

# Arabia Luxemburg





**KRAKOWSKI TEATR MUZYCZNY**

**DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY  
ROBERT SATANOWSKI**

**SCENA  
OPERETKOWA**

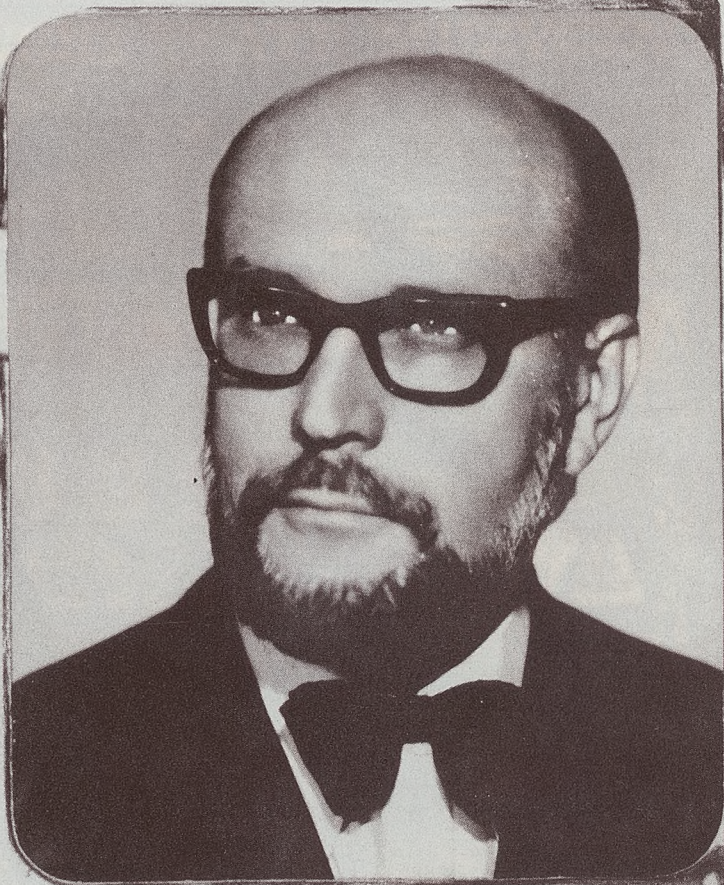
**KIEROWNIK MUZYCZNY  
MARIAN LIDA**





<sup>1</sup>  
FRANZ LEHÁR





MARIAN LIDA



ZUZANNA PIĄTKOWSKA



JÓZEF PARUŻNIK



KAZIMIERZ ROGOWSKI



ZBIGNIEW TOFFEL





## OPERETKA czyli o potrzebie...

„Wielkie i nieprzeliczone są obrzydliwości widowiska scenicznego zwanego operetką” — napisał przeszło pięćdziesiąt lat temu mistrz nad mistrze — Julian Tuwim. Przekonanie wyrażone tak dobitnie nie przeszkodziło wszakże artyście nadal interesować się lekkim teatrem muzycznym a nawet tworzyć dlań własne dzieła...

I tak po prawdzie jest już od pół wieku. Operetka to przysłowiowy „chłopak do bicia”, worek treningowy dla najdowcipniejszych rycerzy słowa. Lata całe na steranej głowie operetki ciosano kotki z nadzieją zagwoźdżenia mniemanej nieboszczki w trumienie niepamięci... Przez długie lata, do czasu zluźnienia



jej przez festiwale piosenki (ach, jak lubimy krytykować w błogim poczuciu bezpieczeństwa!) — operetka była bodaj najgorzej traktowanym przez znawców i półznawców zjawiskiem artystycznym. Tymczasem sale muzycznych teatrów wypełnia nieczęsto w innych placówkach artystycznych spotykana ciżba. Wystarczy by po scenie snuły się wiedeńskie walce, by zażywni panowie z francuskiej farsy opowiadali pieprzne wice, by zamiotła deski sceny przybraniem ze sztucznych piór primadonna...

Potoczne jest wśród kulturalnej elity przekonanie, iż operetka umarła. Być może — ale tylko jako temat kompozytorów i literatów. Operetka żyje bowiem wciąż w sercach widzów. Zresztą czy i dla twórców wszystek umarł ów teatr przez elitę tak niepoważany? Kryzys operetki zarysował się jeszcze wtedy, gdy niezwykłe to zjawisko teatralne i muzyczne olśniewało wciąż pysznością lekkich, aktualnych i dowcipnych pomysłów. O kryzysie tym można mówić już wówczas, kiedy operetka przyciągała nie tylko rozmiłowaną publiczność, lecz także najwybitniejszych twórców epoki...

Flirty z podkasaną muzą nie powiodły się największym sławom. Ruggiero Leoncavallo bez powodzenia wystawiał swe dwie operetki („Il primo bacio” i „La reginetta delle rose”).

Wielki Giacomo Puccini splamiał honor wystawioną w 1917-tym „La Rondine”. Autor „Rycerskości wieśniaczej” Pietro Mascagni w 1919 przeżył rozczarowanie za sprawą nieudanej swej operetki „Si”. Dzieła Fanciszka Lehára, Emericha Kálmana, Leo Falla czy Paula Abrahama a także artystów takich jak Nedbal czy Berté, zamykały pewną epokę w historii teatru muzycznego. Epokę świata ograniczonego do kilku europejskich stolic, czas óczywistych hierarchii społecznych, epokę w której muzyka miała jeszcze sprawiać przyjemność. Najpierw przypominał o sobie świat. Wiedeń, Paryż czy Berlin straciły uprzywilejowane pozycje stolic ziemskiego życia duchowego. Wraz z dojściem do głosu Ameryki, giganta i potentata — wiele zjawisk artystycznych, zwłaszcza większość zjawisk popularnych przeniosła się za ocean. Przeniosła się zań także i operetka, najpopularniejsza europejska dziedzina muzyczna, najłatwiej i najbardziej akceptowany rodzaj teatru.

Zderzając się gwałtownie z odmiennymi tradycjami, odmiennymi gustami, dzieńmiastowe europejskie zjawisko muzyczne rychło zmieniło kształt. Narodziło się nieślubne dziecko operetki i kilku ojców: gminnych pieśni, muzycznych rytmów, wyglupów jarmarcznych minstreli i handelku artystyczną konfekcją z Tin Pan Alley.

Narodził się musical.

W Ameryce, krainie tworzącej w owych czasach bezkompromisowo demokratyczne społeczeństwo, nie sposób było utrzymać odwieczny schemat fabularny europejskiej operetki — czy to z jej paryskimi kąśliwymi i aktualnymi kpinami,



czy z wiedeńskim sentymentalizmem „lepszych sfer”. Operetka przemieniając się w musical, zaczęła amerykanizować swe dotychczasowe klasyczne oblicze (zwolennikiem takiego zabiegu był wśród prekursorów musicalu — a więc operetki dnia dzisiejszego — Victor Herbert). Zaczęto też — idąc za postulatami innego zasłużonego twórcy owego okresu, George M. Cohana — tworzyć zupełnie od nowa, z własnej amerykańskiej tradycji muzycznej czy z obserwacji i przeniesienia obrazu życia wolnych od czaru hrabin i baronów amerykańców... Musical przejął w tym okresie palmę pierwszeństwa jeśli policzyć ilość „wyprodukowanych” dzieł dla teatru muzycznego. Zmienił także jakość tego dzieła artystycznego. Z wdzięcznej krainy uludy sprowadził teatr muzyczny na ziemię, wśród ludzi. Amerykańskie rozrywkowe dzieło sceniczne-muzyczne zerwało z zazwyczaj irracjonalną fabułą tradycyjnego operetkowego libretta. Podstawą fabularną musicalu stała się realistyczna komedia bądź przynajmniej naturalistyczny obraz zdarzeń.

Wśród historii opiewanych w amerykańskim teatrze muzycznym spotykamy więc zarówno opowieść o losach statku płynącego rzeką Missisipi (uchodząca za pierwsze poważne osiągnięcie musicalu komedia z 1927 roku „Show boat” z muzyką Jerome Kerna), jak i historię chicagowskiego półświatka (w „Pal Joey” Richarda Rodgersa i Lorenza Harta). W „Oklahomie” Rodgersa i Oscara Hammersteina II przypadki zwykłych mieszkańców indiańskiego terytorium stały się równie silnym magnesem, jak sięgająca do amerykańskiego folkloru muzyka. W „Południowym Pacyfiku” tej samej pary autorów poruszono z kolei trudne sprawy wojny czy tolerancji...

Ulubionym zabiegiem amerykańskich autorów musicali stało się także przystosowanie i uprawdopodobnienie klasycznych dzieł literackich. Czasem przenoszono na grunt publiczności znaną literaturę większą, czasem mniejszą... Wspomniany tu Hammerstein II przysposobił na przykład dla Rodgersa „Carmen” Bizeta, widząc iż większe szanse zainteresowania amerykańskiej publiczności ma kapral Joe — Murzyn, bokser Husky Miller i panna Carmen Jones — niż sewilscy bohaterowie Don José czy Escamillo. Szukając jedynie wśród najbardziej znanych musicali znajdziemy przetworzone dzieła Szekspira („Kiss me Kate” Cole Portera, „West Side Story” Leonarda Bernsteina, „Dwaj Panowie z Werony” Galt Mc Dermota), Cervantesa („Człowiek z Manczy” z muzyką Mitha Leigha i librettem Dale Wassermana), Szolema Alejchema („Skrzypek na dachu” z muzyką Bocka i Harnicka a librettem Josepha Steina) czy G. B. Shawa („My Fair Lady” Alana Jay Lerner i Frederica Loewe).

Dość często zdarza się, zwłaszcza w najgłośniejszych spektaklach musicalowych, że autorami libretta (jeśli można tu użyć tego słowa o dość dwuznacznej kondycji) — są wybitni pisarze. Imali się pisania widowisk musicalowych i Truman Capote i Langston Hughes, Ray Bradbury, Maxwell Anderson i inni. Mu-







sical, ów klasyczny musical — dzisiejsze wcielenie operetki — jest bowiem najpopularniejszym, więc najbardziej wymagającym teatrem...

Ale przecież Oscar Hammerstein bodaj powiedział: „Musical będzie tym, czym zechce, a jeżeli to się komuś nie podoba, może nań nie chodzić. Jedynym niezbędnym elementem jest w nim muzyka, która powinna posiadać tylko jedną cechę — powinna być dobra”. Muzyka współczesna teatru operetkowego — to podstawa jego ciągłych sukcesów. Myślę jednak, że należy na sprawę popatrzeć z szerszej perspektywy. Tak się przecież — dziwnie lub logicznie — złożyło, iż w naszym stuleciu muzycy na ołtarzu Sztuki przez wielki S składają zazwyczaj dzieła wyrosłe na pożywcze estetyki hałasu. Rozziew, jaki powstał między wykoncypowanymi przez specjalistów współczesnymi dziełami muzycznymi a upodobaniami zwykłych niefachowych słuchaczy poszukujących w sztuce piękna — wyłączył praktycznie z zasięgu oddziaływania współczesnej twórczości muzycznej znakomitą większość jej potencjalnych odbiorców. Aby ich potrzeby, być może niewyszukane zaspokoić, trzeba było stworzyć surogaty. Powstały więc (tym czym są dziś) piosenki, rozlało się mydlane miedlenie smyczków, dudnienie bębna „pod nogę”... Współczesny teatr muzyczny — musical jest formalnym szczytem osiągnięć w zaspokajaniu prostych potrzeb muzycznych najszerzych rzesz publiczności. Zawiera to, co znajduje najpowszechniejsze uznanie, a więc przede wszystkim piosenki. Ale wprowadza także i to, co wywodząc się z masowej, popularnej kultury muzycznej posiada lub zdobywa znamiona artystyczne. W ten to sposób musical sięgnął kiedyś do jazzu (cały historyczny okres jazzowy zwany Swingiem związany jest nierozzerwalnie z musicalem i filmem muzycznym), tak ostatnio sięga do rocka. Od czasu przełomowej premiery „Hair” (z muzyką Galta Mc Dermota) w roku 1968, coraz częściej pojawiają się na estradzie widowska muzyczne oparte na współczesnej muzyce „młodzieżowej”. Po „Hair” była „Oh, Calcutta”, potem — by wymienić tylko najgłośniejsze — „Jesus Christ Superstar” Andrew Webbera, „Godspell” Stephena Schwartza czy „Tommy” Townshenda.

Także i na polskim gruncie możnaby znaleźć przykład tej kolejnej fascynacji muzycznej. Może nie tyle osławiona „Naga” siedmiu czy ośmiu autorów — co próby Katarzyny Gärtner („Na szkło malowane” oraz „Zagrajcie nam dzisiaj wszystkie srebrne dzwony”) czy Andrzeja Zielińskiego („Dziś straszy”)...

Przy okazji trzeba zresztą wyrazić ubolewanie, że tak niewiele powstaje na polskim gruncie współczesnych widowisk muzycznych, że tak rzadko uczestniczymy w premierach. Na dobrą sprawę w ostatnim trzydziestolecu jedynie kilka pozycji na stałe weszło do repertuarów polskich teatrów muzycznych.



„Miss Polonia” Sarta i Jurandota, „Dziękuję Ci Ewo” Renza i Majdrowicza, „Miłość szejka” Lidy i Majdrowicza — wszystko to w stareńkim zarówno muzycznie, jak dramaturgicznie stylu. „Oko” Małeckiego i Kofty, „Apetyt na czeresnię” Osieckiej i Małeckiego (drugą piękną wersję napisał Adam Sławiński), wspomniane „Dziś straszy” — to (i kilka jeszcze) wszystkie ciekawsze dzieła tych lat. Można do nich dodać kilka adaptacji tekstów literackich: „Moralność pani Dulskiej” z muzyką J. Gaczka, „Boso, ale w ostrogach” z muzyką J. Tomaszewskiego, „Pan Zagłoba” z muzyką A. Blocha czy „Cień” z muzyką M. Małeckiego. To wszystko... A tymczasem operetka, choć nie rozpieszczana nowymi propozycjami autor-skimi — wciąż przyciąga setki i tysiące swych wiernych wyznawców. Byłoby największym błędem oceniać stan teatru operetkowego a. d. 1976. jedynie na podstawie aktualnie tworzonych, nowych dzieł. Sukces operetki jest przecież nie tylko fenomenem estetycznym, lecz winien być rozpatrzony jako fakt socjo-logiczny czy psychologiczny... Cóż bowiem może przyciągać owe rzesze słuchaczy i widzów, co każe im oklaskiwać wszystko, nawet głupstwa piramidalne czy choćby popłuczyny po zwietrzałej francuszczyźnie. Z zachwytem spoglądamy na scenę, gdy toczy się na niej bajkowa, nierealna, secesyjna operetka. Tuwim w 1924 roku pisał: „nędza idiotycznego szablonu, mdłej tkliwości, ta-niego wyuzdania i posępnych dowcipów, chamstwo „przepychu”...

A gdyby tak to samo obejrzeć raz jeszcze? Czy akceptując w operetce idiotyczny szablon — rzeczywiście jesteśmy inni niż w domu, biurze i tzw. „współżyciu”? Czy oklaski, którymi racjonalni i wyliczeni ludzie obsypują operetkową „mdłą tkliwość” nie są aby (jak sukces „Love Story”) nieświadomym objawieniem marzeń? Czy aby owo „tanie wyuzdanie” nie stało się pocziwym świadectwem minionego obyczaju, niezrozumiałego zgoła dla wykształconego we wszystkich pozycjach obywatela naszego czasu? Czy „przepych” operetkowej sceny to aby nie przepych naszego sennego marzenia w M-3?

Na dobrą sprawę nie ma odpowiedzi na pytanie dlaczego ogląda się operetki, zwłaszcza te stare, melodyjne i nierealne. Sam oglądam je i lubię. Ba, lubię: kocham płóciennie nieba nad pusztą, podziwiam żółty karton imitujący złoto, przeżywam przeraźliwą intrygę, pełną miłości, pomyłek, mistyfikacji, pełną niezgrabnie nadchodzącego happy-endu. Kocham tę operetkę tak, jak kocham małomiasteczkowe strzelnice pełne pierzastych kwiatów, jak zachłystuję się kalwaryjskim odpustem ze straganami pełnymi cukierków wielkości pięści, jak nabożnie wiemś malowany olejnie kilimek, na którym góral ciupagą mierzy w orła... Czy więc aby we mnie nie ma, czy nie ma w tych wszystkich miłych sercu gościach Teatru czegoś, co możnaby po prostu nazwać POTRZEBĄ MELO-DRAMATU? A może operetka to coś innego niż modny — niemodny, stary lub nowy spektakl? Może to stan w którym się znajdujemy?

Jan Poprawa



FRANCISZEK  
LEHÀR

# Grabia Luxemburg

Der Graf von Luxemburg

Kierownictwo muzyczne:  
MARIAN LIDA

Reżyseria:  
KAZIMIERZ ROGOWSKI

Asystent reżysera:  
ZOFIA WEISSÓWNA

Scenografia:  
ZUZANNA PIĄTKOWSKA

Choreografia:  
JÓZEF PARUŹNIK

Dyrygenci:  
MARIAN LIDA  
ZBIGNIEW TOFFEL

LIBRETTO: A. M. WILLNER I R. BODANZKY



PRZEKŁAD I OPRACOWANIE: KAZIMIERZ WINKLER





Operetka w trzech aktach  
Premiera: 26 lutego 1976 r.

## OBSADA:

|                           |   |                      |
|---------------------------|---|----------------------|
| Hrabia René Luxemburg     | — | Edward Adler         |
|                           |   | Jan Lachowski        |
| Angèle Didier             | — | Barbara Barska       |
|                           |   | Iwona Borowicka      |
|                           |   | Maria Choma          |
| Księżę Rudi Engerling     | — | Zbigniew Kaniewski   |
|                           |   | Kazimierz Rogowski   |
| Hrabina Berta Pimpelliese | — | Maryla Pączyńska     |
|                           |   | Zofia Weissówna      |
| Armand Brissard           | — | Włodzimierz Kotarba  |
|                           |   | Kazimierz Różewicz   |
| Julia Vermont             | — | Krystyna Behounek    |
|                           |   | Ewa Stengl           |
| Anatol Saville            | — | Andrzej Skwarczyński |
| Henryk Boulanger          | — | Marek Ziemniewicz    |
| Sybilla                   | — | Bożena Pichler       |
| Kamilla                   | — | Lucyna Lach          |
| Knack                     | — | Franciszek Makuch    |
| Klingel                   | — | Jan Firek            |
|                           |   | Zygmunt Miłkowski    |
| Pelegrin                  | — | Jan Firek            |
|                           |   | Andrzej Pągowski     |
| Zarządzający              | — | Antoni Wolak         |
| Windziarz                 | — | Adam Ritter          |
| Lokaj:                    |   | Jan Wilga            |

Korepetytor solistów:  
IRENA ROGOZIŃSKA  
MAŁGORZATA SIUDYSZEWSKA

Inspicjent:  
IRENA HEMZACZEK

Sufler:  
ANNA JAWORSKA









## streszczenie

### Akt I

Rozbawiona, karnawałowa ulica paryska. Wśród roztańczonego tłumu pojawia się hrabia René Luxemburg otoczony rojem pięknych dziewcząt. Opowiada on o swoich przodkach, którzy bawiąc się niefrasobliwie, przepuścili cały hrabiowski majątek. Także i on — René lubi się bawić:

„Koniki i dworek, cały kram  
Znikły jak sen i spokój mam!  
Co było, a co nie jest,  
już się nie pisze w rejestr.  
Lecz świat jest piękny, każdy wie,  
więc bawmy się!”



W tym samym czasie w pracowni malarskiej Armanda Brissarda, jego modelka i narzeczona Julia Vermont robi awanturę, zwalając na niedołęstwo malarza całą winę za brak karnawałowych rozrywek i pieniędzy na przyzwoite jedzenie. Julia zaczyna mieć dość zarówno Brissarda jak i jego przyjaciela Reného, byłego hrabiego Luxemburga, który dawno już przehulał swój majątek a teraz zaczął malować martwe natury. Wkrótce jednak, po tej małej sprzeczce, zakochani dochodzą do wniosku, że żyć bez siebie nie mogą i na pracownię spada idylliczny, pełen miłości spokój.

Julia i Armand wraz ze swymi przyjaciółmi: modelkami i malarzami, wydają składkową ucztę karnawałową, przylącza się do nich René, który rozrzuca resztę złotych monet. Nagle, w trakcie szampańskiej zabawy, pojawiają się trzy ponure postacie. To Klingel-radca poselstwa, Knack-notariusz i Pélérin — urzędnik stanu cywilnego. Zostali oni wysłani przez księcia Rudiego Engerlinga z bardzo delikatną misją do hrabiego Luxemburga. Sprawa jest istotnie skomplikowana: książe Rudi (typ podstarzałego donżuana), zakochał się w pięknej śpiewaczce operowej — Angèli Didier, ponieważ jednak wysokość jego rodu nie pozwala na taki mezalians, postanawia ożenić hrabiego René z Angèlą tylko po to, żeby śpiewaczka operowa stała się nagle hrabiną Luxemburg. Oczywiście książe Rudi płaci za ten mariaż (ale również za fakt, iż René nie będzie — hm — wykorzystywał praw małżonka) okrągłą sumkę pół miliona franków. Po trzech miesiącach młoda para ma się rozwieść i książe będzie już mógł wziąć ślub nie z divą operową lecz z hrabiną Luxemburg. W tym sprytnym planie tkwi tylko jeden, za to istotny szkopuł — całą tę operację matrymonialną trzeba skrzętnie ukryć przed hrabiną Bertą Pimpellièse, długoletnią przyjaciółką księcia.

Książe bardzo się spieszy, chce, żeby ślub odbył się natychmiast — Angèle jest jednak zaniepokojona; wolałaby chociaż na chwilę zobaczyć swego przysłego męża. Na próżno! Książe Rudi dba o swe interesy — przegradza na czas ślubu młoda parę parawanem. Ceremonia dobiega końca, Angèla zostaje hrabiną Luxemburg a René otrzymuje obiecany czek na pół miliona i może wraz ze swymi przyjaciółmi wyruszyć w roztańczony, karnawałowy Paryż.



## Akt II

W trzy miesiące później — znajdujemy się w pałacu Angèli pod Paryżem. Śpiewaczka żegna się właśnie ze sceną i tłumem wielbicieli. Przez przypadek na jej ostatnim występie w operze był także René, który zapłonął gorącą miłością do śpiewaczki. Przybywa więc do jej pałacu, a ponieważ zgodnie z obietnicą daną księciu Rudiemu, przez trzy miesiące nie może ujawnić swego nazwiska, każe się zameldować jako baron de Reval. Wraz z nim przychodzi do pałacu Armand Brissard, któremu na powitanie wychodzi Julia Vermont — od trzech miesięcy towarzysząca gwiazdzie operowej. Nadchodzi wreszcie i Angèla Didier, która rozpoznaje w „baronie de Reval” mężczyznę z prawej łóż, na którego zwróciła już uwagę na wczorajszym przedstawieniu. René nie może już dłużej ukrywać swych uczuć i oświadcza Angèli, iż kocha ją do szaleństwa.

Tymczasem Julia i Brissard przekomarzają się, jak to zakochani, malarz chętnie wziąłby z nią ślub, ba, — nie może jednak zakładać rodziny dopóki nie znajdzie ideału modelki, dzięki której namaluje obraz swego życia: wymarzoną Wenus. Dopiero wówczas może pomyśleć o „żonie, trzech córkach, pięciu synach...”

Angèla jest coraz bardziej rozdrażniona myślą o czekającym ją małżeństwie ze starym księciem. Jednocześnie rośnie jej ciekawość: bardzo chciałaby bowiem zobaczyć swego „Męża”, owego tajemniczego hrabiego Luxemburg. Na próżno książę Rudi opisuje jej, że hrabia to zgrzybiały, gruby staruszek z wielkimi uszami — te nieporadne opisy zaostwiają tylko ciekawość śpiewaczki.

Kiedy zjawia się René, książę zaczyna wmawiać mu wszystkie choroby świata i używa tysięcznych sposobów, ażeby pozbyć się niewygodnego gościa.

Wreszcie René wychodzi — jest jednak coraz bardziej pewny, iż Angèla Didier i Angèla, z którą zawarł małżeństwo — to jedna i ta sama osoba.

Kiedy wreszcie książę ogłasza swe zaręczyny z Angèłą Didier czyli hrabiną Luxemburg, wraca René, który nie zamierza bynajmniej zrezygnować z praw do swej małżonki. Książę przypomina mu o danym słowie honoru. René — niestety — pamięta o nim aż nadto dobrze i zapewnia księcia, że jego narzeczonej nic nie grozi, winien jest jednak przeciwie opiekę swej żonie. Po tym oświadczeniu, odchodzi wraz z Angèłą.



### Akt III

Hall hotelowy jeszcze tej samej nocy. Do hotelu przyjeżdża hrabina Berta Pimpellièse, której dziwne przeczucie nakazało natychmiast zobaczyć się z księciem Rudim. W tym samym hotelu zamieszkali też Julia z Brissardem, którzy dostali wspólny pokój, a przecież wciąż jeszcze nie są małżeństwem...

Do hotelu przybywa też książę, przerażony skandalem, który wywołali Angèla i René. Boi się zwłaszcza hrabiny Pimpellièse, która gdyby dowiedziała się prawdy...

Zjawiają się wreszcie i Angèla z hrabią Luxemburgiem, który otrzymuje telegram a w nim wiadomość, że sekwestr części jego majątku został zniesiony. Nie cieszy go to jednak, wolałby żeby zniknęło jego słowo honoru, które dał księciu. Noc, ukochana Angèle obok i szampan robią jednak swoje — nie może opanować dłużej miłości i porywa Angèlę w objęcia. Na tę czułą scenę wchodzi hrabina Berta, która oświadcza, iż przybywa ażeby uszczęśliwić niespodziewanie swego narzeczonego — księcia Engerlinga. René i Angèla nie wierzą własnemu szczęściu — oto otwiera się przed nimi możliwość wybrnięcia z honorem z całej tej pogmatwanej matrymonialnej sytuacji. Kiedy nadchodzi książę i spotyka nagle hrabinę Bertę o mało nie mdleje z wrażenia! Jest jednak bezradny, przecież przy hrabinie nie może mówić o swej miłości do Angèli. Zwraca więc słowo dane hrabiemu Luxemburgowi, a ten oddaje mu pieniądze. Pojawia się jeszcze jedna szczęśliwa para — to Julia i Brissard, którzy wracają z merostwa, gdzie przed chwilą wzięli ślub. I oto następuje szczęśliwy finał. **PRAWDZIWA MIŁOŚĆ W OPEREKTACH PRZECIEŻ ZAWSZE ZWYCIĘŻA!**

„A któżby się martwił,  
gdy śpiewa nam wiatr,  
promień słoneczny jak uśmiech tu wpadł,  
w pałac zamienił hotelik znów.  
Nie brak nam szczęścia, co chcesz to mów.  
A któżby się martwił, gdy śpiewa nam wiatr,  
promień słoneczny jak uśmiech tu wpadł.  
Cieszymy się wszystkim, co niesie czas.  
Czasu nie traćmy! Pocałuj choć raz!”







## Lehár i „Hrabia Luxemburg”

Wraz z Lehárem odzyskała operetka, „najniedorzeczniejsza rzecz pod słońcem”, po okresie zubożenia i spłylenia swój sens. Inny zresztą sens i inny rytm. Nie była to już bowiem operetka lat sześćdziesiątych czy osiemdziesiątych XIX wieku, operetka odnosząca wielkie sukcesy dzięki znakomitemu dowcipowi Offenbacha, wesolemu starowiedeńskiemu tonowi Straussa, Millöckera i Suppého czy wdzięcznej elegancji Sullivana. Baśń ustąpiła miejsca współczesności. Zamiast damy Rozalindy pojawiła się Hanna Gławari, kobieta, zamiast światowca Eisensteina — Daniło, pan! Czułość serca zastąpiło libido, naiwność — psychologia. Książniczka Trebizondy przeobraziła się w księżniczkę dolarów, baron cygański w skrzypce cygańskie, wiedeńska krew w krew artystyczną, a wesola wojna w wesolą wdówkę. Nowa operetka przyniosła ze sobą nową geografie i nową socjologię. (...)

Operetka żyła, przemawiała do współczesnej sobie publiczności, a publiczność z entuzjazmem ją hołubiła. O ile rok 1874, rok „Zemsty nietoperza” wydał osiem operetek wiedeńskich, a 1885, rok „Barona cygańskiego”, zaledwie cztery — to w 1905, wraz z „Wesolą wdówką”, odbyło się w Wiedniu piętnaście, w 1909, wraz z „Hrabią Luksemburgiem”, trzydzieści sześć premier. Trud zaspokojenia tak niesłychanego zapotrzebowania spadł na Franza Lehára oraz trzech młodych muzyków, którym jego sukces utorował drogę, a którzy wzbogacić mieli gatunek o przeszło sto dwadzieścia nowych dzieł. Jeżeli w swym nastawieniu do wesołego teatru muzycznego Eysler, Fall i Oskar Straus różnili się diametralnie, to pod względem bogactwa inwencji muzycznej, łatwości tworzenia i często-kroć nieopatrzego doboru librett byli do siebie podobni. Podobnie jak Lehár żywili w głębi serca tęsknotę za wielką operą, lecz w przeciwieństwie do niego, niewiele, zwłaszcza w późnych latach swej twórczości, przejawiali z tego, co Karol Westermeyer nazwał „pragnieniem niezwykłych wartości”. (...)

Satyryczny tygodnik wiedeński „Pchla” opublikował pewnego razu karykaturę, ukazującą w charakterystyczny i krytyczny sposób sytuację operetki wiedeńskiej przed I wojną światową: strome, skaliste szczyty teatralnej kariery, pod którymi ziała przepaść porażek, na grani zaś było widać cztery dobrze znane postacie w alpejskim rynsztunku. Zadowolony z siebie karzełkowaty Eysler rozpakował pieczoną kurę — i delektował się szklaneczką wina. Ponad nim Fall



i Straus usiłowali zdobyć górę „Talent”. Zażywny Leo rozpaczliwie czepiał się skały, aby nie runąć w przepaść, natomiast długonogi Oskar był już niemal na górze, lecz na samym szczycie z napisem „Geniusz”, zdobywszy go najwyraźniej bez szczególnego wysiłku, siedział — uprzejmie uśmiechnięty i wymachujący kapeluszem — Franciszek Lehár: nareszcie sam! (...)

Historia „Hrabiego Luxemburga”, wystawionego po raz pierwszy 12 listopada 1909 w Theater an der Wien, rozpoczęła się już na dziesięć lat przed tą premierą. Dr Willner nie mógł przeboleć klęski, jaką poniosła „Göttin der Varnunft”. Czuł, że temat ten zawierał więcej treści niż pozwalało odgadnąć starcze dzieło króla walców, a prośba rodziny Straussów o zgodę na zwolnienie muzyki od związku z tekstem przyszła jak na zawołanie. Wraz z Robertem Bodanzkym zabrał się do przerabiania libretta. Przede wszystkim akcja została przeniesiona do współczesnego Paryża. René, elegancki hrabia Luxemburg, staje vis-à-vis de rien. Cały swój „majątek, co był milion wart, jak swoją własność porwał czart”, i oto, za honorarium w wysokości pięciuset tysięcy franków, ma zawrzeć „białe” małżeństwo ze śpiewaczką, Angielą Didier, pragnącą jego hrabiowskiego tytułu. Ślub odbywa się w ten sposób, że oblubieńców dzieli parawan, nie widzą się więc nawzajem, a zaraz potem się rozchodzą „w lewo ty, w prawo ja”. W drugiej akcji zaczynają pałać do siebie miłością, nie wiedząc, że są już małżeństwem — które w trzeciej akcji przeistacza się w prawdziwe.

