

OPERA

1969



MIEJSKI
TEATR
MUZYCZNY

KAROL
SZYMANOWSKI

HAGITH

OPERA W JEDNYM AKCIE

HARNASIE

BALET W TRZECH OBRAZACH

KRAKÓW
1964 R.

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: KAZIMIERZ KORD



KAROL SZYMANOWSKI — (1882-1937) — UWAGI O TWÓRCZOŚCI

Zwyczaj się dzielić twórczość Karola Szymanowskiego na szereg okresów: młodzieńczy, okres „wpływów niemieckich” (*Brahms, Reger, Ryszard Strauss*), okres quasiimpresjonistyczny, wreszcie — narodowy. Podział ten, choć niewątpliwie wychwytuje szereg cech istotnych dla poszczególnych etapów twórczej wędrówki Karola Szymanowskiego, jednakże podobnie jak wszystkie podziały dokonywane na żywym organizmie, wnosi znamię stagnacji: uśmierca to, co stanowi istotę jednoczącą całokształt twórczości, przekreśla indywidualność na korzyść specyfikacji, niweczy dorobek pozostawiając co najwyżej — niejako izolowane — poszczególne utwory. A właśnie twórczość Karola Szymanowskiego — jeżeli chcemy obronić jej rzeczywistą niepowtarzalną wartość — jest zjawiskiem niemalże niepodzielnym, zjawiskiem, które analizowane w swych jednostkowych manifestacjach, traci znacznie na prawdziwości i oryginalności. Wielkie dzieło Szymanowskiego jest czymś więcej, niż zbiorem jego kompozycji. Posiada inny walor, niż wynikałoby z prostego dodawania wartości poszczególnych jego składników. Przedstawia obraz nieoczekiwane jednorodny: pomimo bogactwa stosowanych konwencji — zwarty, pomimo ich łatwej do wysledzenia ewolucji — zawsze tożsamy.

Co jest gwarantem owej nadrzędnej jednorodności? W czym tkwi geneza tożsamości muzycznej idei dzieł, pochodzących z różnych lat i stosujących różną stylistykę? Lub może by nie rozdrabniać i nie dzielić tego co jest w swej istocie niepodzielne — jaka jest dominanta impulsów kreacyjnych w twórczości Szymanowskiego? Jakie jest główne źródło jego inspiracji kompozytorskiej?

Wydaje się, że odpowiedź na to fundamentalne pytanie została udzielona, choć dano ją niejako mimochodem i w odniesieniu do krótkiego stosunkowo okresu działalności twórczej Szymanowskiego. Mowa tu o „fascynacji czasem i przestrzenią”, jakiej nasilenie wielu badaczy twórczości tego kompozytora znajduje w okresie quasiimpresjonistycznym (*I koncert skrzypcowy, III symfonia, Mity, Metopy, Maski, pieśni Księżniczki z baśni, pieśni miłosne Hafisa, Pieśni Muezina szalonego*). „Fascynacja czasem i przestrzenią” jest określeniem niesłychanie sugestywnym i blisko definiuje istotę zagadnienia. Blisko, choć może niepełnie. Znajdujemy tu uchwycone zainteresowanie Szymanowskiego dla kul-

tury basenu morza śródziemnego, znajdujemy tu zainteresowanie historią i mitologią tego kręgu. Odnajdujemy zachwycenie orientem i kręgami jego penetracji kulturowej. Wykrywamy jednak tylko zewnętrzne warstwy tej fascynacji: jej cząstkową historię i geografę. Nie docieramy do jej przedmiotu, tak jak zresztą zawężamy czas i przestrzeń, której w rzeczywistości dotyczą. Wystarczy chwila zastanowienia, by stwierdzić, że fascynacja ta dotyczy właściwie postawy człowieka w obliczu konieczności wyboru: wolności własnej lub kompromisu wobec jej skrepowania. Wolności i wykwintu moralnego lub oportunistu konwencji moralnej. Wolność jest tu bolesną koniecznością psychiczną, która działa nieomal automatycznie i nieodwołalnie w najgłębszych warstwach psychiki, na wzór i metodami antycznego przeznaczenia. Jest równocześnie, niczym zrządzenia antycznych bogów, sprzeczna z ustalonym porządkiem międzyludzkim. I tu w kotle dialektycznych sprzeczności tworzą się mity, następuje też konieczność nałożenia maski: jeszcze jeden stopień tragedii człowieka wolnego tzn. według Szymanowskiego — żyjącego zgodnie z własną naturą. Tu źródło poszukiwań krainy i czasu, gdzie istnieje możliwość wykwintu absolutnej swobody moralności, która sama tworzy sobie jednostkowe, indywidualne prawa. Źródłem fascynacji jest więc raczej dziwność i niepowtarzalna odmienność natury człowieka i dramat leżący u podstaw konfliktu: indywidualny i zbiorowy. Stąd właśnie bierze się ucieczka w enklawy baśni, sztafaż wschodniej scenerii, dionizyjskich mitów. Sztuka będąca przypomnieniem, wizją aurea aetas staje się jednocześnie azyłem dobrowolnego wyobcowania, jak i wzruszającym dokumentem podejmowanej każdorazowo próby pogodzenia tego co stanowi absolutną własność twórcy z sądami i wyobrażeniami współczesnego mu odbiorcy. Ten właśnie aspekt tłumaczy ustawiczną, niemal pełną kompleksów pogoń Szymanowskiego za doskonałością techniczno-warsztatową, za najnowszymi zdobyczami kompozytorskiego rzemiosła. Różnorodność warsztatu jest tu odbiciem jednorodnej idee fixe.

Podobnie jak różnorodność warsztatowa stanowi właśnie dowód bardzo konsekwentnej postawy kompozytora, tak też i różnorodność „wpływów” — scenografii służącej za podstawę dla wydzielania poszczególnych „okresów twórczości” Karola Szymanowskiego — jest przykładem wyjątkowej jednorodności impulsów kreacyjnych będących źródłem tej twórczości.

Recepcja stylistyki Ryszarda Straussa z okresu jego wielkich oper jest tu wynikiem odnalezienia wspólnej platformy (była to zresztą platforma pozornie wspólna) zafascynowania postawą bohaterów *Salome* czy *Elektry*.

Podobnie przedstawia się sprawa z „okresem narodowym”. To — jakże dobrze znane w twórczości Szymanowskiego — poszukiwanie azyłu czasu i przestrzeni, cofnięcie się w archaikę zapomnianych regionów ludowych — Kurpiów i Tatr. I tu pośrednikiem staje się baśń, opowiadanie. Jakże charakterystyczne, iż



HAJITA
XII 196

okres ten rozpoczyna cykl tuwimowskich *Słopiewni*! Była to jeszcze jedna wyprawa w dziedzinę mitu przeszłości i jej — udziwnień. Lecz jak zawsze tak i teraz przewodnikiem w tej dziedzinie było poszukiwanie postawy bolesnego rozdarcia pomiędzy tym co indywidualne a konwencją zbiorowości. Konflikt to w swej istocie znany z całego poprzedzającego dorobku twórczego. Tym razem stylizacja jest posunięta daleko, przybiera formę ludowej malowanki czy wycinanki, naiwnej, wyrafinowanej: bliższej wyobrażeniom odbiorcy, bliższej narodowej wrażliwości moralnej. Jakże pouczające jest w perspektywie tego problemu przestudiowanie tekstu pieśni kurpiowskich, libretta *Harnasiów*, tekstu *Stabat Mater*!

Postawa twórcza Karola Szymanowskiego nie jest czymś niezwykle w historii kultury naszego wieku. Odnajdziemy ją w bajkach i dramatach Oskara Wilde'a, w „*Si le grain ne meurt*” i „*Lochach Watykanu*” — André Gide'a, w „*A la recherche du temps perdu*” — Marcela Prousta (proszę porównać nieźrównane opisy bizantyjskiej niemal Wenecji w tomie VI: cel i metoda są tu niesłychanie zbieżne!), znajdziemy ją i w dramatach Jean Cocteau. Jej konsekwencje będą oczywiste w egzystencjalizmie Sartra i w „*Obcym*” Camusa. Odnajdziemy ją u Joyce'a i Katherine Mansfield. W tym sensie jest Szymanowski współtwórcą swej epoki. Na równi z Bartókiem i Strawińskim jest jednym z kompozytorów najbardziej uczulonych na ogólnokulturowe tendencje swych czasów, które sam współtworzył.

Marian Wallek-Walewski

HAGITH — HARNASIE

Opera, a ściślej rzecz biorąc konstrukcja dramaturgiczna, która łączyłaby w sobie elementy muzyki i słowa, była jednym z marzeń Karola Szymanowskiego. W marzeniu tym nie był zresztą odosobniony ani w swej epoce, ani w środowisku, w jakim dane było mu pędzić życie.

Kompleks twórczości operowej — bo tak należy tę sprawę ujmować — był niemalże kompleksem narodowym. Jakże bolesny zawód sprawił w tej dziedzinie romantyk — Chopin! Opera i to nie opera narodowo-obyczajowa, taka jaką tworzył Moniuszko, lecz opera prezentująca wartości niezależne od ograniczeń geograficznych, prezentująca wartości „ponadczasowe” — była postulatem wysuwany pod adresem wszystkich twórców tego czasu. W wyniku takiego właśnie zapotrzebowania powstały trzy największe ewenementy muzyki operowej pierwszych lat XX w. *Peleas i Melisanda* — Debussy'ego, oraz *Salome* i *Elektra* — Ryszarda Straussa. Karol Szymanowski nie pozostał też nieczuły na zamówienie społeczne swej epoki.

Tym bardziej, że odpowiadało ono zarówno jego głębokiej kulturze literackiej jak i pokrywało się z fascynującą problematyką filozoficzno-moralną, która przy tej okazji, wyraźniej niż kiedykolwiek, mogła dojść do głosu.

Rezultatem takich to właśnie zbieżnych przyczyn stały się dwie opery *Hagith* i *Król Roger*, oraz widowisko baletowe — *Harnasie*. Trzy te dzieła stanowią wyraźne atakowanie jednorodnego problemu w różnorodnym oświetleńiu stylistycznym, fabularnym i nastrojowym. Dwa ostatnie — *Król Roger* i *Harnasie* bezdyskusyjnie zostały uznane za arcydzieła. *Hagith* natomiast, wywołała dość poważne dyskusje, w których starano się podważyć jej artystyczny walor. Wydaje się to nieporozumieniem, łatwym dziś do wyjaśnienia: *Hagith* napisana w latach 1912—1913 wystawiona została dopiero w 10 lat później, niemal równocześnie na scenach Teatru Operowego w Darmstadt i Opery Warszawskiej. 10 lat w tym wypadku było okresem bardzo długim. Oznaczało przede wszystkim zmiany w świadomości wywołane wstrząsem, jakim była I wojna światowa. Było wreszcie okresem, w którym muzyka europejska wytworzyła w sobie „przeciwciiała” zwalczające ekspresjonizm stylistyki muzycznej dramatów Straussa. Tymi „przeciwciiałami” była zarówno estetyka francuskiej grupy „Szkoła sześciu”, jak i bruityzm i swoisty barbarzyzm muzyki Strawińskiego z okresu *Baletów rosyjskich*, oraz niektórych dzieł *Beli Bartoka*. *Hagith* — zapóźniona w swym wystawieniu znalazła się automatycznie w nurcie niemodnym, zwalczanym i tak jak poprzednio przecenianym, tak teraz — na zasadzie bezpośredniej reakcji — gwałtownie potępianym. Libretto — powiedzmy to wprost — posiadała zdecydowanie złe (Szymanowski zdał sobie z tego sprawę już zbyt późno — kończąc partyturę dzieła), — muzyka pomimo swych fascynujących wartości, nie potrafiła udźwignąć ciężaru złego tekstu, a na domiar wszystkiego chwilowa moda kazała wietrzyć w niej „okres błędów i wypaczeń estetyki straussowskiej”. Dziś, gdy od tamtej epoki dzieli nas okres 50 czy 40 lat, wartości muzyczne *Hagith* stają się na powrót żywe. Na muzykę tę możemy spojrzeć bez gniewu i zacierzwienia, dostrzegając w niej akcenty indywidualnego stylu Karola Szymanowskiego,

tęgo delikatnego i smutnego piękna, które potrafił zamknąć w każdym niemal utworze. Oczywiście czas, który oddziela to ziarno od plew, nie pomógł librettu *Dörmanna*. Podobnie jak w latach dwudziestych naszego wieku wymaga ono twórczej adaptacji, która pozwoliłaby na sceniczną egzystencję *Hagith*. Inaczej, niż w *Hagith*, przedstawia się sprawa „*Harnasiów*”.

Muzyka tego baletu znalazła natomiast swych entuzjastycznych zwolenników. Jeszcze za życia Szymanowskiego, pomimo iż *Harnasie* powstały u schyłku jego drogi twórczej (pisane w latach 1923—1931, premiera w Pradze 1935, 1936 — premiera Paryska — polskiej premiery Szymanowski nie dożył!) stały się w potocznym rozumieniu synonimem jego twórczości. Do dziś dnia stanowią też *Harnasie* najpopularniejsze wielkie dzieło w dorobku swego twórcy. Jak wynika z wielu wypowiedzi Szymanowskiego, kompozytor nie przykładał zbyt wielkiej wagi do szczegółowej treści swego baletu. Uważał to za sprawę drugorzędną, pozwalając poszczególnym choreografom na pełne rozwinięcie własnej fantazji. Ograniczył się raczej do sugerowania samej idei: swobody życia w warunkach baśniowego epizodu z życia tatrzańskich rycerzy — rozbójników.

Od strony muzycznej stanowią *Harnasie* jeden z najpiękniejszych przykładów stylizacji, jakiej mogą ulec wątki i motywy ludowe. Stanowią przykład twórczego rozwinięcia inspiracji harmoniczej i kolorystycznej, jaką niesie w sobie autentyczny Podhale.

M. Wallek-Walewski

BIEŻĄCY REPERTUAR OPEROWY:

W. A. MOZART: UPROWADZENIE Z SERAJU

G. ROSSINI: CYRULIK SEWILSKI

G. DONIZETTI: DON PASQUALE

ST. MONIUSZKO: HALKA, STRASZNY DWÓR

P. CZAJKOWSKI: ROMEO I JULIA (balet)

G. PUCCINI: MADAMA BUTTERFLY

G. PUCCINI: GIANNI SCHICCHI

G. PUCCINI: TOSCA

K. SZYMANOWSKI: HARNASIE (balet)

K. SZYMANOWSKI: HAGITH

KAROL SZYMANOWSKI

HAGITH

OPERA W JEDNYM AKCIE

LIBRETTO: F. DÖRMANN

PRZEKŁAD I ADAPTACJA: ANNA ŚWIRSZCZYŃSKA

OSOBY:

STARY KRÓL	ROMAN WĘGRZYN
SYN KRÓLA	WIESŁAW OCHMAN
HAGITH	TERESA GRYBOS
WIDZĄCA	MARIA KOŚCIAŁKOWSKA

KIEROWNICTWO MUZYCZNE, INSCENIZACJA I REŻYSERIA:

KAZIMIERZ KORD

PLASTYKA RUCHU:

EUGENIUSZ PAPLIŃSKI

SCENOGRAFIA:

ANDRZEJ MAJEWSKI

KOREPETYTOR:

KRYSTYNA WALDEK

ASYSTENCI SCENOGRFA:

**ZUZANNA PIĄTKOWSKA
TADEUSZ GRONDAL**

INSPICJENT:

WIESŁAW KOLANKOWSKI

KAROL SZYMANOWSKI

HARNASIE

**WIDOWISKO BALETOWE W JEDNYM AKCIE
[TRZECH OBRAZACH]**

Autor libretta:

Jerzy Mieczysław Rytard

OPRACOWANIE LIBRETTA: EUGENIUSZ PAPLIŃSKI

INSCENIZACJA I CHOREOGRAFIA:

EUGENIUSZ PAPLIŃSKI

KIEROWNICTWO MUZYCZNE:

KAZIMIERZ KORD

SCENOGRAFIA

ANDRZEJ MAJEWSKI

ASYSTENT CHOREOGRAFA:

MILA KOŁPIKÓWNA

Korepetytorzy:

**IRENA BLAHACZKOWA
JÓZEF BOROWICKI**

Pedagodzy baletu:

**LILI BERON
HENRYK DUDA**

Asystenci scenografa:

**ZUZANNA PIĄTKOWSKA
TADEUSZ GRONDAL**

Inspektor baletu:

EWA PAPÉE

Inspicjent:

WIESŁAW KOŁANKOWSKI

**BALET, CHÓR I ORKIESTRA
MIEJSKIEGO TEATRU MUZYCZNEGO**

DYRYGENT: KAZIMIERZ KORD

OSOBY:

DZIEWCZYNA	BARBARA BITTNERÓWNA JOANNA PUTER KRYSTYNA UNGEHEUER-MIETELSKA (KAZIMIERA DĄBROWICZ)
HARNAŚ	ANATOL ALBRECHT JACEK HECZKO JÓZEF PARUŹNIK
PAN MŁODY	ANATOL ALBRECHT JÓZEF PARUŹNIK WŁODZIMIERZ WARUSZYŃSKI
SIOSTRA PANA MŁODEGO . .	ANITA KIWIORSKA LIDIA POŁCZYŃSKA
GRAJEK	STANISŁAW DOBRANOWSKI HENRYK PIOTROWICZ
DRUHNY	ANITA KIWIORSKA LIDIA POŁCZYŃSKA JOANNA PUTER KRYSTYNA UNGEHEUER-MIETELSKA

GÓRALKI: MIROŚŁAWA BACHORZ, KAZIMIERA DĄBROWICZ, TERESA DZIEGLÓWNA, JANINA GAWLIK, MARIA GIDLEWSKA, ALICJA NIWELT, EWA PAPÉE, KRYSTYNA TRUSZKOWSKA, KRYSTYNA ŻUCZENIA.

HARNASIE: ANATOL ALBRECHT, WŁODZIMIERZ APOSTOLSKI, STANISŁAW DOBRANOWSKI, JACEK HECZKO, JÓZEF KIELJAN, WITOLD MAJOR, JÓZEF PARUŹNIK, HENRYK PIOTROWICZ, JULIAN TOTA, WŁODZIMIERZ WARUSZYŃSKI.

STAROSTA WESELNY	KRZYSZTOF GORAJ
DRUŻBOWIE	STANISŁAW DOBRANOWSKI HENRYK PIOTROWICZ
RODZINA	FLORENTYNA KACZOROWSKA STANISŁAWA SOWIŃSKA MIECZYŚLAW GACZOŁ

GÓRALKI, GÓRALE (II obr.): BARBARA ADAMIK, ALICJA GÓRECKA, LILIANA MAWRICZ, BARBARA PODCZASKA, RENATA SEJDOR, ALICJA ŚWIATEK, JAN FIREK, BOLESŁAW HAMALUK, STANISŁAW MAKOHON, ADAM ZAŁĘSKI.

GŁOS HARNASIA BOLESŁAW PAWLUS

s. 123. Do Grzegorza Fitelberga w Rajczy — Tymoszkówka 28. VII. 1912.

„Pracuję teraz dużo — ...i z opery już sporo napisałem: całą pierwszą scenę; robota mi idzie nadzwyczaj łatwo i przyjemnie i zapewne do jesieni będę miał całą gotową w dość detalicznym ork. szkicu, ale jak zwykle sam nie wiem, co o tym sądzić — niestety muzyka dość daleka od popularności — ale w tego rodzaju tekście naprawdę niemożliwe są jakiekolwiek koncesje na rzecz publiczności — chyba się zabawić w Pucciniego. Boję się też zbyt silnego wpływu s tyłu Straussa — gdyż jeszcze nie zorientowałem się dostatecznie na tym polu i mimo woli czepiam się tego, co mi najbardziej pod tym względem imponuje.”

s. 126. Do Grzegorza Fitelberga w Wiedniu — Tymoszkówka 10. XI. 1912.

„Ja w ostatnich czasach strasznie dużo pracowałem — czuję się nawet wyczerpany. Zostało mi jeszcze kilka stron libretta — zdaje się, że odłożę zakończenie na później — żeby trochę wytchnąć. Cieszę się, że wreszcie zamordowałem den alten König — który mi strasznie dokuczał swymi krzykami. W ogóle libretto w miarę pracy wydawało mi się bardzo nieszczerłone i nieraz żałowałem, że się na nie zdecydowałem. Samo przez się nie może stanowić żadnej atrakcji dla publiczności a diabli wiedzą, jak będzie z moją muzyką — trzeba więc w razie wystawienia oczekiwać jak najgorszych rzeczy. Napisałem również trochę partytury, by Ci pokazać, jak to mniej więcej będzie wyglądało — bo z takiego szkicu to niewiele się można wyrozumieć”.

s. 200. Do Anny Szymanowskiej w Warszawie — Londyn 26. XII. 1920

„A nie wiecie czasem co tam słychać z moją biedną Hagith? Pan Emil (Młynarski, ówczesny dyrektor Opery Warszawskiej — przyp. mój MWW) nic do mnie nie pisał, a ja mea culpa — do niego też ani słówka. Musi być zły na mnie! a muszę do niego w paru kwestiach napisać i boję się!”

s. 264. Do Zdzisława Jachimeckiego w Krakowie — Warszawa (między 20 a 23 marca 1927)

„1. Nb. Hagith była napisana (tak jak Salome i Elektra) początkowo jako dramat i nawet była grana w Deutsches Theater (zdaje się albo w jednym z wiedeńskich teatrów). W librecie Hagith opracowaliśmy razem pewne zmiany (np. wprowadzenie chóru na scenę po śmierci Króla). Pragnąłbym bardzo, byś to sprostował, by uniknąć jakichś ewentualnych nieporozumień z Dörmannem. (O przeróbkach do libretta można oczywiście nie wspominać.)
2. Nb. Hagith była zdjęta z repertuaru dlatego tylko, że musiałem posłać materiał do Darmstatu, gdyby nie to, byłaby (pewnie?) w Warszawie nadal grana i teraz mówi się o jej wznowieniu.”

Fragmety korespondencji Karola Szymanowskiego wybrał M. W-W.

ZESPÓŁ ORKIESTRY

I skrzypce:

1. Roesner Zdzisław —
koncertmistrz
2. Wasik Anatoliusz
koncertmistrz
3. Bruczkowski Eustachy
4. Suchorowska Danuta
5. Skrobacki Leszek
6. Sitek Erwin
7. Leśniak Wacław
8. Pilawski Czesław
9. Solarczyk Stefan
10. Mirowicz Tadeusz

II skrzypce:

1. Olejniczak Henryk
 2. Kozik Roman
 3. Skocz Władysław
 4. Wojcieszek Jan
 5. Patrońska Zofia
 6. Stańko Józef
 7. Filimowski Kazimierz
- Altówk i:
1. Łabuś Leopold
 2. Muszański Czesław
 3. Satora Mieczysław
 4. Majka Michał
 5. Gulanowski Kazimierz

Wiolonczele:

1. Makowicz Józef —
koncertmistrz
2. Stefański Stanisław
3. Przysiał Jerzy
4. Zmijowski Władysław
5. Grzymek Zofia

Kontrabasy:

1. Kolasa Bolesław
2. Dubrawski Władysław
3. Mitka Jan
4. Słowik Zdzisław

Flety:

1. Jaworski Edward
2. Węgrzyn Stanisław
3. Towarnicki Jerzy

Oboje:

1. Korczyński Kazimierz
2. Stengl Wacław

Rożek angielski:

1. Oracz Tadeusz

Klarnety:

1. Wyczyński Ignacy
2. Siwiec Stefan
3. Oreczyk Stanisław

Basklarnet:

1. Nalepa Józef

Fagoty:

1. Thiel Henryk
2. Gryboś Damian

Kontrafagot:

1. Pyrek Józef

Trąbki:

1. Czech Bronisław
2. Kunert Zygmunt
3. Jodłowski Tadeusz

Waltornie:

1. Pecielewicz Czesław
2. Łabuś Stefan
3. Polak Edmund
4. Wróbel Józef

Puzony:

1. Piel Andrzej
2. Przybylski Jan
3. Bigoś Andrzej

Tuba:

1. Kania Eugeniusz

Perkusja:

1. Korczowski Zenon
2. Reindl Emil
3. Peller Ryszard

Harfa:

1. Rostkowska Helena

Fortepian — celesta

1. Waldek Krystyna

Inspektor orkiestry:

Henryk Olejniczak

CENA ZŁ 4.50

ZESPÓŁ CHÓRU

Soprany:

1. Bułat Karolina
2. Jamrozek Helena
3. Kunowska Magdalena
4. Kowalik Celina
5. Podhorecka Wisława
6. Sablik Krystyna
7. Sapalska Maria

Alty:

8. Brainini Władysława
9. Budziaszek Stanisława
10. Dyras Stanisława
11. Dziedzic Zofia
12. Krajewska Genowefa
13. Krzemień Janina
14. Staszewska Alina
15. Szeliga Leokadia

Tenory:

16. Furmańczyk Zbigniew
17. Korzeniowski Zbigniew
18. Maur Stanisław
19. Migacz Zenon
20. Osak Karol
21. Pyś Władysław
22. Ścisło Józef

Basy:

23. Ciolczyk Ignacy
24. Głodek Wincenty
25. Karp Andrzej
26. Kaszyński Bronisław
27. Korzeń Tadeusz
28. Namaczyński Andrzej
29. Radłowski Zbigniew

Inspektor chóru:

Andrzej Karp

DZIAŁ TECHNICZNY

1. Kier. Techniczny
2. Z-ca Kier. Technicznego
3. Brygadier Sceny
4. Dekoracje
5. Kier. prac. scenotechn. (p. o.)
6. Światło
7. Rekwizyty
8. Kostiumy
9. Kier. prac. damskiej
10. Kier. prac. męskiej
11. Peruki
12. Nakrycia głów

- MIECZYŚLAW STANO
- ANTONI PILARZ
- WŁADYŚLAW KOPACZ
- Pracownie MTM
- BRONISŁAW PITALA
- EUGENIUSZ WIECHEC
- BOLESŁAW WAGNER
- Pracownie MTM
- ZOFIA BOROWSKA
- TADEUSZ DROZDA
- MARIAN ZALESZCZUK
- KRYSZYNA KULAWSKA
- MARIA SZTUKOWA

Opracowanie redakcyjne programu: ZBIGNIEW RYBAK