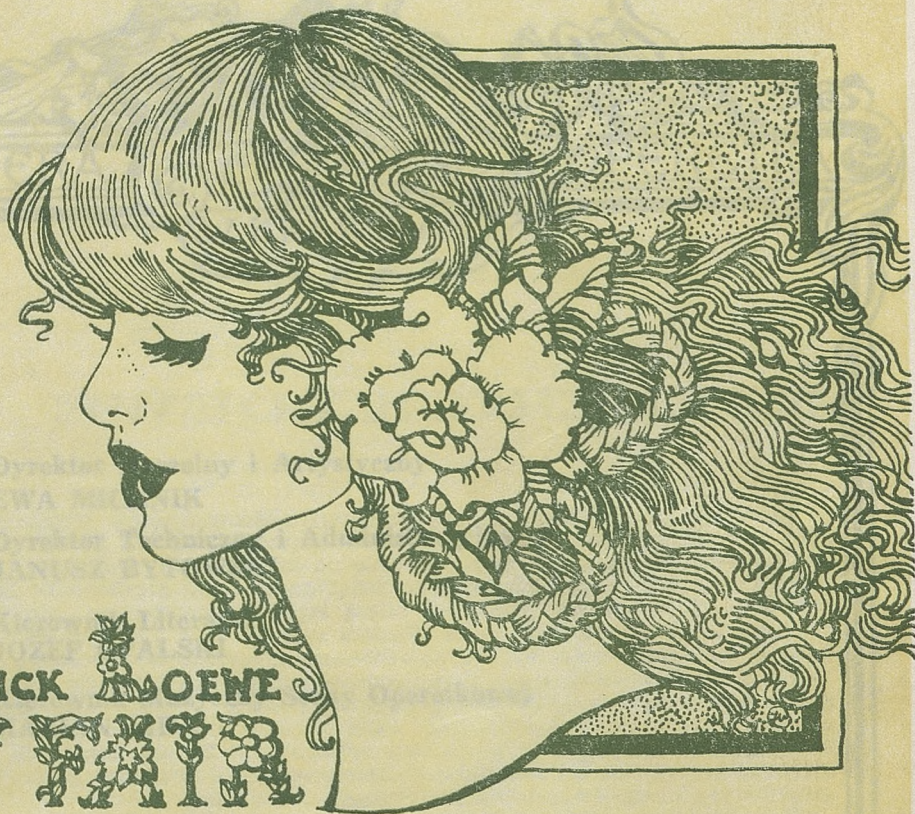
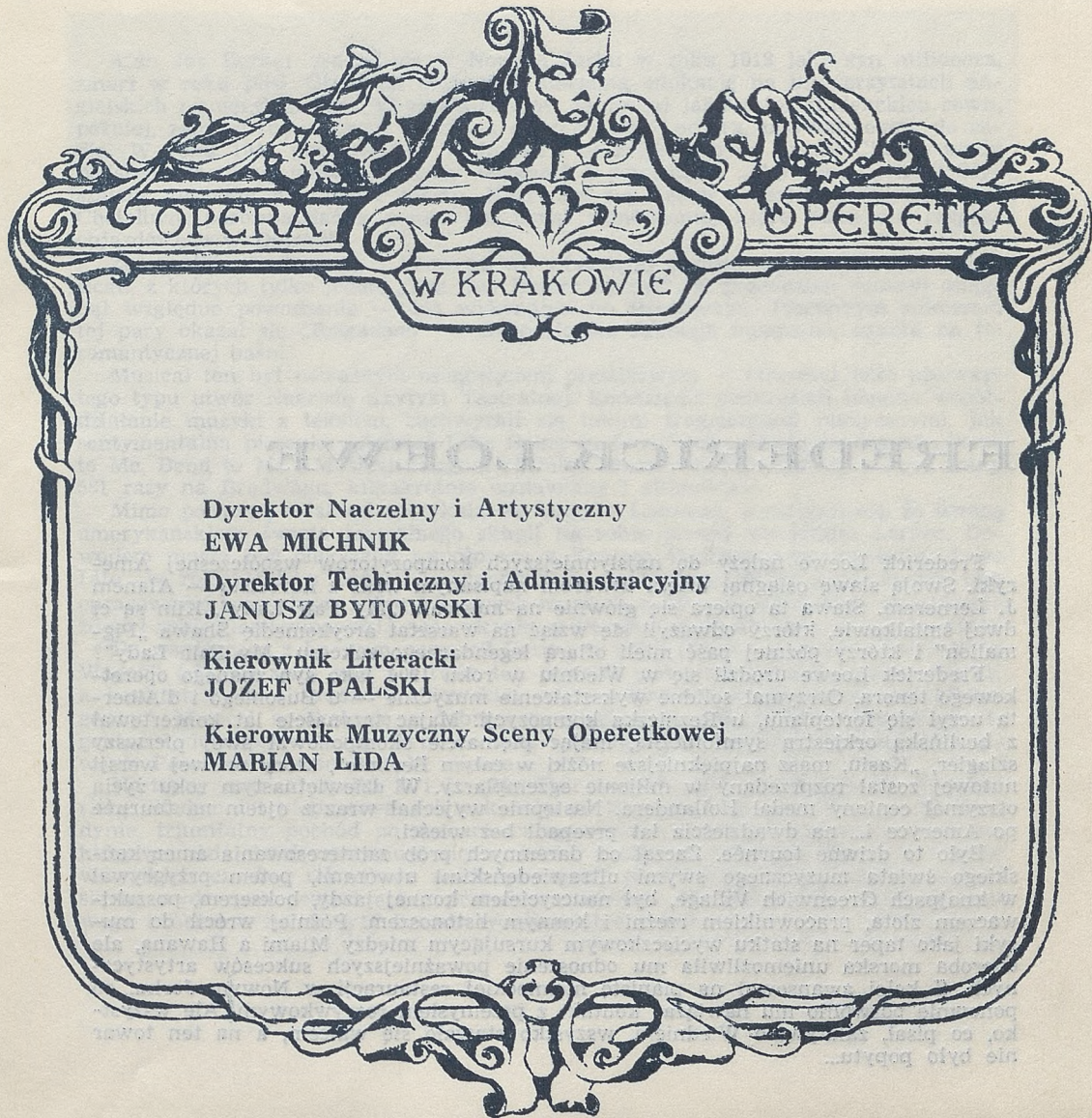




FREDERICK LOENE





OPERA

OPERETKA

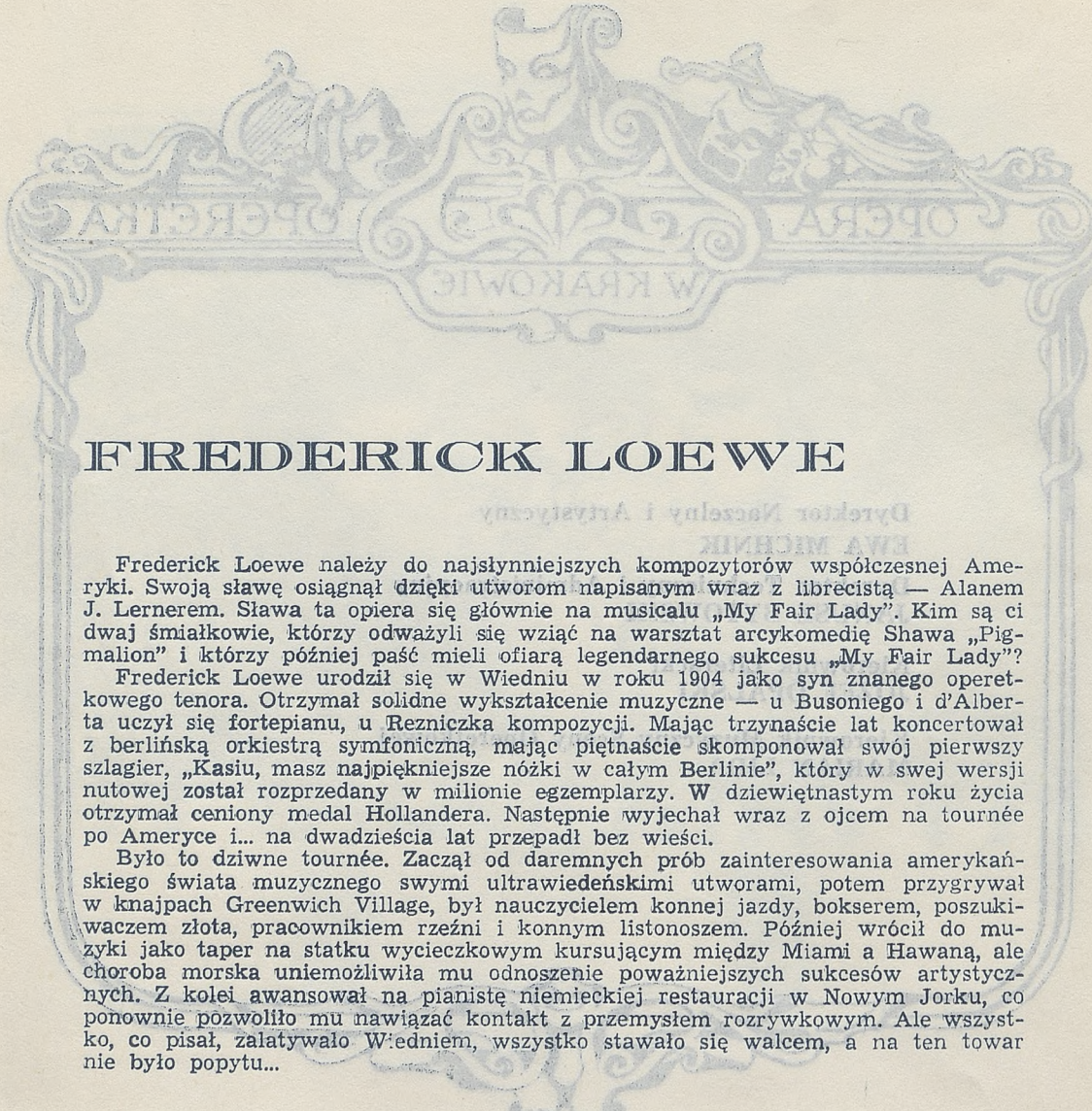
W KRAKOWIE

Dyrektor Naczelny i Artystyczny
EWA MICHNIK

Dyrektor Techniczny i Administracyjny
JANUSZ BYTOWSKI

Kierownik Literacki
JOZEF OPALSKI

Kierownik Muzyczny Sceny Operetkowej
MARIAN LIDA



FREDERICK LOEWE

Frederick Loewe należy do najsłynniejszych kompozytorów współczesnej Ameryki. Swoją sławę osiągnął dzięki utworom napisanym wraz z librecistą — Alanem J. Lernerem. Sława ta opiera się głównie na musicalu „My Fair Lady”. Kim są ci dwaj śmiałkowie, którzy odważyli się wziąć na warsztat arcykomedię Shawa „Pigmalion” i którzy później paść mieli ofiarą legendarnego sukcesu „My Fair Lady”?

Frederick Loewe urodził się w Wiedniu w roku 1904 jako syn znanego operetkowego tenora. Otrzymał solidne wykształcenie muzyczne — u Busoniego i d'Albera uczył się fortepianu, u Rezniczka kompozycji. Mając trzynaście lat koncertował z berlińską orkiestrą symfoniczną, mając piętnaście skomponował swój pierwszy szlager, „Kasiu, masz najpiękniejsze nóżki w całym Berlinie”, który w swej wersji nutowej został rozprzedany w milionie egzemplarzy. W dziewiętnastym roku życia otrzymał ceniony medal Hollandera. Następnie wyjechał wraz z ojcem na tournée po Ameryce i... na dwadzieścia lat przepadł bez wieści.

Było to dziwne tournée. Zaczął od daremnych prób zainteresowania amerykańskiego świata muzycznego swymi ultrawiedeńskimi utworami, potem przygrywał w knajpach Greenwich Village, był nauczycielem konnej jazdy, bokserem, poszukiwaczem złota, pracownikiem rzeźni i konnym listonoszem. Później wrócił do muzyki jako taper na statku wycieczkowym kursującym między Miami a Hawaną, ale choroba morska uniemożliwiła mu odnoszenie poważniejszych sukcesów artystycznych. Z kolei awansował na pianistę niemieckiej restauracji w Nowym Jorku, co ponownie pozwoliło mu nawiązać kontakt z przemysłem rozrywkowym. Ale wszystko, co pisał, załatwiała Wiedniem, wszystko stawało się walcem, a na ten towar nie było popytu...

