



Ogni stagione
ha la sua musica.
Note morbide e *Intense*
ne creano la pausa
perfetta.





Maria Callas
MARIA CALLAS
+ of +
TEATRO LA FENICE

From the 11th of September 2015
Teatro La Fenice di Venezia

Ingresso con visita al Teatro
Ticket includes entrance to the exhibition
and visit to the theatre

Biglietti / informazioni e vendita
Information and tickets www.veneziaunica.it
call center Hellovenezia: (+39) 041 2424

THE MERCHANT[®]
OF VENICE

My Pearls

*the quintessence of
the precious gems*



THEMERCHANTOFVENICE.COM



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione Lirica 2021-2022
*trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran*

sabato 20 novembre 2021 ore 19.00
Fidelio

martedì 22 febbraio 2022 ore 19.00
Le baruffe

venerdì 1 aprile 2022
I lombardi alla prima crociata

venerdì 24 giugno 2022
Peter Grimes

venerdì 7 ottobre 2022
Apollo et Hyacinthus

venerdì 14 ottobre 2022
La Fille du régiment

Concerti della Stagione Sinfonica 2021-2022
trasmessi in diretta o differita dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Myung-Whun Chung (sabato 4 dicembre 2021 ore 20.00)

John Axelrod (sabato 8 gennaio 2022 ore 20.00)

Charles Dutoit (sabato 15 gennaio 2022 ore 20.00)

Frédéric Chaslin (sabato 14 maggio 2022 ore 20.00)

Louis Lortie (sabato 4 giugno 2022 ore 20.00)

Fabio Luisi (venerdì 8 luglio 2022 ore 20.00)

FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE STAGIONE 2021-2022



Clavicembalo francese a due manuali *copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).*

Opera del M° cembalario 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 orientalizzante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).

Caratteristiche tecniche:
*estensione fa¹ - fa³,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247 x 93 x 28 cm.*

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

*e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it*

*Incontri con l'opera
e con il balletto*

mercoledì 17 novembre 2021

LUCA MOSCA

Fidelio

martedì 14 dicembre 2021

SILVIA POLETTI

Lac

martedì 25 gennaio 2022

SERGIO TROMBETTA

Marie-Antoinette

martedì 15 febbraio 2022

GIORGIO BATTISTELLI

Le baruffe

lunedì 28 marzo 2022

GUIDO BARBIERI

I lombardi alla prima crociata

martedì 19 aprile 2022

PAOLO BARATTA

Faust

giovedì 21 aprile 2022

FRANCESCO ERLE

La Griselda

martedì 21 giugno 2022

LUCA MOSCA

Peter Grimes

martedì 4 ottobre 2022

SANDRO CAPPELLETTI

Apollo et Hyacinthus

lunedì 10 ottobre 2022

OLGA VISENTINI

La Fille du régiment

tutti gli incontri avranno luogo alle ore 18.00
al Teatro La Fenice – Sale Apollinee



Joseph Willibrord Mähler (1778–1860), Ludwig van Beethoven (1770–1827) nel 1805, l'anno della prima rappresentazione di Fidelio; olio su tela (Vienna, Museo storico).

ENEZIAMUSICA

e dintorni

LIRICA E BALLETO
STAGIONE 2021-2022
Opera inaugurale

FIDELIO

Teatro La Fenice

sabato 20 novembre 2021 ore 19.00 turno A
in diretta su Rai radio 3

martedì 23 novembre 2021 ore 19.00 turno D

giovedì 25 novembre 2021 ore 19.00 turno E

sabato 27 novembre 2021 ore 15.30 turno C

martedì 30 novembre 2021 ore 19.00 turno B

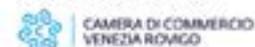
*La recita di sabato 20 novembre 2021 sarà trasmessa in diretta streaming
sul sito del Teatro La Fenice e su*

la Repubblica **LA STAMPA** **LE HUFFPOST**

main partner

INTESA  SANPAOLO

con il contributo di



con il sostegno di



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE

FIDELIO

opera in due atti op. 72

libretto di **Joseph Ferdinand Sonnleithner e Georg Friedrich Treitschke**

tratto da *Léonore di Jean-Nicolas Bouilly*

musica di **Ludwig van Beethoven**

prima rappresentazione assoluta: Vienna, Theater an der Wien, 20 novembre 1805
prima rappresentazione della terza versione: Vienna, Kärntnertortheater, 23 maggio 1814

versione 1814

copyright ed edizione Breitkopf & Haertel KG, Taunusstein
rappresentante per l'Italia Casa Musicale Sonzogno di Piero Ostali, Milano

Leonore ouverture n. 3 in do maggiore op. 72b
editore proprietario Breitkopf & Härtel, Lipsia

personaggi e interpreti

<i>Don Fernando, ministro</i>	Bongani Justice Kubheka
<i>Don Pizarro,</i> <i>governatore di una prigione di Stato</i>	Oliver Zwarg
<i>Florestan, un prigioniero</i>	Ian Koziara
<i>Leonore, sua moglie,</i> <i>sotto il nome di Fidelio</i>	Tamara Wilson
<i>Rocco, capocarceriere</i>	Tilmann Rönnebeck
<i>Marzelline, sua figlia</i>	Ekaterina Bakanova
<i>Jaquino, portiere</i>	Leonardo Cortellazzi
<i>Primo prigioniero</i>	Dionigi D'Ostuni (20, 25, 30/11) Enrico Masiero (23, 27/11)
<i>Secondo prigioniero</i>	Antonio Casagrande (20, 25, 30/11) Nicola Nalesso (23, 27/11)

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia

Joan Anton Rechi

scene Gabriel Insignares, *costumi* Sebastian Ellrich

light designer Fabio Baretin

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro Claudio Marino Moretti

in lingua originale con sopratitoli in italiano e in inglese
nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice



L'interno del Theater an der Wien di Vienna, dove, durante l'occupazione francese, fu rappresentato per la prima volta Fidelio il 20 novembre 1805 (Vienna, Historisches Museum der Stadt).

direttore musicale di palcoscenico Marco Paladin; direttore dell'allestimento scenico Massimo Checchetto; direttore di scena e di palcoscenico Lorenzo Zanoni; maestro di sala Maria Cristina Vavolo; altro maestro di sala Alberto Boischio; altro maestro del Coro Ulisse Trabacchin; maestri di palcoscenico Raffaele Centurioni, Roberta Ferrari; maestro alle luci Roberta Paroletti; assistente alla regia Tamara Heimbrock; capo macchinista Andrea Muzzati; capo elettricista Fabio Baretin; capo audiovisivi Alessandro Ballarin; capo sartoria e vestizione Emma Bevilacqua; responsabile dell'atelier costumi Carlos Tieppo; capo attrezzista Roberto Fiori; responsabile della falegnameria Paolo De Marchi; capo gruppo figuranti Guido Marzorati; scene Surfaces (Treviso), Santinelli (Pesaro); attrezzeria Laboratorio Teatro La Fenice; costumi Atelier Teatro La Fenice; trucco Michela Pertot (Trieste); parrucche Audello Teatro sas (Torino); calzature Pompei 2000 srl (Roma); sopratitoli Studio GR (Venezia)

Fidelio in breve

Come ben sappiamo, la produzione di Ludwig van Beethoven (1770-1827) 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 coniugal*, 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 e 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 successo e venne frequentato da autori di vasta notorietà, annoverando titoli di grande successo come, fra l'altro, *Lodoïska* 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 (si veda 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.

Fidelio in short

It is general knowledge that the production of Ludwig van Beethoven (1770-1827) was not only tied to the winds of France as regards his style and musical lexis, but also regarding the civil ideological values that emerged after the revolution. Of all his works, *Fidelio* is the clearest evidence, both because of the emblematic significance of the plot and because of the choice of subject, which was derived from a widespread genre in France in the years of the revolution.

It was Joseph von Sonnleithner, the neo-secretary of the court theatre in Vienna who made the proposal to Beethoven; he also wrote the first draft of the libretto, which followed a piece put to music by Pierre Gaveaux in 1798: *Léonore, ou L’amour coniugal*, by the French playwright Jean-Nicolas Bouilly who in *Mémoires* was to claim that it was based on a real episode during the years of Terror. Whether real or made-up, Bouilly’s *pièce* was part of the French post-revolutionary genre of *opéra à sauvetage*, the typical plot of which foresaw the rescue *in extremis* of an innocent, virtuous victim who was destined to die at the hands of a heinous, sadistic tyrant. At that time, a genre of that kind had strong political, almost chronicle-like values, and had a definite impact on the public. This juxtaposition (perhaps slightly oversimplified) of the simple and virtuous humble, and unjust, unprincipled powerful figures, was an obvious sign of the times. Updating the values and imagination that had matured in the French Revolution in the highly successful plot device of the *Deus ex machina*, the genre met with great success and was used by renowned authors, including Cherubini’s successful works *Lodoïska* and *Les Deux Journées*.

Beethoven worked on *Fidelio* (although he actually preferred the female *Leonore* but accepted the male title in order to avoid homonymy) from 1803 to 1805 and came up against quite a few problems. After changes and cuts were made following his friends’ suggestions, the opera finally debuted on 20 November at Theater an der Wien, to an audience of Napoleonic officers who booed it. More changes were made, those to the text at the hand of Stephan von Breunig, and it returned to the same stage in March 1806, but this time with the title *Leonore*, where it met with lukewarm success. Beethoven withdrew it after only three performances after a discussion with the baron von Braun, who was trying to renegotiate the commission they had already agreed upon. The score ended up in a drawer where it remained until the spring of 1814, when it was subjected to its final revision, this time together with the poet (as well as actor and Vice-director of An der Wien) Georg Friedrich Treitschke.

The 1814 version was the fruit of a process that took the “bourgeoisie” plot of the opera with the sentimental and even comic vicissitudes that involved Marzelline, Jaquino, Fidelio and Rocco, and reduced its weight and proportions until it took on the role of a mere contrast towards the political and heroic component. The latter was hinged on the eponymous role (it is more correct in this case to name Leonore, but in reference to Pizarro and Florestan). There were a considerable number of additions and revisions that affected nearly all the passages. In fact, wanting to strengthen the ‘high’ element of the plot, Beethoven even changed the narrative. The composer benefitted considerably from his natural inclination to grandeur which, in the sense of a sublime expression (ecstatic and hideous), found the suitable means in his baggage of creative experience composing symphonies; it contributed substantially to the language of sounds in the final act, to the evocative strength of episodes such as the recitative introducing Leonore’s aria, or the ecstatic frenzy of the cabaletta that concludes Florestan’s aria with the vision of his beloved. Beethoven’s masterly skill in orchestration is not only seen in the bleak sounds of the opera (outstanding is the *Melodram* in the second act, set in the dungeons) but also in the more violent ones, linked to the figure of the tyrant (for example, the aria in act one). When it comes down to it, the sonoral strengthening was both the joint cause and effect of the metamorphosis of *Fidelio* from its original chronicle-style plot into a dimension of symbolic and tragic breadth.

Argomento

L’azione si svolge alla fine del XVIII secolo in Spagna, in una prigione nei pressi di Siviglia. Antefatto: Florestan, gettato in prigione dal governatore don Pizarro, del quale aveva denunciato i maneggi illegali, langue da due anni in una cella sotterranea ed è ormai in fin di vita. La moglie Leonore, 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 Florestan.

ATTO PRIMO

Jaquino, il portiere della prigione, sta facendo la corte a Marzelline, figlia di Rocco. Vorrebbe sposarla, ma Marzelline gli fa capire che i suoi sforzi sono vani. 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. Arriva Rocco, seguito di lì a poco da Leonore, 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 Marzelline, la benevolenza di Rocco, l’afflizione di Jaquino e l’imbarazzo di Leonore, la quale è ben consapevole dell’equivoco. Rocco promette che Marzelline 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. Leonore gli lascia allora intendere che potrebbe aiutarlo nel suo lavoro con i carcerati. Rocco le risponde in modo incoraggiante, mentre Marzelline è preoccupata per le prove alle quali sarebbero sottoposti i nervi di Fidelio. Per assumere Fidelio come aiutante è tuttavia necessario il benessere del governatore, e Rocco s’impegna a chiederlo.

Una marcia annuncia l’arrivo di don Pizarro. 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 Florestan, che il ministro crede morto da tempo. Decide pertanto di accelerare gli eventi e di portare a termine la sua vendetta uccidendo Florestan. Pregusta quel momento, poi ordina ai suoi uomini di segnalare l’arrivo del ministro. E intanto cerca di assoldare Rocco perché uccida Florestan. Rocco rifiuta. Pizarro promette

allora di farlo personalmente: Rocco dovrà solo scavare una fossa nel sotterraneo. Pizarro si allontana temporaneamente.

Leonore dà libero sfogo alla propria indignazione, dichiarandosi più che mai decisa a salvare lo sposo. Arrivano Marzeline 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. Leonore e Marzeline gli chiedono allora di lasciar uscire i carcerati dalle celle affinché possano approfittare della bella giornata di sole. Rocco accetta dopo qualche esitazione. I prigionieri (a eccezione di Florestan, sempre incatenato nella sua cella) escono intonando un canto di riconoscenza alla luce e alla vita e poi si disperdono nel giardino. Rocco annuncia a Leonore che Pizarro gli ha dato il permesso di prenderla come aiutante... e come genero, ma rivela anche che Florestan verrà assassinato in giornata. Leonore ribadisce il proposito di scendere con Rocco nel sotterraneo. In quel mentre accorrono spaventati Marzeline e Jaquino, annunciando che Pizarro è di ritorno, furioso perché i prigionieri sono stati liberati senza il suo benestare. Pizarro si scaglia contro Rocco, che riesce a calmarlo ricordandogli che sarà Florestan a pagare per tutti. I carcerati rientrano nelle loro celle e Pizarro sollecita Leonore e Rocco a scavare la fossa per Florestan.



Gabriel Insignares, modellini per le scene di Fidelio di Ludwig van Beethoven al Teatro La Fenice, novembre 2021. Direttore Myung-Whun Chung, regia di Joan Anton Rechi, scene di Gabriel Insignares, costumi di Sebastian Ellich.

ATTO SECONDO

Chiuso nella sua cella e incatenato, Florestan 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 Leonore accanto a sé. Leonore e Rocco, provvisti di attrezzi, scendono nella cella e constatano che il prigioniero è ancora vivo: Leonore fatica a celare la propria emozione, mentre iniziano a scavare. Comincia un dialogo tra Florestan e Rocco, che accetta di dargli un po' di vino. Florestan gli esprime gratitudine; Leonore gli offre a sua volta del pane. Florestan non la riconosce sotto il suo travestimento, ma questo atteggiamento umano lo riporta a sperare. Arriva quindi Pizarro, che a parte manifesta il proposito di sbarazzarsi anche di Leonore e Rocco per non lasciare testimoni. Si appresta a pugnalare Florestan dopo avergli ricordato i motivi del suo odio, ma Leonore si frappone: «Uccidi prima sua moglie!». Dopodiché, tra lo stupore dei tre uomini, rivela la propria identità e minaccia Pizarro con una pistola. In quel momento risuona all'esterno uno squillo di tromba, che annuncia l'arrivo del ministro. Florestan e Leonore sono salvi, Pizarro è disperato e Rocco sollevato. Florestan e Leonore si abbandonano alla felicità della loro riunione. Rocco è di ritorno annunciando che tutti i prigionieri devono essere liberati su ordine del ministro.

Nel cortile del castello, i prigionieri e tutto il popolo celebrano la gioia della liberazione. Don Fernando, il ministro, annuncia che viene in veste di liberatore, per ordine del re. Rocco gli conduce Florestan, che Fernando credeva morto. Il ministro ordina alla guardia di portare via Pizarro, destinato, come si può intuire, a prendere il posto di Florestan in cella. Leonore scioglie le catene di Florestan e tutti cantano la gloria dell'amor fedele e la grandezza della sposa che ha salvato il proprio sposo.

Synopsis

ACT ONE

Jaquino, the prison porter, is paying court to Marzeline, Rocco's daughter. He would like to marry her but Marzeline makes him understand that his efforts are in vain. 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. 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 Marzeline, benevolence for Rocco, suffering for Jaquino and embarrassment for Leonore who is only too aware of the misunderstanding. Rocco promises that Marzeline 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. Leonore then lets him understand that she could help him in his work with the prisoners. Rocco gives an encouraging reply while Marzeline 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. A march announces the arrival of Don Pizarro. 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 Florestan whom the Minister believes to have died some time before. Therefore he decides to hasten events and to complete his vendetta by killing Florestan. He foretastes that moment, then orders his men to tell him when the Minister arrives. He tries to enlist Rocco to kill Florestan. Rocco refuses. Pizarro then promises to do it himself: Rocco need only dig a grave in the dungeons. Pizarro goes off for a moment. Leonore gives full vent to her indignation, declaring more than ever her determination to save her husband. Marzeline 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. Leonore and Marzeline 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. The prisoners (with the exception of Florestan who is still chained in his cell) come out, striking up a song of gratitude to light and to life. Then they disperse into the garden. 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. Leonore confirms her intention of going with him down into the dungeons. At that very moment Marzeline and Jaquino rush in, frightened, announcing that Pizarro is returning and is furious because the prisoners have been let out without his permission. 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 Florestan.

