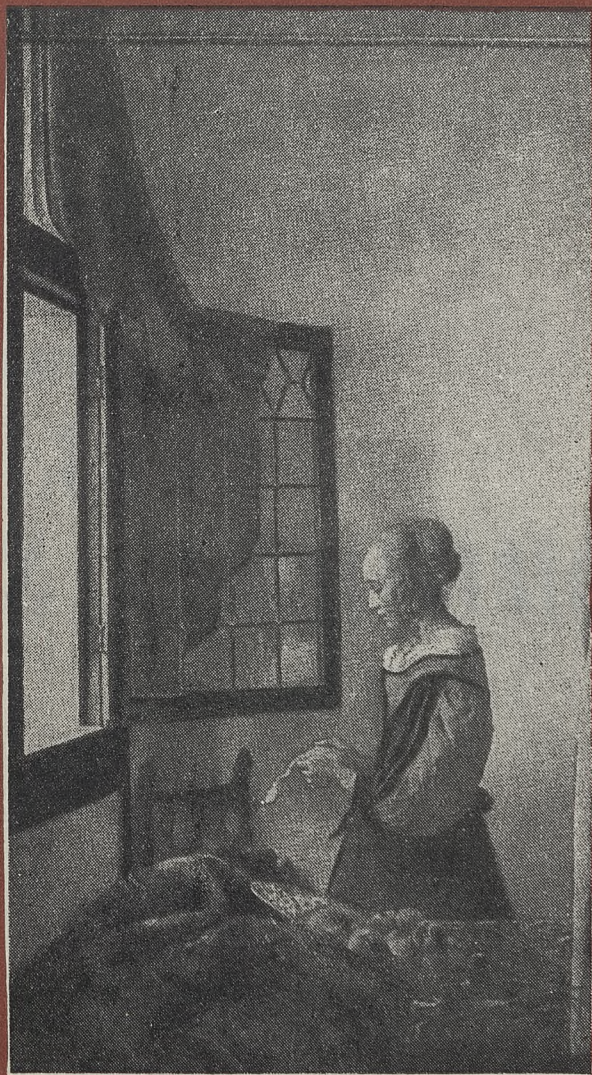


OPERA



Miejski Teatr Muzyczny
w Krakowie

ŁUCJA
Z LAMMERMOORU

MIEJSKI TEATR MUZYCZNY W KRAKOWIE

Dyrektor: KAZIMIERZ KORD

Scena Operowa w Teatrze im. J. Słowackiego

Kierownik artystyczny: Kazimierz KORD

GAETANO DONIZETTI

ŁUCJA

Z LAMMERMOORU

KRAKÓW, WRZESIEŃ 1966

MIEJSKI TEATR MUZYCZNY W KRAKOWIE

Dyrektor: KAZIMIERZ KORD

Scena Operowa w Teatrze im. J. Słowackiego

Wiceprezident artystyczny: KAZIMIERZ KORD

GAETANO DONIZETTI

LUCIA

Z LAMMERMOORU

Redaktor programu: Marian Góralczyk



JADWIGA ROMAŃSKA (*Lucja*), KAZIMIERZ MYRLAK (*Sir Edgar Ravenswood*)
(fot. W. Nowak)



JADWIGA ROMAŃSKA (*Łucja*) WINCENTY GŁODEK (*Lord Henryk Ashton*)
(fot. W. Nowak)

Łucja z Lammermooru

Walter Scotta — Gaetano Donizettiego
na tle epoki

Romantyzm. Gdy wymawiamy to słowo w naszej pamięci staje rząd nazwisk: Goethe, Schiller, Chateaubriand, Byron, Mickiewicz, Słowacki, Shelley, Burns, Norwid, Krasiński, Scott, Puszkina; obok genialnego Francisco Goya i Eugenia Delacroix — przedstawiciele angielskich prerafaelitów i pejzażyści „Szkoły Barbizońskiej”; wśród muzyków — nie kończąca się fala nazwisk świetnych i trwale zapisanych w historii: Beethoven z ostatnich swych dzieł, Karol Maria von Weber, Franciszek Schubert, Feliks Mendelssohn-Bartholdy, Francesco Bellini, Fryderyk Chopin, Franciszek Liszt, Robert Schumann i Ryszard Wagner, Glinka i Dargomyrski, później — cała wielka Rosyjska Piątka, Czajkowski, Dworzak, nie licząc tych, którzy postawę romantyków mieszały z bardziej umiarkowanym, ukłasyfikowanym warsztatem kompozytorskim — jak Brahms, Wolff, Bruckner, czy nawet Mahler.

Jakże bujna epoka! Jak wiele indywidualności!

Dziś, myśląc, czy mówiąc o Romantyzmie, popełniamy często nieświadomie poważny błąd. Wydaje się nam oto, że była to epoka — w jakiś sposób jednorodna. Zapominamy, że nie tylko można by wydzielić w niej szereg faz, lecz że był to okres, w którym, jak nigdy może w historii kultury ludzkiej, współistniały obok siebie różne tendencje, różne światopoglądy. Był bowiem Romantyzm okresem pełnym sprzeczności. Sprzeczności, które przez swe współistnienie gwarantowały jego rzeczywistą siłę, gwarantowały rzeczywiste miejsce w historii kultury. Weźmy dla przykładu: Romantyzm jak żadna może epoka lubuje się w monumentalizmie; wtedy to przecież powstaje gigantyczna przebudowa Paryża, wtedy to powstają dzieła tak olbrzymie rozmiarami jak IX symfonia — Beethovena, Symfonia Fantastyczna — Berlioza, VII symfonia — Schuberta, sławne plafony Pałacu Luksemburkiego malowane przez Delacroix i gigantyczne oratoria i opery Meyerbeera. A równocześnie jest to epoka miniatury. Tej dosłownej, portretowej, tak chętnie noszonej na sercu przez ówczesnych kochanków, jak i miniatury muzycznej. To okres nokturnów Fielda, Szymanowskiej i Chopina, ulotnych okrucichów muzycznej materii, jakimi są chopinowskie Preludia, okres mendelssohnowskich „Pieśni bez słów”, schubertowskich pieśni, schumannowskich „Scen dziecięcych”, czy ulotnych wizji jego „Karnawału”.

Romantyczny ideał bohatera! Jakże słusznie pisał Byron w początkowej strofie swego Don Juana:

„Szukam nie lada rzeczy — bohatera.
Trudne to, bo dziś co raz inny, modny;
Gazeciarz czarem przygód go podpira,
Czas waży, mierzy, odrzuca. Przygodny
Jego opieki walor spadł do zera.”

Rzeczywiście, żadna może epoka nie poszukiwała z takim uporem ideału bohatera, ideału postawy człowieka. Bohaterem jest zarówno Doktor Faust, jak i Mefistofeles, czy — w innym wymiarze — Werter — Goethego. René — u Chateaubrianda; Mickiewicz dostarczył tu całej galerii, by wymienić tylko Konrada Wallenroda, Gustawa i Konrada z Dziadów; u Słowackiego napotykamy na tak różne sylwetki jak Kordian i Szczepan Kossakowski; u Puszkina — Oniegin i Herman. Jakże różni są: Adolf — Constanta, bohaterowie Musseta: Oktaw ze „Spowiedzi dziecię-

cia wieku" i Lorencazzio, Walentyn, Celio, Oktaw i Fortunio z komedii, Lucjan Sorell i Fabrycy — Stendhala, Hernani i Didier u Wiktora Hugo, Antony u Aleksandra Dumasa, Irydion i Hrabia Henryk u Krasińskiego; byronowcy bohaterowie: Don Juan, Giaur, Kain, Manfred, Korsarz, ba — nawet byronowski „antybohater" — Beppo.

Jaki jest więc bohater romantyczny, gdy literatura dostarcza nam tylu odmiennych modeli, gdy z aprobatą przedstawia tyle odmiennych postaw? Jest w tym dziwny i ciekawy paradoks: epoka, która — jak może żadna — dążyła do określenia idealnej postawy człowieka postawy takiej nie znalazła, postawy takiej nie określiła. Więcej, obnażając różnorodność i zmienność owych postaw wskazała na ich bardzo istotny moment. Na moment autentyczności, na moment zaangażowania. Wbrew pozorom, romantyczni bohaterowie nie są pozbawieni skaz, błędów, nie zawsze nawet walczą w „obronie dobrej sprawy". Ich zasadniczym waleorem jest jednak autentyzm absolutnego zaangażowania. Nigdy nie są „letni". Są żarliwi w wyznawaniu własnych ideałów. Są bohaterami „pełnokrwistymi".

Sir Walter Scott (1771—1832) był jednym z tych twórców epoki Romantyzmu, który dostarczył literaturze i wyobraźni współczesnych nie tylko serii doskonałych „romantycznych opisów przyrody" (to chyba właśnie od niego wziął się w malarstwie — początkowo angielskim — motyw jelenia u wodopoju...), ale również niezwykle bogatą galerię różnorodnych romantycznych bohaterów. Był Walter Scott nie tylko jednym z najpoczytniejszych autorów swych czasów, ale też chyba i autorem, który doczekał się największej ilości adaptacji scenicznych i opracowań operowych.

Łucja z Lammermooru (w oryginale powieść ta nosi tytuł — *Naręczona z Lammermooru*) jest w twórczości Scotta pozycją dość odrębną. Z całości kształtem twórczości tego pisarza łączy ją realistyczne traktowanie wydarzeń historycznych (nawet historia nieszczęśliwej Łucji prawdopodobnie jest wydarzeniem, które rzeczywiście miało miejsce...), wierne oddanie atmosfery opisywanej epoki, jej realiów, obyczajów. Różni ją natomiast od innych jego dzieł — sam nastrój. Na ogół bowiem, twórczość Waltera Scotta nawet wówczas, gdy opisuje on wydarzenia krwawe i ponure, nie pozbawiona jest ciepła optymistycznego sposobu patrzenia na świat. Charaktery jego postaci są zazwyczaj pełnokrwiste, nie pozbawione nawet wad, czy wynaturzeń, jednakże nigdzie w jego twórczości nie napotykaśmy takiego nagromadzenia psychicznego okrucieństwa, sadyzmu, takiego spętowania rzeczywistej grozy, tak ostro zarysowanych ciemnych stron duszy bohaterów. Mimo woli, przychodzą na myśl niektóre, pełne naturalistycznego okrucieństwa i prawdziwej znajomości najtragiczniejszych otchłani psychiki ludzkiej — sceny Szekspira. Zresztą nie tylko psychologiczne pogłębienie tragicznych postaci przywołuje tu na myśl nazwisko największego dramaturga epoki elżbietańskiej. Sama struktura akcji „Naręczonej" — czy „Łucji z Lammermooru" pod wieloma względami przypomina szekspirowski dramat — *Romeo i Julia*. I tu motorem tragedii, przeznaczeniem, które określa los młodych kochanków jest walka zwaśnionych rodów. I tu i tam młoda dziewczyna skazana jest przez rodzinę na małżeństwo z człowiekiem, którego ani zna, ani kocha. Na małżeństwo, które będzie ukoronowaniem planów ambicji rodowych. I tu i tam spotykamy wreszcie dwie, pozornie konwencjonalne postacie, które w podobny sposób odegrają rolę w miłości i życiu dwojga kochanków. To niania-powiernica, oraz postać spowiednika-kapelana. U Szekspira, a także u Scotta właśnie ta postać działa w najlepszej wierze, może właśnie aby tym bardziej podkreślić okrucieństwo losu, jakiego staje się bezpośrednią przyczyną w ostatniej fazie tragedii. Są jednak i pewne różnice w strukturze pomiędzy arcydziełem Szekspira i powieścią Waltera Scotta.

U wielkiego dramaturga tragedia *Romea i Julii* ma charakter nieomal stylizowany, czysty, niezamącony ingerencją innych sił poza krwawą niechęcią wrogich rodzin. Scott umieszczając akcję Narzeczonej z *Lammermooru* w konkretnym czasie historycznym, w konkretnych uwarunkowaniach klanowo-politycznych wprowadził tu element uwarunkowania zewnętrznego. Wrogość pomiędzy Ashtonami i Ravenswoodami prawdopodobnie nie musiałaby doprowadzić do krwawego rozwiązania; jednakże lord Henryk Ashton jest też w sytuacji przymusowej: małżeństwo Łucji z królewskim faworytem Arturem Bucklaw jest dlań jedyną szansą ratowania nie tylko pozycji własnego rodu, ale nieomal jedynym gwarantem osobistego bezpieczeństwa. Szekspir — w *Romeo i Julii* — jak rzadko kiedy zrezygnował z wprowadzenia na scenę uwarunkowań „Wielkiego Mechanizmu” walk politycznych, walk o władzę. Uzyskał dzięki temu niezwykle koncentrację na wątku lirycznym; zaostriżył przy tym tragizm sytuacji, gdyż jest to właściwie dramat, tragicznych, nonsensownych pomyłek. Walter Scott budując swe opowiadanie, które jest przecież w oryginale powieścią — nie dramatem, musiał rozbudować wszelkie wątki poboczne, towarzyszące. Wierny swej pasji wskrzeszenia historii musiał prostą strukturę wypełnić całym sztafażem konkretnych uwarunkowań. Było to konieczne dla formy powieści.

Przeniesiona na scenę Łucja z *Lammermooru* nie rezygnuje ze swego powieściowego sztafażu. Nie rezygnuje przynajmniej w samym librecie. Librecista — Salvatore Cammarano — licząc się zapewne z popularnością dzieła Scotta zadbał aby w librecie nie zabrakło tu nic z pobocznych wątków fabularnych. Idąc zresztą w dużej mierze za gustami swej epoki zadbał o możliwie największe zróżnicowanie terenu akcji, o wprowadzenie wielkiego aparatu chóralnego, który ma tu obrazować szkodliwe rycerstwo tłumnie wypełniając dwór Ashtona. Wydaje się, że w zamiśle librecisty — Łucja z *Lammermooru* — miała być wielką operą historyczną bogatą scenograficznie, bogatą w wystawie, taką, jak meyerbeerowski *Robert Diabeł*, który na dwa lata przed wystawieniem opery Donizettiego podbił Paryż. Jednakże Gaetano Donizetti (1797—1848) zupełnie inaczej odczytał dramaturgiczny sens Łucji. Posłuszny woli teatru i librecisty wypełnił muzyką wszystkie zaplanowane przez scenarzystę miejsca. A jednak, sam dramat potraktował zupełnie odmiennie. Powiedzielibyśmy dziś może — „kameralnie”, albo — „w kategoriach liryczno-psychologicznych”. W muzyce Donizettiego nie ma wcale wielkiego eposu historycznego. To opera o zakroju absolutnie lirycznym. Z silnie wyeksponowaną partią tytułową. Z bogato — w muzyce — nakreśloną psychologiczną sylwetką bohaterki. Ona to, jej wewnętrzne przeżycia, jej kolejne stany psychiczne, jej wewnętrzny dramat nieomal wyłącznie zainteresował tu kompozytora. Można powiedzieć iż, o ile librecista starał się możliwie najwierniej streścić opowiadanie Scotta, o tyle Donizetti dotarł do sedna, do samej struktury dramatu. I bliższy jest w tym ujęciu dramaturgicznej koncepcji szekspirowskiego *Romea i Julii*, aniżeli opowiadaniu Szkockiego Liarda.

Problem ten jest przyczyną, dla której Łucja z *Lammermooru* cieszy się do dziś poważaniem głównie dla swych walorów muzycznych — nie dramaturgicznych, fabularnych, teatralnych. Jako dzieło teatralne jest — nie ukrywajmy tego — wręcz słaba. Natomiast, szczególnie jeśli znajdzie artystkę wysokiej klasy, która potrafi z prawdziwie dramatycznym napięciem kreować postać tytułową, wówczas to dopiero staje się jednym z piękniejszych dokumentów romantycznego pojmowania psychiki bohaterów.

Tu dochodzimy do bardzo ważnego zagadnienia. Kulminacyjnym momentem opery jest wielka scena obłędu Łucji. Starożytność, a później Średniowiecze znajdowały dla obłędu wyraźne miejsce. Był on albo dowodem kontaktu z bóstwem, bądź konszachtów z demonami. Tak czy

GAETANO DONIZETTI

ŁUCJA Z LAMMERMOORU

(LUCIA DI LAMMERMOOR)

OPERA W TRZECH AKTACH

Libretto wg powieści Walter SCOTTA napisał Salvatore Cammarano

Tłumaczenie: Halina Dzieduszycka

OBSADA:

(w porządku alfabetycznym)

Lord Henryk Ashton . . **WINCENTY GŁODEK**
ADAM SZYBOWSKI

Łucja, jego siostra . . . **JADWIGA ROMAŃSKA**
TERESA WESSELY

Sir Edgar Ravenswood . . **KAZIMIERZ MYRLAK**
ROMAN WĘGRZYN

Lord Artur Bucklaw . . . **BOLESŁAW PAWLUS**
STEFAN STARZYK

Rajmund, kapelan zam- **TADEUSZ PODSIADŁO**
kowy **JERZY SYPEK**

Alicja, powiernica Łucji . **WALERIA SZAJOWSKA**
HALINA SZYMAŃSKA

Norman, zaufany Ashtona **JAN LACHOWSKI**
STEFAN STARZYK

Reżyseria:

SŁAWOMIR ŻERDZICKI

Scenografia:

TADEUSZ GRONDAL

Kierownictwo muzyczne:

ROMAN MACKIEWICZ

Dyrygent:

ROMAN MACKIEWICZ

Chórmistrz:

ZBIGNIEW TOFFEL

Asystent scenografa:

ZUZANNA PIĄTKOWSKA

Korepetytorzy:

IRENA BLAHACZKOWA

EWA KAWA

KRYSTYNA WALDEK

Inspicjent:

WIESŁAW KOLANKOWSKI

Sufler:

IRENA HEMZACZEK

inaczej, był formą społecznie rozumianą, choć nie zawsze z entuzjazmem akceptowaną, (świadcstwem egzorcyzmy „uwalniającej” obłąkanych spod władzy demonów...). Renesans począł podchodzić do obłądów jako do choroby. Nie na darmo obłąd opilczy w 1405 r. zyskał swe medyczne obywatelstwo... Była to więc — przynajmniej w rozumieniu bardziej postępowych umysłów — bądź choroba, bądź wynik nieokiełznanych, wybuchających namiętności. W takim to właśnie sensie widział obłąd, szaleństwo wierny uczeń Montaigne'a — Szekspir. W ten też sposób zdaje się pojmywać obłąd Łucji zarówno Scott jak i Donizetti. W swej wielkiej arii przypomina Łucja jeszcze jedną z szekspirowskich bohatererek, bohaterkę, którą — mówiąc nawiasem zajmował się i Walter Scott w innej swej powieści — Lady Macbet.

Rzecz jasna, Donizetti przystępując do muzycznego opracowania libretta o tak wielkim ładunku spiętrzonych namiętności, o tak wielkim ładunku nieuniknionego tragizmu, stanął wobec poważnego, — właśnie szczególnie dla niego, który wykształcił już swój lekki, zwiny styl muzyczny — bardzo trudnego zadania. Temat wyraźnie nie mieścił się w ramach jego ówczesnych doświadczeń operowych i wypracowanych norm języka muzycznego. Ponadto — Donizetti był prawym dziedzicem właskiej tradycji i stylu — „bell canto”. Tradycji śpiewu, w którym już sama uroda głosu zdaje się stać w sprzeczności z tragizmem sytuacji scenicznej. Śpiewu, w którym nawet najokrutniejsze słowa zdają się zyskiwać krągłość i czysto zmysłowe piękno. Jednakże już w czasach Donizettiego trwająca ponad sto lat tradycja bell canto zdołała wykształcić zasób środków interpretacyjnych, które pozwalają wielkim wykonawcom na całkowite wyrażanie wszelkich odcieni psychologicznych, na całkowite „zewewnętrzzenie” tych wszystkich stanów, które pozornie tak są odległe od ideału „pięknego śpiewu”. Rzecz jasna, wymaga to niezwykłej sztuki, niezwyklego kunsztu wokalnego.

O muzyce Donizettiego do Łucji z Lammermooru można śmiało powiedzieć, iż nieomal w całości „rozgrywa się pomiędzy nutami”. Odczytana tylko w swej czysto zewnętrznej warstwie zapisowej staje się chwilami nudna, katarynkowa, nieciekawa. Podana z prawdziwie „wypieszczo-nym”, wymodelowanym każdym słowem — zadziwia nas nie tylko swą czysto zewnętrzną melodyjnością, nie tylko potocznością, „łatwością” motywów, ale może ponad wszystko — mistrzostwem z jakim zawiera w najprostszych nawet frazach rzeczywiste i wielkie napięcia psychologiczne, — mistrzostwem z jakim najprostsze nawet efekty harmoniczne i instrumentacyjne zespalają się z linią wokalną, która jest tu najczystszym i bezbłędnym nośnikiem stanów emocjonalnych bohaterów opery. Dwa momenty może szczególnie zwracają uwagę w całości opery. Pierwszym jest znakomity sekstet, gdzie zróżnicowanie stanów emocjonalnych wszystkich występujących postaci i połączenie ich w rewelacyjnie współbrzmiający ensambel jest dowodem cudownego mistrzostwa muzycznego połączonego ze znakomitą obserwacją psychologiczną. (Podobny efekt uzyskał w kilkanaście lat po premierze Łucji z Lammermooru — Verdi w niezapomnianym kwartecie z ostatniego aktu Rigoletta...). Drugim arcy-ciekawym momentem jest słowna scena obłądów Łucji. Straszna choroba, która nie ominęła i samego kompozytora, a która nie obca była i innym wybitnym twórcom tej epoki (że wymienimy tylko Roberta Schumanna, Gerarda de Nerval i Nietschego), ukazana jest w całym sztafażu towarzyszących omamów dźwiękowych, które reprezentowane są tu przez nieco puste, ubogie w alikwoty, dźwięki towarzyszącego fletu, w całej romantyczno-realistycznej stylizacji epoki. Obłąd jest tu wprawdzie chorobą, ale jest też wynikiem dramatycznej sytuacji konfliktowej, jest rezultatem nadludzkich cierpień załamanej wewnętrznie bohaterki.

MARIAN WALLEK-WALEWSKI

STRESZCZENIE

1. Pomiędzy szkockimi klanami Ashtonów i Ravenswoodów istnieje zaciekleń, od lat datująca się nienawiść. Przyczyną jej były dawne grabieże Ashtonów. Obecna sytuacja Ashtonów, którzy uwikłali się w spisek przeciw prawowitemu władcy Anglii, jest bardzo krytyczna. Zdaniem lorda Henryka — głowy rodu, a zarazem brata Łucji, jedynym ratunkiem jest jej szybki ślub z faworytem królewskim — lordem Arturem Bucklaw. Na przeszkodzie tym planom stoi jednak miłość, jaką żywi Łucja właśnie do ostatniego dziedzica Ravenswoodu — młodego i dzielnego lorda Edgara.
2. Edgar jednak musi wyjechać do Francji. Na znak dowód wieczystej miłości młodzi kochankowie wymieniają pierścionki i przysięgają sobie wierność aż po grób.
3. Dla Ashtonów zbliża się jedyna życiowa okazja. Zjawia się — prosząc o rękę Łucji — Artur Bucklaw. Łucja nie chce nawet słyszeć o projektowanym małżeństwie. Henryk Ashton musi więc uciec się do sfalszowania miłosnych listów, które przesłał jej wierny Edgar. W zmienionej wersji głoszą one, iż Edgar już zapomniał swych przysięg. Uwikławszy się w inną miłość i pragnie, aby Łucja zwróciła mu słowo. Załamana Łucja pod presją groźnego brata i ulegając namowom spowiednika podpisuje kontrakt ślubny z lordem Arturem. W tym właśnie momencie zjawia się powracający z Francji Edgar. Przekonany o zakłamaniu i niewierności swej ukochanej dramatycznym gestem rzuca pod nogi zemdlonej dziewczyny zaręczynowy pierścień.
4. Edgar wyzywa brata Łucji na pojedynek. Dowiedział się, iż to właśnie Henryk był twórcą nikczemnej intrygi. Pojedynek odbędzie się nieopodal starego grobowca Ravenswoodów.
5. W Lammermoor, siedzibie Ashtonów przygotowania do uroczystości weselnych. Tłum zebranych gości zamiera z przerażenia widząc obłąkaną Łucję, która w przystępie szału zabiła znenawidzonego małżonka.
6. Oczekując na miejscu pojedynku mającego zjawić się Henryka, Edgar dowiaduje się o tragedii, jaka miała miejsce na zamku w Lammermoor i o śmierci Łucji. Życie bez ukochanej nie ma dlań żadnego powabu. Rozpacz popycha go do samobójstwa. Henryk Ashton rozegrał wprawdzie zrecznie uknutą intrygę, lecz pomimo to sam jest ofiarą swej zbrodni.

ZESPÓŁ ORKIESTRY OPERY

I Skrzypce:

Tadeusz Mirowicz —
koncertmistrz
Leszek Skrobaczki
Eustachy Bruczkowski
Erwin Sitek
Stefan Solarczyk
Zofia Patrońska
Wiesław Glazer

II Skrzypce:

Henryk Olejniczak
Władysław Skocz
Jan Wojcieszek
Kazimierz Filimowski
Józef Stańko
Tadeusz Lipka

Altówki:

Leopold Łabuś
Czesław Muszański
Mieczysław Satora
Aleksandra Senisson

Wiolonczele:

Stanisław Stefański —
koncertmistrz
Zofia Grzymek
Krystyna Guspiel
Andrzej Hajduk

Kontrabasy:

Bolesław Kolasa
Władysław Dubrawski
Jan Mitka

Flety:

Andrzej Wojakowski
Stanisław Węgrzyn
Danuta Bińczycka

Oboje:

Kazimierz Korczyński
Wacław Stengl
Tadeusz Oracz

Klarnety:

Ignacy Wyczyński
Stefan Siwiec
Stanisław Orczyk

Fagoty:

Damian Gryboś
Henryk Thiel

Trąbki:

Bronisław Czech
Zygmunt Kunert
Tadeusz Jodłowski

Waltornie:

Czesław Peciulewicz
Stefan Łabuś
Józef Wróbel
Andrzej Bartnik
Zygmunt Hojda

Puzony:

Stefan Skwarek
Jan Przybylski
Andrzej Bigos

Perkusja:

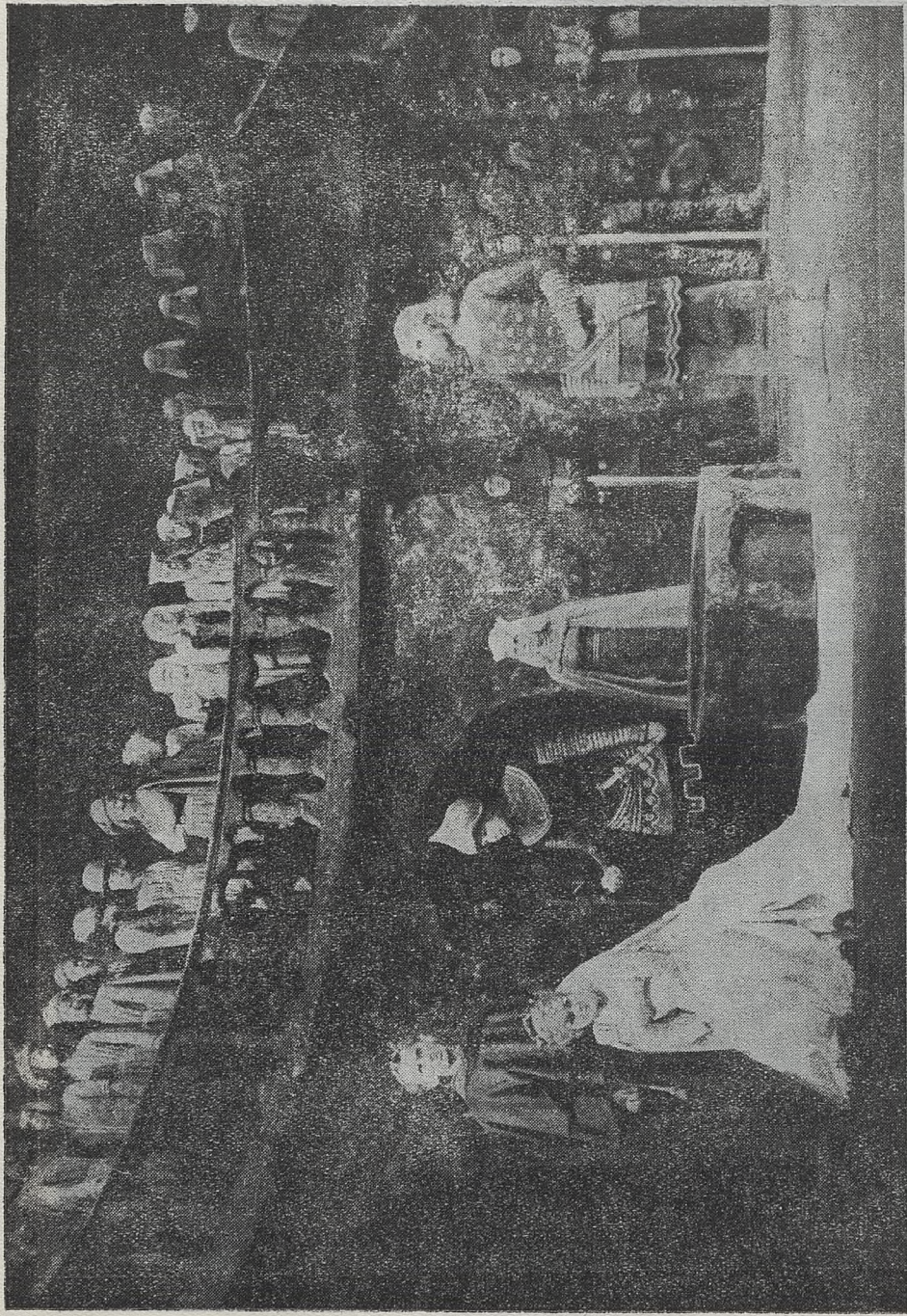
Andrzej Gliszewski
Ryszard Peller
Emil Reindl
Barbara Nowak

Harfa:

Helena Rostkowska

Inspektor orkiestry:
Henryk Olejniczak





TADEUSZ PODSIADŁO (*Rajmund*), JADWIGA ROMAŃSKA (*Łucja*), KAZIMIERZ MYRŁAK (*Sir Edgar Ravenswood*),
WALERIA SZAJOWSKA (*Alicja*), WINCENTY GŁODEK (*Lord Henryk Ashton*)
(fot. W. Nowak)

ZESPÓŁ CHÓRU OPERY

Soprany:

Barbara Adamik
Ewa Fuchsa
Wilhelmina Galas
Zofia Jaskier
Liliana Podczaska
Anna Sikora
Stanisława Sowińska
Krystyna Starościak
Ewa Stuglik
Alicja Świętek
Halina Zmarzlik

Alty:

Lesława Daniel
Krystyna Dobrzańska
Jadwiga Galant
Jolanta Głowacka
Alicja Górecka
Florentyna Kaczorowska
Krystyna Ryś
Maria Sejdor
Maria Sznajder

Tenory:

Ryszard Brożek
Krystian Buszkiewicz
Cezary Chmielowiec
Bolesław Hamaluk
Jan Maksymowicz
Christow Saczanow
Adam Sotoła
Adam Załęski

Basy:

Jan Firek
Mieczysław Gaczol
Krzysztof Goraj
Stanisław Makohon
Ihor Potiuch
Jan Seyrlhuber
Janusz Wolny
Stanisław Ziółkowski

Inspektor chóru:
Stanisław Makohon

DZIAŁ TECHNICZNY

Kierownik: — Mieczysław Stano

Brygadier sceny
Kier. Prac. Scenotechnicznej
Kier. Prac. Kraw. Męskiej
Kier. Prac. Kraw. Damskiej
Fryzury
Pracownia fryzjerska:

Kostiumy
Dekoracje
Rekwizyty
Nakrycia głów

— Włodzimierz Kopacz
— Bronisław Pitala
— Tadeusz Drozda
— Zofia Borowska
— Zespół fryzjerski M.T.M.
— Włodzimierz Stępniewski
— Edward Korzeniowski
— Kazimiera Foszczyńska
— Teresa Wyrostkiewicz
— Ksawera Berska
— Genowefa Jędrzejczyk
— Pracownie M.T.M.
— Pracownie M.T.M.
— Marian Paślawski
— Helena Pazderska

SEKCJA ORGANIZACJI WIDOWNI MTM

Kierownik Sekcji: Marian Góralczyk
Z-ca Kierownika: Józef Bryl

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

Przedstawienia operowe odbywają się w niedziele o godz. 14.00 oraz w poniedziałki o godz. 19.15 na Scenie Operowej w teatrze im. J. Słowackiego

Bilety do nabycia codziennie od wtorku na tydzień bieżący od godz. 10—13 i 15—18 w kasie teatru im. J. Słowackiego

W przygotowaniu:

W. Rudziński –

ODPRAWA POSŁÓW GRECKICH

B. Bartók –

CUDOWNY MANDARYN

REPERTUAR BIEŻĄCY:

St. Moniuszko	„HALKA”
St. Moniuszko	„STRASZNY DWÓR”
P. Czajkowski	„FRANCESCA DA RIMINI (balet)
P. Czajkowski	„ROMEO I JULIA” (balet)
G. Puccini	„TOSCA”
G. Puccini	„MADAMA BUTTERFLY”
G. Puccini	„GIANNI SCHICCHI”
K. Szymanowski	„HAGITH”
K. Szymanowski	„HARNASIE” (balet)
G. Rossini	„CYRULIK SEWILSKI”
G. Bizet	„CARMEN”
Ch. W. Gluck	„DON JUAN” (balet)
I. Strawiński	„PETRUSZKA” (balet)
P. Czajkowski	„DAMA PIKOWA”
C. Donizetti	„ŁUCJA Z LAMMERMOORU”

"EUCALYPTUS LAMINARIS"	C. Donnell
"DAMA KROWA"	P. Czajkowski
"PETROZYLIA" (bals)	I. Strawiński
"DON JUAN" (bals)	Ch. W. Gluck
"CARMEN"	G. Bixel
"SYMPHYRUM SEWILLAE"	G. Rossini
"NARCISS" (bals)	K. Szynarski
"NAGI" (bals)	K. Szynarski
"GAMMA SEWILLAE"	G. Rossini
"MADAMA BUTTERFLY"	G. Rossini
"TOSCA"	G. Rossini
"ROMEO I JULIA" (bals)	P. Czajkowski
"FRANCISKA RAJKA" (bals)	P. Czajkowski
"SILVY TWO"	St. Monizko
"JEFANY"	St. Monizko