



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



Angela Meade w roli tytułowej w *Semiramidzie* G. Rossiniego. Fot. Ken Howard / Met Opera

Prapremiera w Teatro La Fenice w Wenecji – 3 lutego 1823 roku

Premiera niniejszej inscenizacji w The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 20 listopada 1990 roku

Transmisja z The Metropolitan Opera w Nowym Jorku – 10 marca 2018 roku

Przedstawienie w języku włoskim z napisami w języku polskim

SEMIRAMIDA (SEMIRAMIDE)

MELODRAMMA TRAGICO W DWÓCH AKTACH
LIBRETTO: GAETANO ROSSI

OSOBY

Semiramida _____ sopran
Arsace _____ alt
Idreno _____ tenor
Assur _____ bas
Oroe _____ bas

REALIZATORZY

reżyseria _____ John Copley
scenografia _____ John Conklin
kostiumy _____ Michael Stennett
światło _____ Gil Wechsler

OBSADA

Semiramida _____ Angela Meade
Arsace _____ Elizabeth DeShong
Idreno _____ Javier Camarena
Assur _____ Ildar Abdrazakow
Oroe _____ Ryan Speedo Green

solisci, chór i orkiestra The Metropolitan Opera
dyrygent _____ Maurizio Benini

AKCJA ROZGRYWA SIĘ W STAROŻYTNYM BABILONIE

MAURIZIO BENINI

DYRYGENT

Po studiach w zakresie dyrygentury i kompozycji zadebiutował w bolońskim Teatro Comunale, gdzie poprowadził *Il signor Bruschino* G. Rossiniego. W mediolańskim Teatro alla Scala wystąpił po raz pierwszy w 1992 r., dyrygując *Panią z jeziora* G. Rossiniego i *Don Carlosem* G. Verdiego, a na Rossini Opera Festival di Pesaro pod jego dyktando wykonano *Jedwabną drabinkę* G. Rossiniego, co stało się dla Maurizia Beniniego przepustką do międzynarodowej

kariery. W latach 1984–1991 prowadził Orkiestrę Teatro Comunale di Bologna, był również głównym dyrygentem Festiwalu w Wexford (1995–1997), współpracował także z Teatro Municipal w Santiago de Chile oraz neapolitańskim Teatro San Carlo. Zapraszano go także m.in. do wiedeńskiej Staatsoper, Opery Paryskiej, londyńskiego Covent Garden, nowojorskiej Metropolitan Opera, weneckiego Teatro La Fenice czy madryckiego Teatro Real.

ANGELA MEADE

SEMIRAMIDA (SOPRAN)

Laureatka Metropolitan Opera's 2012 Beverly Sills Artist Award oraz nagrody Richarda Tuckera z 2011 r. (ogółem ma w swoim dorobku kilkadziesiąt nagród konkursów wokalnych). Przepustką do najlepszych teatrów operowych była rola Elviry w *Ernanim* G. Verdiego na scenie nowojorskiej Metropolitan Opera. Od tego czasu śpiewa zarówno role XIX-wiecznych belcantowych heroin, jak i mozartowskie partie. Współpracowała z takimi dyrygentami, jak Roberto Abbado, Thomas

Dausgaard, Charles Dutoit, Riccardo Frizza, Manfred Honeck, Sebastian Lang-Lessing, James Levine, Fabio Luisi czy Gerard Schwarz, oraz z wieloma orkiestrami symfonicznymi. W swoim repertuarze ma takie partie, jak role tytułowe w *Normie V.* Belliniego i *Annie Bolenie* G. Donizettiego, Leonory w *Trubadurze* i Alice Ford w *Falstaffie*, Giseldy w *Lombardczykach na pierwszej krucjacie* G. Verdiego, Hrabiny w *Weselu Figara* W.A. Mozarta oraz w wokalnoinstrumentalnych utworach symfonicznych.

ELIZABETH DESHONG

ARSACE (MEZZOSOPRAN)

Uczyła się gry na fortepianie oraz studiowała śpiew w Oberlin College. Powierzano jej partie: tytułową w *Kopciuszk* G. Rossiniego w Canadian Opera Company, na festiwalu w Glyndebourne i Operze Wiedeńskiej, *Rożyny* w *Cyruliku sewilskim* G. Rossiniego w Michigan Opera Theatre i Los Angeles Opera, *Maffia Orsiniego* w *Lukrecji Borgii* G. Donizettiego w English National Opera i San Francisco Opera, *Adalgisy* w *Normie V.* Belliniego, *Feneny* w *Nabucco* G. Verdiego i *Jasii* w *Jasiu i Małgosi* E. Hum-

perdincka w chicagowskiej Lyric Opera, *Hermii* w *Zaczarowanej wyspie* nowojorskiej Metropolitan Opera oraz w *Requiem* W.A. Mozarta, *Mesjaszu* G.F. Haendla, *Requiem* G. Verdiego czy *Die erste Walpurgisnacht* F. Mendelssohna. W 2010 r. została uhonorowana nagrodą Artysty Roku Washington National Opera za rolę *Kompozytora* w *Ariadnie na Naxos* Richarda Straussa. Brała także udział w nagraniach płyt CD oraz DVD.

JAVIER CAMARENA

IDRENO (TENOR)

Meksykański śpiewak, urodzony w Xalapa w stanie Veracruz, specjalizuje się w muzyce W.A. Mozarta oraz stylu *bel canto*. Studiował u mezzosopranistki Cecilii Perfecto na Universidad Veracruzana oraz u Hugo Berreiro i Marii Eugeni Stutti na uniwersytecie w Guanajuato. Debiutował w 2004 r. jako Tonio w *Córce pułku* G. Donizettiego. W tym samym roku zwyciężył w meksykańskim Concurso Nacional de Canto Carlo Morelli. Następnie zdobył Nagrodę Juana

Onciasa na barcelońskim konkursie Francisca Viñasa, która zaowocowała zaproszeniem do Internationale Opernstudio w Zurychu, gdzie doskonalił swe umiejętności pod okiem tenora Francisca Araizy. Na deskach Metropolitan Opera po raz pierwszy pojawił się jako Almaviva w *Cyruliku sewilskim* G. Rossiniego. Występował m.in. w San Francisco Opera, Operze Paryskiej, barcelońskim Gran Teatre del Liceu, Operze Wiedeńskiej czy dreźnieńskiej Semperoper.

ILDAR ABDRAZAKOW

ASSUR (BAS)

Pochodzi z miasta Ufa w Baszkortostanie, gdzie wychowywał się w rodzinie o artystycznych tradycjach: matka była malarką, a ojciec reżyserem. Aktorską przygodę przyszły śpiewak zaczynał w produkcjach scenicznych i filmowych swojego ojca już jako czterolatek. Dzięki tym doświadczeniom również wybrał sztukę jako ścieżkę kariery. Po ukończeniu studiów w rodzinnym mieście zaczął występować na miejscowej scenie operowo-baletowej. W latach dwięćdziesiątych ubiegłego stulecia zwyciężył

w kilku prestiżowych konkursach wokalnych, a w 2000 r., dzięki sukcesowi na konkursie w Parmie, otrzymał możliwość debiutu na scenie mediolańskiej La Scali. W Metropolitan Opera występował m.in. w tytułowej roli w *Kniazu Igorze* A. Borodina, *Atylli* G. Verdiego, Henryka VIII w *Annie Bolenie* G. Donizettiego oraz Escamilia w *Carmen* G. Bizeta. Występował również na deskach Opery Wiedeńskiej, Bayerische Staatoper w Monachium czy w nowojorskiej Carnegie Hall.

RYAN SPEEDO GREEN

OROE (BAS-BARYTON)

Pochodzi z Suffolk w stanie Virginia. Dyplom licencjacki uzyskał w Hartt School of Music, magisterski na Flordia State University. Uczestniczył również w programie Metropolitan Opera Lindemann Young Artist Development. Jest m.in. zwycięzcą National Grand Finals podczas 2011 Metropolitan Opera National Council Auditions, laureatem 2014 George London Foundation Award, pierwszej nagrody Fundacji Gerdy Lissner z 2014 r., dwóch stypendiów fundacji Richarda Tuckera i finalistą Palm Beach

Opera Competition. Jego repertuar obejmuje takie role, jak Pop w *Lady Makbet mceńskiego powiatu* D. Szostakowicza, Król w *Aidzie* i Mnich w *Don Carlosie* G. Verdiego, Basilio w *Cyryliku sewilskim* G. Rossiniego czy Angelotti w *Tosce* G. Pucciniego. Wykonuje również partie w symfonicznych utworach wokalnie-instrumentalnych, np. *Mszy koronacyjnej* W.A. Mozarta, *IX Symfonii d-moll* op. 125 van Beethovena czy *Requiem* G. Verdiego.

JOHN COPLEY

REŻYSER

W swojej operowej karierze zajmował się nie tylko reżyserią, ale także produkcją, tworzeniem choreografii, kostiumów i scenografii oraz występami na scenie. Początkowo był tancerzem Royal Ballet, następnie w 1953 r. zajął się „drugą stroną” produkcji muzycznych w Sadler’s Wells Opera and Ballet oraz w londyńskim Covent Garden. W latach sześćdziesiątych ubiegłego stulecia zaczął próbować swoich sił jako reżyser. Współpracował z Royal Opera House, gdzie za pulpitem dyrygenckim stawały

takie osobistości, jak sir Georg Solti, sir Colin Davivies, Carlos Kleiber czy sir John Pritchard. Jego artystyczny życiorys obejmuje współpracę z uznanymi scenami operowymi również za oceanem, np. nowojorską Metropolitan Opera, Chicago Lyric, Operą Australijską w Sydney, Victoria State Opera w Melbourne. Jego produkcje, takie jak *Wesele Figara*, *Cosi fan tutte* W.A. Mozarta czy „Cyganeria” G. Pucciniego utrzymywały się w repertuarach przez kilkadziesiąt lat.

OPERA KONTRASTÓW

Mityczna królowa Babilonu – Semiramida była bohaterką wielu podań i legend na Bliskim Wschodzie. Jej imię pojawia się w pismach historyków greckich i rzymskich. Współcześni historycy za jej pierwowzór uważają królową Szammurama¹, żonę asyryjskiego władcy Szamsziadada V (IX w. p.n.e.), a po jego śmierci regentkę ich syna.

W czasach nam bliższych jej postać inspirowała pisarzy, malarzy i poetów. Wielki włoski librecista – Metastasio² napisał libretto do opery *Semiramide riconosciuta*, do której jako pierwszy muzykę skomponował Leonardo Vinci w roku 1729. W latach późniejszych tekst Metastasia stał się kanwą jeszcze ponad trzydziestu oper tak wybitnych kompozytorów, jak m.in. Porpora, Hasse, Gluck, Jommelli, Salieri czy Meyerbeer.

W roku 1717 Prosper Jolyot de Crébillon napisał tragedię *Sémiramis*. Trzydzieści jeden lat później wydana została tragedia Woltera o tym samym tytule (1748). W roku 1771 ukazało się we Florencji jej włoskie tłumaczenie autorstwa Melchiorre Cesarottiego, publikowane jeszcze parokrotnie w Parmie i Wenecji. Na tej właśnie, włoskiej wersji tragedii Woltera

oparł się Gaetano Rossi, autor librett do wcześniejszych oper Rossiniego – *Weksla małżeńskiego* i *Tankreda*³. By rozpocząć pracę nad *Semiramidą* w sierpniu 1822 roku Rossini zaprosił Rossiego do swej willi w Castenaso, gdzie spędzał wraz z żoną wakacje. Na początku października forma opery była ustalona, a już pod koniec miesiąca Rossi z entuzjazmem opisywał muzykę w liście do Meyerbeera: „Cóż za wspaniałość! Prawdziwie imponujący fresk”⁴.

Próby opery rozpoczęły się w La Fenice 13 stycznia. Zainteresowanie nowym dziełem mistrza było tak wielkie, że kilka prób obserwował nawet cesarz Franciszek I i car Aleksander. Premiera miała miejsce 3 lutego 1823 roku i została przyjęta dość chłodno.

Partię tytułową śpiewała Isabela Colbran, wielka hiszpańska śpiewaczka, prywatnie żona Rossiniego. Wcielała się już wcześniej w postać mitycznej królowej Babilonu w *La morte di Semiramide* Marca Portogallo, a także w operze Sebastiana Nasoliniego o tym samym tytule, z librettem opartym także na tragedii Woltera. Niestety od pewnego czasu jej głos przechodził wyraźny kryzys. W kraju, w którym

¹ Pisownia wg: Wł. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1988.

² Właściwie: Pietro Antonio Domenico Trapassi (1698–1782).

³ *Nota bene*: ten sam Gaetano Rossi napisał w roku 1819 libretto do opery Meyerbeera *Semiramide riconosciuta*, opierając się jednak na wcześniejszym librecie Metastasia.

⁴ G. Servadio, *Gioachino Rossini. Una vita*, Mediolan 2015, s. 144.



Elizabeth DeShong jako Arsace w *Semiramidzie* G. Rossiniego. Fot. Ken Howard / Met Opera

żebrak na ulicy śpiewał pięknie i czysto, co zdumiewało już Leopolda Mozarta⁵, publiczność nie mogła tego nie zauważyć, czemu – dość okrutnie – dała wyraz. Zachowały się raporty policji potwierdzające, że na murach miasta pojawiły się pomalowane na czarno plakaty, które słowami *Requiescat in pace* obwieszczały śmierć głosu śpiewaczki⁶. Poza tym wenecka publiczność uznała dzieło za zbyt długie (w pierwotnej wersji akt I trwał dwie, a akt II półtorej godziny). Kiedy jednak Rossini wprowadził do partytury istotne skróty, każde kolejne przedstawienie budziło coraz większy entuzjazm, a z biegiem lat *Semiramida* stała się jedną z jego najczęściej wykonywanych oper. Oceny współczesnych Rossiniemu nie są jednomyślne. Stendhal⁷ twierdził, że „stopień germanizmów w *Zelmirze*⁸ jest niczym w porównaniu z *Semiramidą*, którą Rossini podarował Wenecji w 1823. Wydaje mi się, że Rossini popełnił błąd geograficzny. Ta opera, która w Wenecji uniknęła gwizdów tylko dzięki wielkiemu nazwisku Rossiniego, wydawałaby się może niezwykła w Koenigsbergu czy Berlinie. Pocięszam się łatwo, że nie widziałem jej w teatrze; to co słyszałem grane na fortepianie, nie dało mi żadnej

przyjemności”⁹. Odmiennego zdania był Hegel¹⁰, który widział *Semiramidę* w Teatrze Włoskim w Paryżu w roku 1827. W liście do żony z 30 września pisał: „Opera była wyśmienita pod każdym względem; znakomite wykonanie i oszałamiająca muzyka. Smutne, że w Berlinie zna się tylko opery jak *Włoszka w Algierze* i osądza się muzykę Rossiniego w odniesieniu do tego dzieła, ponieważ w ten sposób nie można jej w pełni docenić”¹¹.

Pomimo dostrzegalnych słabości *Semiramida* jest ważnym etapem w rozwoju stylu Rossiniego, dziełem nie tylko znaczącym, lecz nawet przez wielu postrzeganym jako przełomowe. Jeden z najważniejszych biografów Rossiniego – Luigi Rognoni pisał, że „stanowi pomost pomiędzy Gluckiem a wielką operą romantyczną z jednej strony oraz pomiędzy Mozartem a Verdim z drugiej”¹². *Semiramida* – ostatnia opera Rossiniego napisana we Włoszech i dla włoskiej publiczności – była niejako podsumowaniem dziesięciu lat doświadczeń kompozytorskich na niwie opery *seria*, podczas których osiągnął tak wiele, zarówno w bardziej nowoczesnym dramacie o charakterze realistycznym (*La donna del lago*,

⁵ W 1770 roku Leopold Mozart, wraz z 14-letnim Wolfgangiem, był zdumiony, słysząc na mediolańskiej ulicy dwóch żebraków śpiewających perfekcyjnie w dwugłosie. Zanotował, że w Austrii nie mógłby nigdy spotkać się z czymś podobnym.

⁶ G. Servadio, op. cit., s. 145.

⁷ Właściwie: Marie-Henri Beyle (1783–1842), wybitny francuski pisarz, lecz także miłośnik muzyki Rossiniego i autor jego pierwszej biografii, wydanej w roku 1835.

⁸ Poprzednia opera Rossiniego, której prapremiera miała miejsce w Neapolu 16 lutego 1822 roku.

⁹ Stendhal, *Vita di Rossini*, Turyn 1992, s. 237–238.

¹⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel (1770–1831) – wybitny niemiecki filozof.

¹¹ G. Stecchina, *Rossini e dintorni*, Triest 1992, s. 81.

¹² L. Rognoni, *Rossini*, Parma 1956, s. 140.

Otello, Sroka złodziejka), jak też w tradycyjnej tragedii epicko-bohaterskiej, w której wychodząc od *Tankreda* (wystawionego właśnie w La Fenice w roku 1813) doszedł do *Semiramidy*. Po operach pisanych dla Neapolu, w których zaczęły się już zacierać granice poszczególnych numerów, łączonych w większe bloki czy sceny, *Semiramida* ma znów klasyczną strukturę, z wyraźnym oddzieleniem poszczególnych arii, duetów od recytatywów.

Semiramida to opera kontrastów. Z jednej strony tradycyjnie zaznaczony podział na numery, popisowe arie i duety przeładowane koloraturami (nie zawsze w zgodzie z dramaturgią akcji) – z drugiej jedna z najbardziej wartościowych Rossiniowskich uwertur, połączona tematycznie z przebiegiem dzieła, dbałość o symfoniczne traktowanie orkiestry oraz niezwykła staranność opracowania recytatywów, mających – jak chyba nigdy wcześniej – wielką siłę wyrazu. Statyczne sceny zbiorowe, wirtuozeria wokalna, młody bohater śpiewany przez kontralt, a także tematyka dzieła przywodzą na myśl opery baroku¹³. Równocześnie niemal werystyczna w wyrazie scena szaleństwa Assura z II aktu wykracza daleko poza swą epokę, zwiastując podobną scenę z napisanego dwadzieścia cztery lata później *Makbeta* Verdiego.

Można Rossiniemu zarzucić, że w stosunku do wcześniejszych dzieł

Semiramida stanowi krok wstecz. Jednak w tych „konserwatywnych” formach kryje się muzyka niezwyklej urody, olśniewająca nie tylko koloraturami, lecz przede wszystkim nieprzebraną inwencją melodyczną połączoną z wielkim ładunkiem emocji, czego przykładem może być m.in. wspaniały duet *Giorno d’orrore* z II aktu. Nie było to zatem ze strony Rossiniego ustępstwo, lecz raczej kompromis, łącząc bowiem nowatorstwo z konserwatyżmem, utrwalił w tym dziele swe wcześniejsze zdobycze, czyniąc jednocześnie zadość oczekiwaniom publiczności. Wszystko to ma dodatkowe uzasadnienie. W myśl kontraktu zawartego w roku 1822 z La Fenice, Rossini miał przygotować wystawienie *Mahometa II*, dokonując przy tym korekt dostosowujących dzieło do możliwości teatru i gustów weneckiej publiczności, jak też napisać nowe dzieło. Pięć tysięcy lirów, jakie miał za nie otrzymać, było najwyższą kwotą, jaką kiedykolwiek dotąd dostał we Włoszech kompozytor za napisanie opery. Z wielu przyczyn, o których nie miejsce tu pisać, *Mahomet*, wystawiony 26 grudnia 1822 roku, poniósł całkowite fiasko. Sytuacji nie poprawiły kolejne przedstawienia – spektakl przyniósł wielki deficyt i został zdjęty z afisza. Rossini wiedział, że jego nowa opera po prostu musi odnieść sukces. Kolejne fiasko nadwyrężyłoby wyraźnie jego pozycję w Wenecji, do czego nie mógł lub raczej nie chciał dopuścić.

¹³ Wybitny włoski muzykolog i krytyk muzyczny Rodolfo Celletti nazwał *Semiramidę* ostatnią i najpiękniejszą operą barokową.

Taktyka Rossiniego przyniosła oczekiwane rezultaty. W roku 1830 Pietro Brighenti zauważył, że „to właśnie po publikacji tej przewybornej opery sława Rossiniego stawała się coraz większa i coraz bardziej światowa”¹⁴, potwierdzając jego absolutny prymat na niwie opery. Po dwudziestu dziewięciu przedstawieniach w La Fenice (ostatnie 10 marca 1823) *Semiramida* jeszcze w tym samym roku wystawiona została w Wiedniu, rok później w Mediolanie, Monachium i Londynie. W roku 1825 gościła w Paryżu, w 1829 w Warszawie, a w 1836 w Petersburgu.

Na scenie MET *Semiramida* pojawiła się po raz pierwszy 12 stycznia 1894 roku¹⁵. Rolę tytułową śpiewała legendarna Nellie Melba, Assura zaś wielki polski bas Edward Reszke. Minęło niemal sto lat, nim powróciła na deski nowojorskiej opery – w grudniu 1990 roku odbyło się dziewięć przedstawień pod dyktando Jamesa Conlona – wszystkie z wielką Marilyn Horne w partii Arsace i najlepszym basem rossiniowskim ostatnich dziesięcioleci Samuelem Rameyem w partii Assura. *Semiramidę* śpiewały na zmianę Lella Cuberli i June Anderson. Przedstawienie pod dyr. Jamesa Conlona z udziałem Anderson zostało zarejestrowane na DVD

i jest dla miłośników muzyki Rossiniego pozycją obowiązkową. Tytuł utrzymywał się w repertuarze jeszcze przez dwa kolejne sezony, oczywiście z pewnymi zmianami w obsadzie, po raz ostatni goszcząc na deskach teatru 16 stycznia 1993.

W pierwszej połowie XX wieku *Semiramida* niemal zniknęła z repertuaru teatrów operowych. Powróciła, już na trwałe, w roku 1962 za sprawą produkcji mediolańskiej La Scali, w której błyszczał duet Joan Sutherland (*Semiramida*) i Giulietta Simionato (*Arsace*). Dziwi, że MET nie przygotowała *Semiramidy* w czasie, gdy na tylu innych scenach tryumfowały w tej operze Joan Sutherland i Marilyn Horne. Nagranie CD z ich udziałem zrealizowane pod dyktando Richarda Bonyngę'a dla wytwórni DECCA w roku 1965, pozostaje wzorem niedoścignionym. Sutherland była niewątpliwie najdoskonalszą *Semiramidą* lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XX wieku – moim zdaniem najdoskonalszą w ogóle!

Jedyny znaczący akcent polski w scenicznych losach *Semiramidy* na deskach światowych teatrów operowych – poza wspomnianym Edwardem Reszke – wiąże się z Ewą Podleś. Kreowała postać Arsace w weneckim Teatro La Fenice

¹⁴ P. Brighenti, *Della musica rossiniana e del suo autore*, Bologna 1830. Cytat za: *Rossiniana. Antologia della critica nella prima metà dell'Ottocento*, Pordenone 1995, s. 185.

¹⁵ Wcześniej Metropolitan Opera zaprezentowała *Semiramidę* poza siedzibą, w Bostonie 22 marca 1892. Partię tytułową śpiewała legendarna Adelina Patti, która wykonywała już fragmenty tego dzieła podczas firmowanych przez MET koncertów 12 stycznia 1892 w Nowym Jorku i 18 stycznia w Filadelfii. W samym Nowym Jorku dzieło, w skróconej wersji, zostało wystawione już 1835 roku, w wersji pełnej zaś w roku 1845. Metropolitan Opera jeszcze wtedy nie istniała – powstała w roku 1883.

w roku 1992, gdzie partnerowała jej słynna włoska gwiazda Mariella Devia. Dla Podleś przygotował *Semiramidę* Teatr Wielki w Poznaniu (1994) i Warszawie (1998). Śpiewała Arsacesa także w Berlinie (2003) i Barcelonie (2006), a w wersji koncertowej w Liège i Brukseli (2001) oraz Tulonie (2002). I dużo to, i mało – nie po raz pierwszy ta niezwykła artystka pozostawała niezauważana przez największe teatry operowe świata, a przecież w partii Arsace nie miała sobie równych. Aby się o tym przekonać, warto sięgnąć po dostępne na You Tube nagranie

fragmentów spektaklu w Poznaniu (1994) oraz kompletne nagranie z Brukseli (2001)!

Metropolitan Opera wznowiła w tym sezonie inscenizację Johna Copleya z roku 1990. W gronie wykonawców dwie panie, których występ będzie dla mnie niespodzianką – Angela Meade (*Semiramida*) i Elizabeth DeShong (*Arsace*) oraz trzech panów, gwarantujących doskonały poziom wykonania – Javier Camarena (*Idreno*), Ildar Abdrazakov (*Assur*), a także prowadzący spektakl Maurizio Benini.

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.*





Scena z I aktu *Semiramidy* G. Rossiniego z Angelą Meade w roli tytułowej. Fot. Ken Howard / Met Opera

STRESZCZENIE LIBRETTA

AKT I

Starożytny Babilon. Najwyższy kapłan Oroe otwiera wrota świątyni Baala, aby wpuścić lud chcący się pomodlić. Wśród nich jest Idreno, hinduski król, który zamierza złożyć hołd bóstwu. Do świątyni przybył książę Assur, który mieni się potomkiem Baala. Ma on nadzieję, że składane ofiary sprawią, że królowa wybierze go na następcę swego zmarłego męża. W chwili pojawienia się władczyni – Semiramidy, na ołtarzu gaśnie świąty ogień. Oroe, przyjmując to za ostrzeżenie, nakazuje przerwać modły.

Do Babilonu, na wezwanie Semiramidy, przybywa kapitan armii asyryjskiej, Arsace. Żołnierz marzy o ukochanej Azemie, babilońskiej księżniczce którą niegdyś uratował z rąk barbarzyńców. Arsace powierza kapłanowi Oroe drogocenną szkatułkę, otrzymaną od zmarłego ojca. Gdy Arsace dowiaduje się, że podejrzewa się księcia Assura o zamordowanie jego ojca, postanawia się z nim zmierzyć. Powiadamia go też, że zamierza poprosić Semiramidę o rękę Azemy jako nagrodę za swą odwagę. Assur ostrzega go, że Azema od urodzenia jest zaręczona z zaginionym księciem,

Nini. Arsace nie ma zamiaru rezygnować ze swojej miłości do księżniczki, a Assur przyznaje, że również pragnie Azemy.

W Wiszących Ogrodach Semiramida z niecierpliwością wyczekuje Arsace, którego ma nadzieję poślubić. Zgodnie z przepowiednią wyroczni, dzięki nowemu małżeństwu, powinna odzyskać spokój ducha. Gdy pojawia się Arsace, władczyni oznajmia, że zna ambicje księcia Assura, pragnącego przejąć tron oraz oświadcza, że nie pozwoli mu poślubić Azemy. Arsace wierzy, że królowa wie o jego miłości do Azemy, ale myli się. Semiramida jest przekonana, że to ona stanowi obiekt uczuć żołnierza.

W sali tronowej Semiramida ogłasza zebranym, że Arsace zostanie jednocześnie królem i jej mężem. Wiadomość zaskakuje wszystkich, tym bardziej gdy władczyni obiecuje rękę księżniczki hinduskiemu królowi, Idreno. Wśród grzmotów i błyskawic ukazuje się duch nieżyjącego króla Nino. Oznajmia, że Arsace będzie rządzić państwem, ale dopiero, gdy złoży ofiarę zmarłemu. Arsace bez lęku ślubuje pomścić jego śmierć. Widmo, przed zniknięciem ostrzega Semiramidę, by nie szła ślady Arsace, póki nie nadejdzie jej czas.

AKT II

W pałacowej sali Assur przypomina Semiramidzie, że po to zaplanował śmierć króla Nina, aby ona mogła wstąpić na tron i że w zamian obiecała mu swą rękę. Królowa nie zamierza spełnić jego oczekiwań i żali się, że gdyby żył jej syn, nie pozwoliłby na szantaż wobec niej. Assur jest jednak mocno zdeterminowany i pragnie za wszelką cenę osiągnąć swój cel.

W świątyni Oroe odkrywa przed Arsace, że to on jest koronnym księciem Niniją. Na dowód pokazuje mu zwój napisany przez umierającego króla, w którym demaskuje Assura i Semiramidę jako swoich zabójców. Arsace wie, że jego obowiązkiem jest zabicie Assura, nie chce jednak odebrać życia własnej matce.

Azema opłakuje utratę ukochanego, ale kiedy pojawia się Idreno, liczący że dziewczyna ostatecznie odwzajemni jego uczucia, ona uświadamia sobie, że jest nadzieja na odzyskanie Arsace, bo ten jeszcze nie poślubił królowej. Arsace oznajmia Semiramidzie, że nie może jej poślubić i na dowód pokazuje jej zgubny zwój mówiący o śmierci Nina. Królowa, pełna poczucia winy, prosi odnalezionego syna, by ją zabił i pomścił swego ojca. Arsace żywi jednak nadzieję, że bogowie oszczędzą jego matkę.

Nad grobem Nina księżę Assur dowiadyuje się od wiernych mu spiskowców, że Oroe wystraszył tłum wróżbami, co zniweczyło ostatecznie jego szansę na przejęcie tronu. Nie rezygnuje jednak ze swoich planów i chowając się w grobowcu, przygotowuje zasadzkę na Arsace. Wpada w panikę, gdy ukazuje mu się widmo nieżyjącego króla. Gdy w końcu odzyskuje panowanie nad sobą, jego żołnierze oddychają z ulgą, obawiali się bowiem, że ich dowódca oszalał.

W skarbcu pod grobowcem ukryli się kapłani, aby pojmać zdrajcę, który będzie próbował się do niego dostać. Arsace, w towarzystwie Oroe schodzi do skarbcza, aby w nim czekać na rywala. W końcu pojawia się Assur. Na dół schodzi również Semiramida, w nadziei na uratowanie Arsace. Przerażeni błąkają się w ciemnościach. Kiedy Oroe daje znak Arsace, aby ten zaatakował zdrajcę i mordercę ojca, księżę przypadkowo trafia w Semiramidę, która stanęła między nim a Assurem. Oroe rozkazuje aresztować Assura i powstrzymuje przed popełnieniem samobójstwa szalejącego z rozpaczy Arsace, który nieumyślnie zamordował własną matkę.

Babilończycy uradowani zwycięstwem bogów, proszą Arsace, aby objął tron.

SEMIRAMIDE – OSTATNIA W SWOIM STYLU

Bardzo trudno pisać o Rossinim krótko i zwięźle. Problemy, które chciałoby się poruszyć, wypełniłyby spory tom. Kompozytor *Semiramide* jest bowiem jedną z najbardziej na swój sposób tragicznych postaci w dziejach muzyki – można by nawet nazwać go ofiarą tej historii, a raczej sposobów, na jakie historię tę do niedawna się pisało. W dawnych wersjach sławnej oksfordzkiej historii muzyki figurowała kiedyś nazwa *The Age of Beethoven and Rossini* – „wiek Beethovena i Rossiniego”. W późniejszej wersji nazwę tej epoki skrócono – zostało tylko *The Age of Beethoven*, „wiek Beethovena”. Gdzież się podział Rossini i cóż takiego uczynił, by zasłużyć sobie na tego rodzaju potraktowanie? W międzyczasie skonstruowano oto taką wizję historii muzyki, która miała dwie uderzające cechy. Najpierw więc opierała się na wierze, że istnieje tylko jedna właściwa i wartościowa linia rozwoju muzyki i że linia ta prezentuje „postęp”, a kto do tej wielkiej linii nie należy, kto reprezentuje inny sposób myślenia i inaczej rozumie samą muzykę, nie jest istotny, bez względu na to, co może o tym myśleć publiczność, a nawet muzycy. Chociaż nam taka wizja historii muzyki kojarzy się niemal nawykowo z dwudziestowieczną awangardą i jej nieustannie zgłaszanymi pretensjami do bycia jedyną muzyką istotną – krytyk artystyczny Clement Greenberg nazwał to efektownie „rozszczerzeniem

sztuki na awangardę i kicz” – to sformułowano ją już w wieku dziewiętnastym. Była to ideologia dominująca w kręgu znanym jako *Neudeutsche Schule*, „szkoła nowoniemiecka”, zapatrzonym w dzieło Richarda Wagnera i skupionym wokół weimarskiej siedziby Ferenc Liszta, sformułowana wprost przez muzykologa i dziennikarza Franza Brendela. Dodajmy, że muzykologa i dziennikarza bardzo wpływowego, który zastąpił Roberta Schumanna jako redaktor naczelny czasopisma *Neue Zeitschrift für Musik*. Ta jedna, jedyna ważna linia wiodła od Bacha poprzez Beethovena do Wagnera, a potem została przedłużona do Schönberga, Weberna i ich następców. Rossiniego omijała. Drugą uderzającą cechą tej wizji historii muzyki był jej jawnie nacjonalistyczny charakter: linia muzyki ważnej to linia czysto niemiecka. Niech nas nie zwiedzie obecność w tym środowisku „Węgra” Liszta i „Czecha” Smetany. Ci dwaj dopiero w pewnym momencie, na fali ruchów narodowowyzwoleńczych, z zdziwieniem „odkryli” własną narodowość. Mówili po niemiecku, pisali po niemiecku i po niemiecku myśleli o muzyce. Jeszcze ważniejszy jest fakt, że ten sposób myślenia stał się na dziesięciolecia niewypowiedzianą podstawą historii europejskiej muzyki. Dopiero pod koniec dwudziestego wieku zaczęto go na poważnie kwestionować.



Ryan Speedo Green jako Oroe w *Semiramidzie* G. Rossiniego. Fot. Ken Howard / Met Opera

Rossini nie był po prostu jednym z wielu twórców pominiętych wskutek zmiany sposobu myślenia o historii muzyki. Był zbyt wielki na taką neutralność. Popularny jak Beethoven, Włoch, należący do tradycji, która wydawała się przeciwstawiać tradycji niemieckiej – tak, jak ją zaczęto rozumieć – w pismach Wagnera stał się prawdziwym wrogiem, koronnym przykładem muzyki, która do jedynej istotnej linii nie przystawała. Na szczęście opowieść o jednej, słusznej wizji muzyki to już nie nasza opowieść, nawet jeśli ma jeszcze wyznawców. Ostatnich kilkadziesiąt lat pozwoliło nam „odkryć” coś, co poprzednie wieki, nie wierzące jeszcze w „postęp w sztuce”, dobrze wiedziały: że istnieje wiele linii dziejów muzyki, wiele jej wizji, wiele filozofii i że nie jesteśmy skazani na odrzucanie jednej w imię drugiej. Czyż trzeba jeszcze dodawać, że wiedzieli to wzajemnie się podziwiający Beethoven i Rossini?

Rossini więc wraca w wielkim stylu, także do głównego nurtu historii muzyki, publiczność bowiem nigdy o nim nie zapomniała. Wraca także *Semiramide*. Opera ta utrzymywała się w europejskim repertuarze od premiery w weneckim teatrze La Fenice 3 lutego 1823 roku przez imponująco długi czas, ale pod koniec dziewiętnastego wieku, kiedy wagneryzm stawał się niemal wyznaniem religijnym, zaczęła gwałtownie tracić na popularności. W wieku dwudziestym zdarzały się sporadyczne wykonania i nagrania, lecz przełom przyniosła dopiero sławna inscenizacja w nowojorskiej Metropolitan Opera w 1990 roku. Od tamtej pory *Semiramide* staje się – dodajmy, że zasłużenie – dziełem kanonicznym.

Jest to dzieło poniekąd zapatrzone w przeszłość, które wydaje się zamykać historię kilku zjawisk. Zamyka więc okres oper włoskich w twórczości samego Rossiniego. Po *Semiramide* przyjdą już dzieła francuskie, w tym także francuskie adaptacje dzieł włoskich. Wewnątrz twórczości Rossiniego zamyka także otwarty *Tankredem* cykl *opera seria* – zresztą z *Tankredem* łączy *Semiramidę* kilka przynajmniej wątków literackich i muzycznych. Opera ta zamyka jednak także coś o wiele szerszego, a mianowicie ciągnącą się jeszcze od siedemnastego wieku tradycję włoskiej opery dla wokalnych wirtuozów. W tym przypadku wirtuozem tym była po pierwsze Isabella Colbran, wielka sopranistka i żona Rossiniego, która zresztą rychło musiała kończyć świetną karierę. Zwłaszcza partia *Semiramidy* stawiała się dla niej z wiekiem coraz trudniejsza, aż przestała ją śpiewać zupełnie. Tradycja, o której mowa, narodziła się wtedy, gdy humanistyczna *dramma per musica*, uczona próba odnowienia antycznej tragedii, opuściła zamknięte ekskluzywne wnętrza arystokratycznych dworów, by stanąć przed szeroką, głównie mieszczańską publicznością o odmiennych gustach i oczekiwaniach. Stało się to najpierw w Wenecji i Neapolu, gdzie, rzecz niezwykła, na spektakle w publicznych teatrach mógł wejść każdy, kto zapłacił za bilet. Spójrzmy tylko na tradycję opery komicznej we Włoszech. Swego czasu jej niekwestionowanym królem był Giovanni Paisiello, którego dzieła są dziś czasem nagrywane i wykonywane. Po nim przyszedł mniej dzisiaj znany Giuseppe Francesco Finco. Jeśli ktoś go pamięta, to pod pseudonimem Giuseppe

Farinelli, który przybrał na cześć swego mentora, najsłynniejszego spośród kastratów (to zresztą także przydomek; śpiewak Farinelli nazywał się właściwie Carlo Maria Michalengelo Nicolo Broschi). Tenże Giuseppe Farinelli został z kolei zdezonizowany przez Rossiniego i niebywały triumf jego *Cyrulika sewilskiego*. Zwróćmy jednak uwagę na pewien szczegół. Giuseppe Farinelli współpracował bardzo często z popularnym librecistą Gaetanem Rossim. Tenże Rossi jest autorem libretta do *Semiramidy*! Pałeczka przechodzi więc z rąk do rąk, a wielka tradycja jest wciąż przekazywana. Rossini nikomu już jej nie przekaze. W Paryżu będzie się czuł coraz bardziej obcy otaczającej go muzyce i nie chodzi tylko o jego pozycję w toczącej się od dwustu lat batalii między muzyką włoską a muzyką francuską. Paryska *grand opera* nie będzie go przyciągała, a nowy styl wokalny – wręcz odrzucał. Kiedy w latach czterdziestych wieku dziewiętnastego pojawią się w Paryżu śpiewacy nowego rodzaju, *tenore di forza*, z ich zapowiadającym naszą współczesność nowym stylem śpiewania, Rossini, zwolennik dawnego *bel canto*, zareagował bardzo źle. Gdy najsłynniejszego z tych nowych śpiewaków przyprowadzono Rossiniemu na obiad, kompozytor powiedział ponoć: „W porządku. Tylko proszę nie krzyżeć”. Można być pewnym, że słuchanie Carusa byłoby dla Rossiniego męczarnią. Miał pełną świadomość tej obcości. W końcu zupełnie przestał komponować.

Semiramide wykazuje zatem wszystkie cechy wielkiej opery o barokowym rodowodzie: w swej antycznej tematyce, wyrafinowanej wirtuozerii wokalne, wystawności,

w cechach czysto muzycznej konstrukcji (poza uwerturą, ta bowiem, posiadająca z właściwą operą wspólny materiał melodyczny, więcej zawdzięcza *Don Giovanniemu* Mozarta niż tradycjom włoskim). Nie znaczy to, że dzieło Rossiniego jest jakąś kopią dawnych praktyk: należąc do pewnej tradycji, jest tej tradycji nową odśloną i przemianą, pozostaje na wskroś nowoczesne, chociaż jego nowoczesność idzie w zupełnie innym kierunku niż ten, który niedługo wyobrażą sobie Gounod, Massenet, Wagner czy Musorgski. Jeżeli *Semiramide* jest – dość często możemy przeczytać taką opinię – ostatnią operą barokową, to jest nią na swój własny sposób i na najwyższym poziomie.

Nie wszystko w *Semiramidzie* należy jednak do zamykającej się tradycji. Uczestniczy ona również w jednej z ważniejszych i bardziej dwuznacznych przygód kultury europejskiej w dziewiętnastym wieku. Gaetano Rossi oparł libretto opery na tragedii *Semiramis* Woltera, który z kolei sięgał do legend o królowej Semiramidzie i wiszących ogrodach Babilonu. Siegał, dodajmy, dość swobodnie. Wolter, podobnie jak Goethe i podobnie jak wielu twórców opery, miał szczególną słabość do Wschodu. Był to, trzeba podkreślić, Wschód wyobrażony. Inaczej niż Goethe, tłumacz perskiej poezji czy Byron, który przynajmniej w tureckiej Grecji rzeczywiście był, Wolter na temat Wschodu fantazjował. Czytano w Polsce przedrozbiorowej, w której Turcja i islam nie były niczym egzotycznym, tureckie tragedie Woltera na głos, aby się pośmiać: francuskie wyobrażenie o Turcji doprowadzało do też śmiechu bywałego w Stambule



Ildar Abdrazakov jako Assur w *Semiramidzie* G. Rossiniego. Fot. Ken Howard / Met Opera

polskiego szlachcica. Jeśli takim schronieniem dla swobodnej wyobraźni mógł być Wschód współczesny, to coś dopiero Wschód starożytny, a akcja *Semiramidy* toczy się, jak czytamy w librecie, „jakieś dwa tysiące lat przed narodzinami Chrystusa”. Próżno szukalibyśmy w niej jakiegś historycznej organizacji. Babilończycy słuchają oto głosu najwyższego kapłana Oroe, który jest kapłanem Baala, boga fenickiego, którego w chaldejskim Babilonie nigdy państwowo nie czczono, a babiloński Marduk nie zostaje nawet wspomniany. Nie sposób wywnioskować, co w Babilonie robi król Indii, Idreno, cokolwiek miałyby w tym momencie historycznym znaczyć wyrażenie „król Indii”. Główny antagonistą opowieści nosi przynajmniej odpowiednio wrogie imię asyryjskiego boga Assura, choć nie ma w nim nic nadprzyrodzonego i jest tylko pretendentem do tronu. Zamiast historii mamy to, co powinien w sobie mieć baśniowy i operowy Wschód: pełną namiętności kobietę królową, samą Semiramidę, reprezentującą tak w dziewiętnastym wieku popularny typ orientalnej *femme fatale*, mamy okrutny despotyzm i zbrodnię, mamy nadprzyrodzoność w postaci ducha Nina i wszystkiego, co się dzieje w jego grobowcu. *Semiramida* nie jest pod tym względem niczym wyjątkowym, podtrzymuje najbardziej typowe,

ale w dziewiętnastym wieku także najbardziej atrakcyjne wyobrażenia Europejczyków o Wschodzie. Tak, jakby Wschód stał się siedliskiem wszystkiego, co kuszące, przerażające i zakazane: erotyzmu, przemocy, nieskrępowanej, absolutnej władzy, ale też mistyki i tajemnicy. Na podbitym i skolonizowanym Wschodzie można było umieścić wszystko. Dzieło Rossiego i Rossiniego miało być zresztą pod tym względem w przyszłości mocno i wielokrotnie przelicytowane, aż po *Salome* Richarda Straussa. Ten zestaw wyobrażeń o Wschodzie arabsko-amerykański uczyony Edward Said nazwał „orientalizmem”, czyli sposobem, jeśli wolno się tak wyrazić, wymyślania sobie Wschodu przez Zachód. Napisano już całe książki na temat tego, jak fundamentalnym zjawiskiem był orientalizm dla dziewiętnastowiecznej opery, zwłaszcza we Francji.

Semiramide jest zatem „ostatnią operą barokową”, a zarazem nowoczesną, romantyczną operą orientalistyczną. Być może to niezwykle połączenie pozwoliło jej trwać w repertuarze tak długo. Dziś wraca do nas na innych zasadach, jako jeden z dowodów na to, jak wspaniale zróżnicowana jest nasza tradycja muzyczna, gdy przestaje się ją dzielić na słuszną i niesłuszną.

Krzysztof Moraczewski

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

PLAN TRANSMISJI

w sezonie 2017/2018

7 PAŹDZIERNIKA 2017 / G. 18.55

VINCENZO BELLINI

„NORMA”

PREMIERA SEZONU

obsada: Sondra Radvanovsky (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 Echalez (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 (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 Haltiére), 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

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

26 lutego 2018 r.