



Filharmonia
Łódzka

im. Artura
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

LUIZA MILLER

GIUSEPPE VERDI



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 Luiza i Piotr Beczala jako Rodolfo w *Luizie Miller* G. Verdiego.
Fot. Chris Lee / Met Opera

Prapremiera w Teatro San Carlo w Neapolu – 8 grudnia 1849 roku

Premiera niniejszej inscenizacji w The Metropolitan Opera w Nowym Jorku

– 26 października 2001 roku

Transmisja z The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 14 kwietnia 2018 roku

Przedstawienie w języku włoskim z napisami w języku polskim

LUIZA MILLER

(LUIZA MILLER)

OPERA W TRZECH AKTACH
LIBRETTO: SALVATORE CAMMARANO
WG DRAMATU „INTRYGNA I MIŁOŚĆ”
FRIEDRICHA SCHILLERA

OSOBY

Luiza Miller _____ sopran
Fryderyka _____ mezzosopran
Rodolfo _____ tenor
Miller _____ baryton
Walter _____ bas
Wurm _____ bas

REALIZATORZY

reżyseria _____ Elijah Moshinsky
scenografia i kostiumy _____ Santo Loquasto
światło _____ Duane Schuler

OBSADA

Luiza Miller _____ Sonya Yoncheva
Fryderyka _____ Olesya Petrova
Rodolfo _____ Piotr Beczała
Miller _____ Plácido Domingo
Walter _____ Alexander Vinogradov
Wurm _____ Dmitry Belosselskiy

solisci, chór i orkiestra The Metropolitan Opera
dyrygent _____ Bertrand de Billy

AKCJA ROZGRYWA SIĘ W TYROLU NA POCZĄTKU XVIII WIEKU

BERTRAND DE BILLY

DYRYGENT

Urodził się w Paryżu, w rodzinnym mieście odebrał muzyczne wykształcenie. Początkowo grał w orkiestrze, następnie zaczął karierę dyrygencką. W latach 1993–1995 był pierwszym dyrygentem i zastępcą dyrektora artystycznego Anhaltisches Theatre in Dessau, następnie w latach 1996–1998 pełnił tę samą funkcję w wiedeńskiej Volksoper. Był także dyrektorem artystycznym Gran Teatre del Liceu w Barcelonie oraz wiedeńskiej symfonicznej orkiestry radiowej. Współpracował także z Orchestre de Chambre de Lausanne i Filharmonią Drezdeńską (2013–2016). Przedstawieniami operowymi dyrygował m.in. w Wiedniu, Berlinie,

Hamburgu, Monachium, Londynie, Paryżu, Waszyngtonie i Los Angeles. Od 1997 r. regularnie współpracuje z nowojorską Metropolitan Opera, a od 2002 r. z Salzburg Festival, występował także z uznanymi światowymi orkiestrami (np. Cleveland Orchestra, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Staatskapelle Dresden czy Orchestre de Paris). Jego szeroki repertuar obejmuje zarówno utwory Bacha, jak i prawykonania utworów innych kompozytorów, dokonał też wielu nagrań płytowych. Jest Kawalerem Legii Honorowej, otrzymał także Odznakę Honorową za Zasługi dla Republiki Austrii.

SONYA YONCHEVA

LUIZA MILLER (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 Wokali-

stów 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 Hofmanna* J. Offenbacha, Tatiany w *Eugeniuszu Onieginie* P. Czajkowskiego, Violetty w *Traviacie* i Gildy w *Rigoletcie* G. Verdiego, Léïli w *Poławiaczach pereł* G. Bizeta czy partię tytułową w *Łucji z Lammermooru* G. Donizettiego. Jest również zapraszana do udziału w prestiżowych galach operowych.

OLESYA PETROVA

FRYDERYKA (MEZZOSOPRAN)

Urodzona w Sankt Petersburgu, w 2008 r. ukończyła Sankt-Petersburskie Państwowe Konserwatorium im. M. Rimskiego-Korsakowa w klasie prof. Iriny Bogachevej. Jest laureatką Międzynarodowego Konkursu Galiny Vishnevskoy w Moskwie z 2006 r. (druga nagroda), XI Międzynarodowego Konkursu Czajkowskiego w Moskwie z 2007 r. (druga nagroda) oraz finalistką Cardiff Singer of the World z 2011 r. Na jej repertuar składają się dzieła kantatowe i oratoryjne Bacha, Pergolesiego, Mozarta, Beethovena, Verdiego, Berlioz, Wagnera, Mahlera i Prokofiewa; partie operowe, jak: Marfa w *Chowańszczyźnie* M. Musorgskiego,

Kończakówna w *Kniaziu Igorze* A. Borodina, Amneris w *Aidzie* i Maddalena w *Rigoletcie* G. Verdiego, tytułowa w *Carmen* G. Bizeta, Olga w *Eugeniuszu Onieginie* czy Hrabina w *Damie pikowej* P. Czajkowskiego. Współpracowała z takimi dyrygentami, jak Valery Gergiev, Leo Kremer, Fabio Mastrangelo czy Vladimir Fedoseev, występowała na europejskich, azjatyckich północno- i południowoamerykańskich scenach oraz w wielu teatrach operowych, m.in. nowojorskiej Metropolitan Opera, Greckiej Operze Narodowej w Atenach, paryskim Théâtre des Châtelet i Opéra de Montreal.

PIOTR BECZAŁA

RODOLFO (TENOR)

Urodził się w Czechowicach-Dziedzicach. Jest absolwentem katowickiej Akademii Muzycznej. Brał udział w kursach mistrzowskich prowadzonych np. przez Pavela Lisiziana, Jana Ballarina czy Dale'a Fundlinga. Można było go podziwiać m.in. w spektaklach nowojorskiej Metropolitan Opera, londyńskiej Covent Garden, mediolańskim Teatro alla Scala, madryckim Teatro Real, Bilbao Opera, Opéra National de Paris, brusselskim Théâtre Royal La Monnaie, San Francisco Opera, Lyric Opera of Chicago czy Teatro Comunale di Bologna. Współpracował z takimi artystami, jak: Marco Armiliato, Maurizio Benini, Bertrand de Billy, Nikolaus Harnoncourt,

Gerd Albrecht, Alberto Zedda, Ton Koopman, Antonio Papano czy sir Andrew Davis. Jego repertuar obejmuje liczne partie operowe, np. tytułową w *Fauście* Ch. Gounoda, Kawalera Des Grieux w *Manon* J. Masseneta, Don Ottavia w *Don Giovannim* i Tamina w *Czarodziejskim flecie* W.A. Mozarta, Rudolfa w *Cyganerii* G. Pucciniego, Pasterza w *Królu Rogerze* K. Szymanowskiego, Księcia Mantui w *Rigoletcie* G. Verdiego, Walthera von der Vogelweide w *Tannhäuserze* R. Wagnera, Jenika w *Sprzedanej narzeczonej* B. Smetany czy Księcia w *Rusalkie* A. Dvořáka oraz operetkowe, oratoryjne i kantatowe.

PLÁCIDO DOMINGO

MILLER (TENOR)

Urodził się w Madrycie w rodzinie artystów zajmujących się wykonywaniem zarzueli (forma muzyczna liryczno-dramatyczna pochodzenia hiszpańskiego, w której występują naprzemiennie sceny mówione i śpiewane, w okresie późniejszym zawierająca także taniec; rodzaj musicalu), która zdobyła popularność również w Meksyku, gdy przyszedł śpiewak w wieku ośmiu lat tam zamieszkał. W stolicy muzyk rozpoczął naukę gry na fortepianie i dyrygowania w tamtejszym konserwatorium, zmienił jednak ścieżkę kształcenia, gdy dostrzeżono jego wokalny talent. Na scenie operowej zadebiutował w Monterrey rolą Alfreda w *Traviacie* G. Verdiego. Później przez dwa i pół roku śpiewał w Izraelskiej

Operze Narodowej. W 1966 roku zaśpiewał partię tytułową w *Don Rodrigu* A. Ginastery w New York City Opera. Dwa lata później zadebiutował na deskach Metropolitan Opera jako Maurizio w *Adrianie Lecouvreur* F. Cilei. Aktualnie uznawany jest za jednego z najlepszych tenorów na świecie, ma w swoim repertuarze kilkadziesiąt partii operowych, występuje na prestiżowych scenach, takich jak mediolańska La Scala, San Francisco Opera, paryska Opéra Bastille, londyńska Covent Garden, Gran Teatre del Liceu w Barcelonie, Teatro Real w Madrycie czy festiwalach w Bayreuth i Salzburgu. W Polsce jego występy można było podziwiać na żywo w Warszawie, Łodzi i Poznaniu.

ELIJAH MOSHINSKY

REŻYSERIA

Absolwent oksfordzkiego St. Anthony College, gdzie studiował historię i filozofię. Jego reżyserskim debiutem była inscenizacja *Petera Grimes'a* B. Brittena z Jonem Vickersem w roli głównej, pod batutą Colina Davisa w londyńskiej The Royal Opera Covent Garden. Na potrzeby tej samej sceny zinterpretował także *Żywot rozpustnika* I. Strawińskiego, *Lohengrina* R. Wagnera i *Stiffelio* G. Verdiego. Tworzył również inscenizacje dla English National Opera, Scottish Opera, Welsh National Opera, mediolańskiej La Scali oraz Opery Paryskiej, a także petersburskiego

Teatru Maryjskiego (m.in. *Moc przeznaczenia* G. Verdiego). W Metropolitan Opera debiutował realizacją *Balem maskowym* G. Verdiego, w którym zaśpiewali Luciano Pavarotti i Kattia Ricciarelli. Brał udział inscenizacji *Ariadny na Naksos* R. Straussa z Jessye Norman i *Otella* z Plácidem Domingo pod batutą Valery'ego Gergiewa. Z tym ostatnim dyrygentem pracował przy *Damie pikowej* P. Czajkowskiego. Jest także zatrudniany przy widowiskach teatralnych, telewizyjnych i kinowych. Na londyńskim West Endzie był producentem zarówno klasycznych produkcji, jak i współczesnych przedstawień.

LUISA MILLER. SCHILLER VERDIEGO

Na początku XIX wieku Neapol był trzecią pod względem wielkości metropolią Europy. Mieszkało w niej ponad trzysta tysięcy obywateli. W tym portowym mieście muzyka odgrywała ogromną rolę. Jak pisał Stendhal w artykule *Rome, Naples et Florence*: „[Neapol jest] jedyną stolicą Italii”.

Centrum życia muzycznego Neapolu był królewski teatr San Carlo, otwarty po remoncie doglądanym przez słynnego impresaria Domenica Barbaję 12 marca 1817 roku. Na odnowionej scenie pokazano wówczas operę Giovanniego Simone Mayra *Il sogno di Partenope*. Do 1822 roku w teatrze tym niepodzielnie królował Gioacchino Rossini, który w San Carlo pokazał po raz pierwszy wiele ze swych wspaniałych oper. Panującej w mieście *rossinimanii* doświadczał uczęszczający pilnie do teatru San Carlo młody Vincenzo Bellini, wówczas student neapolitańskiego konserwatorium. Niespełna trzy dekady później, dokładnie 8 grudnia 1849 roku, w Teatro San Carlo odbyła się premiera opery *Luisa Miller* Giuseppe Verdiego.

Historia współpracy Giuseppe Verdiego z teatrem w Neapolu nie należała do bezproblemowych, w drugiej połowie lat czterdziestych XIX wieku rozwijała się jednak

dobrze. W roku 1845 w San Carlo Verdi pokazał swoją *Alzirę*. Kolejnym dziełem miała być *Luisa Miller*. Zgodnie z podpisanym przez kompozytora kontraktem, librecistą nowej opery został Salvatore Cammarano.

Na przełomie 1848 i 1849 roku Verdi prowadził z Cammaranem ożywioną korespondencję. Pierwszym pomysłem kompozytora było stworzenie adaptacji niedawno opublikowanej powieści historycznej Francesco Domenica Guerrazziego *L'assedio di Firenze* (*Oblężenie Florencji*). Miało to być przedsięwzięcie pełne rozmachu, który odpowiadałby rozmiarom wspaniałego neapolitańskiego teatru, jednocześnie zaś byłoby stylistyczną kontynuacją opery *La battaglia di Legnano* wystawionej przez Verdiego 27 stycznia 1849 roku w rzymskim Teatro Argentina. Jednak w kwietniu pomysł ten – co nie powinno zaskakiwać, zważywszy na kontrrewolucyjne nastroje panujące w Królestwie Obojga Sycylii – został zdecydowanie odrzucony przez cenzorów.

Salvatore Cammarano był wówczas głównym poetą Teatro San Carlo di Napoli. Verdi cenił jego teatralne doświadczenie. Nie bez dyskusji i sporów kompozytorowi i libreciście udało się ostatecznie wybrać



Piotr Beczala jako Rodolfo w *Luizie Miller* G. Verdiego. Fot. Chris Lee / Met Opera

temat dzieła, zaproponowany zresztą przez Verdiego już w 1846 roku – sztukę *Intrygę i miłość* Fryderyka Schillera z 1784 roku, dzieło mocno krytyczne wobec konwencji społecznych, uprzedzeń klasowych i tyranii panującej w osiemnastowiecznych Niemczech. Verdi znał ten tekst z włoskiego przekładu oraz z francuskich adaptacji (jedną z nich przygotował Aleksander Dumas, ojciec). Cammarano przeczytał zarówno wspomnianą adaptację, jak i oryginał Schillera i uznał, że sztuka „obfituje w żywe sytuacje i pełna jest gorących uczuć, [...] jest w niej tragedia wyjątkowo przerażająca i pełna żalości”. Odnotował jednak trzy problemy: „po pierwsze będę miał obowiązek usunąć wszystko, co może okazać się nie do zaakceptowania dla cenzury; po drugie będę musiał podnieść dramat, a przynajmniej niektóre z jego postaci, na szlachetniejszy poziom; po trzecie będę musiał zredukować liczbę postaci”.

Cammarano kwestie te podnosił w tekście „Progetto d’un melodramma tragico” wysłanym do Verdiego 3 maja 1849 roku. Dowiadujemy się z niego, dlaczego librecista pragnie pozmienić tekst Schillera, m.in. przenosząc akcję z małego miasteczka w niemieckiej Nadrenii do Tyrolu, z kręgu mieszczańskiego w chłopski. Walter, ojciec Rodolfa, w librecie nie będzie ministrem księcia, lecz udziałnym hrabią. Lady Milford, kochanka księcia w sztuce Schillera, wybrana przez Waltera na żonę dla syna, musiała z libretta zniknąć. Verdi, bardzo niechętnie, przyznał Cammaranowi rację. Ten bowiem

słusznie upierał się, że cenzura pod żadnym pozorem nie dopuści, by sceniczny książę (czy hrabia) miał kochankę. Dodatkowo Lady Milford byłaby – jakkolwiek paradoksalnie by to nie brzmiało – drugą primadonną na scenie, która musiałaby konkurować z tytułową bohaterką. Wprowadzenie takiej postaci rokowało pojawieniem się niepotrzebnych napięć pomiędzy wykonawczyniami. Podobne kłopoty obaj panowie – librecista i kompozytor – mieli wcześniej okazję poznać aż nazbyt dobrze.

Jak pisze włoski znawca twórczości Verdiego Fabrizio della Seta, „wersja Cammarana była krytykowana ze względu na to, że tłumiała rewolucyjne przesłanie dzieła Schillera. Taka krytyka była niesprawiedliwa, opierała się bowiem na oczekiwaniu, by dzieło operowe powieliło literacki oryginał, podczas gdy powinno być oceniane jako dzieło całkowicie niezależne, przekazujące treści zgodne z przekonaniem librecisty i kompozytora”. Della Seta zwraca uwagę, że Verdiego najbardziej interesowało pokazanie tematu ucisku społecznego. Dla Włochów, zwłaszcza tych pochodzących z południa tak jak Cammarano, opowieść o relacjach między panem feudalnym i chłopami jako przedstawienie relacji władzy i poddaństwa była znacznie bardziej zrozumiała niż historia ministra i zmagających się z nim mieszczan. „Alpejska sceneria wpisuje też *Luisę Miller* – pisze della Seta – w tradycję oper *semiseria*, takich jak *Lunatyczka* Belliniego czy *Linda z Chamonix* Donizettiego, opowieści o kobietach, których niewinność niesprawiedliwie

jest kwestionowana, co jest pretekstem do pokazania nadużyć ludzi władzy”.

Verdi odnalazł w dramaturgii Schillera wątek powracający później w jego dorobku – autorytarną postawę ojca rodziny. Choć obaj pokazani w *Luisie Miller* ojcowie: Miller – ojciec tytułowej Luisy i hrabia Walter, ojciec jej ukochanego Rodolfa, zupełnie inaczej postrzegają szczęście swoich dzieci, obaj zachowują się zgodnie z myślą Millera: „In terra un padre somiglia Iddio” („Na ziemi ojciec przypomina Boga”).

W czasie, gdy powstawała *Luisa Miller*, Salvatore Cammarano uważany był we Włoszech za przedstawiciela stylu romantycznego. Jego romantyzm jednak, jak uważa Fabrizio della Seta, „ograniczał się do wykorzystania form typowych dla początku wieku XIX”. Tymczasem romantyzm Verdiego wiązał się z jego głęboką znajomością teatru francuskiego, zwłaszcza sztuk Victora Hugo, a także twórczości Williama Szekspira. Podczas wspólnej pracy Verdi bezskutecznie domagał się na przykład, by Cammarano dodał postaci Wurma, posłusznego sługi hrabiego Waltera, „ten element komiczny”, który – niczym w dramacie Szekspira – kontrastować miał z tragiczną treścią sztuki. Cammarano był jednak bardziej zainteresowany oczyszczeniem tekstu Schillera i nadaniem mu bardziej klasycznego oblicza literackiego.

Wspomniano na początku, że współpraca Giuseppe Verdiego z Teatro San Carlo nie przebiegała bez problemów. Jak dokładnie

wyglądały ostatnie miesiące przed premierą?

Końcowe negocjacje prowadzono z Verdym, gdy ten przebywał w Paryżu. Późnym latem 1849 roku kompozytor wyruszył do Neapolu. Nie była to szybka podróż. Najpierw drogą lądową do Genui, potem morską do Pizy, a następnie Rzymu, gdzie kompozytor wraz z towarzyszącym mu Antoniem Barezzim, dawnym opiekunem i ojcem jego pierwszej żony, został zatrzymany ze względu na szalejącą w mieście epidemię cholery. Tam Verdi otrzymał niepokojący list od Salvadore Cammarana. Wynikało z niego, że teatr San Carlo znowu ma bardzo poważne kłopoty finansowe, zarząd wciąż zalega z płatnościami, Verdi zaś uczyni nader rozsądnie, jeśli zażąda płatności z góry, kiedy tylko przybędzie do Neapolu. Zaliczka oczywiście cały czas nie nadchodziła, więc Verdi zagroził, że zawiesi próby. Zarząd teatru w odpowiedzi powołał się na przepis, który pozwalał zatrzymać kompozytora tak długo, jak życzył sobie tego jego wysokość król Obojga Sycylii. Wobec takiego szantażu Verdi planował szukać azylu na francuskim okręcie zakotwiczonym w neapolitańskim porcie. Na szczęście do najgorszego nie doszło. Kompozytorowi zapłacono i próby się rozpoczęły niemal zgodnie z planem.

Nadzorowana przez Verdiego prapremiera *Luisy Miller* odbyła się 8 grudnia 1849 roku. W pierwszej obsadzie wystąpiła Marietta Gazzaniga jako Luisa, Achille De Bassini jako Miller, Antonio Selva w partii Waltera i Settimio Malvezzi jako Rodolfo. Jak pisze



Sonya Yoncheva w roli tytułowej w *Luizie Miller* G. Verdiego. Fot. Chris Lee / Met Opera

biograf Verdiego Julian Budden, dzieło odniosło umiarkowany sukces. Na premierze widzowie z pewnością zwrócili uwagę na uwerturę, napisaną w tonacji c-moll, odmienną od wcześniejszych uwertur Verdiego. Uwertura do *Luisy Miller* jest bowiem oparta tylko na jednym temacie rozwijającym się poprzez szereg modulacji, a nie na następstwie skontrastowanych ze sobą melodii. Wydaje się, że intencją Verdiego w dziele napisanym na kanwie Schillera było naśladowanie niemieckiego stylu symfonicznego, a nie stworzenie typowo włoskiej

uwertury otwierającej dzieło operowe.

Mimo dość licznych wykonań *Luisa Miller* nigdy nie zdobyła tej popularności, co *Nabucco* czy *Ernani*. Pod koniec XIX wieku niemal całkowicie zniknęła z repertuaru. Na nowo dzieło to zostało „odkryte” w latach dwudziestych XX wieku, gdy w Niemczech trwał swego rodzaju renesans twórczości Giuseppe Verdiego, choć i wówczas jego kariera miała ograniczony zasięg. Dziś także na afiszach teatrów *Luisa Miller* pojawia się sporadycznie.

Aleksander Laskowski

autor licznych publikacji i przekładów, w tym wydanego przez PWM wywiadu-rzeki z Aleksandrą Kurzak („Si, Amore”) oraz przygotowanej na stulecie urodzin Witolda Lutosławskiego książki „Skrywany wulkan”. W roku dwusetlecia urodzin Fryderyka Chopina pełnił funkcję dyrektora Biura Prasowego Chopin 2010. Na zaproszenie Richarda Rodzińskiego, syna wielkiego polskiego dyrygenta Artura Rodzińskiego, był dyrektorem ds. prasowych XIV Międzynarodowego Konkursu im. Piotra Czajkowskiego w Moskwie i Petersburgu w 2011 roku. Jako muzykolog zajmuje się przede wszystkim twórczością Mieczysława Wajnburga i Krzysztofa Pendereckiego, od kilku lat bada też fenomen popularności Ignacego Jana Paderewskiego. Stale współpracuje z brytyjskim „Opera Magazine”. Od 2005 roku związany z Programem II Polskiego Radia, prowadzi też poświęcone muzyce polskiej audycje w rosyjskim Radiu Orfiej. Pracuje w Instytucie Adama Mickiewicza.





STRESZCZENIE LIBRETTA

AKT I

Tyrol, początek XVIII wieku. Luiza, córka starego żołnierza, jest zakochana w mężczyźnie znanym jej pod imieniem Carlo. W rzeczywistości jej ukochany to Rodolfo, syn miejscowego lorda Waltera. Kochankowie ślubują sobie wieczną wierność, lecz Millera, ojca Luizy, męczą wątpliwości. Jego obawy potwierdzają się, gdy opiekun lorda Waltera, Wurm, również kochający Luizę i mający nadzieję ją poślubić, ujawnia prawdziwą tożsamość Rodolfa.

Na zamku Wurm opowiada o miłości Rodolfa do Luizy. Walter postanawia przerwać związek, zamierza bowiem ożenić syna z owdowiałą księżną Fryderyką. Rodolfo, w rozmowie sam na sam z księżną, wyjawia jej swą miłość do innej. Fryderyka, uwielbiająca go od dzieciństwa, odmawia zerwania zaręczyn.

Miller ostrzega córkę przed Rodolfem, który ją oszukał ze swoją miłością, gdyż zamierza zawrzeć korzystne majątkowo małżeństwo. Rodolfo błaga ukochaną, by uwierzyła w szczerłość jego uczucia. Nadchodzi Walter pełen złości, z zamiarem wtrącenia Luizy i jej ojca do więzienia.

Rodolfo ratuje ich wolność, grożąc ojcu, że ujawnieni, w jaki sposób przy pomocy i udziale Wurma Walter zamordował swojego kuzyna, aby przejąć jego majątek i pozycję.

AKT II

Luiza dowiaduje się od Wurma, że jej ojciec został uwięziony za obrazę lorda Waltera. Wurm doradza jej sposób, w jaki może uratować ojca. Ma napisać list, w którym przyznaje, że po pierwsze – chciała uwieść Rodolfa ze względu na jego bogactwo i po drugie – ma potwierdzić, że darzy uczuciem Wurma. Następnie musi zadeklarować miłość do Wurma w obecności księżnej.

Wurm wręcza Walterowi list Luizy. Obaj zamierzają pokazać go również Rodolfowi. Gdy Wurm przyprowadza Luizę, ta zastraszona groźbami Wurma i Waltera wobec ojca, potwierdza przed Fryderyką swą miłość do Wurma.

Rodolfo, po otrzymaniu listu Luizy, mocno zdesperowany omal nie atakuje Wurma. Nadchodzi Walter i nakłania syna do ślubu z Fryderyką. Poślubienie księżnej może okazać się najlepszą zemstą za zdradę Luizy.

AKT III

Miller, uwolniony z więzienia, próbuje pocieszyć Luizę. Oboje postanawiają nazajutrz opuścić wioskę. Podczas gdy Luiza modli się, nadchodzi Rodolfo, przekonany o zdradzie ukochanej wlewa truciznę z fiolki do karafki stojącej na stole. Następnie żąda od Luizy wyjaśnień, pokazując list. Gdy dziewczyna nie może zaprzeczyć, że go napisała, Rodolfo prosi ją, by nalała mu trochę napoju. Dziwi się, że napój smakuje gorzko, wobec tego Luiza, chcąc spróbować, również wypija odrobinę. Wtedy Rodolfo zdradza jej, że zatrzał napój. Luiza, zwolniona ze swych ślubów, wyjawia mu prawdę. Rodolfo, widząc ukochaną umierającą w ramionach ojca, z wielkim wysiłkiem zabija Wurma.

INTRYGMA I MIŁOŚĆ FRIEDRICH SCHILLERA JAKO LITERACKA INSPIRACJA VERDIOWSKIEJ LUIZY MILLER

Operę w czasach Verdiego postrzegać można z wielu perspektyw, skupiając uwagę na jej widowiskowości i różnorodności inscenizacji, na ewolucji paradygmatów muzycznych, technik wokalnych i modeli gry aktorskiej, a także na zależności i ścisłych związkach dzieł operowych z literaturą. Twórczość autora *Rigoletta*, której ramy czasowe obejmują blisko sześć dekad i tym samym wpisuje się ona w długi okres różnorodnych przemian w historii XIX-wiecznej opery, doskonale zależność tę odzwierciedla. Verdi był admiratorem literatury pięknej, zwłaszcza arcydzieł europejskiego dramatu, a jego muzyczny i teatralny talent w dużej mierze rozwijał się tak długo i tak owocnie właśnie dzięki trafnym wyborom literackich inspiracji. Najchętniej czytany przez Verdiego poetą był bez wątpienia Szekspir – śladami tej fascynacji są znakomite operowe adaptacje dramatów wielkiego Stratfordczyka, które w dorobku kompozytora zajmują poczesne miejsce (*Makbet*, *Otello* i *Falstaff*) oraz liczne adnotacje w jego korespondencji, eksponujące zarówno podziw Verdiego dla Szekspira, jak i świadomość trudności, jakie towarzyszą procesowi przenoszenia utworów elżbietańskiego dramaturga

na scenę teatru operowego. Dzieła autora *Hamleta* nie były jednakże wyłącznym źródłem inspiracji dla Verdiego jako kompozytora – dorobek włoskiego mistrza pozwala na wskazanie dwóch jeszcze artystów, których twórczość silnie wpłynęła na kształt jego artystycznych dokonań. Pierwszy z nich to Victor Hugo, prawodawca francuskiego dramatu romantycznego, autor *Hernaniego* i *Le Roi s’amuse*, literackich podstaw librett *Ernaniego* i *Rigoletta*, drugi zaś – wybitny poeta z kręgu piśmiennictwa niemieckiego, teoretyk i praktyk preromantycznego teatru, długoletni przyjaciel Goethego – Friedrich Schiller.

Po tematy z dramatycznych dzieł Schillera sięgał Verdi wraz ze swymi librecistami aż czterokrotnie. Okresem najbardziej w tym kontekście płodnym w twórczości kompozytora były lata czterdzieste – w roku 1845 Temistocle Solera napisał dla Verdiego libretto *Giovanny d’Arco* na podstawie wątków z Schillerowskiej *Dziewicy Orleańskiej*, po upływie dwóch lat powstał *Zbójcy* z tekstem Andrei Maffei, a po dwóch kolejnych latach, w roku 1849, zrodziła się we współpracy z Salvatore Cammaranem *Luiza Miller* oparta na *Intrydze i miłości*. Do Schillera



Sonya Yoncheva jako Luiza i Plácido Domingo jako Miller w *Luizie Miller* G. Verdiego.
Fot. Chris Lee / Met Opera

powrócił Verdi raz jeszcze w latach sześćdziesiątych – dla paryskiej Opery przygotował z Josephem Mérym i Camillem du Locle pierwszą, francuskojęzyczną wersję *Don Carlosa* (1867), wielokrotnie później rewidowaną i w kilku nowych, włoskich odśłonach mającą swe prapremiery w teatrach Bolonii, Mediolanu, Neapolu i Modeny.

W dramaturgii Schillera Verdi znajdował te elementy i wątki, które stanowiły dominantę jego własnej twórczości – gwałtowne namiętności, mocne kontrasty, wyraziste i skomplikowane charaktery. Entuzjazm wielu XIX-wiecznych europejskich artystów wobec Schillerowskiego talentu i podziw dla jego literackich dokonań opierał się zresztą na bardzo podobnych podstawach. Świadczyła o tym również polska recepcja twórczości niemieckiego poety. Porównywany przez krytyków publikujących w pierwszych dekadach XIX stulecia do Szekspira, określany „wieszczem” i „geniuszem”¹, jawił się autor *Don Carlosa* jako jeden z najwybitniejszych dramaturgów nowożytności właśnie ze względu na umiejętność przedstawiania prawdziwych ludzkich uczuć, ich gwałtownych alternacji, pragnienia ich nieskrępowanej wolności, ale i uwikłania w szereg uniemożliwiających tę wolność społecznych relacji i ograniczeń. Pisał Walenty Chłędowski w almanachu literackim „Haliczanin” w roku 1830,

w ramach rozprawy pt. *Arystoteles, sędzia romantyczności*: „Szyllerem i Szekspirem uderzeni w serce, pojmują teraz, że dzieł dramatycznych nie jest przeznaczeniem, aby w aleksandrynach wygłaszać morały i nad uczuciami rozumować, ale przedstawiać żywy obraz ludzkich namiętności, życia i czynów, według natury i prawdy. [...] Ani Kornel, ani Rassyn nie nauczą nas niczego, czego byśmy już nie umieli, i w własnych nie posiadali tworach; Szekspir, Goethe, Szyller, Byron i w wielu dziełach Kalderon, tak wielcy i prawdziwi w charakterach, tak naturalni i wzniośli w uczuciach, tak niezrównani w poezji życia, w przedstawieniach prawdy i natury nauczą nas wiele i poprowadzą wzorem jedynie poezji godnym i prawdziwym”². O Schillerze pisał też niejednokrotnie u progu własnej literackiej drogi Adam Mickiewicz, akcentując w korespondencji z przyjaciółmi swój zachwyt nad *Zbójcami* i *Marią Stuart*, „tragediami przedziwnymi”³, wywołującymi u czytelnika najsilniejsze emocje.

Nie ulega wątpliwości, że *Intryga i miłość* doskonale wpisująca się w ów kreślony piórem polskich romantyków obraz Schillera jako „dramaturga gwałtownych uczuć”. Również z perspektywy sceny teatralnej tragedia o losach miłości Luizy Miller i Ferdynanda von Waltera postrzegana była przez publiczność i krytykę w ten właśnie sposób,

¹ Wyjątki z przedmowy Bruna Kicińskiego do własnego przekładu poezji Schillera napisanej w roku 1821, zob. B. Kiciński, *O życiu i pismach Szyllera*, w: tegoż, *Poezje*, t. 4: *Antologia niemiecka*, Warszawa 1840.

² W. Chłędowski, *Arystoteles, sędzia romantyczności*, „Haliczanin” 1830, t. I, s. 181–183.

