

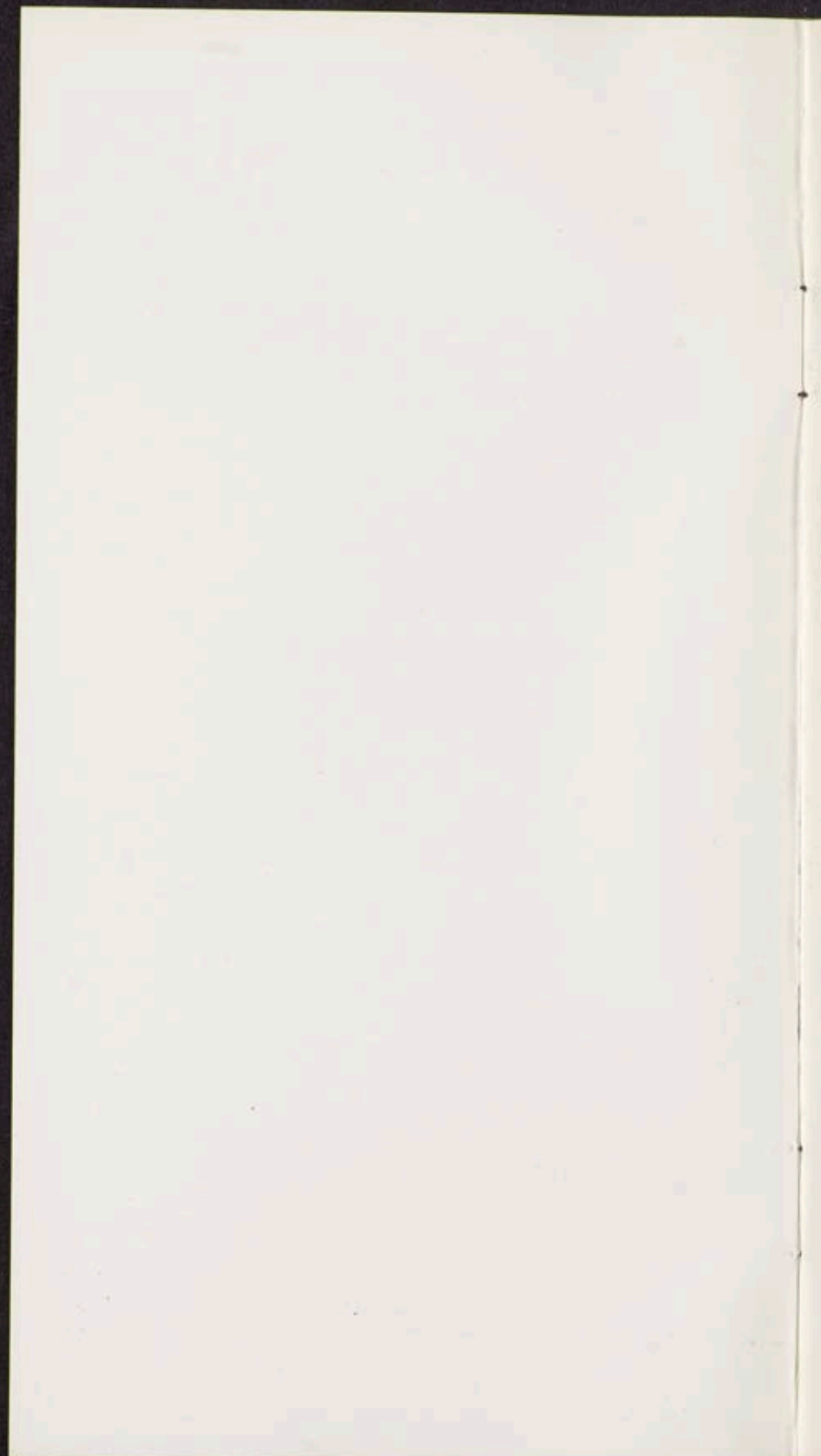
TEATR WIELKI

W ŁODZI

Cyfrowe Muzeum Teatru Wielkiego w Łodzi

Giacomo Puccini

MADAME BUTTERFLY



Dyrektor naczelny
SŁAWOMIR PIETRAS

Giacomo Puccini

MADAME BUTTERFLY

Opera w trzech aktach
Libretto – LUIGI ILLICA
GIUSEPPE GIACOSA
według Davida Belasco

BLAZONNÉ PIERRE
D'ARTISAN

Giuseppe Puccini

MADAME
BUTTERFLY

Opéra en trois actes
Libretto - LUIGI ILICA
MUSIQUE - GIUSEPPE PUCCINI
Maison de la Culture de Paris

Ileż wspomnień i skojarzeń rodzi się u każdego miłośnika opery kiedy słyszy tytuł Madame Butterfly. W dzieciństwie na Śląsku największą Cho-cho-san była dla mnie Maria Kunińska-Opacka, śpiewaczka rodem i wykształceniem z Łodzi, również świetna skrzypaczka, po latach doskonały pedagog Akademii Muzycznej w Warszawie. Zaraz po niej najlepiej moje dziecięce zmysły zaspokajała w tej roli Maria Vardi-Morbitzerowa, teraz również wybitny pedagog, którego podpis widnieje na wielu dyplomach świetnie wyszkolonych śpiewaków.

Kiedy pojechało się do Opery Krakowskiej w latach sześćdziesiątych, trzeba było koniecznie usłyszeć w tej roli Jadwigę Romańską, a jeszcze wcześniej Helenę Szubert-Słysz, dziś krakowskiego profesora wokalistyki.

W Poznaniu słynęła ze swej kreacji w Madame Butterfly Zofia Czepielówna, a w Warszawie – Alina Bolechowska. Obydwie Panie po zakończeniu kariery scenicznej stały się równie sławnymi profesorami śpiewu.

Każdy polski teatr operowy po wojnie miał interesujące wykonawczynie tej opery: Zofia Śliwińska, a po latach Elżbieta Niziołowa (Łódź), Weronika Pelczar, Jadwiga Myszkowska, Maria Bieńkowska, Krystyna Kujawińska i Stefania Kondella (Poznań), Halina Halska, Krystyna Czaplarska i Maria Łukasik (Wrocław), Natalia Stokowacka, Stanisława Marciniak, Marina Hristova-Klimek, Ewa Karaśkiewicz (Bytom), wreszcie trzy największe Butterfly warszawskie: Hanna Rumowska-Machnikowska, Bożena Kinasz-Mikołajczak i Barbara Zagórzanka.

Wszystkie te śpiewaczki widziałem w arcydziele Pucciniego osobście, niektóre z nich wiele razy, więc wymieniam nazwiska jednym tchem, aby nasi potomkowie nie zapomnieli, że w dziedzinie odtworczyń Madame Butterfly byliśmy zawsze potęgą, począwszy od sukcesów Polki ukraińskiego pochodzenia Salomei Kruszelnickiej we Włoszech, a na naszej łódzkiej Joannie Cortés skończywszy.

Postać japońskiej gejszy została tak wspaniale napisana, że niemal każda jej wykonawczyni ma szansę czymś tu zabłysnąć: głosem, wdziękiem, dramatyzmem, egzotyką, kokieterią, urodą, i czym tam jeszcze potrafią nas czarować różnej maści soprany.

Jeżeli w sztuce operowej jest coś wiecznego, to na pewno tym czymś jest Madame Butterfly – włoski motyl udający japońską gejszę skrzywdzoną przez Amerykanina po to, aby Giacomo Puccini mógł co wieczór wyciskać z nas łzy na wszystkich scenach operowych świata.

Kawonin Pietras



Maria Kunińska-Opacka
Opera Śląska w Bytomiu



Helena Szubert-Słysz
Opera Krakowska

Maria Vardi-Morbitzerowa
W roli Pinkertona Zbigniew Platt
Opera Śląska w Bytomiu





Alina Bolechowska
Teatr Wielki w Warszawie

Halina Halska
Opera Wroclawska



Śledząc losy twórczości Giacomo Pucciniego, zauważamy charakterystyczne zjawisko: z jednej strony bezprzykładne wprost powodzenie u szerokiej publiczności, a z drugiej – niechęć, lekceważenie, a nawet otwarta wrogość nie tylko publicystyki muzycznej, ale i muzykologii. Niewielu kompozytorów za życia i po śmierci stało się przedmiotem tak ostrych ataków i zarzutów jak Puccini. Odma-
wiano mu talentu, negowano wartość artystyczną jego oper, oskarżano go o obniżanie godności sztuki dla schlebienia masom, jed-
nym słowem – sukces jego uważano za rezultat nie tyle zalet, ile
wad jego dzieł.

Historia muzyki zna wielu kompozytorów, którzy za życia odnosili olbrzymie sukcesy, a wkrótce po śmierci zostali całkowicie zapomniani, jak również wielkich muzyków, którzy wśród współczesnych nie znaleźli zupełnie zrozumienia, a dopiero potomni ocenili ich sprawiedliwie; z tego jednak bynajmniej nie wynika, aby każdy, kto triumfuje za życia, był miernotą, a gorycz niepowodzenia równała się patentowi na geniusza. Nieraz zdarza się, że ktoś potrafi olśnić do tego stopnia sobie współczesnych, iż zostaje proklamowany nowym Mesjaszem artystycznym, wyrok historii jednak nie każe na siebie zbyt długo czekać. Falszywi bogowie upadają szybko, a ostaje się tylko istotna wartość.(...) Dziś, po tylu zmianach i wstrząsach, jakie przeszedł świat, dziś, w epoce energii atomowej, pocisków międzyplanetarnych, muzyki punktualistycznej i elektronowej, opery Pucciniego nadal jak dawniej podbijają słuchaczy.(...)

Może wydawać się, że popularność wśród mas zdobywa się kosztem rezygnacji z wyższych aspiracji artystycznych. Tego rodzaju przekonanie w wielu wypadkach jest niewątpliwie uzasadnione, kto jednak na jego poparcie chciałby cytować Pucciniego, nie tylko popełniłby błąd, ale i skrzywdziłby kompozytora. Można zarzucić Pucciniemu, że był autorem nierównym, że popełniał błędy i omyłki (...), ale nie można twierdzić, aby dla doraźnego sukcesu poniżał swą godność człowieka i artysty, a jego powodzenie było rezultatem nie tyle rzetelnej zasługi, ile sprytu i szczęśliwych okoliczności. Nie ulega wątpliwości, iż bez pomocy firmy Ricordi droga Pucciniego do sławy byłaby bardziej trudna, a może wręcz ciernista, jednakże poparciu swoich wydawców zawdzięczają wiele również i inni wybitni muzycy, jak na przykład Brahms lub Ravel. Jest rzeczą zupełnie zrozumiałą, że każdy wydawca stara się w miarę swoich środków i możliwości propagować i lansować drukowanego przez siebie autora, jednakże wszelkie tego rodzaju poparcie, o ile może nawet przyczynić się do sukcesu życiowego danego kompozytora, jest absolutnie niewystarczające do zapewnienia mu nieśmiertelności.

Historia zna wielu muzyków, którzy rozpoczęli swą twórczość pod znakiem postępu, lecz w pewnym punkcie zatrzymali się w swym rozwoju i skończyli jako konserwatyści. Do grupy tej możemy zaliczyć Saint-Saënsa, Sibeliusa, Ryszarda Straussa, Mascagniego, Prokofiewa i innych, a w Polsce na przykład Ludomira Różyckiego. Puccini, który już w *Manon Lescaut* zabłysnął swą indywidualnością, zawsze śledził uważnie rozwój muzyki europejskiej i starał się iść z postępem. Wszystko, co nowe, stale go interesowało, obojętne, czy będzie to Debussy, czy Strawiński, czy Schönberg, a obserwując styl jego oper od *Willid* po *Turandot*, dostrzeżemy łatwo, jak olbrzymią przeszedł ewolucję. Nie było to ślepe hołdowanie modzie czy bezkrytyczne naśladowanie innych, lecz wewnętrzna potrzeba ciągłego rozwoju i niezasklepienia się w formułach już wypowiedzianych. Przy tym wszystkim Puccini akceptuje jedynie to, co odpowiada jego naturze i jego wrażliwości, a odrzuca to, co go nie przekonuje. „Modernizm” nigdy nie staje się dla niego religią czy systemem. Postęp muzyczny rozumie on jako wzbogacenie, rozszerzenie i pogłębienie środków odziedziczonych przez tradycję, a nie jako ich całkowite przekreślenie, i nie przestaje nigdy być sobą. (...) W tym świetle uczciwość artystyczna kompozytora nie podlega jakiegokolwiek dyskusji i jesteśmy przekonani, że w twórczości swej Puccini nie tylko nie zniżał się do gustów szerokiej publiczności, ale przeciwnie, wpływał korzystnie na podniesienie jej smaku i jej wymagań estetycznych. Mógł czasami potknąć się lub omylić, ale jako artysta działał zawsze w dobrej wierze, potknięcia więc te lub omyłki nie były ustępstwami w zamiarze zdobycia pieniędzy czy oklasków. (...)

Pomimo wysokich wymagań, jakie stawiał swej sztuce, Puccini nie uważał jednak, że tworzenie muzyki jest czysto wewnętrzną, intelektualną rozrywką kompozytora, lecz stał na stanowisku, iż muzyka pisana jest dla odbiorcy i ma do spełnienia określoną funkcję społeczną. Czynnikiem, który bezapelacyjnie decyduje o żywotności dzieła, jest tylko i wyłącznie publiczność. Może ona być sędzią niesprawiedliwym, a często nawet okrutnym, lecz jest sędzią jedynym, bo żywotne jest tylko to dzieło, które znajduje oddźwięk u słuchacza, a martwe to, które nic lub niewiele potrafi mu zakomunikować. Z tego względu werdykt publiczności przyjmował Puccini bez szemrania. Gdy widział, że dana opera lub dana scena nie znalazły przychylniej reakcji widowni, szukał zawsze zła w swojej partyturze i starał się je usunąć, przerabiając dzieło, a gdy i to nie poskutkowało – nie robił sobie złudzeń, że napisał rzecz udaną. Raz tylko otwarcie zbuntował się przeciw wyrokowi publiczności: w wypadku *Madame Butterfly*, jednakże nawet wówczas, choć był całkowicie przekonany o słuszności swej sprawy, poddał partyturę gruntownej rewizji i wyciągnął odpowiednie konsekwencje z porażki. (...)

Zakres możliwości Pucciniego jako kompozytora operowego jest, powiedzmy otwarcie, dość ograniczony. Rossini kiedyś oświadczył: „Dajcie mi rachunek od praczki, a również i do niego napiszę muzykę”, i nie ulega wątpliwości, że byłaby to dobra muzyka. Wagner w duecie miłosnym z *Tristana* potrafił ubrać w cudowną szatę nawet wykład filozofii Schopenhauera. Verdi większość swych oper napisał do tekstów beznadziejnie słabych pod względem literackim i dramatycznie nie zawsze udanych, a mimo to stworzył



Natalia Stokowacka
Opera Śląska w Bytomiu



Barbara Zagórzanka
Teatr Wielki w Warszawie

arcydzieła. Puccini był w stanie napisać dobrą operę tylko do dobrego libretta i można śmiało powiedzieć, że wartość jego oper jest funkcją wartości tekstów, jakimi się posługiwał. Bez odpowiedniego tekstu jego fantazja twórcza była całkowicie sparaliżowana. Zakres jego tematyki jest bardzo wąski. Nie porusza on wielkich problemów, nie traktuje zagadnień mających za przedmiot całą ludzkość czy nawet określoną zbiorowość. Dramaty jego bohaterów są dramatami indywidualnymi, a nie społecznymi. Jeśli nawet tu i ówdzie potrąci on o problematykę patriotyczną, narodową czy klasową, czyni to bardzo nieśmiało i trzeba doprawdy używać szkła powiększającego, aby ją dostrzec. Problematyka taka zresztą szybko u niego gubi się i ustępuje miejsca problematyce ograniczonej do spraw osobistych. Są to niewątpliwie poważne minusy, skutek których opery Pucciniego nie mogą pretendować do tego miejsca w historii, jakie zajmują dzieła Verdiego czy Musorgskiego. (...)

Opera ma swoje specyficzne prawa, zupełnie odmienne od praw rządzących innymi rodzajami twórczości muzycznej. Można być kompozytorem genialnym w sensie absolutnym i nie umieć napisać dobrej opery, jak również można być kompozytorem średniej miary i stworzyć dzieło muzyczno-teatralne o dużej wartości (klasyczny przykład: Lortzing). Do kompozycji opery czy dramatu muzycznego nie wystarczy być dobrym muzykiem; trzeba ponadto mieć we krwi zmysł teatralny. Pod tym ostatnim względem Puccini niewiele ma rywali w całej historii muzyki dramatycznej. Angielski krytyk Francis Toye pisze na ten temat: „Uznając ograniczenia Pucciniego, nie można jednak tracić z oczu jego zalet, z których każdy kompozytor, wyjąwszy jedynie tych najwyższej klasy – mógłby być słusznie dumny. Miał on zmysł teatru nie prześcigniony nawet przez Verdiego i nikt nie potrafił tak jak on wyrazić muzycznie danej sytuacji scenicznej niewiele posunięciami równie szybkimi i równie skutecznymi”. Do tego jeszcze dochodzi znajomość psychiki widza i poczucie umiaru, którymi – zdaniem naszym – przewyższał on nawet wielkiego Wagnera.

Ten zmysł charakterystyki dramatycznej Pucciniego ma w sobie coś zgoła niezwykłego. Dla każdej postaci, każdej sytuacji i każdego środowiska umie Puccini znaleźć odpowiednie barwy i nigdy nie chybia zamierzonego efektu. Często osiąga to środkami aż nieprawdopodobnie prostymi: jednym akordem, jednym crescendo, jednym staccatem.

Twórczość Pucciniego reprezentuje rodzaj kompromisu między tradycyjną operą włoską a Wagnerowskim dramatem muzycznym. Jak to już nieraz zaznaczyliśmy, urzekająca melodyjność arii, duetów i scen zbiorowych oraz doskonała wokalistyka stawiają Pucciniego na równi z największymi mistrzami bel canta, błędem jednak byłoby twierdzić, że opery jego są tylko wiązkami melodyjnych „kawałków”. Gdzie sytuacja dramatyczna tego wymaga, rezygnuje on nawet całkowicie ze śpiewu i używa zwykłej recytacji. (...) Spotykamy u niego zarówno formy symetryczne na wzór dawnych „numerów” operowych, jak i budowę zupełnie swobodną, zbliżoną do Wagnerowskiej „niekończącej się melodii”. Nie był on nigdy niewolnikiem określonej metody czy systemu, kierowały nim jedynie wymogi dramatycznego wyrazu. Pamięta Puccini nie tylko o słuchaczu, ale i o wykonawcy, toteż choć traktuje głos w sposób naprawdę wirtuozowski, liczy się z jego fizjologią i nie stawia przed nim zadań

przekraczających jego możliwości. O ile Wagner i Ryszard Strauss wymagają od śpiewaków olbrzymiego wysiłku fizycznego, a znowu Debussy żąda od nich dużej kultury, doskonałej dykcji i niepoślednich zdolności aktorskich, ale nie wymaga wielkiego głosu, Puccini żąda wszystkiego co mogą dać, lecz dostarcza im również okazji do błyszczenia w pełni tym, czym obdarzyła ich natura. Z tego względu śpiewacy będą ostatnimi, którzy stracą przekonanie do oper Pucciniego, o ile do tego kiedyś dojdzie. (...)

Puccini pojawił się w momencie szczególnie krytycznym w dziejach muzyki dramatycznej. Stara opera włoska o formach wykształconych przez tradycję nie odpowiadała już estetyce nowych czasów. Dramat muzyczny Wagnera, według intencji swego twórcy, miał zadać jej ostateczny cios i stać się sztuką przyszłości. Zaslugą historyczną Verdiego jest ocalenie opery włoskiej, jej reforma i dostosowanie do ducha nowych czasów. Oczyścił on ją z przerostu czynnika wirtuozowsko-wokalnego, dominującego nad wymogami prawdy dramatycznej i uwolnił od skostniałych form zamkniętych, realizując praktycznie wszystkie zasadnicze postulaty estetyki wagnerowskiej niezależnie od Wagnera, a unikając szczęśliwie tego, co niekiedy razi w twórczości geniusza z Bayreuth: sztywnego doktrynizmu i teutońskiej pedanterii. Jednakże i osiągnięcie Verdiego okazałoby się tylko chwilowym opóźnieniem agonii opery włoskiej, a nie zastrzykiem nowych sił witalnych, gdyby nie znalazł on następcy zdolnego kontynuować jego dzieło. Następcą tym był Puccini i – powiedzmy szczerze – był godnym następcą, choć skalą talentu niewątpliwie nie dorównywał twórcy *Otella* i *Falstaffa*. Kulturowany przez Pucciniego typ zreformowanej opery włoskiej, łączący w sposób harmonijny deklamację z kantyleną, prawdę życiową z elementami widowiskowymi, dramat z oddziaływaniem zmysłowym samego dźwięku i ciągłość konstrukcji z autonomicznymi formami symetrycznymi, wykazał swoją pełną żywotność i mimo wszelkich przemian, jakim od tego czasu uległ i ulega język muzyczny – utrzymuje się, *mutatis mutandis* do dnia dzisiejszego.

Wiarosław Sandelewski,
Puccini, PWM 1963.

REALIZATORZY

ALEKSANDER TRACZ

Kierownictwo muzyczne

TERESA KUJAWA

Reżyseria

TOMASZ SOBCZAK

Scenografia

LAJLA ZABOROWSKA

Kierownictwo chóru

Asystenci reżysera:

Waldemar Drozd

Waldemar Stańczuk

Asystent dyrygenta:

Piotr Wujtewicz

Asystentki scenografa:

Jadwiga Misztur

Wanda Zalasa

Inspicjenci: Alicja Derkacz, Urszula Rybicka,
Andrzej Koperwas

Pianiści korepetytorzy: Elżbieta Zwierzchowska

Monika Chrzanowska

Maria Czerkawska

Nadieżda Pawlak

Ewa Szpakowska

Iwona Wróblewska

OBSADA

- Cho-cho-san - JOANNA CORTÉS
EWA KARAŚKIEWICZ
MARIA SARTOWA (gościnnie)
- Suzuki - JOLANTA BIBEL
MAŁGORZATA BOROWIK
JOLANTA ZIELIŃSKA
- Kate Pinkerton - HANNA KLIMCZAK
SYLWIA MASZEWSKA
EWA SZYMKIEWICZ
- F.B. Pinkerton - KRZYSZTOF BEDNAREK
SYLWESTER KOSTECKI
ROBERT WORONIECKI (gościnnie)
- Sharpless - ZENON KOWALSKI
ZBIGNIEW MACIAS
ANDRZEJ NIEMIEROWICZ
- Goro - WIESŁAW PIETRZAK
JERZY RYNKIEWICZ
ROMAN WERLIŃSKI
- Yamadori - TADEUSZ JEDRAS
ANDRZEJ KÓSTRZEWSKI
KRZYSZTOF LESZCZYŃSKI
- Bonza - TOMASZ FITAS
ZDZISŁAW KRZYWICKI
ANDRZEJ MALINOWSKI
- Urzędnik cesarski - PIOTR MICIŃSKI
RAFAŁ SONGAN
- Służący - WOJCIECH NAGAJCZYK (art. chóru)
- Kucharz - WIESŁAW RUDNICKI (art. chóru)
- Notariusz - ZBIGNIEW PLICHTA (art. chóru)

CHÓR · ORKIESTRA

DYRYGENT - ALEKSANDER TRACZ

Pierwsza przerwa - 20 minut

Druga przerwa - 15 minut



Krystyna Kujawińska
Teatr Wielki w Poznaniu



Elżbieta Niziołowa
Teatr Wielki w Łodzi



Krystyna Czaplarska
Opera Wroclawska

Wrocławskie Centrum
Kultury i Sztuki
ul. Wroclawska 17

TREŚĆ LIBRETTA

Akt I

W japońskim porcie zatrzymał się na czas dłuższy okręt amerykańskiej marynarki wojennej. Monotonny tryb życia nuży młodego porucznika Pinkertona; aby sobie uprzyjemnić życie, korzysta z usług japońskiego pośrednika Goro, który za opłatą ułatwia mu znajomość z młodziutką gejszą Cho-cho-san, zwaną także Butterfly. Pinkerton, zgodnie z japońskimi zwyczajami, ma zawrzeć z nią ślub, którego ważność rozciąga się na 999 lat. Goro wprowadza porucznika do wynajętego dlań domku na wzgórzu nad miastem i przedstawia mu służbę jego przyszłej żony. Wkrótce ma się odbyć ceremonia ślubna – jako pierwszy z gości zjawia się konsul Stanów Zjednoczonych w Nagasaki, Sharpless. Zapatruje się on na sprawę małżeństwa Pinkertona poważniej niż młody porucznik i ostrzega go, by nie łamał życia młodziutkiej, szczerze go kochającej Japonce. Nadchodzi Cho-cho-san w otoczeniu rodziny i liczного grona dziewcząt japońskich. Wyznaje ona Pinkertonowi, że rano była w domu misjonarzy, by przyjąć wiarę chrześcijańską i że dla niego gotowa jest zupełnie zerwać ze swą rodziną i środowiskiem. Urzędnik stanu cywilnego odczytuje akt ślubu. Weselną atmosferę mąci nagłe zjawienie się wuja panny młodej – Bonzy, który odkrył tajemnicę jej chrztu i za porzucenie wiary ojców oraz poślubienie cudzoziemca rzuca przekleństwo na jej głowę. W ślad za nim opuszczają pośpiesznie dom Pinkertona przerażeni goście weselni. Butterfly i Pinkerton zostają sami. Nadchodzi noc. Akt I kończy się wspianiałym duetem miłosnym. (*Bimba degli occhi*).

Akt II

Minęły trzy lata od ślubu Pinkertona. Butterfly wraz z małym synkiem każdej wiosny oczekuje męża, który odjeżdżając wkrótce po ceremonii zaślubin, przyrzekł jej, że na pewno powróci. Żyją w biedzie, a wierna służebnica Butterfly, Suzuki, obawia się gorszego jeszcze niedostatku, nie spodziewa się bowiem powrotu Pinkertona. Butterfly jednak niezachwianie wierzy jego słowom. Nieoczekiwanie zjawia się witany radośnie przez Butterfly konsul Sharpless. W trakcie jego wizyty przybywa też bogaty książę Yamadori, który przy pomocy pośrednika Goro zabiega o względy Cho-cho-san. Ta odrzuca jednak stanowczo jego konkury. Uważa się nadal za żonę Pinkertona i nie uznaje różnorodnych zwyczajów japońskich. Na jej postanowienie nie wpływają nawet słowa Sharplessa, który w oględny sposób daje do zrozumienia, że Pinkerton nie zamierza do niej wrócić. Cho-cho-san nie wierzy słowom konsula (aria *Un bel di vedremo – Tam na wschodniej stronie*). Pokazuje mu swego synka i prosi, by powiadomił Pinkertona, że oboje z dzieckiem stale go oczekują. Zakłopotany swą przykrą misją Sharpless opuszcza dom Butterfly, która w chwilę potem wypędza natrętnego Goro.

Wystrzał armatni zwiastuje przybycie okrętu Pinkertona. Uszczęśliwiona Butterfly przystraja wraz z Suzuki cały dom kwiatami (duet *Scuoti quelle fronda*) i ubrana w ślubną suknię oczekuje przybycia małżonka. Z wolna zapada zmierzch; w oddali słychać śpiew rybaków wracających z połowu. Na ścieżce wiodącej do domu Butterfly nie widać nikogo...

Akt III

Minęła noc. Znużona oczekiwaniem, Butterfly usnęła. Teraz dopiero w ogródku przed domem zjawiają się Sharpless i Pinkerton. Suzuki ze zdumieniem patrzy na towarzyszącą im nieznaną elegancką damę. To małżonka Pinkertona przybyła wraz z mężem, by zabrać jego synka. Ch-cho-san, która zjawia się po chwili, od razu domyśla się wszystkiego i wie, co ma teraz uczynić. Odprawia obecnych i wydobywa ze skrytki

stary, rodowy sztylet, na którego klindze wyryte są słowa: „Niechaj z honorem umiera ten, komu los nie pozwolił żyć z honorem”. Pożegnawszy się z dzieckiem, Cho-cho-san przebija się sztyletem. Ostatnim odruchem świadomości zwraca się w stronę Pinkertona, który wpada do pokoju z okrzykiem „Butterfly!”.

*Józef Kański,
Przewodnik operowy,
PWM, Kraków 1978*



Ewa Karaśkiewicz
Opera Śląska w Bytomiu



Marina Hristova-Klimek
Opera Śląska w Bytomiu



Maria Łukasik
Opera Wroclawska

Zofia Śliwińska
Opera Łódzka





Hanna Rumowska-Machnikowska
Teatr Wielki w Warszawie



Bożena Kinasz-Mikołajczak
Teatr Wielki w Warszawie

SEZON 1989/90

PREMIERA 7 PAŹDZIERNIKA 1989

Autorzy zdjęć – Stefan Arczyński, B.J. Dorys, Edward Hartwig, Maciej Kański, Czesława Kłose, Zdzisław Mozer, Fr. Myszkowski, Grażyna Wyszomirska, Chwaliśław Zieliński

Redakcja programu – Elżbieta Włodarczyk
Redakcja techniczna – Leszek Sochaczewski

Wydawca – Teatr Wielki w Łodzi

Nakład – 5.000 egz.
Cena zł 400,-

Ł.Z.Graf. Zam. 327/1104/89 0-12/1148



**RESTAURACJA TEATRU WIELKIEGO
„ORFEUSZ”**

ul. Narutowicza 43

oferuje:

- śniadania, obiady, kolacje
- bankiety, przyjęcia

Czynna codziennie w godzinach 12.00 – 24.00
Zapraszamy

Co dwa tygodnie!

puch muzyczny

ARTYKUŁY * ESEJE *
* RECENZJE koncertów • płyt •
przedstawień operowych • książek
* FELIETONY * WYWIADY *

puch muzyczny



więcej wiedzieć



więcej słyszeć

puch muzyczny

PRZEWODNIK PO ŻYCIU * *
* * MUZYCZNYM W KRAJU
I NA ŚWIECIE * * * * *

TEATR WIELKI W ŁODZI

Plac Dąbrowskiego, 90-249 Łódź

Kasy Teatru czynne codziennie w godz. 12.00 – 19.00
tel. 33-77-77, 33-99-60

Przed sprzedaż biletów odbywa się codziennie z wyjątkiem niedziel i świąt na 15 dni naprzód. Bilety można rezerwować telefonicznie. Zamówienia zbiorowe przyjmuje Biuro Obsługi Widzów, tel. 33-31-86, 33-99-60 w. 122

