

1974



Miejski TEATR MUZYCZNY



Miejski TEATR MUZYCZNY

dyrektor

ARKADIUSZ
BASZTON

z-ca dyrektora

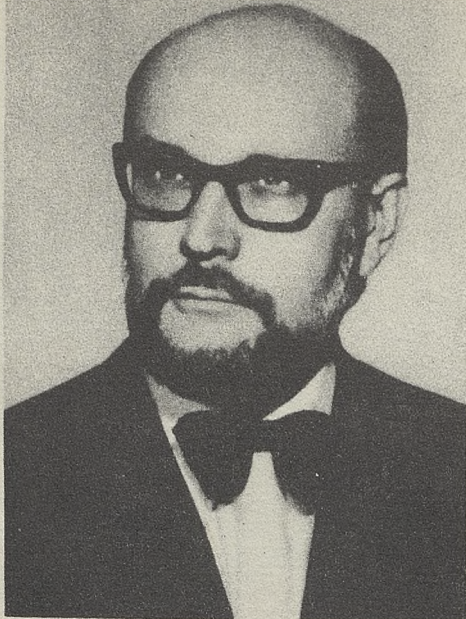
ALEKSANDER
SZYMANEK

Scena Operetkowa

kierownik artystyczny
MARIAN LIDA

Róza Stambuťu

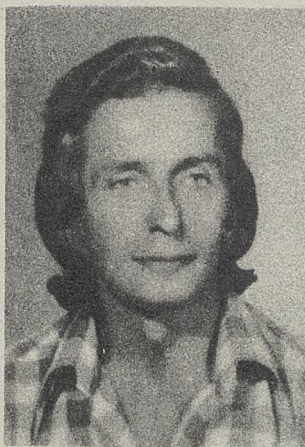




Marian Lida



Zuzanna Piątkowska



Józef Parużnik



Józef Słotwiński

LEO FALL

Gdy Leo Fall komponował swą Różę Sztambułu, Europę wstrząsała pierwsza wojna światowa. Rozpadały się stare imperia, powstawały państwa nowe. Upadła także monarchia austro-węgierska, a Wiedeń — naturalną kolejną rzeczą — tracił z każdym dniem swe dawne znaczenie muzycznej stolicy Europy. Wielu znakomitych twórców opuściło naddunajską stolicę: Franciszek Lehár przeniósł się do Berlina a Oscar Straus powędrował aż do Hollywood. W Austrii pozostało jednak nadal wielu wybitnych kompozytorów, zwłaszcza muzyki operetkowej, tworzących w tzw. stylu „operetki nowowiedeńskiej”.

W odróżnieniu od klasycznej operetki wiedeńskiej drugiej połowy XIX w. reprezentowanej przez Franciszka v. Suppę (1819—95), a przede wszystkim — Jana Straussa — syna (1825—99), opartej na pełnym liryki walcu wiedeńskim — styl nowowiedeński wykorzystywał w znacznym stopniu elementy muzyki węgierskiej (czardasz) i cygańskiej, a także słowiańskiej. Walc, z wolna acz niechętnie, ustępować zaczął miejsca tańcom nowszym, a pod koniec okresu w operetkach zaczęły się już pojawiać elementy muzyki synkopowanej.

Do najwybitniejszych twórców operetki nowo-

wiedeńskiej należeli niewątpliwie dwaj kompozytorzy pochodzenia węgierskiego — Franciszek Lehár (1870—1948) i Emmerich Kálmán (1882—1953) oraz rodowity wiedeńczyk Oscar Straus (1870—1954).

Lehára **Wesołą wdówkę i Krainę uśmiechu** oraz Kálmána **Księżniczkę czardasza, Księżnę cyrkówkę i Hrabinę Maricę** prezentowaliśmy Państwu w naszym teatrze.

Trójce najstawniejszych towarzyszyła liczna plejada twórców tej rangi co Oscar Nedbal (1874—1930), Georg Jarno (1868—1920) kompozytor znanej krakowskiej publiczności **Krysi Leśniczanki**, Edmund Eysler (1874—1949) i oczywiście twórca **Róży Stambułu** — Leo Fall.

Syn kapelmistrza c.k. 9 pułku piechoty w Ołomuńcu Moritza Falla (urodził się Leo 2 lutego 1873 r.) naukę rzemiosła muzycznego rozpoczął dość wcześnie: w wieku lat jedenastu czy dwunastu przepisywał już pod okiem surowego ojca partytury Beethovena i Schuberta.

Po ukończeniu szkoły w Ołomuńcu i Gimnazjum we Lwowie (!) wyjechał młody Fall do Wiednia. Tu w roku 1889 zetknął się i zaprzyjaźnił z Edmundem Eyslerem, z którym wspólnie teraz zgłębiali świat muzyki studiując partytury, grywając fortepianowe duety i występując w skrzypcowych kwartetach. Razem też zasiedli niebawem w ławach Konserwatorium Wiedeńskiego, gdzie Robert Fuchs uczył teorii kontrapunktu, a Jan Nepomucen Fuchs — kompozycji. Na sąsiednich ławach siedzieli Franz Schmit, Artur Bonansky, Karl Lafite, Ernest Decsey, zaś na dorocznych egzaminach końcowych pojawiał się wielki Johannes Brahms i osobiście rozdzielał nagrody.

Po ukończeniu Konserwatorium — wraz z Franciszkiem Lehárem — zasiadł Fall na krótko przy pulpicie pierwszych skrzypiec w wojskowej orkiestrze Lehára — ojca, by następnie osiąść na lat kilka w Berlinie, gdzie Moritz Fall — po zakończeniu wojskowej kariery — założył własną niewielką orkiestrę.

Włączony do jej składu Leo musiał teraz być wszystkim: pianistą, aranżerem, dyrygentem, kompozytorem. Współpracował ponadto z „Zentral-theater”, „Metropolem”, kabaretami. Nadeszły także pierwsze sukcesy kompozytorskie: z kaba-

retu „Bose Buben” piosenki Falla zaczęły się rozchodzić po Berlinie i całych Niemczech.

Stawał się popularny, ale tego typu sława nie zachwycała go bynajmniej, zabiegał bowiem bardzo usilnie o opinię kompozytora „poważnego.” Nie bez pokrycia zresztą: w szufladzie jego biurka oczekiwały na prawykonanie pieśni, kompozycje orkiestrowe oraz ... dwie opery. Obie ujrzały wkrótce deski sceny — **Frau Denise** w roku 1902 w Hamburgu, gdzie Fall prowadził przez dwa sezony orkiestrę „Central-Hallen-Theater”, a **Irrlicht** w roku 1904 w Mannheimie — i jakkolwiek nie odniosły większego sukcesu, zwróciły jednakże uwagę na nieprzeciętny talent kompozytorsko-sceniczny ich młodego twórcy. Wówczas to Rudolf Bernauer, współdyrektor „Bose Buben”, podsunął Fallowi libretto popularnego autora komediowego i reżysera Ernesta Wellischa (1874—1941). I tak powstała pierwsza operetka Falla — **Der Rebell (Buntownik)**. Wystawiona 25 listopada 1905 roku w „Theater an der Wien” poniosła klasyczną klęskę, za co jednak wyłączną winą obarczyć należy libretto pełne głupawych sytuacji i niesmacznych kalamburów. Bo jeśli doświadczony dyrektor tej renomowanej sceny Wilhelm Karczag przyjął **Buntownika** do realizacji bez żadnych zastrzeżeń, wypłacając nawet autorom z góry wcale sporą zaliczkę, było to wyłączną zasługą talentu i muzycznej inwencji kompozytora. Muzyka Falla wolna zarówno od operowej manieri jak i od banału piosenek rozbrzmiewających po winiarniach niosła ze sobą prostą melodię wzbogaconą w ansamblach, w miarę potrzeby, większymi efektami poliofonicznymi. Jej świeży niewymuszony ton zapewnił już w rok później niebywały wprost sukces operetce **Der fidele Bauer** (1907) napisanej do libretta Wiktora Léona. Odrzucony zrazu przez wszystkich dyrektorów teatrów w Wiedniu, a potem ostro krytykowany przez prasę — znów za libretto — stał się **Wesoły chłop** punktem zwrotnym w życiu kompozytora: to Karczag ubiegał się teraz o prawo wystawienia operetki w „Theater an der Wien”, a znana berlińska agencja zapewniła sobie prawa wydawnicze na cały świat.

Gdy Fallowi wręczono zaliczkowo czek na trzydzieści tysięcy marek, wybąkał tylko: — „... ależ tyle pieniędzy w ogóle nie istnieje!” —



po czym zemdlął. **Der fidele Bauer** wszedł do repertuaru wszystkich niemieckich scen muzycznych, a Leo Fall stał się sławnym i bogatym. „Wydaje mi się — pisał do ojca — że wpadliśmy do garnca ze złotem”. Nie mylił się. Już w niespełna cztery miesiące później odniósł nowy sukces, tym razem w skali międzynarodowej, operetką **Die Dollarprinzessin**, w której — po raz pierwszy w karierze Falla — również libretto spełniło rolę współtwórczą. Napisane przez dwójkę najwybitniejszych autorów tego okresu Artura Marię Willnera i Fritza Grünbauma było jedną z wielu fawestacji szekspirowskiego **Poskromienia złoŹnicy** przeniesionej dla odmiany na grunt amerykański w środowisko wielkiego biznesu. Ogromne powodzenie **Księżniczki dolara** sprawiło, że muzyka i nazwisko Leo Falla stały się od-tąd znane na całym świecie. Wzruszająca prostota, elastyczność sytuacyjna i nieograniczona niemalże inwencja muzyczna zapewniły twórcy sympatię i popularność. Nie bez racji mówiono o Fallu: jest tak bystry, że miewa pomysły nawet wówczas, gdy akurat nic mu nie przychodzi do głowy. Swoje marzenie stworzenia „operetki współczesnej” mógł Fall uznać za spełnione.

W latach 1908—16 napisał Fall jeszcze kilka swoich dzieł uznanych za najlepsze. Należały do nich operetki: **Geschiedene Frau** (Rozwódka — 1908), **Manekin**, **Piękna RizeŹta** (1910), **Syrena** (1911), **Kaiserin** (1915), lecz przede wszystkim nowa wersja **Buntownika** — **Der lieber Augustin** (1912), który teraz, po gruntownych prze-róbkach libretta, stał się wielkim szlagierem sezonu.

Najbardziej wszakże przekonywującym sukcesem Falla była wystawiona w roku 1916 **RóŹa StambuŹu** (**Die Rose von Stambul**) —najczęściej, po **Wesołej wdóŹce** Lehára, grywana operetka w Theater an der Wien. W klimacie zainteresowania egzotyką wywołanego niezwykle popularnymi wówczas powieściami Pierre Loti’ego, Juliusz Brammer i Alfred Grünwald sięgnęli w libretcie **RóŹy** do tematyki Bliskiego Wschodu. Stało się więc przed Fallem trudne zadanie „do-

strojenia się” do obcego mu orientalnego kolorytu dźwiękowego. Wywiązał się z tego wszakże po mistrzowsku: już od pierwszych taktów **RóŹy** podchwycił ów koloryt i lekko, niezauważalnie wtopił w swój własny, charakterystyczny rytm walca.