³ Określenia z listów do Józefa Jeżowskiego datowanych w Kowniu 11/23 czerwca 1820 i 30 września/12 października 1820 (zob. A. Mickiewicz, *Dzieła*, pod. red. L. Płoszowskiego, t. XIV: *Listy*, Warszawa 1853).

choć nie zawsze oceniano ów fakt pochlebnie. Na przykład Stanisław Jaszowski notował w artykule opublikowanym na łamach lwowskich „Rozmaitości” w roku 1821, iż „w sztuce tej nie intryga odnosi zwycięstwo, lecz nieumiarkowana namiętność młodzieńca, przechodząca za granice podobieństwa do prawdy”, podkreślając z nieskrywaną dezaprobatą przesadność „dzikich namiętności”, które władają charakterami bohaterów Schillerowskiego dramatu⁴. Tę ambiwalencję w ocenie dzieła Schillera, zauważalną w wypowiedziach krytyków i pisarzy, wytłumaczyć nietrudno – u progu lat dwudziestych XIX stulecia romantyzm w Polsce dopiero wkraczał w fazę stopniowej krystalizacji i nie wszyscy formułujący swe sądy o *Intrydze i miłości* mogli się poszczycić przenikliwością młodego Mickiewicza, który dostrzegał nowatorstwo dramaturgii Schillera bez uprzedzeń powiązanych z wiernością klasycystycznym regułom i wzorcom.

Napisana w roku 1783 *Intryga i miłość* (pierwotny tytuł: *Luise Millerin*), po raz pierwszy wystawiona 13 kwietnia 1784 roku we Frankfurcie, reprezentowała pierwszy etap twórczości niemieckiego poety i znakomicie egzemplifikowała, podobnie jak nieco wcześniejsi chronologicznie *Zbójcy* (1781), idee i estetykę nurtu *Sturm und Drang*, stanowiącego początkową fazę niemieckiego przełomu romantycznego. W historii skomplikowanej miłosnej relacji między

Ferdynandem, synem prezydenta von Waltera, a Luizą Miller, córką miejskiego nauczyciela muzyki, relacji przenikniętej cierpieniem wywołanym przez niepohamowane ambicje jednostek dążących do władzy i utrzymania przywilejów społecznych oraz przez egoizm oparty na filarach środowiskowych uprzedzeń, objawiają się najistotniejsze – formalne i ideowe – założenia twórców „burzy i naporu”. Z jednej strony Schiller wyraża w *Intrydze i miłości* bunt przeciw skostniałym kanonom estetycznym, jawnie zrywając z wzorem tzw. czystych gatunków wypracowanym w ramach klasycznych poetyk. „Moja *Luise Millerin* posiada różne właściwości, które nie uchodzą w teatrze – pisał poeta w marcu 1783 roku do Reinwalda z Bauerbach, z pełną świadomością nowatorstwa podejmowanych działań artystycznych – na przykład gotycką mieszaniną elementów komicznych i tragicznych, zbyt swobodne przedstawienie niektórych istotnych rodzajów głupoty oraz rozproszoną różnorodność detali”⁵. Ta nowa forma dramatu, oparta na integralnym połączeniu przeciwstawnych pierwiastków (tragizmu i komizmu, groteski i wzniosłości, liryzmu i patosu) miała posłużyć – w myśl teoretycznych założeń młodego Schillera wyłożonych nie tylko w prywatnej korespondencji, ale również w powstałej w tym samym czasie rozprawie pt. *Teatr jako instytucja moralna (Die Schaubühne als eien moralische Anstalt betrachtet, 1784)* – wychowaniu nowej publiczności, zdolnej do wyzwolenia

⁴ Zob. *Teatr we Lwowie*, „Rozmaitości”, nr 11 z 27 stycznia 1821, s. 44.

⁵ Cyt za: F. Schiller, *Intryga i miłość. Tragedia mieszczańska w pięciu aktach*, przeł. A.M. Swinarski, oprac. B. Płaczkowska, Warszawa 1959, s. 217.

się ze skostniałych norm i przyzwyczajęń, wrażliwej na ludzkie cierpienie i niesprawiedliwość społeczną, publiczności przenikniętej duchem nieskażonego uprzedzenia i humanitaryzmu. Z drugiej zaś strony zrealizował Schiller tak ważne dla przedstawicieli *Sturm und Drang* przekonanie o nadzwyczajnej roli artysty kreującego własny poetycki świat, będący oddźwiękiem twórczego natchnienia i wyrazem indywidualnego geniuszu.

W dramatycznym planie *Intrygi i miłości* artystyczną inkarnacją tych przekonań jest nie tylko swoboda formy, szekspirowska dosadność języka i bezkompromisowość wyrażanych sądów, ale także niejednoznaczne w swej wymowie kreacje bohaterów. To Ferdynand, który nawet w niepohamowanej młodzieńczej zapalczywości nie traci przywiązania do honoru, to nieskażona w czystości uczuć i działań Luiza, uosobienie pragnienia o sprawiedliwości dnia ostatecznego, „kiedy z człowieka spadnie znieprawiona powłoka jego stanu, kiedy ludzie będą tylko ludźmi [...] a cały splendor i wszystkie szumne tytuły będą za nic”⁶, to wreszcie Lady Milford, prezentująca w jaskrawych sprzecznościach swej osobowości zadziwiająco i nieoczywistą szlachetność.

W librecie opery Verdiego widoczna jest większość ze wskazanych tu aspektów estetyki dramatycznej Schillera, choć nie wszystkie objawiają się z tą samą intensywnością. Świat *Luizy Miller* to przede wszystkim spektrum skomplikowanych ludzkich namiętności, gwałtownych i nieokiełznanych, w portretach bohaterów zaś – zwłaszcza postaci tytułowej i Rodolfa – wyraźnie

dominują cechy „człowieka *Sturm und Drang Periode*”: spontaniczność w działaniu, nadludzka odwaga, skonfliktowanie z otoczeniem, cierpienie i wewnętrzna emancypacja. Verdiowska *Luiza Miller* egzemplifikuje pełnię antropologicznych przekonań zdefiniowanych u progu romantycznego przełomu w literaturze niemieckiego klasycyzmu – świadomość własnego „ja”, szlachetność dążeń, samotność w świecie skażonym moralnym zepsuciem. W procesie adaptacji dramatu Schillera na libretto operowe wyraźnie osłabił się jednak tak istotny dla autora *Intrygi i miłości* aspekt napiętnowania despotyzmu społecznego wynikającego z uprzedzeń środowiskowych oraz krytyki rażących i niesprawiedliwych podziałów między warstwami wysoko i nisko urodzonych. Kluczową rolę odegrały w tym względzie decyzje librecisty i kompozytora wynikające z ograniczeń cenzuralnych, na przykład Schillerowski prezydent musiał zastąpić znacznie niżej usytuowany społecznie Hrabia Walter, Lady Milford wyszlachetniała moralnie i z księżęcej faworytytki zmieniła się w bogatą wdowę, Księżną Fryderykę, mieszczanin Miller stał się wojskowym weteranem. Ważne okazały się również powody czysto praktyczne – pierwotny pomysł Verdiego na wyeksponowanie roli Wurma, sprzymierzeńca Hrabiego, nie mógł zostać zrealizowany z uwagi na niemożność zaangażowania w jednym spektaklu trzech pierwszoplanowych głosów męskich o niskich rejestrach (barytona w roli Millera i dwóch basów: Hrabiego Waltera i Wurma), z podobnych względów postać Księżnej Fryderyki została zapisana w szeregu bohaterów

drugoplanowych – by pozostawić rolę Luizy Miller, przeznaczonej dla primadonny neapolitańskiego Teatro San Carlo, w samotnej przestrzeni pierwszego planu. Zmiany te doprowadziły w efekcie do marginalizacji obu tych postaci – Wurma i Księżnej – oraz znacznego zubożenia wątku społeczno-politycznego, w dramacie Schillera potraktowanego na równi z wątkiem indywidualnej tragedii bohaterów uwikłanych w bezwyjściową kolizję namiętności. Nie pojawiają się w libretcie mocne oskarżenia pod adresem rządzących, w *Intrydze i miłości* najsilniej i najwymowniej formułowane właśnie przez Lady Milford („Rozpusta możliwych tego świata jest niby hiena: żarłoczna, nienasycona, szuka coraz to nowych ofiar”⁶), i tym samym problematyka ucisku sfer mieszczańskich przez zepsute moralnie jednostki dzierżące władzę została w dużej mierze wyeliminowana. Mimo tych transformacji pozostał jednak w Verdiowskiej *Luizie Miller* rys

najistotniejszy dla Schillerowskiej dramaturgii z okresu „burzy i naporu”, lapidarnie wyłożony przez samego poetę w *Przedmowie do Zbójców* – czyli mocny i bezpośredni wpływ dzieła scenicznego na odbiorcę. W autorskim wprowadzeniu do swego utworu podkreślił Schiller siłę działania nowej metody dramatycznej, która „aktualizuje świat na naszych oczach i przedstawia namiętności i najtajniejsze drgnienia serca za pomocą wypowiedzi bohaterów”⁸, a tym samym objawia się w przestrzeni teatru jako „potężne” narzędzie przeobrażeń ludzkiej wyobraźni i powszechnych sądów. Słowa te do opery o zachwycającej w swej szlachetności Luizie Miller przystają doskonale. W „przedstawieniu namiętności i najtajniejszych drgnień serca” Verdi w operowym teatrze XIX wieku nie miał sobie równych, a jego dzieła przez długie dekady silnie wpływały na transformacje zarówno jednostkowych, indywidualnych, jak i zbiorowych, społecznych sądów.

⁶ Tamże, s. 48.

⁷ Tamże, s. 86.

⁸ F. Schiller, *Przedmowa do „Zbójców”*, w: *Goethe i Schiller o dramacie i teatrze. Wybór pism*, przeł. i oprac. O. Dobijanka-Witczakowa, Wrocław 1959, s. 318.

Alina Borkowska-Rychlewska

dr hab. nauk humanistycznych, adiunkt w Zakładzie Literatury Romantyzmu Instytutu Filologii Polskiej UAM, członkini Centrum Badań nad Teatrem Muzycznym UAM w Poznaniu. W kręgu jej zainteresowań znajdują się przede wszystkim dramaty i teatr XIX wieku, związki opery z literaturą, filozofią i estetyką romantyczną, problemy przekładu libretta operowego oraz XIX-wieczna krytyka literacka i teatralno-muzyczna. Autorka książek „Poema muzyczne. Studia o operze w Polsce w okresie romantyzmu” (Kraków 2006), „Szekspir w operze XIX wieku. Romantyczne konteksty, inspiracje i nawiązania” (Poznań 2013), współautorka monografii „Opery Verdiego w polskich XIX-wiecznych przekładach” (Poznań 2016).

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),
Ildibrando 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 (Arsace), Javier
Camarena (Idrenus), Ildar Abdrazakov
(Assur), Ryan Speedo Green (Oroe)

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

Chris Lee/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

3 kwietnia 2018 r.



Filharmonia

Łódzka

im. Artura

Rubinsteina

Institucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego