

JOHANN STRAUSS

WIEDENSKA
KREW

WIENER
BLUT



OPERA I OPERETKA W KRAKOWIE



Johann Strauss II

Wiedeńska krew

(Wiener Blut)

Premiera obecnej realizacji
Kraków, 21, 22 czerwiec 1997

DYREKTOR NACZELNY

Jerzy Noworol

ZASTĘPCA DYREKTORA d/s ADMINISTRACYJNO-TECHNICZNYCH

Jan Bąk

ZASTĘPCA DYREKTORA d/s EKONOMICZNO-ORGANIZACYJNYCH

Barbara Sumek-Brandys

Johann Strauss II
Wiedeńska krew
(Wiener Blut)

Operetka w 3 aktach / Operetta in 3 Acts

Libretto
Victor Léon
Leo Stein

Opracowanie muzyczne
Adolf Müller jr.

Tłumaczenie
Jan Brzechwa
Janusz Minkiewicz
Artur Tur

Kierownictwo muzyczne
Marian Lida

Reżyseria
Zbigniew Czeski

Scenografia
Kazimierz Wiśniak

Kostiumy
Zuzanna Piątkowska

Choreografia
Violetta Suska-Stasierowska

Johann Strauss II

Ur. 25.X.1825, Wiedeń; zm. 3.VI.1899, Wiedeń

Rok 1825 był rokiem przełomowym – dla dynastii Straussów, dla walców, dla wiedeńskiej operetki... 11 lipca tego roku młody skrzypek Jan Strauss z wiedeńskiej kapeli Lannera poślubił Annę Streim, córkę właściciela gospody „Pod Czerwonym Kurem”; 1 września młody małżonek wycofał się z zespołu Lannera i założył własną, konkurencyjną orkiestrę ogródkową; 25 października (trzy miesiące po weselu, nie da się ukryć) w małżeństwie Straussów przyszedł na świat syn, któremu na imię również dano Jan. Jan II...

Orkiestra Straussowska zyskała w krótkim czasie powodzenie wprost niewiarygodne, przede wszystkim dzięki kompozycjom swego szefa: walców, marszów i polkom; łącząc wykwiint z prostotą i piękno melodii z rozkołysanym rytmem, przemawiały jednakowo – do cesarskiego dworu i do wiedeńskich ogródków; gdzie śpiewali je młodzi chłopcy z młodymi dziewczętami nad szklankami jeszcze młodszego wina. Około 1830 kontrakty z Wiednia, z całej Austrii, nawet z zagranicy sypały się w takich ilościach, iż Jan Strauss zatrudniał niekiedy blisko 200 instrumentalistów: stworzył całe muzyczne przedsiębiorstwo, podzielone na szereg małych zespołów; jedne jeździły na koncerty do Niemiec, do Paryża, do Anglii, inne pozostawały w wiedeńskich restauracjach – wszystkie pod firmą Straussa i w jego własnym, wypróbowanym repertuarze.

Mimo że interes szedł świetnie, Strauss nie chciał, aby synowie podążali jego muzycznym śladem. Anna Streim potajemnie więc posyłała najstarszego z nich, Jana, na lekcje fortepianu, skrzypiec i kompozycji, a gdy w 1843 małżeństwo Straussów praktycznie rozpadło się (oficjalny rozwód nastąpił w 1846), nic już nie stało na przeszkodzie debiutowi Jana II. Wprawdzie przez jakiś czas zagniewany ojciec (a z jego zdaniem bardzo się w Wiedniu liczone) namawiał właścicieli wiedeńskich lokali z muzyką do bojkotu synowskich uzdolnień, ale ostatecznie 15 X 1844 w restauracji Dommayera niedaleko Schönbrunnu 19-letni Strauss II zadebiutował prowadząc własny zespół i oceny otrzymał entuzjastyczne. „Dobranoc, Lanner! Dobry wieczór, Straussie! Dzień dobry, Straussie – synu!” – powitał go popularny felietonista.

Od tego dnia walc stał się tańcem stulecia; zachowując specyficzny wiedeński charakter, zyskał jednocześnie rangę ogólnoświatowej mody. Kiedy w 1849 zmarł Strauss-ojciec, Jan II połączył jego zespół z własnym w orkiestrę, która stała się światową sensacją. Koncertowała wszędzie –

od Petersburga po Boston, prowadzona przez Jana względnie braci, Józefa lub Edwarda (w lipcu 1870 Jan zastępując chorego Józefa trzykrotnie dyrygował swą orkiestrą w Dolinie Szwajcarskiej w Warszawie).

W repertuarze miała przede wszystkim kompozycje Jana, pisane przez niego w ilościach zawrotnych (pozostawił 479 opusowanych utworów tanecznych), gdziekolwiek się dało: na serwetkach w kawiarni, w fiakrze wiozącym go z koncertu na koncert, w garderobie teatralnej w czasie przerwy w koncercie...

Podróże koncertowe zaczęły nużyć Straussa, a w komponowaniu walców doszedł właściwie do szczytu doskonałości; to już nie były walce, lecz wspaniałe poematy w rytmie na 3/4. Nie wszystkie z nich zyskiwały natychmiastowe uznanie. Były czasem zbyt trudne dla zwykłych odbiorców ogródkowej muzyki, zbyt wyrafinowane: *An der schönen blauen Donau* (*Nad pięknym modrym Dunajem*; 1867), kto wie, czy nie najpiękniejszy do dziś walc świata, po prawykonaniu przez Wiedeńskie Męskie Towarzystwo Śpiewacze też nie zyskał gorącego przyjęcia. Dopiero sukces na paryskiej Wystawie Światowej przyniósł mu wielkie powodzenie także w rodzinnym Wiedniu.

W 1870, po śmierci Józefa, prowadzenie dworskich balów i koncerty kapeli Straussowskiej powierzył Jan II najmłodszemu bratu, Edwardowi, sam zaś zaczął poważnie myśleć o rywalizacji z Offenbachem, do czego od dawna go namawiano. Paryż był do niedawna najbardziej rozbawioną stolicą Europy (do wojny prusko-francuskiej), druga – był Wiedeń. W dodatku Wiedeń miał także dwór cesarski, z którego można było dobrotliwie pokpiwać, toteż nic dziwnego, że Offenbachowską twórczość najszybciej przeszczepiono właśnie na grunt wiedeński. Pierwszy zaadaptował Offenbachowskie pomysły do naddunajskiego kolorytu Franz von Suppé; parodystyczny styl francuski zabarwiał lekko lokalnym, wiedeńskim folklorem, dorzucając także wpływ włoskiej opery buffa. A to, co dość nieśmiało rozpoczął Suppé, po mistrzowsku kontynuował Jan Strauss II.

Jejty Treffz, starsza od męża o 10 lat pierwsza żona Straussa, kobieta rozsądna i ambitna, dawna aktorka Theater an der Wien, poznała go z dyrektorem tego teatru, Steinerem, który rozmyślał właśnie nad próbą przełamania operetkowego monopolu Offenbacha. Ironizując operetki z Paryża po wojnie lat 1870–1871 przestano już w Wiedniu adorować, w Straussie widział więc Steiner wybawienie z narastających kłopotów repertuarowych. Natychmiast wyszukał mu libretto (Josefa Brauna *Die lustigen Frauen von Wien*), Strauss napisał muzykę, lecz operetka nie została ostatecznie nigdy wystawiona; nuty gdzieś później zaginęły, dziś znamy ją tylko z tytułu. Kolejnym librettem zaoferowanym Straussowi było *Indygo* (*Indigo und die vierzig Räuber*). I ono stało się podstawą pierwszej operetki Jana Straussa, która ujrzała scenę: prapremiera *Indyga* odbyła się w Theater an der Wien 10 II 1871. Publiczność przyjęła utwór bardzo gorąco; wszyscy szli do teatru z nastawieniem, iż Strauss „rozłoży” Offenbacha na obie łopatki; i mało kto chciał to nastawienie zmienić, bez

względem na to, czy wynudził się na czterogodzinny spektakl, czy nie. Bo mówiąc szczerze, zwycięstwo Straussa nie było wcale takie jednoznaczne... Strauss nie tylko nie prześcignął tutaj swego francuskiego kolegi, ale przeciwnie: wrócił do form, jakie tamten dawno już porzucił, do swoistej opery komicznej czy nawet śpiewogry.

Niemniej to pierwsze sceniczne dzieło Straussa nieprędko zeszło z afisza: wystawiono je również na Offenbachowskim terenie, w Paryżu (1875), tyle że w nowym opracowaniu, z nowymi partiami muzycznymi, nawet z *Nad pięknym modrym Dunajem* włączonym przez Straussa do partytury. Potem *Indygo* pojawiło się jeszcze w paru stolicach (także w Warszawie, 1877), na koniec – odrzucono drętwe libretto i z nowym, napisanym w 1906, operetka pod tytułem *Tausendundeine Nacht* (*Z tysiąca i jednej nocy*) zawita na sceny niekiedy i współcześnie.

Zachęcony nie najgorszym startem, napisał Strauss dwa lata później kolejną operetkę *Karnawał rzymski* (*Karneval in Rom*; 1873). Dziełko okazało się niezbyt wysokiego lotu, natomiast tym, co na dobre wprowadziło Straussa do historii teatru muzycznego, i co do dziś stanowi jeden z niedoścignionych, klasycznych wzorców tej sztuki, stało się następne jego dzieło: *Zemsta nietoperza* (*Die Fledermaus*; 1874). Bardzo wiedeńskie, lecz i bardzo paryskie... Premiera w Theater an der Wien nie zakończyła się jednak tak wielkim sukcesem, jak można by dzisiaj przypuszczać; na znaczeniu tego utworu, na elegancji i dowcipności jego muzyki nie poznano się właściwie. Dopiero gdy zachwyciła się nią zagranica, wtedy i wiedeńczycy zorientowali się, co posiadają.

W *Zemście nietoperza* pokazał Strauss kawałek prawdziwego Wiednia, ale – tylko kawałek: środowisko bogatych mieszczan i arystokracji, ludzi interesu i ludzi salonów. W kolejnym swym utworze dla sceny chciał zatem zwrócić się ku tematyce ludu wiedeńskiego i wykorzystać wiedeński folklor. Do tekstu Zella i Genée skomponował coś w rodzaju singspielu: *Cagliostro w Wiedniu* (*Cagliostro in Wien*; 1875), niestety – bez sukcesu. Podobnie nie powiodło mu się z operetkami *Prinz Methusalem* (1877) i *Blindeküh* (1878). Może dlatego, że pisząc te utwory borykał się jednocześnie z trudnym, skomplikowanym życiem rodzinnym. W kwietniu 1878 zmarła jego ukochana Jetty, a w sześć tygodni później, zrozpaczony po stracie żony, Strauss nieoczekiwanie... ożenił się po raz drugi, z Angeliką Ditrlich, o 25 lat od siebie młodszą. Angelika wkrótce odeszła od niego do Steinera, długoletniego przyjaciela Straussa, dyrektora Theater an der Wien (rozwód nastąpił w 1882). Dopiero trzecie małżeństwo miało przynieść Strussowi spokojne szczęście.

Na razie gorączkowo pisał kolejne operetki: *Koronkową chusteczkę* (*Das Spitzentuch der Königin*; 1880), *Wesołą wojnę* (*Der Lustige Krieg*; 1881) i *Noc w Wenecji* (*Eine Nacht in Venedig*; 1883), której premiera odbyła się wyjątkowo nie w Wiedniu, lecz w Berlinie. Rok po tej premierze 59-letni Strauss obchodził uroczyste 40-lecie pracy artystycznej. Był już teraz sławny, bogaty, wielbiony; burmistrz Wiednia osobiście przyszedł wrę-

czyć mu dyplom honorowego obywatela cesarskiej stolicy. Wielki to oznaczało zaszczyt, niemniej – nie bacząc na to „honorowy obywatel” Wiednia i „najbardziej austriacki z Austriaków” wyrzekł się wkrótce potem... obywatelstwa austriackiego!

Przyczyną stało się jego trzecie małżeństwo (1887). Strauss pragnął poślubić z kościelnym ceremoniałem młodą wdowę po bankierze, Adelę Deutsch, w oczach kościoła był jednak nadal żonaty z Angeliką. Skorzystał więc chętnie z przysługi, jaką wyświadczył mu jego entuzjasta, książę Ernest II, władca księstwa kobursko-gotajskiego, który zaraz po swym wstąpieniu na tron zdecydował poprzednie małżeństwo swego „poddanego” (Strauss zamieszkał na krótko w jego księstwie i przyjął tamtejsze obywatelstwo) uznać za rozwiązane. Strauss przeszedł na protestantyzm i w dworskiej kaplicy księstwa wziął z całą pompą ślub z ukochaną Adelą. Nigdy już – prawdopodobnie przez zapomnienie – nie rzekł się nowego obywatelstwa, nigdy nie wrócił do austriackiego.

Jeszcze przed tym ceremonialnym ślubem 60-letni Strauss osiągnął kolejny szczyt swej twórczości; ukończył *Barona cygańskiego* (*Der Zigeunerbaron*; 1885). Dwa lata pracował nad tym utworem, uważał go za swe najlepsze dzieło, marzył o zobaczeniu go na scenie operowej – nie operetkowej; tego już niestety nie dożył... Był to największy, ale i ostatni już wzlot jego talentu. Pozostałe operetki: *Simplicjusz* (*Simplicius*; 1887), *Księżna Ninetta* (*Fürstin Ninetta*; 1893), *Jabuka* (*Jabuka oder Das Apfelfest*; 1894), *Marzanna* (*Waldmeister*; 1895), *Die Göttin der Vernunft* (1897), a zwłaszcza opera *Ritter Pazman* (1892) nie liczą się już w literaturze muzycznej. Często natomiast wznawia się opracowaną przez A. Müllera jr. z dawnych melodii Straussa *Wiedeńską krew* (*Wiener Blut*; 1899). Wielokrotnie także i później zestawiano, już w XX w., różne fragmenty scenicznych i tanecznych utworów Straussa, opracowując z nich nowe operetki, od *Gräfin Pepi* (1902) po *Cleopatę* (1964). Największą popularność pośród tych opracowań zyskała *Die Tänzerin Fanny Elssler* (1934), z librettem Hansa Adlera, w muzycznej adaptacji Oskara Stalli.

22 maja 1899, silnie przeziębiony, schorowany Strauss dyrygował uwersturą na popołudniowym przedstawieniu *Zemsty nietoperza* w Hofoper. Był to jego ostatni występ; 3 VI 1899 zmarł. Nie dożył nowego wieku; pozostał w tym, na którym jego muzyka wywarła niezatarte piętno. Wiek XIX był wiekiem walca i wiekiem Straussów; wiek XX już tylko ich wspomina, lecz – zawsze z sentymentem.

(Lucjan Kydryński, *Przewodnik operetkowy*, PWM, Kraków 1977)

Bernard Grun

Dzieje operetki

Rządy młodego Straussa rozpoczęły się zaledwie na kilka lat przed objęciem władzy przez Franciszka Józefa, a Decsey cytuje pewnego starego urzędnika dworu wiedeńskiego, który zwykł mawiać: „Ściśle rzecz biorąc cesarz Franz Joseph panował tylko do śmierci Johanna Straussa”. Twierdzenie tyle słuszne emocjonalnie, co historycznie nieścisłe. Johann Strauss zmarł siedemnaście lat przed cesarzem, w pewne słoneczne wiosenne popołudnie wiedeńskie. Dwa lata wcześniej, 13 marca 1897, ukazała się w Theater an der Wien ostatnia jego operetka *Die Göttin der Vernunft*. W chwili słabości („Gdy mam widoki na partyjkę taroka, chwałę librecistów, byle tylko ich się pozbyć...”) obiecał dwóm autorom, A.M. Willnerowi i Bernardowi Buchbinderowi, że skomponuje muzykę do ich tekstu, później zaś, gdy pożałował tej decyzji, zmuszony został do roboty groźbą procesu. Sztuka, której akcja toczy się w czasach terroru we Francji i której „dramatyczne sprężyny – zdaniem Hanslicka – poruszają się zbyt często i zbyt regularnie, by wywoływać napięcie”, posiadała wprawdzie dobry układ dramatyczny, lecz stanowiła z pewnością najmniej odpowiedni obiekt dla zachęcenia siedemdziesięciodwuletniego i najbardziej wiedeńskiego ze wszystkich mistrzów do napisania do niej muzyki: hrabina Nevers i kapitan Robert nie znają się osobiście,

lecz z przyczyn politycznych zmuszeni są pobrać się. Postanowili wprawdzie solennie, iż każde pójdzie własnymi drogami, okoliczności stałe jednak ich ze sobą stykają, aby wreszcie połączyć prawdziwą miłością. Strauss bez entuzjazmu przystąpił do pracy, ale Bernard Buchbinder odniósł mimo to wrażenie, iż pracował „z bajeczną łatwością”. Pozostawił nam też szczegółowy opis kompozytorskich metod starego Straussa. Pewnego dnia przyszedł wraz z Willnerem około południa na Igelgasse, by omówić jeden z numerów. „Zapytaliśmy go, czy będzie komponował muzykę do wczoraj dostarczonego numeru. «Owszem, owszem. To znaczy już skomponowałem. I zacząłem też instrumentację, ale nie wiem, czy się to wam, panowie, spodoba». Podeszliśmy do fortepianu. Johann Strauss jął grać ów numer. Zaczął najpierw powoli, niepewnie, niemal bojaźliwie. Miał tremę. Zawsze tak było. Stopniowo zapominał o słuchaczach, zatapiał się w melodii, i lekko kiwając głową, kołysząc się do rytmu, grał, wyraźnie zadowolony, dla siebie, już tylko dla siebie... Gdy Strauss skończył i pytając spojrzął na nas, milczeliśmy... «Podoba się to panom?» – zapytał wręcz nieco onieśmielony. Ocknęliśmy się jak ze snu. Lecz zanim zdążyliśmy przemówić, on dorzucił żywo: «Bo ja właściwie skomponowałem to dwukrotnie. Mnie się to też nie spo-

do bała». Zagrał z kolei drugą kompozycję. Jego żona zapytała zdumiona: «Kiedyś ty to napisałeś. Jean? Do wpół do drugiej w nocy grałeś przecież w taroka». – «W nocy właśnie, tak około trzeciej. Bo wiesz: położyłem się, a to mi spokoju nie dawało. Doszedłem do wniosku, że jest niedobre, wstałem i skomponowałem jeszcze raz...» Premiera nie przyniosła jednak spodziewanego sukcesu. W jednej z łóż siedział samotny i piętnem śmierci jużznaczony Johannes Brahms: z trudem dowlókł się do teatru, by sprawić przyjemność przyjacielowi. Zmarł w trzy tygodnie później. Strauss natomiast pozostał w domu – pierwszy raz zdarzyło się, że nie był obecny na własnej premierze. Czuł się zmęczony operetką. Zmęczony wiecznym powtarzaniem się operetkowego schematu, próżnością subretek, błazenadami komików, bezkrytyczną publicznością, przemysłowym charakterem produkcji. Pochłaniała go teraz praca nad dziełem choreograficznym. Pragnął, jak niegdyś, na początku, pisać znowu muzykę taneczną – swobodną, orkiestrową, niezależną od tekstów piosenkarskich i wierszowanych kulepletów. Po *Pasmanie* wzywał go Hanslick, by obdarzył świat nowym baletem: „Jest on dzisiaj chyba jedynym kompozytorem, który potrafił tego dokonać w sposób nader efektowny i z jakąż łatwością... Czyż najlepsze balety francuskie nie zawdzięczają swych sukcesów muzyce sławnych kompozytorów operowych, jak Hérold, Adam, Halévy? Czyż balety Delibes’a nie przyćmiewają do dziś jego oper? Strauss musi tylko chcieć, przyłaczając się do owych nazwisk, stworzyć sceniczne dzieło, które by najwspanialsze i najbardziej charakterystyczne zalety jego muzyki połączyło w jeden świetny bukiet”. Jan zaś z całego serca zgadzał się z „przyjacielem Hanslem” – Edward

Hanslick bowiem przekształcił się z biegiem lat z krytyka powątpiewającego niegdyś w dramaturgiczny talent Straussa w entuzjastycznego jego herolda. Leczkwestia libretta znowu przyczyniła się do odsunięcia tego zamysłu. Wreszcie pewne artystyczne pismo wiedeńskie wpadło na pomysł rozpisania konkursu, by w ten właśnie sposób Jan mógł uzyskać odpowiedni temat. Spośród siedmiuset nadesłanych prac jury, pod przewodnictwem Gustawa Mahlera, wybrało projekt Kopciuszka, którego autor pragnął, by nie wymieniano jego nazwiska i po dziś dzień pozostał anonimem. Przeniósł on akcję starej bajki w środowisko współczesnego wielkiego domu towarowego; Kopciuszkiem uczynił ekspedientkę, a księciem szefa. Próżno już dziś rozważać kwestię, czy Strauss nie lepiej postąpiłby, pisząc od razu muzykę do starej bajki, obywając się bez pseudopsychologicznego balastu obciążającego ów baletowy poemat. Partytura (po śmierci Straussa powierzona pieczy Józefa Bayera i przez niego dokończona) zawiera sporo spokojnie zadumanych tęsknych trzyciwciovych taktów, tak charakterystycznych dla stylu jego późnych walców, sporo też dziarsko paradujących motywów polkowych i pięknie ukształtowanych melodii lirycznych, nawiązujących do muzyki Delibes’a, a może i Czajkowskiego. Opera dworska w Berlinie zgotowała baletowi w maju 1901 godną prapremierę. W Wiedniu wystawiono go dopiero siedem lat później.

W poniedziałek Zielonych Świąt, 22 maja 1899, miał Jan poprowadzić w Operze Wiedeńskiej galowe przedstawienie z okazji dwudziestopięciolecia premiery *Zemsty nietoperza*. Już podczas uwertury wystąpiły mu na czoło grube krople potu – nie widział możliwości dalszego dyrygowania i zanim jeszcze podniosła się kurtyna, był już w drodze do domu.

Umyto go, wytarto frotowymi ręcznikami, odpoczął i nabrał sił, pracował nad *Kopciuszkiem* a także cieszył się na obowiązkową partię taroka. 26 maja przyjął starego swego wielbiciela, wielkiego amerykańskiego humorystę Marka Twaina, później pojechał na rewię mody do Prateru, gdzie jak zawsze, uprzejmie uśmiechnięty, sygnował wachlarze oblegających go pięknych pań. Nazajutrz skarżył się na katar, we wtorek 30 maja lekarze skonstatowali obustronne zapalenie płuc. Nocą mającżył, wydawało mu się, że ornamenty chińskiego parawanu, osłaniającego piec, przekształciły się w postaci z operetek, i słabym głosem zaśpiewał parę taktów piosenki o młodości z *Marnotrawcy* Raimunda: „Brüderlein fein...” W niedzielę 3 czerwca zbudził się późnym przedpołudniem. Adela siedziała przy jego łóżku. Spojrzał na nią, ujął jej rękę i pocałował. „Spróbuj trochę pośpać” – powiedziała. „Spróbuję, bezwzrusznie...” – odparł. O czwartej po południu wydał ostatnie tchnienie.

Cztery lata przed Straussem zmarli, w nieznacznych jedynie odstępach czasu, Zell, Genée i miły olbrzym Suppé. W ostatni dzień starego stulecia poszedł w ich ślady, jakby chcąc zamknąć symbolicznie epokę klasycznej operetki wiedeńskiej, poczcziwy Karl Millöcker, który „jak należy”, w testamencie swoim nie zapomniał ani o ojcach bonifratrach, ani o Towarzystwie Ratunkowym, Schronisku dla bezdomnych i innych stowarzyszeniach opieki społecznej. Suppé i Millöcker pozostawili równo po sto tysięcy guldenów. Spadek po Straussem wyższy był czterokrotnie. Ostatnią operetkę Suppého, *Das Modell* (libretto Helda i Léona) wystawiono po raz pierwszy w Carl-Theater w pół roku po jego śmierci. *Paryżanka*, nowe opracowanie pierwszej jego pełnospektaklowej operetki *Die Frau Meisterin* (1868), pojawiła się

w trzy lata później. Ze spuścizny po Millöckerze wystawiano: *Der Damenschneider* (1901), *Jung-Heidelberg* (1904) i *Jung-Bobby* (1906), lecz żadne z tych dzieł nie zmieniło ogólnego obrazu kompozytora. To samo powiedzieć można o najbardziej uroczej i odnoszącej największe sukcesy ze wszystkich w spuściznie pozostawionych operetek: o *Wiedeńskiej krwi* Straussa. Wśród dzieł pośmiertnych stanowi ono w historii muzyki osobliwość jedyną w swoim rodzaju jako że jeszcze sam autor wykorzystał tu pozostawioną w spadku przez siebie muzykę.

Jauner próżno starał się przez czas dłuższy nakłonić Straussa do skomponowania operetki dla jego Carl-Theater. Istniał nawet szkic ciekawego libretta, pióra Wiktora Léona, i jego nowego partnera, Leo Steina, lecz cała sprawa nie ruszała jakoś z miejsca, aż wreszcie Leon zaproponował, iż sam zaaranżuje partyturę z dawnych, tanecznych melodii mistrza. Jan się zgodził. Poprosił swego przyjaciela i wydawcę, Józefa Weinbergera, by odkupił porzucane po rozmaitych wydawnictwach prawa autorskie do poszczególnych utworów, i przystąpił do selekcji. Spodobła mu się beztrudna historia z epoki kongresu wiedeńskiego, napisana przez Léona i Steina, historia, w trakcie której starszawi dyplomaci, młodzi hrabiowie i sprytni kamerdynerzy wybierają się ze swymi flamami na zabawę ludową i tam, wśród zgiełku, zabawy i muzyki spotykają zdumieni nie mniej zdumione małżonki, narzeczone i przyjaciółki.

Techniczny proces aranżacji i instrumentacji muzyki okazał się dla Straussa zbyt uciążliwy, wciągnięto zatem jeszcze do współpracy „młodego Müllera” – wówczas już także sześćdziesięcioletniego. Jemu to przypadła lwa część pracy, a w końcu i dzieło jako muzyczny spadek. *Wiedeńską krew* wystawiono po raz pierwszy

26 października 1899 we wspaniałej inscenizacji i z całą pieczołowitością należą nowemu dziełu Straussa, lecz publiczność przyjęła ją niechętnie. Uważano, że słyszy się tu „zbyt wiele znajomych melodii”, nie chciano też zaakceptować walców, rozbrzmiewających na każdym ogródkowym koncercie – *Poranne gazetki*, *Nowy Wiedeń*, *Wiedeńska krew*, *Kobieta, wino i śpiew* – jako muzyki scenicznej. Operetka po trzech tygodniach zeszła z repertuaru. „Nigdy nie zrozumiałem ludzi – żalił się rozczarowany Jauner. – Najlepsze im nie smakuje...” W kwietniu 1905 szukał Theater an der Wien

jakiejs zapchajdziury. Wiktor Léon wskazał z wahaniem całkiem już niemal zapomnianą operetkę, rezultatem zaś było sto trzydzieści trzy całkowicie wykupione i z entuzjazmem oklaskiwane przedstawienia. Po przeszło pięciu latach doceniła publiczność subtelny muzyczny wdzięk owego dzieła i oto *Wiedeńska krew* rozpoczęła triumfalny swój pochód przez świat jako ostatni cudowny kwiat z wiecznie trwającego ogrodu klasycznej operetki wiedeńskiej.

[PWM, Kraków 1974]

Kogler Akt I



2. Platz Kowalk

WIEDEŃSKA KREW

Operetka w 3 aktach

Libretto

Victor Léon i Leo Stein

Prapremiera: Wiedeń, 25 października 1899

Premiera polska: Warszawa, 1 listopad 1901

Akcja rozgrywa się w Wiedniu, w okresie Kongresu w latach 1814–1815.

Akt I

W pałacyku hrabiego Baldwina Zedlau, posła księstwa Oberstadt w Wiedniu, służący Józef oczekuje swego pana. Tęsknią już za hrabią jego zwierzchnicy i – jego przyjaciółka, tancerka Franzi Cagliari. Józef wyjaśnia Franzi powód pięciodniowej nieobecności pana: oto do Wiednia przyjechała żona hrabiego, Gabriela, z którą Baldwin rozstał się wkrótce po ślubie. Wówczas mieszkali jeszcze w małym księstwie. Ona – prawdziwa wiedeńska dama – nie mogła pogodzić się z prowincjonalnym, nudnym stylem życia męża. Uciekła od niego do rodziców. Gdy jednak hrabia został posłem w Wiedniu, zmienił się nie do poznania – słynie z fantazji i miłosnych przygód; jego żona spogląda na niego obecnie zapewne życzliwiej! Baldwin ulokował ją w mieszkaniu w centrum Wiednia, w swym pałacyku bowiem mieszka z panną Franzi.

Franzi jest trochę zazdrosna, lecz kiedy hrabia wraca i czule do niej przemawia, wybacza mu wszystko i przygotowuje powitalny obiad. Hrabiemu jednak nie w głowie jedzenie. Dziś rano, będąc z żoną u krawcowej, poznał tam śliczną modystkę; przy żonie nie mógł wiele zdziałać, ale teraz – dyktuje Józefowi bilecik do dziewczyny z zaproszeniem na wieczorną zabawę w Hietzingu i biegnie, chcąc doręczyć bilet osobiście.

Do Franzi przychodzi narzeczona Józefa, modystka Pepi, z niedobłą wiadomością. Dziś na balu u hrabiego Bitowskiego Franzi miała w ułożonym przez siebie balecie księżniczek zastąpić jedną z wysoko urodzonych dam; niestety – kostiumu nie zdąży się przerobić, a ten, który jest, nie pasuje na Franzi. Na szczęście pasuje na Pepi, i jej powierza tancerka to nagłe zastępstwo. A po występie – Józef ma

zabrać Pepi na zabawę w Hietzingu; będzie tam dzisiaj szalał cały Wiedeń!

Pepi wybiega, podniecona perspektywą niespodziewanego występu w dostojnym gronie księżniczek; pokojówka anonsuje księcia Ypsheim-Gindelbach, premiera księstwa Oberstadt. Przyszedł do hrabiego, aby osobiście pomówić na temat coraz gorszej reputacji pośła, spowodowanej jego miłosnymi awanturami. Nie dalej jak dziś rano księżę widział hrabiego z jakąś kobietką. Przypuszcza, że była to baletniczka; romans hrabiego z tancerką stał się już w Wiedniu głośny. Hrabiego księżę nie zastał, lecz rozmawia z przybyłym do pałacyku ojcem Franzi, starym Kaglerem, właścicielem karuzeli, a potem z samą Franzi – biorąc ich niezręcznie za teścia i żonę hrabiego. Nie byłoby to tragedią, gdyby nie fakt, iż nieco później przychodzi prawdziwa hrabina Zedlau, którą księżę bierze z kolei za... ową frywolną baletnicę. Ją właśnie widział dziś z Baldwinem na mieście, a teraz, oburzony tupetem rzekomej kochanki hrabiego, usiłuje natychmiast usunąć ją z pałacu! Na to qui pro quo nadchodzi wreszcie Baldwin; nie wie jak wybrnąć z sytuacji, daje więc księciu znaki, aby ratował go i przedstawił Franzi jako swoją żonę. Zramolały księżę opacznie go jednak rozumie i jako księżnę przedstawia... Gabrielę. Hrabina zachowuje przytomność umysłu i – na razie – nie wywołuje skandalu.

Akt II

Wieczorem na balu u hrabiego Bitowskiego hrabia tańczy z żoną. Gabriela domaga się wyjaśnień dzisiejszej niezwyklej sytuacji. Baldwin kręci jak może: opowiada o Franzi jako o przyjaciółce księcia, z którą księżę chce zerwać, i w tym celu gra rolę żonatego. Korzystając dzisiaj z okazji, wciągnął Gabrielę w tę grę i przedstawił jako swą małżonkę. Hrabina nie wierzy, ale – woli nie analizować tej sprawy, przynajmniej na razie. Nawzajem obwiniają się z Baldwinem o rozkład ich małżeństwa. Hrabina miała niegdyś tylko jedno mężowi do zarzucenia: brak... wiedeńskiej krwi.

Teraz Gabriela uważa, że Baldwin jest już całkiem, całkiem..., a i on chyba na nowo zakochał się w swojej pięknej żonie. Na razie jednak musi kłopotać się dawnymi problemami. Oto Franzi – również domaga się wyjaśnień; nie wierzy, żeby Gabriela była jego żoną: to zapewne jego nowa kochanka, Hrabia nie może wyplątać się ze wszystkich pułapek, podejrzeń, komplikacji. Ledwo odeszła Franzi, Baldwin spotyka swoją śliczną modystkę. To – Pepi. Przyszła tańczyć w zespole księżniczek. Hrabia wręcza jej bilecik, nie zdążył bowiem doręczyć go rano, a Pepi – zaskoczona, poznaje pismo... swego narzeczonego, Józefa! Początkowo odmawia spotkania, ale potem – gdy okazuje się, że Józef, który przybył tu również, by szukać

hrabiego, ma dzisiaj podejrzenie zajęty wieczór – postanawia, na złość, pojechać do Hietzingu.

Co do hrabiego – to pewien, że Pepi ulegnie jego prośbie, odmawia pójścia do Hietzingu najpierw Gabrieli, a potem Franzi, tłumacząc się obu paniom ważną konferencją u premiera. Gabriela tymczasem widząc Pepi tańczącą w zespole baletowym, a potem w objęciach hrabiego – ją bierze za pannę, o której niejedno słyszała... Hrabina domyśla się, że Baldwin pojedzie wieczorem do Hietzingu ze swą tancerczką, sama zatem decyduje się pójść tam także, i to w towarzystwie premiera. Premier naturalnie nie ma dziś żadnej konferencji, a uważając w dalszym ciągu Gabrielę za baletnicę, cieszy się, że odbije hrabiemu choćby na jeden wieczór ładną dziewczynę.

Niespodziewanie dochodzi przy księciu do spotkania trzech par, przy czym niemal wszystkie biorą się nawzajem za kogoś innego: Gabrielę, Franzi i Pepi. Hrabia i Józef milczą jak grób i odmawiają wyjaśnień na temat, kto jest kto; atmosfera niepewności unosi się w powietrzu, a wszystkich zebranych unosi walc.

Akt III

Na zabawie w Hietzingu zbiera się ostatecznie całe towarzystwo. W przystońniętych altankach, niewidoczni dla innych, zasiadają kolejno: księżę z hrabiną – chociaż ten, gdy przekonuje się wreszcie że hrabina – to hrabina, a nie baletnica, zamierza natychmiast umknąć w obawie przed gniewem Baldwina, Franzi z... Józefem, przyciągniętym tu przez nią, aby pomógł jej wysledzić swego pana, wreszcie – Pepi, zabrana do następnej altanki przez hrabiego.

Hrabina jest przekonana, że hrabia przyjechał z Franzi, którą już rozszyfrowała; Franzi myśli, że przyjechał z hrabiną, kiedy jednak spotykają się przed altankami i widzą, że w grę wchodzi... ktoś trzeci.

Tę trzecią flamę odkrywa przypadkowo... Józef. To jego narzeczona! Ale nie może nawet robić jej zbyt wielkich wyrzutów: przyszła tu przecież zwabiona jego charakterem pisma. Zresztą Pepi przekonała go, zgodnie z prawdą, że w altance nic między nią a hrabią nie zaszło. I na koniec – w Hietzingu godzą się wszyscy i wszystko sobie wybaczą, a zabawę opuszczą trzy zgodne pary: hrabia z hrabiną, na nowo – i może już na zawsze – połączeni, Pepi z Józefem i Franzi... z księciem – premierem! Co spowodowało tę ogólną zgodę, ten pogodny, wesoły nastrój? Wino i – wiedeńska krew, bo przecież –

Kto wiedeńską ma krew,
kto choć kroplę wiedeńskiej ma krwi,
ten zdobędzie, co chce,
ten do szczęścia otwarte ma drzwi!

WIENER BLUT

Operetta in 3 Acts

Libretto

Victor Léon and Leo Stein

World Premiere: Wien, 25 October 1899

Polish Premiere: Warsaw, 1 November 1900

The events take place in Vienna, in the Congress years of 1814–1815.

Act I

In the mansion of Count Baldwin Zedlau, envoy of the Duchy of Oberstadt to Vienna, Joseph the servant awaits his lord. Both his superiors and his girlfriend, the dancer Franzi Cagliari, already miss the Count. Joseph tells Franzi the reason for the Counts five-days absence: it turns out that Baldwins wife, Gabriela, with whom he parted right after the wedding, has arrived in Vienna. They used to live in a small duchy. Gabriela, the genuine Viennese lady, could not cope with the boring, provincial lifestyle of her husband and she ran away to her parents. When the Count became the envoy to Vienna, however, he underwent a radical change and is now known for his grand style and his adventurous love affairs. His wife will probably look at him more kindly now! He accommodates her in a flat in the centre of Vienna, since his mansion is occupied by himself and Miss Franzi.

Franzi is a bit jealous, but when the Count returns and speaks to her tenderly, she forgives him everything and prepares a welcome-home dinner. The Counts mind, however, is not set upon eating at all. In the morning, while visiting a dressmaker with his wife, he met a gorgeous modiste; with his wife around he could not achieve much, but now he dictates to Joseph a note to the girl inviting her for an evening dance in Hietzing, and runs to her to deliver the note personally.

Franzi has a visit of the modiste Pepi, the fiance of Josephs, who brings bad news. That night during the ball at Count Bitowskis, in a princesses ballet of her own production, Franzi was to replace one of high-born ladies; unfortunately, there is not enough time to refashion the costume, and the existing one does not fit Franzi. Luckily, it fits Pepi and it is her who is now entrusted with the role. After the performance Joseph is to take Pepi to the dance in Hietzing: there the whole of Vienna will be running wild tonight.

Pepi runs out, excited by the sudden perspective of dancing in the noble company; the chambermaid announces the arrival of Duke Ypsheim-Grindelbach, the Prime Minister of the Duchy of Oberstadt. He came to see the Count to talk to him personally about the worsening reputation of his envoy, caused by his numerous love affairs. Only that morning the Duke saw the Count flirting with some girl. He presumes it was the ballet-dancer, whose romance with the Count has already become widely known in Vienna. The Count is not home, but the Duke talks to Franzis father, the old Kagler, who has just arrived at the mansion, and then to Franz herself – taking them to be the Counts father-in-law and wife. This awkward situation would not be a disaster yet if not for the fact that a few moments later the true Countess Zedlau arrives, whom the Duke takes to be the frivolous ballet-dancer. It is her whom he saw with Baldwin in the city today – outraged with the impudence of the alleged lover of the Count, he tries to remove her from the mansion right away! At this point Baldwin arrives and does not know how to clear up the confusion, so he signals to the Duke to save him and introduce Franz as his (i.e. the Dukes) wife. The bewildered Duke misunderstands him, however, and it is Gabriela whom he introduces as the Duchess. The Countess stays calm and – at least for the moment – does not cause a scandal.

Act II

At the evening ball at Count Bitowskis, the Count dances with his wife. Gabriela demands an explanation of the unusual situation which took place earlier in the day. Baldwin tries to play it safe: he tells her the story of Franz as the Dukes girlfriend with whom he tries to break up and that's why wants to play the role of a married man. Taking the opportunity, he involved Gabriela into the game and introduced her as his spouse. The Countess does not buy the story, but she chooses not to analyze the situation further, at least for the moment. They blame each other for ruining their marriage. Once the Countess held only one thing against her husband: his lack of Viennese blood. Now she does not consider him so disagreeable any more, while he seems to have fallen in love with his beautiful wife again. He has to tackle the old problems, however. Franz demands an explanation too: she does not believe Gabriela is Baldwins wife and takes her to be his new girl. The Count cannot disentangle himself from all the traps, suspicions and complications.

Hardly has Franz gone, before Baldwin encounters his gorgeous modiste. She turns out to be Pepi. She came to dance in the princesses ballet. The Count hands in to her his note of invitation, as he did not manage to do that in the morning., and Pepi, astonished, recognizes the handwriting of Joseph, her fianc! Initially, she refuses the invitation, but later, when it turns out that Joseph, who has arrived here too in search of the Count, is suspiciously busy in the evening, she decides to go to Hietzing just to spite him.

The Count, certain that Pepi will yield to his request, refuses to go to Hietzing first with Gabriela and then with Franzi, excusing himself saying he has an important conference at the Prime Ministers office. In the meantime, Gabriela, who has seen Pepi dancing in the balet group and then embraced by the Count, takes her to be the girl of whose conduct she has heard somewhat before. As the Countess surmises that Baldwin plans to go to Hietzing in the evening together with his dancing girl, she decides to go there too and to do so in the company of the Prime Minister himself. He naturally does not have any conference planned for the evening, and since he still regards Gabriela as a ballet dancer he is glad he will be able to spend at least one evening with one of the Counts pretty girls.

Unexpectedly, the meeting of the three ladies, Gabriela, Franzi and Pepi, takes place in the Dukes presence, and almost every one of them attributes wrong identity to the others. The Count and Joseph keep mum and refuse to explain who is who; the atmosphere of uncertainty hangs in the air, as everybody joins in the waltz.

Act III

At the party in Hietzing the whole company is finally gathered. They meet in pairs in shaded summerhouses, unseen by others, The Duke meets the Countess, although when the former finally becomes convinced that the Countess is the Countess and not the ballet dancer, he intends to run away immediately in fear of Baldwins anger; Franzi meets Joseph, whom she has dragged here to help her find her lord; while Pepi has been brought here by the Count.

The Countess is convinced that the Count has come with Franzi, whom she has already identified; Franzi thinks that he arrived with the Countess. When they both meet in front of the summerhouses, however, they notice a third person is involved too.

The third sweetheart is accidentally discovered by Joseph. It is his fiancee! But he cannot blame her very much: she came here lured by his handwriting on the note. Pepi also convinces him that nothing indecent went on in the summerhouse between her and the Count. Ultimately, general reconciliation takes place in Hietzing and everybody forgives everybody else. Three peaceful couples leave the party: the Count with the Countess, reunited or perhaps united for good, Pepi with Joseph, and Franzi with the Duke- the Prime Minister! Whats brought about this general agreement and the cheerful mood? Yes, of course – it was the wine and Viennese blood, because:

Who has Viennese blood
At least one drop thereof
Will gain success and win,
Will cross the happiness door!

Грaци Aкт II



Współpraca realizatorska

Asystent reżysera

Jan WILGA

Przygotowanie chóru

Ewa BATOR

Korepetytorzy solistów

Irena CELIŃSKA

Małgorzata WESTRYCH

Korepetytor chóru

Oleg SZNICAR

Inspicjenci

Anna JAWORSKA

Hanna PODKANOWICZ-ZARYCKA

Sufler

Joanna KACZOROWSKA

Czas trwania spektaklu: 2 godz. 30 min.

Obsada / Characters

GABRIELA

Małgorzata Lesiewicz
Krystyna Tyburowska

HRABIA

Jan Wilga
Jan Zakrzewski

FRANZI

Rita Beldis
Agnieszka Świder-Mazur

JÓZEF

Andrzej Bernagiewicz
Wojciech Wróblewski

PEPI

Marta Poliszot
Joanna Rakoczy

MINISTER

Franciszek Makuch
Wojciech Wróblewski

KAGLER

Stanisław Knapik
Kazimierz Różewicz

HRABIA BITOWSKI

Jan Migala
Władysław Guzik

ANNA

Zofia Ciszewska
Małgorzata Sznajder

DOROŻKARZ

Krzysztof Dębicki
Stanisław Ziółkowski

SALI

Aleksandra Sotnicka
Kamila Mędrek

MALI

Kamila Mędrek
Zofia Ciszewska

WŁAŚCICIEL

Stanisław Ziółkowski
Andrzej Wartalski

POLICJANT

Ludomir Rogalewski
Wiesław Popiołek

ŻOŁNIERZ

Andrzej Wartalski
Wiesław Popiołek

KATARYNIARZ

Ludomir Rogalewski
Józef Perun

Orkiestra

I SKRZYPCE

Swietłana Siemiannikowa (koncertmistrz)
Leszek Skrobacz (koncertmistrz)
Ewa Sobczak
Teresa Szarek
Irena Wawak-Wójtowicz
Barbara Łobaczewska-Kuźnia
Igor Laszkiewicz
Edyta Szlachetka
Anna Stolarz
Paweł Wójtowicz
Adam Ziętkiewicz

II SKRZYPCE

Anna Burzyńska-Bandos
Bożena Baran
Tomasz Kuźnia
Zbigniew Uliasz
Halina Boroni
Ewa Janicka-Welanyk
Jan Malik
Agnieszka Majerska

ALTÓWKI

Aleksandra Mikhailenko
Igor Petryszenko
Małgorzata Piekarczyk
Maria Drwał
Magdalena Wróbel
Wiktor Mikhailenko

WIOLONCZELE

Barbara Drobniać-Jakóbik (koncertmistrz)
Alina Grochala
Krzysztof Wójtowicz
Barbara Wrońska-Korzeniowska
Danuta Pańczyk
Stanisława Komońska
Leszek Pacanek

KONTRABASY

Jerzy Porosło
Marek Lewandowski
Marek Bednarczyk
Beata Leszczyńska-Królik

FLETY

Janusz Pańczyk
Wiesław Suruła
Bronisław Zajęc

OBOJE

Leonid Pożdeew
Mirosław Drak
Sylvia Tomera

KLARNETY

Jurij Krowicki
Dezyderiusz Boroni
Ryszard Cieśla
Stanisław Olko

FAGOTY

Arkadiusz Babiński
Piotr Miś
Marcin Krakowski

TRĄBKI

Marek Domagalski
Maurycy Biesiadecki
Jacek Król

WALTORNIE

Ryszard Rakoczy
Jarosław Jaworski
Paweł Siedlik
Henryk Piesza
Antoni Pietras

PUZONY

Krzysztof Przybył
Arkadiusz Bala
Krzysztof Wegrzyn
Bogdan Piżnal

PERKUSJA

Sylvia Romek
Maria Mastalska-Stojek
Marcin Kotarba
Jacek Wać

HARFA

Liliana Kosińska

CZELESTA

Maria Mazurkowska

INSPEKTOR ORKIESTRY
Janusz Pańczyk

Chór

SOPRANY

Alina Antonik
 Dorota Bębenek
 Zofia Ciszewska
 Małgorzata Hyży
 Bożena Kielbińska
 Anna Kostiuszyna
 Kamila Mędrak
 Elżbieta Mikulska
 Małgorzata Sznajder
 Aleksandra Sotnicka
 Beata Wąsowicz
 Anna Wątrobska-Jękot
 Maria Węgrzyn
 Lidia Zosi-Raymond
 Joanna Guzik

TENORY

Andrzej Całka
 Jarosław Dijuk
 Józef Garlak
 Krzysztof Kogut
 Wiesław Popiołek
 Wojciech Radoń
 Adam Rusek
 Paweł Szczepanek
 Jarosław Szurek

ALTY

Agnieszka Czekaj
 Anna Juszczyk
 Agata Gondek
 Ewa Grabowska-Szczechura
 Lucyna Ordon-Klimczak
 Maria Pawlisz
 Joanna Piękoś
 Lidia Pirowska
 Joanna Rogowska
 Teresa Tippe
 Monika Wojtasiewicz-Oleniuk

BARYTONY

Krzysztof Dębicki
 Tadeusz Hajduk
 Krzysztof Kielbiński
 Adam Kossek
 Sebastian Krawczuk
 Józef Perun
 Ludomir Rogalewski
 Adam Sadzik
 Jerzy Szawel
 Andrzej Wartalski

INSPEKTOR CHÓRU

Maria Pawlisz
 Adam Sadzik

Balet

SOLIŚCI

Renata Drozdowska
 Jacek Drozdowski
 Elena Korpusenko
 Zbigniew Hattas
 Wiktor Korpusenko
 Michail Zubkow

KORYFEJE

Marzena Biesiadecka
 Renata Godek
 Marta Kobielska
 Małgorzata Piechnik
 Maja Witkowska-Miś
 Iwona Wójcik
 Adam Kłafczyński
 Marek Kobielski

ZESPÓŁ

Wioletta Maciejewska
 Magdalena Malska
 Monika Powiadacz
 Gabriela Rybicka
 Tomasz Szaro

INSPEKTOR BALETU

Tomasz Szaro

Poprzednia realizacja
***Wiedeńskiej krwi* Jana Straussa (syna)**
na scenie Opery i Operetki w Krakowie

Premiera: 25.V.1968

Kierownictwo muzyczne: **Zbigniew Toffel**

Inscenizacja i reżyseria: **Zofia Weissówna**

Scenografia: **Bolesław Kamykowski**

Choreografia: **Mikołaj Kopiński**

Wykonawcy głównych ról:

Minister – **Zygmunt Miłkowski, Andrzej Pągowski**

Hrabia – **Edward Adler, Janusz Żelobowski**

Gabrielle – **Iwona Borowicka, Maria Choma, Stefania Zachariasz**

Bitowski – **Ryszard Gondek, Antoni Wolak**

Franzi – **Maryla Pączyńska, Alicja Sławecka**

Kagler – **Andrzej Galos, Włodzimierz Kotarba**

Pepi – **Aleksandra Duszewska, Ewa Fuchs, Alicja Świątek**

Józef – **Zbigniew Kaniewski, Kazimierz Rogowski**

Głosy prasy:

Premierę przyjęto entuzjastycznie. Spośród solistów szczególnie chwalono J. Żelobowskiego, K. Rogowskiego, A. Galosa, A. Pągowskiego. Zwracano uwagę na kreacje: Stefanii Zachariasz, Alicji Sławeckiej i Aleksandry Duszewskiej, które ***zgrabnie wydobyły rubasność granych przez siebie postaci*** („Gazeta Krakowska”, 29.VI.1968).

Spektakl jest bardzo efektowny widowiskowo, o szerokim rozmachu wystawy (godne podziwu – przecież to wszystko robi się w tak trudnych warunkach i tak skromnymi środkami) („Echo Krakowa”, 29.V.1968).

Czas wystawiania: 15.V.1968–18.I.1969

Ilość przedstawień: 121

Na sąsiedniej stronie:

Edward Adler i Alicja Świątek w *Wiedeńskiej krwi* (1968)



KIEROWNIK DZIAŁU KOORDYNACJI PRACY ARTYSTYCZNEJ

Iwona Futro-Stepan

KIEROWNIK DZIAŁU MARKETINGU

Ewa Siemda

KIEROWNIK BIURA OBSŁUGI WIDZA

Ewa Świdarska-Winnicka

Zespół techniczny

KIEROWNIK DZIAŁU TECHNICZNEGO

Anna Sawłowicz

ZASTĘPCA KIEROWNIKA DZIAŁU TECHNICZNEGO

Tadeusz Janik

KIEROWNIK SCENY

Tadeusz Sajak

KIEROWNIK PRACOWNI ELEKTRYCZNO-AKUSTYCZNEJ

Józef Rybarczyk

KIEROWNIK PRACOWNI KRAWIECKIEJ DAMSKIEJ

Alicja Tekieła

KIEROWNIK PRACOWNI KRAWIECKIEJ MĘSKIEJ

Maria Odrobina

KIEROWNIK PRACOWNI PERUKARSKO-FRYZJERSKIEJ

Jadwiga Bąk-Gach

PRACOWNIA MODNIARSKA

Eulalia Kochanik

PRACOWNIA MALARSKA

Marek Jarosz

PRACOWNIA ŚLUSARSKA

Franciszek Szumny

PRACOWNIA STOLARSKA

Henryk Czarnecki

PRACOWNIA MODELATORSKA

Wacław Didur

PRACOWNIA TAPICERSKA

Tadeusz Szczerba

PROJEKT OKŁADKI

Janusz Wrzesiński

**Fragmenty *Przewodnika operetkowego* Lucjana Kydryńskiego
i *Dziejów operetki* Bernarda Gruna przedrukowane za zgodą
POLSKIEGO WYDAWNICTWA MUZYCZNEGO**



Bank

Depozytowo-Kredytowy SA

Grupa Pekao SA

II Oddział w Krakowie, ul. Szpitalna 15

(tel. 22-40-55)

Filia 1 ul. Legionów Piłsudskiego 19

(tel. 23-54-71)

Filia 2 z Bankomatem - Dworzec Gł. PKP

(tel. 23-04-46)

oferują:

B bezpieczeństwo Twoich oszczędności

D dynamiczny rozwój Twojej firmy

K kompleksową obsługę rozliczeń

SA wspólnie z nami w rok 2000

Opera i Operetka w Krakowie

ul. Bracka 12, 31-005 Kraków

tel. 22-62-10, 21-28-13, 22-82-62, 22-57-26

tel./fax 22-08-79

Biuro Obsługi Widza

(rezerwacja biletów indywidualnych i grupowych)

tel. 22 78 07

KASY BILETOWE PROWADZĄ SPRZEDAŻ:

Teatr Słowackiego

czynna codziennie w godz. 9.00–19.00

z wyjątkiem

wtorku i niedzieli w godz. 12.00–19.00

pl. Św. Ducha

tel. 23 17 00

Scena przy ul. Lubicz 48

czynna od poniedziałku do soboty

w godz. 9.00–19.00

tel. 21 42 00

