

OPERA

MAGYAR ÁLLAMI OPERAHÁZ
HUNGARIAN STATE OPERA



Gaetano Donizetti

Stuart Mária

MARIA STUARDA





Tartalom

Alkotók és szereposztás	4
Cselekmény	8
Női vezetők egy maskulin világban – A rendező gondolatai	9
Bel canto a dráma szolgálatában – Beszélgetés Rajna Martin karmesterrel	10
William Ashbrook: <i>Stuart Mária</i>	13
Pernye András: A bel canto tündöklése és hanyatlása – Részletek	15
Rüdiger Safranski: Friedrich Schiller, avagy a német idealizmus felfedezése – Részletek	18
Schiller és Goethe levelezése	22

Contents

<i>Cast and creative</i>	4
<i>Synopsis</i>	26
<i>Female leaders in a masculine world – The director's thoughts</i>	27
<i>Bel canto in the service of drama – In conversation with conductor Martin Rajna</i>	30
<i>William Ashbrook: Maria Stuarda</i>	32
<i>András Pernye: The rise and fall of bel canto – Excerpts</i>	34
<i>Rüdiger Safranski: Schiller or the Invention of German Idealism – Excerpts</i>	38
<i>Correspondence between Schiller and Goethe</i>	42

Gaetano Donizetti

Stuart Mária

MARIA STUARDA

Opera két felvonásban, olasz nyelven, magyar, angol és olasz felirattal

Opera in two acts, in Italian, with Hungarian, English, and Italian surtitles

Szövegíró Friedrich Schiller azonos című műve és Andrea Maffei fordítása alapján *Libretto*

based on Andrea Maffei's translation of Friedrich Schiller's drama by the same title by **GIUSEPPE BARDARI**

Rendező *Director* **SZABÓ MÁTÉ**

Díszlettervező *Set designer* **ANTAL CSABA**

Jelmeztervező *Costume designer* **FÜZÉR ANNI**

Világítástervező *Lighting designer* **BAUMGARTNER SÁNDOR**

Videótervező *Video designer* **CZEGLÉDI ZSOMBOR**

Koreográfus *Choreographer* **KOVÁTS GERGELY CSANÁD**

Dramaturg **PERCZEL ENIKŐ**

Magyar szöveg *Hungarian translation by* **LAX ÉVA**

Angol szöveg *English translation by* **KESZTHELYI KINGA**

Játékmester *Artistic assistant* **LÁZÁR KATALIN**

Rendezőasszisztens *Assistant director* **KOVÁCS KATALIN**

Zenei asszisztensek *Musical assistants* **SZENNAI KÁLMÁN, DOMAN KATALIN, TEREMI DÁRIUS**

Karigazgató *Chorus director* **CSIKI GÁBOR**

Magyarországi bemutató: 2025. május 10., Operaház

Hungarian premiere: 10 May 2025, Opera House

Stuart Mária *Maria Stuarda* **KOLONITS KLÁRA / SÁFÁR ORSOLYA**

Erzsébet *Elisabetta* **BALGA GABRIELLA**

Anna Kennedy **HEITER MELINDA**

Leicester grófja *Earl of Leicester* **JURAJ HOLLÝ**

William Cecil *Lord Guglielmo Cecil* **BALÁZS NORBERT** (operastúdió *opera studio*)

George Talbot **KOVÁCS ISTVÁN**

Közreműködik a Magyar Állami Operaház Zenekara és Énekkara

Featuring the Hungarian State Opera Orchestra and Chorus

Karmester *Conductor* **RAJNA MARTIN / SZENNAI KÁLMÁN**



Cselekmény

Első felvonás

A londoni Westminster-palotában lovagi tornát rendeznek a francia követ tiszteletére, aki Franciaország királyának házassági ajánlatát hozta Erzsébet királynőnek. A friggel dicsőséges szövetségre lépne a két királyság. Erzsébet bizonytalan a döntésben. Még mindig szerelmes Leicester grófjába, aki az utóbbi időben eltávolodott tőle. Bizonytalanságát fokozza, hogy az ünneplést tüntetők zavarják meg: kegyelmet követelnek a hosszú évek óta fogva tartott skót királynő, Stuart Mária számára.

Talbot, Mária bizalmasa szintén a kegyelmet sürgeti, míg Erzsébet tanácsadója, Lord Cecil Mária halálos ítéletének aláírását. Veszélyes ellenfelet lát a katolikus Máriaiban, aki jogos trónkövetelőként léphet fel a protestáns Erzsébettel szemben.

A királynő Leicestert hívhatja. Rábízza a gyűrűjét azzal az üzenettel a francia követ számára, hogy a házassági ajánlatot tudomásul vette, de még nem hozta meg a döntést. Volt szerelme közönye láttán dühösen távozik.

Talbot bizalmasan közli Leicester gróffal: Fortheringhayben, Stuart Mária börtönében járt. A skót királynő egy levelet és arcképet küld magáról a grófnak, tőle vár segítséget, hogy járjon közbe az érdekében Erzsébetnél. Leicester akár életét is kész kockára tenni, hogy kiszabadítsa Máriát. Rábeszéli Erzsébetet, hogy vadászat ürügyén látogassa meg unokatestvérét a börtönben. A féltékeny királynő vonakodva bár, de beleegyezik.

A Fotheringhay-várkastélyban Mária és hű társa a rabságban, Anna élvezi a parkban engedélyezett sétát. Mária a fák közt bolyongva felidézi gyermekkorai franciaországi emlékeit. Kész lemondani a trónról, ha oda visszatérhet. Leicester keresi fel, biztosítja szerelméről, és arra kéri, mutakozzon alázatosnak Erzsébet előtt. Vadászkürt harsan. Erzsébet érkezik Lord Cecil kíséretében.

Talbot józanságra inti Máriát, aki Leicester iránti szerelmébe kapaszkodva valóban alázatosan viselkedik. Letérdel királyi unokatestvére előtt, szabadságáért esedezve. Cecil figyelmezteti Erzsébetet, ne higgyen a hazug színjátéknak. A királynő, féltékenységekben sértegetni kezdi Máriát, a szemébe vágja, hogy könnyűvérű, és hogy meggyilkolta a férjét, Henriket. A lobbánékony Mária is elveszíti a fejét, és közönséges ribancnak, Boleyn Anna fattyának nevezi Erzsébetet, aki megszensteleníti Anglia trónját. Ezzel megpecsételődött a sorsa. A királynő hívhatja az őrséget, és visszaviteti Máriát a börtönébe.

Második felvonás

Cecil bizonyítékokat szerez, amelyek szerint Mária részt vett egy Erzsébet elleni, katolikus összeesküvésben. A Westminster-palotában, a királynő asztalán hever a halálos ítélet. Erzsébet azonban vívódik. Ha aláírja, akkor az egész katolikus Európát magára haragítja. Cecil sürgeti: minden angol

kész bosszút állni érte, ha kell; de ha nem írja alá, a saját életét teszi kockára. A bizonytalanságban őrlődő Erzsébet, ahogy megpillantja az érkező Leicestert, gyorsan és közömbösen aláírja a halálos ítéletet. Átadja Cecilnek azzal az utasítással, hogy másnap hajtsák végre. Leicester könyörög neki, hogy vonja vissza a parancsot, amely egy ártatlant küld a halálba. Erzsébet kénytelenül arra kötelezi a gróft, hogy nézze végig szeretője kivégzését.

A Fotheringhay-várkastély börtönébe Lord Cecil viszi a kivégzés hírért. Mária belenyugszik a sorsába. Hű barátja, Talbot látogatja meg a véres óra előtt. Mária neki gyónja meg bűneit: második férje, Lord Henry Dudley, és titkára, Rizzio megölt árnyai kísértik – őmiatta kellett meghalniuk. Talbot feloldozza Máriát, aki büntelenül indul utolsó útjára. Arra kéri Annát és az udvarhölgyeit, sírás helyett fohászkodjanak vele Istenhez. Leicester gróftól is végső búcsút vesz. Utolsó szavaival Istenhez fordul: békítse meg az ő ártatlanul kiontott vére, és ne sújtson le az esküszegő Angliára.

Női vezetők egy maszkulin világban

A rendező gondolatai

Gaetano Donizetti és Giuseppe Bardari 190 évvel ezelőtt írt operájában két karizmatikus nő, két nagy egyéniség csap össze egy maszkulin világban. Stuart Mária tragikus sorsa számos művészeti alkotás alapjául szolgált. Erzsébet negyvennégy évig tartó uralkodását Anglia aranykorának nevezik. Nem engedett sem udvari nyomásnak, sem udvarlóknak, megteremtette a szűz királynő kultuszát.

A két Tudor-királynő alakja végletesen különbözik. Míg a protestáns Erzsébet szűzi, megfontolt, önfeláldozó, taktikus, addig a katolikus Mária férfitársa, forrófejű, szenvedélyes, nyílt. Két dolog közös bennük: szeretetük Anglia és Leicester grófja iránt.

Az első kép helyszíne a birodalmi kényszer világa. A historikus történetből felfénylenek ma is nagyon ismerős motívumok, úgymint a külső és belső szabadság kérdése vagy az, hogy milyen árat kell fizetnie egy női vezetőnek a maszkulin világban. Az ország működésének feltétele egy nő sorsának végletes megkötöttsége: a protestáns Angliának egyesülnie kell a katolikus Franciaországgal, miközben Mária szabadon bocsátásáért tüntetnek a királyi palota előtt. Erzsébetnek még a lélegzetvételével is el kell számolnia a parlament, a katonaság és a nép felé, politikai és vallási intrikák kereszttüzében. A hatalom csúcsán már nem lehet emberi viszonyokon keresztül kapcsolódni. Egy égi jelet vár, amely segít döntést hoznia Mária sorsát illetően. Megjelenik egy hófehér glória, amely vissza-visszatér az előadás során.

Mária börtönének udvara a második képen a valódi szabadság illúzióját nyújtja: a börtön a valóság, de a távolban kéklő tenger a végtelenség érzetét kelti. A két királynő a szabad ég alatt találkozik. Erzsébet vadászat ürügyén látogat el Mária börtönébe, a vadászat azonban szimbolikus, a vad Mária maga. Az ember támadható az ellensége által, ha bűnével önmaga nem nézett szembe.

Mária akkor válik igazán szabaddá, amikor ribancnak és fattyúnak nevezi Erzsébetet, és arcáról eltűnik a megfelelési kényszer utolsó szikrája is. Így lesz Mária szabad, Erzsébet pedig rab: a pozíciója rabja. Az előadás végére felcserélődnek a státuszok. Leicester Máriának adja szívét, Erzsébetet megfosztva szerelmétől. Donizetti operája megrendítően lírai és érzelmes, a benne rejlő összes motívum fölé emelkedik a katolikus apoteózis – de nem vallási értelemben. Mária gyónása és imája egyfajta önismereti megtisztulás, maga a transzcendentális szabadság: az emberi értelem és lélek tudatosan transzcendál, megszabadítva magát minden félelemtől és földi körülménytől.

Szabó Máté

Bel canto a dráma szolgálatában

Beszélgetés Rajna Martin karmesterrel

Mi számodra a legkülönlegesebb Donizetti *Stuart Mária*jában?

A *Stuart Mária* története nagy dráma, hatalomról és erkölcsről, identitásról és árulásról, személyes vágyról és politikai kötelezettségekről. Mária és Erzsébet nem csupán két uralkodót jelenít meg: személyiségük két világnézetet szimbolizál, de egyikük sem a „jó” vagy „rossz” képében: két, hasonlóan okos, erős, ugyanakkor esendő személyiséget látunk, akik bár uralkodók, mégis rendkívül kiszolgáltatottak az érzéseiknek és belső kényszereiknek. Noha Donizetti zenéje is nagyszerű, számomra ez a kivételesen erős történet adja meg a mű erejét, és a legjobban a politikai és személyes viszonyok összemosódásának súlyos következményei érdekelnak.

A zenetörténet Donizettit bel canto szerzőként tartja számon. Mennyiben van bel canto-operával dolgunk?

Teljes mértékben. Donizetti a vokális virtuozitás egészen szélsőséges eszközeit alkalmazza, de sosem öncélúan, hanem elsősorban a drámai szituáció pontos kifejezésének érdekében. Bel canto-operához híven az opera fókusza elsősorban az énekszólamokon van, így a zenekar mint drámai kifejezőeszköz háttérbe szorul. Az énekes szólamok azonban olyan kivételes invencióval és költőiséggel vannak megkomponálva, hogy nem marad a közönségben hiányérzet.



Hogyan jelenik meg a címszereplő alakja zeneileg?

Mária zenei anyaga különlegesen bensőséges, sokkal intimebb, mint a többi szereplő szólama. Elsősorban nem uralkodóként, hanem emberként látjuk őt, és ez jelentősen meghatározza a szerep számára komponált zenét. Líraisága és szentimentális zenei karaktere erős kontrasztot alkot Erzsébetével, aki számomra sokkal szangvinikusabb és impulzívabb figuraként jelenik meg Donizetti operájában.

Mit jelent számodra, hogy mindkét királynő szoprán?

Mindkét királynő szoprán, de azt hozzá kell tenni, hogy Erzsébet szerepe mélyebbre van komponálva, ami szintén kifejezi a már említett személyiségjegyeket, illetve jellemvonásait a szerepnek. Számomra ez inkább egy sötétebb mezzoszoprán hangszint követel, így a két szereplő közötti ellentét nemcsak a megkomponált zenei anyag jellegében, hanem a hangszíneik különbözőségében is megnyilvánul.

Elég gyakran játszik az OPERA Donizetti-operákat, ennek a műnek azonban most lesz a magyarországi bemutatója. Vajon mi lehet az oka, hogy ez eddig nem volt itthon látható?

Egyrészt a *Stuart Mária* nem tartozik Donizetti „slágeroperái” közé, nem bővelkedik sok népszerű, közismert részletben, külföldön sem játsszák megközelítőleg sem annyit, mint a *Szerelmi bájtalt*, a *Don Pasqualét* vagy a *Lammermoori Luciát*, sőt még a Tudor-operák közül is talán az *Anna Bolena* népszerűbb. Másrészt nagyon ritka, szerencsés csillagzatra van szükség egy operaház életében, hogy legyen két olyan elérhető énekese, akik képesek főlényesen uralni és bravúrosan előadni a női főszereplők szólamait. Szerencsések vagyunk, hogy nálunk most három énekes, Kolonits Klára, Balga Gabriella és Sáfár Orsolya személyében ez egy ilyen pillanat az OPERA életében, és időszerű volt, hogy a külföldön nagy sikereket megélt *Stuart Mária* Magyarországon is megtalálja a maga helyét az operarepertoárban.

Mi számodra a legfontosabb momentum ebben a műben?

Az én kedvenc pillanatomban az ima az opera utolsó jelenetében. A bűneivel szembenéző Mária lelkiileg megtisztulva és a sorsát elfogadva közeledik az őt támogatókhoz, majd együtt térdre ereszkedve, imádkozni kezdenek. A Donizetti-irodalom egyik legcsodálatosabb néhány percét lehet hallani. Végtelenül egyszerű dallamról van szó, rendkívül finom zenekari kísérettel. Talán éppen ezért hátborzongató.

William Ashbrook: *Stuart Mária*

A *Stuart Mária* Gateano Donizetti két- vagy háromfelvonásos lírai tragédiája (tragedia lirica) Giuseppe Bardari librettójára, amely Friedrich von Schiller azonos című drámájának Andrea Maffei 1830-ban megjelent olasz fordítása alapján készült. A zenemű bemutatójára a milánói Scalában került sor 1835. december 30-án.

Donizetti ezt az operát eredetileg kedvenc primadonnájának, Giuseppina Ronzi De Begnisnek szánta, azonban amikor a darabot a nápolyi Teatro di San Carlóban próbálták, a király személyesen tiltotta be az előadását. Donizetti a partitúra nagy részét átdolgozta, és új cselekménnyel, új recitativókkal, valamint egyéb változtatásokkal a *Buondelmonte* című operában használta fel, amelyet 1834. október 18-án mutattak be Nápolyban. Maria Malibran, a spanyol mezzoszoprán azonban lelkesedett Stuart Mária témája iránt, és ragaszkodott hozzá, hogy fellépjen a darabban a Scalában, ahol figyelmen kívül hagyta a cenzúra módosításait, ami miatt a helyi hatóságok betiltották az előadást. Az operát szelídített formában az elkövetkező években időnként másorra tűzték Olaszországban. Első 20. századi újjáélesztésére 1958-ban, Bergamóban került sor, és ezt követően gyorsan helyet kapott a repertoárdarabok között. [...] Az előkerült autográf kézirat alapuló kritikai kiadás érdekes példáját tárja fel Donizetti önidézési gyakorlatának. Két részletet a *Stuart Mária*-ból, amelyet Donizetti, úgy tűnik, Milánóban történt betiltása után egy ideig veszett ügynek tekintett, később újra felhasznált *A kegyencnő* című operájában, méghozzá a westminsteri nyitókórust és az első finálé strettáját. A *Stuart Mária* után ez az együttes egy ideig része volt egy látszólag soha be nem fejezett munkának, az *Adelaide*-nek, majd innen került át a *Nisida anyaga* című műbe, mielőtt végül *A kegyencnő* harmadik felvonásának végén nyerte el végső helyét. Amikor 1865-ben Nápolyban, a San Carlóban újra színre vitték a *Stuart Mária* átdolgozott változatát, ezeket a részleteket mással helyettesítették, mivel időközben ismertté váltak a *A kegyencnő* részeiként. Az opera a 20. században ebben a hibás változatban vált ismertté széles körben. [...] A partitúrában számos figyelemre méltó zenei megoldás található. Az első felvonás kiterjesztett fináléja, a két királynő (történelmileg természetesen nem hiteles) találkozási különösképpen szokatlan abból a szempontból, hogy a középső rész, a *materia di mezzo*, hosszabb, mint a *Larghetto* és a *stretta* együttvéve. Ez a részlet talán minden másnál világosabban tükrözi Donizetti intenzív érdeklődését a drámai közvetlenség és hatásosság iránt. A finálé *Larghetto* része, amely egy kánonszerű szextett, feltűnő hasonlóságot mutat Verdi *Nabuccójának* egy részletével. A *Stuart Mária* egyik legmegkapóbb száma a zárójelenetben elhangzó, rendkívül kifejező ima; ezt a dallamot Donizetti később jelentősen átdolgozta, és a *Linda di Chamounix* első felvonásának fináléjában felcsendülő együttes alapjává tette. Mária és Talbot gyónási jelenete, valamint Mária azt követő áriája a darab – sőt Donizetti egész életművének – legmeghatóbb pillanatai közé tartozik.¹

¹ William Ashbrook: *Maria Stuarda*, Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.0903047>, 1992 december 1., online megjelenés: 2002.



„A zene nem más, mint a hangok hangsúlyos deklamálása, s ezért minden zeneszerzőnek a szavak deklamálásából kibomló prozódíából kell kiéreznie a dalt, és abból kell kiformálnia azt.”

Donizetti a bel cantóról²

Pernye András: A bel canto tündöklése és hanyatlása

Részletek

A bennünket érdeklő kor „veteránja” Carlo Coccia éppúgy Nápolyban születik (1782), mint Michele Enrico Carafa (1787) [...]. Az 1790-es év Nicola Vaccai születését hozza, 1792-ben Gioachino Antonio Rossini, 1793-ban Pietro Antonio Coppola születik nápolyi apától a szicíliai Castrogiovanniban. Giovanni Pacini és Carlo Conti 1796-ban születnek, 1797-ben Francesco-Saverio Mercadante születik Nápolyban alig néhány hónappal Geatano Donizetti után. Vincenzo Fioravanti 1799-ben születik Rómában, az akkor már világhírű operakomponista, Valentino Fioravanti fiaként, Giuseppe Persiani ugyanez évben látja meg a napvilágot Recanatiban, Vincenzo Bellini pedig 1801-ben Cataniában. A bel cantisták legfiatalabb nemzedéke: Luigi Ricci (1805) és Alessandro Nini (1805), Lauro Rossi (1810) és Luigi testvére, Federico Ricci (1809).

E születési adatokkal előttünk áll a bel canto egész alkotógárdája... És 1813-ban születik Giuseppe Verdi, aki elődeit egy csapásra elhomályosítja. Ő azonban már egy új kort reprezentál.

E komponisták életét majdhogynem egyszerre el lehet mondani, mivel azok nem különböznek lényegesen egymástól. [...] Az operakomponálás mellett többnyire színházi karmesterséget is vállaltak, de természetesen korrepetitor, énekmester, rendező és librettista is voltak egy személyben. Nemegyszer átírták egymás operáit (nem mindig kérdezték meg, hogy a szerző mit szól ehhez!), néha ugyanazt a témát négyen-öten is megkomponálták, s ebből rendkívül sok színházi intrika és zajos bukás származott. Majd mindegyikük híven kiszolgált a kor nagynevű énekeseinek minden személyét. Már a komponálás első óráiban tudták a bemutató szereposztását, tudták, hogy ez vagy az az énekes milyen áriát szeret, hogy fej- vagy inkább mellhangjai, közép- vagy magas regisztere cseng-e előnyösebben, s a komponálás csak ezek ismeretében haladhatott tovább a maga útján.

Mintegy félezer valóban számbajöhető opera adatai fekszenek előttünk, a 16 zeneszerző tollából származó alkotások, melyeknek kilencven százalékát a szerző nevével együtt ma már a feledés homálya borítja. [...]

² Dr. Tokaji András, *A klasszikus ének alapja: a bel canto, A stílus elmélete és kifejező eszközei*

[Leginkább mitológiai tárgyú operák, vígoperák, majd a német-osztrák operaszínpad francia forradalom szabadtéaterjének témái állnak a bel canto operatémák középpontjában...] Vaccai megindítja az angol tárgyú operák végtelen sorát az *I Solitari di Scozia* című operájával.³ Ettől kezdve nincs olyan olasz komponista, aki életművében legalább egy-két angol tárgyú operát fel ne tudna mutatni. Persze ezekben az operákban Walter Scott éles társadalomkritikai realizmusa nem kaphatott helyet – többnyire inkább véres árnyak kísértének, s közben az édes dallam éleklésének minden lehetősége biztosítva van. Az „angolmánia” megint csupán egy „modus vivendi”-t jelent a valóság elől menekülő olasz operakomponisták számára.

[...]

Rossini, Bellini és Donizetti művészetében kétségkívül sűrítetten jelenik meg a tárgyalt kör minden kifejezőmódja és kifejezési eszköze. Az ő körvonalaik talán csak egy szemernyivel élesebbek, kifejezőmódjuk talán csak egy fokkal pregnánsabb kortársaikénál, de ez a tény éppen elég, hogy elsüllyesszék azokat. (Mutatus mutandis hasonló jelenséget figyelhetünk meg a német barokk történetében is, ahol Bach a nagyszerű mesterek egész légiját küldte feledésbe.)

A három mester életsorsa éppúgy sűrítetten vetíti elénk a bel canto történetének utolsó szakaszát, mint ahogyan műveikből sem hiányzik egy gazdag kor utolsó fellobbanásának gyönyörű, de már érezhetően alkonyi fénye.

Donizettiről köztudott, hogy életének utolsó éveit (1845–1848) elmezavarban töltötte. 19 és 46 éves kora között 72 operát írt. Bellini mindmáig kissé homályos körülmények között, harmincnégy éves korában hunyt el Párizsban, nem sokkal a *Puritánok* nagysikerű bemutatója után, 1835-ben. Rossini ekkor már kerek fél évtizede hallgat. [...]”⁴

³ Igaz, a bel canto szerzők sorában látható Carafa is feldolgozta ezt a témát, ahogyan nem melleleg Stuart Mária és I. Erzsébet történetét is, miképpen ez utóbbit Coccia, sőt Rossini is.

⁴ Pernye András, *Hét tanulmány a zenéről*, Magvető Könyvkiadó, Bp., 1973.



Rüdiger Safranski: Friedrich Schiller, avagy a német idealizmus felfedezése

Részletek

Schiller már 1783-ban, az *Ármány és szerelem* befejezése után drámát tervezett Stuart Mária skót királynőről, aki vérpadon halt meg Angliában. A szép és szenvedélyes nő sorsa két évszázada foglalkoztatta a költők és drámaírók fantáziáját. Stuart Mária, aki Skóciában született, Franciaországban katolikus neveltetésben részesült, és a majdani francia király felesége lett, férje korai halála után visszatért skót királyságába. Mint VII. Henrik dédunokája legitím igényt támaszthatott az angol trónra. Ez szükségképp elkeseredett ellenségévé tette Erzsébetet, az angol királynőt. Mária skóciai uralkodása zendülésbe torkollott. Szemére vetették, hogy szeretőjét rávette második férje meggyilkolására. Mária Angliába menekült, ahol Erzsébet utasítására azonnal letartóztatták. Először férje meggyilkolásával vádolták, de nem ítélték el. Börtönéből azonban nem engedték ki. Csak akkor ítélték halálra, amikor úgy látszott, rá lehet bizonyítani, hogy összeesküvést szőtt az angol korona ellen. Némi habozás után Erzsébet aláírta az ítéletet, amelyet 1587. február 18-án azonnal végre is hajtottak. Sok kérdés marad nyitva. Csakugyan meggyilkoltatta Mária a szeretőjével második férjét? Csakugyan összeesküvést szőtt az angol királynő ellen? A két nő, Mária és Erzsébet különbözőse izgatta a fantáziát: egyfelől az impulzív, csábító, a vakmerőségig öntudatos Mária; másfelől Erzsébet, aki óvatos, számító, jó politikai érzékű és talán féltékeny is ellenfele női vonzerejére. És akkor ott van még a vallási ellentét is a pártviszályban. Az egyik párt a katolikus mártírt tisztelte Máriában, a másik azért magasaltta Erzsébetet, mert megvédte Angliát a pápizmustól.

[...]

Mária, akinek katolikus mivolta korábban csak mint politikai tény játszott szerepet az Erzsébettel való viszályában, végül felfedezi vallásos kötődéseit. Gyónni akar és úrvacsorához járulni. Kérése teljesül is – a színpadon. Ez Weimarban és másutt haragot váltott ki. A nézők megbotránkoztak azon, hogy Schiller színre mert vinni egy szakrális aktust. Herder profanizálást vetett a szemére, a herceg pedig izléstelenséget. Bécsben indexre tették emiatt a művet – meg azért is, mert a királynő színpadi kivégzése Mária Antoinette lefejezésére emlékeztethetett. Csak 1814-ben játszhatták el, a cenzúra által előírt változtatásokkal. A szakralitás teatralizálása mutatja, milyen messzire távolodott Schiller idő-

közben az intézményes vallástól. Számára maga a színpad is volt annyira szent, hogy egy másik szent dolgot nyugodtan meg lehetett jeleníteni rajta. Amikor Schiller egy olyan Máriát mutat be, aki azt hiszi magáról, hogy az égben lel majd támaszra, akkor szándéka szerint a nézőnek ebben valami mást kell felfedeznie, mint amit a hősnő hisz: Mária valójában olyan belső szabadságot vív ki magának, amely lehetővé teszi számára, hogy az igazságtalan ítéletet és a halált vezeklésként fogadja el, és a szabadság aktusává változtassa át. Mikor Mária hívő lélekkel felelősnek érzi magát sorsáért, a nézőnek szabadsága diadalmaskodását kell ebben felfedeznie. És ezért válik az úrvacsora is olyan színjátékká, amelyben más jelentés szólal meg, mint a hagyományos: itt a szabadság misztériumát celebrálja a darab. Mária megszabadul szenvedélye kényszereitől, belsője elcsendesedik, lehiggad, megtisztul, és lelki nyugalom árad szét benne, szinte már oldott derű. Schiller számára ez a szabadság pillanata, mikor a földi félelem lehullik valakiről. Stuart Mária mindenesetre ide jut el.

Maga a tény, hogy Schiller nem tágit attól, hogy színre vigye az úrvacsorát, tehát az, hogy játékot űz a szakrálissal, felveti a kérdést, mi volt vajon utolsó éveiben a hitvallása. Schiller már régen nem volt vallásos ember az egyházi ortodoxia, sem a protestáns, sem a katolikus értelmében. Nem hitt sem a Biblia Istenében, sem Krisztus kereszthalálának megváltó hatásában, sem test és lélek feltámadásában, sem az isteni világteremtésben és a végítéletben, nem hitt sem mennyben, sem pokolban, sem az egyház nyújtotta szentségekben; a történeti, pozitív vallások kulturális teljesítmények voltak számára, amelyeket az ember teremtő szelleme hozott létre. [...] Ezek a teremtő erők Schiller számára ugyanúgy megnyilatkoztak a történeti vallások sokféleségében és alakváltozásaiban, mint a morálban és a művészetben. E kifejezési formák méltóságának és értékének kritériumául a szabadságot tekintette. A szabad szellem magasabb rendű játékát kívánta, a teremtő erők önbiztatását. A legfőbb élvezet pedig nem más, mint az elme szabadsága összes erőinek eleven játékában.⁵

⁵ Rüdiger Safranski, *Friedrich Schiller, avagy a német idealizmus felfedezése*, Györfly Miklós ford., Európa Kiadó, Bp., 2007.



Schiller és Goethe levelezése

Schiller úgy döntött, hogy nem színes drámai képeskönyvet visz színre Stuart Mária életéről és haláláról, hanem mint a *Wallenstein*ben, korlátozza az anyag mennyiségét, a Mária kivégzése előtti utolsó napokra koncentrálna a cselekményt. A katasztrófa már megtörtént, vagyis kimondták Mária bűnöségét és halálra ítélték csak a királynő tétovázik még, hogy aláírja és végrehajtsa-e az ítéletet.

Schiller levelei Goethének

Jena, 1799. április 26.

Közben Erzsébet királynő uralkodásának történetével foglalkozom, és tanulmányozni kezdtem Stuart Mária perét. Néhány tragikus fő motívum mindjárt felmerült bennem, és ezek arra készítettek, hogy erősen higgyek ebben az anyagban, amelynek vitathatatlanul igen sok hálás oldala van.

Jena, 1799. június 18.

Hogy melyek a tragikus fő motívumok, még nem igazán világos számára. Néhány hónap múlva pontosabban meg tudja mondani, mi ragadja meg ebben az anyagban, nevezetesen az, hogy: „mindjárt az első jelenetben látjuk a katasztrófát, s miközben úgy tetszik, hogy a darab cselekménye eltávolodik tőle, voltaképpen egyre közeledik hozzá.

Jena, 1799. április 26.

Ha netán a herceg könyvtárából meg tudná szerezni nekem a Gentz-féle történelmi naptárt, amely Stuart Mária életét tartalmazza, nagy hálára kötelezne.

Jena, 1799. június 4.

Ég bennem a munka láza, miután a *Mária* első felvonásának vázlata rendben van, és az utolsóban is csupán néhány bizonytalan pont akad még, s hogy ne veszítsek időt, nyomban hozzákezdtem a kidolgozáshoz. Mielőtt eljutok a második felvonásig, mindennek tisztázódnia kell az utolsó felvonásban. És így ma, június 4-én, kedvvel és örömmel nekikezdek e műnek, s remélem, e hónapban már a bevezetés jelentős részét elkészítem.

Goethe levele Schillernek

Weimar, 1800. június 12.

Köztudomássá vált már az a merész gondolata, hogy színpadra viszi a szentáldozást. Rávettek, hogy kérjem meg Önt: hagyja ki ezt a szertartást. Be kell vallanom: nekem magamnak sem tetszett igazán; most pedig, hogy egyesek előre tiltakoznak ellene, két szempontból sem tartom ajánlatosnak. Ismeresse mielőbb az ötödik felvonást. Keressen fel, kérem, ma reggel tíz óra után, hogy megbeszélhessük a dolgot. Talán megnézhetné egyszer már a kastélyt is, amihez ma az idő és megfelelő.⁶

⁶ Halász Előd, Ortutay Gyula, Pamlényi Ervin szerk., *Goethe és Schiller levelezése*, Berczik Árpád, Raáb György ford., Gondolat Kiadó Bp., 1963.



Synopsis

Act I

At the Palace of Westminster in London, a jousting tournament is held in honour of the French envoy, who has brought a marriage proposal from the King of France to Queen Elizabeth. The union would establish a glorious alliance between the two kingdoms. Elizabeth is uncertain about the decision. She is still in love with the Earl of Leicester, who has recently grown distant from her. Her uncertainty deepens when the celebration is disrupted by protestors demanding mercy for Mary Stuart, the Queen of Scots, who has been imprisoned for many years.

Talbot, Mary's confidant, also urges for clemency, while Elizabeth's advisor, Lord Cecil, pushes for signing Mary's death sentence. He sees the Catholic Mary as a dangerous rival who could claim the throne as a legitimate heir against the Protestant Elizabeth.

The queen summons Leicester. She entrusts him with her ring along with a message for the French envoy, stating that she has taken note of the marriage proposal but has not yet made a decision. Seeing her former lover's indifference, she leaves angrily.

Talbot privately tells the Earl of Leicester that he visited Mary Stuart in her prison at Fotheringhay. The Queen of Scots sends a letter and a portrait of herself to the earl, asking for his help in pleading her case to Elizabeth. Leicester is ready to risk his life to free Mary. He persuades Elizabeth to visit her cousin in prison under the pretence of a hunting trip. Though jealous and reluctant, the queen agrees. At Fotheringhay Castle, Mary and her faithful companion in captivity, Anna, enjoy a walk permitted in the park. As Mary wanders among the trees, she recalls memories of her childhood in France. She is willing to renounce the throne if only she could return there. Leicester comes to see her, assures her of his love, and urges her to behave humbly before Elizabeth. A hunting horn sounds – Elizabeth arrives, accompanied by Lord Cecil.

Talbot advises Mary to remain composed. Clinging to her love for Leicester, she indeed acts humbly. She kneels before her royal cousin, pleading for her freedom. Cecil warns Elizabeth not to be fooled by what he sees as a deceitful performance. In a fit of jealousy, the queen begins to insult Mary, accusing her of promiscuity and of having murdered her husband, Henry. The hot-tempered Mary loses control and calls Elizabeth a vulgar whore and the bastard of Anne Boleyn, who desecrates the throne of England. With that, her fate is sealed. The queen summons the guards and has Mary returned to her prison.

Act II

Cecil obtains evidence that Mary was involved in a Catholic conspiracy against Elizabeth. At the Palace of Westminster, the death sentence lies on the queen's desk. Yet Elizabeth hesitates. If she signs it, she risks inciting the wrath of all Catholic Europe. Cecil urges her to act: every English subject is ready to avenge her death if necessary, but if she does not sign, she endangers her own life. Torn by uncertainty, Elizabeth, upon seeing the approaching Leicester, quickly and indifferently signs the death warrant. She gives it to Cecil with the instruction to carry out the execution the next day. Leicester begs her to withdraw the order, which condemns an innocent woman to death. But Elizabeth is merciless and commands the earl to witness the execution of his beloved.

Lord Cecil brings the news of the execution to Mary in her prison at Fotheringhay Castle. Mary accepts her fate. Her loyal friend Talbot visits her before the bloody hour. She confesses her sins to him: she is haunted by the ghosts of her second husband, Lord Henry Dudley, and her secretary, Rizzio – they died because of her. Talbot grants her absolution, and Mary goes to her death guiltless. She asks Anna and her ladies-in-waiting to pray with her to God rather than weep. She bids a final farewell to the Earl of Leicester as well. In her last words, she turns to God: may her innocently shed blood bring peace, and may He not strike oath-breaking England.

Female leaders in a masculine world

The director's thoughts

In the opera written 190 years ago by Gaetano Donizetti and Giuseppe Bardari, two charismatic women – two great personalities – clash in a masculine world. The tragic fate of Mary Stuart has inspired numerous works of art. Elizabeth's forty-four-year reign is often referred to as England's Golden Age. She yielded neither to courtly pressure nor to suitors, establishing the cult of the Virgin Queen.

The two Tudor queens are radically different in character. While the Protestant Elizabeth is chaste, cautious, self-sacrificing, and tactical, the Catholic Mary is a man-eater, hot-headed, passionate, and open. They have two things in common: their love for England and for the Earl of Leicester.

The setting of Act I is the world of imperial constraint. Familiar themes shine through this historical tale, such as the question of external and internal freedom, or the price a female leader must pay in a masculine world. The functioning of the state hinges on the extreme restriction of a woman's fate:



Balga Gabriella, Juraj Holly, Balázs Norbert

Protestant England must unite with Catholic France, while protests erupt before the royal palace demanding Mary's release. Elizabeth must account for every breath she takes to Parliament, the military, and the people, caught in the crossfire of political and religious intrigue. At the height of power, human relationships no longer offer connection. She awaits a divine sign to help her decide Mary's fate. A snow-white halo appears and reappears throughout the performance.

The courtyard of Mary's prison in Act II offers the illusion of true freedom: prison is reality, yet the distant blue sea evokes the feeling of infinity. The two queens meet under the open sky. Elizabeth visits Mary's prison under the pretence of a hunt – symbolic in nature, as the prey is Mary herself. A person becomes vulnerable to their enemy when they have not faced their own sins.

Above them, the snow-white halo appears; within its glowing circle, they pursue and tear at one another. Mary becomes truly free when she calls Elizabeth a whore and a bastard, shedding the last spark of her need to conform. In this way, Mary becomes free, while Elizabeth becomes a prisoner – trapped by her own position. By the end of the performance, their statuses are reversed. Leicester gives his heart to Mary, depriving Elizabeth of love.

Donizetti's opera is heartbreakingly lyrical and emotional; above all its motifs rises the Catholic apotheosis – not in the religious sense. Mary's confession and prayer represent a kind of self-knowledge and purification, a form of transcendental freedom: the conscious transcendence of human mind and soul, liberating itself from all fear and earthly constraints.

Máté Szabó

Bel canto in the service of drama

In conversation with conductor Martin Rajna

What do you find most unique about Donizetti's *Maria Stuarda*?

The story of *Maria Stuarda* is a powerful drama about power and morality, identity and betrayal, personal desire and political obligation. Mary and Elizabeth represent not just two rulers but two worldviews. Yet neither of them is depicted as entirely "good" or "evil." We see two equally intelligent, strong, and yet vulnerable personalities, two rulers who are nevertheless deeply exposed to their emotions and internal compulsions. Although Donizetti's music is magnificent, for me, the real power of the work lies in this exceptionally strong story. What interests me most are the grave consequences of the blurred lines between political and personal relationships.

Musicology classifies Donizetti as a bel canto composer. Are we dealing with a bel canto opera here?

Absolutely. Donizetti employs the most extreme tools of vocal virtuosity, but never for their own sake. His aim is always to precisely express the dramatic situation. As it is typical in bel canto opera, the focus lies heavily on the vocal lines, and the orchestra takes a back seat as a dramatic tool. Yet the vocal parts are composed with such exceptional invention and poetry that the audience is left fully satisfied.

How is the title character portrayed musically?

Mary's musical material is particularly intimate, much more so than that of the other characters. We see her primarily not as a monarch, but as a human being, and this greatly shapes the music composed for her role. Her lyrical, sentimental musical character creates a strong contrast with Elizabeth's, who appears to me as a much more sanguine and impulsive figure in Donizetti's opera.

What do you make of both queens being sopranos?

Both queens are written as sopranos, but it is worth noting that Elizabeth's role is composed lower, which also reflects the character traits I mentioned earlier. To me, it actually requires a darker mezzo-soprano timbre. This further heightens the contrast between the two characters, not only through the nature of their musical material but also in their vocal colour.



Balga Gabriella, Juraj Holly

The Hungarian State Opera performs Donizetti's works fairly often, yet *Maria Stuarda* is only now being premiered in Hungary. Why do you think it has not been staged here until now?

Maria Stuarda is not one of Donizetti's "hits", it does not contain many widely known or popular arias. Even abroad, it is not performed nearly as frequently as *L'elisir d'amore*, *Don Pasquale*, or *Lucia di Lammermoor*. Even among the Tudor operas, *Anna Bolena* is perhaps more popular. Also, a rare and fortunate alignment is needed in an opera company's life: you must have two singers capable of mastering and dazzlingly performing the challenging female lead roles. We are fortunate that this is one such moment at the OPERA, thanks to the talents of Klára Kolonits, Gabriella Balga, and Orsolya Sáfár. It is high time for *Maria Stuarda*, which has enjoyed great success abroad, to find its place in the Hungarian repertoire.

What do you regard the most important moment in the opera?

My favourite moment is the prayer in the opera's final scene. Mary, having confronted her sins, approaches her supporters spiritually purified and accepting her fate. Together they kneel and begin to pray. It is one of the most beautiful few minutes in Donizetti's entire output, a profoundly simple melody, accompanied by an exquisitely delicate orchestration. Perhaps it is this very simplicity that makes it so chilling.

William Ashbrook: *Maria Stuarda*

Maria Stuarda is a tragedia lirica in two or three acts by Gaetano Donizetti to a libretto by Giuseppe Bardari after Andrea Maffei's translation (1830) of Friedrich von Schiller's *Maria Stuart*. It premiered in Milan, Teatro alla Scala, on 30 December 1835.

This work was originally intended by Donizetti as a vehicle for his favourite prima donna, Giuseppina Ronzi De Begnis, but when it was in rehearsal at the Teatro di San Carlo, Naples, the king personally forbade its performance. Donizetti cobbled much of the score into a work with a different plot, *Buondelmonte*, with new recitatives and other changes, given at Naples on 18 October 1834. But Maria Malibran (Spanish mezzo-soprano) became enthused with the subject of Mary Stuart and insisted on

appearing in the opera at La Scala, where she ignored the censor's changes and caused the opera to be banned by the local authorities. In sanitized form, the work was given occasionally in Italy in the ensuing years. Its first 20th-century revival was at Bergamo in 1958 and it speedily re-entered the repertory. [...]

The critical edition based on the recovered autograph reveals an interesting example of Donizetti's practice of self-borrowing. Two numbers from *Maria Stuarda*, which Donizetti seems to have given up as a lost cause some time after its suppression in Milan, were later re-used in *La favorite*: the opening chorus at Westminster and the stretta to the first finale. After *Stuarda*, this ensemble at one time formed part of an apparently never-completed project, *Adelaide*, and from there it went into *L'ange de Nisida* before coming to rest at the end of Act 3 of *La favorite*. For the *rifacimento* of *Maria Stuarda* at San Carlo in 1865 these numbers were replaced, as they were now familiar from their context in *La favorite*. It is in this inaccurate version that the opera has become widely known in the 20th century. [...]

There are a number of interesting features in this score. The extended Act 1 finale (the scene of the confrontation – historically untrue, of course – between the two queens) is unusual in that the middle section, the *materia di mezzo*, is longer than the Larghetto and the stretta combined; it shows more clearly perhaps than anywhere else in Donizetti's output his intense interest in dramatic immediacy and potency. The Larghetto of this finale, a canonic sextet, is the source of a remarkably similar passage in Verdi's *Nabucco*. One of the most impressive numbers in *Maria Stuarda* is the eloquent prayer in the final scene; extensively revised, this melody was to form the basis for the ensemble at the end of Act 1 of *Linda di Chamounix*. Mary's confession duet with Talbot and her aria-finale are among the most affecting moments in the opera – indeed, in Donizetti's entire output.¹

¹ William Ashbrook: *Maria Stuarda*, Grove Music Online, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.0903047>, 01 December 1992, online publication: 2002.

"Music is nothing but declamation accentuated by musical sounds, and for that reason every composer must divine intuitively and create a vocal melody from the accent of the declamation of the words."

Donizetti about bel canto²

András Pernye: The rise and fall of bel canto

Excerpts

A "veteran" of the era in question is Carlo Coccia, who, like Michele Enrico Carafa, was born in Naples (in 1782 and 1787 respectively) [...]. The year 1790 saw the birth of Nicola Vaccai; in 1792, Gioachino Antonio Rossini was born, and in 1793, Pietro Antonio Coppola was born to a Neapolitan father in Castrogiovanni in Sicily. Giovanni Pacini and Carlo Conti were born in 1796, and in 1797, Francesco-Saverio Mercadante was born in Naples, only a few months after Gaetano Donizetti. Vincenzo Fioravanti was born in 1799 in Rome, the son of the already world-famous opera composer Valentino Fioravanti. Giuseppe Persiani was also born that same year in Recanati, and Vincenzo Bellini in 1801 in Catania. The youngest generation of bel canto composers includes Luigi Ricci (1805) and Alessandro Nini (1805), Lauro Rossi (1810), and Luigi's brother, Federico Ricci (1809).

These birth dates present the entire creative roster of the bel canto era... and in 1813, Giuseppe Verdi was born, who would, in one stroke, eclipse all of his predecessors. However, he represents a new era. The lives of these composers can be told almost as one, for they do not differ significantly. [...] In addition to composing operas, most of them also took on roles as conductors at theatres, but were often also répétiteurs, vocal coaches, stage directors, and librettists all in one. They frequently rewrote each other's operas (not always asking the original composer for permission), and sometimes four or five of them composed operas on the same subject. This led to a great deal of theatrical intrigue and many noisy failures. Nearly all of them faithfully catered to the whims of the era's renowned singers. From the very first stages of composition, they already knew the cast of the premiere, they knew what kind of arias each singer preferred, whether they favoured head or chest voice, or whether their middle or upper register was more resonant. The composition could only proceed with this knowledge in mind.

² In: Edward Dent: *Donizetti: An Italian Romantic*. Donizetti Society Journal No. 2, 1975.



Kovács István, Kolonits Klára



We have data on around five hundred operas worth noting, created by 16 composers, 90 per cent of which have, along with their composers' names, faded into obscurity. [...] [Most were mythological in subject, comic operas, or based on the revolutionary liberation opera themes from the German-Austrian stage...] Vaccai initiated the endless stream of English-themed operas with his *I solitari di Scozia*.³ From that point on, there was hardly an Italian composer who did not include at least one or two English-themed operas in his oeuvre. Of course, in these operas, there was no place for Walter Scott's sharp social realism – more often, bloody phantoms haunted the scenes, while every opportunity was provided to sing a sweet melody. This "Anglomania" was merely a *modus vivendi* for Italian opera composers seeking escape from reality.

[...]

Rossini, Bellini, and Donizetti unquestionably encapsulate all the expressive modes and means of this period. Their contours are perhaps only slightly sharper, their modes of expression only a degree more pronounced than their contemporaries', but that slight difference was enough to sink the others into oblivion. (A similar phenomenon can be observed, *mutatis mutandis*, in German Baroque history, where Bach consigned a whole legion of great masters to oblivion.)

The life stories of these three masters likewise encapsulate the final chapter in the history of bel canto, just as their works contain the beautiful, yet clearly twilight glow of a once-rich era's last flare. Donizetti is known to have spent the last years of his life (1845–1848) in mental illness. Between the ages of 19 and 46, he wrote 72 operas. Bellini died under still somewhat unclear circumstances in Paris at the age of 34, shortly after the triumphant premiere of *I puritani* in 1835. By that time, Rossini had already been silent for a full half-decade. [...] ⁴

³ Indeed, Carafa, who appears among the ranks of bel canto composers, also treated this subject, just as he did the story of Mary Stuart and Elizabeth I, which, incidentally, was likewise addressed by Coccia and even Rossini.

⁴ András Pernye: *Hét tanulmány a zenéről*, Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1973.

Rüdiger Safranski: Schiller or the Invention of German Idealism

Excerpts

Schiller already planned a drama about Mary Stuart, Queen of Scots, who died on the scaffold in England, as early as 1783, following the completion of *Intrigue and Love*. The fate of this beautiful and passionate woman has fascinated poets and playwrights for two centuries. Mary Stuart, born in Scotland and raised in France as a Catholic, became the wife of the future king of France. After her husband's early death, she returned to her Scottish kingdom. As the great-granddaughter of Henry VII, she had a legitimate claim to the English throne. This inevitably made her a bitter enemy of Elizabeth, the Queen of England. Mary's reign in Scotland ended in rebellion. She was accused of having convinced her lover to murder her second husband. Mary fled to England, where, on Elizabeth's orders, she was immediately arrested. Initially charged with the murder of her husband, she was not convicted. However, she was never released from prison. She was only sentenced to death when it appeared that she had conspired against the English crown. After some hesitation, Elizabeth signed the death warrant, which was carried out immediately on 18 February 1587. Many questions remain unresolved. Did Mary really have her second husband murdered by her lover? Did she truly plot against the English queen? The contrast between the two women captivated the imagination: on one side, Mary, the impulsive, seductive, and boldly self-assured woman; on the other, Elizabeth, cautious, calculating, politically astute, and possibly jealous of her rival's feminine allure. And then there was the religious conflict underlying the political factions. One side revered Mary as a Catholic martyr, while the other praised Elizabeth for defending England against papism.

[...]

Mary, whose Catholicism had previously played a role in her conflict with Elizabeth only as a political fact, eventually embraces her religious ties. She wishes to confess and take communion. Her request is granted – on stage. This sparked outrage in Weimar and elsewhere. Audiences were scandalized that Schiller dared to stage a sacred act. Herder accused him of profanation, and the duke called it tasteless. In Vienna, the play was banned – partly because the onstage execution of the queen

could evoke memories of Marie Antoinette's beheading. It was not performed until 1814, and only with changes required by the censors. The theatrical portrayal of sacredness illustrates how far Schiller had distanced himself from institutional religion. For him, the stage itself was sacred enough to represent another sacred act. When Schiller presents a Mary who believes she will find support in heaven, his intent is for the audience to perceive something different than what the heroine believes: Mary achieves an inner freedom that allows her to accept the unjust sentence and death as atonement, transforming it into an act of liberty. When Mary, with faithful spirit, feels responsible for her fate, the audience is to recognize the triumph of freedom. Thus, the communion becomes a dramatic ritual in which a different meaning emerges from the traditional one: the play celebrates the mystery of freedom. Mary frees herself from the compulsion of passion, her inner turmoil quiets, she calms, purifies, and a spiritual peace – almost serene – settles over her. For Schiller, this is the moment of freedom, when earthly fear falls away. Mary Stuart ultimately reaches this point.

The very fact that Schiller insisted on staging the communion, that is, played with the sacred, raises the question of what his creed was in his final years. Schiller was long past being religious in the sense of ecclesiastical orthodoxy, whether Protestant or Catholic. He did not believe in the God of the Bible, the redemptive power of Christ's crucifixion, the resurrection of body and soul, divine creation, or the Last Judgment; he did not believe in heaven or hell, or in the sacraments offered by the church. For him, the historical, positive religions were cultural achievements, brought into being by the creative spirit of humankind. [...] These creative forces, for Schiller, were expressed equally in the diversity and transformations of historical religions as in morality and art. The criterion of the dignity and value of these forms of expression was freedom. He sought the higher play of the free spirit, the self-encouragement of creative powers. The greatest pleasure was nothing other than the living play of all the powers of the mind in freedom.



Correspondence between Schiller and Goethe

Schiller decided not to write a colourful dramatic picture book about the life and death of Mary Stuart, but rather, as in *Wallenstein*, to limit the amount of material, focusing the plot on the last days before Mary's execution. The catastrophe has already occurred – that is, her guilt has been declared, Mary has been sentenced to death – only the queen still hesitates whether to sign and have the sentence carried out.

Schiller's letters to Goethe

Jena, 26 April 1799

I have, meanwhile, taken up the History of the Reign of Queen Elizabeth, and begun to study the proceedings in connection with the trial of Mary Stuart. A few tragic motives presented themselves at once, and have given me great faith in the subject, which unquestionably possesses a great many points which it would be worthwhile to work out.

Jena, 18 June 1799

I am beginning to feel more and more convinced of the truly tragic quality of my subject; one of the principal points being that the catastrophe is evident in the very first scenes, and that, while the action of the play appears to be moving away from it, it is being brought closer and closer to it.

Jena, 26 April 1799

I should be very glad if you could also get me, from the Duke's collection, Gentz's *Historical Calendar* containing the life of Mary Stuart.

Jena, 4 June 1799

As the sketch for the first acts of my *Mary* was made, and there was but one point unsettled in the last, and also in order not to lose time, I could not desist from at once beginning to work them out. Before I come to the second act, I must be clear about everything in the last acts. Hence to-day, on the 4th of June, I have commenced the opus with inclination and joy, and hope during the month to get a pretty considerable part of the exposition finished.

Goethe's letter to Schiller

Weimar, 12 June 1800

Your bold idea of having a communion service exhibited upon the stage has already got wind, and I have been urged to request you to leave out this performance. I may here confess that I myself did not altogether like it, and now that it is being protested against beforehand, it would, in a double respect, be unadvisable to introduce it. Do you feel inclined to let me see the fifth act, and to pay me a visit this morning after ten, so that we may discuss the matter? Perhaps you would like to go and have a look at the palace, it is a lovely day for this.⁵

⁵ *Correspondence Between Schiller and Goethe from 1894 to 1905*. Translated by L. Dora Schmitz, Vol II. London, George Bell and Sons, 1890.

Az előadás felvétele megtekinthető az OperaVision oldalán

2025. május 16. és november 16. között.

*The performance is available to watch on OperaVision between
16 May and 16 November 2025.*



OPERAVISION



Az Európai Unió
társfinanszírozásával

www.operavision.eu

Felelős kiadó *Responsible publisher:* Dr. Ókovács Szilveszter, a Magyar Állami Operaház

főigazgatója *General Director of the Hungarian State Opera*

A műsorfüzetet szerkesztette *The programme was edited by* Mátrai Diána Eszter

Fotók *Photos:* Berecz Valter, Nagy Attila

Képszerkesztő *Photo editor:* Iványi Jozefa

Megjelent 2025-ben *Published in 2025*



Heiter Melinda, Kolonits Klára, Kovács István és az OPERA Énekkar / OPERA Chorus



STRATÉGIAI PARTNEREK
STRATEGIC PARTNERS



ARANY FOKOZATÚ TÁMOGATÓK
GOLD LEVEL SPONSORS



BOSCH

rexroth
A Bosch Company

DR. FEITH ZOLTÁN



opera.hu | facebook.com/Operahaz
@OperaBudapest