

OPERA



MIEJSKI
TEATR
MUZYCZNY

GIACOMO PUCCINI TOSCA

OPERA
W TRZECH
AKTACH

KRAKÓW
1964 R.

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY: KAZIMIERZ KORD

GIACOMO PUCCINI I JEGO „TOSCA”

Gdy starego mistrza, *Giuseppe Verdiego*, nieśmiertelnego twórcę „*Aidy*”, „*Rigoletta*” i „*Traviaty*” pytano we Włoszech, kogo uważa za swego następcę we włoskiej muzyce operowej — odrzekł on: „*Myślę, że o jednym człowieku może być tu tylko mowa. Ten młody muzyk zwie się Giacomo Puccini...*” Słowa te wielkiego Verdiego skonsternowały jego rozmówców. Przecież w tym czasie zażywały zasłużonego powodzenia takie sławy, jak *Amilcare Ponchielli* ze swą „*Giocondą*”, *Arrigo Boito* z „*Mefistofeilesem*”; triumfy operowe święcił młody *Pietro Mascagni*, wschodziła gwiazda *Leoncavalla*... *Puccini* zaś znany był w owych czasach raczej z niezbyt udanego startu kompozytorskiego: jego pierwsza opera romantyczna o boginkach leśnych, pod tytułem „*Willidy*” (1884) cieszyła się raczej dość problematycznym powodzeniem i wszystko wskazywało na to, że wkrótce zniknie ona w zapomnieniu.

Już kilka najbliższych lat jednak potwierdziło słuszność przepowiedni Verdiego. Wprawdzie „*Willidy*” — owoc debiutu 26-letniego zaledwie kompozytora — nie zdołały utrzymać się trwale w repertuarach teatrów operowych, ale już następne dzieła młodego *Pucciniego*: opera „*Edgar*” (1889), a zwłaszcza „*Manon Lescaut*” — po pra-premierze, której (w dn. 1 lutego 1893) rozentuzjasmowana publiczność *Teatro Regio* w Turynie wywoływała maestra *Pucciniego* trzydzieści razy przed kurtynę — szybko wyniosły go na piedestał europejskiej sławy. Dziewięćdziesiąte lata minionego stulecia — to już okres świetnych triumfów *Pucciniego*: jego opery zdobywają sobie publiczność teatrów w Buenos Aires, Rio de Janeiro, Petersburgu, Hamburgu — i wreszcie w Warszawie („*Willidy*” wystawiona tu po raz pierwszy w marcu 1893 r., zaś „*Manon Lescaut*” — w styczniu 1895 r.).

Świat nie ma już wątpliwości, kto przejął hetmańskie berło władania włoską sztuką operową. Zaszczytny tytuł „*najbardziej powołanego spadkobiercy Verdiego*” przyznaje *Pucciniemu* znakomity pisarz angielski *Bernard Shaw*, pisząc na jego cześć w r. 1894 pochwalny panegiryk; miłośnicy muzyki operowej wyczekują z niecierpliwością na dalsze nowiny kompozytorskie z uroczystej willi w *Torre de Lago*, opodal Pizy — gdzie *Puccini* założył swój warsztat twórczy.

Lecz szczyt chwały kompozytorskiej *Giacomo Pucciniego* był wciąż jeszcze przed nim. Dopiero dalsze lata — przełom wieku XIX i XX — przynieść miały „*wielką serię*” oper *Pucciniego*. Ta wielka seria — to „*Cyganeria*”, „*Tosca*” i „*Madama Butterfly*” — trzy opery, których popularność osiągnęła rekordowe powodzenie. Treść prosta, naturalna i zrozumiała dla każdego widza, doskonałe warunki do wizualnej „teatralizacji”



widowiska, a przede wszystkim piękna, aż przelewająca się od melodyjności muzyka, pisana zarówno z doskonałym znawstwem artystycznych tajników śpiewu, jak i brzmień orkiestrowych — oto główne atuty, dzięki którym wielka trójka oper Pucciniego zdobyła sobie w światowych teatrach muzycznych — a również w Polsce i w Krakowie — tak trwała pozycję.

