śpiewamy i tańczymy

Nr 5 (155) 1961

Walczyk na cztery ręce. H. Kaszczyc – L. Starski
Czego trzeba do szczęścia. J. Wasowski – M. Łebkowski
Zobaczyłem cię we wtorek. B. Klimczuk – J. Laskowski

Henryk Debich

WPM

STANISŁAW PRÓSZYŃSKI **Poznajemy najsłynniejsze opery i operetki (21)**

Wesoła wdówka F. Lehára

Okres świetności klasycznej operetki wiedeńskiej niewątpliwie w ostatnich latach XIX wieku należał już do przeszłości. Najwybitniejsi kompozytorzy tego kierunku—J. Strauss (syn), F. von Suppé i K. Millöcker — obniżyli swój lot twórczy i pisali coraz to słabsze operetki, nie dorównujące ich szczytowym osiągnięciom, takim jak *Zemsta nietoperza* (1874), *Boccaccio* (1879) czy *Student-żebrak* (1882). Suppé umarł zresztą już w 1895 roku, Strauss zakończył życie w czerwcu 1899 roku, a w sylwestrowy wieczór tego roku rozstał się z tym światem Millöcker...

Nowe stulecie rozpoczęło się pod znakiem pochodzących z Ameryki Północnej nowych, synkopowanych rytmów i nowych form tanecznych. *Cake-walk, rag-time* i *fox-trott* — oto pierwsze hasła zwycięskiego pochodu jazzu poprzez Europę.

Mimo wszystko operetka wiedeńska zdołała się odrodzić; ożywczo podziałał zastrzyk świeżej krwi węgierskiej, płynącej w żyłach kompozytora-odnowiciela, jakim okazał się **Franciszek Lehár**. Ten nowy, XX-wieczny „klasyk" naddunajskiej operetki urodził się w 1870 r. w węgierskim wówczas mieście Komorn nad Dunajem. (Dziś lewobrzeżne przedmieście, skąd pochodził Lehár, należy do Słowacji i nazywa się Komárno, leżące zaś na prawym brzegu miasto pozostało na Węgrzech jako Komárom).

Do 10 roku życia mały Franz uczył się w Budapeszcie, potem 2 lata mieszkał na Morawach, aż wreszcie osiedlił się w Pradze, gdzie przez 6 lat studiował w konserwatorium skrzypce i kompozycję. Jako wybitnie zdolny uczeń, którego sam wielki czeski kompozytor Dworzak zachęcał do pracy twórczej, Lehár zwolniony był z wszelkich opłat za naukę. W 1888 roku ukończył studia muzyczne, po czym rozpoczął karierę jako skrzypek-koncertmistrz teatru w Barmen-Elberfeld, następnie jako kapelmistrz wojskowy w Budapeszcie i Wiedniu. Mieszanina krwi (ojciec Lehára był austriackim Niemcem, matka Węgierką) i przebywanie w otoczeniu węgierskim, słowackim i czeskim — oto źródła tak często spotykanych w dziełach twórcy *Wesołej wdówki* rytmów i melodii węgierskich i słowiańskich.

Młody Lehár pisał niezliczone marsze i walce, ale odważył się także na komponowanie oper: *Rodrigo* (1893) nie doczekał się wystawienia, za to wystawiona w 1896 w Lipsku *Kukuschka* (*Kukułka*, przerobiona później na *Tatianę*) spotkała się z wielkim uznaniem. Oto fragment recenzji zamieszczonej w poważnym piśmie „Dresdener Zeitung": *Pod względem szlachetności i uczuciowości można by tę operę porównać z „Tristanem i Izoldą" ...dowodzi bardzo wybitnego talentu...*

Lehár szybko odnalazł swoją właściwą drogę: jakby zarażony specyficzną atmosferą Wiednia, poświęcił swe siły lżejszej muzie, stając się nowym „klasykiem" wiedeńskiej operetki. Pierwsza operetka Lehára — *Wiedeńskie kobietki* (1902) — zwróciła w tej dziedzinie uwagę na młodego kompozytora, druga — *Druciarczyk* (*Der Rastelbinder*, 1902) — oparta na folklorze słowackim, przyniosła mu sławę europejską. Światowy rozgłos zdobyła *Wesoła wdówka* (1905). Odtąd Lehára otaczały zaszczyty, bogactwo, sława... Wymieńmy choć niektóre z około 30 operetek tego kompozytora: *Hrabia Luxemburg* (1909), *Miłość cygańska* (1910), *Ewa* (1911), *Skowronek* (1918), *Frasquita* (1922), *Kraina uśmiechu* (1921—29), *Paganini* (1925), *Carewicz* (1927), *Giuditta* (1934)... Któż nie zna melodyjnych przebojów z tych dzieł?!...

W willi Lehára w Bad Ischl (Górna Austria), gdzie kompozytor umarł w 1948 roku, leży na szczerozłotym pulpicie, oprawiona w złoto partytura młodzieńczego walca *Złoto i srebro*, którego tytuł był spełnioną przez życie zapowiedzią wielkiej kariery „Pucciniego operetki".

A oto treść najsłynniejszej chyba operetki Lehára — WESOŁEJ WDÓWKI:

AKT I. wprowadza w jakże wdzięczną i efektowną atmosferę: fin-de-siècle'owy Paryż z frakami, kankanem i gryzetkami jako tło, na którym występują malowniczy arystokraci i dyplomaci bałkańskiego operetkowego księstwa Pontevedro (niby Montenegro — Czarnogóra). W salonie pontevedryńskiej ambasady w Paryżu — ambasador Baron Zeta wydaje wspaniały bal na cześć arcybogatej rodaczki, Hanny Gławari. Cel balu jest ściśle dyplomatyczny: chodzi o to, aby ta urocza młoda wdówka nie wyszła za mąż za Paryżanina. Trzeba znaleźć dla niej męża wśród Pontevedryńczyków i w ten sposób ocalić dwadzieścia milionów majątku Hanny, które pozostaną w ojczystym kraiku. Hanna wyśmiewa wszystkich konkurentów wiedząc, że pożądają tylko jej bogactwa.

Upatrzonym przez Barona „obrońcą 20 milionów dla ojczyzny" jest młody sekretarz ambasady, hrabia Daniło Daniłowicz. Ale kiedy z trudem odnaleziono go w kabarecie „Maxim" i sprowadzono na bal do ambasady, hrabia nie może się pozbyć swego „szampańskiego humoru" i — nie zważając na etykietę — musi się przespać. Zmęczona tańcem Hanna także pragnie odpocząć w jakimś zacisznym kąciku; znajduje stojącą na uboczu kanapę, a na niej Daniłę. Okazało się, że kiedyś oboje kochali się w sobie, nim jeszcze Hanna wyszła za bankiera Gławari. Oprzytomniały już całkowicie Daniło, mimo budzących się na nowo dawnych uczuć, za nic w świecie nie poprosi teraz o rękę młodej wdówki: boi się zarzutu, iż pragnie tylko bogactwa i milionów... Wyrzeka się więc dyplomatycznej misji, lecz aby zachować majątek Hanny dla swego państwa, postanawia nie dopuścić do niej żadnego mężczyzny: niech na zawsze zostanie wdową!

AKT II. Ogród z pawilonem parkowym przy willi Hanny Gławari w Paryżu. Wdówka przyjmuje u siebie wszystkich uczestników balu w ambasadzie; aby zabawić swoich gości, śpiewa im tęskną *Pieśń o Wilii*. Hanna także przypomniała sobie dziewczęcą miłość i teraz, kiedy jest wolna, pragnęłaby połączyć się z Daniłem. Ale ten broni się nieugięcie: wyznaje Hannie, iż ją kocha, ale jej miliony rozdzielają ich na zawsze. Aby wzbudzić w nim zazdrość, Hanna mówi o bliskim swoim zamążpójściu, lecz i to nie pomaga.

Tymczasem rozwija się zaczęty już w I akcie wątek zalotów francuskiego oficera Kamila de Rosillon do Valencienne, młodziutkiej żony ambasadora. Już poprzednio słowa „Kocham cię!", napisane przez Kamila na wachlarzu ambasadorowej, wzbudziły wiele zamieszania, kiedy to żadna z dam nie chciała się przyznać do posiadania tego kompromitującego wachlarza. Teraz młody oficerek korzysta z okazji i w ciemnościach nocy kryje się wraz z Valencienne w ogrodowym pawilonie. Podejrzliwy Baron zagląda tam przez dziurkę od klucza i mimo mroku rozpoznaje swą żonę w objęciach oficera. Ale ambasadorowej w ostatnim momencie udaje się wymknąć z pawilonu, jej miejsce zaś zajmuje

c. d. str. 14

W NUMERZE:

Walczyk na cztery ręce. **H. Kaszczyc — L. Starski**
Czego trzeba do szczęścia. **J. Wasowski — M. Łebkowski**
Zobaczyłem cię we wtorek. **B. Klimczuk — J. Laskowski**

*

Twórcy współczesnego baletu - Kurt Jooss
Wesoła wdówka **F. Lehára**
Henryk Debich
Jak Hanna Rumowska triumfowała w Tuluzie
Samba i miłość
Uczymy się grać na harmonijce ustnej (23)
Caterina Valente
To i owo

Jerzy Panasewicz

HENRYK DEBICH

Henryk Debich — twórca, kierownik i dyrygent Orkiestry Łódzkiej Rozgłośni Polskiego Radia — znany jest szerokiemu gronu polskich i zagranicznych radiosłuchaczy. Znany jest także kinomanom. Nagrywał przecież ze swoją orkiestrą muzykę do blisko dwudziestu pełno- i krótkometrażowych filmów, spośród których warto wymienić choćby *Zamach*, *Małe dramaty* czy *Trzy opowieści*. Znany jest bywalcom sal filharmonicznych w Polsce, w których dyrygował gościnnie, zarówno w repertuarze symfonicznym, jak i rozrywkowym. Jednak nazwisko jego łączy się nierozerwalnie przede wszystkim z muzyką popularno-rozrywkową. Na tym właśnie polu Debich i jego orkiestra cieszą się ogromną popularnością. Nie są przypadkiem częste porównania tego zespołu z orkiestrą Mantovaniego lub Melachrino, porównania tym bardziej zrozumiałe, że często zdarza się słuchaczom pomylić orkiestrę Debicha z tymi znanymi całemu światu orkiestrami. A nie są to wypadki rzadkie...

Zanim jednak powiemy coś więcej o modelu orkiestry, który Henryk Debich prezentuje, poświęćmy parę chwil osobie jej twórcy.

Muzykować zaczął wcześnie. Ojciec jego (nie tak dawno obchodzący pięćdziesięciolecie pracy dyrygenckiej w zespole amatorskim) zaczął go wcześnie przyuczać sztuki grania na różnych instrumentach i pisania nut. Potem przyszły regularne lekcje gry na fortepianie, pierwsze saksofonowe sukcesy w szkolnej orkiestrze jazzowej, wreszcie w 1938 roku dość niespodziewany debiut radiowy, jeszcze w starej rozgłośni łódzkiej przy ulicy Radwańskiej. Debich-senior nagle zachorował i jego mocno jeszcze niepełnoletni następca musiał poprowadzić koncert orkiestry i chóru ojca... Było to pierwsze zetknięcie Henryka Debicha z radiem.

Lata wojny, spędzone w znacznej części w obozie, nie sprzyjały oczywiście kontaktowi z muzyką, ale zaraz po wyzwoleniu rozpoczyna Debich studia w klasach fortepianu i organów Łódzkiego Konserwatorium. Równocześnie organizuje orkiestrę przy Związku Zawodowym Muzyków i już w 1947 roku zostaje zaproszony do współpracy z radiem. W 1949 obejmuje (po Franciszce Leszczyńskiej) kierownictwo redakcji muzycznej Łódzkiej Rozgłośni Polskiego Radia.

W 1950 roku powstaje Orkiestra Łódzkiej Rozgłośni PR, podówczas grająca w 24-osobowym składzie. Wraz z orkiestrą występuje chór, w którym spotykamy nazwiska ówczesnych studentów, a dzisiaj już znanych solistów: Teresy Żylis, Weroniki Kuźmińskiej, Krystyny Nyc-Wronko, Zdzisława Klimka, Eugeniusza Szynkarskiego i innych.

Pracę zawodową łączy Debich ze studiami na wydziale teorii, kompozycji i dyrygentury; egzamin dyplomowy zdaje w 1953 roku, prowadząc uwerturę do *Flisa* Moniuszki, *Koncert fortepianowy c-moll* Rachmaninowa i *III Symfonię* Beethovena. Studia uzupełniające odbywa jako stypendysta Ministerstwa Kultury i Sztuki w NRF.

W latach późniejszych Debich powiększa swoją orkiestrę do obecnego, 42-osobowego składu, dla którego sam opracowuje repertuar; koncertuje, nagrywa na płyty i dla radia z najwybitniejszymi solistami polskimi, towarzyszy w czasie gościnnych występów takim śpiewakom, jak Tino Rossi czy Jacqueline François.

Znamienną cechą działalności Debicha jest dążność do związania swojej orkiestry z polską muzyką współczesną. Debich szuka kontaktów z kompozytorami, zaprasza ich do współpracy, zamawia u nich utwory. Znajduje zrozumienie u twórców takich, jak Czyż, Kiesewetter czy Krzemieński; natrafia jednak i na opory, gdyż większość kompozytorów muzyki poważnej wzdraga się przed twórczością popularno-rozrywkową.

— A przecież — mówi z żalem Debich, wspominając niedawny festiwal orkiestr rozrywkowych w Lipsku, na którym był obecny jako obserwator — twórczość tego typu chętnie uprawia np. Szostakowicz czy Chaczaturian, czy cała plejada ich uczniów.

Mimo usprawiedliwionego rozżalenia — na repertuar orkiestry Debicha składa się przeważająca ilość polskich utworów współczesnej muzyki rozrywkowej, a także wiele utworów dawniejszych typu muzyki popularno-rozrywkowej, w śmiałej, nowoczesnej instrumentacji. (Debich ma w swoim dorobku ponad 250 własnych opracowań.)

Ta stawka na polską muzykę współczesną zasługuje chyba na uznanie, a bujny rozkwit talentu Henryka Debicha i rozwój jego orkiestry napawa optymizmem, tym większym, że Debich jest muzykiem młodym i wiele jeszcze może zdziałać na obranej przez siebie drodze.

J. P.

Jak Hanna Rumowska triumfowała w Tuluzie

— Piękny samochód! Jaki oryginalny! Jaka śliczna karoseria!

— To Panhard. Kosztuje pięć tysięcy nowych franków.

— Och, moc pieniędzy!

Samochód ten, należący do polskiego konsulatu, wiózł ulicami Tuluzy naszą młodą śpiewaczkę, Hannę Rumowską, na jedno z przesłuchań konkursowych. W Tuluzie bowiem rokrocznie odbywają się Międzynarodowe Konkursy dla śpiewaków, a rozgłos tych imprez ściąga tu rzesze młodych talentów z całego świata.

Jedenastego października 1960 roku ogłoszono wyniki konkursu, na mocy których Hanna Rumowska stała się posiadaczką *Premier Grand Prix* i 5.000 nowych franków. Wspaniały sukces, którego pozazdrościć mogło polskiej śpiewaczce kilkadziesiąt utalentowanych rywalek z Francji, Niemiec, Włoch, Anglii, Węgier, Bułgarii, Hiszpanii, Jugosławii, Belgii i innych krajów.

Nagrody i odznaczenia zdobyte przez nasze śpiewaczki i śpiewaków na międzynarodowych konkursach w Europie w ubiegłym roku były dość liczne, lecz ta nagroda zasługuje na specjalną uwagę. Nie tylko dlatego, że jest to nagroda najwyższa, zdobyta w najtrudniejszej, bo najliczniejszej konkurencji sopranów, lecz i dlatego, że sukces ten odniosła śpiewaczka, która dopiero przed dwoma laty po raz pierwszy stanęła na deskach operowych.

— Rywalizacja była bardzo trudna — mówi artystka — i nie przypuszczałam, że mogę liczyć na tak wysokie wyróżnienie. Z wielką tremą stawałam do eliminacji. Gdy podczas decydującego trzeciego etapu usłyszałam zapowiedź spikera: „Hanna Rumowska — POLSKA", świadomość ogromnej odpowiedzialności pobudziła mnie do najwyższego wysiłku artystycznego.

Młoda śpiewaczka, uczennica prof. Wiktora Brégy, od dwu lat występuje na scenie Opery Warszawskiej. Debiutowała w roli Leonory w *Trubadurze* Verdiego, kreowała tytułowe role w *Halce* Moniuszki i w *Madama Butterfly* Pucciniego. Jej najbliższe plany repertuarowe to *Aida* Verdiego i *Andrea Chenier* Giordana.

— Byłam bardzo wzruszona, gdy ogłaszano wynik konkursu. Jako nagrodę, prócz przewidzianej regulaminem sumy, otrzymałam wspaniałą wazę z sewrskiej porcelany. Najbardziej uradowały mnie szczere gratulacje wielkiej Toti Dal Monte.

Na sławnej Toti, która została zaproszona do jury konkursu w Tuluzie, sztuka Hanny Rumowskiej wywarła duże wrażenie. Trzykrotnie podchodziła do polskiej śpiewaczki, składając jej powinszowania i obsypując komplementami za jej szlachetnie brzmiący i świetnie wyszkolony głos.

c. d. str. 13

Radiowa piosenka miesiąca – luty

WALCZYK NA CZTERY RĘCE

Słowa
LUDWIK STARSKI

Muzyka
HENRYK KASZCZYC

Walc - Moderato

p

1. Ba - bci fo - rte-pian, dziś sta - ry grat, też do - bre cza - sy miał swe
2. Dziś, gdy kró - lu - je na świe - cie dżez, kto je - szcze w dwój - kę tak gra

p legato

a^m / / / d^m / / e a^m / / / d^m /

A C D E A C D

-, ba - bcia gry - wa - ła za - mło - dych lat, i to czę - sto nie sa - ma, o
-? Ach, ja - kie śmie - szne to wszy - stko jest dla dzie - wczy - ny dzi - siej - szej, jak

g / c / $c\sharp^{zm}$ / d^m / / / a^m / h' /

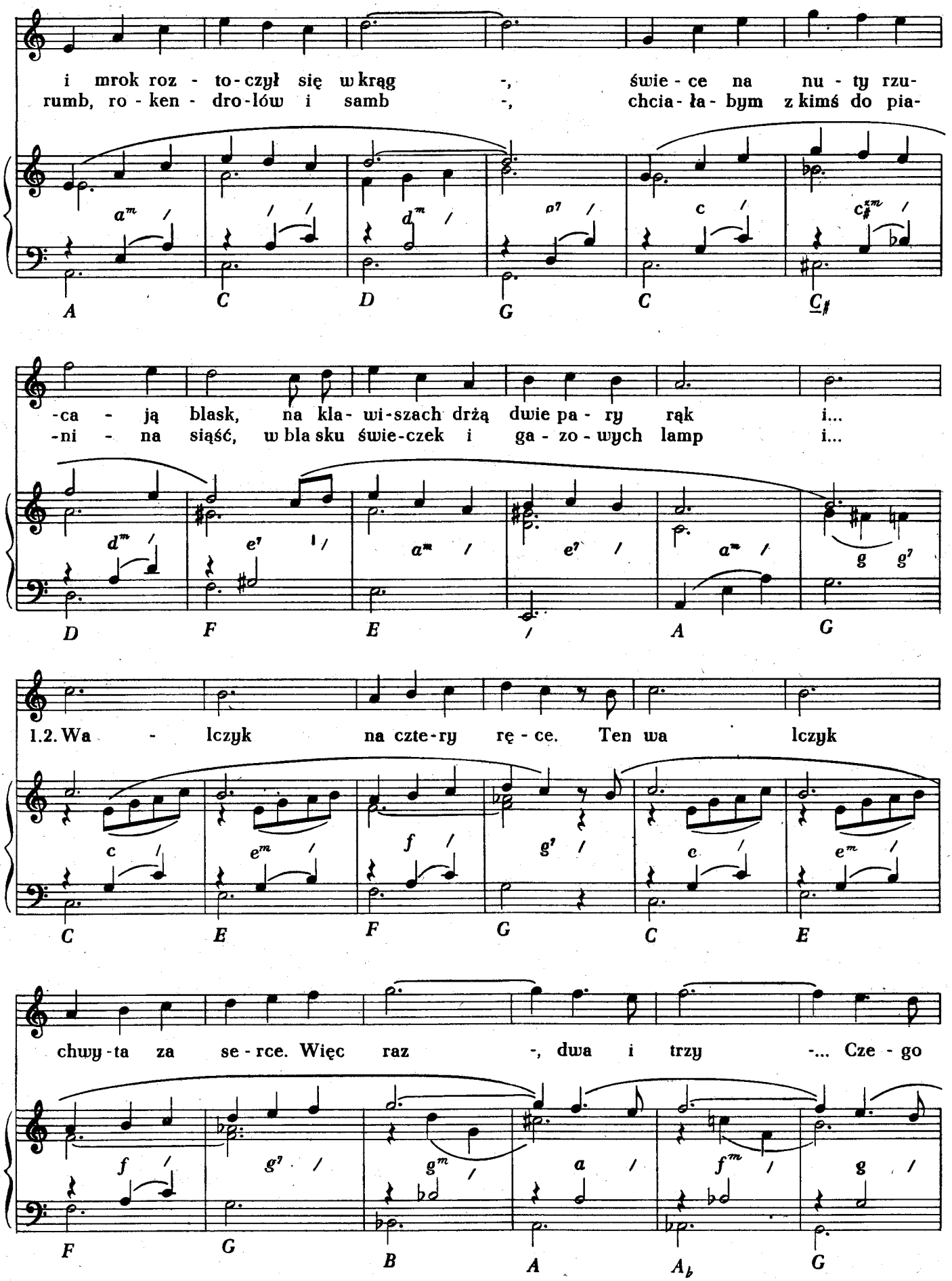
G C C♯ D F E D♯

nie -... O - to ży - ra - ndol dy - skre - tnie zgasł
ja -. Śmie - szne... a cza - sem, gdy mam już dość

e' / / / a^m / / / d^m / / e

E F E D C H A C D E

Copyright 1961 by P. W. P. Przedstawicielstwo Wydawnictw Polskich, Warszawa, Poland. Printed in Poland. Copyright assigned to SESAC, Inc. N. Y.


i mrok roz - to-czył się w krąg -, świe - ce na nu - ty rzu-
rumb, ro - ken - dro-lów i samb -, chcia - ła - bym z kimś do pia-
-ca - ją blask, na kla - wi-szach drżą dwie pa - ry rąk i...
-ni - na siąść, w bla sku świe-czek i ga - zo - wych lamp i...
1.2. Wa - lczyk na czte-ry rę - ce. Ten wa lczyk
chwy - ta za se - rce. Więc raz -, dwa i trzy -... Cze - go

chcieć je - szcze wię - cej? Wa - lczyk,

rę - ce się plą - czą. Ach, wa - lczyk! U - sta się

łą - czą nie raz -, gdy tak gra czwo - ro rąk i

poco rall.

se - rca dwa... du - a -...

a tempo

CZEGO TRZEBA DO SZCZĘŚCIA

fox - bop

Słowa
MIROSŁAW ŁEBKOWSKI

Muzyka
JERZY WASOWSKI

Dość szybko

1. Nie mam Fia - ta
2. Z ka-len-da - rza

a - ni Sko - dy, nie przyjeżdżam samochodem pod twój dom. Chociaż kwia - ty
ka - rtki le - cą, włosów mi u - by-ło nie-co. Ty - le lat.. Człowiek tro - chę

lu - bisz ba - rdzo, nie stać mnie na ró - że w ma-rcu. No bo skąd? Mam pod-
się po - sta - rzał. O - to klu-cze od ga - ra - żu, a w nim Fiat. Lu-dzie

Copyright 1961 by P. W. P. Przedstawicielstwo Wydawnictw Polskich, Warszawa, Poland. Printed in Poland. Copyright assigned to SESAC, Inc. N. Y.

-rzę-dne sta-no-wi-sko i pen-syj-kę do-syć ni-ską: ty-siąc sto. Pod-ni-
wo-kół się zmie-ni-li, ta-cy grze-czni, ta-cy mi-li. I to kto? Wychwa-

-szczo-ne mam u-bra-nie, nikt mi pierwszy się nie kła-nia. No to co? Mnie wy-
-la-ją mnie w ga-ze-cie, w tym mie-sią-cu po raz trze-ci. No to co? Wy-sta-

-sta-rczy, że co-dzien-nie na tym pla-cu spo-ty-ka-my się pod księ-
-rczy-ło-by jak dawniej na tym pla-cu zno-wu spo-tkać się pod księ-

-ży-cem. Mnie wy-sta-rczy, że pro-wa-dzą nas na spa-cer nie-koń-
-ży-cem. Wy-sta-rczy-ło-by jak da-wniej pójść na spa-cer w niekoń-

-czą - ce się u - li - ce, że już cie - pło, że mo - żna iść bez
-czą - ce się u - li - ce... To nie - wie - le, lecz kie - dyś by - ło

pła - szczy. Bzu ci ku - pię, bo bę - dzie już tań - szy. Choć nie -
szczę - ściem tak do świ - tu wę - dro - wać po mie - ście. Gdy - bym

-wie - le tak -, lecz przecież to wy - sta - rczy mi. Choć nie -
wiedzieć mógł, naj - mi - lsza, gdzie dziś je - steś ty! Gdy - bym

-wie - le tak, to wy - sta - rczy mi.
wiedzieć mógł, wy - sta - rczy - ło - by...

ZOBACZYŁEM CIĘ WE WTOREK

swing

Słowa
JANUSZ LASKOWSKI

Muzyka
BOGUSŁAW KLIMCZUK

mf

1. Bia- ła chmu- rka cza- rną go - ni, pro- mień sło - ńca ści - ga cień -,
2. Chmura chmu - rkę do - go - ni - ła, pro - mień sło - ńca zła - pał cień -,

a ja z cy - kla - me - nem w dło - ni szu - kam cie - bie ca - ły dzień -...
a ja z cy - kla - me - nem w dło - ni cze - kam. Zno - wu mi - ja dzień -...

Nie po - ma - ga ża - dna ra - da, ka - żdy dzień to cza - rny świat -!
Ju - tro wto - rek znów wy - pa - da! Wszystko na nic, cza - rny świat -!

Gdy - by nie ten kwiat, lecz ra - dar, za - raz bym na twój ślad wpadł -!
Gdy - by nie ten kwiat, lecz ra - dar, za - raz bym na twój ślad wpadł -! 1.2. Zo - ba -

Copyright 1961 by P. W. P. Przedstawicielstwo Wydawnictw Polskich, Warszawa, Poland. Printed in Poland. Copyright assigned to SESAC, Inc. N. Y.

Refren

- czy - łem cię we wto - rek i od wto - rku szu - kam wciąż -, szu - kam

ra - no i wie - czo - rem, jak nie - wie - rnej żo - ny mąż. Wiem, że

cię od - na - leźć mu - szę w ja - kiś wto - rek, wcie - pły zmierzch. Już ci

ma - cham ka - pe - lu - szem, a - le czy ty o tym wiesz -?... Już od

wto - rku sie - dzę w o - knie, nie chce mi się spać ni jeść -, cza - sem

wi - dzę cię prze - lo - tnie, a - le za - raz zni - kasz gdzieś -. Wbie - gasz

w gwie - zdną pa - no - ra - mę, wiatr w księ - ży - ca dmu - cha szkło - Przyjdź, bo

zwię - dnie mój cy - kla - men! Przyjdź, bo in - nej od - dam go!...

- kla - men! Przyjdź, bo in - nej od - dam go! Przyjdź, bo in - nej od - dam

go! Przyjdź, bo in - nej od - dam go -!

TO I OWO

Córeczka Herberta Karajana, Izabela, została niedawno ochrzczona w Kitzbühel. Sławny dyrygent zaprosił na rodziców chrzestnych niemowlęcia całą orkiestrę Filharmonii Wiedeńskiej (200 osób). Podczas uroczystości chrztu śpiewała Elizabeth Schwarzkopf, grała orkiestra, a wzruszony ojciec siedział przy harmonium. Izabela otrzymała w podarku urodzinowym dożywotni abonament na wszystkie koncerty Filharmonii Wiedeńskiej, gdzie w przyszłości będzie mogła oklaskiwać swych chrzestnych rodziców i... swego ojca.

❖

W czasie ostatniego festiwalu muzycznego w Strasburgu wystawiono w katedrze „Requiem" Verdiego, w synagodze zaś miało się odbyć prawykonanie nowego dzieła współczesnego kompozytora francuskiego, Dariusa Milhaud, pt. „Święta usługa". Wystawieniu tego utworu w świątyni sprzeciwił się rabin, kiedy dowiedział się, że w obsadzie wykonawców przewidziany jest także chór żeński, bowiem udział kobiet w koncercie był sprzeczny z wielowiekową tradycją, zabraniającą żeńskich śpiewów w synagodze. Organizatorzy festiwalu rwali sobie włosy z głowy. Z pomocą przyszedł im arcybiskup, który zdołał przekonać rabina, że kiedyś i papież miał podobne kłopoty, zanim zdecydowano się zerwać z tradycją i dopuścić kobiety do głosu w kościele.

c. d. Hanna Rumowska

Byli nim zresztą zachwyceni wszyscy członkowie jury i konkursowa publiczność. Dyrektor Opery w Tuluzie, Izaar, już po pierwszym przesłuchaniu wykrzyknął: „Bez względu na wynik konkursu — angażuję panią!"

Niewiele jednak brakowało, by złośliwy przypadek zamknął polskiej śpiewaczce drogę do laurów. Jak to zwykle bywa przy takich okazjach, polscy kandydaci przybyli do Tuluzy w ostatniej chwili. Zmęczeni podróżą prosili, by przesunięto im popołudniową kolej przesłuchań na wieczór. Nie wiadomo na skutek jakiego nieporozumienia oświadczono akompaniatorce naszych wokalistów, pani Nelly Bogackiej, że prośba ta zostanie spełniona. Tymczasem po południu tego dnia kończyła się seria przesłuchań pierwszej eliminacji i podczas gdy Hanna Rumowska i Kazimierz Pustelak odpoczywali w hotelu, na sali konkursowej na próżno wywoływano ich nazwiska. Pierwsza eliminacja została zakończona bez polskich kandydatów, co automatycznie odbierało im szanse brania udziału w konkursie. Gdy po kilku błyskawicznych telefonach rzecz się wyjaśniła, przewodniczący jury okazał wspaniałomyślny gest i wiele energii: specjalnie dla dwojga polskich kandydatów zwołał cały zespół sędziowski. O godzinie 8.30 wieczorem rozpoczęło się przesłuchanie, które uratowało dla konkursu przyszłych laureatów. Przesłuchanie zakończyło się komplementami i głosami zachwytu, warto bowiem dodać, że Kazimierz Pustelak również wyróżnił się, zdobywając trzecią nagrodę w kategorii tenorów.

Cóż, drogi sukcesu nie zawsze bywają gładkie! Najważniejsze, że wiodą do celu. Rzadkiej piękności sopran dramatyczny, jaki posiada Hanna Rumowska, na pewno zawiedzie ją do niejednego jeszcze sukcesu.

Jot.

Jery Dastych

Uczymy się grać na harmonijce ustnej (23)

Gra legato przy zastosowaniu przycisku

Z dawniejszych lekcji wiemy, że dobre legato uzyskuje się przy pochodzie dźwięków tylko na samo zadęcie, względnie na samo przyssanie.

Konstrukcja chromatycznego instrumentu pozwala na przeprowadzenie dogodnego legata przy użyciu przycisku jedynie w dwóch wypadkach: przy połączeniu dźwięków na półtonach naturalnych *e-f* oraz *h-c*.

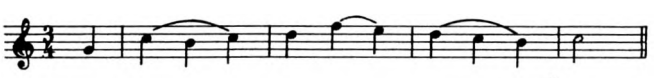
Biorąc pod uwagę znane nam już zagadnienia enharmonii, zagramy dźwięk *f* na dźwięku *e* z przyciskiem, a dźwięk c na dźwięku *h* z przyciskiem. Praktycznie wygląda to tak:

	na zadęcie	na przyssanie
gramy:	*e-f f-e*	*h-c c-h*
	e-eis eis-e	*h-his his-h*

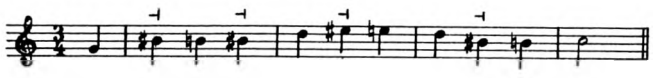
W ten sposób możemy wykonać legato na jednym oddechu.

Wypracujmy to zagadnienie na ćwiczeniu:

pisownia:



wykonanie.



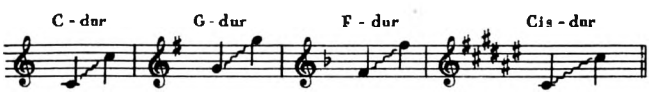
Rozszerzenie techniki gry

Po dokładnym przerobieniu dotychczasowego materiału muzycznego można mówić o nabyciu pewnej umiejętności gry. Jednakże trzeba pamiętać o tym, że sprawność gry w wyższym tego słowa znaczeniu osiągnąć można przez systematyczne ćwiczenia na gamach, pasażach i etiudach.

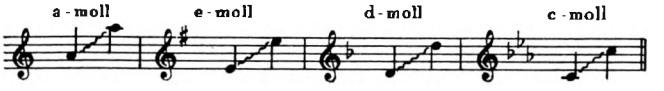
Dla usystematyzowania pracy podaję kolejność, w jakiej należy ćwiczyć gamy majorowe i minorowe, według stopnia trudności. (Przypominam o korzystaniu z podręcznika J. K. Lasockiego: Podstawowe wiadomości z nauki o muzyce.)

A. Stopień łatwy

gamy majorowe:

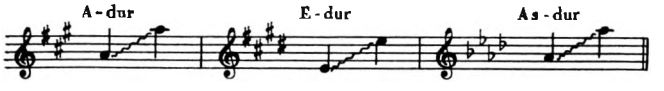


gamy minorowe:



B. Stopień średni

gamy majorowe:



Irena Turska

TWÓRCY WSPÓŁCZESNEGO BALETU (6)

Kurt Jooss

Nazwisko Joossa związane jest głównie z głośnym baletem *Zielony stół*, który zdobył I nagrodę na Konkursie Międzynarodowych Archiwów Tanecznych w Paryżu w 1932 roku. Młody choreograf Kurt Jooss (wymowa Dżos jest błędna) nie był wówczas jeszcze znany poza granicami swojej ojczyzny, lecz w Niemczech nazwisko jego miało już poważne znaczenie.

Dzięki zamożności rodziców, właścicieli majątku ziemskiego w Wirtembergii, i dzięki zainteresowaniom muzycznym matki-śpiewaczki — młodość Joossa upłynęła w dostatku i w artystycznej atmosferze. Urodzony 12 stycznia 1901 roku, ukończył Wyższą Szkołę Muzyczną (klasy śpiewu, fortepianu i harmonii) oraz kursy Wyższej Szkoły Dramatycznej w Stuttgarcie. Oglądane często spektakle Mary Wigman wywarły na niego duży wpływ, a kontakty ze znakomitym Rudolfem Labanem, twórcą naukowej teorii ruchu tanecznego i systemu notacji tańca (tzw. kinetografii), zadecydowały o dalszej drodze życiowej młodego Kurta. Był najpierw uczniem, potem asystentem i najbardziej oddanym współpracownikiem Labana.

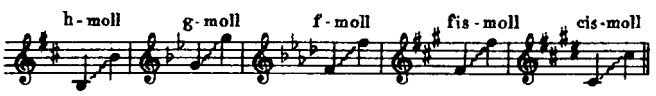
Dalsza działalność Joossa, od chwili gdy w 1924 roku został mianowany „reżyserem ruchu" w teatrze w Münster, była właściwie praktyczną realizacją teorii Labana. Obaj analizowali prawa rządzące ruchem ciała ludzkiego, studiowali rozmaite rodzaje techniki tanecznej, tańce ludowe różnych narodów, szczególnie tańce Dalekiego Wschodu. W Paryżu i Wiedniu Jooss zapoznał się dokładnie z techniką baletu klasycznego, której przydatność uznawał jedynie jako podstawę technicznego wyszkolenia tancerzy; w praktyce stosował tylko niektóre jej zasady. Stopniowo teorie Joossa przyoblekały się w kształt artystyczny, w utwory baletowe.

Były to bądź oryginalne kompozycje Joossa (np. balet bez muzyki *Larwy*), bądź dzieła ze światowego repertuaru baletowego (*Pietruszka* i *Pulcinella* Strawińskiego, *Tańce połowieckie* Borodina, *Coppelia* Délibes'a, *Syn marnotrawny* Prokofiewa) — w jego własnej, odrębnej inscenizacji. Dalsze etapy działalności Joossa i jego najbliższych współpracowników (kompozytora Fritza Cohena, tancerza Sigurda Leadera i tancerki Aino Siimoli, późniejszej żony Joossa) wiązały się z różnymi instytucjami w Essen, a więc z grupą pod nazwą *Neue Tanzbühne* (Nowa scena taneczna), *Folkwangschule* i z istniejącym przy nich studio, wreszcie z Operą w Essen. Z tą właśnie operową grupą taneczną Jooss przygotował swój słynny *Zielony stół* (muzyka F. Cohen, 1932), „polityczny" balet-pantomimę, przedstawiający grozę wojny i bezowocność obrad przy konferencyjnym stole. Po sukcesie paryskim balet ów ujrzała również publiczność Belgii, Holandii, Szwajcarii i Londynu, zespół zaś przeistoczył się w niezależną grupę pod nazwą *Balety Joossa*. Repertuar tej grupy składał się z szeregu interesujących utworów, będących odzwierciedleniem artystycznych założeń Joossa. Jooss stworzył nowy rodzaj teatru tanecznego, w którym zasadniczym środkiem wyrazu był pełen ekspresji taniec, nie posługujący się wszakże formułami baletu klasycznego. Taniec odbywał się przeważnie na tle ciemnych kotar, efekty dekoracyjne zastąpione zostały zmienną grą świateł, a muzyka często ograniczała się do akompaniamentu instrumentów perkusyjnych. Ciekawsze pozycje Joossowskiego teatru tanecznego to: *Wielkie miasto* (1932), do którego muzykę napisał polski kompozytor Aleksander Tausman, przebywający stale w Paryżu, *Bal w starym Wiedniu* (1932) do muzyki J. Lannera, *Siedmiu bohaterów* (1933) do muzyki H. Purcella i *Ballada* J. Colmana (1935).

cd. str. 15

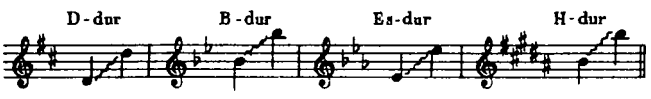
Uczymy się grać na harmonijce ustnej c. d.

gamy minorowe:

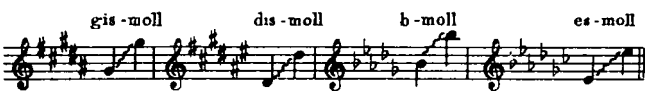


C. Stopień trudny

gamy majorowe:



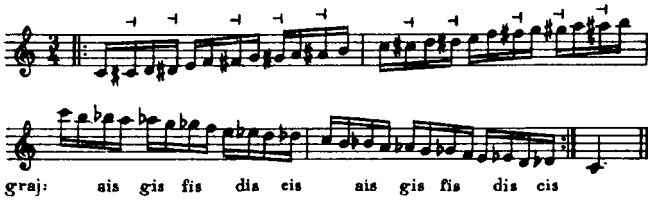
gamy minorowe:



Przy użyciu harmonijek chromatycznych (Chromonika III i Chromatic III) gamy należy ćwiczyć nie tylko w zakresie jednej oktawy, lecz w miarę możności w zakresie 2-3 oktaw. To samo dotyczy pasaży.

Do ćwiczeń można wybierać sobie materiał ze szkół, np. na mandolinę lub na skrzypce. W szkołach tych znajdziecie również etiudy, które należycie dobrane mogą tworzyć podstawę do rozwoju techniki gry na harmonijce.

Niezależnie od ćwiczenia gam majorowych i minorowych trzeba grać także gamę chromatyczną, zaczynając ją od różnych dźwięków. Dla orientacji podaję gamę chromatyczną od dźwięku c przez dwie oktawy. Zwróćcie uwagę na najkorzystniejsze ułożenie palca wskazującego na przycisku.



Wesoła wdówka c. d.

Hanna Gławari. Baron Zeta, w obecności zaciekawionych skandalem gości, siłą otwiera drzwi pawilonu. Ku zdumieniu wszystkich wychodzi stamtąd Hanna oparta o ramię Kamila, ogłaszając zebranym, iż właśnie dopiero co się zaręczyli. Tego Daniło na pewno już nie wytrzyma!

AKT III. Sala balowa w pałacu Hanny Gławari, udekorowana jako wnętrze kabaretu „Maxim". Aby złudzenie było pełniejsze, prócz kelnerów od „Maxima" zaproszono (tzn. wynajęto) nawet i tamtejsze kokotki: Clo-clo, Żo-żo, Fru-fru i wszystkie ich koleżanki-gryzetki. Chodzi naturalnie o sprawienie przyjemności hrabiemu Danile... Hanna wyjaśnia swemu ukochanemu tajemnicę pawilonu ogrodowego i nagłych „zaręczyn", lecz Daniło, mimo radości, i teraz nie chce wypowiedzieć decydującego słowa (duet *Usta milczą*). Wtedy Hanna używa podstępu i wobec wszystkich gości oświadcza, że stosownie do testamentu zmarłego jej męża, przy ponownym zamążpójściu straci cały swój majątek... (Daniło z radością rzuca się do niej i nie zważając na to, że wszyscy patrzą, bierze Hannę w objęcia)... ponieważ wtedy spadek po bankierze przejdzie na własność drugiego jej męża... Stało się: wszyscy widzieli! Teraz Daniło musi ożenić się z Hanną, aby ratować cześć publicznie pocałowanej „wesołej wdówki"

c. d. Twórcy współczesnego baletu

W 1935 roku artyści grupy Joossa, nie mogąc pogodzić się z ideologią hitleryzmu, wyemigrowali do Wielkiej Brytanii, gdzie w Darlington Hall, posiadłości amerykańskich milionerów, małżonków Elmhurst, znaleźli schronienie i świetne warunki do pracy (biblioteki, szkoły, sceny eksperymentalne). Do Darlington Hall przyjeżdżano z całego świata, by studiować u Joossa tajniki nowoczesnego teatru baletowego oraz kinetografię Labana.

Laban, Wigman i Jooss są twórcami niezależnej od baletu klasycznego szkoły tańca artystycznego, której początki wiązały się z modnym w Niemczech w drugim dziesięcioleciu ekspresjonizmem. Ów kierunek taneczny, nazywany u nas niesłusznie „tańcem wyrazistym" (przecież każdy taniec powinien być pełen wyrazu!) lub — nie wiadomo, czemu — „plastyką", jest też mylnie łączony z „wyzwolonym tańcem" Isadory Duncan. Przyjęta na Zachodzie nazwa „modern dance" (taniec nowoczesny) jest terminem również nienajlepiej dobranym, jeśli się zważy szeroki zakres pojęcia nowoczesności. Nazwa ta jest uzasadniona o tyle, że według Kurta Joossa tradycyjny taniec klasyczny nie może być wystarczającym środkiem do wyrażenia treści współczesnego życia; gest i ruch taneczny, będące po prostu artystyczną stylizacją ruchów wykonywanych w życiu codziennym, powinny tłumaczyć i wyrażać różne tematy, niedostępne dla tradycyjnego języka baletowego. Tematy zaś czerpał Jooss z polityki, socjologii, psychologii i filozofii. Większość jego dzieł straciła dziś swą aktualność, lecz sama zasada pozostała; założenia teoretyczne Joossa, jego twórczość, jego metoda nauczania nowej techniki tanecznej wywarły wielki wpływ na balet współczesny Europy zachodniej i środkowej oraz Ameryki.

Kurt Jooss

W 1949 roku Kurt Jooss powrócił do Niemiec i otworzył na nowo swoją szkołę w Essen. Jego grupa baletowa została rozwiązana w 1953 roku, on sam zaś oddaje się dziś głównie naukowej pracy teoretycznej.

I. T.

---

c. d. Samba i miłość

której kolebką był tropikalny las na czarnym lądzie.

Jakiś malec, nie więcej niż 4-letni, wystąpił z tłumu, potrząsając drobnymi nóżkami i wprawiając je w sambowy krok. Ciżba zafalowała, rozległy się śmiechy życzliwej aprobaty dla małego tancerza, który — ośmielony tym — nabrał swobody i pokazał prawdziwy kunszt samby, na jaki potrafią się zdobyć tylko czarni.

W jednej chwili sala wypełniła się ruchem. Utworzył się krąg tancerzy, pośrodku którego znalazło się kilka par. Nogi, lekko ugięte w kolanach, przesuwały się drobnymi, synkopowanymi kroczkami, jakby posłuszne ukrytej sprężynie. Poruszały się z pewną nonszalancją i wahadłową monotonią. Tylko biodra, ruchliwe i zwinne, balansowały w przód i w tył głębokimi wychyleniami, to wijąc się w wężowych skrętach, to wibrując frenetycznie. Piękna Mulatka o twarzy rozjaśnionej pudrem, z ogromnymi pierścieniami w uszach, wstąpiła w sam środek tanecznego kręgu podrzucając to jedną, to drugą nogę krótkimi nerwowymi ruchami i wprawiając w konwulsyjne drgania ręce, brzuch, piersi.

Nagle zaintonowana przez kilkoro czarnych i podchwycona przez tłum szeroka melodia samby uderzyła pod dach szopy, mieszając się z monotonią rytmów perkusji, które teraz dopiero nabrały pełnego sensu. Ich uporczywa obsesja zatraciła swą narzucającą się, świdrującą siłę i stała się mocnym oparciem dla chóru.

Wiele pytań cisnęło mi się na usta, więc niecierpliwie rozglądałem się za kimś, kto mógłby mi udzielić odpowiedzi. Wiedziałem, że samba — zanim narodziła się w Brazylii — oznaczała w narzeczu jednego z plemion afrykańskich taniec w ogóle. Wiedziałem też, że istnieją różne odmiany samby. Wewnątrz kraju tańczą na przykład tzw. sambę wiejską, żywszą, o ostrzejszej rytmice, a leżące nad morzem Rio ma sambę inną — sambę *carioca*. Ale ciekaw byłem takich tańców, jak *baiao*, *coco*, *maracatu* albo *batuqne*, w którym partnerzy trącają się pępkami.

Nagle samba urwała się tak samo nieoczekiwanie, jak się rozpoczęła. Poprzez śpiew i zgiełk bębnów wdarł się odgłos wystrzału. Melodia się załamała, perkusja przycichła. Jeden po drugim gruchnęły jeszcze dwa wystrzały. Splątany tłum runął do wyjścia, porywając mnie za sobą.

Nie tańczono ani nie śpiewano już więcej tej nocy. Jedna z często powtarzających się tu tragedii pogrążyła *morro* w żałobie: czarny chłopiec zastrzelił niewierną kochankę.

Wróciłem do hotelu, postanawiając odwiedzić jeszcze tych ludzi, którym samba i miłość wypełniają życie, i uczestniczyć w ich zabawie do końca. Jeżeli znów nieszczęśliwa miłość nie przerwie tanecznej euforii.

J. E.

Copyright 1961 by P. W. P. Przedstawicielstwo Wydawnictw Polskich, Warszawa, Poland. Printed in Poland. Copyright assigned to SESAC, Inc. N. Y. Wyd. I - 7.100 egz. 2,8 ark. wyd. 2 ark. druk. Papier offs. V kl. 70 g. A1/4. Szczecińskie Zakłady Papiernicze - Skolwin. Podpisano do druku 15 II 1961. Druk ukończono IV 1961 Krak. Zakł. Graf. Nr 5, Kraków, ul. Karmelicka 16. Zam. nr 128. K-6. Cena 5 zł

Lech Terpiłowski

Piosenkarski kalejdoskop (8)

Caterina Valente

Vedetta music-hallów, Caterina Valente, odniosła w latach pięćdziesiątych tak oszałamiające sukcesy, że dużo wody upłynęło, nim namówiono ją na pierwszy film. Ta znakomita tancerka i śpiewaczka obawiała się, że kamera filmowa nie będzie dla niej dość życzliwa i — miast zyskać sławę i laury filmowej gwiazdy — może stracić dotychczasową popularność.

Stało się przeciwnie: gwiazdą międzynarodową zostaje Caterina Valente właśnie dzięki filmom rewiowym, takim jak: *Liebe, Tanz und tausend Schlager, Bonjour Katherin, Du bist Musik* i pięciu innym. Koprodukowany z Francją i Włochami film *Casino de Paris* zaprezentował liczne jej talenty także poza granicami NRF, gdzie Caterina zamieszkuje wraz ze swym małżonkiem, Gerardem Scholtzem, niemieckim artystą cyrkowym (żonglerem), występującym pod arystokratycznym pseudonimem — Eric von Aro.

Na temperament, urodę i wdzięk Cateriny bez wątpienia wpłynęły jej „rodowe" koligacje: ojciec, choć całe niemal życie spędził w Szwajcarii, był z pochodzenia Hiszpanem, matka — Włoszka, prawie dwadzieścia lat mieszkała w Rosji. Caterina urodziła się (14 I 1931) w Paryżu. Rodzice jej byli cyrkowcami, od cyrku również rozpoczęła swą karierę przyszła gwiazda music-hallów. Jako asystentka Gerarda Scholtza wkrótce przeniosła się z nim do NRF, by zostać żoną popularnego cyrkowca. Za jego to zresztą namową rozpoczęła naukę śpiewu, specjalizując się w muzyce rozrywkowej.

W rok po ślubie, tzn. w 1953 roku, zwróciła na siebie uwagę dyrygenta popularnej orkiestry swingowej, Kurta Edelhagena, i w tym też zespole błysnęła jako utalentowana pieśniarka.

Potem przyszło engagement do cyklu audycji rozrywkowych w telewizji, występy estradowe, debiut filmowy — i Caterina Valente stała się sensacją pieśniarską Europy i USA.

W Polsce zobaczyliśmy ją na ekranie po raz pierwszy w filmie *Casino de Paris*. Lecz jej nazwisko nie jest chyba obce i miłośnikom piosenki. Z radia i płyt znamy dobrze jej silny, dźwięczny, jak gdyby wiecznie „uśmiechnięty" głos, głos jednej z najpopularniejszych w świecie wokalistek młodego pokolenia, tzw. „nowej fali" piosenkarskiej.

Caterina jest przede wszystkim pieśniarką i od swego zasadniczego genre'u artystki estradowej nie ma zamiaru odstępować. Jeśli pojawia się na ekranie, to wyłącznie w filmach muzycznych. Nawiasem mówiąc, jest o wiele mniej utalentowaną aktorką niż wokalistką. Tym niemniej, jej uroda i osobisty czar — przeciwieństwo ciężkawych w sposobie bycia, lalkowatych div rewiowej sceny — wynagradzają urzeczonym widzom (i słuchaczom) pewne słabostki warsztatu aktorskiego.

c. d. n.

Janusz Ekiert

SAMBA I MIŁOŚĆ

Na skalistych wzgórzach, które ciasnym pierścieniem otaczają Rio de Janeiro i stromymi ścianami wyrastają wśród najruchliwszych arterii komunikacyjnych miasta, osiedliła się najuboższa ludność Rio. Owe wzgórza, sławetne *morros*, są królestwem samby. Ambicją każdej ze „szkół" samby jest zdobycie pierwszej nagrody na dorocznym karnawałowym konkursie.

W okresie pełnych zgiełku i muzyki dni karnawałowych kolorowy wąż przebranych postaci defiluje przed stołem konkursowym, a zespoły prześcigają się w tanecznych popisach. Na codzień szkoły samby są terenem zbiorowych tańców i śpiewów wszystkich mieszkańców *morro*. Często i w ciągu roku można ujrzeć na ulicach Rio kilkuosobowy pochód członków jednej ze „szkół". Czasem fanfarami sambowymi i werblami obwieszczają oni zaciekawionym przechodniom zwycięstwo zaprzyjaźnionej drużyny footballowej, czasem jest to po prostu tylko muzykowanie, traktowane jako trening karnawałowy. Widziałem raz na Nossa Senhora de Copacabana, jak maszerowali gęsiego, z bębnami i trąbką. Na czele kroczył pan z laseczką, w cylindrze i pepitkowych spodniach, z wąsikiem i hiszpańską bródką, przyklejoną do twarzy.

Którejś nocy zabrali mnie przyjaciele do szkoły samby na Morro do Salgueiro. W świetle paru elektrycznych lamp ujrzałem kwadrat ubitej ziemi i coś w rodzaju drewnianej trybuny. Czarni, zbici w grupki, stali lub przechadzali się po klepisku, żywo o czymś rozprawiając. Za placem, na łagodnie opadającym stoku gnieździły się nędzne *favelas*, ni to domki, ni to szałasy tutejszej ludności. Trudno uwierzyć, że w tych pomieszczeniach, skleconych z byle czego — z desek, gliny, z puszek od benzyny czy z liści bananowych — mogą mieszkać ludzie.

Weszliśmy do baraku, który służył za skład instrumentów i zarazem za bar. Nikłe światełko żarówki słabo rozpraszało ciemności. Przez szpary zaglądało blade światło księżyca, rzucając mdły blask na kupki skórek pomarańczy, gnijących pod ścianami. Przy wejściu powitał nas zaciekawiony wzrok czarnych, którzy popijali tu kawę i *caldo da canha* — sok trzciny cukrowej. Na prośbę znajomej Mulatki jeden z nich zaczął demonstrować porzucone w kącie instrumenty.

Trzon zespołu stanowi kolekcja bębnów najrozmaitszego kształtu i wielkości: jedne są wysokie, smukłe, o bardzo małej średnicy, inne płaskie i szerokie.

Od ściany doleciał nas głuchy pomruk. To młody Murzyn usiadł przy wielkim bębnie o kształcie beczki, inny — drobnymi, szybkimi ruchami dłoni zaczął potrząsać tamburynem. Ze sterty bębnów, po które powoli sięgali ich właściciele, wyłaniały się inne instrumenty: *marimba* — rodzaj ksylofonu, grzechotka *recoreco* oraz *here* — dwa zamknięte dzwoneczki połączone uchwytem. Ręce czarnych ujmują je zręcznie, wypróbowanym i zarazem pełnym kapłańskiego namaszczenia ruchem, odziedziczonym po afrykańskich ojcach, którzy z czcią dotykali tych narzędzi religijnego kultu.

Ktoś uchwycił dwie spłaszczone kule przypominające orzechy kokosowe, potrząsając nimi rytmicznie. To *xucalho*, wynalazek indiański, bez którego samba dziś już nie może się obejść. *Xucalho* sporządza się z orzecha kokosowego lub z zamkniętych czar drewnianych czy metalowych, wypełnionych drobnymi kamyczkami.

Powoli, jeden po drugim włączają się do zespołu wszystkie instrumenty. Wystarczyło, że ten i ów niby od niechcenia uderzył kilka razy w napiętą skórę bębna, by inni ulegli magii rytmu. Ruchy rąk, zrazu leniwe i nieśmiałe, stają się szybkie i nerwowe. Uderzenia spadają nieregularnymi seriami, jak krople rzęsistego deszczu na szybę. Dudnią delikatnie i wolno, potem rosną, potężnieją i zacichają, to znów zrywają się do szaleńczego biegu i znów cichną, tracą tempo i urywają się.

Oddechy muzyków stają się przyśpieszone. Nagle zauważyłem, że oczy jednego z nich utkwione są we mnie. Usunąłem się, lecz jego źrenice ani drgnęły. Pogrążone w jakimś tajemnym transie — wcale mnie nie widziały. Inni mają powieki zamknięte lub wpół opuszczone. Na twarzach, w których napięte są wszystkie muskuły, maluje się egzaltowane skupienie. Większość odrzuciła pałeczki, ufając jedynie swym dłoniom, nerwowym i mocnym, śmigającym na oślej skórze w szaleńczym tempie. Lecz ciała muzyków zastygły nieruchomo w najdziwaczniejszych pozach. Siedzą, trzymając instrumenty między kolanami, lub stoją odchyleni do tyłu, z głowami przekrzywionymi w bok, chciwie zasłuchani w orgię rytmów. Niektórzy przechadzają się jak automaty.

Drobny impuls zupełnie przemienił tych ludzi, przed chwilą szeroko uśmiechniętych, rozmawiających chętnie i ze swobodą, ubranych w koszule i spodnie, pochodzące z tego samego sklepu, co moje. Drgnięcie skóry bębna pod przypadkowym niemal uderzeniem obudziło drzemiące w nich siły i przypomniało o przeszłości rasy,

c. d. str. 15