

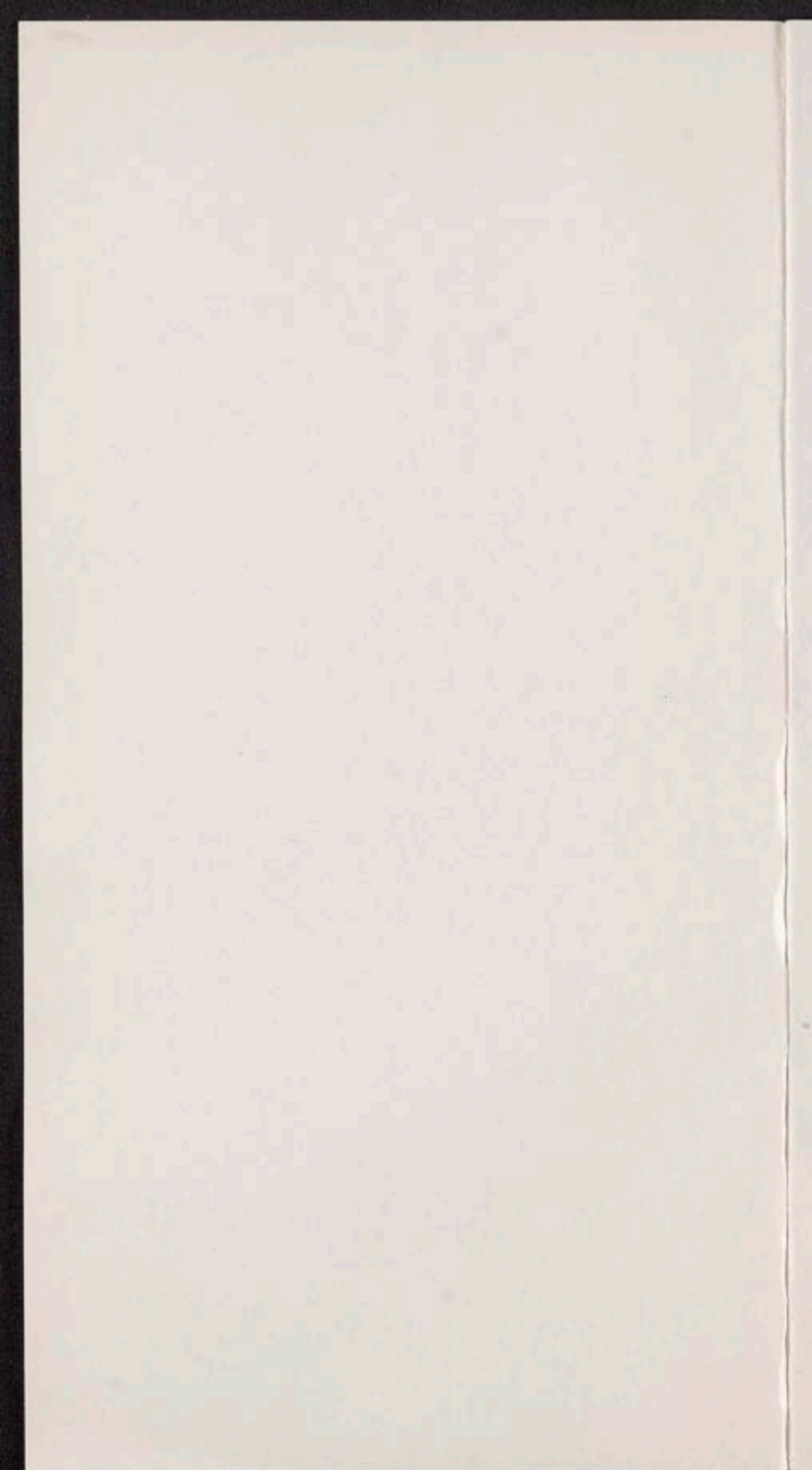
TEATR WIELKI

W ŁODZI

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi

ROMUALD TWARDOWSKI

MARIA STUART



Dyrektor i kier. artystyczny
Janusz Cegiella

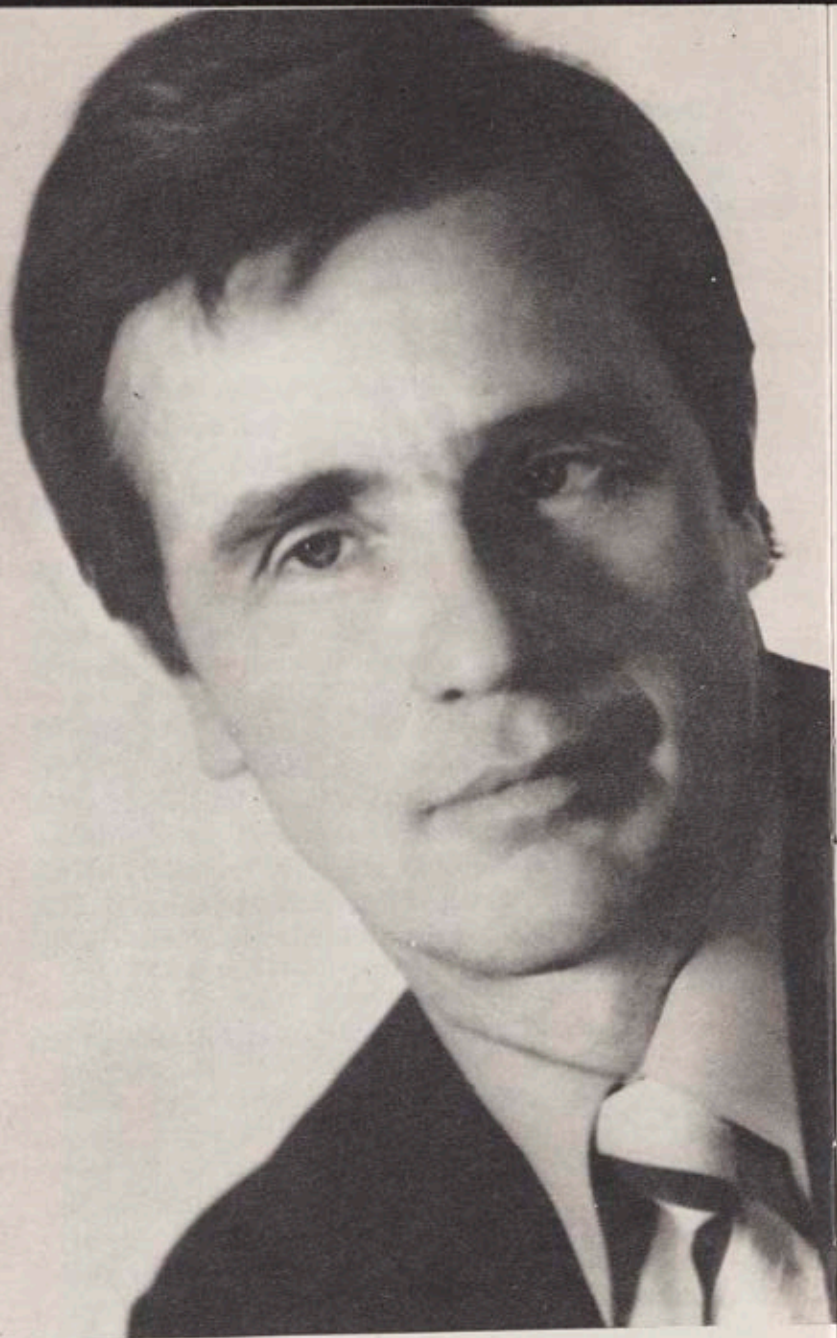
ROMUALD TWARDOWSKI

MARIA STUART

Dramat muzyczny w trzech aktach
Libretto: **ROMUALD TWARDOWSKI**
Konsultacja dramaturgiczna:
BOHDAN KORZENIEWSKI



Maria Stuart



Romuald Twardowski

JÓZEF KAŃSKI

ROMUALD TWARDOWSKI i jego operowa twórczość

Do rzadkich artystycznych zjawisk w dzisiejszej epoce należą kompozytorzy, dla których operowa muzyka – o ile w ogóle się nią interesują – nie byłaby jedynie epizodem, ale należałaby do głównych dziedzin ich twórczej działalności. Tym bardziej zasługuje na uwagę fakt, że opera, którą łódzki Teatr Wielki prezentuje obecnie swoim słuchaczom, jest czwartą już w kompozytorskim dorobku Romualda Twardowskiego, a trzecią – której prapremiera odbywa się właśnie na łódzkiej scenie.

Romuald Twardowski jest z urodzenia Wilnianinem.

W rodzinnym też swoim mieście odbywał studia pianistyczne i kompozytorskie, kontynuowane następnie w warszawskiej Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej pod kierunkiem prof. Bolesława Woytowicza. Interesując się muzycznymi zabytkami i techniką kompozytorską dawnych epok, pogłębiał jeszcze w latach 1963–1966 w Paryżu u Nadii Boulanger swą wiedzę z dziedziny chorału gregoriańskiego i średniowiecznej polifonii. Pierwszy poważny sukces kompozytorski przyniosły Romualdowi Twardowskiemu „Antyfony” na orkiestrę, wyróżnione pierwszą nagrodą na Konkursie Młodych Kompozytorów w roku 1961 i drugim miejscem na Międzynarodowej Trybunie Kompozytorów (Paryż) w 1963 oraz wykonane z powodzeniem na festiwalu „Warszawskiej Jesieni”. W tym samym mniej więcej czasie Opera Warszawska wystawiła jego balet „Nagi książę” (pisany jeszcze podczas studiów); również w roku 1963 na scenę Opery Śląskiej wchodzi dużych rozmiarów opera „Cyrano de Bergerac”. Dalsze dzieła Romualda Twardowskiego to „Nomopedia” na orkiestrę symfoniczną i balet „Posągi czarnoksiężnika” (na tle ballady Goethego), który w roku 1965 uzyskał pierwszą nagrodę na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim w Monte Carlo; dalej – „Tryptyk Florencki” (za drugą jego część – „Sonety Petrarcki” na tenor solo i dwa chóry

