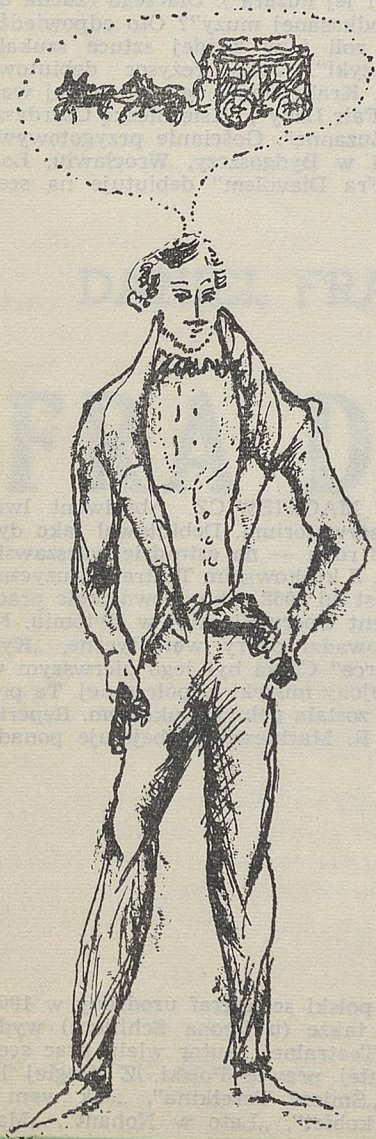


OPERA

MIEJSKI TEATR MUZYCZNY
W KRAKOWIE



FRA
DIAVOLO

PRZEDSTAWIAMY



ZOFIA WEISSÓWNA. Aktorka, śpiewaczka, reżyser. Na scenie teatrów Słowackiego i Starego grała m. in. Blanę w „Otellu”, Martę w „Twarzy i masce” Chiarellego. Jest jedną z najbardziej przez krakowian lubianych aktorek operetkowych (najcieplej wspomniana rola — Riquette z „Wiktorii i jej huzara”). Dlaczego rzuciła dramat dla „podkasanej muzy”? Oto odpowiedź — „W każdej roli i w każdej sztuce szukałam zawsze muzyki”. Jako reżyser debiutowała 10 lat temu. Krakowianie oglądali w jej wersji m. in. „My Fair Lady”, „Księżniczkę Czardasza”, „Cnotliwą Zuzannę”. Gościnnie przygotowywała też operetki w Bydgoszczy, Wrocławiu, Łodzi, Lublinie. „Fra Diavolem” debiutuje na scenie operowej.



ROMAN MACKIEWICZ. Absolwent lwowskiego Konserwatorium. Debiutował jako dyrygent w 1948 roku — na estradzie warszawskiej Filharmonii. Z krakowskim Teatrem Muzycznym związany jest od 1958 roku. Równolegle pracuje jako dyrygent Opery Śląskiej w Bytomiu. Najchętniej prowadzi opery werystyczne. „Kynolog w rozterce” Czyża był jego pierwszym wypadem w rejony muzyki współczesnej. Ta próba uwieńczona została pełnym sukcesem. Repertuar dyrygencki R. Mackiewicza obejmuje ponad 20 oper.

ZENOBIUSZ STRZELECKI. Wybitny polski scenograf urodzony w 1905 r. Absolwent warszawskiej ASP ukończył także (u Leona Schillera) wydział reżyserii Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej. Autor wielu prac scenograficznych, które oglądali widzowie całej prawie Polski. Z długiej listy wymieniamy tylko niektóre tytuły — „Śmierć Tarełkina”, „Jak wam się podoba”, „Grzech”, „Cyganeria”, „Dom kobiet”, „Lato w Nohant”, „Matka Courage”, „Żywot Józefa”.

MIEJSKI TEATR MUZYCZNY W KRAKOWIE

DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY:

K A Z I M I E R Z K O R D

SCENA OPEROWA W TEATRZE IM. J. SŁOWACKIEGO

DANIEL FRANÇOIS AUBER

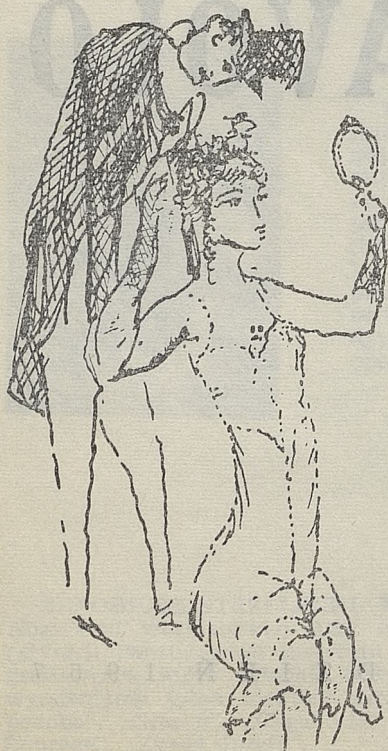
FRA DIAVOLO

K R A K Ó W — G R U D Z I E Ń 1 9 6 7

Urodził się w Caen, w 1782 roku. Pierwsze, amatorskie jeszcze próby kompozytorskie podjął Auber mając zaledwie 11 lat. Studia muzyczne, w Konserwatorium Paryskim odbywa pod kierunkiem Luigi Cherubiniego (autor „Medei”, opery, której powrót na scenę wywalczyła — z ogromnym zresztą sukcesem — Maria Callas). Wczesne utwory Aubera w niczym nie zapowiadały jego późniejszej sławy. Dopiero wystawiona w 1820 roku „Pasterka kasztelanka” odniosła poważniejszy sukces, torując drogę jego przyszłym dziełom.

W 1829 roku Auber zostaje członkiem Akademii Francuskiej, a w 1842 roku Ludwik Filip mianuje go dyrektorem Konserwatorium. Napoleon III dodaje do tych zaszczytów godność dyrygenta kapeli cesarskiej. W sędziwym wieku i doceniony przez swoich współczesnych umiera Auber w 1871 roku.

W historii muzyki zajmuje on zaszczytną pozycję ostatniego z wielkich twórców opery komicznej, która swą absolutną doskonałość osiągnęła w dziełach Mozarta i Rossiniego. Opery Aubera odznaczają się istic francuskim wdziękiem, melodyjnością i znakomitą instrumentacją. Niektóre z arii oparte są na motywach ludowych piosenek francuskich. Trzeba jeszcze dodać, że do wielkiego powodzenia oper Aubera w znacznym stopniu przyczyniła się przyjaźń i współpraca z Eugène Scribe'm (piszemy o nim obok) najbardziej cenionym librecistą owych czasów. Spośród 50 oper Aubera, ogromna większość — może niesłusznie? — uległa dziś zapomnieniu (m. in. „Manon Lescaut” osnuta na tle powieści Prevosta). Dwie jedynie cieszą się nieustającym powodzeniem — „Niema z Portici” i „Fra Diavolo”.



Kiedy w 1830 roku odbywała się paryska premiera „Fra Diavola” sztuka wkraczała w nową epokę. Nad Europą zapanował romantyzm. Jego bożyszczami byli Heine i Walter Scott, Teofil Gauthier i Berlioz, Delacroix i Maria Taglioni... „Fra Diavolo”, przesiąknięty urokliwą atmosferą „zbojeckiej romanotyki” został zaliczony do arcydzieł. Każdy szanujący się meloman potrafił wówczas zanucić romanse Zerliny z I aktu: „Voyez sur cette roche” — „Czy widzisz na tej skale”...

Ten głośny swego czasu i bardzo modny dramaturg żył w latach 1791—1861. Ukończył studia prawnicze, lecz od chwili literackiego debiutu (1811) poświęcił się całkowicie karierze pisarza. Był najpłodniejszym i najpopularniejszym dostawcą rozrywkowego repertuaru dla paryskich scen w latach 1815—1850. Widownia dosłownie za nim szalała...

Historycy literatury rozróżniają w twórczości Scribe'a trzy okresy. Pierwszy z nich (1811—1820) wypełniają bez reszty utwory komediowe najbliższego gatunku, wodewile, a wśród nich najgłośniejszy — „Basza i niedźwiedź”, wystawiony w 1820 roku. Po roku 1820 pisze Scribe dalej komedie — ale są one coraz lepsze, coraz finezyjniej skonstruowana. W tym okresie, razem ze swoimi współpracownikami „wyprodukował” Scribe około setki takich utworów jak „Małżeństwo spekulacyjne” (1826), czy „Małżeństwo dla pieniędzy” (1827). Trzeci okres zapoczątkowany komedią kostiumową „Bertrand i Raton” (1833) upłynął pod znakiem komedii literackiej i dramatów z których największą sławę zdobyła sobie „Adriana Lecouvreur” (1849) napisana wspólnie z E. W. Legouve. Warto przypomnieć, że Adrianna Lecouvreur była ukochaną rolą największych aktorek XIX wieku. Grały ją Rachel, Sarah Bernhardt, Modrzejewska... Scena w której Adriana opowiada bajkę La Fontaine'a stała się czymś w rodzaju „egzaminu mistrzowskiego” najsławniejszych gwiazd teatru.

Eugène Scribe przeszedł także do historii jako autor wielu libret operowych. Poza „Fra Diavolem” przypominamy takie tytuły: „Niema z Portici” (muzyka — Auber), „Faworyta” (muzyka — Donizetti), „Żydówka” (muzyka — Halevy), „Hugonoci”, „Afrykanka” (muzyka — Meyerbeer).

Całość autorskiego spadku Scribe'a obejmuje około 400 pozycji. Francuski Lope de Vega? Krytycy literaccy oceniają go dziś surowo. Był mistrzem techniki komediowej i wywarł znaczny wpływ na dalszy rozwój lekkiej komedii francuskiej. Ale, mistrzostwu technicznemu towarzyszył niedbały i niechlujny język, ubóstwo treści, schematycznie kreowane typy ludzkie, brak krytycznego spojrzenia na rzeczywistość społeczną. Zdaniem krytyków twórczość Eugène Scribe'a należy bardziej do historii teatru niż do historii literatury. Taka jest opinia fachowców, ale... jego sztuki są wystawiane do dziś. „Szkłanka wody” zyskuje oklaski nie mniejsze niż sto lat temu. Wielka aktorka francuska, Edwige Feuillere odniosła znaczny sukces grając w 1948 roku Adrianę Lecouvreur... Ową Adrianę, która w historii bulwarowego melodramatu może konkurować jedynie z Małgorzatą Gauthier; rzewną i nieśmiertelną Damą Kameliową.

STRESZCZENIE

AKT I

Jest rok 1830. W Terracinie — niedaleko Rzymu — obozuje oddział dragonów ścigający groźną bandę rozbójników, których hersztem jest Fra Diavolo (Brat Diabeł). Dowódca dragonów, Lorenzo, kocha Zerlinę, córkę oberżysty, jest jednak ubogi i dlatego Mattco woli wydać swą córkę za zamożnego wieśniaka Francesca. Ale oto do gospody przybywa para angielskich turystów — lord Kookburn i jego żona Pamela, których banda Fra Diavola obrałowała w czasie podróży. Dragoni pod wodzą Lorenzo, któremu lord Kookburn obiecuje sowingą nagrodę za odzyskanie skradzionych strojów i kosztowności, wyruszają natychmiast w pościg za zbójcami, zaś lord, ochłonawszy z przestachu, czyni swojej żonie wyrzuty, iż kokietuje ona markiza San Marco, który od niedawna towarzyszył im w podróży.

Tymczasem przed gospodę zajeżdża karetą — wysiada z niej właśnie markiz San Marco. Zerlina opowiada mu o zuchwałym napadzie bandytów, nie wiedząc, że ów markiz to... właśnie nieuchwytny i groźny Fra Diavolo. Niebawem też pojawiają się jego dwaj podwładni — Giacomo i Beppo. Lorenzo powraca z uwieńczonej zwycięstwem wyprawy. Rozbił on doszczętnie bandę Fra Diavola i odebrał zrabowane lordowskiej parze kosztowności. Nie udało mu się tylko pojmać samego herszta. Otrzymałszy nagrodę 10.000 lirów, spodziewa się teraz bez przeszkód poślubić ukochaną Zerlinę. Na razie jednak wyrusza w góry, by ścigać dalej herszta bandy. Nie przeczuwa, że Fra Diavolo, przebrany za markiza, słyszał całe jego opowiadanie i już planuje zemstę.

AKT II

Gdy noc zapada, Zerlina prowadzi Anglików do przeznaczonej dla nich sypialni; nie podejrzewa, że tymczasem do jej pokoju wślizguje się Fra Diavolo ze swymi dwoma kompanami, by zabrać pieniądze otrzymane przez Lorenzo i pozostawione u Zerliny, a następnie także zrabować złoto Kookburnów, które — jak się Pamela zwierzyła fałszywemu markizowi — zaszyte było w jej sukni. Ukryci słuchają piosenki, którą nuci Zerlina rozbierając się do snu. Beppo chce ją zaszytyletować, w tej samej jednak chwili hałas zwiastuje powrót Lorenza z dragonami. Bandyci kryją się ponownie, zdradza ich jednak nieostrożne poruszenie Beppa. Wobec tego Fra Diavolo ryzykuje i sam opuszcza kryjówkę, oświadczając, iż pewna dama wyznaczyła mu tu schadzkę. Lord Kookburn myśli, że damą tą jest Pamela, Lorenzo zaś przekonany jest, że chodzi o Zerlinę, i obydwaj wzywają markiza na pojedynek czyniąc jednocześnie ostre wymówki damom swych serc.

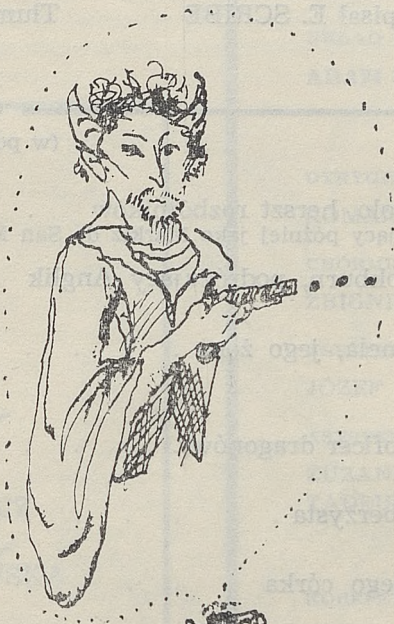
AKT III

Lorenzo, oburzony na Zerlinę, zerwał zaręczyny, jednak młoda dziewczyna, nie umiając wytłumaczyć sobie jego podejrzeń, opowiada mu, iż podsłuchiwała dwóch obcych ludzi, którzy śpiewali piosenkę nuconą przez nią wczoraj przed zaśnięciem. Lorenzo każe natychmiast aresztować Giacomę i Beppę i znajduje przy nich list ze wskazówkami Fra Diavola.

Teraz wszystko jest jasne! Lorenzo zmusza bandytów, aby dali swemu hersztowi umówiony sygnał, że droga jest wolna i Fra Diavolo, schodzący z gór, już teraz w fantazyjnym stroju bandyty, zostaje pojmany, a następnie odesłany do więzienia (w innej wersji opery niecnego Fra Diavola spotyka znacznie gorszy los — ginie zastrzelony podczas próby ucieczki).

Lorenzo przeprasza Zerlinę za swe podejrzenia i oboje radośnie przygotowują się do weselnej uroczystości.

JOZEF KAŃSKI — „PRZEWODNIK OPEROWY”



DANIEL FRANÇOIS AUBER

FRA DIAVOLO

OPERA KOMICZNA W TRZECH AKTACH

Słowa napisał E. SCRIBE

Tłumaczenie: Z. HIEROWSKI, P. WIDLICKI

OBSADA:

(w porządku alfabetycznym)

Fra Diavolo, herszt rozbójników (występujący później jako Markiz de San Marco)	— EDWARD ADLER ✓ JANUSZ ŻEŁOBOWSKI	
Lord Kookburn, podróżujący Anglik	— WINCENTY GŁODEK ADAM SZYBOWSKI ✓	
Lady Pamela, jego żona	— BARBARA ROMANEK WALERIA SZAJOWSKA HALINA SZYMAŃSKA ✓	
Lorenzo, oficer dragonów	— BOLESŁAW HAMALUK JAN LACHOWSKI ✓	
Matteo, oberżysta	— STANISŁAW LACHOWICZ TADEUSZ PODSIADŁO ✓	
Zerlina, jego córka	— ALEKSANDRA DUSZEWSKA ALICJA ŚWIĄTEK TERESA WESSELY ✓	
Giacomo	} rozbójnicy	— TADEUSZ PODSIADŁO IHOR POTIUCH ✓
Beppo		— STEFAN STARZYK ✓ ADAM ZAŁĘSKI ✓
Francesco, młynarz	— ADAM RITTER ✓	
wieśniak	— KRZYSZTOF GORAJ	
podoficer dragonów	— BOLESŁAW HAMALUK ✓	

chłopi, żołnierze i lud

Akcja toczy się w Terracinie i w górach w r. 1830

INSCENIZACJA I REŻYSERIA

ZOFIA WEISSÓWNA

KIEROWNICTWO MUZYCZNE

ROMAN MACKIEWICZ

SCENOGRAFIA

ZENOBIUSZ STRZELECKI

CHOREOGRAFIA

RAJMUND SOBIESIAK

UKŁAD SZPADOWY

ADAM PAPÉE

— o —

DYRYGENT

ROMAN MACKIEWICZ ✓

CHÓRMISTRZ

ZBIGNIEW TOFFEL

ASYSTENT CHOREOGRAFA

JÓZEF PARUŻNIK

ASYSTENCI SCENOGRAFA

ZUZANNA PIĄTKOWSKA

TADEUSZ GRONDAŁ

— o —

KOREPETYTORZY SOLISTÓW

IRENA BLAHACZKOWA

KRYSTYNA WALDEK

KOREPETYTOR CHÓRU

EWA KAWA

KOREPETYTOR BALETU

JÓZEF BOROWICKI

INSPICJENT

WIESŁAW KOLANKOWSKI

SUFLER

IRENA HEMZACZEK

OPERA ROMANTYCZNA

Pojęcie „opera romantyczna” — jak zresztą większość pojęć, które odnajdujemy w muzycznych słownikach, czy nawet opracowaniach — przeszło długą ewolucję. W zależności od epoki w jakiej próbowano charakteryzować „romantyczność opery” inne istotne cechy przypisywano dziełom zaliczanym do gatunku tak nazywanego.

Druga połowa XVIII wieku skłonna była widzieć romantyzm bądź to w sielskim, sielankowym traktowaniu libretta, bądź też we wzmożonej dramatyczności i „wyrazowości” muzyki.

Przykładem dla jednego typu owej wczesnej opery romantycznej jest zatem wodewil Jana Jakuba Rousseau czy pełna naiwnego wdzięku młodzień-



cza opera Mozarta — „Bastien et Bastienne”. Drugi typ zainicjowany został przez późne opery Glucka: „Orfeusz i Eurydyka”, „Alcesta”, „Ifigenia w Taurydzie”.

Wielka Rewolucja Francuska wprowadziła zupełnie nowe kryteria dla „romantyzmu” operowego. Ideałem nowego stylu stała się opera bohatera. Opera, której libretto nawiązywało do wielkich wydarzeń z historii walk wolnościowych. Opera bohatera epoki Wielkiej Rewolucji raczej unikała tematów aktualnych. Nie znaczy to aby ich zupełnie uniknęła, ale — i jest to niewątpliwie także rys „romantyczny” — wątków wolała szukać w przeszłości. Ciekawe są transpozycje „bohaterskiej opery” na tereny nie objęte bezpośrednio Wielką Rewolucją. Tu idee rewolucyjne musiały znajdować ujście w formach bardziej zamaskowanych, aluzyjnych, symbolicznych. Musiały przedstawiać sytuacje świata fantazji, utopii myśli społecznej czy moralnej, musiały operować symbolem. Najpopularniejszym przykładem są dwie ostatnie opery Mozarta: „Don Giovanni” i „Czarodziejski Flet”. Ten ostatni pełny jest symboliki wolnomularskiej. „Don Juan” natomiast atakuje problem znacznie bardziej otwarcie. Stawia problem wolności sumienia mniej może drażliwie, niż uczynił to Molière, za to z postaci Don Giovanniego zarówno librecista — Da Ponte, jak i sam Mozart czynią postać bliską już dręczonemu wieczną nostalgią, wiecznym poszukiwaniem ideału bohaterowi „Naczezów” — Renemu — Chateaubrianda, czy nawet byronowskiemu Don Juanowi.

Ciekawą formę przybrała recepcja idei romantycznej opery „bohaterskiej” u Beethovena. Jak sprawę tę rozumiał ogłuchły Wiedeńczyk pokazuje nam nie tylko monumentalna i jednoznaczna treściowo opera jaką jest „Fidelio”, ale również dobrze muzyka do dramatów Goethego: „Coriolan” i „Egmont”, a wreszcie muzyka do baletu „Prometeusz”. Były to już ostatnie — na przeciąg blisko 20 lat — dzieła o charakterze jawnie rewolucyjnym. Ostatnie, gdyż napisane pod wpływem doświadczeń zdrady rewolucyjnej Napoleona.

Kongres Wiedeński, era wzmożonej represji monarchistycznej kładzie kres tego rodzaju tematyce. Romantyzm pojawia się na gruncie operowym w kontynuacji tematyki utopijnej, czy

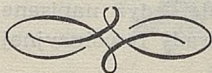


wręcz fantastycznej. Fascynacja wiekami średnimi, fascynacja Orientem, oryginałem ludowym wreszcie — wszystko to warunkuje powstanie nowej formy opery romantycznej. Formy, którą wielu muzykologów uważa za „właściwą” czy nawet „jedyną” operę romantyczną. Tak więc pojawiają się na scenie wampiry, elfy, upiory, duchy zakonników. Akcja tych dzieł rozgrywa się bądź w scenerii orientalnej (Weber — „Oberon”, „Semiramida” — Rossiniego, „Nurmahal” — Spontiniego) bądź w czasach średniowiecznych (od „Ryszarda Lwie Serce” — Gretry’ego, przez „Eurianthe” — Webera aż po „Łucję z Lammermooru” — Donizettiego), wkrada się wreszcie w sfery zarezerwowane dla dworskiej romantyzującej sielanki, by jednak ukazać temat ludowy w balladowym, romantycznym sztafażu „Wolnego Strzelca” — Karola Marii Webera, czy niemal równocześnie w „Wilhelmie Tellu” — Rossiniego. Ten ostatni przykład zawraca nas jednak znów (zgodnie z duchem ostatnich lat trzeciego dziesięciolecia XIX wieku) ku sprawom społecznym.

Opera romantyczna, która w przeciągu lat 1810—1830 zdobywa zupełnie nowe środki brzmieniowe, na powrót, pod przeróżnymi pozorami powraca do swej rewolucjonizującej funkcji. Tak jest w wypadku ostatniej opery Rossiniego („Wilhelm Tell” — 1829), tak jest z wyraźnie rewolucyjnym librettem „Niemej z Portici” Aubera (1828), która stała się między innymi hasłem Powstania Listopadowego. Powróci do niej zresztą jeszcze nie raz w dziełach Verdiego czy nawet Pucciniego. Lecz to już wybiega zbyt daleko w dalszą historię opery romantycznej, która różniąc się pod względem typu narodowego w latach dwudziestych XIX wieku tworzy w dalszej kontynuacji tych typów co raz to bardziej hermetycznie oddzielone formy oper narodowych. Formy, które należałoby śledzić oddzielnie.

Jeśli w notatce tej termin „opera romantyczna” został użyty w odniesieniu do dzieł Glucka, Rousseau, Gretry’ego, Lesura, Mozarta, Spontiniego i Beethovena, to podyktowane to zostało przeświadczeniem, iż dzieło operowe to nie tylko muzyka. To również libretto. Ale także — i to może jeszcze ważniejsze — pewna możliwość rzeczywistości teatralnej. A ta jest już niewątpliwie romantyczna w dziełach tu wymienionych. Jeśliby przyjąć za kryterium stylistyczne samą tylko muzykę, to większość oper Rossiniego, Donizettiego, Spohra i Aubera należałoby zaliczyć do dzieł klasycyzmu, mimo że w swej teatralności są one dziełami romantyzmu.

MARIAN WALLEK-WALEWSKI



ZESPÓŁ BALETU OPERY

Choreograf i kierownik baletu

— RAJMUND SOBIESIAK

Asystenci choreografa baletu

— JÓZEF PARUŹNIK

MARIA GIDLEWSKA

AKT I „Pantomima”

Bandyci: Jacek Heczko, Jerzy Kozak, Janusz Stoppa

Podróżnicy: Stanisław Dobranowski, Józef Kieljan, Włodzimierz Waruszyński

AKT III „Tarantella”

Soliści: Mirosława Bachorz, Józef Parużnik, Teresa Dziegłówna, Włodzimierz Waruszyński

oraz:

Joanna Gawlik, Wera Habowska, Grażyna Karaś, Ewa Papée, Izabela Przybyłowska, Jolanta Sierakowska, Krystyna Truszkowska, Krystyna Żuczenia, Włodzimierz Apostolski, Stanisław Dobranowski, Wiesław Krasowski, Witold Major, Lech Michalski, Henryk Piotrowicz, Krzysztof Penczewski.

Uczniowie Studia Baletowego przy MDK w Krakowie

—o—

BALET MTM

Soliści baletu:

Mirosława Bachorz

Jacek Heczko

Teresa Dziegłówna

Józef Kieljan

Barbara Kałużna

Jerzy Kozak

Ludmiła Rackiewicz

Józef Parużnik

Krystyna Ungeheuer

Janusz Stoppa

Włodzimierz Waruszyński

Koryfeje:

Alicja Niwelt

Ewa Papée

Stanisław Dobranowski

Zespół baletu:

Wera Habowska

Włodzimierz Apostolski

Janina Gawlik

Wiesław Krasowski

Grażyna Karaś

Witold Major

Izabela Przybyłowska

Lech Michalski

Krystyna Truszkowska

Krzysztof Penczewski

Krystyna Żuczenia

Henryk Piotrowicz

Inspektor baletu:

Ewa Papée

ZESPÓŁ ORKIESTRY OPERY

I Skrzypce

Mieczysław Małecki-koncertmistrz
Tadeusz Mirowicz-koncertmistrz
Leszek Skrobacki
Erwin Sitek
Zygmunt Mildner
Stefan Solarczyk
Janusz Koćma
Zofia Patrońska
Wiesław Glazer

II Skrzypce

Benedykt Szymura
Henryk Olejniczak
Władysław Skocz
Jan Wojcieszek
Józef Stańko
Tadeusz Lipka
Danuta Mech
Władysław Winnicki

Altówki

Mieczysław Satora
Krzysztof Wieczorek
Aleksandra Senisson
Tadeusz Kozuch
Henryk Żywicki

Wiolonczele

Henryk Zarzycki-koncertmistrz
Andrzej Hajduk
Krystyna Guspiel

Kontrabasy

Jan Salamon
Czesław Ząbek
Eugeniusz Hojnik

Flety

Kazimierz Maszyński
Stanisław Węgrzyn
Danuta Bińczycza

Oboje

Walerian Kotas
Wacław Stengl
Tadeusz Oracz

Klarnety

Ignacy Wyczyński
Stefan Siwiec
Stanisław Orczyk

Fagoty

Damian Gryboś
Henryk Thiel

Waltornie

Czesław Peciulewicz
Józef Wróbel
Zygmunt Firlić
Andrzej Bartnik
Zygmunt Hojda

Trąbki

Jan Bednarczyk
Zygmunt Kunert
Tadeusz Jodłowski

Puzony

Zbigniew Grudzień
Andrzej Bigoś
Jan Przybylski

Tuba

Eugeniusz Kania

Kotły

Andrzej Gliszewski

Perkusja

Ryszard Peller
Barbara Nowak

Harfa

Helena Rostkowska

Fortepian

Krystyna Waldek

Celesta

Irena Blahaczkowa

Inspektor orkiestry

Henryk Olejniczak

ZESPÓŁ CHÓRU OPERY

Soprany

Ewa Fuchsa
Wilhelmina Galas
Maria Góra
Zofia Martyniak
Barbara Romanek
Anna Sikora
Stanisława Sowińska
Krystyna Starościk
Alicja Świętek
Józefa Tyranowska
Halina Zmarzlik

Alty

Krystyna Dobrzańska
Jadwiga Galant
Jolanta Głowacka
Alicja Górecka
Florentyna Kaczorowska
Renata Sejdor
Maria Sznajder

Tenory

Ryszard Brożek
Krystian Buszkiewicz
Adam Głogowski
Bolesław Hamaluk
Jan Maksymowicz
Zbigniew Rodko
Christo Saczanow
Adam Załęski

Basy

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

Inspektor chóru

Stanisław Makohon

—o—

DZIAŁ TECHNICZNY:

Kierownik działu: Mieczysław Stano

Brygadier sceny
Kier. prac. krawieckiej damskiej
Kier. prac. krawieckiej męskiej
Kier. prac. scenotechnicznej
Pracownia fryzjerska

— Włodzimierz Kopacz
— Zofia Borowska
— Tadeusz Drozda
— Bronisław Pitala
— Włodzimierz Stępniewski
— Kazimiera Foszczyńska
— Edward Korzeniowski
— Krystyna Rabinowicz
— Genowefa Jędrzejczyk
— Teresa Wyrostkiewicz
— Elżbieta Żeglicka
— Pracownie MTM
— Zespół fryzjerski MTM
— Halina Pazderska
— Pracownie MTM
— Irena Czerny
— Marian Paślawski
— Eugeniusz Wiecheć

Kostiumy
Fryzury
Nakrycia głowy
Dekoracje
Rekwizyty

Światła



Redakcja programu: RYSZARD TAEDLING

Rysunki: KRZYSZTOF LITWIN

Redaktor techniczny: mgr MARIAN GÓRALCZYK