



Miejski Teatr Muzyczny
w Krakowie

DON JUAN

FRANCESCA
da RIMINI

PETRUSZKA

MIEJSKI TEATR MUZYCZNY W KRAKOWIE

Dyrektor: KAZIMIERZ KORD

Scena Operowa w Teatrze im. J. Słowackiego

Kierownik artystyczny: Kazimierz KORD

CHRISTOPH WILLIBALD GLUCK

DON JUAN

PIOTR CZAJKOWSKI

FRANCESCA da RIMINI

IGOR STRAWIŃSKI

PETRUSZKA

KRAKÓW, GRUDZIEŃ 1965

Don Juan — Christoph Willibalda Glucka

Nazwisko Glucka znane jest doskonale wszystkim melomanom muzycznym.

Nazwisko — lecz nie twórczość. Z wyjątkiem kilku uwertur, z wyjątkiem kilku fragmentów czy nawet całości „Orfeusza i Eurydyki” jest to postać, o której więcej wiemy z podręczników historii, omówień programowych, w których spotykamy w związku z jego nazwiskiem na wszelkie sposoby odmieniane określenie: „reforma operowa”. Mowa tu o reformie, która miała tak bardzo zaciążyć nad przyszłym dorobkiem twórczym Mozarta, Beethovena czy nawet Wagnera. Wszystko to jednak zagadnienia zbyt skomplikowane by podjąć bodaj próbę wyświeatlenia ich na tym miejscu. Ale — z drugiej strony — nie sposób uniknąć tego w zupełności.

Christoph Willibald Gluck (1714—1787) był synem drwala czy leśnika. Swe muzyczne wykształcenie zawdzięczał — co było zresztą przypadkiem niezwykle częstym w owych czasach — pomocy kolejnych arystokratycznych protektorów. Wraz ze wzrostem muzycznej sławy kompozytora wzrastała też ranga owej protekcji. Jej szczytem zaś było powołanie Glucka do Paryża przez jego dawniejszą uczennicę, a wówczas miłośniczkę panującą królową — Marię Antoninę. Ale zanim ten szczyt kariery życiowej został osiągnięty, Gluck stanowił już niemałą pozycję na europejskim rynku muzycznym. Początkowo nie wydawało się iż właśnie Gluck stanie się kompozytorem „sztandarowym” — by użyć tego brzydkiego wyrażenia — nowej ideologii artystycznej. Pierwsze opery młodego Willibalda tkwiły mocno w tradycjach wszechwładnie panującej opery w stylu neapolitańskim, opery spod znaku Alessandro Scarlattiego i jego następców. Z operą tą spotkał się młody kompozytor nie tylko we Włoszech; jej reguły, założenia stanowiły podówczas własność międzynarodową. Jej schematy — muzyczne i dramaturgiczne — obowiązywały na równi w Niemczech, Anglii i Italii. Przeważały nawet — pomimo świetnych tradycji francuskiej opery, która zaczęła wykształcać nieco odmienne formy jeszcze za panowania Ludwika XIV — również i w Paryżu.

Jest rzeczą niezmiernie charakterystyczną, iż początków reformy operowej Glucka należy szukać w zupełnie innej dziedzinie twórczości — w balecie! Miastem zaś które było świadkiem generalnej próby tej reformy był nie Paryż — lecz Wiedeń. Tu bowiem doszło do twórczej współpracy Glucka z nadwornym baletmistrzem — Gasparem Angiolinim.

Dwie były najważniejsze postacie, gdy chodziło o stworzenie zrębów nowego myślenia baletowego w drugiej połowie XVIII w. Balet — jako widowisko sceniczne wykazywał do tej pory niezwykle ścisłe związki z baletem dworskim, który był ściśle pomyślanym ceremonialnym widowiskiem mającym służyć alegorycznej pochwie króla i jego dworu. Porządek muzyczny był tu ściśle określony procedurą dworskiego obyczaju. Akcja — jeżeli nawet taki dworski spektakl pomyślany był w sensie opisowym — musiał zmieścić się w wymogach dworskiego rytuału. Poza

tym, w balecie dworskim, nawet jeśli stanowił on już przeniesioną na deski teatralne formę sceniczną, istniał niemal wyłącznie taniec i zasób gestów wyłącznie tanecznych. Wszelkie urozmaicenie tańca gestem o charakterze pantomimicznym traktowane było jako ukłon w stronę niewybrednych gustów popołudniowej publiczności.

W tej sytuacji podjęcie przez Noverre'a i Angioliniego radykalnych prób reformy tańca scenicznego było posunięciem bez mała „rewolucyjnym”. Obaj — zresztą zwalczając się nawzajem — wypowiedzieli się zdecydowanie za formą widowiska baletowego — balet d'action — baletu z akcją dramatyczną. W ten sposób balet „zracjonalizowany” wkroczył na drogę która zapewniła mu wspańiałą egzystencję artystyczną aż do naszych czasów.

Widowiska Jean Georges Noverre'a mają swe niezwykle ważne miejsce w historii baletu europejskiego, w nich bowiem wykształcił wielki twórca większość tych kroków i gestów, które stały się podstawą tzw. techniki klasycznej. Tu też wykształcił symboliczny gest pantomimiczny, jakim będzie posługiwać się balet romantyczny. A jednak ów zasób gestów symbolicznych, który przetrwał do naszych czasów np. w sławnej rozmowie Odetty i Księcia w II akcie Jeziora Łabędziego — Piotra Czajkowskiego w układzie Petipy-Iwanowa, był właśnie ukłonem w stronę skonwencjonalizowanego, „eleganckiego” baletu dworskiego. Symbole taneczne Noverre'a były niewątpliwie koncesją na rzecz gustów dworskich protektorów.

Inną drogą poszedł Gasparo Angiolini — baletmistrz, z którym wypadło współpracować Gluckowi. Ten bez zastrzeżeń opowiedział się za baletem ściśle pantomimicznym. W swych pismach polemicznych, które zamieszczał w charakterze wstępów do opracowywanych baletów, ostro krytykował Noverre'a starając się dowieść, iż jego własna reforma baletu idzie znacznie dalej i znacznie bardziej zrywa z konwencjami baletu dworskiego.

O ile Angiolini był twórcą choreografii Don Juana Glucka, o tyle twórcą libretta był polityk i literat — hrabia Raniero Calzabigi. Librecista ten stawiał sobie za cel zerwanie z konwencją narzuconą w librettach „oper neapolitańskiej” przez uznawanego za najwyższy autorytet — Metastasia. Jak widzimy więc, poczynania reformatorskie Glucka znalazły się — i to zapewne nie przypadkiem — na skrzyżowaniu dwóch równolegle biegnących rewolucji teatralnych: rewolucji widowiskowej i rewolucji dramaturgicznej. Jest jego niewątpliwą zasługą, iż jako pierwszy wyciągnął z obu tych przewrotów twórczy wniosek dla muzyki swych późniejszych oper. Jednakże nie on był twórcą całości tej wielkiej, jemu właśnie przypisywanej reformy operowej: pod naciskiem prądów swej epoki, epoki, która właśnie zmieniła pogląd na istotę widowiska teatralnego, dokonał częściowej reformy muzycznej starając się możliwie najwierniej iść za wskazaniami nowo kształtującego się stylu teatralnego.

Don Juan Glucka do libretta Calzabigiego i w choreografii Angioliniego został po raz pierwszy wystawiony w Wiedniu w 1761 r. Znakomity temat, który już nie raz doczekał się scenicznej adaptacji (najwybitniejszym twórcą w tej dziedzinie był sam Molier) przedstawiony został tu przy pomocy nowych środków tanecznych. Środków bogatych w nie-

zwykle opisowy, pantomimiczny gest. Wznowienia baletu Glucka w tej samej choreografii nastąpiło dzięki inicjatywie Fokina w latach trzydziestych naszego wieku. Po wojnie nową wersję Don Juana stworzył angielski choreograf — Frederick Ashton. Wersja, którą prezentujemy w Krakowskim Teatrze Muzycznym odbiega również od pierwotnego układu zmieniając kolejność poszczególnych numerów muzycznych. Oczywiście, nie naruszono przy tym właściwego toku dramatycznej narracji. Od strony technicznej balet oparty jest tu na elementach tańca klasycznego z podkreśleniem wszystkich wynikających z reformy Andrioliniego związków z tańcem pantomimicznym. Celem lepszego osadzenia całości w kolorystyce lokalnym zastosowana została tutaj pewna stylizacja gestów i pas tanecznych w kierunku praktyki wykonawczej tańca hiszpańskiego z XVII w. Jest to szczególnie może widoczne w pewnych stylistycznie celowo stosowanych odchyleniach od techniki klasycznego port de bras (pracy rąk).

