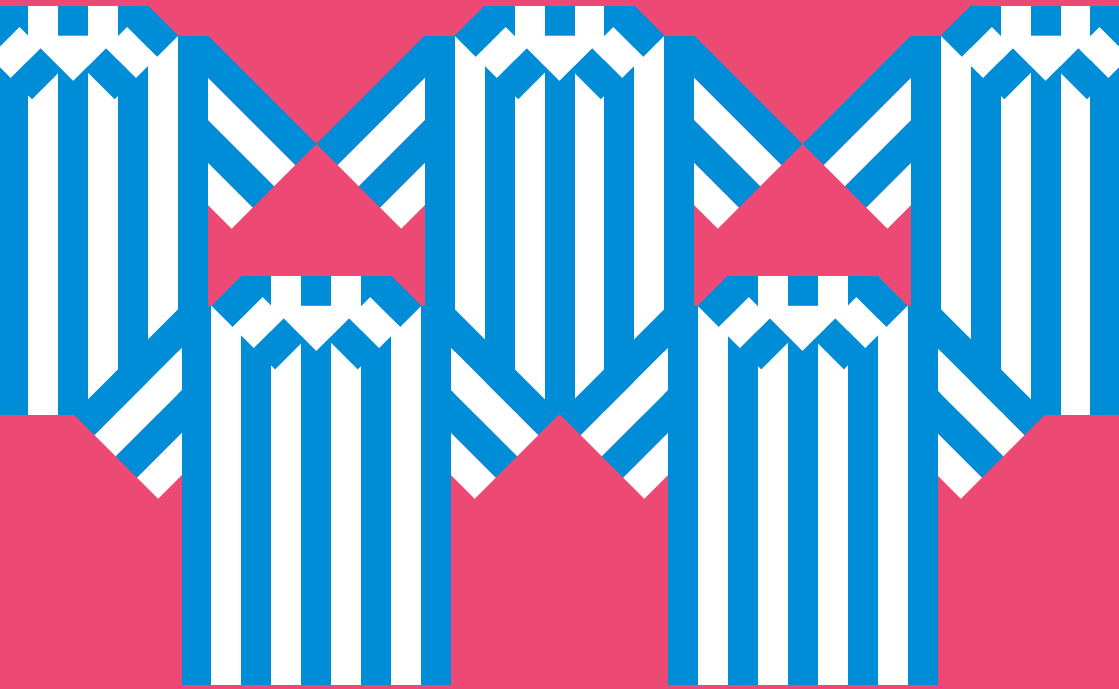


BORYS DEJNAROWICZ

# THE BEACH BOYS



**Borys Dejnarrowicz**  
**THE BEACH BOYS**

**2011/2017**

Znaczna większość niniejszej książki została pierwotnie opublikowana w odcinkach w ramach cyklu felietonów na nieistniejącym już portalu T-Mobile Music.

# Spis Treści

Wprowadzenie

**Surfin' Safari** (1962)

**Surfin' USA** (1963)

**Surfer Girl** (1963)

**Little Deuce Coupe** (1963)

**Shut Down Volume 2** (1964)

**All Summer Long** (1964)

**The Beach Boys' Christmas Album** (1964)

**The Beach Boys Today!** (1965)

**Summer Days (And Summer Nights!!)** (1965)

**Beach Boys' Party!** (1965)

**Pet Sounds** (1966)

**Smiley Smile** (1967)

**Wild Honey** (1967)

**Friends** (1968)

**20/20** (1969)

**Sunflower** (1970)

**Surf's Up** (1971)

**Carl and the Passions – „So Tough”** (1972)

**Holland** (1973)

**15 Big Ones** (1976)

**Love You** (1977)

**M.I.U. Album** (1978)

**L.A. (Light Album)** (1979)

**Keepin' the Summer Alive** (1980)

**The Beach Boys** (1985)

**Still Cruisin'** (1989)

**Summer In Paradise** (1992)

**Stars and Stripes Vol. 1** (1996)

Suplement

**The Smile Sessions** (2011)

**That's Why God Made the Radio** (2012)

Berlin, O2 World, 3.08.2012

Bonus: Top 70 kawałków Beach Boys

# Wprowadzenie

Dałem się sprowokować. Ale to (chyba) dobrze.

Po tym jak upubliczniłem swoją listę siedemdziesięciu najlepszych utworów Beach Boys, jeden z czytelników zasugerował, żebym zrecenzował wszystkie albumy grupy. Cóż, prawdę mówiąc zbierałem się do tego latami, lecz nigdy dotąd nie zdecydowałem się podjąć wyzwania. Powód? Otóż dla mnie szczególnie zadanie takie wydaje się niezwykle trudne. Nie tylko dlatego, że tak zwana „regularna” dyskografia formacji (czyli zbiór studyjnych wydań z premierowym materiałem) obejmuje okres od 1962 do 1996 roku i liczy sobie aż dwadzieścia osiem pozycji (czyli o jedną więcej niż u omawianego w tym cyklu dwa miesiące temu Prince’a). Poza przytłaczającą ilość muzyki do przeanalizowania pojawia się inny, znacznie ważniejszy problem. Mianowicie – jestem zdeklarowanym, wiernym fanem zespołu. Na śmierć i życie, na dobre i na złe, kibicuję im bezwarunkowo – z całym fajnym i mniej fajnym dobrodziejstwem inwentarza.

Widzicie, bycie hardkorowym fanem Beach Boysów to nie bułka z masłem. Aby unaocznić ten fakt, pozwolę sobie na analogię z bandem, który najczęściej zestawiano w bezpośrednim porównaniu i który zwykle o włos wyprzedzał Beach Boys w organizowanych na całym świecie plebiscytach na wykonawców wszech czasów (poza Polską, gdzie od lat za ważniejszych i lepszych artystów uznawano Iron Maiden, Rage Against the Machine czy Tool – ale ten absurd chętnie przemilczę) – czyli z Beatlesami. Mówiąc krótko – dość łatwo jest być zagorzałym sympatykiem Beatlesów. Ich oficjalna dyskografia składa się właściwie z samych arcydzieł (gdy uznamy że *Yellow Submarine* to „split” z George’em Martinem). Ta niesamowita (w porównaniu ze współczesnymi im brytyjskimi rywalami w rodzaju Stonesów, Who czy Kinks) równość, spójność i konsekwentna, szokująco wysoka jakość ich nagrań wynikała w znacznej mierze z rozłożenia odpowiedzialności na kilka osób. Jest więc dwóch nadludzko utalentowanych i płodnych songwriterów, skromny wrażliwiec-introwertyk rzadko, acz kapitalnie uzupełniający repertuar, do tego facet który wprawdzie niewiele wnosił muzycznie, ale był nadwor-

nym błaznem i przez pewien czas skutecznie łagodził wewnątrzka-drowe tarcia oraz, last but not least, wybitny pan producent zdolny prze-tłumaczyć odważne pomysły chłopaków na język rewolucyjnych ekspe-rymentów dźwiękowych, który w znacznej mierze położył podwaliny pod postrzeganie studia jako instrumentu. W tym niezmiennym skła-dzie kwartet (korzystający z pomocy wspomnianego pana producenta) działał fonograficznie sześć złotych lat, pozostawiając po sobie dorobek imponujący archetypicznością, stanowiący na zawsze punkt odniesienia dla wszystkich dyskografii i zaskakujący precyzyjną logiką artystycznej ewolucji (gdzie nawet przesadnie rozwlekły i bałaganiarski *Biały Album* to w istocie świadoma teza w kwestii tego, czym może być rockowy album, w dodatku potężnie wpływowa na kolejne pokolenia muzyków). I wreszcie: Fab Four to czterech inteligentnych, błyskotliwych koleśi, obdarzonych luzackim poczuciem humoru i potrafiących zdystanso-wać się od globalnej manii na swoim punkcie. Ba, nawet wiedzieli kiedy się rozpaść tak, żeby ich hasło w encyklopedii pozostało nieskazitelne i żebyśmy nie musieli uwzględniać w nim wszystkich solowych doko-nań poszczególnych członków.

Słowem: ideał. O co tu się spierać? O wyższość alternatywnych wer-sji z *Anthology* nad słynnymi wersjami podstawowymi z regularnych płyt? Doprawdy, to fascynujące... W zależności od punktu widzenia Beatlesi są najbardziej albo najmniej wdzięcznym tematem do dysku-sji dla melomana. Skala ich osiągnięć zmusza do zachwytu, ale jedno-cześnie wszystko już o nich powiedziano. Wypuszczone dwa lata temu remastery płyt Beatlesów to być może koniec prac krytycznych na ten temat – tak nienagannie symetryczna w sensie konstrukcji i powszechnie uznanej hermeneutyki jest ich spuścizna. Reasumując więc: bycie fanatycznym zwolennikiem Bitli to dość bezpieczny i przewidywalny sport, bo z grubsza biorąc o Beatlesach „wszystko wiadomo”. Znane są reguły, narysowane linie wyraźnie wyznaczają pole gry, a jakiegokolwiek wątpliwości rozwiewają sędziowie, którzy zresztą zgadzają się ze sobą bez zająknięcia. Nuda.

Zgoła odmiennie przedstawia się sytuacja z The Beach Boys. Próba usystematyzowania dokonań tej grupy przypomina (nomen omen) wolną amerykanke, spacer po omacku ruchomymi piaskami, rozwiąza-

nie nierozwiązywalnego labiryntu. Tu nic nie jest oczywiste – poza kilkoma fundamentami raczej brakuje zasad porządkujących nieskończony, wielowarstwowy chaos, istnieje też wiele szkół, z których każda inaczej odczytuje przebieg mniej więcej trzydziestoletniej kariery wydawniczej. I jeśli planujemy na dłużej zaprzyjaźnić się z Beach Boysami, to już na starcie tej przygody poza czekaniem na rozkoszne wloty musimy przygotować się na bolesne upadki – a wręcz polubić je, nauczyć się je cenić, szanować i rozumieć ich głębokie znaczenie w większym planie. Albowiem dzieje Beach Boys to kluczowa w annałach muzyki pop historia genialnej niedoskonałości lub, jak kto woli, niedoskonałego geniuszu – niczym rockowy mit założycielski, pełniący rolę patrona wszystkich nieoczywistych, moralnych zwycięzców, których triumfy zostały okupione mnóstwem dotkliwych ofiar. Przyjmując piłkarski język opisu rzeczywistości: jeśli wzruszał was zawsze płacz Maradony po finale Italia 90, jeśli rozczulał was przestrzelony karny Baggio w finale USA 94, jeśli u Zidane’a bardziej przeżyliście „powrót mistrza” w 2006 niż zdobycie Pucharu w 1998 roku i jeśli od dumnego celebrowania podium ekipy Górskiego w 1974 bardziej ekscytowało was rozpatrywanie zmarowanego szalonymi decyzjami taktycznymi Gmocha (Kasperczak jako „plaster” Kempesa?) potencjału polskiej reprezentacji w 1978 – to Beach Boys są zespołem właśnie dla was.

Śmiem twierdzić, że Beatlesi nigdy nie nagraли czegoś tak niewyobrażalnie pięknego jak szczytowe osiągnięcia Beach Boys, ale w katalogu tych ostatnich poza serią albumów wybitnych znajdziemy też nagrania mniej porywające czy – zwłaszcza w schyłkowej fazie – kompletne niewypały. Co jednak ciekawsze, tu zdania są podzielone – to, co jednym obserwatorom wydaje się ewidentną porażką, dla innych jest niesłusznie zapomnianym, nieodkrytym skarbem. Ten relatywizm w ocenach i opiniach wyróżnia Beach Boys wśród rockowych gigantów i świadczy na korzyść rozpiętości i bogactwa ich wieloletniego dzieła. A w związku z tym – nie ma przepisu doskonałego na to co lubi, a czego nie lubi szalikowiec Beach Boysów. Bycie fanem Beach Boys w równym stopniu oznacza pociąg do *Shut Down*, Vol. 2, co do *Sunflower*; do *Bambu* co do *Friends*; do *The Cocaine Sessions* co do *Smiley Smile* i do *15 Big Ones* co do *Surf’s Up*. Jasne, czasem jest to uwielbienie irracjonalne i generalnie „szorstka przyjaźń”, ale nie muszę chyba przypominać, że prawdziwa miłość jest ślepa? Nie kocha się

za coś – po prostu się kocha. Bo tak. I kocha się coś lub kogoś ze wszystkimi jego wadami, ułomnościami, a w przypadku Beach Boys – bezdyskusyjnymi niedorzecznościami jakie można spotkać w ich zachowaniach, wypowiedziach tudzież tekstach piosenek.

Ponadto, w przeciwieństwie do modelu beatlesowskiego, w Beach Boys rolę masterminda, głównego kompozytora i studyjnego eksperymentatora zarazem pełnił jeden człowiek – Brian Wilson. Kiedy sprawował pieczę nad całością, efekty powalały, bo jego wizja popu należała do tych najbardziej odkrywczych i olśniewających. Ale gdy go zabrakło, fani zostali rzućeni na głęboką wodę. Z jednej strony zobaczyli rozkwit songwriterskiego daru Dennisa i producenckiego kunsztu Carla. Z drugiej zaś musieli zaakceptować denne kawałki pióra twarzy zespołu pod nazwiskiem Mike Love o Maharishim – tym samym którego Lennon wyśmiał w „Sexy Sadie”. A to tylko przykład pierwszy z brzegu. Wreszcie, jeżeli u Beatlesów, jako się rzekło, dokładnie wiadomo po co kto był, to konia z rzędem temu, kto wyjaśni mi wkład w losy Beach Boys takiej postaci jak Al Jardine... Ani nie układał za bardzo numerów, ani niespecjalnie produkował, ani nie śpiewał za często wiodących wokali, ani też – jak podpowiada mi czytająca to przez ramię moja luba – nie poprawiał scenicznego wizerunku ekipy. Gdybym był złośliwy, to zaryzykowałbym pogląd, że hamowanie (na spółkę z Love'em) artystycznego rozwoju grupy i przeciwdziałanie nowatorskim tendencjom Briana to jego główne zasługi. Ale nie zrobię tego, bo Alana Kocham tak samo jak wszystkich Beach Boysów – na mocy swoistego imperatywu. Pewne rzeczy dostaje się po prostu w pakiecie – obok mnóstwa plusów, także garść minusów. To tak jak z idealnymi kandydatami na męża, którzy oprócz tego że są uroczy, kreatywni i dowcipni, mają niestety zwyczaj spać do południa, wszędzie się spóźniać i godzinami czytać o muzyce w Internecie (właśnie zza pleców usłyszałem wybuch śmiechu). Oh well.

Nie mam zamiaru streszczać w detalach biografii The Beach Boys – zainteresowanych odsyłam do wielu artykułów i książek (zresztą polecam zagłębić się w temat, bo wywołujących dreszcze anegdot i smaczków czeka was co niemiara). Ale zanim przystąpię do omawiania dyskiografii formacji, winien jestem mniej zorientowanym czytelnikom chociaż skrótowy zarys. Osią w dziejach zespołu jest nieukończony (nie

pytajcie dlaczego – napisano o tym biliony znaków) w 1967 roku album *Smile* – wnioskując po dostępnych źródłach istny kopiec graniczny ludzkości w kategorii maksymalnie wyrafinowanego kompozycyjnie i aranżacyjnie popu, który mimo silnych skłonności partyturowych pozostał popem; Briana nastoletnia „symfonia do Boga” (zbyt oszałamiająco dobra, by próbować choć słówkiem wytykać jej niewątpliwą pretensjonalność i infantylność), którą starał się nie tylko przeskoczyć swoje poprzednie opus magnum *Pet Sounds* (udało mu się), ale i pokonać w starciu popowych gigantów konkurencję, a konkretnie Beatlesów (można spekulować). Wszystko to, co Beach Boys robili przed *Smile* logicznie zmierzało do *Smile*; wszystko co było potem – w jakimś sensie stanowiło następstwo, pokłosie czy efekt uboczny przerwania prac nad *Smile*. Do płyty *Today!* Beach Boys byli najpopularniejszym boysbandem w USA, królami muzyki surferskiej, śpiewającymi wpadające w ucho hity (o plaży, dziewczynach i samochodach), które Brian, obdarzony genialnym słuchem harmonicznym, stopniowo niepostrzeżenie komplikował w zakresie opracowań na głosy i przebiegu akordowego. Od *Today!* Brian zrezygnował z koncertowania i podczas gdy reszta chłopaków nadal spijała śmietankę młodzieżowej sławy w trasie, on w domu sklejał drobne motywy w popowe mini-symfonie, a później nadawał im w studiu zupełnie nowy, odkrywczy wyraz instrumentacyjny.

Wkrótce nazwa Beach Boys zaczęła oznaczać jego solowy projekt, w którym wykorzystywał głosy reszty składu i plejadę sidemenów. Ta droga obfitowała w wiele zawirowań i przeszkód (koledzy z zespołu, zwłaszcza Love, z dystansem odnosili się do obranego kierunku – choć oficjalnie utrzymywali, że przeszkadzają im tylko coraz bardziej narkotyczne teksty), a na jej końcu czekało *Smile*. Z kolei po *Smile* grupa przez wiele lat nadaremnie próbowała odzyskać dawną pozycję – tak gwiazd (wśród fanów), jak i czołowych nowatorów (wśród krytyków) – lecz równocześnie coraz śmieiej uwydatniała drzemiące w niej dziwactwa. Napięcie między tymi dwoma tendencjami – maksymą „we need a hit” i zarazem chęcią poszerzania swojego muzycznego języka, nierzadko prowadzącą w bardzo abstrakcyjne rejony – charakteryzuje poczynania Beach Boys od czasu *Smile* do lat osiemdziesiątych, kiedy działalność zespołu powoli ewoluowała ku autoparodii weteranów. W ciągu tych około dwudziestu lat grupa – raz z mniejszą, raz z większą pomocą Briana, ale obo-



wiązkowo z przytłaczającym bagażem nostalgii za minionym i w kontemplacji przemijania – liznęła soulu, psychodelii, lounge’u, country, soft-rocka, a nawet, śladowo, disco i nowej fali. I choć nigdy nie wyszła spod cienia *Smile*, to – nawiązując do artykułu sprzed tygodnia o ładności – proponowane przez nią dźwięki prawie zawsze emanowały nienaganną urodą, a sporadycznie zdarzało im się też ocierać o monumentalne piękno.

W Polsce dorobek Beach Boys jest wyjątkowo marginalizowany, ignorowany, traktowany po macoszemu i – bądźmy uczciwi – poza wąskim gronem wtajemniczonych kiepsko znany nawet wśród branżowych recenzentów. Długo biłem się z myślami, czy jestem odpowiednią osobą do przerwania tego milczenia – w moim przypadku osobisty stosunek do materii z góry wyklucza obiektywizm metodologii. Ostatecznie jednak uznałem, że decydujące jest tu rozeznanie w temacie – poświęciłem setki godzin na słuchanie nagrań Beach Boysów, a skoro dokopanie się do ich drugiego czy trzeciego dna nieraz zajmuje całe lata, to pomyślałem, że... „jeśli nie teraz to kiedy, jeśli nie kto, to Bolt” (to oczywiście cytata z Marka Józwicka). Dodatkowa okazja to zapowiadane na listopad pierwsze oficjalne wydanie *Smile* na podstawie taśm zarejestrowanych w latach sześćdziesiątych. A zatem: zapraszam w niniejszym cyklu na subiektywny przewodnik po wszystkich regularnych płytach sygnowanych nazwą Beach Boys. Przewiduję sześć odcinków, zaczynamy już za tydzień. Zapnijcie pasy, polecimy do Kalifornii.

## Surfin' Safari (1962)

Wszystko zaczęło się od „prawdziwego plażowego chłopaka” Dennisa, który podczas jednej z niewinnych wokalnych „posiadówek” trzech braci, ich kuzyna i kolegi Briana z drużyny futbolowej (warto podkreślić tę rodzinną scenerię, bo towarzyszyła zespołowi właściwie od początku do końca) zaproponował: „panowie, napiszcie piosenkę o surfowaniu – to teraz staje się naprawdę modne”. I chociaż był w tym składzie jedynym surferem, a Brian (co ironiczne) cierpiał ponoć na wodowstręt, to wkrótce powstała piosenka „Surfin'” i zespół tymczasowo ochrzczony The Pendletones (nazwę na The Beach Boys zmienili bez wiedzy muzyków ludzie z wytwórni Candix, która wydała kawałek na singlu). Dennis się nie mylił – na fali sukcesu małej płytki powstało zapotrzebowanie na dużą, wydaną pod koniec 1962 roku. Uprzedzając wszelkie porównania z fenomenalnym *Please Please Me* Beatlesów, warto uściślić fundamentalną różnicę między genezami obu wydawnictw. Nagrywając dwój oficjalny debiut, Fab Four mieli za sobą trzy lata wspólnych występów w Hamburgu i w klubie The Cavern. Byli więc regularnymi „dżobowiczami”, otrzaskanymi ze sceną, instrumentami i mikrofonami, nie wspominając o zgraniu.

Z kolei Beach Boys swój pierwszy koncert dali 31 grudnia 1961, a materiał na longplaya zaczęli nagrywać w kwietniu 1962 roku. Ponadto w momencie wydania płyty byli kuriozalnie wręcz młodzi – najstarszy w ekipie Mike Love miał 21, a najmłodszy David Marks (który na pewien czas zastąpił wtedy Ala Jardine'a, zajętego kończeniem uczelni)... zaledwie 14 lat! Jeśli więc *Please Please Me* jest w pełni świadomym wyborem z obszernej setlisty ówczesnych koncertów Bitli, to w przypadku *Surfin' Safari* możemy raczej mówić o nieśmiałym demo i bardziej spontanicznym „pomyśle na zespół i karierę”, niż przemyślanej wypowiedzi artystycznej (abstrahując od tego, że w 1962 roku w muzyce stricte rozrywkowej, pozbawionej konotacji jazzowych i/lub eksperymentalnych, kategoria „albumu” jako „dzieła” czy choćby „całości” poza śladowymi wyjątkami właściwie nie istniała). Wyłączając przyzwoite umiejętności Briana na basie i szkolne Carla na gitarze solowej, reszta panów nie bardzo umiała jeszcze grać. Na przykład Dennis uderzał lewą ręką w hi-

hat i prawą w werbel – czyli odwrotnie niż nakazuje każdy podręcznik początkującego perkusisty (choć, jak twierdzą znawcy, w połączeniu z solidnym grzmotnięciem, dawało to mocarny efekt na żywo).

Biorąc pod uwagę powyższe okoliczności, zupełnie nie dziwi tak pokaźna liczba wypełniaczy wśród dwunastu numerów uwzględnionych w traciście. Murry Wilson – ojciec, menadżer i producent (ponoć autentycznie miksował wtedy nagrania grupy) w jednym – wcale nie musiał aż tak bardzo mylić się, wrednie wytykając Brianowi (rodzonemu synowi!), że sam pisał lepsze piosenki (ja w każdym razie nie wiem, nie słuchałem ich), do których wykonywania próbował nawet namówić chłopaków. Ale jeśli istnieje jakiś wspólny mianownik dla *Surfin' Safari* i opublikowanego pół roku później *Please Please Me*, to jest nim młodzieńcza świeżość, a nawet rodzaj dziewiczej surowości i jednorazowości tych rejestracji. Brian wprawdzie miał w życiorysie epizod ze szkołą muzyczną, ale na tym etapie zdecydowanie silniej fascynował go rhythm and blues oraz garażowa scena surfowa na czele z Dickiem Dale'em. Pamiętajmy, że to z założenia miała być „użytkowa” muzyka taneczna dla surfujących (a poza Kalifornią – wyobrażających sobie surfowanie) nastolatków – ewentualnie wyrastająca z rokendrola i rockabilly – i nic więcej.

Starając się słuchać jej uszami ówczesnych dzieciaków, nie sposób nie docenić dość zadziornego nastawienia – zabrzmiało to zabawnie, ale choć muzycznie nieco błada, pierwsza płyta Beach Boysów jest na dobrą sprawę ich najbardziej punkową, w tym sensie, że oto przez dwadzieścia pięć minut gra dla nas kilku młodych koleś pozbawionych jakiegokolwiek doświadczenia technicznego, kompozycyjnego i szołbiznesowego – spełniających się w tym, że po prostu mogą grać (i, opcjonalnie, wyrwać dzięki temu parę panienek). To spora zuchwałość! Nigdy więcej Beach Boys nie zabrzmiały już tak sucho – bez studyjnych upiększeń i masy dodatków, które już niebawem staną się ich znakiem rozpoznawczym. Natomiast próbując ocenić *Surfin' Safari* z perspektywy całej dyskografii bandu, można spojrzeć na ten krążek dwojako. Z jednej strony trudno uwierzyć, że ci faceci – zwłaszcza Brian – będą potrafili wkrótce kreować rzeczy odległe o lata świetlne od tych chwilami nieporadnych, acz pełnych ulotnego uroku, estetycznie należącego jeszcze do lat pięćdziesiątych utworów. Z drugiej zaś, na upartego można doszukać się tu

bezpośrednich zwiastunów tego, co czaiło się tuż, tuż za rogiem: „409” otwiera nurt motoryzacyjny w ich śpiewniku, organowy mostek w „Cuckoo Clock” (pierwszy lead vocal Briana) zapowiada poszerzenie palety barw dźwiękowych, a „Chug a Lug” ze sporym wyprzedzeniem anonsuje intro „I Get Around”.

## Surfin' USA (1963)

Zachęcona komercyjnym potencjałem kwintetu wytwórnia Capitol postanowiła – zupełnie niepotrzebnie z perspektywy dzisiejszych historyków i badaczy dyskografii Beach Boys – na siłę wydoić z niego tyle, ile się da naraz. Dlatego prowadzeni twardą ręką przez maniakalnie żądnego sukcesu ojca-meniadżera Murraya, Brian i spółka dość szybko wydali swój drugi longplay (trzy dni po brytyjskiej premierze *Please Please Me* – choć to tylko ciekawostka, bo na tym etapie żadnych korespondencyjnych pojedynków między zespołami na „Bea” jeszcze nie było). Podobnie jak przy *Surfin' Safari* słyszymy więc niedojrzały skład, który za wcześniej wszedł do studia – ale, co ciekawe, do studia, które Brian, wbrew sugestii labela, wybrał osobiście. Tak, tak – dwudziestolatek zdobył się na odwagę i zamiast proponowanego Capitol Tower, wskazał Western Studios, co należy uznać za niebywałą odwagę i raczej sytuację bezprecedensową w tamtej epoce. Pozornie drobiazg, ten fakt w istocie dość wyraźnie rzutuje na aranżacyjną charakterystykę materiału: w „Noble Surfer” słyszymy czeleste, w „Lana” glockenspiel, a w „Shut Down” gra krótko na saksofonie Mike Love. Gęściej pojawiają się też nakładki wokali, notabene coraz bardziej kolorowych – bo do znajomego głosu Love’a dołącza firmowy, już nieco zatroskany falset Briana. Zresztą on sam prezentuje tu pierwszy wykwit plażowej melancholii w „Lonely Sea” i wybiera liryczny nastrój w pieśniach „Lana” i „Farmer's Daughter” (ukochanej przez Lindseya Buckingham, zresztą coverowanej przez Fleetwood Mac).

To spora przyjemność obserwować z bliska narodziny wielkiego zespołu i podglądać jak stopniowo dojrzewa aranżacyjna wizja Briana. Oczywiście problemem płyty jest znowu obecność tak wielu wypełniaczy – w tym aż pięciu nagrań instrumentalnych, co w przypadku średnio przygotowanych technicznie muzyków jest całkowicie niezrozumiałe (przykładowo poprawne, choć wyblakłe „Misirlou” nie ma startu do kanonicznej, słynnej dzięki filmowi „Pulp Fiction” wersji Dicka Dale'a). Ale czego by nie powiedzieć o *Surfin' USA*, dla wielu słuchaczy ten album na zawsze będzie się kojarzył z kawałkiem tytułowym, istnym hymnem kalifornijskich plaż. Zabawne, że po tym jak Brian – przynajmniej, dość aro-

gancko – podpisał się pod nim tylko swoim nazwiskiem na pierwotnym tłoczniu, wskutek interwencji prawników Chucka Berry’ego później przez wiele lat pod „Surfin’ USA” widniało z kolei tylko nazwisko czarnoskórego wynalazcy rokendrola. A to jednak lekkie przegięcie – na kanwie „Sweet Little Sixteen” wyciosał Brian, za pomocą misternego opracowania wokalnego, pomnik bezbłędnie idealizujący adolescentną, beztroską frajdę. Kawałek stał się ogólnonarodowym hitem i nagle przed chłopakami zaświtało widmo olbrzymiej kariery.

## Surfer Girl (1963)

Pod wieloma względami *Surfer Girl* jest początkiem „artystycznego” aspektu drogi Beach Boys, albumem od którego należy rozpatrywać ich osiągnięcia i niedociągnięcia, punktem startowym dla porównań z tempem rozwoju Beatlesów czy dowolnej innej formacji. Goście z Capitolu musieli chyba skumać, że trafili na zdolniacę, a nie przypadkowego misia i po raz pierwszy oficjalnie mianowali Briana producentem (aczkolwiek biografowie grupy wnioskuje, że już wcześniej sprawował pieczę nad sesjami). W każdym razie ten drobny manewr zmienił właściwie wszystko na zawsze. Słuchając *Surfer Girl* po *Surfin' USA* obcujemy z gigantycznym przeskokiem jakościowym, dyrygowanym i kontrolowanym przez Briana z niesłychaną ambicją. Po prostu w pierwszych trzech piosenkach dzieje się więcej, niż na obu poprzednich longplayach razem wziętych. I to tu po raz pierwszy realnych kształtów nabiera rewolucyjna synteza inspiracji, które przywoływał zwykle Brian: z jednej strony frywolność i dynamika Little Richarda i Chucka Berry’ego, ale z drugiej potęga brzmienia Phila Spectora i wielogłosowa harmonizacja Four Freshmen. Złożone z bliskich interwałów pionowy harmoniczny w otwierającym całość tęsknym utworze tytułowym (wedle niektórych źródeł pierwszym kawałku, jaki Brian napisał w życiu) nawiązują do stylistyki doo-wop, a religijnie żarliwa ekspresja przywodzi na myśl muzykę gospel. Kompozytor mawiał skromnie „nazywali mnie geniuszem, ale to chyba tylko dlatego, że wprowadziłem rozbudowane harmonie do rokendrola” i to zjawisko rodzi się właśnie na wysokości „Surfer Girl”, w głowie słyszącego przecież tylko na jedno ucho (!) Briana. Zastanawiające, jak udało się uzyskać tak imponującą przejrzystość kontrpunktu między wiodącym głosem, a akompaniamentem chórków przy tak ograniczonym sprzęcie. Chuck Britz z Western Studios wspomina, że w pomieszczeniu znajdowały się dwa mikrofony – pojemnościowy dla grupy i kierunkowy dla Briana – oraz prymitywny stół mikserski (ponoć pierwszy rodzaj takowego skonstruowany w ogóle – na ile to prawda, musieliby się wypowiedzieć spece od realizacji dźwięku).

W drugim tracku w zestawie „Catch a Wave” ciarki gwarantuje harfa, nadająca jednowymiarowym do tej pory (może poza „Surfin' USA”)

rokendrolom grupy zupełnie nowej głębi. A w trzecim – starannej balladzie „The Surfer Moon” – dostajemy pierwszą w dziejach Beach Boys aranżację smyczkową. I od razu wyborną. Nagle wydany ledwie pół roku wcześniej zbiór miłych, ale trywialnych surferskich bzdetów wydaje się przeterminowany. Jasne, trafiają się tu też mniej zajmujące kawałki, ale prawie co krok obcujemy z innowacją w skali kapeli: „Our Car Club” niecodziennie nawarstwia faktury („saxophone trip” to określenie samego autora) i wyznacza nowe standardy komplikacji artykulacyjnej w podkładzie (po raz pierwszy na płycie Beach Boys pojawiają się muzycy sesyjni z legendarnym bębniarzem Halem Blaine’em na czele), „Your Summer Dream” antycypuje kameralno-jazzowe skłonności Briana, a introwertyczne „In My Room” (znów harfa!) jego przyszłą alienację od świata. Poza udoskonaleniami produkcyjnymi „Surfer Girl” należy zapamiętać jako moment, w którym Brian odkrył, że plaża może się kojarzyć nie tylko z hedonistycznymi uciechami (szybkie numery), ale i romantycznymi rozterkami (wolne) – a co najlepsze, że te dwa elementy koegzystują obok siebie na co dzień i to w nich jest najcenniejsze. Gdyby nie pazerność Capitolu, to mógł być ich pierwszy długograł wydany w następstwie popularności singli (a nie albumów!) „Surfin’” i „Surfin’ USA” – a nawet mogłyby je zawierać. I wtedy inaczej byśmy rozmawiali, Lennonie i McCartneyu. PS: Zdjęcie zdobiące obwolotę wykonano jeszcze z Marksem, ale wtedy Jardine już, wrócił i w paru numerach grał – na basie, nie na gitarze, bo tymczasowo zastępował na basie Briana, który zaczynał unikać występów na żywo (pierwszy symptom świadczący o tym, że od sceny wolał studio).



## Little Deuce Coupe (1963)

Wymagam się od dokładnego przybliżania samochodowej kultury typowej dla Stanów Zjednoczonych – generalnie wiecie o co chodzi, a o szczegóły zapytajcie Amerykanistów. Z jednej strony chciałbym powiedzieć, że nie ma co się śmiać, bo jak chociażby wiemy z samych filmów fabularnych, na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych wielu traktowało tam swoje maszyny z takim pietyzmem i szacunkiem jak żywe istoty (czasem pewnie i z większym – ups, nieudana próba wprowadzenia przez recenzenta rozluźniającego ton żartu). Z drugiej, kurczę, jak słyszę ładniutkie zawrodo do niejakiej Betsy w „The Ballad of Ole’ Betsy” i wiem, że jest skierowane do SAMOCHODU (teksty typu „Betsy was a lady and that she will remain / Betsy took some beatings but she never once complained” – „od razu widać, że bity!”), to mam wrażenie obcowania ze śmiesznym mp3. Z kolei „samochód tytułowy” (nadal czuję się dziwnie) to Ford Coupe z 1932 roku, wtedy obiekt westchnień pasjonatów motoryzacji. Nie jest to, jak niektórzy mówili, pierwszy concept-album w dziejach (jeśli dobrze pamiętam honoru dzierży Frank Sinatra, ale strzelam z dość zawodnej pamięci), natomiast dla Beach Boysów ten concept był niezwykle ważny marketingowo – w końcu fura to hobby bardziej dostępne i mniej elitarne od surfinga.

Teksty do nowych kawałków napisał Roger Christian – didżej z Los Angeles. Wykorzystano też parę numerów chłopaków o podobnej tematyce wydanych wcześniej. Love ułożył nowe linijki do „Their Hearts Were Full of Spring” z repertuaru Four Freshmen – tak powstał hołd dla Jamesa Deana, który zginął w wypadku samochodowym (nie myślcie, że zbaczamy z tematu) – pierwsze (i od razu śliczne) a capella w dorobku zespołu (zresztą wcześniej i później panowie wiele razy z powodzeniem, by nie powiedzieć, że w sposób natchniony, wykonywali oryginał). A muzyka? Paradoksalnie najlepsza muzycznie jest tu jedyna piosenka, w której nie pada słowo „samochód”, czyli „Be True To Your School”. Z odkryć robi też wrażenie „No-Go Showboat”, swoimi śmiałymi zmianami akordów wyzywająco mrugające okiem do Bacharacha. Poza tym wyraźnie czuć, że dla Briana praca nad *Little Deuce Coupe* była odbębnięciem płatnej roboty (złośliwcy nazywają ten krążek „jedną wielką

reklamówką”), ale interesujące, że jego niedawne doświadczenia produkcyjne automatycznie windują sound tych nagrań ponad dwa pierwsze albumy. Widać – kto nie produkował, a dobrze produkuje, ten będzie dobrze produkował.

## Shut Down Volume 2 (1964)

Bezczelność Capitolu osiągała coraz większe rozmiary – bez wiedzy zespołu wypuściła na rynek samochodową kompilację *Shut Down*, która poza dwiema piosenkami Beach Boys („Shut Down” i „409”) zawierała wiele nagrań innych wykonawców, jak Super Stocks, Cheers czy aktor Robert Mitchum. Tak się wtedy traktowało młode kapele, ale Wilsonowie i spółka nie zamierzali spasować i postanowili humorystycznie odbić piłeczkę – swój następny longplay zatytułowali tak, żeby nie pozostawić wątpliwości, gdzie czyje miejsce. W chwili premiery *Shut Down Volume 2* szczytem ujawnionych możliwości artystycznych Beatlesów był przebój „I Wanna Hold Your Hand” – a rodzajem pierwszej riposty Briana skierowanej konkretnie do czwórki z Liverpoolu jest otwierające album „Fun Fun Fun”. I choć w tym przelotnym sparingu Brian dostaje od Johna i Paula po głowie, to trzeba uczciwie przyznać, że przynajmniej przegrał po walce, majstrując klasyka, którego grupa będzie wykonywać latami jako żelazny składnik zestawu koncertowego. Następne „Don’t Worry Baby” to z kolei Briana odpowiedź na „Be My Baby” Ronettes, utworu, na którego punkcie miał zawsze fiksację. Pełnia instrumentacji (pulsujący fortepian i przytłaczające wokale) może mierzyć się ze spectorowskim „wall of sound” – choć podobnie na tym polu Brian miał jeszcze długą drogę do przejścia (nie przejmujcie się – zjadł ją w zastraszającym tempie). Nowe horyzonty dla swojego songwritingu zaznaczył dwoma arcydziełami malowniczej ballady: „The Warmth of the Sun” (przy okazji – jeden z najmocniejszych tekstów Love’a, dopisany do wynikającej logicznie z „In My Room”, ale znacznie piękniejszej kompozycji, ułożonej przez zasmuconego Briana dosłownie parę godzin po zabójstwie Kennedy’ego) i „Keep an Eye on Summer” (kaskada akordów już bez żadnych kompleksów wobec Burta – weźmy zaskakującą transpozycję w finale).

Trzeba zgodzić się jednak, że na rzadko której płycie w historii rocka przepaść między najlepszymi i najgorszymi fragmentami jest tak dramatyczna. Szczególnie bołą trzy indeksy wieńczące całość – instrumentalne „Shut Down, Part II” (jakby na tym etapie włodarze Capitolu nie skumali jeszcze, że siłą BB są wielopiętrowe wokale), kiepska przeróbka

„Louie Louie” i kompletnie niezrozumiałe w kontekście przeciętnych umiejętności technicznych Dennisa dwuminutowe bębnienie „Denny’s Drums” (acz możliwe, że to pierwsze solo perkusyjne na wydawnictwie rockowym i kto wie, może drogowskaz dla wszelkich Bonhamów tego świata – taki żarcik ode mnie). Nade wszystko uwiera na papierze wesoły, a w rzeczywistości cholernie czerstwy zapis małej kłótni Mike’a i Briana w studiu. Ciekawe, że już niedługo panowie niejako wcielią tę inscenizację w życie i zrobi się mniej wesoło. Porażka komercyjna *Shut Down, Volume 2* po części wiązała się więc z inwazją Beatlemanii (wyzwaniem, które Brian ochoczo podjął), a po części z obecnością w trackliście takich dziwolągów (niestety z tą plagą formacja będzie się jeszcze trochę zmagać).

## All Summer Long (1964)

*All Summer Long* nazywano Briana odpowiedzią na ofensywę Beatlesów, jego *A Hard Day's Night* – w tym sensie, że to materiał podsumowujący dotychczasowe dokonania Beach Boysów, odgraniczający grubą kreską okres pacholęcy od dojrzałego, wyciągający to, co najlepsze z ich pogodnej naiwności w formie smakowitego ekstraktu. Faktycznie – tekstowo jest to rodzaj summy poruszanych dotąd tematów, od dziewczyn na plaży przez samochody aż po nieśmiałe sygnalizowanie poważniejszych zagadnień jak na przykład małżeństwo. Muzycznie zaś nigdy dotąd grupa nie zgromadziła tak wielu rewelacyjnych numerów na jednym dysku – po raz pierwszy Brian realnie rywalizował z Beatlesami poprzez format długogrający, a nie singlowy. I choć opinia, że *All Summer Long* to „jedyna płyta wczesnych Beach Boysów jakiej człowiek potrzebuje” jest raczej przestrzelona (co, mam nadzieję, udowodniłem wyżej), to na pewno jest to dziełko, które z powodzeniem „reprezentuje” całą wczesną dyskografię grupy – kolejne kawałki wyraźnie odsyłają do konkretnych tropów stylistycznych w ich katalogu.

Na dzień dobry wita nas jeden z najbardziej entuzjastycznych popowych kawałków jakie istnieją, czyli „I Get Around”. Niby rekapitulacja pomysłów z „Surfin' USA” i „Fun Fun Fun” w znacznie atrakcyjniejszej oprawie, ale również łącznik, pomost między nimi, a czymś nieznanym, nowym i brawurowym. Nie było nigdy wcześniej takiej piosenki, gdzie rockową dynamikę wsparto perkusyjno-rytmicznymi właściwościami chórków (wokale w roli przeszkadzajek – jak Avalanches, tylko trzydziści pięć lat wstecz) – tą bombą publicznie zachwycał się chwilę po premierze sam Mick Jagger. W sumie niewiele gorsza „Little Honda” to najlepsza samochodowa piosenka Beach Boys, ośmieszająca poprzednie próby szfuzowaną gitarką i groove'em, którego nie sposób zahamować – spróbujcie zapuścić ją w trasie, a zrozumiecie o czym mówię. Nietypowe intro do „Wendy” dokumentuje Briana ścieżkę ku uwerturze „California Girls”. Podziw budzą nieoczekiwane zmiany w „Girls on the Beach” (ostatniej balladzie zbudowanej na bazie „Surfer Girl”, choć wcale nie identycznej „nuta-w-nutę”).

Aranżacyjnie Brian gra już w ekstraklasie, vide egzotyczna kolorystyka utworu tytułowego czy partia Hammonda w „We’ll Run Away”. Nawet wypełniacze zasługują na respekt za profeskę: w „Do You Remember?” (wyliczanka rokendrolowych herosów) wybitnie pomyka sekcja, w „Carl’s Big Chance” najmłodszy z Wilsonów udowadnia swój błyskawiczny progres warsztatowy na sześciu strunach, a eteryczne „Hushabye” to jeden z ich najlepszych coverów. Warto sprawdzić też „All Dressed Up For School”, bonus z tego okresu, dołączony do kompaktowej reedycji – w przyszłości Brian wykorzystał jego strzępki melodyczne w „Heroes and Villains”, „Marcelli” czy „Goin’ On”. I tylko nieszczęsna kontynuacja studyjnych wygłupów „od kuchni” (skit „Our Favorite Recording Sessions”) wyraźnie psuje moje dobre samopoczucie, ale nie zapominałmy, kto wykladał forszę na ten produkt i kto na nim najwięcej zarabiał. Powstrzymam się od obelg. Bottom line: jeśli chcecie sięgnąć tylko po jedną płytę z niniejszego odcinka, wybierzcie tę – to wczesne Beach Boys w pigułce i w najlepszej formie zarazem.

# The Beach Boys' Christmas Album

## (1964)

Zgadnijcie co zaproponował Capitol po tym, jak chwacka, czarowna oda do Świętego Mikołaja „Little Saint Nick” stała się hitem świątecznym w 1963 roku. Tak, brawo – ludzie z tej wspaniałej wytwórni wpadli na genialny pomysł wydania w grudniu 1964 całego longplaya złożonego z pieśni o podobnej tematyce. Oryginalnych kawałków Beach Boys jest tutaj pięć – i wszystkie autentycznie rozczulają świątecznym ciepłem, niewymuszoną serdecznością i ładniutkimi melodiami. Nieco gorzej z cudzymi evergreenami, choć interpretacje nie schodzą poniżej ustalonego poziomu. Generalnie wyszła niemal półgodzinna płytką z perfekcyjną muzyką pod choinkę. Mam do niej słabość, wracam sobie co roku i jakoś nie umiem skrytykować jej względnej infantylności. Faniatom polecam natomiast składankę *Ultimate Christmas* z 1998 roku, gdzie można napotkać tak absurdalne kwiatki, jak śmieszny mash-up „Drive-In” (muzyka) i „Little Saint Nick” (tekst), „Loop de Loop” z tekstem o Świętym Mikołaju (czyli „Santa’s Got an Airplane”), „Belles of Paris” (z „M.I.U. Album”) jako „Bells of Christmas” (sic!) albo szkic „Holy Holy” Dennisa (gratka dla miłośników jego zawieszistych, mrocznych solowych ballad) przemianowany na... „Morning Christmas”. Niecały miesiąc po premierze *Christmas Album* Brian przeżył słynne załamanie nerwowe w trakcie lotu z Los Angeles do Houston, po którym postanowił zrezygnować z koncertowania i skupić się na pracy w studio – co w połączeniu ze zwolnieniem tatusia z posady menadżera rozpoczęło absolutnie nową kartę w historii zespołu.

## The Beach Boys Today! (1965)

Już sam tytuł *Today!* akcentuje to, że „dziś” mamy do czynienia z zupełnie inną grupą, niż „wczoraj”. W ciągu paru miesięcy u Beach Boys zmieniło się bowiem wszystko – począwszy od metody działania, aż po same efekty sesji. Po zarzuceniu koncertowania Brian (który notabene wyprzedził w tej decyzji Beatlesów o półtora roku – Fab Four w ostatnią trasę pojechali w sierpniu 1966, tuż po wydaniu *Revolvera*) mógł całkowicie poświęcić się pracy w studio (na scenie zastąpił go najpierw Glen Campbell, a potem niezwykle utalentowany Bruce Johnston, który szczęśliwie został w składzie na dłużej). Na tym etapie warto też wspomnieć o dwóch innych istotnych zmianach w życiu Briana. W grudniu 1964 wziął ślub z Marilyn Rovell, a na początku 1965, mimo protestów świeżo upieczonej panny młodej, miał pierwsze doświadczenia z LSD. Być może to koincydencja, ale właśnie wtedy na serio zaczęły się sesje *Today!* (cztery kawałki zarejestrowano jeszcze w 1964 roku). Na okładce albumu symptomatyczny wydawał się dopisek „new Brian Wilson songs” – co podkreślało absolutnie dominującą rolę najstarszego z braci w przygotowaniu materiału. Zresztą, jest coś niesamowitego w dopuszczeniu tak młodego gościa do tak wielkiej odpowiedzialności za przebieg nagrań i właściwie pełnej decyzyjności w zakresie kształtu poszczególnych utworów.

Filmoznawcy zawsze przekonują, że to jak Orson Welles i jego załoga dostali pełną kontrolę twórczą i dzięki temu mogli w 1941 roku zrealizować swoje radykalne, bezkompromisowe arcydzieło, które na zawsze zmieniło bieg dziejów kina – to istny cud. Jakimże więc cudem było to, że w trakcie sesji *Today!* dwudziestodwuletni Brian robił co tylko chciał z najlepszymi muzykami sesyjnymi w Stanach („to znaczy że i w kosmosie również”)? Najpierw uczył każdego z nich (albo lidera danej sekcji) pojedynczej partii, a potem kazał wszystkim zagrać jednocześnie. Słynna jest anegdota o tym, jak ceniony gitarzysta Tommy Tedesco nie chciał zagrać swojej partii, tłumacząc: „to nie zażera, to po prostu nie zażera”. Na co Brian odparł tylko „zagraj to”. I dopiero gdy wybrzmiały wszystkie instrumenty razem, figura gitarowa ujawniała swój prawdziwy sens, a Tedesco przyznawał bezczelnemu młodemu geniuszowi



rację. Brian słyszał swoje kompozycje całościowo i był – kontynuując paralelę – „reżyserem” tych aranżacyjnych puzzli, gdzie często w każdym charakterystycznym miejscu taktu wybijał się inny instrument (weźmy przykładowo „When I Grow Up” z tą wymyślną figurą perkusyjną, klawesynem i harmonijką oraz oczywiście kaskadą wokali). Przenosząc ciężar barwowy z gitar na klawisze i przeszkadzajki, Brian ostatecznie w pełni zaadaptował do swoich celów ścianę dźwięku Spectora („Do You Wanna Dance?” otwiera krążek z taką potęgą uderzenia, że można spaść z krzesła). Ale, co ciekawe, już wtedy przejawiał tendencję do własnego ujęcia tej techniki – zamiast jak pan Phil skupiać się na skumulowaniu niemalże kakofonicznego pocisku, preferował raczej subtelne operowanie przestrzenią. Innymi słowy jego ściana dźwięku właśnie tu zaczęła nabierać swoistego rysu.

Formalnie, na *Today!* po raz pierwszy zastosowano wyraźny podział tracklisty na dwie części pod względem nastroju, co zespół będzie miał potem w zwyczaju wielokrotnie powtarzać. Na stronie A zebrano szybsze, energetyczne numery (w tym dwa kawałki w duchu go-go: „Do You Wanna Dance?” i „Dance Dance Dance”), ale w niespotykanej wyrafinowanej jak dotąd oprawie. Natomiast słynna strona B zawierała pięć ballad, stanowiących dosłownie pierwowzór *Pet Sounds* – nie tylko muzycznie, ale i tekstowo. Kompozycyjnie, im dalej w las, tym *Today!* staje się donioślejszą zapowiedzią komplikacji *Pet Sounds*. W owym czasie Brian zupełnie zrewidował swój sposób komponowania – wpięrw układał „feelings” czy też „feels” (różnie to nazywał) – czyli króciutkie skrawki muzyczne, na które stopniowo potem nakładał melodie i łączył w pełne utwory. Niektórzy biografowie ten sposób komponowania nazywali „impresjonistycznym” – cokolwiek miałyby to oznaczać i mieć realnie wspólnego z nieformalnym nurtem w malarstwie i muzyce poważnej XIX wieku (prawdopodobnie chodzi o intuicyjność w rozwijaniu motywów – w przeciwieństwie do obowiązującego wtedy w popie schematu). Zaś literacko nastąpiło przełamanie młodzieżowego tabu: jeszcze chwilę temu rozrywkowi surferzy, teraz panowie zaczęli otwarcie śpiewać o swoich słabościach i uczuciowych perypetiach, a w przekaz wkradły się ślady rezygnacji, sentymentalizmu i emocjonalnego powątpiewania.

Nigdy też wcześniej Brian nie dopasował tak genialnie wiodących głosów do konkretnych piosenek: „Help Me Ronda” to prawdziwy debiut wokalny Jardine’a z jego lekko chrypiącym, ostrym timbre; „She Knows Me Too Well” wydobywa niespotykaną moc falsetu Briana w boskich górnych wykończeniach; „In the Back of My Mind” eksponuje zbolały, cierpki, pełen „żwiru” śpiew Dennisa (to wręcz pierwsza, absolutnie niespodziewana zapowiedź jego mrocznych ballad z *Pacific Ocean Blue*); wreszcie – w wielu numerach znakomicie uwypuklono kontrasty w barwie wokali Briana i Mike’a (choćby „Kiss Me Baby”). Obie przeróbki cudzych pieśni („Do You Wanna Dance?” i „I’m So Young” – po jednej na stronę winyla) Brian całkowicie „zawłaszczył” – na wysokości *Today!* sięganie po covery to już dla niego tylko poligon doświadczalny w kwestii eksperymentowania z nowymi technikami aranżersko-produkcyjnymi. Suma sumarum, mimo idiotycznego zamknięcia płyty wypełniaczem w postaci „Bull Session With the ‚Big Daddy” (fragment wywiadu przeprowadzonego przez dziennikarza Earla Leafa – to na szczęście ostatnia część trylogii nudnych i nieśmiesznych „gadek”), *Today!* było pierwszym arcydziełem sygnowanym nazwą Beach Boys – i momentem, w którym Brian na dobre zdał sobie sprawę, że muzyka popularna może aspirować do czegoś więcej, niż tylko płytkiej rozrywki.

*Najgenialniejszy zespół świata. Al, Mike i bracia – oni nie śpiewali piosenek, oni sypali po uszach diamentami. Today! często uznaje się za album przejściowy między wczesnym, plażowo-słonecznym i hiperwitalnym obliczem grupy, a późniejszym, dojrzałym jej wcieleniem. I tak na początku dostajemy w tęb serią niewybaczalnie radosnych młodzieńczych hymnów, z „Do You Wanna Dance”, „Good To My Baby” oraz pierwotną wersją „Help Me, Ronda” na czele. Lecz im dalej w głąb tracklisty, tym nastrój staje się bardziej uroczysty i kulminuje przy cudnej trylogii „Kiss Me Baby” / „She Knows Me Too Well” / „In The Back Of My Mind”, zapowiadającej popołudniową melancholię Pet Sounds. To jest tak dobre, że przymiotniki odmawiają posłuszeństwa i strajkują z rozpacz.*

(„PULP”, 2007)

# Summer Days (And Summer Nights!!)

(1965)

Geneza tej płyty dość niesłusznie rzutuje na jej reputację. Mimo całkiem dobrej sprzedaży *Today!*, Capitol zaniepokoił się metamorfozą wizerunkową kapeli (ach to dmuchanie na zimne w świecie szołbiznesu) i poprosił o szybkie zmaistrowanie powtórki z *All Summer Long* – a więc płyty utrwalającej obraz beztroskiego, letniego stylu życia kalifornijskiej młodzieży. I ostatni raz mu się udało – a na okładce po raz ostatni zobaczyliśmy chłopaków w scenerii wakacyjnej, na łódce (ciekawostka – Al tego dnia chorował i nie dotarł na zdjęcia). Z tego też powodu przygotowany naprędce (a wydany raptem cztery miesiące po *Today!*) album *Summer Days* zwykło się traktować nieco po macoszemu – jako zestaw paru bezdyskusyjnych killerów i mnóstwa wypełniaczy. Moim skromnym zdaniem to mocno krzywdząca ocena i dziejowa niesprawiedliwość. Jasne, dziecinne „Amusement Parks U.S.A.” (z tym kretyńskim śmiechem w środku) czy czerstwy (choć znając relacje Briana z ojcem, to bardziej smutny) „I’m Bugged at My Ol’ Man” (podtrzymujący niechlubną tradycję „żartobliwego” wypełniacza, z Brianem wokalnie małpującym Elvisa) chwały im nie przynoszą. Ale reszta indeksów niesamowicie daje radę i prezentuje poziom o którym dziewięćdziesiąt pięć procent ówczesnych bandów mogłoby co najwyżej pomarzyć.

Jedynym realnym problemem *Summer Days* jest brak konceptu spajającego piosenki w większą całość. To ten przypadek materiału, gdzie suma poszczególnych części daje... sumę poszczególnych części. I nic więcej. Ale jeśli to zaakceptujemy, jawi się on czymś naprawdę fantastycznym. Lśnią zwłaszcza trzy diamenty, w których po raz pierwszy w pełni objawia się majestatyczność, quasi-symfoniczność, popowa poważkowość kreacji Briana: „California Girls” (hymn zespołu, od tej pory etatowe intro ich setów live, pierwotnie zatytułowany „I Love the Girls”), „Let Him Run Wild” (tu Brian podchodzi najbliżej jak dotąd estetyki Bacharach) i „Summer Means New Love” (instrumental tchnący świeżość w wydawałoby się wyeksploatowane soundtrackowe klisze lat sześćdziesiątych – swoją drogą wymowne, że Brian zrezygnował tu z napisanego tekstu, jakby interesowało go już operowanie na innym poziomie

środków wyrazu, niż jeszcze rok temu). Jak na krążek, któremu zarzucono, że był niepotrzebnym zboczeniem z kursu na *Pet Sounds*, wszystkie są właśnie ewidentnym bezpośrednim pomostem prowadzącym do *Pet Sounds*. Inne tracki też zachwycają: „The Girl from New York City” rhythm’n’bluesową furią godną Stonesów; „Salt Lake City” znanym basowym trickiem Briana (dwa dźwięki trącane jednocześnie) i rozmytym, ambientowym outro (saksofon i wibrafonowa mgiełka na jednej nutce); nowa wersja „Help Me Rhonda” – efektownym call & response wokalu i gitary w wysokim rejestrze; „You’re So Good to Me” – niemal czarnym, motownowskim drive’em. Zespołowo wykonany song „Girl Don’t Tell Me” (pierwszy lead vocal Carla!) uzmysławia pod jak ogromnym wpływem Bitli był Brian, aczkolwiek nie przypominam sobie żeby w „Ticket to Ride” było słycać czeleste (obsługuje ją sam Brian). Zestaw wieńczy kunsztowne a capella „And Your Dream Comes True” – niejako protoplasta wokalnych domków z kart Freddiego Mercury’ego we wstępie do „Bohemian Rhapsody” czy w „You Take My Breath Away”.

## Beach Boys' Party! (1965)

Znana z dojenia swoich podopiecznych do ostatniej kropli, wspaniała wytwórnia Capitol znów zażądała longplaya (już trzeciego w tym roku!) na przedświąteczny okres sprzedaży. Brian miał wtedy jeszcze *Pet Sounds* w powijakach, a nie chciał publikować niedopieczonych szkiców. Potrzebował w tej kuriozalnej grze w uniki, w tej zabawie w chowanego z własnym wydawcą (podkreślam te okoliczności, z którymi tacy Beatlesi wcale nie musieli się zmagać) zyskać na czasie. Normalną, regularną płytę koncertową Beach Boys mieli już na koncie (ukazała się w październiku 1964), lecz na szczęście ktoś wpadł na świetny pomysł – zarejestrujemy zaimprovizowaną „ imprezę ” w studio – czyli akustyczne wersje ulubionych coverów, wzbogacone żartami ze skrawków własnych piosenek. I rzeczywiście zorganizowano takie spotkanie, na które zaproszono grono najbliższych znajomych zespołu. Z początku było nieco drętwo, więc Mike, żeby rozluźnić atmosferę, skoczył po skrzynkę piwa, wino i chipsy (miał w tym interes, bo poznał tam swoją drugą żonę Suzanne Belcher). Do nagranych ścieżek, obfitujących w słyszalne komentarze i przyśpiewki zgromadzonego, nieco podchmielonego towarzystwa, domiksowano potem odgłosy prawdziwej „prywatki” w domu Love’a (dlatego nawet w trakcie kawałków słyhać szmer rozmów – do dziś badacze spierają się, czy to dodaje czy zabiera „prawdziwość” temu materiałowi).

Sztucznie stylizowana na spontan czy nie, płytka posiada swój niecodzienny urok oraz co najmniej trzy niewątpliwe wartości historyczne. Po pierwsze, w okresie gdy gwiazdy rokendrola zaczynały coraz częściej zadzierać nosa i spoglądać na publikę z góry, *Party!* ukazuje Beach Boysów jako normalnych ludzi – mylących się w akordach, fałszujących, demonstrujących spory dystans do samych siebie. Po drugie, bardzo możliwe, że album jest prekursorem idei cyklu „unplugged”, polegającej na przedstawieniu się odbiorcy również za pomocą doboru coverów (vide legendarny nowojorski koncert Nirvany). Wreszcie po trzecie, być może mamy tu do czynienia z praprzodkiem mixtape’ów wykorzystujących cudze podkłady i własne wokale – w sensie zamiaru *Party!* to takie *DJ Kicks* Erlenda albo *Piracy Funds Terrorism* M.I.A. i Diplo, tyle, że zagrane

własnoręcznie. Ale nawet bez kontekstu historycznego słucho się tego „niezobowiązująco znakomicie”. Chłopcy bardzo lubili Beatlesów (Brian w wstępie do *Summer Days* wspominał, że wokół niego siedzą przyjaciele i wszyscy śpiewają piosenki Bitli), więc włączyli do tracklisty ich trzy numery: „I Should Have Known Better”, „Tell Me Why” i „You’ve Got to Hide Your Love Away”. Był też czwarty, „Ticket to Ride”, ale w końcu wypadł za burzę – podobnie zresztą jak „Satisfaction” Stonesów, po którym pozostałość („hey hey hey, that’s what I say”) słuchoć na początku „Alley Oop”. Profanują też zaangażowany protest song Dylana (choć Jardine – podpisany na okładce jako „człowiek z przesłaniem”, autentycznie był największym w ekipie fanem folku), a singlem (w specjalnie oczyszczonej ze śmiechów i chichów wersji) promującym longplay była „Barbara Ann” z gościnnym udziałem (incognito) nagrywającego w studiu obok Deana Torrence’a z duetu Jan and Dean. Lekko pijacka ogniskość tego dokumentu pokazuje tych wokalnych pół-Bogów jako zwyczajnych ludzi, ale... jeśli myślicie, że sami możecie sobie nagrać w każdej chwili *Party!*, to życzę powodzenia. Kiedy wokalne harmonie już „usiądą” (jak w „Devoted to You”), to zrozumiecie, że ta zabawa jednak nie jest dostępna zwykłym śmiertelnikom.

## Pet Sounds (1966)

Najbardziej znany, najczęściej omawiany, najsolenniej chwalony album w dyskografii zespołu – taki, który mają na półce ludzie nieraz kiepsko zorientowani w temacie Beach Boys. I słusznie, bo na dobrą sprawę to rzeczywiście jedyny projekt, który wyszedł Brianowi od początku do końca tak, jak sobie go wymarzył – i niestety ostatni, przy którym jego szaleństwo nie przeważało jeszcze nad racjonalnym koordynowaniem przebiegu sesji. *Pet Sounds* to solidny argument na poparcie tezy o tym, że najwybitniejsze albumy powstają nieprzypadkowo. *Pet Sounds* to majstersztyk, ponieważ Brian wymyślił sobie, że będzie majstersztykiem i był tego świadomy podczas pracy nad nim. Tu nie ma miejsca na luz, bezpretensjonalność i magię powstającą gdzieś poza intencjami artystów. To autorytarna, konsekwentnie i cierpliwie realizowana wizja jednego człowieka, który po usłyszeniu (już w trakcie sesji) płyty *Rubber Soul* Beatlesów zaczął nagle myśleć o instytucji albumu w kategoriach równości materiałowej („no filler”). Jak sam wspominał: „słuchałem tego paląc skręta i im bardziej byłem zjarany, tym bardziej mnie ekscytowało, że tam nie ma ani jednego wypełniacza!”. Natychmiast obudziła się w nim ambicja oraz chęć rywalizacji – pobiegł więc do kuchni i krzyknął do Marilyn: „zrobię najlepszą płytę rokendrolową na świecie”.

I *Pet Sounds* to właściwie jego solowe dzieło (poza „Sloop John B” gdzie słychać całą grupę oraz ośmioma ścieżkami wokalnymi w innych numerach, wszystkie partie zaśpiewał on sam – zresztą ukończył je zanim zespół wrócił z trasy po Japonii). A o tym, jak poważnie podchodził do sprawy, niech zaświadczy przewijający się w tle *Pet Sounds* wątek religijny – na przykład przed nagraniem „God Only Knows” Carl i Brian poszli się pomodlić, prosząc Boga o dobrą energię i natchnienie. Symptomatyczna jest też zmiana personalna: nieobecny w trasie i przez to oddalony nieco od grupy Brian zrezygnował z pomocy Love’a, a jego towarzyszem przy pisaniu utworów został copywriter w agencji reklamowej Tony Asher, który nazywał słowami „uczucia”, jakie podsuwał mu Brian (mało znana ciekawostka: są dowody na to, że Asher pomógł też odrobinę przy muzyce w „Caroline No”, „I Just Wasn’t Made for These Times” i „That’s Not Me”, choć Brian niechętnie to przyznaje). W rezulta-

cie tej współpracy powstał rodzaj koncept-albumu o bolesnym momencie przechodzenia z beztraskiej młodości w odpowiedzialną dorosłość i o związanych z tym rozczarowaniach, troskach, wątpliwościach. Jeśli na *Today!* Brian nieśmiało zasugerował swoje melancholijne usposobienie, to na *Pet Sounds* odsłonił się całkowicie. Sercem albumu są chwile, w których dwudziestotrzyletni Brian wręcz wyśpiewuje swoją duszę i mimowolnie antycypuje ekspresję typu „emo”. Skąd w tak młodym wieku tak zatroskane oblicze i, nie ukrywajmy, tak pesymistyczne przesłanie? Odpowiedź jest prosta: chodzi o niewyobrażalną skalę wrażliwości autora (plus, co niewykluczone, wpływ LSD).

Muzycznie *Pet Sounds* to piekielnie oryginalna mieszanka. Na upartego można ją sklasyfikować jako perfekcyjnie zbalansowane skrzyżowanie Bacharacha ze Spectorem – mamy tu jak do tej pory najgęstsze harmonie i największy orkiestrowy rozmach w dorobku Briana. Z tym, że taka teoria słyca bogactwo płyty. Otóż przy *Pet Sounds* Brian po raz pierwszy w życiu opanował techniczne aspekty produkcji tak doskonale, że zaczął posługiwać się tymi zdolnościami w sposób stricte artystyczny: jego wirtuozeria w użyciu całego wachlarza instrumentów służy wydobyciu maksymalnego emocjonalnego impaktu, a nie tylko brzmieniowym popisom. Co więcej, jego inspiracje sięgały coraz dalej – w „I Just Wasn't Made for These Times” po raz pierwszy wykorzystał theremin, a nagranie tytułowe (pierwotnie nazwane „Run, James, Run”) zawierało elementy egzotyki znanej z bondowskich soundtracków Johna Barry. Wreszcie, w konkurencji drobiazgowego montażu mikro-motywów przeskoczył on tą płytą właściwie wszystkich i ustawił nowe standardy dla sztuki aranżacyjnego kolażu. To już nie są piosenki, tylko dźwiękowe freski, w których za każdym razem doszukujemy się kolejnych, nieodkrytych warstw. I jeśli porównywano Briana do Mozarta czy Beethovena to chyba właśnie przez pryzmat jego nadprzyrodzonej umiejętności kontroli wielu planów, w których pasjonująca akcja rozgrywa się równolegle. Ten olśniewający efekt uzyskał Brian w znacznej mierze metodą rejestracji trójśladowej i czterośladowej (w mono) – gdzie „zgrywanie” kawałka polegało na tym, że do odtwarzanych ścieżek instrumentalnych (zbitych razem w jedną ścieżkę) i przeważnie własnych chórków Brian dośpiewywał w czasie rzeczywistym leady, które były „domiksoywane” przez realizatora – każda wpadka oznaczała więc przerwanie



nagrania i próbowanie od początku (choć około jedną trzecią materiału, w tym chociażby „Wouldn't It Be Nice”, nagrano w ten sam sposób na ośmiośląd). Nic więc dziwnego, że Brian okrutnie cyzelował wykonania wokali (poza wydanymi wcześniej „Caroline No” i „Sloop John B”, całą resztę zmiksowano w jednej długiej dziewięciogodzinnej sesji, bo Brian wykorzystał nominalny czas na nagrania). Tak bardzo, że Mike pieklił się: „kto to usłyszy? Pies?”.

Zresztą Love, być może z powodów osobistych, odnosił się do *Pet Sounds* niezwykle krytycznie, nazywając materiał „kreacją ego Briana” (pewnie w reakcji na pierwotny tytuł „I Know There's an Answer” czyli „Hang On to Your Ego”) i przestrzegał go słynnymi słowami „nie igraj z formułą”. Jardine dodawał: „musieliśmy przyzwyczaic się do tej odmiany – przecież jeszcze wczoraj byliśmy grupą stricte surferską”. Z kolei Dennis i Carl byli zachwyceni płytą – podobnie jak Bruce (który notabene nie mógł się pogodzić z tym, że z powodu nadal ważnego kontraktu z CBS nie znalazł się na zdjęciu zdobiącym przednią stronę obwoluty). Ale niepoprawny romantyzm, bujanie w obłokach i uzalanie się nad bezpowrotnym przemijaniem (dziś to wiemy, jak bardzo uniwersalne i mądre) dla młodzieżowego targetu musiało w 1966 roku być definicją czegoś nie-cool. Capitol to wyczuwał i z początku w ogóle nie chciał wydać *Pet Sounds* (!), a w reakcji na szantaż Briana („więcej nic dla was nie nagram”), na znak protestu odmówił promocji płyty. Z marketingowego punktu widzenia władarze labela mieli w sumie rację. Ameryka była wówczas głucha na geniusz *Pet Sounds*. W Anglii album doszedł aż do drugiego miejsca sprzedaży, a w USA został po prostu zignorowany (nawet po reedycji w 1972 roku, w jednym pakiecie z *Carl and the Passions* – „So Tough”). Z punktu widzenia kariery i powodzenia komercyjnego, był to dla Beach Boys początek końca.

## Smiley Smile (1967)

Dzieje *Smiley Smile* rozpoczynają się dokładnie tam, gdzie urywa się historia nieukończonych w 1967 roku superprojektu *Smile*. Po jego zarzuceniu, grupa – świadoma ogromnych oczekiwań ze strony rynku – postanowiła czym prędzej wydać nową płytę. Dokładnie dzień po premierze *Sierżanta Pieprza* rozpoczęła się budowa domowego studia Briana w Bel Air (głównie z powodu „strajku” samego zainteresowanego, który postanowił... nie wychodzić z domu). Tam nagle zniknęła presja czasu, budżetu i kompetycji. Niebagatelne znaczenie miało tu poczucie oswobodzenia się z paraliżującego przymusu nagrywania w studiach wytwórni. Wszędzie dobrze, ale w domu najlepiej – Carl wspominał, że rejestracja *Smiley Smile* zajęła około dwóch tygodni. W owym czasie Brian tak bardzo obraził się na muzykę, że nalegał, aby oficjalnie produkcja płyty była przypisana całemu zespołowi (i właśnie taka informacja widnieje na okładce) – jakby chciał uniknąć odpowiedzialności. Ale mało który album tak szczerze oddaje psychiczne zawirowania Briana – jeśli *Pet Sounds* było szczytem uzewnętrznienia jego lęków i rozterek, to *Smiley Smile* można traktować jako transmisję na żywo z nerwowego załamania Briana, jako intymne wniknięcie w to, co działo się wtedy w jego umyśle (zdecydowanie wspomagany używkami).

Efekty są fascynujące w swojej chorej hipnozie – przez chwilę Brian gra w jednej lidze z solowym Sydem Barrettem w dyscyplinie szaleństwa – a pamiętajmy, że w tym sporcie Barrett nigdy nie opuszczał ekstraklasy. Po raz pierwszy nowa płyta Beach Boys nie brzmi jak logiczna kontynuacja poprzednika. Na pierwszy rzut oka zaledwie dwudziestosiedmominutowy materiał robi wrażenie zbioru niedopieczonych szkiców. Ba, poza „Heroes and Villains” i „Good Vibrations” brzmi jak przyszykowane w stanie ostrego upojenia demówki, które nigdy nie powinny były ujrzeć światła dziennego – ewentualnie po kilkadziesiąt lat, w ramach ciekawostki, jako składnik boxu z rarytasami. Ale, jak to mawiają, w tym szaleństwie jest metoda. Fanatycy *Smiley Smile* sugerują, że album antycypował całą potężną odnogę fonografii zwaną... lo-fi. I słusznie, bo kto wie, czy bez niego mielibyśmy minimalistyczny post-punk Young Marble Giants, bedroom-pop, Ariela Pinka i chillwave? Nawet jeśli wszystko

to wyszło Brianowi przypadkowo, mimowolnie, bez samokontroli – to co z tego? Fakty są nieubłagane. Był rok 1967 i żaden inny zespół z absolutnej czołówki nie pozwolił sobie wcześniej na tak ekstrawaganckie podejście do kwestii produkcyjnych.

Paradoksalnie jedyne dwa utwory włączone do tracklisty *Smiley Smile*, które brzmieniem aspirują do epickiej optyki *Smile* – singiel z 1966 „Good Vibrations” oraz drastycznie odchudzone i przeredagowane (bez obszernej sekwencji, za to z refrenem z „Do You Like Worms?”) „Heroes and Villains” – nie pasują do reszty! Dlaczego? Bo esencją klimatu *Smiley Smile* są eksperymenty z aranżacją, polegające na jej redukowaniu (a nie, jak dotąd nawarstwianiu). Czasem w tych suchych, surowych miniaturach słyszymy w podkładzie raptem jeden kolor – basu w „Vegetables”, bębenków i (w drugiej części) fortepianu w „She’s Goin’ Bald”, gitary akustycznej w mostkach „Little Pad” czy organów w kwaśnym doo-wop „With Me Tonight”. Rzadko więc kilka instrumentów gra jednocześnie, przez co wokalne harmonie zostają chwilami niejako „gołe”. Żeby tego było mało, to co i raz napotykały tu dziwaczne zdarzenia audialne: a to żucie warzyw w „Vegetables” (ponoć z tym McCartneyem to miejska legenda), a to przyśpieszane głosy w „She’s Goin’ Bald”, a to przećpane śmiechy w „Little Pad” i „Wonderful”. Gdy *Smiley Smile* trafiło do sklepów, dla krytyki takie nagromadzenie absurdu było nie do zniesienia – więc zrównała krążek z ziemią. Dziennikarze oczekiwali na *Smile*, a poza „Vibrations”, „Villains” i garstką bladych wspomnień z sesji *Smile* (ascetyczne wersje „Vegetables”, „Wind Chimes” i „Wonderful”, infantylny koszmar „Fall Breaks” czyli kameralne ujęcie „Mrs. O’Leary Cow” i „Whistle In” recyklujące melodie z „Do You Like Worms?”) otrzymali niezrozumiały, abstrakcyjny i ewidentnie nietrzeźwy bełkot. Wstrząsająca jest historia o tym, jak pewien didżej z Los Angeles nie chciał nadać w radiu singla „Villains” – mimo że płytę przyniósł i wręczył mu sam Brian. Po wezwaniu szefa programowego singiel poszedł wprawdzie w eter, ale anegdota doskonale obrazuje jak zespół z dnia na dzień poleciał na łeb na szyję w medialnych barometrach.

Wymowne jest też, że Jimi Hendrix w dniu premiery *Sierżanta* zagrał na koncercie utwór tytułowy w hołdzie Beatlesom, natomiast parę miesięcy później bezpardonowo zganił Beach Boys: „nie lubię ich, dla mnie

to taka psychodelia z zakładu fryzjerskiego”. Cóż, w tym okresie zachodnią popkulturą rządziło „lato miłości”, a triumfy święciły hippisowskie bandy. Na tym tle Beach Boys, cytując Bruce’a Johnstona, prezentowali się niczym „surfująca Doris Day” – byli synonimem starego porządku, o którego obalenie walczyła młodzież. Szczęśliwie dziś odbiór *Smiley Smile* jest zupełnie inny – a dominują w nim dwie frakcje. Jedna to ludzie w rodzaju Van Dyke’a Parksa, których rozczarowanie wynika z porównywania *Smiley Smile* do *Smile* (to dość niesprawiedliwe, bo w bezpośredniej konfrontacji materiał *Smile* miażdży prawie wszystko co zostało kiedykolwiek wydane). Druga otacza kultem narkotyczną bajkowość i eskapistyczną fikcję *Smiley Smiley* – i ja się do niej zaliczam (choć aż tak daleko jak autorzy kontrowersyjnego artykułu „Smiley Smile IS Smile” bym nie poszedł – ich hipoteza przyprawia o ciarki porównywalne z odkryciem pod koniec filmu *Podejrzani*, że Keyser Soze to bohater grany przez Kevina Spacey). A więc jednak czas okazał się dla *Smiley Smile* łaskawy. „The Smile That You Send Out Returns To You” – jak głosi stare indiańskie porzekadło, wydrukowane zresztą na tylnej stronie winyla. PS: Warto zaznaczyć, że *Smiley Smiley* ukazało się nakładem oficyny Brother Records (jedynie z dystrybucją Capitolu), którą Wilsonowie założyli rok przed tym, jak Beatlesi stworzyli Apple.

## Wild Honey (1967)

Rozczarowany niepowodzeniem przedsięwzięcia *Smile*, w zamyśle jego opus magnum, Brian w dziecinnym, acz uroczym stylu obraził się na poszukiwanie „muzyki idealnej”, odłożył na bok wywindowane do nieskończoności ambicje i... tym krótkim gestem zmienił bieg historii muzyki rozrywkowej, przyczyniając się do uproszczenia rocka. *Wild Honey* fantastycznie dokumentuje tę metamorfozę. Piętrowe harmonie na razie zostają w szufladzie – ich miejsce zajmują pojedyncze wiodące wokale podpatrzone u wykonawców soulowych. Zadziwiająco spontaniczne, żarliwe i entuzjastyczne (zwłaszcza Carl znakomicie wczuł się w tę rolę) jak na Beach Boys. Groove'y są wręcz funkowe (wyraźnie zarysowany bas w miksie), partie piana zahaczają o boogie woogie, a zespół gra (po raz pierwszy od dawien dawna w ogóle razem GRA!) z tak luzackim czuciem, że często określa się *Wild Honey* ich płytą w duchu r&b. To także pewien reunion składu i zarazem powiew nowego – Mike wrócił do pisania tekstów, Carl w znacznym stopniu przejmuje obowiązki produkcyjne, no i przede wszystkim „How She Boogalooed It” to pierwszy numer w katalogu grupy, przy którego napisaniu nie maczał palców Brian. Nad całością unosi się więc niewymuszona radość wspólnego muzykowania, a tracklista zawiera mnóstwo piosenek ukazujących grupę w szczytowej formie – „Darlin” (notabene kompozycja Briana z 1963 roku – analizując zmiany akordów, to aż ciężko uwierzyć...), „Let the Wind Blow”, „Here Comes the Night” czy „Aren't You Glad” to perły w jej dorobku. Postawę „powrót do korzeni” rasowo pieczętuje cover „I Was Made to Love Her” Stevie Wondera.

I chociaż cień dawnych eksperymentów gdzieś tam przemyka w tle (theremin w utworze tytułowym, zamykające całość a capella „Mama Says” czyli fragment „Vegetables” ze „Smile”), a wgląd w sesje pozwala podejrzewać, że w przebłyskach większej aktywności Brian nieśmiało wrócił do pracy nad kilkoma strzępkami *Smile* (tak powstaje „Cool Cool Water” – wariacja na temacie „Love to Say Dada”, którą opublikowano dopiero na albumie *Sunflower* z 1970, oraz ujawniony jako dodatek już w erze kompaktowej „Can't Wait Too Long” – montaż fragmentów przesłicznie przetwarzających między innymi motyw z „Wind Chimes”), to

z rekordowo krótkiego (23 minuty!) *Wild Honey* warto zapamiętać najważniejsze. Oto Brian pierwszy dał znak do „produkcyjnego rozbrojenia”, do wypięcia się na złożoną technologię nagraniową i do rezygnacji z wyścigów w zakresie studyjnej eksperymentacji. Widocznie potrzebował tego żeby ochłonąć, odstresować się i uspokoić. Na efekt domino nie trzeba było czekać długo – chwilę potem ukazał się podobnie ukierunkowany „John Wesley Harding” Dylana, a w marcu pierwsze syndromy tej zmiany zanotowano u Beatlesów, wraz z singlem „Lady Madonna”. Niestety w momencie premiery *Wild Honey* (kiedy Love wydali właśnie *Forever Changes*, Doorsi *Strange Days*, a Beatlesi kontynuowali swój psychodeliczny trip na *Magical Mystery Tour*) ta prostota, naturalność i bezpośredniość została niezrozumiana i przez to zwyczajnie zignorowana. A szkoda.

## Friends (1968)

„As I sit and close my eyes, I feel peace in my mind, and I'm hoping that you'll find it too” – śpiewa na otwarcie Mike Love i od razu wiadomo z czym to się je: *Friends* to „lounge'owy” album Beach Boys. W zamierzeniu ma tu dominować ciepło, relaks i „słodkie nicnierobienie” – co obrazowałyby leniwe tempo życia Briana w tym czasie. Może dlatego to jego ulubiony album Beach Boys? Doktryna prostego, komunikatywnego języka muzycznego z *Wild Honey* zostaje tu rozwinięta do ekstremum – *Friends* nie dość że bezpretensjonalne, to nie spina się nawet na agresywne rytmy i wyraziste śpiewanie. Właściwie nikt tu niczego od nas nie chce – kolejne nutki koją i symulują popołudniową labę. Ale pod tym kamuflażem kryje się głębsze dno. Po pierwsze, sama zawartość muzyczna wcale nie jest oczywista i daleko jej do powszechnie rozumianego „lounge'u”. Jest wręcz coś perwersyjnego w napięciu między podwieczorkowymi wibracjami i plastycznym, przepięknym soundem *Friends* (pierwszy album zespołu nagrany w stereo) ręki coraz sprawniejszego w studiu Carla, a... malutkimi, niepokojącymi anomaliami, które czają się tu co chwila. Kompozycyjnie Brian uzyskuje bowiem optimum między wysmakowaniem i przyswajalnością. Jak sam pisał we wprowadzeniu do płyty: „1, 3 i 5 to podstawowy akord w muzyce. 1, 3, 5 i 7 to bardziej złożony akord. Można je komplikować dalej, ale ja staram się, żeby robiły wrażenie prostych – nawet, jeśli tak naprawdę są skomplikowane”. Realizacją tego zamysłu są: nieskazitelnie piękny walc „Friends”, gustownie przyozdobiony partią tuby „Wake the World”, „Be Here In the Mornin'” z przetworzonym śpiewem i ornamentem glockenspiela, marzycielski pół-instrumental „Passing By”, koronkowo rozegrany wokalnie „Anna Lee, The Healer” czy wreszcie boska bossa nova „Busy Doin' Nothin'”.

Rozkwita też talent songwriterski Dennisa w „Little Bird” (ach ta trąbka naśladowująca ptaszka i McCartneyowskie smyki) i „Be Still” (od tego statycznego, markotnego męczenia już naprawdę prosta droga do jego solowych wyczynów). A skromne objętościowo utwory obfitują w nietuzinkowe efekty specjalne (ich kulminacja to instrumentalna egzotyka w „Diamond Head”, quasi-hawajskiej ilustracji wyciętej ze studyj-

nego jamu z muzykami sesyjnymi). Po drugie zaś *Friends* promieniuje podskórną wyczuwalną schizofrenią (jak wiemy Brian nie grzeszył wtedy zdrowiem psychicznym) i brzmi jak targany wewnętrznymi problemami zespół, który usilnie PRÓBUJE uzyskać spokój ducha, traktując te piosenki jak autoterapię. I w tym zmaganiu się z własnymi stresemi („jestem oazą spokoju, pierdolonym zajebiście wyluzowanym kwiatem lotosu na tafli jeziora”) tkwi największa moc *Friends* – najbardziej niepozornego i teoretycznie najmniej ambitnego z ich arcydzieł, które po wierzchu lekkie i przyjemne, na dnie okazuje się równie zagadkowe, co *Smiley Smile*. Tę ambiwalencję kapitalnie puentuje niespodziewanie wstrząsający finał albumu, „Transcendental Meditation”. Miliony fanów do dziś nie mogą zrozumieć skąd ten niby niepasujący tytuł w napędzanym big-bandowym rozmachem i chorymi wokalnymi harmoniami kawałku – pierwszym (i zdecydowanie najlepszym) komentarzu Love’a do jego przygody z Maharishim. Otóż właśnie stąd – po jedenastu indeksach cierplivej kuracji uzdrawiającej, pacjent dał do zrozumienia, że najwyraźniej terapia nie przynosi spodziewanych wyników.



## 20/20 (1969)

*Friends* było dla Beach Boys momentem ostatecznej utraty kontaktu z rockową rzeczywistością. Mimo entuzjastycznych reakcji w Europie (zwłaszcza w Anglii), w USA panowie nie mieli dotąd gorzej sprzedającej się płyty. Nic dziwnego – w dobie hard/bluesowych trendów wydali album nie oglądając się na nic i na nikogo – z czystej pasji do muzyki. W ogóle całkiem możliwe, że byli wtedy najbardziej nie-cool zespołem na świecie. Zapuscili brody, na scenie ubierali się w jednokolorowe białe szaty, a co gorsza ich występy (z woli Love'a) „supportował” sam Maharishi, który wygłaszał swoje oświecone wykłady przed znużoną publiką. Apogeum złej passy była klęska frekwencyjna na koncercie promującym *Friends* w Nowym Jorku. Przyszło tylko... 200 osób! Dla formacji, która jeszcze rok, dwa lata temu wymieniana była jednym tchem z Beatlesami, oznaczało to degrengoladę. Wydawało się więc, że dni Beach Boys są policzone, a ich kariera zawisła na włosku. Nasz kochany Capitol (nie mam zamiaru wnikać w serię pozwów i wzajemnych oskarżeń na linii wytwórnia-zespół na tym etapie, bo to nudne) wydusił z chłopaków jeszcze jedną płytę – na mocy nieubłaganego kontraktu. Dlatego *20/20* (tytuł oznacza jubileusz dwudziestego pełnometrażowego wydawnictwa bandu – włączając składanki i koncertówkę) to trochę bałaganiarska kolekcja nowych singli, coverów i pozostałości po burzliwej przeszłości (konkretnie włączono dwa utwory ze *Smile*), w której próżno szukać wspólnego mianownika brzmieniowego czy kłucza stylistycznego.

Na szczęście na papierze wygląda to gorzej, niż w praktyce. Oczywiście wpadek brak, a jasnych punktów znajdziemy tu multum. Ja stawiam na „Do It Again” (gdzie bębny brzmią jak programowane – Brian osiągnął ten efekt nakładając na ścieżkę potężne echo), cover spectrorowskiego „I Can Hear Music” (ulubiony kawałek Pandy Beara w dyskografii Beach Boysów – nic dziwnego, skoro brzmi jakby Lennox mógł go stworzyć solo bądź w ramach macierzystej formacji) albo „Be With Me” (najbardziej wyrafinowana z dotychczasowych pieśni Dennisa, w podniosłej smyczkowej oprawie, świadcząca o niesamowicie szybkim rozwoju jego umiejętności songwriterskich). Niczego nie brakuje też

„Never Learnt Not to Love” Dennisa, wywodzącemu się z piosenki napisanej przez Charlesa Mansona – tak, TEGO Mansona (o relacji Dennisa z Mansonem nie będę się rozpisywał, ale miłośnikom sensacji polecam sprawdzić ten wątek), który ponoć pomógł jeszcze przy „Be With Me” i niemal-hard-rockowym „All I Want to Do” (uwaga, nie mylić z proto-chillwave’owym „All I Wanna Do”, wydanym rok później na *Sunflower*). Liryczne oblicze Beach Boys reprezentuje wyraźnie zainspirowana *Pet Sounds* instrumentalna poezja Johnstona w „The Nearest Faraway Place” i dostojna, iście poważkowa impresja Briana „I Went to Sleep” (o „Our Prayer” i „Cabinessence” nie wspominam, bo to chyba oczywiste). Razem wychodzi z tego świetna płyta (ten obraz jeszcze wzmacniają bonusy na reedycji CD – chwytliwy singiel „Breakaway” i kolejny diament od Dennisa, „Celebrate the News”), która na poły rekapitułuje drogę grupy w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, a na poły zwiastuje zwyczajniejszy, soft-rockowy sound grupy w latach siedemdziesiątych. To także ostatnia rzecz, jaką Wilsonowie wydali dla Capitolu – innymi słowy, koniec pewnej ery.

## Sunflower (1970)

Jesienią 1969 roku, po siedmiu latach współpracy z Capitol, zespół podpisał kontrakt dystrybucyjny z firmą Reprise należącą do imperium Warnera, decydując się na wydawanie kolejnych płyt w swoim rodzinnym mini-labelu Brother. Pierwszy materiał przedstawiony nowym pracodawcom nosił tytuł *Sun Flower*, ale został odrzucony z powodu braku ewidentnego hitu. Kolejny zestaw zatytułowano *Add Some Music* (od wypuszczonego wówczas, wyróżniającego się imponująco pogmatwanymi chórkami singla „Add Some Music to Your Day”), lecz władarze Reprise nadal żądali czegoś lepszego (w domyśle – bardziej zorientowanego na sukces komercyjny). Chłopcy wrócili więc do studia jak niepyszni i próbowali dłużyć dalej (przy okazji rozwiemy jedną miejską legendę: grupa Beach Boys nigdy nie stworzyła kolekcji piosenek zatytułowanej *Landlocked* – to nazwa, którą ktoś kiedyś po latach nadał odnalezionej gdzieś tam taśmie z sierpnia 1970 – wnioskując po trackliście, przypuszczalnie był to wczesny wariant longplaya *Surf's Up*). W międzyczasie z odrzutów skompilowali też płytę, która miała być ich ostatnim studyjnym akcentem wydawniczym w Capitolu, ale w niejasnych okolicznościach do jego publikacji nigdy nie doszło (w zamian pojawiła się koncertówka *Live in London* – najpierw tylko w Anglii, a w USA dopiero w 1976 roku). Grupa – chyba z powodu chęci udowodnienia Capitolowi, że jest w stanie działać samodzielnie – przeżyła wtedy istny wybuch kreatywności. Wśród mnóstwa zarejestrowanych, a nie wykorzystanych od razu szkiców wiele było wybitnie obiecujących („Loop de Loop”, „San Miguel”, „Lady”, „Big Sur” i inne), z których część wypłynęła potem na oficjalnych albumach, a część na zawsze pozostanie w sferze rarytasów. Owoce tamtych sesji to istna kopalnia dla fanów Beach Boys głodnych nagraniowych ciekawostek, którzy do dziś prześcigają się w wymyślaniu własnej, „jedynie słusznej” tracklisty *Sunflower*.

To co ostatecznie trafiło na sklepowe półki określa się zwykle najbardziej udanym albumem „zespołowym” Beach Boys. Faktycznie, mamy tu chyba najrówniejszy, niemal demokratyczny podział obowiązków tak songwriterskich, jak i producenckich. Tradycyjnie powalają kompozycje Briana. Za zmianami akordów w „This Whole World” i „Our Sweet Love”

nadaża chyba tylko on sam, niepozornie muskając tu poprzeczkę, którą ustawił swoimi piosenkami z lat sześćdziesiątych. Nadal podtrzymuję tezę, że „All I Wanna Do” to prototyp estetyki uprawianej przez Washed Out na debiutanckich EP-kach (niby-samplowany bit, przestrzenne, oceaniczne warstwy klawiszy i cały ten relaksacyjno-psychodeliczny blask) – w każdym razie znajdźcie mi jakieś wcześniejszy track tak wyraźnie zapowiadający chillwave. „At My Window” z nieco infantylnym tekstem Jardine’a i francuską recytacją Briana to niesłusznie zapomniany, ukryty klejnocik. A „Cool Cool Water” to surrealistyczny odrzut z czasów *Wild Honey*, oczywiście kolejny fragment eksploatujący niewyczerpane źródła *Smile*.

Bardzo płodny muzycznie był wówczas także Dennis – co doceniał ze wzruszeniem sam Brian („byłem z niego dumny – nie sądziłem, że mój brat Dennis umie pisać takie kawałki, ale on to naprawdę zrobił”). O „Forever” mówił, że to najpiękniejsza harmonicznie piosenka, jaką słyszał i nazwał ją „rokendrolową modlitwą”. Absolutnie go rozumiem. Z kolei otwierające całość „Slip on Through” pęka w szwach od aranżacyjnych tricków, które wcale nie przesłaniają potężnego refrenu – zespoły w rodzaju Super Furry Animals wzięły się właśnie z takich sytuacji. Niecodzienna jak na Beach Boys bluesowość tematu i funkująca sekcja „Got to Know the Woman” są jak swawolne odniesienie do *Wild Honey*. Ostro rockowym żądłem kłuje też „It’s About Time”. Wreszcie, bardzo zarządził tu Bruce Johnston, który rozczulił doszlifowaną z Brianem hiper-melodyjną balladą „Deirdre” i przywołującym paryskie chansons (akordeon!), sacharynowym „Tears in the Morning”. Ostatecznie *Sunflower* jest jak bezlitosna seria strzałów w sam środek tarczy. Polecam wszystkim, którzy nie chcą (lub nie mają czasu) wnikać w kontekst, koncept i konspekt – towarzyszące zwykle arcydziełom Beach Boys i nieodzowne do ich pełnego docenienia. Tu nie potrzebują lektur pomocniczych, bo na płycie mają sam... konkret.

## Surf's Up (1971)

Mimo wielu podejść i zmian tracklisty, *Sunflower* podzielił rynkowy los poprzedników. Znowu w Wielkiej Brytanii album spotkało entuzjastyczne przyjęcie („to ich *Sierżant Pieprz!*” obwieszczały magazyny, a całkiem nienajgorzej prezentowały się też wyniki sprzedaży), zaś w Stanach – mimo całkiem pozytywnych recenzji, publika dosłownie zlekceważyła tę premierę. Cóż, najwyraźniej po tamtej stronie Atlantyku nikt już nie potrzebował Beach Boys. Niezrażeni amerykańskim fiaskiem *Sunflower* Beach Boysi doznali nagle olśnienia – to wszystko przez brak menadżera! Tę posadę szybko zajął niejaki Jack Rieley, didżej i zawodowy ściemniacz (autentycznie sfałszował swoje CV, dodając do niego kilka zasług, na co wówczas chłopcy się nabrali), który był klientem w prowadzonym przez Briana sklepie ze zdrową żywnością „The Radiant Radish”. Rieley zwrócił uwagę na to, że grupa musi iść z duchem epoki i przy okazji następnego materiału powinna spróbować nawiązać dialog z publicznością za pomocą zaangażowanych społeczno-politycznie tekstów (które zaoferował się pisać) – stąd właśnie ekologiczny manifest „Don't Go Near the Water” czy beznadziejnie płytkie wspomnienie studenckich protestów w „Student Demonstration Time”. Rieley zasugerował też, aby Carl przejął dowodzenie nad sesjami. I tu akurat miał słuszość – pomysły producenckie Carla (nowatorskie użycie mooga, zaskakujące kolorystycznie ozdobniki w prawie każdym nagraniu, skłonność do deformowania faktur i tak dalej) zapewniają *Surf's Up* charakterystyczną, niepowtarzalną dźwiękową mgiełkę, której nikt do dziś nie potrafi skopiować. Ale niczym byłyby wybryki brzmieniowe, gdyby nie jakość samych songów.

Paradoksalnie na najlepszym albumie Beach Boys w latach siedemdziesiątych brakuje kompozycji Dennisa (który z powodu chwilowego kryzysu twórczego pauzuje tu jako songwriter) – najlepszego po Brianie songwritera w historii formacji. Za to na wysokości zadania staje Carl, przedstawiając dwa kluczowe diamenciki w swoim songwriterskim dorobku – cudnej urody skargę „Long Promised Road” (w drugiej i trzeciej zwrotce być może najładniejszy backing vocal wokal jaki znam) oraz impresjonistyczny jazz-pop „Feel Flows” (ach ten chory kontrast dźga-

jącej uszy gitary i śmigającego w uniesieniu fletu, spotęgowany jeszcze obecnością saksofonu). Z kolei wyborny wkład Jardine'a w *Surf's Up* to obok kilku świetnie zaśpiewanych numerów właściwie jedyny sensowny argument za jego obecnością w składzie przez te wszystkie lata. Al dokłada trzy miniatury, które przy pierwszym kontakcie nie porywają, ale wkrótce ujawniają dziwną, koincydentalną magię: „Don't Go Near the Water” (z ciekawym „podwodnym” efektem na wokalu), niewytłumaczalnie specyficzny art-folk „Lookin' At Tomorrow” (zauważmy zaśpiew wzięty z „Love Me Do” na końcu frazy) i „Take a Load Off Your Feet” (odrzut z *Sunflower*, w którym Al udaje Briana, a przeszkadzające dźwięki otoczenia mogą nawiązywać do groteskowego humoru *Smile*). Bruce podtrzymuje dobrą passę z ckliwym, wielokrotnie potem coverowanym walcem „Disney Girls”. I tylko Love kompromituje się niewypałem w postaci „Student Demonstration Time” (kanciasta przeróbka standardu r&b „Riot In Cell Block #9” z żenująco sztucznym i fatalnie zinterpretowanym tekstem). Ale prywatnie jeszcze bardziej kocham *Surf's Up* za to, że ta płyta musi żyć z taką okropnością w środku. Z litości, z wrażliwości na cierpienie i krzywdę (przez „Student Demonstration Time” liryzm innych piosenek na *Surf's Up* rezonuje jeszcze mocniej), ze szczerego współczucia.

