

 <https://orcid.org/0000-0003-3280-2166>**Wojciech Kweciński**Kolegium Nauk Humanistycznych
Uniwersytet Rzeszowski
mail: wkwiecinski@ur.edu.pl

POJAWIENIE SIĘ BLUESA W POLSCE. PRZYPADEK INWERSJI W EWOLUCJI GATUNKU MUZYCZNEGO

The emergence of the blues in Poland. A case of inversion in the evolution of a musical genre

Abstract: The emergence of blues from the aesthetics of the so-called “big-beat” in Polish popular music is a process that largely coincides with a parallel phenomenon observed in other European countries. With the expansion of rock and roll in the UK during the 1960s, many beat performers (e.g. The Rolling Stones, The Animals) turned towards blues aesthetics, attempting to imitate black American performers. It should be emphasised that this was done in isolation from the cultural context and “root” performance tradition and was a kind of experiment that, despite some cases of apparent stylistic deviation from the blues genre, brought many positive results, such as the emergence of the blues-rock subgenre or the penetration of blues elements into hard rock and progressive rock. The article’s title uses the term “inversion”, reflecting the reversed order of genre evolution. In Europe, blues did not imply the development of jazz or rock and roll, but through these genres, musicians and listeners became interested in the blues form and used its elements to transform the beat style into rock, eventually developing traditional blues performance. This article attempts to reconstruct the process of adapting blues in Poland and transforming the beat into a blues-rock style. The analysed phenomena’s chronological framework reaches back to jazz’s beginnings in the interwar period, while the clear boundary marking the emergence of blues-rock and its emancipation is the release of Breakout’s *Blues* album in February 1971.

Keywords: big beat, rock and roll, jazz, blues, blues-rock, Nalepa, Breakout

Wyłanianie się bluesa z estetyki big-beatu na gruncie polskiej muzyki rozrywkowej pokrywa się z paralelnym zjawiskiem, polegającym na ewolucji tego gatunku w innych krajach europejskich. W przypadku Wysp Brytyjskich i ekspansji rock and rolla w latach 60. duża część wykonawców beatowych zwróciła się w stronę estetyki

bluesowej, próbując naśladować czarnoskórych wykonawców amerykańskich. Przykładami mogą być chociażby The Rolling Stones i The Animals. Puryści bluesowi i krytycy muzyczni określają czasami wskazany proces jako „wulgaryzację” stylistyczną. Moim zdaniem był to jednak fenomen kulturotwórczy, który mimo przypadków ewidentnej karykaturalizacji i wynaturzenia bluesa stanowił kreatywną próbę przetwarzania jego idiomu na potrzeby ekspresji beatowej. Trzeba podkreślić, że zaistniał on w oderwaniu od kontekstu kulturowego i „korzennej” tradycji wykonawczej oraz był swoistym eksperymentem, który miał wiele pozytywnych rezultatów, chociażby w postaci wyłonienia się podgatunku blues-rock czy przeniknięcia bluesa do hard rocka (*vide* Black Sabbath) i rocka progresywnego (Pink Floyd). W tytule tekstu i koncepcji artykułu wykorzystałem termin „inwersja”¹, który moim zdaniem dobrze ilustruje odwrócony porządek ewolucji gatunkowej, odciskającej piętno na europejskim wykonawstwie bluesowym. Co jednak najistotniejsze, blues pojawiający się na Starym Kontynencie nie implikował rozwoju jazzu oraz rock and rolla, ale właśnie dzięki tym gatunkom muzycy i słuchacze zainteresowali się formą bluesową, jego kulturą i tradycją wykonawczą, a elementy tego gatunku zostały wykorzystane w procesie transformacji beatu w rocka. Autentyczne wykonawstwo bluesowe w Europie było rezultatem stopniowego i długotrwałego kształtowania się świadomości muzyków o proveniencji rockandrollowej i rockowej, rzadziej jazzowej, którzy – używając potocznego określenia – „dojrzewali” do bluesa. Zgodnie z terminologią odnoszącą się do muzyki klasycznej stawali się „historycznie poinformowani”². Celem niniejszego tekstu jest rekonstrukcja historyczna procesu adaptacji bluesa w Polsce oraz transformacji stylistycznej big-beatu w kierunku wykonawstwa blues-rockowego. Ramy chronologiczne analizowanych zjawisk sięgają początków uprawiania jazzu w okresie międzywojennym, a wyraźną cezurą zamykającą wyodrębnienie się blues-rocka z big-beatu oraz jego emancypację jest premiera albumu *Blues* grupy Breakout w lutym 1971 roku.

Precyzyjne uchwycenie momentu, w którym forma bluesowa zaistniała na gruncie polskiej muzyki rozrywkowej, to zagadnienie wymagające wnikliwych studiów muzykologicznych, kulturowych i historycznych. Problemy z materiałami źródłowymi praktycznie wykluczają możliwość wskazania konkretnej daty, nazwiska wykonawcy, a tym samym faktów precyzujących postawione powyżej pytanie badawcze. Posługując się metodą analizy porównawczej, chciałbym wskazać w pierwszej kolejności na ogólną prawidłowość dotyczącą procesu adaptacji bluesa przez europejskich

¹ Termin „inwersja” w znaczeniu muzycznym odnosi się do odwrócenia kierunku interwału ze wznoszącego na opadający i odwrotnie. W formach polifonicznych, takich jak kanon czy fuga, można znaleźć zastosowanie inwersji interwałów melodii w przeciwnym kierunku; zob. B. Kaczorowski (red.), *Encyklopedia muzyczna PWM. Kompozytorzy i wykonawcy. Prądy i kierunki. Dzieła*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007, s. 345.

² Wspomniana grupa The Rolling Stones potrzebowała aż 54 lat od swojego debiutu, żeby nagrać album (*Blue & Lonesome*, Polydor, 2016), który można z pełną odpowiedzialnością uznać za mieszczący się w mainstreamie elektrycznego bluesa o rodowodzie sięgającym do tradycji chicagowskiej.

muzyków rozrywkowych. Blues na Starym Kontynencie był oczywiście gatunkiem zapożyczonym, którego pojawienie się i rozwój polegał na swoistej inwersji. Doszło do odwrócenia ewolucji stylistyczno-gatunkowej, w którym to jazz i jego wyznawcy okazali się zwiastunami bluesowej nowiny w Europie. Muzycy jazzowi grający struktury oparte na formie bluesowej importowali ten gatunek w formie mocno przetworzonej, szczególnie w warstwie harmoniczej. Dokonując ekstrapolacji, na podstawie analizy głównej faktografii dokumentującej rozwój angielskiej, francuskiej czy niemieckiej muzyki jazzowej³, można stwierdzić, iż polscy muzycy uprawiający jazz musieli grać formy bluesowe w okresie przedwojennym. Wielu z nich miało kontakty zagraniczne i koncertowało także w europejskich stolicach (Paryż, Berlin, Londyn), a nawet w USA⁴. Tym samym nie mogli pozostać obojętni na rosnącą popularność takich stylów i gatunków jak ragtime, stride piano, boogie woogie czy blues, przeżywające w latach 20. prawdziwy rozkwit. W Polsce, oprócz coraz częstszych od połowy lat 20. koncertów rodzimych muzyków, zaczęli występować także wykonawcy zagraniczni, w tym incydentalnie muzycy amerykańscy. Dla przykładu pod koniec 1929 roku we Lwowie gościła odbywająca europejską trasę amerykańska grupa The Utica Jubilee Singers (znana też jako Utica Revelers), mająca w swoim repertuarze poza pieśniami *spirituals* także bluesy⁵. Na przełomie lat 20. i 30. najpopularniejszym jazz-bandem w Polsce stał się zespół kierowany przez Zygmunta Karasińskiego i Szymona Kataszka, mający w swoim repertuarze m.in. utwór *St. Louis Blues*⁶ i wiele innych standardów granych w stylu dixielandowym i chicagowskim, które polscy muzycy przyswajali za pośrednictwem nagrań orkiestr Paula Whitemana i Reda Nicholasa⁷.

W latach 30. polska muzyka jazzowa pręźnie się rozwijała, na co z jednej strony wpływ miał fakt okrzepnięcia gatunku w rodzimych realiach, a z drugiej stopniowe oswajanie się ze zjawiskiem purystów, środowiska dziennikarzy i konserwatywnych

³ Szerzej w odniesieniu do zjawiska recepcji jazzu w Europie zob. R. Freund Schwartz, *How Britain Got the Blues: The Transmission and Reception of American Blues Style in the United Kingdom*, Routledge, Aldershot 2007, s. 1–16.

⁴ Z muzyków często koncertujących poza granicami Polski należy wymienić Artura Golda, Jerzego Petersburskiego, Henryka Warsa, Ady'ego Rosnera, zespoły Zygmunta Karasińskiego i Szymona Kataszka oraz orkiestrę Franciszka Witkowskiego; zob. K. Karpiński, *Był jazz. Krzyk jazz-bandu w międzywojennej Polsce*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014, s. 16 i nast.

⁵ Ibidem, s. 55 i nast.; Krystian Brodacki podaje dwie prawdopodobne daty koncertów Utica Revelers w Polsce, tj. 1929 lub 1930 rok; zob. K. Brodacki, *Historia jazzu w Polsce*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2010, s. 40.

⁶ Według Mieczysława Kleckiego, perkusisty łódzkiej orkiestry jazzowej O'Key Band, na liście najpopularniejszych standardów jazzowych granych w Polsce znajdował się m.in. *St. Louis Blues*; K. Brodacki, *Historia jazzu...*, op. cit., s. 54.

⁷ K. Karpiński, *Był jazz...*, op. cit., s. 66 i nast. Był to pierwszy profesjonalny jazz-band w Polsce, co więcej, grający nie tylko do tańca, ale też do słuchania; por. K. Brodacki, *Historia jazzu...*, op. cit., s. 48.

muzykologów, a także popularyzacja gatunku za pośrednictwem Polskiego Radia⁸. Po dojściu do władzy w Niemczech Adolfa Hitlera (30 stycznia 1933 roku) do Polski wróciło wielu wspaniałych instrumentalistów i kompozytorów, którzy z racji swojego pochodzenia nie mogli czuć się bezpiecznie w Trzeciej Rzeszy oraz we Włoszech. Ponadto coraz częściej odbywały się koncerty wykonawców zagranicznych. Latem 1937 roku do Warszawy przyjechał z Paryża amerykański pianista i wokalista Joe Turner, który przez trzy tygodnie koncertował wraz z perkusistą George'em Scottem w Café Clubie przy Nowym Świecie⁹. Wspólnie wykonywali wówczas, poza standardami jazzowymi, również kompozycje bluesowe. Zdaniem Krzysztofa Karpińskiego, który przeprowadził rozmowę z G. Scottem, koncerty te były przyjmowane z wielkim entuzjazmem przez stołeczną publiczność, która po raz pierwszy miała okazję słuchać na żywo „prawdziwego amerykańskiego jazzu” oraz bluesa¹⁰.

Podczas II wojny światowej, szczególnie na terenach okupowanych przez Niemcy, radykalnie ograniczone były możliwości uprawiania muzyki. O swobodzie wykonawczej jazzu w realiach Generalnego Gubernatorstwa nie mogło być mowy. Organizowano tajne koncerty i spotkania połączone ze słuchaniem płyt¹¹, a granie tzw. zdegenerowanej muzyki miało charakter „podziemnego, nielegalnego muzykowania”.

Po zakończeniu wojny jazz w Polsce zaczął się szybko odradzać, przede wszystkim w Warszawie, Krakowie oraz Łodzi¹². Dużym oparciem dla sceny jazzowej były struktury reaktywowanej organizacji Young Men's Christian Association (YMCA, Związek Chrześcijańskiej Młodzieży Męskiej)¹³. Działalność koncertowa zaczęła nabierać rozpędu i poza wspomnianymi ośrodkami w 1947 roku jazz grywano także w Poznaniu i Wrocławiu¹⁴. Jednak już w 1948 roku, po zdobyciu pełni władzy przez komunistów, pojawiły się pierwsze symptomy walki z tzw. formalizmem i realizmem w muzyce oraz zaczęto odgórnie wdrażać wzorce socrealistyczne. Piewcą nowych tendencji, „sił postępu”, był Włodzimierz Sokorski¹⁵, który w listopadzie 1948 roku

⁸ Przełomowym momentem była publikacja przez prof. Zdzisława Jachimeckiego (szefa Katedry Muzykologii na UJ) przychylnego gatunkowi tekstu pt. *Siła przyciągania jazzu, rewii i filmu*; zob. K. Karpiński, *Był jazz...*, op. cit., s. 73.

⁹ Ibidem, s. 48, 666–668; K. Brodacki, *Historia jazzu...*, op. cit., s. 55; P. Zakrzewski, *Krótką historią imigrantów w polskiej muzyce rozrywkowej*, Culture.pl, 7.11.2015, <https://culture.pl/pl/artykul/krotka-historia-imigrantow-w-polskiej-muzyce-rozrywkowej> (dostęp: 28.02.2022).

¹⁰ Ibidem, s. 97.

¹¹ M. Gaszyński, *Fruwa twoja marynara. Lata czterdzieste i pięćdziesiąte – jazz, dancing, rock and roll*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2006, s. 12.

¹² K. Brodacki, *Historia jazzu...*, op. cit., s. 102, 110–111.

¹³ W cudem ocalałym warszawskim budynku YMCA przy ulicy Konopnickiej 6 w 1946 roku odbył się pierwszy powojenny *jam session* w Polsce; por. ibidem, s. 112; M. Gaszyński, *Fruwa twoja marynara...*, op. cit., s. 13.

¹⁴ Ibidem, s. 119–121; B. Klimsa, *Jazz we Wrocławiu 1945–2000*, Wydawnictwo C2, Wrocław 2015, s. 25.

¹⁵ Włodzimierz Sokorski w latach 1952–1956 pełnił funkcję ministra kultury i sztuki. 12 kwietnia 1956 roku został powołany na stanowisko prezesa Komitetu do spraw Radiofonii.

na zjeździe Związku Kompozytorów Polskich zainaugurował „ofensywę kulturową” firmowaną przez premiera Józefa Cyrankiewicza¹⁶. Dla jazzu, który stanowił konkurencję dla masowych pieśni forsowanych przez socrealizm, nastąpiły mroczne czasy. Wraz z likwidacją polskiego oddziału YMCA w 1949 roku i zniszczeniu jego płytoteki przez aktywistów Związku Młodzieży Polskiej¹⁷ rozpoczął się okres katakumbowy w dziejach polskiego jazzu, mający paradoksalnie pewne podobieństwa do okresu okupacji hitlerowskiej. Oznaczał bowiem konieczność zejścia muzyków jazzowych do „podziemia” i uprawiania „konspiracji muzycznej”.

Analizując momenty przełomowe dla przeobrażeń muzycznych w okresie PRL-u, w pierwszej kolejności należy wskazać na V Międzynarodowy Festiwal Muzyki Młodzieżowej, który odbył się w Warszawie latem 1955 roku (13 lipca–15 sierpnia) i mimo tytanicznej pracy funkcjonariuszy Urzędu ds. Bezpieczeństwa Wewnętrznego doprowadził do bezpośrednich kontaktów uczestników z zagraniczną młodzieżą „skażoną” bezideową, imperialistyczną sztuką, przesyconą piętnowanym formalizmem¹⁸. Festiwal okazał się totalną kompromitacją socrealizmu, kulturowym wyłomem w „żelaznej kurtynie” i realnym otwarciem na Zachód. Prawie przez miesiąc na ulicach Warszawy bez ograniczeń cenzury tętnił swingujący jazz, w tym również utwory odwołujące się do tradycji muzyki bluesowej, oraz królowały rytmy latynoskie. Był to pierwszy symptom odwilży, który zapowiadał nadchodzące przewartościowanie w obrębie zjawisk kulturowych. Na lodowej pokrywie ponurego socrealizmu powstały wówczas głębokie rysy.

W roku 1955 polskie środowisko jazzowe radykalnie zintensyfikowało swoją działalność, stopniowo wychodząc z podziemia. Kluczowym wydarzeniem, któremu historycy jazzu i dziennikarze zajmujący się dziejami polskiej muzyki rozrywkowej nadali rangę punktu zwrotnego, były dwie edycje sopockiego Ogólnopolskiego Festiwalu Jazzowego (pierwsza odbyła się 6–12 sierpnia 1956 roku, druga zaś 14–21 lipca 1957 roku)¹⁹. Nowa impreza kulturalna wywołała spore emocje. Z jednej strony były to entuzjastyczne reakcje ponad 30 tysięcy miłośników zakazanej muzyki²⁰, którzy przybyli z całej Polski na Wybrzeże i reprezentowali pokolenie młodzieży próbującej się wyrwać ze stalinowskiej smuty. Z drugiej zaś doszło do zdecydowanej kontrreakcji purystów i sił konserwatywnych, za którymi stał aparat władzy, ale gwoli ścisłości również sceptycznie nastawieni do jazzu dziennikarze i krytycy²¹.

¹⁶ K. Brodacki, *Historia jazzu...*, op. cit., s. 129; M. Gaszyński, *Fruwa twoja marynara...*, op. cit., s. 31.

¹⁷ Ibidem, s. 13.

¹⁸ B. Kopka, *Aparat bezpieczeństwa wobec V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów w Warszawie (31 lipca – 14 sierpnia 1955 r.)*, „Przegląd Archiwalny Instytutu Pamięci Narodowej” 2008, nr 1, s. 212.

¹⁹ Ibidem, s. 179, 196; F. Walicki, *Epitafium na śmierć rock'n'rolla*, Fundacja Sopockie Korzenie, Sopot 2012, s. 63; K. Bittner, *Partia z piosenką, piosenka z partią. PZPR wobec muzyki rozrywkowej*, Wydawnictwo Instytutu Pamięci Narodowej, Warszawa 2017, s. 63.

²⁰ Według K. Brodackiego mogło ich być nawet ok. 50 tys.; zob. idem, *Historia jazzu...*, op. cit., s. 177.

²¹ F. Walicki, *Epitafium...*, op. cit., s. 60 i nast.; K. Bittner, *Partia z piosenką...*, op. cit., s. 63; B. Klimsa, *Jazz we Wrocławiu...*, op. cit., s. 48.

Podczas drugiej edycji sopockiego festiwalu wystąpiło o wiele więcej wykonawców zagranicznych²². Oprócz niekwestionowanej gwiazdy, którą był amerykański klarncista Albert Nicholas²³, 15 lipca 1957 roku wystąpił z zespołem zachodnioniemieckich muzyków, również pochodzący z USA, wokalista i pianista Bill Ramsey, wykonując m.in. utwór *Caldonia* Louisa Jordana²⁴. Jak wspominał Franciszek Walicki, to właśnie jego występ wywołał wielką ekscytację publiczności, która „[...] wyła, szalała, wysoko fruwały marynary, domagano się bisów! Pierwszy raz słyszałem na żywo, a nie z radia czy płyt, faceta, który śpiewał to, co w Ameryce od paru lat zapowiadało muzyczną rewolucję. Jazz wydał mi się nagle mdłą papką”²⁵. Wskazane powyżej wydarzenie miało wielkie znaczenie dla ewolucji polskiej muzyki beatowej, odwołującej się do stylistyki boogie i rock and rolla. Miało także inne istotne implikacje, wywołało bowiem konflikt w środowisku muzycznym i spowodowało odejście dużej części wykonawców grających jazz w stronę estetyki opartej na pulsującym rock and rollu, którego ikoną był wówczas Elvis Presley²⁶.

Odwilż gomułkowska okazała się istotnym okresem, który radykalnie zmienił oblicze polskiej muzyki rozrywkowej. W jej realiach doszło do zasadniczych przewartościowań, które – uwzględniając przesunięcie czasowe implikowane przez ograniczenia systemowe typowe dla całego obozu „krajów demokracji ludowej”²⁷ – odzwierciedlały ówczesne tendencje w muzyce zachodniej. Mam na myśli eksplozję rock and rolla, która pośrednio przyczyniła się również do popularyzacji muzyki bluesowej.

Blues stał się fundamentem powstającego na początku lat 50. rock and rolla. Rodzący się gatunek adaptował 120-taktową formę bazującą na określonym następstwie akordów triady harmoniczej (tonika, subdominanta i dominanta: T/T/T/S/S/T/T/D/D/T/T) oraz charakterystyczną dla boogie woogie basową figurę opartą na I, III,

²² Polskę reprezentowały zespoły Hot Club Melomani, Sekstet Krzysztofa Komedy i Modern Jazz-Sekstet, zespół gdańskiego Jazz Clubu.

²³ S. Danielewicz, *Jazzowisko trójmiasta. Historia jazzu w Gdańsku, Gdyni, Sopocie 1945–2000*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2011, s. 157.

²⁴ Standard zaliczany do kanonu zarówno muzyki jazzowej, jak i bluesowej, który poza autorskimi nagraniami Louisa Jordana był często wykonywany m.in. przez zespoły Muddy’ego Watersa. W aspekcie harmonicznym pozostaje klasycznym, 12-taktowym bluesem. Pierwotna wersja L. Jordana i zespołu Tympany Five (1945) była wykonana w stylu jump bluesa. Poza *Caldonią* B. Ramsey wykonał wówczas jeszcze kilka innych utworów bluesowych, tj. *Going to Chicago*, *Frankie and Johnny*; zob. M. Gaszyński, *Fruwa twoja marynara...*, op. cit., s. 99.

²⁵ F. Walicki, *Epitafium...*, op. cit., s. 63.

²⁶ S. Kisielewski, *Pisma i felietony muzyczne*, t. 2, Prószyński i S-ka, Warszawa 2012, s. 589, 590, 602.

²⁷ Co ciekawe, w Polsce jazz rozwijał się błyskawicznie i w szybkim tempie nadrobił zaległości z okresu 1949–1954. Według wybitnego znawcy tematu, niemieckiego teoretyka jazzu, dziennikarza i producenta muzycznego Joachima Ernsta Berendta proces ewolucji jazzu europejskiego i przesuwanie się środka ciężkości w stronę tzw. moderny rozpoczął się najwcześniej w Polsce; zob. K. Brodacki, *Historia jazzu...*, op. cit., s. 179.

V i VI stopniu gamy²⁸. Flagowymi kompozycjami nowej stylistyki były piosenki nagrane w 1954 roku przez Big Joe Turnera (*Shake, Rattle & Roll*) i Billa Haleya & His Comets (*Rock Around the Clock*)²⁹. Eksplozja rock and rolla na Wyspach Brytyjskich pociągnęła za sobą wzrost zainteresowania muzyką bluesową na Starym Kontynencie i rozwój wykonawstwa tego gatunku³⁰. Co więcej, zjawisko to przyczyniło się wydatnie do wzrostu popularności i rozwoju tego gatunku również w Stanach Zjednoczonych Ameryki Północnej. Impuls przekazany na kontynent europejski powrócił zatem do USA i stanowił przełom w rozwoju karier takich wykonawców jak Muddy Waters, Willie Dixon, Howlin' Wolf i inni, którzy zaczęli koncertować nawet za żelazną kurtyną³¹.

Cytowany powyżej F. Walicki, ówczesny prezes gdyńskiego Jazz Clubu, który pod wpływem koncertu Ramseya w Sopocie przeżył swoistą transformację, okazał się postacią kluczową dla rozwoju rock and rolla w Polsce. Jego niestrudzona działalność animatorska z czasem doprowadziła do nadania mu miana „ojca chrzestnego polskiego rocka”. W okresie formatywnym dla gatunku miał on znaczący wpływ na powstanie pionierskiej grupy, mianowicie Rozrywkowego Zespołu Gdańskiego Jazz-Clubu „Rhythm and Blues”³². R&B zadebiutował 24 marca 1959 roku w gdańskim

²⁸ W analizie harmonicznnej bluesa należy jednak przede wszystkim zwrócić uwagę na jego modalny charakter, oparty na skali bluesowej zawierającej tzw. *blue notes*, tj. obniżony 3., 5. i 7. stopień gamy.

²⁹ J. Kasperski, *Przeobrażenia formy bluesowej w początkach rock'n'rolla* [w:] J. Osiński, M. Pranke, P. Tański (red.), *Kultura rocka 2. Słowo, dźwięk, performance*, Wydawnictwo Naukowe UMK, Toruń 2019, s. 237–238, 242.

³⁰ Poza recepcją bluesa za pośrednictwem wykonawców o proweniencji jazzowej w latach powojennych w Wielkiej Brytanii zainteresowaniem cieszył się country blues oraz wykonawcy skiffli, którzy łączyli stylistykę folkową z elementami bluesa i jazzu. Następnie przyszło zainteresowanie urban bluesem, które zostało podsycone przez rosnącą popularność rock and rolla. Pod koniec lat 50. wytwórnie brytyjskie (Decca, brytyjski oddział Columbi) regularnie wydawały albumy bluesowe, a wykonawcy amerykańscy coraz częściej koncertowali na Wyspach. Pierwsze występy M. Watersa miały tam miejsce w październiku 1958 roku; por. R. Freund Schwartz, *How Britain Got the Blues...*, op. cit., s. 66, 79, 89, 116 i nast. Rock and roll docierał do Europy również za pośrednictwem żołnierzy amerykańskich stacjonujących w Niemieckiej Republice Federalnej. Jednocześnie gatunek znalazł podatny grunt na Wyspach Brytyjskich, gdzie głównym przedstawicielem nowego stylu był Tommy Steele (Thomas Hicks), który w latach 1957–1959 naśladował Elvisa Presleya. Do Polski gatunek trafił za pośrednictwem zachodnioniemieckich stacji radiowych i angielskiej ABC; por. R. Stinzing, A. Icha, *Motława-Beat. Trójmiejska scena big-beatowa lat 60-tych*, Gdański Kantor Wydawniczy, Gdańsk 2009, s. 14.

³¹ W 1964 roku w ramach trasy projektu American Folk Blues Festiwal na festiwalu Jazz Jamboree wystąpili Howlin' Wolf, Hubert Sumlin, Sunnyland Slim i Willie Dixon. Ponadto pod koniec lat 60. w Warszawie wystąpili m.in. rezydujący na Starym Kontynencie amerykańscy pianiści i śpiewacy bluesowi Memphis Slim, William Thomas „Champion Jack” Dupree, Eddie Boyd oraz zespół Alexisa Kornera z Wielkiej Brytanii i holenderska formacja Cuby & the Blizzards; por. M. Jakubowski, *Kultura popularna i blues*, Białostocki Ośrodek Kultury, Białystok 2014, s. 189 i nast.

³² Mimo utrwalonych, wręcz zmitologizowanych przekazów nie był to wcale pierwszy skład grający rock'n'rolla w PRL-u. Weześniej, bo już w 1956 roku, covery Billa Haleya wykonywała chociażby formacja Jan Walaska i Carmen Moreno. Do grona prekursorów nurtu muzyki rozrywkowej, która

klubie Rudy Kot, a tworzyli go muzycy Modern Jazz Sextetu, grający również w big-bandzie marynarki wojennej i zespole gdańskiej rozgłośni radiowej, których wspomagali wokaliści Bogusław Wyrobek, Marek Tarnowski i Michał Burano³³. Zespół ten dokonał rewolucji na polskiej scenie muzyki rozrywkowej. Jego intensywna działalność koncertowa (prawie 40 występów w ciągu siedmiu miesięcy działalności!), za którą odpowiadał menedżer Walicki, przyczyniła się do błyskawicznej popularyzacji gatunku, który miał w nazwie, na terenie całego kraju, wywołując przy tym „ekscesy” entuzjastycznie bawiącej się młodzieży. Spowodowało to przedwczesny koniec kariery tej formacji na skutek decyzji Ministerstwa Kultury i Sztuki, które zakazało grać grupie koncerty w salach mieszczących powyżej 500 osób³⁴. R&B, rozpoczynając wiosną 1959 roku boom rockandrollowy w Polsce, dał początek pokoleniu bigbeatowemu, które zdominowało polską muzykę rozrywkową w kolejnej dekadzie.

Po rozwiązaniu formacji R&B Franciszek Walicki nieustrudzenie kontynuował działalność menedżerską, powołując kolejne tzw. kolorowe zespoły (Czerwono-Czarni, Niebiesko-Czarni), które pod przykrywką konwencji bigbeatowej przemycały elementy rock and rolla oraz bluesa.

Idąc tropem nagrań polskich muzyków próbujących wykorzystać we własnych kompozycjach bluesa, który dojrzewał i nabierał stylistycznie adekwatnej do zachodnich wzorców formy, chciałbym zwrócić uwagę na twórczość Niebiesko-Czarnych. Przykładem może być chociażby oparta na formie bluesowej piosenka *On i słońce* (która znalazła się na czwórce z 1964 roku, Muza N 0348) czy o wiele dojrzalsza stylistycznie kompozycja *Przyszedł do mnie blues* nagrana w 1967 roku, do której za namową Wojciecha Kordy tekst napisał Bogdan Loebel³⁵. Znalazła się ona na wydanym w 1968 roku albumie *Mamy dla was kwiaty* (Pronit XL 0481). Kompozycja ta została zaaranżowana w stylu przypominającym nagrania Jimmy’ego Rushinga, wzbogacona

adaptowała elementy boogie woogie, jump bluesa i rock and rolla, należy zaliczyć również zespoły Zygmunta Wicharego, Władysława Kowalczyka, Stanisława „Drażka” Kalwińskiego, a nawet Krzysztofa Komedy, który „zdradzał” jazz pod pseudonimem Jan Grepser. Formacja Rythm & Blues była jednak z pewnością zespołem, który zdobył największą popularność, a pod względem organizacyjnym i intensywności działalności estradowej spełniał kryteria profesjonalizmu; por. szerzej: M. Gradowski, *Rythm and Blues*, Culture.pl, 6.04.2011, <https://culture.pl/pl/artykul/rythm-and-blues> (dostęp: 22.02.2022); M. Gaszyński, *Fruwa twoja marynara...*, op. cit., s. 155, 156. Pierwszym rodzimym utworem o rockandrollowym charakterze była piosenka *W Arizonie*, wykonywana przez Zbigniewa Kurtycza (muz. Wiesław Machan, sł. Janusz Odrowąż), Chór Czejanda jako pierwszy zaś wykonywał polski utwór z nazwą „rock and roll” w tytule – *Tańcz i śpiewaj rock and rolla*; zob. R. Stinzing, A. Icha, *Motława-Beat...*, op. cit., s. 15.

³³ Pierwotny skład R&B tworzyli: Andrzej Sułocki, Jan Kirsznik, Leonard Szymański, Edward Malicki i Bogusław Wyrobek; zob. F. Walicki, *Epitafium...*, op. cit., s. 66; M. Gradowski, *Rythm and Blues...*, op. cit.

³⁴ D. Michalski, *Trzysta tysięcy gitar nam gra. Historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1958–1973)*, Iskry, Warszawa 2014, s. 25, 27, 29, 47; F. Walicki, *Epitafium...*, op. cit., s. 64–69; R. Stinzing, A. Icha, *Motława-Beat...*, op. cit., s. 17.

³⁵ B. Loebel, J. Sawic, *Słucham głosu serca*, Grupa M-D-M, Warszawa 2015, s. 143.

o sekcję dętą i ciekawą partię solową gitary graną techniką *slide*, w wykonaniu Janusza Puławskiego. Analizując z kolei rozwój kariery Bogdana Loebla jako autora tekstów piosenek, można powiedzieć, że tym utworem wkroczył on w estetykę bluesa, nie będąc jeszcze do końca świadomym, o czym traktują „prawdziwe amerykańskie bluesy”³⁶, ale intuicyjnie wyczuwał przekaz muzyczny gatunku i doskonale się w nim czuł, co potwierdził wkrótce na płytach Breakoutu³⁷.

Kolejną formacją pozostającą pod wpływem bluesa, przenikającego do Europy za pośrednictwem zachodnich zespołów, byli Polanie, którzy przechodzili ewolucję stylistyczną, będąc pod wielkim wpływem The Animals, brytyjskiej grupy, której koncerty supportowali w listopadzie 1965 roku. Polanie opierali swój repertuar w dużym stopniu na kompozycjach zachodnich wykonawców, w tym standardach, ale mieli również własne kompozycje bazujące na bluesie, takie jak *Nieprawda, nie wierzę* (album *Polanie* z 1968 roku, Polskie Nagrania XL 0438). W 1966 roku formacja wystąpiła z powodzeniem na International Folk and Beat Festiwal 1966 w Hamburgu³⁸. Spośród innych formacji bigbeatowych, które próbowały sięgać po utwory bluesowe, należy wskazać również zespoły takie jak: Chochoły, Kawalerowie, Szwagrowie, Dzikusy, Pięciu i inni³⁹.

Wskazane powyżej nagrania były przesiąknięte naleciałościami big-beatu – muzyki o charakterze tanecznym, pełne niespójności stylistycznych. Często elementy jazzowej i swingowej estetyki, grane przez muzyków wywodzących się z tego nurtu, wchodziły w konflikt z przesterowanymi gitarami, który rozgrywał się na tle komicznie brzmiących organów, imitujących brzmienie instrumentów Hammonda. Całość balansowała na granicy rock and rolla i bluesa. Innym problemem była dość infantylna warstwa tekstowa osadzona w konwencji prywatkowej. Marek Jakubowski pierwsze próby wykonawstwa quasi-bluesowego w Polsce określa jednoznacznie jako „trywializujące”, a nawet będące „wulgaryzacją” gatunku, co w gruncie rzeczy odpowiadało także ówczesnym próbom grania bluesa przez wykonawców brytyjskich, np. The Yardbirds czy The Animals⁴⁰. Zasadniczym problemem, który zauważa wzmiankowany powyżej znawca problematyki, mającym wpływ na swoje wypaczenia stylistyczne i kształtowanie się specyficznego oblicza rodzimego bluesa, był niezwykle ograniczony dostęp do nagrań amerykańskich wykonawców

³⁶ Ibidem, s. 144.

³⁷ W. Kwieciński, *Studium piosenki bluesowej – ewolucja artystyczna tandemu Nalepa–Loebl*, „Czas Kultury” 2021, nr 3, s. 51.

³⁸ W. Berolak, *Bernolak Boogie*, Gdański Kantor Wydawniczy, Gdańsk 2009, s. 58.

³⁹ M. Jakubowski, *Kultura popularna i blues*, op. cit., s. 189 i nast.

⁴⁰ Ibidem, s. 190; Mariusz Gradowski, powołując się na ustalenia Pierra Scaruffiego, klasyfikuje stylistykę repertuarową Polan jako blues-rock. Gatunek, który został zdefiniowany na płycie Johna Mayalla *Bluesbreakers* (1966) i był w przeciwieństwie do brytyjskiego rhythm and bluesa bardziej purystyczny, „mniej skłonny do eksperymentów”. Korzystał nie tylko z elementów bluesa elektrycznego, ale także sięgał do tradycji bluesa wiejskiego, które były przetwarzane za pomocą rockowych środków ekspresji; por. M. Gradowski, *Big beat. Style i gatunki polskiej muzyki młodzieżowej (1957–1973)*, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa 2018, s. 153 i nast.

i sporadyczne koncerty zespołów zza żelaznej kurtyny. Do tego dochodziły ograniczenia dotyczące świadomości wykonawczej, warsztatu wykonawczego, wreszcie wynikające z braku dostępu do profesjonalnych instrumentów, wzmacniaczy oraz bariery językowa⁴¹.

Dużą rolę w promowaniu muzyki bluesowej i edukacji zarówno muzyków, jak i odbiorców odegrały media: prasa, radio oraz animatorzy życia koncertowego. Pod tym względem dekada lat 60. stanowiła okres stopniowego wzrostu zainteresowania wskazanym gatunkiem. Jego pojawienie się w prasie muzycznej PRL-u cechuje wyraźna i anachroniczna tendencja oddająca zmajoryzowanie gatunku przez jazz, będący *de facto* pochodną bluesa. Jest to kolejny dowód inwersji kulturowej. Pierwsze teksty o bluesie ukazywały się na marginesie pism jazzowych, poczynając od magazynu „Jazz”, a następnie „Jazz Forum”. Były to na ogół krótkie wzmianki, notki biograficzne, recenzje płytowe i koncertowe. Na łamach tego pierwszego periodyku prowadzono kolumnę „Rytm i Piosenka”, do której poza big-beatem został zepchnięty także blues. Będąc dalekim od generalizacji, chciałbym podkreślić brak kompetencji niektórych muzykologicznych redaktorów piszących o bluesie na łamach miesięcznika „Jazz”⁴².

W kontekście popularyzatorskiej roli radia warto przypomnieć inicjatywę Janusza Bogackiego i Macieja Zembatego, współpracowników Programu III Polskiego Radia, którzy „zarażeni” bluesem postanowili przetłumaczyć teksty standardów bluesowych Leadbelly’ego (Hudson William Ledbetter), zorganizować zespół i prezentować nagrane kompozycje w swoich audycjach. W ten sposób nagrano ponad sto standardów bluesowych, które zostały wyemitowane na antenie „Trójki”⁴³. Kontynuacją tej programowej koncepcji popularyzacji bluesa z polskim tekstem i w oprawie jazzowej były Grupa Bluesowa „Stodoła” i poniekąd także jej sukcesorka Grupa Bluesowa Gramine. GB „Stodoła”, założona jesienią 1969 roku przez wokalistkę Halinę Szemplińską i trębacza Władysława Dobrowolskiego, stworzyła program artystyczny „Blues po polsku” od którego zaczęła się historia zespołu. Związki formacji z bluesem należy postrzegać w kategorii próby powrotu do korzeni muzyki jazzowej, odkrywania tradycji pieśni bluesowych, gospel, *spirituals*⁴⁴.

⁴¹ M. Jakubowski, *Kultura popularna i blues*, op. cit., s. 189 i nast.

⁴² Dowodzi tego recenzja koncertu formacji Big City Blues, złożonej z tuzów amerykańskiego bluesa, którzy wystąpili na festiwalu Jazz Jamboree 27 października 1964 roku. Jej autorami byli redaktorzy Zbigniew Osiecki i Lesław Konobrodzki. Piszący – nieświadomi rudymentów dotyczących stylistyki i idiomu bluesa – doznali konfuzji estetycznej, licząc na występ wykonawców reprezentujących „autentyczny bluesowy folklor”. W ich recenzji padły obrazoburcze zarzuty, które szufladkowały formację Big City Blues jako zespół bigbeatowy (sic!). Niesmak krytyków wzbudziła swoboda i luz estradowy lidera: „tylko po co te podskoki 54-letniego artysty, który wygląda na 70-latką?!”; zob. „Jazz” 1964, nr 12 (100).

⁴³ Ibidem, s. 547 i nast.

⁴⁴ M. Jakubowski, M. Szalbierz, *Encyklopedia muzyki popularnej. Blues*, Wydawnictwo Atena, Poznań 1997, s. 96.

Poza działalnością J. Bogackiego i M. Zembatego postacią kluczową w rozpowszechnianiu bluesa za pośrednictwem fal radiowej „Trójki” była redaktor Maria „Maja” Jurkowska⁴⁵. Początkowo prowadziła audycje o profilu jazzowym (*Wiek jazzu*), następnie wielką popularność zdobył jej cykl programów poświęconych bluesowi – *Blues wczoraj i dziś*, który był prezentowany na antenie w latach 1970–1990. Audycja okazała się impulsem dla nowych wykonawców bluesowych i „drogowskaczem” w kwestii stylistyki gatunkowej zarówno dla słuchaczy, jak i muzyków, którzy stopniowo otwierali się na niszowy gatunek⁴⁶. W połowie lat 70. w ramówce „Trójki” zadebiutowała kolejna audycja, *Bielszy odcień bluesa*, której pomysłodawcą był Jan Chojnacki, współautorem i „głosem antenowym” zaś redaktor Wojciech Mann⁴⁷.

Kolejnym niezwykle istotnym elementem w postępującej mozolnie edukacji bluesowej polskich słuchaczy były koncerty i festiwale. Zgodnie z sygnalizowaną tendencją i kuratelą, jaką nad bluesem w PRL-u sprawowało środowisko animatorów jazzu, ważną rolę odegrał odbywający się od 1958 roku festiwal Jazz Jamboree, na którego siódmej edycji 27 października 1964 roku⁴⁸ miał miejsce koncert amerykańskiej gwiazdorskiej formacji Big City Blues, w której wystąpili Howlin’ Wolf, Sunnnyland Slim, Hubert Sumlin, James Clifton oraz Willie Dixon. Pomijając fakt, że był to pierwszy w PRL-u koncert amerykańskiego zespołu bluesowego, warto zwrócić uwagę na rangę muzyków oraz repertuar koncertu, na który składały się największe standardy elektrycznego bluesa: *Spoonful*, *Goin’ Down Slow*, *Dust My Broom*, *Killing Floor*, *Smokestack Lightning*⁴⁹. Warszawska publiczność miała szansę poznać autentyczne brzmienie chicagowskiego bluesa, które w tamtym czasie zauroczyło generację muzyków brytyjskich. Było to wydarzenie o wielkiej randze, które miało znaczny wpływ na ewolucję bluesowego wykonawstwa oraz kształtowanie się grona odbiorców i pasjonatów tej stylistyki w Polsce (przykładem mogą być Polanie)⁵⁰.

Również kluby studenckie, które odegrały niezwykle istotną rolę w animacji kultury muzycznej, zaczęły otwierać się na bluesa. W kontekście wspomnianej Grupy Bluesowej „Stodoła” i pierwszych edycji Festiwalu Jazz Jamboree należy wymienić stołeczny klub Stodoła, który działał od kwietnia 1956 roku. Jednak w aspekcie popularyzacji bluesa chciałbym wyeksponować wyjątkową rolę, jaką odegrały kluby śląskie. Wiąże się to z niezaprzeczalnym faktem, że w latach 70. to właśnie Śląsk

⁴⁵ M. Jurkowska publikowała również teksty o bluesie i relacje koncertowe na łamach „Jazz Forum”.

⁴⁶ M. Jakubowski, M. Szalbierz, *Encyklopedia...*, op. cit., s. 115; J. Chojnacki, *Blues z kapustą*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2016, s. 189.

⁴⁷ Po kilku miesiącach i zdobyciu karty mikrofonowej Jan Chojnacki zaczął również prowadzić audycje, dla której początkowo dostarczał jedynie materiały. Od momentu wyjazdu W. Manna do Stanów Zjednoczonych w 1981 roku *Bielszy odcień bluesa* stał się audycją autorską J. Chojnackiego, która na antenie Programu III PR była emitowana do 20 lutego 2020 roku. Ibidem, s. 176 i nast.

⁴⁸ Koncert odbył się w sali koncertowej przy ul. Sienkiewicza 10. Plakat 7. edycji Jazz Jamboree, „AdamiakJazz”, https://adamiakjazz.pl/portfolio_page/1964/ (dostęp: 26.03.2022).

⁴⁹ Z. Jędrzejczyk, *Big City Blues & Howlin’ Wolf In Warsaw*, „Jazz Forum” 2015, nr 3, <http://jazzforum.com.pl/main/cd/big-city-blues-howlin-wolf-in-warsaw> (dostęp: 26.03.2022).

⁵⁰ W. Mann, *RockMann. Czyli jak nie zostałem saksofonistą*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2010, s. 66.

stał się miejscem niezwykle otwartym na bluesa, gdzie poza prężnym środowiskiem muzycznym funkcjonowało wiele placówek, które chętnie gościły muzyków grających ten gatunek. Były to głównie kluby studenckie w Katowicach: Ciapek, Akant, Kwadraty, Puls⁵¹, Straszny Dwór, Medyk i Wahadło oraz chorzowski Kocynder i Pyrylik w Bytomiu⁵². Występujące na tamtejszych scenach liczne formacje ocierające się o estetykę bluesową kładły podwaliny „polskiego zagłębia bluesowego”, a wyznacznikiem stylistycznym tego środowiska okazało się tzw. śląskie brzmienie, które miało wiele cech wspólnych z białym brytyjskim bluesem oraz fuzją jazzu i rocka.

Nie można także zapomnieć o roli, jaką dla wykonawców zafascynowanych bluesem odegrał Ogólnopolski Festiwal Awangardy Beatowej w Kaliszu⁵³. Była to kolejna bardzo istotna impreza kulturalna eksplorująca awangardowy nurt muzyki młodzieżowej, w tym promująca wykonawców, którzy mieli bluesowe inklinacje. Z formacji, które wystąpiły w Kaliszu jesienią 1969 roku, aż sześć szukało inspiracji w stylistyce bluesa. W większości były to zespoły beatowe, które balansowały pomiędzy rockiem, bluesem, wpływami muzyki orientalnej, z punktem ciężkości położonym zdecydowanie bliżej środków ekspresji i brzmienia charakterystycznych dla muzyki rockowej. Należałoby je zakwalifikować stylistycznie do kategorii blues-rocka, który był wówczas dominującym stylem wykonawczym w europejskiej muzyce młodzieżowej⁵⁴. Spośród grup o wskazanym profilu artystycznym należy wymienić: Family Blues Band, Blues Band „Akcenty” (obie formacje z Gdańska), 74 Grupa Biednych (Ustka), Motyw Blues i Grupa Bluesowa „Tabu” z Warszawa oraz Młody Blues (Kalisz). Była to dość liczna grupa około 40 wykonawców zakwalifikowanych do finału tejże imprezy⁵⁵.

Na tle polskich zespołów działających pod koniec lat 60., które zaczęły wyłamywać się z konwencji muzyki prywatkowej i ewoluować w stronę muzyki zdecydowanie ambitniejszej, wyróżniał się Breakout. Formacja powołana wiosną 1968

⁵¹ Monografią omawiającą szczegółowo działalność klubu Puls jest praca A. Badetko, *Tam królował blues... Próba monografii klubu Puls w Katowicach*, Wydawnictwo Naukowe „Scriptorium”, Opole 2014.

⁵² Można wskazać także wiele innych miejsc, które były klubami branżowo-zakładowymi, placówkami kierowanymi przez ZSMP; zob. *Szlak Śląskiego Bluesa*, <https://szlak-bluesa.pl/kluby/> (dostęp: 11.03.2022). Prężnym animatorem muzyki jazzowej, a następnie bluesowej, działającym w Kocyn-drze od początku lat 70., był Andrzej Matysik. Od połowy lat 80. pisał także dla „Jazz Forum”; por. J. Kurek, A. Matysik, *Mój blues*, Wydawnictwo eSPe, Kraków 2020, s. 47, 51, 75.

⁵³ Jego pierwsza edycja miała miejsce 27–30 listopada 1969 roku, zaś kolejne w 1972 i 1973 roku.

⁵⁴ Blues-rock na Wyspach Brytyjskich reprezentowały takie zespoły jak: The Rolling Stones, The Animals, The Yardbirds, gatunek miał również wielu przedstawicieli w USA: Creedence Clearwater Revival, Grateful Dead, Janis Joplin, Jimi Hendrix, Grand Funk Railroad, The Allman Brothers Band i inni. Blues-rock amerykański czerpał jednak ze zdecydowanie szerszej palety inspiracji źródłowych: soulu, fonku, country etc.

⁵⁵ Por. szerzej: A. Dąbrowski, *Antologia muzyki rozrywkowej w Kaliszu 1962–1990*, Wydawnictwo Edytor, Kalisz 2009; idem, *Antologia Muzyki Rozrywkowej w Kaliszu 1962–1990, część 4*, „Opinia – Polish Cultural Magazine”, 27.02.2014, <http://opinia.co.uk/2014/02/27/antologia-muzyki-rozrywkowej-w-kaliszu-1962-1990-czesc-4/> (dostęp: 25.06.2023).

roku przez Tadeusza Nalepę i Franciszka Walickiego wprowadziła na polskiej scenie beatowej zdecydowanie nową jakość. Patrząc szerzej, można stwierdzić, iż na debiutanckim albumie *Na drugim brzegu tęczy* (1969, Pronit XL 0531) nastąpiła transformacja tanecznego big-beatu i polska muzyka młodzieżowa weszła w erę awangardy zakorzenionej w bluesie oraz wykorzystującej elementy jazzu i muzyki psychodelicznej⁵⁶. Pozostając przy analizie pierwiastków bluesowych na debiutanckim albumie *Breakout*, chciałbym zwrócić uwagę na utwór tytułowy. Jest on najbliższy bluesowi, jednak poprzez jazzową improwizację Włodzimierza Nahornego i dominujący riff grany przez gitarę *unisono* z basem elektrycznym nabrął zdecydowanie jazz-rockowego charakteru z domieszką hippisowskiej psychodelii, którą uwypuklił pełen aluzji tekst Walickiego. Na kolejnej płycie zespołu *70a* (1970, Polskie Nagrania „Muza”, SXL 0603) pojawiły się już utwory w konwencji *stricte* bluesowej. Ta wolta stylistyczna, której stopniowo i programowo dokonywał Nalepa, doprowadziła do rozstania z Walickim jako menedżerem i autorem tekstów, który zdaniem lidera zespołu „nie czuł bluesa”⁵⁷. Z kolei w tej konwencji idealnie sprawdzał się Bogdan Loebel, który bezpretensjonalnie pisał o sobie, „o swoich tęsknotach, zgryzotach”⁵⁸. Nalepa dojrzywał do bluesa stopniowo, słuchając Erica Claptona z płyty *John Mayall & Blues Breakers* (Decca, 1966) oraz Petera Greena z wczesnego etapu twórczości Fleetwood Mac. Duże wrażenie zrobiły na nim nagrania afroamerykańskich bluesmanów, które otrzymał za pośrednictwem Piotra Puławskiego z zespołu Polanie. Co ciekawe, w późniejszym okresie kariery zdecydowanie odżegnywał się od „czarnego bluesa”, uznając go „za straszny archaizm”⁵⁹.

Elementy bluesa w twórczości Nalepy, poczynając od wspomnianego wyżej albumu *70a*, stawały się coraz bardziej czytelne, dojrzałe i stylistycznie klarowne. Przykładami mogą być chociażby dwie kompozycje: *Skąd taki duży deszcz* i *Taką drogą*. Pierwsza z nich zawiera charakterystyczny i często powtarzany przez Nalepę zabieg, polegający na graniu linii wokalne *unisono* z partią, co jest zapożyczeniem np. z twórczości Jimiego Hendrixa. Następnym typowym dla bluesa elementem jest responsorialny charakter dogrywek instrumentalnych. Ciekawym elementem w analizowanej kompozycji są łączniki pomiędzy zwrotkami, oparte na synkopowanych, niesymetrycznie rozłożonych akordach. Utwór składa się z wyraźnie zróżnicowanych rytmicznie dwóch części. Po pierwszych dwóch zwrotkach, bazujących harmonicznie tylko na tonicę, następuje czysto instrumentalny, 12-taktowy *slow blues* grany

⁵⁶ W. Kwieciński, *Na drugim brzegu tęczy. Dekonstrukcja big-beatu – początek polskiego rocka?* [w:] W. Kuligowski, P. Tański (red.), *Song Studies. Poetyka i polityka wytwarzania piosenki*, Instytut im. Oskara Kolberga, Poznań 2021, s. 104.

⁵⁷ D. Michalski, *Trzysta tysięcy gitar...*, op. cit., s. 752.

⁵⁸ B. Loebel, J. Sawic, *Slucham głosu serca...*, op. cit., s. 146; Loebel w wielu wywiadach podkreślał, że w bluesie znalazł ulubioną formułę pisania tekstów. Bezsprzecznie dowodzi tego również jego ostatnie wydawnictwo będące codą działalności twórczej; zob. B. Loebel, *Pożegnany blues*, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2020.

⁵⁹ W. Królikowski, *Tadeusz Nalepa. Breakout absolutnie*, Iskry, Warszawa 2008, s. 40, 103.

w rytmie 6/8, urozmaicony stylowym fortepianem Józefa Skrzeka. Ostatnia zwrotka powraca do pierwotnego metrum, z tym że jest już wzbogacona o subdominantę i akord dominantowy⁶⁰. Kolejnym charakterystycznym dla Breakoutu motywem jest dublowanie linii basowej przez gitarowy riff, co nadawało utworom rockowe brzmienie. Wyeksponowane powyżej elementy są typowymi przykładami adaptacji bluesa przez wykonawców rockandrollowych, a następnie rockowych, z jednoczesnym odchodzeniem od jego pierwotnej formy, co egzemplifikuje przekształcanie struktury w wymiarze harmonicznym, skracanie długości chorusu oraz stopniowa emancypacja refrenu⁶¹.

Kompozycja *Taką drogą* jest z kolei przykładem quasi-bluesowej formy granej w rytmie *shuffle*, który jest osadzony na pulsie triolowym. Analizując jej formę, można zauważyć wyraźne odstępstwo od 12-taktowego schematu typowego bluesa. Po pierwsze, można wyodrębnić część A (zwrotkę) i B (refren). Zwrotka zasadniczo mieści się w kanonie, z tą jednak uwagą, iż akord toniczny grany jest przez osiem taktów, po czym następuje przejście do subdominanty (dwa takty) i powrót na tonikę (dwa takty). Refren zaś, składający się z ośmiu taktów (D/D/S/S/T/T/T/T), grany jest w całkiem innej rytmice (akcenty rozłożone są równomiernie, ćwierćnuty w formule *ostinata* gitary basowej i rytmicznej). Podobnie jak w poprzednio omawianej kompozycji partie solowe grane są na klasycznej bluesowej bazie harmoniczej. W utworze przykuwa uwagę oszczędny i stylowy akompaniament Nalepy z wyraźnymi cytatami z twórczości ulubionych przez niego „białych” bluesmanów (Petera Greena i Erica Claptona). Uwagę przykuwa Józef Skrzek grający na gitarze basowej, który wykonuje ten utwór w bardzo swobodnej, improwizowanej formule *walking*, charakterystycznej dla jazzu. Kompozycja zawiera aż dwie partie solowe gitary, co stanowi ukłon w kierunku awangardowej formuły obowiązującej wśród wykonawców przetwarzających stylistykę bluesową (Jimi Hendrix Experience, Cream, Led Zeppelin, Ten Years After i inni)⁶². W warstwie słownej analizowanych utworów widać również wiele stylowych i charakterystycznych dla bluesa elementów, tj. umiejętnie stosowane powtórzenia, aliteracje, prostota przekazu, lakoniczność, wręcz surowy minimalizm oraz sięganie po typowe symbole i motywy dla bluesa (np. motyw drogi – *Taką drogą znaleźć muszę, którą jeszcze nie szedł nikt*). Poza tym należy stwierdzić, że teksty B. Loebła cechuje idealna rytmika i synchronizacja z melodią, co pozostaje charakterystycznym elementem jego twórczości⁶³.

Transformacja stylistyczna Nalepy i jego bluesowa wolta znalazły swoje ukoronowanie w postaci albumu *Blues*, który uznany jest za „przełomową”⁶⁴ płytę definiującą polskiego blues-rocka. Przeważają na niej formy typowo bluesowe. Nielicznymi

⁶⁰ W. Kwieciński, *Studium piosenki bluesowej...*, op. cit., s. 52.

⁶¹ J. Kasperski, *Przeobrażenia formy bluesowej...*, op. cit., s. 246.

⁶² W. Kwieciński, *Studium piosenki bluesowej...*, op. cit., s. 52.

⁶³ Ibidem, s. 55.

⁶⁴ P. Zieliński, *Scena rockowa w PRL. Historia, organizacja, znaczenie*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2005, s. 29.

odstępstwami są kompozycje *Pomaluj moje sny* i *Usta moje ogrzej*, które w gruncie rzeczy nie odstają jednak od konwencji, szczególnie jeśli chodzi o zastosowane środki wyrazu oraz skale w improwizacjach. W partiach solowych pojawiają się charakterystyczne *blue notes*, podobnie struktury riffów i sponsorialny charakter dogrywek instrumentalnych w sposób oczywisty ciążą ku bluesowej stylistyce. Również warstwa tekstowa stanowi silne spoiwo całego albumu. W omawianej pozycji dyskograficznej wyróżnia się klasyczny „biały blues” *Ona poszła inną drogą*, będąca kwintesencją brytyjskiej szkoły, którą wykreowali Alexis Korner i John Mayall. *Kiedy byłem małym chłopcem* to Nalepowsko-Loebleowski *evergreen* w zasadzie niewymagający komentarza, zawierający chwytliwy temat, charakterystyczną pulsującą rytmiczną, na którą nakłada się tekst z przewrotnym morałem. Kolejny „klasycyzujący” blues *Przyszła do mnie bieda* jest przesycony elementami swingu wyjętego z jump bluesa i bliski klimatem *Caldonii* czy standardu *Every Day I Have the Blues* w wykonaniu zespołu B.B. Kinga⁶⁵. Dowodzi to różnorodności źródeł inspiracji kompozytora oraz jest probierzem doskonałego wycucia stylu przez wszystkich muzyków. Należy także wyeksponować rolę harmonijki ustnej, która jest filarem bluesowej instrumentalistyki. W tym aspekcie Nalepa dokonywał kolejnego przełomu, angażując Tadeusza Trzczińskiego, którego partie dodały całej płycie stylistycznego smaku. Wyjątkowa rola na albumie *Blues* w aspekcie instrumentalnym przypadła Dariuszowi Kozakiewiczowi, który zagrał na nim większość instrumentalnych partii solowych, a jego bluesowe frazowanie i zarazem rockowa drapieżność brzmienia są wyraźnie słyszalne w utworze *Sny kolorowe*⁶⁶. Kolejne bluesowe albumy Breakoutu *Karate* (1972, LP XL/SXL 0858 Muza) i *Kamienie* (1974, LP SX 1140 Muza) stanowiły kontynuację rozwoju idiomu blues-rockowego i przyczyniły się do utrwalenia wręcz ikonicznego statusu Nalepy, który został uznany za „ojca polskiego bluesa”.

Podsumowując ewolucję i specyfikę pierwszych rodzimych prób wykonawstwa bluesowego pod koniec lat 60., które w wielu wypadkach miały wręcz charakter deformacji stylistycznej, można pokusić się o tezę, iż był to okres mozolnej emancypacji i stopniowego wyodrębniania się bluesa z rock and rolla, co było widoczne także na przykładzie dokonań Breakoutu⁶⁷. Należy podkreślić nie tylko fakt inwersji gatunkowej w stosunku do chronologii rozwoju amerykańskiej muzyki rozrywkowej, ale także jego realny wpływ na opóźnienie procesu ukształtowania się stylowego wykonawstwa bluesa. Było to również determinowane przez ograniczenia wynikające z braku swobodnego dostępu twórców polskiej muzyki rozrywkowej do zachodnich wzorców kulturowych. Wobec powyższego droga do osiągnięcia stanu stylistycznej krystalizacji była w Polsce zdecydowanie trudniejsza niż w przypadku wykonawców zza żelaznej kurtyny. Dopiero kolejna generacja muzyków, debiutujących w drugiej

⁶⁵ W. Kwieciński, *Studium piosenki bluesowej...*, op. cit., s. 53.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ P. Zieliński, *Scena rockowa w PRL...*, op. cit., s. 25.

połowie lat 70., zaczęła bardziej świadomie docierać do tradycyjnego wykonawstwa bluesowego, adaptować jego różne style i stopniowo odrzucać naleciałości rockowe.

Bibliografia

- Berolak W., *Berolak Boogie*, Gdański Kantor Wydawniczy, Gdańsk 2009.
- Bittner B., *Partia z piosenką, piosenka z partią. PZPR wobec muzyki rozrywkowej*, Wydawnictwo Instytutu Pamięci Narodowej, Warszawa 2017.
- Brodacki K., *Historia jazzu w Polsce*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2010.
- Cole R., *Mastery and Masquerade in the Transatlantic Blues Revival*, „Journal of the Royal Musical Association” 2018, t. 143, nr 1, s. 173–210.
- Danielewicz S., *Jazzowisko Trójmiasta. Historia jazzu w Gdańsku, Gdyni, Sopocie 1945–2000*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 2011.
- Davis L.C., *British Encounters with Blues and Jazz in Transatlantic Circulation, c. 1929–1960*, Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy in Musicology, King’s College, London 2018, https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/files/95696277/2018_Davies_Lawrence_0707887_ethesis.pdf (dostęp: 30.04.2023).
- Freund Schwartz R., *How Britain Got the Blues: The Transmission and Reception of American Blues Style in the United Kingdom*, Routledge, Aldershot 2007.
- Gaszyński M., *Fruwa twoja marynara. Lata czterdzieste i pięćdziesiąte – jazz, dancing, rock and roll*, Prószyński i S-ka, Warszawa 2006.
- Gradowski M., *Big beat: style i gatunki polskiej muzyki młodzieżowej (1957–1973)*, Oficyna Wydawnicza ASPRA-JR, Warszawa 2018.
- Gradowski M., *Rythm and blues*, Culture.pl, 6.04.2011, <https://culture.pl/pl/artukul/rythm-and-blues> (dostęp: 22.02.2022).
- Icha A., Stinzing R., *Motława-Beat: Trójmiejska scena big-beatowa lat 60-tych*, Gdański Kantor Wydawniczy, Gdańsk 2009.
- Jakubowski M., *Kultura popularna i blues*, Białostocki Ośrodek Kultury, Białystok 2014.
- Kaczorowski B. (red.), *Encyklopedia muzyczna PWM. Kompozytorzy i wykonawcy. Prądy i kierunki. Dzieła*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007.
- Kasperski J., *Przeobrażenia formy bluesowej w początkach rock’n’rolla* [w:] J. Osieński, M. Pranke, P. Tański (red.), *Kultura rocka 2. Słowo, dźwięk, performance*, Toruń 2019.
- Karpiński K., *Był jazz. Krzyk jazz-bandu w międzywojennej Polsce*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2014.
- Kisielewski S., *Pisma i felietony muzyczne*, t. 2, Prószyński i S-ka, Warszawa 2012.
- Klimsa B., *Jazz we Wrocławiu 1945–2000*, Wydawnictwo C2, Wrocław 2015.
- Kopka B., *Aparat bezpieczeństwa wobec V Światowego Festiwalu Młodzieży i Studentów w Warszawie (31 lipca – 14 sierpnia 1955 r.)*, „Przegląd Archiwalny Instytutu Pamięci Narodowej” 2008, nr 1.
- Królikowski W., *Tadeusz Nalepa. Breakout absolutnie*, Iskry, Warszawa 2008.
- Kwieciński W., *Mira Kubasińska – Career Development and Evolution of the Artistic Image in the Years 1963–1973*, „Studia de Culture” 2021, nr 13 (2).
- Kwieciński W., *Na drugim brzegu tęczy. Dekonstrukcja big-beatu – początek polskiego rocka?* [w:] W. Kuligowski, P. Tański (red.), *Song Studies. Poetyka i polityka wytwarzania piosenki*, Instytut im. Oskara Kolberga, Poznań 2021.

- Kwieciński W., *Studium piosenki bluesowej – ewolucja artystyczna tandemu Nalepa–Loebl*, „Czas Kultury” 2021, nr 3.
- Loebl B., *Pożegnalny blues*, Oficyna Wydawnicza Volumen, Warszawa 2020.
- Loebl B., Sawic J., *Słucham głosu serca*, Grupa M-D-M, Warszawa 2015.
- Michalski D., *Trzysta tysięcy gitar nam gra. Historia polskiej muzyki rozrywkowej (lata 1958–1973)*, Iskry, Warszawa 2014.
- O’Connell C., *Blues, How Do You Do?: Paul Oliver and the Transatlantic Story of the Blues*, University of Michigan Press, Michigan 2015.
- Walicki F., *Epitafium na śmierć rock’n’rolla*, Fundacja Sopotkie Korzenie, Sopot 2012.
- Zakrzewski P., *Krótką historią imigrantów w polskiej muzyce rozrywkowej*, Culture.pl, 7.11.2015, <https://culture.pl/pl/artykul/krotka-historia-imigrantow-w-polskiej-muzyce-rozrywkowej> (dostęp: 28.04.2023).
- Zieliński P., *Scena rockowa w PRL. Historia, organizacja, znaczenie*, Wydawnictwo Trio, Warszawa 2005.