



Filharmonia
Łódzka

im. Artura
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

CÓRKA PUŁKU

GAETANO DONIZETTI



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**

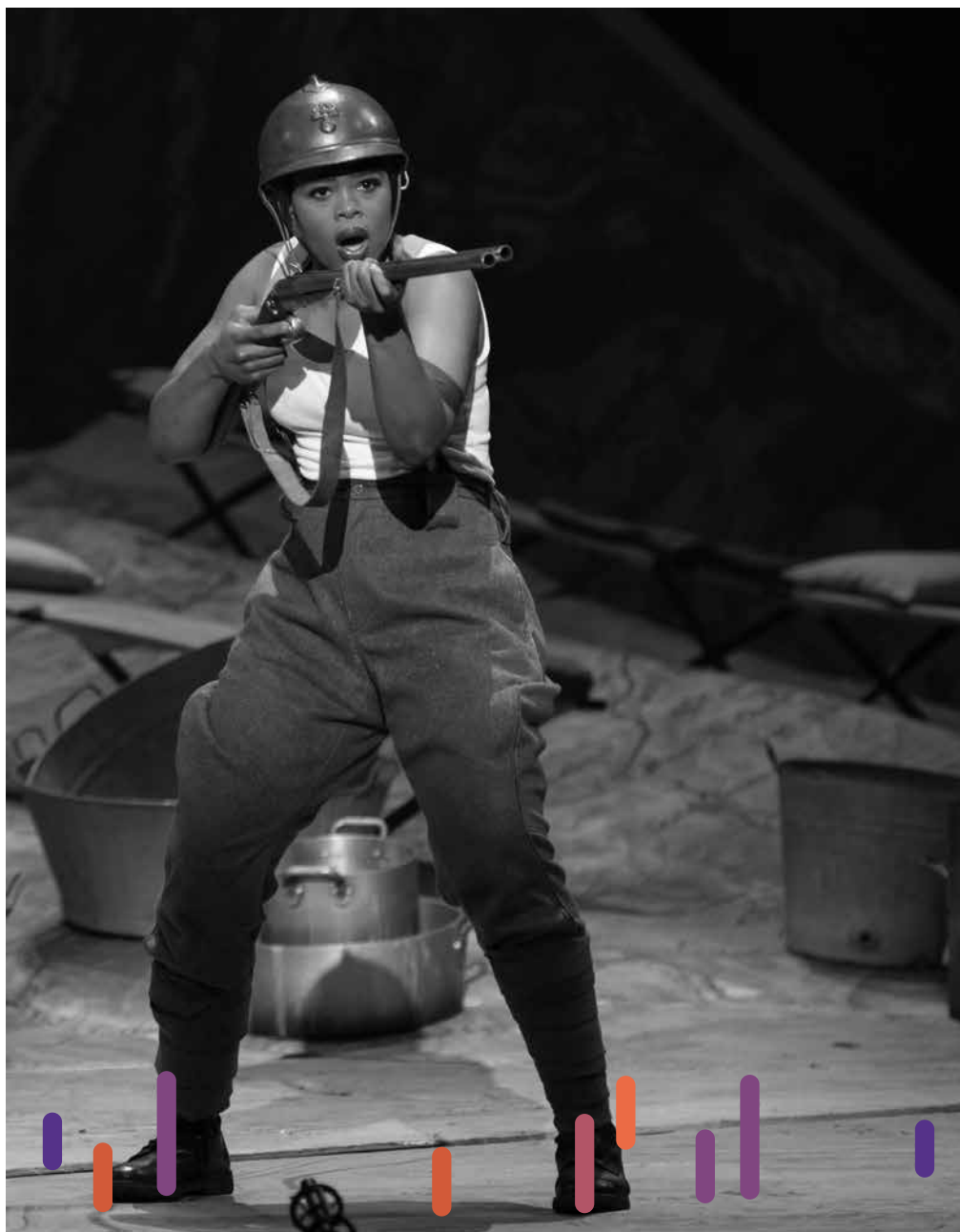
Cykl *The Met: Live in HD*
jest wspierany przez



ROLEX

Transmisje w technologii HD
są wspierane przez

Toll Brothers
AMERICA'S LUXURY HOME BUILDER



Pretty Yende jako Marie. Fot. Roberto Alcain / Teatro de la Maestranza

Prapremiera w Paryżu – 11 lutego 1840 roku

Premiera niniejszej inscenizacji w The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 21 kwietnia 2008 roku

Transmisja z The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 2 marca 2019 roku

Przedstawienie w języku francuskim z napisami w języku polskim

Czas trwania: około 2 godzin 35 minut z jedną przerwą

CÓRKA PUŁKU

(*LA FILLE DU RÉGIMENT*)

OPERA W DWÓCH AKTACH

LIBRETTO: JULES SAINT-GEORGES I ALFRED BAYARD

OSOBY

Marie _____ sopran

Tonio _____ tenor

Markiza de Berkenfield _____ mezzosopran

Sulpice _____ bas

Księżna de Krakenthorp _____ sopran

REALIZATORZY

reżyseria i kostiumy _____ Laurent Pelly

scenografia _____ Chantal Thomas

światło _____ Joël Adam

OBSADA

Marie _____ Pretty Yende

Tonio _____ Javier Camarena

Markiza de Berkenfield _____ Stephanie Blythe

Sulpice _____ Maurizio Muraro

Księżna de Krakenthorp _____ Kathleen Turner

soliści, chór i orkiestra The Metropolitan Opera

dyrygent _____ Enrique Mazzola

AKCJA ROZGRYWA SIĘ W GÓRACH TYROLU
W CZASIE PIERWSZEJ WOJNY ŚWIATOWEJ

ENRIQUE MAZZOLA

DYRYGENT

Włoski dyrygent symfoniczny i operowy, ceniony zwłaszcza jako interpretator dzieł w stylu *bel canto* i specjalista w zakresie repertuaru francuskiego. Od sezonu 2012/2013 jest dyrektorem artystycznym i muzycznym Orkiestry Narodowej Regionu Paryskiego (Orchestre National d'Île-de-France). W tym sezonie objął stanowisko głównego dyrygenta gościnnego Deutsche Oper w Berlinie. Za zasługi dla życia muzycznego Francji został mianowany Kawalerem Orderu Sztuki i Literatury. Studiował w Konserwatorium Giuseppe Verdiego w Mediolanie. W latach 1999–2003 był dyrektorem muzycznym i artystycznym Cantiere Internazionale d'Arte (międzynarodowych warsztatów

artystycznych) w Montepulciano. Dyrygował w Operze Norweskiej (*Don Giovanni* W.A. Mozarta), Operze Lirycznej w Chicago (*Purytanie* V. Belliniego), Operze w Zurychu (*Maria Stuarda* i *Don Pasquale* G. Donizettiego, *Cyrulik sewilski* G. Rossiniego, *Purytanie* Belliniego), Deutsche Oper w Berlinie (ostatnio *Prorok* G. Meyerbeera) i in. Jest uznanym interpretatorem muzyki współczesnej, dokonał wielu światowych prawykonań, m.in. opery *Isabella* A. Corghiego na Festiwalu Operowym Rossiniego. W The Metropolitan Opera wystąpił po raz pierwszy w marcu 2016 r., dyrygując *Napojem miłosnym* Donizettiego.

PRETTY YENDE

MARIE (SOPRAN)

Urodziła się w 1985 r. w niewielkim miasteczku Piet Reties w Republice Południowej Afryki. Przygodę z muzyką zaczynała w kościelnym chórze. Jako szesnastolatka zachwycała się usłyszanym w reklamie British Airways *Duo des fleurs* z opery *Lakmé* L. Delibesa, co zainspirowało ją do zgłębienia estetyki zaprezentowanej w utworze i zaowocowało rozpoczęciem nauki śpiewu operowego. Uzyskała stypendium w South African College of Music in Cape Town w klasie Virginii Davids, pierwszej czarnoskórej śpiewaczki operowej, którą dopuszczono do występów na operowych scenach w czasach apartheidu. Zwyciężyła w takich konkursach,

jak International Hans Gabor Belvedere w Wiedniu (2009), Międzynarodowy Konkurs Vincenzo Belliniego (2010) czy Operalia (2011). Dzięki tym sukcesom zaproponowano jej naukę w mediolańskiej La Scali, w której zadebiutowała w 2010 r. Od tamtej pory wystąpiła na najważniejszych światowych scenach, m.in. w takich partiach, jak *Łucja* w *Łucji z Lamer-mooru* G. Donizettiego, *Julia* w *Romeu i Julii* Ch. Gounoda, *Rozyna* w *Cyruliku sewilskim* G. Rossiniego czy *Elvira* w *Purytanach* V. Belliniego. W cyklu „The Met: Live in HD” ostatnio można ją było oglądać w ubiegłym sezonie w roli *Adiny* w *Napojem miłosnym* Donizettiego.

JAVIER CAMARENA

TONIO (TENOR)

Meksykański śpiewak, urodzony w Xalapa w stanie Veracruz, specjalizuje się w muzyce W.A. Mozarta oraz stylu *bel canto*. Studiował u mezzosopranistki Cecilii Perfecto na Universidad Veracruzana oraz u Hugo Berreiro i Marii Eugenie Stutti na uniwersytecie w Guanajuato. Debiutował w 2004 r. jako Tonio w *Córce pułku* G. Donizettiego. W tym samym roku zwyciężył w meksykańskim Concurso Nacional de Canto Carlo Morelli. Następnie zdobył Nagrodę Juana Onciasa na barcelońskim konkursie Francisca Viñasa, która zaowocowała zaproszeniem do Internationale Opernstudio w Zurychu, gdzie doskonalił swe umiejętności pod okiem

tenora Francisca Araizy. Występował m.in. w San Francisco Opera, Operze Paryskiej, barcelońskim Gran Teatre del Liceu, Operze Wiedeńskiej czy drezdeńskiej Semperoper. Na deskach Met wystąpił po raz pierwszy w 2011 r. jako hrabia Almaviva w *Cyruliku sewilskim* G. Rossiniego. Na tej scenie śpiewał też partie Elvina w *Lunatyczce* i Artura w *Purytanach* V. Belliniego, księcia Ramira w *Kopciuszku* Rossiniego, Ernesta w *Don Pasquale* G. Donizettiego, Idrena w *Semiramidzie* Rossiniego (transmisja w cyklu „The Met: Live in HD”), *Nadira* w *Poławiaczach pereł* G. Bizeta.

STEPHANIE BLYTHE

MARKIZA DE BERKENFIELD (MEZZOSPRAN)

Zwyciężyła w Metropolitan Opera National Council Auditions w 1994 roku i dołączyła do programu Lindemann Young Artists Development. Rok później zadebiutowała w Metropolitan Opera jako Głos niebiański w *Parzifalu* R. Wagnera i od tego czasu występuje na tej scenie w każdym sezonie. Wielki sukces osiągnęła m.in. jako pani Quickly w *Falstaffie* G. Verdiego. W ubiegłym sezonie można ją było oglądać w cyklu „The Met: Live in HD” jako Madame de la Haltière w *Kopciuszku* J. Masseneta. Ponadto występowała m.in. na deskach Opery w San Francisco, Opery Lirycznej w Chicago, londyńskiego Covent Garden oraz Narodowej

Opery Paryskiej, a także z orkiestrami filharmonii w Nowym Jorku, Los Angeles, San Francisco, Filharmonią Nowojorską i Bostońską, Chica-gowską Orkiestrą Symfoniczną, Orkiestrą Operową w Nowym Jorku, Orkiestrą w Minnesocie, Orkiestrą Wieku Oświecenia, orkiestrą amsterdamskiego Concertgebouw. Jej repertuar obejmuje m.in. partie w operach G. Rossiniego, G. Bizeta, C. Saint-Saënsa, R. Wagnera, G. Verdiego i I. Strawińskiego. Zdobyła wiele nagród, m.in. Nagrodę Richarda Tuckera (1999), Opera News Award (2007) oraz tytuł Musical America’s Vocalist of the Year za rok 2009. Prowadzi kursy mistrzowskie dla młodych śpiewaków.

MAURIZIO MURARO

SULPICE (BAS)

Jest laureatem wielu konkursów, m.in. konkursu Katii Ricciarelli (1990), Concorso Europeo de Spoleto (1994, pierwsza nagroda), nagrody Eberharda Wächtera dla Najlepszego Śpiewaka Sezonu (2000). Regularnie występuje na tak prestiżowych scenach, jak Berlińska Opera Państwowa, Deutsche Oper w Berlinie, Opera Paryska, Teatro di San Carlo, wenecki teatr La Fenice, mediolańska La Scala, Opera w San Francisco. Jego repertuar obejmuje partie Osmina w *Uprowadzeniu z seraju*, Don Alfonsa w *Così fan tutte* i Leporella w *Don Giovanni* W.A. Mozarta, doktora Bartola w *Cyryliku sewilskim* i Don Magnifico w *Kopciuszku*

G. Rossiniego, Sparafucile w *Rigoletcie* i Ramfisa w *Aidzie* G. Verdiego. Dokonał wielu nagrań pod dyktando Bertranda de Billy’ego, Antonia Pappano i Giuseppe Sinopolięgo. Wystąpił jako Angelotti w filmowej realizacji *Toski* w reż. Benoît Jacquota. Jest autorem książki *Il pensiero dell’Arte* (2013). Na deskach Met zadebiutował w 2005 r. jako doktor Bartolo w *Weselu Figara*. Na tej scenie śpiewał też partie doktora Bartolo w *Cyryliku sewilskim*, Don Alfonsa w *Così fan tutte*, Bailiffa w *Weterze* J. Masseneta, księcia de Bouillon w *Adrianie Lecouvreur* F. Cilei (spektakl pokazywany w tym sezonie w cyklu „The Met: Live in HD”).

LAURENT PELLY

REŻYSER

Francuski reżyser teatralny i operowy oraz kostiumograf. Jest laureatem 2016 International Opera Award dla Najlepszego Reżysera. Swój pierwszy spektakl zrealizował jako szesnastolatek, jako osiemnastolatek założył grupę teatralną Le Pélican. W latach 1997–2007 był dyrektorem Centre Dramatique National des Alpes w Grenoble, pełnił też funkcję dyrektorską w Théâtre national de Toulouse. Ma w dorobku realizacje takich spektakli, jak *Złoty kogucik* N. Rimskiego-Korsakowa, *Dziecko i czary* M. Ravela, *Don Pasquale* G. Donizettięgo, *Miłość do trzech pomarańczy* S. Prokofiewa, *Purytanie* V. Bellinęgo, *Wielka księżna*

Gerolstein J. Offenbacha, *Peleas i Melisanda* C. Debussy’ęgo, *Traviata* G. Verdiego czy *Ariadna na Naksos* R. Straussa, prezentowanych m.in. w mediolańskiej La Scali, brukselskiej La Monnaie, Operze w Lyonie, Grand Théâtre de Genève, turyńskim Teatro Regio, Operze Paryskiej czy Theater an der Wien. Najbardziej ceniony jest za interpretacje dzieł kompozytorów francuskich. *Córka pułku* była jego pierwszą realizacją dla The Metropolitan Opera (2008); potem wyreżyserował także *Manon* (2012) i *Kopciuszka* (2018) J. Masseneta – tę operę pokazywano w cyklu „The Met: Live in HD”.

NIE GADAJ, MARIA, WEDLE ROZKAZU!

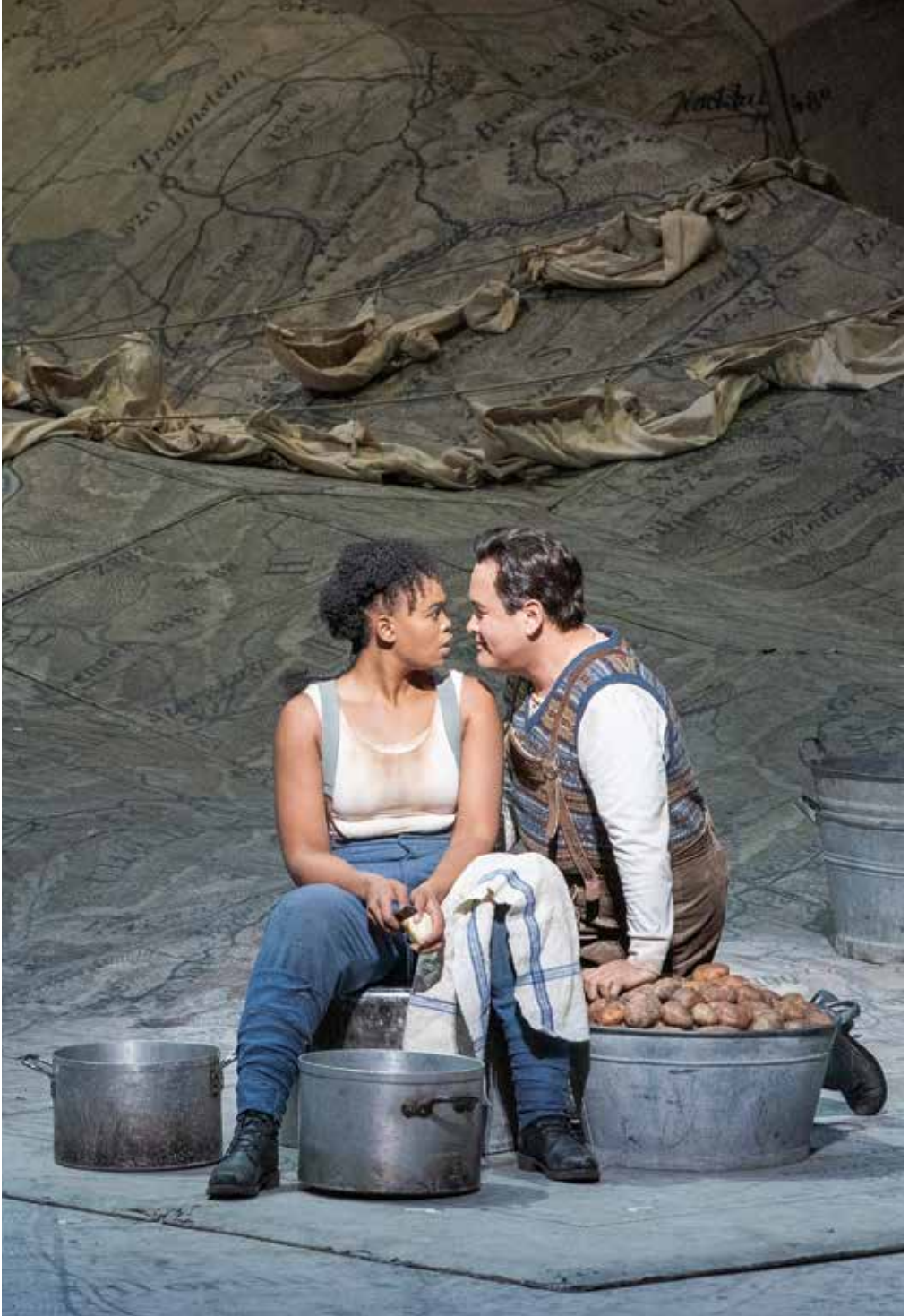
Francuzi mówili na nie *vivandières* albo *cantinières*. Polacy nazywali je z niemiecka markietankami. Współczesne słowniki kojarzą je z ciągnącymi za wojskiem wędrownymi handlarkami, które – gdy zaszła taka potrzeba, a na wojnie zachodziła często – odgrywały też rolę prostytutek. Jedną z nich uwiecznił Wacław Gąsiorowski: na kartach swojej trylogii napoleońskiej, obejmującej lata od wypowiedzenia przez Napoleona wojny Prusom aż do kampanii moskiewskiej. Nazywała się Joanna Żubr, istniała naprawdę, była sierżantem Armii Księstwa Warszawskiego i pierwszą kobietą odznaczoną krzyżem *Virtuti Militari*. W 1808 roku, kiedy jej mąż Maciej wstąpił do wojska, zaciągnęła się do 2 Pułku Piechoty jako strzelec. Order wojenny dostała od księcia Józefa Poniatowskiego, kiedy w czasie walk o Zamość wdarta się na mury i zagwoździła armatę, przedostawszy się do miasta tajnym przejściem w pobliżu Bramy Lwowskiej, na czele niewielkiego oddziału. Miała wówczas dwadzieścia siedem lat. Gąsiorowski zrobił z niej nieustraszoną herod-babę o złotym sercu i niewyparzonej gębie:

„– Aśka też w mundurze chodzisz?
– To dobre! A jakże! Mundur jak się patrzy, z wyłogami, kokarda francuska u czapki, tylko różnica, że bez hajdawerów.

– Nie gadaj, Jasia, wedle rozkazu – wtrącił nieśmiało Żubr, nabierając po miodzie rezonu.
Baba aż skurczyła się na ławie.
– Macieju! Śmiesz mi jeszcze dogadywać! Poczekaj! Popamiętasz!...”

Wielu znawców opery zarzuca librecistom *Córki pułku* Donizettiego, że ich opowieść rusza z absurdalnego punktu wyjścia, czyli od osobliwej przeszłości Marii, w dzieciństwie znalezionej na polu bitwy i odchowanej przez grenadierów. Trudno dziś w to uwierzyć, ale historia ślicznej markietanki jest całkiem prawdopodobna. W dawnych czasach żołnierze brali ze sobą żony na wojnę – w XVII wieku trafiały się armie, w których było więcej kobiet i dzieci niż wojaków. Około 1700 roku w armii francuskiej wyodrębniono oddzielną kategorię *vivandières*, rekrutujących się w większości spośród ślubnych żon żołnierzy. Markietanki trudniły się między innymi sprzedażą jedzenia, alkoholu, tytoniu, papieru, inkaustu oraz... pudru do peruk. Ich działalność była ściśle określona prawem, które przewidywało po osiem markietanek na każdy pułk.

Obecność markietanek w armii była podyktowana względami czysto praktycznymi. Wcześniej ich obowiązki pełnili regularni szeregowcy, którym w ferworze walki często nie starczało czasu na zaopatrzenie oddziałów.



Pretty Yende jako Marie i Javier Camarena jako Tonio. Fot. Jonathan Tichler / Met Opera

Wygłodzone wojsko chcąc nie chcąc plądrowało okoliczne wioski. Zdarzały się też przypadki dezercji, których liczba znacząco się obniżyła dzięki rozbudowanym usługom świadczonym żołnierzom przez kobiety. Po rewolucji sytuacja trochę wymknęła się spod kontroli. Morale spadło, rekruci szli na kampanie w towarzystwie nieślubnych kochanek, które nie dość, że zawadzały na polu bitwy, to jeszcze wyjadały oddziałom i tak skąpe racje żywnościowe. W 1793 roku Konwent Narodowy wprowadził specjalną Ustawę o Pozbyciu się Bezżytecznych Kobiet z Armii. Kobiety użyteczne zgrupowano w dwóch kategoriach: praczek (*blanchisseuses*) i *vivandières*, czyli żeńskich służb zaopatrzeniowych. Przedsiębiorcze markietanki zaczęły wkrótce organizować własne kantyny w jednostkach i garnizonach, na czas kampanii przenosząc swoje kramy pod namiot. W chwili rozpoczęcia wojen napoleońskich były już na tyle dobrze zorganizowane i oswojone z warunkami polowymi, że bez kłopotu wzięły na siebie dodatkową funkcję pielęgniarek, opiekujących się chorymi i rannymi w starciach. Niektóre – jak Joanna Żubrowa – chwyciły za broń i dzielnie walczyły u boku „prawdziwych” żołnierzy.

Prapremiera *Córki pułku* odbyła się 11 lutego 1840 roku, zaledwie dwadzieścia pięć lat po zakończeniu wojen napoleońskich. Pamięć o markietankach, Bitwie Narodów i stu dniach Napoleona była wciąż żywa wśród paryskiej publiczności. Podobnie jak pamięć o tyrolskim powstaniu przeciwko Francuzom i Bawarczykom oraz jego przywódcy Andreasie Hoferze. A mimo to

pierwsze przedstawienie skończyło się fiaskiem nie z powodów politycznych, a czysto artystycznych: tenor Mécène Marié de l'Isle fałszował ponoć, aż miło, i wkrótce po niesławnym występie w partii Tonia przerzucił się na partie barytonowe. Swoje dołożył też Hector Berlioz, pisząc w „Journal des débats”, że Donizetti próbuje skolonizować Francuzów, zalewając swoją twórczością wszystkie teatry paryskie: w Salle Le Peletier dał właśnie dwie *grand opéras* – *Les martyrs* i *Le duc d'Albe*, w Théâtre de la Renaissance, sponsorowanym przez Victora Hugo i Alexandre'a Dumasa z myślą o wystawianiu wielkich dramatów historycznych – *Łucję z Lammermooru* i *L'ange de Nisida*, nie wspominając już o premierze *Parisiny* w Salle Ventadour, ówczesnej siedzibie Théâtre-Italien. Nie zmienia to jednak faktu, że po trudnym początku w Salle de la Bourse, ówczesnej siedzibie Opéra-Comique, *Córka pułku* podbiła bez reszty serca paryżan. Do 1871 roku doczekała się pięciuset przedstawień, już w nowej Salle Favart, odbudowanej po pożarze dawnej sceny w 1838 roku. Kolejny pożar strawił Opéra-Comique w 1887 roku i kosztował życie blisko stu osób. Mimo że teatr otworzył podwoje dopiero jedenaście lat po tragedii, w 1908 roku liczba przedstawień opery Donizettiego sięgnęła tysiąca.

Córka pułku do dziś uchodzi za najlepszą operę francuską, jaka wyszła spod pióra obcego kompozytora. Sukces Donizettiego tym bardziej zasługuje na uwagę, że paryska scena operowa w XIX wieku rządziła się własnymi

prawami, zaprowadzonymi jeszcze przez Napoleona w 1807 roku i obowiązującymi – na mocy ustawowych norm – aż do lat sześćdziesiątych stulecia. Repertuar Opéra-Comique – w przeciwieństwie do repertuaru Opery Paryskiej – wpisał się w XVIII-wieczną tradycję teatru muzycznego z dialogami mówionymi, naznaczonego własną konwencją, w pełni akceptowaną przez publiczność Salle Favart. Widzowie i słuchacze Opéra-Comique nie wgłębiali się w historyczne niuanse libretta. Nie próbowali przystawiać fabuły *Fra Diavolo* Aubera do faktów z życia włoskiego bandyty, który podczas wojen napoleońskich stanął na czele neapolitańskiego ruchu oporu przeciwko okupacji francuskiej. Nie przyszło im na myśl, żeby opowieść o sierocie Marii, córce pułku wychowanej pod czułym okiem sierżanta Sulpicjusza, rozpatrywać przez pryzmat klęski marszałka Lefebvre'a, zmuszonego do odwrotu przez oddziały zbuntowanych Tyrolczyków. Po chłodnym przyjęciu prapremiery i zdjęciu *Córki pułku* z afisza po zaledwie dwóch tygodniach przedstawień, Opéra-Comique zdecydowała się na wznowienie opery Donizettiego już w 1848 roku – kolejne fiasko znów należy przypisać okolicznościom zewnętrznym, tym razem w postaci powstania robotniczego, które przeszło do historii pod nazwą rewolucji czerwcowej. Ostateczny triumf nadszedł dwa lata później, jeszcze w okresie II Republiki, kiedy *Córka pułku* poszła w Théâtre-Italien w wersji włoskiej, ściągniętej z mediolańskiej La Scali, z dialogami francuskimi zastąpionymi włoskimi recytatywami. W 1851 roku dzieło

powróciło na deski Opéra-Comique, która postanowiła zdyskontować sukces konkurencji i powrócić do wersji oryginalnej – skądinąd z pełnym powodzeniem.

Córka pułku, w przeciwieństwie do wielu innych wybitnych dzieł z XIX-wiecznego repertuaru Opéra-Comique, nigdy nie straciła na popularności. Być może dlatego, że po niefortunnej premierze miała zdecydowanie więcej szczęścia do wykonawców głównej partii tenorowej, którzy w arii „Ah! mes amis, quel jour de fête!” mogli popisać się dziewięcioma wysokimi c – nie wspominając już o wybitnych odtwórczyniach partii Marii, wśród których znalazły się między innymi Marcelina Sembrich-Kochańska (na premierze w Metropolitan Opera House w 1902 roku), niemiecka sopranistka Frida Hempel i Amerykanka Beverly Sills. W ostatnich latach miarą popularności opery Donizettiego jest łamanie tabu dotyczącego bisów – w teatrach, które od niepamiętnych czasów słynęły z wykonań płynących wartkim strumieniem od uwertury aż po finał. Dwanaście lat temu publiczność wstrzymała spektakl w La Scali i zmusiła Juana Diego Flóreza do powtórnego zaśpiewania wielkiej arii Tonia. Poprzedni incydent miał miejsce w 1933 roku, kiedy do bisu zmuszono Fiodora Szalapina – który skwapliwie skorzystał z okazji, że Toscanini, nieprzejednany wróg podobnych praktyk, wyjechał na kilka dni z Mediolanu.

Córkę pułku rzadko się dziś wystawia w kostiumie z epoki. Z jednej strony to zrozumiałe w przypadku komedii,



Pretty Yende jako Marie i Kathleen Turner jako Księżna de Krakenthorp. Fot. Marty Sohl / Met Opera

której kontekst historyczny traktowano z przymrużeniem oka już w połowie XIX wieku. Z drugiej strony szkoda, że inscenizatorzy nie silą się nawet na aluzje do epoki napoleońskiej – choćby tak groteskowe, jak w *Huraganie* Gąsiorowskiego, gdzie Żubrowa przedstawiała się

jako „markietanka pierwszej legii, pierwszego batalionu, czasowo ordynans jaśnie wielmożnego generała Pelletiera, a od godziny, w zastępstwie rannego adiutanta Błędowskiego, porucznikująca temu oddziałowi, żal się Boże, z prawa starszeństwa!...”

Dorota Kozińska

Zajmuje się krytyką muzyczną, tłumaczy poezję, beletrystykę, eseistykę i literaturę popularnonaukową; przez wiele lat prowadziła dział koncertowy, później dział operowy w „Ruchu Muzycznym”, pisała felietony pod pseudonimem Mus Triton; współpracownica „Tygodnika Powszechnego”, „Teatru”, „Muzyki w Mieście” i Programu 2 Polskiego Radia (jest jednym z dwójga stałych sędziów Trybunału Dwójki – drugim jest Kacper Miklaszewski); redagowała „Goniec Chopinowski” – gazetę Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. F. Chopina; prowadzi blog o operze i sztuce wokalnejskiej „Upiór w operze” (www.atorod.pl).





Scena zbiorowa z II aktu opery *Córka pułku*.
Fot. Marty Sohl / Met Opera

STRESZCZENIE LIBRETTA

AKT I

W górach Tyrolu, w drodze do Austrii markiza Berkenfield i jej kamerdyner Hortensius muszą przetrwać podróż, gdyż ich trasę blokuje francuska armia. Gdy markiza dowiaduje się od wieśniaków, że wojska już się wycofały, w dosadnych słowach krytykuje Francuzów (*Pour une femme de mon nom*). Hortensius prosi Sulpice, sierżanta 21. pułku, by pozwolił markizie jechać dalej. Sierżantowi towarzyszy w podróży Marie – maskotka, zwana też „córka” pułku, którą adoptował jako osierocone dziecko. Sulpice pyta dziewczynę o młodego mężczyznę, z którym ją ostatnio widziano; Marie wyjaśnia, że jest to lokalny Tyrolczyk, który – choć uważany za wroga – uratował jej kiedyś życie. Żołnierze 21. pułku przybywają z więźniem: tym właśnie Tyrolczykiem, Tonio, który tłumaczy swą obecność tym, że poszukiwał Marie. W jego obronie występuje Marie i po wyjaśnieniach Tonio wznosi toast za nowych przyjaciół, a dziewczyna śpiewa wojskową piosenkę (*Chacun le sait*). Tonio powinien wyruszyć wraz z żołnierzami, ale wraca, by wyznać Marie swą miłość. Zaskakuje ich Sulpice i Marie wyjawia

Toniowi, że wolno jej poślubić wyłącznie żołnierza z 21. pułku.

Markiza de Berkenfield prosi Sulpice o eskortę, by mogła bezpiecznie dotrzeć do swego zamku. Słyszając nazwę „Berkenfield”, Sulpice przypomina sobie list, który został znaleziony przy małej Marie. Markiza przyznaje, że znała ojca dziewczyny i że Marie jest zaginioną dawno temu córką jej siostry. Dziecko było oddane pod jej opiekę, lecz zaginęło na polu walki. Markiza zszokowana grubiańskimi manierami dziewczyny, chce zabrać ją do zamku, by zapewnić jej odpowiednią edukację. Tonio, który zaciągnął się do armii, by móc poślubić Marie (*Ah, mes amis*), martwi się, że teraz dziewczyna musi opuścić nie tylko żołnierzy, ale i mężczyznę, którego kocha (*Il faut partir*).

AKT II

Markiza zaaranżowała małżeństwo Marie ze Scipionem, bratankiem księżnej de Krakenthorp. Sulpice dołączył do markizy w zamku Berkenfield, gdzie odzyskał zdrowie po odniesionych ranach. Markiza oczekuje od niego, że pomoże jej w zrealizowaniu planów dotyczących Marie. Udziela Marie lekcji śpiewu,

akompaniując jej na fortepianie. Dziewczyna gubi frazy wojskowej piosenki, wywołując zniecierpliwienie swej nauczycielki (trio *Le jour naissait dans la bocage*). Marie, gdy zostaje sama, rozmyśla nad bezsensownością starań o pieniądze i pozycję (*Par le rang et l'opulence*). Słyszycy z oddali maszerujących żołnierzy i jest zachwycona, gdy cały pułk wkracza do hallu. Tonio, Marie i Sulpice są znów razem. Tonio prosi Marie o rękę, wyznając, że jest ona dla niego całym życiem (*Pour me rapprocher de Marie*), ale markiza oznajmia, że jej siostrzenica jest już zaręczona z innymi mężczyzną. Gdy zostaje sam na sam z Sulpice, markiza wyznaje mu prawdę: Marie jest jej nieślubną córką, którą porzuciła z obawy przed społecznym potępieniem.

Hortensius zapowiada przybycie ślubnego orszaku z księżną de Krakenthorp na czele. Marie odmawia wyjścia ze swojej komnaty, ale gdy Sulpice wyjawia jej, że markiza jest jej matką, zaskoczona dziewczyna postanawia, że nie postąpi wbrew jej życzeniom i poślubi mężczyznę, którego nie kocha. W chwili, gdy ma podpisać ślubny kontrakt, wkraczają żołnierze 21. pułku z Tonim na czele,

by uratować swoją „córkę”. Wysoko urodzeni goście są przerażeni na wieść, że Marie była dziewczyną z kantyny, ale zmieniają zdanie, gdy dowiadują się, jak starannie była wychowywana przez żołnierzy. Dochodzą do wniosku, że nigdy nie zdoła ona spłacić długu wdzięczności wobec nich. Markiza, mocno poruszona wyznaniem córki, pozwala jej poślubić Tonio. Wszyscy przyłączają się do finałowego *Salut à la France*.

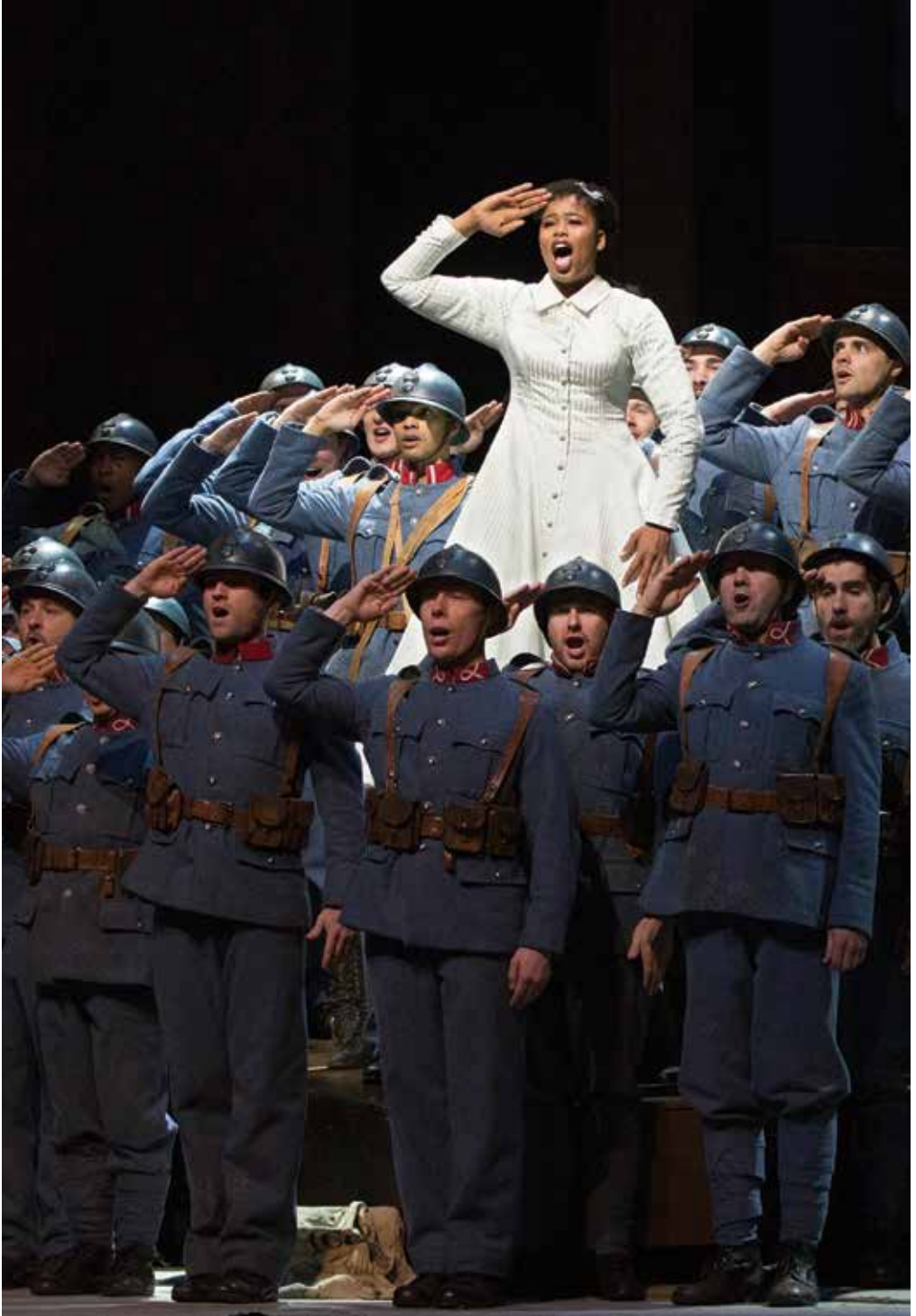
ŻOŁNIERSKA OPÉRA-COMIQUE W MELODRAMATYCZNYM KOSTIUMIE

Córka pułku (La fille du régiment)

Gaetana Donizettiego powstała w czasie, gdy sława jej autora w całej Europie była rozległa i dobrze już ugruntowana obecnością w teatralnych repertuarach takich arcydzieł, jak *Anna Bolena* (1830), *Napój miłosny* (1832) czy *Lucja z Lammermooru* (1835).

Dwuaktowa opera komiczna o „córce napoleońskiego pułku”, napisana do francuskiego libretta Julesa-Henriego Vernoya de Saint-Georges i Jeana-François-Alfreda Bayarda na specjalne zamówienie dyrekcji Opéra-Comique, została skomponowana podczas pobytu Donizettiego w stolicy Francji na przełomie lat 1839 i 1840. Mimo wielkiego uznania, jakim kompozytor cieszył się wówczas nie tylko w swoim rodzimym kraju, paryska premiera *Córki pułku* nie przyniosła mu kolejnego sukcesu. Dzieło, wystawione po raz pierwszy 11 grudnia 1840 roku w Salle de la Bourse, z Juliette Bourgeois w roli Marii i Mécène Marié de l'Isle w roli Tonia, zyskało chłodne i mało przychylnie recenzje, a po kilku tygodniach zniknęło z afisza. Bezpośrednią przyczyną niepowodzenia była najpewniej

mierność wykonania, choć spory wpływ na ostateczne fiasko nowego utworu włoskiego kompozytora miał również bezpardonowy atak paryskiej krytyki, zarzucającej Donizettiemu wtórność i doszukującej się w partyturze *La fille du régiment* zbyt licznych cytatów z poprzednich jego oper, co wzbudziło gorący protest zaskoczonego autora. Ambicje Francuzów podrażniła też – a może nawet przede wszystkim – mnogość dzieł Donizettiego wprowadzonych wówczas jednocześnie do repertuarów kilku najważniejszych teatrów Paryża. Doskonałym świadectwem wzmożonej irytacji francuskich miłośników opery wywołanej nadzwyczajną aktywnością i artystyczną płodnością autora *Faworyty* była wypowiedź Hectora Berlioza opublikowana na łamach wpływowego periodyku „Journal des Débats” z 16 lutego 1840 roku, często w biografacjach Donizettiego cytowana, w której kompozytor utyskiwał między innymi: „Pan Donizetti zdaje się traktować nas jak kraj podbity, to prawdziwa wojenna inwazja. Już nie można powiedzieć: teatry muzyczne Paryża, ale wyłącznie: teatry muzyczne Pana Donizettiego”.



Pretty Yende jako Marie. Fot. Marty Sohl / Met Opera

Czas okazał się jednak dla *Córki pułku* łaskawy. Po kilku bardziej udanych próbach wprowadzenia opery do innych europejskich teatrów (również w wersji włoskiej, z librettem Callista Bassiego pod tożsamym tytułem *La figlia del reggimento*, po raz pierwszy wystawionej w mediolańskiej La Scali 3 października 1840 r.), nadszedł okres wielkich jej triumfów, utwierdzony ostatecznie wznowieniem dzieła w paryskim Théâtre-Italien w roku 1850, z udziałem znakomitej Henrietty Sontag jako Marii. Od tego czasu muzyczna komedia o wychowawcy napoleońskiego regimentu znalazła swoje stałe miejsce w repertuarach wszystkich najważniejszych dziewiętnastowiecznych teatrów operowych.

Żywotność *Córki pułki* wynikała oczywiście ze świeżości i błyskotliwości muzycznych konceptów Donizettiego – dość wspomnieć słynne arie Tonia na czele ze wspaniałą *Ah mes amis, quel jour de fête* z pierwszego aktu, melancholijne partie Marii (*Il faut partir* i *C'en est donc fait*), jej popisową cabalettę *Salut à la France* powtarzaną chóralnie w finale (w czasach Drugiego Cesarstwa traktowaną niemalże jak hymn narodowy) czy wirtuozerskie ansamble z aktu drugiego (*Le jour naissait* i *Tous les trois réunis*). Nie ulega jednak wątpliwości, że do ostatecznego sukcesu tej opery przyczyniło się również bardzo sprawnie skonstruowane libretto, wykorzystujące najlepsze ówczesne schematy komediowe, dobrze sprawdzone w teatrze pierwszej połowy XIX wieku. Trudno

się zresztą dziwić – tekst *La fille du régiment* spłynął spod piór librecistów świetnie znających arkana sztuki dramatopisarskiej: autorów licznych utworów pisanych dla kompozytorów operowych oraz bliskich współpracowników samego Eugène'a Scribe'a, współtwórcy wielkich sukcesów Rossiniego, Boieldieu'go, Aubera, Halèvy'ego i Meyerbeera.

Podstawą zarysowanej w librecie *Córki pułku* intrygi dramatycznej jest zatem dobrze znane dziewiętnastowiecznej operowej publiczności *imbroglio*, czyli nieprawdopodobne zagmatwanie i zawikłanie kalejdoskopowo zmieniających się zdarzeń, nieprzerwanie zmierzających do zaskakującego, ale – rzecz jasna – szczęśliwego finału. Tekstura, czyli precyzyjnie spleciona przez autorów opery siatka motywów, na pierwszy rzut oka daleka jest od oryginalności, jako że opiera się na konceptach znanych, wręcz sztampowych, stosowanych w teatrze XIX stulecia po wielokroć, choć niezmiennie przez ówczesne audytoria oczekiwanych i ostatecznie – gwarantujących sceniczny sukces. Bliższe przyjrzenie się librettu Vernoya de Saint-Georges i Bayarda pozwala jednak dostrzec w strukturze pozornie pozbawionej elementów nowatorstwa i stanowiącej jedynie sprawną kompilację sprawdzonych schematów, dość wyraźną nietuzinkowość inwencji. Na przykład obligatoryjny w dziewiętnastowiecznej włoskiej operze *buffa* i francuskiej *opéra-comique* motyw listu – wykorzystany w dziesiątkach ówczesnych oper: skrycie upuszczany

z balkonu, podawany pospiesznie w chwili nieuwagi natrętnego adwersarza, dostarczany omyłkowo do niewłaściwych rąk bądź niefartownie zgubiony – w librecie *La fille du régiment* pojawia się w melancholijnej aurze retrospekcji, zdradzając raczej swe melodramatyczne niż komediowe filiacje. List kapitana Roberta, zachowanego dla Marii przez sierżanta Sulpicjusza i ujawniający jej pochodzenie, zmienia bowiem bieg zdarzeń w porządku smutnej rezygnacji i uznania wyższej konieczności, nie zaś ich farsowego zawikłania. To jeden z licznych w tej operze momentów wprowadzenia do struktury czysto komediowej nuty tragicznego patosu, egzemplifikujący tak ważną w całej twórczości Donizettiego dbałość o skupienie nad zawilnością ludzkich emocji i nad tajemnicą nieprzewidywalności losu. Podobnie rzecz ma się ze sceną lekcji śpiewu, motywem nader często wykorzystywanym w osiemnasto- i dziewiętnastowiecznej literaturze operowej, w dziele Donizettiego zaprezentowanym jednak z niemałą dozą oryginalności. Inaczej niż w wielu ówczesnych operach komicznych, w których scena lekcji śpiewu stanowiła jedynie strukturalny implant, wirtuozerski dodatek do partytury, w *Córce pułku* to fragment ściśle spleciony z całością dramatycznej intrygi. Ta znakomita scena komediowa to zarazem świetna egzemplifikacja wyeksponowanego przez Vernoya de Saint-Georges i Bayarda zderzenia dwóch światów: świata arystokratycznego, pogrążonego w stagnacji i nierzadko zakłamanego (reprezentowanego przez Markizę de Berkenfield

i Księżną de Krakenthorp) oraz świata sfer niższych, dynamicznego w działaniu i przejrzystego w swoich sądach (do którego należą Sierżant Sulpicjusz, Maria i Tonio). Nie bez przyczyny zatem scena lekcji śpiewu z *La fille du régiment*, zbudowana na zasadzie wyrazistego kontrastu, uznawana jest za jeden z najlepszych komicznych ansambli w całej dziewiętnastowiecznej operze.

Interesujący i oryginalny rys objawia się w *Córce pułku* także w skrupulatnie nakreślonych przez librecistów relacjach pomiędzy poszczególnymi bohaterami. Nietrudno zauważyć, że układ zawiązany przez trójkę z czterech głównych postaci, czyli Marię, Markizę de Berkenfield i Sierżanta Sulpicjusza, stanowi nieco zaskakujący komediowy wariant tzw. melodramatycznego trójkąta, w literaturze i dramacie pierwszej połowy stulecia tworzonego najczęściej przez postać pięknej, szlachetnej i niewinnej dziewczyny, jej prześladowcę oraz oddanego opiekuna. Nietuzinkowość rozwiązania zaproponowanego przez Vernoya de Saint-Georges i Bayarda polega na tym, że Markiza de Berkenfield, pełniąc w operze komiczną rolę dręczycielki Marii, finalnie okazuje się jej matką i z prześladowczyni staje się sprzymierzeńcem, błogosławiąc postępowanym wcześniej zamierzeniom matrymonialnym córki. Z tym wątkiem wiążą się zresztą kolejne niebanalne przekształcenia motywów dobrze znanych z dziewiętnastowiecznego teatru i literatury. Na przykład bardzo silnie eksploatowany przez ówczesnych dramaturgów, librecistów, a także autorów

romansów sentymentalnych motyw zagubionego lub porzuconego dziecka (w literaturze polskiej znakomicie wyzyskany na przykład przez Marię Wirtemberską w *Malwinie, czyli domyślności serca* lub Aleksandra Fredrę w *Panu Jowialskim*) oraz stanowiący jego naturalną dramaturgiczną konsekwencję motyw ujawnienia nieznaney dotąd tożsamości (najczęściej wprowadzany w ramach *anagnorisis*, czyli sceny nagłego rozpoznania) zyskał w operze Donizettiego charakter zaskakujący i jednocześnie niewolny od pikanterii. Oto pozostawiona bez rodzicielskiej opieki dziewczynka zostaje przygarnięta nie przez ubogą, szlachetną, a pozbawioną potomstwa parę małżonków, do której to reguły dziewiętnastowieczny widz teatralny i czytelnik był przyzwyczajony, lecz przez wojskowy szwadron! Niesztampowe okazuje się w tej perspektywie również ostateczne rozwiązanie intrygi dramatycznej *Córki pułku*. Odkrywanie prawdziwej tożsamości bohatera w literaturze i teatrze XIX stulecia, zazwyczaj wynoszące tegoż bohatera na wyższy poziom w strukturze społecznej (dzięki ujawnieniu szlachetnego urodzenia), w planie akcji skutkowało najczęściej zniwelowaniem przeszkody stojącej na drodze legalizacji miłosnego afektu, pierwotnie jawiącego się i traktowanego jako społeczny mezalians (przykładem *Hernani* Victora Hugo wystawiony po raz pierwszy w Paryżu w roku 1830, w latach czterdziestych wprowadzony również na scenę operową przez Giuseppe Verdiego). W operze Donizettiego natomiast ujawnienie prawdziwej tożsamości Marii, czyli jej arystokratycznego pochodzenia,

tym bardziej oddala – w granicach wyznaczonych przez społeczny konwenans – tytułową bohaterkę od ukochanego Tonia i w zasadzie uniemożliwia usankcjonowanie ich związku, czyniąc uprzednie starania tyrolskiego chłopca (wstąpienie do pułku upoważniające go do poślubienia Marii zgodnie z wcześniejszą jej przysięgą) całkowicie bezużytecznymi. Mimo to wszystko skończy się pomyślnie, za wymuszoną zgodą Markizy de Berkenfield do małżeństwa jej córki i dziarskiego Tonia ostatecznie dojdzie, choć szczęście młodej pary zostanie przypieczętowane gestem ironicznym – jakże wymowny to zabieg librecistów! – czyli gwałtowną reakcją Markizy, opuszczeniem przez nią zgromadzonego towarzystwa i spektakularnym zatrzaśnięciem drzwi. Owa psychologiczna chwiejność i słabość arystokratki, tak silnie wyeksponowana w ramach wyrazistej komediowej konwencji, ale – co należy raz jeszcze podkreślić – naznaczonej bardzo dużą dozą nowatorstwa, nie pozostawia złudzeń co do intencji autorów *La fille du régiment*, wyrażonych już w tonie na wskroś poważnym: przekonania, że świat współczesnych im społecznych i politycznych konwenansów domaga się weryfikacji i uzdrowienia.

W tym świetle opera Donizettiego nabiera całkowicie nowych znaczeń. Jawi się już nie tylko jako zgrabna, zabawna, bardzo zręcznie skonstruowana muzyczna komedia, powielająca sprawdzone schematy farsowe swej epoki i służąca dobrej rozrywce kolejnych pokoleń. Poprzez interesujący mariaż z melodramatem i wprowadzenie elementów

subtelny patos, staje się ciekawym głosem w dziewiętnastowiecznej dyskusji nad kondycją zhierarchizowanego i skostniałego społeczeństwa oraz dopełnia przekaz wpisany przez autora *Łucji*

z *Lammermooru* w jego liczne opery *seria* – o konieczności głębokiego namysłu nad skomplikowaniem i wielowymiarowością ludzkich afektów i wzruszeń.

Alina Borkowska-Rychlewska

dr hab. nauk humanistycznych, profesor nadzwyczajna w Zakładzie Literatury Romantyzmu Instytutu Filologii Polskiej UAM, członkini Centrum Badań nad Teatrem Muzycznym UAM w Poznaniu. W kręgu jej zainteresowań znajdują się przede wszystkim dramaty i teatr XIX wieku, związki opery z literaturą, filozofią i estetyką romantyczną, problemy przekładu libretta operowego oraz XIX-wieczna krytyka literacka i teatralno-muzyczna. Autorka monografii „Poema muzyczne. Studia o operze w Polsce w okresie romantyzmu” (Kraków 2006), „Szekspir w operze XIX wieku. Romantyczne konteksty, inspiracje i nawiązania” (Poznań 2013), współautorka książek (z Elżbietą Nowicką): „Opery Verdiego w polskich XIX-wiecznych przekładach” (Poznań 2016) oraz „Oblicza wieku dziewiętnastego. Studia z historii literatury, teatru i opery” (Poznań 2017).

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

Roberto Alcaín, Jonathan Tichler,
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

19 lutego 2019 r.



Filharmonia

Łódzka

im. Artura

Rubinsteina

Institucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego