TEATR MUZYCZNY
W LUBLINIE

BŁĘKITNY ZAMEK

TEATR MUZYCZNY
W LUBLINIE

Dyrektor i Kierownik Artystyczny
ANDRZEJ CHMIELARCZYK

Zastępca Dyrektora
GRAŻYNA LESZCZYŃSKA

Kierownik muzyczny
RYSZARD KOMOROWSKI

Kierownik baletu
RAJMUND SOBIESIAK

Kierownik chóru
TADEUSZ CHYŁA

Kierownik literacki
ANNA NOWAK

Konsultant programowy
WACŁAW PANEK

Sezon 1985/86

ROMAN CZUBATY

BŁĘKITNY ZAMEK

musical w 3 aktach

na motywach powieści Lucy Maud Montgomery

libretto opracowały:
BARBARA WACHOWICZ
KRYSTYNA ŚLASKA

Reżyseria
BARBARA KOSTRZEWSKA

Kierownictwo muzyczne
LUCJAN JAWORSKI

Scenografia
JADWIGA JAROSIEWICZ

Choreografia
HENRYKA KOMOROWSKA
KLAUDIUSZ GŁĄBCZYŃSKI

Premiera 15 grudzień 1985 r.

LUCY MAUD MONTGOMERY
(1876?—1942)

Kanadyjska powieściopisarka, nauczycielka i żona duchownego. Urodziła się na Wyspie Księcia Edwarda, którą wybrała też jako tło swej twórczości. Zamierzona przez nią seria opowiadań do gazetki dla dzieci rozrosła się w powieść pt. *Ania z Zielonego Wzgórza* (1908), która przyniosła jej światową sławę.

O swoistym uroku powieści stanowi znakomicie sportretowane środowisko dorastającej młodzieży, w którym toczy się akcja oraz wdzięczna postać głównej bohaterki, romantycznej i egzaltowanej, popadającej ciągle w komiczne konflikty z bardziej prozaicznie nastawionym otoczeniem. Z perypetii tych bohaterka wychodzi cało dzięki swej energii, dobroci i inteligencji. To ostateczne zwycięstwo szczerego młodzieńczego romantyzmu stanowi o wychowawczej wartości lektury.

W ślad za pierwszą, L. M. Montgomery napisała cały szereg kolejnych powieści, opisujących dalsze przygody Ani, które cieszyły się równie wielką popularnością. Montgomery pisała również książki o innych bohaterkach jak *Emilia z Nowego Księżyca* czy *Błękitny zamek* utrzymane w tym samym stylu, ale już mniej poczytne.

Błękitny zamek to pełna uroku powieść o spełnionych marzeniach. Królewicz z bajki o Kopciuszku, ordynat Michorowski, ciągle pozostają bohaterami masowej — głównie żeńskiej — wyobraźni, a w *Błękitnym zamku* występują we wcieleniu amerykańskiego milionera, do tego pisarza i szlachetnego młodzieńca o filmowej urodzie. Bohaterka, brzydkie kaczątko, marzy i jej marzenia spełniają się, a ona sama przekształca się w pięknego łabędzia.

ALEKSANDER JERZY ROWIŃSKI

POLSKI MUSICAL

Od kilkunastu lat zapanowała w Polsce moda na musicale. Przyszła do nas, jak zwykle z modą, z zagranicy. Prawdą jest, że ten gatunek teatralny już od co najmniej pół wieku dominuje na scenach muzycznych Nowego Jorku i Londynu, że przechodził przeróżne metamorfozy, że stale rozwijał się tak dalece, iż trudno podać jego definicję. Dlatego częściej mówi się czym nie jest prawdziwy musical, że nie jest związany z żadnym, jak operetka, schematem, nie ma ani stylistycznych, ani treściowych nakazów czy zakazów, nawet rezygnuje często z happy endu. Ma tylko jeden warunek: każde wydarzenie na scenie musi być umotywowane akcją: pieśni, songi, czy sceny taneczne, nie mogą jej przerywać, być „ozdobnikami", którym w operetce wystarczył byle jaki pretekst — przeciwnie, muszą dążyć do rozwoju akcji sztuki.

Jedną z cech charakterystycznych musicalu jest wysoce wartościowy tekst literacki. W najsłynniejszych musicalach stanowi on adaptację wielkich dzieł literackich, albo jest specjalnie pisany przez wybitnych autorów. Ta strona literacka także różni musical od jego poprzedniczki — operetki. Różni jeszcze te dwa gatunki m.in. prawda życia, tak obca sztucznemu, wymyślonemu światu operetki, który siłą rzeczy zrodził napuszony, przesadny styl i język. A musical — odwrotnie. Czym wierniej ukazuje codzienność, tym jest lepszy. Porusza problemy albo wiecznie aktualne w życiu zwykłych ludzi, albo dotyczące jakichś konkretnych spraw i zagadnień społecznych i politycznych. Dlatego znacznie dalej musicalowi do operetki niż do umuzycznionego teatru dramatycznego, dlatego w wielkich światowych centrach musicalu, przede wszystkim na Broadwayu, wykonawcami przedstawień musicalowych są śpiewający i tańczący aktorzy dramatyczni, a nie operetkowi.

Dominująca rola scen nowojorskich w historii musicalu wynika z prostego faktu, że musical tam powstał i tam osiągnął największy rozkwit — twórczy i wykonawczy. Na palcach jednej ręki można wyliczyć wybitne musicale, powstałe w innych krajach, łącznie z Anglią (skąd wyszedł właściwie tylko „Oliver").

Ten wstęp wydał mi się konieczny, gdy chcemy mówić o polskim musicalu, abstrahując już od osobnego poważnego tematu — poziomu naszych Teatrów Muzycznych. Wydawało się, że wystarcza zmienić nazwę z operetkowych, aby móc wystawić musicale... I nikogo nie powinno, po tym co napisaliśmy, zdziwić, że uważam, iż właściwie nie mamy w Polsce typowe-

go musicalu, typowego w sensie musicalu amerykańskiego.

I nie tylko dlatego, że on się stale przeobraża, że czymś zupełnie innym był: w 1927 r. „Statek komediantów", w 1943 r. „Oklahoma" Rodgersa, w 1956 „My Fair Lady" Loewego, w 1967 „Hair" McDermota, czy w 1971 „Jesus Christ Superstar" Webbera. Były one kolejno: — jeszcze bliskie operetce (Statek), zrywały z nią całkowicie (Oklahoma), stanowiły wzór „dobrze skrojonego musicalu" (Lady), wprowały, ove-rock, musical (Hair) czy rock-operę (Jesus). Każdy z tych musicali ma zupełnie inny charakter literacki, a — co najważniejsze i muzyczny. Ale wszystkie bazują na amerykańskiej muzyce taneczno-rozrywkowej, jazzowej, pop-songach. Nic więc dziwnego, że z takimi trudami powstają wartościowe (używając najbardziej ogólnego określenia) — musicale polskie. Nie ma co ukrywać: jest ich niezwykle mało w stosunku do potrzeb 8 teatrów muzycznych i teatrów dramatycznych, coraz częściej sięgających po repertuar musicalowy. Można właściwie doliczyć się, plus minus, dziesięciu wartościowych utworów odpowiadających z grubsza pojęciu musicalu.

Ciekawe, że te najlepsze nasze próby, nie starają się kopiować musicalu amerykańskiego (któż mu dorówna?), ale czerpią z pięknej tradycji polskiego teatru muzycznego. Augustyn Bloch swego „Pana Zagłobę" uważa raczej za operę komiczną, „Cień" Macieja Małeckiego — to bajka muzyczna dla dorosłych, „Na szkle malowane" — Katarzyny Gärtner — to śpiewogra, „Diabeł nie śpi" Ryszarda Sielickiego — to musical fantastyczny, a jego „Szwejk" — to sceny z życia dzielnego wojaka, „Pancerni i pies" Konowalskiego — to barden żołnierski nawiązujący do trádycji Leona Schillera, „Dziękuję ci Ewo" Stanisława Renza — to znów operetka-rewia. Daleka od stylu musicalu amerykańskiego jest też „Żółta szlafmyca" Witolda Rudzińskiego. Z wybitniejszych utworów typu musicalowego, najbardziej zbliżony do pierwowzoru amerykańskich musicali jest „Machiavelli" Jerzego Wasowskiego.

I właśnie dużą zasługą naszych kompozytorów i autorów librett, jest to, że nie starają się naśladować, różnych zresztą, rodzajów musicalu amerykańskiego, choć osiągnął on tak wysoki poziom. I niewątpliwie przyszłość tego gatunku teatralnego w Polsce wiązać się będzie z tradycjami naszego teatru muzycznego albo wytworzy się z jakichś współczesnych treści teatralno-muzycznych. Do tego drugiego nurtu zaliczyć trzeba także osiągnięcia naszych komedii muzycznych i umuzykalnionych fars, ale one raczej powinny zostać wyłącznie domeną teatrów dramatycznych. Ze względu na dominującą w przedstawieniu rolę elementów gry aktorskiej — a śpiewać piosenki potrafił i potrafi właściwie każdy aktor — zapomniano już np. o tradycjach warszawskiego Teatru Letniego, czy szyfmanowskiego Teatru Polskiego, w którym wybitni aktorzy dramatyczni, śpiewali, że... „tylko łza w oku kręci na samo wspomnienie".

... słowik Polski

Po prawie dwudziestu latach nieobecności powróciła do Lublina Barbara Kostrzewska — jedna z gwiazd polskiego teatru muzycznego, reżyser, dyrektor teatrów muzycznych, a także kierownik artystyczny lubelskiej sceny w latach 1960—1966.

Starsi widzowie na pewno pamiętają jej urzekający sopran koloraturowy, wspaniałe kreacje aktorskie i... olśniewającą urodę. Stworzyła na lubelskiej scenie szereg niezapomnianych postaci, wcielając się m.in. w role Rozalindy w *Zemście nietoperza* J. Straussa, Sylvy w *Księżniczce czardasza* E. Kalmana, Estelli w *Nie ma czasu na miłość* J. Delgady i J. Sylvaina, baronowej de Gondremark w *Życiu paryskim* J. Offenbacha, Madelaine w *Balu w Savoju* P. Abrahama, Iduny w *Fajerwerku* P. Burkharda, Pat Fiancee w *Dziękuję ci Ewo* S. Renza, Doroty w *Krakowiakach i góralach* K. Kurpińskiego, Księżnej w *Ptaszniku z Tyrolu* K. Zellera, Heleny w *Eksportowej żonie* S. Renza.

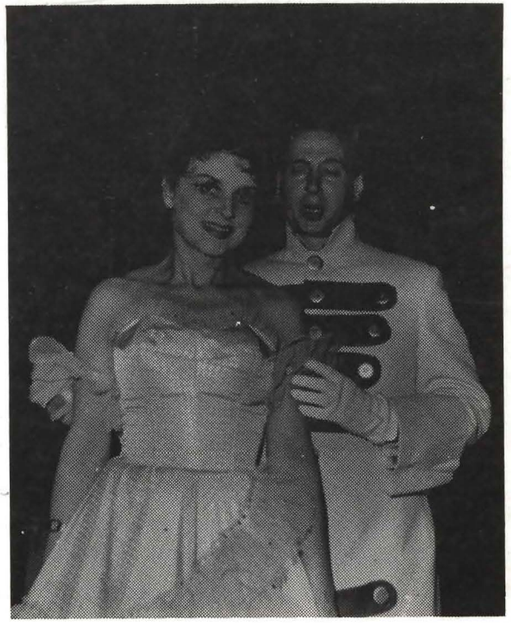
Sięgając do początków artystycznej kariery Barbary Kostrzewskiej, za szczególnie ważny i znamienny w skutkach uznać należy rok X, w którym to szesnastoletnia przyszła gwiazda zadebiutowała na scenie teatru szkolnego, udzielając także pierwszego w życiu wywiadu. Mimo wielkiego sukcesu, który wówczas odniosła, żaden teatr nie porwał jej na swoje deski proponując jednocześnie wspaniałe role — wobec czego powróciła do szkolnej rzeczywistości, odkładając ad acta, tak świetnie rozpoczętą karierę.

Po ukończeniu Seminarium Nauczycielskiego, została profesorem śpiewu w przemyskim gimnazjum, próbując także swych aktorskich możliwości na scenie amatorskiej tamtejszego „Fredreum". Jednocześnie studiowała w klasie śpiewu Konserwatorium Krakowskiego, kontynuując następnie naukę we Lwowie u Augusta Dianniego.

Prawdziwy debiut sceniczny Barbary Kostrzewskiej odbył się w 1937 r. w Teatrze Wielkim w Warszawie, kiedy to wystąpiła w roli Ivainy w reżyserowanej przez Leona Schillera operetce *Słońce w Meksyku*. Niebawem pojawiła się na tej scenie w rolach operowych jako Micaëla w *Carmen* Bizeta, Zuzia w *Verbum nobile* i Ewa w *Hrabinie* Moniuszki oraz Małgorzata w *Fauście* Gounoda.

Barbara Kostrzewska (Sylva) z Tytusem Wilskim (Boni) i Jerzym Molendą (Edwin) w „Księżniczce Czardasza" E. Kalmana (1960)

Barbara Kostrzewska (Estella) z Jerzym Molendą (Robert) w „Nie ma czasu na miłość" J. Delgady i J. Sylvaina (1961)



W rok po debiucie, Barbara Kostrzewska, była już gwiazdą znaną i uznaną, a stołeczna prasa donosiła: „(...) cenne jest pojawienie się na firmamencie polskiej opery nowej gwiazdy w osobie Barbary Kostrzewskiej, której kariera w przeciągu jednego sezonu wzrosła w tak bezprzykładnym tempie, że przypomina kariery gwiazd hollywodzkich..." (Świat).

Poza występami na scenie operowej, młoda artystka śpiewała na licznych koncertach repertuar estradowy, występowała przed mikrofonem Polskiego Radia. Nagrywała także płyty z orkiestrą Olgierda Straszyńskiego dla wytwórni „Syrena-Electro", która tak oto reklamowała jej nagrania: „Barbara Kostrzewska — artystka opery Warszawskiej, wschodząca gwiazda (...) obdarzona srebrzystym głosem, sopranem koloraturowym, o przepięknym brzmieniu, aksamitnej barwie i olbrzymiej skali w niczym nie ustępującej słynnej Ernie Sack...".

Komplementy, którymi obsypywano wówczas młodą początkującą śpiewaczkę nie były tylko grzecznościowymi formułkami — jak się okazało po latach.

Występowała także Kostrzewska w muzycznych filmach krótkometrażowych, a realizację filmu fabularnego „Kwiaciarka", przerwał wybuch wojny.

Po wyzwoleniu, w 1946 r. artystka związała się na trzy sezony z Operą Śląską w Bytomiu, współpracując jednocześnie z Operą w Krakowie. Śpiewała wówczas m.in. tytułową partię w *Lakmé* Delibesa, Norinę w *Don Pasquale* Donizzettiego, Rozynę w *Cyruliku sewilskim* Rossiniego, Violettę w *Traviacie* Verdiego, Gildę w *Rigoletcie*. W roku 1948, jeden z krytyków obserwując rozwój talentu Barbary Kostrzewskiej pisała: „Głos Kostrzewskiej nic nie ucierpiał przez czas wojny, przeciwnie — znajduje się w fazie ciągłego rozwoju i doskonalenia się. Jego rozległa skala, siła i metaliczna dźwięczność, bogactwo barw (...) — wszystko to razem wysuwa dziś Kostrzewską na czoło śpiewaczek polskich młodszej generacji (...) Barbara Kostrzewska to już nie słowik Warszawy a słowik Polski".

Pięć kolejnych lat spędziła Kostrzewska w Operze poznańskiej, której ówczesnym dyrektorem był słynny Walerian Bierdiajew, nagrywała również płyty dla wytwórni „Mewa" z orkiestrą Jerzego Haralda, a popularność jej ugruntował film Jana Rybkowskiego pt. *Premiera Warszawska.*

W połowie lat pięćdziesiątych przeniosła się do Opery Warszawskiej i po spędzonych tam trzech sezonach Barbara Kostrzewska wyjechała na trzy lata do Moskwy, gdzie występowała przede wszystkim na estradzie Filharmonii, bio-

OBSADA

JOANNA	panna, lat 29, niekorzystnie ubrana, pełna kompleksów, początkowo prawie niełądna, potem strój jej i wygląd ulega metamorfozie	**KRYSTYNA JARMUŁÓWNA-JOSICZ** **BOŻENA SAULSKA**
EDWARD	wysportowany, pełen prostoty, a zarazem delikatności i wdzięku, maskuje się pozorną szorstkością, ubrany niedbale, trochę a la kowboj	**MARIAN JOSICZ** **BOLESŁAW HAMALUK**
CIOCIA TEKLA	jadowita, nobliwa „słodyczka"	**IRENA CHODZIAKIEWICZ** **WANDA MIKULSKA**
„CIOTECZKA" IZABELLA	pewna siebie, duża, głośna, afektowana	**AURA SZYMANOWSKA** **JADWIGA NOWISZEWSKA**
OLIWIA	córka Izabelli, piękna, efektowna, chłodna	**ELEONORA KRZESIŃSKA** **KSENIA GÓRSKA-ROSIŃSKA**
GEORGINIA	kuzynka, poczciwa, naiwna, serdeczna stara panna	**ZOFIA BRONIKOWSKA-** **-KRAJEWSKA**
STRYJ BENIAMIN	jowialny „kawalarz", chałaśliwy, „tubalny", na uroczyste okazje nosi szkocką spódniczkę i szkocki beret. W domu — szlafrok i szlafmycę — (gdy chłodno) lub śmieszne szorty (gdy upał)	**PAWEŁ WOJTCZAK** **ZBIGNIEW SZTEJMAN**
RYCZĄCY ABEL	zdun, starszy wiekiem ale krzepki, dobroduszny	**MARIAN JOSICZ** **ANDRZEJ SIKORA**
DOKTOR TREND	nieco oschły, „rasowy inteligent"	**TADEUSZ BOURDO** **JAN KRZYSIAK**
STARY REDFERN	ciepły, jowialny, z „forsą ale bez fasonów"	**ANDRZEJ CHMIELARCZYK** **RYSZARD ZAREWICZ**
PARSIVAL	narzeczony Oliwii, wymuskany laluś, prowincjonalny amant	**PIOTR CZUPRYŚ** **STANISŁAW HIJEWSKI**
LISTONOSZ	młody, przystojny, dobrze stepujący	**LECH CHODZIAKIEWICZ**

DYRYGUJĄ

LUCJAN JAWORSKI — RYSZARD KOMOROWSKI

PRZY REALIZACJI „BŁĘKITNEGO ZAMKU" UDZIAŁ BRALI:

Przygotowanie chóru:
TADEUSZ CHYŁA

Asystent reżysera:
ZBIGNIEW SZTEJMAN

Asystent choreografa:
ZBIGNIEW DOBKIEWICZ

Korepetytorzy solistów:
MARIA BINIĘDA
WŁODZIMIERZ FRUZIŃSKI

Korepetytor baletu:
TADEUSZ KRUKOWSKI

Przedstawienie prowadzi:
ANDRZEJ WNUK

Kontrola tekstu:
JANINA GÓRSKA

BALET

Soliści: Małgorzata Chodziakiewicz, Wiesława Robaczyńska, Barbara Mieczkowska, Halina Pawlak (inspektor baletu), Barbara Słowińska, Anitus Hojdys, Marian Kołodziej, Grzegorz Ryczkowski

Koryfeje: Krystyna Bystrzejewska, Urszula Kulka,

Zespół: Izabela Jurek, Ewa Łoboda, Ewa Samuś, Izabella Siembicka, Dariusz Kicia, Józef Pawłosek, Adam Zawadzki.

CHÓR

Jolanta Bieniek, Małgorzata Binięda, Krystyna Cioczek, Irena Chruszczewska, Marzena Czułczyńska, Elżbieta Grądziel, Małgorzata Hoffman, Bogusława Matys, Genowefa Radomska, Stanisława Wyskiel, Dorota Żylińska, Tomasz Głębocki, Józef Skóra, Tadeusz Chmiel, Jerzy Chodziakiewicz, Bogumił Fruziński, Stanisław Iwanicki, Janusz Kisiel, Adam Kłys, Zenobiusz Kwasek, Zdzisław Szabat, Janusz Wlizło (inspektor chóru).

ORKIESTRA

Skrzypce: Józefa Blacha (koncertmistrz), Izabela Baca, Józef Blacha, Anna Brzozowska, Zofia Ciechońska, Tomasz Lewandowski, Anna Mikita, Krystyna Nowacka, Iwona Pietrzyk, Ryszard Preidl, Stanisław Szymczyk
Altówki: Krystyna Michalska, Tadeusz Rokicki, Marian Pędzisz
Wiolonczele: Ewa Sobiecka, Leopold Romanowski, Ryszard Łosakiewicz
Kontrabasy: Leszek Kopyciński, Edward Zwolan
Flety: Zbigniew Szela, Jerzy Gutkowski
Oboje: Czesław Kozioł, Roman Patroń
Klarnety: Adam Cegiełkowski, Tomasz Smogorzewski, Dariusz Dąbrowski
Fagoty: Aleksander Łuszczyński, Jan Ciechański (inspektor orkiestry)
Rogi: Hipolit Dziaduszek, Henryk Król, Henryk Kordalski
Trąbki: Robert Mrówczyński, Edward Drzazga, Antoni Cegiełkowski
Puzon: Edward Cioczek, Adam Słoniec
Perkusja: Janusz Baca, Józef Maruszak, Andrzej Zawisza
Gitara: Adam Kołtyś
Fortepian: Włodzimierz Fruziński

Barbara Kostrzewska (Rozalinda) z Pawłem Wojtczakiem (Alfred) w „Zemście Nietoperza" J. Straussa (1961)

Barbara Kostrzewska (Helena) z Leonem Langerem (dr Martin) w „Eksportowej żonie" S. Renza (1966)

rąc udział w wielu koncertach. Po powrocie do kraju w latach 1959—1960 była kierownikiem artystycznym Spółdzielczego Teatru „Operetka" w Warszawie, który mieścił się przy ul. Terespolskiej.

Rok 1960 to Lublin, w którym przez sześć lat Barbara Kostrzewska pełniła funkcję kierownika artystycznego sceny muzycznej. Czarowała lubelską publiczność swoim niepowtarzalnym głosem, łącząc w kreowanych przez siebie postaciach, tak rzadko spotykane na scenach operetkowych równocześnie, zalety wybitnej śpiewaczki jak talent aktorski i doskonałe warunki sceniczne. Lublin poznał także Kostrzewską — reżysera, wyreżyserowała tu m.in. *Księżniczkę Czardasza* E. Kalmana (1960), *Zamstę Nietoperza* J. Straussa (1961), *Pannę Wodną* J. Lawiny-Świętochowskiego (1962), *Ptasznika z Tyrolu* K. Zellera (1965). W swoim lubelskim okresie, artystka występowała także gościnnie na scenie Miejskiego Teatru Muzycznego w Krakowie.

Kolejnym etapem artystycznego życiorysu Kostrzewskiej był Wrocław, w którym przez kilkanaście lat była dyrektorem i kierownikiem artystycznym Operetki Dolnośląskiej. To jej zawdzięcza ta scena swój artystyczny rozkwit.

Za całokształt swojej działalności artystycznej Barbara Kostrzewska otrzymała w 1975 r. nagrodę I stopnia Ministra Kultury i Sztuki.

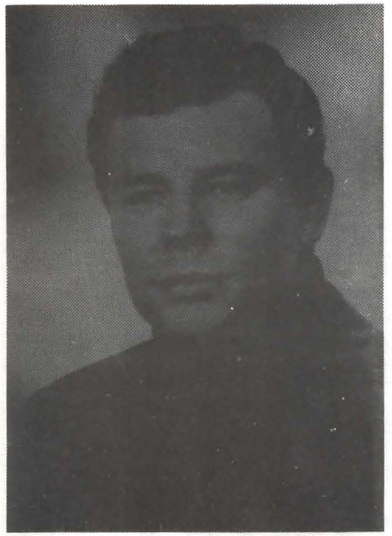
Obok wielu odznaczeń i wyróżnień, najcenniejsza jest chyba ciągła sympatia, którą się cieszy i uznanie jakim obdarza artystkę publiczność całego kraju.

POLSKIE MUSICALE NA SCENIE TEATRU MUZYCZNEGO W LUBLINIE

1. Gozdawa-Stępień — KOKOSOWY INTERES prem. 29 IX 1947 r.
2. Zg. Wiehler — TRZEJ POLACY W AMERYCE prem. 7 II 1948 r.
3. Zg. Nowskowski — CHATA ZA WSIĄ prem. 31 X 1948 r.
4. A. Kluczniok — ROMANS Z WODEWILU prem. 22 XI 1949 r.
5. Gozdawa-Stępień — WODEWIL WARSZAWSKI prem. 1950 r.
6. K. Kurpiński — KRAKOWIACY I GÓRALE prem. 28 I 1981 r.
7. Z. Skowroński, J. Słotwiński — DWA TYGODNIE W RAJU prem. 12 VIII 1953 r.
8. R. Ruszkowski — JADZIA WDOWA prem. 25 XII 1953 r.
9. J. Talarczyk — MISTRZ TWARDOWSKI prem. 6 II 1958 r.
10. T. Sygietyński — ŻOŁNIERZ KRÓLOWEJ MADAGASKARU prem. 4 IX 1958 r.
11. B. Brzezińska — ZACZĘŁO SIĘ W BANKU prem. 24 V 1959 r.
12. J. Talarczyk — KARIERA PANNY MARY prem. 7 III 1960 r.
13. J. Lawina-Świętochowski — PANNA WODNA prem. 6 V 1962 r.
14. K. Kurpiński — KRAKOWIACY I GÓRALE prem. 21 II 1964 r.
15. J. Talarczyk — MUSZĘ MIEĆ MĘŻA prem. 21 IX 1968 r.
16. R. Sielicki — DIABEŁ NIE ŚPI prem. 15 V 1971 r.
17. A. Hundziak — KARIERA NIKODEMA DYZMY prem. 1 X 1972 r.
18. J. Podobiński — GENIALNY KAMERDYNER prem. 4 X 1973 r.
19. J. Tomaszewski — BOSO, ALE W OSTROGACH prem. 20 VII 1974 r.
20. J. Tomaszewski — KAPER KRÓLEWSKI prem. 16 V 1974 r.
21. J. Tomaszewski — WIELKA ALEJA prem. 27 III 1976 r.
22. B. Ocias — ZAWISZA CZARNY prem. 27 III 1977 r.
23. T. Klerski — DIVA prem. 17 XII 1978 r.
24. W. Rudziński — ŻÓŁTA SZLAFMYCA prem. 28 VI 1979 r.
25. A. Hundziak — PANI WALEWSKA prem. 3 VII 1982 r.

Przedstawiamy Państwu

nowego solistę naszego teatru



ANDRZEJA SIKORĘ

Muzyką interesował się od najmłodszych lat. W szkole podstawowej uczęszczał do ogniska muzycznego, ucząc się gry na gitarze, a także był członkiem szkolnego chóru. Przypadek sprawił, iż chór wystąpił na scenie Teatru Muzycznego w Łodzi, te pierwsze udane występy (ANDRZEJ SIKORA śpiewał wówczas partię solową) sprawiły, że młody „artysta" zapragnął znaleźć się na tej scenie w przyszłości jako zawodowy śpiewak. Życie potoczyło się jednak inaczej. Po ukończeniu szkoły średniej był kolejno zapaśnikiem, siatkarzem, oszczepnikiem, bokserem, taksówkarzem, mechanikiem, lekkoatletą.

W 1979 r. Teatr Muzyczny w Łodzi ogłosił nabór kandydatów do chóru. Andrzej Sikora postanowił zrealizować swoje dziecięce marzenia i spróbować szczęścia... udało się. Bardzo szybko zorientował się jednak, że bez gruntownego muzycznego wykształcenia nie zdziała wiele, mimo, że w owym czasie posiadał już na swoim koncie szereg, z powodzeniem zagranych epizodów między innymi: Rosjanin w „Skrzypku na dachu", Lord Persi w „Wiedeńskiej krwi", Isztwan w „Hrabinie Maricy", oficer w „Wiktorii i jej huzarze". Został więc uczniem Państwowej Szkoły Muzycznej im. St. Moniuszki w Łodzi, na wydziale wokalnym. Tutaj pod opieką prof. i prof. Malczewskich, a także prof. S. Heimbergera zdobywał kolejne szlify muzycznej edukacji. W 1984 r. A. Sikora pomyślnie złożył końcowe egzaminy i znakomicie „wyśpiewał" szkolny dyplom — nagrodą był występ na scenie Państwowej Filharmonii w Łodzi, gdzie przedstawił „Pieśń Brandnera o szczurze" z II aktu opery „Faust" Ch. Gounoda i arię „Gdybym był bogaczem" z musicalu „Skrzypek na dachu" J. Bocka.

Andrzej Sikora posiada w swoim repertuarze szereg arii operowych m.in. Sarastra z I i II aktu „Czarodziejskiego fletu" W. A. Mozarta, Leporella z I aktu „Don Juana", Fisco z „Simone Boccanegra" G. Verdiego, Skołuby z II aktu „Strasznego dworu" S. Moniuszki oraz wiele pieśni Henryka Czyża.

Jako bas, znakomicie czuje się w repertuarze operowym i jak sam przyznaje został bardziej przygotowany do tego typu wokalistyki. Zwyciężyła jednak miłość do Lekkiej Muzy, dzięki czemu Andrzej Sikora znalazł się w Lublinie, gdzie zadebiutuje w roli RYCZĄCEGO ABLA w „Błękitnym Zamku".

W repertuarze

Johann Strauss II

„NOC W WENECJI"

Eleonora Krzesińska (Aninia) i Bolesław Hamaluk, który w roli Caramella obchodził jubileusz 25-lecia pracy artystycznej dn. 5 X 1985 r.

Kierownik techniczny:
RYSZARD STOLAT

Kierownik pracowni krawieckiej damskiej:
KLEMENTYNA ROZTWOROWSKA-KOWALCZYK

Kierownik pracowni krawieckiej męskiej:
TADEUSZ STEC

Kierownik pracowni stolarsko-mechanicznej:
MIECZYSŁAW KONEFAŁ

Peruki:
SABINA WÓJCIK

Brygadier sceny:
EUGENIUSZ POLESZAK

Oświetlenie sceny:
HENRYK STRZYŻEWSKI

***

Biblioteka teatru:
MIKOŁAJ LIPKO

***

W sprawie zakupu biletów na spektakle naszego teatru prosimy porozumiewać się z
DZIAŁEM ORGANIZACJI WIDOWNI

Kierownik:
ALICJA DROZD

tel. 225-21 w godz. 7.30—15.30

***

Redakcja programu:
ANNA NOWAK

Opracowanie techniczne:
ELŻBIETA ANASIEWICZ

Skład,druk ZPPL,zam.192/85,n.3000,f.A4,1-8

W przygotowaniu

KAROL KURPIŃSKI

ZAMEK NA CZORSZTYNIE

w reżyserii

RYSZARDA ZAREWICZA

premiera — luty 1986

Cena zł 50,—