



Filharmonia
Łódzka

im. Artura
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

APOLLO
FILM
SPÓŁKA Z O.O.

KAWALER Z RÓŻĄ

RICHARD STRAUSS



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

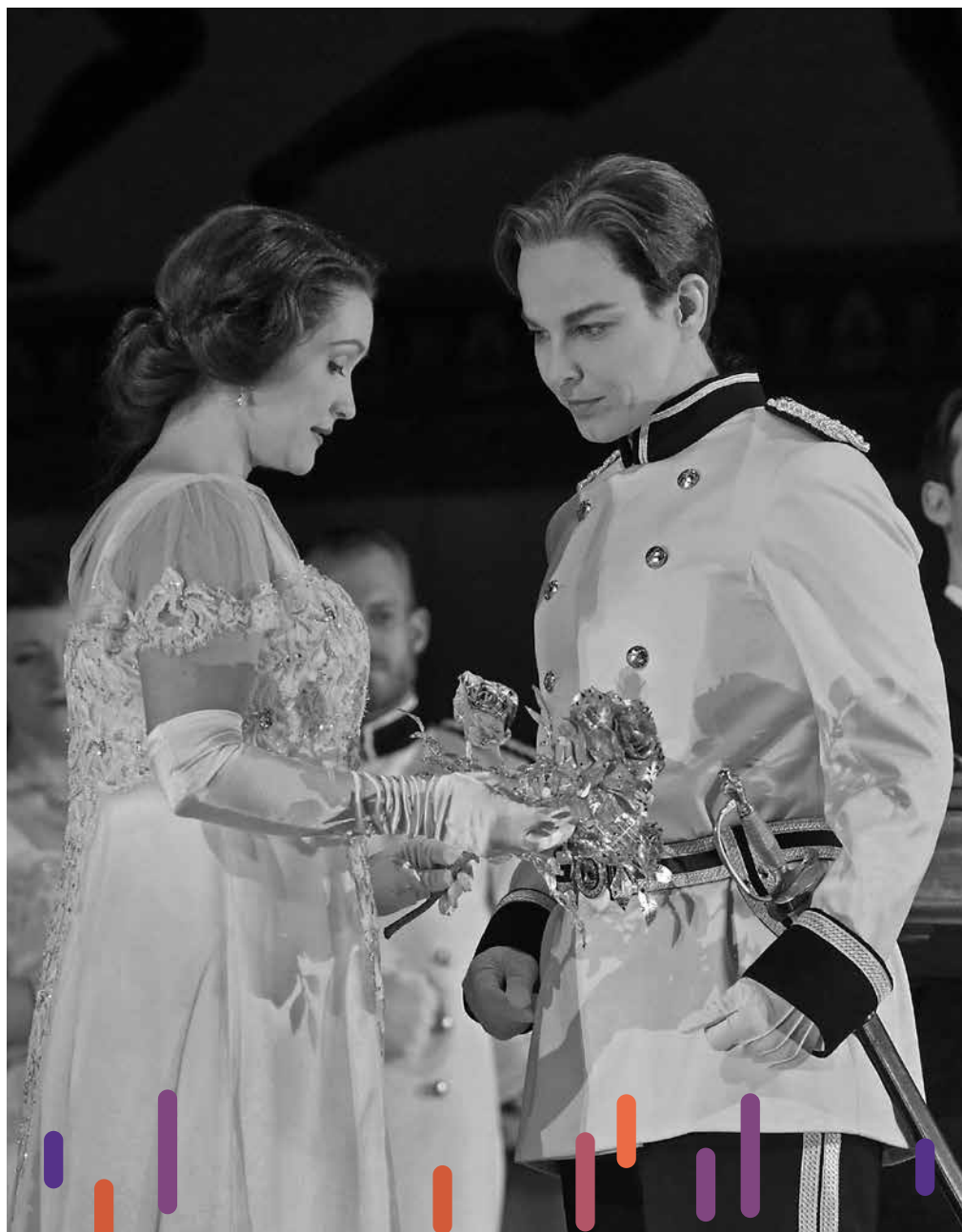
**The Neubauer Family
Foundation**

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®



Erin Morley jako Zofia i Elina Garanča jako Oktawian w *Kawalerze z różą* R. Straussa.
Fot. Ken Howard/Metropolitan Opera

Prapremiera w Dreźnie – 26 stycznia 1911 roku

Premiera aktualnej inscenizacji w The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 13 kwietnia 2017 roku

Transmisja z The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 13 maja 2017 roku

Przedstawienie w języku niemieckim z napisami w języku polskim

DER ROSENKAVALIER KAWALER Z RÓŻĄ

KOMEDIA MUZYCZNA W TRZECH AKTACH LIBRETTO: HUGO VON HOFMANNSTAHL

OSOBY

Księżna marszałkowa von Werdenberg _____ sopran
Baron Ochs von Lerchenau _____ bas
Oktawian Rofrano _____ mezzosopran
Szlachcic Faninal _____ baryton
Zofia _____ sopran
Śpiewak _____ tenor

REALIZATORZY

reżyseria _____ Robert Carsen
scenografia _____ Paul Steinberg
kostiumy _____ Brigitte Reiffenstuel
światło _____ Robert Carsen, Peter Van Praet
choreografia _____ Philippe Giraudeau

OBSADA

Renée Fleming _____ Marszałkowa
Elina Garanča _____ Oktawian
Erin Morley _____ Zofia
Matthew Polenzani _____ Śpiewak
Marcus Brück _____ Faninal
Günther Groissböck _____ Baron Ochs

chór, orkiestra, balet
dyrygent _____ Sebastian Weigle

AKCJA TEJ INSCENIZACJI ROZGRYWA SIĘ W WIEDNIU W ROKU 1911
– ROKU PRAPREMIERY „KAWALERA Z RÓŻĄ”.

SEBASTIAN WEIGLE

DYRYGENT

Dyrygent oraz waltornista, urodzony w 1961 r. w Berlinie. Znany jest zwłaszcza dzięki interpretacji dzieł R. Wagnera w Bayreuth oraz w operze we Frankfurcie. Początkowo przez 15 lat był pierwszym waltornistą w Berlińskiej Operze Państwowej, grał też w orkiestrze jazzowej „Vielharmonie”. W latach 1997–2002 był dyrygentem orkiestry przy berlińskiej Staatsoper (Staatskapelle Berlin). W latach 2004–2009 był generalnym dyrektorem muzycznym w Gran Teatre del Liceu w Barcelonie, od sezonu 2008/2009 to samo stanowisko sprawuje w operze we Frankfurcie. Sukces *Kobiety bez cienia* R. Straussa na tej scenie

w 2003 r. przyniósł mu tytuł „dyrygenta roku” magazynu „Opernwelt” (później tytuł ten zdobył jeszcze dwukrotnie). Weigle współpracował z wieloma znakomitymi teatrami operowymi: Niemiecką Operą w Berlinie, Drezdeńską Operą Państwową, Wiedeńską Operą Państwową, operami w Cincinnati, Sydney, Japonii i in. Na festiwalu w Bayreuth oraz na Festiwalu Wiosennym w Tokio dyrygował *Śpiewakami norymberskimi* R. Wagnera. Prowadzi także koncerty symfoniczne, współpracując m.in. z orkiestrami w Dreźnie, Weimarze, Berlinie, zespołami rozgłośni radiowych w Stuttgarcie i Wiedniu, Orkiestrą Symfoniczną NHK w Tokio.

RENÉE FLEMING

MARSZAŁKOWA (SOPRAN)

Urodzona w 1959 r. w Indianie. Wykonuje muzykę klasyczną i jazzową. Uznawana za największą gwiazdę światowego *bel canto*. Szerokiej publiczności jest znana z utworów *Twilight and Shadow* oraz *The End of All Things*, wykorzystanych w filmie *Władca pierścieni: Powrót króla*. Występuje na najlepszych scenach operowych świata, m.in. w londyńskim Royal Opera House i mediolańskiej La Scali. Do jej największych ról należą: Hrabina Almaviva w *Weselu Figara* W.A. Mozarta, Desdemona w *Otellu* i Violetta w *Traviacie* G. Verdiego, tytułowa *Rusalka* w operze A. Dwořaka, a w dziełach R. Straussa: Marszałkowa w *Kawalerze z różą*, tytułowa Ara-

bella oraz Hrabina w *Capricciu*. Dokonuje też prapremier nowych dzieł operowych, m.in. *The Ghost of Versailles* J. Corigliano i skomponowanej z myślą o niej *A Streetcar Named Desire* A. Previna. Profesjonalny debiut Fleming odbył się w 1986 r. w Salzburgu rolą Konstancji w *Urowadzeniu z seraju* Mozarta. Pierwszy sukces przyszedł po dwóch latach wraz z rolą hrabiny w *Weselu Figara*. Rok później śpiewaczka miała już za sobą występy w operze w Nowym Jorku i Covent Garden, a w roku 1991 wystąpiła w Met. Jest czterokrotną laureatką Grammy i zdobywczynią wielu innych nagród, m.in. Richarda Tuckera i szwedzkiej Polar Music Prize.

ELİNA GARANĀ

OKTAWIAN (MEZZOSOPRAN)

Łotyszka, urodzona w 1976 r. Jedna z najsłynniejszych obecnie mezzosopranistek na świecie. Wychowała się w muzycznej rodzinie. Po studiach w Rydze kształciła się w Wiedniu i Stanach Zjednoczonych (u Virginii Zeani). W 1999 r. zwyciężyła w prestiżowym konkursie im. Mirjam Helin w Finlandii. Karierę rozpoczęła w Państwowym Teatrze Południowoturyńskim w Meiningen, później związana była z Operą Frankfurcką. Międzynarodową sławę przyniósł jej występ na letnim festiwalu w Salzburgu w 2003 r. w roli Annio w *Łaskawości Tytusa* W.A. Mozarta. W Metropolitan Opera, gdzie występuje od 2008 r., zabyśnęła jako Kop-

ciuszek w dziele G. Rossiniego oraz tytułowa Carmen w inscenizacji w reż. Gary’ego Halvorsona (przygotowanej specjalnie z myślą o niej). Oprócz partii operowych wykonuje także oratoria i pieśni. Współpracuje z wybitnymi dyrygentami: w 2006 r. na festiwalu w Salzburgu wzięła udział w koncercie dzieł sakralnych Mozarta pod batutą Riccarda Mutiego. Nagrała m.in. operę A. Vivaldiego *Bajazet* (pod dyr. Fabia Biondiego), wyróżnioną nagrodą Grammy, oraz solową płytę *Aria Cantilena*, która przyniosła jej tytuł Wokalistki Roku 2007, przyznany przez „Echo Klassik”.

ERIN MORLEY

ZOFIA (SOPRAN)

Urodzona w 1980 r. w Salt Lake City. Studiowała w Juilliard School of Music w Nowym Jorku. Jest laureatką pierwszych nagród Konkursu Pieśni Jessie Kneisel (2002) oraz Konkursu Fundacji Licia Albanese-Puccini (2006). Występuje m.in. w Wiedeńskiej Operze Państwowej, Operze Paryskiej, Bawarskiej Operze Państwowej w Monachium. Operze Narodowej w Paryżu, operach w Santa Fe i Walencji. Wykonuje także repertuar koncertowy (m.in. *Carmina Burana* C. Orffa, *Mesjasz* G.F. Haendla), współpracując z orkiestrami w Cleveland, Chicago, Filadelfii, Nowym Jorku, występując z pianistami Vladem Iftincą i Kenem Nodą oraz z Zespołem Kameral-

nym Met pod dyrekcją Jamesa Levine'a. Na deskach Metropolitan Opera wystąpiła po raz pierwszy w 2008 r. w operze *Manon Lescaut* G. Pucciniego; od tamtej pory wzięła udział w ok. 70 przedstawieniach na tej scenie. Do jej najważniejszych ról należą: Olimpia w *Opowieściach Hoffmanna* J. Offenbacha, Konstancja w *Dialogach karmelitanek* F. Poulenca, tytułowa Łucja z *Lammermooru* w operze G. Donizettiego, Angelica w *Orlandzie* G.F. Haendla. Latem tego roku po raz pierwszy weźmie udział w festiwalu w Glyndebourne, wykonując rolę Zerbinetty w *Ariadnie na Naxos* R. Straussa.

GÜNTHER GROISSBÖCK

BARON OCHS (BAS)

Urodzony w 1976 r. w Austrii. Studiował w Akademii Muzyki i Sztuk Wykonawczych w Wiedniu. Od 2005 r. regularnie współpracuje z José van Damem. Jako stypendysta centrum Herberta von Karajana, w sezonie 2002/2003 był członkiem zespołu Wiedeńskiej Opery Narodowej. W latach 2003–2007 śpiewał jako pierwszy bas w operze w Zurychu. Od tego czasu jest zapraszany do występów na najlepszych światowych scenach, takich jak Opera Państwowa w Berlinie, Opera Niemiecka w Berlinie, Gran Teatro del Liceu w Barcelonie, Teatro Real w Madrycie, opery w San Francisco, Los Angeles, Opera Bastyllii w Paryżu i in.

W The Metropolitan Opera wystąpił po raz pierwszy w 2010 r. jako Colline w *Cyganerii* G. Pucciniego. Brał udział w festiwalu w Salzburgu. W repertuarze ma m.in. partie Landgraфа w *Tannhäuserze* i Fafnera w *Złocie Renu* R. Wagnera, Griemina w *Eugeniuszu Onieginie* P. Czajkowskiego, Sarastra w *Czarodziejskim flecie* W.A. Mozarta. Ceniony jest także jako interpretator dzieł oratoryjnych i pieśni, koncertując w amsterdamskim Concertgebouw, lipskim Gewandhaus, Filharmonii Berlińskiej czy w wiedeńskim Musikverein. Współpracował z takimi dyrygentami, jak R. Chailly, Z. Mehta, A. Pappano, N. Harnoncourt, W. Giergijew i in.

ROBERT CARSEN

REŻYSER

Kanadyjczyk, urodzony w 1954 r. Reżyseruje opery i balety, utwory z epok od baroku aż do współczesności. Wyreżyserował *Historię żołnierza* ze Stingiem, *Vanessą Redgrave* oraz *Ianem McKellenem*, musical *Sunset Boulevard* Andrew Lloyd-Webbera. Przygotował projekt wystawy *Impresjonizm i moda* dla paryskiego muzeum d'Orsay. Wielokrotnie współpracował z Operą Paryską (m.in. *Tannhäuser* R. Wagnera, *Capriccio* R. Straussa, *Opowieści Hoffmanna* J. Offenbacha). Reżyserował dla festiwalu w Aix-en-Provence (*Rigoletto* G. Verdięgo), opery w Lozannie (*Orfeusz* C. Monteverdiego), Opery Komicznej w Paryżu (opera-balet

Zabawy weneckie A. Campry), mediolańskiej La Scali (*Dziewczyna z Zachodu* G. Pucciniego, *Don Giovanni* W.A. Mozarta, *CO²* włoskiego kompozytora współczesnego G. Battistello), Theater an der Wien w Wiedniu (*Agrippina* G.F. Haendla, balet *Platée* J.-Ph. Rameau) i in. Karierę rozpoczął w wieku 25 lat jako asystent reżysera, pracując z Loftim Mansourim nad *Tristanem i Izoldą* R. Wagnera w Kanadyjskim Zespole Operowym (COC). Następnie w Genewie, już samodzielnie, przygotował operę *Mefistofeles* A. Boito. Jest rycerzem Legii Honorowej oraz oficerem Orderu Kanady.

„JEDNYM SŁOWEM – MOZART, NIE LEHAR”

1.

Zacznijmy od pałacu. Dwaj wiedeńscy architekci, Johann Bernhard Fischer von Erlach i Johann Lucas von Hildebrandt, wzniesli w latach 1706 – 1710 pewien okazały gmach. W tym wypadku należy większą uwagę zwrócić na fakt, dla kogo był zbudowany niż na jego niewątpliwe walory estetyczne. Inwestorem był bowiem Hieronymus Markiz Capece de Rofrano, którego przydomek brzmiał „Rosenkavalier”. „Różany kawaler”? „Kawaler z różą”? Rzecz do zastanowienia. Istotniejszy od pierwszego właściciela jest sam budynek. Nie utrzymał się długo w posiadaniu markiza, przez pewien czas rezydował w nim feldmarszałek Joseph Friedrich von Sachsen-Hildburghausen, zanim – w roku 1777 – właścicielem barokowej rezydencji został książę Johann Adam Joseph von Auersperg, ze śląskiej linii tego rodu. Pałac „od zawsze” związany był z muzyką – w jego sali muzycznej koncertował sam Christoph Willibald Gluck, wielki reformator opery, a po kilkunastu latach (w 1786 roku) wystawiono tu *Idomenea* Wolfganga Amadeusza Mozarta. Palais Auersperg, bo tak się przyjęło go nazywać, był jeszcze świadkiem pierwszej wiedeńskiej prezentacji oratorium *Siedem ostatnich słów Chrystusa na krzyżu* Józefa Haydna. Mamy więc podstawowe dane: Markiza Rofrano, Feldmarszałka i Wiedeń epoki cesarskiej Marii Teresy.

2.

Salome (1905) i *Elektra* (1909) potwierdziły kompozytorską rangę Ryszarda Straussa i postawiły go w pierwszym szeregu muzycznych nowatorów. Siła emocji, wspomagana wyszukaną chromatyką i śmiałym używaniem dysonansów w skali wcześniej nieznaną sprawiła, że mimo skrajnych opinii krytyki o przyjętej przez twórcę muzycznej estetyce przeważająca część publiczności potraktowała tę muzykę jako swoją. Współczesną i burzycielską. Nic dziwnego, że spodziewano się po Straussie podążania tą samą drogą. Jednak następne dzieło operowe kompozytora stało się niespodzianką dla wszystkich, nieprzyjemną dla wielu. W styczniu 1911 roku Strauss i jego librecista Hugo von Hofmannsthal zaprezentowali na scenie drezdeńskiej Semperoper „komedię muzyczną” *Der Rosenkavalier*. Zachwyt był powszechny, twórca potwierdził raz jeszcze swoje mistrzostwo, ale... Czy nie zszedł z drogi, którą sam wyznaczył? Czy nie sprzeniewierzył się dotychczasowym modernistycznym ideałom? Pytanie nie jest bynajmniej bezzasadne, a przy okazji warto zastanowić się nad duchem czasów, w których muzyka spełniała nieco istotniejszą niż dziś rolę. Specjalne pociągi dowożące do Drezna widzów chcących obejrzeć najgłośniejszą operową premierę sezonu, specjalny urząd pocztowy otwarty w gmachu opery wyłącznie na ich potrzeby



Erin Morley jako Zofia i Elina Garanča jako Oktawian w *Kawalerze z różą* R. Straussa.
Fot. Ken Howard/Metropolitan Opera

to tylko widome oznaki burzliwego zainteresowania (czy pamiętają Państwo pociągi dowożące w latach siedemdziesiątych z Warszawy zainteresowanych widzów na premiery w łódzkim Teatrze Wielkim?). A przecież – jak zauważyli komentatorzy – podobieństwa między przedrewolucyjnym czasem połowy wieku osiemnastego, a przedwojennym epoki Straussa są nader wyraźne. Bo wynikają z tkwiącego w ludziach przeświadczenia, że coś się musi wreszcie wydarzyć, a wrażenie spokoju jest złudne – poczucie względnego bezpieczeństwa daje tylko to, co piękne. Świat rokoka był zewnętrznie piękny, ale Beaumarchais już pisał swoją trylogię o Figarze...

3.

„W ciągu trzech spokojnych popołudni sporządziłem kompletny, zupełnie nowy scenariusz operowy, z jaskrawo komicznymi postaciami i sytuacjami oraz pogodną i niemal pantomimicznie przejrzystą akcją – sposobność do zaprezentowania liryki, dowcipu, humoru, a nawet małego baletu... Czas: Wiedeń za Marii Teresy”. Był marzec roku 1909, Hofmannsthal zaskoczył kompozytora przemyślanym pomysłem, poprzedni bowiem – opera o Casanovie – nie przypadł Straussowi do gustu. Wizja Terezańskiego Wiednia, mocno oczywiście wyidealizowanego, za to z całą galerią pysznych charakterystycznych typów, którym librecista każe używać języka przynależnego ich stanowi i pozycji społecznej, zachwycała twórcę. Za sprawą Ernsta Krausego, biografy kompozytora, który obficie cytuje korespondencję między

współautorami *Kawalera*, mamy okazję przyjrzeć się całemu procesowi tworzenia, często zaskakującemu: „Gdybym tylko miał bardziej artystycznie wyrafinowanego kompozytora...” (to oczywiście Hofmannsthal w liście do swego przyjaciela, hrabiego Kesslera). Wrażliwy poeta rozpaczliwie nie chciał się zgodzić na podkreślenie wulgarnych rysów charakteru barona Ochs. Strauss miał jednak dużą zdolność perswazji i esteta w końcu uległ. Ale i sam kompozytor musiał się zgodzić na pomysł poety w kwestii najistotniejszej: „*Rosenkavalier* nie podoba mi się wcale, mnie się podoba Ochs. Lecz co począć? Hofmannsthal lubi to, co subtelne, eteryczne, moja żona żąda: *Rosenkavalier*. A więc *Rosenkavalier*! Niech go diabli wezmą!...” (Strauss do słynnego scenografa Alfreda Rollera, twórcy oprawy plastycznej prapremiery). Wersji tytułu było zresztą wiele, a każda sugeruje, która z postaci dominuje: *Die Frau Marschallin*, *Quinquin* (tak pieszczotliwie nazywała młodzieńca Marszałkowa, zwana przezeń Bichette), *Mariandl* (takie imię nosił Oktawian w przebraniu pokojówki). Jak widać, więcej propozycji „krąży” wokół hrabiego Rofrano – *Rosenkavalier* był więc logiczną konsekwencją. Diabelnie niewygodną do przełożenia na polski. Utał się kiedyś tytuł *Kawaler srebrnej róży*, co brzmiało dość zgrabnie, zanim zdano sobie sprawę, że Oktawian Rofrano nie został uhonorowany żadnym „rózanym” odznaczeniem. *Kawaler z różą* brzmi na pozór neutralnie, ale akcent znaczeniowy pada bardziej na przedmiot niż na czynność, którą Oktawian ma w związku z różą do spełnienia. *Różany kawaler*? Bez sensu. Jeśli

trzeba jednak tytuł przetłumaczyć, wybieram propozycję drugą.

4.

Piotr Kamiński w swoim monumentalnym dziele *Tysiąc i jedna opera* zadaje pytanie zasadnicze: kto jest bohaterem opery? Marszałkowa, Ochs czy Oktawian? Skończoną całością wydaje się „Akt Marszałkowej”, czyli pierwszy. Ochs miał się stać w jednej z wersji libretta bohaterem tytułowym, zaszczyt ten przypadł jednak trzeciemu kandydatowi. Zatem Oktawian? Odpowiedź nie może być jednoznaczna. Jeśli nie mówimy o intencjach twórców, a spoglądamy na zamierzony efekt sceniczny, wszystko zależy od – nie, proszę Państwa, nie do końca od reżysera! Wspaniałość dzieła obu autorów polega również na tym, że każdy z wykonawców może ciągnąć własny kawałek materii w swoją stronę, bez szkody dla całości. Paradoks? Nie całkiem. „O czym” jest *Rosenkavalier*, zależy przede wszystkim od osobowości protagonistów. Rozterki Marszałkowej zajmują nas bez reszty, dopóki nie zdamy sobie sprawy, że równolegle patrzymy na przyspieszony rozwój młodego człowieka, żadnego nowych wrażeń... Po chwili Herr Baron każe nam zastanowić się, czy nie mamy przypadkiem do czynienia z sytuacją zapisaną już na średniowiecznym nagrobku: „Kim byłem, ty jesteś, kim jestem, ty będziesz” – z tej perspektywy relacja Oktawian–Ochs jawi się interesująco. Jak bowiem potoczą się losy Quinquina, który dziś tak gorąco kocha Zofię jak wcześniej Marszałkową – historia milczy. Może jestem zbyt pesymistą, wspaniałe bowiem frazy finałowego duetu

hrabiego Rofrano i Zofii nie pozwalają powątpiewać w szczerość uczucia. Ale (podszeptuje diabeł wewnętrzny) duety śpiewane z Marszałkową porywały równie mocno...

5.

Duety przychodzą na myśl od razu. Wielka scena Oktawiana i Marszałkowej otwierająca operę, pełen dramatyzmu duet tych dwojga w drugiej połowie pierwszego aktu, dwa piękne wokalnie spotkania młodych w akcie drugim i finałowy duet Oktawiana i Zofii, poprzedzony zjawiskowej urody tercetem (Marszałkowa!) stanowią najpiękniejsze liryczne miejsca Straussowskiej partytury. Aby ów liryzm zrównoważyć, trzeba dorzucić dla kontrastu przezabawną scenę między Ochsem a Anningą, w której oboje zapamiętane „walczą”. Partytura Straussa wymaga doskonałych śpiewaków i równie wspaniałych orkiestr, potrafiących ukazać wszystkie subtelności porywającej instrumentacji. Strauss po *Elektrze* twierdził, że następnym razem napisze operę mozartowską (musiało jednak upłynąć trochę czasu, zanim *Wesele Figara*, ze wspaniałe nakreślonymi postaciami Hrabiny i Cherubina zainspirowało Hofmannsthala do nakreślenia postaci księżnej Werdenberg i Oktawiana Rofrano). Nic dziwnego, że po dwu dziesięcioleciach nieprzerwanych scenicznych sukcesów dzieła, Strauss postulował, by jego muzykę grać jak się gra Mozarta, nie Lehara. *Rosenkavalier* nie jest berlińską farsą!

6.

Naszą Marszałkową jest Renée Fleming, która tą partią postanowiła



Renée Fleming jako Marszałkowa w *Kawalerze z różą* R. Straussa.
Fot. Kristian Schuller/Metropolitan Opera

pożegnać się ze sceną. Role strausowskie stanowiły znaczącą część jej repertuaru, choć przez wielu odbiorców nie były postrzegane dobrze. Zarzucano Fleming powierzchowność i „plastikowość” kreowanych postaci – nie podzielałam do końca tych sądów. Madeleine w *Capriccio*, rola, którą zasłużenie triumfowała w Paryżu i którą potem powtórzyła na scenie Metropolitan Opera, wydaje się napisana dla niej. Przed kilku laty (proszę przypomnieć sobie transmisję z Met z 2010 roku) krytykowano śpiewaczkę za „jednowymiarowość” kreowanej wówczas Księżny von Werdenberg. Jak będzie dzisiaj? Może artystce tym razem uda się utrwalić w nas przekonanie o szczerości i prawdziwości scenicznego wizerunku Marszałkowej? Elina Garanča, uczennica m.in. wielkiej Virginii Zeani, z partią kochliwego młodzieńca zmierzyła się już w 2006 roku, na scenie Opéra Bastille w Paryżu. Mocnym akcentem, jak myślę, zaznaczy się występ Günthera Groissböcka w roli Ochsa – trzy lata temu pokazał w Salzburgu młodego, a nie podstarzałego Ochsa, można się więc spodziewać ciekawych wrażeń. Tamten spektakl przygotował wybitny dyrygent średniego pokolenia Franz Walser-Möst, natomiast przedstawienie w Metropolitan

Opera poprowadzi James Levine, dziś *Music Director Emeritus*, a przez długie lata szef muzyczny Met. Nieraz byliśmy świadkami jego znakomitych interpretacji, myślę więc, że nie inaczej będzie i tym razem.

Za chwilę podniesie się kurtyna. W pierwszym akcie hrabia Rofrano przyjmie na siebie, choć bez własnej chęci, rolę postać barona Ochsa: według starego wiedeńskiego zwyczaju narzeczony obdarowuje wybranek srebrną różą, ale nie wolno mu tego uczynić osobiście. W drugim akcie dostarczy ją Zofii, pięknej córce uszlachconego świeżo kupca. I już wiadomo, jak dalej potoczą się losy młodych.

Sam „dawny wiedeński obyczaj” jest od początku do końca wymyślony przez Hofmannsthalą. Siła teatru, moc talentów poety i kompozytora sprawiają, że po obejrzeniu *Kawalera* nie mamy żadnych wątpliwości, że istniał od wieków. Tak jak jesteśmy najgłębiej przekonani, że w rokokowym Wiedniu najpopularniejszym tańcem był walc. I co z tego, że „tak naprawdę” walcować zaczęto kilkadziesiąt lat później? Nie po raz pierwszy prawda historyczna rejteruje, gdy w szranki wstępuje – sztuka.

Wszystkie cytaty z korespondencji Hofmannsthalą i Straussa za: E. Krause, *Ryszard Strauss, człowiek i dzieło*, z języka niemieckiego przełożył Karol Bula, Kraków 1983.

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.





STRESZCZENIE LIBRETTA

AKT I

Marszałkowa, księżna Maria Teresa von Werdenberg, spędziła noc z młodym kochankiem, Oktawianem Rofrano. Jedzą razem śniadanie, gdy nagle z holu dochodzą ich jakieś głosy. Oktawian szybko się ukrywa. Niezapowiedzianym gościem nie jest, jak się obawiała Marszałkowa, jej mąż, feldmarszałek, lecz daleki krewny, baron Ochs z Lerchenau. Baron przechwala się swoimi podbojami miłosnymi, by za chwilę opowiadać o nadchodzącym ożenku z Zofią, młodziutką córką dostawcy wojskowego, barona Faninala. Faninal od bardzo niedawna może poszczycić się szlacheckim tytułem, ale za to dysponuje pokaźnym majątkiem. Ochs prosi Marszałkową o radę, kogo powinien wybrać do wręczenia swej wybrance srebrnej róży, która jest wymaganym przez tradycję narzeczeńskim prezentem. Marszałkowa w żartach sugeruje wybór Oktawiana, który właśnie wychodzi ze swej kryjówki, przebrany za pokojówkę. Ochs natychmiast zaczyna się zalecać do „Mariandel”, ale „ona” szybko od niego ucieka, gdyż pokój wypełnia się interesantami, chcącymi porozmawiać z księżną. Wśród nich jest dwoje włoskich intrygantów,

Annina i Valzacchi, którym Ochs nakazuje śledzić śliczną „pokojówkę”.

Gdy pokój się wreszcie wyludnia, Marszałkowa, którą wizja ślubu Barona z młodziutką, niewinną dziewczyną napełniła lękiem przed upływającym czasem, snuje refleksje nad swoim nieszczęśliwym małżeństwem i nieodwracalnie przemijającą urodą. Gdy Oktawian wraca i deklaruje swoje gorące uczucia wobec niej, zastaje Marię Teresę w melancholijnym nastroju. Marszałkowa, przejęta swoimi myślami zapewnia kochanka, że wkrótce nadejdzie dzień, w którym zostawi ją dla młodszej kobiety. Oktawian, urażony jej słowami, wychodzi w pośpiechu. Marszałkowa wzywa pазia Mohammeda i wysyła go w ślad za Oktawianem ze srebrną różą.

AKT II

W dniu spotkania z narzeczoną Zofia niecierpliwie czeka na przybycie kawalera z różą. Oktawian wkracza ceremonialnie i w imieniu Ochsa prezentuje jej srebrną różę. Dwoje młodych zakochuje się w sobie od pierwszego wejrzenia. Ochs, którego Zofia nigdy jeszcze nie spotkała, właśnie przybył,

a jego grubiańskie maniery gorszą dziewczynę i Oktawiana. Gdy Ochs wychodzi, by omówić szczegóły kontraktu ślubnego z ojcem Zofii, ona, pełna desperacji, prosi Oktawiana o pomoc. Wzajemne uczucie doprowadza młodych do pierwszego pocałunku. Widzą go Annina i Valzacchi, którzy ich śledzili, i wzywają Ochsa, który jednak interpretuje całą sytuację z humorem. Jego podejście do zajścia rozwściecza Oktawiana jeszcze bardziej: wyciąga miecz i lekko rani Barona, który wpada w histerię i wzywa lekarza. W powstałym zamieszaniu Zofia stanowczo oświadcza ojcu, że nie zgodzi się na ślub z Baronem. Oktawian postanawia wprowadzić w życie plan, dzięki któremu zdobędzie pewność, że Baron faktycznie nigdy nie będzie mógł poślubić Zofii. O pomoc prosi Anninę i Valzacchiego. Pozostawiony sam, Ochs topi zranioną dumę w szklance wina. Nadchodzi Annina z listem od „Mariandel”, która proponuje Baronowi randkę następnego wieczoru. Zachwycony Ochs szybko odzyskuje dobry humor i chęć do zalotów.

AKT III

W miejscu o złej reputacji Annina i Valzacchi przygotowują pokój na schadzkę Barona z Mariandel. Ochs przybywa i przy kolacji zaczyna uwodzić dziewczynę. Ona zwodzi go z fałszywą skromnością, gdy nagle Baron dostrzega, że dziewczyna nie jest osobą, za którą się podaje. Skonfundowany Baron właśnie

ma wszcząć alarm, gdy pojawia się Annina, ucharakteryzowana na ubogą matkę z gromadką dzieci, twierdząc, że Ochs jest ich ojcem. Wkracza komisarz policji i stara się przywrócić porządek. Gdy przesłuchuje Ochsa, chcąc poznać jego intencje wobec Mariandel, on deklaruje, że dziewczyna jest jego narzeczoną. Pojawia się Faninal z Zofią, wezwany anonimowo przez Oktawiana, lecz Ochs udaje, że ich nie zna. Zachowanie Ochsa mocno zdenerwowało Faninala, który aż zastabł i musiano go wynieść, aby udzielić mu pomocy. Nieoczekiwanie pojawia się Marszałkowa. Zdumiony Ochs odkrywa, że Mariandel jest w istocie przebrany Oktawianem. Gdy uświadamia sobie, jakie relacje łączą młodzieńca z Marszałkową, natychmiast nabiera podejrzeń, że użyto wobec niego szantażu. Maria Teresa, doprowadzona do granic wytrzymałości, informuje kuzyna, że jego plany małżeńskie poniosły fiasko i powinien jak najszybciej opuścić gospodę. Ochs w końcu przyznaje się do porażki i szybko oddala się, ścigany przez właściciela karczmy i innych wierzycieli. Oktawian, Zofia i Marszałkowa zostają we trójkę i rozważają, co dla każdego z nich oznacza dziwna sytuacja, w której się znaleźli. Marszałkowa uświadamia sobie, że straciła kochanka na rzecz młodszej kobiety, co trafnie przewidziała, i dyskretnie opuszcza pomieszczenie. Zakochani zostają sami i zastanawiają się, co im przyniesie wspólna przyszłość.

KOMEDIA, CZYLI SPOŁECZEŃSTWO

Der Rosenkavalier Richarda Straussa i Hugona von Hofmannsthal'a zawdzięcza swą niesłabnącą już przez sto sześć lat popularność (premiera odbyła się 26 stycznia 1911 w drezdeńskim Königliches Opernhaus), pięknu trzech sopranowych partii, instrumentacyjnemu i harmonicznemu kunsztowi kompozytora oraz barwności, ironii i nieraz karkołomności swych walców – walców, które miały się doczekać dalekiego „potomstwa” przede wszystkim w muzyce rosyjskiej, zwłaszcza w twórczości Sergiusza Prokofiewa i Dymitra Szostakowicza. Takie spojrzenie na operę, stawiające na pierwszym miejscu kompozytora i jego pracę, jest zrozumiałe i nie sposób z nim polemizować, zwłaszcza w przypadku partytury tak błyskotliwej, jak *Kawaler z różą*. A jednak opera, efekt kooperacji wielu osób, nigdy nie wyczerpuje się w dźwiękowej strukturze, ma autora, jak mówi się we współczesnej humanistyce, „sieciowego”. Oznacza to, że jej autorstwo rodzi się jako sieć zależności pomiędzy aktywnością wielu osób. Pomówmy chociaż o poecie. Zdawałoby się, że roli takiej postaci, jak Hugo von Hofmannsthal, jeden z najważniejszych autorów w dziejach literackiego ekspresjonizmu, a więc kierunku najistotniejszego dla narodzin sztuki nowoczesnej w kręgu języka niemieckiego, nie trzeba przypominać i bronić. Skąd w takim razie skłonność tak wielu tłumaczy, zwłaszcza

na język angielski, by bagatelizować jego wybory stylistyczne? Problem bowiem polega na tym, że jeśli pomija się te wybory, zmienia się sens całości opery, a nawet niejako „wycina” całą jej warstwę.

W jednej ze swych warstw *Der Rosenkavalier* jest opowieścią o języku, a raczej o jednej z najważniejszych jego funkcji, która niknie, gdy przekład nie jest wystarczająco precyzyjny. Hofmannsthal, pisząc swe libretto, poddał tę funkcję refleksji na długo przed tym, zanim zaczęli ją badać uczeni. Libretto zostało w swobodny sposób oparte na motywach *Pana de Pourceagnac* Moliera i powieści *Les amours du chevalier de Faublas* Louveta de Couvray, osiemnastowiecznego francuskiego pisarza i – ważny szczegół – jakobina. Tę specyficzną funkcję języka, którą Hofmannsthal uczynił jednym ze swych tematów, nazywa się dziś najczęściej „dystyncją”, przyjmując terminy francuskiego socjologa Pierre’a Bourdieu. Postaci *Der Rosenkavalier* mówią różnymi odmianami języka niemieckiego, a zróżnicowanie to obejmuje zarówno czas, jak i sytuację. Są więc w *Kawalerze* jednocześnie obecne różne warstwy historyczne niemieczyny i język postaci wydaje się pochodzić z rozmaitych epok: od współczesnej (dla Hofmannsthal'a i Straussa) standardowej niemieczyny po archaiczny i podniosły język arystokracji z pierwszej połowy

osiemnastego wieku, adekwatny historycznie, bo akcja toczy się w Wiedniu w roku 1740, u początku panowania Marii Teresy. Ten język był dla drezdeńskiej publiczności w roku 1911 tak już archaiczny, jak jest dziś, na drugą bowiem połowę osiemnastego wieku przypada w historii niemczyzny jeden z najważniejszych przełomów, który można by nawet nazwać progim współczesności dla języka niemieckiego. Następnie Hofmannsthal, zależnie od sytuacji i mówiących osób, a także zmieniających się stosunków między nimi, różnicuje stopień formalności języka. Czyni to w sposób subtelny, choćby w dialogach Oktawiana i Sophie von Faninal, te formy zmieniają się nieustannie w zależności od chwilowego nastroju oraz rosnącego lub malejącego dystansu emocjonalnego między nimi. Poeta używa trzech takich form językowych: skrajnie formalnego *Sie*, poufalego *Du* i zanikłej już formy pośredniej *Ehr*. Nie chodzi zresztą tylko o dystanse emocjonalne, bardziej jeszcze o dystanse społeczne. Samo bowiem zróżnicowanie form niemczyzny jest mniej interesujące niż sposób, w jaki Hofmannsthal dokonuje rozmieszczenia tych form. Po pierwsze jest to kryterium społeczne. Arystokracja mówi językiem archaicznym, podniosłym i formalnym, mieszczaństwo posługuje się mową o wiele bardziej współczesną i mniej koturnową, a stopień formalności zwrotów między poszczególnymi bohaterami jest bardzo złożoną funkcją gry pomiędzy ich pozycjami społecznymi, osobistymi relacjami a chwilowym kontekstem sytuacji. Nic tu nie jest sztywne, wszystko znajduje się w nieustannym ruchu. Socjologiczny termin „dystynkcja”

oznacza, że pewne ludzkie działanie, w tym przypadku mowa, dokonuje nieustannego podziału ludzi na grupy, hierarchie i porządki. Kto mówi „ty” do przedstawiciela dominującej grupy, nie popełnia tylko niegrzeczności i nie daje tylko świadectwa nieznanym konwencji językowej. Ktoś taki kwestionuje porządek społeczny. Porządek ten jest zarazem i sztywny, i nieustannie zmienny. Musi się wciąż na nowo potwierdzać, stąd też pochodzi subtelność językowych podziałów. Hofmannsthal nie uprościł sobie sprawy. Jego zróżnicowana niemczyzna nie jest podporządkowana prostej mapie społecznych podziałów, podziały te bowiem są – i w języku postaci widać to świetnie – skonfrontowane ze światem emocji i indywidualnych osobowości. Posłużenie się nie tylko zwrotami języka o różnym stopniu formalności, ale też o różnym wieku daje nam ważny klucz do tego, co dzieje się na scenie. Na scenie zaś dokonuje się wielka przemiana i postaci – ich mowa ujawnia to od razu – należą do różnych etapów historii.

Wspomniałem, że oparcie libretta na powieści jakobina to istotny szczegół. Wielka przemiana bowiem to dokonujący się proces przejścia władzy nad światem z rąk arystokracji w ręce burżuazji. Przyjrzyjmy się trójce istotnych bohaterów, zestawiając razem Sophie, jej ojca Faninala i barona Ochsa auf Lerchenau, skądinąd kuzyna Marszałkowej. Na miejsce trójkąta miłosnego mamy więc trójkąt społeczny. Baron Ochs – Baron Wól, jak go niewybrednie nazwał Hofmannsthal – to oczywiście arystokrata reprezentujący dawny porządek władzy, porządek już bezsilny, chociaż Baron jeszcze o tym

nie wie. Uświadomić mu to dopiero policjanci, na których jego tytuły nie zrobią najmniejszego wrażenia. Baron ma więc swoje tytuły i swój wyrafinowany język, jakim nie może mówić byle parweniusz, ale nie ma pieniędzy. Ma za to dłużników, którzy dopadną go, gdy stanie się jasne, że jego planowany bogaty ożenek nie dojdzie do skutku. Z drugiej strony Herr von Faninal, przedstawiciel nowego porządku: porządku pieniądza. Planuje on coś równie typowego, co i Baron, a to, czego chce dokonać, historycy społeczni lubią określać jako „zdradę burżuazji”. Ten przedstawiciel bogatego mieszczaństwa nie ma jeszcze odwagi – bo też i skąd miałby ją mieć w roku 1740 – zaufać nowemu, budującemu się dopiero porządkowi, opartemu na pieniądzu. W sposób typowy dla czasów przed rewolucją francuską chciałby przejść z szeregow burżuazji do arystokracji, przypieczętować swą pozycję także w starym porządku. Baron i Herr von Faninal mają więc wspólny interes. Gdyby Baron poślubił córkę Faninala, Sophie, wżeniłby się w potrzebne mu pieniądze. Faninal uczyniłby z córki baronową i zapewnił arystokratyczną kontynuację rodziny. Najbardziej typowa spośród transakcji małżeńskich *ancien régime'u*. Pozostaje oczywiście problem Sophie, porządnego mieszczańskiego dziewczęcia, które chciałoby pójść za głosem serca i ma takie pojęcie o męskiej atrakcyjności, któremu zupełnie nie odpowiada arystokratyczna buta i arogancja Barona.

Dodajmy do tego trójkąta następne postaci, które skomplikują nam społeczny obraz sytuacji, najpierw Marszałkową, a właściwie Księżnę

Marię Teresę von Werdenberg, przypomnijmy, że kuzynkę Barona. Gdzie Baron zawiódł, zignorowany przez policjantów, tam triumfuje Marszałkowa: na jej polecenie policja potulnie opuszcza dom. Nie dlatego, że to księżna, lecz dlatego, że to żona marszałka, który był swego czasu dowódcą policjantów. Księżna to więc państwo, jego niekwestionowana władza i jego – czyż wpadłby na to ktoś inny niż Niemiec? – dobroduszna mądrość, zdolność do wzniesienia się ponad tego rodzaju konflikty. Marszałkowa jest tak mądra, by widząc nowo narodzoną miłość między Sophie a własnym kochankiem, Oktawianem, zwolnić Oktawiana z jego słowa i błogosławić tej miłości. Jeszcze dwie istotne postaci: para Włochów, Valzacchi i Annina, prawdziwe chorągiewki na wietrze z prawdziwie włoskim wyczuciem koniunktury i równie włoskim brakiem skrupułów. Poznajemy tych intrygantów, gdy służą Baronowi, po to, by widzieć ich następnie działających w interesie Oktawiana i Sophie. Ich „zdrada” to jedynie duch czasu, mają dość instynktu, by być po stronie zwycięzcy.

Jest więc *Kawaler z różą* opowieścią, w której przegląda się społeczeństwo. Niekoniecznie opowieścią historyczną, kraje niemieckie bowiem w roku 1911 nie przeszły jeszcze swojego odpowiednika Wielkiej Rewolucji i nic z tego libretta nie było jeszcze przebrzmiałe. Nie czynmy jednak ze Straussa i Hofmannsthal'a niemieckich odpowiedników Emila Zoli: ich opowieść jest bardziej wielowarstwowa. Komedia to komedia, od czasów Arystofanesa jest taką formą teatralną, w której

społeczeństwo ogląda samo siebie i już bycie komedią tworzy pokrewieństwo między *Kawalerem z różą* a *Weselem Figara*.

Der Rosenkavalier to jednak komedia metafizyczna, podszyta jeszcze jedną warstwą: nieuchronnością działania czasu, poddającego swojej władzy i jednostki, i społeczeństwo. Dlatego użyłem określenia „wielka przemiana”, a nie „rewolucja” czy „rewolta”. Wszystko odbywa się tak, jakby sam czas przebudowywał ludzki świat i nie ma tu co oceniać. Baron to łajdak, prawda, ale nie dlatego, że jest arystokratą. Oktawian – protagonista opowieści – to w końcu także arystokrata, hrabia Rofrano. Podobnie jak to czas, a nie niewierność, każe Oktawianowi porzucić Marszałkową dla Sophie. Sophie nie pojawiła się jeszcze na scenie, Oktawian jeszcze jej nie spotkał, gdy Marszałkowa zastanawia się, w jaki sposób czas obejdzie się z nią i z jej o wiele młodszym kochankiem, jak inne są ich czasy i jak – by się tak wyrazić – nieuchronnie muszą zgubić wspólny rytm. Jest więc pogodzona, zanim ma się z czym godzić. To, co spotka ją i Oktawiana, tak, jak to, co spotyka arystokrację i burżuazję – należy do natury rzeczy, a dokładniej: do natury czasu.

Jeśli zaś działa to, co nieuchronne, to nie ma co rozdzierać szat, można

to przyjąć z dobrym humorem, tanecznym krokiem. A więc walc, wszechobecny walc. Pierwszym krytykom nie podobały się te walce, zarzucili im anachroniczność. Słusznie zresztą, bo skąd te walce w 1740 roku? Wiedeński *Ländler*, bezpretensjonalny, miejski taniec nie przekształcił się jeszcze w ulubiony taniec wyższych sfer. Czyż jednak walc nie jest dowodem tej samej przemiany, o której opowiada *Kawaler z różą*? Czyż nie czekał go ten sam awans? Czyż nie jest von Faninalem, który odniósł sukces? Czy historiozoficzne zamysły Straussa i Hofmannsthal'a sięgały tak daleko? To zresztą nie takie ważne, społeczeństwo działa we wszystkim, co robimy, czy chcemy, czy nie. Przede wszystkim jednak walc jest właściwą filozofią *Kawalera z różą*, ironicznym komentarzem, który nie gubi czułości i pogody, który ma dobry humor. Po pierwsze jednak walc spaja sensowną ramą ten obraz narodzin – w pierwszym roku panowania Marii Teresy! – niepowtarzalnego i karkołomnego C.K. Świata, tej środkowoeuropejskiej całości, gdzie w końcu wciąż żyją i działają, czy im się to podoba, czy nie, *Kaiser und König* kompozytor Richard Strauss i cesarsko-królewski poeta Hugo von Hofmannsthal.

Krzysztof Moraczewski

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

PLAN TRANSMISJI

w sezonie 2017/2018

7 PAŹDZIERNIKA 2017 / G. 18.55

VINCENZO BELLINI

„NORMA”

PREMIERA SEZONU

obsada: Sondra Radvanovsky,
Joyce DiDonato, Joseph Calleja,
Matthew Rose

dyrygent: Carlo Rizzi

reżyseria: Sir David McVicar

scenografia: Robert Jones

kostiumy: Moritz Junge

światło: Paule Constable

14 PAŹDZIERNIKA 2017 / G. 18.55

WOLFGANG AMADEUS MOZART

„CZARODZIEJSKI FLET”

PO RAZ PIERWSZY W HD /
WERSJA ORYGINALNA

obsada: Golda Schultz, Kathryn Lewek,
Charles Castronovo, Markus Werba,
Christian Van Horn, René Pape

dyrygent: James Levine

reżyseria i kostiumy: Julie Taymor

scenografia: George Tsypin

światło: Donald Holder

lalki: Julie Taymor i Michael Curry

choreografia: Mark Dendy

18 LISTOPADA 2017 / G. 18.55

THOMAS ADÈS

„ANIOŁ ZAGŁADY”

PREMIERA SEZONU /

PO RAZ PIERWSZY W MET

obsada: Audrey Luna, Amanda Echalar,
Sally Matthews, Sophie Bevan,
Alice Coote, Christine Rice, Iestyn Davies,
Joseph Kaiser, Frédéric Antoun,
David Portillo, David Adam Moore,
Rod Gilfry, Kevin Burdette,
Christian Van Horn, John Tomlinson

dyrygent: Thomas Adès

reżyseria: Tom Cairns

libretto: Tom Cairns we współpracy
z kompozytorem

scenografia i kostiumy: Hildegard Bechtler

światło: Jon Clark

projekcje wideo: Finn Ross

10 LUTEGO 2018 / G. 18.00

GAETANO DONIZETTI

„NAPÓJ MIŁOSNY”

NOWA OBSADA

obsada: Pretty Yende, Matthew Polenzani,
Davide Luciano, Ildebrando D'Arcangelo

dyrygent: Domingo Hindoyan

reżyseria: Bartlett Sher

scenografia: Michael Yeargan

kostiumy: Catherine Zuber

światło: Jennifer Tipton

24 LUTEGO 2018 / G. 18.30

GIACOMO PUCCINI

„CYGANERIA”

NOWA OBSADA

obsada: Sonya Yoncheva,
Susanna Phillips, Michael Fabiano,
Lucas Meachem, Alexey Lavrov,
Matthew Rose, Paul Plishka

dyrygent: Marco Armiliato

reżyseria i scenografia: Franco Zeffirelli

kostiumy: Peter J. Hall

światło: Gil Wechsler

10 MARCA 2018 / G. 18.55
GIOACCHINO ROSSINI
„SEMIRAMIDA”

PO RAZ PIERWSZY W HD

obsada: Angela Meade,
 Elizabeth DeShong, Javier Camarena,
 Ildar Abdrazakov, Ryan Speedo Green
dyrygent: Maurizio Benini
reżyseria: John Copley
scenografia: John Conklin
kostiumy: Michael Stennett
światło: Gil Wechsler

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

PO RAZ PIERWSZY W HD

obsada: Sonya Yoncheva, Olesya Petrova,
 Piotr Beczala, Plácido Domingo,
 Alexander Vinogradov, Dmitry Belosselskiy
dyrygent: James Levine
reżyseria: Elijah Moshinsky
scenografia i kostiumy: Santo Loquasto
światło: Duane Schuler

28 KWIETNIA 2018 / G. 18.55
JULES MASSENET
„KOPCIUSZEK”

PREMIERA SEZONU /
 PO RAZ PIERWSZY W MET

obsada: Joyce DiDonato, Alice Coote,
 Stephanie Blythe, Kathleen Kim,
 Laurent Naouri

dyrygent: Bertrand de Billy
reżyseria i kostiumy: Laurent Pelly
scenografia: Barbara de Limburg
światło: Duane Schuler

26 MAJA 2018 / G. 18.55
WOLFGANG AMADEUS MOZART
„TAK CZYNIĄ WSZYSTKIE
ALBO SZKOŁA KOCHANKÓW”

RETRANSMISJA / PREMIERA SEZONU

obsada: Amanda Majeski, Serena Malfi,
 Kelli O'Hara, Ben Bliss, Adam Plachetka,
 Christopher Maltman
dyrygent: David Robertson
reżyseria: Phelim McDermott
scenografia: Tom Pye
kostiumy: Laura Hopkins
światło: Paule Constable

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

RETRANSMISJA / PREMIERA SEZONU

obsada: Kristine Opolais,
 Jonas Kaufmann, Bryn Terfel,
 Patrick Carfizzi
dyrygent: Andris Nelsons
reżyseria: Sir David McVicar
scenografia i kostiumy: John Macfarlane
światło: David Finn
choreografia: Leah Hausman

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”, „Tak czynią wszystkie”) z powodu innych wydarzeń artystycznych w Filharmonii Łódzkiej.

Sprzedż karnetów na transmisje oper w Filharmonii Łódzkiej rozpocznie się 1 czerwca 2017 r. Ceny biletów i karnetów pozostają bez zmian: pojedyncze bilety w cenie 80 PLN (I strefa na widowni), 60 PLN (II strefa), 40 PLN (III strefa), bilety w abonamencie z 40-procentowym opustem (48 PLN w I strefie, 36 PLN w II strefie).



**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 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

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
www.kijow.pl
(honorujemy karty płatnicze)

SPRZEDAŻ BILETÓW GRUPOWYCH
503 021 901
rezerwacje.grupowe@kijowcentrum.pl
www.kijow.pl

MECENASI TRANSMISJI



PATRONI TRANSMISJI



KINO 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

Institucja 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

Ken Howard/Metropolitan Opera
Kristian Schuller/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

26 kwietnia 2017 r.



**Filharmonia
Łódzka**

im. Artura
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

**APOLLO
FILM**
SPÓŁKA Z O.O.