

MIEJSKI TEATR MUZYCZNY

DYREKTOR: KAZIMIERZ KORD



Jerzy Lawina-Świętochowski
Panna Wodna

KRAKÓW, GRUDZIEŃ 1963 R.

KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: KAZIMIERZ ROGOWSKI

Operetka? W świadomości wielu ludzi pojęcie to łączy się z szeregiem wyobrażeń o charakterze negatywnym — deprecjonującym.

Mówimy: bohater operetkowy, operetkowa sytuacja, muzyka operetkowa.

Myślimy: bohater papierowy, sytuacja „naciągnięta” i nieprawdopodobna; muzyka bez specjalnej wartości — ot taka, co najwyżej miła dla ucha, bez aspiracji poruszania najgłębszych uczuć słuchacza.

Wiemy: w przeważającej większości wypadków libretto operetki straciło sens i cel, któremu służyło. Gryząca nie-raz ironia, ostra — przy pozorach humoru — krytyka polityczna czy obyczajowa — wszystko to zdezaktualizowało się, stępiło swe ostrze, straciło żywe barwy.

Czy więc gatunek muzealny, z pietyzmu dla historii otrze-pywany z fin de siecleowego kursu?

Jest w operetce czynnik, który odgrywa znacznie ważniejszą rolę, niż realia epoki, niż konflikty obyczajowe i historycznie pojmowana satyra polityczna. Czynnikiem tym jest forma. Jej umowność i konwencjonalizm. Konwencjonalizm zabawy czy gry, w której wszystkim znane są reguły, a który pozwala na twórcze działanie jednostki: aktora — śpiewaka czy reżysera — inscenizatora.

Pod wieloma względami przypomina operetka powieść kryminalną. I w jednym i drugim wypadku nie interesują nas niemal wcale problemy mo-

ralne czy — powiedzmy to szczerze — w ogóle problemy ideowe. W jednym i drugim wypadku zafascynowani bywamy sposobem, w jaki autor powieści kryminalnej, czy autor i realizatorzy spektaklu operetkowego rozwiążą jeden ze znanych schematów. I cieszy nas nie zwycięstwo idei, lecz skomplikowanie, z jakim przebiega rozwiązywanie dobrze znane czy przeczuwane od samego początku, od pierwszych stronnic czy kilku wstępnych kwestii. Nie interesuje nas — co? lecz — jak?

Wartość muzyczna operetki? Nie ukrywajmy: przeważnie niewielka! Z wyjątkiem twórczości kilku kompozytorów wartość muzyczna operetki bliska jest wartości literackiej jej libretta! Rzadko wychodzi poza poprawność języka muzycznego, reprezentującego obiegową, rozrywkową modę. Z uświadomienia sobie tego faktu wypływa częste stosowanie zmian i retuszy języka muzycznego, jakim posłużył się kompozytor. Stąd właśnie bardzo częste zmiany w zakresie instrumentacji, czasem nawet harmonii, dopisywanie „wstawek” muzycznych, dokomponowywanie układów baletowych. Stąd skreślanie momentów muzycznie mniej udanych, czy — po prostu — nie odpowiadających naszym dzisiejszym pojęciom o muzyce rozrywkowej. Takie jest prawo operetki — równie stare jak ona sama.

Nie ważne jest tu bowiem — co? lecz — jak?

M. W-W.

Operetka nie miała nigdy szczęścia u polskich kompozytorów. Lub, może to właśnie oni nie mieli szczęścia do operetki. W gatunku śpiewogry próbował swych sił znakomity Stanisław Moniuszko, nie wstydził się swych prób na polu operetki wielki Karol Szymanowski. Mimo to, wysiłki ich nie były wieńczone ani sukcesem artystycznym, ani popularnością u publiczności.

Operetka wymaga bowiem większej znajomości teatru, aniżeli zawiloci kunsztu kompozytorskiego, wymaga większej wyobraźni scenicznej niżli mistrzostwa kontrapunktycznego, wymaga od twórcy, by dostosował się do aktualnej mody panującej w muzyce rozrywkowej, aniżeli każe mu otwierać nowe horyzonty dla historii muzyki.

Nie wyszła też polska operetka poza muzyczne tradycje warszawskich teatrzyków ogródkowych z przełomu XIX i XX wieku. Warunki w jakich rozwijała się w Polsce, niczym nie przypominały świetnych warunków, jakie miała w Paryżu, Wiedniu, czy później — w Berlinie. Nie dawała więc bodźców, ale i nie stawiała wygórowanych i ambitnych wymagań krajowym twórcom. Pozostali więc niemal nieznanymi — zgodnie zresztą z właściwą rangą artystyczną ich twórczości.

Spośród kompozytorów operetkowych działających w Polsce przed II Wojną Światową zwrócił na siebie uwagę i zyskał pewien rozgłos Jerzy Lawina - Świętochowski

(ur. 6 XII 1906 r. w Warszawie — zmarł 20 VIII 1946 r. w Bydgoszczy). Pierwszą operetką, jaką wystawił, był — „Rajski ptak”. Reżyserowana przez Karola Wyrwicza w wileńskim Teatrze — „Lutnia” odniosła duży sukces, na scenę krakowskiego Teatru im. Słowackiego wprowadził ją Juliusz Osterwa. Kolejną pozycją była komedia muzyczna — „Na fali eteru”. Tę reżyserował w Warszawie — Roman Zawistowski. Ukoronowaniem współpracy Lawiny — Świętochowskiego z teatrem (współpracy przerwanej zresztą wybuchem wojny w 1939 r.) była operetka — „Panna Wodna” w reżyserii Witolda Zdzitowieckiego i Karola Bendy. „Panna Wodna” była dla kompozytora pozycją szczególnie bliską. Zawarł w niej przetworzone — niezwykle swego czasu popularne — melodie i swe uмиłowanie morza, którego był gorącym wielbicielem.

Lata okupacji poświęca Lawina-Swiętochowski na zdobycie gruntowniejszej wiedzy muzycznej studiując kompozycję pod kierunkiem Artura Maławskiego. W 1944 r. wstępuje w szeregi I Armii. Za pełen poświęceń udział w walce z okupantem uzyskuje szereg zaszczytnych odznaczeń z krzyżem „Virtuti Militari” i medalem „Zasłużonym na Polu Chwały” na czele.

Po wyzwoleniu współpracuje kompozytor z Teatrami Bydgoszczy i Lublina, pisząc dla nich ilustracje muzyczne.

„Panna Wodna” stanowiła niewątpliwie szczytowe osiągnięcie.



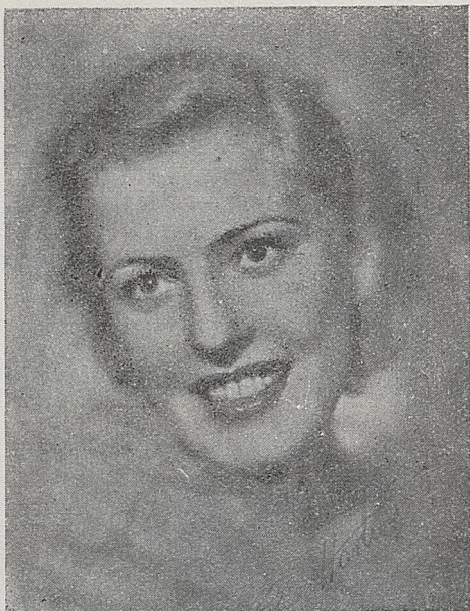
tylko ona pozostała w wersji oryginalnej w realizacji, którą przedstawia dziś Krakowski Teatr Muzyczny. Autorem instrumentacji i szeregu poprawek w zakresie harmonizacji jest tu bowiem — Marian Lida. Czy „Panna Wodna” w swej nowej szacie odniesie jeszcze jeden sukces?

Posłuchamy... Zobaczymy...

Marian Wallek-Walewski

nięcie w twórczości operetkowej Jerzego Ławiny-Swiętochowskiego. Jednakże nie libretto J. Krzewińskiego i L. Brodzińskiego stanowiło o właściwej wartości dzieła, dlatego też zostało ono unowocześnione przez J. Słotwińskiego i W. Jastrzębca. O wartości „Panny Wodnej” decydowała muzyka. Ściślej rzecz biorąc — melodyka. Właściwie chwilami





Z
Beata
Artemską
przy
pół czarnej

FOTO: E. HARTWIG

Beata Artemska! Czyż być może bardziej znane, wybitne i reprezentatywne nazwisko dla gatunku sztuki, w którym działa i który niejako symbolizuje. Ilekroć bowiem myślimy czy mówimy o operetce, myślimy i mówimy zarazem o Beacie Artemskiej. Na dźwięk jej nazwiska odżywiają w naszej pamięci tytuły wszystkich co wybitniejszych operetek, przetacza się istny korowód wspaniałych kreacji aktorskich, jawi się urzekająca sylwetka tej doprawdy szampańskiej kobiety i znakomitej artystki. Gdyby chcieć mierzyć dorobek aktorski Artemskiej kryteriami czysto artystycznymi, nie stałoby miejsca na dokładne wyliczenie wszystkich pokaźniejszych ról, ważniejszych występów, ciekawszych wojaży zagranicznych. Prawdziwy bilans jej osiągnięć artystycznych zawiera się jednak w czymś zupełnie innym. W tym mianowicie, że naszym wyobrażeniom o diwie operetkowej nadała bardzo specjalny i bardzo specyficzny charakter. Artemska swym dojrzałym artystyzmem i niezwykle bujną indywidualnością aktorską podyktowała nam pewne wzory estetyki scenicznej, przyzwyczaiała nas do pewnych smaków i subtelności percepcyjnych, potrafiła zaszczyć całej powojennej generacji odbiorców teatru muzycznego określoną metodą odczuwania operetki. Tym więc sposobem talent Artemskiej urósł do rangi sprawdzianu, według którego mierzy się skalę uzdolnień wszelkich pretendentów do zasiadania w areopagu operetkowym. Mimo że od jej debiutu scenicznego upłynęło już trochę czasu, Pani Beata zachowuje swój niezmienny i niezniszczalny wdzięk, swój czarujący uśmiech i ujmującą grację. W obejściu niezwykle sympatyczna, szczerza, niewymuszona, daleka od wszelkiej pozy i napuszoności. Oczywiście tego rodzaju atrybuty bardzo ułatwiają rozmowę i zachęcają do stawiania pytań.

— Pani Beato! Czy może Pani powrócić do swych dawnych wspomnień krakowskich, do czasów Pani debiutu operetkowego i późniejszych sukcesów na scenie „Domu Żołnierza”. Przedtem jednak chciałem zdradzić Pani pewną tajemnicę. W moich kronikarskich zapiskach z tego okresu nazwisko Pani pojawia się po raz pierwszy we wrześniu 1946 r. Chodzi mianowicie o komedię muzyczną Benatzky'ego „Moja siostra i ja”, w któ-

rej występowała Pani wspólnie z Xenią Grey i Marianem Demarem. Czy można więc uważać, że wspomniana data odpowiada rzeczywistym początkom Pani kariery scenicznej?

— Mniej więcej. Ale dobrze, że mi Pan przypomniał o „Siostrze”. Nieomal już zapomniałam o swym udziale w tej filuternej komedynie. Dalesze operetki, w których grałam do r. 1950, to „Rozkoszna dziewczyna” Benatzky’ego, „Najpiękniejsza z kobiet” Brommé, „Wiktoria i jej huzar” Abrahama i „Cnotliwa Zuzanna” Gilberta. Wszystkie swe role z tego okresu wspominam z prawdziwym rozrzewnieniem. Zresztą odkąd tylko zaczęłam występować na scenie operetkowej „Domu Żołnierza”, towarzyszyła mi zawsze gorąca sympatia publiczności. Również recenzenci prasy krakowskiej okazali mi wiele życzliwego zainteresowania i ujmujących względów. Nigdy nie zapomnę recenzji Magdaleny Samozwaniec z „Rozkosznej dziewczyny”. Ta recenzja była dla mnie poważnym bodźcem w kierunku solidnego studiowania warsztatu aktorskiego, w kierunku systematycznego pogłębiania zainteresowań artystycznych. Jednakże epizodem, który głęboko zapadł w moją wdzięczną pamięć, był jakiś okolicznościowy pochód studentów krakowskich w r. 1949. Uzbrowieni w transparenty i różne inne oficjalne rekwizyty zatrzymali się nagle pod oknami mojego mieszkania i poczęli wznosić bardzo osobliwe toasty. Po chwili ulica „demonstrowała” na moją cześć i zawzięcie skandowała.

— Be-a-ta! — Be-a-ta! — Be-a-ta!

Nic tedy dziwnego, że przy takiej „masowej” popularności moje związki uczuciowe z Krakowem są szczególnie silne i że publiczność krakowska jest mi zawsze najbliższa i najdroższa. Wracając jeszcze do moich ról z „tamtej epoki”, chciałbym podkreślić, że dopiero od „Cnotliwej Zuzanny” zaczęłam poważnie traktować sztukę wokalną, będącą istotnym składnikiem warsztatu operetkowego. Stało się to także z poduszczenia mojego wspaniałego kolegi a zarazem doskonałego aktora, Wojciecha Ruszkowskiego, który wywarł olbrzymi wpływ na kształtowanie się mojej świadomości artystycznej i który był zawsze moim niezawodnym cicerone w labiryncie tajnika wiedzy zawodowej.

— Tym razem jednak bytność Pani w Krakowie posiada zupełnie inny charakter. Pozostaje w ścisłym związku z zaproszeniem Dyrekcji MTM, która powierzyła Pani reżyserię „Panny wodnej”. Od jak dawna uprawia Pani tę nową dyscyplinę i co Panią skłoniło do stopniowego przedstawiania się na nowe tory pracy artystycznej?

— Sztuką reżyserską param się dokładnie od r. 1956 tj. od czasu, kiedy Operetka Warszawska zrealizowała moją koncepcję „Cnotliwej Zuzanny”. Obecnie mam już w swoim dorobku reżyserskim 12 dużych „pozycji”. Zaliczają się do nich zarówno operetki, jak i komedie muzyczne (m. in. „Nie ma czasu na miłość”, „Panna wodna”, „Dobranoc Bettino”, „Czarujący Giulio”). Co się dotyczy „Panny wodnej”, to reżyserowałam ją w różnych wersjach i w różnych teatrach. Byłoby jednak błędem przypuszczać, że ograniczam się tylko do operetki. Moja inwencja reżyserska „drażni” także w dramacie („Jaśnie pan nikt” w Teatrze Powszechnym w Łodzi) i bardzo często zasila programy estradowe („Estrada Warszawska” i Centralny Zespół Wojska Polskiego).

Pyta Pan o motywy, które skłoniły mnie do zainteresowania się reżyserią. Przyczyna tego jest bardzo prosta: ja właściwie nigdy nie lubiłam grać ani śpiewać. Widzę, że jest Pan tym wyznaniem bardzo zaskoczony. Jednakże wszystkim moim występom towarzyszy zawsze tak wielka trema, że częstokroć dostaję bardzo wysokiej gorączki i ulegam przykrym stanom rozstroju nerwowego. Dlatego w pracy reżyserskiej odnalazłam to, co odpowiada moim prawdziwym upodobaniom artystycznym i czego całe życie szukałam w teatrze.

— Z jakich ogólnych założeń wychodzi Pani przy opracowaniu swej koncepcji reżyserskiej i czym to się wyraża w odniesieniu do krakowskiej realizacji „Panny wodnej”.

— Punktem wyjścia wszelkich konkretnych projektów warsztatowych powinna być świadomość, że operetka przeżyła ostatnio poważną ewolucję i uległa kompletnej metamorfozie. Mówiąc dobitniej, dawna, klasyczna konwencja operetki, ta, do jakiej przywykły nasze tradycyjne wyobrażenia, przeżyła się w sposób nie podlegający żadnej dyskusji i obecnie majestatycznym krokiem wstępuje na cokoł minionej sławy. Na horyzoncie zjawia się nowa, zwycięska forma: „musical”. Oczywiście, nie chcę przez to powiedzieć, że jestem bezkrytyczną wielbicelką „musicalu”. W każdym razie jedno jest pewne: współczesna postać operetki musi stanowić coś zupełnie przeciwstawnego do dawnych form wyrazu i stylu. Jeśli polegać w tym względzie na dotychczasowych wzorach zagranicznych, w nowoczesnej operetce powinno dominować wytrawne, lineyjne i jak najbardziej wszechstronne rzemiosło aktorskie. Oznacza to, że od dzisiejszego aktora operetki należy wymagać równoczesnego opanowania wielu skomplikowanych prawideł i umiejętności. A więc nieskazitelnej dykcji, sugestywnej ekspresji, wybornej techniki gestyczno-mimicznej, wzorowego śpiewania i tańczenia, a nawet poprawnej gry na instrumentach muzycznych. Jednym słowem w nowoczesnych musicalach „wszyscy robią wszystko”. Stąd więc w operetkach tego typu, jak „Panna wodna”, rola reżysera jest szczególnie ważna i odpowiedzialna.

Przechodząc z kolei do moich bezpośrednich zadań warsztatowych, chciałabym zaakcentować, że „Panna wodna” jest operetką bardzo trudną, polegającą na licznych scenach ansamblowych, a zatem narzucającą różne żelazne prawa i twarde konieczności. Tak więc dyscyplina całego zespołu musi być niesłychanie surowa, a koordynacja wszystkich elementów „konstrukcyjnych” wręcz zegarmistrzowska. Również technika gry jest tutaj zupełnie inna. Chodzi mianowicie o normalne poruszanie się po scenie, w taki sam sposób, jak to robimy na codzień, w powszednim życiu. Jest to proceder dużo trudniejszy, niż gra stylowa, konwencjonalna, schematyczna. Tradycyjny styl gry w operetkach „klasycznych” cechuje się nadmierną ruchliwością rąk i w ogóle przesadnym nadużywaniem gestu. Otóż w „Pannie wodnej” wszystkie te relikty przeszłości muszą ulec całkowitej eliminacji. Zresztą przeciwko wszelkim ciągotom do „ujęć melodramatycznych” zbuntowałyby się natychmiast muzyka Ławiny-Swiętochowskiego, a w większym jeszcze stopniu supernowoczesna instrumentacja Lidy i Gaczka.

— Czyli że cały zespół operetki krakowskiej, aby sprostać trudnym zadaniom, jakie nastrocza faktura „Panny wodnej”, musi się przełamać wewnątrz i przestawić na całkiem odmienny styl odtwórczy?

— Bezwzględnie tak! Zresztą sprawa ma nieco głębsze podłoże. Chodzi o to, że Wasz zespół grywa w ogóle za mało rzeczy współczesnych. Trzeba więc wzbogacić repertuar o takie pozycje, które by charakterem muzycznym i odpowiednim klimatem scenicznym przypominały nowoczesny „musical”. I dopiero ten zasadniczy fakt byłby w stanie umożliwić całemu zespołowi dokładne zapoznanie się z niezmiernie bogatym arsenalem nowoczesnych środków warsztatu aktorskiego.

— Jeszcze bym prosił o parę zdań oceny na temat zespołu, z którym Pani aktualnie pracuje nad przygotowaniem „Panny wodnej”.

— Co się tyczy strony wokalne, to zespół operetki krakowskiej jest bez wątpienia jednym z najlepszych w Polsce. Lecz przede wszystkim chciałabym podkreślić ogromne zdyscyplinowanie całego zespołu, jego solidarność wewnętrzną, prawdziwy zapał i ujmujące zaangażowanie emocjonalne w pracy artystycznej. Również cały zespół techniczny z nieocenionym Józefem Balladą na czele zasługuje na szczere uznanie dzięki swej wielkiej ofiarności i właściwemu rozumieniu zadań produkcji artystycznej.

— Dziękuję Pani za interesujące uwagi, życząc jednocześnie jak najczęstszych sukcesów artystycznych, które zawsze szczerze cieszyły serca wszystkich przysięgłych wielbicieli Pani talentu, w tym także niżej podpisanego.

Rozmowę przeprowadził
Zbigniew Rybak

WSPÓŁREALIZATORZY „PANNY WODNEJ”



STANISŁAWA STANISŁAWSKA

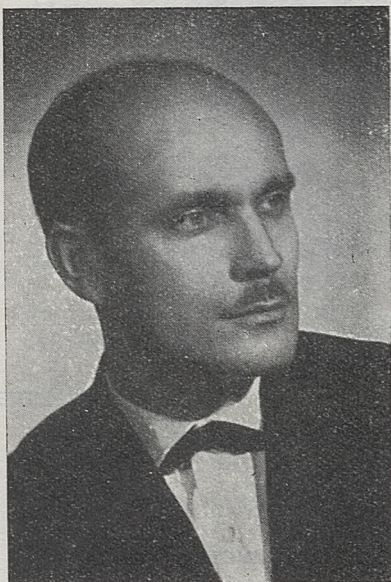


FOTO: MIECZYSLAW RYŚ

MARIAN LIDA

PANNA WODNA

OPERETKA W 2 AKTACH (4 OBRAZACH)

MUZYKA:
JERZY LAWINA-SWIĘTOCHOWSKI

LIBRETTO:
WALERY JASTRZĘBIEC
I
JÓZEF SŁOTWIŃSKI

w/g pomysłu
L. Brodzińskiego i J. Krzewińskiego

ADAPTACJA MUZYCZNA
I INSTRUMENTACJA:
MARIAN LIDA

MUZYKA BALETOWA:
JERZY GACZEK



Reżyseria:

BEATA ARTEMSKA

Kierownictwo muzyczne:

MARIAN LIDA

Asystent reżysera:

ZOFIA WEISSÓWNA

Dyrygenci:

MARIAN LIDA
BEATA AMBROS

Korepetytor:

IRENA ROGOZIŃSKA

Choreografia:

STANISŁAWA STANISŁAWSKA

Asystent choreografa:

HENRYK DUDA:

Kostiumy:

ZUZANNA PIĄTKOWSKA

Dekoracje:

TADEUSZ GRONDAL

Inspicjent:

ADAM PAŁKA

Sufler:

HELENA SIBIŃSKA

OSOBY:

Mr John Old Town, właściciel plantacji .	Stanisław Romanek
Mrs. Mill Old Town, jego żona . . .	Barbara Adamik Wanda Kruszewska
Miss Mary, ich córka	Iwona Borowicka Stefania Zachariasz
Miss Hobby, sekretarka pani Old Town .	Halina Łucyk Elżbieta Wodecka
Titi	Liliana Mawricz
Miss Molly, aktoreczka rewiowa . . .	Aleksandra Duszewska Danuta Łopatówna
Mr. Bob, narzeczony Mary	Andrzej Galos Ryszard Gondek
Mrs. Bobulińska, agentka biura podróży .	Maryla Pączyńska Alicja Sławecka
August, jej pomocnik	Kazimierz Bajon Józef Puter
Kapitan statku „Panna wodna” . . .	Zygmunt Miłkowski Antoni Wolak
Andrzej, pierwszy mechanik	Janusz Żelobowski
Tadeusz, radiotelegrafista	Zbigniew Kaniewski Kazimierz Rogowski
Bosman	Roman Kwiatkowski
Franek	Włodzimierz Kotarba
Janek	Andrzej Pągowski
Danek	Józef Hejkie
Mama	Florentyna Kaczorowska
Córka	Ewa Stuglick
Ojciec	Kazimierz Bajon Józef Puter

OBSADA TAŃCÓW

A K T I.

Pokojówki:

- Gidlewska Maria
- Kiwiorska Anita
- Puter Joanna
- Ungeheuer — Mietelska Krystyna

Boye:

- Albrecht Anatol
- Apostolski Włodzimierz
- Parużnik Józef
- Waruszyński Włodzimierz



Reklamówki:

- Bachorz Mirosława
- Dąbrowicz Kazimiera
- Klockiewicz Magdalena
- Papée Ewa
- Truszkowska Krystyna
- Zuczenia Krystyna

„HAWAJANA”

Dziewczęta z kwiatami:

- Kiwiorska Anita
- Puter Joanna

Ungeheuer — Mietelska Krystyna
+ Chór

Hulla:

- Bachorz Mirosława
- Dąbrowicz Kazimiera
- Dzięglówna Teresa
- Klockiewicz Magdalena
- Truszkowska Krystyna
- Zuczenia Krystyna
- Albrecht Anatol
- Dobranowski Stanisław
- Heczko Jacek
- Tota Julian

„WESELI MARYNARZE”

marynarze:

- Albrecht Anatol
- Dobranowski Stanisław
- Heczko Jacek
- Kieljan Józef
- Major Witold
- Parużnik Józef
- Piotrowicz Henryk
- Tota Julian
- Waruszyński Włodzimierz

pasażerki:

- Bachorz Mirosława
- Dąbrowicz Kazimiera
- Dzięglówna Teresa
- Gidlewska Maria
- Kiwiorska Anita
- Klockiewicz Magdalena
- Półczyńska Lidia
- Puter Joanna (Ungeheuer — Mietelska Krystyna)
- Truszkowska Krystyna

A K T II.

„PANNA WODNA”

Marynarz I-szy.

- Albrecht Anatol
- Parużnik Józef

Marynarz II-gi:

- Dobranowski Stanisław
- Piotrowicz Henryk

Panna Wodna:

- Puter Joanna
- Ungeheuer — Mietelska Krystyna

Syrenki:

- Dąbrowicz Kazimiera
- Dzięglówna Teresa
- Kiwiorska Anita
- Klockiewicz Magdalena
- Papée Ewa
- Truszkowska Krystyna

Krakowiak:

- Bachorz Mirosława
- Dąbrowicz Kazimiera
- Dzięglówna Teresa
- Gidlewska Maria

- Kiwiorska Anita
- Klockiewicz Magdalena
- Truszkowska Krystyna
- Zuczenia Krystyna
- Albrecht Anatol
- Apostolski Włodzimierz
- Dobranowski Stanisław
- Kieljan Józef
- Major Witold
- Piotrowicz Henryk
- Tota Julian
- Waruszyński Włodzimierz

oraz cały Zespół.

Korepetytor baletu:
JÓZEF BOROWICKI

Inspektor baletu:
EWA PAPÉE

ZESPÓŁ ORKIESTRY

I skrzypce

1. Skrobaccki Leszek
2. Sitek Erwin
3. Kawalec Czesław
4. Szulc Roman
5. Solarczyk Stefan
6. Wojcieszek Jan

II skrzypce

1. Skocz Władysław
2. Pilawski Stanisław
3. Lipka Tadeusz
4. Górski Andrzej
5. Wysocki Kazimierz

Altówki

1. Satora Mieczysław
2. Bobrowska Julia
3. Czuchraj Ryszard

Wiolonczele

1. Gorecka Stefania
2. Nowak Marian

Kontrabasy

1. Dutkiewicz Andrzej
2. Jachimowicz Ryszard

Flety

1. Jaworski Edward
2. Węgrzyn Stanisław

Oboje

1. Oracz Tadeusz
2. Dziubek Józef

Klarnety

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

Fagoty

1. Thiel Henryk
2. Gryboś Damian

Trąbki

1. Wodecki Józef
2. Jodłowski Tadeusz
3. Krzywoń Adam

Puzony

1. Przybylski Jan
2. Bigoś Andrzej
3. Maksymowicz Włodzimierz

Waltornie

1. Grzechowski Jan
2. Bajorek Włodzimierz
3. Wróbel Józef

Perkusja

1. Peller Ryszard
2. Klocek Jerzy (doangażowany)

Fortepian

1. Rogozińska Helena

Inspektor orkiestry:

WOJCIESZEK JAN

ZESPÓŁ CHÓRU

Soprany:

- 1) Adamik Barbara
- 2) Łucyk Halina
- 3) Mawricz Liliana
- 4) Nichecka Barbara
- 5) Podczaska Barbara
- 6) Sowińska Stanisława
- 7) Stuglick Ewa
- 8) Świątek Alicja

Alty:

- 1) Dobrzańska Krystyna
- 2) Głowacka Jolanta
- 3) Górecka Alicja
- 4) Kaczorowska Florentyna
- 5) Sejdor Renata

Tenory:

- 1) Goraj Krzysztof
- 2) Hamaluk Bolesław
- 3) Rodko Zbigniew
- 4) Wyroba Józef
- 5) Załęski Adam
- 6) Żyła Stanisław

Basy:

- 1) Firek Jan
- 2) Gaczoł Mieczysław
- 3) Makohon Stanisław
- 4) Zdechlikiewicz Henryk
- 5) Ziółkowski Stanisław

Inspektor chóru: **Makohon Stanisław**

OPRACOWANIE REDAKCYJNE PROGRAMU:

ZBIGNIEW RYBAK

SZKICE GRAFICZNE:

ZUZANNA PIĄTKOWSKA

RYСУNEK NA OKŁADCE:

TADEUSZ GRONDAL

ZESPÓŁ TECHNICZNY

Kierownik techniczny:
MIECZYŚLAW STANO

Brygadier sceny:
JÓZEF BALLADA

Dekoracje:
PRACOWNIE M.T.M.

Kierownik pracowni
scenotechnicznej:
TADEUSZ GRONDAL

Prace modelatorskie:
BOLESŁAW WAGNER

Kostiumy:
PRACOWNIE M.T.M.

Kierownik Pracowni Damskiej:
ZOFIA BOROWSKA

Kierownik Pracowni Męskiej:
TADEUSZ DROZDA

Peruki:
WŁODZIMIERZ STĘPNIOWSKI,
MARIAN ZALESZCZUK

Światło:
KAZIMIERZ OCIEPIŃSKI

Nakrycia głów:
MARIA SZTUKOWA

SEKCJA ORGANIZACJI WIDOWNI M. T. M. Kierownik Sekcji: Marian GÓRALCZYK

Ref. Org. Widowni: Józef BRYL

Biuro Sekcji Organizacji Widowni czynne jest codziennie, z wyjątkiem niedziel i świąt w godz. 7—15, w soboty od godz. 7—13, przy ul. Senackiej 6 telefon 575—88.

KAŻDY
BYWALEC
PRZEDSTAWIEN
OBOWIAZKOWYM
WIDZEM
ENTUZJASTĄ
I PROPAGATOREM
WSZYSTKICH SPEKTAKLI OPEROWYCH
MIEJSKIEGO TEATRU MUZYCZNEGO
W KRAKOWIE

Następna premiera operetkowa:

Jean Gilbert

CNOTLIWA ZUZANNA