



Filharmonia
Łódzka

im. Artura
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

WALKIRIA

RICHARD WAGNER



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**

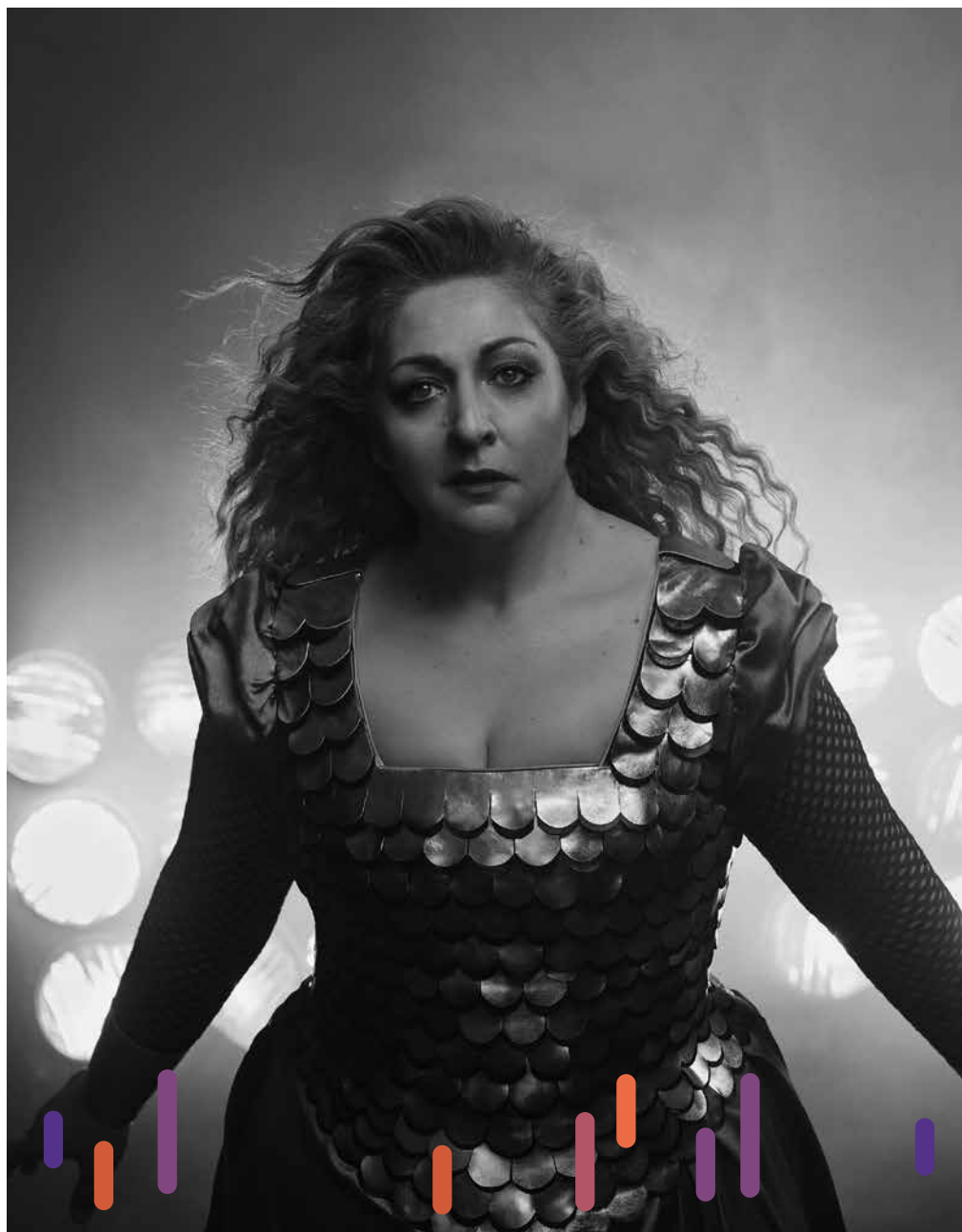
Cykl *The Met: Live in HD*
jest wspierany przez



ROLEX

Transmisje w technologii HD
są wspierane przez

Toll Brothers
AMERICA'S LUXURY HOME BUILDER



Christine Goerke jako Brunhilda. Fot. Vincent Peters / Met Opera

Prapremiera w Monachium – 26 czerwca 1870 roku

Premiera niniejszej inscenizacji w The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 22 kwietnia 2011 roku

Transmisja z The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 30 marca 2019 roku

Przedstawienie w języku niemieckim z napisami w języku polskim

Czas trwania: około 5 godzin z dwiema przerwami

WALKIRIA

(DIE WALKÜRE)

OPERA W TRZECH AKTACH
LIBRETTO: KOMPOZYTOR

OSOBY

Brunhilda _____ sopran
Zyglinda _____ sopran
Zygmund _____ tenor
Fryka _____ mezzosopran
Wotan _____ bas-baryton
Hunding _____ bas

REALIZATORZY

reżyseria _____ Robert Lepage
scenografia _____ Carl Fillion
kostiumy _____ François St-Aubin
światło _____ Etienne Boucher
projekcje wideo _____ Boris Firquet

OBSADA

Brunhilda _____ Christine Goerke
Zyglinda _____ Eva-Maria Westbroek
Zygmund _____ Stuart Skelton
Fryka _____ Jamie Barton
Wotan _____ Greer Grimsley
Hunding _____ Günther Groissböck

soliści, chór i orkiestra The Metropolitan Opera

dyrygent _____ Philippe Jordan

AKCJA ROZGRYWA SIĘ W PRADAWNEJ GERMANII

We współpracy z Ex Machina

Inscenizacja jest darem Ann Ziff oraz rodziny Ziff, w dowód pamięci Williama Ziffa

Wznowienie jest darem Ann Ziff

PHILIPPE JORDAN

DYRYGENT

Urodzony w Szwajcarii. Dyrektor muzyczny Opery Narodowej w Paryżu, główny dyrygent Filharmoników Wiedeńskich. Od sezonu 2020/2021 ma być dyrektorem muzycznym Wiedeńskiej Opery Państwowej. Swoją karierę rozpoczął w Teatrze Miejskim w Ulm i operze *Unter den Linden* w Berlinie. W latach 2001–2004 był głównym dyrygentem opery i orkiestry filharmonicznej w Grazu. Występuje na najbardziej prestiżowych scenach operowych, takich jak Royal Opera House Covent Garden w Londynie, mediolański Teatro alla Scala, Bawarska Opera Państwowa w Monachium. Bierze udział w festiwalach: w Salzburgu, Baden-Baden, Aix-en-Provence i in.

