

The Metropolitan
Opera



TRUBADUR
IL TROVATORE
GIUSEPPE
VERDI





Filharmonia
Łódzka
im. Artura
Rubinsteina

DYREKTOR NACZELNY
I ARTYSTYCZNY
FILHARMONII ŁÓDZKIEJ
LECH DZIERŻANOWSKI

DYRYGENT I SZEF ORKIESTRY
FILHARMONII ŁÓDZKIEJ
DANIEL RAISKIN

The Met
ropolitan
Opera **HD**
LIVE

DYREKTOR GENERALNY MET
PETER GELB

DYREKTOR MUZYCZNY MET
JAMES LEVINE



GIUSEPPE VERDI (1830–1901)

TRUBADUR IL TROVATORE

OPERA (DRAMMA) W CZTERECH CZĘŚCIACH

LIBRETTO: SALVADORE CAMMARANO I LEONE EMANUELE BARDARE

WEDŁUG ANTONIA GARCÍI GUTIÉRREZA

OSOBY

HRABIA DI LUNA — BARYTON

LEONORA — SOPRAN

AZUCENA — MEZZOSOPRAN

Cyganka

MANRICO — TENOR

trubadur

FERRANDO — BAS

dowódca straży zamkowej

INES — SOPRAN

powiernica Leonory

RUIZ — TENOR

przyjaciel Manrica

STARY CYGAN — BAS

POŚLANIEC — TENOR

TOWARZYSZKI LEONORY, ZAKONNICE,
DOMOWNICY HRABIEGO,
ŻOŁNIERZE, CYGANIE

REALIZATORZY

REŻYSERIA — DAVID MCVICAR

DEKORACJE — CHARLES EDWARDS

KOSTIUMY — BRIGITTE REIFFENSTUEL

REŻYSERIA ŚWIATŁA — JENNIFER TIPTON

RUCH SCENICZNY — LEAH HAUSMAN

PRZYGOTOWANIE CHÓRU — DONALD PALUMBO

OBSADA

HRABIA DI LUNA — DMITRI HVOROSTOVSKY

LEONORA — SONDRA RADVANOVSKY

AZUCENA — DOLORA ZAJICK

MANRICO — MARCELO ÁLVAREZ

FERRANDO — STEFAN KOCÁN

INES — MARIA ZIFCHAK

RUIZ — EDUARDO VALDES

STARY CYGAN — ROBERT MAHER

POŚLANIEC — RAYMOND APARENTADO

CHÓR, ORKIESTRA

THE METROPOLITAN OPERA W NOWYM JORKU

DYRYGENT — MARCO ARMILIATO

TRANSMISJA PRZEDSTAWIENIA Z THE METROPOLITAN
OPERA W NOWYM JORKU – 30 KWIETNIA 2011 ROKU

PRZEDSTAWIENIE TRWA OKOŁO TRZECH GODZIN
I PIĘTNASTU MINUT (Z JEDNĄ PRZERWĄ)

PRAPREMIERA W TEATRO APOLLO W RZYMIE
19 STYCZNIA 1853 ROKU

PREMIERA W THE METROPOLITAN OPERA W NOWYM JORKU
16 LUTEGO 2009 ROKU

PRZEDSTAWIENIE W JĘZYKU WŁOSKIM Z NAPISAMI
W JĘZYKACH POLSKIM I ANGIELSKIM

STRESZCZENIE LIBRETTA

Część pierwsza: Pojedynek

Hiszpania w czasie wojny domowej. Dowódca wojsk aragońskich rojalistów, hrabia di Luna, jest obsesyjnie zakochany w młodej szlachciance z otoczenia królowej, Leonorze, która jego miłości nie odwzajemnia. W pobliżu rezydencji królewskiej w nocy czuwają żołnierze. Zazdrosny hrabia, słysząc o nieznanym trubadurze, śpiewającym Leonorze serenady, chce go schwytać i ukarać. Aby żołnierze nie posnęli, ich kapitan, Ferrando, opowiada dramatyczną historię Cyganki, która wiele lat temu została spalona na stosie, ponieważ posądzono ją o chęć rzucenia czarów na młodszego brata hrabiego (*Abbietta zingara*). Kilka dni później dziecko zniknęło, uznano więc, że córka Cyganki w odwecie porwała chłopca i wrzuciła go do stosu, w którym spłonęła jej matka – w pogorzeliisku odkryto zwęglony szkielet dziecka. Ojciec chłopca wkrótce umarł z rozpaczy. Nigdy nie odnaleziono córki Cyganki, ale hrabia di Luna, mając nadzieję, że to nie jego brat spłonął, przysiągł, że ją odnajdzie.

W ogrodach królewskiego pałacu Leonora wyznaje swojej towarzyszce Ines, że jest zakochana w tajemniczym mężczyźnie, którego spotkała przed wybuchem wojny. To ten, który teraz każdej nocy zjawia się jako trubadur i śpiewa jej serenady (*Tacea la notte placida*). Kobiety odchodzą, a wówczas w ogrodzie zjawia się hrabia di Luna. W ciemności rozlega się pieśń trubadura. Leonora wybiega, by go powitać, ale di Luna zatrzymuje ją. Trubadur ujawnia wówczas swoją prawdziwą tożsamość: to Manrico, przy-

wódca oddziałów partyzanckich rebeliantów. Rozwścieczony hrabia wzywa go do walki na śmierć i życie.

Część druga: Cyganka

Pojedynek zakończył się zwycięstwem Manrica. Przed zadaniem ostatecznego ciosu powstrzymał go jednak dziwny impuls i hrabia uszedł z życiem. W czasie ostatniej bitwy szala zwycięstwa przechyliła się na stronę rojalistów. Manrico został ciężko ranny, ale jego matka, Cyganka Azucena, zabrała go z pola walki do obozu w górach i pielęgnowała tak długo, aż powrócił do zdrowia.

Azucena jest tą kobietą, której poszukuje di Luna. Cyganka ciągle nie może otrząsnąć się po śmierci swojej matki i myśli o zemście (*Stride la vampa*). Manrico wypytuje Azucenę o przeszłość i Cyganka opowiada mu przerażającą historię: to ona przed laty wykradła nowo narodzonego syna hrabiego, ale dziecko spalone na stosie było jej własnym dzieckiem (*Condotta ell'era in ceppi*). Manrico chce wiedzieć, kim on w takim razie jest dla Cyganki, ale Azucena daje wymijające odpowiedzi: najważniejsza jest jej macierzyńska miłość, którą darzyła go całe jego życie, i prosi go, by pomógł jej zemścić się na rodzie di Luna. Przybywa posłaniec z wieściami o Leonorze. Dziewczyna, przekonana, że Manrico zginął w walce, pragnąc uciec przed zakusami hrabiego, postanowiła wstąpić do klasztoru. Azucena błaga Manrica, by został w obozie, ale on postanawia wyruszyć natychmiast, by spotkać się z Leonorą. Cyganka również wyrusza w drogę.

Di Luna zamierza dostać się do klasztoru, by porwać Leonorę (*Il balen del suo sorriso*). Kiedy dziewczyna przygotowuje się do złożenia ślubów zakonnych, pojawia się di Luna, ale wkrótce nadchodzi także Manrico ze swoimi ludźmi. Kochankom udaje się bezpiecznie uciec (finał *E deggio e posso crederlo*).

Część trzecia: Syn Cyganki

Di Luna i jego żołnierze zamierzają przypuścić atak na zamek, w którym schronił się Manrico wraz z Leonorą. Tymczasem w ręce żołnierzy wpadła Azucena, która krążyła w pobliżu obozu. Jej reakcja na nazwisko di Luna wzbudza podejrzenia Ferranda – rozpoznaje w niej morderczynię brata hrabiego. Gdy Cyganka wzywa na pomoc swojego syna Manrica, di Luna uświadamia sobie, że znalazł sposób na skłonienie znienawidzonego rywala do opuszczenia twierdzy. Nakazuje swoim żołnierzom zbudować przed murami stos i spalić Azucenę.

Manrico i Leonora przygotowują się w zamku do ślubu. Dziewczynę martwi nieuchronność walki z di Luną i liczebna przewaga jego wojsk. Manrico zapewnia ją o swojej miłości, nawet w obliczu śmierci (*Ah sì, ben mio*). Gdy dociera do niego wiadomość o pojmaniu Azuceny, postanawia natychmiast wyruszyć na ratunek matce (*Di quella pira*).

Część czwarta: Egzekucja

Drużyna Manrica została pokonana, a on sam i Azucena są przetrzymywani w zamku hrabiego di Luny. Do więzienia przybywa Leonora, której wcześniej udało się uciec dzięki pomocy porucznika Ruiza. Wie, że jej ukochany został skazany na śmierć i modli się o jego uwolnienie. (*D'amor sull'ali rosee*). Z wnętrza zamku dobiega głos trubadura. Kiedy di Luna nakazuje wykonanie o wschodzie słońca wyroku na Manricu i Azucenie, Leonora w zamian za życie ukochanego oferuje hrabiemu samą siebie, ale potajemnie połyka wolno działającą truciznę.

W więzieniu Manrico stara się pocieszyć Azucenę, przeżoną wizją czekającego ją stosu, wspominając dawne szczęśliwe chwile (duet *Ai nostri monti*). W celi skazańców zjawia się Leonora, zwiastując ukochanemu wolność. Manrico, dowiedziawszy się, za jaką cenę ma uniknąć śmierci, z furią odmawia przyjęcia ofiary. Trucizna już działa – Leonora umiera w jego ramionach. Świadkiem jej śmierci jest także di Luna, który właśnie wszedł do celi. Hrabia nakazuje natychmiastowe wykonanie wyroku na Manricu. Po egzekucji Azucena oznajmia, że jej matka została pomszczona: di Luna zabił własnego brata.



DAVID McVICAR

REŻYSER

Pochodzący ze Szkocji reżyser, zaliczany aktualnie do światowej czołówki reżyserów operowych, jest absolwentem Royal Scottish Academy of Music and Drama (1989). Ze względu na innowacyjne pomysły inscenizacyjne nazywany jest często „złym chłopcem opery”. Jego przedstawienia pokazywane są w Royal Opera House Covent Garden i Scottish Opera, English National Opera i Deutsche Oper am Rhein, Lyric Opera w Chicago, Théâtre des Champs Elysées i w Teatrze Maryjskim w Sankt Petersburgu. Inscenizuje 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). Realizacja *Trubadura* była jego pierwszą pracą dla The Metropolitan Opera. W przyszłym sezonie wyreżyseruje dla tej sceny *Annę Bolenę* z A. Netrebko pod kierownictwem muzycznym Marca Armiliato. Będzie to pierwsza z trzech zapowiedzianych jego inscenizacji oper G. Donizettiego z królową jako główną bohaterką.



DMITRI HVOROSTOVSKY

HRABIA DI LUNA (BARYTON)

Rosyjski śpiewak urodził się i studiował w Krasnojarsku na Syberii. Jego kariera rozpoczęła się po zwycięstwie w słynnym Cardiff Singer of the World Competition (pokonał faworyta konkursu – B. Terfla) i po pierwszym zagranicznym występie – w *Damie pikowej* P. Czajkowskiego w Operze w Nicei w 1989 r. Od tego czasu jest zapraszany przez najsłynniejsze amerykańskie i europejskie teatry oraz festiwale operowe, z recitalami występuje na całym świecie. Współpracuje z New York Philharmonic i Rotterdam Philharmonic oraz z dyrygentami takimi jak: J. Levine, B. Haitink, C. Abbado, L. Maazel, Z. Mehta

i V. Gergiev. Bardzo dba o kontakty z Rosją – był pierwszym śpiewakiem operowym, który dał koncert na Placu Czerwonym w Moskwie, również w Moskwie odbywają się jego koncerty *Dmirtii Hvorostovsky i przyjaciele*, na które zaprosił m.in. R. Fleming i S. Radvanovsky. W 2005 r. na zaproszenie prezydenta W. Putina odbył wielkie tournée po Rosji, śpiewając na koncertach ku czci żołnierzy drugiej wojny światowej. W filmowej wersji *Don Giovanniego* W. A. Mozarta (*Maski Don Giovanniego*) zagrał dwie role: tytułowego bohatera i Leporella.



SONDRA RADVANSKY

LEONORA (SOPRAN)

Amerykanka, uważana za jedną z najlepszych współczesnych wykonawczyń sopranowych partii Verdiowskich. W repertuarze ma także partię Elwiry w *Ernanim*, tytułowe w *Luisie Miller* i *Aidzie*, Liny w *Stiffeliu*, Elżbiety de Valois w *Don Carlosie*, Amelii w *Balu maskowym* i Eleny w *Nieszporach sycylijskich*. Jej pierwsza płyta nosi tytuł *Verdi Arias*. Kolejną – *Verdi Scenes* – nagrała wspólnie z D. Hvorostovsky`m. Uznanie przyniosły jej również występy w rolach Donny Anny w *Don Giovannim* W. A. Mozarta, tytułowej w *Lukrecji Borgii* G. Donizettiego, Tatiany w *Eugeniuszu Onieginie* P. Czajkowskiego

i tytułowych w *Rusalcie* A. Dwořaka oraz *Manon Lescaut* i *Siostrze Angelice* G. Pucciniego. Do jej największych sukcesów zaliczane są występy w La Scali, Covent Garden, Met i innych teatrach w *Cyrano de Bergerac* F. Alfana obok P. Dominga. Z The Metropolitan Opera jest związana od końca lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku. W obecnym sezonie na tej scenie występuje jeszcze jako Tosca w operze G. Pucciniego. Koncertuje m.in. z Boston Symphony Orchestra i Verbier Festival Orchestra – obie pod dyktando J. Levine`a.



DOLORA ZAJICK

AZUCENA (MEZZOSOPRAN)

Amerykanka, jedna z najbardziej cenionych współczesnych wykonawczyń partii mezzosopranowych w operach G. Verdiego. Rola Azuceny, którą zadebiutowała w San Francisco Opera, przyniosła jej światową sławę, ugruntowaną przez kolejne role w operach G. Verdiego: Amneris w *Aidzie*, Eboli w *Don Carlosie*, Ulryki w *Balu maskowym*, ale również Lady Makbet w *Makbecie*, wykonywane w najsłynniejszych teatrach operowych w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej i Europie. W repertuarze ma także partie z oper M. Musorgskiego, A. Dwořaka, P. Mascagniego, V. Belliniego, P. Czajkowskiego, G. Bizeta,

G. Donizettiego, J. Masseneta i C. Saint-Saënsa. Wzięła udział m.in. w nagraniach *Aidy*, *Trubadura* i *Don Carlosa* (wszystkie pod dyktando J. Levine`a, Sony) oraz *Mocy przeznaczenia* i *Requiem* G. Verdiego (dyr. R. Muti, EMI), *Herodiady* J. Masseneta (dyr. V. Gergiev, Sony) i *Rusalki* A. Dwořaka (dyr. Ch. Macckerras, Decca). Wydała także płytę solową: *Dolora Zajick: The Art of the Dramatic Mezzo-Soprano* (dyr. Ch. Rosenkrantz, Telarc). Słyszeliśmy ją w partii Amneris w *Aidzie*, transmitowanej w sezonie 2009/2010.



MARCELO ÁLVAREZ ————— MANRICO (TENOR)

Argentyńczyk. Zadebiutował w 1995 r. partią Elvina w *Lunatyczce* V. Belliniego w Teatro La Fenice w Wenecji. Od tej pory występuje w wielu słynnych europejskich i amerykańskich teatrach operowych, m.in. w Teatro alla Scala w Mediolanie (Gennaro w *Lukrecji Borgii* i Carlo w *Lindzie di Chamonix* G. Donizettiego, Rudolf w *Cyganerii* G. Pucciniego, Alfred w *Traviacie* G. Verdiego pod batutą R. Mutiego), Covent Garden w Londynie (Rudolf w *Luisie Miller* G. Verdiego), Teatro Carlo Felice w Genui (Edgar w *Łucji z Lammermooru* G. Donizettiego), Teatro Giuseppe Verdi w Trieście (Księżę Mantui

w *Rigoletcie* G. Verdiego, tytułowa rola w *Werterze* J. Masseneta), Hamburgische Staatsoper (Alfred w *Traviacie*, Artur w *Purytanach* V. Belliniego), Staatsoper w Berlinie (Fenton w *Falstaffie* G. Verdiego, pod dyrykcją C. Abbado) i w wielu innych. W Met po raz pierwszy wystąpił w 1998 r. jako Alfred w *Traviacie* pod batutą J. Levine'a. Nagrywa dla Sony Classical. Jako Maria Cavaradossiego mogliśmy go podziwiać w przedstawieniu *Toski* G. Pucciniego, transmitowanym na początku ubiegłego sezonu artystycznego.



STEFAN KOCÁN ————— FERRANDO (BAS)

Słowak, absolwent Akademii Muzycznej w Bratysławie i Konserwatorium w Wiedniu. W 2001 roku otrzymał Nagrodę Specjalną konkursu Hans Gabor Belvedere w Wiedniu. Wykonuje różnorodny repertuar: od utworów barokowych do współczesnych (Garonte w *Orfeuszu* C. Monteverdiego, Komandor w *Don Giovannim*, Sarastro w *Czarodziejskim flecie* i Osmin w *Urowadzeniu z seraju* W. A. Mozarta, Mustafa we *Włoszce w Algierze* G. Rossiniego, Rajmund w *Łucji z Lammermooru*, Dulcamara w *Napój miłosnym* i tytułowa w *Don Pasquale* G. Donizettiego, a także Wielki Inkwizytor i Filip II

w *Don Carlosie*, Banco w *Makbecie* G. Verdiego, 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 w rodzinnej Bratysławie. Jako Króla w *Aidzie* G. Verdiego słyszeliśmy go podczas transmisji w ubiegłym sezonie.



MARCO ARMILIATO ————— DYRYGENT

Włoch. Pianista i dyrygent, absolwent konserwatorium im. N. Paganiniego w rodzinnej Genui. Jako dyrygent zadebiutował w 1989 r. w teatrze w Limie, w Peru (*Napój miłosny* G. Donizettiego), następnie pracował w teatrach hiszpańskich i włoskich. W 1992 r. został głównym dyrygentem Teatro Arriaga w Bilbao, gdzie prowadził m.in. przedstawienia *Cyganerii* i *Toski* G. Pucciniego, *Carmen* G. Bizeta, *Traviaty* G. Verdiego i *Opowieści Hoffmanna* J. Offenbacha. W 1996 r. rozpoczął współpracę z Wiener Staatsoper w Wiedniu (*Andrea Chénier* i *Fedora* U. Giordana, *Tosca* i *Turandot* G. Pucciniego,

Traviata G. Verdiego, *Cyrulik sewilski* G. Rossiniego). W The Metropolitan Opera, począwszy od sezonu 1998/1999, poprowadził już ponad dwieście przedstawień (m.in. *Cyganerii*, *Turandot*, *Madame Butterfly* i *Jaskółki* G. Pucciniego, *Sly* E. Wolf-Ferrariego, *Łucji z Lammermooru* G. Donizettiego, *Traviaty* i *Rigoletta* G. Verdiego, *Rycerskości wieśniaczej* P. Mascagniego i *Pajaców* R. Leoncavalla). Współpracuje również z teatrami operowymi w San Francisco, Berlinie, Barcelonie, Filadelfii, Madrycie, Weronie i Paryżu.





„NIGDZIE LEPIEJ JAK W TRUBADURZE NIE UWYDATNIA SIĘ ZWIĘZŁOŚĆ, SIŁA WYRAZU ORAZ ODMIENNA CAŁKOWICIE OD WAGNEROWSKIEJ POSTAWA VERDIEGO, I TO JUŻ POCZĄWSZY OD SAMEJ INTRODUKCJI.”

TRUBADUR ŚPIEWA POD OSŁONĄ NOCY

W roku 1909 tytułową rolę w *Trubadurze* Verdiego śpiewał w The Metropolitan Opera sprowadzony wprost z Dworskiej Opery Wiedeńskiej słynny tenor pochodzenia czeskiego, Leo Slezak. Po latach wyznał w pamiętnikach: „O *Trubadurze* nie mogę niestety nic bliższego powiedzieć, bo chociaż występowałem w tej operze wiele razy, to do dziś nie wiem dobrze, o co tam chodzi...” Zdanie to stało się sławne nie mniej niż sam śpiewak, dając pretekst zarówno do złośliwych rozważań o inteligencji tenorów, jak i o samym dziele. Wielki rywal Enrica Carusa nie był jednak odosobniony w swej opinii – do dziś dla niektórych libretto *Trubadura* to szczyt nonsensu. Czy słusznie?

Nie wiadomo dokładnie, jak Verdi trafił na debiutancką sztukę Antonia Garcíi Gutiérreza *El trovador*, nic bowiem nie wskazuje, że przetłumaczono ją na język włoski. Wiadomo jednak, że jej premiera w Madrycie w roku 1936 zakończyła się wielkim sukcesem, okrywając autora sławą jednego z najwybitniejszych hiszpańskich pisarzy romantycznych. Verdi uważnie śledził to, co nowe w teatrze i literaturze, poszukując tematów, które rozpała jego wyobraźnię. Z dawnych pisarzy rozpałały ją przede wszystkim dramaty Szekspira – wielu twórców epoki romantyzmu miało do dzieł Stratfordczyka niemal nabożny stosunek. Verdi nie skomponował wprawdzie planowanej opery *Król Lear*, ale dał światu swoją wersję *Makbeta* (1847), *Otella* (1887) i *Falstaffa* (1893). Cenił sztuki Fryderyka Schillera, z których trzy wykorzystał: *Zbójcy* (1847), *Luisa Miller* (1849, według *Intrygi i miłości*) i *Don Carlos* (1867). Nie uszły uwadze kompozytora sukcesy pisarzy

jego czasów: Wiktora Hugo – *Ernani* (1844) oraz *Rigoletto* (1851, według *Król się bawi*), i Aleksandra Dumasa syna – *Traviata* (1853, według *Damy kameliowej*). Co ujęło Verdiego w sztuce młodego Hiszpana? Obfitująca w dramatyczne zwroty intryga, nastrojowa sceneria średnio-wiecznej Iberii – z zamkami tonącymi w mroku i obozowiskami Cyganów, rozświetlonymi płomieniami ognisk, czy bohaterowie – uparci i wybuchowi, jak sam kompozytor? Wydaje się, że wszystko – bowiem wszystko to znalazło wyraz w partyturze.

Sztuka Gutiérreza – obciążona grzechem debiutanta – była długa i zawiła. Żeby skomponować doń operę, tekst wymagał znacznych cięć i uproszczeń. Napisanie libretta Verdi powierzył Salvadorowi Cammarano, z którym współpracował przy *Alzirze*, *Bitwie pod Legnano* i *Luisie Miller*. I pod wrażeniem kipiącej od emocji historii dał się ponieść fantazji: „Jeżeli Cammarano zdobędzie się na oryginalność i swobodę formalną, tym lepiej dla mnie” – pisał kompozytor do jednego z przyjaciół, marząc o dziele, w którym „nie będzie cavatin, duetów, tercetów i chóarów, a cała opera będzie stanowić jedną wielką całość”. Nadzieje na rewolucyjne od strony formalnej libretto okazały się płonne – Cammarano był twórcą starej daty, na dodatek był śmiertelnie chory; umarł w lipcu 1852 roku. Libretto wprawdzie ukończył, ale zdaniem Verdiego wymagało poprawek. Zadania podjął się przyjaciel i współpracownik Cammarana, Leone Emanuele Bardare – to spod jego pióra wyszły m.in. słowa trzech słynnych arii: Azuceny (*Stride la vampa*), Hrabiego di Luny (*Il balen del suo sorriso*) oraz Leonory

(*D'amor sull'ali rosee*). Zresztą Verdi – w przeciwieństwie do swego rówieśnika, Richarda Wagnera – nie był muzycznym rewolucjonistą: zawsze bazował na tradycji opery włoskiej, swój warsztat kompozytorski wzbogacał o nowe środki stopniowo i ostrożnie. Otrzymał libretto tradycyjne, które z dramaturgicznego punktu widzenia zbudowane jest poprawnie i logicznie, przy tym jest bardzo zwarte, nie zawiera elementów zbędnych w rozwoju zasadniczej akcji (w przeciwieństwie do libretta *Mocy przeznaczenia*, innej opery Verdiego o hiszpańskim rodowodzie, które obfituje w uboczne epizody). Kłopot w tym, że w wyniku skrótów tekstu sztuki istotne zwroty akcji następują w przerwach między kolejnymi aktami opery, natomiast zarzewie intrygi ma miejsce zanim jeszcze kurtyna pójdzie w górę – o wszystkim dowiadujemy się w relacjach świadków. „Nigdzie lepiej jak w *Trubadurze* nie uwydatnia się zwięzłość, siła wyrazu oraz odmienna całkowicie od Wagnerowskiej postawa Verdiego, i to już począwszy od samej introdukcji.” – napisał Alfred Einstein w książce *Muzyka w epoce romantyzmu*. „Podczas gdy Wagner, w *Parsifalu* na przykład, potrzebuje więcej niż pół aktu, by wyjaśnić wydarzenia poprzedzające akcję, czy w *Pierścieniu* [*Nibelunga*], gdzie ucieka się do długich rekapitulacji treści, Verdiemu za całą «ekspozycję dramatu» wystarcza krótka *introduzione*, jedna aria z chórem.” Jakby tego było mało, o tym, co wydarzyło się w przeszłości, mowa nie tylko w rzeczonej arii Ferranda w pierwszej scenie opery; następne szczegóły poznajemy z ust Leonory w scenie kolejnej oraz z monologu Azuceny w akcie drugim. Istotnie, *Trubadur* wymaga od widza uważnej lektury libretta i dobrej pamięci. Wszystko wskazuje na to, że fatalną opinię ukuli arcydziełu Verdiego nieuważni i zapominalscy.

Dla porządku powiedzmy więc, jak zaczęła się ta historia. Stary hrabia di Luna miał dwóch synów, których dzieliła niewielka różnica wieku. Pewnego dnia w sypialni braci znaleziono starą Cygankę, leżącą przy kołysce młodszego. Dziecku nic się nie stało, starą przepędzono, ale kiedy niedługo po tym zdarzeniu chłopiec się rozchorował, odnaleziono ją, oskarżono o czary i spalono na stosie. Jej córka, młoda Azucena, która niedługo przedtem sama została matką, przyglądając się egzekucji, poprzysięgła zemstę. Tej samej nocy zakradła się do zamku hrabiego, uprowadziła jego młodszego synka i popędziła na miejsce kaźni, gdzie ogień jeszcze dogasał. Oszalała z rozpacz, w zamroczeniu cisnęła w płomienie nie szlacheckie dziecię, ale swoje własne. O postępkach nie powiedziała nikomu, wychowała porwanego chłopca jako własnego syna. Akcja opery rozpoczyna się w chwili, kiedy stary hrabia dawno nie żyje, nieświadom niczego syn Azuceny, trubadur Manrico, jest dorosły, a na jego drodze los postawił młodego szlachcica zakochanego w tej samej, co nasz bohater, szlachciance o imieniu Leonora...

Opery Verdiego mają z reguły cztery akty lub trzy akty i prolog. Szczególny nacisk kompozytor kładzie zazwyczaj, podobnie jak jego poprzednicy, w tych samych miejscach: wielkie finały na końcu drugiego i trzeciego aktu, modlitwa bohaterki, zazwyczaj z udziałem chóru, na początku czwartego aktu itd. Nie inaczej jest w *Trubadurze*. Osiemnastą operę Verdiego odróżnia jednak od poprzednich jego dzieł – z wyjątkiem młodszego o dwa lata *Rigoletta* – stosunek kompozytora do materii orkiestrowej. Opowieść o garbatym błaznie była przełomem w myśleniu Verdiego o barwie orkiestrowej – o tym, co sam nazywał *tinta musicale*; od tego czasu stara się używać palety środków odpowiedniej do nastroju tekstu. Choć w *Trubadurze* zwraca

uwagę temperament twórcy, rytmiczny żywioł, rozmach i brawura partii wokalnych, wiele fragmentów partytury – na co słuchacze i komentatorzy rzadziej zwracają uwagę – jest oznaczona *piano* lub *pianissimo* dla podkreślenia nokturnowego charakteru muzyki. Większość scen opery rozgrywa się bowiem po zmierzchu – najczęściej padającymi w librecie słowami są „noc”, „mrok”, „w cieniu”. Nocą Manrico śpiewa swą serenadę, Hrabia – arię u wrót klasztoru, Leonora – lament pod oknami więzienia. Verdi mistrzowsko potrafi przy tym wykorzystać efekt chóralnego śpiewu zza sceny, którym wzbogaca ekspresję i kolor partii orkiestrowej – w drugiej scenie aktu drugiego oraz pierwszej scenie aktu czwartego, zwanej sceną „Miserere”. Na owym ciemnym i ściszym tle wyróżnia się jaskrawą barwą i krzykliwym charakterem początek aktu drugiego, który rozgrywa się o brzasku – słynny chór Cyganów uderzających w kowadła. Alfred Einstein pisze o Verdim we wspomnianej książce: „Interesuje się tylko człowiekiem i daje posłuch tylko ludzkim pobudkom. Opera romantyczna, począwszy od Webera, umieszcza człowieka w *milieu* (środowisku). Można by powiedzieć, że bohaterem *Wolnego strzelca* jest las, *Oberona* – świat elfów, *Lohengrina* – Graal, drugiego aktu *Tristana* – noc. Dla Verdiego – z wyjątkiem *Aidy*, którą musiał skomponować w stylu okazałym dla Kairu – *milieu* nie ma żadnego znaczenia. Gdy ma odtworzyć tło naturalne jakiejś sceny, czyni to paroma genialnymi pociągnięciami, w przeciwieństwie do pompacyjnego malarstwa orkiestralnego Wagnera.” I dodaje: „Dekoracja może być jak najskromniejsza, a mimo to wszystko pójdzie dobrze, jeśli śpiewacy będą dobrzy.”

Toż już Enrico Caruso, przez wielu uważany za najlepszego w historii wykonawcę roli Manrica, powiedział, że do suk-

cesu *Trubadura* na scenie potrzeba jedynie... czworo największych śpiewaków na świecie. Jest w tym wiele prawdy – główne partie w tej operze uchodzą za najtrudniejsze w repertuarze. Jeśli jest dziś na świecie teatr operowy zdolny zgromadzić takich wykonawców, jest nim The Metropolitan Opera w Nowym Jorku.

BARTOSZ KAMIŃSKI
dziennikarz i krytyk specjalizujący się w tematyce operowej, recenzent muzyczny „Życia”, „Gazety Wyborczej” i „Dziennika”, obecnie kieruje działem opery w dwutygodniku „Ruch Muzyczny”.



TRUBADURZY, TRUBADURZY...

AKCJA OPERY TRUBADUR VERDIEGO TOCZY SIĘ W PIĘTNASTOWIECZNEJ HISZPANII, CHOĆ TRAFNIEJSZE BYŁOBY OKREŚLENIE: W ŚREDNIOWIECZU, CZYLI NIGDZIE.

Umowne realia dzieła przedstawiają fantastyczne, wyidealizowane pseudo-średniowiecze, wymyślone przez zafascynowanych tą epoką romantyków, a uzupełnione o elementy stereotypowych „mroków średniowiecza” w postaci tortur i płonących stosów. W zamku Aljaferia w hiszpańskiej Zaragozie można obejrzeć „Wieżę Trubadura”, pod którą Manrico miał wyśpiewywać swoje serenady dla Leonory, ale to także jest fikcja literacka. Pochodząca z IX wieku wieża obronna rozbudziła wyobraźnię dramaturga Antonia Garcíi Gutiérreza i zainspirowała go do napisania dramatu *Trubadur*, który z kolei stał się podstawą libretta opery Verdiego. Fantazja Gutiérreza i Verdiego odpowiada jednak pod pewnym względem rzeczywistości: w XV wieku to właśnie Hiszpania stała się jednym z ostatnich miejsc w Europie, gdzie kontynuowano tradycję średniowiecznej poezji miłosnej, tworzonej przez ludzi zwanych trubadurami. Kim oni byli?

Początki twórczości trubadurów giną w przysłowiowych mrokach dziejów. Badacze nie mogą uzgodnić nawet, skąd wzięła się ich nazwa. Pierwsi znani z imienia trubadurzy żyli na przełomie XI i XII wieku, ale rozkwit gatunku nastąpił około sto lat później. Wtedy też pojawiły się ściśle

reguły tworzenia pieśni, których trzeba było przestrzegać, aby zasłużyć na dumne miano trubadura, a nie zwykłego wędrownego grajka. Ojczyzną trubadurów była Okcytania. Ta kraina na południu dzisiejszej Francji aż do XIII wieku różniła się od niej językiem i kulturą, a w XII wieku nawet religią. Dominował tam kataryzm, czasem uważany za herezję chrześcijańską, ale zdecydowanie się od chrześcijaństwa różniący. Potęga religii katarów i niezależność Okcytanii skończyły się po serii prowadzonych z wielkim okrucieństwem krucjat, ale poezję trubadurów tworzone nadal, we Włoszech i królestwach hiszpańskich. Na północy dzisiejszej Francji piewców idealnej i mniej idealnej miłości zwano truverami, a w Niemczech – minnesängerami.

Wśród trubadurów spotkać można było ludzi z różnych warstw społecznych. „Gwiazdami” dwunastowiecznej poezji miłosnej byli książę Akwitanii Wilhelm IX i syn cesarza Fryderyka Barbarossy Henryk, a obok nich niejaki Marcabru, sierota nieznanego pochodzenia. Były też kobiety – trubadurki (*trobairitz*). Później trubadurami zostawali też mieszczenie, a nawet duchowni. Warunkiem kariery był talent i „dworność”, czyli umiejętność zachowania i wysławiania się w sposób, który uważano za właściwy na kulturalnym europejskim dworze. Ważnym elementem „dworności” była znajomość skomplikowanego kodeksu, regulującego zachowanie wobec dam. Wiązał się on z ideą „idealnej miłości” (*finamor*), zwanej też miłością dworną. Trudno właściwie określić, czym była idealna miłość, łatwiej, czym nie była... To coś innego niż chrześcijańska

miłość bliźniego, a także „uczucie małżeńskie”, jakie powinno – zdaniem ówczesnych moralistów – łączyć męża z żoną. Różniła się też od późniejszej miłości romantycznej. W istocie miała wiele oblicz: łączyła erotyczne pożądanie z uczuciem platonicznym, czystość z rozwiązłością, namiętność z powściągliwością, fizyczność z duchowością.

Fin'amor to twór rycerskiego społeczeństwa feudalnego. Dama odbierała od swego wielbiciela hołd lenny jak senior od swego wasala. Adorator na drodze do jej serca musiał pokonać kolejne przeciwności i wykazać się odpowiednimi cnotami na wzór rycerzy z popularnych wówczas opowieści. Dopiero na końcu drogi czekała go ostateczna nagroda. Nic dziwnego, że wielu twórców pieśni miłosnych to również autorzy eposów rycerskich. Dzięki truwerowi Chretienowi de Troyes i minnesängerowi Wolframowi von Eschenbach do europejskiej literatury trafiły opowieści o świętym Graalu i rycerzach Okrągłego Stołu. Ideałem rycerza chrześcijańskiego był krzyżowiec, więc trubadurzy wyśpiewywali z zapalem wezwania do udziału w krucjatach. Minnesängerzy równie chętnie bronili honoru ukochanej damy, jak cesarza czy swojego księcia – sponsora. Nieobcy był im też duch rywalizacji. Na dworach staczano prawdziwe „bitwy na głosy” z udziałem trubadurów czy minnesängerów. Nagrody za najlepszy wiersz bywały istic królewskie, na przykład wart fortunę dobry sokół łowny, z jakim polowali tylko najlepiej urodzeni. Naj słynniejszy konkurs poetycki miał miejsce na zamku Wartburg w Turynii – tylko że nigdy do niego nie doszło... Historycy są zgodni, że „wojna śpiewaków na Wartburgu” jest fikcją literacką. Nic dziwnego, skoro obok historycznych postaci poetów, takich jak Wolfram von Eschenbach czy Walter von der Vogelweide, mieli w nim uczestniczyć bohaterowie nieistniejący, np. słynny później bohater nie-

dokończonej powieści Novalisa Henryk von Ofterdingen albo czarownik Klingsor.

O życiu trubadurów niewiele wiadomo. W przypadku wielu z nich znamy tylko imię i kilka tytułów pieśni, których teksty się nie zachowały. Naj słynniejsi doczekali się dość specyficznych „biografii”: „Jaufre Rudel był wysoko urodzonym księciem Blaye; i zakochał się on w hrabinie Tripoli, nie ujrawszy jej ani razu, ale słysząc o niej wiele dobrego od pielgrzymów powracających z Antiochii. Skomponował wiele pieśni o niej, chwając ją w pięknych melodiach i smutnych słowach. Pragnąc ją ujrzeć, wziął krzyż [tzn. przyłączył się do krucjaty] i wyruszył w morze; na łodzi zaś zachorował. Przyniesiono go, ledwo już żywego, do gospody w Tripoli i powiedziano o tym hrabinie; ta zaś przyszła do niego i wzięła go w ramiona. Pознаł, że to musi być ona, i odzyskał zmysły, i chwalił Boga za to, że mógł dożyć chwili, gdy jego ukochana znalazła się przy nim. I tak umarł w jej ramionach...” Często nie da się stwierdzić, czy taki opis jest czymś więcej niż tylko wytworem bujnej fantazji ich twórców. Dobrze znane są za to losy tych włoskich trubadurów, którzy zdecydowali się na karierę w polityce, a niekiedy zdobyli nawet urząd podesty, czyli najwyższego urzędnika w tamtejszych miastach. Podestą w Padwie został już pierwszy znany trubadur Italii, żyjący na początku XIII wieku Rambertino Buvaletti.

Miłość idealna, jak każda moda, w końcu stała się *passé*. Zmarły około 1230 roku Walter von der Vogelweide twierdził, że lepsza jest odwzajemniona miłość do chłopki niż bezsensowne westchnienia do obojętnej na nie damy. Dla wielu jego poglądy musiały brzmieć jak prowokacja, skoro nieco wcześniej Andreas Capellanus, francuski teoretyk idealnej miłości pisał, że tylko szlachcic jest zdolny



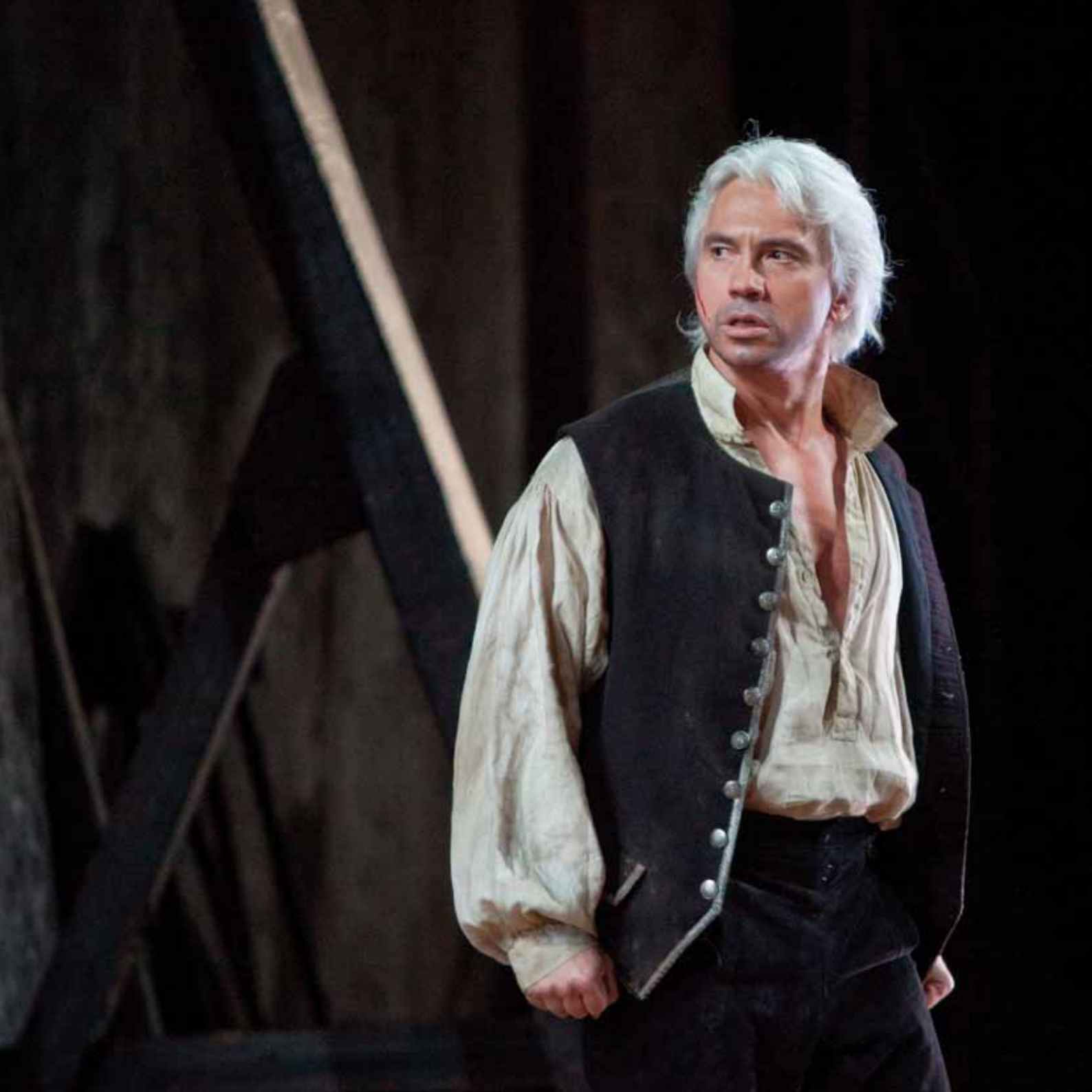


do prawdziwej miłości i rozkoszy, a wieśniacy oddają się dziełu Wenus bezmyślnie, jak konie czy muły. Uczucia pasterek z wierszy von der Vogelweidego były wciąż ową wzniosłą miłością trubadurów, chociaż przełamującą społeczne konwenanse. Pod koniec jego życia we Francji powstała *Powieść o Róży* Guillaume'a de Lorris. Pochwała *fin'amor* przybrała w niej formę alegorycznej opowieści o ogrodzie miłości. Dzięki pouczeniom Amora bohater pokonuje w nim przeszkody na drodze do ukochanej Róży i uczy się sztuki miłosnej. Guillaume nie dokończył swego dzieła, ale czterdzieści lat później zrobił to paryski mieszczanin Jean de Meung.

Trudno o kontynuację bardziej różniącą się od pierwotnego wzoru. Wzniosła, uduchowiona idealna miłość została zastąpiona pochwałą przyjemności cielesnych. Ukochana dama stała się „obiektem seksualnym”, służącym wyłącznie zaspokojeniu żądź mężczyzny. Mało tego, Jean de Meung, skądinąd zapewne kleryk, zaatakował głoszone przez Kościół ideały dziewictwa i wstrzeźliwości seksualnej, które uważał za niezgodne z naturą. Jego dzieło stało się bestsellerem – zapewne de Meung odważył się napisać wprost to, co myślało wielu ówczesnych mężczyzn... Jego utwór stał się powodem głośnego „sporu o Różę”, który toczył się na początku XV wieku w Paryżu. Można go uznać za pierwszą europejską dyskusję na temat pornografii. Ostateczne potępienie kontynuacji *Powieści*... nie mogło przesłonić faktu, że epoka trubadurów i dwornej miłości odchodziła nieodwołalnie w przeszłość. Ich twórczość osiągnęła status szacownej klasyki, podziwianej, ale nie budzącej już większych emocji. Trudne czasy wojen, kryzysu gospodarczego i epidemii, jakie nękały zachodnią Europę w XIV wieku, nie sprzyjały wyrafinowanym miłosnym uniesieniom. Epidemia „czarnej śmierci” z 1348 roku

jest uważana za umowny koniec epoki trubadurów we Francji. Nadchodził czas rubasznych anegdot z *Dekameronu* Boccaccia i wierszy Villona o jego „grubej Małgósce”, a na horyzoncie majaczyły pruderyjne czasy reformacji i kontrreformacji.

dr ADAM KRAWIEC
Zakład Historii Średniowiecza
Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu



DAVID McVICAR I TRUBADUR

CYGANKA SPALONA NA STOSIE
JAKO CZAROWNICA, NIEMOWLĘTA
ROZDZIELONE PO URODZENIU,
ŚMIERTELNI WROGOWIE,
KTÓRZY NIE MAJĄ POJĘCIA, ŻE SĄ
BRAĆMI – CZASAMI WYDAJE SIĘ,
ŻE ROMANTYCZNY MELODRAMAT
VERDIEGO POWSTAŁ DLA ZABAWY.

Julian Budden w swoich studiach na temat oper Verdiego napisał, że w ciągu kilku miesięcy po premierze *Trubadura* w 1853 roku powstało wiele parodii tego dzieła, i to nie tylko we Włoszech, ale także za granicą. Ta moda na satyrę *Trubadura* była widomym znakiem jego olbrzymiej popularności. Zdaniem Buddena w czasach Verdiego była to najbardziej lubiana z jego oper. W późniejszych czasach klasyką samą w sobie stał się film braci Marx *Noc w operze*.

Szkocki reżyser David McVicar, wielka gwiazda Royal Opera House w Londynie i innych teatrów, nie zalicza się do wielbicieli tego dzieła. „*Trubadur* jest jedną z najgłębszych oper, jakie kiedykolwiek napisano – powiedział McVicar krótko po przybyciu do Nowego Jorku. – Myślałem tak, dopóki nie rozpocząłem pracy. Ale właśnie dlatego podjąłem się jej. Oczywiście ta opera nie ma takiego potencjału intelektualnego, jak wielkie opery Mozarta, ale emocjonalnie oddziałuje z wielką siłą.”

Sceny operowe, zwłaszcza w Niemczech, są opanowane przez wyszkolonych na uniwersytetach reżyserów-teoretyków, którzy z upodobaniem podkreślają zgniliznę społeczeństwa, z którego pochodzą. Zbyt często pojawiająca się w ich koncepcjach radykalna krytyka lepiej służyłaby politycznej polemice niż teatrowi. Na pierwszy rzut oka David McVicar wydaje się być jednym z nich.

Ale tak nie jest. Mimo swoich zastrzeżeń, McVicar zachowuje się jak adwokat Verdiego. Utrzymując hiszpański koloryt, przenosi akcję z 1409 roku (mało znaczący rok w okresie mrocznych walk o władzę) do okresu pamiętnej hiszpańskiej wojny o niepodległość, walk przeciwko Napoleonowi, dramatycznie przedstawionych w cyklu rycin Goi *Okropieństwa wojny*. Dzięki pomysłom McVicara akcja *Trubadura* staje się bardziej dramatyczna, a przedstawienie nie jest adresowane do mniej wymagających odbiorców, dla których wydarzenia na scenie są tylko dodatkiem do pięknych melodii.

„Verdi wierzył w *Trubadura* – twierdzi McVicar. – Nie chcę z niego kpić. Postanowiłem pokazać wszystko tak, jak sądzę, że on chciałby to zrobić. Do dyspozycji mam swoją wyobraźnię i efekty rozlicznych porównań. I wykonawców. Nie jestem reżyserem, który nakazuje artystom konkretne zachowania. Muszę spowodować, żeby śpiewacy odnaleźli motywację, by to, co robią, było realne. Bez tego niewiele da się osiągnąć.”

Manrico, tytułowy trubadur, jest poetą i żołnierzem. Tenor Marcelo Álvarez, zdaniem reżysera, idealnie odtwarza



dwoistość jego usposobienia. Baryton Dmitri Hvorostovsky gra Hrabiego di Lunę, brata Manrica, o którego istnieniu nie wie. Jedną z najtrudniejszych dla reżysera scen jest ta, w której w ogrodzie spotyka się dwóch mężczyzn i Leonora – kobieta której obaj pragną, myli z nienawidzonego di Lunę z ukochanym Manrikiem.

„Jest ciemno – mówi McVicar. – Ona wyczuwa, że w pobliżu jest mężczyzna. Podobną scenę moglibyśmy znaleźć u Szekspira, tylko on napisałby ją lepiej. Wszystkie zmysły podpowiadają Leonorze, że to jej ukochany. A tymczasem Hvorostovsky ze swoją piękną grzywą srebrnych włosów wygląda zupełnie inaczej niż Álvarez. Trzeba znaleźć sposób, by uprawdopodobnić tę sytuację.”

Leonorę gra sopranistka Sondra Radvanovsky. „Zbyt często – uważa McVicar – ta bohaterka pokazywana jest na scenie jako skrzywdzona niewinność. Jego zdaniem bliżej jej do postaci z wrzosowisk rodem z powieści Emily Brontë czy Leonory z *Fidelia* Beethovena, której, jak Verdiowskiej Leonory, nic nie powstrzyma przed uwolnieniem ukochanego z więzienia.”

Żaden z braci, zdaniem reżysera, nie kocha Leonory jako odważnej, skomplikowanej ludzkiej istoty. Ona jest dla nich jak piłka, którą się przerzucają. Bracia instynktownie wyczuwają utraconą między sobą więź, a dziewczyna staje się źródłem ich wzajemnej nienawiści. Mimo że się nienawidzą – podkreśla reżyser – żaden z braci nie jest zdolny zabić drugiego własną ręką. W kulminacyjnym momencie Leonora oferuje di Lunie seks za wolność Manrica i wypija powoli działającą truciznę. Mimo to McVicar jest przekonany, że kobieta spełnia warunek umowy. „Nie mam co do tego wątpliwości – mówi. – A dla artysty, jakim jest

Manrico, to dramatyczny wybór. Dla Leonory także. Dla niej nie ma już ratunku.”

Zgodnie z założeniami Verdiego najbardziej fascynującą postacią w operze jest Azucena, córka Cyganki uznanej za czarownicę i spalonej na stosie. Jej historia to sedno problemu libretta *Trubadura*. To Azucena jest tą kobietą, która porwała brata di Luny, chcąc rzucić go w ogień. Na skutek straszliwej pomyłki spaliła własnego syna, a Manrico rósł u jej boku jako narzędzie zemsty.

Mezzosopranistka Dolora Zajick, powracająca do Met dwadzieścia lat po swoim debiucie w tej roli, wciela się w postać Azuceny – głównej sprawczyni wydarzeń. „Ta opera jest trudna do wystawienia, ponieważ fabuła jest niezwykle skomplikowana – mówi Zajick. – Inscenizacja jest dobra tylko wtedy, kiedy uda się pokazać sens zdarzeń. W pierwszych dwóch aktach Azucena stara się wpłynąć na Manrica, by zabił di Lunę. W trzecim i czwartym akcie usiłuje doprowadzić do tego, by to di Luna zabił Manrica.”

Zdaniem śpiewaczki Azucena jest podręcznikowym przykładem posttraumatycznego stresu; nalega, by używać właśnie tego, a nie jakiegos anachronicznego określenia. „Pułapką jest grać Azucenę jako szaloną. Cygankę nawiedzają obrazy z przeszłości, ale nie jest schizofreniczką.” Dolora Zajick ponadto jest zdania, że dodatkową trudność dla inscenizatorów *Trubadura* stanowi brak u współczesnej widowni znajomości tła historycznego.

„Cyganie wierzą, że ich przodkowie przemawiają do nich poprzez ogień – mówi Zajick. – Siadają nocą przy ognisku, patrzą na płomień i w ten sposób łączą się ze swoimi zmarłymi.” W takim właśnie obrazie Azucena, śpiewająca

o śmierci matki, pokazana jest po raz pierwszy. „To, co mówi Azucena, zawsze ma podwójne znaczenie – podkreśla Dolora Zajick. – Ważne w inscenizacji jest oddanie sposobu myślenia ludzi z dawnych czasów, ich wiary w przesady. W tej realizacji widoczne jest, że McVicar uważnie przeczytał libretto. Tu nie ma miejsca na fałszerstwo. Wszystko jest napisane. W *Trubadurze* nie można zmieniać znaczeń. Jeśli to się uczyni, opowieść straci sens.”

Reżyser, nawet teraz, kiedy o *Trubadurze* wie już wszystko, pozostaje sceptyczny. „To nie jest opera, na którą – będąc widzem – chciałbym się wybrać. Jest także wiele oper Wagnera, na które nie chciałbym kupić biletu. Ale reżyseruję „Parsifala” i „Śpiewaków norymberskich”, bo chcę zlikwidować nieprzyjemną i niezdrową otoczkę, która otacza te dzieła. Nie mogę, dla swojej przyjemności, obcować tylko z muzyką Mozarta.

MATTHEW GUREWITSCH

„*The New York Times*”, 13 lutego 2009 r.

(fragmenty)

Tytuł od redakcji.





PARTNER FILHARMONII

TOYOTA ŁÓDŹ

PATRONI MEDIALNI



PARTNERZY TRANSMISJI

„THE METROPOLITAN OPERA: LIVE IN HD”

TOYA STUDIOS



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[®]
America's Luxury Home Builder™



Filharmonia
Łódzka
im. Artura
Rubinsteina

Institucja 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

OPRACOWANIE PROGRAMU
AGNIESZKA SMUGA

PROJEKT GRAFICZNY
WWW.POLKADOT.COM.PL

KOREKTA
EWA JUSZYŃSKA-PORADECKA

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

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

NAŚWIETLENIA, DRUK
ZAKŁAD POLIGRAFICZNY SINDRUK

ODDANO DO DRUKU: 19.04.2011



BUDYNEK FILHARMONII JEST PRZYSTOSOWANY DLA OSÓB
NIEPEŁNOSPRAWNYCH.



UPRZEJMIE INFORMUJEMY, ŻE OSOBY SPÓŹNIONE NA TRANSMISJĘ
BĘDĄ WPUSZCZANE NA SALĘ W MOMENCIE, W KTÓRYM NIE BĘDZIE
TO PRZESZKADZAŁO POZOSTAŁYM WIDZOM, A JEŚLI NIE BĘDZIE TAKIEJ
MOŻLIWOŚCI – PODCZAS PIERWSZEJ PRZERWY.



UPRZEJMIE PROSIMY O WYŁĄCZENIE NA CZAS TRANSMISJI TELEFONÓW
KOMÓRKOWYCH I INNYCH URZĄDZEŃ ELEKTRONICZNYCH.



UPRZEJMIE PRZYPOMINAMY, ŻE NAGRYWANIE I FOTOGRAFOWANIE
TRANSMISJI JEST PRAWNIE ZABRONIONE.



W PROGRAMIE WYKORZYSTANO ZDJĘCIA Z OBSADĄ WYSTĘPUJĄCĄ
W TRANSMITOWANYM PRZEDSTAWIENIU.

OBSADĘ ORAZ NAZWISKA REALIZATORÓW DOSTARCZYŁA
THE METROPOLITAN OPERA.

ZDJĘCIA Z PRZEDSTAWIENIA
- KEN HOWARD/MET

POZOSTAŁE ZDJĘCIA POCHODZĄ Z ARCHIWUM ARTYSTÓW
I THE METROPOLITAN OPERA.

