



Filharmonia  
Łódzka

im. Artura  
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu  
Województwa Łódzkiego

APOLLO  
FILM  
SPÓŁKA Z O.O.

# RYCERSKOŚĆ WIEŚNIACZA

Pietro Mascagni

# PAJACE

Ruggero Leoncavallo



The Metropolitan Opera

HD LIVE



**Filharmonia  
Łódzka**

im. Artura  
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu  
Województwa Łódzkiego

dyrektor naczelny  
Tomasz Bęben

główny dyrygent  
Daniel Raikin

chórmistrz, szef chóru  
Dawid Ber

The Met  
ropolitan  
Opera **HD**  
LIVE

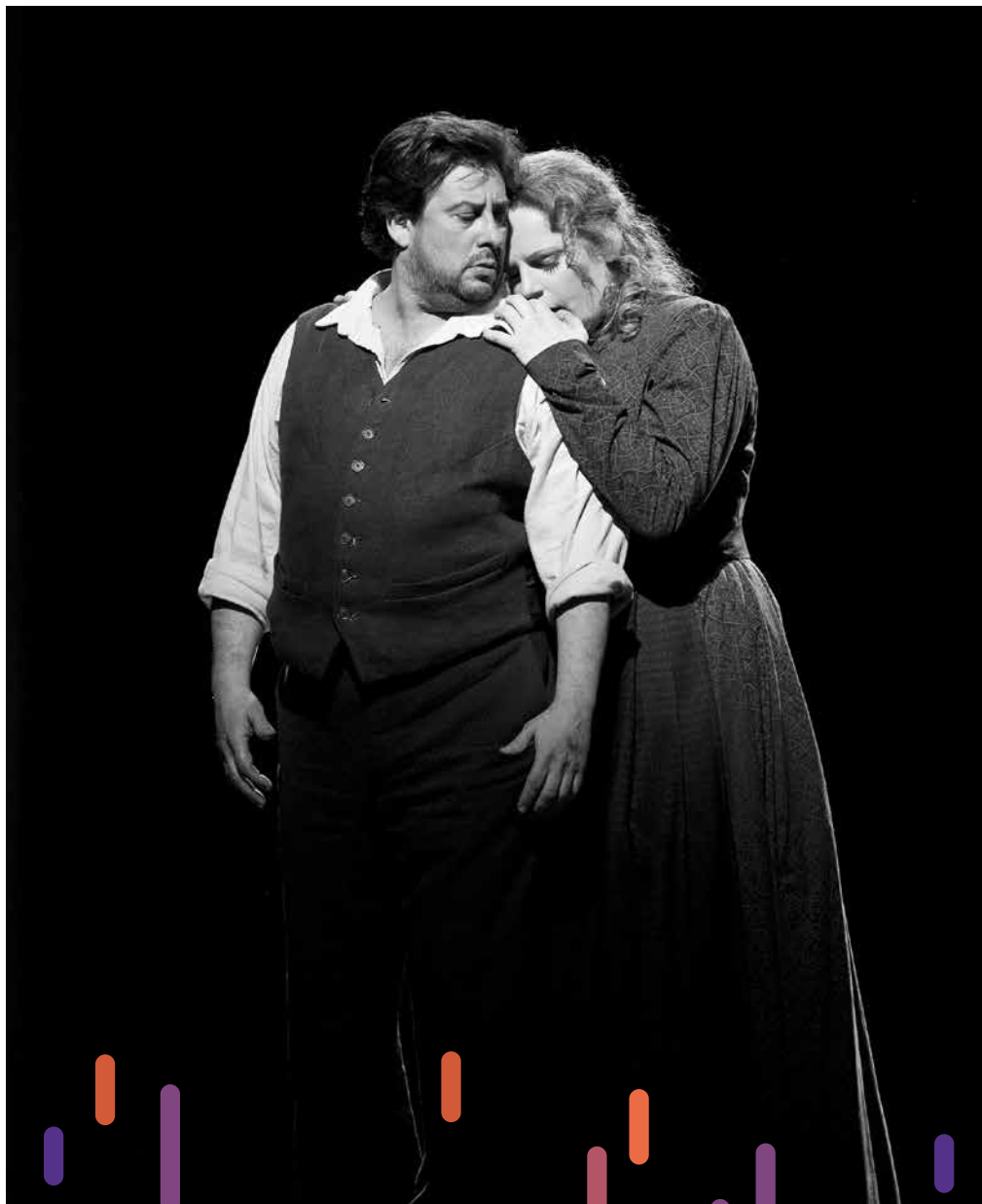
dyrektor generalny  
Peter Gelb

dyrektor muzyczny  
James Levine

**APOLLO  
FILM**  
SPÓŁKA Z O.O.

prezes  
Ryszard Rutkowski

wiceprezes  
Jacek Jankowski



Marcelo Álvarez (Turiddu), Eva-Maria Westbroek (Santuzza)

Prapremiera w Teatro Costanzi w Rzymie – 17 maja 1890 roku

Premiera w The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 14 kwietnia 2015 roku

Transmisja z The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 25 kwietnia 2015 roku

Przedstawienie w języku włoskim z napisami w językach polskim i angielskim

# RYCERSKOŚĆ WIEŚNIACZA

## CAVALLERIA RUSTICANA

**OPERA W JEDNYM AKCIE**

**LIBRETTO: GIOVANNI TARGIONI-TOZZETTI**

**I GUIDO MENASCI WEDŁUG GIOVANNIEGO VERGI**

### **OSOBY**

Santuzza \_\_\_\_\_ sopran  
Turiddu \_\_\_\_\_ tenor  
Lucia, *jego matka* \_\_\_\_\_ kontralt  
Alfio, *woźnica* \_\_\_\_\_ baryton  
Lola, *jego żona* \_\_\_\_\_ mezzosopran

### **REALIZATORZY**

reżyseria \_\_\_\_\_ David McVicar  
dekoracje \_\_\_\_\_ Rae Smith  
kostiumy \_\_\_\_\_ Moritz Junge  
światło \_\_\_\_\_ Paule Constable  
ruch sceniczny \_\_\_\_\_ Andrew George  
przygotowanie chóru \_\_\_\_\_ Donald Palumbo

### **OBSADA**

Santuzza \_\_\_\_\_ Eva-Maria Westbroek  
Turiddu \_\_\_\_\_ Marcelo Álvarez  
Lucia \_\_\_\_\_ Jane Bunnell  
Alfio \_\_\_\_\_ George Gagnidze  
Lola \_\_\_\_\_ Ginger Costa-Jackson  
chór, orkiestra  
dyrygent \_\_\_\_\_ Fabio Luisi

AKCJA ROZGRYWA SIĘ W WIOSCE  
NA POŁUDNIU WŁOCH W 1900 ROKU

# „RYCERSKOŚĆ WIEŚNIACZA”, CZYLI PRZEDWCZESNA KORONACJA

**Miała być początkiem oszłamiającej kompozytorskiej kariery, a stała się krótkotrwałym rozbłyskiem talentu.**

Rzadko się zdarza, by kompozytor przechodził do historii dzięki jednemu tylko dziełu. Owszem, taki przypadek spotkał Carla Orffa, którego *Carmina burana* na tyle przyćmiły jego późniejsze dokonania, iż utwór ten jako jedyny przebił się do szerokiego repertuaru koncertowego.

W przypadku twórców operowych taka sytuacja jest jednak nietypowa. Jedno dzieło w „żelaznym repertuarze” umieścili Pergolesi, Debussy czy Bartók, ale byli to kompozytorzy, którym na drodze do dalszej ekspansji stanęła albo przedwczesna śmierć, albo wybór innej drogi twórczej. Pietro Mascagni jest powszechnie znany wyłącznie jako kompozytor jednej opery – *Rycerskości wieśniaczej*, która miała być zaledwie brawurowym początkiem oszłamiającej kompozytorskiej kariery, a stała się krótkotrwałym rozbłyskiem talentu, efemerydą, która – choć efektowna – nie zmieniła ani nie zrewolucjonizowała dalszego rozwoju włoskiej opery. Nie zbudowała też na tyle silnie pozycji kompozytora, by na kartach historii opery wymieniano go w pierwszym szeregu.

Mascagni uchodzi za jednego z głównych przedstawicieli tzw. muzycznego weryzmu – stylu, który w przeciwieństwie do wcześniejszej opery historycznej, której bohaterami byli hieratyczni monarchowie, nieszczęśliwe królowe czy antyczni herosi, miał na scenie przedstawiać bohaterów współczesnych, dalekich od arystokratycznego czy mieszczańskiego blichtru. Wszystko miało być prawdziwe, dosłowne i bliskie życia. Stąd nazwa kierunku, pochodząca od włoskiego słowa *vero*, czyli prawda.

Weryzm stał się określeniem modnym, chętnie cytowanym w późniejszych podręcznikach i encyklopediach, choć – co paradoksalne – żaden z kompozytorów nie uważał siebie za jego przedstawiciela. Czyż jednak opera, rozpatrywana na płaszczyźnie ogólnej, jako sztuka grająca wieloma konwencjami, mogła namacalnie stać się bliska życiu? Jak słusznie zauważyła Agnieszka Sieradzka: „Opera uznawana jest za najbardziej konwencjonalną ze sztuk. Żadna forma artystyczna nie zachowuje bowiem



*Rycerskość wieśniacza*, Marcelo Álvarez (Turiddu), Jane Bunnel (Lucia)

tylu nie zmienianych konwencji przez tak długi czas, co ona. Materialne uwarunkowanie, z którego wywodzą się specyficzne konwencje operowe, to połączenie różnych rodzajów sztuk, a przede wszystkim literatury, słowa i muzyki. Podstawą operowej umowności jest śpiew, będący formą porozumiewania się bohaterów.

Samo słowo śpiewane jest konwencją, ponieważ człowiek w rzeczywistości pozaestetycznej nie śpiewa. [...] Istotą operowej konwencji jest świadome złudzenie, któremu służy umyślnie podkreślona umowność”.

Uzbrojeni w przedstawione powyżej tezy, pamiętać musimy, iż postulaty operowego weryzmu pojawiły się we Włoszech w ostatnim dziesięcioleciu XIX wieku, w czasie olbrzymiego intelektualnego fermentu, na gruncie którego kształtowała się świadomość modernistyczna, stanowiąc antytezę dla bardzo silnej w owych latach ekspansji symbolizmu. Wątpliwe podstawy estetyczne weryzmu nie dały mu szans na zdobycie ważnej pozycji w rozwoju opery modernistycznej, a pojawienie się filmu zadało mu cios ostateczny.

Aktualnie słowa *verismo* używamy przede wszystkim jako określenia późnoromantycznego dzieła tzw. nowej szkoły włoskiej, których przedstawicielami są – obok Mascagniego – Leoncavallo, Giordano i po części również Puccini i Respighi. I bardziej tu chodzi o rodzaj melodyki, harmonii (o silnych wpływach wagnerowskich), orkiestracji, typ linii wokalne, charakter ekspresji niż o konotację estetyczną. Śpiew werystyczny na ogół przeciwstawiamy wcześniejszej wokalistyce *bel canto*, która eksponując walory śpiewu ozdobnego i wokalne wirtuozerii,

nakładała swoim bohaterom specyficzną maskę. Wokalne *verismo* to dla odmiany przede wszystkim śpiew dramatyczny, który wyraża się w dużym wolumenie dźwięku, silnej ekspresji, nagłych skokach rejestrów, a wszystko to w służbie psychologizmu ocierającego się o afektację.

Piotr Kamiński w swoim dziele *Tysiąc i jedna opera* słusznie zauważa, iż Mascagni został werystą z przypadku raczej niż z przekonania. Przytacza też słowa Davida Kimbala, autora znakomitej monografii opery włoskiej: „Sam kompozytor odrzucił owe pryncypia w 1910 roku, stwierdzając, że *il verismo* zabija muzykę, a tylko poezja i romantyzm mogą dodać skrzydeł natchnieniu”. Z tej perspektywy wyczarowana przez Mascagniego na kartach *Rycerskości wieśniaczej* sycylijska wioska jest raczej abstrakcyjnym bytem, rodzajem matriksu, w którym niczym w tyglu buzują maksymalnie wyostrome emocje targające głównymi protagonistami. Z drobiazgową, naturalistyczną obserwacją rzeczywistości czy pogłębionym psychologizmem niewiele ma to wspólnego.

Genezy najslawniejszej opery Mascagniego doszukać się trzeba w organizowanych przez Edoarda Sonzogniego konkursach kompozytorskich na jednoaktowe dzieła operowe. Do udziału w konkursie i wyboru nieskomplikowanego psychologicznie libretta, dalekiego od symbolicznych niedomówień czy mistycznych uniesień, namówił Mascagniego Puccini, którego *Le Villy* w pierwszej edycji konkursu poniosły niezasażoną klęskę. Literacką kanwą dzieła stał się dopiero co wystawiony dramat

Giovaniego Vergi *Cavalleria rusticana*, który święcił triumfy w turyńskim Teatro Carignano. Będący w trudnej sytuacji materialnej Mascagni rzucił wszystko na jedną kartę, całkowicie poświęcając się kompozycji i stopniowo coraz silniej się w niej zatracając.

Dzieło bezapelacyjnie wygrało konkurs, w wyniku czego kompozytor stał się człowiekiem tyleż sławnym, co mającym. Premiera odbyła się 17 maja 1890 roku w rzymskim Teatro Costanzi, a nieufna z początku publiczność po opadnięciu kurtyny po prostu oszalała. Sam Mascagni po latach skwitował to sarkastycznie w następujących słowach: „Urządzono mi koronację, zanim zostałem królem”.

*Rycerskość wieśniacza* bardzo szybko zdobyła międzynarodowy rozgłos, rok po premierze grało ją już trzydzieści scen zagranicznych, a liczba ta systematycznie rosła. Wszystkie wybitne dramatyczne soprały i dysponujące „swobodną górą” mezzosoprały ubiegały się o partię Santuzzy, a najwięksi tenorzy włączali do swojego repertuaru rolę lekkomyślnego Turiddu. Problemem był jednak czas trwania. Dzieło jest zbyt krótkie, by w całości wypełnić operowy wieczór. Próba podzielenia go na dwie części skończyła się fiaskiem, ponieważ po sławnym orkiestrowym intermezzu rozbrzmiewa już tylko dramatyczna koda dzieła – pieśń biesiadna Turiddu, jego konfrontacja z Alfiem i wreszcie przejmujące spotkanie nieodpowiedzialnego syna z matką, mające charakter przedśmiertnego pożegnania, po którym następuje tragiczny finał.

To jednak za mało, by sztucznie wygenerować akt drugi, wcześniej

proponując publiczności antrakt. *Rycerskość* potrzebowała więc dzieła, które dopełniłoby wieczór. W roku 1895 nowojorska Metropolitan Opera zaprezentowała utwór Mascagniego połączony z *Pajacami* Ruggera Leoncavalla, co okazało się strzałem w dziesiątkę. *Rycerskość wieśniacza* próbowano zestawiać z dziełami tak od niej różnymi, jak *Płaszcz* Pucciniego czy nawet *Przeznaczenie* Janačka, ale to właśnie dyptyk określany przez operofanów mianem Cav/Pag stał się kombinacją nie do pobicia.

Siłą pierwszej opery Mascagniego jest jej melodyjność, i to zarówno w pastoralnej, rustykalnej, jak i dramatycznej odstonie. Wyrafinowane partie chóru, bardzo często dzielonego na dwa skontrastowane zespoły, ukazują swobodę kompozytora w operowaniu potężnym składem, mającą z pewnością swoje źródło we wcześniejszych jego doświadczeniach z muzyką kościelną.

Konstrukcję formalną *Rycerskości* powszechnie uważa się za anachroniczną, gdyż dzieło skonstruowane jest z dwunastu numerów muzycznych. Zazębiają się one jednak, motywy z jednego pojawiają się w innym, a całość jest niezwykle spójna z punktu ukształtowania formy muzycznej. Rację ma prof. Fulvio Venturi, twierdząc, iż: „W sumie mamy dwanaście numerów muzycznych które mogłyby oznaczać tyleż samo zamkniętych komórek, arii, duetów, chórów, oddzielnych epizodów spiętych konwencją. W rzeczywistości tak nie jest. Zamiast tego daje się zauważyć ciągłość muzyki tworzącą sceny, wyrażającą uczucia, artykułującą swoją frazę w niezwyklej



relacji między nutami i słowami, między wartościami muzycznymi i sylabami, jak gdyby Mascagni przyswoił sobie verdiowską lekcję i powtórzył ją po swojemu, używając całkowicie oryginalnego języka”.

Bohaterowie *Rycerskości wieśniaczej*, nakreśleni grubą kreską, są bardziej nosicielami pewnych archetypów aniżeli skomplikowanymi postaciami, poddany drobiazgowej obserwacji psychologicznej. Tyleż naiwny, co honorowy Alfio i uwodzicielska Lola – będąca dość pospolitym wcieleniem *femme fatale* – stanowią ledwie tło dla pary protagonistów. Osobowość Turiddu zarysowuje się powoli. Początkowo widzimy tylko nieodpowiedzialnego lekkoducha, targanego namiętnościami. Jego dwukrotna konfrontacja z Santuzzą ujawnia szczerość graniczącą z okrucieństwem. Gardzący niechcianym uczuciem mężczyzna daje do zrozumienia, iż kieruje nim zwierzęca logika pożądania, a nie empatia i zrozumienie. Dopiero w finałowej konfrontacji z matką następuje pełna odsona złożonej osobowości, a w obliczu przeczuwanej śmierci opada maska prymitywnego maczo.

Santuzza jest bez wątpienia najciekawszą postacią opery. Już w pierwszej konfrontacji z Mammą Lucią słowami *sono scomunicata* (jestem wyklęta) określa swój status moralny, nie tyle względem społeczności, ile siebie samej.

Dziewczyna gardzi sobą, co powoduje autodestrukcję, z jej poczucia grzechu i niedowartościowania wynika chorobliwa zazdrość. Zwróćmy jednak uwagę, jak często używane jest w stosunku do niej zdrobnienie „Santa”, co oznacza – jak wiemy – świętą. A więc święta i wyklęta w jednej osobie – oto paradoks na miarę operowej heroiny. W walce o miłość Santuzza poniża się, a rozbrzmiewające w duecie słowa „zbij mnie, przeklnij, kocham cię i przebaczę” definiują jej relację z mężczyzną, którego kocha, relację chorą i skazaną na niepowodzenie. Klasyczny w operze włoskiej duet miłosny zostaje tu zastąpiony sceną zazdrości i nienawiści. Rzucone niemal na odchodnym słowa Santuzzy do wiarołomnego kochanka: „Życzę ci najgorszych święt, zdrajco!” w opinii Mascagniego stanowią najbardziej dramatyczny moment dzieła.

Jaka jest więc *Rycerskość wieśniacza*? Naturalistyczna? Psychologiczna? Symboliczna? Na to pytanie odpowiedzieć muszą zarówno wszyscy inscenizatorzy tej opery, jak i każdy z nas – odbiorców. Cytowany już wcześniej Fulvio Venturi dodaje: „Jest również w *Rycerskości* ukryty związek z naturą, ze światłem słonecznym, z zapachem ziemi, z szelestem liści, z naturą, której nie spychają na drugi plan wybuchy namiętności, magmatyczna uczuciowość postaci i zwięzłość jak w tragedii greckiej”.

### **Piotr Deptuch**

*dyrygent i teoretyk muzyki; jego droga dyrygencka biegła przez sceny Szczecina, Bydgoszczy, Wrocławia, Łodzi i Poznania; współpracował z Programem 2 Polskiego Radia podczas transmisji przedstawień z Festiwalu w Bayreuth; jako publicysta muzyczny zadebiutował na łamach wydawanej przez PWN „Klasyki”, później publikował w „Operomanii”, „Beethoven Magazine” i „Ruchu Muzycznym”*



*Pajace*, Patricia Racette (Nedda), Marcelo Álvarez (Canio)

# STRESZCZENIA LIBRETT

## RYCERSKOŚĆ WIEŚNIACZA

Wieś w południowych Włoszech. O świcie w niedzielę wielkanocną z oddali dobiega głos Turiddu, śpiewającego o Loli, żonie woźnicy Alfia. Lola i Turiddu byli parą, zanim mężczyzna wstąpił do wojska. Po powrocie dowiedział się, że dziewczyna wyszła za mąż za Alfia. Związał się więc z Santuzzą, ale wkrótce ją porzucił i został kochankiem Loli. Tego samego ranka zrozpaczona Santuzza, szukając Turiddu, zjawia się w gospodzie prowadzonej przez jego matkę, Lucię. Ta zapewnia dziewczynę, że jej syn pojechał po zapas wina do sąsiedniego miasteczka, ale Santuzza wie, że Turiddu widziano w nocy we wsi. Do gospody przybywa z grupą mężczyzn Alfio, chlubiąc się swoimi końmi i – Lolą. Jest zdziwiony, gdy słyszy, że Turiddu pojechał po wino, widział go bowiem rankiem w pobliżu swojego domu. Lucia jest zaskoczona, ale Santuzza daje jej znak, by milczała.

Mieszkańcy wioski udają się do kościoła. Santuzza dołącza do nich, lecz pozostaje z matką Turiddu w tyle, skarżąc się jej na zachowanie syna. Stara kobieta wyraża jej swoje współczucie. Spotkawszy Turiddu, Santuzza wyrzuca mu romans z Lolą, ale mężczyzna wszystkiemu zaprzecza. Rozmawiających mija Lola,

także śpiesząca do kościoła. Turiddu chce iść za nią. Santuzza błaga go, aby tego nie czynił i nie opuszczał jej, ale Turiddu jest głuchy na jej prośby. Pod koniec mszy zjawia się Alfio, szukający żony. Od Santuzzy dowiaduje się, że Lola poszła do kościoła z Turiddu. W przyпіływie gniewu kobieta uświadamia mu, że żona go zdradza. Alfio przysięga, że pomści hańbę. Santuzza słysząc pogroźki, żałuje swych słów.

Po nabożeństwie mieszkańcy wioski zbierają się w gospodzie Lucii. Turiddu intonuje wesołą piosenkę o winie. Gdy pojawia się Alfio, atmosfera staje się napięta. Woźnica odmawia wzniesienia toastu i wzywa Turiddu do walki na noże. Turiddu uznaje swoją winę i decyduje się przystąpić do pojedynku – zarówno przez wzgląd na Santuzzę, jak i w obronie własnego honoru. Mężczyźni postanawiają spotkać się na obrzeżach wioski. Zostawszy sam na sam z matką, Turiddu prosi ją, by – gdyby on nie wrócił – zaopiekowała się Santuzzą, a potem wychodzi, by stanąć do walki. Lucia czeka w napięciu na rozwój wydarzeń. W pewnej chwili z oddali dobiega przeraźliwy okrzyk: „Turiddu został zabity!”

## PAJACE

### PROLOG

Tonio zapowiada, że widowisko, które publiczność za chwilę zobaczy, jest oparte na prawdziwej historii, a aktorzy tak samo odczuwają radości i smutki jak inni ludzie.

### AKT I

Wieś w południowych Włoszech. Właśnie przyjechała tu mała teatralna trupa. Jej szef, Canio, zaprasza zgromadzonych wieśniaków na wieczorne przedstawienie. Jeden z mieszkańców wioski sugeruje, że Tonio uwodzi żonę Cania, Neddę. Canio ostrzega – nie będzie tolerować flirtów poza sceną, życie i teatr to nie to samo. Gdy tłum się rozprasza, Nedda zostaje sama. Jest zaniepokojona wyznaniem męża, patrzy w niebo, zazdrości ptakom wolności. Nagle pojawia się Tonio. Próbuje pozyskać jej względy, ale ona – w odpowiedzi na jego zaloty – policzkuje go. Upokorzony Tonio odchodzi, przysięgając zemstę. Nedda rzeczywiście ma kochanka – jest nim Silvio, młody wieśniak. Gdy nadchodzi, oboje wyznają sobie miłość. Silvio nalega, by Nedda uciekła z nim tej nocy. Tonio podsłuchał fragment ich rozmowy i śpieszy po Cania, ale młodemu mężczyźnie udaje się wymknąć. Canio traktuje żonę brutalnie, grozi jej, lecz ona odmawia ujawnienia imienia kochanka.

Beppe, kolejny członek trupy, powstrzymuje Cania przed przemocą wobec żony, a Tonio radzi poczekać do wieczornego przedstawienia – wtedy na pewno uda się schwytać winowajcę. Canio, gdy zostaje sam, poddaje się rozpacz – musi grać klauna, choć serce pęka mu z bólu.

### AKT II

Wieczorem mieszkańcy wioski zbierają się, by obejrzeć przedstawienie. Jest pośród nich Silvio. Arlekin – Beppe śpiewa serenadę Kolombinie – Neddzie. Wyrzuca z domu zalecającego się do swojej pani zarozumiałego służącego Taddeo, granego przez Tonia. Kochankowie zasiadają do kolacji, podczas której planują otruć męża Kolombiny – Pajaca, granego przez Cania. Gdy niespodziewanie pojawia się Pajac, Arlekin wymyka się. Taddeo złośliwie zapewnia Pajaca o niewinności żony. Szalony z zazdrości Canio, zapominając o grze, żąda, by Nedda wyznała, kto jest jej kochankiem. Nedda stara się grać dalej swoją rolę, publiczność jest zachwycona realizmem sytuacji. Canio traci panowanie nad sobą i w przypiływie furii przebija nożem Neddę oraz Silvia, który ruszył jej na pomoc. Zwracając się do przerażonego tłumu, Canio oznajmia: „Przedstawienie skończone!”

Przewidywany czas trwania – około trzech i pół godziny (jedna przerwa)

NA PODSTAWIE MATERIAŁÓW THE METROPOLITAN OPERA

**FABIO LUISI**

DYRYGENT

Włoch, główny dyrygent The Metropolitan Opera (od 2011 r.), a także dyrektor muzyczny Opernhaus Zürich (od 2012 r.), uhonorowany Nagrodą Grammy. Wcześniej był dyrektorem muzycznym Semperoper w Dreźnie (2004–2010) oraz Dresden Staatskapelle (2007–2010), dyrektorem artystycznym MDR Sinfonieorchester w Lipsku (1999–2007), dyrektorem muzycznym Orchestre de la Suisse

Romande (1997–2002), głównym dyrygentem Tonkünstlerorchester w Wiedniu (1995–2000) i Graz Philharmonic Orchestra (1990–1995). Prowadził przedstawienia w Wiener Staatsoper, Bayerische Staatsoper, Covent Garden i Deutsche Oper w Berlinie. Dyrygował New York Philharmonic, Wiener Philharmoniker, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia i Royal Concertgebouw w Amsterdamie.

**EVA-MARIA WESTBROEK**

SANTUZZA (SOPRAN)

Holenderka. W latach 2001–2006 była solistką Staatsoper w Stuttgarcie, gdzie śpiewała m.in. partię Toski w operze G. Pucciniego i Desdemony w *Otelli* G. Verdiego (przynano jej zaszczytny tytuł Kammersängerin). Jej repertuar obejmuje także partie: Katarzyny Izmajłowej w *Lady Makbet mceńskiego powiatu* D. Szostakowicza, Elżbiety w *Tannhäuserze* R. Wagnera, Cesarzowej w *Kobiecie bez cienia*

R. Straussa, Minnie w *Dziewczynie z Zachodu* G. Pucciniego, Leonory w *Mocy przeznaczenia* i Amelii w *Balu maskowym* G. Verdiego oraz Chrysothemis w *Elektrze* R. Straussa, które śpiewała m.in. w Covent Garden, De Nederlandse Opera i Opéra national de Paris. W Met wystąpiła w rolach: Sieglinde w *Walkirii* R. Wagnera i Franceski da Rimini w operze R. Zandonai.

**PATRICIA RACETTE**

NEDDA (SOPRAN)

Amerykanka. Współpracuje z czołowymi scenami operowymi w Stanach Zjednoczonych i Europie (poza Metropolitan Opera także m.in. z San Francisco Opera, Covent Garden, Teatro alla Scala, Opéra national de Paris i Welsh National Opera). W teatrach tych można ją usłyszeć m.in. w *Jenufie* i *Katii Kabanowej* L. Janačka, *Luizie Miller*, *Traviacie*, *Don Carlosie*, *Simonie Boccanegrze* i *Otelli*

G. Verdiego, *Dialogach karmelitanek* F. Poulenca, *Fauście* Ch. Gounoda, *Eugeniuszu Onieginie* P. Czajkowskiego oraz *Turandot*, *Cyganerii* i *Madame Butterfly* G. Pucciniego. W Met zaśpiewała partię Musetty w *Cyganerii*, Cio-Cio-San w *Madame Butterfly* i tytułową w *Tosce* G. Pucciniego, Ellen Orford w operze B. Brittena *Peter Grimes* oraz Maddaleny w *Andrei Chénierze* U. Giordana.

**MARCELO ÁLVAREZ**

TURIDDU, CANIO (TENOR)

Argentyńczyk. Jego repertuar jest bardzo różnorodny, śpiewał partie z oper G. Donizettiego, G. Pucciniego, J. Masseneta, J. Offenbacha, A. Ponchiellego, G. Bizeta, U. Giordana i R. Straussa, ostatnio najczęściej można go usłyszeć w partiach Verdiowskich. Występuje m.in. w Teatro alla Scala w Mediolanie, Covent Garden w Londynie i Opéra national de Paris. W Met zaśpiewał

partie: Edgara w *Łucji z Lammermooru* G. Donizettiego, Maria Cavaradossiego w *Tosce* i Rudolfa w *Cyganerii* G. Pucciniego, Don José w *Carmen* G. Bizeta, Des Grieux w *Manon* J. Masseneta, Alfreda w *Traviacie*, Manrica w *Trubadurze*, Księcia Mantui w *Rigoletcie*, Radamesa w *Aidzie* i Gustawa III w *Balu maskowym* G. Verdiego oraz Włoskiego Śpiewaka w *Kawalerze z różą* R. Straussa.

**GEORGE GAGNIDZE**

ALFIO, TONIO (BARYTON)

Pochodzi z Gruzji. Laureat nagrody specjalnej Leyla Gencer Voice Competition w Stambule (2000) oraz pierwszych nagród Elena Obraztsova International Competition of Young Singers (2001) i Concorso Internazionale *Voci Verdiane* (2005). W sezonie 2005/2006 był członkiem zespołu Deutsches Nationaltheater w Weimarze, gdzie występował w rolach: Jochanaana w *Salome* R. Straussa, tytułowej

w *Nabuccu*, Markiza Posy w *Don Carlosie* oraz Millera w *Luizie Miller* G. Verdiego. W Teatro alla Scala zaśpiewał partię Giorgia Germonta w *Traviacie* G. Verdiego. W Met zadebiutował partią Rigoletta (uznawany jest za jednego z jej najlepszych wykonawców), później śpiewał jeszcze tytułową partię w *Nabuccu* i Amonasra w *Aidzie* G. Verdiego oraz Scarpia w *Tosce* G. Pucciniego.

**LUCAS MEACHEM**

SILVIO (BARYTON)

Amerykanin. Partię Silvia śpiewał niedawno na koncercie z Los Angeles Philharmonic pod dyrekcją G. Dudamela w Hollywood Bowl. W aktualnym sezonie artystycznym wykonywał także partię Figara w *Cyruliku sewilskim* G. Rossiniego w Covent Garden, a w Lyric Opera w Chicago – Orestesa w *Ifigenii na Taurydzie* Ch. W. Glucka, Walentego w *Fauście* Ch. Gounoda, Demetriusza w *Śnie nocy letniej*

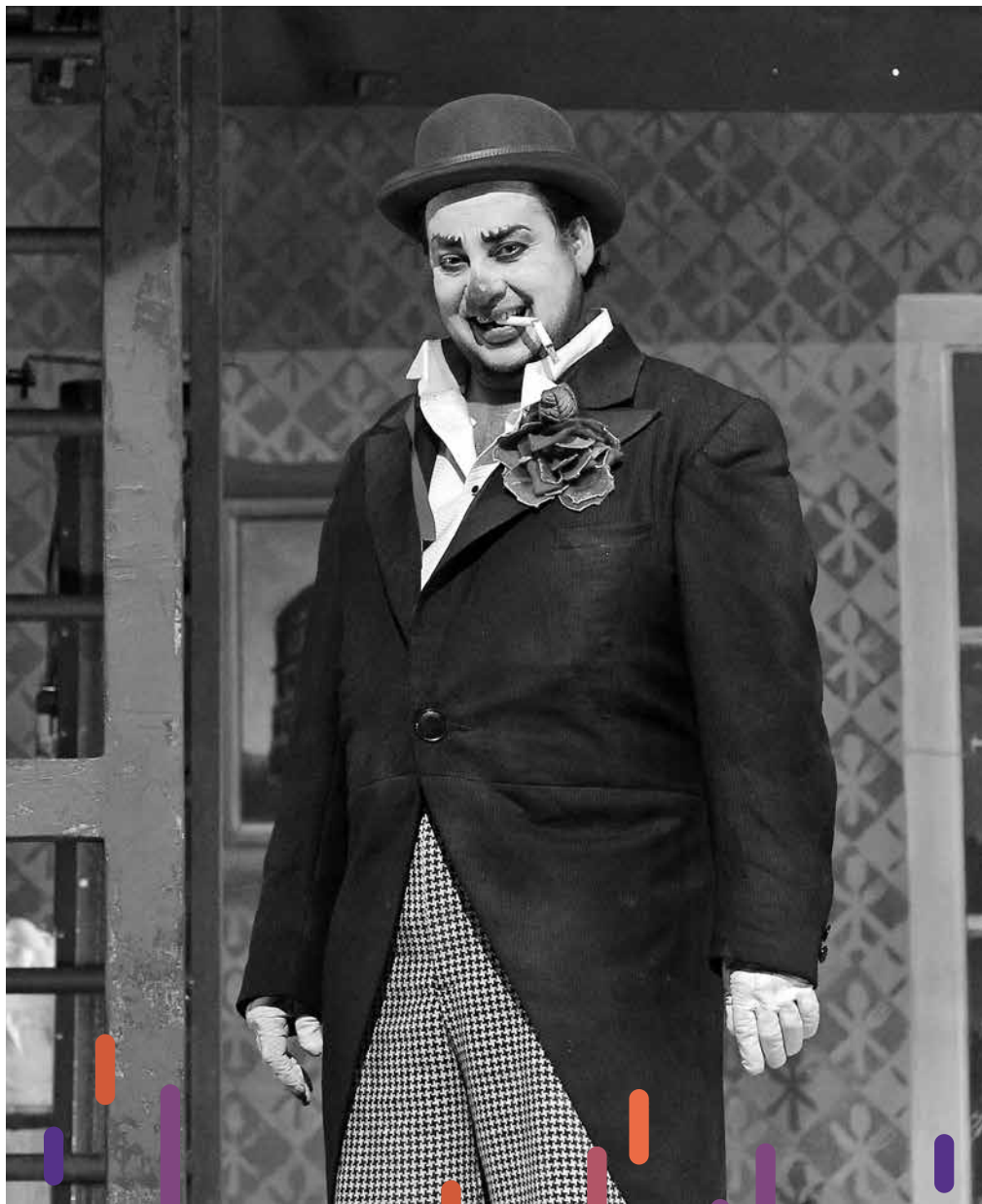
B. Brittena i Marcella w *Cyganerii* G. Pucciniego. Jego repertuar obejmuje również partie: Eugeniusza Oniegiina w operze P. Czajkowskiego, tytułową w *Don Giovannim* i Hrabiego Almavivę w *Weselu Figara* W. A. Mozarta, Eneasza w *Dydonie i Eneaszu* H. Purcella, Wolframa von Eschenbach w *Tannhäuserze* R. Wagnera oraz tytułowe w *Billym Buddzie* B. Brittena i *Wilhelmie Tellu* G. Rossiniego.

**DAVID McVICAR**

REŻYSER

Pochodzący ze Szkocji reżyser, ze względu na oryginalne pomysły inscenizacyjne nazywany jest często „złym chłopcem opery”. Jego przedstawienia grane są w Covent Garden, Scottish Opera, English National Opera, Deutsche Oper am Rhein, Lyric Opera w Chicago, Théâtre des Champs Elysées i Teatrze Maryjskim w Petersburgu. Inszenizuje dzieła twórców wszystkich okresów – od baroku,

przez romantyzm do współczesności (m.in. G. F. Händla, W. A. Mozarta, Ch. Gounoda, G. Verdiego, J. Offenbacha, G. Bizeta, G. Pucciniego, R. Straussa i B. Brittena). W Met wyreżyserował *Trubadura* G. Verdiego oraz *Annę Boleyn* i *Marię Stuart* G. Donizettiego. W 2012 r. za zasługi dla teatru operowego został przez królową angielską uhonorowany tytułem szlacheckim.



Marcelo Álvarez (Canio)

Prapremiera w Teatro dal Verme w Mediolanie – 21 maja 1892 roku  
Premiera w The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 14 kwietnia 2015 roku  
Transmisja z The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 25 kwietnia 2015 roku  
Przedstawienie w języku włoskim z napisami w językach polskim i angielskim

# PAJACE

## PAGLIACCI

### OPERA W DWÓCH AKTACH Z PROLOGIEM LIBRETTO: KOMPOZYTOR

#### OSOBY

Nedda, *komediantka, żona Cania, (Kolombina)* \_\_\_\_\_ sopran  
Canio, *szeft wędrownej trupy komediantów, (Pajac)* \_\_\_\_\_ tenor  
Tonio, *komediant, (Taddeo)* \_\_\_\_\_ baryton  
Beppe, *komediant, (Arlekin)* \_\_\_\_\_ tenor  
Silvio, *wieśniak* \_\_\_\_\_ baryton

#### REALIZATORZY

reżyseria \_\_\_\_\_ David McVicar  
dekoracje \_\_\_\_\_ Rae Smith  
kostiumy \_\_\_\_\_ Moritz Junge  
światło \_\_\_\_\_ Paule Constable  
ruch sceniczny \_\_\_\_\_ Andrew George  
przygotowanie chóru \_\_\_\_\_ Donald Palumbo

#### OBSADA

Nedda \_\_\_\_\_ Patricia Racette  
Canio \_\_\_\_\_ Marcelo Álvarez  
Tonio \_\_\_\_\_ George Gagnidze  
Beppe \_\_\_\_\_ Andrew Stenson  
Silvio \_\_\_\_\_ Lucas Meachem  
chór, orkiestra  
dyrygent \_\_\_\_\_ Fabio Luisi

AKCJA ROZGRYWA SIĘ W WIOSCE  
NA POŁUDNIU WŁOCH W 1948 ROKU



# „PAJACE”, CZYLI PRAWDZIWE ŻYCIE

**Leoncavallo stary jak świat „dramat zazdrości zakończony przelewem krwi” ujął w sposób niepozbawiony intelektualnego kunsztu.**

W płytkiej, goniącej za sensacją (najchętniej krwawą i podszytą uczuciem na granicy patologii), stabloidyzowanej rzeczywistości naszych czasów o tej historii czytaliśmy na pierwszych stronach brukowców. Podbudowano by ją stosownymi zdjęciami, na których negatywnych bohaterów stróżę prawa pakowaliby do radiowozów. Niezbędne rekwizyty: kajdanki, kaptury zasłaniające twarze, foliowe torby z „wyprawką” przydatną w areszcie w pierwszych miesiącach śledztwa albo nieodzowny czarny pasek, zasłaniający oczy. I oczywiście podpisy z okolicznikami czasu i miejsca akcji oraz – koniecznie – wytłuszczonym wiekiem *dramatis personae*.

W wędrownej trupie aktorskiej – grającej na prowincji historyjki o miłości, zazdrości i zdradzie, uwieńczone krwawym finałem – życie wyprzedziło sztukę. Oszalały mąż zasztyletował żonę, a dodatkowo wszystko wydarzyło się w trakcie przedstawienia, na oczach zdumionej gawiedzi, która nie do końca ma świadomość, czy to jeszcze ciągle teatr, czy najprawdziwsza rzeczywistość.

21 maja 1892 roku w mediolańskim Teatro dal Verme odbyła się premiera *Pajaców* Ruggera Leoncavalla – dramatu w dwóch aktach z prologiem. Opera opowiadała o takiej właśnie – smutnej i przerażającej, podobno z życia wziętej historii. Kompozytor poświęcił jej niespełna pięć miesięcy twórczego wysiłku w roku 1891, przeczuwając nośność tematu i jego artystycznej realizacji po sukcesie wystawionej w 1890 roku w Rzymie *Rycerskości wieśniaczej* Pietra Mascagniego. Nie pomylił się – już podczas premierowego spektaklu *Pajace* odniosły absolutny sukces i unieśmiertelniły nazwisko swojego twórcy. Na dobrą sprawę pozostają do dzisiaj jedynym ważnym i ważkim dziełem w jego kompozytorskim dorobku.

Urodzony w Neapolu, w 1857 roku, Ruggero Leoncavallo do momentu wystawienia *Pajaców* miał na swym koncie zaledwie jedną ukończoną operę – czteroaktowego *Chattertona* – i rozpoczęty projekt historycznej trylogii, zatytułowanej *Crepusculum*. Wzorowana na Wagnerowskiej

tetralogii *Pierścień Nibelunga*, miała opowiadać o barwnych (i krwawych) czasach Medyceuszy i Borgiów. Leoncavallo ukończył jedynie jej pierwsze ogniwo, *I Medici*, wystawione na fali sukcesu *Pajaców*. Jeszcze przez sześć lat (do 1899 roku) do swej włoskiej trylogii historycznej miał powracać – jednak bez końcowego efektu. Nie poszczęściło się również następnym kilkunastu teatralnym dziełom Leoncavalla (operom i operetkom): *Cyganeria* wywołała żądną rywalizację z Puccinim, a zamówiona przez nieszczęsnego cesarza Wilhelma II historyczna ramota (koniecznie czteroaktowa) *Der Roland von Berlin* (1904), choć grana ponadtrzydziestokrotnie w stolicy Niemiec, wymieniana jest dziś jedynie w encyklopediach. Muzykolodzy zgodnie twierdzą zaś, że godna poziomu *Pajaców* okazała się jedynie wcześniejsza *Zazà* (Mediolan, 1900), choć popularnością z nimi mierzyć się nie może. Zaiste ciekawy to przypadek w panoramie włoskich twórców operowych przełomu XIX i XX wieku. Leoncavallo, absolwent konserwatorium w Neapolu oraz uniwersytetu w Bolonii (tu podjął studia historyczne, zafascynował się poezją włoskiego renesansu i zainteresował literaturą), wielbiciel sztuki Wagnera, pozostaje autorem jedyne go dzieła, ale za to jakiego – symbolu nowej włoskiej sztuki (*giovane scuola*) i sztandarowego przykładu nowatorskiego stylu, nazwanego weryzmem.

Często uważa się ów kierunek we włoskiej sztuce ostatniej ćwierci XIX wieku za odmianę francuskiego naturalizmu spod znaku Emila Zoli.

Dla filologów sprawa nie jest tak jednoznacznie oczywista, ale paralele są dość wyraźne. Weryzm postulował wierność rzeczywistości, ukazywanie prawdy i realizmu, nawet bardzo brutalnego. Dla twórców ważne stały się palące problemy społeczne i krytyka niesprawiedliwości. Wszystko podawane wprost, bez alegorii czy symbolicznych paraboli, a bohaterowie mieli niczym nie różnić się od zwykłych śmiertelników. Czy było to coś nowego w świecie opery? Piotr Kamiński w swej monumentalnej pracy *Tysiąc i jedna opera* zauważa, że „opera zawsze czerpała natchnienie z «prawdziwego życia», nawet gdy przebierała je w mitologiczne czy historyczne kostiumy; nie cofała się też nigdy przed traktowaniem współczesnych tematów i zwyczajnych ludzkich losów”. Można i tak, ale Leoncavallo, ze swym uniwersyteckim zapleczem filologicznym, stary jak świat „dramat zazdrości [...] zakończony przelewem krwi”, ujął w sposób niepozbowiony intelektualnego kunsztu.

Na zaciągniętej kurtynie, bez uwertury, operę rozpoczyna śpiewany Prolog (*Si può*). Tonio – jeden z protagonistów – ogłasza, czego publiczność będzie świadkiem: nie odrealnionych, mitycznych historii, ale opowiedzianych wydarzeń z życia wziętych, jak życie gorzkich i nawet brutalnych, ale dogłębnie prawdziwych. Ów świetny monolog, którym Leoncavallo z jednej strony bierze w artystyczny cudzysłów całe dzieło, jest jednocześnie jego i werystów ideowym *credo*. Padają tu zapewnienia, że aktor, jeden z tytułowych „pajaców”, przede wszystkim jest człowiekiem z krwi

i kości i – jak każdy – ma prawo do uczuć i ich przeżywania. Ciekawe, że ta wstępna część opery napisana została już w trakcie prób, na prośbę świetnego francuskiego barytona, Victora Maurela, którego Leoncavallo poznał w Paryżu. To on kreował w premierowym przedstawieniu postać Tonio i uprosił przyjaciela o skomponowanie owej „arii”. Pragnął, by jego partia zyskała na wadze.

Akt I: 15 sierpnia, dzień Wniebowzięcia – do kalabryjskiego miasteczka przybywa wędrowna trupa. Wieczorem odegra przedstawienie. Szefa komediantów, Cania, niepokoją pogłoski o niewierności jego pięknej żony Neddy. Jak każdy kochający do szaleństwa, a niepewny wzajemności, jest o nią śmiertelnie zazdrosny. Istotnie, o względy aktorki próbuje konkurować Tonio. Brutalnie odepchnięty, poprzysięga zemstę, a na okazję nie musi długo czekać. Nedda nie jest obojętna na zaloty młodego wieśniaka Silvia; ulega jego namowom – planują wspólną ucieczkę. Wzgardzony Tonio, świadek namiętnych wyznań i poczynionych zobowiązań, informuje o wszystkim Cania. Ponieważ Silvio zdołał skryć się przed gniewem małżonka, całe odium spadnie na Neddę. Mimo ostrych nalegań kobieta nie zdradzi imienia ukochanego. Canio, głęboko rozdarty, daje wyraz swojej rozpacz: oto za chwilę będzie musiał grać błąhą komedyjkę, błąznować i bawić gawieź, a serce rozrywa mu niewystowiony ból (najstynniejsza aria opery: *Vesti la giubba!* – *Śmieję się, pajacu!*).

Akt II: Rozpoczyna się przedstawienie (wszystko utrzymane w estetyce

*commedia dell'arte*). Kolombina (to oczywiście Nedda) czeka na ukochanego, Arlekina. Lecz oto przybywa Taddeo (to Tonio), by w dość niezgrabny sposób zapewnić ją o swej miłości. Arlekin zaś śpiewa pod oknem miłosną serenadę, po chwili wskakuje przez okno i bezceremonialnie wyrzuca konkurenta. Idylla trwa krótko, bo zbliża się małżonek Kolombiny, Pajac (w tej roli oczywiście Canio). Konfrontacja tej pary do złudzenia przypomina wydarzenia sprzed kilku godzin. Zazdrosny Pajac-Canio ostatek siłą próbuje panować nad swymi szaleńczymi uczuciami, granica między teatrem a rzeczywistością zupełnie zanika. Kolombina swemu realno-  
-teatralnemu małżonkowi próbuje jeszcze uświadamiać, że przecież to tylko gra, ale osiąga przeciwny skutek. Canio krzyczy – *Nie, nie jestem pajacem!* Kolombina-Nedda zbiega ze sceny, ale Pajac-Canio dopada ją i przeszywa sztyletem. Zupełnie realny Silvio próbuje rzucić się na ratunek, ale i on pada od ciosu. Czas się zatrzymuje, Canio upuszcza sztylet, a w stronę strwożonej, oniemiałej z przerażenia publiczności rzuca szydlerczo-gorzkie: *La commédia é finita! (Przedstawienie skończone!)*.

Efekt dramaturgiczny zastosowanej konwencji („teatru w teatrze”) został doskonale przez Leoncavalla skalkulowany. Po prapremierze (pod batutą legendarnego Toscaniniego) *Pajace* przebojem podbiły operowy świat. Trzy miesiące po Mediolanie grano je już w Berlinie, a kilka miesięcy później w Londynie, Nowym Jorku, Moskwie, Buenos Aires i Meksyku. Ale podkreślanie

jedynie zmyślności dramaturgicznej i spójności konstrukcyjnej *Pajaców*, doskonałego wykorzystania – jeszcze raz w historii – konwencji *commedia dell'arte*, bez podkreślenia wagi warstwy muzycznej, byłoby doprawdy niesprawiedliwością. Leoncavallo – nieodrodny syn Italii – dobrze rozumiał, że na pierwszym planie jest śpiew. Nie napisał więc żadnej nuty, która nie byłaby naturalna, choć śpiewaczy „przebój” jest jeden (tragiczno-bolesne i przejmujące *Vesti la giubba!*). Nade wszystko

potrafił jednak włoskie tradycje połączyć ze zdobyczami tak kochanego przez siebie Wagnera. Nie brakuje więc w *Pajacach* charakterystycznych motywów przewodnich, kunsztownych rozwiązań harmoniczych i instrumentacyjnych. Muzyka opowiada i dopowiada, komunikuje i komentuje. Nawet gdyby słowem nie zdradzić treści – o naturze namiętności i uczuć bez cienia wątpliwości poinformują dźwięki.

### **Marcin Majchrowski**

muzykolog i dziennikarz muzyczny Programu 2 Polskiego Radia, prowadzi autorskie audycje (m.in. „Kanon Dwójki” i „Wolna sobota”) oraz transmisje koncertów („Filharmonia Dwójki”); twórca audycji monograficznych poświęconych muzyce klasycyzmu i romantyzmu, autor tekstów publicystycznych, recenzji i wywiadów publikowanych m.in. w „Ruchu Muzycznym” i na stronie [www.dwutygodnik.com](http://www.dwutygodnik.com); laureat Złotego Mikrofonu 2010 – prestiżowej nagrody Polskiego Radia

# PLAN TRANSMISJI

## w sezonie 2015/2016

### 3 PAŹDZIERNIKA 2015

w Filharmonii Łódzkiej i kinie Zorza  
godz. 19.00

w kinie Kijów.Centrum godz. 18.45

**GIUSEPPE VERDI**

**„TRUBADUR”**

obsada: Anna Netrebko (Leonora),  
Dolora Zajick (Azucena),  
Yonghoon Lee (Manrico),  
Dmitrij Chworostowski (Hrabia di Luna),  
Štefan Kocán (Ferrando)  
dyrygent: Marco Armiliato  
reżyseria: David McVicar

### 17 PAŹDZIERNIKA 2015

w Filharmonii Łódzkiej i kinie Zorza  
godz. 19.00

w kinie Kijów.Centrum godz. 18.45

**GIUSEPPE VERDI**

**„OTELLO”**

obsada: Aleksandrs Antonienko (Otello),  
Sonia Jonczewa (Desdemona),  
Dimitri Pittas (Cassio),  
Željko Lučić (Jago),  
Günther Gröissböck (Lodovico)  
dyrygent: Yannick Nézet-Séguin  
reżyseria: Bartlett Sher

### 31 PAŹDZIERNIKA 2015

w kinie Zorza godz.17.00

w kinie Kijów.Centrum godz. 16.45

### 7 LISTOPADA 2015

w Filharmonii Łódzkiej godz. 17.00

**RICHARD WAGNER**

**„TANNHÄUSER”**

obsada: Johan Botha (Tannhäuser),  
Eva-Maria Westbroek (Elisabeth),  
Michelle DeYoung (Wenus),  
Peter Mattei (Wolfram von Eschenbach),  
Günther Groissböck (Landgraf Hermann)  
dyrygent: James Levine  
reżyseria: Otto Schenk

### 21 LISTOPADA 2015

w kinie Zorza godz. 18.30

### 22 LISTOPADA 2015

w kinie Kijów.Centrum godz. 18.45

**ALBAN BERG**

**„LULU”**

obsada: Marlis Petersen (Lulu),  
Susan Graham (Hrabianka Geschwitz),  
Daniel Brenna (Alwa),  
Paul Groves (Malarz/Murzyn),  
Johan Reuter (Doktor Schön/  
Kuba Rozpruwacz),  
Franz Grundheber (Schigolch)  
dyrygent: James Levine  
reżyseria: William Kentridge

### 16 STYCZNIA 2016

w Filharmonii Łódzkiej i kinie Zorza  
godz. 19.00

w kinie Kijów.Centrum godz. 18.45

**GEORGES BIZET**

**„POŁAWIACZE PEREŁ”**

obsada: Diana Damrau (Leïla),  
Matthew Polenzani (Nadir),  
Mariusz Kwiecień (Zurga),  
Nicolas Testé (Nourabad)  
dyrygent: Gianandrea Noseda  
reżyseria: Penny Woolcock

### 30 STYCZNIA 2016

w Filharmonii Łódzkiej i kinie Zorza  
godz. 19.00

w kinie Kijów.Centrum godz. 18.45

**GIACOMO PUCCINI**

**„TURANDOT”**

obsada: Nina Stemme (Turandot),  
Anita Hartig (Liu),  
Marco Berti (Kalaf),  
Oleksandr Cimbaliuk (Timur)  
dyrygent: Paolo Carignani  
reżyseria: Franco Zeffirelli

**5 MARCA 2016**

w Filharmonii Łódzkiej i kinie Zorza  
godz. 19.00

w kinie Kijów.Centrum godz. 18.45

**GIACOMO PUCCINI**  
**„MANON LESCAUT”**

obsada: Kristine Opolais (Manon Lescaut),  
Jonas Kaufmann (Des Grieux),  
Massimo Cavalletti (Lescaut),  
Brindley Sherratt (Geronte)  
dyrygent: Fabio Luisi  
reżyseria: Richard Eyre

**2 KWIETNIA 2016**

w Filharmonii Łódzkiej i kinie Zorza  
godz. 19.00

w kinie Kijów.Centrum godz. 18.45

**GIACOMO PUCCINI**  
**„MADAMA BUTTERFLY”**

obsada: Kristine Opolais (Cio-Cio-San),  
Maria Zifchak (Suzuki),  
Roberto Alagna (Pinkerton),  
Dwayne Croft (Sharpless)  
dyrygent: Karel Mark Chichon  
reżyseria: Anthony Minghella

**16 KWIETNIA 2016**

w Filharmonii Łódzkiej i kinie Zorza  
godz. 19.00

w kinie Kijów.Centrum godz. 18.45

**GAETANO DONIZETTI**  
**„ROBERTO DEVEREUX”**

obsada: Sondra Radvanovsky (Elisabetta),  
Elina Garanča (Sara),  
Matthew Polenzani (Roberto Devereux),  
Mariusz Kwiecień (Księżę Nottingham)  
dyrygent: Maurizio Benini  
reżyseria: David McVicar

**30 KWIETNIA 2016**

w Filharmonii Łódzkiej i kinie Zorza  
godz. 19.00

w kinie Kijów.Centrum godz. 18.30

**RICHARD STRAUSS**  
**„ELEKTRA”**

obsada: Nina Stemme (Elektra),  
Adrienne Pieczonka (Chrysothemis),  
Waltraud Meier (Klytämnestra),  
Burkhard Ulrich (Aegisth),  
Eric Owens (Orest)  
dyrygent: Esa-Pekka Salonen  
reżyseria: Patrice Chéreau

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



**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](http://www.filharmonia.lodz.pl)

**INFORMACJE, REZERWACJA I SPRZEDAŻ BILETÓW**

42 664 79 79  
[bilety@filharmonia.lodz.pl](mailto: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](http://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](mailto:kijow@kijowcentrum.pl)  
[www.kijow.pl](http://www.kijow.pl)  
(honorujemy karty płatnicze)

**SPRZEDAŻ BILETÓW GRUPOWYCH**

603 100 645  
[m.michna@apollofilm.pl](mailto:m.michna@apollofilm.pl)  
[www.kijow.pl](http://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**<sup>®</sup>  
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**

Cory Weaver/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](http://www.media-press.com.pl)

**NAŚWIETLENIA, DRUK**

Zakład Poligraficzny Sindruk

**ODDANO DO DRUKU**

16 kwietnia 2015 r.



**Filharmonia  
Łódzka**

im. Artura  
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu  
Województwa Łódzkiego

**APOLLO  
FILM**  
SPÓŁKA Z O.O.