Po wystawieniu „*Cyganerii*” przed kilkoma laty, a obok wciąż granej w repertuarze „*Madamy Butterfly*” również i „*Tosca*” odżywa dziś znów na scenie krakowskiego Teatru Muzycznego. *Tosca* jest damą — i to damą z wytwornego świata... Dlatego to byłoby może niezbyt ładnie mówić tu o jej wieku, przypominać, że właśnie teraz niedawno skończyła... 64 lata! (premiery „*Toski*” odbyła się w dn. 14 stycznia 1900 r. w Rzymie). Ale jeśli już o tym wspominamy, to dlatego, że *Tosca* jest przecież postacią historyczną. Historyczną dla dziejów europejskiej opery. Przychodziła na świat w niecodziennych okolicznościach — pod groźbą bomb! Gorące czasy zamieszek we Włoszech w roku 1900, niezadowolenia z ówczesnych rządów, odbiły się echem i na sali teatralnej, gdzie odbywała się prapremiera „*Toski*”: soliści otrzymali anonimowe pogróżki, a policję powiadomiono o możliwościach rzucania bomb na znajdujących się na widowni ministrów. Nic przeto dziwnego, że w tych warunkach zdenerwowana publiczność myślała raczej o własnym swym bezpieczeństwie, aniżeli o oklaskiwaniu nowej opery pana Pucciniego... Mimo intryg różnych zawistnych osobistości „*Tosca*” — wspólne dzieło maestra Giacomo Pucciniego oraz autora pierwowzoru: sławnego francuskiego pisarza Victoriena Sardou (który napisał w r. 1887 sztukę pod nazwą „*La Tosca*” dla słynnej podówczas aktorki francuskiej Sary Bernhardt), jak również librecistów: L. Illica i G. Giacosa — szybko odnosiła sukcesy na coraz to innych scenach.

W „*Tosce*” — jako operze — doskonale zarysowane zostały konflikty dwóch światów: walk niepodległościowych patriotów włoskich z wstecznym uciskiem tyranii — nakreślonych na kanwie osobistych przeżyć, tragicznego splotu losów głównych bohaterów. Puccini nadał tu dziełu temu zwarty kształt dramatu muzycznego, w którym muzyka wiernie i plastycznie odzwierciedla tok scenicznej akcji i charakterystykę postaci — nie cofając się nawet przed jaskrawością efektów tam, gdzie są one artystycznie potrzebne.

„*Tosca*” znana jest polskim widzom już od sześćdziesięciu z górą lat: pierwsze jej wystawienie przez polski teatr operowy miało miejsce we Lwowie w marcu 1903 r. Do sędziwego wieku i starości „*Tosce*” jeszcze jednak daleko: jej walory muzyczno-teatralne wciąż pochłaniają widza, przykuwają jego uwagę upamiętniają się kunsztownymi melodiami — sprawiając, że opera ta żyje wciąż świeżą młodością artystycznego piękna.

JERZY PARZYŃSKI

Zygmunt Mycielski

CZAS ROZSTRZYGNĄĆ SPRAWĘ OPERY

Jak to skwalifikować? Czy to jest smutne, tragiczne, wołające o pomoc? Wołające dokąd, do kogo?

Jeżeli ten budynek jest niepotrzebny, to go zamknąć. Zamknąć Operę, zamknąć Filharmonię, zamknąć IPS, Zachętę, Akademię Sztuk Pięknych, zamknąć Konserwatorium i wszystkie szkoły muzyczne, zamknąć muzea, biblioteki i deficytowe wydawnictwa, zostawić tylko szkoły powszechne i średnie, budować drogi, fabryki, warsztaty, bo jeszcze tyle potrzeba nam rzeczy, których nie ma.

A potem w takiej zamkniętej Polsce, rozejrzeć się uważnie i rozpisać ankietę: komu tego brakuje?

Zobaczylibyśmy może ogonki ludzi zgłodniałych, ludzi bez codziennego chleba, jakim powinny być sztuki piękne, ogonki ludzi, którzy nie chcą iść na rewię czy do operetki?

A może nikt by się nie spostrzegł, bo zostałyby otwarte wszystkie domy, w których nie ma ani opery, ani dramatu, ale są za to kina, restauracje, rewie i różne igrzyska sportowe?

A więc, może naprawdę zamknąć Operę i kupić bilety dla paru osób, co zechcą się dowiedzieć (w celach naukowych), czym jest opera, niech tych paru archiwistów jedzie do Pragi, do Wrocławia czy do Bukaresztu (aby bliżej) zobaczyć, jak wygląda takie deficytowe przedsiębiorstwo.

Nie są wstydem nasze kłopoty z operą. Wstydem jest, że trzeba ciągle gdzieś komuś tłumaczyć, co to w ogóle takiego „Opera”. Trzeba tłumaczyć rozmaitym „czynnikiem miarodajnym” i argumentować artystycznie, społecznie, prestiżowo, bo ja wiem jak ... Trzeba mówić rzeczy wstydlive, zamiast dyskutować od razu: ile... i kto tym domem się zajmie. Wstydem jest konieczność naszych dyskusji o kulturze, przypominających rozmowy uczonych, na przykład specjalistów od teorii Einsteina i objaśniających taką teorię zwyktemu śmiertelnikowi... Śmiertelnik słucha, a specjalista gada i gada...

Niedawno, bo 12 grudnia ubiegłego roku, odbyło się zebranie, zwołane przez Związek Artystów Scen Polskich. W trzech referatach pp. L. Schiller, J. Pułikowski i T. Zalewski wytłumaczyli jasno, czym jest w ogóle opera i jakby należało przystąpić do rozwiązania tego zagadnienia w Warszawie. Tymczasem zagadnienie opery pozostało nadal zagadnieniem dorywczego strajku i dorywczego przedstawienia. Dorywcze zapychanie stron budżetowych nie jest żadną w tej dziedzinie polityką.

Trzeba jeszcze dowodzić, że kultura intensywna nie może być pomijana z powodu zasadniczych braków i niedomagań kultury ekstensywnej, jak to argumentował profesor T. Zalewski. Trzeba ciągle przypominać, że w Niemczech jest 108 scen operowych (nie licząc czterech zespołów Wander Oper), we Włoszech — 30 (nie licząc instytucji Carri Tespi), we Francji — 24, w Czechosłowacji — 13, nawet w Jugosławii — 3. Trzeba mówić, że w ogóle musi istnieć w państwie taka placówka, bo zamknięcie jej paraliżuje całą wielką kartę naszej kultury, obcina ją u podstaw, sprawia, że stajemy się ubożsi o cały jeden wielki rozdział kultury człowieka. Trzeba tłumaczyć, że nie chodzi o to, czy ktoś lubi operę czy nie, bo ta sprawa stoi ponad gustem pana X czy Y. Trzeba wreszcie tłumaczyć, że pieniądze państwowe czy pieniądze miejskie muszą się na to znaleźć (istnieją one dla przedsięwzięć o znaczeniu wielokrotnie mniejszym). A jeżeli nie ma ludzi, to warto ich sprowadzić. W 190 Operach Europy znajduje się dość specjalistów, którzy w ciągu paru sezonów postawią naszą operę na „poziomie europejskim”. Sprowadzenie wielkich artystów do kraju jeszcze nigdy nie zaszkodziło żadnej kulturze. Przeciwnie. Stała się zawsze źródłem twórczej konkurencji, najlepszego objawu, jaki zna historia sztuki. A ludzie ci mogliby przecież wykształcić cały szereg następców, już rodzimego chowu.

Trzeba ciągle przypominać, że od roku 1931, gdy stuletnia Opera Warszawska przestała być instytucją miejską, a stała się przedsiębiorstwem prywatnym, przestała definitywnie spełniać ta placówka zadanie, któremu powinna była służyć.

Deficyt. Groźne słowo, jak groźne jest słowo milion, półtora czy dwa miliony rocznie. Równie groźne słowo, jak biblioteka, uniwersytet, akademia, wylew Wisły, Wawel, bruki, muzeum, TKKF, okręt czy zapora wodna w Porąbce. To wszystko są groźne słowa, w których szeregu muszą się znaleźć słowa Opera czy Filharmonia.

Kto uważa takie rozumowanie za przesadne, ten nie rozróżnia pojęć określających zasadnicze przejawy kulturalne.

Dorywcze półśrodki i łatanie dziur budżetowych nie posuwa naprzód tej sprawy. Nie chodzi o winnych. Chodzi o postawienie sprawy Opery Warszawskiej na gruncie państwowym czy na gruncie miejskim. Tylko upaństwowiona czy „umiatowiona” opera, z bezkompromisowymi siłami artystycznymi najwyższej miary na czele, spełni zadanie, którego oczekuje nie tylko Warszawa i Polska, ale i cała kulturalna opinia europejska.

Smutna ta sprawa przewleka się nadmiernie! Czas ją wreszcie rozwiązać.

Artykuł opublikowany w warszawskim „Kurierze Porannym” w roku 1938. (Przedruk z „Opera viva”, wydawnictwa Państwowej Opery w Warszawie, numer inauguracyjny).

GIACOMO PUCCINI

TOSCA

OPERA W TRZECH AKTACH

LIBRETTO wg V. SARDOU – L. ILLICA I G. GIACOSA

PRZEKŁAD: Ludomir German

Reżyseria:

JERZY MERUNOWICZ

Scenografia:

LESZEK KATLEWICZ

Kierownictwo muzyczne:

KAZIMIERZ KORD

Współpraca reżyserska

ANTONI WOLAK

Przygotowanie chóru

BEATA AMBROS

Przygotowanie chóru dzieci:

JÓZEF SUWARA

Asystenci scenografa:

**ZUZANNA PIĄTKOWSKA
TADEUSZ GRONDAL**

Korepetytorzy:

**IRENA BLAHACZKOWA
KRYSTYNA WALDEK
JAN GRABOWSKI**

O S O B Y:

Tosca	HANNA RUMOWSKA ✓ (solistka Teatru Wielkiego w Warszawie) HELENA SZUBERTÓWNA
Cavaradossi	WIESŁAW OCHMAN ✓ ROMAN WĘGRZYN
Scarpia	STANISŁAW BURSZTYŃSKI ADAM SZYBOWSKI ✓
Angelotti	TADEUSZ PODSIADŁO ✓ TADEUSZ SOLAWA
Zakrystian	STANISŁAW LACHOWICZ ANDRZEJ PAŁOWSKI ✓
Spoletta	JAN LACHOWSKI STEFAN STARZYK ✓
Sciarrone } Carceriere }	WINCENTY GŁODEK ✓ ANDRZEJ KARP ZBIGNIEW RADŁOWSKI ✓

ORKIESTRA I CHÓR MIEJSKIEGO TEATRU MUZYCZNEGO

Dyrygent:
KAZIMIERZ KORD ✓



cazaradossi I

LIBRETTO:

AKT I

W roku 1800 Rzym drżał pod okrutnymi rządami tyrana, komisarza policji, barona Scarpia. Więzienia przepełnione były skazańcami. Byłemu konsulowi Republiki Rzymskiej, Angelottiemu, udaje się zbiec z więzienia św. Anioła i schronić w kaplicy kościoła św. Andrzeja. W kościele św. Andrzeja, przyjaciel Angelottiego, malarz Cavaradossi maluje portret Marii Magdaleny. W obrazie tym łączy artysta rysy swej ukochanej Toski z rysami młodej nieznanym kobiety, która często przychodzi do kościoła i klęczy przy bocznym ołtarzu, zatopiona w modłach.

Angelotti, któremu siostra, hrabina Attavanti pozostawiła za ołtarzem ubranie, wychodzi z ukrycia. Poznaje swego przyjaciela malarza i błaga o pomoc. Cavaradossi obiecuje mu ukryć go, słysząc jednak głos zbliżającej się Toski, szybko ukrywa przyjaciela w kaplicy. Tosca, którą przywiodła tu zazdrość o kochanka, podsycona jeszcze podobieństwem portretu do nieznannej jej pięknej kobiety zatrzymuje malarza i czyni mu gorzkie wyrzuty. Cavaradossi zapewnia ją o swej miłości i Tosca uspokojona wychodzi.

W tej chwili wystrzał armatni oznajmia o ucieczce więźnia. Zakrystian wbiega z wiadomością o rzekomej klęsce Napoleona pod Marengo i zwołuje chłopców-śpiewaków kościelnych, aby uczcić radosne wydarzenie. Baron Scarpia wraz ze swym nieodstępnym agentem Spolettą osobiście kieruje poszukiwaniami za zbiegłym konsulem. Ślady więźnia zawiodły go do kościoła. Podejrzanie jego pada na Cavaradossiego, którego chciałby się pozbyć za wszelką cenę. Cavaradossi bowiem jest kochankiem Toski, którą Scarpia od dawna pragnie posiadać. Komisarz policji znajduje wachlarz pozostawiony tu przypadkiem przez siostrę Angelottiego. Wykorzystuje ten moment, aby na nowo obudzić w Tosce podejrzenia i zazdrość, wyznając jej równocześnie swoje uwielbienie. Dręczona zazdrością młoda kobieta biegnie do domu malarza, aby przychwycić wiarołomnych. Scarpia posyła za nią swych agentów, pewny, że u Cavaradossiego ukrył się zbiegły więzień.

AKT II

W pałacu Farnese Scarpia siedzi przy wieczerzy, przysłuchując się dźwiękom muzyki dochodzącym z apartamentów królowej. Odbywa się tam uroczystość z powodu zwycięstwa wojsk włoskich nad Napoleonem. Po koncercie Tosca ma przyjść do Scarpia. Agent Spoletta melduje mu, że nie znaleziono Angelottiego w mieszkaniu malarza, zaaresztowano więc Cavaradossiego, który jednak nie przyznaje się do winy i zaprzecza



wszystkiemu. Wchodzącej Tosce Mario Cavaradossi zdołał szepnąć, aby milczała.

Scarpia oświadcza śpiewaczce, że Mario wzięty został na tortury i że tylko od niej zależy, czy tortury będą przerwane. Tosca milczy. W chwili jednak, kiedy słyszy jęki ukochanego, zatamuje się i wyznaje, gdzie Mario ukrył Angelottiego. Scarpia każe przerwać tortury. Wprowadzają umęczonego malarza, który dowiaduje się o zeznaniu Toski i czyni jej gorzkie wyrzuty. W tej samej chwili meldują, że wiadomość o zwycięstwie nad Napoleonem jest pomyłką. To Napoleon pobił wojska włoskie pod Marengo. Mario przyjmuje tę wiadomość z okrzykiem triumfu. „Zdrajcę ojczyzny” skazuje Scarpia na śmierć. Ale jest jeszcze możliwość uratowania mu życia. Ceną tą jest miłość Toski; Scarpia gotów jest uwolnić Maria. Tosca odmawia. Jej nienawiść i wzgarda podniecają pożądanie komisarza. Za wszelką cenę pragnie on osiągnąć Toskę. Kiedy meldują, że Angelotti odebrał sobie życie, wyrok śmierci na Cavaradosiego zapada ostatecznie. O świcie nastąpić ma egzekucja. Wtedy zrozpaczona Tosca godzi się na żądanie Scarpii; za cenę wolności jej i Maria. Egzekucja ma być fikcyjna, paszporty na wyjazd z Rzymu natychmiast podpisane. Scarpia przyjmuje warunki Toski, podpisuje przepustki i podchodzi do młodej kobiety. Tosca w przystępie nienawiści i rozpacz chwyta za nóż i wbija go w serce Scarpii.

Tyran pada na ziemię, w zaciśniętej ręce trzyma podpisane przepustki. Tosca pochyla się nad martwym ciałem, wyrzuca ze stygnącej dłoni papiery, które mają zwrócić wolność jej i ukochanemu, kładzie na piersi zabitego krzyż, gasi światła i wśród pełnej grozy ciszy wychodzi z pałacu.

AKT III

Taras na zamku Świętego Anioła w Rzymie. Z oddali dochodzi pieśń pastuszką pędzącego swoje stado. Dnieje. Strażnik więzienny wprowadza Cavaradosiego. Klucznik pyta więźnia, czy przyprowadzić mu księdza. Cavaradossi odmawia, prosi tylko o pozwolenie napisania listu. W czasie, gdy więzień pisze list pożegnalny, wchodzi Tosca. Opowiada o swym przeżyciu i pokazuje mu przepustki wydarte z martwej dłoni Scarpii. Egzekucja jest tylko fikcją — mówi Tosca — naboje są ślepe. Niechaj Mario upadnie i udaje martwego. Jak tylko pluton się oddali, wsiedą do powozu, który czeka na nich pod więzieniem. Wyjadą z Rzymu, będą wolni ... Bije czwarta i klucznik wzywa Maria. Z uśmiechem staje malarz pod murem. Oficer daje znak. Oddają salwę — Mario pada. Tosca czeka chwilę, aż pluton egzekucyjny oddali się, potem podbiega do ukochanego, pochyla się nad nim ... Mario nie unosi głowy, nie słyszy jej słów — jest martwy. Tosca z okrzykiem rozpacz rzuca się na zwłoki.

Tymczasem z oddali dochodzi gwar. Zabójstwo Scarpii zostało wykryte, Spoletta chce ująć Toskę — żąda zapłaty za śmierć komisarza. Tosca płaci za nią własnym życiem. Z wysokości muru zamkowego rzuca się w przepaść.

ZESPÓŁ ORKIESTRY

I skrzypce:

1. Roesner Zdzisław —
koncertmistrz
2. Wasik Anatoliusz
3. Bruczkowski Eustachy
4. Suchorowska Danuta
5. Skrobacz 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. Filmowski Kazimierz

Altówki:

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. Orczyk Stanisław

Basklarnet:

1. Nalepa Józef

Fagoty:

1. Thiel Henryk
2. Gryboś Damian

Kontrfagot:

1. Pyrek Józef

Trąbki:

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

Waltornie:

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

Puzony:

1. Piela 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

Organy i celesta

1. Waldek Krystyna

Inspektor Orkiestry:
HENRYK OLEJNICZAK

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. Staszewska Alina
14. Szeliga Leokadia

Tenory:

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

Basy:

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

Inspektor Chóru:
ANDRZEJ KARP

ZESPÓŁ TECHNICZNY

Kier. Techniczny
Z-ca Kier. Techn.
Brygadier sceny
Światło
Rekwizyty
Kier. Prac. Damskiej
Kier. Prac. Męskiej
Peruki

Nakrycia głowy
Dekoracje
Kostiumy

-- Mieczysław Stano
-- Antoni Pilarz
— Włodzimierz Kopacz
— Eugeniusz Wiecheć
— Bolesław Wagner
— Zofia Borowska
— Tadeusz Drozda
— Włodzimierz Stępniewski
Marian Zaleszczuk
— Maria Sztukowa
— Pracownie M. T. M.
— Pracownie M. T. M.

BIEŻĄCY REPERTUAR OPEROWY

W. A. MOZART: Urowadzenie z Seraju
G. ROSSINI: Cyrulik sewilski
G. DONIZETTI: Don Pasquale
ST. MONIUSZKO: Halka
ST. MONIUSZKO: Straszny Dwór (w przygotowaniu)
P. CZAJKOWSKI: Romeo i Julia (balet)
P. CZAJKOWSKI: Francesca da Rimini (balet)
P. CZAJKOWSKI: Dama Pikowa (w przygotowaniu)
J. MASSENET: Don Kichot
G. PUCCINI: Madama Butterfly
G. PUCCINI: Gianni Schicchi
G. PUCCINI: Tosca
B. BARTOK: Zamek Księcia Sinobrodego
K. SZYMANOWSKI: Harnasie
K. SZYMANOWSKI: Hagith