Libretto Don Juana opiera się o starohiszpańską opowieść o zrobywcy serc niewieścich. W literaturze motyw Don Juana doczekał się wielu świetnych opracowań od Tirso di Molina, Shadwella, Moliera aż po Byrona i Puszkina. Próba urzeczywistnienia, urealnienia postaci Don Juana było życie znanego włoskiego awanturnika w XVIII wieku — Jana Jakuba Casanovy. Niesposób wprost śledzić ile literackich wcielen przeszedł Don Juan. Każda epoka chciała widzieć w nim bohatera o nieco innej sylwetce psychologicznej i ideowej. Był więc banalnym zdobywcą serc, człowiekiem poszukującym jedynej, prawdziwej lecz nieosiągalnej miłości, człowiekiem zbuntowanym wobec praw obyczajowych, wobec praw moralnych. Libertynem drwiącym z oficjalnej, kościelnej moralności, wolnym ptakiem, który rządzi się kaprysem czy porywem serca, człowiekiem, który rzucił wyzwanie bogom i ludziom, skompleksowanym młodzieńcem, który w kolejnych przygodach szuka rozwiązania dla gnębiącego go kompleksu Edypa, sprytnego oszusta ukrywającego przed piękną picią własną impotencję itp.

Treść baletu: Don Juan uwodzi po kolei piękne kobiety. Każdą też gotów jest natychmiast zdradzić dla innej. W jego intrygach pomaga mu godny takiego pana — sługa — Leporello. Ofiarami niewołącego czaru Don Juana padają kolejno Donna Elwira i Donna Anna; nie potrafi mu się również oprzeć święcąca właśnie swe zaręczyny wieśniaczka — Zerlina. Jednakże nad lekkoduchem gromadzą się chmury: ścigany przez wielbielki, którym przysiągł wieczną miłość, oraz przez mężczyzn, którym odebrał narzeczone i córki musi uciekać. Chroni się w kościele. To zabezpiecza go przed zemstą ludzi; jednakże gdy w swym zuchwalstwie przebiera miarę i wzywa kamienny posąg nagrobny Komandora — ojca Donny Anny na wieczorną wesołą ucztę, wówczas przeciw lekkoduchowi zwracają się potęgi piekielne: ginie w uścisku kamiennego gościa który przyjął zaproszenie i zjawił się na uczcie...

Marian Wallek-Walewski

Christoph Willibald Gluck

D O N J U A N

Choreografia

HANNA DE QUELL (Italia)

Kier. baletu i asystent choreografa

JÓZEF PARUŹNIK

Dekoracje

PETER BISSEGGER (Szwajcaria)

Asystent: TADEUSZ GRONDAL

Kostiumy

ANDRZEJ MAJEWSKI

KAZIMIERZ WIŚNIAK

Asystent: ZUZANNA PIĄTKOWSKA

Kier. Muzyczne

KAZIMIERZ KORD

Korepetytor

MARIUSZ NIWELT

Układ pojedynków

ANDRZEJ SOŁTAN

Dyrygent

KAZIMIERZ KORD

OSOBY W KOLEJNOŚCI WEJŚCIA NA SCENĘ

Donna Anna LIDIA KATLEWICZ
Don Ottavio, narzeczony Donny
 Anny WITOLD MAJOR
Sługa Donny Anny KRYSZYNA TRUSZKOWSKA
Leporello, sługa Don Juana . . . STANISŁAW DOBRANOWSKI
Don Juan JACEK HECZKO
3 Zbirów WŁODZIMIERZ WARUSZYŃSKI
 HENRYK PIOTROWICZ
 LECH MICHAŁSKI
Komandor, ojciec Donny Anny . . JÓZEF PARUŻNIK

TANIEC WIEJSKI

Celina BARBARA KAŁUŻNA
 oraz JANINA GAWLIK
 ANITA KIWORSKA
 ALICJA NIWELT
 KRYSZYNA ŻUCZENIA
Masetto JERZY KOZAK
 oraz WŁODZIMIERZ APOSTOLSKI
 JÓZEF KIELJAN
 HENRYK PIOTROWICZ
 WŁODZIMIERZ WARUSZYŃSKI
Donna Elvira KRYSZYNA UNGEHEUER-
 -MIETELSKA
Sługa Donny Elviry MIROŚŁAWA BACHORZ
6 Paziów Uczennice Studium Baletowego

TANCE DWORSKIE

 BARBARA KAŁUŻNA
 ANITA KIWORSKA
 (MARIA GIDLEWSKA)
 oraz
MIROŚŁAWA BACHORZ WŁODZIMIERZ APOSTOLSKI
JANINA GAWLIK JÓZEF KIELJAN
ALICJA NIWELT HENRYK PIOTROWICZ
EWA PAPEŁ WŁODZIMIERZ WARUSZYŃSKI

FURIE I DEMONY

MARIA GIDLEWSKA JÓZEF PARUŻNIK
JANINA GAWLIK WŁODZIMIERZ APOSTOLSKI
ANITA KIWORSKA STANISŁAW DOBRANOWSKI
IZABELLA PRZYBYŁOWSKA JÓZEF KIELJAN
KRYSZYNA TRUSZKOWSKA JERZY KOZAK
KRYSZYNA ŻUCZENIA LECH MICHAŁSKI

Inspektor baletu: EWA PAPEŁ

Francesca da Rimini — Piotra Czajkowskiego

Trudno byłoby wskazać kompozytora, którego dzieła spotykałyby się z tak sprzecznymi, przeciwstawnymi opiniami, jak twórczość *Piotra Czajkowskiego* (1840—1893). Przez jednych bezgranicznie uwielbiany, gdzieindziej witany gwizdami i tupaniem; ceniony i równocześnie... krytykowany za eklektyzm i... wynalazczość, za trudność jego muzyki i... łatwiznę, za elegancję i... wulgarność, za spokój i... wybuchowość, za programowość i... absolutną czystość muzyczną, za kosmopolityzm i... ludowość, za sentymentalny romantyzm i... klasyczność, za dzieła monumentalne i... miniatury, za... Czyż fakt ten nie jest najlepszą legitymacją prawdziwej wielkości? A wielkość to nie spiżowa, posągowa; w równym stopniu filharmoniczna i operowa, co kameralna, domowa, radiowa, sprawdzalna palcami tak znakomitego wirtuozu, jak początkującego melomana.

Mimo że w b. r. minie już 70 lat od śmierci tego znakomitego kompozytora rosyjskiego, stale odkrywamy wiecznie żywe, nowe aspekty jego genialnej sztuki. Na pewno on sam nie przewidywał, że np. dwie fantazje na orkiestrę symfoniczną (inni nazywają je uwerturami programowymi lub zgoła poematami symfonicznymi): „*Francesca da Rimini*” i „*Romeo i Julia*”, dzieła czysto orkiestralne znajdą sobie nowe przeznaczenie, że będą stanowić kanwę dla koncepcji baletowych. Przecież trzy epokowe dzieła baletowe Czajkowskiego: „*Jezioro łabędzie*”, „*Śpiąca królewna*”, a szczególnie genialny „*Dziadek do orzechów*”, to wystarczająco wspaniała danina dla tego gatunku sztuki. A jednak balet zapożycza sobie dalsze kompozycje Czajkowskiego, szuka w nich nowych, nieprzeczuwalnych — zdawałoby się — możliwości.

Francesca da Rimini była piękną córką Gwidona da Polenty, pana Ravenny, którą — wbrew jej woli — poślubił ok. 1275 r. brzydki i ułomny Malatesta da Rimini. Gdy jego przyrodni brat, piękny Paolo pokochał Franceskę uczuciem gorącym i odwzajemnionym, — obrażony mąż zorganizował zasadzkę, zabijając nieszczęsnych kochanków.

Muzyka Czajkowskiego pozostaje z treścią owego autentycznego wydarzenia, opisanego zresztą przez Dantego w „*Boskiej komedii*” („*Piekieło*”, V *Pieśń*) — w związku dość luźnym. Tylko w zachwycająco lirycznych frazach środkowej części (Andante cantabile) możemy znaleźć bez trudu muzyczne odwzorowanie uczuć i nastrojów pięknej, a jakże nieszczęśliwej Franceski (jej cień opowiada Dantemu historię tragicznej miłości i śmierci). Części skrajne dzieła malują grozę dantejskiego piekła (chromatyka, dysonansowość, ostra rytmika itd.). Fantazja orkiestralna „*Francesca da Rimini*”, swego czasu uważana za muzyczną rewelację, dziś rzadko gości w programach koncertów symfonicznych.

Z baletem opartym na muzyce „*Franceski*” wystąpił po raz pierwszy Fokin w petersburskim Teatrze Maryjskim (1915). Lepsze i dziś najpopularniejsze ujęcie pochodzi od Davida Lichine (libretto napisane wspólnie z Clifordem, inscenizacja markiza de Cuevas, prapremiera w londyńskim Couvent Garden w 1937 r.).

Stanisław Lachowicz

Piotr Czajkowski

FRANCESCA da RIMINI

(UWERTURA — FANTAZJA)

Choreografia:

HENRYK TOMASZEWSKI

Opracowanie muzyczne:

KAZIMIERZ KORD

Kierownik Baletu

i Asystent choreografa:

JÓZEF PARUŻNIK

Scenografia:

KAZIMIERZ WIŚNIAK

Asystenci scenografa:

ZUZANNA PIĄTKOWSKA

TADEUSZ GRONDAL

Dyrygent:

KAZIMIERZ KORD

FRANCESCA

Francesca da Rimini	KRYSTYNA UNGEHEUER- -MIETELSKA
Malatesta da Rimini, mąż Franceski	JÓZEF KIELJAN JÓZEF PARUŹNIK
Paolo, brat Malatesty	JACEK HECZKO
Kurtyzana	TERESA DZIĘGLÓWNA MARIA GIDLEWSKA KRYSTYNA UNGEHEUER- -MIETELSKA
Uwodziciel	JÓZEF KIELJAN JERZY KOZAK
Kokietka	MIROŚŁAWA BACHORZ
Zalotnik	STANISŁAW DOBRANOWSKI
Ladacznice	BARBARA KAŁUŻNA KRYSTYNA TRUSZKOWSKA
Rycerz	WITOLD MAJOR
Król	WŁODZIMIERZ WARUSZYŃSKI
Szalone	TERESA DZIĘGLÓWNA ALICJA NIWELT LIDIA POŁCZYŃSKA KRYSTYNA ŻUCZENIA
Kardynał	LECH MICHAŁSKI
Asysta kardynała	HENRYK PIOTROWICZ
Skąpiec	WŁODZIMIERZ APOSTOLSKI
Służka skąpca	EWA PAPEŃ
Żebraczki	JANINA GAWLIK IZABELLA PRZYBYŁOWSKA

Inspektor baletu:

EWA PAPEŃ

Petruszka — Igora Strawieńskiego

Pisanie w chwili obecnej, iż Igor Strawieński (ur. 1882) jest najwybitniejszym kompozytorem współczesnym zakrawa na nadużywanie banałów. Tak samo zresztą jak banalne są już dziś wszelkie porównania, jakie przeprowadza się między nim a Pablo Picassesem. Z drugiej jednak strony — jak i w wielu innych stwierdzeniach banalnych — mamy tu do czynienia z oczywistą prawdą.

Strawieński jest dziś kompozytorem o niebyswale bogatym dorobku artystycznym. Wraz z całą kulturą naszego wieku przeszedł drogę od późnego Romantyzmu i Secesji aż po najnowsze osiągnięcia awangardy. Zawsze przy tym szokował: zarówno naszych dziadków, w czasach gdy wystawiał serię swych wspaniałych „baletów rosyjskich”, jak i dziś, gdy posługując się swobodnie adaptowaną techniką serialną sprawia kłopot krytykom, którzy chcieliby zamknąć i podsumować drogę jego twórczych poszukiwań i odkryć. Droga ta jest jednak ciągle otwarta i szeroką perspektywą zdaje się wiesć w kierunku co raz to nowych osiągnięć. Że nie są one może równie komunikatywne i zrozumiałe dla wielu współczesnych słuchaczy to inna sprawa. Ale też może żadna twórczość nie wywoływała w XX wieku tak wielu kolejnych skandali i nieporozumień. Nikomu też chyba częściej nie zarzucano niezrozumiałości i „wysilania się celem epatowania publiczności elitarniej”. Dziś, owe pseudotrudne i elitarne utwory z pierwszych dziesiątków naszego wieku nie szokują i nie dziwią nikogo. Petruszka, Święto wiosny, Wesele czy Symfonia Psalmów zyskały popularność, o jakiej często nie mogą marzyć dzieła wielu klasyków. Muzyka Strawieńskiego okazała się przedziwnie łatwa i trafiająca do wyobraźni współczesnego człowieka.

*

*

*

Jak wiemy z autobiograficznych wypowiedzi Strawieńskiego początkowo Petruszka pojawił się w zamyśle kompozytora jako rodzaj utworu koncertowego na fortepian z orkiestrą. Właśnie z faktury fortepianowej zdają się wywodzić pewne pomysły melodyczne i harmoniczne. Tu, w pierwszym rzędzie, należy wskazać motyw przewodni Petruszki, który w orkiestrze grają dwie trąbki. Jest to zarazem pierwszy w literaturze światowej przykład zastosowania politonalności. (Jedna trąbka gra w Fis-dur, druga w C-dur!). Diagilew — kierownik Baletów Rosyjskich, któremu kompozytor przegrywał poszczególne pomysły swego nowego dzieła zobaczył w nich możliwość stworzenia przedziwnego widowiska baletowego. W ten właśnie sposób powstał jeden z najbardziej dyskutowanych i komentowanych utworów baletowych XX wieku. Oczywiście, zarzucawszy zamiar skomponowania utworu na fortepian i orkiestrę nie zrezygnował Strawieński z wykorzystania właśnie fortepianu w kompozycji baletowej. Stąd też solistyczna rola, jaką instrument ten odgrywa w zestawie orkiestral-

nym. Z innych cech orkiestracji Petruszki należy zwrócić uwagę na zupełnie odrębną estetykę brzmienia orkiestry. Nie ma tu nic z miękkości i ciepła jakimi nasycił barwy orkiestralne Romantyzm. Nie ma też nic z efektów iryzacji, migotania, czy zamglenia konturów, jakie znajdujemy w partyturach impresjonistów. Strawiński zdaje się naśladować tu jakby gigantyczny akordeon, rozstrojoną katarynkę czy szafy grające, jakie spotkać było można w cyrkach i lunaparkach. (Efekty tego typu skojarzone są w akcji scenicznej głównie z obrazami bawiącego się w zapusty tłumy...).

Balet Petruszka wystawiony został po raz pierwszy w 1911 r. w układzie Michała Fokina w Paryżu. Od tej pory dzieło to wystawiano wielokrotnie bądź ściśle wg fokinowskiej koncepcji, bądź też traktując ją jako swobodną kanwę. Układ choreograficzny Henryka Tomaszewskiego, który prezentujemy w Krakowskim Teatrze Muzycznym należy do tej drugiej kategorii wznowień. Nieco inaczej położone są tu akcenty wyrazowe i dramaturgiczne przy ścisłym niemal zachowaniu tradycyjnego szkieletu inscenizacyjnego. Inaczej może niż w układzie Fokina pokazana jest tu postać „szarlatana — właściciela marionetek”. Urasta on w ostatnim obrazie do roli niemalże bohatera; nie wiemy czy cały dramat Petruszki nie jest może projekcją jego wewnętrznych stanów. Może to właśnie w jego świadomości rozgrywa się utrwalona w pamięci porażka miłosna minionej młodości; może to on sam w czasie codziennego spektaklu dawanego przed oczyma rozbawionej gawiedzi w wędrownym teatrzyku kukiełkowym odtwarza dzieje swej zawiedzionej miłości. Miłości, w której walory serca i umysłu zostały brutalnie odtrącone na rzecz walorów bardziej atrakcyjnych w odczuciu wybranki jego serca, która rzuciła go dla piękna stroju, prezencji, być może bogactwa rywala...

MARIAN WALLEK-WALEWSKI

Igor Strawiński

PETRUSZKA

(PETROUCHKA)

UTWÓR JEST WYSTAWIANY ZA ZEZWOLENIEM
WYDAWNICTWA MUZYCZNEGO „BOOSEY AND HAWKES”

Adaptacja

HENRYK SAWICKI

Choreografia

HENRYK TOMASZEWSKI

Kier. Muzyczne

KAZIMIERZ KORD

Scenografia

ANDRZEJ MAJEWSKI

Asystenci scenografa:

ZUZANNA PIĄTKOWSKA

TADEUSZ GRONDAL

Dyrygent

KAZIMIERZ KORD

PETRUSZKA

Balerina	KLARA KMITTO BARBARA KAŁUŻNA MIROŚŁAWA BACHORZ
Petruszka	HENRYK SAWICKI JÓZEF PARUŹNIK JERZY KOZAK
Maur	JERZY KOZAK JÓZEF KIELJAN
Szarlatan	JACEK HECZKO WITOLD MAJOR
Tancerka	KRYSTYNA UNGEHEUER- -MIETELSKA LIDIA KATLEWICZ MARIA GIDLEWSKA
Kataryniarz	JÓZEF PARUŹNIK JÓZEF KIELJAN
Diablik	WŁODZIMIERZ WARUSZYŃSKI
Baby	JANINA GAWLIK ALICJA NIWELT EWA PAPEŃ IZABELLA PRZYBYŁOWSKA KRYSTYNA TRUSZKOWSKA KRYSTYNA ŻUCZENIA
Chłopi	WŁODZIMIERZ APOSTOLSKI STANISŁAW DOBRANOWSKI JÓZEF KIELJAN WITOLD MAJOR LECH MICHAŁSKI HENRYK PIOTROWICZ (WŁODZIMIERZ WARUSZYŃSKI)
Dobosze	Uczennice Studium Baletowego

Inspektor Baletu:

EWA PAPEŃ

ZESPÓŁ ORKIESTRY OPERY

I Skrzypce

Danuta Suchorowska
Leszek Skrobacz
Eustachy Bruczkowski
Erwin Sitek
Czesław Pilawski
Stefan Solarczyk
Tadeusz Mirowicz
Benedykt Szymura

II Skrzypce

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

Altówki

Leopold Łabuś
Czesław Muszański
Mieczysław Satora
Michał Majka
Aleksandra Senisson

Wiolonczele

Tadeusz Kucharski
Stanisław Stefański
Zofia Grzymek
Krystyna Guspiel

Kontrabasy

Bolesław Kolasa
Władysław Dubrawski
Jan Mitka

Flety

Andrzej Wojakowski
Stanisław Węgrzyn
Danuta Bińczycka

Oboje

Kazimierz Korczyński
Wacław Stengl

Rożek angielski

Tadeusz Oracz

Klarnety

Ignacy Wyczyński
Stefan Siwiec
Stanisław Orczyk

Fagoty

Damian Grybós
Henryk Thiel

Trąbki

Bronisław Czech
Zygmunt Kunert
Tadeusz Jodłowski

Waltornie

Czesław Peciulewicz
Stefan Łabuś
Edmund Polak
Józef Wróbel
Andrzej Bartnik

Puzony

Stefan Skwarek
Jan Przybylski
Andrzej Bigoś

Tuba

Eugeniusz Kania

Perkusja

Ryszard Peller
Emil Reindl
Barbara Nowak

Harfa

Helesa Rostkowska

Partia fortepianu: Jerzy Łukowicz

Inspektor orkiestry:

Henryk Olejniczak

DZIAŁ TECHNICZNY

Kier. Dz. Technicznego: Mieczysław Stano

Brygadier Sceny	— Włodzimierz Kopacz
Kier. Prac. Scenotechnicznej	— Bronisław Pitala
Kier. Prac. Kraw. Damskiej	— Zofia Borowska
Kier. Prac. Kraw. Męskiej	— Tadeusz Drozda
Światła	— Eugeniusz Wiecheć
Peruki	— Włodzimierz Stępniewski
Pracownia Fryzjerska	— Edward Korzeniowski
	— Kazimiera Foszczyńska
	— Teresa Wyróstkiewicz
	— Ksawera Berska
Nakrycia głów	— Maria Sztukowa
Kostiumy	— Pracownie M. T. M.
Fryzury	— Zespół fryzjerski M. T. M.
Dekoracje — rekwizyty	— Pracownia M. T. M.

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

Najbliższe premiery operowe:

P. CZAJKOWSKI — „DAMA PIKOWA”

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. VERDI	„RIGOLETTO”
G. BIZET	„CARMEN”
W. A. MOZART	„COSI FAN TUTTE”
CH. W. GLUCK	„DON JUAN” (balet)
I. STRAWIŃSKI	„PETRUSZKA” (balet)