



Filharmonia
Łódzka

im. Artura
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

ANIOŁ ZAGŁADY

THOMAS ADÈS



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**

Globalnym sponsorem cyklu
The Met: Live in HD jest także

**Bloomberg
Philanthropies**

Transmisje w technologii HD są wspierane przez

Toll Brothers
America's Luxury Home Builder®

ANIOŁ ZAGŁADY

(THE EXTERMINATING ANGEL)

OPERA W TRZECH AKTACH
LIBRETTO: TOM CAIRNS WE WSPÓŁPRACY
Z KOMPOZYTOREM NA PODSTAWIE FILMU
LUISA BUÑUELA POD TYM SAMYM TYTUŁEM

OSOBY

Lucía, markiza de Nobile, *gospodyni* _____ sopran
 Leticia Maynar, *śpiewaczka operowa* _ sopran koloraturowy
 Leonora Palma, _____ mezzosopran
 Silvia, hrabina Ávila, *młoda owdowiała matka* _____ sopran
 Blanca Delgado, *pianistka, żona Roca* _____ mezzosopran
 Beatriz, *narzeczona Eduarda* _____ sopran
 Edmundo, markiz de Nobile, *gospodarz* _____ tenor
 hrabia Raúl Yebenes, *odkrywca* _____ tenor
 pułkownik Álvaro Gómez _____ baryton
 Francisco de Ávila, *brat Silvii* _____ kontratenor
 Eduardo, *narzeczony Beatriz* _____ tenor
 Señor Russell _____ bas-baryton
 Alberto Roc, *dyrygent* _____ bas-baryton
 Doktor Carlos Conde _____ bas
 Julio, *kamerdyner* _____ baryton
 Lucas, *lokaj* _____ tenor
 Enrique, *kelner* _____ tenor
 Pablo, *kucharz* _____ baryton
 Meni, *pokojówka* _____ sopran
 Camila, *pokojówka* _____ mezzosopran
 Padre Sansón _____ baryton
 Yoli, *synek Silvii* _____ dyszkant chłopięcy

Chór (SABT) grający służących, policjantów, wojskowych, tłum

Prapremiera podczas Salzburger Festspiele – 28 lipca 2016 roku

Premiera inscenizacji w The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 26 października 2017 roku

Współpraca i koprodukcja Metropolitan Opera, Royal Opera House Covent Garden,

Royal Danish Theatre i Salzburg Festival

Transmisja z The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 18 listopada 2017 roku

Przedstawienie w języku angielskim z napisami w języku polskim

REALIZATORZY

reżyseria _____ Tom Cairns
scenografia i kostiumy _____ Hildegard Bechtler
światło _____ John Clark
projekcje wideo _____ Finn Ross

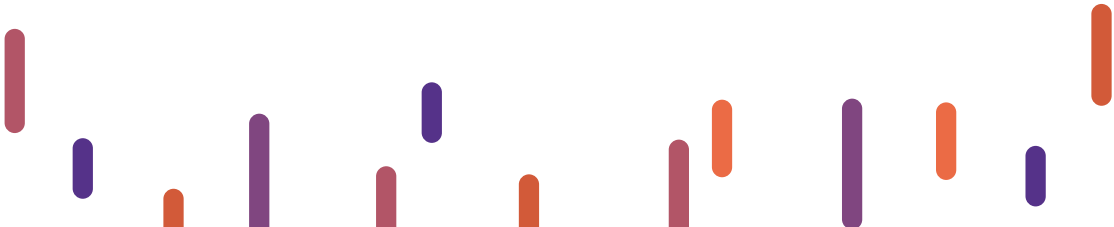
OBSADA

Leticia Maynar _____ Audrey Luna
Lucia de Nobile _____ Amanda Echalaz
Silvia de Ávila _____ Sally Matthews
Beatriz _____ Sophie Bevan
Leonora Palma _____ Alice Coote
Blanca Delgado _____ Christine Rice
Francisco de Ávila _____ Iestyn Davies
Edmundo de Nobile _____ Joseph Kaiser
Raúl Yebens _____ Frédéric Antoun
Eduardo _____ David Portillo
Álvaro Gómez _____ David Adam Moore
Alberto Roc _____ Rod Gilfry
Russell _____ Kevin Burdette
Julio _____ Christian Van Horn
Carlos Conde _____ John Tomlinson

solisci, chór i orkiestra The Metropolitan Opera

dyrygent _____ Thomas Adès

AKCJA ROZGRYWA SIĘ W HISZPANII
W LATACH SZEŚĆDZIESIĄTYCH XX WIEKU.



THOMAS ADÈS

DYRYGENT

Urodzony w Londynie w 1971 r. Autor oper (*Powder Her Face*, *The Tempest*, która miała swoją premierę w 2004 r. w londyńskim Covent Garden, oraz *Anioła zagłady*), kompozycji symfonicznych (między innymi *Asyla*, *Tevot*, *Polaris*, *In Seven Days* czy *Totentantz*) i kameralnych (na przykład kwartetów smyczkowych, które zyskały uznanie na konkursach kompozytorskich). W latach 1999–2008 był dyrektorem artystycznym Aldeburgh Festival. Współpracuje z zespołami takimi, jak Los Angeles Philharmonic, Boston Symphony, London Symphony Orchestra, Royal Concertgebouw, Melbourne Symphony, Sydney Symphony,

BBC Symphony oraz City of Birmingham Symphony Orchestra. Dyrygował *Żywotem rozpustnika* w londyńskim Royal Opera House i operze w Zurichu, a zeszłej jesieni zadebiutował w Metropolitan Opera *The Tempest*. Koncertuje także jako pianista (występował między innymi w Carnegie Hall). Jest laureatem takich nagród, jak Grawemeyer Award (za swoją kompozycję *Asyla* z 1999 r.), nagrody kompozytorskiej Ernsta con Siemensa za utwór *Arcadiana*, British Composer Award za *The Four Quarters* czy Best Opera Grammy i paryskiej Diapason d'or de l'année za operę *The Tempest*.

AUDREY LUNA

LETICIA MAYNAR (SOPRAN)

Studiowała w Portland State University, Cincinnati Conservatory of Music (ukończyła w 2003 r.) i doskonalila swe umiejętności w Santa Fe Opera oraz w latach 2006–2008 Pittsburgh Opera, gdzie wystąpiła jako Królowa Nocy w *Czarodziejskim flecie* W.A. Mozarta. Na deskach Metropolitan Opera interpretowała następujące partie: Ariela w *The Tempest* T. Adèsa, Olympii w *Opowieściach Hoffmanna* J. Offenbacha, Naiady w *Ariadnie na Naxos* R. Straussa oraz Fiakermilli w *Arabelli* R. Straussa. Poza tym śpiewała między innymi w Virginia Opera (Zerbinetta w *Ariadnie na Naxos*), Fort Worth Opera, La Fenice, Lyric Opera of Chicago,

Operze Rzymskiej oraz podczas festiwalu (Tanglewood Festival, Spoleto Festival, Salzburg Festival). Występowała także z orkiestrami symfonicznymi, takimi jak Colorado Symphony, San Francisco Symphony, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, American Symphony Orchestra czy New York Philharmonic, śpiewając partie w *Mesjaszu* Haendla, *Mszy c-moll* W.A. Mozarta, *Carminie Buranie* C. Orffa, *Le Martyre de Saint Sébastien* C. Debussy'ego czy *Star-Child* G. Crumba. Wystąpiła także w zarejestrowanym na płycie wykonaniu *The Tempest* T. Adèsa jako Ariel, które zostało uhonorowane nagrodą Grammy.

AMANDA ECHALAZ

LUCIA DE NOBILE (SOPRAN)

Przepustkę do kariery śpiewaczka uzyskała reprezentując Afrykę Południową podczas konkursu Cardiff Singer of the World. Zadebiutowała w 2008 r. w Royal Opera House w partii Ker w światowej premierze opery *Minotaur* H. Birtwistle'a pod batutą Sir Antonia Pappano. Po ciepłym przyjęciu przez krytykę jej interpretacji roli tytułowej w *Tosce* w Opera Holland Park została zaproszona do wykonania tej partii w Covent Garden, Salzburg Landestheater, Berliner Staatsoper oraz l'Opera National du Rhin. Występowała także jako Salome w operze R. Straussa w La Monnaie, Elisabetta w *Don Carlosie*

G. Verdiego na deskach Berliner Staatsoper, Maddalena w *Andrei Chénier* U. Giordano podczas Bregenz Festival, Manon Lescaut w operze G. Pucciniego w warszawskim Teatrze Wielkim – Operze Narodowej oraz w La Monnaie, Tatiana w *Eugeniuszu Onieginie* P. Czajkowskiego, Tosca w operze G. Pucciniego w Sydney Opera House oraz Dresden Semperoper. Za oceanem debiutowała jako Tosca w 2012 r. w Santa Fe Opera, a rok później powierzono jej tytułową rolę w *Madama Butterfly* w chicagowskiej Lyric Opera. Interpretując tę samą partię, wystąpiła po raz pierwszy w Metropolitan Opera w 2014 r.

IESTYN DAVIES

FRANCISCO DE ÁVILA (KONTRATENOR)

Brytyjski śpiewak pochodzi z rodziny o muzycznych tradycjach – jego ojciec, wiolonczelist, był założycielem Fitzwilliam String Quartet. Iestyn Davies swoją muzyczną karierę rozpoczął w chłopięcym chórze kierowanym przez George’a Guesta (później zastąpił go Christopher Robinson) w St John’s College w Cambridge. Studia muzyczne w londyńskiej Royal Academy of Music (aktualnie jest jego członkiem) podjął po otrzymaniu dyplomu z archeologii i antropologii w St John College. W 2015 r. śpiewak zdobył uznanie krytyki za rolę Farinellogo w przedstawieniu *Farinelli and the King* w Globe Theatre. Ten sukces

zaowocował zaproszeniem na West End oraz nominacjami do Olivier Awards. Interpretował takie partie, jak Ottone w *Koronacji Poppei* Monteverdiego w operze w Zurychu i podczas Glyndebourne Festival Opera, Arsace w *Partenope* Haendla w New York City Opera, Oberon w *Śnie nocy letniej* Brittena w Houston Grand Opera, English National Opera i The Metropolitan Opera czy Apollo w *Śmierci w Wenecji* Brittena w English National Opera i mediolańskiej La Scali. Jest także laureatem licznych nagród, między innymi 2013 Critics’ Circle Awards for Exceptional Young Talent.

JOSEPH KAISER

EDMUNDO DE NOBILE (TENOR)

Debiutował w *Juliette* B. Martinů. Następnie występował w roli Leńskiego w *Eugeniuszu Onieginie* P. Czajkowskiego i Flamanda w *Capriccio* R. Straussa w Opéra national de Paris, Narrabotha w *Salome* R. Straussa i Tamina w *Czarodziejskim flecie* W.A. Mozarta w Covent Garden oraz w *Jenůfie* L. Janáčka i roli Don Ottavia w *Don Giovannim* W.A. Mozarta w Bayerische Staatsoper. W Metropolitan Opera występował między innymi w partii Romea w *Romeo i Julii* Ch. Gounoda i Lysandra w *Śnie nocy letniej* F. Mendelssohna. Z kolei na deskach Houston Grand Opera i Lincoln Center Festivalu wystąpił w *The Passenger*

M. Wajnberga, w Dallas Opera w *The Aspern Papers*, w Santa Fe Opera w *Adrianie Mater*, a w Canadian Opera Company w *Ifigenii w Taurydzie*. Ma w swoim repertuarze również dzieła oratoryjne, na przykład *Requiem* W.A. Mozarta, które wykonał wraz z Dallas Symphony Orchestra pod batutą Jaapa Van Zwedena, *Te Deum* i *Mszę nr 3 f-moll* A. Brucknera czy *Requiem* H. Berlioz, zaprezentowane wraz z Tonhalle-Orchester Zürich i Orchestre de la Suisse Romande pod kierownictwem M. Janowskiego oraz Atlanta Symphony Orchestra i Berliner Philharmoniker z Donaldem Runnilesem.

TOM CAIRNS

REŻYSER

Urodził się 1 listopada 1952 r. w Dromara w Irlandii Północnej. Studiował na londyńskim uniwersytecie Goldsmiths. W roli reżysera zadebiutował spektaklem A. Czechowa *Wujaszek Wania* w Crucible w Sheffield. Od tamtego czasu zajmuje się reżyserowaniem oper, sztuk teatralnych i filmów. Wśród jego operowych realizacji wymienić można *Traviatę* G. Verdiego dla Glyndebourne Festival, światową premierę *The Tempest*

T. Adès’a w Covent Garden (pokazywaną następnie w Royal Danish Opera i Opéra national du Rhin), *Cyganerię* G. Pucciniego dla opery w Stuttgarcie czy *Don Giovanniego* W.A. Mozarta dla Scottish Opera. Jest nie tylko reżyserem, ale również twórcą libretta *Anioła zagłady* (napisanego na podstawie filmu Luisa Buñuela pod tym samym tytułem), nad którym pracował wraz z kompozytorem, Thomase Adèsem.

CZY GROZI NAM ZAGŁADA?

Wszystko wskazuje na to, że w muzyce angielskiej po latach pewnej posuchy pojawił się wreszcie twórca na miarę Benjamin Brittena. Urodzony i wykształcony w Londynie, Thomas Adès (*1971), kompozytor, dyrygent i pianista, zadebiutował w roku 1995 operą kameralną *Powder her face* zaprezentowaną na festiwalu w Cheltenham. Utwór wzbudził ogromne zainteresowanie – zarówno swymi walorami artystycznymi, jak i śmiałością obyczajową – prototypem głównej postaci była bowiem słynna księżna Argyll, której nimfomania szokowała angielską opinię publiczną w połowie ubiegłego stulecia. W wyniku tej podwójnej fascynacji w ciągu dwudziestu lat utwór Adèsa wystawiono w ponad czterdziestu teatrach operowych na całym świecie (w roku 2015 także w warszawskim Teatrze Wielkim – z zastrzeżeniem: „tylko dla widzów dorosłych”).

Dwa lata po swym debiucie operowym Thomas Adès zadebiutował jako symfonik: czteroczęściowe *Asyla*, wykonane w Birmingham, nie tylko zapoczątkowało jego współpracę ze sławnym dyrygentem Simonem Rattle'em, ale także przyniosło mu cenną Nagrodę Grawemayera (z uwagi na młody wiek kompozytora było to zdarzenie bez precedensu). W roku 1999 New York Philharmonics wykonują po raz pierwszy *America: A Prophecy* Adèsa, a w 2004

londyńska opera Covent Garden daje premierę jego *Burzy* według Szekspira. To dzieło, diametralnie odmienne od jego pierwszej opery, ukazuje wielką skalę talentu kompozytora i z uznaniem jest przyjmowane przez publiczność nie tylko w Londynie, lecz także m.in. w Strasbourgu (2005), Santa Fe (2006), Frankfurtu (2010) Metropolitan Opera (2012), Operze Wiedeńskiej (2015). Na kolejną operę tego twórcy trzeba było jednak czekać dwadzieścia lat.

Wśród licznych kompozycji orkiestrowych i kameralnych Adèsa, powstałych w tym okresie, zwraca uwagę symfoniczny *Tevot*, po raz pierwszy wykonany w roku 2007, w Berlinie, pod batutą Simona Rattle'a, *In Seven Days* na fortepian i orkiestrę (Londyn, 2008) oraz symfoniczne *Polaris* (Miami, 2011). Te dwa ostatnie utwory są kompozycjami muzyczno-wizualno-towarzyszącymi muzyce, barwne, ruchome obrazy, odtwarzane na kilku wideoekranach, są dziełem współpracującego z kompozytorem izraelskiego artysty Tala Rosnera. Trudno nie wspomnieć jeszcze o utworze na sopran, baryton i wielką orkiestrę pt. *Totentanz*: poświęcone pamięci Witolda i Danuty Lutosławskich, podczas wykonania pod dyktando kompozytora w Londynie w 2013 roku wywarło na słuchaczach bardzo silne wrażenie.



Rod Gilfry jako Alberto Roc, David Adam Moore jako płk Álvaro Gómez, Joseph Kaiser jako Edmundo de Nobile i Amanda Echalaz jako Lucia de Nobile w *Aniele zagłady* T. Adésa. Fot. Ken Howard/Metropolitan Opera

Przez pierwsze piętnaście lat Adès numerował swe kompozycje. Po napisaniu op. 28 zarzucił ten obyczaj jako zbyt techniczny – skoro jego utwory mają tytuły, to na co im numery? Pod tytułami kryją się dzieła, które dawniej nazwano by symfonią, kwartetem albo koncertem – skrzypcowym lub fortepianowym. Formę mają jednak inną. Adès nie odwraca się od tradycji, ale do niej nie nawiązuje. Zawierza własnej postmodernistycznej wyobraźni, całą przeszłość muzyki traktując jako wielki podręcznik do nauki komponowania. Jeden tylko rozdział w tym podręczniku zupełnie go nie interesuje – ten napisany przez awangardę w drugiej połowie XX wieku. Jego muzyka więc nie szokuje, choć nieraz zaskakuje. Nie rani uszu, ale i nie nuży młtą eufonią. Odwołuje się do wyobraźni i pamięci słuchacza, pobudza jego emocje i zmysł formy. A także jego poczucie humoru: już w swej pierwszej operze Adès pokazał, że potrafi doskonale naśladować język muzyczny innych epok oraz innych kompozytorów. Ostatnio pewien krytyk trafnie nazwał go „poliglotą muzycznym” – który to, co ma do powiedzenia, potrafi wyrazić w wielu różnych językach.

Błyskotliwa kariera artystyczna Thomasa Adès'a toczy się warko od sukcesu do sukcesu, kolejne utwory powstają – zda się – w szybkim tempie. Jednak niekiedy proces twórczy trwa latami. A jego podświadome początki tkwią korzeniami we wczesnej młodości kompozytora. Tak było w przypadku filmów Buñuela, które zaczęły Adès'a fascynować, gdy nie miał jeszcze lat piętnastu. Dwadzieścia lat później, zastanawiając się nad tematem swej kolejnej opery, powrócił pamięcią do tych młodzieńczych oczarowań.

Inscenizacja *Burzy Adès'a* w Royal Opera House była dziełem Toma Cairnsa. Starszy o blisko dwadzieścia lat, doświadczony reżyser i scenograf, okazał się następnie wybornym partnerem do rozważań o temacie i kształcie przyszłego dzieła. Gdy ostatecznie wybór padł na *Anioła zagłady* Buñuela, podjął się napisania libretta, czyli dokonania operowej adaptacji tego dzieła. Zadanie było dosyć trudne: choć w filmie hiszpańskiego twórcy zachowana jest klasyczna wręcz jedność czasu, miejsca i akcji, to jednak konieczna była redukcja liczby postaci i znaczne ograniczenie dialogów – słowo mówione i słowo śpiewane mają wszak zupełnie inną wartość czasową. Jednakże – jak się zdaje – głębszy sens dzieła Buñuela pozostał nienaruszony, a może nawet dzięki muzyce zyskał wymiar tragiczny.

W historii sztuki filmowej Luis Buñuel (1900–1983) zajmuje poczesne miejsce jako przedstawiciel surrealizmu. Warto jednak zauważyć, że ów surrealizm był dla niego – z wyjątkiem kilku wczesnych filmów – jedynie środkiem pozwalającym uwypuklić główną myśl artysty. Środkiem stosowanym niekiedy bardzo dyskretnie. W *Aniele zagłady* (1962) surrealistyczna jest niemal tylko sytuacja, w jakiej umieszczone zostają postaci filmu: salon, z którego nikt nie jest w stanie wyjść, choć drzwi są otwarte. A w rzeczywistości, zgodnie z demaskatorskimi skłonnościami autora, chodzi o ukazanie ludzi z najwyższych warstw społeczeństwa, którzy – umieszczeni w warunkach ekstremalnych – tracą swą towarzyską ogładę, lecz nie potrafią podjąć prób wydostania się z pułapki.

Buñuel sprzeciwiał się propozycjom objaśniania, czym jest ów „el ángel exterminador” – anioł niosący zagładę. Uważał je za przejaw mentalności burżuazyjnej. Adès jest mniej radykalny – przed premierą, odpowiadając na pytania Christiana Arseni, powiedział:

„W pewnym sensie, anioł zagłady jest brakiem – brakiem woli, celu, działania. Dlaczego w ogóle robimy cokolwiek? Film stawia tę kwestię bardzo wyraźnie i odpowiedź brzmi: ponieważ inaczej mielibyśmy przed sobą tylko koniec, śmierć i zagładę. Uczucie, że drzwi są otwarte, ale nie przekraczamy ich progu, towarzyszy nam wszystkim przez cały czas. Można by powiedzieć, że zagłada to jest coś, przed czym uciekamy, wychodząc z pokoju czy w ogóle robiąc cokolwiek. W pewnym sensie ta opera uświadomiła mi, jak cudowne jest to, że możemy i musimy działać, i że w ogóle żyjemy. [...] W tej opowieści siła, która sprawia, że działamy, zostaje odłączona jak elektryczność. Ludzie nie wiedzą już, dlaczego powinni wracać do domu, zapomnieli, kim są. Doktor ze swoim naukowym, racjonalnym podejściem do świata daremnie próbuje zapanować nad zjawiskiem, określając je terminem „abulia”. Traktując to jako żart, Buñuel przekazuje zarazem sugestię, że czynnik powstrzymujący gości od wyjścia tkwi w nich samych, choć z drugiej strony, nadając mu taką nazwę, jak gdyby mówi: udawajmy,

że istnieje taka jakaś nadnaturalna, niszczycielska siła, mityczna postać, która sprawia, że działanie staje się niemożliwe. Według mnie, gdy anioł zagłady opanowuje umysły, jedynym możliwym rezultatem może być rozpad społeczeństwa, ogłoszenie stanu wojennego – i ostatecznie koniec świata” .

Prapremiera *Anioła zagłady* odbyła się 31 lipca 2016 roku w ramach uroczystego otwarcia dorocznego Festiwalu w Salzburgu, mieście Mozarta. Zespołem dyrygował kompozytor, przedstawienie wyreżyserował Tom Cairns, scenografia była dziełem Hildegardy Bechtler. Ponieważ utwór był realizacją wspólnego zamówienia czterech wielkich instytucji muzycznych: salzburskiego Festiwalu, Opery Królewskiej Covent Garden, Metropolitan Opera oraz Duńskiej Opery Królewskiej w Kopenhadze, londyńska premiera tej inscenizacji odbyła się 24 kwietnia tego roku, publiczność zaś w Kopenhadze zobaczy ją 23 marca roku przyszłego. Publiczność i krytyka przyjmują ten utwór – jak dotychczas – owacyjnie. W Stanach Zjednoczonych utwory Thomasa Adèsa często pojawiają się w programach koncertowych, operę *Powder Her Face* prezentował niejeden teatr, podobnie *Burzę*, której premierę na scenie Metropolitan Opera w inscenizacji Roberta Lepage w roku 2012 widzowie transmisji HD mogli podziwiać na całym świecie.

Ludwik Erhardt

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





STRESZCZENIE LIBRETTA

AKT I

Hiszpania, lata sześćdziesiąte XX wieku. W rezydencji Edmunda i Lucii de Nobile goście oczekują na podanie kolacji. Wokół nich zaczynają występować dziwne zjawiska. Kamerdyner Julio nie jest w stanie powstrzymać przed opuszczeniem domu innego służącego, Lucasa, pokojówki Meni i Camilla również próbują uciec. Państwo de Nobile wracają z przedstawienia na operze. Gdy goście przechodzą do jadalni, Meni i Camilli udaje się w końcu uciec wraz z innymi służącymi.

Podczas kolacji gospodarze wznoszą toast za Leticję. Gdy Lucia zapowiada pierwsze danie, kelner spektakularnie rozlewa je na podłogę, lecz nie wszystkich bawi jego zachowanie. Lucia postanawia przełożyć inne „rozrywki” na później, więc mające wziąć udział w widowisku zwierzęta, niedźwiedź i kilka owiec, zostają wyprowadzone do ogrodu. Reszta służby uchodzi z domu, mimo protestów Lucii. Pozostaje tylko Julio.

W saloniku Blanca gra na fortepianie. Eduardo i zaręczona z nim Beatriz tańczą, a Leonora flirtuje z doktorem Conde. Gdy on odmawia tańca, dziewczyna go całuje. Conde zwierza się Raulowi Yebenes, iż Leonora jest śmiertelnie chora i nie pozostało jej wiele życia. Występ Blanki kończy się aplauzem. Goście zachęcają Leticję, by zaśpiewała, lecz señor Russel oświadcza, że wystarczy już jej występów jak na jeden wieczór.

Część gości przygotowuje się do opuszczenia przyjęcia, a Roc usypia. W szatni Lucia przelotnie całuje swego sekretnego kochanka, pułkownika Alvara Gomeza. Wszyscy goście stają się apatyczni i rozkojarzeni – choć jest bardzo późno, nikt nie zamierza opuścić wieczoru. Nieco skonsternowany Edmundo po dżentelmeńsku oferuje gościnę każdemu, kto życzy sobie zostać na noc w rezydencji. Russel wraz z Pułkownikiem są przerażeni, gdy widzą gości zdejmujących fraki, lecz w końcu również kładą się spać. Eduardo i Beatriz udają się w ustronne miejsce, by spędzić swoją pierwszą wspólną noc.

AKT II

Goście budzą się następnego dnia o poranku. Silvia oznajmia, iż wyjątkowo źle spała. Conde bada Russela: okazuje się, że stary człowiek umiera. Julio ma przygotować śniadanie, lecz stwierdza, że do domu nie dotarło zamówione zaopatrzenie. Gdy Lucia postanawia zabrać kilka pań do swojej sypialni, by mogły się odświeżyć, nie są one w stanie przekroczyć progu jadalni. Blanka martwi się o swoje dzieci, lecz ani ona, ani jej mąż, jakby pozbawieni woli, nie potrafią opuścić pomieszczenia. Silvii cała sytuacja wydaje się zabawna, ponieważ jest spokojna o syna, który pozostaje pod pieczęcią prywatnego nauczyciela, ojca Sansóna. Podczas gdy kolejne próby opuszczenia domu przez gości spełzają na niczym, pojawia się Julio z kawą i resztkami wczorajszej kolacji. Leticia na próżno błaga kamerdynera, by nie wchodził do saloniku. Blanka wpada w histerię, lecz Raúl nie widzi powodów do zbytnej ekscytacji. Francisco narzeka, że nie jest w stanie wymieszać swojej kawy łyżeczką do herbaty. Julio, wysłany po łyżeczki

do kawy orientuje się, że również stał się więźniem w saloniku.

Nadchodzi wieczór. Stan Russela pogarsza się: zapadł w śpiączkę i potrzebuje natychmiastowej pomocy medycznej. Gdy kończą się wszystkie napoje, goście wpadają w panikę. Conde apeluje o spokój, choć nawet on zdaje się być wytrącony z równowagi. Raúl zaczyna być agresywny i obwinia Edmunda o zaistniałą sytuację. Francisco wpada w szal i opiera się wszelkim próbom uspokojenia go. Russel nieoczekiwanie odzyskuje przytomność i stwierdza z ulgą, iż nie dożyje „zagłady”. Beatriz niepokoi myśl, że przyjdzie jej umrzeć wśród otaczających ją ludzi, a nie w samotności z Eduardem.

Nocą Russel umiera. Conde i Pułkownik zaciągają jego ciało do gabinetu, czemu z ukrycia przyglądają się Eduardo i Beatriz.

AKT III

Policja, strzegąca rezydencji, rozpędza gromadzący się na zewnątrz tłum ciekawskich. Choć niektórym udaje się przedrzeć przez policyjny kordon, nikt nie jest w stanie wejść do domu.

W saloniku Julio i Raúl rozrywają rurę wodociągową, na którą goście desperacko rzucają się, by ugasić pragnienie. Zachowanie gości dręczonych głodem staje się coraz bardziej irracjonalne. Blanka czesze tylko jedną stronę swoich włosów, doprowadzając Francisca do hysterii. Gdy ten nie jest w stanie znaleźć swych pigułek na wrzody żołądka, natychmiast zaczyna sądzić, że ktoś je przed nim ukrył. Raúl prowokuje Francisca swoją relacją z jego siostrą, co prowadzi do eskalacji obelg wymienianych przez obu mężczyzn. Edmundo stara się studzić emocje, lecz jedynie sprowadza na siebie oskarżenia o dziwną sytuację, w której wszyscy się znaleźli. Cierpiąca Leonora wzywa pomocy Pułkownika i Panią Maryi. Zapach Blanki doprowadza Francisca do mdłości i kolejnego wybuchu złości.

W majakach Leonora widzi bezcielesną rękę błędzącą po saloniku. Próbując powstrzymać widmo, Leonora dźga sztyletem rękę Blanki. W gabinecie Eduardo i Beatriz postanawiają odebrać sobie życie. Roc pojawia się, by napastować Leticię, lecz oskarżenie Raúla pada na Pułkownika. Edmundo zostaje ranny w kolejnej bójce. Owce z ogrodu błąkają się po pomieszczeniu.

Żołnierze poddają rezydencję kwarantannie. Pojawia się ojciec Sansón z Yolim, synem Silvii. Ludzie żądają, by wysłać chłopca do środka. Mimo zachęt tłumu, Yoli nie jest w stanie wejść do domu.

Goście szlachtują owce i gotują je na prowizorycznym ognisku. Leonora znów ma to samo przecucie, którego doznała podczas wieczoru w operze i wraz z Blanką i Leticią próbuje magicznego rytuału. Gdy ten zawodzi, kobieta oznajmia, że potrzebna jest ofiara z niewinnej krwi. Francisco odkrywa w gabinecie ciała Eduarda i Beatriz. Podczas kolejnej kłótni Raúl ciska pigułkami Francisca za próg saloniku. Silvia traci zainteresowanie otaczającą ją rzeczywistością – tuli

w ramionach ciała jednej z owiec
myśląc, że lula swego syna do snu.

Za progiem pojawia się niedźwiedź.
Powoli wśród gości narasta
przekonanie, że do odzyskania
wolności niezbędna jest ofiara:
Edmundo musi umrzeć. Conde
i Pułkownik bezskutecznie nawołują
gości do zmiany zdania. Edmundo
postanawia się poświęcić, lecz
powstrzymuje go Leticia. Kobieta
zauważa, że właśnie każdy z nich
znalazł się dokładnie w tym samym
miejscu, w którym zaczęła się
ich dziwna niewola. Więźniowie,
zachęceni przez Leticję niepewnie
zaczynają powtarzać te same
czynności co pierwszej nocy. Razem
zbliżają się do progu i w końcu
udaje im się go przekroczyć. Jednak
na zewnątrz rezydencji napotykają
tłum. Ich wolność nie potrwa długo.

ONIRYCZNA SYMBOLIKA WEDŁUG LUISA BUÑUELA

Surrealizm, nazywany również nadrealizmem, powstał po pierwszej wojnie światowej w akcie protestu przeciwko prądom takim, jak racjonalizm, utylitaryzm oraz realizm. Jak pisze o nim w swym *Manifeście* André Breton: *Surrealizm to czysty automatyzm psychiczny, przez który zamierza się wyrazić bądź w słowach, bądź w piśmie, bądź w każdy inny sposób funkcjonowanie myśli.*

To dyktando myśli pod nieobecność wszelkiej kontroli sprawowanej przez rozum poza wszelkimi sprawdzianami estetycznymi lub moralnymi.

Artystów tego nurtu fascynowała psychoanaliza wraz z wszelkimi zjawiskami, jakie badała. Stąd też ich zainteresowanie działalnością Zygmunta Freuda i Carla Junga.

Jednak nie był to zachwyt wzajemny. Freud w odniesieniu do Salvadora Dali napisał: *jestem wciąż skłonny uważać surrealistów [...] za stu procentowych wariatów.*

Właśnie na podstawie nadrealistycznego obrazu kinowego Luisa Buñuela powstała opera Thomasa Adèsa o tym samym tytule. Kompozytorowi napisanie jej zajęło dziesięć lat. Podjął on wiernie za zamysłami twórcy pierwowzoru. Luis Buñuel, prekursor kina surrealistycznego, był reżyserem uwielbiającym to, co nie do końca wypowiedziane, przesycone wieloznacznymi symbolami, duchem

absurdu. *Anioł zagłady*, powstały w 1962 roku, to jeden z obrazów kinowych wyrażających niechęć twórcy do burżuazji. Zaliczany jest do najtrudniejszych dzieł reżysera, często jest określany jako obraz przeintelektualizowany, zawierający zbyt wieloznaczną interpretację. Wszechobecny symbolizm i użycie metafor cechują film utrzymany w konwencji snu. Przedstawione obrazy często wydają się być absurdalne. Nieposiadające sensu fragmenty łączą się w znaczeniową całość, często zaskakującą dla widza. Dzieło ma budowę ramową, rozpoczyna je i kończy motyw budynku kościoła, w operze Adèsa takim elementem są dzwony.

W filmie poruszono jeszcze jedną kwestię, która interesowała szczególnie twórców końca XIX wieku oraz XX stulecia. W sytuacjach ekstremalnych budzą się ukryte w ludzkiej naturze ciemne instynkty. Wśród przebywających, zdaje się na własne życzenie, a jednocześnie duchowo uwięzionych gości, zaczyna panować okrucieństwo, znikają konwenanse, nieważna staje się nawet dbałość o higienę. Dotąd eleganckie towarzystwo przeistacza się we wspólnotę ludzi, którzy porzucają wszelkie zasady. Mimo niewygód tej sytuacji, nie wychodzą z domu, jakby zatrzymywani wewnętrznym przymusem upodlenia



David Adam Moore jako ptk Álvaro Gómez i Amanda Echazak jako Lucia de Nobile w *Aniele zagłady* T. Adésa.
Fot. Ken Howard/Metropolitan Opera

własnej natury. Widoczny jest jaskrawy dysonans między obrazem początkowych, wysublimowanych rozmów i konwencjonalnych zachowań, a końcowym odrzuceniem wszelkich granic i dojściem do głosu pierwotnych, destrukcyjnych instynktów. Odnajdujemy freudowskie nawiązanie do popędu śmierci, łączącego się w teoriach badacza z popędem miłości. Kultura, w tym wszelkie normy i zasady społeczne, według badacza, hamują naturalne skłonności ludzkie, co prowadzi do frustracji.

W willi, w której przebywają bohaterowie, reżyser umieszcza niedźwiedzia. Zabieg ten jest pozornie abstrakcyjny, jednak ma on głęboki sens symboliczny, związany z freudowskim Tanatosem. W wierzeniach Słowian niedźwiedź jest symbolem agresji, nienawiści. W wielu kulturach prawdziwe imię niedźwiedzia nie jest wypowiadane, lecz zastępowane innymi. Strach przed przywołaniem zła skłaniał lud do zakrywania imion istot, które sprowadzone mogły spowodować krzywdę. W wierzeniach ludowych właściwe imię ludzkie często ukrywane jest przed demonami, gdyż poznawszy je, mogłyby one wyrządzić danej osobie szkodę.

Bohaterowie wydają się być stonowani i kulturalni, a instynkty skrywane są pod kostiumem absurdalnych konwenansów, wyrażanych w sposób sztuczny, teatralny. Tłumiona natura uczestników przyjęcia, niczym we *Władcy much* Williama Goldinga czy *Mieście ślepców* Jose Saramago, ujawnia się w ekstremalnych

warunkach, a nazwa zła zostaje wypowiedziana. Jeden z bohaterów wykrzykuje imię Abaddon. Pojawia się ono w *Biblii* w *Księdze Apokalipsy św. Jana* 9,11: *Mają nad sobą króla – anioła Czeluści; imię jego po hebrajsku: ABADDON, a w greckim języku ma imię APOLLYON.* Jest to władca szarańczy o potwornym wyglądzie. Szatańska armia wypuszczona z czeluści Piekła ma szkodzić ludziom, zadając im cierpienie tak silne, by pragnęli śmierci, jednocześnie nie mogąc jej odnaleźć. W języku hebrajskim imię Abaddon oznacza zagładę, w *Torze* zaś jest określeniem Szeolu, miejsca, gdzie wśród mąk przebywają zmarli. Collin de Plancy, autor *Słownika wiedzy tajemnej*, utożsamia go z Samaelem, aniołem śmierci i jednym z najwyższych demonów Piekła. Motyw Anioła zagłady pojawia się również w literaturze. U Jonathana Carolla, którego twórczość przesiąknięta jest właściwą jemu pop-sakralnością, odnajdujemy taką postać. Jest to istota o imieniu Leland, wcielenie Lucyfera, anioł zła, sprzedający ludziom wizje ich przyszłości, które swoim pesymizmem odbierają im nadzieję i wprowadzają w stan przygnębienia. Jest to postać, która nienawidzi ludzkości za to, że Bóg umiłował ją bardziej niż anioły. W powieści Carolla nie posiada on umiejętności zapominania i radowania się.

Według niektórych źródeł w symbolice masońskiej często pojawia się odniesienie do wersetów biblijnych 9,11. Autor filmu wielokrotnie nawiązuje do kultury tej organizacji. Pojawiają się liczne symbole trójkowe, właściwe wolnomularzom,

tak widoczne również w muzyce i warstwie scenicznej *Czarodziejskiego fletu* W.A. Mozarta. W filmie Buñuela odnajdujemy m.in. trzech kelnerów, trzech kapłanów przy ołtarzu, trzy baranki, trzy dzwony bijące w zakończeniu filmu, trzy gwiazdy pięcioramienne na drzwiach kościoła, które w symbolice masonskiej oznaczają światło, wiedzę i doskonałość. Na ścianie salonu znajdują się trzy malowidła o tematyce sakralnej. Willa znajduje się przy ulicy Opatrzności, której nazwa odnosi się do kolejnego symbolu organizacji.

Konwencja przyjęcia w gronie masonerii splata się z początkowymi scenami innego obrazu kinowego, poruszającego tematykę tego zgrupowania i jednocześnie oscylującego na granicy snu, czyli *Oczu szeroko zamkniętych* Stanley'a Kubricka. Oba filmy łączy oniryczny klimat przyjęcia, wprowadzający w nastrój somnambuliczny. Mamy więc dwójako przedstawiony motyw surrealistycznego spotkania towarzyskiego. Kubrick spełnia w nierealny sposób niewypowiedziane pragnienia bohaterów. Jednak od nich zależy, czy oddadzą się im, depreczując tym samym zasady, które czyniły ich życie ustabilizowane. Alice zostaje wierna swoim przekonaniom, mimo wielkiej pokusy spełnienia podświadomych marzeń seksualnych. Bill, przystając na możliwość uskutecznienia swoich fantazji, wchodzi w zależności, które mogą okazać się dla niego zgubne. Projekcja podświadomości ukazuje, że ich wewnętrzne pragnienia są sprzeczne z tym, co jest ich udziałem

w rzeczywistości. Natomiast Buñuel w *Aniele zagłady* przedstawia groteskowy tragizm postaci, związany z zamknięciem ich w klatce konwenansów właściwych burżuazji. Marzenie o freudowskim zerwaniu okowów norm społecznych ujawnia się w niewypowiedzianym przymusie pozostania w coraz bardziej zdemoralizowanym, zezwierzęconym towarzystwie. Wyrwanie krat zasad powinno być uwolnieniem, a jednak jest bolesne dla bohaterów, którzy – dotąd otoczeni bezpieczeństwem przestrzeganych zasad – znajdują się w sytuacji ekstremalnej.

Bardzo czytelnym symbolem jest baranek ofiarny. Związany z powstawaniem życia, budzeniem się przyrody, narodzinami. Często staje się metaforą niemowlęcia z podniesionymi rękami. W wielu kulturach oznaczał niewinność, jak również symbolizował nowego przywódcę, początek, odnowę. Krew nieskalanych istot miała służyć również wykonywanym czarom. W filmie baranek z zawiązanymi oczyma był składany w ofierze. Motyw ten pojawia się w scenie, w której kobiety odprawiające rytuał czekają na ostatni potrzebny element – krew czystej istoty. Nie ma jej wśród ludzi reprezentujących środowisko o wysokiej kulturze i zasadach. Paradoksalnie zwierzę jest bardziej niewinne niż człowiek. Dodać należy, iż znów pojawia się symbolika trójkowa w postaci baranków. Dwa zostają skonsumowane przez zgłodniałych bohaterów. Wcześniej zasiadali do stołu, zachowując wszelkie zasady *savoir vivre'u*, natomiast długotrwały



Amanda Echalarz jako Lucia de Nobile i Christine Rice jako Blanca Delgado w *Aniele zagłady* T. Adès.
Fot. Ken Howard/Metropolitan Opera

głód spowodował, iż nie potrafią zapanować nad odruchami.

Wcześniej wspomniany zabieg, będący działaniem z zakresu magii, ma na celu odwrócenie zaistniałej sytuacji. Do okultystycznych czynności używane są kurze łapki. Widoczne w jednej z początkowych scen, w torebce uczestniczki przyjęcia, zdawały się elementem abstrakcyjnym. W kulturze pogańskiej są one jednym z atrybutów czarownic, używanym do odprawiania rytuałów. Bohaterka nazywa je kluczami, jest to również termin symboliczny dla masonerii. Pojawia się jeszcze jeden motyw działań magicznych, zasugerowany, zdaje się nieprzypadkowo, przez kobietę. W wierzeniach pogańskich to niewiasty, przez aspekty związane z byciem matką, tj. ciężę i poród, miały kontakt z dwoma równoległymi światami – z bezpiecznym, znanym ziemskim i pełnym tajemnic nadnaturalnym. Odczynianie uroku jest odprawiane przez powrót przedmiotów i ludzi do ustawienia

wyjściowego dla danej sytuacji. Ma to cofnąć zaistniały, niekorzystny bieg zdarzeń i ułożyć go na nowo.

Próbując interpretować symbole zawarte w *Aniele zagłady* Luisa Bunuela, możemy rozpocząć analizę skomplikowanej, często przerażająco niekontrolowanej, dążącej do spełnienia pierwotnych potrzeb ludzkiej psychiki ukrytej pod płaszczem norm społecznych. Szczególnie silny kontrast tworzy zestawienie początkowych zachowań burżuazyjnych pełnych sztuczności i konwenansów z późniejszymi przesiąkniętymi nerwowością i prymitywizmem reakcjami towarzystwa. Film Buñuela jest dziełem niedopowiedzianym, pełnym symboliki freudowskiej, mogącym być zinterpretowanym na wiele sposobów, niekoniecznie zgodnych z założeniami autora. Jak twierdził sam reżyser: *W każdym dziele ludzie doszukują się pomysłów, które zwykle nie mają nic wspólnego z intencjami twórcy.*

Marta Gabryelczak-Paprocka

mezzosopran, absolwentka Akademii Muzycznej im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi, obecnie ma otwarty przewód doktorski w Akademii Muzycznej im. S. Moniuszki w Gdańsku, studiowała również etnologię na UŁ. Śpiewaczka koncertująca, pedagog, wykładowca Studium Muzyki Kościelnej Archidiecezji Łódzkiej, prowadzi wokalnie Chłopięcy Chór Archikatedry Łódzkiej. Zajmuje się działalnością naukową.

PLAN TRANSMISJI

w sezonie 2017/2018

7 PAŹDZIERNIKA 2017 / G. 18.55

VINCENZO BELLINI

„NORMA”

PREMIERA SEZONU

obsada: Sondra Radvanovsky (Norma),
Joyce DiDonato (Adalgiza), Joseph Calleja
(Pollione), Matthew Rose (Orowist)

dyrygent: Carlo Rizzi

reżyseria: Sir David McVicar

14 PAŹDZIERNIKA 2017 / G. 18.55

WOLFGANG AMADEUS MOZART

„CZARODZIEJSKI FLET”

PO RAZ PIERWSZY W HD /
WERSJA ORYGINALNA

obsada: Golda Schultz (Pamina),
Kathryn Lewek (Królowa Nocy),
Charles Castronovo (Tamino),
Markus Werba (Papageno),
Christian Van Horn (Przemawiający),
René Pape (Sarastro)

dyrygent: James Levine

reżyseria i kostiumy: Julie Taymor

18 LISTOPADA 2017 / G. 18.55

THOMAS ADÈS

„ANIOŁ ZAGŁADY”

PREMIERA SEZONU /

PO RAZ PIERWSZY W MET

obsada: Audrey Luna (Leticia Maynar),
Amanda Echalar (Lucia de Nobile),
Sally Matthews (Silvia de Ávila), Sophie
Bevan (Beatriz), Alice Coote (Leonora
Palma), Christine Rice (Blanca Delgado),
Iestyn Davies (Francisco de Ávila), Joseph
Kaiser (Edmundo de Nobile), Frédéric
Antoun (Raúl Yebenes), David Portillo
(Eduardo), David Adam Moore (Colonel
Álvaro Gómez), Rod Gilfry (Alberto Roc),
Kevin Burdette (Señor Russell),

Christian Van Horn (Julio),

John Tomlinson (doktor Carlos Conde)

dyrygent: Thomas Adès

reżyseria: Tom Cairns

10 LUTEGO 2018 / G. 18.00

GAETANO DONIZETTI

„NAPÓJ MIŁOSNY”

NOWA OBSADA

obsada: Pretty Yende (Adina),
Matthew Polenzani (Nemorino),
Davide Luciano (Belcore),
Ildebrando D'Arcangelo (Dulcamara)

dyrygent: Domingo Hindoyan

reżyseria: Bartlett Sher

24 LUTEGO 2018 / G. 18.30

GIACOMO PUCCINI

„CYGANERIA”

NOWA OBSADA

obsada: Sonya Yoncheva (Mimi),
Susanna Phillips (Musetta), Michael
Fabiano (Rodolfo), Lucas Meachem
(Marcello), Alexey Lavrov (Schaunard),
Matthew Rose (Colline), Paul Plishka
(Benoit / Alcindoro)

dyrygent: Marco Armiliato

reżyseria i scenografia: Franco Zeffirelli

10 MARCA 2018 / G. 18.55

GIOACHINO ROSSINI

„SEMIRAMIDA”

PO RAZ PIERWSZY W HD

obsada: Angela Meade (Semiramida),
Elizabeth DeShong (Arsaces), Javier
Camarena (Idrenus), Ildar Abdrazakov
(Assur), Ryan Speedo Green (Oroes)

dyrygent: Maurizio Benini

reżyseria: John Copley

14 KWIETNIA 2018 / G. 18.30

GIUSEPPE VERDI

„LUIZA MILLER”

PO RAZ PIERWSZY W HD

obsada: Sonya Yoncheva (Luiza), Olesya Petrova (Fryderyka), Piotr Beczała (Rudolf), Plácido Domingo (Miller), Alexander Vinogradov (Walter), Dmitry Belosselskiy (Wurm)

dyrygent: James Levine

reżyseria: Elijah Moshinsky

28 KWIETNIA 2018 / G. 18.55

JULES MASSENET

„KOPCIUSZEK”

PREMIERA SEZONU /

PO RAZ PIERWSZY W MET

obsada: Joyce DiDonato (Kopciuszek), Alice Coote (księżę Charmant), Stephanie Blythe (Madame de Haltière), Kathleen Kim (Wróżka), Laurent Naouri (Pandolf)

dyrygent: Bertrand de Billy

reżyseria i kostiumy: Laurent Pelly

26 MAJA 2018 / G. 18.55

WOLFGANG AMADEUS MOZART

„COSI FAN TUTTE”

(„TAK CZYNIĄ WSZYSTKIE”)

RETRANSMISJA / PREMIERA SEZONU

obsada: Amanda Majeski (Fiordiligi), Serena Malfi (Dorabella), Kelli O'Hara (Despina), Ben Bliss (Ferrando), Adam Plachetka (Guglielmo), Christopher Maltman (Don Alfonso)

dyrygent: David Robertson

reżyseria: Phelim McDermott

9 CZERWCA 2018 / G. 18.55

GIACOMO PUCCINI

„TOSCA”

RETRANSMISJA / PREMIERA SEZONU

obsada: Sonya Yoncheva (Tosca), Vittorio Grigolo (Cavaradossi), Bryn Terfel (baron Scarpia), Patrick Carfizzi (Zakrystian)

dyrygent: Andris Nelsons

reżyseria: Sir David McVicar

Dyrekcja Met uprzejmie informuje, że repertuar i obsady mogą ulec zmianie. Opracowano na podstawie materiałów nadesłanych przez Met z uwzględnieniem dwóch zmian terminów transmisji (*Tosca*, *Così fan tutte*) 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

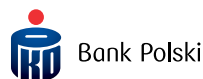
Filharmonia Łódzka im. Artura Rubinsteina
ul. Narutowicza 20/22
90-135 Łódź
www.filharmonia.lodz.pl

INFORMACJE, REZERWACJA I SPRZEDAŻ BILETÓW

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

ORGANIZATORZY, SPONSORZY, PARTNERZY

MECENAS SEZONU 2017/2018



WYDAWCA

Filharmonia Łódzka
im. Artura Rubinsteina

OPRACOWANIE PROGRAMU

Aida Stępiak

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

7 listopada 2017 r.



Filharmonia

Łódzka

im. Artura

Rubinsteina

Institucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego