



Filharmonia  
Łódzka

im. Artura  
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu  
Województwa Łódzkiego

APOLLO  
FILM  
SPÓŁKA Z O.O.

# IDOMENEUSZ, KRÓL KRETY

WOLFGANG AMADEUSZ MOZART



The Metropolitan Opera

HD LIVE



**Filharmonia**

**Łódzka**

im. Artura  
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu  
Województwa Łódzkiego

dyrektor naczelny

Tomasz Bęben

The Met  
ropolitan  
Opera **HD**  
LIVE

dyrektor generalny

Peter Gelb

honorowy dyrektor muzyczny

James Levine

dyrektor muzyczny

Yannick Nézet-Séguin

główny dyrygent

Fabio Luisi

**APOLLO**  
**FILM**  
SPÓŁKA Z O.O.

prezes

Jacek Jankowski

wiceprezes

Łukasz Strutyński

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

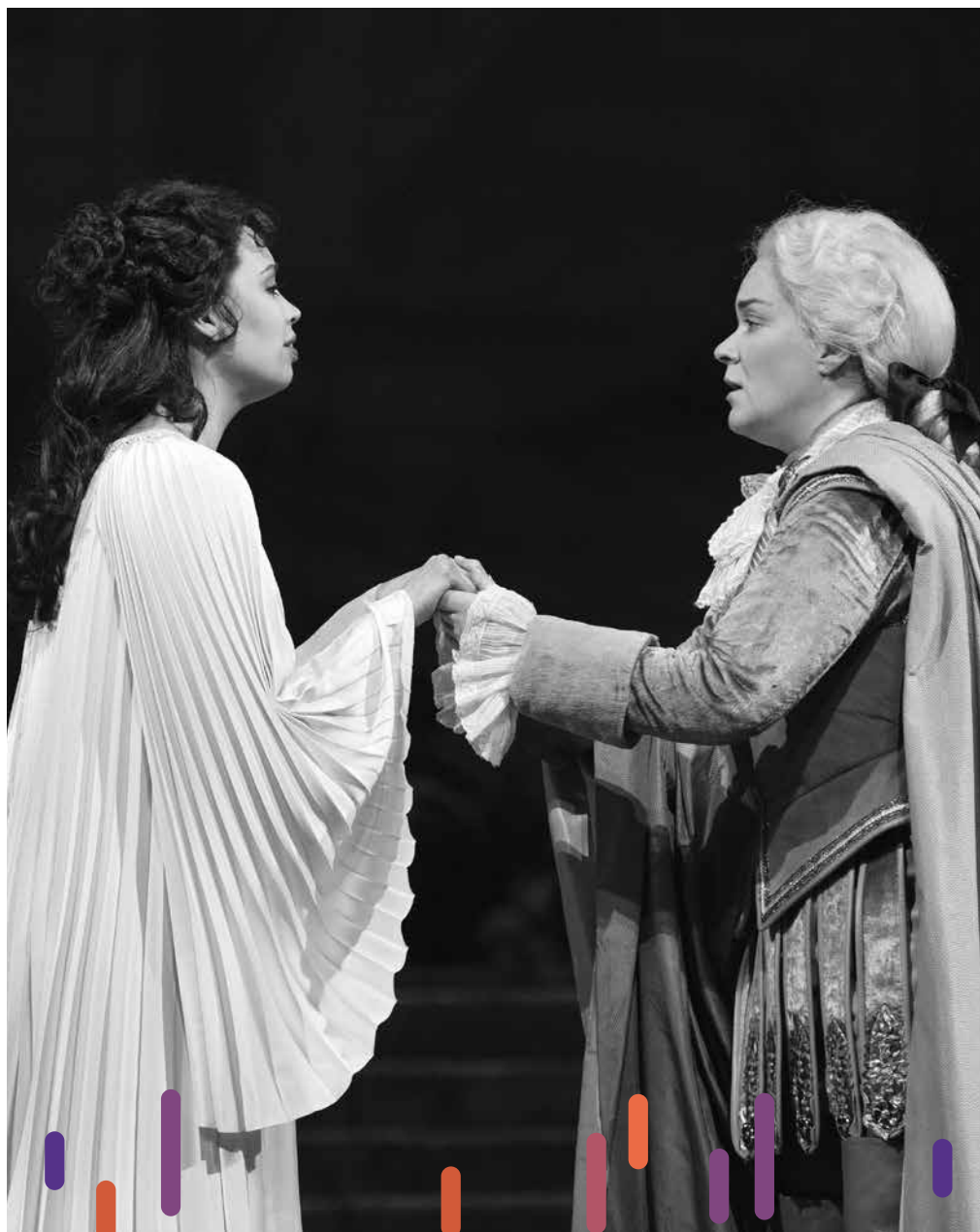
**The Neubauer Family  
Foundation**

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®*



Nadine Sierra jako Ilia oraz Alice Coote jako Idamantes w *Idomeneuszu* W.A. Mozarta.  
Fot. Marty Sohl/Metropolitan Opera

Prapremiera w Monachium – 29 stycznia 1781 roku

Premiera prezentowanej inscenizacji w The Metropolitan Opera – 14 października 1982 roku

Transmisja z The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 25 marca 2017 roku

Przedstawienie trwa około czterech godzin i dziesięciu minut, w tym dwie przerwy

Przedstawienie w języku włoskim z napisami w języku polskim

# IDOMENEO, RÉ DI CRETA

## IDOMENEUSZ, KRÓL KRETY

PO RAZ PIERWSZY W HD

**OPERA SERIA (POWAŻNA) W 3 AKTACH**  
**LIBRETTO: GIAMBATTISTA VARESCO**  
**WG ANTOINE'A DANCHETA**

**OSOBY**

Elektra \_\_\_\_\_ sopran  
Iliia \_\_\_\_\_ sopran  
Idamantes \_\_\_\_\_ mezzosopran  
Idomeneusz \_\_\_\_\_ tenor  
Arbaces \_\_\_\_\_ baryton

**REALIZATORZY**

reżyseria, scenografia i kostiumy \_\_\_\_\_ Jean-Pierre Ponnelle  
światło \_\_\_\_\_ Gil Wechsler

**OBSADA**

Elza van den Heever \_\_\_\_\_ Elektra  
Nadine Sierra \_\_\_\_\_ Iliia  
Alice Coote \_\_\_\_\_ Idamantes  
Matthew Polenzani \_\_\_\_\_ Idomeneusz  
Alan Opie \_\_\_\_\_ Arbaces

chór, orkiestra  
dyrygent \_\_\_\_\_ James Levine

AKCJA ROZGRYWA SIĘ NA KRECIE OK. 1200 R. P.N.E.

**JAMES LEVINE**

DYRYGENT

Amerykański dyrygent i pianista. Z The Metropolitan Opera związany jest od czasu swego debiutu w 1971 r. Pełnił tu funkcję głównego dyrygenta i dyrektora artystycznego, a w latach 1976–2016 był dyrektorem muzycznym (obecnie: honorowy dyrektor muzyczny). Wprowadził do repertuaru szereg nowych tytułów, m.in. dzieła G. Gershwina, A. Schönberga, I. Strawieńskiego, K. Weilla. Był inicjatorem telewizyjnej serii Metropolitan Opera Presents dla PBS (1977) i programu Met's Lindemann Young Artists

**ELZA VAN DEN HEEVER**

ELEKTRA (SOPRAN)

Urodzona w 1979 r. w Johannesburgu (RPA). Jest zwyciężczynią Międzynarodowego Konkursu Operowego im. R. Wagnera w Seattle (2008). Występuje na najlepszych scenach, takich jak: Wiedeńska Opera Państwowa, Opera Narodowa w Bordeaux, Angielska Opera Narodowa i in. W repertuarze ma partie z oper V. Belliniego (*Norma*, rola tytułowa), G. Verdiego (Elwira w *Ernanim*), R. Wagnera (Elsa w *Lohengrinie*), B. Brittena (Ellen Orford w *Peterze Grimesie*). Występuje także w operach

**NADINE SIERRA**

ILIA (SOPRAN)

Pochodzi z Florydy, urodzona w 1988 r. Debiutowała w wieku zaledwie 16 lat w *Jasiu i Małgosi* E. Humperdincka w Operze w Palm Beach. Jej debiut koncertowy miał miejsce w Helsinkach w 2009 r. Występowała w Musashino Hall w Tokio, Bostońskiej Operze Lirycznej, operach w Seattle, Tel Awiwie, na Florydzie, w Neapolu, Walencji i in. W styczniu 2016 r. zaśpiewała w mediolańskiej La Scali partię Gildy w *Rigoletcie*; w tej samej roli po raz pierwszy wystąpiła w Metropolitan Opera w roku 2015. Wzięła

**ALICE COOTE**

IDAMANTES (MEZZOSOPRAN)

Pochodzi z północnej Anglii, urodzona w 1968 r. Występuje podczas przedstawień operowych i koncertów, choć jej domeną są recitale. Ceniona jest zwłaszcza za interpretacje utworów J.S. Bacha, G.F. Haendla, W.A. Mozarta, H. Berlioz, G. Mahlera, R. Straussa. W swym repertuarze ma partie Dejaniry z *Herkulesa* Haendla, Leonory z *Faworyty* G. Donizettiego, Carmen z opery G. Bizeta, Oktawiana z *Kawalera srebrnej róży* i in. Występuje także w dziełach współczesnych, takich jak *From the Diary*

Development Program (1980). Współpracuje z festiwalami w Salzburgu i Bayreuth. Koncertuje z wybitnymi orkiestrami amerykańskimi i europejskimi. W latach 1973–1993 był dyrektorem muzycznym Ravinia Festival, w latach 1993–2004 pełnił funkcję głównego dyrygenta Filharmonii Monachijskiej, od 2005 do 2011 r. był dyrektorem muzycznym Boston Symphony Orchestra. Ceniony także jako pianista akompaniator. Laureat wielu doktoratów *honoris causa*.

barokowych (np. *Alcina* G.F. Haendla) oraz XX-wiecznych (np. *Appomattox* Ph. Glassa). Wykonuje dzieła oratoryjne, m.in. *War Requiem* B. Brittena, *IX Symfonię* L. van Beethovena. Współpraca z dyrygentem Michaelem Tilsonem zaowocowała wykonaniami *Czterech ostatnich pieśni* R. Straussa oraz nagrodzonej Grammy *VIII Symfonii* G. Mahlera z Orkiestrą Symfoniczną w San Francisco. Na scenie Met śpiewaczka po raz pierwszy wystąpiła jako Maria Elisabetta w *Marii Stuardzie* G. Donizettiego w 2012 r.

udział w inauguracji bieżącego sezonu w Operze Paryskiej, śpiewając w operze *Eliogabalo* F. Cavallego. Jest najmłodszą zwyciężczynią Konkursu Wokalnego Fundacji Marilyn Horne i Metropolitan Opera National Council Auditions. Jest także laureatką konkursu George'a Londona, fundacji Gerdy Lissner i towarzystwa Lorena L. Zachary'ego, otrzymała również grant Fundacji Muzycznej Richarda Tuckera. Brała udział w kilku programach wspierających młodych artystów, m.in. w operze w San Francisco.

*of Virginia Woolf* D. Argento. Na festiwalu BBC Proms dokonała prawykonania cyklu pieśni *The Voice of Desire* Judith Weir, napisanego specjalnie dla niej. Występowała z orkiestrami symfonicznymi w Londynie, Bostonie, Chicago, amsterdamskim Concertgebouw, na deskach Walijskiej Opery Narodowej, Angielskiej Opery Narodowej, Glyndebourne, Opery Paryskiej, Opery Lirycznej w Chicago i in. Na estradzie Met po raz pierwszy wystąpiła w 2006 r. jako Cherubin w *Weselu Figara* W.A. Mozarta.

**MATTHEW POLENZANI**

IDOMENEUSZ (TENOR)

Amerykański tenor liryczny, urodzony w 1968 r. Zadebiutował w 1997 r. w Metropolitan Opera w *Borysie Godunowie* M. Musorgskiego. Od tego czasu wystąpił w około 300 przedstawieniach tego teatru, kreując ponad 20 różnych ról, m.in. Fernanda w *Così fan tutte*, Tamina w *Czarodziejskim flecie* W.A. Mozarta, Nemorina w *Napoju miłosnym*, Roberta Devereux w operze G. Donizettiego. Rok po debiucie w Met wystąpił po raz pierwszy w Europie, jako Gérald w *Lakmé* L. Delibesa w operze w Bordeaux.

**ALAN OPIE**

ARBACES (BARYTON)

Kornwalijski baryton, urodzony w 1945 r. Kształcił się na uniwersytecie w Cambridge, w Szkole Muzyki i Dramatu Guildhall oraz w Londyńskim Centrum Operowym. Regularnie występuje na najlepszych scenach operowych, takich jak La Scala, Wiedeńska Opera Państwowa, londyński Covent Garden. W dorobku ma kilkadziesiąt partii operowych od baroku do współczesności, m.in. W.A. Mozarta, G. Verdiego, G. Donizettiego, R. Straussa, H. Berliozą, F. Busoniego, F. Poulenca, L. Beria, W. Waltona.

**JEAN-PIERRE PONNELLE**

REŻYSER

Wybitny reżyser operowy i scenograf, żył w latach 1932–1988. Jako jeden z pierwszych łączył scenografię i reżyserię operową, co zapewniło jedność jego pomysłów. W Paryżu, gdzie się urodził, studiował filozofię, sztukę i historię. Zadebiutował jako projektant teatralny w operze *Boulevard Solitude* H.W. Henzego (1952). Jego debiutem reżyserskim był *Tristan i Izolda* R. Wagnera w Düsseldorfie w 1962 r. (na festiwalu w Bayreuth w 1981 r. uznany za jedną z najpiękniejszych estetycznie inscenizacji w historii tego tytułu). W czasie swej kariery

Oklaskiwała go publiczność Teatro Comunale we Florencji, Opery Paryskiej, Wiedeńskiej Opery Państwowej, oper w Londynie, Barcelonie, Mediolanie. Wykonuje także dzieła oratoryjne; w tym sezonie są to *Mesjasz* G.F. Haendla w Filharmonii Nowojorskiej i *Des Knaben Wunderhorn* G. Mahlera w nowojorskiej Carnegie Hall. Cenione są jego recitale, z którymi występował m.in. w Wigmore Hall i na festiwalu w Verbier. Polenzani jest laureatem nagród Richarda Tuckera (2004) i Beverly Sills (2008).

Występuje także w repertuarze koncertowym, wykonując m.in. *War Requiem* B. Brittena, *Symfonię morską* W. Williamsa. Na scenie Met zadebiutował w 1994 r. jako Bastrode w *Peterze Grimesie* Brittena, w tym sezonie występuje w *Idomeneuszu* i w *Rusalkie*. Rola tytułowa w *Falstaffie* Verdiego w 1997 r. przyniosła mu nominację do nagrody Laurence'a Oliviera. Jest dwukrotnym laureatem nagrody Grammy. Za zasługi dla muzyki otrzymał w 2013 r. Order Imperium Brytyjskiego.

przygotował szereg premier operowych dla najlepszych scen, od Metropolitan Opera po San Francisco. Jego dorobek obejmuje też produkcje dla telewizji (m.in. *Madame Butterfly* w 1974 r. z udziałem Mirelli Freni i młodego Placido Domingo) i filmowe wersje oper (m.in. *Wesele Figara* pod batutą Karla Böhma). Niektóre realizacje Ponnelle'a były kontrowersyjne, np. *Aida* w 1986 r. w Covent Garden z udziałem młodych chłopaków zamiast tancerek baletu. Zmarł w wieku 56 lat na skutek upadku do kanału orkiestrowego w czasie prób do *Carmen*.

# „TA OPERA BĘDZIE CHARMANT!”<sup>1</sup>

Dwudziestego siódmego stycznia 1756 roku, w Salzburgu, na trzecim piętrze domu przy Getreidegasse 9, przyszedł na świat chłopiec – syn muzyka Leopolda Mozarta i jego żony Anny Marii. Dzień później dziecko zostało ochrzczone w katedrze św. Piotra, otrzymując imiona Johannes Chrisostomus Wolfgangus Theophilus. Dwa pierwsze imiona wskazywały, że patronem dnia narodzin był Jan Chryzostom. Wolfgang to imię dziadka ze strony matki, natomiast Theophilus to imię ojca chrzestnego, które ojciec chłopca zastąpił wkrótce niemieckim odpowiednikiem Gottlieb, co po łacinie odpowiada imieniu Amadeus. To właśnie dziecko stało się z czasem jednym z największych, jeśli nie największym geniuszem muzycznym i weszło do historii jako Wolfgang Amadeusz Mozart.

Był jedynym kompozytorem, który uprawiał niemal wszystkie gatunki muzyczne, a w każdym z nich osiągał niedoścignione mistrzostwo. Wśród dwudziestu dwóch oper i singspieli Mozarta są znane, popularne i stale obecne w repertuarach teatrów operowych świata, są jednak także takie, które popadły – niesłusznie – w zapomnienie. Jednym z nich jest *Idomeneusz, król Krety* KV 366, *opera seria* w trzech aktach, której prapremiera miała miejsce w monachijskim Residenztheater

(znanym także jako Cuviliéstheater) 29 stycznia 1781 roku.

Zamówienie na operę otrzymał Mozart w 1780 roku od bawarskiego księcia elektora Karla Theodora, który dwa lata wcześniej przeniósł swą rezydencję, a co za tym idzie swój teatr wraz z orkiestrą, z Mannheim do Monachium. Pracę rozpoczął w październiku, w Salzburgu, gdzie napisał niemal cały akt pierwszy i kilka arii dla znanych sobie śpiewaków. Piątego listopada – uzyskawszy urlop od arcybiskupa Salzburga, w którego służbie pozostawał – Mozart wyjechał do Monachium. Nigdy wcześniej ani później nie pracował w tak idealnych warunkach. Kontynuując pracę nad nowym dziełem, miał wsparcie życzliwego mu księcia elektora, otoczony był gronem wybitnych artystów teatru skupionych na książęcym dworze, dysponował wreszcie najlepszą orkiestrą ówczesnej Europy, kierowaną przez Christiana Cannabicha. Niezwykły poziom i możliwości muzyków orkiestry były dla Mozarta inspiracją i stymulowały strukturę orkiestrową. Częsta polifonia smyczków, koncertujące instrumenty dęte, kolorystyczna funkcja instrumentów dętych blaszanych i kotłów<sup>2</sup> – wszystko to wzbogaca gamę ekspresji orkiestry, która nigdy nie przestaje uczestniczyć w wydarzeniach, oddycha wraz



Nadine Sierra jako Ilia w *Idomeneuszu* W.A. Mozarta.  
Fot. Marty Sohl/Metropolitan Opera



ze śpiewakami, towarzysząc im niezwykle plastycznie, z troską o najdrobniejsze szczegóły.

Z solistami nie było już tak wspaniale. Anton Raaff (Idomeneusz) był śpiewakiem kończącym karierę i Mozart musiał wielokrotnie przerabiać jego partię, uwzględniając słabe strony starszego już artysty<sup>3</sup>. Kastrat Vincenzo dal Prato (Idamante) był dla odmiany rówieśnikiem Mozarta, który o jego możliwościach pisał jasno: „(...) on naprawdę nic nie umie. Głosu nie miałby jeszcze tak złego, gdyby go sam w gardle nie tłumił. Ale poza tym nie ma żadnej *intonation*, żadnej metody, żadnego uczucia”<sup>4</sup>. Raaff i dal Prato byli w dodatku „najgorszymi aktorami, jakich kiedykolwiek oglądano na scenie”<sup>5</sup>. Pocieszeniem dla Mozarta były za to panie – Dorothea Wendling (Ilija) i Elisabeth Wendling (Elektra), o których wyrażał się w samych superlatywach.

Libretto ma źródła w biblijnej historii opisanej w XI rozdziale *Księgi Sędziów*. Jefte – wódz Izraelitów w wojnie z Ammonitami – składa Bogu lekkomyślne ślubowanie: „Jeżeli sprawisz, że Ammonici wpadną w moje ręce, wówczas ten, kto pierwszy wyjdzie od drzwi mego domu, gdy w pokoju będę wracał z pola walki z Ammonitami, będzie należał do Pana i złożę z niego ofiarę całopalną”<sup>6</sup>. Gdy zwycięski wraca do domu, pierwsza na jego spotkanie wychodzi jego jedyna córka. Pomimo rozpaczki ojca dobrowolnie zgadza się wypełnić jego ślub. Historię tę wykorzystał w roku 1705 francuski poeta i dramaturg Prosper Jolyot de Crébillon (1674–1762).

Zmodyfikowaną akcję przeniósł do starożytnej Grecji, a dziełu nadał tytuł *Idoménée*. Na jego podstawie w roku 1712 Antoine Danchet (1671–1748) napisał libretto opery, do której muzykę skomponował André Campra (1660–1744). To właśnie francuskie libretto stało się podstawą libretta dzieła Mozarta, a jego autorem był nadworny kapelan arcybiskupa Colloredo – ksiądz kanonik Giambattista Varesco. Księżę Karl Theodor – zleceniodawca dzieła – oczekiwał dramatycznej akcji, arii we włoskim stylu, a jednocześnie scenicznego rozmachu w stylu opery francuskiej, z udziałem chóru i baletu. Legenda o królu kreteńskim, który ma ofiarować bogom syna – z burzą na morzu, morskim potworem, a także, rzecz jasna, z miłosnymi perypetiami w tle – w pełni realizowała te życzenia. Mozart nie przyjął libretta bezkrytycznie, lecz wielokrotnie domagał się zmian i skrótów niezbędnych, jego zdaniem, dla osiągnięcia lepszego efektu dramatycznego, wiarygodności i prawdy scenicznej. W listach do ojca znajdujemy liczne tego dowody. Pomimo jego interwencji libretto nie jest jednak wolne od mankamentów. Łatwo nawet wskazać w nim brak logiki – czym bowiem wytłumaczyć fakt, że Idomeneusz, chcąc wbrew swej przysiędze ocalić życie syna i uchronić go przed gniewem Posejдона, wysłał Idamante na... morską wyprawę. Nie sposób też oprzeć się wrażeniu, że szczęśliwe zakończenie, którego w pierwowzorze Dancheta nie ma, jest także mocno naciągane. Z drugiej strony walorem libretta pozostaje nawiązanie do tragedii antycznych, których bohaterowie byli niejako

skazani na swój los, pozostając często bezwolnymi ofiarami decyzji bogów, rywalizacji i konfliktów między nimi.

Choć *Idomeneusz* napisany jest w tradycji barokowej *opera seria*, to Mozart zbliżył się w nim wyraźnie do stylu oper francuskich. Reformy Glucka zostały przez niego zasymilowane, z korzyścią dla teatralnego potencjału dzieła. Uwertura jest bezpośrednim przygotowaniem dramatu. Recytatywy – dopracowane w najdrobniejszych szczegółach – wnoszą nie mniej emocji niż wielkie arie czy sceny zbiorowe. Arie przyjmują różne formy, a wirtuozeria wokalna nie jest w nich nigdy celem samym w sobie, lecz wykorzystuje możliwości ekspresyjne do potrzeb dramaturgicznych. Muzyka często znosi granice między poszczególnymi numerami, które pozbawione wyraźnego zakończenia płynnie łączą się z kolejnymi, tworząc większe, dramaturgicznie spójne całości. W żadnym innym scenicznym dziele Mozarta nie znajdziemy też tak wspaniałej muzyki chóralnej. Chór nie pozostaje przy tym bierny, lecz – jak w starożytnych dramatach greckich – włącza się w rozwój akcji, komentując ją i będąc jej uczestnikiem. Lud Krety staje się przez to istotną postacią dramatu.

Inwencja Mozarta jest w *Idomeneuszu* niewyczerpana: pomysły melodyczne, śmiała harmonia, nieprzewidywalność przebiegu, kolorystyka dźwiękowa cały czas kształtowana w warstwie instrumentalnej – wszystko to mogłoby służyć jako materiał rozwoju nie jednej, lecz kilku oper. Sam Mozart zdawał sobie z tego sprawę i dla

dobra dramaturgicznej spójności dzieła zdecydował się nawet usunąć część muzyki, zwłaszcza z trzeciego aktu. Świadectwo tych skrótów znajdujemy m.in. w liście do ojca z 13 listopada 1780 roku: „Drugi duet<sup>7</sup> wypada i większa będzie z tego korzyść niż strata, bo jeśli się dobrze zastanowić, to wprowadzając w tym miejscu arię lub duet, całą scenę pozbawia się wigoru, ponieważ w tym czasie inni aktorzy nie mają nic do roboty i musieliby tkwić w miejscu, co byłoby dla nich wielce krępujące. A ponadto wzniosłe zmagania Ilii i Idamanta musiałyby trwać zbyt długo, co osłabiłoby siłę ich oddziaływania”<sup>8</sup>.

O przygotowaniach do wystawienia *Idomeneusza* wiemy wiele z listów Mozarta do ojca. Leopold przyjechał do Monachium 26 stycznia 1781 roku, zdążył więc na urodziny syna (27 stycznia), próbę generalną i premierę. O samej prapremierze nie wiemy już nic. Zachowała się jedynie kilkudzianowa recenzja prasowa z 1 lutego 1781 roku, w której – co ciekawe i znamienne dla tamtych czasów – nie wymieniono w ogóle nazwiska Mozarta. Po zaledwie trzech spektaklach *Idomeneusz* zszedł z afisza. Już we wrześniu Mozart planował wprowadzić do dzieła szereg istotnych zmian. Zrobił to jednak dopiero w roku 1786 roku, kiedy dokonał skrótów, dopisał nowe numery i przetransponował partię Idamante na głos tenorowy. W takim kształcie *Idomeneusz* zabrzmiał w wersji koncertowej w prywatnym teatrze księcia Karla Auersperga 13 marca 1786 roku. W połowie XIX wieku dzieło pojawiło się raz jeszcze w Monachium

(1845), a także w Dreźnie (1854). Pierwsze wystawienie *Idomeneusza* w wiedeńskiej Operze Cesarskiej miało miejsce 25 października 1879 roku.

Przez długi czas zapomniany, *Idomeneusz* cierpiał posądzony o statyczność i konwencjonalność. Dopiero w drugiej połowie XX wieku kilka pamiętnych produkcji, których twórcy uwierzyli w walory dzieła, pokazało, jak wiele w nim niezwykłych emocji. Zamiast oskarżać libretto uważane często za powolne, niespójne i nielogiczne, autorzy inscenizacji zaczęli poszukiwać środków ukazujących w pełni niezwykle intensywną dramaturgię i niepowtarzalne piękno partytury. Przeszano wątpić w walory opery, dla której w twórczości Mozarta – pod wieloma względami – nie ma odpowiednika.

O przywróceniu jej należnego miejsca na deskach teatrów operowych można mówić dopiero w drugiej połowie XX wieku, głównie dzięki festiwalom w Glyndebourne i Salzburgu. W Glyndebourne *Idomeneusz* pojawia się po raz pierwszy w roku 1951 pod dyrekcją Fritza Buscha. W roku 1964 powraca tam pod dyrekcją Johna Pritcharda<sup>9</sup>. Także w 1951 roku dzieło gości po raz pierwszy na festiwalu w Salzburgu pod dyrekcją Georga Soltiego. W programie salzburskiego festiwalu pojawia się ponownie w roku 1961

(dyrygent Ferenc Fricsay) i 1973 (dyrygent Karl Böhm, w partii tytułowej Wiesław Ochman). W roku 1983 operę dyryguje James Levine, inscenizacja jest dziełem Jean-Pierre Ponnelle'a, a rolę tytułową śpiewa Luciano Pavarotti. Rok wcześniej duet Levine-Ponnelle przygotował inscenizację tego dzieła w Metropolitan Opera, gdzie *Idomeneusz* miał premierę (także z Pavarottim) 14 października 1982 roku<sup>10</sup>. Tę właśnie inscenizację, jedną z najdłuższych pozostających w repertuarze MET, obejrzymy podczas dzisiejszej transmisji.

Jeśli chodzi o polonica związane z historią *Idomeneusza*, warto pamiętać, że autograf pierwszego i drugiego aktu znajduje się w zbiorach Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie (akt trzeci w Staatsbibliothek w Berlinie). W gronie wykonawców tej opery na deskach światowych scen pojawiał się nasz wspaniały tenor Wiesław Ochman, który śpiewał partię tytułową w Salzburgu (1973) i San Francisco (1989), dokonał także jej nagrania dla Deutsche Grammophon pod dyrekcją Karla Böhma (1977). W Polsce *Idomeneusz* wystawiony został po raz pierwszy dopiero w roku 1991, gdy dla uczczenia dwusetnej rocznicy śmierci Mozarta Warszawska Opera Kameralna podjęła niezwykle dzieło wystawienia wszystkich jego utworów scenicznych.

### **dr Piotr Pożakowski**

*Muzyk, pedagog, publicysta muzyczny; w latach 1999–2010 współpracował z dwutygodnikiem „Ruch Muzyczny”, dla którego przygotował osiemdziesiąt relacji, m.in. z przedstawień operowych za granicą, w tym z Metropolitan Opera.*

- 
- <sup>1</sup> W.A. Mozart – *Listy*, Warszawa 1991, s. 325 (tłumaczenie: Ireneusz Dembowski). Słowa kurfirsta Karla Theodora cytowane przez Mozarta w liście do ojca z 27.12.1780 r.
- <sup>2</sup> Jak bardzo zależało Mozartowi na kolorystyce dźwiękowej, świadczy fakt, że w akompaniamencie głosu wyroczni z trzeciego aktu obok dwóch rogów pojawiają się także trzy puzony, użyte tylko w tej scenie! *Nota bene*: ze względów finansowych podczas premiery, pomimo sprzeciwu Mozarta, zastąpiono je klarnetami i fagotami...
- <sup>3</sup> Raaff miał 67 lat – Idomeneusz był jego ostatnią rolą sceniczną.
- <sup>4</sup> Op. cit., s. 327 – list z 30.12.1780 r.
- <sup>5</sup> Op. cit., s. 325 – list z 27.12.1780 r.
- <sup>6</sup> *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*. Pallotinum, Warszawa–Poznań 2009. *Księga Sędziów* w tłumaczeniu ks. Jana Drozda SDS.
- <sup>7</sup> Chodzi o duet przewidziany przed sceną wyroczni z trzeciego aktu.
- <sup>8</sup> Op. cit., s. 311.
- <sup>9</sup> W obsadzie pojawiła się wtedy dwudziestosiedmioletnia Gundula Janowitz jako Ilia i dwudziestodwuletni Luciano Pavarotti w partii Idamante. W roku 2010 Glyndebourne Festival zrekonstruował i wydał nagranie spektaklu z 14.08.1964 – niezwykła ciekawostka tak dla miłośników dzieła, jak dla wielbicieli tych wielkich śpiewaków, wówczas dopiero u progu światowej kariery!
- <sup>10</sup> Było to pierwsze wystawienie *Idomeneusza* w historii Metropolitan Opera.





Scena zbiorowa z opery W. A. Mozarta *Idomeneusz*. Fot. Marty Sohl/Metropolitan Opera

# STRESZCZENIE LIBRETTA

*Kreta, około 1200 r. p.n.e. Idomeneusz, król Krety, od kilku lat walczy w wojnie trojańskiej po stronie Greków. Przed swym triumfalnym powrotem do domu wysyła kilku trojańskich jeńców, wśród nich księżniczkę Ilię, córkę trojańskiego króla Priama. Dziewczyna zakochuje się w Idamantesie, synu Idomeneusza, który sprawuje rządy jako regent w czasie nieobecności swego ojca. Młodzieńca kocha także księżniczka Elektra, córka przywódcy wojsk greckich Agamemnona, która schroniła się na Krecie po tym, jak zabiła swoją matkę, Klitajmestrę, w odwecie za zamordowanie jej ojca.*

## AKT I

Ilija czuje się rozdarta między miłością do Idamantesa a nienawiścią do jego ojca za całe zło, jakie wyrządził jej krajowi. Idamantes deklaruje miłość do niej, ale Ilija, pozostająca wciąż w niewoli, nie jest w stanie zdobyć się na otwarte określenie swoich uczuć. W geście dobrej woli Idamantes ogłasza, że więźniowie trojańscy zostaną uwolnieni. Królewski doradca, Arbaces, przynosi wieść, że statki Idomeneusza, którymi wracał do domu, zatoniły w katastrofie morskiej, i że władca nie żyje. Elektra

z zazdrością obserwuje wzrastającą miłość między Idamantesem a Ilią.

W rzeczywistości Idomeneusz przeżył katastrofę, dzięki ślubowaniu bogu mórz, Neptunowi, że złoży mu w ofierze pierwszego człowieka, którego spotka na lądzie. Tym człowiekiem okazuje się być jego syn, Idamantes. Przerażony Idomeneusz odgania go od siebie. Idamantes jest zdezorientowany dziwnym zachowaniem ojca. W tym czasie Kreteńczycy wychwalają Neptuna za uratowanie ich króla.

## AKT II

Idomeneusz zlecił Arbacesowi znalezienie sposobu na uratowanie swego syna. Ratunkiem ma być wyjazd Idamantesa z kraju: powierzono mu eskortę Elektry w jej powrotnej drodze do Argos. Szczęśliwa i pewna siebie Ilija zwierza się Idomeneuszowi, że teraz uznaje Kretę za swoją nową ojczyznę. Król zaczyna podejrzewać, że ją i jego syna łączy uczucie, co nasuwa mu przerażającą myśl, że wszyscy troje w końcu staną się ofiarą bogów. Elektra triumfuje: ma nadzieję, że gdy tylko Idamantes znajdzie się z dala od Krety oraz Ilii, zdoła ponownie go zdobyć.

Statek jest gotów do rejsu do Argos. Idamantes, który wciąż nie pojmuje motywów decyzji swojego ojca, ma rozdarte serce, ale szykuje się do podróży wraz z Elektrą. Gdy już mają wypłynąć, rozpętuje się sztorm i z morskich wód wynurzają się potwory. Idomeneusz wyznaje swoją winę, polegającą na złamaniu przysięgi, i składa w ofierze bogu móżr samemu siebie. Kreteńczycy uciekają w pośpiechu.

### AKT III

Ilija ostatecznie wyznaje Idamantesowi swoją miłość, gdy ogłasza on zamiar podjęcia walki z morskim potworem. Idomeneusz – który wciąż jeszcze nie wyjawiał synowi istoty swojej przysięgi – ponownie decyduje, że musi on opuścić Kretę. Zasmucony Idamantes postanawia wypełnić wolę ojca. Arbaces powiadamia, że lud jest rozszluszczony i, pod wodzą Wysokiego Kapłana Neptuna, domaga się spotkania z królem. Potwór sprowadza na wyspę śmierć i zniszczenie i Wysoki Kapłan żąda, by Idomeneusz wyjawiał, kto ma być ofiarą przebłagalną dla Neptuna. Władca przyznaje, że chodzi o jego syna.

Przygotowania do złożenia ofiary przerywa wiadomość, że Idamantes zabił potwora. Teraz zdając sobie sprawę, że przyczyną obojętności ojca wobec niego nie była nienawiść, lecz miłość, młodzieniec domaga się, by nie rezygnować ze złożenia ofiary – ceny za pokój na Krecie. Ilija ofiarowuje siebie zamiast niego.

Gdy ma dojść do złożenia Idamantesa w ofierze, rozlega się głos Neptuna, który oznajmia, że zrezygnuje z ofiary, jeśli Idomeneusz przekazuje władzę synowi oraz Ilii. Elektra, pozbawiona wszelkiej nadziei na pozyskanie miłości Idamantesa, załamuje się. Idomeneusz zgadza się oddać tron synowi i połączyć go z Ilią. Kreteńczycy błogostawiają ich związek.



# MARGINESY

## IDOMENEUSZA

Relacje prasowe z końca osiemnastego wieku jednym gestem ustawiają nasze rozważania we właściwej perspektywie. Kiedy 29 stycznia 1781 roku w teatrze Cuvillié w Monachium, podczas trwania dworskiego karnawału, Wolfgang Amadeus Mozart poprowadził pierwsze wykonanie swej nowej opery, zatytułowanej *Idomeneo, re di Creta ossia Ilia e Idamante*, a więc *Idomeneusz, król Krety, czyli Ilia i Idamante*, bawarscy dziennikarze byli zachwyceni. Ich zachwyty wzbudziły dekoracje, zwłaszcza zaś widok portu i świątyni Neptuna. Nic w tym dziwnego, owe arcydzieła zaprojektował uznany mistrz scenografii, w dodatku mistrz – choć obcego pochodzenia – od dawna miejscowy, „nasz sławny” radca dworu Lorenzo Quaglio. Dodajmy, że z łaski i za pieniądze bawarskiego Księcia Elektora, Hrabiego Palatyna, księcia Jülich i Bergu Karla Theodora z domu Wittelsbachów, który zamówił dzieło rok wcześniej. Nie byłoby jeszcze w tym nic dziwnego, także i dzisiejsi krytycy piszą o scenografii. Czytelnik z początku dwudziestego pierwszego wieku czuje się uderzony dopiero wtedy, gdy zauważa, że nazwiska Mozarta bawarscy dziennikarze nie wymienili w ogóle. Mozart figuruje w recenzjach jako bezimienny „kompozytor rodem z Salzburga”. Dziennikarzy zdaje się jednak mało interesować nie tylko kompozytor, ale też i sama muzyka, nie tracą bowiem czasu

na jej omawianie. Dzięki dekoracjom Monsignore Quaglio spektakl powtórzono dwa razy. Potem jeszcze koncertowe wykonanie w zmienionej wersji w Wiedniu i 145 lat ciszy, aż do jubileuszowych wykonań w Monachium i Wiedniu w 1931 roku.

To zachowanie dziennikarzy pozwala nam rozumieć osiemnastowieczny teatr muzyczny pod takim warunkiem, że dostrzeżemy w nim nie ciekawostkę, lecz znamię pewnej regularności, którą zresztą potwierdzają studia nie tylko nad niemieckimi teatrami dworskimi, ale przede wszystkim nad publicznymi teatrami Italii. Jesteśmy w innym świecie, a „ich” opera nie jest „naszą” operą, „ich” Mozart nie jest „naszym” Mozartem. Na tym polega trudność wszelkiej historii: jednocześnie widzieć to, co ogólnoludzkie i pozwolić przeszłości ukazać całą swoją obcość, a czasowi – całą jego potęgę.

W publicznych teatrach operowych nie wygaszano światła nad publicznością i nie przejmowano się zbyt spektaklem. Bogaci zajmowali swe subskrybowane łoże, nierzadko z obecnym i bardzo aktywnym kucharzem, i odwiedzali się wzajemnie, by konwersować i błyszczeć przez cały czas trwania opery, a biedniejsi i rzeczywiście biedni tłoczyli się na parterze między sprzedawcami napojów i ciepłych posiłków. Między parterem a sceną stosunki nie zawsze układały się dobrze. Burzliwe wymiany opinii

nie należały do zdarzeń wyjątkowych, a raz po raz przeradzały się w konfrontacje bardziej bezpośrednie, wymagające interwencji zbirów. Akta neapolitańskiej policji rzucają bardzo szczególne światło na społeczne dzieje tamtejszej opery. W tym świetle postaci takie, jak Alessandro Scarlatti, chcący reformować neapolitański teatr w duchu prawdziwej *tragedia per musica*, jawią się niemal w aurze donkiszoterii.

Jednak Neapol to Neapol: ze swą bajecznie zacofaną i bajecznie bogatą arystokracją, swą przerażającą i wszechobecną nędzą, ale i ze swym „najweselszym ludem świata”, Neapol wszystko wyolbrzymia i wszystko przerysowuje. Monachium to nie Neapol, niemieccy mieszczenie to nie „najweselszy lud świata”, a dwór książąt-elektorów patrzy raczej ku Wersalowi niż zmierzającemu już południu Italii. Nic nie wskazuje na to, by dochodziło tu do neapolitańskich ekscesów. Zmienia się jednak skala, a nie charakter zjawiska: teatr muzyczny jest wciąż karnawałową rozrywką, przychodzi się tu, aby się zabawić i przyjemnie spędzić czas, chociaż z większym zapewne dostojeństwem i umiarem niż na południu kontynentu. Artysta jest tutaj jeszcze sługą dworu, podczas gdy w Neapolu, Wenecji i Londynie stał się już częścią burzliwego rynku. Tak czy inaczej, nic jeszcze nie zdaje się zapowiadać przekształcenia muzyki w sztukę w naszym rozumieniu, choć w powietrzu czuć już romantyczny przewrót, którego pierwszym symbolem w muzyce stanie się właśnie Mozart. Tymczasem muzyka to jeszcze nie sztuka, to jeszcze fach, chociaż fach porządny i szanowany, którym bawić się mogą nawet książęta-amatorzy.

Słowo „sztuka” zachowuje jeszcze swój pierwotny sens i oznacza w pierwszym rzędzie kunszt.

Na pierwszym miejscu jest zatem śpiewak, *primo uomo*, „pierwszy człowiek” całego spektaklu. To dla niego się pisze, to jego się podziwia. Z reguły jest to wciąż jeszcze kastrat. Italia, przez cały swój nielegalny – ale czy ktoś w Europie naprawdę nie wie, gdzie i kiedy się to wszystko odbywa? – przemysł kastracji zaopatruje w śpiewaków cały kontynent. Chłopców trzeba kastrować w wieku, gdy jeszcze nie sposób ocenić ich zdolności muzyczne, ich realne szanse na karierę operowej gwiazdy, a więc świat włoskiej biedoty roi się od okaleczonych w ten sposób nędzarzy, którym – a jest ich znakomita większość – brakło talentu, determinacji i szczęścia. Nieważne. Teatralna Europa chętnie płaci tę cenę cudzego życia dla swych fascynacji, a kastrat fascynuje jak nikt inny: swym głosem, swą bajeczną wirtuozerią, swoją niepojętą cielesnością, swoją absolutną innością. Opera to świat kastratów. *Idomeneusz* też ma swojego kastrata. W oryginalnej, monachijskiej wersji opery partia Idamanta została zgodnie z tradycją włoskiej *opera seria* przeznaczona dla kastrata. Zaśpiewał ją Vincenzo dal Prato i można być naprawdę zdziwionym, że – raz jeszcze ufając bawarskiej prasie – przyćmił go scenograf: to coś niesłychanego. Być może dal Prato śpiewał kiepsko. Miał jeszcze spędzić w Monachium ćwierć wieku jako niekwestionowana pierwsza gwiazda miejscowego teatru, ale Mozart ceniał go nisko. Pisze w swych listach, żaden z niego *primo uomo*, śpiewak przeciętny, aktor gorzej niż przeciętny, chętnie grający tylko

poważnych, smutnych kochanków w komicznych operach. Być może dal Prato to rzeczywiście śpiewak mierny, być może monachijski teatr jest na tyle prowincjonalny, by dawać schronienie kastratowi, dla którego brakło miejsca na scenach Neapolu, Wenecji, Londynu i Paryża. Być może jednak Mozart jest nadmiernie surowy i daje upust swojej nietajonej niechęci do kastratów. Nigdy nie pracował mu się z nimi dobrze i o żadnym chyba nie zostawił jednoznacznie pochlebnej opinii.

Po śpiewakach idzie poeta, jego nazwisko pojawia się nawet czasem obok nazwisk gwiazd sceny na afiszach reklamujących spektakl. W tym wypadku to Giambattista Varesco, kapelan i krajan Mozarta z Salzburga. Varesco „napisał” swoje libretto w ten sposób, że przetłumaczył i przerobił tekst *Idomeneusza* z 1712 roku, którego do poezji Antoine’a Dancheta skomponował André Campra. Nic niezwykłego – teksty do oper funkcjonowały, po ich wykorzystaniu, jako składnice części zamiennych (podobnie jak muzyka). Stare francuskie libretto trzeba było jedynie po przetłumaczeniu dostosować do gustów współczesnej publiczności. Wyobraźmy sobie osiemnastowieczną operę raczej na kształt Broadwayu niż Wagnerowskiej „świętyni sztuki”, a Neapol jako jej Tin Pan Alley.

Mozart był tak zachwycony współpracą z librecistą, jak pracą z kastratem. Spierał się o wszystko, ale szczególnie chodziło mu o szczegóły i na pierwszy rzut oka dziwi jego drobiazgowość. W drobiazgowości tej jest jednak żelazna konsekwencja: Mozart

z uporem walczy o muzyczność tekstu. Z jego punktu widzenia Varesco, w końcu także muzyk, za mało przejmuje się brzmieniem, a więc pozwala sobie na niezręczne, źle brzmiące powtórzenia samogłosek, za mało przejmuje się techniką śpiewu, a więc pozwala sobie na zbitki słów trudne do dźwięcznego wyartykułowania. Opery Mozarta cechują się – zwłaszcza te późniejsze – wyjątkową i niepowtarzalną retoryczną jednością, w której język i muzyka stapiają się w jedno dramatyczne brzmienie: tutaj widzimy jak w owej taktyce „szczegółanta”, w owym uważnym mozole jedność ta się wykuwa. Varesco stał na gruncie dramatycznej reformy *opera seria*, Mozart zaś zdaje się przystosowywać efekty tej reformy do muzycznych wymagań włoskiej tradycji. Własna reforma Mozarta wyrośnie z doświadczeń weterana sceny, a nie założeń myśliciela.

Po śpiewakach i po poecie przychodzi kolej na kompozytora. Kompozytor to wynajęty fachowiec, a jego nazwisko trafia na teatralne afisze z rzadka lub wcale. Wyjątkowo jedynie kompozytor, jak Haendel w Anglii, zajmuje pozycję eksponowaną. Partytury operowej nie wydaje się drukiem i nie archiwizuje, a sama muzyka po kilkakrotnym wykonaniu płynnie przechodzi w zbędną przeszłość. Zwykle zresztą partytura w ogóle nie powstaje, a dzisiejsi historycy muszą ją rekonstruować z naprędce zapisanych głosów orkiestrowych itp. Niewymienienie Mozarta w prasowym sprawozdaniu nie jest zatem niczym szczególnym.

Muzyka, jaką napisał Mozart, nie jest jednak przeciętna i przy pewnej wrażliwości można było już wówczas

rozpoznać jej pretensje do innego potraktowania. W końcu ten nowy charakter muzyki Mozarta rychło rozpozna publiczność Wiednia, a zwłaszcza Pragi. *Idomeneusz* uchodzi przecież zwykle za pierwszą „w pełni dorosłą” operę kompozytora. Można odwrócić tę perspektywę i powiedzieć, że jest to ostatnia tradycyjna opera Mozarta, punkt wyjścia, od którego poczynsz wszystko zacznie się zmieniać. Jest więc *Idomeneusz* dziełem mistrzowskim, ale należącym do przeszłości, umieszczonym niejako w innej epoce niż *Wesele Figara* i *Czarodziejski flet*. Mówiąc ściśle, jest jedną z ostatnich wielkich manifestacji odchodzącej w przeszłość kultury muzycznej.

Ta starodawność *Idomeneusza* okazała się poważnym problemem, gdy Monachium i Wiedeń zdecydowały się jednocześnie na ożywienie dzieła z okazji stu pięćdziesięciolecia jego prawykonania. Wiedeń był miastem, które w międzyczasie przeszło przez lekcję Beethovena i estetyki muzycznej Eduarda Hanslicka, miastem, gdzie właśnie tworzyli Schönberg, Berg i Webern. Z punktu widzenia historii kompozycji Wiedeń był tym właśnie miejscem, gdzie idea muzyki jako sztuki i kompozytora jako autonomicznego artysty

otrzymała swojego ducha i swoje ciało. Monachium roku 1931 żyło w długim cieniu Richarda Wagnera, którego teatr muzyczny, wyrosły z odrzucenia tradycyjnej opery, w niczym nie przypominał owego „Broadwayu” osiemnastego wieku. Nic w tym więc zaskakującego, że ani Wiedeń, ani Monachium nie odważyły się na wystawienie oryginalnej wersji *Idomeneusza* w przekonaniu, że ukształtowana w kręgu idei sztuki publiczność odrzuci dzieło Mozarta. Oba miasta zleciły więc wybitnym kompozytorom przekomponowanie tej opery. Monachium zwróciło się do Ernana Wolfa-Ferrarięgo, a Wiedeń do Richarda Straussa. Strauss musiał być głęboko przekonany o obcości dzieła Mozarta, skoro zastąpił niemal jedną trzecią Mozartowskiej muzyki. Wewnątrz całego tego splotu wypada widzieć *Idomeneusza*: mistrzowskie, dworskie dzieło, które dzięki postawie swojego twórcy zdołało w końcu – dla nas! – przewyciężyć swoje pierwotne miejsce, choć wciąż dźwiga jego wieloznaczności.

Napisałem, że „ich” Mozart to nie „nasz” Mozart. Mozart jednak wyraźnie „ich” nie lubił. Być może nasz Mozart, tak odległy od Mozarta bawarskich dziennikarzy, jest zaskakująco bliski Mozartowi samego Mozarta.

**dr hab. Krzysztof Moraczewski**

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

# PLAN TRANSMISJI

## w sezonie 2016/2017

### 8 PAŹDZIERNIKA 2016

W FILHARMONII ŁÓDZKIEJ I KINIE ZORZA  
G. 18.00

W KINIE KIJÓW.CENTRUM G. 17.45

#### RICHARD WAGNER „TRISTAN I IZOLDA”

obsada: Nina Stemme (Izolda),  
Ekaterina Gubanowa (Brangena),  
Stuart Skelton (Tristan), Evgeny Nikitin  
(Gorwenal), René Pape (Król Marek)  
dyrygent: Sir Simon Rattle  
reżyseria: Mariusz Trelipiński

### 22 PAŹDZIERNIKA 2016

W KINIE KIJÓW.CENTRUM G. 18.45

W KINIE ZORZA G. 19.00

### 5 LISTOPADA 2016

W FILHARMONII ŁÓDZKIEJ G. 19.00

#### WOLFGANG AMADEUS MOZART „DON GIOVANNI”

obsada: Hilda Gerzmawa (Donna Anna),  
Malin Byström (Donna Elvira),  
Serena Malfi (Zerlina), Paul Appleby  
(Don Ottavio), Simon Keenlyside  
(Don Giovanni), Adam Plachetka  
(Leporello), Matthew Rose (Masetto),  
Kwangchul Youn (Komandor)  
dyrygent: Fabio Luisi  
reżyseria: Michael Grandage

### 10 GRUDNIA 2016

W FILHARMONII ŁÓDZKIEJ I KINIE ZORZA  
G. 19.00

### 17 GRUDNIA 2016

W KINIE KIJÓW.CENTRUM G. 18.45

#### KAIJA SAARIAHO „L'AMOUR DE LOIN”

obsada: Susanna Phillips (Clémence),  
Tamara Mumford (Pielgrzym),  
Eric Owens (Jaufré Rudel)  
dyrygent: Susanna Mälkki  
reżyseria: Robert Lepage

### 7 STYCZNIA 2017

W FILHARMONII ŁÓDZKIEJ I KINIE ZORZA  
G. 19.00

W KINIE KIJÓW.CENTRUM G. 18.45

#### GIUSEPPE VERDI „NABUCCO”

obsada: Liudmyła Monastyrська (Abigaille),  
Jamie Barton (Fenena), Russell Thomas  
(Ismaele), Plácido Domingo (Nabucco),  
Dmitrij Biełosielski (Zaccaria)  
dyrygent: James Levine  
reżyseria: Elijah Moshinsky

### 21 STYCZNIA 2017

W FILHARMONII ŁÓDZKIEJ I KINIE ZORZA  
G. 19.00

W KINIE KIJÓW.CENTRUM G. 18.45

#### CHARLES GOUNOD „ROMEO I JULIA”

obsada: Diana Damrau (Julia), Vittorio  
Grigolo (Romeo), Elliot Madore (Merkucjo),  
Michaił Pietrenko (Ojciec Laurenty)  
dyrygent: Gianandrea Noseda  
reżyseria: Bartlett Sher

### 25 LUTEGO 2017

W FILHARMONII ŁÓDZKIEJ I KINIE ZORZA  
G. 19.00

W KINIE KIJÓW.CENTRUM G. 18.45

#### ANTONÍN DVOŘÁK „RUSAŁKA”

obsada: Kristine Opolais (Rusałka),  
Katarina Dalayman (Obca Księżniczka),  
Jamie Barton (Jeżibaba),  
Brandon Jovanovich (Książe),  
Eric Owens (Wodnik)  
dyrygent: Sir Mark Elder  
reżyseria: Mary Zimmerman

**11 MARCA 2017**

W FILHARMONII ŁÓDZKIEJ I KINIE ZORZA  
G. 19.00

W KINIE KIJÓW.CENTRUM G. 18.45

**GIUSEPPE VERDI  
„TRAVIATA”**

obsada: Sonia Jonczewa (Violetta Valéry),  
Michael Fabiano (Alfredo Germont),  
Thomas Hampson (Giorgio Germont)  
dyrygent: Nicola Luisotti  
reżyseria: Willy Decker

**25 MARCA 2017**

W FILHARMONII ŁÓDZKIEJ I KINIE ZORZA  
G. 18.00

W KINIE KIJÓW.CENTRUM G. 17.45

**WOLFGANG AMADEUS MOZART  
„IDOMENEO”**

obsada: Elza van den Heever (Elettra),  
Nadine Sierra (Ilija), Alice Coote  
(Idamante), Matthew Polenzani  
(Idomeneo), Alan Opie (Arbace)  
dyrygent: James Levine  
reżyseria: Jean-Pierre Ponnelle

**22 KWIETNIA 2017**

W FILHARMONII ŁÓDZKIEJ I KINIE ZORZA  
G. 19.00

W KINIE KIJÓW.CENTRUM G. 18.45

**PIOTR CZAJKOWSKI  
„EUGENIUSZ ONIEGIN”**

obsada: Anna Netrebko (Tatiana),  
Elena Maksimowa (Olga),  
Aleksiej Dołgow (Leński),  
Dmitrij Chworostowski (Oniegin),  
Štefan Kocán (Griemin)  
dyrygent: Robin Ticciati  
reżyseria: Deborah Warner

**13 MAJA 2017**

W FILHARMONII ŁÓDZKIEJ I KINIE ZORZA  
G. 18.30

W KINIE KIJÓW.CENTRUM G. 18.15

**RICHARD STRAUSS  
„KAWALER Z RÓŻĄ”**

obsada: Renée Fleming (Marszałkowa),  
Elina Garanča (Oktawian), Erin Morley  
(Sophie), Matthew Polenzani (Śpiewak),  
Marcus Brück (Faninal),  
Günther Groissböck (Baron Ochs)  
dyrygent: Sebastian Weigle  
reżyseria: Robert Carsen



**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](http://www.filharmonia.lodz.pl)

**INFORMACJE, REZERWACJA I SPRZEDAŻ BILETÓW**

42 664 79 79  
[bilety@filharmonia.lodz.pl](mailto:bilety@filharmonia.lodz.pl)  
(honorujemy karty płatnicze)

**ORGANIZATORZY, SPONSORZY, PARTNERZY**

**MECENAS SEZONU 2016/2017**



Bank Polski

**SPONSOR TRANSMISJI MET W SEZONIE 2016/2017**



LEXUS ŁÓDŹ

**kijów • • • centrum**

**ADRES**

al. Krasińskiego 34, 30-101 Kraków  
12 433 00 33  
[www.kijow.pl](http://www.kijow.pl)

Budynek kina jest przystosowany do potrzeb osób niepełnosprawnych.  
Transmisje odbywają się w dużej sali kina KIJÓW.CENTRUM.  
Sala otwierana jest 20 minut przed transmisją.  
Miłe widziane stroje wieczorowe.

**INFORMACJA I SPRZEDAŻ BILETÓW**

12 433 00 33  
[kijow@kijowcentrum.pl](mailto:kijow@kijowcentrum.pl)  
[www.kijow.pl](http://www.kijow.pl)  
(honorujemy karty płatnicze)

**SPRZEDAŻ BILETÓW GRUPOWYCH**

503 021 901  
[rezerwacje.grupowe@kijowcentrum.pl](mailto:rezerwacje.grupowe@kijowcentrum.pl)  
[www.kijow.pl](http://www.kijow.pl)

**MECENASI TRANSMISJI**



**PATRONI TRANSMISJI**



# K I N O zorza

## ADRES

ul. 3 Maja 28, 35-030 Rzeszów  
17 853 26 37 / zorza@kinozorza.pl  
www.kinozorza.pl

## REZERWACJA I SPRZEDAŻ BILETÓW

17 853 26 37  
zorza@kinozorza.pl  
www.kinozorza.pl  
(honorujemy karty płatnicze)

## PATRONAT HONOROWY OBJĄŁ PREZYDENT MIASTA RZESZÓWA



## PATRONAT MEDIALNY







**Filharmonia  
Łódzka**

im. Artura  
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu  
Województwa Łódzkiego

**WYDAWCA**

Filharmonia Łódzka  
im. Artura Rubinsteina  
w porozumieniu  
z Apollo Film Sp. z o.o.

**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](http://www.media-press.com.pl)

**NAŚWIETLENIA, DRUK**

Zakład Poligraficzny Sindruk

**ODDANO DO DRUKU**

14 marca 2017 r.



**Filharmonia  
Łódzka**

im. Artura  
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu  
Województwa Łódzkiego

**APOLLO  
FILM**  
SPÓŁKA Z O.O.