

Piotr Orawski

Muzyczne Świąty – cz. III

„Muzyka w teatrze”



kropka i punkt

Muzyka teatralna traktowana jest z reguły po macoszemu jako dziedzina sztuki wyłącznie użytkowa. Rzadko zdarzało się, że utwory napisane z myślą o konkretnych inscenizacjach przetrwały próbę czasu. W twórczości Mozarta były to rzeczywiście utwory marginalne, ale już u Beethovena zyskały rangę nieco wyższą: *Egmont* i *Coriolan* to uwertury dzieł scenicznych, które nie tylko stały się sławne, ale sławą przewyższyły znacznie literackie pierwowzory.

Dramat liturgiczny – i w ogóle nowożytny dramat europejski – rozwinął się z krótkich scenek, inscenizowanych podczas świątecznych liturgii i przedstawiających kluczowe zdarzenia z Ewangelii. Najstarszą taką sceną było przedstawienie pustego grobu po zmartwychwstaniu Jezusa. Opierając się na relacjach ewangelistów i wykorzystując tropy do śpiewów mszy rezurekcyjnej, inscenizowano dialog niewiast i aniołów przy grobie Chrystusa. „Quem quaeritis” – „Kogo szukacie, niewiasty?” – „Jezusa z Nazaretu” – „Nie ma Go tutaj, bo zmartwychwstał, jak powiedział”. Dialog ten miał teatralną postać. Niewiasty przemierzały nawy świątyni do Bożego Grobu. Po odpowiedzi aniołów, śpiewając kolejne tropy, udawały się w inne miejsce kościoła do apostołów. Uczniowie Jezusa, zgodnie z przekazem św. Jana, biegli z kolei do Grobu Pańskiego, pokonując kolejne kościelne nawy, by potwierdzić relację kobiet. W ten sposób z tropów wielkanocnych rozwinęły się śpiewane dialogi, które wkrótce przyjęły postać dramatycznej akcji, przekształcając się stopniowo we właściwy dramat liturgiczny. Jednym z najbardziej niezwykłych dzieł tego gatunku jest „Ordo Virtutum”, czyli „Gra cnót”, utwór św. Hildegardy z Bingen, powstały około połowy XII wieku i

spopularyzowany dzięki zespołowi „Sekwencja” z Kolonii pod koniec XX wieku, z okazji osiemsetnej rocznicy przeoryszy z Bingen. Autorem koncepcji dramaturgicznej tego przedstawienia, utrwalonego również w nagraniu płytowym, była nieżyjąca już, niestety, zmarła w wieku 48 lat, amerykańska śpiewaczka Barbara Thornton, współautorka wielkiego renesansu twórczości średniowiecznej przeoryszy pod koniec ubiegłego wieku.

Niezwykłe oryginalnym zjawiskiem w historii szesnastowiecznego teatru włoskiego była komedia madrygałowa, uważana dziś za poprzedniczkę opery albo wręcz początkowe stadium jej rozwoju. Komedia madrygałowa składała się z cyklu kilkunastu madrygałów dramatycznych, połączonych wspólnym tematem i postaciami w opowiadanej historii występującymi. Wzorem dla nowej formy była komedia dell'arte. To od niej pochodziły zarówno typowe tematy komedii madrygałowych – miłosne perypetie, starcze zaloty, zabawne *qui pro quo* ludzi z różnych stanów społecznych – jak i charakterystyczne dla komedii dell'arte postaci sceniczne oraz język, którym się posługiwali: potoczny, soczysty, dosadny, wykorzystujący zarówno różne włoskie dialekty, jak i języki obce. Teksty pełne były humoru i dowcipu, akcja często zaskakiwała zabawnymi sytuacjami i nieoczekiwanymi zwrotami. Komedia madrygałowa składała się z kilkunastu madrygałów, powiązanych z sobą dramaturgicznie i podzielonych na sceny lub akty. Jedno z najbardziej znanych tego gatunku przełomu XVI i XVII wieku, wielokrotnie w tym czasie publikowane, ukazało się po raz pierwszy w roku 1605. Jej autorem był włoski mistrz Adriano Banchieri. *Barka z Wenecji do Padwy* to uroczą

opowieść o zabawnej podróży wesołego towarzystwa z Wenecji do Padwy. Są tam ludzie z różnych włoskich miast: Sieny, Torcello, Florencji, Lukki, Neapolu, Wenecji, Bolonii, a także goście z zagranicy – Niemiec i dwaj Żydzi. Inna równie sławna komedia madrygałowa Banchieriego to *Starcze szaleństwo*, dzieło opublikowane siedem lat wcześniej, w roku 1598. Jej tytuł wymownie świadczy o treści dzieła

Specyficznym gatunkiem scenicznym w Anglii czasów Restauracji, a więc II połowy XVII wieku, były semi-opery, dramaty mówione z dużym udziałem muzyki. Były one ogniwem pośrednim między teatrem dramatycznym i operowym, choć z ducha bliższe były temu pierwszemu. Najwybitniejszym twórcą semi-oper w tamtej epoce był Henry Purcell. Jego najokazalsze dzieło tego gatunku to osnuta na kanwie szekspirowskiego „Snu nocy letniej” semi-opera „The Fairy Queen” {„Czarodziejska Królowa”}, która pierwowzór Szekspira traktuje bardzo swobodnie, zgodnie z założeniami gatunku. Adaptacje utworów scenicznych dawnych autorów w czasach restauracji polegały na dowolnej kompilacji wątków pierwowzoru, często żadnej dramaturgicznej konsekwencji. Purcell chętnie pisał również muzykę teatralną. Zachowało się 48 takich dzieł, a oprócz tego pięć semi-oper, do których należy także ostatnie, nieukończone dzieło brytyjskiego Orfeusza „The Indian Queen”, uzupełnione po jego śmierci przez brata kompozytora Daniela Purcella.

Przy omawianiu tytułowej muzyki w teatrze należy pamiętać o modnej w europejskiej dramaturgii konwencji teatru w teatrze, która i w teatrze muzycznym była od czasu do czasu wykorzystywana. Świetnym tego

przykładem jest mało dziś znana i rzadko wykonywana, niewielkich rozmiarów opera Mozarta „Dyrektor teatru”, oznaczona u Koechla numerem 486. Wolfgang Amadeusz nazwał ją „Komedią z muzyką w jednym akcie”, zdając sobie sprawę, że połączył w niej dwa różne gatunki sceniczne swojej epoki: niemiecki singspiel i włoską operę buffo. Formalnie jest to singspiel, czyli - używając zapomnianego już dziś polskiego tłumaczenia niemieckiego słowa – śpiewogra z niemieckimi dialogami, jednak biorąc pod uwagę temat tego dzieła i sytuacje sceniczne, o których opowiada, mamy tu do czynienia z operą komiczną, albo jeszcze lepiej – z próbą inteligentnej jej parodii. Tytułowy dyrektor teatru otrzymał właśnie licencję na prowadzenie teatru w Salzburgu. Każdego rodzaju teatru – to znaczy zarówno dramatycznego, jak i muzycznego. Chcę w związku z tym powiększyć własną trupę. I tu pojawia się galeria rozmaitych postaci, które chcą mu w tym pomóc, np. bogaty sponsor, który sygnie groszem pod warunkiem, że jego kochanka dostanie angaż w teatrze. Już państwo zapewne wiedzą, o co chodzi, bo są to wszak postawy „uniwersalne” w podobnych sytuacjach.

Wolfgang Amadeusz z pewnością musiała być usatysfakcjonowany faktem, że prawykonanie komedii z muzyką w jednym akcie o prowincjonalnej trupie aktorskiej z Salzburga odbyło się w Wiedniu 7 lutego roku 1786, w oranżerii pałacu Schönbrunn. W tej samej zresztą, gdzie do dziś codziennie odbywają się koncerty dla turystów.



W roku 1800 Beethoven pracował nad partyturą baletu „Twory Prometeusza”, który zamówił u niego sławny wówczas w cesarskiej stolicy tancerz Salvatore Vigano, ulubieniec nie tylko cesarzowej, ale i całego Wiednia, a szczególnie jego piękniejszej połowy, która wdzięczna była również urodziwej żonie włoskiego tancerza za wynalezienie sukien zręcznie tuszujących figury pań w poważnym stanie, zwanych „a la Vigano”. Dla młodego Beethovena było to wówczas nowe wyzwanie; nigdy wcześniej nie pisał muzyki baletowej. Prapremiera „Tworów Prometeusza” 28 marca roku 1801 zakończyła się dobrym, aczkolwiek nie pozbawionym krytyki przyjęciem. W ciągu dwóch sezonów balet wystawiono 23 razy. W jego ostatniej scenie – uroczystym tańcu – pojawia się po raz pierwszy u Beethovena temat, który odegra ważną rolę w dwóch powstałych później utworach, związanych z prometejskim wątkiem jego twórczości: w Wariacji i fudze Es-dur na fortepian op. 35 z roku 1802 i w ukończonej dwa lata później III Symfonii Es-dur op. 55. Liczba dwudziestu trzech wiedeńskich wykonań baletu „Twory Prometeusza” w ciągu zaledwie dwóch lat była sporym sukcesem młodego artysty, zważywszy na fakt, że liczba wszystkich wykonań oper Mozarta w ciągu dziesięciu lat jego pobytu w Wiedniu to 105 premier, czyli nawet nie pięciokrotność tego, co w stolicy Habsburgów przez dwa lata dokonał młody Beethoven. Niestety, nie wiemy, jaka była w tym jego zasługa, a ile spektakl zawdzięczał choreografii Salvatora Viano.

Balet Beethovena był jednym z pierwszych nowożytnych dzieł tego gatunku w dziejach muzyki XIX wieku i jednocześnie w historii jednego z najważniejszych jej nurtów. Na przeciwległym biegunie mieszczą się

balety Piotra Czajkowskiego. To chyba nawet nie w tym rzecz, że każdy z ich twórców dźwigał własne golgoty, bardziej chyba chodzi o to, że bardzo trudno znaleźć wspólny mianownik dla prometejskiego etosu baletu Beethovena i głównego motywu wszystkich wielkich dzieł Czajkowskiego, motywu niespełnionej, bo niemożliwej z punktu widzenia jego epoki do spełnienia miłości. Jednak ta przewrotna paralela pokazuje dwa dominujące motywy romantycznej anomalii – motyw zbiorowego szczęścia w imię wyższych idei i nurt szczęścia prywatnego, o które warto walczyć nawet wtedy, jeśli nie odpowiada ani szczytnym ideałom swoich czasów, ani „Moralności pani Dulskiej”.

Pisząc o muzyce w tatrze koniecznym jest wspomnienie o utworze, który początkowo był w pełni samodzielny, choć o programowym charakterze, i w tej postaci stał się sławny. Dopiero 16 lat później jego twórca włączył go do napisanej wtedy muzyki teatralnej. W roku 1826 siedemnastoletni wówczas Felix Mendelssohn - Bartholdy skomponował uwerturę „Sen nocy letniej”, która w krótkim czasie stała się jednym z symboli narodzin nowej romantycznej epoki w dziejach sztuki dźwięku, obok takich dzieł jak „Symfonia niedokończona” Franciszka Schuberta czy „Wolny strzelec” Karola Marii Webera. Prawykonanie uwertury wywołało sensację, spotykając się z entuzjastycznym przyjęciem krytyki, która jednogłośnie obwołała jej młodego autora geniuszem. Sąd ten w pełni potwierdziła historia – młodzieńcze dzieło Mendelssohna to w zgodnej opinii biografów kompozytora jego pierwsze, a dla wielu - najpiękniejsze arcydzieło. Śledząc dzieje europejskiej symfoniki w pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku, nietrudno zrozumieć zachwyt pierwszych słuchaczy utworu.

W czasie największych triumfów Beethovena uwertura „Sen nocy letniej” była kompletnym zaskoczeniem, jej styl bowiem w żaden sposób nie mieścił się w ramach etosu muzyki symfonicznej, który w swoich utworach zbudował autor „Eroiki”. Mendelssohn całkowicie zignorował tę tradycję, tworząc utwór pełen pogody, radości, lekkości, znakomicie napisany i zinstrumentowany, dowcipny i liryczny zarazem, a przy tym oparty na klasycznych wzorcach formalnych i przejrzystej „mozartowskiej” z ducha fakturze. O ile w scherzu z Oktetu Es-dur op. 20 stworzył podwaliny własnego stylu, o tyle w uwerturze „Sen nocy letniej” nadał im doskonały artystycznie kształt, włączając zarazem w obręb symfoniki, która dzięki dokonaniom Beethovena stała się jedną z najważniejszych dziedzin twórczości muzycznej tamtej epoki. Połączenie doskonałych proporcji formy, znakomitej symetrii wszystkich jej elementów, wysmakowanej, choć tradycyjnej w swoim kształcie instrumentacji z elementami faktury „Elfenmusik” to najważniejsze cechy nowego symfonicznego stylu Mendelssohna, który po raz pierwszy ujawnił się w uwerturze, a nie w symfonii, co również świadczyło o artystycznej niezależności młodego kompozytora. W epoce Beethovena uwertura była wciąż jeszcze wstępem do większych form, zwłaszcza scenicznych. Taki charakter mają również niemal wszystkie dzieła tego gatunku w twórczości samego Beethovena, choć dziś wykonuje się je jako samodzielne utwory symfoniczne. Mendelssohn był jednym z twórców romantycznej uwertury koncertowej, która stała się niezależnym od utworów scenicznych, autonomicznym gatunkiem muzyki symfonicznej XIX stulecia. Jej prototypem była uwertura „Sen nocy letniej”, inspirowana wprawdzie komedią Szekspira, ale pomyślana jako dzieło samodzielne. Dopiero

po latach Mendelssohn wykorzystał ją w roli rzeczywistej uwertury, komponując w roku 1842 muzykę teatralną do „Snu nocy letniej”.

Skomponowana 16 lat później muzyka teatralna do „Snu nocy letniej” nigdy nie zyskała takiej popularności, co uwertura, z wyjątkiem jednego, jedyne ogniwa, które trafiło pod przysłowiowe strzechy – sławnego Marsza weselnego. Jeszcze mniej znana jest muzyka teatralna Wolfganga Amadeusza Mozarta do dramatu heroicznego Tobiasa Philippa von Geblera „Tamos, król Egiptu”, oznaczona u Koechla numerem 345. Wielu biografów widzi w niej wczesną przymiarkę do ostatniego operowego arcydzieła Mozarta – „Czarodziejskiego fletu”, niektórzy nawet jeszcze więcej – dokonaną w planie ideowym i muzycznym bezpośrednią zapowiedź genialnego singspielu. Nie będziemy tutaj tej kwestii ani rozważać, ani rozstrzygać, ale wystarczy dobrze posłuchać, by w muzyce Mozarta do „Tamosa, króla Egiptu” podobieństwa te dostrzec. Muzyka teatralna była oczywiście integralną częścią sztuki Geblera i pozbawiona jej kontekstu traci swój dramaturgiczny sens, no ale przecież muzykę tę napisał Mozart, więc już choćby dlatego warto jej posłuchać. Składa się z trzech wielkich chórów z głosami solowymi oraz pięciu instrumentalnych interludów, wykonywanych po każdym z pięciu aktów dramatu Geblera. Po raz pierwszy zabrzmiała podczas inscenizacji „Tamosa, króla Egiptu” w Teatrze przy Karynckiej Bramie w Wiedniu w kwietniu roku 1774. Być może wykonano ją już w poprzednim 1773 roku w Bratysławie, bo i tam wystawiono dramat Tobiasa Geblera, nie ma jednak na to żadnych przekonujących dowodów. Po raz drugi

muzyka Mozarta zabrzmiała około roku 1779 przy okazji salzburskiej premiery „Tamosa”.



Kiedy kompozytor ten przyszedł na świat, Max Bruch pracował nad I Koncertem skrzypcowym g-moll, Antonin Dwořak rozpoczynał komponowanie swojej I Symfonii, Franciszek Liszt ukończył Missa choralis, a Jan Brahms napisał popularny cykl 16 walców na cztery ręce op. 39 i Trio Es-dur op. 40 na fortepian, skrzypce i róg. Kiedy ponad 90 lat później zmarł, Pierre Boulez opublikował swój słynny artykuł „Alea”, w którym sformułował podstawowe zasady aleatoryzmu, form otwartych i roli przypadku w muzyce, John Cage pracował nad Koncertem fortepianowym, którego partia solowa składała się z 63 luźnych kart i to wykonawca decydował o ich kolejności, a Edgar Varese komponował swój sławny „Poemat elektroniczny”. Jego najważniejsze utwory, m.in. symfonie i poematy symfoniczne, powstały w pierwszym kwartale XX stulecia. Najstarsze z nich wyrastały z tradycji neoromantycznych, ostatnie zadziwiały bardzo nowoczesnym językiem dźwiękowym. Znakomitym tego przykładem jest jedno z późnych dzieł Jana Sibeliusa, bo o nim mówimy: muzyka teatralna do szekspirowskiej „Burzy”, napisana w roku 1925. Był to ostatni wielki utwór w dorobku artysty, w którym obok fragmentów czysto atonalnych pojawiły się ogniwa oparte na specjalnych skalach, przypominających słynne „modi o ograniczonej transpozycji” Oliviera Messiaena. Mimo

tych śmiałych eksperymentów, kompozytor nie napisał już potem żadnego utworu – milczał ponad trzydzieści lat aż do swej śmierci. Jeśli pominiemy jego utwory młodzieńcze, to okaże się, że właściwa twórczość kompozytorska wypełniła zaledwie 1/3 jego bardzo długiego życia.



Ludwig van Beethoven kilkakrotnie pisał muzykę teatralną i – jak dowodzi tego sława paru uwertur do tych dzieł – nie robił tego wyłącznie w celach zarobkowych. Beethoven lubił literaturę, sporo czytał i zdawał sobie sprawę z literackich gwiazd swoich czasów. Wzorem dla niego był zwłaszcza Johann Wolfgang Goethe, o którego względy długo zabiegał, choć po sławnym spotkaniu w Cieplicach okazało się, że z powodu skrajnie różnych temperamentów jakiegokolwiek nić osobistej sympatii nie jest między nimi możliwa. 2 września roku 1812 w jednym z listów Johann Wolfgang Goethe napisał: „Poznałem w Teplicach Beethovena. Jego talent zdumiał mnie. Niestety, jest to człowiek całkowicie nieokrzesany, który najzupełniej błędnie uważa, że świat jest wstrętny, ale postawą swoją nie czyni go ani trochę miłszym czy to dla siebie, czy dla innych”. Równie ambiwalentny stosunek miał Goethe do muzyki Beethovena. O jego V Symfonii powiedział: „To wcale nie wzrusza, to tylko wprawia w osłupienie, to jest grandioso, to jest bardzo wielkie, wprost opętańcze, jakby dom się walił”. Spotkanie największego poety tamtej epoki z największym ówczesnym kompozytorem nie przyniosło żadnych rezultatów, poza

konwencjonalną wymianą uprzejmości, a jednak Beethoven do końca życia pozostał wielkim admiratorem twórczości Goethego i wielokrotnie sięgał do jego dzieł. W roku 1810 skomponował muzykę do jednego z mało dziś znanych dramatów autora „Fausta”. W liście do Goethego napisał: „Wkrótce otrzyma Pan z Lipska moją muzykę do „Egmonta”, tego sławnego „Egmonta”, na którego spojrzełem na nowo Pańskimi oczyma, którego odczułem i odtworzyłem w muzyce równie głęboko, jak odczułem go w czasie czytania. Chciałbym bardzo usłyszeć, co Pan sądzi o mojej muzyce do „Egmonta”. Nawet Pana krytyka przyniesie pożytek mnie i mojej sztuce; przyjmę ją z równą radością jak największą pochwałę.” O ile wiadomo, Goethe nie odpowiedział na ten list. Być może nie zdawał sobie sprawy, że imię hrabiego Lamoralu Egmonta stanie się sławne dzięki muzyce Beethovena, a nie za sprawą jego własnego dramatu.

Inną – równie sławną – teatralną uwerturą Beethovena jest Coriolan op. 62. Na postać Koriolana, czyli legendarnego patrycjusza rzymskiego i wodza z przełomu VI i V wieku Gnaeus Marcius, zdobywcy Corioli, za co otrzymał swój przydomek, po raz pierwszy zwrócił uwagę w teatrze europejskim William Szekspir w napisanej w roku 1608 wg Plutarcha tragedii „Koriolan”. Później postać rzymskiego wodza powracała na sceny w dramatach innych autorów, m.in. Aleksandra Hardy’ego i Jamesa Thomsona, a także w operze Antonia Caldary. Gdy 199 lat po powstaniu tragedii Szekspira Beethoven pisał swą słynną uwerturę „Koriolan”, miał przed oczyma nie tekst sztuki autora „Hamleta”, lecz utwór innego dramaturga: radcy wiedeńskiego dworu cesarskiego Heinricha Josepha von Collina, o którym pamięć

przetrwiała tylko dlatego, że Beethoven napisał muzykę do jednej z jego kompletnie dziś zapomnianych sztuk.



Londyńska prapremiera tego dzieła w roku 1728 stanowiła jedną z przełomowych dat nie tyle opery, ile teatru muzycznego, a nawet teatru jako takiego, bo w zamierzeniu autorów utwór ten był przede wszystkim dziełem dramatycznym z muzyką i dlatego mówiąc o nim, podaje się zawsze najpierw nazwisko autora tekstu, a potem muzyki, czego nie robi się w przypadku oper. To oczywiście słynna Opera żebracza spółki autorskiej John Gay i Christopher Pepusch, daleki prototyp dwudziestowiecznego musicalu i bezpośrednia inspiracja dla równie głośnej, wystawionej dokładnie 200 lat później w Berlinie Opery za trzy grosze Bertholda Brechta i Kurta Weila.

Pomysłodawcą Opery żebraczej był Jonathan Swift, autor sławnych „Podróży Guliwera”. W roku 1716 w liście do Alexandra Pope’a, jednego z najznakomitszych poetów angielskich tamtej epoki, Swift napisał: „Jest tu w mieście pewien młody i dowcipny człowiek, który pisuje wiersze do swojej kochanki, niezbyt dobre, ale takie właśnie, jakie poetyczny młodzieniec pisać powinien, z uwagami o jej urodzie, przyzwyczajeniach, etc. Wpadło mi do głowy, że takie dowcipne sielanki mogłyby mieć powodzenie, gdyby zabrał się do nich nasz

przyjaciel John Gay. Błagam Cię, zapytaj go, co on o tym myśli? A co sądzisz o jakiejś sielance więziennej z prostytutkami i złodziejami gdzieś tam w Newgate?” Rzucony lekką ręką w prywatnej korespondencji pomysł autora „Podróży Guliwera” okazał się brzemiennej w skutki bombą, której siła rażenia przekroczyła znacznie zamierzenia jej twórców. Można bowiem sobie wyobrazić, jakie reperkusje społeczno-polityczne w ówczesnej Anglii wywołać musiało dzieło, w którym urzędujący szef rządu Jego Królewskiej Mości przedstawiony został - ku uciesze publiczności - jako najgorszy z łotrów w otoczeniu ładacznic, bandytów, skorumpowanych sędziów i zwykłych łajdaków, w którym jedynym pozytywnym bohaterem był herszt miejskiej bandy, a scenografię przedstawionej na scenie historii tworzyła londyńska ulica, domy publiczne i osławione więzienie Newgate. Równie łatwo wyobrazić sobie można zgorszenie londyńskich elit i uciechę gawiedzi, kiedy okazało się, że świadomie prostackim, wulgarnym, a nawet obscenicznym tekstom, jakie padały ze sceny, towarzyszyła muzyka najpopularniejszych ówczesnych oper, które wystawiano w londyńskich teatrach, w tym także dzieł samego Haendla, który na wieść o ogromnym sukcesie dzieła podobno wpadł we wściekłość.

31 sierpnia roku 1928, o godzinie 20.00 w berlińskim „Theater am Schiffbauerdamm” odbyła się głośna prapremiera wspomnianej już tutaj sztuki Bertholda Brechta i Kurta Weila „Opera za trzy grosze”. Sukces dzieła Brechta i Weila był - jak wiadomo - ogromny, a sama „Opera za trzy grosze” doczekała się wielu inscenizacji i wielu rozmaitych aranżacji jej sławnych songów. Kiedy rozpoczynała się

wielka kariera Opery za trzy grosze, rozkwitało również w Europie nowe medium – fonografia. Zaledwie dwa lata po premierze na wysokoobrotowych płytach firmy Telefunken ukazały się obszerne fragmenty dzieła Brechta i Weila. W nagraniu wzięli udział ci sami artyści, którzy wystąpili podczas prapremiery: Kurt Gerron, Erich Ponto, Erika Helmke, a obok nich wielka gwiazda tamtych czasów Lotte Lenja. Grała ta sama orkiestra Lewis Ruth Band, którą prowadził ten sam dyrygent Theo Mackeben. Nagrania dokonano 7 grudnia roku 1930.



kropka i punkt