a cappella – znowu otrzymuje kompozytor pierwszą nagrodę, tym razem na konkursie ogłoszonym z okazji 20-lecia słynnych festiwali „Praska Wiosna”), druga z kolei opera „Tragedyja o Janie i Herodzie”, „Mała liturgia prawosławna” (wyróżnienie na konkursie w Monte Carlo w 1968) i wreszcie muzyczny dramat radiowy „Upadek Ojca Suryna” według znanej noweli Jarosława Iwaszkiewicza „Matka Joanna od Aniołów”.

W międzyczasie sypią się dalsze zaszczytne nagrody i odznaczenia: w 1973 roku otrzymuje Twardowski Nagrodę Ministra Kultury i Sztuki II stopnia, w rok później Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski, w roku 1975 – tytuł Zasłużonego Działacza Kultury.

Po przedstawieniu jego „Tragedyji” w wykonaniu łódzkiego Teatru Wielkiego na festiwalu w Savonlinnie w lipcu 1972 fiński muzykolog dr Seppo Heikinheino pisał:

W „Tragedyji” zdumiewa mnie ta zachwycająca pewność, z jaką opanował Twardowski najtrudniejszy problem kompozytorskiej twórczości: umiejętność budowania dramatycznej całości... Libretto opracowane także przez kompozytora, posuwało akcję naprzód nierozłącznie z muzyką, oddychając jak gdyby tym samym rytmem. W tamtym okresie zajmowały Twardowskiego przede wszystkim dwa problemy, pozornie stanowiące antynomie: problem archaizacji oraz problem nowoczesności. Obydwie te tendencje starał się on syntetyzować w swoich dziełach, tworząc własny styl, który sam określał mianem „neoarchaizmu”. Dążył przy tym Twardowski do maksymalnej prostoty, odrzucając, o ile to możliwe, wszelkie „zdobnictwo”, czyli elementy ornamentacyjne, uważając, iż one właśnie stosunkowo najszybciej ulegają dewaluacji. Idealem był dla niego Claudio Monteverdi ze swoją atmosferą surowej powagi i dostojeństwa oraz z wyraźnym prymatem linii nad barwą wśród elementów formotwórczych.

Nowy etap w twórczości Romualda Twardowskiego zapoczątkowała w 1973 roku opera „Lord Jim”, wystawiona w roku 1976 na scenie łódzkiego Teatru Wielkiego, a w rok później także w Gdańsku. Styl tego dzieła, pisanego głównie z myślą o młodzieżowym audytorium, a opartego, jak łatwo się domyśleć, na tle słynnej powieści Josepha Conrada, określić by można jako swoiście traktowany neoekspresjonizm. Podobny kierunek wy-

daje się reprezentować także najnowsze dzieło Twardowskiego – opera „Maria Stuart”.

Zanim jednak doszło do powstania tego dzieła, a po ukończeniu „Lorda Jima”, kompozytor nasz zdążył stworzyć cały szereg utworów kameralnych i chóralnych, a powstałe w tym czasie jego „Capriccio in blue” na skrzypce i orkiestrę mogła łódzka publiczność słyszeć w 1979 roku podczas festiwalu DOREMI.

„Maria Stuart”, do której libretto jest dziełem samego kompozytora (przy współpracy prof. B. Korzeniewskiego), nie opiera się, jak mógłby ktoś przypuszczać, na romantycznych dramatach Słowackiego bądź Schillera, lecz zostało osnute po prostu wokół historycznych faktów; po części też posłużyła mu za tło mniej może dziś znana grona polskich odbiorców powieść Stefana Zweiga. Warto jeszcze wspomnieć, że prapremiera „Marii Stuart” w Łodzi jest dziesiątą już z kolei sceniczną realizacją twórczego dorobku Romualda Twardowskiego. Tymczasem zaś kompozytor pracuje już nad następnym scenicznym dziełem – „Historią o dziewicy Katarzynie”, której treść zaczerpnął z kolei z ojczywej literatury barokowej.

Józef Kański

Opery i balety Romualda Twardowskiego

Nagi książę – balet, 1960. Prapremiera w Operze
Warszawskiej, 1964

Cyrano de Bergerac – opera, 1962. Prapremiera w Operze
Śląskiej, 1963.

Posągi czarnoksiężnika (Posągi mistrza Piotra) –
balet 1963. Prapremiera w Operze Wrocławskiej, 1972.

Tragedyja albo Rzecz o Janie i Herodzie – opera, 1964.
Prapremiera w Teatrze Wielkim w Łodzi, 1969.

Upadek Ojca Suryna – opera radiowa, 1969.

Lord Jim – opera, 1973. Prapremiera w Teatrze Wielkim
w Łodzi, 1976.

Maria Stuart – dramat muzyczny, 1980. Prapremiera
w Teatrze Wielkim w Łodzi, 1981.

AUTORSKIE REFLEKSJE O „MARIU STUART”

/.../ Dziwny przypadek czy nieświadomiona logika sprawiły, że bohaterem wszystkich moich utworów scenicznych – baletowych i operowych – jest człowiek popadający w konflikt z otoczeniem. Konflikt ten prowadzi do zagłady bohatera i triumfu (pośmiertnego, niestety!) jego idei i racji. Tak dzieje się w obu baletach, tak jest w przypadku Cyrana („Cyrano de Bergerac”), Jana Chrzyciciela („Tragedyja”), Jima („Lord Jim”), tak się też stało i z Marią Stuart – ofiarą splotu okoliczności natury osobistej, politycznej i religijnej. Kiedy zastanawiałem się nad losem tej pechowej i nieszczęsnej kobiety przez jednych wychwalanej, przez drugich potępianej, starałem się zrozumieć zarówno motywy jej postępowania, jak i postęпки tych, z którymi walczyła. Uwikłana w beznadziejny konflikt między katolicką Francją i Hiszpanią a antypapieską Anglią, Maria Stuart właściwie obco czuła się w Szkocji – kraju, który swym zacofaniem i dzikością obyczajów w niczym nie przypominał jej *douce France*. Jakkolwiek miała na sumieniu sporo grzechów, a nawet zbrodnię (współdział w zabójstwie Darnley’ a), różniła się od swej rywalki, Elżbiety, spontanicznością i otwartością działania. Zarzucane jej przez angielskich historyków spiskowanie przeciwko Elżbiecie trudno potępić, gdyż Maria, jako więzień Elżbiety miała pełne prawo do wykorzystania wszelkich środków, które zwróciłyby jej wolność.

Ogólnie biorąc, bohaterka mojej opery rysowała mi się jako natura bujna, gwałtowna – prawdziwe dziecko Renesansu z wszystkimi zaletami i przywarami właściwymi ludziom tej epoki. Zimna i wyrachowana kunktatorka, Elżbieta, mimo swych niewątpliwych zalet, nie

mogła pozyskać mojej sympatii i stać się pozytywną bohaterką dramatu. W sztuce wybacza się wiele szaleństw, błędów i zbrodni, o ile wynikają one z jakiejś szlachetnej pasji czy namiętności. Serce artysty pozostaje obojętne, gdy ma do czynienia z cynizmem i zimną kalkulacją popartą choćby najbardziej usprawiedliwioną racją stanu. To tłumaczy, dlaczego zarówno Schiller, jak i Słowacki przyznali rację szkockiej królowej. Racje moralne i polityczne nie zawsze, jak wiadomo, idą ze sobą w parze...

Mimo podobieństwa w ocenie postaci Marii Stuart nie mogłem jednak skorzystać z schillerowskiego dramatu ze względu na chęć zbliżenia się do prawdy historycznej. Poza tym Maria Stuart, jako anioł bez skazy, to przecież nieprawda. Dziś, w dobie szacunku dla historii, takie potraktowanie tej postaci byłoby niesłychanie rażące. Ta właśnie wierność przekazowi historycznemu tłumaczy nieobecność na scenie Elżbiety. Składało się bowiem tak, że obie „dear sisters” nigdy ze sobą się nie spotkały. Elżbieta pod różnymi pretekstami wykręcała się od osobistych kontaktów z Marią. Skorzystałem z tego skwapliwie, gdyż wyeksponowanie na scenie dwóch rywalek ciskających na siebie obelgi i zniewagi wypadłoby zbyt banalnie i traciłoby „tanią” operą.

Trudność skonstruowania libretta polegała m.in. na takim wyborze sytuacji, aby w swoim następstwie tworzyły one zrozumiałą i logiczną całość w miarę wiernie oddającą historyczną prawdę. Oczywiście, nie mogło to wykluczyć niezbędnego w takim przypadku „uteatralnienia” wydarzeń, skomasowania ich w czasie, czy też plastycznego wzbogacenia tła.

W odróżnieniu od „Lorda Jima”, do którego libretto trzeba było robić z niczego, tym razem historia dostarczyła wydarzeń w nadmiarze. Zdecydowałem się cały materiał rozbić na trzy akty dzieląc dwa pierwsze z nich na dwa obrazy, a te z kolei przedzielając interludiami. Podział ten, jakkolwiek mniej widoczny, zachowałem i w III akcie: rolę interludium spełnia tu cicha muzyka (Quasi interludium III) następująca po scenie odmawiania psalmu. W tekście libretta pisanego w przeważającej części zrytmizowaną prozą, unikałem takiego zestawienia wyrazów, które w śpiewie towarzyszyłyby nowe walory brzmieniowe czyniąc tekst niezrozumiałym. Dodam jeszcze, że tu i ówdzie zastosowałem zwroty i określenia

zaczepnięte bądź z korespondencji historycznej, bądź z innych źródeł. Słowa: „*śmierć będzie mego nowego życia początkiem*” użyte w ostatnim monologu Królowej są autentyczne: zostały przez nią wyhaftowane na serwetce podczas pobytu w więzieniu. Natomiast tekst sonetu śpiewanego przez Rizzia w I akcie wyszedł spod pióra Ronsarda, adoratora Królowej.

Muzyka „*Marii Stuart*” z jej gwałtownymi wyładowaniami i kontrastami stanowi do pewnego stopnia kontynuację stylu „*Lorda Jima*”. Tym razem gwoli lepszego wprowadzenia słuchacza w klimat epoki zastosowałem kilka pastiszy–stylizacji muzyki XVI wieku: początkowy, niespokojny motyw kotłów korespondujący z pojawiającą się później kwintolą w basach (fis, a, gis, ais, h) oraz opadająca septyma w skrzypcach charakteryzująca „lepszą” stronę charakteru bohaterki dramatu, tworzą zespół leitmotywów scalających tkankę muzyczną dzieła. Problem orkiestry. Kompozytor współczesny ma tu twarde orzechy do zgryzienia – musi z jednej strony wystrzegać się tego, aby nie uczynić z niej rywalki śpiewaka, gdyż w takim pojedynku przegrywa zazwyczaj ten ostatni. Jak zatem winien postępować kompozytor pragnący mieć bogactwo orkiestrowego brzmienia i dającego się słyszeć solistę.

Powinien przede wszystkim za wszelką cenę unikać zagłuszenia solistów zwłaszcza w tych partiach, gdzie tekst jest nośnikiem ważnych informacji. Tam natomiast, gdzie ze względu na stan zwiększonego napięcia emocjonalnego tekst staje się elementem drugorzędym, orkiestra może wyjść na pierwszy plan. Taka właśnie współzależność między śpiewem a orkiestrą daje właściwy efekt artystyczny i zapewnia czytelność akcji.

Sprawę o kapitalnym znaczeniu zmuszającą kompozytora do długich rozmyślań jest kwestia partii wokalnych. Niepodobna, rzecz jasna, pisać ich dziś w dur-moll, a z drugiej strony trudno stawiać przed śpiewakami wymagania, jakie spotykamy np. w „*Wozzecku*” Berga. Wywodząca się z tradycji szkoły wiedeńskiej maniera operowania dużymi interwałami jest od lat szalenie nadużywana i – pomijając jej awokalność – trąci już myszką i z trudem daje się nagiąć do zmian nastroju. W tej sytuacji pozostawała droga pośrednia – należało stworzyć inny system, bardziej zbliżony do naturalnych możliwości ludzkiego głosu, a polegający na wykorzysta-

niu określonych skal, lub też oscylowaniu wokół pewnych osi dźwiękowych. W odróżnieniu od moich wcześniejszych oper tym razem przyłożyłem większą wagę do tej sprawy, dając śpiewakom szersze możliwości „wyżycia się” czysto wokalnego, w wielkiej arii królowej w III akcie zaryzykowałem nawet coś, co można określić jako próbę nawiązania do tradycji włoskiego „bel canta”. Tak oto z grubsza przedstawia się zespół problemów towarzyszących kompozytorowi podczas jego pracy nad operą. Czysto fizycznemu wysiłkowi sekunduje tu stała rozterka i wielki drenaż inwencji muzycznej. Każda bowiem opera to prawdziwe spustoszenie w umyśle kompozytora, wyjałowienie go na jakiś czas z pomysłów i wręcz z chęci komponowania. Rozmaicie u różnych osób z tym bywa, niemniej jednak jakiś okres regeneracji sił jest po prostu niezbędny. Po okresie zmęczenia i deklarowania, że już „nigdy więcej”, przychodzi jednak moment, kiedy kompozytor niepomny wszystkich trudów i rozczarowań stwierdza, że oto znowu gotów jest przeżyć kolejną intrygującą przygodę z panią, której na imię Opera.

Romuald Twardowski

(Z artykułu „Moja przygoda z operą”, Ruch Muzyczny nr 21, 1980).

REALIZATORZY

JERZY SALWAROWSKI

Kierownictwo muzyczne

MARIA FOŁTYN

Reżyseria

MARIAN KOŁODZIEJ

Scenografia

KAZIMIERZ WRZOSEK

Choreografia

ROMAN ZIELIŃSKI

Kierownictwo chóru

Współpraca muzyczna – Tadeusz Kozłowski

Asystent reżysera – Zofia Sokołowska

Asystent scenografa – Maria Tychmanowicz-Walczak

Asystenci choreografa – Anna Gawel, Kazimierz Knol

Asystent chórmistrza – Henryk Karpiński

ORKIESTRA • CHÓR • BALET TEATRU WIELKIEGO W ŁODZI

Dyryguje – Jerzy Salwarowski

Tadeusz Kozłowski

Inspicjenci – Alicja Derkacz, Janusz Kunce

Pianiści korepetytorzy – Bożena Dobrowolska,

Cecylia Hanzelewicz, Anna Tomasik,

Elżbieta Zwierzchowska, Anatol Jagoda

OBSADA

Maria Stuart	TERESA MAY-CZYŻOWSKA ELŻBIETA NIZIOŁOWA
Darnley	TADEUSZ KOPACKI ZYGMUNT ZAJĄC
Bothwell	ZDZISŁAW KRZYWICKI KRZYSZTOF LESZCZYŃSKI
Moray	KAZIMIERZ KOWALSKI WŁODZIMIERZ ZALEWSKI
Rizzio	KRZYSZTOF JAKUBOWSKI JERZY RYNKIEWICZ JERZY WOLNIAK
Knox	JERZY JADCZAK WŁADYSŁAW MALCZEWSKI
Poulet	TOMASZ FITAS STANISŁAW MICHOSKI
Lindsay	ADAM DULIŃSKI KRZYSZTOF JAKUBOWSKI ANDRZEJ MARIAN JURKIEWICZ
Erskin	WIESŁAW BEDNAREK TADEUSZ GAWROŃSKI JERZY JADCZAK
Melville	HENRYK KŁOSIŃSKI JERZY WOLNIAK ZYGMUNT ZAJĄC
Gordon	STANISŁAW HEIMBERGER ANDRZEJ NIEMIEROWICZ

Mar	RYSZARD CZOGAŁA TOMASZ FITAS STANISŁAW MICHONIŃSKI
Poseł francuski	STANISŁAW HEIMBERGER ANDRZEJ NIEMIEROWICZ
Poseł hiszpański	ADAM DULIŃSKI ANDRZEJ MARIAN JURKIEWICZ
Poseł angielski	JAN DOBOSZ EUGENIUSZ NIZIOŁ
Goniec	RASZARD ADAMUS (art. chóru) ZDZISŁAW CHUDECKI (art. chóru)
Strażnik	RYSZARD CZOGAŁA
Dama dworu	KRYSTYNA JAŻWIŃSKA IZABELA KOBUS STANISŁAWA SZOPIŃSKA
Głos I	JERZY RYNKIEWICZ RYSZARD ADAMUS (art. chóru)
Głos II	JAN DOBOSZ EUGENIUSZ NIZIOŁ
Głos III	KRYSTYNA JAŻWIŃSKA IZABELA KOBUS STANISŁAWA SZOPIŃSKA
Mary	KRYSTYNA JAŻWIŃSKA IZABELA KOBUS STANISŁAWA SZOPIŃSKA

OSOBY

MARIA STUART, królowa Szkocji
HENRYK DARNLEY, drugi mąż Marii Stuart
JAKUB HEPBURN, HRABIA BOTHWELL, trzeci mąż Marii Stuart
JAKUB MORAY, regent Szkocji
DAWID RIZZIO, muzyk i sekretarz królowej
JOHN KNOX, kaznodzieja protestancki
AMYAS POULET, ostatni strażnik więzienny Marii Stuart
LINDSAY }
ERSKIN } lordowie protestantcy
MELVILLE }
GORDON } lordowie katolicycy
MAR }
POSEŁ FRANCUSKI
POSEŁ HISZPAŃSKI
POSEŁ ANGIELSKI
GONIEC
STRAŻNIK
DAMA DWORU
MARY, pokojówka i powiernica Marii Stuart

Damy dworu, dworzanie, tancerze, muzykanci

Akcja dzieje się w Szkocji i Anglii w latach 1561–1587

TREŚĆ LIBRETTA

AKT I

Scena pierwsza

Szkocja, rok 1561. Wybrzeże nadmorskie w pobliżu miasteczka Leith. Regent Moray z grupą lordów oczekuje na przybycie francuskiego statku, na pokładzie którego znajduje się młoda królowa Szkocji, Maria Stuart. Zebrani na brzegu komentują fakt, iż królowa będąc katoliczką z pewnością będzie dążyła do osłabienia pozycji szkockich protestantów, co może spowodować nowe niepokoje i wewnętrzne waśnie.

Statek dobija do brzegu. Królowa witana okrzykami schodzi na ląd. Na ukłony i powitanie lordów odpowiada przyrzeczeniem, iż rządzić będzie z rozwagą i nie zamierza preferować żadnego ze stronnictw. Żegnana przyjaznymi okrzykami królowa udaje się w dalszą drogę. Na scenie pozostaje jedynie lord Melville, który wyraża troskę o los młodej i niedoświadczonej monarchini.

Scena druga

Komnata w zamku Holyrood koło Edynburga. Zgromadzeni żywo dyskutują wydarzenia dziejące się w kraju. Mowa jest o stałych napadach band opłacanych przez Elżbietę, królową Anglii i waśniach religijnych rozdzierających kraj, jak również komentowany jest fakt nieporozumień małżeńskich pomiędzy Marią Stuart, a jej mężem – Darnleyem, co budzi powszechne zgorzsenie.

Wchodzi królowa w towarzystwie Rizzia, swego sekretarza. Po udzieleniu audiencji posłowi angielskiemu i odebraniu od niego listu od Elżbiety, Maria odprawia zebranych zatrzymując przy sobie jedynie Rizzia. Rizzio pragnąc rozweselić królowę wzywa dworskich grajków. Sonet Ronsarda i skoczne tony muzyki rozładują ciężką atmosferę. Zabawę nieoczekiwanie przerywa wtargnięcie Darnleya i zbrojnych rycerzy. Wbrew rozpaczliwym protestom królowej, Rizzio, którego spiskowcy uważali za papistę i kochanka Marii Stuart, zostaje wciągnięty do sąsiedniej sali i zamordowany. Darnley, pełen nienawiści, żąda od małżonki podporządkowania się jego woli. Gdy Maria odmawia i zapowiada walkę, Darnley każe ją aresztować i sam wybiega z komnaty. W tym momencie nadchodzi odsiecz. To wierny i mężny Bothwell ze swoimi rycerzami uwalnia królowę z rąk żołdaków.

AKT II

Scena pierwsza

Z okazji chrzcin syna Marii Stuart i następcy tronu, Jakuba, na zamku odbywa się uroczystość. Posłowie francuski, hiszpański i angielski składają królowej życzenia i gratulacje. Goście komentują nieobecność małżonka Marii; z rozmów wynika, iż Darnley nie chcąc nikogo widzieć przebywa w stojącym opodal domku myśliwskim. Rozlegają się uroczyste tony pawany, muzykę jednak w pewnym momencie zagłusza potężny wybuch. Pełną grozy ciszy przerywa przybycie gońca z wiadomością, iż dom, w którym przebywał Darnley, został przez nieznaną sprawców wysadzony w powietrze. Sala powoli pustoszeje. Na scenie pozostaje jedynie Maria i Bothwell.

Rozpoczyna się pełen napięcia dialog, z którego wynika, że spisek przeciwko królowi został uknuty za milczącą zgodą przez Bothwella. Maria miotana sprzecznymi uczuciami wyznaje Bothwellowi miłość i składa w jego ręce swój los. Miłosne wyznania przerywa wejście Moraya, który oznajmia, iż ciało Darnleya zostanie przeniesione do kaplicy i że msza żałobna odbędzie się najajutrz o świcie.

Królowa bez sił osuwa się do stóp Bothwella.

Scena druga

Trzy miesiące po śmierci Darnleya. Pod murami zamku zgromadzony tłum wznosi wrogie okrzyki przeciw królowej. Powszechnie podejrzewa się ją o zamordowanie męża i o ściągnięcie na kraj niezliczonych kłesk. Szczególne oburzenie wywołuje fakt zaręczyn królowej z Bothwellem.

John Fox, fanatyczny kaznodzieja protestancki wzywa zebranych do buntu i obalenia znieawidzonej papistki. Rozpoczyna się szturm do bramy zamkowej.

Wnętrze królewskiej komnaty. Kanclerz Moray i lordowie namawiają przerażoną Marię do podpisania aktu abdykacji i przekazania korony nieletniemu Jakubowi. Bothwell zmuszony zostaje do natychmiastowego opuszczenia Szkocji. Miotając przekleństwa pod adresem młotochu i spiskujących lordów Bothwell żegna się z królową.

Maria podpisuje akt abdykacji. Jeden z lordów oznajmia tłumowi o abdykacji królowej i powierzeniu regencji kanclerzowi Morayowi. Rozlega się triumfalny hymn protestantów.

AKT III

Anglia, rok 1587. Komnata w baszcie zamku Fotheringhay, ostatnim więzieniu Marii Stuart. Minęło dziesięćnaście lat, od chwili, gdy Maria przybyła do Anglii, by oddać się pod opiekę królowej Elżbiety. Długie lata walki o uwolnienie nie przyniosły efektów: sąd lordów w Westminsterze skazał Marię na śmierć. Królowa Elżbieta zwleka z podpisaniem wyroku i nakazuje swemu zausznikowi, Amaysowi Pouletowi, by ten pełnił straż nad skazaną.

Poulet ze strażnikami przeszukują szuflady i kufry Marii. Protesty służącej zagłusza tyradą piętnującą jej panią jako morderczynię spiskującą przeciw Elżbiecie.

Wchodzi Maria Stuart i po raz ostatni domaga się spotkania z Elżbietą, przed którą pragnie oczyścić się z podejrzeń i zarzutów. Poulet odchodzi.

Zjawia się stary przyjaciel Marii, lord Melville. W największej tajemnicy przekazuje wiadomość o spisku i próbie jej uwolnienia jeszcze tego wieczora. Sygnałem będzie bicie kościelnego dzwonu. Maria zostaje sama ze swą powiernicą. Wspomina dawne czasy, młodość spędzoną we Francji. Wzruszona, z coraz większym napięciem oczekuje sygnału ocalenia. Wreszcie rozlega się zbawczy głos dzwonu. Radość rozpiera serce królowej, ale zamiast wybawców w drzwiach staje zniechęcony Poulet. Spisek został wykryty, a królowa Elżbieta zatwierdziła wyrok śmierci na swą siostrę.

Maria przywołuje służbę. Żegna się ze swymi bliskimi i obdarowuje ich drobiazgami, jakie jej jeszcze pozostały. Rozlega się modlitwa. Głosy stopniowo milkną i wszystko zastyga w odrętwiającej ciszy. Przerywa ją brutalnie wejście lordów. Maria Stuart z pogodnym obliczem udaje się na miejsce kaźni.



(...) Kłękają kat i jego pacholek w swych maskach przed Marią Stuart i proszą ją o przebaczenie za śmierć, którą zmuszeni są jej zadać. I Maria Stuart odpowiada:

– Wybaczam wam z całego serca, jako że mam nadzieję, iż śmierć ta zgotuje kres moim cierpieniom.

Wtedy wstają z kolan kat i jego pomocnik i przygotowują się do swego dzieła.

W tej samej chwili dwie kobiety zaczynają rozbierać Marię Stuart; sama pomaga im zdjąć z szyi łańcuch z Barankiem Bożym. (...)

Królowa obejmuje sługi i upomina je, aby nie szłochały i nie lamentowały głośno. Potem kłęką na poduszce i odmawia na cały głos psalm po łacinie:

– *In te, Domine, confido, ne confundar in aeternum.*

Już nic więcej nie pozostało jej do spełnienia. Tylko głowę ma jeszcze złożyć na pieńku, obejmuje go oby-

dwoma ramionami, miłośnica śmierci. Aż do ostatniej chwili zachowała Maria Stuart królewską wielkość. Ani jednym odruchem, ani jednym słowem nie okazała strachu. Godnie przygotowała się na śmierć ta córka Stuartów, Tudorów, Gwizjuszów. (...)

Pierwsze uderzenie siepacza było niecelne, trafiło nie w kark, lecz w potylicę. Rzęzenie, jęk wydobywa się z ust męczennicy, jęk zduszony, niegłośny. Drugi cios spada głęboko w kark, krew tryska wysoko. Lecz dopiero po trzecim ciosie głowa odpada od tułowia. A potem dzieje się coś bardzo szpetnego: gdy kat chce podnieść głowę i pokazać ją obecnym, okazuje się, że chwycił tylko za perukę, głowa spada i toczy się jak kula do kregli; gdy kat chwyta ją wreszcie i podnosi ją po raz drugi, ukazuje się – niesamowity to widok! – głowa starej kobiety o siwych, krótko strzyżonych włosach.

Na chwilę groza tej rzezi paraliżuje widzów, wszyscy milczą, wstrzymują oddech. Wreszcie pastor z Peterborough z trudem zdobywa się na okrzyk:

– Niech żyje królowa!

* * *

W Opactwie Westminsterskim wykuty w kamieniu wizerunek Marii Stuart znajduje się tuż obok wyciosanego w kamieniu wizerunku Elżbiety. Raz na zawsze skończył się zatarg między nimi, już nie odmawia jedna drugiej racji, już nie sprzeczą się o miejsce. I te dwie kobiety, które przez całe życie unikały się nawzajem z taką nienawiścią, które nigdy nie stanęły oko w oko na przeciw siebie, leżą teraz wreszcie obok siebie jak siostry i śnią ten sam święty sen nieśmiertelności.

*Stefan Zweig, Maria Stuart, PIW 1971,
przekład Marii Wisłowskiej*

**OPERY
ROMUALDA TWARDOWSKIEGO
NA SCENIE
TEATRU WIELKIEGO W ŁODZI**

Tragedyja albo Rzecz o Janie i Herodzie
Premiera 26 kwietnia 1969

Kier. muzyczne: Zygmunt Latoszewski

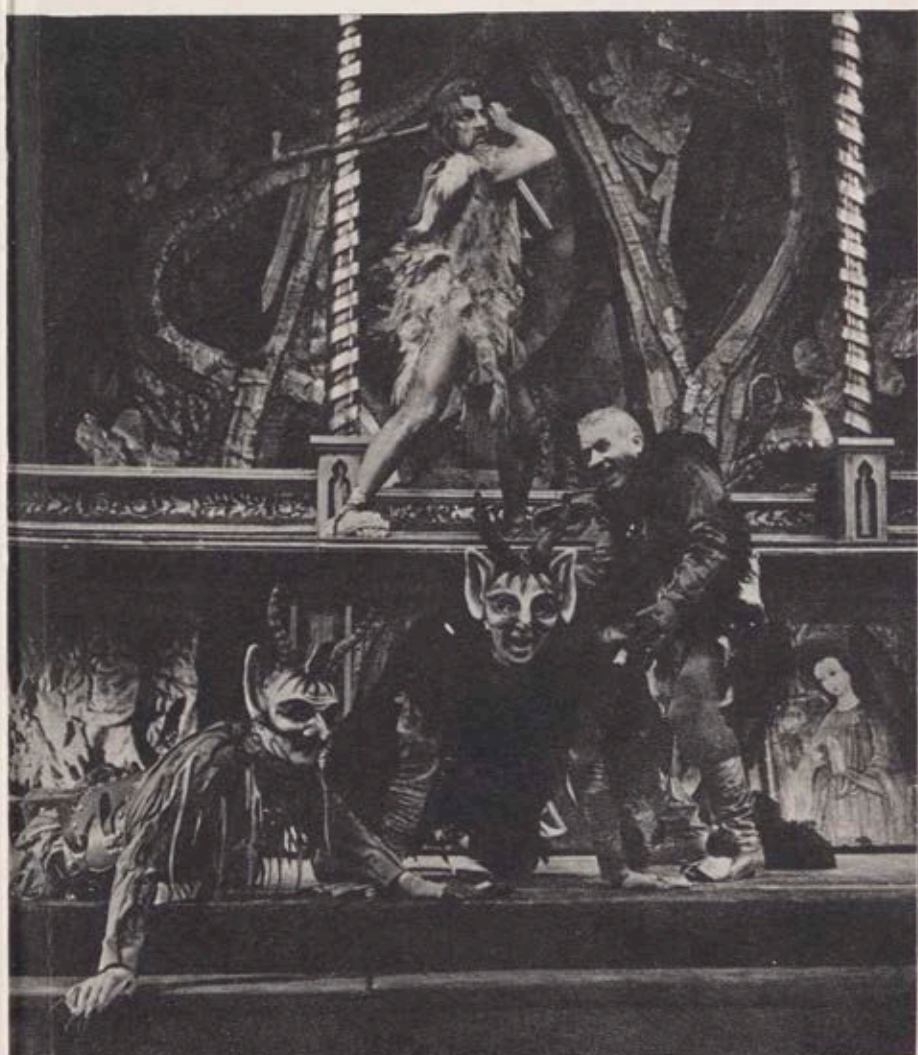
Reżyseria: Roman Sykała

Scenografia: Marian Stańczak

Choreografia: Witold Borkowski

Przygotowanie chóru: Mieczysław Rymarczyk,
Marian Toroń

Władysław Malczewski – Jan Chrzciciel, Antoni Majak,
Tadeusz Gawroński, Adam Duliński – Diabły





Scena zbiorowa

Andrzej Saciuk – Herod, Teresa Wojtaszek-Kubiak – Herodiada, Jerzy Jadczyk – Jan Chrzciciel.

Fot. Jerzy Neugebauer



(...) Poważny, wybitny spektakl, będący lirycznym odpowiednikiem dramatycznej „Historii o chwalebnym Zmartwychwstaniu Pańskim” Mikołaja z Wilkowiecka, wzbogacił na stałe nasz repertuar operowy. Winien być pokazywany za granicą (...)

Jerzy Waldorff („Świat”, 11 V 1969)

(...) Swą muzykę do „Tragedyi” nazywa Twardowski neoarchaiczną. Zawiera ona w sobie ascetyzm muzyki Monteverdiego i elementy muzyki współczesnej łącząc w skomplikowanej rytmice bogactwo instrumentalne (...)

James H. Sutcliffe „The Christian Science Monitor”, 1 XII 1973

(...) Opera Romualda Twardowskiego (...) jest wyrazem skryzalizowanego w pełni i dojrzałego stylu młodego kompozytora – stylu, który sam autor określa mianem „neoarchizmu”. Za szczególnie szczęśliwe uważam tutaj nawiązanie – w sposób oryginalny i twórczy – do mało wykorzystanych wątków dawnego polskiego folkloru muzycznego (...)

Józef Kański („Trybuna Ludu”, 2 V 1969)

Lord Jim

Prapremiera 14 lutego 1976

Kier. muzyczne: Antoni Wicherek

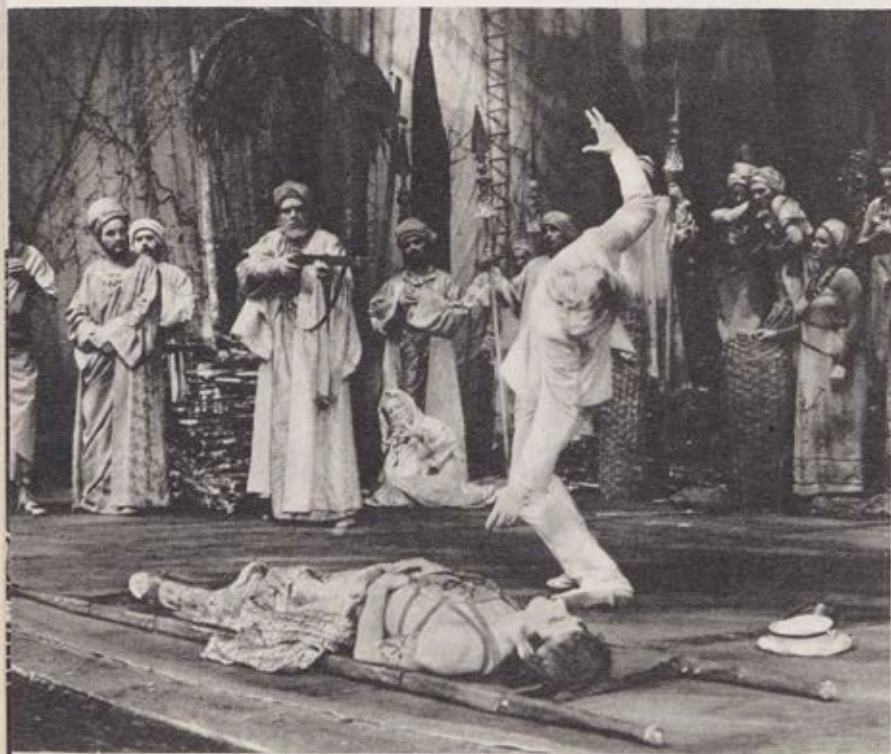
Reżyseria: Maria Fołtyn

Scenografia: Marian Kołodziej

Choreografia: Teresa Kujawa

Przygotowanie chóru: Zbigniew Pawelec

Jerzy Jadczyk – Doramin, Franciszek Przestrzelski – Jim



(...) To bez wątpienia najlepsze i najdojrzalsze artystycznie dzieło sceniczne Twardowskiego. Korzystając z talentu dramaturgicznego, kompozytor ten – z bardzo dobrymi rezultatami – sam pisze libretta swoich dzieł teatralnych. „Lord Jim” jest dramatem muzycznym wyróżniającym się znakomicie wyważonymi proporcjami napięć i kulminacji (...) Technika kompozytorska podporządkowana została dramaturgii utworu tak przekonująco, iż wydaje się, że po prostu żadnej z sytuacji scenicznych nie można było wyrazić innymi środkami. Nonsensem byłoby konfrontowanie dramatu muzycznego z powieścią Conrada. Powstało dzieło nowe, autonomiczne i po prostu bardzo dobre.

Bogusław Berlik („Zwierciadło”, 25 III 1976)

Tadeusz Kopacki – Jim, Zdzisław Krzywicki – Cornelius,
Maria Szczucka – Tanila



(...) Twardowskiego od dawna znamy jako utalentowanego kompozytora dobrze wyczuwającego scenę operową (...) Dlatego też i w „Lordzie Jimie” muzyka jest najsilniejszą stroną tej opery (...)

Zdzisław Sierpiński („Życie Warszawy”, 12 V 1976)

(...) Moje rozczarowanie „Lordem Jimem” (...) jest tym większe, że całkiem niespodziane. Ten utalentowany kompozytor, choć nigdy nie ujawniał aspiracji do muzycznego nowatorstwa, to jednak posługując się eklektycznym językiem muzycznym, tworzył dzieła w jakimś sensie oryginalne (...) Oceniając negatywnie utwór, pozytywnie oceniam jego realizację.

Tadeusz Kaczyński („Sztandar Młodych”, 2 III 1976)

(...) Perypetie swego bohatera Jima przedstawia Twardowski w nastrojowych wyrazistych obrazach, w których każdy posiada swoją ostro skontrastowaną atmosferę. Suma ich tworzy dobrze wyważone, przemyślnie wystopniowane i czytelne sceniczne dzieło, w którym wszystkie komponenty zostały wykorzystane dla osiągnięcia jednego celu: stworzenie pełnokrwistego teatru (...) Skrajnie skontrastowane środki służą charakterystyce typów i oddaniu atmosfery w sposób, który „przechodzi przez rampę”.

dr Vilen Pospisil („Hudebny Rozhledy” nr 12 1976)

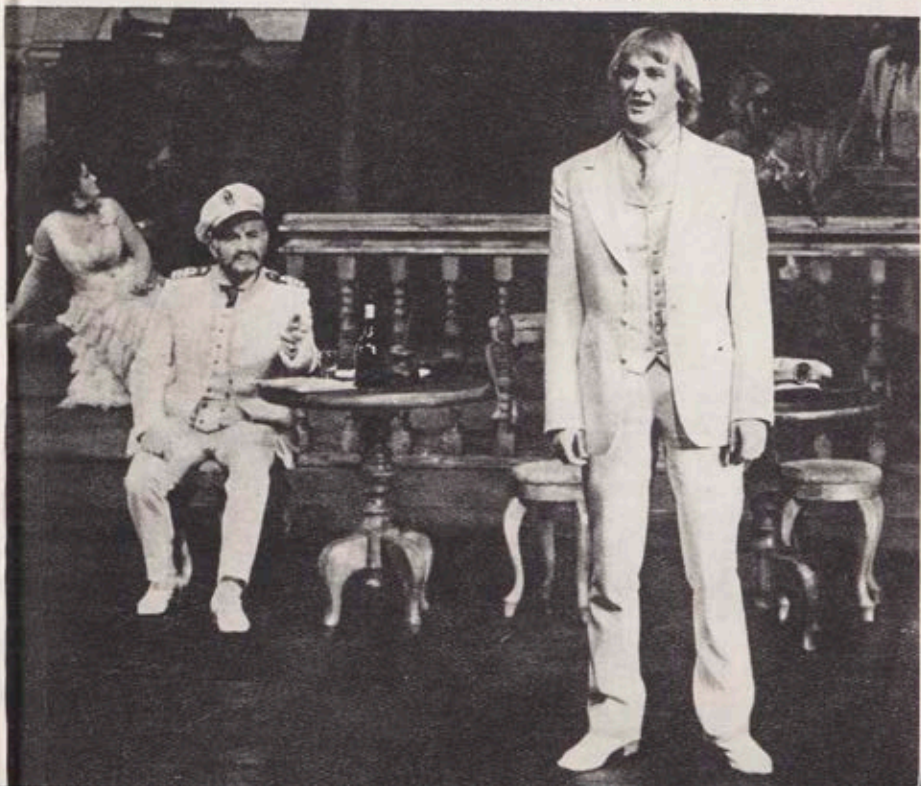
(...) Są tak niezawodne efekty dramatyczne, jak wejście Jima ze swoim bagażem moralnym w tło gwarnej, beztroskiej spelunki malajskiej (...) jest znakomity kontrpunkt dwu ech: knajpowej muzyki i dramatycznego motywu przewodniego morza (...) są sugestywne przeobrażenia początkowego motywu ostinata (...) Nad tą supersentezą panuje pewne pióro kompozytorskie godne miana polskiego Brittena.

Janusz Ekiert („Ekspress Wieczorny”, 20 III 76)



Delfina Ambroziak – Tanila, Franciszek Knapik – Dain,
Władysław Malczewski – Doramin, Franciszek
Przestrzelski – Jim

Antoni Majak – Marlow, Franciszek Przestrzelski – Jim
Fot. Chwalisław Zieliński



SEZON 1980/81

Światowa prapremiera 11 kwietnia 1981

Redakcja programu
Projekt okładki
i strony tytułowej
Redakcja techniczna
Wydawca

Stanisław Dysbardis
Jerzy Trelński
Leszek Sochaczewski
Teatr Wielki w Łodzi

Cena programu – ~~18,50 zł~~ *bezpł.*

Nakład – 5.000 egz

Druk Łódzkie Zakłady Graficzne, Zakł. nr 2, ul. PKWN 18
Zam. 407/1104/81/2 K-8/484

TEATR WIELKI W ŁODZI
Pl. Dąbrowskiego, 90-249 Łódź

Kasy Teatru czynne codziennie w godz. 12,00-19,00.
Tel. 377-77, 399-60.

Przedsprzedaż biletów odbywa się codziennie z wyjątkiem niedziel i świąt na 15 dni naprzód. Bilety można rezerwować telefonicznie. Zamówienia zbiorowe przyjmuje Biuro Obsługi Widzów, tel. 331-86, 399-60, w. 122.

