

The Metropolitan  
Opera 



RIGOLETTO

GIUSEPPE  
VERDI



Filharmonia  
Łódzka  
im. Artura  
Rubinsteina

DYREKTOR NACZELNY  
FILHARMONII ŁÓDZKIEJ  
TOMASZ BĘBEN

DYREKTOR ARTYSTYCZNY  
FILHARMONII ŁÓDZKIEJ  
LECH DZIERŻANOWSKI

DYRYGENT I SZEF ORKIESTRY  
FILHARMONII ŁÓDZKIEJ  
DANIEL RAISKIN

CHÓRMISTRZ I SZEF CHÓRU  
FILHARMONII ŁÓDZKIEJ  
DAWID BER

The Met  
ropolitan  
Opera 

DYREKTOR GENERALNY MET  
PETER GELB

DYREKTOR MUZYCZNY MET  
JAMES LEVINE



GIUSEPPE VERDI (1813–1901)

# RIGOLETTO

OPERA (MELODRAMMA) W TRZECH AKTACH

LIBRETTO: FRANCESCO MARIA PIAVE WEDŁUG DRAMATU „KRÓL SIĘ BAWI” WIKTORA HUGO

## OSOBY

KSIAŻĘ MANTUI — TENOR  
RIGOLETTO — BARYTON  
*jego blazen*

GILDA — SOPRAN  
*jego córka*

SPARAFUCILE — BAS  
*bandyta*

MADDALENA — ALT  
*jego siostra*

GIOVANNA — MEZZOSOPRAN  
*opiekunka Gildy*

HRABIA MONTERONE — BARYTON  
MARULLO — BARYTON  
*kawaler*

BORSA — TENOR  
*dworzanin*

HRABIA CEPRANO — BAS  
HRABINA — MEZZOSOPRAN  
*jego żona*

ODŹWIERNY — TENOR  
PAŹ KSIĘŻNEJ — MEZZOSOPRAN

KAWALEROWIE, DAMY, PAZIOWIE, HALABARDNICY

CZAS I MIEJSCE AKCJI:

MANTUA I OKOLICE, XVI WIEK  
(W PRZEDSTAWIENIU: LAS VEGAS,  
LATA SZEŚĆDZIESIĄTE XX WIEKU)

PRAPREMIERA W TEATRO LA FENICE W WENECJI  
11 MARCA 1851

PREMIERA W THE METROPOLITAN OPERA W NOWYM JORKU  
28 STYCZNIA 2013 ROKU

## REALIZATORZY

REŻYSERIA — MICHAEL MAYER  
DEKORACJE — CHRISTINE JONES  
KOSTIUMY — SUSAN HILFERTY  
ŚWIATŁO — KEVIN ADAMS  
RUCH SCENICZNY — STEVEN HOGGETT

## OBSADA

KSIAŻĘ MANTUI — PIOTR BECZAŁA  
RIGOLETTO — ŻELJKO LUČIĆ  
GILDA — DIANA DAMRAU  
SPARAFUCILE — ŠTEFAN KOCÁN  
MADDALENA — OKSANA WOŁKOWA  
GIOVANNA — MARIA ZIFCHAK  
HRABIA MONTERONE — ROBERT POMAKOV  
MARULLO — JEFF MATTSEY  
BORSA — ALEXANDER LEWIS  
HRABIA CEPRANO — DAVID CRAWFORD  
HRABINA — EMALIE SAVOY  
ODŹWIERNY — EARLE PATRIARCO  
PAŹ KSIĘŻNEJ — CATHERINE CHOI

CHÓR, ORKIESTRA THE METROPOLITAN OPERA  
W NOWYM JORKU

DYRYGENT — MICHELE MARIOTTI

PRZEDSTAWIENIE TRWA OKOŁO TRZECH I PÓŁ GODZINY  
(Z DWIEMA PRZERWAMI)

PRZEDSTAWIENIE W JĘZYKU WŁOSKIM Z NAPISAMI  
W JĘZYKACH POLSKIM I ANGIELSKIM

# STRESZCZENIE LIBRETTA

---

## **Akt pierwszy**

W kasynie Księżę chwali się swoimi podbojami wśród kobiet. Tańczy z Hrabinią Ceprano, a garbaty pomocnik Księcia, Rigoletto, niegdyś komik, kpi z Hrabiny, drażniąc jej bezradnego męża, Hrabiego Ceprano. Marullo, jeden z towarzyszy Księcia, przekazuje najnowszą plotkę: ponoć Rigoletto ukrywa w swoim mieszkaniu młodą kochankę. Rigoletto, nieświadom tego, o czym mówią goście, nadal wyśmiewa Hrabiego Ceprano, który wraz z innymi zastanawia się, jak go ukarać. Przez tłum przeciska się Monterone, arabski potentat, który oskarża Księcia o uwiedzenie córki. Rigoletto naśmiewa się również z niego. Aresztowany Monterone przeklina Rigoletta.

Rigoletta niepokoi kłątwa Monterone. Spotyka Sparafucile, płatnego zabójcę, który oferuje mu swoje usługi. W trakcie rozmowy Rigoletto uświadamia sobie, że jego język jest ostry jak nóż mordercy. Przybywszy do domu, serdecznie wita się ze swoją córką, Gildą. Obawiając się o jej bezpieczeństwo, prosi gospodynię, Giovannę, aby nie wpuszczała nikogo do mieszkania. Kiedy Rigoletto wychodzi, pojawia się Księżę. Przekupuje Giovannę, a ta pozwala mu wejść. Księżę, który udaje biednego studenta, wyznaje Gildzie miłość, opowiada, że podziwiał ją w kościele. Po jego

odejściu Gilda, szykując się do snu, snuje miłosne marzenia. W pobliżu domu Rigoletta gromadzą się towarzysze Księcia, którzy chcą porwać „kochankę” garbusa. Nadchodzącego Rigoletta okłamują, mówiąc, że zamierzają porwać Hrabinię Ceprano. Rigoletto pomaga porywaczom, nie wiedząc, że ofiarą jest jego córka. Gdy odkrywa, że Gilda zniknęła, rozumie, że go oszukano i przypomina sobie przekleństwo Monterone.

## **Akt drugi**

Goszczący w kasynie Księżę dowiaduje się, że uprowadzono Gildę, ale nie zna sprawców. Dowiedziawszy się od swoich towarzyszy, że to oni porwali dziewczynę z mieszkania Rigoletta, śpieszy do niej. Nadchodzi poszukujący córki Rigoletto. Zgromadzeni są zdumieni, słysząc, że Gilda nie jest jego kochanką, ale nie pozwalają mu wejść do pomieszczenia, w którym przebywa Księżę. Wzburzony Rigoletto wyrzuca im okrucieństwo i błaga, by zwrócono mu jego dziecko. Wbiega zapłakana Gilda i Rigoletto nakazuje wszystkim wyjść. Zostawszy sama z ojcem, Gilda opowiada mu o zalotach Księcia, porwaniu i uwiedzeniu. Kiedy Rigoletto widzi prowadzonego przez ludzi Księcia Monterone, przysięga, że pomści jego i swoją hańbę. Gilda prosi ojca, by wybaczył Księżciu.

### **Akt trzeci**

W obskurnym klubie na obrzeżach miasta, gdzie mieszka ją Sparafucile i jego siostra Maddalena, przebywający tam Księżę wyśmiewa zmienność kobiet. Gilda i Rigoletto podglądają przez okno, jak Księżę zaleca się do Maddaleny. Rigoletto nakazuje córce, aby opuściła miasto w męskim przebraniu, a Sparafucile zleca zamordowanie Księcia. Maddalena nakłania brata, by oszczędził przystojnego nieznajomego, a zabił garbusa. Bandyta odmawia, ale postanawia zabić następną osobę, która zjawi się w klubie. Słyszczą ich rozmowę Gilda decyduje się poświęcić dla Księcia. Wchodzi do klubu i otrzymuje cios nożem. Pojawia się Rigoletto i Sparafucile przekazuje mu zawinięte w płaszcz ciało. Rigoletto triumfuje, bo jest przekonany, że to ciało Księcia, tymczasem z oddali dobiega go głos rzekomej ofiary. Gorączkowo rozwija płaszcz i widzi swoją córkę, która umierając, prosi go o przebaczenie. Prerażony Rigoletto ponownie przypomina sobie przekleństwo Monterone.

## MICHAEL MAYER

Amerykański reżyser filmowy i teatralny, absolwent New York University. Początkowo pracował jako aktor, począwszy od 1990 r. zajmuje się reżyserią, był wykładowcą na New York University, w Lincoln Center Theatre Institute i w Juilliard School. Głównie reżyseruje na Broadwayu i Off-Broadwayu, wiele z jego realizacji zostało uhonorowanych znaczącymi nagrodami bądź nominacjami. Dwukrotnie otrzymał Nagrodę Tony: w 1998 r. za reżyserię *Widoku z mostu* A. Millera i w 2007 r.

## REŻYSER

za reżyserię musicalu *Przebudzenie wiosny* D. Sheika, będącego adaptacją dramatu F. Wedekinga. Warto odnotować, że jest autorem nowojorskiej inscenizacji sztuki J. Głowackiego *Antygona w Nowym Jorku*. Po piętnastu latach pracy na Broadwayu wyreżyserował swój pierwszy film – *Dom na krańcu świata* z C. Farellem i R. Wright Penn (2004). Aktualnie pracuje dla telewizji NBC. To jego pierwsza realizacja w Met.

## PIOTR BECZAŁA

Polak, 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. Od roku 2000 stopniowo zdobywa najsłynniejsze sceny świata – występuje m.in.: w Covent Garden, Opéra national de Paris, San Francisco Opera, La Scali czy Bayerische Staatsoper. Jego kreację w *Wertherze* J. Masseneta uznano za najlepszą rolę sezonu w monachijskiej Staatsoper. Zachwyił jako Riccardo w *Balu maskowym* G. Verdiego w Staatsoper w Berlinie: „Od czasu Pavarottiego nie było

## KSIĄŻĘ MANTUI (TENOR)

tak znakomitego wykonawcy tej roli” – napisał jeden z niemieckich krytyków. Świetne recenzje zyskała też jego pierwsza solowa płyta *Salut!*, a nagrana z jego udziałem *Traviata* G. Verdiego otrzymała nominację do Nagrody Grammy. Na Salzburger Festspiele w 2008 r., gdzie śpiewał partię Księcia w *Rusalcie* A. Dwořáka, był przyjmowany entuzjastycznie. W Met występuje w *Manon* J. Masseneta (Kawaler des Grieux), *Eugeniuszu Onieginie* P. Czajkowskiego (Leński) oraz w *Lucji z Lammermooru* G. Donizettiego (Edgar).

## ŻELJKO LUČIĆ

Serbski śpiewak jest aktualnie uznawany za jednego z najwybitniejszych barytonów verdiowskich. W Met wystąpił już w roli Makbeta (transmisja HD w 2008 r.), Nabucca, Hrabiego Di Luny w *Trubadurze* i Germonta w *Traviacie*, a także Henryka Ashtona podczas tournée zespołu po Japonii z przedstawieniami *Lucji z Lammermooru* G. Donizettiego, Michele w *Plaszczu* G. Pucciniego i Barnaby w *Giocondzie* A. Ponchiello. Śpiewa także w Covent Garden, Oper Köln, Teatro alla Scala, Wiener Staatsoper i Bayerische Staatsoper. Latem ubiegłego roku wystąpił na Salzburger Festspiele – w roli Makbeta w przedstawieniu

## RIGOLETTO (BARYTON)

w reżyserii P. Steina pod dyrekcją R. Mutiego. W repertuarze ma jeszcze m.in. partie: Jagona w *Otellu*, Millera w *Luizie Miller*, Don Carlosa w *Mocy przeznaczenia* i *Ernanim*, tytułową w *Simonie Boccanegrze*, Rodriga w *Don Carlosie*, Renata w *Balu maskowym* i Amonasra w *Aidzie* G. Verdiego, a także Scarpii w *Tosce*, tytułową w *Giannim Schicchim* oraz Sharplessa w *Madame Butterfly* G. Pucciniego i Jeleckiego w *Damie pikowej* P. Czajkowskiego. W ubiegłym sezonie artystycznym partię Rigoletta śpiewał w Opéra national de Paris, San Francisco Opera i Lyric Opera w Chicago.

## DIANA DAMRAU

Niemka, absolwentka Musikhochschule w Würzburgu. Jej międzynarodowa kariera rozpoczęła się w 2002 r. po występach w Monachium, Berlinie, Dreźnie i Hamburgu. Wkrótce pojawiła się na scenach i estradach w Wiedniu, Brukseli, Waszyngtonie, w Londynie i na Salzburger Festspiele, występując w przedstawieniach i koncertach pod dyrekcją P. Bouleza, sir C. Davisa, N. Harnoncourta, L. Maazela, Z. Mehty i R. Mutiego. Szczególnie ceniona jest za wykonania partii sopranowych w operach W. A. Mozarta i R. Strausa. W 2004 r. wystąpiła w głównej roli w przedstawieniu *L'Europa riconosciuta* A. Salieriego pod

## GILDA (SOPRAN)

dyrekcją R. Mutiego w La Scali, trzy lata później dała tam recital. W 2007 r. ukazała się jej płyta *Arie di bravura*, zawierająca arie z oper W. A. Mozarta, A. Salieriego i V. Righiniego. W Met wystąpiła już w roli Królowej Nocy w *Czarodziejskim flecie* i Konstancji w *Urowadzeniu z seraju* W. A. Mozarta, Zerbinetty w *Ariadnie na Naksos* i Aithry w *Helenie egipskiej* R. Straussa, Marii w *Córcie pułku* i Lucji w *Lucji z Lammermooru* G. Donizettiego oraz Hrabiny Adeli w *Hrabim Ory* i Rozyny w *Cyruliku sewilskim* G. Rossiniego.

## ŠTEFAN KOCÁN

Słowak, absolwent Akademii Muzycznej w Bratysławie i Konserwatorium w Wiedniu. W 2001 r. otrzymał Nagrodę Specjalną konkursu Hans Gabor Belvedere w Wiedniu. Wykonuje różnorodny repertuar: od utworów barokowych do współczesnych (m.in. Garonte w *Orfeuszu* C. Monteverdiego, Komandor w *Don Giovannim*, Sarastro w *Czarodziejskim flecie* i Osmin w *Uprowadzeniu z seraju* W. A. Mozarta, Rajmund w *Łucji z Lammermooru*, Dulcamara w *Napoju miłosnym* i tytułowa partia w *Don Pasquale* G. Donizettiego, a także Wielki Inkwizytor i Filip II w *Don Carlosie* oraz Banko w *Makbecie* G. Verdiego,

## OKSANA WOŁKOWA

Pochodząca z Mińska śpiewaczka jest laureatką wielu konkursów wokalnych, na międzynarodowych konkursach im. M. Glinki oraz A. Dwořaka zdobyła pierwsze nagrody. Jej repertuar obejmuje m.in. tytułową partię w *Carmen* G. Bizeta, Kończakówny w *Kniaziu Igorze* A. Borodina, Maryny Mniszchówny w *Borysie Godunowie* M. Musorgskiego, Liubaszy w *Carskiej narzeczonej* M. Rimskiego-Korsakowa, Olgi w *Eugeniuszu Onieginie* oraz Poliny w *Damie pikowej* P. Czajkowskiego, a także Feneny w *Nabuccu* i Flory Bervoix w *Traviacie* G. Verdiego. Na koncertach bierze udział w wykonaniach dzieł J. S. Bacha, P. Czajkow-

## MICHELE MARIOTTI

Włoch, absolwent Conservatorio Rossini w Pesaro (gdzie studiował kompozycję) i Accademia Musicale Pescarese (gdzie studiował dyrygenturę). Główny dyrygent Teatro Comunale w Bolonii (w 2007 r. zastąpił na tym stanowisku D. Gattiego). Pierwsze trzy przygotowane przez niego w bolońskim teatrze przedstawienia (*Simon Boccanegra* G. Verdiego, *Sroka złodziejka* G. Rossiniego i *Purytanie* V. Belliniego) zyskały znakomite oceny krytyków i zostały nagrane przez Decca i ArtHaus Musik. Sukcesem okazały się także jego pierwsze występy w Stanach Zjednoczonych: w Washington National Opera i Los Angeles Opera poprowa-

## SPARAFUCILE (BAS)

Mefistofeles w *Fauście* Ch. Gounoda, Kecal w *Sprzedanej narzeczonej* B. Smetany i Gremin w *Eugeniuszu Onieginie* P. Czajkowskiego). Można go także posłuchać w dziełach S. Prokofiewa i Ph. Glassa. Występuje w Staatsoper w Wiedniu, Theater Basel, Tokio Opera Nomori, The Royal Danish Opera w Kopenhadze, Teatro del Liceu w Barcelonie, teatrach operowych w Essen, Kassel, Ferrarze, Modenie, Linzu i rodzinnej Bratysławie. Współpracuje z Filharmonią w Luksemburgu. Słyszeliśmy go już w partii Ferranda w *Trubadurze* oraz Ramfisa w *Aidzie* G. Verdiego.

## MADDALENA (MEZZOSOPRAN)

skiego, W. A. Mozarta, G. Verdiego i S. Prokofiewa. W sezonie 2011/2012 wystąpiła w Opéra de Nice (Małgorzata w *Potępieniu Fausta* H. Berlioz), Teatro Massimo w Palermo (Laura w *Gioccondzie* A. Ponchiellego), Teatro San Carlo w Neapolu (Santuzza w *Rycerskości wieśniaczej* P. Mascagniego), Litewskiej Operze Narodowej w Rydze (Carmen) i wielokrotnie w Teatrze Bolszoi w Moskwie. Partią Maddaleny debiutuje w Metropolitan Opera, wkrótce zaśpiewa tytułową partię w *Carmen* i partię Olgi w *Eugeniuszu Onieginie*.

## DYRYGENT

dził dwa różne spektakle *Cyrulika sewilskiego* G. Rossiniego. Dyrygował recitalami J. D. Flóreza i R. Villazóna w Gran Teatre del Liceu w Barcelonie i Théâtre des Champs-Élysées w Paryżu. Współpracuje m.in. z Orchestra Sinfonica di Pesaro, Arturo Toscanini Philharmonic Orchestra i Maggio Musicale Fiorentino Orchestra. W Met występuje począwszy od tego sezonu. Wkrótce w Opéra Bastille poprowadzi przedstawienia *Purytanów* V. Belliniego, a w Royal Opera House, Covent Garden – *Dziewicy z jeziora* G. Rossiniego.





LOUNGE

BAR JACKPOT

The Other Room  
GOOD DRINKS

SMOKIN' GOOD TIME





Tropic Room  
Cocktails



NIEZALEŻNIE OD TEGO, CZY RIGOLETTO BĘDZIE W PRZYSZŁOŚCI CIERPIĄCYM OJCEM, CZY TEŻ ZAŚLEPIONYM W SWYM ZACIETRZEWIENIU MŚCICIELEM HONORU CÓRKI, NIGDY NIE ZAGRA JUŻ DAWNEJ ROLI.

## FILOZOFIA MASKI W ZWIERCIADLE OPERY. RZECZ O RIGOLETCIE VERDIEGO

---

### 1.

W kwietniu 1850 roku trzydziestosiedmioletni Giuseppe Verdi, podówczas już wzięty autor szesnastu oper, podpisał z weneckim Teatro La Fenice umowę na skomponowanie kolejnego dzieła scenicznego. Wystawienie nowej opery, do której libretto miał przygotować poeta Francesco Maria Piave, zaplanowano na karnawał roku następnego. Początkowo Verdi rozważał możliwość dokonania operowego przekładu słynnego *Keana* Aleksandra Dumasa-ojca, jednak dość szybko porzucił ten pomysł i swoją uwagę skierował na napisaną przez Wiktora Hugo w 1832 roku sztukę pt. *Król się bawi*.

Sprawnie napisany *Król się bawi* jest dramatem, który i dzisiaj czyta się z dużą satysfakcją, chociaż raczej jako świadectwo romantycznego zauroczenia szekspiryzmem niż z poczuciem obcowania z nową jakością w historii europejskiego teatru. Zachwyty Verdiego nad tym dziełem, jako „jednej z największych kreacji, które teatr wszystkich krajów i wszystkich epok mógł z siebie wydać”, były zdecydowanie przesadzone. Ale trudno też z tego powodu czynić kompozytorowi wyrzuty, skoro niewątpliwie brakowało mu dystansu czasowego do wydania bardziej obiektywnej oceny.

*Król się bawi* odebrany został powszechnie jako dramat o wymowie antymonarchistycznej, dlatego zdjęto go z afisza natychmiast po prapremierze w 1832 roku i w efekcie skutecznych posunięć cenzury teatralnej nie wystawiano

w Paryżu aż przez pięćdziesiąt następnych lat. Toteż nie powinno nikogo dziś dziwić, iż celem uzyskania zgody ówczesnych decydentów librecista i kompozytor, pragnący, aby pod względem treści i układu scen opera przylegała możliwie najściślej do dramatycznego oryginału, uciekali się do rozmaitych forteli, raczej natury kosmetycznej, które miały spowolnić puls rozhisteryzowanych przez nadmierną podejrzliwość cenzorów. Artyści najpierw zrezygnowali więc z oryginalnego tytułu, obstając przez jakiś czas przy *Kłątwie* (względnie *Kłątwie pana Saint-Vallier*). Kiedy okazało się, iż poczynione przez francuskiego pisarza aluzje do historycznych postaci, szczególnie zaś do panującego w szesnastowiecznej Francji króla Franciszka I, nie zyskują cenzorskiej akceptacji, pojawiła się konieczność zamiany imion bohaterów na fikcyjne i zmiany miejsca akcji (z Paryża przeniesiono ją do Mantui). Wreszcie obawy cenzorów, aby bohaterem opery nie stał się – jak u Hugo – demoralizowany władca, sprawiły, iż akcent musiał zostać przesunięty na postać błazna Trybuleta, którego zmienione imię dało operze nacechowany znaczeniowo tytuł (franc. „rigolo” to po polsku wesołek). Ostatecznie dzieło – określone w partyturze w myśl powszechnie obowiązującej wówczas konwencji jako *melodramma in tre atti* – zgodnie z oczekiwaniami dyrekcji La Fenice miało swoją prapremierę 11 marca 1851 roku; stała się ona wielkim triumfem jego twórcy.

Dzisiaj może pojawić się pytanie, czemu utwór Verdiego i Piavego był tak drobiazgowo przepuszczany przez cenzor-

skie sito. Działo się tak dlatego, iż jeszcze przez cały wiek XIX opera, podobnie jak we wcześniejszych stuleciach, była gatunkiem nieporównanie ważniejszym od dramatu. To spektakle operowe wywoływały największe kontrowersje, które niekiedy, w skrajnych przypadkach, wywoływały nawet zamieszki na tle politycznym. Opera była więc ówczesnie najpotężniejszym medium artystycznym, którego – gdy zachodziły obawy o treści niesione przez libretto – nie mogły pozostawić bez „troskliwej opieki” żadne, choćby najbardziej liberalne, rządy europejskie.

## 2.

Zarówno *Król się bawi*, jak i *Rigoletto* to utwory, które można uznać za rodzaj „traktatu” o transgresji, o pozytkach i szkodach, jakie może dać maska, przebranie, zazdrosne skrywanie swojej prawdziwej tożsamości. Zatrzymajmy się przy tym problemie nieco dłużej.

Tytułowy bohater opery – podobnie jak w dramacie – dworski błazen to postać, która nosi maskę przypisaną jej od urodzenia i jest z nią niemal fizycznie zrośnięta. Dzięki tej właściwości garbus Rigoletto figuruje na długiej liście tych bohaterów francuskiego pisarza, którzy przez swoje fizyczne upośledzenie zmuszeni zostali do odgrywania przed światem zewnętrznym ról, a których – gdyby tylko było im to dane – zapewne nigdy by z własnej woli nie wybrali. Powołany do często quasi-aktorskiego rozweselania swego władcy Rigoletto-Trybulet, kosztem godności i honoru ludzi z dworskiego otoczenia, w twórczości Hugo ma przynajmniej dwóch, nie mniej od niego znanych, literackich współbraci – Quasimoda z *Katedry Najświętszej Marii Panny w Paryżu* i Gwynplaine’a z *Człowieka Śmiechu*. Zwłaszcza w świadomości drugiego z tych protagonistów, jarmarcznego komika i kuglarza o fizjono-

mii potwora, podobnie jak we wnętrzu samego Rigoletta, dialektyka tego, co zewnętrzne, powierzchniowe, właściwe dla maski, z tym, co wewnętrzne, głębokie, typowe dla duszy, wywołuje szczególnie silne napięcie. Rigoletto – ale tylko ten z początku pierwszego aktu – w sposób modelowy dowodzi, że transgresja, metaforyczne (bo przecież na ogół nie dosłowne) przebranie się bądź zakładanie masek może pociągać za sobą nawet utratę duszy. Na początku opery obserwujemy go jako jednostkę pozbawioną jakichkolwiek dylematów moralnych, z całkowitą bezwzględnością dążącą wyłącznie do umacniania swojej władzy (faktycznie zdobywa w państwie ogromne wpływy dzięki manipulowaniu Księciem Mantui, który chętnie wdziewa podsuwaną mu notorycznie maskę uwodziciela i prawie bezrefleksyjnie – ku przerażeniu poddanych – akceptuje wszelkie sugestie trefnisia dotyczące wyboru kolejnych „kandydatek do zbezczeszczenia”). Jednak etap demoralizacji, na którym znajduje się Rigoletto kiedy go poznajemy, nie odznacza się jeszcze – z ogromnym pozytkiem dla dramaturgii opery – bezpowrotnym zatraceniem przez błazna jego duszy. Rigoletto tedy nie jest nudną, jednowymiarową postacią. Wręcz przeciwnie. Fakt rzucenia na niego przekleństwa przez Hrabiego Monterone – któremu zawsze towarzyszyć będzie muzyczny motyw przewodni wyeksponowany już w zaskakująco lapidarnym instrumentalnym *Preludio* do pierwszego aktu – porusza go do żywego. Wspominać on o tym będzie kilkakrotnie z najwyższym przerażeniem, a najwyraźniejszym sygnałem istnienia pod jego maską ludzkiego oblicza stanie się – obok melodyjnych duetów śpiewanych z ukochaną córką Gildą – dramatyczny monolog *Pari siamo* o zdeintegrowanej formie i retorycznym nagromadzeniu harmonicznym napięć. To w tym właśnie ustępie bohater *expressis verbis* wyartykułuje swoje obrzydzenie do narzuconej mu przez

los maski („O rabbia!... Esser difforme!... Esser buffone... Non dover, non poter altro che ridere!” – „O wściekłości!... Być zniekształconym!... Być błaznem!... Nie móc czynić niczego prócz rozśmieszania!”). Po zniknięciu Gildy z domu, w drugim akcie Rigoletto pojawi się na dworze i – jakkolwiek celnie ugodzony w samo serce – będzie przez jakiś czas próbował utrzymać się w swym „oficjalnym” *emploi*. Wyrazem tego dążenia stanie się pozornie beztraska, a w gruncie rzeczy pełna nieudolnie skrywanego bólu przyspiewka „la-rá, la-rá”, o czym poinformuje nas jej kulejący puls i minorowy tryb. Maski zsuwającej się z twarzy Rigoletto nie zdoła już jednak utrzymać, na nic zdadzą się rozpaczliwe próby jej poprawienia. Gwałtowne oskarżenie dworzan o zbrodnię rzucone im prosto w oczy w jednym z najbardziej dramatycznych solowych numerów, jakie kiedykolwiek wyszły spod pióra Verdiego („Cortigiani, vil razza dannata” – „Dworzanie, nędzny potępiony rodzaju”), a następnie upokarzające błaganie o uwolnienie córki, na zawsze pozbawią Rigoletta maski, a tym samym racji bytu na dworze mantuańskim. Niezależnie od tego, czy będzie on w przyszłości cierpiącym ojcem, czy też zaślepionym w swym zaciętrzewieniu mścicielem honoru córki, nigdy nie zagra już dawnej roli. Pozostanie sobą aż do tragicznego finału.

Postać Księcia Mantui, tej marionetki ożywianej przez Rigoletta – lalkarza-animatora, przyobleczona została w najbardziej konwencjonalne i nieco już anachroniczne szaty muzyczne. Dwa popisowe numery tego bohatera, stanowiące probierz jego libertyńskiego światopoglądu, dwie „definicje” niestałości – męskiej (ballata *Questa o quella* z pierwszego aktu) i kobiecej (canzona *La donna è mobile* z trzeciego aktu), z muzycznego punktu widzenia nie grzeszą nadmierną inwencją – tak formalną, jak harmoniczną,

rytmiczną czy instrumentacyjną. Zauważmy, zachowując trzeźwy obiektywizm, iż druga z tych arii, kto wie, czy nie najbardziej sugestywna ikona męskiego śpiewu operowego wszechczasów, wspiera się na rytmicznym prześle katarynkowego „um-pa-pa” i, gdyby nie „broniła się” swą chwytną melodyką, mogłaby wręcz zostać nazwana – co zresztą czynił niejedyn komentator twórczości Verdiego – muzycznym prymitywem. Naturalnie wydobycie przez Verdiego tego sztywnego gorsetu z bardzo już, u progu lat pięćdziesiątych XIX wieku, zakurzonej szafy z operowymi konwencjami belcanta i jego bezpardonowe wciągnięcie na grzbiet Księcia było świadomym zabiegiem artystycznym. Ballata i canzona stały się zarówno symbolem duchowego ubóstwa mantuańskiego hedonisty, jak i jego zachowań, w marionetkowy sposób zależnych od Rigoletta.

W dramacie Hugo narzucona przez trefnisią swemu zwierchnikowi maska libertyna towarzyszy mu niemal przez cały czas. W operze Verdiego postać ta jest bardziej złożona, o czym informują nas umieszczone na przedprożu drugiego aktu – dramatyczny recytatyw oraz belliniowska z ducha, acz uszlachetniona przez Verdiego aria *Parmi veder le lagrime*. Numery te, dodane przez Piavego na życzenie kompozytora, stanowią – według jednych – zaletę, a według innych – dramaturgiczną skazę dzieła, bo przecież zupełnie nie przystają do wizerunku libertyńskiego władcy, konsekwentnie „lansowanego” w pierwszym akcie. W obu tych fragmentach Książę Mantui autentycznie rozpacza z powodu zaskakującego dla niego uprowadzenia ukochanej (bo jest zakochany!) przez nieznaną porywaczki, ukazując tym samym swoje prawdziwe oblicze. Następnym numerem Księcia z tego samego aktu – *Possente amor mi chiam* – śpiewany jest przez niego już po otrzymaniu wiadomości, że Gildę uprowadzili jego





dworzanie (aby – z jednej strony – w ten sposób mu się przypodobać, a z drugiej – i to główny motyw ich postępowania – by dokonać zemsty na zniechęconym Rigoletcie). W Księżciu, sądząc po wypowiedzianych przez niego słowach, mimo ewidentnie rozpierającej go radości na wieść o tym, że Gilda znalazła się w jego mocy, nie budzi się jednak jeszcze duch uwodziciela. W zwiędłych ośmiu wersach śpiewa on bowiem – jak wyraźnie zaznaczył Verdi – „do siebie” (jest to tzw. *apart*, znana z teatru dramatycznego konwencja mówienia „na stronie”), iż strzała Kupidyna dosięga kiedyś wszystkich bez względu na społeczny status, nie czyniąc rozróżnienia między żebrakiem i królem. O ile rozjaśnione uśmiechem myśli Księcia wciąż reprezentują jego ludzkie oblicze, o tyle kształt muzyczny tego numeru – katarynkowa cabaletta utrzymana trochę w stylu młodzieńczych oper Verdiego – czyli kolejna wolta tego kompozytora w stronę martwiejącego belcanta, zdaje się już wskazywać na ponowne sięganie Księcia po maskę. Kostniejąca muzyka – na przekór słowom libretta – symbolizuje proces przeistaczania się zakochanego monarchy na powrót w bezwzględnego libertyna. Usuwanie więc tej arii ze spektaklu, co w przeszłości praktykowało wielu reżyserów, wynikało z niezrozumienia doniosłości motywu teatralnej „transgresji”, zastosowanego w tej operze z godną podziwu konsekwencją.

Siedemnastą operę Verdiego zaliczyć wypada do romantycznego nurtu – nazwijmy go umownie – „urzeczenia maską”. O ile dramat Hugo, w którym maskę nosi tylko trefniś, jest znakiem niewiary w potęgę działań prowadzących do zmiany tożsamości (Książę porusza się tam tylko w jednym wymiarze – libertyńskim, który jest po prostu jego twarzą), o tyle *Rigoletto*, poprzez nadanie mantuańskiemu władcy drugiego wymiaru (jego twarz – powtórz-

my – mamy okazję oglądać w akcie drugim, przebranie zaś – w aktach skrajnych), na powrót zdaje się sugerować ufność w skuteczność tego typu gestów.

Filozofię maski wyłożoną w *Rigoletcie* sprowadzić można do konstatacji, iż atrybut ten od wieków obdarzony jest niezwykłą mocą przeistaczania, i jednostkom, które potrafią się nim finezyjnie posługiwać, daje niemal nieograniczone możliwości. Fakt, iż tytułowy bohater opery ponosi klęskę, nie stanowi tu żadnej niekonsekwencji. Dworski trefniś miał zwyczajnie pecha: napotkał na swej drodze kogoś, kto tą samą bronią nauczył się posługiwać sprawniej (Książę po chwili słabości zdołał jednak swą tożsamość ponownie ukryć, na co Rigoletta już stać nie było). U Hugo maska w starciu z twarzą poniosła klęskę już w chwili, kiedy błazen definitywnie „rozcharakteryzował się” – w zakończeniu sztuki żaden z bohaterów przecież już przebrania nie nosił. W operze Verdiego finałowa konfrontacja wygląda inaczej. Naprzeciwko siebie stają: maska dźwigana przez młodego, żadnego kolejnych zwycięstw właściciela i schorowany starszy człowiek, który prócz tego, że dyszy żądzą zemsty, nie ma właściwie na podporządkowaniu żadnych atutów. Ostateczny rezultat tego pojedynku czyni z *Rigoletta* wciąż aktualną – w dobie obserwowanych we współczesnych nam mediach aktów politycznego kamuflażu – apologię teatralizacji rzeczywistości.

**MARCIN GMYS**

*muzykolog i eseista muzyczny, autor trzech książek naukowych (ostatnia: „Harmonie i dysonanse. Muzyka Młodej Polski wobec innych sztuk”, Poznań 2012); wykłada na Uniwersytecie im. A. Mickiewicza w Poznaniu; od ponad dziesięciu lat współpracuje z redakcją „Zeszytów Literackich” (prowadzi m.in. autorski dział „Fonoteka”), Teatrem Wielkim-Operą Narodową i Programem 2 Polskiego Radia*







# DWA OBLICZA KRÓLEWSKIEGO BŁAZNA

---

## KRÓL SIĘ BAWI WIKTORA HUGO, WIERSZOWANY DRAMAT W PIĘCIU AKTACH Z 1832 ROKU, SKAZANY BYŁ NA NIEPOWODZENIE JUŻ W KRĘGU PRZYJACIÓŁ, PRZED CZYTANIEM W KOMEDII FRANCUSKIEJ.

Inne stanowisko niż hugoliańscy znajomi zajął aktor grający rolę Trybuleta. „Wczoraj, na próbie, Ligier powiedział mi, że odbudowałem francuski teatr”<sup>1</sup> – zwierzył się Hugo w liście do przyjaciółki, kompozytorki i poetki, Louise Bertin.

Różnorako odbierany dramat był bardzo starannie przygotowywany do wystawienia. Autor, świadom ambiwalencji tytułowej postaci, poszukiwał aktora, który najpełniej oddałby cynizm i zmysłowość przy jednoczesnym zachowaniu godności. Chętnie widziałby w tej roli aktora „nowoczesnego”, wręcz „groteskowego”, ale taki wybór byłby już skandalem. Nie udało się go jednak uniknąć – przedstawienie dramatu *Król się bawi* było jednym z bardziej poruszających wydarzeń tego okresu na niwie artystycznej. Hugo miał przed sobą nie lada zadanie – przekonać elitę, pisarzy, akademików, artystów, wielkich *bourgeois*, a także prasę, do groteskowej wizji świata. Na premierze pojawili się przedstawiciele wszystkich środowisk, tendencji politycznych i intelektualnych, silnie zróżnicowanych. Młoda Francja, rozpolitykowana, stworzyła atmosferę niesprzyjającą odegraniu jakiegokolwiek sztuki, choć jej intencją było

wsparcie romantycznego autora. W ogólnym zamieszaniu aktorzy nie stanęli na wysokości zadania, wyjąwszy od twórców ról Trybuleta i Saint-Valliera, ojców zniewolonych przez króla córek. Niektórzy wręcz naumyślnie niezręcznie realizowali kolejne sceny. Ze względu na panujący hałas wiele kwestii było ledwie słyszalnych. Premiera hugoliańskiego dramatu na scenie Komedii Francuskiej była klęską i została nazwana „Waterloo romantyzmu”<sup>2</sup>. Oponowano przeciw jaskrawo nakreślonemu portretowi króla-kobieciarza. Największym jednak wyzwaniem było ojcostwo Trybuleta. Pokraczny garbus nie wzbudzałby tylu negatywnych uczuć, o ile nie wiązać go ze szlachetnym ojcowskim uczuciem<sup>3</sup>. Pan Saint-Vallier swoją walką o honor córki wynosi na wyżyny dziewiętnastowiecznego odbiorcę, analogiczna postawa Trybuleta budzi jedynie odrazę. Bycie ojcem poprzedza akt miłosny, którego, nawet w przestrzeni odległego makrokosmosu, hugoliańska publiczność nie potrafiła zaakceptować. Stąd odrzucenie tej postaci przez większość odbiorców. Ale Hugo nie zamierzał się poddawać. Zrezygnował z kolejnego przedstawienia, by mieć czas na wprowadzenie poprawek, uczynienie sztuki lżejszą. Autor był świadom, że to groteska, na której opiera się cała struktura dramatyczna, jest przedmiotem najbardziej zacieklej ataków. Świadczy o tym auktorialna przedmowa z 30 listopada 1832 roku<sup>4</sup>. Poprawki zlikwidowały niemal zupełnie groteskowy wymiar postaci błazna i króla, a i groteskowość całego dramatu została mocno wyciszona. Fantazja, nadmiar, wzniosłość, detal, niskie słownictwo zostały wyrzucone lub przekształcone. Hugo nie zmienił jedynie śmiałych wypowiedzi politycznych,

ataków na króla, dworzan, cały dwór<sup>5</sup>. Jednakże nie wpłynęło to diametralnie na odbiór tej sztuki. Zawieszona przez cenzurę, swoją kolejną odsłonę miała dopiero 22 listopada 1882 roku<sup>6</sup>.

Hugoliański dramat przyciąga uwagę świetnie nakreślonymi portretami dwóch postaci – Franciszka I i Trybuleta. Błazen i król to postaci, które są wobec siebie opozycyjne i jednocześnie się uzupełniają. Królewski błazen ma szkaradną powierzchowność, która, podobnie jak w przypadku powieściowego garbusa, Quasimodo, deformuje jego społeczne relacje<sup>7</sup>. O ile jednak Quasimodo świadomość swej pokraczności zyskuje stosunkowo późno, o tyle Trybulet, obdarzony niepospolitą inteligencją, cierpi od zawsze: „Jakaż to kaźń, o Boże! I jakaż to męka / Życ w tym pokracznym cie! Serce z bólu pęka!” (akt II, scena II). Ta niechciana odmienność jest jak wciąż otwarta rana, bowiem otaczający go ludzie czynią zeń obiekt szyderstwa. Ze względu na swoją szczególną rolę na dworze błazen może sobie pozwolić na odpłacenie tą samą monetą każdemu, co podkreśla jego refleksja na stronie: „Komu dociąć? Królowi! Zrobię zeń pajaca!” (akt I, scena IV). Trybulet czerpie radość z dokuczania innym, wyżej od niego stojącym, to jego odwet za wszystkie upokorzenia, których nieustannie doznaje. „Wyście mnie uczynili złym. Czyż moja wina, / [...] Że tylko krzywdę czynić nigdy mnie nie znudzi, / [...] O! Jakżem nieszczęśliwy!” (akt II, scena II). Ma jednak świadomość destrukcyjnej siły zła, które współtworzy i od którego nie potrafi się wyzwolić. Garbus pochodzący z nizin społecznych, wyniesiony do godności błazna, jest jak samotna wyspa: „Otacza mnie pogarda, każdy mną pomiata / [...] Za to ja was, panowie szlachetni i kpiarze, / Nienawidzę.” (akt II, scena II). Domi-

nującym uczuciem zdaje się być nienawiść, ale, ostatecznie, jest nim miłość do dziecka. Trybulet to czuły, kochający ojciec, który próbuje chronić swoją córkę przed złem tego świata. Uosabia je, między innymi, król, któremu służy. Franciszek I jest odwrotnością błazna. Ujmującej powierzchowności, nadskakujący damom, kryje duszę rozpustnego mężczyzny, nie liczącego się w najmniejszym stopniu z uczuciami uwodzonych czy porywanych kobiet, a tym bardziej z uczuciami ich bliskich, mężów czy ojców. „Dobrze mi na świecie! / Ach! Móc wszystko, chcieć wszystko i mieć, Trybulecie, / Życ jak ja pełnią życia to czar niezrównany / I szczęście” (akt I, scena III). Jego życiowe *credo* to chcieć i móc, jednoznacznie ukierunkowane, co potwierdzają słowa poety Marota: „A to mi nowina! Król się bawi? Do diaska!” (akt I, scena III) i Pana de Cossé: „Lecz biada tym, co mają siostry, córki, żony...” (akt I, scena IV). Wyniesiony na wyżyny tronu król jest niezdolny do głębszych uczuć, zadowala swoje najniższe instynkty, kryjąc się za maską pozorów. Podobną maskę przywdziewa Trybulet, by ukryć ojcowskie uczucia. Król nie wytrzymuje jednak porównania z błaznem, jest miernotą niższej kategorii, choć z berłem w dłoni. Jest marionetką w rękach Trybuleta pochłoniętego żądzą zemsty za garb, który musi nosić.

Trybulet, rozpatrywany jako aktant, siła działająca, jest tragiczny, wpisuje się bowiem w dwie opozycyjne role – przeciwnika i pomocnika króla w zniewoleniu własnej córki. Błazen to zaprzeczenie dworzanina (labilna hierarchia wartości) i jednocześnie jego najdoskonalsza realizacja (cehuje go pełna służalczość, intryganctwo, obojętność na krzywdę etc.). Dramat Trybuleta musi się dokonać, zapowiada go w pierwszym akcie przekleństwo upokorzonego ojca, Pana Saint-Vallier. To przekleństwo działa



analogicznie do fatum w tragedii greckiej, los musi się wypełnić. Czytelnik i widz są tego świadomi, zatem pytanie brzmi tylko – jak się ów los dokona? Hugo buduje napięcie, które utwierdza odbiorcę, iż przekleństwo było aktem performacyjnym, który zaczyna się realizować, gdy tylko Pan Saint-Vallier wypowiada swoją kwestię: „Ktokolwiek jesteś, gadzie, coś upadł tak nisko, / Że śmiesz z rozpaczy ojca robić pośmiewisko, / Bądź przeklęty!” (akt I, scena V). Koło fortuny toczy się i nie można go zatrzymać.

Trybulet został silnie powiązany z dwiema przestrzeniami: królewskiego pałacu i małego domku ukrytego w zaciszu. Przestrzenie, w które został wpisany, diametralnie różne, potęgują rozdział między Trybuletem-błaznem i Trybuletem-ojcem. „Przeszedłszy próg ten, czuję, jak spodłona dusza / Odradza się, niepomna krzywdy i nieprawości. / Wchodząc tu pył otrząsam i żyć pragnę prościej” (akt II, scena II). To słowa Trybuleta potwierdzające, iż źródło zła, którego emanacją jest błazen, bije na królewskim dworze. Te dwie przestrzenie zostały powiązane z dwiema moralnościami, z dwiema nie pokrywającymi się ze sobą hierarchiami wartości. W bezpośrednio skierowanych do króla słowach błazen stawia go ponad wszelkim prawem, popycha do tyranii: „Nie po to jesteś królem, by sobie odmawiać / Zachcianek, i to w chwili, gdy chcesz się zabawiać” (akt I, scena IV). Jednak jako ojciec oczekuje poszanowania swoich praw, niezależnie od przynależności społecznej. Trybulet-ojciec jest pełen uszanowania dla płci niewieściej, Trybulet-błazen głosi publicznie, iż „Kobieta to jest diabeł udoskonalony” (akt I, scena II) i gotów jest poświęcić każdą inną kobietę królowi, byleby tylko zaspokoić jego żądze. „Pędź z wiatrem! Znów za inną uganiaj kobietą!” (akt I, scena II) powiada na stronie Trybulet; za inną oznacza

tutaj za każdą, byle nie za moją córką. Błazen popycha króla do nikczemnych działań, wskazując palcem kolejne ofiary. Aż do ostatniego aktu Trybulet starannie pielęgnuje owo „rozdwojenie jaźni”. Błazen nie może sobie pozwolić na przenikanie się dwóch przestrzeni, bo to by go zdradziło, zarówno przed dworem, jak i przed córką. Cierpi straszliwie, widząc Pana Saint-Vallier, ale zdobywa się na boleśnie raniący komentarz, którym zasłania siebie jak tarczą. „Drwiłem sobie ze starca, jak podły bluźnierca / Śmiałem się, chociaż trwoga wkradła się do serca!” (akt II, scena II). Tragiczne jest to, że całe jego poświęcenie nie zda się na nic. Zajęty ukrywaniem swojego skarbu, nie dostrzegł intrygi wokół własnej osoby. Zapłacił najwyższą cenę – postępowanie, które miało chronić jego córkę, przyczyniło się do jej śmierci.

Ambiwalencja postaci Trybuleta, rozciągnięcie jej między biegunami, niemożność jednoznacznej oceny sugeruje, iż w pewnej mierze jest on *porte-parole* autora. Hugo wiele miejsca poświęca jego konstrukcji psychicznej. Krok po kroku pokazuje, jak destrukcyjny wpływ ma na człowieka władza i drugi człowiek, jak jedno zło pociąga za sobą drugie. Przeciwwagą nienawiści jest miłość, okazuje się jednak niewystarczająca. „Los i ludzie uczynili ze mnie / Okrutnika i tchórza, co kąsa nikczemnie!” (akt II, scena II)

powiada Trybulet, jakby chciał zdjąć ze swych barków odpowiedzialność za całe zło, jakie wyrządził. Los przemówił do Trybuleta w osobie zhańbionego Pana Saint-Vallier i nie było siły zdolnej odwrócić przekleństwo, które spłynęło z jego ust. To istotny moment dramatu, w którym Hugo pokazuje sprawczą moc słowa. Konstrukcja intrygi na zasadzie *qui pro quo* (porwanie Blanki zamiast Pani de Cossé, zabicie Blanki zamiast króla) wzmacnia bezradność błazna i niemożność odwrócenia przeznaczenia.

Strukturalną podstawą hugoliańskiego dramatu jest groteska, a jedną z jej funkcji – demaskowanie rzeczywistości. Binarna opozycja króla i błazna, po części pozorna, pozwala na wyeksponowanie moralności *à rebours*. Perfekcyjnie skonstruowana postać błazna jest uniwersalnym znakiem kondycji człowieka pomieszczonego między światłem i cieniem. I, niezależnie od czasu i miejsca, nieodmiennie prowokuje do refleksji o odpowiedzialności za swoje czyny.

---

**EWA M. WIERZBOWSKA**  
*profesor Uniwersytetu Gdańskiego; pracownik Katedry  
Filologii Romańskiej Uniwersytetu Gdańskiego;  
zajmuje się głównie literaturą francuską XIX w.;  
członek Société des études romantiques et dix-neuviémistes*

---

<sup>1</sup> List z 22 października 1832, cyt. za: A. Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*, José Corti, 2001, s. 138.

<sup>2</sup> Sytuację przed- i premierową przedstawiam na podstawie: A. Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon...*, op.cit., ss.136–147.

<sup>3</sup> A. Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon*, op. cit., s. 156.

<sup>4</sup> W. Hugo, *Król się bawi*, PIW, Warszawa 1954, *Przedmowa autora*, ss. 10–30.

<sup>5</sup> A. Ubersfeld, *Le Roi et le Bouffon*, op. cit., ss. 149–152.

<sup>6</sup> Ibidem, s. 185.

<sup>7</sup> E. M. Wierzbowska, *Groteskowy świat Wiktora Hugo (Katedra Marii Panny w Paryżu)*, Gdańsk 2010, s. 147.





ORGANIZATORZY, SPONSORZY, PARTNERZY



PATRON MEDIALNY



PARTNERZY TRANSMISJI

„THE METROPOLITAN OPERA: LIVE IN HD”



SPONSORZY I PARTNERZY THE METROPOLITAN OPERA

REALIZACJA CYKLU „THE METROPOLITAN OPERA: LIVE IN HD” JEST MOŻLIWA DZIĘKI GRANTOWI NEUBAUER FAMILY FOUNDATION

BLOOMBERG JEST GŁÓWNĄ FIRMĄ SPONSORUJĄCĄ CYKL „THE METROPOLITAN OPERA: LIVE IN HD”.

**Bloomberg**

TRANSMISJE „THE METROPOLITAN OPERA: LIVE IN HD” SĄ WSPIERANE PRZEZ

**Toll Brothers**<sup>®</sup>  
America's Luxury Home Builder™



Filharmonia  
Łódzka  
im. Artura  
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu Województwa Łódzkiego

ul. Narutowicza 20/22, 90-135 Łódź  
(+48 42) 664 79 18 / 664 79 10  
(+48 42) 664 79 70 faks  
filharmonia@filharmonia.lodz.pl

REZERWACJA I SPRZEDAŻ BILETÓW

(+48 42) 664 79 79  
bilety@filharmonia.lodz.pl  
(honorujemy karty płatnicze)

ZAKUP BILETÓW PRZEZ INTERNET

**eBilet.pl**

Twój Bilet dowolnego czasu!

INFORMACJE O KONCERTACH

poniedziałek–piątek: 11.30–15.30  
(+48 42) 664 79 99

DZIEWIĘĆ TRANSMISJI PRZEDSTAWIENÍ Z THE METROPOLITAN OPERA  
W NOWYM JORKU W SEZONIE 2012/2013

13/10/2012/18.55—PREMIERA W SEZONIE 2012/2013

## NAPÓJ MIŁOSNY / L'ELISIR D'AMORE

GAETANO DONIZETTI

Anna Ntrepko *Adina* / Matthew Polenzani *Nemorino* /  
Mariusz Kwiecień *Belcore* / Ambrogio Maestri *Doktor Dulcamara* /  
Bartlett Sher *reżyser* / Maurizio Benini *dyrygent*

27/10/2012/18.55

## OTELLO

GIUSEPPE VERDI

Renée Fleming *Desdemona* / Johan Botha *Otello* /  
Michael Fabiano *Cassio* / Falk Struckmann *Jago* /  
Elijah Moshinsky *reżyser* / Siemion Byczkow *dyrygent*

15/12/2012/18.55

## AIDA

GIUSEPPE VERDI

Liudmyla Monastyrskaya *Aida* / Olga Borodina *Amneris* /  
Roberto Alagna *Radames* / George Gagnidze *Amonasro* /  
Štefan Kocán *Ramfis* / Miklós Sebastyén *Król* /  
Sonja Frisell *reżyser* / Fabio Luisi *dyrygent*

05/01/2013/18.00—PREMIERA W SEZONIE 2012/2013

## BAL MASKOWY UN BALLO IN MASCHERA

GIUSEPPE VERDI

Sondra Radvanovsky *Amelia* / Kathleen Kim *Oskar* /  
Stephanie Blythe *Madame Arvidsson* / Marcelo Álvarez *Gustaw III* /  
Dmitrij Chworostowski *Anckarström* /  
David Alden *reżyser* / Fabio Luisi *dyrygent*

19/01/2013/18.55—PREMIERA W SEZONIE 2012/2013

## MARIA STUART / MARIA STUARDA

GAETANO DONIZETTI

Joyce DiDonato *Maria Stuart* / Elza van den Heever *Elżbieta* /  
Matthew Polenzani *Leicester* / Joshua Hopkins *Cecil* / Matthew Rose *Talbot* /  
David McVicar *reżyser* / Maurizio Benini *dyrygent*

16/02/2013/18.55—PREMIERA W SEZONIE 2012/2013

## RIGOLETTO

GIUSEPPE VERDI

Diana Damrau *Gilda* / Oksana Wołkowa *Maddalena* /  
Piotr Beczala *Książę Mantui* / Željko Lučić *Rigoletto* /  
Štefan Kocán *Sparafucile* /  
Michael Mayer *reżyser* / Michele Mariotti *dyrygent*

02/03/2013/18.00—PREMIERA W SEZONIE 2012/2013

## PARSIFAL

RICHARD WAGNER

Katarina Dalayman *Kundry* / Jonas Kaufmann *Parsifal* /  
Peter Mattei *Amfortas* / Jewgienij Nikitin *Klingsor* /  
René Pape *Gurnemanz* /  
François Girard *reżyser* / Daniele Gatti *dyrygent*

16/03/2013/17.00

## FRANCESCA DA RIMINI

RICCARDO ZANDONAI

Eva-Maria Westbroek *Francesca* / Marcello Giordani *Paolo* /  
Robert Brubaker *Malatestino* / Mark Delavan *Gianciotto* /  
Piero Faggioni *reżyser* / Marco Armiliato *dyrygent*

27/04/2013/18.00—PREMIERA W SEZONIE 2012/2013

## JULIUSZ CEZAR GIULIO CESARE IN EGITTO

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Natalie Dessay *Kleopatra* / Alice Coote *Sekstus* /  
Patricia Bardon *Kornelia* / David Daniels *Juliusz Cezar* /  
Christophe Dumaux *Ptolomeusz* / Guido Loconsolo *Achillas* /  
David McVicar *reżyser* / Harry Bicket *dyrygent*

WYDAWCA  
FILHARMONIA ŁÓDZKA IM. ARTURA RUBINSTEINA  
W POROZUMIENIU Z APOLLO FILM SP. Z O.O.

OPRACOWANIE PROGRAMU  
AGNIESZKA SMUGA

PROJEKT GRAFICZNY  
WWW.POLKADOT.COM.PL

ZDJĘCIA  
KEN HOWARD/MET

KOREKTA  
EWA JUSZYŃSKA-PORADECKA

SKŁAD, ŁAMANIE, PRZYGOTOWANIE DO DRUKU  
MEDIA PRESS P. AUGUSTYNIAK  
I WSPÓLNICY S.J. / BEATA GAWŁOWSKA

NAŚWIETLENIA, DRUK  
ZAKŁAD POLIGRAFICZNY SINDRUK

ODDANO DO DRUKU: 9.01.2013