ACT TWO

In Florestan's cell, Leonore'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 Leonore appear beside him before he loses consciousness. Leonore and Rocco, carrying



Gabriel Insignares, modellini per le scene di Fidelio di Ludwig van Beethoven al Teatro La Fenice, novembre 2021. Direttore Myung-Wbun Chung, regia di Joan Anton Rechi, scene di Gabriel Insignares, costumi di Sebastian Ellrich.

tools, go down into the cell. They note that the prisoner is still alive. Leonore finds it difficult to hide her emotion. 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. 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 Leonore intervenes: «First kill his wife». Then, amidst the astonishment of the three men, she reveals her true identity and threatens Pizarro with a pistol. 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. Florestan and Leonore indulge their happiness on being reunited. Rocco returns announcing that all the prisoners are to be freed on the orders of the Minister.

In the castle courtyard, the chorus of the Prisoners and the People celebrate the joy of liberation. Don Fernando, the Minister, announces that he comes as a liberator on the orders of the King. 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 Florestan's place in a prison cell. Leonore frees Florestan of his chains and everyone proclaims the glory of faithful love and the greatness of the wife who has saved her own husband.

Argument

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.

PREMIERE ACTE

Jaquino, le portier de la prison, est en train de faire la cour à Marzeline, fille de Rocco. Il souhaiterait l'épouser. Mais Marzeline lui laisse entendre que ses efforts sont vains. 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'imagine déjà dans la paix d'un foyer. 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 Marzeline, intentions positives de Rocco, consternation de Jaquino et malaise de Léonore, bien consciente du malentendu. Rocco promet de marier Marzeline 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. Léonore laisse alors entendre qu'elle pourrait bien seconder Rocco dans son travail auprès des détenus, à quoi Rocco répond avec encouragement, tandis que Marzeline 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. Une marche annonce l'arrivée de Don Pizarro. 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. 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 Pizarro s'en va provisoirement. Léonore laisse éclater son indignation, s'affirmant plus que jamais déterminée à sauver son époux. Marzeline 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 Marzeline 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. 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. 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.

Sur ces entrefaites, Marzeline et Jaquino accourent effrayés, annonçant que Pizarro revient, furieux que les détenus aient été libérés sans son autorisation. 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.



Gabriel Insignares, modellini per le scene di Fidelio di Ludwig van Beethoven al Teatro La Fenice, novembre 2021. Direttore Myung-Wbun Chung, regia di Joan Anton Rechi, scene di Gabriel Insignares, costumi di Sebastian Ellrich.

DEUXIÈME ACTE

Dans le cachot de Florestan, Lépoux 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, clans un moment d'exaltation visionnaire, avant de perdre conscience, il croit voir Léonore surgir auprès de lui. 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. 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. 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. 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. 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. Florestan et Léonore s'abandonnent au bonheur des retrouvailles. Rocco revient, et annonce que tous les Prisonniers doivent être libérés par ordre du Ministre.

Dans la cour du château, le chœur des Prisonniers et du Peuple clame la joie de la délivrance. Don Fernando, le Ministre, annonce qu'il vient en libérateur, par ordre du roi. 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.

Handlung

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

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. 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. 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. 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. 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. Ein Marsch kündigt Pizarros Ankunft an. 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, 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. Pizarro entfernt sich vorübergehend. Leonore, mehr denn je entschlossen ihren Gatten zu retten, läßt ihrer Entrüstung freien Lauf. 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. 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. 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. Marzeline und Jaquino eilen erschreckt herbei, um das Nahen Pizarros, der über die Freilassung der Gefangenen ohne seine Zustimmung erzürnt ist, anzukündigen. 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.



Gabriel Insignares, modellini per le scene di Fidelio di Ludwig van Beethoven al Teatro La Fenice, novembre 2021. Direttore Myung-Whun Chung, regia di Joan Anton Rechi, scene di Gabriel Insignares, costumi di Sebastian Ellrich.

ZWEITER AKT

In der Gefängniszelle von Florestan, 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. 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. 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. Pizarro erscheint, der, um keine Zeugen seines Tuns zu hinterlassen, die verbrecherische Absicht hat auch Leonore und Rocco aus dem Wege zu räumen. Nachdem er Florestan an den Grund seines Hasses erinnert hat, bereitet er sich vor den Dolchstich 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. Im selben Augenblick ertönt von draußen ein Trompetensignal, das die Ankunft des Ministers ankündigt. Florestan und Leonore sind gerettet, Pizarro verzweifelt und Rocco erleichtert. Florestan und Leonore geben sich beseligt dem Glück ihrer Wiedervereinigung hin. Rocco kehrt zurück und teilt mit, daß auf Anordnung des Ministers alle Gefangenen befreit werden. Der Chor der Gefangenen und des Volkes lobsingt die wiedererlangte Freiheit. Der Minister, Don Fernando, verkündet, daß er auf Befehl des Königs als Befreier gekommen ist. 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 Seelenadels der Frau die ihren Gatten rettete an.



Josef Löwy, ritratto di Joseph Ferdinand Sonnleithner, autore di Fidelio.

Fidelio*

(1814)

Eine Oper in zwei Aufzügen

op. 72

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)

Musik von Ludwig van Beethoven (1770-1827)

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

Marzelline, 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.

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

Fidelio

(1814)

Opera in due atti

op. 72

Libretto di Joseph Ferdinand Sonnleithner (1766-1835) e Georg Friedrich Treitschke (1776-1842)

nuovamente rielaborato dal francese *Léonore* di Jean-Nicolas Bouilly (1763-1842)

Musica di Ludwig van Beethoven (1770-1827)

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.

[Ouverture]

ERSTER AUFZUG

Der Hof des Staatsgefängnisses. Im Hintergrunde das Hauptthor und eine hohe Walmauer, über welche Bäume hervorragten. Im geschlossenen Thore selbst ist eine kleine Pforte, die für einzelne Fussgänger geöffnet wird. Neben dem Thore das Stübchen des Pförtners. 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 Coullisse ist die Thüre zur Wohnung des Gefangenenwärters. Rechts stehen Bäume mit eisernen Geländern eingefasst, welche, nebst einem Gartenthor, den Eingang des Schlossgartens bezeichnen.

ERSTER AUFTRITT

Marzeline, Jaquino. Marzeline plättet vor ihrer Thüre Wäsche, neben ihr steht ein Kohlenbecken, in dem sie den Stabl wärmt. Jaquino hält sich nahe bei seinem Stübchen, öffnet die Thüre mehreren Personen, die ihm Pakete 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
(ibre 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.

[Ouverture]

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 che gli 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 blickest,
so bring' ich kein Wörtchen hervor.

MARZELLINE
Wenn du dich nicht in mich schickest,
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)

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 alfine!
(fra sé)

Wie macht seine Liebe mir bang',
wie werden die Stunden mir lang!

(Jaquino öffnet die Pforte, nimmt ein Packet ab, 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!

Come m'inquieta il suo amore,
come mi diventan lunghe le ore!

(Jaquino apre la porta, prende un pacchetto, e lo deposita nella stanzetta; frattanto Marcellina prosegue.)

So che il poverino si tormenta,
mi spiace tanto per lui!
lo 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
Wie? dich anzusehn, willst du mir wehren?
Auch das noch?...

MARZELLINE
So bleibe hier stehn!

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

MARZELLINE
Versprochen? Nein, das geht zu weit!

JAQUINO
... du hast mir *u.s.w.*

(Man pocht.)

JAQUINO
Zum Henker, das ewige Pochen,
zum Henker!

MARZELLINE
So bin ich doch endlich befreit!

Das ist ein willkommener 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.)

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

MARCELLINA
E allora resta qui!

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 Gaspare Eustachio Jaquino.
(a Marcellina)
Finalmente posso chiacchierare ancora.

(Bussano.)

Al diavolo! Ancora diggià!

(Si gira per aprire.)

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 Marzeline)

Nun hoffe ich, soll uns Niemand stören.

ROCCO

(ruft im Schlossgarten)

Jaquino! Jaquino!

MARZELLINE

Hörst du, der Vater ruft!

JAQUINO

Lassen wir ihn ein wenig warten. Also, auf unsere Liebe zu kommen.

MARZELLINE

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

JAQUINO

(eifersüchtig)

Ei freilich, da kann man nicht schnell genug sein.

ROCCO

(ruft wieder)

Jaquino! Hörst du nicht?

JAQUINO

(schreiend)

Ich komme schon.

(zu Marzeline)

Bleib' fein hier, in zwei Minuten sind wir wieder beisammen.

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

MARCELLINA

(sul proscenio)

Che posso farci se non mi piace più come prima?

JAQUINO

(a chi ha bussato, richiudendo in fretta)

Provvederò. D'accordo!

(avanzando, a Marcellina)

Spero che adesso nessuno ci disturberà.

ROCCO

(chiama nel giardino del castello)

Jaquino! Jaquino!

MARCELLINA

Senti, il padre chiama!

JAQUINO

Facciamolo aspettare un poco. Allora, per tornare 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 Marcellina)

Resta pur qui, fra due minuti siamo ancora insieme.

(Va nel giardino la cui porta resta aperta.)

ZWEITER AUFTRITT

Marzeline 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.

[Nr. 2 Arie]

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.*

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 spero di piacergli anch'io, e s'io conoscessi le intenzioni del padre, la mia felicità potrebbe presto essere completa.

[2. Aria]

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 scaccia gli affanni.
E quando il lavoro è finito,
s'appressa la soave notte,
e posiamo dalle fatiche.

*(come sopra)*La speranza *ecc.*

[Dialog]

DRITTER AUFTRITT

*Marzelline, Rocco, Jaquino.**Jaquino trägt Gartenwerkzeug hinter Rocco her und in's Haus.*

ROCCO

Guten Tag, Marzelline! Ist Fidelio noch nicht zurückgekommen?

MARZELLINE

Nein, Vater!

ROCCO

Die Stunde naht, wo ich dem Gouverneur die Briefschaften bringen muss, die Fidelio abholen 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 haben warten müssen.

(Sie hat währenddessen Leonore zur Thür hereinkommen erblickt; mit Lebhaftigkeit)

Da ist er ja! da ist er!

VIERTER AUFTRITT

*Vorige, Leonore.**Sie trägt ein dunkles Warnms, ein rothes Gilet, dunkles Beinkleid, kurze Stiefel, einen breiten Gürtel von schwarzem Leder mit einer kupfernen Schnalle; ihre Haare sind in eine Netzhaube gesteckt. Auf dem Rücken trägt sie ein Behältniss mit Lebensmitteln, auf den Armen Ketten, die sie beim Eintreten an dem Stübchen des*

[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 ritornato Fidelio?

MARCELLINA

No, padre!

ROCCO

S'avvicina l'ora in cui devo portare al governatore la posta che Fidelio doveva andare a prendere; 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.

(Frattanto 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, depone contro la stanzetta del portina-**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 Marzelline 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 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.

io; 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 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 Marcellina, 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

(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, 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 Leonoren zu weiden, und geht dann bei Seite, um die Ketten zu betrachten.)

[Nr. 3 Quartett]

MARZELLINE

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

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 Marcellina.

LEONORA

Cerco di fare tutto quello che mi è possibile.

ROCCO

Sì, sì, sei in gamba, non si può essere più zelanti, 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 Marcellina.)

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.)

[3. 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)

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!

JAQUINO

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

MARZELLINE

(hastig)

Wirst du es bald thun, lieber Vater?

ROCCO

(lachend)

Ei, ei, wie eilfertig!
(ernsthafter)

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!

JAQUINO

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

So bald der Gouverneur nach Sevilla gereist sein wird, darnach haben wir mehr Müsse. 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.

MARZELLINE

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.)

[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.

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 impiccio!

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.)

[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.

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 gleichen 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 unterirdischen 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)

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 trattenendosi)

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 volte sotterranee 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)

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 ibrigen.)

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

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

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.

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

Hai indovinato.

LEONORE

(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.

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

(noch geheimnissvoller)

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

MARZELLINE

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

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

(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 com-

kämpfen 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.

MARZELLINE

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

ROCCO

Du wirst dein Glück ganz sicher bauen.

LEONORE

Ich hab' auf Gott und Recht Vertrauen.

MARZELLINE

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!

battere con me stesso! Eppure ero un tipo ben diverso da te, con la tua pelle delicata e le tue mani morbide.

[5. Terzetto]

ROCCO

Bene, figlio mio, bene,
abbi sempre coraggio,
così riuscirai;
il cuore si temprà
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

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!

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.

MARZELLINE

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 Hülf', es ist ja wahr!

LEONORE

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

MARZELLINE

(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!

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 bitt're Thränen!

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 stringete il legame
con dolci lacrime di gioia!

MARCELLINA

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
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 Blechbüchse 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 viele gegen den Garten zu; und Jedermann, der sich dem Graben der Festung nähert, werde sogleich vor mir gebracht.

ERSTER OFFIZIER
Gut, Herr Gouverneur!

(Die Musik schweigt.)

PIZARRO
(zu Rocco)
Ist etwas Neues vorgefallen?

ROCCO
Nein, Herr!

[Dialog]

ROCCO
Ma ora è tempo ch'io consegni la posta al governatore.

[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 Marzellina.)

SCENA QUINTA

Rocco, Pizarro, ufficiali, guardie.
Durante la marcia iniziata prima, alcune sentinelle aprono dall'esterno il portone principale. Entrano alcuni ufficiali con un distaccamento, poi giunge Pizarro, il portone viene richiuso. Durante la musica.

PIZARRO
(agli ufficiali)
Tre sentinelle sul muro, dodici uomini giorno e notte al ponte levatoio; altrettanti verso il giardino; e chiunque s'avvicina al fossato della fortezza, sia portato immediatamente davanti a me.

PRIMO UFFICIALE
Bene, signor governatore!

(La musica cessa.)

PIZARRO
(a Rocco)
C'è qualche novità?

ROCCO
No, signore!

PIZARRO
Wo sind die Depeschen?

ROCCO
(nimmt Briefe aus der Blechbüchse)
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 Staatsgefängnisse, denen Sie vorstehen, mehrere Opfer willkürlicher Gewalt enthalten. Er reis't morgen ab, um Sie mit einer Unterschung zu überraschen. Seien Sie auf Ihrer Hut, und suchen Sie sich sicherzustellen."
(betreten)

Gott, wenn er entdeckte, dass ich diesen Florestan in Ketten liegen habe, den er längst todt glaubt; ihn, der so oft meine Rache reizte, der mich vor dem Minister enthüllen, und mir seine Gunst entziehen wollte! Doch es gibt ein Mittel.

(rasch)
Eine kühne That kann alle Besorgnisse zerstreuen!

[Nr. 7 Arie mit Chor]

PIZARRO
Ha! Welch ein Augenblick!
Die Rache werd' ich kühlen!
Dich rufet dein Geschick!
In seinem Herzen wühlen,
o Wonne, grosses Glück!
Schon war ich nah', im Staube,
dem lauten Spott zum Raube,

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 dovessi badare a tutto questo, non verrei mai a capo di niente.

(A una lettera si ferma.)

Che vedo? Mi sembra di conoscere questa scrittura. Leggiamo

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

PIZARRO
(legge)
«Le do notizia che il ministro è venuto a conoscenza che le prigionie di stato, cui Lei sovrintende, ospitano numerose vittime di dispotica violenza. Domani egli parte per sorprendereLa con un'inchiesta. Stia bene in guardia, e cerchi di correre ai ripari.»
(sorpreso)

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

(rapidamente)
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

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,
ihm noch ins Ohr zu schreien:
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 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!

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'uffiziale)

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 castello una carrozza scortata da cavalieri, sull'istante ordini al trombettiere di dare un segnale. Comprende? Sull'istante un segnale! M'aspetto 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

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 geb' 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!

ROCCO

(erschreckt)

Wie?

PIZARRO

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

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. Duetto]

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

(atterrito)

Che?

PIZARRO

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

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 beben,
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?

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

(Er zeigt den Dolch.)

ein Stoss und er verstummt!

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
Poi io stesso incappucciato
penetrerò nel carcere:

(Mostra il pugnale.)

un colpo ed è spacciato!

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 Eile!
Hast du mich verstanden?
Du gibst ein Zeichen;
dann werd' ich selbst verummmt
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,
(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,

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

PIZARRO
Muoia 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
Muoia 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,
(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,

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. w.*

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

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

Ich folg' dem innern Triebe *u. s. w.*

(Ab gegen den Garten.)

[Dialog]

SIEBENTER AUFTRITT

Marzeline, Jaquino.
Marzeline kommt aus dem Hause, Jaquino ihr nach.

JAQUINO
Aber Marzeline.

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

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 Orten und
Ecken. Ich musste dir den Stahl in den Ofen legen,
Wäsche in Falten schlagen, Päckchen zu den Ge-
fangenen bringen, kurz alles thun, was ein ehrbares
Mädchen einem ehrbaren Junggesellen erlauben
kann. Aber seit dieser Fidelio

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 si 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, sia-
mo intesi.

JAQUINO
Chi me l'avrebbe mai detto quando mi decisi a
innamorarmi di te come si deve. Allora ero il buo-
no, il caro Jaquino in ogni angolo e luogo. Dove-
vo metterti il ferro sulla stufa, piegarti ben bene
la biancheria, portare pacchetti ai prigionieri, in
breve far tutto quello che un'onesta ragazza può
permettere a un onesto giovanotto. Ma da quando
questo Fidelio

MARZELLINE
(rasch einfallend)
Ich leugne nicht, ich war dir gut, aber sieh'! Ich
bin offenherzig, das war keine Liebe. Fidelio zieht
mich weit mehr an, zwischen ihm und mir fühle
ich eine weit grössere Uebereinstimmung.

JAQUINO
Eine Uebereinstimmung mit einem solchen her-
gelaufenen Jungen, der Gott weiss woher kommt,
den der Vater aus blossem 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, Leonora.
Aus dem Garten.

ROCCO
Was habt ihr denn beide wieder zu zanken?

MARZELLINE
Ach Vater, er verfolgt mich immer.

ROCCO
Warum denn?

MARZELLINE
(zu Leonora 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 Marzeline.)

MARCELLINA
(interrompendo con vivacità)
Non lo nego, ero gentile con te, ma vedi! Sono
sincera, quello non era amore. Fidelio mi attira
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 padre ha rac-
colto 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 perseguita sempre.

ROCCO
E perché?

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.)

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 einigemale, 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 theilt 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.

ROCCO

Einen Gefallen? Du hast recht, Marzeline. 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 Marzeline)

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

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 promettete e sempre rimandate; 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 concede 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 dovette fargli un favore, e non sarà poi tanto pignolo.

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

mit Marzeline 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 Lust, 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 Hülfe 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, kehrest du zurück?

(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.*

(Ebe der Chor noch ganz geendet ist, erscheint Rocco im Hintergrunde der Bühne, und redet angelegentlich mit Leonore. Die Gefangenen entfernen sich in den Garten; Rocco und Leonore nähern sich der Vorderbühne.)

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?

(Sul muro compare un ufficiale che poi si allontana.)

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, Rocco compare sul fondo della scena, e parla istantemente con Leonora. I prigionieri s'allontanano nel giardino; Rocco e Leonora s'avvicinano al proscenio.)

ZEHNTER AUFTRITT

Rocco, Leonore.

LEONORE
Nun sprecht, 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 fuhr' 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?

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!
(geheimnissvoll)
Wir müssen ihn, doch wie? befrei'n!
Er muss in einer Stunde

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
(prorompendo)
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
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

den Finger auf dem Munde
von uns begraben sein.

LEONORE
So ist er todt?

ROCCO
Noch nicht, noch nicht!

LEONORE
(zurückfabrend)
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.

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

ROCCO
In der zerfallenen Cisterne
bereiten wir die Grube leicht;
ich tim'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.

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.

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.

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

*Vorige, Jaquino und Marzelline.
Athemlos hereinstürzend.*

MARZELLINE
Ach, Vater, Vater, eilt!

ROCCO
Was hast du denn?

JAQUINO
Nicht länger weilt!

ROCCO
Was ist geschehn?

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

JAQUINO
Nicht länger weilt!

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
Non più indugi!

ROCCO
Che è successo?

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

JAQUINO
Non più indugi!

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 mies im Innern tobet,
empöret ist mein Blut!

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

(Marzelline eilt Jaquino nach.)

ZWÖLFTER AUFTRITT

Rocco, Leonore, Pizarro, zwei Ghnzieren, 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
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!

(Martellina s'affretta dietro a Jaquino.)

SCENA DODICESIMA

Rocco, Leonora, Pizarro, due ufficiali, guardie.

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

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, Marzeline, Jamin, 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!

MARZELINE
(*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!

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 permettermi 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!

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!

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 sinnen auf und nieder!
Könn't' 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 unglücklichselig harte Pflicht!

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

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 rin-
chiuse da Leonora e Jaquino.)*

ZWEITER AUFZUG

Das Theater stellt einen unterirdischen dunkeln Kerker vor. Den Zuschauern links ist eine mit Steinen und Schutt bedeckte Cisterne; im Hintergrunde sind mehrere mit Gitterwerk verwahrte Oeffnungen 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! Welch' Dunkel hier! O grauenvolle Stille! Öd' 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 gefloh'n;
Wahrheit wagt' ich kühn zu sagen,
und die Ketten sind mein Lohn.
Willig duld' ich alle Schmerzen,
ende schmäählich meine Bahn;
süsser Trost in meinem Herzen:
meine Pflicht hab' ich gethan!

(in einer an Wahnsinn grenzenden, jedoch ruhigen Begeisterung)

Und spür' ich nicht linde, 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 Gemüthsbewegung auf den Felsensitz nieder, seine Hände 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 Arie]

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 keine 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.

[12. Melologo...]

LEONORA

(a mezza voce)

Com'è freddo in questa volta sotterranea!

ROCCO

Naturale, è così profonda.

LEONORA

(si guarda attorno da ogni parte, inquieta)

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'assisti, 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. Gieb mir eine Haue, und du stelle dich Weher.

(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 erzwungener 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 holen 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 sei'st, 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

(fängt wieder an zu arbeiten)

Meil 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)

Lesti orsù ecc.

LEONORA

(anch'essa riprendendo il lavoro)

Lasciatemi riprender forza, saremo presto alla fine.

ROCCO

Lesti 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

Lesti orsù ecc.

LEONORE
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]

LEONORE
Er erwacht!

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

LEONORE
(in grösster Verwirrung, immer nach Florestan sehend)
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.

LEONORE
(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 fände ich Ruhe?

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

LEONORA
Non dovete *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...

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

(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 wagte.

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.

FLORESTANO
Sarete sempre sordo ai miei lamenti, uomo crudele?

(Alle ultime parole volge il capo verso Leonora.)

LEONORA
Dio! È lui!

(Cade esanime sull'orlo della fossa.)

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

FLORESTANO
Ma ditemi alfine: 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
Es ist unmöglich, sag' ich euch. Ich würde mich in's Verderben stürzen, ohne euch genützt zu haben.

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 Schliesser, 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?

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

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?

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

ROCCO
Es ist wahr der Mensch hat so eine Stimme

LEONORE
Jawohl sie dringt in die Tiefe des Herzens.

[Nr. 13 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)
Ihr labt' ihn gern den armen Mann, es ist ja bald um ihn gethan.

LEONORE
(für sich)
Wie heftig pochet 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, bange Stunde winkt, die Tod mir oder Rettung bringt.

ROCCO
Ich thu', was meine Pflicht gebeut, 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.

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

ROCCO
È vero quell'uomo ha una voce

LEONORA
Oh sì penetra nel profondo del cuore.

[13. 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

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

LEONORE

Ach!

(schmeichelnd)

Ihr labtet gern den armen Mann.

ROCCO

Das geht nicht an, das geht nicht an.

LEONORE

(wie vorhin)

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!

ROCCO

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

LEONORA

Ah!

(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 sì! 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

Sovente 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!

FLORESTAN

O dass ich euch nicht lohnen kann!

(Florestan verschlingt das Stück Brot.)

[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.)

FLORESTANO

Oh non potervi ricompensare.

(Florestano inghiotte il pezzo di pane.)

[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 patente 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 qualsi-
asi 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.)

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

PIZARRO
Gut! der Jüngling soll sich entfernen.

ROCCO
(zu Leonore)
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 Vermummten 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]

SCENA TERZA

Detti, Pizarro (incappucciato entro un mantello).

PIZARRO
(a Rocco, fälschend la voce)
È tutto pronto?

ROCCO
Sì, basta soltanto aprire la cisterna.

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 disarmar 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
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.

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!

PIZARRO
Muoia! Ma prima deve sapere
chi gli dilania il superbo cuore.
Si 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.

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!

FLORESTAN
O Gott! O mein Gott!

PIZARRO
Er soll bestrafet sein!

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

PIZARRO
Sein Weib?

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
Soll ich vor einem Weibe beben?

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
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?

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!

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

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

Ach! du bist gerettet! grosser Gott!

FLORESTAN
Ach! ich bin gerettet! grosser Gott!

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

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

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

[Dialog]

LEONORA
La morte ti è dovuta!

PIZARRO
Li sacrifico entrambi al mio sdegno.

(Si scaglia di nuovo su lei e Florestano.)

LEONORA
Traffiggere
devi prima questo petto!

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

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]

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.

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

[Quartett folgt]

LEONORE UND FLORESTAN

Es schlägt der Rache 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 Rache 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 Pi-
zarro schon geht, fasst die Hände beider Gatten, drückt
sie an seine Brust, deutet gen Himmel und eilt nach.
Die Soldaten leuchten Pizarro voraus.)*

SCENA QUARTA

*Detti, Jaquino, due ufficiali, soldati (con torce).
Jaquino, ufficiali e soldati compaiono all'inferriata su-
periore della scala.*

JAQUINO

(parla durante la pausa musicale sopra indicata)
Padre Rocco! Arriva il signor ministro. Il suo se-
guito 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 go-
vernatore.

*(I soldati scendono fino alla porta. Gli ufficiali e Jaqui-
no 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 se-
guirlo; 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.)*

[Dialog]

[Dialogo]

FUNFTER 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?

LEONORE

(schnell)
Ich verliess Sevilla, ich kam hierher zu Fuss in
Manneskleidern, der Kerkermeister nahm mich
in Dienste dein Verfolger selbst machte mich zum
Schliesser.

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 gefühlt, in-
dem er far sein besseres Selbst stritt?

[Nr. 15 Duett]

LEONORE UND FLORESTAN

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

LEONORE

Du wieder nun in meinen Armen!

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 altrettan-
ti motivi per credere che il nostro affanno sia al
termine e inizi il tempo della nostra felicità.

FLORESTANO

Parla! Come arrivasti qui?

LEONORA

(rapida)
Lasciai Siviglia, venni fin qui a piedi in vesti virili,
il capocarceriere mi prese al suo servizio, il tuo stesso
persecutore mi fece carceriere.

FLORESTANO

Sposa fedele! Donna senza pari! Che hai dovuto
sopportare per causa mia?!

LEONORA

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

[15. Duetto]

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!

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!

LEONORE
O himmlisches Entzücken!

FLORESTAN
Leonore!

LEONORE
Florestan!

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

[Dialog]

SECHSTER AUFTRITT

Rocco, die Vorigen.

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

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!

LEONORA
Oh piacere celeste!

FLORESTANO
Leonora!

LEONORA
Florestano!

LEONORA E FLORESTANO
Oh gioia indicibile *ecc.*

[Dialog]

SCENA SESTA

Rocco e detti.

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

seid nicht erwähnt; euer Aufenthalt hier ist eine Eigenmächtigkeit des Gouverneurs. Kommt, folgt mir hinauf! Auch ihr, gnädige Frau! Und gibt Gott meinen Worten Kraft, und lohnt 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 erfahren. Auch diese Fesseln bleiben noch, und sollen euch Mitleid erfehen. Dass sie Pizarro's Fesseln würden!

(Alle drei ab.)

VERWANDLUNG

Paradeplatz des Schlosses, mit der Statue des Königs.

SIEBENTER AUFTRITT

Don Fernand, 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!

non siete nell'elenco; il vostro soggiorno qui è un sopruso del governatore. Venite, seguitemi lassù! Anche voi, gentile signora! E se Dio concede 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, imploreranno pietà per voi. Oh, diventassero le catene di Pizarro!

(Escono tutti tre.)

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

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

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

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.*

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

(stauwend)

Der Todtgeglaubte,
der Edle, der für Wahrheit stritt?

ROCCO

Und Qualen ohne Zahl erlitt.

DON FERNANDO

Mein Freund, der Todtgeglaubte?
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?

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.

DON FERNANDO

(stupito)

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

ROCCO

E soffri 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

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
(*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.

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
Gott! o welch' ein Augenblick *u.s. w.*

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

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 toglì le sue catene!
Ma fermati! Solo a voi, nobile signora,
a voi spetta liberarlo del tutto.

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, inespriabile!

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.

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 Leonoreweisend*)
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.*

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!

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.*

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!

Struttura musicale dell'opera*

a cura di Enrico Girardi

Ouverture: Fidelio

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

ERSTER AUFZUG

n. 1 - Duett [Marzeline-Jaquino]

«Allegro» *Jetzt, Schätzchen, jetzt sind wir allein* (Jaquino, Marzeline)

[Dialogo]

(Jaquino, Marzeline, Rocco)

n. 2 - Arie [Marzeline]

«Andante con moto/Allegro/Tempo I/Allegro»

O wär' ich schon mit dir vereint

(Marzeline)

[Dialogo]

(Rocco, Marzeline, Jaquino, Leonore)

n. 3 - Quartett [Marzeline-Leonore-Jaquino-Rocco]

«Andante sostenuto» *Mir ist so wunderbar*

(Marzeline, Leonore, Rocco, Jaquino)

[Dialogo]

(Rocco, Marzeline, Leonore)

n. 4 - Arie [Rocco]

«Allegro moderato/Allegro/Tempo I»

Hat man nicht auch Gold beineben

(Rocco)

[Dialogo]

(Leonore, Rocco, Marzeline)

n. 5 - Terzett [Marzeline-Leonore-Rocco]

«Allegro ma non troppo/Allegro molto»

Gut, Söhnchen, gut

(Rocco, Leonore, Marzeline)

[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/-»

Abscheulicher! wo eilst du hin?

«Adagio/Allegro con brio»

Komm, Hoffnung lass den letzten Stern

(Leonore)

[Dialogo]

(Jaquino, Marzeline, Rocco, Leonore)

n. 10 - Finale

«Allegro ma non troppo»
O welche Lust, in freier Luft
 (Coro)

«Rec./Allegro molto/Andante con moto»
Nun sprecht, 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)

TEITER 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. 13 - 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.

Sulla musica dell'ultimo *Fidelio* di Beethoven

di Enrico Girardi

Il lungo travaglio che Beethoven dovette affrontare per licenziare la versione definitiva di *Fidelio* ha principalmente origine in una circostanza storica. Al principio dell'Ottocento non poteva dirsi ancora nata infatti una vera e propria opera tedesca, se non per il genere del *Singspiel*, il cui impianto drammatico è sostanzialmente comico. E se è vero che il *Singspiel* non esclude affatto la presenza di elementi 'seri' – come del resto avviene nell'opera buffa e nell'*opéra-comique*, che del *Singspiel* sono in una qualche misura gli equivalenti italiano e francese – è pur vero che in questa pagina beethoveniana i tratti comici hanno un peso drammatico decisamente inferiore a quello dei temi principali, che certamente appartengono alla sfera dei drammi seri: la libertà, la giustizia, l'amore coniugale.

Sia pure in modo diverso, in tutte e tre le versioni Beethoven sembrò concentrare il comico nei primi numeri dell'opera, per dedicarsi poi ai temi, del resto così suoi, che gli stavano più a cuore. Lo stile comico pervade dunque i primi cinque numeri, a partire dal leggiadro duetto n. 1 di Marzeline e Jaquino e dalla luminosa aria n. 2 di Marzeline. L'aria n. 4 di Rocco si profila come la classica aria da basso dell'opera italiana, con la melodia principale che si sposta in orchestra per lasciare al cantante una rapida declamazione ritmica, mentre elementi più scuri, sia pure nel contesto di un brano ironico e leggero, si fanno largo nel terzetto n. 5 di Leonore, Marzeline e lo stesso Rocco. Una cosa a sé è, in tal contesto, l'incantevole n. 3 «*Mir ist so wunderbar*»: trattasi di quartetto come sospeso fuori dal tempo, che dal punto di vista formale trae elemento dalle imitazioni a canone delle voci, mentre dal punto di vista melodico – frasi lunghe costituite da 'punti' staccati – rivela quanta attenzione il giovane Beethoven avesse dedicato allo studio della musica vocale händeliana.

Lo spartiacque tra il comico e il serio, inizio vero e proprio del dramma, lo rappresenta invece la marcia orchestrale n. 6, brano rapido e leggero che con il suo ritmo puntato introduce l'aria con coro n. 7 di Pizarro, i cui tratti minacciosi e ostili appaiono fin da subito nelle drammatiche seconde minori dell'*incipit* orchestrale e vengono confermati non solo dal tono perentorio della melodia cantata ma dai rapidi ribattuti dell'orchestra. Il duetto virile n. 8 di Pizarro e Rocco, con le sue rapide scalette orchestrali e lo stile pesantemente declamato delle linee vocali, intensifica la cupezza dello scenario drammatico che si va profilando. Un pezzo di capitale importanza è poi l'aria n. 9 di Leonore, non a caso preceduta da quella marca di distinzione che è il recitativo accompagnato che la introduce. A ben vedere, si tratta dell'unico momento dell'opera in cui la protagonista non è fotografata in azione ma in un'inquadratura

riflessiva: nel cantabile iniziale l'eroina esprime la propria invocazione alla speranza attraverso una accorata melodia ricamata dal corno. Lo sconforto per la terribile situazione che si trova ad affrontare dura però un attimo, perché nella seconda sezione dell'aria – in Italia la si chiamerebbe la cabaletta – riecco profilarsi la Leonore che, mossa dai propri incrollabili ideali di giustizia, si dichiara pronta ad affrontare la prova, costi quel che costi. Il Finale dell'atto primo n. 10 non vanta le proporzioni colossali degli equivalenti brani dei capolavori buffi mozartiani, perché si snoda soltanto in tre sezioni, più una di recitativo. Ma sono sezioni che presentano un peso specifico quanto mai consistente: tale è infatti l'invocazione alla libertà dei prigionieri, inframmezzato dall'intervento di uno di loro che tanto ricorda il passo degli armigeri della *Zauberflöte* mozartiana; tale è il segmento dialogato nel quale si afferma il dominio imperioso di Pizarro; tale infine è il segmento in stile imitativo che rappresenta lo sconforto dei prigionieri che devono lasciare la calda luce del sole per rientrare nelle celle.

Gli archi gravi e gli ottoni affermano fin dalle primissime note il tono tetro dell'aria n. 10 che apre l'atto secondo. È l'unico numero interamente dedicato alla figura di Florestan, la cui importanza – l'azione di cui Leonore è protagonista è in fondo tutta incentrata su di lui – è sottolineata dall'ampia, severa introduzione orchestrale. Ecco poi un intenso recitativo accompagnato precedere l'aria vera e propria, che dapprima assume le sembianze di un lamento al maschile per poi rivelare (analogamente alla precedente aria di Leonore) l'energia che scaturisce dal presentimento di una non impossibile 'redenzione': in questa sezione si trovano peraltro i germi di quello slancio melodico che caratterizzerà lo stile dell'*Heldentenor* wagneriano, di cui si coglie qui un'anticipazione.

Il n. 12 è intitolato *Melodram und Duett*. Da noi il termine si traduce con melologo e indica un passo recitato in prosa sopra un accompagnamento musicale, molto frequente nei *Singspiele*. In questo caso segna la discesa di Leonore e Rocco negli 'inferi' delle segrete del carcere, dove è rinchiuso Florestan. Un sinistro accompagnamento degli strumenti gravi caratterizza invece il duetto vero e proprio, nel quale si fondono le aspirazioni di Leonore e lo sconforto del buon Rocco. Le corde del patetismo di Florestan, della pietà di Rocco e della tenue speranza di Leonore si fondono invece nel successivo terzetto n. 13.

Lo snodo dell'azione si verifica però, con l'ingresso di Pizarro, nel quartetto n. 14: un brano articolato e mosso nel quale il perfido piano omicida di Pizarro viene impedito dall'eroismo di Leonore che, nell'opporsi al governatore, rivela la propria identità un attimo prima che uno squillo di tromba annunci l'arrivo salvifico del ministro don Fernando. Ecco dunque verificarsi tutti i presupposti drammatici del duetto n. 15, nel quale marito e moglie possono finalmente ricongiungersi e celebrare la salvezza attraverso un continuo misto di toni eroici e slanci amorosi.

Il meraviglioso Finale n. 16 – due sezioni separate da un breve recitativo – rappresenta infine la scena del giudizio. Al di là della condanna di Pizarro, della liberazione dei prigionieri, della celebrazione dell'amore di Leonore e Florestan (e della 'riconciliazione' della coppia comica Marzeline-Jaquino), la musica schiude toni così solenni e maestosi che la scena assume le sembianze di una specie di giubilo universale, di proporzioni tali da trascendere il caso di Leonore e Florestan per redimere i sentimenti di giustizia e libertà dell'umanità intera.



Sigmund Ferdinand von Perger (1778-1841), Anna Milder-Hauptmann (1785-1838), interprete di Leonore dal 1805 al 1814.

O Dio! Quale istante!

Fidelio e la drammaturgia dell'urgenza

di *Anselm Gerhard*

Tra i brani più toccanti della partitura di *Fidelio* vi sono le cinquantasei 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 a 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 e 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, a una lode alla fin fine intercambiabile dell'istante compiuto e appagato. Naturalmente, nel contesto della scena finale del *Fidelio* è evidente che con tale 'istante' s'intenda 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 tiene 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 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?». Marzeline 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 ventose, an VI de la République française» (ovvero il 19 febbraio 1798) al Théâtre Française de la rue Feyedau. 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



Il Kärntnertortheater di Vienna dove ebbe luogo la prima rappresentazione della terza versione di *Fidelio* di Ludwig van Beethoven, nel 1814 (Vienna, Museo Storico).

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 a oggi come oro colato, non resiste a 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 segnata 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 1793/1794, 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 continua 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'include 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 duplice) di tromba, che Gaveaux – senza dare indicazioni in partitu-

ra – affidava all'arbitrio del trombettista 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 mas-



Vincent Raimund Grüner (1771-1832), Traffiggere devi prima questo petto (Fidelio II,3), incisione, 1815.

sima agitazione; non a caso l'ultimo verso parlato, che Beethoven utilizza per dare l'avvio al quartetto, rinvia con lapidaria brevità a 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 1805-1806, che si aprivano con l'aria di Marzeline poi spostata al secondo posto, il monologo che precedeva quest'aria si concludeva col sospiro: «Ah, fosse già venuto il tempo!». Nel duetto fra Marzeline e Jaquino, anticipato da Beethoven al primo posto nella

versione 1814, la prima frase di Marzeline 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 momento!». Ancora di più, alla fine di questa scena egli informa Marzeline della durata della propria assenza con una precisione che a noi – abituati agli orari ferroviari e 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:



Heinrich Merz (1806-1875), Leonore sorprende Pizarro, incisione da un disegno di Moritz von Schwind.

L'ORCHESTRA

2 FLAUTI
OTTAVINO
2 OBOI
2 CLARINETTI
2 FAGOTTI
CONTROFAGOTTO

4 CORNI
2 TROMBE
3 TROMBONI

TIMPANI

ARCHI

«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 a 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 Beethoven 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 Marzeline, 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 a 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*.

LE VOCI

DON FERNANDO, *MINISTER*
BARITONO (BASSO)

DON PIZARRO, *GOUVERNEUR EINES*
STAATSGEÄNGNISSES
BARITONO (BASSO)

FLORESTAN, *EIN GEFANGENER*
TENORE

LEONORE, *SEINE GEMAHLIN,*
UNTER DEM NAMEN FIDELIO
SOPRANO

ROCCO, *KERKERMEISTER*
BASSO

MARZELLINE, *SEINE TOCHTER*
SOPRANO

JAQUINO, *PFÖRTNER*
TENORE

ERSTER GEFANGENER
TENORE

ZWEITER GEFANGENER
BASSO

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 Marzeline e Jaquino, il 'bussare' – e quindi la paura di Jaquino di essere sempre e continuamente interrotto nelle sue dichiarazioni d'amore – è inscritto nelle stesse voci orchestrali, condotte prevalentemente in staccato, non meno di quanto lo sia il motivo d'apertura degli archi nella successiva aria di Marzeline, 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.

A 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 spazio-temporale 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*, 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 nella rielaborazione 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* («Coniugai celeste amore, / Quando accendi un fido cor / Dolci rendi affanni e stenti, / Tutto soffri, tutto tenti, / E felice alfin trionfi / Coniugai 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 «Caecilia» 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.

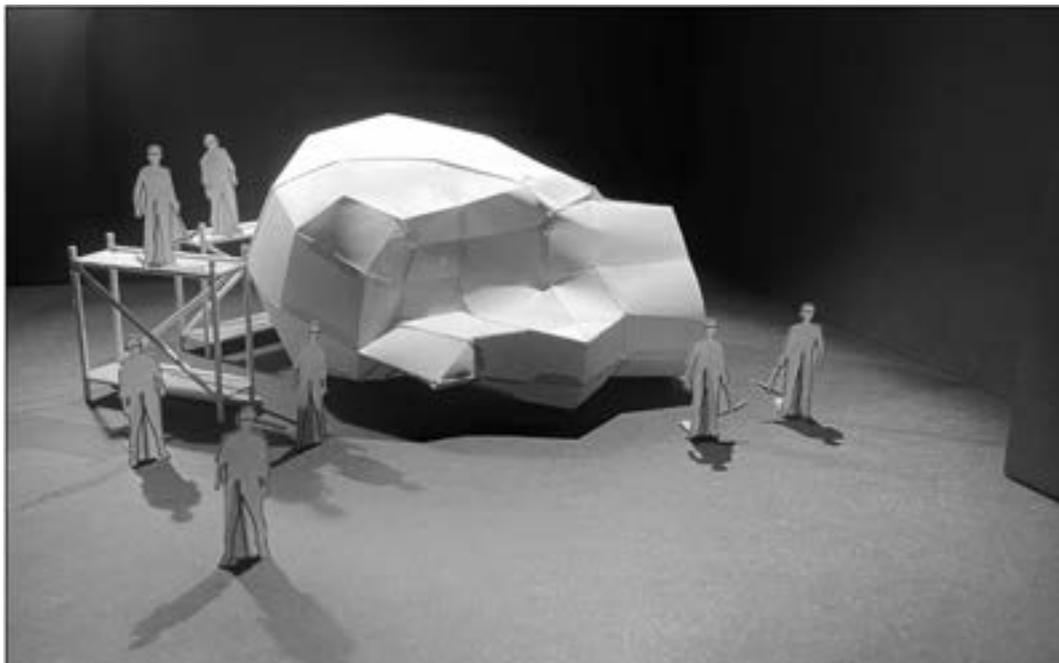
Già *Faust*, nel capolavoro di Goethe, col suo grido di struggimento «Fermati! Sei così bello!» doveva riconoscere che il tentativo di afferrare l'attimo fuggente è condannato a fallire. Una circostanza che la partitura di Beethoven sembra invece ignorare con voluta caparbia, per fissare in sua vece 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 a 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 a 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 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)



Gabriel Insignares, modellini per le scene di Fidelio di Ludwig van Beethoven al Teatro La Fenice, novembre 2021. Direttore Myung-Whun Chung, regia di Joan Anton Rechi, scene di Gabriel Insignares, costumi di Sebastian Ellich.

Joan Anton Rechi: «Uno spettacolo concreto con alcuni risvolti simbolici»

a cura di Leonardo Mello

Joan Anton Rechi ha da poco allestito alla Fenice il Faust di Charles Gounod. Ora torna a Venezia con la regia di Fidelio, che apre la stagione lirica del Teatro.

Che opinione ha sulla storia che Fidelio racconta? Qual è il tema centrale? L'amore, la libertà, la politica?

La storia si basa su un fatto reale, anche se trattato con una certa libertà, accaduto in Francia durante la Rivoluzione Francese. A mio parere l'opera presenta diversi temi, a cominciare da quello, determinante, dell'amore coniugale. Leonora/Fidelio è il personaggio principale e questo appare evidente sin dal titolo. Ci sono volte in cui gli autori non possono, per vari motivi, intitolare i propri lavori come vorrebbero. Per esempio è capitato a Verdi, che all'inizio voleva intitolare *La zingara* quello che è poi è divenuto *Il trovatore*. Altre volte questa possibilità invece esiste. I titoli ci forniscono una spiegazione di ciò che per un autore è davvero importante. In fondo *Fidelio* racconta la grande determinazione di questa donna, che intende salvare il marito pur ignorando perfino se quest'ultimo sia ancora in vita. Poi naturalmente centrale è anche l'intrigo politico. Florestan viene imprigionato per aver denunciato la corruzione di Pizarro. Io lo vedo proprio così, come un prigioniero politico. L'opera combina questi due elementi, ma la mia sensazione è che sia soprattutto intimista, con una straordinaria caratterizzazione dei personaggi.

Quali sono gli elementi principali del nuovo spettacolo, e da quali spunti e ispirazione nasce l'ambientazione?

Sono partito dall'idea di realizzare una messinscena che avesse la sua ovvia e necessaria concretezza, ma lasciasse la porta aperta anche ad altre interpretazioni. In secondo luogo, dato che l'opera si svolge a Siviglia, ci tenevo che avesse una caratterizzazione 'spagnola'. C'è un fatto storico che tutti noi spagnoli abbiamo in mente e che fa parte della nostra cultura, la Valle dei Caduti (Valle de los Caídos), un monastero che si trova vicino all'Escorial, e venne costruito subito dopo la fine della guerra civile, negli anni Quaranta. Coloro che avevano perso la guerra, cioè i repubblicani, erano prigionieri politici e lavoravano alla costruzione di questo monastero, riducendo con questo lavoro la pena da scontare. Non erano criminali, semplicemente avevano lottato dalla parte degli sconfitti. Si trattava di una

vera e propria prigione di Stato all'aria aperta, situata in un luogo molto inospitale, e questo elemento mi è venuto in mente perché mi sembrava che l'idea di un carcere all'aria aperta funzionasse bene, soprattutto nel primo atto e in contrapposizione al secondo, che invece è oscuro ed è ambientato sottoterra. Però vorrei chiarire che non è una riflessione storica su quegli anni, ma è semplicemente stata una suggestione, un punto di partenza che mi ha permesso di immaginare lo spettacolo. In quel luogo viene costruita una statua gigante, che rappresenta un *leader* (potrebbe per esempio essere il re di cui si parla nell'opera). Questa statua, che non arriva mai alla realizzazione finale, viene appunto costruita dai prigionieri. Questo elemento permette di dare una caratterizzazione un po' mitologica di *Fidelio*, penso alla grande scultura di un tempio romano. Del resto l'opera di Beethoven ha un impianto mitologico in sé, perché richiama da vicino il mito di Orfeo che finisce agli inferi per riscattare Euridice. Leonore ricorda da vicino il mitico cantore, perché anche lei in un certo senso scende all'inferno per portare in salvo il proprio amato.



Joan Anton Rechi.



Sebastian Ellrich, figurini per i costumi di *Fidelio* di Ludwig van Beethoven al Teatro La Fenice, novembre 2021. Direttore Myung-Whun Chung, regia di Joan Anton Rechi, scene di Gabriel Insignares, costumi di Sebastian Ellrich.

È molto evidente che la protagonista è questa donna coraggiosa. A lei si contrappone, come sempre, una figura antagonista, don Pizarro. Che interpretazione dà di questo personaggio?

È un politico che compie azioni illegali e cerca di distruggere i suoi rivali. Non ha scrupoli, è tutto proteso verso il suo personale potere e i suoi personali interessi. Figure del genere sono sempre esistite e le abbiamo incontrate molte volte e in molti luoghi diversi. Gioca sporco, e non si capisce mai se pensa al bene del suo Paese o a se stesso e alla sua fazione politica.

Joan Anton Rechi: “A concrete performance with some symbolic implications”

A short while ago Joan Anton Rechi staged Charles Gounod’s Faust at La Fenice. Now he’s back in Venice directing Fidelio for the opening of the Theatre’s opera season.

What do you think about the story that Fidelio tells? What’s the main theme? Love, freedom, politics?

The story is based on a true fact, albeit with a little poetic license, that happened in France during the French Revolution. I think there are various themes in the opera, starting with the decisive one of conjugal love. Leonora/Fidelio is the main character, and this is already clear in the title. There are times when, for different reasons, authors are unable to give their works the title they really want. This happened to Verdi, who initially wanted to call what went on to become *Il trovatore*, *La zingara*. At other times this possibility actually exists. Titles tell us what the author thinks is really important. Basically, *Fidelio* is about this woman’s great determination to save her husband, even going as far as to ignore whether he is still alive. Then obviously there’s also the theme of political intrigue. Florestan is imprisoned for having denounced Pizarro for corruption. That’s how I see him: as a political prisoner. The opera combines these two elements, but I feel that above all it is intimate, with an amazing characterisation of the personalities.

What are the key elements in this new production, and what inspired the setting?

I started with the idea of creating a production that had to be concrete, but that also left the door open to other interpretations. Second, since the opera takes place in Seville, I wanted it to have ‘Spanish’ characteristics. There’s one historical fact that all we Spaniards have in mind, which is part of our culture, the Valley of the Fallen (Valle de los Caídos), which is a monastery near Escorial that was built just after the end of the Civil War in the forties. The people who had lost the war, in other words the Republicans, were political prisoners and had to work on the construction of this monastery, thus reducing the sentence they would have to serve. They weren’t criminals; they had simply fought on the side of the losers. This was a real open-air prison because it was located in such an inhospitable place, and this came to mind because I thought that the idea of an open-air gaol worked really well, especially in the first act and in juxtaposition to the second, which is dark and set



Sebastian Ellrich, figurini per i costumi di Fidelio di Ludwig van Beethoven al Teatro La Fenice, novembre 2021. Direttore Myung-Whun Chung, regia di Joan Anton Rechi, scene di Gabriel Insignares, costumi di Sebastian Ellrich.

underground. It is not, however, a historical reflection on that period. Instead, it is simply a suggestion, a starting point that allowed me to imagine the performance. A huge statue representing a leader (for example, the king the opera speaks about) is being constructed on that site. And this statue, which is never completed, is constructed by the prisoners. These elements make it possible to give *Fidelio* a slightly mythological characterisation, a little like the great sculpture of a Roman temple. Furthermore, Beethoven’s opera does have a mythological imprint because it recalls the myth of Orpheus, who ends up in the underworld to save Eurydice. Leonora closely resembles the mythical poet, because in a way she also descends into hell to save the person she loves.

It’s extremely clear that this courageous woman is the protagonist. As always there is an antagonistic figure, in this case Don Pizarro. How do you interpret this character?



Foto dell'allestimento di *Fidelio* di Ludwig van Beethoven al Teatro La Fenice, novembre 2021. Direttore Myung-Whun Chung, regia di Joan Anton Rechi, scene di Gabriel Insignares, costumi di Sebastian Ellrich (foto di Michele Crosera).

He's a politician who carries out illegal actions and tries to destroy his rivals. He is without scruples and is only intent on his personal power and interests. Characters of this kind have always existed, and we have seen them many times and in many different places. His is foul play and it is never clear if he is thinking about the good of his country, or of himself and his political faction.

Myung-Whun Chung: «Un'opera sull'amore, la libertà e la fraternità»

Maestro, lei è riconosciuto come uno dei massimi interpreti di Beethoven. Cosa mi racconta della sua unica opera pensata per la scena?

I punti più importanti sono legati alla sua vita. In primo luogo, per così dire, ricercava sempre una moglie, quindi Leonore assume un valore paradigmatico. Ma anche nella Nona Sinfonia si percepisce il fatto che per lui l'uomo più felice è quello che vive e condivide un amore. In secondo luogo la battaglia per la libertà, un altro dei capisaldi dell'opera. Inoltre, come anche nella Nona Sinfonia, che ricito, il senso di fraternità. Questi tre elementi si trovano concentrati e uniti in *Fidelio*. Si tratta di un lavoro che lo ha occupato per moltissimo tempo, un lavoro profondo e duro, che ha visto varie versioni e rimaneggiamenti. Beethoven non era come Mozart o Schubert, non scriveva in modo diretto e quasi divino, per cui alla fine non c'era bisogno di correggere nulla o quasi. Beethoven, partendo da un livello altissimo, cesella il suo lavoro, e questo permette a ogni cosa di divenire migliore. Questa attitudine dà speranza a noi tutti, perché questo sforzo di ricerca, sempre provando a migliorarsi, si vede e si sente. Questa è la forza umana che contraddistingue la musica di Beethoven. Possiamo sentire e rivedere noi stessi, le nostre battaglie, il nostro lavoro. L'idea di studiare attentamente, di procedere e confrontare l'inizio con la fine è una lezione su come si deve lavorare. Il processo creativo è durato ben nove anni, e il risultato è quello di un genio, diversissimo da tutti noi. La conclusione è qualcosa di miracoloso, che davvero ci infonde speranza. Perché tutti noi dobbiamo sempre cercare di migliorare.

Fidelio è un'eccezione, una parentesi fortunata della musica di Beethoven, proprio perché per la prima e unica volta compone un lavoro teatrale.

È vero che Beethoven non è nato come compositore d'opera. La massima parte della sua arte è sinfonica e non dedicata al teatro. Ma una delle cose evidenti in *Fidelio* è il suo avvicinamento al dramma. Per molti artisti, e soprattutto musicisti, l'obiettivo è concentrare e fare più pure possibili le proprie creazioni. Si comincia con tante idee e con il lavoro tutto entra dentro la concezione originaria in modo più chiaro, più forte, più pulito. A volte sembra semplice, ma in realtà è frutto di questa continua ricerca. Tutto questo in *Fidelio* si percepisce benissimo. Si può dunque capire perché sia stata l'unica opera, dato che



Myung-Whun Chung.

gli è costata nove anni di lavoro. Comporre per le scene non era la sua espressione naturale. Almeno ci ha lasciato questa...

Come sono delineati i vari personaggi, dal punto di vista musicale?

Ognuno di loro è molto chiaramente definito. Non si possono avere dubbi su chi è chi. Pizarro è unico, come Leonore e tutti gli altri. Come musicista trovo impressionante la capacità di delineare le diverse personalità solo musicalmente, senza avere bisogno di scenografie, costumi o altro. Pizarro deve essere Pizarro, il suono, il ritmo, l'articolazione della voce sono suoi. Florestan è completamente un altro carattere. Quest'ultimo, per esempio, pur non essendo tra le figure principali, è un grande personaggio, e ha soltanto l'aria dell'inizio del secondo atto per dimostrare chi è. Non è il protagonista, ma che musica! Lo stesso vale per Leonore. È tutto profondamente definito già a livello musicale, infatti quest'opera funziona molto bene anche in forma di concerto.

Come si è sviluppata la collaborazione con il regista?

Trovo sempre importante assistere alle prove di regia, perché solo lì si può tentare di legare e avvicinare il più possibile la parte puramente musicale con i movimenti e la scena. E per questo ci vuole del tempo. Fortunatamente in questa produzione abbiamo avuto il tempo di entrare insieme nei dettagli. I cantanti sono bravi, non credo di aver mai lavorato con nessuno di loro in precedenza, ma è un cast eccellente. Il regista è molto intelligente e ha delle idee e delle suggestioni veramente brillanti. Qualche volta i registi hanno un'idea e cercano di inserirci dentro la musica, ma la musica deve prevalere, credo. Perché nella musica c'è già tutto, tutto è già scritto. Si possono cambiare le epoche, le ambientazioni, i costumi, ma lo spirito umano è tutto lì. È importante lavorare per valorizzare quello che già esiste. (l.m.)

Myung-Whun Chung: “An opera about love, freedom and brotherhood”

Maestro, you are considered as one of the most important interpreters of Beethoven. What can you tell me about the only work he wrote for the stage?

The most important aspects are linked to his life. First of all, he was always looking for a wife, so Leonore takes on a paradigmatic value. But in the Ninth Symphony one can also perceive that for him, a man is happier if he is in love and it's reciprocal. Second of all, the battle for freedom is another cornerstone of the opera. Lastly, as in the Ninth Symphony, there is a sense of brotherhood. These three elements are united and concentrated in *Fidelio*. It is a composition he worked on assiduously for an awful long time, with numerous versions and reworkings. Beethoven was not like Mozart or Schubert; he never wrote directly, almost divinely, so at the end there was no need to correct anything. Starting with an extremely high level, Beethoven polished his piece, and this enabled him to improve each aspect. This ability is a source of hope for us all because this continuous quest, this continuous attempt to improve oneself can be seen and heard. This is the human strength that marks Beethoven's music. We can hear and see ourselves, our battles, and our work. The idea of studying carefully, continuing and comparing the beginning with the end is a lesson on how one should work. This creative process lasted no less than nine years, and the result is that of a genius, who is completely different from us. The conclusion is something marvellous, one that instils us with hope because we should all try to improve in continuation.

Fidelio is an exception, a successful digression in Beethoven's music, precisely because it was the only time he composed an opera.

It's true that Beethoven was not an opera composer. Most of his works are symphonic, not for the opera. But one of the things that is clear in *Fidelio* is his approach to drama. For numerous artists, and above all musicians, the objective is to concentrate and make your own creations as much as possible. You start with lots of ideas and through work, it all becomes part of the original conception in a way that is clearer, stronger, and cleaner. At times it seems easy, but in reality, it is the result of this continuous research. All of this is extremely clear in *Fidelio*. Since it took him nine years' work, it is therefore understandable that this was his only opera. Composing for the stage was not his natural expression. He left us this at least.



Le prove di Fidelio di Ludwig van Beethoven al Teatro La Fenice, novembre 2021. Direttore Myung-Whun Chung, regia di Joan Anton Rechi, scene di Gabriel Insignares, costumi di Sebastian Ellrich (foto di Michele Crosera).

Musically speaking, how are the characters portrayed?

They are all clearly defined. There's no doubt as regards who is who. Pizarro is unique, as is Leonore and all the others. As a musician, what astounds me is the ability to portray the different characters through music alone, without any need for sets, costumes or whatever. Pizarro has to be Pizarro, the sound, rhythm, and articulation of his voice is his. Florestan is a totally different character. Despite not being one of the protagonists, the latter, for example, is a great character; and all he has is the aria at the beginning of the second act to show who he is. He isn't the protagonist, but the music! The same can be said for Leonore. At a musical level it is all extremely well-defined and that's why this opera works really well as in concert-form as well.

How did the collaboration with the director develop?

I think it's always really important to take part in the stage rehearsals because that's the only way you can really combine the music with the movements and the scenes, bringing them closer. And this takes time. Luckily in this production we had the time to look at all the details together. The singers are good; I don't think I've ever worked with any of them before, but it's an excellent cast. The director is highly intelligent, and he has come up with some really brilliant ideas and suggestions. Sometimes directors have an idea and they try to make it part of the music, but I believe that it's the music that has to prevail. Because everything is already there in the music, written in black and white. You can change periods, settings, and costumes, but the human spirit is there. It's important to work on enhancing what already exists.

Dall'Archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

È il 26 gennaio 1816: per la prima volta risuonano alla Fenice le note di una non meglio identificata 'sinfonia di Beethoven', diretta da Antonio Cammerra. Per molto tempo abbiamo ritenuto che l'interesse per la musica operistica a Venezia e in Italia in generale abbia potuto soffocare, addirittura annientare l'esecuzione (e la composizione) della musica strumentale, ma in realtà questa convinzione oggi è stata letta in un modo diverso, più approfondito. Gli studi più recenti dimostrano infatti come se da una parte certamente è all'aspetto drammaturgico e operistico che sono orientate le simpatie del pubblico, dall'altra parte non mancarono esecuzioni di musiche strumentali italiane e, forse ancor più, di autori di area mitteleuropea. Per chiarire meglio il valore che venne sempre attribuito a questo versante, è importante conoscere la costituzione dei fondi musicali, presenti anche nel Veneto, che testimoniano sistematicamente e nella maniera più ampia proprio questo interesse: si pensi ad esempio al materiale custodito nel fondo antico della Biblioteca della Veneranda Arca del Santo, che conta circa un migliaio di titoli largamente legati anche al mondo d'Oltralpe, sia per quanto riguarda la musica cameristica sia per quella sinfonica. Il 'caso' beethoveniano viene testimoniato da ben tredici edizioni a stampa, che vanno dalla cantata op. 46 *Adelaide von Matthison*, alle Bagatelle op. 33, alle sei contraddanze WoO 14, ai sei minuetti WoO 9 (questi ultimi tutti per pianoforte), alla serenata op. 8 (ridotta per pianoforte a quattro mani), alle variazioni per cembalo e arpa o per violino e pianoforte WoO 64, 40 e 76, alle sonate op. 47 e op. 101 per violino e per pianoforte, al trio opera 11 e persino al quarto concerto per pianoforte. *Dulcis in fundo*, è presente anche la Marcia in sol minore, proprio per uno dei brani allora più amati del *Fidelio*.

Questo naturalmente è solo un esempio di tanta abbondanza, dal momento che altrettanto avviene nel fondo oggi conservato presso la biblioteca comunale di Treviso: accanto al materiale manoscritto (interamente schedato) è conservata una parte davvero molto ampia di edizioni a stampa prevalentemente di autori appartenenti al classicismo viennese, con una spiccata preferenza per le numerosissime composizioni di Haydn. E va anche sottolineato che questo materiale (sia i manoscritti sia le stampe) proveniva dall'acquisto di sei quintali di musica (!) provenienti soprattutto da Venezia e dalle sue chiese, come testimonia un'annotazione manoscritta di Luigi Bailo:

Avendo acquistato a Venezia sei quintali di musica manoscritta che era l'archivio di un imprenditore di musica di chiese in Venezia, il maestro Guadagnin.


TEATRO LA FENICE
 VENEZIA
 Manifestazioni dell'Anno Teatrale 1949-50

STAGIONE LIRICA DI CARNEVALE
 dal 16 Novembre 1949 al 17 febbraio 1950

Martedì 14 Febbraio - ore 21
Abbonamenti n. 17 - 18 Abbonamento Prima

PRIMA RAPPRESENTAZIONE
FIDELIO
Seconda opera in 3 atti di L. v. Beethoven
Musica di LUDWIG VAN BEETHOVEN

INTENDENTE e DIRETTORE
 Vittorio Gui

REGISTA
 Giuseppe Marchioro

CAST
 Don Giovanni: ...
 Leporello: ...
 Donna Elvira: ...
 Donna Anna: ...
 Zerlina: ...
 Masetto: ...
 Don Rodrigo: ...
 Don Bartolo: ...
 Figaro: ...
 Il conte: ...
 Il barbiere: ...

PREZZI (tasse comprese)

Palco (prima fila)	2500	Palco (seconda fila)	800
Palco (terza fila)	1500	Palco (quarta fila)	400
Palco (quinta fila)	1000	Palco (sesta fila)	300
Palco (settima fila)	500	Palco (ottava fila)	250

La vendita dei biglietti si effettua presso la Direzione del Teatro La Fenice, SAN MARCO

Giovedì 18 Febbraio - ore 21 precise - Seconda rappresentazione
FIDELIO
 di Ludwig van Beethoven
 Intendente e Direttore **VITTORIO GUI**



Locandina per la prima rappresentazione veneziana di Fidelio di Ludwig van Beethoven, Teatro La Fenice, 14 febbraio 1950. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Foto di scena di Fidelio di Ludwig van Beethoven al Teatro La Fenice, 1950. Direttore d'orchestra Vittorio Gui, regia di Giuseppe Marchioro. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Foto di scena di *Fidelio* di Ludwig van Beethoven al Teatro La Fenice, 1970. Direttore Heinz Wallberg, regia di Werner Kelch, scene e costumi di Johannes Dreher. Archivio storico del Teatro La Fenice.

L'abbondanza di questi materiali non deve in alcun modo stupire: si tenga sempre presente il favore con il quale il pubblico veneziano aveva accolto nel 1816 (e torniamo all'anno dal quale eravamo partiti) e nel 1817 l'esecuzione della *Creazione del mondo* e *Le quattro* (sic) *stagioni* a Palazzo Erizzo di Santa Maria Formosa, due tra i principali oratori di Haydn, eseguiti da una società di nobili dilettanti. Anche una scorsa sia pure rapida e distratta su altri fondi musicali veneti riserva notevoli sorprese, soprattutto quando ci si orienti all'analisi delle composizioni riportate e si esamini così l'influsso davvero importante che ebbero gli autori del periodo classico nella coeva musica italiana: basti ricordare ad esempio il valore del repertorio anche sinfonico (e segnatamente degli influssi beethoveniani) in un nobile dilettante come Marcantonio Suman, i cui fondi sono divisi tra la natale Rovigo (nell'Accademia dei Concordi) e la biblioteca dell'Università di Padova.

Tornando alla Fenice, non siamo in grado di definire con certezza quale fosse la sinfonia eseguita nella sala teatrale: teoricamente potrebbero essere state tutte a eccezione della Nona, l'unica allora ancora da comporre, ma da alcune osservazioni coeve pare che la scelta dovesse essere ristretta a una delle prime due sinfonie. Potremmo comunque lamentare il ritardo con il quale venne accolta la musica di un autore così importante: l'unica consolazione è confrontare la situazione veneziana con quella di altre grandi realtà italiane. La prima apparizione di Beethoven al Teatro alla Scala tarda ben di più, dal momento che dovremo attendere il 4 marzo 1860 per assistere all'esecuzione, da parte del Quartetto Sessa, di uno dei capisaldi della letteratura musicale europea, mentre Bologna, che pure fu sede

di una delle prime Società del Quartetto concepite proprio per incrementare la conoscenza del pubblico italiano della musica strumentale 'tedesca', come allora veniva spesso definita, dovette attendere il 1873 per l'esecuzione dell'opera 101 e addirittura il 1899, proprio allo scadere del secolo, per la Prima Sinfonia.

L'anticipo che Venezia e la Fenice avevano acquisito nelle esecuzioni della musica strumentale viene invece ridimensionato dalla rappresentazione del *Fidelio* alla Scala già nell'aprile del 1928, diretto da Arturo Toscanini e con il magnifico Merli nelle vesti di Florestan, mentre la stessa Bologna mette in scena il difficile *singspiel* nell'aprile 1947 nella concertazione e direzione di Paul van Kempen. La programmazione della Fenice si dimostra invece più prudente e però anche più regolare, dopo un 1905 nel quale vengono eseguiti un quartetto di Beethoven da parte del Quartetto Belga e un prezioso concerto monografico per violino e pianoforte da parte di Francesco e di Sophie de Guarnieri, appartenenti alla grande famiglia di musicisti polesani iniziata dal contrabbassista Luigi e completata dal direttore d'orchestra Antonio, di casa nel massimo teatro veneziano. Ma il vero inizio della poi sconfinata fortuna di Beethoven alla Fenice risale al novembre del 1947, in un'Italia finalmente uscita dagli orrori della seconda guerra mondiale: tra il 3 e il 15 novembre venne infatti eseguita l'integrale delle nove Sinfonie dirette da Vittorio Gui e con la partecipazione del quartetto di solisti vocali Maria Pedrini, Elena Nicolai, Giacinto Prandelli e Boris Christoff per l'esecuzione della Nona Sinfonia, quasi una 'prova generale' dell'allestimento di *Fidelio* che avrà luogo due anni dopo, nella stagione lirica del 1949-1950, diretta sempre da Vittorio Gui e interpretata, tra gli altri, ancora da Boris Christoff nelle vesti di Rocco, il guardiano delle carceri, e dal quasi esordiente Mirto Picchi, inedito Florestan, che così anticipa il suo spiccato interesse verso ruoli non del tutto usuali e, successivamente, verso composizioni novecentesche come *La carriera di un libertino*, *Wozzeck*, *Billy Budd* e *Il prigioniero*. La rappresentazione di *Fidelio*, in lingua italiana, era posta in una stagione molto interessante, della quale fecero parte non solo un'altra grande opera 'tedesca' come il *Parsifal* ma anche una rara *Fiera di Sorocintsy* di Musorgskij e l'ancor più originale *Osteria portoghese* di Luigi Cherubini, mentre la tradizione italiana (ma tutte le opere vennero rappresentate comunque nella nostra lingua) era confortata dal *Matrimonio segreto*, *Norma*, *Simon Boccanegra* e *Madama Butterfly*, mentre in prima assoluta era stato allestito *Il ponte delle maravegie*, preziosa opera in un atto di Giuseppe Adami per la musica del veneziano Guido Bianchini.

Quasi dieci anni dopo il *Fidelio* viene riproposto, questa volta in lingua tedesca, nella direzione del magnifico Karl Böhm,

in una versione che doveva restare memorabile (Messinis),

consacrando il successo del lavoro che venne ripreso ancora una volta dopo una decina d'anni (curiosamente una volta ogni decina d'anni dal 1950 al 2000). Altrettanto importante, e per evidenti motivi, fu l'edizione del 1970, anno del secondo centenario dalla nascita di Beethoven, celebrato quanto mai a tutti i livelli, tra i quali va certamente annoverata l'edizione discografica completa (ovviamente in vinile) delle opere del grande compositore, non a caso nota a tutti come la 'Beethoven Edition'. L'allestimento della Fenice conobbe dei momenti

davvero alti, con una direzione d'orchestra e una compagine strumentale molto significativa e con un magnifico coro preparato da Corrado Mirandola che però, paradossalmente, cantò in italiano. L'importanza delle masse diventa infatti tanto più significativa in

una sorta di opera oratorio, in cui emerge perentoriamente il rifiuto del gesto scenico nelle componenti più appariscenti e vistose. Ma proprio da qui deriva l'unicità di questo capolavoro sconfinato, che si configura come un ideale viaggio interiore, in cui sono drasticamente respinte le lusinghe della facilità e le macchine melodrammatiche. Tutta l'opera è concepita infatti come ascesi, anche sotto il profilo musicale: in una progressione ideale, che ha come suo fine apodittico il sublime drammatico.¹

E questa volta – dopo la lunga pausa di un ventennio – il *Fidelio* celebra, come avviene nell'opera ai prigionieri del carcere, la liberazione non da una pesante prigionia politica, bensì dalla costrizione alla quale siamo stati tutti sottoposti dalla pandemia, riportando finalmente a teatro l'intero pubblico.

¹ Mario Messinis, *Rivive la tradizione tedesca in Fidelio diretto da Wallberg*, «Il Gazzettino», 20 febbraio 1970.

CRONOLOGIA

Fidelis oder die eheliche Liebe, opera [*singspiel*] in due [tre] di Joseph Sonnleithner e Georg Friedrich Treitschke, musica di Ludwig van Beethoven.

1. Florestan, ein Gefangener 2. Leonore, seine Gemahlin, unter dem Namen Fidelio 3. Don Pizarro, Gouverneur eines Staatsgefängnisses 4. Rocco, Kerkermeister 5. Marzelline, seine Tochter 6. Jaquino, Pförtner 7. Don Fernando, Minister 8. Erster Gefangener 9. Zweiter Gefangener.

1949-1950 – Stagione Lirica di Carnevale

14 febbraio 1950 (3 recite) – in lingua italiana.

1. Mirto Picchi 2. Delia Rigal 3. Armando Dadò 4. Boris Christoff 5. Ornella Rovero 6. Wladimiro Badiali 7. Ernesto Dominici 8. Guglielmo Torcoli 9. Rino D'Este – M° conc.: Vittorio Gui; M° del coro: Giulio Bertola; Reg.: Giuseppe Marchioro.

1961-1962 – Stagione Lirica di Primavera

10 maggio 1962 (3 recite) – in lingua tedesca.

1. John Vickers 2. Gre Brouwenstijn 3. Gustav Neidlinger 4. Josef Greindl 5. Hanny Steffek 6. Murray Dickie 7. Kieth Engen 8. Ottorino Begali 9. Nino Landi – M° conc.: Karl Böhm; M° del coro: Sante Zanon; Reg.: Rudolf Hartmann; All. scen.: Caio Kuhnly.

1969-1970 – Stagione Lirica

19 febbraio 1970 (5 recite) – in lingua tedesca.

1. Claude Heater 2. Ludmilla Dvorakova 3. Antonin Svoboda 4. Heinz Hagenau 5. Ursula Farr 6. William Mc Kinney 7. Kenneth Asher 8. Guido Fabbris 9. Eno Mucchiutti – M° conc.: Heinz Wallberg; M° del Coro: Corrado Mirandola; Reg.: Werner Kelch; Scen. e cost.: Johannes Dreher.

1980 – Stagione Lirica 1979-1980

16 aprile 1980 (3 recite) – in lingua tedesca.

1. Heribert Steinbach 2. Kathryn Montgomery (Marita Napier) 3. Bent Norup 4. Helmut Berger-Tuna 5. Gabriele Fuchs 6. Martin Finke 7. Franz Grundheber 8. Guido Fabbris 9. Paolo Padoer – M° conc.: Gustav Kuhn; M° del Coro: Aldo Danieli; Reg.: Sonja Frisell; Scen. e cost.: Lauro Crisman; Nuovo all.: Teatro La Fenice.

1990 – Opere e ballo

6 luglio 1990 (5 recite) – esec. in forma di conc. e in lingua tedesca

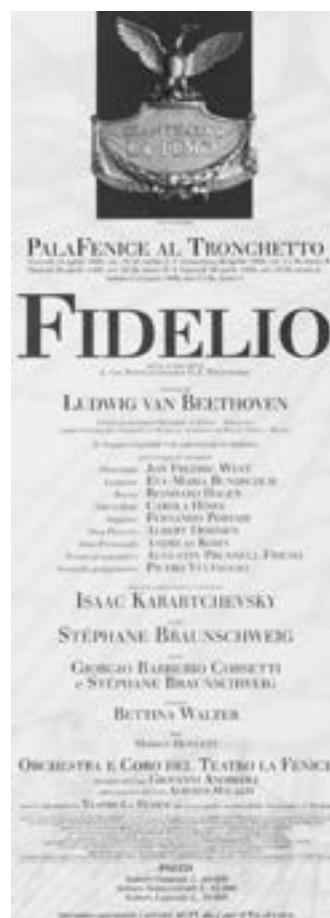
1. James Wagner 2. Mary Jane Johnson 3. Lucio Gallo 4. Kurt Rydl 5. Joanna Kozłowska 6.

Mario Bolognesi 7. Roderick Kennedy 8. Mario Guggia 9. Giuseppe Zecchillo – M° conc. e dir. d'orch.: Hans Graf; M° del coro: Stefano Adabbo.

1998 – Stagione Lirica

24 aprile 1998 (5 recite) – in lingua tedesca

1. Jon Fredric West 2. Eva-Maria Bundschuh 3. Albert Dohmen 4. Reinhard Hagen 5. Carola Höhn 6. Fernando Portari 7. Andreas Kohn 8. Augustin Prunnell Friedn 9. Pietro Vultaggio – M° conc. e dir. d'orch.: Isaac Karabtchevsky; M° del coro: Giovanni Andreoli; Regia: Stéphane Braunschweig; Scen.: Giorgio Barberio Corsetti e Stéphane Braunschweig; Cost.: Bettina Walther.



Locandina per la rappresentazione di *Fidelio* di Ludwig van Beethoven al Palafenice al Tronchetto di Venezia, 1998. Archivio storico del Teatro La Fenice.



Foto di scena di *Fidelio* di Ludwig van Beethoven al Teatro La Fenice, 1998. Direttore Isaac Karabtchevsky, regia di Stéphane Braunschweig, scene di Giorgio Barberio Corsetti e Stéphane Braunschweig, costumi di Bettina Walther. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Biografie

MYUNG-WHUN CHUNG

Direttore. Nato in Corea, inizia l'attività musicale come pianista, debuttando all'età di sette anni, a ventun'anni vince il secondo premio al Concorso Pianistico Cajkovskij di Mosca. Frequenta negli USA i corsi di perfezionamento al Mannes College e successivamente alla Juilliard School di New York, nel 1979 diviene assistente di Carlo Maria Giulini alla Los Angeles Philharmonic dove nel 1981 è nominato direttore associato. Dal 1984 al 1990 è direttore musicale dell'Orchestra Sinfonica della Radio di Saarbrücken, dal 1987 al 1992 direttore principale invitato del Teatro Comunale di Firenze, tra il 1989 e il 1994 direttore musicale dell'Opéra de Paris-Bastille e, dal 1997 al 2005, direttore principale dell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma. Nel 1995 fonda la Asia Philharmonic, formata dai migliori musicisti di otto Paesi asiatici. Nel 2005 è nominato direttore musicale della Seoul Philharmonic Orchestra e nel 2016 direttore musicale onorario della Tokyo Philharmonic Orchestra. Dal 2011 è direttore ospite principale della Dresden Staatskapelle. Dal 2000 al 2015 è stato direttore musicale dell'Orchestre Philharmonique de Radio France, di cui dal 2016 è direttore onorario. Ha diretto molte delle orchestre più prestigiose del mondo, fra cui i Berliner e i Wiener Philharmoniker, il Concertgebouw di Amsterdam, le principali orchestre di Londra e di Parigi, l'Orchestra Filarmonica della Scala, la Bayerische Rundfunk, le orchestre sinfoniche di Boston e di Chicago, l'Orchestra della Metropolitan Opera di New York, la New York Philharmonic Orchestra e le orchestre sinfoniche di Cleveland e di Philadelphia. In Italia gli sono stati conferiti il Premio Abbiati e il Premio Toscanini. In Francia nel 1991 è stato nominato artista dell'anno dal Sindacato professionale della critica drammatica e musicale francese e nel 1992 il Governo francese gli ha assegnato la Légion d'Honneur. Nel 1995 e di nuovo nel 2002 ha avuto il Premio Victoire de la Musique. Nel 2011 gli è stato conferito il titolo di Commadeur dans l'ordre des Arts et Lettres dal ministro della Cultura francese. Nel luglio 2013 la Città di Venezia gli ha consegnato le chiavi della città per il suo impegno verso il Teatro la Fenice e la vita musicale della città e il Teatro La Fenice gli ha conferito il premio Una vita nella musica. Nel 2017 il presidente della Repubblica Italiana lo ha nominato Commendatore dell'Ordine della Stella d'Italia per il suo contributo alla cultura italiana. Nel 2015 l'Associazione della critica musicale italiana gli ha assegnato il Premio Abbiati per *Simone Boccanegra* di Verdi (rappresentata al Teatro La Fenice di Venezia) e per l'attività sinfonica

con l'Accademia di Santa Cecilia e con l'Orchestra Filarmonica della Scala. Attualmente è direttore onorario di Tokyo Philharmonic Orchestra, di Staatskapelle Dresden, di Orchestre Philharmonique de Radio France. Parallelamente alla sua attività musicale è impegnato in iniziative di carattere umanitario e di diffusione della musica classica tra le giovani generazioni, nonché di salvaguardia dell'ambiente. Ambasciatore del Programma delle Nazioni Unite per il Controllo internazionale della droga (UNDCP), nel 1995 è stato nominato Uomo dell'anno dall'UNESCO e l'anno successivo il Governo della Corea gli ha conferito il Kumkuan, il più importante riconoscimento in campo culturale, per il suo contributo alla vita musicale coreana. È attualmente ambasciatore onorario per la Cultura della Corea del Sud, il primo nella storia del governo del suo Paese. Egli e i musicisti della Orchestre Philharmonique de Radio France sono stati nominati nel 2007 ambasciatori dell'UNICEF e nel 2008 ha ricevuto l'incarico di *Goodwill Ambassador* dall'UNICEF come riconoscimento per il suo impegno a favore dell'infanzia. Nel 2012 è riuscito a riunire, per la prima volta per un concerto alla Salle Pleyel a Parigi, la Unhasu Orchestra della Corea del Nord e l'Orchestre Philharmonique de Radio France.

JOAN ANTON RECHI

Regista, scenografo e costumista. Nato nel Principato di Andorra, ha studiato recitazione all'Istituto di Teatro di Barcellona e anche Storia antica nell'università della stessa città. Come regista ha iniziato con il teatro di prosa. Dopo alcuni anni ha cominciato a occuparsi di regia lirica. Il suo percorso professionale in questo campo è iniziato nel 2003 con *Orphée aux enfers* di Offenbach e fino a ora ha affrontato ogni tipo di repertorio, mettendo in scena opere buffe (*Il barbiere di Siviglia*, *La Cenerentola*, *L'elisir d'amore*, *Così fan tutte*, *L'italiana in Algeri*), opera seria (*Adriana Lecouvreur*, *Krol Roger*, *Werther*, *Un ballo in maschera*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Salome*, *Midsummer Night's Dream*, *Madama Butterfly*, *Ariadne Auf Naxos*), opera barocca (*Combattimento*), operetta (*Die Csardasfürstin*), zarzuela (*De lo Humano y lo Divino*) e anche musical (*Man of La Mancha*, *Into the Woods*, *Love Life*), lavorando in città come Madrid, Barcellona, Bogotá, Bilbao, Londra, Düsseldorf, Duisburg, Mainz, Basilea, Friburgo, Aachen, Oman, San Lorenzo del Escorial, Oviedo, Oslo, Peralada, Lisbona, San Francisco, Boston, Buenos Aires o San Sebastián. Tra i suoi ultimi progetti ha messo in scena *Lohengrin* di Wagner a Chemnitz, *Samson et Dalila* di Saint-Saëns a Düsseldorf, *Le nozze di Figaro* a Friburgo, *Il trovatore* a Helsinki e *Madama Butterfly* e *Fidelio* all'Ópera di Oviedo. Alla Fenice ha allestito il *Faust* di Gounod (2021).

GABRIEL INSIGNARES

Scenografo. Nato in Colombia, risiede attualmente nel principato di Andorra. Laureato alla facoltà di Architettura della UTADEO di Bogotá, ha studiato musica nel Conservatorio della stessa città. Si avvicina al mondo della scenografia nel 2016 con la messinscena di *Salome* di Strauss per il Teatro Maggiore di Bogotá. Le sue scenografie spaziano dall'opera al musical a spettacoli di creazione, realizzando titoli quali *Don Giovanni*, *Aida*, *La Grande-Duchesse de Gérolstein* di Hoffenbach, *Samson et Dalila*, *Into the Woods*, *Sweeney Todd*, *Winterreise* tra gli altri.

SEBASTIAN ELLRICH

Costumista. Nato nel 1984, ha iniziato la sua carriera come assistente costumista per diversi teatri di prosa e d'opera, per i quali ha presto realizzato i suoi propri disegni. Dal 2004 ha lavorato come costumista e scenografo per opera, cinema, danza e teatro. Tra le istituzioni con cui ha collaborato si citano almeno Schauspiel Köln, Oper und Schauspiel Leipzig, Deutsche Oper am Rhein (Düsseldorf/Duisburg), Staatstheater Nürnberg, Staatstheater Mainz, Kampnagel di Amburgo, Sophiensäle di Berlino, Prinzregententheater di Monaco, Schauspiel Frankfurt, Cuvillés-Theater di Monaco, Margräfliches Opernhaus Bayreuth, Nationaltheater di Pristina, Oper Oviedo, Budapest Spring Festival, Theater Bielefeld, Theater Chemnitz, Theater Freiburg. Dal 2011 si dedica anche alla sua etichetta *prêt-à-porter label* ed esibisce regolarmente le sue collezioni alla Settimana della moda di Berlino.

BONGANI JUSTICE KUBHEKA

Baritono, interprete del ruolo di don Fernando. Nato a Newcastle, in Sudafrica, ha studiato canto all'Università di Cape Town. Grazie alla borsa di studio del Wales Millennium Centre, ha continuato la sua formazione a Cardiff con Dennis O'Neill e ha frequentato *master-class* con Kiri Te Kanawa, Della Jones, Susan Bullock, John Rawnsley e Ryland Davies. In produzioni dell'Università e in collaborazione con la Cape Town Opera ha interpretato Luther/Crespel (*Les contes d'Hoffmann*), Don Basilio (*Il barbiere di Siviglia*), Lord Sydney (*Il viaggio a Reims*), Grenvil (*La traviata*), Puppet Maker in *Postcard from Morocco* di Dominick Argento e il ruolo del titolo nelle *Nozze di Figaro*. Si è esibito con la Cardiff Sinfonietta accanto a Bryn Terfel e Julia Lezhneva in un *gala* della Wales International Academy of Voice e Wales Millennium Centre, e ha cantato la *Petit Messe solennelle* di Rossini a Llandeilo, ha interpretato *Don Pasquale* alla Baxter Theatre and Artscape Opera House e ha vinto il Fleur Du Cap Theatre Award per la sua *performance*.

OLIVER ZWARG

Basso-baritono, interprete del ruolo di don Pizarro. Nato a Bergisch-Gladbach, vicino a Colonia, è cresciuto nel nord della Germania e ha studiato canto con Carl Davis e Julia Hamari a Stoccarda. È un artista *freelance*. Si esibisce regolarmente nei teatri tedeschi, come Oper Köln, Staatsoper di Berlino, Komische Oper di Berlino, Staatsoper di Amburgo, Bayerische Staatsoper di Monaco, Opera di Stoccarda, Semperoper di Dresda; all'estero è presente al Festival di Vienna e Salisburgo, al Concertgebouw di Amsterdam, al Festival di Edimburgo, al Festival di Lucerna, nei teatri d'opera di Barcellona, Bordeaux, Copenaghen, Liegi, Lille, Madrid, Bol'šoj di Mosca, Riga, Strasburgo e Tolosa. I ruoli centrali del suo repertorio operistico sono incentrati su Richard Strauss (Jochanaan, Barak, Orest e Musiklehrer) e Richard Wagner (Telramund, Kurwenal, Amfortas & Klingsor, Holländer, Wotan e Alberich nel *Ring* e Hans Sachs); a questi si aggiungono *Wozzeck* di Berg, i ruoli da basso-baritono nelle opere di Janáček, Leporello e Papageno in Mozart. Nel repertorio italiano spiccano Scarpia, Jago e Amonasro quali ruoli preferiti. Ha sempre avuto un grande successo con Golaud in *Pelléas et Mélisande*. Il suo repertorio

concertistico spazia dal Rinascimento ai nostri tempi e ha lavorato con i Berliner e i Wiener Philharmoniker, la Gürzenich Orchestra di Colonia, la NDR Symphonie Orchestra e l'Orchestre National du Capitole Toulouse.

IAN KOZIARA

Tenore, interprete del ruolo di Florestan. Nato a Chicago, è stato membro del Lindemann Young Artist Development Program del Metropolitan Opera, e ha lavorato con importanti direttori come Yannick Nezet-Séguin, Bertrand de Billy e Marco Armiliato. Ha debuttato al Metropolitan come Enrique nell'*Angelo sterminatore* di Thomas Adès, con successive apparizioni in *Parsifal*, *Die Zauberflöte* e *La fanciulla del West*. La recente apparizione nei panni di Fritz in *Der Ferne Klang* (Oper Frankfurt) di Franz Schreker è stata accolta dal «Wiesbadener Tagblatt» come «così forte che si stupisce di quanto naturalmente un senso di bellezza e disperazione possa andare di pari passo». La sua interpretazione nel ruolo del protagonista di *Idomeneo* di Mozart ha ottenuto riconoscimenti dal «Washington Post». Si trova ugualmente a suo agio sia in concerto che nell'opera. Il suo repertorio di oratori comprende *Messiah*, *The Dream of Gerontius* e *Serenade for Tenor, Horn, and Strings*, tra molti altri. Ha inoltre debuttato al Tiroler Festspiele di Erl come Loge in *Das Rheingold*.

TAMARA WILSON

Soprano, interprete del ruolo di Leonore. Statunitense, la sua nutrita lista di eroine verdiane comprende Amelia in *Un ballo in maschera* (Washington, Houston, Miami, Minorca, Deutsche Oper Berlin), Elvira in *Ernani* (Tolosa), Lucrezia nei *Due Foscari* (Tolosa, Santiago, Amsterdam), *Leonora* nel *Trovatore* (Barcellona, Houston, Tolosa, Palma di Maiorca e Chicago), *Elisabeth* (Houston) ed *Elisabetta* (Monaco e Zurigo con Fabio Luisi, Francoforte) in entrambe le versioni di *Don Carlo*, Desdemona in *Otello* (Cincinnati, Toronto), Alice in *Falstaff* (Washington), Amelia in *Simon Boccanegra* (Toronto), Leonora nella *Forza del destino* (ENO, interpretazione per la quale è stata nominata per l'Olivier Award), la protagonista in *Aida* (come debutto al Met e anche a Washington, Arena di Verona, Opera Australia, Siviglia e Santiago del Cile), Marchesa del Poggio in *Un giorno di regno* e Gulnara nel *Corsaro* (Washington). Ha anche riscosso unanimi consensi come Elettra in *Idomeneo* (Toronto, Ravinia Festival), Donna Anna in *Don Giovanni* (Chicago, Milwaukee) e come protagonista di Norma al Gran Teatre del Liceu di Barcellona. Parallelamente si è distinta anche nel repertorio tedesco. Tra i suoi impegni recenti: *Aida* a Houston, il debutto come Odabella in *Attila* a Chicago, *Turandot* a Toronto e Alice Ford in *Falstaff* al Berkshire Opera Festival.

TILMANN RÖNNEBECK

Basso, interprete del ruolo di Rocco. Nato a Magdeburgo, ha iniziato la sua formazione musicale con lezioni di composizione e successivamente ha studiato canto con Reiner Goldberg presso l'Università di Musica Hanns Eisler di Berlino. Ha poi ricevuto importanti impulsi per la sua ulteriore formazione vocale da Franz Crass e Kurt Moll. Mentre

era ancora studente, ha preso parte alla prima berlinese dei *Comedian Harmonists* al Theater am Kurfürstendamm. Seguono numerose *tournées* di concerti in patria e all'estero. Durante il suo primo impegno al Teatro di Cottbus, ha interpretato importanti ruoli della sua vocalità ed è stato insignito del premio Max Grünebaum per il miglior giovane cantante. Nel corso della sua carriera è stato diretto da direttori quali Thielemann, Welser-Möst, Schneider e ha lavorato con registi famosi come Konwitschny, Neuenfels, Fura dels Baus, Warner e Castellucci. Dalla stagione 2010-2011 è membro permanente dell'Ensemble della Semperoper Dresden, dove ha cantato Sarastro (*Die Zauberflöte*), Seneca (*L'incoronazione di Poppea*), Landgraf Hermann (*Tannhäuser*) e Re Arkel (*Pelléas et Mélisande*). Nel giugno 2020 ha cantato re Filippo II al fianco di Anna Netrebko in un *Don Carlo* concertante.

EKATERINA BAKANOVA

Soprano, interprete del ruolo di Marzelline. Cresciuta negli Urali, ha studiato canto, pianoforte e fisarmonica a Mosca presso il Collegio Musicale e successivamente all'Accademia di Gnessin. È vincitrice di numerosi importanti premi e riconoscimenti internazionali, tra cui Triumph Award (Russia, 2008), Concorso Internazionale di Canto di Bilbao (2008), Riccardo Zandonai (2011), ASLICO per il ruolo di Lucia di Lammermoor (2012), Premio Giulietta come la migliore esordiente femminile del Festival dell'Arena di Verona (2015), NewsReminder Award, Premio Internazionale Buone Pratiche (2020). È stata nominata come la migliore esordiente all'International Opera Awards di Londra (2016). È stata designata da NewsReminder in collaborazione con il Parlamento Europeo – Ufficio Italia come ambasciatrice della cultura italiana nel mondo (2020). È ospite regolare dei maggiori teatri d'opera e collabora con i più prestigiosi direttori d'orchestra. Si è esibita in diverse occasioni con l'Orchestra Nazionale Sinfonica della RAI, sotto la direzione di Luisi, Mercurio e Valčuha, con l'Ensemble Matheus, sotto la direzione di Jean-Christophe Spinosi, con Plácido Domingo, Chung, Ranzani, Santi, Callegari. Ha collaborato con registi quali Martone, Zeffirelli, Freyer, Bieito, Carsen, Brockhaus, Eyre, de Ana, Doucet, De Rosa. Dopo il suo debutto al Royal Opera House di Londra nelle vesti di Violetta Valery, è ospite regolare dei più prestigiosi palcoscenici internazionali, come quelli della Staatsoper di Dresda, dell'Arena di Verona, del Teatro Real di Madrid, del Teatro Liceo di Barcellona, dell'Opera Royal di Versailles, dell'Israeli Opera di Tel Aviv dell'Opera di Zurigo e del NCPA Performing Arts Center a Pechino.

LEONARDO CORTELLAZZI

Tenore, interprete del ruolo di Jaquino. Nato a Mantova, si è diplomato in canto con Lelio Capilupi al Conservatorio di Parma. Nel 2006 vince il Concorso internazionale Giuseppe Di Stefano per il ruolo di Ferrando in *Così fan tutte*. In seguito lavora al Comunale di Bologna (*Don Giovanni* e *Pagliacci*), alla Scala (*Le nozze di Figaro*, *Le convenienze ed inconvenienze teatrali*, *Il ritorno di Ulisse in patria*, *L'occasione fa il ladro* e *Don Pasquale*) e nel Circuito lirico lombardo (*Il cappello di paglia di Firenze* di Rota e *Die Zauberflöte*). Tra gli impegni più recenti, *Maria Stuarda* a Lisbona, *Anna Bolena* all'Opera Australia, *La clemenza di Tito* a

Liegi, *Acis and Galatea* a Ferrara, *Fin de partie* di György Kurtág alla Scala e ad Amsterdam, *Alceste* a Lisbona, *Giulietta e Romeo* a Martina Franca, *La Dafne*, *Alceste* e *Idomeneo* al Maggio Musicale Fiorentino, *La traviata* a Napoli, Rovigo, Ferrara e Treviso. A Venezia canta *Rinaldo* (2021), *L'elisir d'amore* (2020 e 2018), *La traviata* (2019, 2017, 2016, 2014), *Lucie traditrici* (2019), *Cefalo e Procri* (2017), *Mirandolina* (2016), *Diario di uno scomparso e Věc Makropulos* di Janáček (2015 e 2013), *Così fan tutte* (2012), *Lucia di Lammermoor* (2011) e *Don Giovanni* (2010).

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Enrico Balboni ♦ ♦, Fulvio Furlanut, Federica Barbali, Mauro Chirico, Andrea Crosara, Roberto Dall'igna, Elisabetta Merlo, Margherita Miramonti, Annamaria Pellegrino, Xhoan Shkreli, Anna Tositti, Anna Trentin, Maria Grazia Zohar

Violini secondi Gianaldo Tatone •, Samuel Angeletti Ciaramicoli, Nicola Fregonese, Emanuele Frascini, Davide Gibellato, Chiaki Kanda, Maddalena Main, Luca Minardi, Elizaveta Rotari, Giorgio Pavan ♦, Sofia Bolzan ♦

Viole Petr Pavlov •, Antonio Bernardi, *nnp**, Maria Cristina Arlotti, Elena Battistella, Valentina Giovannoli, Davide Toso

Violoncelli Francesco Ferrarini • ♦, Marco Trentin, Enrico Graziani, Filippo Negri, Antonino Puliafito, Enrico Ferri ♦

Contrabbassi Stefano Pratisoli •, Walter Garosi, Ennio Dalla Ricca, Marco Petruzzi, Denis Pozzan

Flauti Matteo Armando Sampaoalo • ♦, Luca Clementi, Fabrizio Mazzacua

Oboi Rossana Calvi •, Anna Leonardi ♦

Clarinetti Simone Simonelli •, Federico Ranzato

Fagotti Marco Giani •, Riccardo Papa

Controfagotto Fabio Grandesso

Corni Konstantin Becker •, Loris Antiga, Vincenzo Musone, Giovanni Catania ♦

Trombe Piergiuseppe Doldi •, Marco Bellini • ♦, Eleonora Zanella

Tromboni Domenico Zicari •, Cristian Marcuzzo ♦

Tromboni bassi Claudio Magnanini

Timpani Barbara Tomasin •

♦ primo violino di spalla

♦ a termine

• prime parti

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Andrea Chinaglia
altro maestro del Coro

Soprani Nicoletta Andeliero, Anna Maria Braconi, Lucia Braga, Caterina Casale, Brunella Carrari, Emanuela Conti, Chiara Dal Bo', Milena Ermacora, Alessandra Giudici, Anna Malvasio, Sabrina Mazzamuto, Antonella Meridda, Alessia Pavan, Lucia Raicevich, Ester Salaro, Elisa Savino, Serena Bozzo ♦, Sandra Pozzati ♦

Alti Valeria Arrivo, Mariateresa Bonera, Rita Celanzi, Marta Codognola, Simona Forni, Eleonora Marzaro, Gabriella Pello, Francesca Poropat, Orietta Posocco, Nausica Rossi, Paola Rossi, Alessia Franco, Maria Elena Fincato, Alessandra Vavasori, Victoria Massey ♦

Tenori Domenico Altobelli, Miguel Angel Dandaza, Cosimo D'Adamo, Salvatore De Benedetto, Dionigi D'Ostuni, Giovanni Deriu, Safa Korkmaz, Enrico Masiero, Eugenio Masino, Carlo Mattiazzo, Stefano Meggiolaro, Roberto Menegazzo, Ciro Passilongo, Marco Rumori, Salvatore Scribano, Massimo Squizzato, Paolo Ventura, Bernardino Zanetti, Andrea Biscontin ♦, Matteo Michi ♦

Bassi Giuseppe Accolla, Carlo Agostini, Giampaolo Baldin, Enzo Borghetti, Antonio Casagrande, Antonio S. Dovigo, Emiliano Esposito, Salvatore Giacalone, Umberto Imbrenda, Massimiliano Liva, Luca Ludovici, Gionata Marton, Nicola Nalesso, Emanuele Pedrini, Mauro Rui, Roberto Spanò, Franco Zanette

SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *sovrintendente e direttore artistico*

Anna Migliavacca *responsabile controllo di gestione artistica e assistente del sovrintendente*

Franco Bolletta *responsabile artistico e organizzativo delle attività di danza*

Marco Paladin *direttore musicale di palcoscenico*

Lucas Christ ◊ *assistente musicale della direzione artistica*

SERVIZI MUSICALI **Francesca Tondelli** *responsabile*, **Cristiano Beda**, **Salvatore Guarino**, **Andrea Rampin**

ARCHIVIO MUSICALE **Gianluca Borgonovi** *responsabile*, **Tiziana Paggiaro**

SEGRETERIA SOVRINTENDENZA E DIREZIONE ARTISTICA **Monica Fracassetti**, **Costanza Pasquotti** ◊

UFFICIO STAMPA **Barbara Montagner** *responsabile*, **Elisabetta Gardin**, **Thomas Silvestri**,

Pietro Tessarin, **Alessia Pelliciolli**, **Andrea Pitteri** ◊

ARCHIVIO STORICO **Marina Dorigo**, **Franco Rossi** *consulente scientifico*

SERVIZI GENERALI **Ruggero Peraro** *responsabile e RSPP*, **Walter Comelato**, **Liliana Fagarazzi**, **Marco Giacometti**, **Nicola Zennaro**, **Andrea Baldresca** ◊

DIREZIONE GENERALE

Andrea Erri *direttore generale*

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Andrea Erri *direttore ad interim*, **Dino Calzavara** *responsabile ufficio contabilità e controllo*,

Anna Trabuio, **Nicolò De Fanti** ◊

AREA FORMAZIONE E MULTIMEDIA **Simonetta Bonato** *responsabile*, **Andrea Giacomini**

DIREZIONE MARKETING **Andrea Erri** *direttore ad interim*, **Laura Coppola**

BIGLIETTERIA **Lorenza Bortoluzzi**, **Alessia Libettoni**

DIREZIONE DEL PERSONALE

DIREZIONE DEL PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata *direttore*

Alessandro Fantini *direttore organizzativo dei complessi artistici e dei servizi musicali*,

Giovanna Casarin *responsabile ufficio amministrazione del personale*, **Stefano Callegaro**,

Antonella D'Este, **Lorenza Vianello**, **Giovanni Bevilacqua** ◊, **Francesco Zarpellon** ◊

DIREZIONE DI PRODUZIONE
E DELL'ORGANIZZAZIONE SCENOTECNICA

Lorenzo Zanoni *direttore organizzazione della produzione*, *nnp** *direttore di scena e*

palcoscenico, **Lucia Cecchelin** *responsabile della programmazione*, **Silvia Martini**

ALLESTIMENTO SCENOTECNICO **Massimo Checchetto** *direttore allestimenti scenici*,
Fabrizio Penzo

AREA TECNICA

MACCHINISTI, FALEGNAMERIA, MAGAZZINI **Andrea Muzzati** *capo macchinista*, **Mario Visentin** *vice capo reparto*, **Paolo De Marchi** *responsabile falegnameria*, **Michele Arzenton**, **Pierluca Conchetto**, **Roberto Cordella**, **Cristiano Gasparini**, **Michele Gasparini**, **Roberto Mazzon**, **Carlo Melchiori**, **Francesco Nascimben**, **Francesco Padovan**, **Giovanni Pancino**, **Claudio Rosan**, **Stefano Rosan**, **Paolo Rosso**, **Massimo Senis**, **Luciano Tegon**, **Andrea Zane**, **Mario Bazzellato** **Amorelli** ◊, **Filippo Maria Corradi** ◊, **Alberto Deppieri** ◊, **Lorenzo Giacomello** ◊, **Daria Lazzaro** ◊, **Marco Rosada** ◊, **Giacomo Tagliapietra** ◊, **Riccardo Talamo** ◊, **Agnese Taverna** ◊, **Endrio Vidotto** ◊, **Matteo Cicogna**

ELETTRICISTI **Fabio Baretin** *vice capo reparto*, **Marino Perini** *vice capo reparto*, **Andrea Benetello** *vice capo reparto*, **Alberto Bellemo**, **Marco Covelli**, **Diomede Alessandro**, **Federico Geatti**, **Alberto Petrovich**, **Luca Seno**, **Teodoro Valle**, **Giancarlo Vianello**, **Massimo Vianello**, **Roberto Vianello**, **Michele Voltan**, **Elisa Bortolussi** ◊, **Tommaso Copetta** ◊, **Alessio Lazzaro** ◊, **Federico Masato** ◊, **Alessandro Scarpa** ◊, **Giacomo Tempesta** ◊

AUDIOVISIVI **Alessandro Ballarin** *capo reparto*, *nnp**, **Cristiano Faè**, **Stefano Faggian**, **Tullio Tombolani**, **Daniele Trevisanello** ◊

ATTREZZERIA **Roberto Fiori** *capo reparto*, **Paola Ganeo**, **Vittorio Garbin**, **Romeo Gava**, **Dario Piovan**, **Roberto Pirrò**

INTERVENTI SCENOGRAFICI **Giorgio Mascia** ◊

SARTORIA E VESTIZIONE **Emma Bevilacqua** *capo reparto*, **Luigina Monaldini** *vice capo reparto*, **Carlos Tieppo** ◊ *responsabile dell'atelier costumi*, **Bernadette Baudhuin**, **Valeria Boscolo**, **Stefania Mercanzin**, **Morena Dalla Vera** ◊, **Paola Masè** ◊, **Francesca Semenzato** ◊, **Emanuela Stefanello** ◊, **Nerina Bado** ◊, **Edoardo Enrico Brollo**, **Beatrice Serpillo**, **Filippo Soffiati**, **Paola Milani** *addetta calzoleria*

◊ a termine

**nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Teatro La Fenice
20, 23, 25, 27, 30 novembre 2021
opera inaugurale

Fidelio

musica di Ludwig van Beethoven

direttore Myung-Whun Chung
regia Joan Anton Rechi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
15, 16, 17, 18, 19 dicembre 2021

Lac

dal *Lago dei cigni*
musica di Pëtr Il'ič Čajkovskij

coreografia Jean-Christophe Maillot
direttore Nicolas Brochot

Les Ballets de Monte-Carlo
Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
26, 27, 28, 29, 30 gennaio 2022

Marie-Antoinette

musiche di Franz Joseph Haydn, Christoph Willibald Gluck

coreografia Thierry Malandain

Malandain Ballet Biarritz

prima rappresentazione italiana in esclusiva

Teatro La Fenice

22, 24, 26 febbraio 2022
2, 4 marzo 2022

Le baruffe

musica di Giorgio Battistelli

direttore Enrico Calesso
regia Damiano Michieletto

Orchestra del Teatro La Fenice

commissione Fondazione Teatro La Fenice
nuovo allestimento
in collaborazione con Marsilio Editore
e con Regione del Veneto
prima rappresentazione assoluta

Teatro La Fenice
1, 3, 5, 7, 9 aprile 2022

I lombardi alla prima crociata

musica di Giuseppe Verdi

direttore Sebastiano Rolli
regia Valentino Villa

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
prima rappresentazione veneziana in tempi moderni

Teatro La Fenice
22, 24, 26, 28, 30 aprile 2022

Faust

musica di Charles Gounod

direttore Frédéric Chaslin
regia Joan Anton Rechi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Teatro Comunale di Bologna

Teatro Malibran
29 aprile 2022
3, 5, 7, 8 maggio 2022

La Griselda

musica di Antonio Vivaldi

direttore Diego Fasolis
regia Gianluca Falaschi

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran

26, 27, 28 maggio 2022

Scipione nelle Spagne

musica di Antonio Caldara

direttore Francesco Erle
regia Francesco Bellotto

Orchestra barocca del Conservatorio Benedetto Marcello

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Conservatorio Benedetto Marcello di Venezia
prima rappresentazione in tempi moderni

Teatro La Fenice
24, 26, 29 giugno 2022
2, 5 luglio 2022

Peter Grimes

musica di Benjamin Britten

direttore Jurai Valčuha
regia Paul Curran

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
prima rappresentazione veneziana

Teatro La Fenice
10, 16, 18, 20, 22 settembre 2022

Madama Butterfly

musica di Giacomo Puccini

direttore Sesto Quatrini
regia Alex Rigola

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice
11, 15, 17, 21, 23 settembre 2022

Il trovatore

musica di Giuseppe Verdi

direttore Francesco Ivan Ciampa
regia Lorenzo Mariani

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran
7, 9, 11, 13, 15 ottobre 2022

Apollo et Hyacinthus

musica di Wolfgang Amadeus Mozart

direttore Giancarlo Andretta
regia Cecilia Ligorio

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in collaborazione con Accademia di Belle Arti di Venezia

Teatro La Fenice
14, 16, 18, 20, 22 ottobre 2022

La Fille du régiment

musica di Gaetano Donizetti

direttore Stefano Ranzani
regia Barbe&Doucet

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Teatro Regio di Torino



Teatro La Fenice

sabato 4 dicembre 2021 ore 20.00 turno S
domenica 5 dicembre 2021 ore 17.00 turno U

direttore

Myung-Whun Chung

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 9 in re minore op. 125

soprano Maida Hundeling
mezzosoprano Anke Vondung
tenore Vincent Wolfsteiner
basso Thomas Johannes Mayer

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Alfonso Gaiani

Basilica San Marco

lunedì 20 dicembre 2021 ore 20.00
martedì 21 dicembre 2021 ore 20.00 turno S

direttore

Marco Gemmani

Baldassarre Galuppi e i Salmi Laudate
Primi Vespri di Natale San Marco
24 dicembre 1780

soprano Maria Clara Maiztegui
contraltotenore Andrea Gavagnin
tenore Enrico Imbalzano
basso Marcin Wyszowski

Cappella Marciana

Teatro La Fenice

sabato 8 gennaio 2021 ore 20.00 turno S
domenica 9 gennaio 2022 ore 17.00 turno U

direttore

John Axelrod

Leonard Bernstein
Serenata per violino e orchestra

Pëtr Il'ič Čajkovskij
Sinfonia n. 6 in si minore op. 74 *Patetica*

violino Francesca Deگو

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 15 gennaio 2022 ore 20.00 turno S
domenica 16 gennaio 2022 ore 17.00 turno U

direttore

Charles Dutoit

Maurice Ravel
Ma Mère L'Oye

Wolfgang Amadeus Mozart
Sinfonia n. 39 in mi bemolle maggiore
kv 543

Claude Debussy
Prélude à l'après-midi d'un faune

Igor Stravinskij
L'uccello di fuoco
suite versione 1919

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

sabato 5 febbraio 2022 ore 20.00 turno S
domenica 6 febbraio 2022 ore 17.00 turno U

direttore

Riccardo Frizza

Fryderyk Chopin
Concerto n. 1 in mi minore per pianoforte
e orchestra op. 11

Robert Schumann
Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 97 *Renana*

pianoforte Elia Cecino
vincitore del Premio Venezia 2019

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

domenica 27 febbraio 2022 ore 19.00
martedì 1 marzo 2022 ore 19.00

direttore

Francesco Lanzillotta

Musica per il carnevale di Venezia

musiche di Gioachino Rossini,
Johann Strauss figlio, Antonín Dvořák,
Jacques Offenbach, Franz Lehár,
Leonard Bernstein, Emmerich Kálmán

soprano Ekaterina Bakanova

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

sabato 12 marzo 2022 ore 20.00 turno S
domenica 13 marzo 2022 ore 17.00 turno U

direttore

Markus Stenz

Felix Mendelssohn Bartholdy
Meeresstille und glückliche Fahrt op. 27

Wolfgang Amadeus Mozart
Sinfonia n. 41 in do maggiore kv 551
Jupiter

Robert Schumann
Sinfonia n. 2 in do maggiore op. 61

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 18 marzo 2022 ore 20.00 turno S
sabato 19 marzo 2022 ore 17.00 turno U

direttore e pianoforte

Myung-Whun Chung

Wolfgang Amadeus Mozart
Concerto n. 23 per pianoforte e orchestra
in la maggiore kv 488

Ludwig van Beethoven
Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore
op. 55 *Eroica*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 14 maggio 2022 ore 20.00 turno S
domenica 15 maggio 2022 ore 17.00 turno U

direttore

Frédéric Chaslin

Hector Berlioz
Symphonie fantastique op. 14

Maurice Ravel
Bolero

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 21 maggio 2022 ore 20.00 turno S
domenica 22 maggio 2022 ore 17.00 turno U

direttore

Markus Stenz

musiche di Richard Wagner

tenore Peter Seiffert

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 27 maggio 2022 ore 20.00 turno S
sabato 28 maggio 2022 ore 20.00
domenica 29 maggio 2022 ore 17.00 turno U

direttore

Robert Trevino

Gustav Mahler
Sinfonia n. 7 in mi minore

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

sabato 4 giugno 2022 ore 20.00 turno S
domenica 5 giugno 2022 ore 17.00 turno U

direttore e pianoforte

Louis Lortie

Edvard Grieg
Concerto in la minore per pianoforte
e orchestra op. 16

Robert Schumann
Concerto in la minore per pianoforte
e orchestra op. 54

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

venerdì 10 giugno 2022 ore 20.00 turno S
sabato 11 giugno 2022 ore 20.00

direttore

Fabio Biondi

Antonio Vivaldi
Ercole sul Termodonte: Sinfonia
Concerto per archi in fa maggiore rv 141
Concerto per violino rv 222
La Griselda: Sinfonia

Franz Joseph Haydn
Divertimento in re maggiore Hob. III D.3
Concerto per violino in sol maggiore Hob.
VII n. 4

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

venerdì 8 luglio 2022 ore 20.00
sabato 9 luglio 2022 ore 20.00

direttore

Fabio Luisi

Carl Orff
Carmina burana

tenore Michael Schade
soprano Veronica Marini
baritono Markus Werba

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Alfonso Gaiani

Teatro La Fenice

venerdì 26 agosto 2022 ore 20.00 turno S
sabato 27 agosto 2022 ore 20.00
domenica 28 agosto 2022 ore 20.00

direttore

Joana Carneiro

Manuel de Falla
El sombrero de tres picos
suite n. 2

Igor Stravinskij
Le Sacre du printemps

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

sabato 29 ottobre 2022 ore 20.00 turno S
domenica 30 ottobre 2022 ore 17.00

direttore

Dmitry Matvienko

Franz Joseph Haydn
Sinfonia in re maggiore n.104 Hob.I:104
Londra

Pëtr Il'ič Čajkovskij
Sinfonia n. 1 in sol minore op. 13 *Sogni
d'inverno*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

sabato 5 novembre 2022 ore 20.00 turno S
domenica 6 novembre 2022 ore 17.00

direttore

Myung-Whun Chung

Gustav Mahler
Sinfonia n. 3 in re minore
per contralto, coro e orchestra

contralto Sara Mingardo

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice
maestro del Coro Alfonso Gaiani





Built in 1792 by Gian Antonio Selva, Teatro La Fenice is part of the cultural heritage of not only Venice but also the whole world, as was shown so clearly by the universal emotion expressed after the fire in January 1996 and the moving participation that was behind the rebirth of La Fenice, which once again arose from the ashes. In modern-day society, enterprises of spiritual and material commitment such as these need the support and encouragement of actions and initiatives by private institutions and figures.

Hence, in 1979, the Association "Amici della Fenice" was founded with the aim of supporting and backing the Opera House in its multiple activities and increasing interest in its productions and programmes.

The new Fondazione Amici della Fenice [Friends of La Fenice Foundation] is awaiting an answer from music lovers or anyone who has the opera and cultural history of Venice at heart: the success of our project depends considerably on you, and your active participation.

Make yourself a living part of our Theatre!
Become a member and tell all your friends of music, art and culture about our initiatives.

Membership fee

Regular Friend € 70 Supporting Friend € 120
Honoray Friend € 250 Donor € 500
Premium Friend €1.000

To make a payment:

Iban: IT77 Y 03069 02117 1000 0000 7406
Intesa Sanpaolo

In the name of

Fondazione Amici della Fenice
Campo San Fantin 1897, San Marco
30124 Venezia
Tel e fax: 041 5227737

Board of Directors

Ateniero degli Azzoni Avogadro, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Yaya Coin Masutti, Emilio Melli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

President Barbara di Valmarana

Accounting Maria Donata Grimani

Organizational secretary Maria Donata Grimani

Members have the right to:

- Invitations to conferences presenting performances in the season's programme
- Invitations to music initiatives and events
- Invitations to «Premio Venezia», piano competition
- Discounts at the Fenice-bookshop
- Guided tours of Teatro La Fenice
- First refusal in the purchase of season tickets and tickets as long as seats are available
- Invitation to rehearsals of concerts and operas open to the public

The main initiatives of the Foundation

- Restoration of the historic curtain of Teatro La Fenice: oil on canvas, 140 m2 painted by Ermolao Paoletti in 1878, restoration made possible thanks to the contribution by Save Venice Inc.
- Commissioned Marco Di Bari with an opera to mark the 200th anniversary of Teatro La Fenice
- Premio Venezia Piano Competition
- Meetings with opera

THE TEATRO'S INITIATIVES AFTER THE FIRE MADE POSSIBLE THANKS TO THE «RECONSTRUCTION» BANK ACCOUNT

Restorations

- Eighteenth-century wooden model of Teatro La Fenice by the architect Giannantonio Selva, scale 1:25
- Restoration of one of the stuccos in the Sale Apollinee
- Restoration of the curtain in Teatro Malibran with a contribution from Yoko Nagae Ceschina

Donations

Curtain of Gran Teatro La Fenice donated by Laura Biagiotti in memory of her husband Gianni Cigna

Purchases

- Two Steinway concert grand pianos
- Two Fazioli concert pianos
- Two upright Steinway pianos
- One harpsichord
- A 5-string double bass
- A Glockenspiel
- Wagnerian tubas
- Multi-media station for Decentralised Office

PUBLICATIONS

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, by Manlio Brusatin and Giuseppe Pavanello, with the essay of Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (after the fire);
Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, by Franco Rossi and Michele Girardi, with the contribution of Yoko Nagae Ceschina, 2 volumes, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
Gran Teatro La Fenice, ed. by Terisio Pignatti, with historical notes of Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981 I, 1984 II, 1994 III;
L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902, ed. by Maria Ida Biggi and Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
Il concorso per la Fenice 1789-1790, by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
Teatro Malibran, ed. by Maria Ida Biggi and Giorgio Mangini, with essays of Giovanni Morelli and Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, by Anna Laura Bellina and Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, ed. by Francesco Zambon and Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
Pier Luigi Pizzi alla Fenice, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
A Pier Luigi Pizzi. 80, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010. Venezia, Marsilio, 2004;
Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
A Pier Luigi Pizzi. 80, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.

SOCI FONDATORI



REGIONE del VENETO



SOCI SOSTENITORI E PARTNER

INTESA  SANPAOLO

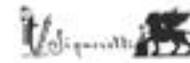
VDA

FREUNDESKREIS DES
TEATRO LA FENICE

zafferano



Marsilio



VETTORE UFFICIALE



CONSIGLIO DI INDIRIZZO

Luigi Brugnaro
presidente

Luigi De Siervo
vicepresidente

Teresa Cremisi
Maria Laura Faccini
Maria Leddi Maiola
consiglieri

Fortunato Ortombina
sovrintendente e direttore artistico

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Massimo Chirieleison, *presidente*
Arcangelo Boldrin
Lucia Calabrese

SOCIETÀ DI REVISIONE
PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Amministratore Unico

Giorgio Amata

Collegio Sindacale

Stefano Burighel, *Presidente*
Annalisa Andreetta
Paolo Trevisanato
Bruno Giacomello, *Supplente*
Antonella Gori, *Supplente*

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali

VeneziaMusica e dintorni
fondata da Luciano Pasotto nel 2004
n. 100 - novembre 2021
ISSN 1971-8241

Fidelio

Edizioni a cura dell'Ufficio stampa della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
Maria Rosaria Corchia, Leonardo Mello, Barbara Montagner

Hanno collaborato a questo numero
Marina Dorigo, Enrico Girardi, Franco Rossi

Traduzioni di
Tina Cawthra

Realizzazione grafica
Leonardo Mello

Il Teatro La Fenice è disponibile a regolare eventuali diritti di riproduzione
per immagini e testi di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

Supplemento a
La Fenice

Notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali
della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia
dir. resp. Barbara Montagner
aut. trib. di Ve 10.4.1997 - iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare nel mese di novembre 2021
da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)
iva assolta dall'editore ex art. 74 DPR 633/1972