

FL

The Metropolitan
Opera 



ERNANI

GIUSEPPE VERDI



Filharmonia
Łódzka
im. Artura
Rubinsteina

DYREKTOR NACZELNY
FILHARMONII ŁÓDZKIEJ
TOMASZ BĘBEN

DYREKTOR ARTYSTYCZNY
FILHARMONII ŁÓDZKIEJ
LECH DZIERŻANOWSKI

DYRYGENT I SZEF ORKIESTRY
FILHARMONII ŁÓDZKIEJ
DANIEL RAISKIN

CHÓRMISTRZ I SZEF CHÓRU
FILHARMONII ŁÓDZKIEJ
DAWID BER

The Met
ropolitan
Opera 

DYREKTOR GENERALNY MET
PETER GELB

DYREKTOR MUZYCZNY MET
JAMES LEVINE



GIUSEPPE VERDI (1813–1901)

ERNANI

OPERA (DRAMMA LIRICO) W CZTERECH AKTACH

LIBRETTO: FRANCESCO MARIA PIAVE WEDŁUG DRAMATU VICTORA HUGO

OSOBY

ERNANI ————— TENOR
zbójca

DON CARLOS ————— BARYTON
król Hiszpanii

DON RUY GOMEZ DE SILVA ————— BAS
szlachcic hiszpański

ELVIRA ————— SOPRAN
jego siostrzenica i oblubienica

GIOVANNA ————— SOPRAN
służąca Elviry

DON RICCARDO ————— TENOR
giermek króla

JAGO ————— BAS
giermek Silvy

ZBÓJCY, ŻOŁNIERZE, DAMY DWORU, SZLACHTA,
GWARDIA KRÓLEWSKA, PAZIOWIE, SŁUŻBA

MIEJSCE AKCJI
HISZPANIA, AKWIZGRAN

CZAS AKCJI
ROK 1519

PRAPREMIERA W TEATRO LA FENICE W WENECJI
9 MARCA 1844 ROKU

PREMIERA W THE METROPOLITAN OPERA W NOWYM JORKU
18 LISTOPADA 1983 ROKU

REALIZATORZY

REŻYSERIA ————— PIER-LUIGI SAMARITANI

DEKORACJE ————— PIER-LUIGI SAMARITANI

KOSTIUMY ————— PETER J. HALL

ŚWIATŁO ————— GIL WÉCHSLER

REŻYSERIA WZNOWIENIA — PETER MCCLINTOCK

OBSADA

ERNANI ————— MARCELLO GIORDANI

DON CARLOS ————— DMITRI HVOROSTOVSKY

DON RUY GOMEZ DE SILVA
————— FERRUCCIO FURLANETTO

ELVIRA ————— ANGELA MEADE

GIOVANNA ————— MARY ANN MCCORMICK

DON RICCARDO ————— ADAM LAURENCE
HERSKOWITZ

JAGO ————— JEREMY GALYON

CHÓR, ORKIESTRA THE METROPOLITAN OPERA
W NOWYM JORKU

DYRYGENT ————— MARCO ARMILIATO

TRANSMISJA PRZEDSTAWIENIA Z THE METROPOLITAN
OPERA W NOWYM JORKU – 25 LUTEGO 2012 ROKU

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

PRZEDSTAWIENIE W JĘZYKU WŁOSKIM Z NAPISAMI
W JĘZYKACH POLSKIM I ANGIELSKIM

STRESZCZENIE LIBRETTA

Akt pierwszy – Zbójca

Hiszpania, rok 1519. Don Juan Aragoński w czasie wojny domowej utracił tytuł i majątek. Przyjąwszy imię Ernani, wraz z bandą zbójców żyje w górach. Pewnego razu zwierza się towarzyszącej z miłości do Elviry i odkrywa przed nią śmiały plan, dzięki któremu ma nadzieję ocalić ukochaną przed poślubieniem podstarzałego wuja, Don Ruy Gomeza de Silvy. Mężczyźni wraz z Ernanim wyruszają do zamku Silvy.

Elvirę, czekającą w swoim pokoju na Ernaniego, odwiedza niespodziewanie Don Carlos, król Hiszpanii. Wyznaje jej miłość i, odrzucony, próbuje zdobyć ją siłą, a ona w obronie własnej sięga po nóż. W takiej chwili zjawia się Ernani. Król rozpoznaje w nim człowieka wyjętego spod prawa i szydzi z niego. Mężczyźni stają do pojedynku, gdy do komnaty wchodzi Silva. Starzec jest zaskoczony, widząc Elvirę w towarzystwie dwóch obcych mężczyzn, i grozi obu zemstą. Kiedy przybywa królewski giermek, staje się jasne, że jeden z zalotników Elviry jest królem, a wtedy Silva prosi go o przebaczenie. Don Carlos wybacza – potrzebuje wsparcia Silvy, bo pragnie zostać cesarzem rzymskim. Król nakazuje Ernaniemu oddalić się; ten czyni to dopiero na prośbę Elviry i przysięga zemstę.

Akt drugi – Gość

W zamku Silvy trwają przygotowania do jego zaślubin z Elvirą. Przybywa Ernani, który wymknął się ścigającym go wojskom królewskim, przebrany za pielgrzyma. Widząc Elvirę w ślubnej sukni, przestaje się ukrywać i ofiarowuje swoje życie – za które została wyznaczona nagroda – jako ślubny prezent. Elvira, gdy zostaje sama z ukochanym, zapewnia go, że woli umrzeć, niż zostać żoną kogoś innego. Silva wpada w furję, widząc ich w objęciach. Ale gdy zjawia się król, Silva – przywołując święte prawa gościnności – ukrywa Ernaniego; zemstę odkłada na później. Carlos oskarża Silvę o ukrywanie przestępcy, ale stary człowiek odmawia wydania Ernaniego, stawiając w zastaw swoje życie. Elvira prosi króla o łaskę, a wtedy król czyni z niej zakładniczkę. Silva wyzywa Ernaniego na pojedynek. Jest zaskoczony, kiedy Ernani ujawnia mu, że Carlos jest zakochany w Elvirze. Obaj mężczyźni postanawiają działać wspólnie przeciwko królowi. Ernani oświadcza, że gdy dokonają zemsty na Don Carlosie, jego życie należeć będzie do Silvy. Ofiarowuje starcowi róg myśliwski i obiecuje, że gdy usłyszy jego dźwięk, sam pozbawi się życia. Silva przystaje na to. Zwołuje swoich zbrojnych do pościgu za królem.

Akt trzeci – Łaska

Przy grobie Karola Wielkiego w Akwizgranie Don Carlos, który oczekuje na wynik wyboru na cesarza, rozmyśla o znikomości znaczenia bogactwa i władzy; postanawia, że jeżeli zostanie wybrany, będzie rządzić mądrze, by przejść do historii jak jego słynny poprzednik. Gdy w podziemiach gromadzą się spiskowcy prowadzeni przez Ernaniego i Silvę, ukrywa się we wnętrzu grobowca. Króla ma zabić Ernani, a spiskowcy marzą o lepszej przyszłości dla Hiszpanii. Słysząc odgłosy strzałów armatnich – to znak, że Don Carlos został wybrany na cesarza. Wychodzi on zatem ze swojej kryjówki i wydaje wyrok na spiskowców. Szlachcice mają zostać ścięci, a ludzie niższego stanu uwięzieni. Ernani ujawnia wówczas, że jego prawdziwe imię brzmi Don Juan Aragoński i jest potomkiem rodu, którego dziedzictwa pozbawił ojciec Don Carlosa. Żąda, by cesarz zezwolił mu podzielić los innych szlachciców. Elvira ponownie błaga o łaskę dla ukochanego. Zwracając się do ducha Karola Wielkiego, nowy cesarz przebacza spiskowcom i zgadza się na małżeństwo Ernaniego i Elviry.

Akt czwarty – Maska

W pałacu Ernaniego w Saragossie trwają przygotowania do ślubu Ernaniego i Elviry. Nagle z daleka dobiega dźwięk rogu – to znak, że przybywa Silva. Starzec żąda od Ernaniego wypełnienia przysięgi. Ernani prosi przerażoną Elvirę, by odeszła i błaga rywala o darowanie chwili szczęścia. Ten jednak jest nieubłagany; jedyne, co ma do zaproponowania, to wybór rodzaju śmierci: trucizna albo sztylet. Ernani zadaje sobie śmiertelny cios i umiera w ramionach Elviry.

PIER-LUIGI SAMARITANI

Włoch. Jako reżyser i scenograf pracował w wielu włoskich i amerykańskich teatrach, w tym w Metropolitan Opera, Lyric Opera w Chicago, La Scali w Mediolanie, Teatro dell'Opera w Rzymie oraz w teatrach we Florencji, Parmie, Rzymie oraz Nicei. Był autorem scenografii wielu przedstawień American Ballet Theater, w tym do *Bajadery* w choreografii N. Makarowej (1980), oraz dla innych europejskich i amerykańskich zespołów baletowych. Często współpracował z G. C. Menottim, projektu-

jąc scenografię do przedstawień jego oper, a także do tych, które Menotti reżyserował (m.in. do *Parsifala* i *Śpiewaków norymberskich* R. Wagnera). Jako reżyser zadebiutował w 1975 r. na Festiwalu w Spoleto. Po *Ernanim* w Met wyreżyserował jeszcze *Eugeniusza Oniegina* P. Czajkowskiego w Chicago, *Wilhelma Tella* G. Rossiniego w Cagliari, *Moc przeznaczenia* G. Verdiego w San Francisco oraz *Andrzej Chénier* U. Giordana we Florencji. Zmarł w 1994 r. w wieku pięćdziesięciu jeden lat.

REŻYSER

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 opery G. Verdiego i G. Pucciniego, do dzieł H. Berlioza, takich jak *Potępienie Fausta* czy *Trojanie*. Zadebiutował podczas festiwalu w Spoleto w 1986 r. jako Książę 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

jego międzynarodowa kariera. Z Metropolitan Opera związany jest od roku 1993. Na tej scenie występował m.in. w *Piracie* V. Belliniego, *Romeo i Julii* Ch. Gounoda, *Łucji z Lammermooru* G. Donizettiego, *Simonie Boccanegra* (obok P. Dominga) G. Verdiego, a także w *Manon Lescaut*, *Madame Butterfly*, *Dziewczynnie z Zachodu* (obok D. Voigt), *Turandot* (obok M. Guleghiny) G. Pucciniego i *Potępieniu Fausta* (obok S. Graham) H. Berlioza. Współpracuje również z Boston Symphony Orchestra i jej dyrektorem J. Levine'em.

ERNANI (TENOR)

DMITRI HVOROSTOVSKY

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

DON CARLOS (BARYTON)

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

FERRUCCIO FURLANETTO

Włoch, najczęściej występuje w operach włoskich kompozytorów i w operach Mozarta. Zadebiutował w La Scali w *Makbecie* G. Verdiego pod dyrekcją C. Abbado w 1979 r. Początkiem jego międzynarodowej kariery stał się występ na Salzburger Festspiele, gdzie pod dyrekcją H. von Karajana zaśpiewał partię Filipa II w *Don Carlosie* G. Verdiego. Występował także pod batutą wielu innych słynnych dyrygentów, m.in. L. Bernsteina, C.-M. Giulini, sir G. Solti, C. Abbado, D. Barenboim, B. Haitink czy R. Mutiego. Jest zapraszany przez najsłynniejsze amerykańskie i europejskie teatry oraz festiwale operowe. W Teatrze

DON RUY GOMEZ DE SILVA (BAS)

Maryjskim w Sankt Petersburgu jako pierwszy Włoch zaśpiewał partię Borysa Godunowa. W nagraniu na DVD *Don Carlosie* z Met z 1983 r. pod dyrekcją J. Levine'a wykonywał partię Wielkiego Inkwizytora, występując obok P. Dominga, M. Freni, G. Bumbry, L. Quilica i N. Giurou. W 1982 r. zaśpiewał partię Sparafucile w *Rigoletcie* G. Verdiego w inscenizacji J.-P. Ponelle'a z L. Pavarottim w roli Księcia Mantui. Staatsoper w Wiedniu przyznała mu zaszczytny tytuł Kammersänger. Jest Honorowym Ambasadorem ONZ.

ANGELA MEADE

Amerykanka, uhonorowana Nagrodą im. R. Tuckera (2011) i Nagrodą im. B. Sills (2012), cztery lata po pierwszym występie w Met, właśnie w partii Elviry, jest już zaliczana do najsłynniejszych śpiewaczek swojej generacji. Laureatka pięćdziesięciu trzech konkursów wokalnych; na Internationaler Hans Gabor Belvedere Gesangwettbewerb w Wiedniu w 2007 r. otrzymała, jako jedyna w dotychczasowych edycjach konkursu, pierwsze nagrody w kategorii opery i operetki, nagrodę dziennikarzy oraz nagrodę dyrekcji artystycznej La Scali, w tym samym roku wygrała Metropolitan Opera National Council Auditions.

ELVIRA (SOPRAN)

W Met zaśpiewała już tytułowe partie w *Armidzie* G. Rossiniego i *Annie Boleyn* G. Donizettiego oraz Hrabiny w *Weselu Figara* W. A. Mozarta. Wielkim triumfem śpiewaczki były jej wykonania partii Normy i Semiramidy w operach V. Belliniego i G. Rossiniego. W repertuarze ma także m.in. partię Agaty w *Wolnym strzelcu* C. M. von Webera, tytułową w *Agrypinie* G. F. Händla, Fiordiligi w *Così fan tutte* i Królowej nocy w *Czarodziejskim flecie* W. A. Mozarta, a także Rozalindę w *Zemście nietoperza* J. Straussa.

MARCO ARMILIATO

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

DYRYGENT

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





W ERNANIM SPOTYKAJĄ SIĘ ELEMENTY WŁOSKIEJ TRADYCJI OPEROWEJ I NOWEGO KRYSZALIZUJĄCEGO SIĘ WŁAŚNIE STYLU KOMPOZYTORA. VERDI ZACHOWUJE W DUŻEJ MIERZE TRADYCYJNE FORMY MUZYCZNE, ROBIĄC ZARAZEM KROK W STRONĘ PSYCHOLOGIZACJI POSTACI.

ERNANI, CZYLI W NIEWOLI HONORU

Ernani to piąta opera w twórczości Giuseppe Verdiego i pierwsza napisana na zamówienie Teatro La Fenice w Wenecji (cztery poprzednie miały swoje prapremiery w mediolańskiej La Scali). W kontrakcie kompozytor zapewnił sobie m.in. monopol na wybór tematu dzieła, librecyści i śpiewaków (z obsady występującej w teatrze w premierowym sezonie). Libretto *Ernani* opracował Francesco Maria Piave, weneccjanin, były seminarzysta, zarabiający na życie korektami dla wydawnictw, w wolnym czasie zaś poeta i tłumacz. W świecie opery był nowicjuszem, za jego instynkt teatralny i znajomość form muzycznych poręczył kierujący Teatro La Fenice hrabia Mocenigo. W ciągu blisko dwudziestu lat współpracy spod pióra duetu Verdi/Piave wyszło dziesięć oper, m.in. *Makbet*, *Rigoletto*, *Traviata* i *Moc przeznaczenia*. To kompozytor zawsze grał pierwsze skrzypce i dyktował warunki współpracy, a Piave zręcznie i wytrwale realizował jego sugestie.

Verdi rozważał wiele pomysłów na temat opery, wśród których pojawiły się m.in. *Król Lear* Szekspira, *Korsarz* i *Dwaj Foscari* Byrona (kompozytor powróci do tych tytułów) oraz postać Rienziego, która trafiła już do opery dzięki Wagnerowi (1842). W końcu Mocenigo podsunął mu pomysł opracowania *Hernani*go Victora Hugo, a Verdi przyjął go z entuzjazmem. *Hernani*, czyli *honor kastyljski* z 1830 roku to dzieło przełomowe w historii literatury francuskiej, stanowi bowiem praktyczną realizację zasad dramatu romantycznego (m.in. rezygnacja z zasady trzech jedności i łączenie elementów tragedii i komedii). Odebrano je jako manifest przeciwko „skostniałej” konwencji

scenicznej. Wywołało gorące polemiki zwolenników i przeciwników romantyzmu i ogromne emocje, mówi się nawet w kontekście premiery o „bitwie o *Hernani*go”.

Verdi nie był pierwszym kompozytorem, który wyczuł operowy potencjał *Hernani*go. Z zamiarem opracowania dramatu nosił się również Vincenzo Bellini, porzucił go z powodu kłopotów z cenzurą. W 1834 roku w Paryżu odbyła się premiera dzieła Vincenza Gabussiego *Ernani*, a w grudniu 1843 roku w Teatro Carlo Felice w Genui wystawiono *Hernani*go Alberta Mazzucata. Jednak tylko Verdi skomponował operę, która przetrwała próbę czasu.

Julian Budden pisze w swojej monografii *The Operas of Verdi*, że energia wersów Hugo znalazła odzwierciedlenie w muzyce Verdiego, bardziej dynamicznej niż cokolwiek, co kompozytor ten wcześniej napisał. Sam Hugo zaś ostro zaprotestował przeciwko tej „niezdarnej parodii” swojej sztuki, a kiedy opera dotarła do Paryża, kazał zmienić jej tytuł i imiona bohaterów – wystawiono ją w Théâtre des Italiens jako *Il Proscritto*.

Z listów Verdiego do Piavego z okresu powstawania dzieła wyłania się czytelna koncepcja dramatu muzycznego, którego główną zaletą ma być zwarta i dynamiczna akcja. Kompozytor upomina librecistę, by ten za wszelką cenę unikał gadulstwa, daje mu precyzyjne wytyczne co do adaptacji dramatu: skrótów i części, które koniecznie trzeba zachować. Wyznacza dystrybucję numerów muzycznych dla poszczególnych postaci, uczula na proporcję długości

kolejnych aktów – każdy kolejny ma być krótszy od poprzedniego – oraz nakreśla kształt finałów.

Ustalanie obsady trwało dość długo. Niewiele brakowało, a rolę Ernaniego śpiewałaby Carolina Vietti, wirtuozowski kontralt, artystka forsowana przez zarząd teatru. W końcu jednak powierzono ją tenorowi. Wybrany przez Verdiego Carlo Guasco początkowo odmówił, skarżąc się, że partia jest zbyt męcząca, dał się jednak przekonać, bardziej groźbą niż prośbą. Wykonawczyni partii Elviry, Sofia Loewe, zgłosiła zastrzeżenia dotyczące finału – nie podobało jej się, że zamiast solowego ronda dla niej Verdi napisał tercet. Kiedy pod koniec stycznia 1844 roku teatr otrzymał zapis partii wokalnych, kopiści zaczęli rozpowszechniać pochlebne opinie na temat *Ernaniiego*, które potwierdziła próba generalna. Premiera 9 marca 1844 roku okazała się sukcesem, mimo iż śpiewacy zawiedli: „Guasco w ogóle nie miał głosu i chrypiał tak szorstko, że było to przerażające. Śpiewać zaś bardziej fałszywie niż ostatniego wieczoru śpiewała Loewe jest wprost niemożliwością” – skarżył się Verdi.

Verdi i Piave przenieśli na scenę operową wszystkie główne wątki dramatu. Zmodyfikowali zakończenie, żeby było jak najkrótsze (u Hugo z życiem żegnają się wszystkie główne postaci z wyjątkiem Don Carlosa). Dramat Hugo porusza się między komedią a tragedią, karmi się niejednoznacznością i groteską. Verdi i Piave przekładają go w toku adaptacji na typowy dziewiętnastowieczny melodramat płaszcza i szpady.

Dzieło składa się z czterech aktów: 1. Zbójca, 2. Gość, 3. Łaska, 4. Maska. Rozgrywa się w XVI-wiecznej Hiszpa-

nii, z wyjątkiem aktu trzeciego, którego miejscem akcji jest grobowiec Karola Wielkiego w Akwizgranie. Konstelację postaci można określić jako *tres para una* – o uczucia Elviry ubiega się bowiem trzech konkurentów: zbójca Ernani, sędziwy hrabia Silva oraz król Hiszpanii Carlos. Ona sama zaś to prześladowana niewinność, typowa dla melodramatu. Piotr Kamiński określa tę postać w swoim przewodniku *Tysiąc i jedna opera* jako „bezwolny przedmiot namiętności, luksusowy mebel wokalny”. Bohaterowie *Ernaniiego* kierują się w swoich działaniach honorem zgodnym z hiszpańską tradycją, który w ich wydaniu przybiera kształt obsesyjnej dumy. Zakochany i stęskniony za Elvirą herszt Ernani prosi zbójców o pomoc przy porwaniu ukochanej z zamku hrabiego Silvy. Drugim głównym motywem jego działań jest żądza zemsty na Don Carlosie, królu Hiszpanii, którego ojciec zabił jego ojca, a rodzinę pozbawił tytułów, praw i majątku – Ernani to przecież książę Juan Aragoński. Król również pała uczuciem do Elviry, a kiedy jego aksamitne wyznania i obietnice nie wywierają na wybrance oczekiwanego wrażenia, gotów jest nawet posunąć się do rękoczynów. Jego działania napędza przede wszystkim dążenie do objęcia cesarskiego tronu i to ono doprowadza do pozytywnej przemiany – to jedyny bohater dynamiczny w tym czworokącie. Stary Silva, wiekowy krewny i opiekun Elviry, zamierza ją rychło poślubić i ubarwić sobie w ten sposób jesień życia. Nie dopiąwszy swego, kipi żądzą zemsty, najpierw wobec Don Carlosa – razem z Ernanim przyłącza się do spiskowców, chcących zgładzić króla – a potem Ernaniiego. Zapięły w swoim zgorzknieniu i nienawiści, nie jest zdolny do przebaczenia. Elvira zaś kocha tylko Ernaniiego; błaga konkurentów o łaskę dla niego i jest gotowa raczej odebrać sobie życie, niż zostać żoną innego.

Mawia się o *Ernanim*, że to opera, w której Verdi definiuje swoje archetypy głosów męskich. Są wśród nich: granitowy bas (Silva), żarliwy tenor (Ernani) oraz wielowymiarowy, a co za tym idzie, najbardziej „ludzki”, baryton (Don Carlos). To temu ostatniemu przypadają w udziale najpiękniejsze arie w operze, spośród których szczytowym osiągnięciem jest *O de' verd'anni miei* – z towarzyszeniem wiolonczeli – w trzecim akcie. Ernani zaś to pełnowymiarowy tenor romantyczny, wokalny potomek Arnolda z *Wilhelma Tella* czy Edgara z *Lucji z Lammermooru*. Silva początkowo był basem drugoplanowym, dopiero przy okazji jednego ze wznowień Verdi dopisał mu cabalettę *Infin che un brando*.

Gabriele Bardini określiła konstelację postaci w tej operze jako „oblężenie jednego głosu żeńskiego przez trzy głosy męskie”, dodać by można, że zakończone zwycięstwem... rogu. Róg to rekwizyt o ciężarze fatum. W punkcie kulminacyjnym szczęśliwego, jak by się zdawało, zakończenia, kiedy świeżo poślubieni Elvira i Ernani wyznają sobie miłość po grób, jego dźwięk powoduje gwałtowny zwrot akcji. To skutek zawartego przez zbójcę w akcie drugim kuriozalnego paktu z Silvą: w zamian za możliwość uczestniczenia w spisku przeciwko przyszłemu cesarzowi Ernani oddał hrabiemu swój róg myśliwski jako ekwiwalent... własnego życia. Zgorzkniały Silva z zimną krwią egzekwuje swoją należność.

W *Ernanim* spotykają się elementy włoskiej tradycji operowej i nowego krystalizującego się właśnie stylu kompozytora. Verdi zachowuje w dużej mierze tradycyjne formy muzyczne, robiąc zarazem krok w stronę psychologizacji postaci. Arie świadczą o talencie melodycznym autora, towarzyszy im dość konwencjonalny akompania-

ment orkiestry. Mimo tradycyjnego kroju arie i cabaletty zawsze są precyzyjnie dopasowane do przeżyć i stanu emocjonalnego postaci. Jest to duży krok w stronę kame-ralizacji dzieła, przesunięcia akcentu z planów dalekich, okazałych scen zbiorowych i chórów, na uważny ogląd bohaterów i ich przeżyć wewnętrznych. Widać też ewolucję w strukturze dzieła. Zachowany zostaje wprawdzie podział na numery, ale punkt odniesienia i główną jednostkę strukturalną stanowi już cały akt. Warto przyjrzeć się najbardziej udanemu pod tym względem aktowi trzeciemu, *Łaska*. Muzyka Verdiego w mistrzowski sposób relacjonuje tu duchową przemianę króla Hiszpanii w cesarza Karola V, jego dorastanie do przymiotów wielkiego władcy. Akt rozpoczyna się ciemno brzmiącym preludium, kończy zaś świetlistym ansamblem, przepelnionym duchem cesarskiej łaski i wielkoduszności. Na chwilę wznosimy się w sferę wielkości moralnej. Tym bardziej bolesny i klaustrofobiczny wydaje się niespodziewany powrót na płaszczyznę osobistej zemsty w bardzo krótkim i zwartym akcie czwartym. Jednym z pierwszych czynów nowego cesarza jest ułaskawienie spiskowców, zwrócenie majątku i praw księciu aragońskiemu *vel* Ernaniemu oraz sugestia, by ten poślubił Elvirę. Generalna amnestia cesarza i ślub pary kochanków nie okazują się jednak wystarczającą przeciwwagą dla dość tutaj pokrętnie interpretowanych zasad hiszpańskiego kodeksu honorowego. Silva jawi się w akcie czwartym jako personifikacja *Nemesis* – burzy radość z zaślubin, z zimną krwią żądając życia, oddanego mu kiedyś w zastaw.

Wspomnieć wypada krótko jeszcze o jednym z chórów *Ernani*, śpiewanym w akcie trzecim przez spiskowców, niedoszłych zamachowców na życie Don Carlosa. *Si ridesti il Leon di Castiglia* wpisuje się bowiem w ciąg chórów patriotycznych, wśród których można wymienić słynne





Va, pensiero, chór podniesiony do rangi symbolu włoskiego *risorgimento* z trzeciego aktu *Nabuchodonozora* czy *O Signore, dal tetto natio*, który w akcie czwartym tytułowi Lombardczycy śpiewają z tęsknoty za ojczyzną.

Ernani to okaz sztuki kondensacji: zwarte i bardzo dobre libretto, muzyka zogniskowana na dylematach i emocjach bohaterów, kameralna obsada i zaledwie kilka scen zbiorowych. Trudne relacje między bohaterami, animozje, chwilowe sojusze, mieszanka porywczosci, nadętej dumy i żądzy zemsty napędzają zwartą akcję.

Dzieło cechuje inwencja melodyczna oraz witalność rytmiczna, choć sporo mu jeszcze brakuje do wyrafinowania późnych oper Verdiego. Nie sposób jednak odmówić *Ernaniemu* organicznej jedności stylu i formy – a to już wyróżnik najlepszych dzieł kompozytora. Wraz z tym dziełem sława Verdiego przekroczyła granice Włoch, ogarnęła Europę, dotarła nawet za ocean. W roku 1844 operę wystawiły trzydzieści dwa teatry, w 1845 roku było ich już sześćdziesiąt, rok później – sześćdziesiąt pięć. W Her Majesty's Theatre w Londynie *Ernani* pojawił się w 1845 roku, w Nowym Jorku w roku 1847. W Warszawie wystawiono operę w 1851 roku, najnowsza polska inscenizacja miała zaś premierę w 2009 roku w Poznaniu.

Przy okazji transmisji z Metropolitan Opera warto przypomnieć, że *Ernani* pojawił się na jej deskach po raz pierwszy w 1903 roku, a w postaci Silvy wcielił się wtedy Edward Reszke. W kolejnej realizacji, z 1921 roku, triumfy w roli Elviry święciła Rosa Ponselle, a przedstawienie w latach dwudziestych wielokrotnie wznawiano. Kolejna inscenizacja zbiegła się z fazą ponownego odkrywania wczesnej twórczości Verdiego i miała swoją premierę w 1956 roku

– Dmitri Mitropoulos dysponował wówczas pierwszorzędną obsadą (Mario Del Monaco, Zinka Milanov, Leonard Warren i Cesare Siepi). Przedstawienie to wznawiono w 1962 i 1970 roku pod dyrekcją Thomasa Schippersa. James Levine poprowadził *Ernanię* w nowej inscenizacji w 1983 roku, z Luciano Pavarottim w roli tytułowej i to jej kolejne wznawienie dzisiaj oglądamy.

BEATA KORNATOWSKA
adiunkt w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu; zajmuje się librettologią, tematyką muzyczną w literaturze, pisarstwem autobiograficznym muzyków; fascynuje się możliwościami głosu ludzkiego, jest nauczycielką emisji głosu; zainteresowania muzyczne: opera i muzyka wokalna, szczególnie baroku i romantyzmu; współpracuje z „Ruchem Muzycznym”





HONOR VINCIT OMNIA

JAM JEST SIŁA, CO PRZED SIEBIE RWIE SIĘ
ŻYWIOŁ ŚLEPY I GŁUCHY, KTÓRY LOS
GDZIEŚ NIESIE – DOKĄD? NIE WIEM.
KRES STRASZNY – A STANAĆ NIE MOGĘ.¹

Powyższe słowa, wypowiedziane przez Hernaniego, kreślą portret bohatera, wskazując na istnienie siły tkwiącej w nim i odeń niezależnej. Owo fatum to honor, cześć – największy skarb kastylijskiego arystokraty, który wyznacza bieg jego życiowej drogi. Wiedzie ona do zguby, czego bohater jest świadom i co akceptuje. Pragnienie życia, instynkt życia okazuje się słabszy niż pragnienie zachowania honoru, ale też, *implicite*, pragnienie pogrążenia się w ciemności, w mrocznym wejściu majaczącym w oddali od pierwszego momentu ukazania się Hernaniego na scenie. Nuta melancholii, przez którą wyraża się dążenie do śmierci, cały czas obecna, jest jednym z elementów strukturyzujących tę postać. To człowiek wysokiego rodu, który staje się banitą po tym, jak traci majątek i cześć z powodu haniebnej śmierci ojca pod katowskim toporem. Jedynym sposobem ocalenia własnego honoru jest zemsta, zmycie hańby czarnego sukna. Wygnaniec, ścigany, na swej drodze napotyka miłość, której bardzo pragnie i którą jednocześnie odrzuca, pojawienie się bowiem Doñi Sol nie zmieni wybranego i jednocześnie narzuconego przez los priorytetu. „Jam banita, skazaniec! W otchłań spadam ciemną,/ A tym, co mnie kochają, ja nieszczęście daję!” (akt II, scena IV, w. 236–237) Chwilowe pogrążenie się w słodczy miłości pokazuje jasną, lecz dlań niedostępną, drogę życia i podkreśla tragizm jego losu.

Hugoliański dramat rozwija temat kastylijskiego honoru w kontekście miłosnej historii. Dramatopisarz przedstawia śmiertelną rywalizację między trzema mężczyznami: Hernanim, banitą, Ruy Gomezem, księciem de Silva i Don Carlosem, królem Hiszpanii. Wszyscy trzej chcą zdobyć Doñę Sol, kochającą tego, który jest „biedny, wyklęty, skazany” (akt II, scena II, w. 81). Pierwsze ukazanie się Hernaniego odbywa się podczas nocy; tajemnica, wyobcowanie, samotność to istotne elementy konstrukcji bohatera. I jako przeciwwaga natychmiast pojawia się miłość, która nie może się spełnić. *Honor vincit* – i prowokuje wewnętrzne rozdarcie bohatera. Ten sam honor określi jego życie przez fatalny pakt zawarty z Don Ruy Gomezem, starcem, dla którego Doña Sol jest ostatnią w życiu namiętnością: „Jam przyrzekł umrzeć księciu, gdy mi niegdyś życie/Uratował” (akt V, scena VI, w. 237–238). To, do czego nie jest zdolny książę de Silva – rezygnacja ze starań o Doñę Sol – staje się udziałem Don Carlosa. Hugo, podobnie jak inni romantycy, chce pokazać ewolucję bohatera, uchwycić go w trakcie zmiany. I tak Don Carlos, na początku dramatu beztroski i despotyczny książę, staje się mądrym i miłosiernym imperatorem. Symultanicznie obserwujemy psychologiczne dojrzewanie Hernaniego, które on sam komentuje z niejakim zdumieniem: „Ma nienawiść ginie [...] Skąd taka przemiana?” (akt IV, scena V, w. 430–431).

Hernani to silna indywidualność, ale niestabilna psychologicznie, co jest znamienne dla bohatera romantycznego. Jako typowy romantyk pozostaje na marginesie społeczeństwa (z powodu statusu wypędzonego), jego relacje spo-

łeczne są zaburzone. Hernani jest nosicielem idei wolności i wewnętrznej siły, które budzą takie samo uczucie (mniej lub bardziej skrywanego podziwu) u stykających się z nim osób – czy to w mikrokosmosie świata przedstawionego, czy w makrokosmosie teatralnym.

Hernani Victora Hugo to najważniejszy dramat francuskiego romantyzmu. Spektakl, zaprezentowany po raz pierwszy 25 lutego 1830 roku na scenie Komedii Francuskiej, wywołał tak zwaną bitwę o *Hernaniego*; była to pierwsza ciężka batalia w walce romantyków z klasykami. Przedstawienie na scenie poprzedziła intensywna praca dramaturga podczas prób. Do historii teatru przeszły rozmowy autora z Mademoiselle Mars występującą w roli Doñi Sol, która uparcie odmawiała wypowiedzenia jednej z kwestii („Tyś mój lew wspaniały!”, akt III, scena IV, w. 269). Aktorzy, świadomi wrogiego nastawienia części publiki do Victora Hugo, starali się wprowadzić zmiany, uczynić sztukę mniej „ekstrawagancką”, tak by złagodzić przewidywany negatywny odbiór, co było, jak się domyślamy, trudne do zaakceptowania przez dramaturga. Zwolennicy nowej sztuki, sztuki romantycznej, wśród nich Honoré de Balzac, Hector Berlioz, Alexandre Dumas, Gérard de Nerval i Théophile Gautier, ten ostatni z włosami do pasa i w słynnej czerwonej kamizelce, już kilka godzin przed seansem zajęli miejsca w teatrze, by dać świadectwo swojemu poparciu dla Hugo i odpierać ataki.² Dyskusja między klasykami i romantykami rozgorzała zaraz po pierwszych wersach wypowiedzianych na scenie, gdy stało się jasne, że zaburzony został rytm dwunastozgłoskowca. Gautier, niezwykle płodny (i czasem złośliwy) pisarz, w swoim wspomnieniu o premierze *Hernaniego* napisał: „Choć zarzucają naszej szkole umiłowanie brzydoty, muszę wyznać, że piękne, młode i przystojne kobiety gorąco oklaskiwały



[spektakl], a stare i brzydkie uznały go za niestosowny i w złym guście”.³

Bezpośrednim bodźcem do napisania *Hernaniego* była odmowa wystawienia *Marion de Lorme*, dramatu z negatywnie nakreślonym portretem Ludwika XIII. Hugo postanowił napisać taką sztukę, którą trudno będzie cenzorowi odrzucić.⁴ Drugiego września 1829 roku powracają wspomnienia z dzieciństwa, ostatniego zaś dnia miesiąca przyjaciele, zebrani w salonie, by wysłuchać nowego dzieła Hugo, oklaskują na stojąco ostatnią tyradę.⁵

Dramat hugoliański wyrasta między innymi z fascynacji autora dramatem Szekspirowskim, czemu wyraz dał Hugo w *Przedmowie do Cromwella* w 1827 roku. „Szekspir to dramat. Dramat, który stapia tym samym tchnieniem groteskę i wzniosłość, grozę i błazeństwo, tragedię i komedię – dramat jest cechą charakterystyczną dla trzeciej epoki poetyckiej, dla literatury obecnej”.⁶ Scena końcowa hugoliańskiego dzieła – samobójstwo Doñi Sol i Hernaniego – nakłada się na scenę śmierci kochanków z Werony. Drugim bodźcem, tak samo ważnym, jest pojawiająca się świadomość narodowa (wywołana Rewolucją francuską, wojnami napoleońskimi i Restauracją) i wyrażone *explicite* zainteresowanie Historią. Na poziomie literatury były to pojawiające się od 1814 roku powieści Waltera Scotta, w których Historia zajmuje miejsce najważniejsze. Hugo nie przejął Scottowskiej wizji historii jako starcia wielkich grup narodościowych czy religijnych, co zresztą w formie dramatu byłoby trudne do ujęcia. U Hugo mamy starcie indywidualiów – historycznej postaci imperatora Karola V z fikcyjną postacią Hernaniego. Rozważając genzę hugoliańskiego dzieła, nie sposób pominąć tzw. wątek hiszpański. Hugo poznaje Hiszpanię już jako dziecko, gdy

przemierza z matką i braćmi długą drogę do Madrytu. Dramatopisarz wykorzystał swoje wspomnienia (przejazd przez osadę Ernani, galeria portretów w pałacu Maserano) do budowania atmosfery poszczególnych scen. Najsilniej bijącym źródłem inspiracji były jednak utwory z lat 1602–1604, przetłumaczone z hiszpańskiego przez brata pisarza, Abela Hugo, zawarte w książce *Romancero general*, co zostało *explicite* wyrażone w *Przedmowie do Hernaniego*. Ów zbiór opowieści został nazwany „prawdziwym kluczem” do dramatu. Opowieści hiszpańskie, podnoszące znaczenie honoru i heroizmu, podobnie jak czynił to ceniony przez Hugo klasyk francuskiego dramatu, Corneille, były bodźcem najważniejszym.

Przedstawienie *Hernaniego* to przełomowa data dla dramatu romantycznego, którego najpełniejszą realizacją będzie hugoliański *Ruy Blas* z 1838 roku. W *Hernanim* Hugo wprowadza w życie jedynie niektóre teoretyczne refleksje z *Przedmowy do Cromwella*.⁷ Autor nie do końca realizuje ideę prawdy historycznej i synkretyzmu rodzajowego, niemniej dramat odbiega znacząco od obowiązującej formy klasycznej. Nie znajdziemy tu jedności miejsca ani czasu, z klasycznej zasady pozostaje tylko jedność akcji, potraktowana zresztą szczególnie – melanz intrygi uczuciowej i politycznej. Poetyczny i polityczny wymiar tego dramatu sprawił, że stał się on punktem odniesienia dla innych romantycznych dzieł. Wedle Hugo, dramat pozwala pokazać rzeczywistość w całej złożoności, odbija się ona w ciele i duszy bohatera rozdieranego przez opozycyjne pragnienia; dualizm postaci to realizacja przedstawianej w *Przedmowie* zasady kontrastu. Kompleksowość rzeczywistości nie może być oddana za pomocą li wyłącznie jednego gatunku, stąd ich pomieszanie, co uwidacznia się zwłaszcza w pierwszej i drugiej scenie pierwszego aktu.

Romantyczne *hic et nunc*, determinacja bohatera przez czas i miejsce znajduje odbicie w potraktowaniu przestrzeni. Uniwersalne otoczenie nie może ukształtować i oddać charakteru człowieka ani też atmosfery danej chwili. Stąd wielość miejsc, w których rozgrywa się drammat: Saragossa, góry Aragonii, Aix-en-Chapelle. U Hugo miejsce staje się milczącą postacią, świadkiem dziejących się zdarzeń, determinantem osobowości czy zachowania bohaterów. Odrzucając klasyczną koncepcję konstrukcji dramatu, Hugo zachowuje jego wierszowaną formę. Nie poddaje się jednak klasycznej prozodii, wskazując łamanie wersu czy przesunięcie cesury, jako walory, które pozwalają na zaburzenie monotonii dwunastozgłoskowca.

Wolność w sztuce, wolność społeczna i polityczna wiążą się ze sobą, o czym Hugo przypomina w *Przedmowie do Hernaniego* z 1830 roku. Wolność w literaturze to owoc wolności politycznej. Wychodząc z niegdysiejszej „formy społecznej” zburzonej przez Wielką Rewolucję należy, analogicznie, wyjść ze starej formy poetyckiej. Nowy lud potrzebuje nowej sztuki. Głos ludu podobny jest do głosu Boga, powiada Hugo, a jego pragnieniem, w sztuce i polityce, jest realizacja dewizy „TOLERANCJA I WOLNOŚĆ”.

EWA M. WIERZBOWSKA
*adiunkt Instytutu Filologii Romańskiej Uniwersytetu Gdańskiego,
zajmuje się głównie literaturą francuską XIX w.;
członek Équipe de Recherches en Théorie Appliquée*

¹ V. Hugo, *Hernani*, przeł. K. Wągrowa, Ossolineum, Wrocław 1953 (akt III, scena IV, w. 240–242). Wszystkie cytaty źródłowe pochodzą z tego wydania, lokalizacja w tekście umieszczona w nawiasie, jak wyżej.

² M. Gallo, *Victor Hugo. 1. Je suis une force qui va!*, Pocket, 2002, s. 367.

³ Th. Gautier, *Victor Hugo par Théophile Gautier*, E. Fasquelle, Paris 1902, s. 42/43.

⁴ Hugo osiągnął to, co chciał. Cenzura pozwoliła na wystawienie dramatu, zadowolając się zmianą jedynie trzech słów tekstu. Hugo uznał, iż nie jest to wysoka cena za możliwość stanięcia do walki o estetykę romantyczną. Por. M. Gallo, *Victor Hugo. 1. Je suis une force qui va!*, op.cit., s. 362.

⁵ Ibidem, s. 357.

⁶ Ibidem, s. 277.

⁷ Wcześniej klasyczne zasady dramatu odrzucone zostały w teoretycznej wypowiedzi Stendhala (*Racine et Shakespeare*, 1823) i później, przez Alfreda de Vigny (*Lettre à Lord *** sur la soirée du 24 octobre 1829*).



ORGANIZATORZY, SPONSORZY, PARTNERZY



TOYOTA ŁÓDŹ
ul. Brzezińska 24A



PATRONI MEDIALNI



nuta.pl
dobra strona muzyki

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 GŁÓWNA 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™

JEDENAŚCIE TRANSMISJI PRZEDSTAWIEŃ Z THE METROPOLITAN OPERA
W NOWYM JORKU W SEZONIE 2011/2012

15/10/2011/18.55—PREMIERA SEZONU 2011/2012

ANNA BOLEYN / ANNA BOLENA

GAETANO DONIZETTI

Anna Netrebko jako *Anna Boleyn* / Ekaterina Gubanova jako *Jane Seymour* /
Tamara Mumford jako *Smeaton* / Stephen Costello jako *Lord Richard Percy*,
Ildar Abdrazakov jako *Henryk VIII* / David McVicar reżyser /
Marco Armiliato dyrygent

29/10/2011/18.55—PREMIERA SEZONU 2011/2012

DON GIOVANNI

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Marina Rebeka jako *Donna Anna* / Barbara Frittoli jako *Donna Elvira* /
Mojca Erdmann jako *Zerlina* / Ramón Vargas jako *Don Ottavio* / Mariusz Kwiecień
jako *Don Giovanni* / Luca Pisoni jako *Leporello* / Joshua Bloom jako *Masetto* /
Sztefan Kocán jako *Komandor* / Michael Grandage reżyser / Fabio Luisi dyrygent

05/11/2011/17.00—PREMIERA SEZONU 2011/2012

SIEGFRIED

RICHARD WAGNER

Deborah Voigt jako *Brünnhilde* / Patricia Bardon jako *Erda* / Jay Hunter Morris
jako *Siegfried* / Gerhard Siegel jako *Mime* / Bryn Terfel jako *Wędrowiec* /
Eric Owens jako *Alberich* / Robert Lepage reżyser / Fabio Luisi dyrygent

19/11/2011/18.55

SATYAGRAHA

PHILIP GLASS

Rachelle Durkin jako *Panna Schlesen* / Richard Croft jako *M. K. Gandhi* /
Kim Josephson jako *Pan Kallenbach* / Alfred Walker jako *Parsi Rustomji* /
Phelim McDermott reżyser / Dante Anzolini dyrygent

03/12/2011/18.30

RODELINDA

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

Renée Fleming jako *Rodelinda* / Stephanie Blythe jako *Eduige* / Andreas Scholl
jako *Bertarido* / Iestyn Davies jako *Unulfo* / Joseph Kaiser jako *Grimoaldo* /
Shenyang jako *Garibaldo* / Stephen Wadsworth reżyser / Harry Bicket dyrygent

10/12/2011/18.55—PREMIERA SEZONU 2011/2012

FAUST

CHARLES GOUNOD

Marina Poplavskaya jako *Małgorzata* / Michèle Losier jako *Siébel* /
Jonas Kaufmann jako *Faust* / Russell Braun jako *Walenty* / René Pape
jako *Mefistofeles* / Des McAnuff reżyser / Yannick Nézet-Séguin dyrygent

21/01/2012/18.55—PRAPREMIERA

ZACZAROWANA WYSPA THE ENCHANTED ISLAND

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL, JEAN-PHILIPPE RAMEAU,
ANTONIO VIVALDI i inni

Jeremy Sams / *libretto*

Danielle de Niese jako *Ariel* / Lisette Oropesa jako *Miranda* / Joyce DiDonato
jako *Sykoraks* / David Daniels jako *Prospero* / Anthony Roth Costanzo jako
Ferdynand / Plácido Domingo jako *Neptun* / Luca Pisoni jako *Kaliban* /
Phelim McDermott reżyser / William Christie dyrygent

11/02/2012/18.00—PREMIERA SEZONU 2011/2012

ZMIERZCH BOGÓW GÖTTERDÄMMERUNG

RICHARD WAGNER

Deborah Voigt jako *Brünnhilde* / Wendy Bryn Harmer jako *Gutrune* /
Waltraud Meier jako *Waltraute* / Jay Hunter Morris jako *Siegfried* / Iain Paterson
jako *Gunther* / Eric Owens jako *Alberich* / Hans-Peter König jako *Hagen* /
Robert Lepage reżyser / Fabio Luisi dyrygent

25/02/2012/18.55

ERNANI

GIUSEPPE VERDI

Angela Meade jako *Elvira* / Marcello Giordani jako *Ernani* / Dmitri Hvorostovsky
jako *Don Carlos* / Ferruccio Furlanetto jako *Don Ruy Gomez de Silva* /
Pier Luigi Samaritani reżyser / Marco Armiliato dyrygent

14/04/2012/18.55

LA TRAVIATA

GIUSEPPE VERDI

Natalie Dessay jako *Violetta Valéry* / Matthew Polenzani jako *Alfred Germont* /
Dmitri Hvorostovsky jako *Georges Germont* / Willy Decker reżyser /
Fabio Luisi dyrygent

19/05/2012/18.00—PREMIERA SEZONU 2011/2012

MANON

JULES MASSENET

Anna Netrebko jako *Manon* / Piotr Beczała jako *Kawaler des Grieux* / Paulo Szot
jako *Lescaut* / David Pittsinger jako *Hrabia des Grieux* / Laurent Pelly reżyser /
Fabio Luisi dyrygent



Filharmonia
Łódzka
im. Artura
Rubinsteina

Instytucja 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. I WARMIŃSKO-MAZURSKĄ FILHARMONIĄ
IM. FELIKSA NOWOWIEJSKIEGO W OLSZTYNIE

SKŁAD, ŁAMANIE, PRZYGOTOWANIE DO DRUKU

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

NAŚWIETLENIA, DRUK

ZAKŁAD POLIGRAFICZNY SINDRUK

ODDANO DO DRUKU: 15.02.2012



BUDYNEK FILHARMONII JEST PRZYSTOSOWANY DO POTRZEB
OSÓB NIEPEŁNOSPRAWNYCH.



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



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



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



W PROGRAMIE WYKORZYSTANO ZDJĘCIA Z OBSADĄ WYSTĘPUJĄCĄ
W TRANSMITOWANYM PRZEDSTAWIENIU.

AUTORZY ZDJĘĆ

MARTY SOHL/MET
KEN HOWARD/MET

