



**Filharmonia  
Łódzka**

im. Artura  
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu  
Województwa Łódzkiego

# AGRYPINA

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL



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



Joyce DiDonato w roli tytułowej. Fot. Paola Kudacki / Met Opera

Prapremiera w Teatro San Giovanni Grisostomo w Wenecji – 26 grudnia 1709 roku

Premiera niniejszej inscenizacji w The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 6 lutego 2020 roku

Transmisja z The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 29 lutego 2020 roku

Przedstawienie trwa ok. trzech godzin pięćdziesięciu minut z jedną przerwą

Przedstawienie w języku włoskim z napisami w języku polskim

# AGRYPINA

## (AGRIPPINA)

### PREMIERA SEZONU

### OPERA W TRZECH AKTACH

### LIBRETTO: GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

#### OSOBY

Agrypina \_\_\_\_\_ sopran  
Klaudiusz \_\_\_\_\_ bas  
Poppea \_\_\_\_\_ sopran  
Otton \_\_\_\_\_ alt  
Neron \_\_\_\_\_ sopran  
Pallas \_\_\_\_\_ bas

#### REALIZATORZY

reżyseria \_\_\_\_\_ Sir David McVicar  
scenografia i kostiumy \_\_\_\_\_ John Macfarlane  
światło \_\_\_\_\_ Paule Constable  
choreografia \_\_\_\_\_ Andrew George

#### OBSADA

Agrypina \_\_\_\_\_ Joyce DiDonato  
Klaudiusz \_\_\_\_\_ Matthew Rose  
Poppea \_\_\_\_\_ Brenda Rae  
Otton \_\_\_\_\_ Iestyn Davies  
Neron \_\_\_\_\_ Kate Lindsey  
Pallas \_\_\_\_\_ Duncan Rock

soliści, chór, balet i orkiestra The Metropolitan Opera  
dyrygent \_\_\_\_\_ Harry Bicket

*Ta inscenizacja została pierwotnie stworzona dla Théâtre Royal de la Monnaie / De Munt w Brukseli i adaptowana przez Metropolitan Opera.*

*Spektakl jest darem Dunard Fund USA.*

## HARRY BICKET

### DYRYGENT

Brytyjski dyrygent, klawesynista i organista, ceniony szczególnie za interpretację repertuaru barokowego i klasycznego. Od 2007 r. jest dyrektorem artystycznym The English Concert – orkiestry barokowej grającej na historycznych instrumentach. Jest związany z operą w Santa Fe: obecnie jako dyrektor muzyczny, wcześniej jako główny dyrygent. Studiował w Royal College of Music w Londynie i na uniwersytecie w Oxfordzie. Występował m.in. w Operze Lirycznej w Chicago, Kanadyjskim Zespole Operowym, londyńskim Covent Garden, Liceu w Barcelonie, wiedeńskim Theater an der Wien. Jako dyrygent koncertowy współpracował z orkiestrami symfonicznymi

w Chicago, Cleveland, Cincinnati, orkiestrami filharmonii w Pradze, Oslo, Rotterdamie i in. W Metropolitan Opera wystąpił po raz pierwszy w 2004 r., prowadząc *Rodelindę* G.F. Händla; dyrygował też *Juliuszem Cezarem* tego kompozytora oraz operami W.A. Mozarta: *Laskawość Tytusa*, *Wesele Figara* i *Czarodziejski flet*. W 1996 r. po raz pierwszy wystąpił na festiwalu Glyndebourne. Z The English Concert wystawia aktualnie serię oper Händla. Dokonał nagrań z tym zespołem oraz z Orkiestrą Wieku Oświecenia, z udziałem takich artystów, jak Renée Fleming, Ian Bostridge czy Rosemary Joshua. Trzykrotnie był nominowany do nagrody Grammy.

## JOYCE DIDONATO

### AGRYPINA (SOPRAN)

Podwójna zdobywczyni Grammy: za Najlepszy Klasyczny Śpiew Solowy (2012) i Najlepszy Klasyczny Solowy Album Wokalny (2016). Najbardziej ceniona za role w operach Rossiniego, Händla (w partiach przeznaczonych dla mezzosopranu koloraturowego) i Mozarta. Do jej najważniejszych nagrań należą: *Diva Divo*, *Drama Queens*, *ReJoyce!* oraz *Stella de Napoli*. Jest laureatką wielu konkursów, m.in. Operalia (1998). Zdobyła nagrody dla Artysty Roku za Recital Roku magazynu „Gramophone” i trzy nagrody dla Śpiewaczki Roku magazynu „Echo Klassik”. W 1999 r. po raz pierwszy wystąpiła w Houston Grand Opera, kreując rolę Kateriny Maslovy w *Resurrection*

T. Machovera, rok później – w La Scali, a w roku 2001 – w Opéra Bastille. Na scenie Met po raz pierwszy wystąpiła jako Cherubin w *Weselu Figara* W.A. Mozarta w 2005 r. Poza tym śpiewała w teatrach operowych w Chicago, San Francisco, Barcelonie, Genewie i in. W jej repertuarze, obok dzieł barokowych, znajduje się wiele oper Mozarta, kompozycje H. Berliozy i V. Belliniego, a także utwory współczesne (m.in. partie Grace Kelly w *Jackie O M. Daughter*’ego i siostry Helen w *Dead Man Walking* J. Heggiego). W cyklu transmisji „TheMet: Live in HD” można ją było oglądać w *Normie V. Belliniego* (partia Adalgizy) i *Kopciuszku* J. Masseneta (rola tytułowa).

## MATTHEW ROSE

### KLAUDIUSZ (BAS)

Urodzony w Brighton (Anglia), kształcił się w Curtis Institute of Music w Filadelfii (USA). Występuje na najlepszych scenach operowych, takich jak Opera Królewska w Londynie, festiwal w Glyndebourne, Opera Liryczna w Chicago, mediolańska La Scala, Deutsche Oper w Berlinie i in. W Metropolitan Opera wystąpił po raz pierwszy w 2011 r. jako Colilne w *Cyganerii* G. Pucciniego. Na tej scenie występował też w *Marii Stuardzie* G. Donizettiego (Giorgio), *Śnie nocy letniej* B. Brittena (Spodek), *Śpiewakach norymberskich* R. Wagnera (Nocny Strażnik), *Don Giovannim* W.A. Mozarta (Masetto), *Romeo i Julii* Ch. Gounoda (Ojciec Lauren-

ty), *Normie V. Belliniego* (Oroveso), *Dziewczyninie ze Złotego Zachodu* G. Pucciniego (Ashby). Wykonuje także repertuar koncertowy, współpracując z takimi dyrygentami, jak Gustavo Dudamel, Yannick Nézet-Séguin, Charles Dutoit czy John Eliot Gardiner. Chętnie występuje podczas recitali i dokonuje nagrań takiego repertuaru (m.in. *Podróż zimowa* F. Schuberta z uznanym pianistą Garym Matthewmanem). Jest laureatem nagrody Johna Christie w Glyndebourne (2006). Rok później otrzymał stypendium Independent Opera/Wigmore Hall dla obiecujących śpiewaków, w 2012 r. – Critics Circle Award dla wyjątkowego młodego talentu.

**BRENDA RAE**

POPPEA (SOPRAN)

Amerykańska sopranistka. Urodzona w Wisconsin, ukończyła uniwersytet Wisconsin-Madison i Juilliard School of Music. W latach 2008-2017 była związana z Operą we Frankfurcie. Wielokrotnie występowała w operach G.F. Händla, m.in. w Carnegie Hall (Polissena w *Radamisto*, pod dykcją Harry'ego Bicketa), Théâtre des Champs-Élysées (Polissena), Operze we Frankfurcie (Kleopatra w *Juliuszu Cezarze*), na festiwalu operowym w Glyndebourne (Arminda w *Rinaldzie*). Występ w *Agrypinie* jest jej debiutem na scenie Met. Ponadto w tym sezonie występuje po raz pierwszy w Teatrze Real w Madrycie (jako Adina w *Napój miłosnym* G. Donizettiego) i na festiwalu w Salz-

burgu (jako Królowa Nocy w *Czarodziejskim flecie* W.A. Mozarta). Do tej pory śpiewała na tak prestiżowych scenach, jak Wiedeńska Opera Państwowa (tytułowa *Łucja z Lammermooru* w operze Donizettiego), Bawarska Opera Państwowa (Aminta w *Milczącej kobiecie* R. Straussa), Opera w Santa Fe (Violetta w *Traviacie* G. Verdiego), Angielska Opera Narodowa (tytułowa Lulu w operze A. Berga) i in. Wzięła udział w nagraniu *Oresteja Ajschylosa* D. Milhauda dla Naxos (jako Atena), nominowanym do nagrody Grammy jako najlepsze nagranie operowe. Wykonuje także dzieła koncertowe, m.in. utwory J. Haydna, W.A. Mozarta, L. van Beethovena, F. Schuberta.

**IRSTYN DAVIES**

OTTON (ALT)

Brytyjski kontratenor. Pochodzi z rodziny o muzycznych tradycjach – jego ojciec, wiolonczelista, był założycielem Fitzwilliam String Quartet. Davies w dzieciństwie śpiewał w grupie sopranu chłopięcego w chórze College'u św. Jana w Cambridge. Kontratenorem zaczął śpiewać jako nastolatek w Walijskiej Szkole Katedralnej. Studia muzyczne w londyńskiej Royal Academy of Music (aktualnie jest jej członkiem) podjął po otrzymaniu dyplomu z archeologii i antropologii w St John's College. W 2015 r. zdobył uznanie krytyki za rolę Farinello w przedstawieniu *Farinelli and the King* w Globe Theatre. Ten sukces zaowocował zaproszeniem na West End

oraz nominacjami do Olivier Awards. Davies interpretował takie partie, jak Ottone w *Koronacji Poppei* C. Monteverdiego w operze w Zurychu i podczas Festiwalu Operowego Glyndebourne, Arsace w *Partenope* G.F. Händla w Operze Nowojorskiej, Oberon w *Śnie nocy letniej* B. Brittena w Operze w Houston, Angielskiej Operze Narodowej i The Metropolitan Opera czy Apollo w *Śmierci w Wenecji* Brittena w Angielskiej Operze Narodowej i mediolańskiej La Scali. W Met wystąpił po raz pierwszy w 2011 r. w *Rodelindzie* Händla. Jest laureatem licznych nagród, między innymi 2013 Critics' Circle Award dla wyjątkowego młodego talentu.

**SIR DAVID MCVICAR**

REŻYSER

Szkocki reżyser teatralny i operowy. Ukończył Królewskie Konserwatorium w Szkocji jako aktor, scenograf i reżyser. Ma w dorobku przedstawienia operowe dla takich teatrów, jak: mediolańska La Scala (*Trojanie* H. Berlioz), Opera Australijska (*Don Giovanni*, *Wesele Figara* W.A. Mozarta), Angielska Opera Narodowa (*Dokręcanie śruby* B. Brittena, *Medea* L. Cherubini, *Alcina* G.F. Händla, *Tosca* G. Pucciniego), Opera Liryczna w Chicago (*Wozzeck* A. Berga, *Billy Budd* Brittena, *Juliusz Cezar* Händla) i in. Dla festiwalu w Aix-en-Provence przygotował *Łaskawość Tytusa* Mozarta, dla festiwalu operowego w Glyndebourne – *Urowadzenie z seraju* Mozarta, *Śpiewaków norymberskich*

R. Wagnera i *Juliusza Cezara* Händla. Z Metropolitan Opera po raz pierwszy współpracował w 2009 r., reżyserując *Trubadura* G. Verdiego. Dla tego teatru przygotował też *Annę Bolenę* (2011) i *Marię Stuartę* (2012) G. Donizettiego, *Juliusza Cezara* Händla (2013), *Rycerskość wieśniaczka* P. Mascagniego i *Pajace* R. Leoncavalla (2015), *Roberta Devereux* Donizettiego (2016), *Normę* V. Belliniego na otwarcie sezonu 2017/2018 oraz *Toskę* G. Pucciniego (2018). Jest laureatem Grand Prix de la Musique du Syndicat de la Critique (2011). W 2012 r. otrzymał tytuł szlachecki i został mianowany kawalerem Orderu Sztuki i Literatury.

# AGRYPINA, CZYLI NARODZINY GWIAZDY

*Kto nie był we Włoszech, zawsze jest świadom swej niższości* – te słowa Samuela Johnsona, angielskiego pisarza i dziennikarza, kierowane do wszystkich, którym w XVIII stuleciu nieobce były wartości duchowe, szczególnej wagi nabierały w odniesieniu do ówczesnych kompozytorów operowych. Zgodziłby się z nimi z pewnością i Jerzy Fryderyk Händel, czego potwierdzeniem jest podjęta przez niego w 1706 roku wyprawa na południe, do ojczyzny gatunku, z którym zapragnął związać swoje życie.

Urodzony w Halle artysta już jako dwudziestolatek święcił tryumfy na scenie teatru w Hamburgu (Gänsmarkt Theater), debiutując operą *Almira* (styczeń 1705), a niecałe dwa miesiące później potwierdzając swój talent kolejną – *Neron*. Pomimo sukcesu, jaki odniosły oba dzieła, był Händel świadom ich niedostatków, głównie w zakresie kształtowania wyrazu dramatycznego i charakterystyki postaci. Problemem było dla niego również uzyskanie swobody w opracowywaniu libretta. Sceptycznie odnosił się do niemieckich tekstów Friedricha Ch. Feustkinga, jakie miał do dyspozycji – *Jak muzyk może stworzyć cokolwiek pięknego, jeśli nie ma pięknych słów?*; powziął także przekonanie, że językiem najodpowiedniejszym dla opery jest włoski. Wyjazd do Italii wydawał się więc w takiej sytuacji czymś

oczywistym, tylko tam bowiem opera mogła odstąpić przed młodym twórcą zarówno swoje tajemnice, jak i pełnię piękna.

## ***Opera proibita***

Pomysł podróży na południe pojawił się zapewne za sprawą kontaktów z księciem Ferdynandem de Medici, którego Händel poznał w Hamburgu. Choć okoliczności nie są tu do końca jasne, faktem jednak jest, że pierwszym etapem włoskiej peregrynacji młodego Niemca była Florencja, gdzie bawił jesienią 1706 roku. W styczniu następnego roku zawitał już do Rzymu i w krótkim czasie zdobył uznanie jako wirtuoz gry na instrumentach klawiszowych, a także zyskał możnych protektorów. W gronie wspierających go podczas pobytu w Wiecznym Mieście mecenasów odnajdujemy m.in. kardynałów z trzech wielkich rzymskich rodów: Colonna, Pamphili i Ottoboni. U Pietro Ottoboniego poznał Arcangela Corellego, który wywarł decydujący wpływ na przyszły kształt i styl muzyki instrumentalnej Händla (sonaty, *concerti grossi*). Pech chciał, że w Rzymie już od kilkadziesiąt lat obowiązywała swojego rodzaju prohibicja operowa, kolejni papieże podtrzymywali bowiem wydany jeszcze przez Innocentego X zakaz wystawiania tego gatunku. Skutkowało to wzmożonym zainteresowaniem



Brenda Rae jako Poppea i Kate Lindsey jako Neron. Fot. Marty Sohl / Met Opera



takimi formami, jak oratorium i kantata, które w istocie stały się w Rzymie wiernym odwzorowaniem opery. To właśnie na gruncie tych gatunków udoskonalił czy wręcz ukształtował Händel swój warsztat operowy – poznał charakterystykę *arii da capo* i możliwości wirtuozowskie śpiewaków, nauczył się pisać recytatywy i budować dramaturgię akcji, nade wszystko jednak wniknął w niuanse języka włoskiego, co już w niedalekiej przyszłości pozwoli mu na swobodne ukazywanie w muzyce różnorodnych odcieni afektów. Dla kardynała Benedetto Pamphilego i do jego tekstu stworzył m.in. oratorium *Il trionfo e del Disignanno* (*Tryumf czasu i rozczarowania*); dla swojego największego świeckiego mecenasa markiza Francesco Ruspoliego napisał natomiast szereg znakomitych kantat, przeznaczonych na głos solowy lub duet wokalny ze skromnym akompaniamentem. Większość z nich miała swoje prawykonania podczas zamkniętych spotkań elitarnego towarzystwa w Accademia dell'Arcadia, której członkami – „pasterzami”, obok rzymskich arystokratów, byli m.in. wybitni kompozytorzy – wspomniany już Corelli i Alessandro Scarlatti.

### **Viva il caro Sassone!**

Aby jednak wystawić swoją pierwszą operę w Italii, musiał Händel opuścić Rzym. Udał się zatem ponownie do Florencji, gdzie jesienią 1707 roku, pod patronatem księcia Ferdynanda, wykonano jego *Rodrigo*. Utwór nie przysporzył twórcy zbyt wielkiej satysfakcji, ale za to całkiem niezłe honorarium. Po powrocie do stolicy kościół komponuje

dla markiza Ruspoliego oratorium *La Resurrezione* (*Zmartwychwstanie*), które okaże się być jego największym sukcesem artystycznym nad Tybrem i ostatecznym przygotowaniem do stworzenia dzieła, które zapoczątkuje jego międzynarodową sławę – *Agrypiny*, przeznaczonej dla Teatro di San Giovanni Grisostomo w Wenecji. Choć po kilku latach pobytu w Italii kompozytor nie był już postacią anonimową, to jednak dopiero w Wenecji, w mieście narodzin opery, na muzycznym firmamencie rozbrzmienie pełnym blaskiem jego gwiazda.

O operach weneckich pisano w owym czasie jako o wielkich widowiskach, w których *intrygi są zaczerpnięte z jakichś słynnych czynów starożytnych Greków czy Rzymian, co czasem wygląda dość zabawnie*. Händelowska *Agrypina* trafnie dopasowuje się do takiego modelu, przerasta go jednak zarówno pod względem muzycznym, jak i poetyckim. Wystawiona 26 grudnia 1709 roku stała się absolutnym przebojem weneckiego karnawału, o czym najdobitniej świadczy jej dwadzieścia siedem realizacji w trakcie kolejnych wieczorów. Był to wynik absolutnie wyjątkowy, jako duży bowiem sukces traktowano wówczas zagranie jakiegoś dzieła już choćby piętnaście razy. Według zachowanej relacji: *Publiczność była tym wykonaniem tak zachwycona, że przybysz, który zobaczyłby jej wielkie poruszenie, pomyślałby, że wszyscy poszaleli. Teatr w prawie każdej przerwie rozbrzmiewał krzykami i owacjami: VIVA IL CARO SASSONE! (Niech żyje kochany Saksończyk!)*.

## Czarna komedia z czasów cesarstwa rzymskiego

Autorem libretta *Agrypiny* był kardynał Vincenzo Grimani. Ten typowy włoski *diletante*, a więc arystokrata parający się sztuką wyłącznie dla rozrywki, dostarczył wreszcie Händlowi udanego tekstu, z pełnokrwistymi bohaterami, który pozwolił na rozwinięcie szerokiej inwencji dramaturgicznej i kompozytorskiej.

Akcja rozgrywa się w starożytnym Rzymie, w czasach panowania cesarza Klaudiusza, osławionego współcześnie za sprawą znakomitej powieści Roberta Gravesa. Grimani oparł się głównie na *Kronikach* Tacyta oraz *Życiu Klaudiusza* Swetoniusza, eksponując jednak jako główną postać intrygi żonę cesarza – Agrypinę. W librecie istotną rolę odgrywają również jej syn – Neron, Poppea – przyszła żona tegoż, Otton – pierwszy mąż tejże oraz sam Klaudiusz. Skomplikowane? No, oczywiście, ale o to wszak chodziło! Publiczność włoska lubowała się bowiem w zagmatwanych historiach, a ta wymyślona przez kardynała-poetę z pewnością zaspokajała jej oczekiwania. Warto przypomnieć jeszcze, że z tą właśnie tematyką Händel zapoznał się już wcześniej w swojej operze *Nero* w okresie hamburskim.

To, co szczególnie pociągało kompozytora w otrzymanym tekście, to wielce zróżnicowana warstwa psychologiczna postaci dramatu, których działania charakteryzuje obłuda, kłamstwo, cynizm, żądza władzy i ironia. Agrypina to

typowa *femme fatale*, kłamiąca bez skrępułów, planująca potrójne morderstwo i gotowa na wszystko, aby zagwarantować swojemu synowi objęcie tronu cesarskiego. Poppea też ma jasno wyznaczony cel – zostać cesarżową – i bez skrępowania przyjmuje w swej sypialni jednocześnie trzech kochanków, chowając ich po kątach. Klaudiusz to napuszony i oszukiwany przez wszystkich władca, któremu wydaje się, że rządzi, podczas gdy w istocie kierują nim afekty i otaczające go zewsząd intrygi. Współcześni utożsamiali tę postać z papieżem Klemensem X, którego Grimani, będąc jego politycznym przeciwnikiem, starał się w ten sposób ośmieszyć. Do tej galerii portretów dochodzą jeszcze wiarołomni i sprzedajni słudzy imperatora – Narcyz i Pallas. W efekcie, pomijając mniej istotną rolę Lesbusa, cesarskiego wyzwolénca, okazuje się, że jedyną postacią godną współczucia i na wskroś tragiczną jest Otton – dowódca wojsk cesarskich i zakochany w Poppei pretendent do tronu.

Tę mieszankę charakterów, zaplątanych w karkołomnej intrydze, Händel przyjął z otwartymi ramionami, obdarzając genialną muzyką, tworzoną z wielkim zapałem i ekspresowo – mówi się, że trzyaktowa opera była gotowa w trzy tygodnie! Imponujące osiągnięcie, jednak zachwyty nad nim nieco gaśnie, jeśli wziąć pod uwagę, że w całym utworze oryginalnych było... zaledwie pięć numerów. Reszta, a więc przytłaczająca większość, to, jak mogliby powiedzieć złośliwcy, „odgrzewane kotlety” albo wręcz plagiaty! Nie ma się jednak czemu

dziwić, a tym bardziej oburzać, mamy tu bowiem do czynienia z typowym dla owej epoki zjawiskiem parodiowania.

### ***Il maestro di parodia***

*Pożyczanie jest rzeczą dozwoloną; tylko, że za zaciągnięcie pożyczki płaci się procenty, to znaczy należy utwór z naśladownictwa powstały opracować do tego stopnia starannie, że będzie on lepszy i ładniejszy od wzoru.* Tak o powszechnej w baroku i, co ważne, akceptowanej praktyce wykorzystywania cudzych pomysłów pisał Johann Mattheson, przyjaciel Händla z czasów hamburskich. Aktualnie określa się ją terminem parodia, ale bez owego nieco pejoratywnego wydźwięku słowa. Parodiowali wówczas niemal wszyscy wielcy kompozytorzy, czerpiąc pełnymi garściami od znanych i mniej znanych mistrzów, a także od siebie samych (np. za wirtuoza autoparodii uznaje się Jana Sebastiana Bacha). Parodia była szczególnie uzasadniona przy tworzeniu opery, kompozytor miał bowiem na pracę niewiele czasu, a do tego niemal stuprocentową pewnością, że po zejściu z afisza jego muzyka odejdzie w niebyt. Nie pisano więc z intencją „wiekopomności”, lecz na tu i teraz. Trzeba przyznać, że Händel przez całe życie przejawiał w zakresie parodiowania wyjątkowy talent.

W *Agrypinie* pożyczał od Lully’ego, Keizera i Corellego; oczywiście parodiował także swoje wcześniejsze melodie z kantat, oper i oratoriów. Nie w pełni jeszcze świadom dokonał więc, pierwszy raz tak wyraziście, jakże ważnej dla jego dojrzałej

twórczości syntezy najważniejszych stylów muzyki barokowej: włoskiego, francuskiego i niemieckiego. I tak oto w operze odnajdujemy brawurową francuską muzykę orkiestrową, niemiecki kontrapunkt zespolony ściśle z nowoczesną harmonią, ale przede wszystkim włoską wirtuozerię wokalną, której zwieńczeniem jest aria o modelu *da capo* (A+B+A). Poprzedzona recytatywem (zazwyczaj *secco* – suchym, popychającym akcją do przodu w konwencjonalnych melorecytacjach) aria taka dawała bohaterom możliwość skontrastowania ekspresji, a jednocześnie zademonstrowania w pełni estetyki *bel canto*. Händel skrzętnie i po mistrzowsku z tego korzystał i to właśnie figuracyjno-ornamentalne popisy śpiewaków, wsparte na brawurowych *ritornellach* orkiestrowych, przyczyniły się do oszałamiającego sukcesu dzieła. Zaciągniętą pożyczkę spłacił więc z nawiązką.

Kończąc wątek parodii, trzeba dodać, że także i te kilka oryginalnych numerów z *Agrypinie* wykorzysta kompozytor w przyszłości, już w Londynie – cóż za gospodarność, nic nie mogło się zmarnować...

### **Pierwsza opera eksportowa**

W weneckiej premierze *Agrypinie* wzięła udział grupa wytrawnych śpiewaków, co ciekawe, z racji na rozłożenie akcentów dramatycznych, bynajmniej nie dominowali w niej uwielbiani wówczas kastraci. Zapewne Händel i Grimani w chwili pracy nad dziełem wiedzieli już, że nie będą mogli liczyć na udział w przedstawieniu

najlepszych spośród nich, powierzyli więc temu głosowi ledwie dwie partie – Nerona i Narcyza. Potwierdzeniem tego domysłu może być obsadzenie w roli Ottona kobiety – dziś taki pomysł nie byłby zaskoczeniem, wysokie partie męskie bowiem wykonywane są, w zależności od koncepcji reżyserskiej, przez kontratenorów lub żeńskie mezzosoprany i kontraltę, ale w baroku, epoce kastratów, mógł uchodzić co najmniej za zastanawiający. Pomimo braku tych supergwiazd sukces, jak się już rzekło, był przeogromny i przerósł najśmielsze oczekiwania twórców.

Okazało się, że zapotrzebowanie na *Agrypinę* nie zniknęło po dwudziestu siedmiu wykonaniach i wykroczyło daleko poza Wenecję, a nawet i Włochy. W ciągu kolejnych lat wystawiono ją w Neapolu, Hamburgu i Wiedniu, a po przybyciu do Londynu jej fragmenty wykorzystywał Händel także podczas licznych wieczorów muzycznych. Dziś opera ta, obok *Rinalda*, *Rodelindy* czy *Juliusza Cezara*, należy do najpopularniejszych Händlowskich dzieł tego gatunku.

**Witold Paprocki**

*Muzykolog, nauczyciel, recenzent muzyczny.  
Stały współpracownik „Ruchu Muzycznego”.*





Scena zbiorowa z *Agrypiny* G.F. Händla. Fot. Marty Sohl / Met Opera

# STRESZCZENIE LIBRETTA

## CZĘŚĆ I

Gdy Agrypina, żona rzymskiego imperatora Klaudiusza otrzymuje wiadomość o jego śmierci, nie traci ani chwili, by upewnić się, że Neron, jej syn z pierwszego małżeństwa, będzie po nim dziedziczył tron. Gotowa na wszystko, by osiągnąć swój cel, aranżuje oddzielne spotkania z Pallasem i Narcyzem, których gorących uczuć jest pewna. Każdemu z nich obiecuje, że odwzajemni ich miłość, jeśli ogłoszą Nerona sukcesorem Klaudiusza.

Jej zamiary zostają udaremnione, gdy służący Klaudiusza, Lesbo, oznajmia, że życie imperatora zostało ocalone przez Ottona, dowódcę armii. Gdy Otton dociera do miasta, ogłasza, że Klaudiusz w uznaniu jego odwagi postanowił nominować go sukcesorem. W prywatnej rozmowie z Agrypiną wyjawia jednak, że bardziej niż na tronie zależy mu na Poppei, którą bardzo kocha.

Agrypina obmyśla więc nową intrygę, by zachować tron dla Nerona. Wiedząc, że Klaudiusz także kocha się w Poppei, mówi jej, że Otton ją zdradził, oddając ją Klaudiuszowi w zamian za tron imperium. Agrypina sugeruje, że Poppea,

by się zemścić, powinna wzbudzić zazdrość Klaudiusza i przekonać go, że Otton, ośmielony swoim nowym statusem, nakazał Poppei odtrącić cesarza i wrócić do niego. Za to bez wątpienia spotka żołnierza surowa kara z rąk imperatora. Gdy przybywa Klaudiusz, Poppea wdraża w życie plan Agrypiny.

Gdy Pallas i Narcyz orientują się, że obaj zostali oszukani przez Agrypinę, postanawiają zawrzeć sojusz. Nadchodzi Otton, zdenerwowany zbliżającymi się uroczystościami. Przybywa rodzina królewska. Otton podchodzi do imperatora, ale Klaudiusz oskarża go o zdradę. Jego przerażenie wzrasta, gdy orientuje się, że zostaje odrzucony przez Agrypinę, Nerona i Poppeę.

## CZĘŚĆ II

Poppea zaczyna wątpić w winę Ottona. Na jego widok ukrywa się. Gdy mimo to on ją dostrzega, wyjawia mu, co powiedziała jej Agrypina. Otton zapewnia ją o swej niewinności. Poppea orientuje się, że była jedynie pionkiem w misternym planie Agrypiny i poprzysięga zemstę. Knuje intrygę, w którą oprócz Klaudiusza ma być

zaangażowany także Neron,  
który również się w niej kocha.

Gnana niezdrową ambicją, Agrypina wciąż przemyśliwa, w jaki sposób wprowadzić Nerona na tron. Nakazuje Pallasowi zamordować Ottona i Narcyza. Następnie mówi Narcyzowi, by zamordował Ottona i Pallasę. Oznajmia Klaudiuszowi, że Otton chce się na nim zemścić za utratę sukcesji i przekonuje go, by osłabił jego sprzeciw, obwołując Nerona dziedzicem. Klaudiusz, który myślami jest już przy Poppei, wyraża zgodę.

Poppea wprowadza w życie swoją zemstę. Ukrywa Ottona w swojej komnacie, mówiąc mu, by nie był zazdrosny, bez względu na to, co usłyszy. Nadchodzi Neron, pałający do Poppei wielkim pożądaniem, ale ona ostrzega, że Agrypina ma nadejść lada chwila i nakazuje mu szybko się ukryć. Gdy wchodzi Klaudiusz, Poppea skarży się, że nie jest przez niego prawdziwie kochana. Cesarz przypomina jej wszystko, co dla niej zrobił, łącznie z ukaraniem Ottona. Co do tego, przyznaje Poppea, została źle zrozumiana: to Neron, nie Otton, wciąż ją nagabywał. Poppea ukrywa Klaudiusza i przywołuje Nerona,

który postanawia kontynuować miłosne zaloty. Klaudiusz mu przerywa i odprawia go. Teraz Poppea pod błahym pretekstem uwalnia się od Klaudiusza, by wreszcie zostać sam na sam z Ottonem. Kochankowie sławią swoją wieczną miłość.

Neron skarży się Agrypinie, opowiadając o swojej kompromitacji, błaga ją, by ochroniła go przed wściekłością Klaudiusza. Pallas i Narcyz, przerażeni zdradą, odkrywają spisek Agrypiny przeciw imperatorowi. Skonfrontowana z Klaudiuszem, Agrypina orientuje się, że powodzenie jej planu jest poważnie zagrożone. Broniąc się, utrzymuje, że działała jedynie w najlepszym interesie Rzymu, a Klaudiusza oskarża o nadmierne zainteresowanie Poppeą. Gdy Agrypina odkrywa, że Otton kocha Poppeę, Klaudiusz za swoje działania obwinia Nerona, któremu nakazuje ożenić się z Poppeą, a Ottona wyznacza na swojego następcę. Otton rezygnuje jednak z tronu, by odzyskać Poppeę. Zatwierdzając tę zmianę, Klaudiusz na swego następcę wyznacza zatem Nerona. Ambicje Agrypiny związane z synem zostają wreszcie zaspokojone.



# AGRYPINA, CZYLI NIE TYLKO O KOBIETACH I WŁADZY

Współcześnie wiele mówi się o dostępie kobiet do władzy – wylicza się parytety na listach parlamentarnych, przygotowuje rankingi najbardziej sfeminizowanych ugrupowań czy nawet całych rządów, jak ostatnio w Finlandii. Ma to oczywiście swoje zalety (bo przecież niepodobna myśleć, aby zakazywać kobietom dostępu do polityki), ale też może rodzić sytuacje absurdalne. Sytuacje analogiczne do tych, które występowały przed 1989 rokiem, np. w związku z otrzymywaniem „dodatkowych punktów za pochodzenie”<sup>1</sup>. Przykładowo, kryterium płci jako to zapewniające akces czy to do parlamentu, czy choćby na studia, będzie promowało osoby merytorycznie gorsze, a wypremiowane tylko ze względu na płeć. obrońcy tej optyki wskażą, że dyskryminacja pozytywna ma na celu wyrównywanie szans całych kategorii społecznych, które okazują się być niedoreprezentowane w różnych miejscach. Trudno tu znaleźć Salomonowe rozwiązanie powyższego sporu, ale pewnie każdy z nas wolałby być w zespole zarządzanym przez kogoś odpowiednio i wystarczająco kompetentnego, a nie tylko niedyskryminowanego.

## **Intrygi jako partyzancka strategia w dziejach Europy**

Wedle słów prof. Bogdana Wojciszkiego, zapytanego o dostęp

kobiet do władzy, mamy do czynienia z sytuacją, która mocno kojarzy się z treścią *Agrypiny* (i pewnie wielu innych dzieł sztuki). Wojciszke wskazuje, że „kobiety z reguły mają niższą pozycję społeczną”, co przełożyło się na zwiększoną ich skłonność do „postugiwania się pośrednimi metodami wpływu społecznego”, a więc intrygami<sup>2</sup>. Amerykańska badaczka Phyllis Chesler, zauważała, że *kobiety są agresywne w sposób najbardziej niebezpieczny, bo nie fizyczny. Potrafią niszczyć powoli. Płotkują, rzucają pomówienia*<sup>3</sup>. Zdaniem badaczki agresja kobiet częściej nakierowana jest na inne kobiety, nie zaś mężczyzn. Kobiety często miałyby korzystać z repertuaru miękkiej agresji w ramach walki o różnego rodzaju zasoby, takie jak uznanie czy pozycja w grupie. Wojciszke postępuje się bardziej zniuansowanymi tezami, bo nie utrzymuje, że knucie intryg to cecha właściwa tylko kobietom z powodów choćby biologicznych czy jakichkolwiek innych. Wyjaśnia, że kobiece intrygowanie porównać można do strategii partyzanckiej kogoś, kto nie może wprost egzekwować swojej woli i robi to w sposób pośredni. Kobiety – zdaniem autora *Psychologii miłości* – z uwagi na brak dostępu do władzy wprost wyspecjalizowały się w stosowaniu intryg. Jednak, co ciekawe, owo intrygowanie jako sposób wpływania



Kate Lindsey jako Neron. Fot. Marty Sohl / Met Opera

na rzeczywistość nie występuje po równo we wszystkich segmentach społeczeństwa. Historia, a zwłaszcza historia sztuki (teatru i opery) pokazuje, że intrygi w kręgach władzy monarszej miały miejsce nierzadko. Co więcej, takim zachowaniom sprzyjał ustrój feudalny i dlatego, jak tłumaczy prof. Mirosław Karwat, dwory były pełne różnego rodzaju intryg:

*Dwór zawsze był wylęgarnią intryg. Bo jeśli wszystko obraca się wokół władcy, który jest rozdawcą tytułów, pieniędzy, łaski i niełaski, to trzeba walczyć o swoje. Z jednej strony dobrobyt, ale też i życie zależy od pańskiego kaprysu, to nic dziwnego, że była zatruta atmosfera. Dlatego wydarzały się rewolucje. Rewolucje mieszczańskie, ale i komunistyczne, które wprowadzały równość, niwelowały różne podziały klasowe, dystanse, zapewniły awans społeczny. I wydawało się, że o takim podziałowym systemie społeczeństwa będziemy czytali tylko w powieściach, w jakichś klasykach, u Szekspira czy Schillera. Okazało się, że nie. Czy to będzie biurokracja państwa komunistycznego, czy najnowocześniejsza korporacja, to okazuje się, że stosunki są takie same<sup>4</sup>.*

### **Krótkie dzieje intrygi i jej pochodzenie**

Choć natura intryg pozostaje podobna na przestrzeni wielu okresów historycznych, może jednak jest coś, co je w sensie społecznym różnicuje? Historycy wskazywali, że dwory władców starożytnych obfitowały w przewroty i gwałtowne zmiany na tronach, co było podyktowane licznymi spiskami na życie władców. Nie inaczej było

w chrześcijańskiej Europie, gdzie dworska walka na śmierć i życie brała niejednokrotnie górę nad zasadami wynikającymi z dekalogu. Jerzy Besala zauważa, że

*intrygi szczególnie widoczne były wśród Merowingów, królów germańskich Franków, gdzie roiło się od spisków, morderstw i kazirodztwa. Podobnie zresztą bywało na przeciwległym krańcu chrześcijańskiej Europy, gdzie książęta ruscy z normandzkich Waregów, polscy Piastowie, a potem książęta litewscy nie szczędzili trucizny i skrytobójstw w walce politycznej, prowadząc walki brat przeciw bratu<sup>5</sup>.*

W następstwie obserwacji realnej dworskiej polityki Nicolo Machiavelli napisał w 1513 roku znaną powszechnie pracę pt. *Książe*. Machiavelli miał odpowiednią pozycję zawodową, aby prowadzić podobne obserwacje, ponieważ pracował jako sekretarz, czyli urzędnik państwowy w tzw. Drugiej Kancelarii Republiki Florenckiej, a więc dla znanej z podręczników historii rodziny Medyceuszy. Machiavelli radzi wprost, aby władca tworzył tylko pozory dobrotliwości. Manipulacja, kłamstwo oraz teatralność to doradzane zasady postępowania. I faktycznie, książeczka Włocha stała się lekturą lubianą w kręgach władzy – Henryk VIII Tudor pod wpływem tej lektury miał w ramach gier dworskich wyrzynać podejrzanych dostojników z własnego kręgu. Ponoć także Józef Stalin posiadał swój egzemplarz *Księcia*, na który naniósł liczne podkreślenia i notatki.

Zastanówmy się nad mechanizmami powstawania intryg. Udało się już ustalić fakt ich występowania

w określonych miejscach struktury społecznej, mianowicie na jej górze. Intrygi są więc strategią walki słabszego o cenne zasoby, jednak nie każdy z nas byłby skłonny się nimi posłużyć. Pewne typy osobowości – zdaniem politologa, prof. Mirosława Karwata, zajmującego się badaniami nad patologiami w polityce – są bardziej skłonne do stosowania intryg. Krótko mówiąc, są to osoby posiadające z jednej strony niską samoocenę, a z drugiej wybujałe ego. Może brzmi to dość paradoksalnie, ale jak zauważał prof. Karwat:

*istnieją tacy ludzie, którzy odczuwają potrzebę manipulowania, zwodzenia innych, odczuwania przewagi, wyższości. Niekiedy są to zachowania wręcz socjopatyczne. Przeważnie są to osobnicy, którzy z jednej strony mają wątpliwości co do wartości własnej, a z drugiej bardzo wybujałe ego. Nieraz występuje u nich cały zespół kompleksowych zachowań dążących do poniżania innych, by zdobyć przekonanie o własnej wartości<sup>6</sup>.*

Rzecz w tym, że najskuteczniejszych intrygantów nie jesteśmy w stanie wykryć bardzo szybko. Natychmiastowa detekcja intryganta krzyżowałaby mu całkowicie plany. Mechanizm skutecznej intrygi polega na długotrwałym zdobywaniu zaufania i nagłym traceniu go. Jeśli ofiara powierza intrygantowi swoje intymne zwierzenia i opinie, daje tym samym możliwość, aby ten działał przeciw niej.

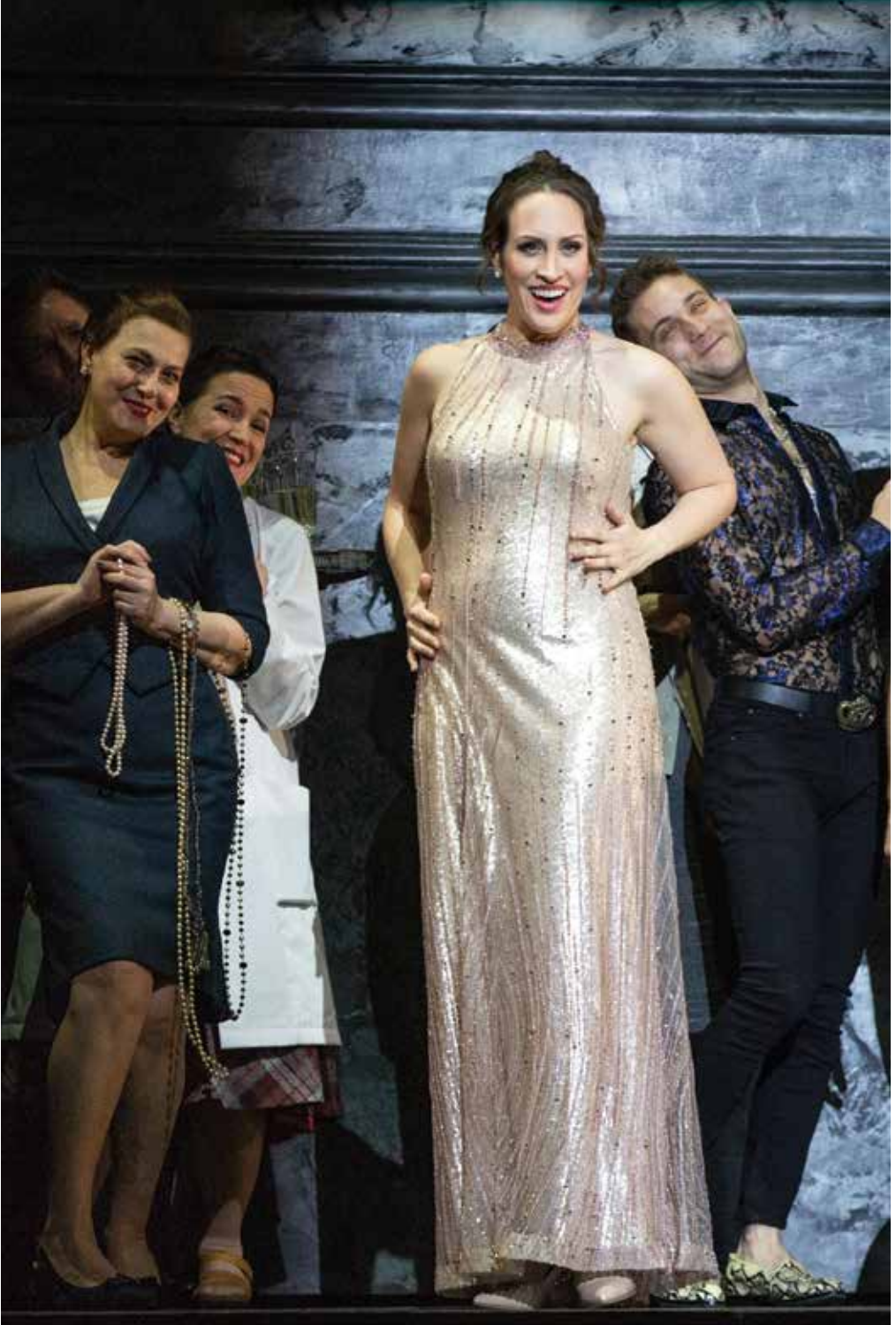
*Człowiek posługujący się intrygą zachowuje się jak zwiadowca, jak szpieg, który otwiera zamknięte drzwi, sejfy, szafy. Praca szpiega na tym polega, by poznawać ludzi,*

*zaprzyjaźniać się, wzbudzać zaufanie i ich wykorzystywać<sup>7</sup>.*

Skuteczna intryga polega na tym, że ludzie zostają nastawieni przeciwko sobie i eskaluje się konflikt, którego scenarzysta staje się dyspozytorem i to on może go zakończyć z korzyścią dla siebie. Jest to oczywiście sytuacja przynajmniej tak stara jak łacińska maksyma *divida et impera*, czyli dziel i rządź. Skłócaj i zażegnuj konflikty. Eskaluj i deeskaluj. Wszystko to pokazuje, że jak uniwersalnym zachowaniem mamy tu do czynienia.

### **Podsumowanie: ku współczesności**

Czyż nie jest tak, że każdy z nas doświadczył albo doświadczy (odpukać!) podobnych sytuacji? Oczywiście nie mówimy tu o istic cesarskich spiskach na życie, utracie całej imperialnej władzy itp. Jednak czy w firmach, urzędach, szkołach i korporacjach nie ma żadnych intryg? Biurowe gierki to coś, co jednych elektryzuje i inspiruje do działania, a innych przyprawia o mdłości. Weźmy choćby przykład, który streszczał mi znajomy z Krakowa. W korporacji, w której pracuje, zatrudniono dwie ponad czterdziestoletnie kobiety. Obie miały równorzędne stanowiska, ale po kilku miesiącach jedna z nich na tyle zbliżyła się do szefowej (poprzez wspieranie jej w najzmundniejszych obowiązkach sprawozdawczych), że ta stworzyła dla niej nadrzędne stanowisko, czego druga nie mogła już wytrzymać i z dnia na dzień bez planu B odeszła z firmy. Chodziły głosy, że po tym zajściu nie mogła odnaleźć się na rynku pracy przez ponad pół roku. A nasza intrygantka – oprócz nowego stanowiska – została wynagrodzona



Brenda Rae jako Poppea. Fot. Marty Sohl / Met Opera

tym, że wybrała sobie do pomocy dwie nowe, znacznie od siebie młodsze i mniej kompetentne pracowniczki. Jedna z nich została przetransferowana z innego działu, druga zaś przyszła całkowicie z zewnątrz. W efekcie apetyt intrygantki chwilowo został nasycony, ale na jak długo? Przecież podobny sukces może inspirować do kolejnych „podbojów”. Jest to bardzo ciekawe wyzwanie dla menedżerów. Pytanie: dlaczego intrygantki są awansowani? Podejrzewam, że dostrzegana jest jedynie treść ich działań, a więc skuteczność w osiąganiu widocznych, choć do pewnego stopnia pozornych celów. Niezauważana jest toksyczna forma ich działań. Nic dziwnego – są przecież mistrzami kamuflażu.

Podobne sytuacje budzą emocje, bo ich konsekwencje mogą być naprawdę bolesne<sup>8</sup>, jak w przypadku osoby z powyższej historii. Nie

powinno więc dziwić, że temat intryg wszedł do sztuki, która ze swojej natury jest kreacją sublimującą różnego rodzaju emocje, również te negatywne. Intrygi stały się inspiracją dla artystów poszukujących tematów, które poruszają zarówno ich, jak i odbiorców. I z tej perspektywy polecałbym przyglądać się dzisiejszemu dziełu, bo choć nie żyjemy w starożytności czy średniowieczu, to analogiczne sytuacje przywołać możemy z mediów czy własnych doświadczeń. Współcześnie w ramach życia zawodowego intrygi biurowe stanowią strategię tworzenia swojej pozycji społecznej w grupie pracowniczej, tak jak w *Agrypinie*. Może ta świadomość pozwoli nam nabrać dystansu do emocjonujących nas w życiu codziennym zdarzeń wokół biurowych gier? Przecież mimo wszystko nie jest to gra na śmierć i życie, jak w kręgach cesarskiej władzy!

### **dr Ziemowit Socha**

*(zsocha@fcsn.unl.pt) – socjolog i pracownik branży badań rynku i opinii, wykładowca Wyższej Szkoły Bankowej w Toruniu. Absolwent UMK w Toruniu i Uniwersytetu Wrocławskiego. Brał udział w empirycznych projektach badawczych na zlecenie Polskiego Centrum Informacji Muzycznej, Polskiej Rady Muzycznej oraz Fundacji Muzyka jest dla wszystkich. Publikował w „Przeglądzie Socjologicznym” i „Muzyce”. Odbił staże naukowe w Zakładzie Socjologii i Antropologii Historycznej Muzyki w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Humboldtów w Berlinie oraz Centrum Studiów z Socjologii i Estetyki Muzycznej na Nowym Uniwersytecie w Lizbonie. Prowadzi blog [www.socjologia-muzyki.blogspot.com](http://www.socjologia-muzyki.blogspot.com).*

<sup>1</sup> <https://twojehistoria.pl/2018/04/21/punkty-za-pochodzenie-za-komuny-to-wladze-decydowaly-o-tym-komu-wolno-bylo-isc-na-studia>

<sup>2</sup> <https://www.polityka.pl/archiwumpolityki/265667,1,kobiety-i-mezczyzni-co-nas-w-sobie-pociaga.read>

<sup>3</sup> [https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,13023609,Polki\\_najagresywniejsze\\_kobiety\\_swiata.html?disableRedirects=true](https://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,13023609,Polki_najagresywniejsze_kobiety_swiata.html?disableRedirects=true)

<sup>4</sup> <http://www.strony.ca/Strony49/articles/a4907.html>

<sup>5</sup> <https://histmag.org/Uklonem-i-sztyletem-intryga-w-dziejach-ludzkości-10929>

<sup>6</sup> <http://www.strony.ca/Strony49/articles/a4907.html>

<sup>7</sup> tamże

<sup>8</sup> <https://polki.pl/po-godzinach/z-zycia-wziete,z-zycia-wziete-prawdzia-historia-o-biurowej-intrydze,10041384,artykul.html>

# 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 (Agyrypina), 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), Evgeny Nikitin  
(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)



**MARSZAŁEK  
WOJEWÓDZTWA ŁÓDZKIEGO**  
Grzegorz Schreiber



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, Marty Sohl / 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

18 lutego 2020 r.



**Filharmonia**

**Łódzka**

im. Artura

Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu  
Województwa Łódzkiego