



Filharmonia
Łódzka

im. Artura
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

TOSCA

GIACOMO PUCCINI



The Metropolitan Opera

HD LIVE



Filharmonia

Łódzka

im. Artura
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

dyrektor naczelny
Tomasz Bęben

dyrektor artystyczny
Paweł Przytocki

chórmistrz, szef chóru
Dawid Ber

The Met
ropolitan
Opera **HD**
LIVE

dyrektor generalny
Peter Gelb

honorowy dyrektor muzyczny
James Levine

DYREKTOR MUZYCZNY
YANNICK NÉZET-SÉGUIN

GLÓWNY 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 Tosca podczas prób do nowej wersji *Toski* Pucciniego w reż. Davida McVicara.
Fot. Ken Howard/Metropolitan Opera

Prapremiera w Teatro Costanzi w Rzymie – 14 stycznia 1900 roku

Premiera niniejszej inscenizacji w The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 31 grudnia 2017 roku

Transmisja z The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 27 stycznia 2018 roku

Retransmisja w Filharmonii Łódzkiej – 9 czerwca 2018

Przedstawienie w języku włoskim z napisami w języku polskim

TOSCA

**OPERA (MELODRAMAT HEROIKOMICZNY) W TRZECH AKTACH
LIBRETTO: GIUSEPPE GIACOSA I LUIGI ILLICA NA PODSTAWIE
SZTUKI VICTORIEANA SARDOU POD TYM SAMYM TYTUŁEM**

OSOBY

Floria Tosca _____ sopran
Mario Cavaradossi _____ tenor
Scarpia _____ baryton
Zakrystian _____ baryton

REALIZATORZY

reżyseria _____ Sir David McVicar
scenografia _____ John Macfarlane
kostiumy _____ John Macfarlane
światło _____ David Finn
ruch sceniczny _____ Leah Hausman

OBSADA

Floria Tosca, *sławna śpiewaczka* _____ Sonya Yoncheva
Mario Cavaradossi, *malarz* _____ Vittorio Grigolo
Scarpia, *prefekt rzymskiej policji* _____ Željko Lučić
Zakrystian _____ Patrick Carfizzi

solisci, chór, orkiestra The Metropolitan Opera
dyrygent _____ Emmanuel Villaume

AKCJA ROZGRYWA SIĘ W RZYMIE W CZERWCU 1800 ROKU.

EMMANUEL VILLAUME

DYRYGENT

Urodził się w Strasburgu w 1964 r., w rodzinnym mieście pobierał nauki w konserwatorium. Edukację kontynuował na paryskiej Sorbonie, gdzie studiował literaturę, filozofię i muzykologię. W latach 2001–2010 był dyrektorem artystycznym amerykańskiego Festiwalu Spoleto, a w latach 2009–2016 głównym dyrygentem Filharmonii Słowackiej.

Od kilku sezonów pełni funkcję dyrektora artystycznego Opery w Dallas, a od sezonu 2015/2016 jest dyrektorem artystycznym i głównym dyrygentem Filharmonii Praskiej. W tym sezonie dyrygował m.in. takimi spektaklami, jak: *Thaïs* J. Masseneta w Metropolitan

Opera, *Samson i Dalila* C. Saint-Saënsa, *Pierścień Polikratesa* E.W. Korngolda i *Don Giovanni* W.A. Mozarta w Dallas Opera, *Fausta* Ch. Gounoda w Lyric Opera of Chicago, *Manon Lescaut* G. Pucciniego w Barcelonie oraz koncertami z Filharmonią Praską. Jest doktorem *honoris causa* University of Indianapolis. Współpracuje z operami w San Francisco, Los Angeles, Montrealu, Waszyngtonie, Buenos Aires, Tokio, Londyńską Covent Garden i paryską Opéra Bastille oraz wieloma orkiestrami symfonicznymi, m.in. Orchestre de Paris, Orchestre philharmonique de Radio France, Los Angeles Philharmonic czy Boston Symphony.

SONYA YONCHEVA

FLORIA TOSCA (SOPRAN)

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

2000 w konkursie „Hit-1” bułgarskiej telewizji. Występowała z takimi artystami, jak Sting czy Elvis Costello, interesuje ją również muzyka filmowa. Nagrywała w wytwórni Sony Classical i Deutsche Gramophone. W swoim repertuarze ma partie, m.in.: Antonii w *Opowieściach Hoffmanna* J. Offenbacha, Tatiany w *Eugeniuszu Onieginie* P. Czajkowskiego, Violetty w *Traviacie* i Gildy w *Rigoletcie* G. Verdiego, Léili w *Poławiaczach perel* G. Bizeta czy partię tytułową w *Łucji z Lammermooru* G. Donizettiego. Jest również zapraszana do udziału w prestiżowych galach operowych.

VITTORIO GRIGOLO

MARIO CAVARADOSSI (TENOR)

Włoch pochodzący z Arezzo. Działalność wokalną rozpoczął jako solista w chórze Kaplicy Sykstyńskiej. Duże znaczenie w jego karierze miał występ w londyńskiej Royal Opera House w roli kawalera de Grieux w operze *Manon Lescaut* G. Pucciniego w 2010 r. W jego repertuarze dominują partie z oper francuskich i włoskich, takich jak *Traviata*, *Cyganeria*, *Napój miłosny*, *Faust* czy *Opowieści Hoffmanna*. Występuje pod batutą słynnych dyrygentów: Z. Mehty, R. Mutiego, G. Dudamela, L. Maazela i in. Bierze udział w masowych wydarzeniach artystycznych, takich jak koncert pod wieżą Eiffla w okazji

rocznicy zdobycia Bastylli (2013 – 800 tys. słuchaczy). W Metropolitan Opera po raz pierwszy wystąpił jako Rodolfo w *Cyganerii* Pucciniego w 2010 r. Na nowojorskiej scenie prezentuje też recitale solowe, znakomicie przyjmowane przez krytykę. Debiutancki album Grigola zdobył złotą i platynową płytę. Album z *West Side Story* L. Bernsteina otrzymał nominację do nagrody Grammy. Grigolo jest laureatem wielu nagród, m.in. nagrody im. Caruso za rozpowszechnianie kultury włoskiej za granicą (2015) oraz nagrody of ECHO Klassik w kategorii „Odkrycie roku” (2011).

ŽELJKO LUČIĆ

BARON SCARPIA (BARYTON)

Serb, laureat pierwszej nagrody Francisco Viñas Contest w Barcelonie (1997), jeden z najwybitniejszych barytonów verdiowskich. W Metropolitan Opera wystąpił już w rolach: Rigoletta, Nabucca, Makbeta, Hrabiego di Luny w *Trubadurze* i Germonta w *Traviacie*, Michele w *Płaszczu* G. Pucciniego i Barnaby w *Giocondzie* A. Ponchiello, a także Henryka Ashtona podczas tournée zespołu po Japonii z przedstawieniami *Lucji z Lammermooru* G. Donizettiego. Jego repertuar obejmuje m.in. partie: tytułowe w *Falstaffie* i *Simonie Boccanegrze*, Millera w *Luizie Miller*, Don Carlosa w *Mocy przeznaczenia* i *Ernanim*, Renata w *Balu ma-*

skowym, Rodriga w *Don Carlosie*, Amonasra w *Aidzie* i Jaga w *Otellu* G. Verdiego, tytułową w *Giannim Schicchim*, Lescauta w *Manon Lescaut* i Sharplessa w *Madamie Butterfly* G. Pucciniego oraz Jeleckiego w *Damie pikowej* i tytułową w *Eugeniuszu Onieginie* P. Czajkowskiego. W tym sezonie w Metropolitan Opera zaangażowany został jako Alfio w *Rycerskości wieśniaczce* P. Mascagniego, poza tym można go oglądać m.in. w roli tytułowej w *Makbecie* G. Verdiego w Operze Wiedeńskiej i londyńskiej Covent Garden, a w partii barona Scarpi – również w berlińskiej Deutsche Oper i w Bayerische Staatsoper.

ZAKRYSTIAN

PATRICK CARFIZZI (BARYTON)

Jest absolwentem Yale University School of Music i laureatem prestiżowych nagród, takich jak Richard Tucker Career Grant Award, George London Award czy Sullivan Foundation Award. Był również uczestnikiem Metropolitan Opera National Council Auditions. Współpracował z takimi artystami, jak James Levine, Louis Langrée, Marco Armiliato, Vladimir Jurowski, Plácido Domingo czy Philippe Jordan. W Metropolitan Opera debiutował w 1999 r. partią Ceprana w *Rigoletcie* G. Verdiego, od tamtej pory występował na tej scenie ponad trzysta razy w kilkudziesięciu rolach. W swoim repertuarze ma takie partie, jak Frank

w *Zemście nietoperza* J. Straussa syna, Ortel w *Śpiewakach norymberskich* R. Wagnera, Dulcamara i Belcore w *Napaju miłosnym* i rola tytułowa w *Don Pasquale* G. Donizettiego, Schaunard w *Cyganerii* G. Pucciniego, Haly, Taddeo i Mustafa we *Włoszce w Algierze* i Doktor Bartolo w *Cyruliku sewilskim* G. Rossiniego, Zeta w *Wesołej wdówce* F. Lehára, Brat Melitone w *Mocy przeznaczenia* G. Verdiego czy Massetto i Leporello w *Don Giovannim*, Don Alfonso w *Così fan tutte* oraz Papageno w *Czarodziejskim flecie* W.A. Mozarta. W swoim repertuarze symfonicznym ma m.in. *Niemieckie Requiem* J. Brahmsa czy *Mesjasza* G.F. Haendla.

SIR DAVID MCVICAR

REŻYSERIA

Szkocki reżyser teatralny i operowy, urodzony w 1966 r. Aktorstwo, reżyserię i scenografię studiował w Królewskiej Szkockiej Akademii Muzyki i Dramatu. Jego dorobek obejmuje spektakle dla: mediolańskiej La Scali (*Trojanie* H. Berlioz), Opery Szkockiej (*Traviata* G. Verdiego, *Idomeneo* W.A. Mozarta), opery w Tokio (*Tristan i Izolda* R. Wagnera) i wielu innych scen operowych świata. Reżyserował dla festiwalu w Aix-en-Provence (*Laskawość Tytusa* W.A. Mozarta), Glyndebourne (*Śpiewacy norymberscy* R. Wagnera, *Juliusz Cezar* G.F. Haendla) i Salzburgu (*Opowieści Hoff-*

man J. Offenbacha). Od 2001 r. współpracuje z Royal Opera House w Londynie (m.in. *Czarodziejski flet* Mozarta, *Faust* Ch. Gounoda, *Aida* Verdiego). Pierwszym przedstawieniem przygotowanym dla Met był *Trubadur* G. Verdiego w 2009 r. Potem McVicar zrealizował dla tej sceny *Annę Bolenę*, *Marię Stuardę*, *Roberta Devereux* G. Donizettiego, *Rycerskość wieśniaczą* P. Mascagniego i *Pajace* R. Leoncavalla oraz *Juliusza Cezara*. Za swe zasługi dla opery w 2012 r. został pasowany przez królową brytyjską na Rycerza Kawalera.

WERYSTYCZNA HISTORIA ZERWANEJ UMOWY

W drugiej połowie XIX wieku wzniosła uczuciowość i patetyczny idealizm, cechujące dotąd sztukę, ustąpiły miejsca realistycznemu, a później naturalistycznemu przedstawieniu rzeczywistości. Muzyka, poezja, malarstwo i inne dziedziny artystyczne, dotychczas ukazujące świat w sposób podkreślający heroizm, głęboką emocjonalność oraz moralne piękno, miały stać się wiernym odzwierciedleniem codzienności. Prekursorem literackiego naturalizmu był francuski pisarz, Emil Zola. W dziełach jego autorstwa nad humanitaryzmem zwyciężył instynkt samozachowawczy, natomiast słabsza, mniej przystosowana jednostka pozbawiona została prawa bytu, a tym samym skazana na destrukcję. Autor hołdował fizjologicznemu wręcz opisowi człowieczej natury. We wszystkich europejskich odmianach nurtu, szczególnie w literaturze, pojawiają się sceny przesiąknięte agresją oraz erotyzmem. Odślaniają one w sposób biologiczny tematy wcześniej będące kulturowym tabu.

Postulaty zbieżne z tymi, które przynależne były francuskiemu naturalizmowi, miał realizować we Włoszech kierunek zwany weryzmem. Jego przedstawiciele skupiali się na obrazowaniu rzeczywistości pozbawionej romantycznej otoczki, opisywali życie

zwyczajnych ludzi. Samo słowo *verus* z łaciny oznacza prawdziwy.

Pojawienie się tego nurtu w sztuce odcisnęło piętno również na operze przełomu XIX i XX wieku. W warstwie dramatycznej ówczesnie tworzonych dzieł nie odnajdziemy już heroin poświęcających swe życie dla wzniosłych idei, kobiet pięknych duchowo i osobowościowo jednoznacznych.

W muzyce pojawiły się także pewne innowacje. Operowi naturaliści, czyli włoscy weryści, zakładali, iż aby przedstawienie było dobrze przyjęte przez publiczność, wymaga pewnego rodzaju przerysowań zbliżających je do sztuki dramatycznej. Józef Reiss, muzykolog działający na początku XX wieku, charakteryzuje weryzm jako styl, który cechują następujące elementy: parlando zbliżone do mowy, liczne dysonanse niejednokrotnie przeważające nad konsonansami, śpiew stosowany jako środek wyrazu mający na celu oddanie stanów psychologicznych bohaterów (nie jak dotychczas głównie ukazujący możliwości techniczne i biegłość wykonawców); nowatorską rolę orkiestry, mającej obecnie ilustrować warstwę dramatyczną opery. Wśród środków aktorskich wykorzystywanych przez kompozytorów znalazły się m.in. okrzyki, łkania. Wprowadzane do muzyki bardzo naturalnie,



Vittorio Grigolo jako Cavaradossi i Sonya Yoncheva jako Tosca podczas prób do nowej wersji *Toski* Pucciniego w reż. Davida McVicara. Fot. Ken Howard/Metropolitan Opera

nie zakłócały jej właściwego rytmu. Najlepszym, używanym przez wielu badaczy, przykładem takiej stylizacji jest aria *Vesti la giubba* z opery *Pajace* Ruggiera Leoncavalla, oparta na modulacjach zbliżonych do mowy, zakończona szlochem. Giacomo Puccini w swych operach umieszczał elementy wypowiedzi pozbawione melodii oraz wymagał sposobu śpiewania odpowiednio podkreślającego silną emocjonalność. Dodatkowo czerpiąc z wzorców wagnerowskich, posługiwał się w dziełach własnego autorstwa motywami przewodnimi. Jednak nie są to przetwarzane wielokrotnie leitmotywy, niezaprzeczalnie wierne wzorcom danym przez niemieckiego kompozytora. Bliżej im do tzw. reminiscencji tematycznych. W samej *Tosce* jest ich około sześćdziesięciu. Również arie nabierają nowego znaczenia. Są one opisem przeżyć wewnętrznych bohaterów.

Muzycznie *Tosca* realizuje postulaty werystyczne, natomiast pod względem samej fabuły, zgodność ta pozostaje elementem spornym. Przede wszystkim widoczna jest różnica dotycząca doboru postaci. Nie są one przedstawicielami niższych warstw, jak wieśniacy, mieszczenie czy robotnicy. Ta zasada zachowana jest np. w *Rycerskości wieśniaczej* Pietro Mascagniego lub wcześniej wspomnianych, *Pajacach*. W operach tych postaci to prości ludzie ukazani wśród codziennych zajęć i trosk.

W utworach Pucciniego główny nacisk położony jest na naturalistyczne przedstawienie psychologii bohaterów. Ich wewnętrzne przeżycia obrazują śpiewane arie, choć Paul

Dukas wyrażał opinię, iż w *Tosce* są one wyłącznie jakby pięknym i lirycznym przerywnikiem akcji. Możemy jednak zauważyć, iż ich funkcją jest przybliżenie przeżyć, a także refleksji wykonujących je jednostek. Pozwalają na poznanie psychiki bohaterów oraz zgłębienie motywacji ich działań.

W kontekście obrazu psychologicznego, Sylvian Forth, biograf Pucciniego, porównuje go do jednego z najbardziej wybitnych realistów francuskich, Gustawa Flauberta. Pisze, iż m.in. tak jak literat, kompozytor stworzył *postacie kobiet złamanych, które stały się archetypami*. Jedną z takich niewiast, z natury swej delikatnych i łagodnych, ale zniszczonych zarówno przez czynniki zewnętrzne, jak i nieumiejętność panowania nad własnymi emocjami, jest Flora Tosca. Młoda, pełna cnót, uznana śpiewaczka rzymska znajduje się w sytuacji, w której każdy dokonany przez nią wybór będzie miał destrukcyjne skutki. Tytułowa bohaterka opisywanej opery kreuje przed publicznością swój wizerunek muzycznej quasi-Madonny, uosobienia sztuki i miłości. Między innymi o swym umiłowaniu artyzmu śpiewa w tekście najstawniejszej arii-modlitwy *Viss d'arte*. Żyje tym, co postrzega jako największe wartości. Jednak czy jest to prawda, czy wyłącznie idylliczne wyobrażenie na temat własnej osobowości, jakie posiadała również Flaubertowska Emma Bovary?

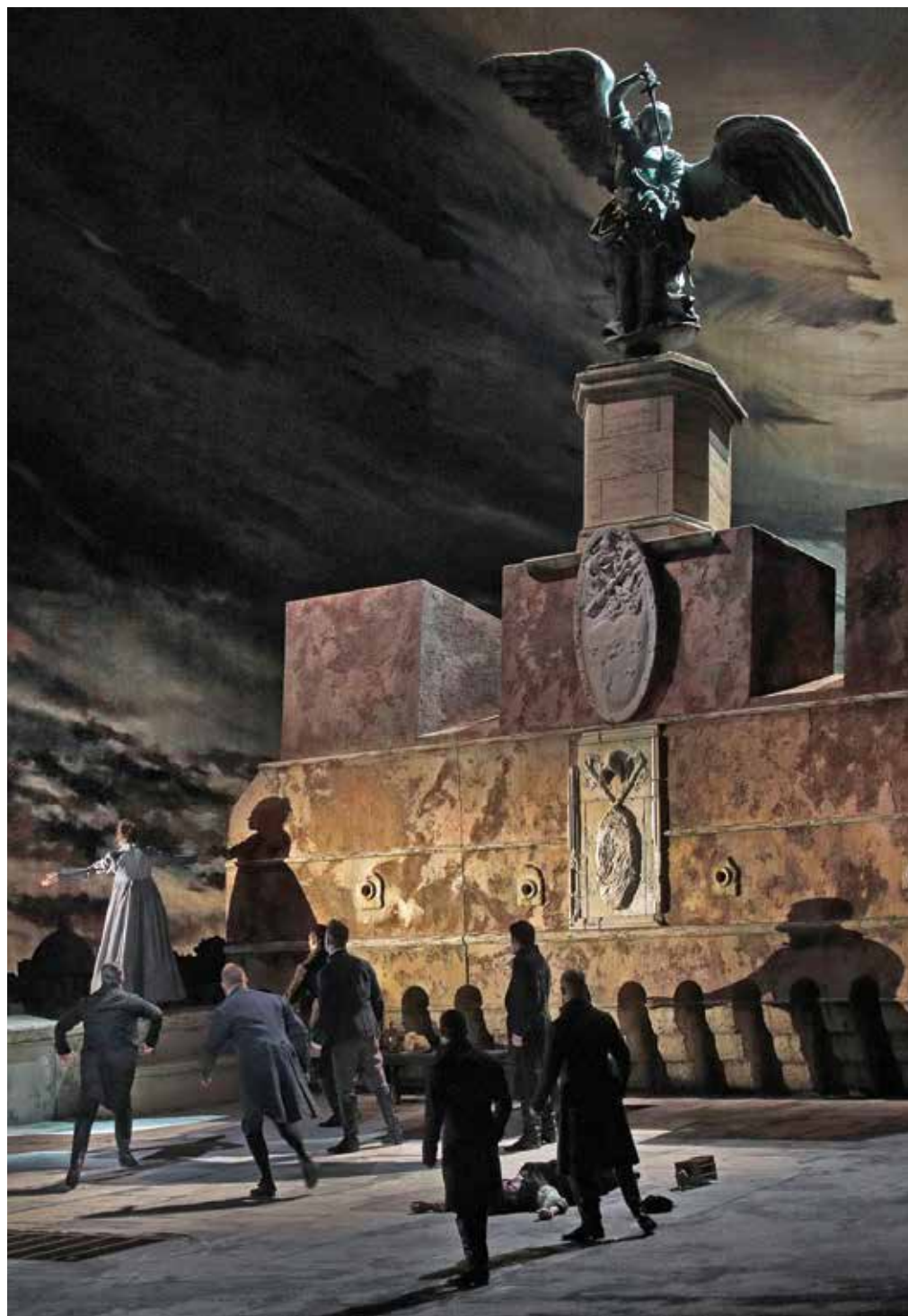
W operze Pucciniego primadonna przedstawiona jest raczej jako osoba nadwrażliwa, emocjonalnie niestabilna, targaną silnymi

uczuciami. Nie do końca bezpodstawną zazdrość o uczucia Cavaradossiego (Mario jest pod wrażeniem uroku hrabiny Attavanti) sprawia, iż Florina jawi nam się nie jako posągowa, zimna diwa żyjąca wyłącznie artyzmem, lecz zwykła kobieta, nie do końca pewna afektów ubóstwianego malarza. Natomiast w scenie kolacji z baronem Scarpą możemy zauważyć, iż śpiewaczka nie jest również uosobieniem łagodności. Instynkt samozachowawczy Toski nie pozwala jej na pozostanie ofiarą demonicznego mężczyzny. To nie święta składająca swe życie w ofierze miłości i czystości. By bronić własnej cnoty i życia Maria ulega odruchowi typowo zwierzęcemu – zabija, by uratować siebie i ukochanego. Dokonane przez nią morderstwo nie jest przemyślaną strategią, ale wynikiem silnego afektu. Kierowana impulsem niewiasta nie docenia przebiegłości swego przeciwnika, natomiast mężczyzna nie uświadamia sobie siły determinacji śpiewaczki, dotąd sprawiającej wrażenie słabej i podatnej na manipulację. W kobiecie, miotającej się niczym uwięzione w klatce zwierzę, budzi się instynkt przetrwania. Chce za wszelką cenę uchronić się przed fizycznym zbliżeniem z baronem.

Postać Toski staje się wyzwaniem dla odtwarzającej ją artystki. Oprócz odpowiednich predyspozycji wokalnych, kluczową kwestią jest umiejętna gra aktorska. Samo wyeksponowanie biegłej techniki władania głosem (choć w tej kwestii jest to rola mniej wymagająca niż np. Turandot czy Mimi) i pokazanie jego niezwykłej urody, nie są w stanie

poruszyć widza. Zdolności aktorskie są nieodzowne, by oddać dramatyzm w sposób przemyślany i porywający, unikając tandety. Prawdziwym osiągnięciem artystki kreującej postać tytułowej bohaterki jest wzbudzenie zachwytu oryginalną i przekonującą interpretacją roli napisanej dla samej Sary Bernhardt.

Jednak najbardziej intrygującą postacią w operze jest niepodważalnie baron Scarpia. To bohater z pozoru podobny do tych, którzy pojawiają się jako wytwory wyobraźni romantyków, jak choćby pełen wewnętrznych paradoksów Klaudiusz Frollo w *Katedrze Najświętszej Maryi Panny w Paryżu* Wiktora Hugo. Jednak archidiakon, w przeciwieństwie do Scarpai, jest postacią psychologicznie wielowymiarową. To uczony, człowiek zasadniczy, dążący do osiągnięcia stanu czystości i doskonałości, jakie kulturowo przypisane były mężczyznom jego stanu, a jednocześnie istota opanowana przez żądze cielesne. Osobą zmagającą się z konfliktem wewnętrznym jest także komisarz Javert z powieści *Nędznicy*. Narasta w nim poczucie dysonansu między wiernością prawu ziemskiemu, nie zawsze humanitarnemu i litościwemu, a zasadą chrześcijańskiego wybaczenia i miłosierdzia. Wspomniani bohaterowie wzbudzają w nas mieszane odczucia, czasem nawet litość. Stosunek widza do barona Scarpai jest zawsze jednoznaczny. To człowiek zepsuty moralnie, pozbawiony jakichkolwiek skrupułów, przebiegły i bezwzględny. Wiarosław Sandelewski, jeden



Scena z III aktu nowej wersji *Toski* Pucciniego w reż. Davida McVicara.
Fot. Ken Howard/Metropolitan Opera

z licznych biografów opisujących życie i działalność artystyczną kompozytora *Toski*, podkreśla, iż demoniczny mężczyzna jest „najwyraźniej zarysowaną postacią męską w całej twórczości Pucciniego”. Motyw muzyczny przypisany Scarpiei to stworzona przez kompozytora sztuczna skala całotonowa mająca symbolizować jego nieludzką podłość.

Autor sztuki teatralnej, na podstawie której powstała opisywana opera, Victorien Sardou, był jednym z najbardziej popularnych dramaturgów swoich czasów na kontynencie europejskim. Sam mówił, iż inspiracją do stworzenia *Toski* był dla niego autentyczny epizod, który wydarzył się w XVI wieku w Tuluzie podczas walk religijnych między katolikami i hugenotami. Księżę Montmorency, przywódca pierwszej z wymienionych frakcji, miał zażądać od żony jednego z pojmanych innowierców uległości w zamian za wolność skazanego na śmierć męża. Mimo iż kobieta

oddała mu się, jej małżonek został stracony. Sardou zmodyfikował ową opowieść, zmienił jej tło historyczne, nadał postaciom nową tożsamość i na jej kanwie stworzył swój dramat. Sztuka ta była pełna konkretów historycznych oraz nawiązań politycznych. W operze kwestia prawdy dziejowej została odsunięta na dalszy plan na rzecz ukazania dramatu jednostki.

Profesor Janusz Łętowski stwierdził, iż *Tosca* jest wysoce moralnym traktatem o korzyściach płynących z wypełniania umów. Zachowując zimną krew i „uczciwe” zasady transakcji, zarówno śpiewaczka, jak i policjant mogliby zyskać oczekiwane profity i uniknąć dramatu. Jednak żadne z nich nie zamierzało wypełnić warunków kontraktu. Czy jednak Tosca, spełniając pragnienia Scarpiei, mogłaby pozostać ukochaną Cavaradossiego? Jest to jedna z operowych historii, zmierzających nieuchronnie ku tragicznemu finałowi...

Marta Gabryelczak-Paprocka

mezzosopran, śpiewaczka, pedagog, autorka artykułów o tematyce muzycznej. Ukończyła Akademię Muzyczną im. G. i K. Bacewiczów w Łodzi w klasie prof. Krystyny Rorbach. Studiowała etnologię na UŁ. Prowadzi działalność naukową. Jako solistka współpracuje obecnie z Teatrem Muzycznym w Lublinie. Jest wykładowczynią emisji głosu w Studium Muzyki Kościelnej Archidiecezji Łódzkiej, uczy śpiewu chórzystów z Chłopięcego Chóru Archikatedry Łódzkiej. Na scenie operetkowej kreowała role m.in. Księcia Orlovskiego w „Zemście nietoperza” J. Straussa, Kupidyna w „Orfeuszu w Piekło” J. Offenbacha oraz Daisy Darlington w „Balu w Savoyu” P. Abrahama.





Sonya Yoncheva jako Tosca i Željko Lučić jako Scarpia podczas próby II aktu do nowej wersji *Toski* Pucciniego w reż. Davida McVicara. Fot. Ken Howard/Metropolitan Oper

STRESZCZENIE LIBRETTA

AKT I

Rzym, czerwiec 1800 roku. Francuskie armie rewolucyjne pod dowództwem Napoleona Bonapartego toczą wojnę z resztą Europy. Rzym przez krótki czas był Republiką pod francuskim protektoratem, lecz upadł pod naporem antynapoleońskiej koalicji. Cesare Angelotti, były Konsul Republikański, uciekł z więzienia. Schronienia szuka w kościele Sant'Andrea della Valle, gdzie jego siostra, Markiza Attavanti, schowała klucz do rodzinnej kaplicy swojego męża. W niej Angelotti ukrywa się. Artysta Mario Cavaradossi powraca do kościoła, gdzie pracuje nad freskiem przedstawiającym Marię Magdalenę. Mówi zszokowanemu zakrystianinowi, że twarz świętej odzwierciedla rysy twarzy nieznannej (ta okazała się być siostrą Angelottiego), która wcześniej modliła się obok w kaplicy. Po oddaleniu się zakrystianina byłego Konsul wychodzi z ukrycia. Rozpoznaje malarza i błaga go o pomoc. Słysząc, że ktoś nadchodzi. To ukochana Cavaradossiego, śpiewaczka Floria Tosca. Angelotti musi więc znowu się ukryć. Zazdrosna Tosca podejrzewa, że Cavaradossi był w kościele z inną kobietą, malarz rozwiewa jej obawy. Artystka opuszczając kościół, rzuca okiem na malowidło i natychmiast rozpoznaje na nim Markizę Attavanti. Oskarża Cavaradossiego o zdradę, lecz ten ponownie zapewnia ją o swojej miłości. Wystrzał z armaty

oznajmia, że policja odkryła ucieczkę Angelottiego. Cavaradossi proponuje Konsulowi schronienie w swojej willi. Nadchodzi podekscytowany zakrystianin i oznajmia kościelnemu chórowi, że Koalicja odniosła wielkie zwycięstwo nad Francuzami pod Marengo w północnej Italii. Gdy ludzie świętują zwycięstwo, pojawia się ścigający Angelottiego zwierchnik rzymskiej tajnej policji, baron Scarpia. Jego agenci przeszukując kaplicę, odnajdują wachlarz należący do Markizy Angelotti. Scarpia rozpoznaje arystokratkę na obrazie malowanym przez Cavaradossiego. Gdy nadchodzi Tosca, Scarpia wykorzystuje znaleziony wachlarz, by oszukańczo przekonać ją o niewierności malarza. Śpiewaczka przysięga zemstę i opuszcza kościół, który wypełnia się wiernymi. W ślad za Toską Scarpia wysyła swojego szpiega, który ma śledzić śpiewaczkę, przypuszczając, że doprowadzi ich ona do Cavaradossiego i Angelottiego. Gdy wierni intonują *Te Deum*, Scarpia cieszy się nadzieją, że Tosca ulegnie jego woli.

AKT II

Podczas wieczornego posiłku w swych komnatach w Palazzo Farnese Scarpia delektuje się myślą o tym, że posiądzie Toskę. Diwa tej nocy ma uświetnić swym śpiewem królewską galę w Palazzo na cześć zwycięstwa Koalicji. Agent Spoletta włamał się do willi Cavaradossiego i choć

nie znalazł tam żadnego śladu pobytu Angelottiego, na wszelki wypadek aresztował artystę i przywiódł przed oblicze Scarpia. Komendant policji przesłuchuje zbuntowanego malarza i posyła po Toskę. Gdy ta przybywa, Cavaradossi zdąży szeptem ubłagać ją o zachowanie sekretu. Agenci Scarpia wprowadzają artystkę do innego pomieszczenia, w którym baron przesłuchuje ją. Tosca początkowo zdaje się być opanowana, lecz gdy Scarpia oznajmia, że Cavaradossi jest poddany torturom w pokoju obok, odwaga ją zawodzi. Nie mogąc znieść krzyków Cavaradossiego, Tosca zdradza kryjówkę Angelottiego. Agenci przyprowadzają ciężko rannego i ledwo przytomnego Cavaradossiego. Scarpia ze świadomym okrucieństwem wyjawia mu, że to jego ukochana zdradziła. Wtedy rozłoszczony Cavaradossi przeklina Toskę. W tym czasie dociera wiadomość, że wiadomość o wygranej Koalicji pod Marengo okazała się nieprawdziwa – to Bonaparte zwyciężył. Cavaradossi „wykrzykuje swój opór” przeciw tyranii, wobec takiej postawy malarza Scarpia rozkazuje go stracić. Gdy baron pozostaje sam na sam z Toską, zimno sugeruje, że ocalenie Cavaradossiego leży w jej rękach, wystarczy, że spędzi z nim noc. Tosca odmawia, lecz Scarpia staje się coraz bardziej natarczywy i chwytą ją w zastawioną pułapkę, manipulując życiem Cavaradossiego. Zrozpaczona śpiewaczka modli się do Boga o pomoc. Wpada Spoletto z wiadomością, że Angelotti wołał zabić się, niż dać się schwytać. Teraz Tosca musi zdecydować

się, czy odrzucić zaloty Scarpia i stracić ukochanego, czy przystać na propozycję barona. Scarpia rozkazuje Spoletcie przygotować pozorowaną egzekucję Cavaradossiego, po której malarz ma zostać uwolniony. Tosca żąda, by Scarpia napisał jej list żelazny. Po spełnieniu życzenia Scarpia obejmuje Toskę, lecz ta schwytanym nożem dźga barona. Przed odejściem z listem żelaznym śpiewaczka odprawia żałobny rytuał nad ciałem Scarpia.

AKT III

O świcie Cavaradossi oczekuje na egzekucję na trybunie Zamku Świętego Anioła. Przekupuje więziennego strażnika, by dostarczył Tosce pożegnalny list. Następnie, przytłoczony ogromem emocji, pograża się w rozpacz. Pojawia się Tosca, która wyjaśnia artyście cały przebieg zdarzeń i uknutej przez Scarpie intrygi. Para oddaje się marzeniom o przyszłości na wolności. Gdy pojawia się pluton egzekucyjny, Tosca błaga Cavaradossiego, by przekonująco udawał martwego, a następnie z daleka obserwuje przebieg egzekucji. Żołnierze otwierają ogień, po czym odchodzą. Gdy Cavaradossi nie rusza się, Tosca uświadamia sobie, że egzekucja była jednak prawdziwa, że Scarpia ją oszukał. Gdy ludzie Scarpia zbliżają się, aby ją aresztować, Tosca przyrzeka Scarpia, że spotka się z nim przed Bogiem i rzuca się w dół z murów obronnych.

ZAZDROŚĆ I ZAWIŚĆ MIĘDZY SZTUKĄ, NAUKĄ I POLITYKĄ

Tosca jest dziełem, które muzycy czasem żartobliwie utożsamiają z końcem kariery śpiewaczki wśród kobiet. Tytułowa rola ma bowiem wiązać się z trudnymi partiami sopranu, które miałyby zniszczyć zdolności wokalne i być owym końcem kariery danej sopranistki. Inni z kolei mówią, że to nieprawda, a przez tych pierwszych przemawia zwykła zawiść, ponieważ rola Florii Toski jest trudna i prestiżowa. Tu pojawia się pewien wątek, któremu chciałbym się przyjrzeć. Nie dotyczy on tylko relacji międzyludzkich w środowiskach muzyków, choć w projekcie badawczym o muzycznym rynku pracy ci właśnie artyści potrafili dostrzec zawiść środowiska i przekonująco o niej opowiadać. Wskazywali na spotykaną niechęć ze strony wielu dawnych znajomych po tym, jak udało się danej osobie osiągnąć – większy czy mniejszy – sukces zawodowy, zwłaszcza na arenie międzynarodowej. Mówili więc o tym, jak im się zazdrości tego sukcesu i jak zawistni potrafią być członkowie orkiestry. Pojęcia: zawiść i zazdrość używali oni jednak niemal zamiennie. Jest to ciekawym przykładem kolokwialnego uzusu słów, którym w humanistyce nadaje się bardzo konkretne znaczenia i które to znaczenia warto omówić, bo zdają się one być po części tematami tabu.

Oczywiście nie chodzi tu o wszechogarniającą tabuizację. Jest jednak dostrzegana pewna dysproporcja między obecnością opisów zazdrości i zawiści w beletrystyce oraz humanistyce – na korzyść tej pierwszej. Przekonuje o tym w swej pracy Helmut Schoeck zwany „najwybitniejszym badaczem zawiści”. Austriackiego socjologa w latach sześćdziesiątych XX wieku frapowało, dlaczego tak się dzieje, że tematyka obecna w literaturze, muzyce czy sztukach wizualnych jest tak rzadko analizowana przez przedstawicieli nauk społecznych.

Przyjrzyjmy się tej kwestii w *Tosce*. W operze Pucciniego zazdrość i zawiść przede wszystkim uosabia baron Scarpia. W szerszej perspektywie wydają się stanowić czynniki napędzające całą fabułę w wymiarze relacji między bohaterami. Zazdrość Toski skupiona wokół podobieństwa Marii Magdaleny z obrazu malowanego przez Cavaradossiego umożliwia zakochanemu baronowi śledzenie jej biegnącej w amoku zazdrości do kochanka. Scarpia, prefekt policji, postanawia uwięzić malarza, bo ołwadnęła nim zazdrość ze względu na nieudolne próby zdobycia serca Toski i porażkę w starciu z jej kochankiem. Frustracja barona jest tak głęboka, że poddaje



Sonya Yoncheva jako Tosca i Željko Lučić jako Scarpia podczas próby II aktu do nowej wersji *Toski* Pucciniego w reż. Davida McVicar. Fot. Ken Howard/Metropolitan Opera

Cavaradossiego ciężkim torturom i skazuje na śmierć.

Miłość prefekta okazuje się mniejsza od wyniszczającej go zazdrości, gdy ten łamie obietnicę, którą dał Tosce, że jedynie upozoruje śmierć Cavaradossiego i nie odbierze mu życia. W wyniku własnej zazdrości ginie z rąk Toski, z kolei Cavaradossi uwięziony z powodu zazdrości barona – mieszanej z nieświadomą winą zazdrosnej Toski – zostaje rozstrzelany. Główna bohaterka – przepełniona rozpaczą, być może wyrzutami sumienia – popełnia samobójstwo. Autor libretta nie mógłby dać nam jaśniejszego przesłania na temat zgubnego uczucia zazdrości krzywdzącej wszystkich, a przede wszystkim osobę, która nie potrafi w działaniu wyjść spod jej wpływu.

Zazdrość to nie zawiść

Zacznijmy jednak od tego, co zostało ustalone przez badaczy. W 2001 roku ukazała się w Stanach Zjednoczonych praca znanego psychologa ewolucyjnego, Davida Bussa pt. *Zazdrość. Niebezpieczna namiętność*. Buss używa pojęcia zazdrości tylko i wyłącznie do sfery okołoseksualnej, która w jego dziedzinie badań stanowi istotny aspekt badawczy. Zdaniem autora zazdrość to zjawisko ponadkulturowe oraz mające swoje korzenie w naszej ewolucyjnej przeszłości. Zazdrość – nazywana *niebezpieczną namiętnością* – jest pod różnymi szerokościami geograficznymi przyczyną agresji i przemocy. Przykładowo, wśród uważanych za pozbawionych emocji Eskimosów

Ammassalik na Grenlandii zdarza się, że zazdrosny mąż zabija kochankę swojej żony. Kultury pozbawione zazdrości istnieć mają tylko w romantycznej wyobraźni etnologów.

Zdaniem badacza zazdrość to również rodzaj odziedziczonej po przodkach – którym udało się rozmnożyć – mądrości emocjonalnej. Mądrości, bo ma ona zagwarantować naszym genom przetrwanie, emocjonalnej zaś, ponieważ zazdrość wyrażamy zwykle w emocjach. Nikt z nas mężczyzn przecież w czasie kłótni nie zastanawia się i nie analizuje sytuacji myśląc: „No tak, jeżeli moja żona będzie współżyła z kimś innym, nie będę miał nigdy pewności, czy jestem genetycznym ojcem naszych dzieci. Uniemożliwi to także replikację moich genów. Jestem z tego powodu naprawdę wściekły”. Kobiety zazwyczaj również nie rozważają okoliczności potencjalnej zdrady słowami: „To naprawdę przygnębiające, że on jest zakochany w tej kobiecie. Stawia to pod znakiem zapytania jego zaangażowanie w nasz związek i wychowanie dzieci. Zagroza również dalszej reprodukcji”. Zazdrość jest takim samym odruchem jak łaknienie cukru czy chęć przebywania w towarzystwie innych ludzi. Jest więc ukrytym mechanizmem zwiększania reprodukcji. Pamiętajmy jednak, że Buss nie usprawiedliwia zazdrości jako czegoś kompletnie niezbywalnego w naturze ludzkiej. Ostrzega nas przed jej silną formą, która jako tytułowa „niebezpieczna namiętność” może prowadzić do destrukcji.

Sądzę, że zazdrość międzypartnerska może być ograniczoną formą

szerszego zjawiska, którym – w myśl koncepcji Schoeka – jest zawiść – uczucie, które od zazdrości z pewnością należy odróżnić.

I na poziomie językowym jest to rozróżniane nie tylko w języku polskim, ale również w angielskim, gdzie mamy *envy* i *jealousy*, oraz w niemieckim, gdzie mamy *Die Eifersucht* i *Der Neid*.

Zawiść to nie zazdrość

Zawiść, którą za Helmutem Schoeckiem zdefiniować można jako poczucie pokrzywdzenia ze względu na nieposiadanie czegoś, co posiada ktoś inny, z jednoczesną chęcią zaszkodzenia tej osobie.

Jest to elementarna namiętność psychospołeczna w kontekście gospodarowania wszelkimi zasobami. Przez ten elementarny charakter znaczenie zawiści jako zjawiska w życiu społecznym wydaje się istotne. Zawiść zdaniem Schoeckia jest najciemniejszą stroną duchowego życia, bo – jak przekonuje – jest w życiu społecznym źródłem destrukcji, czyli biedy i agresji. Autor przekonany jest, że zawiść to zjawisko ponadkulturowe (obecne pod wszelkimi szerokościami geograficznymi), ale dające się w pewien sposób ograniczyć.

Projektowanie społeczeństwa równości, pozbawionego zawiści i lęku przed zawiścią, zdaniem Schoeckia jest utopią bądź pułapką. Jednak wiele ugrupowań politycznych bazuje na wzniesieniu zawiści do bogatych, do „obcego kapitału” czy do wszystkich sprawnej gospodarujących. Jak pisze Schoeck

„Dążenie do »zbudowania« totalnego państwa opiekuńczego napędzane

jest nie radością z dawania, lecz zawiścią *Schadenfreude*, odczuwaną wówczas, gdy zabiera się tym, którzy mają więcej”.

Schoeck zauważa, że doktryny polityczne bazujące na zawiści wobec Żydów (jak nazizm), czy kapitalistów (jak komunizm) zniszczyły spory dorobek europejskiej cywilizacji. Tymczasem socjologowie zdają się częściej postulować o równość i tzw. sprawiedliwość społeczną, niż prowadzić badania nad zjawiskiem zawiści objawiającym się w rozbudowie państwa opiekuńczego czy podnoszeniu opodatkowania.

Pohamowanie zawiści – zdaniem autora – jest nie tylko możliwe, ale przede wszystkim wskazane. Jest tak dlatego, że tym, co odróżnia od siebie różne społeczeństwa i wpływa na poziom rozwoju gospodarczego, są utrwalone sposoby ograniczania zawiści. Pisze wręcz, że „historia cywilizacji jest rezultatem niezliczonych klęsk zawiści”. W tych społeczeństwach, w których udało się poskromić zawiść, tam mógł w ogóle pojawić się „impuls rozwojowy i wzrostowy”. Natomiast w społeczeństwach, w których poziom zawiści jest zbyt wysoki i zaszła „instytucjonalizacja redystrybucyjnego państwa socjalnego”, tam panuje stagnacja, bo zawiść niszczy kreatywność i produktywność. Strach przed zawiścią, czyli lęk przed tym, aby stać się lepszym od innych, ogranicza rywalizacyjne dążenie do przewyższania innych.

Na tym tle można postawić sobie pytanie o to, dlaczego w pewnym momencie historii to w Europie



Vittorio Grigolo jako Cavaradossi w nowej wersji *Toski* Pucciniego w reż. Davida McVicara.
Fot. Ken Howard/Metropolitan Opera

powstały pewne wynalazki, które pozwoliły Europejczykom na podbicie świata. Dlaczego to w Europie ukształtowała się tradycja muzyki artystycznej, w której produkcja instrumentarium stanowiła szczególnie rodzaj precyzyjnego rzemiosła, w której powołano specjalne instytucje prezentujące tę muzykę oraz uczące jej i badające ją. Jeśli mielibyśmy wykorzystać teorię zawiści Schoecka, to musielibyśmy zauważyć, że do dynamicznego rozwoju cywilizacji europejskiej mogło dojść dlatego, że na poziomie ogólnospołecznym udało się ograniczyć zawiść i strach przed nią, wykorzystując na przykład religię oraz ustalania transparentnych reguł rywalizacji.

Ta ostatnia zdawała się Helmutowi Schoeckowi być istotnym czynnikiem rozwojowym i szczegółowo przyglądał się niemieckim programom nauczania z lat sześćdziesiątych

i siedemdziesiątych XX wieku które nadto podkreślały, że należy „wytrzebić przekonanie, że osiągnięcia mogą być osobistą zasługą, że człowiek może coś zawdzięczać swojemu wysiłkowi i talentom”.

Jeśli Schoeck ma rację i zjawisko zawiści jest ważne na poziomie codziennych interakcji oraz na poziomie budowy całych systemów polityczno-gospodarczych, to możemy wrócić do jednego sporu. Więć niesie, że ojciec założyciel socjologii – August Comte uczestniczył w sporze z Honoriuszem Balzakiem. Rozbieżność zdań dotyczyła tego, kto może lepiej opisywać społeczeństwo – literatura czy też nowa nauka – socjologia. Casus opisu i analizy zjawiska zawiści pokazują, że spór miejscami wygrywa autor *Komedii ludzkiej*. Natomiast libretto Toski jest jednym z argumentów na rzecz powyższego werdyktu.

dr Ziemowit Socha

(zsocha@fcsb.unl.pt) – socjolog i pracownik branży badań rynku i opinii, wykładowca Wyższej Szkoły Bankowej w Toruniu. Absolwent UMK w Toruniu i Uniwersytetu Wrocławskiego. Brał udział w empirycznych projektach badawczych na zlecenie Polskiego Centrum Informacji Muzycznej, Polskiej Rady Muzycznej oraz Fundacji Muzyka jest dla wszystkich. Publikował w „Przeglądzie Socjologicznym” i „Muzyce”. Odbił staże naukowe w Zakładzie Socjologii i Antropologii Historycznej Muzyki w Instytucie Muzykologii Uniwersytetu Humboldtów w Berlinie oraz Centrum Studiów z Socjologii i Estetyki Muzycznej na Nowym Uniwersytecie w Lizbonie. Prowadzi blog www.socjologia-muzyki.blogspot.com

PLAN TRANSMISJI

w sezonie 2018/2019

6 PAŹDZIERNIKA 2018 / G. 18.55

GIUSEPPE VERDI

„AIDA”

NOWA OBSADA

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

dyrygent: Nicola Luisotti

reżyseria: Sonja Frisell

20 PAŹDZIERNIKA 2018 / G. 18.55

CAMILLE SAINT-SAËNS

„SAMSON I DALILA”

PREMIERA SEZONU

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

dyrygent: Sir Mark Elder

reżyseria: Darko Tresnjak

15 GRUDNIA 2018 / G. 18.55

GIUSEPPE VERDI

„LA TRAVIATA”

PREMIERA SEZONU

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

dyrygent: Yannick Nézet-Séguin

reżyseria: Michael Mayer

12 STYCZNIA 2019 / G. 18.55

FRANCESCO CILÈA

„ADRIANA LECOUVREUR”

PREMIERA SEZONU

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

dyrygent: Gianandrea Noseda

reżyseria: Sir David McVicar

2 LUTEGO 2019 / G. 18.55

GEORGES BIZET

„CARMEN”

NOWA OBSADA

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

dyrygent: Louis Langrée

reżyseria: Sir Richard Eyre

23 LUTEGO 2019 / G. 18.55

GIACOMO PUCCINI

**„DZIEWCZYNA
Z DZIKIEGO ZACHODU”**

RETRANSMISJA / NOWA OBSADA

obsada: Eva-Maria Westbroek (Minnie),
Jonas Kaufmann (Dick Johnson /
Ramerrez), Carlo Bosi (Nick),
Željko Lučić (Jack Rance),
Michael Todd Simpson (Sonora),
Matthew Rose (Ashby),
Oren Gradus (Jake Wallas)

dyrygent: Marco Armiliato

reżyseria: Giancarlo del Monaco

2 MARCA 2019 / G. 18.55**GAETANO DONIZETTI****„CÓRKA PUŁKU”**

NOWA OBSADA

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

30 MARCA 2019 / G. 17.00**RICHARD WAGNER****„WALKIRIA”**

NOWA OBSADA

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

6 KWIETNIA 2019 / G. 18:55**NICO MUHLY****„MARNIE”**RETRANSMISJA / PREMIERA SEZONU /
PO RAZ PIERWSZY W MET

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

11 MAJA 2019 / G. 18.00**FRANCIS POULENC****„DIALOGI KARMEELITANEK”**

PO RAZ PIERWSZY W HD

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

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



**Filharmonia
Łódzka**

im. Artura
Rubinsteina
Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

ADRES

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

INFORMACJE, REZERWACJA I SPRZEDAŻ BILETÓW

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

ORGANIZATORZY, SPONSORZY, PARTNERZY

MECENAS SEZONU 2017/2018



Bank Polski

WYDAWCA

Filharmonia Łódzka
im. Artura Rubinsteina

OPRACOWANIE PROGRAMU

Aida Stępnik

PROJEKT GRAFICZNY

Mamastudio

ZDJĘCIA

Ken Howard / Metropolitan Opera

KOREKTA

Ewa Juszyńska-Poradecka

SKŁAD, ŁAMANIE, PRZYGOTOWANIE DO DRUKU

Media Press P. Augustyniak i wspólnicy S.J.
Beata Gawłowska / www.media-press.com.pl

NAŚWIETLENIA, DRUK

Zakład Poligraficzny Sindruk

ODDANO DO DRUKU

28 maja 2018 r.



**Filharmonia
Łódzka**

im. Artura
Rubinsteina

Institucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego