

Krzysztof D. Szatrawski

Wydział Sztuki

Uniwersytet Warmińsko-Mazurski w Olsztynie

Idea albumu koncepcyjnego jako ekspresja funkcjonalnej i formalnej transgraniczności muzyki rozrywkowej

Muzyka rozrywkowa i jej miejsce w kulturze muzycznej

Muzyka w swym rozwoju historycznym i społecznym, funkcjonująca w obiegu profesjonalnym i nieprofesjonalnym, utrwalona w notacji i opierająca się na tradycji ustnej, pełniąc różne role w kulturze, spełniała także rolę przypisywaną obecnie rozrywce. Mimo to część kultury, którą obecnie określamy mianem „muzyki rozrywkowej” jest zjawiskiem stosunkowo młodym, gdyż jako kategoria została wydzielona z całości kultury muzycznej w ramach procesu tworzenia się kultury popularnej. Pojęcia te bywają traktowane zamiennie, ich synonimiczność wynika jednak z błędnego łączenia różnych perspektyw poznawczych. Pojęcie „muzyka rozrywkowa” odsyła do pełnionej funkcji, czyli wskazuje, że jej celem jest dostarczanie przyjemności ludziom korzystającym z czasu wolnego. Źródłosłów jest w tym przypadku znaczący, wskazuje na funkcję związaną z rozrywaniem, oddzielaniem, co w przypadku czasu wolnego oznacza, że rozrywka jest też czynnikiem oddzielającym odbiorców od czegoś, co rozrywką nie jest, a więc od prawdziwego życia „na serio”. Analogiczny źródłosłów znajdujemy w języku francuskim „divertissement” i włoskim „divertimento” (od słowa divertire=odwracać). Nieco inne jest znaczenie analogicznego pojęcia w języku angielskim (entertainment) – od słowa „entertain” oznaczającego zabawianie, ale w swym źródłosłowie wywodzącym się od funkcji podtrzymywania lub utrzymywania razem. Odrębny zakres ma pojęcie „muzyka popularna”, które wskazuje na społeczno-kulturowy zakres zjawiska. Muzyka popularna pojawiła się jako efekt industrializacji i jest produktem obliczonym na szybką sprzedaż dla masowego odbiorcy. Wartości artystyczne nie mają w tym procesie większego znaczenia niż technologie produkcji muzycznej i marketing. Zasadniczą część muzyki popularnej

stanowi muzyka rozrywkowa, ale muzyka rozrywkowa obejmuje także zjawiska, które nie są kulturą popularną.

Pojęcie „muzyka rozrywkowa” określa funkcję społeczną wszystkich zaliczanych do niej gatunków i zjawisk, zatem jej zakres znaczeniowy nie powinien budzić wątpliwości. W najprostszym, narzucającym się ujęciu, jest to muzyka tworzona i wykonywana z myślą o przyjemnym spędzaniu czasu, a więc niezależnie od cech formalnych można do niej zaliczyć muzykę taneczną, piosenkę i muzykę instrumentalną. Muzyka sceniczna pełni funkcję służebną wobec spektaklu, a będąc jego częścią, również mieści się funkcjonalnie w obszarze muzyki rozrywkowej, o ile taką funkcję pełni spektakl. Do kategorii tej należy nie tylko muzyka operowa czy baletowa, ale także muzyka teatralna i filmowa. Kategoria ta jednak powinna być rozpatrywana osobno, gdyż mimo ludycznych korzeni gatunkowych, często współdziała w spełnieniu katartycznej funkcji spektaklu, a zatem trudno ją uznać za formę uprzyjemniania czasu wolnego.

Uznając ludyczną funkcję muzyki za jedną z podstawowych moglibyśmy powiedzieć, że ogromna część całej kultury muzycznej, zwłaszcza muzyki ludowej, a następnie muzyki historycznej spełniała funkcje, które obecnie określamy jako definiujące muzykę rozrywkową. Z muzyką tworzoną w celu uprzyjemnienia czasu nie związanego z pracą, rytuałami religijnymi, czy społecznymi spotykamy się stale – poczynając od pieśni dworskich i liryki rycerskiej, pieśni trubadurów, truverów. Generalnie dotyczy to całej średniowiecznej i renesansowej muzyki świeckiej, czego koronnym przykładem jest madrygał. Również barokowe sonaty i koncerty, ale także pieśni świeckie i arie koncertowe pełniły taką funkcję. Traktowane obecnie z całą powagą symfonie Josepha Haydna i cała niemal symfonia Mozarta również pełniły rolę przyjemnego wypełnienia czasu. Podejście to zmienia się zasadniczo wraz z pojawieniem się idei preromantycznych w okresie burzy i naporu. Ostatnie cztery symfonie Mozarta, Symfonie Londyńskie Haydna i wszystkie symfonie Beethovena mimo klasycznych form, należą już do nowej epoki, kiedy przestrzeń sztuki świeckiej podlega swoistej sakralizacji jako nośnik wartości i idei przekraczającej granice miłego wypełniania czasu.

Pojęcie muzyki rozrywkowej nie odnosi się jednak wyłącznie do jej funkcjonalności. Od tradycyjnych form muzyki uprzyjemniającej czas różni się ona formalnym i stylistycznym uniwersalizmem, a więc cechą decydującą o jej popularnym charakterze. O ile na przykład *Tafelmusik* Telemana czy *Wariacje Goldbergowskie* Bacha pod względem funkcjonalnym mogłyby zostać uznane za muzykę rozrywkową, stylistycznie jednak mieściły się w tych samych kanonach barokowych, które obowiązywały w kompozycjach oratoryjnych, czy opracowaniach chorałów. Ten sam mechanizm funkcjonował i w muzyce XX-wiecznej. Z kolei pod względem formalnym również *Ebony Concerto* albo *Ragtime na 11 instrumentów* Strawińskiego mogłyby być przykładami utworów z pogranicza muzyki artystycznej i rozrywkowej – znalazły się w nich rytmy, harmonie i frazy nawiązujące do jazzu tradycyjnego i swingu, a więc

w znacznym stopniu do muzyki tanecznej. Ponadto *Ragtime* jako konstrukcja nawiązuje do schematów ragtime'u. Nie ma też w nich ani głębokich treści duchowych, ani nawiązań do idei pozamuzycznych. Zostały one napisane z myślą o podobnych mechanizmach odbioru jak koncert osiemnastowieczny i muzyki salonowej przełomu wieków XIX i XX. Mimo to trudno te dzieła uznać za muzykę rozrywkową, a ich stylistyka wymaga od odbiorcy określonych kompetencji kulturowych.

W tradycyjnym pojmowaniu różnych zastosowań muzycznego rzemiosła, nie było sprzeczności pomiędzy komponowaniem muzyki o różnym przeznaczeniu. W dorobku Wolfganga Amadeusa Mozarta znalazły się msze, którym nie można zarzucić braku powagi a równocześnie divertimenta¹ i żarty muzyczne. Kompozytorzy nie wartościowali muzyki pod względem funkcjonalnym, dostosowując środki artystyczne do zamówienia. Wraz z industrializacją i rozwojem wielkich miast, w których powstały warunki do specjalizacji, w XIX stuleciu pojawiła się grupa kompozytorów, którzy mimo profesjonalnych kompetencji, tworzyli głównie, bądź wyłącznie muzykę rozrywkową. Nie wszyscy przy tym rezygnowali z ambicji tworzenia muzyki artystycznej – w romantycznym systemie wartości muzyka utylitarna, choć sownie opłacana, stała jednak znacznie niżej. Dążenia takie zdradzali kompozytorzy utworów popularnych, Johann Strauss II wystawił w 1874 r. operetkę *Die Fledermaus*, która do dziś pozostaje jednym z największych osiągnięć tego gatunku. Również Jacques Offenbach, czy George Gershwin, sławni jako twórcy popularnych operetek, wodewili i piosenek, komponowali ambitne utwory pragnąc przynależć do grona kompozytorów muzyki artystycznej. Gershwin, który stał się twórcą kilku pozycji symfonicznych i amerykańskiej opery narodowej „Porgy and Bess”, tworzył muzykę transgraniczną, skomponowaną zgodnie z zasadami obowiązującymi w muzyce artystycznej, a równocześnie opartą na idiomatyce folkloru i pieśni popularnych.

Należy również zauważyć, że pod względem formalnym i funkcjonalnym muzyka rozrywkowa korzysta z zasobów muzyki artystycznej – instrumentarium, techniki, kształcenie muzyków i część rozwiązań formalnych pochodzi ze kręgu muzyki profesjonalnej. Ale także muzyka artystyczna sięga do zasobów muzyki rozrywkowej, a w kulturze muzycznej zjawisko wzajemnej inspiracji jest dobrze znane. Tylko w historii ostatniego stulecia mamy ogromną grupę zafascynowanych muzyką popularną kompozytorów, do których należą m.in. Maurice Ravel, Ernesto Nazareth, Darius Milhaud, Igor Strawiński, Kurt Weil, Dymitr Szostakowicz, Leonard Bernstein, Alfred Schnittke, John Adams, Paweł Mykietyń, Heiner Goebbels i wielu innych. Z drugiej strony wielu muzyków związanych z gatunkami muzyki rozrywkowej sięgało i sięga do osiągnięć muzyki artystycznej, poszukując w niej inspiracji albo też gotowych rozwiązań technicznych.

¹ Divertimento jest określeniem dwuznacznym, jest to nazwa formy muzycznej, ale też można ją przetłumaczyć jako odpowiednik słowa „rozrywka”.

Muzyka rozrywkowa i jej uwarunkowania technologiczne

Fenomen współczesnej muzyki rozrywkowej (i popularnej) związany jest z rozwojem technologii rejestrowania dźwięku i medialnych nośników muzyki nagranej: walcem fonograficznym, płytą gramofonową, filmem, radiem, telewizją, taśmą i kasetą magnetofonową, nośnikami cyfrowymi i internetem. W czasach, kiedy każda muzyka była efektem żywego wykonania, odbiór masowy muzyki nie był możliwy. Najskuteczniejszą formą propagowania muzyki była publikacja zapisu kompozycji do wykonania w warunkach domowych, trudno jednak w tym przypadku mówić o masowym odbiorze. Bezpośrednim efektem rozpowszechnienia technologii rejestracji i odtwarzania dźwięku była popularyzacja muzyki, rozumiana jako rozpowszechnienie dokonań kultury muzycznej ale również jako zasadnicza zmiana sposobu wartościowania muzyki. Muzyka rozrywkowa przynosiła więcej zysków, co spowodowało, że stanowiła segment rynku fonograficznego, który rozwijał się szybciej niż inne.

Na podobnej zasadzie dokonywał się proces globalnej uniwersalizacji i unifikacji muzyki rozrywkowej. W wieku dziewiętnastym muzyka popularna rzadko miała zasięg ponadlokalny, a uniwersalne były raczej pieśni Brahmsa niż Petera Hertla, choć piosenki tego drugiego śpiewał cały dziewiętnastowieczny Berlin. W wieku XX dokonała się globalna unifikacja muzyki rozrywkowej, która podporządkowana wspólnym elementom stylistycznym i formalnym, w zależności od kraju różniła się językiem. Różnice językowe z czasem również podlegały zatarciu. Jeszcze w latach sześćdziesiątych często pojawiały się piosenki śpiewane w różnych językach, ale już na początku lat siedemdziesiątych wyraźny prymat zyskała tendencja do śpiewania w języku angielskim. Nie tylko coraz częściej traktowano angielski jako język międzynarodowy, ale następowała unifikacja trendów, czego skutkiem było wykluczanie i marginalizacja coraz większej liczby zjawisk muzyki rozrywkowej i zawężenie stylistyczne prowadzące do dominacji muzyki popularnej produkowanej w USA i Wielkiej Brytanii. Wyłącznie w języku angielskim śpiewał szwedzki zespół ABBA, będący pierwszym zespołem z kraju nieanglojęzycznego, który osiągnął globalny sukces, ale warto zauważyć, że był to zespół, który miał znaczący udział w tworzeniu stylu i mody disco. Kariera zespołu, który pod względem stylistycznym pozostawał w głównym nurcie muzyki tanecznej, trwała dopóki nie zmieniły się trendy. Niepowodzeniem zakończyła się próba reorientacji zespołu na ambitniejsze projekty. W 1984 r., już po zawieszeniu działalności zespołu, Benny Andersson i Björn Ulvaeus wystawili musical *Chess*. Mimo uznania krytyki dla wartości artystycznych, musical nie przyniósł zmiany wizerunkowej. Zespół do końca pozostał uosobieniem ery *disco*, która w latach osiemdziesiątych przeminęła wraz ze swymi bohaterami.

Zamieranie trendów nabrało tempa wraz ze zwiększeniem dostępności a więc również wzrostem konkurencyjności produkcji muzyki rozrywkowej. Nie zawsze kończyło to kariery związanych z nim artystów. Najwięksi utrzymywali się w słabnącym nurcie, nie organizowano już koncertów na stadionach, czy w wielkich salach. Weterani

muzyki popularnej z lat 1950. i 1960. występowali w Las Vegas i w miejscowościach o zwiększonym ruchu turystycznym (Frank Sinatra, Dean Martin, Sammy Davies jr., Mel Torme, Jerry Lewis). Muzycy występowali nieczęsto i zwykle w klubach, rzadko pojawiały się ich nowe płyty. Taki los stał się udziałem wielu gwiazd każdego właściwie gatunku i stylu muzyki popularnej, w tym również dawnych bohaterów rocka progresywnego (Procol Harum, Deep Purple, Keith Emerson, Yes). W przypadku zespołów Pink Floyd i Genesis mamy do czynienia z procesem przystosowania do wymagań rynku muzycznego i zmiany stylu, który prowadziła od progresywnego rocka do pop rocka i muzyki tanecznej. Niektórzy uniknęli tego losu, rozwiązując zespoły i rozpoczynając kariery solowe, co często również wiązało się z istotną zmianą stylu (Michael Jackson po rozwiązaniu Jackson Five, Sting po rozwiązaniu The Police). Inni odchodzili z tego świata u szczytu kariery (Graham Bond, Marc Bolan, Kurt Cobain, Chris Cornell). Zmienność trendów nie była w tym przypadku wynikiem muzycznego wyczerpywania się stylów, lecz była podyktowana polityką koncernów płytowych. Najbardziej ewidentnym przykładem jest muzyka punk, która pojawiła się w połowie lat siedemdziesiątych aby już około roku 1980 zniknąć z półek. W późniejszym okresie punk pojawiał się lokalnie w różnych obszarach kulturowych, generując szereg interesujących zjawisk, na przykład odgrywając istotną rolę w przemianach politycznych w Polsce i w bloku wschodnim. Przybrał na sile u schyłku lat dziewięćdziesiątych, na fali nastrojów millenijnych i kryzysów politycznych. Od tego czasu zajmuje nieposłednie miejsce się na scenie muzycznej.

Zmiany stylistyczne następujące w wyniku podporządkowania rynku muzycznego produkcji fonograficznej zależały od wielu czynników jakościowych, ilościowych, technologicznych i ekonomicznych. Jednym z istotnych problemów była długość zapisu. Ze względu na pojemność płyt odtwarzanych z prędkością 78 obr/min, w pierwszych dziesięcioleciach konieczne było ograniczenie czasu piosenek do 3 minut. Taka długość piosenek stała się standardem w nadawaniu radiowym. W drugiej połowie XX wieku, kiedy głównym nośnikiem była płyta długogrająca, a później compact disc, nadal większą część produkcji stanowiły piosenki trwające około 3 minut. W niektórych przypadkach piosenkom nadawano szersze ramy czasowe, jednak bywały one rzadziej odtwarzane na antenie. Dlatego też mimo możliwości technicznych większość piosenek dostosowywano do tradycyjnych parametrów, które zostały przyjęte przez rozgłośnie radiowe i stacje telewizyjne. Także w XXI wieku, kiedy elektroniczne nośniki nie ograniczają długości utworu, przyzwyczajenia publiczności, do kontrastów i częstych zmian wykonawców promują utwory poniżej 3 minut trwania. Wprowadzenie elektrycznego wzmocnienia dźwięku spowodowało stopniowe zmniejszenie liczebności zespołów akompaniujących, ale też podniosło koszty pracy studia.

Dyktowane przez producentów normy w przemyśle muzycznym, dobór środków artystycznych sprawił, że uwzględniając zmieniające się mody i trendy, większość twórców zmierzało do redukcji środków wyrazu, zyskując w ten sposób walor uniwersalizmu. Jeżeli jeszcze w połowie XX wieku powszechnym zjawiskiem było istnienie

lokalnych odmian muzyki rozrywkowej, opartej na elementach miejscowego folkloru, w ciągu kilku dziesięcioleci związki te zostały sprowadzone do czysto zewnętrznych elementów. W odległych kulturach elementy ludyczne nie zawsze są czytelne, co świadczy, że tradycyjnie rozpoznawane cechy ludyczności były elementem kulturowej konwencji. Muzyka rozrywkowa mieści się w granicach odczytywanych i uznawanych przez zdecydowaną większość populacji świata. I poza niewielkimi grupami odmawiającymi udziału we wspólnocie uniwersalnej kultury światowej, przeważająca część ludzi na świecie akceptuje ją i rozumie jej rolę w kulturze popularnej.

To właśnie zwyczajstwo uniwersalistycznej kultury popularnej nad tradycyjnie podzieloną kulturą wartości miał na myśli John Lennon, kiedy powiedział, że The Beatles są bardziej popularni niż Jezus Chrystus. Nie zagłębiając się w spory pomiędzy ujęciami społeczno-kulturowymi (z naciskiem na funkcje muzyki) i wywodzącą się od Hegla historią idei (indywidualistycznie rozpatrywane wartości wyprowadzonych zwykle z apriorycznie założonych przesłanek)², należy stwierdzić, iż muzyka popularna i rozrywkowa jest zjawiskiem niejednorodnym, rozrywaniem przez tę dychotomiczną sprzeczność. Częściowym rozstrzygnięciem owej sprzeczności są swoiście pojmowane syntezy, które realizują strategie sprzedaży i dynamicznie reagują na aktualne, często z premedytacją prowokowane zmiany.

Mechanizm poszukiwania wartości na drodze monetaryzacji, albo też zaprzeczania wartości poprzez ocenę, że muzyka jako produkt nie ma potencjału marketingowego, funkcjonuje od chwili powstania fonografii. Wytwórnice w pierwszym okresie były własnością prywatną i publikowały wyłącznie to, co mogło przynieść zysk. Wyłomem stały się wytwórnice w państwach socjalistycznych, najpierw w ZSRR, a po wojnie w wielu państwach tzw. „bloku wschodniego” – jako instytucje państwowe realizowały one politykę kulturalną będąc częściowo instrumentami propagandy, ale też jako firmy finansowane w ramach budżetu państwa, mogły promować wartościową muzykę bez oglądania się na zyskowność przedsięwzięć. Dzięki temu nagrania polskich ale też radzieckich, węgierskich, niemieckich (z NRD) i czeskich muzyków były wysoko cenione na rynku zachodnim. W latach siedemdziesiątych dużym powodzeniem cieszyły się nagrania węgierskiego zespołu Omega i polskiego zespołu SBB. Seria płyt „Polish jazz” nie tylko sprzedawała się dobrze zagranicą ale też stała się podstawą uznania jakim cieszyła się „polska szkoła jazzu”. Także polskie nagrania utworów Krzysztofa Pendereckiego i kompozytorów współczesnych były wysoko cenione, niezależnie od nagrań polskich twórców wydawanych równolegle na płytach wytwórni zachodnich.

Kryzys gospodarczy „bloku wschodniego” i transformacja ustrojowa zmieniła stosunki własności. Mecenat państwowy przestał istnieć, a sprywatyzowane firmy nie mogły utrzymać wysokiego poziomu, przez co traciły odbiorców. W okresie przełomu

² Por. R. Koselleck, *Dzieje pojęć: Studia z semantyki i pragmatyki języka społeczno-politycznego*, Oficyna Naukowa, Warszawa 2009, s. 6.

próbowały funkcjonować produkując i sprzedając płyty na licencjach firm zachodnich, ale była to tylko próba reanimacji. W rzeczywistości rynkowej znalazły się nieliczne wytwórnie, które zostały przejęte przez koncerty wydawnicze, często jak to miało miejsce w Polskich Nagraniach za ułamek wartości posiadanych przez nie praw wydawniczych. Poczynając od lat dziewięćdziesiątych cały przemysł fonograficzny przynależą do wielkich koncernów medialnych, które rządząc się prawami gospodarki rynkowej, ustalają trendy i lansują własnych wykonawców. W państwach o dłuższej tradycji kapitalistycznej wciąż jeszcze funkcjonują małe wytwórnie, ale kiedy udaje się im przebić i wylansować nowy styl, koncerty przejmują je, co również jest częścią wolnorynkowej gry. Ma to oczywisty wpływ na samą muzykę. Brak zróżnicowania stylistycznego, nieczęsto pojawiające się osobowości artystyczne, sterowanie produkcją z punktu widzenia sprzedaży sprawiają, że wszelkie ambitne formy muzyki rozrywkowej są zmarginalizowane i dla większości potencjalnych odbiorców nieznanne. Cyfryzacja rynku muzycznego pogłębiła ten kryzys, kumulując przepływy finansowe w grupie globalnych monopolistów i powierzając im wyłączny wpływ na kształtowanie opinii, wiedzy, wrażliwości estetycznej. Muzyką rozrywkową jest w tej sytuacji niemal wyłącznie muzyka popularna sprzedawana w masowej skali na wszystkich kontynentach. Preferowane są utwory krótkie, o prostym rysunku melodycznym i uniwersalnym, zatem często ogólnikowym przesłaniu. Obowiązuje język angielski, niezwykle rzadko na międzynarodowej scenie pojawiają się przeboje w innych językach.

Transgraniczność muzyki rozrywkowej mogłaby się zatem zdawać właściwością sprzeczną z podstawową funkcją muzyki przeznaczonej do sprawiania przyjemności. Podstawą tego rodzaju twórczości byłby jej funkcjonalny charakter, co więcej jest to przekaz uśredniony semantycznie i stylistycznie oraz dostosowany do realiów kultury czasu wolnego. Z drugiej jednak strony, jeśli weźmiemy pod uwagę kompozytorów muzyki użytkowej, którzy dążyli do twórczości ambitnej, jeśli uwzględnimy twórców muzyki artystycznej, którzy wzorowali się na muzyce popularnej, nie jest to reguła.

Rozwój technologiczny i przekraczanie granic jako element procesu transgresji

Jak to się często w historii kultury zdarza, historia albumu koncepcyjnego (concept albumu, albumu konceptualnego) zaczyna się od historii zjawisk składających się na to pojęcie. Albumem w wydawnictwach fonograficznych określano początkowo wielopłytkowe wydawnictwa publikowane w połączonych kopertach na wzór albumów fotograficznych. W pierwszym okresie rozwoju rynku muzyki mechanicznej album był zestawem pieśni albo fragmentów dłuższych form, zapisanych na komplecie 78-obrotowych, 3-minutowych płyt fonograficznych. To ograniczenie trwało do końca II wojny światowej. W chwili opracowania nowych technologii, na które złożyły się zastosowanie winylu jako doskonalszego nośnika, redukującego szumy i umożliwiającego bardziej precyzyjne tłoczenie, nowego typu galwanizowanych matryc, zapisu

i odczytu z udziałem elektronicznego przetwarzania sygnału, możliwe stało się wyprodukowanie 12-calowej płyty odtwarzanej z prędkością 33 obrotów na minutę, mieszczącej ponad 20 minut na stronie. Zaprezentowana przez wytwórnię Columbia na konferencji prasowej w Nowym Jorku, 21 czerwca 1948 r. technologia otrzymała nazwę płyty długogrającej (long play). Początkowo technologia long play była rozpatrywana wyłącznie jako nośnik repertuaru symfonicznego i operowego, zaś muzykę rozrywkową nadal wydawano na 7-calowych, 45-obrotowych płytach SP (Single Play) i EP (Extended Play). Kiedy pojawiły się długogrające płyty zawierające około 40 minut muzyki, co było równoznaczne z objętością pozwalającą na opublikowanie 10-12 piosenek, wydawnictwa te nadal określano słowem album. Pojęcie to zachowało swoje znaczenie również później – stosowano je w odniesieniu do płyty kompaktowej, a nawet do wirtualnie rozumianych nośników cyfrowych, kiedy mimo braku ograniczeń długości trwania samych nośników, jest kontynuowana jako format marketingowy – na przykład iTunes definiuje single jako zestawy nie więcej jak 3 utworów o długości nie przekraczającej 10 minut.

Technologie tworzą przestrzeń możliwości, do których dostosowują się kategorie kulturowe. Początki zjawiska określanego jako *concept album* związane są z przełomem rocka progresywnego w drugiej połowie lat sześćdziesiątych. Prawdopodobnie pierwszą płytą, która była w pełni zasługująca na to miano był dwupłytowy album zespołu Mothers of Invention „Freak Out!”, który wydała 27 czerwca 1966 roku wytwórnia Verve Records. Jest to również jeden z pierwszych dwupłytowych albumów w historii muzyki rockowej³. Kategoria *concept albumu* pojawiła się na przełomie lat siedemdziesiątych jako jedna z kategorii opisujących fenomen płyt zajmujących na rynku wydawniczym pozycję odrębną ze względu na staranność przygotowania koncepcyjnego i realizacyjnego.

W pierwszej połowie lat siedemdziesiątych tego rodzaju albumy stanowiły zauważalną część produkcji niektórych stylów rocka i muzyki popularnej. W późniejszych dekadach pojawiały się rzadziej, tym niemniej nadal były jedną z ważnych form. Sięganie natomiast do wcześniejszych albumów nie zawsze jest uzasadnione. Nie wystarczy bowiem wskazać, że album *Dust Bowl Ballads*, który Woody Guthrie nagrał w roku 1940 jest cyklem ballad powiązanych tematycznie. Z tego punktu widzenia dowolne nagranie *Die Schöne Müllerin* Schuberta czy *Kindertotenlieder* Mahlera również należałoby uznać za album koncepcyjny. Także transkrypcji klasyki dokonywanych przez muzyków rockowych, nawet jeśli są to cykle utworów stanowiących w intencji kompozytora całość, jak *Obrazki z wystawy*⁴, nie należy zaliczać do kategorii albumów koncepcyjnych, gdyż niezależnie od istnienia czytelnej koncepcji, nie jest ona związana z albumem jako nośnikiem. Nie jest też albumem koncepcyjnym

³ Do omówienia tego albumu powrócimy w dalszej części artykułu.

⁴ Emerson, Lake & Palmer, *Pictures At An Exhibition*, Island Records – HELP 1, album 1 LP, GB 1971.

zbiór powiązanych tematycznie piosenek i utworów instrumentalnych. Autorzy rozszerzający pojęcie *concept albumu* myślą to pojęcie z cyklem utworów i zdają się nie rozumieć, że nie tylko kompozytorzy cykli pieśni, ale też wielu wykonawców recitali wokalnych bądź instrumentalnych starają się układać program w taki sposób, by miał on określone wartości konstrukcyjne i funkcjonował jako integralna całość.

Przez *concept album* należy rozumieć album muzyczny, który tworzy całościową wypowiedź artystyczną, łączącą teksty, opracowanie muzyczne i plastyczne albumu, którego zawartość semantyczna jest znacząco szersza niż suma zawartych w albumie piosenek. Tak rozumiana koncepcja jest efektem przekroczeń granicy formalnej cyklu pieśni, który funkcjonował jako zbiór pieśni albo jako spójne dzieło wokально-instrumentalne. W przypadku albumu koncepcyjnego dzieło obejmuje fizyczny wymiar publikacji fonograficznej, a często także dodatkowe elementy decydujące o zawartości semantycznej. Podobnie jak inne pojęcia i określenia związane z muzyką popularną, termin *concept album* jest wykorzystywany i nadużywany w systemie marketingowym, co sprawia, że znaczenie tego terminu często się rozmywa.

Należy zauważyć, że transgresja będąc jedną z form przekraczania granic, nie wyczerpuje zjawiska transgraniczności. Transgresywny charakter miało wiele płyt, które nie były konceptualnie złożonymi wypowiedziami artystycznymi. Można stwierdzić, że wszystko, co w muzyce rockowej rzeczywiście miało znaczenie, było efektem transgresji, rozumianej jako przekroczenie dozwolonych granic i wyzwolenie z opresyjności kultury. Nie dotyczy to całej muzyki rozrywkowej. Liczne gatunki i style wywodzą się z muzyki tanecznej i utylitarnej, co sprawia, że z buntem nie mają nic wspólnego. Jednak u podstaw rocka był bunt przyjmujący różne punkty widzenia, zawsze jednak niepokodzony z rzeczywistością proponowaną przez społeczeństwo, co często musiało prowadzić do transgresywnego wpływu na obyczajowość i na społeczeństwo. Początkowo bunt przyjmował różne formy pokoleniowej niesubordynacji w sferze ubioru i zachowania, z czasem wskazywał na źródła niepokodzenia, politykę społeczną, obyczajowość⁵. Procesy te miały znaczący wpływ na społeczne oceny w obszarze społecznym i obyczajowym (The Who, Rolling Stones, The Beatles), antyrasistowskim (Pete Seger, Nina Simone, James Brown, Bob Dylan), wyzwolenia seksualnego (Led Zeppelin, David Bowie, Queen, L7) a także buntu łączącego różne wątki i odwołującego się do nich w piosenkach lub obwiniających wprost polityków i system społeczno-ekonomiczny (Frank Zappa, Tom Robinson Band, Nine Inch Nails,

⁵ W tym miejscu warto zauważyć, że postawy buntu pojawiły się w muzyce znacznie wcześniej. Podobny mechanizm dotyczył również muzyki rock'n'roll, a wcześniej także jazzu. W odniesieniu do innych wartości mechanizm ten pojawił się też w romantyzmie, kiedy młode pokolenie artystów otwarcie kontestowało osiągnięcia wcześniejszych pokoleń.

Rage Against the Machine)⁶. Tak pojmowane transgresje kształtowały postawy i miały znaczący wpływ na zmiany rzeczywistości pozamuzycznej. Transgraniczność muzyki polegała natomiast na zmianach formalnych, przy czym często były one powiązane z procesem transgresji. Zmiana ram formalnych następowała przy okazji buntu (aktualnego bądź antycypowanego), jednak jej istotą było przekraczanie ograniczeń formy i materii muzycznej, a nie pozamuzycznych linii demarkacyjnych.

Concept album a emancypacja muzyki rozrywkowej

Idea albumu opartego w całości na jednej koncepcji, ukształtowała się wtórnie około roku 1970, jako próba określenia zjawiska, które wcześniej stało faktem. Jest bardzo prawdopodobne, że we wczesnym okresie rozwoju tej formy wypowiedzi, artyści wzorowali się na idei cyklu pieśni z jednej strony, a z drugiej poszukiwali sposobu na zwielokrotnienie oddziaływania własnych przekonań, często buntowniczych w stopniu przekraczającym dopuszczalny poziom tolerancji wytwórni płytowych i mediów. Za najwcześniejszy przykład tendencji do tworzenia wypowiedzi realizowanych w postaci cyklu piosenek uznaje się album *Dust Bowl Ballads* Woodyego Guthriego – 12 piosenek nagranych 26 kwietnia 1940 r. wydanych na płytach wytwórni Victor, oraz opublikowanych jako reedycja na płycie długogrającej w roku 1964⁷. Cykle piosenek o ambicjach artystycznych nagrywał w połowie lat pięćdziesiątych Frank Sinatra. Ambicje wyrażały się dążeniem do konstruowania cykli pieśni jako całościowej wypowiedzi. Pierwszą z serii płyt był wydany 25 kwietnia 1955 r. album *In the Wee Small Hours*⁸.

Jednym z pierwszych w pełni koncepcyjnych albumów był *Freak Out!*⁹ zespołu Mothers of Invention, Założycielem zespołu i twórcą muzyki był Frank Zappa, kompozytor, który miał w dorobku muzykę do filmu *Run Home Slow* oraz był autorem radykalnych i nieznanych jeszcze eksperymentów muzycznych, które opublikowane zostały dopiero na płytach zawierających nagrania archiwalne¹⁰. Na specyficzne podejście twórcy wpływ miała młodzięcza fascynacja muzyką Edgara Varèse'a, który określał muzykę jako zorganizowany hałas. Również Frank Zappa powołując się na brzmienie i rytm, którym Varèse poświęcał najwięcej uwagi, porównywał swoje --

⁶ W nawiasach wymienione zostały najbardziej charakterystyczne przykłady. Lista wykonawców, którzy mieli transgresywny wpływ na zmiany kulturowe jest znacznie dłuższa.

⁷ Woody Guthrie, *Dust Bowl Ballads*, RCA Victor – RD-7642, album 1 LP, US 1964.

⁸ Frank Sinatra, *In the Wee Small Hours*, Capitol Records – W-581, album 1 LP, US 1955.

⁹ The Mothers of Invention, *Freak Out!*, Verve Records – V-5005-2, album 2 LP, US 1966.

¹⁰ Najpełniejszy wybór nagrań z lat 1958-1966 zawiera opublikowany pośmiertnie album: Frank Zappa, *The Lost Episodes*, Rykodisc – RCD 40573, album 1 CD, US 1996.

kompozycje do *mobili* Alexandra Caldera, w których parametry gęstości i odległości decydowały o równowadze kompozycji opartych na formach otwartych¹¹. Dążenie to uwidoczniło się w kompozycjach instrumentalnych, orkiestrowych i elektronicznych, a także w cieszących się powodzeniem wśród publiczności formach teatralnych. Rodowód tych form związany jest z aktywnością koncertową Zappy w latach sześćdziesiątych, kontynuowanych również później jako improwizowane lub inscenizowane wydarzenia z udziałem publiczności. Najciekawszymi przykładami teatru muzycznego są kompozycje „Billy the Mountain” z płyty *Just Another Band from L.A.*¹² oraz „Greggery Peccary” z płyty Studio Tan¹³. Innym sposobem uwolnienia się od konwencjonalnych form były publikacje ścieżek dźwiękowych z eksperymentalnych filmów *Uncle Meat*¹⁴ oraz *200 Motels*¹⁵. Założenie iż jest to wyłącznie zapis ścieżki dźwiękowej dawało całkowitą swobodę twórcy, toteż albumy te zawierały utwory najbardziej eksperymentalne z punktu widzenia form otwartych. Co ciekawe muzyka *Uncle Meat* opublikowana została w 1969 roku a sam film przez wiele lat pozostawał nieukończony. Ostatecznie został opublikowany w 1987 roku.

W konstrukcji debiutanckiego albumu „każdy utwór pełnił funkcję w ogólnej koncepcji satyrycznej”¹⁶. Zgodnie z oczekiwaniami wytwórni, na płycie nie zabrakło utworów stylistycznie przynależnych do muzyki popularnej. Takie piosenki jak „Wowie Zowie” czy „You Didn’t Try to Call Me” mogły pojawić się na dowolnej płycie nagranej w tym czasie. Część piosenek, np. „I Aint’t Got No Heart”, czy „Go Cry On Somebody Else’s Shoulder” choć tematycznie powiązana z sentymentalnymi przebojami lat pięćdziesiątych, w istocie jest przewrotną kpinią z ich stylu. Zappa kpił nawet z matczynej miłości „Motherly Love”. Płyta jednak nie była artystycznym kompromisem.

Nie zabrakło tekstów o poważniejszej tematyce. Już pierwszą piosenkę rozpoczyna wezwanie „Mr America przejdź obok szkół, które nie uczą (...) spróbuj ukryć pustkę, którą jesteś w środku”. W trzeciej piosence gdy podważana jest wartość i trwałość plastikowej i chromowanej rzeczywistości jako refren powraca pytanie: „Kto jest policją mózgu?” Krytyka społeczna w opakowaniu naiwnych melodii i ironiczny sentymentalizm wyróżniały się na tle hipisowskich przebojów.

O piosenkach stylizowanych na doo-wop Zappa stwierdził, że tworzył je na podobnej zasadzie jak Strawiński muzykę okresu nao-klasycznego: „jeżeli on mógł

¹¹ F. Zappa, P. Occhiogrosso, *The Real Frank Zappa Book*, London 1989, s. 162 i n.

¹² The Mothers, *Just Another Band from L.A.*, Bizarre Records – MS 2075, album 1 LP, US 1972.

¹³ Frank Zappa, *Studio Tan*, Discreet – DSK 2291, album 1 LP, US 1978.

¹⁴ The Mothers of Invention, *Uncle Meat*, Bizarre Records – 2MS 2024, album 2 LP, US 1969.

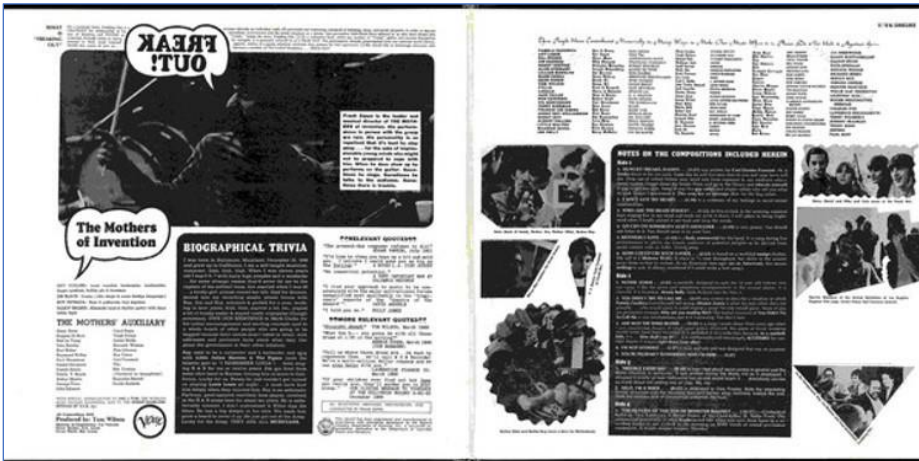
¹⁵ Frank Zappa, *200 Motels*, United Artists Records – UAS 9956, album 2 LP, US 1971.

¹⁶ „Freak Out! was a double album, and all the songs on it were about something. It wasn't as if we had a hit single and we needed to build some filler around it. Each tune had a function within an overall satirical concept.” F. Zappa, P. Occhiogrosso, op.cit., s. 77.

wykorzystywać formy i kalki z okresu klasycznego i je deformować, dlaczego nie zrobić tego samego z zasadami i rozwiązaniami obowiązującymi w doo-wopie w latach pięćdziesiątych?”¹⁷ Dwupłytowe wydawnictwo w pierwszym momencie może tworzyć wrażenie chaotycznego zbioru utworów o nadmiernie zróżnicowanej stylistyce. Z jednej strony piosenki satyryczne, z drugiej cyniczne i nihilistyczne odniesienia do kultury popularnej, a wreszcie dadaistyczne i bruiistyczne ilustracje chaosu mogły zdezorientować słuchaczy.



Pierwsza i czwarta strona okładki albumu The Mothers of Invention *Freak Out!* (1966).



Wewnętrzna strona okładki albumu The Mothers of Invention *Freak Out!* (1966).

¹⁷ „I conceived that album along the same lines as the compositions in Stravinsky's neoclassical period. If he could take the forms and clichés of the classical era and pervert them, why not do the same with the rules and regulations that applied to doo-wop in the fifties?” F. Zappa, P. Occhiogrosso, op.cit., s. 88.

Jednym ze stylistycznych założeń wczesnych albumów Franka Zappy było tworzenie syntetycznych wypowiedzi muzycznych opartych na zróżnicowanych stylistycznie elementach muzyki popularnej. Opracowanie muzyczne części piosenek odwołuje się do tradycji *doo-wopu* i *garage rocka*, co samo w sobie jest stylizacją tworzącą wrażenie naturalności zarejestrowanych utworów. Także okładka, ozdobiona sposteryzowanymi zdjęciami tworzy wrażenie pośpiesznie zaprojektowanej i oszczędnie wydrukowanej.

Obraz samotności i rozkładu wartości, zarysowany w piosenkach pierwszej płyty *Freak Out!* w tonie sarkastyczno-nihilistycznym, wyjaśnia płyta druga. Cały longplay zawierał trzy utwory, które łącznie trwają 26 minut i 52 sekundy. Trudno byłoby określić je mianem piosenek. Pierwszy z nich „Trouble Every Day” to utrzymany w nerwowym rytmie opis medialnej i społecznej rzeczywistości lat sześćdziesiątych, niebezpieczeństw jakie grożą młodzieży w czasach społecznej rewolty i brutalności policji, która nie przestrzega wolności słowa ani praw obywateli.

Dwa kolejne utwory to „Help, I’m a Rock” i „The Return of the Son of Monster Magnet (Unfinished Ballet in Two Tableaux)” nawiązujące częściowo do muzyki konkretnej, bazują na motorycznych rytmach instrumentów perkusyjnych i manipulacjach nagranyymi wypowiedziami oraz improwizowanym materiałem wokalnym. Utwór „Help, I’m a Rock” jest trzyczęściową suitą, której druga część nosi tytuł „In Memoriam, Edgard Varèse” a trzecia „It Can't Happen Here”. Zamykające cykl krytycznych obrazów, powtarzane mechanicznie słowa są gestem wyparcia świadomości, że jest to prawda o świecie. Przekonanie, że „to nie może się tu zdarzyć” jest też ostatnim gestem nadziei. Następną stroną to nieukończony balet „The Return of the Son of Monster Magnet” – utwór będący obrazem chaosu, obłądki i przemocy. Można go interpretować jako obraz współczesnej cywilizacji. W ten sposób pierwszy album koncepcyjny stał się wzorcowym przykładem transgraniczności.

Pierwsza płyta Franka Zappy i zespołu The Mothers of Invention stała się punktem zwrotnym w dziejach kultury popularnej i z tego punktu widzenia uzasadniona jest teza o przekroczeniu nie tylko granic gatunkowych, ale również transgresji w całej kulturze popularnej. Nie oznacza to, że każdy muzyk tworzący kompleksowe albumy był automatycznie zaliczany do progresywnego rocka. Kiedy rok później, w maju 1967 roku ukazała się płyta zespołu The Beatles *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*¹⁸, oparta na idei concept albumu, z amerykańskiego punktu widzenia było to zewnętrzne naśladownictwo a zawartość płyty była zbyt płytka i ogólnikowa¹⁹. Surrealistyczne zestawienia tematów i elementów maskowały brak wiodącej idei. Zappa zareagował serią piosenek parodiujących piosenki The Beatles i wydał płytę zespołu The Mothers

¹⁸ The Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Parlophone – PCS 7027, album 1 LP, GB 1967.

¹⁹ Krytyk Greil Marcus określił, że z punktu widzenia wstrząsanej politycznymi problemami amerykańskiej publiczności, album był „tryumfem pustego efekciarstwa”, A.F. Moore, *The Beatles: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Cambridge 1997, s. 59 i n.

of Invention pod tytułem *We're Only In It For The Money*²⁰. Również okładka albumu nawiązywała w prześmiewczej manierze do okładki albumu The Beatles, zostały na niej umieszczone zdjęcia zespołu w podobnych barwach a muzycy byli przebrani w żeńskie stroje²¹.



The Beatles: *Sgt Pepper Lonely Hearts Club Band* (1967) i The Mothers of Invention: *We're Only In It For the Money* (1968)

Wychodząc od idei formy otwartej, Frank Zappa poszukiwał odpowiednio pojemnych form, jednak funkcjonując w obszarze muzyki rozrywkowej, nie mógł zrezygnować z piosenki zwrotkowej. Nie brakuje takich prób w każdym okresie twórczości tego kompozytora. W kompozycjach instrumentalnych często pojawiały się fragmenty improwizowane, które również pełniły rolę elementu wyzwalającego z formy zamkniętej. W latach osiemdziesiątych najbardziej udane improwizacje gitarowe Franka Zappy zostały wydane w formie trzy płytowego albumu *Shut Up 'N Play Yer Guitar*²² oraz dwupłytowego albumu *Guitar*²³. Większość płyt Franka Zappy, zarówno w okresie istnienia zespołu Mothers of Invention, jak i później można zakwalifikować jako albumy koncepcyjne. Pierwszy album Zappy *Freak Out!* ukierunkował działania wielu twórców.

Albumy koncepcyjne dominowały w stylu rocka progresywnego. Do najważniejszych należą te, które zachowały formalną prostotę oraz jednoznaczny przekaz, a zatem potrafiły stworzyć wiarygodną i naturalną całość, np. *The Dark Side*

²⁰ The Mothers of Invention, *We're Only In It For The Money*, Verve Records – V6-5045X, album 1 LP, US 1968.

²¹ Okładka The Beatles na rozkładówce oraz na przedniej i na tylnej stronie okładki zawierała zdjęcia członków zespołu w stylizowanych kolorowych atlasowych mundurach.

²² Frank Zappa, *Shut Up 'N Play Yer Guitar*, CBS – 66368, album 3 LP, US 1981.

²³ Frank Zappa, *Guitar*, Barking Pumpkin Records – D1 74212, album 2 LP, US 1988.

of the Moon²⁴ oraz *The Wall*²⁵ zespołu Pink Floyd, *The Lamb Lies Down On Broadway*²⁶ zespołu Genesis, *Tales from Topographic Oceans*²⁷ zespołu Yes. Wszystkie 12 płyt nagranych przez zespół Alan Parsons Project miało charakter tematyczny i pod względem formalnym można zakwalifikować jako albumy koncepcyjne. Najbardziej znaczące były pierwsze cztery płyty: poświęcona poezji Edgara Allena Poe *Tales of Mystery and Imagination*²⁸, oparta na zbiorze opowiadań Isaaca Asimova o robotach *I Robot*²⁹, skoncentrowaną na tajemnicach piramidy w Gizie *Pyramid*³⁰ oraz poświęcony roli kobiet w historii ludzkości album *Eve*³¹. W latach osiemdziesiątych koncepcyjne albumy nie cieszyły się uznaniem a późniejsze albumy próbując przewyciężyć tę tendencję, nie osiągały już tak wysokiego stopnia koncentracji idei i wyrażających je środków. Instrumentalny album *The Sicilian Defence*, nagrany w 1979 roku, opublikowany został dopiero w roku 2014. Koncepcja tego albumu opiera się na sekwencji ruchów obrony sycylijskiej, których symboliczne określenia stanowią tytuły 10 utworów tego albumu.

Albumy koncepcyjne były jednym z elementów tendencji przewycięzania schematów muzyki rozrywkowej. Ambicją części muzyków było przełamanie granicy pomiędzy muzyką rozrywkową a muzyką artystyczną. Artyści rocka progresywnego nie tylko dążyli do nagrywania utworów o złożonych formach określanych zwykle jako „sui generis”, ale też uzupełniali brzmienie swoich utworów, poprzez włączanie fragmentów wykonywanych przez instrumenty orkiestry symfonicznej, a nawet aranżowali całe płyty na zespół z towarzyszeniem orkiestry. Przykładem może być *Journey To The Centre Of The Earth*³² Ricka Wakemana. Do oryginalnych albumów koncepcyjnych tego wykonawcy należą również *The Six Wives Of Henry VIII*³³ i *The Myths and Legends of King Arthur and the Knights of the Round Table*³⁴, z utworami nawiązującymi do muzyki dawnej. Stylizacje i cytaty były częstym sposobem rocka progresywnego by przekroczyć schematyczne rozwiązania muzyki rozrywkowej.

²⁴ Pink Floyd, *The Dark Side of the Moon*, Harvest – SMAS-11163, album 1 LP, GB 1973.

²⁵ Pink Floyd, *The Wall*, Harvest – SHDW 411, album 2 LP, GB 1979.

²⁶ Genesis, *The Lamb Lies Down On Broadway*, Charisma – CGS 101, album 2 LP, GB 1974.

²⁷ Yes, *Tales from Topographic Oceans*, Atlantic – K 80001, album 2 LP, GB 1974.

²⁸ Alan Parsons Project, *Tales of Mystery and Imagination*, Charisma – CDS 4003, album 1 LP, GB 1976.

²⁹ Alan Parsons Project, *I Robot*, Arista – SPARTY 1012, album 1 LP, GB 1977.

³⁰ Alan Parsons Project, *Pyramid*, Arista – SPART 1054, album 1 LP, GB 1978.

³¹ Alan Parsons Project, *Eve*, Arista – 1C 064-63 063, album 1 LP, GB 1979.

³² Rick Wakeman, *Journey To The Centre Of The Earth*, A&M Records – SP 3621, album 1 LP, GB 1974.

³³ Rick Wakeman, *The Six Wives Of Henry VIII*, A&M Records – SP-4361, album 1 LP, GB 1973.

³⁴ Rick Wakeman, *The Myths and Legends of King Arthur and the Knights of the Round Table*, A&M Records – AMLH 64515, album 1 LP, GB 1975.

Najważniejszy polski album koncepcyjny zespołu Skaldowie *Krywań, Krywań*³⁵ opiera się na folklorze podhalańskim. Stosowano nawiązania do muzyki ludowej oraz cytaty z klasyki. W latach siedemdziesiątych zespół Yes otwierał swoje koncerty cytatem z baletu *Ognisty ptak* Igora Strawińskiego z wydanej w 1970 r. przez RCA Red Label płyty Boston Symphony Orchestra pod dyrekcją Seiji Ozawy.

W muzyce popularnej albumy koncepcyjne zwykle ograniczały się do cyklu piosenek powiązanych tematycznie. Takie albumy cieszyły się też największym uznaniem publiczności, czasami zajmując najwyższą pozycję w ocenach jakościowych. Należą do nich wspomniana płyta Franka Sinatry, ale także wysoko cenione albumy *Pet Sounds*³⁶ The Beach Boys, czy *Hotel California*³⁷ The Eagles. Najambitniejszym jednak przedsięwzięciem w nurcie muzyki popularnej był debiutancki album duetu Goodley & Cream. W 1977 r. dwaj muzycy zespołu 10cc, Lol Creme i Kevin Goodley, zdecydowali się odejść z zespołu i kontynuować karierę jako duet. Debiutancki trzy płytowy album *Consequences*³⁸ ukazał się w 1977 roku. Jest to trwająca 111 minut narracja z udziałem aktora komediowego Petera Cook'a. Cechy słuchowiska oraz ograniczona liczba piosenek w połączeniu ze stylistyką muzyki popularnej sprawiły, że publiczność i krytyka odniosły się do tego albumu raczej krytycznie³⁹. Odbiorcy muzyki popularnej akceptowali albumy koncepcyjne pod warunkiem, że zachowywały one tradycyjną formę zbioru piosenek, a zatem nie przekraczały granic formalnych wyznaczonych przez zbiory piosenek publikowanych na pierwszych albumach w połowie XX stulecia. Transgraniczność formalna muzyki rockowej nie znalazła kontynuacji w muzyce popularnej. Wynika to z funkcjonalnego charakteru muzyki popularnej – w odróżnieniu od albumów rockowych, które zwykle traktowane są jako muzyka do słuchania, muzyka popularna służy do tańca, a takiej funkcji album *Consequences* spełnić nie mógł. Wytwórnia Mercury zdecydowała się na wydanie jedнопłytowych albumów *Musical Excerpts from Consequences* (1977) zawierającego 8 piosenek i *Music from Consequences* (1979), zawierającego 10 piosenek z albumu *Consequences*, niewiele to jednak zmieniło. Również kolejny album duetu zatytułowany *L* nie okazał się sukcesem, chociaż utwory przekraczały konwencjonalne granice pop-rocka. Album ten stylistycznie zbliżał się do rocka progresywnego, zawierając między innymi odwołania do twórczości Franka Zappy, a jednak został w dużym stopniu zignorowany przez publiczność⁴⁰.

³⁵ Skaldowie, *Krywań, Krywań*, Polskie Nagrania – SXL 0888, album 1 LP, PL 1972.

³⁶ The Beach Boys, *Pet Sounds*, Capitol Records – DT-2458, album 1 LP, US 1966.

³⁷ The Eagles, *Hotel California*, Asylum Records – 7E-1084, US 1976.

³⁸ Lol Creme / Kevin Godley, *Consequences*, Mercury – 6641 658, album 3 LP, GB 1977.

³⁹ K. D. Szatrawski, *Lol Creme / Kevin Godley – Consequences*, <https://szatrawski.blogspot.com/2014/01/godley-creme-consequences.html>

⁴⁰ K. D. Szatrawski, *Lol Creme & Kevin Godley – L*, <https://szatrawski.blogspot.com/2014/08/lol-creme-kevin-godley-l.html>

Obserwując różnice pomiędzy albumami koncepcyjnymi rocka progresywnego i pop rocka można zauważyć wyraźne różnice w poziomie radykalizmu formalnego i semantycznego. Biorąc pod uwagę recepcję tych albumów można także zauważyć, że słuchacze muzyki popularnej (pop-rocka) okazali się mniej podatni na tendencję do przekraczania granic. Potwierdzeniem tej prawidłowości jest sukces albumu *Year Zero*⁴¹ zespołu rocka post industrialnego Nine Inch Nails. Album o łącznym czasie trwania wynoszącym 64 minuty, ukazał się 17 kwietnia 2007 równocześnie jako płyta CD oraz jako dwie płyty winylowe – album zajmuje trzy strony, więc druga płyta jest jednostronna. Opracowanie graficzne, teksty utworów, objaśnienia oraz gra oparta na alternatywnej rzeczywistości, przedstawiała obraz dystopii jaka miała stać się udziałem ludzkości w nieodległej przyszłości. Założeniem programowym była sytuacja, w której naukowcy z roku 2022 przesyłają wiadomości dla mieszkańców USA, którzy dzięki nim mogą uniknąć katastrofy i rządowo-korporacyjnego spisku przeciwko obywatelom. Ukryte w materiałach promocyjnych wiadomości, adresy stron internetowych, murale i komunikaty telefoniczne, towarzyszyły trasie koncertowej promującej płytę, tworząc dzieło funkcjonujące w kategoriach rozszerzonej rzeczywistości. Sukces zespołu Nine Inch Nails i koncepcji albumu *Year Zero* przypomina lata świetności progresywnego rocka, kiedy publiczność entuzjastycznie akceptowała przekraczanie granic i konwencji, jasno wyrażając nadzieję na transgresywne zmiany społeczne.

Zamiast rekapitulacji – przyczyny i dalsze konsekwencje zmian

Muzyka rozrywkowa jest wdzięcznym obiektem obserwacji i badań procesów kulturowych. Rządzona prawami rynku, który należy rozumieć nie tyle w myśl klasycznych definicji uwzględniających równowagę popytu i podaży, co grę sił producentów i dostawców treści (contentu), kształtujących opinie odbiorców za pomocą subtelnych mechanizmów promocyjnych, podlega nieustannej zmianie. Należy zauważyć, że nie każda zmiana związana jest istotnie z pojawieniem się nowych zjawisk. Większość zjawisk reklamowanych jako nowe, to w istocie powtórzenia schematów i rozwiązań dobrze już znanych, stosowanych w myśl zasady: jeżeli sprawdziło się tyle razy, należy próbować sprzedać to jeszcze raz. Jedną ze sprawdzonych technik jest określanie takich wtórnych działań jako nowych. I znów falsyfikacja taka rzuca światło na mechanizmy rządzące produkcją rozrywkową. Zróżnicowanie stylistyczne i dynamika zmian są wystarczająco duże, aby nikt nie oglądał się na przeszłość.

⁴¹ Nine Inch Nails, *Year Zero*, Interscope Records – B0008764-01, album 2 LP, US 2007, Interscope Records – B0008764-02, album 1 CD, US 2007.

Rysuje się także tendencja do osadzania wcześniejszych dokonań w uwspółcześnionym kontekście, co może oznaczać zarówno przekształcenia (covery), jak też technologicznie zrekonstruowane nagrania artystów minionych lat. Nawarstwiający się zjawiska sprawiają, że dochodzi do stylistycznej atomizacji muzyki, co w powiązaniu z innymi elementami kultury może stać się problemem społecznym. Zakres zjawiska znacznie wykracza poza podjęty temat i z pewnością procesy te wymagają osobnego opracowania. Z punktu widzenia transgraniczności muzyki rozrywkowej jest to zjawisko groźne o tyle, że w kulturze rozbitej na dziesiątki odmian stylistycznych i sposobów funkcjonowania, coraz trudniej znaleźć płaszczyznę porozumienia, która mogłaby jednoczyć i regulować różne przejawy społecznej aktywności, a taka jest przecież podstawowa funkcja kultury.

Bibliografia

- Koselleck R., *Dzieje pojęć: Studia z semantyki i pragmatyki języka społeczno-politycznego*, Warszawa 2009.
- Moore A.F., *The Beatles: Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Cambridge 1997.
- Szatrawski K. D., Lol Creme / Kevin Godley – Consequences, <https://szatrawski.blogspot.com/2014/01/godley-creme-consequences.html>
- Szatrawski K. D., Lol Creme & Kevin Godley – L, <https://szatrawski.blogspot.com/2014/08/lol-creme-kevin-godley-l.html>
- Zappa F., Occhiogrosso P., *The Real Frank Zappa Book*, London 1989, s. 162 i n.

Albumy (w układzie chronologicznym)

- 1940 – Woody Guthrie, *Dust Bowl Ballads*, RCA Victor – RD-7642 (wyd. LP 1964).
- 1955 – Frank Sinatra, *In the Wee Small Hours*, Capitol Records – W-581.
- 1966 – The Beach Boys, *Pet Sounds*, Capitol Records – DT-2458.
- 1966 – The Mothers of Invention, *Freak Out!*, Verve Records – V-5005-2.
- 1967 – The Beatles, *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*, Parlophone – PCS 7027.
- 1968 – The Mothers of Invention, *We're Only In It For The Money*, Verve – V6-5045X.
- 1969 – The Mothers of Invention, *Uncle Meat*, Bizarre Records – 2MS 2024.
- 1971 – Frank Zappa, *200 Motels*, United Artists Records – UAS 9956.
- 1971 – Emerson, Lake & Palmer, *Pictures At An Exhibition*, Island Records – HELP 1.
- 1972 – Skaldowie, *Krywań, Krywań*, Polskie Nagrania – SXL 0888.
- 1972 – The Mothers, *Just Another Band from L.A.*, Bizarre Records – MS 2075.
- 1973 – Pink Floyd, *The Dark Side of the Moon*, Harvest – SMAS-11163.
- 1973 – Rick Wakeman, *The Six Wives Of Henry VIII*, A&M Records – SP-4361.
- 1974 – Genesis, *The Lamb Lies Down On Broadway*, Charisma – CGS 101.
- 1974 – Rick Wakeman, *Journey To The Centre Of The Earth*, A&M – SP 3621.

- 1974 – Yes, *Tales from Topographic Oceans*, Atlantic – K 80001.
1975 – Rick Wakeman, *The Myths and Legends of King Arthur and the Knights of the Round Table*, A&M Records – AMLH 64515.
1976 – Alan Parsons Project, *Tales of Mystery and Imagination*, Charisma – CDS 4003.
1976 – The Eagles, *Hotel California*, Asylum Records – 7E-1084.
1977 – Alan Parsons Project, *I Robot*, Arista – SPARTY 1012.
1977 – Lol Creme / Kevin Godley, *Consequences*, Mercury – 6641 658.
1978 – Frank Zappa, *Studio Tan*, Discreet – DSK 2291.
1978 – Alan Parsons Project, *Pyramid*, Arista – SPART 1054.
1979 – Alan Parsons Project, *Eve*, Arista – 1C 064-63 063.
1979 – Pink Floyd, *The Wall*, Harvest – SHDW 411.
1981 – Frank Zappa, *Shut Up 'N Play Yer Guitar*, CBS – 66368.
1988 – Frank Zappa, *Guitar*, Barking Pumpkin Records – D1 74212.
1996 – Frank Zappa, *The Lost Episodes*, Rykodisc – RCD 40573.
2007 – Nine Inch Nails, *Year Zero*, Interscope Records – B0008764-01.

Streszczenie

Transgraniczność jest cechą każdej twórczości, często przejawia się także w muzyce rozrywkowej. Transgresja występuje w tych działaniach twórczych, które są sprzeczne z funkcjami rozrywkowymi. Mimo to, wielu artystów związanych z muzyką rozrywkową dążyło do przełamania ludycznych funkcji swej twórczości i wprowadzania do elementów znaczących zarówno w sensie artystycznym, jak i społecznym. Doskonalenie technologii nagrywania dźwięku spowodowało funkcjonalne i formalne zmiany w muzyce. Jednym z trendów wydawniczych na przełomie lat sześćdziesiątych stały się albumy koncepcyjne. Format albumu koncepcyjnego odegrał znaczącą rolę w historii rocka progresywnego. Wśród muzyków zaliczanych do tego gatunku a jednocześnie wykorzystujących format albumu koncepcyjnego najbardziej oryginalnym twórcą był Frank Zappa. Jego pierwszy album *Freak Out!* stał się kamieniem milowym rodzącego się trendu, a przy tym okazał się modelowym przykładem stylistycznej transgraniczności i semantycznej transgresji. Zachęteni jego przykładem muzycy najważniejszych zespołów z kręgu rocka progresywnego nagrywali albumy koncepcyjne o znaczącym potencjale transgresywnym. Nagrywane przez artystów popularnych albumy koncepcyjne mimo zewnętrznej spójności, nie osiągały takiego uznania, gdyż nie odgrywały roli transgresywnej. Format albumu koncepcyjnego we współczesnej produkcji rozrywkowej wykorzystywany jest rzadko, choć również można znaleźć przykłady udanych transgresji. Należy do nich płyta *Year Zero* zespołu Nine Inch Nails, który zaproponował format rozszerzonej rzeczywistości.

Słowa kluczowe

transgraniczność, transgresja, rozwój fonografii, album koncepcyjny, muzyka rozrywkowa, rock progresywny, Frank Zappa, Nine Inch Nails

Krzysztof D. Szatrawski

The Idea of a Concept Album as a Functional and Formal Expression of Cross-border Nature of Popular Music**Abstract**

Cross-borderness accompanies every work, what is also often manifested in popular music. Transgression occurs in those creative activities that are contrary to the entertainment functions. Despite this, many artists associated with popular music sought to break the ludic functions of their work and introduce elements that were significant both in the artistic and in social sense. The improvement of sound recording technology resulted in functional and formal changes in music. One of the publishing trends in the late 1960s became concept albums. The concept album format played a significant role in the history of progressive rock. Among the musicians included in this genre and at the same time using the concept album format, the most original artist was Frank Zappa. His debut album *Freak Out!* became a milestone of the nascent trend, and at the same time turned out to be a model example of stylistic cross-borderness and semantic transgression. Encouraged by his example, musicians of the most important progressive rock bands recorded concept albums with significant transgressive potential. Concept albums recorded by popular artists, despite external cohesion, did not achieve such recognition, because they did not play a transgressive role. The concept album format is rarely used in contemporary entertainment production, although there are also examples of successful transgressions. One of them is *Year Zero* by Nine Inch Nails, which proposed an extended reality format.

Keywords

cross-borderness, transgression, phonography development, concept album, popular music, progressive rock, Frank Zappa, Nine Inch Nails