

Historyczne zakresy terminu big beat w perspektywie stylistyczno-gatunkowej

MARIUSZ GRADOWSKI

Instytut Muzykologii · Uniwersytet Warszawski · ✉ mariusz.gradowski@uw.edu.pl

Terminologia związana z szeroko rozumianą muzyką popularną jest dziś dalece nieuporządkowana. Do tego stanu rzeczy przyczyniają się cztery strony terminologicznego dyskursu:

- 1 przedstawiciele muzycznego show-businessu, tworzący z komercyjnych potrzeb i na rynkowy użytek nowe nazwy gatunków i stylów muzycznych (co ilustruje np. historia powstania terminu *rhythm and blues*¹);
- 2 dziennikarze i krytycy muzyczni, często charakteryzujący się nadzwyczajną kreatywnością terminologiczną, mającą w założeniu oddać najdrobniejsze niuanse gatunkowe i stylistyczne (np. określenie „muzyka gospel-elektroniczna” używane przez Bartka Chacińskiego w odniesieniu do twórczości Jamesa Blake’a²);
- 3 twórcy muzyki: zarówno ci niechętnie przyjmujący istniejące terminy, jak i ci — podobnie jak dziennikarze — kreatywni w opisywaniu swojej muzyki (np. termin *yass* stworzony przez Tymona Tymańskiego³);
- 4 muzykolodzy i przedstawiciele innych dyscyplin naukowych, dokonujący prób uporządkowania i zrozumienia mechanizmów składających się na historię, rozwój oraz charakter muzyki popularnej⁴.

1 Zob. np. Ed Ward, „Rhythm and blues”, w: *Encyclopædia Britannica Online*, <http://www.britannica.com/art/rhythm-and-blues> [dostęp: 30.08.2016].

2 Por. Bartek Chaciński, *Post-krok i krok w pop*, <http://polifonia.blog.polityka.pl/2013/09/09/post-krok-i-krok-w-pop> [dostęp: 30.08.2016].

3 Zob. Ryszard „Tymon” Tymański, *Cały ten dżez*, „Jazz Forum” 1997 nr 6, s. 40–42.

4 Jedną z pierwszych prób naukowych definicji rock and rolla była praca Charliego Gilletta *The Sound of the City: The Rise of Rock and Roll*, New York 1996.

W tym żywym dyskursie ustalenie stałych punktów odniesienia wydaje się niemal niemożliwe. Przyczyn jest wiele — od przyjętej definicji stylów i gatunków, przez perspektywę badawczą po kontekst badań. Problemu dostarcza także przesuwanie i rozszerzanie znaczeń niektórych wyrazów, co chciałbym pokazać na przykładzie popularnego terminu *big beat*.

Określenie *big beat* pojawiło się po raz pierwszy pod koniec lat 40. w amerykańskiej prasie muzycznej. Jeden z przykładów jego zastosowania znajdujemy w tygodniku „Billboard” ze stycznia 1948 roku. W kolumnie prezentującej listę płytowych przebojów, przy płycie orkiestry Lionela Hamptona *Red Top/Giddy Up* anonimowy recenzent stwierdza lakonicznie: „Big beat, only fair Hamp[ton – MG] vibes, in otherwise good instrumental”⁵. Sądzę, że to dobry przykład typowego, dziennikarskiego wykorzystania określenia *big beat*, które na samym początku funkcjonowania służyło do opisywania nowej manieri wykonawczej, charakterystycznej dla tanecznej muzyki rozrywkowej o jazzowej proveniencji. Maniera ta polegała na jeszcze wyraźniejszym niż we wcześniejszej muzyce jazzowej eksponowaniu warstwy rytmicznej utworów poprzez mocniejszą i głośniejszą grę perkusisty, ze szczególnie czytelnym akcentowaniem (klaskaniem, uderzeniami w werbel lub hi-hat) 2. i 4. miary taktu 4/4 (tzw. *backbeat*). Tak rozumiany *big beat* podkreślał jedną z cech rozrywkowego, tanecznego jazzu: motoryczną i żywiołową rytmikę.

W perspektywie stylistycznej można stwierdzić, że *big beat* jako maniera wykonawcza kojarzony był z odmianą tanecznego jazzu, zwaną w drugiej połowie lat 40. *jump bluesem*⁶. Mniej więcej od 1947 roku, a z pewnością od momentu wprowadzenia do list sprzedaży publikowanych w tygodniku „Billboard” nowej terminologii, muzyka nazywana wcześniej (także na

5 Anonim, bez tytułu, „Billboard”, 17.01.1948, s. 34.

6 Pojęcia „styl” i „gatunek” rozumiem za Allanem F. Moore’em jako dwa sposoby ujęcia tego samego zjawiska dźwiękowego. „Styl” odnosi się do tego co czysto dźwiękowe, uchwytnie metodami muzykologicznej analizy muzycznej, „gatunek” do tego co pozamuzyczne, kształtowane w kontekście społeczno-kulturowym. Por. np. Allan F. Moore, *Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre*, „Music & Letters” 2001 nr 3, s. 435-436; idem, *Issues of Style, Genre, and Idiolect in Rock Style*, <http://www.allanmoore.org.uk/questionstyle.pdf> [dostęp: 30.08.2016].

łamach prestiżowego „Billboardu”) *jump bluesem*, została objęta nowym, szerszym terminem *rhythm and blues*. Popularność tego ostatniego wynikała m.in. z niechęci do określenia *race music*, stosowanego wcześniej do opisywania muzyki afroamerykańskiej. Termin *rhythm and blues* obejmował głównie silnie zrytmizowaną muzykę taneczną, dlatego też określenie *big beat* znalazło tu — analogicznie do tego jak funkcjonowało w opisach *jump bluesa* — duże zastosowanie. Sformułowania *big beat*, wiążanego przede wszystkim z tanecznym jazzem (*jump blues*, *rhythm and blues*), używano także do opisu nagrań jazzu nowoczesnego, utrzymanych w stylu zwanym *hard bopem*. Przy wielu różnicach (*jump blues* wywodził się z orkiestrowej muzyki swingowej lat 30., *rhythm and blues* odnosił się także do bluesa elektrycznego i miał korzenie w bluesie wiejskim, z kolei jazzowy styl *hard bop* rozwijał harmoniczne i improwizacyjne zdobycze bebopu) wszystkie trzy idiomy muzyczne charakteryzowały się dużymi zmianami dynamiki i dużą rolą zestawu perkusyjnego realizującego *backbeat*. W skrócie dawało się opisać te wspólne cechy prostym określeniem: „music with the big beat”.

Z początkiem lat 50., wraz ze zmianami w tanecznej muzyce popularnej, określenie *big beat* zaczęło być wykorzystywane do opisywania nowego zjawiska muzycznego, jakim stał się popularny wśród amerykańskich nastolatków *rock and roll*. Aby dostrzec tę przemianę warto przyrzeć się okolicznościom powstania określenia *rock and roll*. W odniesieniu do stylistyki muzycznej pojawiło się ono w amerykańskiej prasie muzycznej mniej więcej w tym samym czasie co określenie *big beat*, tj. na początku drugiej połowy lat 40., o czym świadczą recenzje i notki prasowe zamieszczone w „Billboardzie”⁷. Odnosiło się, znów podobnie jak *big beat*, do utworów tanecznych, utrzymanych w szybkim tempie, charakteryzujących się

7 „It’s rock and roll [podkr. M.G.] rhythm all the way...” (Billy Eckstine *Blowing The Blues Away*, „Billboard”, 10.03.1945, s. 66); „It’s right rhythmic rock and roll music that provides plenty of inspiration for the jump” (Erskine Hawkins *Caldonia*, „Billboard”, 21.04.1945, s. 66); „It’s right rhythmic rock and roll music that provides plenty of inspiration in Joe Liggins’ *Sugar Lump*” (Joe Liggins and His Honeydrippers *Sugar Lump*, „Billboard”, 22.06.1946, s. 32); „Interest here is in Joe Liggins’ *Drippers Boogie*, a worthy sequel to his *The Honeydrinker*. The rock and roll beat is plenty pronounced...” (Joe Liggins and His Honeydrippers *Drippers Boogie*, „Billboard”, 19.10.1946, s. 130).

wyrazistym i konsekwentnie przeprowadzanym *backbeatem*. Jak zauważył Garry Tamlyn w dysertacji *The Big Beat — Origins and Development of Snare Backbeat and other Accompanimental Rhythms in Rock'n'Roll*, różnorodnie realizowany *backbeat* stał się jedną z najważniejszych cech muzyki rockandrollowej, a znaczna siła, z jaką był wydobywany, od początku była elementem odróżniającym rytmikę rockandrollową od np. rytmiki jazzowej czy też rytmiki charakterystycznej dla muzyki country and western⁸.

W stosunkowo krótkim czasie znaczenie terminu *rock and roll* rozszerzyło się. Z poziomu określenia stylistycznych cech rytmicznych i wykonawczych w muzyce afroamerykańskiej przeniesione zostało na poziom stylistyczno-gatunkowy. Za głównego autora tej transmisji uważa się powszechnie Alana Freeda. Freed, w prowadzonych od połowy 1951 roku w radiu wjw audycjach „Moondog Party” (zwanych też „Moondog Rock and Roll Party”), prezentował zarówno afroamerykańskie taneczne utwory rhythm and bluesowe, jak i utwory białych wykonawców, którzy sięgali po elementy rhythm and bluesowej rytmiki, łącząc ją m.in. z piosenkami country i popularnymi piosenkami rewiowymi. Wszystkie te utwory obejmował określeniem obecnym w tytule audycji: *rock and roll*⁹. Wspólnym ich mianownikiem, obok podobnych instrumentacji (z wyeksponowanym saksofonem tenorowym i gitarą akustyczną lub elektryczną) i podobieństw formalnych (forma 12-taktowego bluesa), stał się taneczny rytm z wyrazistym *backbeatem*, realizowany ze znaną już manierą wykonawczą zwaną *big beatem*.

Ciekawe, że obok spopularyzowania terminu *rock and roll* Alan Freed odpowiedzialny był jednocześnie za popularyzację terminu *big beat*. W 1957 roku w telewizji ABC pojawił się jego program muzyczny zatytułowany właśnie „The Big Beat”, w którym Freed prezentował ten sam rodzaj muzyki tanecznej co m.in. w „Moondog Rock and Roll Party”. Z kolei w 1958 roku, na fali popularności programu telewizyjnego, ale także

8 Por. Garry Tamlyn, *The Big Beat — Origins and Development of Snare Backbeat and other Accompanimental Rhythms in Rock'n'Roll*, rozprawa doktorska, Institute of Popular Music, University of Liverpool, 1998, s. 349–350, dostępna online: <http://tagg.org/xpdfs/TamlynPhD1.pdf> [dostęp: 30.08.2016].

9 Audycji radiowych Alana Freeda można posłuchać w internetowym archiwum na <http://www.alanfreed.com/wp/on-the-air-audio-2/audio-wjw> [dostęp: 30.08.2016].

w wyniku pojawiających się w związku z nim kontrowersji Freed zaczął nazywać organizowane przez siebie koncerty „Big Beat Show” lub „Alan Freed’s Big Beat”¹⁰.

Wraz z rosnącą popularnością audycji Freeda i prezentowanej przez niego muzyki obydwa określenia, *rock and roll* i *big beat*, zaczęły coraz wyraźniej pełnić funkcje terminów stylistyczno-gatunkowych. Dalej wskazywały na specyficznie rozumianą i realizowaną warstwę rytmiczną, jednak punkt ciężkości przesunął się w kierunku podkreślenia żywiołowego charakteru wykonywania utworów oraz — to nowa jakość względem wcześniejszych stosowań — ich recepcji wśród nastoletniej młodzieży. Mówiąc językiem Allana F. Moore’a, z początkiem lat 50. określenia *rock and roll* i *big beat*, funkcjonujące do tej pory w dyskursie stylistycznym, zaczynają funkcjonować także w dyskursie gatunkowym. Wydaje się, że to przesunięcie znaczeń zaowocowało także pojawieniem się różnic między obydwooma terminami, które były w początkowej fazie ich funkcjonowania nieuchwytnie. O ile termin *rock and roll* utrzymał równowagę między tym, co stylistyczne, a tym, co gatunkowe, o tyle w zastosowaniach terminu *big beat* daje się zauważyć przesunięcie punktu ciężkości w kierunku tego, co gatunkowe. Jednak przeważnie traktowano je wymiennie, tak jak czynił to sam Alan Freed. W jednej ze scen filmu *Rock, Rock, Rock* z 1956 roku Freed, który zagrał w nim samego siebie — prezentera radiowego i telewizyjnego, mówi:

Rock and roll to rzeka muzyki, która wchłonęła wiele strumieni: rhythm and blues, jazz, ragtime, piosenki kowbojów, piosenki country, piosenki ludowe. Wszystkie przyczyniły się do powstania big beatu [*All have contributed greatly to the big beat*]¹¹.

Wspólnym mianownikiem muzyki popularyzowanej przez Alana Freeda stał się jej taneczny, użytkowy charakter. Ale jednocześnie stał się on

10 Wśród uczestników organizowanej przez Freeda trasy koncertowej „Alan Freed’s Big Beat” znaleźli się twórcy uznawani dziś za pionierów rock and rolla, m.in. Jerry Lee Lewis, Buddy Holly, Chuck Berry (por. cyfrowe kopie oryginalnych plakatów zamieszczonych na <http://www.pophistorydig.com/topics/tag/alan-freed-big-beat>) [dostęp: 30.08.2016].

11 *Rock, Rock, Rock*, reż. Will Price, Vanguard Productions (1956). Wypowiedź pojawia się ok. 63. minuty.

przyczyną różnicowania znaczenia terminów *rock and roll* i *big beat*. Początkowo *rock and roll* w audycjach Freeda oznaczał bowiem po prostu tańczoną muzykę graną w wyrazisty rytmicznie sposób, co można było opisać jako „music with big beat”. Figury i kroki taneczne, które można było do niej wykonywać, powstały na bazie wcześniej funkcjonujących tańców swingowych, jak jitterbug czy lindy hop, taniec ten zyskał jednak nową nazwę — *rock and roll* (ale nie *big beat*). W miarę jak *rock and roll* jako taniec zaznaczał swoją odrębność od tańców swingowych, zmieniała się również sama muzyka, do której był tańczony¹². Szło to w parze z coraz większą modą wśród nastolatków na ten typ tańca i ten typ muzyki. Krystalizacja nowej grupy społecznej, jaką stali się nastolatki, okazała się kluczowa dla krystalizacji idiomu *rock and roll*¹³. Przy wszystkich pokrewieństwach stylistycznych z *rhythm and bluesem*, *jump bluesem* czy *western swingiem* różnica gatunkowa, tj. młodzieżowy kontekst odbioru i tworzenia muzyki, okazała się kluczowa. *Jump blues* i *rhythm and blues* adresowane były do dorosłego odbiorcy. Moment, w którym po tę „dorosłą” muzykę zaczęli sięgać nastolatki oraz w którym zaczęli na jej podobieństwo tworzyć własne utwory, to moment wyodrębnienia się *rock and rolla*.

W latach 50. termin *big beat* był wciąż wyraźnie powiązany z *rhythm-and-bluesowym* i *jazzowym* (*hard bop*) kontekstem, o czym przekonują np. poszukiwania Radosława Marcinkiewicza ujawniające kilkanaście płyt z muzyką w tych stylach, zawierających utwory z „big beatem” w tytule¹⁴. Prawdopodobnie z tego względu termin *big beat* okazał się mniej wyrazisty i czytelny niż *rock and roll*. Dostyc dobrze pokazują to zastosowania obydwu terminów w czasopiśmie „*Billboard*”. W 1952 roku, a więc w czasie gdy Alan Freed dopiero rozpoczynał przygotowywanie w lokalnym radiu w Cleveland audycji „*Moondog Rock and Roll Party*”, określenie *big beat* pojawiło się 27 razy, *rock and roll* — ani razu. W roku 1955, po sukcesach

12 Zob. Dorota Lipka-Nowak, *Rock'n'roll akrobatyczny*, Kraków 2011, s. 3–5.

13 Szczególnie ciekawie pisze o tym Richard A. Peterson w artykule *Why 1955? Explaining the Advent of Rock Music*, „*Popular Music*” 1990 nr 1, s. 97–116.

14 Zob. Radosław Marcinkiewicz, *O pozorności mocno uderzającego podobieństwa między big beatem i big-beatem.* [!] *W sprawie ortograficznej strony terminologicznej*, w: *Unisono w wielogłosie* (4). *Rock a media*, red. Radosław Marcinkiewicz, Sosnowiec 2013, s. 277–293.

piosenek śpiewanych przez Billa Haleya i Elvisa Presleya, proporcje uległy znaczącej zmianie: *big beat* wystąpił 13 razy, *rock and roll* — 71 razy. Rok 1957, moment masowej popularności nowej muzyki rozrywkowej, przyniósł natomiast 42 wystąpienia terminu *big beat* przy aż 431 pojawieniach się terminu *rock and roll*¹⁵.

Mimo tej dysproporcji termin *big beat* w rozumieniu stylistyczno-gatunkowym bywał wykorzystywany nie tylko przez Alana Freeda i innych dziennikarzy, ale także przez ówczesnych artystów o proweniencji, którą dziś określa się najczęściej jako rockandrollową. Najbardziej utrwalony jest w tym kontekście utwór pt. *The Big Beat*, napisany wspólnie przez Fatsa Domino i Dave'a Bartholomew, dwóch popularnych wykonawców rhythm and bluesa i rock and rolla. W grudniu 1957 roku wykonywana przez Domino piosenka *The Big Beat* ukazała się na singlu i stała się jednym z przebojów tego artysty, głównie za sprawą filmu, który zwiastowała i z którym podzieliła tytuł¹⁶. Film *The Big Beat* swoją premierę miał w lutym 1958 roku i odniósł dość znaczny sukces komercyjny. Jeszcze przed piosenką śpiewaną przez Fatsa Domino w filmie *Rock, Rock, Rock* pojawił się zapomniany dziś zespół Jimmy Cavallo and His House Rockers, który wykonał piosenkę również zatytułowaną *The Big Beat* (Glen T. Moore, Buddy Dufault), będącą dobrą ilustracją omawianych kwestii terminologicznych¹⁷.

The Big Beat wykonywany przez zespół Jimmy'ego Cavallo to utwór zaranżowany w typowy dla połowy lat 50. sposób: sekcji melodycznej (dwa saksofony tenorowe) towarzyszy fortepian oraz sekcja rytmiczna (perkusja i kontrabas pizzicato). Co ciekawe, nie ma w zespole Jimmy'ego Cavallo gitary akustycznej ani elektrycznej, instrumentu w tamtym czasie

15 Dane własne z 2014 zebrane na podstawie analizy archiwalnych roczników magazynu „Billboard”, zdigitalizowanych przez firmę Google i dostępnych w tamtym czasie przez wyszukiwarkę Books.google.com. Niestety, z powodów związanych prawdopodobnie z prawem autorskim, przeglądanie numerów pisma z poziomu tej wyszukiwarki nie jest obecnie możliwe.

16 SP, *The Big Beat/I Want You To Know*, Imperial 5477, opis płyty: <http://www.discogs.com/Fats-Domino-The-Big-Beat-I-Want-To-Know-You/release/1416944> [dostęp: 29.08.2016].

17 SP, *Rock, Rock, Rock/The Big Beat*, Coral 9-61728, opis płyty: <http://www.45cat.com/record/961728> [dostęp: 29.08.2016].

kluczowego, zdawałoby się, dla rockandrollowej tożsamości. Interesujące jest też zdwojenie obsady saksofonowej, ponieważ w tym okresie w zespołach tanecznych pojawiał się przeważnie albo jeden saksofon, albo pełna sekcja dęta (z trzema lub czterema instrumentami umożliwiającymi realizację pełnej harmonii). Omawiany utwór utrzymany jest w metrum $\frac{4}{4}$, w szybkim tempie (ćwierćnuta = ca 210). Wstęp i refreny mają formę 12-taktowego bluesa o typowym planie harmonicznym, natomiast zwrotki to wariant bluesa 8-taktowego (I-I-I-I / IV-IV-V-V). Ostinatowy *back-beat* w refrenie nietypowo urozmaicony jest w ostatnim wersie tekstu akcentowaniem triol nakładających się na parzysty wzór bluesowej rytmiki. Z kolei w zwrotkach pojawia się partia perkusji realizująca afrokubański wzorzec *son clave*¹⁸.

W jednej ze zwrotek śpiewanej przez Jimmy'ego Cavallo piosenki słyszemy następujące słowa:

They used to dance to the two-step and tango	Kiedyś tańczono w rytm two-stepu i tanga
And lindy hop to the dixieland	I lindy hop do dixielandu
But now they dance to rock and roll	Ale teraz tańczy się do rock and rolla
To the big big beat of a rocking band	Do głośnego, głośnego rytmu
Everybody's dancing to the big beat	porywającego zespołu
All across the nation coast to coast	Wszyscy tańczą do głośnego rytmu
This rhythm syncopation is the most	W całym kraju, od plaży do plaży
Rock, roll, go	Te rytmiczne synkopy są najlepsze
	Kołysz się, kręć, dalej!
	(tłum. własne)

Tekst piosenki odnosi się do wspomnianego wcześniej taneczno-rozrywkowego charakteru muzyki młodzieżowej: tańczy się tu do rock and rolla („dance to rock and roll”), w rytm mocnego brzmienia grającego zespołu („to the big big beat of a rocking band”). Te pozorne synonimy są, według mnie, sygnałem zmian w stosowaniu obydwu terminów.

Jak wskazują badania, w drugiej połowie lat 50. termin *big beat* używany był częściej przez dziennikarzy, piszących o nowym zjawisku muzycznym

18 *Son clave* to pięcioakcentowy wzór rytmiczny, który organizuje narrację w muzyce afrokubańskiej. Występuje w dwóch odmianach: podstawowej (3-2) oraz odwróconej (2-3).

i promujących je w programach radiowych i telewizyjnych oraz w prasie muzycznej, niż przez samych muzyków, kompozytorów i autorów tekstów. Jak można domniemywać, termin *rock and roll* był dla nich atrakcyjniejszy, ponieważ odnosił się w czytelny sposób do muzycznej cechy kluczowej dla ówczesnego rock and rolla, do tzw. *rocking beat*. W ten sposób określano w połowie lat 50. to, co pod koniec lat 40. zawierało się także w określeniu *big beat* odnoszącym się do manieri wykonawczej: konsekwentnie realizowany *backbeat*. To *backbeat*, pojawiający się wcześniej w tanecznym jazzie lat 40., elektrycznym bluesie z Chicago czy w western swingu, stanowił główny element łączący różne style muzyczne określane od początku lat 50. terminem *rock and roll*. Te subtelne różnice między big beatem a rock and rollem można sprowadzić do poziomu odmiennego akcentowania podstawowych cech stylistycznych. W tej perspektywie termin *rock and roll* z początkiem lat 50. odnosił się głównie do rytmiki utworu, podczas gdy *big beat* odnosił się (paradoksalnie, wszak obecna jest tu częśćka *beat* odnosząca się do rytmicznego, ostatinatowego pulsu) głównie do jego agogiki i dynamiki. Echa owego rozróżnienia można odnaleźć w polskim tłumaczeniu terminu *big beat*: nie „mocny rytm”, „mocny puls”, a „mocne uderzenie”. Uderzenie rozumiane jako nagły skok dynamiki, który co prawda jest konsekwencją zdecydowanych uderzeń w instrumenty perkusyjne, ale zaczyna funkcjonować jako osobna jakość dźwiękowa.

Nieco inaczej termin *big beat* funkcjonował w Wielkiej Brytanii. Do jego popularyzacji tamże (jak i w całej Europie) przyczyniły się, jak sądzę, w równym stopniu sukces filmu *The Big Beat* (jak również pochodzącej z niego piosenki Fatsa Domino), popularność muzyki z filmu *Rock, Rock, Rock*, a także dziennikarskie działania Alana Freeda. Film *The Big Beat* na przełomie lat 1958 i 1959 prezentowany był z powodzeniem w kinach, m.in. w Szwecji, Finlandii i Niemczech Zachodnich, a piosenka Fatsa Domino stała się przebojem europejskich rozgłośni radiowych (m.in. Radio Caroline i Radio Luxemburg)¹⁹. Piosenka *The Big Beat* z filmu *Rock, Rock, Rock* zyskała w Wielkiej Brytanii stosunkowo dużą popularność: już w roku 1956 (u samego zarania brytyjskiej recepcji muzyki rockandrollowej)

19 Zob. *Internet Movie Database*: <http://www.imdb.com/title/tto051410/> [dostęp: 30.08.2016].

znalazła się na płycie zespołu Tony Crombie and His Rockets *Hits From The Film Rock, Rock, Rock*²⁰, a w roku 1957 nagrała ją ponownie grupa Dona Langa — Frantic Five²¹. Z kolei Alan Freed wpływał na europejską recepcję rock and rolla poprzez gościnne występy na falach Radia Luxemburg²². Nagrane przez niego audycje prezentowano od 1956 roku i można założyć, że skoro w tym czasie używał terminu *big beat* na terenie USA, to w ten sam sposób prezentował muzykę rockandrollową w europejskim eterze. Wydaje się, że wszystkie przytoczone tu konteksty europejskiej recepcji terminu w tym samym stopniu wpłynęły na obecność określenia *big beat* w angielskiej terminologii, a — wraz ze wzrostem popularności amerykańskich i brytyjskich artystów — także w terminologii muzycznej stosowanej w innych krajach europejskich.

Już na początku lat 60. termin *big beat* zaczął oznaczać w Wielkiej Brytanii coś odmiennego, niż miał na myśli Alan Freed. Zmieniała się też jego pisownia: pełna forma zaczęła być skracana — czego nie spotykamy w kontekście amerykańskim — do formy *beat*, ugruntowanej ostatecznie w słownikach języka angielskiego jako *beat music*, *british beat* lub po prostu *beat*²³. Ów skrót był wygodny, ponieważ z jego pomocą można było tworzyć terminy wskazujące na nowe cechy stylistyczno-gatunkowe pojawiające się w twórczości zespołów brytyjskich, która około 1963 roku zaczęła udanie konkurować z twórczością zespołów amerykańskich. Z tego też względu, za sprawą popularności zespołów brytyjskich z The Beatles na czele,

20 EP SEG 7676, Columbia UK 1956, opis płyty, <http://www.45cat.com/artist/tony-crombie-and-his-rockets> [dostęp: 30.08.2016].

21 EP HMV 7EG 8208, HMV UK 1957, opis płyty, <https://www.discogs.com/Don-Lang-And-His-Frantic-Five-Rock-N-Roll/release/8557981> [dostęp: 30.08.2016]; nagranie dostępne wspólnie na płycie: Don Lang and His Frantic Five, *Introducing the Hand Five/EMI Singles Compilation 1955-61*, Vocalion 2005. Zob. także „Don Lang”, w: *The Rock & Country Encyclopedia & Discography*, http://www.rocky-52.net/chanteurs/lang_d.htm [dostęp: 30.08.2016].

22 Nagrywał trzydziestominutowe audycje radiowe, które prezentowane były na falach odbieranego w całej Europie pirackiego Radia Luxemburg. Por. Ben Fong-Torres, *Biography*, <http://www.alanfreed.com/wp/biography> [dostęp: 30.08.2016].

23 Zob. Phil Hardy, Dave Laing, *The Faber Companion to 20th-Century Popular Music*, London-Boston 1990, s. VIII.

zamiast pełnej formy *big beat*, w terminologii muzycznej większości krajów europejskich znacznie częściej pojawia się zaczerpnięta z języka angielskiego forma *beat music* lub po prostu *beat*, tak jak w niemieckim *Beatmusik*, francuskim *la musique beat*, włoskim *la musica beat* czy rosyjskim *Бит-музыка*²⁴.

Brytyjski *beat* odnosił się przede wszystkim do warstwy brzmieniowej brytyjskich zespołów, których najlepszym reprezentantem są The Beatles. Było ono głośniejsze, mocniejsze i bardziej dynamiczne niż brzmienie wykonawców amerykańskich. Jeśli *big beat* już w amerykańskim kontekście, obok odniesień do mody i żywiołowego charakteru muzyki rockandrollowej, wskazywał na jakość brzmieniową, to na Wyspach Brytyjskich „mocne uderzenie” zyskało jeszcze bardziej adekwatny desygnat. Brytyjski *big beat* jeszcze bardziej wyraziście eksponował warstwę rytmiczną utworu z *backbeatem* na czele, zwiększał wolumen brzmienia, dodawał mniej lub bardziej złożony wielogłos oraz eksponował brzmienie oparte na różnorodnych barwach gitary elektrycznej. Do wcześniejszych, amerykańskich konotacji określenia *big beat*, tego odnoszącego się do manieri wykonawczej, jak i tego wskazującego na cechy stylistyczno-gatunkowe tożsame z rock and rollem lat 50., dołącza z początkiem lat 60. nowe zastosowanie stylistyczno-gatunkowe. Brytyjski *big beat* to głośna, zrytmizowana, taneczna, mocno (ostro, krzykliwie, dynamicznie) brzmiąca muzyka, czerpiąca inspiracje bezpośrednio z amerykańskiego rock and rolla lat 50. (w całym jego zróżnicowaniu), rhythm and bluesa i muzyki soul, która do przefiltrowanych elementów muzycznej kultury amerykańskiej włącza także czynniki stylistyczne brytyjskiego *skiffle*²⁵ oraz brytyjskiej

24 We współczesnym dyskursie muzycznym zachodniej Europy termin *big beat* w pierwotnych znaczeniach pojawia się bardzo rzadko. Znacznie częściej wykorzystuje się to określenie do opisanego nurtu tanecznej muzyki elektronicznej, spopularyzowanej na początku lat 90. XX wieku m.in. przez didżeja Fatboya Slima i zespół The Chemical Brothers. Zob. Damian Harris, *Big beat: Creating a dancefloor monster*, „The Guardian”, 9.04.2008, <http://www.guardian.co.uk/music/musicblog/2008/apr/09/bigbeat?INTCMP=SRCH> [dostęp: 30.08.2016].

25 Skiffle — popularny w Wielkiej Brytanii lat 50. XX wieku amatorski styl wykonywania różnorodnej muzyki pochodzącej ze Stanów Zjednoczonych (m.in. piosenki country, utwory kabaretowe, jazz nowoorleański, blues), charakteryzujący się prostym instrumentarium

piosenki popularnej. Przekształcony i urozmaicony przez młodych brytyjskich muzyków europejskimi elementami rock and roll zaczęto określać powszechnie terminami *big beat*, *beat music*, *Mersey beat* (także: *Mersey-beat*, co należy rozumieć jako beat tworzony w Liverpoolu, stąd zaakcentowanie w nazwie rzeki Mersey przepływającej przez to miasto). Taki *big beat* był czymś zupełnie innym niż *big beat* Lionela Hamptona oraz czymś innym niż *big beat* Fatsa Domino.

Wraz z prężnymi zmianami w muzyce wywodzącej się z rock and rolla lat 50., w połowie lat 60. brytyjski termin *big beat* zaczął tracić na popularności. Od lat 50., funkcjonując bardziej w języku dziennikarstwa muzycznego niż w idiolektie samych muzyków, zaczął ustępować pola nowej koncepcji dziennikarskiej – pojemniejszemu i bardziej otwartemu na dalsze przemiany terminowi *rock*²⁶. Ten skrót od *rock and roll* funkcjonował co prawda od samego początku tego typu muzyki (np. *Jailhouse Rock* czy *Rock Around The Clock*), ale w brytyjskiej prasie lat 60. zyskał nowy sens²⁷. Oznaczał ambitną i artystycznie istotną odmianę rock and rolla. Nadal wskazywał na stylistyczno-gatunkowe cechy rock and rolla lat 50., ale uwypuklał różnice podkreślając jego dojrzałą i bardziej pojemną formę. Różnica między wcześniej stosowanym pojęciem *beat music* a *rockiem* jest łatwo uchwytna w analizie słuchowej: to różnica między prostym, melodyjnym *Love Me Do* a wyrafinowanym brzmieniowo i rytmicznie *Tomorrow Never Knows* The Beatles lub między *Come On a Satisfaction* The Rolling Stones.

W efekcie pojawienia się terminu *rock* termin *big beat* praktycznie wszedł z użycia w drugiej połowie lat 60. w angielskiej prasie. Jeśli pojawiał

nawiązującym do amerykańskiej tradycji zespołów ulicznych, tzw. *spasm bands* lub *jug bands* (m.in. gitara akustyczna, kazoo, a także tara do prania, skrzynki i puszki jako prowizoryczne perkusjonalia). Por. Alyn Shipton, „Skiffle”, w: *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J412600> [dostęp: 30.08.2016].

26 Por. Richard Middleton, „Rock”, w: *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49135> [dostęp: 30.08.2016].

27 Dopowiedzieć należy, że w Stanach Zjednoczonych terminy *rock* i *rock and roll* funkcjonowały zamiennie, a dojrzałość rocka stała się dojrzałością rock and rolla, natomiast opozycją *popu* stały się obydwie określenia. Por. R. Middleton, *ibidem*.

się, to jedynie sporadycznie, przeważnie w żartobliwym kontekście i z niemodnym wydźwiękiem (jak np. w piosence grupy The Doors *The WASP (Texas Radio and The Big Beat)*). W pozostałych krajach Europy Zachodniej (Francja, NRF, kraje Beneluksu) termin *big beat* i jego pochodne utrzymał się nieco dłużej, jednak i tam, wraz z rosnącą popularnością dojrzałego rocka i coraz większą świadomością nowego kontekstu funkcjonowania muzyki rockandrollowej, termin *rock* wyparł wcześniejsze warianty *big beatu*. Jeszcze dłużej termin ten utrzymał się w krajach Europy Wschodniej. W Polsce — aż do 1973 roku. Jednak w polskiej kulturze muzycznej miał on jeszcze inny charakter. Polski *beat* oznaczał coś nieco innego niż *beat* angielski i coś zdecydowanie innego niż w amerykańskich zastosowaniach tego pojęcia z lat 50.

Termin *big beat* pojawił się w Polsce w 1960 roku. Wtedy to Franciszek Walicki, po rozwiązaniu zespołu Rhythm and Blues i po powołaniu w jego miejsce zespołu Czerwono-Czarni, zdecydował o zastępowaniu w rozmowach, korespondencji i w publikacjach terminu *rock and roll* terminem *big beat*, tłumaczącym powszechnie, jak wspominałem wcześniej, jako „mocne uderzenie”:

Przestaliśmy używać określenia „rock’n’roll”, które drażniło decydentów. Dostawali kota na punkcie tej nazwy i nie było sensu wywoływać wilka z lasu. Szukałem polskiego określenia, którym można by zastąpić wyklęty rock’n’roll, ale nic nie przychodziło mi do głowy. Pewnego dnia oglądałem jakiś francuski tygodnik poświęcony muzyce rozrywkowej. Spojrzałem na tytuł: „Big Beat”. To było dobre — pomyślałem²⁸.

Warto docenić intuicję Franciszka Walickiego, który zaczął stosować termin *big beat*, zanim przyswoiła go cała Europa. Wprawdzie zespoły z Liverpoolu kształtowały styl *Merseybeat* już ok. 1960–1961 roku, a więc dokładnie w tym samym czasie, gdy Walicki pracował z Czerwono-Czarnymi i zaczął na polskim gruncie stosować termin *big beat*, ale dopiero ogólnokrajowe (w 1963 roku), a chwilę potem ogólnoświatowe (trasa po Stanach Zjednoczonych w lutym 1964 roku) sukcesy grupy The Beatles utrwaliły

28 Franciszek Walicki, *Szukaj, burz, buduj*, wyd. 2 uzupełnione, Warszawa 2000, s. 107–108. W cytatach oraz w tytułach utworów pozostawiłem oryginalną pisownię.

nowe, brytyjskie znaczenia amerykańskiego terminu i spopularyzowały go w całej Europie.

Powodem sukcesu terminu *big beat* w Polsce było, jak sądzę, wyeksponowanie podobieństw dwóch wcześniejszych zastosowań — amerykańskiego i brytyjskiego. Polski beat stał się bowiem synonimem wszelkiego rock and rolla, zarówno w jego wczesnej, amerykańskiej odmianie spod znaku Elvisa Presleya, Billa Haleya czy Little Richarda z lat 50., jak i tej rozwiniętej w twórczości zespołów brytyjskich na początku lat 60. Kiedy pod wpływem przemian stylistyczno-gatunkowych anglosaski rock and roll przyjął kształt dojrzałego języka artystycznego nazwanego w brytyjskiej prasie *rockiem*, również i ten nurt był w Polsce obejmowany mianem *big beatu*. Popularność tego terminu była tak duża, że w pewnym momencie przekroczyła stylistyczno-gatunkowe ramy anglosaskich wzorców. *Big beatem* nazywano w latach 60. nie tylko różnorodne utwory utrzymane w dających się uchwycić stylach wywodzących się z rock and rolla, ale także wszystkie utwory wykonywane przez młodych ludzi z wykorzystaniem gitar elektrycznych, co nie zawsze odnosiło się do rock and rolla.

W efekcie stosowany w Polsce termin *big beat* przybrał kształt eklektycznego, polistylistycznego nurtu muzyki popularnej, łączącego w różnym stopniu i w różnych proporcjach elementy rock and rolla, rhythm and bluesa, brytyjskiego beatu, soulu, dojrzałych stylistyk rockowych drugiej połowy lat 60., profesjonalnych nurtów polskiej piosenki (dookreślanej niuansującymi przymiotnikami: „kabaretowa”, „literacka”, „estradowa”, „artystyczna”), a także polskiego folkloru muzycznego. Do niewielu w gruncie rzeczy wspólnych cech utworów należących do tego szerokiego nurtu można zaliczyć wykorzystywanie brzmienia zespołu gitar elektrycznych, preferowanie różnorodnych form piosenkowych oraz taneczny charakter. Produkcje składające się na polski beat były dziełem zarówno młodych muzyków amatorów, jak i zawodowych kompozytorów i autorów tekstów (często ludzi w wieku dojrzałym), sfera wykonania pozostawała natomiast domeną młodzieży (głównie licealistów, czasem studentów).

Polski beat pozostawał w złożonej relacji ze stylami i gatunkami wywodzącymi się z rock and rolla. Wśród utworów określanych w latach 60. mianem *big beat* pojawiały się kompozycje, które dziś do szerokiej rodziny

rock and rolla nie zostałyby zaliczone²⁹. Franciszek Walicki postrzegał to jako negatywny wpływ prasy muzycznej i dziennikarzy muzycznych piszących dla prasy codziennej lat 60.:

Warto przy okazji sprostować ewidentne nieporozumienie. Określenie „big-beat” powstało wyłącznie jako synonim rock’n’rolla! Używane przez niedouczone dziennikarzy jako synonim muzyki lat sześćdziesiątych i stosowane wobec takich zespołów jak Czerwone Gitary, Trubadurzy czy Skaldowie, i takich piosenek jak *Biedroneczki są w kropeczki*, *O mnie się nie martw* czy *Rudy rydz*, nie da się pogodzić ze znajomością historii polskiej muzyki lat sześćdziesiątych. Wspomniane zespoły nigdy nie były zespołami big-beatowymi, uprawiały bowiem nie rock’n’roll a tzw. muzykę środka – „middle of the road”³⁰.

Sądzę jednak, że wbrew temu co uważał Franciszek Walicki, pojemne traktowanie terminu *big beat* wynikało nie tyle z niewiedzy „niedouczone dziennikarzy”, ile ze zmiennego charakteru muzyki, którą tym określeniem chciano objąć. W latach 60. muzyka wywodząca się z rock and rolla zmieniała się bardzo szybko, domagała się kolejnych dookreśleń. Na Zachodzie rozwiązywano tę kwestię dodając do podstawy *rock* przymiotniki: *psychedelic rock*, *hard rock*, *folk rock*, *country rock*. Utwory utrzymane w tych pokrewnych, ale jednak dających się odróżnić stylach trafiały do Polski, gdzie obejmowano je po prostu terminem *big beat*. Franciszek Walicki w przytoczonej wypowiedzi odnosi termin *rock and roll* do jego pierwotnego kształtu stylistyczno-gatunkowego z lat 50. XX w. Nie zauważa jednak, że wraz z przemianami muzyki rockandrollowej zaczął on obejmować zjawiska muzyczne odmienne od stylistyki lat 50. Innymi słowy, polski beat zmienił swój charakter w wyniku recepcji zachodniej muzyki popularnej i prób jej spolszczenia, co prowadziło w części przypadków do rozmycia w jego granicach cech rock and rolla lat 50. i późniejszych stylów

29 Zob. Jan Kawecki, Janusz Sadłowski, Marek Ćwikła, Wojciech Zając, *Encyklopedia polskiej muzyki rozrywkowej. Rock’n’roll 1959-1973*, Kraków 1995.

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

z niego się wywodzących³¹. Z drugiej jednak strony każdy ze wskazanych przez Walickiego zespołów grał muzykę posiadającą cechy szeroko rozumianej muzyki rockandrollowej. Dotyczy to nawet piosenki *Biedroneczki są w kropeczki*, która idealnie reprezentuje polski beat w szerokim znaczeniu polistylistycznego nurtu³².

Najlepszym synonimem polskiego terminu *big beat* byłby zatem nie *rock*, nie *rock and roll*, ani nawet nie angielski *beat*, ale „muzyka młodzieżowa”. Współtworzyły ją *Biedroneczki*, rock and roll Bogusława Wyrobka, beatlesowskie inspiracje Czerwonych Gitar, a także późniejsze bluesrockowe i psychodeliczne utwory grupy Breakout. Wywodzący się z muzyki rockandrollowej polski beat rozwijał się w różnych, czasem dalekich od swego pierwowzoru kierunkach, przeobrażając współtworzące je nurty w dojrzałą muzykę rockową.

W niniejszym artykule starałem się przedstawić złożone relacje między terminem *big beat*, a jego muzycznymi odniesieniami. Na wszystkie dyskutowane niuanse znaczeniowe nakłada się jednak jeszcze jedna niedogodność: ortografia. W słownikach języka polskiego, jak wskazuje w cytowanym już artykule Radosław Marcinkiewicz, występują trzy sposoby zapisu interesującego mnie terminu: *big beat*, *big-beat* i *bigbit*³³. Marcinkiewicz bardzo wnikliwie uzasadnia, że przyjmowana często za *Słownikiem*

31 Więcej piszę o tym w nieopublikowanej rozprawie doktorskiej *Style i gatunki polskiej muzyki młodzieżowej w latach 1957–1973* (2015, dostępna w Bibliotece Instytutu Muzykologii UW, sygn. A-847).

32 W innych krajach Europy Wschodniej termin *big beat* funkcjonował na podobnych, szerokich zasadach i z podobnym, równie wyraźnym wpływem brytyjskiego beatu spod znaku The Beatles. Analogiczne, polistylistyczne zjawisko, „ye ye” lub „yéyé”, pojawiło się także we Francji. „Ye ye” lub „yéyé” oznaczało muzykę rockandrollową, graną w duchu brytyjskiego beatu, a jego nazwa pochodzi zapewne od refrenu przeboju zespołu The Beatles *She Loves You* („She loves you, yeah, yeah, yeah”). Piosenkarzami i piosenkarkami „yéyé” nazywano przede wszystkim tych francuskich artystów, którzy grali muzykę rockandrollową lub do rockandrolla nawiązującą: Serge’a Gainsbourga, Sylvie Vartan, France Gall czy Françoise Hardy, ale miano to zyskiwali także grający muzykę rockandrollową Portugalczycy, Włosi czy Hiszpanie.

33 Zob. R. Marcinkiewicz, op. cit., s. 277–293.

języka polskiego pod red. Witolda Doroszewskiego³⁴ pisownia *big-beat* jest pisownią błędną i postuluje pisownię *big beat*. Przyjmuję argumenty opolskiego językoznawcy, którego poniekąd skłoniłem do napisania wspomnianego artykułu wcześniejszym używaniem pisowni *big-beat*³⁵. Niniejszym artykułem chciałem jednak podkreślić, że tak samo zapisywany termin może mieć zupełnie różne muzyczne znaczenia. Pisownia *big-beat*, stosowana w latach 60., wciąż dopuszczana przez słowniki językowe, mogłaby stanowić wizualną podstawę odróżnienia tego co jest polskim *beatem*, od tego co jest *beatem* angielskim czy amerykańskim. Wypada jednak uznać raczej językowe i dopowiedzieć, że każdorazowe użycie terminu *big beat* musi wiązać się z dookreśleniem kontekstu, w jakim się go używa: amerykański *beat* lat 50., brytyjski *beat*, polski *big beat*. Takie dookreślenia są koniecznością i dotyczą nie tylko terminu, który interesował mnie w niniejszym artykule. Wydaje się, że dla zachowania przejrzystości i czytelności precyzować należy każdy termin stylistyczno-gatunkowy związany z muzyką popularną.

BIBLIOGRAFIA

„Billboard”, roczniki 1945, 1946, 1948.

Bartek Chaciński, *Post-krok i krok w pop*, <http://polifonia.blog.polityka.pl/2013/09/09/post-krok-i-krok-w-pop> [dostęp: 30.08.2016].

Ben Fong-Torres, *Biography*, <http://www.alanfreed.com/wp/biography> [dostęp: 30.08.2016].

Charlie Gillett, *The Sound of the City: The Rise of Rock and Roll*, New York 1996.

Mariusz Gradowski, *Kilka uwag o Młodzieżowym Studiu Rytm*, w: *Unisono w wielogłosie (4). Rock a media*, red. Radosław Marcinkiewicz, Sosnowiec 2013, s. 22–34.

Mariusz Gradowski, *Style i gatunki polskiej muzyki młodzieżowej w latach 1957–1973*, rozprawa doktorska, Instytut Muzykologii UW 2015.

Phil Hardy, Dave Laing, *The Faber Companion to 20th-Century Popular Music*, London-Boston 1990.

34 *Słownik języka polskiego*, red. Witold Doroszewski, t. 1–4, Warszawa 1958–1962, t. 5–11, Warszawa 1963–1969. Wersja elektroniczna dostępna na stronie www.sjpd.pwn.pl [dostęp: 30.08.2016].

35 Por. Mariusz Gradowski, *Kilka uwag o Młodzieżowym Studiu Rytm*, w: *Unisono w wielogłosie...*, op. cit., s. 22–34.

- Damian Harris, *Big beat: Creating a dancefloor monster*, „The Guardian”, 9.04.2008, <http://www.guardian.co.uk/music/musicblog/2008/apr/09/bigbeat?INTCMP=SRCH> [dostęp: 30.08.2016].
- Jan Kawecki, Janusz Sadłowski, Marek Ćwikła, Wojciech Zając, *Encyklopedia polskiej muzyki rozrywkowej. Rock'n'roll 1959-1973*, Kraków 1995.
- Dorota Lipka-Nowak, *Rock'n'roll akrobatyczny*, Kraków 2011.
- Radosław Marcinkiewicz, *O pozorności mocno uderzającego podobieństwa między big beatem i big-beatem*. [!] *W sprawie ortograficznej strony terminologicznej*, w: *Unisono w wielogłosie (4)*. *Rock a media*, red. Radosław Marcinkiewicz, Sosnowiec 2013, s. 277-293.
- Richard Middleton, „Rock”, w: *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49135> [dostęp: 30.08.2016].
- Allan F. Moore, *Categorical Conventions in Music Discourse. Style and Genre*, „Music & Letters” 2001 nr 3, s. 435-436.
- Allan F. Moore, *Issues of Style, Genre, and Idiolect in Rock Style*, <http://www.allanfmoore.org.uk/questionstyle.pdf> [dostęp: 1.06.2016].
- Richard A. Peterson, *Why 1955? Explaining the Advent of Rock Music*, „Popular Music” 1990 nr 1, s. 97-116.
- Alyn Shipton, „Skiffle”, w: *Oxford Music Online*, <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/J412600> [dostęp: 30.08.2016].
- Słownik języka polskiego*, red. Witold Doroszewski, t. 1-4, Warszawa 1958-1962, t. 5-11, Warszawa 1963-1969.
- Garry Tamlyn, *The Big Beat — Origins and Development of Snare Backbeat and other Accompanimental Rhythms in Rock'n'Roll*, rozprawa doktorska, Institute of Popular Music, University of Liverpool 1998, s. 349-350, także na <http://tagg.org/xpdfs/TamlynPhD1.pdf> [dostęp: 30.08.2016].
- Ryszard „Tyton” Tymański, *Cały ten dżez*, „Jazz Forum” 1997 nr 6, s. 40-42.
- Franciszek Walicki, *Szukaj, burz, buduj*, wyd. 2 uzupełnione, Warszawa 2000.
- Ed Ward, „Rhythm and blues”, w: *Encyclopædia Britannica Online*, <http://www.britannica.com/art/rhythm-and-blues> [dostęp: 30.08.2016].

Internetowe bazy danych

- 45.cat.com* [internetowe archiwum płyt winylowych]: <http://www.45cat.com>
- Alanfreed.com* [strona oficjalna Alana Freeda]: <http://www.alanfreed.com>
- Discogs.com* [internetowe archiwum płyt winylowych]: <https://www.discogs.com>
- Internet Movie Database*: <http://www.imdb.com>
- The Pop History Dig* [portal poświęcony historii popkultury]: <http://www.pophistorydig.com>
- The Rock & Country Encyclopedia & Discography*: <http://www.rocky-52.net>

STRESZCZENIE

Historyczne zakresy terminu big beat w perspektywie stylistyczno-gatunkowej

Termin *big beat* pojawił się pod koniec lat 40. XX wieku. Na przestrzeni lat zmieniał się zakres jego znaczenia. Autor artykułu, korzystając z definicji stylu i gatunku proponowanych przez Allana F. Moore'a, śledzi znaczeniowe przemiany terminu *big beat* od pierwotnego kontekstu jazzowego, przez kontekst amerykańskiego rock and rolla lat 50., brytyjskiego rock and rolla początku lat 60., aż do jego funkcjonowania w polskim dyskursie o muzyce popularnej. Zmienność zakresów znaczeniowych przy utrzymaniu tego samego zapisu prowadzi do konieczności każdorazowego doprecyzowania kontekstu, w którym termin *big beat* jest stosowany.

SŁOWA KLUCZOWE muzyka popularna, rock and roll, big beat, styl, gatunek

ABSTRACT

Historical meanings of the term big beat from the perspective of style and genre

The term *big beat* emerged in the late 1940s. Its meaning has changed over the years. Drawing on the definitions of the style and genre proposed by Allan F. Moore, the author of the article follows the semantic changes of the term *big beat* from its original jazz context, through the context of the American rock and roll of the 1950s, British rock and roll of the early 1960s, to its functioning in the Polish discourse about popular music. The changing meaning of the term means that whenever *big beat* is used, the context in which it appears must be specified.

KEYWORDS popular music, rock and roll, big beat, style, genre