



Filharmonia
Łódzka

im. Artura
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

TURANDOT

GIACOMO PUCCINI



The Metropolitan Opera

HD LIVE



**Filharmonia
Łódzka**

im. Artura
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

dyrektor naczelny
Tomasz Bęben

dyrektor artystyczny
Paweł Przytocki

chórmistrz, szef chóru
Dawid Ber

The Met
ropolitan
Opera **HD**
LIVE

dyrektor generalny
Peter Gelb

honorowy dyrektor muzyczny
James Levine

dyrektor muzyczny
Yannick Nézet-Séguin

główny dyrygent
Fabio Luisi

Cykl *The Met: Live in HD* jest realizowany dzięki
szczodremu finansowemu wsparciu jego fundatora, czyli

**The Neubauer Family
Foundation**

Cyfrowe wsparcie cyklu
The Met: Live in HD zapewnia

**Bloomberg
Philanthropies**

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



ROLEX

Transmisje w technologii HD
są wspierane przez

Toll Brothers
AMERICA'S LUXURY HOME BUILDER



Christine Goerke w roli tytułowej w *Turandot*. Fot. Marty Sohl / Met Opera

Prapremiera w Teatro alla Scala w Mediolanie – 26 kwietnia 1926 roku

Premiera niniejszej inscenizacji w The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 12 marca 1987 roku

Transmisja z The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 4 stycznia 2020 roku

Przedstawienie trwa ok. trzech godzin i dziesięciu minut z dwiema przerwami

Przedstawienie w języku włoskim z napisami w języku polskim

TURANDOT

OPERA W TRZECH AKTACH

LIBRETTO: GIUSEPPE ADAMI & RENATO SIMONI

WG CARLA GOZZIEGO

OSOBY

Księżniczka Turandot _____ sopran

Liù _____ sopran

Kalaf _____ tenor

Timur _____ bas

REALIZATORZY

reżyseria i scenografia _____ Franco Zeffirelli

kostiumy _____ Anna Anni i Dada Saligeri

światło _____ Gil Wechsler

choreografia _____ Chiang Ching

OBSADA

Księżniczka Turandot _____ Christine Goerke

Liù _____ Eleonora Buratto

Kalaf _____ Yusif Eyvazov

Timur _____ James Morris

solisci, chór, chór dziecięcy, balet, orkiestra i statyści

The Metropolitan Opera

dyrygent _____ Yannick Nézet-Séguin

Inscenizacja jest darem żony Donalda D. Harringtona.

Wznowienie jest darem firmy Viking Cruises.

YANNICK NÉZET-SÉGUIN

DYRYGENT

Kanadyjski dyrygent i pianista. Od września 2018 r. jest dyrektorem muzycznym Metropolitan Opera. Tę funkcję pełni także w Orchestre Métropolitain w Montrealu oraz Orkiestrze w Filadelfii. Jest członkiem honorowym Europejskiej Orkiestry Kameralnej. Wcześniej był głównym dyrygentem Orkiestry Filharmonicznej w Rotterdamie (2008–2018) oraz głównym dyrygentem gościnnym Londyńskiej Orkiestry Symfonicznej (2008–2014). Blisko współpracuje z Filharmonikami Berlińskimi, Filharmonikami Wiedeńskimi oraz Orkiestrą Symfoniczną Radia Bawarskiego. Bierze udział w festiwalach BBC Proms, Mostly Mozart w Nowym Jorku oraz festiwalach w Edynburgu, Lucernie, Salzburgu

czy Grafeneggu (Wiedeń). Z orkiestrą w Filadelfii regularnie występuje w Carnegie Hall. Prowadzi kursy mistrzowskie w Instytucie Curtisa w Filadelfii oraz w Juilliard School w Nowym Jorku. W repertuarze ma zarówno utwory symfoniczne, jak i opery. Jego debiut w Met odbył się w sezonie 2009/2010 z nową inscenizacją *Carmen* G. Bizeta. Od tego czasu występuje na tej scenie w każdym sezonie. Dyrygował m.in. w Teatro alla Scala w Mediolanie, Royal Opera House w Londynie i Wiedeńskiej Operze Państwowej. Prowadził cykl wykonań siedmiu dojrzałych oper Mozarta, połączony z nagraniami dla Deutsche Grammophon.

CHRISTINE GOERKE

TURANDOT (SOPRAN)

Amerykanka, sopran dramatyczny. Karierę rozpoczęła, śpiewając drobne partie operowe w ramach programu The Metropolitan Opera dla młodych artystów. Obecnie występuje na najlepszych scenach, takich jak Opera Liryczna w Chicago, opery w San Francisco, Santa Fe, Waszyngtonie, Deutsche Oper w Berlinie, mediolańska La Scala i in. Wykonuje znaczną część repertuaru sopranowego, począwszy od dzieł W.A. Mozarta i J.F. Haendla. Ceniona jest zwłaszcza za partie Straussowskie (*Ariadna na Naxos*) i Wagnerowskie (*Brunhilda w Pierścieniu Nibelunga*, *Kundry w Parsifalu*, *Ortrud w Lohengrinie*). Uznanie krytyków przy-

niosły jej też role Turandot w operze G. Pucciniego, Leonory w *Fidelio* L. van Beethovena, Eboli w *Don Carlosie* G. Verdiego, Kasandry w *Trojanach* H. Berlioz, Ellen Orford w *Peterze Grimesie* B. Brittena. Koncertuje ze znakomitymi orkiestrami (Nowojorska Orkiestra Filharmoniczna, Orkiestra Wieku Oświecenia i in.) oraz z wybitnymi dyrygentami (Sir Andrew Davies, Sir Mark Elder, Christoph Eschenbach i in.). Nagranie *Symfonii morskiej* W. Williamsa z jej udziałem zdobyło w 2003 r. nagrodę Grammy. Jest laureatką nagrody Richarda Tuckera (2001), Opera News Award (2017) i tytułu Amerykańskiej Wokalistki Musicalowej Roku (2015).

ELEONORA BURATTO

LIŪ (SOPRAN)

Włoska śpiewaczka operowa. Uczyła się m.in. pod kierunkiem Luciana Pavarottiego. W 2007 r. partię Musetty w *Cyganerii* G. Pucciniego wygrała konkurs Adriano Belli w Teatro Lirico Sperimentale w Spoleto. Zadebiutowała dwa lata później w roli Creusy w *Demofooncie* N. Jommellego na festiwalu w Salzburgu pod dyrekcją Riccarda Mutiego. Występuje na najlepszych światowych scenach, m.in. w mediolańskiej La Scali, madryckim Teatro Real, Teatro Colòn w Buenos Aires, Operze Lirycznej w Chicago, Royal Opera House w Londynie, na festiwalach w Aix-en-Provence, Rawennie, Salzburgu, Montpellier. Współpracowała z najlepszymi dyrygentami, m.in. Stefano

Montanarim, Daniele Gattim, Zubinem Mehtą. W nowojorskiej Met pierwszy raz wystąpiła w 2016 r. jako Norina w *Don Pasquale* G. Donizettiego. Do jej najważniejszych ról należą także: hrabina Almaviva w *Weselu Figara* W.A. Mozarta, Micaëla w *Carmen* G. Bizeta, Mimi w *Cyganerii* Pucciniego, Corrina w *Podróży do Reims* G. Rossiniego, Luisa Miller w operze G. Verdiego. Wykonuje również dzieła oratoryjne (*Msza c-moll* J.S. Bacha, *II i IV Symfonia* G. Mahlera, *Stabat Mater* Rossiniego i in.). Wzięła udział w koncertach z okazji 150-lecia śmierci Rossiniego oraz rocznicy śmierci Pavarottiego.

YUSIF EYVAZOV

KALAF (TENOR)

Tenor dramatyczny, specjalizujący się w operach werystycznych. Azerbejdżanin. Studiował we Włoszech u Franco Corellego i Gheny Dimitrovej. Występuje w Europie, Azji, obu Amerykach oraz Australii, w tak znakomitych teatrach, jak mediolańska La Scala, moskiewski Teatr Bolszoj czy berlińska Opera Państwowa. Bieżący sezon rozpoczął występem w roli Maurizioa w koncertowej wersji *Adriany Lecouvreur* F. Cilei w Deutsche Oper w Berlinie u boku Anny Netrebko. Jego kalendarz na ten sezon obejmuje także występy w Operze Narodowej w Paryżu (*Adriana Lecouvreur*), Wiedeńskiej Operze Państwowej (Manrico w *Trubadurze* i Radames w *Aidzie* G. Verdiego), Semperoper

w Dreźnie (rola tytułowa w *Don Carlosie* Verdiego). Inne ważne partie w jego repertuarze to Alfredo w *Traviacie* Verdiego, Cavaradossi w *Tosce*, Renato des Grieux w *Manon Lescaut*, Rodolfo w *Cyganerii* G. Pucciniego, Andrea Chenier w operze U. Giordano. Artysta wykonuje także repertuar koncertowy (w tym sezonie m.in. w Filharmonii nad Łabą w Hamburgu, Filharmonii Berlińskiej, wiedeńskim Konzerthaus). Dokonał wielu nagrań dla Deutsche Grammophon, w tym kompletnego nagrania opery *Manon Lescaut* na żywo z festiwalu w Salzburgu. W 2017 r. otrzymał tytuł Artysty Ludowego (People's Artist) Azerbejdżanu. Jest mężem światowej sławy sopranistki Anny Netrebko.

JAMES MORRIS

TIMUR (BAS)

Legendarny amerykański bas-baryton, ceniony za wyjątkową wszechstronność. Jego kariera trwa już ponad 50 lat. Zadebiutował w Operze w Baltimore w 1967 r. jako Crespel w *Opowieściach Hoffmanna* J. Offenbacha z udziałem Beverly Sills i Normana Treigle. Występował w niemal wszystkich znaczących teatrach operowych i z wiodącymi orkiestrami Europy i Stanów Zjednoczonych. W Met po raz pierwszy zaśpiewał w 1971 r. jako Król w *Aidzie* G. Verdiego. W repertuarze ma partie w dziełach od Mozarta, poprzez Verdiego i Wagnera, aż do Brittena (John Claggart w *Billym Budd* podczas pierwszego wykonania w tym teatrze). Jego popisową rolą jest Wotan w cyklu

Pierścień Nibelunga R. Wagnera. W tej roli oklaskiwano go w Met, Królewskiej Operze Covent Garden, Wiedeńskiej Operze Państwowej, Bawarskiej Operze Państwowej, Operze Lirycznej w Chicago, operze w San Francisco i wielu innych. Do jego najważniejszych ról należą też tytułowy *Holender tułacz* i Hans Sachs w *Śpiewakach norymberskich* Wagnera oraz Scarpia w *Tosce* G. Pucciniego. Czterokrotnie otrzymał nagrodę Grammy: za najlepsze nagrania operowe – *Walkirię* i *Złoto Renu*, oba zarejestrowane z orkiestrą Metropolitan Opera, a także w dwóch kategoriach za *VIII Symfonię* Mahlera pod dyktando Michaela Tilsona Thomasa.

FRANCO ZEFFIRELLI

REŻYSERIA

Włoski reżyser, projektant, producent teatralny, operowy i telewizyjny, urodzony we Florencji jako Gianfranco Corsi. Studiował architekturę na uniwersytecie w swym rodzinnym mieście, gdzie dołączył do uczelnianej grupy teatralnej. Studia przerwała niemiecka okupacja Włoch. Zeffirelli przyłączył się do partyzantki i służył jako tłumacz. Po wojnie postanowił spróbować szczęścia w Rzymie w teatralnym rzemiośle. Początkowo pracował jako aktor i reżyser teatralny, później zainteresował się również scenografią. Jego pierwszą dużą inscenizacją operową była *Włoszka w Algierze* G. Rossiniego w mediolańskiej La Scali. Później pracował

przy takich utworach, jak *Traviata* i *Falstaff* G. Verdiego, *Łucja z Lammermooru* G. Donizettiego, *Cyganeria* i *Tosca* G. Pucciniego czy *Carminen* G. Bizeta. Realizował się także jako reżyser filmowy; szczególnie znany jest ze swoich adaptacji sztuk W. Szekspira (m.in. *Poskromienie złośnicy* z Richardem Burtonem i Elizabeth Taylor czy *Hamlet* z Melem Gibsonem) oraz filmowych adaptacji oper (np. *Rycerskość wieśniacza* P. Mascagniego, *Otello* G. Verdiego). Często pracował nie tylko jako reżyser, ale także producent i kostiumograf. Zmarł 15 czerwca 2019 r. w Rzymie w wieku 96 lat.

TURANDOT, CZYLI OPERA NA ROZDROŻU ESTETYCZNYM

Gdy pod koniec XVI wieku wykluwała się we Włoszech koncepcja opery, nikt zapewne nie przypuszczał, że ten nowy gatunek sztuki scenicznej z muzyką stanie się tak znaczący i tak trwały. Gdy w 1924 roku umierał Giacomo Puccini, pracując wciąż nad ostatnim swoim dziełem *Turandot*, nikt chyba nie pomyślał, że wraz z jego śmiercią kończy się wielka tradycja włoskiej opery. I choć przesadzona zapewne wydaje się powtarzana niekiedy opinia, że owa *Turandot* to w ogóle najpóźniej skomponowane włoskie dzieło operowe, jakie pozostało na trwałe w repertuarze, to przecież nie sposób nie zauważyć, że śmierć Pucciniego oznaczała kres włoskiej opery jako twórczości uniwersalnej i ponadnarodowej.

Odpowiedniego tematu dla swej ostatniej sztuki szukał kompozytor stosunkowo długo, by odnaleźć go wreszcie w dramacie *Turandot* (1762) znanego XVIII-wiecznego dramatopisarza Carla Gozziego, który wykorzystał przekaz z *Baśni z tysiąca i jednej nocy*. Libreciści Giuseppe Adami i Renato Simoni pracowali nad librettem od lata 1920 roku, kiedy Puccini zgodził się podjąć napisania opery o chińskiej księżniczce, aż do września 1924 roku, gdy ostatnia wersja libretta trzeciego

aktu została wreszcie zaakceptowana przez ciągle niezadowolonego kompozytora. Jednak już od marca 1924 roku Puccini zmagął się z rakiem gardła – mimo podjętej terapii radowej w jednej z brukselskich klinik zmarł na atak serca 29 listopada tegoż roku, nie ukończywszy opery.

Orientalizm

Sposób odwzorowania scenerii chińskiej w *Turandot* wynika tak z dbałości o wiarygodne zaprezentowanie elementów kultury materialnej, jak i z dążenia do sugestywnego przedstawienia chińskiego zwyczaju i mentalności. Ten drugi aspekt szczególnie atrakcyjnie manifestuje się w sposobie kreacji scenicznej trzech mandarynów, których rozmowy i dyskusje stają się okazją do ukazania orientalnych sposobów myślenia i wartościowania. Takie etnograficzne czy kulturoznawcze podejście librecistów spotkało się z równie poważnym nastawieniem kompozytora, który dołożył starań, by muzyka do *Turandot* mogła sugerować chiński koloryt i scenerię. Podczas prac kompozytorskich konsultował się z zaprzyjaźnionym z nim baronem Edoardo Fassinim, znawcą kultury chińskiej, dzięki



Christine Goerke w roli tytułowej w *Turandot*. Fot. Marty Sohl / Met Opera

któremu mógł się zaznajomić ze stylistyką muzyki Państwa Środka. Dominującym elementem muzycznej stylizacji orientalnej pozostaje w *Turandot* skala pentatoniczna, na której oparte są w znacznym stopniu linie melodyczne partii wokalnych. W ujęciu Pucciniego zaznacza się zresztą swojego rodzaju synkretyzm, nakazujący kompozytorowi konsekwentnie łączyć przejawy stylizacji orientalnych z europejską harmoniką tonalną w wersji późnoromantycznej. Kapitalną rolę stylizacyjną pełni w *Turandot* instrumentacja, w której odzwierciedla się fascynacja brzmieniową, eufoniczną sferą muzyki Dalekiego Wschodu. Szerokie i zróżnicowane wykorzystanie instrumentów perkusyjnych, zwłaszcza rozmaitych gongów, dzwonek i ksylofonów, stanowi próbę rekonstrukcji pejzażu dźwiękowego tego rejonu Azji. Z kolei wyeksponowana w wybranych scenach rola harf i organów służy podkreśleniu aury uroczystej, pełnej orientalnego przepychu i splendoru, charakterystycznej dla dworu cesarskiego.

Weryzm

Pod koniec XIX wieku znany literat i dramaturg włoski Giovanni Verga opublikował list otwarty na temat sztuki współczesnej, sugerując dokumentacyjny charakter dzieł artystycznych oraz dążenie do wiarygodności i prawdy. Ten typ estetyki, wywodzący się w dużej mierze z francuskiego naturalizmu Emila Zola, określony został mianem weryzmu (od włoskiego słowa *vero* – prawdziwy). Z kręgiem

werystów stosunkowo szybko zaczęto identyfikować także twórczość operową Pucciniego ze względu na obfitość wyrazistych scen o brutalnym, drastycznym obyczajowo charakterze. We wcześniejszych dziełach, takich jak *Madame Butterfly*, *Tosca* czy też *Płaszcz* (pierwsze ogniwo opery *Tryptyk*), bez trudu można dopatrzeć się rysów werystycznych. W ich fabule dochodzą do głosu skrajne emocje bohaterów (zazdrość, nienawiść, przerażenie), a w toku zdarzeń scenicznych autor nie szczędzi publiczności wielu odstręczających przeżyć i zdarzeń, takich jak seppuku, tortury czy morderstwo.

Mimo baśniowej genezy pozostaje *Turandot* dziełem silnie zanurzonym w oparach weryzmu, a nieustępliwa aura grozy i śmierci towarzyszy widzowi od samego początku opery aż do połowy ostatniego aktu. Dramatyczna scena egzekucji perskiego księcia, niefortunnego konkurenta do ręki krwiożerczej księżniczki, rozgrywa się już na samym początku opery, znajdując później szczególnie tragiczne dopełnienie w pełnej desperacji scenie samobójstwa Liù w akcie trzecim. W konfrontacji z wcześniejszymi operami werystycznymi Pucciniego znacznie silniej dochodzi tu do głosu kontekst zbiorowości, tło społeczne wyznaczone reakcjami mandarynów, jak i obrazami nienasyconej i wciąż żądnej krwi tłuszczy. Rola zróżnicowanych partii chóralnych, dramatyczny charakter wypowiedzi zbiorowych i siła ich oddziaływania scenicznego decydują o naturalistycznym potencjale tego orientalnego dramatu krwi.

Modernizm

Czasy, w których Puccini tworzył swoje ostatnie opery, cechowały się szeregiem zmian kulturowych i estetycznych, a dzieje muzyki w pierwszym ćwierćwieczu XX wieku znaczone były różnymi eksperymentami i poszukiwaniami. Odejście od tradycyjnej tonalności na rzecz muzycznych konstrukcji atonalnych oraz idea dodekafonii wypracowana przez Arnolda Schönberga zbiegły się w czasie z odwróceniem od estetyki romantycznej, od wyeksploatowanych w XIX wieku tematów ideowo-uczuciowych, które zostały zastąpione fascynacjami rodzącą się psychoanalizą i sztuką abstrakcyjną.

Wobec tych wszystkich nurtów nowej twórczości Puccini zachowywał wyraźny dystans ideowo-estetyczny, ale nie pozostał obojętny na ówczesne innowacje brzmieniowe i techniczne. W połączeniu z dramatyczną, naturalistyczną akcją jego werystycznych dzieł operowych nowoczesne rozwiązania dźwiękowe służyły ewokowaniu wyrazistej, poruszającej ekspresji. Z tej perspektywy więc, a nie tylko jako przejaw fascynacji orientalnych, można traktować ważną rolę instrumentów perkusyjnych w partyturze *Turandot*. Nowsze techniki kompozytorskie – równoległe przesuwanie akordów i całych fraz do kolejnych tonacji, sięganie po elementy skali całotonowej oraz zestawianie niespokrewnionych akordów powodujące efekty bitonalne – to także XX-wieczne typy konstruowania brzmienia. I choć w latach dwudziestych nie były

już one z pewnością uważane za propozycje awangardowe, to w kontekście włoskiej opery stanowiły wyrazisty przejaw dialogu tradycji i modernizmu.

Bel canto

Tradycja trzyma się jednak w *Turandot* całkiem dobrze, a każdy miłośnik *bel canto* bez problemu rozpozna styl XIX-wiecznej opery włoskiej: sposób konstruowania linii melodycznej, rozlewną frazę, liryzm wypowiedzi wokalne oraz istotną rolę arii jako emocjonalnej ekspresji bohaterów. Charakterystyczne dla estetyki *bel canto* faworyzowanie wysokich głosów zaznacza się w profilu wokalnym odtwórców partii pierwszoplanowych: Turandot, Liù i Kalafa, przeznaczonych odpowiednio dla dwóch sopranów i tenora. Wysoka tessitura (pozycja głosu) i częsta obecność najwyższych dźwięków skali łączą się w tych partiach z ekstremalnymi wymaganiami dotyczącymi wolumenu, partiom śpiewaków towarzyszy bowiem bardzo gęsty, spiętrzony akompaniament rozbudowanej orkiestry, który powoduje konieczność forsowania głosu.

Nic więc dziwnego, że Rosa Raisa, śpiewaczka kreująca partię tytułową podczas prapremiery, nadwreżyła głos, a wielu wokalistów unika sięgania po partie Turandot i Kalafa z uwagi na wymagania w nich siłę i kondycję. Pojawiło się nawet zjawisko całkiem paradoksalne – główne role w spektaklach *Turandot* w wielu renomowanych teatrach operowych wykonują śpiewacy wagnerowscy. Być może to właśnie



Yusif Eyvazov jako Kalaf w *Turandot*. Fot. Marty Sohl / Met Opera

konfrontacja tradycji *bel canta* z nowoczesną estetyką muzyczną zdecydowała o kryzysie włoskiej opery i nieodwołalnie zakończyła trwający ponad trzy wieki okres jej dominacji w europejskiej kulturze muzycznej.

Dzieło nieukończone

Gdy w brukselskim szpitalu Puccini kończył swój ziemski żywot, w partyturze *Turandot* wciąż jeszcze brakowało sceny końcowej. Mimo podejmowanych prób kompozytor nie mógł odnaleźć odpowiednich środków muzycznych, które w przekonujący sposób przekazałyby osobowościową i emocjonalną transformację niedostępnej księżniczki w zmysłową, żarliwą kochankę. Podczas prapremiery w mediolańskiej La Scali 26 kwietnia 1926 roku dyrygent Arturo Toscanini odłożył batutę po scenie samobójstwa Liù, informując publiczność: „W tym miejscu maestro zmarł”.

Jednak już podczas kolejnego wieczoru zaprezentowano przedstawienie pełne, w wersji dokończony przez kompozytora Franca Alfano, do którego Toscanini zwrócił się bezpośrednio po śmierci autora *Turandot*. Alfano, tworząc

muzykę do finału opery, oparł się na pozostawionych przez Pucciniego szkicach i notatkach, włączył też do partytury wcześniej występujące motywy i frazy muzyczne. Finałowa scena, której stworzenie sprawiało tak wielki problem samemu Pucciniemu, w wersji Alfano jednak zupełnie nie porusza widza, nie udało mu się bowiem wyrazić środkami muzycznymi owej fundamentalnej przemiany Turandot pod wpływem miłości Kalafa. Nie przeszkodziło to jednak powszechnemu przyjęciu się wersji Alfano w praktyce scenicznej.

Dopiero w 2002 roku pojawiła się alternatywna propozycja muzycznego opracowania finału, zgłoszona przez wybitnego włoskiego kompozytora Luciana Berio. Ów oryginalny twórca dopisał całkowicie odmienne zakończenie, w którym dominuje inny styl, bardziej progresywny, wzbogacony o doświadczenia kompozytorskie, jakie wypracował krąg twórców awangardowych działających po II wojnie światowej. Ta wersja Berio, która jedynie sporadycznie prezentowana jest na scenach operowych, wywołuje zawsze silne dyskusje, co stanowi kolejny już przejaw wielowymiarowości i niejednoznaczności estetycznej ostatniego dzieła Pucciniego.

Ryszard Daniel Goliańek

Muzykolog, profesor nauk humanistycznych, pracownik naukowy Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu oraz Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. Głównym zakresem jego zainteresowań badawczych jest historia i estetyka muzyki XIX wieku, szczególnie problematyka ekspresji, stylu i znaczenia dzieł epoki romantyzmu. Znaczny zakres jego prac dotyczy muzyki programowej i wokально-instrumentalnej, głównie opery.





STRESZCZENIE LIBRETTA

AKT I

Legendarny Pekin. Przed pałacem cesarskim mandaryn, wobec zgromadzonego tłumu, wygłasza obwieszczenie: ksiązę, który chce pojąć za żonę księżniczkę Turandot, musi rozwiązać trzy zagadki. Jeśli mu się to nie uda, zginie. Najnowszy konkurent, ksiązę Persji, ma zostać zgładzony o wschodzie księżycza. Wśród zgromadzonych znajdują się niewolnica Liù, jej wiekowy mistrz oraz młody Kalaf, który orientuje się, że stary mężczyzna jest jego dawno zaginionym ojcem, Timurem, pokonanym królem Tatarów. Wierna królowi pozostała tylko Liù. Gdy Kalaf pyta ją o źródło tej niezwyklej wierności, odpowiada, że pewnego razu, dawno temu, Kalaf uśmiechnął się do niej. Tłum żądny krwi, wrzeszczy, ale gdy wreszcie wschodzi księżyc, wita go nagłe, pełne strachu i szacunku milczenie. Gdy ksiązę Persji idzie na miejsce zgładzenia, tłum błaga księżniczkę o litość dla niego. Bezlitosna Turandot bez słów nakazuje kontynuację egzekucji. Kalaf, porażony pięknoscą nieosiągalnej księżniczki, postanawia ją zdobyć. Liù i Timur są przerażeni. Zniechęć próbują go też trzej mandaryni – Ping, Pang i Pong – ale Kalaf pozostaje niewzruszony. Uspokaja Liù, a następnie uderza w gong, który zapowiada pojawienie się nowego konkurenta.

AKT II

W swoich prywatnych apartamentach Ping, Pang i Pong lamentują nad krwawymi rządami księżniczki Turandot, mając nadzieję, że miłość ją przemieni i wreszcie zapanuje pokój. Myślami przenoszą się do swoich spokojnych stron rodzinnych, lecz hałas tłumu gromadzącego się, by zobaczyć zmagania kolejnego zalotnika, zmusza ich do powrotu do rzeczywistości.

W królewskiej sali tronowej stary cesarz prosi, by Kalaf zastanowił się, czy na pewno chce podjąć wyzwanie, ale on nie daje się odwieść od swego zamiaru. Przybywa Turandot. Opowiada historię jednej ze swoich przodkiń, księżniczki Lou-Ling, uprowadzonej i zamordowanej przez zwycięskiego księcia. W odwecie Turandot postanowiła, że nigdy żaden mężczyzna jej nie posiadzie. Rozlega się odgłos trąbki, informującej o rozpoczęciu konkursu zagadek. Turandot zadaje Kalafowi pierwsze pytanie: „Co rodzi się każdej nocy i umiera każdego ranka?” „Nadzieja” – odpowiada Kalaf prawidłowo. Turandot kontynuuje: „Co migocze na czerwono i jest ciepłe jak płomień, ale nie jest płomieniem?” „Krew” – odpowiada poprawnie Kalaf po krótkim zastanowieniu. Poruszona Turandot zadaje ostatnie pytanie: „Co jest, jak lód, ale płonie, i jeśli

zaakceptuje cię jako niewolnika, uczyni cię królem?” Zapada pełna napięcia cisza, którą przerywa triumfalny okrzyk Kalafa: „Turandot!”. W tłumie wybucha wielka radość, a księżniczka daremnie błaga ojca, by nie oddawał jej obcemu. Z nadzieją, że uda mu się obudzić jej miłość, Kalaf proponuje Turandot wyzwanie: jeśli do świtu zdoła poznać jego prawdziwe imię, on ofiaruje jej własne życie.

AKT III

W nocy w królewskich ogrodach Kalaf słyszy odezwę: pod groźbą śmierci żaden z poddanych w Pekinie nie może zasnąć, dopóki Turandot nie uda się dowiedzieć, jak nazywa się tajemniczy przybysz. Kalaf jest pewien swojego zwycięstwa, ale Ping, Pang i Pong próbują przekupić go, by opuścił miasto. Gdy przestraszony tłum żąda, by wyjawiał swoje imię, żołnierze przyprowadzają Liù i Timura. Kalaf stara się przekonać tłum, że żadne z tych dwojga nie

zna jego sekretu. Gdy pojawia się Turandot i nakazuje Timurowi ujawnić imię młodzieńca, Liù odpowiada, że tylko ona zna tożsamość przybysza i nigdy jej nie wyjawia. Żołnierze poddają ją torturom, ale ona pozostaje niezłomna. Turandot, pod wrażeniem jej hartu ducha, pyta, co daje jej siłę, by się opierać. Dziewczyna odpowiada: to miłość. Gdy tortury się nasilają, Liù przepowiada Turandot, że ona także pozna radość miłości. Następnie dziewczyna wyciąga sztylet i zabija się. Tłum formuje procesję pogrzebową; za ciałem Liù postępuje Timur. Turandot pozostaje sam na sam z Kalafem, który gwałtownie ją całuje. Turandot, pierwszy raz w życiu przeżywając tak gwałtowne emocje, wybucha płaczem. Kalaf, pewien teraz zwycięstwa, wyjawia swoją tożsamość.

Turandot i Kalaf ponownie pojawiają się przed królewskim tronem. Księżniczka deklaruje, że zna imię obcego: brzmi ono Miłość.

TRZY ZAGADKI I JEDNA ŚMIERĆ

W *Zygfrydzie*, drugim dniu tetralogii *Pierścień Nibelunga* Ryszarda Wagnera (1876), spotykamy z a g d k o w ą sytuację. Przemierzający świat Wędrowiec (Wanderer) zachodzi do domu kowala Mimego, który w leśnej głuszy opiekuje się młodym Zygfrydem.

„Myśl teraz, jak się wykupić!/Chce ci zadać pytania trzy” – mówi do siebie Mime, próbując pozbyć się natręta (korzystam z tłumaczenia M. Łukasiewicza, 1989). Wędrowiec potwierdza przyjęcie wyzwania: „Trzykroć dam odpowiedź” i odpowiada: Nibelungi, Fasolt i Fafner, bogowie Walhali. „Fantem” jest tutaj głowa, życie uczestnika – zastaw graniczny. Kolej na pytania Wędrowca, odpowiedzi to: Walsungowie, Notung, i następuje... porażka w sieci ślepego losu. „Ten, kto bez lęku/szedł przez świat,/skuje znowu miecz” (akt I, scena 2).

W tym pojedynku, w istocie śmiertelnym, na mądrość, refleks, przebiegłość: „pytam – a ty,/odpowiedz mi daj”, tkwi archetyp rywalizacji na śmierć i życie, wyrok skryzystalizowany w słowach. W *Rozmowach* króla Salomona z Marchołem (1521) słyszymy: „[...] przeto gadajwa się; ja ciebie będę pytał, a ty mi odpowiadaj”, prawi Salomon.

Zagadka Sfinksa, czyli Edypowa zagadka o człowieku, pochodzi z czasów przedgreckich, ale jest

poświadczona wśród wielu ludów świata. „Co to za zwierzę, które rano chodzi na czterech nogach, w południe na dwóch, a wieczorem na trzech?”. Respons: człowiek wedle trojakiemu wieku. We wskazanym kręgu można znaleźć też wersje, w których pojawia się motyw trójkowy – trzech zagadek. Materiały zawierają np. szesnasto-, siedemnastowieczne zbiory typu *Aenigmatum*, *Aenigmatographia*, *Gnomologia*.

„Zagadkowe” spotkanie ze Sfinksem jest także obramowane życiem i śmiercią. Monstrum zabijało każdego przechodnia, który nie rozwiązał aenigmy. Edyp usunął przerażającego potwora. Można powiedzieć: śmierć za śmierć. Jaką wybierasz broń? – zagadkę.

W *Turandot* (1926) Giacomina Pucciniego (Carlo Gozzi swą sztuką dostarczył kanwy libretta) archetyp walki na zagadki ma również charakter osiowy. W Pekinie trwa od długiego czasu coś na kształt stanu wyjątkowego. Na palach powbijane są głowy dwudziestu siedmiu książąt-zalotników, pretendujących wcześniej do ręki zimnej, bezwzględnej i wyniosłej księżniczki Turandot. Tłum żałuje prowadzonego na kaźń perskiego księcia. Ukrywający się książę Kalaf cudem napotyka zdeponowanego ojca, z młodą opiekunką niewidomego króla Tatarów – niewolnicą Liù. Kalaf wzywa cesarza Altouma i księżniczkę, by pozwolili mu stanąć do śmiertelnej



Alexey Lavrov jako Ping, Christine Goerke (w tle) jako Turandot, Eleonora Buratto jako Liù. Fot. Marty Sohl / Met Opera



Yusif Eyvazov jako Kalaf, James Morris jako Timur, Eleonora Buratto jako Liù w *Turandot*. Fot. Marty Sohl /Met Opera

próby. Nie słucha ostrzeżeń dworskich dostojników. Odpowiadając: nadzieja! krew! Turandot! – wygrywa starcie. Ale tym razem sam nakazuje księżniczce, by odgadła jego imię. Wtedy będzie wolna od przyrzeczenia. Nikt nie śpi tej nocy w Pekinie. Liù, która skrycie kocha Kalafa, tai prawdę o nim i w czasie tortur przebija się sztyłem. Wstrząśnięta Turandot, po nocy pełnej oczekiwania, publicznie ogłasza, że imię księcia-mażonka brzmi: Miłość!

Powszechna radość, tłum wiwatuje... Chciałbym odejść od napotykaných interpretacji fabuły oraz treści tej ostatniej, nieukończonych opery Pucciniego. Opuszczam zatem rogatki wypowiedzi emancypacyjnych, feministycznych, psychoterapeutycznych, a także polityczno-histerycznych bądź mitograficznych.

Pragnę natomiast wprowadzić jako kategorię hermeneutycznie najgłębszą, aktywującą syntetycznie całość opowieści – kategorię z m e c z o n e j ś m i e r c i. (Zapozyczam od Fritza Langa wyłącznie tytuł jego wybitnego filmu z 1921 roku *Der Muede Tod*). Zmęczona jest śmierć w gorzkich, bolesnych słowach Syna Niebios: Altouma.

CESARZ (zmęczonym, starym głosem)

[...]
Święte berło,
Które trzymam w dłoni ocieka krwią.
Dość krwi!
(do Księżca)
Idź młodzieńcze!

[...]
CESARZ (niemal błagalnie)
Spraw, bym mógł umrzeć

Nieobciążony wyrzutem sumienia
Za twoje młode życie!

[...]
Czy chcesz, by królestwo i świat
Ponownie zdrząły ze zgrozy?!

[...]
Cudzoziemcze pijany krwią!
Niech się spełni twoje przeznaczenie!
(Tu i w innych przypadkach korzystam z przekonującego tłumaczenia Marzenny Marii Smoleńskiej.)

Zmęczona jest śmierć wraz z ludem Pekinu, terroryzowanym niekończącą się egzekucją – lud to współczuje ofiarom, to trwa w ciągłym oczekiwaniu na odmianę, przeżywa chwile posłuszeństwa, rozpaczy. Dostojnicy mają masakry groteskowe maski, komiczni dostojnicy: Ping, Pang, Pong, którzy marzą o lepszym, spokojnym życiu, szukają wyjścia w sytuacji bez wyjścia, łudzą Kalafa obietnicą beztrioski. Zapowiadają, że zagadki Turandot są jak noc bezgwiezdna, czarne gardło komina, iż brząz, żelazo, mur, skała są mniej twarde niż pomysły księżniczki.

Co więcej, Pekin stał się „bramą wielkiej rzeźni”, kontynuując: Turandot w ogóle nie istnieje, trzeba być szaleńcem, aby rzucić wyzwanie, Kalaf „ściąga nicłość, w której się zatraci”. Niewidomy, wygnany król Timur lęka się utraty, czyli śmierci dopiero co odnalezionego syna. Timura czeka dalsza ucieczka przed prześladowcami, długa niepewna droga w nieznaną. Sytuacja graniczna, w której znalazła się Liù, to długo trwające niebezpieczeństwo śmierci, trauma samotności, strachu, opieki nad starcem, niespełnionego uczucia.

Śmierć się z a p r a c o w u j e !
Poddana nieludzkiej torturze



Eleonora Buratto jako Liù w *Turandot*. Fot. Marty Sohl /Met Opera

w złowrogim otoczeniu, dziewczyna popełnia samobójstwo. Śmierć musi przygarnąć Liù, zapewne też dziwi się kolejnemu nieszczęściu, w które nagle została włączona.

Dla Kalafa staranie się o rękę Turandot wynika z tęsknoty za piękniejszym życiem, księżę działa pod wpływem przemożnej fascynacji, w swej biomachii nie dopuszcza myśli o klęsce. Odrzuca wszelkie perswazje, jest więźniem własnego wyboru. Przy końcu wielkiej, arcytrudnej (zob. R. Christiansen: *Prima Donna. A History*, 1984) – i, tak bym to ujął – morderczej arii Turandot *In questa reggia* spotykają się dwa głosy, eksklamacje, pasje.

TURANDOT

Są trzy zagadki,
A śmierć jest tylko jedna!

KALAF (gwałtownie)

Nie! Nie!
Zagadki są trzy,
Życie jest jedno!

Turandot mści się na mężczyznach za pohańbienie praprababki Lou-Ling. Jej skrypt przekonania jest czarny, ciemny, nie podlega korekcie, jest maszyną do zabijania. Do zbrodniczego udręczenia Liù skłania księżniczkę pycha, biało-czarne widzenie ludzi i rzeczywistości, chęć nieograniczonej władzy i dominowania, tyrania płci oraz niezapominanie, przerost „empatii historycznej”.

Finałowe uniesienie w *Miłość* jest afirmacją nowego kształtu świata i dobra. Zmęczona śmierć znów będzie mogła wrócić do życia.

I na koniec rzecz gardłowa, trudna do wykonania: znaleźć dostęp do historycznej audiosfery *Turandot*. Mój wybór głosów operowych, kreacji dźwiękowych, wskazanie epizodów z dziejów wokalistyki wyłoniły się z następującego przeświadczenia: są wykonawcy, śpiewacy, śpiewacy-artyści, fenomeny twórcze. Z doświadczenia osobistego, z pełnych nagrań, wyjątków tudzież okruczeń fonicznych proponuję bukiet śpiewaczek oraz śpiewaków, dalszej i bliższej epoki. Moja transhistoryczna obsada:

- Turandot: Eva Turner, Gina Cigna, Birgit Nilsson, Gwyneth Jones, Krystyna Kujawińska.
- Kalaf: Mario Filippeschi, Gianfranco Cecchele, Daniele Barioni, Amedeo Zambon, Michele Molese, Jussi Bjoerling, Mario del Monaco, Helge Roswaenge, Luciano Pavarotti, Hans Kaart, Vladimir Golouzine.
- Liù: niezemska Maria Callas (*Tu, che di gel sei cinta*), Mirella Freni, Galina Vischnevskaya, Angela Gheorgiu.
- Cesarz Altoum: niezrównani Jan Peerce, Chris Merritt.

Żywię nadzieję, że jeśli to nie jest wystarczające, może będzie dobrym przykładem, a transmisja dzisiejszej *Turandot* z Met pokaże klasę śpiewaków XXI wieku.

Dariusz Cezary Maleszyński

Profesor historii literatury staropolskiej i oświecenia Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Opublikował dwanaście książek naukowych i poetyckich (wiersze tłumaczone na 21 języków). Autor prac o operze, filmie i sztukach plastycznych.

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

TURANDOT

GIACOMO PUCCINI





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

Marty Sohl / Metropolitan Opera

KOREKTA

Ewa Juszyńska-Poradecka

SKŁAD, ŁAMANIE, PRZYGOTOWANIE DO DRUKU

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

NAŚWIETLENIA, DRUK

Zakład Poligraficzny Sindruk

ODDANO DO DRUKU

16 grudnia 2019 r.



Filharmonia

Łódzka

im. Artura

Rubinsteina

Institucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego