



Filharmonia
Łódzka

im. Artura
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

CYGANERIA

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**

Globalnym sponsorem cyklu
The Met: Live in HD jest także

**Bloomberg
Philanthropies**

Transmisje w technologii HD są wspierane przez

Toll Brothers
America's Luxury Home Builder®



Sonya Yoncheva jako Mimi w *Cyganerii* G. Pucciniego. Fot. Ken Howard/Metropolitan Opera

Prapremiera w Teatro Regio w Turynie – 1 lutego 1896 roku

Premiera niniejszej inscenizacji w The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 14 grudnia 1981 roku

Transmisja z The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 24 lutego 2018 roku

Przedstawienie w języku włoskim z napisami w języku polskim

CYGANERIA (LA BOHÈME)

OPERA W CZTERECH AKTACH
LIBRETTO: LUIGI ILLICA I GIUSEPPE GIACOSA
NA PODSTAWIE POWIEŚCI HENRIEGO MURGERA
PT. „SCENY Z ŻYCIA CYGANERII”

OSOBY

Mimi _____ sopran
Musetta _____ sopran
Rodolfo _____ tenor
Marcello _____ baryton
Schaunard _____ baryton
Colline _____ bas
Benôit _____ bas
Alcindoro _____ bas

REALIZATORZY

reżyseria _____ Franco Zeffirelli
scenografia _____ Franco Zeffirelli
kostiumy _____ Peter J. Hall
światło _____ Gil Wechsler

OBSADA

Mimi, *hafciarka* _____ Sonya Yoncheva
Musetta _____ Susanna Phillips
Rodolfo, *poeta* _____ Michael Fabiano
Marcello, *malarz* _____ Lucas Meachem
Schaunard, *muzyk* _____ Alexey Lavrov
Colline, *filozof* _____ Matthew Rose
Benôit, *gospodarz domu*/
Alcindoro, *radca stanu* _____ Paul Plishka

soliści, chór, balet i orkiestra The Metropolitan Opera
dyrygent _____ Marco Armiliato

AKCJA ROZGRYWA SIĘ W PARYŻU
W LATACH TRZYDZIESTYCH XIX WIEKU

MARCO ARMILIATO

DYRYGENT

Pochodzący z Genui artysta uczył się gry na fortepianie w Konserwatorium Niccola Paganiniego w swoim rodzinnym mieście (ukończył je jako szesnastolatek). W 1989 r. poprowadził od pulpitu dyrygenckiego *Napój miłosny* G. Donizettiego w peruwiańskiej Limie. Następnie w latach dziewięćdziesiątych XX w. dyrygował na liczących się scenach operowych w Barcelonie, Madrycie, Zurychu, Toronto, Pittsburgu, Baltimore, Turynie, Rzymie, Londynie, Paryżu (Théâtre du Châtelet, Opéra Bastille), Berlinie, Wiedniu i Weronie. W nowojorskiej Metropolitan Opera zadyrygował *Trubadurem*, *Stiffelio*, *Aidą*

i *Rigolettem* G. Verdiego, *Cyganerią* i *Madamą Butterfly* G. Pucciniego, *Słym* E. Wolfi-Ferrariiego i *Córką pułku* G. Donizettiego. Poza tym w swoim repertuarze ma również takie dzieła, jak *Turandot*, *Manon Lescaut* i *Tosca* G. Pucciniego, *Traviata*, *Simon Boccanegra*, *Moc przeznaczenia*, *Don Carlos*, *Falstaff*, *Stiffelio* i *Aida* G. Verdiego, *Andrea Chénier* U. Giordana, *Carmen* G. Bizeta, *Manon* J. Masseneta, *Cyrułik sewilski* G. Rossiniego, *Pajace* R. Leoncavalla czy *Rycerskość wieśniacza* P. Mascagniego. Z powodzeniem dyryguje także utworami symfonicznymi.

SONYA YONCHEVA

MIMI (SOPRAN)

Pochodzi z Plodiv w Bułgarii. Uczyła się gry na fortepianie i śpiewu w swym rodzinnym mieście pod kierunkiem Nelly Koitchevej, następnie uzyskała dyplom magisterski z zakresu śpiewu w konserwatorium w Genewie, gdzie studiowała w klasie Danielle Borst. Jest laureatką międzynarodowych konkursów, między innymi nagrody specjalnej Culture Arte podczas Plácido Domingo's Operalia oraz Nagrody Specjalnej na Les Amis du Festival za rolę Fiordiligi w *Così fan tutte* na festiwalu w Aix-en-Provence w 2007 r. Artystka oraz jej brat, Marin Yonchev, zostali uznani za Wokalistów Roku 2000 w konkursie

„Hit-1” bułgarskiej telewizji. Występowała z takimi artystami, jak Sting czy Elvis Costello, interesuje ją również muzyka filmowa. Nagrywała wytwórni Sony Classical i Deutsche Gramophone. W swoim repertuarze ma partie, m.in. Antonii w *Opowieściach Hoffmanna* J. Offenbacha, Tiatiny w *Eugeniuszu Onieginie* P. Czajkowskiego, Violetty w *Traviacie* i Gildy w *Rigoletcie* G. Verdiego, Léili w *Poławiaczach pereł* G. Bizeta czy partię tytułową w *Łucji z Lammermooru* G. Donizettiego. Jest również zapraszana do udziału w prestiżowych galach operowych.

SUSANNA PHILLIPS

MUSSETTA (SOPRAN)

Amerykanka urodzona w Alabamie, do której często powraca z koncertami, laureatka The Metropolitan Opera's 2010 Beverly Sills Artist Award. W 2005 r. wygrała cztery prestiżowe konkursy wokalne: Operalia – Pierwsza Nagroda i Nagroda Publiczności, Metropolitan Opera National Council Auditions, MacAllister Awards oraz George London Foundation Awards Competition. Jest absolwentką Julliard School i współpracuje ze swoją nauczycielką Cynthią Hoffmann. W sierpniu 2005 r. wzięła udział w otwarciu Mostly Mozart Festival, transmitowanym na żywo w programie Live From Lincoln

Center w telewizji PBS. W tym samym roku ukazał się jej debiutancki album. W swoim repertuarze ma takie partie, jak Clémence w *L'amour de Loin* Kaija Saariaho, Donna Anna w *Don Giovannim* i Pamina w *Czarodziejskim flecie* W.A. Mozarta, Kleopatra w *Juliuszu Cezarze* G.F. Haendla, Julia w *Romeo i Julii* Ch. Gounoda, Eurydyka w *Orfeuszu* i *Eurydyce* Ch.W. Glucka czy Antonia w *Opowieściach Hoffmanna* J. Offenbacha. Wykonuje również partie oratoryjne, na przykład w: *Exsultate Jubilate*, *Requiem* i *Msy C-dur* W.A. Mozarta, IV Symfonii G. Mahlera i *Requiem* G. Faurégo.

MICHAEL FABIANO

RODOLFO (TENOR)

Urodził się w Montclair w stanie New Jersey. W ciągu trzech lat zrobił dyplom licencjacki University of Michigan School of Music, Theatre & Dance (studiował pod kierunkiem George'a Shirleya), który otrzymał w 2005 r. Podczas studiów występował w uniwersyteckim teatrze operowym, gdzie zaśpiewał partie: Rinuccia w *Giannim Schicchim* G. Pucciniego i Don Ottavia w *Don Giovannim* W.A. Mozarta. Następnie doskonalili swe umiejętności w Santa Fe Opera i filadelfijskiej Academy of Vocal Arts, gdzie uczył się u Billa Schumana. Występował na wielu liczących się scenach operowych świata – Metropolitan Opera, San

Francisco Opera, Royal Opera, Opera Australia, Teatro Real, paryskiej Opéra National, Holenderskiej Operze Narodowej, La Scali, Asociación Bilbaina de Amigos de la Ópera, Dresden Semperoper i berlińskiej Deutsche Oper oraz z uznanymi orkiestrami, takimi jak Cleveland Orchestra, San Francisco Symphony, Los Angeles Philharmonic, Philadelphia Orchestra, Oslo Philharmonic i symfonikami wiedeńskimi. W 2014 r. został laureatem Beverly Sills Artist Award i Richard Tucker Award – jest pierwszym śpiewakiem, który otrzymał obie te nagrody w jednym roku.

LUCAS MEACHEM

MARCELLO (BARYTON)

Urodzony w amerykańskiej Karolinie Północnej. Studiował w Eastman School of Music i na Uniwersytecie Yale. Następnie wziął udział w programach dla młodych talentów w Central City Opera oraz w operze w San Francisco. Przełomem w jego karierze był występ w *Ifigenii w Taurydzie* Ch.W. Glucka w Lyric Opera of Chicago, gdzie interpretował postać Orestesa. W swoim repertuarze ma partie: Hrabiego Almavivy i Figara w *Weselu Figara* i partię tytułową w *Don Giovannim* W.A. Mozarta, Wolframa von Eschenbacha w *Tannhäuserze* R. Wagnera, Zurga w *Poławiaczach perel* G. Bizeta, Valentina w *Fauście* i Mercutia

w *Romeo i Julii* Ch. Gounoda, tytułową partię w *Eugeniuszu Onieginie* P. Czajkowskiego czy Franka/Fritza w *Die tote Stadt* E.W. Korngolda, a także partie w utworach oratoryjnych: *Ein Deutches Requiem* J. Brahmsa, *Pasji według św. Mateusza* J.S. Bacha czy *Carmina Burana* C. Orffa. Na jego artystycznym koncie są występy na wielu amerykańskich scenach operowych oraz w Operze Wiedeńskiej, Operze Paryskiej, madryckim Teatro Real i w Théâtre du Capitole de Toulouse. Na deskach Metropolitan Opera debiutował w roli Generała Raïevskiego w *Wojnie i pokoju* Sergiusza Prokofiewa w 2008 r.

FRANCO ZEFFIRELLI

REŻYSER

Urodził się we włoskiej Florencji jako Gianfranco Corsi. Włoski reżyser, projektant, producent teatralny, operowy i telewizyjny 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 *Carmen* 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 reżyserując filmowe adaptacje oper (np. *Rycerskość wieśniacza* P. Mascagniego, *Otello* G. Verdiego). Często pracuje nie tylko jako reżyser, ale także producent i kostiumograf.

SCENY Z ŻYCIA MUZYCZNEGO

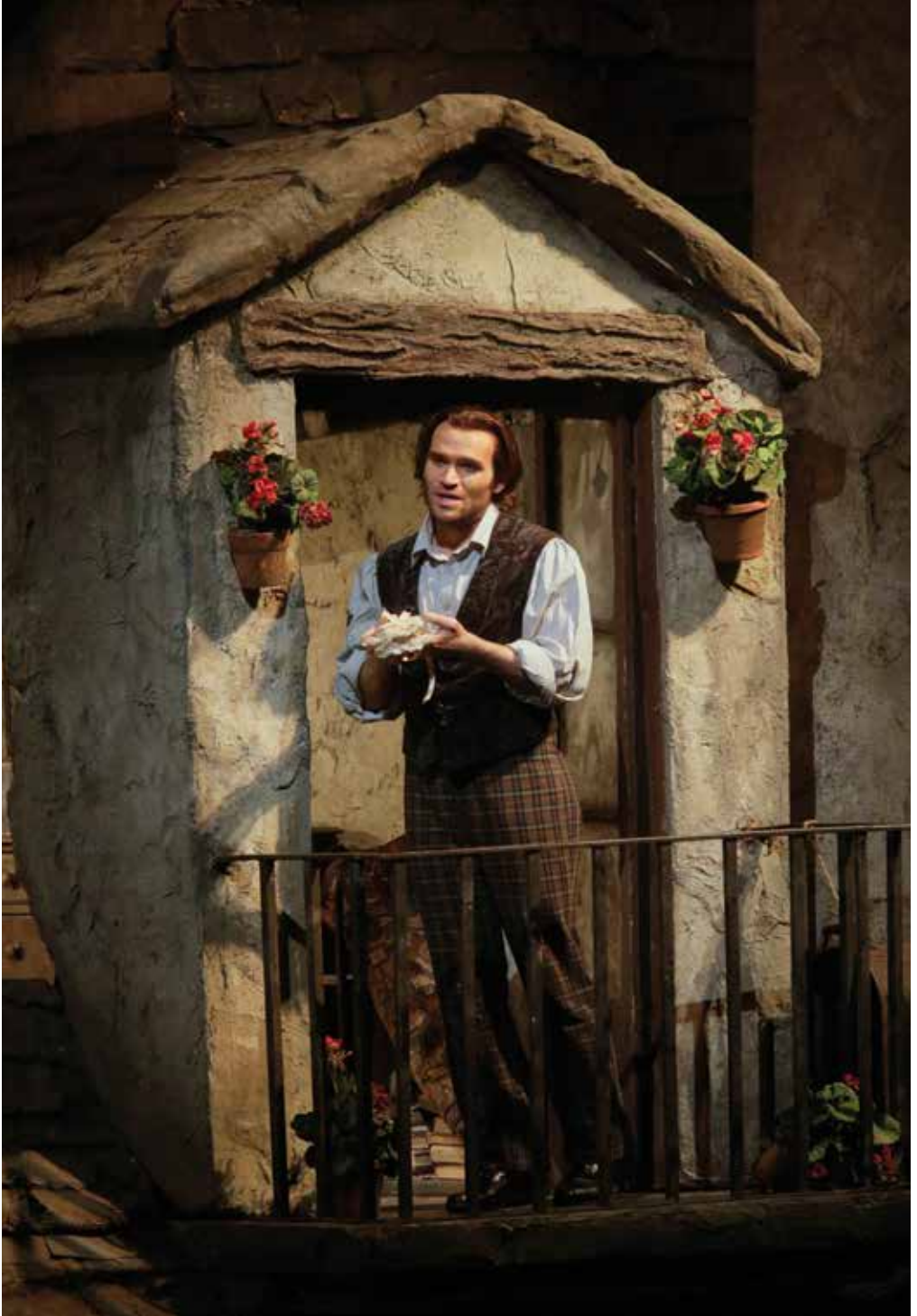
1.

Cyganeria, Tosca, Madama Butterfly? A może *Tosca, Cyganeria, Turandot*? Tytuły można układać w różnej kolejności, ale niezależnie od pozycji w subiektywnych rankingach *Cyganeria* i tak zawsze znajdzie się w pierwszej trójce najpopularniejszych i najbardziej lubianych oper Giacomina Pucciniego. A tak niewiele brakowało, by opera, zamiast ugruntować pozycję kompozytora po niekwestionowanym sukcesie *Manon Lescaut* (1893), pomnożyła pasmo jego niepowodzeń. Dzieło kompozytora musiało bowiem od początku rywalizować z... *Cyganerią*, pisaną przez byłego przyjaciela i współpracownika. Ruggero Leoncavallo niedawno jeszcze pomagał Pucciniemu w pracach nad librettem *Manon...* i nie zamierzał ukrywać przed nim zamysłów twórczych. Gdy jednak Puccini przyznał, że rozpoczął prace nad utworem zainspirowanym tą samą historią, między kompozytorami zaiskrzyło. Sam Puccini utrzymywał później, że na swój pomysł wpadł, jadąc pociągami do Mediolanu na prapremierę *Falstaffa* Verdiego. Jak jednak było naprawdę, nie wiadomo. Być może stosunki między kompozytorami jakoś by się z czasem unormowały, gdyby nie śmiertelna rywalizacja ich wydawców: Leoncavalla popierał mediolański edytor Sonzogno, Pucciniego

natomiast jego wielki współzawodnik Ricordi. Dziennik „Il Secolo” jako pierwszy podał wiadomość o planowanej nowej operze twórcy *Pajaców*, „Corriere della Sera” w kilka godzin później poinformował o najnowszych planach autora *Manon Lescaut*. Jak widać, Leoncavallo wystartował w mediach pierwszy, ale to *La Boheme* Pucciniego pojawiła się na scenie wcześniej.

2.

Maszynę puszczono w ruch. Już przy *Manon Lescaut* Pucciniego wsparli swymi talentami Luigi Illica i Giuseppe Giacosa. Od *Cyganerii* stworzą z kompozytorem twórczy zespół, który da miłośnikom opery jeszcze dwa świetnie napisane dzieła: *Toskę* i *Madamę Butterfly*. Przy *Cyganerii* od razu pojawił się problem, jak z bogactwa wątków i postaci literackiego pierwowzoru wykroić materiał spójny i scenicznie atrakcyjny. *Sceny z życia cyganerii* Henri Murgera były osadzone w realiach paryskich pierwszej połowy XIX wieku, a główne postacie miały swoje odpowiedniki w osobach realnie żyjących. Poeta Rudolf był *porte-parole* autora. Libreciści poradzili sobie z zadaniem w sposób równie prosty co w tym wypadku genialny, „stapiając” ze sobą niektóre z murgerowskich postaci, nadając im nowe rysy. Jak to robili? Ot, choćby scena, w której Rudolf zmęczony



Michael Fabiano jako Rodolfo w *Cyganerii* G. Pucciniego. Fot. Marty Sohl/Metropolitan Opera

całodzienną a bezskuteczną bieganią, by zdobyć pieniądze na czynsz, wraca do kamienicznika Benoita, by ostatecznie dowiedzieć się, że jego mieszkanie zostało już wynajęte nowej lokatorce: *Lokatorką, która najęła pokój w ciągu dnia, była młoda dziewczyna, zwana Mimi, z którą Rudolf rozpoczął był niegdyś czuły duet. Poznali się natychmiast. Rudolf szepnął kilka słów do ucha Mimi i uściśnął tkliwie jej rączkę. [...] Droga Mimi – rzekł młody człowiek, przyciągając ładną dziewczynę do siebie i całując ją w karczek – nie umiałabyś znieść, aby mnie wypchnięto za drzwi. Ty jesteś wcieloną gościnnością.* Nie dziwi Państwa Mimi tak „nowoczesna” i „wyzwolona”? Mimi, jaką znamy z opery Pucciniego, jest dziewczęciem tkliwym i skromnym, ujmującym nieco naiwną niewinnością. I taka jest Franusia u Murgera. Libreciści „transponowali” jej osobowość w postać Mimi, która w konsekwencji swoje swobodne zachowanie musiała oddać Musettcie. Przykład oczywiście jeden z wielu możliwych, ale wymowny.

3.

Przywykło się uważać, że jeśli pierwsze ukazane publiczności dzieło zyska sobie od razu rozgłos i popularność, drugie przebija się na sceny zdecydowanie trudniej. Prapremiera *Cyganerii* Pucciniego odbyła się pod batutą młodego Artura Toscaniniego w turyńskim Teatro Regio 1 lutego 1896 – dokładnie, co do dnia, w trzy lata po premierze *Manon Lescaut*, prapremiera *Cyganerii* Leoncavalla dopiero w roku następnym. I – jak się zdawało – w rywalizacji zwyciężył

Leoncavallo. Bo jego *Cyganeria*, wypełniona perypetiami bohaterów może mniej wyidealizowanych, rozpoczęła triumfalny marsz przez liczne sceny europejskie. Ale nie przez największe sceny europejskie, na nich bowiem zaczęła królować konkurentka. Bogactwo epizodów, „gęstość” intrygi, pełnokrwistość postaci musiały ustąpić przed dziełem, w którym wszelkie proporcje wyważono po aptekarsku, osiągając w efekcie skończoną harmonię. Werystycznemu temperamentowi Leoncavalla odpowiadała życiowa brutalność bohaterów. Zarówno Rudolf, jak i Marceli romansują ze swymi gryzetskami, Mimi i Musettą, tylko do momentu, w którym panowie zaczynają się już nudzić. Mając do wyboru opowieść o miłości szczęśliwej, choć smutnej, publiczność odrzuciła w konsekwencji historię o zgubnych skutkach obyczajowej swobody. Co jednak nie tłumaczy wszystkiego. *Prima la musica, e poi le parole?* Czy może odwrotnie?

4.

Publiczność dobrze przyjęła operę. Krytyka następnego dnia wyrażała się z niezadowolaniem. Ale już podczas tego wieczoru, słyszałem zarówno na scenie, jak w korytarzach szepty wokół mnie: „Biedny Puccini! Tym razem zbłądził z drogi! To jest opera, która nie pożyje długo...” Zapewniano nawet, że Cyganeria nie przetrzyma tego sezonu. Ja, który całą mą duszę utopiłem w Cyganerii i nieskończenie ją kochałem, której postaci jeszcze teraz z niewypowiedzianym wzruszeniem miłuję, głęboko zasmucony powróciłem do hotelu. Czułem w sobie boleść, żal, chęć płaczu... Przepędziłem

bardzo złą noc. A rano powitała mnie nienawiść gazet. Tyle Puccini. Krytyce na dobrą sprawę nie sposób się dziwić – koncepcja i zastosowane środki muzyczne narzucały porównania z *Manon Lescaut*, a kompozytorowi wcale nie pomogło zauważone od razu podobieństwo melodii z trzeciego obrazu premierowego dzieła do fraz zapamiętanych z *Manon*. Czyżby wyszła studnia pomysłów? Chyba nie, bo choć Puccini wkroczył swą operą na „pochyłą drogę upadku”, to raczej przez zamiłowanie do „wymyślności i dziwactw”. Bo przecież „doskonale można osiągnąć oryginalność również i starymi środkami, a więc bez luksusu kwint (które nawet wcale nie są przyjemne dla ucha), bez pogardzania dobrymi regułami harmonii...” (wszystkie cytaty autentyczne)*. Skądinąd krytyków można zrozumieć. Język muzyczny *Cyganerii* zainspirowany został przez nowatorskie rozwiązania Giuseppe Verdiego, zawarte w *Falstaffie*, jego operze ostatniej. A włoscy recenzenci zrazu patrzyli i na to dzieło z pewnym pomieszaniem. Ale nie krytyka miała na szczęście głos decydujący, a publiczność. Spontaniczny entuzjazm wzrastał z każdym wieczorem, co oczywiście potwierdzało popremierowe wrażenia kompozytora. Choć Turyn przyjął utwór nie bez wahań, widzowie w Palermo w kwietniu tego roku wymusili na kłaniającym się już ze sceny dyrygencie (tym razem był nim Leopoldo Mugnone) powtórzenie całego finału. Tenor zdjął już perukę, sopran rozpuścił włosy, połowa muzyków z orkiestry wyszła tuż po zapadnięciu kurtyny – a triumf był absolutny.

5.

Co jednak mogłyby oznaczać owe „stare środki”, których domagała się włoska krytyka? Opera w żadnym mierze nie zrywa przecież z włoskim ideałem *bel canta*, a fraza muzyczna nigdy nie jest prowadzona wbrew możliwościom głosu. Trudno również zarzucać kompozytorowi awangardowość, skoro jego muzyczne pomysły są twórczym rozwinięciem zdobyczy Verdiego, wypracowanych przez starego mistrza w jego późnych dziełach (zwłaszcza we wspomnianym już *Falstaffie*). Podejrzliwość recenzentów wzbudziło z pewnością nawiązanie przez Pucciniego do Ryszarda Wagnera, kompozytora, którego twórczość bardzo powoli torowała sobie drogę do uszu włoskich słuchaczy. Czy więc Puccini przejął od Niemca jego język harmoniczny? Nie, ale przejął i twórczo zastosował myślenie scenami, obrazami, a nie „numerami” muzycznymi. Bo i książka Murgera nie stanowi tradycyjnie rozumianej powieści, a – jak to zawarł autor w tytule – sceny, czyli powiązane ze sobą opowiadania. Ekwiwalent dany przez współautorów dzieła jest oczywisty – *Cyganeria* nie ma tradycyjnej budowy „numerowej”, a rolę aktów przejmują „obrazy”, stosunkowo krótkie i zwarte dramaturgicznie. Od Wagnera przejął Puccini ideę motywów przewodnich, stosowanych jednak bardziej powściągliwie niż w niemieckich dramatach muzycznych. „Przefiltrować” wagnerowskie koncepcje przez włoską wrażliwość, dodać do tego geniusz melodyczny, a do tego błyskotliwą instrumentację – oto recepta na sukces. Długo by wymieniać: Paryż, Berlin, Londyn, Wiedeń, Nowy Jork...



Susanna Phillips jako Musetta w *Cyganerii* G. Pucciniego. Fot. Marty Sohl/Metropolitan Opera

6.

W dziejach Metropolitan Opera nie ma dzieła, przewyższającego popularnością operę Pucciniego. Według statystyk do końca ubiegłego sezonu wystawiono tam *Cyganerię* 1305 razy (licząc od nowojorskiej premiery w 1900 roku). Nieco dalej uplasowały się dwie opery Giuseppe Verdiego: *Aida* (1162 przedstawienia) i *Traviata* (1011) i trudno sobie wyobrazić, że w przewidywalnej przyszłości kolejność mogłaby się znacząco zmienić. Bez wątplenia ma na to wpływ inscenizacja Franca Zeffirellego, obecna w repertuarze od przeszło trzydziestu pięciu lat – oczywiście zmieniają się obsady, lecz tylko one. Dzisiejszy wieczór jest pod tym względem bardzo interesujący, oglądamy bowiem artystów niewiele starszych niż bohaterowie libretta. W głównych rolach obsadzono śpiewaków trzydziestokilkuletnich, związanych z MET od kilku sezonów. Sonia Yoncheva, Michael Fabiano, Susanna Phillips czy Lucas Meachem występowali

na tej scenie wielokrotnie, także w *Cyganerii*, mają więc swoje partie dobrze ośpiewane. Chcę jednak zwrócić szczególną uwagę na blisko osiemdziesięcioletniego Paula Plishkę, występującego w epizodycznych rolach kamienicznika Benoita oraz Alcindora. Plishka po raz pierwszy zaśpiewał w MET Benoita mając dwadzieścia siedem lat – w r. 1968 (jeszcze w dawnej inscenizacji Josepha L. Mankiewicza), a po niewielu latach, bo już w pierwszej połowie siedemdziesiątych na długi czas objął rolę filozofa Collina; często wówczas partnerowała mu jako Mimi Teresa Żylis-Gara. Doceńmy zatem piękny gest dyrekcji opery, pozwalającej znakomitemu artyście w taki sposób żegnać się z wierną mu publicznością. To dodatkowy walor tego operowego wieczoru, na który zaprasza nas MET.

* Wszystkie cytaty za: S. Prószyński, *Cyganeria* G. Pucciniego. Kraków, 1961.

Lech Koziński

recenzent i publicysta muzyczny, w latach 1993–2013 współpracownik „Ruchu Muzycznego”; w latach dziewięćdziesiątych XX wieku współpracownik nieistniejących już pism muzycznych „Studio” i „Klasyka” oraz Programu 2 Polskiego Radia.





Scena z II aktu *Cyganerii* G. Pucciniego. Fot. Ken Howard/Metropolitan Opera

STRESZCZENIE LIBRETTA

AKT I

Paryż, lata trzydzieste XIX wieku. Na poddaszu w Dzielnicy Łacińskiej w wigilijny wieczór wynędniali malarz Marcello i poeta Rodolfo próbują się ogrzać, dorzucając do pieca stronicę najnowszego dramatu Rodolfa. Wkrótce dołączają do nich współlokatorzy – filozof Colline i muzyk, Schaunard, który przyniósł jedzenie, opał i pieniądze, otrzymane od ekscentrycznego studenta. Gdy artyści cieszą się z nieoczekiwanej fortuny, przybywa właściciel mieszkania, Benoît, by odebrać należność za czynsz. Artyści upijają go, a następnie prowokują go do opowieści o swoich flirtach. Gdy ten daje się namówić i przyznaje się do małżeńskiej niewierności, przyjaciele, udając oburzenie, wyrzucają go z poddasza. Sami zaś udają się do kawiarni Momus, gdzie zamierzają dalej świętować. Rodolfo pozostaje na poddaszu, by dokończyć artykuł, ale obiecuje dołączyć do nich później. Do drzwi puka śliczna sąsiadka Mimi, której zgasta na schodach świeca. Dziewczyna wchodzi do pokoju i zniecka mdleje. Rodolfo częstuje ją winem, a potem pomaga jej dojść do drzwi i zapala świecę. Mimi stwierdza, że podczas omdlenia, zgubiła klucz od swojego pokoju. Gdy oboje szukają zguby, gasną im obie świece. Rodolfo, zauroczony urodą

dziewczyny, gdy znajduje klucz, ukrywa go w kieszeni. W świetle księżycy, trzymając dłoń Mimi, opowiada jej swoje sny. Ona zaś mówi mu o swoim samotnym życiu na poddaszu, gdzie haftuje kwiaty i czeka na wiosnę. Z zewnątrz dochodzą głosy jego przyjaciół, nawołujących, by do nich dołączył. Rodolfo obiecuje, że wkrótce się pojawi, ale w towarzystwie. Mimi i Rodolfo, szczęśliwi, że się odnaleźli, zmierzają do kawiarni.

AKT II

Młodzi przechadzają się wśród ulicznych straganiarzy, tłumu przechodniów i dzieci oblegających sprzedawcę zabawek Parpignola. W pobliżu Café Momus poeta kupuje Mimi czepek. Wspólnie z przyjaciółmi, którym Rodolfo przedstawił swoją dziewczynę, wchodzi do kawiarni i zamawiają kolację. Nagle z impetem wpada, w towarzystwie dużo starszego, ale zamożnego Alcindora, dawna kochanka Marcella, Musetta. Głośnym śpiewem próbuje zwrócić na siebie uwagę malarza. Pod pretekstem załatwienia jakiejś sprawy Musetta pozbywa się towarzystwa Alcindora i wpada w ramiona Marcella. Nie mając pieniędzy, by zapłacić za kolację, przyjaciele zostawiają dla Alcindora rachunek i opuszczają kawiarnię.

AKT III

Przedmieście Paryża. Celnik wpuszcza do miasta wieśniaczkę. Z tawerny dobiegają głosy uczujących i śpiewających gości. Mimi, chodząc po zaśnieżonych ulicach, szuka Marcella. Gdy go spotyka, skarży się mu na nieustanną zazdrość ze strony Rodolfo i zastanawia się, czy nie najlepszym rozwiązaniem byłoby ich rozstanie. Nadchodzi Rodolfo, który spał w tawernie. Mimi ukrywa się w pobliżu, choć Marcello myśli, że dziewczyna odeszła. Rodolfo zwierza się swojemu przyjacielowi, że zamierza rozstać się z Mimi z powodu jej miłostek. Jednak po chwili przyznaje, że prawdziwym powodem decyzji jest obawa o stan zdrowia dziewczyny, który może ulec pogorszeniu z powodu ich ubóstwa. Przewyciężając emocje, Mimi pokazuje się, by pożegnać się ze swoim kochankiem. Marcello, słysząc śmiech Musetty, powraca do tawerny. Gdy Mimi i Rodolfo wspominają dawne chwile szczęścia i postanawiają pozostać razem do wiosny, nadchodzi Marcello i Musetta, kłócąc się o jej flirt z klientem.

AKT IV

Kilka miesięcy później Rodolfo i Marcello, rozdzieleni z ukochanymi, kontemplują swoją samotność. Colline i Schaunard przynoszą skromny posiłek. Aby zmienić atmosferę pełną smutku, przyjaciele zaczynają tańczyć, a następnie pojedynkować się na żarty. Gdy zabawa trwa w najlepsze, wpada Musetta z wiadomością, że na zewnątrz czeka Mimi, zbyt słaba, by wejść na górę. Rodolfo natychmiast biegnie na pomoc ukochanej, a Musetta opowiada, jak Mimi błagała, by zabrać ją do ukochanego, w którego ramionach chce umrzeć. Przyjaciele starają się zapewnić chorej jak największy komfort i wygodę. Musetta prosi Marcella, by ten sprzedał jej kolczyki, a za uzyskane pieniądze kupić lekarstwa. Colline wychodzi, by zastawić swój płaszcz. Mimi i Rodolfo wspominają swoje spotkanie i pierwsze szczęśliwe dni. Wspomnienia przerywa gwałtowny kaszel dziewczyny. Kiedy przyjaciele wracają, Musetta, modląc się o życie Mimi, wręcza jej swoją mufkę, by ogrzała ręce. Mimi powoli traci przytomność. Schaunard uświadamia sobie, że dziewczyna już nie żyje. Rodolfo pogrąża się w rozpacz.

LA BOHEME

***A w kafejkach był gwar, każdy z nas czekał tam, nim odnajdzie go sława,
Eh, przyjdzie taki czas, że świat doceni nas – tak bez wahania mawiał.
Kiedy zaś kuchni szef coś pozwolił nam zjeść w zamian za nowe płótno,
Niczym było jutro! Grzał nas stary piec, a ty mówiłeś wiersz.
Cyganeria, cyganeria – to właśnie twej urody blask, Cyganeria, cyganeria...
I był geniuszem każdy z nas.***

„Cygaństwo”, „bycie cyganem” opisywane we francuskim walcu przez Jacquesa Planta jest doświadczeniem pokoleniowym. W pewnym wieku, po przekroczeniu granicy bardzo już zaawansowanej dorosłości, w momencie osiągnięcia stabilizacji rodzinnej i ekonomicznej, wspomnienia przeszłości coraz częściej nawiedzają byłych „cyganów”. Każą one tęsknić za czasami może i biednej, ale i upajającej młodości, która niosła nieograniczone niemal możliwości: obietnicę miłości, talentu i sławy. Życie z dnia na dzień, często bez jedzenia, ale za to zawsze z butelką wina, bez odpowiedzialności za cokolwiek, bez dochodu, ale za to z perspektywą ciekawej rozmowy z przyjaciółmi, duchowej biesiady, połączonej z radosnym śpiewem i wybuchami nieopanowanego śmiechu... W takim ujęciu, i przy założeniu, że młodość jest zbuntowana, a dopiero dorosłość stabilna i tym, co nowe i oryginalne, zgorzona – doświadczeniem „cygaństwa” byłoby wspólne niemal wszystkim. A z pewnością wspólne europejskim humanistom, ze szczególnym uwzględnieniem mieszkańców Francji, wśród których konieczny niejako etap *la vie boheme* muszą obowiązkowo przeżyć utalentowani Paryżanie.

Większość literaturoznawczych źródeł uznaje jednak cyganerię za zjawisko historyczne. W pierwszej połowie XIX wieku, gdy romantyczne światoodczucie w pełni zawładnęło umysłami i sercami twórców, a często i ich odbiorców, kwestia niezależności artysty stała się faktem. Kiedyś, w epokach dawnych, autor był na usługach możnych mecenasów, zawsze też wsłuchiwał się w otoczenie i jednak jakoś wyrażał powszechne uczucia, lęki i tęsknoty. „Wprzód egzystencja sztuki, artysty, związana była zawsze z jakimś mniejszym lub większym dworem, z osobą króla czy wielkiego pana”, pisał Boy. „Dopiero w nowoczesnym ustroju społecznym dwór mecenasa rozpylił się w szary tłum bezimiennej publiczności, która rozstrzyga o sławie i dochodach artysty. [...] [Nowe] warunki życia wytworzyły typ cygana, tego króla bez ziemi, owijającego się dumnie dziurawą peleryną niby płaszczem monarszym. Świadomość, że o wartości jego decyduje talent i tylko talent, stwarza w artyście lekceważenie kodeksu etyki społecznej w stosunku do mieszczaucha, filistra [...] którego uważa jakby za reprezentanta wrogiego plemienia; niestałość dochodów, niestosunek pomiędzy stanem materialnym a wysokim napięciem duchowym,



Sonya Yoncheva jako Mimi w *Cyganerii* G. Pucciniego.
Fot. Ken Howard/Metropolitan Opera

częste wreszcie ocieranie się o świat zbytku wytwarzają ową specyficzną gospodarke, w której owoc kilkumiesięcznej pracy spożywa się w kilka godzin, aby nazajutrz rozpocząć życie w czarnej nędzy [...]”.

W obrębie romantycznego paradygmatu to artysta poprzez dzieła narzucał swoje widzenie świata publiczności teatralnej, koncertowej i lekturowej, i niewiele go obchodziło, czy się to komuś podoba czy nie. Fetyszem epoki stały się, pojęcia wolności i geniuszu: wolności ludu, twórcy, sztuki samej, i geniuszu, który oczywiście reprezentował artysta. Z wyraziciela swojego środowiska stał się jego wieszczem. Polski romantyzm preferował postawę twórczą mocno nasyconą wizją obowiązków (wciąż indywidualnych) wobec ojczyzny i narodu – we Francji jeszcze na długo przed modernizmem głoszone wszem i wobec pochwałę wzniosłej sztuki, jednocześnie gardząc nierozumnymi filistrami, którzy nie byli w stanie jej pojąć i docenić. Wydana pół wieku temu historia dziewiętnastowiecznych grup artystycznych nosi jednoznaczny tytuł „Bohemian versus Bourgeois”, czyli, po prostu: „Cygan przeciwko mieszcuchowi”. Program artystyczno-literacki, manifest czy styl uprawianej sztuki nie był dla cyganerii tak ważny, jak sposób codziennego (i conocnego, oczywiście) bycia, diametralnie różny od tradycyjnych zasad i kanonu cnót mieszczańskich.

„Naczelna” i osobna rola poety, którego poezja przynieść ma narodowi zbawienie, nie przeszkodziła powstaniu jeszcze w okresie romantyzmu, na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych XIX wieku, polskiej grupy artystycznej

o nazwie „cyganeria warszawska”. Mniej znani od emigracyjnych arcy-poetów pisarze, muzycy i dziennikarze stworzyli specyficzne koło, przyciągające wielu obserwatorów i sympatyków. Pisała badaczka zjawiska: „Cyganie zbierali się w redakcjach czasopism, w szynkach i gospodach, najchętniej na Gnojowej Górze, u lubianej przez wszystkich Miramki [...]. Na piwo i czytanie prasy chodzili do kawiarni Grassowej przy ulicy Trębackiej. Często organizowali wyprawy krajoznawcze, bratali się z ludem nie stroniąc od działalności uświadamiającej i agitacyjnej; [...] zatrzymywali się w gościnnych domach mazowieckich. Nie przywiązywali wagi do mieszczańskich wartości (dobrze urządzonego domu, intratnej posady), lekceważyli styl bycia snobującego się ziemiaństwa i arystokracji, pogardzali salonem, frazesami, etykietą. Chętni się swą biedą, ubierali się niedbale i na czarno (czern symbolizowała żałobę narodową). Choć manifestacyjne życie cygańskie prowadziło do dziwności, pozy, a nawet błazenady, trzeba przyznać cyganom wielki zmysł krytyczny, cenne zainteresowanie ludem, obronę pozycji artysty w społeczeństwie, walkę z ugodą i przystosowaniem do niewoli, zasługę dla rozbudzenia życia artystycznego w kraju i w demokratyzacji obyczajów” (Zofia Stajewska).

I nawet jeśli cyganie nasi nie mieli wyrazistego programu artystycznego i nie stworzyli dzieł, które przetrwałyby próbę czasu, potrafili skutecznie oddziaływać na bierne i otepiate życie pod obcym zaborem społeczeństwo. Wzbudzali ferment intelektualny

dyskutując o sztuce, filozofii i historii, a także prowokowali publiczność do myślenia, choćby za pomocą kpiny i żartu. Samych siebie nazywali „Cechem Głupców” lub „Muszkietierią”, i same te nazwy wskazują na ogromny potencjał cennej autoironii, tak obcej narodowo-męczeńskiej postawie polskich romantyków i ich pogrobowców.

*

*Czasem śmiałam się gdy całą noc
przyszło ci ślęczeć nad sztalugami,
Retuszowałeś wciąż to piersi mych kształt
czy bioder moich zarys.
Kiedy noc przerwał świt był czas na kawę
tyk – to wzywało nas życie!
I w przedziwnym zachwycie kochaliśmy
się... Nadchodził nowy dzień.
Cyganeria, cyganeria, to znaczy mieć
dwadzieścia lat. Cyganeria, cyganeria
– w kieszeniach naszych hulał wiatr.*

Romantyczni, a potem modernistyczni czy też młodopolscy malarze, poeci, filozofowie i muzycy mieszkali razem, wspierając się zarówno w codziennym bytowaniu, w twórczości, jak i w poszukiwaniu miłości. Wartością prawdziwą była dla nich przyjaźń, a także lojalność i wierność, to zaś co materialne budziło może czasem krótkie pożądanie, ale oficjalnie było jednak wypierane jako potrzeba i walor. Sam Henri Murger, ten pierwszy prawdziwy – bo i w życiu, i w twórczości – romantyczny cygan, wyprowadzał pojęcie niezależnego artysty – włóczykija i buntownika, z bardzo dawnych czasów. W przedmowie do *Scen z życia cyganerii* pisał tak: „Cyganie, o których mowa w tej książce, nie mają nic wspólnego z cyganami, z których dramatopisarze uczynili synonim opryszków i morderców. Nie rekrutują się również

z niedźwiedników, linoskoczków, domokrażców, profesorów sztuki karcianej, pokątnych giełdjarzy oraz tysiąca rycerzy przemysłu, których głównym zajęciem jest brak zajęcia [...] Cyganeria, o którą chodzi w tej książce, nie zrodziła się dziś; istniała zawsze i wszędzie; może się powołać na dostojne początki. W starożytnej Grecji...”

I tak cyganem jest dla niego każdy wielki utalentowany artysta, który swoją epokę przerasta wielokrotnie, tworzy nie bacząc na konsekwencje artystyczne i koszty własne, a bunt wobec opresji rzeczywistości uważa za swój obowiązek. Pierwszym takim artystą był zdaniem Murgera ojciec całej europejskiej literatury, czyli Homer! Potem François Villon, średniowieczny poeta-złodziej; renesansowy rzeźbiarz i malarz Michał Anioł; wielki epik Torquato Tasso, a także reformator i pisarz Jan Jakub Rousseau. Każdy, kto walczył o dobre imię i suwerenność sztuki, każdy, kto ją zmieniał i poszerzał jej obszar.

Murger wyróżnia trzy odmiany cyganerii; to:

- „cyganeria nieznana”, najliczniejsza; tworzy ją „plemię upartych marzycieli, dla których sztuka została wiarą, nie rzemiosłem”. To „artyści biedacy”, „skazani na *incognito*”, którzy czekają, „by świat do nich przyszedł”;
- „amatorzy”: młodzi bogacze, którym „życie cygańskie przedstawia się jako bytowanie pełne uroku”; autor piętnuje tych pozerów, nie mających ze sztuką absolutnie nic wspólnego; i wreszcie
- „cyganeria prawdziwa” lub „oficjalna”; to do niej należał, ją

współtworzył i opiewał sam Henri Murger. Cyganie „prawdziwi” to niezależnie od profesji – utalentowani i zdeterminowani, by tworzyć artyści; skłonni do wyrzeczeń, bezinteresowni i szaleni. Francuski pisarz był komentatorem i historykiem swojej formacji; formacji, która przydała mu wielkiej sławy, choć też bardzo rychło kazała zejść ze sceny życia.

*

*Gdy zabłąkam się tam, adres, numer ten sam, ale na tym już koniec –
Nie rozpoznaję nie żadnego z dawnych miejsc młodości mej szalonej.
Po schodach wbiegam lecz ślad po pracowni twjej zniknął już raz na zawsze.
Posmutniał w nowej szacie Montmartre stary, i nie kwitną już tam bzy.
„La boheme, la boheme...”. Dziś można tylko o tym śnić.
„La boheme, la boheme” – te słowa już nie znaczą nic!*

Czy istotnie cyganeria nic już dziś nie znaczy? Przeczy temu sama piosenka, która stała się ponadczasowym przebojem, opisywanym we francuskich źródłach jako jedna z najważniejszych, narodowych *grande chansons*. W 1996 roku Justyna Szafran zwyciężyła XVII Festiwal Piosenki Aktorskiej we Wrocławiu brawurowym wykonaniem przytaczanego tu w polskiej wersji językowej utworu. Jest on znany nie tylko historykom czy wielbicielom jedynej w swoim rodzaju piosenki francuskiej; coraz to nowe wykonania czarującej melodii i sugestywnego tekstu potwierdzają uniwersalną moc zawartego w niej estetycznego i emocjonalnego przekazu.

Przeczy temu nie tylko amerykański, ale i międzynarodowy sukces

musicalu Johnatana Larsona „Rent”, inspirowanego Pucciniowską „Cyganerią”. Spektakl ten, powstały w latach dziewięćdziesiątych XX wieku (prapremiera odbyła się wiosną 1996 roku, w stulecie pierwszego wystawienia opery „La boheme” Giacomo Pucciniego), opowiada o losach całkiem współczesnej cyganerii z East Village. Autor zmienił miejsce akcji z Paryża na Nowy Jork, gatunek z opery na musical, arie zaś zastąpił piosenkami. Bez zmian pozostawił za to główny problem bohaterów: wydarzenia, które i w „La boheme”, i w „Rent” rozpoczynają się w symboliczny dzień Wigilii Bożego Narodzenia, dotyczą „kaszlących artystów”, ich perypetii uczuciowych, poszukiwań artystycznych i rozmaitych chorób, z którymi się zmagają. Programową piosenką musicalu jest „La vie boheme”: tańcząc i śpiewając, bohaterowie określają siebie samych jako współczesną cyganerię. Oto nie mają pieniędzy, zatrudnienia i zdrowia, nie stać ich na czynsz (stąd tytuł widowiska), mają za to wolność, idee, którymi żyją, czasem miłość, zawsze – przyjaźń. Buntują się przeciw nudnemu modelowi życia rodziców–filiistrów, dlatego są „głodni, zziębnięci i splekani”; i w tym także przypominają wszystkich „cyganów” świata. Nie robią karier, nie pracują w korporacjach czy w sądach; są „wiecznymi studentami”, ale przede wszystkim – artystami. Artystami, którzy świadomie, z pełnym rozmysłem płacą słoną cenę za niezależność. Swobodna ekspresja własnego „ja” wydaje im się jednak tego warta.

Temat cyganerii pozostaje wdzięczną inspiracją dla twórców

filmowych: w 1980 roku Andrzej Wajda nakręcił kilkuodcinkowy cykl „Z biegiem lat, z biegiem dni”, do którego scenariusz, na podstawie dramatów m.in. Zapolskiej, Bałuckiego i Kisielewskiego napisała Joanna Olczak-Roniker. Przedstawia on życie w Krakowie lat 1874–1914, kiedy to w dawnym królewskim grodzie, pod łagodnym zaborem austriackim, rozwijało się życie artystyczne młodopolskiej cyganerii, mocno skonfliktowanej z modelowo mieszczańskim społeczeństwem, przesyconym „kołtunerią” i „dulszczyzną”.

Na początku lat dwutysięcznych Baz Luhrmann zrealizował film muzyczny, przełomowy dla postmodernistycznych narracji o sztuce „Moulin Rouge!” Połączył w nim fabularne wątki dotyczące *belle époque* i *fin de siècle* z hasłami studenckiej rewolty lat sześćdziesiątych XX wieku, estetykę końca wieku z akcją zapożyczoną z „Damy Kameliowej” Aleksandra Dumasa, a znajdując paralele między życiem artystów dawnych i współczesnych, nazwał ich program... „rewolucją bohemy”. Prawda, wolność, piękno i miłość w oparach alkoholowo-narkotykowych to wiecznie aktualne idee, stanowiące wspólny mianownik każdej artystycznej wspólnoty, zdaje się mówić swym fascynującym estetycznie obrazem australijski reżyser.

A współczesny bohater nastrojowego filmu Woody Allena „O północy w Paryżu” (2011), pisarz Gil Pender, zafascynowany szalonymi latami dwudziestymi i trzydziestymi, przenosi się do nich w magiczny sposób, zyskując okazję poznania swoich idoli: Ernesta Hemingwaya, Scotta Fitzgeralda, Gertrudy Stein, Salvadora Dali, Luisa Buñuela. Po Wielkiej Wojnie tworzyli oni międzynarodową luźną grupę artystyczną, bywali w Café de Flor, dyskutowali, pisali, romansowali, pili. Poznana przez Gila w „czasowej bańce” piękna modelka Picassa, Adriane, zabiera go pewnego wieczoru do krainy swoich marzeń – do minionej *belle époque*, w której tworzyli prawdziwi – jej zdaniem – cyganie: Toulouse-Lautrec, Gauguin, Matisse...

Zatem „La bohème” to słowa, które wciąż mają znaczenie; bo wielu z nas zdarza się tęsknić za jakąś nie-naszą, byłą cyganerią, za jej swobodą obyczajową, i bezkompromisowym podejściem do sztuki; za wieczorami pełnym muzyki i śpiewu, i za rozmową, która nie musi się kończyć. Świadczą o tym dowodnie powyższe dzieła, oraz tłumy młodych ludzi na kolejnych przedstawieniach „Cyganerii” w nowojorskiej Metropolitan Opera, i na spektaklach „Rent” na Broadwayu. Bo wiecznie aktualne pozostaje myśl Sørensa Kierkegaarda: „Sztuka i tylko sztuka. Mamy sztukę, żeby nie zwariować od prawdy”.

Joanna Maleszyńska

Profesor w Instytucie Filologii Polskiej Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu. Pracuje w Zakładzie Poetyki Historycznej i Krytyki Literackiej oraz w Centrum Badań nad Teatrem Muzycznym, które to centrum współtworzyła z prof. E. Nowicką. Zajmuje się związkami literatury i muzyki, piosenką, musicaliem i operą, librettologią oraz historią gatunków literacko-muzycznych.

PLAN TRANSMISJI

w sezonie 2017/2018

7 PAŹDZIERNIKA 2017 / G. 18.55

VINCENZO BELLINI

„NORMA”

PREMIERA SEZONU

obsada: Sondra Radvanovsky (Norma),
Joyce DiDonato (Adalgiza), Joseph Calleja
(Pollione), Matthew Rose (Orowist)

dyrygent: Carlo Rizzi

reżyseria: Sir David McVicar

14 PAŹDZIERNIKA 2017 / G. 18.55

WOLFGANG AMADEUS MOZART

„CZARODZIEJSKI FLET”

PO RAZ PIERWSZY W HD /
WERSJA ORYGINALNA

obsada: Golda Schultz (Pamina),
Kathryn Lewek (Królowa Nocy),
Charles Castronovo (Tamino),
Markus Werba (Papageno),
Christian Van Horn (Przemawiający),
René Pape (Sarastro)

dyrygent: James Levine

reżyseria i kostiumy: Julie Taymor

18 LISTOPADA 2017 / G. 18.55

THOMAS ADÈS

„ANIOŁ ZAGŁADY”

PREMIERA SEZONU /

PO RAZ PIERWSZY W MET

obsada: Audrey Luna (Leticia Maynar),
Amanda Echalar (Lucia de Nobile),
Sally Matthews (Silvia de Ávila), Sophie
Bevan (Beatriz), Alice Coote (Leonora
Palma), Christine Rice (Blanca Delgado),
Iestyn Davies (Francisco de Ávila), Joseph
Kaiser (Edmundo de Nobile), Frédéric
Antoun (Raúl Yebenes), David Portillo
(Eduardo), David Adam Moore (Colonel
Álvaro Gómez), Rod Gilfry (Alberto Roc),
Kevin Burdette (Señor Russell),

Christian Van Horn (Julio),

John Tomlinson (doktor Carlos Conde)

dyrygent: Thomas Adès

reżyseria: Tom Cairns

10 LUTEGO 2018 / G. 18.00

GAETANO DONIZETTI

„NAPÓJ MIŁOSNY”

NOWA OBSADA

obsada: Pretty Yende (Adina),
Matthew Polenzani (Nemorino),
Davide Luciano (Belcore),
Ildebrando D'Arcangelo (Dulcamara)

dyrygent: Domingo Hindoyan

reżyseria: Bartlett Sher

24 LUTEGO 2018 / G. 18.30

GIACOMO PUCCINI

„CYGANERIA”

NOWA OBSADA

obsada: Sonya Yoncheva (Mimi),
Susanna Phillips (Musetta), Michael
Fabiano (Rodolfo), Lucas Meachem
(Marcello), Alexey Lavrov (Schaunard),
Matthew Rose (Colline), Paul Plishka
(Benoit / Alcindoro)

dyrygent: Marco Armiliato

reżyseria i scenografia: Franco Zeffirelli

10 MARCA 2018 / G. 18.55

GIOACHINO ROSSINI

„SEMIRAMIDA”

PO RAZ PIERWSZY W HD

obsada: Angela Meade (Semiramida),
Elizabeth DeShong (Arsaces), Javier
Camarena (Idrenus), Ildar Abdrazakov
(Assur), Ryan Speedo Green (Oroes)

dyrygent: Maurizio Benini

reżyseria: John Copley

14 KWIETNIA 2018 / G. 18.30**GIUSEPPE VERDI****„LUIZA MILLER”**

PO RAZ PIERWSZY W HD

obsada: Sonya Yoncheva (Luiza), Olesya Petrova (Fryderyka), Piotr Beczała (Rudolf), Plácido Domingo (Miller), Alexander Vinogradov (Walter), Dmitry Belosselskiy (Wurm)
dyrygent: James Levine
reżyseria: Elijah Moshinsky

28 KWIETNIA 2018 / G. 18.55**JULES MASSENET****„KOPCIUSZEK”**PREMIERA SEZONU /
PO RAZ PIERWSZY W MET

obsada: Joyce DiDonato (Kopciuszek), Alice Coote (księżę Charmant), Stephanie Blythe (Madame de Haltière), Kathleen Kim (Wróżka), Laurent Naouri (Pandolf)
dyrygent: Bertrand de Billy
reżyseria i kostiumy: Laurent Pelly

26 MAJA 2018 / G. 18.55**WOLFGANG AMADEUS MOZART****„COSI FAN TUTTE”
 („TAK CZYNIĄ WSZYSTKIE”)**

RETRANSMISJA / PREMIERA SEZONU

obsada: Amanda Majeski (Fiordiligi), Serena Malfi (Dorabella), Kelli O'Hara (Despina), Ben Bliss (Ferrando), Adam Plachetka (Guglielmo), Christopher Maltman (Don Alfonso)
dyrygent: David Robertson
reżyseria: Phelim McDermott

9 CZERWCA 2018 / G. 18.55**GIACOMO PUCCINI****„TOSCA”**

RETRANSMISJA / PREMIERA SEZONU

obsada: Sonya Yoncheva (Tosca), Vittorio Grigolo (Cavaradossi), Bryn Terfel (baron Scarpia), Patrick Carfizzi (Zakrystian)
dyrygent: Andris Nelsons
reżyseria: Sir David McVicar

Dyrekcja Met uprzejmie informuje, że repertuar i obsady mogą ulec zmianie. Opracowano na podstawie materiałów nadesłanych przez Met z uwzględnieniem dwóch zmian terminów transmisji (*Tosca*, *Così fan tutte*) 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)

ORGANIZATORZY, SPONSORZY, PARTNERZY

MECENAS SEZONU 2017/2018



Bank Polski

WYDAWCA

Filharmonia Łódzka
im. Artura Rubinsteina

OPRACOWANIE PROGRAMU

Aida Stępnik

PROJEKT GRAFICZNY

Mamastudio

ZDJĘCIA

Marty Sohl, 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

13 lutego 2018 r.



**Filharmonia
Łódzka**

im. Artura
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego