

Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego

Mariusz Gradowski

BIG BEAT

**Style i gatunki
polskiej muzyki
młodzieżowej
(1957–1973)**

**BIG
BEAT**

RADA NAUKOWA WYDAWNICTWA

prof. dr hab. Stanisław Bieleń, prof. dr hab. Bogdan Góralczyk,
prof. dr hab. Marek Jabłonowski, prof. dr hab. Wojciech Jakubowski,
prof. dr hab. Adam Koseski, prof. dr hab. Jarosław Włodarczyk,
prof. dr hab. Konstanty A. Wojtaszczyk (przewodniczący),
prof. dr hab. Leszek Zasztowt, prof. dr hab. Arkadiusz Żukowski

Instytut Muzykologii
Uniwersytetu Warszawskiego

Mariusz Gradowski

BIG BEAT

**Style i gatunki
polskiej muzyki
młodzieżowej
(1957–1973)**

Warszawa 2018

Publikacja dofinansowana z funduszu Badań Statutowych Zakładu Muzykologii
Systematycznej Instytutu Muzykologii UW.

Recenzenci:

dr hab. Paweł Tański (UMK)

dr hab. Tomasz Nowak (UW)

Projekt okładki: Barbara Kuropiejska-Przybyszewska

Korekta techniczna i redakcja stylistyczna:

Studio Poligraficzne Edytorka, www.edytorka.pl

© Copyright by Mariusz Gradowski

© Copyright by Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa 2018

Wszelkie prawa zastrzeżone. Każda reprodukcja lub adaptacja całości bądź części niniejszej publikacji, niezależnie od zastosowanej techniki reprodukcji (drukarskiej, fotograficznej, komputerowej i in.) wymaga pisemnej zgody Autora i Wydawcy.

ISBN 978-83-7545-901-2

Wydawca:

Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR

www.aspra.pl; e-mail: oficyna@aspra.pl

Objętość 16,8 ark. wyd.

Pamięci Taty

SPIS TREŚCI

WSTĘP	9
ROZDZIAŁ I	
POLSKA MUZYKA MŁODZIEŻOWA JAKO PRZEDMIOT BADANIA	13
Muzyka młodzieżowa – big beat	13
Stan badań	17
Źródła	20
Źródła bezpośrednie	21
Źródła pośrednie	23
Metodologia badań	24
Model przemian kulturowych Edwarda Larkeya	24
Styl i gatunek w ujęciu Allana F. Moore’a	31
Model autorstwa muzyki młodzieżowej lat 60.	36
ROZDZIAŁ II	
FAZA BEZPOŚREDNIEJ IMITACJI (1957–1963)	41
Wprowadzenie	41
Preferowane w Polsce style i gatunki zachodniej muzyki popularnej	45
Rock and roll jako przedmiot imitacji	47
Styl	49
Repertuar	61
Idiom	69
ROZDZIAŁ III	
FAZA SPOLSZCZENIA (1963–1967)	89
Wprowadzenie	89
Instytucjonalizacja muzyki młodzieżowej	91
Festiwale	91
Radio. Telewizja. Kino	96
Fonografia	99
Spolszczenia muzyki zachodniej i oryginalne propozycje stylistyczno- -gatunkowe	102
Preferowane w Polsce style i gatunki muzyki zachodniej	102
Muzyka instrumentalna	105
Muzyka wokalnoinstrumentalna	114
Muzyka młodzieżowa a tzw. muzyka ludowa	134

ROZDZIAŁ IV

FAZA TWÓRCZEJ REINTERPRETACJI (1967–1973) 141

Przemiany młodzieżowej kultury muzycznej 141

Recepcja zachodnich stylów i gatunków 149

 Soul 149

 Blues rock 153

 Muzyka psychodeliczna 158

 Jazz-rock (fusion) 170

Świadectwa dojrzałości 177

 Klan: forma i treść 177

 Skaldowie: język kompozycji 185

 Niemen: indywidualność 191

ZAKOŃCZENIE 199

BIBLIOGRAFIA 201

KOMENTARZE 215

Idiom rock and rolla 215

Między Londynem a Liverpooliem. Dwa idiomy brytyjskiego beatu 218

Idiom rocka 222

 Rock a pop 224

 Rock psychodeliczny 226

 Rock progresywny 227

Idiom soulu 228

Polskie definicje big beatu w latach 1957–1973 229

Teksty beatowe a etyka zawodowa 232

Przypadek protest songów 237

PODZIĘKOWANIA 243

SUMMARY 245

INDEKS OSÓB 247

WSTĘP

W połowie lat 50. rock and roll był w Polsce zjawiskiem właściwie nieznanym. Na przełomie lat 60. i 70. – znano już go powszechnie. Pierwszych wykonawców rock and rolla było niewielu, ale i to szybko się zmieniło: ostrożne szacunki z 1969 roku mówiły o 12 tysiącach zespołów grających muzykę, która również się przez ten czas zmieniała¹. Jeden z pierwszych polskich tekstów rockandrollowych opisywał na przykład grającego kocią muzykę kota:

Jestem przecież kot,
Muzykalny kot,
Wszystkie nutki chwytam w lot
I jest rock and roll

Kilkanaście lat później Czesław Niemen przejmująco śpiewał Norwida:

I ziemia stoi – i wieków otchłanie,
I wszyscy żywi w tej chwili,
Z których i jednej kostki nie zostanie,
Choć będą ludzie, jak byli...

Miedzy bląhą ulotnością piosenki *Kot na klawiszach* a powagą przemijania *Marionetek* zawiera się to, co postanowiłem opisać w prezentowanej pracy: proces recepcji rock and rolla, wiodący od wprowadzenia do Polski muzyki rockandrollowej do jej lokalnego ukształtowania jako dojrzałego języka artystycznej wypowiedzi.

Publikacja *Style i gatunki polskiej muzyki młodzieżowej w latach 1957–1973* składa się z czterech rozdziałów przedstawiających metodologię oraz opisujących model recepcji rock and rolla w Polsce. Całość opatrzyłem stosownymi przypisami i bibliografią.

W pierwszym rozdziale definiuję podstawowe pojęcia, rozpoczynając od terminów *muzyka młodzieżowa* i *big beat*. Traktuję je wymiennie i uznaję za tożsame określenia eklektycznego nurtu muzycznego w Polsce, obejmującego od końca lat 50. do początku lat 70. XX wieku różnorodne style i gatunki, wywodzące się przede wszystkim z muzyki rockandrollowej. Definiuję także kluczowe dla całej publikacji, z racji zastosowania odmiennych niż spotykane zwykle w pracach muzykologicznych znaczeń, terminy *styl* i *gatunek*. Wiąże się

¹ Por. G. Michalski, W. Panek, *Polski big-beat*, „Ruch Muzyczny” 1–15 czerwca 1968, nr 11, s. 16.

to z przyjęciem koncepcji brytyjskiego muzykologa Allana F. Moore'a, który zaproponował w swoich pracach niezwykle użyteczne dla badań nad muzyką popularną zastosowanie obydwu terminów, które umożliwia ich jednoczesne wykorzystanie w opisie złożonych zjawisk polskiej muzyki młodzieżowej lat 60. Zamiast hierarchicznej relacji *stylu* i *gatunku* Moore zaproponował relację równorzędną, według której *styl* i *gatunek* odnoszą się do dwóch różnych aspektów muzyki: czysto dźwiękowego, uchwytnego w analizie muzycznej (*styl*), i pozamuzycznego, ujmowanego w refleksji dyscyplin pokrewnych, takich jak socjologia, psychologia czy historia (*gatunek*).

W celu uchwycenia skomplikowanych zjawisk i procesów na gruncie wywodzącej się z tradycji amerykańskiego rock and rolla polskiej muzyki popularnej zaproponowałem zainspirowany koncepcją Edwarda Larkeya model jej rozwoju z perspektywy recepcji wzorów anglosaskich. Model ten wyjaśnia procesy przemian muzyki popularnej w Polsce, które przebiegają w trzech fazach: 1) bezpośredniej imitacji, 2) spolszczenia oraz 3) twórczej reinterpretacji. Szczegółowe omówienie recepcji rock and rolla w Polsce rozpoczynam od opisanego w rozdziale drugim fazy bezpośredniej imitacji (1957–1963), której istotą stało się, mniej lub bardziej przyległe do zachodnich wzorców, naśladowanie idiomu rock and rolla. Punktem wyjścia rozważań nad bezpośrednią imitacją jest przedstawienie złożonych relacji między jazzem a rock and rollem, dostrzegalnych w pierwszych latach popaździernikowej odwilży. Wydarzeniem, które symbolizuje powiązania obydwu stylów, jest analizowany przeze mnie koncert Williama „Big Billa” Ramseya na Festiwalu Jazzowym w Sopocie w 1957 roku. W rozdziale tym podejmuję także próbę odpowiedzi na pytanie o początek rock and rolla w Polsce. Szczegółowe kwerendy pozwoliły na sformułowanie wniosku, że pierwszą świadomą, konsekwentną próbę imitacji zarówno cech stylistycznych, jak i gatunkowych, czyli spójnego idiomu rock and rolla, stanowi twórczość zespołu Rhythm and Blues. Obok niej omawiam imitacyjny repertuar powstałych po jego rozpadzie zespołów Czerwono-Czarni i Niebiesko-Czarni, a także Bogusława Wyrobka.

Tematem rozdziału trzeciego jest faza spolszczenia (1963–1967), tj. polonizacja anglosaskich wzorców rock and rolla, a także pojawienie się oryginalnych propozycji stylistyczno-gatunkowych, które zaczęły odróżniać polską muzykę młodzieżową od jej zachodnich odpowiedników. Przedstawiam trzy główne obszary dokonującego się spolszczenia: 1) wzrost popularności muzyki instrumentalnej niewykląnej w język polski, 2) pojawienie się utworów z polskimi tekstami oraz 3) nawiązania do polskiej muzyki ludowej. Ważnym zjawiskiem w tej fazie stała się instytucjonalizacja muzyki młodzieżowej. Dostrzec ją można w prężnym rozwoju życia koncertowego i festiwalowego, a także zwiększeniu roli big beatu w przestrzeni medialnej i fonograficznej. Z tego też względu po-

święcam instytucjonalizacji osobne podrozdziały, które – razem z analizą najpopularniejszych stylów i gatunków zachodniej muzyki młodzieżowej – definiują profil kształtowania muzyki młodzieżowej w Polsce w fazie spolszczenia.

W rozdziale czwartym przedstawiam twórczą reinterpretację idiomów popularnej muzyki zachodniej, cechującą się z jednej strony wiernym przeniesieniem głównych cech stylistyczno-gatunkowych, z drugiej zaś – nasyceniem ich lokalną, adekwatną i ważką treścią. Przedmiotem szczegółowej analizy są trzy zjawiska świadczące o dojrzałości polskiej muzyki rockowej, która po okresie nauki zachodniego języka muzycznego wywodzącego się z rock and rolla zaowocowała twórczością nieodbiegającą pod względem poziomu artystycznego od muzyki zachodniej tego czasu. Są to: album *Mrowisko* grupy Klan, twórczość Skaldów oraz twórczość Czesława Niemena.

W aneksie umieściłem informacje, które uzupełniają treść części zasadniczej. Stanowią one rozwinięcie wybranych myśli z części zasadniczej, a koncentrują się na powszechnej historii stylów i gatunków muzyki popularnej. Umieszczenie ich w części dodatkowej ma na celu zachowanie spójności i czytelności przedstawienia modelu recepcji. Całość uzupełnia bibliografia, zawierająca szczegółową listę źródeł, z których korzystałem podczas badania recepcji zachodniej muzyki popularnej w Polsce w latach 1957–1973.

ROZDZIAŁ I

POLSKA MUZYKA MŁODZIEŻOWA JAKO PRZEDMIOT BADANIA

Muzyka młodzieżowa – big beat

Według Anny Idzikowskiej-Czubaj, *młodzież* to odrębna, chociaż wewnętrznie bardzo zróżnicowana i podlegająca wielu fluktuacjom grupa społeczna, której cechą charakterystyczną jest chęć izolowania się i podkreślania własnej odrębności, „w czym niewątpliwie ogromny udział ma kultura młodzieżowa, która dostarcza znaków różnicy, pozwala zdobyć i zdefiniować tożsamość”². Pod względem demograficznym jest to „określona liczba ludzi, którzy osiągnęli wiek pomiędzy piętnastym a trzydziestym rokiem życia”³. Pod względem psychologicznym pojęcie *młodzieży* oznacza zespół stanów psychicznych, wspólny wielu ludziom przechodzącym przez podobne stadia rozwojowe i tym samym tworzący fakt społeczny o istotnym znaczeniu⁴. Według Idzikowskiej-Czubaj istotne także jest powiązanie wyodrębnionej w ten sposób grupy społecznej z miejscem i czasem jej funkcjonowania oraz wynikające z tego konsekwencje dla grupy i jej otoczenia społecznego⁵.

Termin *muzyka młodzieżowa* nastrocza wielu problemów, na co zwraca uwagę Wacław Panek. Według niego, jest to „niezbyt precyzyjna nazwa używana w Polsce na przełomie lat 60. i 70. na określenie muzyki rockowej szczególnie

² Zob. A. Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL-u. O paradoksach współlistnienia*, Wyd. Poznańskie, Poznań 2011, s. 37. Autorka preferuje ogólny termin *rock*, wewnątrz którego wyróżnia różne nurty, m.in. big beat, jednak termin *muzyka młodzieżowa* pojawia się w różnych kontekstach, czasem w cudzysłowie (np. s. 219), czasem bez (np. s. 287).

³ Tamże.

⁴ Por. J. Wertenstein-Żuławski, *Miedzy rozpaczą a nadzieją. Rock, młodzież, społeczeństwo*, Instytut Kultury, Warszawa 1993, s. 6; A. Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL-u...*, dz. cyt., s. 37.

⁵ A. Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL-u...*, dz. cyt., s. 37.

bliskiej młodzieży (rock, jazz-rock, skiffle⁶ i odmiany folk music)⁷. Zauważa też, że jest to termin sam w sobie sprzeczny, ponieważ „jeśli miał określać całą muzykę tworzoną przez młodzież lub tę, którą młodzież wykonywała i której słuchała, to powinien także obejmować utwory tzw. muzyki poważnej (klasyki muzycznej), którą czynnie lub biernie interesowała się wówczas spora część młodzieży”⁸, podczas gdy intuicyjne i potoczne rozumienie tego terminu ograniczało się tylko do obszaru piosenki i instrumentalnej muzyki rozrywkowej aktualnie modnej wśród młodzieży. Podobne wątpliwości pojawiają się w *Encyklopedii muzyki* PWN. Co prawda, znajdujemy tam ogólną definicję („muzyka młodzieżowa to rodzaj muzyki popularnej, tworzonej przez młodzież lub dla młodych słuchaczy”⁹), jednak opatrzona jest ona słusznym zastrzeżeniem, że „termin ten denotuje raczej zjawisko socjologiczne niż muzyczne”¹⁰.

Mimo to dla muzykologicznych badań muzyki lat 60. termin *muzyka młodzieżowa* może być przydatny. Przede wszystkim jest to moment historyczny, w którym tradycja muzyki popularnej wyrastająca z rock and rolla lat 50. rzeczywiście była tworzona i odbierana głównie przez młodzież. Pamiętając o zastrzeżeniach Wacława Panka, że nie całą młodzież fascynowała ta nowa forma muzycznej rozrywki, możemy przyjąć akceptowane i przez niego rozumienie potoczne, które podkreśla jakąś charakterystyczną tendencję obcowania z nową muzyką pojawiającą się w Polsce. Nadto młodzieżowość nowej muzyki popularnej, zapoczątkowanej przez rock and rolla, jest cechą wspólną zarówno tego, co działo się w Stanach Zjednoczonych, w Anglii, jak i w Polsce. W procesie przyśwajania muzyki rockandrollowej szybko zaczęto ją u nas identyfikować, dzięki społecznemu kontekstowi, właśnie z muzyką młodzieżową. Kiedy na początku lat 60. pojawił się w języku wykonawców, dziennikarzy i miłośników rock and rolla termin *big beat*, muzyka młodzieżowa stała się jego często stosowanym synonimem. I jeśli jakiś synonim muzyki młodzieżowej w opisie polskiej rzeczywistości muzycznej nie budzi sprzeciwu, to jest nim *big beat*. Te dwa oboczne

⁶ Skiffle – popularny w Wielkiej Brytanii lat 50. amatorski styl wykonywania różnorodnej muzyki ze Stanów Zjednoczonych (m.in. piosenki country, standardy kabaretowe, jazz nowoorleański, blues), charakteryzujący się prostym instrumentarium nawiązującym do amerykańskiej tradycji tzw. *spasm bands* (m.in. gitara akustyczna, kazoo, a także tarcia do prania, skrzynki i puszki jako prowizoryczne perkusjonalia). Por. A. Shipton, *Skiffle, The New Grove Dictionary of Jazz*, 2nd ed., red. B. Kernfeld, Grove Music Online. Oxford Music Online, Oxford University Press, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J412600> (dostęp: 24 maja 2012). W trakcie pisania pracy korzystałem z dostępu cyfrowego do wszystkich encyklopedii i słowników Grove’a. Stosuję opis bibliograficzny zgodny ze wskazaniami na stronach Grove Music Online.

⁷ W. Panek, *Encyklopedia muzyki rozrywkowej*, Świat Książki, Warszawa 2000, s. 225.

⁸ Tamże.

⁹ *Muzyka młodzieżowa*, [w:] *Encyklopedia muzyki popularnej*, Warszawa 2006, s. 559–560.

¹⁰ Tamże.

terminy odnoszące się do muzyki lat 60. w Polsce dają badaczowi pewną wygodę terminologiczną i tak będę je stosował w tej pracy. Ich wymienne stosowanie w odniesieniu do zamkniętego okresu pozwoli na opisanie różnorodnych zjawisk stylistyczno-gatunkowych, składających się na złożony i niejednorodny charakter big beatu, tj. muzyki młodzieżowej lat 60.

Podobnie jak *muzyka młodzieżowa*, także termin *big beat* wymaga dookreślenia¹¹. Jego pojawienie się w polskim dyskursie wiąże się z Franciszkiem Walickim. W wielu pracach przedstawiany jest jako osoba, która ten termin spopularyzowała, a w niektórych ujęciach wręcz wymyśliła¹². Sam zainteresowany w swojej książce *Szukaj, burz, buduj* pisze:

Przestaliśmy używać określenia „rock’n’roll”, które drażniło decydentów. Dostawali kota na punkcie tej nazwy i nie było sensu wywoływać wilka z lasu. Szukałem polskiego określenia, którym można by zastąpić wyklęty rock’n’roll, ale nic nie przychodziło mi do głowy. Pewnego dnia oglądałem jakiś francuski tygodnik poświęcony muzyce rozrywkowej. Spojrzałem na tytuł: „Big Beat”¹³. To było dobre – pomyślałem [...] ¹⁴.

Ze słów Franciszka Walickiego wynika jednoznacznie, że termin *big beat* zaadoptował, przystosował do polskich realiów i spopularyzował. Gdy weźmie się pod uwagę przemiany zachodniego terminu *big beat* w relacji do stylistyczno-gatunkowych zmian muzyki rockandrollowej, warto podkreślić intuicję Franciszka Walickiego, który sięgnął po termin stosowany przez amerykańskich dziennikarzy od początku lat 50. jako synonim rock and rolla. Wraz z popularyzacją terminu *rock and roll big beat* wychodził w USA z użycia, ale był za to stosowany w dziennikarskich opisach muzyki brytyjskiej początku lat 60. Przekształcony przez młodych brytyjskich muzyków rock and roll zaczęto określać

¹¹ Polski big beat (w słownikach jako big-beat lub bigbit) postrzegam jako coś odmiennego od brytyjskiego big beatu. Uznaję jednak argumenty Radosława Marcinkiewicza i stosuję pisownię oryginalną w miejsce błędnej z językowego punktu widzenia pisowni z łącznikiem. W cytowanych tytułach pozostawiam jednak oryginalną ortografię. Por. R. Marcinkiewicz, *O pozorności mocno uderzającego podobieństwa między big beatem i big-beatem*. [!] *W sprawie ortograficznej strony terminologicznej*, [w:] *Unisono w wielogłosie (4). Rock a media*, red. R. Marcinkiewicz, GAD Records, Sosnowiec 2013, s. 277–293.

¹² Por. *Bigbit*, Wikipedia: wolna encyklopedia, <http://pl.wikipedia.org/wiki/Bigbit> (dostęp: 31 grudnia 2012); A. Idzikowska-Czubaj, *Rock i polityka w PRL-u*, „Komunizm: system-ludzie-demokracja. Rocznik naukowy” 2012, nr 1, s. 8, <http://komunizm.net.pl/wp-content/uploads/01.pdf> (dostęp: 17 lipca 2013).

¹³ Nie udało mi się ustalić, o jaki tygodnik chodzi. Pierwszy numer francuskiego miesięcznika „Big beat” ukazał się dopiero w 1969 r., a więc z pewnością nie o to czasopismo tu chodzi. Być może w grę wchodzi nie tyle tytuł zachodniego pisma muzycznego, ile tytuł zamieszczonego w nim artykułu. Por. archiwum internetowe magazynu „Big beat”, www.bigbeatmagazine.com (dostęp: 18 grudnia 2013).

¹⁴ F. Walicki, *Szukaj, burz, buduj*, wyd. II, uzupełnione, T.R.Z. – Wojciech Trzciński, Warszawa 2000, s. 107–108. W cytatach oraz w tytułach utworów pozostawiłem oryginalną pisownię.

powszechnie terminami *big beat*, *Mersey beat* (także: *Merseybeat*) czy też *beat music*. Intuicja Walickiego polegała na tym, że co prawda zespoły w Liverpoolu kształtowały styl Mersey beat już ok. 1960 roku, a więc w czasie, gdy Walicki formował Czerwono-Czarnych i zaczął stosować termin *big beat*, ale dopiero ogólnokrajowe (1963 rok), a chwilę potem ogólnoswiatowe (trasa po USA w lutym 1964 roku) sukcesy grupy The Beatles utrwaliły nowe znaczenia amerykańskiego terminu.

Powodem sukcesu terminu *big beat* w Polsce było wyeksponowanie podobieństw dwóch wcześniejszych zastosowań, amerykańskiego i brytyjskiego. Polski *big beat* stał się bowiem synonimem wszelkiego rock and rolla, zarówno w jego wczesnej odmianie, rozwiniętej w twórczości zespołów brytyjskich, jak i tego dojrzałego, nazywanego w drugiej połowie lat 60. rockiem. Popularność tego terminu sprawiła, że *big beatem* nazywano nie tylko utwory w stylach wywodzących się z rock and rolla, ale także utwory wykonywane przez młodych ludzi z wykorzystaniem gitar elektrycznych, co nie zawsze odnosiło się do rock and rolla. W prezentowanej pracy *big beat* postrzegam zatem jako synonim muzyki młodzieżowej funkcjonującej w Polsce w latach 60. i na początku lat 70. Jest to eklektyczny nurt muzyki popularnej łączący w różnym stopniu i w różnych proporcjach elementy rock and rolla, rhythm and bluesa, brytyjskiego beatu, soulu, dojrzałych stylistyk rockowych, polskiej piosenki kabaretowej i artystycznej oraz polskiego folkloru muzycznego. Do głównych cech utworów bigbeatowych można zaliczyć taneczny charakter, wykorzystywanie brzmienia zespołu gitar elektrycznych oraz preferowanie różnorodnych form piosenkowych. Choć utwory bigbeatowe tworzone były zarówno przez młodych muzyków-amatorów, jak i przez zawodowych kompozytorów i autorów tekstów, to sfera wykonania pozostawała domeną młodzieży (licealistów i studentów). Warto przy tym dodać, że o ile zdecydowaną większość wykonawców i odbiorców big beatu stanowili ludzie młodzi, o tyle repertuar beatowy tworzony był w dużym stopniu także przez ludzi dorosłych (nie-młodzież).

Takie rozumienie big beatu podkreśla jego złożoną relację ze stylami i gatunkami wywodzącymi się z rock and rolla: wśród utworów określanych w latach 60. mianem big beatu pojawiały się kompozycje, które dziś do szerokiej rodziny rock and rolla nie zostałyby zaliczone¹⁵, o czym w taki oto sposób pisał Franciszek Walicki w *Szukaj, burz, buduj*:

Warto przy okazji sprostować ewidentne nieporozumienie. Określenie „big-beat” powstało wyłącznie jako synonim rock’n’rolla! Używane przez niedouczonego dziennikarza jako synonim muzyki lat sześćdziesiątych i stosowane wobec takich zespołów jak Czerwone Gitary, Trubadury czy Skaldowie, i takich piosenek jak

¹⁵ Por. J. Kawecki, J. Sadłowski, M. Ćwikła, W. Zając, *Encyklopedia polskiej muzyki rozrywkowej. Rock’n’roll 1959–1973*, Wydawnictwo Rock-Serwis, Kraków 1995.

Biedroneczki są w kropeczki, O mnie się nie martw czy *Rudy rydz*, nie da się pogodzić ze znajomością historii polskiej muzyki lat sześćdziesiątych. Wspomniane zespoły nigdy nie były zespołami big-beatowymi, uprawiały bowiem nie rock'n'roll a tzw. muzykę środka – „middle of the road”¹⁶.

Wbrew przekonaniu Franciszka Walickiego termin *big beat* żył własnym życiem i sprowadzanie go dziś do rock and rolla z lat 50. byłoby niezrozumiałe i kłóciłoby się z oglądem spuścizny muzycznej tego okresu. Nestor polskiej muzyki popularnej odnosi termin *rock and roll* do jego pierwotnego kształtu stylistyczno-gatunkowego z lat 50. XX wieku. Nie zauważa jednak, że wraz z przemianami muzyki rockandrollowej termin *rock and roll* zaczął obejmować zjawiska muzyczne odmienne od stylistyki lat 50. Wydaje się, że to nie tyle „niedouczeni dziennikarze” zmienili zakres pojęciowy terminu, ile sam big beat zmienił swój charakter w wyniku recepcji zachodniej muzyki popularnej i prób jej spolszczenia, co prowadziło w części przypadków do rozmycia w big beacie cech rock and rolla i stylów z niego się wywodzących. Z drugiej jednak strony każdy z omawianych przez Franciszka Walickiego utworów ma cechy szeroko rozumianej muzyki rockandrollowej. Dotyczy to nawet piosenki *Biedroneczki są w kropeczki*, która reprezentuje big beat w nowym, nieco poszerzonym znaczeniu. Muzykę młodzieżową lat 60. i początku lat 70. współtworzą *Biedroneczki*, rock and roll Bogusława Wyrobka, beatlesowskie inspiracje Czerwonych Gitar, bluesrockowe i psychodeliczne utwory grupy Breakout. Wywodzący się z muzyki rockandrollowej big beat rozwijał się w różnych, czasem dalekich od swego pierwotnego kierunku, przeobrażając współtworzące je nurty w dojrzałą muzykę rockową.

Stan badań

Refleksję nad big beatem zapoczątkowali Wacław Panek i Mateusz Świącicki. Praca Wacława Panka *Jazz, beat i rozrywka*¹⁷ przynosi serię szkiców poświęconych kulturowym, społecznym i edukacyjnym uwarunkowaniom funkcjonowania muzyki rozrywkowej (big beatu), beatowej obyczajowości, roli big beatu w edukacji młodzieżowej, a także sposobowi funkcjonowania amatorskich zespołów muzycznych i mechanizmom promocji muzyki młodzieżowej. Ta dość krytyczna wobec big beatu praca zawiera ciekawe refleksje na temat muzyki aktualnie tworzonej, z uwypukleniem ocen estetycznych. Spośród innych prac

¹⁶ F. Walicki, *Szukaj...*, dz. cyt., s. 107–108. *Middle of the road* (*middle-of-the-road*, MOR) to termin wprowadzony w zachodnich rozgłośniach radiowych w latach 70. na określenie formatu radiowego i granej w nim muzyki: przystępnego i nieskomplikowanego popu o rockandrollowej proveniencji.

¹⁷ W. Panek, *Jazz, beat i rozrywka*, Wydawnictwa Centralnego Ośrodka Metodyki Upowszechniania Kultury COK, Warszawa 1973 i 1975.

Wacława Panka poruszających temat big beatu wymienić należy książkę *Mity muzycznej rozrywki* wraz z włączonym do niej, wcześniej wydanym, szkicem poświęconym Czesławowi Niemenowi pt. *Niemen. Kształty mitu*, książki *Upowszechnianie kultury muzycznej* oraz *Czarownice nad Opolem*, a także artykuły pisane przez niego m.in. do „Ruchu Muzycznego”¹⁸. Z kolei Mateusz Świąćicki wydał w 1972 roku książkę *Jazz – rytm XX wieku*¹⁹, gdzie wśród ogólnych refleksji na temat jazzu i muzyki popularnej pojawia się prekursorska próba syntezy dotyczącej charakteru i historii big beatu. Świąćicki przedstawił wizję rozwoju big beatu jako sztuki wyrastającej z muzyki jazzowej i pozostającej z nią w silnych związkach. Zarówno prace Panka, jak i Świąćickiego będą stanowiły dla mnie punkt polemicznych odniesień w dalszej części pracy.

Temat muzyki młodzieżowej w latach 1957–1973 został podjęty w książce Przemysława Zielińskiego *Scena rockowa w PRL. Historia, organizacja, znaczenie*, w której autor przedstawia historię big beatu rozumianego jako jeden z etapów rozwoju polskiego rocka²⁰. Ogólnie przedstawia oddziałujące na polską muzykę młodzieżową wpływy zagraniczne, nie poruszając jednak zagadnień stylistycznych. Opisuje natomiast społeczne symptomy popularności big beatu, jego obecność w życiu koncertowym i w mediach, mechanizmy jego popularyzacji, a także podstawowe problemy hamujące jego rozwój. W najciekawszym rozdziale *Polityka kulturalna państwa wobec muzyki rockowej* przedstawia koncepcję wykorzystania big beatu jako narzędzia propagandy przez umuzykalnianie społeczeństwa polskiego²¹. Praca Przemysława Zielińskiego stanowi dla mnie ważny punkt odniesienia, mimo że big beat traktowany jest tu jedynie jako jeden z nurtów polskiej muzyki rockowej.

Pełniejszy i bardziej złożony obraz big beatu, postrzeganego przez pryzmat funkcji kulturowych i historycznego znaczenia polskiego rocka, przynosi praca Anny Idzikowskiej-Czubaj *Rock w PRL-u*²². Okresowi 1957–1973 autorka poświęca dużo miejsca, przedstawiając pierwsze społeczne zwiastuny rock and rolla, jego obecność w kulturze młodzieżowej, funkcje tekstu i muzyki pierwszych polskich utworów bigbeatowych, bigbeatową rewolucję obyczajową, a także problem relacji między big beatem a oficjalną polityką kulturalną²³. Autorka opisuje także polityczne i społeczne przemiany w Polsce (nowa polityka kulturalna

¹⁸ W. Panek, *Mity muzycznej rozrywki*, Instytut Wydawniczy CRZZ, Warszawa 1976; tenże, *Upowszechnianie kultury muzycznej*, Instytut Wydawniczy CRZZ, Warszawa 1980; tenże, *Czarownice nad Opolem*, Instytut Wydawniczy Związków Zawodowych, Warszawa 1986.

¹⁹ M. Świąćicki, *Jazz – rytm XX wieku*, Państwowe Zakłady Wydawnictw Szkolnych, Warszawa 1972.

²⁰ P. Zieliński, *Scena rockowa w PRL. Historia, organizacja, znaczenie*, Wydawnictwo TRIO, Warszawa 2005.

²¹ Tamże, s. 145–150.

²² A. Idzikowska-Czubaj, *Rock w PRL-u...*, dz. cyt.

²³ Tamże, s. 132–177.

ekipy Edwarda Gierka), które z początkiem lat 70. wyznaczyły cezurę w polskiej muzyce popularnej²⁴. Dobrze udokumentowana źródłowo, bogata w trafne refleksje i ciekawe ujęcia praca Anny Idzikowskiej-Czubaj jest bardzo dobrym opracowaniem społecznych funkcji big beatu; zawiera wiele szczegółów dotyczących życia muzycznego, funkcjonowania muzyki beatowej w mediach oraz informacji o wykonawcach i zespołach bigbeatowych. Autorka pozostawia jednak przestrzeń, którą niniejszą pracą chciałbym wypełnić: stwierdzając, że „analizowanie zespołów niewiele wnosi do «funkcji rocka»”, tworzy tym samym zachętę dla muzykologa do wnikliwego zajęcia się właśnie zespołami i wykonywaną przez nie muzyką²⁵. Korzystam z takiej zachęty, starając się opisać muzyczną przestrzeń stylistyczno-gatunkową pozostawioną poza granicami książki Anny Idzikowskiej-Czubaj.

Ważnym punktem odniesienia dla prowadzonych przeze mnie badań jest historia polskiej muzyki rozrywkowej Dariusza Michalskiego, w szczególności tomu *Piosenka przypomni ci... Historia polskiej muzyki rozrywkowej, lata 1945–1958* oraz *Trzysta tysięcy gitar nam gra, czyli historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1958–1973)*²⁶. Dariusz Michalski przedstawia historię z perspektywy dziennikarskiej, obficie cytując muzyków, autorów tekstów, dziennikarzy, sięga po liczne materiały prasowe, radiowe i telewizyjne. Ważnym źródłem do poznania polskiej muzyki młodzieżowej jest publicystyczny dorobek Michalskiego – krytyka i recenzenta w latach 60. i 70., a także uczestnika ówczesnego życia muzycznego. Niezaprzeczalny walor źródłowy mają prace Marka Gaszyńskiego, dziennikarza muzycznego, prezentera radiowego, autora tekstów i aktywnego uczestnika muzycznych wydarzeń w latach 60.: zawierający wiele interesujących reprodukcji zdjęć, ulotek, wycinków gazet i plakatów album *Fruwa twoja marynara*²⁷, napisany wspólnie z Tomaszem Dziedzicem szkic *Polski rock and roll 1956–1968. Poza anteną i prasą (uwarunkowania, twórczość, patologia)*²⁸, a przede wszystkim *Cudowne lata. Moja historia rock and rolla*

²⁴ Tamże, s. 178–230; rozdział *Skończona misja big-beatu*, s. 219–225.

²⁵ Tamże, s. 138.

²⁶ D. Michalski, *Powróćmy jak za dawnych lat... Historia polskiej muzyki rozrywkowej w latach 1900–1939*, Iskry, Warszawa 2007; tenże, *Piosenka przypomni ci... Historia polskiej muzyki rozrywkowej, lata 1945–1958*, Iskry, Warszawa 2010; tenże, *Trzysta tysięcy gitar nam gra, czyli historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1958–1973)*, Iskry, Warszawa 2014.

²⁷ M. Gaszyński, *Fruwa twoja marynara. Lata czterdzieste i pięćdziesiąte – jazz, dancing, rock and roll*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2006.

²⁸ M. Gaszyński, T. Dziedzic, *Polski rock and roll 1956–1968. Poza anteną i prasą (uwarunkowania, twórczość, patologia)*, praca powstała w ramach programu „Muzyczne białe plamy”, Instytut Muzyki i Tańca, Warszawa 2012, <http://imit.org.pl/listit2/57/default/polski-rock-and-roll-1956-1968-pozza-antena-i-prasa-uwarunkowania-tworczosc-patologia.html> (dostęp: 18 lipca 2013).

w Polsce²⁹, która imponuje rozmiarami i liczbą zgromadzonych materiałów oraz stanowi ciekawą próbę uchwycenia wielości zjawisk polskiej muzyki popularnej lat 1957–1973.

Istotną część literatury przedmiotu stanowią popularne monografie przedstawiające życie i twórczość wybranych artystów. Szczególnie ważne są ustalenia Andrzeja Ichy w autorskiej monografii *Skaldowie* oraz napisanej wspólnie z Romanem Stinzingiem pracy *Motława-Beat. Trójmiejska scena big-beatowa lat 60*³⁰. Osobną kategorię stanowią natomiast encyklopedie, słowniki i leksykony polskiej muzyki popularnej. Najważniejszą rolę w tej grupie spełnia wydana w 1995 roku zbiorowa praca Jana Kaweckiego, Janusza Sadłowskiego, Marka Ćwikły i Wojciecha Zajęcia pt. *Encyklopedia polskiej muzyki rockowej. Rock'n'roll 1959–1973*. Ta encyklopedia nie tylko zawiera biogramy wybranych przeze mnie wykonawców, ale także niezwykle cenne i pomocne dyskografie, łącznie z utworami nagranyymi na potrzeby radia i telewizji³¹.

Źródła

W badaniach nad przemianami stylistycznymi polskiej muzyki młodzieżowej wykorzystałem dwa rodzaje źródeł. Pierwszą grupę stanowią źródła bezpośrednie, tj. 1) dokumenty fonograficzne (płyty długogrające, „czwórki”³², single, pocztówki dźwiękowe, nagrania radiowe); 2) dokumenty audiowizualne (filmy, reportaże, kroniki), 3) druki muzyczne (zeszyty nutowe, śpiewniki, zapis nutowy utworów publikowany w prasie). Drugą grupę stanowią źródła pośrednie, opisujące muzykę beatową. Czasem zawierają one suche informacje, czasem przedstawiają mniej lub bardziej subiektywne opinie osób trzecich. Do tego typu źródeł należą: 1) artykuły w dziennikach, magazynach i miesięcznikach, 2) autobiografie, biografie, wywiady, 3) źródła internetowe (oficjalne strony artystów, strony fanów poświęcone poszczególnym zespołom i wykonawcom, blogi muzyczne, fora dyskusyjne).

²⁹ M. Gaszyński, *Cudowne lata. Moja historia rock and rolla w Polsce*, Firma Księgarska Olesiejuk, Warszawa 2012.

³⁰ A. Icha, *Skaldowie. Historia i muzyka zespołu*, Bernardinum-Proffesional Music Press, Pelplin–Gdynia 2004; A. Icha, R. Stinzing, *Motława-Beat. Trójmiejska scena big-beatowa lat 60.*, Gdański Kantor Wydawniczy, Gdańsk 2009.

³¹ Zob. J. Kaweckie, J. Sadłowski, M. Ćwikła, W. Zajęc, *Encyklopedia...*, dz. cyt. Ze względu na dużą liczbę wykorzystanych prac pozostałe odnośniki do wydawnictw encyklopedycznych umieściłem w wyszczególnionej sekcji bibliografii.

³² „Czwórka”, EP, epka (z ang. *extended play*) – format płyty winylowej większy od płyt singlowych (*single play*, SP, 45 obr./min.), a mniejszy od płyt długogrających (*long play*, LP, 33 1/3 obr./min.). Mieściły się na nich przeważnie cztery utwory, po dwa na każdą stronę płyty, stąd popularne od lat 60. polskie określenie.

Źródła bezpośrednie

Największe znaczenie dla prowadzonych przeze mnie badań miały źródła bezpośrednie, a w szczególności dokumenty fonograficzne. Nagranie było w interesującym mnie okresie – i wciąż pozostaje – podstawowym sposobem funkcjonowania utworu w muzyce popularnej. W przypadku big beatu płyty długogrające i krótkogrające oraz nagrania radiowe stanowiły wypowiedź artystyczną, która zawiera najpełniejszy obraz polskiej muzyki młodzieżowej. Druki muzyczne czy też zarejestrowane występy sceniczne można potraktować jedynie jako uzupełnienie bezpośredniego kontaktu z muzyką zapisaną na różnych nośnikach. Mimo stosunkowo niewielkiej, w porównaniu z rynkiem amerykańskim czy zachodnioeuropejskim, produkcji polskiej fonografii w zakresie muzyki popularnej, liczba zespołów i dokonanych przez nich nagrań jest wystarczająco duża, by narzucić konieczność selekcji materiału empirycznego, w którym wyłoniłem dwie grupy: szerszą i węższą. Do grupy pierwszej zaliczyłem zespoły wedle kryterium a) największej popularności, b) przypisywanej im wysokiej rangi artystycznej oraz c) nowatorstwa stylistycznego.

Popularność twórców i przypisywana im ranga artystyczna są kryteriami pokrywającymi się do pewnego stopnia. W muzyce popularnej artyści, którzy zdobywają rozgłos, mają większy wpływ na nowych wykonawców. Są pozytywnymi lub negatywnymi punktami odniesienia, a więc siłą rzeczy zapisują się, pozytywnie lub negatywnie, w historii tej muzyki. Ranga artystyczna nie zawsze jednak pokrywa się z popularnością, istnieją bowiem w historii muzyki popularnej, polskiej i powszechnej, przykłady twórczości swego czasu nieznanej lub znanej nielicznym, której walory, wraz z upływem czasu, są coraz bardziej podkreślane. Do tego typu zjawisk możemy zaliczyć np. akcentowanie, m.in. Pierre’a Scaruffiego, znaczenia dla rozwoju stylu psychodelicznego zespołu 13th Floor Elevators, niezbyt popularnego w latach 60., działającego lokalnie³³. Kryterium rangi artystycznej pozwoliło włączyć do pierwszej grupy zespoły i wykonawców, którzy dziś nie są dobrze pamiętani, ponieważ nie cieszyli się dużą popularnością. Znaczenie tych artystów w dziejach polskiej muzyki młodzieżowej podkreślane jest jednak dość powszechnie w dostępnych opracowaniach i omówieniach. Tak jest na przykład z zespołami 74 Grupa Biednych, Nastolatki czy Zdrój Jana.

Zespoły/wykonawcy zgrupowani wedle kryterium popularności i rangi artystycznej stanowią esencję muzyki młodzieżowej lat 60.³⁴ Jest to zbiór, którego

³³ Piero Scaruffi, *13th Floor Elevators*, www.scaruffi.com, <http://www.scaruffi.com/vol2/13thflo.html> (23 grudnia 2013).

³⁴ W przypadku polskiej muzyki rozrywkowej nie znajduję przypadku artysty wykonującego muzykę młodzieżową, którego popularność nie przekłada się na znaczenie historyczne. Z taką sytuacją zetknęliśmy się z pewnością w przypadku rynków większych, gdzie gwiazdy jednego sezonu mogły łatwo przepaść w przestrzeniach rynku, jak miało to miejsce np. w przypadku piosenkarza Bobby’ego Darina.

w rozważaniach stylistycznych na temat big beatu pominąć nie można, który cieszy się zainteresowaniem badaczy, krytyków i słuchaczy oraz stanowi trzon wszystkich opracowań dotyczących polskiej muzyki młodzieżowej interesującego mnie okresu. Do grupy tej można zaliczyć Czerwono-Czarnych i Niebiesko-Czarnych wraz z solistami, Czerwone Gitary, Skaldów, No To Co, Breakout oraz Czesława Niemena (jako solistę Niebiesko-Czarnych i lidera własnych zespołów). Wyodrębniony zbiór pokrywa się w pewnej części z wydawaną w latach 1984–1988 przez Polskie Nagrania serią wydawniczą *Z archiwum polskiego beatu – reedycje*. Wybranych w tej serii artystów i zespoły można zaliczyć do najważniejszych wykonawców muzyki beatowej w Polsce.

Kryterium nowatorstwa stylistycznego pozwoliło na włączenie do szerokiego zbioru tych zespołów, które nie są lub nie były popularne i których poziom artystyczny nie był, a czasem wciąż nie jest, powszechnie uznawany. Ważne i ciekawe ślady przenikania zachodniej stylistyki nie zawsze pojawiały się w nagraniach najważniejszych wykonawców beatowych, czasem dostrzegamy je w twórczości zespołów niemal nieznanymi, jak np. ma to miejsce w przypadku piosenek Beatlesów granych przez krakowski zespół Błękitni, zachowanych w nielicznych nagraniach amatorskich o bardzo słabej jakości³⁵. Interesujące przykłady stylistycznego nowatorstwa pojawiały się w nagraniach zespołów cieszących się krótkotrwałą rozpoznawalnością, w repertuarach formacji efemerycznych bądź w działalności lokalnych grup. Dokonania tych zespołów dopiero w ostatnich latach wydawane są na płytach oraz pojawiają się w dyskursie o big beacie, wywołując nierzadko zdumienie i zaskoczenie współczesnych odbiorców. Do tej grupy zaliczyć można, między innymi, niektóre nagrania Nataszy Zylskiej, Następców Tronów, Śliwek czy wspomnianych Błękitnych.

Po dokonaniu selekcji zespołów i wykonawców wedle wskazanych kryteriów do pierwszej grupy włączyłem ich wszystkie wydane płyty długogrające w latach 1957–1973. W miarę możliwości i zasadności do podstawowej dyskografii dołączałem także nagrania wydane na „czwórkach” i singlach oraz nagrania radiowe. Powstał w ten sposób zbiór 114 płyt, w przeważającej większości reedycji kompaktowych oryginalnych wydawnictw. Obok oficjalnych wydawnictw fonograficznych w pierwszej grupie źródeł uwzględniłem także zbiory „rozproszone”. Są to przeważnie utwory, które nie zostały wznowione na żadnej płycie kompaktowej i które pojawiają się sporadycznie w audycjach radiowych lub funkcjonują na oficjalnych lub nieoficjalnych stronach internetowych, udostępniane przez autorów lub fanów, którzy dysponują oryginalnymi taśmami, nagraniami z eteru lub cyfrowymi kopiami archiwalnych płyt. Tego typu nagrania wymagały dodatkowych weryfikacji na podstawie publikowanych

³⁵ Zob. Błękitni, „Ryszardy.pl”, <http://www.ryszardy.pl/blue.html> (dostęp: 10 lipca 2014).

dyskografii uwzględniających archiwalne, niepublikowane nagrania radiowe³⁶. Po przestudiowaniu zebranego materiału z szerokiego zbioru wykonawców i zespołów wyłoniłem dziesięć podmiotów artystycznych, których twórczość stała się przedmiotem szczegółowej analizy. Są to: 1. Rhythm and Blues, 2. Bogusław Wyrobek, 3. Czerwono-Czarni, 4. Niebiesko-Czarni, 5. Czerwone Gitary, 6. No To Co, 7. Skaldowie, 8. Czesław Niemen, 9. Blackout/Breakout, 10. Klan.

Źródła pośrednie

Do czasu pojawienia się „Jazz Forum” jedynym periodykiem poświęconym polskiej muzyce popularnej był ukazujący się od 1956 roku magazyn „Jazz”. Ciekawe artykuły znalazłem także w innych pismach muzycznych („Jazz Forum”, „Ruch Muzyczny”, „Musicorama”, „Kakajot” – biuletyn Korespondencyjnego Klubu Jazzowego), jak i w pismach młodzieżowych czy społeczno-kulturalnych („Dokoła świata”, „Radar”, „Kultura i Ty”, „Kontrasty”, „Polityka”, „Przekrój”). Korzystałem też z artykułów zamieszczonych w prasie codziennej, przede wszystkim w „Sztandarze Młodych”.

Cenne źródło informacji o przemianach stylistycznych i gatunkowych polskiej muzyki młodzieżowej stanowią wydawnictwa biograficzne i spisywane w różnych formach wspomnienia uczestników życia muzycznego lat 60. Wśród nich szczególne miejsce zajmują wspomnienia Franciszka Walickiego, najważniejszego animatora muzycznego lat 1957–1973. Cennych informacji dostarcza także wspomnienia dziennikarzy i aktywnych uczestników ówczesnego życia muzycznego. Wśród nich szczególnie bogate w informacje są książki Marii Szablowskiej *Cały ten big beat*³⁷ oraz Wojciecha Manna *RockMann, czyli jak nie zostałem saksofonistą*³⁸. W tej grupie należy także wymienić autobiografie i biografie Karin Stanek, Maryli Rodowicz, Urszuli Sipińskiej, Wiesława Bernolaka, Marka Grechuty, Wojciecha Kordy, Tadeusza Nalepy, Janusza Popławskiego, Wojciecha Rapy, Czesława Niemena, Krzysztofa Klenczona, członków zespołu Czerwone Gitary – Bernarda Dornowskiego, Seweryna Krajewskiego i Jerzego Skrzypczyka³⁹. W tej kategorii mieszczą się także fragmenty wspomnianych wcześniej prac Marka Gaszyńskiego i Dariusza Michalskiego.

W ostatnich latach pojawiło się wiele stron internetowych, na których zamieszczone zostały materiały istotne dla badań nad polską muzyką młodzieżową. Rzadkie źródła znaleźć można na oficjalnych stronach artystów (m.in. wczesne koncerty Maryli Rodowicz), cenne informacje pojawiają się także na blogach i witrynach internetowych miłośników muzyki beatowej. Dzięki ich po-

³⁶ Por. J. Kawecki, J. Sadłowski, M. Ćwikła, W. Zając, *Encyklopedia...*, dz. cyt.

³⁷ M. Szablowska, *Cały ten big beat*, Opus, Łódź 1993.

³⁸ W. Mann, *RockMann, czyli jak nie zostałem saksofonistą*, Znak, Warszawa 2010.

³⁹ Odnośniki do biografii, autobiografii, wspomnień znajdują się w bibliografii.

szukiwaniom na stronach udostępniane są archiwalne nagrania, fotografie, skany dokumentów, lokalnych i trudno dostępnych artykułów prasowych, druków życia muzycznego (np. plakaty i ulotki), osobiste wspomnienia. Do tego typu stron należą m.in. „Ryszardy”, „Autsajderzy w PRL”, „Polski bigbit i nie tylko” oraz facebookowe strony poświęcone zespołom Śliwki, 74 Grupa Biednych i Zdrój Jana. Z uwagą śledziłem również tematyczne fora dyskusyjne. Zdarza się bowiem, że pasjonaci twórczości danego artysty dysponują ogromną wiedzą, w wielu przypadkach możliwą do pozytywnego zweryfikowania, przez co – naukowo wartościową. Tak jest w przypadku forum „Niemen Aerolit”, gdzie pojawiła się np. bardzo ciekawa i wnikliwa dyskusja dotycząca daty premier poszczególnych płyt Czesława Niemena, niepublikowanych nagrań i rzadkich materiałów filmowych⁴⁰.

Metodologia badań

Celem prezentowanej pracy jest przedstawienie procesu recepcji muzyki wywodzącej się z rock and rolla w polskiej kulturze. Teoretyczną ramę badań stanowi model dyfuzji anglosaskiej muzyki popularnej w Europie przedstawiony przez Edwarda Larkeya w 1992 roku w artykule *Austropop: Popular Music and National Identity in Austria*⁴¹. Jego rozbudowaną wersję zawiera wydana w 1993 roku praca *Pungent Sounds: Constructing Identity with Popular Music in Austria*⁴². Przystosowując do polskich kontekstów model Larkeya, nawiązałem także do ustaleń Mateusza Świąćckiego i wykorzystałem stylistyczno-gatunkową analizę Allana F. Moore’a. Część przykładów muzycznych zinterpretowałem przez pryzmat teorii Keitha Negusa i dokonanej przeze mnie próby jej przełożenia na polski grunt. Sądzę, że ta perspektywa stanowić może interesujące uzupełnienie charakterystyki muzyki młodzieżowej lat 1957–1973.

Model przemian kulturowych Edwarda Larkeya

We wstępie do artykułu z 1992 roku Edward Larkey pisze: „Rozprzestrzenienie się od lat 50. rocka i muzyki popularnej wytworzonej przez amerykański i brytyjski przemysł rozrywkowy miało głęboki wpływ na muzyczne tradycje całego świata”⁴³. W wyniku procesu dyfuzji rodzime style muzyczne włączały

⁴⁰ Odnośniki do źródeł internetowych znajdują się w wyodrębnionej części bibliografii.

⁴¹ E. Larkey, *Austropop: Popular Music and National Identity in Austria*, „Popular Music” May 1992, vol. 11, no. 2, *A Changing Europe*, s. 151–185.

⁴² E. Larkey, *Pungent Sounds: Constructing Identity with Popular Music in Austria*, Peter Lang – International Academic Publishers, New York–Bern–Berlin i in. 1993.

⁴³ „The diffusion of rock and popular music from the US and British mass entertainment industries since the 1950s has had a profound impact on the music traditions world-wide”. Zob. E. Larkey, *Austropop...*, dz. cyt., s. 151.