

PAŃSTWOWA OPERA

W W A R S Z A W I E

RYSZARD WAGNER

LOHENGRIN

P R O G R A M

PAŃSTWOWA OPERA W WARSZAWIE

DYREKTOR:

PROF. WALERIAN BIERDIAJEW

RYSZARD WAGNER

LOHENGGRIN

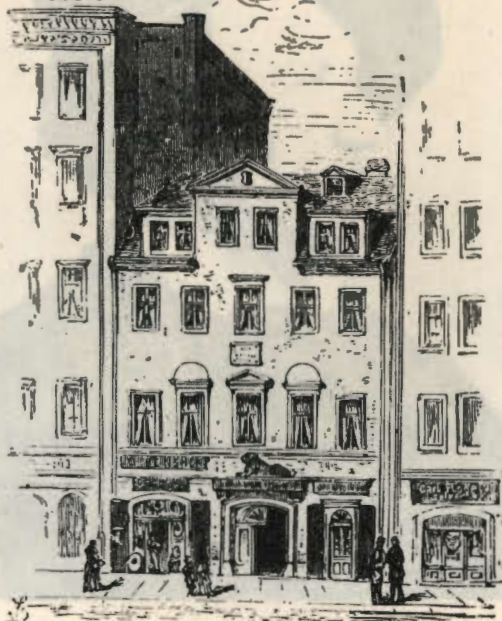
Kierownictwo
muzyczne:
PROF. WALERIAN
BIERDIAJEW

Reżyseria:
WIKTOR BREGY

Scenografia:
STANISŁAW
JAROCKI

PREMIERA
STYCZEŃ 1956

P R O G R A M



Dom w Lipsku, w którym urodził się
Ryszard Wagner

List gończy wysłany za Ryszardem Wagnerem, oskarżonym o udział
w ruchu wolnościowym w Dreźnie w roku 1848

Stadtbrief.

Der unten etwas näher bezeichnete Königl. Kapellmeister

Richard Wagner von hier

ist wegen weltlicher Theilnahme an der in hiesiger Stadt: staatsgefährlichen aufrührerischen Bewegung zur Untersuchung zu ziehen, zur Zeit aber nicht zu erlangen gewesen. Es werden daher alle Polizeibehörden auf denselben aufmerksam gemacht und ersucht, Wagnern im Betretungsfalle zu verhaften und davon und schleunigst Nachricht zu ertheilen.

Dresden, den 16. Mai 1849.

Die Stadt. Polizei. Deputation.
von Oppell.

Wagner ist 37 bis 38 Jahre alt, mittlerer Statur, hat braunes Haar und trägt eine Brille.



Ryszard Wagner
(rzeźba Kaspra Zumbucha)

pięciem (który w ub. roku koncertował w Polsce). Po powrocie rodziny do Lipska (1827) Wagner rozpoczął studia muzyczne pod kierunkiem Gottlieba Müllera, a następnie, już w czasie studiów uniwersyteckich, u kantora kościoła św. Tomasza, Weinlinga. Studia te, głównie dotyczące dyscypliny kontrapunktu, trwały niedługo. Wagner obejmuje w r. 1833 stanowisko dyrektora chóru w Würzburgu, a w rok później kapelmistrza w Magdeburgu. Jako kapelmistrz nie odnosi wielkich sukcesów (również w czasie pracy w Królewcu i Rydze) — poznaje natomiast dobrze smak teatralnych intryg. Wreszcie zniechęcony szeregiem nie-

powodzeń, udaje się wraz z niedawno poślubioną aktorką Minną Planer w podróż morską do Paryża. Jest to raczej ucieczka.

Ale Paryż, operowa stolica Europy, nie spełnił zbyt może śmiałych i niecierpliwych nadziei Wagnera. Okres paryski — to gorzka, nieraz upokarzająca walka o byt. Wagner zarabiał na życie pisaniami wyciągów fortepianowych, aranżowaniem popularnych utworów „salonowych“ oraz dorywczą pracą dziennikarską. Ale w tym trudnym dla artysty okresie dojrzewa jego talent, samodzielny, niezależny od tego, co stanowiło obiegową konwencję operową tam-



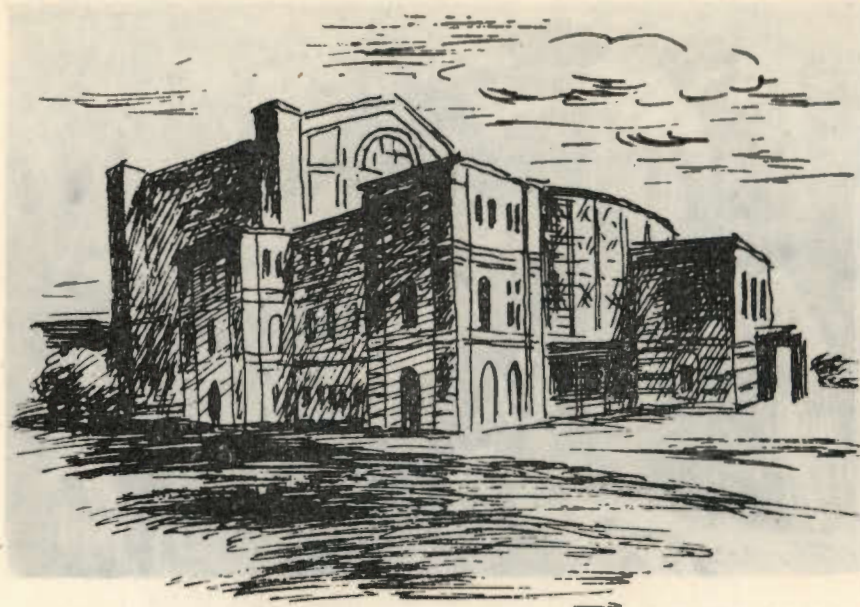
Ryszard Wagner
na próbie w Bay-
reuth

tych czasów. Powstają: *Rienzi* i *Holender tułacz*.

Drezdeńskie prapremiery *Rienziego* i *Holendra tułacza* przynoszą kompozytorowi olbrzymi sukces. Wagner zostaje dożywotnio powołany na stanowisko nadwornego kapelmistrza. W ciągu sześciu lat odnosi niezwy-

kle sukcesy, wystawiając m. in. Glucka *Ifigenię w Aulidzie* i dyrygując *IX Symfonię* Beethovena. W latach tych powstaje *Tannhäuser* (1845) i *Lohengrin* (1847).

Zbliża się rok 1848. Wagner opowiada się po stronie rewolucji i to nie tylko w swych wypowiedziach, lecz



Gmach opery w Bayreuth

nawet w czynie. Pisze płomienne odezwy, przemawia — a nawet w czasie wałk ulicznych pełni w ciągu jednej nocy i pół dnia rolę obserwatora, obserwując z wieży kościelnej ruchy przybyłych z pomocą przeciw rewolucjonistom wojsk pruskich. To wszystko spowodowało, iż Wagner znalazł się na liście osób podejrzanych o współudział w rewolucji i w porę ostrzeżony, musiał, na przeciąg lat trzynastu, opuścić ojczyznę.

Udaje się poprzez Weimar do Zurychu i tam przebywa w ciągu dziesięciu lat, korzystając z prawa azylu. Dzięki opiece Ottona i Matyldy Wendsendonck może poświęcić się pracy

twórczej. Powstają pisma: *Kunst und Revolution*, *Das Kunstwerk der Zukunft*, *Oper und Drama* oraz tekst i częściowo muzyka *Pierścienia Nibelungów*. W r. 1854 powstaje w Lucernie *Tristan*.

W Niemczech dzieła sceniczne Wagnera zostały skreślone z repertuaru. Kompozytor po raz drugi próbuje zdobyć dla swej muzyki Paryż — ale koncerty jego, na których wykonuje fragmenty swych dramatów muzycznych przynoszą, obok deficytów, nagonkę prasową. Premiera *Tannhäusera*, którego wystawiono w Operze Paryskiej na polecenie Napoleona III (dzięki interwencji księżnej Metternich) powoduje tak gwałtowny



Przedstawienie „Lohengrina“ w Weimarze w roku 1850 — akt pierwszy (według współczesnej litografii)

sprzeciw szowinistycznej krytyki, iż po trzecim przedstawieniu Wagner wycofuje swą partyturę i opuszcza Paryż.

Amnestia pozwala Wagnerowi na powrót do ojczyzny. Po rozejściu się z Minną Planer, udaje się do Wiednia, gdzie w r. 1861 słyszy po raz pierwszy *Lohengrina* (w jedenaście lat po napisaniu dzieła) w realizacji scenicznej. Położenie finansowe artysty staje się jednak coraz trudniejsze, jego dzieła nie zdobywają scen operowych. W chwili, gdy Wagner znajduje się na progu zupełnego załamania się — wysłannik króla bawarskiego Ludwika II wzywa

artystę w imieniu swego miłującego sztukę władcy — do Monachium.

Zaczyna się jeden z najszcześniejszych rozdziałów w życiu Wagnera. Dzieła jego, znakomicie wykonane, spotykają się z entuzjastycznym przyjęciem. Opieka króla-mecenasu pozwala zapomnieć artyście o dawnych niepowodzeniach i troskach materialnych. Hans von Bülow staje się kongenialnym interpretatorem dzieł twórcy *Lohengrina*. Publiczność monachijska ma możność poznania *Tristana* (1868), *Tannhäusera* i *Lohengrina* (1866—67), *Śpiewaków Norymberskich* (1868), *Złota Renu* (1869) i *Walkirii* (1870).



Przedstawienie „Lohengrina“ w Monachium w roku 1867 — finał aktu drugiego (rysunek T. Piris'a)

Ale i w tym okresie wielkich triumfów życie nie szczędzi artyście cierni. Intrzygi dworskiej kliki starają się zniszczyć przyjaźń łączącą króla z kompozytorem. Zrywa się również wielka przyjaźń z Bülovem: żona Bülova, a córka Liszta — Cosima — zostaje żoną Wagnera.

Dzięki składkom całego narodu niemieckiego Wagner może realizować wielkie marzenie swego życia. W czasie Złotych Świąt 1870 r. zostaje otwarty w Bayreuth teatr wagnerowski. Tutaj rozbrzmiewają ze sceny w znakomitym wykonaniu arcydzieła wielkiego reformatora opery, tutaj po raz pierwszy zostaje wysta-

wiony *Pierścień Nibelungów* (1876). Ostatnim dziełem Wagnera jest *Parsifal*. W pół roku po prawykonaniu *Parsifala* umiera Wagner w Wenecji w r. 1883.

Pierwsze próby operowe Wagnera, *Die Feen* i *Liebesverbot*, w niczym nie zapowiadają przyszłego rozwoju twórczości. Nawet *Rienzi* (wystawiony w r. 1842) odpowiada meyerbeerowskiemu ideałom „wielkiej opery“. Dopiero pisząc *Tannhäusera* i *Holandra tułacza* — wchodzi Wagner w krąg germańskich sag, odnajdując drogę, która zaprowadziła go, poprzez operę narodową, do dramatu muzycznego.



Ryszard Wagner około roku 1857 (według litografii)

Wagner, posiadając obok epokowego talentu muzycznego, wybitny talent pisarski, był jakby specjalnie powołany, aby w swej twórczości dokonać nowego, harmonijnego stopu słowa z muzyką.

W *Holendrze-tulaczu* „dyktatura muzyki nad słowem“ została po raz pierwszy przełamana. Kontury tradycyjnych „numerów“ zostały nieco zatarte, rozwój muzyki podąża ści-

śle za rozwojem tekstu, a Senta (bohaterka opery) nie śpiewa ani jednej arii we właściwym tego słowa znaczeniu.

W następnych utworach scenicznych, *Tannhäuserze* i *Lohengrinie*, dokonuje Wagner zupełnego przebudowania dawnej opery „numerowej“ na dramat muzyczny. Ale dopiero pełne urzeczywistnienie wagnerowskiego ideału połączenia wszystkich

sztuk w jednym dziele (muzyki, poezji, sztuk plastycznych, gry aktorskiej i tańca) — jak to miało miejsce w tragedii greckiej — w harmonijną całość — dokonało się w dziełach napisanych po r. 1848: *Tristanie i Izoldzie*, *Pierścieniu Nibelunów*, (*Złoto Renu*, *Walkiria*, *Zygfyrd*, *Zmierzch bogów*), *Śpiewakach norymberskich* i *Parsifalu*.

Jak odbiła się ta głęboko sięgająca reforma wagnerowska na obrazie muzycznym jego dzieł? — Dawny, wykształcony na włoskich wzorach typ melodyki operowej zastąpiony został nowym. Melodyka wagnerowska rozwija się w ścisłym związku z tekstem. W miejsce dawnego schematu arii, duetów, recytatywów, chórów — wprowadza Wagner zasadę motywów przewodnich. Motywy te, o różnej rozpiętości, są w pierwszym rzędzie czynnikiem charakterystyki wyrazowej i wiążą się z konkretną postacią, sytuacją, stanem psychicznym bohaterów lub nawet z pewnym symbolem. Zasadę

motywów przewodnich stosowano już przed Wagnerem, jednak Wagner zasadę tę doprowadził do wyjątkowej konsekwencji. W ten sposób rozwój dramatu muzycznego rozgrywa się na dwóch płaszczyznach: wizualnej — na scenie i dźwiękowej — w orkiestrze. Obie te płaszczyzny uzupełniają się w idealny sposób. Fred Hamel zwraca uwagę że „ten Wagner, którego ideałem była tragedia szekspirowska i ten Wagner, który pisał w młodości symfoniczną muzykę — znaleźli pełne spełnienie swych idei w dramacie muzycznym, krocząc obok siebie w cudownej synchronizacji. Libretta Wagnera są tak muzyczne, jak dramatyczna jest jego muzyka. Słowu i pojęciom odpowiada motyw przewodni. Oddzielnie traktowane słowo i muzyka są martwe. Orkiestra Wagnera jest duchowym zwierciadłem tego, co się rozgrywa na scenie. Jego muzyczno-psychologiczny dramat równie jest daleki od ilustracyjno-poetyzującej symfoniki Liszta, jak i od opery Verdiego“.

Karykatura Wagnera



Ryszard Wagner to jedna z największych postaci w szeregu twórców muzycznych wszystkich czasów. Słusznie porównuje się jego rolę w kształtowaniu muzyki drugiej połowy XIX wieku do tej, jaką przedtem spełnił Beethoven.



Ryszard Wagner jako dyrygent (karykatura Garranza Paula z r. 1863)

Wagner nie tylko dokonał epokowej reformy przekształcając operę dawnego typu w dramat muzyczny, ale również na polu harmonii zasłużył na miano najbardziej rewolucyjnego kompozytora XIX wieku. Te genialne odkrycia harmoniczne — wskazujące w przyszłość rozwoju muzyki — podjęte zostały przez następne pokolenia kompozytorów. Cała harmonia współczesna z najbardziej nowatorskimi kierunkami opiera się na niewzruszonym fundamencie ge-

niałnej twórczości Ryszarda Wagnera. Jak każda genialna, epokowa i odkrywczą twórczość — dzieło Wagnera wywarło wręcz fascynujący wpływ nie tylko na współczesne pokolenie kompozytorów ale i na następne. Nawiazując jednak do arcydzieł wagnerowskich — zapatrzeni w Mistrza z Bayreuth — kompozytorzy ci nie potrafili wyjść z kręgu epigonizmu. Bowiernie Ryszard Wagner otwierając nową epokę muzyki dramatycznej — stał się zarazem jej równie wizjonerskim teoretykiem jak genialnym realizatorem.

Arcydzieła Wagnera z *Lohengrinem*, *Spiewakami Norymberskimi* i *Tristanem i Izoldą* na czele — to najwspanialsze ukoronowanie dążeń wielu pokoleń reformatorów opery, którzy marzyli o dramacie muzycznym, jako uniwersalnym dziele sztuki wyrastającym z idealnego stopu poetyckiego słowa i muzyki.

Pierwszy szkic libretta *Lohengrina* powstał w r. 1845. Saga o Lohengrinie „rycerzu z łabędziem“ odbija rycerskie ideały średniowiecza. Wagner, pisząc libretto, nie oparł się na jednej wersji tego pięknego podania, które przeniknęło nawet do niemieckiej poezji ludowej, lecz dość swobodnie przekomponował elementy kilku wersji tej starej sagi, dodając do nich motywy zaczerpnięte z innych podań. Akcję, bliżej nieokreśloną w najstarszych wersjach sagi, umiejscowił w wieku X-tym, przenosząc ją w czasy panowania króla Henryka I Ptasznika. Dramatowi *Lohengrina* i *Elzy* nadał Wagner cechy ogólnoludzkie. Obok

konfliktu dramatycznego bohaterów opery wyraźnie zaznacza konflikt mistycznego chrześcijaństwa i pełnego zabobonów pogaństwa. Odczytanie procesu tworzenia dzie-

łokresu bezpośrednio poprzedzającego rozpoczęcie pracy nad librettem i partyturą *Lohengrina*.

„...Nie zdarza mi się, ażebym wybierał jakiś temat, żebym go na-



Wagner i Liszt w Bayreuth (rysunek G. Popperitza)

ła jest sprawą niezmiernie trudną i skomplikowaną. Specjalną wagę mają tu wypowiedzi twórców, będące często najlepszym, jeśli nie jedynym kluczem do poznania okoliczności, w jakich dzieło powstawało. Dlatego też warto poznać wypowiedź Wagnera, zawartą w liście do jednego z przyjaciół — a pochodzącą z

stępnie ujmował w wiersze, a potem myślał nad tym, jak mam skomponować do tego odpowiednią muzykę. Zanim napiszę pierwszy wiersz, zanim zacznę szkicować jakąś scenę, jestem już oszołomiony muzyczną atmosferą mojego dzieła. Mam już w głowie wszystkie dźwięki, wszystkie charakterystyczne motywy, tak



Pałac Vendramini w Wenecji, w którym zmarł Ryszard Wagner

dalece, że gdy już wiersze są gotowe a sceny uporządkowane, to opera jest dla mnie właściwie gotowa i szczegółowa realizacja muzyczna jest raczej tylko spokojną i rozważną funkcją następczą, poprzedzoną przez moment właściwej twórczości“.

Już wstęp do opery wprowadza słuchacza w krąg niezwykłej, niemal cudownej i tajemniczej atmosfery. Nie jest to uwertura lecz swobodny w formie poemat symfoniczny symbolizujący według komentarzy Wagnera, ukazanie przez anioły cudownego kielicha Graala. Gdy milkną

zaciągające dźwięki tej cudownej muzycznej wizji, rozpoczyna się właściwa akcja opery, którą Wagner nazwał z naciskiem „operą romantyczną“.

Muzyka *Lohengrina* zrywa z podziałem akcji muzycznej na poszczególne numery. Tylko niektóre sceny, jak np. modlitwa króla w czasie sądu, pieśń Elzy na tarasie w II akcie, opowiadanie o Graalu — posiadają wyraźniejsze kontury, które pozwalają je wykonywać oddzielnie na estradzie koncertowej. Wagner stosuje w *Lohengrinie* zasadę motywów przewodnich w szerszy i konse-

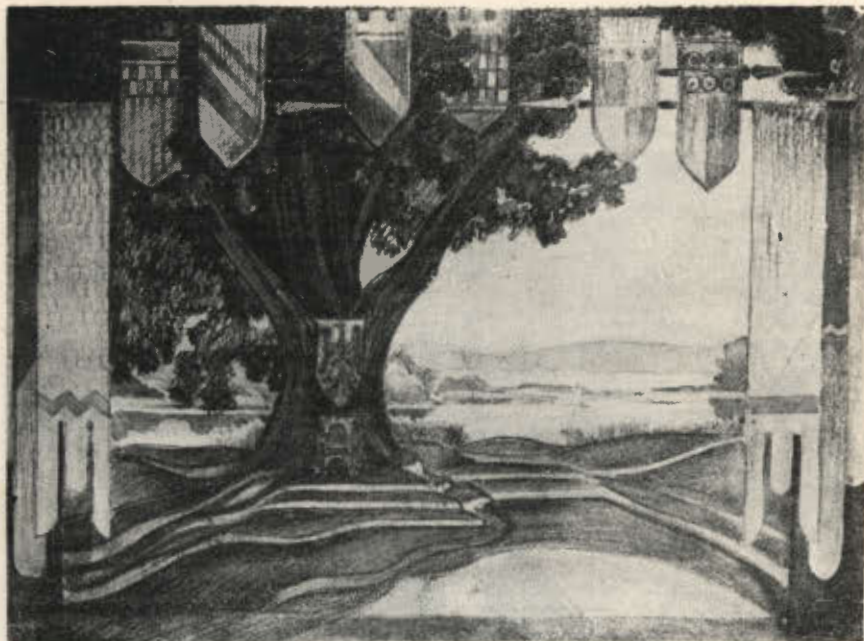
kwentniejszy sposób, niż w poprzednich swych dziełach. Orkiestra staje się nie tylko komentatorem akcji, lecz współdziała w jej rozwoju. Zwraca uwagę odkrywczą instrumentacja, całkowicie oddana w służ-

bę wyrazu. Wielką rolę odgrywają chóry, organicznie wtopione w rozwój dramatyczno-muzycznej akcji.

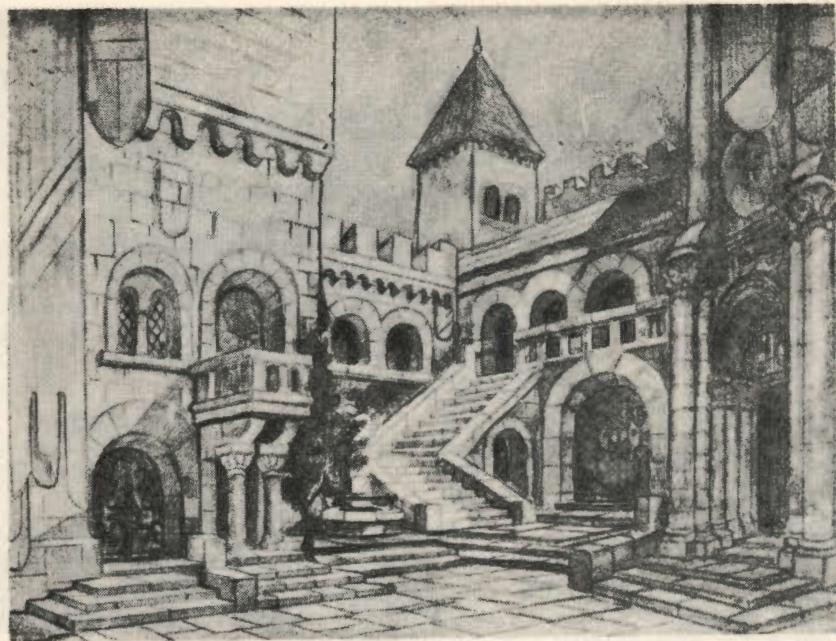
TADEUSZ MAREK

Lohengrin w karykaturze z epoki Wagnera





Stanisław Jarocki: projekt dekoracji do aktu I



Stanisław Jarocki: projekt dekoracji do aktu II

LOHENGRIN

TREŚĆ OPERY

Miejsce akcji. Antwerpia. Czas akcji: pierwsza połowa X wieku.

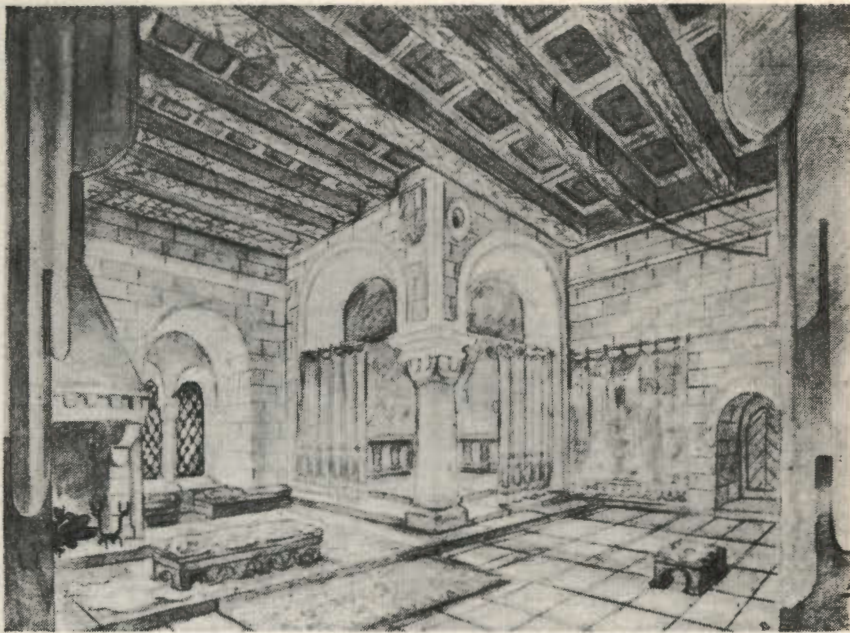
AKT I

Król Henryk I Ptasznik przygotowuje wyprawę przeciwko grożącym krajowi hordom węgierskim. W wyprawie mają również wziąć u-

dział rycerze brabantcy. Ale wśród rycerstwa panuje niepokój, szerzą się jakieś wzburzające umysły plotki. I oto przed sądem złożonym z najprzedniejszych rycerzy, któremu przewodniczy sam król — hrabia Fryderyk z Telramundu oskarża księżniczkę Brabantu Elzę o zamor-

dowanie swego brata Gottfryda. Fryderyk z Telramundu oświadcza, że mimo iż ojciec Elzy przyrzekł mu jej rękę, nie chciał wiązać się małżeństwem ze zbrodniarką. Pojawszy za żonę Ortrudę, córkę księcia Fryzów Radboda, zgłasza uzasadnioną pretensję do korony Brabantu. Na rozkaz króla przed sądem staje Elza. Początkowo nie chce odpowiadać na oszczercze oskarżenie, złożone przez Fryderyka za podszeptem Ortrudy. Dopiero pod wpływem ojcowskich napomnień króla, zamiast obrony, opowiada zebranim swój przedziwny sen: zjawił jej się rycerz w świetlistej zbroi, obiecując stanąć w obronie

jej czci. Pewny zwycięstwa hrabia Telramundu żąda „Sądu Bożego“, wiedząc, że żaden z rycerzy nie odważy się stanąć z nim w szranki. Ale oto na drugie wezwanie herolda ukazuje się rycerz na łodzi ciągniętej przez białego łabędzia. Elza oświadcza, na pytanie nieznanego rycerza, że w razie zwycięstwa zostanie jego żoną i obiecuje nie pytać go nigdy ani o to, skąd przybywa, ani jak się nazywa. Pojedynek kończy się sromotną porażką hrabiego Telramundu. Zebrani wznoszą okrzyki na cześć zwycięscy, który wspaniałomyślnie darowuje pokonanemu życie.



Stanisław Jaroeki: projekt dekoracji do aktu III

AKT II

Okrzyty hańbą Fryderyk z Telramundu postanawia, za namową Ortrudy, dokonać zemsty na nieznanym rycerzu. Ortrudzie udało się przekonać męża, że nieznaną rycerz jest czarownikiem i wystarczy nakłonić Elzę do zadania mu pytania, kim jest, — by zniszczyć jego czarodziejską moc. W razie zaś, gdyby Elza dotrzymała danej obietnicy, Telramund powinien odciąć mu część palca, aby pozbawić go tym samym nieczystej siły. Pragnąc za wszelką cenę zmyć swą hańbę, Telramund gódzi się wykonać zalecenia żony.

Ortrudzie udaje się również pozyskać współczucie Elzy, która przyjmuje ją do swego orszaku.

Heroldowie ogłaszają wyrok króla skazujący hrabiego Telramundu na banicję. Władca ma zostać nieznaną rycerz. Właśnie rozpoczyna się uroczysty obrzęd jego ślubu z księżniczką Elzą. Ortruda usiłuje wzbudzić w Elzie nieufność do przyszłego małżonka, a Telramund, poparty przez niektórych panów brabanckich, oskarża go wprost o czary. Ale rycerz odmawia wszelkich wyjaśnień, zaś Elza jest wierna danej obietnicy. Barwny orszak weselny wchodzi do katedry.

AKT III

Przy dźwiękach pieśni weselnej nowożeńcy wchodzą do komnaty małżeńskiej. W sercu Elzy kiełkuje zasiane przez Ortrudę ziarno nieufności. Pragnie poznać tajemnicę swego wybawcy. W chwili, gdy łamiąc przysięgę, zadaje pytania, do komnaty wpada hrabia Telramundu, chcąc mieczem pomścić swą hańbę, lecz pada martwy, rażony nadprzyrodzoną siłą rycerza.

(Zmiana dekoracji)

Nieznany rycerz opowiada królowi o napadzie Telramunda, którego zwłoki leżą na marach przed zebranymi rycerzami i dworem. Elza zła mała przysięgę, nadeszła więc godzina, aby wyjawić tajemnicę. Ojczyzną rycerza jest Monsalvat. Tam

znajduje się święty kielich Graala, a on jest jednym z gralowskich rycerzy, którzy ślubowali walczyć w imię prawdy z każdą krzywdą. — „Nazywam się Lohengrin“ — oświadcza zebrany — „a moim ojcem jest Parsifal“. Nadprzyrodzona moc została mu odebrana przez wyjawienie tej tajemnicy. Do brzegu zbliża się łódź, ciągnięta przez łabędzie. Lohengrin ma odjechać, pozostawiając Elzę. Ortruda oświadcza zebrany, iż łabędziem jest zaczarowany brat Elzy, Gottfryd. Wówczas Lohengrin, potęgą modlitwy, przywraca Gottfrydowi ludzką postać. W miejsce łabędzia zjawia się biały gołąb. Lohengrin wraca na zawsze do Monsalvatu. Życie straciło dla Elzy wszelką wartość. Umiera w ramionach odzyskanego cudownie brata, zabita tęsknotą za straconym bezpowrotnie, z własnej winy, szczęściem.



Dyrektor i kierownik artystyczny Opery Warszawskiej
PROF. WALERIAN BIERDIAJEW

Wiktor Bregy
reżyser „Lohengrina“



Stanisław Jarocki
scenograf „Lohengrina“

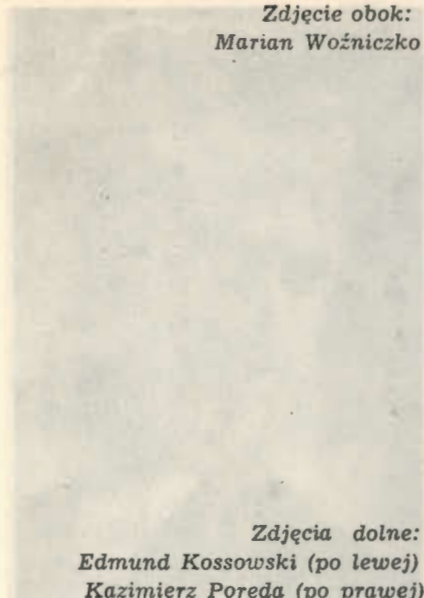




Zdjęcie obok:
Jerzy Kobza



Zdjęcia dolne:
Michał Szopski (po lewej)
Albin Fechner (po prawej)



Zdjęcie obok:
Marian Woźniczko

Zdjęcia dolne:
Edmund Kossowski (po lewej)
Kazimierz Poreda (po prawej)





Zdjęcia górne:
Leopold Nowosad (po lewej)
Feliks Rud (po prawej)



Zdjęcie obok:
Kazimierz Walter



Wanda Czubakówna



Irena Karwat

Halina Stecka

Irmína Szopska



ORKIESTRA



Bolesław Lewandowski
dyrygent

I SKRZYPCE:

Halik Mieczysław — koncertm.
Poleski Aleksander — koncertm.
Wiśniewski Eugeniusz
Lewandowski Czesław
Stefańczak Wincenty
Syrtowt Aleksander
Morzykowski Antoni
Stonkus Józef
Landy Czesław

współpraca:

Lednicki Zygmunt — koncertm. P.R.
Filipowski Emil

Zygadło Tadeusz
Bąkowski Wiesław
Rudzki Edmund
Kozłowski Walerian

II SKRZYPCE:

Petry Kazimiera
Pajak Feliks
Kokot Tomasz
Liskowski Leon
Śniadowski Józef
Mariański Ryszard
Grossman Zygmunt

współpraca:

Węgrzyn Józef

ALTÓWKI

Banaś Józef
Garbarski Zygmunt
Laskowski Józef
Kmieć Antoni
Wiśniewska Antonina
Wojnicki Janusz
Binduga Jan

współpraca:

Pniewski Hubert — koncertm. P. R.

WIOLONCZELE:

Błaszke Kazimierz — koncertm.
Węstawski Jerzy
Budkiewicz Lucjan
Dobrzyniec-Kalinowski Henryk
Raczyński Kazimierz
Pereszczako Włodzimierz
Bebrysz Zygmunt

KONTRABASY:

Sawczenko Aleksander
Wołowicz Henryk
Frey Józef
Szabliński Waclaw
Jasiński Jan

FLETY:

Bartnikowski Henryk
Chudyba Jerzy
Czerniatyński Leon
Główniewski Jan

OBOJE:

Szymański Ludwik
Krajewski Witold
Binder Tomasz
Tutlewski Józef

KLARNETY:

Lubiszewski Jerzy
Smolis Marian
Burzyński Andrzej
współpraca:
Podsiady Michał

FAGOTY:

Górecki Benedykt
Morawski Tadeusz
Krowicki Franciszek
Błach Edward

WALTORNIE:

Walczak Aleksander
Matuszewski Roman
Wilhelm Tadeusz
Niziński Józef
Pankowski Michał
współpraca:
Kielak Tadeusz
Szyport Józef

TRĄBY:

Kupiecki Ryszard
Szukstet Władysław
Lenkiewicz Stanisław

PUZONY:

Tuzinkowski Tadeusz
Sienkiewicz Jan
Tomczak Ludwik
Borkowski Jan

TUBA:

Świętoński Stanisław

HARFA:

Prokopowicz Bronisława
Szulowicz Teresa

PER KUŚJA:

Fitak Jan

współpraca:

Binder Stefan
Tenczar Antoni

Sowul Czesław

Inspektor orkiestry:
Matuszewski Roman

CHÓR



Stanisław Nawrot
kierownik chóru

Bebrysz Józefa
Biefnacka Czesława
Bogdanówna Antonina
Dutkiewicz Antonina
Filepowicz Zofia
Gilska Lucyna
Globic Barbara
Górska Irena
Górniewicz Janina
Gromulska Jadwiga
Grzegorzewska Krystyna
Jakubczyk Ludmiła
Janiszewska Antonina
Kasprzak Janina

Kołodziejska Maria
Królak Irena
Less Anna
Ławcewicz Barbara
Mossakowska Felicja
Nowak Wanda
Pelc Longina
Piątkowska Maria
Sarnawska Helena
Sawicka Teresa
Seroczyńska Maria
Sławicka Krystyna
Sosnowska Zofia
Szumska Halina

Wozniak Krystyna
Zwierzowa Maria
Zbozek Lubasińska Barbara
Żeromska Wacława

Arcichowski Hipolit
Antonow Aleksander
Chmielewski Jan
Chmielewski Eugeniusz
Dąbrowski Zygmunt
Dąbrowski Władysław
Dłużniewski Władysław
Dubrowski Dymitr
Góralski Jan
Grabowski Zbigniew
Guzowski Zdzisław
Jarzębski Tadeusz
Kaczkiello Czesław

Inspektor chóru:
Borys Mularczyk

Kic Witold
Korpas Tadeusz
Lewandowski Władysław
Malcherczyk Jerzy
Mika Antoni
Mularczyk Borys
Niewiarowski Rościsław
Nowakowski Janusz
Nowakowski Wincenty
Nowicki Zbigniew
Peciński Marian
Pilarski Józef
Rojek Włodzimierz
Sawicki Bolesław
Skomorucha Antoni
Sosnowski Piotr
Spirydonow Piotr
Wydra Antoni
Zuterek Stefan

Korepetytor chóru:
Wacław Kasztelan

CENA 2.50 ZŁ

PAŃSTWOWA OPERA W WARSZAWIE

Dyrektor Prof. WALERIAN BIERDIAJEW

LOHENGRIN

Opera romantyczna w 3-ch aktach (4 odsłonach)

RYSZARDA WAGNERA

W.

P R E M I E R A

25.II.1956 r.

Kierownictwo muzyczne

Prof. WALERIAN BIERDIAJEW

Dyrygent

MIECZYŚLAW MIERZEJEWSKI

Inscenizacja i reżyseria — WIKTOR BRÉGY

Dekoracje i kostiumy — STANISŁAW JAROCKI

OSOBY:

HENRYK PTASZNIK
Król Niemiec

— Edmund Kossowski
✓ Kazimierz Poreda

FRYDERYK Z TELRAMUNDU
Hrabia brabancki

✓ Albin Fechner
Marian Woźniczko

LOHENGRIN

✓ Wacław Domieniecki
Jerzy Kobza
Michał Szopski

ORTRUDA,
Jego żona

— Fr. Denis-Słoniewska
✓ Jadwiga Kłosówna

ELZA Z BRABANTU

✓ Maria Fołtyn
Alina Lewandowska
Zofia Lwowska

HEROLD KRÓLEWSKI

— Jerzy Kulęsa
Leopold Nowosad

KSIAŻĘ GOTFRYD
Brat Elzy

* * *

PAZIOWIE ELZY

— Wanda Chubakówna
Irena Karwat
Halina Stecka
Irmina Szopska

RYCERZ BRABANCKI

— Feliks Rud
✓ Kazimierz Walter

SZLACHTA SASKA I BRABANCKA, RYCERZE, DAMY ORSZAKU ELZY,
PAZIOWIE, SŁUŻBA

Rzecz dzieje się w Antwerpii w połowie X stulecia.

Dyryguje: Mieczysław Mierzejewski

Kierownictwo Chóru

Stanisław Nawrot

Przygotowanie solistów

Nelli Bogacka
Stanisław Gawdziński

Zofia Lazarewicz
Tadeusz Mazurkiewicz

Reżyser asystent
Izabella Szereszewska

Asystenci scenografa
Izabella Konarzewska
Anna Zakrzewska

Pomocnik reżysera
Apoloniusz Kowalski

Inspicjent
Franciszek Tutak

Sufler
Arkadiusz Jassa
Edward Weisis

Organizator Pracy Artystycznej
Euzebiusz Sławiński

Kierownik techniczny	— <i>E. Kopacz</i>
Brygadier maszynistów	— <i>P. Trojanowski</i>
Kierownik pracowni elektrotechnicznej	— <i>J. Morawski</i>
Kierownik pracowni krawieckiej męskiej	— <i>J. Rotuski</i>
Kierownik pracowni krawieckiej damskiej	— <i>P. Papées</i>
Kierownik pracowni stolarskiej	— <i>M. Kazubiński</i>
Kierownik pracowni perukarskiej	— <i>J. Sobczyński</i>
Kierownik pracowni modelatorskiej	— <i>S. Kąkol</i>
Kierownik pracowni tapicerskiej	— <i>B. Soltysiak</i>
Kierownik rekwizytorni	— <i>S. Sułkowski</i>
Kierownik pracowni ślusarskiej	— <i>J. Chmielewski</i>
Kierownik pracowni szewskiej	— <i>C. Rojek</i>



MIECZYŚŁAW MIERZEJEWSKI