

PAŃSTWOWA OPERA ŚLĄSKA



PIOTR CZAJKOWSKI

DAMA BIKOWA

LAMA PIKOWA

12. VI

1

9

5

0

Druk okładki:

RSW „Prasa“ Zakłady Graficzne, Katowice

Pięć lat Opery Śląskiej



Opera Śląska zrodziła się z tego wielkiego rozmachu, z jakim Śląsk przystąpił do pracy kulturalnej w pierwszych miesiącach roku 1945-go. Powstała w tym okresie, gdy natchnieni odzyskaną wolnością artyści i pracownicy kultury nie cofali się przed najcięższymi nawet zadaniami, gdy wiara w nowy ład społeczny otwierała najszersze perspektywy ich inicjatywie i poczynaniom. Był to czas, gdy nie czekano na polecenia, subwencje i dekry nominacyjne, a zabierano się do pracy wszędzie, gdzie tylko było dla niej pole.

Operę Śląską stworzył właśnie czyn takiej garstki zapaleńców, entuzjastów tej pięknej dziedziny pracy stojącej na pograniczu muzyki i teatru. W czynie tym zespoliły się kunszt, zdolności organizacyjne i wieloletnie doświadczenie mistrza Adama Didura z zapałem i ofiarnością grupy jego młodych uczniów. Dzieło to wyrosło zarówno z wielkiego umiłowania sztuki jak i ze świadomości, że wielki, przemysłowy i robotniczy Śląsk nie może w dobie Manifestu Lipcowego pozostać bez tak ważnej placówki kulturalnej, jaką jest opera, której nie można tu było utrzymać w okresie międzywojennym, w okresie, gdy niewielki skrawek tej ziemi był niewyczerpanym skarbcem Rzeczypospolitej.

Myśl Adama Didura szybko wcieliła się w czyn. Sprawili to przede wszystkim gorące i czynne poparcie, jakiego udzielił jej od samego początku ówczesny wojewoda śląski gen. Aleksander Zawadzki, który otaczał operę opieką przez cały czas sprawowania władzy na Śląsku. Rozpoczęte pod koniec kwietnia 1945 r. prace przyniosły już pierwszy rezultat w dniu 14 czerwca, kiedy to stworzona dosłownie z niczego Opera Śląska wystąpiła ze swą pierwszą premierą — „Halką”, nieśmiertelnym dziełem Stanisława Moniuszki, które już przed wojną zachwycało Śląsk i podtrzymywało polskość Polaków opolskich.

W tym pierwszym etapie rozwoju Opera Śląska tworzyła — rzecz prosta — wielkie prowizorium. Stałe oparcie stanowił tu tylko sam Adam Didur i jego najbliżsi współpracownicy — Adam Dobosz, Ta-



T. Crojowski



A. Puszkina



Vicepremier Aleksander Zawadzki

od początku istnienia Opery Śląskiej żywo interesował się jej losami oraz poważnie przyczynił się do jej rozwoju.

deusz Bursztynowicz, Zbigniew Dymek, Adam Kopciuszewski, Jadwiga Lachetówna, Irena Kuczyńska, Olga Szamborowska, Lesław Finze, Andrzej Hiolski, Henryk Paciejewski. Korzystano z orkiestry Filharmonii Śląskiej, która walczyła wówczas jeszcze z tymi samymi trudnościami. Chór składano z członków miejscowych zespołów śpiewaczych. Grano gościnnie na scenie Teatru im. Wyspiańskiego w Katowicach, korzystając z jego dekoracji i kostiumów. Mimo tych trudności w dniu 15 września 1945 wystąpiono z drugą premierą, z „Toscą” Pucciniego.

Sytuacja tak zmontowanej opery zaczyna się stabilizować z chwilą otrzymania stałej siedziby, którą staje się opuszczony i zaniedbany gmach teatralny w Bytomiu. Siedzibę tę obejmuje Opera Śląska 29 listopada 1945. Od razu angażuje też własną orkiestrę, własny stały chór a ponadto zasilą się dopływem repatriowanego zespołu artystycznego i technicznego byłej opery lwowskiej. Stwarza to nowe warunki pracy artystycznej, ale nie rozwiązuje jeszcze trudności organizacyjnych i finansowych. Państwo nie może jeszcze wówczas przyjąć tak wielkiej placówce z dostateczną pomocą ma-

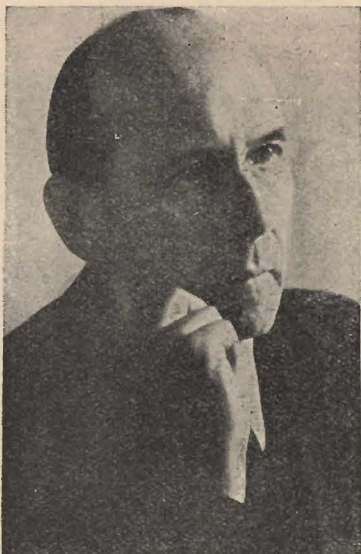
terialną. Toteż woj. Zawadzki organizuje Stowarzyszenie „Opera Śląska”, co stwarza dla opery podstawę prawną i pozwala na zasiłnienie jej funduszami, jakich dostarczyć może sam Śląsk. Powstanie tego stowarzyszenia w dniu 4 stycznia 1947 stanowi nowy krok w kierunku utrwalenia bytu opery.

Tymczasem jednak spada na nową placówkę bolesny cios. W dniu 7 stycznia 1946 umiera Adam Didur nie doczekawszy się pełnego rozkwitu swego wielkiego dzieła. Na czele opery stanął z kolei prof. Stefan Belina-Skupiewski.

Okres zmagania o utrzymanie i rozwój Opery Śląskiej jeszcze się nie skończył. Tak jak wszystkie teatry w Polsce musiała ona przejść w pełni etap trudnych zmagania, dopóki zrujnowane wojną państwo nie okrzepło na tyle, by przejąć na siebie całkowitą odpowiedzialność za jej egzystencję i pracę. Pomoc państwa zwiększała się stopniowo w miarę lat, a Opera Śląska wysokim poziomem artystycznym swojej pracy raz po raz składała dowody, że na pomoc tę w pełni zasługuje. Wkrótce też stała się operą o krajowym rozgłosie. Wytrwała, ofiarna i wyłożona praca jej całego zespołu zdobyła jej szerokie uznanie na Śląsku i poza Śląskiem, aż w dniu 1 września 1949 uwieńczona została najcenniejszą nagrodą — całkowitym upaństwowieniem placówki. W dniu tym opera wstąpiła w nowy etap swego rozwoju już pod nazwą „Państwowa Opera Śląska”.



Pierwsze przedstawienie Opery Śląskiej na scenie Teatru im. Wyspiańskiego w Katowicach w dniu 14. VI. 1945. W wystawionej w tym dniu „Halce” wystąpił po raz ostatni w życiu Adam Didur w partii Dziemby.



Stefan Belina-Skupiewski
Dyrektor Artystyczny Opery Śląskiej

Rzeczą godną szczególnego podziwu jest, jak Opera Śląska w tych pierwszych trudnych dla siebie latach doskonaliła się nieustannie pod względem artystycznym wzbogacając repertuar i zespół solistów uzupełniany stale nowymi siłami, podnosząc poziom tak ważnych w operowym widowisku elementów jak chór i orkiestra, dbając o rozwój baletu. Wysiłkom tym towarzyszy jeszcze ciągle troska o stronę wizualną przedstawień, o dekoracje i kostiumy, oraz troska o reżyserię, która w operze polskiej była dotychczas zawsze punktem najsłabszym.

W zakresie repertuaru dotychczasowy dorobek Opery Śląskiej obejmuje 18 premier, na które złożyło się 20 oper, oraz 4 premiery baletowe, na które złożyło się 7 baletów. Z premier tych największe powodzenie zdobyły: „Halka”, „Aida”, „Traviata”, „Carmen”, „Madame Butterfly”, „Opowieści Hoffmanna” oraz „Pan Twardowski”. Powodzenie u publiczności nie zawsze jednak pokrywa się z artystyczną wartością przedstawienia a to w tym znaczeniu, że cały szereg naprawdę świetnych spektakli operowych i baletowych, odznaczających się przy tym wybitnymi walorami muzycznymi, ustąpić musiał w statystyce przedstawień spektaklom najpopularniejszym. Dlatego nie tą statystyką należy mierzyć sukcesy artystyczne opery, lecz pamięcią doznanych wrażeń. A tych dostarczyła Opera Śląska w swej pięcioletniej pracy bogactwo ogromne.

Chlubą Opery Śląskiej byli zawsze soliści. Poza grupą wymienionych już na wstępie uczniów Adama Didura, którzy wszyscy niemal

Tadeusz Bursztynowicz
Dyrektor Państwowej Opery Śląskiej



związali się z tą placówką na stałe, poza talentami Natalii Stokowackiej, Krystyny Szczepańskiej, Antoniego Majaka, Bogdana Paprockiego, Czesława Kozaka, Ryszarda Fabińskiego, przez jej scenę przeszły takie młode talenty, jak Antonina Kawecka, Barbara Sawicka, Jerzy Adamczewski, Franciszek Arno, Wacław Domieniecki, Edward Pawlak. Występowały tu artystki o takich nazwiskach, jak Franciszka Denis-Słoniewska i Barbara Kostrzewska. Opera ta zyskała sobie szybko sławę skupiska młodych talentów śpiewających, które otrzymują tu właściwą opiekę i odpowiednie warunki rozwoju. Stąd stały i duży napływ nowych sił śpiewających do opery, która dla wielu z nich stała się pierwszym stopniem artystycznej kariery. U progu szóstego roku pracy Opera Śląska nadal posiada w swym zespole grono utalentowanych śpiewaczek i śpiewaków o znanych już nazwiskach i grono takich, którym wróżyć można piękną przyszłość na scenach operowych.

Inna dziedzina pracy Opery w tym okresie to balet. Podwaliny jego stworzył baletmistrz Stanisław Miszczyk, który niemal wyłącznie z miejscowych sił stworzył w sezonie 1948/49 zespół mogący się poszczycić takimi widowiskami jak „Pan Twardowski” i „Swantewit”. W dalszą fazę rozwoju wprowadził balet przybyły tu we wrześniu 1949 baletmistrz Jerzy Kapliński ze swą znakomitą partnerką Barbarą Bittnerówną.

I jeden jeszcze moment w pracy artystycznej opery należy podkreślić. Mimo że próby unowocześnienia reżyserii operowej nie przy-

niosły jeszcze poważniejszych wyników, w pracy naszej sceny operowej znać wyraźny wysiłek o podniesienie aktorskiej strony spektaklu. Praca w tym kierunku przyniosła w ciągu lat pojedyncze naprawdę doskonale kreacje aktorskie wybitnych śpiewaczek i śpiewaków. Zapoczątkowana ostatnio współpraca opery z reżyserami dramatu nie pozostanie tu niewątpliwie bez śladu.

Zamykając ten historyczny przegląd nie można zapomnieć o specjalnych warunkach, w jakich Opera Śląska od początku pracuje. Jest to jedyna w Polsce opera objazdowa. Swoimi stałymi wyjazdami objęła ona 12 miast śląskich na przestrzeni od Opola, Koźła, Bielska, Cieszyna aż po Częstochowę. Ostatnio objęła Kraków, gdzie daje przedstawienia w poniedziałki równocześnie z przedstawieniami w Katowicach. Jest to już praca na dwa zespoły. Poza Śląskiem grała w miesięcznych okresach dwukrotnie w Łodzi, następnie w Warszawie i Wrocławiu, zdobywając w ten sposób sławę ogólnopolską. Trud włożony w objazdową pracę opery zasługuje na szczególne uznanie, gdyż świadczy o głębokim zrozumieniu i ofiarnym ustosunkowaniu się do sprawy upowszechnienia kultury.

O cyfrach frekwencji i liczbie widzów, którzy przeszli przez widownie, na których gościła Opera Śląska, niech mówią statystyki. Tu trzeba tylko zanotować fakt, że ostatnie lata przyniosły gruntowne zmiany w socjalnym składzie widowni. Dziś widzowie spoza świata pracy stanowią zaledwie 10 % widzów operowych. Reszta to członkowie Związków Zawodowych i młodzież szkolna. Nie trzeba zaznaczać, że do tak pożytecznej zmiany przyczyniła się przede wszystkim opieka materialna państwa nad Operą.

Opieka ta sprawi także, że dziesięciolecie Opery Śląskiej obchodzić już będziemy zapewne w nowym wspaniałym gmachu operowym w Katowicach z widownią na dwa tysiące miejsc.

Zdzisław Hierowski.



ADAM DIDUR

założyciel i pierwszy dyrektor Opery Śląskiej.

urodził się 24. XII. 1873 r. w Woli Sękowej koło Sanoka. Do szkół uczęszczał we Lwowie, gdzie należał do akademickich kół śpiewaczych. W r. 1892 udał się na studia do Włoch, dokąd wysłał go na własny koszt wielki meloman Jan Rasp. Po raz pierwszy jako solista wystąpił w Pinerolo. W r. 1896 został zaangażowany do opery „La Scala” w Mediolanie. We Włoszech śpiewał stale do roku 1903, wyjeżdżając okresowo na gościnne występy do Ameryki Południowej. W r. 1903 został zaangażowany na stałe do „Metropolitan Opera” w Nowym Jorku, gdzie śpiewał bez przerwy przez 27 lat. Stamtąd przyjeżdżał co roku na gościnne występy do Polski, Rosji, Anglii i Włoch oraz odbywał gościnne tournée po Ameryce Południowej. Od r. 1936 był profesorem w konserwatorium we Lwowie. W r. 1939 został dyrektorem opery w Warszawie. W czasie okupacji udzielał prywatnie nauki śpiewu. W r. 1945 zorganizował Operę Śląską i został jej pierwszym dyrektorem. Zmarł nagle w dniu 7. I. 1946 r. jako profesor śpiewu i dziekan w Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach. Pośmiertnie odznaczony Złotym Krzyżem Zasługi.

WSPOMNIENIE

O MISTRZU ADAMIE DIDURZE

Z Adamem Didurem spotkałem się po raz pierwszy w Warszawie w roku 1941. Zostałem jednym z jego licznych uczniów. Lekcje i rozmowy z nim wspominam zawsze jako jedne z najmielszych moich przeżyć. Adam Didur stworzył w tych ciężkich dla Polaków warunkach atmosferę prawdziwie artystyczną, skupił wokół swej osoby licznych entuzjastów śpiewu i muzyki, uczył, zachęcał do wytrwania a w swych częstych opowiadaniach o dawnych mistrzach wywoływał obrazy wspaniałej przeszłości artystycznej, której tradycje chciałby kontynuować w wolnej od okupanta ojczyźnie. Groźba wybuchu powstania i związane z tym niebezpieczeństwa nie zdołały wpłynąć na jego decyzję pozostania w Warszawie. Tu bowiem spędził rok 1939, był bezsilnym świadkiem pożaru opery, której był dyrektorem, tu pragnął bez względu na wszystko doczekać się wyzwolenia ojczyzny, by rozpocząć pracę od podstaw. Nie przeczuwał, że wypadki pokierują inaczej jego końcową drogą życia.

W czasie powstania warszawskiego spotkałem go kilkakrotnie w różnych sytuacjach. Raz w czasie gaszenia pożaru domu przy Wareckiej 11. Znalazł się obok mnie w wężu ludzkim, usiłującym przy pomocy bezustannie krążących wiader z wodą zastąpić motopompę; nie pomogły perswazje, wytrwał do końca nie zważając na niebezpieczeństwo. Innym znów razem pod koniec powstania odszukałem go przy ulicy Koszykowej. Na szóstym piętrze kręcił mąkę z owsa na malutkim młynku od kawy i piekielne placki. „Latające krowy” i bomby nie wyprowadzały go z równowagi, był w dobrym humorze, pełen nie wyczerpanej energii, która nie miała go opuścić aż do śmierci. Jeden z ostatnich opuścił Warszawę. Przyjaciele pomogli mu ominąć obóz w Pruszkowie, po kilku dniach tularczyki znalazł się w Wierchosławicach, a następnie w Krakowie, przy ul. Dietla.

W Krakowie nie zagrzał długo miejsca. Na wiadomość, że w wyzwolonych Katowicach istnieje możliwość objęcia katedry profesora w Wyższej Szkole Muzycznej oraz otwierają się warunki stworzenia stałej placówki operowej, zdecydował się natychmiast. Trudności z wyjazdem nie miał żadnych. Całe swoje mienie zabrał w jeden tobołek i korzystając z uprzejmości udających się na front żołnierzy wyjechał z nimi do Katowic w dniu 15 kwietnia 1945 r. Był też żołnierzem — żołnierzem budującej się nowej kultury. Wspaniale wyglądał wśród tych podążających za wrogiem chłopców, ich entuzjazm udzielał się jemu, a jego marsowa, spokojna twarz promieniowała radością.

Czekała go nowa twórcza praca, której też poświęcił się z całym zapalem nie oszczędzając swych starczych sił. Myliliby się jednak ten, kto mierzyłby siły Adama Didura według wieku. Łączył on w sobie energię młodzieńca, jasność umysłu i szybkość decyzji wieku dojrzałego z bogatym doświadczeniem starości. Te walory przy jego ujmującym

sposobie obcowania z ludźmi zjednały mu na nowym terenie wielu przyjaciół i utorowały drogę do wytkniętego celu.

W pierwszym swoim katowickim mieszkaniu przy ul. Sobieskiego 14, które dzielił z Ludomirem Różyckim, codziennie po powrocie z lekcji w konserwatorium układa Didur plany założenia opery, bada możliwości, potrzeby, oblicza rozproszonych artystów, przeprowadza korespondencje, zbiera materiały, by następnie przedstawić je ówczesnemu wojewodzie śląsko-dąbrowskiemu, gen. Aleksandrowi Zawadzkiemu. Projekty jego spotykają się z jak najzyczliwszym przyjęciem, otrzymuje potrzebne fundusze i przystępuje do prac organizacyjnych.

Uzyskawszy własne mieszkanie przeprowadza się na ul. Mielęckiego 10, gdzie znajduje zarazem swoją siedzibę „sztab” powstającej opery. Tu znajdują czasowe schronienie przyjeżdżający artyści, tu odbywają się narady i próby, tu niejednokrotnie zasiada przy wspólnych posiłkach 20 osób zespołu, a niektórzy artyści, nie uzyskawszy jeszcze mieszkań, sypiają na siennikach i krzeselkach.

Adam Didur, wódz tego małego obozu ogarniętego entuzjazmem twórczej pracy, działa z niespożytą energią. Jest wszędzie. Spotkać go można na konferencji u wicewojewody płk. Ziętka, gdzie załatwia sprawę samochodów do transportu dekoracji i kostiumów, u naczelnika Woj. Wydziału Informacji i Propagandy ppłk. Stahla, gdzie załatwia sprawy organizacyjne związane z przygotowywaną premierą, osobiście wybiera dekoracje w magazynie poniemieckim, z których później Adam Dobosz montuje obrazy „Halki”, dopilnowuje prób orkiestry Państwowej Filharmonii, które prowadzi profesor konserwatorium Zbigniew Dymek. Im bliżej premiery, tym więcej jest zdenerwowany i podniecony. Zdaje sobie sprawę, że za kilka dni spełnią się jego najgorętsze życzenia, że będzie świadkiem pierwszego przedstawienia operowego, zmontowanego przez siebie w wolnej Polsce. Nie przypuszczał jednak, że sam będzie musiał brać w nim czynny udział. W dniu 14 czerwca 1945 r. zgromadzona w Teatrze im. Wyspiańskiego publiczność ze wzruszeniem i entuzjazmem witła pierwsze przedstawienie „Halki”, tym goręcej, że partię Dziemby śpiewał sam Mistrz Adam Didur, który zastąpił chorego artystę, aby nie odwoływać z takim wysiłkiem przygotowanej premiery. Był to nie przewidziany i nie zamierzony ostatni występ w życiu tego światowej sławy artysty-śpiewaka.

Opera Śląska — ostatnie dzieło pełnego zasług życia Adama Didura — rozpoczęła swoje istnienie. Ugruntowaniu jej bytu i zapewnieniu jej rozwoju Adam Didur poświęcił całą swą energię. Doczekał się tego, że opera uzyskała stałą siedzibę w Bytomiu i że z imprezy prowizorycznej przekształciła się w stałą placówkę operową. Wszystko to stwarzało jak najlepsze perspektywy dalszego rozwoju. Pełnego rozkwitu swojej opery Adam Didur już nie dożył. Śmierć przerwała jego bogate i twórcze życie w dniu 7 stycznia 1946 r. Umarł nagle w czasie lekcji w Wyższej Szkole Muzycznej w Katowicach jak żołnierz na posterunku — na posterunku sztuki, której wiernie służył przez całe swe długie życie.

W Adamie Didurze straciła polska sztuka jednego z tych, którzy imię Polski rozslawili po całym świecie.

Tadeusz Bursztynowicz

Piotr Iljicz Czajkowski

i jego opera „Dama Pikowa”

W całej pełni stwierdzamy dzisiaj prawdę słów jednego z historyków muzyki rosyjskiej, że „pierwszym kompozytorem rosyjskim, który sławę muzyki swojego narodu wyniósł daleko poza granice swojej ojczyzny i zwrócił na siebie uwagę całego świata, był Piotr Czajkowski”.

Ani uwielbiane w Rosji opery Michała Glinki „Życie za cara” (dzisiaj wykonywana pod tytułem powieści Aleksego Szachowskoja „Iwan Susannin”, z której zaczerpnięta została akcja opery Glinki) i „Ruslan i Ludmiła”, ani kompozycje Aleksandra Dargomyżskiego, Mili Bałakirewa, Aleksandra Serowa, Cezara Cui, Aleksandra Borodina nie były w stanie przebić się przez tamę, jaką — wobec wiekowej hegemonii muzyki włoskiej i niemieckiej — tworzył w Europie brak zaciekawienia dla muzyki rosyjskiej.

Wyrwę w tej tamie wywołało kolejne pojawienie się na światowej arenie muzycznej dzieł Czajkowskiego, dzieł, w których — docierający do granic geniuszu talent jego odnosił, jedno po drugim, wspaniałe zwycięstwa artystyczne. Zwycięstwa te utorowały drogę do całego świata kompozytorom rosyjskim starszego od Czajkowskiego pokolenia, jego rówieśnikom i przedstawicielom młodszych generacji. Nie komu innemu lecz Czajkowskiemu mieli do zawdzięczenia możliwość wejścia do repertuaru koncertów symfonicznych a później i oper członkowie rosyjskiej „Grupy Pięciu” lub, jak się oni zwykli nazywać, „Grupy Potężnych”, którzy na terenie ojczyzny zwalczali ostro i zawzięcie Czajkowskiego, jako „nie-rosyjskiego” lub „mało rosyjskiego kompozytora” i zarzucali mu, że ulegając wpływom niemieckim, nie nawiązywał w dziełach swoich do źródeł ludowej muzyki rosyjskiej. Kto wie, kiedy byłyby się otworzyły wrota Europy dla barwnych i pięknych dzieł Rimskiego-Korsakowa i kiedy mógłby Szaljamin odtwarzać w Paryżu, Londynie czy Nowym Jorku tragiczną postać Borysa Godunowa Modesta Musorgskiego, gdyby nie poznano tu przedtem symfonii Czajkowskiego.

Wbrew opinii niektórych rodzimych krytyków cały nie-rosyjski świat muzyczny, cała „zagranica” zawsze i wszędzie odczuwała w pełni rosyjską naturę Czajkowskiego, rozumiała jego muzykę jako rosyjską sztukę dźwięków i ceniła go nie jako kosmopolitycznego, lecz jako na wskroś rosyjskiego kompozytora.

Środki formotwórcze i cała technika kompozytorska Czajkowskiego odpowiadały w zupełności zdobyczom kultury muzycznej epoki powstania jego

dzieł. Nie były one pokazami — dalekiej i obcej umysłowości europejskiej — egzotyki, lecz utworami, udzielającymi się z nieprzepartą siłą zbiorowej uczuciowości słuchaczy i wrastającymi w jej głębokie pokłady. Czajkowski opanował bajecznie wszystkie rodzaje i formy muzyczne i posiadał nieprzebrane pokłady inwencji. Największą i najbardziej zasłużoną popularność zdobyły w szeregu 74 opustów Czajkowskiego trzy jego symfonie i dwa koncerty, jeden skrzypcowy i jeden fortepianowy, mianowicie b-moll op. 23 (drugi g-dur nie zyskał takiego rozgłosu). Żaden symfonik po Beethovenie nie zajął w repertuarze czystej muzyki orkiestralnej tak niezmiennie silnego stanowiska, jak Czajkowski swoją czwartą (Op. 36), piątą (Op. 64) i szóstą — „Patetyczną” — symfonią (Op. 74). Zaspakajały one w najwyższej mierze potrzeby wzruszeń muzycznych ludzi ostatniego ćwierćwiecza wieku XIX i do dzisiejszej doby utrzymują w napięciu słuchacza, który osłuchał się już z najjaskrawszymi efektami nowoczesnej tematyki, szarpiającej nerwami rytmiki i ogłuszającej instrumentacji.

Symfonie Czajkowskiego należą z natury rzeczy do czystej muzyki instrumentalnej, ale nie mogą być zaliczone do rodzaju muzyki absolutnej, jak np. symfonie Brahmsa. — Z korespondencji Czajkowskiego (ogłoszonej w wielkiej biografii znakomitego kompozytora, którą w kilka lat po jego śmierci wydał młodszy brat Piotra, Modest Czajkowski), dowiadujemy się, że symfonie jego powstawały w oparciu o ściśle wypracowane programy. W jednym z listów do swojej wielkodusznej protektorki, pani Meck, podał Czajkowski dokładny program czwartej symfonii, w innym znów liście pisał ogólnie: „ponieważ dla nas dwojga pusta igraszka dźwiękami bynajmniej nie jest jeszcze muzyką, więc z naszego punktu widzenia każda muzyka jest muzyką programową”. W przeciwieństwie do zwalczającej Czajkowskiego „Grupy Pięciu” podkreślił Leonid Sabaniejew w swojej syntetycznej „Historii muzyki rosyjskiej” wielkie znaczenie Czajkowskiego w słowach: „Czajkowskiemu powiodło się przeszczepienie wszystkich rodzajów muzycznych do Rosji i organiczne włączenie ich do rodzimej kultury muzycznej. Osiągnął on to, tchnąwszy w nie treść uczuciową, odpowiadającą najlepiej ogromnej masie odbiorców muzyki. Stworzył on prawdziwie symfoniczny styl: w jego wielkich dziełach orkiestralnych rozwija się zawsze silna i jednolita linia dynamiczna, wszystkie one wyrażają konsekwentnie ukształtowany afekt psychiczny, czego licznym symfonikom po Beethovenie w żaden sposób nie udało się osiągnąć. Pod tym względem, dzięki swoim bezsprzecznie silnym i szczerze odczuty inspiracjom i ich najbardziej bezpośredniemu wyrażeniu okazał się Czajkowski wielkim mistrzem, może większym niż on sam i jego współcześni myśleli. Mistrzostwo jego, w swoim rodzaju podobnie organiczne i intuicyjne jak u Beethovena, objawiło się w najbardziej przekonujący sposób w wielkich formach jego sześciu symfonii, w półprogramowych dziełach symfonicznych i uweraturach, w trio, w kwartetach i koncertach”.

Biorąc pod uwagę niedługie — bo tylko 53 lata trwające — życie Czajkowskiego i fakt względnie dość późnego rozpoczęcia poważnych studiów muzycznych (do konserwatorium w Petersburgu zapisał się Czajkowski w roku 1862, po skończeniu 22 lat), wreszcie odliczywszy dwanaście lat pełnienia absorbujących go obowiązków pedagogicznych na stanowisku nauczyciela kompozycji w konserwatorium w Moskwie, dorobek Czajkow-



Dr. Zygmunt Latoszewski

dyrektor Państw. Filharmonii Baltyckiej, w którego doświadczonych rękach spoczywa kierownictwo muzyczne opery „Dama Pikowa” na naszej scenie.

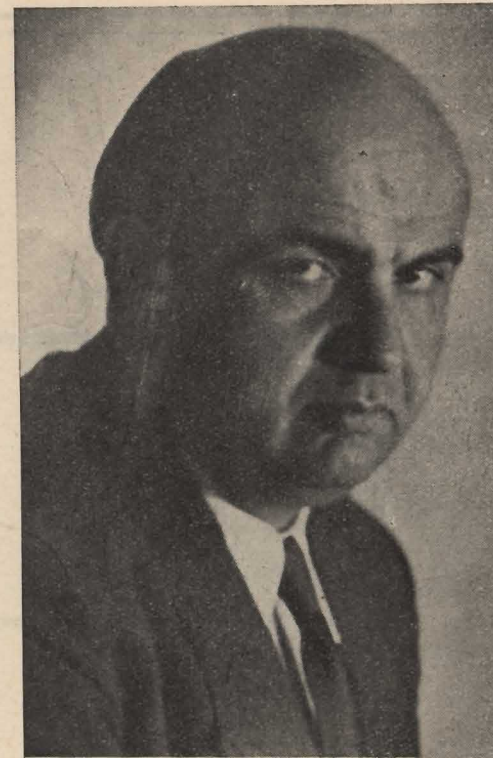
konanie tego tańca i w ten sposób odbył się debiut publiczny przyszłego wielkiego kompozytora. „Wojewodę” wykonano w operze moskiewskiej w roku 1869. Muzyka Czajkowskiego, zdradzająca silne uleganie wpływowi włoskim, nie zdobyła uznania krytyki, sam zaś kompozytor po pewnym czasie zlekceważył to dzieło i wyzyskawszy niektóre ustępy partytury w jednej z późniejszych oper, zniszczył resztę.

Nie zaznała też szczęścia druga opera Czajkowskiego „Undyna”, którą odrzucono w dyrekcji opery petersburskiej. Zagubioną w bibliotece opery carskiej partyturę odnaleziono po kilku latach i oddano Czajkowskiemu, który — nie zastanawiając się długo — wrzucił ją do ognia. W roku 1872 wystawiono w Moskwie następną operę Czajkowskiego „Opricznik”. Akcja jej rozgrywa się w czasach Iwana Groźnego. Jedną jeszcze operę utworzył Czajkowski zanim powstało to jego dzieło sceniczne, które stanowi jedną z prawdziwych pereł jego talentu. Na ogłoszony przez Cesarские Товариство Muzyczne w Petersburgu konkurs nadesłał partyturę opery opartej na treści noweli Gogola „Noc Bożego Narodzenia” i nazwał ją „Kowal Wakuła”. Tytuł ten zmienił później na „Trzewiczki”.

skiego przedstawia się pod każdym względem imponująco.

Komponowaniu oper poświęcił się Czajkowski wczesnie. Napisał ich ogółem dziesięć oraz 3 balety: „Łabędzie jezioro”, „Śpiąca królewna” i „Dziadek do orzechów”. Pierwszą operę pt. „Wojewoda”, o librecie utworzonym wedle treści pięcio-aktowej sztuki Aleksandra N. Ostrowskiego, skomponował w r. 1866. Pierwszym napisanym numerem tej partytury był „Taniec dziewczek”, który powstał w roku 1865. Przyjaciele Czajkowskiego skorzystali z jego nieobecności w Petersburgu i w tajemnicy przed młodym kompozytorem wręczyli partyturę Janowi Straussowi (twórcy „Barona Cygańskiego” i „Nietoperza”), który dyrygował koncertami popularnymi orkiestry w parku w Pawłowsku. Strauss przygotował wy-

Wreszcie w r. 1876—1877 powstał „Eugeniusz Oniegin” — „sceny liryczne w trzech aktach” podług poematu Aleksandra Puszkina. Do kompozycji „Eugeniusza Oniegina” zabrał się Czajkowski prawie przypadkiem. W czasie tym pracował gorączkowo nad czwartą symfonią. Ciągłe jednak prześladowała go myśl o stworzeniu jakiejś opery. Skłaniał się nawet do pisania „Otella” (z którym dziesięć lat później wystąpił Verdi). Szukał za jakimś librettem i prosił przyjaciół, żeby mu wskazali możliwe tematy. Znakomita śpiewaczka Ławrowskaja rzuciła myśl, że „Eugeniusz Oniegin” nadawałby się do opracowania w formie opery. W pierwszej chwili pomysł ten wydał się Czajkowskiemu dziwaczny. Ale w godzinę później, kiedy znalazł się sam na kolacji w restauracji, zaczął się zastanawiać nad możliwością ułożenia libretta z poematu wielkiego poety — największego poety Rosji — o którym tak pięknie powiedziano kiedyś: „Jak o pierwszej miłości — serce Rosji nigdy o nim nie zapomni”. Wróciwszy do domu przeczytał Czajkowski świetne strofy Puszkina. Nie zasnął tej nocy i postanowił napisać operę, która swoim kolorytem lirycznym, pięknnością swoich melodii (dość wymienić arię Leńskiego i księcia Gremina), oraz poruszającym wyrazem scen dramatycznych (scena listu Tatiany) i wykwinną formą dialogów objawiła najcenniejsze zalety talentu Czajkowskiego i należy do żelaznego repertuaru oper światowych. Wkrótce po napisaniu „Eugeniusza Oniegina” powstała nowa opera (we Florencji i nad jeziorem Genewskim w zimie 1878 r.), „Dziwica Orleańska”. Nie przyniosła ona Czajkowskiemu spodziewanego sukcesu. Również 2 następne opery: „Mazepa” (wg poematu Puszkina) i „Czarodziejka”, nie zajęły trwałego miejsca ani w operze rosyjskiej, ani poza Rosją. Trzeci raz podał jeszcze Puszkina rękę Czajkowskiemu w kompozycji opery. Brat Piotra i przyszły jego biograf, Modest, napisał dawniej już libretto



Aleksander Bardini

reżyser Państw. Teatru Polskiego w Warszawie, inscenizator i reżyser „Damy Pikowej” na scenie Państwowej Opery Śląskiej.

LANA PUKOWA

OPERA W 3 AKTACH (7 OBRAZACH) Muzyka: PIOTR CZAJKOWSKI

Libretto: Modest Czajkowski (według noweli Aleksandra Puszkina pod tym samym tytułem). Przekład: Zbigniew Lipczyński i Piotr Widlicki

O S O B Y :

Herman	Lesław Finze	Mistrz ceremonii	Ryszard Żaba
Hr. Tomskij	Jerzy Kulesza	Hrabina	Olga Didur
Księżę Jeleckij	Andrzej Hiolski	Liza	Maria Kunińska
Czekalinskij	Stefan Dobiasz	Polina	Krystyna Szczepańska
Surin	Stefan Dobiasz	Guwernantka	Romana Wolińska
Czaplickij	Ryszard Żaba	Masza	Maria Popowicz
Narumow	Włodzimierz Gołobów		

Niańki, guwernantki, spacerowicze, dzieci, przyjaciółki Lizy, goście na balu, gwardziści, pasterze, pasterki, służące i towarzyszki hrabiny, gracze, lokaje

Postacie intermedium:

Chloe	Apolonia Bukietyńska
Dafnis (Polina)	Krystyna Szczepańska
Plutus (hr. Tomskij)	Jerzy Kulesza

Taniec pasterski w III obrazie wykonają: Pasterki i pasterze: Olga Sawicka, Bolesław Bolewicz, I. Cieślakówna, C. Dolińska, G. Górecka, H. Stachurska, E. Szczeponek, A. Tomanek, E. Bombelka, Z. Cichoński, J. Dampc, W. Rudzki, A. Śnieżyński, S. Went. — Amorek: Irena Basiukówna. — Wysłañcy Plutusa: I. Boroń, H. Muszałik, S. Sobiesiak, A. Wieszałka. — Obraz VII — K. Klinkówna, H. Stachurska, Zb. Cichoński, S. Went.

Kierownictwo muzyczne: **DR ZYGMUNT LATOSZEWSKI.**

Inscenizacja i reżyseria: **ALEKSANDER BARDINI.**

Dekoracje i kostiumy: **STANISŁAW JAROCKI.**

Chórmistrz: **ZBIGNIEW LIPCZYŃSKI.**

Choreografia: **JERZY KAPLIŃSKI.**

Asystent reżysera: **J. STRANC.**

Przygotowanie muzyczne solistów: Prof. **S. Nadgryzowski** (kier.), prof. **H. Zalewska**, prof. **J. Gaczek.** — Kierownictwo Pracowni Państwowej Opery Śląskiej: kostiumy damskie: **P. Papée**, kostiumy męskie: **T. Prokopowicz.** — Perukarnia: **St. Stepniowski.** — Malarnia: **E. Janicki.** — Stolarnia: **M. Basiuk.** — Zdobnictwo: **M. Ochowicz.** — Modelarnia: **J. Gryglewski.** — Światło: **T. Stankiewicz.** — Inspektor sceny: **P. Krawiec.**



Stefan Belina-Skupiewski

znakomity tenor, w partii Hermana w „Damie Pikowej”, która śpiewał ponad 200 razy odnosząc świetne sukcesy na scenach operowych Rosji, Włoch, Francji, Ameryki Południowej jak również i Polski

podług noweli Puszkina pod tytułem „Dama Pikowa”. Libretto to, silnie odbiegające od treści oryginału, było przeznaczone dla jakiegoś innego kompozytora, który wszakże z niego nie skorzystał. W roku 1889 dyrekcja cesarskiej opery w Petersburgu (Teatr Marinski) zwróciła się do Czajkowskiego z zamówieniem skomponowania do tego libretta opery. Ułożono wszystkie warunki i nawet wyznaczono w przybliżeniu termin premiery „zanim jeszcze jedna nuta jej została położona na papier” — jak podaje Rosa Newmarch w swojej książce o operze rosyjskiej. W ciągu sześciu tygodni skomponował Czajkowski całą partyturę pod błękitnym niebem Italii, we Florencji, dokąd kilka razy wybierał się w pewności znalezienia tam spokoju do pracy i przypływu natchnienia. Wysoce romantyczna treść „Damy Pikowej”, przypominająca niesamowite, ścinające krew w żyłach tematy nowel E. T. A. Hoffmanna, poruszyła w Czajkowskim wszystkie rejestry jego inwencji dramatycznej i lirycznej. Zdziwiająco spontaniczny proces tworzenia „Damy Pikowej” przypomina w tempie komponowania powstanie chyba oratorium Haendla „Mesjasz” czy „Wesela Figara” Mozarta (nie wdaję się tu naturalnie w porównawczą ocenę tych dzieł).

W liście do jednego ze swoich przyjaciół pisał Czajkowski w związku z „Damą Pikową”: „Skomponowałem tę operę z radością i zapalem nadzwyczajnym i w tak intensywny sposób przeżywałem wszystko, co się w niej dzieje, że raz rzeczywiście sam przestraszyłem się zjawy Damy Pikowej. Spodziewam się, że cały mój zapal twórczy, moje podniecenie i entuzjazm wywołała echo w sercu słuchacza”. Czyż trzeba jeszcze dodawać coś do tych słów, które tak jasno wyrażają twórczy proces powstania „Damy Pikowej” i znalazły pełne potwierdzenie w ciągu sześćdziesięciu lat od premiery dzieła Czajkowskiego? Należy ono bez wątplenia i najsluszniej do najbardziej popularnych pozycji repertuaru scen operowych na całym świecie. Z każdej strony tej partytury bije przekonująca prawda w muzycznym ujęciu sytuacji scenicznej, w odmalowaniu zarówno momentów o wysokim napięciu dramatycznym, jak scen o charakterze widowiskowym. Szczególnie zaś przejmujące wrażenie wywołują upiorne sceny halucynacji Hermana ze zjawą Hrabiny. Styl muzyczny opery Czajkowskiego pod pewnymi względami jest pokrewny „Opowieściom Hoffmanna” Offenbacha, tak jak nowela Puszkina zawiera wiele rysów przywodzących na pamięć fantastyczne opowieści E. T. A. Hoffmanna.

Jeszcze w ostatnim roku życia, obok pracy nad szóstą symfonią — „Pateyczną” — napisał Czajkowski dwuaktową operę pt. „Jolanta”. Był na jej premierze w Hamburgu w jesieni roku 1893. Na scenie Teatru Marinskiego w Petersburgu wykonano ostatnią operę Czajkowskiego kilka tygodni po śmierci kompozytora, która tak przedwcześnie położyła kres jego życiu w listopadzie 1893 roku w stolicy nad Newą.

Zdzisław Jachimecki



DAMA PIKOWA

Opera w 3 aktach — PIOTRA CZAJKOWSKIEGO

libretto wg. noweli Al. Puszkina napisał Modest Czajkowski, przekład
Zbigniewa Lipczyńskiego i Piotra Widlickiego

(streszczenie)

AKT I. Odsłona 1.

Tomskij i grono jego przyjaciół, to „złota młodzież” wiodąca żywot bez troski i beżmyślny. Jedyne zainteresowania, jakie mają, — zabawa, karty, flirt i ploteczki — wypełniają niepodzielnie każdy dzień ich pustego życia. Jest między nimi jeden trochę inny, skromniejszy — Herman, ale i on, jak słusznie zauważa Tomskij, zmienił się ostatnio. Herman wyznaje przyjacielowi, że jest zakochany. Co prawda dotąd jeszcze nie zna imienia wybranki swego serca, ją samą znając tylko z widzenia, ale właśnie owa tajemniczość dodaje jej uroku, w nim samym zaś potęguje uczucie. Los jednak zrządził inaczej. Podczas przechadzki w parku Herman dowiaduje się, że jego ukochana jest wychowanką starej hrabiny. Herman wstrząśnięty tym do głębi zdaje sobie sprawę, iż jest zbyt ubogi, aby móc liczyć na względy Lizy — dobija go zaś wiadomość, że panna właśnie przyjęła oświadczyzny księcia Jeleckiego. Przyjaciele nie dostrzegają tego, co dzieje się z Hermanem. Kpią z wszystkiego, Tomskij zaś opowiada im pikantną historię starej hrabiny: Podobno w młodości swej słynęła z urody i cały Paryż kiedyś szalał za nią. Namiętnością jej była gra w karty. Grała ze zmiennym szczęściem. Pewnego jednak wieczoru wstała od stolika zupełnie zrujnowana. Wtedy to zjawił się hr. Saint-Germain, który wyjawiał jej tajemnicę trzech kart. Hrabina za cenę własnej czci następnego już dnia odzyskała przegrany majątek. Tajemnicę tych trzech kart zdradziła hrabina później swemu mężowi i kochankowi. Przepowiedziano jej jednak, że gdyby jeszcze raz to uczyniła, „ten trzeci”, któremu wskaże „trzy karty”, przyniesie jej niechybną zgubę.

Herman pod wpływem tego, co zaszło i co usłyszał, powziął nagłe postanowienie. Za wszelką cenę musi zdobyć środki, które mu pozwolą wydrzeć Jeleckiemu Lizę.

Odsłona 2.

Liza odczuwa od pewnego czasu dziwny niepokój. Nie bierze udziału w dziewczęcych zabawach. Znajduje się w rozterce, nie mogąc dokonać wyboru pomiędzy swoim narzeczonym Jeleckim a Hermanem, w którego oczach wyczytała nieme wyznanie. W takiej chwili, pod osłoną nocy, do jej pokoju wkrada się Herman. Wyznaje jej swą miłość grożąc, że jeśli nie zostanie wysłuchany, odbierze sobie życie. Nie trudno przychodzi mu złamać słaby zresztą opór Lizy, która wkrótce bezwolnie pada mu w ramiona.

AKT II. Odsłona 3.

Myśl o „trzech kartach” i świadomość, że one umożliwiłyby mu zdobycie majątku i ukochanej, prześladuje Hermana na każdym kroku. Liza spotyka się z Hermanem na balu u bogatego dygnitarza i wyznacza mu spotkanie nocą u siebie w domu. Droga do jej pokoju prowadzi przez sypialnię starej hrabiny. Liza wręcza Hermanowi klucz od tajemnych drzwi. Herman przyjmuje wszystko jako zrządzenie losu i uważa, że jest to jedyna szansa i nie wolno mu z niej zrezygnować.

Odsłona 4.

Hrabina powraca z balu zmęczona i rozczarowana. Kaprysi i zrzędzi, wreszcie układa się do snu, nieświadoma obecności ukrytego za kotarą Hermana. Gdy już wszyscy odeszli zostawiając starszkę samą, Herman wychodzi z ukrycia i błaga hrabinę, by wyjawiała mu tajemnicę trzech kart. Hrabina przerażona jego widokiem, milczy osłupiała — a gdy zniecierpliwiony jej zachowaniem Herman ucieka się do groźby — pada martwa. Na to nadchodzi Liza. Widząc co się stało, głucha na słowa przerażonego Hermana, rzuca mu w twarz oskarżenie o zbrodnię, popełnioną na jej babce.

AKT III. Odsłona 5.

Herman jest bliski obłędu. Życie straciło dlań wartość, on sam stracił cel życia. Liza jednak ochłonawszy z pierwszego wrażenia, dochodzi do wniosku, że może zbyt pochopnie posądziła Hermana o morderstwo — przysłała mu więc do koszar list, w którym prosi o spotkanie. List ten, przywracający Hermanowi nadzieję, nie jest w stanie rozproszyć jego czarnych myśli. Prześladuje go wciąż wspomnienie pogrzebu starej hrabiny. Ponadto żywi on żal do zmarłej, że tajemnicę trzech kart zabrała z sobą do grobu. W burzliwą, bezsenność noc zjawia się przed nim widmo hrabiny i odkrywa mu upragnione karty: trójkę, siódemkę i asa.

Odsłona 6.

Z drżeniem i niepewnością czeka Liza na ukochanego. Jego przyjście ma obojgu przywrócić szczęście. Niestety w oczach i słowach Hermana mogła wyczytać już tylko obłęd. Zrozpaczona szuka śmierci w nurtach rzeki.

Odsłona 7.

Jak zwykle wieczorem schodzi się złota młodzież na wino i karty w wytwornym salonie gry. Beztroską zabawę przerywa wejście Hermana, który robi na obecnych przykre wrażenie swym niesamowitym wyglądem. Zdziwieniu nie ma granic, gdy nie grający nigdy Herman stawia zawrotną sumę na „trójkę” — i wygrywa. Powtórnie wygrywa i na „siódemkę”. Kiedy wszyscy przerażeni odstępują od gry, wyzwanie Hermana podejmuje książę Jeleckij, który szuka tego spotkania, widząc w Hermanie sprawcę rozbicia swego małżeństwa z Lizą. Herman stawia na „asa”, lecz przegrywa otrzymawszy „damę pik”. Jest to dla niego cios druzgocący. Umiera z własnej ręki, wyznając skrucę i prosząc o przebaczenie.

Jadwiga
Lachetówna



Natalla
Stokowacka



Lesław
Finze



Bogdan
Paprocki



Krystyna
Szczepańska



Maria
Kunińska



Andrzej
Hiołski



Ryszard
Fabiński



Olga Didur



Olga
Szamborowska



Antoni
Majak



Czesław
Kozak



Maria
Popowicz



Roma
Wolińska



Henryk
Pacjajewski



Włodzimierz
Lwowicz



Stanisław
Jarocki
scenograf



Jerzy Sillich
kier. muz.

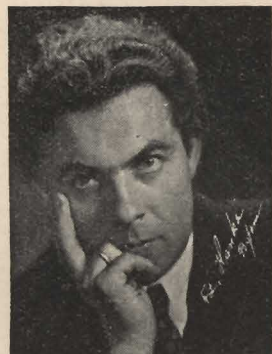
Tatiana
Mazurkiewicz



Nina
Dubinówna



Zygmunt
Szczeptański
kapelmistrz



Romuald
Cyganik
reżyser



Stefan
Witenberg



Stanisław
Babis



Bolesław
F.-Folański
reżyser



Edwin
Kowalski
kapelmistrz



Stefan
Dobiasz



Jerzy
Kulesza



Jerzy
Kaplński
baletmistrz



Barbara
Bittnerówna
primabalerina



Adam
Kopciuszewski



Zbigniew
Lipczyński
kier. chóru





Zbigniew
Platt



Jan Stranc
asyst. reż.



Włodzimierz
Gołobów



Melania
Rabczyńska



Ryszard
Żaba



Tadeusz
Burke
asyst. baletu



Piotr
Wołoszyn



Janina
Lechówna

ZESPÓŁ PAŃSTWOWEJ OPERY ŚLĄSKIEJ

Dyrektor Państwowej Opery Śląskiej — **TADEUSZ BURSZTYNOWICZ**
Dyrektor Artystyczny — **STEFAN BELINA-SKUPIEWSKI**

ZESPÓŁ ARTYSTYCZNY *)

Dyrygenci: Jerzy Sillich (1. 9. 1945), Edwin Kowalski (1. 1. 1948), Zygmunt Szczepański (1. 9. 1949).

Reżyserzy: Romuald Cyganik (1. 11. 1945), Bolesław Fotygo-Folański (1. 9. 1948), Jan Stranc (asystent reżysera — 15. 5. 1947).

Chórmistrz: Zbigniew Lipczyński (1. 10. 1947), Bogusław Szurman-Kamieniecki (asystent chórmistrza — 1. 9. 1949).

Korepetytorzy: Jerzy Gaczek (1. 10. 1948), Sergiusz Nadgryzowski (1. 9. 1948), Maria Szłapakówna (1. 12. 1945), Roman Szymała (1. 9. 1949), Helena Zalewska (1. 10. 1946).

SOLIŚCI:

Soprany: Olga Didur (1. 9. 1948), Maria Kunińska (1. 8. 1947), Jadwiga Lachetówna (14. 6. 1945), Maria Popowicz (1. 12. 1948), Melania Rabczyńska (1. 9. 1948), Natalia Stokowacka (1. 11. 1947), Olga Szamborowska (14. 6. 1945), Maria Vardi-Morbitzerowa (1. 9. 1949). — **Mezzo-soprany:** Nina Dubinówna (1. 9. 1948), Tatiana Mazurkiewicz (1. 9. 1947), Krystyna Szczepańska (1. 9. 1949), Roma Wolińska (1. 1. 1949). — **Tenory:** Stanisław Babis (1. 9. 1949), Lesław Finze (14. 6. 1945), Bohdan Paprocki (1. 9. 1946), Zbigniew Platt (1. 9. 1948), Stefan Witenberg (1. 12. 1946), Ryszard Żaba (1. 11. 1947). — **Barytony:** Ryszard Fabiański (1. 9. 1947), Andrzej Hiolski (1. 9. 1945), Włodzimierz Hiolski-Lwowiec (20. 3. 1946), Czesław Kozak (1. 9. 1947), Adam Kopciuszewski (14. 6. 1945), Jerzy Kulesza (1. 8. 1949), Piotr Wołoszyn (1. 9. 1948). — **Basy:** Piotr Barski (1. 12. 1945), Stefan Dobiasz (1. 2. 1946), Włodzimierz Gołobów (1. 9. 1949), Jan Łukowski (1. 9. 1949), Antoni Majak (1. 7. 1946), Henryk Paciejewski (14. 6. 1945). — **Adepci-soliści:** Apolonia Bukietyńska (1. 9. 1949), Krystyna Duval (1. 9. 1949), Wiera Klavender (1. 9. 1949) — **soprany**, Edward Kluczka (1. 9. 1949) — **tenor**, Henryk Rucki (1. 9. 1949) — **bas**.

BALET:

Baletmistrz: Jerzy Kapliński.

Barbara Bittnerówna, primabalerina, Irena Koszałkówna, primabalerina, Edmund Nowak, I. tancerz.

Soliści: Tadeusz Burke, Zbigniew Cichocki, Bolesław Kłapiński, Eugeniusz Koziarski, Witold Maksymczuk (inspektor baletu), Andrzej Śnieżyński, Karol Szrom, Witold Rudzki, Marian Żmuda.

Zespół: Edward Bombelka, Jerzy Dampc, Henryk Harmak, Rajmund Sobiesiak, Stefan Wenta.

Adepci: Stefan Boroń, Henryk Muszałik.

Solistki: Maria Lukas, Eugenia Skotarczak, Lucyna Sotomska, Janina Stankiewicz, Urszula Tkoczówna, Danuta Wąsowicz, Leokadia Zienko.

*) data przy nazwisku oznacza początek pracy w Operze Śląskiej.

Koryfejki: Irena Basiuk, Irena Cieślukówna, Janina Gawrońska, Gabriela Górecka, Halina Kowcewicz, Maria Mikuszewska, Olga Sawicka, Elżbieta Szczeponek, Dorota Tkoczówna.

Zespół: Adela Bartel, Irena Bulanka, Czesława Dolińska, Antonina Grabowska, Gerda Goldman, Elwira Held, Charlotta Jedruś, Krystyna Klimkówna, Danuta Piątek, Anna Słotówna, Hanna Stachurska, Teresa Szajówna, Alicja Tomanek, Krystyna Paltówna.
Stanisław Linda (**korepetytor baletu**).

CHÓR:

Soprany: Eustachia Albańska, Edyta Baebler, Emilia Dawidowicz, Franciszka Idzińska, Elżbieta Jefimcewa, Krystyna Lamlówna, Antonina Lipczyńska, Jadwiga Maciejowska, Lucja Paślawska, Ewelina Paździerska, Maria Wenz, Anna Zaleska, Maria Żok.

Alty: Helena Balewicz, Wanda Drapałanka, Zofia Krasnodębska, Maria Lubojańska, Otylia Pełka, Urszula Sillich, Marta Smalska, Helena Sołtykowska, Maria Suchomel.

Tenory: Ryszard Baebler, Robert Czekała, Kazimierz Forgacz, Leon Gawełek, Włodzimierz Harasymowicz, Alojzy Michalczyk, Jan Paślowski, Zdzisław Pięta, Franciszek Pysz, Aleksander Szczęściakiewicz, Józef Szostek, Alfred Wenz (**inspektor chóru**), Tadeusz Witwicki.

Basy: Adam Barbaro, Tadeusz Bęgiak, Władysław Daniel, Włodzimierz Dolinka, Edward Federowicz, Witold Gruszecki, Jerzy Helski, Józef Koczur, Wacław Mastai, Franciszek Rogalski, Antoni Trefon, Tadeusz Wielgosz.

Adepci: Edward Adler, Janina Dziurawicz, Irena Kręglicka, Małgorzata Lelonek, Regina Mądra, Kazimierz Pietruszka, Zbigniew Wieczyński

ORKIESTRA:

I skrzypce: Stanisław Jarzębski (koncertmistrz), Józef Klosek (zastępca koncertmistrza), Emma Wolfstal, Tadeusz Reif, Franciszek Gerlach, Oskar Lis, Alfred Planetorz, Stanisław Lach, Edward Szendzielorz, Rudolf Zgraja.

II skrzypce: Józef Kaleta, Marian Serafin, Kazimierz Kamiński, Marcin Giermak, Antoni Zamorski, Stanisław Zimecki, Antoni Letnicki, Józef Langer, Franciszek Żurek, Franciszek Król.

Altówka: Eugeniusz Szłapak, Jan Morzykowski, Leopold Malinowski, Adam Ruczkał, Karol Sikora.

Wiolonczele: Adam Schmar (koncertmistrz), Maksymilian Juraszek (zastępca koncertmistrza), Wilhelm Kitzinger, Zofia Giermak, Maksymilian Nowak.

Kontrabasy: Andrzej Szalaj, Franciszek Zieliński, Henryk Nitka, Wilhelm Horzella, Jan Greipner.

Flety: Marian Rożek, Jan Gbur, Jan Rudziński.

Pikolina: Władysław Czech.

Obój: Piotr Jurkiewicz, Wiktor Karsawin, Antoni Hadasiak.

Rożek angielski: Franciszek Hańczuch.

Klarnet: Józef Amborski, Andrzej Panek, Zygmunt Kostorz.

Bas-klarnet: Antoni Hołuj.

Fagot: Ludwik Kata, Tadeusz Dziunka, Jan Sopora.

Waltornie: Jarosław Bałemba, Franciszek Budzik, Franciszek Nieużyła, Franciszek Szram, Józef Borowiecki, Józef Witkowski.

Trąbki: Paweł Hunger, Teofil Sobala, Teodor Ewest.

Puzony: Eliasz Szczur, Roman Sosiński, Karol Irzyk, Wiktor Makysz.

Tuba: Franciszek Kowal.

Perkusja: Stanisław Zaleszczuk, Jan Słoniewski, Leon Czysz, Franciszek Wiśniewski.

Harfa: Maria Szłapak.

ZESPÓŁ TECHNICZNY:

Maszyniści sceny: Piotr Krawiec (inspektor sceny), Władysław Dubik, Władysław Bernadiuk, Władysław Sliwiak, Kazimierz Kowalczyk, Antoni Richter, Stanisław Rener, Jan Kostecki, Franciszek Hodala, Romuald Stapiński, Bronisław Orfin, Bronisław Sozański, Franciszek Marzec, Gustaw Raba, Stanisław Gudzowski, Stanisława Kowalczyk (rekwizytor), Józef Krawiec (tapicer-dekorator).

Elektrotechnicy: Tadeusz Stankiewicz (kierownik działu elektrotechnicznego), Stefan Beń, Wiktor Czepil, Roman Dawidów, Gabriel Domaradzki, Roman Domaradzki, Wiktor Paściak, Tadeusz Podgórski.

Tabor samochodowy: Stanisław Osuchowski (kierownik tab. samochodowego), Augustyn Wierszyn, Wiktor Siokoło, Ludwik Muszer, Leon Małachowski, Tomasz Ciepko, Józef Kurek, Zygmunt Krawczyk, Józef Szewczyk, Bolesław Polowy.

Pracownia krawiecka męska: Teodor Prokopowicz (kierownik), Jan Cwennarski, Edward Kaniewski, Rajmund Krzywdziński, Maria Oklekowa, Oton Radziszewski, Marian Romaniszyn, Jan Tkacz.

Pracownia krawiecka damska: Paulina Papée (kierownik), Maria Galuszka, Zofia Liszkowicz, Wanda Liszkowicz, Ludwika Majba, Antonina Suchomel, Natalia Szeremeta.

Pracownia szewska: Franciszek Sawicz (kierownik), Rudolf Kauba, Franciszek Sawicki, Edward Waszkiewicz, Bazyli Dziedzic (ślusarz).

Pracownia stolarska: Michał Basiuk (kierownik), Stanisław Bogacz, Andrzej Gronowicz, Jan Kołtun, Tomasz Zwolski, Eugeniusz Regenczuk.

Malarnia i modelatornia: Eustachy Janicki (kierownik), Jan Berger, Helena Liszkowicz, Jan Lukas, Maria Kopciuch, Karolina Kostyrko, Karolina Kulik, Maria Ochowicz, Ignacy Wilk.

Fryzjernia: Stanisław Stępniewski (kierownik), Krystyna Barteczko, Hildegarda Penkala, Marta Rogalska.

ZESPÓŁ ADMINISTRACYJNY:

Kierownik Administracji: Władysław Polak. — **Kierownik Planowania:** Stefan Syryło. — **Kierownik Personalny:** Stanisław Czarnocki. — **Kierownik Wyjazdów:** Irena Kuczyńska. — **Lekarz:** Tadeusz Dwernicki. — **Radca Prawny:** Stefan Hrabar. — **Kierownik Techniczny:** inż. Roman Mazur. — **Kasjer:** Władysław Dohnalik. — **Buchalterzy:** Zbigniew Polta, Bronisław Pudłowski. — **Personel administracyjny:** Irena Kidalanka, Stefania Latoska, Ruta Mayer, Waleria Odojówna, Anna Oktawiec, Tadeusz Ostrowski, Maria Paulowa, Lidia Przybyłowa, Aniela Śliwiak, Stefan Żaba.

ARTYŚCI, KTÓRZY WSPÓŁPRACOWALI Z PAŃSTWOWĄ OPERĄ ŚLĄSKĄ W LATACH 1945—1950.

Gościnnie występowali i współpracowali: Zespół Państwowej Opery w Ostrawie (Czechosłowacja), A. Richterová, M. Kiszoniová (Czechosłowacja), A. Mezetowa (Jugosławia), M. Krasová (Czechosłowacja), M.

Jankowić (Jugosławia), M. Popow (Bułgaria) oraz Ewa Bandrowska-Turska, Halina Dudicz-Latoszewska, Julian Glaty, Edmund Kossowski, Stefan Otwinowski, Stanisław Roy, Andrzej Stopka, Jerzy Waldorff, Józef Woliński, Stefan Woźniczko.

ARTYŚCI WSPÓŁPRACUJĄCY: *)

Jerzy Adamczewski (1. 9. 46 do 1. 9. 47 — Poznań), Franciszek Arno (1. 12. 45 do 1. 9. 47 — Poznań), Michał Bułat Mironowicz (1. 10. 47 do 1. 9. 48), Wiktoria Calma (14. 6. 45 do 3. 12. 48 — Włochy), Zofia Czepielówna (1. 9. 47 do 1. 9. 48 — Poznań), Franciszka Denis-Sioniewska (1. 12. 45 do 1. 9. 48 — Warszawa), Adam Dobosz (14. 6. 45 do 1. 9. 48 — Warszawa), Wacław Domieniecki (1. 5. 47 do 1. 9. 49 — Poznań), Józef Katin (1. 9. 46 do 1. 9. 48 — Poznań), Antonina Kawecka (1. 12. 45 do 1. 9. 47 — Poznań), Tadeusz Kolmar-Cieślak (1. 9. 46 do 1. 3. 47), Barbara Kostrzewska (1. 11. 46 do 1. 9. 49 — Poznań), Irena Kudelska (1. 9. 47 do 1. 9. 48), Zofia Łosakiewicz (1. 9. 46 do 1. 9. 47 — Wrocław), Witold Łuczyński (1. 9. 47 do 1. 9. 48 — Wrocław), Adam Łukasik (1. 9. 48 do 1. 9. 49 — Poznań), Henryk Łukaszek (1. 4. 49 do 1. 9. 49 — Wrocław), Józef Magielski (1. 9. 47 do 1. 9. 48), Jan Malec (1. 12. 45 do 1. 9. 47), Halina Otczko (1. 5. 46 do 1. 9. 46), Edward Pawlak (17. 3. 46 do 1. 9. 49 — Warszawa), Barbara Sawicka (10. 1. 46 do 1. 9. 48 — Poznań), Władysław Szeptycki (1. 1. 46 — do 1. 9. 46 — Wrocław), Alina Zalewska (1. 5. 46 do 1. 9. 46), Adam Wiktor (1. 9. 45 do 1. 9. 46).

*

Mieczysław Mierzejewski, dyrygent (1. 9. 46 do 1. 9. 47 — Warszawa), Tadeusz Wilczak, dyrygent (1. 10. 48 do 1. 3. 49 — Warszawa), Adolf Popiławski, reżyser (3. 5. 46 do 1. 9. 49 — Wrocław), Stanisław Jarocki, scenograf (1. 9. 48 do 1. 1. 50), Stanisław Miszczyk, baletmistrz (1. 9. 46 do 1. 1. 49 — Warszawa), Witold Borkowski, I tancerz (1. 10. 47 — do 1. 9. 49 — Warszawa), Olga Glinkówna, primabalerina (1. 10. 47 do 1. 9. 49 — Warszawa), Barbara Karczmarewicz, primabalerina (1. 9. 48 do 1. 9. 49 — Poznań), Sabina Szatkowska, primabalerina (1. 9. 46 do 1. 9. 47 — Warszawa).

ZMARLI PRACOWNICY OPERY ŚLĄSKIEJ:

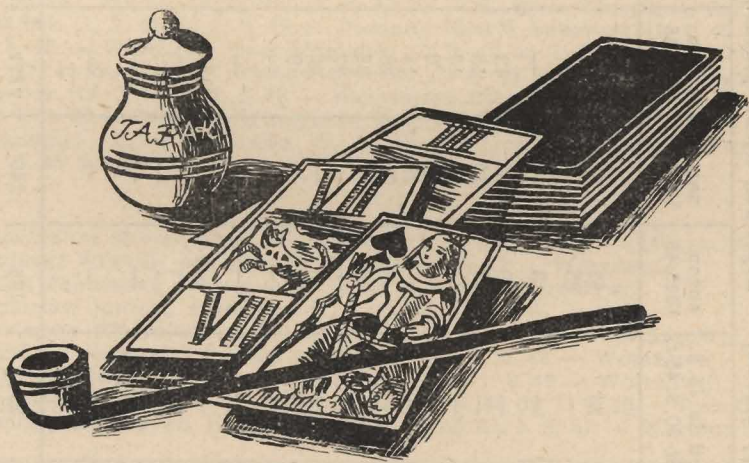
Karol Krukowski, masz. sceny (zm. 1945 r.)
Adam Didur, dyrektor (zm. 1946 r.)
Dr Jerzy Mazaraki, sekretarz (zm. 1947 r.)
Tadeusz Kowalczyk, elektromonter (zm. 1947 r.)
Wojciech Stankiewicz, elektrotechnik (zm. 1947 r.)
Zbigniew Dymek, kapelmistrz (zm. 1948 r.)
Stanisław Kowalczyk, portier (zm. 1948 r.)
Halina Szalkiewicz, art. śpiew. (zm. 1949 r.)
Jakub Czech, art. muzyk (zm. 1949 r.)
Józef Kotowicz, art. chóru (zm. 1950 r.)
Augustyn Burzan, art. muzyk (zm. 1950 r.)

*) daty oznaczają okres pracy w Państwowej Operze Śląskiej, nazwa miejscowości oznacza teren obecnej pracy.

Statystyka przedstawień Opery Śląskiej — Repertuar, liczba przedstawień i jej wzrost

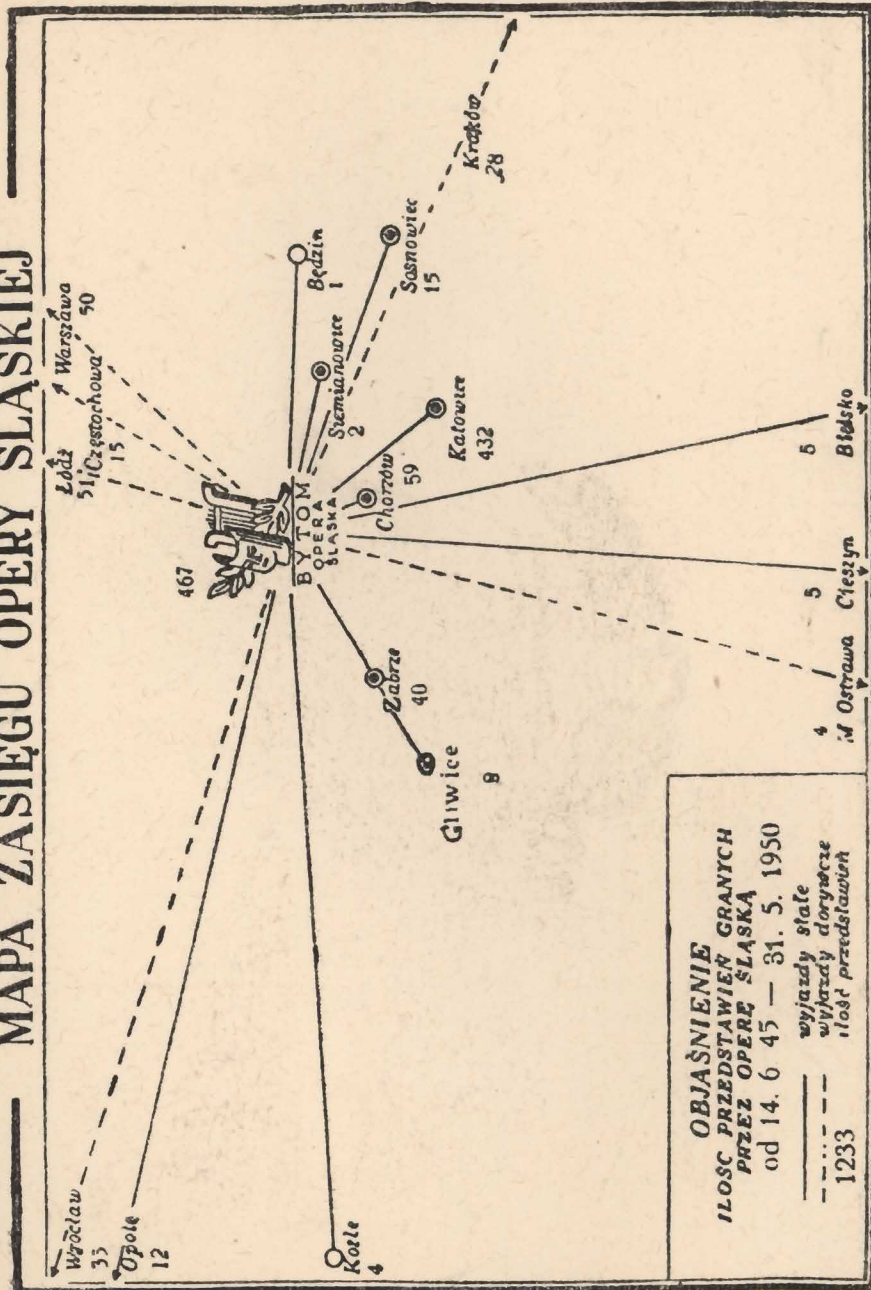
Lp.	Tytuł opery	od dn. 14. 6. do 30. 8. 45 r.	sezon 1945/46	sezon 1946/47	sezon 1947/48	sezon 1948/49	sezon 1949/50 do 31. 5. 50 r.	r a z e m
1.	Halka	23	53	52	25	36	25	214
2.	Tosca		35	7				42
3.	Pajace		18					18
4.	Rycerskość wieśniacza		19	27	13	17	14	90
5.	Traviata		28	16	15			59
6.	Madame Butterfly		23	16	13			52
7.	Siraszny Dwór			42	9	29	21	101
8.	Carmen			29	14	13	12	68
9.	Cyganeria			34	20	3	10	67
10.	Cyrulik Sewilski			17	36	20	6	79
11.	Aida				77	13	13	103
12.	Faust				40	35	9	75
13.	Pan Twardowski				9	28		46
14.	Don Pasquale					41	3	44
15.	Lakmé					15	2	17
16.	Janek					18		18
17.	Verbum Nobile					21		44
18.	Swantewit					23		32
19.	Rigoletto					32		32
20.	Opowieści Hoffmanna					21		21
21.	Uprowadzenie z Seraju							
22.	balety: Coppelia, Zielony Kogut, Cagliostro w Warszawie							
	Rapsod — Bagatela						43	43
		23	176	240	271	289	234	1.233

Ilość widzów na przedstawieniach Opery Śląskiej: W sezonie 1945/46 — 119.600, 1946/47 — 143.400, 1947/48 — 170.186, 1948/49 — 207.865, 1949/50 do dnia 31. V. 1950 r. — 161.324. Ogółem 802.375.



Okladkę projektował Józef Mroszczak
 Wydawca: Dyrekcja Państw. Opery Śląskiej w Bytomiu

MAPA ZASIĘGU OPERY ŚLĄSKIEJ



OBJAŚNIENIE
ILOSC PRZEDSTAWIEN GRANICZ
PRZEZ OPERĘ ŚLĄSKĄ
 od 14. 6 45 — 31. 5. 1950

— wyjazdy stałe
 - - - - - wyjazdy dorywcze
 ······ ilość przedstawień

1233

