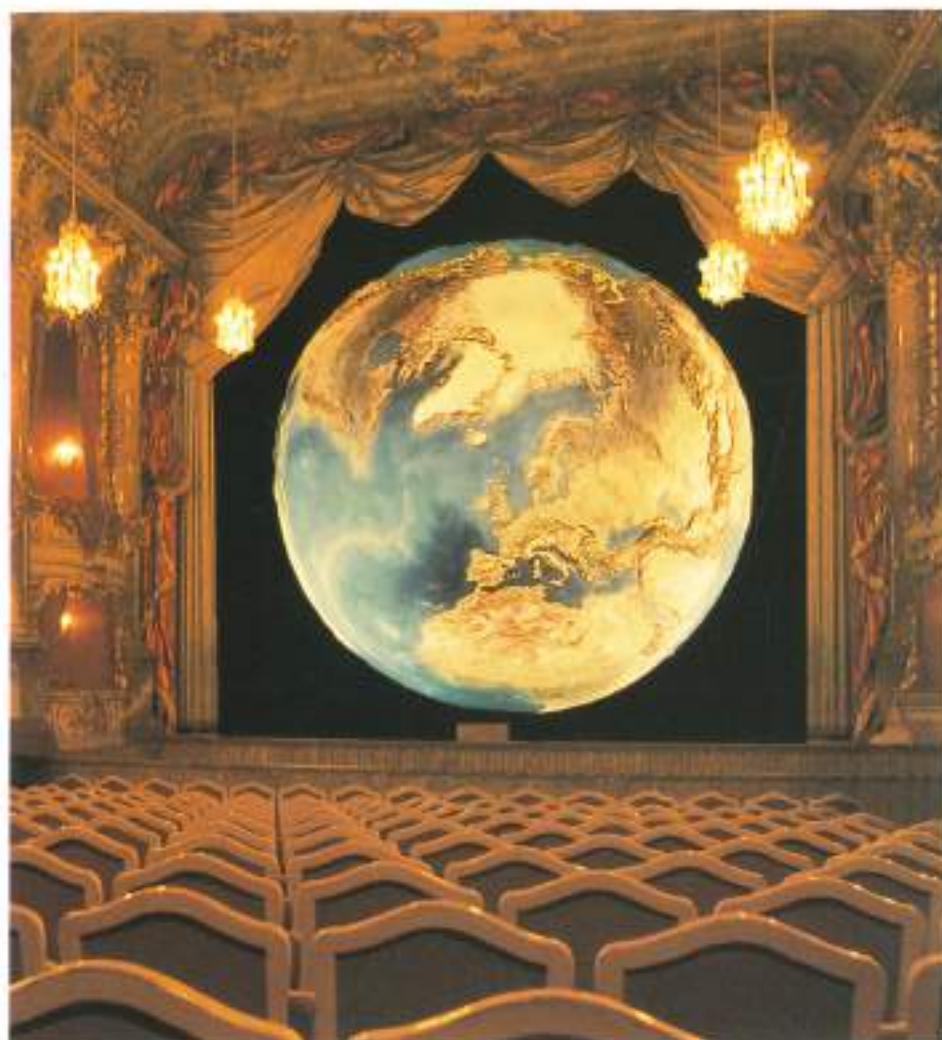
Manuel de Falla, *Cantares de nochebuena*
per coro maschile, chitarra e percussioni

Fernando Remacha, *Juegos e Llanto por la
muerte de Ignacio Sánchez Mejías* per coro
misto

Vittorio Fellegara, *Dies irae* per coro, 6
trombe e percussioni

Igor Stravinskij, *Les Noces* per soli, coro,
4 pianoforti e percussioni.

CORO DEL TEATRO LA FENICE
direttore GIOVANNI ANDREOLI



UNO SCENARIO APERTO SUL MONDO

Banca Popolare di Novara





**CASSA DI RISPARMIO
DI VENEZIA**

Fondata nel 1822