

WOJCIECH BERNATOWICZ

O SPECYFICE MUSICALU ROCKOWEGO

WOJCIECH BERNATOWICZ

W latach 2015–2019 asystent w Zakładzie Teorii Muzyki w Instytucie Muzyki na Wydziale Artystycznym Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej. Od 2020 związany z Instytutem Nauk o Kulturze UMCS. Jego zainteresowania badawcze koncentrują się wokół problematyki relacji muzyki i treści literackiej w musicalu amerykańskim lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Autor tekstów w pracach zbiorowych: *Nowe koncepcje kompozytorskie w musicalu drugiej połowy XX wieku* (2020), *Musical jako zjawisko popkulturowe* (2020), *Poetyka musicalu filmowego lat 70. XX w.* (2020), *Mity w musicalu społecznym. Amerykanie o sobie i innych* (2019) oraz artykułu *Musical Evita Andrew Lloyda Webbera na tle wybranych gatunków muzyki scenicznej XIX i XX wieku* (2014). ORCID: 0000-0001-8097-8639.

WPROWADZENIE

Pod koniec roku 1967 na deskach niewielkiego offowego The Public Theater miała miejsce premiera musicalu *Hair: The American Tribal Love-Rock Musical* z muzyką Galta MacDermota oraz scenariuszem duetu James Rado i Gerome Ragni. Wystawiano go jedynie przez półtora miesiąca, aby później przenieść na scenę Broadwayu. W ciągu kolejnych lat spektakl stał się synonimem rewolucji rockowej w musicalu. Co ważniejsze, *Hair* otworzyło amerykańską i światową scenę na nowy rodzaj ekspresji, dokonując przewrotu w formie i treści teatralnej. Po raz pierwszy bowiem w pełni świadomie do opisu kompozycji scenicznej użyto terminu „rock”; później wykorzystywano go do wielu kolejnych kompozycji.

Niemniej to, co dziś określane jest terminem „musical rockowy”, dalej pozostaje do pewnego stopnia niejednoznaczne. Niniejszy artykuł ma na celu omówienie najważniejszych aspektów gatunkowych tej formy twórczości, zarówno pod kątem historyczno-społecznym, jak i morfologicznym. Franco Fabbri wskazuje, że każdy gatunek muzyczny funkcjonuje w ramach szeregu zjawisk poza jego wymiarami formalno-technicznymi, poprzez które się realizuje¹. Wydaje się, że zwłaszcza w gatunkach muzyki popularnej,

1 Zalicza do nich funkcje formalno-techniczną, semiotyczną, behawioralną, socjologiczno-polityczną oraz ekonomiczno-prawną. Por. F. Fabbri, *A theory of musical genres: two applications*, [w:] *Popular Music Perspectives*, red. D. Horn, P. Tagg, International Association for the Study of Popular Music, Goeteborg–Exeter 1981.

do których należy musical, w tym samym stopniu istotne są warstwa dźwiękowa, znaczeniowa oraz społeczno-polityczna.

W literaturze poświęconej temu gatunkowi musical rockowy stanowi kategorię wyjątkową – nie ma bowiem żadnego innego idiomu muzycznego, który charakteryzowałby ten gatunek. Ani w teorii, ani w praktyce nie istnieje musical soulowy, musical jazzowy czy musical awangardowy (wyjątek stanowić może kategoria black musicalu, z tym jednak zastrzeżeniem, że termin ten nie opisuje jedynie właściwości stylistycznych dzieła, lecz obejmuje swoim zasięgiem również tematykę, a także przynależność etniczną twórców i wykonawców), natomiast kategoria rocka stosowana wobec teatru muzycznego ma swoje odzwierciedlenie w deskrypcjach partyturowych oraz rozważaniach badawczych.

Należy jednak wziąć pod uwagę, że zarówno twórcy, jak i media od pewnego czasu określają musicale mianem rockowych z pewną arbitralnością. O ile we wczesnych próbach wykorzystania tego nurtu w musicalu mogło wiązać się to z infamią wśród konserwatywnej publiczności i krytyki (jeszcze w roku 1975 broadwayowski dyrygent Lehman Engel pisał, że „jedynie, co pozostaje [po musicalu rockowym – przyp. W.B.], to młodzieńczy wigor, rozrywająca uszy głośność, czasem hipnotyzujący rytm, muzyka skomponowana z dziecięcą naiwnością, ograniczoną harmonią oraz powtarzalna i jednolita pulsacja”²), o tyle od przełomu lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku rock w musicalu zyskał status normatywnego języka muzycznego, który traktowany jest jako forma równie właściwa co klasyczne musicale ze złotej epoki Broadwayu.

Rodzi to pewien problem z dookreśleniem, co właściwie oznacza musical rockowy. Próbowali się z nim mierzyć przedstawiciele różnych dyscyplin. Scott Warfield zwraca uwagę, że „dotychczas żaden z badaczy nie opracował definicji tego, czym jest musical rockowy”³. Mimo że od czasu publikacji jego tekstu powstały opracowania będące próbami ujęcia musicalu rockowego w ramy badawcze, z których najdogłębnieszą jest *The Theater Will Rock* Elizabeth L. Wollman z 2006 roku⁴, to należy zwrócić uwagę, iż problem jest rozwiązany w relatywnie niewielkim stopniu. Autorka powieliła tezę Warfielda, zwracając uwagę, że termin ten używany jest w sposób „nieuchwytny, niespójny, zmienny oraz sprzeczny”⁵, a musicale tego rodzaju w jej ujęciu to „kompozycje, których rozwój napędzany był muzyką rockową połowy lat sześćdziesiątych”⁶.

Pośrednio problem definicji musicalu rockowego podjęty został w ramach publikacji Martiny Elicker⁷, w której autorka, analizując zjawisko rock opery,

2 L. Engel, *The American Musical Theater*, Collier Books, New York 1975, s. 216. Jeżeli nie zaznaczono inaczej, cytaty w tłumaczeniu autora artykułu.

3 S. Warfield, *From Hair to Rent: 'rock' a four-letter word on Broadway*, [w:] *The Cambridge Companion to the Musical*, red. W.A. Everett, P.R. Laird, wyd. 2, Cambridge University Press, Cambridge–New York 2008, s. 235.

4 E.L. Wollman, *The Theater Will Rock: A History of the Rock Musical from Hair to Hedwig*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2006.

5 Tamże, s. 2.

6 Tamże, s. 6.

7 M. Elicker, *Rock opera – opera on the rocks?*, [w:] *Word and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, t. 4, red. S.M. Lodato, S. Aspden, W. Bernhart, Rodopi, Amsterdam–New York 2002.

wskazuje, że w przeciwieństwie do tego gatunku „musical rockowy i popowy mają swoje źródła w Stanach Zjednoczonych lat 60. XX wieku [...] i od tego czasu tradycyjnie kojarzone są jako formy odzwierciedlające kulturowe, polityczne i społeczne wątki właściwe dla Stanów Zjednoczonych”⁸. Maciej Smółka z kolei traktuje musical rockowy jako przedłużenie rozwoju takich form jak album koncepcyjny i rock opera: „[musicale rockowe – przyp. W.B.] to twory z założenia przeznaczone do wystawienia na deskach teatru. Należy je uznać za swego rodzaju adaptację rocka”⁹.

Problem wydaje się nieco bardziej złożony. Do terminologii badawczej wprowadzane są pojęcia takie jak „rock opera” i „musical rockowy”, które w niektórych badaniach traktowane są jako tożsame. W pracach teoretycznych poświęconych rock operze zasadniczo definiuje się ją jako album muzyczny powiązany wewnętrznie w sposób motywiczny i literacki. David Nicholls określa takie kompozycje obrazowym terminem „opery pomiędzy uszami”, ponieważ są to dzieła dramaturgiczne, w których nie występuje akcja sceniczna¹⁰, Martina Elicker jako „cykl utworów na kształt albumu koncepcyjnego, nie zaś jako linię poboczną tradycyjnie rozumianej opery”¹¹, natomiast Elizabeth L. Wollman jako specyficzną formę albumu koncepcyjnego, w którym pojawiają się określone postaci i historie z nimi związane¹².

Równie skomplikowana jest charakterystyka kanonu poszczególnych gatunków. Najlepsza egzemplifikacja tego problemu to *Jesus Christ Superstar* z muzyką Andrew Lloyd Webbera i tekstami Tima Rice’a. Kompozycja ta umyka tradycyjnym podziałom gatunkowym przede wszystkim ze względu na fakt, że łączy poszczególne nurty. Autorzy, co prawda, zakładali utrzymanie kompozycji w stylistyce rock opery, lecz realizacja wymknęła się z przyjętych ram. *Jesus Christ Superstar*, w przeciwieństwie do utworów brytyjskich zespołów rockowych specjalizujących się w tym gatunku, został nagrany przez zawodowych aktorów-śpiewaków przy współudziale Iana Gillana z Deep Purple. Co więcej, dzieło zostało skomponowane w tradycyjny dla musicalu sposób, mianowicie przy użyciu zapisu partyturowego, który w muzyce popularnej nie występuje¹³.

Twierdzenie, że „[w] oczach muzykologów zajmujących się muzyką rockową, jak Peter Wicke, musicale takie jak *Hair*, *Jesus Christ Superstar* czy *Evita* [...] nie są klasyfikowane jako rock opery, nawet jeśli w całości zawierają muzykę rockową”¹⁴, ukazuje pewną arbitralność w aspekcie przyporządkowywania gatunkowego.

8 Tamże, s. 299–300.

9 M. Smółka, *Rock musical, rock opera i concept album. Rock jako gatunek zawieszony między filmem, muzyką a teatrem*, [w:] *Spotkania z gatunkami filmowymi: Musical*, red. B. Fiołek-Lubczyńska, K. Żakieta, M. Żebrowski, Wydawnictwo UE, Łódź 2016, s. 111.

10 Por. D. Nicholls, *Virtual opera, or opera between the ears*, „Journal of the Royal Musical Association” 1(129)/2004, s. 100–101.

11 M. Elicker, *Rock opera...*, dz. cyt., s. 300.

12 E.L. Wollman, *The Theater Will Rock...*, dz. cyt., s. 76.

13 Z tego ujęcia należy wyłączyć nurt muzyki Tin Pan Alley popularny w Stanach Zjednoczonych od końca XIX wieku do połowy wieku XX, w którym przy procesie kompozytorskim wykorzystywano zapis nutowy.

14 M. Elicker, *Rock opera...*, dz. cyt., s. 301.

Z kolei Louis Ch. Stagg *Quadrophenię*, *Man of La Mancha*, *Hair* oraz *Jesus Christ Superstar* zalicza do jednej kategorii musicalu¹⁵, chociaż pierwsza z wymienionych kompozycji, stworzona przez zespół The Who, zasadniczo mieści się w ramach pojęcia rock opery. Problem ten został zniuansowany w artykule Nichollsa: „Jest jednak jedna ważna różnica pomiędzy *Jesus Christ Superstar* a czterema analizowanymi tutaj dziełami [rock-operami zespołów The Who, Genesis oraz Franka Zappy – przyp. W.B.], ponieważ żadne z nich nie było stworzone ani wykonane przez istniejące zespoły; longplay został nagrany przez wielobarwny zestaw zaproszonych gwiazd i muzyków sesyjnych”¹⁶.

Czym w tym kontekście jest musical rockowy? Definicja podgatunku musicalu musi pozostawać w zgodzie z warunkami brzegowymi, które w powiązaniu z tym, co determinuje muzykę rockową, określają ogólne rozumienie terminu „musical”. Zatem w niniejszym artykule musical rockowy to forma dzieła scenicznego, w którym dominującą rolę odgrywa idiom rockowy bądź rock imitujący. W takiej formie teatralnej będziemy mieli do czynienia z określonym instrumentarium (gitara elektryczna, gitara basowa, perkusja, instrumenty klawiszowe), formą piosenki o strukturze 8- lub 12-taktowego bluesa, opartej na bardziej tradycyjnej formule AABA bądź strukturze zwrotkowo-refrenowej, i harmonią wywodzącą się z modelu progresji bluesowej, doo wopu bądź innych właściwych dla gatunku¹⁷. Ponieważ jednak rock to nie tylko sfera audialna, lecz również ideologiczna, społeczna i polityczna, styl w musicalu rockowym powiązany jest jednocześnie z określonymi postawami i wizjami rzeczywistości.

MUSICAL ROCKOWY WOBEC ROCKA

W związku z analizą różnorodnych aspektów i zależności gatunku należy z całą stanowczością stwierdzić, że rock pozostaje z musicaliem rockowym w stosunku ambiwalentnym. Inaczej rzecz ujmując, muzyka popularna nie ulega bezpośredniej translacji na język teatru muzycznego, to bowiem skłaniałoby do stwierdzenia, że musical rockowy jest wyłącznie udramatyzowaną formą rocka. Tak jednak nie jest, znaczącą różnicę pomiędzy tymi dwiema formami sztuki dostrzega się nawet intuicyjnie.

Zasadnicza rozbieżność leży w autentyczności rozumianej jako „element, który przypisujemy wykonaniu”¹⁸. Nie oznacza to jednak, że autentyczność bądź jej brak są przymiotami rocka bądź musicalu rockowego (czy innego stylu muzycznego), chociaż dla każdej z tych form muzykowania znaczy coś odmiennego. Jak wskazuje Allan Moore, „w dyskursie rockowym kryterium uprawomocniającym stała się «niezapośredniczona ekspresja», która powinna być rozumiana jako komunikowanie treści emocjonalnej [...] nieskrępowanej przez trudności związane

15 L.Ch. Stagg, *Quadrophenia, Man of La Mancha, Hair and Jesus Christ Superstar: Humanity in anguish, searching for love*, „Interpretations” 1(6)/1974, s. 56.

16 D. Nicholls, *Virtual opera...*, dz. cyt., s. 122.

17 Więcej o harmonii rockowej zob. W. Everett, *Making sense of rock's tonal systems*, „MTO. A Journal of the Society for Music Theory” 4(10)/2004, tab. 1, https://mtosmt.org/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4.w_everett.html (17 lutego 2021).

18 S. Rubidge, *Does authenticity matter? The case for and against authenticity in the performing arts*, [w:] *Analysing Performance*, red. P. Campbell, Manchester University Press, Manchester 1996, s. 219.

z kodowaniem znaczenia w dyskursie werbalnym¹⁹. W związku z tym to, co się kryje za autentycznością rockową, to przede wszystkim swobodna ekspresja wokalistów zespołów rockowych, która musi równocześnie pozostać w ramach paradygmatu stylistycznego.

Należy również zwrócić uwagę na ważny aspekt naturalności sankcjonujący szczerść w muzyce rockowej. Jak pisze Grzegorz Piotrowski: „W rocku dominuje wysoka pozycja głosu, z sięganiem po brzmienie skrajnego rejestru w postaci przenikliwego krzyku lub zduszonego falsetu. Technika wokalna rocka – rozumiana jako przyrodzona emisja [...] – szuka bowiem korzeni w różnych stylach «czarnego» wykonawstwa, śpiewu ludowego itp.”²⁰

W różnych odmianach rocka umiejętności zasadniczo wynikają z własnej pracy nad techniką wykonawczą i materiałem muzycznym. Formalne wykształcenie muzyków w najlepszym wypadku nie ma znaczenia; szkolenie warsztatu we własnym zakresie ma większą wartość, jest bowiem bardziej autentyczne.

W dyskursie dotyczącym amerykańskiego musicalu scenicznego ze słowem „autentyczność” będzie się wiązała nieco odmienna konotacja, dlatego że nie istnieje w zasadzie bezpośrednia ekspresja, którą można przypisać rockmanowi. Wynika to z faktu, że Broadway funkcjonuje w ramach kultury teatru, a zatem wymaga wykształconego wykonawcy. W historii gatunku zdarzały się wyjątki, kiedy w głównych rolach obsadzano gwiazdy sceny popularnej²¹, lecz co do zasady wykonawcami byli aktorzy, od których wymagano umiejętności czytania partytur i operowania techniką śpiewu określaną jako belting²². W tym znaczeniu musical rockowy pozbawiony zostaje autentyczności, kompozytor i librecista oczekują bowiem sprawnego wokalnie interpretatora, muzyk rockowy zaś nie potrzebuje etapów pośrednich, dzięki czemu jego przekaz ma wymiar w pełni koherentny.

Musical rockowy nie może obejść się bez pośredniczenia pomiędzy twórcą a interpretacją. W rocku, podobnie jak w innych gatunkach przynależnych nurtowi popularnemu, bezpośredniość stanowi integralny element konstytuujący gatunek sam w sobie i jego zakotwiczenie w ramach odbioru społecznego. W przypadku musicalu muszą najpierw powstać zarówno partytura, jak i scenariusz, a dopiero później kompozycja zostaje wykonana.

Teatr muzyczny funkcjonował również w odmiennej przestrzeni społecznej, ponieważ stanowił w Stanach Zjednoczonych przystań dla starszej publiczności²³. Do głównych odbiorców musicalu należała przede wszystkim klasa średnia utożsamiana z kulturą WASP. Do połowy lat sześćdziesiątych większość produkcji utrzymywała relatywnie konserwatywny charakter, reprezentując tradycyjne amerykańskie wartości.

19 A. Moore, *Authenticity as authentication*, „Popular Music” 2(21)/2002, s. 212.

20 G. Piotrowski, *Muzyka popularna. Nastuchy i namysły*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2016, s. 95.

21 Znamienne wydaje się, że takie sytuacje dotyczyły przede wszystkim scenicznych rock oper. W najwcześniejszej polskiej realizacji *Jesus Christ Superstar* występował Marek Piekarczyk z TSA, w pierwszej amerykańskiej produkcji *Tommy* główną rolę żeńską zagrała Kim Wilde.

22 Belting jest techniką wokalną charakterystyczną dla musicalu amerykańskiego, charakteryzującą się wykorzystaniem miksów rejestru piersiowego i głowowego.

23 E.L. Wollman, *The Theater Will Rock...*, dz. cyt., s. 33.

I chociaż zachęcano młodzież do oglądania musicali poprzez produkcje odwołujące się do popkultury, to te starania nie wywarły spodziewanego efektu. Co prawda prezentowano spektakle, które wiązały się z określeniem „rock and roll” czy „rock”, lecz odwoływały się one (często zresztą jedynie częściowo) tylko do estetyki brzmieniowej. Egzemplifikacją zastosowania takiego zabiegu jest musical *Bye, Bye Birdie* Charlesa Strouse’a, Lee Adamsa i Michaela Stewarta, uznawany za pierwszą broadwayowską kompozycję, w której pojawia się idiom rock and rolla. Musical opowiada o tym, jak Conrad Birdie, postać przywodząca na myśl Elvisa Presleya, dostaje wezwanie do armii. Zanim jednak skieruje się do swojej jednostki, chce nagrać ostatni utwór. W programie telewizyjnym *The Ed Sullivan Show* ma wykonać przebój *One Last Kiss* i jednocześnie pocałować wybraną z jego fanklubu dziewczynę.

Ta wczesna i komercyjnie udana produkcja, wykorzystująca wątek gwiazdy estrady (mało rozgarniętego, acz czarującego muzyka), jedynie w niewielkim stopniu uwzględniała element rock and rolla. W całym musicalu znajdują się łącznie trzy piosenki, które można przypisać do idiomu muzyki młodzieżowej. Co więcej, tylko jedna z nich (*Honestly Sincere*) w pełni realizuje model piosenki typowy dla rock and rolla z jego rytmiką, harmonią oraz melodyką, pozostałe dwie (*Telephone Hour* oraz *One Last Kiss*) łączą zaś styl popularny z właściwą ówczesnemu teatrowi muzycznemu estetyką *Tin Pan Alley*²⁴.

Jednym z podstawowych zagadnień jest styl muzyczny właściwy dla musicalu rockowego. Jak wskazuje nazwa gatunkowa, głównym idiomelem dźwiękowym jest rock. Niemniej kategoria ta wydaje się nazbyt ogólnikowa, zwłaszcza w kontekście indywidualnych realizacji koncepcji dźwiękowej. To bowiem, o jakim rocku mówi się w ramach musicalu, nie jest już do końca zdefiniowane – czy jest to rock alternatywny, progresywny, punk rock, soft rock czy jeszcze inna kategoria stylistyczna, która uszczegóławia poszczególne odmiany tej formy ekspresji.

POETYKA MUSICALU ROCKOWEGO: ANALIZA *HAIR* I *JESUS CHRIST SUPERSTAR*

Aby dobrze zrozumieć naturę muzyki w musicalu rockowym, należy sięgnąć do historii rozwoju gatunku i jego źródeł. Omawiany wcześniej musical *Bye, Bye Birdie*, jak zostało wskazane, stanowił pierwszą próbę syntezy rock and rolla z musicalem. Po jego premierze w roku 1960 na parę lat zaprzestano włączania stylów młodzieżowych do stylu teatralnego, co wynikało z kilku przyczyn. Nakłady pieniężne na produkcję wzrosły na tyle, że zwrot kosztów realizacji musicalu następował po ponad roku od premiery. Dwadzieścia lat wcześniej trwało to około czterech miesięcy²⁵. Ponadto w związku z rozwojem telewizji i telewizyjnego przemysłu rozrywkowego pogłębiał się kryzys teatru. Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych część spektakli dramatycznych i muzycznych

²⁴ Tin Pan Alley był znaczącym ośrodkiem rozwoju muzyki popularnej w Nowym Jorku, funkcjonującym od XIX wieku. Nazwa ta odnosi się również do stylu charakterystycznego dla piosenki popularnej opartej na 32-taktowej strukturze AABA, harmonii o kadencji II-V-I oraz diatonicznym języku dźwiękowym z dużym udziałem lokalnych stylów amerykańskich. Por. Ch. Hamm, *Irving Berlin. Songs from the Melting Pot: The Formative Years, 1907–1914*, Oxford University Press, Oxford–New York 1997, s. 82–83.

²⁵ E. Mordden, *Open a New Window: The Broadway Musical in the 1960's*, Palgrave, New York 2001, s. 34.

trafiła do odbiorców dzięki emitowaniu ich na małym ekranie²⁶. Ten łatwy, bezpośredni dostęp do przedstawień oraz wzrost cen biletów do teatrów spowodowały, że publiczność podejmowała inne wybory. Zatem produkcja zaczęła wiązać się ze zbyt dużym ryzykiem, co zmusiło realizatorów do zaniechania eksperymentów na scenach komercyjnych.

Wraz z przemianami na scenach głównego nurtu od połowy lat sześćdziesiątych zaczęły rosnąć w siłę teatry niezależne, określane mianem off-Broadwayu. Ulokowane w małych salach teatralnych lub na niewielkich przestrzeniach wynajmowanych od kościołów, pubów i galerii sztuki pozwalały na realizację produkcji awangardowych zarówno przez zawodowców, jak i przez półamatorów. Off-Broadway stanowił przestrzeń dla sztuki niezależnej, gwarantującej możliwość „eksploracji emocji w bardziej ludzkim wymiarze w intymnych przestrzeniach teatralnych”²⁷.

Offowy charakter teatru wiązał się również z większą swobodą w wypowiedziach politycznych. Wiele spektakli z drugiej połowy lat sześćdziesiątych poświęconych było aktualnym zjawiskom, które miały miejsce w Stanach Zjednoczonych, nawiązując przede wszystkim do wydarzeń w Wietnamie. Rock, zarówno wśród spektakli czysto dramatycznych, jak i dramatyczno-muzycznych, stanowił często esencjonalne ujęcie ducha protestów.

W dramacie *Viet Rock* autorstwa Marianne de Pury i Megan Terry w samym tytule zderzają się dwa najważniejsze aspekty ówczesnego musicalu niezależnego. Produkcja ta, choć często określana mianem pierwszego musicalu rockowego, łączy elementy teatru dramatycznego i musicalowego²⁸. Zawiera 11 utworów muzycznych, zatem w zestawieniu z ówczesną praktyką musicalową relatywnie bardzo mało²⁹. Niemal wszystkie kompozycje dotyczą bezpośrednio wojny w Wietnamie (*To the Jungle March*, *Anti-Hero Baby*), niektóre zaś związane są z nią pośrednio, jak *Please God* mówiąca o lęku matki przed utratą syna czy *I Wanna Chocolate Soda* opowiadająca o tęsknocie za domem. Ich styl oscyluje pomiędzy folkiem a folk rockiem, niemniej wszystkie ujęte są w strukturę piosenki zwrotkowo-refrenowej.

Dwa lata później aktor grający w *Viet Rock*, Gerome Ragni, poszedł tropem niezależnej produkcji De Pury oraz Terry i we współpracy z Galtem MacDermotem oraz Jamesem Rado wyprodukował dla sceny offowej *Hair*. Realizatorzy, niewątpliwie zainspirowani tematyką i materiałem muzycznym tamtej produkcji, postanowili jednak wykorzystać inny rodzaj rockowej ekspresji.

W *Hair* piosenki stanowią ciąg komentarzy wobec szczątkowo zarysowanej fabuły scentralizowanej wokół wojny w Wietnamie, równoległe podejmują wątki poboczne dotyczące narkotyków, rasy, płci i konserwatyizmu społeczeństwa

26 J.B. Jones, *Our Musicals, Ourselves: A Social History of the American Musical Theatre*, Brandeis University Press, Hanover-London 2003, s. 161–162.

27 T.S. Hischak, *Off-Broadway Musicals since 1919: From Greenwich Village Follies to The Toxic Avenger*, Scarecrow Press, Lanham-Toronto-Plymouth 2011, s. IX.

28 Sama Megan Terry określała *Viet Rock* jako sztukę dramatyczną (*play*), nie zaś jako musical (*musical play*, *musical comedy*). Zob. M. Terry, P.L. Feldman, *Viet Rock*, „The Tulane Drama Review” 1(11)/1966, s. 197.

29 Musicale w latach sześćdziesiątych zawierały mniej więcej 20–30 utworów muzycznych.

amerykańskiego. *Hair* stanowi rodzaj archiwum epoki dzieci kwiatów i w bardzo swobodny od strony formalnej sposób opowiada o rzeczywistości końca lat sześćdziesiątych XX wieku w Stanach Zjednoczonych. Poszczególne sceny ujęte są w strukturę określaną jako musical koncepcyjny, który zasadza się na wykorzystaniu formuły zbliżonej do rewii³⁰, jednakże powiązanej w ścisły sposób przez określoną ideę³¹. Formuła dramaturgiczna oparta jest tu na krótkich, często niepowiązanych w tradycyjny sposób scenach.

W związku z tym konwencja poszczególnych utworów jest zmienna w rozumieniu stylistycznym i w dużej mierze ma charakter referencjalny. Każda piosenka-komentarz jest odniesieniem do określonego problemu poruszonego w dialogach, a muzyka – dzięki wykorzystaniu konkretnej kolorystyki harmoniczo-brzmieniowej – pozostaje z nimi w silnym związku, czego efektem jest spolaryzowanie elementów całej kompozycji i incydentalnej ich relacji (jak to się dzieje w kolejnych powtórzeniach charakteryzujących *Manchester, England*). Ten brak korespondencji pomiędzy poszczególnymi numerami z jednej strony wydaje się pewną wadą, powoduje bowiem poczucie braku spójności, z drugiej jednak strony pozwala na zastosowanie większego zasobu środków stylistycznych. W utworze *Colored Spade*, śpiewanym przez czarnego Huda i odwołującej się w swojej treści do problemu rasizmu („I’m just a colored spade / A negro / a black nigger / A jungle bunny, Jigaboo coon / Pickaninny mau mau”³²), zastosowana zostaje poetyka muzyki funk z jej podkreśleniem linii basowej, soulowym stylem wokalnym i nacechowanym politycznie tekstem³³. Z kolei w psychodelicznym 3-5-0-0 muzyka oddaje irracjonalizm wojny w Wietnamie („Ripped open by metal explosion / Caught in barbed wire, fireball / Bullet shock Bayonet, electricity / Shrapnel Throbbing meat”³⁴).

Galt MacDermot, z racji wyższego wykształcenia muzycznego i wcześniejszej współpracy z teatrem muzycznym, dokonał syntezy muzyki rockowej z tradycyjną narracją. Niektóre kompozycje mają predylekcję do imitowania języka harmonicznego rocka, lecz pozostają z nim w luźnym związku. Ponadto wpływ innych popularnych gatunków, widoczny w takich realizacjach jak *Easy to Be Hard* (jazz), *Good Morning Starshine* (pop) czy *My Conviction* (opera), sprawia, że *Hair* jest raczej wielobarwną mozaiką niż *stricte* rockową kompozycją.

Hair, które w niedługim czasie stało się niezwykle popularne, o czym świadczy szybkie przeniesienie kompozycji na Broadway oraz premiera na West Endzie w roku 1968, zachęciło innych twórców do eksplorowania rockowego idiomu

30 Rewia to forma musicalu popularna w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku, w której wykorzystuje się różne układy dramatyczno-muzyczne (piosenki, skecze, taniec, zonglerkę itp.) w formie rozrywkowego potpourri. Poszczególne sceny nie muszą być ze sobą powiązane dramaturgicznie. Por. S. McMillin, *The Musical as Drama: A Study of the Principles and Conventions behind Musical Shows from Kern to Sondheim*, Princeton University Press, Princeton–Oxford 2006, s. 14.

31 Ch. Young-Gerber, ‘Attention must be paid’, *cried the balladeer: The concept musical defined*, „Studies in Musical Theatre” 3(4)/2010, s. 335–336.

32 G. Ragni, J. Rado, *Scenariusz musicalu Hair*, Tams-Witmark Music Library, New York 1995, s. 11.

33 D. Brackett, *Funk*, [w:] *The Grove Dictionary of Music and Musicians*, <https://www.oxfordmusiconline.com/grove-music/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000046626> (22 lutego 2021).

34 G. Ragni, J. Rado, *Scenariusz musicalu Hair...*, dz. cyt., s. 77.

w musicalu. Sam Galt MacDermot w kolejnych latach stworzył szereg kompozycji, w których element ten jest znaczący – *Two Gentlemen of Verona* (1971), *Dude* (1973) oraz *Via Galactica* (1973); tylko pierwsza z nich doczekała się wznowień. Poza spektaklami kompozytora *Hair* pojawiły się jeszcze antyreligijny *Salvation* (1969) Petera Linka i C.C. Courtneya, erotyczna *Oh! Calcutta!* (1969) Petera Schickelego, Roberta Dennisa i Stanleya Waldena czy powracający do tematyki wojennej *Lieutenant* (1975) Gene'a Curty'ego, Nitry Scharfmana oraz Chucka Stranda. Wszystkie te dzieła zakorzenione były w modelu strukturalnym właściwym musicalowi koncepcyjnemu i wykorzystywały, podobnie jak *Hair*, elementy stylu rockowego z domieszką innych gatunków popularnych.

Punktem zwrotnym w rozwoju musicalu rockowego stał się *Jesus Christ Superstar* autorstwa Andrew Lloyd Webbera i Tima Rice'a, którego premiera odbyła się w roku 1970 w Mark Hellinger Theatre. Całość pomyślana jest nowatorsko, jako struktura numerowa, niemniej nawiązując do rodowodu rock opery i opierając się na relacjach motywicznych, poszczególne utwory w dużej mierze czerpią z tego samego materiału dźwiękowego. Uwertura *Jesus Christ Superstar* zawiera niemal wszystkie wątki muzyczne, które pojawiają się w dalszej części kompozycji. Powtarzające się motywy najczęściej określają charakter bohaterów lub symbolizują pewne cechy bądź zdarzenia. Każda z głównych postaci dysponuje albo własną linią wokalną, albo akompaniamentem, który ją reprezentuje. Najczęściej jednak obydwa sposoby prezentowania bohatera wykorzystywane są równocześnie.

Novum w kompozycji Webbera jest również wprowadzenie formuły *sung-through*, czyli musicalu bez scen mówionych. W związku z tym, że dialogi pełnią liczne funkcje dramaturgiczne w ramach dzieła scenicznego, jakim jest musical, ten zmodyfikowany układ formalny niesie ze sobą szereg implikacji. Andrew Lloyd Webber w miejsce partii dialogowanych wprowadził elementy recytatywne, nawiązując do tradycji barokowej pasji. Zastosował więc elementy obce estetyce rockowej – melodycznie i rytmicznie proste fragmenty, którym towarzyszył ograniczony akompaniament instrumentów basowych, mający imitować dawną technikę *basso continuo*.

Synteza estetyki rockowej i elementów barokowego języka muzycznego pozwoliła na uzyskanie efektu archaizacji, która nie brzmi w sposób przestarzały. Jest to widoczne między innymi w scenie *This Jesus Must Die* śpiewanej przez faryzeusza, w której kompozytor wykorzystuje elementy stylu popularnego (swingujący rytm), łącząc je z tradycją muzyki dawnej; motyw Kajfasza, utrzymany w niskim rejestrze, zakomponowany jest w tonacji d-moll, która w praktyce barokowej i klasycystycznej miała często charakter funeralny. Ponadto Webber, oprócz wykorzystania tych dwóch odrębnych stylów, wprowadza jeszcze trzeci, bardziej modernistyczny, który wyraża się przez niejednoznaczność brzmienia i tonalną kompozycji.

Powyższe zestawienie dwóch kompozycji z perspektywy rozwoju formy musicalu rockowego ukazuje pewne warunki graniczne, w których musical rockowy może funkcjonować. Celowo podkreślone różnice obydwu dzieł nie przekreślają jednakże wspólnego dla nich rdzenia, jakim jest wykorzystanie (w odmienny sposób) idiomu rockowego i ujęcie (również w odmienny sposób) idei kontrkulturowej.

Te dwa warunki są elementami *sine qua non* funkcjonowania musicalu rockowego jako niezależnego subgatunku w teatrze muzycznym. Podobnie jak operetka wiedeńska nie może obejść się bez rytmu walca, romansu i wyraźnie podkreślonej stratyfikacji klasowej, tak rock musical musi istnieć w przestrzeni dźwiękowej rocka i prezentować wizję rzeczywistości opartą na podważaniu zastanego porządku społeczno-politycznego.

Należy również zwrócić uwagę, że musical ten pozostaje pod silnym wpływem performatyki wyrastającej z teatru muzycznego. Partie wokalne i instrumentalne są bowiem w całości zanotowane, a co za tym idzie, wykonanie ich jest ściśle regulowane pracą dyrygenta. Podobna zasada obowiązuje w ramach scenariusza: aktorzy stają przed koniecznością stosowania wystudiowanych gestów, które podczas każdego wykonania wyglądają bardzo podobnie³⁵. Nie pozostaje to bez wpływu na aspekt autentyczności, rozumianej w kategoriach wykonawstwa rockowego, gdyż ograniczenia stawiane przez komercyjny teatr muzyczny nie pozwalają na pewną dowolność, która stanowi przymiot koncertu rockowego. Wydaje się to o tyle istotne, że formuła rock opery, z której wyrasta *Jesus Christ Superstar*, byłaby najodpowiedniejszym laboratorium do przeniesienia performatyki rockowej w sferę teatru muzycznego.

Obydwie kompozycje ukazują również, w jaki sposób przebiega proces syntezy rocka wewnątrz struktury teatru muzycznego. Nie jest to proste przeniesienie poszczególnych własności jednego nurtu do drugiego, a reinterpretacja określonych zjawisk. Rockowe brzmienie stanowi tu określoną jakość, treść, która współtowarzyszy charakterystycznemu dla amerykańskiej popkultury amerykańskiemu teatrowi muzycznemu.

PODSUMOWANIE

Musical rockowy stanowi żywą tradycję, która przyjmuje coraz to nowsze postaci. W ostatnich kilkudziesięciu latach pojawiły się liczne produkcje, które zarówno przez samych twórców, jak i przez media określane były jako musicale rockowe. Ich estetyka, sposób realizacji oraz problematyka zmieniały się w zależności od kontekstu społecznego, politycznego i ekonomicznego.

Co istotne, rock zmienił swój status na scenach teatralnych. W czasie, kiedy przeprowadzano pierwsze eksperymenty z wykorzystaniem estetyki ówczesnej muzyki młodzieżowej, wielu krytyków i widzów nie dawało mu szans na przetrwanie, upatrując w nim jedynie przelotną modę. Historia jednak pokazała, że nowa formuła nie tylko przyjęła się na Broadwayu, ale też stała się elementem komodyfikacji. Kiedy w 1999 roku premierę miała *Mamma Mia!* ze scenariuszem Catherine Johnson i opracowaną na nowo muzyką zespołu ABBA, regularnie określano ją jako kompozycję z nurtu musicalu rockowego³⁶, chociaż jej treść muzyczna wyrasta całkowicie z popu, a treść dramaturgiczna ma charakter *stricte* rozrywkowy.

³⁵ Należy jednak zauważyć, że w *Hair* znajdują się miejsca, w których aktor ma możliwość improwizacji i reinterpretacji działania aktorskiego, jak chociażby we wprowadzeniu do I aktu. Co ciekawe, warstwa muzyczna pozbawiona jest jakichkolwiek możliwości improwizatorskich.

³⁶ S. Warfield, *From Hair to Rent...*, dz. cyt., s. 247.

Utowarowienie rocka miało jednak swoją przeciwwagę w postaci projektów, które wykraczały poza mainstream. *Rent* (1996) Jonathana Larsona, jako nowe odczytanie *Cyganerii* Giacoma Pucciniego, ukazywał historie ważne społecznie w latach dziewięćdziesiątych, bo dotyczące społeczności młodych artystów chorych na AIDS. Kompozytor w rockową warstwę dźwiękową wplótł elementy zapożyczone z muzyki Pucciniego (*Quando me'n vo* wykorzystane w motywie przypominającym jednego z bohaterów) oraz estetyki popowej, gospelowej i zaczerpniętej z tradycji muzyki południowoamerykańskiej.

Inną produkcją był *Hedwig and the Angry Inch* (1998) autorstwa Stephena Traski. Premiera spektaklu odbyła się na off-Broadwayu, lecz bardzo szybko musical zyskał status przeboju ogólnoświatowego i grany był w Europie, Azji, Ameryce Północnej, Ameryce Południowej, Australii i Oceanii, a w 2001 roku doczekał się ekranizacji w reżyserii Johna Camerona Mitchella. Musical podejmuje kwestie przemocy w rodzinie, miłości, ale przede wszystkim życia po korekcji płci. Estetyka dźwiękowa stanowi tu niejako odzwierciedlenie głównego bohatera, większość utworów skomponował bowiem sam Hedwig. Styl inspirowany jest w dużej mierze glam rockiem, który może być odczytywany jako przeciwstawienie się „maczystowskiej postawie właściwej wykonawcom hardrockowym”³⁷.

Musical rockowy jest zatem gatunkiem żywotnym. Mimo iż wielu zapowiadało jego szybką śmierć jako formy, która z natury jest zastygła³⁸, historia potoczyła się inaczej. Co ważniejsze jednak, musicalowi rockowemu udało się pozostać elementem sceny dramatyczno-muzycznej, który stworzył swój własny kanon, publiczność, a przede wszystkim styl; i mimo zależności względem rocka i teatru muzycznego musicale takie jak *Hair*, *Jesus Christ Superstar* czy *Rent* są wartościową, w pełni niezależną formą.

BIBLIOGRAFIA

- Elicker, Martina. „Rock opera – opera on the rocks?”. W: *Words and Music Studies. Essays in Honor of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical Stage*, red. Suzanne M. Lodato, Suzanne Aspden, Walter Bernhart. T. 4. Amsterdam–New York: Rodopi, 2002.
- Everett, Walter. „Making sense of rock’s tonal systems”. *MTO. A Journal of the Society for Music Theory* 10, 4 (2004). https://mtosmt.org/issues/mto.04.10.4/mto.04.10.4.w_everett.html.
- Fabbri, Franco. „A theory of musical genres: Two applications”. W: *Popular Music Perspectives*, red. David Horn, Philip Tagg. Goeteborg: International Association for the Study of Popular Music, 1981.
- Hamm, Charles. *Irving Berlin. Songs from the Melting Pot: The Formative Years, 1907–1914*. Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Hischak, Thomas S. *Off-Broadway Musicals since 1919: From „Greenwich Village Follies” to „The Toxic Avenger”*. Lanham: Scarecrow Press, 2011.
- Jones, John B. *Our Musicals, Ourselves: A Social History of the American Musical Theatre*. Hanover: Brandeis University Press, 2003.

³⁷ E.L. Wollman, *The Theater Will Rock...*, dz. cyt., s. 183.

³⁸ Ethan Mordden ostro skrytykował recenzenta Clive’a Barnesa po tym, jak ten w artykule w „The New York Times” dostrzegł nadchodzącą rewolucję rockową po premierze *Hair*. Zob. E. Mordden, *Open a New Window...*, dz. cyt., s. 232.

- McMillin, Scott. *The Musical as Drama: A Study of the Principles and Conventions Behind Musical Shows from Kern to Sondheim*. Princeton: Princeton University Press, 2006.
- Moore, Allan. „Authenticity as authentication”. *Popular Music* 21, 2 (2002).
- Nicholls, David. „Virtual opera, or opera between the ears”. *Journal of the Royal Musical Association* 129, 1 (2004).
- Piotrowski, Grzegorz. *Muzyka popularna. Nasłuch i namysły*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2016.
- Smółka, Maciej. „Rock musical, rock opera i concept album. Rock jako gatunek zawieszony między filmem, muzyką a teatrem”. W: *Spotkania z gatunkami filmowymi: Musical*, red. Bogumiła Fiołek-Lubczyńska, Katarzyna Żakieta, Mateusz Żebrowski. Łódź: Wydawnictwo UŁ, 2016.
- Stagg, Louis Ch. „*Quadrophenia, Man of La Mancha, Hair* and *Jesus Christ Superstar*: Humanity in anguish, searching for love”. *Interpretations* 6, 1 (1974).
- Warfield, Scott. „From *Hair* to *Rent*: ‘rock’ a four-letter word on Broadway”. W: *The Cambridge Companion to the Musical*, red. William A. Everett, Paul R. Laird. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- Wollman, Elizabeth L. *The Theater Will Rock: A History of Rock Musical, from Hair to Hedwig*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 2006.
- Young-Gerber, Christine. „‘Attention must be paid’, cried the balladeer: The concept musical defined”. *Studies in Musical Theatre* 4, 3 (2010).

Data wpłynięcia: 6 marca 2021 r. Data zatwierdzenia do druku: 30 kwietnia 2021 r.



ROCK MUSICAL AND ITS SPECIFICITY

This article discusses various aspects of rock musical, focusing on its relationship with the aesthetics of rock music. The introduction provides a methodological approach to this type of a musical theatre work. The existing concepts related to this term are presented, a distinction is made between the category of rock opera and rock musical, and an original definition of this subgenre is proposed. The next section explores the relationship between rock music and rock musical in terms of authenticity. Differences and similarities in the performing practice are presented for both artistic forms along with their sound representations. The final section of the article analyses two prominent musicals created in the early stages of the subgenre development – *Hair* and *Jesus Christ Superstar*. Having set certain boundary conditions for fusing rock with theatre, both productions are analysed for their structural components appropriate for the musical form (musical elements, dramatic elements of the work) in combination with rock aesthetics and the performance of this type of work on stage.

SŁOWA KLUCZOWE: musical, rock, sztuki performatywne, rock opera, analiza
KEY WORDS: musical, rock, performing arts, rock opera, analysis