



Filharmonia
Łódzka

im. Artura
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

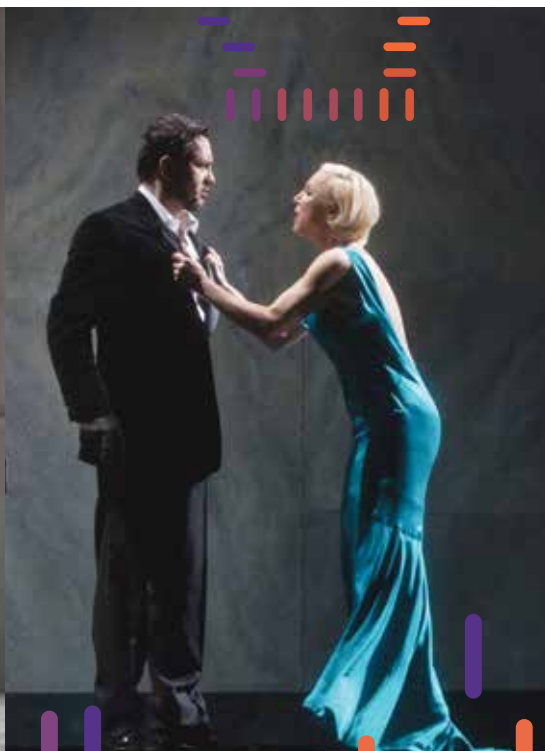
APOLLO
FILM
SPÓŁKA Z O.O.

JOLANTA

Piotr Czajkowski

ZAMEK SINOBRODEGO

Béla Bartók



The Metropolitan Opera

HD LIVE



**Filharmonia
Łódzka**
im. Artura
Rubinsteina
Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

dyrektor naczelny
Tomasz Bęben

główny dyrygent
Daniel Raiskin

chórmistrz, szef chóru
Dawid Ber

The Met
ropolitan
Opera **HD**
LIVE

dyrektor generalny
Peter Gelb

dyrektor muzyczny
James Levine

**APOLLO
FILM**
SPÓŁKA Z O.O.

prezes
Ryszard Rutkowski

wiceprezes
Jacek Jankowski



Prapremiera w Teatrze Maryjskim w Petersburgu – 18 grudnia 1892 roku
Premiera w The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 29 stycznia 2015 roku
Transmisja przedstawienia z The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 14 lutego 2015 roku
Przedstawienie w języku rosyjskim z napisami w językach polskim i angielskim

JOLANTA

ИОЛАНТА

OPERA LIRYCZNA W JEDNYM AKCIE
LIBRETTO: MODEST CZAJKOWSKI
WEDŁUG „CÓRKI KRÓLA RENÉ” HENRIKA HERTZA

OSOBY

René, król Prowansji _____ bas
 Robert, księżę burgundzki _____ baryton
 Vaudémont, hrabia, rycerz burgundzki _____ tenor
 Ibn-Hakia, lekarz mauretański _____ baryton
 Alméric, giermek królewski _____ tenor
 Bertrand, odźwierny _____ bas
 Jolanta, niewidoma córka króla René _____ sopran
 Marta, żona Bertranda, opiekunka Jolanty _____ mezzosopran
 Brigitta, przyjaciółka Jolanty _____ sopran
 Laura, przyjaciółka Jolanty _____ mezzosopran

REALIZATORZY

reżyseria _____ Mariusz Trelński
 dekoracje _____ Boris Kudlička
 kostiumy _____ Marek Adamski
 światło _____ Marc Heinz
 projekcje wideo _____ Bartek Macias
 efekty dźwiękowe _____ Mark Grey
 choreografia _____ Tomasz Wygoda
 dramaturg _____ Piotr Gruszczyński

OBSADA

René _____ Ilja Bannik
 Robert _____ Aleksiej Markow
 Vaudémont _____ Piotr Beczała
 Ibn-Hakia _____ Elczin Azizow
 Alméric _____ Keith Jameson
 Bertrand _____ Matt Boehler
 Jolanta _____ Anna Netrebko
 Marta _____ Mzia Nioradze
 Brigitta _____ Katherine Whyte
 Laura _____ Cassandra Zoé Velasco
 chór, orkiestra
 dyrygent _____ Walerij Giergijew

CZY WARTO WIDZIEĆ ŚWIAT

„Jolanta” to ostatnia opera w dorobku Piotra Czajkowskiego. I choć jest utworem skromnych rozmiarów, kryje w sobie liczne tajemnice.

Z dziesięciu oper, jakie pozostawił po sobie, tylko dwie przenoszą widza poza Rosję. To *Dziewica Orleańska* i właśnie *Jolanta*.

W przeciwieństwie do kompozytorów Potężnej Gromadki, takich jak Modest Musorgski, Aleksander Borodin czy Nikołaj Rimski-Korsakow, Piotr Czajkowski nie uważał, że jedynie nawiązanie do rodzimego folkloru i tradycji zbuduje potęgę rosyjskiej muzyki. Czuł się związany z kulturą Zachodu, cenił Francję, świetnie mówił w tym języku, bardzo lubił Paryż.

Do francuskiej tradycji nawiązuje też akcja tych obu oper. Ich bohaterkami są postacie historyczne: Joanna d’Arc, czyli *Dziewica Orleańska*, oraz Yolanda z Lorraine, córka René d’Anjou, żyjąca w latach 1428–1483. Miała siedemnaście lat, gdy poślubiła Fredericka II, hrabiego Vaudémont. Było to małżeństwo polityczne, zapewniające dynastyczną ciągłość księstwu, którym władał René.

Cztery lata później los Jolanty uległ baśniowej metamorfozie za sprawą duńskiego pisarza

Henrika Hertza, który w 1845 roku uczynił ją bohaterką jednoaktowej sztuki *Córka króla René*. Minęły jeszcze cztery dekady, zanim Piotr Czajkowski ją przeczytał i zapadła mu w pamięć. A kiedy w 1888 roku sztuka została wystawiona w moskiewskim Teatrze Małym, nabrał pewności, że jest twórcy godnym opery. Musiało upłynąć jeszcze kilka lat, nim kompozytor otrzymał formalne zamówienie od dyrektora rosyjskich teatrów cesarskich i mógł przystąpić do intensywnej pracy, zwieńczonej premierą. Odbędzie się ona 18 grudnia 1892 roku w Teatrze Maryjskim w Petersburgu.

Ukrywana odmienność

Rodzi się oczywiście pytanie, co zainteresowało Piotra Czajkowskiego w losach niewidomej królowej Jolanty, żyjącej w nieświadomości swego kalectwa? Nie brak opinii, że dzięki niej mógł schronić się w świecie baśni przed otaczającą go rzeczywistością. Przystępując do pracy nad *Jolantą*, miał pięćdziesiąt jeden lat, właśnie





odbył triumfalną podróż po Ameryce, gdzie dyrygował swoimi utworami. Poprzednia opera, wystawiona w 1890 roku w Petersburgu *Dama pikowa*, odniosła duży sukces. Wydawało się więc, że jego pozycja była wreszcie ustabilizowana. Jednocześnie jednak spotkał go cios: przyjaciółka Nadieżda von Meck, z której hojności finansowej przez lata korzystał, z nieznanых przyczyn zerwała z nim korespondencję (utrzymywali wyłącznie kontakt listowny) i więcej się nie odezwała. Poza wszystkim był zaś Czajkowski typem neurastenika, łatwo popadającym w skrajne stany emocjonalne. I niejednokrotnie powodzenie jego utworów miało sprawiać mu radość, budziło wrażliwość i rozterki. Być może też zainteresował się sztuką Hertza, ponieważ niewidoma Jolanta była „inna”, tak jak i on ze swą orientacją seksualną. Z rozkazu króla René świat nie mógł wiedzieć o chorobie jego córki, którą ukrył on w pięknym ogrodzie. Czajkowski też nigdy nie przyznałby się światu do swych skłonności do młodych mężczyzn. Choć dla wielu ludzi z jego otoczenia nie było to tajemnicą, pozory musiały być zachowane.

Przy swej powikłanej naturze był Czajkowski romantykiem, skłonny do uczuciowej egzaltacji. Poetyckość i obfitość lirycznych momentów jednoaktówki Hertza tak go urzekła, że poprosił brata, Modesta, który jako librecista sprawdził się przy *Damie pikowej*, o przystosowanie *Córki króla René* na potrzeby opery. Modest dokonał zaś paru znaczących zmian w literackim pierwowzorze. Hrabia de Vaudémont

przestał być Tristanem, które to imię ma zbyt jednoznaczne konotacje, a stał się Godfreyem. Mistrz i nauczyciel, Jauffrey z Orange, który wprowadzał hrabiego w tajniki sztuki poezji, został zastąpiony przez bardziej przyziemnego kompana Roberta, księcia Burgundii. To jemu w dzieciństwie Jolanta została przyrzeczona za żonę, ale on pokochał inną i pragnie, by król René zwolnił go z dawnych ślubów. Robert, marzący o miłości zmysłowej i konkretnej, jest przeciwieństwem uduchowionego idealisty Vaudémonta.

Najistotniejsza zmiana, jaką wprowadził Modest Czajkowski, polega na stonowaniu typowej dla romantyzmu (bo sztuka Hertza jest dziełem swej epoki) fascynacji średniowieczem oraz konfrontacji dwóch światów: realnego i niewidzialnego. Tło i czas historyczny ma w *Jolancie* zdecydowanie mniejsze znaczenie, a baśń nabrała wymiaru bardziej religijnego. Powstała w gruncie rzeczy opowieść o tym, że życiem ludzkim władają dwa porządki: cielesny i duchowy, a nasza egzystencja zależy od harmonii między nimi, co wykląda w operze mauretański mędrzec Ibn-Hakia, sprowadzony przez króla, by uzdrowić królową. W płomiennym duecie Vaudémonta i Jolanty, którą on pokochał od pierwszego spotkania, mówi jej o cudzie stworzenia, któremu na imię światło. Twierdzi też, że nie można być pewnym istnienia Boga, jeśli nie zobaczy się tego, co on stworzył. Jolanta pragnie więc za wszelką cenę odzyskać wzrok, a jej wola widzenia to najważniejszy warunek, jaki postawił Ibn-Hakia, by operacja mogła się udać.

Niespodzianki partytury

Czajkowski nadał opowieści formę klasycznej opery składającej się z dziewięciu scen. W porównaniu z wcześniejszymi dokonaniem kompozytora *Jolanta* wydaje się być zatem krokiem wstecz. Każda postać otrzymuje „na wejście” arię, z których największą sławę zyskało arioso króla René, numer popisowy basów. Punktem kulminacyjnym jest wielki duet Jolanty i Vaudémonta, będący dowodem muzycznej inwencji Czajkowskiego, który jednak z niewyjaśnionych powodów wykorzystał w tym fragmencie także temat z pieśni Antona Rubinsteina, kompozytora znacznie mniej utalentowanego. A po cudownym ozdrowieniu Jolanty operę wieńczy statyczny dramaturgicznie hymn na cześć tego, który zesłał nam światło, muzycznie budzący skojarzenia z finałem *Fidelia* Beethovena.

Warto wspomnieć opinię Nikołaja Rimskiego-Korsakowa, który uważał, że instrumentacja *Jolanty* „stoi na głowie” i nie był w takich opiniach odosobniony. Wynikało to z niezrozumienia intencji kompozytora, który w sposób oryginalny potraktował właśnie partię orkiestrową. Niezwykły jest już wstęp. Czajkowski nie użył w nim w ogóle instrumentów smyczkowych. Solowe smyczki i harfa pojawiają się za to w pierwszej scenie, budując klimat arkadyjskiego ogrodu *Jolanty*. W całej partyturze uderza solowe traktowanie poszczególnych instrumentów w sposób bliski temu, jaki ponad dwadzieścia lat później zastosuje Richard Strauss w *Ariadnie*

na Naksos. Zapewne ma więc rację Piotr Kamiński, który napisał, że *Jolanta* „nie była stworzona po to, by zamknąć operową spuściznę Czajkowskiego. Postrzegać ją należy jako etap przejściowy w drodze ku czemuś, czego los nas pozbawił”. Niespełna bowiem w rok po prapremierze twórca *Jolanty* już nie żył.

Kalectwo czy dar

Jolanta spodobała się w Petersburgu, w Moskwie wystawiono ją nazajutrz po śmierci Czajkowskiego, jeszcze w tym samym roku trafiła do Hamburga, kilka lat później do Wiednia. Potem jej życie sceniczne stało się uboższe, a od lat jest grana głównie w teatrach rosyjskich. Od jednego z nich zaczęła się przygoda Mariusza Trelińskiego z *Jolantą*, który na zaproszenie Walerija Giergijewa wystawił ją w 2009 roku na letnim festiwalu w Baden-Baden oraz w Teatrze Maryjskim w Petersburgu. Ta zmodyfikowana nieco inscenizacja stała się w 2013 roku podstawą koprodukcji Opery Narodowej w Warszawie z Metropolitan Opera w Nowym Jorku.

Mariusz Treliński odczytał *Jolantę* w oryginalny sposób: – „Tytułowa bohaterka to niewidoma królowna, odseparowana od ludzi przez ojca. Jest przedziwną, fascynującą postacią związaną z archetypem ślepcy, niewidomego poety, jasnowidza. Wielokrotnie powtarza, że nie potrzebuje światła, żeby widzieć. Mamy więc wieloznaczną opowieść o odmienności, która jest zarówno kalectwem, jak i darem. Rozmawiając z ciemnością, *Jolanta*

widzi więcej – opowiadał reżyser przed warszawską premierą. – Jest też tu motyw kobiety pozostającej w relacji z dominującym mężczyzną. Król René, autorytarny ojciec, trzyma córkę w odosobnieniu. Pałac zdobią myśliwskie trofea, zakrwawione sarny, ścięte głowy zwierząt. Możemy mówić o niezwykle silnej, zazdrosnej miłości, o historycznej potrzebie posiadania, gdzieś na granicy erotycznej fascynacji”.

W nowojorskiej inscenizacji w głównych rolach gwiazdy Metropolitan: Anna Netrebko i Piotr Beczała. Nie jest to ich pierwsze spotkanie w *Jolancie*. Oboje wystąpili w przedstawieniu Trelińskiego w Baden-Baden, a w 2011 roku zaśpiewali w cyklu koncertowych wykonań *Jolanty* na festiwalu w Salzburgu. Orkiestrą Mozarteum dyrygował Ivor Bolton. Te występy cieszyły się tak ogromnym zainteresowaniem, że dyrekcja festiwalu postanowiła sprzedawać bilety także na próbę generalną. Przed miesiącem nakładem Deutsche Grammophon ukazało się

płytkowe nagranie *Jolanty* z Anną Netrebko, ale partię Vaudémonta zaśpiewał Siergiej Skorochodow (wystąpił w warszawskiej premierze Mariusza Trelińskiego). Piotr Beczała nagrał *Jolantę* już w 2002 roku z moskiewską Orkiestrą Symfoniczną im. Czajkowskiego pod dyrekcją Władimira Fiedosiejewa. Partię tytułową zaśpiewała Olga Mykytenko.

Podpisując umowę z dyrekcją teatrów cesarskich na jednoaktową *Jolantę*, Czajkowski zobowiązał się też do skomponowania baletu dla wypełnienia całego wieczoru. Dzięki temu świat otrzymał *Dziadka do orzechów*, który na prapremierze spodobał się znacznie mniej od *Jolanty*. Potem oba utwory zaczęły wieść samodzielne życie, ale pozostał problem, czym „dopełnić” *Jolantę*. We wcześniejszych inscenizacjach Mariusz Treliński dodawał *Aleko* Sergiusza Rachmaninowa, w Salzburgu zdecydowano się na *Słowika* Igora Strawieńskiego. Tym razem drugą część wieczoru wypełnił *Zamek Sinobrodego* Béli Bartóka.

Jacek Marczyński

krytyk muzyczny, publicysta i dziennikarz
„Rzeczypospolitej”, autor wydanego w 2011 roku
„Przewodnika operowego”

STRESZCZENIA LIBRETT

JOLANTA

Jolanta jest niewidoma. Mieszka w odosobnieniu i jest traktowana jak lalka. Dawno temu jej ojciec, król René, ukrył ją przed światem i oddał pod opiekę prostych ludzi, Marty i Bertranda. Jego największym pragnieniem jest, by córka nigdy nie dowiedziała się, że nie widzi. Zależy mu również na tym, by o jej kalectwie nie dowiedział się Robert, jej przyszły mąż, z którym zaręczono ją jako dziecko. Na razie Jolanta jest przekonana, że oczy służą tylko do płaczu. Z czasem jednak staje się niespokojna i nawiedzają ją niejasne przeczucia.

Alméric przychodzi do Jolanty z wiadomością o wizycie króla i słynnego mauretańskiego lekarza. Wskazania lekarza są jasne: dziewczyna musi dowiedzieć się o swoim kalectwie, by można było rozpocząć leczenie. René nie wyraża na to zgody.

W domu Jolanty pojawiają się Robert i Vaudémont. Są onieśmieleni i czują się niepewnie w miejscu, które wydaje się kryć jakiś sekret. Spotykają Jolantę, ale nie wiedzą, kim ona jest. Robert, który pokochał i chce poślubić inną kobietę, nie wie, że właśnie Jolanta jest jego narzeczoną.

Vaudémont jest zauroczony dziewczyną, Robertem zaś targa niepokój, który wyzwała w nim tajemnicze otoczenie. Vaudémont, oczarowany urodą Jolanty, prosi ją, by ofiarowała mu czerwoną różę. Gdy Jolanta dwukrotnie wręcza mu białą, Vaudémont orientuje się, że dziewczyna jest niewidoma. Jolanta nie rozumie, co to znaczy widzieć, nie wie, co traci, nie widząc. Król René, słysząc rozmowę córki i Vaudémonta, z rozpaczą uświadamia sobie, że dziewczyna poznała skrywaną przed nią tajemnicę. Jolanta, przez całe życie pozbawiona woli, nie wie, czy chce widzieć, ale uczyni wszystko, co nakaze jej ojciec. Król przyznaje rację lekarzowi: uleczenie nie będzie możliwe bez jej wewnętrznego pragnienia. Aby rozbudzić w córce chęć odzyskania wzroku, René straszy ją, że jeśli kuracja się nie powiedzie, Vaudémont zginie. Jolanta zostaje uzdrowiona i ojciec zgadza się na jej małżeństwo z ukochanym. Zdolność widzenia nie przynosi Jolancie spodziewanej radości. Porażona widokiem świata, nie może nadziwić się, że ludzie, których kocha, wyglądają tak, jak wyglądają. Jednak miłość do Vaudémonta i ceremonia ślubna pomagają jej pokonać lęki.

ZAMEK SINOBRODEGO

Judyta opuściwszy rodzinny dom i dotychczasową spokojną, uporządkowaną egzystencję, rozpoczęła życie u boku Sinobrodego. Tajemnicza osobowość Sinobrodego hipnotyzuje ją – słyszała o nim przerażające pogłoski, obawia się, że jej nowe życie może oznaczać drogę bez powrotu, ale mimo to decyduje się wejść do jego domu. Gdy zamykają się za nią drzwi, Judyta wyznaje miłość Sinobrodemu, wierząc, że jej uczucie zmieni go i rozjaśni to ponure miejsce. Powtarza swoje wyznanie jak mantrę, pragnąc, by otworzyły się przed nią drzwi do siedmiu pomieszczeń. Pierwsze z nich to sala tortur, drugie – zbrojownia. Ich widok napędza ją przerażeniem. Za kolejnymi drzwiami kryją się skarbiec i ogród. Dopiero za piątymi drzwiami rozpościera się posiadłość

Sinobrodego. Judyta wszędzie widzi krew: na klejnotach, broni i kwiatkach. Nie chce podporządkować się woli Sinobrodego, który żąda niezadawania pytań i oczekuje od niej tylko miłości. Judyta ponownie wyznaje, że go kocha i prosi, żeby odsłonił przed nią swoje wnętrze, wyjawiał swoje lęki. Żąda, żeby otworzył wszystkie drzwi. Po otwarciu szóstych, za którymi znajduje się morze łez, Judyta rozumie już wszystko. Pozostały jeszcze siódme drzwi – za nimi kryje się przestrzeń między życiem i śmiercią. Tu przebywają w ukryciu poprzednie żony Sinobrodego. Przechodząc przez te drzwi, Judyta dołącza do nich. Na zawsze staje się częścią świata Sinobrodego. Zamyka się krąg jej wędrówki.

Przewidywany czas trwania – około trzech godzin i czterdziestu minut (jedna przerwa)

WALERIJ GIERGIJEW

DYRYGENT

Rosjanin, dyrektor Teatru Maryjskiego w Petersburgu, także główny dyrygent London Symphony Orchestra. Inicjator Festiwalu Gwiazd Białych Nocy i Festiwalu Nowych Horyzontów w Petersburgu, Festiwalu Wielkanocnego w Moskwie, Festiwalu Giergijewa w Rotterdamie, Międzynarodowego Festiwalu w Mikkeli w Finlandii i Festiwalu Morza Czerwonego w Eilat w Izraelu. Gościnnie

dyryguje m.in. Los Angeles Philharmonic, Royal Concertgebouw, Royal Philharmonic, Berliner Philharmoniker i NHK Symphony Orchestra, Tokyo. Jest laureatem wielu nagród, w tym Grammy, Nagrody im. D. Szostakowicza, Polar Music Prize, kawalerem Orderu Holenderskiego Lwa, japońskiego Orderu Wschodzącego Słońca i francuskiej Legii Honorowej.

ILJA BANNIK

RENÉ (BAS)

Ukrainiec, solista Teatru Maryjskiego w Petersburgu, laureat wielu międzynarodowych konkursów wokalnych, w tym dwukrotnie Plácido Domingo's Operalia Competition (2000, 2002) i Konkursu im. Rimskiego-Korsakowa (1998). Jego repertuar obejmuje dzieła rosyjskich kompozytorów (m.in. M. Glinki, A. Borodina, N. Rimskiego-Korsakowa, S. Prokofiewa, D. Szostakowicza, I. Strawińskiego), a także

W. A. Mozarta, G. Verdiego, G. Pucciniego, Ch. Gounoda, J. Offenbacha, A. Dvořáka, R. Wagnera i R. Straussa. Wystąpił w premierowym spektaklu *Wojny i pokoju* S. Prokofiewa w Opéra Bastille, w *Makbecie* G. Verdiego (Banko) – na Festival Verdi i Glyndebourne Festival Opera. Partię króla René śpiewał w Welsh National Opera w Cardiff oraz Royal Albert Hall w Londynie.

ALEKSIEJ MARKOW

ROBERT (BARYTON)

Rosjanin, solista Teatru Maryjskiego w Petersburgu. W Met wystąpił w rolach: Andrieja Bołkonskiego w *Wojnie i pokoju* S. Prokofiewa, Tomskiego w *Damie pikowej* P. Czajkowskiego, Marcella w *Cyganerii* G. Pucciniego, Hrabiego Di Luny w *Trubadurze* G. Pucciniego i Walentego w *Fauście* Ch. Gounoda. Jego repertuar obejmuje także m.in. partie: Eugeniusza Oniegina w operze P. Czajkowskiego,

Księcia Nottingham w *Robercie Devereux* i Henryka Ashtona w *Łucji z Lammermooru* G. Donizettiego, Jagona w *Otelli* i Renata w *Balu maskowym* G. Verdiego, Scarpia w *Tosce* G. Pucciniego i Amfortasa w *Parsifalu* R. Wagnera. W 2009 r. został uhonorowany Złotą Maską – najwyższą rosyjską nagrodą teatralną – za rolę Iwana Karamazowa w *Braciach Karamazow* A. Smielkowa.

PIOTR BECZAŁA

VAUDÉMONT (TENOR)

Pochodzi z Czechowic-Dziedzic, kształcił się w Katowicach. Zaliczany jest do czołowych tenorów lirycznych na świecie. Po studiach wyjechał do Linzu, do Landestheater, od 1997 r. śpiewał na scenie Opernhaus Zürich. Występuje m.in. w Covent Garden, Opéra national de Paris, San Francisco Opera, Teatro alla Scala i Bayerische Staatsoper. Świetne recenzje zyskały jego dwie solowe płyty

(*Salut!*, *Slavic Arias*), a nagrana z jego udziałem *Traviata* G. Verdiego otrzymała nominację do Nagrody Grammy. W Met występuje w *Manon* J. Masseneta (Kawaler des Grieux), *Rigoletcie* G. Verdiego (Księżę Mantui), *Fauście* Ch. Gounoda (rola tytułowa), *Rusałce* A. Dvořáka (Księżę), *Łucji z Lammermooru* G. Donizettiego (Edgar) i *Eugeniuszu Onieginie* P. Czajkowskiego (Leński).

ANNA NETREBKO

JOLANTA (SOPRAN)

Rosjanka. Jej międzynarodową karierę rozpoczął występ w *Don Giovannim* W. A. Mozarta na Salzburger Festspiele w 2002 r. (Donna Anna). W tym samym roku po raz pierwszy wystąpiła w Met (Natasza w *Wojnie i pokoju* S. Prokofiewa, partię tę śpiewała później także w Covent Garden, Teatro alla Scala i Teatro Real). Kolejne jej role na tej scenie to m.in.: Mimi w *Cyganerii*

G. Pucciniego, Elvira w *Purytanach* i Amina w *Lunatyczne V*. Belliniego, Antonia/Stella w *Opowieściach Hoffmanna* J. Offenbacha, tytułowe bohaterki w *Łucji z Lammermooru* i *Annie Boleyn* oraz Norina w *Don Pasquale* G. Donizettiego, a także Julia w *Romeo i Julii* Ch. Gounoda, Violetta Valéry w *Traviacie* G. Verdiego i Tatiana w *Eugeniuszu Onieginie* P. Czajkowskiego.

MICHAŁ PIETRENKO

SINOBRODY (BAS)

Rosjanin, solista Teatru Maryjskiego w Petersburgu. Laureat drugiej nagrody Elena Obratsova International Competition for Young Singers i nagrody P. Dominga (2003), zwycięzca Plácido Domingo's Operalia Competition (2005). Występuje w operach rosyjskich kompozytorów (M. Musorgskiego, I. Strawińskiego, M. Glinki, P. Czajkowskiego, D. Szostakowicza, S. Prokofiewa i in.), a także

G. Verdiego, H. Berlioza, J. Offenbacha, R. Straussa, W. A. Mozarta i R. Wagnera. W Met śpiewał już partie: Pistola w *Falstaffie* G. Verdiego, Hundinga w *Walkirii* R. Wagnera i Księcia Halickiego w *Kniazu Igorze* A. Borodina. W Opéra Bastille i Deutsche Staatsoper wykonywał partię Warlaama w *Borysie Godunowie* M. Musorgskiego i Komandora w *Don Giovannim* W. A. Mozarta.

NADJA MICHAEL

JUDYTA (SOPRAN)

Niemka. Karierę rozpoczęła jako mezzosopran. Jej repertuar obejmuje m.in. partie: Salome w operze R. Straussa (Teatro alla Scala, Covent Garden), Leonory w *Fideliu* L. van Beethovena (Wiener Staatsoper), Lady Makbet w *Makbecie* G. Verdiego (Bayerische Staatsoper i Metropolitan Opera), Medei w operze L. Cherubiniego (Théâtre Royal de la Monnaie, Théâtre des Champs

Elysées), Marii w *Wozzecku* A. Berga (Deutsche Staatsoper), Emilii Marty w *Sprawie Makropulos* L. Janáčka, a także Brangäne w *Tristanie i Izoldzie* R. Wagnera i Dydony w *Trojanach* H. Berlioza (z Chicago Symphony Orchestra, pod dyrekcją D. Barenboima i Z. Mehty) oraz partię tytułową w *Medei w Koryncie* J. S. Mayra. Występuje także w repertuarze współczesnym.

MARIUSZ TRELIŃSKI

REŻYSER

Reżyser filmowy, operowy i teatralny, dyrektor artystyczny Teatru Wielkiego-Opery Narodowej w Warszawie. Na tej scenie wyreżyserował m.in. *Wyrywacza serc* E. Sikory, *Madame Butterfly* G. Pucciniego (spektakl pokazany także w Washington National Opera, Teatrze Maryjskim i Israeli Opera), *Króla Rogera* K. Szymanowskiego, *Otella* i *Traviatę* G. Verdiego, *Eugeniusza*

Oniegina P. Czajkowskiego, *Don Giovanniego* W. A. Mozarta, *Cyganerię* G. Pucciniego, *Andreę Chéniera* U. Giordana i *Latającego Holendra* R. Wagnera. Jest laureatem wielu nagród, w tym Nagrody im. K. Szymanowskiego, Nagrody im. K. Swinarskiego, Nagrody Krytyki Artystycznej im. C. K. Norwida oraz Nagrody Ministra Spraw Zagranicznych za wybitne zasługi dla promocji Polski w świecie.



Prapremiera w Magyar Királyi Operaház w Budapeszcie – 24 maja 1918 roku
Premiera w The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 29 stycznia 2015 roku
Transmisja przedstawienia z The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 14 lutego 2015 roku
Przedstawienie w języku węgierskim z napisami w językach polskim i angielskim

ZAMEK SINOBRODEGO

A KÉKSZAKÁLLÚ HERCEG VÁRA

OPERA W JEDNYM AKCIE
LIBRETTO: BÉLA BALÁZS

OSOBY

Sinobrody _____ bas
Judyta _____ mezzosopran
Trzy żony Sinobrodego _____ postacie nieme

REALIZATORZY

reżyseria _____ Mariusz Treliński
dekoracje _____ Boris Kudlička
kostiumy _____ Marek Adamski
światło _____ Marc Heinz
projekcje wideo _____ Bartek Macias
efekty dźwiękowe _____ Mark Grey
choreografia _____ Tomasz Wygoda
dramaturg _____ Piotr Gruszczyński

OBSADA

Sinobrody _____ Michaił Pietrenko
Judyta _____ Nadja Michael
orkiestra
dyrygent _____ Walerij Giergijew

KOCHAJ MNIE I MILCZ

Mimo pozornie statycznej narracji Bartók po mistrzowsku buduje atmosferę napięcia, klaustrofobicznego zagrożenia, nieustannego spaceru nad krawędzią otchłani.

„Jestem samotny! Mam w Budapeszcie kilku znajomych, ale co rusz do mnie dociera, że jestem przeraźliwie samotny. I podejrzewam, że ta duchowa samotność jest moim przeznaczeniem. Rozglądam się za kimś, kto mógłby mi towarzyszyć w życiu, a mimo to zdaję sobie sprawę, że moje starania spełzną na niczym. Nawet gdybym kogoś takiego znalazł i tak wkrótce spotkałoby mnie gorzkie rozczarowanie” – pisał Bartók w liście do matki w 1905 roku. A jednak spróbował. Cztery lata później wziął cichy ślub z Mártą Ziegler, swoją studentką z budapeszteńskiej Akademii Muzycznej. W 1910 roku przyszedł na świat ich jedyny syn. W 1911 roku Bartók zadedykował żonie swoją jedyną operę *Zamek Sinobrodego*. Złowieszcza to dedykacja, bo głównym przesłaniem dzieła jest przeświadczenie o samotności jako trwałym i niezbywalnym elemencie ludzkiej egzystencji.

Dwudziestokilkuletni Bartók zainteresował się tradycyjną muzyką węgierską pod wpływem swojego przyjaciela Zoltána Kodály'a. W 1904 roku po raz pierwszy wyruszył w teren z fonografem, rejestrując popularne melodie chłopskie. Jego hobby szybko przeistoczyło się w pasję badawczą: po folklorze węgierskim przyszła kolej na eksplorację wiejskich tradycji słowackich, rumuńskich i bałkańskich. Kiedy Bartók zetknął się z twórczością Debussy'ego, skonstatował ze zdumieniem, że użycie skal pentatonicznych przez francuskiego kompozytora zdradza liczne pokrewieństwa ze schematami właściwymi dla wschodnioeuropejskiej muzyki ludowej. Postanowił ruszyć tą samą drogą, zbliżając się jeszcze bardziej do źródła. W zwrocie ku rodzimej tradycji dostrzegł nadzieję na swoiste „odmłodzenie” nowej twórczości.

Bartók znalazł sojusznika w osobie Béli Balázsa, młodego poety,

pisarza i filozofa, podówczas współlokatora Kodály'a, późniejszego współzałożyciela dyskusyjnej grupy intelektualistów Vasárnapi Kör (Krąg Niedzielny), którzy umiejętnie łączyli ideały awangardy z zamiłowaniem do rodzimego folkloru. Pierwszym adresatem powstałego w 1910 roku libretta Balázsa był Kodály, nie wyraził jednak chęci ubrania go w formę operową. Tymczasem Bartók z miejsca docenił walory tekstu, luźno nawiązującego do baśni Charles'a Perraulta oraz symbolistycznej sztuki *Pelléas et Mélisande* Maurice'a Maeterlincka, która posłużyła za kanwę dwóch oper z librettem belgijskiego dramaturga: *Peleasa i Melizandy* Debussy'ego i *Ariane et Barbe-bleue* (*Ariadny i Sinobrodego*) Paula Dukasa. Docenił być może dlatego, że Balázs, zachęcony przez Kodály'a, odniósł się także do transylwańskiej ballady ludowej o Annie Molnár, w której wykorzystano podobny topos literacki, zostawiając wszakże odbiorcy znacznie szersze pole do interpretacji opisanych wydarzeń. W historii Perraulta i jej siostrzanych wariantach Sinobrody jest seryjnym mordercą swoich żon, który zostaje zdemaskowany przez ostatnią, ciekawską wybrankę i ginie z rąk jej braci. Anna z ballady wiąże się z zagadkowym mężczyzną, którego podejrzewa o zgładzenie poprzednich oblubienic i któremu zadaje szereg „niedozwolonych” pytań. Podobnie jak Elza w *Lohengrinie* domaga się całej prawdy o ukochanym. Na próżno: prawdy i tak się nie dowie, za to zabije mężczyznę i na skradzionym mu koniu powróci na łono rodziny.

Introwertyczny Bartók zdawał się w pełni utożsamiać z takim ujęciem

narracji o Sinobrodym. W trakcie wspólnych z Balázsem prac nad librettem znów pisał do matki: „Kobiety powinny mieć taką samą swobodę jak mężczyźni. Powinny móc robić to samo, co mężczyźni – albo inaczej, mężczyźni nie powinni robić tego, czego nie wolno robić kobietom. Przynajmniej zawsze mi się tak wydawało. Kiedy się jednak głębiej nad tym zastanowiłem, doszedłem do wniosku, że kobiety tak bardzo różnią się od mężczyzn, że pod pewnymi względami powinno się od nich więcej wymagać. Ale wówczas mogą się poczuć ograniczone, co okaże się opłakane w skutkach. I tak wracamy do punktu wyjścia”.

Judyta z opery Bartóka dokonała świadomego wyboru. Opuściła pełen blasku dom rodziców, żeby wydać się za tajemniczego, pograżonego w dziwnym smutku mężczyznę. Jego zamek jest ciemny i wilgotny. Mimo zapewnień Sinobrodego, że nic nie zdoła go oświetlić, Judyta doprasza się otwarcia drzwi, by wpuścić do środka choć odrobinę słońca. Pierwszy pokój okazuje się izbą tortur, z której dobiega czerwone światło. Zszokowana kobieta wymusza na Sinobrodym, żeby uchylał kolejne wrota. W zbrojowni światło jest żółto-czerwone, w skarbcu złociste, w ogrodzie niebiesko-zielone, w książęcych posiadłościach oślepiająco białe. Cóż z tego, skoro Judyta wszędzie widzi krew i nie wierzy słowom męża, że w tym zamku nie będzie już jaśniej. Za szóstymi drzwiami, w mroku, rozpościera się jezioro łez. Judyta zasypuje udręczonego księcia gradem pytań, ignoruje jego błagalne „Kochaj mnie i milcz!” Teraz jest już

pewna, że za siódmymi drzwiami kryją się zwłoki pomordowanych żon. Klucz obraca się w ostatnim zamku. W srebrzystej poświacie rysują się sylwetki trzech żon Sinobrodego. Pierwsza była oblubienicą poranka jego życia, druga przyszła w południe, trzecia o zmierzchu. Judyta będzie towarzyszką jego bezgwiazdnej nocy. Siódme drzwi zatrząskują się za wybranką. Sinobrody zostaje sam. Preraźliwie samotny jak Bartók.

Ten naładowany symboliką dramat pustki i niezrozumienia toczy się w regularnym rytmie ludowego węgierskiego ośmio głoskowca. Przepaść dzieląca Judytę i Sinobrodego została odzwierciedlona w ich śpiewie: mimo że oboje „przemawiają” do siebie krótkimi, osadzonymi w średnicy ludzkiego głosu, pozbawionymi ornamentów zdaniami, partia Judyty jest znacznie bardziej dramatyczna w wyrazie niż pełne cierpienia, stępienie bólem frazy księcia. Większość barw, obrazów i stanów duchowych ewokuje orkiestra: począwszy od przewijającego się przez całą operę motywu krwi, odmalowanej dysonansowym interwałem sekundy małej, poprzez ekspresyjne mikropoematy symfoniczne, zawierające muzyczny opis każdej z kolejnych komnat, aż po wyrafinowaną grę materiałem tonalnym, gdzie skrajnie odległe Fis-dur i C-dur reprezentują odpowiednio ciemność i światłość, duszę księcia i duszę Judyty. Mimo pozornie statycznej narracji Bartók po mistrzowsku buduje atmosferę napięcia, klaustrofobicznego zagrożenia, nieustannego spaceru nad krawędzią otchłani.

Bartók ukończył partyturę w niespełna pół roku, żeby zdążyć przed terminem zgłaszania prac na konkurs imienia Ferencza Erkela, zorganizowany w 1911 roku przez węgierski Komitet Sztuk Pięknych. Materiał zwrócono z adnotacją „niewykonalne”. Kompozytor wprowadził szereg poprawek i rok później zgłosił *Zamek Sinobrodego* do konkursu wydawnictwa Rózsavölgyi. Tym razem opera okazała się „nieteatralna”. W roku 1915 Bartók napisał do żony Márty: „Teraz już wiem, że za życia tego nie usłyszę. Prosiłaś, żebym zagrał ci to na fortepianie, ale boję się, że nie dam rady. Mimo wszystko postaram się, żebyśmy mogli razem opłakać nasz utwór”. Na szczęście sukces baletu *Drewniany książę* w 1917 roku uutorował drogę na scenę także *Zamkowi Sinobrodego*. W maju 1918 roku opera doczekała się prapremiery w Budapeszcie, pod batutą Egisto Tango, w ramach wieczoru uzupełnionego po przerwie *Drewnianym księciem*. Pierwszym wykonawcą partii Sinobrodego był Oszkár Kálmán, w postaci Judyty wcieliła się Olga Hasselbeck. Dzieło przebijało się z trudem do serc i umysłów publiczności. Po upadku Węgierskiej Republiki Rad i ucieczce sympatyzującego z nią Balázsa zeszło z węgierskich afiszów aż do 1936 roku. Prawdziwej chwały doczekało się dopiero po wojnie i śmierci kompozytora. W Polsce zabrzmiało po raz pierwszy w 1963 roku, na scenie Opery Warszawskiej, pod dyrekcją muzyczną Bohdana Wodiczki. Spektakl w scenografii Tadeusza Kantora wyreżyserował Aleksander Bardini.

„Za życia nie usłyszę tej opery”, pisał Bartók. Usłyszał. „Rozglądam się za kimś, kto mógłby mi towarzyszyć w życiu, a mimo to zdaję sobie sprawę, że moje starania spełzną na niczym”, poskarżył się matce. Ożenił się z Mártą Ziegler. „Nawet gdybym kogoś takiego znalazł i tak

wkrótce spotkałoby mnie gorzkie rozczarowanie”. Rozwiódł się z Mártą po piętnastu latach małżeństwa i dwa miesiące później ożenił z młodszą o dwadzieścia trzy lata Dittą Pásztor. Mimo długich okresów duchowej samotności poszczęściło mu się jednak bardziej niż Sinobrodemu.

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; stała współpracownica „Tygodnika Powszechnego”, „Teatru” i Programu 2 Polskiego Radia, gdzie jest jednym z dwójga stałych sędziów (drugim jest Kacper Miklaszewski) Trybunału Dwójki; prowadzi blog o operze i sztuce wokalnejskiej „Upiór w operze” (www.atorod.pl)



PLAN TRANSMISJI

14 MARCA 2015

w Filharmonii Łódzkiej i kinie Zorza

godz. 18.00

w kinie Kijów.Centrum godz. 17.45

GIOACHINO ROSSINI

„PANI JEZIORA”

wykonawcy: Joyce DiDonato,
Daniela Barcellona, Juan Diego Flórez,
John Osborn, Oren Gradus
Michele Mariotti – dyrygent
Paul Curran – reżyseria

przewidywany czas trwania:
trzy i pół godziny

25 KWIETNIA 2015

w Filharmonii Łódzkiej i kinie Zorza

godz. 18.30

w kinie Kijów.Centrum godz. 18.15

PIETRO MASCAGNI

„RYCERSKOŚĆ WIEŚNIACZA”

wykonawcy: Eva-Maria Westbroek,
Marcelo Álvarez, Željko Lučić

RUGGERO LEONCAVALLO

„PAJACE”

wykonawcy: Patricia Racette,
Marcelo Álvarez, George Gagnidze,
Lucas Meachem
Fabio Luisi – dyrygent
David McVicar – reżyseria

przewidywany czas trwania:
trzy i pół godziny

Plan transmisji dotyczy trzech ośrodków:
Filharmonii Łódzkiej, kina Kijów.Centrum
w Krakowie i kina Zorza w Rzeszowie



**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)



Bank Polski

kijów • • • centrum

ADRES

al. Krasińskiego 34, 30-101 Kraków
12 433 00 33
www.kijow.pl

**PATRONAT HONOROWY OBJAŁ
MARSZAŁEK WOJEWÓDZTWA MAŁOPOLSKIEGO
MAREK SOWA**

Budynek kina jest przystosowany do potrzeb osób niepełnosprawnych.
Transmisje odbywają się w dużej sali kina KIJÓW.CENTRUM.
Sala otwierana jest 20 minut przed transmisją.
Mile widziane stroje wieczorowe.

REZERWACJA I SPRZEDAŻ BILETÓW

12 433 00 33
kijow@kijowcentrum.pl
www.kijow.pl
(honorujemy karty płatnicze)

SPRZEDAŻ BILETÓW GRUPOWYCH

603 100 645
m.michna@apollofilm.pl
www.kijow.pl

MECENASI TRANSMISJI



PATRONI TRANSMISJI





ADRES

ul. 3 Maja 28, 35-030 Rzeszów
17 853 26 37 / zorza@kinozorza.pl
www.kinozorza.pl

REZERWACJA I SPRZEDAŻ BILETÓW

17 853 26 37
zorza@kinozorza.pl
www.kinozorza.pl
(honorujemy karty płatnicze)

PATRONAT HONOROWY OBJĄŁ PREZYDENT MIASTA RZESZÓWA



WSPÓŁORGANIZATORZY



PATRONAT MEDIALNY



SPONSORZY I PARTNERZY THE METROPOLITAN OPERA

Realizacja cyklu „The Metropolitan Opera: Live in HD” jest możliwa dzięki grantowi Neubauer Family Foundation

Transmisje „The Metropolitan Opera: Live in HD” są wspierane przez

Bloomberg jest główną firmą sponsorującą cykl „The Metropolitan Opera: Live in HD”.

Toll Brothers[®]
America's Luxury Home Builder™

Bloomberg



**Filharmonia
Łódzka**

im. Artura
Rubinsteina

Institucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

WYDAWCA

Filharmonia Łódzka
im. Artura Rubinsteina
w porozumieniu
z Apollo Film Sp. z o.o.

OPRACOWANIE PROGRAMU

Agnieszka Smuga

PROJEKT GRAFICZNY

Mamastudio

ZDJĘCIA

Marty Sohl/Met

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

5 lutego 2015 r.



**Filharmonia
Łódzka**

im. Artura
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

**APOLLO
FILM**
SPÓŁKA Z O.O.