



Filharmonia
Łódzka

im. Artura
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

ADRIANA LECOUVREUR

FRANCESCO CILÈA



The Metropolitan Opera

HD LIVE



**Filharmonia
Łódzka**

im. Artura
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

dyrektor naczelny
Tomasz Bęben

dyrektor artystyczny
Paweł Przytocki

chórmistrz, szef chóru
Dawid Ber

The Met
ropolitan
Opera **HD**
LIVE

dyrektor generalny
Peter Gelb

honorowy dyrektor muzyczny
James Levine

dyrektor muzyczny
Yannick Nézet-Séguin

główny dyrygent
Fabio Luisi

Cykl *The Met: Live in HD* jest realizowany dzięki
szczodremu finansowemu wsparciu jego fundatora, czyli

**The Neubauer Family
Foundation**

Cyfrowe wsparcie cyklu
The Met: Live in HD zapewnia

**Bloomberg
Philanthropies**

Cykl *The Met: Live in HD*
jest wspierany przez



ROLEX

Transmisje w technologii HD
są wspierane przez

Toll Brothers
AMERICA'S LUXURY HOME BUILDER



Piotr Beczala jako Maurizio i Anna Netrebko jako Adriana. Fot. Ken Howard / Metropolitan Opera

Prapremiera w Teatro Lirico w Mediolanie – 6 listopada 1902 roku

Premiera niniejszej inscenizacji w The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 31 grudnia 2018 roku

Transmisja z The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 12 stycznia 2019 roku

Przedstawienie w języku włoskim z napisami w języku polskim

Czas trwania: ok. 3 godziny 40 minut z dwiema przerwami

ADRIANA LECOUVREUR

OPERA W CZTERECH AKTACH

LIBRETTO: ARTURO COLAUTTI WEDŁUG SCRIBE'A I LEGOUVÉGO

OSOBY

Adriana Lecouvreur _____ sopran
księżna de Bouillon _____ mezzosopran
Maurizio, hrabia Saksonii _____ tenor
Książ de Chazeuil _____ tenor
Michonnet _____ baryton
księżę de Bouillon _____ bas

REALIZATORZY

reżyseria _____ Sir David McVicar
scenografia _____ Charles Edward
kostiumy _____ Brigitte Reiffenstuel
światło _____ Adam Silverman
choreografia _____ Andrew George

OBSADA

Adriana Lecouvreur _____ Anna Netrebko
księżna de Bouillon _____ Anita Rachvelishvili
Maurizio _____ Piotr Beczała
Książ de Chazeuil _____ Carlo Bosi
Michonnet _____ Ambrogio Maestri
księżę de Bouillon _____ Maurizio Muraro

chór, balet i orkiestra The Metropolitan Opera

dyrygent _____ Gianandrea Noseda

AKCJA ROZGRYWA SIĘ W PARYŻU W 1730 ROKU.

GIANANDREA NOSEDA

DYRYGENT

Włoch, urodzony w Mediolanie. Główny dyrygent gościnny Londyńskiej Orkiestry Symfonicznej. W sezonie 2017/2018 objął stanowisko dyrektora muzycznego Narodowej Orkiestry Symfonicznej w Centrum Kennedy'ego w Waszyngtonie. Jako dyrektor muzyczny Teatro Regio w Turynie (od 2007 r.) wprowadził ten zespół na scenę międzynarodową i uczynił go jednym z ambasadorów kultury włoskiej. Jest także głównym dyrygentem gościnnym Londyńskiej Orkiestry Symfonicznej, Izraelskiej Orkiestry Filharmonicznej, głównym dyrygentem orkiestry w Cadaqués i dyrektorem artystycznym festiwalu w Stresa we Włoszech. W latach 2002–2011 kierował zespołem filharmonicznym

BBC, w latach 1997–2007, jako pierwszy obcokrajowiec, był głównym dyrygentem gościnnym Teatru Maryjskiego w Petersburgu. Regularnie występuje z najlepszymi światowymi orkiestrami. Jego intensywna współpraca z Met rozpoczęła się w 2002 r. Dla tego teatru przygotował wiele premier, m.in. *Kniazia Igora* A. Borodina oraz *Poławiaczy perel* G. Bizeta. Dokonał wielu cenionych nagrań, m.in. z mało znanymi utworami XX-wiecznych kompozytorów włoskich. Otrzymał medal za zasługi dla Republiki Włoskiej, a także tytuł Dyrygenta Roku 2016 przyznany przez International Opera Awards i Dyrygenta Roku 2015 Musical America.

ANNA NETREBKO

ADRIANA LECOUVREUR (SOPRAN)

Rosyjska sopranistka, urodzona w 1971 r. Porównuje się ją z Marią Callas. Jako jedyna śpiewaczka w dziejach Metropolitan Opera trzy razy z rzędu otwierała nowy sezon. Studiowała w konserwatorium w Sankt Petersburgu. Jej mentorem był Walerij Giergiew. Jest laureatką głównych nagród na konkursach wokalnych im. Glinki w Moskwie oraz im. Rimskiego-Korsakowa w Petersburgu. Zadebiutowała w 1994 r. w Teatrze Maryjskim w roli Zuzanny w *Weselu Figara* W.A. Mozarta. Ma w repertuarze niemal wszystkie dzieła kompozytorów rosyjskich, a także partie tytułowe w operach Łucja z *Lammermoor* G. Donizettiego, *Lunatyczka* V. Belliniego, partie Rozyny w *Cyruliku sewil-*

skim G. Rossiniego, *Paminy* w *Czarodziejskim flecie* W.A. Mozarta i in. Oklaskuje ją publiczność najlepszych scen operowych świata. W Metropolitan Opera wystąpiła po raz pierwszy w 2002 r. jako Natasza w operze *Wojna i pokój* S. Prokofiewa. W latach 2003 i 2004 została uznana za najlepszą śpiewaczkę w dorocznym plebiscycie austriackiego wydawnictwa Festspiele głosami krytyków operowych, menedżerów, muzyków i widzów z całej Europy. W 2014 r. zaśpiewała hymn olimpijski podczas ceremonii otwarcia Zimowych Igrzysk Olimpijskich w Soczi. Angażuje się w akcje charytatywne, np. przekazała 19 tys. dolarów dla opery w Doniecku. Od 2006 r. jest obywatelką Austrii.

ANITA RACHVELISHVILI

KSIĘŻNA DE BOUILLON (MEZZOSOPRAN)

Gruzinka. Studiowała w Konserwatorium w Tbilisi. Jeszcze jako studentka zadebiutowała w Operze w Tbilisi rolą Maddaleny w *Rigoletcie* G. Verdiego. W sezonie 2006/2007 dołączyła na stałe do zespołu. Do rozwoju międzynarodowej kariery zachęcił ją Daniel Barenboim, usłyszawszy młodą Gruzinkę w 2007 r. w Akademii w Teatro alla Scala. Wielkim sukcesem okazał się jej występ w roli Carmen w operze G. Bizeta podczas wieczoru inauguracyjnego sezon 2009/2010 w mediolańskiej La Scali pod kierownictwem Barenboima. Partia Carmen jest ważna w jej życiorysie zawodowym: w tej roli wystąpiła także po raz pierwszy w Met (2011),

w Detusche Oper w Berlinie, Bawarskiej Operze Państwowej w Monachium, Operze Państwowej w Berlinie, Teatro Regio w Turynie, Arena di Verona, operach w Seattle, San Francisco i w Kanadyjskim Zespole Operowym. Jako księżna de Bouillon w *Adrianie Lecouvreur* debiutowała z kolei w Carnegie Hall (2011). Do jej ważnych partii należą też: Amneris w *Aidzie* G. Verdiego, Dalila w *Samsonie i Dalili* C. Saint-Saënsa, Marfa w *Chowańszczyźnie* M. Musorgskiego, Azucena w *Trubadurze* Verdiego. Wykonuje również dzieła oratoryjne, m.in. *Requiem* Verdiego, oraz pieśni, m.in. *Pieśni i tańce śmierci* Musorgskiego.

PIOTR BECZAŁA

MAURIZIO (TENOR)

Jeden z najwybitniejszych tenorów lirycznych na świecie. Jego sukcesy porównywane są z karierą Luciana Pavarottiego. Urodził się w Czechowicach-Dziedzicach, studiował w Akademii Muzycznej w Katowicach. Po dyplomie wyjechał do Linzu (Austria), gdzie występował na scenie Landestheater. W 1997 r. związał się z operą w Zurychu. Na scenie Metropolitan Opera wystąpił po raz pierwszy w 2006 r. w roli księcia Mantui w *Rigoletcie* G. Verdiego. Oklaskiwała go też publiczność londyńskiego Covent Garden, mediolańskiej La Scali, Opery Lirycznej w Chicago, oper w San Francisco, Berlinie, Monachium, Amsterdamie, Paryżu, Brukseli i wielu innych. Dysponuje szerokim repertuarem z kilku

epok do dzieł R. Straussa włącznie. Do swoich ulubionych ról zalicza Wertera z opery J. Masseneta, tytułowego Fausta z dzieła Ch. Gounoda oraz Riccarda z *Balu maskowego* Verdiego. Wykonuje także repertuar pieśniarski oraz dzieła sakralne od J. Haydna po G. Mahlera. Współpracuje na wyłączność z wytwórnią Deutsche Grammophon. Regularnie bierze udział w najważniejszych międzynarodowych festiwalach; w lipcu 2018 r. wystąpił podczas inauguracji festiwalu w Bayreuth jako Lohengrin (wraz z T. Koniecznym). Jest laureatem wielu nagród. W 2018 roku odebrał tzw. Operowego Oskara – International Opera Award w kategorii „najlepszy śpiewak”.

AMBROGIO MAESTRI

MICHONNET (BARYTON)

Włoch, pochodzi z Pawii. Specjalizuje się w partiach Verdiowskich, zarówno seria, jak i buffa. Ma w repertuarze czołowe role w operach tego kompozytora: Jagona w *Otellu*, Renata w *Balu maskowym*, Don Carlosa di Vargas w *Mocy przeznaczenia* i Giorgia Germonta w *Traviacie*. Największe uznanie zyskał jako odtwórca roli tytułowej w *Falstaffie* – w różnych teatrach kreował ją ponad 200 razy. Występ w tej roli w Teatro alla Scala w Mediolanie i Teatro Verdi w Busetto, w spektaklach pod batutą Ricarda Mutiego, w stulecie śmierci kompozytora, zapoczątkował jego międzynarodową karierę. Maestri występuje we Włoszech – w Teatro alla

Scala w Mediolanie, Teatro di San Carlo w Neapolu, Teatro Regio w Parmie, Teatro dell'Opera w Rzymie i in. – i za granicą: w Deutsche Oper w Berlinie, Teatro Nacional de São Carlos w Lizbonie, Royal Opera House w Londynie, Teatro Real w Madrycie, Metropolitan Opera w Nowym Jorku, Gran Teatre del Liceu w Barcelonie i in. W nowojorskiej Met debiutował w 2004 r. partią Amonasra w Verdiowskiej *Aidzie*. Na tej scenie wystąpił też jako Alfio w *Rycerskości wieśniaczej* P. Mascagniego, Dulcamara w *Napoju miłosnym* G. Donizettiego oraz jako Verdiowski Falstaff i tytułowy Don Pasquale z opery Donizettiego.

SIR DAVID McVICAR

REŻYSERIA

Szkocki reżyser teatralny i operowy. Ukończył Królewskie Konserwatorium w Szkocji jako aktor, scenograf i reżyser. Ma w dorobku przedstawienia operowe dla takich teatrów, jak: mediolańska La Scala (*Trojanie* H. Berlioz), Opera Australijska (*Don Giovanni*, *We-sele Figara* W.A. Mozarta), Angielska Opera Narodowa (*Dokręcanie śruby* B. Brittena, *Medea* L. Cherubini, *Alcina* G.F. Haendla, *Tosca* G. Pucciniego), Opera Liryczna w Chicago (*Wozzeck* A. Berga, *Billy Budd* Brittena, *Juliusz Cezar* Haendla) i in. Dla festiwalu w Aix-en-Provence przygotował *Łaskawość Tytusa* Mozarta, dla festiwalu operowego w Glyndebourne – *Urowadzenie z seraju* Mozarta, *Śpiewaków*

norymberskich R. Wagnera i *Juliusza Cezara* Haendla. Z Metropolitan Opera po raz pierwszy współpracował w 2009 r., reżyserując *Trubadura* G. Verdiego. Dla tego teatru przygotował też *Annę Bolenę* (2011) i *Marię Stuardę* (2012) G. Donizettiego, *Juliusza Cezara* Haendla (2013), *Rycerskość wieśniaczka* P. Mascagniego i *Pajace* R. Leoncavalla (2015), *Roberta Devereux* Donizettiego (2016), *Normę* V. Belliniego na otwarcie sezonu 2017/2018 oraz *Toskę* G. Pucciniego (2018). Jest laureatem Grand Prix de la Musique du Syndicat de la Critique (2011). W 2012 r. otrzymał tytuł szlachecki i został mianowany kawalerem Orderu Sztuki i Literatury.

TIMEO DANAOS...

...et dona ferentes. Obawiam się Danajów, nawet gdy przynoszą dary. Tytułowa bohaterka opery Francesca Cilèi mogłaby tę rzymską maksymę powtórzyć z pełnym przekonaniem, zwłaszcza w ostatnim akcie. Bukieciak przywiedłych fiołków, przyniesiony – jak się wydawało bohaterce – od ukochanego, a w istocie z polecenia księżnej de Bouillon, miłośnej rywalki, okazał się zatruty. Zdradzam puentę od razu, za to z pełnym przekonaniem, że Państwo mi to wybaczą, doceniając przy tym wynalazczość utytułowanej antagonistki nieszczęsnej aktorki.

Adriana (Adrienne) Lecouvreur była bowiem aktorką i to bardzo dobrą, jeśli wierzyć źródłom. Urodzona w 1692 roku, debiutowała na deskach Komedii Francuskiej jako dwudziestopięciolatka. Zaskakiwała współczesnych nowoczesnością swej gry i prostotą interpretacji, pozostając od chwili debiutu aż do przedwczesnej śmierci najwybitniejszą tragiczną epoki. Żyła intensywnie, a spośród spektakularnych romansów najgłośniejszy był oczywiście ten z Maurycym Saskim: nie każda kobieta zdolna jest sprzedać wszystkie klejnoty, by sfinansować ukochanemu wyprawę wojenną. Paryżanie cieszyli się jej sztuką ledwie trzynaście lat – w roku 1730 Adriana umarła po krótkiej chorobie. Jak się zdaje, z przyczyn całkowicie naturalnych, zważywszy niewysokie standardy zdrowotne epoki. Nagłość tej śmierci pomogła jednak zrodzić się legendzie

o rzekomym otruciu. Legenda, jak to zwykle bywa, przetrwała lata, nawet burzliwe czasy rewolucji i po przeszło wieku od odejścia artystki była na tyle jeszcze znana, że zainspirował się nią najwybitniejszy francuski dramatopisarz pierwszej połowy XIX wieku, Eugène Scribe. Sztuka *Adrienne Lecouvreur*, którą napisał wspólnie z Ernestem Legouvem, miała prapremierę 14 kwietnia 1849 r. w Komedii Francuskiej (tak, tej samej instytucji, której gwiazdą przed stu laty była tytułowa bohaterka). Sztuka unieśmiertelniła, jak się wydawało, pannę Lecouvreur (née Couvreur), a znaczną w tym zasługę miały i ówczesne gwiazdy teatru, i ich nieodległe następczynie: Sarah Bernhardt, Eleonora Duse i Helena Modrzejewska, które sprawiedliwie rozdzieliły pomiędzy siebie sceny Europy i Ameryki. Nic więc dziwnego, że Francesco Cilèa, poszukując nowego tematu do opery, zwrócił się ku tekstowi modnemu i wypróbowanemu. A także, co warto podkreślić, sprawdzonemu już na scenach operowych. Temat bowiem podjęli i Tommaso Benvenuti (Mediolan 1857), i Edoardo Vera (Lizbona 1858), i Ettore Perosio (Genua 1889). Jednak opera Cilèi wymienione dzieła wyparła ze scen i skazała na skąpe notki w *The Grove Dictionary of Music and Musicians*.

Francesco Cilèa to jeszcze jeden twórca, którego przyszłą drogę życiową określił wieczór spędzony w miejskim teatrze. Co prawda



Anna Netrebko jako Adriana, Piotr Beczala jako Maurizio, Anita Rachvelishvili jako Księżna de Bouillon.
Fot. Ken Howard / Metropolitan Opera

obecnie teatr w kalabryjskim Palmi, miejscu urodzenia kompozytora, wymieniany jest na dość odległym miejscu na internetowej liście atrakcji, ale w drugiej połowie XIX wieku dla małego chłopca (Cilèa urodził się w r. 1866) *Norma* Belliniego, a zwłaszcza jej finał, były czymś niezwykłym. Dalsze kroki były więc czymś oczywistym, a w ich postawieniu pomógł... dawny przyjaciel Belliniego, Francesco Florimo, pełniący w Neapolu funkcję bibliotekarza *Conservatorio San Pietro a Majella*. Jak podają źródła, to Florimo, obejrzawszy próby młodzieńczych kompozycji, przekonał ojca Francesca, by trzynastoletni wówczas syn szlifował swój talent pod okiem profesjonalistów. Poszło tym łatwiej, że rodzina była wtedy niezłe sytuowana (Cilèa senior był adwokatem). Francesco spędził w neapolitańskiej uczelni dziesięć lat (1879–1889), ale jego bezpieczny świat wkrótce się rozpadł. Postępująca choroba psychiczna matki i śmierć ojca zmusiły go do podjęcia pracy zarobkowej. Było mu może o tyle łatwiej, że jego dyplomowa i dobrze przyjęta opera *Gina* pomogła podpisać kontrakt z wpływowym wydawcą Edoardo Sonzogno. Dla jego wielkiego rywala, Giulia Ricordiego, pisali Amilcare Ponchielli, Alfredo Catalani, Umberto Giordano, a zwłaszcza Giacomo Puccini, nic więc dziwnego, że Sonzogno gorączkowo poszukiwał młodych, zdolnych, obiecujących. Pytanie w tym miejscu podstawowe: czy Cilèa spełnił pokładane w nim nadzieje? Odpowiedź nie jest jednoznaczna. Dał światowym scenom jeden niewątpliwy przebój, operę, którą

za chwilę zobaczą Państwo i usłyszą w transmisji z nowojorskiej sceny. Gdzieś tam – ale już raczej jako ciekawostka repertuarowa – pojawia się *Arleżjanka* (*L'Arlesiana*), oparta na sztuce Alfonsa Daudeta (sam dramat poszedł w niepamięć, ale została po nim muzyka Georges'a Bizeta). Jej sceniczny żywot nie jest równie spektakularny, jak sukces prapremiery (1897) – być może pomógłby tu tenor na miarę Enrica Carusa, pierwszego wykonawcy partii Federica. Przejściowy sukces *Arleżjanki* pozwolił kompozytorowi (i publiczności) zapomnieć o jego poprzednim dziele. Miarą premierowej klapy opery *Tilda* (1892) był choćby fakt, że po zaginięciu partytury orkiestrowej Cilèa nie pokusił się o jej odtworzenie. Współcześni badacze zwracają uwagę na świeżość melodyczną widoczną w niewielu zachowanych wyciągach fortepianowych pewnych fragmentów, ale dla wymagających słuchaczy widocznie było to za mało. Przy okazji warto zwrócić uwagę na istotną cechę warsztatu Cilèi – kompozytor powracał po premierze do przedstawianych publiczności utworów, poprawiał je i przerabiał. Taki los spotkał wspomnianą *Arleżjanke*, a zwłaszcza *Glorię* (1907), dzieło tyle kochane przez autora, ile niedocenione przez operową publiczność (jego druga wersja odniosła jednak pewien sukces po rzymskiej premierze w roku 1938, choć nie utworował on utworowi drogi na światowe sceny). Po premierze *Glorii* Cilèa złamał pióro jako kompozytor operowy. *Il Matrimonio selvaggio* (1909) nie zostało nigdy ukończone. *Adriana Lecouvreur* pozostaje zatem jedynym

dziełem powszechnie łączonym przez melomanów z nazwiskiem kompozytora.

Rodziła się w bólach. Prace rozpoczęły się wkrótce po premierze *Arleżjanki*, ale Cilèa nie do końca przyjmował pomysły librecisty. Arturo Colautti na propozycje kompozytora reagował równie źle. Prapremiera miała w mediolańskim Teatro Lirico 6 listopada 1902 r. Pierwszą Adrianą była Angelica Pandolfini, która – z towarzyszeniem fortepianu – utrwaliła swoją arię „Io son l’umile ancella” już w następnym roku, prezentując i walory interpretacji, i samego głosu. Partnerowali jej (w rolach Maurycego i Michonneta) dwaj śpiewacy, z których starszy, Enrico Caruso, był już gwiazdą, natomiast młodszy, Giuseppe de Luca miał wkrótce stać się jednym z najznakomitszych barytonów epoki. W roli Księżnej de Bouillon wystąpiła ceniona przez współczesnych mezzosopranistka Edvige Ghibauda. Za pulpitem stanął Cleofonte Campanini, który stał się współtwórcą triumfu dzieła. Od tego wieczoru na kilka lat zagościło na największych scenach Europy i Ameryki, by potem, wraz ze stopniowym przemijaniem mody na operowy weryzm, stracić dawną popularność. Trzeba było dopiero fenomenalnej Magdy Olivero, by przywrócić operze dawny blask. Nie sposób wyliczyć wybitnych śpiewaczek, które poszły w jej ślady, na stałe włączając utwór do kanonu repertuarowego. Ale tego Cilèa nie dożył.

Do śmierci w roku 1950 kompozytor mógł prowadzić życie w miarę spokojne – wycofanie się z teatru

operowego oszczędziło mu burz i dalszych rozczarowań. Przez blisko czterdzieści lat zajmował się pedagogiką, najpierw w Palermo, gdzie kierował miejscowym II Conservatorio Vincenzo Bellini (szkołą z pięknymi tradycjami, ufundowaną w roku 1617), potem w Neapolu, gdzie objął dyrekcję uczelni, która go wykształciła. Jego spuścizna kompozytorska nie jest zbyt bogata – poza wymienionymi operami trochę tylko kameralistyki i poemat symfoniczny poświęcony Verdiemu. Ale to opera – jego zdaniem – najpełniej oddawała niewzruszoną zasadę: konieczność wyrażenia ducha w sztuce, której formy i techniki bezustannie się przecież zmieniają. „[Tej prawdy] – napisał – nigdy nie zdławiłem i nie zniekształciłem, jak tego dowodzą trzy dzieła mojej wyobraźni i moich marzeń: *Arlesiana*, *Adriana* i *Gloria*”.

Łatwiej teraz zrozumieć istotę zarzutów stawianych muzyce Francesca Cilèi: pisze się, że obok fragmentów świadczących o wyobraźni harmonicznnej stają motywy wręcz banalne i pospolite. O „łatwiznie”, z jaką kompozytor prześlizguje się nad problemami, które wymagałyby rozwinięcia, czy pogłębienia języka muzycznego, wspominają badacze (u nas Piotr Kamiński, komentując *Adrianę* w książce *Tysiąc i jedna opera*). A przecież nie zapominajmy, że tradycja muzyczna Cilèi to nie tylko studia kompozytorskie, ale i osłuchanie od najwcześniejszego dzieciństwa z ludową muzyką Kalabrii, a potem nieodległej Kampanii z jej centrum – Neapolem. Eduardo di Capua (1865–1917)



Carlo Bosi jako Abbé i Anita Rachvelishvili jako Księżna de Bouillon. Fot. Ken Howard / Metropolitan Opera

i Ernesto de Curtis (1875–1937) spopularyzowali pieśń neapolitańską na estradach koncertowych całego świata, ale oszałamiającej popularności gatunku również towarzyszyły (i towarzyszą nadal) oskarżenia o tanią chwytliwość motywiki i nadmierną już popularność melodyczną. Paradoksalnie – ten ostatni zarzut jest wobec Cilèa o tyle nietrafiony, że nieraz chciałoby się, by kompozytor stosował motywikę bardziej wyrazistą. Bo miał przecież wszelkie dane ku temu: czuł teatr i wiedział, jakich środków użyć, by przyciągnąć uwagę widza, ale – być może – korzystał z nich z nadmierną powściągliwością. Kompozytora przypisuje się do grupy włoskich werystów, ale ten weryzm czasem poprzedza się słówkiem *quasi*. Dlaczego? *Adriana* jest tu dobrym przykładem – kompozytor dba o emocjonalną prawdę swoich bohaterów, ale obraz muzyczny wydaje się czasem przestylizowany, nawet jeżeli zabiegi takie przeprowadzone są świetnie. A stylizacja to rzecz, którą

z dużym upodobaniem bawili się kompozytorzy tego czasu (wystarczy wspomnieć w tym miejscu Julesa Masseneta i jego *Manon*). *Nota bene*, ciekawy byłby sezon operowy, w którym przedstawiono by „dzieje cywilizacji francuskiej XVII i XVIII wieku w wybranych obrazach”: od *Cyryana de Bergerac* Franca Alfana, przez *Adrianę Lecouvreur* i *Manon* (lub *Manon Lescaut* Pucciniego), po *Dialogi karmelitanek* Poulenca. *Manon* mieli Państwo okazję obejrzeć w zaprzesłym sezonie, *Adriana* rozpocznie się za chwilę, opera Poulenca zakończy w maju obecny cykl transmisji z Met. Dzieło Alfana pozostawało w repertuarze nowojorskiej sceny przez kilkanaście lat, do ubiegłego sezonu. Może kiedyś wróci? Na razie zachęcam Państwa do rozsmakowania się w prawdziwym melodramacie; o aktorce wielbionej za życia, której nie pochowano w poświęconej ziemi właśnie dlatego, że była aktorką, napisał wiersz Wolter, stawiając przed oczy współczesnych ów tragiczny paradoks. Od tego czasu wiele się zmieniło.

Lech Koziński

recenzent i publicysta muzyczny, w latach 1993–2013 współpracownik „Ruchu Muzycznego”; w latach dziewięćdziesiątych XX wieku współpracownik nieistniejących już pism muzycznych „Studio” i „Klasyka” oraz Programu 2 Polskiego Radia





Scena zbiorowa. Fot. Ken Howard / Metropolitan Opera

STRESZCZENIE LIBRETTA

AKT I

Paryż, rok 1730. Za kulisami Comédie-Française dyrektor Michonnet i jego zespół przygotowują spektakl, w którym ma wystąpić Adriana Lecouvreur i jej rywalka, Mademoiselle Duclos. Wchodzą księżę de Bouillon i ksiądz Chazeuil, szukając panny Duclos, która jest kochanką księcia. Spotkawszy Adrianę, komplementują ją, ale ona odpowiada, że jest jedynie służką twórczego ducha (*Io son l'umile ancella*). Księżę dowiedziawszy się, że jego kochanka pisze do kogoś list, postanawia go przechwycić. Michonnet, który pozostaje sam na sam z Adrianą, wyznaje jej miłość, lecz w odpowiedzi słyszy, że jest ona zakochana w Mauriziu, o którym myśli, że jest oficerem w służbie hrabiego. Pojawia się Maurizio i wyznaje Adrianie miłość (*La dolcissima effigie*). Para postanawia spotkać się po spektaklu. W dowód swego uczucia Adriana ofiarowuje ukochanemu bukietek fiołków. Podczas spektaklu księżę przechwytuje list od panny Duclos, w którym ta prosi o spotkanie z Mauriziem, będącym w rzeczywistości hrabią Saksonii. Mają spotkać się w willi, którą księżę przeznaczył jej na mieszkanie. Zdemaskowany księżę, by zdemaskować niewierność swej kochanki, tej samej nocy urządza w willi przyjęcie. Nie wie

jednak, że panna Duclos napisała list w imieniu księżniczki de Bouillon, która miała romans z Mauriziem. Ten, po przeczytaniu listu, postanawia spotkać się z księżniczką, która pomogła mu w realizacji jego politycznych ambicji. Wysyła liścik do Adriany, aby odwołać ich spotkanie. Aktorka, chociaż jest przygnębiona, przyjmuje zaproszenie księcia na przyjęcie, szczególnie gdy słyszy, że będzie na nim obecny hrabia Saksonii. Ma nadzieję na uzyskanie awansu dla swojego kochanka.

AKT II

Księżna z niepokojem oczekuje Maurizia w swojej willi (*Acerba voluttà*). Gdy ten pojawia się z bukietem fiołków, natychmiast myśli o konkurentce; Maurizio szybko wyjaśnia, że kwiaty są przeznaczone dla niej. Pomimo wdzięczności za okazaną mu pomoc, niechętnie przyznaje, że już jej nie kocha (*L'anima ho stanca*). Nadejście męża księżnej w towarzystwie księdza zmusza kobietę do ukrycia się. Panowie gratulują Mauriziu nowej „zdobyczy”, przekonani, że jest nią panna Duclos. Przybywa Adriana. Jest zdumiona, gdy dowiaduje się, że hrabia Saksonii to w istocie Maurizio, ale wybacza mu jego oszustwo. Kiedy pojawia się Michonnet, szukając panny Duclos,

Adriana niepokoi się, że celem wizyty Maurizia w willi jest tajne spotkanie z jej rywalką. Ten zapewnia jednak, że ukrywająca się za drzwiami kobieta nie jest panną Duclos. Wyjaśnia, że spotkanie miało czysto polityczne powody oraz że muszą umożliwić księżnej ucieczkę. Artystka postanawia zaufać ukochanemu. W powstałym zamieszaniu ani Adriana, ani księżna nie rozpoznają się nawzajem, ale kilka wymienionych słów uświadamia im, że obie są zakochane w tym samym mężczyźnie. Adriana jest zdeterminowana, aby odkryć tożsamość swojej rywalki, ale księżna ucieka, upuszczając bransoletę. Michonnet podnosi ją i wręcza Adrianie.

AKT III

Podczas przygotowań do przyjęcia księżna zastanawia się, kim może być jej rywalka. Schodzą się goście, wśród nich Michonnet i Adriana. Księżna rozpoznaje głos Adriany jako należący do kobiety, która pomogła jej w ucieczce. Jej podejrzenia potwierdzają się, gdy udaje, że Maurizio został ranny w pojedynku, a na tę wieść Adriana prawie mdleje. Szybko jednak odzyskuje siły, gdy ukochany pojawia się cały i zdrowy, zabawiając gości opowieściami o swoich wojskowych wyczynach (*Il russo Mencikoff*). Podczas przyjęcia dochodzi do konfrontacji obu kobiet, do których coraz bardziej dociera, że są rywalkami. Księżna

wspomina o fiołkach, na co Adriana w odpowiedzi pokazuje bransoletkę, którą książkę identyfikuje jako własność swojej żony. Dla odwrócenia uwagi księżna proponuje, by Adriana wyrecytowała monolog. Adriana wybiera fragment z *Fedry* Racine'a, w którym bohaterka potępia grzeszników i cudzołżnice; swój występ kieruje bezpośrednio do księżnej. Księżna poprzysięga zemstę.

AKT IV

Adriana wycofała się ze sceny, załamana stratą Maurizia. Pracownicy teatru odwiedzają aktorkę w dniu jej urodzin, przynoszą prezenty i próbują nakłonić ją do powrotu. Adriana jest szczególnie wzruszona prezentem od Michonneta: to biżuteria, którą kiedyś zastawiła, by uwolnić Maurizia z więzienia. Jubilatka otrzymuje też pudełko opatrzone napisem: „od Maurizia”. W środku znajduje wyblakły bukiet fiołków, który podarowała kiedyś ukochanemu. Dal niej to znak, iż ich miłość się skończyła (*Poveri fiori*). Całuje kwiaty, a następnie wrzuca je do ognia. Chwilę później przybywa wezwany przez Michonneta Maurizio, przeprasza Adrianę i prosi ją o rękę. Kobieta z radością przyjmuje jego oświadczenia, po czym nagle blednie. Michonnet i Maurizio zdają sobie sprawę, że fiołki zostały przysłane przez księżną i że były zatrute. Adriana umiera w ramionach Maurizia (*Ecco la luce*).

ADRIANA LECOUVREUR – OPERA O KRUCHOŚCI SZTUKI

Adriana Lecouvreur, sztuka Francesca Cilèi (słowa: Arturo Colautti, prapremiera 1902) tytułem przywołuje postać, która, po pierwsze, istniała naprawdę, a po wtóre, „istniała” już wcześniej teatralnie. Otóż Adriana, postać główna włoskiej opery, przypominać ma wielką francuską aktorkę początku XVIII wieku, Adrienne Lecouvreur, która wstąpiła się szczególnie jako odtwórczyni ról kobiecych w sztukach Pierre’a Corneille’a. W pamięci sobie współczesnych, a także późniejszych historyków teatru zapisała się przede wszystkim jako artystka, która wprowadziła radykalną zmianę w sposobie gry, polegającą na porzuceniu typowego dla teatru jej epoki (debiutowała w 1717 r.) koturnowego, pompacyjnego sposobu wygłaszania słów. Jej kariera artystyczna trwała zaledwie kilkanaście lat (aktorka zmarła w 1730 r.) i przypadła na czas wzmożonego zainteresowania praktyków i teoretyków teatru aktorem i sposobem jego gry. A mówiąc ściślej, szło o kwestię prawdy życia i fikcji scenicznej oraz miejsca aktora wobec tych skrajnie odmiennych – jak je pojmowano – fenomenów. Występy sceniczne Adrienne, obok kreacji niektórych spośród innych artystów, przyczyniły się do sformułowania przez

Luigiego Riccoboniego, wielkiego aktora i teoretyka sceny, zaleceń, by aktor identyfikował się z postacią, czemu służyć miała m.in. wymowa i zachowanie zbliżone do naturalnych reakcji, pozbawionych napuszonej i sztucznej pozy. Dywagacje na temat postawy aktora wobec roli trwały także i w późniejszych latach osiemnastego stulecia, przedstawiano też różne na ten temat poglądy, jednak przyjęło się uważać, że francuska tragiczka z początku stulecia dokonała zasadniczego wyłomu w sposobie gry, zbliżając odtwórcę do kreowanej przez niego postaci.

Adrienne, artystka o ogromnym talencie i nieprzeciętnej urodzie stała się inspiracją dla Eugène’a Scribe’a, niezwykle popularnego francuskiego dramaturga dziewiętnastego wieku. Jego sztuka nosząca w tytule imię i nazwisko aktorki, czyli *Adrienne Lecouvreur* (1849, współautorem był Ernest Leoguvé) pojawiła się w czasie kultu artysty, niekiedy nazywanym „epoką gwiazd”. W centrum zainteresowania znalazły się więc odtwórczynie wielkich ról – aktorki grające w sztukach Szekspira, Hugo, Dumasa, nieco później Sardou, a także śpiewaczki operowe. Do zwyczaju bywalców teatralnych należało przychodzenie specjalnie



Ambrogio Maestri jako Michonnet. Fot. Ken Howard / Metropolitan Opera

na moment, w którym na scenie pojawiała się odtwórczyni głównej roli, fetowana po spektaklu i w teatralnej garderobie, i poza nią. W takiej aurze sztuka, której bohaterką była wielka aktorka, musiała spotkać się z zainteresowaniem publiczności, tym bardziej że rolę tę kreowały największe ówczesne artystki: Eleonora Duse, Sara Bernhardt, Helena Modrzejewska...

Jak widać, opera *Cilèi* może być uznana za trzecią „odsłonę” postaci wybitnej francuskiej tragiczki, obok jej realnego życia i teatralnego wskrzeszenia w sztuce Scribe’a. Jest w tym stwierdzeniu, rzecz jasna, przesada, gdyż zarówno sztuka teatralna, jak i libretto opery zwracają uwagę na pewne wątki i aspekty życia; w przypadku opery układają się one w triadę sztuka–miłość–śmierć.

Adriana Lecouvreur powstała w czasie, w którym opera ze szczególną intensywnością zwracała uwagę ku artyście. Rzec można, było tak już u początków tej sztuki, o czym świadczy najlepiej Orfeusz – śpiewak i poeta, za sprawą Monteverdiego protoplasta sztuki operowej. Na przełomie dziewiętnastego i dwudziestego wieku (także w latach bezpośrednio poprzedzających i następujących potem) postać artysty i refleksja nad sztuką wypełniały dzieła operowe o wielkim artystycznym formacie. Kilka przykładów – *Opowieści Hoffmanna* Offenbacha, *Tosca* i *Cyganeria* Pucciniego, *Ariadna na Naxos* R. Straussa – uprzytamnia, jak ważny był to temat dla opery, temat, który znajdujemy wówczas

także w innych dziedzinach sztuki, w literaturze i malarstwie.

Operę *Cilèi* otwiera widok teatru, wypełnionego krzątaniem inspicjenta i aktorów, przygotowujących się do wyjścia na scenę. Adrianę to miejsce poniekąd definiuje, i to już na samym początku sztuki. W teatrze pojawia się też Maurycy Saski, zakochany w artystce żołnierz, w rzeczywistości, jak okazuje się nieco później, słynny dowódca i arystokrata szukający protekcji wśród dworskich osobistości. Dość skomplikowana intryga, którą motywują polityczne aspiracje jednych i miłosne podchody drugich, prowadzi przez wiele sytuacji wykorzystujących zadomowione na scenach teatralnych i operowych działania i postaci, takie jak potajemna schadzka w altanie z nieodzownym *qui pro quo* i postać pośrednika, a także rekwizyty – miłosny bilecik i bukietek fiołków. Ten ostatni ma szczególne znaczenie, gdyż podarowany Maurycemu przez Adrianę tuż przed spektaklem, wywołuje zazdrość rywalizującej z aktorką o względy rycerza księżny de Bouillon, a wreszcie staje się swojego rodzaju posłańcem i egzekutorem śmierci Adriany. Nie trzeba specjalnie objaśniać zakorzenionych w kulturze znaczeń tego kwiatka; ważne jest może jedynie to, że na plan pierwszy wśród nich wybijają się symboliczne odniesienia do skromności, miłości, stałości i delikatności. Te cechy posiada operowa Adriana; te same przymioty, prawem tragicznej ironii, przyczyniają się do jej śmierci. Jeśli jednak Adriana, jako kobieta, wydaje się czuła i bezbronna, to Adriana-artystka dysponuje mocą

słowa, które wywołuje poważne skutki. Oto w trzecim akcie recytuje monolog Fedry ze sztuki Racine'a pod takim samym tytułem, w zamiarze pogněbienia rywalki, której daje w ten sposób do zrozumienia, iż odkryła jej niewierność. Aktorka paryskiej sceny wczesnych lat osiemnastego wieku zna oczywiście Racine'a i wyczoną kiedyś na pamięć rolę wykorzystuje aluzyjnie. Wygłasza tę kwestię na scenie dworskiego, domowego teatru, na której dopiero co zakończyło się widowisko mitologiczno-baletowe *Sąd Parysa*. Na tle tej idyllicznej formy (*Dormi, Dormi*) monolog Adriany jest gwałtownie dramatyczny, kontrastowy. W dodatku parlando monologu „Giusto cielo” – „Wielkie nieba! O losów wyroku!” odcina się od całości, jest „artystyczne” na tle „zwykłego” śpiewu, który w operze był, jak wiadomo, uznawany za odpowiednik mowy. Bohaterka Racine'a, starożytna królowa – jej losy wcześniej przedstawił Eurypides – uświadomiła sobie występny charakter swojej miłości do Hipolita i teraz pragnie już tylko śmierci. Przewinie Fedry towarzyszy jednak głęboka samoświadomość bohaterki, że swoją namiętnością sprzeciwiła się etycznym prawom. Adriana wypowiada słowa Fedry w dworskim salonie, kipiącym od intryg i drobnych niegodziwości zgromadzonych tam ludzi, którzy pozabawieni są etycznego rozeznania. Aktorka nie utożsamia się z Fedrą. Wbrew oczywistej sytuacji teatralnego występu tekst Racine'a pojawia się w nowym dla niego porządku, co sprawia, że deklamacja, która – jak wiemy – była w ustach historycznej, realnej aktorki przeźroczytym przekazem

treści, przeniesiona w medium opery odcinała się od reszty, wydawała się ostentacyjnie sztuczna, by prowokować słuchaczy i skupić na sobie uwagę. Monolog Fedry miał zdemaskować księżnę de Bouillon, ale pośrednio demaskował też całe towarzystwo i tym jaskrawiej odcinał od niego postać aktorki.

W ostatnim akcie opery Adriana postanawia odejść z teatru, zanim jednak podjęła ostateczną decyzję, otrzymała bukiet kwiatów, ten sam, jak mogła przypuszczać, który podarowała Maurycemu w teatrze. Odczytuje to jako zerwanie, koniec miłości i po raz ostatni węża kwiaty. „Ostatni raz” oznacza tu jednak więcej niż symboliczne pożegnanie z ukochanym – kwiaty są zatrute, więc i oddech kobiety jest ostatni, w sensie całkowicie dosłownym. Tragiczne, znane już antycznym autorom „za późno” objawia się tu z całą mocą, gdyż Maurycy w istocie pragnie ją poślubić, lecz przychodzi w chwili, w której ukochana kończy życie, otruta przez kwiaty przysłane przez księżnę de Bouillon.

Adriana-artystka umiera w zakończeniu opery, podobnie jak kończą życie śpiewaczka – Tosca i skrzypaczka – Antonia (ta ostatnia umiera w poświęconym jej postaci akcie opery Offenbacha). Śmierć wielkiej artystki w każdym z tych przypadków wynika z jakichś indywidualnie zakreślonych, związanych z jej życiem powodów, jednak śmierć gwiazdy, jaką była Adriana (także Tosca) może być też czytana w porządku symbolicznym. „Melpòmene son io”



Anna Netrebko w roli tytułowej w *Adrianie Lecouivreur*. Fot. Ken Howard / Metropolitan Opera

– to przedostatnie słowa umierającej artystki, wielce znaczące nie tylko dlatego, że padają w wyjątkowej chwili, ale też dlatego, że pokazują jej konsekwentne trwanie przy sztuce, od wypowiedzianych w pierwszym akcie słów „*lo son l'umile ancella*” („jestem pokorną służką”, w domyśle: „służką

sztuki”) aż po kres życia. Może więc śmierć artystki oznacza śmierć sztuki, a już co najmniej jej kruchość, wątpliwość, bezbronność wobec życia i świata? *Opera Cilèi* zadaje podobne pytania, jakie stawiała przed sztuką tamta epoka, w ostatnich latach przed Wielką Wojną.

Elżbieta Nowicka

Profesor dr hab. w Instytucie Filologii Polskiej UAM w Poznaniu, zajmuje się historią literatury, teatru i opery XIX w., kierownik Centrum Badań nad Teatrem Muzycznym UAM.

PLAN TRANSMISJI

w sezonie 2018/2019

6 PAŹDZIERNIKA 2018 / G. 18.55

GIUSEPPE VERDI

„AIDA”

NOWA OBSADA

obsada: Anna Netrebko (Aida),
Anita Rachvelishvili (Amneris),
Aleksandrs Antoņenko (Radamès),
Quinn Kelsey (Amonasro),
Ryan Speedo Green (Faraon)

dyrygent: Nicola Luisotti

reżyseria: Sonja Frisell

12 STYCZNIA 2019 / G. 18.55

FRANCESCO CILÈA

„ADRIANA LECOUVREUR”

PREMIERA SEZONU

obsada: Anna Netrebko (Adriana
Lecouvreur), Anita Rachvelishvili
(Księżna de Bouillon), Piotr Beczała
(Maurizio), Carlo Bosi (Książdz de Chazeuil),
Ambrogio Maestri (Inspicjent Michonnet),
Maurizio Muraro (Książę de Bouillon)

dyrygent: Gianandrea Noseda

reżyseria: Sir David McVicar

20 PAŹDZIERNIKA 2018 / G. 18.55

CAMILLE SAINT-SAËNS

„SAMSON I DALILA”

PREMIERA SEZONU

obsada: Roberto Alagna (Samson),
Elina Garanča (Dalila),
Laurent Naouri (Arcykapłan),
Elchin Azizov (Abimélech),
Dmitry Belosselskiy (Stary Żyd)

dyrygent: Sir Mark Elder

reżyseria: Darko Tresnjak

2 LUTEGO 2019 / G. 18.55

GEORGES BIZET

„CARMEN”

NOWA OBSADA

obsada: Clémentine Margaine (Carmen),
Aleksandra Kurzak (Micaëla),
Roberto Alagna (Don José),
Alexander Vinogradov (Escamillo)

dyrygent: Louis Langrée

reżyseria: Sir Richard Eyre

15 GRUDNIA 2018 / G. 18.55

GIUSEPPE VERDI

„LA TRAVIATA”

PREMIERA SEZONU

obsada: Diana Damrau (Violetta Valéry),
Juan Diego Flórez (Alfredo Germont),
Quinn Kelsey (Giorgio Germont)

dyrygent: Yannick Nézet-Séguin

reżyseria: Michael Mayer

23 LUTEGO 2019 / G. 18.55

GIACOMO PUCCINI

**„DZIEWCZYNA
Z DZIKIEGO ZACHODU”**

RETRANSMISJA / NOWA OBSADA

obsada: Eva-Maria Westbroek (Minnie),
Jonas Kaufmann (Dick Johnson /
Ramerrez), Carlo Bosi (Nick),
Željko Lučić (Jack Rance),
Michael Todd Simpson (Sonora),

Matthew Rose (Ashby),
Oren Gradus (Jake Wallas)
dyrygent: Marco Armiliato
reżyseria: Giancarlo del Monaco

2 MARCA 2019 / G. 18.55

GAETANO DONIZETTI

„CÓRKA PUŁKU”

NOWA OBSADA

obsada: Pretty Yende (Marie),
Javier Camarena (Tonio),
Stephanie Blythe (Markiza de Berkenfield),
Maurizio Muraro (Sulpice)
dyrygent: Enrique Mazzola
reżyseria: Laurent Pelly

30 MARCA 2019 / G. 17.00

RICHARD WAGNER

„WALKIRIA”

NOWA OBSADA

obsada: Christine Goerke (Brünhilde),
Eva-Maria Westbroek (Sieglinde),
Stuart Skelton (Siegmund),
Jamie Barton (Fricka),
Greer Grimsley (Wotan),
Günther Groissböck (Hunding)
dyrygent: Philippe Jordan
reżyseria: Robert Lepage

6 KWIETNIA 2019 / G. 18.55

NICO MUHLY

„MARNIE”

RETRANSMISJA / PREMIERA SEZONU /
PO RAZ PIERWSZY W MET

obsada: Isabel Leonard (Marnie),
Janis Kelly (Pani Rutland),
Denyce Graves (Matka Marnie),
Iestyn Davies (Terry Rutland),
Christopher Maltman (Mark Rutland)
dyrygent: Robert Spano
reżyseria: Michael Mayer

11 MAJA 2019 / G. 18.00

FRANCIS POULENC

„DIALOGI KARMELITANEK”

PO RAZ PIERWSZY W HD

obsada: Isabel Leonard (Blanche
de la Force), Adrienne Pieczonka
(Pani Lidoine, nowa przeorysza),
Erin Morley (Siostra Konstancja),
Karen Cargill (Matka Maria),
Karita Mattila (Pani de Croissy,
stara przeorysza), David Portillo
(Kawaler de la Force),
Dwayne Croft (Markiz de la Force)
dyrygent: Yannick Nézet-Séguin
reżyseria: John Dexter

Dyrekcja Met uprzejmie informuje, że repertuar i obsady mogą ulec zmianie.
Opracowano na podstawie materiałów nadesłanych przez Met z uwzględnieniem
dwóch zmian terminów transmisji (*Dziewczyna z Dzikiego Zachodu*, *Marnie*)
z powodu innych wydarzeń artystycznych w Filharmonii Łódzkiej.
Prezentowany plan transmisji dotyczy tylko Filharmonii Łódzkiej.



Filharmonia Łódzka

im. Artura
Rubinsteina
Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

ADRES

Filharmonia Łódzka im. Artura Rubinsteina
ul. Narutowicza 20/22
90-135 Łódź
www.filharmonia.lodz.pl

INFORMACJE, REZERWACJA I SPRZEDAŻ BILETÓW

42 664 79 79
bilety@filharmonia.lodz.pl
(honorujemy karty płatnicze)

MECENAS SEZONU 2018/2019



Bank Polski

PARTNER



PARTNER TECHNOLOGICZNY



PATRONI MEDIALNI



MUZYKA FILM SZTUKA
Presto

Uczestnictwo w wydarzeniach organizowanych przez Filharmonię Łódzką oznacza akceptację regulaminu widowni, który jest dostępny w kasie biletowej FŁ oraz na stronie www.filharmonia.lodz.pl.

WYDAWCA

Filharmonia Łódzka
im. Artura Rubinsteina

OPRACOWANIE PROGRAMU

Magdalena Sasin

PROJEKT GRAFICZNY

Mamastudio

ZDJĘCIA

Ken Howard / Metropolitan Opera

KOREKTA

Ewa Juszyńska-Poradecka

SKŁAD, ŁAMANIE, PRZYGOTOWANIE DO DRUKU

Media Press P. Augustyniak i wspólnicy S.J.
Beata Gawłowska / www.media-press.com.pl

NAŚWIETLENIA, DRUK

Zakład Poligraficzny Sindruk

ODDANO DO DRUKU

2 stycznia 2019 r.



Filharmonia

Łódzka

im. Artura

Rubinsteina

Institucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego