

Bieżący zestaw haseł łączy rozmaite gatunki sztuki, w których występuje synteza kilku różnych tworzyw artystycznych — słowa, śpiewu, muzyki instrumentalnej oraz ruchu w postaci tańca i akcji naśladowanej czynności i sytuacji życia ludzkiego. Odmienne proporcje i waga pewnych tworzyw oraz ich funkcja społeczna decydują o odmienności gatunków. Możemy więc zaobserwować, że *musical* ciąży ku rozrywkowej literaturze dramatycznej wskutek bogatego ładunku fabularno-słownego, a *rock-opera* wskutek słabej zwartości „libretta” skłania się bardziej do sztuki wokalnno-muzycznej. Funkcją społeczną *jigu* było wytworzenie przelotnego nastroju, podczas gdy *msza jazzowa* stanowi zastosowanie nowych form muzycznych w obrządkach prastarego kultu religijnego.

Prosimy czytelników o powiększenie tej grupy haseł o *ballad opera* i *comic opera* umieszczonych w t. 26 z. 2 (52) „Zagadnień”.

Redakcja

JIG: (franc. *gigue*, łac. *giga*) angielska nazwa tańca, typu melodii, ballady i przedstawienia scenicznego, które łączył wspólny skoczny rytm. Rytm *jiga* jako tańca ludowego znany był na całych Wyspach Brytyjskich za czasów Szekspira, który nazywa szkocki *jig* „gorącym i pośpiesznym” w *Wiele hałasu o nic* (II, I). Początkowo *jig* tańczono i jednocześnie śpiewano solo. Dlatego i skoczne melodie utrzymane w tzw. „pospolitej mierze” (*common metre*) czyli rytmie balladowej zwrotki, nazywano *jigiem*. Treść śpiewanego *jiga* była wesoła, drwiąca i rubaszna i tworzyła wielozwrotkową balladę również określaną mianem *jiga*.

Gdy w *jigu* wzięły udział trzy lub cztery osoby, z których co najmniej jedna była teatralnym clownem, powstało przedstawienie, które określa się jako prymitywną operę komiczną (*comic*

opera, zob.) albo operę balladową (*ballad opera*, zob.) improwizowaną przy użyciu znanych melodii balladowych, często satyryczną i nieprzyzwoitą.

Randle Cotgrave (zm. 1634?), autor *A Dictionarie of the French and English Tongues* (Słownik języka francuskiego i angielskiego, 1611) równa ten rodzaj przedstawienia z farsą (zob.) w takiej jej definicji: „*Jig* na końcu interludium, w którym odgrywa się jakieś ładne łotrństwo”.

Jig w formie popularnego dramatu muzycznego rozwinął się w czasach Szekspira jako tzw. *after-piece* (zob.) czyli dodatek do głównego, często tragicznego przedstawienia, wprowadzając nastrój odprężenia. Wiemy, że w *jigu* wyżywali się komicy trupy szekspirowskiej — Tarlton i Kempe. Natomiast dramaturgowie wyrażali się o tych występach krytycznie, jak Thomas Dekker,

który pisał: „Jak często widziałem, po zakończeniu jakiejś znacznej Tragedii czyli Katastrofy w publicznych teatrach, że scena po Epilogu stawała się czarniejsza (przez obmierzły sprośny *jig*) od najokropniejszej sceny która była w sztuce”. (A. *Strange Race Horse*, 1613). Również muzycy nie przejawiali zainteresowania tą formą sztuki.

Jig zniknął w Anglii ze scen poważnych teatrów w ciągu XVII w., choć zachował się w repertuarze aktorów wędrownych, jarmarcznych. Utrzymały go także trupy aktorów angielskich wędrujące po krajach języka niemieckiego. Niektórzy krytycy widzą w nim element, który przyczynił się do rozwinięcia niemieckiego *Singspiel* i angielskiej *ballad opera*.

Bibliografia: *Chamber's Twentieth Century Dictionary*, Edinburgh 1962; C.T. Onions, *A Shakespeare Glossary*, Oxford 1958; P. Hartnoll, (red.) *The Oxford Companion to the Theatre*, London 1967; H. Granville-Barker, G. B. Harrison (red.), *A Companion to Shakespeare Studies*, New York 1960; F. E. Halliday (red.), *A Shakespeare Companion*, Harmondsworth 1964.

Witold Ostrowski

MSZA BEATOWA: (ang. *pop mass*, *rock mass*) forma dramatu muzycznego (spokrewniona z *rock-operą*, *oratorium beatowym* i *musicalem*) stanowiąca połączenie struktury mszy — układu jej stałych części, tzw. *ordinarium missae* (*Kyrie*, *Gloria*, *Credo*, *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei*) oraz części zmiennych, tzw. *proprium missae* — ze współczesnym tworzywem dźwiękowym: muzyką beatową (rockową), będącą ogniwem długotrwałej ewolucji elementów muzycznych XIX-wiecznego amerykańskiego folkloru murzyńskiego (m.in. *spirituals*, *gospels*, *blues*, *jazz*, *rythm-and-blues*, *rock-and-roll*). Wpływ na powstanie *mszy beatowej* wywarły również jasełka murzyńskie, tzw. *Black Nativity* (związane blisko z liturgią

oraz z dramatem misteryjnym), a także zjawisko określane mianem *Jesus music* bądź *Jesus rock*, obejmujące utwory wokально-instrumentalne, służące prezentacji treści i motywów nowotestamentowych (czy biblijnych w ogóle) z wykorzystaniem współczesnego tworzywa dźwiękowego (*rock*) oraz nowoczesnego, zelektryfikowanego instrumentarium. Wśród zjawisk o charakterze społecznym, stanowiącym tło genezy *mszy beatowej*, znalazły się m.in. kontestacyjne ruchy młodzieżowe (proklamujące m.in. ową *Jesus music*), a także reforma liturgii, wypływająca z postanowień Soboru Watykańskiego II — aprobującego i sugerującego wprowadzenie współczesnych środków artystycznego wyrazu (z muzycznymi włącznie) w obręb świątyń.

Jedną z pierwszych na świecie (a pierwszą w Polsce) *mszy beatowych* była kompozycja Katarzyny Gaertner do słów Kazimierza Grześkowiaka *Pan Przyjacielem moim* (prawykonanie: 14 I 1968, Leśna Podkowa). W utworze tym, składającym się w zasadzie z ośmiu fragmentów (*Introitus*, *Kyrie*, *Gloria*, *Graduale*, *Credo*, *Sanctus*, *Agnus Dei*, *Comunio*) wykorzystano polskie teksty stałych części mszy świętej (*Panie zmiłuj się nad nami*; *Chwała na wysokości*; *Wierzę w Boga Ojca*; *Święty*; *Baranku Boży*) — uzupełnione tekstami „Pieśni na wejście” (*Pan króluje*) oraz „Pieśni rozważania” (*Rzeki się podnoszą, Panie*) opracowanymi według psalmów: 2 i 92 przez Kazimierza Grześkowiaka, będącego także autorem słów „Pieśni na Komunię” (*Płonie gwiazda...*). Tradycyjne instrumentarium beatowe (el. org., g. bg, dr) wzbogacone o sekcję instrumentów smyczkowych, harfę, organy oraz dzwony koncertowe. Bogactwo aranżacyjne i wewnętrzne zróżnicowanie stylistyczne poszczególnych fragmentów utworu pozwalało na odnalezienie w *mszy beatowej* m.in. parafrazy chorału gregoriańskiego, elementów stylu *sweet*, symfonicznego *rocka*, tradycyjnej kościelnej muzyki organowej, rytmu walca oraz rozmaitych form i technik muzyki wokalne. Rytm muzyki beatowej, dominujący w całym utworze (na-

syconym m.in. licznymi improwizacjami instrumentalnymi) stanowił spoiwo ujednolicające strukturę dzieła i zapobiegające — mogącemu wypływać z owego zróżnicowania środków dźwiękowych — eklektyzmowi.

W wyniku ewolucji struktury i przejmowania elementów właściwych innym formom dramatycznym (*rock-opere*, *musicalowi*, *oratorium beatowemu*) nastąpiła z czasem zmiana charakteru i funkcji *mszy beatowej*, której dalsze egzemplifikacje stanowią już przykład gatunkowego synkretyzmu i nowych propozycji muzyczno-teatralnych. Świadectwem tego jest m.in. monumentalna kompozycja Leonarda Bernsteina *Msza uroczysta* (*Mass*) z roku 1971 — określana mianem „utworu teatralnego na śpiewaków, muzyków i tancerzy” — również opartego na schemacie *ordinarium missae* lecz wzbogaconego o dodatkowe, przesycone licznymi aluzjami do wydarzeń politycznych teksty Stephena Schwartza. Jej wykonawcą był 200-osobowy zespół śpiewaków, aktorów, tancerzy i instrumentalistów, prezentujących muzykę obejmującą m.in. elementy *rocka*, *bluesa* i *jazzu* i stanowiąca dźwiękowe tło dla wydarzeń scenicznych znacznie już wykraczających poza ramy akcji liturgicznej.

Bibliografia: M. Bielacki, *Msza beatowa jako współczesna forma dramatu muzycznego*, Sprawozdania z Czynności i posiedzeń LTN R. XXXIV, 14, Łódź 1980; K. Gaertner, *Msza beatowa* (słowa wg psalmów oprac. K. Grześkowiak), Kraków 1970; L. Kydryński, *Przewodnik operetkowy. Wodewil — operetka — musical*, Kraków 1977; A. Marianowicz, *Przeżyć całą noc... Z dziejów musicalu*, Warszawa 1979.

Marek Bielacki

MSZA JAZZOWA: (ang. *jazz mass*) forma dramatu muzycznego, stanowiąca połączenie struktury mszy — układu jej stałych części, tzw. *ordinarium missae* ustalonego w XIV w. (*Kyrie*, *Gloria*,

Credo, *Sanctus*, *Benedictus*, *Agnus Dei*) oraz części zmiennych, tzw. *proprium missae* — z muzyką jazzową. Elementy prajazzowe, takie jak np. *spirituals* i *gospels*, stanowiły w wieku XIX w Ameryce Północnej naturalne tworzywo dźwiękowe liturgii różnych obrządków chrześcijańskich w murzyńskich świątyniach i nie były wykorzystywane w sposób świadomy przez kompozytorów jako części składowe większych całości. Dopiero powstanie pierwszych stylów jazzowych na przełomie XIX i XX w. oraz późniejsza ich ewolucja zrodziły w świadomości wielu twórców (także europejskich) potrzebę posłużenia się *modern jazzem* — jako współczesnym twórczym dźwiękowym — także w liturgii. Klasyczną egzemplifikacją takiego rozwoju świadomości twórczej jest *Msza jazzowa* Tomasza Stańki, skomponowana w roku 1967. W utworze tym, składającym się z sześciu wymienionych już części z dodatkiem *Finalu*, wykorzystano tradycyjną strukturę mszy wraz z fragmentami jej łacińskich tekstów oraz pewnymi partiami w języku angielskim, stanowiącym „międzynarodowy” język jazzu. Tekst liturgiczny zachowany został w całości jedynie w *Kyrie*, *Gloria*, i *Sanctus*, a *Agnus Dei* otrzymało postać *Incipitu*. Dialogowy charakter utworu — mający swe źródło w dawnej antyfonalnej strukturze prajazzowej *call-and-response* i decydujący o dramatycznej specyfice mszy — utrzymany został poprzez nadanie odpowiedniej konstrukcji *Gloria*, gdzie tekst recytowany w *slangu* angielskim, prezentowany jest na tle wypowiedzianego chóralnie, ostinatowo słowa „Gloria”. Ów angielski tekst prowadzi „dialog” z partiami instrumentalnymi tej części mszy, budowanymi przez pięćdziesięciu muzyków (ts, tp, p, b, dr).

Elementy muzyki jazzowej znalazły się także w wielu innych utworach wokalnie-instrumentalnych o synkretycznym charakterze — np. w *Mszy uroczystej* Leonarda Bernsteina (zob. *msza beatowa*) i koncertach sakralnych Duke'a Ellingtona oraz szeregu kompozycji polskich twórców. Jazzowymi aranżacjami wzbogaca się często współcześnie utwory

wokalne nie będące zasadniczymi elementami stałej struktury mszy, ale wielokrotnie się w niej pojawiające (np. muzyka z płyty Stanisława Sojki *Matko, która nas znasz* — Helicon HR 1009, dedykowanej papieżowi Janowi Pawłowi II).

Bibliografia: J. E. Berendt. *Od raga do rocka. Wszystko o jazzie*, Kraków 1979; M. Bielacki, *Msza beatowa jako współczesna forma dramatu muzycznego*, Sprawozdania z Czynności i Posiedzeń ŁTN R. XXXIV, 14, Łódź 1980; M. Kotyńska, *Tomasz Stańko o swojej jazzowej mszy*, „Jazz” 1968 nr 6; B. Pociąg, *Prądy sakralne w jazzie*, „Jazz”, 1973 nr 7—8.

Marek Bielacki

MUSICAL: (ang. *musical*, niem. *musical*; skrót ang. określeń *musical comedy* i *musical play*) forma dramatu muzycznego oraz muzycznego widowiska teatralnego, ukształtowana na początku wieku XX w Stanach Zjednoczonych, stanowiąca połączenie elementów struktur muzyczno-teatralnych występujących wcześniej w Europie (opera, opera balladowa, wodewil, *variété*, operetka, *music-hall*, *rewia*) oraz w Ameryce Północnej (*minstrel-show*, *extravaganza*, komedia muzyczna) — z muzyką rozrywkową i jazzową. *Musical* stanowi syntezę i kwintesencję poszukiwań twórców europejskich i amerykańskich w sferze nowoczesnego, w pełni zintegrowanego wewnętrznie dramatu muzycznego. Jego pewne formy i postacie kształtowały się już na początku XVIII wieku w Anglii, gdzie w opozycji do włoskiej tradycji operowej, kulturowanej na Wyspach przez Georga Friedricha Händla, powstała *opera balladowa* (*ballad opera*, zob.) — jako rodzaj *opery buffa*, której standardową egzemplifikacją była *Opera żebracza* (*The Beggar's Opera*) Johna Gaya z muzyką Johna Christopha Pepuscha, wystawiona w Londynie w 1728 r. i zaprezentowana już w 1751 r. także w Nowym Jorku. Utwór ten stanowił pierwszą znaczącą próbę wyzwolenia się

europejskiego teatru muzycznego z krępujących rygorów i konwencji opery włoskiej, której tradycyjna struktura (podział na akty i odsłony, uwertura) wypełniona została piosenkami oraz parafrazami popularnych wówczas utworów wokalnych (zastępujących arie i recytatywy), a treść widowiska — ukazującego życie przestępczego świata Londynu — w zasadniczy sposób odbiegała od zwyczajowych treści i akcji *opera seria* (przedstawiającej wątki mitologiczne bądź biblijne oraz życie sfer dworskich). Równoległe z *operą balladową* na kontynent amerykański zaczęła przenikać także francuska *comédie en chansons* (komedia z piosenkami) zwana również wodewilem (*vaudeville*), nawiązująca w swych treściach do aktualnych wydarzeń życia codziennego i również zawierająca liczne akcenty satyryczne w stosunku do *opery seria* i sfer dworskich ją preferujących. Pierwotna postać wodewilu (występującego w Ameryce początkowo pod nazwą *variété*) obejmowała — oprócz tańca i piosenki — także inne elementy sztuki widowiskowej: akrobatykę, tlesurę zwierząt, występy iluzjonistów. Stopniowo upodobniła się ona do swego europejskiego pierwowzoru, stając się przedmiotem profesjonalnej działalności wielu trup artystycznych określających już swe widowiska mianem właśnie wodewilu (m.in. Sargent's Great Vaudeville Company from Chicago). Na jego rozwój znaczny wpływ wywarł m.in. Tony Pastor — wszechstronny wykonawca (cyrkowy clown, wokalista, tancerz, jeździec, iluzjonista), prowadzący w drugiej połowie XIX wieku szereg przedsięwzięć teatralnych, propagujących nowe formy dramatyczno-muzyczne. Wśród form tych pojawił się również *music-hall*, związany z tradycją angielskich ogródków rozrywkowych, gdzie na otwartym powietrzu prezentowano siedzącym przy stolikach widzom programy obejmujące: piosenki, skecze, występy akrobatów, żonglerkę. Także burleska — rozumiana jako trawestacja lub parodia znanych tekstów dramatycznych — łącząca żartobliwe dialogi z piosenkami, elementami pantomimy oraz

pewnymi formami *strip-tease'u* — pojawiła się na zachodniej półkuli w XIX wieku. Oryginalny natomiast wkład mieszkanców Ameryki w powstanie i rozwój musicalowej formy łączył się początkowo z istnieniem murzyńskiego folkloru muzycznego, którego elementy stały się na początku wieku XIX przedmiotem zainteresowania białych osadników, naśladowujących rytualne tańce i pieśni (wszelkiego rodzaju *Negro-songs*) i w sposób parodystyczny ukazujących na scenie kulturę muzyczną i teatralną „czarnego” Południa. Widowiska te, zwane *minstrel-shows* i stanowiące pierwszą oryginalną odmianę amerykańskiego teatru muzycznego — sprzyjały popularyzacji owego folkloru, wzbudzając zainteresowanie tą formą spektakli także czarnych twórców. Pierwszym reprezentantem „murzyńskiego” *minstrel-show* był George Washington Dixon, a największy rozgłos uzyskała trupa Daniela Decatur Emmeta (1815—1904), stojącego na czele zespołu *The Virginia Minstrels* — debiutującego w Nowym Jorku w 1843. Premierowy występ tego ansamblu, obejmujący szereg tańców m.in. *walk-arounds* i *cake walk* oraz pieśni (przeplatanych żartobliwymi dialogami i monologami skierowanymi do publiczności) — prezentowanych przez aktorów odzianych w błękitne fraki, perkalowe, pasiaste spodnie i białe pantalone — stał się obowiązującym wzorcem konstrukcyjnym dla widowisk *minstreli*, wzbogaconych z czasem i modyfikowanych przez kolejnych reprezentantów tego nurtu. M.in. powstanie *blue-sa* pozwoliło na nadanie spektakłom nieco odmiennego charakteru — poprzez wniesienie w obręb prezentowanych treści nowych motywów i elementów (np. poetyckie obrazy wytworów cywilizacji) oraz poprzez specyficzne rytmizowanie widowisk, które w swej różnorodności gatunkowej asymilowały wszelkie elementy o pochodzeniu negroidalnym — zarówno świeckie (*work-songs*, ballady), jak i sakralne (*spirituals* i *gospels*). Jednocześnie rejestr amerykańskich struktur muzyczno-teatralnych poszerzony został po wojnie sece-

syjnej o monumentalny typ widowiska jakim była *extravaganza*, łącząca elementy rewii (jako jeszcze jednej formy pochodzenia europejskiego — zwykle o dość wątej fabule melodramatycznej), pantomimy oraz występów o charakterze cyrkowym — często z udziałem setek aktorów i tancerzy. Za najsłynniejszy spektakl tego gatunku uznano *The Black Crook*, zaprezentowany po raz pierwszy 12 IX 1866 r. w Niblo's Garden w Nowym Jorku.

Schyłek XIX w. przyniósł przeniesienie na grunt amerykański również operetki, która kształtując swe oblicze w kilku ośrodkach europejskich (Wiedeń, Paryż, Berlin), największy wpływ na twórczość zachodniej półkuli wywarła poprzez swą angielską odmianę (jaką była *comic opera*), stworzona przez kompozytora Arthura Sullivana i librecistę Williama Schwenk Gilberta (m.in. *H.M. S. Pinafore*, 1878, i *Mikado*, 1885). Utwory powstające pod wpływem tego wzorca zaczęto już nazywać w Stanach Zjednoczonych komediami muzycznymi (*musical comedy*), które najpotężniejszego rzecznika uzyskały w osobie George'a M. Cohana (1878—1942) — wszechstronnego twórcy (kompozytora, librecisty, aktora-showmana), pragnącego swą artystyczną działalnością ograniczyć bezpośrednie wpływy Europejczyków na kształt amerykańskiego dramatu muzycznego. Aktywność tego twórcy znalazła swój wyraz w około 20 pełnospektaklowych widowiskach (prezentowanych w latach 1903—1937), do których Cohan pisał często muzykę i libretta, bądź też w których odtwarzał główne role. Tematyka tych dwuaktowych spektakli, prześyconych niejednokrotnie patriotyczną frazeologią, ściśle łączyła się z historią Stanów Zjednoczonych lub ich współczesnymi dziejami (np. *George Washington, Jr*, 1906, *Forty Five Minutes from Broadway*, 1906, *I'd Rather Be Right*, 1937). Wśród owych spektakli znalazły się także tradycyjne rewie (*The Cohan Revue*, 1916, 1918), do których inni amerykańscy twórcy włączali już także elementy muzyki jazzowej. Motywy *rag-time'u* znalazły się np. w rewiach Irvin-

ga Berlina. Nowe tworzywo dźwiękowe okazać się miało bowiem najlepszym spoiwem — słabo dotychczas wewnątrznie zintegrowanych — struktur muzyczno-teatralnych. Jego elementy pojawiły się także w uznawanym za pierwszy w pełni reprezentatywny dla nowego gatunku utworze: *Statku komedian-tów* (*Show Boat*) z muzyką Jerome'a Kerna i librettem Oscara Hammersteina II, opartym na powieści Edny Ferber (premiera 27 XII 1927). Po raz pierwszy w dziejach muzycznej komedii jej treść posłużyła m.in. do ukazania życia i problemów tych środowisk społecznych, których folklor muzyczny stanowił źródło inspiracji dla twórców tego rodzaju widowisk. Akcja sztuki, rozgrywająca się na pokładzie pływającego po wodach Mississippi statku wędrownych aktorów i ukazująca dzieje uczuć dwojga bohaterów: Magnolii i Ravenala — zawierała także refleksję nad przemijaniem ludzkiego życia. Choć muzyka pieśni ze *Statku komedian-tów* nosiła jeszcze znamiona operetkowych arii a instrumentacja była w większości wypadków jawnym odwołaniem się do XIX-wiecznych tradycji europejskich — to jednak wiele elementów sygnalizowało już wprowadzanie przez kompozytora nowych metod aranżacji. Tendencję tę najlepiej ilustrował przewodni motyw całego spektaklu — pieśń *Ol' Man River* stanowiąca stylizację *spirituals*, oddającą w pełni klimat chóralnej pieśni murzyńskiej.

Równoległym do powstania *musicalu* na gruncie amerykańskim zjawiskiem, były próby stworzenia nowoczesnej formy scenicznej także przez Europejczyków. Odzwierciedlenie tego stanowiła *Opera za trzy grosze* (*Die Dreigroschenoper*) Bertolda Brechta z muzyką Kurta Weilla, będąca trawestacją pomysłu scenicznego sprzed lat dwustu — *Opery żebraczej* Gaya i Pepuscha. Ponieważ jednak Brechtowska koncepcja teatru epickiego nie zakładała (w przeciwieństwie do wzorów amerykańskich) świadomego „ujednolicenia” struktury dzieła, wyraźnie oddzielając partie tekstu mówionego od śpiewanych songów, tworzących swego rodzaju intermedia —

także w *Operze za trzy grosze* muzyka łączyła się jedynie ze słowami piosenek przeplatających dialogi. Natomiast stylistyczne podobieństwo obu modeli teatru wiązało się z wykorzystaniem przez Weilla bogactwa instrumentarium grup jazzowych, które w przypadku *Opery* objęło: saksofony, klarnety, trąbki, puzon, banjo, ustną harmonijkę, fortepian, fisharmonię i kotły.

Obok Kerna musicalową twórczość w Stanach Zjednoczonych w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku rozwijali m.in. Richard Rodgers, George Gershwin i Rudolf Friml, związani z nowojorskim Broadwayem, stanowiącym centrum życia muzyczno-teatralnego Ameryki. Tematyka nowo powstających utworów łączyła się często (zwłaszcza w przypadku rewii) z życiem środowisk artystycznych oraz z codziennością amerykańskiej rzeczywistości, ale twórcy librettu sięgali także niejednokrotnie do rozmaitych pierwowzorów literackich oraz do historii. Np. dzieje XV-wiecznego poety francuskiego François Villona, ukazane w dramacie Justina McCarthy'ego *If I Were King*, stanowiły podstawę libretta *Króla włóczędów* (*The Vagabond King*, 1925) B. Hookera i W. H. Posta z muzyką R. Frimla, a Szekspirowska *Komedia pomyłek* zaprezentowana została na muzycznej scenie przez Richarda Rodgersa (muzyka) i Lorenza Harta (libretto) jako *The Boys From Syracuse* (1938). Wśród musicalowych dzieł tego okresu wyróżniły się w sposób szczególny utwory George'a Gershwina, pragnącego w swej twórczości łączyć dźwiękową stylistykę i formy uświęcone tradycją ze współczesnymi rozwiązaniami scenicznymi i pomysłami muzycznymi. Tendencja taka nie sprzyjała naturalnie jednolitości gatunkowej Gershwinowskich propozycji, wśród których znaleźć można było rewie (*The Scandals* z lat 1920—1924), komedie muzyczne (m.in. *Funny Face*, *Girl Crazy*, *Lady Be Good*, *Of Thee I Sing*, *Oh, Kay!*, *Treasure Girl*), a nawet jednoaktową operę murzyńską *135th Street*. Większość librett i tekstów piosenek z muzyką Gershwina była dziełem jego

brata, Iry Gershwin, a ich treści nie odbiegały od konwencji panującej już w tym gatunku. Piosenki i sceny taneczne (głównie z udziałem rodzeństwa Adeli i Freda Astaire'ów) stanowiły zasadniczy element musicalowej „formy” Gershwin, której zasadnicze przemiany przypadły na początek lat trzydziestych — z chwilą wystawienia na scenie Times Square Theatre *Strike Up the Band* z librettem Morrieego Ryskinda — utworu w pełni dojrzałego, noszącego znamiona politycznej satyry, skierowanej przeciwko wojennej propagandzie i nastrojom militarystyki tego okresu. Stroina muzyczna spektaklu zawierała m.in. ragtime'ową stylizację marsza, a także oryginalnie skonstruowany finał, będący suitą, obejmującą wykonywane przez orkiestrę i chór wszystkie tematy muzyczne widowiska, które w tradycyjnej formule dramatu muzycznego prezentowano zwykle w uwerturze stanowiącej introdukcję przedstawienia. Konsekwencją przemian formy zaobserwowanych w *Strike Up the Band* była — stanowiąca kwintesencję doświadczeń artystycznych Gershwin i jego dążeń do pełnej integralności formy dramatu muzycznego — opera murzyńska *Porgy and Bess*. Dzieło to, choć nominalnie związane tylko z jednym gatunkiem scenicznym, było faktycznie świadectwem musicalowego synkretyzmu, dzięki harmonijnemu połączeniu najrozmaitszych elementów i pierwiastków teatralno-muzycznych. Zachowując np. ogólny kształt właściwy operowemu dziełom (podział na akty i odsłony, uwertura), Gershwin zastąpił w wielu miejscach tradycyjne arie pieśniami i piosenkami pochodzenia murzyńskiego, a niektórym duetom nadał charakter dialogów z komedii muzycznych. Np. pieśń żalobna na śmierć Robbinsa (*Where Is Brudder Robbins?*) posiadała formę *spirituals*, a pieśń Klary (*Summertime*) była rodzajem kołysanki. Tradycyjny dialogowy schemat wykonawczy *call-and-response* pojawił się w operze w wyniku stosownego połączenia partii solowych (będących formą przedśpiewu do partii chóranych) z fragmentami śpiewanymi przez ogół wykonawców.

Natomiast świadectwem związków *Porgy and Bess* z broadwayowską rewią był charakter melodyki niektórych piosenek (*Sporting Life's There's A Boat Dat's Leavin Soon For New York* oraz *Porgy's I Got Plenty O'Nuttin*). Ponadto uwagę zwracał finałowy utwór opery *Oh, Lord, I'm On My Way* (wykonywany przez tytułowego bohatera z towarzyszeniem chóru), przypominający swym charakterem finał muzycznej komedii bliski hymniczemu nastrojowi *spirituals*. Spośród elementów tradycyjnej struktury operowej w dziele Gershwin pojawiła się także zarówno aria i recytatyw, jak i motyw przewodni, którego funkcje pełniła pieśń *Bess, You Is My Woman Now*. Sfera instrumentacji utworu objęła zarówno tradycyjny skład orkiestry symfonicznej, jak i bogaty zestaw instrumentów perkusyjnych, ustną harmonijkę, tarkę oraz rozbudowaną sekcję instrumentów dętych. Elementy „czarnego” folkloru pojawiły się również w wyniku zastosowania specyfiki murzyńskiej praktyki wykonawczej (improwizacja, portato, glissando, wszelkie efekty typu *hot*), która odpowiadała rodzajowi bohaterów scenicznych i treści dzieła, ukazującego na tle życia „czarnych” mieszkańców osady rybackiej Catfish Row (na przedmieściach Charlestonu) dzieje miłości kalekiego Murzyna imieniem Porgy i jego kochanki Bess.

Lata czterdzieste naszego stulecia — to okres swego rodzaju stabilizacji i stagnacji musicalowej formy, której kolejne egzemplifikacje stanowiły bądź potwierdzenie słuszności Gershwinowskich rozwiązań, bądź też ich zwykle naśladownictwo. Pewne zmiany przyniosła dopiero w roku 1943 premiera *Oklahoma* Richarda Rodgersa z librettem Oscara Hammersteina II, wprowadzająca na muzyczną scenę motyw opowieści z Dzikiego Zachodu. Innowacją widowiska była rezygnacja z pełnienia przez sceny baletowe funkcji intermedii (co miało miejsce wcześniej w rewii i komediach muzycznych) celem włączenia układów tanecznych w tok scenicznej akcji, jako integralnych i pełnoprawnych (na równi ze śpiewanym tekstem) środków słu-

żących prezentacji fabuły. Inny musical obu autorów *Południowy Pacyfik* (*South Pacific*, 1949) był już faktycznie nawrotem (w sferze warstwy dźwiękowej) do operetkowego stylu aranżacji i wykonawczej manieri operetkowych wokalistów. Dopiero schyłek lat pięćdziesiątych przyniósł dalsze zmiany musicalowej formy — poprzedzone jednak jeszcze oryginalną adaptacją muzyczną dramatu George'a Bernarda Shawa *Pigmalion* z muzyką Fredericka Loewego i librettem Alana Lerner'a. Musicalowe dzieje Eliza, Pickeringa i Higginsa, zatytułowane *My Fair Lady* (1956), tworzyły wersję stosunkowo wierną oryginałowi Shawa. Muzyczna warstwa spektaklu, choć nie spowodowała przemian w sposobie instrumentacji i interpretacji tego rodzaju utworów na scenie, to zwiastowała jednak już nadejście nowych zjawisk w muzycznym teatrze, dzięki piosenkom noszącym znamiona dzisiejszego przeboju. Nowy etap w jego powojennych dziejach utworzyła współczesna trawestacja Szekspirowskiego motywu *Romeo i Julia* — *West Side Story* (1957), dokonana przez Arthura Laurentsa (libretto), Stephena Sondheim'a (teksty piosenek) i Leonarda Bernsteina (muzyka), a opowiadająca o uczuciu łączącym dwoje młodych ludzi (Marię i Tony'ego), reprezentujących zwalczające się nawzajem młodzieżowe gangi z ulic nowojorskiego Manhattanu. Ten dwuaktowy utwór cechowała szczególna dbałość kompozytora o dobór odpowiadających wymaganiom współczesnego odbiorcy środków instrumentacji, wyraźnie odbiegającej od operetkowych stylowo aranżacji wielu musicali. Posłużenie się wielką orkiestrą symfoniczną (przy szczególnym uwzględnieniu grupy instrumentów dętych oraz perkusyjnych silnie podkreślających synkopowany rytm) pozwoliło Bernsteinowi na znaczną swobodę w korzystaniu z owych środków zróżnicowanych stylistycznie. W poszczególnych fragmentach bowiem odnaleźć można było m.in.: elementy stylu *sweet* (pieśń Tony'ego *Maria*, powracająca kilkakrotnie w formie *leitmotivu*), duet Tony'ego i Marii *One Hand, One Heart*,

piosenki *Somewhere* i *Tonight*, formę 3-częściowej suity (*Taniec w sali gimnastycznej*), stylizację muzyki latynoamerykańskiej (*America*) oraz pastisz operetkowej arii (*I Feel Pretty*).

West Side Story otworzyła przed *musicalem* nowe perspektywy, sygnalizując wpływ pojawiających się w drugiej połowie lat pięćdziesiątych nurtów muzycznych. Oryginalne układy choreograficzne Jerome'a Robbinsa odzwierciedlały aktualne tendencje panujące w twórczości baletowej, a dekoracje — obrazujące ponure ulice zamieszkiwanego przez młodzieżowe klany Manhattanu — symbolizowały m.in. scenę zwiastującą przejawy występujących w kolejnym dziesięcioleciu ruchów kontrkulturowych, których istotnym elementem okazała się rockowa muzyka jako stymulator przeobrażeń formy. Forma ta w swym tradycyjnym kształcie zaowocowała jednakże jeszcze w latach sześćdziesiątych kilkoma ważnymi spektaklami. Należały do nich: *Hallo! Dolly!* (1964) Jerry'ego Hermana (muzyka i teksty piosenek) i Michaela Stewarta (libretto) według farsy Thorntona Wildera *The Matchmaker*; *Skrzypek na dachu* (*Fiddler On The Roof*, 1964) Jerry'ego Bocka (muzyka), Josepha Steina (libretto) i Sheldona Harnicka (teksty piosenek) według opowiadań Szolęma Alejchema; *Zorba* (1968) Johna Kandra (muzyka), Josepha Steina (libretto) i Freda Ebba (teksty piosenek) według powieści Nikosa Kazantzakisa *Alexis Zorbas* oraz *Człowiek z La Manchy* (*Man of La Mancha*, 1963) Mitchella Leigh (muzyka), Dale Wassermana (libretto) i Joe Dariona (teksty piosenek) według *Don Kichota* Miguela Cervantesa. Utwory te, podobnie jak wiele wcześniejszych *musicali*, cechował brak librett oryginalnych, a w niektórych przypadkach także fakt sięgania przez kompozytorów po folklor muzyczny różnych kręgów kulturowych. Oryginalną konstrukcją (przypominającą stosowany wielokrotnie w dramacie chwyt „teatru w teatrze” — np. także w musicalu Cole'a Portera *Kiss Me, Kate*, 1948 z wątkiem *Poskromienia złoŹnicy* Szekspira) odznaczał się *Człowiek z La Manchy*,

którego dwupłaszczyznowa akcja wskazywała równolegle losy więzionego przez inkwizycję pisarza Cervantesa i dzieje stworzonej przez niego postaci literackiej Don Kichota. Konsekwencją owej dwistości było także przyjęcie w całej sztuce dychotomicznego podziału — na tekst dramatyczny: mówiony (odpowiadający dziejom Cervantesa) i śpiewany (właściwy dla postaci Don Kichota). Programowe przyjęcie „krzyżowego” układu dramatu zaważyło naturalnie na muzycznej warstwie utworu, obejmującej jedynie 14 songów, opartych w znacznej mierze na rytmach *flamenco* (instrumentarium tworzyły m.in. dęte instrumenty blaszane, rozbudowane zestawy perkusyjne oraz sekcja gitar klasycznych). Natomiast brak podziału na akty sprzyjać miał zachowaniu wrażenia ciągłości akcji widowiska. Z kolei spektakl Kander *Zorba* w swej warstwie muzycznej i treści nawiązywał do greckiej muzyki ludowej i kultury, a *Skrzypek na dachu* przywoływał żydowski humor i facecje. Czas powstawania tych spektakli był już jednak okresem coraz silniejszego wpływu muzyki rockowej na kształt formy *musicalu*, którego kolejne ogniwo ewolucji stanowiła *rock-opera* (zob.). Próby stworzenia w Polsce *musicalu* wzorowanego na amerykańskim nie przyniosły zbyt wielu oryginalnych rozwiązań. Z kilkudziesięciu utworów — pisanych w tej konwencji — wyróżnia się m.in. *Białowłosa* (1962) z muzyką H. Czyży i librettem D. Baduszkowej i H. Czyży; *Pana Zagłobę* (1972) z muzyką Augustyna Blocha i librettem Wandy Maciejewskiej wg *Ogniem i mieczem* H. Sienkiewicza; *Dziś straszny* z muzyką Andrzeja Zielińskiego i librettem Agnieszki Osieckiej; *Cień* (1973) z muzyką Macieja Maleckiego i librettem Wojciecha Młynarskiego oraz rockowe *musicales* Katarzyny Gaertner.

Bibliografia: J. E. Berendt *Od raga do rocka. Wszystko o jazzie*, Kraków 1979; H. Bez, J. Degenhardt, H. P. Hofmann, *Musical. Geschichte und Werke*, Berlin 1981; M. Bielacki, *Musical. Wybrane źródła struktury gatunku*, Sprawozdania z

Czynności i Posiedzeń ŁTN R. XXXVIII, I, Łódź 1984, *Blue Book of Broadway Musicals*, New York 1952. G. Bordman, *American Musical Theatre. A Chronicle*, New York 1978; J. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, *Opera i dramat*, Kraków 1976; D. Ewen, *Complete Book of American Musical Theatre*, New York 1958, D. Ewen, *History of Popular Music*, New York 1969; D. Ewen, *New Complete Book of American Musical Theatre*, New York 1976; B. Grun, *Dzieje operetki*, Kraków 1974; A. Jackson, *The Book of Musicals*, London 1977; L. Kydryński, *Gershwin*, Kraków 1982; L. Kydryński, *Przewodnik operetkowy. Wodewil — operetka — musical*, Kraków 1977; A. Marianowicz, *Przetańczyć całą noc... Z dziejów musicalu*, Warszawa 1979; S. Schmidt-Joos, *Das Musical*, München 1965; O. Schneider, *Operette A—Z. Ein Streifzug durch die Welt der Operette und des Musicals*, Berlin 1983; C. Smith, *Musical Comedy in America*, New York 1952.

Marek Bielacki

ROCK-OPERA: (ang. *rock-opera*)

forma dramatu muzycznego oraz muzycznego widowiska teatralnego, ukształtowana w latach sześćdziesiątych XX wieku w Stanach Zjednoczonych — będąca efektem połączenia muzyki rockowej z tradycyjną strukturą dramatu muzycznego (*musicalem* oraz *operą*) i stanowiąca jeden z rodzajów kontynuacji linii rozwojowych tych form. Po raz pierwszy muzykę rockową wykorzystano w spektaklu *Your Own Thing* (1968), będącym adaptacją *Wieczoru Trzech Króli* Williama Szekspira. Za pierwszy w pełni reprezentatywny utwór dla tego gatunku uznano *Hair* (1968) Galta McDermotta (muzyka), Jerome'a Ragni i Jamesa Rado (libretto i teksty piosenek) — dzieło określane mianem *love-rock-musicalu*. Ta trójczonowa nazwa nie tylko określała rodzaj propozycji scenicznej oraz dźwiękowego tworzywa, lecz także sugerowała treści utworu, ukazującego

m.in. dzieje uczuć długowłosych reprezentantów młodzieżowej społeczności. Hippisowska komuna — jako wyraz kontestacji — stanowiła w *Hair* tło dla zaprezentowania postaw i poglądów uczestników ruchów kontrkulturowych, których jednym z przejawów było właśnie powstanie i rozwój muzyki rockowej. To nowe tworzywo dźwiękowe stanowiło — w różnych swych przejawach i odmianach — podstawę i istotę widowiska, którego dramatyczna konstrukcja była efektem zbiorowej improwizacji. Brak spójnej fabuły — zastąpionej przez szereg scenicznych obrazów, ilustrowanych muzyką — sugerował nawet rewiewą proveniencję spektaklu, posiadającego jedynie opis poszczególnych sytuacji (nazwany antylibrettem) oraz teksty songów. Wewnętrzna zwartość zapewniała widowisku muzyka, obejmująca elementy *gospels*, *bluesa*, muzyki hinduskiej, stylu *sweet*, *undergroundu* oraz innych nurtów muzyki rozrywkowej z silnie wyeksponowanym rytmem, a nawet amerykańskiego hymnu narodowego. Introdukcję *musicalu* tworzył *Hymn na cześć Wodnika* (*Age of Aquarius*), wykonywany przez cały zespół aktorski, a finał *rock-opery* (składającej się ze scen ilustrowanych 22 fragmentami muzycznymi) tworzyły: wykonywana przez tańczących bohaterów przedstawienia pieśń *Good Morning Starshine* oraz — śpiewana także przez publiczność — piosenka *Let the Sunshine In*, mająca łączyć widzów z wykonawcami we wspólnej zabawie. Liczne zmiany scenariusza — dokonywane przed kolejnymi premierami, a także znaczny margines swobody pozostawiony wykonawcom na tworzenie dialogów oraz improwizację taneczną i wokálną, nie pozwalały na precyzyjny opis spektaklu, którego kształt uzależniony był zwykle od stopnia współuczestnictwa publiczności w przedstawieniu. Mimo braku dokładnego libretta, a nawet mimo kontrastowego zestawienia scen, spektakl sprawiał wrażenie harmonijnej całości — dzięki spajającej poszczególne tworzywa teatralne rytmicznej muzyce a także dzięki faktowi powierzenia poszczególnych ról niepro-

fesjonalistom — autentycznym reprezentantom kontestującej młodzieży, faktycznie uprawiającej „nową muzykę” oraz tworzącej w swym codziennym życiu postawy prezentowane w przedstawieniu (krytyka zintytucjonalizowanych form życia oraz obowiązujących norm moralnych i prawnych, protesty przeciwko wojnie wietnamskiej etc.).

Rozwój *musicalu* rockowego i przyjęcie przezeń nazwy *rock-opera*, łączyło się na początku lat siedemdziesiątych m.in. z powstaniem widowisk nawiązujących tematycznie do Ksiąg *Starego* i *Nowego Testamentu* oraz próbą ukazania na rockowej scenie treści Ewangelii (tzw. *Jesus music*, *Jesus rock*). Nurt ten reprezentowały przede wszystkim dwa spektakle z 1971 roku: *Godspell* Stephena Schwarza (muzyka i teksty piosenek) i Johna Michaela Tebelaka (libretto) oraz *Jesus Christ Superstar* Andrew Llyda Webbera (muzyka) i Tima Rice'a (libretto) — ukazujące w odmienny sposób ostatnie dni ziemskiego życia Chrystusa. Część I — opartego na tekście Ewangelii św. Mateusza *musicalu* *Godspell*, zrealizowana została w konwencji clownady, stanowiącej pretekst dla prezentacji nauk Chrystusa i zawartego w nich przesłania. *Musical* hallowo-rewiewa konwencja znajduje tu swoje odbicie zarówno w charakterze samej muzyki (*Learn Your Lesson Well*, *Light of the World*), jak i scenografii oraz choreografii (pantomima, elementy zabaw jarmarcznych). Natomiast drugi akt *rock-opery*, przepełniony już atmosferą powagi, ukazuje Ostatnią Wieczerzę, modlitwę Jezusa w Ogrójcu, zdradę Judasza i wstrząsającą scenę Ukrzyżowania Chrystusa przez jego własnych uczniów. W muzyce Schwarza — obok tradycyjnych rozwiązań rytmicznych i brzmieniowych właściwych dla rocka — pojawiły się także elementy *gospels*, *spirituals*, piosenki kabaretowej i *ragtime'u*.

Rock-operowa formuła teatru znalazła swój pełniejszy i dojrzalszy wyraz w *Jesus Christ Superstar*, którego libretto obejmujące dwa akty ukazywało siedem ostatnich dni życia Chrystusa —

aż do śmierci na krzyżu. Obok postaci tytułowej bohaterami dramatu byli apostołowie (ze szczególnie wyeksponowaną postacią Judasza), a także Maria Magdalena, Herod, Piłat, Annasz, Kajfasz, kapłani, wierni, żołnierze, trędowaci, faryzeusze, lichwiarze, kupcy oraz jerozolimski tłum. W miejsce mówionych dialogów i monologów wprowadzono recytatywy, arie, duety oraz pieśni chóralne w scenach zbiorowych. Uwertura do *Jesus Christ Superstar* obejmuje także, wykonywany chóralnie, cytat z *leitmotivu* opery (*Superstar*). Poszczególne fragmenty utworu w pełni oddają atmosferę danej sytuacji — poprzez umiejętne wykorzystanie środków instrumentacji oraz chóru. Np. pełna szyderstw *King Herod's Song* utrzymana jest w nastroju broadwayowskiej rewii z początku naszego stulecia, a pieśń Marii Magdaleny *I Don't Know How To Love Him* nosi znamiona lirycznej arii operowej. Oś dramaturgiczną widowiska stanowi natomiast konflikt między osobami Jezusa i Judasza — usiłującego kwestionować prawo Chrystusa do głoszenia przez Niego nauk i przewodzenia grupie apostołów. Prezentacja owego konfliktu dokonuje się w ramach struktury teatralnej możliwie bliskiej kształtowi dawnej opery. Poza jej ramy konstrukcyjne wykraczają natomiast np. — ciekawe muzycznie — widowiska zespołu The Who: *Tommy*, 1969, (autorstwa Petera Townshenda) — opowiadający o dziejach ułomnego chłopca, pozbawionego możliwości kontaktu ze światem zewnętrznym i pragnącego powrócić do normalnego życia oraz *Quadrophenia* (1973), symbolizująca pokolenie lat sześćdziesiątych, którego oblicze i obyczajowość kształtowała muzyka rockowa. Idąc w ślady twórców tradycyjnych musicali, autorzy *rock-oper* sięgnęli także ponownie w latach siedemdziesiątych po Szekspira — prezentując w Londynie muzyczną wersję *Otella*, zatytułowaną *Catch My Soul* (1971). Obok nurtu szekspirowskiego oraz biblijnego w dziejach *rock-oper* ważne miejsce zajmowała również tematyka historyczno-polityczna. Jej odzwierciedleniem była *La Révolu-*

tion Française (1973) Claude'a Michela Schooberga, Raymonda Jeaneta i Jeana Paula Petita (muzyka) oraz Alaina Boublila i Jeana Riviere'a (teksty), ukazująca wydarzenia z roku 1789 oraz kolejny utwór Webbera i Rice'a *Evita* (1978), opowiadająca o życiu Evy Duarte, pierwszej żony prezydenta Argentyny Juana Perona. W obu tych widowiskach zwracał uwagę fakt posłużenia się przez kompozytorów elementami symfonicznego *rocka*, nadającego spektaklom znamiona monumentalizmu i budującego nastrój zbliżony do atmosfery dawnych dzieł operowych (np. aria Evy Peron *Don't Cry For Me Argentina*). Natomiast problemy związane ze zjawiskami kontrkultury pojawiły się ponownie także w węgierskim musicalu *Kepzelt riport egy amerikai pop-festivalról* (Wyimaginowany reportaż z amerykańskiego pop-festiwalu, 1972) Gábora Pressera (muzyka), Sandora Pósa (libretto) i Anny Adamis (teksty piosenek), powstałym według powieści Tibora Deryego i ukazującym dzieje Józefa i Estery — uczestników wielkiego festiwalu muzycznego w Montanie, wzorowanego na słynnej imprezie w Woodstock.

Próby związane z wykorzystaniem muzyki rockowej w polskim teatrze muzycznym nie przyniosły zbyt wielu oryginalnych rozwiązań. Do najbardziej znanych spektakli należą: widowisko muzyczno-baletowe Marka Alaszewskiego (muzyka) i Mariana Skolarskiego (teksty) *Mrowisko* (1970), śpiewogra Katarzyny Gaertner (muzyka) i Ernesta Brylla (tekst) *Janosik czyli Na szkle malowane* (1970), ukazująca dzieje legendarnego rozbójnika z wykorzystaniem muzyki rockowej i pierwiastków muzycznego folkloru Podhala; bożonarodzeniowe misterium *Po górach, po chmurach* (1968) z muzyką Andrzeja Zielińskiego i tekstem Ernesta Brylla oraz *rock-opera Naga* (1973) z librettem Grzegorza Walczaka i muzyką Wojciecha Kordy, Janusza Komana, Zbigniewa Namysłowskiego, Zbigniewa Podgajnego, Janusza Popławskiego, Mateusza Świącickiego i Andrzeja Zielińskiego — będąca częściowym powieleniem struktury

Hair (brak spójnej fabuły) i próbująca przybliżyć w muzyczno-teatralnej formie problem poszukiwania prawdy i egzystencjalnego wyboru sposobu życia. Warstwę dźwiękową spektaklu cechował skrajny eklektyzm, wynikający z faktu łączenia w jednym widowisku muzyki aż siedmiu kompozytorów, dla których funkcję inspiracji stylistycznej pełniły rozmaite rytmy i konwencje (*bossanova*, *afro-beat*, *sweet*, chorał gregoriański, *blues*, *hard rock*, *rock* symfoniczny). Ponadto elementy muzyki rockowej pojawiły się także w widowisku Marka Grechuty i Jana Kantego Pawluśkiewicza *Szalona lokomotywa* (1977) opartym na tekstach Stanisława Ignacego Witkiewicza oraz spektaklu Wojciecha Trzcieskiego (muzyka) i Ernesta Brylla (teksty) *Kołędanocka* (1980), w której wydarzenia związane z Bożym Narodzeniem

wpisane zostały w rzeczywistość współczesnej Polski.

Bibliografia: H. Bez, J. Degenhardt, H. P. Hofmann, *Musical. Geschichte und Werke*, Berlin 1981; M. Bielacki, *Rock-opera*, „Jazz” 1979 nr 9 i 10; M. Bielacki, *Geneza rock-opery*, „Magazyn Muzyczny” 1983 nr 6; G. Bordman, *American Musical Theatre. A Chronicle*, New York 1978; L. Kydryński, *Przewodnik operetkowy. Wodewil — operetka — musical*, Kraków 1977; F. Jotterand, *Nowy teatr amerykański*, Warszawa 1976; A. Marianowicz, *Przetańczyć całą noc... Z dziejów musicalu*, Warszawa 1979; I. Stambler, *Encyclopedia of Pop, Rock and Soul*, London 1974.

Marek Bielacki