Od czasów premiery „Wesołej wdówki” sporo wydarzyło się w świecie muzyki. Zdobyli sławę Puccini, Debussy i Ryszard Strauss a nowe brzmienie ich orkiestry nie pozostawało bez wpływu na Lanzięgo. „Luxemburg” ukazuje nowego, odmiennego Lehára: subtelny, delikatny, nadal przecież obdarzonego talentem swojej oryginalnej, jakże bogatej melodyki. Słyszmy piosenkę o „szczęściu, co uśmiechnęło się”, unosi się wokół „zapach trzēfle incarnat”, przebiega roztańczona „dziewuszka mała, jakże wspaniała”, hulamy „przez życie, któż patrzy gdzie cel”, a „te gwiazdy dla nas lśnią zbyt daleko”. Publiczność wyniosła „Luxemburga” na piedestał „Wesołej wdówki”, mimo, iż krytycy nie dosłuchali się w nim nic poza „paroma wędrującymi tam i sam po kilku dźwiękach walcami, od dawna już znanymi bywalcom operetki” oraz „bezystylowego pomieszania czeskiej polki, paryskiego kankana i piosenek kabaretowych, angielskich tańców groteskowych i austriackich marszów wojskowych”. Nic jednak nie mogło powstrzymać triumfalnego pochodu „Luxemburga”: po roku i po trzystu pod rząd przedstawieniach we Wiedniu — podbił — tak jak przed nim „Wesoła wdówka” — cały świat.



# ORKIESTRA

## I Skrzypce

Leszek Skrobacz — koncertmistrz  
Stefan Solarczyk  
Jan Wojcieszek  
Stanisław Moskal  
Zofia Patrońska  
Irena Wawak  
Jacek Kaliński

## II Skrzypce

Władysław Skocz  
Jan Malik  
Tadeusz Lipka  
Marek Mnich  
Andrzej Górski  
Kazimierz Jamrozy

## Altówki

Mieczysław Satora  
Lucyna Marzec  
Ryszard Czuchraj  
Krystyna Myczkowska

## Wiolonczele

Krystyna Guspel  
Maria Mazurkowska  
Barbara Wrońska

## Kontrabasy

Bogusław Baran  
Stefan Łysak  
Ryszard Węgrzyn

## Trąbki

Tadeusz Jodłowski  
Jan Jarosz

## Waltornie

Józef Wróbel  
Tadeusz Noga  
Zygmunt Firlit  
Andrzej Bartnik

## Puzony

Andrzej Bigoś  
Andrzej Wsolek  
Jan Przybylski

## Perkusja

Mieczysław Decowski  
Barbara Nowak

## Harfa:

Bożena Zalewska

## Flety

Stanisław Węgrzyn  
Danuta Bińczyczka  
Zbigniew Kamionka

## Oboje

Tadeusz Oracz  
Magdalena Paździor

## Klarnety

Stefan Siwiec  
Stanisław Orczyk  
Jan Adamus

## Fagoty

Damian Gryboś  
Eugeniusz Studnicki

## Inspektor Orkiestry:

Jan Wojcieszek



# CHÓR

## Soprany

Krystyna Behounek  
Maria Cieśla  
Izabela Dzienińska  
Wilhelmina Galas  
Krystyna Jurek  
Lucyna Lach  
Lidia Lis  
Danuta Masior  
Daniela Rybarczyk  
Beata Wąsowicz  
Grażyna Węgrzyńska  
Anna Wielgus  
Jolanta Zajac

## Alty

Barbara Adamik  
Grażyna Bujak-Namysłowska  
Małgorzata Buła  
Krystyna Dobrzańska  
Jadwiga Galant  
Jolanta Pięta  
Maria Sejdor

**Inspektor chóru:**  
Mieczysław Gaczol

## Tenory

Andrzej Całka  
Józef Dreścik  
Józef Garlak  
Rafał Kazanowski  
Jan Maksymowicz  
Wojciech Radoń  
Zbigniew Rodko  
Jan Wilga  
Bogusław Wojnowski  
Jan Wroński

## Basy

Jan Derlat  
Emil Dźwigoń  
Jan Firek  
Mieczysław Gaczol  
Zbigniew Gierasinski  
Józef Hrabczak  
Zbigniew Hrabczak  
Aleksander Kwaśny  
Stanisław Makohon  
Stanisław Ziółkowski

**Kierownik chóru:**  
Zbigniew Toffel

**Korepetytorzy chóru:**  
Ewa Bator  
Jadwiga Zieniewicz



# BALET

Jolanta Bochaczek  
Ewa Dudek  
Ilona Dworska  
Janina Gawlik  
Wera Habowska  
Barbara Kałużna  
Grażyna Karaś  
Barbara Kotarba  
Małgorzata Mazur  
Alicja Niwelt  
Monika Pawlusiewicz  
Urszula Skrynkowicz  
Alicja Towarnicka  
Krystyna Ungeheuer  
Zofia Wilkoń  
Włodzimierz Apostolski  
Mieczysław Banet  
Stanisław Dobranowski  
Marek Fima  
Jacek Heczko  
Anitus Hojdyś  
Józef Kieljan  
Jerzy Kozak  
Józef Parużnik  
Edward Szpotański  
Włodzimierz Waruszyński

## Kierownik Baletu:

Tomasz Gołębiowski

## Inspektor Baletu:

Józef Kieljan

## Soliści:

Barbara Kałużna  
Krystyna Ungeheuer  
Jacek Heczko  
Józef Kieljan  
Jerzy Kozak  
Józef Parużnik  
Edward Szpotański  
Włodzimierz Waruszyński

## Koryfeje:

Alicja Niwelt  
Urszula Rzychoń  
Stanisław Dobranowski

## Zespół baletowy:

Anna Bil  
Jolanta Bochaczek  
Ewa Dudek  
Ilona Dworska  
Janina Gawlik  
Wera Habowska  
Grażyna Karaś  
Barbara Kotarba  
Małgorzata Mazur  
Monika Pawlusiewicz  
Aleksandra Róg  
Barbara Szajewska  
Alina Towarnicka  
Małgorzata Uranek  
Zofia Wilkoń  
Włodzimierz Apostolski  
Mieczysław Banet  
Andrzej Bazarnik  
Marian Zak



**Z-ca Dyrektora do spraw administracyjnych:**

**ALEKSANDER SZYMANEK**

**Konsultant programowy:**

**MARIAN WALLEK-WALEWSKI**

**Kierownik literacki:**

**JÓZEF OPALSKI**

## **ZESPÓŁ TECHNICZNY**

**Kierownik działu technicznego:**

**MIECZYŚLAW STANO**

**Brygadier sceny:**

**PIOTR KURPAN**

**Kierownik prac. scenotechnicznej:**

**FRANCISZEK FREN**

**Kierownik prac. krawieckiej damskiej:**

**ZOFIA BOROWSKA**

**ALICJA TEKIELA**

**Kierownik prac. krawieckiej męskiej:**

**TADEUSZ DROZDA**

**Kierownik prac. fryzjerskiej:**

**CZESŁAWA GWIZDAŁA**

**Kostiumy:**

**PRACOWNIE K. T. M.**

**Fryzury:**

**ZESPÓŁ FRYZJERSKI K. T. M.**

**Nakrycia głów:**

**HALINA PAZDERSKA**

**Obuwie:**

**COPIA W-wa**

**Dekoracje:**

**PRACOWNIA K. T. M.**

**Rekwizyty:**

**JÓZEFA KOPACZ**

**MARIAN PAŚLAWSKI**

**WOJCIECH STĘPNIOWSKI**

**Akustyka:**

**TADEUSZ KAMIONKA**

**Światło:**

**WACŁAW KRĘŻEL**

**REDAKCJA PROGRAMU:**

**Józef Opalski**

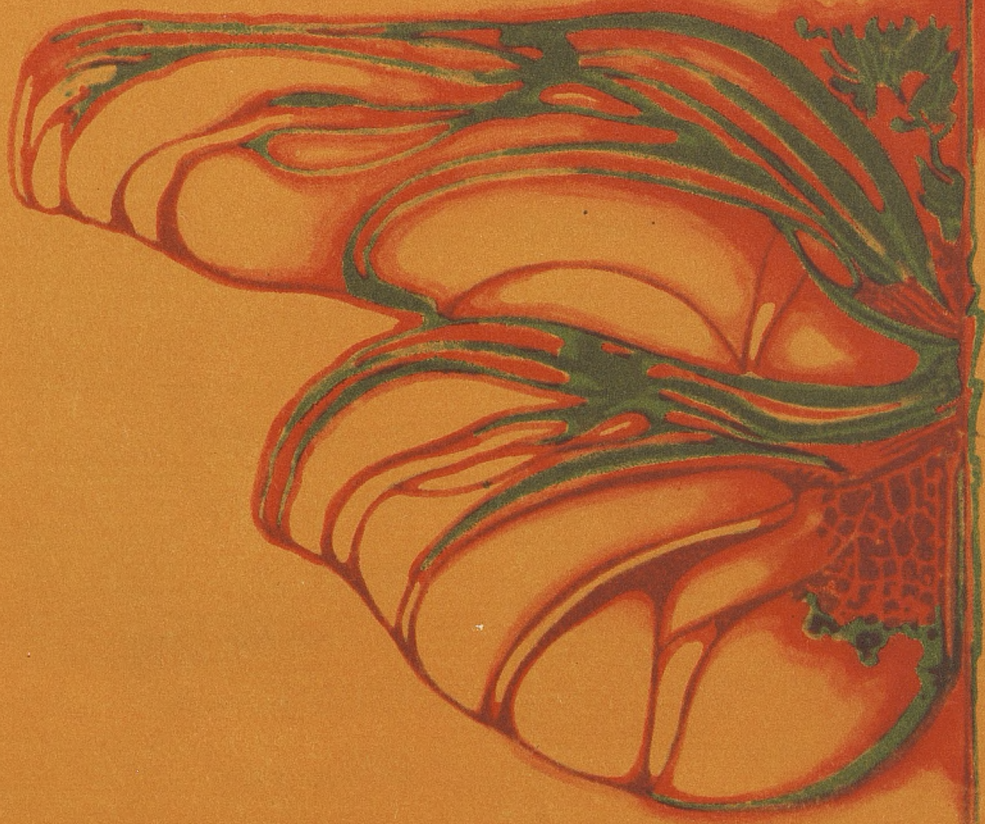
**WSPÓŁPRACA:**

**Anna Śledzińska**

**OPRACOWANIE GRAFICZNE:**

**Mściwoj Olewicz**





Drukarnia Wydawnicza, Kraków  
Zam. 146/76 P-12-150 15.000 egz.  
Cena zł 10.— **Egzemplarz okazowy**