
ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. XII, 2

SECTIO L

2014

Instytut Muzyki Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej

WOJCIECH BERNATOWICZ

*Musical Evita Andrew Lloyd Webbera
na tle wybranych gatunków muzyki scenicznej XIX i XX wieku**

Andrew Lloyd Webber's Musical *Evita* in the Context
of Selected Genres of Nineteenth and Twentieth-Century Stage Music

Analiza musicalu jest dość trudnym wyzwaniem badawczym głównie ze względu na brak opracowań naukowych, które przynosiłyby wyczerpujące ujęcia przedmiotu i dostarczały wzorców dla ujęć muzykologicznych. W literaturze światowej, zwłaszcza angielsko- i niemieckojęzycznej, znajdujemy wprawdzie liczne prace poświęcone twórczości musicalowej¹, ale – jak się wydaje – nie wypracowano w nich dotąd takich kanonów metodologicznych i terminologicznych, które tworzyłyby pewny, ugruntowany już tradycją punkt oparcia dla badań analitycznych. W Polsce szerzej zakrojone studia nad formą musicalu prowadził Marek Bielacki. Jego syntetyczna

* Artykuł jest zmodyfikowanym fragmentem mojej pracy magisterskiej. W. Bernatowicz, *Musical Andrew Lloyd Webbera ze szczególnym uwzględnieniem Evity w kontekście wybranych gatunków twórczości scenicznej XIX i XX wieku*, praca magisterska, promotor dr hab. Iwona Lindstedt, Instytut Muzykologii Wydziału Historycznego Uniwersytetu Warszawskiego 2014, ss. 123.

¹ Zob. m.in.: G. Bordman, *American Musical Theatre. A Chronicle*, Nowy Jork 1978; J. Kenrick, *Musical Theatre. A History*, Nowy Jork 2008; *The Cambridge Companion To Musical*, red. W. A. Everett, P. R. Laird, Cambridge 2008; J. B. Jones, *Our Musical, Ourselves*, Nowa Anglia 2003; M. Taylor; M. A. Bauch, *Selbstreflexivität im amerikanischen Musical*, Kolonia, 2013; *idem, Europäische Einflüsse im amerikanischen Musical*, Marburg, 2013; M. Taylor, D. Symonds, *Studying Musical Theatre*, Londyn 2014.

praca *Musical. Geneza i rozwój formy dramatyczno-muzycznej*² koncentruje się wokół historycznego aspektu rozwoju formy musicalu, zasadniczo jednak dystansuje się od opisu i szczegółowej analizy elementów dzieła muzycznego, wewnętrznej struktury formalnej, rozwiązań instrumentacyjnych czy fakturalnych.

Przedstawiona w niniejszym artykule analiza musicalu *Evita* Andrew Lloyda Webbera³ nie rości sobie bynajmniej prawa do ustanowienia metodologicznych podstaw naukowego ujęcia zjawiska musicalu. Jako jedynie muzykologiczny przyczynek do badań nad twórczością Webbera⁴ jest przede wszystkim próbą przybliżenia utworu w jego możliwie pełnym kształcie słowno-muzycznym, z uwypukleniem najważniejszych dlań elementów, przy jednoczesnym uwzględnieniu szerszego kontekstu muzyki scenicznej XIX i XX wieku.

Na omówienie dzieła złożą się cztery zasadnicze partie tekstu, w których przedstawione zostaną kolejno: treść libretta, architektonika kompozycji, zabiegi stylizacyjne i archaizacyjne, zastosowane w utworze motywy przypominające. W poszczególnych fazach analizy muzycznej zwrócimy uwagę na najważniejsze i najbardziej charakterystyczne zjawiska w zakresie melodyki, harmoniki i rytmiki, obok tego – na rozmaite rozwiązania formalne, sposoby kształtowania warstwy ekspresyjnej dzieła oraz wzajemne powiązania libretta z muzyką. Na wszystkich etapach wywodu obserwacjom analitycznym towarzyszyć będą odniesienia do twórczości scenicznej XIX-XX stulecia, w których postaramy się porównać cechy *Evity* z charakterystycznymi właściwościami XIX-wiecznych oper i operetek oraz

² M. Bielacki, *Musical. Geneza i rozwój formy dramatyczno-muzycznej*, Łódź 1994. Zob. też prace innych polskich autorów dotyczących problematyki musicalowej, m.in.: M. Gołębiowski, *Musical amerykański na tle kultury popularnej USA*, Warszawa 1989; A. Marianowicz, *Przeżyć całą noc... Z dziejów musicalu*, Warszawa 1979; M. Karpiński, *Życie i śmierć na Broadwayu: szkice o współczesnym teatrze amerykańskim*, Warszawa 1990; D. Skotarczak, *Od Astaire'a do Travolty. Amerykański musical filmowy w kontekście historii Stanów Zjednoczonych*, Poznań 2000; *idem, Historia amerykańskiego musicalu filmowego*, Wrocław 2002.

³ Na temat *Evity* pisali m.in.: S. Miller, *Inside Evita*, <http://www.newlinetheatre.com/evitachapter.html> [data dostępu: 07.05.2015] (autor przedstawia historię powstania musicalu, analizuje wewnętrzną strukturę tekstu, relacje pomiędzy bohaterami pierwszoplanowymi, ukazuje dzieło w kontekście sytuacji społecznej w Argentynie drugiej poł. XX wieku, do analizy scen wprowadza kategorię *leitmotiv*); J. Richstad, *Ch-Ch-Changes: A World in Flux*, [w:] *Music Resource*, red. T. Asnes, Nowy Jork 2012, <https://scholarcup.wikispaces.com/file/view/Music+Resource.pdf> [data dostępu: 07.05.2015] (autorka analizuje dzieło pod kątem historycznym, dokonuje porównania wersji scenicznej i filmowej dzieła).

⁴ O Andrew Lloyd Webberze i jego twórczości musicalowej zob. m.in.: M. Walsh, *Andrew Lloyd Webber: His Life and Works*, Nowy Jork 1989; S. Citron, *Stephen Sondheim and Andrew Lloyd Webber*, Oksford 2001; M. Coveney, *The Andrew Lloyd Webber Story*, Londyn 2000; K. Richmond, *Andrew Lloyd Webber: His Life and Works*, Londyn 2000; S. Citron, *Stephen Sondheim and Andrew Lloyd Webber*, Oksford 2001; J. Snelson, *Andrew Lloyd Webber*, New Haven – Londyn 2004; K. Marsico, *How to Analyze Andrew Lloyd Webber*, Minneapolis 2011.

XX-wiecznych musicali; po to, aby dzieło Webbera ukazać na szerszym tle gatunkowym, głębiej też i bardziej wielostronnie je zinterpretować.

Przypomnijmy, że musical *Evita* – skomponowany do libretta Tima Rice'a – powstał w latach 1976-1978. W kwietniu 1976 roku nagrane zostały wszystkie składające się nań utwory i zaprezentowane w wersji audiowizualnej. Wersja sceniczna natomiast miała swoją premierę 21 czerwca 1978 roku w Prince Edward Theater. O sukcesie i bardzo dużej popularności dzieła – choć nie zabrakło wokół niego także i kontrowersji – świadczy fakt, że między wrześniem 1979 a czerwcem 1983 roku pokazano je na Broadwayu ponad 1900 razy⁵.

Libretto

Akcja *Evity* rozpoczyna się w Buenos Aires 26 lipca 1952 roku, kiedy projekcję filmową w kinie przerywa wiadomość o śmierci Evity Perón. Publiczność rozpaczka. Na scenie pojawia się kondukt pogrzebowy, który śpiewa *Requiem for Evita*. W tym momencie zostaje przedstawiony Ché, narrator, który w cyniczny sposób opisuje smutek, jaki nastął w narodzie. W następnej scenie widzimy piętnastoletnią Evę, która słucha koncertu swojego kochanka, Augustina Magaldiiego. Po zakończonym recitalu Magaldi mówi Evie, że wyjeżdża do stolicy i musi zakończyć romans. Eva zaczyna go szantażować i domaga się, by ten zabrał ją ze sobą. Magaldi, przyparty do muru, zgadza się. Kiedy tylko przybywają do Buenos Aires, Eva rzuca kochankę, ma bowiem większe ambicje niż życie z prowincjonalnym gitarzystą. Ché ukazuje jej drogę do kariery; Eva zdobywa kolejnych kochanków – fotografa Huevo⁶, biznesmena Emilio oraz szefa stacji radiowej, señora Habona. Następną sceną jest przedstawienie drogi do władzy Juana Peróna, który w końcu zostaje najwyższym przywódcą kraju; pozostali pretendenci z junty wojskowej zostają zabici.

Po trzęsieniu ziemi, które miało miejsce w roku 1944, powstaje pomysł zorganizowania koncertu charytatywnego, na którym ma grać Augustin Magaldi. Wtedy dochodzi do pierwszego spotkania Evy z Perónem. Oboje natychmiast dochodzą do wniosku, że mogą sobie pomóc w karierach. W ten sposób Evita trafia do domu Peróna. Przebywa w nim inna jego kochanka. Eva szybko się jej pozbywa. Dzięki związkowi z generałem Evita zostaje wprowadzona na salony. To jednak nie podoba się ani wojskowym, którzy uważają, że nie powinna mieszać się w sprawy polityczne, ani klasie wyższej, która uważa, że Eva nie jest odpo-

⁵ Zob.: <http://www.andrewlloydwebber.com/about/sydmonton-festival/> [data dostępu: 9.02.2014]; <http://www.ibdb.com/production.php?id=3809> [data dostępu: 16.06.2013].

⁶ Imię Huovo w języku angielskim brzmi podobnie do słowa „whoever”, co w tłumaczeniu znaczy „ktokolwiek”.

wiednią osobą do reprezentowania kraju. Jednak dzięki wsparciu „descamidos”, czyli ludzi z niższych warstw społecznych, Perón zostaje wybrany prezydentem.

Akt II rozpoczyna się od sceny, w której nowo wybrany prezydent z balkonu pałacu Casa Rosada pozdrawia swoich wyborców. Jednakże największy aplauz uzyskuje po swoim płomiennym przemówieniu Evita. W następnej odsłonie, podczas balu odbywającego się na cześć prezydencji Peróna, Ché zastanawia się nad sławą, jaką zdobyła bohaterka. Ta zmienia swój styl i sposób bycia – staje się damą. W roku 1946 wyrusza w dwumiesięczną podróż, podczas której spotyka się z głowami państw Europy w Hiszpanii, Włoszech i Francji. Skutek tego jest różny, jednakże wraca do kraju w chwale. Następnie Ché wyrzuca Evicie, że zdradziła ludzi, którzy wynieśli ją do władzy. Eva również to czuje i tworzy fundację, która ma wspierać najbiedniejszych, jednakże jej działalność charytatywna okazuje się przynajmniej wątpliwa. Mimo to ludzie nie zauważają nadużyć, do jakich dochodzi w fundacji Evy, i coraz bardziej ją kochają. Przyjmuje ona sakrament w kościele na oczach tysięcy ludzi. Jednak w pewnym momencie ma wizję – rozmawia z Ché, który zarzuca jej wykorzystywanie ludzi. Na końcu sceny Evita przyznaje się do tego, że jest ciężko chora. W następnej scenie Eva leży w szpitalu; dostrzega wtedy, że Perón naprawdę ją kocha. W tym czasie generałowie próbują przekonać prezydenta, że jego żona nie powinna się wtrącać do polityki. Ale Evita chce jednak wymusić na Perónie, aby mianował ją wiceprezydentem. Na koniec sceny Evita upada. Kiedy zaczyna rozumieć, że niedługo umrze, odrzuca myśl o wiceprezydenturze. Po raz ostatni pojawia się przed ludźmi na balkonie Casa Rosada i prosi ich o wybaczenie wszystkiego złego, czego od niej zaznali. Tuż przed śmiercią widzi wszystko to, co zrobiła w życiu – jego dobre i złe strony. W ostatniej scenie medycy balsamują ciało Evity. Jej dusza natomiast prosi o przebaczenie.

W warstwie fabularnej *Evita* pozostaje pod dużym wpływem opery heroicznej. Ukazuje bowiem problemy społeczne, jakie miały miejsce w latach powojennych w Argentynie, bunt przeciwko władzy oraz życie prostych ludzi. Cała historia osadzona jest na tle burzliwych wydarzeń politycznych. Evita staje się symbolem zmian i reprezentantką narodu, dzięki czemu zyskuje nie tylko zaufanie, lecz także uwielbienie⁷. W *Evicie* zarazem krytykowana jest elita rządząca. Główne postacie są charakteryzowane jako bezwzględne oraz zaślepienie władzą. Takie rozwiązania fabularne zbliżają utwór Webbera i Rice’a do dzieł Gilberta i Sullivana, którzy również w bardzo ostry sposób krytykowali nadużycia władzy w niejednej ze swoich komedii muzycznych.

Można stwierdzić, że w *Evicie* zostały wykorzystane niemalże wszystkie elementy charakterystyczne dla librett oper heroicznych, m.in. zryw ludności, beze-

⁷ Ewitę nazywano Świętą Madonną Argentyny, Duchowym Przywódcą Narodu, Chorążą Ubogich, Męczennicą Pracy, Matką Argentyny, Panią Nadziei.

ceństwa władzy na tle ważnych wydarzeń historycznych. Równocześnie tekst *Evity* nawiązuje do cech charakterystycznych gatunku opery balladowej, który zrodził się w XVII stuleciu w Anglii. W *Evicie*, podobnie jak w operze balladowej, dochodzi do podkreślenia różnorodności grup społecznych poprzez język. Dzieło Andrew Lloyd Webbera i Tima Rice'a zawiera szereg takich przykładów: arystokracji przypisany jest język angielski, wojsku „żołnierski” (użycie wulgaryzmów), prosta ludność Argentyny natomiast najczęściej używa języka hiszpańskiego. Podobny podział następuje w pierwszych operach balladowych, w późniejszej operze werystycznej, a także w operze XX wieku, co szczególnie uwidacznia się w takich dziełach, jak *Opera za trzy grosze* Kurta Weilla czy *Porgy and Bess* George'a Gershвина.

Architektonika

Evita zachowuje budowę dwuaktową, typową dla musicalu drugiej połowy XX wieku. Jednakże w porównaniu do wielu dzieł tego gatunku ma bardzo rozbudowaną liczbę scen. Oto dyspozycja obu aktów:

Akt I	Akt II
I. Requiem for Evita	On The Balcony of the Casa Rosada
II. Oh, What a Circus?	Don't Cry for Me Argentina
III. On This Night of a Thousand Stars	High Flying, Adored
IV. Eva and Magaldi	Rainbow High
V. Eva Beware of the City	Rainbow Tour
VI. Buenos Aires	The Chorus Girl Hasn't Learned the Lines (You'd Like to Hear)
VII. Good Night and Thank You	And the Money Kept Rolling In and Out
VIII. The Lady's Got Potential	Santa Evita
IX. The Art of the Possible	Waltz for Eva and Che
X. Charity Concert	You Must Love Me
XI. I'd Be Surprisingly Good For You	She Is A Diamond
XII. Hello and Goodbye	Dice Are Rolling
XIII. Another Suitcase in Another Hall	Eva's Final Broadcast
XIV. Perón's Latest Flame	Montage
XV. A New Argentina	Lament

Ze scen składających się na akt I można wyróżnić większe bloki strukturalne. Na przykład pieśń Magaldiego *On This Night of a Thousand Stars* łączy się ze scenami *Eva and Magaldi* oraz *Eva Beware of the City*. Utwór śpiewany przez Magaldiego na jego recitalu przechodzi bezpośrednio w scenę zbiorową (tercet Ewy, Magaldiego, Ché oraz małego zespołu chóralnego), w której Eva wymusza na kochanku przeprowadzkę do Buenos Aires. Ta z kolei scena łączy się *attacca* z duetem Ewity i Magaldiego *Eva Beware of the City*. Również sceny *Good-night and Thank You* oraz *The Lady's Got Potential* stanowią jedną strukturę, tym razem powiązaną poprzez tematykę obydwu numerów. Mimo braku powiązań muzycznych zauważyć trzeba ich symetrię – pierwszy z nich opisuje wspinanie się Ewity na szczyty popularności, drugi natomiast opowiada o dochodzeniu do władzy Peróna.

Nieco inaczej wygląda sytuacja w scenach XII i XIII aktu I. Pomiędzy pieśnią Ewity *Hello and Goodbye* oraz pieśnią kochanki Peróna *Another Suitcase in Another Hall* pojawia się krótki fragment *attacca*:

Przykład 1. *Attacca* pomiędzy scenami *Hello and Goodbye*
oraz *Another Suitcase in Another Hall*, t. 6-7.

Had a good run I'm sure he enjoyed you. Don't act.

(Rhythm continues on chords)

Gdim

Najokazalej przedstawia się trzyczęściowy finał aktu I. Składa się on z następujących scen: *Peron's Latest Flame* oraz *A New Argentina*, pomiędzy którymi umieszczony jest łącznik w postaci duetu Peróna i Ewity. Pierwsza część finału składa się z dziesięciu ogniów. Scena początkowa ukazuje bunt przeciwko Ewicie, która chce mieć wpływ na politykę i armię. Rozpoczyna ją Ché:

Przykład 2. Motyw Ché z finału I aktu, t. 4-8.

Che:

At the wa - ter-ing holes of the well to do -

pp *p*

FMaj7 Gm/F

8

- I de - tect a re - sist

W tym fragmencie Ché wyraża niezadowolenie klas wyższych z powodu możliwości dojścia do władzy głównej bohaterki. Następnie pojawia się chór arystokracji, która osobiście przedstawia swoje obiekcje dotyczące pochodzenia i zachowania Evity:

Przykład 3. Chór arystokratów z finału aktu I, t. 17-20.

17

Arystokraci:

She'll take a mile

pp

FMaj7 Gm/F FMaj7

Potem powraca partia Ché z pierwszego ogniwa *Perón's Latest Flame*. Tym razem jednak przedstawione jest zdanie armii na temat Evity:

Could there be in our fighting corps	W armii też – to się sprawdzić da –
A lack of enthusiasm for	próżno szukać sympatii dziś dla
Peron's latest flame	nowej Pańi eŕon ⁸ .

Pojawia się wówczas temat charakteryzujący muzycznie żołnierzy:

Przykład 4. Chór wojskowych z finału aktu I, t. 53-56.

53

Voice

f

Peron is a fool, break - ing eve - ry ta - boo, in -

B, Trumpet

Kbd, gtr.

Dm

⁸ Przeł. Andrzej Ozga.

55

Vo. stall - ing the girl in the ar - my H. Q. and she's

B, Tpt. *hns.*

E D E Dm

Zabieg zastosowany przez kompozytora i librecistę ma na celu ukazanie Evity w złym świetle. Nie tylko bowiem arystokracja i armia, kierujący się swoimi interesami, lecz także narrator atakuje główną bohaterkę. Chóry naprzemiennie wyrażają swoje zastrzeżenia w stosunku do Evity. Arystokracja podkreśla niskie pochodzenie bohaterki i jej swobodne prowadzenie się. Armię niepokoi jej niepoohamowana żądza władzy. Ché natomiast atakuje próżność Evity oraz fakt, że swoją karierę zawdzięcza kochankowi.

W ostatnich dwóch odcinkach pierwszej części finału obydwie grupy bohaterów ponawiają swoje zastrzeżenia. Następnie pojawia się łącznik. Tematycznie powiązany jest on z fragmentem *I'd Be Suprisingly Good for You*. Kiedy Juan Perón zastanawia się nad tym, czy rzeczywiście chce sprawować władzę, i rozmawia o tym z Evitą, następuje moment przełomowy. Na końcu sceny generał zostaje aresztowany, gdyż armia uznała, że nie może pozwolić na tak duże wpływy jego kochanki. Mimo sprzeciwu wojskowych lud w tle skanduje: „Pe-rón! Pe-rón!”. Scena ta zatem bezpośrednio przeistacza się w bunt tłumu. Gdy ludzie zaczynają się buntować, następuje muzyczna odpowiedź Evity.

Po fragmencie o charakterze responsorialnym (chór – Evita – chór – Evita – chór) następuje scena, w której bohaterka przybywa do więzienia i próbuje namówić Peróna, by jednak zdecydował się na przejęcie władzy. Ten w końcu zgadza się, gdyż ostatnia partia chóru go przekonuje.

Scena I aktu II rozpoczyna się od przemówienia Juana Peróna. Jest to parlando na tle chóru skandującego „Perón!”, jednak w pewnym momencie okrzyk zaczyna przeradzać się w wołanie „Evi-ta! Evi-ta!”:

Przykład 5. Chór ze sceny *Balcony of Casa Rosada*, t. 44-53.

The musical score is presented in three systems. The first system consists of two vocal staves and a piano accompaniment. The vocal staves are in 3/4 time and G major. The lyrics are: "E - vi - ta E - vi - ta E - vi - ta E - vi - ta E - vi - ta E - Pe - ron Pe - ron Pe - ron Pe - ron Pe - ron Pe - ron Pe - ron Pe - ron Pe - ron Pe - ron E -". The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line and chords in the right hand. The second system begins at measure 50 and continues the vocal lines and piano accompaniment. The lyrics are: "vi - ta E - vi - ta E - vi - ta E - vi - ta". The piano accompaniment includes a prominent tutti section with sustained chords.

Kompozytor ukazuje zmianę nastawienia do Evity, która odtąd staje się w polityce postacią pierwszoplanową, a następnie bezpośrednio przechodzi do słynnej ceny przemowy Evity, *Don't Cry for Me Argentina*. Co ciekawe, Lloyd Webber zastosował przy tej okazji zdecydowanie odmienne opracowanie partii wokalnych: w pierwszej części omawianego bloku scenicznego przemowa Peróna jest sucha i konkretna, na tle bardzo ograniczonego akompaniamentu. Przemowa Evity natomiast jest bardzo melodyjna – pragnie dotrzeć do uczuć ludzi. Tło instrumentalne staje się wówczas bardzo rozbudowane; wprowadzone zostaje tutti z dominującą rolą kwintetu smyczkowego oraz instrumentów dętych blaszanych.

Następnym blokiem scenicznym są numery *Rainbow High* oraz *Rainbow Tour*. W pierwszym z nich przedstawiona zostaje przemiana bohaterki ze zwykłej dziewczyny na prawdziwą damę. Zmiana wizerunku służyć ma przede wszystkim promo-

waniu polityki Peróna w Europie, co jest przedstawione w scenie następnej. Obydwa ujęcia połączone są ze sobą krótką przemową prezydenta. Kompozytor łączy również bezpośrednio ze sobą sceny *The Actress Hasn't Learned the Lines (You'd Like to Hear)* oraz *And the Money Kept Rolling In (and Out)*, ponownie za pomocą łącznika. Pierwsza ze scen rozpoczyna się chórem arystokracji, jednak ten przeradza się w dialog pomiędzy Evitą, która przemawia do klasy wyższej, i Ché, który zarzuca jej, że los Argentyńczyków nie zmienił się. Evita odpowiada, że wszystkie problemy zostaną rozwiązane dzięki jej fundacji. W ten sposób scena przeradza się w scenę *And the Money Kept Rolling In (and Out)*, która jest krytyką fundacji Evity.

Budowa wewnętrzna poszczególnych scen musicalu przedstawia się w bardzo różny sposób. Uwertura do *Evity* zachowuje budowę czteroczęściową: A – B – A¹ – B¹. Pierwsza część, przeznaczona wyłącznie na instrumenty, utrzymana jest w tonacji e-moll, a jej charakterystyczną cechą jest zmienne metrum. W drugiej części uwertury zostaje wprowadzony chór. Harmonika, mimo iż utrzymana w tonacji e-moll, opiera się na nietypowej relacji: V stopień obniżony – I stopień. W ostatnich taktach drugiej sekcji uwertury wprowadzona jest modulacja do tonacji a-moll. Trzecie i czwarte ogniwo uwertury są powtórzeniami pierwszych dwóch sekcji ze zmianą tonacji na a-moll. Kompozytor inaczej również instrumentuje stosowane tematy. O ile w pierwszej sekcji temat grany był przez waltornię, o tyle w sekcji trzeciej wykonują go skrzypce i flety poprzeczne, a później również waltornie i trąbki. W czwartym ogniwie natomiast zostaje wprowadzona gitara basowa, która wprowadza mocniejszy puls.

Najczęściej występującym klasycznym układem formalnym jest w *Evicie* pieśń zwrotkowa z refrenem. Taka zasada budowy występuje w *The Lady Got Potential* (A – B – A – B – A – B – B – A), *Don't Cry for Me Argentina* (A – B – A – B¹ – B – A), *And the Money Kept Rolling In (and Out)* (A – B – A – B – A – B – A¹ – A – B) oraz w *A Waltz and Eva and Ché* (A – B – A – B – A¹ – C, gdzie część C jest rodzajem epilogu). Podobnie *Buenos Aires* w dużej mierze wykazuje układ zwrotkowo-refrenowy o budowie: A – B – A¹ – B – A – C – A² – B – A; odcinek C stanowi jednak bardzo krótkie interludium, które nieco przełamuje schematyzm zwrotkowej formy utworu.

Charakterystyczna dla *Evity* jest także forma kupletowa. Pojawia się ona dwukrotnie: najpierw w *I'd Be Suprisingly Good for You* o budowie czteroczęściowej oraz w uwerturze do aktu II o budowie A – A – A – A¹ (pierwsze trzy człony są instrumentalne, ostatni – wokalnie-instrumentalny).

W utworze *Oh, What a Circus?* występuje cabaletta zbudowana z dwóch części. Pierwsza część utrzymana jest w metrum 4/4, w rytmie rumbi⁹ i w tonacji E-dur:

⁹ Charakterystyczny dla tego tańca jest nieregularny podział taktu, w którym osiem ósemek dzieli się na trzy grupy: 3+3+2. Por. hasło *Rumba*, [w:] *Encyklopedia muzyki*, red. A. Chodkowski, Warszawa 1995, s. 778.

Przykład 6. Fragment sceny *Oh, What a Circus?* z aktu I, t. 29-32.

Ché zastanawia się w tym miejscu nad główną bohaterką, nad którą w tle płacze tłum. Pyta o to, co zrobiła takiego, że wszyscy cierpią z powodu jej odejścia? Druga część cabaletty utrzymana jest w takcie *alla breve*, w akompaniamencie występują równe wartości rytmiczne, zmienia się również instrumentacja – o ile wcześniej była to gitara klasyczna, o tyle teraz zastępuje ją przesterowana gitara elektryczna. Ta część cabaletty przedstawia wydarzenia, które miały miejsce za czasów rządów męża Evity – liczne protesty, armia na ulicach oraz uciszanie mediów. W ten sposób librecista i kompozytor ukazują zarys tego, co będzie działo się podczas całego musicalu. Ponadto, zgodnie z tradycją XIX-wiecznego gatunku cabaletty, następuje tu znaczne zintensyfikowanie emocji.

Pozostałe pieśni wykazują dość nieregularną budowę. Jednakże można zauważyć w nich pewne prawidłowości. Spora grupa różnych numerów zachowuje, przynajmniej częściowo, budowę zwrotkową. Tak na przykład *Eva and Magaldi / Eva Beware of the City* w pierwszej części numeru daje się sprawdzić do układu: A – B – A¹ – C – B – D – E – F – G – F – G – F. Ostatnich jego pięć członów jest pieśnią zwrotkową, jednakże całość charakteryzuje duża różnorodność melodyczna i rytmiczna. W podobny sposób kształtuje się forma *Rainbow High*, tym razem jednak od układu o budowie zwrotkowej rozpoczyna się cały numer: A – B – A – B – A – C – B¹ – D – E.

Rozbudowanie układu zwrotkowego o dodatkowe człony najczęściej wiąże się z architekturą całych bloków scenicznych. Części „obce”, tzn. występujące jednostkowo, stanowią najczęściej łącznik do scen następnych bądź są powiązane motywicznie ze scenami poprzednimi. Do pewnego stopnia regularny układ ma również *Goodnight and Thank You*: A – B – C – A – B – C-D – A – B – B¹. Zasadą jest w tym wypadku utrzymanie nierozłączności ogniwi A i B. Natomiast najbardziej skomplikowanym motywicznie utworem jest *Rainbow Tour*, który posiada budowę: A – B – C – A – D – A – B – A¹ – B – B¹.

W swej zewnętrznej budowie *Evita* nawiązuje do oper Gilberta i Sullivana oraz amerykańskiego musicalu XX wieku. Utwory sceniczne duetu Gilbert–Sullivan składały się zwykle z dwóch aktów i zazwyczaj nie trwały dłużej niż dwie

godziny. Taki model adoptowany został również w Stanach Zjednoczonych na początku XX wieku i przeniknął do twórczości większości kompozytorów broadwayowskich. Marek Gołębiowski wskazuje na pragmatyzm tego zabiegu. Przedstawienia zazwyczaj rozpoczynały się około godziny 21, przez co mieszkańcy dzielnic położonych na przedmieściach musieli po spektaklu wracać późnym wieczorem. Zarówno dla teatrów w Londynie, jak i w Nowym Jorku długość spektaklu miała zatem olbrzymie znaczenie. Gdyby musicale trwały dłużej, mogłyby się to niekorzystnie odbić na frekwencji, przez to również i na finansach ośrodka¹⁰. Lloyd Webber prawdopodobnie (na co wskazuje budowa innych jego dzieł scenicznych, poza *Tell Me on Sunday* i okolicznościowym *Cricket*) również przyjął taki model ze względów pragmatycznych.

Rytm i stylizacja. Zabiegi archaizacyjne

W warstwie rytmicznej i stylizacyjnej Lloyd Webber stosuje bogatą paletę środków. W samej partyturze bardzo często stosowane są oznaczenia odnoszące się do zabiegu stylizacji. Dotyczy ona w głównej mierze kwestii rytmicznych i wyrazowych (stąd sugestie typu „funeral”, „funky” czy „tango”). Najbardziej eksponowaną rolę odgrywają w *Evicie* klasyczne rytmy tańców latynoamerykańskich. Na przykład w numerze *Oh, What a Circus?* występuje rytm beguine¹¹, a w kolejnych scenach pojawiają się stylizowane rumba, salsa i tango, a także rytmy meksykańskie. Wykorzystanie tańców latynoamerykańskich ma na celu wprowadzenie słuchacza w atmosferę Argentyny. W każdej z tych scen przedstawiona zostaje argentyńska ulica, nie jest to bowiem muzyka sfer wyższych. Jedynie tango w wykonaniu Magaldiego pojawia się w scenie koncertu charytatywnego. Należy jednak pamiętać, że sam Magaldi zaczynał swoją karierę w klubach i kawiarniach pod Buenos Aires.

Do przedstawiania innych grup społecznych w Argentynie Lloyd Webber również wykorzystuje tańce. Na przykład armię charakteryzuje z reguły rytm marszowy. W analogiczny sposób przedstawiana jest arystokracja, jednakże nie w opracowaniu instrumentalnym, lecz poprzez śpiew chóralny *a cappella*:

¹⁰ Gołębiowski, *op. cit.*, s. 101-102.

¹¹ Beguine – taniec w parzystym metrum i umiarkowanym tempie, pochodzący z Martyniki. Popularność zdobył dzięki Cole Porterowi.

Przykład 7. Chór arystokratów ze sceny *Peron Latest Flame*, t. 143-144.

143 Chór:

Soprano
Things have reached a pret - ty pass when some-one pret - ty low - er class

Tenor
Things have reached a pret - ty pass when some-one pret - ty low - er class

Bass
Things have reached a pret - ty pass when some-one pret - ty low - er class

Metrum zmienia się tu wprawdzie na 7/4, ale charakter marszowy jest cały czas wyczuwalny.

W *Evicie* wykorzystany zostaje również walc wiedeński. Pojawia się on na przykład w scenie *Waltz for Evita and Ché*, w której podczas tańca obydwójce, Evita i Ché, wypominają sobie swoje błędy:

Przykład 8. Fragment sceny *Waltz for Evita and Ché*, t. 3-6.

3 Che:

Voice
Tell me be - fore I waltz out of your life, be - fore tur - ning my back on the

Piano
Cl's

Celli

6 Vo.
past.

Pno.

Zastosowanie rytmów tanecznych różnego pochodzenia, zarówno latyno-amerykańskich, jak i europejskich, przywodzi na myśl dwa źródła inspiracji. Po pierwsze, stylizacje Webbera budzą skojarzenia z operetką wiedeńską XIX wieku, w której warstwa rytmiczna opierała się w dużej mierze na walcach; często występowały tam także tańce ludowe (np. *Księżniczka czardasza*), których zadaniem było rozgraniczenie świata salonu od świata ludu. Po drugie, źródłem tych zabiegów wydaje się opera heroiczna, w której w scenach przedstawiających bunt (*Niema z Portici*, *Hugenoci*) stosowano zwykle rytmy marszowe. Ważnym źródłem jest również twórczość George'a Gershwina, zwłaszcza środki stylizacyjne, jakie kompozytor ten wprowadził w swoich operach jazzowych i utworach instrumentalnych. W podobny sposób Andrew Lloyd Webber stosuje stylizację w *Evicie*. Tak jak Gershwin charakteryzował różnice pomiędzy mieszkańcami miasteczka portowego w *Porgy and Bess*, tak Lloyd Webber charakteryzuje prostych Argentyńczyków przedstawionych w *Evicie*.

W *Evicie* kompozytor dokonuje również kilku zabiegów archaizacyjnych, świadomie stosując rozwiązania nawiązujące do technik kompozytorskich czy innych zjawisk muzycznych znanych z przeszłości. Wyróżnić można tu dwa typy archaizacji. Pierwszy wiąże się z przywołaniem słów mszy żałobnej. W uwerturze do aktu I zostaje użyty trawestowany tekst z *missa pro defunctis* – „Requiem aeternam Dona Evita”. Podkreśleniu tekstu służy utrzymywanie faktury homofonicznej, a akompaniament opiera się na instrumentach dętych blaszanych, perkusyjnych i smyczkowych, przy eksponowanej roli instrumentów dętych blaszanych (tu w szczególności najwyraźniej brzmiających partii trąbek) i perkusyjnych (szczególne znaczenie kompozytor nadaje kotłom, które podkreślają znaczenie słowa *Evita*). W analogiczny sposób Webber archaizuje partię chóru dziecięcego w *Oh, What a Circus?*. Kompozytor wykorzystuje tu oryginalny tekst antyfony *Salve Regina*, w którym podmienia imię Ewy. Łaciński tekst „*Exsules filii Hevae*” zmienia się w *Evicie* na „*Excules filii Eva*”. W przekładzie jest to jedno i to samo, jednak autor tekstu chciał podkreślić, o którą Ewę w tym wypadku chodzi. Dodaje też nazwisko „Perón”. Ważnym elementem w tej scenie jest wykorzystanie organów, które mają podkreślić podniosły charakter sytuacji. Na koniec sceny *Oh, What a Circus?* zostaje powtórzona partia chóru, jednak tym razem pojawia się ona w odmiennym opracowaniu. Chór rozpoczyna w unisonie, lecz w pewnym momencie wprowadzona zostaje technika discantowa, polegająca na usamodzielnieniu się dwóch głosów:

Przykład 9. Partia chóru ze sceny *Oh, What a Circus?*, t. 156-162.

156 *mp* Chór:

Sal-ve - re-gin - a ma-ter - mi-se - ri - cord-i-ae vi - ta - dul - ce do et spes

Violin

160

nos - tra sal - ve, sal - ve re - gin - a Per - on

Vln.

Drugi typ wykorzystywanej przez Webbera archaizacji obejmuje sferę melodyki. Kompozytor wykorzystuje bowiem hymniczne opracowanie tekstu. W taki sposób potraktowane zostają partie chóru arystokracji. Zabieg ten podkreśla pochodzenie argentyńskich arystokratów, gdyż w znakomitej większości byli to obywatele Wielkiej Brytanii. Podobne rozwiązanie stosuje kompozytor także w scenie *Santa Evita*, gdzie zostaje wprowadzony chór dziecięcy. W tej scenie powtórzony zostaje materiał melodyczny ze sceny *Oh, What a Circus?*, ale język zostaje tu zmieniony na hiszpański. Wynika to z treści libretta, dzieci śpiewające w chórze bowiem zwracają się do Evity jako do „matki wszystkich argentyńskich matek”.

Archaizacja wykorzystana przez kompozytora w *Evicie* przywołuje na myśl operę heroiczną. Zarówno w musicalu Lloyda Webbera, jak i u kompozytorów XIX-wiecznych stosowanie archaizacji miało bowiem na celu podkreślenie podniosłości, wagi niektórych wydarzeń, jak na przykład w *Hugonotach* Meyerbera, gdzie w analogicznych momentach wykorzystany zostaje chór *a cappella*. W *Evicie* archaizacja występuje tylko w scenach, w których ukazane są ważne sytuacje, jak w scenie *Oh, What a Circus?*, obrazującej Argentynę po śmierci prezydentowej. Warto przy tym pamiętać, że jej pogrzeb zgromadził około trzy miliony osób, które – by zobaczyć ją po raz ostatni – czekały w kolejce w ulew- nym deszczu nawet piętnaście godzin.

Motywy przypominające

Ważnym elementem integrującym *Evitę* jest czynnik melodyczno-motywiczny. Kompozytor stosuje w tym zakresie wiele środków, które budują jedność dzieła. Najważniejszym z nich są motywy przypominające, pojawiające się na przestrzeni całego utworu.

Wielu autorów zajmujących się tematyką musicalu – w tym i musicalami Webbera – interpretuje motywy występujące w dziełach tego nurtu jako motywy przewodnie. Kompozytor i autor licznych publikacji na temat teatru muzycznego, Scott Miller, pisze w swoim artykule *Inside Evita*:

„W *Jesus Christ Superstar* Andrew Lloyd Webber czasami powtarza motywy muzyczne, tworząc «lejtmotywy» [...], lecz czasami ich wykorzystanie jest incydentalne. W późniejszych dziełach, takich jak *Koty* oraz *Upiór w operze*, powtarzalność motywów ma charakter całkowicie przypadkowy i nie ma charakteru dramatycznego. Dopiero w *Evicie*, idąc za Wagnerem i Sondheimem, Webber – wprowadzając poszczególne motywy – nadaje im znaczenie wiążące, opisujące bohatera, dające subtelny komentarz do akcji scenicznej”¹².

Leitmotiv w ujęciu wagnerowskim stanowi jednakże dużo bardziej kompleksową formę wyrazu aniżeli *Erinnerungsmotiv* występujący w dziełach operowych (np. *Czarodziejski flet* i *Don Giovanni* Wolfganga Amadeusza Mozarta, *Wolny strzelec* Carla Marii Webera) czy symfoniach programowych poprzedzających dramat muzyczny (np. *Symfonia fantastyczna* Hectora Berlioza). Po pierwsze, rolę odgrywa tu czynnik ilościowy. Liczba lejtmotywów w późnych dziełach scenicznych Richarda Wagnera (po *Lohengrinie*) znacząco przewyższa liczbę motywów przypominających w wielkich dziełach operowych późnoromantycznych kompozytorów francuskich czy w *Evicie*. Po drugie, istotne rozróżnienie stanowi aspekt głębokości warstwy motywicznej. Jak pisze Andrew Whittall¹³, „problemem motywów przewodnich jest ich wieloznaczność”¹⁴. Motyw ukazujący „odkupienie przez miłość” z tetralogii *Pierścień Nibelunga* równocześnie reprezentuje „apoteozę Brunhildy”. Dodatkowo lejtmotiv może przedstawiać dużo większą paletę zjawisk: osobę, miejsce, przedmiot, ideę, stan umysłu, siły ponadnaturalne, ale także pozostałe elementy dzieła scenicznego. Co najważniejsze, motywy przewodnie w ujęciu wagnerowskim stanowią podstawowy element

¹² Miller, *op. cit.*

¹³ A. Whittall, *Leitmotiv*, [w:] *The New Grove Guide to Wagner and His Operas*, red. B. Millington, Oksford 2006, s. 153-160.

¹⁴ *Ibid.*, s. 154.

poetyki utworu, podstawowe komórki „niekończącej się melodii”. Najbardziej rozpoznawalny „motyw Tristana”, który po raz pierwszy uwidacznia się w *Vorspielu* do dramatu muzycznego *Tristan i Izolda*, uwidacznia różnicę pomiędzy zasadą tworzenia motywów przewodnich a motywów przypominających. Pierwszą część *Vorspielu* kompozytor w całości podporządkowuje schematowi motywicznemu poprzez ciągłą jego progresję. W późniejszym przebiegu dzieła motyw powraca w przekształconych wersjach. Dochodzi tu do przetworzenia podobnego do tego, jakie występuje w allegrze sonatowym. W ostatniej części Wagner wraca do tematu w jego niezmienionej formie, nadając całości charakter reprzyzowy.

Rola motywów przypominających w musicalach Andrew Lloyda Webbera jest nieco odmienna. Poszczególne motywy kompozytor przypisuje konkretnym postaciom, ich cechom charakteru bądź określonym sytuacjom. Dodatkowo charakter konstrukcyjny motywów przypominających ogranicza się do wewnętrznej struktury poszczególnych numerów muzycznych. W przeciwieństwie do wagnerowskiej idei lejtmotywów motywy przypominające nie rozpościerają się ponad zamknięty schemat muzyczny, lecz ograniczają się do zaakcentowania sfery semantyczno-symbolicznej, przy jednoczesnym zredukowaniu ich oddziaływania architektonicznego i formalnego.

Często występującym motywem przypominającym jest „I motyw Evity”:

Przykład 10. „I motyw Evity” ze sceny *What a Circus?*, t. 33-47.

33 Che: Voice
Oh what a cir___ cus, oh what a show Ar-gen - ti-na has gone to town.

37 Vo.
___ o-ver the death of an act-ress called E-va Pe-ron We've all gone cra-zy

42 Vo.
and mourning all day and mour-ning all night fall-ing o-ver our-sel-ves to get all____

46 Vo.
____ of the mis - er - y right____

Najczęściej przypisywany jest on samej bohaterce. Wykorzystany został w scenach: *Oh, What a Circus?*, *Don't Cry for Me Argentina* oraz *Eva's Final Broadcast*. Za każdym razem występuje w kontekście sposobu postrzegania Evity przez mieszkańców Argentyny. W *Oh, What a Circus?* motyw ten wykonują kolejno Ché, chór dziecięcy oraz Evita. Każda partia jest inaczej opracowana – w partii narratora występuje stylizowana rumba, partie chóralne zostają poddane archaizacji, natomiast partia Evity ma charakter pieśni. Wiąże się za tym również zmiana przekazu: w partii Ché jest to cyniczne traktowanie historii bohaterki, w drugiej (gdzie występuje chór) – uświęcenie Evity, w ostatniej natomiast Evita, na słowach „Don't Cry for Me Argentina”, podkreśla swe poświęcenie dla Argentyńczyków. W dwóch innych scenach, w których występuje „I motyw Evity”, *Don't Cry for Me Argentina* oraz *Eva's Final Broadcast*, zostaje on włączony w przemówienia Evity. Za każdym razem przemówienia te są pełne czułości i pokory. Cechy te jednak w bardzo niewielkim stopniu charakteryzują bohaterkę. Co więcej, kompozytor wykorzystuje „I motyw Evity” wyłącznie w sytuacjach publicznych, gdzie Evita musi pokazać się od innej strony.

Omawiany motyw zostaje ponadto wykorzystany w scenie *Santa Evita* i śpiewany jest przez chór dziecięcy:

Przykład 11. Chór dziecięcy ze sceny *Santa Evita*, t. 4-9.

Chór dziecięcy:

Voice

Please, gen-tle E-va will you bless a lit-tle child for I

Vo.

love you. Tell heav-en I'm do-ing my best

Osobowość bohaterki najlepiej oddają dwa inne motywy. Pierwszy z nich reprezentuje jej żądę kariery:

Przykład 12. „II motyw Evity” ze sceny *Eva and Magaldi*, t. 158-162.

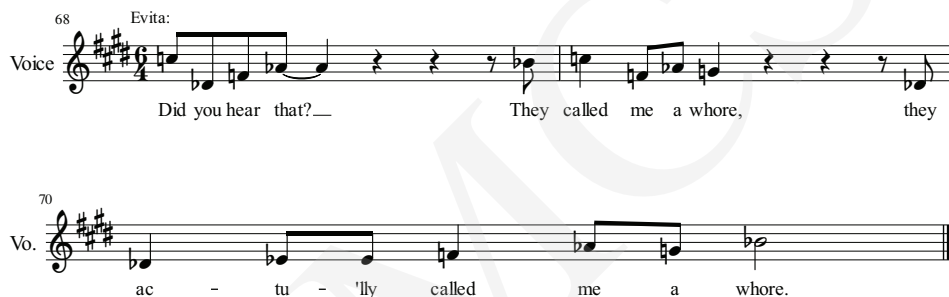
Voice

I wan-na be a part of B. A. Bue-nos Air-es Big Ap-ple

Motyw ten pojawia się również w scenie, kiedy Evita odwiedza osadzonego w areszcie Peróna. Wtedy swoje marzenia o „Big Apple” wyraża w dużo ostrzej-

szym tonie („Nie zamykajmy sobie drzwi, ponieważ możemy stracić Big Apple”). Librecista, by podkreślić charakter wypowiedzi bohaterki, dodał w partyturze komentarz wykonawczy „cool voice”, czyli „spokojnym głosem”. Evita już wie, czego chce, jej marzenia mogą się spełnić, jeśli tylko Perón pójdzie o krok dalej. Fragmenty motywu pojawiają się jeszcze w scenie *Rainbow High*, w której Evita planuje, że osiągnie sukces nie tylko w Argentynie, ale na całym świecie:

Przykład 13. „II motyw Evity” ze sceny *Rainbow Tour*, t. 68-70.



68 Evita:
Voice
Did you hear that?... They called me a whore, they

70
Vo.
ac - tu - 'ly called me a whore.

Scena ta zdaje się być punktem kulminacyjnym musicalu. Ukazuje bowiem szczyt popularności Evity. Później sama bohaterka zaczyna ją tracić, a jej władza nie cieszy się już tak wielkim poparciem. W tym szczytowym momencie zestawione zostają najistotniejsze motywy przypominające występujące na przestrzeni dzieła. Poza „II motywem Evity” jest tam również „motyw śmierci”, znany z *Requiem for Evita*:

Przykład 14. „Motyw śmierci” z Uwertury, t. 1-6.



ff
Tpt's/homs/guit's

O ile w *Rainbow High* miał on minorowy charakter, to tutaj występuje w tonacji durowej, a w ostatnim takcie pojawia się w nim charakterystyczny skok interwałowy (seksta wielka w górę, sekunda wielka w dół, t. 32):

Przykład 15. Przekształcony „motyw śmierci” ze sceny *Rainbow High*, t. 31-32.



31 Evita:
Thrill - ing I want to be rain - bow high.

Motyw ze sceny *Rainbow High* ma charakter zupełnie przeciwny do funeralnego, towarzyszy bowiem tekstowi, w którym „życie” zostaje podkreślone słowami: „I want to be rainbow high!” („Chcę być tęczę wysoko, o tak!”).

Z kolei w scenie *Lament* motyw ten przejmują Evita, która zdaje sobie sprawę z nadchodzącej śmierci:

Przykład 16. Partia Evity ze sceny *Lament*, t. 1-9.

Evita:

The choice was mine and mine com - plete-ly I could have an-y prize that I de -

5 sired. I could burn with the splen - dor of the bright - est fire, or

8 else, or else I could choose time.

Charakterystyczny skok interwałowy użyty jest tu na słowie „brightest” („najjaśniejszy”), wcześniej towarzyszący zbitce „rainbow high” („tęczę wysoko”). Świadczyć to może o próbie wykorzystania przez kompozytora pewnych elementów retoryki muzycznej, w której dosyć często na słowach podkreślających uniesienie, szczególne emocje, wysokie położenie, wykorzystywano ascendenalny skok interwałowy¹⁵.

Na powiązanie tematyczne sceny *Rainbow High* ze sceną *Lament* wskazuje również partia chóru męskiego:

Przykład 17. Partia chóru męskiego ze sceny *Rainbow High*, t. 7-10.

Chór:

Eyes. Hair. Mouth. Fig - ure. Dress. Voice. Style. Move-ment.

¹⁵ Por. T. Jasiński, *Polska barokowa retoryka muzyczna*, Lublin 2009, s. 306, *passim*.

Ów motyw melodyczny, który charakteryzuje stylistów głównej bohaterki, zostaje później przejęty przez balsamistów, przygotowujących ją na ostatnią drogę:

Przykład 18. Partia chóru balsamistów ze sceny *Lament*, t. 28-31.

28 Chór:

Eyes. Hair. Face. Im - age.

All must be pre-served

Początkowy fragment tekstu („Eyes, Hair, Face, Image” ze sceny *Rainbow High*) zostaje zachowany, lecz w jego zakończeniu pojawiają się słowa „all must be preserved” („wszystko musi zostać zakonserwowane”). Warto zauważyć, że omawianym motywem kompozytor posługuje się na zasadzie pewnej wyrazowej „symetrii”. Motyw ten bowiem ma postać minorową w skrajnych partiach *Evity* (wstępna uwertura oraz scena finału aktu II), w scenie środkowej natomiast (akt II) – utrzymany w trybie durowym – symbolizuje życie.

Kolejny motyw przypominający można nazwać „motywem złości”. Pojawia się on po raz pierwszy w finale aktu I *Evity*:

Przykład 19. „Motyw złości” ze sceny *The Art of Possible*, t. 29-32.

29 Evita:

On-ly a ra-di-o star with just one weekly show. But speak-ing as one of the people I

32

want you to know.

W scenie tej dochodzi do dialogu pomiędzy Evą a zbuntowaną ludnością. Bohaterka, w pełnej wściekłości scenie (płomienna przemowa na temat reżimu), przekonuje ludzi do poparcia Peróna. „Motyw złości” – użyty w scenie *Rainbow High* – ukazuje również irytację Evity wobec swoich stylistów, których pomysły nie bardzo jej odpowiadają. Zostaje wykorzystany także w scenie *The Art of Possible*, gdy Evita, mówiąc w imieniu ludu, wyraża swoją złość na władzę w Argentynie, która nie jest w stanie zaoferować ludziom tego, na co zasługują.

Istotnym motywem występującym w *Rainbow High* jest także „motyw podróży”. Po raz pierwszy pojawia się on w scenie *Buenos Aires*, kiedy Evita przybywa do miasta:

Przykład 20. „Motyw podróży” ze sceny *Buenos Aires*, t. 1-5.

Evita:

What's new?__ Bue-nos Ai - res. I'm new__ I wan-na say I'm

4
just a lit - tle stuck on you,__ you'll__ be__ on me too.

W scenie *Rainbow High* wykorzystany jest natomiast w ostatnim ogniwie, gdy bohaterka udaje się w podróż do Europy.

Ostatnim ważnym motywem przypominającym jest wspólny motyw miłosny Evity oraz Juana Peróna:

Przykład 21. „Motyw miłości” ze sceny *The New Argentina*, t. 9-12.

Evita: (*Poco rall.*)

Voice

It does-n't mat-ter what those mor - ons say__ our na-tion's lead-ers are a

4
Vo. fee - ble crew__

Pojawia się on w scenie finałowej aktu I, kiedy Evita jedzie wraz z Perónem do aresztu. Występuje on także w partii Peróna, który stwierdza, że Evita jest największym atutem rządu Argentyny, co ma miejsce w scenie *She's a Diamond*. Po raz ostatni motyw ów pojawia się w scenie *Dice are Rolling*, w chwili, gdy Perón śpiewa umierającej Evicie.

Wśród motywów przypominających w *Evicie* wymienić warto jeszcze kilka innych, które są mniej istotne z punktu widzenia formy i treści dzieła, lecz sposób ich wykorzystania wydaje się bardzo precyzyjny. Jednym z nich jest „motyw zagubienia”, który po raz pierwszy pojawia się w scenie *Another Suitcase in*

Another Hall. Towarzyszy zdarzeniu, kiedy to Evita po raz pierwszy pojawia się w domu Juana Peróna, z którego wyrzuca jego poprzednią kochankę:

Przykład 22. „Motyw zagubienia” ze sceny *Another Suitcase from Another Hall*, t. 26-29.

Kochanka:

I don't expect my love affairs to last for long. Never fool myself. That my
dreams will come true.

Motyw ten powraca w scenie *The Actress Hasn't Learned*, gdy Evita podkreśla, że nie pasuje do świata arystokracji. Po raz ostatni zostaje natomiast ukazany w przedostatniej scenie *Dice Are Rolling*, kiedy Evita umiera. Wówczas zostaje rozdzielony na dwie części. Pierwszą z nich śpiewa Juan, drugą bohaterka.

W *Evicie* pojawia się jeszcze „motyw cynizmu”. Przejmują go różni bohaterowie. Na przykład Magaldi w scenie *Eva and Magaldi / Eva Beware of the City* używa go w momencie, gdy postanawia odrzucić kochankę. Nie robi tego jednak wprost, lecz próbuje ją zbyć oszustwem:

Przykład 23. „Motyw cynizmu” ze sceny *Eva and Magaldi / Eva Beware of the City*, t. 143-152.

Magaldi:
trpvl.


E - va, be-ware of the ci-ty, it's hun-gry and cold, can't be con-trolled, it is
mad those who are fools are swal-lowed up whole, and those who are not be-come
what they should not be - come, changed, in short they go bad.

W scenie *Goodbye and Thank You*, „motyw cynizmu” jest natomiast wykonywany przez Ché, który żegna każdego z wykorzystanych kochanków. Pojawia się jeszcze w scenie *Dice Are Rolling*, kiedy Evita śpiewa o tym, że nawet w obliczu choroby nie poddaje się.

Motywy przypominające w *Evicie* spełniają dużo ważniejszą i głębszą rolę niż w jakimkolwiek innym dziele Andrew Lloyd Webbera. Pojawiają się bowiem nie tylko w warstwie „powierzchniowej” utworu, lecz tworzą jego strukturę „głęboką”, konstytuując wręcz cały idiom kompozytorski. Głębokie zespolenie muzyki z tekstem jest nie tylko zabiegiem pozwalającym słuchaczom odnaleźć się w przebiegu utworu, ukazuje również emocje, którymi targani są bohaterzy. Co równie istotne, motywy przypominające wpływają na architekturę utworu – kompozytor dostosowuje budowę scen do konkretnych motywów, a nowy materiał melodyczny wprowadza tylko w nielicznych scenach (m.in. *And the Money Kept Rolling In (and Out)*, *High Flying Adore*, *You Must Love Me*). Integrujące działanie motywów ilustruje przedostatnia scena musicalu, *Montage*, w której pojawiają się istotne motywy oraz partie mające symbolizować życie przemijające przed oczami bohaterki:

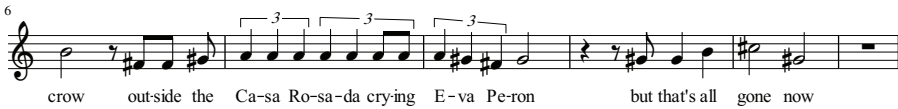
Przykład 24. Motywy przypominające wykorzystane w scenie *Montage*: „I motyw Evity”, t. 2-10, „motyw cynizmu”, t. 12-13, „motyw miłości”, t. 23-31.

2 Che:



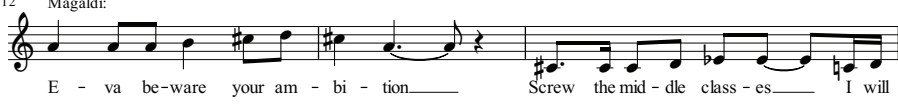
She had her moments she had some style the best show in town was the

6




crow outside the Ca-sa Ro-sa-da crying E-va Pe-ron but that's all gone now

12 Magaldi:



E - va be-ware your am - bi - tion Screw the mid - dle class - es I will

15



nev - er ac - cept them and they will nev - er de - ny me an - y - thing a - gain my

17
fath - ers oth - er fa - mi - ly here mid - dle class and they were

18 [Tempo di tango] Eva:
kept out of sight hid - den from view. (Maracas) Picc/tp't's It seems cra - zy but you

24
must be - lieve there's no - thing cal - cu - la - ted noth - ing planned please for - give me if I

28 Rall.
seem na - ive I would nev - er want to force your hand but please under - stand

Scena ma duże znaczenie nie tylko ze względu na treść dzieła, lecz także jako swoiste podsumowanie środków kompozytorskich wykorzystanych w utworze. Nawet na podstawie tego jednego fragmentu, w którym poszczególne motywy skumulowane są jak w soczewce, daje się stwierdzić, że Lloyd Webber w sposób bardzo przemyślany wspomniane motywy wykorzystywał w przebiegu całego swego dzieła.

Technika motywów przypominających stosowana przez Lloyda Webbera ponownie przywołuje tradycje opery heroicznej i twórczość takich kompozytorów, jak Meyerbeer, Halévy czy Auber. W ich dziełach o cztero- i pięcioaktowej budowie zastosowanie motywów przypominających miało nie tylko cel pragmatyczny (umożliwiał odnalezienie się wśród licznych wątków), lecz także formalny, pozwalały one bowiem osiągnąć większą spójność dzieła. Podobne zabiegi integrujące stosowali kompozytorzy musicali w XX wieku (m.in. Gershwin, Kern, Berlin), ale Lloyd Webber rozwinął je szczególnie. Należy podkreślić fakt, że w czasach powstawania *Evity* taki sposób kształtowania zawartości stylistycznej dzieł musicalowych nie był typowy. W latach siedemdziesiątych XX wieku dominował charakter „piosenkowy”, budowany na podstawie poszczególnych songów w konkretnym stylu (jak np. rockowe *The Rocky Horror Show* i *Tommy*, soulowo-bluesowy *Dreamgirls* czy rewiowy *Cabaret*). Pod tym względem *Evita* znacznie wyłamuje się poza ówczesną konwencję panującą w teatrach w Stanach Zjednoczonych i Wielkiej Brytanii.

Podsumowanie

Przedstawiona analiza pokazuje, że *Evita* Andrew Lloyd Webbera jest dziełem syntetyzującym w sobie wiele różnorodnych zjawisk muzycznych. Zawiera elementy charakterystyczne nie tylko dla musicalu, lecz także dla innych gatunków scenicznych XIX i XX wieku. Pod względem architektonicznym ujawnia wpływy operetki, opery heroicznej i dramatu muzycznego. Klasyczna dla formy musicalu jest budowa aktów *Evity*, jednakże ich wewnętrzna struktura nie posiada już musicalowego charakteru. Duże bloki sceniczne są bowiem nietypową formą wyrazu dla twórczości kompozytorów działających na Broadwayu i West Endzie. Sceny finałowe w *Evicie* przypominają bardziej dzieła kompozytorów francuskich epoki romantyzmu, aniżeli kompozycje autorów amerykańskich i brytyjskich XX wieku. Twórczość XX-wieczna dla scen rozrywkowych opierała się bowiem na formie złożonej z odrębnych pieśni, a sytuacje, w których kompozytorzy budowali większe konstrukcje dramatyczne występowały rzadko; większość scen była wobec siebie odrębna i miała indywidualny charakter.

Wewnętrzne powiązania formalne występujące w *Evicie* wykazują silne związki ze sposobem kształtowania XIX-wiecznej opery heroicznej, w której następowało regularne budowanie napięcia poprzez płynne przechodzenie pomiędzy scenami. Szczególną sytuacją jest w przypadku opisywanego dzieła finał aktu I, który objętościowo i strukturalnie stanowi najbardziej skomplikowany element *Evity*. To z kolei może przywołać na myśl późne finały z oper Mozarta (takie, jak finał aktu II *Don Giovanniego* czy finał aktu I *Così fan tutte*), które pozostawiły swój ślad w operze XIX wieku.

W *Evicie* Andrew Lloyd Webber obficie korzysta z form i gatunków, które ukształtowały się w muzyce klasycznej. Najbardziej charakterystycznym elementem jest zastosowanie cabaletty zaraz po uwerturze, co tworzy kolejne nawiązanie do romantycznej opery heroicznej oraz opery włoskiej (np. cabaletty *Or dovo fuggio io mai...* z *Purytanów* Vincenzo Belliniego czy *Oh mio rimorso* z *Traviaty* Giuseppe Verdiego). Pomimo istotnego wpływu czynnika musicalowego daje się zatem wyraźnie zaobserwować, że Webber inspirował się rozwiązaniami zaczerpniętymi z muzyki XIX stulecia. Także i stosowanie archaizacji wiąże jego dzieło z twórczością XIX-wieczną, w szczególności z dziełami takich twórców, jak Meyerbeer, Halévy. Chodzi tu na przykład o zastosowanie języka łacińskiego oraz użycie organów w scenie *Oh, What a Circus?* (podobnie jak w *Hugonach* Meyerbeera czy *Żydówce* Halévy'ego). Pod względem rytmicznym *Evita* pozostaje pod bardzo różnymi wpływami. Zauważalne są odniesienia do operetki wiedeńskiej, opery heroicznej oraz muzyki latynoamerykańskiej, co ujawnia się szczególnie w zakresie wykorzystanych tańców.

Ostatni współczynnik techniki kompozytorskiej *Evity*, jakim są motywy przypominające, jest już wyraźnie powiązany z *grand opéra*. Świadome użycie takich motywów i na tak wielką skalę nie miało swojego odpowiednika ani w operetce, ani w gatunkach poprzedzających ukształtowanie się musicalu, ani też w gatunkach musicalowych. Należy stwierdzić, że pod tym względem *Evita* przypomina bardziej dzieło operowe.

Analiza innych dzieł kompozytora, takich jak *Jesus Christ Superstar* (1970), *Koty* (1980) czy *Upiór w operze* (1986), wykazuje, iż język muzyczny Andrew Lloyd Webbera wzbogacany był przez stosowanie elementów charakterystycznych dla wcześniejszych form i gatunków scenicznych w sposób systematyczny. Wykorzystanie motywów przypominających w *Evicie*, później również w niewielkim stopniu w *Kotach* oraz w *Upiorze w Operze*, świadczy także o tym, że zjawisko zapoczątkowane w *Jesus Christ Superstar* było dla kompozytora bardzo istotne i stanowiło wyróżnik stylu indywidualnego. Istotnym dziełem z tego punktu widzenia staje się *Upiór w operze*, który poza tym, że skupia w sobie wszystkie najważniejsze elementy techniki kompozytorskiej Webbera, zawiera również elementy, których brakowało w poprzednich dziełach. Wykorzystanie klasycznego śpiewu operowego oraz instrumentacji rodem z neoromantycznego poematu symfonicznego wskazuje nie tylko na znajomość zasad aranżacji, lecz także na umiejętność swobodnego poruszania się w różnych stylistykach. Miały na to zapewne wpływ zarówno wykształcenie muzyczne Andrew Lloyd Webbera, jak i jego rozmaite doświadczenia muzyczne.

Marek Bielacki zwrócił uwagę, że

„[...] musical okazał się miejscem prawdziwej «korespondencji sztuk» – obszarem ich wzajemnego przenikania się i uzupełniania. Choć był w dużej mierze wytworem tzw. kultury masowej, popularnej, to jednak jego konkretne egzemplifikacje świadczyły o dość wysublimowanej estetyce tej właśnie formy dramatu muzycznego”¹⁶.

Evita stanowi bardzo wyrafinowany przykład takiego „przenikania się” i „uzupełniania”, różniący się jednak od dzieł komponowanych przez innych twórców w tych samych latach. „Kultowe” musicale, jak *Hair* Galta MacDermota, *Cabaret* Johna Kandra, *Tommy* zespołu The Who i *Rocky Horror Show* Richarda O’Briena, nawiązujące do pewnych pojedynczych zjawisk muzycznych i ideowych z przestrzeni kulturowej XX wieku (kontrkultura, muzyka kabaretowa, hard rock czy *queer*), są w swej strukturze muzycznej i literackiej dość hermetyczne. Wysublimowanie tych konkretnych paradygmatów estetycznych

¹⁶ Bielacki, *op. cit.*, s. 169.

opiera się w nich głównie na pogłębieniu poszczególnych elementów, swoistym „artystycznieniu” *pop music*. Kompozytorzy owych utworów nie nawiązywali do historycznych form wyrazu, tkwili w formie stworzonej na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych, przekształcając tylko treść swych utworów zgodnie z tendencjami współczesności. Webberowi natomiast udało się zintegrować to, co było najważniejsze zarówno w kulturze popularnej, jak i wysokiej czasów poprzedzających jego działalność. *Evita* jest dziełem syntetyzującym twórczość sceniczną XIX i XX wieku, jej komiczne oraz dramatyczne odsłony, łączącym różne, często odległe estetyki. Co najważniejsze – jest dziełem posiadającym spójną myśl dramatyczną, pokazującym zarazem, że kody kulturowe o różnej proveniencji można zespolić w artystyczną całość.

SUMMARY

The analytical study of Andrew Lloyd Webber's musical *Evita* contains inter alia the description of the libretto, and the analysis of architectural-formal, rhythmical, and melodic features and stylization devices. In architectural terms, *Evita* shows the influences of operetta, heroic opera, and musical drama (e.g. in large integrated blocks of scenes, and characteristic final scenes). In the internal formal relations in the piece, the links with the nineteenth-century heroic opera are observable. Regarding the use of form, the composers utilizes those that appeared in Romantic Italian and French operas, while the stylization devices present in the piece have their reference to the nineteenth-century operatic forms in France and operetta compositions. An important structural element of *Evita* is reminiscence motifs referring inter alia to grand opera. The conscious use of these motifs on such a large scale that have no equivalents in operetta or in the genres preceding the emergence of musical, and in other musicals, causes *Evita* to be closer to opera in its motivic concept. Owing to the exceptional musical language combining tradition and the present, Webber's work is an example that the musical as a form of sublime entertainment can also satisfy the requirements of high art.