



Borys Dejnarrowicz
55 ulubionych płyt
lat 50.

Borys Dejnarrowicz
55 ulubionych płyt lat 50.

DRAW 2016
www.drawrecords.com

www.substanceonly.net
facebook.com/SubstanceOnly

Spis Treści

- #55 The Quintet *Jazz at Massey Hall*
- #54 Count Basie Orchestra *Basie*
- #53 Russ Garcia *Fantastica*
- #52 Sarah Vaughan *Sarah Vaughan*
- #51 George Russell *The Jazz Workshop*
- #50 Esquivel and His Orchestra *Other Worlds Other Sounds*
- #49 Chet Baker *Chet Baker & Strings*
- #48 Otto Luening/Vladimir Ussachevsky *Tape Recorder Music*
- #47 Dizzy Gillespie *Afro*
- #46 Ella Fitzgerald & Louis Armstrong *Ella and Louis*
- #45 Moondog *Moondog*
- #44 Duke Ellington And His Orchestra *Masterpieces by Ellington*
- #43 Miles Davis *'Round About Midnight*
- #42 Elvis Presley *Elvis Presley*
- #41 The Charlie Mingus Jazz Workshop *Pithecanthropus Erectus*
- #40 Yma Sumac *Voice of the Xtabay*
- #39 Sonny Rollins *Saxophone Colossus*
- #38 Billie Holiday *Lady In Satin*
- #37 Miles Davis *Miles Ahead*
- #36 Sabu *Palo Congo*
- #35 Herbie Nichols Trio *Herbie Nichols Trio*
- #34 Bobby Darin *That's All*
- #33 Duke Ellington *Such Sweet Thunder*
- #32 Blossom Dearie *Blossom Dearie*
- #31 Henk Badings *Cain and Abel*
- #30 Sonny Clark *Cool Struttin'*
- #29 João Gilberto *Chega de Saudade*
- #28 Herbert Eimert *Einführung*
- #27 Charles Mingus *Mingus Ah Um*
- #26 Mary O'Hara *Songs of Ireland*
- #25 Art Blakey and The Jazz Messengers *Art Blakey and The Jazz Messengers*
- #24 Martin Denny *Exotica*
- #23 Frank Sinatra *In the Wee Small Hours*
- #22 Stan Kenton *City of Glass*
- #21 Modern Jazz Quartet *Fontessa*

- #20 The Louvin Brothers *Satan Is Real*
- #19 Ferrante & Teicher *Soundproof*
- #18 Bernard Herrmann *Vertigo OST*
- #17 Bo Diddley *Go Bo Diddley*
- #16 Jacques Brel *N° 4*
- #15 Kid Baltan and Tom Dissevelt *The Fascinating World of Electronic Music*
- #14 The Chordettes *The Chordettes*
- #13 Lennie Tristano *Lennie Tristano*
- #12 The Four Freshmen *Voices in Modern*
- #11 Thelonious Monk *Brilliant Corners*
- #10 Warren Barker And His Orchestra *A Musical Touch of Far Away Places*
- #9 Dave Brubeck Quartet *Time Out*
- #8 Julie London *Julie Is Her Name*
- #7 Original Broadway Cast Recording *West Side Story*
- #6 John Coltrane *Blue Train*
- #5 Stan Kenton *This Modern World*
- #4 Jean-Jacques Perrey *Prélude au sommeil*
- #3 Ravi Shankar *Music of India: Three Classical Ragas*
- #2 Miles Davis *Kind of Blue*
- #1 Ornette Coleman *The Shape of Jazz to Come*

Kiedy równo 10 lat temu (w sierpniu 2006) Pitchfork publikował ranking 200 utworów lat 60., we wstępie redaktorzy tłumaczyli się, że zestawienia płyt nie będzie, bo lata 60. to przez większą część nie była dekada skupiona na płytach. Niby coś w tym jest, ale pomyślałem wtedy – to co dopiero powiedzieliby o latach 50.? I uznałem, że tym bardziej ekscytujące byłoby zbadać, czy z epoki w której wprawdzie raczkował już format albumu, ale w której centralne dla fonografii miejsce zajmowały single i kompilacje, dałoby się wyłuskać sensowną liczbę porównawczych “regularnych” longplayów lub “epiek” legitymujących się pojmowaną w klasyczny sposób płytową spójnością, logiką, narracją? Zacząłem więc na boku niezobowiązujący mini research, a jego zwieńczeniem 10 lat później jest niniejsza lista.

Jednak aby zrealizować swój zamiar, musiałem wykluczyć z tej zabawy wiele ikonicznych składanek w rodzaju *On Top* Chucka Berry’ego, s/t Bo Diddleya, *What’d I Say* Raya Charlesa, *Genius of Modern Music* Monka bądź *The Amazing Bud Powell* z seledynową okładką. Kolejna kategoria wydawnictw których świadomie nie wziąłem pod uwagę, to rzeczy albo opublikowane w latach 50. na prawach kompilacji, choć de facto pochodzące z lat wcześniejszych (słynne *Anthology of American Folk Music* czy *Birth of the Cool* Milesa), albo odwrotnie – zarejestrowane w latach 50., ale wydane na płycie w kolejnych dekadach (np. pionierski elektroniczny soundtrack małżeństwa Barronów do filmu *Zakazana planeta*). Wreszcie tradycyjnie wyciąłem z rozgrywki wykonania poważkowe (a wyszło ich wtedy sporo klasycznych – chociażby *Wariacje Goldbergowskie* Goulda, Bartokowski *Koncert na orkiestrę* pod Reinerem lub dyrekcje Bernsteina takie jak np. Gershwin czy Strawiński). Natomiast w przypadku musicali “decydowała data stempla pocztowego” (czytaj: premiery), czyli dajmy na to *Oklahoma!* odpadła, ale już *West Side Story* się kwalifikowało.

Może komuś te zasady wydadzą się kontrowersyjne, ale według mnie są transparentne i konsekwentne. Dzięki nim finalny przegląd 55 tytułów odnosi się do faktycznie “nowej” muzyki dostępnej na płytach, z jakimi mogli się zetknąć żyjący wtedy odbiorcy. A taki był pierwotny zamysł.

Dzięki tej formule może też łatwiej będzie dostrzec, że w studyjnej dyskografii lat 50. obok sztucznie fabrykowanych "longplayów" w istocie złożonych z dwóch hitów i doklejonych wypełniaczy funkcjonowali też wspaniali protoplaści concept-albumów, fusion, prog-rocka, sophisti-popu, chill-outu, funku, afro-beatu, post-rocka, ambientu, IDM-u, a nawet techno. Natomiast niewątpliwie istotne świadectwo muzyki tego okresu zachowało się w pojedynczych trackach, co też na koniec podsumowania z przyjemnością udokumentuję w postaci adekwatnej playlisty, uzupełniającej obraz całości.

A dlaczego właśnie 55? Okazało się, że to odpowiednia liczba, kiedy na pewnym etapie prac przyjąłem jakże ważne dla mnie kryterium "związania emocjonalnego". Jasne, mogę układać 100, 200, 500 płyt, ale fajnie żeby one jeszcze coś dla mnie znaczyły prywatnie, subiektywnie. A te znaczą. Zapraszam.

Poniższy ranking publikowałem w odcinkach od sierpnia do listopada 2016 roku na Facebooku (fanpage Substance Only).

#55

The Quintet

Jazz at Massey Hall

No i je-dziemy... A z powodów personalnych nie ma lepszego sposobu na otwarcie tej listy, niż "the greatest jazz concert ever". O ile dość często na klasycznych jazzowych sesjach spotykały się składy spod znaku "samo gęste", o tyle tę tutaj supergrupę można rozpatrywać tylko w kategoriach koszykarskiego dream teamu USA z lat 90. Tego wieczoru w Toronto zagrała bowiem jedyny raz piątka, z której praktycznie każdy zawodnik bywa nieraz uznawany za numero uno w dziedzinach na swoim instrumencie. Z przodu papużki nierozłączki Parker i Gillespie (warto rzucić uchem na ich inne wspólne daty, np. *Bird @ Diz*), z tyłu nieobcy im Roach, po bokach świeżo po opuszczeniu psychiatryka Bud Powell oraz Mingus, pan wydawca, który wpierw zdublował bas w tych niedoskonałych technicznie nagraniach, potem wypuścił je jako dwie 10-calówki, aż w końcu 3 lata po fakcie poszły w obieg jako 12-calowy longplay. True wyznawcy bebopu z pokolenia na pokolenie pielgrzymują do rejestracji tego owianego mnóstwem legend występu i ponoć mają zaznaczony w kalendarzykach 15 marca 1953. Ale w obliczu cytatu z "Habanyery" Bizeta w "Hot House", gromiącego solą bębów w "Salt Peanuts" czy namacalnej interakcji w osobnym odczytaniu Kernowskiego "All the Things You Are" zupełnie mnie to nie dziwi. ps: W ogóle Tristano miał grać na pianie, ale wskazał Powella jako lepiej pasującego do konwencji, no co za boss.

wybrane nagranie

"All the Things You Are"

#54

Count Basie Orchestra

Basie

W ogólniaku mieliśmy takiego odklejonego od rzeczywistości nauczyciela muzyki w lekko-pół-średnim wieku, który zasłynął m.in. stwierdzeniem, że "Mniej niż zero" to badziewie, gdyż tylko piosenki w których tekst powstaje jako pierwszy, są wartościowe artystycznie (!). Potrafił też "zakasować" nas zadawanymi znienacka pytaniami typu: "A jak się nazywa mały zespół jazzowy?". Cisza. "Jazz band". "A jak się nazywa duży zespół jazzowy?". Cisza. "Big band". Cisza. "No, widzicie, pojęcia nie macie o tej swojej młodzieżowej muzyce". (Była to końcówka lat 90.). Nikt kompletnie nie wiedział, o co mu chodzi. William Basie to jedna z dosłownie kilku w tej całej wyliczance postaci, które naprawdę przynależą jeszcze do ery "przed-albumowej". A to dlatego, że facet "spełniał się w muzyce hardcore'u" zwanej dużym zespołem jazzowym, zaś big band jako instytucja swoją świetność i relewantność przeżywał w pierwszej połowie xx wieku. W przypadku zespołu Counta peak przypadł na koniec lat 30. (dowodem "seminalny" składak *Complete Decca Recordings*). Jego ekipa opanowała bluesowe jamowanie na riffach i utarowała drogę do bebopu, specjalizując się w call and response między solowym dęciakiem i orkiestrą, takim archetypicznym szyku z którym inicjalnie zetknąłem się jako berbecę oglądając pasjami *Toma & Jerry*.

Wychowany na harlemowskich ragtime'ach, w młodości terminujący cierpliwie po wodewilach i dorabiający jako taper, jako doświadczony lider Basie mianował się "niepianistą" (czyżby antycypacja figury "nie-muzyka" Briana Eno?), pełniąc bardziej rolę "kierownika" ("panie kierowniku..." – ...), oszczędnego w klawiszowych gestach. Na początku lat 50. popadł w "tarapaty ekonomiczne" i musiał okroić, oheblować (pозdro dla kumatych) skład do septetu. Wtedy w sukurs przyszedł mu pełen entuzjazmu i świeżej krwi kompozytor/aranżer Neil Hefty. Napisany i zorkiestrowany przez niego materiał, znany również jako *Atomic Mr. Basie* czy $E=MC^2$ pozostaje najsilniejszym odciskiem Counta na jazzowym płytozoiku. Hipsterzy (wreszcie mogą użyć tego wyklętego

słowa w jego prawidłowym, źródłowym znaczeniu) tego świata będą się przerzucać nazwiskami tenorów z różnych stadiów grupy (Lester Young, Illinois Jacquet, Frank Foster, Eddie Davis – same gwiazdy NBA z nazwisk), ale w tej drugiej inkarnacji akcent położony był nie na indywidualne popisy, lecz uwypuklony w neoklasycystycznych aranżach, zestrojony kolektywnie vibe, nadający ciężaru, po prostu wybuchowego pierdolnięcia całej drużynie.

wybrane nagranie

“Splanky”

#53

Russ Garcia *Fantastica*

Genre zwany “space age pop” bądź “bachelor pad music”, de facto stylistyczna odmiana exotiki (zwany też czasem “outer space exotica”) to jakby pop epoki podboju kosmosu. Ideologicznie ufundowany na tyleż naiwnym, co dziś godnym pozazdroszczeniu “nostalgicznym” optymizmie w kwestii przyszłości ludzkości, czysto muzycznie opierał się na pociągającej sprzeczności. To bowiem jeden z historycznych ewenementów jeśli chodzi o pyszne pogodzenie tropów sztuki wysokiej i niskiej. Wykorzystując rewolucyjne techniki studyjne i nowatorskie brzmienia elektroniczne na bazie inspiracji orkiestrową poważką przełomu wieków, dźwiękowi wizjonerzy osiągnęli niemal idealny balans między dostojnym relaksem, ekscytacją galaktycznymi podróżami, a także jednak pewnym niepokojem, a nawet koszmarem czyhającym przy zetknięciu z nienazywalnym nieznanym.

Garcia nie był prekursorem takich wycieczek – w międzyczasie pisał teksty teoretyczne na temat aranżacji, tworzył soundtracki filmowe i telewizyjne, pracował z wierchuszką wokalnego jazzu – ale jego autorskie dzieło z 1958 roku może aspirować do miana podręcznikowej, kompletnej definicji, wręcz esencji omawianego nurtu. Na oko concept album opatrzony pretensjonalnym wstępem o planetarnym safari z tytułami typu “Potwory z Jowisza”, “Czerwone piaski Marsa” czy “Wulkany Merkurego” byłyby nieskończenie śmiesznym, kiczowatym przerostem formy nad treścią, gdyby nie dwa detale. Raz, że tracklista składa się z oryginalnych kompozycji Russa, a facet otarł się kiedyś o Stana Kentona więc “tej to nie radzę” wyszydzać. I dwa, że w eksperymentalnych efektach pomógł mu zapatrzony w Varese’a współzałożyciel i główny realizator wytwórni Liberty, niejaki Theodore Keep, odpowiedzialny tu za rozmaite manipulacje i dźwięki konkretne (np. imitowanie bulgotów wulkanu). Do tej mieszaniny soundów odnosił się potem chociażby Brian Wilson na etapie SMILE, a sporadycznie migają tu fragmenty... proto-drone’owe. Nie bez przyczyny ponoć BEKINYDEJ

ten materiał stosowano przy testach sprzętu stereo hi-fi, jak potem w latach 70. nagrania Steely Dan.

wybrane nagranie

“Frozen Neptune”

#52

Sarah Vaughan

Sarah Vaughan

Mam wrażenie, że w takim mainstreamowym, powszechniejszym ujęciu Sassy zwykle zalega nieco w tyle za słynniejszymi, starszymi rywalkami do korony królowej strzelców. Weźmy pierwszy z brzegu ranking wokalistek na Porcys – gdzie są Ella i Billie, a gdzie ona. Wpierw chórzystka u Baptistów, potem kształcona pianistka, organistka kościelna i w końcu czołowa diwa bopu, Vaughan jest natomiast cichym faworytem większości wyedukowanych muzyków. Bo choć mniej emocjonalna czy swingująca od swoich konkurentek, Sarah wyprzedza je w punktacji za warsztat i zaplecze wiedzowe.

To nie tylko istny wirtuoz kontraltu, niedoścignione “wykonawstwo” (“...piłkarstwo” – W. Lubański) – klarowny, milimetryowy intonacyjnie trel, totalne panowanie nad barwą i ekspresją, perfekcyjne modulacje, szeroki wachlarz artykulacyjny (od łagodnych dmuchnięć po wibrujące, gardłowe frazy). To także ogromna świadomość kompozycyjna. To inkrustacje tematów improwizowanymi ozdobnikami na poziomie śmietanki jazzowych instrumentalistów. To głos traktowany przez krytyków na równi z wybitnymi saksami i trąbkami tej sceny.

Może dlatego z jej obszernej i obfitującej w smakołyki dyskografii szczególnie preferuję ten KRĄŻEK, przemianowany później z uwzględnieniem nazwiska Clifforda Browna. Najmocniejszą kolekcję standardów w ramach jej ujazzowionego oblicza, startującą od “docelowej” interpretacji “Lullaby of Birdland” (niezapomniana wersja), oferującą zalotne “You’re Not The Kind”, refleksyjne “I’m Glad There Is You” i zero wypełniaczy. A właśnie, czo ten Clifford Brown? Ktoś kiedyś powiedział, że każda płyta sygnowana nazwiskiem Clifforda Browna jest warta przesłuchania. I niech tak pozostanie.

wybrane nagranie

“Lullaby of Birdland”

#51

George Russell *The Jazz Workshop*

“Ty jesteś typem typa teoretyka” (Tede, “Przyczajony hip, ukryty, hop”). Ta odwieczna dyskusja, czy biali ludzie udomowili, ugładzili i zinstytucjonalizowali dziką, pierwotną, nieokrzesaną muzykę czarnych? A konkretnie w jazzie: czy ze spontanicznych murzyńskich improwizacji wydestylowali pewien szkielet, następnie obudowując go teorią i w efekcie nadając tej zabawie pozory “sztuki wysokiej” dla salonów, gubiąc po drodze, czy wręcz “bankrutując” pierwiastek ludycznej obrzędowości? Sądzę, że to hipotezy nad wyraz ryzykowne, aczkolwiek istotnie gdyby wkiłać się w hiper detale, to dwóch spośród tych największych przełomów dla jazzowej *kompozycji* (a więc dla adaptacji i organizacji zrywów kolektywnej “energii” do poziomu zapisu, czyli chłodnej matematyki) dokonali nie czarni “czarni”, a czarni “kolorowi” – Jelly Roll Morton i George Russell. Ten drugi narodzony z czarnej matki i białego ojca, toteż powinien wedle koncepcji jednego z moich uniwersyteckich wykładowców ubrać białą treść w czarną formę. Lub odwrotnie. “...Czarna za... Yyyy... Czarna przeciw – biała za lub odwrotnie. Jest trzecia metoda przez podniesienie rąk. Ta metoda jest najdoskonalsza”. No właśnie.

Od kiedy pamiętam idea modalności rajcowała mnie niezmiernie. Zresztą raz pewien kolega absolwent akademii nazwał od niechcenia jeden z moich kawałków “modalnym” i nawet sensownie to wybronił. Byłem w siódmym niebie, choć na owym etapie modalność kojarzyłem głównie z *Kind of Blue*. Tymczasem “skodyfikował” ją Russell, prognozując wyczyny Milesa, Coltrane’a czy Olivera Nelsona z paroletnim wyprzedzeniem. Najpierw w książce *Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization* (1953), a potem w swoich nagrywkach, począwszy od niniejszego debiutu (1957). To przeważnie intelektualne wyzwanie, muzyka którą bardziej się odkrywa, niż przeżywa. Analiza, nie synteza. I trochę taka “drużyna ustawiona w kształcie trzech rombów wzajemnie się przenikających i uzupełniających” (Strejlau). Przepowiadanie

kolejnych dekad od Dolphy'ego (co drugi numer), przez drum'n'bass Roni Size'a (dęciaki w "Night Sound"), aż po nasz yass (finisz "Livingstone I Presume"), dziwne harmonie kładące podwaliny pod "third stream" i ogólnie cholernie mocny argument za tym, że rola kompozycji w jazzie potrafi być nadrzędna. A Russell mało gra, za to koordynuje i nadzoruje. A ja wyjątkowo lubię potwierdzenie, że wirtuozeria to nie musi być funkcja palców, tylko mózgu.

wybrane nagranie

"Concerto for Billy the Kid"

#50

Esquivel and His Orchestra *Other Worlds Other Sounds*

Oj mieli tupet ci artyści w latach 50. Tytułami wielu płyt z tamtego okresu potrafili buńczucznie oznajmiać, że wynaleźli coś nowego, rewolucyjnego. Prawdziwi odkrywcy, innowatorzy przenoszący tę grę na inny level. Dziś nazwać dzieło *Other Worlds Other Sounds* – to by nie przeszło. Jednak pod tym względem “mienię w dupie narażanie się na śmieszność” było w połowie XX wieku na porządku dziennym. Ciekawe jednak, że nie raz i nie dwa były to przechwałki trafne, zgodne z faktami. Przykład? Meksykański maestro “Sophisti-Space-Age” – pionier kreatywnego użycia stereo, rzeczywiście jako jeden z pierwszych wykorzystujący możliwości żonglerki panoramą, dramaturgicznego wyzyskania gradacji przestrzeni między dwoma dostępnymi kanałami. Projektowania dźwiękowego w praktyce uczył się Juan Garcia terminując w radiu i TV, a feerie koronkowych tekstur jakie ukręcał sprawiły, że zasłużył na nieformalne miano “Busby Berkeleya muzyki koktajlowej”. Jakimi środkami to osiągnął?

Opracowywał tradycyjne melodie i ówczesne szlagiery, które zyskiwały zupełnie nowy blask, wyraz i tożsamość w odświeżonym anturazie. Pociągały go wściekle eklektyczne aranże, amplitudy nastrojów, od sekwencji quasi-baletowych, przez iskrzące, żywiołowe groove’y o posmaku latynoskim, aż po cynicznie użytkowy lounge. W efektownych kulminacjach podobnie do Czajkowskiego, Stockhausena czy Ellingtona zdawał się traktować orkiestrę jak jeden instrument. Egzotyczne perkusjonalia, onomatopieczne żeńskie chórki i obowiązkowe podjazdy slide’em na gitarze to tylko kilka z jego markowych trików kolorystycznych. Zarzucano tym ekscentrycznym kolażom “kiczowatość”, ale gdyby nominalne “easy listening” zawsze oznaczało tak radykalne zabiegi studyjne, to świat nie miałby z kogo toczyć memów. Kolo był szalony. W “Magic Is the Moonlight” polski słuchacz zanuci pod nosem “jesteśmy na wczasach...”, ale lepiej pasowałoby tu chyba “jesteśmy na kwasach”.

wybrane nagranie

“Poinciana”

#49

Chet Baker

Chet Baker & Strings

Niniejsza lista składa się przeważnie z dzieł, które wyprzedzały swoją epokę, antycypowały całe style, nurty i trendy, zmieniały na bieżąco kierunek rozwoju muzyki. Niczego takiego nie można powiedzieć o jedynym longplayu Chesneya dla Columbii (versus np. ponad 20 dla Pacific Jazz), który składa się z milusich wykonów płynnie żeniących cool ze smyczkową oprawą nieco po linii sławnych epek Parkera. Ale czasem to właśnie wszystko, czego mi potrzeba. Świeżo po starcie u Mulligana “złamany biały” Baker skompiłował własny kwartet i zbudował medialną przeciwwagę dla rodzącego się, murzyńskiego, porywczego bopu. Uwielbiany przez młode hipsterki playboy, słodki przystojniaczek o zawadiackim uroku Jamesa Deana do którego był porównywany, “ostatnia nadzieja białych” (Eminem jazzu?), umiał zarówno śpiewać (“My Funny Valentine”!), jak i pieścić intymnie, jedwabiste pościelowy na trąbce, czym nieśmiało przyczynił się do wykwitu tendencji smooth, chill i proto-downtempo.

Na długo zanim siedział w więzieniu, zanim wybito mu zęby, wreszcie zanim jego namiętna miłość do heroiny sięgnęła tragicznego finału, gdy wypadł z okna w dzielnicy dilerów w Amsterdamie, Chet serwował soundtrack do łożkowych ekscesów zupełnie jak Air na *Moon Safari* pod koniec lat 90. Na sesji z przełomu 1953 i 1954 roku pałker Shelly Manne nie miał zbyt wiele do dodania, za to non stop udziela się tu oktet smyczkowy, którego aksamitne tła nadają “You Don’t Know What Love Is”, “Love Walked In” czy “I Love You” właściwości kojących. Syrop, konfekcja, muzak... i będziecie mieć rację. Lecz każdy czasem potrzebuje chwili odpoczynku, a to jest jedna ze sprawdzonych, użytkowych sesji relaksacyjnych tamtejszy. C’mon people, albo serio rozmawiamy o tym jak to było w latach 50., albo snujemy elitystyczną fantasmagorię. Słucham @ *Strings* teraz, sącząc czerwoną Rioję (“more claret?”) i Wam polecam to samo.

wybrane nagranie

“Why Shouldn’t I?”

#48

Otto Luening / Vladimir Ussachevsky

Tape Recorder Music

Jeśli chodzi o ojców założycieli elektroniki, to osobiście wychowałem się na trzech dyskach boxu *OHM*. Uwiecznieni tam koleśnicy byli dla mnie bohaterami, a ich odważne dzieła pobudzały moją późno-nastoletnią wyobraźnię. Wielu z tych herosów nie doczekało się pełnoprawnych “własnych” wydawnictw w latach 50. Luening i Ussachevsky należeli do nielicznych szczęśliwców, aczkolwiek *Tape Recorder Music* to zaledwie kwadrans muzyki i w dodatku – jakbyśmy powiedzieli w środowisku indie lat 90. – taki “split”, złożony z trzech autorskich utworów Otto, jednego wspólnego i jednego ręki Vladimira. Panowie doszli do zainteresowania eksperymentami z taśmą, owocującego działaniami proto-ambientowymi i proto-drone’owymi, z nieco innych stron. Luening, dyrygent pochodzenia niemieckiego, studiował w Europie; Ussachevsky urodził się w Rosji i po studiach w USA pisał neoromantyczne kawałki oraz uczył muzyki. Razem wykonali swoje odkrywczе dźwiękowo-wprawki w 1952 roku w MOMA, a *Tape Recorder Music* (z 1955) było fonograficzną konsekwencją tego występu. Instytucjonalną zaś – założenie Columbia-Princeton Electronic Music Center (...wśród wychowanków m.in. Varese, Berio czy Wendy Carlos).

Krótką tracklista ma formę niezobowiązującego dialogu między dżentelmenami. Vladimir rozpoczyna od “Sonic Contours” z przyśpieszonym, bajkowym pianinkiem, które przywodzi mi na myśl intro “Det du tänker idag är du i morgon” Dungen (ktoś może pamiętać, takie instrumentalne interludium). Otto odpowiada flecikowym “Fantasy In Space”, co odnalazłoby się na jakiejś zapomnianej, skwaszonej, krautrockowej płycie pobocznego projektu Amon Düül z przełomu 60s i 70s. Następuje kooperacja w “Incantation”, gdzie przetwarzany rytmicznie i barwowo ludzki głos w to jakby wielki praprzodek obecnych dziś w co drugim radiowym hicie wokalnych permutacji a la “Lean On”. Ostatnie słowo należy znów do Niemca, zamykającego rozmowę dwoma trackami. “Low Speed” ulepiono ze wzbudzających się dźwięków fletu spowitych rezonującym echem, co budzi natychmiastowe skojarzenia z intrem

do "Ruckzuck" z debiutu Kraftwerk. Kalibrując możliwości magnetofonu Luening wydobywa z tego sielskiego instrumentu nowe barwy, wcześniej podobny zabieg stosując w "Invention In Twelve Tones".
ps: Po latach do reedycji dorzucono 15-minutową, pochodzącą z tamtego okresu suitę Ussachevskiego "Poem in Cycles and Bells" na orkiestrę i elektronikę.

wybrane nagranie

"Low Speed"

#47

Dizzy Gillespie

Afro

Afro? Gotów? (Kiedy Afro Kolektyw się reaktywują, koniecznie muszą wydać płytę pt. "Dizzy".) Pobudka! "BANANY PRZYWIEŻLI!" (*Tytus, Romek i A'Tomek*). Serio, znacie skuteczniejszy dzwonek na poranne przebudzenie, niż opener Afro? "Manteca Theme" wychodzi od bazowego, latynoskiego riffu, któremu w paradę wjeżdżają istne "saksofony i trąby jerychońskie", a wśród nich znajdują się takie kozaki ówczesnego jazzu jak Hank Mobley, Lucky Thompson, J.J. Johnson czy Quincy Jones. Dizzy musi stawić czoła tej ferajnie skomasowanego dźwięku, a intensywność doznania wzmagają konga które obsługuje sam Mongo Santamaria. I tak treściwie jest już do końca, dzięki aranżacjom Chico O'Farrilla.

Cztery pierwsze indeksy wypełniające stronę A są trochę jednym, hipnotycznym jamem, pozostawiającym słuchacza bez wytchnienia. Na stronie B lśnią trójdzielna miarowość "Nocy w Tunezji" i zahaczające o exotycę, liryczne tematy "Con Alma". "Słyszałem takie akcje", że lata 50. były w karierze Johna Birksa pewnym kryzysem. "Crisis? What Crisis?!". Ja rozumiem, że jeśli facet "wziął udział w narodzinach bopu", a jego błyskotliwość harmoniczną nieraz odkrywała nieznanymi wymiarami dobrze znanych jointów, to względnie bezpieczny etap afro-kubański może się dlań wydawać lekką zadyszka. Pamiętajmy jednak, że to postać właściwie pochodząca sprzed ery albumowej. A zatem ogarnijmy, że tu – z ikonyczną, specjalnie custom-zaprojektowaną zgiętą trąbką lub jeszcze bez niej – na przełomie maja i czerwca 1954 roku Gillespie zarejestrował najlepiej zrealizowany LP w dorobku.

wybrane nagranie

"Manteca Theme"

#46

Ella Fitzgerald & Louis Armstrong

Ella and Louis

Ona: chorobliwie nieśmiała, z początku preferująca raczej taniec, niż śpiew. Pierwsza Dama. Słuch absolutny – ponoć muzycy stroili instrumenty według jej głosu. Mało ornamentów, za to sam konkret czyli zwinność i lekki, dziewczęcy swing. On: ikona niedoskonałego głosu i “według krytyków” (lol) bodaj pierwszy trębacz, który wyniósł sztukę solówek do rangi wiodącego środka wyrazu. Satchmo. Zrobił tyle dla popularyzacji czarnej muzyki, co nikt inny, choć pismaki zarzucały mu nadmierne wobec talentu “fikanie nóżkami”. Oboje uosabiający ciepło i duszę w jazzie. Wspólny mianownik. Przy mikrofonie spotykali się już dawniej, ale dopiero inicjatywa i idea Normana Granza (IMPRESARIO, producenta, A&R-owca i założyciela m.in. wytwórni Verve) zaowocowały magią między tymi dwoma. Gość dążył do odświeżenia wizerunku Armstronga, więc wyselekcjonował przy akceptacji Louisa repertuar wprost nieskazitelny – wystarczy rzut oka na KREDYTY i już same TRZY BERLINY + DWA GERSHWINY ucinają dyskusję.

Co więcej, na studyjne spotkanie Elli i Louisa zaprosił też wyśmienity kwartet Oscara Petersona, w którym np. na garach pomykał Buddy Rich. W rezultacie powstała surowa aranżacyjnie, weekendowa kolekcja, okraszona adekwatną do warstwy muzycznej, szlachetnie prostą obwolutą (klasyczna fotografia pary odartej z jakichkolwiek pozorów sztucznie pompowanego gwiazdorstwa). I pełna rozmaitych konfiguracji wyrazowych jakże kontrastowych barw – stłumiony Louis za plecami Elli, nucąca Ella pod wyraźną trąbką Louisa, wreszcie śpiewający razem, uzupełniający się wokalnie niczym rasowy duet. Duży szacun, biorąc pod uwagę, że krzyżowanie legend w średnim wieku potrafi skończyć się groteskowo. I jeszcze na koniec ciekawostka: już w 1957 (ledwie rok po amerykańskiej premierze) “Przekrój” entuzjastycznie zrecenzował (piórem ówczesnego rednacza Mariana Eile) tę podobno przywiezioną z Paryża płytę. Słabo?

wybrane nagranie

“Moonlight in Vermont”

#45

Moondog Moondog

“Szczepnie powiedziawszy” z tym namecheckowaniem Moondoga to dla mnie taka trochę podejrzana sprawa. Wydaje mi się, że w ostatnich paru sezonach środowisko komentatorów skupionych blisko tradycji free/industrial/noise/heavy/psych zdradza ogromną potrzebę obnoszenia się ze znajomością samej postaci Louisa Hardina, obowiązkowo podkreślając jego milczącą obecność w stroju Wikinga na którymś tam skrzyżowaniu którejś tam przecznicy w Nowym Jorku w latach 50. i 60. Cytując Otta z kultowego odcinka o Basinskim: “This is people who don’t care about music, as much as they care about the story”. Ponieważ z Moondogów tego świata najbardziej cenię utwór Prefab Sprout, a mimo to o istnieniu Moondoga dowiedziałem się kilkanaście lat temu od Scaruffiego, to nie ukrywam, że mam z całego zjawiska lekką polewkę. Bo nagminne podkreślanie, jakże niedocenionym i zapomnianym artystą był Moondog, doprowadziło do ZGOŁA groteskowej sytuacji, w której aktualnie Moondog jest jakby ZNANY z tego, że jest NIEZNANY. Naprawdę, mamy rok 2016 i nie jest to jakaś wiedza tajemna. Nawiasem mówiąc 2016 to zresztą rok Moondogowski – stulecie urodzin, w maju była okrągła rocznica. Więc warto nieco wnikliwiej pochylić się nad stricte muzycznym pionierstwem Hardina, a nie tylko w nieskończoność opiewać jego hełm Wikinga i to że był takim antysystemowym outsiderem.

Nie będę się rozpisywał w formacie jakiegoś skrótowego blurba, ale chętnie poczytałbym rozprawkę o tym, że na przykład sample głosu płaczącego dziecka w “Lullaby” o pół wieku wyprzedza patenty Timbalanda w “Are You That Somebody”, że japońska gadka w “Death, When You Come to Me” to praprzodek The Books z *The Lemon of Pink*, że “To See a Horse” czy “Surf Session” to najprawdziwsza lo-fi poważka albo że “Caribea” lub “Tree Trail” z plenerowymi odgłosami natury na bieżąco w autorski sposób dekonstruują schematy exotiki (co tylko udowadnia, jak istotnym nurtem dla lat 50. była exotica).

W sumie poskładane z różnorodnych wprawek self-titled dla Prestige z 1956 roku robi na mnie całościowo większe wrażenie niż reszta dyskografii Moonodga, w tym ociupinkę jak na mój gust przereklamowane self-titled z 1969. Ale chociaż to jedna z płyt na tej liście po które sięgam najrzadziej, to gdy o niej myślę, niesamowicie imponuje mi to, że trochę nie do końca wiadomo co ten gość tu właściwie gra. Ta oryginalność w czasach okropnie sformatowanych (a mam taką prywatną teorię, że muzyka "rozrywkowa" nie była nigdy bardziej sformatowana niż w latach 50. XX wieku i w latach 10. XXI wieku) poraża i budzi bezapelacyjny respekt do dziś.

wybrane nagranie

"Caribea"

#44

Duke Ellington And His Orchestra *Masterpieces by Ellington*

Jako się rzekło, próbuję w tym rankingu raczej pilnować kryterium premierowego/nowego materiału, po to aby przy okazji przemyścić względnie adekwatną optykę wobec zagadnienia “lat 50. w muzyce”. Ktoś zerknie więc na tracklistę tego longplaya z 1951 roku, po czym prychnie – no i cóż to mają być za “lata 50.”, Borysie? Jakież premierowe kawałki, skoro mamy tu emblematyczne dla Sir Duke’a, ponoć ułożone w kilka minut “Mood Indigo” z 1930 roku, niemal równie rozpoznawalny hit “Sophisticated Lady” z 1932 albo kolejny żelazny standard “Solitude” z 1934. Tytuł płyty, choć mało skromny (a nie mówiłem! aczkolwiek zaznaczmy, że skromność była jedną z wielu zalet Mistrza, chętnie przedstawiającego się jako zaledwie “pianista dużego zespołu, który gra muzykę murzyńską”, co w kontekście skali i wyrafinowania jego dorobku oraz częstych porównań z ziomkami typu Mozart musi szokować), przecież nie wydaje się aż tak przesadzony jak przykładowo *R@G (Rhythm @ Gangsta): The Masterpiece* Snoopa, skoro w chwili jej wydania międzynarodowa sława przedstawionych tu utworów sięgała czasem dwóch dekad. Lecz wtedy ja “naciśnię enter” i włączę w siebie wewnętrznego Ministra Gospodarki Rybnej i Przetworów, inżyniera Zbigniewa Suchego, który był “internowany trzy razy w pasie wód terytorialnych przez enerdowskie kanonierki” i “publikował w ‘Wiadomościach Wędkarskich’ pod pseudonimem Johann Strauss”. Otóż... **MACIE SŁUSZNOŚĆ, wszyscy właściwie macie słusność, z tym że oczywiście wynika ona z NIEWIEDZY.**

Albowiem ten samozwańczy zbiór arcydzieł stanowi “szalenie istotny” (Jerzy Engel) dla pełnego obrazu dekady dokument ewolucji formatu płyty długogrającej, “wolnoobrotowej”. Nigdy wcześniej Ellington nie miał okazji wydać tak obszernych wersji swoich kompozycji, bo do tej pory był zmuszony trzymać się restrykcji formatu trzyminutowek. Lecz kiedy technologia pozwoliła na puszczenie wodzy fantazji, nie zmarł historycznej szansy. Esencjonalnie po prostu kodyfikując zupełnie odkrywczy wówczas format “extended mixu” (doceńmy narracyjny

wpływ na całą kulturę disco i house'u), Duke wraz z bandem zarejestrował nieskrępowane formalnie, koncertowe opracowania szlagierów mocno już wyeksploatowanych w "popowym" sensie. Spoglądając nieco szerzej na dzieje muzyki, można z łatwością poprowadzić kreskę od tego zdarzenia ku narkotycznym improwizacjom wczesnych Floydów i Grateful Dead, przez "free indie" Sonic Youth z czasów *Daydream Nation*, aż do kilkakrotnie dłuższych w porównaniu ze studyjnymi oryginałami wykonań MBV na żywo. I chociaż za apogeum tej orkiestry zwykle uznaje się zwykle skład z początku lat 40., to wielu koneserów twórczości Pana Edwarda ten trwający kwadrans EDIT "Moon Indigo" nazywa wersją "docelową", a pozostałe 3 nagrania (odpowiednio 11:28, 11:41 i 8:25) niewiele mu ustępują pod względem klasy, smaku, kunsztu i wyobraźni. Speaking of "pivotal".

wybrane nagranie

"Moon Indigo"

#43

Miles Davis 'Round About Midnight

"Insight, foresight, more sight / The clock on the wall reads a quarter past midnight".

* * *

28 września 1955, Anchors Inn, Baltimore.

"Siedzieliśmy tam, patrząc na scenę. Czekaliśmy na gościa imieniem Miles, aż wyjdzie i zrobi to, co do niego należy. Byłem ja i moich czterech zbirów. Czyli Piter, Juras i Łysy. (Łysy naprawdę był Łysy.) Minęło koło godziny i miejscowa zapełniła się opór. Parę tygodni wstecz widziałem głośny comeback Milesa (po ciężkich przygodach z dragami) na festiwalu Newport, a pół roku wcześniej wydałem trochę grosza na cztery albumy Milesa dla Prestige: *Relaxin'*, *Workin'*, *Steamin'* i *Cookin'*. Ale to był ten moment, to było to miejsce i to był ten skład po raz pierwszy razem. Miles Davis Quintet, a w nim Garland na pianie, sekcja Chambers-Jones i relatywnie nieznany jeszcze świeżak na tenorze, niejaki John Coltrane. Klub Anchors Inn. Baltimore. 1955 rok. Dotąd znałem ten kwintet tylko w odsłonie live, ale potem mordy z wytwórni Columbia sprawiły, że moje życie stało się kompletne. Wydali ich jesienne sesje z 1955 i 1956 na prawie 40-minutowym longplayu. To jakby uchwycić nocne ballady z tamtego wieczoru na nagraniu.

I chociaż wiecie jaki ze mnie typ – nie stać mnie na żarcie, a co dopiero mówić o wydawaniu ciężkiej kasy na muzykę... To jednak kupiłem tę płytę. A *'Round About Midnight* to rzecz warta swojej ceny – płacisz za sześć kawałków i praktycznie dostajesz wszystkooo, wszystko co najlepsze. Staaary, to piękne otwarcie "Round About Midnight", jakbym śnił, że szybuję nad Nilem, przypalając świeże zioło, wyluzowany. Szkoda że nigdy nie zobaczę Nilu, ale ten kawałek to najbliższe, co mnie spotkało – i to mi wystarczy. Ale najlepsze z najlepszych jest 'Bye Bye Blackbird'.

Dopiero kiedy posłuchacie perfekcyjnego starego jazzu jak ten, to zrozumiecie, jak wiele dzisiejsze dźwięki zawdzięczają tamtej muzyce. Miles zmierza tu prosto do nieba i to w wielkim stylu. Na bogato, zio-
muś. Szkoda, że jego życie zostało już ucięte przez te cholerne szczęki śmierci. Cholera, mordeczko. W sumie nie ma to żadnego znaczenia. Facet stworzył wystarczająco dużo dobrej muzyki, żebym miał czego słuchać całe życie. A to *'Round About Midnight* to tylko kolejny przykład geniuszu Milesa”.

wybrane nagranie

“Bye Bye Blackbird”

#42

Elvis Presley

Elvis Presley

Jeśli przy Armstrongu nieśmiało wspomniałem o “fikaniu nóżkami”, to co dopiero mam powiedzieć tutaj? Twarz, fryzura, ciuszki, taniec, filmy (- ...), narkotyki, hamburgery, karate, ikoniczne okładki... I pytanie powracające jak bumerang: co to wszystko miało wspólnego z muzyką? Jasne, w kategoriach popkulturowych to bezapelacyjne podium tego podsumowania – prototyp nieskazitelnej kombinacji głosu z urodą, jaką kupił potem wszystkich choćby Bowie. Ale muzycznie? Osobiście wychowałem się w potrzasku dwóch odmiennych spojrzeń. Z jednej strony na forsowanej w domu teorii spiskowej, wedle której Steve Sholes kupił od Sama Philippsa po atrakcyjnej cenie nie “białego co śpiewa jak czarny”, ale... “białego co ukradł czarnym ich muzykę”. Murzyni (niezależnie od tego czy macie na myśli Ike’a Turnera, Chucka Berry’ego, Bo Diddleya czy może Screamin’ Jay Hawkinsa) wynaleźli rokendrola i z rynkowego punktu widzenia wytwórniom potrzebny był białas na tyle bezczelny, żeby wykonywał piosenki w tym stylu tak pewnie, jakby to była JEGO muzyka. Jednak z drugiej strony w podstawówce bardzo kumplowałem się z koleżką, którego nie wahałbym się określić mianem “wyznawcy” The Kinga, więc chcąc nie chcąc dość wcześnie przesiąknęłam jego muzyką, nie mając do niej krytycznego dystansu. I chociaż do obsesji na punkcie Elvisa przyznawali się nie tylko Lennon i Dylan, ale i czarnoskóry James Brown, to zajęło mi wiele lat zrozumienie, na czym polegało artystyczne znaczenie tego wiekopomnego debiutu. W końcu wszyscy wyżej wymienieni sami układali swoje kawałki, podczas gdy “Tutti Frutti” to numer Little Richarda, “Blue Suede Shoes” Carla Perkinsa, “I Got a Woman” Raya Charlesa etc.

Gdybym dziś miał streścić powab self-titled jednym słowem, postawiłbym na “wszechstronność”. Bo oto w połowie lat 50. pojawił się pieśniarz warsztatowo z powodzeniem spadający na cztery łapy praktycznie w repertuarze każdego rodzaju. Aktualne przeboje, standardy rhythm and bluesa, klasyki country, musicalowe evergreeny, obskurne deep

cuts lubiane przez solistę i specjalne napisane na tę sesję oryginalne kompozycje mieszają się tu ze sobą smacznie, uspojnione imponującym wokalnym performensem, lawirującym między rockabilly, folkiem i dopiero powstającym rokendrolem. Mimo nierównego materiału nie było wcześniej tak eklektycznego albumu z piosenkami i może dlatego czasem uważa się go za "południk zero", nieoficjalny początek muzyki popularnej doby rocka. Ten bałaganiarski urok rozległego spektrum inspiracji logicznie uzasadnia kontrowersyjną decyzję o pominięciu w trackliście takich ówczesnych strzałów Elvisa, jak "Mystery Train", "Heartbreak Hotel", "That's All Right" lub "Shake, Rattle & Roll". W ich miejsce pojawiły się niemal lo-fi'owe szkice nagrane jeszcze dla Sun pod producenckim okiem Philippsa, ujmujące minimalizmem i nowatorskim użyciem taśmowego delaya (echo w "Blue Moon" ma wręcz posmak elektroniczny!). Zamiast więc rozpatrywać Króla w kategoriach narodzin wielkiego showbizowego szwindla i "złodzieja" iskrzących od emocji murzyńskich hitów który rozcieńczył je na mdłą papkę dla masowej, białej publiki, pomyślcie o nim jak o 20 lat młodszym Franku Sinatra w za ciasnych portkach z gitarą przewieszoną przez ramię, któremu akompaniował kozacki ansambl na czele z niepowtarzalnym wieśla-rzem Scotty Moore'em. Lepiej? Lepiej.

wybrane nagranie

"Blue Moon"

#41

The Charlie Mingus Jazz Workshop *Pithecanthropus Erectus*

Nie trzeba być specjalnym znawcą, żeby dostrzec absolutnie unikatowy status Mingusa w jazzie drugiej połowy lat 50. Za wyjątkiem paru rodzynków gatunek opierał się wówczas głównie na postaciach imponujących wyborną techniką i własnym stylem obsługi danego instrumentu, ewentualnie na sprawnych mistrzach od aranżacji. Charlie też wniósł ogromnie dużo w tym temacie – jego charakterystyczny, wyrazisty groove wyróżniał się w bebopowym krajobrazie. Ale powiedzieć o Mingusie, że był kontrabasistą, to trochę jakby powiedzieć o McCartneyu że był basistą. Owszem, technicznie jest to prawda i nawet można się wyklócać, że obaj wymienieni należą do najwybitniejszych zawodników na swoich pozycjach w dziejach. Natomiast to ledwie punkt wyjścia, baza do poszukiwań, a przede wszystkim jedno z wielu “pól artystycznej eksploatacji”. “Panie Lebież, ja tylko panu mówię”, że z początku gość ćwiczył SOLFEŻ i puzon, a następnie w wieku 16 lat “zainteresował się” (!) wiolonczelą, by skończyć na starannym studiowaniu dzieł Debussy’ego, Ravela czy poematów symfonicznych R. Straussa. Więc “chyba nie dziwota”, że podczas gdy znakomici pianiści, trębacze, saksofoniści i wokaliści sygnowali swoim nazwiskiem wydawnictwa będące w istocie kolekcjami “kreatywnych coverów” cudzych utworów, to Mingus już “brylował w hamaku” (Tymon) i na oczach całego zgromadzenia reformował jazzową kompozycję.

I właśnie *Erectus* to jest taka płyta, na której kolo ekstrawaganckim, zamaszystym gestem odcina się od tradycji, żwawo zmierzając ku nieodkrytym łądom estetycznym. To moment w którym jego Ellingtonowska obsesja zaczyna owocować śmiałymi wycieczkami w nieznane. Miał on nieustanną potrzebę uduchowienia swojej muzyki i dokładnie dzięki temu w 1957 roku nie przypominała ona niczego i nikogo innego. Na papierze pretensjonalny koncept sportretowania dziejów ludzkości (od wzlotu po upadek) w ponaddziesięciminutowym jamie tytułowym to w praktyce na przemian proto-hip-hopowy groove basu i symboliczne

przejście pewnym krokiem od bopu w stronę free pod pozorem dezorientujących mostków przepowiadających kakofoniczne wyładowania a la *Ascension* Coltrane'a. Czyli po prostu zwrotny punkt, przełomowy "statement" nie tylko w karierze Charlesa, ale i w jazzowej narracji w ogóle. W uchwyceniu nowych przyczółków pomaga dziarska ekipa m.in. z Jackiem MacLeanem (sax altowy) i Malem Waldronem (piano) – warto podkreślić, że nie grali tu z nut, bo nauczyli się numerów na pamięć. Luźne odczytanie Gershwinowskiego "A Foggy Day" zawiera efekty dźwiękowe (syreny, klaksony, gwizdy...) wydobyte z prawdziwych instrumentów, co de facto brzmi jak proto-yass (!). Wzniosły liryzm ballady "Profile of Jackie" prawie rozpada się na naszych uszach, a na finał "Love Chant" – frapująca seria zmian akordów, która trwa prawie kwadrans. Czekają nań jeszcze wyższe szczyty do zdobycia, ale ten górski szlak szczerzej awangardy miał tu swój start.

wybrane nagranie

"Pithecanthropus Erectus"

#40

Yma Sumac *Voice of the Xtabay*

Słuchajcie, miejmy to za sobą. To jest naprawdę dziwny album. Jeśli jakaś płyta z dotychczas wymienionych wydała się Wam trochę dziwna, to ta jest być może najdziwniejsza w całym rankingu. Na pewno najstarsza, bo z roku 1950. Pewnie na siłę dałoby się znaleźć wcześniejsze longplaye spod znaku proto-exotiki, ale ten w miarę spokojnie można uznać za pierwszy udany pod względem spójności wypowiedzi. Peru, wstyd się przyznać, przez większość życia kojarzyłem tylko z piłkarzami pokroju Cubillasa i Oblitasa. A to stamtąd pochodziła śpiewaczka, która niniejszego debiutu ponoć sprzedała ponad milion egzemplarzy w przeciągu roku od premiery. Czy to są fakty, czy tylko kusząca urban legend? Postać enigmatycznej Sumac obrosła w wiele mitów i teorii spiskowych. Czy naprawdę urodziła się jako Zoila Augusta Emperatriz Chávarri del Castillo? Czy rzeczywiście w dzieciństwie uczyła się śpiewać naśladując ptasi trel? Czy w ogóle istniała, a może była tylko fikcyjną kreacją studyjną człowieka, który produkcyjnie stał za tym całym przedsięwzięciem? Spekulowano, czy aby "Xtabay" to nie anagram "Bayxta". Chodzi oczywiście o Lesa Baxtera, jednego z "założycieli" i kluczowych rozgrywających exotiki, autora rok późniejszej, "seminalnej" dla ukonstytuowania nurtu płyty *Ritual of the Savage* (wciąż było to sześć lat przed wypromowaniem nazwy "exotica"!).

Wizjoner ów zaaranżował i "zamachał" tu orkiestrowo-dżunglowe podkłady, a skomponował je wspólnie z mężem Sumac, niejakim Moisesem Vivanco. Rozpiętość jej głosowych akrobacji sięga od strictly operowych pasaży ("Taita Inty"), przez jakieś pre-Waitsowskie growle (początek "Tumpa"?), aż po intuicyjnie popowe hooki ("Choladas", "Wayra"), naturalnie na miarę taneczno-rozrywkowej (?) świadomości połowy XX stulecia. W gruncie rzeczy, skracając dystans, jest to jakby pierwowzór formuły, którą oczarowała wszystkich w latach 90. Björk: pretensjonalny, nieco irytujący na dłuższą metę popis fantastycznej technicznie (w "staroświeckim" znaczeniu) wokalistki, obudowany orkiestracją na

przemian quasi-poważkową i modernistyczną, z aktywnym wykorzystaniem bieżących wynalazków dźwiękowych. I chociaż Sumac miała jeszcze nagrać przystępniejsze, łatwiejsze w odbiorze krążki typu *Mambo!*, to żaden w jej katalogu (i w sumie Baxtera też) nie może się równać debiutowi pod względem zuchwałego, bezprecedensowego przecierania szlaków avant-popu. Zresztą posłuchajcie i pomyślcie tylko: rzecz ujrzała światło dzienne 5 lat po zakończeniu Drugiej Wojny.

wybrane nagranie

“Choladas (Danza del festival lunar)”

#39

Sonny Rollins *Saxophone Colossus*

Przez wiele dekad wydawało się, że Walter Rollins to – używając po raz enty analogii piłkarskiej – casus takich zawodników, którzy bardzo często pojawiają się na wysokich miejscach w specjalistycznych, historycznych zestawieniach, ale niekoniecznie weszli na stałe do codziennego żargonu popkulturowego. Każde małe dziecko wie, kto to PYLE, ZEBIO, Diego czy Beckenbauer. Ale jeśli w dyskusji padają nazwiska typu Meazza, Kopaszewski, Masopust czy nawet Di Stefano, to znaczy, że ktoś tu się faktycznie interesuje piłką, a nie zaledwie ogarnia “wiedzę ogólną” na radar. I troszkę podobnie w jazzie – Miles, Trane, Herbie, Sir Duke. Byle gamoń słyszał o tych koleśiach. Natomiast żeby kojarzyć Rollinsa, to trzeba po prostu mieć nieco więcej z jazzem wspólnego “niż z samochodami drogimi”. Zawsze w takich sytuacjach pojawi się wujek z brzuszkiem, który po kilku głębszych ochoczko stawia na szali swój autorytet “eksperta piłkarskiego, o którym nie mieliście pojęcia”, by udowodnić, że “nikt nie grał tak wspaniale jak Kopa”. I pewnie na SUTO ZAKRAPIANYCH zwolenniczakach starych HEPSTERÓW również jakiś dziadzio z bródką w sweterku w serek na lekkim rauszyku gotów byłby kłócić się, że te wszystkie Coltrejny to przechajpy dla fanów rocka, bo tak serio, to liczy się tylko Sonny. Czy jest tak nadal, w dobie zaawansowanych netowych agregatorów? Wątpię.

Ale jeśli tak, to pociągnięty za język dziadzio w pierwszej kolejności wskazałby młodzieży pewnie ten album z 1956 roku. Zgodnie z tytułem gospodarz sesji dostarcza tu w dużych dawkach gęsty, pełny, “kolo-salny” ton tenora. Jednak nieco bokiem do zastraszającego tytułu i w przeciwieństwie do miażdżącego “ścianą dźwięku” Coltrane’a (z którym miesiąc wcześniej zmierzli się “na tenory” w pamiętnym “Tenor Madness”), Sonny pomyka gładko i płynnie w poszukiwaniu perfekcyjnej, “tematycznej” improwizacji (błyskotliwe ogrywanie krańców zarysu przewodniego motywu). Na pięć tracków trzy są oryginalnymi wałkami Rollinsa, mamy też jeden standard oraz ten nieśmiertelny

hook z *Opery Za Trzy Grosze*. Każdy z nich ma inny feeling. Karaibskie rytmy calypso (przodkowie Sonny'ego pochodzili z Indii Zachodnich – czyli miał ten groove we krwi) otwierają drogę barowej balladzie z amerykańskiego kanonu, następuje dynamiczny hard bop z efektywnym dialogiem między saxem i kontrabasistą Watkinsem, potem lekko frenetyczne, 10-minutowe ujęcie wspomnianego “Mack the Knife” i wreszcie rekapitulacja wszystkich powyższych wątków w najdłuższym tu, finałowym bluesie “Blue 7”. Przez grzeczność wspomnę, że Flanagan całkiem “nadaża” za parapetem, a Max Roach wprost olśniewająco polirytmizuje na “garkach”. Koniec? Koonieec.

wybrane nagranie

“St. Thomas”

#38

Billie Holiday *Lady In Satin*

Spotkałem się niegdyś ze stwierdzeniem, że Tim Buckley na *Happy Sad* używał swojego głosu jak instrumentu, a skoro duchowo wyrastał z jazzu, to w efekcie jego śpiew łudzaco przypominał sposób, w jaki na saksofonie tenorowym grał Lester Young. Możliwe jednak, iż była to inspiracja zapośredniczona, bo autor *Blue Afternoon* w młodości zasłuchiwał się w Billie Holiday, a ta z kolei otwarcie naśladowała dęty styl swojego przyjaciela Preza, który w ogóle był dla niej wzorcem “pod niejednym względem”. Zresztą łącząc tę skłonność interpretacyjną z charakterystycznym spóźnieniem w stosunku do tajmu Lady Day napoczęła zupełnie osobną ścieżkę w jazzowej wokalistyce, którą podążało potem wiele jej AKOLITEK, choć żadna nie musnęła nawet poprzeczki zawieszanej przez mistrzynię. Ale zmierzam do czego innego. Otóż to tylko jedna z wielu anegdot uświadamiających, że spośród wszystkich murzyńskich div jazzu około-rockowi odbiorcy zawsze będą wybierać dla siebie Eleanorę, głównie z powodu dość mrocznej otoczki towarzyszącej jej muzycznym wyczynom. W tym przypadku ewidentna maestria techniczna szła dodatkowo w parze z dość przygniatającym mitem samej postaci. Czyli dokładnie z tym, co gitarocentryczne tygrysy lubią najbardziej. Pełen pakiet: permanentnie wyniszczający styl życia, wódka i rozmaite narkotyki non stop, przewlekła depresja i problemy zdrowotne, co razem ostatecznie doprowadziło do przykrej degradacji głosu. Po obejrzeniu w ostatnich latach dokumentów o Janis i Amy nie mam wątpliwości, że Billie w tej materii była ich prototypem.

Jeśli jednak zapytacie die-hardów Holiday o jej esencjonalne dokonania, to bez namysłu wskażą legendarne nagrywki z lat trzydziestych i czterdziestych. Wskażą obszerne sesje z Teddym Wilsonem. Wskażą odważny protest song “Strange Fruit”. Wskażą specjalnie pod nią napisany future standard “Lover Man”. Natomiast *Lady in Satin* to od początku przedmiot zażartych dyskusji dwóch frakcji fanowskich. Część z nich uważa, że album nie ma startu do wyżej wymienionego

“peaku” kariery – niepotrzebnie przearanżowany, przesłodzony tytułowym “atłasem” orkiestrowej oprawy, pozbawiony szerokiego spektrum nastrojów, palety kobiecych “póz” przy mikrofonie, z jakich Billie słynęła; za to eksponujący zniszczony, charczący voice “po przejściach”. Inni zaś postrzegają ten przedostatni longplay artystki wydany za jej życia w kategoriach artystycznego testamentu, którego słuchanie bywa owszem niezręczne niczym podglądanie z bliska czyichś zmagania z samym sobą, ale ten rozgrywający się na naszych oczach osobisty dramat to narracja wyciskająca łzy. Siebie zaliczyłbym do tej właśnie paczki. Ponoć aranżer i dyrygent Ray Ellis trochę nie wiedział jak ugryźć temat. Barwa głosu Holiday brzmiała jak u staruszki, więc postanowił skonstrastować jej zwichnięte wibrato z sacharynową orkiestracją, by pozostał jeszcze bardziej nagi i samotny. Dla mnie ma to doskonały, choć tragiczny sens – zabieg uwypuklił niespełnienie życiowe, które zagląda w oczy na ostatniej prostej. Jak śpiewała grupa Kombii: “zostanie żal, zostanie ból”. Billie zmarła rok po wydaniu płyty.

wybrane nagranie

“I’m a Fool To Want You”

#37

Miles Davis *Miles Ahead*

Solidny kandydat do podium najmocniejszych openerów na tej liście, entuzjastyczna wersja “Springsville” Johna Carisi to jeden z niezapomnianych momentów w dyskografii Milesa. O ile przywołany wcześniej otwieracz płyty *Afro* Gillespiego, a więc “Manteca Theme”, postawi na nogi niejednego śpiocha na zasadzie “pozytywnego porażenia prądem”, to response-hook skumulowanych dęciaków w “Springsville” jawi się jako kumulacja porannej, optymistycznej energii, towarzyszącej już pierwszym czynnościom w rodzaju wstawiania wody na herbatę i mycia zębów. I jeśli Tim Buckley czy Billie Holiday próbowali śpiewać tak, jakby grali na saksofonie, to Miles odwrotnie – pomyka tu na skrzydłowiec vel flugelhornie jakby śpiewał, co dodaje jego partiom werwy i pogody. Innymi słowy – super jest zacząć dzień od tych endorfinowych wibracji, życie od razu wydaje się kolorowe. Jednocześnie jest też “Springsville” namacalnym dowodem na wysoce uniwersalne walory “użytkowej” filozofii aranżerskiej Gila Evansa, bo kawałek pamiętam z młodości w formie jingla zarówno w Radiu Jazz, jak i z Fashion tv. A przecież koncepcyjnie to kawał przemyślanej, misternej roboty dla prawdziwych “afficionados”.

Ile pamiętamy tak kreatywnych “biało-czarnych” tandemów w muzyce? Gil i Miles to trochę taka antycypacja pary Eminem/Dre a rebours, gdzie to białas daje studyjne doświadczenie, a murzyn wykonawczą charyzmę i niepokorne komentarze na temat narzuconej przez wytwórnę okładki. Panowie pracowali już ze sobą przy sesjach zebranych potem pod nazwą *Birth of the Cool*, ale ten zamysł był całkowicie unikalny. Ni to awangarda (19-osobowy band skontrolowany solówkami Davisa), ni to chill (mimo dynamicznego intro w zestawie przeważają jednak popołudniowe ballady), ni to swing (aczkolwiek numery bujają lepiej niż niejedna kołyska dla niemowlaka). To raczej Third Stream rozumiany jako logiczne ogniwo łańcucha wychodzącego od osiągnięć Deliusa, Debussy’ego i Ellingtona, ale rozplanowany popisowo, gdzie solista raz

jest zintegrowany z tłem orkiestry, raz z nią dialoguje, a raz to ona go przykrywa. W przeciwieństwie do dusznego, przytłaczającego odczytania *Porgy & Bess* oraz klasycyzująco-folkowych kontemplacji *Sketches of Spain*, *Miles Ahead* to najlżejsza i najbardziej melodyjna realizacja tych ambitnych zamiarów. Inne wyróżnienia otrzymują też ładniutki utwór tytułowy skomponowany przez nasz duet i "Blues for Pablo" gdzie pierwszy wjazd Milesa motywicznie zapowiada "mazowieckie" wokalizy Bowiego w "Warszawie".

wybrane nagranie

"Springsville"

#36

Sabu *Palo Congo*

Urodzony w Nowym Jorku CONGUERO Louis Martinez był jednym z czołowych reprezentantów ruchu zwanego Cubop, a więc krzyżówki jazzu z pierwiastkami kubańskimi, co udowadniał chociażby w zespole Diza Gillespiego i przy nagrywkach Arta Blakeya. Ale jego pierwszy album w roli lidera wpisuje eksplorowaną wcześniej “furię rumbi i salsy” w wątki plemienne, które prognozowały dalszy bieg ewolucji groove’u w muzyce popularnej. Ten starożytno-futurystyczny wymiar eksponują obszerne fragmenty stricte perkusyjne, a szczególnie centerpiece tracklisty “Asabache” i “Simba” – razem bite dziesięć minut czystego transu na pięć KONG. Należą one do najwcześniejszych studyjnie zarejestrowanych (tu ręką Rudy’ego Van Geldera, monofonicznie) przypadków tak złożonej, repetycyjnej muzyki skupionej tylko na zbadaniu rytmicznych zawilóści w interplayu przeszkadzajek. Są więc automatycznie obarczone odpowiedzialnością za sporo historycznych konsekwencji.

I wcale nie mówię tu o padających czasem porównaniach do latynoskiego rocka Santany czy world-crossoverów typu Buena Vista Social Club, które rażą błogą krótkowzrocznością. Można natomiast poprowadzić linię od *Palo Congo* do akademickiego studium polirytmii *Drumming* Reicha, eksztatycznego afrobeatu Feli Kutiego, a nawet – na zasadzie pewnej radosnej hiperboli – do hipnotycznego cykania techno i house’u. Co ciekawe gitarowe riffy “Rhapsodia del Maravilloso” czy “El Cumbanchero” też zbudowane są na powtarzalności obiegów, wyzyskując pierwotną obrzędowość z niepozornych melodyjek. To rodzaj muzyki, którą niejeden ignorant czy „piosenkowicz” nazwałby w nonszalanckim odruchu “nudną”, ale w jej energetycznej koncentracji czai się ponadczasowy afrykański rdzeń tętniący pod skórą większości przejawów continuum groove’u – od funku przez “Wanna Be Startin’ Somethin” po dokonania Tria z Beleville.

wybrane nagranie

“Asabache”

#35

Herbie Nichols Trio

Herbie Nichols Trio

Absolutnie nie aspiruję do prezentowania tu jakichś jazzowych “odkryć” w 2016 roku nowej ery tej wirtualnej rzeczywistości w której ktoś “w nas gra” i kilkunastym w historii ogólnodostępnej SIECI KOMPUTEROWEJ INTERNET. Acz bez większego narażania się na śmieszność nadmienię, że Herbie Nichols jest jedną z niesłusznie niedocenionych figur w gatunkowych hierarchiach. W przeciwieństwie do większości ikon obecnych w tym zestawieniu, ów nowojorczyk nigdy nie zaznał luksusu sławy za życia, zmarł dość wcześnie i trochę potem zajęło “afficionados” tego świata, by go należycie docenić. Mimo to nadal pozostaje w cieniu “tytanów” – widziałem nawet jazzowe encyklopedie, w których tego hasła brakowało. Ta relatywna niszowość od razu zmienia perspektywę. Albowiem rozkminy o półbogach w rodzaju Trane’a, Monka, Milesa czy Ornette’a są z urzędu obarczone pewnym ciężarem mitu – napisano o nich niemal wszystko, a każda próba subiektywnego ujęcia ich przełomowych dokonań natychmiast grzęźnie w podświadomej presji, że zawsze przyjdzie ktoś mądrzejszy i bardziej doświadczony. “Zgoła odmiennie” w przypadku takiego Nicholisa, gdzie luźna wrażeniowość jest chyba wciąż wskazana, bo do wyczerpania tematu przynajmniej “w liczbie znaków” całkiem daleko.

To stwarza spontaniczną przestrzeń dla interpretacji oderwanej od biografii, coś w PODOBIE metody postulowanej chociażby przez Konstantego Regameya wobec Chopina, a więc pozbawionej zbędnej afektacji i szeregu impresji “nie tyle Chopina dotyczących, co przez niego wzbudzonych”. Tu bywam rozdarty, bo z jednej strony pielęgnuję mitologię Bowie’owską czy Prince’owską, a z drugiej gdy kolega pokazał mi kiedyś, jak Coltrane grając z Davisem “So What” dłubie w nosie, to też z tego pompowanego balonu zeszło nieco powietrza. Plus teoretycznie cały czas można tu wnieść coś nowego z poziomu niezobowiązującego słuchacza-hobbysty. Nie żeby to było specjalnie łatwe, bo jako pianista Nichols wykształcił szalenie bogaty pod względem inspiracji,

indywidualny styl oparty w znacznym stopniu o kompozycję, nie zaś o standardowe wariacje na bluesujących riffach. Są ludzie którym takie “lata 50.” w jazzie zlewają się w jedną plamę i ja to nawet szanuję, bo na szczęblu charakterystyki barwowej były to rzeczy sobie bliskie. Nichols w trio (znów ten niestrudzony Roach), tak na tym LP, jak i we wszystkich swoich sesjach dla Blue Note, BRZMI więc (w sensie “soundu”) jak jazz z lat 50., ale wcale nie “brzmi” typowo w sensie poprowadzenia motywiczności, czerpiąc ze źródeł tak odległych jak np. Bartok czy dixieland. Zbyt mało znane nagrania, które aż proszą się o serię fachowych analiz.

wybrane nagranie

“Chit Chattin”

#34

Bobby Darin *That's All*

Ladies and gentlemen: this is pop. Akurat tym razem nie zamierzam nikogo czarować farmazonami o natchnieniu, geniuszu i wizjonerstwie: this is pop, plain and simple. Ale co najmniej z dwóch powodów ten konkretnie krążek musiał znaleźć się w tym zestawieniu. Po pierwsze jego oblicze pozwala lepiej zrozumieć mechanizmy, jakie rządziły przemysłem fonograficznym w FIFTISACH. Już sam rzut oka na triumwirat producentów-nadzorców daje do myślenia i nie pozostawia wątpliwości, dlaczego Waldena Cassotto ominęła klątwa “sophomore slump”. Braci Ertegun pozostawię bez komentarza (odróbcie pracę domową), a wszechstronnie operatywny Jerry Wexler spokojnie zasłużył na miano typa, który “zakładał” nowoczesnie rozumianą branżę muzyczną. Owocem ich kooperacji było nienaganne wręcz rzemiosło, coś o czym rockiści mówią zwykle: “wprawdzie użytkowość, acz najwyższej próby i z ambicjami”. Taki “pop premium” niejako “nadpisany” na nominalnie naciągany artystycznym cv aktora, który sam w sobie przesadną osobowością nie był. A po drugie... to po prostu cholernie skuteczna porcja nieskazitelnie napisanych i “wybitnie poprawnie” wykonanych songów.

Czysto merytorycznie w sumie niewiele da się wniesć do blurba Michała Zagroby sprzed 10 lat w rubryce Nuty Dźwięki na Porcys (polecam: to wciąż subtelnie humorystyczne pisanie, choćby wzmianka o “I’ll Remember April”), no ale spróbujmy. Respekt budzi tu nie tyle sama selekcja (w tuzinie wałków sprytnie przemycono jeden od samego solisty), co do bólu konsekwentna sekwencyjność tracklisty. Mamy budowanie napięcia jak z podręcznika – dwie strony winyla, obie po 6 indeksów, ze szwajcarsko precyzyjną kolejnością, gdzie dokładnie w tych samych miejscach szachownicy śmigają szybkie, średnie i wolne piosenki. I jeśli dziś formatem popu rządzi szeroko rozumiana elektronika i bitowość, to wówczas tą bazą, punktem wyjścia, był swing. A w tej konwencji odnajduje się Darin jak ryba w wodzie. Bo też należy mu oddać sprawiedliwość – nie jest to casus Jessiki Simpson, gdzie dźwięki są dodatkiem do

ogólnomedialnej kariery. Facet sam w młodym wieku nauczył się grać na gitce, pianie i perce. A w przyszłości miał ponoć zaintrygować i zainspirować samego Neila Younga.

wybrane nagranie

“Mack the Knife”

#33

Duke Ellington *Such Sweet Thunder*

Jak na stylotwórczego giganta przystało Sir Duke był przodownikiem na wielu frontach. Nieco wcześniej wspominałem o rozbudowanych wersjach jego własnych szlagierów (*Masterpieces by...*), które utorały drogę w kierunku myślenia o poszerzonych editach i remixach w muzyce tanecznej. To oczywiście tylko kropla w morzu zasług, a dziś kolejna – jeden z pierwszych ściśle tematycznych concept albumów. *Such Sweet Thunder* to dwunastoczęściowa suita złożona z utworów nawiązujących do twórczości Szekspira, w której partie solowe (szczególnie wyróżniający się Hodges na alcie i Gonsalves na tenorze) pełnią rolę aktorskich uosobień konkretnych postaci z dorobku autora ze Stratford-upon-Avon. I pod tym względem rzecz dopracowana wykonawczo, co nie wszyscy fani Mistrza gotowi są powiedzieć o chyba ostatecznie niezrealizowanym studyjnie cyklu *Black, Brown and Beige*.

Rzecz to wprawdzie instrumentalna, więc niekoniecznie zapowiadająca zjawisko rock opery, ale w swojej dźwiękowej obrazowości z powodzeniem spełniająca funkcję pomostu między programowością w poważce spod znaku Musorgskiego czy Berlioza, a personifikacyjnymi dziwołagami ery rocka progresywnego, a la portrety mitycznych strażniczek ludzkiego losu (Emerson) lub po prostu sześciu żon Henryka VIII (Wakeman). Szczęśliwie nieznośna pretensjonalność tego rodzaju “naratyzacyjnych” zabiegów nigdy nie dochodzi do głosu, bo na pytanie – jak ktoś sprytnie określił – “To Be-Bop or Not to Be-Bop?”, Ellington ma odpowiedź twierdzącą, serwując motywiczną ucztę swoimi najbardziej melodyjnymi i formalnie skupionymi strzępkami w dekadzie, bez których ciężko wyobrazić sobie na przykład *Black Saint...* Mingusa. A sam format jeszcze miał dopieścić w latach 60. na ostatnim albumie z premierowymi współ-kompozycjami Strayhorna – ale to już osobna historia...

wybrane nagranie

“Lady Mac”

#32

Blossom Dearie *Blossom Dearie*

Ojciec tej nowojorskiej pianistki i wokalistki był Irlandczyko-Szkotem, a matka emigrantką z Norwegii. Na lekcje fortepianu wysłano ją w wieku 5 lat i dość szybko złapała jazzowego bakcyła – do jej idoli należeli między innymi Tatum, Basie, Ellington... Zanim podpisała owocny w skutkach kontrakt z Verve występowała ze składami o nazwach typu Blue Flames, Blue Reys czy Blue Stars. Debiut w nowych barwach, zdobiony ikoniczną czarno-białą okładką, zarejestrowała z towarzyszeniem trzyosobowej, męskiej sekcji (gitka, bas, perka). Blossom komponowała tylko okazjonalnie, a jej skądinąd bardzo słuchalne płyty są w istocie starannie dobranymi i wykonanymi zestawami przeróbek standardów. Lecz poza ciekawym stylem za klawiaturą jej kluczowym atutem był wokół – lekki, matowy timbre i “białasowskie” podejście do interpretacji zgoła odmienne od tego, które znamy od murzyńskich legend.

Śpiew Dearie cechowała mianowicie sucha oszczędność i zwiewne, odrobinę cyniczne podejście do odczytania przekazu pieśni. Kobieta cedziła słowa trochę bez emocji – ktoś porównał ją do “przeźroczyściego” nośnika tekstu, który nie utożsamia się z podmiotem lirycznym. Niby werbalny font, takie neutralne medium. W połączeniu z proto-“hipsterskim” image’em przesadnie świadomej okularnicy i z anegdotami o solidnym przywiązaniu do narkotyków bije od tej postaci rodzaj wyrafinowanej kulturowej ironii, którą obserwatorzy skłonni do hiperboli gotowi są posądzać o “indie-popowy” intelektualny dystans (zanim go wynaleziono), idealnie pasujący do bohaterów filmów Wesa Andersona (kilkanaście lat przed tym, nim się urodził). Faktycznie “coś jest na rzeczy” – kto wie, czy “kompleksowo” ujmując nie była Blossom prototypem dla postawy około-“twee” w popkulturze. Ja wiem jedno: że jej nieobecny vibe hipnotyzuje non stop, robiąc też najmocniejszą wersję kultowego “*Lover Man*”, jaką poznałem.

wybrane nagranie

“*Lover Man*”

#31

Henk Badings *Cain and Abel*

Holenderski kompozytor urodzony na Jawie przez 80 lat życia napisał m.in. 15 symfonii i kilkanaście koncertów smyczkowych, ale zasługuje też na miano jednego z wciąż niedocenianych pionierów muzyki “technicznej” i to w ramach formatu cyklu powiązanych miniatur. Jego elektroniczny “balet” (podtytuł *Electronic Ballet Music*) z 1956 roku uchwycił szaleństwo obrazowanej historii dzięki kreatywnemu użyciu generatorów fal sinusoidalnych, “multiwibratorów”, elektronicznych klawikordów, syreny fotoelektrycznej i innych dźwięków przefiltrowanych przez aparaturę pogłosową, taśmy oraz modulator pierścieniowy, strojonych za pomocą oscyloskopu. Słabo? To niby niewinna epka czy nawet maksisingiel, kilkanaście minut na siedmiocalówce, ale w swojej działce treściwych niczym *Rome Les Savy Fav*. Pod pretekstem komentarza programowego ten awangardzista-samouk serwuje futurystyczne dźwięki, które raczej bez problemu odnalazłyby się i zaaklimatyzowały na jakiejś IDM-owej płycie przełomu wieków.

Dość mroczne to doznania. Po krótkim, statycznym, niepokojącym buczeniu w intro następuje zwolnienie i przetworzenie motywu na pianinie, a potem “coś się, coś się popsło” i nie było słycać przez chwilę w lewym kanale. Lecz tylko po to, by w prawym rozbłysły arpeggiatory antycypujące “Spacelab” Kraftwerk z 20-letnim zapasem. Skreczom na taśmie w “Conflict” wtóruje namolny sygnał alarmowy, co nie leży zbyt daleko od patentów Bomb Squad circa *It Takes a Nation...* Zupełnie abstrakcyjny kolaż nieskoordynowanych, rozlanych soundów prowadzi ku obłąkanej improwizacji na przesterowanych klawiszach (“Passacaglia”), której nie powstydziliby się Sun Ra na *Atlantis*. Szумы, zlepy i ciągi dźwięku powracają w ponurym “Arioso”, oświeconym pod koniec smugą fortepianowej puenty. Na finał dostajemy dwie reprzyzy “Conflict”, jedną “Arioso” i w finale wreszcie drapiemy się po głowie – o co chodzi? Tak hartowała się stal.

wybrane nagranie

“Arioso”

#30

Sonny Clark *Cool Struttin'*

Starczy rzut oka na KREDYTY i już wiadomo – to nie mogło się nie udać. I niech nikogo nie zmyli słowo “cool”, bo daleko tym dźwiękom do takiego *Birth of the Cool*. Ważniejsza jest nazwa labelu, utożsamanego z eksplozją hard bopu. To jedna z pereł w katalogu Blue Note i materiał uosabiający uroki wyluzowanej odmiany rzeczonoego stylu. Dalej – nazwiska. Drive zapewnia doskonale zgrana, “dyżurna” sekcja wytwórni Chambers/Jones, która oczywiście jeszcze w tym cyklu powróci. Na tej bazie bryluje kolejny duet wymieniający się podaniami na pamięć: wysmakowana trąbka Farmera i dopełniający ją wyrazisty alt-sax McLeana. Wreszcie rasowy tandem za gałkami – realizacja Van Gelder i produkcja Alfred Lion. Słowem: superekipa. W sumie nie dziwi, że wtajemniczeni stawiali nienaganne proporcje, umiar i balans *Cool Struttin'* obok samego *Kind of Blue*

I teraz jeszcze kwestia mistrza ceremonii. Według jednego z gatunkowych leksykonów opublikowanych pod koniec xx wieku to nadal był “anonimowy geniusz hard bopu”. Jednak w dobie internetu ta optyka uległa stopniowemu przeobrażeniu. Szczególnie w Japonii wykiełkował solidny revival dokonań przedwcześnie zmarłego artysty, gdzie tylko *Cool Struttin'* sprzedało się ze cztery razy więcej egzemplarzy, niż w USA. Obecnie wymienia się już Conrada Yeatisa wśród kluczowych postaci fiftiesowego jazzu. Jego niepozorny, oszczędny, acz smakowicie melodyjny styl gry (z przewagą prawej nad lewą ręką, w sensie aktywności) na pewno wykiełkował pod wpływem Buda Powella, inni dorzucają też Basiego czy Tatum. Jego dzieło życia to w oryginalnym wydaniu cztery utwory – dwie autorskie kompozycje (relaksujący, tytułowy blues z lekko funkowym posmakiem i “Blue Minor” z delikatnie latynoską poświatą) oraz płynne interpretacje bogatszego akordowo numeru Milesa i dla odmiany wolniejszego standardu Charlesa Hendersona. No i ta okładka, ozdoba każdej kolekcji.

wybrane nagranie

“Blue Minor”

#29

João Gilberto *Chega de Saudade*

Jako nietykalny posąg muzyczny z KRAJU KAWY Prado Pereira de Oliveira wydaje się postacią adekwatnie długowieczną – w tym roku skończył 85 lat, a “pełnometrażowo” zaistniał dopiero przed trzydziestką, więc gdyby “wydzampował” tempem Dizzeego Rascala, to spotkalibyśmy się raczej w fantastyce pod tytułem PODSUMOWANIE LAT CZTERDZIESTYCH. Jego debiut (lub jak niektóre źródła podają – wcale nie debiut; kejs do rozwikłania) z 1959 roku to jedna z pozycji płytowych tak mocno obarczonych poważnego kalibru “odpowiedzialnością historyczną”, że można do niej podejść w DWÓJNASÓB (D. Szpakowski: “komentowaliśmy ten mecz w dwójnasób...”). Otóż z jednej strony zakładając, że faktycznie jest to pierwszy udokumentowany longplay zawierający w 100% bossa-novę (a na pewno najbardziej wpływową “dziejowo”, bo skądinąd warte wzmianki nagrywki Dorivala Caymmiego czy zacny soundtrack Jobima i Bonfy do filmu *Black Orpheus* nie miały jednak aż takiej siły rażenia), musimy sobie uczciwie uświadomić, że prawdopodobnie ten skromny krążek, niewiele ponad 20 minut muzyki, to tekst założycielski pewnej skłonności estetycznej, którą intuicyjnie identyfikujemy wszyscy jako pierwiastek brazylijski w popie. Jest to tajemnica określona przez Pawła Sajewicza w znakomitym przewodniku płytowym po Brazylii mianem pulsu, który “niepostrzeżenie wkrada się pod skórę i staje się naturalną mową ciała – sposobem robienia rzeczy”.

Znaczyłoby to więc, że tej muzyki należałoby słuchać “po zdjęciu butów” (Bono o jednej z niedawnych płyt U2), GDYŻ wypływa z niej w linii prostej (“krew z krwi”) nie tylko Tropicalia (Veloso, Os Mutantes, Gal Costa...) i MPB (Nascimento, Borges, Valle, Lobo...) i nie tylko mnóstwo “zachodnich” artystów których triki tygrysy lubią najbardziej (Pat Metheny, Stereolab, Jamiroquai, Beck, Arto Lindsay), ale także – uwaga, akcent PATRIOTYCZNY – jazz-popowy repertuar polskich wykonawców w rodzaju Rodowicz, Bemibek, Wodeckiego czy Elżbiety Adamiak + nawet świeższe metrykalnie zjawiska z kręgu krajowej alternatywy

(check choćby czarujące “Easy on the Eye” wiadomej formacji albo nieskrywane obsesje Mitch & Mitch wraz z krewnymi i znajomymi królika). Ale w tych wyliczankach warto się czasem pohamować, przystopować, wyluzować, usiąść wygodnie z kieliszkiem schłodzonego wina i spojrzeć z innej perspektywy, zwyczajnie delektując się smakiem dźwięków, bo mało jest szlachetniej relaksujących materiałów z cyklu “singer/songwriter”. Z połączenia jazzowych inklinacji Joao, tradycji samby i urokliwych piosenek (sporo Jobima na pokładzie) powstały miniatury krótko-treściwe niczym szlagiery GBV i wczesnego Wire z wielokrotnie powtarzanymi słowami “maniana” i “triszteza” (lol) w LYRIKACH oraz pełnym nadziei przesłaniem przewodnim: po angielsku “no more blues”, co na polski pozwolę sobie wolno przetłumaczyć za Jackiem Bąkiem: “starczy tej głowy zwieszanej”.

wybrane nagranie

“Chega De Saudade”

#28

Herbert Eimert *Einführung*

Herbert? Oj nie, “za dużo nerwów i toksyn, i to / sprawi, że dziś nie przyjdzie pan Coito”. Więc może coś wokół house’u, przedmioty gospodarstwa domowego i funkcje ciała? Też pudło, chociaż... pod względem faktur nie jest to odległy kosmos. Eimert to był ziom zaangażowany w nową muzykę bez reszty, na tak wielu płaszczyznach – od teorii, muzykologii i dziennikarstwa po produkcje radiowe i działalność wydawniczą. A gdzieś w tym przeładowaniu aktywności znalazło się miejsce na twórczość własną, silnie skonceptualizowaną. Ponoć jego obsesją jako strukturalisty było dotknięcie “czystej” elektroniki oraz zapewnienie kontynuacji rozwiązaniom Weberna na gruncie dźwięków generowanych całkowicie syntetycznie, w obrębie nowego medium technologicznego, operując przy procesie dość prymitywnym sprzętem. Jego najsłynniejszym utworem nadal pozostaje “Klangstudie II” z 1952 zamajstrowane w kooperacji z Robertem Beyerem, ale w kategorii większych, zorganizowanych całości dołożył cegiełkę tą właśnie dziesięciocalówką pykniętą dla Deutsche Grammophon. I podobnie jak w przypadku wzmiankowanego Badingsa ta kolekcja tracków (zresztą nominalnie osobnych i pochodzących z niezależnych sesji) obejmuje ledwie format dzisiejszego minialbumu, ale też magnetyzuje spójnością i koncentracją materiału.

Po dosłownym i zarazem metaforycznym w sensie tytułu openerze “Einführung” (“wstęp” w znaczeniu zarówno “wprowadzenia” w temat, jak i “intro” fabuły muzycznej) otrzymujemy “Etüde Über Tongemische”. Modulowane “rurowe” timbre, falujący flow, kreatywne zastosowanie fade-inów i fade-outów – wszystko to nieodparcie kojarzy się z równoległymi bądź odrobinę starszymi próbami Stockhausena w guście “Studie I”. Centralny punkt epki, prawie trzynastominutowe “Fünf Stücke” to seria pięciu przemyślanych montażowo, starannych, wystudiowanych sekcji polegających na wielokrotnej manipulacji pojedynczych dźwięków w parametrach barwy, pasma, tonu i tempa, gdzie rozpiętość dynamiki sięga od rozmytych planów przez miarowe pacnięcia aż po

niby losowe arpeggia w skali mikro, ewokujące rozmówki cząstek elementarnych. Tracklistę wieńczy paradoksalnie tyleż bezpieczna, co podszyta strachem miniatura "Glockenspiel", ulepiona ze zdeformowanych odgłosów tegoż. I może snuję teraz fantasmagorie, ale dobrze mi z tym – zdaje się, że Oval, Fennesz, Rechenzentrum, Matmos i inni zasłużeni gamonie spod znaku dream/glitch mają tu swój conceptualny początek: oto jak podać muzykę konkretną na tyle łagodnie, by zamiast konstruować w słuchaczu sprzeciw, skutecznie go ukoić i wyciszyć.

wybrane nagranie

"Fünf Stücke"

#27

Charles Mingus *Mingus Ah Um*

O ile Miles i Trane są wytatuowani “na blachę” w głowach sporego procenta mainstreamowo zorientowanych adeptów rocka, to nieco mniej naświetlony w powszechnej świadomości Mingus – ze swoją dziwnością, ekscentryzmem i niewyparzonym jęzorem vel niepokorną postawą (np. niczym Niemen w filmie *Sukces* potrafił wytknąć “kiks” koledze na scenie i generalnie “nie przebierał w środkach” musztrując swoich akompaniatorów) – zawsze pozostanie pupilką indie fanów. A najczęściej wskazywaną przez nich pozycją obowiązkową z dyskografii Charliego jest właśnie debiut w barwach Columbii z 1959 roku. Może dlatego, że tracklista równa (“bramka ładna...”), kolejność to smaczny przekładaniec (szybki/wolny, wesoły/smutny etc.), a zróżnicowany stylizacyjnie i ekspresywnie materiał można uznać za zgrabną esencję całej kariery arizońskiego wizjonera. To jakby często poszukiwany przykład płyty która “podąża we wszystkich kierunkach jednocześnie” i choć może brakuje jej nieco ekscentrycznego modernizmu sixtiesowych wałków C.M., to tutaj przynajmniej wiedział on dokładnie, jak odnaleźć swing w awangardzie – i na odwrót.

Zaczyna przekwaszony gospel openera “Better Git It in Your Soul” na 5/4, nieprzenikniony w trójwymiarowym aranżu instrumentalnego refrenu. Dalej mamy między innymi trzy TRYBUTY: szlachetną elegię dla zmarłego Lestera Younga w “Goodbye Pork Pie Hat”, post-swingujący list do Ellingtona w “Open Letter to Duke” i dixielandowy hołd dla Mortona w “Jelly Roll”. Czwartemu “domniemanemu” bopowemu hołdowi dla Parkera w “Bird Calls” sam autor zaprzeczał, sugerując raczej naśladownictwo ptasich treli. Co jeszcze? Na dobry początek współpracy wódzarze Columbii ze strachu przed kontrowersją pozbawili rozpolitykowanego tekstu “Fables of Faubus” (zawsze chciałem to zaryzykować: Mingus jako Kanye lat 50.? :O “..oj, za daleko...”) – dziś label wiele dałby za tak skandaliczny potencjał PR-owski. Ponadto szczegółowo dopracowane solówki, nagłe spiętrzenia dęciaków którymi Radiohead

ponoć inspirowali się w finale “National Anthem” i w miarę demokratyczne proporcje wszystkich kolorów w miksie, co przy autorytarnych zakusach lidera może zaskakiwać, ale wyszło całości na dobre.

wybrane nagranie

“Goodbye Pork Pie Hat”

#26

Mary O'Hara *Songs of Ireland*

Moja kolekcja winyli jest jeszcze skromniejsza niż kaset, ale i w niej znalazłoby się kilka perełek, z których posiadania jestem wyjątkowo dumny. Na przykład oryginalne, amerykańskie (w labelu Tradition) wydanie (z roku 1958) tej oto kolekcji folkowych standardów irlandzkich w opracowaniu rdzennej śpiewaczki Mary O'Hary (nie mylić z Mary Margaret O'Harą – kanadyjską songwriterką od późniejszej o 30 lat płyty *Miss America*). Rzut oka na stricte obrazową, "przestawieniową" okładkę i od razu wrażenie, że nie mogło być już bardziej irlandzko. Na pierwszym planie rudowłosa kobieta w zielonej szacie; z tyłu rozmyte odbicie/wyobrażenie harfy, a na górze zielone tło i typografia zamykająca kompozycję. Na odwrocie zaś szczegółowe liner notes, jakich dziś już próżno szukać przy wydawnictwach fonograficznych. Dowiemy się z nich między innymi, że O'Hara śpiewa w tradycyjnym irlandzkim stylu ("po" języku "Gaelic"), paradoksalnie łącząc naiwność z wyrafinowaniem, prostotę z ornamentyką, a bezpośredniość z podtekstami. I dalej, że niemal wszystkie aranże na harfę (jedeny akompaniament tutaj) są jej autorskim dziełem, że jej działalność reprezentuje "revival" (!) harfy po długim "martwym" okresie dla tego szlachetnego instrumentu. To tylko wstęp, bo potem następuje szczegółowy opis każdego z osiemnastu nagrań (równy po 9 na stronę). Liam Clancy napracował się, zacytował liryki, poanalizował, pointerpretował. To wzruszające, że w tamtej erze muzyka też była "produktem", ale dla konsumenta oznaczało to coś zupełnie innego, niż dziś, bo i pewnie sam konsument był inny i chciał czego innego.

Czar wcale nie pryska po "nastawieniu" czarnej płyty w adapterze. Więcej: opisy niewiele znaczą przed usłyszeniem unikalnego głosiku Mary w otoczeniu poetyckich plumkań harfy. Asceza ekspresji, niewymuszony urok, humanistyczne ciepło. Banały, frazesy, FARMAZONY. Dopóki nie skonfrontujemy ich z tymi pieśniami. Ten zestaw powędrowałby o kilka dobrych oczek wyżej, gdyby materiał skomponowała

sama O'Hara lub gdyby ktoś zebrał go tutaj premierowo dla niej. Choć wydała jeszcze sporo albumów z własnymi opracowaniami irlandzkich i szkockich pieśni folkowych, którymi nawet się częstowałem, to *Songs of Ireland* zdecydowanie pozostają jej kluczowym dokonaniem. Niebawem dziesiąta rocznica *Ys* i to chyba odpowiedni moment, by spytać, dlaczego Joanna Newsom po prostu "wzięła Björk" i poszła z nią dalej jak gdyby nigdy nic, a świat jej uwierzył. Ale załóżmy, że to byłaby głęboka, nieoczywista referencja. Mam oczywiście: Newsom była, jest i będzie bezczelną kopią O'Hary. Co ciekawe bohaterka tego wpisu wciąż żyje, ma 81 lat i aktywnością zawstydza młode rozkapryszone gwiazdki: a to wydaje autobiografię, a to bierze udział w filmach dokumentalnych na swój temat, a to wreszcie daje multimedialne prezentacje o przebiegu kariery (obfitującej w takie sukcesy jak występy w Carnegie Hall, Sydney Opera House i u Eda Sullivana, czy prowadzenie własnego programu telewizyjnego w BBC). "A gdyby tutaj nagle" (*Miś*) ktoś zrobił jej nową płytę, na zasadzie comebacku po latach a la Loretta Lynn czy Vashti Bunyan dekadę temu albo ostatnio Linda Perhacs? Nie obraziłbym się.

wybrane nagranie

"Óró Mo Bháidín"

(ciekawostka: Passion Pit samplowali to w swoim "Sleepyhead")

#25

Art Blakey and The Jazz Messengers

Art Blakey and The Jazz Messengers

Przede wszystkim: spojrzenie. Od tego się zawsze zaczyna obcowanie z tą płytą i nie bez powodu. Paul Hoeffler uchwycił twarz Arthura jakby zastygłą w monumentalnej grozie. Ta spowita sepią głowa wygląda trochę jak nienaruszalny monument. A mina wyraża kilka emocji równocześnie. Jest w niej nieznaną sprzeciwu godność, surowe i dobitne zaznaczenie swojej wartości. Ba, można się tu nawet doszukać wyrazu bezwzględności i pogardy wobec białych ciemieżców afroamerykańskiej społeczności. Pod tym względem intuicyjnie wyczuwam analogię ze “straszniymi” pozami czarnych raperów z lat 90. – mogli się spokojnie wzorować na tej fotografii. Ale najistotniejszy wydaje się w tym zimnym, wbitym w coś/kogoś wzroku wątek przywództwa. Ponoć Kazik (“... żyje poniżej minimum socjalnego”) Deyna mroził spojrzeniem każdego, kto przypadkiem stanął na jego ścieżce. Koledzy z drużyny bali się spojrzeć mu prosto w oczy. Tu też nie ma wątpliwości: Blakey jest liderem, szefem, samcem alfa. I to sytuacja o tyle niecodzienna, że mamy do czynienia z perkusistą. Ale ani droga do tego instrumentu, ani jego traktowanie nie były u niego zwyczajne. Albowiem w szkole uczył się Artie gry na pianinie, a wedle jednej z kilku sprzecznych anegdot na bębnach zaczął grać dopiero, gdy nominalny pałker bandu zachorował.

A sam styl obsługi GARÓW... To w pewnym sensie odpowiednik rockowej reputacji Bonhama. Podtrzymując piłkarskie skojarzenia: “Cannavaro wali jak nie wiem” (Gmoch). Ciskający pioruny (“The Drum Thunder Suite”) z obu łap Blakey zasłużył na miano jednego z nieokrzesanych, agresywnych, prymitywnych (w takim sensie, w jakim Fahey czy Stooges byli “prymitywni”) drummerów przynależących do post-swingowego holu sław. Dynamiczne użycie hi-hatu, igranie z barwą i wysokością werbla, nacisk na backbeat i mnóstwo spontanu w solówkach – to jego znaki rozpoznawcze. I pomyśleć, że tak wyrazista technika indywidualna szła w parze z umiłowaniem gry zespołowej, kolektywnego rozwoju i organicznej pracy nad szlifowaniem talentów-diaamentów,

do których miał złotą rękę. Kilkudziesięcioletnia historia formacji Jazz Messengers, swoistego wehikułu dla hard bopu (nie sprawdzajcie, kto się przewinął przez skład, bo dreszcze gwarantowane) to hobby na długie zimowe wieczory. Zaś spotkaniem inicjacyjnym dla nowicjuszy powinien być ten album, przy reedycjach przechrzczony na *Moanin'* – od utworu otwierającego set, stanowiącego chronologiczny pomost między podobnie call-and-response'owo skonstruowanymi tematami "Blue Train" i "So What".

wybrane nagranie

"Moanin'"

#24

Martin Denny

Exotica

Walczyłem ze sobą, naprawdę próbowałem ugryźć ten krążek od innej strony, ale skojarzenie okazało się silniejsze ode mnie. Więc powiem wprost: exotica była tym dla lat 50., czym ambient dla lat 70., a debiutancki longplay ojca chrzestnego nurtu to takie *Music for Airports* tamtej dekady. Podobieństw jest aż nadto i są zbyt kuszące, by od nich uciec. Oba gatunki powstały – jeśli wierzyć anegdotom – w drodze przypadków o dość zbliżonym charakterze. Obydwie historie realizują schemat, w którym muzyk w okamgnieniu nabiera świadomości zmieniającej całą jego karierę dzięki pojedynczemu zdarzeniu lokującemu znany materiał muzyczny w nowym kontekście. Denny wraz z zespołem wykonywał swój instrumentalny utwór na świeżym powietrzu, gdy nagle występ przerwał rehot żab, które tak wpasowały się w aranżację, że nadały jej zupełnie innego wymiaru. Mniej więcej dwadzieścia lat później Eno słuchał cicho nastawionej muzyki poważnej leżąc w łóżku podczas rehabilitacji po wypadku, a zza okna dobiegał delikatny szelst deszczu, chwilami zagłuszający dźwięki z adaptera. Ale zasada była z grubsza ta sama. I exotica, i ambient kreowały sugestywne, malownicze pejzaże odsyłające do miejsc, konkretnych lub wyimaginowanych lokalizacji. Co więcej, obie tendencje przeniknęły na luźnych zasadach do innych stylów: duch ambientu budzi się w drone'ach, post-rocku czy chill-oucie doby house'u i IDM, zaś ślady idei exotiki odnajdziemy niezobowiązująco np. w barokowym popie Beach Boys, eksperymentalnych instrumentacjach tropicalii Caetano Veloso albo sielskiej sampledelii spod znaku Avalanches.

Co zatem muzycznie zaprezentował Denny na debiucie? Precyzyjnie ujmując, otworzył on jedną z dwóch ścieżek exotiki zwaną "tiki" (ta druga to "jungle"), zorientowaną na audialne imitacje polinezyjskiego, hawajskiego i afro-kubańskiego "folku". Cel osiągnął adaptując z pomocą studyjnych igraszek aż pięć kompozycji wspomnianego tu (przy okazji Ymy Sumac) Lesa Baxtera z jego 6 lat starszego *Ritual of*

the Savage, z przełomowym coverem słynnego "Quiet Village" w formie operera. Jako że pan Martin był pianistą, fakturowo i konstrukcyjnie dominują tu klawisze. Mamy karaibskie jamy upstrzone "plemiennymi" odgłosami ("Similau", "Love Dance"), piękny koktajl-jazz podszyty dość psychodelicznym w gruncie rzeczy niepokojem ("Lotus Land", "Jungle Flower"), zjarany, orientalny soundtrack do wizyty w palarni opium ("China Nights", "Ah Me Furi", "Hong Kong Blues" – wszystkie z powodzeniem odnalazłyby się w audiobooku na podstawie książeczki *Błękitny Lotos* o przygodach Tintina), usypiający, mgiełkowy proto-ambient, niby pradziadek zjaw Caretakera na *An Empty Bliss Beyond This World* ("Waipio") i wreszcie, last but not least, dzwinkowo-fortepianowe serie geometrycznych repetycji "jak Boga Kocham" zapowiadające pracki środkowego Reicha ("Stone God"). Podobnie jak z ambientem, załączki exotiki orbitowały już od kilku sezonów i podobnie jak Eno, Denny nagrał potem sporo ciekawych kontynuacji (z których szczególnie warto sprawdzić *Hypnotique*), ale tak jak z *Music for Airports*: to tu słowo stało się ciałem, a wykonanie tak brawurowo dogoniło koncepcję.

#23

Frank Sinatra *In the Wee Small Hours*

“You never told me you knew Johnny Fontane!”

“Sure. You want to meet him?”

“Ha... Oh great! Sure”

“My father helped him with his career”

“He did? How?”

“Let’s listen to this song”

“No, Michael... Please, Michael. Tell me”

“When Johnny was first starting out, he was signed to this personal service contract with a big bandleader. And as his career got better and better he wanted to get out of it. Now, Johnny is my father’s godson. And my father went to see this bandleader. He offered him \$10,000 to let Johnny go, but the bandleader said no. So the next day my father went to see him, only this time with Luca Brasi. And within an hour he signed a release for a certified cheque of \$1,000”

“How did he do that?”

“My father made him an offer he couldn’t refuse”

“What was that?”

“Luca Brasi held a gun to his head and my father assured him that either his brains or his signature would be on the contract. That’s a true story. That’s my family, Kay. It’s not me”

* * *

“I don’t know what to do. My voice is... is weak. It’s weak. Anyway, if I had this part in the picture, you know, it puts me right back on top again. But this... this man out there. He won’t give it to me, the head of the studio.”

“What’s his name?”

“Woltz. Woltz, he... he won’t give it to me and he says there’s no chance, no chance... A month ago he bought the movie rights to this book, a best-seller. The main character is a guy just like me. I wouldn’t even have to act, just be myself. Oh, Godfather, I don’t know what to do, I don’t know what to do...”

“You can act like a man! What’s the matter with you? Is this how you turned out? A Hollywood finocchio that cries like a woman? ‘Ahh... What can I do? What can I do?’ What is that nonsense? Ridiculous... You spend time with your family?”

“Sure I do”

“Good. Because a man who doesn’t spend time with his family can never be a real man. You look terrible. I want you to eat, I want you to rest well. And a month from now this Hollywood big shot’s gonna give you what you want”

“Too late. They start shooting in a week”

“I’m gonna make him an offer he can’t refuse. Just go outside, enjoy yourself and forget about all this nonsense. I want you to leave it all to me”

“All right”

wybrane nagranie

“In The Wee Small Hours Of The Morning”

#22

Stan Kenton *City of Glass*

W swoim sektorze nie mniej kontrowersyjny i dzielący obserwatorów, co chociażby Stan Wojenny, Stan Tymiński, Stan Tutaj, "Stan" Eminema czy Stan Futbolu, a jednocześnie nasycony równie gęstą motywiczną treścią, co "Stan Pogody", Kenton zaczynał pozornie niewinnie, od tanecznego big bandu we wczesnych latach 40. Dość szybko przeszedł jednak do nawarstwionych, progresywnych motywów, które obudował "ścianą dęciaków". W tej metamorfozie niebagatelną rolę, na zasadzie sprzężenia zwrotnego, wymiany "płynów intelektualnych", "skrzyżowania artystycznych penisów" (KONIA Z RZĘDEM temu, kto zna autora ostatniego cytatu) odegrał samozwańczo ambitny, studiujący u wspomnianego już w tym rankingu Russella Garcii, przedwcześnie zmarły kompozytor Robert Graettinger. Jego niewielki ilościowo, szokująco ekletyczny i zarazem dysonansowy styl wymykał się klasyfikacjom, ale przysporzył duetowi tyleż dobrej, co złej sławy. Wyobraźcie sobie skrawki prac takich koleżków, jak Debussy, Bartok, Strawinski, Schoenberg, Ives, Varese, Copland, Ellington albo Monk polepione w zuchwale nośną nutową tapiserię. Nic dziwnego, że posądzano Stana i Boba o kicz, o "pseudoklasykę" i przerost formy nad treścią. Dziś jednak widać gołym okiem, jak "ahead of its time" były to dziełka.

Kolaboracja zaczęła się od krótkiej wprawki "Termopile" z 1947, dość sugestywnie imitującej wyimaginowany zgiełk, grozę i histerię bitwy grecko-perskiej. Następnie panowie zgotowali istne piekło konceptualną suitą *City of Glass*, składającą się z czterech movementów o niespotykanym dotąd w jazzie ładunku ekspresyjnej paranoi, agresywnej kontrastowości dźwiękowych "bloków" i szaleńczej gonitwy chorych tematów. Niech was nie zmyli wyświechtany nieco termin "third stream" w odniesieniu do prób tasowania poważki z jazzem. Ta epka to szczerza, bezkompromisowa awangarda, twórczość równie futurystyczna i modernistyczna w chwili publikacji, co dziś i za sto lat. Jeśli nawet niezręcznie za często sięgać po tę hałaśliwą gmatwaninę brzmiącą

momentami jak niedoszły happening Wayne'a Coyne'a z cyklu "Parking Lot Experiment" polegający na symfonii nie tyle samochodowych odtwarzaczy audio, co na zderzeniu tych kaset z odgłosami klaksonów we wszystkich pojazdach naraz, to nie sposób odmówić mu pionierstwa wobec quasi-orkiestrowych dokonań Mingusa, wobec idei "miejskiej muzyki" Reicha, wobec soundtracku Herrmanna do *Taksówkarza* i wreszcie (akcent patriotyczny) wobec najintensywniejszych fragmentów *The Eccentric* ekipy Alex Band.

wybrane nagranie

"Entrance Into the City"

#21

Modern Jazz Quartet

Fontessa

Słuchałem z zamkniętymi oczami, w słuchawkach. Pod koniec dziewiętej minuty w utworze tytułowym owarzyły się przede mną wrota innych wymiarów. Wibrafon, piano, bas i perkusja dookoła mojej głowy rozplynęły się w abstrakcyjne, pływające kształty. Czułem się, jakbym grał w tej scenie *Interstellar*, kiedy McConaughey jest wewnątrz hiper-sześciannu, który za pomocą wizualnej metafory serii półek z książkami daje wgląd w mój pokój dziecienny na różnych etapach życia. Syczące talerze pozbawiły mnie tlenu, o mało nie zemdlałem. Kiedy otwierałem oczy, leciał już track kolejny – niezapomniany temat z *Czarnoksiężnika z Oz*. A ja oczekiwałem, że zaraz zidentyfikuję się z Alicją po przejściu na drugą stronę lustra. Nieee. Po prostu trochę przysnąłem siedząc nad klawiaturą. “Wow. Cóż za wspaniałe techniki produkcyjne”.

Nesuhi Ertegun wiedział, jak rzeźbić sound. Jego wspaniała robota przy sesjach Coltrane’a, Colemana czy Mingusa miała swoje źródło między innymi tutaj, na najspójniejszej, najrówniejszej i najpełniej wykorzystującej kontrapunkt płycie w dyskografii MJQ. Nowy bębniarz Connie Kay w płynny sposób wnosi subtelny groove, pomgając grupie powrócić do czasem zaskakująco swingujących form. *Fontessa* to pierwszy tak przekonujący mariaż tendencji neoklasycznych z cool-jazzową bazą, co przyniosło zupełnie pionierską formułę eklektycznej kameralistyki. W najgorszych chwilach płyta brzmi jak muzyczna reprezentacja kodu tekstylnego – bo w końcu ci dżentelmeni w smokingach wprowadzili czarne granie na prestiżowe salony i do filharmonii. Lecz więcej niż wynagradza okazjonalną melancholię momentami przekraczającymi aranżacyjne bariery – mieszając szumiącą perkusję z czujnym kontrabasem i kontrastując intelektualny, wykalkulowany, powściągliwy styl Johna Lewisa (piano) ze spontanicznym, wywodzącym się z bluesa i gospel, żarliwym feelingiem Milta Jacksona (wibrafon).

A teraz, jeśli Państwo pozwolą: idealny czas i miejsce dla każdego utworu z płyty:

Utwór 1: 21:37, 28 czerwca 1919, Wersal.

Utwór 2: 16:19, 4 marca 1678, Wenecja.

Utwór 3: Popołudnie w 1568, Mantua.

Utwór 4: 20:15, 13 lutego 2000, gabinet dr Melfi, sen o wypadku samochodowym.

Utwór 5: 10:48, 14 lutego 1956, Capitol Studios, Nowy Jork.

Utwór 6: 11:30, 11 lipca 1937, Los Angeles.

Utwór 7: 16:19, 4 marca 1786, Taverne Anglaise, Paryż.

Chociaż Modern Jazz Quartet nigdy nie brzmiał tu aż tak nowocześnie, jak sugerowałyby ich nazwa, to sam rozstrzał stylistyczny PROGRAMU *Fontessa* wydaje się zdarzeniem dość prekursorskim: mamy tu zarówno kawałek bluesowy czy standard bopowy, jak i najprawdziwszą fugę, urocze ballady, no i wspomnianą, jedenastominutową suitę tytułową, ponoć zainspirowaną komedią dell'arte ("Ale Kuba, przecież to jest dell'arte... Tam są postaci z dell'arte... Przecież widzowie to zrozumieli..." – Pazura broniący się u Wojewódzkiego przed zarzutem, że 13. Posterunek to serial dla debili, na parę dni przed premierą Weekendu). I chociaż te instrumentalne opracowania przeważnie cudzych kompozycji na modłę "west coast for life", tyle że w wydaniu nowojorskim, nie spodobały się każdemu, to w moich notatkach *Fontessa* okupuje ścisły top longplayów z 1956 roku. Doceńcie napięcie między równie delikatnymi, co ekspresywnymi partiami solowymi, a kolektywnym wyważeniem proporcji (według relacji naocznych świadków pieczołowite celebrowanie dźwięku MJQ tak dobrze kleiło się live, że nie potrzebowali nawet mikrofonów i głośników). A w najgorszym przypadku posłuchajcie tej płyty dla samych popisów Jacksona na wibrafonie.

wybrane nagranie

"Fontessa"

#20

The Louvin Brothers *Satan Is Real*

Patrząc na tę okładkę i rozpatrując przeróżne antycypacje “o kilka dziesięcioleci”, regularnie wspomniane w tym zestawieniu, możecie sobie dopowiedzieć o wiele za wiele. A przecież z tym (nie)sławnym zdjęciem ZDOBIĄCYM OBWOLUTĘ jest generalnie nieco inaczej, niż byście się spodziewali. Zacznijmy od tego, że postać szatana nie została tu dodana metodą “pic na wodę fotomontaż” – ten POSTUMENT naprawdę tam stał. Ba, THE LOUVINS nie byli skorzy do żartów na ten temat. Kiedy w styczniu 2003 roku redaktor Zagroba pisał na Porcys w blurbie o płycie *Thought for Food* duetu The Books, że “intrygujące jest widzieć siebie oczami wyobraźni na Pikniku Country w Mrągowie, stepującego w kowbojskich butach do ‘Getting The Done Job’”, to puentował pewną intelektualną, post-modernistyczną gierkę z pogranicza pastiszu i estetycznego meta-komentarza. A Bracia Louvin byli w swoim goście śmiertelnie poważni, zaś ich deklarowany strach przed szatanem ma tu posmak dosłownie szczery, poczciwy, nieco nawet naiwny. Tu jednak czeka Was kolejny twist. Jasne, “explicite” obecność szatana w dziejach rocka jest faktem bezspornym, cały gatunek zwany ogólnie “metalem” ufundował nań swoją mitologię, więc chciałoby się nagiąć rzeczywistość, ogłaszając, że jeśli bez Blossom Dearie nie byłoby twee-popu, to bez braci Charliego i Iry nie byłoby na przykład Black Sabbath. Tymczasem prawda przedstawia się nieco inaczej, choć również PIEKIELNIE intrygująco. Specjalnością braci była bowiem starannie opracowana odmiana gitarowego gospel, odznaczająca się bliskimi dwugłosowymi harmoniami.

Oczywiście słuchając tych przeważnie autorskich pieśni nie ulega wątpliwości, że jako “the real thing” rozpoczęły i uitorowały one drogę całego “country continuum”, od country-rocka *Sweetheart of the Rodeo* aż po alt-country Oldhama, Tweedy’ego i Adamsa. Lecz można by pójść dalej i doszukać się w nich także prototypu wewnętrznie sprzecznych songów, łączących pogodne wibracje muzyczne z ponurymi tekstami – mam tu na myśli dokonania Cobaina, Biggiego, Brocka i paru

innych mistrzów tej fuzji. Lekko skoczne bluegrassowe rytmy na durowych akordach odsłaniają sentencje w rodzaju “are you afraid to die?”, a melodeklamacja kończąca się słowami “hell is a real place, a place of everlasting punishment” miast demonicznie brzmi jak przemówienie na otwarciu lokalnego domu kultury. Wreszcie, last but not least, znajdziemy tu też ledwo ponaddwuminutowe “The Christian Life” – utwór tak intensywny, bezpośredni i zarazem głęboki, wielopoziomowy w wymowie, że aż bywał posądzany o nieintencjonalną parodię. Dodajmy istotny background kontrastu między ugrzecznionym Charliem, a niezrównoważonym alkoholikiem i kobieciarzem, utracjuszem Irą – i mamy perfekcyjne wokalne odwzorowanie odwiecznych zmagania człowieka ze zobowiązaniami wiary, które tak definitywnie wyraził Fiodor ustami Mitii w *NOMEN OMEN Braciach*. Uduchowiony, ale skomplikowany wymiar przekazu *Satan Is Real* osiąga na tym etapie apogeum. Dekadę później zaśpiewają to Parsons i McGuinn, przenosząc w wieczność.

wybrane nagranie

“The Christian Life”

#19

Ferrante & Teicher *Soundproof*

Wyłączając pewne pojedyncze precedensy-ciekawostki, historia preparowanego fortepianu zaczyna się wraz z eksperymentami Johna Cage'a z końca lat 30. Późniejszy autor "4'33'" wkładał między struny instrumentu rozmaite metalowe, gumowe, drewniane czy papierowe przedmioty, co istotnie zmieniało charakter generowanych tekstur. Gdy dawno temu nabyłem jego kolekcję *Complete Music for Prepared Piano* w wykonaniu Giancarlo Simonacciego, to zrozumiałem, na czym polegała rewolucyjność tych zabiegów. Odtąd nuty nie trafiały w zakładane wysokości tonów, piano brzmiało inaczej od tradycyjnego, a do tego zestawienie dźwięków przetworzonych i nieprzetworzonych dawało zupełnie nowy kontekst przestrzenny. Patent ów wykorzystywano potem kilkakrotnie, zrobił to między innymi Cale na *VU @ Nico* czy Eno na *Another Green World*. Zaś w latach 50. MARIĄŻU tej techniki z ideą Space Age Popu (wycieczki w kosmos w tle, co obrazuje okładka podpisana zresztą "the sound of tomorrow today!") dokonali Arthur Ferrante i Louis Teicher. Ten duet pianistów, powiedzmy Marek i Wacek proto-avant-popu, grał ze sobą od szóstego roku życia, adaptując na dwa fortepiany "co lepsze kawałki" ze świata klasyki i rozrywkę.

Gdyby zgłosili się dziś do Mam Talent, to pewnie szanowne jury przyklasnęłyby tym wirtuozerskim wygłupom. Ale rzeczony igraszki zarejestrowane w 1955 roku, a wydane na początku 1956 miały kolosalne znaczenie dla ewolucji proto-elektronicznych soundów w popie. Dwa fortepiany, czelesta, dzwonki orkiestrowe i obróbka skrawaniem na etapie studia – tyle wystarczyło panom, żeby wykreować audialny krajobraz bez historycznej referencji. Tak aranżując melodie budzące skojarzenia z kabaretem, folkem, boogie, walcem czy westernami tandem odleciał w rejony całkiem futurystyczne. Dość powiedzieć, że opener "What Is This Thing Called Love?" (Portera) oferuje coś w PODOBIE syntezatorowych arpeggiów Cluster z *Zuckerzeit*, closer "Lover" (Rodgersa) odnalazły się w którejś z szalonych suit grupy Magma, dżunglowe

pejzaże “African Echoes” przywołują TĘTNO PULSU *My Life In the Bush of Ghosts*, a intro “Dark Eyes” zwiastuje z dwudziestoletnim wyprzedzeniem “Little Fishes” Eno. Słuchane dziś, te wprawki są świadectwem nurkowania w nieznanie i ta czysta “ciekawość faktur” udowadnia, jak wiele mogą zmienić brzmieniowe operacje na jakimkolwiek materiale muzycznym.

wybrane nagranie

“What Is This Thing Called Love?”

#18

Bernard Herrmann

Vertigo OST

“Panna Novak zjawiała się na planie z głową pełną pomysłów, które, niestety, nie przypadły mi do gustu. Nigdy nie sprzeciwiam się aktorom w trakcie zdjęć, żeby nie mieszać do tego elektryków. Udałem się więc do garderoby panny Novak i wyjaśniłem jej, jakie suknie i jakie fryzury ma nosić: te, które były przewidziane od miesiący. Wyjaśniłem jej, że bardziej niż życzenia aktora interesuje mnie końcowy efekt obrazowy, to, jak aktor wygląda na ekranie” – wspominał Hitch w kultowej rozmowie-rzecz z Truffaut. Zakładam natomiast, że przy tym filmowym arcydziele wszech czasów według ostatniej edycji plebiscytu Sight & Sound (detronizacja Wellesa po kilku dekadach panowania) podobnych kłopotów komunikacyjnych nie było na linii reżyser-kompozytor. A jak wiadomo tarcia między nimi nieraz bywały i to srogie (“można oberwać i to nieźle”).

Panowie podobno gdzieś tam “wyczuli się” w obopólnych gotyckich skłonnościach i w rezultacie B.H. dopełnił złe obsesje płynące z ekranu, tak wirtuozersko wyrażone przez Pana Alfreda językiem filmowym, za pomocą desperackich arpeggiów, wyrazistych wstawek dęciaków (klarnety basowe!) i pojedynczych nut wibrafonu oraz nierealnych ekspozycji glissanda harfy. Tytułowy zawrót głowy naprawdę znajduje odzwierciedlenie w impresjonistycznym wirowaniu motywów. A można się w nich doszukać zarówno odniesień do przeszłości (sławne własne harmonizacje tematów zapożyczonych z *Tristana i Izoldy* Wagnera), jak i zapowiedzi przyszłości (chwilami hipnotyzujący klimat oddający “psychologizację” wzajemnego uwiązania postaci antycypuje fragmenty chociażby klaustrofobicznego soundtracku *Under the Skin*).

Herrmann – który odpowiadał za muzyczną oprawę wielu spośród kluczowych arcydzieł kinematografii (od *Obywatela Kane’a* po *Taksówkarza*) – uparcie twierdził, że nie jest “kompozytorem filmowym”, lecz po prostu kompozytorem, który akurat działa w branży kinowej. Według jego

wielu wyznawców to właśnie przy *Vertigo* sięgnął szczytu swoich możliwości twórczych. Może dlatego ten materiał, pierwotnie nagrany przez Sinfonia of London (długa historia – z powodu strajku muzyków Herrmann nie “zamachał” oryginalnego wykonania w Los Angeles), po latach doczekał się kolejnych wersji, a ścieżka dźwiękowa zaczęła żyć własnym życiem. Wykraczając poza frazesy w rodzaju “soundtracki pracują tylko z obrazkiem” lub odwrotnie “dobry soundtrack broni się sam”, ktoś określił *Vertigo* mianem multimedialnego zdarzenia, takiego rodzaju “symfonii na film i orkiestrę” – i wybaczenie, nie znajdę dziś już celniejszej metafory.

wybrane nagranie

“Prelude and Rooftop”

#17

Bo Diddley *Go Bo Diddley*

“I Want Candy”, “Not Fade Away” The Crickets, “Faith” George’a Michaela, “Dear Yoko” Lennona, “Desire” U2, “Movin’ on Up” Primal Scream, “Panic in Detroit” Bowiego, “Magic Bus” The Who, “1969” Stooges, “Love is a Battlefield” Pat Benatar, “When the Lovelight Starts Shining Through His Eyes” Supremes, “Close to Me” The Cure, “Rudie Can’t Fail” The Clash, “Deathwish” The Police, “Mr. Brownstone” Guns N’ Roses, “Lover’s Walk” Elvisa Costello, “Sunday Papers” Joe Jacksona, “Ruby Dear” Talking Heads, “Jamaica” Homo Twist, “I’m Sorry I Love You” Magnetic Fields, “Hare Krsna” Husker Du... Wielkie dzięki, “Bo Diddley Beat”. Ale takie “uzasadnienie” byłoby pójściem na łatwiznę. Bo (!) lista wszechstronnych zasług Ellasa McDaniela (vel Batesa) dla ewolucji popu wydaje się nie mieć końca.

A przecież wciąż “po wolności” chodzi mnóstwo osób, które zapytane o początek “tego wszystkiego” wskażą tylko Chucka Berry’ego, zaś o Diddleya (lub jego kawałków) nigdy nie słyszeli. Jeśli więc Berry jako autor/songwriter/tekściarz był “wynałazcą” rokendrola, to Diddley odkrył dla muzyki rozrywkowej potęgę ścisłego rytmu i oszczędnej produkcji. Czyli antycypował rewolucję, jakiej de facto na szerszą skalę dokonał kilka sezonów później James Brown. Decyzja o wyeksponowaniu bitu pociągnęła za sobą redukcję w sferze harmoniczej i aranżacyjnej. Pogłosy, przestery i marakasy namalowały nową przestrzeń. Kubańsko-afrykańska wrażliwość rytmiczna w wybuchowej mieszance z korzennym bluesem i miejskimi tendencjami r&b wygenerowała coś na kształt proto-funku, SUROWEGO SWINGU. “Bo Diddley is Jesus”, komunikowali wprost tacy jedni Jesus and Mary Chain. Kultowość, znaczy.

Już jako dziesięciolatek Ellas wyszedł na ulicę ze swoim zespołem, w którego skład wchodziły dwie gitary i... pralka (LOL!). That’s punk! Nic dziwnego, że ludzie którzy kochają punk, kochają też Diddleya. Powody, dla których Mark E. Smith hołubi Bo Diddleya? Proszę: “he’d sing about himself in the first person, dead funny”, “he always sounded off-tune,

which I liked”, “he had the best riffs and the drums are whacking out”, “he was the first man to play the guitar with his teeth”. Hipnotyczne, złowrogie repetycje na jednym akordzie czy w jednej tonacji nie wzięły się znikąd. Zresztą “i tak powiem...” (Cygan): gdy Diddley odpalał solo na tle plemiennego “hambone” boogie, to był o krok od wymyślenia proto-punka wv. Charakterystyczny styl gry na wieśle zawdzięczał nie tylko grubym paluchom, ale i nauce gry na skrzypcach w młodości. Nikt wcześniej nie skumał, że można tak trącać niskie struny w gitarze.

“Ten mecz jeszcze się nie skończył...”, pozostaje kwestia błazeńskiego, diabelskiego humoru w tekstach; kwestia “feministycznej” otwartości Diddleya który jako pierwszy rokendrolowy muzyk zwerbował do bandu kobietę, niejaką Lady Bo, na solową gitkę; kwestia wyrazistej, niepokornej osobowości faceta, który otwarcie deklarował, że chce “zniszczyć” widownię swoim rytmem, że chce aby najdrętwiejszy gość na sali zaczął mimowolnie ruszać nóżką i który konstruował własne gitary zanim wpadł na to Brian May, dorabiając sobie tremolo z części starego samochodu znalezionych na śmietniku albo z elementów starego zegara. Ale gdzieś muszę urwać. “Oszukali mnie!”, wielokrotnie narzekał “bardzo wylewny” Bo, że biała “banda złodziei, decydentów” okradła go z jego osiągnięć i zasłużonej, a nigdy niespełnionej sławy. Pewnego dnia historia przyzna mu rację.

Na start polecam self-titled składak singli z 1958, ale regularny debiut *Go Bo Diddley* (1959) ukazuje znacznie bogatszą paletę pomysłów i nastrojów. Spektrum sięga od niemal tkliwej ballady “I’m Sorry”, przez free popisy gitarowe w “Bo’s Guitar”, niewyobrażalny wówczas klimat proto-rapowego “Say Man”, lamentujący rapsod “The Great Grandfather” aż po stoicki closer “The Clock Strikes Twelve”, w którym Diddley prezentuje skillsy na skrzypcach, dialogując luźno z fortepianem. Artysta zmarł sześć lat temu w wieku 79 lat. Występował prawie do samego końca (zapewne “dorabiał do renty, bo cienka renta”), dopóki nie powstrzymał go atak serca. Internet oferuje świadectwa zachwyty ludzi, którzy mieli okazję widzieć Diddleya na żywo i podobno kolo tuż przed osiemdziesiątką zasuwwał na scenie tak SZWARNO, że zawstydział energią młodzież. (“Jest pan w telewizji młodzież”).

wybrane nagranie

“Say Man”

#16

Jacques Brel

N° 4

W swojej nowiutkiej jeszcze książce o glamie "Shock and Awe" Simon Reynolds sugeruje, że utwór "For Your Pleasure" Roxy Music to rock oczyszczony z korzeni amerykańskiej gleby i przeszczepiony w Europie naznaczonej takimi zjawiskami jak *Siódma pieczęć* Bergmana, *Zeszłego roku w Marienbadzie* Resnaisa czy śpiewająca aktorka austriacka Lotte Lenya. Ta kusząca fantazja, choć nigdy wystarczająco gotowa do stuprocentowego udowodnienia, mogłaby zostać rozwinięta w pełnopasmowe kontinuum stricte muzyczne. Ciężko znaleźć bezpośrednich antenatów dla takich artystów jak Marlena Dietrich albo Maurice Chevalier, bo musielibyśmy sięgać do XIX wieku, gdy pojęcie "muzyki popularnej" było jeszcze dość mgliste. Natomiast ich duchowych i estetycznych spadkobierców "doby rocka" można wymieniać bez liku, "poczynając od nazwiska" (Badyński vs Łudzień) Sinatry, przez Noela Engela, Cohena, Bowiego, Françoise Hardy i wzmiankowego wyżej Ferry'ego, aż po naszego "czarnego anioła" Ewę Demarczyk. W tej narracji Brel – obok Aznavoura, Piaf, Bécaud czy Brassensa – wydaje się pełnić rolę medium, przekaźnika, nośnika oryginalnej idei, zaadaptowanej do galopujących realiów technologiczno-biznesowych. Belg mieszkający i tworzący w Paryżu (choć Brukselę, która "brukselkowała", i ogólnie kraj ojczysty, wspominał potem w sentymentalnych tekstach) zasłynął jako autor "nonkonformistycznych" songów. Dramatyzm, romantyzm, melancholia, pasja, śmierć, miłość, sarkazm i bycie cool koegzystują w nich na pełnych prawach, do tego stopnia udanie, że sceptycy postulowali wręcz, iż Brel songwriter przerasta jakością Breła interpretatora, czego miałyby dowodzić tuziny fantastycznych coverów jego dzieł.

Spróbujcie to jednak wyperswadować Brelomanom. Patos jego teatralnych wykonów to przecież esencja ikonicznej postaci. A kiedy ten podniosły ton równoważył poziom materiału, to powstawały rzeczy niezwykle. Kilka takich kolekcji można wskazać w dyskografii Breła, właściwie co najmniej po jednej na dekadę póki żył. W latach 50. właśnie

“czwórkę”, a więc amerykański debiut, zwany też czasem *La Valse à Mille Temps* od tytułu opery. W latach 60. kwintesencyjne self-titled aka *Ces Gens-Là* aka *Jef*. I wreszcie w latach 70. artystyczno-życiowy testament *Brel* aka *Les Marquises*. To jazda obowiązkowa, dzieła kompletne i raczej nieredukowalne. Na “czwórce” czaruje rozmach orkiestrowych aranżacji i dojrzałość kompozytorsko-literacka trzydziestoletniego szansonisty. Muzycznie mamy tu faktycznie rodzaj białasowskiej, kontynentalnej przebojowości, która “na dobre i na złe” wyrasta w prostej linii z kabaretu i “piór w dupie” dla wyższych sfer, niż z plebsowych następstw “pieśni plantacyjnych” (przykładowo kuriozalnie zaraźliwe “*Les Flamandes*”, kalejdoskopowe pejzaże “*La colombe*” lub wirujący walc tytułowy). A obok ściskające za gardło ballady w rodzaju monumentalnego “*Je t’aime*” lub pierwszej wersji słynnego “*Ne me quitte pas*”. Lirycznie bez francuskiego trzeba się posiłkować translatorami, acz wiadomo, że tak jak Cohen, śpiewał Brel już w relatywnie młodym wieku o śmierci, kobietach i samotności. Sięgając po szantaż rodem z amatorskich indie zine’ów ery wczesnego netu, tak zachęczę: w najgorszym wypadku potraktujcie ten album jako fiftiesowy odpowiednik *For Your Pleasure*, *Station to Station*, *I’m Your Man* i *Tilt* w jednym. Nie zawiedziecie się, obiecuję.

wybrane nagranie

“*Je t’aime*”

#15

Kid Baltan and Tom Dissevelt *The Fascinating World of Electronic Music*

Dość nieuchronnie osoba Bowiego zdominowała każdy około-muzyczny czy popkulturowy dyskurs w 2016 roku. Niczym po śmierci Cobaina, publikacje prześcigały i wciąż prześcigają się (a przed nami jeszcze podsumowania roczne) w wynajdywaniu każdej ciekawostki przezeń pobłogosławionej, typu ulubione książki, filmy, obrazy, potrawy etc. Okazuje się, że kilkanaście lat temu Jones wśród 25 ulubionych winyli życia wskazał ten oto materiał autorstwa połączonych (a czasem rozłącznych) sił dwu holenderskich kompozytorów i teoretyków proto-elektroniki: Dicka Raaymakersa i Thomasa Dissevelta. I dobrze się stało, bo świat potrzebował tego mini-hajpu. Czego się po tej półgodzinnej trackliście spodziewać? OK, zsumujcie wszystko, co do tej pory przeczytaliście w tym cyklu o muzyce elektronicznej z lat 50. Panowie robili to wszystko naraz, a nawet jeszcze więcej – i to zwykle w obrębie jednego kawałka. Przewaga duetu nad konkurencją polega jednak na tym, że laboratoryjne poszukiwania potrafili sprzedać w kolorowej, zrytmizowanej, chwytliwej oprawie.

W rezultacie wybiegali w daleką przyszłość pod względem potencjalnych zastosowań elektronicznych patentów w muzyce popularnej. "Song of the Second Moon" to ich hicior, wielokrotnie uwzględniany w różnych kompilacjach na temat starożytnej elektroniki. Urzeka galaktyczną, poetycką aurą rodem niby z Lema. Zaczyna się jak zagubiony b-side RH z sesji *Kid A/Amnesiac*, potem przepowiada "mikrotechnikę na liczydła" Cluster z *Zuckerzeit*, by w końcu wylądować blisko space-age-popowych coverów swojej epoki. "Syncopation" i "Whirling" reprezentują miłe dla ucha oblicze "avant-lounge'owe", gdzie barwne blipy układają się w bezpośrednio melodyjną opowieść. Pierwszy, dziś słuchany, budzi skojarzenia z solowym Roedeliusem circa *Wenn Der Südwind Weht* albo z tymi sławetnymi odgłosami strzelania w grze video użytymi przez Avalanches w "A Different Feeling"; ale równie dobrze mogłaby to być czołówka "Agrobiznesu" TVP1 z wczesnych lat 90. Drugi natomiast

wciąga labiryntowym przebiegiem – to jakby wieloczęściowa mini-suita o smaku proto-kosmische.

Z kolei na przeciwległym biegunie leżą ocierające się o kakofonię “Intersection” i “Pianoforte”, najbliższe w tym zestawie estetyce *OHM* i zadłużone u pionierskich wynalazków Stockhausena, Cage’a, Varese’a czy choćby wspomnianego już w tym rankingu Eimerta. Co jednak ciekawe, w “Intersection” płyty syczącej materii brzmieniowej przełożono skrawkiem cartoon-jazzowego showtune’u, a “Pianoforte” rozsadza konwencję eksperymentów z preparowanym pianem w formule chaotycznego kolażo-montażu. Jeszcze bardziej szokują jednak “Vibration” i “Mechanical Motions”, “bardzo futurystyczne” konstrukcje, które bez problemu zaaklimatyzowałyby się na *Tiny Reminders*. Przysięgam, że gdy słyszę intro “Vibration”, to myślę o Two Lone Swordsmen. I last but not least, pozostając w orbicie warpowskiej: “Drifting” ewokuje paranoiczno-błogie odrętwienie a la Boards of Canada w szczytowym okresie. Autentycznie wyczuwam tu ducha impresyjek a la “The Devil Is in the Details”. Ponownie zerkam więc na datę wydania i przecieram oczy ze zdumienia. “1959 in the sunshine... 1959 in the sunshine”.

wybrane nagranie

“Drifting”

#14

The Chordettes *The Chordettes*

Jak woják Švejka jest Jaroslava Haška, jak my mieliśmy później Alibabki czy Filipinki, tak Amerykanie mieli nieco wcześniej Chordettes, a więc białasowski “żeński zespół wokalny”, w tym przypadku kwartet. Chronologicznie to niemal “pure fifties” – grupa powstała w 1948, a rozpadła się w 1961. Po krótkim epizodzie folkowym panie poświęciły się temu, co było im pisane (!!), czyli “fryzjerskim” bliskim harmoniom w pół drogi między tradycyjnym popem a doo wop, wykonywanym z niespożytych pokładami uśmiechu, słodczy, niewymuszonego Wdzięku. I chociaż zgodnie z obowiązującym wówczas formatem Chordettes (w wolnym tłumaczeniu: AKORDETKI <3) operowały głównie w planie singlowym, a ich self-titled z 1957 został “dorobiony” troszkę na “zamówienie z rynku”, to wydaje się on w pełni zrealizowanym longplayem, doskonałą wizytówką możliwości Jinny Osborn i koleżanek. A jednocześnie połowa (sześć z dwunastu) tracków, napisanych przez zawodowych TUNESMITHÓW przeważnie niedługo przez sesję, została zaserwisowana jako osobne hity, więc potencjał przebojowy KRAŻKA był ogromny.

Jeśli kojarzycie Chordettes ze słyszenia, to prawdopodobnie dzięki “Lollipop” albo “Mr. Sandman”. Wyeksploatowane w mediach “Lollipop” nieco razi dziś infantyлизmem, ale “Mr. Sandman” zachowało świeżość i właśnie ta piosenka otwiera album jako jeden z esencjonalnych manifestów optyimizmu. To rodzaj nienarzucającego się, lekkiego jak piórko “earworm”, który raz usłyszany przy śniadaniu nie pozwala o sobie zapomnieć do końca dnia. Wprawdzie The Bird and the Bee nie umieścili tego szlagieru na swojej wyśmienitej plejce *Favorites* (btw: tak korzysta się ze Spoti!), ale podobnie jak przy kilku innych nagraniach Chordettes słyszę tu narodziny “retro” estetyki Inary i Grega. Przysłużyły się tej analogii również plastyczne aranże Archiego Bleyera oraz dość szeroi arsenał środków wokalnego wyrazu: niektóre spośród najskuteczniejszych zastosowań reverbu i echa na wokalach (zwłaszcza w “Teen Age Goodnight”), gwizd w “Born to Be With You” lub “pom pom pom...”

w "Love Never Changes", antycypujące zarówno Robbiego Williamsa, jak i Oskara Pom Pom.

A ponadto "owocowy, badmintonowy" pre-pop Chordettes wydaje się idealnym pra-patronem poetyki nieodżałowanego przez skromne grono czytelników, kultowego bloga Malinowe Nutki. Na koniec oddajmy więc głos enigmatycznej Lenie Jonkisz, dla której (sądząc po ujawnionym guście) s/t Chordettes mogłaby być, zakładam, jedną z płyt dekady. Uwaga, cytaty wyselekcjonowane tendencyjnie!

"wyrafinowany jak sorbet z yuzu songwriting"

"apple pie + lody waniliowe"

"nutki-kryształki wypływające powoli z butelki Cristala"

"malinowe ciasteczka i popijając kawą z mlekiem i potrójną sacharozą, ale nigdy reszty fruktozowe nie osłodzą melancholii..."

"cytrusowy, dziewczęcy, jazzujący w skali mikro house z moich marzeń"

"przepływy dopaminy przez układ limbiczny zakochanych"

"cytoarchitektonika infundibulum", "2-procentowe roztwory hydroksykwasów", "zmiana entropii burzliwego rozkładu nadtlenku benzoilu"

wybrane nagranie

"Mr. Sandman"

#13

Lennie Tristano

Lennie Tristano

“Lenny...!”

(“Memento”, reż. Christopher Nolan)

Swego czasu gadam z kolegą o pianistycy i nagle wyskakuje mi z Cecilem Taylorem. Ja na to, że znam, cenię, mam nawet *Unit Structures* w oryginale, ale pomęczyłem się trochę i jakoś we mnie nie kliknęło. Na co kumpel ripostuje: “no bo Ty jesteś harmoniczny”. A ja dopowiadam, że owszem – w fortepianowo-dżezawie dekonstrukcje jestem “team Lennie Tristano”. Swego (innego) czasu gdy Ola Graczyk próbowała przypisać każdemu redaktorowi Porcys jakiegoś smerfa-patrona, mnie przypadł oczywiście Harmoniusz. No i co, fajnie że mnie Ola łaskawie oszczędziła i przynajmniej nie nazwała redakcyjnym Papą Smerfem – przy czym oczywiście byłoby to od zachwyków nad Papa Dance, a nie od stażu/wieku/funkcji (btw “gdzie... jest... O-la...”). Aczkolwiek z Tristano sprawa jest skomplikowana. Ni to Harmoniusz, ni smerf Niechluj czy Dzikus w sensie free-jazzu. Pianista włoskiego pochodzenia, obok Willie Johnsona, Raya Charlesa, Moondoga czy Steviego Wondera jeden z ikonicznych niewidomych muzyków (urodził się z wadą wzroku, który całkowicie stracił w wieku 11 lat), świadomie i w wykalkulowany sposób zrywał z korzeniami i bagażem jazzowej tradycji. Lecz punkt do jakiego dotarł w poszukiwaniach był pod wieloma względami antytezą “fryty” rozumianej typowo, po Colemanowsku, Aylerowsku lub Braxtonowsku. Teoretyk i pedagog, swoich uczniów dla odmiany przekonywał, że najważniejsze są zależności między poszczególnymi partiami instrumentów.

Dlatego też skłaniał się ku zredukowaniu komunikatu muzycznego do czystej formy, pozbawionej zbędnego balastu emocjonalnego. Tak powstał dziwoląg bliższy architekturze, niż jazzowi definiowanemu jako “flow”, luźny przepływ nutek między grajkami. W swoim umiłowaniu dysonansów, kontrapunktów i wielowarstwowych aranżacji ujętych w ścisłe, precyzyjnie określone struktury był więc Lennie bliższy tagom

typu “modern classical”, ale znowuż – żaden z niego poster boy dla tzw. “trzeciego nurtu”, próżno u niego szukać obfitych orkiestracji. A zatem powiedzmy to wprost: Tristano nie pasował do nikogo i do niczego, drażył prywatne obsesje i w sumie nikt się do nich nie przyznawał, może poza wąską grupką oddanych followerów. Wśród nich, poza np. naszym Tymańskim (dzięki “Bluesowi dla L.T.” z debiutu Miłości jeszcze w latach 90. dowiedziałem się w ogóle o istnieniu Tristano) byli oczywiście towarzysze z zespołu akompaniującego, tacy jak tenor sax Warne Marsh bądź alt sax Lee Konitz (którego chociażby *Subconscious-Lee* z 50s czy *Motion* z 60s należy niezwłocznie obadać, radzę). Żeby tego było mało, studyjna dyskografia Tristano to zagwozdka do sześcianu. Osobiście najczęściej sięgam po archiwalny zbiór *Descent into the Maelstrom* wydany w 1978, a z regularnych albumów w latach 50. szczęśliwie ukazał się self-titled.

Skonstruowany zresztą przejrzyście i logicznie, antycypując wyraźny podział “klimatyczny” dzieła na dwie strony winyla a la *Low* i *Heroes*. Stronę A wypełniają zatem cztery autorskie kompozycje Lenny’ego, w których pokusił się o innowacyjne wówczas eksperymenty z multi-trackingiem/overdubbingiem fortepianu (obdarzone niemal poważkowym, romantyczno-impresjonistycznym wstępem “Requiem” i złożone z trzech równoległych ścieżek “Turkish Mambo”) oraz z manipulacją prędkością taśmy (“Line Up” i “East Thirty Second”). Wzbudziły one wtedy wielką kontrowersję (do tego stopnia, że na okładce swojej następnej płyty *The New Tristano* artysta zamiecił informację o braku tego typu zabiegów), co swoją drogą przypomina, jak paradoksalnie konserwatywnym środowiskiem bywała nieraz jazzowa społeczność. Zaś strona B to standardy w wersji live z udziałem sekcji rytmicznej, czyli na papierze zwykły koktajlowy cool (zresztą nowojorska “restauracja u Konfucjusza” – wtf). Należy jednak pamiętać, iż Tristano potrafił totalnie przemeblować cudze kompozycje na polu melodii, harmonii, metrum i przebiegu. Poza tym, choć dla wielu komentatorów strona B odstaje i wieje od niej nudą, to pozwolę sobie zauważyć, że to liryczne, bardziej konwencjonalne oblicze longplaya ratuje jednak urokliwy interplay zespołu. I na tym zakończę, niech dalej dźwięki obronią się same.

wybrane nagranie

“Turkish Mambo”

#12

The Four Freshmen *Voices in Modern*

Przejdźmy od razu do meritum, bo szkoda Waszego i mojego cennego czasu. The Four Freshmen są powszechnie uznawani za zjawisko historyczne – ważne ogniwo w rozwoju wokalnego popu i przede wszystkim bezpośredniego poprzednika The Beach Boys. Owszem, Brian Wilson otwarcie przyznawał, że zetknięcie z SOFOMOREM kwartetu, czyli (wartą uwagi, acz moim skromnym zdaniem nie tak powalającą jak debiut) płytą pt. *The Four Freshmen and the Five Trombones*, dosłownie zahipnotyzowało go wyczuciem harmonii, a inspiracją dlań było też uświadczanie ich wykonu live. To wiedzą nawet małe dzieci; rzadziej natomiast rozkminia się, co dokładnie wnieśli FF do muzyki pop i jaką precyzyjnie rolę spełnili we wspomnianym kontinuum. Otóż w telegraficznym skrócie: ich wkładem było stopniowe przejście w popowej wokalistyce od bliskich harmonii do harmonii otwartych. Wyrastająca z tradycji impresjonistycznej tzw. “close harmony” polegała między innymi na używaniu akordów złożonych czasem z pięciu i więcej dźwięków (z preferowanym uwzględnieniem septym i non) sąsiadujących. Te patenty począwszy od lat 30. stosowały żeńskie grupy wokalne w rodzaju siostr Boswell, siostr Hamilton, siostr Andrews, a także wspomnianych tu niedawno Chordettes. Zaadaptowali je także panowie – bracia Everly czy bracia Louvin. Jednak w ramach tzw. “open harmony” tercja i kwinta bywały przerzucane o oktawę wyżej lub niżej, a czasem septymy i nony “traciły” prymę, przez co akordy wydawały się pozbawione łatwo wyczuwalnej bazy, punktu zaczepienia. W ten sposób Freshmeni de facto pożegnali “salony fryzjerskie” i zanurzyli głosy w czystym jazzie.

Otwarcie przy tym przyznawali, że uczynili tak pod wyraźnym wpływem dokonań Stana Kentona. Karma wróciła do nich, gdy sławny aranżer i szef orkiestry zobaczył FF na żywo w marcu 1950 roku. Przyszedł zwabiony czyjaś obietnicą, że wystąpi kwartet, który brzmi jak kilkadziesięcioosobowy ansambl. I nie zawiódł się. Zafrapowany wysłał ich do Nowego Jorku, gdzie demo nagrał im jego współpracownik,

Pete Rugolo, po czym zaniósł taśmę do wytwórni Capitol. Ci nie od razu poznali się na fenomenie Four Freshmen, ale Kenton nie wyimiękał, interweniował, poszedł raz jeszcze “zrobić gnój” w Capitolu i tym razem poskutkowało. Reszta jest historią, debiutancki longplay *Voices in Modern* złożony z ambitnych, w sporej mierze bezprecedensowych opracowań standardów, ukazał się w sierpniu 1954 roku. Chłopaki śpiewają na nim używając imponującego spektrum arsenалу wyrazowego – od cichego unisono, przez pełno-gardłowe, kolektywne harmonizowanie, aż po popisowe leady. Ponadto ŚWIEŻAKI odznaczyli się sporą muzykalnością – każdy z członków poza śpiewaniem wносił obsługę instrumentów: Ken trąbki, waltorni i kontrabas, Don gitary, Bob basu i puzonu, a Ross trąbki i perkusji. Faktycznie ciężko wyobrazić sobie balladowe oblicze Beach Boys bez tych nagrań (rolę pierwiastka “rokendrolowego” odgrywa tu i ówdzie swingowy groove). Ale mam też głębsze, nieco surrealistyczne skojarzenie. Chwilami w tych idealnie zakomponowanych voicingach balans między rozkoszą harmoniczną i mikro-odstrojonym drżeniem ekspresji EWOKUJE ducha MBV z *Loveless*, sprawdźcie sami.

wybrane nagranie

“It’s a Blue World”

Thelonious Monk *Brilliant Corners*

Monk? “Co można powiedzieć...”. Najchętniej oddałbym głos Tymonowi Tymańskiemu, bo chyba nikt w polskim języku tak barwnie nie opowiada o Monku. “Monka się gra ciężko. To styl dość aforystyczny, idiosynkratyczny. (...) Tworzył własny język – i to nie był bebop, to był Monkizm. (...) Stał się oczywistym ojcem awangardy – tak jak Joyce dla literatury”. I dalej, gdzie indziej: “Geniusze rażą mózgi swoich fanów gromami oryginalności. Monk to jeden z nich – wpaniały dziwak jazzu, którego ogromny pomnik na improwizacyjnym firmamencie spedaleri krytycy i akademicy najchętniej schowaliby za najbliższą mgławicę!”. Jednak mimo spedaleri krytycy z wielkim aplauzem przyjęli *Brilliant Corners* w chwili premiery, a i dziś pozycja Monka w panteonie kompozytorskich luminarzy XX wieku wydaje się raczej niezagrożona. Wśród wielu dziejowych sesji na jego koncie, ta pozostaje niedościgniona. Chociaż nie była łatwa nawet dla tak wyśmienitego składu, bo i też naszpikowane osobliwymi dysonansami i nieszablonowo skonstruowane utwory “Arcykapłana” nigdy do prostych nie należały. Co gorsza, ten “perfekcjonista z powołania” wymagał tytułu powtórzeń, że np. tytułowy track sklejało z 25 nieukończonych take’ów, co doprowadzało sfrustrowanych grajków do szewskiej pasji. Lecz ostatecznie – jak napisano w oryginalnych liner notes – były to kłopoty, które dla znakomitej większości wielkich muzyków stanowią specyficzny rodzaj “przywileju”.

A o finalnym rezultacie tych zmaganiach tak prawie 10 lat temu pisałem w rubryce Nuty Dźwięki na Porcys: “Klasyczny numer jazzowy składa się konstrukcyjnie – podobnie jak sztuczka magiczna – z trzech części. W pierwszej fazie performer pokazuje nam jakąś zwykłą rzecz, w rodzaju tematu prowadzącego. Drugi etap to zniknięcie tej rzeczy – motyw przewodni rozplywa się, a pojawiają się improwizacje na jego bazie. Wreszcie trzecia, ostatnia, finałowa odsłona – zwana również “prestizem”. Rzecz, którą poznaliśmy na wstępie i potem nam uciekła – jest obecna ponownie. Riff powraca ze zdwojoną siłą. Za pomocą

Brilliant Corners, zapisu jednej z najlepszych sesji w dziejach gatunku, Monk – wsparty line-upem gdzie co najmniej dwóch ziomów to pomniki na własnych prawach (Rollins na tenorze i Roach na bębnach) – udowodnia, że czarodziejskie tricki opanował w stopniu celującym, nawet jeśli do ich skutecznej realizacji potrzeba było specjalnej aparatury technicznej (“blink”). Dobrzy ludzie z Riverside przygarnęli Theloniousa pod swe skrzydła, a ten odpłacił się trzema autorskimi killerami, solowym opracowaniem pianistycznym oraz, na zakończenie, elektryzującą wersją swojego starszego “swinga”, którym najwyraźniej inspirował się Trane układając “Resolution”. Z serii “nieogarniam”, odcinek 2240294.”

wybrane nagranie

“Brilliant Corners”

#10

Warren Barker And His Orchestra *A Musical Touch of Far Away Places*

Warren Barker, przez wiele lat zajmujący się w Warnerze soundtrackami telewizyjnymi i radiowymi, ani nie wymyślił exotiki, ani jej nie skodyfikował, ani nie nazwał. Nie był pionierem, odkrywcą tego nurtu. Mimo to nie zawahałbym się nazwać ...*Far Away Places* moją ulubioną i, śmiem twierdzić, najdoskonalszą płytą spod znaku exotiki. Jeśli trzymać się tej metafory, że exotica była ambientem lat 50., to za jej Briana Eno uznalibyśmy oczywiście Martina Denny'ego. W tym układzie (skracając nieco analogiczną chronologię) dla mnie Barker byłby Fullertonem Whitmanem. Nie ma nic potwornie wstrząsającego w jego metodach kompozycyjnych. Prawdą jest, że znaczna część ...*Far Away Places* po wierzchu wydaje się znajoma, ale myślę, że nie przesadzę mówiąc, że płyta ta wyciąga jakościową esencję z tego konkretnego stylu muzycznego. Dlaczego więc historia o niej zapomniała? Być może z powodu okładki. Uśmiechający się z niej pan o aparycji wesołego nauczyciela geografii, siedzący w otoczeniu globusa i bongosów, to NIE KTO INNY (Szpakowski) jak William Holden, aktor znany z *Sunset Boulevard* czy *Mostu na rzece Kwai*. Przebiegły plan marketingowy Warnera polegał na wyeksponowaniu roli gwiazdora (który "przedstawia" album) nawet ponad osobę Barkera (nazwisko Holdena napisane większym fontem!). Tymczasem w ostatecznym rozrachunku cwaniackie oblicze Holdena nie przysłużyło się zbyt mocno promocji wydawnictwa, gdyż blednie w konfrontacji z pinup girls zdobięcymi większość obwolut long-playów z kręgu exotiki. Weźmy przykładowo skądinąd sympatyczne *Suite Sixteen* Victora Feldmana – gdyby nie front cover, nikt by dziś o tym muzaku nie rozprawiał.

Aczkolwiek mówiąc serio, Holdena "winiłbym najmniej", bo też miał swój pozytywny wkład w końcowy efekt. Po pierwsze udostępnił do nagrań swoją kolekcję egzotycznych instrumentów (a wśród nich poza cytrą, fletem i wibrafonem takie skarby jak japońskie koto i shamisen). A po drugie napisał liner notes, co w tamtych czasach miało

NIEBAGATELNE znaczenie, bo takie wprowadzenia pełniły rolę realnych narzędzi promocyjnych. Barker skorzystał z bogactwa wypożyczonego sprzętu, zmieszał perkusjonalia ze smykami i porwał się na rodzaj orkiestrowej exotiki, sporadycznie uzupełniając kameralistyczne soundy o zwiewne dziewczęce chórki. Dzięki tym zabiegom sporo z niesamowicie zapamiętywalnych, charakterystycznych motywów brzmi jak, załóżmy, zapętlone skrawki figlarnych ćwierć-temacików z *Turangalili* ornitologa Messiaena. Większość kompozycji przyszykowano specjalnie pod tę sesję i są to rzeczy z cyklu "muzyka relaksacyjna dla myślącego człowieka", przepowiadające ducha "organicznej emotroniki" z przełomu wieków (Four Tet, Manitoba, Múm etc.). Podróżujemy nie tylko po Azji, vide brazylijski klimat w beztroskim "Carnavalito" czy "Petite" łudzaco podobne do wydanego w tym samym roku, chyba jednak chwilkę wcześniej "Mambo Miam Miam" Gainsbourga. Jednak aż cztery utwory napisał sam Barker – i to w nich album osiąga szczyt. A zwłaszcza w antycypującym minimalizm Reicha/Glassa "Kowloon to London Express" oraz w niepokojącej quasi-transcendencji "Junk City Hong Kong", która jako żywo zapowiada "Midnight in a Perfect World" Shadowna kilkadziesiąt lat wcześniej. To przy tej ostatniej impresji mam wrażenie, iż Barker sprytnie przemycił coś więcej, niż dźwiękową imitację dalekiego miejsca – może nawet jakiś odautorski komentarz antropologiczny na bazie zetknięcia z obcą, orientalną kulturą?

#9

Dave Brubeck Quartet

Time Out

Kłopot z miejscem Brubecka w jazzowym panteonie, używając skrótu myślowego, polega na kolorze jego skóry. Parafrazując Snoopę: “He a white nigga”. “This muthafucka’s name is Dave”. I dalej rozwijając tę intuicję, jak pisał Ivan Hewett: “Brubeck didn’t have the réclame of some jazz musicians who lead tragic lives. He didn’t do drugs or drink”. Nuda, nic się nie dzieje. Bardziej WYTRAWNY strateg, taktyk i kompozytor, niż szalony, nieokiełznany wirtuoz i solista, Brubeck stawiał na kolektywny proces obróbki materiału. Wierzył w porozumienie między muzykami, choć niekoniecznie wynikające z improwizacji. Dlatego choć miał niezaprzeczalną smykałkę do nośnych, eleganckich melodii, to np. paradoksalnie ogromnie istotną funkcję w jego ansamblu pełnił saksofonista altowy Paul Desmond, który przecież ułożył słynny przebój “Take Five”. Zresztą balans między zrywnymi partiami pianina i czystym tonem alto saxu to istota uroku wykonów tego bandu. Był więc Dave refleksyjnym, świadomym, “zinstytucjonalizowanym” niejako “ambasadorem jazzu” z przeróżnymi “oratoriami” (...i takimi tam) na koncie. Plus jako złamanemu białasowi można mu przypisać rozpropagowanie tendencji “smooth”, a więc muzyki lekkiej, łatwej i przyjemnej. Przez to *Time Out* często podaje się za przykład “jazzu dla ludzi, którzy nie słuchają jazzu” – trudno o większą obelgę na tle truskulowych, ulicznych narkomanów tego gatunku. Stereotyp o tyle krzywdzący, że, po pierwsze primo, Brubeckowi zdarzało się natchnąć wiarygodnych jazzmanów “z krwi i kości”, takich ze street credem.

Weźmy nasze podwórko. Kwartet DB występował w Polsce wiosną 1958 roku, gdzie m.in. zagrał w auli UAM w Poznaniu. Ten legendarny koncert ponoć wywarł ogromny wpływ na Komedę, Trzaskowskiego, Stańkę czy Ptaszyna, zaszczepiając im bakcyła “modern” i “cool”. Ale to lekki offtopic się robi. Ważniejsze, że pod płaszczykiem miłych tune’ów czai się rewolucja w “funkcjonalnym”, użytkowym rytmie. Przed laty na profilu Myspace’owym projektu Thief widniało motto: “Making The

Complex Sound Easy” (cytat dokładny). I to jest puenta dla konceptu przyświecającego *Time Out*. Dave Brubeck Quartet nie byli może pierwszą załogą w jazzie eksplorującą niepodzielne metra w przystępnym sosie, ale jako pierwsi nadali tym wycieczkom rangę nadrzędnej tezy. To bowiem płyta o asymetrii podziałów rytmicznych, o możliwościach zastosowania dziwnych sygnatur w ramach zgrabnej, smacznej melodyki. Przypomnijmy: szlagier “Take Five” na 5/4, kolejny standard “Blue Rondo à la Turk” na 9/8, “Three to Get Ready” alteruje między 3/4 i 4/4, “Kathy’s Waltz” między 4/4 i walcem, a “Everybody’s Jumpin’” i “Pick Up Sticks” pomykają w 6/4. Słowa klucze to “polot” i “kunszt”, a każdy kto później bawił się w te gierki – od Soft Machine i Genesis, przez Zappę i Stereolab, po Sufjana i Radiohead (“15 Steps”!) musi “grzecznie i na poduszkach” jakby “pokłonić się słońcu” (Maćko z Bogdańca). I pomyśleć, że według naocznych świadków te igraszki z tajmem wzbudzały wtedy kontrowersje nie mniejsze, niż free Ornette’a...

wybrane nagranie

“Everybody’s Jumpin’”

#8

Julie London *Julie Is Her Name*

Opowiem wam bajkę na dobranoc. Dawno temu była sobie kobieta, która łamała męskie serca jak żadna inna. Jedynaczka, emanowała artystokracyjną wyniosłością gestu, mroziła lodowatym spojrzeniem, a zarazem kusiła jedwabistym timbre. Nikt nie mógł się jej oprzeć. Nazwałbym ją archetypiczną femme fatale, ale ten topos zakłada realną interakcję między drapieżcą i ofiarą. Tymczasem w jej przypadku trudno w ogóle mówić o jakichś fabularnych zdarzeniach – Julie pozostawała raczej niedostępną ułudą, bardziej pożywką dla wyobraźni, niż nosicielką faktycznych kłopotów, za które niejeden dałby się przecież w ciemno pokroić. O nie, Julie nigdy nie dawała tego rodzaju frajdy, nie była nieokrzesa; to odwrotna fantazja, porcelanowa lalka ze szkoły artystycznej, której pogmatwania nigdy nie rozumieście. To ten typ dziewczyny, która nigdy nie oddzwaniała i która sprawiała, że traciliście rezon i zostawialiście aż dwie wiadomości. A ilekroć widzieliście ją na ulicy albo kiedy kolega mówił wam “taak, ostatnio widziałem ją w barze, chodzi teraz z takim jednym gościem...”, rujnowało to wasz weekend. I chociaż czasem wyznawała, że kocha, że jest cudownie, że nic nie poradzi na miłość, bo jest w nastroju na miłość i cieszy się, że jesteście, to potem niepostrzeżenie przemijała z wiatrem. Lecz jej hipnotyczny czar i nawiedzony erotyzm miał w sobie tak ogromną klasę, tak nieodparty magnetyzm, że nawet największym twardzielom zwyciężajnie miękły nogi.

“To nie sen kochasiu, to prawda” (*Tytus, Romek i A'Tomek*). London (a właściwie Peck) naprawdę istniała. Fotomodelka, aktorka i wokalistka wydała ponad trzydzieści płyt z beznamiętnymi, acz nienagannymi technicznie wykonaniami jazzowych standardów. Wszystkie zyskały sławę w równym stopniu z powodu zdjęć roznegliżowanej Julie na okładkach, co z powodu jej barwy głosu i sposobu śpiewania. Łączył on dwie strony tego samego medalu w spójny komunikat: drogi alkohol, ekskluzywne perfumy i uwodzicielski blichtr ze smutkiem, dekadencją i pewnym rodzajem

interpretacyjnej nieobecności. Żadna dama wcześniej nie odczytywała tak muzyki pop – Dietrich była zbyt kabaretowa, Day zbyt musicalowa, Holiday zbyt bluesowa. Jeśli Blossom Dearie antycypowała indie-popowy “quirky” urok, to meloszept London napoczął ścieżkę, którą podążały potem wszystkie znudzone luksusowym życiem, mroczne “władczynie umysłów”, od Marianne Faithfull i Nico przez Sade i Madonnę circa *Bedtime Stories*, aż po Beth Gibbons i Alison Goldfrapp. Jednocześnie jej ascetyczny, tajemniczy, intymny, a w gruncie rzeczy depresyjny vibe to wielki antenat estetyki slo-core’owej. Debiut pozostaje ikonicznym albumem Julie. Wspiera tu ją tylko duet: Barney Kessel (gitara) i Ray Leatherhood (bas). A mawiają, że prosta forma to forma najtrudniejsza. Na tym longplayu każda pieśń jest diamentem.

wybrane nagranie

“Cry Me a River”

#7

Original Broadway Cast Recording *West Side Story*

“Trenera bramkarzy” czyli Bernsteina “nie będziemy dyskutować” (Borek), zwłaszcza, że wspomniałem o nim skrótowo gdy zajął 79. miejsce w moim zeszłorocznym rankingu 100 songwriterów ever. Sam musical też raczej wszystkim znany (“Brolin jest piłkarzem znanym” – Zibi), bo to taka trochę lektura szkolna, c’nie? Nie? Aha. Może więc szybkie przypomnienie genezy zjawiska, dla tych, którzy akurat tego dnia poszli na wagary. Otóż sukces artystyczny i komercyjny wss nie wziął się znikąd – był efektem spotkania czterech wielkich osobowości, wybitnych w swoich dziedzinach. Na pomysł wiele lat wcześniej wpadł choreograf Jerome Robbins, potem dołączyli Bernstein i dramaturg Arthur Laurents; wreszcie stawkę uzupełnił młody tekściarz Stephen Sondheim. Nadrzędna rola Robbinsa i wykreowanej przezeń taneczności przesądziła o różnorodnej rytmizacji ścieżki dźwiękowej. Ta z kolei puentowała zaułki libretta, które ambitny (ponoć nieoficjalnie próbujący też ingerować w warstwę kompozycyjną) Sondheim oddał lirykami. Jak to nieskromnie ujął Lenny: “wss było nowatorskie, bo udało się tyle przekazać poprzez muzykę, w tym także w ogromnym stopniu polegając na tańcu opowiadającym historię”. Innymi słowy: pełna synchronizacja, symbioza, synestezja, SYNERGIA, SYNERGIA, SYNERGIA. I pewnie jeszcze teoria konwergencji. Warto podkreślić, że materiałowo – choć pionierskie – jest to dzieło pure 50s, przynależące do epoki, jakoś ją współdefiniujące. A jego pierwotna wersja, wprawdzie nieco okrojona materiałowo i nieopierzona (w porównaniu do późniejszych) technicznie, do dziś porywa surową energią i nastoletnią werwą.

Zaś tak o płycie z 1957, zawierającej nagranie z aktorami broadwayowskimi (Larry Kert, Carol Lawrence, Mickey Calin i tak dalej) pisałem na Porcys w 2006 roku: “Znawcy podkreślają istotną rolę wss w historii musicalu, jako pierwszego z amerykańskich który udanie celował w “amerykańskość” w swojej tematyce i wymowie, dotykał ważnej problematyki osadzonej w realnych realiach i antycypował funkcję tożsamościową

dla młodego pokolenia na najbliższe 2 dekady (*Hair*, *Grease* czy *Saturday Night Fever* kojarzą się natychmiast). Ale fan niezal odwiedzający tę stronkę zapyta od razu czy znajdzie tu coś dla siebie, pół wieku później. Owszem. Muzycznie (Bernstein) – dżezawy feel (już uwertura “Prologue” go zapowiada), masakrującą ścianę blaszanych dęciaków (“Jet Song”, “The Dance Of The Gym” etc.), kilka spośród najbardziej wyrafinowanych hooków lat 50-tych (“Something’s Coming”, “America”), kilka spośród banalnych i pompatycznych, choć wciąż ruszających hooków lat 50-tych (“Maria”, “Somewhere”) i masę smyczkowego rozmachu łączącego pieśni. Plus, główna postać libretta to lider gangu o imieniu Riff. Tekstowo (Sondheim na bazie Laurentsa) – cóż, to miejska adaptacja *Romeo I Julii* w scenerii portorykańskiej dzielnicy NY. Wątki adekwatne od dawna i dla każdej cywilizacji, wciśnięte między gangi, złych chłopców, złe dziewczynki i nastoletnie manifesty. Ta gigantyczna forma dysponuje takim wachlarzem ekspresji i potrafi tak przekonująco zilustrować epokę; aż dziw bierze, że od lat przechodzi stagnację”.

wybrane nagranie

“Maria”

#6

John Coltrane *Blue Train*

I oto wkraczamy w subiektywnie pojmowane rejony “dziewiątkowe”, w świat ALBSÓW które prywatnie postrzegam za arcydzieła i pielęgnuję sporo wspomnień z nimi związanych, więc emocjonalny stosunek będzie miał równie duże znaczenie. Co więc mam Wam powiedzieć, żeby było szczerze? Mam się odsłonić i przywołać pewne letnie popołudnie dekadę temu, gdy leżąc wpatrzony w sufit kontemplowałem szlachetność temaciku “Blue Train” i czułem się dzięki temu... lepszy? “Studiuję analizę Bergmana, a w wolnych chwilach delektuję się kurwa ‘Blue Trainem’, mała – I’m so fucking cool”. Powiecie “młody, głupi, naukowiec...” – ależ dokładnie tak. “I thought I was smart, I thought I was right. (...) I thought there was a virtue in always being cool”. Dziś kajam się, lecz co poradzić, skoro “Blue Train” to była i nadal jest perła na hard-bopowym firmanencie: utwór doskonały, spełniony i nadający majestatyczny ton całej trackliście. Nie wiem, czy ktoś przed Trane’em wpadł na tę zagrywkę call and response, gdzie elegancki “hejnał” uzupełniony zostaje ripostą pianina na dwa uderzenia. Nawet jeśli, to dla mnie “Blue Train” stanowi fundament dla takiej “figuratywności” w melodyce. I wielbię sposób, w jaki Trane “przejmuje” narrację po intro z tym lejtmotywem, jak płynnie “wchodzi niczym w masło” swoim lepkiem tenorem. Opowiada historię, której chce się słuchać. Zawsze czekam na ciąg dalszy. Ciekawi mnie to. Aż do końca, kiedy powraca do refrenu i spina kłamrą prawie jednaście błogich minut. Majstersztyk.

Z tym, że *Blue Train* to nie tylko “Blue Train” i to nie tylko Coltrane. Koniecznie należy wymienić cały PERSONEL, który pod dyktando lidera pięknie KONWENIUJE ze sobą. Zaskakują soliści: nastoletni jeszcze Lee Morgan przecież też “robi cuda w trąbce”, a Curtis Fuller włada puzonem jak oszałały. No i sekcja: Kenny Drew skleja harmoniczne instrumentarium swingującą pianistyczną pianką z okazjonalnymi mikro-solami, a Chambers i Philly Joe Jones, etatowy tandem Milesa w 50s, trzymają wszystko za zęby jak należy. Widzicie, to nie byle jaka ferajna, a magicy

zagadnienia, nieraz błyszczący autorskimi wydawnictwami. Repertuar też zaszuwa. Poza natchnionym nagraniem tytułowym mamy trzy kompozycje Trane'a i opracowanie ballady Kerna. "Moment's Notice" oferuje serię rozumo-wybuchowych modulacji – zapowiedź cyklu bądź MATRIXU Coltrane'owskiego rozkwitłego w nieogarnialnych zmianach "Giant Steps" i innych. "Locomotion" to pędzące bluesiwo poszatkowane "breakami" z lakonicznymi interwencjami Trane'a. "I'm Old Fashioned" zapowiada liryzm kolekcji Ballads w delikatnej, wieczornej poświęcie, a pointylistyczny, wariacki blues "Lazy Bird" rządzi się swoimi prawami w akordach. Razem daje to "popisowy recital" Johna i spółki (!), ozdobiony kolejną ikoniczną okładką w tym zestawieniu, inspiracją samą w sobie (btw polecam J-Live i jego *All of the Above*, tak poza wszystkim – fajna płytka). So classic it hurts.

wybrane nagranie

"Blue Train"

#5

Stan Kenton *This Modern World*

City of Glass (1952) blanszowało czerep kłębowiskiem orkiestrowych ekscesów, gubiło słuchacza sprinterskim rajdem po górzystych zakrętach nieprzewidywalnej, motywicznej opowieści. W 1953 roku, o ile wierzyć dostępnym bazom danych, Kenton wydał aż cztery kolejne albumy ze swoim “avant-swingiem”. I jednym z nich dokonał niemożliwego. A przecież wydawało się, że *City of Glass* to apogeum, “maksimum tego, co dzisiaj można napisać” (Zapasiewicz w *Bez Znieczulenia*), a dalej już tylko (czysta) ściana (dźwięku), dalej nie ma nic. Tymczasem *This Modern World* przeskoczyło poprzednika, omijając koralową rafę wygórowanych oczekiwań dalszej eksploracji soundowego gąszczu. Jeśli więc *City of Glass* drążyło aranzacyjne i dyrygenckie obsesje Kentona, to *This Modern World* dla odmiany kładzie lekki nacisk na kompozycję, dając pole do popisu nieskrępowanej wyobraźni Graettingera. Sześcioczęściowa suita (po trzy “indeksy” na stronę oryginalnego, średniej wielkości winyla, notabene jednego z najcenniejszych w mojej skromnej kolekcji) to owszem chora muzyka, ale w nieco inny sposób, niż przerażająco hałaśliwe, kakofoniczne wybuchy na *City*.

Szczególnie w *Modern World* intryguje aspekt third-streamowy: napięcie między niemal całkowitym już przepoczwarzeniem w kawał pełno-krwistej WSPÓŁCZECZY (:O), a wciąż drzemiącym gdzieś z tyłu głowy pierwiastkiem big bandowym w wykonaniu czterdziestoosobowego ansamblu Innovations, złożonego z najwyższego kalibru instrumentalistów. Ktoś prychnie, że Gershwin też łączył jazz z klasyką, tyle że w porównaniu z *Modern World* – przy całym szacunku, a nawet ślepym moim zapatrzeniu w George’a – *Rhapsody In Blue* brzmi jak Backstreet Boys. Chwilami Graettinger jest tu realnym kontynuatorem *Three Places in New England*, idzie ramię w ramię z – ba, nawet o parę kroków przed – *Gruppen* czy *Trenem ofiarom Hiroshimy*. Niespełna trzydziestoletni wówczas twórca tłumaczył: “nie słyszę muzyki jako pojedynczych melodii czy harmonii, a jako abstrakcyjne kształty w bezustannym

ruchu – materialne byty płynące w czasie”. Dlatego pracował w nietypowy sposób, np. używając do notacji kolorowych wykresów, których namiastka została odwzorowana na okładce albumu.

Choć tytuły (“A Horn”, “A Cello”, “A Trumpet” etc. – wyczuwam wpływ rykoszetem na Fridge circa *Happiness*) są skrajnie apolityczne, to atonalna, intensywna, dramatyczna zawartość longplaya była osobistym komentarzem Boba do równie przerażającego, co fascynującego miejsca, do którego doszedł świat i wedle słów wydawcy “rzuca wyzwanie słuchaczowi w ten sam sposób, co dynamiczna epoka, w której żyjemy”. Biorąc pod uwagę aktualność nastroju *This Modern World* w niestabilnej militarnie/technologicznie erze 2017, aż strach pomyśleć, co facet tworzyłby dziś. Może nic, może by zwariował. A jak się to potoczyło? Robert Frederick próbował jeszcze przeskoczyć do pociągu zwanego oficjalnie koncertowym “modern classical”, ale przedwcześnie zapłacił śmiercią za hulaszczy, imprezowy tryb życia (“on się nim nie chwalił, on się nim cieszył” – Roman Rogowiecki o homoseksualizmie Freddiego Mercury’ego). I to już był naprawdę koniec, w sensie przesuwania barier w ramach partytutowego eksperymentu najbardziej niezwykłego, niedocenionego tandemu połowy xx wieku w jakikolwiek sposób powiązanego z idiomem muzyki rozrywkowej.

wybrane nagranie

“Some Saxophones”

#4

Jean-Jacques Perrey *Prélude au sommeil*

Jest taki moment w “Prélude au sommeil”, gdzieś pod koniec trzynastej minuty, a więc mniej więcej w połowie dwudziestopięciominutowego utworu. Powoli ustępują szare, mgliste obłoczki, które zbliżały się i oddalały niczym cmentarne zjawy. I wtedy wkracza ten rosnący pochód, niby dziecinna, banalna drabinka nutek. W towarzystwie dwu “złowrogich” akordów pobrzmiwa ona iście “szpiegowsko”, niczym soundtrack do tej sceny w czarno-białym thrillerze, gdy ktoś na kogoś niecierpliwie czeka, a ktoś obok się gdzieś skrada. Ale to tylko inicjalne wrażenie. Sporo myślałem o tym motywie i wnioski nasuwają mi się same. Otóż Perrey uchwycił tu uczucie rzadko brane na warsztat przez twórców muzycznych, bo niesamowicie trudne do przyszpilenia. Uczucie zdziwienia.

Nazywając sprawę z manierą i egzaltacją właściwą prezenterom radiowej Trójki: to moment niezwykły. A w swojej niezwykłości przywodzi mi na myśl dwa inne magiczne momenty, z którymi jestem dość zżyty. Rozpadające się na fortepianowe drobiazgi outro “A Last Straw” Roberta Wyatta i szkolną rozgrzewkę wokalnie-instrumentalną Stereolab w “Black Ants in Sound-dust”. I o ile w pierwszej sytuacji zakładam pewien zbieg okoliczności, “krążą energie” i układ planet, to już drugi przytoczony KEJS jest zapewne rezultatem świadomego działania Gane’a i Sadier. W końcu samplowali oni Perreya nie raz, a aż trzy razy na *Transient Random-Noise*, w dodatku tytułując kolejne nagranie “Jenny Ondioline” (od nazwy i nazwiska konstruktora proto-syntezy z lat 40., który J-J rozpropagował i opanował w stopniu celującym). Więc tu akurat nie wierzę w przypadki.

Zmarły (w wieku 87 lat) dosłownie przed trzema tygodniami Francuz to od dekad ulubieniec “wszelkiej maści frików i fraków” (musałem kiedyś zaadaptować tego bejskiego suchara), miłośników “przygód w muzyce”, dziwnych instrumentów i technologicznych innowacji. Poza Stereolab

samplowała go cała ekstraklasa rapu, a Beastie Boys zatytułowali album na jego cześć. Jednak wspominając dorobek Perreya zwykle zwraca się uwagę na jego aktywności z lat 60. – pseudo-kiczowate (tak naprawdę mega odkrywczе i pionierskie) eksperymenty z Moogiem w ramach sławnego duetu producenckiego z jakimś Kingsleyem. Ewentualnie na epkę Mr. Ondioline – chyba w znacznej mierze z powodu okładki. Ale chociaż mam ubaw z ich słuchania, to nic dla mnie w katalogu Perreya nie może się równać z jego rzadko przytaczanym, a tyleż skromniutkim, co epokowym debiutem z 1957 roku.

“Preludium do snu” to nie tylko jak na proto-ambient przystało dzieło programowe, bo stworzone w celu kojenia skołatanych nerwów pacjentów szpitali psychiatrycznych. To nie tylko “południk zero” new age’u, chilloutu, “łagodnego” drone’u czy “synthgaze’u” (serio, cokolwiek ze statycznymi plamami tonalnego dźwięku jest spadkobiercą: “In Church” M83, “Feedback Zwei” Whitmana, pamiętny wstęp do “Watcher of the Skies” Genesis itd.). To także przypomnienie, że dawno temu “nagranie płyty” mogło mieć zupełnie wsobny wymiar. Oto niedoszły lekarz Perrey zasiada do Ondioline i szczerze oczarowany możliwościami instrumentu decyduje się na nieco zawstydzoną, uduchowioną (skojarzenie z poetyką kościelnych organów) wypowiedź w czterech odsłonach, grając na klawiszu tak, jak Nick Drake potem śpiewał: do siebie. Być może nigdy już nie powstał album czulej redefiniujący samotność jako funkcję autoterapeutyczną.

#3

Ravi Shankar

Music of India: Three Classical Ragas

Jak mielibyśmy zrozumieć ragę? My, biały w kraju środkowoeuropejskim, ale też ogólnie “skarłała moralnie i duchowo”, post-korporacyjna cywilizacja “Zachodu”? To trochę jak z tym sławnym “fikaniem nóżkami” u Jacko. Jak zauważał niedawno przypomniany gdzieś, nieżyjący już klasyk, “w kulturze europejskiej nigdy nie zwracaliśmy uwagi... jak tańczył John Lennon..?”. I można się upierać, że ta sama zasada obejmuje relację fana “popu pierwszego świata” z klasyczną muzyką hinduską. Ale czy to dobry trop? Owszem, są znawcy, według których np. nie da się w pełni zrozumieć filmów Ozu bez bogatego zaplecza wiedzewego na temat kultury dalekowschodniej i konkretnie japońskiej. Bo przecież inna symbolika, inne porządki, reguły... “Azja... Jordania-Uzbekistan... ..tu zupełnie... INNE BOISKA...” (Tomasz Burnos). Spoko, “cenię, szanuję”, jak mawia mój kolega. Natomiast co w tym świetle mamy sądzić o amerykańskich studentach filmoznawstwa, którzy płakali ze wzruszenia na seansie *Tokyo Monogatari*, co przywoływał bodaj ś.p. Ebert? Zatem istnieje pewien uniwersalny zakres intymnego doświadczenia wewnętrznego, zdolny osiągnąć odbiorcę z drugiego krańca globu na bardzo fundamentalnym, ludzkim szczeblu komunikacji. Podkreślam ten fakt, ponieważ *Music of India: Three Classical Rāgas* to w tym rankingu pozycja najodleglejsza nam w sensie tradycji, języka, antropologii, zoologii i botaniki. I teraz należy się zastanowić, co z tym fantem począć. Co wysłyszemy “my” przy pierwszym spotkaniu z *Three Classical Ragas*?

Podobnie jak w przypadku zetknięcia z arabskim popem, pewnie uznamy, że jacyś goście zostają na jednym akordzie przez długie minuty – ignorując zupełnie kompletnie odmienną klasyfikację wysokości tonów, gdzie kluczową rolę odgrywają te wszystkie podjazdy między półtonami. To jak z ilością dźwięków samogłosek w angielskim i polskim – części nie da się oddać, umykają. Widzimy dwa z trzech wymiarów. Mimo że powszechnie wiadomo jak wielką ikoną Indii był Ravi, to w sumie jego nagrania poznałem później, niż wszystko to, co oddychało

jego tchnieniem na scenach anglosaskich, od "Within You Without You" i Byrds, przez Philipa Glassa i Alice Coltrane, po "Slip Inside the House" i *Trial of St. Orange*. Rozbieranie wstecznych skojarzeń to gra wstępna, potem zaczyna się wtapienie w strumień świadomości i mamy znów nasze narzędzia, tagujemy rzeczywistość jako "psych", "drone", "trans". Wciąż za mało. Dopiero przy odpowiednim dostrojeniu fal budzą się załączki zrozumienia. Że skale sitaru "nie są pieprzem do gówna, tylko fun-da-men-tem" indywidualnej improwizacji. Że kompozytor ragi nie jest kompozytorem w znaczeniu "autorstwa", tylko odpowiada raczej za adaptację formatu przekazywanego z pokolenia na pokolenie, "jeszcze od początku lotnictwa", może od ponad tysiąca lat. Że obcujemy z medytacyjnym misterium, w którym budzą się duchy przodków, a wykonawca pełni rolę medium. A nie tam jakiś "psych".

wybrane nagranie

"Raga Jog"

#2

Miles Davis *Kind of Blue*

“You try to say something new about *Spiderland*”, wykpił się 10 lat temu od omówienia opus magnum Slint niejaki Jason Crock w okolicznościowym artykule o wytwórni Touch & Go. Czuję się teraz podobnie: w takich sytuacjach nie pozostaje nic innego, jak sięgnąć po sakramentalne (redaktora Zagroby via Marek Koniarek) “co można powiedzieć”. Można jedynie *opowiedzieć* jakieś suche anegdoty aspirujące do dyskretnej nieśmieszności. Przede wszystkim *Kind of Blue* to w powszechnym mniemaniu synonim “płyty jazzowej” – czyli taki rekwizyt, który każda gospodyni domowa ma na półce, choćby o jazzie nie wiedziała dosłownie nic. I od którego swoją przygodę z jazzem zaczyna każdy młody ADEPT gatunku – młody stażem, bo wiek nie ma tu znaczenia. Owocuje to nieraz kuriozalnymi konsekwencjami. Szczególnie utkwiły mi w pamięci momenty, kiedy ktoś w przypadkowej konwersacji “z drinkiem w rękę” próbował zaimponować towarzystwu, że “słucha jazzu” i na poparcie sięgał właśnie po *Kind of Blue*.

Nie zapomnę na przykład koleżanki ze studiów, która rozmarzonym tonem oznajmiała: “och, ja kocham jazz... zwłaszcza Miles Davis... i to jego... to... KIND OF BLUES”. Albo dziennikarze muzyczni, którzy offline uprawiają braggadocio typu: “ja teraz głównie słucham jazzu... wiesz, *Kind of Blue*... co za płyta!”. True story. O tyle komiczne, że przecież “tego uczą w koszykarskim przedszkolu”. Bardziej trafia do mnie uwaga kumpla, który kiedyś dojrzał na słynnym klipie z telewizyjnego wykonu “So What” jak Coltrane dłubie w nosie, co zresztą potwierdzał Miles w paru wypowiedziach. Musi być to dłubanie w nosie w tle i musi być wspomniane, że “Freddie...” to trochę (trochę) taki “whatever joint”, bo poza tymi zastrzeżeniami wyłączenia się nieskazitelnie wypolerowane, “wolne od mankamentów” arcydzieło modalności, o którym naprawdę powiedziano wszystko, przez co zdążyłem już nieco stracić wobec niego emocjonalną bliskość.

wybrane nagranie

“All Blues”

#1

Ornette Coleman

The Shape of Jazz to Come

Kiedy Brian Eno parę tygodni temu (podczas wywiadu w którym byłem jednym z przepytujących) zwierzył się, że “nie kuma jazzu”, to oczywiście chodziło mu o free. Serce mi zadrżało, gdy rzucił anegdotą z wielokrotnymi podejściami do Anthony’ego Braxtona zakończonymi fiaskiem, bo *For Alto* to jeden z tych rzadkich longplayów, w które naprawdę zaangażowałem dużo starań i które mimo wszystko z pełną świadomością, z ręką na sercu oceniam na monumentalne o.o. Warto więc zdemaskować kluczowe nieporozumienie przy kawiarnianych dyskusjach o *Shape of Jazz to Come*. Ornette owszem nagrał kilka krążków stricte free jazzowych, ostro stylotwórczych w tym sektorze – i np. do dziś nie umiem nawiązać żadnego dialogu z nudnym jak dla mnie Free Jazz (co nie znaczy, że nie przykleiłem się do jego 70s-owych nagrywek – takie *Science Fiction* poleciłbym zawsze i każdemu). Ale na awangardowej deklaracji *Shape of Jazz to Come* pierwiastek “ACTUAL free” przemyka gdzieś bokami. Poza “Eventually”, którego tematyczna gonitwa sama w sobie brzmi jak improwizacyjny sprint, wszystkie pozostałe pięć tracków zawiera regularne tematy, potem jeszcze przełamywane w sposób raczej nieprzypominający fryty w rozumieniu “grania, co ślina na język przyniesie”.

Ornette i Don Cherry siekają bowiem solówki, które niby nie odnoszą się do harmonicznego przebiegu tematów, ale dość wyraźnie korelują z ich nastrojem, dynamiką, barwą. Równouprawniona rola wszystkich owych parametrów (melodii, harmonii, rytmu i timbre) to chyba najprostszy sposób objaśnienia dość mętnej teorii metody harmolodycznej Colemana. Zaś jego dziwne, acz wyraziste melodie, które zarazem nie mają żadnych pretensji do bycia “eksperymentalnymi” anty-melodiami, podawane plastikowym soundem altowego saksofonu firmy Grafton, który Ornette dumnie tuli na okładce płyty (wcześniej model używany przez samego Parkera) – brzmią unikatowo i obco. Osobny świat Ornette’a to wolność rozumiana inaczej, niż przez Albiniego w jego niesławnym pojeździe na free. To wyzwanie intelektualne,

muzyka koncepcyjna, ale wcale nie chłodna, wcale nie wykalkulowana. “Sądzę, że jazz powinien próbować wyrazić więcej rodzajów uczuć, niż do tej pory”, wyznawał artysta i to emocjonalne podejście znajduje odbicie nie tylko w boleśnie pięknym lamencie “Lonely Woman”, ale też przy olśnieniach w “Peace” czy na przemian lirycznym i ekspresyjnym “Congeniality”. Myślę, że to Mingus trafił tu w środek tarczy, tak komentując wyczyny Colemana: “It’s like organized disorganization or playing wrong right”. Bingo.

A tak o prywatnym spojrzeniu na postać Colemana pisałem po jego śmierci rok temu na Porcys: “Mam osobisty stosunek do twórczości tego Pana. Nigdy nie zapomnę, jak w trzeciej klasie liceum odkurzyłem z półki sławny przewodnik po muzyce jazzowej i rozrywkowej Romana Waschko. Pod hasłem “Ornette Coleman” dowiedziałem się m.in. że “jego koncepcję artystyczną można scharakteryzować następująco: jeżeli zwracamy uwagę na stosunek nuty do konwencjonalnego akordu, jesteśmy ograniczeni w wyborze następnej nuty, a tymczasem melodia powinna się rozwijać swobodnie w wielu kierunkach”. Tego typu manifesty free jazzu potrafiły zawrócić w głowie żadnemu muzycznych przygód szesnastolatkowi. Wkrótce nabyłem *Shape of Jazz to Come* i reszta w moim przypadku jest historią. Historią do której ŻYCIE DOPISAŁO ZRESZTĄ FASCYNUJĄCY EPILOG (loool), kiedy to w 2007 roku miałem zaszczyt zobaczyć Mistrza na żywo w stołecznym Teatrze Roma. Na bis usłyszeliśmy “Lonely Woman” i koło się zamknęło. Więcej mówić byłoby nietaktem. Ujmę to tak – gdybyśmy porwali się kiedyś na Porcys Guide to Jazz, to o.c. wylądowałyby pewnie w tych okolicach, co Bowie w Guide to Pop”

wybrane nagranie

“Lonely Woman”

**Bonus: moje top 10 ulubionych “pojedynczych”
tracków z lat 50. (+ króciutkie okrzyki podziwu):**

- 1. The Flamingos “I Only Have Eyes For You”**
(przepych wokalnych pogłosów, zapowiadający już lata 60.,
które w popie de facto zaczęły się wraz z tym utworem)
- 2. Karlheinz Stockhausen “Gesang der Jünglinge”**
(Stock igra z ludzkim głosem – przetwarzając go,
szatkując i zestawiając na taśmie z dźwiękami
generowanymi elektronicznie; efektem HISTORIA)
- 3. Frankie Avalon “Venus”**
(niespotykana jak na pop lat 50. świadomość
“harmonicznej szlachetności” odśpiewana przez
niczego nieświadomego nastoletniego gogusia)
- 4. Raymond Scott “Cindy Electronium”**
(halo, tu lata 50., czy ktoś nas przypadkiem nie pomylił
z latami 70.? “załączki mikroelektroniki”, niesamowite)
- 5. Cannonball Adderley “Autumn Leaves”**
(no szkoda że Massive Attack nie napisali we wkładce do
Mezzanine, skąd “pośrednio” wzięli lejtmotyw w “Black Milk”)
- 6. John Cage “Williams Mix”**
(kamień milowy terenowej oktofonii, zarejestrowany
przez małżeństwo Barronów)
- 7. Frank Sinatra “Night and Day”**
(te kontrasty między klimatycznym croonem,
a dętymi SALWAMI, daaamn)
- 8. Bo Diddley “Bo Diddley”**
(jako się rzekło, jeden z groove’ów wszech czasów)

9. Henry Mancini “Peter Gunn”

(chromatyczny wzorzec riffu, “te papierosy są takie popularne / Klubowe, Caro i Carmen”)

10. Paul Anka “Diana”

(wspomnienie z dzieciństwa + mało mocniejszych riffów saksofonu w popie)