



**Filharmonia
Łódzka**

im. Artura
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

PORGY I BESS

GEORGE GERSHWIN



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



Eric Owens jako Porgy i Angel Blue jako Bess. Fot. Paola Kudacki / Met Opera

Prapremiera w Alvin Theatre w Nowym Jorku – 10 października 1935 roku

Premiera niniejszej inscenizacji w The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 23 września 2019 roku

Transmisja z The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 1 lutego 2020 roku

Przedstawienie trwa ok. trzech godzin i dwudziestu pięciu minut z jedną przerwą

Przedstawienie w języku angielskim z napisami w języku polskim

PORGY I BESS

(*PORGY AND BESS*)

PREMIERA SEZONU

OPERA W TRZECH AKTACH

LIBRETTO: DU BOSE HEYWARD I IRA GERSHWIN

OSOBY

Bess	_____	sopran
Klara	_____	sopran
Serena	_____	sopran
Maria	_____	mezzosopran
Sportin' Life	_____	tenor
Porgy	_____	baryton
Crown	_____	baryton
Jake	_____	baryton

REALIZATORZY

reżyseria	_____	James Robinson
scenografia	_____	Michael Yeargan
kostiumy	_____	Catherine Zuber
światło	_____	Donald Holder
projekcje wideo	_____	Luke Halls
choreografia	_____	Camille A. Brown
reżyseria scen walki	_____	David Leong

OBSADA

Bess	_____	Angel Blue
Klara	_____	Golda Schulz
Serena	_____	Latonia Moore
Maria	_____	Denyce Graves
Sportin' Life	_____	Frederick Ballentine
Porgy	_____	Eric Owens
Crown	_____	Alfred Walker
Jake	_____	Donovan Singletary

solisci, chór i orkiestra The Metropolitan Opera

dyrygent _____ David Robertson

Inscenizacja opery „Porgy i Bess” była możliwa dzięki szczeremu wsparciu z funduszu Sybil B. Harrington oraz wsparciu Douglasa Dockery’ego Thomasa.

Spektakl jest koprodukcją Metropolitan Opera, Holenderskiej Opery Narodowej w Amsterdamie oraz Angielskiej Opery Narodowej.

DAVID ROBERTSON

DYRYGENT

Dyrygent amerykański, promotor muzyki współczesnej. Od 2003 r. regularnie współpracuje z Orkiestrą Symfoniczną w Sydney. Pod jego dyktando odbyło się m.in. australijskie prawykonanie *Doctor Atomic Symphony* J. Adamsa oraz koncertowe wykonanie (z projekcją wideo) *Holendra tułacza* R. Wagnera. Pełnił funkcje dyrektora artystycznego Orkiestry Symfonicznej w St. Louis, pierwszego dyrygenta gościnnego Orkiestry Symfonicznej BBC, dyrektora artystycznego Orkiestry Narodowej w Lyonie, dyrygenta gościnnego Jerozolimskiej Orkiestry Symfonicznej oraz dyrektora artystycznego paryskiego Ensemble Intercontemporain. W jego dyskografii znajdują się utwory J. Adamsa,

B. Bartóka, P. Bouleza, E. Cartera, A. Ginastery, D. Milhauda i S. Reicha. Współpracował z takimi zespołami, jak orkiestry filharmonii w Nowym Jorku, Los Angeles, Berlinie, orkiestry symfoniczne w Bostonie i Chicago, Staatskapelle Dresden czy Orkiestra Filharmoniczna w Hongkongu. Zajmuje się również pracą pedagogiczną – pracował ze studentami w Carnegie Hall's Academy, Konserwatorium Paryskim czy Juilliard School. W Met debiutował w 1996 r., dyrygując operą L. Janáčka *Sprawa Makropulos*. W tym teatrze prowadził też wykonania dzieł W.A. Mozarta, J. Adamsa, N. Muhly'ego, B. Brittena, G. Bizeta.

ERIC OWENS

PORGY (BARYTON)

Urodził się w Filadelfii w 1970 r. W dzieciństwie uczył się gry na skrzypcach i oboju. Wokalistykę studiował w Curtis Institute w Filadelfii. Debiutował w Houston Grand Opera jako Ramfis w *Aidzie*. Występował na tak prestiżowych scenach, jak opery w San Francisco i Los Angeles, Opera Liryczna w Chicago, londyńska Covent Garden. W Metropolitan Opera wystąpił po raz pierwszy w 2008 r. jako tytułowy doktor Atomic w dziele J. Adamsa. Kilkakrotnie brał udział w światowych premierach oper: *Doctor Atomic* (San Francisco, 2005), *Grendel* E. Goldenthala (Los Angeles, 2006), *A Flowering Tree* J. Adamsa (New Crowned Hope Festival, Wiedeń, 2006). Oprócz partii

operowych wykonuje dzieła oratoryjne i pieśni, w tym utwory jazzowe. W repertuarze ma m.in. utwory J.S. Bacha, G. Verdiego, W.A. Mozarta, J. Brahmsa, a spośród oper: *Elektrę* R. Straussa, *Otella* G. Verdiego, *Zagubionych wśród gwiazd* K. Weilla i in. Występował pod batutą wybitnych dyrygentów, takich jak Esa-Pekka Salonen, Riccardo Muti, Osmo Vänskä. Jest laureatem wielu nagród, m.in. nagrody Marian Anderson i drugiej nagrody w Konkursie Operowym Plácida Dominga. Do tej pory kilkakrotnie można go było oglądać dzięki programowi transmisji: w *L'amour de loin* K. Saariaho, *Rusalka* A. Dvořáka oraz *Idomeneo* W.A. Mozarta.

ANGEL BLUE

BESS (SOPRAN)

Amerykańska śpiewaczka, oprócz muzyki poważnej wykonująca także utwory z pogranicza stylów (tzw. *crossover*). Jest laureatką wielu nagród, w tym Światowego Konkursu Operowego Operalia. W 2005 r. została Miss Hollywood i pierwszą wicemiss Kalifornii. W ciągu ostatnich sześciu lat występowała w ponad 35 krajach na tak znakomitych scenach, jak Wiedeńska Opera Państwowa, Theater an der Wien, mediolańska La Scala, Opera we Frankfurcie, Semperoper w Dreźnie. Do jej najważniejszych ról należą: Violetta w *Traviacie* G. Verdiego, Musetta i Mimi w *Cyganerii* i Liù w *Turandot* G. Pucciniego, Micaëla w *Carmen* G. Bizeta, tytułowa Łucja z Lammermoor

w operze G. Donizettiego, hrabina Almaviva w *Weselu Figara* i Donna Elvira w *Don Giovannim* W.A. Mozarta, Dydona w *Dydonie i Eneaszu* H. Purcella. W Met zaśpiewała po raz pierwszy w 2017 r. jako Mimi w *Cyganerii*. Występuje także na estradzie, a jej repertuar obejmuje m.in. *IX Symfonię* L. van Beethovena, oratorium *Raj i Peri* R. Schumanna, *Requiem* G. Verdiego, *II Symfonię* G. Mahlera, *Symfonię morską* R. Vaughana Williamsa. Jest dyrektorką generalną organizacji non-profit Sylvia' Kids, której celem jest pomoc finansowa amerykańskim nastolatkom w kontynuowaniu nauki na studiach po ukończeniu szkoły średniej.

ALFRED WALKER

CROWN (BARYTON)

Pochodzi z Nowego Orleanu w Luizjanie. W Met po raz pierwszy wystąpił jako Gregorio w *Romeo i Julii* Ch. Gounoda w 1998 r. Od tego czasu wystąpił na tej scenie ponad 150 razy w około 20 rolach, m.in. jako Titulew w *Parsifalu* R. Wagnera, Parsi Rustomji w *Satyagraha* Ph. Glassa, hrabia Ceprano w *Rigoletcie* G. Verdiego, Zariecki w *Eugeniuszu Onieginie* P. Czajkowskiego. W bieżącym sezonie rolę Porgy'ego kreuje także w Waszyngtońskiej Operze Narodowej, występuje również jako Piotr w *Jasiu i Małgosi* E. Humperdincka w Operze w San Francisco i Orowist w *Normie* V. Belliniego w Bostońskiej Operze Lirycznej. Artysta wykonuje także repertuar oratoryjno-kan-

tatowy, m.in. *IX Symfonię* L. van Beethovena, *Requiem* G. Verdiego, *Stabat Mater* G. Rossiniego. Wśród jego nagrań płytowych znajdują się partia Orestesa w *Elektrze* R. Straussa z Orkiestrą Symfoniczną WDR w Kolonii pod batutą Semyona Bychova (wytwórnia Hybrid) oraz udział w albumie Plácida Dominga z ariami tenorowymi G. Verdiego dla Deutsche Grammophon. Kształcił się na uniwersytecie Dillard w Nowym Orleanie, uniwersytecie Loyola w Chicago i w programie Metropolitan Opera dla młodych artystów. Jest laureatem konkursu operowego w Palm Beach i konkursu Eleanor McCollum.

FREDERICK BALLENTINE

SPORTIN' LIFE (TENOR)

Młody obiecujący wokalista amerykański. Brał udział w programach operowych dla młodych artystów oper w Waszyngtonie i Los Angeles. Występ w operze Gershwina jest jego debiutem na deskach Met. Tę samą rolę kreuje w Waszyngtońskiej Operze Narodowej, a wcześniej wykonywał ją w Angielskiej Operze Narodowej, Operze Holenderskiej i Operze w Cincinnati. Ponadto w tym sezonie śpiewa partie: Monostatos w *Czarodziejskim flecie* W.A. Mozarta w Operze w Los Angeles, Charliego Parkera w operze D. Schnydera *Charlie Parker's Yardbird* w operze w Seattle, Judah w światowej premierze opery *Castor and Patience* G. Spear-sa w Cincinnati oraz śpiewa w *Mesjaszu*

G.F. Händla z Orkiestrą Symfoniczną w New Jersey. Wcześniej występował m.in. jako Don José w *Carmen* G. Bizeta w operach w Seattle i Annapolis Opera, Sternik w *Holendrze tułacz* R. Wagnera w operze w Cincinnati, Kaherdin w koncertowym wykonaniu opery *Le Vin Herbé* F. Martina w Wolf Trap Opera, Herold w *Don Carlosie* G. Verdiego w Waszyngtońskiej Operze Narodowej. Wykonuje także dzieła oratoryjne (*IX Symfonia* L. van Beethovena, *Miserere* A. Pärtä). Wziął udział w nagraniu płyty CD z operą *Duchy Wersalu* J. Corigliano z zespołem opery w Los Angeles oraz w nagraniu albumu *My Christmas* Plácida Dominga.

JAMES ROBINSON

REŻYSER

Reżyser amerykański. Od 2008 r jest dyrektorem artystycznym teatru operowego w St. Louis, gdzie na scenę wprowadził opery *Regina* M. Blitzsteina, *Champion* T. Blancharda (światowa premiera), *Shalimar the Clown* J. Perli, *Śmierć Klinghoffera* J. Adamsa i *The Grapes of Wrath* R.I. Gordona. *Porgy i Bess* to jego pierwsza współpraca z Met. W tym sezonie przygotowuje ponadto dwa światowe prawykonania dzieł współczesnych: *Awakenings* T. Pickera (prapremiera 7 czerwca br. w operze w St. Louis, opera na zamówienie tego teatru) oraz *M. Butterfly* H. Ruo (1 sierpnia w operze w Santa Fe). W latach 2000–2008 Robinson był dyrektorem artystycznym Opery

w Colorado. *Porgy'ego i Bess* wyreżyserował w Angielskiej Operze Narodowej i Holenderskiej Operze Narodowej. Współpracował m.in. z Kanadyjskim Zespołem Operowym, Szwedzką Operą Królewską, festiwałem operowym w Wexford (Irlandia), operami w Los Angeles, Waszyngtonie, Seattle, a także z Londyńską Orkiestrą Symfoniczną i Filharmonią w Los Angeles. Specjalizuje się w amerykańskich operach współczesnych (oprócz wymienionych także m.in. *Dolores Claiborne* Pickera, *Nixon w Chinach* J. Adamsa), ma w dorobku także wielką klasykę operową: *Così fan tutte* i *Urowadzenie z seraju* W.A. Mozarta, *Carmen* G. Bizeta, *Juliusz Cezar* G. F. Händla i in.

NAJPIĘKNIEJSZE DZIECKO MUZYCZNEJ AMERYKI

Niezmiernie rzadko kompozytor najbardziej chwytliwą melodię umieszcza od razu na początku swej opery. George Gershwin postąpił inaczej. W *Porgym i Bess* już w pierwszej scenie widz poddaje się urokowi kołysanki *Summertime*, która stała się nieśmiertelnym standardem.

„Chłopiec bez żadnych wątpliwości jest geniuszem” – napisał o dwunastoletnim George’u jego pierwszy nauczyciel muzyki, pianista i kompozytor Charles Hambitzer, który usiłował zainteresować go Bachem, Beethovenem czy Chopinem. Gershwin nie miał jednak na to czasu. Trzy lata później skomponował pierwszą piosenkę oraz podjął pracę jako tzw. *song-plugger*, pianista prezentujący nowe utwory ewentualnym nabywcom w centrum muzycznego biznesu, które w Nowym Jorku na przełomie XIX i XX wieku rozlokowało się na Tin Pan Alley. Nagrywał także rolki z muzyką dla automatycznych pianin, za każdą otrzymywał pięć dolarów. Tyle samo dostał w 1916 roku za pierwszą opublikowaną własną piosenkę.

Księgowy gra na pianinie

George Gershwin, a właściwie Jacob Gershowitz urodził się w 1898 roku na Brooklynie, tam,

gdzie zamieszkiwali biedni żydowscy emigranci, którzy postanowili szukać szczęścia w Ameryce. Jego ojciec, Moryc, zdecydował się na wyjazd także z powodu miłości do pięknej Róży Bruskin. Pobrali się w Ameryce, zmienili nazwisko na Gershwin, mieli czwórkę dzieci. Ojciec największe nadzieje pokładał w najstarszym synu Israelu, który potem stał się Irgą. To dla niego kupił pianino, dla Jacoba wybrał zawód księgowego i posłał do szkoły przygotowującej do tego zawodu. Ale to on zawłaszczył sobie domowy instrument i ojciec musiał pogodzić się ze zmianą planów obu synów. Ira zajął się bowiem pisaniem tekstów do muzyki brata.

Kariera Jacoba potoczyła się błyskawicznie. Za pierwszą wydaną piosenkę dostał pięć dolarów, za następną – siedem, a w 1924 roku wydawał piosenki już w milionowych nakładach. Musical *Lady be Good* przyniósł zaś wtedy wspaniałe hity: *Fascinating Rhythm*, *The Man I Love* czy *Oh Lady Be Good*. Sukces rodził pragnienie kolejnego sukcesu, więc w następnych latach George Gershwin pracował w morderczym wręcz tempie, krążąc między Broadwayem, gdzie wystawiał komedie muzyczne, a Hollywood. W czasach wielkiego kryzysu jego honorarium wynosiło nawet sto



Eric Owens jako Porgy i Angel Blue jako Bess. Fot. Ken Howard / Met Opera

tysięcy dolarów za muzykę do filmu, co wówczas było sumą wręcz astronomiczną.

Kiedy zaczynamy zagłębiać się w jego życiorys, pojawia się wszakże pytanie: co kierowało tym najsłynniejszym kompozytorem w dziejach muzyki rozrywkowej, że postanowił iść dalej, w stronę muzyki bardziej ambitnej? Chęć jeszcze większej sławy? Pragnienie sprawdzenia się w trudniejszych zadaniach? A może po prostu – niezwykła inwencja twórcza? To ostatnie pytanie jest chyba najtrafniej sformułowane, o czym świadczy historia powstania pierwszego dużego dzieła orkiestrowego Gershwina, *Błękitnej rapsodii*. Kiedy przyjął zamówienie na napisanie utworu koncertowego, szybko kompletnie o nim zapomniał, zajmwszy się pracą nad kolejną komedią muzyczną. Dopiero, gdy zobaczył w prasie anons zapowiadający rychłe wykonanie jego nowego utworu, w ciągu trzech tygodni skomponował jeden z najpopularniejszych utworów XX-wiecznej muzyki symfonicznej.

Zachęcony sukcesem *Błękitnej rapsodii* (sam był w niej wykonawcą solowej partii fortepianowej) postanowił iść dalej tą drogą. Świadom niedostatków własnego warsztatu kompozytorskiego pojechał do Paryża, by dokształcić się u Maurice'a Ravela. Ten jednak powiedział, że to raczej on powinien brać lekcje u Gershwina. Najcenniejszym owocem podróży stały się więc narodziny nowego poematu symfonicznego *Amerikanin w Paryżu*.

Wyprawa do południowej Karoliny

Źródła powstania opery *Porgy i Bess* są inne. W 1933 roku dwie komedie muzyczne Gershwina – *Pardon My English* oraz *Let'Em Eat Cake* – poniosły klęskę. Kompozytor postanowił definitywnie rozstać się z Broadwayem. Dużo w tym czasie sam występował m.in. jako solista we własnym *Koncertie fortepianowym in F*. Dojrzewała też idea stworzenia pierwszej prawdziwie amerykańskiej opery, o czym myślał od pewnego czasu. Miał już na nią pomysł, uznał, że doskonałym twórczym byłaby powieść *Porgy* DuBoes'a Heywarda o życiu murzyńskiej biedoty w Charlestonie w południowej Karolinie. To miasto, założone przez kolonizatorów angielskich w XVII stuleciu, dwa wieki później straciło dawną świetność, a w dzielnicy Catfish Row w ogóle już nie widywało się białych. Tam właśnie wśród biednej murzyńskiej społeczności Heyward umieścił tytułowego bohatera powieści. *Porgy* miał zresztą swój pierwowzór. Pisarz, idąc do pracy, spotykał ciągle murzyńskiego żebraka, kalekę poruszającego się na wózku zaprzężonym w kozę.

Gershwin przeczytał powieść w 1926 roku, premiera *Porgy'ego i Bess* odbyła się dziewięć lat później. Opera rodziła się więc z problemami. W tym czasie Heyward z pomocą żony przerobił książkę na sztukę teatralną, potem zwrócił się do niego słynny aktor Al Jolson, unieśmiertelniony występem w pierwszym filmie dźwiękowym *Śpiewak jazzbandu*, który chciał zaadaptować *Porgy'ego* na musical. Pisarz lojalnie uprzedził

o tym Gershwin, który zawałony zamówieniami ciągle nie miał czasu, by zająć się komponowaniem opery. Był nawet gotów ustąpić Al Jolsonowi i swój projekt odłożyć o kilka lat, ale Heyward postanowił poczekać na Gershwin, mimo że w czasach kryzysu ekonomicznego miał spore kłopoty finansowe.

Dopiero niepowodzenia na Broadwayu skłoniły Gershwina do poważnego zajęcia się tym projektem. Pod koniec 1933 roku przyjechał do Heywarda, a latem roku następnego wynajął dom na małej wysepce, dziesięć mil od Charlestonu, by poczuć koloryt miejsca i posłuchać muzyki granej i śpiewanej przez tamtejszą ludność murzyńską. Od początku było jasne dla kompozytora, że obsada opery musi być całkowicie murzyńska, tylko wtedy całość zyska prawdziwą interpretację. Pierwszym skomponowanym numerem wokalnym była kołysanka *Summertime*, w pewnym etapie pracy dołączył też Ira Gershwin i to on jest autorem większości tekstów do songów i arii. Ostateczny tytuł opery *Porgy i Bess* zaproponował Heyward, Gershwinowi bardzo się spodobał: nasuwał skojarzenia z *Tristanem i Izoldą* czy *Peleasem i Melizandą*.

Premiera pierwszej wersji *Porgy'ego i Bess* odbyła się 30 września 1935 roku w Colonial Theatre w Bostonie. W pierwotnym kształcie opera ciągnęła się cztery godziny, więc niezbędne były skróty, dokonywano ich do ostatniej próby. Owacje po premierze trwały ponad kwadrans, można więc było ruszyć na podbój Nowego Jorku. Tu operę pokazano

niespełna dwa tygodnie później w Alvin Theatre, z czego kompozytor nie był zadowolony, bo to był typowy broadwayowski przybytek komedii muzycznych. Mimo to tę właśnie datę – 1 października 1935 roku – podaje się najczęściej jako datę prapremiery. W Nowym Jorku *Porgy i Bess* zaliczyli sto dwadzieścia cztery spektakle. George Gershwin powiedział, że skoro w Metropolitan najbardziej znane opery są wystawiane mniej więcej sześć razy w sezonie, jego miałyby tam więc zapewnić żywot na dwadzieścia lat. Były to słowa zaprawione wszakże goryczą, gdyż na Broadwayu taka liczba przedstawień nie oznacza sukcesu, a przedsięwzięcie zakończyło się finansowym fiaskiem. Na dodatek krytyki i recenzje nie były przychylnie. Zarzucano kompozytorowi niejednolitość stylu, zagubienie się między operą, operetką i komedią muzyczną.

George Gershwin poczuł się zmuszony do wyjaśnień. „Zdecydowałem się nie korzystać z oryginalnych tematów ludowych, ponieważ chciałem, aby całość utworu była jednolita, skomponowana przez jedną osobę – napisał w »New York Timesie«. – Dlatego też napisałem sam i *spirituals*, i pieśni o charakterze ludowym, niemniej są one – w jakimś stopniu – oparte na folklorze i – będąc utrzymaną w operowej formie – *Porgy i Bess* jest operą ludową. Ponieważ jednak *Porgy i Bess* opisuje życie Murzynów amerykańskich, wnosi do formy operowej treści i elementy, które nigdy dotychczas nie pojawiały się w utworach tego typu. Swój styl musiałem często naginać do oddania dramatu, humoru,

przesądów, zapachu religijnego, tańców i nastrojów właściwych tej rasie. Jeśli, dążąc do tego, stworzyłem nową formę, która łączy operę z teatrem – to forma ta jest naturalnym wytworem materiału, jaki opracowywałem”.

Długa podróż Everyman Opera

Nie doczekał jednak pełnego sukcesu swej opery. Niespełna dwa lata po premierze zdiagnozowano u Gershwina raka mózgu. Lekarze zdecydowali się na operację, której nie przeżył. Zmarł 11 lipca 1937 roku. Po raz kolejny *Porgy i Bess* wystawiono w 1938 roku w Los Angeles, ale dopiero kolejna nowojorska inscenizacja z 1941 roku sprawiła, że doceniono w pełni jej walory muzyczne. Warto dodać, że dokonano wówczas jeszcze kilku skrótów. A światową karierę *Porgy i Bess* rozpoczęli z chwilą powołania w 1952 roku zespołu Everyman Opera. Przedstawił on dzieło Gershwina w dwudziestu miastach Stanów Zjednoczonych (w samym Nowym Jorku Everyman Opera występowała prawie rok). Następnie ruszono w gigantyczne tournée do dwudziestu dziewięciu krajów obu Ameryk i Europy. Na przełomie stycznia i lutego 1956 roku trupa ta odwiedziła Polskę, występując siedmiokrotnie w Warszawie i cztery razy w Katowicach. Bilety sprzedawały jedynie kasy państwowego biura podróży Orbis, podobno w kolejkach stano po dwadzieścia godzin.

Mimo ogromnego zainteresowania utworem czy ogromnej popularności kilku numerów wokalnych (obok *Summertime* to choćby *I Got Plenty*

o' Nuttin') *Porgy i Bess* pozostaje operą, o której sporo się wie, ale której się nie ogląda, bo rzadko bywa wystawiana. Przede wszystkim dlatego, że wymaga licznej obsady afroamerykańskiej. Tylko tacy artyści potrafią wczuć się w puls muzyki Gershwina. A z kolei Afroamerykanie miewają często do tego utworu stosunek niechętny. Uważają, że podobnie jak ogromnie popularna niegdyś XIX-wieczna powieść *Chata wuja Toma* utrwała ona fałszywy obraz społeczności murzyńskiej zamkniętej we własnym getcie i pozbawionej aspiracji życiowych. Ponadto prestiżowe amerykańskie sceny operowe długo wzbraniały się przed wystawieniem dzieła Gershwina. Nowojorska Metropolitan miała taki zamiar w 1976 roku, ale ostatecznie zrezygnowała, zdecydowano się na to kilkanaście lat później. A pierwsze płytowe nagranie całej opery pojawiło się dopiero w 1975 roku.

Aktualnej premierze *Porgy i Bess* w Metropolitan towarzyszyło ogromne zainteresowanie. Bilety rozeszły się błyskawicznie w przedsprzedaży, zdecydowano się więc dodać dodatkowe trzy przedstawienia w lutym. Inscenizacja jest koprodukcją z English National Opera, gdzie miała premierę w 2018 roku, zyskując znakomite recenzje, podobnie zresztą jak teraz w Stanach Zjednoczonych. Reżyserował James Robinson, dyrektor artystyczny Opery w St. Louis, kierownictwo muzyczne objął David Robertson, także związany z tym miastem, gdzie w latach 2005-2018 kierował tamtejszą orkiestrą symfoniczną. W obsadzie nie brakuje najwybitniejszych

obecnie operowych śpiewaków afroamerykańskich na czele z piękną Angel Blue (Bess) nazywaną „nową Leontyną Price”, znakomitym barytonem Erikiem Owenem (Porgy) oraz dawną gwiazdą Denyce Graves, którą kilkanaście lat temu podziwialiśmy i w Polsce jako Carmen, a obecnie wcielającą się w rolę dostojnej Marii.

Po nowojorskiej premierze krytycy amerykańscy pisali zgodnie o triumfalnym powrocie George’a Gershwina. I nikomu nie przeszkadzało tak jak kiedyś, że *Porgy i Bess* jest mieszanką songów, miłosnych duetów rodem z włoskiej opery, spirituals i jazzu. Taka jest bowiem muzyczna Ameryka i jej najpiękniejsze dziecko – opera George’a Gershwina.

Jacek Marczyński

Krytyk i publicysta muzyczny, operowy i baletowy, stały recenzent dziennika „Rzeczpospolita”, publikuje w „Ruchu Muzycznym” i „Teatrze”, felietonista Onetu, współpracuje z TVP Kultura. Wykładał na Wydziale Dziennikarstwa Uniwersytetu Warszawskiego, w latach dziewięćdziesiątych prowadził kwartalnik „Scena operowa”. Zajmował się działalnością fonograficzną, pracował przy organizacji Międzynarodowego Konkursu Wokalnego im. Stanisława Moniuszki. Autor wielu książek, m.in. „Przewodnika operowego” (2011), „Dziesięciu tańczących facetów” (2014), „Dziesięciu tańczących kobiet” (2016), „Prywatnego alfabetu śpiewaków” (2017), „Twarzy Wotana” (2019).





Scena zbiorowa z *Porgy'ego i Bess*. Fot. Ken Howard / Met Opera

STRESZCZENIE LIBRETTA

AKT I

Catfish Row, przedmieścia Charlestonu w Południowej Karolinie, lata dwudzieste XX wieku. Mieszkańcy Catfish Row odpoczywają po dniu ciężkiej pracy. Klara śpiewa dziecku kołysankę.

Handlarz narkotyków Sportin' Life, Jake – mąż Klary oraz kilku innych mężczyzn grają w kości. Religijna Serena obserwuje ich z dezaprobatą. Jake śpiewa dziecku ułożoną przez siebie kołysankę.

Pojawia się kaleki żebrak Porgy i zamierza przyłączyć się do gry, kiedy nadchodzi Crown i jego dziewczyna Bess. Pyskaty Crown dołącza do gry. Jest pijany i pod wpływem narkotyków. Przegrywa, wszczyzna bójkę i zabija Robbinsa leżącym na ziemi hakiem do bawełny. Uciekając przed policją, na odchodnym obiecuje Bess, że po nią wróci. Zebrani izolują się od Bess, czekając na przyjazd policji. Sportin' Life proponuje dziewczynie, żeby pojechała z nim do Nowego Jorku, ale ona odmawia. Tylko Porgy okazuje jej współczucie. Oferuje jej schronienie i swoją opiekę, które Bess przyjmuje.

Następnego dnia w pokoju Sereny, wdowy po Robbinsie, gromadzą się żałobnicy. Zbierają pieniądze na pokrycie kosztów uroczystości pogrzebowych. Dołączają do nich Porgy i Bess. Dziewczyna chce dołożyć się do składki, czemu Serena początkowo się sprzeciwia, sądząc, że są to pieniądze Crowna. W końcu jednak akceptuje darowiznę, gdy okazuje się, że pochodzi ona od Porgy'ego.

Przybywają oficerowie policji i oskarżają o morderstwo Petera, który zgodnie z prawdą stara się przekonać policjantów, że za zbrodnię odpowiedzialny jest Crown.

Mimo to zostaje natychmiast zabrany jako kluczowy świadek.

Serena przekonuje grabarza, by pochował Robbinsa za kwotę mniejszą niż zwyczajowa. Bess intonuje pieśń, do której dołączają się żałobnicy, żegnając nią zmarłego.

Miesiąc później Jake i inni rybacy naprawiają sieci. Porgy porównuje swoje i ich życie. Wchodzi Sportin' Life, ale zanim znajdzie okazję, by wcisnąć komuś swój towar, przepędza go Maria – matrona społeczności Catfish Row. „Adwokat” Frazier chce sprzedać Bess rozwód z Crownem, nie zważając na fakt, że tych dwoje nigdy nie zawarło związku małżeńskiego.

Wszyscy wybierają się na parafialny piknik na wyspie Kittiwah. Sportin' Life ponownie proponuje Bess, by pojechała z nim do Nowego Jorku i oferuje jej więcej narkotyków, ale dziewczyna wciąż odmawia. Porgy grozi mu i go przepędza. On i Bess cieszą się swoim szczęściem. Porgy nalega, by Bess wybrała się na piknik bez niego. Początkowo dziewczyna odmawia, nie chcąc zostawiać go samego, ale w końcu poddaje się jego namowom i dołącza do wyruszających na zabawę.

Wieczorem podczas pikniku Sportin' Life zapoznaje niektórych biesiadników ze swoją filozofią religii, pełnej cynizmu. Wtrąca się Serena i przywołuje ich do porządku, uświadamiając im, że dają się nabrać na jego bzdurne opowieści. Gwizd parowca oznajmia, że nadszedł czas powrotu do domu i wszyscy zaczynają pakować swoje rzeczy. Bess także krząta się pospiesznie. W pewnej chwili słyszy wołanie Crowna, który po morderstwie Robbinsa ukrywa się

na wyspie. Mężczyzna chce, by dziewczyna do niego powróciła, ale ona wyjaśnia, że teraz wie o nowym życiu z Porgym. Crown siłą zmusza ją do pozostania z nim na wyspie.

AKT II

Tydzień później w Catfish Row rybacy szykują się do wypłynięcia w morze, ignorując ostrzeżenia o nadchodzącym sztormie. Bess leży w pokoju Porgy'ego i majaczy w gorączce. Jest chora, odkąd wróciła z wyspy Kittiwah. Peter, zwolniony tego ranka z aresztu, radzi Porgy'emu, by zabrał ją do szpitala, podczas gdy Serena woli raczej modlić się o jej uzdrowienie. Modlitwy zostają wysłuchane: Bess uwolniona od gorączki wychodzi na dziedziniec. Zapewnia Porgy'ego, że chciałaby z nim zostać, ale wie, że kiedy pojawi się Crown, będzie zmuszona do niego wrócić. Zdaniem Porgy'ego wcale tak nie musi być. Oboje uradowani cieszą się swoją miłością przed zebranymi. Zrywa się wiatr i odzywają się dzwony ostrzegające przed nadchodzącym huraganem.

Następnego dnia o świcie wszyscy mieszkańcy zbierają się w pokoju Sereny, by modlić się o ocalenie rybaków ze sztormu. Nagle rozlega się pukanie do drzwi, zjawia się Crown, poszukujący schronienia i rozglądający się za Bess. Dziewczyna nie chce z nim iść i podkreśla, że należy wyłącznie do Porgy'ego. Crown szydzi z kaleki i przestraszonych mieszkańców, a ich modlitwę o ocalenie rybaków karykaturuje wulgarną śpiewką. W szczycie sztormu Klara, widząc, że łódź Jake'a się przewróciła, wyrusza, by ocalić męża. Bess wzywa, by któryś z mężczyzn do niej dołączył. Jedyнным, który odpowiada na to wezwanie, jest Crown.

Następnej nocy, po uchnięciu sztormu, kobiety optakują tych, którzy zginęli na morzu, wśród nich Jake'a, Klarę i, jak się przypuszcza, Crowna. Przychodzi Sportin' Life, wyśmiewa ich lament i oznajmia, że Crown jest żywy. Bess, stojąc przy oknie, kołysze dziecko Klary do snu. Gdy zapada zmrok, Crown wkrada się do środka i podchodzi do drzwi Porgy'ego. Mężczyzna jest jednak gotów na jego przybycie: pierwszy zadaje cios i zabija go.

Następnego popołudnia do Catfish Row przybywa detektyw w towarzystwie kononera. Prowadzą śledztwo w sprawie morderstwa Crowna, ale wypytanie Sereny i dwóch innych kobiet nie przynosi rezultatów. Nakazują więc Porgy'emu, aby poszedł z nimi w celu identyfikacji ciała Crowna. Przerazony, że będzie musiał spojrzeć zmarłemu w twarz, Porgy odmawia i musi zostać zabrany siłą.

Korzystając z nieobecności Porgy'ego, Sportin' Life próbuje przekonać Bess, że jej ukochany na pewno zostanie wtrącony do więzienia, i stara się zwabić ją do siebie wizją nowego życia. Gdy Bess go odpycha, diler zmusza ją do przyjęcia narkotyków, a odchodząc zostawia więcej „proszku szczęścia” przed jej drzwiami.

Tydzień później o poranku mieszkańcy Catfish Row witając się, życzą sobie dobrego dnia. Porgy powraca z więzienia w wyśmienitym nastroju. Rozdaje prezenty, które kupił za pieniądze zdobyte w więzieniu podczas gry w kości. Dziwi się zakłopotaniu przyjaciół, gdy woła Bess. W końcu Serena i Maria wyjawiają mu, że dziewczyna pojechała do Nowego Jorku ze Sportin' Life'em. Słyszając to, Porgy decyduje, że podąży w jej ślady; nie wyobraża sobie życia bez swojej ukochanej.

KOLOR SKÓRY MUZYKI

Pisanie o *Porgym i Bess* George'a Gershwina chciałoby się zacząć od stwierdzenia, że osiemdziesiąt pięć lat po amerykańskiej premierze opery otaczające ją kontrowersje wygasają. Nie wiadomo jednak, czy nie byłoby to stwierdzenie przedwczesne. Powiedzmy więc raczej, że zmienia się charakter tych kontrowersji, a czasem ulegają one wręcz odwróceniu. Pierwsze europejskie przedstawienie tej opery zostało zdjęte z afisza w Kopenhadze przez nazistów, okupujących wówczas Danię, gdyż widzieli oni w dziele Gershwina wstrząsający przykład muzyki zdegenerowanej rasowo, ponieważ zakorzenionej w muzyce czarnoskórej ludności Ameryki. Dziesięciolecia później trudno czasem znaleźć afroamerykańskich śpiewaków, którzy zgodziliby się wziąć udział w inscenizacji *Porgy'ego i Bess*, gdyż wielu z nich postrzega to dzieło jako jawnie rasistowskie. Nietatwo jest zorientować się w tych kontrowersjach, czasem wręcz nie wiadomo, kto i co powiedział na temat opery Gershwina. Dziennikarze cytowali na przykład bardzo surowe wypowiedzi Duke'a Ellingtona, ale Ellington twierdził potem, że zostały one sfabrykowane i nigdy nic podobnego nie powiedział. I tak dalej, i tym podobne. Niejasności te same dla siebie są znaczące, gdyż kwestia jest delikatna, mało kto mówi otwarcie, a i przez dziesięciolecia zmieniająca się sytuacja historyczna i polityczna modyfikowała sposoby odczytywania *Porgy'ego i Bess* i muzyki Gershwina w ogóle.

Zacznijmy więc od wcale nieoczywistego stwierdzenia, że muzyka posiada kolor skóry, a w społecznych realiach Stanów Zjednoczonych może to być jedna z jej najważniejszych cech. Spór o Gershwina jest w dużej mierze sporem o wartość nieeuropejskich i „niebiałych” tradycji muzycznych. Spór ten skupił się na kwestii relacji sztuki muzycznej o europejskim rodowodzie i muzyki afroamerykańskiej. Nie ma w tym nic dziwnego, gdyż to muzyka afroamerykańska w swojej postaci ludowej jako *spirituals*, pieśni pracy i blues, w postaci artystycznej jako jazz i wreszcie jako źródło przytłaczającej większości współczesnej muzyki popularnej postawiła tradycji europejskiej największe wyzwanie. Jednocześnie muzyka ta wyszła z kręgów społecznych sytuujących się na samym dole hierarchicznej drabiny społecznej Stanów Zjednoczonych, spośród potomków niedawnych niewolników, którzy dopiero dwie dekady po śmierci Gershwina i za życia naszego starszego pokolenia zaczęli uzyskiwać w swoim kraju prawa obywatelskie. Nie wińmy jednak wyłącznie Amerykanów, bo i Europa zaczęła się wstydzić rasizmu dopiero po drugiej wojnie światowej, chociaż gdy naziści proponowali zapożyczoną z węgierskiej psychiatrii koncepcję „sztuki zdegenerowanej” i jej rasistowską interpretację, było już jasne, że rasizm jest poglądem absurdalnym. W III Rzeszy jednak antropologów uważano za wrogów narodu i nie przejmowano się



Latonia Moore jako Serena. Fot. Ken Howard / Met Opera

wynikami badań naukowych przeciwnych opinii reżimu.

Pierwszą epokę kontrowersji wyznacza więc pytanie, które mimo tego, że budzi w nas słuszny wstyd, należy sformułować wprost tak, jak je wówczas formułowano: czy biały kompozytor może bez poniżenia własnej rasy i godności muzyki artystycznej sięgać po muzykę Afroamerykanów? Gershwin był przekonany, że w *Porgym i Bess* tworzy prawdziwą *folk opera*, sięgając do najlepszych wzorców europejskiego romantyzmu i wczesnego modernizmu. Miał rację – tyle tylko, że chłopci, do których muzyki sięgali Chopin czy Janaček, byli przynajmniej biali... Było się o co spierać, ponieważ przy okazji opery Gershwina w amerykańskim życiu muzycznym dokonały się dwa rasowe przełomy: po raz pierwszy na deskach teatrów operowych wystąpili czarnoskórzy śpiewacy (kwestia ta pozostanie kontrowersyjna w Stanach Zjednoczonych aż do lat siedemdziesiątych XX wieku włącznie) i również po raz pierwszy zrezygnowano z rasowej segregacji widowni – co prawda na zasadzie wyjątku od reguły, bo politykę oddzielania od siebie czarnej i białej publiczności muzycznej zniszczy dopiero rewolucja rockowa na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Odpowiedzi na przytoczone przed chwilą pytania, jakie ukształtowały się w amerykańskich polemikach prasowych, wywołują dziś zadziwienie. Po pierwsze więc, biały kompozytor zasadniczo nie powinien sięgać do muzyki afroamerykańskiej – „jazzu”, jak się wówczas mówiło, określając w ten sposób każdą wielkomięską muzykę o afroamerykańskim

rodowodzie – ale dla Gershwina należy uczynić wyjątek, podobnie jak dla Aarona Coplanda, bo to i tak Żydzi, w dodatku rosyjskiego pochodzenia... Po drugie natomiast, artystyczne aspiracje „jazzu” są do przyjęcia, jeśli stanowią „próby w sztuce” jazzowego muzyka, ale nie są akceptowalne, jeśli „zniża” się do nich wykształcony kompozytor. Dlatego można przyjąć utwory Gershwina sprzed jego wyjazdu do Europy jako przykłady artystycznych aspiracji „jazzowego” twórcy. *Porgy i Bess* to jednak inna sprawa. To już nie musical czy rapsodia, ale pełnowymiarowa opera napisana przez kompozytora, który w międzyczasie zyskał nobilitującą pieczęć „starej Europy” i który powinien teraz „wiedzieć lepiej”. Dodajmy, że Europejczycy mieli często inny stosunek do tych kwestii i przywołajmy jako świadectwo przyjaźń Gershwina z Arnoldem Schönbergiem i sławną reakcję Maurice’a Ravela na propozycję, aby stał się nauczycielem amerykańskiego kompozytora: „Nie będę zamieniał pierwszorzędного Gershwina w drugorzędного Ravela”. Nie wiadomo jednak, czy ci dwaj kompozytorzy się „liczą”, bo Schönberg też był Żydem, a Ravel sam napisał bluesa.

W połowie lat trzydziestych zatem i przez całą następną dekadę opera Gershwina mogła, a nawet musiała być dziełem emancypacyjnym, służącym społecznej przemianie i nie bez racji skupiała na sobie wrogość takich reprezentantów białej wyższości jak naziści i amerykańscy – sami Amerykanie tak ich nazywają – „bigoci”. Co zmieniło się w ciągu dwóch czy trzech dekad, że oskarżenia względem *Porgy’ego i Bess* tak

radykalnie odwrócić kierunek? Dlaczego zarówno muzyka, jak i libretto opery zaczęły drażnić Afroamerykanów tak bardzo, że odmawiali regularnie nawet udziału w wykonaniach?

Akcja opery Gershwina rozgrywa się w społeczności afroamerykańskiej początku lat trzydziestych na południu Stanów Zjednoczonych, wśród robotników i rybaków. Jest to życie z jednej strony patriarchalne i konserwatywne, z drugiej zaś przeniknięte charakterystyczną wielkomięską mieszanką przemocy, alkoholu, narkotyków itp. Nawet jeśli Gershwinowski obraz tego społeczeństwa jest z jednej strony etnograficznie bezstronny i nie zawiera żadnych moralizatorskich oskarżeń, a z drugiej – stanowi ramę opowieści o ogólnoludzkich doświadczeniach, to fakty te nie czynią jeszcze owego obrazu akceptowalnym dla samych Afroamerykanów. Afroamerykańscy śpiewacy, wykształceni na europejski, klasyczny sposób, powiązani z zamożną klasą średnią, a więc ci właśnie, którzy najostrzej wypowiadali się na temat *Porgy'ego i Bess*, widzieli i widzą często do dziś dzisiaj w Gershwinowskiej opowieści w najlepszym razie dokument obcego im, dawnego stanu, o którym niechętnie myślą, a w najgorszym – złośliwy rasistowski stereotyp. Jest to konflikt rozgrywający się wewnątrz samej społeczności afroamerykańskiej, boleśnie żywy w dzisiejszych Stanach Zjednoczonych i przeciwstawiający sobie awansującą i zamożną czarnoskórą klasę średnią, identyfikującą się z ideałami i kulturą dominującej części społeczeństwa i tych Afroamerykanów, których warunki społeczne uczyniły ludźmi

wciąż przynależącymi do świata Gershwinowskiego. Podziały ekonomiczne nakładają się w tym przypadku na podziały rasowe i zaczynają nad nimi przeważać: z punktu widzenia czarnoskórego artysty, naukowca czy biznesmena wizja zawarta w *Porgym i Bess* musi się rzeczywiście jawić jako trudny do zniesienia stereotyp.

Dołóżmy do tego jeszcze podziały geograficzne. Język libretta Gershwinowskiej opery stanowi stylizację sławnego *Southern Black*, niezwyklej i oryginalnej formy angielszczyzny, którą posługiwali się ubodzy Afroamerykanie ze stanów południowych i która dzięki bluesowi jest często znana jako tzw. *Bluesy English* (językoznawcy klasyfikują ową formę językową jako przynależną do grupy dialektów i socjolektów określanych mianem AVA – *African American Vernacular*). Nawet jeśli język libretta jest stylizacją, a nie dosłownym powtórzeniem *Southern Black* – byli inscenizatorzy, którzy próbowali wrócić do etnograficznego odtworzenia owego języka – to ów język rybaków i pomocników rolnych z Karoliny Południowej jest przecież językiem obcym dla europejsko wykształconego Afroamerykanina z Bostonu czy Seattle. Czasem oznacza to po prostu konieczność przewyżczenia obcości i wykonawczych trudności na granicy uczenia się nowego języka specjalnie dla celów spektaklu, nieraz jednak budzi gniew, związany z wizją Afroamerykanów „nieumiejących mówić normalnym, poprawnym angielskim”.

We wszystkich tych kłopotach ujawnia się tożsamościowy problem



Od lewej: Alfred Walker jako Crown, Eric Owens jako Porgy, Errin Duane Brooks jako Mingo, Angel Blue jako Bess.
Fot. Paola Kudacki / Met Opera

dzisiejszej kultury afroamerykańskiej, wyrażający się w pytaniu o stosunek do własnego dziedzictwa, a rozciągający się od obrony jego autentycznej wartości po jego całkowite odrzucenie jako elementu wstydliwego i przeszkadzającego w społecznym awansie. Ten sam dylemat odciska się na kwestii muzycznej strony *Porgy'ego i Bess*. Jeszcze przed drugą wojną światową czarnoskórzy pisarze związani z ruchem znanym jako *Harlem Renaissance* uważali, że blues i jazz stanowią takie dziedzictwo, którego należy się wyzbyć jako czegoś mało wartościowego i przeszkadzającego w rasowej emancypacji. W końcu afroamerykańscy śpiewacy, nie chcący śpiewać Gershwina, to śpiewacy operowi, przynależący do świata europejskiej muzyki artystycznej, dla których skojarzenie afroamerykańskości z bluesem i *spirituals* to jeszcze jeden rasowy stereotyp. Śpiewacy ci niekoniecznie są też tzw. muzyką afroamerykańską w ogóle zainteresowani.

Można też mówić krytycznie o muzyce Gershwina z dokładnie odwrotnego punktu widzenia: że jest ona ledwie folkloryzmem, przykrojoną do mieszczańskiego gustu stylizacją, która rozmija się z naczelnymi wartościami muzyki, będącej jej inspiracją. Gershwin wymaga na przykład klasycznej europejskiej

techniki śpiewu i niewiele u niego zostaje z niezwykłego bogactwa afroamerykańskich technik wokalnych. Jego instrumentacja pozostaje w swej istocie europejska, a jedynie zabarwiona folklorystycznie. Rytmika *Porgy'ego i Bess* sięga oczywiście do wielkomijskiej muzyki tanecznej o afroamerykańskim rodowodzie, owego „jazzu” lat dwudziestych i trzydziestych, ale przecież tradycja afroamerykańska jest pod tym akurat względem wyjątkowo zróżnicowana i bogata. Nie wolno jednak przesadzić z tego rodzaju zarzutami. Z tego, co specyficzne dla muzyki afroamerykańskiej, np. w zakresie artykulacji i gry instrumentalnej, zostało u Gershwina wystarczająco wiele, by uczynić jego utwory – wedle wyrażenia ich doświadczonego wykonawcy – „piekłem klasycznie wykształconego klarncisty”. Jest to też muzyka na tyle bliska duchowi tradycji afroamerykańskiej, by mogła jej zostać z łatwością ponownie przywrócona: wystarczy posłuchać, jak wykonują *Porgy'ego i Bess* Miles Davies i Gil Evans, albo jak najślynniejszą „arię” z tej opery, *Summertime*, śpiewa Janis Joplin. Być może kontrowersje wokół opery Gershwina znajdują swe jedyne sensowne rozwiązanie właśnie tutaj, w żywej tkance muzyki, skoro nie mogą zostać rozwiązane w otaczającym tę muzykę społeczeństwie.

Krzysztof Moraczewski

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

PLAN TRANSMISJI

w sezonie 2019/2020

9 LISTOPADA 2019 / G. 18.55

GIACOMO PUCCINI

„MADAME BUTTERFLY”

NOWA OBSADA

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

30 LISTOPADA 2019 / G. 18.55

JULES MASSENET

„MANON”

RETRANSMISJA / NOWA OBSADA

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

4 STYCZNIA 2020 / G. 18.55

GIACOMO PUCCINI

„TURANDOT”

RETRANSMISJA / NOWA OBSADA

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

11 STYCZNIA 2020 / G. 18.55

ALBAN BERG

„WOZZECK”

PREMIERA SEZONU

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

1 LUTEGO 2020 / G. 18.55

GEORGE GERSHWIN

„PORGY I BESS”

PREMIERA SEZONU

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

29 LUTEGO 2020 / G. 18.55

GEORG FRIEDRICH HÄNDEL

„AGRYPINA”

PREMIERA SEZONU

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

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

PREMIERA SEZONU

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

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

RETRANSMISJA / PRAPREMIERA MET

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

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

RETRANSMISJA / NOWA OBSADA

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

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

NOWA OBSADA

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

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

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



Filharmonia Łódzka

im. Artura
Rubinsteina
Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

ADRES

Filharmonia Łódzka im. Artura Rubinsteina
ul. Narutowicza 20/22
90-135 Łódź
www.filharmonia.lodz.pl

INFORMACJE, REZERWACJA I SPRZEDAŻ BILETÓW

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



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

MECENAS SEZONU 2019/2020



Bank Polski



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

PATRONI MEDIALNI



MUZKA FILM SZTUKA
Presto

PARTNER TECHNOLOGICZNY



Uczestnictwo w wydarzeniach organizowanych przez Filharmonię Łódzką oznacza akceptację regulaminu widowni, który jest dostępny w kasie biletowej FŁ oraz na stronie www.filharmonia.lodz.pl.

WYDAWCA

Filharmonia Łódzka
im. Artura Rubinsteina

OPRACOWANIE PROGRAMU

Magdalena Sasin

PROJEKT GRAFICZNY

Mamastudio

ZDJĘCIA

Paola Kudacki, Ken Howard / Metropolitan Opera

KOREKTA

Ewa Juszyńska-Poradecka

SKŁAD, ŁAMANIE, PRZYGOTOWANIE DO DRUKU

Media Press P. Augustyniak i wspólnicy S.J.
Beata Gawłowska / www.media-press.com.pl

NAŚWIETLENIA, DRUK

Zakład Poligraficzny Sindruk

ODDANO DO DRUKU

21 stycznia 2020 r.



Filharmonia

Łódzka

im. Artura

Rubinsteina

Institucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego