Magazyn Muzyczny 1984-4

Czas jak rzeka



Pisanie o historii polskiego rocka jest zajęciem kłopotliwym szczególnie, jeśli idzie o pierwsze dziesięciolecie. Niby już wszystka wiadomo: 24 marca 1969 roku zadebiutował w gdańskim klubie „Rudy Kot" zespół Rhythm & Blues, w 1960 r. powstali Czerwono-Czarni, w 1962 r. pojawili się Niebiesko-Czarni propagujący hasło *Polska młodzież śpiewa polskie piosenki,* w trzy lata później uformowały się Czerwone Gitary nazwane później „polskimi Beatlesami", w 1966 r. Skaldowie okazali się rewelacją Wiosennego Festiwalu Muzyki Nastolatków, w 1967 r. Czesław Niemen wykonał *Dziwny jest ten świat* na festiwalu opolskim i dzięki tej jednej piosence został najbardziej kontrowersyjnym artystą estradowym w Polsce, w 1968 r triumfy święciła grupa No To Co i pojawił się zespół Breakout a w następnym roku Niemen nagrał najlepszy longplay w swej karierze.

Wszystko się zgadza, ale.. Grupa Rhythm & Blues nie pozostawiła po sobie nagrań płytowych, a ze wspomnień na jej temat wynika, że wbrew swej nazwie specjalizowała się w imitacjach światowych szlagierów rock and rollowych. Dorobek nagraniowy pozostałych wymienionych wykonawców jest na ogół rockiem w cudzysłowie; tylko częściowo mieści się w szeroko pojętej rockowej konwencji.

Nie sposób też uniknąć tu jeszcze jednej dygresji. Termin „rock" jest bardzo nieprecyzyjny. Na ogół oznacza twórczość czerpiącą z rock and rollowej tradycji lub przynajmniej wykorzystującą charakterystyczny dla rock and rolla typ wykonawstwa i ekspresji. W latach sześćdziesiątych rock dopiero formował się jako odrębny styl. Wielkie zasługi położyli na tym polu *The Beatles*, których nagraniom... daleko jednak da rockowej jednoznaczności.

Niewątpliwie jedną z najistotniejszych cech rockowej twórczości jest jej autorski charakter. Ale - jak wykazują choćby przykłady *Cream* i *King Crimson* - nie jest to warunek sine qua non. Podobnie jak związek z młodzieżową, subkulturą epoki mas - mediów, demonizowany przez zwolenników

socjologicznej definicji rocka. Nie ulega jednak wątpliwości, że rock jest w równym stopniu zjawiskiem muzycznym, co socjologicznym. W przypadku niektórych wykonawców ten drugi aspekt jest ważniejszy i wyczerpującą, definicję stylu muzycznego można uważać za sprawę drugorzędną.

Obserwowane w ostatnich latach rozmywanie się - i tak już dość niewyraźnej - granicy między muzyką rockową, a innymi odmianami nowoczesnej muzyki rozrywkowej, musi wprawiać w jeszcze większe zakłopotanie wszystkich próbujących analizować serio to zagadnienie.

Nurt reprezentowany u nas w latach sześćdziesiątych przez takich wykonawców, jak Niemen, Skaldowie, Czerwono-Czarni, Niebiesko-Czarni, Czerwone Gitary najlepiej określać współcześnie używanymi terminami „muzyka młodzieżowa", „big-beat", „mocne uderzenie", pamiętając jednak o ich umowności i hasłowości, o braku stylistycznej jednoznaczności całego zjawiska.

1. Muzyka rockowa to bardzo istotny element „kultury młodzieżowej", stanowiącej swoisty suplement do współczesnej kultury masowej.

W latach sześćdziesiątych nie było to u nas takie jasno, tym bardziej, że dopiero pad koniec dekady wspomniana „kultura młodzieżowa" nabrana wyrazistości na świecie (w skrajnych przypadkach przyjmuje formę „kontrkultury").

Muzyka rock and rollowa trafiła na krajowe estrady w bardzo skomplikowanej sytuacji: *Pod koniec lat pięćdziesiątych Polska przekraczała drugi próg umasowienia kultury z oporami, które wynikały z dwóch źródeł: z ciążenia wzorów polityki kulturalnej minionego okresu charakteryzujących się sztywnością ideologiczną, powagą i pruderią w swerze moralnej i krytycyzmu elitarnych kręgów intelektualnych i artystycznych wobec treści popularnej kultury* - pisze Antonina Kłosowska w swojej pracy *Kultura masowa*

Zorganizowane jesienią 1953 r. tournée grupy Rhythm & Blues miało wyjść naprzeciw popularności rock and rolla w Polsce, pojmowanego przede wszystkim jako nowoczesny taniec. Jak wspomina na łamach *„ Spojrzeń rockowych"* kierownik artystyczny grupy, Franciszek Walicki: *Koncerty zespołu, a ściślej zachowanie się publiczności, budziły liczne kontrowersje Niespotykany entuzjazm widowni, hałaśliwy doping, tańce między ławkami, a w kilku przypadkach pochody ulicami miasta po skończonych imprezach- zaniepokoiły ówczesnych dycydentów od kultury, nie przyzwyczajonych do nowych form muzykowania i odbioru muzyki rockowej.*
Zakaz organizowania występów zespołów w salach o pojemności powyżej 400 miejsc miał położyć kres bezeceństwom młodzieży.

W gruncie rzeczy całe następne dziesięciolecie upłynęło pad znakiem borykania się polityki kulturalnej z big-beatem, a big-beatowych wykonawców z publicznością.
Rosnąca lawinowo wśród młodzieży popularność nowego rodzaju muzykowania, którego symbolem stały się zespoły gitarowe sprawiła, że w tym zjawisku chciano widzieć nowy element systemu powszechnej, a także systemu wychowawczego. Tym bardziej wydawało się ale to logiczne, że zespoły „mocnego uderzenia" działały na ogół w klubach ZMS, ZMW i ZHP, a całe zjawisko miało od połowy lat sześćdziesiątych miało charakter amatorski, jeszcze w 1964 r - profesjonalna czołówka krajowej muzyki młodzieżowej ograniczała się do dwóch zespołów: Czerwono-Czarnch i Niebiesko-Czarnch.

Ukierunkowaniu rozwoju muzyki młodzieżowej służyć miały Festiwale Młodych Talentów, zorganizowane w 1962 i 1963r, *Druga z tych imprez* - jak pisał Mateusz Święcicki w recenzji zamieszczonej no łamach „Jazzu"- *upłynęła pod znakiem big-beatu zdeformowanego* w *kierunku sentymentalnej szmiry, w recenzji* znalazły się też takie uwagi: Żarli*wym moralizatorom i pedagogom szalenie się podobało, że młodzież śpiewała po polsku, że rytmy żywe, hałaśliwe i wulgarne ustąpiły spokojnym a a piosenka melodyjna, liryczna wyparła obrzydliwe wykrzykiwanie. Jak to dobrze, że już nie w dżinsach i sweterkach,* ale w *ślicznie skrojonych garniturkach młodzież mizdrzy się i wdzięczy do mikrofonu*, mając ponoć w zanadrzu *dobre świadectwa szkolne oraz zezwolenie rodziców na udział w imprezie...Zabrakło koncepcji stylistycznych a samo wprowadzenie języka polskiego bez zapewnienia młodzieży oryginalnego repertuaru, bez stworzenia kompozycji w stylu młodzieżowym skieruje cały ten ruch na tory naśladownictwa już*

znanej piosenki radiowej wykonywanej przez zawodowców.

W 1964 r. Czesław Niemen nagrał z towarzyszeniem Niebiesko-Czarnych piosenkę *Nie bądź taki bitels. Zetnij bracie kudły i nie rób na złość mamie* - pouczał nastolatka autor jej tekstu. W dwa lata później przy okazji doniesień z eliminacji Wiosennego Festiwalu Muzyki Nastolatków *prasa młodzieżowa informowała*; *Warto odnotować, że szczecińscy big- beatowcy nie dali się ponieść pretensjonalnej modzie, nie widzieliśmy w czasie przeglądu ani jednego,,kudłacza". Ubrani byli estetycznie, unikali ekstrawaganckich popisów na estradzie. Wysłannik* ,,Jazzu" na tę imprezę zauważył *długie włosy są bardziej popularne wśród odbiorców niż wśród wykonawców muzyki nastolatków.*

Muzyka młodzieżowa posłużyć u nas miała do walki *z* młodzieżową modą propagowaną na świecie przez wykonawców rockowych. Zaś Młodzieżowy Festiwal Muzyki Nastolatków posłużył promocji zespołów, które już zostały zaakceptowane na profesjonalnej estradzie muzyki rozrywkowej (Blackout, Skaldowie) oraz na podtrzymaniu popularności grup które nie rokowały nadziei na oryginalny rozwój artystyczny, ale współcześnie robiły wrażenie...antidotum na rock and roll (np. grupa *Nastolatki* recytowała poezje Leopolda Staffa).

W 1966 r Skaldowie wzięli udział w roli Instruktorów w Harcerskim Lipcu Muzycznym. W listopadzie 1968 r. wystąpili obok Niemena i No To Co na katowickim Festiwalu Pieśni Zaangażowanej. W 1969 r. przyznano piosence z ich repertuaru (*Medytacje wiejskiego listonosza)* jedną z trzech głównych nagród VII Krajowego Festiwalu Polskiej Piosenki w Opolu. Takiej oto ewolucji ulegała forma nobilitacji czołówki big-beatowej i tak zmieniała się przypisywana jej funkcja w życiu kulturalnym kraju w drugiej połowie lat sześćdziesiątych. Zarazem big-beat pozostawał do końca lat dekady synonimem klubowej muzyki tanecznej o dość nieokreślonym charakterze, będącym wypadkową, możliwości muzyków-amatorów i zainteresowań młodzieżowego audytorium: z upływem czasu coraz mniej zdezorientowanego i coraz bardziej spragnionego rocka.

Akceptacji muzyki młodzieżowej jako jednego z nurtów twórczości estradowej sprzyjała od potowy lat sześćdziesiątych dominacja rocka w światowej muzyce rozrywkowej. W 1968 r. w polskiej reprezentacji na targi płytowe MIDEM znalazł się Czesław Niemen, a kompozytor Andrzej Korzyński dzieląc się wywiadzie prasowym refleksjami z MIDEM stwierdził:, *„na tego typu imprezie trzeba przede wszystkim prezentować piosenki młodzieżowe, możliwie z polskim akcentem* (…) *Piosenki typu literackiego, z której to tak jesteśmy dumni, praktycznie nie ma żadnych szans(...) Dla zachowania świeżości, dla utrzymania stylu nasze zespoły powinny trzymać się z dala od stylistów - tradycjonalistów, wychowanych na przykład w okresie swingu. Znamy przecież z praktyki dość żałosne próby pisania muzyki ,,młodzieżowej". Muzyka młodzieżowa jest muzyką* pisaną *przez młodzież, wykonywaną przez młodzież dla młodzieży. Młodzi twórcy powinni opierać się na własnych doświadczeniach i bronić się przed (zwykle nieudolnymi) próbami twórczości ,, z zewnątrz".*

Na finał Wiosennego Festiwalu Muzyki Nastolatków w lipcu 1966r. Rzuciły cień chuligańskie ekscesy. Komentarz ,,Sztandaru Młodych"poświęcony temu zdarzeniu nie stracił do dzisiaj aktualności: *Na każdej większej imprezie znajdzie się przecież paru awanturników szukających okazji do rozróby. Czy jednak jest ich więcej na big- beatowych misteriach nastolatków niż np. na ligowych meczach piłkarskich?*

Przyznać trzeba, że pomysł zgromadzenia dwudziestu kilku tysięcy młodzieży na stadionie gdańskiej ,,Lechii" przy braku dobrego nagłośnienia i sprawnej organizacji, po latach wydaje się zupełnie karkołomny. A przecież jeszcze w listopadzie 1968 r. można było przeczytać na łamach prasy taki apel: *Za naszym pośrednictwem Niemen zwraca się do wszystkich swoich zwolenników i sympatyków z prośbą o kulturalne zachowaniu się na koncertach. Pomijając już fakt, że głośne zachowanie na koncertach jest po prostu niemodne, krzyki przeszkadzają wykonawcom. Ponadto niewłaściwe zachowanie utrudnia zespołowi późniejsze pertraktacje* na *temat uzyskania zezwoleń na organizowanie koncertów. W niektórych rniejscowościach Niemen nie* może *otrzymać zezwalania na występy z powodu niewłaściwego zachowania się młodzieży na jego poprzednich koncertach.*

2. Krajowa muzyka młodzieżowa, rozwiązująca się bez należytego zaplecza technicznego i odpowiedniej opieki impresaryjnej (datujący się od 1985 r. patronat Polskiej Federacji Jazzowej nie od razu przyniósł konkretne rezultaty), bez dobrych instrumentów, w atmosferze nieufności organizatorów życia muzycznego i fonografii, nie mogła sprostać oczekiwaniom młodzieżowego audytorium. Przesadnie stonowany repertuar, wątłość twórczości autorskiej, zależność od kompozytorów i autorów tekstów związanych z konwencjonalną rozrywką - te cechy charakteryzowały działalność większości reprezentantów rodzimej czołówki big-beatowej. Jednak w warunkach, gdy popyt w ogromnym stopniu przerastał podaż, nie wydawało się ta takie istotne; produkt zastępczy znajdował natychmiast tysiące nabywców. Okładka debiutanckiego longplaya Niebiesko-Czarnych imitująca kopertę płyty *With The Beatels* może być potraktowana jako symbol.



3. *Zawsze lubiłam stare piosenki*
A ty wolałeś big-beat
Wszystko się zmienia, teraz te dźwięki
humor poprawią mi w mig

(z piosenki *O mnie się nie martw* K.Sobczyk i Czerwono-Czarnych)

Czerwono-Czarni początkowo kontynuowali linię repertuarową grupy Rhythm & Blues i specjalizowali się głównie w repertuarze rock and rollowym, dostarczając rzetelnych i sprawnych imitacji utworów z repertuaru Billa Haleya, Chucka Berry'ego, Tommy Steele'a i Clifa Richarda. Świadczy o tym dobrze brzmiąca po latach ich debiutancka płyta - „czwórka" z 1961 r. - pierwsza

płyta rockowa nagrana przez polskich wykonawców.

Od około 1962 r . Czerwono-Czarni stali się grupą estradową uprawiającą różne rodzaje muzyki tanecznej o unowocześnionym brzmieniu, i choć wykonawstwo instrumentalne i wokalne wykazywało jeszcze pewne związki z poprzednim okresem, to urozmaicony maksymalnie repertuar – mający w założeniu służyć jak najciekawszemu zareprezentowaniu kilku młodych piosenkarzy związanych z zespołem - nie służył wykształceniu się u nas muzyki młodzieżowej jako odrębnej kategorii stylistycznej. W latach 1962-64 Czerwono-Czarni wraz ze swoimi solistami wykonywali modne przeboje anglosaskiej pop-musick z polskimi tekstami (np.*One Way Ticket* Neila Sedaki), piosenki kompozytorów radzieckich, romanse cygańskie, nieśmiertelne przeboje światowej muzyki rozrywkowej w rodzaju *Małego Gigolo,* piosenki kompozycji uznanych krajowych autorów, będące niekiedy próbą napisania swojskiego przeboju młodzieżowego (np.*Malowana Lala*). Kompozycje własne członków zespołu stanowiły niewielką część repertuaru, i choć w utworach instrumentalnych naśladowano brzmienie The Shadows - piosenki zdradzały przywiązanie do swingującej muzyki tanecznej. Największy szlagier kompozycji ówczesnego kierownika zespołu , Józefa Krzeczka - piosenka *O mnie się nie martw*, wyróżniona na festiwalu opolskim w 1964r. pierwszą nagrodą w kategorii rozrywkowo-tanecznej była rockstrotem.

W następnych latach Czerwono-Czarni, mimo kolejnych zmian składu, podążali w kierunku popularnej i pozbawionej określonego stylu muzyki rozrywkowej o coraz bardziej wątpliwej estetyce. Stopniowo też tracili aurę „grupy młodzieżowej". Żałosnym nieporozumieniem był ich występ w pierwszej części warszawskiego koncertu The Rolling Stones wiosną 1967r..Jest takie zdjęcie Marka Karewicza, przedstawiające scenę zza kulis tego koncertu. Krótko ostrzyżeni, ubrani w smokingi, garnitury i białe koszule Czerwono-Czarni pochylają się nad Charlie Wattsem demonstrującym jakąś figurę perkusyjną.

Watts-fantazyjnie i swobodnie ubrany-robi w tym towarzystwie wrażenie ekscentrycznego młodzieńca, który zabłąkał się na dancing. Trudno o bardziej obrazowe zestawienie big-beatu a la Czerwono-Czarni z nowoczesną muzyką młodzieżową .



4. *Mamo nasza mamo*
Nasz droga mamo
Nie bądź na nas taka zła
Że nasze dziewczyny
Że nasze dziewczyny
Że kochamy je aż tak

(z piosenki *Mamo, nasza mamo,* Niebiesko-Czarni 1963 r.)

Hej chłopak jak się patrzy
Hej oczy mu się świecą
Patrzą się dziewczyny, nic nie mówią
Lecą Ci na niego, ale lecą

(z piosenki *Hej idzie chłopiec młody* W.Korda-A.Bianusz, Niebiesko-Czarni 1968r)

Niebiesko-Czarni, grupa działająca od wiosny 1962r, zaczynała jak Czerwono-Czarni od rock and rolla .Wykonywała imitacje popularnych utworów tego rodzaju i nawiązujące do nich kompozycje autorstwa członków zespołu. Nagrane w lutym 1963r., dwie małe płyty zatytułowane *Niebiesko-Czarni na swojską nutę* zawierały rock'n'rollowo - twistowe adaptacje folklorystycznego repertuaru Mazowsza i Śląska oraz dwóch piosenek: jednej dziecinnej (*Stary niedźwiedź mocno śpi*), drugiej – najwyraźniej powstałej inspiracji *(Mamo, nasza mamo)*. W gruncie rzeczy Niebiesko-Czarni takim oto doraźnym zabiegiem wywalczyli kierunki, w jakich podążyli młodzi kandydaci na big-beatowych artystów:pseudoludowość i infantylizm miały stać się zmorami polskiej muzyki młodzieżowej do końca lat sześćdziesiątych.

Niebiesko-Czarni zwyciężyli w konkursie I Festiwalu Młodych Talentów, podczas którego ich produkcje *„na swojską nutę”* zostały zaliczone przez jednego z recenzentów do ciekawych, rokujących wielkie nadzieje eksperymentów. Niestety grupa wtłoczona od następnego roku w ramy krajowej profesjonalnej rozrywki muzycznej nie miała warunków do prawdziwych poszukiwań artystycznych (a może i nie leżały one w naturze muzyków tworzących kolejne składy Niebiesko-Czarnych). Repertuar zespołu upodobnił się do repertuaru Czerwono-Czarnych, był rodzajem „składanki estradowej”, w której mieściły się *Long Tail Sally,* i *Oczi czornyje*, i *Adieu Tristesse.*

Własne próby kompozytorskie z lat 1963-1966 obejmowały m.in. stereotypowe utwory bluesowe w rhythm'n'blusowej aranżacji, utwory zdradzające inspirację warsztatem *The Shadows*, jak *Gdy odlatują bociany,* piosenki aranżowane w rozmaitych konwencjach i dzięki temu nawiązujące do powszechnie lubianych bądź modnych w danym momencie konwencji (muzyka latynoska , country and western, The Beatles, Ray Charles).

Obecność kilku piosenkarzy o różnych zainteresowaniach i predyspozycjach odwlekała moment stylistycznego samookreślenie zespołu.

Najmocniejszym punktem w programach grupy stały się szybko recitale Czesława Niemena-już w swoich nagraniach z 1964r. Objawiającego duży talent kompozytorski i piosenkarski, ale najwyraźniej nie mogącego znaleźć wspólnego języka z instrumentalistami Niebiesko-Czarnych. Niemen chciał eksperymentatowć, muzycy zespołu ciążyli ku sprawdzonym wzorom muzyki rozrywkowej.

Około 1967 r. Niebiesko-Czarni przestali być bardziej rockowym (i bardziej ambitnym) alter ego Czerwono-Czarnych. Stali się grupą rockowo-soulową, zachowując tylko Wojciecha Kordę i Adrianę Rusowicz w roli wokalistów.

Tytułowy utwór z longplaya Mamy dla was kwiaty - wykonywany z dużą swobodą i ekspresją , eksponujący odkształcone przystawką *Fuzz* brzmienie gitary i nawiązujące do murzyńskiej soul-music interwencje instrumentów dętych, ze skandowanym cento i refrenem przyozdobionym wokalnym wielogłosem harmonicznym-stanowił udaną próbę nowoczesnej jak na owe czasy rockowej kompozycji. Na tejże płycie znalazła się jednak chaotyczna kompozycja Hej idzie

chłopiec młody, będąca próbą wtłoczenia w schemat bluesa góralskich motywów i pogodzenia tego z pseudofolklorystyczną, śpiewaną melodią. Ten pełen nieuzasadnionych dysonansów utwór, zdradzający na dodatek powierzchniową fascynację charakterystycznym stylem Hendrixa, wyjątkowo dobrze oddaje rozterki, nękające zespół w drugiej połowie lat sześćdziesiątych. Zespół wyżywający się czasie koncertów w imitacjach ówczesnych rockowych i soulowych szlagierów , mający spore potencjalne możliwości w dziedzinie typowo rockowych kompozycji, a uzasadniający swą obecność na profesjonalnych krajowych estradach niby - ludowością i włączaniem do repertuaru kompozycji uznanych rodzimych autorów z kręgu konwencjonalnej piosenki.

Niebiesko-Czarni, mimo że wprowadzili nowe brzmienia i nowe formy scenicznej prezentacji (oprawa świetlna w konwencji „psychodelic"), pozostali reliktem czasów, w których debiutowali.



5. *Nie zadzieraj nosa*
nie rób takiej miny
nie udawaj Greka
zmień się lepiej zmień
Już za parę minut
będziesz przyjacielem
całej naszej piątki
tylko rozchmurz się

(z piosenki *Nie zadzieraj nosa* Czerwone Gitary 1968r.)

Piosenka cię woła
czyś młody, czyś stary
Zaśpiewaj gdy grają Wędrowne gitary

(z piosenki *Wędrowne gitary*, Czerwone Gitary 1967 r.)

Debiut Czerwonych Gitar na początku 1965r. Otworzył nową epokę w historii krajowej muzyki młodzieżowej. Pierwsza grupa instrumentalno-wokalna w czołówce rodzimego big-beatu. Pierwszy zespół tworzący przebój za przebojem. Pierwszy, który miał własne brzmienie i dążył do oparcia repertuaru prawie wyłącznie na własnych kompozycjach; pierwszy, któremu to się udało. Czerwone Gitary były także pierwszym u nas zespołem big-beatowym, adresującym swe produkcje do jednoznacznie określonego odbiorcy: do nastolatków.

Można, co prawda, doszukać się w nagraniach Czerwonych Gitar z lat 1965-68 utworów świadczących o niezupełnej konsekwencji programowej. Ale wszystkie odstępstwa od repertuaru dla nastolatków, to piosenki odpowiadające współcześnie masowemu gustowi. W gruncie rzeczy cała działalność Czerwonych Gitar w tym okresie była próbą pogodzenia jednego z drugim. Zespół wpisywał się w schemat ugrzecznionego idola młodzieży. Także chętnie słuchanego przez starszych. Podkreślała to garniturowo - żabotowa elegancja grupy, która zastąpiła rozwichrzone czupryny, golfy i dżinsy. Czerwone Gitary stali się pierwszymi młodzieżowymi idolami na krajowym gruncie, fenomen ich popularności był refleksem fenomenu beatlemanii obejmującej właśnie cały świat.

Debiutancki longplay To właśnie my, który trafił do sprzedaży w początku 1967 r., nawiązywał do konwencji charakterystycznej dla The Beatles z lat 1963-64, był czymś pośrednim imitacją , a próbą stworzenia oryginalnej propozycji, będącej swojską antalogią do stylu liverpoolskiej czwórki.

Jednak Seweryn Krajewski, największy talent muzyczny w zespole, szukał inspiracji poza rockiem. Krzysztof Klenczon, drugi członek Czerwonych Gitar decydujący o charakterze ich repertuaru, przejawiał większe zamiłowanie do rocka, ale nie miało to istotnych reperkusji. O sukcesie Czerwonych Gitar zdecydowało umiejętność tworzenia chwytliwych, prostych i rytmicznych piosenek, dobrze pasujących do aranżacji zbliżonych do wczesnych The Beatles.

W latach 1967-69 w repertuarze grupy pojawiło się coraz więcej sentymentalnych piosenek i tylko wzbogacone aranżacje bardziej rytmicznych nagrań wskazywały na pewne analogie z beatlesowskimi eksperymentami.

Przede wszystkim jednak Czerwone Gitary pozostały zespołem, który potrafi skorzystać z zapomnianej tradycji rodzimej muzyki popularnej:z ballad i bajek śpiewanych kilkadziesiąt lat wcześniej w drobnomieszczańskich domach (Szukam tamtej wiosny). W naturalny sposób udawało się też grupie korzystać z dawnej rosyjskiej muzyki rozrywkowej w rodzaju romansów (np.*Stracić kogoś*), a w bardziej przekonujący sposób - z eksploatowanych także już przez inne zespoły big-beatowe źródeł inspiracji, jak piosenki dziecięce, harcerskie (np.*Wędrowne gitary*), czy partyzanckie (*np.Biały krzyż*).

Nie da się jednak ukryć, że w końcu lat sześćdziesiątych grupa pogrążyła się w stagnacji, jej produkcje brzmiały nadal archaicznie w kontekście przemian zachodzących w światowej muzyce rozrywkowej. Czerwone Gitary, zajęte dyskontowaniem swego sukcesu, nic już nie wnosiły do krajowej muzyki młodzieżowej, stały się jedną z instytucji rozrywkowej estrady.



6. *Malowany wóz*
swoje koła toczy,
nie wie dobrze nikt
w czyje patrzę oczy

(z piosenki *Malowany dym,* Skaldowie 1969)

Jako morał co dzień rano
powtórz sobie prawdę znaną
ale rzadko stosowaną
Nie zawsze twój bas
dociera do mas
czasami trzeba piano...

(z piosenki *Bas*, Skaldowie 1969 r.)

Skaldowie grupa instrumentalno-wokalna również utworzona w 1965r., stali się aparatem do realizacji kompozytorskich pomysłów Andrzeja Zielińskiego, studenta krakowskiej PWSM. Zespół ten raczej korzystał z rockowej koniunktury niż uprawiał twórczość rockową. Stosunkowo wyszukany muzycznie i bardzo elektryczny zarazem repertuar Skaldów powstał głównie z inspiracji rodzimą muzyką ludową *(Uciekaj, uciekaj, Na wirsycku, Kulig)* i światową pop-music *(Nocne tramwaje, Jutro odnajdę ciebie, Wszystko mówi, że mnie ktoś pokochał)* a także wykorzystywał charakterystyczne zwroty muzyki barokowej i klasycznej. Wielogłos harmoniczny i kontrapunktowy oraz urozmaicenia formalne, zamiłowanie do kontrastowego zestawienia archaicznych brzmień z nowoczesnymi, łatwość osiągania pastiszowego klimatu (uzasadnionego poetycko - kabaretowym zabarwieniem części tekstów) - to charakterystyczne cechy warsztatu Andrzeja Zielińskiego. Spekulatywność przyjętej konwencji, jej wątły związek z rockiem i odmienność od dotychczasowych stereotypów krajowego big-beatu sprawiły, że Skaldowie początkowo byli chłodno przyjmowani przez ogół młodych słuchaczy. Z czasem jednak przebojowe walory i swoista oryginalność większości ich piosenek przysporzyły im duże grono wiernych zwolenników. Ale na pewno nie był to zespół dla nastolatków, a jego styl na pewno nie miał być surogatem rocka.

Intensywna promocja radiowa każdego nowego nagrania Skaldów sprawiła, że można było odnieść odwrotne wrażenie.



7. *Nie byłem nigdy w San Francisko*
Nie wiem czy będę kiedykolwiek tam
Nie trzeba być w San Francisko
By spotkać młodych ludzi i kwiaty

(z piosenki *Nie byłem nigdy w San Francisko* No To Co 1968)

Okoliczności debiutu grupy No To Co nie pozostawiły wątpliwości, że ma to być kontrpropozycja dla rocka. Zespół zadebiutował w grudniu 1967 r. w młodzieżowym programie telewizyjnym, już po dokonaniu pierwszych nagrań płytowych, a przyjęta nazwa wybrana została spośród propozycji zgłoszonych przez nastoletnich telewidzów. Dorobek No To Co z początkowego, najbardziej godnego uwagi okresu (zamkniętego realizacją longplaya *Nikifor* jesienią 1968 r.) zapowiadał załamanie artystyczne, jakie miało nastąpić w niedługiej przyszłości. Szumnie reklamowana „oryginalność" i „ludowość" zespołu wyrażała się w upodobaniu do sztajera, polki-country *(Z tamtej strony lądu)* oraz w opracowaniach folklorystycznych polskiego repertuaru dokonywanych w nonszalancki sposób (nieuzasadnione wprowadzanie wielogłosu wokalnego, wątpliwe wstawki w stylu pop-music w akompaniamencie , zmiany metrum na czwórdzielne).

Najciekawszą część repertuaru No To Co stanowiły utwory o bogatych opracowaniach wokalnych wykorzystujące staromodne , salonowe melodie (Pod kotwicą) lub wykazujące wpływy współczesnej amerykańskiej muzyki rozrywkowej *(Nie byłem nigdy w San Francisko)*. W swych najbardziej udanych kompozycjach ten wystrojony zespół robił wrażenie....epigona Skaldów.



8. *Nie pytasz nigdy o nic*
A jednak wiesz co chcę
Przepłynąć poprzez tęczę
Na jej nieznany drugi brzeg

(z piosenki *Na drugim brzegu tęczy*, Breakout 1069)

W 1969 r. w bloku programowym festiwalu Jazz Jamboree poświęconym - jak to współcześnie określano - próbom ujazzowienia beatu, wystąpiła grupa Breakout. Tylko obecność jazzowego saksofonisty Włodzimierza Nahornego w składzie zespołu mogła tłumaczyć jej uczestnictwo w tej imprezie.

Breakout był typową formacją rockową . Z tego powodu stanowił jednak zjawisko wyjątkowe w ówczesnej czołówce krajowej muzyki młodzieżowej. W 1969 r. miał dynamiczne brzmienie i styl nawiązujący do najbardziej popularnych dokonań światowej czołówki. Kierownikiem zespołu był gitarzysta i wokalista Tadeusz Nalepa, poprzednio prowadzący grupę Blackout.

Blackout powstał w 1965 r. a wyróżniały go przede wszystkim: charakterystyczna stylistyka tekstów pisanych przez poetę Bogdana Loebla i własne brzmienie, w 1967 r już archaiczne . W repertuarze komponowanym przez Nalepę można było się doszukać prawie wszystkiego: i bluesów (Gdzie on, tam i ty), i utworów robiących wrażenie adaptacji popularnych konwencji muzyki dancingowej *(Ktoś wziął mi)*, i czegoś w rodzaju skrzyżowania prostej chwytliwej piosenki z balladą poetycką *(Nic mi więcej nie trzeba)*. W początku 1968 r. , po rozstaniu z uzdolnionym wokalistą Stanisławem Guzkiem (znanym później jako Stan Borys), Blackout przekształcił się w Breakout. Po dłuższym zarobkowym pobycie w Holandii, grupa powróciła do kraju z nowoczesnym sprzętem i nowymi pomysłami.

Do współpracy z Nahornym doszło dość przypadkowo, w trakcie nagrywania debiutanckiego longplaya N drugim brzegu tęczy .Tytułowy utwór z płyty to blues ujęty w sposób zbliżony do hard rocka a la Creem (charakterystyczne przemienne riffy gitary z przystawką fuzz i gitary basowej), wzbogacony improwizjacjami saksofonu altowego, o stosownym bardzo ekspresyjnym charakterze. Inna udana kompozycja z tego longplaya - *Gdybyś kochał, hej!* Utrzymana jest w klimacie nagrań Jefferson Airplane, ale dzięki prostocie melodii dobrze łączy się z folkloryzującym tekstem.

W pewnym sensie zespołowi Breakout udało się przerzucić pomost między rodzimym big-beatem a nowoczesnym rockiem, przypomina o tym szczególnie fakt włączenia do debiutanckiego longplaya utworu *Wołanie przez Dunajec* o melodii w konwencji ludowej stylizacji z repertuaru Śląska.

Ale na koncertach grupa Tadeusza Nalepy wpadała w pułapkę swojej awangardowej aury, mającej służyć za uzasadnienie obranego kierunku. Stawała się też ofiarą naiwnej wiary w naszych ówczesnych elektroakustyków.

...poziom występu Breakoutów obniżyła (...) źle wysterowana aparatura, która uniemożliwiła właściwy odbiór śpiewu Miry Kubasińskiej. Styl Breakout charakteryzują rozwlekłe improwizacje i jednostajnie pulsująca rytmika. Właściwa percepcja tej muzyki wymaga od słuchacza dużego zaangażowania i koncentracji, na co nie pozwoliła zbyt gorąca atmosfera panująca na widowni- pisał w początku 1969 r. recenzent „Jazzu”„ komentując kolejną imprezę z cyklu „Musicorama”.

Z dzisiejszej perspektywy widać wyraźnie , że działalność grupy była w zbyt wielkim stopniu obliczona na doraźny efekt. W 1969 r. Breakout sprawiał wrażenie bardzo obiecującego zespołu, a długie włosy muzyków i charakter repertuaru zapewniały mu charyzmę wśród młodzieżowej publiczności.



9. *Dziwny jest ten świat*
Gdzie jeszcze wciąż
mieści się tyle zła
i dziwne jest to
że od tylu lat
człowiekiem
gardzi człowiekiem

(z piosenki *Dziwny jest ten świat,* Cz.Niemen 1967 r)

Sukces...dla mnie słowo to
ma tylko jeden sens
Sukces...
to znaczy
zamknąć ciebie
w swych ramionach

(z piosenki *Sukces*, Cz.Niemen , 1968r.)

W 1967 r. Czesław Niemen wystąpił na festiwalu opolskim wykonując autorski utwór *Dziwny jest ten świat.* Ta jedna, ekspresyjnie wykonana piosenka sprawiła, że - ku własnemu zaskoczeniu -urósł w oczach większości słuchaczy do symbolu „wynaturzenia" krajowej muzyki młodzieżowej. Swą interpretacją, swym naiwnym zdziwieniem ludzką postacią, swym kolorowym strojem i nową fryzurą „na polkę" rozbudził tak wielkie emocje, że przestano dostrzegać, iż jest największym talentem w nurcie big-beatu, wykonawcą o dużych i oryginalnych warunkach głosowych oraz wyrazistym stylu kompozytorskim. Zapewniano też, że jeszcze przed rokiem był na najlepszej drodze, aby stać się powszechnie lubianym i akceptowanym piosenkarzem (*Sen o Warszawie*- jeden z największych radiowych przebojów 1966 r.),

Próba artystycznej wypowiedzi w zaakceptowanej już na naszych estradach konwencji protest-songu zakończyła się dla Niemena szokująco: narodził się Niemen - idol młodzieżowy, wywołujący skrajne reakcje audytorium.

Dziwny jest ten świat był utworem utrzymanym w trudnej do zdefiniowania stylistyce i jeśli coś łączyło go z ówczesną muzyką młodzieżową, to tylko fakt, że odegrał rolę pozorowaną od lat. Mimo improwizowanej wstawki gitarowej nie był to utwór rockowy. Rezonowały w nim raczej przemiany zachodzące ówczesnej pop-music. A przede wszystkim stanowił ukoronowanie dotychczasowego rozwoju artystycznego Czesława Niemena.

Po organowej przygrywce o chorałowym charakterze pojawiała się śpiewana melodia o dużych skokach interwałowych i charakterystycznych dla Niemena - kompozytora melizmatycznych zakończeniach fraz. W prowadzona na drugim planie wokaliza (stanowiąca rodzaj kontrapunktu) i aranżacja instrumentów dętych nadawały temu utworowi w metrum 6/8 coś z charakteru barokowej kantaty. Jednak dzięki ekspresyjnej interpretacji wokalnej Niemena - uzasadnionej treścią tekstu- całość nasuwała pewne skojarzenia z murzyńską muzyką soulową. Utwór ten można potraktować jako zapowiedź jednego z największych dokonań Niemena - nagranej w dwa lata później kompozycji *Bema pamięci żałobny-rapsod.*

Niemen, jako jedyny spośród przedstawicieli naszej muzyki młodzieżowej lat sześćdziesiątych, był zjawiskiem dynamicznym: jego nagrania układają się w logiczny ciąg rozwojowy. Debiutancki longplay *Dziwny jest ten świat* (1967r.) świadczył o próbach komponowania rockowych piosenek *(Nie wstawaj nigdy lewą nogą)*, ale przede wszystkim przynosił rezultaty eksperymentów aranżacyjnych lokujących piosenki Niemena to w nurcie rock'n'rollwo-rhythm'n'bluesowym *(Gdzie to jest)*, to w eklektycznej konwencji charakterystycznej dla The Beatles *(Ten los, zły los)*, to w nowoczesnej pop-music *(Coś , co kocham najwięcej)*, to wreszcie w konwencji folkloryzującej muzyki tanecznej *(Chyba, że mnie pocałujesz).*

Wielką wagę przywiązuje do opracowań utworów. *Mimo, że lubię brzmienie blachy lub smyczków , co zastosowałem przy mniejszych nagraniach, zwracam jednak uwagę , by aranże były oszczędne i przejrzyste*-pisał Niemen w komentarzu zamieszczonym na okładce tej płyty. Komentarz ten jest dobrym przyczynkiem do jego charakterystyki i świadczył, jak serio podchodził wówczas do swojej działalności artystycznej.

Drugi longplay *Sukces* (1968 r.) przyniósł adaptacje kompozycji Niemena do soulowo - rockowej konwencji. Trzeci - *Czy mnie jeszcze pamiętasz* (1968 r.) był wiązanką piosenek z repertuaru Niemena z pierwszej połowy lat sześćdziesiątych, jętych w nowe, wprowadzające elementy bluesa aranżacje, interesujące podporządkowane ekspozycji partii wokalnej.

Jesienią 1969 r., po dłuższym pobycie we Włoszech, gdzie występował w klubach, i po forsownym tournée po Polsce, nagrał swój kolejny longplay. W składzie jego nowego zespołu akompaniującego, obok dwóch instrumentalistów z towarzyszącego mu od 1967 r. zespołu Akwarele, znaleźli się muzycy jazzowi, a wśród nich Zbigniew Namysłowski. Nie pozostało to bez wpływu na ostateczny kształt części nagrań. Mając inspirujących partnerów, Niemen zrealizował płytę mogącą śmiało konkurować z nagraniami ówczesnej światowej czołówki rockowej, odpowiadającą duchowi podejmowanych w końcu lat sześćdziesiątych eksperymentów artystycznych. Pierwszy raz zdarzyło się u nas coś takiego i dlatego longplay *Niemen Enigmtic* zasługuje na szczegółowe omówienie.

Stronę A wypełnia rozbudowana kompozycja do znanego wiersza Cypriana Norwida - *Bema pamięci żałobny-rapsod.* Wstępna część nawiązuje swym charakterem do muzyki sakralnej i dobrze wprowadza w nastrój tekstu. Perkusyjnie traktowane dzwony, partie organowe przeplatające się z kunsztownie opracowanymi partiami chóru śpiewającego łacińskie motto wiersza dają wrażenie uczestnictwa w podniosłym obrzędzie. Jakby ilustrują pochód żałobnego konduktu.

Druga część rozpoczynająca się charakterystycznym efektem osiąganym na organach Hammonda (polegającym na wibracji dźwięku) ma charakter krótkiej improwizacji, w której szczególna rola przypada perkusji. I tu można doszukać się symbolicznego znaczenia, odniesienia do dramatycznego życia bohatera utworu.

Wreszcie część trzecia, najdłuższa, z partią, wokalną Niemena rozpoczynająca się a capella,

następnie podbudowaną brzmieniem organów Hammonda i sekcji rytmicznej. Partia organowa uzupełnia partię wokalną, podkład stanowi prosta i wyrazista figura perkusji, gitara basowa punktuje zmiany harmoniczne, niby - improwizowane interwencje gitary elektrycznej służą podniesieniu napięcia. Ta część składa się z trzech fragmentów wykorzystujących te same fazy melodyczne, zwieńczonych kulminacjami i w aranżacjach w coraz to większym stopniu eksponujących chór oraz brzmienie organów i gitary. Finał przekonująco sumuje efekty artystyczne, które złożyły się na ten intrygujący utwór.

Strona B to trzy kompozycje Niemena do wierszy Adana Asnyka *(Jednego serca)*, Tadeusza Kubiaka *(Kwiaty ojczyste)* i Kazimierza Przerwy-Tetmajera *(Mów do mnie jeszcze)*. *Jednego serca* jest najciekawszym spośród tych utworów: wprowadzony z bluesa, o czym świadczy jego początkowa część, urozmaicony formalnie i zawierający w środkowym fragmencie jazzowe improwizacje saksofonowe o coraz swobodniejszej treści, zaskakujący rozwiązaniami aranżacyjnymi polegającymi m.in. na kontrastowych zestawieniach łagodnego brzmienia żeńskiej grupy wokalnej z agresywną w wyrazie bluesową improwizacją gitarową lub ze zbliżonym do stylu soul , typem interpretacji wokalnej, charakterystycznym dla Niemena.

Kwiaty ojczyste są utworem o podkładzie rytmicznym nawiązującym do *Bema pamięci* ...o bogatej harmonii, z improwizacją saksofonu altowego o coltrane'owskim zabarwieniu wypełniającą środkową część. *Mów do mnie jeszcze* zaś kompozycją o balladowym charakterze, z tak dobranymi progresjami akordowymi, że świetnie pasuje tu improwizacja gitarzysty oparta na skali bluesowej.

Longplay *Niemen Enigmatic* dobrze zniósł próbę czasu i można śmiało go nazwać najlepszą -jak dotąd - płytą w historii polskiego rocka; pamiętając jednakże, że w zamieszczonych tu kompozycjach rola komponentu rockowego wcale nie jest decydująca.

Z dzisiejszej perspektywy wydać się może dyskusyjna celowość łączenia poezji romantycznej i współczesnej poezji o wyraźnych okolicznościowych z tego typu muzyką.

Albo po pierwsze: reprezentanci krajowej muzyki młodzieżowej już kilka lat wcześniej sięgnęli po poezję, a Niemen podejmował już takie próby (*Jeżeli* Juliana Tuwima) Po drugie: w odczuciu Niemena stanowiło to okazje do nobilitacji własnych poczynań, gwarantowało większą swobodę artystyczną i w pewnym sensie uniezależniało od światka rodzimej rozrywki. W 1978 r. wyznawał dziennikarzowi „Sztandaru Młodych": *przez długie lata byłem przypisany do grona twórców piosenek, ale czułem z tego powodu niesmak. Zbuntowałem się, nie chciałem iść na żadne „układy"*(...) Filozoficzna, głęboka poezja Norwida dopełniła reszty. Jeżeli muzyka nie jest w mariażu z poezją - według mnie traci jakąkolwiek wartość,

10. W 1969 r. rozpoczęła się w historii krajowej muzyki młodzieżowej nowa epoka. Epoka Niemena, mająca trwać aż do momentu debiutu SBB. Przez kilka lat Niemen ze swoimi zespołami akompaniującymi tworzył najciekawszą muzykę, a swoją popularnością przyćmił zupełnie pozostałych wykonawców, jego działalność była jedną z przyczyn, że rock zaczął kojarzyć się u nas z awangardową, eksperymentalną twórczością estradową. Miało to i dobre, i złe strony.

Wiesław Królikowski