



Filharmonia
Łódzka

im. Artura
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

DZIEWCZYNA Z DZIKIEGO ZACHODU

GIACOMO PUCCINI



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**

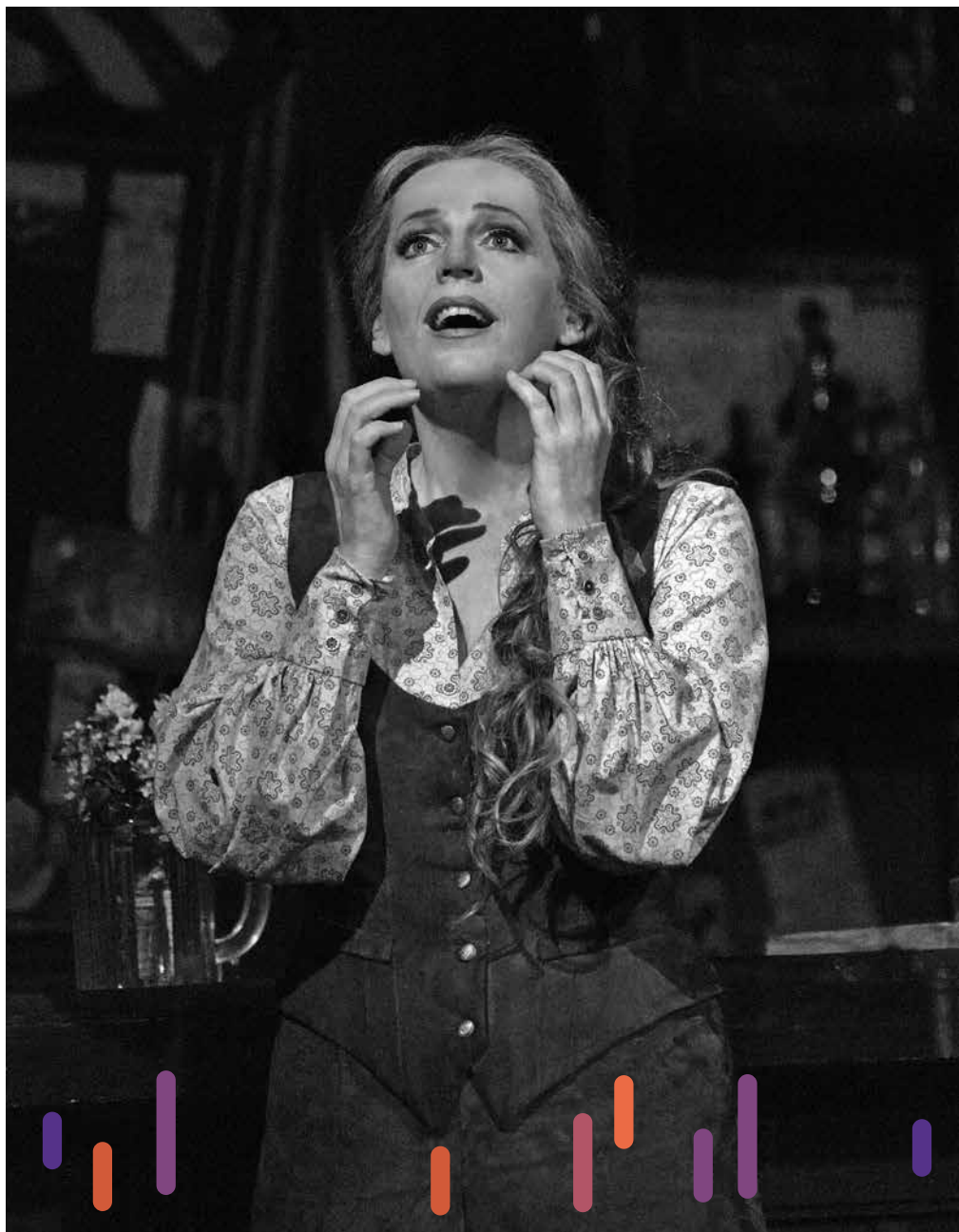
Cykl *The Met: Live in HD*
jest wspierany przez



ROLEX

Transmisje w technologii HD
są wspierane przez

Toll Brothers
AMERICA'S LUXURY HOME BUILDER



Eva-Maria Westbroek jako Minnie. Fot. Ken Howard / Metropolitan Opera

Prapremiera w The Metropolitan Opera w Nowym Jorku w obecności kompozytora
– 20 grudnia 1910 roku

Premiera niniejszej inscenizacji w The Metropolitan Opera w Nowym Jorku
– 10 października 1991 roku

Transmisja z The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 27 października 2018 roku

Retransmisja w Filharmonii Łódzkiej – 23 lutego 2019 roku

Przedstawienie trwa ok. 3 godzin i 30 minut z dwiema przerwami

Przedstawienie w języku włoskim z napisami w języku polskim

DZIEWCZYNA Z DZIKIEGO ZACHODU (*LA FANCIULLA DEL WEST*)

OPERA W TRZECH AKTACH

LIBRETTO: GUELFO CIVININI I CARLO ZANGARINI

NA PODSTAWIE SZTUKI DAVIDA BELASCO

DZIEWCZYNA ZE ŻŁOTEGO ZACHODU

OSOBY

Minnie _____ sopran

Dick Johnson (Ramerrez) _____ tenor

Nick _____ tenor

Jack Rance _____ baryton

Sonora _____ baryton

Ashby _____ bas

Jake Wallace _____ bas

REALIZATORZY

reżyseria _____ Giancarlo del Monaco

scenografia i kostiumy _____ Michael Scott

światło _____ Gil Wechsler

przygotowanie chóru _____ Donald Palumbo

OBSADA

Minnie _____ Eva-Maria Westbroek

Dick Johnson _____ Jonas Kaufmann

Nick _____ Carlo Bosi

Jack Rance _____ Željko Lučić

Sonora _____ Michael Todd Simpson

Ashby _____ Matthew Rose

Jake Wallas _____ Oren Gradus

solisci, chór i orkiestra The Metropolitan Opera

dyrygent _____ Marco Armiliato

AKCJA ROZGRYWA SIĘ W KALIFORNII PODCZAS GORĄCZKI ŻŁOTA.

Przygotowanie inscenizacji „Dziewczyny z Dzikiego Zachodu” było możliwe dzięki szczeremu wsparciu The Sybil B. Harrington Endowment Fund. Wznowienie tej inscenizacji jest możliwe dzięki wsparciu od Rolex.

MARCO ARMILIATO

DYRYGENT

Włoski dyrygent, urodzony w Genui. Studiował grę fortepianową w Konserwatorium Paganiniego w rodzinnym mieście. Jako dyrygent zadebiutował w 1989 r. W The Metropolitan Opera po raz pierwszy wystąpił w 1998 r., dyrygując *Cyganerią* G. Pucciniego. Od tego czasu poprowadził tam niemal 450 spektakli, dyrygując 24 różnymi operami, wśród których są następujące tytuły: *Turandot*, *Madama Butterfly*, *Manon Lescaut* i *Tosca* G. Pucciniego, *Trubadur*, *Traviata*, *Aida* i *Rigoletto* G. Verdiego, *Cyrano de Bergerac* F. Alfana, *Anna Bolena* G. Donizettiego, *Lunatyczka* V. Belliniego, *Cyrulik sewilski* G. Rossiniego. Regularnie wystę-

puje w Wiedeńskiej Operze Państwowej, gdzie zadebiutował w 1996 r. operą *Andrea Chénier* U. Giordana. Dyrygował tam między innymi *Rigolettem*, *Samsonem i Dalilą* C. Saint-Saënsa, *Otellem* Verdiego, *Dziewczyną z Dzikiego Zachodu* Pucciniego. Ponadto występuje w teatrach operowych w Barcelonie, Madrycie, Zurychu, Toronto, Pittsburghu, Baltimore, Turynie, Rzymie, Weronie, w Deutsche Oper w Berlinie, w Bawarskiej Operze Państwowej, w londyńskim Covent Garden, w Théâtre du Châtelet i Operze Bastylli w Paryżu, w Hamburgskiej Operze Państwowej. Odnosi też międzynarodowe sukcesy jako dyrygent estradowy.

EVA-MARIA WESTBROEK

MINNIE (SOPRAN)

Holenderska sopranistka. Studiowała w Królewskim Konserwatorium w Hadze. W wieku 25 lat została laureatką międzynarodowego konkursu w Rzymie, co umożliwiło jej profesjonalny debiut w rzymskim Teatro Manzoni w roli Toski. Jest także laureatką Konkursu Angeliki Catalani oraz Konkursu Santa Maria Ligure. Występowała w niemal wszystkich największych teatrach operowych świata, m.in. londyńskim Covent Garden, Operze Narodowej w Paryżu, Wiedeńskiej Operze Państwowej, Operze Niemieckiej w Berlinie, Teatro alla Scala w Mediolanie, Semperoper w Dreźnie. Brała udział w prestiżowych festiwalach, w tym w Bayreuth oraz Aix en Provence. Do jej najważniejszych ról

należą: Zyglinde w *Walkirii* R. Wagnera, Minnie w *Dziewczynie z Dzikiego Zachodu* G. Pucciniego, Maddalena w *Andrea Chénier* U. Giordana oraz tytułowe partie w dziełach: *Lady Makber mceńskiego powiatu* D. Szostakowicza, *Francesca da Rimini* R. Zandonai, *Jenufa* i *Katya Kabanowa* L. Janáčka, *Manon Lescaut* Pucciniego. Jest także cenioną wykonawczynią dzieł koncertowych, zapraszana do występów w amsterdamskim Concertgebouw czy Filharmonii w Luksemburgu. Od 2014 r. jest ambasadorką organizacji Muzycy bez Granic, zajmującej się wprowadzaniem zmian socjalnych we współpracy z organizacjami muzycznymi.

JONAS KAUFMANN

DICK JOHNSON (TENOR)

Urodzony w Monachium. Studiował w Szkole Wyższej Muzyki i Teatru w rodzinnym mieście. Karierę rozpoczął w zespole Teatru Państwowego w Saarbrücken (w latach 1996–1998). Występuje w Bawarskiej Operze Państwowej, Wiedeńskiej Operze Państwowej, Operze Paryskiej, Operze Australijskiej, Covent Garden w Londynie, Operze Lirycznej w Chicago, mediolańskiej La Scali. Bierze udział w festiwalach: w Salzburgu, Bayreuth, Castell de Peralada (Hiszpania). Występował w Rosji, Japonii, Chinach, na Tajwanie. W The Metropolitan Opera po raz pierwszy zaśpiewał w 2006 r.: jako Alfredo w *Traviacie* G. Verdiego i Tamino

w *Czarodziejskim flecie* W.A. Mozarta. Na tej scenie występował też jako Cavaradossi w *Tosce* G. Pucciniego, Don José w *Carmen* G. Bizeta, Zygmunt w *Walkirii* R. Wagnera oraz w rolach tytułowych w operach *Werter* J. Masseneta, *Parsifal* R. Wagnera i *Faust* Ch. Gounoda. Przedstawił również recital solowy. Artysta dysponuje także repertuarem koncertowym (dzieła oratoryjne, pieśni): m.in. *Pasja wg św. Mateusza* J.S. Bacha, *Pieśń o ziemi* G. Mahlera, *Podróż zimowa* F. Schuberta. Jest laureatem wielu nagród, m.in. przyznanych przez Gramophone, Diapason d'or, Echo Klassik. Jest Kawalerem Orderu Sztuki i Literatury.

ŽELJKO LUČIĆ

JACK RANCE (BARYTON)

Serbcki śpiewak. Międzynarodową karierę rozwija od 1993 r. Jest szczególnie znany jako interpretator partii operowych Giuseppe Verdiego; ma w repertuarze wszystkie 23 główne role z największych dzieł tego kompozytora. W latach 1993–1998 był członkiem zespołu Serbskiego Teatru Narodowego w Nowym Sadzie, w latach 1998–2008 śpiewał w zespole Opery we Frankfurcie. Występuje między innymi w Operze Paryskiej (jako hrabia di Luna w *Trubadurze* i tytułowy Rigoletto oraz Germont w *Traviacie* G. Verdiego), Covent Garden w Londynie (tytułowy Makbet, Jago w *Otellu*, hrabia di Lina w *Traviacie* Verdiego), Wiedeńskiej

Operze Państwowej (tytułowy Makbet w operze Verdiego, Jochanaan w *Salome* R. Straussa), Operze we Frankfurcie (Rigoletto i Falstaff w operach Verdiego, Gianni Schicchi w operze G. Pucciniego), Deutsche Oper w Berlinie i Operze Lirycznej w Chicago (Nabucco w operze Verdiego). W The Metropolitan Opera zadebiutował w 2006 r. jako Barnaba w *Giocondzie* A. Ponchiello. Do tej pory na tej scenie wystąpił ponad 125 razy, kreując 14 różnych ról, wśród których są: Scarpia w *Tosce* G. Pucciniego, Alfio w *Rycerskości wieśniaczej* P. Mascagniego, Jochanaan w *Salome* R. Straussa, Rigoletto, Nabucco i Makbet w operach Verdiego.

CARLO BOSI

NICK (TENOR)

Włoski tenor, specjalizujący się w rolach drugoplanowych (tzw. *comprimario*). Występuje w teatrach na terenie całych Włoch: między innymi w mediolańskiej La Scali, Operze we Florencji, Teatro Comunale w Bolonii, Arena di Verona, Teatro Regio w Turynie i na festiwalu operowym w Pesaro. Jest zapraszany także za granicę, między innymi do Opery w Monte Carlo, Teatro de la Maestranza w Sewilli, Holenderskiej Opery Narodowej, Opery Paryskiej, Opery Izraelskiej. Bierze udział w festiwalach: Santander, Chorégies d'Orange, Verbier, Glyndebourne. W The Metropolitan Opera wystąpił po raz pierwszy jako doktor Kajus w *Falstaffie*

G. Verdiego w 2013 r. W tym sezonie wystąpił też w *Adrianie Lecouvreur* F. Cilei jako Abbé. W repertuarze ma następujące partie: Normanno w *Łucji z Lammermooru* G. Donizettiego, Messenger w *Aidzie* G. Verdiego, Flavio w *Normie* V. Belliniego, Trabuco w *Mocy przeznaczenia*, Cassio w *Otellu*, Incredibile i Monostatos w *Czarodziejskim flecie*, Basilio w *Weselu Figara* W.A. Mozarta, Guillot w *Manon* J. Masseneta, Pang w *Turandot*, Parpignol w *Cyganerii* oraz Goro i Spoletta w *Tosce* G. Pucciniego i inne. Brał udział w nagraniach, m.in. opery *Turandot* we włoskiej Arena di Verona.

GIANCARLO DEL MONACO

REŻYSER

Włoski reżyser teatralny, syn słynnego tenora Mario del Monaco i sopranistki Riny Filippini. Jako reżyser zadebiutował w 1965 r., przygotowując dla teatru w Syrakuzach *Samsona i Dalilę* C. Saint-Saënsa (jego ojciec śpiewał tytułową partię). W swej bogatej karierze był m.in. dyrektorem generalnym festiwalu Montepulciano we Włoszech, Państwowego Teatru Kassel w Niemczech, Macerata Festival we Włoszech i Opery w Bonn. W latach 1997–2001 był dyrektorem generalnym Opery w Nicei, od 2009 do 2011 r. – dyrektorem artystycznym Festiwalu Operowego na Teneryfie. Reżyserował dla teatrów w Barcelonie, Buenos Aires, Los Angeles,

Madrycie, Mediolanie (La Scala), Neapolu, Paryżu, Rzymie, Tel Awiwie i wielu innych. Do The Metropolitan Opera po raz pierwszy został zaproszony w 1991 r., by wyreżyserować *Dziewczynę z Dzikiego Zachodu* G. Pucciniego. Później dla tej sceny przygotował też *Madamę Butterfly* G. Pucciniego oraz *Stiffelia*, *Simona Boccanegrę* i *Moc przeznaczenia* G. Verdiego (za którą został uhonorowany przez Amerykański Instytut Studiów Verdiowskich). Wyreżyserował ponad sto różnych dzieł operowych. W listopadzie ubiegłego roku przygotował *Madamę Butterfly* dla Opery Wrocławskiej. W 2015 r. otrzymał godność Kawalera Legii Honorowej.

DZIEWCZYNA Z DZIKIEGO ZACHODU – ANIOŁ Z MANKAMENTAMI...

Pisząc *Dziewczynę z Dzikiego Zachodu*, Puccini był u szczytu sławy, na który wyniosły go *Manon Lescaut* (1893), *Cyganeria* (1896), *Tosca* (1900) i *Madama Butterfly* (1904). Dzięki dwóm ostatnim operom stał się bez wątpienia najślawniejszym i najbogatszym żyjącym kompozytorem. Najważniejsze zagraniczne teatry operowe wystawiały całe cykle jego dzieł, niejednokrotnie w obecności autora. Tak było m.in. w Buenos Aires i Londynie (1905), Budapeszcie (1906), Nowym Jorku (1907) i Paryżu (1908).

Bezczylnność twórcza, trwająca od ukończenia *Madamy Butterfly*, była dla niego nie do zniesienia, zwłaszcza w kontekście narastających problemów w życiu osobistym. Potwierdza to fragment listu do Sybil Seligman z 29 stycznia 1910 r.: „Jakże się męczę i ile godzin tracę nad stołem! Jest to jednak jedyna przyjemność, jaka mi pozostaje. Myślę z trwogą o dniu, w którym zakończę moją operę i pozostanę sam na sam z sobą...”.

Jak to już nieraz wcześniej bywało, Puccini długo szukał tematu kolejnego dzieła. Zapalał się do wielu pomysłów, by szybko je porzucić. Ostatecznie nowy temat znalazł ponownie w twórczości Davida Belasco (1853–1931) – jednej z najciekawszych postaci amerykańskiego teatru tamtych czasów. Wywodząc się

z rodziny aktorskiej, Belasco znał teatr z każdej strony, praktykując w nim jako aktor i reżyser, organizując widowiska teatralne, a później także pisząc sztuki. W roku 1900 Puccini oglądał w Londynie jego sztukę *Madame Butterfly*, która stała się kanwą sławnej opery. Na początku 1907 roku, w Nowym Jorku widział na Broadwayu sztukę *The Girl of the Golden West*, napisaną dwa lata wcześniej dla słynnej aktorki amerykańskiej Blanche Bates i cieszącą się cały czas wielkim powodzeniem.

Trudno przesądzać, co skłoniło Pucciniego, by spośród wielu tematów, którymi się interesował, wybrać właśnie ten. Wypróbowana już przy okazji *Madamy Butterfly* współpraca z Belasco pozwalała mieć nadzieję na równie udany efekt. Można jednak przypuszczać, że kluczowe znaczenie miał koloryt lokalny dzieła, nigdy dotąd niewykorzystany w operze.

Zgodnie z oczekiwaniami Belasco wyraził zgodę na wykorzystanie swej sztuki jako kanwy libretta, którego opracowaniem zajął się literat i dziennikarz z Bolonii Carlo Zangarini (1874–1943), mający już doświadczenie jako librecista operowy. Jego dodatkowym atutem był fakt, iż jako syn Amerykanki znał doskonale angielski i jak mało



Eva-Maria Westbroek jako Minnie i Jonas Kaufmann jako Dick Johnson. Fot. Ken Howard / Metropolitan Opera

którego był w stanie zrozumieć lokalny klimat sztuki Belasco. Współpraca Pucciniego z Zangarinim, początkowo doskonała, popsuła się tak dalece, że niezbędną była interwencja prawników. Ostatecznie, chcąc pozostać nominalnie librecistą *Dziewczyny z Dzikiego Zachodu*, Zangarini musiał zgodzić się na współudział Guelfo Civininiego, do którego pełne zaufanie miał zarówno Puccini, jak też Ricordi – wydawca wszystkich dzieł mistrza.

Praca nad librettem *Dziewczyny z Dzikiego Zachodu* trwała ponad rok. Komponowanie muzyki rozpoczął Puccini między kwietniem a czerwcem 1908 roku, a ukończył 27 lipca 1910. W tym czasie miał jednak roczną przerwę w pracy twórczej, spowodowaną pobytem w Egipcie i skandalem związanym z Dorią Manfredi, który doprowadził Pucciniego do skrajnego wyczerpania nerwowego. Przeglądając roboczą wersję partytury opery, przygotowanej przez Ricordiego jeszcze przed prapremierą, można się dowiedzieć, jak wyglądał proces jej opracowywania. Pierwszej korekty dokonywał pracownik wydawnictwa. W przypadku gdy pojawiał się punkt szczególnie problematyczny, rozstrzygnięcie pozostawiano samemu Pucciniemu. Jego osobiste korekty dotyczą zarówno wysokości nut, jak też artykulacji, dynamiki, sposobu wydobywania dźwięku, a nawet scenicznych didaskaliów. Potwierdza to, że kompozytor czuwał do końca nad najdrobniejszymi detalami swych oper, we wszystkich ich aspektach.

Dziewczyna z Dzikiego Zachodu była pierwszym dziełem Pucciniego, którego prapremiera odbyła poza

Włochami. Ze względu na temat trudno się dziwić, że stało się to w nowojorskiej Metropolitan Opera. Prapremiera 10 grudnia 1910 roku była wydarzeniem bez precedensu w dotychczasowej historii MET – wydarzeniem towarzyskim i artystycznym, oczekiwanym i komentowanym od dawna, reklamowanym nie mniej niż głośne produkcje hollywoodzkie w czasach nam współczesnych. Zainteresowanie było tak wielkie, że dyrekcja teatru musiała podjąć zdecydowane kroki zapobiegające wykupieniu biletów przez spekulantów, którzy chcieli zbić fortunę, oferując je na czarnym rynku po wielokrotnie wyższej cenie. W obsadzie same gwiazdy: Emmy Destinn (Minnie), Enrico Caruso (Dick Johnson) i Pasquale Amato (Jack Rance). Warto podkreślić polski akcent w prapremierowej obsadzie – basową partię Ashby'ego śpiewał Adam Didur. Dyrygował wielki wielbiciel i propagator muzyki Pucciniego – Arturo Toscanini. Kilka dni wcześniej – 7 grudnia 1910 roku – kompozytor wysłał z Nowego Jorku list do żony, w którym szczegółowo informował ją o przebiegu przygotowań. Był bardzo zadowolony zarówno z rezultatu prób, jak też z wykonawców – Toscaniniego określał jako *gentile, buono, adorabile* (uprzejmy, dobry, uroczy), a Carusa jako *magnifico* (wspaniały).

W „New York Herald” 11 grudnia ukazała się niepodpisana relacja z prapremiery, w której można było przeczytać m.in., że Dawid Belasco spędzał na próbach osiem do dziesięciu godzin dziennie, pilnując inscenizacji. Autor odnotowuje też wybuch entuzjazmu publiczności już po pierwszym akcie opery: „Najpierw kilkakrotnie wywoływano

troje głównych artystów. Potem pojawili się z Toscaninim. Także i on zmuszony był wychodzić więcej niż raz. Wtedy aplauz znów się wzmógł i wybuchł ponownie, gdy Puccini pojawił się przed kurtyną z artystami i dyrygentem. W końcu musiał wyjść sam. Jednak w międzyczasie rozległy się też okrzyki *Belasco! Belasco!* i wreszcie autor sztuki i kompozytor pojawili się razem wśród okrzyków. Był to prawdopodobnie pierwszy przypadek w historii opery, kiedy ktoś, kto miał coś wspólnego z librettem, dzielił owacje z kompozytorem".

Nowe dzieło miało jednak kilka istotnych wad. Minnie – tytułowa bohaterka opery – zdaje się być aniołem, który zstąpił na Dzikie Zachód. Czym innym wytłumaczyć fakt, że będąc jedyną kobietą wśród tłumu oddzielonych od rodzin mężczyzn, nie tylko żadnemu z nich nie ulega, nie tylko żaden z nich nie ośmiela się jej tknąć, lecz budzi w nich wszystkich niemal nabożne uwielbienie. Znając z historii realia tamtych miejsc i czasów, całą sytuację można uznać za absurdalną. W dodatku jest to anioł... z mankamentami. Czyta poszukiwaczom złota fragmenty Biblii i przepytuje z jej znajomości, a wkrótce potem oszukuje, grając z szeryfem w pokera o życie swego ukochanego – oczywiście w imię wielkiej miłości, która ukazana jest tak, że każdy z nas wybacza jej to oszustwo. Postać Johnsona/Ramerreza także nie jest zbyt wiarygodna, jednak i w tym przypadku chcemy wierzyć, że bezlitosny herszt bandy rabusiów owszem kradł, lecz nigdy nikogo nie zabił, a pod wpływem miłości postanowił całkowicie zmienić swe dotychczasowe życie... Paradoksalnie najbardziej prawdziwą

i szlachetną postacią jest szeryf Rance – kocha Minnie, lecz gdy przegrywa w pokera, dotrzymuje danego słowa, oddaje jej Johnsona i przestaje go ścigać. Nie mniej paradoksalnie – choć akcja rozgrywa się w miejscu i czasie, gdy broń miał każdy, a zabijanie przeciwników było na porządku dziennym – *Dziewczyna z Dzikiego Zachodu* jest pierwszą operą Pucciniego, w której... nie ma żadnego trupa.

Na absurdalność niektórych scenicznych sytuacji zwrócił już uwagę autor niepodpisanej relacji, jaka ukazała się po prapremierze w jednym z amerykańskich magazynów teatralnych. Oto co pisał, opisując scenę z III aktu, w której schwytyany Johnson rozmawia z mężczyznami, przygotowującymi się do powieszenia go: „[...] Caruso śpiewa swą uroczą arię ze stryczkiem na szyi, a kiedy kończy, dziewczyna przybywa w samą porę aby go uratować. Nic nie mogło być bardziej staromodne i mniej amerykańskie. W prawdziwym życiu chłopcy nie zmarnowaliby pięciu minut na rozmowę przed powieszeniem Johnsona”.

Dziewczyna z Zachodu – tak tytułowa postać, jak i całe dzieło – nie jest więc wolna od mankamentów, jednak jedynie w warstwie literackiej. W warstwie muzycznej prezentuje z pewnością nowy, bardzo już rozwinięty język muzyczny. Puccini modyfikuje go, przyswajając i przetwarzając nowe zdobycze techniki kompozytorskiej. Jest pod widocznym wpływem Debussy'ego i Straussa, ale pozostaje sobą. Pozostaje też mistrzem oddawania emocji poprzez muzykę. Nie porywa przebojowymi ariami – w *Dziewczynie*



Željko Lučić jako Jack Rance. Fot. Ken Howard / Metropolitan Opera

z *Dzikiego Zachodu* nie ma hitów na miarę *Vissi d'arte* czy *E lucevan le stelle* z *Toski* albo *Un bel dì vedremo* z *Madamy Butterfly*. W całym dziele chyba tylko aria Johnsona *Ch'ella mi creda libero e lontano* z III aktu ma melodię dość łatwą do zapamiętania. A przecież muzyka Pucciniego niezmiennie wrzusza w duetach miłosnych i niezmiennie mistrzowsko oddaje emocje bohaterów, jak choćby w scenie gry w pokera, trzymającej w napięciu w iście filmowym stylu. Tu trzeba też podkreślić wielką rolę orkiestry, rozbudowanej w partyturze *Dziewczyny z Dzikiego Zachodu* do rozmiarów prawdziwie symfonicznych i traktowanej na sposób symfoniczny, po raz pierwszy w takiej skali.

Wszystkie te nowości nie przysporzyły jednak dziełu popularności. Właśnie za sprawą rozwijającego się języka muzycznego począwszy od *Dziewczyny z Dzikiego Zachodu*, kolejne dzieła Pucciniego były już wystawiane rzadziej – zarówno we Włoszech, jak i za granicą. Ich język muzyczny, zwarty i postępowy, mniej odpowiadał szerokiej publiczności, która wolała bardziej przystępne wcześniejsze opery Pucciniego. W Polsce *Dziewczynę z Dzikiego Zachodu* wystawiono tylko dwa razy – po raz pierwszy w Warszawie w roku 1911, po raz drugi w Łodzi w roku 1971.

Od prapremiery do roku 1914 dzieło gościło na deskach Metropolitan Opera w każdym sezonie, łącznie 24 razy. Po kilkunastoletniej przerwie

ta sama produkcja powróciła w roku 1929 (z Marią Jeritzą jako Minnie) i utrzymywała się w repertuarze do roku 1931. Na kolejne spektakle – w nowej inscenizacji – trzeba było czekać do roku 1961, kiedy *Dziewczyna z Dzikiego Zachodu* ponownie pojawiła się w repertuarze MET, z Leontyne Price i Richardem Tuckerem w głównych rolach.

W nowej siedzibie MET w Lincoln Center *Dziewczyna z Dzikiego Zachodu* zabrzmiała po raz pierwszy 11 kwietnia 1966 roku, w nie do końca jeszcze ukończonym budynku. Co ciekawe, przedstawienie to – adresowane do studentów i nauczycieli, lecz także z wieloma gwiazdami na widowni (m.in. z Frankiem Corellim, Zinką Milanov, Richardem Tuckerem) – zostało potraktowane jako pierwszy pełny test akustyki nowej sali przed jej oficjalną inauguracją (16.09.1966). W roku 1970 w postaci Minnie wcieliła się na deskach MET Renata Tebaldi, po czym tytuł zniknął z repertuaru aż do roku 1991, gdy powrócił na kolejne dwa sezony, w nowej produkcji i reżyserii Giancarla Del Monaco, z Barbarą Daniels, Placidem Domingo i Sherrill'em Milnesem w rolach głównych. Inszenizacja ta powróciła jeszcze w sezonie 2010/2011 i wznowiona została w obecnym sezonie pod dyktando Marca Armiliata. Retransmitowany dziś spektakl z 27 października 2018 roku był sto jedenastą prezentacją dzieła na deskach MET.

dr Piotr Pożakowski

muzyk, pedagog, publicysta muzyczny; w latach 1999–2010 współpracował z dwutygodnikiem „Ruch Muzyczny”, dla którego przygotował 80 relacji, m.in. z przedstawień operowych za granicą, w tym z Metropolitan Opera.





Scena zbiorowa z I aktu *Dziewczyny z Dzikiego Zachodu*. Fot. Ken Howard / Metropolitan Opera

STRESZCZENIE LIBRETTA

AKT I

Górnicza osada w Kalifornii, lata 1849–1850. O zachodzie słońca w saloonie o nazwie „Polka” barman Nick przygotowuje się na powrót górników ze wzgórz. Wędrowny minstrel Jake Wallace śpiewa sentymentalną pieśń, która doprowadza do płaczu Jima Larkensa. Mężczyźni zbierają pieniądze, by opłacić jego powrót do domu. Trin i Sonora próbują przekupić Nicka, by pomógł im zdobyć serce Minnie, właścicielki saloonu, w której wszyscy się kochają. Sid oszukuje podczas gry w karty, a cyniczny szeryf Jack Rance piętnuje go jako wyrzutka. Agent Ashby, pracujący dla towarzystwa transportowego „Wells Fargo”, przybywa z nowiną o rychłym schwyтaniu meksykańskiego bandyty Ramerreza i jego grupy. Między Rance’em i Sonorą wybucha kłótnia, ponieważ każdy z nich chciałby mieć Minnie za żonę. Sprawy niemal wymykają się spod kontroli, kiedy pojawia się sama zainteresowana. Mężczyźni uspokajają się i siadają, by posłuchać, jak Minnie czyta Biblię. Gdy szeryf Rance zostaje wreszcie z dziewczyną sam na sam, wyznaje jej miłość, ona jednak w odpowiedzi wspomina szczęśliwe dzieciństwo

i odmalowuje inny obraz idealnego obiektu swojej miłości.

Do baru wchodzi obcy, który przedstawia się jako Dick Johnson z Sacramento. Minnie poznaje, że jest to mężczyzna, którego pewnego razu spotkała na drodze. Zazdrosny Rance każe Johnsonowi opuścić miasteczko, ale kiedy Minnie wyjaśnia, że go zna, pozostali witają przybyłego. Gdy Johnson i Minnie tańczą, górnicy przyprowadzają mężczyznę o imieniu Castro, jednego z bandy Ramerreza. Bandyta obiecuje, że zaprowadzi ich do kryjówki. Szepcze do Johnsona – który tak naprawdę jest poszukiwanym Ramerrezem – że celowo dał się schwytać, by odciągnąć górników od saloonu i w ten sposób umożliwić mu obrabowanie tego miejsca. Mężczyźni wychodzą z Castrem, a Minnie i Johnson zostają sami. Dziewczyna opowiada mu o swoim prostym życiu i o tym, że wciąż czeka na pierwszy pocałunek. Gdy pokazuje mu kryjówkę, w której górnicy trzymają znalezione złoto, mężczyzna przyrzeka, że dopóki on tu jest, nikt nie uczyni jej krzywdy ani nie tknie złota. Dziewczyna nieśmiało zaprasza go, by wieczorem odwiedził ją w górskiej chatce.

AKT II

W chacie Minnie Indianka Wowkle śpiewa kołysankę swojemu dziecku i sprzecza się z jego ojcem, Billym Jackrabbitem. Wraca Minnie i podekscytowana przygotowuje się do spotkania z Johnsonem. Gdy zostają tylko we dwoje, przyjmuje za dobrą monetę jego miłosne wyznania i pozwala się pocałować. Johnson, pełen wątpliwości, jak wyznać jej prawdę o sobie, szykuje się już do wyjścia, gdy dziewczyna zaprasza, by został na noc, bo właśnie zaczęła padać śnieg. Gdy dobiegają ich odgłosy kilku wystrzałów, gość chowa się w szafie. Do chaty wchodzi Rance z mężczyznami i mówi Minnie, że obawiają się o jej bezpieczeństwo, gdyż odkryli, że pod nazwiskiem Johnson ukrywa się bandyta Ramerrez. Minnie twierdzi, że nic o tym nie wie. Po ich wyjściu żąda wyjaśnień od Johnsona, który znajduje wymówki na temat swojej przeszłości i deklaruje, że w chwili, gdy ją poznał, postanowił zerwać z dotychczasowym życiem. Głęboko zraniona Minnie każe mu się wynieść. Po chwili rozlega się kolejny strzał. Ranny Johnson osuwa się na próg chatki. Minnie ukrywa go na strychu. Powraca Rance, pewien, że odnalazł

poszukiwanego, zamierza przeszukać pomieszczenie. Minnie nie zgadza się, więc szeryf zamierza już wyjść, gdy na jego rękę spada z sufitu kropla krwi. Johnson musi się poddać, ale Minnie wpada na pomysł – proponuje szeryfowi partię pokera. Jeśli on wygra, wówczas będzie mógł pojąć ją za żonę. Jeśli jednak ona zwycięży – Johnson odejdzie wolny. W czasie gry dziewczyna oszukuje. Po przegranej partii szeryf opuszcza chatkę.

AKT III

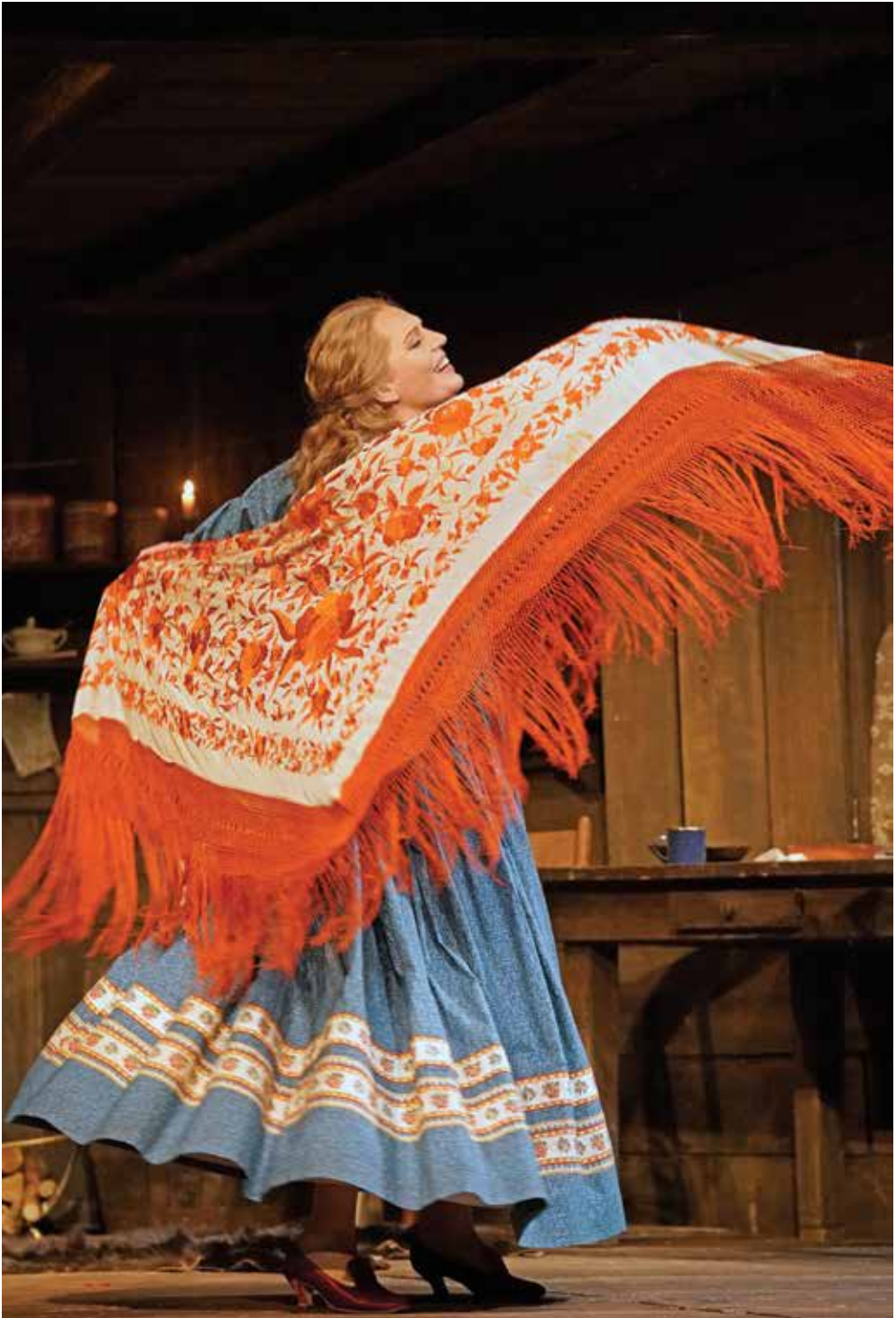
Johnson wrócił do zdrowia pod opieką Minnie. Ponownie uciekając przed Rance'em i jego ludźmi, zostaje schwyty w lesie. Gdy górnicy przygotowują jego egzekucję, mężczyzna prosi ich o ostatnią łaskę – chciałby, żeby Minnie sądziła, że uciekł wolny. Rance jest wściekły, ale górnicy zaczynają się wahać. W tym momencie pojawia się Minnie z pistoletem w dłoni. Gdy jej błaganie o to, by oszczędzić schwytanemu życie, okazują się bezowocne, przypomina im, jak wiele jej zawdzięczają. Górnicy w końcu przystają na uwolnienie Johnsona. Minnie i jej ukochany odjeżdżają, by wspólnie rozpocząć nowe życie.

DZIEWCZYNA Z NIE-TAK-DZIKIEGO ZACHODU

Gdyby ktoś, mimo istnienia szczegółowych badań na ten temat, wciąż jeszcze potrzebował argumentu na rzecz tego, że sukces dzieła muzycznego, a nawet jego kanoniczność, nie zależy tak po prostu od jego muzycznej doskonałości, to *La Fanciulla del West* Giacomina Pucciniego może stać się dlań argumentem koronnym. Dzieło to pozostaje w cieniu *Toski*, *Madamy Butterfly* i *Cyganerii*, ale sam kompozytor uważał *Dziewczynę z Dzikiego Zachodu* za swoje *opus magnum*, najdoskonalsze, jakie wyszło spod jego pióra. Nie brakuje także uczonych, którzy podzielają tę niezbyt popularną opinię. *La Fanciulla* objawiła przecież takiego Pucciniego – kompozytora, który mógł zająć osobne i szczególne miejsce w historii narodzin muzycznego modernizmu, miejsce niezależne, ale usytuowane obok Claude'a Debussy'ego, Maurice'a Ravela i Richarda Straussa. Należałby wówczas Puccini – w którym dzisiaj widzi się najczęściej „ostatniego” z tradycji wielkiej opery włoskiej – do tej linii, która zdefiniowała dwudziesty wiek w muzyce i która już kilka lat po *Dziewczynie* miała rozwinąć się w całej pełni w twórczości Igora Strawińskiego, Béli Bartóka i Arnolda Schönberga. Konsekwentna i pełna integracja motywiczna, śmiała

i nowoczesna instrumentacja, nieortodoksyjny wybór tematu – wszystko to elementy, które otwierały się na przyszłość. A jednak nawet sukces, jakim była prapremiera dzieła w nowojorskiej Metropolitan w 1910 roku, zapewniony przez najdoskonalszy zestaw gwiazd z m.in. Enricem Carusem, Emmy Destin, Marie Mattfeld i Andrésem de Segurołą pod batutą Artura Toscaniniego, nie przełożył się na jakies europejskie triumfy opery. Jedynie Niemcy przyjęli *Dziewczynę* z wielkim zainteresowaniem.

Jak więc właściwie dzieła operowe stają się kanonicznymi? Czy nie działa tutaj mechanizm spójnej narracji, która twórcom i dziełom przypisuje stałe miejsca i eliminuje, pomija albo przynajmniej marginalizuje to, co nie pasuje do ramy opowieści? Jak na przykład stworzyć opowieść o Beethovenie „pierwszym romantyku” i wcieleniu „postępu w sztuce”, gdyby potraktować z odpowiednią uwagą jego oratorium *Chrystus na Górze Oliwnej*, tyłoma nićmi łączące się ze starą tradycją wokalną Neapolu? Trzeba by napisać o Beethovenie inną opowieść, może wcale nie mniej przekonującą, ale nieodpowiadającą tak długo utrzymywanej wizji dziejów muzyki. Giacomo Puccini ma w tej wizji



Eva-Maria Westbroek jako Minnie. Fot. Ken Howard / Metropolitan Opera

wyznaczoną pozycję, definiowaną przez kategorię weryzmu i wizję „ostatniego mistrza” operowej tradycji. *La Fanciulla* jest więc kłopotliwa, ponieważ prowokuje zbyt istotne pytania, nie tylko o przeciwną wizję Pucciniego-modernisty, ale też pytania bardziej ogólne: jak właściwie mają się do siebie tradycja i innowacja? Czy modernizm był w ogóle ruchem antytradycyjnym? Czy polityczne przeciwstawienie tego, co „postępowe” i tego, co „konserwatywne” w ogóle nadaje się do opisu sztuki? Czy nie był możliwy rodzaj „popularnego modernizmu”, który podnosiłby idee sztuki nowoczesnej, zarazem utrzymując pełen kontakt z szeroką publicznością i czy *Dziewczyna z Dzikiego Zachodu* nie jest takiego modernizmu przykładem? Czy opera ta nie jest niespełnioną zapowiedzią muzyki nowoczesnej innej niż ta, która ostatecznie zaistniała? Czy ścieżki tej nie podjęto dlatego m.in., że mało kto szukał nowoczesności u Pucciniego? Badacze muzyki od trzydziestu lat żyją tymi pytaniami i prowokują pytanie następne: czy opinie akademików mają znaczenie dla publiczności i mogą spowodować, że *Dziewczyna z Dzikiego Zachodu* zajmie takie miejsce w twórczości Pucciniego, jakie przypisywał jej sam kompozytor?

Nawet jeśli dzieło Pucciniego każe poddać w wątpliwość odnośnienie do muzyki politycznej opozycji konserwatywnemu i postępowi, to nie ucieka tym samym z kręgu pytania o polityczność muzyki, a zwłaszcza teatru muzycznego. *Musik ist nolens volens politisch* – zatytułował swą sławną niegdyś książkę kompozytor Hanz-Werner

Henze. Jedną z postaci *La Fanciulli* jest Wowkle, indiańska służąca, określana w librecie słowem *squaw*. Jest to słowo pseudoindiańskie, które narodziło się w siedemnastym wieku wśród kolonistów w Massachusetts jako zniekształcenie słów z języka Angolkinów. W języku angielskim – czy Włoch Puccini o tym wiedział? – nie jest to po prostu, jak się czasem wydaje Europejczykom, słowo oznaczające indiańską kobietę, lecz słowo skrajnie obelżywe, zawierające w sobie przedziwną mieszaninę rasizmu i mizoginii. Rdzenni Amerykanie nigdy się nim nie posługiwali. Wowkle śpiewa w operze Pucciniego własną pieśń i jest to tradycyjna pieśń Zuni. Pomińmy już etnograficzną dowolność, która wbrew wszelkiemu geograficznemu rozkładowi amerykańskich kultur, każe kalifornijskiej Indiance śpiewać akurat pieśń Zuni. Może Wowkle jest imigrantką z Nowego Meksyku? Nie jest to zresztą pieśń oryginalna. Puccini nie odważył się sięgnąć po owe oryginały, lecz wykorzystał istniejące opracowanie pseudoetnograficzne – pseudo, gdyż pieśni Zuni były tam poddane harmonizacji zgodnie z regułami muzyki europejskiej, a więc nieuchronnie straciły wszelką łączność z oryginałami. Raz jeszcze pytanie: czy Puccini wiedział, że jego „pieśń Zuni” jest niemalże fantazją stworzoną dla ucha Europejczyka? Nie był przecież, jak choćby Bela Bartók, zawodowym etnomuzykologiem, choć muzyka spoza Europy wyraźnie go pociągała, czego dowodem także *Madama Butterfly*. Jeszcze jeden rys modernistyczny, skromnie zapowiadający to, co wkrótce z rozmachem zrealizują Bela Bartók

i Olivier Messiaen. Ten przedziwny i wcale niekluczowy dla akcji opery wątek uderza tym bardziej, że akcja owa toczy się w Kalifornii w czasie wielkiej gorączki złota lat 1848–1849, a więc przed zniesieniem niewolnictwa. Kalifornia po dziś dzień jest dumna, że nigdy nie było na jej terenie sprowadzanych z Afryki niewolników. To prawda. Niewolnikami w Kalifornii byli Indianie, a kalifornijski system niewolniczy należał do najokrutniejszych. Kim zatem jest Wowkle, ta „uogólniona Indianka” z niewiadomego ludu, zapewne kalifornijskiego, a więc zniszczonego? Premiera opery miała miejsce w 1910 roku, gdy Amerykanie toczyli jeszcze ciężkie walki z Apaczami na południu, gdy wszyscy mieli jeszcze w pamięci masakrę Dakotów nad Wounded Knee, gdy bezlitośnie realizowano skrajną politykę antyindiańską. Samo wprowadzenie na scenę Indianki, podobnie jak wykorzystanie choćby zniekształconej pieśni Zuni, było ze strony Pucciniego aktem niemałej politycznej odwagi. Antonín Dvořák przekonał się przecież, że amerykańska publiczność nie toleruje ze strony europejskich kompozytorów podważania swego rasowego ładu.

W tym kontekście można zrozumieć nawet rażące stereotypy libretta, w którym „naczelnny bandyta” musi być oczywiście Meksykaninem. A jednak wizja tego bandytyzmu jest szczególna. Całość opery dzieje się na społecznym „dole”, wśród kalifornijskich górników, którzy ostatecznie decydują o tym, że na prośbę kochającej go dziewczyny, bandyta zamiast wisieć, odchodzi wolny. Czyżby

Puccini miał pewne przeczucie symbolicznego potencjału, jaki tkwi w amerykańskim bezprawiu i jego micie, bezprawiu, w którym nie chodzi o zbrodnię, ale o odmowę podporządkowania się wielkim siłom państwa i gospodarki, tego mitu, który stoi na przykład za filmową twórczością Sama Peckinpaha? Wystąpić z takim sposobem myślenia przed europejską publicznością literacką, która miała już za sobą lekcję Emila Zoli, byłoby dość łatwo. Zaproponować jednak tego rodzaju opowieść amerykańskiej publiczności operowej, choćby i nowojorskiej, wymagało nie tylko odwagi, ale też ostrożności, by nie powtórzyć wspomnianej porażki Dvořáka, który przedstawił Amerykanom projekt opery opartej na tradycji irokeskiej i muzyce Afroamerykanów, i musiał szybko wrócić do Europy. Może to właśnie te niezbędne kompromisy, dzisiaj jawiące się jako niespójności libretta i polityczne dwuznaczności, zadecydowały o tym, że *Dziewczyna z Dzikiego Zachodu*, mimo swej muzycznej doskonałości, nie zajęła miejsca porównywalnego z *Toską* i *Cyganerią*. Nie będziemy przecież posądzali operowej publiczności o tego rodzaju społeczną arogancję, która nie potrafi znieść obrazu górników w „świątyni sztuki”... Zatem jeszcze jedno pytanie: gdzie przynależy artysta – jak ujmuje to Richard Taruskin – do społeczeństwa czy do historii? Te cechy dzieła Pucciniego, które są grą ze społeczeństwem, mogły utrudnić znalezienie dla niego miejsca w historii artystycznej doskonałości, a jednak w innym sposobie myślenia o sztuce, które wiąże ją z żywą tkanką codzienności, a nie abstrakcjami



Eva-Maria Westbroek jako Minnie i Jonas Kaufmann jako Dick Johnson. Fot. Ken Howard / Metropolitan Opera

postępu i ponadczasowości, te właśnie cechy mogłyby się okazać zaletami.

Jest więc w *Dziewczynie z Dzikiego Zachodu* przedziwne pęknięcie, jakby dzieło to miało trzy warstwy, które nie chcą ze sobą się zgodzić. W pierwszej z nich opera ta to niezwykle udane dzieło modernistycznej sztuki muzycznej, poza kręgiem specjalistów wciąż nie dość docenione, na tyle odmienne w swej postaci od standardu, że Arturo Toscanini mógł je porównywać do raczej wielkiego poematu symfonicznego

niż do opery. Jest w nim po drugie próba znalezienia odpowiednika w teatrze muzycznym dla literackiego naturalizmu w duchu Emila Zoli wraz z jego intencjami społecznymi i politycznymi. Jest po trzecie cała warstwa kompromisów, które mają uczynić dzieło akceptowalnym dla amerykańskiej publiczności: warstwa ostrożności. Być może właśnie owe pęknięcia utrudniły karierę *La Fanciulli*. Są to jednak pęknięcia artystycznej i społecznej kondycji opery w ogóle, nie zaś niedoskonałości Pucciniego jako artysty.

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 2018/2019

6 PAŹDZIERNIKA 2018 / G. 18.55

GIUSEPPE VERDI

„AIDA”

NOWA OBSADA

obsada: Anna Netrebko (Aida),
Anita Rachvelishvili (Amneris),
Aleksandrs Antoņenko (Radamès),
Quinn Kelsey (Amonasro),
Ryan Speedo Green (Faraon)

dyrygent: Nicola Luisotti

reżyseria: Sonja Frisell

12 STYCZNIA 2019 / G. 18.55

FRANCESCO CILÈA

„ADRIANA LECOUVREUR”

PREMIERA SEZONU

obsada: Anna Netrebko (Adriana
Lecouvreur), Anita Rachvelishvili
(Księżna de Bouillon), Piotr Beczała
(Maurizio), Carlo Bosi (Książdz de Chazeuil),
Ambrogio Maestri (Inspicjent Michonnet),
Maurizio Muraro (Książę de Bouillon)

dyrygent: Gianandrea Noseda

reżyseria: Sir David McVicar

20 PAŹDZIERNIKA 2018 / G. 18.55

CAMILLE SAINT-SAËNS

„SAMSON I DALILA”

PREMIERA SEZONU

obsada: Roberto Alagna (Samson),
Elina Garanča (Dalila),
Laurent Naouri (Arcykapłan),
Elchin Azizov (Abimélech),
Dmitry Belosselskiy (Stary Żyd)

dyrygent: Sir Mark Elder

reżyseria: Darko Tresnjak

2 LUTEGO 2019 / G. 18.55

GEORGES BIZET

„CARMEN”

NOWA OBSADA

obsada: Clémentine Margaine (Carmen),
Aleksandra Kurzak (Micaëla),
Roberto Alagna (Don José),
Alexander Vinogradov (Escamillo)

dyrygent: Louis Langrée

reżyseria: Sir Richard Eyre

15 GRUDNIA 2018 / G. 18.55

GIUSEPPE VERDI

„LA TRAVIATA”

PREMIERA SEZONU

obsada: Diana Damrau (Violetta Valéry),
Juan Diego Flórez (Alfredo Germont),
Quinn Kelsey (Giorgio Germont)

dyrygent: Yannick Nézet-Séguin

reżyseria: Michael Mayer

23 LUTEGO 2019 / G. 18.55

GIACOMO PUCCINI

**„DZIEWCZYNA
Z DZIKIEGO ZACHODU”**

RETRANSMISJA / NOWA OBSADA

obsada: Eva-Maria Westbroek (Minnie),
Jonas Kaufmann (Dick Johnson /
Ramerrez), Carlo Bosi (Nick),
Željko Lučić (Jack Rance),
Michael Todd Simpson (Sonora),

Matthew Rose (Ashby),
Oren Gradus (Jake Wallas)
dyrygent: Marco Armiliato
reżyseria: Giancarlo del Monaco

2 MARCA 2019 / G. 18.55

GAETANO DONIZETTI

„CÓRKA PUŁKU”

NOWA OBSADA

obsada: Pretty Yende (Marie),
Javier Camarena (Tonio),
Stephanie Blythe (Markiza de Berkenfield),
Maurizio Muraro (Sulpice)
dyrygent: Enrique Mazzola
reżyseria: Laurent Pelly

30 MARCA 2019 / G. 17.00

RICHARD WAGNER

„WALKIRIA”

NOWA OBSADA

obsada: Christine Goerke (Brünhilde),
Eva-Maria Westbroek (Sieglinde),
Stuart Skelton (Siegmund),
Jamie Barton (Fricka),
Greer Grimsley (Wotan),
Günther Groissböck (Hunding)
dyrygent: Philippe Jordan
reżyseria: Robert Lepage

6 KWIETNIA 2019 / G. 18.55

NICO MUHLY

„MARNIE”

RETRANSMISJA / PREMIERA SEZONU /
PO RAZ PIERWSZY W MET

obsada: Isabel Leonard (Marnie),
Janis Kelly (Pani Rutland),
Denyce Graves (Matka Marnie),
Iestyn Davies (Terry Rutland),
Christopher Maltman (Mark Rutland)
dyrygent: Robert Spano
reżyseria: Michael Mayer

11 MAJA 2019 / G. 18.00

FRANCIS POULENC

„DIALOGI KARMEŁITANEK”

PO RAZ PIERWSZY W HD

obsada: Isabel Leonard (Blanche
de la Force), Adrienne Pieczonka
(Pani Lidoine, nowa przeorysza),
Erin Morley (Siostra Konstancja),
Karen Cargill (Matka Maria),
Karita Mattila (Pani de Croissy,
stara przeorysza), David Portillo
(Kawaler de la Force),
Dwayne Croft (Markiz de la Force)
dyrygent: Yannick Nézet-Séguin
reżyseria: John Dexter

Dyrekcja Met uprzejmie informuje, że repertuar i obsady mogą ulec zmianie.
Opracowano na podstawie materiałów nadesłanych przez Met z uwzględnieniem
dwóch zmian terminów transmisji (*Dziewczyna z Dzikiego Zachodu*, *Marnie*)
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

INFORMACJE, REZERWACJA I SPRZEDAŻ BILETÓW

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

MECENAS SEZONU 2018/2019



Bank Polski

PARTNER



PARTNER TECHNOLOGICZNY



PATRONI MEDIALNI



MUZYKA FILM SZTUKA
Presto

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.

WYDAWCA

Filharmonia Łódzka
im. Artura Rubinsteina

OPRACOWANIE PROGRAMU

Magdalena Sasin

PROJEKT GRAFICZNY

Mamastudio

ZDJĘCIA

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

NAŚWIETLENIA, DRUK

Zakład Poligraficzny Sindruk

ODDANO DO DRUKU

12 lutego 2019 r.



Filharmonia

Łódzka

im. Artura

Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego