

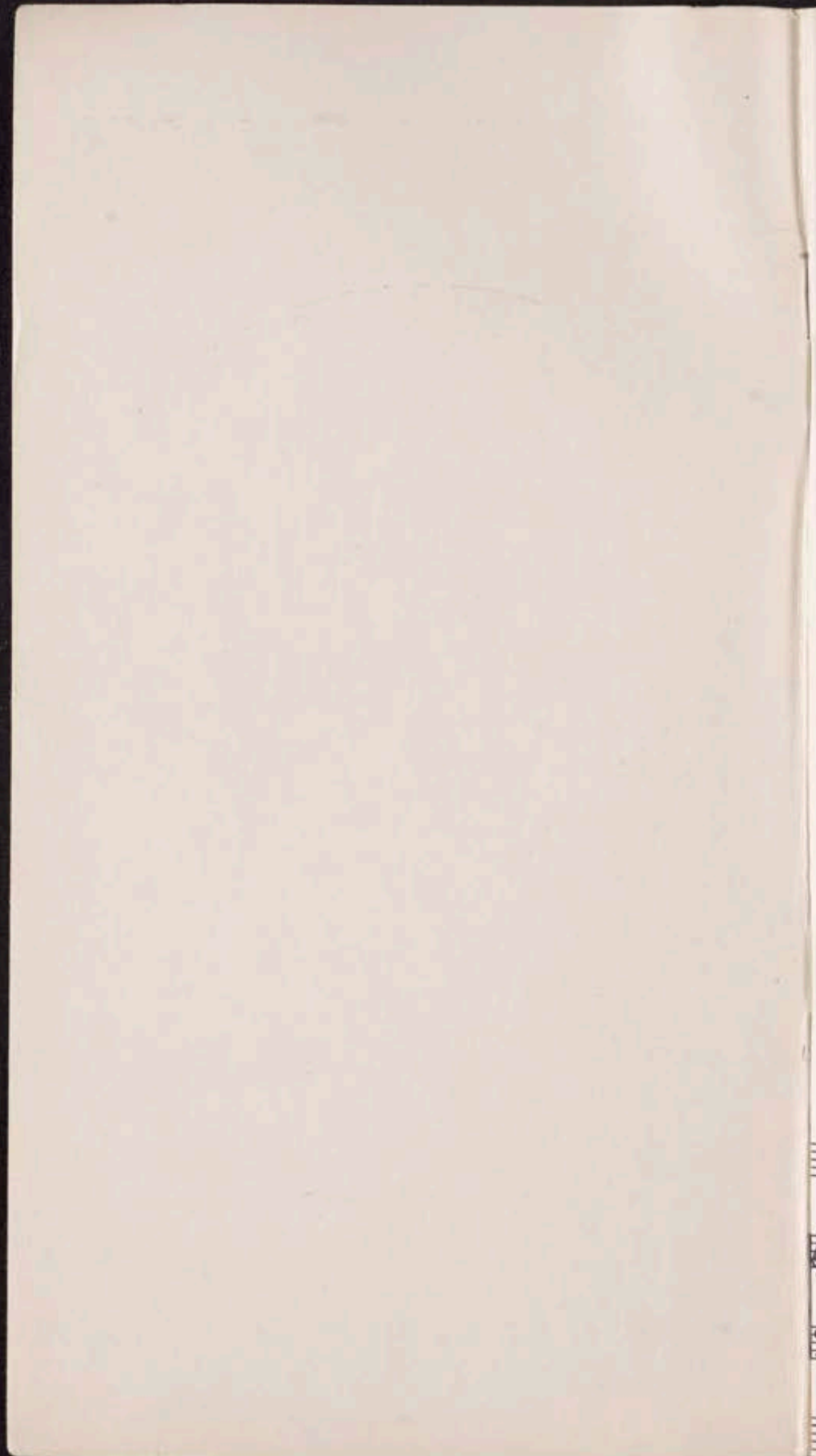
# TEATR WIELKI W ŁODZI



Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi

**p r o g r a m**

**T O S C A**



GIACOMO PUCCINI

# TOSCA

OPERA W TRZECH AKTACH

LIBRETTO:

G. GIACOSA, L. ILLICA

wg dramatu V. Sardou „La Tosca”

TLUMACZENIE:

K. CZEKOTOWSKI, B. OSTROMECKI

ANDANTE MOLTO SOSTENUTO  $\text{♩} = 69$

The image shows a musical score for the beginning of an opera scene. It consists of two staves: a treble clef staff (piano) and a bass clef staff (bass). The tempo is marked "ANDANTE MOLTO SOSTENUTO" with a quarter note equal to 69 beats per minute. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/2. The piano part begins with a fortissimo (*fff*) dynamic. The bass part begins with a fortissimo (*fff*) dynamic and includes the instruction "tutta forza". The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



*Swięty Bóg dotknął mnie swoim palcem  
i rzekł mi:*

*„Pisz dla teatru. Pamiętaj dobrze  
— tylko dla teatru!”*

*Poszedłem za tą najroyźszą radą.*

*Giacomo Puccini*

STANISŁAW PRÓSZYŃSKI

## GIACOMO PUCCINI I JEGO „TOSCA”

**Ze starego rodu muzyków  
godnych żywej tradycji ojczyściej  
tu narodził się 22 grudnia 1858**

**GIACOMO PUCCINI**

**który z nowymi głosami życia  
natchnione tony prawdy i wdzięku powiązał  
kunsztownym użyciem form raz jeszcze  
potwierdzając narodowość sztuki  
sławą swoją pierwszy w całym świecie**

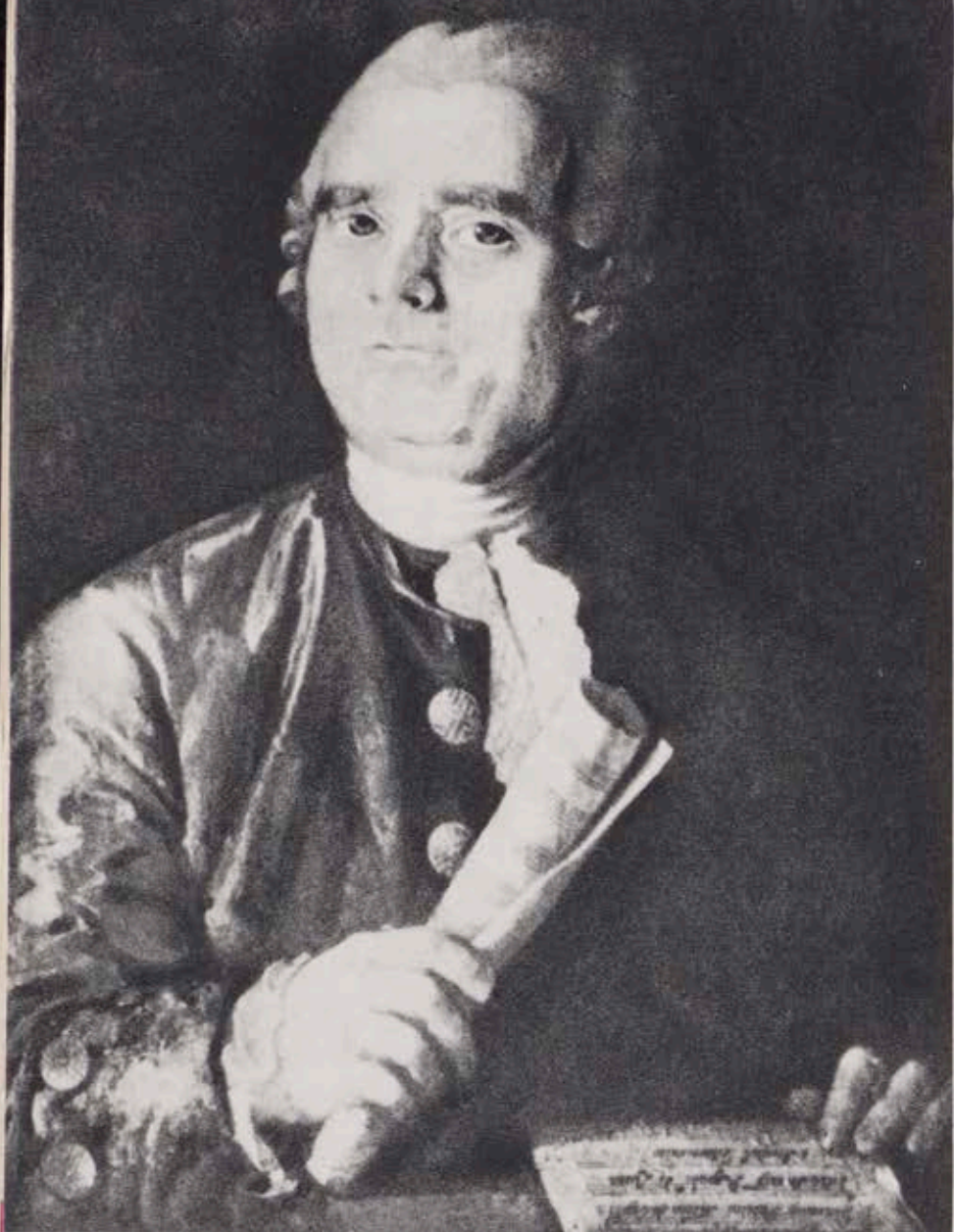


**Miasto szczyjące się nim  
trzydziestego dnia od śmierci  
29 grudnia 1924**

Powyższe pełne patosu słowa, wyryte złotymi literami na marmurowej tablicy umieszczonej na rodzinnym domu Pucciniego, wymownie świadczą o dumie, jaką odczuwało miasto Lucca, opromienione blaskiem sławy największego chyba ze swoich synów. Uroczysty, jak by napuszony styl owego pamiątkowego napisu przypomina antyczny rytm cyceronowskiej prozy: można tu wyczuć tak charakterystyczną dla wszystkich mieszkańców Półwyspu Apenińskiego — a zwłaszcza dla pochodzących stamtąd artystów — dbałość o uzyskanie niezawodnego efektu teatralnego. Ale poza oddaniem należnego hołdu twórcy „Cyganki” i „Toski”, tekst owego epitafium w niezmiernie lapidarnym skrócie zdołał zawrzeć wszystko to, co najistotniejsze, wszystko co stanowi o wielkości i odrębności Pucciniego, wszystkie jego tytuły do sławy i nieśmiertelności. Dlatego też warto zastanowić się i przemyśleć kolejno wszystkie wersety, jakie głosi potomnym marmurowa lukkańska tablica.



SERENISS. REPUB. DI LUCCA ACCADEMIA



*Giacomo Puccini senior (1712-1781)*

Podobnie jak rodzina Bachów w Turyngii, w innym kraju i pod zupełnie innym — włoskim — niebem, w niewielkim, dwadzieścia parę kilometrów od słynącej swą Krzywą Wieżą Pizy położonym mieście Lucca, na przestrzeni dwóch niemal stuleci bez przerwy działał inny, **stary ród muzyków**. Od początków XVIII wieku lokalna tradycja wiązała tam życie muzyczne miasta z nazwiskiem Puccinich. Założycielem tej swistej „dynastii” był kapelmistrz, organista i kompozytor Giacomo Puccini (1712—1781), noszący takie samo imię jak twórca „Toski”. Syn tego protoplasty muzycznego rodu, Antonio Puccini (1747—1832), potem wnuk — Domenico Puccini (1771—1815), następnie prawnuk — Michele Puccini (1813—1864), z pokolenia na pokolenie przejmowali jeden od drugiego zaszczytne funkcje kierowania życiem muzycznym rodzinnego miasta: wszyscy oni z pożytkiem pracowali jako dyrygenci, organiści i kompozytorzy, ciesząc się nie tylko uznaniem swoich współrodaków, ale również zdobywając szacunek i rozgłos w całej Italii. Ich niezliczone dzieła muzyki kościelnej, kantaty i oratoria, a przede wszystkim trzydzieści jeden popularnych niegdyś oper — oto „obciążenie dziedziczne” z jakim przychodzi na świat przedstawiciel piątego pokolenia **starego rodu muzyków lukkańskich** — najwybitniejszy z nich twórca na miarę światową: jemu to — imiennikowi swego pra-pra-dziadka przypadnie w udziale rozstawienie nazwiska rodowego daleko poza granicami ojczyzny. Ten drugi już, wielki Giacomo Puccini będzie „**sławą swoją pierwszy w świecie**”, ale też stanowiąc kulminację historii swego rodu i dziejów muzycznych słusznie **szczytującego się nim** rodzinnego miasta, jednocześnie będzie ostatnim z owej sławnej „dynastii”. Skondensowanie w jego osobie sił twórczych jak by wyczerpie soki żywotne, przez dwa stulecia pobudzające muzycznie ród Puccinich: należący już do szóstego pokolenia syn genialnego kompozytora — Tonio, był na tyle mało muzykalny, iż ojciec zabraniał mu ćwiczyć na fortepianie, a „talentów” syna używał wyłącznie do... pisania w swoim zastępstwie „autografów”, którymi później uszczęśliwiał zagorzałych a nieświadomych podstępnie wielbicieli swoich oper.

Twórca „Toski” był wybitnym spadkobiercą jeszcze innej dynastii muzycznej, w pełni był „**godny żywotnej tradycji ojczystej**” w dziedzinie włoskiej sztuki operowej. Podobnie jak genialni jego poprzednicy — Monteverdi, Scarlatti, Pergolesi, Cimarosa, Paiesello, Rossini, Bellini, Donizetti i Verdi — Puccini raz jeszcze rozstawił po świecie operę włoską, i dodać trzeba, że tak samo jak w swym życiu rodzinnym, tak i na arenie muzycznej nie pozostawił godnych siebie następców. W twórczości operowej Pucciniego dzięki „**kunsztownemu użyciu form**” chyba po raz ostatni, ale tym wspanialej, **raz jeszcze potwierdziły się** wszystkie dodatnie cechy włoskiej sztuki operowej, od narodzin tego gatunku muzyki nieprzerwanym niemal pasmem błyskotliwych sukcesów, dzięki najświetniejszym nazwiskom zarówno kompozytorów jak i wykonawców wiodące prym w dziedzinie operowej świata. Specyficznie włoskie cechy, stanowiące o **narodowości sztuki** w zakresie opery, to w pierwszym rzędzie wrodzona południowcom umiejętność osiągania niezawodnego efektu scenicznego, niezwykle dar tworzenia śpiewnej, wyrazistej i porywającej melodii, a nade wszystko wierność wielkim tradycjom włoskiej sztuki wokalne — „**pięknego śpiewu**” co w języku włoskim znaczy „*bel-canto*”. Jeśli chodzi o te wszystkie zalety, to nikogo chyba nie trzeba przekonywać o tym, jak bardzo autor „Cyganerii”, „Toski” i „*Madama Butterfly*” był wierny i „**godny żywotnej tradycji ojczystej**”.



G. Puccini,  
G. Giacosa,  
L. Illica  
— twórcy  
„Toski”

Dwie trzecie wieku, sześćdziesiąt sześć lat życia Giacomo Pucciniego, to jakby obraz przebytej, dalekiej drogi: od biedy a nawet i nędzy wiodła go ona poprzez zmagania, upadki i sukcesy, rozczarowania i triumfy, przez momenty rozpacz i tragizmu aż na zawrotne wyżyny sławy tak nieogarnionej, jaką mało który z twórców mógł się pochlubić za życia.

Urodzony 22 grudnia 1858 roku w Lukce, Giacomo (Jakub) Puccini w swym barwnym i bogatym życiu przeszedł przez wszystkie chyba jego stopnie. Skromne dzieciństwo od wczesnych lat rozświetlała sztuka. Kiedy miał zaledwie pięć lat, zaczął się uczyć muzyki. Tak o tym wspomniął w późniejszych swych latach:

*„Ojciec mój często zabierał mnie ze sobą, kiedy szedł grać na organach katedry w Lukce; również i w domu sadzał mnie przed klawiaturą. Ponieważ jednak nie chciałem dotykać klawiszy, przyszedł mu do głowy pomysł, aby na klawiaturze kłaść drobne miedziaki. Wtedy natychmiast wyciągałem ręce, aby zbierać pieniążki i w ten sposób moje małe palce niechętnie przyciskały klawisze, a organy zaczynały dźwięczeć: nie zdając sobie z tego sprawy, nabrałem ochoty i zacząłem grać.”*

Mając dziesięć lat, mały Puccini nieraz już zastępuje miejscowego organistę w jego muzycznych obowiązkach; kiedy przedwcześnie umiera jego ojciec i matka Pucciniego wraz z resztą rodzeństwa pozostaje w biedzie, czternastoletni chłopiec swoją muzyką potrafi już utrzymać cały dom.

Wychowany w kręgu muzyki organowej, pragnął Puccini poświęcić się twórczości kościelnej. Lecz kiedy zobaczył i usłyszał na scenie operowej arcydzieło Verdiego — „Aidę” (było to w Pizie, dokąd młodzieniec w obie



strony poszedł pieszo nie mając pieniędzy na opłacenie biletu kolejowego), w Puccinim skryształizowało się stanowcze postanowienie **wyłączonego** zwrócenia się w kierunku twórczości operowej. Trafność tej decyzji miała potwierdzić niezbyt już odległa przyszłość.

Narazie — w roku 1880 — młody Puccini rozpoczął poważne studia muzyczne w ówczesnej stolicy opery włoskiej, w Mediolanie, gdzie jako student Konserwatorium był m.in. uczniem klasy kompozycji jaką prowadził sławny autor „Giocondy”, Amilcare Ponchielli (1834—1886). Wesole, choć nieraz głodne i chłodne lata studenckiej biedy w Mediolanie, obfitowały w epizody jak gdyby żywcem przeniesione później do „Cyganerii”; jednocześnie prowadziły one początkującego kompozytora do upragnionego celu, do całkowitego poświęcenia się operze.

W roku 1884 na prapremierze pierwszej swojej opery „Willidy” („Le Villi” — „Boginki”), Puccini kłania się ze sceny wstydząc się dziur na łokciach swego ubrania o kawowej barwie, niezbyt licującej z tak przełomowym momentem w życiu młodego twórcy jakim jest pierwszy jego kontakt z publicznością eleganckiego teatru operowego... Następne opery przynoszą rozgłos, stale rosnącą sławę, pieniądze (jak gdyby ubogie młodzieńskie na klawiszach organów stanowiły dobrą wróżbę...), sukcesy i uwielbienie całego świata, a szczególnie fantastyczne wprost powodzenie u najwytworniejszych kobiet Europy i Ameryki — o czym zresztą krążyły legendy, chętnie podtrzymywane przez czulego na tego rodzaju famę kompozytora, prawdziwego Włocha z krwi i kości. „Manon Lescaut” (1893), „Cyganeria” (1896), „Tosca” (1900), „Madama Butterfly” (1904) — oto kolejne etapy zawrotnej wprost kariery kompozytorskiej Pucciniego, które sprawiły iż w końcu stał się „**sławą swoją pierwszy w całym świecie**”.

W pełni powodzenia i dostatku, Puccini osiadł w luksusowej willi nad jeziorem, w Torre del Lago niedaleko od rodzinnej Lukki, gdzie w zaciszu mógł oddawać się pracy twórczej. Dla odprężenia często o świecie własną motorówką (miał ich całą flotyllę) wyruszał na jezioro: był zawziętym myśliwym i kiedy nie wystarczało mu wodne plectwo, szukał ciekawszych łowów, jak na przykład na... strusie w dalekiej Argentynie. Częste podróże po całym niemal świecie prowadziły go triumfalnym szlakiem premier: jednym ze szczytowych momentów kariery twórczej Pucciniego była uroczysta prapremiera opery „Dziewczyna ze Złotego Zachodu” („La fanciulla del West”) w roku 1910, w nowojorskiej Metropolitan-Opera, uświetniona takimi nazwiskami wykonawców jak Arturo Toscanini przy pulpicie dyrygenckim i Enrico Caruso w głównej roli.

Tragiczny był finał tego iście królewskiego życia. Szybko rozwijająca się śmiertelna choroba — rak gardła — wśród nieopisanych mąk przerywa życie Pucciniego, który umiera w klinice w Brukseli w dniu **29 listopada 1924 roku**. Śmierć nie pozwoliła kompozytorowi dokończyć najlepszej chyba z jego oper — „Turandot”: na próżno błagał brukselskich lekarzy najpierw o dwa tygodnie życia, później chociażby już tylko o tydzień. Prawykonanie „Turandot” w mediolańskiej La Scali odbyło się już po śmierci kompozytora, 25 kwietnia 1926 roku, pod kierownictwem Toscaniniego, który w pewnym momencie przerwał dyrygowanie i wśród głębokiej ciszy wyrzekł do publiczności te słowa: „Tutaj kończy się dzieło, które mistrz pozostawił nieukończone na skutek jego śmierci”.



Muzyka Pucciniego przeżyła swego twórcę: nie tylko żyje i nie starzeje się, ale przeciwnie — cieszy się coraz to większym (jeśli to jeszcze możliwe!) umiłowaniem nie tylko szerokich mas publiczności teatrów operowych całego świata, ale także i coraz to większym uznaniem krytyków (co równie ważne), którzy niejednokrotnie zarzucali mu — nieraz może nawet i słusznie — uleganie pewnej manierze, powtarzanie tych samych wypróbowanych efektów, czy wreszcie schlebianie gustom publiczności. Popadając w przesadę twierdzono, iż właśnie dzięki tym niedobrym jakoby cechom swoich oper Puccini zdobył tak bezprzykładne powodzenie. Wśród muzykologów jakby do dobrego tonu przez wiele lat należało odmawianie jego dziełom głębszych wartości...

A jednak, „**natchnione tony prawdy i wdzięku**” jakimi przesycona jest twórczość operowa Pucciniego, sprawiły iż bohaterowie jego oper od wielu już lat żyją na scenach całego świata: prawdą i intensywnością wyrazu przekonywują wciąż nowe pokolenia widzów. Realistyczna prawda dzięki „**kunsztownemu użyciu form**” każe odbiorcom wzruszać się scenicznymi losami takich postaci jak chociażby pełna uroku hafciarka Mimi, rzucający płomienne wyzwanie przemocy Cavaradossi, szczebiocząca i głęboko tragiczna Butterfly... Nie są to koturnowe, umowne postacie z tradycyjnych oper, w pierwszym rzędzie służące do wykonywania mniej lub więcej efektownych popisów wokalnych: to są żywe postacie, szczere i ludzkie, żyjące w świadomości słuchaczy i widzów w takim stopniu jak chyba żadne inne w literaturze operowej.

„**Nowe głosy życia**” to nie tylko wpływ weryzmu, kierunku panującego w twórczości operowej szczególnie włoskich kompozytorów w ostatnich latach XIX wieku. Kierunek ten ideowo był blisko związany z tendencjami jakie nurtowały ówczesną literaturę i dramaty w Europie. Wywodził się z tzw. naturalizmu, którego naczelnymi przedstawicielami w literaturze byli Zola, Maupassant, Dostojewski, Ibsen, Hauptmann. Podobnie jak w literaturze i dramacie, również i na scenę operową zaczęli wówczas wkraczać zwykli ludzie z ich zwykłymi, codziennymi problemami i namiętnościami. Od włoskiego słowa *vero* (prawdziwy), ten nowy kierunek sztuki operowej nazwano weryzmem. Zapowiedzi tego stylu odnaleźć można już wcześniej, w operze Bizeta „Carmen” (1875) wprowadzającej na scenę robotnice i żołnierzy, czy nawet w „Traviacie” Verdiego (1853), gdzie akcja sceniczna w wielu momentach zastąpiona jest przez — można to tak nazwać — akcją psychologiczną. Pełny rozkwit weryzmu nastąpił jednak później, po roku 1890. Mascagni, Leoncavallo, Catalani i Giordano we Włoszech, Charpentier i Bruneau we Francji, d'Albert w Niemczech — oto muzycy koryfeusze tego gatunku sztuki operowej.

Puccini w swojej twórczości starał się jednak odgradzić od przesadnie nieraz wybujałego naturalizmu większości werystycznych oper. Szukał własnego indywidualnego stylu: równie dramatycznego, ale zarazem bardziej wysubtelniejszego i przesyconego poetycką nastrojowością. Może warto w największym chociaż skrócie przypomnieć najbardziej istotne cechy, wskazujące o tym jak Puccini „**z nowymi głosami życia powiązał natchnione tony prawdy i wdzięku**”, jakie były te „**kunsztowne formy**” dzięki którym twórca „Toski” mógł zająć tak wysokie miejsce w historii opery.

Opery Pucciniego, to bardzo zwarte dramaty muzyczne, w których muzyka wiernie podąża za rozwojem akcji scenicznej. Pełne umiaru zastosowanie techniki motywów przewodnich, charakteryzujących bohaterów dramatu, ich uczucia i nastroje, wiąże poszczególne sceny w jednolitą

całość. Partie wokalne odznaczają się nadzwyczajną śpiewnością i giętkością melodii: opierając się na wyjątkowej wprost znajomości zasad techniki śpiewu, słynnego włoskiego bel-canto, Puccini potrafi prowadzić głosy wokalne w taki sposób, aby śpiewacy nie męczyli się zbyt szybko mając jednocześnie pełne pole do popisu. Tu leży jedna z tajemnic popularności oper Pucciniego wśród wykonawców. Użyta przez kompozytora skala środków wyrazu jest bardzo rozległa: od zwyczajnej, „mówionej” mowy, poprzez nawpół deklamacyjnie traktowane fragmenty dialogów, przez coraz to śpiewniejszy recytatyw i arioso, partie wokalne rozwijają się aż do niezwykle śpiewnej kantyleny o szeroko rozpiętych lukach linii melodycznej, dążąc stopniowo do równie nastrojowych co popisowych arii, aż do wspaniałych kulminacji, które dają wykonawcom możliwość ukazania w pełni — na wysokim C — całej świetności, siły i blasku ich głosów.

W przeciwieństwie do marginesowego raczej traktowania orkiestry, typowego dla Rossiniego czy nawet jeszcze „wczesnego” Verdiego, pogłębiona rzadko spotykanym mistrzostwem symfoniki orkiestra Pucciniego mieni się barwami jakich nie słyszano przedtem we włoskiej operze. O niezrównanej wirtuozerii instrumentacyjnej twórcy „Toski” niech zaświadczy nieklamany podziw, jaki z tego właśnie powodu żywił dla Pucciniego Maurycy Ravel: bardzo krytycznie odnoszący się do innych kompozytorów, zwracający uwagę na pewne słabości orkiestracyjne w utworach takiego mistrza jak Debussy, Ravel bez reszty podziwiał umiejętności i osiągnięcia Pucciniego w tej dziedzinie, chociaż sam nazywany był „jubilerem tonów”.

Wysubtelniona w stosunku do poprzedników zdolność podkreślania za pomocą muzyki psychologicznych przemian bohaterów opery, dbałość o wydobycie realistycznej prawdy wyrazu i sugestywne przekazanie słuchaczom tych tak trudnych do uchwycenia niuansów, ponad to zręczność w budowie poszczególnych scen i w konstruowaniu z nich całości kształtu każdego z aktów opery — oto elementy dzięki którym Puccini niezawodnie potrafił osiągnąć zamierzony, silny efekt dramatyczny; co więcej, jak nikt inny potrafił wstrząsnąć i wzruszyć do głębi odbiorców swej muzyki. Jeżeli dodać jeszcze do tego śmiałe korzystanie z najnowszych w swoim czasie zdobyczy harmonicznego ówczesnego „modernizmu muzycznego”, a nawet czynny udział w rozszerzaniu palety możliwości wyrazowych muzyki — stawiające Pucciniego w jednym szeregu z takimi szermierzami postępu muzycznego tejże epoki jak Debussy, Ravel czy nawet Strawiński — otrzymamy w wielkim co prawda uproszczeniu pełny już chyba komplet najbardziej typowych dla muzyki Pucciniego cech charakterystycznych. Te właśnie wszystkie składniki stanowią o całkowitej jego odrębności, one są istotnymi elementami indywidualnego stylu twórczego — czy też jak niektórzy chcą, „manieri” — autora „Toski”. Dzięki nim udało się Pucciniemu wznieść znacznie wyżej ponad innych jego rówieśników-werystów. Zyskując stopniowo zwiększające się uznanie krytyków oraz sympatię publiczności, która od pierwszej chwili, znacznie wcześniej zanim surowi muzykolodzy oddali kompozytorowi co należy, indywidualne te cechy utrwaliły wysoką pozycję Pucciniego w historii muzyki i sprawiły, iż sława jego nazwiska w najdalszych zakątkach kuli ziemskiej była i jest tak ogromna, że nie jest może wielką przesadą powiedzenie o Puccinim — „sławą swoją pierwszy w świecie”.

Spośród 12 oper Pucciniego, „TOSCA” z pewnością jest jedną z najulubieńszych oper świata, niezmiennie pojawiającą się w żelaznym repertuarze teatrów muzycznych wszystkich krajów. Wymagające zarówno zdolności aktorskich, jak też świetnego materiału głosowego i dobrego wykształcenia wokalistycznego, główne role „Toski” stale pobudzają ambicje śpiewaków: opera ta szczególnie pociąga młodych artystów, pragnących wykonaniem partii Toski, Cavaradossiego czy Scarpinii wykazać swoją dojrzałość artystyczną, podbić serca publiczności i zdobyć uznanie krytyków. Każdy z „szanujących się” tenorów czy sopranów za punkt honoru uważa wystąpienie w „Tosce”, arie z tej opery śpiewają (tak jak potrafią) niezliczone rzesze adeptów trudnego kunsztu śpiewaczego, zarówno amatorzy-dyletanci jak i uczniowie szkół muzycznych. Na realizację sceniczną tej opery porywają się nawet i całe zespoły amatorskie; przykłady na to znaleźć by można nie tylko w Związku Radzieckim czy Bułgarii, gdzie istnieje szereg tego rodzaju zespołów, ale nawet i w naszym kraju. Przed kilku laty udaną pozycją w repertuarze amatorskim studia operowego, działającego w Rzeszowie przy tamtejszym Wojewódzkim Domu Kultury, było wystawienie własnymi siłami „Toski” Pucciniego.

Zanim rozpoczęła się muzyczna, wpraw poprzedziła ją teatralna kariera „Toski”.

„Tosca” jako sztuka teatralna od razu zwróciła na siebie uwagę kompozytorów. Sędziwy już wówczas Verdi, w 1890 roku tak o niej pisał: *Istnieje dramat Sardou, który gdybym tylko miał jeszcze czas, z całego serca przeniósłbym do muzyki*. W 1896 roku pracę nad operą według tegoż dramatu zaczął inny włoski kompozytor, Alberto Franchetti. Co do Pucciniego, to ten postanowił skomponować „Toskę” znacznie wcześniej, jeszcze w 1889 roku, kiedy to w Mediolanie widział tę sztukę w teatrze. Nie rozumiał wówczas ani słowa po francusku, ale wyrazistość sceniczną i plastyczność rozwoju akcji, a przede wszystkim sugestywna, porywająca gościnnie występującej samej Sary Bernhardt — silnie oddziaływały na wyobraźnię twórczą kompozytora. Podobnie zresztą było kilka lat później z wyborem tematu do „Madama Butterfly”: Puccini widział w Londynie graną w języku angielskim (którego także nie rozumiał) sztukę Dawida Belasco i nie rozumiejąc z niej ani słowa, trafnie wyczuł ukryte w niej niezwykle walory operowe.

Uzyskawszy zgodę Sardou, który żądał zbitych wygórowanych honorarium za zezwolenie na dokonanie adaptacji, Puccini zlecił opracowanie libretta „Toski” dwóm swoim współpracownikom: byli nimi doświadczeni libreciści operowi i wybitni zarazem pisarze dramatyczni, Luigi Illica (1859—1919) oraz Giuseppe Giacosa (1847—1906), współautorowie librett trzech najpopularniejszych oper Pucciniego — „Cyganki”, „Toski”, i „Madama Butterfly”. W twórczej współpracy z pięcioaktową sztuką Sardou powstało bardzo zręcznie skonstruowane, zwarte libretto trzyaktowej opery.

Muzyka powstawała w zacisznym Torre del Lago, w ciągu lat 1898 i 1899. W sierpniu 1898 roku w jednym z listów Puccini pisał: *„Pracuję nad Toską i oblewam się potem z powodu upału i pod ciężarem trudności, które jednak, jak mam nadzieję, dadzą się przezwyciężyć”*. W rezultacie tej wyczerpującej pracy powstała opera, może nie najlepsza spośród wszystkich scenicznym dzieł Pucciniego, ale za to w pełni zawierająca w sobie wszystkie typowe dla twórczości tego kompozytora zalety i cechy charakterystyczne.

14 stycznia 1900 roku w rzymskim Teatro Constanzi (do dziś główny teatr operowy Rzymu) odbyła się prapremiera nowej opery Pucciniego, „Toski”. Przedstawienie przebiegało wśród napięcia i nerwowej atmosfery, spowodowanej pogłoskami o planowanym jakoby w czasie spektaklu zamachu bombowym na obecną w teatrze królową Małgorzatę i członków rządu włoskiego. Mimo pewnych zakłóceń i przeciwności, przyjęcie opery przez publiczność było dobre. W sprawozdaniu z premiery ówczesna „Gazetta musicale” pisała:

*„...sześć entuzjastycznych wywołań Pucciniego po trzecim akcie, w sumie 21 wywołań w ciągu wieczoru, pięć bisów.”*

Ciekawe przypomnieć, które to fragmenty „Toski” już przy pierwszym wykonaniu opery wywołały zachwyt publiczności, domagającej się ich powtórzenia. Były to: w I akcie — aria Cavaradossiego i finał (zespołowa scena z „Te Deum”) w II akcie — aria Toski, w III akcie — aria Cavaradossiego i końcowy duet obojga kochanków.

Nieco gorzej odniosła się do nowej opery Pucciniego oficjalna krytyka, nie brakowało ujemnych sądów i opinii: w dzienniku „Avanti” napisano na przykład, że *„... Tosca nie odpowiada temperamentowi Pucciniego”,* „Corriere d'Italia” pisał o tym, iż *„...opera nie odniosła oczekiwanego sukcesu i zresztą nie mogło stać się inaczej. W ogólności należy pogratulować Pucciniemu jego osiągnięcia, chociaż wypada żalować, iż podjął się próby, której bezpłodności nie mógł przecież być nieświadomy...”*

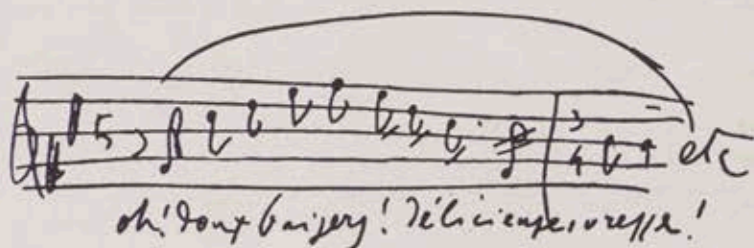
A jednak „Tosca” Pucciniego zrobiła karierę światową jak mało która z innych oper. Dzięki muzyce Pucciniego, operowa „Tosca” zupełnie zaćmiła swój teatralny literacki pierwowzór. Ale też kompozytor potrafił włożyć w sztukę znacznie więcej niż sam jej autor, który myślał jedynie o stworzeniu wielkiej roli dla Sary Bernhardt. Muzyka Pucciniego wysubtelniła, uszlachetniła zbyt jaskrawe momenty akcji, potęgując jednocześnie siłę ich wyrazu dramatycznego. Co więcej: tragedię osobistą podniosła do rangi sugestywnego dramatu, w którym dzisiaj widzimy znacznie więcej niż zamierzał pokazać mieszczański pisarz. W operze tej wystąpiły nadzwyczaj wyraziście zarysowane konflikty społeczne i narodowe. Wszystkimi możliwymi w sztuce operowej środkami z całą świadomością wywołanego efektu dramatycznego, dochodząc nieraz może aż do zbyt brutalnych muzycznie momentów, kompozytor przeciwstawił sobie dwa światy: walczący o wyzwolenie swego narodu włoskich patriotów z jednej strony, a z drugiej przedstawicieli reakcyjnej, klerykalnej tyranii, uciskającej i bezwzględnie tłumiącej wszelkie przejawy dążeń niepodległościowych i wyzwoleniczych. Współczesny widz odbiera tragizm jaki tkwi w muzyce i treści tej opery tym silniej, iż poruszane w „Tosce” problemy jakże bardzo są aktualne i w naszych, dzisiejszych czasach...



Kariera jaką zrobiła wymyślona przez Sardou znakomita rzymska śpiewaczka, Floria Tosca, od scenicznego dramatu wiodła poprzez operę, niezliczone wykonania estradowe arii, coraz świetniejsze nagrania płytowe z udziałem najznakomitszych artystów, audycje radiowe, transmisje telewizyjne — aż do filmu: według sztuki (nie według opery) nakręcony został film „Tosca”, przed kilku laty wyświetlany również i w Polsce. Najdziwniejsze wszakże przeobrażenie nastąpiło w 1924 roku

(a więc jeszcze za życia Pucciniego) w Leningradzie, kiedy to tamtejszy Mały Teatr Operowy wystawił operę zatytułowaną „W walce o komunę” („W borbie za kommunu”). Do niezmienionej muzyki Pucciniego podłożono nowe, specjalnie napisane libretto, za temat mające wypadki z kresu Komuny Paryskiej w 1871 roku. W pewnym stopniu może to usprawiedliwić niecierpliwość w realizowaniu społecznego zamówienia, jakim była chęć stworzenia nowego repertuaru operowego, który byłby zgodny z ideałami i tendencjami rozwoju sztuki w okresie pierwszych lat istnienia Związku Radzieckiego. Ale pomijając już fakt jaskrawego naruszenia praw autorskich kompozytora, nie trzeba chyba dodawać, iż było to jedno wielkie nieporozumienie artystyczne i nie mogło teatrowi przynieść sukcesu. Nowy repertuar nie mógł powstać w tak prymitywny sposób. W każdym bądź razie i tego rodzaju posłużenie się operą Pucciniego — chociaż w tym wypadku w sposób w rezultacie negatywny wymownie świadczy o wartości samej muzyki, o potęgze siły dramatycznej jaką potrafił nasycić swoje dzieło Giacomo Puccini, ten „godny żywej tradycji ojczystej” ostatni z wielkich mistrzów włoskiej sztuki operowej .

Stanisław Prószyński



Giacomo Puccini

Paris le 27 oct  
1903

## MAŁA KRONIKA ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI GIACOMO PUCCINIEGO

- 1856 — W położonym niedaleko od Pizy włoskim mieście Lucca 22 grudnia przyszedł na świat GIACOMO PUCCINI jako piąte dziecko kompozytora Michele Pucciniego.
- 1863 — Mały Giacomo zaczyna u swego ojca naukę gry na organach.
- 1864 — Umiera Michele Puccini zostawiając w biedzie żonę i siedmiorgo dzieci.
- 1868 — Lata nauki Pucciniego w Seminarium św. Michała i Marcina  
1872 — oraz w Instytucie Muzycznym Paciniego w Lukce. Od 1872 r. młody Puccini utrzymuje swoją rodzinę, pracując jako organista. Pierwsze kompozycje organowe i choralne.
- 1876 — Powstaje *Preludium* na orkiestrę symfoniczną. Młody kompozytor pieszko wybiera się do Pizy, aby tam usłyszeć sławne arcydzieło Verdiego — *Aidę*.
- 1878 — Pierwszy sukces — wykonanie *Credo* i *Motetu*.
- 1880 — Jesienią Puccini udaje się do Mediolanu, gdzie rozpoczyna  
1881 — w Konserwatorium Muzycznym studia u Bazziniego i Pochiellego.
- 1883 — Sukces pracy dyplomowej Pucciniego — *Kaprysu symfonicznego*, wykonanego na popisie w sali La Scala w Mediolanie. Puccini zaczyna pracę nad pierwszą operą *Willidy (Le Villi)*
- 1884 — Prawykonanie *Willid* w mediolańskim Teatro Dal Verne, kompozytor 18 razy wywoływany przed kurtynę. W grudniu w Teatro Regio w Turynie wielki sukces *Willid* w nowej, dwuaktowej wersji.
- 1885 — Na zamówienie mediolańskiego wydawnictwa muzycznego Ricordi'ego Puccini komponuje nową operę.
- 1889 — Prapremiera opery *Edgar* w mediolańskiej La Scali.
- 1890 — Praca nad nową operą *Manon Lescaut*  
1892 —
- 1893 — W Teatro Regio w Turynie prawykonanie trzeciej opery Pucciniego *Manon Lescaut*. 30 wywołań kompozytora przed kurtynę w czasie przedstawienia.
- 1894 — Puccini wraz z żoną i dwojgiem dzieci osiedla się w Torre del Lago, gdzie kończy pisać ostatnią scenę czwartej swej opery — *Cyganerii*.
- 1896 — Prawykonanie *Cyganerii* pod dyktando Toscaniniego.
- 1898 — Entuzjastyczne przyjęcie *Cyganerii* w Paryżu.

- 1900 — Prapremiera nowej opery *Tosca* w Teatro Constanzi w Rzymie. Sukcesy *Cyganerii* i *Toski* w Paryżu i Londynie.
- 1904 — Prawykonanie *Madama Butterfly* w mediolańskiej La Scali. Puccini wycofuje partyturę opery, która w zmienionej wersji odnosi wielki sukces w Brescii.
- 1905 — Wielkie tourné kompozytora po świecie (Paryż, Nowy Jork, Madryt, Kair).
- 1910 — W nowojorskiej Metropolitan Opera House sukces nowej opery — *Dziewczyny z Zachodu (La Fanciulla del West)*. Dyrygował Toscanini, śpiewał Enrico Caruso.
- 1912 — W końcu roku Puccini rozpoczyna kompozycję jednoaktowej opery *Płaszcz (Il Tabarro)*.
- 1914 — Skuszony olbrzymim honorarium (200.000 koron) Puccini komponuje dla wiedeńskiego Karlstheater operetkę *Jaskółka (La Rondine)*. Wybuch wojny uniemożliwia wystawienie jej w Wiedniu.
- 1917 — Prapremiera *Jaskółki* w Monte Carlo. Kompozytor rozpoczyna pracę nad jednoaktową operą komiczną *Gianni Schicchi*.
- 1918 — Puccini przenosi się z Torre del Lago do Viareggio. Nowa jednoaktowa opera *Siostra Angelica* oraz *Płaszcz i Gianni Schicchi* odnoszą w Nowym Jorku wielki sukces jako *Tryptyk (Il Trittico)*.
- 1920 — Kompozytor rozpoczyna pracę nad dwunastą — ostatnią — swoją operą: *Turandot*.
- 1924 — Król Wiktor Emmanuel III mianuje Pucciniego senatorem. Początki choroby gardła. Po stwierdzeniu raka krtani Puccini udaje się do Brukseli, gdzie poddaje się skomplikowanej operacji gardła. 29 listopada (w cztery dni po operacji) Puccini umiera w Brukseli nie ukończywszy *Turandot*. Ciało kompozytora sprowadzono do Włoch, trumnę ze zwłokami wmurowano w ścianę pracowni w Torre del Lago tuż za pianinem, przy którym powstała większość dzieł kompozytora. Willa zamieniona została na muzeum.
- 1926 — W kwietniu uroczysta prapremiera *Turandot* w La Scali pod dyrekcją Toscaniniego. W oparciu o pozostawiony szkic kompozytora operę dokończył Franco Alfano.





Victorien Sardou  
(1831–1908)

STANISŁAW BRUCZ

## VICTORIEN SARDOU

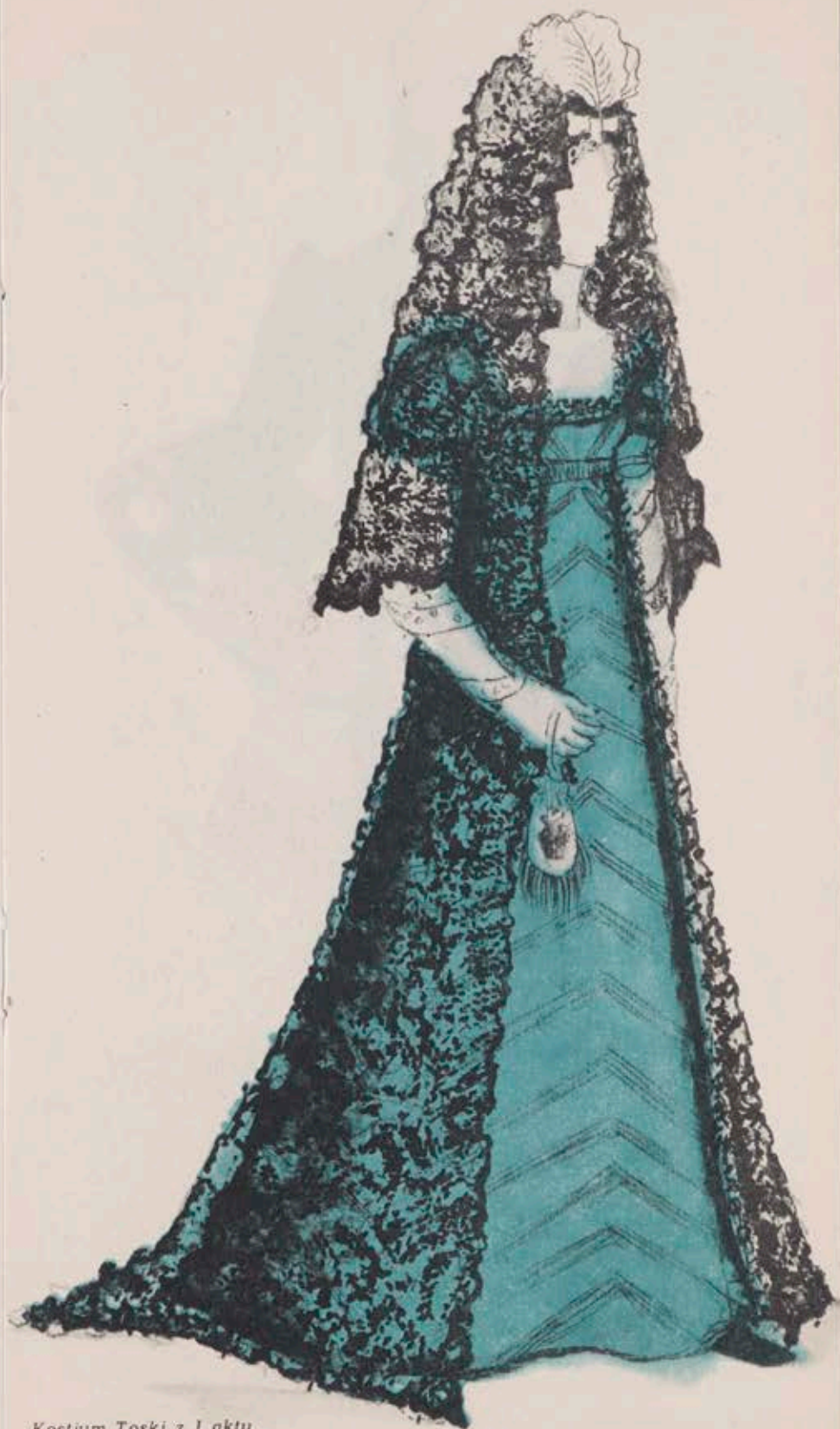
**czyli teatr „dobrej roboty”**

Sztuka Victoriena Sardou, która legła u podstaw opery Pucciniego, powstała w roku 1887, poprzedzając bezpośrednio „Madame Sans-Gêne” (1892). Były to dwa ostatnie sukcesy Sardou. To, co spod jego pióra wyszło później, mianowicie „Robespierre” (1899) i „Czarownica” (1903), przeminęło bez echa. Z tego też względu historycy literatury teatralnej skłonni są zamykać biografię scenopisarską Sardou „Toską” i „Madame Sans-Gêne”, a więc sztukami, które najpełniej może reprezentują oba nurty jego twórczości: dramatyczny i komediowy. Historycy mają zatem rację, skoro te właśnie dwie sztuki zapewniły swemu autorowi sławę pośmiertną, sławę która wybiegła daleko poza przełom wieków 19-go i 20-go. Czyniły to jednak każda na swój sposób: „Tosca” w wersji operowej Pucciniego, zaś „Madame Sans-Gêne”, choć również przemieniona w operę przez Umberta Giordano — w swej pierwotnej postaci komediowej tudzież w licznych mutacjach kabaretowych i rewiowych.



Poza tym dwa inne utwory Sardou doczekały się adaptacji operowej: dramat rosyjski „Fedora” przerobiony przez tegoż Giordano i „Ojczyzna”, melodramat rodzinny osnuty na tle 16-wiecznej rewolucji niderlandzkiej, który natchnął Emilia Paladilhe do skomponowania opery, zresztą jedynej w jego dorobku muzycznym. Znamienne jest to, że kompozytorzy ulegali nade wszystko czarom historycznych stylizacji Sardou. I oto odwrotna strona jego sławy: ograniczoność do ram jednego gatunku, zwanego „sztuką historyczną”. Zawdzięcza to po dziś dzień „Madame Sans-Gêne”, zwykłej pracze, która werwą językową i temperamentem zdołała podbić dwór Napoleona I i osiągnąć tytuł Księżny Gdańskiej.

A przecież ta specyficzna sława krzywdzi Victoriena Sardou. Warto więc przypomnieć, że Sardou należał, obok Aleksandra Dumasa-syna i Emila Augier, do wielkiej trójcy komediopisarzy Drugiego Cesarstwa, którzy dokonali przewrotu w teatrze francuskim i europejskim. Przewrotu, który podobnie jak parnasizm w poezji i realizm w powieści był reakcją przeciwiromantyczną i to natury dwójakiej: ideowo-tematycznej i formalnej. To oni bowiem wyparli ostatecznie ze sceny historyczną malowniczość i dwór królewski, wprowadzając w ich miejsce wielkomięską współczesność i salon mieszczański. To oni zapełnili ten salon towarzystwem kupców, bankierów, adwokatów i rejentów oraz, co za tym idzie, rzeczywistością ich obyczajów i zachowań, obrzędów i konwenansów. To przecież Dumas-syn i Augier stworzyli mieszczańską komedię obyczajów, która z istoty swej jest także krytyką obyczajów. To Dumas-syn wynalazł „sztukę z tezą”, a teatr przekształcił w trybunę i trybunał, surowo sądzący burżuazyjną hipokryzję i nie-



*Kostium Toski z I aktu*



*Kostium Cavaradossiego z 1 aktu*



*Kostium Scarpji z II aktu*



*ostium mieszczki*





*Baszta Zamku św. Anioła w Rzymie*





...Wędrowiec staje jak urzeczony widokiem Zamku św. Anioła, niegdyś grobowca Adriana. Potężna baszta, okrągła, o 320 stopniach średnicy, z zabudowaniami warownymi, a ponad tem wszystkim wznosi olbrzymi anioł brązowy, świecący z dala jak zjawisko. Stał on tu na pamiątkę cudownego zdarzenia, o którym opowiadają kronikarze.

Było to w roku 590. Straszna dżuma srożyła się w Rzymie, grożąc wydłupieniem całemu miastu. Umarł na nią Papież Pelagiusz II, a następca jego, Grzegorz Wielki, nakazał odprawić publiczne modły dla uproszenia łaski Bożej. Wśród łkania i płaczu postępuje procesja w pokutnicze przybrana szaty, ale zanim przeszła opustoszałe ulice Rzymu, padło osiemdziesiąt osób dotkniętych dżumą.

Uroczysty pochód zbliżał się właśnie do grobowca Adriana, wtem nad posepną budową ukazuje się niebiańskie zjawisko: świetlany Anioł chowa miecz do pochwy na znak, że nastąpi koniec okropnościom zarazy, a trzech cherubinowie śpiewają pieśń „Regina coeli”. Papież Grzegorz pada na kolana, odpowiadając Bożym wysłańcom błagalnymi słowy: „Ora pro nobis, Deum, Alleluja!”

Dżuma ustąpiła, a na wieczną pamiątkę cudu posąg Archanioła do dziś dnia unosi się nad groźnymi murami baszty...



Wera Kuźmińska – Tosca  
Tadeusz Kopacki – Cavaradossi  
(scena z II aktu)



Romuald Spychalski – Cavaradossi  
(scena z III aktu)

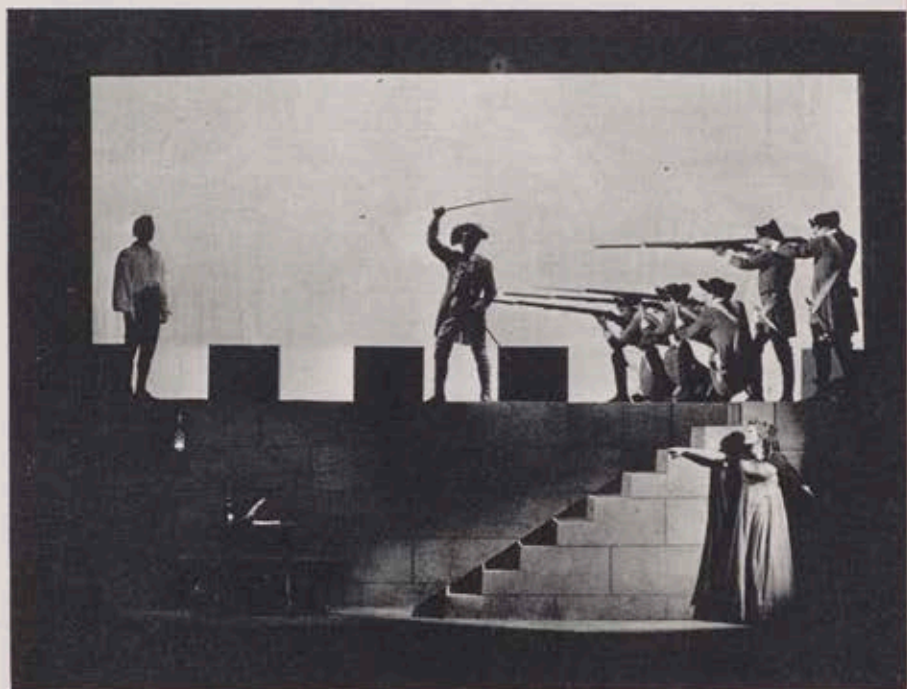
## „TOSCA“

W OPERZE ŁÓDZKIEJ  
1959



Wera Kuźmińska – Tosca  
Stanisław Heimberger – Scarpia  
(scena z II aktu)

Scena finałowa



# TOSCA

Floria Tosca, śpiewaczka	— sopran
Mario Cavaradossi, malarz	— tenor
Baron Scarpia, prefekt policji	— baryton
Cesare Angelotti	— bas
Zakrystian	— baryton
Spoletta, agent policji	— tenor
Sciarone, żandarm	— bas
Dozorca więzienia	— bas
Pastuszek	— mezzosopran

Mieszczanie — lud — damy — kawalerowie —  
zakonnicy — ministranci — policjanci — pisarz  
sądowy — kat — oprawcy.  
Rzecz dzieje się w Rzymie w roku 1800.

## AKT PIERWSZY

W kościele św. Andrzeja della Valle w Rzymie szuka schronienia Angelotti, były konsul Republiki Rzymskiej, obecnie więzień stanu, któremu udało się zbiec z twierdzy w Zamku św. Anioła. W umówionym miejscu znajduje klucz do kaplicy rodu Attavanti, w której jego siostra przygotowała przebranie. Spłoszony odgłosem zbliżających się kroków Angelotti ukrywa się w kaplicy.

Do kościoła wchodzi zakrystian, a po chwili Mario Cavaradossi, malarz, który zamierza dokończyć malowanie obrazu Marii Magdaleny. W czasie pracy myśli młodego artysty nieustannie błądzą wokół ukochanej, słynnej śpiewaczki Toski oraz postaci pewnej nieznanym, którą wziął za model do swego obrazu. Zakrystian ku swemu zdziwieniu dostrzega w portrecie ludzkie podobieństwo do twarzy Markizy Attavanti, która codziennie przychodzi modlić się przed posągiem Madonny. Wypowiadając pod nosem swoją opinię o „zepsuciu artystów” wychodzi zgorzony. Angelotti sądząc, że kościół jest pusty próbuje wymknąć się z kaplicy, ale w tej chwili dostrzega go Cavaradossi. Angelotti poznaje w malarzu swego przyjaciela i prosi go o pomoc. Mario jest gotów zrobić wszystko, by ratować zbiega.

Rozmowę ich przerywa głos Toski i Mario zamyka przyjaciela ponownie w kaplicy. Zdenerwowana czekaniem przed zamkniętymi drzwiami Tosca podejrzewa kochankę o schadzkę: słyszała rozmowę i jest przekonana, że Mario ukrywa w kościele jakąś kobietę. Cavaradossi usiłuje uspokoić zazdrosną Toskę i, chcąc jak najszybciej pomóc Angelottiemu, umawia się z nią na wieczorne spotkanie. Nowa scena zazdrości następuje w chwili, gdy Tosca dostrzega w obrazie Marii Magdaleny podobieństwo do markizy Attavanti. Mario ponownie przekonuje Toskę o bezpodstawnych podejrzeniach: kocha tylko ją i nic nie może stanąć na drodze do ich szczęścia. Uspokojona Tosca opuszcza kościół prosząc jednak, by w przyszłości malował oczy podobne do jej oczu.

Wreszcie Mario może zająć się przyjacielem. Z rozmowy dowiaduje się, że owa nieznaną, którą malował, jest siostrą Angelottiego i że to ona przygotowała przebranie: suknię, welon i wachlarz. Cavaradossi namawia przyjaciela, by udał się do jego willi, a w razie niebezpieczeństwa ukrył się w ogrodowej studni. Rozmowę przerywa odgłos armatniego wystrzału — to na Zamku odkryto ucieczkę więźnia. Angelotti i Mario w pośpiechu udają się do nowej kryjówki.

Do kościoła wbiega zdyszany i podekscytowany zakrystian otoczony grupą chłopców, którym poleca zwołać cały kościelny chór. Po chwili wszyscy entuzjastycznie komentują klęskę Napoleona pod Marengo. Z tej okazji ma być przygotowane uroczyste Te Deum. Nagle w kościele pojawia się prefekt policji rzymskiej, groźny baron Scarpia, który przy-

był tu, by osobiście schwytać zbiega. W towarzystwie agenta Spoletty i kilku zbirów przeszukuje kościół i w kaplicy znajduje wachlarz z herbem Attavantich. Poznaje również, kogo przedstawia Maria Magdalena i to naprowadza go na ślad, że w ucieczce Angelottiego pomógł również Cavaradossi, którego policja od dawna podejrzewa o bonapartyzm.

Gdy do kościoła powróciła Tosca, Scarpia ma już obmyślony iście szatański plan: wykorzystując wachlarz markizy Attavanti wzbudza w śpiewaczce podejrzenie, że Mario rzeczywiście ją zdradził. Zazdrosna Tosca biegnie do willi kochanka, chcąc pochwycić go „na gorącym uczynku”.

Scarpia wydaje polecenie Spoletcie, by pilnie śledził Toskę. Kościół powoli zapełnia się tłumem wiernych. Rozpoczyna się uroczysta procesja, w czasie której wszyscy śpiewają hymn Te Deum, czcząc zwycięstwo Austriaków nad wojskami Napoleona.

## AKT DRUGI

Przy nakrytym do kolacji stoliku baron Scarpia czeka na wiadomości o pościgu za Angelottim. Z oddali dobiegają dźwięki koncertu, jaki królowa wydała na cześć Melasa, zwycięzcy Napoleona. Głównym punktem programu uroczystości ma być kantata, w której solową partię śpiewać będzie Tosca. Zasłuchany w dźwięki gawota Scarpia marzy o śpiewaczce, od dawna chciał zdobyć tę piękną kobietę, lecz dopiero teraz los zdaje się mu sprzyjać. Na bileciku pisze krótki list, w którym prosi Toskę o przybycie do jego rezydencji i wysyła żandarma Sciarone, by doręczył go śpiewaczce.

Przychodzi oczekiwany Spoletta. Raport nie jest zbyt pomyslny — zbiega nie odnaleziono, ale aresztowano jego przyjaciela, Mario Cavaradossiego, którego podejrzewano o pomoc w ucieczce. Scarpia rozkazuje przyprowadzić malarza oraz pisarza sądowego, kata i oprawców. Przy dźwiękach kantaty, w której na tle chóru słychać piękny głos Toski, rozpoczyna się przesłuchanie Cavaradossiego. Mario stanowczo protestuje przeciwko bezprawnemu aresztowaniu i odmawia wszelkich zeznań. W tym momencie przychodzi Tosca. Z początku jest zaskoczona obecnością Cavaradossiego i nie rozumie zaistniałej sytuacji. Mario szeptem błaga ją, by nie zdradziła Angelottiego. Scarpia wydaje polecenie rozpoczęcia tortur. Oprawcy wyprowadzają Maria. Scarpia otwiera drzwi do sali tortur, by Tosca wyraźniej słyszała jęki i krzyki bólu kochanka. Tosca nie jest w stanie tego dłużej znieść i wyznaje Scarpii, że Angelotti ukrył się w ogrodowej studni. Scarpia rozkazuje przerwać tortury, oprawcy wnoszą bezwładnego i skrwawionego Cavaradossiego. Zrozpaczona Tosca przyznaje, że zdradziła kryjówkę przyjaciela. Mario nie może z początku w to uwierzyć, lecz w końcu odtrąca i przeklina swoją kochankę. W tej chwili wbiega Sciarone z nową wiadomością: poprzednia informacja o klęsce Napoleona była fałszywa. To właśnie Bonaparte rozbił wojska Austriaków pod Marengo. Słyszając tę radosną dla siebie wieść, Mario resztką sił manifestuje radość z tego powodu i tym samym wydaje na siebie wyrok śmierci.

Żyłam sztuką, żyłam miłością  
i nigdy nikomu zła nie czyniłam.  
Z dłonią pomocną zawsze w nieszczęściu  
do ludzi śpieszyłam...  
Kornie z ufnością w Bogu, u świętyń progów  
w modlitwach szczerych swą chyliłam skroń,  
ołtarze zdobiąc kwiatami  
Stwórcy składałam hołd.  
A dzisiaj, gdy ból znoszę, gdy błagam ciebie Boże,  
dlaczego mnie odtrąca twa dłoń?  
Piękne klejnoty dałam na ołtarz Madonny  
i antyfony śpiewałam, głosząc Boga wieczną cześć.  
Gdy dziś mnie dręczy wróg,  
dlaczego niebios Pan,  
dlaczego tak doświadcza mnie mój Bóg?

*Aria Toski z II aktu*

Oprawcy wyprowadzają Cavaradossiego i Tosca zostaje sam na sam z groźnym prefektem. Scarpia spokojnie zasiada do przerwanej kolacji i zaprasza Toskę, by mu towarzyszyła w wieczerzy. Zdenerwowana Tosca rozpoczyna targ o życie Maria, ale Scarpia jednoznacznie daje do zrozumienia, jakiej chce nagrody. Tosca napróżno modli się i błaga o litość — lubieżny Scarpia jest nieugięty: może ocalić Cavaradossiego tylko za cenę jej czci. Słyszając z oddali głos werbli plutonu egzekucyjnego Tosca załamuje się i skinieniem głowy daje znak, że zgadza się na wszelkie warunki. Scarpia wydaje Spoletcie polecenie, by egzekucja Cavaradossiego była tylko pozorna, lecz dodaje przy tym, by odbyła się tak, jak to było „w przypadku hrabiego Palmieri...” Tosca prosi jeszcze o przepustkę dla dwóch osób na wyjazd z Rzymu. Podczas, gdy Scarpia odwrócony przy sekretarzyku podpisuje „żelazny list”, Tosca niepostrzeżenie ukrywa w fałdach sukni leżący na stole nóż. Scarpia z triumfującym uśmiechem zbliża się do Toski, lecz w chwili, gdy próbuje wziąć ją w ramiona, otrzymuje silny cios nożem w serce. Z dłoni umierającego Scarpii Tosca wydziera przepustkę i wybiega z pałacu.

### AKT TRZECI

Nad ponurą architekturą Zamku św. Anioła przemienionego w twierdzę dla więźniów politycznych złowrogo łopocze czarna flaga oznaczająca dzień egzekucji. Z oddali dobiega tęskny śpiew pastuszka, słychać pierwsze dzwony na wieżach kościelnych. Do celi skazańca zostaje przyprowadzony Cavaradossi, niebawem nastąpi egzekucja. W ostatnich chwilach życia Mario chce pożegnać się z Toską, rodowym klejnotem przekupuje dozorcę, by pozwolił mu napisać list. Wspomnienia minionej miłości i szczęśliwych dni, które spędził z ukochaną, uprzyjemniają mu minuty oczekiwania na śmierć.

Ale oto niespodziewanie zjawia się w towarzystwie Spoletty Tosca. Wyjaśnia Cavaradossiemu całą sytuację: egzekucja będzie pozorna, wszystko jest przygotowane do ucieczki, Mario musi tylko znakomicie odegrać rolę zabitego. Opowiada mu również, jaką cenę miało być ocalenie jego życia i w jaki sposób zapłacił za to Scarpia.

Zegar na pobliskiej wieży wybija godzinę czwartą. Oficer przerywa rozmowę kochanków, nadszedł czas stracenia. Tosca raz jeszcze poucza Maria jak ma zachować się w chwili rozstrzelania. Cavaradossi staje przed plutonem egzekucyjnym, nie pozwala zawiązać sobie oczu i spokojnie czeka na salwę. Padają strzały, Mario bez znaku życia osuwa się na ziemię. Tosca jest zachwycona, widzi w nim artystę, który znakomicie odegrał swoją rolę. Ale prawda okazuje się okrutna. Napróżno Tosca nagli Maria, by wstał i uciekał razem z nią. Scarpia raz jeszcze oszukał, egzekucja była prawdziwa! Nieprzytomna z rozpaczy Tosca rzuca się na martwe ciało kochanka. W tym momencie słychać okrzyki żandarmów, którzy odkrywszy śmierć Scarpii, biegną schwytać Toskę. Lecz ona woli podzielić los Maria — ze szczytu Zamku skacze w przepaść.



Jasne gwiazdy na niebie,  
ziemia w nocy objęciach...  
Skrzypnęła lekko furtka,  
ktoś cicho skrada się przez ogród —  
promienna wbiega Tosca  
i już jest w mych ramionach...

Wspomnienia drogie tych szalonych nocy  
oddania pełnych,  
gdym czuł przy sobie szczęście me jedyne.  
Na zawsze żegnam piękny sen miłości  
i dziś o świcie z rozpaczą w sercu ginę.  
A ja żyć pragnę i tak kocham życie,  
Tak kocham życie!

REALIZATORZY PRZEDSTAWIENIA



JÓZEF KLIMANEK  
Kierownictwo muzyczne



ANTONI MAJAK  
Inszenizacja i reżyseria



**HENRI POULAIN**  
Scenografia



**MARIA HORBACZEWSKA-WOLANSKA**  
Kostiumy



**MIECZYŚŁAW RYMARCZYK**  
Kierownictwo chóru

Cena programu zł 6,- + wkładka obsadowa zł 1,-  
Nakład I - 10 000 egz.

REDAKCJA PROGRAMU  
STANISŁAW DYZBARDIS

OPRACOW. GRAF. I RED. TECHN.  
ROMAN MATYSIAK

PROJEKT OKŁADKI  
RYSZARD GRZYBOWSKI

WYDAWCA  
TEATR WIELKI W ŁODZI



REVISTA  
DE  
L  
PRAIA

