



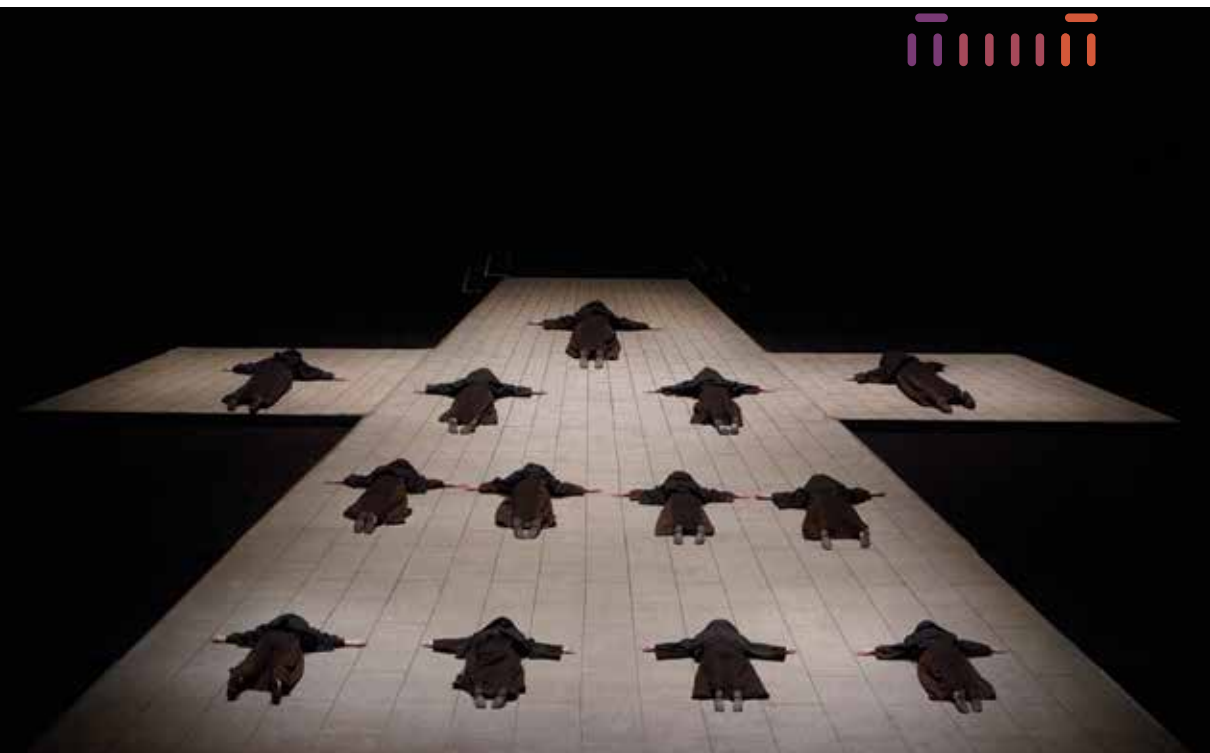
Filharmonia
Łódzka

im. Artura
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

DIALOGI KARMELITANEK

FRANCIS POULENC



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



Isabel Leonard jako Blanche de la Force. Fot. Ken Howard / Met Opera

Prapremiera w Mediolanie – 26 stycznia 1957 roku

Premiera niniejszej inscenizacji w The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 5 lutego 1977

Transmisja z The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 11 maja 2019 roku

Przedstawienie w języku francuskim z napisami w języku polskim

Czas trwania: ok. 3 godzin i 10 minut z jedną przerwą

DIALOGI KARMELITANEK

(*LES DIALOGUES DES CARMÉLITES*)

OPERA W TRZECH AKTACH

LIBRETTO: FRANCIS POULENC WEDŁUG GEORGESA BERNANOSA

OSOBY

Blanche de la Force _____ sopran
Pani Lidoine (nowa przeorysza) _____ mezzosopran
Siostra Konstancja _____ sopran
Matka Maria _____ mezzosopran
Pani de Croissy (stara przeorysza) _____ alt
Kawaler de la Force _____ tenor
Markiz de la Force _____ baryton

REALIZATORZY

reżyseria _____ John Dexter
scenografia _____ David Reppa
kostiumy _____ Jane Greenwood
światło _____ Gil Wechsler

OBSADA

Blanche de la Force _____ Isabel Leonard
Pani Lidoine (nowa przeorysza) _____ Adrienne Pieczonka
Siostra Konstancja _____ Erin Morley
Matka Maria _____ Karen Cargill
Pani de Croissy (stara przeorysza) _____ Karita Mattila
Kawaler de la Force _____ David Portillo
Markiz de la Force _____ Jean-François Lapointe

solisci, chór, balet i orkiestra The Metropolitan Opera
dyrygent _____ Yannick Nézet-Séguin

AKCJA ROZGRYWA SIĘ W LATACH 1789–1794 W PARYŻU
I W KLASZTORZE KARMELITANEK W COMPIÈGNE

YANNICK NÉZET-SÉGUIN

DYRYGENT

Kanadyjski dyrygent i pianista. Od września 2018 r. jest dyrektorem muzycznym Metropolitan Opera. Tę funkcję pełni także w Orchestre Métropolitain w Montrealu oraz Orkiestrze w Filadelfii. Jest członkiem honorowym Europejskiej Orkiestry Kameralnej. Wcześniej był głównym dyrygentem Orkiestry Filharmonicznej w Rotterdamie (2008–2018) oraz głównym dyrygentem gościnnym Londyńskiej Orkiestry Symfonicznej (2008–2014). Blisko współpracuje z Filharmonikami Berlińskimi, Filharmonikami Wiedeńskimi oraz Orkiestrą Symfoniczną Radia Bawarskiego. Bierze udział w festiwalach BBC Proms, Mostly Mozart w Nowym Jorku oraz festiwalach w Edynburgu, Lucernie, Salzburgu

czy Grafenegg (Wiedeń). Z orkiestrą w Filadelfii regularnie występuje w Carnegie Hall. Prowadzi kursy mistrzowskie w Instytucie Curtisa w Filadelfii oraz w Juilliard School w Nowym Jorku. W repertuarze ma zarówno utwory symfoniczne, jak i opery. Jego debiut w Met odbył się w sezonie 2009/2010 z nową inscenizacją *Carmen* G. Bizeta. Od tego czasu występuje na tej scenie w każdym sezonie. Dyrygował m.in. w Teatro alla Scala, Royal Opera House w Londynie i Wiedeńskiej Operze Państwowej. Prowadził cykl wykonań siedmiu dojrzałych oper W.A. Mozarta, połączony z nagraniami dla Deutsche Grammophon.

ISABEL LEONARD

BLANCHE DE LA FORCE (SOPRAN)

Amerykańska śpiewaczka pochodzenia argentyńskiego. Ukończyła nowojorską Juilliard School of Music. W 2005 r. zwyciężyła w Konkursie Wokalnym Fundacji Maryli Horne, rok później otrzymała nagrodę Fundacji The Licia Albanese – Puccini. Jest też laureatką Nagrody Fundacji Muzycznej Richarda Tuckera.

Jej debiutem scenicznym była rola Stéphana w *Romeo i Julii* Ch. Gounoda w 2007 r. W tej samej roli wystąpiła też po raz pierwszy w The Metropolitan Opera (2007). Na nowojorskiej scenie śpiewała ponadto partie Rozyny w *Cyruliku sewilskim* G. Rossiniego, Cherubina w *Weselu Figara*, Zerliny w *Don Giovannim* i Dorabelli w *Così fan tutte* W.A. Mozarta,

Mirandy w *The Tempest* Th. Adèsa i Charlotte w *Werterze* J. Masseneta. W tym sezonie oprócz roli w *Dialogach karmelitanek* na deskach Met występuje także w *Peleasie i Melisandzie* C. Debussy'ego oraz w *Marnie* N. Muhly'ego. Występuje w Wiedeńskiej Operze Państwowej, Operze Paryskiej, Bawarskiej Operze Państwowej, na festiwalach w Salzburgu i Glyndebourne, w Operze Lirycznej w Chicago i in. Dysponuje repertuarem od Vivaldiego i Mozarta po Thomasa Adèsa. Jest laureatką dwóch nagród Grammy za najlepsze nagrania opery: za *The Tempest* Adèsa (2014) oraz *Dziecko i czary* M. Ravela (2016). Wykonuje także recitale.

ERIN MORLEY

SIOSTRA KONSTANCJA (SOPRAN)

Amerykańska sopranistka koloraturowa, urodzona w Salt Lake City. Ukończyła Juilliard School of Music w Nowym Jorku. Zwyciężyła w Konkursie Pieśni Jessie Kneisel (2002) oraz Konkursie Licia Albanese – Puccini (2006). Jest absolwentką Programu Rozwoju dla Młodych Artystów Lindemanna, organizowanego wspólnie przez Juilliard School i Met. W Metropolitan Opera wystąpiła po raz pierwszy w 2008 r. w *Manon Lescaut* G. Pucciniego. Na tej scenie kreowała też role Pamininy w *Czarodziejskim flecie* W.A. Mozarta, głos leśnego ptaszka w *Zygfyrdzie* R. Wagnera i Konstancji w *Dialogach karmelitanek*. Występuje na tak prestiżowych scenach, jak Wiedeńska Opera Pań-

stwowa, Bawarska Opera Państwowa, Opera Narodowa w Paryżu, opery w Santa Fe, Lille, Pałac Sztuk im. Królowej Sofii w Walencji. Brała udział w Festiwalu Operowym w Glyndebourne. Współpracowała z orkiestrami symfonicznymi w Cleveland, Bostonie, Filadelfii, Chicago i Nowym Jorku. W nadchodzącym sezonie po raz pierwszy zaśpiewa w Semperoper w Dreźnie i Deutsche Oper w Berlinie oraz wystąpi z orkiestrą amsterdamskiego Concertgebouw. W jej repertuarze znajdują się m.in. partie Olimpii w *Opowieściach Hoffmanna* J. Offenbacha i Zerbinetty w *Ariadnie na Naxos* R. Straussa, misterium *Męczeństwo św. Sebastiana* C. Debussy'ego i *VIII Symfonia* G. Mahlera.

KAREN CARGILL

MATKA MARIA (MEZZOSOPRAN)

Śpiewaczka szkocka. Wykonuje partie operowe, utwory oratoryjno-kantatowe oraz pieśni. Jej repertuar obejmuje partie z oper R. Wagnera (Waltrauta w *Zmierzchu bogów*, Erda w *Złocie Renu*, Erda w *Zygfrydzie*, Brangena w *Tristanie i Izoldzie*), R. Straussa (Driada w *Ariadnie na Naxos*), H. Berlioz (Anna w *Trojanach*), G. Pucciniego (Suzuki w *Madame Butterfly*), B. Bartoka (Judyta w *Zamku Sinobrodego*) i in. Występuje w Operze Szkockiej (pierwszy występ w 2007 r. – Rozyna w *Cyruliku sewilskim* G. Rossiniego), Metropolitan Opera (pierwszy występ w 2012 r. – Waltrauta w *Zmierzchu bogów*), Deutsche Oper w Berlinie, Angielskiej Operze Narodowej, Covent Garden w Londynie.

DAVID PORTILLO

KAWALER DE LA FORCE (TENOR)

Śpiewak amerykański, pochodzący z Teksasu. Wykonuje partie operowe i kantatowo-oratoryjne. Występuje w Operze Lirycznej w Chicago, moskiewskim Teatrze Bolszoi, Teatrze Królewskim w Madrycie, Deutsche Oper w Berlinie, operach we Frankfurcie, San Antonio, San Diego. Na scenie Metropolitan Opera po raz pierwszy wystąpił w 2015 r. jako hrabia Almaviva w *Cyruliku sewilskim* G. Rossiniego. Brał udział w północnoamerykańskiej premierze *Anioła zagłady* Th. Adèsa w Met (w roli Eduarda) oraz w światowej premierze *Breaking the Waves* M. Mazzoli w Operze w Filadelfii (jako Dr Richardson). Ma w repertuarze partie z oper G. Rossiniego (hrabia Libensko w *Po-*

Bierze udział w festiwalach w Glyndebourne, Berlinie, Edynburgu, BBC Proms. Koncertuje z wybitnymi orkiestrami, m.in. w Bostonie, Filadelfii, Rotterdamie, Seulu, Berlinie, Londyńską Orkiestrą Symfoniczną, Królewską Orkiestrą Concertgebouw. Współpracuje z wybitnymi dyrygentami, takimi jak James Levine, Simon Rattle, Esa-Pekka Salonen, Daniele Gatti, Daniel Harding. Wykonuje m.in. *Mszę f-moll* A. Brucknera, *II Symfonię* i *Pieśń o Ziemi* G. Mahlera, *Potępienie Fausta* H. Berlioz. Jej nagranie pieśni Almy i Gustawa Mahlerów zostało wysoko ocenione przez krytykę. Jest laureatką nagrody Kathlen Ferrier (2002).

dróży do Reims, Don Ramiro w *Kopciuszk*), J. Haydna (Pasquale w *Orlando Paladino*), W.A. Mozarta (Arbaces w *Idomeneuszu, królu Krety*). G. Verdiego (Alfredo w *Traviacie*). Wykonuje *Mszę C-dur* L. van Beethovena, *Mszę Nelsonską* J. Hadna, *Requiem* Mozarta, *Carmena burana* C. Orffa. Współpracuje z wybitnymi dyrygentami: Gustavo Dudamelem, Sir Andrew Davisem, Sebastianem Lang-Lessingiem. 25 maja tego roku weźmie udział w wykonaniu *Mszy* Haydna i Beethovena w Filharmonii w Los Angeles pod dyktando G. Dudamela, a w czerwcu wcieli się w rolę Tamina w *Czardziejskim flecie* podczas Festiwalu operowego w Glyndebourne w Anglii.

JOHN DEXTER

REŻYSER

Był angielskim reżyserem teatralnym, operowym i filmowym, żył w latach 1925–1990. W czasie drugiej wojny światowej służył w wojsku; wówczas zaczął występować na scenie. W 1957 r. został asystentem reżysera w Królewskim Teatrze Dworskim w Londynie. Pracował także na Broadwayu i londyńskim West Endzie. Od roku 1974 był związany z Metropolitan Operą, pełniąc tam różne funkcje. Dla Met przygotował inscenizacje oper G. Verdiego (*Adia*, *Don Carlos* i in.), G. Meyerbeera (*Prorok*), B. Brittena (*Billy Budd*), B. Smetany (*Sprzedana narzeczona*), G. Donizettiego (*Don Pasquale*), W.A. Mozarta (*Urowadzenie z seraju*). Wielki

sukces odniosły jego inscenizacje XX-wiecznych oper: *Dialogów karmelitanek* F. Poulenca (1977), *Lulu* A. Berga (1977 i 1980) oraz *Rozkwit i upadek miasta Mahagonny* K. Weilla (1979). Współpracował też z Covent Garden, Hamburską Operą Państwową, Operą Paryską i Operą w Zurychu. W teatrze reżyserował zarówno sztuki klasyczne, jak i współczesne. Najwyżej ceniono jego inscenizacje dzieł najnowszych, takich jak *Roots* i *The Kitchen* A. Weskera (1959) oraz *Królewskie polowanie na słońce* (1964) i *Equus* (1973) P. Shaffera. Za spektakle *Equus* i *M. Butterfly* D.H. Hwanga otrzymał nagrody Tony i Drama Desk Award.

MORFOLOGIA TERRORU

Nazwisko Francisa Poulenca (1899–1963) kojarzy się z muzyką lekką, świetnie napisaną, w której z jednej strony zaznaczają się ślady klasycznej dbałości o wypracowany kształt utworu, a z drugiej dominują humor, wdzięk i elegancja. Kompozytor był jednym z najzdolniejszych i najbardziej oryginalnych członków Grupy Sześciu (*Les Six*), formacji artystycznej działającej w Paryżu po zakończeniu pierwszej wojny światowej, która postawiła sobie za cel stworzenie nowoczesnej muzyki francuskiej. Ta twórczość miała cechować się przede wszystkim jasnością konstrukcji dźwiękowej, prostotą, pozytywnym nastrojem, a także związkami z muzyką popularną i rozrywkową. Poulenc swoimi dziełami świetnie się wpisał w te założenia ideowe, a jego propozycje estetyczne i stylistyczne szybko zostały uznane za wzorcowy przejaw muzycznego neoklasycyzmu. Twórcy neoklasycyści podkreślali wagę rzemiosła kompozytorskiego i intelektu w procesie twórczym, chętnie sięgali po tematyczne wątki klasyczne, a także dążyli do przełamania ustalonych konwencji odbioru dzieł muzycznych, wprowadzając obok akademickich rozwiązań także przejawy sztuki niskiej, trywialnej, kabaretowej i cyrkowej.

Tych wszystkich elementów nie zawiera jednak w ogóle partytura opery *Dialogi karmelitanek*, która stanowi w spuściźnie kompozytora pozycję szczególną, a zarazem oznacza zdecydowane odejście od postawy zabawowej i rozrywkowej.

Doświadczenia drugiej wojny światowej, a także poważne przeżycia osobiste kompozytora w latach pięćdziesiątych XX wieku doprowadziły do wyrazistej zmiany jego postawy estetycznej, znaczonej rezygnacją z kategorii humoru oraz pogłębieniem elementu wyrazowego. Operę, komponowaną w latach 1953–1955 i mającą swoją prapremierę 26 stycznia 1957 roku na scenie mediolańskiej La Scali, trzeba uznać za jedno z najpóźniejszych i najpoważniejszych dzieł Poulenca, a jednocześnie za arcydzieło XX-wiecznego teatru muzycznego, przemyślane i indywidualne, zarazem przesycone mieszkanką aury mistycyzmu i duchowości z kwestiami egzystencjalnymi, lękiem przed śmiercią i problemami ludzkiej godności.

Tragiczne losy karmelitanek

Tematyka opery wynika z sięgnięcia po dzieje rewolucji francuskiej, a zasadniczy rys fabuły konstruuje prawdziwa historia, związana ze skazaniem na śmierć i ścięciem na gilotynie szesnastu zakonnicek z klasztoru karmelitanek w Compiègne we Francji 17 lipca 1794 roku. Bestialski mord na zakonnicach, oskarżonych o bunt i wichrzycielstwo, stał się wyrazem zdżyczenia rewolucji. Niewinne ofiary umierające za wiarę i godność zostały w 1907 roku beatyfikowane przez papieża Piusa X, co zwróciło uwagę szerszej publiczności na historię karmelitanek, ale również sprowokowało do podjęcia dyskusji na temat okrucieństwa wszelkich rewolucji



Erin Morley jako Konstancja oraz Isabel Leonard jako Blanche de la Force. Fot. Ken Howard/Met Opera

oraz tragicznych losów ich katów i ofiar. Ta problematyka zainspirowała niemiecką pisarkę Gertrud von Le Fort (1876–1971), artystkę i myślicielkę silnie związaną z kręgiem katolickim, do napisania opowiadania *Die letzte am Schafott* (*Ostatnia na szafot*, 1931). Zasadniczy wątek tej noweli rozgrywa się w środowisku karmelitanek w Compiègne i Paryżu, w okresie od wybuchu rewolucji do momentu ścięcia zakonnic w 1794 roku. Główną postacią Le Fort uczyniła młodą nowicjuszkę Blanche, która szuka w klasztorze remedium na własne lęki egzystencjalne i niepokoje czasów, w jakich przyszło jej żyć.

Na podstawie noweli Le Fort francuski dramaturg Georges Bernanos przygotował w 1947 roku scenariusz filmu, który jednak został nakręcony dopiero znacznie później, w 1960 roku, i miał tytuł *Dialogi karmelitanek*. Wcześniej jednak, bo już w 1951 roku, odbyła się premiera sztuki teatralnej pod tym samym tytułem – jej materiał przygotowali Marcelle Tassencourt i Albert Béguin na podstawie owego tekstu Bernanosa, ukończonego na kilka miesięcy przed śmiercią artysty w 1948 roku. Zarówno scenopis filmu, jak i sztuka teatralna stały się źródłami, na podstawie których Poulenc opracował libretto, a następnie skomponował muzykę do swej opery. Kilkuletni okres pracy nad dziełem zakłócały problemy natury prawnej związane z roszczeniami amerykańskiego dramaturga Emmeta Lavery'ego, który otrzymał od Le Fort wyłączne prawa do przygotowania wersji teatralnej jej noweli. Ostatecznie jednak kompozytor doprowadził do prapremiery dzieła, które stało się najważniejszym i najbardziej popularnym ujęciem artystycznym

tragicznej historii XVIII-wiecznych zakonnic.

Galeria postaci

Dramatyczne losy środowiska zakonnic splatają się w dziele Poulenca z problematyką indywidualnych postaw i wyborów. W sytuacji terroru i przemocy, w okrutnych okolicznościach rewolucyjnych niezwykle silnie zaznaczają się doznania jednostek i unaoczniają przynależne im kategorie egzystencjalne: lęk, tragizm, wyobcowanie. Ramę ideową całego utworu konstruuje kwestie wiary i odpowiedzialności, a pytania o sens męczeństwa i poświęcenia sąsiadują z wątpliwościami natury egzystencjalnej i eschatologicznej. Spomiędzy wspólnoty karmelitanek Poulenc wyodrębnił cztery główne postaci, których cechy osobowości oraz postawy wobec zagrożenia i śmierci różnicują się w sposób zdecydowany i radykalny. Ta konfrontacja z problematyką umierania i koniecznością zachowania ludzkiej godności oraz wierność wyznawanym ideałom religijnym buduje dramaturgię kompozycji, nadając jej równocześnie wymiar sprawozdania dotyczącego nieuchronności ludzkich losów.

Główną bohaterką dramatu jest Blanche, która w wersjach Le Fort i Bernanosa została nazwana tytułowym określeniem „ostatniej wstępującej na szafot”. Towarzyszący jej lęk i niepokój, a jednocześnie wciąż podejmowane próby przełamania strachu, determinują dobór charakteryzujących ją środków muzycznych. Postaci Blanche towarzyszą nieregularne przebiegi rytmiczne, sugestywnie

odzwierciedlające jej stany emocjonalne i nastawienie do otaczającej rzeczywistości. W środowisku zakonnym jej oczywistym przeciwieństwem staje się siostra Konstancja, której optymizm i ufność dziecka Bożego pozwalają ze względny spokojem znosić opresyjne zagrożenia codzienności rewolucyjnej. Kompozytor wyposażył jej partię muzyczną w diatoniczne przebiegi dźwiękowe w szybkich tempach, a wprowadzane w jej kontekście brzmienia instrumentów dętych drewnianych sugerują tak postawę życiową tej bohaterki, jak i aurę niebiańską, ku której zwraca się cała jej osobowość i duchowość.

Dwie postaci osób zawiadujących zgromadzeniem – Przeorysza oraz Matka Maria – zostały przedstawione w sposób zdecydowanie odmienny, gdyż na plan pierwszy Poulenc wydobyl charakterystykę negatywnych aspektów osobowościowych tych zakonnice. Szczególnie wyraziście zaznacza się to w partii nowej przeoryszy, Matki Marii, której bezwzględność i kostywność odwzorowują przebiegi akordowe o jednostajnym charakterze. Ta twarda osobowość, nieskora do okazywania emocji, okazuje się jedyną, która zniesie koszmary rewolucji, przetrwa hekatombę i da przyszłym pokoleniom świadectwo o tym bestialstwie. Historyczna Matka Maria przeżyła terror rewolucji, zmarła dopiero w 1836 roku, a jej relacja o wydarzeniach rewolucyjnych stała się podstawą procesu beatyfikacyjnego podjętego na początku XX wieku.

W sposób znacznie bardziej skomplikowany została przedstawiona

Stara Przeorysza, postać najsilniej doświadczająca nieuchronności zmian dziejowych. Jej ideały życiowe w bezwzględny sposób niszczy rewolucja, powodując dogłębne poczucie utraty, gdyż budowana przez nią przez całe życie wspólnota znajduje się w zagrożeniu i ma zostać unicestwiona. Dodatkowo spiętrzenia dramaturgiczne wynikają z bliskości śmierci, ze stanów towarzyszących umieraniu – w scenach z Przeoryszą zostają podjęte zasadnicze kwestie eschatologiczne, a samotność człowieka wobec śmierci autorzy opery wydobywają w sposób bliski egzystencjalizmowi. I choć można by się spodziewać, że osoba duchowna winna przekraczać próg życia i śmierci w sposób łatwiejszy niż inni, mając wsparcie w postaci wiary i religijnej praktyki modlitewnej, to jednak w ujęciu Bernanosa i Poulenca bezradność człowieka wobec sytuacji umierania okazuje się kategorią uniwersalną. Scena śmierci Przeoryszy, umieszczona na końcu pierwszego aktu opery, jest jedną z najsilniejszych kulminacji dramatycznych całego utworu. Tragizm losów Przeoryszy zaznacza się nie tylko w sferze jej cielesności, w realistycznym przedstawieniu cierpień, ale przede wszystkim w aspekcie jej doznań duchowych. Przedśmiertna słabość Przeoryszy, zwątpienie w istnienie Boga i bluźnierstwa z tym związane prowokują widza do pokornego i refleksyjnego rozważania kwestii egzystencjalnych. I choć styl wokalny, jaki przeznaczył Poulenc partii Przeoryszy, cechuje spokojna melodeklamacja, to jednak w scenie przedśmiertnej ten zrównoważony język dźwiękowy ulega spiętrzeniu poprzez krzyki bohaterki i towarzyszące im gwałtowne ciągi akordów dysonansowych.



Isabel Leonard jako Blanche de la Force. Fot. Ken Howard / Met Opera

Galerię postaci dramatu uzupełnia Pierwszy Komisarz, który przynosi karmelitankom decyzje władz rewolucyjnych i pełni rolę pośrednika, łączącego zamknięty świat zakonnej medytacji z drastyczną rzeczywistością rewolucyjnego terroru. Komisarz okazuje się jednym z kapłanów rewolucji, przesiąknięty jest ideą odwetu, krwiożerczej zemsty i demoniczności, ale z drugiej strony gnębią go – tak jak i inne postacie dzieła – narastające uczucia przerażenia i lęku. Sposób muzycznego zakomponowania tej partii cechuje wielowymiarowa groteska, gdyż postać tę Poulenc nacechował środkami charakterystyki komicznej, takimi jak szybkie następstwa powtarzanych dźwięków, mające ewidentny rodowód w konwencjach *opery buffa*, ale i prześmiewcze i upiorne tryle w akompaniamencie orkiestrowym, kojarzące się ze sposobem przedstawiania postaci demonicznych w operach XIX-wiecznych, w rodzaju *Jagona* czy *Mefistofelesa*.

Religijność i metafizyka

Dialogi karmelitanek Poulenca to jedno z niewielu dzieł opery z drugiej połowy XX wieku, które uzyskało międzynarodową sławę i stałe miejsce w repertuarze teatrów operowych. Można przypuszczać, że zadecydowała o tym tak poważna, pogłębiona problematyka utworu, jak i jego stosunkowo tradycyjny

język muzyczny, tonalny i często budzący skojarzenia ze stylistyką późnoromantyczną. Sam kompozytor miał świadomość pewnej anachroniczności takiego stylu, dobrotliwie prosząc, by wybaczyć jego karmelitankom, że potrafią śpiewać jedynie muzykę tonalną. Ten styl jest stosowany konsekwentnie i nacechowany szeregiem środków archaizacyjnych, wiążących się z sięganiem po stylizacje chorałowe i skale modalne. W toku opery pojawiają się opracowania łacińskich tekstów liturgicznych, takich jak *Ave Maria*, *Salve Regina* czy *Veni Creator*, których archaiczny styl dobrze koresponduje z recytatywną melodeklamacją, w jakiej utrzymane są główne partie utworu. Towarzyszy im przejrzysta faktura orkiestrowa, która jedynie sporadycznie staje się bardziej monumentalna i rozbudowana. Wszechobecna melodeklamacja ustępuje niekiedy frazie bardziej lirycznej, jednak zawsze pozostaje dokładnie podporządkowana prozodii języka francuskiego, wynikając w sposób naturalny z jego akcentuacji i barwy brzmieniowej. Takie podejście łączy postawę kompozytora z ideałami twórców wcześniejszych, takich jak Claude Debussy, Richard Wagner czy Modest Musorgski. Wszyscy oni, tak jak Poulenc, opierając się na brzmieniu języka, konstruowali sugestywne obrazy sceniczno-muzyczne, odwzorowując w nich zawichość i tajniki ludzkich dusz.

Ryszard Daniel Golianek

Muzykolog, profesor nauk humanistycznych, pracownik naukowy Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. Jego zainteresowania badawcze ogniskują się wokół historii i estetyki muzyki XIX wieku oraz problematyki teatru operowego. Aktualnie prowadzi badania nad tematyką polską w muzyce europejskiej XIX w.





Scena zbiorowa z *Dialogów karmelitanek*. Fot. Ken Howard / Met Opera

STRESZCZENIE LIBRETTA

AKT I

Paryż, kwiecień 1789 roku. Pierwsze oznaki Rewolucji Francuskiej wstrząsają krajem. Markiz de la Force i jego syn, Chevalier, martwią się o Blanche, nerwową i strachliwą siostrę Chevaliera, której powóz w drodze do domu został zatrzymany przez tłum. Po powrocie do domu dziewczyna bagatelizuje cały incydent, ale nie udaje jej się ukryć trwogi, gdyż wychodząc z pokoju, wpada w przerażenie na widok cienia służącego. Drżąc wraca do ojca, by oznajmić mu, że powzięła zamiar wstąpienia do zakonu.

Parę tygodni później w klasztorze karmelitanek w Compiègne Blanche rozmawia z Madame de Croissy – starą i schorowaną przeoryszą, która wyjaśnia jej, że klasztor jest domem modlitwy, nie zaś miejscem schronienia. Przeorysza jest poruszona decyzją Blanche, by przyjąć nowe życie.

Blanche i młoda siostra Konstancja rozmawiają o swoim strachu przed śmiercią. Konstancja twierdzi, że udało jej się przewyciężyć to uczucie. Blanche przyznaje, że zazdrości jej prostolinijności i mało wymagającej natury. Konstancja szokuje Blanche wyznaniem, że wie, iż obie umrą młodo i tego samego dnia.

Madame de Croissy leży na łożu śmierci. Ze wszystkich sił stara się

zachować spokój. Błogosławi Blanche i powierza ją, jako najmłodszą członkinię zakonu, opiece lojalnej siostry Marii. Przeorysza wyznaje, że bardzo boi się śmierci, po czym opada na łóżko i umiera.

AKT II

Tej nocy w kaplicy Konstancja i Blanche czuwają przy trumnie z ciałem przeoryszy. Blanche jest przerażona i ma ochotę uciec, ale wtedy zjawia się siostra Maria. Orientuje się, że Blanche jest pełna strachu i stara się ją uspokoić.

Konstancja ma nadzieję, że siostra Maria zostanie ich nową przeoryszą. Dzieli się z Blanche swoimi wątpliwościami: dlaczego tak bogobojną osobą, jak madame de Croissy, spotkała tak trudna śmierć. Być może, rozważa, ludzie umierają nie za siebie samych, ale za innych. Być może ktoś inny niezastuzenie będzie mógł cieszyć się łatwą śmiercią.

Nową przeoryszą została wybrana madame Lidoine. Przemawia do członkiń swego zgromadzenia, doradzając cierpliwość i pokorę. Wchodzi gość, którym okazuje się Chevalier, brat Blanche, który właśnie zamierza uciekać z kraju. Nalega, by Blanche opuściła konwent i powróciła do ojca. Ona jednak odpowiada, że jej powinnością jest pozostać z siostrami.

W zakrystii kapelan, który otrzymał zakaz sprawowania swoich obowiązków, odprawia ostatnią mszę. Mniszki rozmawiają o strachu, który ogarnął cały kraj. Siostra Maria zastanawia się, czy ich przeznaczeniem nie okaże się ofiara z samych siebie. Madame Lidoine przypomina zebranym, że męczennicy nie decydują o swoim losie, lecz zostają wybrani przez Boga. Nagle rozlega się pukanie i odgłosy wzburzonego tłumu. Wchodzą dwaj komisarze, którzy oznajmują zakonnicom, że zgodnie z rozkazem muszą opuścić klasztor. Jeden z nich cicho mówi do siostry Marii, że uczyni, co w jego mocy, by pomóc im bezpiecznie uciec. Jedna z sióstr wręcza Blanche figurkę Dzieciątka Jezus. Gdy z zewnątrz rozlegają się rewolucyjne okrzyki, zdenerwowana Blanche niechcący upuszcza figurkę, tłukąc ją. Odczytuje to jako zły omen, co pogłębia jej przerażenie.

AKT III

W zniszczonej kaplicy siostra Maria, pod nieobecność madame Lidoine, sugeruje, że wszystkie zakonnice jednomyślnie powinny zgodzić się na męczeńską śmierć. Reakcja Blanche powoduje, że wszystkie sądzą, iż będzie ona głosować przeciw. Gdy jednak w tajnym głosowaniu okazuje się, że jedna osoba jest przeciw, przyznaje się do tego Konstancja. Prosi o możliwość zmiany decyzji, by wynik głosowania

mógł być jednomyślny. Blanche, obawiając się zarówno życia, jak i śmierci, ucieka. Pozostałe siostry zostają wyprowadzone z klasztoru.

Blanche jest zmuszona do pracy jako służąca w splądrowanej posiadłości swego ojca, który został skazany na śmierć pod gilotyną. Odnajduje ją siostra Maria, która chce wziąć ją z powrotem do sióstr. Na ulicy Blanche orientuje się, że zakonnice zostały aresztowane.

W więzieniu Conciergerie madame Lidoine dołącza do pozostałych zakonnicy, czekających na męczeńską śmierć. Konstancja mówi, że śnił jej się powrót Blanche. Wchodzi strażnik więzienny i odczytuje na głos wyrok śmierci. Madame Lidoine błogosławi siostry. Gdy siostra Maria dowiaduje się od kapelana, że zakonnice wkrótce umrą, chce do nich dołączyć, lecz kapłan przypomina jej, że to do Boga należy decyzja, czy będzie ona męczennicą, czy też nie.

Na Placu Rewolucji zbiera się tłum. Karmelitanki zmierzają w stronę gilotyny, prowadzone przez madame Lidoine. Intonują pieśń *Salve Regina*. Wraz z każdym ruchem ostrza śmiertelnej maszyny w ich śpiewie ubywa jednego głosu. W końcu przy życiu zostaje tylko Konstancja. Wchodząc na szafot, dostrzega Blanche, jak zmierza ku niej przez tłum. Blanche zbliża się do gilotyny, intonując religijną pieśń.

ROZMOWY O WIERZE I ŚMIERCI: *DIALOGI* KARMELITANEK FRANCISA POULENCA

17 lipca 1794 roku odbyła się w Paryżu publiczna egzekucja szesnastu kobiet: jedenastu sióstr z zakonu karmelitanek bosych w Compiègne (w tym przeoryszy zgromadzenia, Matki Teresy od św. Augustyna) oraz trzech sióstr świeckich i dwóch tercjarek z tego samego zgromadzenia. Egzekucja nabrała szczególnego charakteru przez zachowanie skazanych: nieulekłych i witających śmierć śpiewanym hymnem. Źródła są zgodne, że śpiewać zaczęła najpierw jedna z nich i kiedy śpiewając, weszła na szafot, hymn podjęły pozostałe. Te same źródła przeczą sobie jednak co do tego, jaki dokładnie był to hymn, podając trzy niezgodne wersje.

Skazane karmelitanki więziono najpierw w Cambrai razem z grupą angielskich benedyktynek. Te ostatnie, ze względu na ponad dwa stulecia wcześniejszą delegalizację życia klasztorowego w Anglii, znalazły wcześniej schronienie we Francji. Właśnie te dwadzieścia dwie angielskie benedyktyнки zaczęły pierwsze oddawać skazanym karmelitankom cześć jako świętym i przechowywać ich relikwie, zabrane potem do Anglii, gdzie – po zmianach politycznych – benedyktyнки założyły

zgrupowanie w Stanbrook Abbey. Opactwo to stało się potem sławne nie tylko jako ośrodek religijny, ale też wydawniczy, naukowy i artystyczny, zwłaszcza zaś jako centrum badań nad muzyką liturgiczną. Kult skazanych karmelitanek jako męczenniczek, pochowanych w zbiorowym grobie na paryskim cmentarzu Picpus, znalazł oficjalne uznanie Kościoła dopiero na początku dwudziestego wieku. Najpierw papież Leon XII promulgował dekret o heroicznosci cnot sióstr z Compiègne, uznając je za Czcigodne Sługi Boże, a niewiele później, w 1906 roku, beatyfikacji mniszek dokonał papież Pius X.

Karmelitanki z Compiègne teoretycznie nie zostały stracone ze względów religijnych, ale pod zarzutem zdrady politycznej i narodowej. „Zdrada” sióstr polegała na odmowie zaprzysiężenia *La loi sur la constitution civile du clergé*, czyli tzw. „konstytucji cywilnej kleru”. Dokument ten, którego głównym autorem był przewodniczący specjalnej komisji Konstytuanty, ksiądz Louis-Alexandre Expilly de La Poipe, został przyjęty, podobnie jak jego akty wykonawcze, zarówno przez Konstytuante,



Isabel Leonard jako Blanche de la Force. Fot. Ken Howard / Met Opera

jak i króla Ludwika XVI. Był to szczególny dokument i szczególnie były jego skutki. Nie był to w żadnym razie dekret „antykatolicki” czy „dechryścianizacyjny”, zmierzał bowiem do rewizji stosunków między Kościołem a państwem, które we Francji wciąż regulował konkordat zawarty w Bolonii jeszcze w 1516 r. Konstytucja ta posiadała wyraźne wzorce angielskie, sięgające polityki wyznaniowej Henryka VIII. Nie tylko zmieniała organizację terytorialną Kościoła we Francji i czyniła księży urzędnikami państwowymi, ale też dokonywała nacjonalizacji dóbr klasztornych i rozwiązania samych zgromadzeń. Nie naruszała jednak treści i liturgii katolicyzmu; miała służyć jako probierz politycznej lojalności kleru, zmuszonego w ten sposób do określenia się albo jako obywateli francuscy, albo księży podlegli władzy Watykanu. O komplikacjach, jakie stąd wynikły, świadczy zresztą kariera samego wspomnianego przed chwilą Expilly'ego de La Poipe'a, konsekrowanego na pierwszego francuskiego biskupa „konstytucyjnego” i natychmiast – właśnie za to – ekskomunikowanego przez Piusa VI, zresztą wraz z konsekrującymi go Talleyrandem, Grobelem i Miroudotem du Bourg. Rewolucyjny Terror pochłonął zresztą de La Poipe'a rok wcześniej niż karmelitanki z Compiègne.

Najważniejszym skutkiem „konstytucji cywilnej kleru” była jednak gwałtowna schizma, która nie tylko podzieliła francuskich księży na lojalnych względem Francji „konstytucyjnych” i lojalnych względem Watykanu „niekonstytucyjnych” (nie licząc tych

radykalnych księży, którzy przyłączyli się do paryskich „wściekłych”), ale przede wszystkim podzieliła ludność, popychając część katolików w ramiona kontrrewolucji. Wojny domowe na południu Francji, a zwłaszcza ludobójcza wojna w Wandei znalazły tutaj swoje paliwo. Polityka i religia spłotyły się w potworny sposób, a sprawa stała się jeszcze bardziej złożona, gdy rewolucjoniści zaczęli propagować kultury, które miałyby zastąpić francuski katolicyzm: najpierw jawnie ateistyczny Kult Rozumu (jego zwolennicy też zresztą skończyli na gilotynie w tym samym roku, co karmelitanki z Compiègne), a zaraz potem poroniony Robespierre'owski Kult Najwyższej Istoty, niepotrzebny zarówno katolikom, jak i ateistom. Przyznajmy jednak uczciwie, że pomysł Robespierre'a miał przede wszystkim powstrzymać radykalne projekty dechryścianizacyjne.

W legendzie karmelitańskich męczenniczek z Compiègne zaniknęła polityka. Być może zresztą niewiele interesowała ona same siostry, które broniły religijnego sensu idei monastycznej. Brak ów jednak uderza dzisiejszego widza i czytelnika jako dziwna jednostronność, w której mistyczny żar niemal ukrywa bardzo przyziemny wymiar tego, co się wówczas we Francji działo. Taką mistyczną interpretację interesujących nas wydarzeń zapoczątkowały już angielskie benedyktynki, będące bezpośrednimi świadkami męczeństwa i można ufać, że ich świadectwo właściwie oddaje religijną, a nie polityczną atmosferę całego procesu. Ostatecznie nic w tym niespotykanego: polityczne konflikty

władców stają się często czymś zupełnie innym dla nas, zaplątanych w zębate koła historii, próbujących w ich zgrzycie określić własny sens.

Tę czysto religijną atmosferę podtrzymała pierwsza literacka narratorka historii karmelitanek, Gertrud von Le Fort, westfalska poetka, której nowela *Die Letzte am Schafott*, zapoczątkowała drogę ku operze Francisca Poulenca. Von Le Fort była córką pruskiego pułkownika i pochodziła z rodziny o szwajcarskich korzeniach i silnych tradycjach protestanckich. Pisarka dokonała jednak konwersji na katolicyzm, a jej pisma noszą w sobie tyleż żaru konwertyty, co śladów myśli wybitnego teologa i neokantowskiego filozofa Ernsta Troeltscha. Interpretowana zwykle jako poetka „transcendentna” i „duchowa”, nie była jednak nieświadoma nacisku historii i polityki. Utrzymała swą postawę religijną w latach Trzeciej Rzeszy (zmarła dopiero w 1971 r.) i chyba dobrze wiedziała, co to znaczy walczyć o religijną interpretację świata w warunkach brutalnego nacisku polityki.

W 1947 roku na podstawie noweli von Le Fort francuski katolicki – i nieco monarchistyczny – pisarz, Georges Bernanos zaczął pracować nad elementami scenariusza filmowego. Filmu wówczas nie zrealizowano, ale praca Bernanosa, wydana pośmiertnie jako *Dialogues des Carmélites* w 1949 roku, zaczęła funkcjonować w teatrach (von Le Fort jako autorka „oryginału” oddała swoją część zysków osieroconej przez

Bernanosa rodzinie). Margarita Wallman, tancerka, choreografka i reżyserka zaproponowała Poulencowi tekst Bernanosa jako podstawę do oratorium. Ostatecznie skończyło się na operze z własnym librettem kompozytora. Poulencowskie *Dialogi karmelitanek* pokazano w mediolańskiej La Scali w inscenizacji Wallman w 1957 roku. Prapremiera odbyła się po włosku, gdyż kompozytor życzył sobie, by tę operę zawsze wystawiać w miejscowym języku. Z czasem zresztą powstał i film według tekstu Bernanosa, zrealizowany w 1960 roku jako francusko-włoska koprodukcja. Bernanos miał skądinąd szczęście do filmu: dwie jego powieści stały się podstawą filmowych arcydzieł: *Dziennika wiejskiego proboszcza* Roberta Bressona i *Pod słońcem Szatana* Maurice'a Pialata.

Opracowując libretto i muzykę do własnej wersji *Dialogues de Carmélites*, Francis Poulenc był już kompozytorem o ustalonej reputacji – w chwili prapremiery miał pięćdziesiąt osiem lat – a raczej, by wyrazić się bardziej precyzyjnie, kompozytorem o ustalonych kontrowersjach i kilku sprzecznych reputacjach. Minęły już burzliwe lata, gdy wraz z piątką innych, zupełnie do siebie niepodobnych kompozytorów, łączono go w tzw. Grupie Sześciu pod auspicjami Erica Satiego i Jeana Cocteau. Już wówczas twórczość wszystkich *Les Six* wydawała się wieloznaczna, widziano w niej autentyczną odnowę muzyki francuskiej i ważny etap jej uwalniania się spod hegemonii muzyki niemieckiej, widziano jeden z punktów założycielskich

dwudziestowiecznego neoklasycyzmu, utrwalanego następnie przez działalność Nadii Boulanger, widziano radykalny modernizm spod znaku awangardy poetyckiej i malarskiej, ale i spod znaku Debussy'ego i Strawińskiego (nie zapomnijmy też o estymie, jaką Poulenc darzył Schönberga, Berga i Weberna, chociaż już nie ich dogmatycznych – jego zdaniem – kontynuatorów pod przywództwem René Leibowitza). Zdążono już napisać o „dwóch Poulencach”: jednym pełnym werwy, absurdalnego poczucia humoru, prześmiewczym i parodystycznym, prawdziwym *enfant terrible* francuskiej muzyki, oraz drugim „głębokim”, medytacyjnym, egzystencjalnym i religijnym. Utrwaliła się już jego reputacja jako pianisty. Jego styl muzyczny zdążono już pochwalić za niezwykłość inwencji melodycznej i instrumentacyjnej oraz mistrzostwo i wyobraźnię w posługiwaniu się ograniczonymi środkami harmonicznymi, a także zganić za nieuleczalny konserwyzm i... ograniczoność konwencjonalnej harmonii. Przypisywano mu dwuznaczny status „dżentelmena amatora” w świecie muzyki, ale też podkreślano, jak ów amator, pilnie studiując pod okiem Charlesa Koechlina, stał się pełnym muzycznym profesjonalistą. Sam Poulenc zdążył się już wypowiedzieć z admiracją o muzyce Debussy'ego, Strawińskiego i Bouleza oraz z pewną niechęcią o twórczości Ravela i Messiaena. Boulez z kolei zdążył już użyć twórczości Poulenca jako dobitnego przykładu na to, czym *nie jest* postęp w muzyce. Wszystko to odnajdziemy w *Dialogach karmelitanek*: ograniczony,

ale oryginalny i natychmiast rozpoznawalny, ściśle diatoniczny styl harmoniczny, niezwykłą melodykę i instrumentację, opartą na nieustannym wydzieleniu z masy orkiestrowej małych, kameralnych składów, ślady muzyki Debussy'ego i Strawińskiego, ale bardziej jeszcze – przez recytacyjny styl opery – Monteverdiego. Przemawia do nas tymi środkami „drugi Poulenc”, ten liryczny i spirytualny.

Niezwykłość *Dialogów karmelitanek* nie polega jednak na prezentacji meandrow stylu Poulenca ani nawet, choć to niecodzienne i zawsze podkreślane, na utrzymywaniu się w stałym teatralnym repertuarze opery napisanej po drugiej wojnie światowej. Opera ta stanowi kolejny głos w rozwijającej się interpretacji tego, co stało się w Paryżu w 1794 roku, kolejne rozważanie religijnego sensu męczeństwa i świętości. Dlatego tyle uwagi poświęciliśmy owej tradycji przed Poulencem. Tutaj właśnie ujawnia się niezwykłość *Dialogów*: nie ma w nich nic z czułościowej i koturnowej, czasem egzaltowanej atmosfery scen religijnych z oper dwudziestowiecznych. Jest za to ciąg rozmów, w których rozważa się sens własnych doświadczeń i próbuje znaleźć właściwą religijną wykładnię coraz bardziej nieuchronnego losu, rozstrzyga się palące dylematy, próbuje zrozumieć. Rozmowy te, prowadzone w potocznym języku wierzących ludzi, a nie w uczonym języku teologii, są nie tylko poetyckim eksplorowaniem doświadczenia religijnego, ale przede wszystkim przejmującym obrazem ludzkiej walki, toczonej za pomocą słowa, o nadanie

sensu własnej egzystencji, niemal sprawozdaniem psychologicznym z tego, jak rodzi się decyzja o podjęciu męczeństwa, jak strach i moralne decyzje splatają się, jak religijne poświęcenie wyrasta nie tylko z wiary, ale też z lojalności względem innych ludzi i ich wiary. Cóż bowiem czyni Siostra Konstancja, która głosuje przeciw decyzji o męczeństwie, a potem ją przyjmuje: idzie za głosem wiary czy chce pozostać lojalna względem towarzyszek? Przede wszystkim jednak złożona jest motywacja Blanche de la Force, arystokratki, która szukała jedynie w klasztorze schronienia przed rewolucyjną burzą i która, choć już bezpieczna, z własnej woli przyłącza się w ostatniej chwili do prowadzonych na egzekucję sióstr. Czy jej męczeństwo ma w ogóle wymiar religijny, czy nie jest aktem rozpacz i ucieczką przed ponizającą jej arystokratyczną dumę deklasacją? Nic tutaj nie jest proste, ale też nic nie jest efektowane. Styl muzyczny Poulenca, dzięki swojej wyrafinowanej prostocie, wytwarza atmosferę trudnej codzienności, w której żywioty społeczne, polityczne i religijne splatają się w tragiczny

węzeł. Nawet owa polityczność jest złożona. W pierwszym akcie szukająca schronienia Blanche słyszy od Matki Przełożonej, że klasztor to nie polityczne refugium, jego zadania są zupełnie inne. Polityka jest jednak, jak widzimy, innego zdania. W kontekście biografii kompozytora owa świadoma siebie religijność nie dziwi: tylko wysoki stopień takiej świadomości mógł pozwolić trwać przy katolicyzmie twórcy, który nie ukrywał swego homoseksualizmu i nie mógł wówczas liczyć na wzajemną akceptację ze strony katolickiego świata.

W literackiej, filmowej i teatralnej tradycji mierzenia się z losem karmelitanek z Compiègne głos Francisca Poulenca jest być może najważniejszym i najbardziej dogłębnym, a zrealizowany został w medium opery, które słynie jako miejsce spłaszczania i banalizacji tradycji literackiej. Tutaj tkwi największa niezwykłość dzieła Poulenca: unaocznia ono, że owo „spłaszczanie” i „banalizacja” nie są losem opery, ale wyborem wielu twórców i ich publiczności.

Krzysztof Moraczewski

Doktor habilitowany, profesor poznańskiego Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Zakładzie Badań nad Kulturą Artystyczną Instytutu Kulturoznawstwa. Zajmuje się zagadnieniami teorii i historii kultury artystycznej, ze szczególnym uwzględnieniem kultury muzycznej oraz problemami metodologii nauk humanistycznych. Autor książki „Sztuka muzyczna jako dziedzina kultury”.

PLAN TRANSMISJI

w sezonie 2019/2020

9 LISTOPADA 2019 / G. 18.55

GIACOMO PUCCINI

„MADAME BUTTERFLY”

NOWA OBSADA

obsada: Hui He (Cio-Cio-San),
Elizabeth DeShong (Suzuki),
Andrea Carè (porucznik Pinkerton),
Plácido Domingo (konsul Sharpless)
dyrygent: Pier Giorgio Morandi
reżyseria: Anthony Minghella

30 LISTOPADA 2019 / G. 18.55

JULES MASSENET

„MANON”

RETRANSMISJA / NOWA OBSADA

obsada: Lisette Oropesa (Manon),
Michael Fabiano (kawaler des Grieux),
Carlo Bosi (Guillot de Morfontaine),
Artur Ruciński (Lescaut),
Brett Polegato (Brétigny),
Kwangchul Youn (hrabia des Grieux)
dyrygent: Maurizio Benini
reżyseria: Laurent Pelly

8 GRUDNIA 2019 / G. 17.00

WOLFGANG AMADEUS MOZART

„CZARODZIEJSKI FLET”

POWTÓRKA SPEKTAKLU Z 30.12.2006

obsada: Ying Huang (Pamina),
Erika Miklósa (Królowa Nocy),
Matthew Polenzani (Tamino),
Nathan Gunn (Papageno), David
Pittsinger (Mówca), René Pape (Sarastro)
dyrygent: James Levine
reżyseria: Julie Taymor

4 STYCZNIA 2020 / G. 18.55

GIACOMO PUCCINI

„TURANDOT”

RETRANSMISJA / NOWA OBSADA

obsada: Christine Goerke (Turandot),
Eleonora Buratto (Liu),
Roberto Aronica (Nieznany Księżę – Kalaf),
James Morris (Timur)
dyrygent: Yannick Nézet-Séguin
reżyseria: Franco Zeffirelli

11 STYCZNIA 2020 / G. 18.55

ALBAN BERG

„WOZZECK”

PREMIERA SEZONU

obsada: Elza van den Heever (Marie),
Tamara Mumford (Margret),
Christopher Ventris (Tamburmajor),
Gerhard Siegel (Kapitan),
Andrew Staples (Andres), Peter Mattei
(Wozzeck), Christian Van Horn (Doktor)
dyrygent: Yannick Nézet-Séguin
reżyseria: William Kentridge

1 LUTEGO 2020 / G. 18.55

GEORGE GERSHWIN

„PORGY I BESS”

PREMIERA SEZONU

obsada: Angel Blue (Bess), Golda Schultz
(Clara), Latonia Moore (Serena),
Denyce Graves (Maria),
Frederick Ballentine (Sportin' Life),
Eric Owens (Porgy), Alfred Walker (Crown),
Ryan Speedo Green (Jake)
dyrygent: David Robertson
reżyseria: James Robinson

29 LUTEGO 2020 / G. 18.55
GEORG FRIEDRICH HÄNDEL
„AGRYPINA”

PREMIERA SEZONU

obsada: Brenda Rae (Poppea),
 Joyce DiDonato (Agyrpina), Kate Lindsey
 (Neron), Iestyn Davies (Otton), Duncan
 Rock (Pallas), Matthew Rose (Klaudiusz)
dyrygent: Harry Bicket
reżyseria: Sir David McVicar

14 MARCA 2020 / G. 17.55
RICHARD WAGNER
„HOLENDER TUŁACZ”

PREMIERA SEZONU

obsada: Anja Kampe (Senta),
 Mihoko Fujimura (piastunka Mary),
 Sergey Skorokhodov (myśliwy Erik),
 David Portillo (Sternik), Sir Bryn Terfel
 (Holender), Franz-Josef Selig
 (żeglarz Daland)
dyrygent: Valery Gergiev
reżyseria: François Girard

28 MARCA 2020 / G. 18.55
PHILIP GLASS
„ECHNATON”

RETRANSMISJA / PRAPREMIERA MET

obsada: Dísella Lárusdóttir (królowa Teje),
 matka Echnatona, J'naï Bridges
 (Nefretete, żona Echnatona), Anthony
 Roth Costanzo (Echnaton), Aaron Blake
 (Arcykapłan Amona), Will Liverman
 (dowódca wojsk Horemhab, przyszły
 faraon), Richard Bernstein (Ai, ojciec
 Nefretete, doradca faraona), Zachary
 James (Amenhotep, syn Hapu, Pisarz)
dyrygent: Karen Kamensek
reżyseria: Phelim McDermott

18 KWIETNIA 2020 / G. 18.55
GIACOMO PUCCINI
„TOSCA”

RETRANSMISJA / NOWA OBSADA

obsada: Anna Netrebko (Floria Tosca),
 Brian Jagde (Mario Cavaradossi),
 Michael Volle (Scarpia),
 Patrick Carfizzi (Zakrystian)
dyrygent: Bertrand De Billy
reżyseria: Sir David McVicar

9 MAJA 2020 / G. 18.55
GAETANO DONIZETTI
„MARIA STUARDA ”

NOWA OBSADA

obsada: Diana Damrau (Maria),
 Jamie Barton (Elżbieta),
 Stephen Costello (Leicester),
 Andrzej Filończyk (Cecil),
 Michele Pertusi (Talbot)
dyrygent: Maurizio Benini
reżyseria: Sir David McVicar

Dyrekcja Met uprzejmie informuje, że repertuar i obsady mogą ulec zmianie.
 Opracowano na podstawie materiałów nadesłanych przez Met z uwzględnieniem
 czterech zmian terminów transmisji (*Manon*, *Turandot*, *Echnaton*, *Tosca*)
 z powodu innych wydarzeń artystycznych w Filharmonii Łódzkiej.
 Prezentowany plan transmisji dotyczy tylko Filharmonii Łódzkiej.

DIALOGI KARMELITANEK

FRANCIS POULENC





Filharmonia

Łódzka

im. Artura

Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego