

FL

The Metropolitan
Opera 

DZIEWCZYNA
Z ZACHODU

LA FANCIULLA DEL WEST

GIACOMO
PUCCINI



Filharmonia
Łódzka
im. Artura
Rubinsteina

DYREKTOR NACZELNY
I ARTYSTYCZNY
FILHARMONII ŁÓDZKIEJ
LECH DZIERŻANOWSKI

DYRYGENT I SZEF ORKIESTRY
FILHARMONII ŁÓDZKIEJ
DANIEL RAISKIN

The Met
ropolitan
Opera **HD**
LIVE

DYREKTOR GENERALNY MET
PETER GELB

DYREKTOR MUZYCZNY MET
JAMES LEVINE



GIACOMO PUCCINI (1858–1924)

DZIEWCZYNA

Z ZACHODU LA FANCIULLA DEL WEST

OPERA W TRZECH AKTACH

LIBRETTO: GUELFO CIVININI I CARLO ZANGARINI

WEDŁUG SZTUKI DAVIDA BELASCO

OSOBY

MINNIE — SOPRAN
JACK RANCE *szeryf* — BARYTON
DICK JOHNSON (RAMERREZ) — TENOR
NICK *kelner z baru „Polka”* — TENOR
ASHBY *agent kompanii Wells Fargo* — BAS
SONORA *górnik* — BARYTON
TRIN *górnik* — TENOR
SID *górnik* — BARYTON
BELLO *górnik* — BARYTON
HARRY *górnik* — TENOR
JOE *górnik* — TENOR
HAPPY *górnik* — BARYTON
LARKENS *górnik* — BAS
BILLY JACKRABBIT *Indianin* — BAS
WOWKLE *indiańska żona Billy’ego* — MEZZOSOPRAN
JAKE WALLACE *wędrowny pieśniarz* — BARYTON
JOSE CASTRO *Metys z bandy Ramerreza* — BAS
POCZTYLION — TENOR

MIESZKAŃCY OBOZU

AKCJA ROZGRYWA SIĘ W CLOUDY MOUNTAINS W KALIFORNII
OBÓZ GÓRNIKÓW W CZASIE GORĄCZKI ZŁOTA, 1849–1850

PRAPREMIERA: THE METROPOLITAN OPERA
W NOWYM JORKU, 10 GRUDNIA 1910 ROKU

PREMIERA W THE METROPOLITAN OPERA W NOWYM JORKU
9 PAŹDZIERNIKA 1991 ROKU

TRANSMISJA PRZEDSTAWIENIA Z THE METROPOLITAN
OPERA W NOWYM JORKU – 8 STYCZNIA 2011 ROKU

REALIZATORZY

REŻYSERIA — GIANCARLO DEL MONACO
SCENOGRAFIA — MICHAEL SCOTT
REŻYSERIA ŚWIATŁA — GIL WECHSLER

OBSADA

MINNIE — DEBORAH VOIGT
JACK RANCE — LUCIO GALLO
DICK JOHNSON — MARCELLO GIORDANI
NICK — TONY STEVENSON
ASHBY — KEITH MILLER
SONORA — DWAYNE CROFT
TRIN — HUGO VERA
SID — TREVOR SCHEUNMANN
BELLO — RICHARD BERNSTEIN
HARRY — ADAM LAURENCE HERSKOWITZ
JOE — MICHAEL FOREST
HAPPY — DAVID CRAWFORD
LARKENS — EDWARD PARKS
BILLY JACKRABBIT — PHILIP COKORINOS
WOWKLE — GINGER COSTA-JACKSON
JAKE WALLACE — OREN GRADUS
JOSE CASTRO — JEFF MATTSEY
POCZTYLION — EDWARD MOUT
CHÓR, ORKIESTRA
THE METROPOLITAN OPERA W NOWYM JORKU
DYRYGENT — NICOLA LUISOTTI

PRZEDSTAWIENIE TRWA OKOŁO TRZECH I PÓŁ GODZINY
(Z DWIEMA PRZERWAMI)

STRESZCZENIE LIBRETTA

Akt pierwszy

O zachodzie słońca w saloonie „Polka” barman Nick przygotowuje się do powrotu górników z gór. Jake Wallace śpiewa pieśń, która u Jima Larkensa wywołuje tęsknotę za rodzinnymi stronami. Zgromadzeni zbierają pieniądze na jego powrót do domu. Trin i Sonora próbują przekupić Nicka, aby pomógł im skupić na sobie zainteresowanie Minnie, właścicielki baru, w której wszyscy są zakochani. Sid oszukuje w karty, a kiedy wybucha kłótnia, szeryf Jack Rance ratuje go przed linczem. Przybywa Ashby, agent Wells Fargo, który tropi meksykańskiego bandytę Ramerrezę i jego bandę. Rance i Sonora sprzecają się, czyją żoną zostanie Minnie. Awantura ogarnia cały saloon. Kiedy pojawia się Minnie, mężczyźni uspokajają się i siadają, by wysłuchać fragmentu Biblii, czytanego przez dziewczynę. Gdy Rance zostaje z nią sam, wyznaje jej miłość (*Minnie, dalla mia casa*). Ale Minnie nie jest nim zainteresowana; wspominając szczęśliwe dzieciństwo, maluje obraz swojej idealnej miłości (*Laggiù nel Soledad*).

W barze pojawia się obcy, który przedstawia się jako Dick Johnson z Sacramento. Minnie rozpoznaje w nim człowieka, którego kiedyś już spotkała. Zazdrosny Rance namawia Johnsona do opuszczenia miasta, ale kiedy Minnie oznajmia, że zna przybysza, pozostali mężczyźni witają się z nim. Gdy Johnson tańczy z Minnie, górnicy przyprowadzają Castro, członka bandy Ramerrezę. Castro obiecuje, że zaprowadzi górników do kryjówki bandyty. Korzystając ze sposobności, wyznaje po cichu Johnsonowi, który jest w rzeczywistości Ramerrezem, że celowo pozwolił zwabić się do saloonu, by Johnson mógł obrabować górników.

Mężczyźni wraz z Castro wychodzą, Minnie i Johnson zostają sami. Dziewczyna opowiada przybyszowi o swoim życiu i zwierza się, że ciągle czeka na swój pierwszy pocałunek. Kiedy pokazuje mu kryjówkę, w której górnicy przechowują złoto, Johnson zapewnia ją, że tak długo, jak długo on będzie w pobliżu, nikt nie dotknie złota, również ona może czuć się bezpieczna. Minnie nieśmiało zaprasza Johnsona na wieczór do swojej chaty.

Akt drugi

W położonej w górach chacie Indianka Wowkle śpiewa kołysankę swojemu dziecku i sprzecza się z jego ojcem, Billy’em Jackrabbitem. Nadchodzi Minnie i w podnieceniu przygotowuje się do spotkania z Johnsonem. Gdy wreszcie zostają sami, mężczyzna wyznaje jej miłość. Johnson, pełen poczucia winy, ponieważ dziewczyna nie wie, kim on jest, ma zamiar wyjść, ale Minnie zatrzymuje go ze względu na złą pogodę. Słychać strzały i mężczyzna ukrywa się w szafie. W trosce o bezpieczeństwo Minnie pojawia się Rance ze swoimi ludźmi, od których dziewczyna dowiaduje się, że Johnson to Ramerrez. Minnie zapewnia, że nie wie, gdzie jest bandyta. Po wyjściu mężczyzna czyni wyrzuty Johnsonowi, a on przeprosza za swoją przeszłość i twierdzi, że pod wpływem miłości do Minnie postanowił porzucić dotychczasowe życie. Głęboko zraniona dziewczyna każe mu jednak opuścić swój dom. Nagle, po jego wyjściu, słychać strzał. Johnson, ranny, wraca do chaty, a Minnie ukrywa go na strychu. Ponownie pojawia się Rance, który jest pewien, że bandyta ukrył się w chacie. Minnie nie zgadza się na przeszukanie swojego domu, ale gdy na rękę szeryfa spada z góry

kropla krwi, kryjówka bandyty zostaje odkryta. Minnie proponuje wówczas Rance'owi grę w pokera na szczególnych warunkach: jeśli szeryf wygra – może zabrać ze sobą Johnsona, jeśli przegra – Johnson będzie wolny. Minnie oszukuje i wygrywa. Rance odchodzi.

Akt trzeci

Johnson pod opieką Minnie powrócił do zdrowia. Jednak w wyniku kolejnej pogoni bandyta zostaje schwytany i ma zostać powieszony. Przed śmiercią Johnson prosi o łaskę: nie chce, by Minnie dowiedziała się o jego żałosnym końcu (*Ch'ella mi creda*). Rance jest nieubłagany, ale pozostali mężczyźni zaczynają się wahać. Nagle pojawia się Minnie z pistoletem w dłoni. Przypomina każdemu, co jest jej winien, żądając zapłaty w postaci życia skazańca. Górniccy decydują się go uwolnić. Johnson i Minnie odjeżdżają razem, by rozpocząć nowe życie.



GIANCARLO DEL MONACO

Jest synem słynnego tenora Maria del Monaco. Zadebiutował w 1964 r. przedstawieniem *Samsona i Dalili* C. Saint-Saënsa, w którym wystąpił jego ojciec. Zaczynał w Niemczech jako asystent W. Wagnera, G. Rennerta i W. Felsensteina. Był dyrektorem Festival de Macerata, Opera der Bundesstadt Bonn i Opéra de Nice. Reżyserował przedstawienia w teatrach w Barcelonie, Stuttgarcie, Nowym Jorku, Tel Awiwie, Buneos Aires, Paryżu, Mediolanie i Wiedniu, współpracując z najsłynniejszymi dyrygentami i scenografami naszych czasów. W 1991 r. został zaproszony przez Met do realizacji *Dziwczynny*

REŻYSER

z *Zachodu* G. Pucciniego, następnie wyreżyserował *Madame Butterfly* tego kompozytora oraz *Stiffelia*, *Simona Boccanegrę* i *Moc przeznaczenia* G. Verdiego (za tę realizację został uhonorowany przez American Institute of Verdi Studies). Wszystkie jego inscenizacje w Met zostały sfilmowane i były transmitowane przez radio. Jest laureatem licznych nagród, przyznawanych przez władze wielu europejskich i amerykańskich miast, a także kawalerem *l'Ordre des Arts et Lettres*, najwyższego odznaczenia ministra kultury Francji. Od 2009 r. jest dyrektorem artystycznym Tenerife Opera Festival.



DEBORAH VOIGT

Amerykanka, uznawana za jeden z wiodących sopranów dramatycznych świata, szczególnie ceniona za występy w operach R. Wagnera (*Tristan i Izolda*, *Walkiria*, *Lohengrin*, *Holender tułacz*, *Tannhäuser*) i R. Straussa (*Kobieta bez cienia*, *Salome*, *Elektra*, *Ariadna na Naksos*, *Helena egipska*, *Kawaler srebrnej róży*); wiele z wykonywanych arii utrwaliła na płytach. Uznaniem cieszą się także jej wykonania popularnych partii w operach G. Verdiego (*Toski*, *Aidy*, *Amelii w Balu maskowym*, *Leonory w Mocy przeznaczenia*). W repertuarze ma również partie z oper A. Ponchiello (*Gioconda*), U. Giordana (*Andrea*

MINNIE (SOPRAN)

Chénier) i H. Berlioz (*Trojanie*). Śpiewa także pieśni oraz standardy musicalowe i popularne pieśni amerykańskie. W 2003 r. pismo „Musical America” przyznało jej tytuł Wokalistki Roku, w 2007 r. otrzymała Nagrodę „Opera News”. Jest kawalerem *l'Ordre des Arts et des Lettres*, doktorem *honoris causa* Uniwersytetu w Południowej Karolinie. Prowadzi kursy mistrzowskie, nagrywa dla EMI i Deutsche Grammophon. W maju 2008 r. wystąpiła w transmitowanym z Met przedstawieniu *Tristana i Izoldy*, często jest też gospodynią transmisji.



LUCIO GALLO

Włoch. W Met po raz pierwszy wystąpił w 1991 r. jako Guglielmo w *Così fan tutte* W. A. Mozarta, później śpiewał na tej scenie jeszcze partie Sharplessa w *Madame Butterfly* G. Pucciniego i sierżanta Belcore w *Napoju miłosnym* G. Donizettiego. W repertuarze ma także wiele czołowych partii z oper G. Verdiego, W. A. Mozarta i R. Wagnera oraz m.in. Escamilla w *Carmen* G. Bizeta, Doktora Malatesty w *Don Pasquale* G. Donizettiego, Don Pizarra w *Fideliu* L. van Beethovena, tytułową w *Wozzecku* A. Berga oraz Scarpia w *Tosce* G. Pucciniego. Jako Jack Rance wystąpił już w Tokio i w Amsterdamie. Śpiewa

JACK RANCE (BARYTON)

także pieśni, występując w prestiżowych salach koncertowych i współpracując z dyrygentami o światowej sławie, m.in. z J. E. Gardinerem, S. Ozawą, C. Abbado i D. Barenboimem. Jego najbliższe plany to m.in. występ w *Tosce* w Staatsoper w Berlinie, Wiener Staatsoper i Opernhaus w Zurychu, w *Falstaffie* w Las Palmas i w Gran Teatre del Liceu w Barcelonie, w *Traviacie* w New National Theatre w Tokio, *Holendrzu tułaczu*, *Rigoletcie* i *Makbecie* w Staatsoper w Hamburgu, w *Otelli* i *Giannim Schicchi* w Covent Garden oraz w *Lohengrinie* w Bayreuth.



MARCELLO GIORDANI

Włoch, Sycylijczyk. Współpracuje z najsłynniejszymi teatrami operowymi i orkiestrami symfonicznymi świata, występując w różnorodnym repertuarze: od oper V. Belliniego i G. Donizettiego, przez utwory G. Verdiego i G. Pucciniego, do dzieł H. Berlioz, takich jak *Potępienie Fausta* czy *Trojanie*. Zadebiutował podczas festiwalu w Spoleto w 1986 r. jako Księżę Mantui w *Rigoletcie* G. Verdiego. W Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej po raz pierwszy wystąpił w 1988 r. (jako Nadir w *Poławiaczach perel* G. Bizeta) i od tego czasu datuje się



NICOLA LUISOTTI

Pochodzi z Toskanii we Włoszech. Dyrektor muzyczny San Francisco Opera, gdzie przygotował *Dziewczynę z Zachodu* G. Pucciniego, *Trubadura* i *Otella* G. Verdiego oraz *Salome* R. Straussa. Wszechstronnie wykształcony (studiował kompozycję, śpiew, grę na fortepianie i na trąbce), pracował początkowo w La Scali, Teatro La Fenice i na festiwalu Maggio Musicale we Florencji. Aktualnie współpracuje z wieloma amerykańskimi i europejskimi teatrami operowymi, na czele z Metropolitan Opera i Covent Garden. W bieżącym sezonie będzie dyrygował

DICK JOHNSON (TENOR)

jego międzynarodowa kariera. Z The Metropolitan Opera związany jest od roku 1993. Na tej scenie występował m.in. w *Piracie* V. Belliniego, *Romeo i Julii* Ch. Gounoda, *Lucji z Lammermooru* G. Donizettiego, *Ernanim* G. Verdiego, a także w *Manon Lescaut*, *Madame Butterfly* i *Turandot* G. Pucciniego, *Potępieniu Fausta* H. Berlioz i *Simonie Boccanegrze* G. Verdiego (transmisje The Met: Live in HD w ubiegłych sezonach). Współpracuje również z Boston Symphony Orchestra i jej dyrektorem Jamesem Levine'em.

DYRYGENT

w La Scali, Semperoper w Dreźnie oraz San Francisco Opera. W jego dorobku fonograficznym znajduje się nagranie *Stiffelia* G. Verdiego, płyta *Duety* (z A. Netrebko i R. Villazónem) oraz wydana na DVD *Cyganeria* z Met z A. Gheorgiu i R. Vargasem. Występuje także na wielu estradach filharmonicznych, współpracując z czołowymi zespołami orkiestrowymi, m.in. z Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Berliner Philharmoniker, The London Philharmonia czy Filarmonica della Scala w Mediolanie.





W OBIEGOWEJ OPINII LA FANCIULLA DEL WEST WIEDZIE ŻYWOT OPERY TYLEŻ TRUDNEJ WYKONAWCZO, CO NIEUDANEJ.

DZIEWCZYNA Z ZACHODU

Niewielu kompozytorów może poszczycić się sławą i popularnością, jaką cieszył się Giacomo Puccini. Przeglądając repertuar światowych teatrów operowych, łatwo zauważyć, iż popularności jego dzieł dorównać mogą (i to z trudem) jedynie nieśmiertelne arcydzieła Mozarta i Verdiego. Puccini dorobił się ogromnej fortuny – w ciągu dziesięciu lat zarobił ponoć sto milionów dolarów. Kochał blichtr i otaczał się luksusem, a jego kolekcja samochodów i dziś może budzić podziw, podobnie jak ekskluzywne jachty.

Wracając do kwestii fundamentalnych: łatwo dostrzec różnicę w postrzeganiu dzieł sławnego Toskańczyka oraz Mozarta i Verdiego; dorobku tych dwóch kompozytorów nikt nie śmie dziś kwestionować, a tymczasem wokół Pucciniego nieustannie panuje aura pewnej dwuznaczności. Wielcy kompozytorzy wypowiedali się o jego muzyce z ogromnym dystansem. I dotyczy to zarówno Richarda Straussa, Debussy'ego, Brittena, jak i Strawińskiego, Szostakowicza czy Mahlera, który *Toskę* nazwał mistrzowskim kiczem. Czyżby więc piękne melodie, zmysłowa harmonika, świetna orkiestracja były tylko zewnętrznym ornamentem, skrywającym estetyczną pustkę i zgrane przez stulecia teatralne gesty? Odpowiedź na to pytanie nie jest łatwa.

Puccini żył w czasach wielkiego przełomu. Dawna tradycja operowa odchodziła w niepamięć, a współczesne kompozytorowi modernistyczne prądy uczyniły z opery przestrzeń sztuki elitarniej, na co niemal natychmiastową odpowiedź stało się pojawienie filmu i muzyki popularnej. Cały ów tygiel w sposób niemal kliniczny zogniskował się

w twórczości sławnego Toskańczyka, która z jednej strony kontynuuje i domyka tradycję wielkiej włoskiej opery lirycznej, a z drugiej otwiera się na przestrzeń eksplorowaną później przez kompozytorów muzyki filmowej. Nie można też zapomnieć o próbach dyskursu z kompozytorską moderną – rozbudowie harmoniki, eksperymentach z pentatoniką, skalą całotonową czy wręcz bitonalnością. Puccini niewątpliwie dobrze znał twórczość Debussy'ego i Richarda Straussa (za młodu był gorliwym wyznawcą Wagnera), wiemy też, że cenił muzykę młodego Korngolda, który później jako sławny kompozytor muzyki filmowej przemycił i spopularyzował idiom jego muzyki w Hollywood. Puccini nie pisał łatwo i szybko. Swoją pierwszą operę *Le Villi* skomponował w wieku dwudziestu pięciu lat, kolejne dzieło *Edgar* – uznawane obecnie za utwór młodzieńczy – powstało pięć lat później. Pierwsza dojrzała partytura Pucciniego to *Manon Lescaut*, skomponowana w roku 1893 – kompozytor miał wówczas trzydzieści pięć lat.

Swoją ogromną popularność włoski kompozytor zawdzięcza przede wszystkim trzem operom: *Cyganerii*, *Tosce* i *Madamie Butterfly*, które tworzą swoisty tryptyk, często porównywany z trzema sławnymi operami Verdiego – *Rigolettem*, *Trubadurem* i *Traviatą*. Między *Madamą Butterfly*, fatalnie przyjętą podczas premierowej prezentacji w mediolańskiej La Scali i szybko zrehabilitowaną w Brenci, a *Dziewczyną z Zachodu* mija sześć długich lat kompozytorskiej posuchy. Na kolejne dzieło – *Jaskółkę* – Puccini będzie czekał siedem lat. Daje się więc wyraźnie zauważyć kryzys twórczej inspiracji, a obydw

dzieła w obiegowej opinii uznawane są za gorsze i mniej reprezentatywne dla muzyki mistrza z Torre del Lago.

La Fanciulla del West jest owocem intratnego zamówienia, jakie Pucciniemu w roku 1907 złożyła szacowna The Metropolitan Opera. Kompozytor tyleż gorączkowo, co bezskutecznie poszukiwał wówczas libretta, które uskrzydliłoby jego twórczą wyobraźnię. W orbicie zainteresowań pojawiła się więc zarówno dekadencja *Tragedia florencka* Wilde'a, jak i dzieła Dantego, Gorkiego i Louÿsa. Zawirowaniom twórczym towarzyszyły niepokoje w życiu osobistym Pucciniego; publiczną uwagę zaprzętały liczne romanse kompozytora, które kładły się cieniem na otoczonym aurą skandalu małżeństwie z Elvirą Gemignani, zawartym zresztą po siedemnastoletnim trwaniu w konkubinacie.

Dziewczyna z Zachodu to owoc tych właśnie trudnych lat, których najbardziej dramatycznym momentem stało się samobójstwo Dorii Manfredi – młodziutkiej pokojówki w domu Puccinich, niesłusznie oskarżonej przez Elvirę o romans ze swoim chlebodawcą, bo to nie z nią, ale z jej kuzynką Giulią łączył kompozytora namiętny związek. Giulia była kobietą przedsiębiorczą i pełną życia, prowadziła dobrze prosperującą gospodę, co wszystkim biogramom kompozytora nakazuje połączyć jej postać z bohaterką *Dziewczyny z Zachodu* – charyzmatyczną Minnie, prowadzącą tawernę w dzikich, niedostępnych górach na kalifornijskim Dzikim Zachodzie.

La Fanciulla del West powstała w przeciągu roku, do libretta bazującego na konwencjonalnym dramacie Davida Belasco *Dziewczyna ze Złotego Zachodu*, a jej premiera, która odbyła się 10 grudnia 1910 r., była wielkim świętem

nowojorskiej Met. Na scenie pojawiły niekwestionowane gwiazdy: czeska śpiewaczka Emmy Destin w roli Minnie oraz dwaj sławni Włosi: Enrico Caruso jako Ramerrez i Pasquale Amato jako szeryf Rance. Za pulpitem dyrygenckim stanął Arturo Toscanini. Owacjom nie było końca. Po zakończeniu pierwszego aktu kurtyna podnosiła się czternaście razy, a po wybrzmieniu całości wiele razy więcej. Los bywa jednak przewrotny i – mimo premierowego sukcesu – dzieło zeszło z afisza po zaledwie dziewięciu spektaklach. Odtąd w obiegowej opinii *Fanciulla* wiedzie żywot opery tyleż trudnej wykonawczo, co nieudanej. Przylgnęła do niej też etykieta utworu pozbawionego inwencji melodycznej. Znamienne w tym względzie mogą być słowa Heinricha Manna, który berlińską premierę opery skwitował następującymi słowami: „Cały wieczór z Puccinim i żadnej melodii”.

Rzeczywiście – Puccini zmodyfikował swój styl komponowania, w czym nietrudno zauważyć zainteresowanie *Peleasem i Melizandą* Debussy'ego. Partie wokalne napisane są więc sylabicznie, rzadko rozpościerając się w tak charakterystycznych dla wcześniejszych oper Pucciniego szerokich łukach *legato*. Wyjątkiem jest tu tylko sławna aria Ramerreza z trzeciego aktu *Ella mi creda* – oczywisty hołd złożony przez kompozytora wspaniałemu głosowi Carusa. *Dziewczyna z Zachodu* jest więc eksperymentem, w którym doświadczenia kompozytorów ówczesnej operowej awangardy – Richarda Straussa i Debussy'ego – przedestynowane zostały przez wielką tradycję szkoły włoskiej. Język harmoniczny Pucciniego jest tu bardzo ciekawy, zdecydowanie góruje nad wcześniejszymi osiągnięciami kompozytora w tym względzie, a na szczególną uwagę zasługuje introdukcja do trzeciego aktu z ostinatowo powtarzanym niepokojącym interwałem trytonu w kontrabasach,

będącym bazą dla wyrafinowanych alteracji i progresji. Sugestywne operowanie wielką postromantyczną orkiestrą, zarówno w potężnych blokach zmasowanego *tutti*, jak i wyrafinowanych ustępach kameralnych, dowodzi warsztatowego mistrzostwa kompozytora. *Dziewczyna z Zachodu* jest jedną z niewielu oper Pucciniego, w których tak ważną rolę pełni chór – w tym przypadku ze względu na sceniczny kontekst jest to wyłącznie chór męski. Kompozytor okazuje się też mistrzem wokalnego ansamblu, czego dowodzi finał dzieła, w którym wszystkie uczestniczące w nim głosy łączą się w potężnej apoteozie, by później pozwolić wybrzmieć głównym bohaterom w eterycznych frazach pożegnania. Opera urywa się nagle, bez charakterystycznej dla Pucciniego orkiestrowej kody, w sposób tyleż dziwny, co zastanawiający, tak jakby wszystko to, co działo się w niej wcześniej, zostało wzięte w sugestywny nawias ciszy.

Dziewczyna z Zachodu ewokuje przestrzeń totalnej idealizacji. Społeczność górników pracujących przy wydobywaniu złota niewiele różni się od społeczności natchnionych artystów z *La Boheme*. Nawet bójk i strzelaniny to tylko zewnętrzne gesty, które podkreślają westernowy koloryt lokalny, a nie stanowią pola psychologicznej obserwacji. Na tym tle ciekawie, choć nieco ekscentrycznie, prezentują się główne postaci opery. Szeryf Rance to mężczyzna dojmująco samotny, całkowicie wypalony przez życie i pozbawiony jakichkolwiek idealistycznych złudzeń. Ten stróż prawa, w pogoni za kobietą idealną, a może tylko trawiony chęcią realizacji seksualnych pragnień, gotów jest popełnić bigamię. Jest podobny do Barona Scarpia z *Toski*, gra jednak uczciwiej i umie honorowo przegrać. Jest po ludzku nieszczęśliwy, budząc w końcowym rozrachunku naszą sympatię. Dick Johnson to romantyczny kochanek, daleki krewny poety Rudolfa z *Cyganerii* i malarza Cavaradossiego z *Toski*, który na amerykańskim kontynencie wie dzie

życie pospolitego rabusia. Daleko mu zarówno do czarnego charakteru – Crowna z *Porgy'ego i Bess*, jak i owianego mroczną tajemnicą Holendra z romantycznej opery Wagnera. Ale i on znajduje swoją Sentę – wybawicielkę, która uwzniośla i „zbawia” ukochanego w myśl przesłania, że każdemu w życiu dana jest druga szansa.

Minnie to najbardziej niekonwencjonalna postać dzieła – dziewczyna piękna i roztropna, której kobiecość rozpała zmysły wszystkich przebywających z nią mężczyzn. To ucieleśnienie amerykańskiego mitu, który niebawem poprzez Hollywood zawładnie wyobraźnią całego świata. Jej osobowość jest niekończącym się ciągiem paradoksów: w ciele dziewicy – kalifornijskiej Walkirii drzemie przecież rozbuchana zmysłowość, a gorliwa wiara nie przeszkadza w pokerowym szulerstwie mającym na celu osłanianie kryminalisty. Ta kobieta, tak silna i niezależna, w przeciwieństwie do chwili potrafi stać się „biednym maleństwem” (*povera piccina*), apoteozą kruchej kobiecości – typu osobowościowego tak bliskiego wyobraźni Pucciniego. Jest więc Minnie pokrewna zarówno dominującej i namiętej Tosce, jak i subtelnym i nadwrażliwym Mimi, Liu oraz Cho cho san.

W *Dziewczynie z Zachodu* Puccini wykorzystuje sprawdzone wcześniej schematy. Pierwsza scena, rozgrywająca się w zajeździe „Polka”, wśród biesiadujących górników, nawiązuje do początkowych sekwencji *Cyganerii*. Pojawiają się kolejne postaci, a muzyczna akcja pełna jest nagłych i kapryśnych zwrotów. Myśli wszystkich mężczyzn krążą jednak wokół wielkiej nieobecnej – Minnie. Puccini znakomicie zastosowuje wykorzystywany już wcześniej pomysł opóźnionego pojawienia się głównej bohaterki, która – choć nieobecna na scenie – w świadomości widza osiąga status mityczny. Podobnie było w *Madamie Butterfly*, gdzie pojawienie się Cho cho san poprzedzała długa sekwencja konwersacyjna, analogicznie stanie się również





w *Turandot*, z tym że lodowata chińska księżniczka będzie nam kazała czekać na swoje wejście niemal półtora aktu. Wejście Minnie odbywa się w iście brodwayowskim stylu. Strzały z pistoletów i gęstniejąca atmosfera kłótni przełamana zostaje ekspansywnym motywem orkiestry, wspartym namiętym okrzykiem wszystkich mężczyzn „*Hello, Minnie!*”. Późniejszej konfrontacji Minnie i Rance’a towarzyszy znakomita sekwencja dwóch przechodzących jedna w drugą arii, pokrewna inicjalnym scenom Mimi i Rudolfa. O ile jednak arie w *La Boheme* epatują typowo operową melodyką, o tyle arie z pierwszego aktu *Fanciulli* mają charakter wybitnie eksperymentalny. Zarówno aria Rance’a *Minnie, dalla mia casa*, jak i wokalnie spektakularna aria Minnie *Laggiù nel Soledad* unikają chwytliwej melodyki na rzecz konwersacyjności, tak charakterystycznej dla całej partytury. Finał aktu pierwszego jest duetem miłosnym, umiejscowionym identycznie jak w *Cyganerii* i *Butterfly*. Minnie na końcu pozostaje jednak sama, dzieląc się z nami poczuciem własnej małości wobec potęgi świata i rozumu.

Sceną kluczową drugiego aktu jest znakomity finał, który stanowi scena gry w pokera. To jedna z najlepszych scen w całej twórczości Pucciniego. Uporczywe *ostinato* kotłów wybija się na tle „uśpionej” orkiestry, sugestywnie podkreślając podskórnie pulsujące napięcie. Puccini-dramaturg jest tu w swoim żywiole. Rance i Minnie grają o własne życie, przyszłość i miłość. Karciana gra, podobnie jak w *Damie pikowej*, staje się sugestywną parabolą zmiennych kolei losu. Podobną intensywność osiąga wcześniejsza „spowiedź” Johnsona/Ramerreza *Or son sei mesi* – dramatyczne wyznanie człowieka, który w jednej chwili z konwencjonalnego amanta przemienia się w życiowego bankruta.

Finałowy akt *Fanciulli* jest zdecydowanie najsłabszym ogniwiem dzieła, nie dając kompozytorowi wielu sposobności do uruchomienia dramatycznego żywiołu, choć i tutaj

pojawiają się fragmenty mistrzowskie, a tenorowa aria *Ch’ella mi creda* stała się ozdobą repertuaru wielu sławnych śpiewaków z Plácidem Domingo na czele.

Partia Minnie uchodzi za jedną z najtrudniejszych nie tylko w operach Pucciniego, ale w całym włoskim repertuarze operowym. Wielu uważa ją nawet za bardziej wymagającą od partii *Turandot*. Głos musi być wyrównany w całej skali, eksponując zarówno pełne blasku, forsowne, wysokie dźwięki, jak i miękką średnicę skali, wykonywaną *mezza voce* i *legato*. W historii wokalistyki pojawiło się kilka świetnych wykonawczyń tej partii, wśród których wymienić należy Emmy Destin i Marię Jeritzę, a w czasach nam bliższych Renatę Tebaldi i Birgit Nilsson. Znakomita szwedzka wagnerzystka twierdziła, że to właśnie partia Minnie najbardziej odpowiadała właściwościom jej głosu. Na scenie Met szczególnie uznaniem cieszyła się kreacja Dorothy Kirsten, która przejęła tę rolę po niedysponowanej i wyraźnie przeforsowanej Leontyne Price.

W ostatnich latach *Dziewczyna z Zachodu* spotyka się z coraz większym zainteresowaniem zarówno operowych dyrygentów, jak i publiczności. Dzieło zostało również zrehabilitowane przez wielu krytyków. Wśród współczesnych wykonawczyń partii Minnie największe uznanie zdobyły Ewa-Maria Westbroek oraz Deborah Voigt, która włączyła ją do swego repertuaru dokładnie w setną rocznicę premiery. I to właśnie ona jest gwiazdą przedstawienia, transmitowanego dzisiaj z The Metropolitan Opera.

PIOTR DEPTUCH
dyrygent i muzykolog,
kierownik muzyczny Opery na Zamku w Szczecinie,
jako publicysta muzyczny współpracuje z pismami:
„Klasyka”, „Gazeta Muzyczna”, „Twoja Muza” i „Operomania”,
jako komentator – z II Programem Polskiego Radia





O MICIE DZIKIEGO ZACHODU

UNIWERSALNOŚĆ ODDZIAŁYWANIA MITU AMERYKAŃSKIEGO „DZIKIEGO ZACHODU”, NAZYWANEGO TAKŻE „DALEKIM ZACHODEM”, „STARYM ZACHODEM” LUB „WIELKIM ZACHODEM”, MOŻE BYĆ ROZUMIANA JAKO NOSTALGICZNIE ZABARWIONY SPRZECIW NASZEJ WYOBRAŹNI WOBEC NIEUCHRONNOŚCI KRESU, OGRANICZENIA W WYMIARZE CZASOWYM I PRZESTRZENNYM.

W latach dziewięćdziesiątych XIX w. Frederick Jackson Turner sformułował tezę o „zamknięciu” amerykańskiej „granicy”, to jest o końcu amerykańskiej ekspansji, która, wspierana z bezwzględnością mitów historycznie urzeczywistnionych ideologią „boskiego przeznaczenia” („Manifest Destiny”), oznaczała od początku XIX w. postępujący rozwój osadnictwa na zachód od rzeki Mississippi. Kiedy Zachód został zdobyty, jego wyobrażenia zarówno w kulturze popularnej, z której się wywodziły, jak i w kulturze określanej mianem wysokiej, do której coraz częściej pretendowały, zostały naznaczone sublimującym piętnem tęsknoty za tym, co utracone. W roku premiery *Dziewczyny z Zachodu* w Nowym Jorku elementami krajobrazu wielkich przestrzeni amerykańskiego Zachodu, w tym także Południowego Zachodu, którego pustynie opierały

się najdłużej postępowi cywilizacji ze Wschodu, były już tysiące mil ogrodzeń z drutu kolczastego, linii kolejowych i kanałów irygacyjnych. Wielomiesięczne spędy bydła z Teksasu do Kansas, Missouri i wyżej położonych stanów, wraz z tradycyjnymi funkcjami kowboja pracującego „na szlaku”, należały do przeszłości, prymitywne osady górnicze zostały porzucone lub przekształciły się w prosperujące miasta, tereny indiańskich plemion wyznaczały ścisłe granice rezerwatów, na ziemiach zajętych po wojnie z Meksykiem w 1847 r. systemy prawnych i administracyjnych regulacji broniły interesów grup amerykańskich posiadaczy.

Wielki nowojorski współtwórca mitu „Dzikiego Zachodu”, malarz i rzeźbiarz Frederic Remington, pisał na początku XX w.: „Mój Zachód przestał istnieć tak dawno temu, że stał się jedynie sennym marzeniem. Włożył kapelusz, zwinął swoją derkę i odszedł ze sceny; kurtyna opadła i rozpoczął się nowy akt”. Słowa Remingtona mają charakter prywatnego wyznania, ale równocześnie dobrze ilustrują uniwersalne cechy mitotwórczego wyobrażenia „Dzikiego Zachodu” poprzez skojarzenie końca epoki kowboja z przywołującym ją sennym marzeniem i teatralną typowością roli przypisywanej jego bohaterowi. Komentatorzy mitu (Slotkin, Teague i inni) dowodzą, że idealizowany, romantyczny, tradycyjny świat Zachodu był w istocie projekcją potrzeb Wschodu, odnajdującego w wizjach Zachodu „dzikiego”, „dalekiego”, „starego” satysfakcjonującą, kompensującą antytezę dla własnej sterylności, kulturowego wyjałowienia, alienacji, duchowej

pustki – odczuć typowych dla obszarów wielkich metropolii czasów urbanizacji i industrializacji. Obrazy Zachodu w pracach Remingtona i Russella, w powieściach Owena Wistera, Zane Greya czy Maksa Branda, w nie mniejszym stopniu co obrazy oglądane z okien kolejowego wagonu wiozącego turystów w czasie i przestrzeni ku krawędziom kanionów, indiańskim rezerwatom czy meksykańskim osadom, spełniały zapotrzebowanie na odmienne, jak sen odświeżające doświadczenie Zachodu i jak sen podlegające własnym zasadom rzeczywistości.

Zachód, który zaginął, nadal niósł obietnicę odnowy i witalności, rozpoczęcia wszystkiego od początku. Był dla Wschodu symbolicznym obszarem utraconych wartości, o których Wschód pragnął nadal śnić. I w jakiś sposób ten amerykański sen wydawał się bardziej realny niż rzeczywistość wielkich aglomeracji, był bowiem bliższy ziemi, temu, co elementarne, proste, konieczne, prawdziwe. Mieszkańcy „Dzikiego Zachodu” uosabiali amerykańską mitologię niezależności, samowystarczalności, indywidualizmu, energii, otwartości, wielości. Bezkręś dawał im wolność, praca – możliwość przezwyciężenia ograniczeń klasowych i rasowych.

Wydaje się naturalne, że twórcy ze Wschodu, świadomi, jak Remington, własnego udziału w kreowaniu wizji „Starego Zachodu”, która odpowiadała również współczesnym im publicznym, kulturowym potrzebom, dostrzegali w niej cechy konwencji teatralnych, rewijowych czy operowych. Wyobrażony Zachód był sceną, na której, wśród właściwie dobranych dekoracji, bohaterowie odgrywali swoje role, izolowani i wywyższeni, a jednocześnie otoczeni widownią, mówiący do niej, spełniający jej pragnienia w czasie trwania przedstawienia, okres uznania świata

scenicznego za bardziej realny niż rzeczywistość poza sceną. David Herbert Lawrence, który w latach dwudziestych mieszkał w okolicach Taos w Nowym Meksyku, pisał w swoich esejach i listach do przyjaciół o fascynacji kulturą Indian, głębokim duchowym i zmysłowym doświadczeniu indiańskich ceremonii, o „przebicciu” za jej pośrednictwem sterylnej „opakowania” materialnej, mechanicznej kultury Europy i Ameryki i nawiązaniu ponownie „nagiego kontaktu” z elementarnymi siłami kosmosu. A równocześnie, jako jeden z wielu obserwatorów tańca z grzechotnikami w wiosce Indian Hopi, widział siebie w narzuconej mu kulturowo roli biernego uczestnika „widowiska”, zorganizowanego na wielkim narodowym „placu zabaw” i dostarczającym przyjezdnym ze Wschodu romantycznych, krzepiących atrakcji. Rytualny taniec był „cyrkowym pokazem”, podczas którego spragniony wrażeń tłum w bezpiecznej odległości otaczał wypełnioną pustynnym piaskiem arenę i Indian występujących na niej w emocjonującym programie. Był rodzajem groteskowej „opery”, w której aktorzy, Indianie, Meksykanie, biali, odgrywali swoje role „na serio”. „Świetna zabawa” – ironicznie pisał Lawrence do wydawcy literackiego pisma „Laughing Horse” – „Och, Dziki Zachód to świetna zabawa”.

Mieszkańcy Europy nie musieli wyjeżdżać do Stanów Zjednoczonych Ameryki Północnej, aby zobaczyć spektakl „Dzikiego Zachodu” „na żywo”. „Dziki Zachód” przybywał do nich jako „Dziki Zachód Buffalo Billa”, cyrkowo-rewijowe widowisko, które od 1883 do 1916 r. zachwycało publiczność świata, wykorzystując popularność mitu i ustalając jego wzorce wirtuozowską reżyserią. Twórcą i organizatorem wielkiej objazdowej rewii był „Buffalo Bill” Cody – osławiony tropiciel, strzelec, poszukiwacz złota, łowca bizonów, uczestnik Wojny Secesyjnej i wojen

indiańskich, człowiek czynu i wyobraźni, który zamykał granicę Zachodu i potrafił uczynić z jej mitu spektakularny komercyjny sukces. W inscenizowanych epizodach z historii podboju Zachodu, mistrzowskich pokazach celności, zręczności i odwagi, Buffalo Bill zatrudniał setki kowbojów i Indian, wśród nich tak legendarne postaci, jak Sitting Bull, William „Buck” Tyler, „Wild” Bill Hickock i Anne Oakley. W roku 1906 „Dziki Zachód Buffalona Billa” rozbił swoje namioty na krakowskich Błoniach.

O ile w XIX w. mit „Dzikiego Zachodu” zawdzięczał powszechność swojego oddziaływania przede wszystkim tysiącom sensacyjnych tytułów i kolorowych okładek tzw. powieści „dziesięciocentowych” (*dime novels*), od początku XX w. funkcję największego popularyzatora mitu przejął, wraz z zyskami, jakie gwarantował, przemysł filmowy. Pierwszy western, *Napad na ekspres*, powstał w roku 1903. Nazwisko grającego w nim rolę kowboja Toma Mixa, podobnie jak nazwiska jego wielkich następców – Williama S. Harta, Gary’ego Coopera, Johna Wayne’a, Lee Marvinina czy Clinta Eastwooda – zespoliło się z wizerunkiem bohatera „Dalekiego Zachodu”, reprezentanta jego barwnego, wyrazistego, szorstkiego, lecz również bliskiego sercu indywidualizmu, i pobudzało wyobraźnię z nie mniejszą siłą niż nazwiska „prawdziwych” aktorów ze sceny Zachodu: Billa the Kida, Wyatta Earpa, Patta Garreta, Buffalona Billa, Sundance Kida, Doca Holidaya, Jesse Jamesa czy Belle Star. Czy możemy zaprzeczyć emocjonalnej władzy, jaką ciągle mają nad nami te nazwiska, na równi z tytułami westernów – minionymi, być może nigdy nie spełnionymi obietnicami przygody: *Dyliżans*, *W samo południe*, *Skarb Sierra Madre*, *Rio Bravo*, *Rzeka Czerwona*, *Gwiazda szeryfa*, *Biały kanion*, *Mściciel*? Mit „Dzikiego Zachodu” jest także mitem kina, które traktowało go poważnie lub

bawiło się nim w narcystycznej grze, z mniejszym lub większym dystansem, czasem afirmując w nim siebie, czasem podważając własną realność. W dojrzałym wieku romantyczny obraz Zachodu zakwestionował siebie, western stał się antywesternem, mit – antymitem. Przełożenie akcentów w narracyjnych schematach lub próby obalenia owych schematów odzwierciedlały kulturowe, ideologiczne, polityczne i ekonomiczne uwarunkowania zmieniających się czasów.

Znamy dobrze archetypowe elementy legendy „Starego Zachodu”, które pozwalały się jej odradzać w ciągle nowych powtórzeniach. Oto z jego kanonicznych dziejów wyłaniają się sunące nieskończonymi równinami karawany pionierskich wozów (*wagons*), dla swych rozpiętych na łukowatych żebrowaniach białych plandek zwanych „szkunerami prairii”; stada bizonów i stada bydła, którym zagłada bizonów dała miejsce na pastwiskach, pędzone tysiącami mil przez falujące trawy, tumany kurzu i nurty rzek, w monotonnych korowodach i dramatycznych godzinach panicznej ucieczki (*stampede*); indiańskie wioski z kręgami stożkowatych, skórzanych namiotów tipi zwieńczonych rozgałęzioną koroną żerdzi; przygraniczne osady meksykańskie, ich niskie domy o białych, wygładzonych rękami kobiet powierzchniach z *adobe* i misyjne kościoły, zwieńczone podtrzymującym dzwon łukiem, których biały kontur kontrastował z błękitem nieba Południowego Zachodu; główne ulice kowbojskich i górniczych miasteczek, rzędów wyrastających pionowo z ubitej ziemi, przylegających do siebie fasad domów o wyglądzie scenicznych dekoracji z desek – tam znaleźć można było wszystko, co niezbędne w życiu i śmierci pogranicza: sklep (*general store*), przystanek dla dyliżansów, bank, pocztę i siedzibę obsługi telegrafu, kuźnię, zakład pogrzebowy, hotel, burdel i saloon,



który zapraszał i wypraszał sprężystością wahadłowych drzewi. Na tym tle występują wielcy bohaterowie mitu, wielcy walką o przetrwanie – przestrzeń, ziemię, wodę, a także walką o prawo, władzę, bogactwo i, jak przystało na aktorów sceny, sławę: kowboj, Indianin, szeryf, bandyta, poszukiwacz złota z czasu Wielkiej Gorączki Złota 1849 r. (*forty-niner*), jeździec legendarnej służby pocztowej Pony Express, woźnica dylżansu, traper, a także bankier, agent ubezpieczeniowy, lekarz i grabarz. Jak to bywa w miejscach pogranicznych, tam, gdzie rzeka wysycha lub wartkim nurtem zmienia swoje koryto, gdzie pustynia mieni się migoczącym kwarcem i kwitnącymi kaktusami, gdzie szary piasek i twarda skała ukrywają złoty samorodek, gdzie wodopój może okazać się zatruty, zacierają się również granice między obrońcą prawa a wyjętym spod prawa, Indianinem wrogim białemu a Indianinem białego pouczającym, kobietą-żoną i matką a kobietą-aktorką i prostytutką.

Atrybutami zdobywanego „Dzikiego Zachodu” były colt, winchester i tomahawk, odznaka szeryfa i więzienna krata, kapelusz Stetsona, sombrero i pióropusz indiański, lasso i bat, buty z ostrogami i mokasyny, żelazo do piętnowania bydła, myśliwski nóż i sito do wypłukiwania kruszcu, łopatkę wiatraka pompującego wodę, wiadro i koryto do pojenia zwierząt, płot i kolczasty drut. Mit współtworzył świat dźwięku: rytm kół toczących się na Zachód, tętent koni, porykiwanie bydła, świst wiatru pustynnego i śnieżnej zadymki, trzask bata, szum rzek i strumieni, głos bębnow, indiańskie inkantacje, strzał, okrzyk wojenny, sygnał trąbki kawalerii, gwizd lokomotywy, odgłosy licytacji bydła i licytacji karcianej, odgłosy burd ulicznych i zabaw, dźwięki pianoli, skrzypiec i gitar, pieśni imigrantów i wędrownych wykonawców. To, co „dzikie”, surowe,

twarde, nieobjęte i nieokiełznane poddawało się czarowi porządku muzycznego, niosącemu wytchnienie i rozrywkę. Od wczesnych lat bohater amerykańskiego Zachodu śpiewał i tańczył swoją legendę.

W roku 1910 mit, który zafascynował świat patosem przygody indywidualnej i narodowej, a w której rozpoznał on patos przygody ogólnoludzkiej, przemówił operowym głosem *Dziewczyny z Zachodu* Giacoma Pucciniego.

prof. ZBIGNIEW MASZEWSKI —————
Katedra Literatury i Kultury Amerykańskiej
Uniwersytetu Łódzkiego

DEBORAH VOIGT OPOWIADA
O SWOIM WYKONANIU TYTUŁOWEJ
ROLI W **DZIEWCZYNIE Z ZACHODU**
W SETNĄ ROCZNICĘ PRAPREMIERY.

SILNA MINNIE

*MINNIE PROWADZI BAR, GRA W POKERA,
NOSI PISTOLET – CZY TO ROLA DLA PANI?* —————

Granie tej roli to duża przyjemność. Jestem szczęśliwa, że często gram sympatyczne postaci, choć Minnie jest specyficzną osobą. To także rola, w której używam najwięcej rekwizytów. Minnie pracuje w barze, a więc rekwizytami są szklanki i cygara, a także Biblia, ponieważ Minnie czyta ją górnikom, oraz pistolet. Gdy występowałam w *Dziewczynie z Zachodu* po raz pierwszy [w San Francisco Opera], rola Minnie była dla mnie dużym wyzwaniem.

*JEST PANI DOBRZE ZNANA PUBLICZNOŚCI MET
JAKO WYKONAWCZYNI MUZYKI STRAUSSA
I WAGNERA. JAKIE WŁAŚCIWOŚCI GŁOSU
POZWALAJĄ PANI DOBRZE ŚPIEWAĆ TAKŻE
PARTIĘ Z DZIEŁA PUCCINIEGO?* —————

Sądzi się, że skoro wykonuję tak różny repertuar, muszę wprowadzać poważne zmiany w technice śpiewu. Ale ja nie odczuwam takiej potrzeby. Dla mnie w śpiewie najważniejsze jest uczucie, a skoro dobrze czuję się w muzyce Straussa czy Wagnera, dobrze także śpiewa mi się Pucciniego.

*CZY SĄDZI PANI, ŻE MAJĄ RACJĘ CI, KTÓRZY
TWIERDZĄ, ŻE SKORO DEBBIE VOIGT ŚPIEWA
IZOLDĘ, TO PARTIA MINNIE JEST DLA NIEJ
BARDZO ŁATWA?* —————

Ta partia wcale nie jest łatwa! Minnie bardzo dużo śpiewa, jej partia charakteryzuje się wielkimi odległościami między dźwiękami, jest w niej także kilka niebezpiecznych wysokich cis. Tekst zawiera wiele refleksji: o dzieciństwie, o oczekiwaniach życiowych, a gdy Minnie śpiewa o miłości, w głosie musi pojawić się melancholia, co wymaga zmiany barwy. Powszechnie uważa się, że partia Minnie szkodzi głosowi. Sądzę, że dzieje się tak u śpiewaczek, które wykonywały wcześniej liryczny włoski repertuar. Dla nich śpiewanie partii Minnie może mieć dramatyczne skutki. Ale ja wykonuję partie Izoldy, Brunhildy i Salome, partia Minnie jest przy tamtych po prostu bardziej liryczna. Mojemu głosowi ta partia nie szkodzi, mieści się w jego skali.

*CZY ODCZUWA PANI DODATKOWĄ PRZYJEMNOŚĆ,
ŚPIEWAJĄC TĘ PARTIĘ W SETNĄ ROCZNICĘ
PRAPREMIERY „DZIEWCZYNINY Z ZACHODU”,
KTÓRA MIAŁA MIEJSCE W MET?* —————

Bardzo się cieszę, że mogę występować w tym przedstawieniu właśnie teraz. To amerykańska historia, którą wystawia amerykański teatr operowy, i mogę tylko powiedzieć: „Cóż, jestem dziewczyną stworzoną do pracy!”

MATT DOBKIN —————
www.metopera.org



PARTNER FILHARMONII

TOYOTA ŁÓDŹ

PATRONI MEDIALNI



PARTNERZY TRANSMISJI

„THE METROPOLITAN OPERA: LIVE IN HD”

TOYA STUDIOS



SPONSORZY I PARTNERZY THE METROPOLITAN OPERA

REALIZACJA CYKLU
„THE METROPOLITAN OPERA:
LIVE IN HD” JEST MOŻLIWA
DZIĘKI GRANTOWI
NEUBAUER FAMILY FOUNDATION

BLOOMBERG JEST GŁÓWNĄ FIRMĄ
SPONSORUJĄCĄ CYKL
„THE METROPOLITAN OPERA: LIVE IN HD”.

Bloomberg

TRANSMISJE „THE METROPOLITAN OPERA:
LIVE IN HD” SĄ WSPIERANE PRZEZ

Toll Brothers[®]
America's Luxury Home Builder™

DZIESIĘĆ TRANSMISJI PRZEDSTAWIEŃ Z THE METROPOLITAN OPERA
W NOWYM JORKU W SEZONIE 2010/2011

09/10/2010/19.00—PREMIERA SEZONU 2010/2011

ZŁOTO RENU / DAS RHEINGOLD

RICHARD WAGNER

Wendy Bryn Harmer jako *Freia* / Stephanie Blythe jako *Fricka* / Patricia Bardon jako *Erda* / Richard Croft jako *Loge* / Gerhard Siegel jako *Mime* / Bryn Terfel jako *Wotan* / Eric Owens jako *Alberich* / Franz-Josef Selig jako *Fasolt* / Hans-Peter König jako *Fafner* / Robert Lepage reżyser / James Levine dyrygent

23/10/2010/18.00—PREMIERA SEZONU 2010/2011

BORYS GODUNOW

MODEST MUSORGSKI

Ekaterina Semenchuk jako *Maryna Mniszchówna* / Aleksandrs Antonienko jako *Dymitr Samozwaniec* / Oleg Balashov jako *Kniaź Szujski* / Evgeny Nikitin jako *Rangoni* / René Pape jako *Borys Godunow* / Mikhail Petrenko jako *Pimen* / Vladimir Ognovenko jako *Warlaam* / Stephen Wadsworth reżyser / Valery Gergiev dyrygent

13/11/2010/19.00—

DON PASQUALE

GAETANO DONIZETTI

Anna Netrebko jako *Norina* / Matthew Polenzani jako *Ernesto* / Mariusz Kwiecień jako *Doktor Malatesta* / John Del Carlo jako *Don Pasquale* / Otto Schenk reżyser / James Levine dyrygent

11/12/2010/18.30—PREMIERA SEZONU 2010/2011

DON CARLOS / DON CARLO

GIUSEPPE VERDI

Marina Poplavskaya jako *Elżbieta de Valois* / Anna Smirnova jako *Księżniczka Eboli* / Roberto Alagna jako *Don Carlos* / Simon Keenlyside jako *Rodrigo* / Ferruccio Furlanetto jako *Filip II* / Eric Halfvarson jako *Wielki Inkwizytor* / Nicholas Hytner reżyser / Yannick Nézet-Séguin dyrygent

08/01/2011/19.00—

DZIEWCZYNA Z ZACHODU LA FANCIULLA DEL WEST

GIACOMO PUCCINI

Deborah Voight jako *Minnie* / Marcello Giordani jako *Dick Johnson* / Lucio Gallo jako *Jack Rance* / Giancarlo del Monaco reżyser / Nicola Luisotti dyrygent

26/02/2011/19.00—

IFIGENIA NA TAURYDZIE IPHIGÉNIE EN TAURIDE

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK

Susan Graham jako *Ifigenia* / Plácido Domingo jako *Orestes* / Paul Groves jako *Pylades* / Gordon Hawkins jako *Thoas* / Stephen Wadsworth reżyser / Patrick Summers dyrygent

19/03/2011/18.00—

ŁUCJA Z LAMMERMOORU LUCIA DI LAMMERMOOR

GAETANO DONIZETTI

Natalie Dessay jako *Lucja* / Joseph Calleja jako *Edgar* / Ludovic Tézier jako *Henryk Ashton* / Kwangchul Youn jako *Rajmund* / Mary Zimmerman reżyser / Patrick Summers dyrygent

09/04/2011/19.00—PREMIERA SEZONU 2010/2011

HRABIA ORY / LE COMTE ORY

GIOACHINO ROSSINI

Diana Damrau jako *Hrabina Adela* / Joyce DiDonato jako *Isolier* / Susanne Resmark jako *Ragonda* / Juan Diego Flórez jako *Hrabia Ory* / Stéphane Degout jako *Raimbaud* / Michele Pertusi jako *Guwerner hrabiego* / Bartlett Sher reżyser / Maurizio Benini dyrygent

30/04/2011/19.00—

TRUBADUR / IL TROVATORE

GIUSEPPE VERDI

Sondra Radvanovsky jako *Leonora* / Dolora Zajick jako *Azucena* / Marcelo Álvarez jako *Manrico* / Dmitri Hvorostovsky jako *Hrabia di Luna* / David McVicar reżyser / James Levine dyrygent

14/05/2011/18.00—PREMIERA SEZONU 2010/2011

WALKIRIA / DIE WALKÜRE

RICHARD WAGNER

Deborah Voight jako *Brünnhilde* / Eva-Maria Westbroek jako *Sieglinde* / Stephanie Blythe jako *Fricka* / Jonas Kaufman jako *Siegmund* / Bryn Terfel jako *Wotan* / Hans-Peter König jako *Hunding* / Robert Lepage reżyser / James Levine dyrygent



Filharmonia
Łódzka
im. Artura
Rubinsteina

Institucja Kultury Samorządu Województwa Łódzkiego

ul. Narutowicza 20/22, 90-135 Łódź
(+48 42) 664 79 18 / 664 79 10
(+48 42) 664 79 70 faks
filharmonia@filharmonia.lodz.pl

REZERWACJA I SPRZEDAŻ BILETÓW

(+48 42) 664 79 79
bilety@filharmonia.lodz.pl
(honorujemy karty płatnicze)

ZAKUP BILETÓW PRZEZ INTERNET

eBilet.pl

Twój Bilet dowolnego czasu!

INFORMACJE O KONCERTACH

poniedziałek–piątek: 11.30–15.30
(+48 42) 664 79 99

OPRACOWANIE PROGRAMU

AGNIESZKA SMUGA

PROJEKT GRAFICZNY

WWW.POLKADOT.COM.PL

KOREKTA

EWA JUSZYŃSKA-PORADECKA

WYDAWCA

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

SKŁAD, ŁAMANIE, PRZYGOTOWANIE DO DRUKU

MEDIA PRESS P. AUGUSTYNIAK
I WSPÓLNICY S.J. / BEATA GAWŁOWSKA

NAŚWIETLENIA, DRUK

ZAKŁAD POLIGRAFICZNY SINDRUK

ODDANO DO DRUKU: 20.12.2010



BUDYNEK FILHARMONII JEST PRZYSTOSOWANY DLA OSÓB
NIEPEŁNOSPRAWNYCH.



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



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



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



W PROGRAMIE WYKORZYSTANO ZDJĘCIA Z OBSADĄ WYSTĘPUJĄCĄ
W TRANSMITOWANYM PRZEDSTAWIENIU.

OBSADĘ ORAZ NAZWISKA REALIZATORÓW DOSTARCZYŁA
THE METROPOLITAN OPERA.

ZDJĘCIA Z PRZEDSTAWIENIA
- WINNIE KLOTZ/MET

POZOSTAŁE ZDJĘCIA POCHODZĄ Z ARCHIWUM ARTYSTÓW
I THE METROPOLITAN OPERA.

