

śpiewamy i tańczymy

nr 4 (154) 1961

Trzy listy. *L. Boruński* — *J. Jurandot*

Tajemnica. *J. Wasowski* — *B. Brok*

Gdy przyjdzie czas. *W. Szpilman* — *B. Brok*

Irena Santor (fot. B. J. Dorys) ►

WM

Dorys



W NUMERZE:

Trzy listy. L. Boruński — J. Jurandot

Tajemnica. J. Wasowski — B. Brok

Gdy przyjdzie czas. W. Szpilman — B. Brok

*

Twórcy współczesnego baletu. George Balanchine

400 słów z notatnika muzycznego (45)

Irena Santor

Gawędy jazzowe

Uczymy się grać na harmonijce ustnej (22)

Harry Belafonte



NOKTURN — powstała w epoce romantyzmu forma muzyki fortepianowej; utrzymany w wolnym tempie (ewent. z szybszą częścią środkową) liryczny utwór przesycony rozmarzeniem i nastrojowością nocy, nie tylko księżycowej, ale także (choć rzadziej) pośpiej czy burzliwej. Twórcą formy nokturnu był irlandzki pianista i kompozytor **John Field** (ur. 1782 w Dublinie, zm. w 1837 w Moskwie), który działając jako ceniony pedagog w Petersburgu i Moskwie uczył m. i. sławnych polskich pianistów, **Marję Szymanowską** (1790 — 1831) i **Antoniego Ćwiklińskiego** (1817 — 1899). Salonową powierzchniowość i płytką melancholię nokturnów Fielda potrafił zastąpić **Fryderyk Chopin** najczystsza poezją i bogactwem subtelnych odcieni wyrazu muzycznego; Chopin doprowadził formę nokturnu do ideału doskonałości i z jego to nazwiskiem nierozdzielnie wiąże się pojęcie nokturnu jako utworu muzycznego.

J. Field - Nokturn nr 12 (Adagio) (fragment)

F. Chopin - Nokturn op 9 nr 2 (Andante)

W nowszych czasach nokturn wkroczył w dziedzinę muzyki orkiestrowej, jako szczególny rodzaj nastrojowego poematu symfonicznego (C. Debussy, A. Panufnik, P. Perkowski).

Irena Turska

TWÓRCY WSPÓŁCZESNEGO BALETU (5)

George Balanchine

Kiedy Sergiusz Diagilew w 1924 r. angażował nowego choreografa na miejsce Bronisławy Nijzińskiej, uznał, że przede wszystkim trzeba uprościć jego gruzińskie nazwisko. Tak więc Gieorgij Melitonowicz Bałancziwadze (ur. w 1904 r. w Petersburgu), syn kompozytora Melitona Bałancziwadze, stał się George Balanchinem, a w spolszczonym brzmieniu nazywać go będziemy Jerzym Bałanszynem. Rodzice jego marzyli o tym, aby mieć córkę tancerką, a ponieważ ich pragnienia się nie spełniły, postanowili oddać do szkoły baletowej syna. Jerzy — bez zbytniego zapалу — został w 1914 r. uczniem Carskiej Szkoły Baletowej w Petersburgu, kończąc ją w 1921 roku, już jako radziecką szkołę państwową. Niezwykle zdolny do muzyki i żyjący z nią od dzieciństwa, po ukończeniu szkoły baletowej wstąpił do konserwatorium muzycznego, do klasy fortepianu i teorii. Nie zrywał jednak kontaktu z tańcem i w 1925 roku wspólnie z tancerką Aleksandrą Daniłową organizuje „Wieczory młodego baletu”, które miały umożliwić młodym talentom debiuty i eksperymenty choreograficzne, zresztą zupełnie dla przyzwyczajonej do tradycyjnych spektakli publiczności niezrozumiałe. Imprezą zainteresował się śpiewak Władimir Dymitriew. Dzięki niemu grupa młodych tancerzy otrzymała zezwolenie władz na tournée po Niemczech. Artysty dali również kilka przedstawień w Paryżu i w Londynie, gdzie nastąpiło poznanie z Diagilewem. Ow, z właściwą sobie umiejętnością perswazji, skłonił Bałanszyna i Daniłową do pozostania w jego Baletach Rosyjskich.

Bałanszyn był jedynym choreografem Baletów Rosyjskich, który nigdy nie miał bezpośredniego kontaktu artystycznego z Fokinem; nie znał go w Petersburgu i nie zastał go już u Diagilewa. Pierwsze balety Bałanszyna: *Barabau* — V. Rietiego (1925), *Triumf Neptuna* — Bernersa (1926), *La Chatte* (Kotka) — H. Saugueta (1927), *Apollo przywódcą Muz* — I. Strawińskiego (1928) i *Syn marnotrawny* — S. Prokofiewa (1929) — wykazały jego oryginalną inwencję twórczą.

Nie były one jeszcze przykładem własnego stylu Bałanszyna. Styl ten krystalizował się w latach następnych, w czasie gdy Bałanszyn pełnił funkcję choreografa w Baletach Rosyjskich w Monte Carlo, kiedy prowadził własną niezależną grupę „Les Ballets” w Théâtre des Champs Elysées w Paryżu i w okresie swej długoletniej działalności w Stanach Zjednoczonych; najpierw w American Ballet, a później (do chwili obecnej) w New York City Ballet. Jego dotychczasowa twórczość obejmuje przeszło 80 baletów.

Jeśli Miasina nazywano „choreografem-aktorem”, to Bałanszyn zyskał miano „choreografa-muzyka”. Zarówno wrodzona muzykalność, jak i solidna wiedza muzyczna pozwoliły mu tworzyć kompozycje taneczne, będące dokładnym, czasami może nazbyt suchym odtworzeniem partytury muzycznej. Takie balety, jak *Concerto barocco* do *Koncertu d-moll* na dwoje skrzypiec J. S. Bacha (1941), *Cztery temperamenty* do muzyki P. Hindemitha (1946), *Palais de Cristal* do *Symfonii D-dur* Bizeta (1947) — są już pełnym rozwinięciem zasad miasinowskiego „baletu symfonicznego”. Muzyka staje się jedynym natchnieniem choreografa, źródłem pomysłu baletowego, podstawą kompozycji, zgodnej z ogólną budową utworu muzycznego, jest uzasadnieniem całego układu tanecznego, odpowiadającego dokładnie poszczególnym tematom, głosom, tempom, ozdobnikom itp. Bałanszyn jest więc także „ojcem baletu abstrakcyjnego”. Ruch taneczny traktuje jako rzecz najważniejszą i twierdzi, że „najważniejszym elementem baletu jest jego strona wizualna, a nie jego treść”. Jeśli zaś tworzy balety z akcją, wybiera tematy proste, łatwo zrozumiałe dla widza, oddając zawsze pierwszeństwo tańcowi. Od trzydziestu lat łączy go serdeczna przyjaźń i współpraca z Igorem Strawińskim. Prócz wspomnianych już baletów wielkiego kompozytora wystawił także inne jego dzieła: *Pocałunek wrożki* (1937), *Danses concertantes* (1944), *Płak ognisty* (1950) i *Agon* (1957). Najnowszym dziełem Bałanszyna jest wieczer baletowy do szeregu dodekafonicznych kompozycji Antona Weberna, przygotowany w ubiegłym roku dla New York City Ballet.

Bałanszyn zachowuje silne związki z estetyką baletu klasycznego i respektuje ją w znacznie większym stopniu niż



którykolwiek z choreografów zachodnich. Jego próby unowocześnienia kanonów tańca klasycznego nigdy nie szły w kierunku tak silnej deformacji, jak np. w twórczości rodzeństwa Niżyńskich. Jest on twórcą nowego stylu tańca klasycznego, tzw. neoklasycyzmu. Nie naruszając zasadniczych podstaw techniki klasycznej (której perfekcji wymaga od swych tancerzy) – dopuszcza większą swobodę w zestawieniu i komponowaniu klasycznych elementów, zwłaszcza w upozowaniu całej sylwetki tancerza i w ruchach rąk. Tak właśnie potraktował Bałanszyn swoje własne wersje tradycyjnych baletów Piotra Czajkowskiego – *Jezioro łabędzie* (1952) i *Dziadek do orzechów* (1954). Balety te wywołały zawziętą dyskusję pomiędzy zwolennikami zachowania wierności pierwotnych układów a głosicielami konieczności ich unowocześnienia.

Bałanszyna nigdy nie pasjonowała kariera tancerza-solisty. Tańczył przeważnie małe role, natomiast chętnie ujmował pałeczkę dyrygenta, aby prowadzić orkiestrę towarzyszącą jego baletom. Wielki artysta, gruntowny znawca wszystkich tajników współczesnego baletu, a przy tym niezwykle ujmujący człowiek – Bałanszyn miał wielu uczniów i naśladowców, toteż jest on właściwie założycielem całej „szkoły” bałanszynowskiego baletu neoklasycznego.

Na zakończenie warto podać to, co m. i. pisze o nim krytyk francuski, Maurice Tassart: „Portret artysty nie byłby całkowity, gdyby pominięto milczeniem rodzaj kompleksu Pygmaliona, skłaniającego go do poślubiania gwiazd swych baletów. Tamara Gevergeva, Aleksandra Daniłowa, Vera Zorina, Maria Telchief i Tanaquil Le Clercq – nosiły kolejno nazwisko Balanchine”.

I. T.

IRENA SANTOR

były ptaszek „Mazowsza”

Było to przed wyjazdem pani Ireny Santor do Lipska na Festiwal Muzyki Rozrywkowej.

W jasnym atelier znakomitej krawcowej teatralnej pani Irena mierzy złotą-różową brokatową suknię (mego projektu). Stoi spokojnie, ale to tylko bohatera postawa istoty, która nie przywykła do zastanawiania się nad proporcjami swego ciała i do pieczołowitego zajmowania się sobą. Pani Santor jest płowa i jasna, i wysmukła jak kolumna. Siedzę naprzeciw niej i „wyciągam ją na sputki”.

– Umieram ze strachu przed tym Lipskiem – mówi nagle pani Irena.

Zdanie to słyszałam już przy poznaniu tej młodej, niemal debiutującej pieśniarki. Wyraża ono treść, nieodstępną towarzyszkę byłej solistki z „Mazowsza”.

Zanim Irena Santor po raz pierwszy zaśpiewała: „Ej przeleciał ptaszek” – a było to 9 lat temu – była uczennicą

Szkoły Zdobienia Szkła w Szczytnej Śląskiej. Wydaje mi się, że zamilowanie do przejrzystości i czystości tworzywa skłoniło ją do wyboru zawodu, w którym skończenie zadania wymaga precyzji i nieodwołalnej decyzji każdego posunięcia, a więc odpowiedzialności.

Odpowiedzialność! To właśnie myśl o niej dreczy Irenę Santor w jej obecnym zawodzie pieśniarki. Straszy ją po nocach, towarzyszy wiernie we dnie. Ale ja chcę, aby mówiła mi o sobie – od początku. – Jak to było ze śpiewaniem u uczennicy Szkoły Zdobienia Szkła.

– To było tak: nasza nauczycielka była córką kierowniczki Domu Zdrojowego w Polanicy – opowiada Irena Santor. – Kiedyś zmusiła mnie, abym zaśpiewała przed dyrygentem Zdzisławem Górczyńskim, który był w Polanicy na odpoczynku... Zmusiła mnie, bo nieraz słyszała jak sobie pośpiewywałam... Posłałam więc do tego Domu Zdrojowego... i tam... o Boże! Tam pan Górczyński zrobił mi taki egzamin, że się spociłam jak „ruda mysz”... Śpiewałam i śpiewałam! Tak i inaczej! Zmieniał mi tonację raz po raz. Zmuszał do strasznych wyczynów! Nie miał litości! Ale potem dał mi

c. d. str. 14

c. d. 400 słów z notatnika muzycznego

NOSKOWSKI Zygmunta (ur. w 1846 r. w Warszawie, tutaj też zmarł w 1909 r.) – jeden z najwybitniejszych kompozytorów polskich w okresie pomiędzy Moniuszką (którego był uczniem) a Karłowiczem i Szymanowskim (których był nauczycielem kompozycji w Warszawskim Instytucie Muzycznym). Związany z Warszawą jako profesor Konserwatorium i dyrektor Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego – Noskowski stworzył wiele cenionych dzieł, m. i. 3 symfonie, 4 opery (*Livia Quinilla*, 1890–98), kilka kantat, m. i. *Świętanie* do poematu Mickiewicza – 1888), do dziś dnia urzekającą barwnością instrumentacji, doskonałą *poemat symfoniczny Step* (1896–97), utwory kameralne, fortepianowe i inne. Największą jednak popularność zdobyły sobie *pieśni* Noskowskiego: uroczą kolędą *Witaj gwiazdko złota* (dzieło 17-letniego młodzieńca), pełen prostoty *Śpiewnik dla dzieci* do wierszy Konopnickiej (1890) czy tak ulubione *pieśni*, jak *Słownoreczek śpiewa*, *A jak poszedł król na wojnę*, *Krakowiak*. O zasługach Noskowskiego jako pedagoga najlepiej świadczy nawet ta niepełna lista jego uczнів kompozycji: M. Karłowicz, K. Szymanowski, L. Różycki, P. Maszyński, W. Lachman, P. Joteyko, H. Melcer, G. Fitelberg, P. Rytel, A. Wieniawski, L. Rogowski... Szmat historii muzyki polskiej!

Moderato molto
SKRZYPCE *con espressione, molto cantabile* Z. Noskowski: Polonez elegijny
FORTEPIAN *pp*

NOVIKOW Anatolij Grigorjewicz (ur. w 1896 r.) – jeden z najbardziej znanych radzieckich kompozytorów, twórców pieśni masowych. Wykonana po raz pierwszy na Międzynarodowym Festiwalu Młodzieży w Pradze w 1947 r. *pieśń* Nowikowa (do słów L. Osanina) *Naprzód, młodzieży świata* dzięki swej porównawczej melodii stała się bojowym hymnem postępowej młodzieży we wszystkich krajach kuli ziemskiej.

NOWOWIEJSKI Feliks (ur. w 1877 koło Olsztyna, zm. w 1946 w Poznaniu) – wybitny polski kompozytor, którego utwory były wielokrotnie wykonywane i nagradzane w Europie i Ameryce, znacznie częściej niż w... Polsce. Oratorium *Quo vadis* (1903), uvertura *Światy polskie* (1905), opera *Legenda Bałtyku* (1924), utwory organowe, chóralki, pieśni (m. i. popularny *Hymn do Bałtyku*) – to najważniejsze tylko pozycje bogatej twórczości Nowowiejskiego: stworzona w 500-lecie Grunwaldu *pieśń* Nowowiejskiego do wiersza Marii Konopnickiej – *Rota* (1910), stała się własnością całego narodu i stanowi niezmierznie cenny wkład pochodzący z Warmii kompozytora w walkę o polskość zagarniętych niegdyś przez Niemców naszych ziem.

Piosenka stara jak świat

TRZY LISTY

walc angielski

Słowa
JERZY JURANDOT

Muzyka
LEON BORUŃSKI

1. Już by - ło ba - rdzo cie - mno. Mój Bo - że, co
 2. A po - tem list przei - rza - ła u - wa - żnie, po -
 3. Mój Bo - że! Nie ko - cha - ła... A je - śli u -

z te - go! Po pro - stu nie spo - strze - gła, że prze - cież biegł czas.
 - wo - li. Przej - rza - ła i po - da - rła. Mój Bo - że, nie, nie!
 - wie - rzy? Wy - rzu - ci z se - rca na - wet wspo - mnie - nie tych dni?

Sie-dzia-ła i my - śla - ła, my - śla - ła, jak na - pi - sać do
 Tak prze-cież być nie mo - że, niech nie wie, że aż tak ją to
 Nie, nie, tak być nie mo - że! Niech do niej cho-ciaż prze-szłość na -

*a*⁷ *d*⁷ *g*^m *a*⁷ *b*

E D E G D A B F

nie - go, i że pi - sze o - sta - tni już raz -... Bądź
 bo - li, że jej bę - dzie bez nie - go tak źle -... Bądź
 - le - ży... Więc i - na - czej, spod ser - ca, przez łzy -... Bądź

d^m *e*⁷ *b*⁷ *a*^{zm} *a*⁷ *mf*

H / E B A A

zdrów! Wszy-stko wiem. Nie zo - ba - czysz mnie wię - cej,
 zdrów! Wszy-stko wiem. Je-stem ba - rdzo szczę - śli - wa.
 zdrów! Wszy-stko wiem. Nie męcz się na - da - re - mnie.

d^m *d*^m *g*^m

H A H C_f H C_f D F A C B

je - śli ci ze mną źle -... Ten
 Sa - ma już chcia - łam iść -... No
 Wi - dać tak mu - si być -... Ze

d^m *f*^{zm} *g*^m *a*⁷

A C_f A G F E (b) A

list po - tem spal, niech nie upa - dnie w jej rę - ce.
 cóż! Zwy - kła rzecz. Mam cię do - syć, więc zry - wam.
 ja? No, to nic... Nie chcę, że - byś prze - ze mnie...

H A H C# D F A C B

Spal i za - po - mnij mnie -! Ty - lko
 Ty też tak zro - bił - byś - I nie
 Je - śli chcesz iść, to idź - Ty - lko

C C F F E

po - wiedz, dla - cze - go? Za ty - le, ty - le dni! Ty - lko
 bę - dę tę - skni - ła. No skąd! Na - pe - u - no nie! Pó - j - dę
 słu - chaj, pa - mię - taj, na deszcz ten sza - lik noś. I już

E_b D G F

po - wiedz, jak mo - głeś, jak mo - głeś, wła - śnie ty?... Bądź
 dzi - siaj do ki - na. jest o - braz z Bo - y - er... Bądź
 nie pal tak du - żo. Dwa - dzie - ścia sztuk to dość. Bądź

D_b C F F E A

f ritard. a tempo

zdrów! Je - dno wiedz: nie - na - wi - dzę go - rę - cej, niż wpięrw ko -
 zdrów! Je - dno wiedz: nie chcę dłu - zej u - kry - wać, że nie ko -
 zdrów! Nie znam jej. Mo - że le - piej o - de mnie po - tra - fi

d^m *d^m* *g^m* *d^m*

H A H C# H C# D F A G A C# A

1. 2.
 - cha - łaś cię -!
 - cha - łaś cię -...

e⁷ *a⁷* *p d^m* *g^m* *d^m*

E A D G F D C# D F A

g^m *d^m* *f^{zm}* *g^m*

C B A C# A F G E

3.
 ko - chać cię -...

a⁷ *f* *e⁷* *a⁷* *d*

A E A D A

TAJEMNICA

be-bop

Słowa
BRONISŁAW BROK

Dość szybko

Muzyka
JERZY WASOWSKI

Piano introduction in B-flat major, 4/4 time. The melody is played in the right hand with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. Chords indicated below the staff are D, E_b, C, F, B, (F_b) E, E_b, and C.

First vocal entry with piano accompaniment. The vocal line features two verses of lyrics. The piano accompaniment includes chords and melodic lines in both hands. Chords indicated below the staff are F, B, E_b, D, D_b, C, and C_b.

1. Księ-życ był co pra-wda bli-sko, ni-sko pod ba-lko-nem, lecz
2. Wy-stu-ka-ło dwo-je serc so-len-ną o-bie-tni-cę, że

Second vocal entry with piano accompaniment. The vocal line continues the melody with two verses of lyrics. The piano accompaniment includes chords and melodic lines in both hands. Chords indicated below the staff are B, A, D, G, and C.

ma-ło co wi-dział zza mgły -... O-tu-lo-ne by-ło wszy-stko
ra-zem na do-bre i złe -... Spa-mię-ta-ło dwo-je serc ten

Refren (Chorus) section. The vocal line features a catchy melody with two verses of lyrics. The piano accompaniment includes chords and melodic lines in both hands. Chords indicated below the staff are A, F, H, and B.

mgła-mi jak we-lo-nem, i mia-sto, i ba-lkon, i my -... Ta-je-
ba-lkon pod księ-ży-cem, ten ba-lkon nad mia-stem we mgle -... Ta-je-

- mni - ca, i ja - ką na - zwę ma u - li - ca,
- mni - ca, u - kry - ta w se - rcu mo - im na dnie.

i ja - ki nu - mer ka - mie - ni - ca. w czy - ich o - czach nów księ - ży - ca za mgłą... To
jej nikt mi z se - rca nie wy - kradnie, ta - je - mni - cy nie od - ga - dnie, bo to jest

1. ta - je - mni - ca mo - ja czy - sto o - so - bi - sta. 2. Ta - je -
ta - je - mni - ca czy - sto mo - ja o - so - bi - sta. A czy ją

słodziej wy - ja - wiać, czy słodziej ją kryć i. ta - jąc ją, nią ty - lko żyć?

Czy pić z niej wszystkie sło - dy - cze w se - kre - cie, czy nie? Czy

śpie-wać, czy krzy - czeć, że w se-rcu na dnie. 1. Ta - je - mni-ca,
2. Ta - je - mni-ca.

G C C_b B / E_b C

u - kry-ta w se-rcu mo-im na dnie, jej nikt mi z se-rca nie wy -
o po-ca-lun-kach ta-je - mni-cy. o wy-sze-pta-nej o - bie-

F B E_b C F A_b A

-kra-dnie, ta-je-mni-cy nie od - ga-dnie nikt mej, tej ta - je-mni-cy mo-jej sło-dkiej,
-tni - cy, przyk-się-ży-cu, na bal -

B H C F (F_b) E_b

też, co wartadrugiej zurotki.

-ko-nie kamie-ni-cy, gdzie zło - ży-łem mój los u stóp

F D B G

mej je - dy-nej. z któ-rą wnet. z któ-rą wnet mój ślub!

C F F B / E_b A B E_b / C

GDY PRZYJDZIE CZAS

Słowa
BRONISŁAW BROK

Muzyka
WŁADYSŁAW SZPILMAN

Umiarkowanie

1. Jeszcze mnie witasz uśmiechem,
2. I - leż to wa-rto za-pla-cić,

je-szcze o-pla-tasz ra-mie-niem, je-szcze pa-trzy-my na rze-kę, złą -
smu-kiem i bó-lem, i gnie-wem. by-le wszy-stkie-go nie stra-cić. już

-cze-ni mi-lcze-niem. W se-rca nie-po-kój wsłu-cha-ni,
nie wiem, już nie wiem... Pó-ki się skra-wek błę-ki-tu

jeszcze wszystkiego nie wie-my. jeszcze się ra-nić nie chcemy sło-wa-mi
chmu-rze nie pod-dał zło-wro-giej, jeszcze nie wszystko straco-ne, mój dro-gi 1. 2. Gdy przyjdzie

czas, czas na sło-wa - , czy wa - rto

g^m / / / / *f* / *g^m* / *f* / *d^m*

G *C* *F* *G* *A* *D*

wszy-stko znów za - częć je - szcze raz od no-wa - , znów na - zwać

g^m / *f₃* / *g^m* / *f₃* / *f⁷* /

G *C* *F* *G* *A* *F*

dzień na - szym dniem? Trze - ba

b / / / *b^m* *a^m* / / / *d^m*

B *A* *D*

słów nie-ła - twych, wiem -... Nam trze - ba

b / *a* / *a_b* / *g⁷* / *g^m* / *c⁷* /

B *A* *A_b* *G* *C* *C_#* *C*

słów, słów nie - wie - le - . Nam trze - ba

G C F G A D

słów, ja - kich mo - że nie ma, mój a - nie - le - . A bez nich

G C F G A F

dzień zga - śnie znów... Trze - ba nam mą - drych
2. do - brych

B A D G C

słów!
słów...

F A_b B C F

Jery Dastyh

Uczymy się grać na harmonijce ustnej (22)

Zastosowanie przycisku przy obniżeniu dźwięku

Użycie przycisku w chromonice powoduje w zasadzie jedynie podwyższenie danego dźwięku o półton i nie daje prostej możliwości obniżenia dźwięku.

Problem obniżenia dźwięku dla gry na chromonice jest dość zawiły. Został on rozwiązany przez:

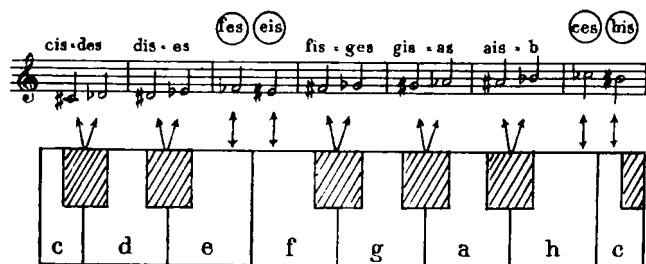
1. zastosowanie zamiany enharmonicznej dźwięków;
2. wprowadzenie notacji zastępczej Feila.

Aby ułatwić sobie zrozumienie enharmonicznej zamiany dźwięków, porównajcie odcinek klawiatury fortepianowej (podany niżej) z umieszczoną nad nim pięciolinia. Zwróćcie uwagę na to, że dźwięki na czarnych klawiszach mają dwójne nazwy (cis=des, dis=es, fis=ges, gis=as), choć brzmienie jest jedno. Nazwy te są różne, gdyż otrzymujemy je bądź przez podwyższenie o półton sąsiedniego dźwięku niższego (c-cis, d-dis itd.), bądź przez obniżenie sąsiedniego dźwięku wyższego (d-des, e-es itd.). Znakiem obniżenia dźwięku jest bemol (b).

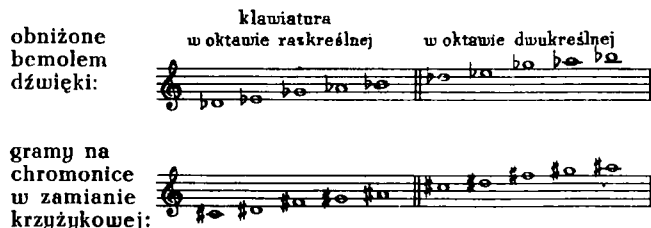
Zapamiętajcie: zamiana nazwy dźwięku bez zmiany jego brzmienia nazywa się **zamianą enharmoniczną**.

Dalej zwróćcie uwagę na to, że na klawiszach białych: e, f oraz h, c – między którymi nie ma czarnego klawisza, są różne nazwy dźwięków, a więc: e=fes, f=els, h=ces, c=hls. Zamiana taka jest tu możliwa, gdyż między dźwiękami e-f oraz h-c są półtony.

Przyswojenie sobie zasady enharmonicznej zamiany dźwięków pozwoli wam na bezbłędne atakowanie właściwego dźwięku i na korzystanie z materiału nutowego w tonacjach bemolowych. Zanim to jednak nastąpi, musicie dokładnie przestudiować zamianę enharmoniczną na podstawie podanego odcinka klawiatury.



A teraz przejdziemy do ćwiczeń:



Spróbujcie zagrać piosenkę góralską „Zahucali góry”. Zwróćcie uwagę na umieszczone przy kluczu trzy bemole.



c. d. na str 15

Irena Santor

list polecający do pana Tadeusza Sygietyńskiego... do „Mazowsza”.

- I tam, w „Mazowszu” poszło jak z płatka.
- Tam... tak. Zostałam do razu przyjęta. Ale trzeba było pracować bardzo... bardzo... od rana do nocy... Pani Zimińska i Sygietyński na zmianę mieli z nami próby.
- Pani mąż jest również „Mazowszaninem”?
- Tak. Poznaliśmy się w „Mazowszu”... Ale on grywał już przedtem... Jest skrzypkiem.
- Czy to przyjemnie mieć męża, z którym można się uczyć swego zawodu?
- Przyjemnie jest mieć męża, który działa tak uspokajająco jak mój, ale robić próby przy skrzypcach – to okropnie!
- Skrzypce są szalenie wymagające!
- Pani uczy się śpiewu?
- Mam regularne lekcje z panią Fijewską. Jestem jej bardzo wdzięczna za serdeczną życzliwość... Nic jeszcze nie umiem.
- Pani ma skromność, której starczyłoby dla kilku pieśniarek. Proszę mi powiedzieć, jak to się stało, że po opuszczeniu „Mazowsza” zdecydowała się pani na obecny swój zawód... z tym pełnym wątpliwości usposobieniem.
- To się zrobiło samo. Pan Rachoń, który mnie znał, zaproponował próbę w radio. Przygotowany był *playback*... taka taśma z nagraniem muzyką... Zaśpiewałam i podobało się. Odtąd zaczęłam śpiewać w radio... I tak się zaczęło. Śpiewam dopiero od roku.
- Plus dziewięć lat „Mazowsza”.
- Tak. Dziewięć lat „Mazowsza” i licznych podróży.
- Czy po opuszczeniu „Mazowsza” nie korciło panią, aby wrócić do poprzedniego zawodu?
- Do szkła?... Nie! Chciałam studiować orientalistykę...
- Orientalistykę?
- Tak. Objechałam z „Mazowszem” niemal cały świat i zakochałam się w Chinach! Szalenie! Marzę o powrocie do

Chin, choćby na trochę. Raz jeszcze chciałabym wejść w środowisko chińskie, w atmosferę, której nie umiem pani określić, a która mnie urzekła... Dlatego właśnie chciałam poznać język chiński i śpiewać dla Chińczyków w ich języku...

- Czy była pani w wielkich stołcach Europy?
- Tak, w Paryżu, w Brukseli, w Londynie, w Moskwie naturalnie też...
- I jednak Pekin?!
- Pekin! Nauczyłam się tam jednej ślicznej piosenki o dziewczynie sprzedanej niekochanemu mężczyźnie... Przywiozłam sobie tę piosenkę z Chin na pamiątkę.
- Proszę jeszcze o jakieś chińskie ciekawostki.
- Najlepsze na świecie napoje gazowane... aromatyczne, jak chińskie kwiaty. Płatwy z wielorybą, chrupkie i pyszne w gęstym słodkawym sosie. Palce lizać!
- A teraz opuścimy Chiny. Proszę mi powiedzieć, co pani ostatnio nagrała w radio?
- Walca *Embarras*. Słowa Przybory, muzyka Wasowskiego. Bardzo lubię tę piosenkę. Ale muszę pani wyznać, że moją pupilką jest *Maleńki znak*. Może dlatego, że to moje pierwsze nagranie.
- A co chciałaby pani zaśpiewać w najbliższej przyszłości?
- W najbliższej? – Piosenkę francuską *La mer*, którą uwielbiam.
- Pani jest Pomorzanką?
- Tak. Może dlatego tak bardzo mnie ta piosenka pociąga. Chciałabym ją zaśpiewać po polsku.
- Proszę mi jeszcze powiedzieć, czego pani pragnie najbardziej. Tak naprawdę.
- Naprawdę?... Naprawdę chciałabym dobrze śpiewać – wyznaje pani Irena.

W jej ustach brzmi to rzeczywiście bardzo szczerze i poważnie i ma się niemal pewność, że jej się to uda. Pomimo tremy. A może dzięki niej...

Krystyna Wolińska

Tę samą piosenkę zagrajcie w zamianie krzyżykowej:



Kasownik (b) postawiony przed nutą unieważnia zastosowany poprzednio przed tą nutą krzyżyk lub bemol, a tym samym likwiduje użycie przycisku.

W ostatnim ćwiczeniu, w drugim takcie kasownik zniósł ważność krzyżyka, należy więc zagrać *d* zamiast *dis*, a w takcie szóstym — *g* zamiast *gis*.

Notacja Feila

Obok normalnej notacji muzycznej dla gry na chromonice używana jest notacja uproszczona, którą ustanowił pedagog E. Feil z Trossingen.

W notacji tej nie używa się w ogóle krzyżyków, bemoli i kasownika. Znakem podwyższenia dźwięku jest znak $\times$. Stawia się go każdorazowo przed nutą, która ma być podwyższona.

Nuty oznaczone tym znakiem gra się z użyciem przycisku.

A oto urywek utworu „Chanson triste” (*Smutna pieśń*) Czajkowskiego podany:

a) w normalnej notacji muzycznej



b) w notacji uproszczonej Feila



*) Paranteza (klamra) umieszczona nad nutami od połowy trzeciego do połowy piątego taktu wskazuje na to, że przy grze nie należy wyłączać spod przycisku nut leżących pod kłmą.

Notacja Feila ułatwia szybkie czytanie nut, jednak tym, którzy chcą naprawdę dobrze opanować grę na chromonice, zaleca się czytanie i wykonywanie utworów i ćwiczeń w oryginalnej pisowni muzycznej, a w problemie obniżenia dźwięków posługiwać się metodą zamiany enharmonicznej.

Notacja Feila przyzwyczają wykonawcę do innego obrazu muzycznego, a nie wszystkie wydawnictwa uwzględniają tę notację.

d. c. n.

Gawędy jazzowe c. d.

się to zdało, gdyż jeszcze w tym samym roku, w tymże Carnegie Hallu odbył się drugi koncert jazzowy, a w 1939 występowały tam takie znakomitości, jak Count Basie i świetny śpiewak bluesów, Joe Turner.

Od tego historycznego dla jazzu momentu koncerty jazzowe w filharmoniach całego świata stały się rzeczą niemal „codzienną”, a np. cykl koncertów jazzowych, jakie

z inicjatywy obrotnego impresario, Normana Granza, odbyły się w 1944 roku w Filharmonii w Los Angeles, dał nazwę wspaniałej grupie jazzowej, kierowanej właśnie przez Granza: *Jazz at the Philharmonic*.

Koncerty w filharmoniach nie są bynajmniej jedyną formą zbliżenia muzyki jazzowej do klasycznej. Każdy meloman wie o sympatiach dla synkopowanej muzyki takich znakomitości muzyki poważnej, jak Ansermet, Mil-

haud, Schönberg czy Strawiński. Nawet Paderewski zachwycał się grą zmarłego w 1956 roku pianisty jazzowego, Art Tatum. Dyrektor Filharmonii Nowojorskiej, Leonard Bernstein, w czasie swego pobytu w Polsce powiedział mi, że — jego zdaniem — muzyka jazzowa powinna być włączona do programów festiwalów muzyki współczesnej.

Okres jazzu nowoczesnego, okres coolu, więzy te zacieśniał jeszcze bardziej; jazz nowoczesny wymaga od muzyka gruntownego wykształcenia muzycznego, toteż nie dziwnego, że obecnie granica podziału między jazzem a muzyką poważną zaciera się coraz bardziej. Dziś nawet wytrawni krytycy nie zawsze mogą się zdecydować, do jakiego gatunku muzyki zaliczyć dany utwór. Jedną z ostatnich płyt Dave Brubecka *Jazz Impressions of Eurasia* (Columbia CI 1251) niezwykle mocno nawiązuje do muzyki klasycznej, a utwór *Dziękuję*, nota bene poświęcony Polsce, właściwie trudno nawet zaliczyć do jazzu.

Dziś każdy nowoczesny muzyk jazzowy, a nawet prawdziwy miłośnik tej muzyki musi pogłębiać swoje wykształcenie muzyczne.

Jazz w Filharmonii Narodowej

Decyzja Dyrekcji Filharmonii Narodowej w Warszawie wprowadzenia na stałe do programu koncertów także i koncertów jazzowych nie była przypadkowa.

Już po pierwszych „filharmonicznych” koncertach jazzowych pojawiały się bardzo pochlebne głosy muzykologów. I tak np. Jerzy Waldorff pisał: „Nie wiem, komu dziękować za udostępnienie podziemi Filharmonii miłośnikom jazzu. Pomysł wyborny!...Bezstronny obserwator z radością musiał widzieć w tej młodzieży przyszłych melomanów sztuki, może nie tylko jazzowej. Salę Kameralną Filharmonii od wielkiej Sali Koncertowej dzieli jedynie wysokość dwóch pięter...”

Te wyrazy entuzjazmu, jak się później okazało, były najzupełniej uzasadnione.

Wprowadzenie jazzu do filharmonii było jedyną możliwością zapoznania się z „szacownymi murami” i do „otrzaskania się” z koncertową atmosferą. Muzyka jazzowa z reguły interesuje młodzież,

zwłaszcza starszą, bardziej dojrzałą. Po dojściu do pewnej granicy wieku dawny zwolennik jazzu bądź staje się „przeciętnym odbiorcą” lekkostrawnej, płytkiej „muzyczki”, bądź też zmienia się w poważnego melomana muzyki klasycznej. Zmiana ta odbywa się powoli, ale śmiem twierdzić, że dzięki koncertom jazzowym w naszych filharmoniach, wielu stałych bywalców koncertów jazzowych w Sali Kameralnej coraz częściej zjawia się na wielkiej Sali Koncertowej.

Urządzane przez nas koncerty jazzowe wcale nie są łatwe, a jednak z reguły sala jest wypełniona po brzegi, a często młodociani entuzjaści zajmują również i część estrady.

To jest aspekt niejako muzykologiczny. Jest jednak jeszcze aspekt wychowawczy, w potocznym tego słowa znaczeniu. Ci, którzy na żadnym koncercie jazzowym jeszcze nie byli, wyobrażają sobie, że koncerty jazzowe odbywać się muszą przy akompaniamencie gwizdów i krzyków rozentuzjasmowanej młodocianej publiczności. Tak nie jest. W czasie naszej czteroletniej działalności nie było ani jednego koncertu, na którym publiczność zachowywałaby się niewłaściwie. Przeciwnie, audytorium jest wzorowe. Co więcej, postronnych obserwatorów zdumiewa fakt, że słuchacze koncertów jazzowych muzyki mechanicznej potrafią w ciągu dwóch godzin w największym skupieniu słuchać utworów, czasem bardzo trudnych, nie mając przed sobą zespołu, który bądź co bądź stanowi pewnego rodzaju wizualne urozmaicenie.

Współpraca Filharmonii Narodowej z Federacją Polskich Klubów Jazzowych jest bardzo ścisła i rozwija się pomyślnie. Szkoda tylko, że inne nasze filharmonie organizują koncerty jazzowe tylko od przypadku do przypadku, traktując tę działalność jako środek na podreperowanie swoich finansów, co zresztą — na skutek niedostatków organizacyjnych — nie zawsze się udaje.

Wreszcie uwaga marginesowa: dla zespołu jazzowego występ w Filharmonii jest równoznaczny z pasowaniem na „zespół najwyższej jakości”, toteż nie dziwnego, że nasi muzycy wznoszą się na tych koncertach na najwyższe, dostępne sobie szczyty artystyzmu.

R. W.

Lech Terpitowski

PiosenkarSKI kalejdoskop (5)

Harry Belafonte

Nim został niekoronowanym „Królem Calypso“, próbował w życiu najróżniejszych zawodów: jako kilkunastoletni chłopiec emigruje z rodzinnego Nowego Jorku na Jamajkę, gdzie przez 5 lat, zatrudniony jako zwykły robotnik, żyje w bardzo ciężkich warunkach. W 1944 powraca do Nowego Jorku i zaciąga się ochotniczo do marynarki. Po dwu latach zdejmując mundur i pracując doradczo w rozmaitych firmach i przedsiębiorstwach, lecz — gnany innymi ambicjami — nigdzie na długo nie zagrzewa miejsca. Tęskni do „światła rampy“. Wreszcie spełnia się największe marzenie tego mimowolnego trampa i wagabundy: koledzy z Amerykańskiego Teatru Murzyńskiego odkrywają w nim niepospolity talent, zarówno aktorski, jak i wokalny. Harry został przyjęty do popularnego „Drama Workshop“, występując obok takich gwiazd pierwszej wielkości, jak Marlon Brando i Tony Curtis. Pierwszy występ wokalny przynosi mu 20-tygodniowe angagemnt do nowojorskiego „Royal Roost“, lecz niespokojny temperament i tym razem nie pozwala mu na dłuższy mariaż z teatrem. Wraz z grupką przyjaciół aktorów otwiera małą restaurację w Greenwich Village. Każdego wieczoru śpiewa akompaniując sobie na gitarze. Wprowadza

do programu punkt pod hasłem „cała sala śpiewa“. W ten sposób obok własnych występów rozśpiewuje publiczność, która tłumnie odwiedza artystyczny lokal-kabaret. Belafonte popularyzuje głównie ludowe piosenki obu Ameryk. W tym zresztą gatunku specjalizuje się, wprowadzając do swego repertuaru stare ballady, piosenki cowbojskie i tzw. rytmy południowe. Wówczas właśnie, w interpretacji Belafonte, który śpiewał piosenki z wyspy Calypso (na Morzu Karaibskim), zrodził się ów słynny styl pieśniarski, z czasem przeniesiony na rodzaj tańca, zwanego calypso.

W 1952 jako śpiewak-gitarzysta podpisuje kontrakt z „Village Vanguard“, po czym znów „przeprasza się“ z zawodem aktora: początkowo jest to mała rólka w *Almanacu J. M. Andersna*, po niej zaś pierwszoplanowa rola w bestsellerowej sztuce P. Gregory *Trzy na dziś wieczór*. W 1956 występy Belafonte w *Lewisohn Stadium* biją rekord frekwencji, co — zdaniem prasy nowojorskiej — można przyrównać do popularności granej przez kilka lat na Broadwayu *My Fair Lady*, muzycznej adaptacji *Pygmaliona* (1342 przedstawienia).

W 1957 roku Harry Belafonte organizuje własny chór ludowy i udaje się z nim na wielkie tournée po Stanach Zjednoczonych. Miara

popularności tych z kolei występów niechaj będzie fakt, iż w jednym tylko Los Angeles Greek Theatre zespół koncertował przy pełnych kompletach na widowni, przez okragle... trzy tygodnie! W tym czasie jedna z najpoważniejszych wytwórni, RCA — Victor Records, wypuściła na rynek płyty z jego nagraniami, z których trzy piosenki zrobiły szlagierową karierę na całym świecie. Są to piosenki: *Mark Twain, Belafonte Calypso* i *Harry Belafonte Sings of the Caribbean*.

Nie mniejszym sukcesem niż na estradzie została uwieńczona współpraca Belafonte z filmem. Krótko w najwyż-

szych pochwałach omawiają jego aktorstwo w filmach *Jasna droga*, *Carmen Jones*, *Wyspa w słońcu*, produkowanych przez wytwórnię Metro Goldwyn Mayer, oraz w filmie jego własnej produkcji — *Koniec świata*. Warto zaznaczyć, że Belafonte był w historii Hollywoodu pierwszym Murzynem, któremu przynajmniej na ekranie dane prawo do pokochania białej kobiety. Właśnie w filmie *Wyspa w słońcu*.

Wedle najświeższych wiadomości z Oceanu — Harry Belafonte, „Król Calypso“, przestał śpiewać! Oczywiście tylko na krótko, po to, by przygotować się do nowej, trudnej roli w filmie. Tym razem Harry odtworzył postać słynnego amerykańskiego zwycięzcy olimpijskiego z 1936 roku, najszybszego wówczas człowieka świata, Murzyna Owensa.

d. c. n.



ROMAN WASCHKO

Jass-grzech

Gdybyśmy przypadkiem natrafili na egzemplarz nowo-orleańskiego pisma „Times-Picayune“ z dnia 20 czerwca 1918 roku, moglibyśmy wyczytać tam taki ustęp:

„Skąd się wziął jass i jass-band? Równie dobrze można by zapytać, skąd się biorą groszowe powieści i ociekające olejem paczki. Wszystko to są manifestacje niskich gustów, które nie znikły jeszcze pod oczyszczającym wpływem cywilizacji. Zaiste, można iść dalej i rzec, że jass to synkopowana i kontrapunktowa nieprzyzwoitość. Jak sproszonej anegdoty — jass początkowo słuchano z niezdrowymi wypiekami na twarzy, za szczególnie zamkniętymi drzwiami i zasłoniętymi oknami, lecz — jak każdy występ — jass stawał się coraz zuchwalszy, aż wreszcie zaczął zagrażać przyzwoitemu środowisku, gdzie z racji swej dziwaczności był tolerowany. Czego się tam nie słyszy! I odgłosy włoskich tańców, i bicie w wschodnie tamburyny i kotły, i stuk chodaków, i słowiańskie przytupy, i brzdąkanie murzyńskiego banjo! W rzeczywistości — tańce narodowe całego świata... Wszystko to dostarcza zmysłom dużo większej, choć

innej rozkoszy niż rozmarzenie, które daje wiedeński walc czy wyrafinowane uczucie i szlachetne wzruszenie. Jakie budzi w nas osiemnastowieczny menuet. Sprawą jassu Nowy Orlean interesuje się szczególnie, odkąd szerzą się pogłoski, jakoby ta forma muzycznego występku narodziła się w naszym mieście; a gdyby tak nawet było, to kolebką jassu mogą być tylko wątpliwej reputacji dzielnice naszych slumsów. Nie przyznajemy się do zaszczytu ojcostwa, ale skoro już takie plotki krążą, zmuszeni jesteśmy stwierdzić, że bylibyśmy ostatnimi, którzy mogliby się zgodzić na przyjęcie tej potworności do kulturalnego życia naszego społeczeństwa“.

Trudna i skomplikowana, lecz niezmiernie ciekawa była droga, jaką „muzyka plebsu“ — jak wtedy jazz nazywano — przebyła, dążąc do godności stuki.

Jazz sztuka

Gdy w 1938 roku „Król Swingu“ — Benny Goodman przełamał dotychczasową konwencję i dał koncert jazzowy w nowojorskim Carnegie Hallu, niektóre koła muzyczne zapalały świętym oburzeniem. Nie na wiele

c. d. str. 15

