

OPERA BAŁTYCKA

KAROL SZYMANOWSKI

KRÓL ROGER



OPERA BAŁTYCKA

Kierownik Artystyczny
Zbigniew Chwedczuk

Dyrektor
Maciej Krzyżanowski



Karol Szymanowski

KRÓL ROGER

(opera w 3 aktach)

Libretto

Jarosław Iwaszkiewicz
i Karol Szymanowski

●
Premiera 29 czerwca 1974



REALIZATORZY

Kierownictwo muzyczne
ZBIGNIEW CHWEDCZUK

Reżyseria
STANISŁAW HEBANOWSKI

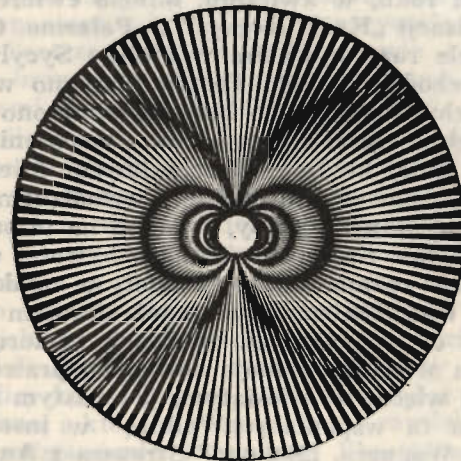
Scenografia
MARIAN KOŁODZIEJ

Choreografia
JANINA JARZYNÓWNA-SOBCZAK

Przygotowanie Chóru POiFB
ANDRZEJ BACHLEDA

KAZIMIERZ SKRZYŃSKI

Przygotowanie Chóru Chłopięcego
LEON SNARSKI





Jarosław Iwaszkiewicz

KRÓL ROGER

W tym roku, w kwietniu, minęło ćwierć wieku od inscenizacji „Króla Rogera” w Palermo. Od tego czasu wiele razy bywałem w stolicy Sycylii, i ile razy przechodziłem koło Teatru Massimo wspaniałego gmachu, dla którego budowy zburzono bardzo stare i piękne części miasta, zawsze wspominałem te pamiętne dni, kiedy z Mieczysławem Mierzejewskim i Bronisławem Horowiczem wchodziliśmy w te progi, z początku na próby, a potem na te pamiętne przedstawienia. Staralem się także bywać i w środku, i oglądać rozmaite opery i balety w zamkniętych sezonach tego Teatru. Zawsze też starałem się dostać bilet w tych samych okolicach parteru, gdzie siedziałem wówczas z moją córką, po prawej stronie mniej więcej w dziesiątym, jedenastym rzędzie. Widziałem tu wspaniałą „Walkirę” w inscenizacji Wielanda Wagnera, „Salome” Straussa z Anją Silją i wiele innych rzeczy. Ale co za porównanie z „Królem Rogerem”!

Gdzieś tam nazwałem Palermo miastem moich realizacji. Rzeczywiście trudno nawet sobie wyobrazić, czym było dla mnie to przedstawienie przed dwudziestu pięciu laty. Urzeczywistnieniem wszystkiego tego cośmy z Szymanowskim omawiali w warunkach tak zupełnie nie stwarzających żadnych na-

dziei na wielkie urzeczywistnienia. W środku wojny domowej na południu Rosji, na Ukrainie, w Elisawetgradzie i w Odessie mówienie o bajecznym świecie średniowiecznej Sycylii czy też mówienie o stworzeniu opery na ten temat było czystą fantazją i wymyślaniem złudnych światów. Miały one być dla nas czymś zastępczym, czymś co pomagało przetrwać bardzo ciężki okres przeżyć, z których mało rozumieliśmy obaj.

Wielkim zalem tej sycylijskiej wyprawy było, że Karol nie dożył tej chwili kiedy w Teatro Massimo podniosła się kurtyna i ukazała wspaniałe dekoracje, wymarzone przez kompozytora, a zrealizowane przez takiego malarza, jakim jest Guttuso! Nie zobaczył jak się rozwija na scenie akcja uderzająca i spontaniczna jak wszystkie rzeczy zaimprovizowane. Bo była to wielka improwizacja i Horowicz i aktorów, którzy nie mieli czasu wykuć tej trudnej partytury. A przecież młodzianka wówczas Roxana-Clara Petrella — od owej roli stała się jedną z największych włoskich śpiewaczek, a niezapomniany Annaloro, śpiewał w zadziwiający sposób rolę Pasterza, raz przejrzawszy nuty z Mierzejewskim. I ten chaos baletu w drugim akcie, który wyszedł daleko spontaniczniej i bardziej porywająco niż potem w Teatrze Wielkim w Warszawie i niezapomniane brzmienie orkiestry ze słodkimi włoskimi smyczkami. A może tak mi się wydawało?

Pomyślcie sobie, siedziałem z dorosłą piękną córką, wobec dramatu, który gdzieś się tam dwóm szaleńcom ukazał na stepach ukraińskich w epoce walk i zamieszek bardzo dalekich pod względem ideowym od tego co się nam marzyło. Ta realizacja — to było właśnie to zadziwiające zdarzenie. I potem powrót do hotelu, gdzie windziarz otwierał mi drzwi ze specjalnym szacunkiem jako „libretciście” opery, która szła w wielkim sezonie. I stary poczciwy Raccuglia, który jeszcze niedawno żył i pracował w Palermo, a którego entuzjazmowi zawdzięczaliśmy i to przedstawienie, i przekład libretta na włoski, i ten nadzwyczajny niezapomniany stosunek, jaki nas w Palermo otaczał. Pamiętamy to wszystko i zawsze wspominamy, kiedy się spotkamy z Mierzejewskim (niestety, najczęściej w lecznicy rządowej) czy w Paryżu z Bronisławem Horowiczem, tę wielką wspaniałą realizację. Pozwoliła ona mi uwierzyć, że jednak pewne rzeczy urzeczywistniają się na tym świecie.



Stanisław Hebanowski

OD REŻYSERA

Henryk Sandomierski w *Czerwonych tarczach* Jarosława Iwaszkiewicza przeżywa ostry wstrząs na dworze króla Rogera. Na srebrnej płycie Edrisi pokazuje mu płataninę linii; rysują się na niej kontury krajów, rzek, widnieją miasta, brak jedynie ziemi, z której przybył polski krzyżowiec. W ruinach antycznego teatru Henryk jest świadkiem przedziwnego tańca dwóch chłopców. Budzi jego lęk inspirowany tego widowiska: pasterz. „Ten stał zawsze jednakowo triumfalny — naprzeciwko siedzących, wspierając się lewą ręką o biodro, prawą podnosił w górę kij opleciony zielonymi liśćmi”. Szaleńczy taniec kończy się omdleniem Sybilli, młodzianki żony Rogera, i jej nagłą śmiercią. Henryk „nie chciał dłużej zostawać na tej ziemi pełnej diabelskiego piękna”. Tak kończy się sycylijski epizod wyprawy księcia Henryka. Tajemniczy, niepokojący Pasterz miał być w pierwszym zarysie libretta główną postacią *Króla Rogera*. Skąd przybył? Skąd jego magiczna władza? Czemu jego śpiew zakłóca kościelne pień i mąci ład rogerowego królestwa?

Przyszedł z daleka i z przed wielu wieków. Daremnie Penteusz wydał mu walkę. W *Bachantkach* Eurypidesa tebański Król ginie tragicznie rozszarpany przez Menady, bo śmiał wystąpić przeciwko Dionizosowi. Wyznawca normy dnia nie doceniał pasji nocy. Zapatrzonej w jasny apollinijski świat obrazu i pozorów wyrzekł się żywiołu bakchicznego, uwierzył, że principium individuationis może opanać chaos ciemnych namiętności. Dlatego poniósł klęskę...

Do tych autentycznych źródeł greckiej tragedii sięgnęli Karol Szymanowski i Jarosław Iwaszkiewicz współpracując nad *Królem Rogerem*. „Apollinijskiemu wyzwoleniu w pozorze” — przeciwstawili moment „przełamania jednostki i jej zjednoczenia z prabytem”. W listach do Jarosława Iwaszkiewicza pisał Szymanowski: „Pomyśl tylko: złoto przyćmione i sztywność postaci mozaik jako tło, albo znów arabskie filigrany, tańce — co za barbarzyńskie a rozkoszne bogactwo!” i dalej. „Sądzę, że anegdotyczna treść, faktyczny szkielet dramatu jest rzeczą mniejszej wagi, niż jego wewnętrzna, emocjonalna substancja”.

Ta właśnie „emocjonalna substancja”, głos Pasterza wdzierający się do wnętrza kościoła przejmując trwożą i zgrozą rozmodlony tłum i Kapłana Archie-reiosa, porani serce Roxany, zmaci myśli Rogera. Król Roger, jego wędrówka w poszukiwaniu prawdy jest osią tego pięknego, symbolicznego dramatu muzycznego. „Ani abstrakcyjny Bóg chrześcijański, przedstawiony w akcie I — pisał Jarosław Iwaszkiewicz — ani mistyczne objawienie Wschodu (akt II), ani nawet miłość i odnalezienie ukochanej kobiety (akt III) nie zastąpią Rogerowi tego posiadania Boga — in concreto — do którego dąży stale, choć podświadomie”.

Ukojenie odnajdzie dopiero jednocząc się ze światem, w hymnie na cześć wiecznie odradzającego się słońca. „A z głębin samotności, z otchłani mocy mej przejrzyste wyrwę serce, w ofierze słońcu dam”.

* * *

Przystępując do realizacji tego pełnego wewnętrznych napięć, ale pozbawionego fabuły zewnętrznej dramatu, ukazującego perspektywy związania człowieka ze światem, przywrócenia jego jedności w stopieniu się z naturą, wyznaczyliśmy szczególną rolę chórowi.

Wyprowadzając go na proscenium, po obu stronach sceny, chcieliśmy nadać mu funkcję „idealnego widza”. Fryderyk Schiller uważał „chór za mur żywy, który tragedia zatacza wokół siebie, by odciąć się wyraźnie od świata rzeczywistego i zachować sobie grunt idealny i swą wolność poetycką”.

Działanie wyrażone w pantomimie, przypada tancerzom spełniającym indywidualne czynności straży królewskiej, muzykantów itd. Jeden z tancerzy staje się przytem jakby mistrzem ceremonii, organizującym ruch, wtajemniczonym przywódcą obrządku. Zaryzykowaliśmy również dopełnienie postaci Roxany, przez ruch i gest tancerki będącej projekcją jej uczuć, lustrzanym odbiciem jej rozterki; ona pierwsza usłyszy śpiew Pasterza, podąży za nim, chociaż pozornie obecna Roxana zostaje w świątyni.

Jako cień ukaże się również w czasie kołysanki Roxany w II akcie. Powróci z Pasterzem w bachicznym tańcu. Razem z Roxaną pojawi się jako Menada w III akcie. Może w ten sposób uda się zaznaczyć ciągle opalizowanie snu i jawy.

Dialektyczne przenikanie się przeciwieństw: ładu i buntu, apollinijskiej afirmacji i dionizyjskiego, barbarzyńskiego wyzwania.

Fryderyk Nietzsche pisał w *Narodzinach tragedii*: „Tak to bogowie usprawiedliwiają życie ludzkie, żyjąc nim samym — jedyna zadawalająca teodyceja”.



POKRÓTCE O GENEZIE „KRÓLA ROGERA”

W latach 1911 i 1914 Karol Szymanowski odbywa dwie dłuższe podróże do Włoch. Zwiedza również Sycylię, która wywiera na nim ogromne wrażenie. Wspaniałe krajobrazy, dumne zabytki starożytności, głęboko zapadają w wyobraźnię kompozytora, inspirowaną go do muzycznej wypowiedzi.

Oczywiście nie było jeszcze wówczas mowy o *Królu Rogerze*. Spowita w legendę postać historycznego władcy była wprawdzie Szymanowskiemu dobrze znana, ale nie widział w niej na razie obiektu swych kompozytorskich zamysłów. Koncepcja „dramatu sycylijskiego” zrodzi się dopiero w 1918 roku. Szymanowski odwiedza wtedy w Elisawetgradzie jego kuzyn Jarosław Iwaszkiewicz. Odżywają wspomnienia sycylijskiej wyprawy i kompozytor zachęca przyjaciela do podjęcia pracy nad librettem ewentualnej opery. W niekończących się rozmowach nakreślony zostaje w ogólnych zarysach plan konstrukcyjny dzieła. „Myślowo to mi się jasno rysuje nawet w tym mniej więcej kształcie — zanotował Szymanowski: olbrzymie kontrasty i bogactwa dziwnie się łączących światów (bizantyzm, Wschód, Normanowie — prolog), poszukiwanie ukrytego znaczenia tego, rozwiązywanie jakichś nierozwiązalnych zagadek (właściwy dramat — teatr w Syrakuzach etc.)”.

Potem Iwaszkiewicz wraca do siebie do Kijowa i przesyła stamtąd pierwszy projekt libretta, zaprobowany z entuzjazmem przez kompozytora. „Pobieżny szkic sycylijski, który mi przesyłał, olśnił mnie od razu dziwną bliskością, stał się objawieniem jakby własnej jakiejś obietnicy!... nie bym więcej nie pragnął, żebyś się zaczął nad nim serio zastanawiać!... Pomyśl tylko, złoto przyćmione i sztywność postaci mozaik, jako tło arabskie filigrany, tańce, co za „barbarzyńskie” a rozkoszne bogactwo. Oczywiście wszystko to trudno pomieścić w jednym wieczorze. Może w dwóch? Coś w tym stylu jak ja piszę (jako w i d o w i s k o) — jako prolog do właściwego dramatu (Twój pomysł) odgrywającego się już na właściwych duchowych wyżynach istotnych przeżyć... Bądź co bądź strasznie się już za-

palilem do tego pomysłu i chciałbym ten mój zapal wlać w Ciebie!”

W odpowiedzi na zaproponowane przez Szymanowskiego zmiany w tekście, Iwaszkiewicz pisał z kolei: „Ostatecznie nie bardzo mi się podoba przeróbka III aktu, ale to Twoje dzieło i zupełnie masz prawo robić z nim, co Ci się podoba, a przy tym masz rację, że dotychczasowa faktura była za przejrzysta i za naiwna, choć ogromnie wyrazista”.

Szereg lat upłynie zanim skrytalizuje się ostateczna wersja dramatu. Szymanowski przenosi się do Warszawy, potem odbywa daleką podróż do Ameryki. I oto konstatuje, że ów wymarzony Roger stracił dlań wiele ze swej atrakcyjności. „Zanadto w tym długo przerwę zrobiłem i mało mnie to już interesuje” — stwierdza z niemalym zmartwieniem. Ale do rozpoczętego dzieła uparcie powraca i po niezliczonych przeróbkach i korektach doprowadza wreszcie pracę nad partyturą do końca. Mało ma już wtedy serdecznych, ojcowskich uczuć dla swej opery. Iwaszkiewicz stracił je zresztą również — już wcześniej.

19 czerwca 1926 roku Emil Młynarski wystawia *Króla Rogera* na scenie Teatru Wielkiego w Warszawie. Dokłada maksymalnych starań, aby zapewnić widowisku jak najwspanialszą oprawę. Dekoracje przygotowuje Wincenty Drabik, a główne role kreują wybitni śpiewacy: Eugeniusz Mossakowski (Roger), Stanisława Korwin-Szymanowska (Roksana) i Adam Dobosz (Pasterz). Przedstawienie w reżyserii Adolfa Popławskiego wypadło imponująco, lecz obaj autorzy zdawali sobie sprawę jak odległy jest kształt sceniczny opery od ich pierwotnych elisawetgradzkich wyobrażeń. Reakcje krytyki warszawskiej były również podzielone. Wprawdzie „kompozytorowi po II akcie zgotowali słuchacze i orkiestra entuzjastyczne przyjęcie”, ale sprzeczne opinie dotyczyły przede wszystkim mistyczno-filozoficznej wymowy dzieła. Adam Wieniawski na przykład dał na łamach *Rzeczpospolitej* wyraz takim oto wątpliwościom: „Nie wiem, czy masa zrozumie i uchwyci tu artystyczne piękno zwycięstwa pogańszczyzny nad chrześcijaństwem, helleńskiego kultu natury nad średniowiecznym zabobonem i okrucieństwem — czy wreszcie teza: bogiem ten, kto daje najwyższą dozę uczucia rozkoszy — zachwycić zdoła przepojone tyłowiekowym katolicyzmem dusze polskie”. Szymanowski, przerażony że posądzany jest



o „tak wywrotową — jak pisał — ideologię”, zamierzał wystąpić z artykułem polemicznym, ale zdążył napisać ledwie początek gdy naglący termin wyjazdu za granicę zdecydował o zaniechaniu dyskusji. W każdym razie z zachowanego rękopisu wynika, że sugerowane przez Wieniawskiego identyfikowanie „średniowiecznego zabobonu i okrucieństwa” z ideą chrześcijańską, a „helleńskiego ducha z tanim hedonizmem, religią użycia rozkoszy”, uważa za absolutny „zamęt pojęć”.

Charakterystyczne zjawisko: obaj twórcy, i Iwaszkiewicz i Szymanowski, zaangażowani w swoje dzieło zarówno od literackiej, jak i muzycznej strony (Szymanowski był — jak wiadomo — utalentowanym pisarzem, a Iwaszkiewicz — utalentowanym i wykształconym muzykiem), poszukiwali jednak we wspólnym przedsięwzięciu każdy czego innego. Partytura narastająca z miodem latami, przerabiany w nieskończoność tekst — zaciążyły w rezultacie nad jednolitością dramatu. Geniusz Szymanowskiego wznosił się tu chwilami w najgórniejsze wyżyny, zapewniając operze znamienitą rangę artystyczną, aliści dość specyficzna koncepcja dramaturgiczna musiała zawążyć na powodzeniu samego widowiska. Szymanowski wielokrotnie podkreślał, że treść ma dla niego znacznie mniejsze znaczenie niż wewnętrzna, emocjonalna substancja. Miary ludzkiego dramatu wydawały się kompozytorowi zbyt ciasne, aby sprowadzić do nich wielki konflikt idei, który przyświecał mu w jego twórczych zamysłach. Niezwykle trafna wydaje się tu ocena Zdzisława Jachimieckiego (*Kurier Poznański* 17 czerwca 1926): „Autorzy poezji *Króla Rogera* pragnęli stworzyć widowisko teatralne utrzymane w nieznanej dzisiejszemu dramatowi sferze poetyczności, w atmosferze dionizyjskiego upojenia, nie przygniecione żadnym balastem historyczności ani realizmu... Nie można też sądzić *Króla Rogera* z punktu widzenia norm dramatu realistycznego z jego stereotypowymi konfliktami”. Istotnie też, nawet wbrew pozorom, nie ma właściwie w *Rogerze* konfliktu dramatycznego — są tylko kontrasty i przemiany, podczas gdy warstwa dramatyczna rozgrywa się prawie wyłącznie w muzyce. I dlatego dzieło Szymanowskiego i Iwaszkiewicza nie jest operą w ścisłym tego słowa znaczeniu, mamy tu raczej do czynienia z wspaniałym „freskiem symfonicznym”, wzbogaconym jedynie elementami plastycznymi i teatralnymi. Jest to jakaś odrębna

wersja skriabinowskiej wizji „sztuki syntetycznej”, w której współdziałają elementy artystyczne baletu, malarstwa i muzyki, z dominującą wszakże rolą tej ostatniej.

W tym też zapewne szukać można przyczyny niezbyt bogatych dzieł scenicznych *Króla Rogera*. Po warszawskiej prapremierze wystawiono to dzieło zaledwie czterokrotnie: w Stadttheater w Duisburgu (28 października 1928, w reżyserii Alexandra Schuma, pod dyrekcją Paula Dracha), w Narodnim Divaldo w Pradze (21 października 1932, w reż. Josefa Munclingera, pod dyr. Otakara Ostrčila), w Teatro Massimo w Palermo na Sycylii (22 kwietnia 1949, w reż. Bronisława Horowicza, pod dyr. Mieczysława Mierzejewskiego) oraz powtórnie na scenie odbudowanego Teatru Wielkiego, na jego inaugurację 23 listopada 1965, również w reżyserii Horowicza i pod batutą Mierzejewskiego. Dzisiejsza gdańska realizacja jest więc zaledwie szóstą w świecie premierą opery.

Natomiast specyficzna struktura dzieła sprawiła od początku jego istnienia, że z powodzeniem torowało sobie drogę na estrady koncertowe. Fragmenty orkiestrowe wykonane zostały w Filharmonii Warszawskiej już w kwietniu 1924 roku, a więc na długo przed premierą sceniczną. Po wojnie całość opery zrealizował na estradzie Jerzy Gert (3 czerwca 1960) z solistami, chórem i orkiestrą Polskiego Radia w Krakowie, powtarzając następnie wykonanie w tym samym składzie podczas festiwalu *Warszawska Jesień* w Warszawie 18 września 1961. Jeszcze wcześniej, bo 24 i 25 października 1958 roku Władysław Raczkowski przygotował na estradzie Filharmonii Łódzkiej I akt *Króla Rogera*, korzystając ze współpracy chórów PWSM, PSSM i PPSM. Zaś Robert Satanowski zrealizował operę na estradzie Filharmonii Poznańskiej aż czterokrotnie: 22 i 23 czerwca 1962, 2 listopada 1962 i 4 listopada tegoż roku z okazji inauguracji IV Międzynarodowego Konkursu Skrzypcowego im. Henryka Wieniawskiego.

Osobną karierę estradową zrobiła *Pieśń Roksany* w znakomitej transkrypcji na skrzypce z fortepianem, którą zaudziemy przyjacielowi Szymanowskiego, sławnemu wirtuozowi Pawłowi Kochańskiemu. Drugi przyjaciel kompozytora, Grzegorz Fitelberg dokonał transkrypcji tego samego fragmentu opery na orkiestrę symfoniczną.



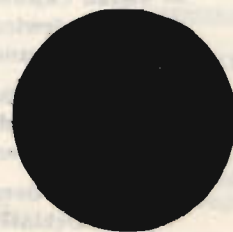
Akcja sceniczna

AKT I

W katedrze w Palermo odprawia się uroczyste nabożeństwo. Kapłani zwracają się do króla Rogera z prośbą, aby władzą swoją zapobiegał szerzeniu się wśród ludu baśni i opowieści szkodliwych dla chrześcijańskiej wiary. Oto podobno jakiś nieznany Pasterz przybył na Sycylię z dalekich stron i głosi wiarę w „nowego boga”, a lud chętnie go słucha. Król rozkazuje uwięzić Pasterza, lecz jego ukochana małżonka, Roksana, prosi aby najpierw zechciał go wysłuchać i sam osądził, czy istotnie przybysz zasługuje na potępienie i karę. Pojawia się Pasterz; z uniesieniem opowiada o swoim bogu — młodym, pięknym i pełnym życia. Jego słowa wywołują poruszenie wśród zebranych, szczególnie Roksana ulega tajemniczemu urokowi Pasterza. Mimo protestu kapłanów król decyduje się wysłuchać nauki Pasterza i pozostawiając go na razie na wolności, poleca mu wieczorem przyjść na zamek.

AKT II

Wieczorem na zamku król Roger z niecierpliwością oczekuje przybycia — tajemniczego Pasterza. Czeką go też Roksana (Pieśń Roksany). Wreszcie oczekiwany nadchodzi. Pozdrowiwszy króla „w imieniu wiecznej miłości”, opowiada mu, że przybywa z dalekich Indii, znad świętej rzeki Gangesu, i że jego bóg obdarzył go cudowną, czarodziejską mocą. Król jest wzburzony do głębi bezbożną, pogańską treścią tych słów, lecz łagodny głos Roksany znowu go uspokaja. W rytm dziwnej, tajemniczej muzyki cały orszak Pasterza poczyna się kołysać tanecznym ruchem. Roksana, ulegając przemożnej sile wzroku niezwykłego młodzieńca, wstaje i z wolna, jakby w lunatycznym śnie, zbliża się do niego. Roger wzywa strażę i rozkazuje pojmać Pasterza, lecz ten bez trudu zrywa krępujące go więzy i odchodzi wraz ze swym orszakiem, a za nim urzeczeni dworzanie króla Rogera i jego ukochana małżonka.



AKT III

Wśród ruin starożytnego teatru pojawia się król Roger wraz z arabskim mędrcem Edrisim, szukając tajemniczego Pasterza, który swą czarodziejską mocą wprowadził za sobą cały królewski dwór i Roksanę. Niebawem do ruin zbliża się Pasterz. Wschodzi słońce — i oto Pasterz przemienia się w boga starożytniej Grecji, Dionizosa, a obok niego Roksana — jako bachantka. Obraz znika. Roger pozostaje sam, ale we własnym sercu odnajduje pełnię człowieczeństwa. Jego wspaniały hymn do wschodzącego słońca stanowi ostateczne rozwiązanie wszystkich nagromadzonych problemów i konfliktów.

Józef Kański

OBSADA

Roger	— Kazimierz Sandurski Florian Skulski
Reksana	— Urszula Szerszeń-Malecka Magdalena Nysler Halina Wojtowicz
Pasterz	— Jerzy Dąbrowski Józef Figas
Edrisi	— Stefan Cejrowski Jan Kuslewicz Feliks Lewandowski
Archirejes	— Henryk Czujkowski Jerzy Podsiadły Kazimierz Sergiel
Diakonista	— Leokadia Borowska Anna Dęblńska Stefania Toczyska
Tenor solo	— Wacław Kubicki Erwin Miszker
Mistrz ceremonii Dowódca straży	— Zygmunt Kamiński — Bronisław Cesarz

tańczy

Oksana Kowalówna (Roksana)

Orszak królewski, straże, muzykanci

CHÓR, BALET, ORKIESTRA

PAŃSTWOWEJ OPERY I FILHARMONII BAŁTYCKIEJ

oraz Chór Chłoplęcy

Dyrygenci:

ZBIGNIEW CHWEDCZUK

ZBIGNIEW DROŚCZCZ

CHÓR OPERY

Chórmistrz	— ANDRZEJ BACHLEDA
Z-ca Chórmistrza	— KAZIMIERZ SKRZYŃSKI
Inspektor Chóru	— ZDZISŁAW SZLAWSKI
Korepetytor	— HENRYK SPYCHAŁA

SOPRANY

Ludgarda Chudzicka
Rozwita Deptulska
Stanisława Gibczyńska
Kornelia Gonera
Jadwiga Korzeniowska
Irminda Kostkiewicz
Katarzyna Kalka
Donata Lewandowska
Cecylia Leszczyńska
Krystyna Lupińska
Felicja Manikowska
Halina Massalska
Genowefa Pilchowska
Michalina Podbilska
Marta Szeleszkiewicz
Barbara Tadejewska
Urszula Zaborowska

ALTY

Czesława Andersz
Halina Bartkowiak
Janina Bukowska
Władysława Filipiak
Zofia Gachowa
Urszula Glasenapp
Gabriela Iwor
Zdzisława Jungowska
Liliana Janowska
Barbara Kordulska
Alicja Krzyżanowska
Ewa Kulawianka
Maria Raduła

Irena Snarska
Anna Węgrzyn-Słwińska
Anna Zagiell

TENORY

Jan Badura
Edward Bykowski
Józef Danielczyk
Andrzej Dąbkowski
Jan Dobrzyński
Jerzy Gurzyński
Wacław Kubicki
Janusz Łapet
Erwin Miszker
Wojciech Manikowski
Michał Sywec
Andrzej Szweda
Grzegorz Wielikaniec
Jan Zwiernik

BASY

Zdzisław Barbużyński
Jerzy Budnik
Jerzy Dunajski
Marian Ellwardt
Władysław Kasprzyk
Stanisław Kamiński
Bogdan Łukaszewski
Stanisław Motyś
Kazimierz Nowiński
Zdzisław Szlowski
Kazimierz Staniucha
Andrzej Trzeciak

ORKIESTRA PAŃSTWOWEJ OPERY I FILHARMONII BAŁTYCKIEJ

Kierownik Artystyczny i Dyrygent — ZBIGNIEW CHWEDCZUK
Dyrygent: ZBIGNIEW DROSZCZ

Inspektor Orkiestry: HENRYK NIEMIRO

Skrzypce

Tadeusz Kochański (koncertmistrz)
Wojciech Sznał (koncertmistrz)
Franciszek Bujalski
Jerzy Kucal
Wiesław Jeziorny
Henryk Niemiro
Michał Mierko
Irena Zielińska
Alicja Komszczyńska
Ewa Raatz
Jerzy Słodkowski
Władysław Adamowicz
Maria Langowska
Jerzy Małecki
Wacław Butowski
Bronisław Brochocki
Joanna Lubowicz
Maria Krzemlińska
Barbara Turkowska
Aleksandra Marczyńska
Stefan Osterczy
Sylwester Sztukowski

Altówki

Mieczysław Smilgin
Jerzy Wojtkowski
Kazimierz Mańkowski
Krystyna Lejman
Piotr Budny
Jan Koczyński
Krzysztof Serweta

Wiolonczele

Andrzej Filar (koncertmistrz)
Janusz Swiło (koncertmistrz)
Franciszek Pokorniecki
Karol Baryła
Tadeusz Tomczak
Dorota Popielarz
Danuta Andrzejewska
Jan Firlej

Kontrabasy

Barbara Popkiewicz
Zdzisław Piotrowicz
Stanisław Rosiek
Roman Skurzyński
Wanda Mierzwicka
Alicja Zielińska

Flety

Ryszard Kłaman
Adam Łazarzewicz
Jarosław Kaziński
Mieczysław Kwiecień

Oboje

Erwin Gassan
Romuald Buczkowski
Józef Raatz
Jerzy Czapor

Rożek angielski

Henryk Chrapkowski

Klarnety

Władysław Swiercz
Ryszard Swiercz
Jan Zareba
Janusz Holler

Bas-klarnet

Marek Rainowski

Fagoty

Benedykt Radula
Mirosław Stracowski
Eugenia Raatz

Kontrafagot

Jerzy Pawłowski

Waltornie

Tomasz Tylewski
Kazimierz Filipowicz
Wojciech Cabański
Hubert Szczyplowski
Józef Siebert
Eugeniusz Woronin
Jan Materek

Trąbki

Franciszek Tabaszewski
Józef Stachnik
Alicja Artwińska
Szymon Pawłowski
Zbigniew Watorowski

Puzony

Aleksander Trus
Roman Wachowski
Sylwester Sliwa
Marian Stefanowicz
Tadeusz Kassak

Tuba

Jerzy Ulatowski

Perkusja

Marian Szymański
Bronisław Ruglenski
Wacław Wiśniewski
Bernard Jastrzębski
Zenon Elert

Harfa

Anna Bachleda

Fortepian

Urszula Kulkowa

Organy

Henryk Spychała

Korektor fortepianów

Władysław Ogłęcki

ZESPÓŁ TECHNICZNY

Kierownik techniczny — Tadeusz Stachowski

Kierownik warsztatów — Janusz Dutkiewicz

Kierownik sceny — Czesław Wierzbicki

Kierownik światła — Bronisław Ciba

Kierownicy pracowni:

perukarskiej — Halina Wasielewska

stolarskiej — Bronisław Rapicki

modelarskiej — Barbara Kasprzak

malarskiej — Zdzisław Bubella

krawieckiej damskiej — Sabina Ostrowska

krawieckiej męskiej — Władysław Mielczarek

obuwniczej — Halina Sadowska

Rekwizytor — Jan Walerzak

Modystka — Genowefa Czarnojan

Farbiarka — Zofia Backiel



Redakcja programu — T. Łukaszewska

Opracowanie graficzne — J. Krechowicz

AKTUALNY REPERTUAR

B. Asafiew	— Fontanna Baczysaraju
G. Bizet	— Carmen
A. Bloch	— Gilgamesz
F. Chopin	— Sylfidy
P. Czajkowski	— Jezioro Łabędzie
G. Donizetti	— Don Pasquale
G. Gershwin	— Amerykanin w Paryżu — Błękitna Rapsodia
J. Haydn	— Aptekarz
K. Szymanowski	— Król Roger
M. Karłowicz	— Odwieczne pieśni
R. Leoncavallo	— Pajace
C. Millöcker	— Student żebrak
St. Moniuszko	— Flis — Halka — Straszny dwór
W. A. Mozart	— Bagatelki
M. Musgorski	— Borys Godunow
G. Pergolesi	— Służąca panią
G. Puccini	— Madame Butterfly — Tosca
M. Rimski-Korsakow	— Szecherezada
G. Rossini	— Cyrulik Sewilski
A. Roussel	— Bachus i Ariadna
J. Strauss	— Noc w Wenecji — Pierwszy walc
R. Twadowski	— Posągi Mistrza Piotra
G. Verdi	— Rigoletto — Traviata

