



Filharmonia
Łódzka

im. Artura
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

NORMA

VINCENZO BELLINI



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®



Sondra Radvanovsky jako Norma. Fot. Ken Howard/Metropolitan Opera

Prapremiera w Teatro alla Scala w Mediolanie – 26 grudnia 1831 roku

Premiera niniejszej inscenizacji w The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 25 września 2017 roku

Transmisja z The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 7 października 2017 roku

Przedstawienie w języku włoskim z napisami w języku polskim

NORMA

OPERA SERIA W DWÓCH AKTACH LIBRETTO: FELICE ROMANI WG ALEKSANDRA SOUNETA

OSOBY

kapłanka Norma _____ sopran
Adalgiza _____ mezzosopran
rzymski wódz Pollione _____ tenor
kapłan Orowist _____ bas

REALIZATORZY

reżyseria _____ Sir David McVicar
scenografia _____ Robert Jones
kostiumy _____ Moritz Junge
światło _____ Paule Constable

OBSADA

Sondra Radvanovsky _____ Norma
Joyce DiDonato _____ Adalgiza
Joseph Calleja _____ Pollione
Matthew Rose _____ Orowist

soliści, chór, orkiestra The Metropolitan Opera
dyrygent _____ Carlo Rizzi

AKCJA ROZGRYWA SIĘ W GALII W 50 R. P.N.E.

CARLO RIZZI

DYRYGENT

Urodzony w 1960 r. w Mediolanie. Dyrygenturę studiował u Vladimira Delmana w Bolonii oraz u Franca Ferrary w Sienie. Zadebiutował w 1982 r. operą G. Donizettiego *Opiekun w opalach*. Trzy lata później zwyciężył w Konkursie Kompozytorskim im. A. Toscaniniego w Parmie. Jego brytyjski debiut miał miejsce w 1988 r. na festiwalu operowym w Buxton (*Torquato Tasso* Donizettiego). Występował m.in. w Royal Opera House, Covent Garden i Opera North w Wielkiej Brytanii. Jako dyrygent symfoniczny współpracował z orkiestrą Teatru Królewskiego La Monnaie w Brukseli, Niderlandzką Radiową Orkiestrą Filharmoniczną, filharmonikami

w Hong Kongu i in. W latach 1992-2001 oraz 2004-2008 był dyrektorem Narodowej Opery Walijskiej. Wśród wielu nagrań Rizziego znajdują się *Káťa Kabanová* L. Janáčka oraz *La Traviata* G. Verdiego, zarejestrowana na żywo w czasie festiwalu w Salzburgu. W The Metropolitan Opera Rizzi po raz pierwszy wystąpił w 1993 r., dyrygując *Cyganerią* G. Pucciniego. W tym sezonie poprowadzi przedstawienia *Normy* i *Turandot*. W najbliższych miesiącach wystąpi m.in. w Bridgewater Hall w Manchesterze, Narodowej Operze Walijskiej, Deutsche Oper, Teatro dell'Opera di Roma oraz poprowadzi koncerty Orkiestry Symfonicznej w Atlancie.

SONDRA RADVANOVSKY

NORMA (SOPRAN)

Urodzona w 1969 r. w okolicach Chicago, obecnie mieszka w Toronto i ma podwójne obywatelstwo. Jedną z najlepszych współczesnych sopranistek Verdiowskich i najdoskonalszych śpiewaczek *belcanto*. Do jej sztafardowych ról należą: Elwira w *Ernanim*, Leonora w *Trubadurze*, Elena w *Nieszporach sycylijskich*, Elżbieta w *Don Carlosie* G. Verdiego oraz rola tytułowa w *Normie* Belliniego. Krytycy obwołali ją „Normą swojego pokolenia”. Wielkie uznanie zdobyła też, kreując role „trzech królowych” w operach Donizettiego: Anny Boleny, Marii Stuarty i królowej Elżbiety (w *Roberto Devereux*). Śpiewaczka występuje m.in. w Operze Paryskiej,

Royal Opera House i Teatro alla Scala. Wkrótce po raz pierwszy wystąpi jako Paolina w *Poliuto* G. Donizettiego i Magdalena w *Andrea Chenier* U. Giordano. Ma też w planie recitale w Operze w Filadelfii i Teatrze Wielkim w Quebecu. Wykonuje również dzieła oratoryjne (m.in. *IX Symfonię* L. van Beethovena, *Requiem* Verdiego). W latach 90. brała udział w Programie Rozwoju Lindemanna dla Młodych Artystów w The Metropolitan Opera. Na tej scenie zadebiutowała w 1996 r. jako hrabina Ceprano w *Rigoletcie*. Jej pierwsza płyta – arie Verdiego – ukazała się w 2010 r. Brała też udział w nagraniach DVD (m.in. *Cyrano de Bergerac* z Placido Domingo).

JOYCE DiDONATO

ADALGISA (MEZZOSOPRAN)

Podwójna zdobywczyni Grammy: za Najlepszy Klasyczny Śpiew Solowy (2012) i Najlepszy Klasyczny Solowy Album Wokalny (2016). Najbardziej ceniona za role w operach Rossiniego, Haendla (w partiach przeznaczonych dla mezzosopranu koloraturowego) i Mozarta. Urodzona w 1969 r. w Kansas. Do jej najważniejszych nagrań należą: *Diva Divo*, *Drama Queens*, *ReJoyce!* oraz *Stella de Napoli*. Jest laureatką wielu konkursów, m.in. Operalia (1998). Zdobyła nagrody dla Artysty Roku za Recital Roku magazynu „Gramophone” i trzy nagrody dla Śpiewaczki Roku magazynu „Echo Klassik”. W 1999 r. po raz pierwszy wystąpiła w Houston

Grand Opera, kreując rolę Kateriny Maslovy w *Resurrection* T. Machovera, rok później – w La Scali, a w roku 2001 – w Opéra Bastille. Na scenie Met po raz pierwszy wystąpiła jako Cherubin w *Weselu Figara* W.A. Mozarta w 2005 r. Poza tym śpiewała w teatrach operowych w Chicago, San Francisco, Barcelonie, Genewie i in. W jej repertuarze, obok dzieł barokowych (m.in. *Alcina*, *Ariodante*, *Juliusz Cezar* G.F. Haendla), znajduje się wiele oper Mozarta, kompozycje H. Berlioza i V. Belliniego, a także utwory współczesne (m.in. partie Grace Kelly w *Jackie O M.* Daugherty'ego i siostry Helen w *Dead Man Walking* J. Heggiego).

JOSEPH CALLEJA

POLLIONE (TENOR)

Głos tego maltańskiego tenora porównywany jest do legendarnych śpiewaków minionych pokoleń, takich jak Beniamino Gigli czy Enrico Caruso. Nagrał pięć płyt solowych dla Decca Classics, jedną z nich nominowano do nagrody Grammy. Zadebiutował w wieku zaledwie 19 lat jako Makduff w *Makbecie* G. Verdiego w teatrze Astra na Malcie. Zwycięstwo w Konkursie Belvedere im. Hansa Gabora stało się dlań przepustką na międzynarodowe sceny. Jest laureatem konkursu im. Caruso w Mediolanie (1998) oraz konkursu Operalia, ustanowionego przez Placido Domingo (1999). W tym samym roku po raz pierwszy wystąpił w Stanach Zjednoczonych

podczas festiwalu w Spoleto. Koncertuje na tak prestiżowych scenach, jak londyński Royal Opera House, Bawarska Opera Państwowa w Monachium, Opera Liryczna w Chicago. W Met wystąpił po raz pierwszy w 2006 r. jako książe Mantui w *Rigoletcie* G. Verdiego. Do jego najważniejszych ról należą: tytułowy Faust z opery Ch. Gounoda i Hoffmann z dzieła J. Offenbacha, Alfredo z *Traviaty*, Riccardo z *Balu maskowego* G. Verdiego, Don José z *Carmen* G. Bizeta. Zagrał Carusa w hollywoodzkim filmie *Imigrantka* (2014). W roku 2012 był kulturalnym ambasadorem Malty. Jest laureatem International Opera Award, zwanej „operowym Oscarem”.

MATTHEW ROSE

OROWIST (BAS)

Urodzony w 1978 r. w Wielkiej Brytanii. W 2006 r. miał miejsce jego niezwykle udany debiut: występ na festiwalu operowym w Glyndebourne w roli Spodka w *Śnie nocy letniej* B. Brittena przyniósł mu nagrodę Johna Christie i otworzył przed nim drogę na światowe sceny operowe. Na deskach Met Rose zadebiutował sześć lat temu jako Colline w *Cyganerii* G. Pucciniego. W tej roli będzie go można zobaczyć również w bieżącym sezonie, obok występu w *Normie*. Rose występował pod batutą tak wybitnych kapelmistrzów, jak Sir Colin Davis, Gustavo Dudamel, Antonio Pappano i in. Zdobył nagrodę Grammy za Najlepsze Nagranie

Operowe (za partię Ratcliffe’a w *Billym Budd* Brittena). Nagrał także pieśni F. Schuberta: *Podróż zimową* i *Łabędzi śpiew*. W bieżącym sezonie będzie go można podziwiać w berlińskiej Deutsche Oper (jako Wielkiego Inkwizytora w *Don Carlosie* G. Verdiego). Ponadto weźmie udział w wykonaniu oratorium *Pory roku* J. Haydna z Orkiestrą Filadelfijską pod dykcją Yannicka Nézet-Séguina, koncertowym wykonaniu dramatu muzycznego *Złoto Renu* R. Wagnera z Londyńską Orkiestrą Filharmoniczną pod batutą Vladimira Jurowskiego oraz *Pasji wg św. Mateusza* z Orkiestrą Filharmonii w Rotterdamie i Richardem Egarrem.

SIR DAVID MCVICAR

REŻYSER

Szkocki reżyser teatralny i operowy, urodzony w 1966 r. W Królewskiej Szkockiej Akademii Muzyki i Dramatu studiował aktorstwo, reżyserie i scenografię. W dorobku ma spektakle dla mediolańskiej La Scali (*Trojanie* H. Berlioz), Opery Szkockiej (*Traviata* G. Verdiego, *Idomeo* W.A. Mozarta), opery w Tokio (*Tristan i Izolda* R. Wagnera) i wielu innych scen operowych świata. Reżyserował dla festiwalu w Aix-en-Provence (*Łaskawość Tytusa* W.A. Mozarta), Glyndebourne (*Śpiewacy norymberscy* R. Wagnera, *Juliusz Cezar* G.F. Haendla) i Salzbur-

gu (*Opowieści Hoffmanna* 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 Verdiowski *Trubadur* 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.

NORMA – KWINTESENCJA *BELCANTA*

Wokalna technika *belcanto* to sztuka nienagannej emisji i prowadzenia głosu – niezwykle trudna, lecz zarazem jedyna pozwalająca zachować piękno i elastyczność głosu na długie lata. *Belcanto* w muzyce wywodzi się z czasów baroku. W XVII i XVIII w. polegało przede wszystkim na operowaniu pięknym dźwiękiem, piękną melodią, często wirtuozowsko zdobioną. Ekspresja, której wymagał przebieg akcji dramatycznej, podporządkowana była na ogół walorom brzmieniowym. Na początku XIX w. zaczęto dążyć do wyrównania proporcji między pięknem frazy i brzmienia a ekspresją muzyki. Słyszac określenie *belcanto*, niemal automatycznie przywołujemy na myśl trzy nazwiska: Rossini, Donizetti, Bellini. Ich muzyka kojarzy się z *belcantem* nierozzerwalnie, w ich twórczości osiągnęło ono najdoskonalszy kształt.

Vincenzo Bellini był najmłodszy z tej trójki. Urodził się w Katanii na Sycylii 3 listopada 1801 r. Pochodził z rodziny muzyków. Już w wieku pięciu lat grał pięknie na fortepianie a w wieku lat sześciu napisał pierwszą kompozycję. W czerwcu 1819 roku wyjechał do Neapolu, by podjąć studia w Conservatorio di San Sebastiano. W teatrze tej uczelni, w roku 1825 zaprezentowano jego pierwszą operę *Adelson e Salvini*. Rok później, w słynnym Teatro di San Carlo, wystawiono kolejne dzieło

Bianca e Fernando. Sukces był na tyle duży, że czołowy włoski impresario – Domenico Barbaia zamówił u niego operę dla mediolańskiego Teatro alla Scala. Trzecie dzieło Belliniego *Il Pirata (Pirat)* miało premierę w La Scali 27 października 1827 roku i odniosło wielki sukces.

Gioacchino Rossini usłyszał *Pirata* w Mediolanie, dwa lata po premierze. Składając dwudziestoosmioletniemu wówczas Belliniemu wyrazy uznania powiedział znamienne słowa: „Gratuluję Panu, iż w tak młodym wieku zaczyna Pan tam, gdzie wielu marzy, aby mogło skończyć”. Istotnie – talent Belliniego rozwijał się w niezwykłym tempie. Każde kolejne dzieło było tego dowodem, a trzy ostatnie – *Lunatyczka, Norma* i *Purytanie* – wzniosły się na wyżyny dla innych nieosiągalne, stając się symbolami stylu *belcanto*.

Bellini nie był odkrywcą. Nie dokonał przełomu w gatunku operowym, choć niewątpliwie najbardziej zbliżył się do romantyzmu. Wykorzystywał zdobycze swych poprzedników, rozwijając je i czyniąc z nich doskonałe narzędzia w swym własnym stylu. Sięgał do wzorów tradycyjnych, wyraźnie jednak ewaluował od obowiązującego stylu Rossiniego¹ w kierunku opery romantycznej. Ostatnie dzieła (*Norma* i *Purytanie*) mają już wiele cech wielkiej francuskiej opery heroicznej. Zapewnił sobie



Joseph Calleja jako Pollione i Joyce DiDonato jako Adalgiza. Fot. Ken Howard/Metropolitan Opera

trwałe miejsce w historii muzyki i gatunku, choć zdążył napisać jedynie dziesięć oper² – zmarł 23 września 1835 roku, w wieku zaledwie trzydziestu czterech lat.

Norma była drugą z dwóch oper zamówionych latem 1830 roku dla Teatro alla Scala. Bellini pracował nad dziełem około czterech miesięcy. W liście z 23 lipca 1831 roku informował: „Wybrałem już temat mojej nowej opery. Jest to tragedia Soumeta zatytułowana *Norma*, czyli *dzieciobójczyni*, wystawiana właśnie z wielkim powodzeniem w Paryżu”. Dzieło Alexandre Soumeta (1788–1845) *Norma ou l’infanticide* zostało wystawione 16 kwietnia 1831 roku w Théâtre Royal de l’Odéon. Na nim właśnie oparł się Felice Romani, wielki włoski librecista, z którym współpracował Bellini. Romani wykorzystał też kilka pomysłów z wcześniejszych librett, cudzych (*La Vestale* Spontiniego) i własnych (*Medea in Corinto* Mayra oraz *La sacerdotessa d’Irmisul* Paciniego). Zmienił przy tym zakończenie pierwowzoru, tworząc finał głębszy pod względem psychologicznym, bardziej jeszcze poruszający. U Soumeta *Norma* traci zmysły, zabija swe dzieci i popełnia samobójstwo. U Romaniego wskazuje siebie jako tę, która zdradziła lud i złamała śluby, błaga ojca o opiekę nad dziećmi i dobrowolnie decyduje się na śmierć³.

Oczywiste są analogie między postaciami Normy i Medei, utrwalonej na gruncie opery w sposób najdoskonalszy przez Cherubiniego w roku 1797. Postać Medei nie bez racji uważana jest za prototyp

wielkiej heroiny operowej. Wiele tragicznych bohaterek operowych w mniejszym lub większym stopniu, w takim czy innym aspekcie do niej się odnosi. *Medea* i *Norma* to kobiety zdradzone, zawiedzione i oszukane w swej wielkiej miłości. A jednak różnią się zasadniczo. *Medea* mści się okrutnie na rywalce i zabija swych synów, by dopełnić zemsty na Jazonie. *Norma*, także targana rządzą zemsty, ostatecznie z niej rezygnuje, chroni zarówno swe dzieci, jak też niewinną w istocie rzecz Adalgizę. Jej szlachetna postawa budzi na nowo miłość Polliona, który decyduje się umrzeć wraz z nią.

Norma jest jedną z najtrudniejszych i najbardziej wymagających partii sopranowych w całej literaturze operowej. Jolanta Omiljanowicz⁴ pisze na ten temat: „Jeśli chodzi o stronę wokalną, natura tej partii jest szczególna. Linia śpiewu napisana w taki sposób, by nigdy, nawet w chwilach największego napięcia, nie niszczyć profilu *belcanto*, typowego dla opery włoskiej: miękkości i płynności melodii”⁵. Trudność partii Normy polega więc na przekazaniu wielkiego ładunku emocjonalnego, pozostając cały czas w ramach techniki wokalnej *belcanto*. Skupienie się wyłącznie na pięknym śpiewie pozbawia tę partię niezbędnej ekspresji – przesadna ekspresja sprawia, że łatwo można wyjść poza ramy stylu.

Rola orkiestry w *Normie* jest niewątpliwie ważniejsza niż we wcześniejszych operach Belliniego, jednak nadal pozostaje drugoplanowa. We fragmentach

o wielkim ładunku dramatycznym orkiestra staje się jednym z czynników kształtujących ekspresję, częściej jednak tworzy prosty, dyskretny akompaniament, w którym środki harmoniczne oraz instrumentacja podporządkowane są wokalne linii melodycznej. Jeśli chodzi o inwencję, czar i poetycki urok melodii, Bellini pozostaje mistrzem niedoścignionym! Zawsze nieco zamysłony, melancholijny, nawet jeśli chwilami pogodny to nigdy na sposób rossiniowski – z werwą i radością życia – lecz zawsze z nutą refleksji i właśnie melancholii⁶.

Premiera *Normy* odbyła się w mediolańskiej La Scali 26 grudnia 1831 roku. Choć w obsadzie znalazły się dwie najjaśniejsze gwiazdy wokalistyki pierwszej połowy XIX w.: Giuditta Pasta (*Norma*) i Giulia Grisi (*Adalgiza*), pierwsze wykonanie przyniosło kompozytorowi wielkie rozczarowanie. W liście do przyjaciela relacjonował: „Piszę Ci pod wrażeniem bólu, którego nie mogę wyrazić, a który tylko Ty jesteś w stanie zrozumieć. Przychodzę ze Scali, z pierwszego przedstawienia *Normy*. Czy uwierzysz? Fiasko! Fiasko! Kompletne fiasko! Zaiste, publiczność była surowa, wydawało się, iż przyszła specjalnie, by mnie potępić i wydawało się, jak gdyby pragnęła, aby moja biedna *Norma* podzieliła los nieszczęsnej *Druidki*”⁷.

Obecny na premierze Gaetano Donizetti pisał dzień później: „*Norma*, wystawiona wczoraj wieczorem w La Scali, nie spotkała się ze zrozumieniem i została niewłaściwie oceniona przez mediolańczyków. Jeśli o mnie chodzi,

byłbym bardzo zadowolony, gdybym to ja ją skomponował i chętnie bym się podpisał pod tą muzyką”⁸.

Jedną z przyczyn niepowodzenia premiery był zapewne fakt, że Bellini odstąpił od uświęconej tradycji – akt pierwszy nie kończy się sceną zbiorową lecz triem głównych bohaterów, całe zaś opery nie wieńczy wirtuozowska aria primadonny, czego oczekiwała publiczność, lecz poruszająca scena zbiorowa, w której partia *Normy*, choć wiodąca, jest jednak wpleciona w znacznie szerszą muzyczną całość. Szczęśliwie, jak zdarzało się i wcześniej, i później (np. w przypadku *Cyrulika sewilskiego* Rossiniego czy *Traviaty* Verdiego), kolejne spektakle przyniosły rosnące uznanie publiczności, tak że po czwartym wykonaniu *Normy* Donizetti mógł już relacjonować: „Ogromny tłum szturmem zdobył galerie, parter, orkiestrę i łoże, niewiarygodnie wypełnił tę wielką salę, oklaskując właściwie każdy fragment opery z wielkim entuzjazmem. Wszyscy wynosili pod niebiosa muzykę mojego przyjaciela, powiem więcej – mojego brata Belliniego. Wszystkich podbił jego wielki geniusz, w jego muzyce odkrywamy nieocenione piękno i nieznanne skarby doskonałej harmonii”⁹.

Polska publiczność usłyszała *Normę* po raz pierwszy w Warszawie, w roku 1843. Pierwsze wykonanie *Normy* w Met miało miejsce 27 lutego 1890 roku z Lilli Lehmann w roli tytułowej. W 1927 roku dzieło powróciło do repertuaru, tym razem z Rosą Ponselle, która kreowała tę rolę do roku 1931. W 1937 *Normę*



Joyce DiDonato jako Adalgiza i Sondra Radvanovsky jako Norma. Fot. Ken Howard/Metropolitan Opera

śpiewała Gina Cigna, a w latach 1943–1954 – legendarna Zinka Milanov.

Na scenie Met 29 października 1956 roku w *Normie* debiutowała Maria Callas. Rudolf Bing, wieloletni dyrektor Met, wspominał: „Niemal każda opera, w której słyszałem Callas, jest już dla mnie stracona; występy innych artystek w rolach, które ona grała, nigdy już mnie nie satysfakcjonują w pełni. Choćby linia jej ręki, gdy uderzała w gong w *Normie* – z jaką siłą przemawiała! Kilka poruszeń jej dłoni lepiej charakteryzowało postać i jej uczucia niż całe sumienne aktorstwo wielu innych śpiewaków”¹⁰. Kreacja Callas w tej partii pozostaje wzorem niedoścignionym. Wystąpiła w *Normie* dziewięćdziesiąt razy. Po raz pierwszy w Teatro Comunale we Florencji w listopadzie 1948 roku, po raz ostatni w Paryżu, w maju 1965.

Dwukrotnie nagrała też *Normę* na płyty. Warto sięgnąć zwłaszcza po pierwsze z tych nagrań – jeszcze monofoniczne – z kwietnia 1954 roku, pod dyrekcją Tullio Serafina. Niezwykle!

Po Callas najwybitniejsze *Normy* na deskach Met to bez wątpienia Joan Sutherland (1970) oraz Montserrat Caballé (1973 i 1976). W kolejnych latach w tej roli występowały Rita Hunter (1975), Marisa Galvany (1979), Renata Scotto (1981), Jane Eaglen (2001), Hasmik Papian i Maria Guleghina (2007). Sondra Radvanovsky, którą usłyszymy w transmitowanym dziś spektaklu, śpiewała już tę partię w Met (siedem spektakli w 2013 r.). Słyszałem ją na tej scenie w lutym 2016 roku w *Marii Stuart* Donizettiego i było to przeżycie niezapomniane. Jestem pewny, że wraz z Joyce DiDonato (Adalgiza) dostarczy wszystkim wielbicielem *belcanta* niezwykłych wrażeń!

¹ Sława Rossiniego była w tym czasie tak wielka, że jego dzieła stały się punktem odniesienia dla całej współczesnej mu twórczości operowej.

² Dla porównania przypomnijmy, że Rossini napisał 39 oper, a Donizetti aż 70.

³ Warto wspomnieć, że nieskory do chwaleń cudzych dzieł Ryszard Wagner wysoko cenił *Normę*, a jej libretto porównywał nawet do najwybitniejszych tragedii starożytnej Grecji.

⁴ Wybitna polska śpiewaczka, która wielokrotnie wykonywała zarówno partię *Normy*, jak też wiele innych czołowych partii sopranowych z repertuaru *belcanto*.

⁵ J. Omiljanowicz – *Kunszt wokalny i ekspresja interpretacyjna. Partie dramatyczne w wybranych operach Vincenzo Belliniego i Gaetano Donizettiego*. Warszawa 2013, s. 62.

⁶ Znamienne, że Bellini nie napisał żadnej opery buffa.

⁷ Cytat za: *Kronika Opery*, Warszawa 1993, s. 86.

⁸ J. Gheusi – *Powstanie Normy*. Cytat za: U. Jankowiak – *Bel canto i ekspresja we włoskiej operze I połowy XIX wieku na przykładzie partii Adalgisy w operze Norma Vincenzo Belliniego*, Bydgoszcz 2008, s. 83.

⁹ Op. cit., s. 83.

¹⁰ R. Bing – *5000 wieczorów w Operze*, Warszawa 1982, s. 226.

dr Piotr Pożakowski

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





Matthew Rose (z lewej) jako Orowist, Sondra Radvanovsky jako Norma i Joseph Calleja jako Pollione.
Fot. Ken Howard/Metropolitan Opera

STRESZCZENIE LIBRETTA

Galia, 50 r. p.n.e.

AKT I

Noc, w lesie. Modłom druidów, którzy pragną zemsty na okupujących ich krainę Rzymianach, przewodzi kapłan Orowist. Gdy druidzi oddalają się, nadchodzi rzymski prokonsul Pollione. Zwierza się przyjacielowi Flawiowi, że nie darzy już miłością arcykapłanki Normy, córki Orowista i matki dwojga jego dzieci. Zakochał się w młodej kapłance Adalgizie, a ona odwzajemnia jego uczucie. Flawio ostrzega go przed gniewem Normy.

Nadchodzi Norma i wraz z druidami zanoszą modły do bogini księżycy o pokój. Kapłanka deklaruje, że gdy tylko nadejdzie czas wybuchu powstania przeciw najeźdźcom, ona sama poprowadzi rewoltę. Składając przyrzeczenie, uświadamia sobie, że nigdy nie będzie mogła podnieść ręki na Pollione, który jest wszak Rzymianinem.

Gaj pustoszeje. Pojawia się Adalgiza, prosząc o siłę, by oprzeć się uczuciu do Pollione. Konsul odnajduje ją płaczącą i nalega, by uciekła z nim do Rzymu. Dziewczyna zgadza się złamać złożone śluby.

Po powrocie do domu Norma zwierza się Klotyldzie, że Pollione został wezwany z powrotem do Rzymu. Obawia się, że opuści ją i dzieci. Adalgiza wyznaje Normie, że ma kochankę. Przypominając sobie początki własnej miłości, Norma postanawia zwolnić Adalgizę ze złożonych przez nią ślubów i pyta o imię kochanka. Gdy pojawia się Pollione, Adalgiza wyjawia prawdę. Serdeczność Normy w mgnieniu oka przeradza się w furję. Uświadamia Adalgizie, że została zdradzona przez rzymskiego żołnierza. Pollione potwierdza Adalgizie miłość i ponownie prosi ją, by z nim uciekła. Ona jednak odmawia i deklaruje, że prędzej umrze, niż odbierze go Normie.

AKT II

Norma ze sztyletem w dłoni stara się zmusić do zabicia własnych dzieci, które błogo śpią. Chce uchronić je przed życiem bez ojca, pełnym hańby. W ostatniej chwili zmienia jednak zamiar i prosi Adalgizę, by wyszła za mąż za Pollione i wzięła dzieci z sobą do Rzymu. Dziewczyna odmawia: jeśli ma wrócić do Pollione, to tylko po to, by nakłonić go do powrotu do żony. Norma obejmuje Adalgizę w przyjaznym geście.

Druidzi zbierają się w lesie, by wysłuchać obwieszczenia Orowista. Zapowiada on, że Pollione zostanie zastąpiony przez nowego dowódcę. Buntuje się przeciw rzymskiej okupacji, ale nakazuje druidom czekać na odpowiedni moment, aby walka mogła zakończyć się sukcesem. Norma jest załamana, dowiadując się od Klotyldy, że prośby Adalgizy nie poskutkowały i Pollione nie zamierza do niej powrócić.

Pełna rozpacz i wściekłości namawia swoich ludzi, by zaatakowali najeźdźców. Orowist żąda złożenia ofiary. Przeprowadzają Pollione, schwytanego na profanowaniu świątyni druidów. Podczas rozmowy w cztery oczy Norma obiecuje mu wolność, jeśli do niej powróci. Słysząc odmowę, grozi, że zabije i jego, i ich wspólne dzieci, aby ukarać Adalgizę. Wzywa druidów i obwieszcza im, że kapłanka, która złamała złożone śluby, musi ponieść śmierć. Po chwili wyznaje, że myśli o sobie samej. Pollione, poruszony jej szlachetnością, odnajduje w sobie dawną miłość i pragnie podzielić jej los. Norma błaga Orowista, by zaopiekował się ich dziećmi, a sama bohatercko wstępuje wraz z ukochanym na stos.

ŚPIEW I SPOŁECZEŃSTWO. DOSKONAŁOŚĆ I PRZYJEMNOŚĆ

Libretto *Normy* Vincenzo Belliniego jest adaptacją pięcioaktowej tragedii Alexandra Soumeta *Norma, albo dzieciobójstwo*, w której francuski dramaturg odwoływał się do druidyzmu w przedchrześcijańskiej Galii. Podobne nawiązania w sztuce europejskiej określone zostały przez amerykańskiego badacza tzw. nowych ruchów religijnych Williama S. Bainbridge'a jako jedna z zapowiedzi ruchu New Age¹. Wątki pogańskie w porewolucyjnej Francji to ciekawe zagadnienie, ale nie będzie ono dziś przedmiotem rozważań. W *Normie* Belliniego jest bowiem element, który socjologowi muzyki przysłania wiele innych zagadnień; opera ta została napisana pod wyjątkowe możliwości najwybitniejszych głosów, ukazując „najdoskonalszy styl włoskiego *belcanta*”². Ta właśnie technika śpiewu przykuwa uwagę, bo jest silnie kojarzona z operą i prawdopodobnie w powszechnej percepcji jest znakiem rozpoznawczym opery w ogóle³.

Technika *belcanto* – co znaczy po polsku po prostu „piękny śpiew” – rozwinęła się w epoce baroku w ramach tzw. szkoły neapolitańskiej, która, skrótowo rzecz ujmując, kojarzona może być z dewizą, że w operze to muzyka powinna dominować nad tekstem. *Belcanto* nie jest techniką łatwą do opanowania – wymaga wieloletniego

treningu, chociaż – jak podaje autorka pracy *Technika wokalna Bel Canto. Esencja dawnej Włoskiej Szkoły Śpiewu* – „nie opiera się na tajemnicy, nie jest względna i personalna, lecz jest nauką ścisłą, jak chociażby matematyka”⁴. Zostańmy więc przy śpiewie i jego społecznych funkcjach.

Człowiek i śpiew

Według antropologów pewne formy śpiewów istnieją w zdecydowanej większości ludzkich kultur na świecie. Wskazywano, że śpiew mógł być obecny już wśród neandertalczyków. W trwającym obecnie na Uniwersytecie Harvarda projekcie badawczym pt. *Naturalna historia pieśni*⁵ uczeni zbierają próbki pieśni z całego świata, by możliwie dokładnie udokumentować strukturalne i techniczne zróżnicowanie ludzkich śpiewów. Powszechnikami kulturowymi zdają się być kołysanki, pieśni taneczne i religijne. Brytyjski antropolog Robert Dunbar zwracał uwagę na to, że dwie ostatnie formy śpiewu miały niegdyś przede wszystkim funkcję utrzymywania spójności małych grup społecznych – wspólne modlitwy i tańce jednoczyły małe zbiorowości. Natomiast śpiew w formie kołysanek zdaniem Maxa Krasnowa pełni we wczesnodziecięcej komunikacji bardzo ważną funkcję – pokazuje dziecku, jak bardzo rodzic skupia się na nim. Według badań tego psychologa z Uniwersytetu Harvarda

trudno jest bowiem łączyć śpiewanie kołysanek w odpowiednim tempie i nastroju z innymi aktywnościami. Umacnia to jednocześnie więź między rodzicami a dzieckiem. Zwłaszcza że – jak zauważał już w XIX w. klasyk socjologii Georg Simmel – śpiew to rodzaj emocjonalizowanej mowy. W jego koncepcji śpiew ewolucyjnie poprzedzał zarówno taniec, jak i grę na instrumentach. Późniejsze studia muzykologii porównawczej sprawiły, że Simmelowska koncepcja nie wytrzymała próby czasu. Curt Sachs, niemiecki muzykolog (autor *Historii instrumentów muzycznych*, PWM 1989) wskazywał, że związek między muzyką wokalną i instrumentalną jest dalece bardziej złożony, podtrzymywał jednak kwestię roli emocji w śpiewie. Współcześnie uczeni rzadko dyskutują z tą jakże oczywistą tezą¹¹. Emocje skłaniające nas do śpiewu nie muszą mieć charakteru miłosnego, który często uwypuklany był w operze. Mogą one dotyczyć również gniewu i agresji. Zatrzymajmy się na chwilę przy innych formach śpiewu, by później do opery powrócić.

Śpiewy rewolucyjne

Socjologowie badający dwudziestowieczne ruchy społeczne (pacyfistów, hipisów...) zwracali uwagę, że masowe wspólne śpiewy były czynnikiem charakterystycznym dla mobilizacji aktywności protestujących⁶. Pieśni, których słowa manifestują krytyczny stosunek wobec pewnych zjawisk, jak wojna, bieda czy niesprawiedliwość, określane są w literaturze anglojęzycznej właśnie pieśniami protestu (ang. *protest songs*). Ich tworzenie nie jest czymś charakterystycznym tylko dla Stanów Zjednoczonych. Heinz Valka, estoński działacz antykomunistyczny

upatrywał we wspólnym śpiewaniu ludowych pieśni źródeł sukcesu w stawianiu oporu sowieckiej władzy. Ukuł nawet określenie „śpiewająca rewolucja”, co miało oddawać charakterystykę kulturowej walki Estończyków. Ten przykład może potwierdzać przekonanie Rona Eyermana i Andrew Jamiesona, że paradoksalnie melodie niekiedy są w pieśniach protestu ważniejsze od słów.

Repertuar rozślawniony w pierwszym polskim powojennym filmie pt. *Zakazane piosenki* (reż. Leon Buczkowski, 1947) rzadko widziany był w kategoriach rodzimych *protest songs*. Możemy zastanowić się jednak, czy *Siekiera, motyka, Teraz jest wojna* lub *Dnia pierwszego września...* nie spełniały podobnych funkcji, co repertuar Boba Dylana? W około jedenastej minucie filmu padają ważne w tym kontekście słowa: jeden z bohaterów filmu zauważa, że *naiwne, nieudolne były te słowa i melodie, ale robiły swoje i dodawały nam otuchy*. Co ciekawe, zakazane piosenki powstawały nie tylko spontanicznie. Niektóre z nich – jak np. *Siekiera, motyka* – zostały napisane na zamówienie Armii Krajowej, aby pełnić opisywane przez badaczy społeczne funkcje śpiewu.

Belcanto. Wytwór na wskroś europejski?

Jak na tym szerokim geograficznie i historycznie tle prezentuje się śpiew *belcanto*? Co stanowi jego charakterystykę kulturową? Nie jest przypadkiem, że interesująca nas technika zrodziła się w wieku XVII. Richard Sennett w pracy *Etyka dobrej roboty* zauważał, że od czasów renesansu, a zwłaszcza baroku coraz powszechniejsze zaczęło być myślenie

o muzyce jako o sztuce⁷. Wcześniej, w średniowieczu muzyk plasował się w strukturze społecznej mniej więcej podobnie do rzemieślnika. W baroku w kształceniu muzyków aspekty techniczne zastępowane były aspektami ekspresyjnymi. Jeśli wierzyć amerykańskiemu socjologowi, to od czasów renesansu zaczyna kształtować się nowa rola społeczna artysty, czyli kogoś, kto nie jest arystokratą, duchownym, rycerzem ani mieszczaninem (rzemieślnikiem). Ma on w ramach swojej roli społecznej większy zakres autonomii – oczekuje się wręcz od niego dążenia do oryginalności, której rzemieślnik był pozbawiony. W takich realiach kulturowych rodzi się i dojrzewa opera jako gatunek sztuki i śpiew *belcanto* jako jej element.

Nie znaczy to oczywiście, że podobne myślenie całkowicie upowszechniło się w XVII wieku. Jeśli wierzyć Norbertowi Eliasowi, to konflikt między wizjami muzyka jako artysty i jako rzemieślnika odciskał swe piętno jeszcze na biografii Mozarta (1756–1791). Jego ojciec Leopold był wicekapelmistrzem w orkiestrze biskupa Salzburga, Wolfgang Amadeusz zaś zapragnął żyć poza ograniczeniami wynikającymi z tej roli. Rozwój opery Elias upatruje w decentralizacji władzy we włoskich państwach i rywalizacji między nimi na niwie sztuki. Ta ostatnia miała podnosić poziom artystyczny tworzonych dzieł. Niestety biografia Mozarta jego autorstwa wydana została pośmiertnie jako kompilacja notatek do wykładów. Natomiast w innym dziele ten niemiecki socjolog przekonywał, że od czasów renesansu obserwowana była coraz większa różnica w obyczajach między arystokracją a resztą

społeczeństwa. Skrótowo mówiąc, jego zdaniem, historia obyczajów w Europie to historia poskramiania afektów. Odnotowuje wydzielanie miejsc do wydalania (inaczej niż w średniowiecznej Francji, gdzie władcy zmieniali miejsce zamieszkania z powodu skrajnych zaniedbań higienicznych), wykorzystywanie chusteczek do dmuchania nosa (nie zaś rękawów koszul) albo analizuje kwestię posługiwania się coraz szerszym zestawem sztuczków (zamiast jedzenia rękoma).

Możemy, nawiązując do jego analiz, zastanowić się, czy podobnie nie było w przypadku muzyki, za pomocą której elity chciały się odróżnić. Czy dążenie do doskonałości w zakresie śpiewu i produkcji instrumentów muzycznych jest typowo europejskie? Czy swego czasu w Europie następowało zdecydowanie szybciej niż w innych miejscach na świecie? Przykład *belcanta* zdaje się wpisywać w tak postawioną tezę. Nie jest ono bowiem czymś, co każdemu przychodzi z łatwością. Wymaga predyspozycji wokalnych i późniejszego intensywnego kształcenia. Wydaje się więc dążeniem do form coraz doskonalszych, coraz dalszych od tego, co „naturalne”.

Śpiewajmy, bo każdy może. Niewielu ma zdolności, dzięki którym mogliby zaśpiewać trudną partię z *Normy* Belliniego. Jednak zdaniem neurologa Olivera Sacksa wszyscy (poza drobnym odsetkiem osób dotkniętych amuzją lub z anatomicznym uszkodzeniem narządu głosu) zdolni jesteśmy do tego, by śpiewać⁸. Wedle wyników polskich badań nad praktykami muzycznymi osiemdziesiąt pięć procent Polaków deklarowała,

że zdarzyło im się w ostatnim półroczu śpiewać bądź nucić jakąś melodię⁹. Zdecydowanie mniej, bo trzydzieści i siedem dziesiątych procent badanych wskazywała, że zdarzyło im się śpiewać wspólnie z bliskimi lub rodziną. Z kolei tylko jeden i dziewięć dziesiątych procent miała amatorsko śpiewać w chórze. Podobnie niski wynik, bo cztery procent odnotowano w tegorocznym badaniu firmy Smartscope.

Śpiewanie w chórze nie wymaga profesjonalnej wieloletniej edukacji muzycznej, a stanowi rodzaj umuzykalniającego hobby, które może mieć wiele zalet. Według wyników badań prowadzonych na Oxford

Brookes University śpiewanie w chórze wpływa na polepszenie samopoczucia. Badacze z Royal College of Music zauważali natomiast, że zmniejsza ryzyko zachorowania na nowotwory.

Christopher Small twierdził, że aktywności muzyczne (śpiew, gra na instrumentach, słuchanie muzyki) to pewnego rodzaju naczynia połączone¹⁰. Rozwijanie dajmy na to umiejętności gry na pianinie może zmienić to, w jaki sposób słyszymy śpiew gwiazd rocka. Może więc zaangażowanie w amatorski chór nauczy nas jeszcze bardziej doceniać dzieła sztuki, jak choćby *Normę* Belliniego?

¹ Por. W.S. Bainbridge. 1997. *The Sociology of Religious Movements*, London: Routledge, s. 376 i dalsze.

² Por. J. Kański s. 151.

³ Zaznaczam, że nie znam badań na ten temat, ale sądzę, że z dużą dozą prawdopodobieństwa można powyższe założenie poczynić.

⁴ M. Przeniosło. 2011. *Technika wokalna Bel Canto. Esencja dawnej Włoskiej Szkoły Śpiewu*, Warszawa: Estudiante.

⁵ *Naturalna historia pieśni. Systematyczne studia nad wokalną muzyką na świecie*, Uniwersytet Harvarda, <https://www.naturalhistoryofsong.org/>.

⁶ R. Eyerman, A. Jamieson. 1998. *Music and social movements. Mobilizing traditions in twentieth century*, Cambridge: Cambridge University Press.

⁷ Por. R. Sennett. 2010. *Etyka dobrej roboty*, Warszawa: Muza.

⁸ O. Sacks. 2009. *Muzykofilia. Opowieści o muzyce i mózgu*, Poznań: Zysk i S-ka.

⁹ A. Białkowski i in. 2014. *Muzykowanie w Polsce. Badanie podstawowych form muzycznej aktywności Polaków*, Warszawa: Fundacja Muzyka jest dla wszystkich.

¹⁰ Por. Ch.Small. 1998. *Musicking: The Meanings of Performing and Listening*, Wesleyan.

Ziemowit Socha

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

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

Christian Van Horn (Julio),

John Tomlinson (doktor Carlos Conde)

dyrygent: Thomas Adès

reżyseria: Tom Cairns

10 LUTEGO 2018 / G. 18.00

GAETANO DONIZETTI

„NAPÓJ MIŁOSNY”

NOWA OBSADA

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

dyrygent: Domingo Hindoyan

reżyseria: Bartlett Sher

24 LUTEGO 2018 / G. 18.30

GIACOMO PUCCINI

„CYGANERIA”

NOWA OBSADA

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

dyrygent: Marco Armiliato

reżyseria i scenografia: Franco Zeffirelli

10 MARCA 2018 / G. 18.55

GIOACHINO ROSSINI

„SEMIRAMIDA”

PO RAZ PIERWSZY W HD

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

dyrygent: Maurizio Benini

reżyseria: John Copley

14 KWIETNIA 2018 / G. 18.30

GIUSEPPE VERDI

„LUIZA MILLER”

PO RAZ PIERWSZY W HD

obsada: Sonya Yoncheva (Luiza), Olesya Petrova (Fryderyka), Piotr Beczała (Rudolf), Plácido Domingo (Miller), Alexander Vinogradov (Walter), Dmitry Belosselskiy (Wurm)

dyrygent: James Levine

reżyseria: Elijah Moshinsky

28 KWIETNIA 2018 / G. 18.55

JULES MASSENET

„KOPCIUSZEK”

PREMIERA SEZONU /

PO RAZ PIERWSZY W MET

obsada: Joyce DiDonato (Kopciuszek), Alice Coote (księżę Charmant), Stephanie Blythe (Madame de Haltière), Kathleen Kim (Wróżka), Laurent Naouri (Pandolf)

dyrygent: Bertrand de Billy

reżyseria i kostiumy: Laurent Pelly

26 MAJA 2018 / G. 18.55

WOLFGANG AMADEUS MOZART

„COSI FAN TUTTE”

(„TAK CZYNIĄ WSZYSTKIE”)

RETRANSMISJA / PREMIERA SEZONU

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

dyrygent: David Robertson

reżyseria: Phelim McDermott

9 CZERWCA 2018 / G. 18.55

GIACOMO PUCCINI

„TOSCA”

RETRANSMISJA / PREMIERA SEZONU

obsada: Sonya Yoncheva (Tosca), Vittorio Grigolo (Cavaradossi), Bryn Terfel (baron Scarpia), Patrick Carfizzi (Zakrystian)

dyrygent: Andris Nelsons

reżyseria: Sir David McVicar

Dyrekcja Met uprzejmie informuje, że repertuar i obsady mogą ulec zmianie. Opracowano na podstawie materiałów nadesłanych przez Met z uwzględnieniem dwóch zmian terminów transmisji („Tosca”, „Cosi 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



NOTATKI





**Filharmonia
Łódzka**

im. Artura
Rubinsteina

Instytucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego

WYDAWCA

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

OPRACOWANIE PROGRAMU

Magdalena Sasin

PROJEKT GRAFICZNY

Mamastudio

ZDJĘCIA

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

27 września 2017 r.



Filharmonia

Łódzka

im. Artura

Rubinsteina

Institucja Kultury Samorządu
Województwa Łódzkiego