

przeszłości ze znikomych niekiedy ułamków pozostawionych przez czas, jak to czynią autorzy książki. Warto było dać choćby kilku czytelnikom impuls do wędrówki szlakiem ulubionej książki lub autora. Po prostu po to, by poczuć, jak w cieniu nielicznych już dziś ocalałych wiatraków La Manczy lub w andaluzyjskich wioskach Garcii Lorki przeszłość styka się z współczesnością, jak przenika ją i sama ożywa. Literatura spotyka się z życiem dzięki swym materialnym śladom i czyni to w jednym ze swych miejsc ulubionych — na gościńcu.

*Ewa Kulak, Wrocław*

David Hatch and Stephen Millward, *FROM BLUES TO ROCK. AN ANALYTICAL HISTORY OF POP MUSIC* Manchester University Press, Manchester 1987.

Praca Davida Hatcha i Stephena Millwarda jest wynikiem udziału obu jej autorów w stacjonarnych i zaocznych kursach Uniwersytetu Manchester oraz zajęciach o podobnym charakterze w ramach edukacji dla dorosłych. Staranny dobór i selekcja piśmiennictwa wykorzystywanego w tych seminariach oraz entuzjastyczny stosunek ich uczestników do wspólnie diskutowanych zagadnień ujawniły — zdaniem autorów — potrzebę przeprowadzenia poważnych studiów i analiz na temat tzw. pop music jako fenomenu historycznego — z uwzględnieniem także pozamuzycznych i czysto biograficznych elementów, danych statystycznych związanych np. z produkcją i dystrybucją nagrań płytowych oraz działalnością tzw. przemysłu rozrywkowego i mass mediów.

Hatch i Millward — uznając muzykę za manifestację ludzkich działań o charakterze wspólnotowym — rezygnują z tradycyjnego systematyzowania dziejów kultury muzycznej poprzez chronologiczne rejestrowanie faktów czysto artystycznych, zastępując ten rodzaj toku prezentacji materiału analityczną refleksją nad szeregiem czynników warunkujących powstawanie i rozwój „pop music”. Weryfikują jednocześnie także szereg obiegowych opinii dotyczących wzajemnych związków rozmaitych nurtów muzycznych, przyjmując własną, oryginalną perspektywę badawczą.

Autorzy książki uznają szeroki kontekst społeczny za obszar właściwy dla badań nad

kulturą muzyczną ostatniego stulecia, której kształt zależny jest zarówno od przemian o charakterze czysto artystycznym, jak i cywilizacyjnym. Podkreślają zatem także rolę, jaką sposoby i techniki recepcji i dystrybucji muzyki odgrywają w jej rozwoju, warunkując zasięg społecznego oddziaływania artystycznych dokonań kompozytorów i wykonawców. Muzyka jawić się zatem może jako wyraz społecznej właśnie aktywności, angażując w sferę swego oddziaływania nie tylko twórców i słuchaczy, ale także sponsorów, menedżerów, agentów reklamowych, wytwórców płyt i aparatury rejestrującej i odtwarzającej, producentów instrumentów oraz właścicieli stacji radiowych i telewizyjnych. Muzyczne doświadczenie w sferze odbioru nosi więc znamiona zjawiska o charakterze wybitnie interpersonalnym i instytucjonalnym (mass media) — w opozycji do indywidualnej — z reguły — recepcji malarstwa i literatury. W przedmowie do książki Hatcha i Millwarda Wilfrid Mellers i Pete Martin stwierdzają jednoznacznie, iż „Muzyka nie jest kreowaniem i realizowaniem siebie samego, lecz jest zawsze wynikiem wspólnego ludzkiego działania w danym miejscu i czasie”. Ta świadomość towarzyszy autorom publikacji „From blues to rock” przez wszystkie fazy prowadzonych rozważań, których główną osią jest ewolucja muzyki „pop” jako kulturowego fenomenu naszego stulecia.

Hatch i Millward wyrażą odróżniając muzykę „pop” od kierunków określanych mianem: „popular”, „jazz”, czy „folk”, pozostających oczywiście w ścisłym związku z rozwojem owej „pop music” — manifestującej się w drugiej połowie wieku XX w takich stylach jak rock, soul czy punkt. Natomiast dla samego pojęcia „popular music” autorzy rezerwują sferę muzycznych doświadczeń nowojorskiej Tin Pan Alley, widowisk musicalowych Broadwayu, muzycznej produkcji filmowej Hollywood oraz wszelkiej „masowej” i „przemysłowej” produkcji muzycznej — swego rodzaju muzycznego establishmentu. „Popular music” jest kreacją artystyczną polegającą na wcześniejszym napisaniu i następującym po nim wykonaniu danego utworu — w przeciwieństwie do „pop music”, która (podobnie jak jazz) jest muzyką-worzoną często „na żywo”, improwizowaną, a jej przekazywanie i przyswajanie odbywa się poprzez „żywe” właśnie prezentacje, programy stacji radiowych i telewizyjnych oraz płyty



gramofonowe (a nie np. poprzez zapis nutowy właściwy przede wszystkim dla „popular music”). Faktem jest, iż pop i jazz — choć wyrażają z tych samych korzeni — rozwijają się równoległe i niejako niezależnie. Np. jazz czerpie swój materiał tematyczny z tradycji „popular music” — czego przykładem może być kompozycja George’a Gershwina „I Got Rhythm”, która stała się standardem jazzowym często wykorzystywanym przez reprezentantów bebopu. Natomiast „pop music” czerpała początkowo swój repertuar z amerykańskiej tradycji „folk” (czyli pośrednio z wczesnej tradycji afrykańskiej i europejskiej), by w końcu lat dwudziestych naszego wieku — gdy wykształciły się już m.in. takie kierunki jak country blues, boogie woogie, gospel i hillbilly — rozszerzyć zasób własnych tematów muzycznych poprzez sięgnięcie do korzeni wszelkich stylów i tendencji. Nieodłączną cechą „pop” pozostało jednak zawsze łączenie brzmienia ludzkiego głosu z dźwiękiem konkretnego instrumentu (najczęściej gitary), co pozwoliło na zachowanie pierwotnego, wokально-instrumentalnego charakteru „pop music” (w odróżnieniu od czysto instrumentalnej tradycji wielu obszarów jazzu i „popular music”).

Podobieństwo niektórych utworów jazzowych oraz bluesowych (stanowiących część tradycji „pop”) wynika — zdaniem autorów pracy — z faktu sięgania przez oba te kierunki do wspólnych korzeni „folk”, a nie jest dowodem prekursorskiego charakteru bluesa wobec jazzu. „Pop music”, której część stanowi blues, kulturowo bowiem (niezależnie od jazzu), formalne i treściowe elementy tradycji folk, egemplifikowanej licznymi kopiami nagrań dawnych tematów bądź ich transformacjami. Owo przetwarzanie stało się jednym z czynników ewolucji „pop”, w której obrębie powtażyły całe tzw. rodziny pieśni (song families), będące wyrazem adaptacji struktur melodycznych i rytmicznych oraz tekstów poszczególnych utworów do potrzeb rozwojowych nowej muzyki. Pieśni wywodzące się z tradycji country bluesa — w przetworzonej formie — pozwoliły np. na ewoluowanie rock and rolla oraz późniejszej muzyki rockowej w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Poprzez zachowanie ciągłości tradycji wyrażającej się w rozszerzeniu owych „song families”, zarówno country blues, hillbilly, rockabilly, rock and roll i rock stały się częścią wspólnej linii rozwojowej „pop music”.

Np. brytyjskie zespoły lat sześćdziesiątych Rolling Stones i Cream nawiązały w swych kompozycjach do tematów bluesowych Tommy Johnsona z lat dwudziestych. Przetwarzanie danych nagrań i pomysłów muzycznych stało się częścią praktyki i świadomości twórców „pop music”. Tradycyjne „kopiowanie” dawnych utworów oraz rozszerzanie „rodzin pieśni” pozwalało nie tylko na rozwój „pop music” w miejscu jej powstania — za oceanem — ale także na przenoszenie i przetwarzanie jej nurtów poza obszarem Stanów Zjednoczonych. Hatch i Millward — przyjmując naturalnie brytyjską optykę rozwoju „pop music” — akcentują szczególnie jej rozwój w ostatnim trzydziestoleciu w Anglii, gdzie brak własnej tradycji sprawił, iż pierwsze pokolenie brytyjskich muzyków „pop” (The Animals The Beatles, The Rolling Stones) kopiowało początkowo nagrania wywodzące się z amerykańskiego rhythm and bluesa, tworząc w ten sposób podstawy własnego repertuaru, uzupełnianego później oryginalnymi kompozycjami. Ich powstanie nie byłoby jednak możliwe bez owej amerykańskiej tradycji „pop”, której rozwój wśród nowych generacji dokonywać się może — zdaniem autorów książki — według jednej z trzech możliwości.

Pierwszą z nich jest „reproduktywne” (kopiowane) wykonanie wybranej pieśni; druga stanowi improwizacja na dany temat. Trzeci wariant rozwojowy nosi najbardziej twórczy charakter, będąc kompozycją oryginalną — wykorzystującą pewne elementy rozmaitych pierwowzorów i rozszerzającą tym samym daną „song family”. Owe trzy możliwości stanowią trzy — powtarzające się cyklicznie — formy ewolucji „pop music”, tworząc stały model jej rozwoju. Schemat ten zawiera jednocześnie zawsze w sobie określone elementy rdzenia muzycznej rodziny: blues — boogie — gospel, będąc podstawą rozwoju wszelkich gatunków tradycji „pop”. Pewna liczba struktur muzycznych właściwych kolejnym generacjom „pop” okazała się zatem także dziedzictwem przejętym przez twórców rock and rolla, soul oraz rocka lat sześćdziesiątych. Jego brytyjska odmiana stała się z kolei pomostem prowadzącym do powstania najnowszych kierunków: „New Wave” oraz „punk”.

Ewolucja ta dowodzi trwałego współwystępowania stałych (strukturalnych) oraz zmiennych elementów w muzyce „pop”, zapew-



niając jej rozwojowi ciągłość i dynamikę. Teza o koegzystencji właśnie tych dwóch czynników jako źródeł przeobrażeń tradycji „pop” jest silnie eksponowana przez autorów publikacji, którzy analizując czysto muzyczne aspekty owych przemian, nie zapominają jednocześnie o cywilizacyjno-przemysłowych uwarunkowaniach rozwoju. Hatch i Millward wskazują bowiem na znaczącą rolę wytwórni płytowych oraz stacji radiowych w upowszechnianiu muzyki „pop”, której przyswajanie przez szerokie kręgi twórców i odbiorców przestało mieć charakter bezpośredniego przekazu „na żywo”, gdyż osobisty kontakt z twórcą i wykonawcą (właściwy tradycji „folk”) zastąpiony został przez masową „edukację” muzyczną.

Praca Hatcha i Millwarda w sposób dość wszechstronny prezentuje problematykę związaną z rozwojem muzyki „pop” rozumianej jako — licząc około 100 lat — tradycję obejmującą: blues, country, gospel, boogie, rhythm, and blues, rockabilly, soul, rock and roll, brytyjski rock lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, New Wave oraz punk. Potrzeba wieloaspektowego ukazania omawianych zagadnień wyznaczyła kształt tej książki, obejmującej — oprócz wstępu (Preface), przedmowy (Foreword) i wprowadzenia (Introduction) — siedem podstawowych rozdziałów stanowiących zasadniczy trzon publikacji.

Pierwszy z nich, zatytułowany „Continuity and change in pop: something old, new, borrowed and blue”, przedstawia ogólną perspektywę rozwoju „pop music”, wskazując na wzajemne związki jej wczesnych nurtów z późniejszymi tendencjami drugiej połowy naszego stulecia. Konkretnie przykłady służą za podstawę prezentacji schematu rozwojowego „rodzin pieśni”, dla których strukturą wyjściową okazywał się najczęściej tradycyjny, 12-taktowy blues. Jego pochodną stał się wkrótce późniejszy boogie (uformowany w latach dwudziestych i trzydziestych) oraz jego odmiana „hillbilly boogie”. Wraz z nurtem sakralnym gospel — blues i boogie (stanowiące połączenie m.in. pieśni okresu tzw. Drugiego Wielkiego Przebudzenia ok. 1800 roku, pieśni niewolniczych XIX wieku oraz nurtu folk i ballad przełomu XIX i XX stulecia) utworzyły wielką rodzinę muzyczną, której wewnętrzne powiązania objęły sferę formy, struktur melodycznych, harmoniczných i rytmicznych, a także tonacji i brzmienia. Łączyło się ono z tradycją wykorzystywania

w praktyce muzycznej różnych nurtów podobnego instrumentarium (np. instrumentów strunowych) oraz określonych wzorców wokalnych (np. wpływ stylu wokalnego gospel na interpretację bluesów Raya Charlesa).

Drugi rozdział historii „pop music” (zatytułowany „Bach in the early days”) w sposób szczegółowy ukazuje jej początki — poprzez prezentację ewolucji country bluesa i hillbilly oraz wzajemnych wpływów czarnej i białej tradycji muzycznej. Przedmiotem analizy stają się tu m.in. struktury muzyczne i wersyfikacyjne oraz dziedzictwo bluesa — przejęte przez reprezentantów rock and rolla. Jego fenomen poddany został wnikliwej refleksji w trzecim rozdziale książki („Roll over Beethoven; tell Sinatra the news”), wskazującym na muzyczne i społeczne uwarunkowania genezy i rozwoju tendencji przełomu lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Hatch i Millward przytaczają rozmaite sądy na temat rock and rolla, który — będąc manifestacją muzycznej tożsamości i aspiracji młodego pokolenia — przez wielu uznany został za wyraz „upadku obyczajów i moralnej degradacji” oraz „zezwierżenia i wulgarności”. W praktyce był na pewno potężnym ruchem społecznym oraz realnym zagrożeniem dla establishmentu amerykańskiego przemysłu muzycznego, zdominowanego przez reprezentantów „popular music”. Liczne nagrania płytowe tego okresu przeobraziły bowiem jednocześnie tradycyjne formy „transmisji” muzyki „pop”, która w swym rock and rollowym wydaniu docierała już do odbiorcy masowego poprzez stacje radiowe i urządzenia odtwarzające. Stopniowo zanikać więc zaczęła technika bezpośredniego, żywego przekazu wzorców estetycznych „pop” (którego czołowymi reprezentantami stali się m.in. Bill Haley z grupą The Comets, Chuck Berry, Elvis Presley, Fats Domino i Little Richard), a kierunkiem istotnie uzupełniającym główny nurt rocka okazał się rockabilly, oparty na elementach bluesa oraz country. Zdaniem Hatcha i Millwarda ów rockabilly zaczął w latach pięćdziesiątych skutecznie konkurować z nurtem country and western — podobnie jak rock and roll z „popular music”.

Rozdział I książki („Across the great divide”) poddaje analizie genezę nurtu rock and soul, wskazując szczegółowo na powiązania muzyki rockowej z country oraz bluesem chicagowskim. Autorzy pracy zwracają uwagę na



fakt ewolucji twórczości gwiazd rhythm and bluesa i rock and rolla, których muzyka na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych zawierała zarówno elementy rock and rolla, soul, jak i późniejszej muzyki rockowej. Tym samym lata 1959–1963 w dużej mierze przyczyniły się do rozszerzenia wzajemnych wpływów czarnych i białych reprezentantów „pop”, którzy dokonywali transformacji materiału muzycznego czerpanego z nagrań rhythm and bluesowych wcześniejszego okresu (czynili tak m.in. Jerry Lee Lewis i Elvis Presley). Czas ten był jednocześnie początkiem brytyjskiej „pop music”, której głównymi reprezentantami stały się grupy rockowe, nadające zarówno swym oryginalnym pomysłem jak i tematami rhythm and bluesowym znamiona twórczości rock and rollowej — czego świadectwem okazały się pierwsze nagrania zespołu The Beatles. W połowie lat sześćdziesiątych właśnie ta grupa była już synonimem ustabilizowanej, rodzimej tradycji brytyjskiego rocka, znajdującego także słuchaczy na zachodniej półkuli, gdzie — podobnie jak w Wielkiej Brytanii — największe uznanie zdobyli (obok The Beatles) członkowie zespołów: The Who, The Rolling Stones, The Cream, Led Zeppelin oraz Creedence Clearwater Revival. Ich działalność w coraz szerszym stopniu dowodziła wzajemnych implikacji i wpływów rozmaitych kierunków „pop”, której dawniejsze nurty inspirowały rozwiązania harmoniczne, melodyczne i rytmiczne twórczości rockowej lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Całkowicie nową jakością odznaczała się natomiast sfera sonorystyki nagrań tego okresu, wzbogacana dzięki rozszerzaniu płaszczyzny dźwiękowej o brzmienie elektronicznego instrumentarium.

W kolejnym rozdziale książki, zatytułowanym „What is black music?”, jej autorzy analizują koncepcję „czarnej muzyki”, zdecydowanie przeciwstawiając się próbom jakiegokolwiek jej systematyzowania w kategoriach rasowych — będących niejednokrotnie wyrazem reliktywów prawnych oraz uprzedzeń i kompleksów, a w niektórych przypadkach przejawem chęci osiągnięcia zysków ze sprzedaży i promocji nagrań murzyńskich wykonawców. Taka rasowa nietolerancja zdaje się być m.in. wyrazem postawy autorów niektórych dyskografii bluesowych, obejmujących jedynie dokonania czarnych muzyków. Ich wpływ na rozwój wielu nurtów muzycznych pozostawał naturalnie

niekwestiowany — choć w wielu wypadkach także inspiracja „białych” twórców była nie mniej istotna. Tak stało się m.in. w okresie dwóch fal religijnego odrodzenia w Ameryce Północnej w XVIII i XIX wieku, gdy sakralny nurt korzeni „pop” (hymny i psalmy, a później gospel) bezpośrednio czerpał wzorce z tradycji muzycznej kościołów chrześcijańskich. Z kolei druga połowa XX stulecia wyraziła się coraz częstszą współpracą i wzajemnymi wpływami muzyków o różnych odcieniach skóry — co w jeszcze większym stopniu zatarta różnice między „białą” i „czarną” odmianą „pop”, której najbardziej znanym promotorem okazała się wytwórnia płytowa „Motown”.

Próba spojrzenia na „pop music” w kategoriach historycznych i ideologicznych wypełnia rozważania szóstego rozdziału pracy Hatcher i Millwarda („Pop music as history and ideology”), wskazujących na różnorodność perspektyw badawczych rozmaitych autorów podejmujących tę problematykę. Uwarunkowania społeczne i etniczne, tradycje regionalne, wpływy industrializacji i urbanizacji oraz przeobrażenia stylów i technik wykonawczych stawały się bowiem często zróżnicowanym kryterium klasyfikowania historii „pop music” — rzutującym na jej rozwój oraz na sposób jej postrzegania przez wykonawców i słuchaczy. Szczególne znaczenie przypisać należy w tym wypadku sugestiom etnografów badających fenomen bluesa oraz przedstawicielom krytyki jazzowej.

Rozdział siódmy „After the flood” zamyka rozważania poświęcone historii muzyki „pop” szerokim spojrzeniem na rock lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych — związanych ze stopniowym jego „upadkiem” oraz ponownymi narodzinami w postaci nurtów New Wave i punk. W tej części książki jej autorzy wskazują na różnorodność propozycji reprezentantów rocka omawianego okresu, wzbogacających ów nurt „pop” o elementy muzyki symfonicznej oraz rozbudowane formy wokalnie-instrumentalne i instrumentalne (rock-opery „Tommy” i „Quadrophenia” zespołu The Who, „Concerto For Group And Orchestra” zespołu „Deep Purple”, działalność grup „Emerson, Lake and Palmer” i „Pink Floyd” oraz keyboardzisty Ricka Wakemana). Rozdział ten zawiera jednocześnie refleksje na temat możliwości dalszego rozwoju „pop music”, zdominowanej coraz silniej przez zdobycze elektroniki — depersoni-



fikującej w znacznym stopniu procesy twórcze. Hatch i Millward — zaniepokojeni o dalsze losy tego nurtu muzycznego — wyrażają jednak przekonanie, iż obawa o jego szybko upadek może okazać się jednak przedwczesna, gdyż radość ludzi płynąca z „żywej” gry na instrumentach wciąż wydaje się być zjawiskiem powszechnym i dominującym wśród twórców i wykonawców muzyki „pop” i determinującym także ich postawę.

Publikacja Hatcha i Millwarda stanowi teoretyczną propozycję spojrzenia na dzieje „pop music” jako na ewolucję historycznego fenomenu muzycznego, stymulowanego wpływem zjawisk i doświadczeń o charakterze ogólnospołecznym, cywilizacyjnym, etnicznym, politycznym, rasowym i ideologicznym. Autorzy pracy — odwołując się do owego szerokiego kontekstu społecznego — starają się jednocześnie nie zapominać o czysto estetycznym aspekcie przedmiotu swych badań, wspierając prezentowane sądy licznymi przykładami konkretnych utworów muzycznych. Ich analiza stanowi jedną z części aneksu książki (Appendix A. Musical analysis), obejmującego 31 przykładów nutowych — ilustrujących zagadnienia dotyczące wzorców melodycznych, skal, struktur harmoniczných i rytmicznych oraz problemów aranżacyjnych związanych z rozwojem rozmaitych nurtów „pop”. Drugą część owego aneksu (Appendix B) tworzy dyskografia, obejmująca wykaz nagrań płytowych omawianych we wcześniejszych fragmentach pracy. Różnorodność przywoływanych w niej stanowisk, poglądów i opinii rozmaitych badaczy znajduje swe odzwierciedlenie w ostatniej części aneksu (Appendix C), zawierającego bibliografię prac poświęconych problematyce „pop music”.

Książka „From blues to rock” jest z pewnością dość rzetelną próbą w miarę wszechstronnego ukazania problematyki związanej z dziejami jednego z nurtów kultury muzycznej

naszego stulecia. Wydana w serii „Music and Society” poddaje analizie rozwój artystycznego zjawiska w jego nie tylko estetycznym aspekcie. Przyjęty przez autorów sposób prezentacji materiału z góry determinuje jednak kształt pracy, która swym charakterem odbiega od tradycyjnej metody historycznego wykładu. Diachroniczny układ — właściwy dla historycznych opracowań — zastąpiony został bowiem w tym wypadku problemowym ujęciem materiału, wyznaczającym konstrukcję poszczególnych rozdziałów. Zwolennicy chronologicznej prezentacji dat, faktów i zdarzeń nie znajdą zatem w omawianej publikacji ich kroniki, lecz staną przed nielatwym zadaniem przedarcia się przez gąszcz porównań i analiz. Częsta zmiana planu czasowego w obrębie kolejnych rozdziałów oraz liczne odwołania do — nie uporządkowanych chronologicznie — zjawisk i zdarzeń, a także odniesienia do konkretnych nagrań płytowych i opinii rozmaitych badaczy wymagają od czytelnika pewnej erudycji oraz wszechstronnej orientacji w materiale dźwiękowym i dokonaniach reprezentantów „pop music”. Dopiero rzetelna znajomość jej historii tworzyć może zatem właściwą podstawę lektury książki Hatcha i Millwarda, których analityczne próby pretendują raczej do miana obszernego, porównawczego komentarza dziejów „pop music” niż do tytułu kroniki sensu stricto tego nurtu. (Zapewne z pożytkiem dla przejrzystości pracy właściwe byłoby większe zdyscyplinowanie toku prezentowanych wywodów oraz ponowna selekcja wykorzystanych materiałów). Mylący zatem nieco tytuł książki nie przekreśla jednak naturalnie istoty i znaczenia oryginalnej, „analitycznej” próby porządkowania zjawisk artystycznych osadzonych głęboko w szerokim kontekście społeczno-kulturowym. Owa analityczna metoda może zapewne stanowić jeden z kierunków interpretacji wybranych dziedzin kultury artystycznej.

Marek Bielacki, Łódź