Alan Jay Lerner urodził się w Nowym Jorku w roku 1918 jako syn milionera, zmarł w roku 1986. Otrzymał niezwykle staranną edukację na uniwersytetach angielskich i amerykańskich. W czasie studiów zabił się jako autor studenckich rewii, później, zamiast interesować się siecią sklepów taty-Lernera, pisywał teksty do radia. W roku 1943 grał właśnie w bridge'a w artystycznym Lambs-Clubie, kiedy podszedł do niego jakiś atletyczny jegomość i powiedział: „Czy pan Lerner? Siy-szałem, że pisze pan dobre teksty. Nazywam się Loewe i jestem kompozytorem. Chciałbym porozmawiać z panem na temat zamówienia, które mam dla zespołu objazdowego w Detroit”.

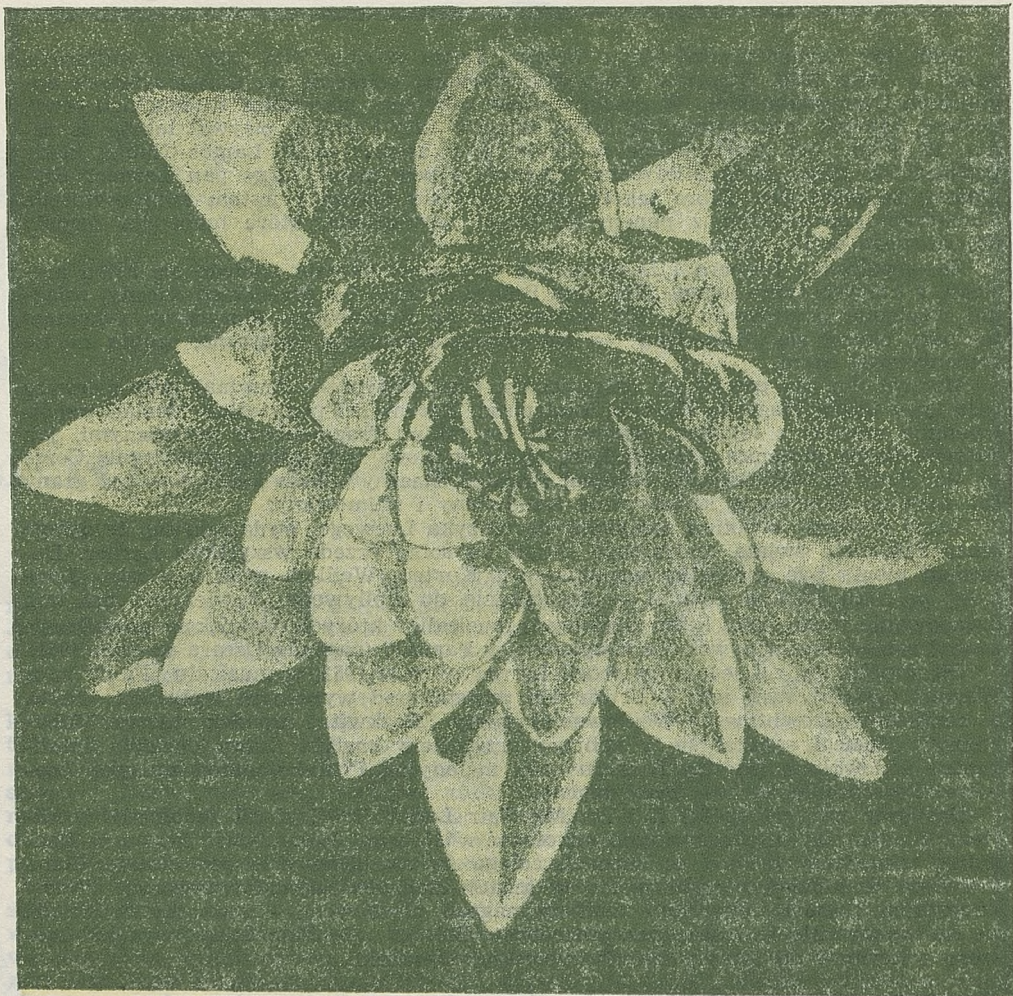
Ze współpracy Lerner a Loewego we wczesnym okresie zrodziło się kilka musicali, z których tylko jeden, „The Day Before Spring” (W przeddzień wiosny) osiągnął względne powodzenie — 163 wykonania na Broadwayu. Pierwszym sukcesem tej pary okazał się „Brigadoon” — czarodziejska fantazja muzyczna, osnuta na tle romantycznej baśni.

Musical ten był poważnym osiągnięciem prestiżowym — otrzymał jako pierwszy tego typu utwór Nagrodę Krytyki Teatralnej. Recenzenci podkreślali idealne współdziałanie muzyki z tekstem, zachwycali się takimi fragmentami muzycznymi, jak sentymentalna piosenka „Almost Like Being in Love” lub szkocki madrygał „Come to Me, Bend to Me”. Musical osiągnął również znaczny sukces kasowy — był grany 581 razy na Broadwayu, kilkakrotnie wznawiany i sfilmowany.

Mimo pochwał, z jakimi spotykała się muzyka Loewego, wydawało się, że uwagę amerykańskiego świata teatralnego skupił na sobie przede wszystkim Lerner. Dowodem mogła być chociażby współpraca z Kurtem Weilem przy musicalu „Love Life” w roku 1948, a później — zaproszenie do Hollywood. Powierzono mu tam opracowanie scenariusza kilku filmowych musicali, z których największe powodzenie zdobył sobie Gershwinowski „Amerykanin w Paryżu” (nagroda Oscara w roku 1951).

Do współpracy z Loewem powrócił Lerner w roku 1951, w musicalu „Paint Your Wagon” („Maluj swój wóz”). Utwór ten powstał pod wyraźnym wpływem Weilla, a konkretnie Brechtowsko-Weillowskiej opery „Rozkwit i upadek miasta Mahagonny”. Musical spotkał się z dobrym przyjęciem krytyki, która doceniła inteligentne i dowcipne libretto Lerner a oraz melodyjną i funkcjonalną muzykę Loewego. Powodzenie kasowe było mierne.

Następny musical spółki L i L, „My Fair Lady” (1956) zrobił fenomenalną karierę. Siedem lat nieprzerwanych sukcesów w Nowym Jorku, sześć lat — w Londynie, triumfalny pochód po scenach całego świata, niezwykle powodzenie filmu, który po dziś dzień utrzymuje się w ścisłej czołówce najrentowniejszych filmów wszystkich czasów, rekordowe nakłady nagrań płytowych — wszystko to składa się na wydarzenie teatralne bez precedensu. Sukces „My Fair Lady” wyniósł Loewego i Lerner a na szczyty broadwayowskiej hierarchii.



stawała nureka uśmiechała się odrobinę przytomnie, jakby chciała powiedzieć: „Z kolei swan...” na planie niemieckiej telewizji w Kopenhadze, co ponownie porwały mi niewzruszone karki z przetrzymanym twarzą. Ale wszystko, co miał, zakrywało się pod skórą, wszystko, wszystko, ale wszystko, a na ten temat nie było potrzeby.

Co to jest musical? Niełatwo dać odpowiedź na to pytanie. Mimo że o musicalach coraz głośniejsze w świecie, wiele osób myli musical z music-hallem, czyli teatrem typu muzyczno-rewiowego. Ci, którzy sięgną do słowników i encyklopedii, znajdą tam najczęściej nieprawdopodobny groch z kapustą. Ale wspólną cechą wszystkich definicji będzie informacja, że musical jest współczesną formą operetki i że stanowi zjawisko czysto amerykańskie.

Czy musical jest istotnie współczesną formą operetki? Staroświecka, romantyczna operetka już na przełomie XIX i XX wieku zaczęła przeistaczać się w komedię muzyczną. Nie zmieniło to jednak faktu, że istniała nadal i że cieszyła się powodzeniem, choć wiele mówiło się o jej anachronicznych cechach. „Zamordowanie” operetki było ponad siły komedii muzycznej. Słodka i bezkonfliktowa, nie miała żadnych aspiracji poza podobaniem się publiczności. Dopiero musical przestał trzymać się w bezpiecznej odległości od prawdy życiowej, nie cofając się przed tematami drastycznymi i rezygnując z operetkowych stereotypów i konwencji.

Jedną z żelaznych reguł operetki była jej luźna budowa, stwarzająca byle jakie preteksty do śpiewania i tańczenia. Musical oparł się na logicznym librecie, na harmonijnym współgraniu wszystkich elementów spektaklu, niejako wspólnymi siłami przekazujących widzom treść i sens sztuki.

W przeciwieństwie do operetki, której libretta oparte były najczęściej na „pomysłach” oryginalnych (np. jak szydził Tuwim „ojciec nie poznaje córki, gdy włożyła nowe rękawiczki; całująca się para nie spostrzega wchodzącego do pokoju pułku ciężkiej artylerii”) — musical posługuje się niemal zawsze gotowym materiałem literackim, który dostosowuje do swych potrzeb.

Musical nie jest współczesną operetką. A czy jest zjawiskiem rdzennie amerykańskim?

Niewątpliwie musical jako gatunek uformował się w Ameryce, ale stwierdzić trzeba, że stanowi on zlepek elementów zarówno amerykańskich (extravaganze, burleski, ministrel-showy, wodewile, a przede wszystkim jazz), jak i europejskich (ballad operas, operetki, rewie, widowiska kabaretowe). Fakt, że za dzieło prekursorskie w dziedzinie musicalu uważa się powszechnie, obok „Statku komedianów” Kerna i Hammersteina, „Operę za trzy grosze” Weilla i Brechta, ma chyba swoją niedwuznaczną wymowę.

Weźmy przykład jednego z najsłynniejszych musicali — „My Fair Lady”. W jakim stopniu można go uważać za dzieło rdzennie amerykańskie? Libretto opiera się — i to wiernie — na klasycznej komedii Irlandczyka Shawa. Rzec dzieje się w Anglii. Arcyeuropejska muzyka jest dziełem Austriaka Loewego. „Made in USA” była — to prawda — znakomita prapremierowa inscenizacja (z Anglikami Julią Andrews i Rexem Harrisonem w rolach głównych) przewyższająca, jeśli idzie o wysokość nakładów finansowych, europejskie możliwości w tej dziedzinie. Ale później, w czasie triumfalnego pochodu „My Fair Lady” po scenach europejskich, każdy teatr wystawiał musical po swojemu i na miarę własnych środków.

Istota rzeczy tkwi więc najczęściej nie w samym dziele, lecz w możliwościach inscenizacyjnych, wynikających ze specyficznej struktury amerykańskiego życia teatralnego.

Rozwój twórczości musicalowej w Stanach Zjednoczonych związany jest niewątpliwie z zainteresowaniem i uznaniem jakim od początku swego istnienia cieszy się ten gatunek sztuki teatralnej. Komponowaniem musicali zajmują się tam wybitni kompozytorzy a wśród autorów librett znajdujemy nazwiska głośnych pisarzy i dramaturgów takich jak Maxwell, Anderson, Elmer Rice, Lillian Hellman, Clifford Odets, Truman Capote, Ray Bradbury i wielu innych. Teksty piosenek do „Sceny ulicznej” Weilla i Rice’a napisał znakomity poeta murzyński Langston Hughes, teksty do Bernsteinowskiego „Kandyda” — jeden z najwybitniejszych poetów młodej generacji Richard Wilbur. Nikt z tych twórców nie czuje się tym zażenowany i nikt nie musi wstydić się sukcesu, jeśli go osiągnie. Szanujące się teatry operowe mają w swoim repertuarze klasyczne musicalowe pozycje, takie jak „Statek komedianów”, „Oklahoma”, czy „Tęcza Finiana”. Krytyka traktuje ten gatunek z uważną życzliwością, ba — powstają dziesiątki poważnych publikacji, których tematem jest historia musicalu.

Struktura amerykańskiego teatru opartego na inicjatywie i wszechwładzy producentów pozwala na powstawanie barwnych, często aż do przesady bogatych widowisk, stanowiących oprawę dla sławnych gwiazd. Inna jest formuła popularnego teatru muzycznego w Związku Radzieckim, gdzie pod tradycyjną nazwą operetki powstają komedie i dramaty muzyczne, związane z historią i współczesnym życiem kraju. W Anglii, we Włoszech, w Niemieckiej Republice Demokratycznej i również w naszym kraju rodzą się co roku musicale, stanowiące godne uwagi propozycje z dziedziny współczesnego teatru muzycznego.

Jak widzimy, musical nie jest bynajmniej zjawiskiem ekskluzywnie amerykańskim. My, Europejczycy, mamy doń niemałe prawa i na równi z Amerykanami zainteresowani jesteśmy jego dalszym rozwojem.

MY FAIR LADY



MY FAIR LADY

Kiedy w roku 1948 ktoś z bliskich przyjaciół interweniował u Bernarda Shawa w sprawie zezwolenia na opracowanie muzycznej wersji „Pigmaliona”, otrzymał od starego złośliwca pocztówkę następującej treści: „Jeśli „Pigmalion” ze swą muzyką słów nie jest dobry dla twoich znajomych, to ich talent musi być doprawdy czymś nadzwyczajnym”.

Człowiekiem, który wbił sobie do głowy, że treść sztuki Shawa stanowi znakomitą podstawę dla musicalu, był filmowiec Gabriel Pascal. Osiągnął on ogromny sukces filmową wersją „Pigmaliona” z niezapomnianym Leslie Howardem — i postanowił powtórzyć ten sukces na scenie teatru muzycznego. Po śmierci Shawa w roku 1950 otrzymał od spadkobierców opcję, po czym zaczął szukać kompozytora i librecisty wśród największych tuzów Broadwayu, zaczynając od Rodgersa i Hammersteina. Wszyscy po kolei odmawiali, uważając koncepcję za nierealną, zwrócił się w końcu do dość już głośnego tandemu: Alana J. Lerner’a i Fredericka Loewego. Ale oni również nie czuli się na siłach, ażeby umuzyczniać Shawa.

Tymczasem Pascal zmarł i sprawa wydawała się pogrzebana. Aż nagle w roku 1954 Lerner i Lowe zmienili zdanie: „Kiedy na nowo przeczytaliśmy sztukę — pisał później Lerner — doznaliśmy olśnienia. Przecież wcale nie trzeba było rozszerzać akcji! Wystarczyło dodać to, co u Shawa odbywało się poza sceną!”.

Doszliśmy w ten sposób do momentu, kiedy po długich wahaniach spółka „L. i L.” postanowiła wziąć na warsztat sławne dzieło Shawa. Historyczna premiera „My Fair Lady” w dniu 15 marca 1956 roku stała się również triumfem całego zespołu realizatorów, nie mówiąc już o czołowej trójce wykonawców. Rexie Harrisonie (Higgins), Julie Andrews (Eliza) i Stanleyu Holloway (Doolittle).

Znajdujemy się przed Operą Królewską w Londynie. Jest zimny mroźny wieczór 1912 roku. Wśród opuszczającej operę wytwornej publiczności znajduje się pani Eynsford-Hill z synem Freddyem. Freddy w pogoni za taksówką zderza się z kwiaciarką uliczną, Elizą Doolittle, która upuszcza na ziemię dwa bukietki fiołków. Straszliwa gwara kwiaciarki budzi zainteresowanie znakomitego językoznawcy, profesora Higginsa. Eliza bierze go za agenta policji, co doprowadza do incydentu. Higgins na podstawie języka bezbłędnie określa jej pochodzenie i miejsce zamieszkania. Identyfikuje również przekupniów i gapiów ulicznych oraz świeżo przybyłego z Indii pułkownika Pickeringa, po czym w piosence „Why Cant the English?” uskarża się na okropny język angielskiego ludu.

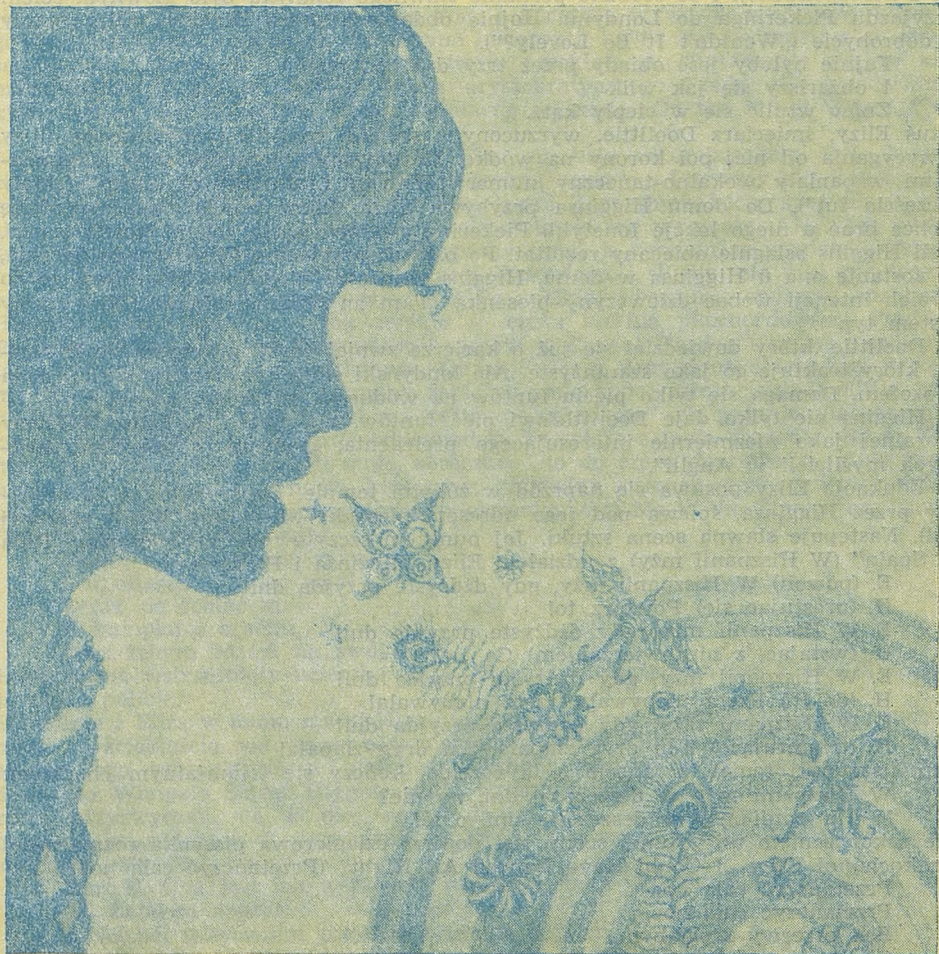
Nie sposób, by każdy stróż

Oxfordzki akcent miał już,

Lecz zrobić coś trzeba, by angielski tłum

Prawideł mowy znał choć minimum!

Następnie oświadcza, że w ciągu pół roku gotów jest zrobić z Elizy prawdziwą damę z Mayfair — wytwornej dzielnicy Londynu (tytuł sztuki ma fonetycznie dwójakie znaczenie: „My Fair Lady”, czyli „Moja piękna pani” i „Mayfair Lady”, czyli „Pani z Mayfair”).



Higgins i pułkownik przedstawiają się sobie. Okazuje się, że znają się od dawna z korespondencji i że osobiste poznanie sławnego fonetyka było głównym celem przyjazdu Pickeringa do Londynu. Hojnie obdarzona przez Higginsa Eliza marzy o dobrobycie („Wouldn't It Be Lovely?”).

Fajnie byłoby jeść obiady przez trzy dni pod rząd

I obżarłszy się jak wilk

Znów wtulić się w ciepły kąt...

tataś Elizy, śmieciarz Doolittle, wyrzucony z szynku, spotyka swą córkę na ulicy i wycyganiam od niej pół korony na wódkę. Uradowany, wykonuje wraz z kompanami wspaniałe wokalne-taneczne numery „With a Little Bit of Luck” („Mały szczęścia łut”). Do domu Higginsa przybywa Eliza, która wzięła na serio ofertę i chce brać u niego lekcje fonetyki. Pickering ofiarowuje się pokryć koszty nauki, jeśli Higgins osiągnie obiecany rezultat. Po ostrych scysjach z Elizą zapada decyzja, że zostanie ona u Higginsa w domu. Higgins rozprasza niepokoję Pickeringa co do swoich intencji wobec dziewczyny piosenką „I'am an Ordinary Man” („Zwyczajny jestem typ”).

Doolittle, który dowiedział się już o karierze swojej córki, przybywa do Higginsa, który traktuje go jako szantażystę. Ale londyński śmieciarz okazuje się nie lada filozofem. Domaga się tylko pięciu funtów na wódkę — ani pensa więcej.

Higgins nie tylko daje Doolittle'owi pięć funtów, ale poleca go Lidze Reformy Moralnej jako niezmiernie interesującego prelegenta, „jednego z najoryginalniejszych myślicieli w Anglii”.

Edukacja Elizy posuwa się naprzód w żółtym tempie. Doprowadzona do rozpaczy przez Higginsa, śpiewa pod jego adresem piosenkę „Just You Wait” („Czekaj no!). Następuje sławna scena sztuki. Jej punktem szczytowym jest piosenka „Rain in Spain” (W Hiszpanii mży) z udziałem Elizy, Higginsa i Pickeringa:

E. (powoli) W Hiszpanii mży, gdy dżdżyste przyjdą dni!

H. (prostując się) Powtórz to!

E. W Hiszpanii mży, gdy dżdżyste przyjdą dni!

H. (wstając, z niedowierzaniem) Co, co?

E. W Hiszpanii mży, gdy dżdżyste przyjdą dni!

H. (do P.) Rzecz niebywała, rzecz niebywała!

E. W Hiszpanii mży, gdy dżdżyste przyjdą dni!

H. (triumfując) Ten dryg złapała, ten dryg złapała!

Ten hiszpański temat, z tańcem a la corrida, kończy się triumfalnym chórkim:

W Hiszpanii mży w deszczowe dni, no nie?

W Hiszpanii mży w deszczowe dni, o lé!

Ale zakończeniem tej pysznej sceny jest dopiero szlagierowa piosenka rozmarzonej i zakochanej Elizy „I Could Have Danced All Night” (Przetańczyć całą noc)

Przetańczyć całą noc

Przetańczyć całą noc,

Bez przerwy mogłabym.

Choćby i godzin sto,

Choćby się miało to

Zakończyć Bóg wie czym...

Na wyścigach w Ascot Eliza zachowuje się z początku w sposób niezwykle dystyngowany, ale później opowiada ryzykowne historyjki, by na koniec rzucić pod adresem konia: „Zasuważ, Dover! Ruszże swoją przeklętą d...!” Okazuje się, że nie przeszkodziło to jej w zdobyciu serca arystokratycznego Freddy Eynsrord-Hilla, który śpiewa pod jej oknem swoją popularną serenadę „On the Street Where You Live” (Ulica, gdzie okno swe masz).

Higgins decyduje się zaprezentować Elizę na balu w ambasadzie. Była kwiatarka wygląda zjawiskowo i budzi powszechną sensację. Pierwszy akt kończy się niepokojącą sceną: Eliza tańczy walc z niejakim Karpathym, który specjalizuje się w odgadywaniu pochodzenia ludzi na podstawie ich wymowy. Ale Eliza zdała swój egzamin znakomicie, szarlatan Karpathy uznał ją bowiem za węgierską księżniczkę krwi. Higgins przyjmuje gratulacje Pickeringa i służby, ale nikt nie troszczy się o prawdziwą bohaterkę wieczoru. Po wielkiej awanturze opuszcza ona dom Higginsa, przed którym — jak zwykle — czeka na nią niezmordowany Freddy. Po drodze Eliza odwiedza targowisko kwiatów w Covent Garden i spotyka swojego tatusia, przeobrażonego w gentlemana. Okazuje się, że przyjął on ofertę Ligi Reformy Moralnej i że otrzymał ogromny zapis po śmierci jej założyciela. Doolittle jest wściekły — musi się ożenić. Domaga się tego jego „dama”. Na pytanie, dlaczego nie zrzeknie się pieniędzy, Doolittle odpowiada: „To właśnie moja tragedia, Elizo, Nie mam na to dość siły... Kupili mnie, córeczko. Oto do czego doprowadził mnie twój ukochany profesor...” I nowo kreowany czcigodny członek społeczeństwa śpiewa wraz ze swym orszakem groteskową piosenkę „Get Me to the Church on Time” (Żebym zdążył na swój ślub)

Muszę się żenić dziś rano

I u ołtarza klęknąć stóp!

Teraz się schlać mi

Z kumplami braćmi,

Lecz żebym zdążył na swój ślub!

Higgins jest wstrząśnięty ucieczką Elizy. Wraz z Pickeringiem postanawiają ścigać ją przez policję.

Spotkanie z Elizą w domu matki Higginsa pogarsza jeszcze sytuację. Profesor przyjmuje z wściekłością wiadomość o zamierzonym ślubie Elizy z Freddym. A ona wyszydza jego egocentryzm w piosence „Without you” (Choćbyś pękł). W swoim domu na Wimpole Street Higgins snuje straszne wizje przyszłych jej losów. Cóż robić, przyzwyczaili się do niej, nawet do jej wad. Eliza wraca w chwili, kiedy profesor przesłuchuje fonograficzny zapis jej pierwszej wizyty. Następuje scena końcowa „My Fair Lady”.

Głos H. Ona jest tak wspaniale wulgarna, taka rozkosznie brudna...

(H. Zamyka aparat).

E. (cicho) przecieżem przyszła z umytą głową i rękami...

(H. prostuje się, ale jego twarz pozostaje nieprzenikniona).

Chciałby porwać E. w ramiona, ale poprzestaje na wygodniejszym rozparciu się w fotelu. Kapelusze zsuwa sobie na czoło tak, że prawie zasłania mu twarz).

H. (łagodnie) Gdzie u diabła są moje pantofle, Elizo?...

Zanim jeszcze doszło do nowojorskiej premiery, panowała już opinia, że szykuje się coś niezwykłego. Wielka wytwórnia płyt „Columbia” zainwestowała w to przedsięwzięcie 400 tysięcy dolarów w zamian za prawo nagrania musicalu. Już podczas wstępnych przedstawień w New Haven i Filadelfii było wiadomo, że „My Fair Lady” stanie się wydarzeniem. Dwie piosenki: „Przetańczyć całą noc” i „Ulica, gdzie okno swe masz”, stały się jeszcze przed oficjalną premierą ulubionymi szlagierami... Recenzje przeszły wszelkie oczekiwania. Najznakomitsi krytycy teatralni Nowego Jorku przyklasnęli w zachwycie. A jak przedstawia się problem wierności libretta wobec oryginału Shawa? Alan Jay Lerner opatrzył egzemplarz „My Fair Lady” następującą krótką przedmową: „Do opublikowanej wersji „Pigmaliona” Shaw napisał wstęp i epilog, który nazwał dalszym ciągiem. Pomiąłem wstęp, ponieważ zawarte w nim informacje odnoszą się bardziej do „Pigmaliona” niż do „My Fair Lady”. Pomiąłem również dalszy ciąg, ponieważ Shaw wyjaśnia w nim, dlaczego Eliza pozostaje z Freddyem, a nie Higginsem, a ja — niechaj Shaw i niebiosy zechcą mi to wybaczyć — nie jestem pewien, czy on ma rację”. Faktem jest, że zakończenie „My Fair Lady” stanowi jedyne poważniejsze odstępstwo od oryginału. Ale przecież Shaw był wielokrotnie nagadywany w sprawie przyszłych losów Elizy i uznał nawet za konieczne tłumaczyć się z tego faktu, że Eliza nie znajduje szczęścia u boku Higginsa. „My Fair Lady” była nie tylko amerykańskim sukcesem. Grano ją na wszystkich kontynentach, a tam, gdzie nie dotarła jej wersja sceniczna, dotarł film z Audrey Hepburn i Rexem Harrisonem w rolach głównych.



Opera i Operetka w Krakowie prezentuje

MY FAIR LADY

Tekst i piosenki

ALAN JAY LERNER

Muzyka

FREDERICK LOEWE

Adaptacja sztuki George'a Bernarda Shawa i filmu Gabriel Pascala
„PYGMALION” — reżyseria prapremiery Moss Hart

Kierownictwo Muzyczne

Reżyseria i choreografia

Dekoracje

Kostiumy

Asystent Reżysera

Inspicjenci

Sufler

Dyrygenci

— **MARIAN LIDA**

— **STANISŁAWA STANISŁAWSKA**

— **BOLESŁAW KAMYKOWSKI**

— **JOLANTA BONI-MARCZYŃSKA**

— **SALOMEA GAWROŃSKA-KRZYWKA**

— **JAN LACHOWSKI**

— **ANNA JAWORSKA**

— **DOROTA SZLENK**

— **ZDZISŁAWA STANEK**

— **RAFAŁ JACEK DELEKTA**

— **MARIAN LIDA**

— **ZBIGNIEW TOFFEL**

Korepetytor solistów

— **STEFANIA-BROŻEK NOWOTARSKA**

OBSADA:

Eliza

— ANTONINA MALARZ

— EWA STENGL

Higgins

— ANDRZEJ BIEGUN

Pickering

— JAN LACHOWSKI

— KAZIMIERZ ROGOWSKI

Alfred Doolittle

— ANDRZEJ GALOS

— ANDRZEJ PAGOWSKI

— ANDRZEJ SKWARCZYŃSKI

Pani Pearce

— BARBARA BARSKA

— MARIA CHOMA

Pani Higgins

— DANUTA SŁOMCZYŃSKA

— STEFANIA ZACHARIASZ

Pani Eynsford

— BARBARA ADAMIK

— RENATA SEJDOR

Fred Eynsford

— JANUSZ DĘBOWSKI

— JAN ZAKRZEWSKI

Harry

— JAN WILGA

— BOGDAN KALARUS

— FRANCISZEK MAKUCH

Jamie

— FRANCISZEK MAKUCH

— KAZIMIERZ RÓŻEWICZ

Prof. Karpathy

— ANDRZEJ SKWARCZYŃSKI

— STANISŁAW ZIÓŁKOWSKI

Królowa Transylwanii

— KRYSTYNA JUREK

— BARBARA ADAMIK

Pani Hopkins

— JOLANTA KACZOROWSKA

— MARIA WĘGRZYN

ORKIESTRA

I Skrzypce

Leszek Skrobaczki
— koncertmistrz
Stefan Solarczyk
Janusz Czubak
Irena Wójtowicz
Zbigniew Uliasz
Lidia Serafin
Joanna Narębska
Katarzyna Napora

II Skrzypce

Anna Burzyńska
Barbara Dobrzańska
Lucyna Bugajska-
-Wierzbicka
Ewa Janicka
Jan Malik
Bożena Baran

Altówki

Mieczysław Satora
Zofia Kowalska
Aleksandra Senisson
Lucyna Marzec

Wiolonczele

Barbara Wrońska
Krystyna Guśpiel
Maria Mazurkowska

Kontrabasy

Marek Markowicz
Jerzy Porosio

Flety

Danuta Bińczyczka
Bronisław Zajac
Grażyna Olędzka

Oboje

Stanisław Korta
Magdalena Paździor
Marek Drzewi

Klarnety

Janusz Antonik
Jan Ignatjuk
Stanisław Olko

Fagoty

Eugeniusz Studnicki
Damian Gryboś
Zdzisław Bogacz
Władysław Dwojak

Waltornie

Tadeusz Nowiński
Józef Wróbel
Zygmunt Firlit

Trąbki

Tadeusz Jodłowski
Magdalena Łapińska

Puzony

Andrzej Bigoś
Andrzej Wsółek
Krzysztof Węgrzyn

Tuba

Andrzej Filipek

Harfa

Lilianna Kosiorowska

Perkusja

Kazimierz Dobrowolski
Maciej Sobol
Maria Mastalska

**Inspektor Orkiestry
ZBIGNIEW ULIASZ**

ZESPÓŁ BALETOWY

Kierownik Artystyczny

Zespołu Baletowego

JACEK TOMASIK

P/O Kierownika Baletu

ALINA TOWARNICKA

I tancerka Alina Towarnicka
Soliści Barbara Gatty-Kostyal
Aleksandra Mioduska
Roman Bossy
Walery Karulis
Bogusław Wilk
Krzysztof Zakrzewicz

Koryfeje Anna Gliszewska
Barbara Kotarba
Anna Krych
Lech Druch
Jan Starowicz

Zespół Ewa Nowak
Małgorzata Piechnik
Jadwiga Pytel
Ewa Lis
Ilona Dworska
Emilia Sikora
Marta Żurawska
Marek Fima

Adam Klafczyński
Paweł Rakoczy
Bogusław Granda
Leszek Koziół
Marian Walczyk
Studio Marzena Kozikowska
Katarzyna Makohon
Beata Rynca
Ewa Strzałkowska
Magdalena Sliz

Pedagog baletu **INESSA MAŁANICZEWA**

Pedagog Studia Baletowego **KRYSTYNA UNGEHEUER**

Inspektor baletu **JAN STAROWICZ**

Korepetytor **JADWIGA MUSIAŁ**

CHÓR

Soprany

Wilhelmina Galas
Zofia Ciszewska
Krystyna Jurek
Bożena Lewandowska
Jadwiga Wierzbicka
Anna Wątrobska
Maria Węgrzyn
Marta Kasprzyk
Maria Odrzywołek
Maria Czarnecka
Lucja Swiniarska
Grażyna Barczewska
Dorota Helbin
Beata Wąsowicz
Violetta Kowal

Alty

Renata Sejdor
Anna Bartnik
Ewa Grabowska
Alina Nutowicz
Magdalena Motyl
Joanna Mikulska
Lidia Zoń
Anna Fieber
Aleksandra Tippe

Tenory

Bogusław Wojnowski
Wojciech Radoń
Władysław Woźniak
Krzysztof Kiełbiński
Krzysztof Kogut
Ignacy Górniak
Andrzej Całka
Wojciech Wojnarowski

Basy

Stanisław Makohon
Aleksander Kwaśny
Marek Vogt
Jerzy Szawel
Ludomir Rogalewski
Adam Kossek
Janusz Chytrós
Adam Kossek

Kierownik chóru

ZBIGNIEW TOFFEL

Inspektor

KRZYSZTOF

KIEŁBIŃSKI

Korepetytor chóru

MAŁGORZATA

WESTRYCH

ZESPÓŁ TECHNICZNY

Kierownik
ALEKSANDER NOWAK
Kier. prac. kraw. damskiej
ALICJA TEKIELA
ZOFIA ZIEMBIŃSKA
Kier. prac. kraw. męskiej
KAZIMIERZ KASZOWSKI
FRANCISZEK MUSIAŁ
Bryg. prac. modniarskiej
KATARZYNA REWILAK
Brygadier sceny
LESZEK PRZEWODZIECKI
Kier. prac.
perukarsko-fryzjerskiej
CZESŁAWA GWIZDAŁA
Kier. prac. stolarskiej
JÓZEF KMIĘC
Pracownia
modelarsko-malarska
WOJCIECH STEPNIOWSKI
WACŁAW STRZAŁKA
Światło
JÓZEF RYBARCZYK
RYSZARD STAROBRĄNSKI

Koordynacja pracy
artystycznej
Kierownik
GRAŻYNA BYTOWSKA
Biuro Obsługi Widza
Kierownik
JOLANTA PISARSKA
Redakcja programu
JÓZEF OPALSKI

Współpraca
JOANNA TARGON
MAREK LASKOWSKI
Opracowanie graficzne
i ilustracje
JANUSZ WRZESIŃSKI

W programie wykorzystano
fragmenty książki Antoniego
Marianowicza (współpraca Ja-
cek Sylwik) „Przetańczyć całą
noc...”, Warszawa 1979.

OPERA I OPERETKA W KRAKOWIE

DYREKCJA TEATRU

31-002 Kraków, ul. Senacka 6

DYREKTOR NACZELNY I ARTYSTYCZNY

Sekretariat — tel. 22-08-79

DYREKTOR TECHNICZNY I ADMINISTRACYJNY

tel. 22-62-10

BIURO OBSŁUGI WIDZA

tel. 22-61-85, 22-78-07

SCENA OPEROWA W TEATRZE

IM. JULIUSZA SŁOWACKIEGO

IM. JULIUSZA SŁOWACKIEGO Pl. Św. Ducha 1

kasa — tel. 22-43-64 wejście od strony Plant

centrala — tel. 22-45-75

SCENA OPERETKOWA I SCENA DZIECIĘCA

ul. Lubicz 48, 31-512 Kraków

centrala tel. 21-22-66

kasa tel. 21-46-18

CO DWA TYGODNIE! ☆ ★ ☆ ★

» ruch muzyczny » ARTYKUŁY
ESEJE

RECENZJE koncertów, przedstawień
operowych, płyt, książek WYWIADY
FELIETONY ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆

ruch muzyczny



WIĘCEJ WIEDZIEĆ »»»» WIĘCEJ SŁYSZĘĆ

ruch muzyczny

PRZEWODNIK po życiu muzycznym

☆ ★ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ ☆ w kraju i na świecie

CO DWA TYGODNIE!

RECENZJE
koncertów, przedstawień
operowych, płyt, książek
WYWIADY

PRZEWODNIK
o życiu muzycznym
w kraju i na świecie

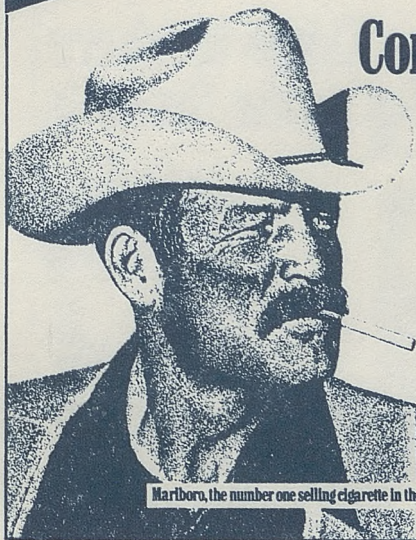
WIECEJ WIEDZIEĆ
WIECEJ
SZYSCĆ

PRZEWODNIK
o życiu muzycznym
w kraju i na świecie

WIECEJ WIEDZIEĆ
WIECEJ
SZYSCĆ

15-02

**Come to where
the flavor is**



Marlboro, the number one selling cigarette in the world.



50.-21



DN-6. 203/87. 10000. A-9/3807