Partie Pôle

PAŃSTWOWA OPERA IM. STANISŁAWA MONIUSZKI W POZNANIU

ODZNACZONA ORDEREM «SZTANDAR PRACY» I. KLASY

DYREKTOR MIECZYSŁAW NOWAKOWSKI

ZASTĘPCA DYREKTORA TADEUSZ PEKSA

W 25 ROCZNICĘ ŚMIERCI KOMPOZYTORA

BÉLA BARTÓK

ZAMEK KSIĘCIA SINOBRODEGO

DIVERTIMENTO

CUDOWNY MANDARYN

PREMIERA 6. XII. 1970

BÉLA BARTÓK 1881—1945

ANNA BARAŃCZAK

„ZAMEK SINOBRODEGO": U PROGU NOWEJ MUZYKI

Kiedy w 1911 roku trzydziestoletni Béla Bartók zgłosił swoją świeżo napisaną operę „Zamek Sinobrodego" na konkurs na najlepszą operę węgierską, jury orzekło, że dzieło nie nadaje się do wykonania. Nie był to pierwszy w dziejach muzyki i sztuki w ogóle wypadek niedocenienia przez współczesnych nowatorskiego utworu. Dziś, z perspektywy przeszło pół wieku, opera Bartoka nie szokuje oczywiście nowatorstwem. Zarówno on jak i inni wielcy reformatorzy muzyki — Schönberg, Strawiński, nie mówiąc już o starszym od nich Debussym — stali się już dawno klasykami, a wartość ich dzieł wydaje się nie podlegać dyskusji nawet przy odrzuceniu kryterium nowatorstwa. Zresztą z dzisiejszej perspektywy widać także, że to, co w muzyce „Sinobrodego" tak raziło słuchaczy w 1911 roku, było zaledwie zapowiedzią formy, do jakiej doprowadził Bartók swój język muzyczny w późniejszym, dojrzałym okresie twórczości. I chociaż nieporozumieniem byłoby oczywiście traktowanie „Sinobrodego" wyłącznie jako zapowiedzi późniejszego rozwoju, nie można nie dostrzec, że opera ta należy do utworów wyznaczających dopiero próg tego, co nazywamy „nową muzyką".

„Zamek Sinobrodego" jest bowiem dziełem typowym dla tej fazy twórczości Bartóka, kiedy kompozytor poszukiwał dopiero własnego języka i stylu. Poszukiwania szły w wielu kierunkach jednocześnie: stąd niejednolitość stylistyczna utworów z tego okresu. Obok inspiracji folklorem węgierskim (którym Bartók zajmował się przez całe życie również od strony naukowej), dostrzegamy w nich próby stworzenia stylu „witalistycznego" („Allegro barbaro"), który wiąże Bartóka ze współczesnymi eksperymentami Strawińskiego („Święto wiosny") i Prokofiewa, oraz próby zmierzające w kierunku impresjonizmu. Charakterystyczne, że w „Zamku Sinobrodego" wszystkie te odrębne zazwyczaj tendencje dochodzą do głosu we wzajemnym zespoleniu. Wydaje się przy tym, że opera jako całość nawiązuje najsilniej do stylu impresonistycznego: wyraża się to przede wszystkim w tym, że zasadą organizującą materiał muzyczny nie są zależności funkcyjne, lecz jakości brzmieniowe i kolorystyczne. W gruncie rzeczy cała „akcja muzyczna" opery rozgrywa się na zasadzie skontrastowanego przebiegu jakości kolorystycznych. W zakresie melodyki mamy do

czynienia z daleko posuniętym ascetyzmem i surowością środków: partie wokalne, w zasadzie pozbawione większych skoków interwałowych, upodabniają się do recitatiwów, ponadto zaś uporczywie krążą wokół paru tych samych, powtarzających się motywów. Ta ostatnia właściwość zapowiada już fundamentalną cechę dojrzałej muzyki Bartóka, w której, jak pisze B. Schäffer, motyw „stanowi (...) komórkę zarodczą, żywotną, podlegającą ciągłemu i nieoczekiwanemu rozwojowi (...) Tak traktowany motyw jest zalążkiem (...) jakby strategii, według której przebiega muzyka kompozycji." „Z minimum materiału powstaje maksimum struktur dźwiękowych". Dla Bartóka już w okresie „Sinobrodego" komponowanie polega na szeroko rozumianej pracy motywicznej, która w późniejszych jego utworach staje się metodą precyzyjną i wyrafinowaną, a co najistotniejsze — niebywale konsekwentną. Podobną, bo również prowadzącą do skomplikowanych konstrukcji drogę przeszedł Bartók na wszystkich płaszczyznach swojej twórczości; stopniowe oddalanie się od pulsującej, pełnej witalizmu rytmiki „Allegro barbaro" jest przykładem szczególnie wyrazistym.

Bartók niezmiernie rzadko łączył swoją muzykę z elementami pozamuzycznymi i niewiele razy sięgnął po tę formę wypowiedzi artystycznej, jaką jest utwór sceniczny. Ale wszystkie kompozycje tego typu łączy charakterystyczny dobór librett; Bartóka interesował zawsze tekst niejednoznaczny, o randze symbolu. Libretta Balázsa i Lengyela, które stały się podstawą „Zamku Sinobrodego" — jedynej opery Bartóka i baletu-pantomimy „Cudowny mandaryn" wymownie o tym świadczą i pozwalają mówić kompozytorowi o wielkich, ogólnoludzkich i ponadczasowych namiętnościach.

W wielkiej, posępnej sali Sinobrody spotyka się z Judytą, która dla niego porzuciła krainę kwiatów i słońca. Teraz pragnie poznać tajemnicę siedmiorga drzwi sali i rozproszyć mrok zamczyska .

Mimo początkowego sprzeciwu, Sinobrody ustępuje i zgadza się na otwarcie drzwi, symbolizujących duszę mężczyzny. Otwarcie pierwszych drzwi ukazuje Judycie izbę tortur o ścianach ociekających krwią, drugich zbrojownię, trzecich skarbiec, czwartych ogród pełen splamionych krwią skał, za piątymi rozpościera się potężne państwo Sinobrodego. Salę rozjaśnia światło dobywające się z otwartych drzwi. Sinobrody wzdraga się ujawnić tajemnicę dwojga ostatnich, a kiedy Judyta otwiera szóste drzwi wraz z widokiem Jeziora Łez powraca do sali mrok.

Przerażona Judyta stanowczo żąda otwarcia ostatnich drzwi. W bladym świetle księżyca ukazują się byłe żony Sinobrodego. Siódme drzwi — drzwi wspomnień zamykają się za Judytą, której postać pozostanie pełnym udręki wspomnieniem.

NAGYSZÖLLÖS 1.V.1892
pierwszy publiczny występ Béli Bartóka

(...) zwrócił na siebie uwagę publiczności Béla Bartók, uczeń II klasy gimnazjum, który przyjechał do N. Szollos z gościnnym występem. (...) Wykonanie utworów klasycznych świadczy o nadzwyczajnej biegłości palców, a że ten dziesięcioletni chłopiec ma wielki talent pianistyczny, dowiodły tego (..) zaprezentowane utwory. Młody geniusz zagrał też utwór własnej kompozycji „Bieg Dunaju", który spotkał się również z wielkim aplauzem.

(Fragment pierwszej w życiu Béli recenzji — z czasopisma „Ugocsa")

(KOMENTARZE 10-cio letniego Béli do swego utworu „Bieg Dunaju")

„Dunaj cieszy się, że zbliża się do Węgier"... „Cieszy się jeszcze bardziej, bo już jest na Węgrzech. Polka"... „Dunaj zabiera Cisę" ... „Żegna się z Węgrami" ... „Jest już przy Żelaznej Bramie" ... „Dunaj jest smutny, bo opuszcza Węgry" ... „Wpływa do Morza Czarnego".

BÉLA BARTÓK

ZAMEK KSIĘCIA SINOBRODEGO

(A KÉKSZAKÁLLU HERZEG VÁRA)

OPERA W 1 AKCIE

LIBRETTO BÉLA BÁLÁZS

PRZEKŁAD ALEKSANDER BARDINI

KIEROWNICTWO MUZYCZNE

BOHDAN WODICZKO

INSCENIZACJA I REŻYSERIA

ROMAN KORDZIŃSKI

SCENOGRAFIA

TADEUSZ KANTOR

BÉLA BARTÓK

ZAMEK KSIĘCIA SINOBRODEGO

Opera w 1 akcie

OSOBY:

KSIĄŻĘ SINOBRODY . . . . ANDRZEJ KIZEWETTER / EDWARD KMICIEWICZ

JUDITH . . . . . ZOFIA BARANOWICZ / EWA WERKA

POPRZEDNIE ŻONY SINOBRODEGO . . . * * *

Akcja rozgrywa się w legendarnym średniowieczu

ORKIESTRA PAŃSTWOWEJ OPERY IM. STANISŁAWA MONIUSZKI W POZNANIU

DYRYGENT BOHDAN WODICZKO / MIECZYŁAW NOWAKOWSKI

ASYSTENT DYRYGENTA
MIECZYSŁAW DONDAJEWSKI

PRZYGOTOWANIE SOLISTÓW
EWA ĆWIECZKOWSKA
LUCYNA KLOCKIEWICZ
KRYSTYNA KUJAWA
KLAUDYNA WIETRZYŃSKA

ASYSTENT REŻYSERA
BOGDAN RATAJCZAK

ASYSTENT SCENOGRAFA
STANISŁAW STEFANIAK

INSPICJENCI
JANINA ZALEWSKA
EDMUND CZARNECKI

BUDAPESZT 24.V.1918

prapremiera „Zamku Księcia Sinobrodego"

„Wykonanie było jednym z najpiękniejszych tego sezonu. (...) Muzyka Bartoka zabrzmiała chyba po raz pierwszy tak, jak była pomyślana. Teraz oto ten cud się powtórzył i z pewnością przy każdym następnym powtórzeniu coraz więcej ludzi odkryje że muzyka ta nie jest wcale tak niezrozumiała".

(Z recenzji w Nyugat)

IRENA TURSKA

DIVERTIMENTO

napisane było jakoautonomiczny utwór, nie było przeznaczone do realizacji scenicznej. Jednakże bardzo taneczny charakter tej muzyki usprawiedliwia jego adaptację w formie baletowej. Pełne prostoty i finezji, nawiązujące do stylu barokowo-klasycznego divertimenta, czyli utworu „rozrywkowego", zawiera liczne cygańskie i rumuńskie motywy ludowe, których żywa rytmika ma tak pobudzające oddziaływanie motoryczne. Sugerując się tą tanecznością, błyskotliwością brzmienia i zmiennością nastrojów Divertimenta, Conrad Drzewiecki zdecydował się dodać element wizualny: ruch, barwę i światło jako czynniki wspólnie korelujące wrażenia słuchowe i wzrokowe widza. Zamierzeniem choreografa było więc stworzenie baletu impresyjnego, wolnego — podobnie jak wybrany utwór — od założeń programowych czy fabularnych, ale i nie będącego dokładną interpretacją muzyki ruchem tanecznym, na wzór baletów „symfonicznych" George'a Balanchine'a.

Divertimento składa się z 3 części, z których I (Allegro non troppo) i III (Allegro assai) odznaczają się wyjątkową motorycznością a w choreografii Drzewieckiego dominuje w nich ruch zespołowy. Część II (Molto adagio) kontrastuje melancholijnym nastrojem i ciemnym kolorytem brzmienia; jest to lamento, utrzymane w charakterze rapsodii cygańskiej i wzorowane na ludowych rumuńskich pieśniach. Choreograf eksponuje tu liryczne duety, by wprowadzić — na zasadzie kontrastu — w ostatniej radosnej części elementy popisów wirtuozowskich. Przeciwstawianie popisów solowych ewolucjom niedużych grup tancerzy nadaje temu baletowi, zgodnie z założeniem utworu, charakter „koncertujący".

AFISZ RECITALU W CHARKOWIE

BÉLA BARTÓK

DIVERTIMENTO

KIEROWNICTWO MUZYCZNE

BOHDAN WODICZKO

CHOREOGRAFIA I SCENOGRAFIA

CONRAD DRZEWIECKI

BÉLA BARTÓK

DIVERTIMENTO

WYKONAWCY

OLGA SAWICKA
ROMA MUSZKAT

LUBOMIRA WOJTKOWIAK
MARIA DROJECKA
DANUTA FAJFERÓWNA
MARIOLA HENDRYKOWSKA
EWA PAWLAK
KORNELIA MATECKA
JOLANTA DYBUŚ
MARIA GÓRNIACZYK

ANNA STASZAK
KRYSTYNA SZYMCZAK
LUCYNA SOSNOWSKA
KRYSTYNA GÓRSKA

WIESŁAW KOŚCIELSKI
PRZEMYSŁAW ŚLIWA

EMIL WESOŁOWSKI
ANDRZEJ GÓRNY
JACEK SOLECKI
KRZYSZTOF BRYGIDER
JULIUSZ STAŃDA
JANUSZ KOŁODZIEJCZAK
ZBIGNIEW STRÓŻNIAK
FRANCISZEK KNAPIK

JERZY WOJTKOWIAK
ZBIGNIEW MISIUDA
ZGIGNIEW KRZESZOWIAK

DYRYGENT BOHDAN WODICZKO
MIECZYSŁAW NOWAKOWSKI

ASYSTENT CHOREOGRAFA WŁADYSŁAW MILON
PRZEMYSŁAW ŚLIWA

SAANEN VIII. 1939 (Szwajcaria)

w okresie komponowania „Divertimento"

Czuję się poniekąd jak muzyk dawnych czasów goszczony przez swojego mecenasa. (...) Troszczą się o mnie całkowicie z daleka. Krótko — mieszkam zupełnie sam, w interesującym od strony folklorystycznej obiekcie: w prawdziwym domu chłopskim. Urządzenie trudno jednak nazwać ludowym, bo całość wyposażona jest superkomfortowo. Nawet fortepian dostarczyli mi tu z Berna. (...) Co dotyczy wycieczek, to niestety nie mogę wykorzystać pięknej pogody: muszę pracować.

(Fragment listu do syna)

BARTÓK I KODÁLY

IRENA TURSKA

CUDOWNY MANDARYN

należy do najbardziej oryginalnych baletów światowego repertuaru. Jego niezwykłość wynika zarówno z niebanalnego tematu jak i wyjątkowej ekspresji muzyki.

Mimo tytułu — „Cudowny Mandaryn" nie jest opowieścią o dostojnym urzędniku-mędrcu z dalekich Chin, zabłąkanym w zaułku wielkiego miasta gdzieś w Europie. Postać Mandaryna to symbol, metafora. Powierzchowny jej egzotyzm, podkreślany często chińskim strojem kryje głębsze treści. Z godnością mandaryna wiązano pojęcie władzy, głębokiej wiedzy i siły duchowej, a cechy te skupiają się w osobie bohatera baletu, postaci egzotycznej nie przez swój ubiór, lecz przez odmienność, niezwykłość reakcji psychicznych i fizycznych. One właśnie stanowią kanwę treściową akcji dziejącej się w nieokreślonym bliżej miejscu i czasie, a więc nigdzie, czy może zawsze i wszędzie...

Bartok widział w „Cudownym Mandarynie" symbol zwycięskiej miłości, a balet swój uważał za apoteozę witalności, instynktu i jego surowych praw. Postać Mandaryna była więc rozmaicie przez różnych choreografów interpretowana. W koncepcji Conrada Drzewieckiego występuje jako symbol zwykłego człowieka, którego ludzkie reakcje nabierają cech tej właśnie „inności" przez kontrast z podłością i brutalnością odczłowieczonych niemal istot z którymi zetknął go przypadek. Apoteozie groźnej siły instynktu choreograf przeciwstawia pochwałę przemożnej siły miłości, która prowadzi do wyzwolenia Dziewczyny, do przywrócenia jej godności ludzkiej. Dziewczyna spełnia tu rolę przeznaczenia: w zdobyciu jej wypełnia się los Mandaryna, tak długo „nieśmiertelnego" dopóki nie zazna miłości. Lecz jego miłość i śmierć są także przeznaczeniem Dziewczyny, ceną jej odkupienia.

Pod względem stylistycznym balet „Cudowny Mandaryn" ma wiele cech z pogranicza ekspresjonizmu i surrealizmu. Nadludzka, paradoksalna niemal żywotność bohatera i jego spontaniczne wybuchowe reakcje stają się rewelacją niekonsekwencji i nieobliczalności. Wszystko co dzieje się na scenie, może wydawać się koszmarnym snem pełnym dziwnych skojarzeń, zaskakujących niespodzianek i przypadków. Dla podkreślenia tego nastroju niepokoju i grozy C. Drzewiecki umieszcza akcję w symbolicznym otoczeniu „brudu": wśród ścieków i śmietników, w zamkniętym kręgu zbrodniczego środowiska, związanego przytłaczającą współzależnością. Mimo tych ponurych realiów, ogólna koncepcja baletu nie zmierzała nigdy do odtworzenia rzeczywistości. Ideą jego jest przeciwstawienie wartości ludzkich prymitywnemu barbarzyństwu.

Koncepcja ta, odległa od utartych konwencji estetycznych i obyczajowych, pociąga za sobą konieczność zastosowania innych form ruchu, odmiennych od tradycyjnych stereotypów baletowych. Ruch służyć ma wywoływaniu nieoczekiwanych obrazów, metafor i aluzji, nie poddanych regułom uproszczonej logiki baletowej a wyposażonych w siłę ekspresji, równą napięciu emocjonalnemu muzyki.

Komentatorzy twórczości Bartoka nazywają „Cudownego Mandaryna" wielką balladą ludową w formie ronda z wariacjami. Potężna siła emocjonalna i dynamizm tego baletu rodzą się z brzmienia i ruchu muzyki, z fantastycznych pomysłów harmonicznych, jaskrawej kolorystyki, częstych zmian wariacyjnych i przetworzeń krótkich motywów i tematów, ostrej pulsującej rytmiki, zmienności nastrojów. Szczególną wyrazistością odznacza się „motyw Mandaryna", potężny i majestatyczny, towarzyszący jego wejściu a powracający w wokalizie chóru w scenie wieszania. Obok niego pojawia się, na zasadzie kontrastu, zmysłowy walc Dziewczyny i niespokojny nerwowy temat gonitwy Mandaryna za Dziewczyną.

BERLIN IV.1920

„Muzyka naszych dni dąży zdecydowanie do atonalności. Jednakże nie wydaje się słuszne, by zasadę tonalną pojmować jako absolutne przeciwieństwo zasady atonalnej. Ta ostatnia jest raczej konsekwencją prowadzącego do tonalności rozwoju, który przebiega stopniowo, nie wykazując żadnych luk ani gwałtownych skoków."

(Fragment z artykułu B. Bartóka z berlińskiego czasopisma „Melos")

BÉLA BARTÓK

CUDOWNY MANDARYN

(A CSODÁLATOS MANDARIN)

BALET – PANTOMIMA W 1 AKCIE

LIBRETTO MELCHIOR LENGYEL

KIEROWNICTWO MUZYCZNE

BOHDAN WODICZKO

INSCENIZACJA CHOREOGRAFIA SCENOGRAFIA

CONRAD DRZEWIECKI

BÉLA BARTÓK

CUDOWNY MANDARYN

Balet-pantomima w 1 akcie

WYKONAWCY

MANDARYN	EDMUND KOPRUCKI JULIUSZ STAŃDA PRZEMYSŁAW ŚLIWA
DZIEWCZYNA	ROMA JUSZKAT ANNA STASZAK LUBOMIRA WOJTKOWIAK
TRZECH	KRZYSZTOF BRYGIDER FRANCISZEK KNAPIK JANUSZ KOŁODZIEJCZAK ZBIGNIEW KRZESZOWIAK JACEK SOLECKI ZBIGNIEW STRÓŻNIAK EMIL WESOŁOWSKI JERZY WOJTKOWIAK
STARY	ANDRZEJ GÓRNY ZBIGNIEW STRÓŻNIAK
MŁODY	HENRYK KONWIŃSKI JACEK SOLECKI
TRZY	TERESA CHODZIAK HENRYKA EITNER KRYSTYNA KOSTRZEWSKA ALEKSANDRA NIEDZIELSKA ELEONORA STACHECKA JANINA ZAPOROWSKA

DYRYGENT BOHDAN WODICZKO
MIECZYŁAW NOWAKOWSKI

ASYSTENT CHOREOGRAFA WŁADYSŁAW MILON
PRZEMYSŁAW ŚLIWA

KOLONIA 28.XI.1926

prapremiera baletu „Cudowny Mandaryn"

Od początku pantomima (...) wzbudziła opozycję olbrzymiej części widowni. Wzburzenie, jakie wybuchło wśród publiczności, i niesmaczna treść spowodowały, że wiele rzędów opustoszało jeszcze przed końcem przedstawienia. (...) A gdy kurtyna opadła, publiczność uciekała w pośpiechu z miejsca, które zostało sprofanowane tym (łagodnie określając) piekielnym utworem(...)

(Fragment z recenzji w „Kölner Stadt Anzeiger)

Bartok ukończył wyciąg fortepianowy tej „pantomimy w 1 akcie" w 1919 r., partyturę dopiero w 5 lat później. Dwukrotnie projektowane wystawienie w Królewskiej Operze w Budapeszcie nie doszło do skutku. Pierwsza realizacja sceniczna w Kolonii 28.XI.1926 r. okazała się nieudana, gdyż powierzono ją miernemu choreografowi H. Strohbachowi. Ponadto ówczesny burmistrz miasta, Konrad Adenauer zakazał dalszych przedstawień ze względu na drastyczne libretto. Druga wersja sceniczna była dziełem węgierskiego choreografa Aurela Millossa w mediolańskiej La Scali w 1942 r. Prapremiera węgierska odbyła się 9.XII.1945 r. w Operze Budapeszteńskiej, w choreografii Gyuli Harangozó, scenografii Gusztava Oláha, w obsadzie: Ernö Vashegyi (Mandaryn) i Melinda Ottrubay (Dziewczyna). Od tego czasu datują się triumfy „Cudownego Mandaryna" na scenach Nowego Jorku, Londynu, Paryża, Belgradu, Pragi, Drezna i Moskwy (gdzie był wystawiony w 1961 r. z nowym librettem jako „Miasto w nocy") a także na scenach polskich, począwszy od premiery w Operze Bałtyckiej w 1960 r. w choreografii Janiny Jarzynówny-Sobczak i pod kierownictwem muzycznym Bohdana Wodiczki. Obecna inscenizacja poznańska C. Drzewieckiego jest, po wersji R. Sobiesiaka w Krakowie (1966) i Z. Koryckiego w Bytomiu (1968) — czwartą z kolei w Polsce.

NA NOWOJORSKIM CMENTARZU

ZESPÓŁ ARTYSTYCZNY

DYRYGENCI Mieczysław Nowakowski
Edwin Kowalski

KIEROWNIK BALETU I CHOREOGRAF
Conrad Drzewiecki

Asystent choreografa
Władysław Milon

P. O. KIEROWNIKA CHÓRU
Jolanta Dota-Komorowska

ASYSTENCI DYRYGENTA
Mieczysław Dondajewski
Jerzy Utrecht

DYRYGENT CHÓRU
Jolanta Dota-Komorowska

Asystent chórmistrza i korepetytor chóru
Jadwiga Nowaczyk

KOREPETYTORZY I PEDAGODZY WOKALIŚCI

Halina Dudicz-Latoszewska
Lucyna Klockiewicz
Krystyna Kujawa
Klaudyna Wietrzyńska
Wiktor Buchwald
Tadeusz Kurczewski

KOREPETYTORZY BALETU
Elżbieta Deputat
Wanda Szyperko

SOLIŚCI

SOPRANY

Stefania Benk
Zdzisława Donat
Wanda Jakubowska
Irena Jezierska
Bożena Karłowska
Antonina Kawecka
Krystyna Kujawińska
Jadwiga Myszkowska
Krystyna Pakulska
Weronika Pelczar
Dorota Seremak
Anna Wolanowska
Barbara Zagórzanka

MEZZOSOPRANY

Zofia Baranowicz
Ewa Bernat
Alina Chocieszyńska
Aleksandra Imalska
Ewa Werka
Irena Winiarska
Ewa Wójciak

TENORY

Juliusz Bieńkowski
Adolf Ćwieczkowski
Józef Katin
Marian Kouba
Józef Prząda
Stanisław Romański
Jerzy Walczak
Sławomir Żerdzicki

BARYTONY

Stefan Budny
Jan Czekay
Albin Fechner
Marian Kondella
Lech Koperny
Władysław Wdowicki

BASY

Andrzej Kizewetter
Edward Kmiciewicz
Piotr Liszkowski
Henryk Łukaszek
Józef Machalla
Bogdan Ratajczak
Roman Wasilewski

B A L E T

PIERWSI TANCERZE

Olga Sawicka
Anna Deręgowska
Roma Juszkat
Barbara Karczmarewicz
Teresa Kujawa
Lubomira Wojtkowiak
Wiesław Kościelski
Edmund Koprucki
Władysław Milon
Przemysław Śliwa

SOLIŚCI

Irena Cieślikówna
Zena Dudzicz
Helena Krzeszkowska
Juta Majewska
Eugenia Skotarczak
Danuta Wacławik
Franciszek Knapik
Henryk Konwiński
Jacek Solecki
Juliusz Stańda
Jerzy Wojtkowiak

KORYFEJE

Eleonora Dondajewska
Maria Drojecka
Henryka Eitner
Nina Grzegorzewska
Krystyna Kostrzemska
Janina Lisiecka
Stefania Łuczak
Lidia Mizgalska
Aleksandra Niedzielska
Maria Offierska
Ewa Pawlakówna
Aleksandra Pieterek
Janina Porzyńska
Eleonora Stachecka
Jadwiga Szulczewska
Janina Zaporowska
Czesław Ciszewski
Andrzej Górny
Janusz Kołodziejczak
Emil Wesołowski
Józef Zieliński

ZESPÓŁ

Teresa Chodziak
Jolanta Dybuś
Danuta Fajferówna
Maria Górniaczyk
Krystyna Górska
Mariola Hendrykowska
Elżbieta Majewska
Kornelia Matecka
Jadwiga Milczyńska
Bogumiła Paciorek
Lucyna Sosnowska
Anna Staszak
Krystyna Szymczak
Teresa Zaremba
Marian Androt
Krzysztof Brygider
Zbigniew Krzeszowiak
Zbigniew Misiuda
Zbigniew Stróżniak

INSPEKTOR BALETU NINA GRZEGORZEWSKA

C H Ó R

CHÓR ŻEŃSKI

SOPRANY

Maria Badyńska
Bożena Boch
Krystyna Kolasińska
Wiesława Koperna
Pelagia Kosicka
Antonina Kowalska
Krystyna Kozłowska
Izabela Kubaszewska
Krystyna Lejman
Leopolda Malewicka
Jadwiga Nowak
Beata Pluta
Zofia Poradzewska
Anna Szałyga
Helena Tomczak
Łucja Wiczyńska
Maria Wiethan
Ludomira Urbańska
Józefa Ząbczyńska
Sylwia Zwierzyńska

ALTY

Janina Banach
Irena Chrząszczewska
Joanna Drygas
Janina Jankowska
Halina Kamińska
Bronisława Kosmala
Łucja Kubicka
Barbara Liwerska
Olga Łancewicz
Eleonora Majewska
Irena Masiel
Stanisława Tuszyńska
Maria Wieklińska
Weronika Ziółkowska

INSPEKTOR: LUDOMIRA URBAŃSKA

CHÓR MĘSKI

TENORY

Adam Józefczyk
Aleksander Krawczyński
Bogumił Krzyżaniak
Józef Kubiak
Stanisław Młodożeniec
Jan Niwiński
Jan Rawecki
Bernard Rogaliński
Franciszek Nowicki
Franciszek Staniszewski
Stanisław Szukalski
Tolisław Wiśniewski
Zbigniew Woliński
Stanisław Wower

BASY

Janusz Babiański
Janusz Kaczmarski
Bogdan Klensporf
Feliks Koch
Zygmunt Kowalczyk
Jan Kulpa
Zbigniew Olejniczak
Stanisław Olenderek
Sylwester Osses
Władysław Pruss
Albin Romanowski
Jerzy Szalaty

INSPEKTOR: BOGUMIŁ KRZYŻANIAK

O R K I E S T R A

I SKRZYPCE

Mieczysław Kujawa
koncertmistrz

Leszek Rezler
koncertmistrz

Jan Mirucki
z-ca koncertmistrza

Józef Majchrowicz
Stefan Betz
Wacław Szmańda
Jerzy Stasik
Romuald Hejnowicz
Teresa Zielątkiewicz
Elżbieta Kucharska
Jacek Frydrych

II SKRZYPCE

Bolesław Hypki
Józef Murawski
Florian Ryll
Józef Dziwiłł
Tadeusz Jarzyński
Maksymilian Witt
Stanisław Twardecki
Maria Cicha
Bożena Duszyńska

ALTÓWKI

Czesław Bobczyński
Aleksander Rybkowski
Modest Lipczyński
Andrzej Grześkowiak
Jerzy Masan
Mariusz Matuszewski

WIOLONCZELE

Leonard Wysocki
koncertmistrz

Henryk Nojman
Z-ca koncertmistrza

Kazimierz Rabiega
Kazimierz Trzeciak
Bożena Wicher
Arkadiusz Broniewski

KONTRABASY

Władysław Leppert
Krystyna Dymaczewska
Wiesław Pniewski
Wojciech Radziszewski
Adam Paśko

HARFA

Hanna Petruk

FLETY

Franciszek Langner
Idzi Hankiewicz
Jerzy Pelc
Krystyna Buda

OBOJE

Witold Jeliński
Alojzy Wielgosz
Ireneusz Kociński
Kazimierz Gorządek

RÓŻEK ANGIELSKI

Witold Jeliński
Ireneusz Kociński

KLARNETY

Wilhelm Michalak
Zdzisław Nowak
Edward Jankowski
Marian Walczak

BAS-KLARNET

Marian Walczak
Zdzisław Nowak

FAGOTY

Władysław Gabryelski
Antoni Gref
Jan Janas
Stanisław Stasiński

WALTORNIE

Zenon Kujawiński
Jan Konieczny
Antoni Koralewski
Władysław Pawłowski
Eugeniusz Buda
Kazimierz Kostyra

TRĄBKI

Stanisław Kwapisz
Leon Dłużyk
Władysław Jędrzejczak
Marian Maślanka

PUZONY

Stanisław Biniakiewicz
Mirosław Miłkowski
Franciszek Sikora
Marian Stroiński
Edward Chmiel
Jerzy Czajka

TUBA

Czesław Piechocki

PERKUSJA

Henryk Dycha
Marian Rapczewski
Marian Wicenciak
Włodzimierz Olejniczak

INSPEKTOR ORKIESTRY TADEUSZ JARZYŃSKI

REPERTUAR 1970/71

S Y L F I D Y
DO MUZYKI FRYDERYKA CHOPINA

J E R Z Y M I L I A N
T E M P U S J A Z Z 67

S T A N I S Ł A W M O N I U S Z K O
H A L K A
H R A B I N A
S T R A S Z N Y D W Ó R
V E R B U M N O B I L E

K A R O L S Z Y M A N O W S K I
H A R N A S I E

F R A N C I S Z E K W O Ź N I A K
W A R I A C J E 4 : 4

A D O L F A D A M
G I S E L L E

TOMMASO ALBINONI - GIAZOTTO
ADAGIO NA SMYCZKI I ORGANY

DANIEL FRANÇOIS AUBER
F R A D I A V O L O

B E N J A M I N B R I T T E N
O P E R A Ż E B R A C Z A

P I O T R C Z A J K O W S K I
D A M A P I K O W A
J E Z I O R O Ł A B Ę D Z I E

G A E T A N O D O N I Z E T T I
Ł U C J A Z L A M M E R M O O R

Duke ELLINGTON • Zdzisław SZOSTAK
IMPROWIZACJE DO SZEKSPIRA

WOLFGANG AMADEUSZ MOZART
C Z A R O D Z I E J S K I F L E T

M O D E S T M U S O R G S K I
C H O W A Ń S Z C Z Y Z N A

REPERTUAR 1970/71

JACQUES OFFENBACH
ORFEUSZ W PIEKLE

CARL ORFF
MĄDRA

GIOVANNI BATTISTA PERGOLESI
SŁUŻĄCA PANIĄ

GIACOMO PUCCINI
CYGANERIA
MADAME BUTTERFLY
TOSCA

MAURICE RAVEL
DZIECKO I CZARY

GIOACCHINO ROSSINI
CYRULIK SEWILSKI

JOHANN STRAUSS
ZEMSTA NIETOPERZA

IGOR STRAWIŃSKI
OGNISTY PTAK

SÁNDOR SZOKOLAY
KRWAWE GODY

DYMITR SZOSTAKOWICZ
KATARZYNA IZMAJŁOWA

GIUSEPPE VERDI
ATTILA
DON CARLOS
RIGOLETTO
TRUBADUR

RYSZARD WAGNER
TANNHÄUSER
TRISTAN I IZOLDA

KIEROWNICY DZIAŁÓW TECHNICZNYCH

KIEROWNIK TECHNICZNY
JAN RYBARCZYK

MALARNIA
STANISŁAW STEFANIAK

KOSTIUMERIA
FELIKS ŁAWNICZAK
FRANCISZEK MUSIAŁ
GABRIELA CZERNIEJEWICZ
ROMAN RYBACKI
JAN PIJANOWSKI

STOLARNIA
JAN DOLATA

OSWIETLENIE
BRONISŁAW MINTURA

PERUKARNIA
STANISŁAW ZAWENDOWSKI

MODELARNIA
LEON MARSZAŁ

SCENA
MIECZYSŁAW GUZIKOWSKI

DEKORATORNIA
JAN ŁAWNICZAK

WARSZTAT OBUWNICZY
FRANCISZEK KRZYŻOSIAK

SLUSARNIA
FRANCISZEK KOTECKI

REKWIZYTORNIA
HALINA RUDAK
LEON MANKIEWICZ

PZGK 14962/1/70 - 5000 - B-13/6858 Cena 7,– zł

NAJBLIŻSZE PREMIERY

OTTO NICOLAI

WESOŁE KUMOSZKI Z WINDSORU

•

GEORGE GERSHWIN

PORGY I BESS

•

REDAKCJA TECHNICZNA
PROGRAMU
MIECZYSŁAW POŻARSKI

OPRACOWANIE GRAFICZNE
MARIAN IWANOWICZ

WSPÓŁPRACA
IRENA LUBOŃSKA