Był teraz Fall u szczytu powodzenia. Otaczający go powszechny zachwyt i entuzjazm przyniósł jednakże skutek tyle nieoczekiwany, co zaskakujący; przesycony jak gdyby powodzeniem i zmęczony kompozytor odwrócił się od operetki. Przez następne cztery lata realizował mozolnie swe marzenia o stworzeniu opery komicznej. Wynikiem tych ambicji był **Der Goldene Vogel**, lecz gdy przyszło do jego wystawienia Franciszek Schalk i Ryszard Strauss — ówczalni dyrektory Opery WiedeŹskiej — odmówili przyjęcia dzieła. Ostateczny cel wszystkich poczynań twórczych Falla — Opera WiedeŹska okazała się dlań nieosiągalna. Wystawiony w roku 1920 w Operze DrezdeŹskiej **Złoty Ptak** nie okazał się złotym dla kompozytora i zszedł z afisza już po 7 spektaklach. A Fall, jak gdyby przeczuwając jak niewiele życia pozostało mu jeszcze, rzucił się w wir pracy nad nowymi operetkami. Powstały wtedy: **HiszpaŹski słowik** (1920), **Uliczna śpiewaczka** (1921) i **Madame Pompadour** (1922). Potwierdziły one raz jeszcze talent, a moŹe i swoisty geniusz tego bez wątplenia nieprzeciętnego kompozytora, zachwycającego rozmachem i siłą, subtelnego przy tym i romantycznego, umięjęcego wzruszać i bawić, lecz zawsze we właŹciwym tonie.

Wiosną roku 1925 odbył Fall tournée do Ameryki Południowej, jednakże trudy i rozczarowania tej podróŹy przyspieszyły tylko rozwój dręczącej go choroby. Zmarł 16 wrzeŹnia 1925 roku w Wiedniu nie zdąŹywszy zrealizować wielu dalszych twórczych zamierzeŹ. Na muzyczne sceny Europy wracają wszakŹe do dziŹ **Madama Pompadour** i **RóŹa StambuŹu**, które — dzięki wybornej muzyce — z łatwoŹcią oparły się próbie czasu.

Aleksander Szymanek

Zmienne losów koleje...

Trudno wprost wyobrazić sobie dziedzinę muzycznej sztuki narażoną bardziej na niszczące działanie czasu niż operetka. Starzeje się w niej dosłownie wszystko: muzyka, libretto, dowcip, układy taneczne. Gwałtownym zmianom ulega styl scenografii, a także środki wokalnego wyrazu. Któż pomyślałby na przykład o wprowadzeniu mikrofonów na scenę operową? W operetce pomysł ten nie tylko nie jest świątoburczy, ale nawet stał się wprost przyczyną ewolucji całego gatunku.

Zmienia się świat. wraz z nim — niczym w najczulszym barometrze zmieniają się typy szlagerów, rytmów tańców, gagi. I choć natura ludzka nie zmienia się prawie wcale, to jednak zyskuje ona nowe środki ekspresji: to co było źródłem erotycznego dreszczyku dla prapradziada, nie zwraca najmniejszej uwagi jego prawnuka, to co śmieszy dzisiejszego odbiorcę mogłoby przemknąć niezauważone jako żart jeszcze dwadzieścia lat temu.

I choć w swej najgłębszej istocie człowiek w dalszym ciągu boi się tych samych rzeczy, choć wzruszają go niezmiennie te same sprawy, to jednak — z roku na rok — zarówno jego wzruszenie jak i jego lęki przybierają nową zewnętrzną formę — zmienia się koloryt kulturowy, obrastają w coraz to inne formy konwensu. I dzieje się tak, jakby tę samą osobę za każdym razem kompletnie przecharakteryzowywano, zmieniając jej kostium i wcielając w nową rolę.

Zmiany mody, w którą stroi się nasza wesołość, następują mniej więcej cyklicznie co pokolenie; co łatwiej powiedzieć — dwadzieścia, trzydzieści Operetka, komedia muzyczna, musical starają się wzruszać i bawić na coraz to nowy sposób. Stąd bierze się w tych gatunkach teatru muzycznego konieczność coraz to nowych zmian, przeróbek, coraz nowych układów tanecznych, coraz to nowych instrumentacji, które bardziej pasują do zmieniającego się gustu odbiorców lekkiej muzy, do coraz to nowych zmienionych, „unowocześniejących” librett. Zmiany te mogą dotyczyć zarówno pewnych drobnych szczegółów (bohaterowie po-

sługują się nowymi środkami lokomocji, piją nowe gatunki napojów wysokowych, noszą współcześnie skrojone kostiumy, zachowują się jak ludzie nowocześni, mieszkają w nowych wnętrzach scenicznych, czasem uzyskują nowe imiona i tańczą nowoczesne tańce lub też zmiany te sięgają dalej: akcja operetki zmienia swe pierwotne miejsce, jej perypetie toczą się wokół nowych problemów. Hrabiowie operetki XIX wieku zmieniają się w businessmenów, by w naszych czasach przedzierzgnąć się w dyrektorów, artystów lub nawet intelektualistów), zmienia się tempo wydarzeń: dziś już nikt nie pragnie na scenie przydługich wstępów, które objaśniałyby dokładnie pochodzenie i pozasceniczne losy bohaterów. Zmienia się tempo załotów, temperatura wzajemnych uczuć itd.

I myliłby się ten, kto sądziłby, że zmiany takie dzieją się tylko w naszych czasach. Ich konieczność jest jakby wewnętrznie uwzględniona nawet przez takich twórców jak klasycy operetki wiedeńskiej, paryskiej czy berlińskiej. Im bowiem też bez przerwy zdarzało się adaptować dzieła dawniejsze, przekomponowywać je, przeinstrummentować — w ogóle zmieniać. Wiedzieli bowiem że tylko w ten sposób tzw. nieśmiertelne dzieła operetkowe mogą wytrzymać próbę czasu. Wiedzieli też, że gatunek ten jest gatunkiem otwartym już w swym zamierzeniu: nie liczy się w nim niemal zupełnie „co”, lecz w jaki sposób...”

Operetka Leo Falla, którą mamy zaszczyt Państwu prezentować, w swej pierwotnej, oryginalnej formie nie miałaby racji bytu na współczesnej scenie operetkowej. Jak prawie wszystkie wystawiane obecnie operetki uzyskała ona nowe teksty, jej fabuła została do pewnego stopnia „unowocześniona”. Autorem tego unowocześnienia jest wybitna spółka autorska ukrywająca się pod pseudonimem „Słojar”. Zresztą i ten typ dowcipu na pewno w przyszłości doczeka się nowego opracowania, tak jak kiedyś trzeba będzie dopisać nowe, aktualniejsze tańce. Taki jest krótki życiem motyla — naturalny bieg spraw w teatrze operetkowym. Może za kilkanaście lat zobaczymy nowe przygody Róży ze Stambułu?

M. W. W.

Rozmowa z reżyserem Józefem Słotwińskim

- Bywa pan częstym gościem w Krakowie. W naszej operetce zrealizował pan już szereg ciekawych inscenizacji, będąc z zawodu reżyserem dramatu, teatru telewizji i oczywiście „Kobry”
- Kraków jest miastem niezwykle mi bliskim, bo jestem z urodzenia lwowianinem, a w Krakowie mam o wiele więcej przyjaciół i kolegów niż gdziekolwiek. Moje związki dotyczą zarówno spraw rodzinnych jak literackich i teatralnych. „Krakusem” był mój przyjaciel Zdzisław Skowroński, a moje związki z krakowskim ośrodkiem telewizyjnym mają na swoim koncie takie grzechy jak: „Królowa Przedmieścia”, „Futro bobrowe”, „Pygmalion”, „Kruki”, a w ostatnich miesiącach — „Przed zachodem słońca”. „Pygmalion” otrzymał nawet drugą nagrodę w ogólnokrajowym plebiscycie na najlepszy spektakl TV.
- W Krakowskiej operetce pamiętamy „Wesołą Wdówkę”, „Fajerwerk”, „Płasznika z Tyrolu” w pana reżyserii. Ma pan też niemałe „grzechy” literackie i reżyserskie w teatrach dramatycznych...
- Cóż robić, jesteśmy ludźmi. Wspomnieć chciałbym tylko współpracę właśnie ze Zdzisławem Skowrońskim, której wynikiem była komedia „Imieniny pana dyrektora”, tłumaczoną na pięć języków i graną w nich, ostatnio w ZSRR i Czechosłowacji. Ze zmarłym Przyjacielem tłumaczyliśmy też „Fajerwerk” Burkharda i pisaliśmy „Łożę Królewską”, która do dziś z wielkim powodzeniem idzie w Leningradzie.
- Współpracował pan także z innymi literatami.
- Owszem. Z Jurandottem opracowałem „Wesołą Wdówkę”, z Bryllem „Rozbójników”. Napisałem również nową prozę do „Panny wodnej” — granej zresztą w Krakowskiej Operetce.
- A w teatrze!
- Było tego bardzo wiele. Przez 12 lat reżyse-

rowałem założony przez siebie teatr sensacji „Kobra”, a w poniedziałkowym teatrze telewizji — kilkadziesiąt sztuk, w tym cały niemalże cykl z wspaniałym Woszczerowiczem. W teatrach dramatycznych najlepiej „wychodziły” mi inscenizacje Moliera i Szekspira. No i mój ukochany Szaniawski który darzył mnie serdecznością.

- **A co pan myśli o repertuarze i poziomie naszych teatrów muzycznych?**
- To, co wszyscy: i dziennikarze i zawodowcy. Najbardziej niepokojącym jest brak fachowców. Teatry te zdane są częstokroć na improwizację. Jest to więc często — gęsto łatanina, gdzie nie szewc robi buty. Adaptacji powinni dokonywać literaci zawodowi, reżyserować powinni dyplomowani reżyserzy, tłumaczyć winni ludzie znający język polski, aranżować — autentyczni muzycy. To wszystko.
- **A tymczasem!**
- Tymczasem współczesna polska twórczość dla teatru muzycznego — na czym powinno nam bardzo zależeć — znajduje się ciągle w „dobie eksperymentu”. Niby to tu, to tam, coś ktoś przewalczył, przerobił z prozy, dopisał wierszyki, przewrócił fabułę albo — napisał nowe libretto, częstokroć dyskusyjne co do wartości — mimo lojalnego na ogół stanowiska krytyki, która stara się pomóc i wymóc od autorów coś aktualnego.
- **W czym upatruje pan przyczyny takiego stanu rzeczy? Czy sądzi pan, że potrzebna tu jest jakaś inspiracja „odgórna”? że należałoby ten typ twórczości organizować w jakiś szczególny sposób?**
- Może. W każdym razie trzeba chyba te poszczególne i sensowne teatralne inicjatywy jakoś potączyć, zachęcić... Trzeba „zadziałać” centralnie i to także przez Związek Literatów — nie wierzę bowiem, aby moi koledzy ze Związku zdawali sobie w pełni sprawę z możliwości, jakie niesie z sobą teatr muzyczny.



- Klasyka ma przynajmniej filar: muzykę. Nie martwmy się o Strausów, Lehárów, Kálmánów czy Offenbachów — oni wytrzymają każdą adaptację i każdą reżyserię.
- Jak ocenia pan na tym tle „Różę Słambułu”?
- Właściwie już panu odpowiedziałem. Leo Fall też wytrzyma.
- A libretto?
- Na konieczność nowego opracowania libretta i wprowadzenia na scenę „Róży Słambułu” zwrócił mi uwagę znakomity Zdzisław Górczyński. Poza wartościami muzycznymi ma ta operetka świetną rolę, grywaną niegdyś przez sławy aktorskie — rolę Fridolina. No i świetną arię bohatera.
- Na czym właściwie polegało nowe opracowanie libretta „Róży”?
- Napisanie, a nie opracowanie. Satyryk Andrzej Jarecki i tłumacz Ziemowit Fedecki napisali absolutnie nowe teksty piosenek i arii. Moja przeróbka fabuły nie była już tak zasadnicza, należało jednakże zrobić coś z tą „haremową konwencją”, która w oryginale ma posmak... polityczny. Librecista chciał się przebić przez duży problem emancypacji kobiet w Turcji w dobie Attatürka... Nie — to zbyt odległy problem nawet dla wspaniałej wyobraźni naszych przewspaniałych kobiet. Przeniósłem sprawę do Paryża i wymyśliłem Johna Rajstop. Przynajmniej chwilami można się uśmiechnąć. Rzecz jasna — przy odrobinie dobrej woli.

Rozmawiał Aleksander Szymanek

ZESPÓŁ TECHNICZNY

Kierownik działu technicznego:
MIECZYŚŁAW STANO

Brygadier sceny:
PIOTR KURPAN

Kierownik prac. scenotechnicznej:
FELIKS STOLARSKI

Kierownik prac. krawieckiej damskiej:
ZOFIA BOROWSKA

Kierownik prac. krawieckiej męskiej:
TADEUSZ DROZDA

Kierownik prac. fryzjerskiej:
CZESŁAWA GWIZDAŁA

Kostiumy:
PRACOWNIE M. T. M.

Fryzury:
ZESPÓŁ FRYZJERSKI M. T. M.

Nakrycia głów:
HALINA PAZDERSKA

Obuwie:
SP-NIA GROMADA

Dekoracje:
PRACOWNIA M. T. M.

Rekwizyty:
JÓZEFA KOPACZ
MARIAN PASŁAWSKI

Akustyka:
TADEUSZ KAMIONKA

Światło:
WACŁAW KRĘŻEL

Redakcja programu:
ALEKSANDER SZYMANEK

Opracowanie graficzne:
MŚCIWOJ OLEWICZ

Drukarnia Narodowa w Krakowie
zam. 673/74. 15.000 egz. S-71-8274

Cena zł 10.—



Muzyka — LEO FALL
Libretto: ANDRZEJ JARECKI,
ZIEMOWIT FEDECKI, JÓZEF
SŁOTWIŃSKI według starego tek-
stu JULIUSZA BRAMMERA i AI-
FREDA GRÜN WALDA Instrumen-
tacja i muzyka baletowa: TA-
DEUSZ DOBRZAŃSKI

Kierownictwo muzyczne:
Marian Lida
Reżyseria:
Józef Słotwiński
Asystent reżysera:
Iwona Borowicka
Scenografia:
Zuzanna Piątkowska
Choreografia:
Józef Parużnik
Asystent choreografa:
Edward Szpotański
Dyrygenci:
Marian Lida
Zbigniew Toffel
Kierownictwo chóru:
Zbigniew Toffel
Korepetytor solistów:
Irena Rogozińska
Sufler:
Anna Jaworska
Inspicjent:
Irena Hemzaczek

OBSADA

Rajstop

— Andrzej Galos
 — Kazimierz Rogowski

Kondia

— Alicja Sławecka
 — Alicja Świętek

Midili

— Barbara Barska
 — Lucyna Lach

Desire

— Ewa Stengl
 — Maryla Pączyńska
 — Aleksandra Ritterowa
 — Zofia Weissówna

Leopold

— Edward Adler
 — Jan Lachowski

Frydolin

— Włodzimierz Kotarba
 — Franciszek Makuch

Muller

— Zygmunt Miłkowski
 — Zbigniew Kaniewski

Kowalski

— Andrzej Pągowski
 — Andrzej Skwarczyński

Boy

— Krystyna Truszkowska

Kapelmistrz

— Adam Ritter
 — Antoni Wolak

Bull-Bull

— Celina Karpińska

Diamilek

— Jadwiga Galant
 — Barbara Marczyńska

Pipkin

— Zbigniew Kaniewski
 — Kazimierz Różewicz

Sekretarka

— Izabella Dzienyńska

Lokaj

— Jan Firek

Kelner

— Jan Firek

Violetta

— Maria Choma
 — Iwona Borowicka



BALET

ORKIESTRA

CHÓR

AKT I Suszenie bielizny:
Jolanta Bochaczek, Urszula Kuciel, Irena Mrokwa, Krystyna Truszkowska.

Taniec z szalami:
Urszula Rzychoń, Mirosława Bachorz, Jolanta Bochaczek, Teresa Dzięglówna, Janina Gawlik, Barbara Kotarba, Urszula Kuciel, Alicja Niwelt, Zofia Wilkoń, Irena Mrokwa, Krystyna Truszkowska, Wera Habowska.

Taniec z szablami:
Wojownicy — Jerzy Kozak, Edward Szpoński
Jacek Heczko, Włodzimierz Waruszyński
Włodzimierz Apostolski, Mieczysław Banet, Andrzej Cięcielowski, Stanisław Dobranowski, Anitus Hojdys, Józef Kieljan, Włodzimierz Waruszyński.

Targ na dziewczyny:
Barbara Kałużna, Urszula Rzychoń, Krystyna Ungeheuer.

AKT II Salon Dalekiego Wschodu:
Janina Gawlik, Wera Habowska, Barbara Kotarba, Urszula Kuciel, Irena Mrokwa, Alicja Niwelt, Krystyna Truszkowska, Zofia Wilkoń, Mirosława Bachorz, Teresa Dzięglówna.

Świeczniki:
Jolanta Bochaczek, Janina Gawlik, Wera Habowska, Barbara Kotarba, Urszula Kuciel, Alicja Niwelt.

7 Zasłon:
Urszula Rzychoń
Jacek Heczko, Józef Kieljan, Józef Parużnik, Włodzimierz Waruszyński.

Dzwoneczki:
Barbara Kałużna
Mirosława Bachorz, Teresa Dzięglówna, Irena Mrokwa, Zofia Wilkoń.

Turcy:
Włodzimierz Apostolski, Mieczysław Banet, Andrzej Cięcielowski, Anitus Hojdys.

AKT III Finał: Balet, chór, soliści. Inspektor Baletu: Ewa Pappe

Kierownik Baletu: Józef Parużnik

I Skrzypce: Leszek Skrobacki — koncertmistrz
Stefan Solarczyk
Jan Wojcieszek
Stanisław Moskal
Zofia Pańńska
Irena Wawak
II Skrzypce: Władysław Skocz
Jan Malik
Tadeusz Lipka
Andrzej Górski
Kazimierz Jamroz
Mieczysław Satora
Lucyna Marzec
Ryszard Czuchraj
Krystyna Myczkowska
Krystyna Guspiel
Maria Mazurkowska
Barbara Wrońska
Kontrabasy: Bogusława Baran
Stefan Łysak

Flety: Stanisław Węgrzyn
Danuta Binczycka
Oboje: Tadeusz Oracz
Magdalena Paździor
Klarnety: Stefan Siwiec
Stanisław Orczyk
Jan Adamus
Damian Gryboś
Eugeniusz Studnicki
Fagoty: Tadeusz Jodłowski
Jacek Chudziak
Jan Jarosz
Adam Krzywoń
Józef Wróbel
Trąbki: Tadeusz Noga
Zygmunt Firlit
Jan Przybylski
Andrzej Bigoś
Andrzej Wsołek
Waltornie: Mieczysław Decowski
Barbara Nowak
Bogumiła Lutek.
Puzony:
Perkusja:
Harfa:

Inspektor orkiestry: Jan Wojcieszek

Soprany Elżbieta Armatus
Krystyna Behounek
Izabela Dzienyńska
Wilhelmina Galas
Lucyna Lach
Zofia Martyniak
Danuta Masior
Daniela Rybarczyk
Stanisława Sowińska
Bożena Walczyk
Alty: Jolanta Pięta
Krystyna Dobrzańska
Jadwiga Galant
Maria Sejdor
Teresa Kwaśny
Andrzej Całka
Emil Dźwigoń
Tenory: Jan Maksymowicz
Zbigniew Rodko
Kazimierz Różewicz
Basy: Jan Derlat
Jan Firek
Mieczysław Gaczoł
Zbigniew Gierasinski
Stanisław Makohon
Ihor Potiuch
Stanisław Ziółkowski
Aleksander Kwaśny
Inspektor chóru: *Mieczysław Gaczoł*
Kazimierz Różewicz

Korepetytor chóru: Ewa Bator.

