



Filharmonia  
Łódzka

im. Artura  
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu  
Województwa Łódzkiego

# WOZZECK

ALBAN BERG



The Metropolitan Opera

**HD** LIVE



**Filharmonia  
Łódzka**

im. Artura  
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu  
Województwa Łódzkiego

dyrektor naczelny  
Tomasz Bęben

dyrektor artystyczny  
Paweł Przytocki

chórmistrz, szef chóru  
Dawid Ber

The Met  
ropolitan  
Opera **HD**  
LIVE

dyrektor generalny  
Peter Gelb

honorowy dyrektor muzyczny  
James Levine

dyrektor muzyczny  
Yannick Nézet-Séguin

główny dyrygent  
Fabio Luisi

Cykl *The Met: Live in HD* jest realizowany dzięki  
szczodremu finansowemu wsparciu jego fundatora, czyli

**The Neubauer Family  
Foundation**

Cyfrowe wsparcie cyklu  
*The Met: Live in HD* zapewnia

**Bloomberg  
Philanthropies**

Cykl *The Met: Live in HD*  
jest wspierany przez



**ROLEX**

Transmisje w technologii HD  
są wspierane przez

**Toll Brothers**  
AMERICA'S LUXURY HOME BUILDER



Peter Mattei w roli tytułowej w *Wozzecku* Berga. Fot. Paola Kudacki / Met Opera

Prapremiera w Staatsoper w Berlinie – 14 grudnia 1925 roku

Premiera niniejszej inscenizacji w The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 27 grudnia 2019 roku

Transmisja z The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 11 stycznia 2020 roku

Przedstawienie trwa ok. jednej godziny i czterdziestu minut bez przerwy

Przedstawienie w języku niemieckim z napisami w języku polskim

# WOZZECK

## PREMIERA SEZONU

### OPERA W TRZECH AKTACH (15 SCENACH)

### LIBRETTO: ALBAN BERG WEDŁUG GEORGA BÜCHNERA

#### OSOBY

Marie \_\_\_\_\_ sopran  
Margret \_\_\_\_\_ alt  
Tamburmajor \_\_\_\_\_ tenor  
Kapitan \_\_\_\_\_ tenor  
Andres \_\_\_\_\_ tenor  
Wozzeck \_\_\_\_\_ baryton  
Doktor \_\_\_\_\_ bas

#### REALIZATORZY

reżyseria \_\_\_\_\_ William Kentridge  
współpraca reżyserska \_\_\_\_\_ Luc De Wit  
projekcje wideo \_\_\_\_\_ Catherine Meyburgh  
scenografia \_\_\_\_\_ Sabine Theunissen  
kostiumy \_\_\_\_\_ Grea Goiris  
światło \_\_\_\_\_ Urs Schönebaum

#### OBSADA

Marie \_\_\_\_\_ Elza van der Heever  
Margret \_\_\_\_\_ Tamara Mumford  
Tamburmajor \_\_\_\_\_ Christopher Ventris  
Kapitan \_\_\_\_\_ Gerhard Siegel  
Andres \_\_\_\_\_ Andrew Staples  
Wozzeck \_\_\_\_\_ Peter Mattei  
Doktor \_\_\_\_\_ Christian Van Horn

solisci, chór i orkiestra The Metropolitan Opera

dyrygent \_\_\_\_\_ Yannick Nézet-Séguin

*Spektakl jest koprodukcją Metropolitan Opera, Festiwalu w Salzburgu,  
Kanadyjskiego Zespołu Operowego w Toronto oraz Opery Australijskiej.*

*Inscenizacja jest darem Roberta L. Turnera.*

**YANNICK NÉZET-SÉGUIN**

DYRYGENT

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

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

**PETER MATTEI**

WOZZECK (BARYTON)

Wokalista szwedzki, ceniony zwłaszcza za role Mozartowskie. Studiował w Królewskiej Szwedzkiej Akademii Muzycznej. Zadebiutował jako Nardo w *Rzekomej ogrodniczce* W.A. Mozarta w teatrze Drottningholm w Sztokholmie w 1990 r. Trzy lata później zagrał w filmie muzycznym *Backanterna* Ingmara Bergmana. Partię tytułową w *Don Giovannim* Mozarta, należącą do najważniejszych w jego repertuarze, zaśpiewał po raz pierwszy w Operze w Goteborgu w sezonie 1994/1995. Jego debiut międzynarodowy – w tej samej roli – odbył się w Operze Szkockiej w Glasgow. Występował też m.in. w Królewskim Teatrze la Monnaie w Brukseli, na festiwalu w Aix-en-Provence,

na festiwalu w Salzburgu (partia Don Fernanda w Beethovenowskim *Fideliu* pod batutą Sir Georga Soltiego, 1996), w mediolańskiej La Scali. Claudio Abbado wybrał go do udziału w wykonaniu *Pasji wg św. Mateusza* J.S. Bacha z Orkiestrą Filharmonii Berlińskiej. W Met Mattei wystąpił po raz pierwszy jako hrabia Almaviva w *Weselu Figara* W.A. Mozarta (2002). Na tej scenie kreował też role Wagnerowskie (Wolfram w *Tannhäuserze*, Amfortas w *Parsifalu*), w operach G. Rossiniego (Figaro w *Cyryliku sewilskim*), G. Pucciniego (Marcello w *Cyganerii*), P. Czajkowskiego (Jelecki w *Damie Pikowej*, Eugeniusz Oniegin), Janáčka (Syzkwo w *Z domu umarłych*).

**ELZA VAN DEN HEEVER**

MARIE (SOPRAN)

Śpiewaczka urodzona w Johannesburgu (Republika Południowej Afryki). Obecnie mieszka we Francji, ma podwójne obywatelstwo. Studiowała w Konserwatorium Muzycznym w San Francisco. W 2008 r. zwyciężyła w Międzynarodowym Konkursie Wagnerowskim Opery w Seattle. Kształci się pod kierunkiem sopranistki Sheri Greenawald. Do jej najważniejszych ról należą tytułowe Norma w operze V. Belliniego i Anna Bolena w dziele G. Donizettiego, role Wagnerowskie (m.in. Elza w *Lohengrinie*), partie z oper R. Straussa (Cesarzowa w *Kobiecie bez cienia*), G.F. Händla (*Armida w Rinaldzie*), B. Brittena (Ellen Orford w *Peterze Grimesie*), G. Verdiego (Desdemona w *Otellu*).

Występuje w tak renomowanych teatrach, jak Opera Narodowa w Bordeaux, Angielska Opera Narodowa, Wiedeńska Opera Państwowa, Opera Liryczna w Chicago. W Met zaśpiewała po raz pierwszy w 2012 r. jako Elżbieta I w *Marii Stuardzie* Donizettiego. Wykonywała tam też partie Donny Anny w *Don Giovannim* i Vitelli w *Łaskawości Tytusa* W.A. Mozarta oraz Chryzotemis w *Elektrze* R. Straussa. Brała udział w światowej prapremierze opery Ph. Glassa *Appomattox* (rola Mary Custis Lee) w operze w San Francisco. Wykonuje także dzieła oratoryjno-kantatowe, współpracując m.in. z dyrygentem Michaeliem Tilsonem Thomasem i Orkiestrą Symfoniczną w San Francisco.

**CHRISTOPHER VENTRIS**

TAMBURMAJOR (TENOR)

Wokalista brytyjski, szczególnie znany z roli Parsifala w spektaklach w Bayreuth w latach 2008-2010. Ma w dorobku wiele ról Wagnerskich, m.in. tytułowe w *Parsifalu*, *Lohengrinie*, *Tannhäuserze*, *Zygmunda w Walkirii*, Eryka w *Holendrze tułaczu*. Ponadto wykonuje m.in. partie Maxa w *Wolnym strzelcu* C.M. Webera, Siergieja w *Lady Makbet mceńskiego powiatu* D. Szostakowicza, Florestana w *Fideliu* L. van Beethovena, Leńskiego w *Eugeniuszu Onieginie* P. Czajkowskiego. Występuje w znakomitych światowych scenach, takich jak Wiedeńska Opera Państwowa, Opera w San Francisco, Opera Królewska w Lodynie, Teatro di San Carlo w Neapolu, La Fenice w Wenecji,

La Scala w Mediolanie. Na scenie Met stanął po raz pierwszy w 2003 r., śpiewając partię Stewy w operze *Jenufa* L. Janáčka. Studiował w Królewskiej Akademii Muzycznej w Londynie. Na festiwalu operowym w Glyndebourne został wyróżniony nagrodami GTO oraz Johna Christie. Był związany z brytyjskimi zespołami operowymi, m.in. z Operą Północną i Angielską Operą Narodową. Brał udział w prawykonaniach oper *Caritas* Roberta Saxtona (rola Roberta Lonle'a) oraz *Blond Eckbert* Judith Weir. W 2007 r. otrzymał nagrodę im. Marii Callas dla najlepszego debiutującego artysty roku, przyznaną przez Operę w Dallas.

**CHRISTIAN VAN HORN**

DOKTOR (BAS)

Amerykański bas-baryton. Ukończył studia na Yale University, gdzie studiował pod kierunkiem Richarda Crossa. Śpiewa m.in. w Operze w San Francisco, Operze Lyrycznej w Chicago, Operze Narodowej w Paryżu, Bawarskiej Operze Państwowej, Kanadyjskim Zespole Operowym w Toronto. W nowojorskiej Met wystąpił po raz pierwszy jako Pistola w *Falstaffie* G. Verdiego w 2013 r. Na tej scenie kreował też m.in. rolę Collina w *Cyganerii* G. Pucciniego, Julia w *Aniele zagłady* Th. Adèsa, tytułową w *Mefistofelesie* A. Boito. W tym sezonie wziął udział w Gali Noworocznej, w marcu zaśpiewa partię Alidora w *Kopciuszk* G. Rossiniego. Widzowie transmisji „Met: live in HD” w poprzed-

nich sezonach mogli go podziwiać w *Czarodziejskim flecie* W.A. Mozarta, *Aniele zagłady* i *Falstaffie*. Van Horn ma w repertuarze także utwory koncertowe, które wykonuje z orkiestrą Berlińską, Orkiestrą Symfoniczną w Chicago, orkiestrą Filharmonii w Los Angeles i in. Brał udział w wielu nagraniach, m.in. *Wesela Figara* W.A. Mozarta pod batutą Teodora Currentzisa dla Sony Classical Records, *Carmen* G. Bizeta pod batutą Sir Simone'a Rattle'a dla EMI i *Anny Kareniny* D. Carlsona pod batutą Stewarta Robertsona dla Signum Classics (światowa premiera). W 2018 r. otrzymał Nagrodę Richarda Tuckera.

**WILLIAM KENTRIDGE**

REŻYSER

Grafik, rysownik, performer, realizator filmów oraz reżyser teatralny, urodzony w Republice Południowej Afryki (1955). Jego rodzice – prawnicy bronili w głośnych sprawach sądowych ofiar apartheidu. Kentridge w swojej twórczości odnosi się do ważnych zagadnień społecznych, m.in. przemocy, niesprawiedliwości, nierówności między białymi i czarnymi. Studiował nauki polityczne i wiedzę o Afryce oraz aktorstwo (w Johannesburgu i Paryżu). Międzynarodowe uznanie przyniósł mu cykl 9 krótkich filmów *9 Drawings for Projection* (1989–2003), w których wykorzystał opracowaną przez siebie technikę przypominającą palimpsest. Jego

prace znajdują się najlepszych galeriach: Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Nowym Jorku, Instytucie Sztuki w Chicago, Tate Gallery w Londynie, Centrum Pompidou i in. Kentridge tworzy także instalacje multimedialne, ma w dorobku kilka pomników oraz scenografie do spektakli operowych. W Met wyreżyserował opery *Nos* D. Szostakowicza (2010, koprodukcja Met, festiwalu w Aix-en-Provence i Opery w Lyonie), *Lulu* A. Berga (2015) oraz *Wozzecka*. Jest laureatem nagrody Kioto w dziedzinie sztuki i filozofii (2010) oraz nagrody ASIFA przyznanej na festiwalu Etiuda/Anima w Krakowie (2015).

# POD ZDRADZIECKIM CZERWONYM KSIĘŻYCEM

Zdaniem współczesnych dietetyków dieta grochowa wspomaga przemianę materii, stabilizuje układ pokarmowy, reguluje trawienie, obniża ciśnienie krwi i przyspiesza usuwanie toksyn z organizmu. Specjaliści od zdrowego żywienia radzą jednak dorzucić do garnka z grochem a to marchewkę, a to kawałek selera, całość zaś zaprawić łyżką dobrej oliwy, zasmażonej z drobno pokrojoną cebulką. Proste danie warto wzbogacić dodatkiem przypraw i odrobinę posolić.

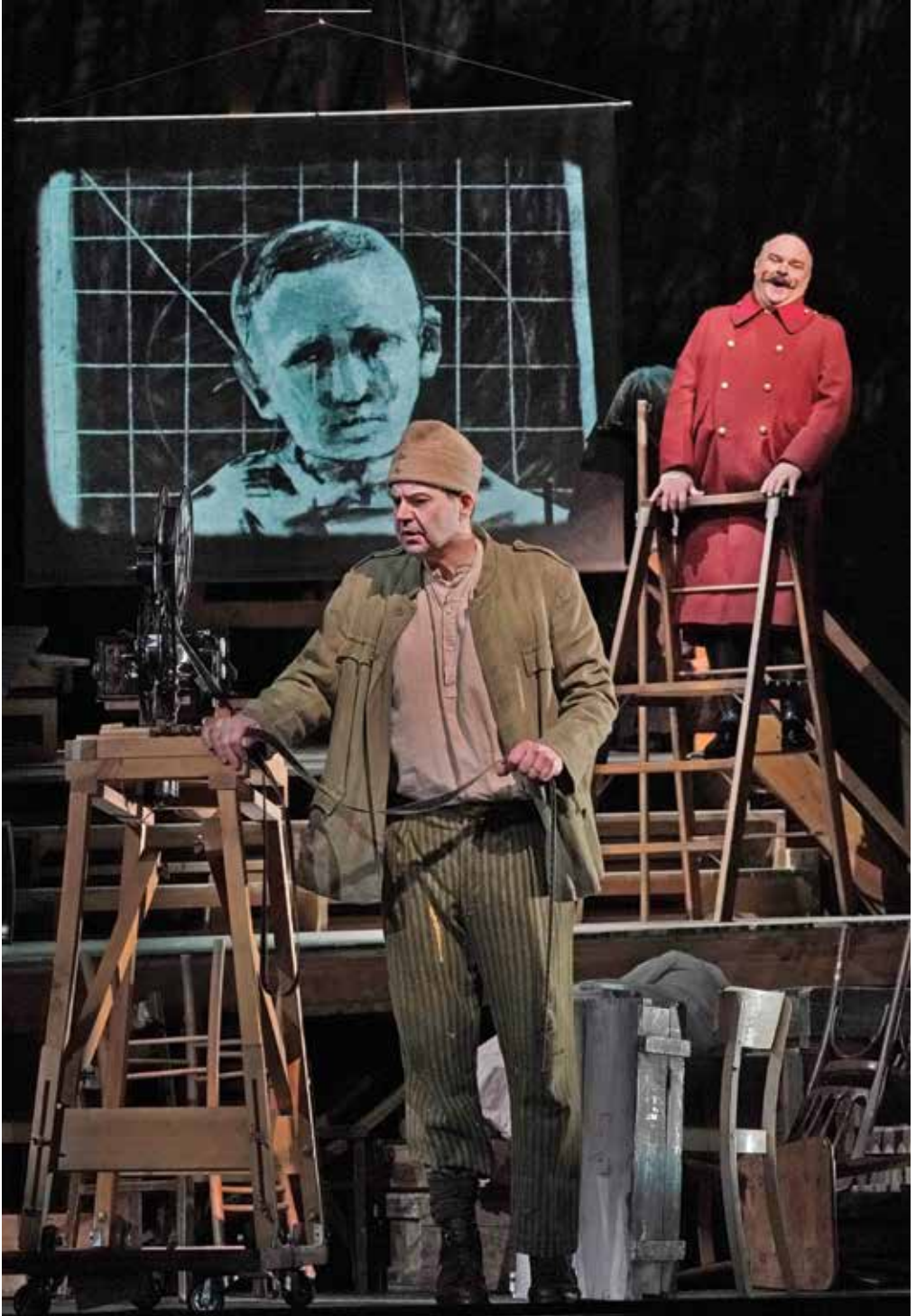
Wozzeckowi groch jednak na zdrowie nie wyszedł. Żołnierz najniższej rangi i stanu – zapewne Słowianin, być może Polak, bo jego dziwaczne imię aż nadto dobitnie kojarzy nam się ze swojskim Wojciechem – żywi się wyłącznie grochem, na polecenie sadystycznego Doktora, który prowadzi na nim eksperymenty medyczne. Za trzy grosze dziennie i wspomniany już wikt. Żeby utrzymać swoją kochankę i nieślubne dziecko, Wozzeck dorabia jako balwierz Kapitana, który traktuje go gorzej niż parszywego psa. Zbiera też dla niego chrust i wycina drewno w podmiejskich zaroślach. Od grochu – a może z biedy, upokorzenia bądź choroby – zaczyna tracić zmysły. Widzi głowę toczącą się po trawie, tryskający z ziemi ogień, łunę nad miastem, słyszy, że ktoś za nim chodzi – pewnie jakiś mason,

bo prócz wymienionych halucynacji prześladowają go też wszędobylskie symbole wolnomularskie. Doktor nie posiada się ze szczęścia: wyniki seansów psychologicznych i mocne dowody na całkowite zbydlęcenie przedmiotu jego badań skłaniają go do postawienia Wozzeckowi diagnozy „aberratio mentalis partialis drugiej klasy”.

Tragedia wisi w powietrzu. Kiedy sfrustrowana Maria, kochanka Wozzecka, ulegnie operetkowym wdziękom Tamburmajora, upodlony żołnierz stoczy się na dno obłędu. Czerwono wszędzie księżyc. Wozzeck zabije. Gdyby miał pieniądze, stać by go było na ślub, na chrzest dziecka i na moralne życie.

Berg obejrzał wiedeńską premierę nieukończoną sztuki Georga Büchnera w maju 1914 roku, niespełna trzy miesiące przed wybuchem Wielkiej Wojny. Ostatnie dzieło niemieckiego dramaturga, przyrodnika i działacza rewolucyjnego dotarło na scenę prawie osiemdziesiąt lat po śmierci autora. Po raz pierwszy ukazało się drukiem w 1879 roku, w wersji mocno przeredagowanej przez austriackiego powieściopisarza Karla Emila Franzosa. Trudno rozstrzygnąć, dlaczego przeleżało tak długo w papierach po zmarłym na tyfus dwudziestoczwolatkę. Ze względu





Peter Mattei w roli tytułowej i Gerhard Siegel jako Kapitan. Fot. Ken Howard / Met Opera



na niekompletność materiału? Na jawną obsceniczność niektórych scen? Na nieczytelność rękopisu, sporządzonego mikroskopijnym, niechlujnym pismem, które Franzos traktował jakimiś podejrzanymi roztworami chemicznymi, żeby je w ogóle odcyfrować? Dopiero w wydaniu Georga Witkowskiego z 1921 roku nazwisko głównego bohatera pojawiło się w prawidłowej postaci *Woyzeck*. W wiedeńskiej Residenzbühne sztukę wystawiono pod tytułem *Wozzeck*, z tym samym Albertem Steinrückiem, który wykreował rolę oszalałego żołnierza rok wcześniej w Monachium, w inscenizacji Maksa Reinhardta.

Całkiem prawdopodobne, że *Woyzeck* nie trafił od razu w swój czas z uwagi na niezwykłą konstrukcję dramaturgiczną, możliwą do zrealizowania dopiero po Wielkiej Reformie Teatru na przełomie XIX i XX stulecia. Büchner ułożył historię *Woyzecka* w ciąg krótkich, „filmowo” zmontowanych, pozornie oderwanych od siebie scen: z jednej strony nawiązując do średniowiecznych dramatów pasyjnych, z drugiej – antycypując późniejsze o dziesięciolecia eksperymenty niemieckich ekspresjonistów. Dojmujący naturalizm narracji zderzył z gęstą symboliką, całą opowieść skleił z autentycznych sprawozdań procesowych i debat medycznych po egzekucji pewnego lipskiego perukarza-mordercy, z doświadczeń własnych oraz zapisków swojego ojca – lekarza Ernsta Karla Büchnera. Alban Berg, głęboko poruszony zarówno formą, jak i treścią sztuki, z miejsca dostrzegł jej potencjał operowy. Spośród dwudziestu

siedmiu scen dramatu wybrał ostatecznie piętnaście, libretto opracował sam, na ogół trzymając się dość ściśle litery tekstu, przede wszystkim jednak zachowując charakter dzieła Büchnera: jego surową brutalność, nieznośną atmosferę opresji i koszmarny chwilami realizm. Dodatkowo podkreślił zawarty w nim dylemat władzy i zależności oraz napięcia wynikającego z różnicy stanów.

Realizację spontanicznego planu pokrzyżowała historia. Na ostateczny kształt opery złożyły się także krótkie, lecz traumatyczne doświadczenia wojenne Berga. W czerwcu 1918 roku kompozytor pisał do swej żony Heleny, że jest w nim coś z *Wozzecka*, że spędził te lata podobnie jak on: zależny od ludzi, których nienawidził, chory, wyzuty z nadziei, upokorzony do głębi ludzkiej natury. Pracował nad *Wozzeckiem* już w czasie wojny. Pierwszy akt skończył latem 1919 roku, drugi w sierpniu 1921, trzeci dwa miesiące później. Ostateczny kształt partyturze nadał w kwietniu 1922 roku.

*Wozzeck* ma równie przedziwną konstrukcję, jak sztuka Büchnera. Każdemu z trzech aktów Berg nadał drobiazgowo przemyślaną strukturę, nawiązującą do dawnych form muzycznych. W akcie pierwszym sportretował głównych bohaterów w pięciu „utworach charakterystycznych” (*Charakterstücke*). Akt drugi skomponował jako symfonię w pięciu częściach. Na akt trzeci składa się pięć inwencji, z wplecionym między dwie ostatnie orkiestrowym interludium, w którym Berg zrekapitulował

materiał opery, tworząc muzyczny obraz ostatecznego „przemienienia” bohatera.

Tradycyjny porządek tonalny Berg zastąpił szeregiem innych zabiegów kompozytorskich, spajających narrację w jednolitą, choć bulwersującą ówczesnego słuchacza całość. Posłużył się na przykład misterną techniką motywów przewodnich, pomyślanych w taki sposób, żeby oddziaływały na odbiorcę zarówno na poziomie czysto intuicyjnym, jak i semantycznym. Pierwszy z nich, a zarazem najważniejszy, pojawia się w początkowej scenie z udziałem Kapitana, na słowach Wozzecka „Wir arme Leut” („my, biedne ludzie”). Ów motyw, wyprowadzony z akordu molowego z septymą wielką i nazywany przez muzykologów „niedolą Wozzecka”, nawraca uporczywie w toku opery, sygnalizując niemożność wyjścia z ograniczeń sytuacji. Berg stosuje też trudne do uchwycenia niewprawnym uchem mikromotywy, swego rodzaju muzyczne migawki, działające na poziomie przekazu podprogowego – na czele z symbolizującym morderstwo pojedynczym dźwiękiem *h*, wprowadzonym w finale drugiego aktu po kwestii Wozzecka „Einer nach dem andern” („jeden za drugim”). Dźwięk ten nabiera coraz dobitniejszego znaczenia w akcie trzecim, skulminowanego w dwuoktawowym skoku z *h* pięciokreślonego na trzykreślne w scenie wołania pomocy przez Marię.

W partiach wokalnych kompozytor żongluje wszelkimi dostępnymi wzorcami, począwszy od „zwykłej” mowy, poprzez zmysłowy, znacznie

swobodniejszy niż u Schönberga *Sprechgesang*, aż po bardziej rozbudowane „arie” i kipiące od emocji „koloratury”. Każdej z wypowiedzi bohaterów Berg nadaje przemyślane walory brzmieniowe i wyrazowe: precyzyjnie określa dynamikę, wyznacza tok frazowania, gwałtownie wypycha głos poza wygodną tessyturę. Wszystkie partie solowe są ściśle sprzężone z partią orkiestry, naznaczoną specyficznym kolorytem instrumentalnym i niepokojącą szatą harmoniczną.

Co ciekawe, Berg nie oczekiwał od słuchaczy *Wozzecka* drobiazgowej analizy materiału muzycznego. Wolał, żeby chłonęli myśl przewodnią opery niejako intuicyjnie, bez prób odróżniania fug od inwencji, bez rozkładania poszczególnych tematów i motywów na części pierwsze. Chciał ich wciągnąć bez reszty w to piekło rozbuchanych emocji, rozpaczliwie skrywanych popędów i jawnie okazywanej agresji. Pragnął im uświadomić – podobnie jak Büchner, który wybiegł daleko przed swoją epokę – że trzeba odwrócić porządek świata obojętnego na krzywdę i poniżenie; świata, gdzie moralność jest luksusem niedostępnym dla nędzarza; świata, w którym samotność popycha człowieka do mordu.

Rękopis Büchnera urywa się na słowach Wozzecka: „Bin ich noch blutig? Ich muß mich waschen. Da ein Fleck, und da noch einer...” („Wciąż jestem we krwi? Muszę się umyć. Tu jedna plama, tam druga...”). Dalej zachowały się tylko dwa oderwane zdania, być może przymiarka do następnej sceny



Eliza van den Heever jako Marie. Fot. Ken Howard / Met Opera

z udziałem mieszkańców miasta. Berg spiął swoją operę okrutną klamrą: w przedostatniej scenie trzeciego aktu nad stawem, w którym poszedł się topić Wozzeck, pojawiają się dwaj jego prześladowcy, Kapitan i Doktor. Słysząc jęki umierającego, oddalają się w pośpiechu. W scenie finałowej dzieci bawią się przed domem Marii. Na wieść, że znaleźli jej trupa, biegną nad staw. Wszystkie z wyjątkiem synka Marii i Wozzecka, który wciąż jest zajęty poganianiem drewnianego konika.

I tak rośnie nowy Wozzeck. I będzie się odradzał, cierpiał, krzywdził i umierał w samotności aż do końca świata. Chyba że da się jednak odwrócić ten porządek. Berg udowodnił w swojej operze, że można zerwać z utartym systemem porządkowania materii dźwiękowej, nie tracąc przy tym zawartego w muzyce człowieczeństwa.

### **Dorota Kozińska**

*zajmuje się krytyką muzyczną, tłumaczy poezję, beletrystykę, eseistykę i literaturę popularnonaukową; przez wiele lat prowadziła dział koncertowy, później dział operowy w „Ruchu Muzycznym”, obecnie stale współpracuje z „RM”, m.in. jako autorka felietonów „Uchem pisane”. Współpracownica „Tygodnika Powszechnego”, „Teatru”, Programu 2 Polskiego Radia (sędziuje w Płytywym Trybunale Dwójki) oraz Polskiego Radia Chopin (autorka audycji „Głosy z zaświatów” i „Pieśni nad pieśniami”); redagowała „Gońca Chopinowskiego” – gazetę Międzynarodowego Konkursu Pianistycznego im. F. Chopina; prowadzi stronę o operze i sztuce wokalne „Upiór w operze” ([www.atorod.pl](http://www.atorod.pl)).*







# STRESZCZENIE LIBRETTA

## AKT I

Żołnierz Wozzeck goli Kapitana. Oficer nalega, by pracował wolniej. Mówi mu, że jest dobrym mężczyzną, ale brak mu moralności, ponieważ ma dziecko z nieprawego łoża. Na to Wozzeck odpowiada, że cnoty są luksusem nieprzeznaczonym dla ubogich.

Wozzeck i drugi żołnierz, Andreas, ścinają drewno na opał. Wozzecka nachodzą straszne wizje: słyszy głosy i wyobraża sobie zachodzące słońce jako ogień, od którego zapala się cała ziemia. Potem nagle zapada cisza.

Marie, matka dziecka Wozzecka, i jej sąsiadka Margret oglądają przez okno pochód dętej orkiestry wojskowej. Marie podziwia przystojnego Tamburmajora, a Margret z niej żartuje. Gdy Marie zostaje sama z małym synkiem, śpiewa mu kołysankę. Przychodzi Wozzeck i opowiada jej o swoich wizjach, które postrzega jako omen, przestrzegający go przed nadchodzącymi złymi wydarzeniami. Marie stara się go uspokoić, ale on spieszy się do koszar i wychodzi, nie patrząc nawet na swego synka. Przysłóczona własnymi obawami, Marie wybiega z pokoju, zostawiając dziecko.

Wozzeck odwiedza Doktora, który płaci mu za udział w swoich pseudonaukowych badaniach. Pełen urojeń na temat swoich przyszłych wielkich odkryć, Doktor pyta Wozzecka o jego dietę. Żołnierza znowu nachodzą wizje, ale Doktor wyśmiewa je jako czystą imaginację.

Na ulicy przed wejściem do domu Marie zaleca się do niej Tamburmajor. Dziewczyna początkowo mu się opiera, ale wreszcie ulega.

## AKT II

Marie podziwia kolczyki, które dostała od Tamburmajora. Gdy wraca Wozzeck, początkowo próbuje je ukryć, a gdy to się nie udaje, twierdzi, że znalazła je na ulicy. Mężczyzna jest pełen podejrzeń. Daje jej zarobione przez siebie pieniądze i wychodzi. Marie ogarniają wyrzuty sumienia.

Kapitan i Doktor spotykają się na ulicy i wdają się w ponurą rozmowę na temat chorób i śmierci. Gdy mijają ich Wozzeck, dogryzają mu, czyniąc aluzje do niewierności Marie. Zszokowany Wozzeck prosi, by nie robili sobie żartów z tej jedynej rzeczy na świecie, która jest naprawdę jego. Potem odchodzi w pośpiechu.



Wozzeck dzieli się z Marie swoimi podejrzeniami i próbuje zmusić ją do wyznań. Zamierza nawet ją uderzyć, ale ona prowokując go, mówi, że wolałaby już raczej mieć nóż w swoim brzuchu niż jego rękę na swoim ciele.

Dwóch pijanych młodzieńców zabawia tłum w ogródku piwnym. Nadchodzi Wozzeck i dostrzega Marie i Tamburmajora na tanecznym parkiecie. Podchodzi do niego jakiś głupek i mówi, że czuje zapach krwi. Wozzecka znowu męczą wizje; tym razem wydaje mu się, że osoby tańczące walca pokryte są krwią.

Tego samego wieczoru w koszarach Wozzecka budzą straszne wspomnienia tego, co wydarzyło się w ogródku piwnym. Wchodzi pijany Tamburmajor i przechwala się swoim podbojem Marie. Mężczyźni wdają się w walkę, w której Wozzeck zostaje pokonany.

### AKT III

Marie, sama w domu z dzieckiem, czyta Biblię: najpierw o cudzołożnicy, której zostało wybaczone, potem o Marii Magdalenie. Błaga Boga o miłosierdzie.

Marie i Wozzeck spacerują nieopodal stawu. Marie chce wracać do miasteczka, ale Wozzeck zmusza ją, by z nim usiadła. Całuje ją i czyni ironiczne uwagi na temat jej wierności. Gdy kobieta próbuje uciec, wyciąga nóż i zabija ją.

W tawernie Wozzeck upija się, dziko krzycząc, i tańczy z Margret. Gdy kobieta dostrzegła krew na jego rękę, nie potrafiąc wytłumaczyć, skąd ona pochodzi, wybiega z gospody.

Nad stawem Wozzeck szuka noża; gdy go znajduje, wrzuca go do wody. Nagle wyobraża sobie, że księżyc ujawni jego zbrodnię. Wchodzi więc coraz głębiej do wody, by ukryć nóż w bezpieczniejszym miejscu i zmyć z rąk ślady krwi. Przechodzący obok Doktor i Kapitan słyszą odgłosy tonącego człowieka, ale nie reagują.

Bawiące się na ulicy dzieci z sąsiedztwa mówią synkowi Marie, że jego mama nie żyje. Dziecko nie rozumie i dalej bawi się i śpiewa.

# ROZDROŻE MUZYKI

W dokumentalnym filmie *Alchemik* Glenn Gould wykonuje między innymi *Sonatę fortepianową* Albana Berga, arcydzieło kompozycji „z jednego jądra”, powstałe na podstawie wielu wcześniejszych projektów, które Berg sporządzał jeszcze w trakcie studiów kompozytorskich u Arnolda Schönberga. Kanadyjski pianista mówi przy tej okazji, że w jego odczuciu Berg był „fundamentalnie nieszczęśliwy”, nie mogąc pisać muzyki tonalnej. Być może jest to pojedyncza najbardziej trafna wypowiedź, ujmująca niepowtarzalny charakter twórczości Albana Berga: kompozytora odczuwającego z całą potęgą pewien przymus historii muzyki, nieodwołalny charakter rozdroża, na którym znalazła się wszelka twórczość artystyczna, a jednocześnie całą swą istotą przynależnego do świata muzyki właśnie odchodzącej w przeszłość.

W przeciwieństwie do mniejszych twórców, Berg nie doznał z tego powodu artystycznego paraliżu ani nie popadł w mało przekonujący eklektyzm. Uczynił owo rozdroże muzyki zasadniczym problemem swojej twórczości, przewijającym się od *Sonaty fortepianowej op. 1* po *Koncert skrzypcowy* i operę *Lulu*, ze *Suitą liryczną* i *Wozzeckiem* po drodze. Są to bez wyjątku i każde z osobna dzieła zupełnie niepowtarzalne: *Suita liryczna*, w której metrum i rytm zostały poddane ścisłej serializacji w sposób radykalniejszy niż w jakimkolwiek

utworze Schönberga i zapowiadający techniki kompozytorów darmstadtzkich z lat czterdziestych i pięćdziesiątych dwudziestego wieku, ale zarazem po Schubertowsku intymna; *Koncert skrzypcowy*, konsekwentnie dodekafoniczny, ale z materiałem serialnym tak zbudowanym, by umożliwić nieustanne powroty zwrotów tonalnych, wewnątrz którego cytaty z karynckiej muzyki ludowej i chorału Bacha nie brzmią bynajmniej obco. Zarówno krytykom, jak i publiczności muzycznej rozpoznanie tych szczególnych cech twórczości Albana Berga zajęło trochę czasu. Najpierw funkcjonowała ona jako przykład po prostu „szkoły wiedeńskiej”, nieodróżniana w znaczący sposób od odmiennych stylów muzycznych Schönberga i przede wszystkim Antona Weberna. Oswojona później pod etykietką „ekspresjonizmu”, a więc wraz z twórczością Schönberga z okresu tzw. „atonalności swobodnej” znajdowała w dobie dominacji awangard życzliwe uznanie, ale pozostawała czymś obcym. Awangardzistom okresu po drugiej wojnie światowej o wiele bardziej odpowiadała postawa Weberna, jednoznacznie i bez wątpliwości obejmującego cały świat nowej muzyki w każdym jego wymiarze niż historyczne rozdarcie Berga i niejednoznaczna, zdystansowana względem samej idei awangardy postawa Schönberga. Nie bez racji najważniejszy chyba awangardowy manifest w muzyce, napisany



Peter Mattei w roli tytułowej w *Wozzecku* Berga. Fot. Paola Kudacki / Met Opera

przez Pierre'a Bouleza, deklarował właśnie zerwanie z niepewnością co do własnego miejsca historycznego i wskazywał na wzór twórczości Weberna, nosząc niedomagający się komentarzy tytuł: *Arnold Schönberg nie żyje*. Nieliczni twórcy zwracali się wówczas ku tradycji Albana Berga, byli to jednak kompozytorzy, którzy mieli szczególnie skupić na sobie uwagę dopiero, kiedy awangardy zaczęły odchodzić w przeszłość, tacy jak Frank Martin i Tadeusz Baird. Kiedy historyczny optymizm awangardy zaczął się ulatniać, twórczość Berga zyskiwała na wadze, a w latach siedemdziesiątych można już było w nim widzieć jedną z figur ojcowskich współczesnej muzyki. Tak problematyczna dla Berga nowoczesność stawała się właśnie równie problematyczna dla całego pokolenia we wszystkich dziedzinach sztuki.

*Wozzeck* stoi w sercu owej twórczości i zawiera w sobie wszystkie jej rozdroża, obecne od historii jego powstania, poprzez samą strukturę dzieła, po losy wykonani i zmiennych ocen. Przyjrzyjmy się temu po kolei.

Biorąc na warsztat dramat Georga Büchnera, zwracał się Berg ku wizji sztuki jako aktu społecznej solidarności, poświadczonej także praktycznym działaniem Büchnera jako poszukiwanego przez policję rewolucjonisty. Jednocześnie jednak Berg tworzył dzieło, które nieuchronnie nabierało wymiaru po części autobiograficznego i lirycznego. *Wozzeck* powstawał w latach jego służby wojskowej podczas pierwszej wojny światowej, etapami i z długimi przerwami.

Najdłuższa z nich była spowodowana staraniami o awans do stopnia kaprala, w czym widział Berg szansę na poprawę własnego losu. Pochodząc z bogatej rodziny, której majątek nagle ulotnił się po przedwczesnej śmierci ojca, kompozytor zdążył doświadczyć już życia „od dołu”. Służba w charakterze szeregowego żołnierza dopełniła tych doświadczeń. O postaci *Wozzecka*, który nie zna innej perspektywy i który zawieszony jest między światem biedy, skomplikowanej i przyziemnej, a ostatecznie tragicznej miłości oraz sadyzmu ludzi, od których jest się zależnym (nie na ostatnim miejscu wojskowych przełożonych), powiedział Berg, że „ma on wiele ze mnie”. Ten autobiografizm, pojęty oczywiście nie jako zgodność biograficznych wydarzeń, ale jako wspólnota doświadczeń literackiego bohatera i twórcy, zawieszony jest między ideałami romantycznymi, wizją sztuki jako działania społecznego, wywodzącą się z realizmu i naturalizmu, a poetykami modernistycznymi.

*Wozzeck* nie jest jednak po prostu transfiguracją autobiografii. Jest zarazem arcyświadomym dziełem sztuki o złożonej i wyrafinowanej strukturze oraz niełatwych uwikłaniach estetycznych. Wydaje się rozstaniem z patosem i górnolotnością wagneryzmu, z mitycznymi światami *Zygfyrdów* i *Parsifalów*, ale w swym przerysowanym wręcz realizmie pozostaje jednym z najbardziej przekonujących owoców Wagnerowskiej koncepcji sztuki jako rewolucji. Jeśli teatr ma być – jak chciał autor *Die Kunst*

*und die Revolution* – płomieniem, od którego zajmie się zewnętrzny świat, to *Wozzeck* płonie wyjątkowo jasno. Opera Berga stanowi też rozstanie z chromatycznym językiem muzycznym Wagnera, ale przecież oparta jest w całości na Wagnerowskiej technice motywów przewodnich, przeplatającej się z Schönbergowskim z ducha traktowaniem śpiewu, zawieszonym między dramatyczną koloraturą a melorecytacją *Sprechgesang*. *Wozzeck* pozostaje zarazem pod względem swej techniki kompozytorskiej w równym stopniu ultranowoczesny, co i zapatrzony w przeszłość. Wewnątrz języka dźwiękowego, który rozstał się już z tonalnością dur i moll, a dla którego nie pojawiła się jeszcze nowa dyscyplina w rodzaju dodekafonii, nad której regułami w tym samym czasie pracuje Schönberg, Alban Berg poszukuje spójnych zasad organizacji, reguł sensowności, które zapobiegą groźącemu chaosowi dźwięków. Każdy fragment *Wozzecka* jest zatem sceną dramatu, ale pod względem techniczno-formalnym tworzy zarazem zamkniętą, ściśle muzyczną konstrukcję o tradycyjnych wzorach: passacaglię, rondo, allegro sonatowe itd. Nie są to proste transpozycje, gdyż większość reguł konstrukcji, jakie wykorzystuje kompozytor, powstała na podstawie specyficznych własności tonalności dur i moll i trzeba szczególnej wynalazczości, aby stworzyć ich „atonalne” ekwiwalenty. W ten sposób *Wozzeck* przerzuca dodatkowo pomost między dwoma muzycznymi światami, dwiema niepodobnymi do siebie kulturami muzycznymi, które mimo prób zbliżenia, oddalały

się od siebie przez cały wiek dziewiętnasty: między teatralnymi i poetyckimi regułami opery a muzyką absolutną, gdzie sama forma jest znaczeniem. Powstaje w ten sposób całość unikatowa i wielowarstwowa, odsłaniająca się dopiero przy wielokrotnym kontakcie, właściwie w możliwościach interpretacji niewyczerpywalna. Uważny słuchacz odkrywa, warstwa za warstwą, skomplikowane relacje między akcją sceniczną, muzycznymi *leitmotivami*, między powrotami tych motywów a ich funkcją jako materiału do budowy ściśle muzycznych form, między pierwotnym charakterem tych form a kontekstem nowego języka harmonicznego i wreszcie między radykalną nowoczesnością całości a taktyką jej budowania z resztek muzycznej tradycji, które, przesunięte i przekształcone, czasem bardziej ukryte, czasem jawne (jak w momencie, gdy w interludium przed ostatnią sceną opery słyszymy „czystą” tonację d-moll) – przenikają i organizują wszystko.

Z pewnym niedowierzaniem przyjmuje się fakt, że dzieło do tego stopnia złożone i radykalne, mające potencjał po temu, by oburzyć zarówno „konserwatystów”, jak i „modernistów”, zarazem osobiste i liryczne oraz społecznie jadowite i satyryczne – mogło stać się tym właśnie utworem, który przyniósł Bergowi sławę wśród szerokiej publiczności. Wykonaniom utworów Berga, niezbyt częstym, towarzyszyła dotąd aura skandalu. Przynajmniej raz doszło przy tej okazji do prawdziwych zamieszek. Także berlińskiemu prawykonaniu *Wozzecka* w 1925 roku towarzyszyła

pewna poświata skandaliczności. A jednak za tym wykonaniem poszły następne, najpierw w krajach niemieckojęzycznych, a później w całej Europie i zainteresowanie *Wozzeckiem* stale rosło, a kompozytor, ku swojemu zaskoczeniu, mógł żyć na przyzwoitym poziomie z honorariów autorskich z tej jednej opery. Z dzisiejszej perspektywy *Wozzeck* jawi się jako pierwsza opera modernistyczna, która zyskała uznanie publiczności, albo nawet jako jedno z tych przełomowych dzieł, które w ogóle zaczęły zasypywać przepaść między muzyką modernistyczną a słuchaczami.

Tłumaczy się to czasem tym, że Berg miał wnieść do świata wiedeńskiej awangardy muzycznej „ludzkie wartości”. Jest to stwierdzenie rażąco niesprawiedliwe, sugeruje bowiem, że w takiej *Odzie do Napoleona* czy *Mojżeszu i Aaronie*, by wymienić tylko dwa arcydzieła Arnolda Schönberga, brakuje „ludzkich wartości”. Sugeruje też, że czysto muzyczna doskonałość, jakiej poszukiwał Anton Webern i jego awangardowi następcy, nie jest „ludzką wartością”. Można jednak domyślić się intencji, jakie stoją za tym nieszczęśliwym sformułowaniem. Chodzi zapewne o to, że Alban Berg, zwłaszcza w *Wozzecku*, dokonał wyjątkowo trafnej artykulacji doświadczenia, które mimo autobiografizmu, było doświadczeniem całej wspólnoty i pozostaje nim jeszcze dziś, może nawet w sposób bardziej dojmujący. Jest to doświadczenie rozpadu ram świata, utraty jego struktury i narastania takiej nowej jego postaci, która wydaje się

obca, czy wręcz odpychająca; doświadczenie tego procesu, w którym stosunki między ludźmi stają się nagie i jak w *Wozzecku* nie wydaje się nimi rządzić żadna moralność, a tragedie są jedynie przedmiotem zainteresowania dla policji i poetów, świata, w którym języki tracą swoją moc przekazywania ludzkich doświadczeń i stają się nic nieznaczącym bełkotem, świata, w którym formy sztuki, jakie dotąd wyznaczały nieosiągalny ideał i stanowiły, jak mawiają filozofowie, „obietnicę szczęścia” w nieszczęśliwym świecie, zaczynały się rozpadać lub być przejmowane w cyniczny sposób przez przemysł. To doświadczenie ma też wymiar czysto muzyczny i z tego punktu widzenia walka Berga o zachowanie świata tradycyjnej muzyki wewnątrz radykalnie nowego języka staje się metaforą, której doniosłość wykracza daleko poza pole muzyki: metaforą zamykającą doświadczenie tych, którzy, jak na przykład Alban Berg i – zachowując wszystkie niezbędne proporcje – piszący te słowa, znaleźli się między nieuchronnością nowoczesności a własną względem niej obcością, którzy, raz jeszcze parafrazując powiedzenie filozofa, „mają tylko jeden język i to nie jest ich język”.

Sztuka Albana Berga nie wszystkich przekonała. Nie przekonała na przykład nazistów. Kompozytor rychło znalazł się na liście „artystów zdegenerowanych”, czyli tych, którzy reprezentują zagrożenie dla moralnego, aksjologicznego i rasowego zdrowia „prawdziwych Niemców”. Mniejsza teraz o szczegółowe powody, dla których właśnie Albana Berga zaliczono

do kręgu *Entartete Kunst*. Wystarczył przecież fakt, że Schönberg, nauczyciel Berga, był Żydem. Widać „zdrowie” musi oznaczać bezmyślność i brak wątpliwości, „zdrowy człowiek” działa i obejmuje szczerze swą rzeczywistość, bez wahań i skrupułów. Wiemy, jak się kończy tego rodzaju

„zdrowie”. Nie napawa optymizmem stwierdzenie, że świat, jaki nastaje wokół nas i znów stoi na rozdrożu, wydaje się pilnie wymagać „zdegenerowanej” refleksyjności i wszystkich niejednoznaczności muzyki Albana Berga.

**Krzysztof Moraczewski**

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



# PLAN TRANSMISJI

## w sezonie 2019/2020

**9 LISTOPADA 2019 / G. 18.55**

**GIACOMO PUCCINI**

**„MADAME BUTTERFLY”**

NOWA OBSADA

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

**30 LISTOPADA 2019 / G. 18.55**

**JULES MASSENET**

**„MANON”**

RETRANSMISJA / NOWA OBSADA

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

**4 STYCZNIA 2020 / G. 18.55**

**GIACOMO PUCCINI**

**„TURANDOT”**

RETRANSMISJA / NOWA OBSADA

**obsada:** Christine Goerke (Turandot),  
Eleonora Buratto (Liù),  
Yusif Eyvazov (Nieznany Księżę – Kalaf),  
James Morris (Timur)  
**dyrygent:** Yannick Nézet-Séguin  
**reżyseria:** Franco Zeffirelli

**11 STYCZNIA 2020 / G. 18.55**

**ALBAN BERG**

**„WOZZECK”**

PREMIERA SEZONU

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

**1 LUTEGO 2020 / G. 18.55**

**GEORGE GERSHWIN**

**„PORGY I BESS”**

PREMIERA SEZONU

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

**29 LUTEGO 2020 / G. 18.55**

**GEORG FRIEDRICH HÄNDEL**

**„AGRYPINA”**

PREMIERA SEZONU

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

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

PREMIERA SEZONU

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

**dyrygent:** Valery Gergiev**reżyseria:** François Girard**28 MARCA 2020 / G. 18.55****PHILIP GLASS****„ECHNATON”**

RETRANSMISJA / PRAPREMIERA MET

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

**dyrygent:** Karen Kamensek**reżyseria:** Phelim McDermott**18 KWIETNIA 2020 / G. 18.55****GIACOMO PUCCINI****„TOSCA”**

RETRANSMISJA / NOWA OBSADA

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

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

NOWA OBSADA

**obsada:** Diana Damrau (Maria),  
Jamie Barton (Elżbieta),  
Stephen Costello (Leicester),  
Andrzej Filończyk (Cecil),  
Michele Pertusi (Talbot)

**dyrygent:** Maurizio Benini**reżyseria:** Sir David McVicar

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



## 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)



Ministerstwo  
**Kultury**  
i Dziedzictwa  
Narodowego.

### MECENAS SEZONU 2019/2020



Bank Polski



Filharmonia Łódzka im. A. Rubinsteina jest instytucją kultury Samorządu Województwa Łódzkiego współprowadzoną przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego

### PATRONI MEDIALNI



MUZKA FILM SZTUKA  
**Presto**

### PARTNER TECHNOLOGICZNY



Uczestnictwo w wydarzeniach organizowanych przez Filharmonię Łódzką oznacza akceptację regulaminu widowni, który jest dostępny w kasie biletowej FŁ oraz na stronie [www.filharmonia.lodz.pl](http://www.filharmonia.lodz.pl).

### WYDAWCA

Filharmonia Łódzka  
im. Artura Rubinsteina

### OPRACOWANIE PROGRAMU

Magdalena Sasin

### PROJEKT GRAFICZNY

Mamastudio

### ZDJĘCIA

Paola Kudacki, Ken Howard / Metropolitan Opera

### 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

30 grudnia 2019 r.



**Filharmonia**

**Łódzka**

im. Artura

Rubinsteina

Institucja Kultury Samorządu  
Województwa Łódzkiego