CHRISTINE GOERKE

BRUNHILDA (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, poczynszy od dzieł W.A. Mozarta i J.F. Haendla. Ceniona jest zwłaszcza za partie Straussowskie (*Ariadna na Naxos*) i Wągnerowskie (Brunhilda w *Pierścieniu Nibelunga*, Kundry w *Parsifalu*, Ortrud w *Lohengrinie*). Uznanie krytyków przyniosły jej

W 2012 r. zadebiutował na festiwalu wagnerowskim w Bayreuth, dyrygując *Parsifalem*; później prowadził tam też spektakle *Śpiewaków norymberskich*. W The Metropolitan Opera zadebiutował w 2002 r., dyrygując *Zemstą nietoperza* J. Straussa. W tym sezonie prowadzi spektakle tetralogii *Pierścień Nibelunga* R. Wagnera. Koncertuje z wybitnymi orkiestrami, m.in. z Filharmonikami Monachijskimi, Orkiestrą Filharmoniczną w Londynie, Orkiestrą Szwajcarii Romańskiej, Z Filharmonikami Wiedeńskimi nagrał komplet symfonii F. Schuberta oraz symfonii i koncertów fortepianowych L. van Beethovena.

też rolę Turandot w operze G. Pucciniego, Leonory w *Fideliu* 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).

EVA-MARIA WESTBROEK

ZYGLINDA (SOPRAN)

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

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

STUART SKELTON

ZYGMUND (TENOR)

Australijczyk. Jeden z najbardziej cenionych obecnie tenorów bohaterskich. Laureat Międzynarodowej Nagrody Operowej dla Śpiewaka Roku (2014). Na deskach Met wystąpił po raz pierwszy w 2011 r. jako Tamburmajor w *Wozzecku* A. Berga. Jest oklaskiwany na najlepszych scenach operowych świata: w Angielskiej Operze Narodowej, Bawarskiej Operze Państwowej, Berlińskiej Operze Państwowej, Deutsche Oper w Berlinie, Semperoper w Dreźnie, operach w Seattle, San Francisco i in. Wykonuje partie tytułowe w *Lohengrinie*, *Rienzi*, *Parsifalu* R. Wagnera, *Otelli* G. Verdiego, *Peterze Grimesie* B. Brittena oraz partie

Florestana w *Fidelii* L. van Beethovena, Erika w *Holendrze tułaczu* Wagnera, Cesarza w *Kobiecie bez cienia* i Bachusa w *Ariadnie na Naxos* R. Straussa i in. Występuje także w repertuarze koncertowym ze znakomitymi orkiestrami (Frankfurcka Radiowa Orkiestra Symfoniczna, Londyńska Orkiestra Symfoniczna, orkiestra filharmonii w Los Angeles i in.) oraz z wybitnymi dyrygentami (Władimir Ashkenazy, Daniel Barenboim, Sir Simon Rattle i in.). Brał udział w festiwalach w Edynburgu, Lucernie i BBC Proms. Posiada bogatą dyskografię; nagrał m.in. *Pieśń o ziemi* G. Mahlera, *IX Symfonię* L. van Beethovena i *Mszę gdańską* L. Janáčka.

GREER GRIMSLEY

WOTAN (BAS-BARYTON)

Pochodzi z Nowego Orleanu w Luizjanie. Jest jednym z najbardziej cenionych odtwórców ról Wagnerowskich, znany zwłaszcza jako Wotan w *Pierścieniu Nibelunga*. W tej roli wystąpił na deskach Metropolitan Opera, Opery w Seattle, Deutsche Oper w Berlinie, Teatro Comunale w Bolonii, Gran Teatre del Liceu w Barcelonie oraz Nowego Teatru Narodowego i Nihonkai Opera Foundation w Tokio. W Metropolitan Opera zadebiutował w 1994 r. jako Balstrode w *Peterze Grimesie* B. Brittena. Latem 2018 r. po raz pierwszy wystąpił na festiwalu w Bayreuth jako tytułowy Holender Tułacz oraz jako Wotan w *Walkirii*. Inne znaczące partie w dorobku

Grimsleya to: *Scarpia* w *Tosce* G. Pucciniego, Don Pizzaro w *Fidelii* L. van Beethovena, Amosnasro w *Aidzie* i tytułowy Makbet G. Verdiego, Escamillo w *Carmen* G. Bizeta, Mefistofeles w *Fauście* Ch. Gounoda, tytułowy Sweeney Todd w musicalu S. Sondheima, Jochanaan w *Salome* R. Straussa. Artysta wykonuje także dzieła estradowe, takie jak *Requiem* G. Verdiego czy *IX Symfonia* L. van Beethovena. Bierze udział w znaczących festiwalach, takich jak Festiwal Dwóch Światów w Spoleto, Ravinia Festival, festiwal w Wexford i Lincoln Center. Śpiewa pod batutą najlepszych dyrygentów, m.in. Jamesa Conlona i Kurta Masura.

ROBERT LEPAGE

REŻYSER

Kanadyjski reżyser teatralny i filmowy, scenograf, scenarzysta i aktor. Należy do najsłynniejszych postaci kanadyjskiej kultury. W latach 1989–1993 był dyrektorem artystycznym teatru francuskiego w Narodowym Centrum Sztuki w Ottawie. Wystawiając w 1992 r. *Sen nocy letniej*, stał się pierwszym północnoamerykańskim reżyserem, którego sztukę pokazano w Królewskim Teatrze Narodowym w Londynie. W 1994 r. założył i do dziś prowadzi multidyscyplinarną grupę artystyczną Ex Machina. W 2004 r. w Polsce na festiwalu *Spotkania* pokazano jego pierwszy autorski spektakl *Trylogia smoka*. Jako reżyser Lepage debiutował w 1994 r.; fabularny obraz *Le Confessionnal*

rok później gościł na festiwalu w Cannes. Jego pierwsze realizacje operowe to *Zamek Sinobrodego* B. Bartoka i *Erwartung* A. Schönberga. Jego spektakle pokazywano m.in. na festiwalu Saito Kinen w Matsumoto (Japonia), w Operze Narodowej w Paryżu, na festiwalu w Aix-en-Provence. Do jego największych osiągnięć na tym polu należy opera L. Maazela *1984*, oparta na powieści George'a Orwella (2005). Lepage odchodzi od tradycyjnego pojęcia teatralności, wykorzystując najnowsze technologie. Działa w różnych dziedzinach sztuki. Jest laureatem francuskiej Legii Honorowej, Nagrody Stanisławskiego i innych nagród.

WALKIRIA, CZYLI O UTOPII

Gdy spojrzeć w szerszej perspektywie na dzieje opery, okaże się, że jej istotę zawsze wyznaczał konflikt dwóch sprzecznych tendencji: dążenia do prawdy dramatycznej oraz eksponowania piękna linii melodycznej i frazy wokalne. Te dwie jakości nie dają się pogodzić, stąd co jakiś czas wybuchają spory estetyczne, a co bardziej odważni twórcy usiłują przeprowadzać reformę teatru operowego. I choć w przeszłości zdarzały się autorskie propozycje odnowienia opery, związane chociażby z działalnością takich artystów, jak Pietro Metastasio czy Christoph Willibald Gluck, to dopiero rewolucyjne podejście Richarda Wagnera okazało się bezprecedensową zmianą o trwałym znaczeniu.

***Pierścień Nibelunga* – reforma teatru operowego**

Wagner rozpoczął działalność kompozytorską od stylu niemieckiej opery romantycznej w wersji zaproponowanej przez Carla Marię von Webera czy Heinricha Marschnera, szybko jednak zorientował się, że jej możliwości dramaturgiczne są nazbyt skrupowane konwencjami dotyczącymi formy muzycznej i stylu wokálnego. Postanowił więc całkowicie przewartościować dotychczasowe rozumienie teatru operowego, wyznaczając sferze dramatu naczelną rolę oraz podporządkowując wszystkie elementy i wyznaczniki dzieła warstwie dramatycznej. Koncepcja całości została oparta na centralnej kategorii mitu, którego aktualizację miał

stanowiąc muzyczny utwór sceniczny. Najdobitniej istotę reformy Wagner wyraził w dziele teoretycznym *Opera i dramat*, określając w nim zasady i strukturę nowego typu utworów, a najbardziej reprezentatywną realizację tej idei stanowi gigantyczny cykl sceniczny *Pierścień Nibelunga*, złożony z czterech ogniw i z tego powodu zwany *Tetralogią*.

Zamysł dramaturgiczny cyklu kompozytor, będący jednocześnie autorem libretta, opracował podczas pobytu w Szwajcarii na początku lat pięćdziesiątych XIX wieku. Pierwsze dwa ogniwa *Tetralogii* – *Złoto Renu* i *Walkiria* – zostały ukończone stosunkowo szybko. Jednak pełne urzeczywistnienie śmiałej koncepcji wymagało dłuższego czasu – Wagner na ponad dziesięć lat przerwał pracę nad dalszymi ogniwami *Pierścienia*, zajmując się tworzeniem *Tristana i Izoldy* oraz *Śpiewaków norymberskich*. Do *Tetralogii* powrócił pod koniec lat sześćdziesiątych, a w połowie kolejnej dekady były już gotowe partytury pozostałych ogniw – *Zygryda* oraz *Zmierzchu bogów*. Premiera pełnego cyklu *Pierścienia Nibelunga*, mająca miejsce w nowym teatrze operowym w Bayreuth w sierpniu 1876 roku, stała się wielkim świętem muzycznym, na które przybyli goście z całej Europy.

Między władzą a miłością

Tematyka *Pierścienia Nibelunga* została zaczerpnięta ze średniowiecznej mitologii narodów germańskich, *Eddy poetyckiej*,



Eva-Maria Westbroek jako Zyglinde. Fot. Ken Howard / Met Opera

opublikowanej na początku XIX wieku na fali romantycznych fascynacji archaicznymi kulturami narodowymi. Wagner zaczerpnął z tej północnej sagi wątki i typy bohaterów, w dość swobodny jednak sposób wplótł w fabułę bliskie mu postawy światopoglądowe i filozoficzne. Główny konflikt dramatyczny *Tetralogii* wynika z niemożności pogodzenia władzy nad światem ze szczęściem osobistym, czego bohaterowie dramatu nie wiedzą ani nie przeczuwają. Tytułowy pierścień stanowi symbol owej władzy – jego posiadacz ma moc demiurga, może zawładnąć naturą i ludźmi. Jednak na pierścieniu ciąży przekleństwo, rzucone przez Nibelunga Alberyka w *Złocie Renu*: mocą tego klejnotu może w pełni dysponować tylko ten jego właściciel, który wyrzeknie się miłości.

Wotan, naczelny bóg germański, utracił władzę nad światem i dąży do odzyskania pierścienia. Sam jednak nie może tego zrealizować, ale liczy na bohaterskie działania swoich potomków: najpierw syna, Zygmunta, a następnie wnuka, Zygfrйда. Przekleństwo ciężące na pierścieniu dotyka jednak i ich, obaj zostają zdradziecko zamordowani w podobnych okolicznościach.

Wina i kara

O ile w *Złocie Renu* zostały zarysowane główne idee całości i wskazana przyczyna negatywnej siły pierścienia, to kolejne ogniwo *Tetralogii* – *Walkiria* – przedstawia pierwszą próbę odzyskania władzy nad światem, którą podejmuje Zigmund. Jednak to nie on staje się głównym bohaterem utworu, lecz Brunhilda – ukochana córka

Wotana, tytułowa walkiria, jedna z dziewięciu walecznych dziewic osłaniających bohaterów na polu walki. Skomplikowane uwikłania Wotana, będące efektem jego wcześniejszych nierozważnych działań, zmuszają go do podjęcia decyzji sprzecznej z naczelnym planem: na polu walki ma zginąć jego syn, Zigmund. Objawienie owej decyzji Brunhildzie staje się zarzewiem zasadniczego motywu dramaturgicznego tego ogniwa *Pierścienia Nibelunga*: Brunhilda, będąc – jak sama mówi – przedłużeniem woli ojca, kieruje się nie poleceniem Wotana, lecz jego wewnętrznym pragnieniem. Na polu walki osłania więc Zygmunta, za co musi ponieść karę. Wotan wymierza ją z całą surowością i konsekwencją swej boskiej natury, ale czuje jednocześnie dumę z tego, że ukochana córka – w przeciwieństwie do niego – podejmuje wolne i autonomiczne decyzje.

Trzyaktowa konstrukcja *Walkirii* została zaplanowana w zgodzie z wymogami dramaturgii akcji, a budowa poszczególnych aktów wynika z zestawienia kilku rozbudowanych scen dramatycznych. W akcie pierwszym, mającym charakter zawiązania intrygi, kluczowa okazuje się scena nocy miłosnej Zygmunta i Zygliny, będąca tak wyrazem pragnień tych bohaterów, jak i urzeczywistnieniem idei samego Wotana. Siła muzycznego oddziaływania tej sceny wynika z sugestywnego odwzorowania zmysłowej natury miłości i energii budzących się uczuć, poetycko przyrównywanych do nadchodzenia wiosny po ciężkiej zimie. Akt drugi wprowadza Brunhildę jako postać

działającą i kierującą się emocjami; najsilniejszy potencjał dramatyczny zawiera moment jej ukazania się Zygmondowi podczas snu, kiedy to zwiastuje mu decyzję Wotana – śmierć na polu walki. Nieoczekiwana reakcja Zygmunta, rezygnującego z zaszczytnej możliwości pośmiertnego życia w towarzystwie bogów w Walhalli z uwagi na nieobecność tam ukochanej Zygliny, zmienia postawę Brunhildy. Za samodzielność przyjdzie jej słono zapłacić, ale protagonistka podejmuje tę decyzję w sposób świadomy i konsekwentny. W trzecim akcie *Walkirii* Brunhilda ponosi karę, a scena jej pożegnania z ojcem okazuje się kulminacją emocjonalną całego dramatu.

W sieci motywów przewodnich

Zgodnie z wypracowaną przez siebie koncepcją dzieła dramatycznego Wagner rezygnuje z tradycyjnych form operowych, wprowadzając jako zasadniczy styl wokalny rozbudowane monologi o charakterze melodeklamacyjnym. Ta nowatorska reinterpretacja idei recytatywu została określona mianem niekończącej się melodii (*unendliche Melodie*) – przebiegi wokalne nie zostały bowiem oparte na zasadzie budowy symetrycznej czy frazowania typowego dla arii, lecz w pełni wynikają z intonacji językowej. Powściągliwy pod względem pomysłów melodycznych tok monologów zostaje jednak znacząco wzbogacony poprzez zastosowane motywy przewodnie (*Leitmotive*), będące strukturami dźwiękowymi opartymi na charakterystycznym pomycie melodycznym, rytmicznym, harmonicznym czy kolorystycznym. Motywy przewodnie konstruują zasadniczy – poza tekstowym – tryb

narracyjny dramatu, dopowiadają szczegóły fabuły oraz uwydatniają ekspresję zdarzeń i scen. Mogą być przedstawiane w sekwencyjnym następstwie, co szczególnie wyraźnie unaocznia monolog Wotana z drugiego aktu *Walkirii*, gdy opowiada on córce wszystkie wydarzenia, jakie doprowadziły do jego aktualnej sytuacji. Kolejne elementy tej historii – budowa Walhalli, utrata złota, knowania Nibelungów, walka olbrzymów, stanowiące zresztą treść *Złota Renu* – ilustrowane są doбором charakterystycznych motywów przewodnich, których następstwo stanowi atrakcyjny przykład dramaturgii budowanej środkami muzycznymi. Ale motywy przewodnie mogą również organizować dłuższe ciągi dramatu – jak w scenie cwałowania walkirii na początku trzeciego aktu, czy też pojawiać się w zestawieniach i spiętrzeniach, jak w scenie końcowej, kiedy motyw czaru ognia łączy się z motywem zasypiania Brunhildy i motywem losu.

Rola orkiestry i partii instrumentalnych okazuje się niezwykle znacząca, nie tylko z tego względu, że to właśnie orkiestra prezentuje zazwyczaj owe motywy przewodnie. Możliwość niuansowania brzmień oraz wprowadzania rozmaitych odcieni ekspresyjnych daje kompozytorowi okazję do subtelnego różnicowania i cieniowania emocji – ta sfera najsilniej się uwydatnia w końcowej rozmowie Wotana z Brunhildą, kiedy to wciąż te same motywy muzyczne uzyskują odmienny kształt brzmieniowy i ekspresyjny, w zależności od charakteru nastroju czy emocji w danym momencie rozmowy. Orkiestra staje się również medium narracji czasowej w dramacie – może zarówno komentować



Eva-Maria Westbroek jako Zylinda i Stuart Skelton jako Zygmund. Fot. Ken Howard / Met Opera

aktualnie rozgrywające się zdarzenia, jak i odnosić do kategorii przeszłości i przyszłości. Ewokacji przeszłych zdarzeń służą liczne przypomnienia i rekapitulacje dawnych historii, takie jak we wspomnianym monologu Wotana, które ilustrowane są odpowiednimi motywami przewodnimi, a także stonowaną, ascetyczną i archaizującą szatą dźwiękową, odpowiednią dla stworzenia dystansu czasowego. Twórca dramatu muzycznego zaprogramował też możliwość wprowadzania sugestii odnoszących się do przyszłych zdarzeń, co wydaje się zdecydowanie nowatorską koncepcją. W scenie końcowej *Walkirii*, gdy skała Brunhildy zostaje otoczona ścianą ognia, rozbrzmiewa motyw Zygryda. Ma on funkcję narracyjną, będąc rozszyfrowaniem rzuconej przez Wotana uwagi o tym, że przez zaporę ognia przeniknie tylko ten śmiałek, który nie zleknie się jego boskiej włócznie. I choć Zygryd jeszcze się nawet nie narodził, a zaledwie został poczęty, to widz *Tetralogii* uzyskuje czytelną informację o zdarzeniach kolejnego ogniwa dzieła, rozgrywających się kilkanaście lat później.

Urzeczywistnienie utopii

Tetralogia Wagnera pozostaje jednym z najwybitniejszych osiągnięć

europejskiego teatru muzycznego, będąc oryginalną wizją przyszłości opery, koncipowaną poniekąd teoretycznie. Ale jest też swojego rodzaju utopią artystyczną, która jednak doczekała się spektakularnej realizacji. Bezkompromisowość Wagnera-artysty i jego niezrównany geniusz muzyczny zdecydowały o tym, że jego autorskiej propozycji nie można było zbagatelizować, a późniejsza historia teatru muzycznego unaoczniała brak możliwości powrotu do dawniejszych tradycji operowych.

Koncepcja totalnego dzieła sztuki (*Gesamtkunstwerk*), w którym łączą się oddziaływania narracyjne i dramatyczne wszelkich sztuk, stała się dla Wagnera wyznacznikiem nieograniczonych wręcz możliwości tak pojmowanego scenicznego utworu muzycznego. Niebezpieczeństwo gigantomanii *Pierścienia Nibelunga*, dzieła o niespotykanym dotąd zakroju, zostało zażegnane spójnością jego zasadniczego przesłania, sugestywnością przekazu i emocjonalną interpretacją mitu. W potężnych ramach historii o bogach i bohaterach manifestuje się prawdziwie humanistyczny pierwiastek duchowy, niezależny od wszelkich detali kulturowych i religijnych.

Ryszard Daniel Goliańek

Muzykolog, profesor nauk humanistycznych, pracownik naukowy Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu i Akademii Muzycznej im. Grażyny i Kiejstuta Bacewiczów w Łodzi. Jego zainteresowania badawcze ogniskują się wokół historii i estetyki muzyki XIX wieku oraz problematyki teatru operowego. Aktualnie prowadzi badania nad tematyką polską w muzyce europejskiej XIX wieku.





Scena z III aktu *Walkirii* R. Wagnera. Fot. Ken Howard / Met Opera

STRESZCZENIE LIBRETTA

AKT I

Wyczerpany Zygmund, uciekając przed wrogami podczas burzy, trafia do nieprzyjaznego domu. Zyglinde znajduje go leżącego przy ognisku i ci dwoje od razu czują do siebie wzajemną sympatię. Miłe chwile przerywa im Hunding, mąż Zygliny, który pyta przybysza, kim jest. Zygmund przedstawia się jako „Woeful” i opowiada o swoim życiu pełnym katastrof. Hunding, wyjawiając mu, że jest krewnym jego wrogów, zapowiada, że następnego ranka stoczą walkę na śmierć i życie. Zygmund, gdy zostaje sam, wzywa swojego ojca, Wälsego, by ten dostarczył mu miecz, jak niegdyś obiecał. Zyglinde, napoiwszy męża nasennym eliksirem, przychodzi ponownie do Zygmunde. Opowiada o swoim ślubie, podczas którego jedooki nieznamy wbił miecz w drzewo tak silnie, że nikomu nigdy nie udało się go wyciągnąć (*Der Männer Sippe*). Kobieta wyznaje Zygmunde, że jest nieszczęśliwa. On przytula ją i obiecuje, że uwolni ją od zawartego pod przymusem małżeństwa z Hundingiem. Gdy do pokoju zagląda światło księżycy, Zygmund porównuje ich uczucia do związku miłości i wiosny (*Winterstürme wichen dem Wonnemond*). Zyglinde nazywa

go „wiosną”, i pyta, czy jego ojciec to faktycznie „Wolf”, jak powiedział wcześniej. Gdy Zygmund zamiast tego nazywa ojca „Wälse”, Zyglinde orientuje się, że jest on jej bratem bliźniakiem. Zygmunde udaje się wyciągnąć miecz z drzewa. Ciesząc się ze zjednoczenia Wälzungów, nazywa Zyglinde swoją panną młodą.

AKT II

Wysoko w górach Wotan, władca bogów, rozmawia ze swą waleczną córką, Walkirią Brunhildą. Nakazuje jej obronić swego śmiertelnego syna Zygmunde w nadchodzącej walce z Hundingiem. Walkiria oddala się z radością, by wypełnić polecenie ojca. W tym czasie nadchodzi Fryka, żona Wotana, bogini małżeństwa. Upiera się, że Wotan powinien obronić małżeńskie prawa Hundinga. Ignoruje jego argument, że Zygmund mógłby w przyszłości ocalić bogów, odzyskując od dragona Fafnera wszechpotężny pierścień Nibelunga Alberyka. Gdy Wotan orientuje się, że wpadł we własną pułapkę – straci władzę, jeśli nie stanie w obronie prawa – przystaje na żądania żony. Po jej odejściu sfrustrowany opowiada Brinhildzie, która właśnie powróciła, o kradzieży Złota Renu i ciężkiej na nim klątwie, rzuconej przez Alberyka (*Als junger Liebe Lust mir verblich*).

Brunhilda jest przerażona zmianą planów ojca, który nakazuje jej walczyć w obronie Hundinga.

Zygmund pociesza swoją płochą pannę młodą i strzeże jej podczas snu. W wizji ukazuje mu się Brunhilda, która przestrzega go, że wkrótce umrze i pójdzie do Walhalli (*Siegmund! Sieh auf mich*).

Zygmund zapewnia, że nie opuści Zygliny i grozi, że zabije siebie i ją, jeśli jego miecz nie będzie miał w sobie mocy, by przeciwstawić się Hundingowi. Brunhilda, poruszona jego niezłomnością, postanawia pomóc Zygmundowi wbrew nakazom Wotana. Słyszcząc nadchodzącego Hundinga, Zygmund żegna się z Zygliną. Mężczyźni zaczynają walkę i gdy Zygmund jest już bliski zwycięstwa, pojawia się Wotan i niszczy jego miecz, zostawiając go na pastwę Hundinga. Brunhilda ucieka z Zygliną, zabierając złamany miecz. Wotan, pełen pogardy, zabija Hundinga jednym ruchem ręki, a następnie oddala się z miejsca walki, by znaleźć i ukarać nieposłuszną Brunhildę.

AKT III

Osiem walecznych siostr Brunhildy zgromadziło się na szczycie góry, by odprowadzić zgładzonych bohaterów do siedziby bogów – Walhalli. Zdziwiona je widok Brunhildy, zbliżającej się z jakąś kobietą. Gdy dowiadują się, że ucieka ona przed gniewem

Wotana, obawiają się udzielić jej schronienia. Z pełnego rozpaczy odrętwienia wyrywa Zyglinę dopiero Brunhilda, która wyjawia jej, że nosi dziecko Zygmunta. Na tę wieść zdeterminowana kobieta postanawia zadbać o swoje ocalenie; odbiera więc od Brunhildy kawałki miecza i wyrusza do lasu, by ukryć się przed Wotanem. Bóg wyrokuje, że za karę Brunhilda stanie się śmiertelną kobietą; na protesty jej sióstr zaś grozi, że spotka je taki sam los. Brunhilda, zostając z ojcem sam na sam, błaga go o łaskę, argumentując, że w całym swym nieposłuszeństwie tak naprawdę postępowała zgodnie z jego pragnieniami, gdyż wyrażał on sprzeczne dążenia. Wotan nie zmienia jednak swojej decyzji; Brunhilda musi zapaść w sen, a pierwszy mężczyzna, który ją odnajdzie, będzie mógł ją pojąć. Wobec srogiemu wyroku Brunhilda prosi, by podczas snu otaczał ją mur ognia, aby tylko najodważniejszy bohater był w stanie się do niej przedrzeć. Ma nadzieję, że tym bohaterem stanie się w przyszłości dziecko, które nosi Zygliną. Ze smutkiem wyrzekając się swojej córki (*Leb' wohl, du Kühnes, herrliches Kind*), Wotan całuje oczy Brunhildy, co sprowadza na nią sen i śmiertelność. Następnie wzywa Loge, boga ognia, by otoczył ogniem skały, na których Brunhilda ułożyła się do snu. Gdy już płomień wznoszą się do nieba, Wotan rzuca zaklęcie, zgodnie z którym przez ogień przeniknie tylko ten śmiałek, który nie złęknie się jego boskiej włóczni.

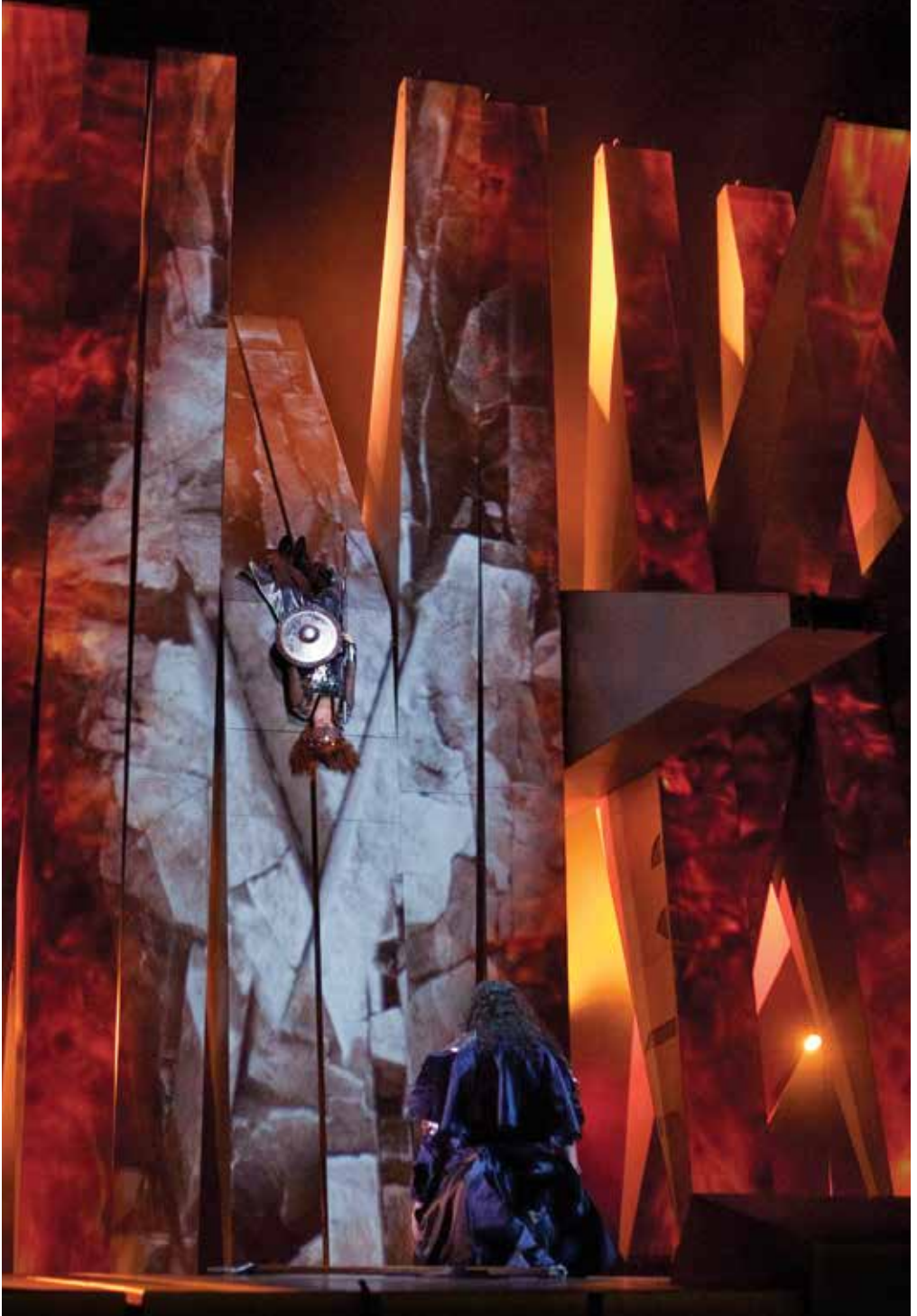
KONTROWERSJE I KONFLIKTY WAGNEROWSKIE

Ryszard Wagner to kompozytor, bez którego pewnie trudno sobie wyobrazić współcześnie tzw. świat muzyki poważnej, czyli funkcjonowanie instytucji koncertowych, festiwali, edukacji artystycznej czy nawet muzykologii. Znany dyrygent, Daniel Barenboim twierdził, że wielkość Wagnera ma swoje zarówno muzyczne, jak i pozamuzyczne przyczyny. Świadczyć ma o tym choćby ambitny cel Wagnerowskiej koncepcji syntezy sztuk (niem. *Gesamtkunstwerk*), czyli zrewolucjonizowanie opery. Kulturotwórcza rola Wagnera miała być najbardziej zauważalna w procesie transmisji pokoleniowej muzyki Mozarta, Beethovena i Schuberta. Specjaliści po dziś dzień toczą debaty, jak bardzo współczesne wykonywanie i słuchanie dzieł tych kompozytorów zostało w pewnym momencie przefiltrowane przez Wagnerowskie podejście do zmian tempa czy akustyki¹. Co więcej, Wagner zabierał również głos w wielu sprawach pozamuzycznych i okołomuzycznych, jak choćby kwestia Żydów w muzyce². Z tym ostatnim zagadnieniem wiązać ma się tytułowa kontrowersja, bo kompozytor poruszający wątki antysemickie oskarżany jest o to, że jego twórczość współtworzyła ideowe podwaliny holocaustu. Temat jest oczywiście

wielowątkowy, skomplikowany i pełne jego omówienie przekracza zakres tego tekstu. Jednak sądzę, że warto przy okazji słuchania *Walkirii* pewne wątki przywołać. Choćby po to, aby każdy mógł zająć swoje stanowisko zarówno w sprawie tego kompozytora, jak i może szerszego zagadnienia, a więc tego, czy muzyka może być odbierana w oderwaniu od kontekstu ideologicznego, jaki przyświecał albo mógł przyświecać kompozytorowi.

Powstanie dynastii Wagnerów

Wagner urodził się w Lipsku w 1813 roku, w środkowym okresie twórczości Ludwiga von Beethovena, czyli czasach, które brytyjska socjolog Tia de Nora³ określiła czasem dojrzewania idei muzyki poważnej. Idea ta bazowała na przekonaniu, że skomplikowana i hermetyczna muzyka jest symbolem statusu arystokratycznego. Status ten był w porewolucyjnej Europie o tyle istotny, że rosnąca w gospodarczą siłę przemysłowa burżuazja z perspektywy dawnych elit agrarnych stanowiła zagrożenie. Jest to wątek istotny w kontekście Wagnera, gdyż do końca jego życia w 1883 roku podobny popyt na sztukę skomplikowaną będzie zgłaszany. W dodatku, Wagnerowski



Finał aktu III *Walkirii* R. Wagnera z Wotanem (Greer Grimsley) i śpiącą Brunhildą (Christie Goerke).
Fot. Ken Howard / Met Opera

antysemityzm łączył się również z antykapitalizmem kierowanym przeciw burżuazji jako nowej warstwie społecznej, do której akces dla Żydów oczywiście nie był ograniczony.

Finansowe losy Ryszarda Wagnera układały się różnie – doświadczył zarówno nędzy, jak i pewnego bogactwa. Bywał dyrektorem teatrów operowych, książęta spłacali jego długi... Jednak finalnie ugruntował swoją pozycję społeczną na tyle, że na kilka lat przed śmiercią był w stanie stworzyć słynny Festiwal w Bayreuth oraz zapewnić opiekę artystyczną nad nim swoim potomkom. Można powiedzieć, że Wagner zapewnił im przynależność do niemieckich elit kulturalnych w naprawdę szerokim sensie. Na tę chwilę już czwarte pokolenie rodziny czuwa nad organizacją festiwalu, który do dziś jest wydarzeniem prestiżowym i dochodowym. Nawiązując do pewnej anegdoty, można powiedzieć, że jest to jedno z nielicznych wydarzeń, na które nawet kanclerz Niemiec Angela Merkel zakłada wieczorową suknię, zamiast czarnych spodni w kant. Tak czy inaczej ceny biletów dochodzą nawet do 1700 zł i nierzadko trzeba czekać na nie w kolejce dziesięć lat⁴.

Wątek rodzinny będzie tu istotny z kilku powodów. Wagner w atmosferze skandalu romansuje z zamężną córką Franciszka Liszta – Cosimą. To ona po śmierci męża będzie kierowała Festiwalem w Bayreuth do 1908 roku. Następnie funkcję tę przejmie do 1930 roku ich syn Zygfryd, którego żonę łączyła głęboka więź z Adolfem

Hitlerem. To właśnie ona – Winifred Marjorie Williams, czyli synowa Ryszarda Wagnera będzie kierowała Festiwalem od 1930 do 1945 roku (czyli w dobie władzy NSDAP). Ten okres „pogrobowego” życia twórczości Wagnera stanie się źródłem tytułowej kontrowersji. Twórczości Wagnera przypisywane będzie dawanie przesłanek i załączków dla nazistowskiej ideologii.

Wagnerowski soundtrack holocaustu (?)

Związek Wagnera, jego muzyki i rodziny z nazizmem prezentowany był przez wielu badaczy⁵ z Theodorem Adorno na czele⁶, którzy lepiej czy gorzej wykazywali tę tezę. W literaturze dokonano nawet zbioru podobnych analiz, więc nie będę szczegółowo się nim zajmował⁷. Najciekawsze dzieło w tym zakresie zostało napisane w 2013 roku przez prawnuka kompozytora – Gottfrieda⁸. Teza, że Wagner *odpowiedzialny jest za podkład muzyczny nazizmu w jego ustach* brzmią szczególnie dobitnie. Zwłaszcza, jak w wywiadach rozwija myśl, mówiąc:

można powiedzieć, że [RW] stworzył kulturę, dzięki której mogła dojść do głosu późniejsza ideologia nazistowska. Jego muzyka, libretta, dokładne wskazówki reżyserskie nie musiały być zmieniane w III Rzeszy. Każda nuta pasowała do ideologii, jaka zawładnęła Niemcami. W gruncie rzeczy, będąc artystą, zachowywał się jak Hitler 50 lat później. Autorytatywnie i autorytarnie organizował każdą nutę, ruch na scenie, scenografię⁹.

Albo gdzie indziej:

*Autorytarne, mizoginiczne i rasistowskie dziedzictwo Ryszarda Wagnera. Anachroniczne, nieludzkie i antyeuropejskie. Śmiertelna trucizna przeszłości, której bezwzględnie należy się pozbyć*¹⁰.

Jego uzasadnienie nie jest co prawda przekonujące, gdyż bazuje na pewnej nadinterpretacji, w ramach której każdy dokładny plan miałyby oznaczać przejawy hitlerowskiego autorytaryzmu. Możemy jednak zadać sobie pytanie, w jakim stopniu środowisko, które sympatyzowało z niemieckim szowinizmem i skupiało się wokół Wagnera i jego potomków, stanowiło inicjującą „infrastrukturę” dla formowania się ruchu nazistowskiego. Jest to najdalej idące pytanie, które w dużej mierze musi pozostać pytaniem retorycznym. Nie mamy bowiem żadnych narzędzi, które pozwoliłyby nam zweryfikować to, co Wagner myślałby na temat propozycji eufemistycznie zwanych *Endlösung der Judenfrage*, a więc obozów pracy, cyklonu B i pieców krematoryjnych. Zmarł przecież w 1883 roku, czyli pięćdziesiąt lat przed dojściem Hitlera do władzy i pięćdziesiąt sześć lat przed wybuchem drugiej wojny światowej. Podobna koncepcja stanowi więc pewien rodzaj poszlak, nie zaś „dowód w sprawie Wagnera”.

Nowy festiwal i jego dziedziczenie

Faktycznie, między rokiem 1945 a 1951 festiwal został zawieszony, Winifred zaś – synowa Wagnera jako zwolenniczka NSDAP odsunięta od możliwości sprawowania funkcji publicznych. Reaktywowany festiwal kierowany był przez dwóch wnuków

kompozytora – Wielanda oraz Wolfganga, po śmierci zaś tego pierwszego w 1966 roku festiwalem aż do roku 2008 kierował tylko Wolfgang. W jednym z wywiadów Wolfgang mówił, że ich celem było:

*przemyśleć na nowo dzieło naszego przodka. Uwolniliśmy je od ciężaru poprzedniej epoki. Oczyściliśmy z nacjonalistycznego patosu, który do czasu wojny w inscenizacjach Wagnera funkcjonował nie tylko na niemieckich scenach. Dokonałiśmy generalnych cięć i przewartościowań. Środowisko związane z Bayreuth uznało tę drogę za właściwą – jako wyzwolenie i uczłowieczenie monumentalnej konstrukcji myślowej zawartej w dziele Wagnera. Nie stosowaliśmy sztucznych zabiegów, ale wydobyliśmy zawarte w nim uniwersalne treści. Nasze inscenizacje wyznaczały kierunek interpretacji i odnowienia języka teatralnego Wagnerowskich oper*¹¹.

Wspomniany Gottfried, będący doktorem muzykologii to syn autora powyższych słów i można by odnieść przekonanie, że jako muzykolog wydawał się naturalnym spadkobiercą funkcji dyrektora. Jednak z uwagi na konflikt, w jaki popadł z ojcem i częścią rodziny w zakresie zarządzania informacjami o Wagnerze – zwłaszcza chęcią opublikowania korespondencji Hitlera do Winifred Wagner – uczony w wywiadzie mówił:

to ja nie chciałem mieć nic do czynienia z jakąkolwiek spuścizną Wagnerowską. To ja zdecydowałem o swoim życiu. Ludzie pytają mnie o Wagnera, ale przecież ja mam też własne życie, żyję we Włoszech.

Wagner nie jest jego główną częścią. Informacje, które zdaniem muzykologa zawierają listy od Hitlera, powinny ujrzeć światło dzienne i sprawić, że rodzinie Wagnerów odebrano by możliwość czerpania zysków z tego prestiżowego wydarzenia.

W 1945 r. rodzina Wagnerów powinna była z wielkim hukiem wylecieć z domu operowego w Bayreuth. I tylko dzięki temu, że zafałszowała historię, utrzymuje się przy władzy. To jest skandal. Ja, Gottfried, nigdy, chociaż mi to proponowano, nie chciałbym być dyrektorem takiej instytucji¹².

W wyniku decyzji zarządu Fundacji Ryszarda Wagnera dyrektorem ustanowiono jego dwa lata starszą siostrę Evę oraz młodszą o trzydzieści jeden lat siostrę przyrodną Katharinę¹³. Możemy więc spekulować na temat motywacji badacza do tego, abyając się kontrowersyjnym odbrązawianiem Wagnera, nieuczestnictwem w tym, co nazywa mitem Wagnera.

Wagner, obrażanie uczuć i sprawa polska

W Izraelu muzyka Wagnera stanowi temat tabu. Co prawda nie ma żadnej ustawy zakazującej odtwarzania i wykonywania muzyki Wagnera, ale jej obecność ma ranić uczucia ocalałych z holocaustu Żydów i ich rodzin. Całkiem niedawno jedna z izraelskich stacji omyłkowo puściła Wagnera, co spowodowało, że musiała przeproszać za tę

„niezręczność”¹⁴. Jest to ciekawy przykład, bo – jak wskazywał Gottfried Wagner w wywiadzie – *w czasie wojny doszło do kilku ludobójstw. Zniknęły z powierzchni ziemi całe kultury. Nie chodzi tylko o Żydów, ale również o narody słowiańskie¹⁵.* Muzykolog uczciwie nie wyklucza choćby Polaków z uczestnictwa w traumie drugiej wojny światowej. Przecież Niemcy jako oprawcy Polaków posługiwali się tą samą muzyką, co w przypadku Żydów, a w Polsce Wagner jest wykonywany. Można powiedzieć, że Wagner miał inny stosunek do narodu polskiego niż do żydowskiego i jest to prawda. Bo faktycznie do Polaków nie kierował szowinistycznych pamfletów, a skomponował jako dwudziestotrzylatek uverture *Polonia*, która miała być wyrazem wrazenia jedności i odwagi Polaków w czasie powstania listopadowego. Jednak np. Dostojewski żywił do Polaków ogromną niechęć czy wręcz nienawiść, a mimo to jego dzieła były lekturami obowiązkowymi w polskich szkołach średnich. W tym przypadku udawało się oddzielić dzieło od autora i jego poglądów. Jeśli intencje Gottfrieda Wagnera byłyby podobne i chciałby on finalnie współtworzyć silną markę zdenazyfikowanego Festiwalu w Bayereuth, to należałoby się cieszyć, że ktoś próbuje oddzielać to, co w sztuce uniwersalne od niepotrzebnych partykularyzmów. Czy na przykładzie twórczości Wagnera jest to możliwe? Nie wiem, ale polecam Państwu refleksję nad tym tematem w czasie słuchania *Walkirii*.

-
- ¹ por. Barenboim Daniel i Said Edward. 2008. *Paralele i paradoksy. Rozmowy o muzyce i społeczeństwie*, Biblioteka Myśli Współczesnej, Warszawa, PIW.
- ² por. Wagner Ryszard. 1869. *Das Judenthum in der Musik*, Leipzig: Verlagsbuchhandlung von J.J. Weber.
- ³ por. de Nora Tia. 1997. *Beethoven and the Construction of Genius Musical Politics in Vienna, 1792–1803*, University of California Press.
- ⁴ por. <https://businessinsider.com.pl/lifestyle/podroze/zwiedzanie-bayreuth-opera-richarda-wagnera/zr93fmd>
- ⁵ por. np. Ross Alex. 2012. *Reszta jest hałasem. Słuchając dwudziestego wieku*, Warszawa, PIW.
- ⁶ zob. Adorno Theodor. 1971. *Wagner, Nietzsche und Hitler*, [w:] tegoż, *Gesammelte Schriften*, R. Tiedemann (red.), t. 19, Frankfurt.
- ⁷ Stetkiewicz Lucyna. 2008. *Muzyka a tożsamość narodowa. Niewdzięczny przypadek Ryszarda Wagnera i jego tetralogii o Nibelungach*, [w:] *Tożsamość i przynależność. O współczesnych przemianach identyfikacji kulturowych w Polsce i Europie*, Kempny Marian, Woronieck Grażyna, Załęcki Paweł (red.), Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, s. 137–153.
- ⁸ Wagner Gottfried. 2014. *Nie będziesz miał bogów cudzych przede mną. Ryszard Wagner – pole minowe*, Kraków, Znak.
- ⁹ por. <https://historia.uwazamrze.pl/arttykul/1120501/ojciec-chrzestny-nazizmu>
- ¹⁰ zob. http://wyborcza.pl/1,75410,17268003,Mroczne_tajemnice_domu_Wagnerow.html
- ¹¹ <http://maestro.net.pl/document/wywiady/inne/Wagner.pdf>
- ¹² http://wyborcza.pl/1,75410,17268003,Mroczne_tajemnice_domu_Wagnerow.html
- ¹³ <https://www.wagnermuseum.de/en/national-archives/richard-wagner-foundation/>
- ¹⁴ <https://wiadomosci.radiozet.pl/Swiat/Izrael.-Radio-publiczne-przeprasza-za-nadanie-muzyki-Wagnera>
- ¹⁵ http://wyborcza.pl/1,75410,17268003,Mroczne_tajemnice_domu_Wagnerow.html

dr Ziemowit Socha

(zsocha@fcsb.unl.pt) – wykładowca Wyższej Szkoły Bankowej w Bydgoszczy i Toruniu, pracuje też w Instytucie Badań Edukacyjnych w Warszawie. Brał udział w wielu projektach badawczych, m.in. dla Narodowego Instytutu Fryderyka Chopina, Polskiego Centrum Informacji Muzycznej i Polskiej Rady Muzycznej. Odbýwał staże naukowe w Berlinie i Lizbonie. Pisze blog www.socjologia-muzyki.blogspot.com

PLAN TRANSMISJI

w sezonie 2018/2019

6 PAŹDZIERNIKA 2018 / G. 18.55

GIUSEPPE VERDI

„AIDA”

NOWA OBSADA

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

dyrygent: Nicola Luisotti

reżyseria: Sonja Frisell

12 STYCZNIA 2019 / G. 18.55

FRANCESCO CILÈA

„ADRIANA LECOUVREUR”

PREMIERA SEZONU

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

dyrygent: Gianandrea Noseda

reżyseria: Sir David McVicar

20 PAŹDZIERNIKA 2018 / G. 18.55

CAMILLE SAINT-SAËNS

„SAMSON I DALILA”

PREMIERA SEZONU

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

dyrygent: Sir Mark Elder

reżyseria: Darko Tresnjak

2 LUTEGO 2019 / G. 18.55

GEORGES BIZET

„CARMEN”

NOWA OBSADA

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

dyrygent: Louis Langrée

reżyseria: Sir Richard Eyre

15 GRUDNIA 2018 / G. 18.55

GIUSEPPE VERDI

„LA TRAVIATA”

PREMIERA SEZONU

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

dyrygent: Yannick Nézet-Séguin

reżyseria: Michael Mayer

23 LUTEGO 2019 / G. 18.55

GIACOMO PUCCINI

**„DZIEWCZYNA
Z DZIKIEGO ZACHODU”**

RETRANSMISJA / NOWA OBSADA

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

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

2 MARCA 2019 / G. 18.55

GAETANO DONIZETTI

„CÓRKA PUŁKU”

NOWA OBSADA

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

30 MARCA 2019 / G. 17.00

RICHARD WAGNER

„WALKIRIA”

NOWA OBSADA

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

6 KWIETNIA 2019 / G. 18.55

NICO MUHLY

„MARNIE”

RETRANSMISJA / PREMIERA SEZONU /
PO RAZ PIERWSZY W MET

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

11 MAJA 2019 / G. 18.00

FRANCIS POULENC

„DIALOGI KARMELITANEK”

PO RAZ PIERWSZY W HD

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

Dyrekcja Met uprzejmie informuje, że repertuar i obsady mogą ulec zmianie.
Opracowano na podstawie materiałów nadesłanych przez Met z uwzględnieniem
dwóch zmian terminów transmisji (*Dziewczyna z Dzikiego Zachodu*, *Marnie*)
z powodu innych wydarzeń artystycznych w Filharmonii Łódzkiej.
Prezentowany plan transmisji dotyczy tylko Filharmonii Łódzkiej.



Filharmonia Łódzka

im. Artura
Rubinsteina
Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

ADRES

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

INFORMACJE, REZERWACJA I SPRZEDAŻ BILETÓW

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

MECENAS SEZONU 2018/2019



Bank Polski



PARTNER



PARTNER TECHNOLOGICZNY



PATRONI MEDIALNI



MUZYKA FILM SZTUKA
Presto

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

WYDAWCA

Filharmonia Łódzka
im. Artura Rubinsteina

OPRACOWANIE PROGRAMU

Magdalena Sasin

PROJEKT GRAFICZNY

Mamastudio

ZDJĘCIA

Ken Howard, Vincent Peters / 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

19 marca 2019 r.



Filharmonia

Łódzka

im. Artura

Rubinsteina

Institucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego