



Filharmonia
Łódzka

im. Artura
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

AIDA

GIUSEPPE VERDI



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**

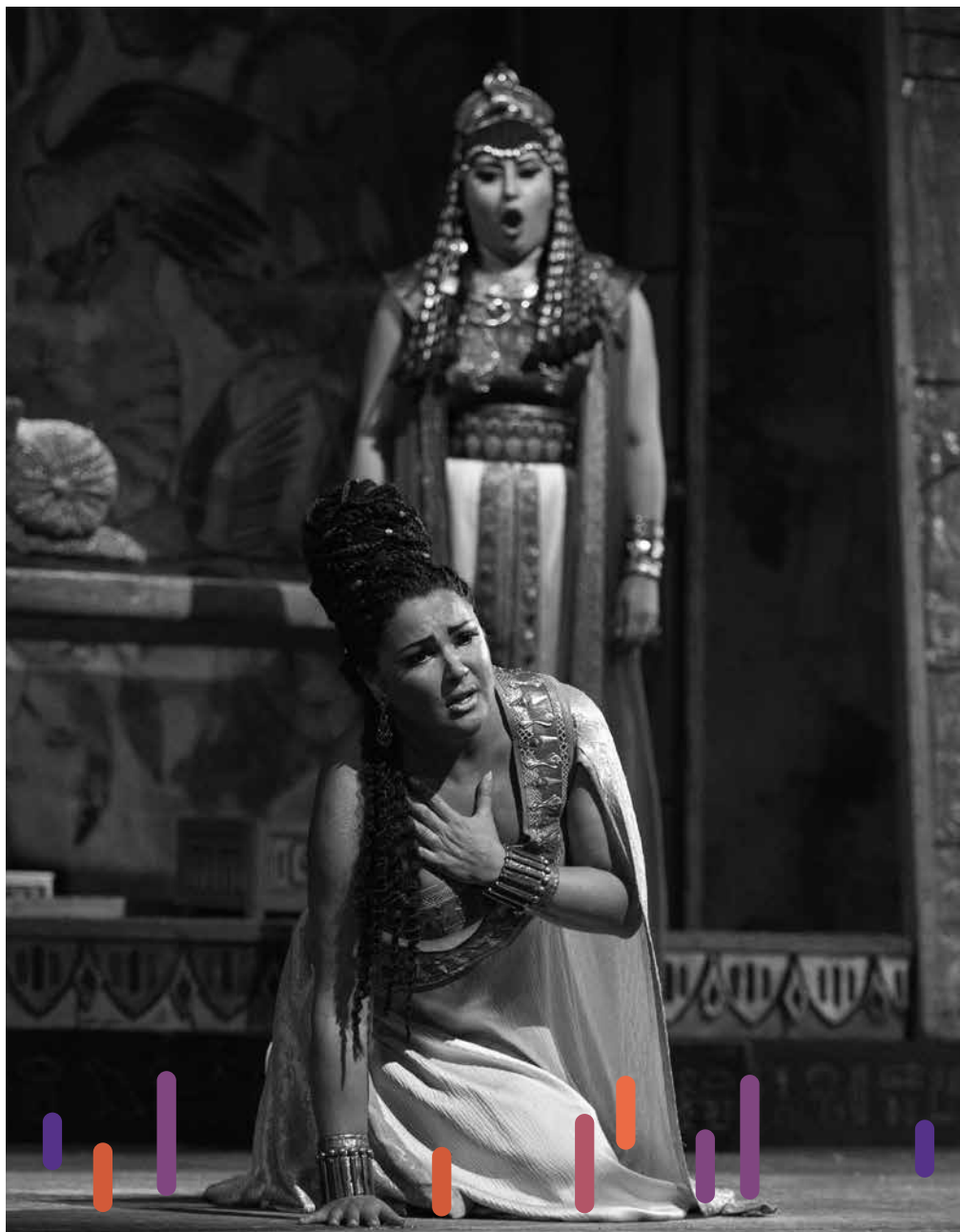
Cykl *The Met: Live in HD*
jest wspierany przez



ROLEX

Transmisje w technologii HD
są wspierane przez

Toll Brothers
AMERICA'S LUXURY HOME BUILDER



Anna Netrebko jako Aida. Fot. Marty Sohl/Metropolitan Opera

Prapremiera w Operze w Kairze – 24 grudnia 1871 roku

Premiera niniejszej inscenizacji w The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 12 sierpnia 1988 roku

Transmisja z The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 6 października 2018 roku

Przedstawienie trwa ok. 3 godzin 40 minut, z dwiema przerwami

Przedstawienie w języku włoskim z napisami w języku polskim

AIDA

OPERA W CZTERECH AKTACH

LIBRETTO: ANTONIO GHISLANZONI wg AUGUSTE'A MARIETTE'A

OSOBY

Aida _____ sopran
Amneris _____ mezzosopran
Radames _____ tenor
Amonasro _____ baryton
Faraon _____ bas

REALIZATORZY

reżyseria _____ Sonja Frisell
scenografia _____ Gianni Quaranta
kostiumy _____ Dada Saligeri
światło _____ Gil Wechsler
choreografia _____ Alexei Ratmansky

OBSADA

Aida _____ Anna Netrebko
Amneris _____ Anita Rachvelishvili
Radames _____ Aleksandrs Antoņenko
Amonasro _____ Quinn Kelsey
Faraon _____ Ryan Speedo Green

soliści, chór, balet i orkiestra The Metropolitan Opera

dyrygent _____ Nicola Luisotti

AKCJA ROZGRYWA SIĘ W EGIPCIE
PODCZAS PANOWANIA FARAONÓW

NICOLA LUISOTTI

DYRYGENT

Światowej sławy dyrygent operowy i koncertowy. W latach 2009–2018 dyrektor muzyczny Opery w San Francisco, z którą jest związany od 2005 r. Za doskonałość artystyczną otrzymał medal tej Opery. Jest także drugim dyrygentem w Teatro Real w Madrycie. Karierę dyrygencką rozpoczął jako kierownik chóru w weneckim teatrze La Fenice. W La Scali asystował wybitnym dyrygentom: Riccardo Mutemu i Lorinowi Maazelowi. Pierwszą operą, którą zadyrygował, był *Stiffelio* G. Verdiego w 2000 r. w teatrze w Trieście. W latach 2009–2012 Luisotti był głównym dyrygentem gościnnym orkiestry symfonicznej w Tokio, następnie

– dyrektorem muzycznym Teatro San Carlo w Neapolu. Występuje w Wiedeńskiej Operze Państwowej, Teatro Alla Scala, weneckiej La Fenice, Teatro Comunale w Bolonii, operach we Frankfurcie, Stuttgartarcie, Dreźnie, Walencji, Los Angeles, Toronto, Tokio i innych. Otrzymał 39. Nagrodę Premio Puccini w związku z setną rocznicą wystawienia opery *Dziewczyna z Dzikiego Zachodu* w Metropolitan Opera. W rozpoczynającym się sezonie w tym teatrze zadyryguje przedstawieniami *Aidy*, *Traviaty* i *Rigoletta*. Ma też w planach szereg koncertów, m.in. *IX Symfonię* L. van Beethovena w Narodowym Audytorium Muzycznym w Madrycie.

ANNA NETREBKO

AIDA (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 Giergiejew. 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 Lammermooru* G. Donizettiego, *Lunatyczka* V. Belliniego, partie Rozyny w *Cyruliku*

sewilskim G. Rossiniego, *Paminy* w *Czardziejskim 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

AMNERIS (MEZZOSOPRAN)

Gruzinka, absolwentka Konserwatorium w Tbilisi, uhonorowana Nagrodą im. P. Burczuladze, uczestniczka programu dla młodych artystów przy Teatro alla Scala. Od czasu występu w roli Carmen w przedstawieniu inauguracyjnym sezon w tym teatrze (2009, partnerował jej J. Kaufmann, dyrygował D. Barenboim) uważana jest za jedną z najwybitniejszych współczesnych wykonawczyń tej partii. W roli Carmen wystąpiła później w Canadian Opera Company w Toronto, Staatsoper w Berlinie oraz Arena di Verona (partnerował jej M. Álvarez), w Metropolitan Opera (z R. Alagną w roli Don José), Bayerische Staatsoper w Monachium

(ponownie z J. Kaufmannem), San Francisco Opera oraz Seattle Opera. Sukcesem był także jej występ w Carnegie Hall w koncertowym wykonaniu *Adriany Lecouvreur* F. Cilei obok A. Gheorghiu i J. Kaufmanna. Jej repertuar obejmuje również partie: Adalgisy w *Normie* V. Belliniego, Maryny Mniszchówny w *Borysie Godunowie* M. Musorgskiego, Charlotty w *Wertherze* J. Masseneta, Liubasz w *Carskiej narzeczonej* M. Rimskiego-Korsakowa, Dalili w *Samsonie i Dalili* C. Saint-Saënsa, Dulcynie w *Don Kichocie* J. Masseneta i Konczakówny w *Kniazu Igorze* A. Borodina.

ALEKSANDRS ANTONENKO

RADAMES (TENOR)

Łotysz. Jego karierę zapoczątkowały laury: Paul Sakss Prize w 2002 r. oraz Wielka Łotewska Nagroda Muzyczna w 2004 r. Na deskach Met zadebiutował w 2009 r. jako Książę w *Rusalka* A. Dvořáka. Na tej scenie zaśpiewał też partię Grigoriego w *Borysie Godunowie* M. Musorgskiego, Pollione w *Normie* V. Belliniego, Don Joségo w *Carmen* G. Bizeta, Kalafa w *Turandot* G. Pucciniego oraz tytułową w *Otellu* G. Verdiego na otwarcie sezonu 2015/2016. Jego repertuar obejmuje głównie partie z oper G. Pucciniego (Kawaler Des Grieux w *Manon Lescaut*, Cavaradossi w *Tosca*, Dick Johnson w *Dziewczynnie z Dzikiego Zachodu*), G. Verdiego (Radames w *Aidzie*, Gabriele Ador-

no w *Simonie Boccanegrze*, Alfred w *Traviacie*) i rosyjskich kompozytorów (Herman w *Damie pikowej* P. Czajkowskiego, Siergiej w *Lady Makbet mceńskiego powiatu* D. Szostakowicza). Występował m.in. w Royal Opera House Covent Garden w Londynie, Semperoper w Dreźnie, Deutsche Oper w Berlinie, Arena di Verona. Bierze udział w festiwalach, m.in. w Baden-Baden i w Salzburgu (partia Otella w spektaklu pod batutą Riccarda Mutiego). Jest laureatem wielu nagród, w tym austriackiej Grand Prix de la Culture 2014. Pod batutą Nicoli Luisottiego wystąpił w 2013 r. w mediolańskim Teatro alla Scala, kreując rolę Ismaela w Verdiowskim *Nabucco*.

QUINN KELSEY

AMONASRO (BARYTON)

Amerikanin, urodzony w Honolulu. Występuje na najlepszych światowych scenach, takich jak: Opera Liryczna w Chicago, Opera Paryska, Norweska Opera Narodowa, opery w San Francisco, Santa Fe, Rzymie, Frankfurt, Deutsche Oper w Berlinie i in. W The Metropolitan Opera po raz pierwszy wystąpił w 2008 r. jako Schau-nard w *Cyganerii* G. Pucciniego. Na tej scenie oklaskiwano go też w rolach Marcella w tym samym dziele, Monterone w *Rigoletcie*, Germona w *Traviacie*, hrabiego Di Luny w *Trubadurze* G. Verdiego, Petera w *Jasiu i Małgosi* E. Humperdincka oraz Enrica w *Łucji z Lammermooru* G. Donizettiego. Wykonuje głównie

repertuar oper włoskich, ale ma też w dorobku partie Melota w *Tristanie i Izoldzie* R. Wagnera czy tytułową w *Don Giovannim* W.A. Mozarta. Artysta występuje także w koncertach i recitalach w Stanach Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii, Niemczech i Norwegii. Ma w repertuarze m.in. *IX Symfonię* L. van Beethovena, *VIII Symfonię* G. Mahlera, *Carmina Burana* C. Orffa oraz *Stabat Mater* K. Szymanowskiego. Ukończył Uniwersytet Hawajski. Reprezentował Stany Zjednoczone w konkursie BBC Cardiff of the World w 2005 r. Jest laureatem nagrody Beverly Sills, przyznawanej młodym artystom w Metropolitan Opera.

SONJA FRISELL

REŻYSERIA

Angielska reżyser, laureatka nagrody Emmy. Studiowała fortepian i grę aktorską w Guildhall School of Music and Drama w Londynie. Była uczennicą słynnego reżysera Karla Eberta. Przez wiele lat pracowała jako asystentka reżysera w mediolańskiej La Scali. W latach 80. zaczęła tworzyć własne inscenizacje. Zaliczana jest do najwybitniejszych współczesnych reżyserów scenicznych. Przygotowywała inscenizacje dla najważniejszych europejskich i amerykańskich teatrów operowych, takich jak: Metropolitan Opera, Opera Liryczna w Chicago, Opera w San Francisco, londyński Covent Garden, brukselski Theatre de la Monnaie, Teatro Colon w Buenos Aires, Teatro Regio w Turynie,

Opera Paryska i wiele innych. Wyreżyserowała m.in. *Salome*, *Don Carlosa*, *Kopciuszkę*, *Bal maskowy*, *Moc przeznaczenia*, *Czarodziejski flet*, *Eugeniusza Oniegina*. W Met zadebiutowała jako asystentka reżysera w przedstawieniu *Włoszki w Algierze* w 1981 r., w którym współpracowała z reżyserem Jeanem-Pierrem Ponnelle. W 1988 r. wyreżyserowała w tym teatrze Verdiowską *Aidę*, która to inscenizacja jest w repertuarze do dziś. Za telewizyjną transmisję *Aidy* z Metropolitan Opera w 1990 r. otrzymała nagrodę Emmy. Frisell podkreśla, że w pracy reżyserskiej punktem wyjścia jest dla niej tekst dramatyczny i muzyczny.

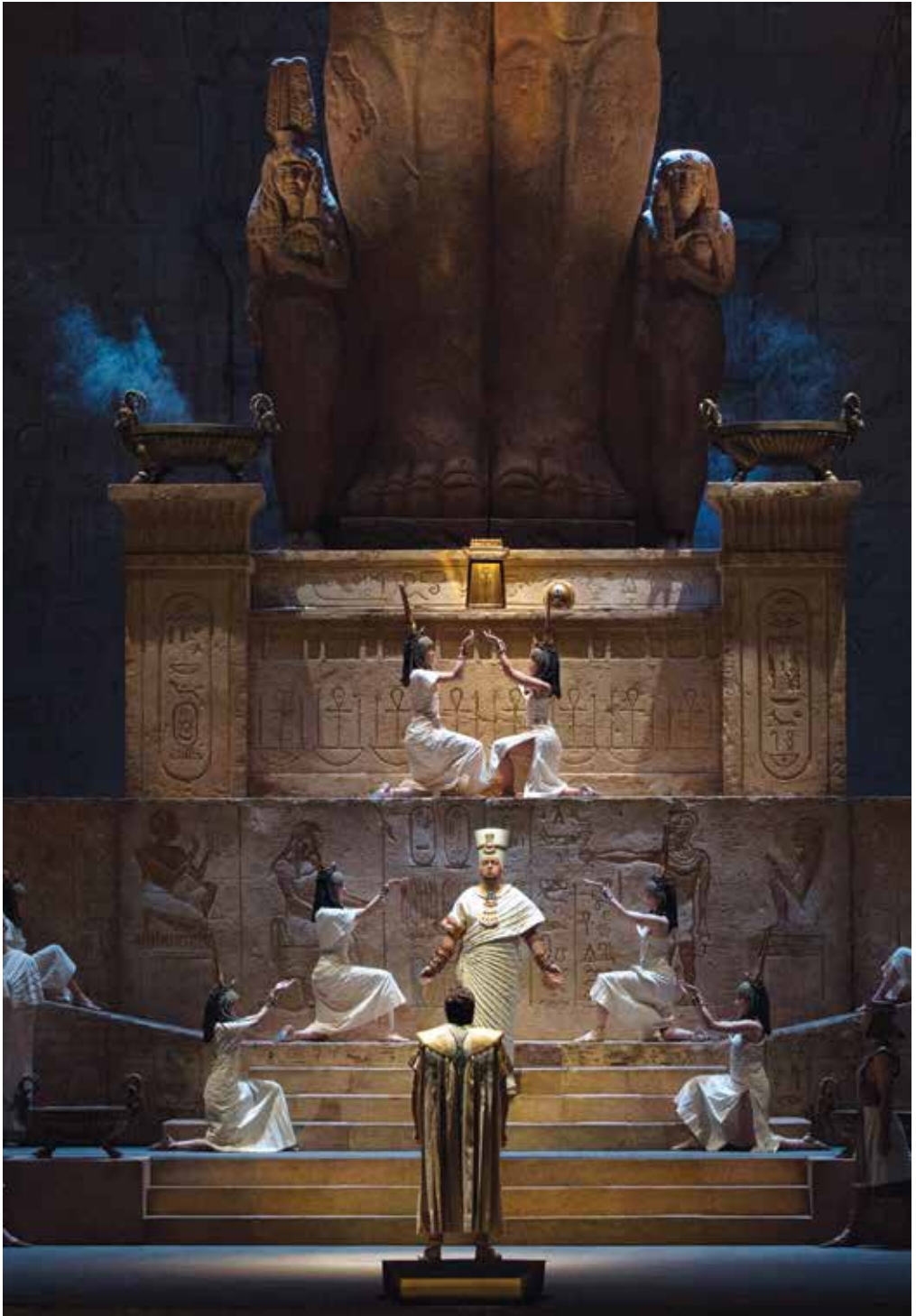
TYSIĄC DWIEŚCIE RAZY. MOŻE NAWET WIĘCEJ

Kampania egipska Napoleona Bonaparte (1798–1801) pod względem militarnym zakończyła się niepowodzeniem. Pod innymi względami jednak jej doniosłe znaczenie nie straciło aktualności po dzień dzisiejszy.

Egipt, pozostający prowincją rozległego Imperium Osmańskiego, był krainą niemal nieznaną. Echa jego wielkiej przeszłości, błaskające się w pismach autorów starożytnych, relacje kilku misjonarzy i podróżników oraz przywożone przez nich materialne ślady minionej kultury budziły w Europie spore zainteresowanie. Bonaparte, wyruszając do Egiptu, skłonił więc do uczestnictwa w tej wyprawie liczne grono naukowców z różnych dziedzin, historyków, artystów i pisarzy. Utworzyli oni w Kairze Instytut Egipski – placówkę prowadzącą badania przeszłości tego kraju oraz działającą na rzecz jego rozwoju. Niepowodzenia militarne wyprawy sprawiły, że żywot Instytutu był krótki, lecz wyniki jego prac – imponujące: dwudziestoczetorotomowe dzieło *Opisanie Egiptu*, wydane w Paryżu na polecenie cesarza w latach 1809–1822, spowodowało we Francji i niebawem w niemal całej Europie „odkrycie starożytnego Egiptu”. Rozwiązanie przez Champolliona (1822) zagadki pisma egipskiego, hieroglifów, zainicjowało powstanie dziedziny nauki zwanej egiptologią.

Z drugiej strony zetknięcie się mieszkańców Egiptu z cywilizacją europejską w jej najlepszym wydaniu zapoczątkowało przemiany światopoglądowe w świecie muzułmańskim. Sprzyjało im objęcie władzy w Egipcie (1805) przez świątłego Muhammada Ali, założyciela dynastii panującej w tym kraju do roku 1914. Choć podporządkowany sułtanowi, Muhamad Ali Pasza jako wicekról Egiptu zachowuje znaczną niezależność zarówno w polityce wewnętrznej, jak w otwarciu się na Europę. W roku 1826 do Francji przybywa na studia liczna grupa młodych Egipcjan; dziesięć lat później następuje reaktywacja Instytutu Egipskiego – tym razem pod nazwą Towarzystwa Egipskiego, skupiającego ludzi nauki z Francji, Anglii i Niemiec. Placówka dąży m.in. do powstrzymania niekontrolowanych wykopalek i wywozu zabytków oraz otacza opieką istniejące już zbiory państwowe. Będą one zaczątkiem wielkiego muzeum sztuki egipskiej. Jego twórcą w roku 1858 zostanie francuski egiptolog Auguste Mariette, powołany przez Saida Paszę na stanowisko konserwatora zabytków, stworzone specjalnie dla niego.

Wykształcony w Paryżu Said Pasza, syn wielkiego Muhamada, położył znaczne zasługi dla rozwoju Egiptu, doprowadzając między innymi do rozpoczęcia prac nad budową Kanału Sueskiego. Idea wykopania kanału



Scena z *Aidy*. Fot. Martyr Sohl/Metropolitan Opera

– drogi wodnej między Morzem Śródziemnym a Morzem Czerwonym, powstała w czasach starożytnych. Odżyła w umyśle Napoleona, który pod koniec 1798 roku z eskortą kilkuset żołnierzy odbył podróż do Suez, by zapoznać się z terenem. Minęło jednak sześćdziesiąt lat, zanim Ferdinand de Lesseps, pokonawszy rozliczne trudności finansowe, organizacyjne i polityczne rozpoczął tę wielką budowę. Trwała dziesięć lat. Uroczyste otwarcie Kanału, 17 listopada 1869 roku, z udziałem dostojnych gości i obserwatorów z niemal całej Europy, było wielkim triumfem ówczesnej myśli technicznej oraz cywilizacyjnych ambicji władców tego kraju.

Ismail Pasza, wicekról Egiptu w latach 1863–1879, długo przygotowywał się do tej uroczystości. Wykształcony na Sorbonie i pełniący za młodu różne funkcje dyplomatyczne, mawiał z dumą: „Mój kraj nie jest już państwem afrykańskim”. Dla zwiększenia prestiżu Egiptu, czerpiąc inspirację z trwającej budowy Opery Paryskiej, podjął decyzję o zbudowaniu w Kairze Opery Królewskiej. Jej inauguracja 1 listopada 1869 roku była jedną z pierwszych imprez towarzyszących uroczystemu otwarciu Kanału Sueskiego. Wypadła mniej okazała, niż to sobie Ismail Pasza wyobrażał, ponieważ Giuseppe Verdi (1813–1901), do którego zwrócono się z prośbą o skomponowanie z tej okazji jakiegoś dzieła, początkowo nie był tą propozycją zainteresowany, a gdy później zmienił zdanie, było za mało czasu. Na otwarciu Opery w Kairze wystawiono więc *Rigoletto*.

Na zmianę stosunku kompozytora do tej inicjatywy wpłynęły dwa motywy:

honorarium w wysokości 150 tys. franków oraz tematyka. O pierwszym – wobec braku rzetelnych przeliczników – można dziś powiedzieć tyle tylko, że było to bardzo dużo pieniędzy. Drugi motyw świadczył o inteligencji autora propozycji. Ismail Pasza zdawał sobie sprawę, że zainteresowanie jego krajem dotyczy przede wszystkim Egiptu starożytnego. Wielkie powodzenie poświęconej mu ekspozycji na niedawnej Wystawie Światowej w Paryżu umocniło go w przekonaniu, że akcja tej opery powinna toczyć się w świecie sfinksów i piramid. Na prośbę króla najwybitniejszy znawca owej epoki, Auguste Mariette, ułożył dramatyczną opowieść o zwycięskim wodzu egipskim, etiopskiej księżniczce w niewoli oraz zazdrosnej córce faraona. Mariette przesłał swój tekst do Paryża, gdzie reżyser i dramatopisarz Charles du Locle, niedawno pracujący z Verdim nad *Don Carlosem*, nadał opowiadaniu postać scenariusza, po czym przy najbliższej sposobności przedstawił go kompozytorowi. Verdiego zainteresowały dramatyczne i widowiskowe walory tematu. Ale na uroczystości związane z otwarciem Kanału nie zdąży, zwłaszcza że przecież Antonio Ghislanzoni musi jeszcze sporządzić libretto, czyli poszczególne sceny wypełnić dialogami, ariami, duetami, tekstami chóru itp. Ismail Pasza musiał się z tym pogodzić, datę premiery wyznaczono na początek 1871 roku. Jednak odbyła się ona dziesięć miesięcy później, 24 grudnia 1871 roku, ponieważ w międzyczasie wybuchła wojna i Mariette, doglądający wykonania szczegółów scenografii, ugrzązł wraz z dekoracjami w obłożonej przez Prusaków stolicy Francji.

Po raz pierwszy Verdi nie był obecny na premierze swej opery. *Aida* miała niebawem pojawić się na scenie Teatro alla Scala i kompozytor czuwał w Mediolanie nad przygotowaniem tego przedstawienia. Dyrygent Giovanni Bottesini, który go w Kairze zastąpił, a także Antonietta Anastasi-Pozzoni (*Aida*), Eleonora Grossi (*Amneris*), Pietro Mongini (*Radames*) i pozostali wytrawni śpiewacy włoscy – odnieśli wielki sukces. Wyborowa publiczność, przybyła głównie z Europy, z zapalem oklaskiwała też wspaniałe dekoracje, malowane pod egiptologicznym nadzorem Auguste'a Mariette'a przez najlepszych paryskich malarzy teatralnych. Najchłodniej wyrażano się... o muzyce.

Verdi nie cierpiał recenzji i brzydko wyrażał się o tych, którzy je pisali. Ale się nimi nie przejmował, bo – jak twierdził – o wartości utworu decyduje publiczność. Istotnie, *Aidę* w Mediolanie krytyka przyjęła także dość chłodno, ale to bynajmniej nie umniejszyło powodzenia tego utworu. Jeszcze w tym samym roku wystawiono go w Parmie, a następnie w Neapolu, Wenecji, Buenos Aires i Nowym Jorku (1873), dalej w Turynie, Berlinie i Wiedniu (1874), w Budapeszcie (1875), w Paryżu i Londynie (1876), w Bolonii, Melbourne, Monachium i Warszawie (1877), ponownie w Paryżu oraz w Sztokholmie (1880), ponownie w Nowym Jorku oraz w Rio de Janeiro (1886), w Rzymie (1891). W wieku XX *Aida* znalazła się w grupie najczęściej wystawianych utworów operowych na świecie.

Aida jest utworem tak bogatym i wielostronnym, że bez trudu zyskuje wielbicieli w każdej epoce. Verdi

był utalentowanym dziedzicem stylu *bel canto*, toteż jego wczesne utwory przypominają Rossiniego, Donizettiego i Belliniego. Dzieła późniejsze – wraz z *Aidą* – są nadal fascynujące pod względem samej tylko sztuki śpiewu, która jednak nie jest już sztuką samą dla siebie, lecz zostaje podporządkowana wyrazowi dramatycznemu. Verdi z okresu powstania *Aidy* jest też coraz wybredniejszy co do wyboru libretta, stając się utrapieniem swych literackich współpracowników w rodzaju du Locle'a. Szuka tematu do wielkiego widowiska muzycznego z chórami i baletem, w stylu francuskiej *grand opéra*. Możliwe, że bierze pod uwagę ewentualne otwarcie budowanej już od 1861 roku Opery Paryskiej.

Egzotyka tematu, epoki, scenerii wymagała też odpowiedniego języka muzycznego – innego niż w *Balu maskowym* czy *Don Carlosie*. Niezwykła wyobraźnia muzyczna pozwoliła Verdiemu powołać do życia świat dźwięków, który – rzecz jasna – nie mógł mieć nic wspólnego z dźwiękami rozbrzmiewającymi u stóp Sfinksa kilka tysięcy lat temu, ale doskonale odpowiadał na rosnące w Europie zainteresowanie ogólnie traktowanym „Wschodem”.

Podobnie jak sceneria, ściśle lub swobodniej wzorowana na odkopanej z piasku historii, syciła oczy widzów ogarniętych „egiptomanią”. Treść *Aidy* po odjęciu kostiumów i dekoracji jest zwykłym melodramatem, czyli gatunkiem uniwersalnym, po dzień dzisiejszy przyciągającym widzów na całym świecie. Tę operę na scenie Met wykonywano już blisko tysiąc dwieście razy.



Anna Netrebko jako Aida. Fot. Marty Sohl/Metropolitan Opera

A jednak... Mniej więcej pięćdziesiąt lat temu na europejskich scenach operowych dzieła z tzw. żelaznego repertuaru zaczęły pojawiać się w kształcie teatralnym coraz bardziej odbiegającym od tradycji i przyzwyczajień widzów. *Aida* nie uniknęła tego losu. Długa jest lista reżyserów, których inscenizacje *Aidy* w ostatnich czasach zyskały rozgłos – budząc entuzjazm lub oburzenie. Oto garść nazwisk głośnych w latach ostatnich:

Nicolas Joël (Zurich 2006), Graham Vick (Bregenz 2009), Olivier Py (Paryż 2010), Calixto Bieito (Bazylea 2010), David McVicar (Londyn 2011), Tatjana Gürbaca (Zurich 2015). Warto pogrzebać w Internecie, gdzie błąka się jeszcze dużo śladów tych inscenizacji. Roberto Laganà Manol w naszej Operze Narodowej także podjął próbę reinterpretacji tego dzieła.

Przekonanie o potrzebie takich zabiegów wynika z tempa i skali przemian świata, w którym żyjemy. „Egiptomania” trwa nadal, ale w epoce filmu, telewizji, Internetu oraz tanich wycieczek turystycznych teatralne pałace faraonów z dykty i piramidy malowane na płótnie już nie pobudzają wyobraźni widzów, którzy zdegradowali je do rangi kiczu. Ale czy akcja tej opery musi

toczyć się w starożytnym Egipcie? – pytają reżyserzy. Czy obok melodramatycznego i nieco już spłowiałego wątku łączącego troje głównych bohaterów nie byłoby warto wyeksponować postaci oraz konflikty drugiego planu? A gdyby akcję umieścić w czasach dzisiejszych – zastanawiają się twórcy „nowych wersji”, operowi obrazoburcy – czy nie zyskałaby silniejszego rezonansu emocjonalnego na widowni, bliższego wysokiej temperaturze tej muzyki? Bo muzyka Verdiego jest niewątpliwie tym składnikiem dzieła, który nie utracił swej magicznej mocy.

Metropolitan Opera w stosunku do tych prób „renowacji” arcydzieł zachowuje znaczną powściągliwość. Wynika ona z przekonania, że siłą opery jest muzyka i śpiew, radykalne zaś zabiegi inscenizacyjne to jakby stawiać wóz przed koniem. Dla publiczności Met sensacyjną nowością tegorocznej *Aidy* są więc przede wszystkim nowi odtwórcy głównych postaci – z Anną Netrebko w roli tytułowej. Opowiadają, że gdy przed laty wielka Leontyne Price po raz pierwszy występowała w Met jako *Aida*, przed wyjściem na scenę przeżegnała się i wyszeptwała: „Panie Boże, skoro mnie w to wrobiłeś, to teraz mnie z tego wyciągnij!” Leontyne Price – *Aida* wszechczasów. Anna Netrebko?

Ludwik Erhardt

krytyk muzyczny i pisarz, redaktor „*Ruchu Muzycznego*” (1958–2008), autor m.in. książek o *Johannesie Brahmsie*, *Igorze Strawieńskim* i *Krzysztofie Pendereckim* oraz zbioru esejów „*Sztuka dźwięku*”.





Scena zbiorowa z II aktu *Aidy*. Fot. Marty Sohl/Metropolitan Opera

STRESZCZENIE LIBRETTO

AKT I

Egipt w czasach starożytnych. W królewskim pałacu w Memfis najwyższy kapłan Ramfis powiadamia wojownika Radamesa, iż Etiopia przygotowuje kolejny atak wymierzony w Egipt. Wojownik ma nadzieję, że zostanie mu powierzone dowództwo nad armią. Marzy, że zwycięstwo na wojnie pozwoli mu uwolnić i poślubić ukochaną Aidę (*Celeste Aida*), etiopską niewolnicę królewskiej córki Amneris. Niestety, w Radamesie zakochana jest księżniczka. Amneris z zazdrością wyczuwa jego uczucia do Aidy. Posłaniec obwieszcza królowi Egiptu, kapłanom i żołnierzom, że do granic państwa zbliżają się Etiopczycy. Król powierza Radamesowi zadanie poprowadzenia armii, a wszyscy zgromadzeni łączą się w patriotycznym hymnie. Gdy Aida pozostaje sama, czuje się rozdarta między swoją miłością do Radamesa i lojalnością wobec ojczystego kraju, któremu króluje jej ojciec, Amonasro (*Ritorna vincitor*). Modli się do bogów o miłosierdzie.

W świątyni Wulkana kapłani naznaczają Radamesa, nakazując mu bronić ojczyzny.

AKT II

Etiopia została pokonana, Amneris oczekuje więc na triumfalny powrót Radamesa. Gdy pojawia się Aida, księżniczka odsyła inne służące, by móc wy badać uczucia niewolnicy wobec ukochanego (duet *Fu la sorte dell'armi*). Początkowo udaje, że Radames poległ w bitwie, następnie mówi, że wciąż żyje. Reakcja Aidy nie pozostawia wątpliwości – niewolnica kocha Radamesa. Amneris, zdeterminowana, by odnieść zwycięstwo nad rywalką, udaje się na uroczysty pochód.

U bram miasta król i Amneris obserwują uroczystości i honorują Radamesa wieńcem zwycięstwa (scena tryumfalna *Gloria all'Egitto*). Nadchodzą więźni do niewoli Etiopczycy. Wśród nich jest Amonasro, ojciec Aidy, który daje córce znać, by nie ujawniała jego królewskiej tożsamości. Radames jest wzruszony prośbą Amonasra o miłosierdzie. Prosi on o zniesienie wydanego na więźniów wyroku śmierci i uwolnienie ich. Król przychylił się do jego prośby, lecz zatrzymuje go w areszcie, a następnie ogłasza, że Radames w nagrodę za zwycięstwo otrzyma rękę Amneris.

AKT III

W przeddzień ślubu egipskiej księżniczki, kapłan Ramfis i Amneris zmierzają do świątyni na brzegu Nilu, by się pomodlić. Czekająca na Radamesa Aida zatapia się w myślach o swojej ojczyźnie. Nagle pojawia się Amonasro. Odwołując się do poczucia obowiązku córki, namawia ją, by dowiedziała się od Radamesa, jakim szlakiem podąży egipska armia podczas inwazji na Etiopię. Amonasro ukrywa się, gdy tylko pojawia się Radames, który zapewnia Aidę o swojej miłości. Marząc o wspólnej przyszłości, wojownik zgadza się na ucieczkę z ukochaną. Aida podpytuje go o planowaną trasę egipskiej armii. W chwili ujawnienia sekretu z ukrycia wyłania się Amonasro. Gdy Radames orientuje się, że Amonasro jest etiopskim królem, nie ukrywa przerażenia swoją zdradą. Gdy Aida i Amonasro próbują go uspokoić, do świątyni wchodzi Ramfis i Amneris. Ojcu i córce udaje się uciec, lecz Radamesa otaczają kapłani.

AKT IV

Radames oczekuje na proces za zdradę. Sądzi, że Aida zginęła. Nawet, gdy dowiaduje się, że ukochana żyje, odrzuca ofertę Amneris, która proponuje, że ocali go, jeśli wyrzeknie się Aidy. Postawiony przed kapłanami odmawia odpowiedzi na ich zarzuty i zostaje skazany na pogrzebanie żywcem. Amneris błaga o miłosierdzie, lecz sędziowie nie zmieniają werdyktu. Księżniczka przeklina kapłanów.

Aida ukryła się w krypcie, by podzielić los Radamesa. Kochankowie po raz ostatni wyznają sobie miłość, a Amneris w świątyni umieszczonej nad kryptą modli się za duszę Radamesa.

EGIPT W MUZYCE, MUZYKA W EGIPCIE

„Żołnierze! Pamiętajcie, że czterdzieści wieków patrzy na was z wysokości tych pomników!” – zakrzyknął Napoleon, chcąc pobudzić odwagę i waleczność swoich wojsk, gotujących się do walki z kawalerią mamelucką na polach pod Kairem. Apel okazał się skuteczny: bitwa pod piramidami w 1798 roku zakończyła się zwycięstwem Francuzów. Co więcej, cesarz zdołał pobudzić też wyobraźnię wszystkich swych rodaków, czy nawet – szerzej ujmując – Europejczyków, gdyż za sprawą jego egipskiej wyprawy rozwinęła się egiptologia i modne stało się wszystko, co pochodzące z kraju nad Nilem.

Do tej pory wiedza o Egipcie była wśród Europejczyków znikoma. W XIX wieku natomiast odnalezienie kamienia z Rosetty, odczytanie hieroglifów i szereg innych odkryć rozbudziły szal na wszystko, co egipskie. Dość powiedzieć, że w Anglii modne stało się urządzenie przyjęć, podczas których punktem kulminacyjnym było... odwijanie przywiezionych z Egiptu mumii! Na tle wszechobecnej egiptomanii powstała też słynna opera Giuseppe Verdiego – *Aida*.

Egipt jako miejsce akcji pojawiał się w historii opery już wcześniej, ale funkcjonował przede wszystkim jako egzotyczny sztafaż, sposób na przykucie uwagi widza i przydanie

dziełu nieco tajemniczości. W takiej roli wykorzystał kraj nad Nilem Georg Friedrich Haendel, pisząc *Juliusza Cezara*, którego akcja dzieje się w 48 r. p.n.e., czy *Berenice* – operę o egipskiej królowej, umiejscowioną w 81 r. p.n.e. W sposób bardziej świadomy, choć zawoalowany, Egipt został wprowadzony do *Czarodziejskiego fletu* Mozarta, gdyż bogowie egipscy Izyda i Ozyrys stanowili ważny element rytów masońskich, pod których wpływem pozostawał kompozytor. W Egipcie dzieje się też akcja jednoaktówki Michała Kleofasa Ogińskiego *Zelida i Valcour albo Napoleon w Kairze*, powstałej w latach 1799–1802.

Co ciekawe, mamy tutaj, podobnie jak u Verdiego, historię nieszczęśliwie zakochanej niewolnicy. Zelida, w przeciwieństwie do Aidy, unika jednak śmierci i w finałowej scenie zostaje ułaskawiona przez paszę Abubokira. Podziw dla Napoleona, którego Ogiński miał okazję osobiście poznać, podyktował kompozytorowi finał, stanowiący apoteozę cesarza Francuzów i krzewionych przez niego idei. Egzotyka dzieła wyraża się głównie w uwerturze, określonej przez kompozytora mianem „azjatyckiej”. Twórca wprowadził tam rzadko używane wówczas instrumenty: talerze, kotły i kastaniety, a nawet zastosował w melodii motyw zawierający ćwierćton. Całość ma jednak charakter bardziej turecki



Anna Netrebko jako Aida. Fot. Marty Sohl/Metropolitan Opera

niż egipski. *Zelida i Valcour*, jedyna opera Ogińskiego, nigdy nie doczekała się wystawienia na scenie; wykonania koncertowe zostały przygotowane w 1953 roku w studiu telewizji polskiej oraz w 2015 roku – w 250. rocznicę urodzin kompozytora – przez Polską Orkiestrę Radiową pod dyрекcją Michała Klauzy.

Rzetelną wiedzę egiptologiczną wykorzystuje Philip Glass w operze *Echnaton* (1984). Amerykańskiego kompozytora, zaliczanego do przedstawicieli minimalizmu w muzyce, zainspirowała postać faraona z XIV w. p.n.e., który zanegował politeizm i forsował kult jedyne boga Atona. Wielu badaczy wskazuje, że rewolucja Echnatona wywarła wpływ na powstający wtedy kult Jahwe. Wiedzę tę wykorzystał Glass, opierając libretto między innymi na Starym Testamencie. Partię faraona każe on śpiewać kontratenorowi, co podkreśla androgyniczne cechy króla (jak się dziś przypuszcza, przyczyną takiego wyglądu mogła być choroba). W Polsce opera została wystawiona tylko w Teatrze Wielkim w Łodzi w 2000 roku. Inscenizacja Henryka Baranowskiego była grana z wielkim powodzeniem przez osiem lat, ściągając do teatru rzesze młodzieży i osób, które raczej nie wybrałyby się na *Aidę*.

Wracając do Verdiego, trzeba zauważyć, że kompozytor nie był obojętny na zdobycze współczesnej mu nauki. Pracując nad swym dziełem, studiował starożytne instrumentarium egipskie. Ostatecznie jednak go nie wykorzystał, a jednej ze swych

najlepszych i najślawniejszych oper nadał kształt włoskiej opery romantycznej, wzbogaconej o elementy francuskiej *grand opéra*. Jedyne ślad autentycznej fascynacji kompozytora starożytnością stanowi zastosowanie zrekonstruowanych trąbek ceremonialnych i kilka orientalnych tematów na obój.

Większej wierności historycznej można by oczekiwać od libretta, gdyż pierwszą jego wersję stworzył wybitny egiptolog Auguste Mariette, dziennikarz i archeolog amator, założyciel Muzeum Egipskiego w Kairze. Tutaj jednak, jeśli zdołamy na chwilę wyzwolić się spod władzy pięknej muzyki, dostrzeżemy szereg niekonsekwencji. Otóż aria Radamesa z pierwszego aktu śpiewana jest w pałacu królewskim w Memfis, co sugeruje, że akcja opery dzieje się między XXVI a XXII w. p.n.e. (wtedy Memfis było stolicą Egiptu); pozostaje to jednak w sprzeczności z zastosowaniem egipskich rydwanów, którym librecista każe wjechać na scenę w drugim akcie – te pojazdy bowiem pojawiły się nad Nilem nie wcześniej niż w XVI w. p.n.e. Archeolog dr Bogdan Żurawski uważa, że akcja *Aidy* pasuje najbardziej do realiów schyłku Nowego Państwa i Trzeciego Okresu Przejściowego, czyli XI–X w. p.n.e.

Znacznie więcej pietyzmu niż przy librecie wykazał Mariette, doglądając budowy dekoracji do premiery *Aidy*. Marzeniem tego egiptologa było bowiem wskrzeszenie potęgi Egiptu faraonów. W sensie dosłownym było to niemożliwe (choć wicekról Izma'ł Pasza, za którego czasów dokonano otwarcia Kanału

Sueskiego, dążył do wzmocnienia pozycji swego kraju na arenie międzynarodowej i metaforycznego wyprowadzenia go z Afryki), premiera opery Verdiego dała jednak sposobność do odtworzenia tych czasów choć na scenie. Dekoracje do prapremiery *Aidy* Mariette zaprojektował na podstawie szkiców, które sporządził na stanowiskach archeologicznych w dolnym i górnym Egipcie. Własnoręcznie doglądał szycia kostiumów przez paryskich krawców. Rwał włosy z głowy na wieść, że włoscy śpiewacy odmówili zgolenia swoich bród i wąsów (Egipcjanie starannie depilowali całe ciało).

Mamy więc w *Aidzie* niecodzienne pomieszanie staranności i swobody w traktowaniu historycznych prawideł. Od strony artystycznej przysłużyło się to jednak dziełu, gdyby bowiem muzykę – to, co najcenniejsze i ponadczasowe – oprzeć na wiedzy archeologicznej, niewątpliwie nie zdobyłaby takiej popularności, jak partytura Verdiego.

W starożytnym Egipcie, podobnie jak w większości dawnych kultur, muzyka była nierozzerwalnie związana z religią. Wstęp do tego świata dają nam po upływie tysiącleci napisy w piramidach i sarkofagach oraz świadectwa ikonograficzne, obrazujące śpiewaków, instrumentalistów i tancerzy. Na szczęście Egipcjanie, wierząc w magiczną moc dzieł sztuki, pozostawili wiele obrazów przedstawiających różne rodzaje działań i czynności podejmowanych na co dzień. Ważnym zabytkiem jest na przykład malowidło ściennie

Tancerka i dwie muzykantki, datowane na 1410 r. p.n.e., odnalezione w grobie Nachta w Dolinie Królów w Tebach. Wskazuje ono na silny związek muzyki i tańca. Naukowcy analizują też teksty pieśni i modlitw, wnioskuje na tej podstawie o formie muzyki.

W muzyce staroegipskiej ważnym środkiem wyrazu był rytm. Realizowano go głównie na instrumentach perkusyjnych, które towarzyszyły skomplikowanym układom tanecznym. Ponadto grano na instrumentach dętych – długich i krótkich fletach, instrumentach o podwójnej rurze, stanowiących prototyp greckiego aulosu – a także na pięcio- i siedmiostrunnych harfach. Takie instrumentarium dominowało w okresie Starego Państwa (3200–2000 p.n.e.), by w okresie Średniego Państwa (2000–1500 p.n.e.) wzbogacić się o lutnię i sistrum, rodzaj grzechotki, wykorzystywanej w kulcie bogini miłości i płodności Hathor. Sistrum przejęli później od Egipcjan Grecy i Rzymianie. Wtedy też pojawiły się bębny różnej wielkości – największe z nich osiągały wysokość metra. Nowe Państwo (1580–1090) to okres świetności i dobrobytu. Z tego czasu pochodzi większość zabytków, które przetrwały do dziś. Wówczas rozpowszechniły się używane w wojsku i w kulcie Ozyrysa trąby sygnalizacyjne, które później stały się wzorem dla żydowskich trąbek świątynnych. Dwie autentyczne trąbki, które przetrwały do współczesności, pochodzą z grobowca Tutanchamona i obecnie eksponowane są w Muzeum Kairskim. Wzory instrumentów Egipcjanie przejmowali z terenu Azji, o czym świadczą znaleziska



Scena z *Aidy*. Fot. Marty Sohl/Metropolitan Opera

z Mezopotamii. Nadawali im jednak unikatowy charakter, wyrażający się w zdobieniach oraz funkcji. Nie znali prawdopodobnie instrumentów smyczkowych.

Dzięki zachowanym instrumentom i ich przedstawieniom ikonograficznym podejmowano próby odtworzenia staroegipskiego systemu dźwiękowego. Niemiecki muzykolog Hans Hickman (1908–1968) próbował nawet zrekonstruować strukturę interwałową, badając układ palców grających muzyków oraz rozmieszczenie gryfów na szyjce lutni. Na podstawie płaskorzeźb przedstawiających harfistów dowodził, że Egipcjanie uprawiali muzykę wielogłosową. Analizując budowę obojów o dwóch piszczałkach, zachowanych w muzeach we Florencji, Turynie czy paryskim Luwrze, starano się zaś odtworzyć skale i notację muzyczną. Wyniki takich studiów nie są jednak miarodajne, gdyż przez wieki piszczałki uległy licznym zniekształceniom.

Mimo wielu zachowanym instrumentom uważa się, że podstawą staroegipskiej muzyki przez większość historii był śpiew, który towarzyszył zarówno ceremoniałom religijnym, jak i działaniom praktycznym, np. pracy. Śpiewano przy wtórze harf, a później także większych zespołów instrumentalnych. Śpiewacy i instrumentalści zasiadali naprzeciwko siebie, przy czym wokaliści dawali znaki grającym na instrumentach.

Dobrze, że Verdi nie podjął próby skomponowania muzyki do *Aidy* w staroegipskim stylu. Muzyka napisana na harfy i bębny, bez użycia instrumentów smyczkowych, z uwzględnieniem ówczesnych skal, nie mogłaby nas wzruszyć tak, jak dźwięki arii *Celeste Aida* czy marsza triumfalnego. Jednego możemy jednak być pewni: w życiu starożytnych Egipcjan muzyka pełniła niezwykle ważną funkcję, towarzysząc im w modlitwie, pracy i zabawie. Pod tym względem mamy z nimi wiele wspólnego.

Magdalena Sasin

Teoretyk muzyki, pedagog i dziennikarz. Pisała m.in. do „Gazety Wyborczej” i „Ruchu Muzycznego”, aktualnie współpracuje z „Kalejdoskopem”. Adiunkt na Wydziale Nauk o Wychowaniu Uniwersytetu Łódzkiego.

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

Marty Sohl / 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

25 września 2018 r.



Filharmonia

Łódzka

im. Artura

Rubinsteina

Institucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego