

Gaetano Donizetti

viva la mamma!

*(Teatralne zgody i niezgody)*



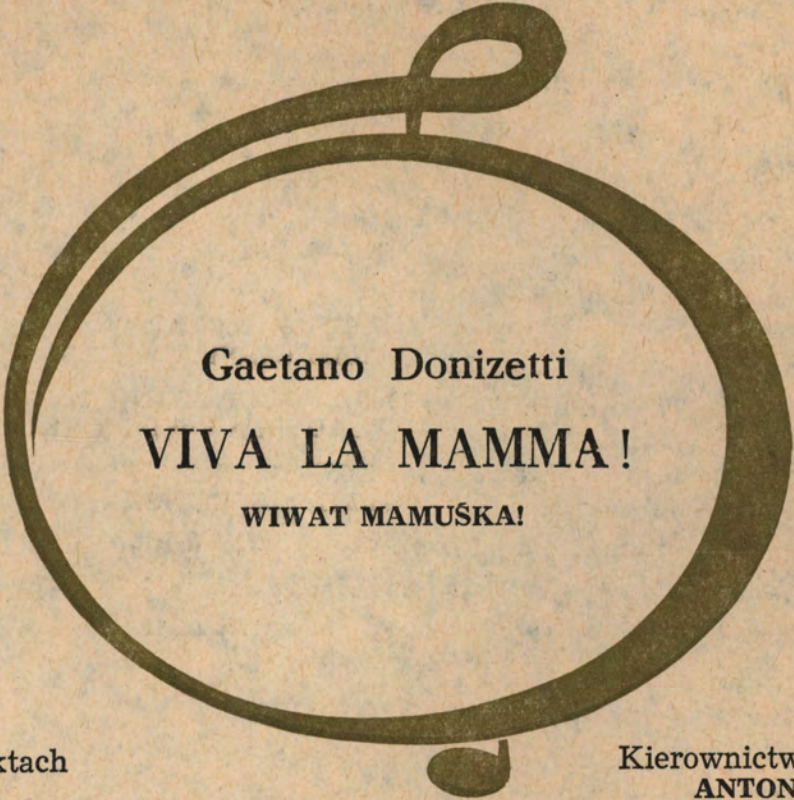
Teatr Wielki  
im. Stanisława Moniuszki

Poznań 1981

TEATR WIELKI IM ST. MONIUSZKI W POZNANIU



Premiera  
14 kwietnia 1981



Gaetano Donizetti  
**VIVA LA MAMMA!**  
WIWAT MAMUŚKA!

Opera w 2 aktach

Libretto:  
**Antonio Sografi**

Tłumaczenie:  
**Joanna Kulmowa**

Kierownictwo muzyczne:  
**ANTONI GREF**

Reżyseria:  
**JAN MACIEJOWSKI**

Scenografia:  
**ANDDRZEJ SADOWSKI**

Choreografia:  
**JURIJ KUZNIECOW**

Osoby:

<b>Corilla Sartinecchi</b> , primadonna	— ANTONINA KOWTUNOW KRYSTYNA PAKULSKA ✓
<b>Stefano</b> , jej mąż	— MARIAN KONDELLA ANDRZEJ OGÓRKIEWICZ ✓
<b>Luigia Boschi</b> , solistka	— DANUTA KAŻMIERSKA DOROTA SALOMOŃCZYK ✓
<b>Agata</b> , jej mama	— EDWARD KMICIEWICZ ANDRZEJ KIZEWETTER ✓
<b>Dorotea Caccini</b> , solistka	— MARIA GIELNIK ✓ EWA WARGIN
<b>Guglielmo Graftołstojnołonow</b> pierwszy tenor	— EDWIN BORKOWSKI JERZY WALCZAK ADAM WIŚNIEWSKI ✓
<b>Vincenzo Biscroma</b> , kompozytor	— KRZYSZTOF SZANIECKI WŁADYSŁAW WADOWICKI ✓
<b>Horazio Prospero</b> , autor libretta	— WIESŁAW BEDNAREK ✓ PIOTR LISZKOWSKI
<b>Impresario</b>	— JERZY FECHNER ✓ ANDRZEJ OGÓRKIEWICZ

Chór męski, Orkiestra i Zespół baletowy Teatru Wielkiego im. Stanisława  
Moniuszki w Poznaniu

Dyrygent: ANTONI GREF

Asystent reżysera: Bogdan Ratajczak  
Asystent dyrygenta: Henryk Górski  
Przygotowanie chóru:  
Jolanta Dota-Komorowska  
Suflerka: Aleksandra Jakubowska

Przygotowanie solistów:  
Wanda Echaust  
Lucyna Klockiewicz  
Rajmund Nowicki  
Inspicjentki: Janina Zalewska  
Irena Lubowska

*✓ I pamiątka*

TEATR WIELKI IM. STANISŁAWA MONIUSZKI W POZNANIU  
ODZNACZONY ORDEREM SZTANDARU PRACY I KLASY  
DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY MIECZYSLAW DONDAJEWSKI  
ZASTĘPCA DYREKTORA TADEUSZ PEKSA

GAETANO DONIZETTI  
VIVA LA MAMMA!  
WIWAT MAMUŠKA!

Premiera 11 kwietnia 1981 roku

LEONARDO  
i R. Gubina

WZNOWIENIE  
29 września 1983

Stara — Teatro del Rinascimento



TEATR WIELKI IM. STANISŁAWA MONIUSZKI W POZNANIU  
 ODKRĄCENIE I KLASY  
**PO RAZ PIERWSZY W POLSCE!**  
 DYREKTOR I KIEROWNIK ARTYSTYCZNY  
 ZASTĘPCA DYREKTORA I KIEROWNIKA



**LE CONVENIENZE  
 E LE INCONVENIENZE TEATRALI  
 VIVA LA MAMMA  
 OBYCZAJE I NIEOBYCZAJNOŚCI  
 TEATRALNE**

**LIBRETTO**

**Antonia Sografiago**  
 wg komedii **H. Georges**  
 i **K. Gutheim**

**TŁUMACZENIE**

**Joanna Kulmowa**

**PRAPREMIERA**

**21 stycznia 1827,**  
 Neapol — Teatro Nuovo

**WZNOWIENIE**

**20 września 1963,**  
 Siena — Teatro dei Rinnovati

**STRESZCZENIE**

**Przygotowania** do próby opery *Romulus i Hersilia*\*) w teatrze w Rimini. Dyryguje kompozytor; autor libretta i impresario na razie spokojnie przyglądają się. Primadonna ćwiczy swą arię, ku zachwytowi męża i zazdrości koleżanek, i nagle żąda, by librecista skuł łańcuchami Romulusa w scenie jego zwycięskiego pochodu. Nonsensowny pomysł, mający za zadanie zapewnienie jej absolutnej wyższości w tej scenie, staje się źródłem potężnej awantury. Zaognia ją (matka jednej z solistek) Agata pragnąca nakłonić kompozytora, by skomponował rondo dla jej córki.

Kolejnym punktem spornym staje się plakat, zapowiadający przedstawienie. Stefano nalega, by widoczne było przede wszystkim słowo „Hersilia”, a jego żona kłaniała się jako ostatnia. Na domiar złego obraża mezzosopran, który zrywa umowę.

Tymczasem Mama Agata obwieszcza, że primadonna jest zwykłą chórzystką z Mediolanu, utrzymującą się z mężem ze sprzedaży placków na straganie. Ofiaruje się też wystąpić w zastępstwie mezzosopranu. Na taką zamianę zgadza się kompozytor, ale nie tenor, więc z kolei Stefano ma śpiewać w duecie z Mamą. Ponieważ jednak okazuje się barytonem, więc żona będzie dośpiewywać górne dźwięki. Ale oto no-

wa „rewelacja”: impresario jest zbankrutowany, a rada miejska jeszcze nie przyznała dotacji na teatr. Niepewni zarobku, artyści grożą, że nie rozpoczną próby bez zaliczki; impresario jednak — szantażując ich nawzajem konsekwencjami wynikającymi z zerwania umowy — ratuje sytuację.

**Trwa** próba opery. Po wielkiej scenie CorylII z chórem, przebudowa dekoracji. Tymczasem Mama Agata szykuje nową ofensywę. Dyplomatycznie namawia impresaria, by zgodził się zastawić jej biżuterię jako gwarancję finansową spektaklu. Córka ma przynieść klejnoty do teatru, tymczasem próbowane są kolejne sceny: romanca królowej, balet, marsz triumfalny z Mamą w roli uwięzionej królowej. Primadonna jest zachwycona wokalnymi postęпами swego małżonka i namawia kompozytora, by scenę z nim rozszerzył.

Przebieg próby zostaje jednak zakłócony hiobową wieścią impresaria: rada miejska nie tylko nie przyznała im dotacji, ale jeszcze zażądała wielkiej kaucji. Rozczarowanie i oburzenie artystów nie ma granic. Tylko Mama Agata nie traci humoru: zastawi przecież biżuterię i uratuje przedstawienie.

\*) Tytuł autentycznej opery, skomponowanej w 1765 r. przez J. A. Hasse do libretta P. Metastasia, na ślub arcyksięcia Leopolda

Pigmalion  
 Enrico di Borgogna  
 Una follia  
 Pietro il Grande  
 La Zingara  
 La lettera anonima  
 Alfredo il Grande  
 Emilia di Liverpool  
 Il paria  
 Anna Bolena  
 Francesca di Faix  
 Fausta  
 L'elisir d'amore  
 Sancia di Castiglia  
 Parisina  
 Torquato Tasso  
 Lucrezio Borgia  
 Lucia di Lammermoor  
 Belisario  
 Il campello di notte  
 Betly  
 L'assedio di Calais  
 Roberto d'Evereux  
 Maria di Rudenz  
 Gianni di Parigi  
 La Fille du régiment  
 Les Martyrs  
 La Favorite  
 Adelia  
 Maria Padilla  
 Linda di Chamounix  
 Don Pasquale  
 Maria di Rohan  
 Don Sebastian  
 Il Duca d'Alba

oraz prawie 40 innych  
 oper (ile jeszcze leży  
 w najdalszych archi-  
 wach bibliotek?),  
 13 symfonii,  
 oratoria i kantaty,  
 2 msze,  
 Requiem,  
 offertoria,  
 18 kwartetów,  
 3 kwintety  
 liczne pieśni oraz minia-  
 tury na instrumenty so-  
 lo — ponad 611 kompo-  
 zycji Gaetano Donizet-  
 tiego napisanych w cią-  
 gu 33 lat.



**POLSKI** meloman, nawet żywo in-  
 teresujący się operą, zapytany o twórczość  
 Donizettiego, wymieni zapewne pięć oper:  
*Łucję z Lammermooru*, *Córkę pułku*, *Fa-  
 worytę*, *Don Pasquale* oraz *Napój miłosny*.  
 Te bowiem pozycje są najlepiej i najsze-  
 rzej znane publiczności operowej, nie tyl-  
 ko w Polsce. A przecież to tylko drobniut-  
 ka część niewiarygodnie bogatej spuścizny  
 kompozytora, liczonej w dziesiątki pozyc-  
 ji.

Donizettiemu los oszczędził trudu dobi-  
 jania się o sławę. Urodzony w 1797 roku  
 w Bergamo, studiował m.in. u Simona  
 Mayra i Ojca Maffei, który wśród swoich  
 uczniów liczył wielu znakomitych kompo-  
 zytatorów (jednym z jego wychowanków był  
 sam Rossini). Ponieważ rodzice sprzeci-  
 wiali się jego muzycznej karierze, młody  
 Donizetti zaciągnął się do armii austriac-  
 kiej. Militarna kariera (jej reminiscencje  
 znalazły swe odbicie w znanej poznańskie-  
 mu widzowi *Córcze pułku*) nie trwała dłu-  
 go.

Pierwsza, oficjalnie zamówiona u niez-  
 nanego dwudziestoletniego młodzieńca  
 (w programie przekreślono mu nazwisko  
 na „Donzeletti”), opera *Enrico di Borgog-  
 na*, wystawiona w 1818 r. w Wenecji, przy-  
 niosła Donizettiemu uznanie i pewność kari-  
 ery. Było to ważne, bo w ówczesnych  
 warunkach tylko kompozytor znany, umie-  
 jący szybko pisać, mógł liczyć na zamó-  
 wienia i chleb.

EWA  
 ŁĘTOWSKA

Obyczaje i nieobyczajności  
 teatralne

czyli

Niech żyje  
 Mama Agata!

Pojęcie „przemysłu rozrywkowego”  
 nie jest wynalazkiem naszych czasów, bo-  
 gatyh w przemysł płytowy, handel taś-  
 mami, muzykę disco i idoli piosenki. W  
 dziewiętnastowiecznej Italii, rozbitej na  
 szereg państewek-miniatur, istniał nie  
 mniej potężny przemysł rozrywkowy  
 z tym, że dotyczył on przede wszy-  
 stkim — opery. Dwory były potęż-  
 nymi ośrodkami kulturalnymi, każdy  
 chciał mieć „swoją” trupę najlepszych —  
 dobrze opłacanych — śpiewaków, orkie-  
 strę. Istniało ogromne zapotrzebowanie na  
 nowe, jeszcze nie znane w danym mie-  
 ście dzieła — a przecież w małych ośrod-  
 kach nie można było liczyć na to, że jed-  
 na pozycja będzie szła miesiącami. Nawet  
 w stosunkowo rozległej Lombardii, w Me-

diolanie w 1820 r., w ciągu sześciomiesięcznego sezonu La Scali, odbyło się aż osiem prapremier! Ktoś musiał się tym zająć, ktoś musiał zamawiać nowe pozycje, wyszukiwać kompozytorów, angażować śpiewaków, troszczyć się o to, aby obyczajowa i polityczna cenzura nie zakwestionowała dzieła zbyt śmiałego. (A z surowości ówczesnej cenzury, bezapelacyjności jej wyroków i konsekwencji jej orzeczeń — nie zdajemy sobie sprawy!). Takimi ludźmi byli antreprenery, menagerowie tacy, jak choćby słynny Morelli czy Barbaja, których życie i sprawy same są godne zostać librettem operowym. Zasługi tych ludzi dla rozwoju opery są ogromne. Ci właśnie przedsiębiorcy, kłócący się o każdy grosz, kreujący modę operową, zmuszający kompozytorów do katorżniczej pracy, ponosząc własne ryzyko finansowe (bo to oni sami, a nie konkretna Opera „kupowali” dzieło na pniu) spowodowali, że powstały opery Rossiniego, Belliniego, Donizettiego, że możemy dziś korzystać z bogactwa zapomnianych bibliotek, wyszukiując zapomniane — często jakże niesłusznie! — dzieła wielkich mistrzów, albo odkrywać na nowo godnych pamięci i uwagi Mayra, Spontiniego czy Mercadantego, będącego rewelacją ostatnich lat.

Wenecki sukces Donizettiego zwrócił więc nań uwagę krytyki, a co zatem idzie i menagerów operowych. Posypały się zamówienia z Wenecji, Mantui, Rzymu, La Scali wreszcie. Po kilku latach, w 1827 r. zwrócił się wreszcie do Donizettiego król impresariów Domenico Barbaja z propo-

zycją stałego kontraktu, zobowiązującego kompozytora do trzyletniej pracy, nieźle zresztą płatnej (dwieście dukatów miesięcznie). Kompozytor miał dostarczyć aż dwanaście oper w ciągu trzech lat. W tym czasie Barbaja był Dyrektorem Królewskiego Teatru w Neapolu, słynnego San Carlo. Jedną z oper, która w ramach tego kontraktu powstała i którą wystawiono w Neapolu 21 listopada 1827 r., była farsa muzyczna, znana pod kilkoma tytułami: *Obyczaje i nieobyczajności teatralne*, *Wiwat Mamuśka*, *Niech żyje Mama Agata!*. Niezbyt wiele wiemy o okolicznościach jej powstania. Niejasne jest także autorstwo jej libretta. Jedne źródła przypisują ją Antoniowi Sografii, inne — samemu kompozytorowi, który był znany jako uzdolniony autor wierszyków satyrycznych i który dwa inne swe utwory (*Dzwoneczek* — znany w Polsce, bo pokazywany przed kilkoma laty przez operę łódzką — i *Betty*) opatrzył tekstem własnego pióra.

Jak było z *Mamą Agatą* naprawdę — dokładnie nie wiadomo. Nie jest to niczym dziwnym w epoce, gdy autorzy librett ścigali bez skrupułów od poetów i dramaturgów, a także nawzajem od siebie ile wlezie, przerabiali, poprawiali, dopisywali i skreślali teksty, aby tenorowi dać okazję do arii, kompozytorowi — możliwość włączenia efektownego, szczególnie udanego chóru z którejś dawnej, gorzej przyjętej czy po prostu zgranej opery, a rozjuszonej cenzurze — wytrącić choćby argument, że nie wypada na scenie pokazywać, jak spiskuje się przeciw koronowa-

nym głowom (przeciw księciu — już było wolno...).

Po premierze o *Obyczajach i nieobyczajnościach teatralnych* było cicho na lat sto trzydzieści sześć. W 1963 r. wygrzebano manuskrypt i operę wystawiono w Sienie. Od tego czasu zaczął się nowy rozdział w życiu *Mamy Agaty*. Rzecz nieznaną nikomu poza dociekliwymi badaczami twórczości Donizettiego, zrobiła bujną karierę przede wszystkim we Włoszech i RFN, gdzie odnotować można w ostatnim dziesięcioleciu kilkanaście jej premier. Także sąsiedzi zza miedzy wystawili *Mamę* w Pradze.

Skąd to powodzenie...? Zaważyły na tym chyba dwie sprawy: osoba kompozytora i temat utworu.

Od mniej więcej ćwierćwiecza notujemy wyraźną „hossę na Donizettiego” — stał się znów modny. Oprócz piątki najpopularniejszych jego dzieł, zaczęto szukać jego zapomnianych utworów, zaczęto je wystawiać i — co ważne — nagrywać na płytach.

Po to, aby dzieła operowe z pierwszej połowy dziewiętnastego wieku, a więc epoki bel canto, mogły wrócić na sceny, trzeba było mieć odpowiednich śpiewaków, wiedzących jak owe dzieła należy śpiewać. Bo bel canto to nie tylko „piękny śpiew”, jak to wynika z dosłownego przekładu, nie wystarczy więc tylko „ładnie” śpiewać albo mieć „piękny głos”. Bel canto to określony styl wykonawczy, oparty na szczególnej technice wokalne-

„Bel canto” narodziło się w epoce wielkich nauczycieli śpiewu, umiejących nie tylko uczyć, ale i nauczyć. Śpiewacy tej epoki byli świetnymi technikami, mającymi przede wszystkim perfekcyjnie opionowaną sztukę oddechu, umiejętności śpiewu falsetem (było to bardzo ważne, zwłaszcza dla tenorów, którzy wówczas śpiewali inaczej, niż dziś), a także wiedzącymi, jak naprawdę śpiewa się ozdobniki, tryle, appoggiatury, co znaczy prawdziwe *staccato*. Gdy śpiewaków zdolnych sprostać tym wymaganiom zabrakło — repertuar epoki bel canto ustąpił miejsca operom romantycznym i werystycznym. I oto, gdzieś w połowie lat pięćdziesiątych, zaczyna się renesans minionej epoki. Wracają na sceny po latach zapomnienia takie opery Donizettiego jak *Poliuto* czy *Anna Bolena* — dzięki wielkiej Marii Callas; *Lucrezia Borgia* — w której nagły występ przyniósł Hiszpance, Monserrat Caballé, światową sławę; Joan Sutherland, sopran z Australii, nagrywa niestrudzenie coraz to nowe pozycje Mistrza z Bergamo, między innymi królewską trylogię: *Annę Bolenę*, *Roberto Devereux*, *Marię Stuart* (nagrane także przez Amerykankę Beverly Sills). Mnożą się nagrania „pirackie” z żywych spektakli i wykonań koncertowych, dzięki którym dostępne są dziś: *Parisina*, *Gemma di Vergy*, *Gianni di Parigi*, *Poliuto*, *Il Duca d'Alba*, *Linda di Chamounix*, *Maria di Rohan*, *Marino Faliero*, czy — dzieło ostatnie — *Catarina Cornaro*. To samo dotyczy drobniejszych utworów: *Rity*, *Pigmaliona*, *Dzwoneczka*, *Tłustego czwartku* czy naszej *Mamy Agaty*.

W bogatym dorobku Donizettiego nie brak też młodzieńczej opery osnutej na polskich wątkach: to *Otto mesi in due ore* albo *Wygnańcy na Syberii*. To dzieło jednak — jak dotychczas — nie wróciło z zapomnienia historii, a szkoda!

Wzrost zainteresowania repertuarem epoki bel canta wiąże się więc z pojawieniem się śpiewaków chcących i mogących mu sprostać. Oczywiście wzbudza to też zainteresowanie publiczności tym właśnie stylem wykonawczym (choć z pewnością śpiewacy współcześni śpiewają nawet te same rzeczy inaczej niż Pasta, siostry Grisi, Rubini czy Nourrit), epoką, jej obyczajami.

I tu leży właśnie druga przyczyna wzrostu zainteresowania *Mamą Agatą*. Przypomnijmy, że chodzi tu o farsę muzyczną, której treścią są perypetie trupy operowej, w „Teatro Provinziale” w Rimini, gdzie zespół zamierza wystawić operę o nader poważnej treści *Romulus i Hersilia*. Akcja osnuta jest wokół intryg i intryzek członków trupy, kłopotów organizacyjnych i finansowych impresaria, zabawnych układów personalnych występujących tu postaci. Librecista — niezależnie od tego, kto nim był, znał doskonale owe tytułowe *Obyczaje i nieobyczajności*, blaski i nędze prowincjonalnej opery, realia życia teatralnego swej epoki. Przyjęta w *Mamie Agacie* konwencja teatru w teatrze, tak popularna w sztuce i tak eksploatowana — w różnych zresztą celach i z różnym skutkiem — jest przez publiczność bardzo lubiana. Każdy lubi zerk-

nąć za kulisy, poczytać lub zobaczyć „jacy ci z teatru są w życiu naprawdę” i nie tylko pensjonarki kuksają się i chichoczą, gdy spotkają np. Daniela Olbrychskiego, kupującego bułeczki albo pijącego herbatkę w popularnej cukierni. Do tego przyjęta konwencja stwarza bardzo wiele możliwości inscenizatorom. Już wystawiono *Mamę Agatę* przeniesioną w nasze czasy, gdzie tenor był — oczywiście — Amerykaninem z Teksasu włoskiego pochodzenia, jedna z bohaterek czytała znane pismo feministek, a orkiestra i obecna na sali publiczność — grała swe własne role...

Komizm *Obyczajów i nieobyczajności* nie leży zresztą tylko w ich temacie; dowcipnie sparodiowana jest tu też muzyka i w niej samej trafiają się świetne dowcipy. Sparodiowany jest charakterystyczny styl wykonawczy, „gagi” śpiewacze, zmierzające do wyeksponowania wykonawcy, charakterystyczne są zamierzone błędy i kiksy wykonania.

Przypomnijmy tu choćby kapitalną, zabawną, po koleżeńsku sparodiowaną słynną arię z *Otella* Rossiniego, która w wykonaniu Mamy nabiera zupełnie nieoczekiwanych śmiesznych akcentów, lub też zgola nieprawdopodobnie brzmiące miejscami orkiestrę i chór. Do wymiarów pierwszoplanowej postaci urasta też dostojny baryton, wkraczający na scenę w towarzysztwie zespołu rycerzy i wyśpiewujący raz za wysoko, raz za nisko, swą *aria di entrata: Son guerriero, é son amante...* (*Jam bohater, lecz także kochanek...*). A takich wziętych z życia postaci jest w tej operze więcej!

— Twórcy opery, aby spotęgować komizm utworu, główną postać Mamy Agaty, kobiety nader energicznej i przedsiębiorczej, a przy tym zdecydowanej za wszelką cenę wygryźć primadonnę, aby dać szansę własnej córce, zaangażowanej na stanowisko drugiej śpiewaczki, powierzyli mężczyźnie. Jest to znów parodia tradycji, każącej w wielu operach bel canta obsadzać męskie role — damskimi wykonawczyniami. Do tego wszystkiego nie jest to wcale partia na lekki, barokowy głos, tylko wymagająca organu, co się zowie, a przy tym wysokiej klasy aktora. Jako doskonali wykonawcy tej arcytrudnej roli zasłynęli we Włoszech artyści tej klasy, co Anselmo Colzani lub Giuseppe Teddei, którzy nie wahali się w przeczuciu dobrej zabawy zrzucić hiszpański kostium Hrabiego Luny, czy szamerowany mundur barona Scarpia i raz w życiu nie być na scenie ponurym okrutnikiem, co zwykle jest udziałem barytonów... Odnieśli też — nałożywszy obszerną suknię Mamy Agaty — kolosalne sukcesy! Tego samego życzymy i naszym wykonawcom, mając nadzieję, że publiczność będzie się bawić do rozpuku — jak wtedy, w 1827 roku, kiedy Gaetano Donizetti postanowił rozśmieszyć neapolitańczyków...

Ewa Łętowska

Mam portrait fait par moi-même

Donizetti  
1827



Autokarykatura Donizettiego



**PRZYJECHAWSZY** do Drezna poszedłem zaraz odwiedzić starego mego przyjaciela, Karola Lipińskiego. Rozbierając dzisiejszych kompozytorów dramatycznych, naturalnie mówiliśmy i o Donizettim.

*Przywyklszy do dobrych oper kompozytorem już dziś smakować w Donizettim i Pacinim, równie jak człowiek dorodny i silny nie może przekarmić siebie strawą niemowlęcą.*

**BĘDĄC** w Pradze, odwiedziłem sławnego Tomasza. Znamienity ten teoretyk muzyczny i profesor, znany tak chlubnie w muzykalnej Europie, jest człowiekiem prostym, otwartym, wesołym i mówiącym bez ogródek wszystko, co czuje i myśli.

Dziwna jest wesołość jego charakteru. Zacięty jest nieprzyjacielem włoskiej dzisiejszej muzyki; o Bellinim, Donizettim, Pacinim *e tutti quanti* słuchać nawet bez śmiechu nie może. Powiedział mi, że tak nie cierpi kompozycji Donizettiego, że kiedy trudno mu będzie konać, niech tylko kto nad uchem wymówi to imię, a natychmiast ducha wyzionie.

**FORMA** ta wzięła górę w dzisiejszych operach włoskich: ona wszystkim rządzi. Jak świece odlewane na jedną formę, wszystkie opery Donizettiego, Ricci i Paciniego podobne są do siebie, że trzeba wielką znajomością, wielką wprawą, a większą jeszcze pamięcią obdarzonego słuchacza, aby mógł często rozróżnić dwie opery tegoż samego kompozytora. Powiem więcej — wzywam wszystkich artystów, wszystkich dyletantów (tu: miłośników muzyki) — każdego, niech mi przyniosą nową, nigdzie nie graną arię fabryki Donizettiego, niech mi pokażą mniejszą jej połowę — drugą natychmiast dopiszę, nie chybając ani jednego frazesu, ani jednego taktu!

A jednak co za szczęśliwe melodie, jakie świeże motywy, jak piękne myśli często u nich napotykamy! Kogóż nie rozczulił finał II aktu *Lucii di Lammermoor*? Kto nie zapłacze z Edgarem w ostatniej jego arii *Tombe dell'avimiei*? Kto z zimną krwią wysłucha cudnego tercetu *Guai se ti sfugge un moto* w *Lucrecia Borgia*? Któż z nas nie rozpląnął się nad czarującą, tęskną melodią *Una furtiva lagrima* nieszczęśliwego Nemorino w *Elisir d'amore*?

Z  
Notatek  
z podróży muzycznej  
po Niemczech odbytej w roku 1844

przez  
Wiktora Każyńskiego

(O Donizettim dobrze  
i źle)

Donizetti jest dziś we Włoszech pochodnią widnokrepu muzycznego — lecz i ten już schodzi z pola. Następcy jego (rozumie się naśladowcy), Ricci, Pacini, Verdi *et compagnie*, niegodni są nawet rzemyka u obuwia jego rozwiązać! Piękna perspektywa dla sztuki! *De profundis*

### Z pamiętników Hektora Berlioza...

*Przyjechaliśmy do Mediolanu (20 maja 1832), trzeba było dla spokoju sumienia zobaczyć nową Operę. Grano wtedy w Cannobiana (jeden z teatrów operowych Mediolanu) L'elisir d'amore Donizettiego. Zastąpiłem na sali pełno ludzi, którzy rozmawiali głośno, zwróceni plecami do sceny; śpiewacy jednak gestykulowali i wydzierali się na wyścigi — tak przynajmniej musiałem sądzić, widząc, jak szeroko otwierali usta, bo z powodu hałasowania widzów nie można było słyszeć nic prócz dźwięku bębna. W łóżach grano, wieczrano itd., itd. Widząc więc, że daremnie bym się spodziewał usłyszeć coś z tej nowej dla mnie wtedy partytury, wyszedłem. Zdaje się jednak, że — jak zapewniało mnie o tym kilka osób — Włosi niekiedy słyszą.*

### Richard Wagner o Donizettim:

*Jego orkiestra to wielka gitara.*

### Sergiusz Prokofiew o Wagnerze:

*Byłem na „Walkirii” — strasznie nudna opera, bez motywów, bez akcji, za to z wielkim hałasem.*

### Bogusław Schäffer o Prokofiewie:

*Nawet najlepsze utwory Prokofiewa drażnią tak wieloma wadami, że zaczynamy się dziwić, czym też się ludzie zachwycają.*

*clamavi!* (...) Jak żyję, nędzniejszej muzyki nad *Il Nabuccodonosoro* Józefa Verdiego jeszcze nie słyszałem! Cóż to za głupstwo! Słuchając tej muzyki Donizetti zdawał mi się Mozartem w porównaniu z autorem tej opery! Płakać prawdziwie potrzeba... do czegośmy dziś doszli!!!



James Gillray: Brawurowa aria

**W** SŁOWIE virtuosa zawiera się *virtus* — a więc cnota.

W dawnym, przez świętego Augustyna ustalonym obrazie świata przyjmowano, że celem dzieła sztuki nie powinien być sukces, lecz chwała Boża. Myśląc o sztuce śpiewaczki, mówi Augustyn: *Kto szuka tylko sławy i błyszczącej monety, sprzedaje swój głos komuś innemu!*

„Virtuosi” i kompozytorzy z rzadka tylko mieli w ogóle sposobność kultywować czystą *virtus* — a więc cnotę. Ich sztuka była przede wszystkim *t o w a r e m* — wartością wymienną, która przynosiła im pieniądze lub władzę. Władzę także w sensie augustiańskiej myśli Tołstoja i jego *Sonaty Kreutzerowskiej*: władzę nad umysłami i sercami.

Już w ogrodzie Edenu pełno było pokus; jakże mógłby być od nich wolny raj, utracony po grzesznym upadku człowieka...?

**IMPRESARIO** następca feudalnego mecenasa, podjął się — od połowy XVII wieku — przedstawienia wirtuozowskich osiągnięć możliwie szerokiej, a przy tym gwarantującej zyski publiczności. Prywatne przedsiębiorstwa operowe wymagały organizacji, finansów, wysiłku produkcyjnego, a często także i transportu. Wirtuoz, zdany na współpracę z impresariem, często popadał w konflikt z przedsiębiorcą, a patrząc na to obiektywnie, często był też wyzyskiwanym niewolnikiem kultury.

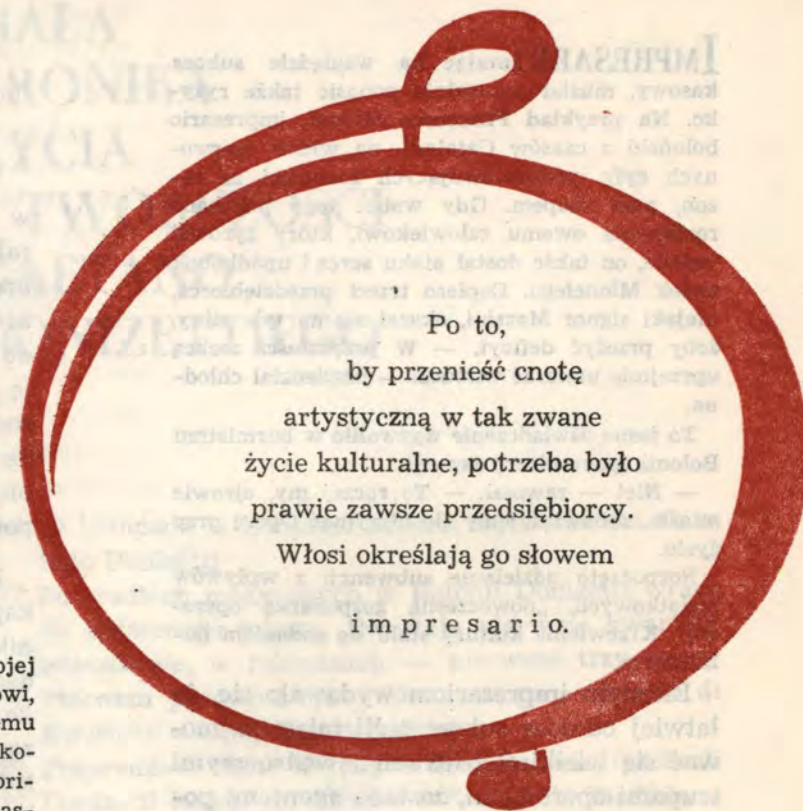
Cytując swobodnie Benedetta Marcella (*Teatro alla moda*):

Impresario nie czyta libretta. Daje je swojej primadonnie. Ta daje je swemu kochankowi, swemu adwokatowi, swemu fryzjerowi, swemu byłemu kochankowi, swojej cioci i swemu kochankowi in spe. Każde z nich przekazuje primadonnie swoje zdanie, a ona kłeci z tego własną opinię.

Impresario powiada: Wszystko to dokładnie się rozważ! Potem odkłada libretto. Dopiero w czwartym dniu miesiąca wręcza je kompozytorowi i mówi: Premiera jest dwunastego.

Gdy kompozytor rwie jeszcze włosy z głowy, impresario rozsyła już pierwsze zaproszenia: doktor, sędzia, policja, ojcowie miasta, przyjaciółki. Teatr musi być pełny, żeby wyglądał na wyprzedany.

Potem impresario ogląda sobie damy walczące o rangę primadonny. Kompozytorowi każe powiedzieć, żeby dla ostrożności napisał arie dla dwóch pierwszych dam, a libreciście, żeby imiona postaci granych przez te dwie damy miały koniecznie tę samą ilość sylab.



Po to,  
by przenieść cnotę  
artystyczną w tak zwane  
życie kulturalne, potrzeba było  
prawie zawsze przedsiębiorcy.  
Włosi określają go słowem  
**i m p r e s a r i o .**

Po premierze wyjaśnia dyrygentowi, że przedstawienie musi się teraz odbyć także bez basu i fletu. Potem obniża gáže śpiewaków i śpiewaczek, wyjaśniając każdemu i każdej z osobna, że byli zachrypnieni. Jedną damę zwalnia, żeby inne go słuchały. Jeśli któraś ma potem jeszcze jakieś pretensje stręczy się ją bogatemu protektorowi. Adresy tych protektorów impresario ma zanotowane w specjalnym notesie...

Rozgłos jest gwarancją sukcesu, a „nic tak nie popłaca jak sukces”.

**IMPRESARIO** mając na względzie sukces kasowy, musiał naturalnie ponosić także ryzyko. Na przykład Francesco Mionei, impresario boloński z czasów Catalani, na widok czerwonych cyfr, podsumowujących rachunki za sezon, padł trupem. Gdy wobec tego pokazano rozliczenia owemu człowiekowi, który żyrował weksle, on także dostał ataku serca i upadł obok zwłok Mioneiego. Dopiero trzeci przedsiębiorca, niejaki signor Mazzini, okazał się na tyle silny, żeby przeżyć deficyt. — W przyszłości zechcą uprzejmie umierać wirtuozi — powiedział chłodno.

To jasne oświadczenie wyzwoliło w burmistrzu Bolonii spontaniczny lament.

— Nie! — zawołał. — To raczej my, ojcowie miasta, zobowiązujemy się utrzymać Operę przy życiu.

Rozpoczęto udzielanie subwencji z wpływów podatkowych, „nowoczesną gospodarkę operową”. Krzewienie kultury stało się zadaniem publicznym.

Licznym impresariom wydawało się, że łatwiej odniosą sukces jeśli miast zajmować się wielkimi teatrami i wędrownymi trupami operowymi, zostaną agentami pojedynczych gwiazd. Nie chcieli być już dłużej przewodnikami karawan, lecz pogromcami primadonn. Gdy powierzone im damy postępowały przynajmniej tak, jakby zależało im na sztuce, impresariowie mieli na oku korzyści handlowe.

Wielu z tych ludzi pracowało — co jest przyjęte w zawodzie maklerów — za procent od dochodów. Inni spekulowali na małżeńskiej wspólnocie majątkowej — żenili się ze swymi primadonnami i stawali się naturalnymi użytkownikami ich sławy. Do „augustiańskości” czy choćby chwały wirtuozostwa naturalnie się to nie przyczyniało.

## KOBIETA CZY MĘŻCZYZNA...?

(dedykowane Mamie Agacie)

W ROKU 1782 można było przeczytać w pewnym niemieckim almanachu teatralnym: *Niemieckie aktorki szczególnie upodobały sobie męskie role. W Gocie niejaka madame Abt porwała się nawet na rolę Hamleta!* Aktor, który grał tę rolę przed nią, przekazał jej jako rekwizyt sceniczny nie zwykle używaną, lekką szpadę, lecz wyjątkowo ciężką hiszpańską szablę. Rezultat: madame Abt załamała się pod ciężarem swej męskiej roli.

Lecz nie był to bynajmniej powód do kapitulacji dla jej następczyń. 31 października 1812 Goethe zanotował w swoim dzienniku teatralnym, że *pewna śpiewaczka bardzo dzielnie — i dość osobliwie — zagrała jako kobieta Mozartowskiego Tytusa*. Niedługo później śpiewaczka Karolina Botgorschek przejęła tenorową partię szlachcica Belmonta w *Uprowadzeniu z seraju* Mozarta.

Na scenie dramatycznej czy operowej damy w spodniach budzą tak wielkie zainteresowanie, że wreszcie w pewnym londyńskim przedstawieniu operowym wystąpiło dokładnie tyle śpiewaczek w spodniach, ilu kastratów w sukniach — szczególna radość dla publiczności.

Walter Haas

*Słowiki w aksamitach i jedwabiach*

Przekład: Juliusz Kydryński

1838 — pierwsza opera Donizettiego wystawiona w Polsce — *Napój miłosny* — w operze warszawskiej, za dyrekcji Karola Kurpińskiego

## MAŁA KRONIKA ŻYCIA I TWÓRCZOŚCI GAETANO DONIZETTIEGO

1797 29 listopada w Bergamo urodził się Domenico Gaetano Donizetti

1817 Po studiach muzycznych w Bolonii Donizetti wraca do rodzinnego miasta. Powstają pierwsze kwartety smyczkowe, w rękopisach — pierwsze trzy opery

1818 Pierwsza premiera opery Donizettiego — *Enrico di Borgogna* — w operze weneckiej

1830 Prapremiera *Anny Boleny* w mediolańskiej La Scali

1832 Donizetti komponuje *Napój miłosny* dla Mediolanu

1835 Prapremiera *Łucji z Lammermooru* w Neapolu

1837 Wstrząs psychiczny spowodowany przedwczesną śmiercią uwielbianej żony Wirginii

1838 Donizetti opuszcza Włochy i przybywa do Paryża

1840 Paryskie prapremiery *Faworyty* i *Córki pułku*. Kompozytor udaje się na krótki pobyt do Włoch

1841 Donizetti przebywa w Wiedniu, gdzie pisze m.in. *Lindę di Chamounix* oraz *Miserere*

1843 Powrót do Paryża — powstaje opera komiczna *Don Pasquale*

1845 Po długoletniej chorobie nerwowej kompozytor zostaje dotknięty całkowitym paralizem

1847 Powrót do rodzinnego Bergamo

1848 8 kwietnia w Bergamo umiera Gaetano Donizetti.

1926 — pierwsza opera Donizettiego w poznańskim Teatrze Wielkim: *Napój miłosny*; kolejne premiery oper — *Córka pułku* (1927), *Łucja z Lammermoor* (1929), *Faworyta* (1930) i *Don Pasquale* (1934). W okresie powojennym przygotowano kolejne realizacje *Don Pasquale* (1951 i 1974), *Łucji z Lammermoor* (1968) oraz *Córki pułku* (1979).



## Ile oper napisano



W wydanym w 1911 roku *Słowniku* John Towers z Pensylwanii ogłosił katalog obejmujący 28 015 napisanych w ciągu trzech stuleci oper i operetek.

Natychmiast niemiecki badacz G. Steiger postanowił udowodnić niekompletność listy swego amerykańskiego kolegi (ach, ta niemiecka dokładność...) i sporządził spis oper i operetek, na razie tylko od tytułu *Aaron* do tytułu *Achilles*. W przedziale tym Towers zamieścił 165 tytułów, a więc — zdaniem Steigera — o 144 za mało (a liczył tylko dzieła powstałe do roku 1905).

Skoro więc *Słowik* Towersa podawał „zaledwie” 2/3 napisanych utworów, to można przypuścić, iż do początków naszego stulecia skomponowano ponad 42 000 oper i operetek. A tymczasem kolejne stulecie dobiega końca...

Światowa czołówka operowych rekordzistów (ogłoszona przez Bibliotekę Kongresu Amerykańskiego) przedstawia się następująco:

Antonio Draghi (1635—1700),  
Baldassare Galuppi (1706—1785),  
Pietro Guglielmi (1727—1804),  
Nicolo Piccini (1728—1800),  
Giovanni Paisiello (1740—1816),  
Wenzel Müller (1767—1835),  
Henry R. Bishop (1786—1855),  
Jaques Offenbach (1819—1880).

Twórcy ci mają na swym artystycznym sumieniu po więcej niż 100 oper.

Lista sporządzona jest chronologicznie, gdyż kongresowa biblioteka posiada w swych zbiorach zaledwie 25 000 dzieł i — w świetle chociażby informacji swego rodaka Towersa — sumienni rachmistrze nie chcieliby nikogo skrzywdzić.

## Kto pobił rekord

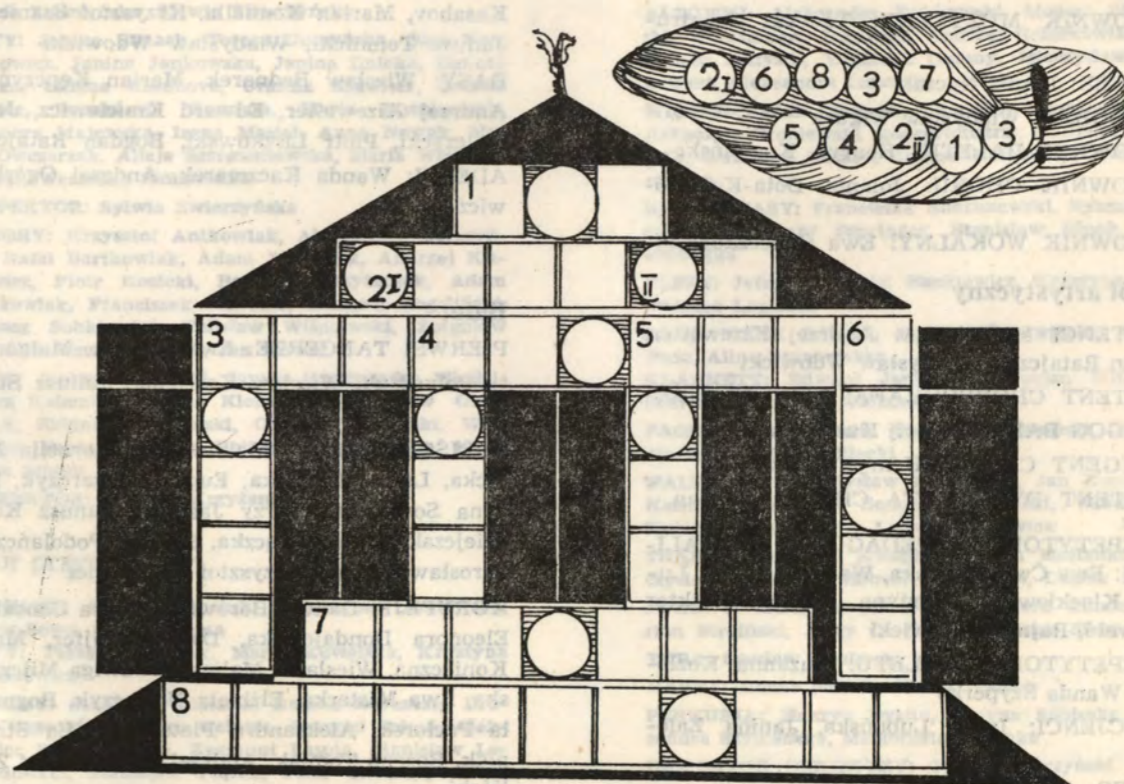


## KRZYŻÓWKA POD PEGAZEM

Poziomo: 1) od 8 czerwca 1980 r. bezskutecznie uwodzi Antoninę Kowtunow lub Krystynę Pakulską; 2) dzięki miłości do Matyldy Wesendonk napisał preludium do pewnej opery, która zrewolucjonizowała harmonikę; 3) biada, jeśli nie jest nią ta, która porywa się na wykonanie *Królowej Nocy!*; 7) może pleć bywała i trzecia, ale głos — z reguły pierwszorzędny; 8) z Poznaniem związany był w sposób szczególny: w 1932 roku tutaj odbyło się prawykonanie jego IV Symfoni, w 6 lat później „pod Pegazem” po raz pierwszy w Polsce przedstawiono jego balet; dziś można obejrzeć w poznańskiej operze jedno dzieło tego kompozytora — ale za to na obchody 100-lecia urodzin zapowiedziane są dalsze niespodzianki;

Pionowo: 3) „Florentyńczyk, gładki kobieciarz zaprzędany piekłu, co nigdy w polu nie stawiał chorągwi, a o bojowym ordynku wie tyle, co stara panna o miłości.” I mimo to został chorążym namiestnika Cypru! 4) zdaniem bardzo wielu kompozytorów, krytyków i melomanów ta licząca sobie blisko 4 wieki dama zestarzała się tak, że lata jej są już policzone. Pomimo tego, ciągle znajduje wielbicieli... 5) żyła sztuką i miłością; 6) gdyby nie śmierć bogatego wuja Nemorina (nie mówiąc już o miłosnym eliksirze Dulcamary), pewnie poślubiłaby sierżanta Belcore;

Litery w oznaczonych kółkach kratkach, ułożone w odpowiedniej kolejności, dadzą hasło — motto życiowe Pegaza, które należy wziąć sobie głęboko do serca.





## Kierownictwo artystyczne

DYRYGENCI: Mieczysław Dondajewski, Agnieszka Duczmal, Antoni Gref, Edwin Kowalski, Jan Kulaszewicz, Witold Krzemiński (współpraca), Wojciech Michniewski (współpraca)

KONSULTANT PROGRAMOWY: dr Michał Bristiger

KIEROWNIK MUZYCZNY: Tadeusz Szantruczek

REŻYSER: Janusz Nyczak

SCENOGRAF: Władysław Wigura

KIEROWNIK BALETU: Henryk Konwiński

KIEROWNIK CHORU: Jolanta Dota-Komorowska

KIEROWNIK WOKALNY: Ewa Cwiczekowska

## Zespół artystyczny

ASYSTENCI REŻYSERA: Andrzej Kizewetter, Bogdan Ratajczak, Władysław Wdowicki

ASYSTENT CHOREOGRAFA: Lidia Mizgalska

PEDAGOG BALETU: Jurij Kuzniecowa

DYRYGENT CHÓRU: Henryk Górski

ASYSTENT DYRYGENTA CHÓRU: Bogdan Olszak

KOREPETYTORZY I PEDAGODZY WOKALISTÓW: Ewa Cwiczekowska, Wanda Echaust, Lucyna Klockiewicz, Krystyna Kujawa, Wiktor Buchwald, Rajmund Nowicki

KOREPETYTORZY BALETU: Zuzanna Kozłowska, Wanda Szyperko

INSPICJENCI: Irena Lubońska, Janina Zalewska

SUFLER: Aleksandra Jakubowska

## Soliści

SOPRANY: Danuta Kaźmierska, Stefania Kondella, Antonina Kowtunow, Krystyna Kujawińska, Barbara Mądra, Małgorzata Mierczak, Jadwiga Myszkowska, Barbara Nowicka, Krystyna Pakulska, Bożena Porzyńska, Dorota Salomończuk, Barbara Zagórzanka

MEZZOSOPRANY: Ewa Bernat, Maria Gielnik, Aleksandra Imalska, Bożysława Kapica, Maria Olkisz, Ewa Wargin, Ewa Werka

TENORY: Marek Bieniaszewski, Edwin Borkowski, Aleksander Burandt, Józef Katin, Józef Kolesiński, Marian Kouba, Michał Marzec, Jerzy Walczak, Adam Wiśniewski

BARYTONY: Jan Czekay, Jerzy Fechner, Miłko Kasabov, Marian Kondella, Krzysztof Szaniecki, Janusz Temnicki, Władysław Wdowicki

BASY: Wiesław Bednarek, Marian Kępczyński, Andrzej Kizewetter, Edward Kmiciewicz, Jerzy Kulczycki, Piotr Liszkowski, Bogdan Ratajczak

ADEPCI: Wanda Kaczmarek, Andrzej Ogórkiewicz

## Balet

PIERWSI TANCERZE: Ewa Pawlak, Małgorzata Pojńczyk, Wiesław Kościelak, Juliusz Stańda

SOLIŚCI: Blandyna Makowiecka, Kornelia Matecka, Lidia Mizgalska, Eugenia Pisarczyk, Lucyna Sosnowska, Jerzy Jasiński, Janusz Kołodziejczak, Andrzej Łączka, Edward Podolańczuk, Jarosław Świtała, Krzysztof Zakrzewicz

KORYFEJE: Danuta Borowiec, Teresa Chodziak, Eleonora Dondajewska, Danuta Fajfer, Maria Konieczna, Wiesława Malicka, Jadwiga Milczyńska, Ewa Misterka, Elżbieta Nowaczyk, Bogumiła Paciorek, Aleksandra Pieterek, Zofia Stróżniak, Bożena Tomiak, Andrzej Górny, Józef Zieliński

ZESPÓŁ: Małgorzata Cyranek, Maria Czyżak, Mariola Dłużniewska, Małgorzata Grabus, Hanna Grajeta, Krystyna Kaźmierczak, Grażyna Kobzda, Urszula Komirska, Elżbieta Krasnowska, Jolanta Łapińska, Barbara Matuszyńska, Beata Milon, Małgorzata Piatkowska, Barbara Śmiełowska, Jolanta Weber, Waldemar Bartkowski, Mieczysław Chalama, Ryszard Dłużewicz, Grzegorz Witkowski

INSPEKTOR BALETU: Nina Grzegorzewska

## Chór

SOPRANY: Mieczysława Andrzejak, Wiesława Antkowiak, Jadwiga Babiańska, Bożena Boch, Leopolda Czarnecka, Wiktoria Jarosz, Danuta Kawka, Krystyna Kolasińska, Wiesława Koperna, Krystyna Kozłowska, Krystyna Lejman, Małgorzata Leopold, Jadwiga Łukaszewska, Małgorzata Pieszyk, Janina Pietrucha, Kornelia Skrzypczak, Urszula Świstow, Bożena Szczerbal, Jadwiga Wlekińska, Krystyna Zakrzewska, Józefa Ząbczyńska, Sylwia Zwierzyńska

ALTY: Janina Banach, Teresa Duszyńska, Olga Furmanowicz, Janina Jankowska, Janina Ilnicka, Danuta Julska, Lilliana Kasabova, Urszula Klawiter, Izabela Kopiec, Bronisława Kosmala, Maria Kuśnierczyk, Eleonora Majewska, Irena Masiel, Anna Nowak, Maria Owczarzak, Alicja Szerszeniewska, Maria Wiethan-Zołądz, Weronika Ziółkowska

INSPEKTOR: Sylwia Zwierzyńska

TENORY: Krzysztof Antkowiak, Aleksander Barczyński, Rafał Bartkowiak, Adam Józefczyk, Andrzej Kitkiewicz, Piotr Kozicki, Bogumił Krzyżaniak, Adam Maćkowiak, Franciszek Nowicki, Bernard Rogaliński, Tomasz Sobkiewicz, Toliśław Wiśniewski, Zbigniew Woliński, Tomasz Wolski, Jan Wower

BASY: Janusz Babiański, Janusz Kaczmarek, Włodzimierz Kalemba, Bogdan Klensporf, Stanisław Olenerek, Zbigniew Pluciński, Grzegorz Pozorski, Władysław Pruss, Romuald Rohde, Jerzy Szalaty, Kazimierz Zmarz

INSPEKTOR: Bogumił Krzyżaniak

## Chór przyoperowy

SOPRANY: Maria Czupaluk, Katarzyna Landowska, Maria Sowa, Bożena Tyma

ALTY: Teresa Jęchorek, Maria Kowalska, Krystyna Stankiewicz

TENORY: Stanisław Białasik, Roman Borszak, Brunon Gazecki, Grzegorz Heintze, Ryszard Jakuć, Aleksander Kwapiszewski, Zygmunt Lasota, Stanisław Lewandowski, Stanisław Piątek, Piotr Snuszka, Jarosław Spychała

BASY: Przemysław Błażejowski, Juliusz Gabryelski, Stanisław Gazecki, Ryszard Grobelny, Krzysztof Jahns, Jerzy Pruchniewski, Andrzej Przygocki, Mieczysław Reichelt, Ryszard Skapski, Robert Tomczak

INSPEKTOR: Jerzy Pruchniewski

## Orkiestra

I SKRZYPCE: Jan Mirucki (koncertmistrz), Tadeusz Adam (koncertmistrz), Wojciech Gielnik, Krzysztof Dastych, Piotr Korybalski, Józef Majchrowicz, Wacław Szmańda, Jerzy Stasik, Romuald Hejnowicz, Teresa Zielatkiewicz-Ciesielska, Dezydery Grzesiak, Maria Bawolska, Małgorzata Hadyńska, Zbigniew Broniewski, Maria Olszewska, Maria Janiga, Sławomir Jarmołowicz

II SKRZYPCE: Bolesław Hyski, Józef Murawski, Wojciech Brożek, Tadeusz Jarzyński, Stanisław Twardecki, Bożena Duszyńska, Ryszard Chmielewski, Maria Matuszewska, Olga Hała, Danuta Gogolewska, Krzysztof Małyk, Magdalena Balcerk

ALTÓWKI: Aleksander Rybkowski, Modest Lipczyński, Włodzimierz Żurawski, Andrzej Grześkowiak, Bogumiła Sołtysik, Wojciech Gumny, Mieczysław Glinkowski, Aleksandra Lisowska

WIOLONCZELE: Bożena Zimowska (koncertmistrz), Arkadiusz Broniewski (koncertmistrz), Kazimierz Trzeciak, Antonina Górńska, Janusz Kołpowski, Ewa Koźmińska

KONTRABASY: Franciszek Radziszewski, Ryszard Kaczanowski, Jerzy Szpringer, Stanisław Binek, Józef Pszczółka

FLETY: Jerzy Pelc, Idzi Hankiewicz, Krystyna Buda, Tadeusz Łapiński

OBOJ: Witold Jeliński, Jarosław Mrowiński, Andrzej Penc, Alina Frankowska

KLARNETY: Edward Jankowski, Lucjan Wiza, Michał Holas, Marian Walczak

FAGOTY: Jan Janas, Stanisław Stasiński, Andrzej Józefowicz, Karol Bilecki

WALTORNIE: Władysław Pawłowski, Jan Konieczny, Kazimierz Kostyra, Zenon Kujawiński, Włodzimierz Kuzik, Witold Habdas, Leszek Walkowiak

TRĄBKI: Stanisław Kwapisz, Marian Maślanka, Mieczysław Leśniczak, Robert Palczewski, Leszek Kubiak

PUZONY: Mirosław Miłkowski, Edward Chmiel, Marian Stroński, Jerzy Czajka, Franciszek Sikora

TUBA: Czesław Plechocki

HARFA: Hanna Petruk, Hanna Jelonek

PERKUSJA: Henryk Dycha, Lucyna Sobieska, Aleksandra Szymańska, Małgorzata Bogucka

INSPEKTOR ORKIESTRY: Tadeusz Jarzyński

BIBLIOTEKARZ: Stanisław Twardecki

**Dział techniczny**

**KIEROWNIK TECHNICZNY:** Jerzy Górny  
**MALARNIA:** Adam Rymarczuk  
**PRACOWNIA KRAWIECKA:** Bronisława Kędziora, Teodor Mikołajewski  
**MODYSTKA:** Eugenia Jędraszczyk  
**MAGAZYN KOSTIUMÓW:** Bogumiła Kliks  
**STOLARNIA:** Jan Dolata  
**OŚWIETLENIE:** Bronisław Mintura

**AKUSTYK:** Tadeusz Jędrzejczak  
**PERUKARNIA:** Stanisław Skarbiecki  
**MODELARNIA:** Leszek Murawski  
**SCENA:** Mieczysław Guzikowski  
**DEKORATORNIA:** Konrad Nowicki  
**WARSZTAT OBUWNICZY:** Jan Boguszyński  
**ŚLUSARNIA:** Romuald Derucki  
**REKWIZYTORNIA:** Eugenia Wiśniewska



**W przygotowaniu:**

**WIECZÓR BALETOWY**

**M. Karłowicz — SERENADA**  
**S. Moniuszko — K. Meyer — HRABINA**



**W. A. Mozart — DON GIOVANNI**

**Redakcja programu:** Danuta Gwizdalanka  
**Rysunki:** Krystyna Fiodorow-Gębczyńska  
**Projekt okładki:** Grzegorz Marszałek

**Cena 20,— zł**