Czego by jednak nie powiedzieć o siedmiu wymienionych trackach, chyba dla każdego sympatyka Beach Boys na świecie esencją i kulminacją *Surf's Up* są trzy zaczarowane kompozycje Briana wieńczące album na niesamowicie tęsknej i refleksyjnej nucie. „A Day In the Life of a Tree” dzięki quasi-kościelnym organom wprowadza podniosły nastrój mszalnej kontemplacji. „Til' I Die”, nad którego instrumentacją Brian pracował tygodniami, streszcza tragizm istnienia w tak archetypiczny, doskonały sposób, że mam wrażenie jakby przemawiał do mnie Homer – a wszystko w przeciągu zaledwie dwóch i pół minuty (z czego zresztą cała ostatnia minuta to dziesięciokrotne powtórzenie zdania „These things I'll be until I die”). No i finał. Na ukończenie „Surf's Up”, mitycznego utworu ze *Smile*, gorąco naciskał Rieley i... dopiął swego, wymuszając zgodę na początkowo negatywnie nastawionym Brianie. Powstała konstrukcja trzyczęściowa. W pierwszej części Carl dodał swój anielski wokal do podkładu zarejestrowanego na potrzeby *Smile* w 1966 roku. Drugą wzięto z telewizyjnej sesji Briana (solo przy fortepianie) z 1967

roku. Natomiast trzecią część zbudowano na wątkach segmentu „Child Is Father to the Man” ze *Smile* (wiodącą partię zaśpiewał tu Jardine, w trakcie sesji sensacyjnie nadzorowanej już w 1971 roku przez samego Briana).

Rezultat końcowy to święte pismo muzyki rozrywkowej, prawdopodobnie najwybitniejsze pojedyncze osiągnięcie w dziejach popu, utwór paraliżujący kolejne pokolenia zadumanych słuchaczy i w niczym nie ustępujący czołowym dziełom partyturowym, pomimo naturalnej zwiewności kolejnych melodycznych zawijasów. A w mojej opinii jeden z momentów, w których Beach Boys dość wyraźnie zwyciężają w korespondencyjnej rywalizacji z Beatlesami. Przy całym szacunku i uwielbieniu dla Paula i Johna (oceniając całokształt są oni poza zasięgiem kogokolwiek) – galaktyczny wymiar „Surf’s Up” to coś wykraczającego nawet poza orbitę ich talentu. Niewysłowione, zawieszone gdzieś w przestworzach zamknięcie albumu perfekcyjnie dopełnia projekt okładki, wzorowany na rzeźbie Jamesa Earle’a Frasera przedstawiającej zmęczonego, zrezygnowanego jeźdźca i wypuklający bolesną ironię melancholijnego tytułu. Był to idealny komentarz do aktualnej kondycji kapeli, która jeszcze sześć lat temu symbolizowała młodzieńczą radość, bez troski hedonizm i masowy sukces, a teraz nie umiała znaleźć dla siebie miejsca na scenie i nie wiedziała chyba nawet do kogo kieruje swoją muzykę. Mało jest w kulturze równie przejmujących świadectw przemijania, tak elegancko i z gracją przekłutych w ponadczasowy komunikat.

# Carl and the Passions – „So Tough”

(1972)

Wydawało się, że zespół wyczerpał limit nieszczęść, a feralna karta w końcu się odwróciła. „Beach Boys na dobre wrócili ze swoim chóralnym, progresywnym popem”, pisał „Rolling Stone” o *Surf’s Up*. I chociaż płyta sprzedawała się średnio, to Beach Boys znów zaistnieli w radiu i byli szeroko komentowani w środowisku. Legenda głosi, że po nowojorskim koncercie sam Bob Dylan krzyknął w podziwie: „cholera, oni są naprawdę dobrzy, człowieku”. Niestety, szybko sprawy znów się poplątały. Po kłótni z Rieleym odszedł Johnston, a na domiar złego Dennis przez pewien czas nie mógł grać na bębnach z powodu kontuzjowanej dłoni. Na ich miejsce Carl sprowadził dwóch południowoafrykańskich muzyków z grupy Flame, którą Beach Boys odkryli w 1969 roku na trasie w RPA (potem wzięli Flame na support, a Carl wyprodukował ich płytę). Byli to: gitarzysta, songwriter i wokalista Blondie Chaplin oraz znakomity bębniarz Ricky Fataar, preferujący inny rodzaj rytmu niż Dennis – nie minimalistyczne, pęknięte figury, a rasowy, bluesujący groove. Ten etap w dziejach grupy bywał czasem celowo pomijany (na przykład w dokumencie telewizyjnym „It’s OK” z 1976 roku), ale w istocie jest niezwykle interesujący.

Na *Carl and the Passions – „So Tough”* (sięgnięcie po nazwę raczej fikcyjnego zespołu Carla z dzieciństwa), pierwszym z dwóch albumów przygotowanych w tym składzie, nie tylko nie było logicznej kontynuacji stylu względem poprzednika, ale w ogóle chwilami Beach Boys nie przypominali Beach Boys. Choć płyta przez cztery pierwsze sekundy „You Need a Mess of Help” nieśmiało zwiastuje *Music for 18 Musicians* Steve’a Reicha (które miało nadejść dopiero za cztery lata!), to ogólnie sygnalizuje zwrot w stronę korzennego rocka. W przeciwieństwie do tradycyjnego, „bujającego w obłokach” oblicza bandu mamy tu „mocno stąpające po ziemi”, suchsze aranżacje, a w miksie (sporządzonym techniką kwadrofoniczną – być może dlatego jakość dźwięku tak zapiera dech, zwłaszcza w tych utworach, których realizacją zajmował się niewymieniony we wkładce Steve Desper) często na przedzie dudni perkusja (kto wie, czy nie było to inspiracja dla Lindseya Buckingham’a przy jego produkcji *Rumours*?). Historycy są zgodni: *So Tough* to coun-



try-rockowe wcielenie Beach Boys. Przyznam, że zwykle ten nurt jest mi tak obcy, jak tylko się da. Ostatnio zdjąłem z półki zakurzone *Sweetheart of the Rodeo* i poczułem niesmak, jakbym znieuważa obudził się na Pikniku w Mrągowie. Ktoś powie – ale to przecież zupełnie inna muzyka. Właśnie! Jeśli normalnie na country i jego pochodne mam alergię, to *So Tough* uważam za chlubny wyjątek od reguły. I nadal nie rozumiem, czemu zwykło się ten krążek tak srogo poniewierać.

Nigdy przedtem i nigdy potem na albumie Beach Boys nie było tak mało kawałków – zaledwie osiem. Stąd brak na *So Tough* zbędnych kompozycji i poczucie dużego stężenia treści. Dochodzi też jakże pożądany w dyskografii element zaskoczenia, gwarantujący świeżość. Dwa wspólne utwory Chaplina i Fataara (country-walc „Hold On Dear Brother” i „Here She Comes” z figlarnie podskakującą po skali linią basu) nawiązują do stylu eksplorowanego w ich macierzystej kapeli Flame i niosą niespodziewany ładunek emocjonalny. We wspomnianym „You Need a Mess of Help” Carl śpiewa z rasowym żwirem w głosie. Przytłacza wokalnie dopieszczona „Marcella”, rodzaj riposty Briana na manierę Rolling Stonesów (choć bardziej wychodzi z tego trochę takie późne The Who), z tekstem Rieleya opiewającym masażystkę najstarszego z braci Wilsonów. Przykuwa też uwagę kolejny hołd Love’a i Jardine’a dla medytacyjnej metody Maharishiego w gospelowatym „He Come Down”. Ale skręt ku estetyce roots-rocka dotyczy głównie pięciu pierwszych indeksów. Dla odmiany, ostatnie trzy eksponują uduchowioną delikatność. Dennis ułożył dwie pieśni we współpracy z Darylem Dragonem (z którym pracował wtedy na boku nad osobnym projektem) – „Make It Good” zniewala odważną orkiestracją i wyzywająco gęstą, posępną atmosferą, a zaklęta melodia „Cuddle Up” pochodzi z roboczego szkicu „Barbara”, dedykowanego jego ówczesnej żonie Barbarze Charren. Zaś „All This Is That” to niezwykle przejrzyste brzmia (polecam sprawdzić wokale na słuchawkach), „oświecona” pieśń religijna, godna odważnej analogii z hipnotycznymi chill-outami *Smile*.

Choć hasło *So Tough* miało odzwierciedlać trudy zmagania się z sesjami w nowych dla zespołu warunkach, to artystycznie Carl i spółka wychodzą z tego sprawdzianu zdecydowanie obronną ręką. Szkoda, że Warner uważał wręcz odwrotnie i obawiając się klapy postanowił sprzedawać *So Tough* jako podwójny album w parze z *Pet Sounds* (grupie udało

się uzyskać licencję od Capitolu na pięć swoich starych płyt i niewydany materiał ze *Smile*). Była to strategia tyleż dziecinnie asekuracyjna (próba odwrócenia uwagi od *So Tough?*), co niestety samobójcza i katastrofalna w skutkach. Dziennikarze rozpływali się nad wizjonerstwem *Pet Sounds*, poświęcając raptem kilka (zazwyczaj gorzkich) słów nowej płycie. To spojrzenie utrzymało się w tak zwanych oficjalnych mediach do dziś, ale ja akurat wierzę, że pewnego dnia nadejdzie odpowiednia pora na zasłużoną rehabilitację mistrzowskiego *Carl and the Passions*, które zbiera bęcki tylko i wyłącznie za to, że brzmi diametralnie inaczej, niż cała reszta katalogu zespołu. Nie muszę chyba tłumaczyć jak bardzo drażnią mnie takie zabobony.

## Holland (1973)

W lutym 1972 Beach Boys wystąpili w holenderskiej telewizji i o dziwo był to jeden z najlepszych koncertów w ich karierze (naoczni świadkowie twierdzą, że publika dosłownie wariowała z wrażenia). Pod wpływem sugestii Rieleya (któremu kraj Cruyffa i Neeskensa tak się spodobał, że docelowo zamierzał tam... zamieszkać), ale też na fali radosnych wspomnień wszystkich członków grupy (nie oszukujmy się, dawno już nikt tak ich nie uwielbiał – więc musiało to być szczególnie miłe) zdecydowano się kolejną płytę nagrać w Amsterdamie. To trochę jakby Ben Jacobs albo Chaz Bundick chcieli nagrać swoje następne płyty w Polsce – z sentymentu za miłością fanów. A mówiąc serio – wszyscy w ekipie autentycznie liczyli na to, że zmiana otoczenia wpłynie na rozkwit ich weny oraz, co najważniejsze, wydzwignie Briana z depresji, w której zalegał kolejny z rzędu sezon. I proszę sobie wyobrazić, że ten obłąkany, kompletnie kuriozalny pomysł został zrealizowany. Ale w jakże niesłychanych okolicznościach! W promieniu 50 kilometrów od centrum Amsterdamu wynajęto 11 domów, bo muzycy polecili z pełnymi rodzinami – żonami, dziewczynami, dziećmi, nawet... psami – do Holandii zabrała się cała beachboysowa ferajna.

Z początku panowie próbowali wynająć jedno z lokalnych pomieszczeń nagraniowych, ale nie udało się, więc zmienili koncepcję i postanowili zainstalować własny sprzęt w przerobionej stajni w Baambrugge. Zaczęło się szaleństwo – w specjalnych skrzyniach (które razem ważyły 3 tony) przetransportowano elementy studia skonstruowanego uprzednio w Santa Monica, co kosztowało po 5 tysięcy dolarów za sztukę. Niestety po ich rozpakowaniu nic nie działało, więc natychmiast wezwano z Kalifornii inżyniera sesji *So Tough*, Steve'a Moffita. Ten przez następny miesiąc spędzał po osiemnaście godzin dziennie na daremnych próbach uruchomienia studia. Po serii incydentów w rodzaju dymiącego magnetofonu (naprawdę!) w końcu się udało. Ale to wcale nie był koniec zabawy – z powodu kiepskiej akustyki pokoju trzeba było jeszcze przerobić ściany i sufit. Istny koszmar. Niezłe hece odstawiał też Brian, który dotarł do Amsterdamu dopiero za... czwartym podejściem. Albo w ostatniej chwili wymigiwał się (a to żonie Marilyn, a to agentom wytwórni),

że czegoś zapomniał, albo... zasypiał w lotniskowej poczekalni. Te dowcipy na miarę hollywoodzkiej komedii byłyby nawet zabawne, gdyby nie stały za nimi prawdziwe problemy psychiczne głównego bohatera.

Konsekwencją całego opisanego wyżej cyrku był album, który od momentu wydania dzieli obserwatorów na dwa obozy. Dla jednych to niewątpliwa porażka z powodu nieobecności Briana. Rzeczywiście jego udział w sesjach *Holland* był marginalny. Artysta, który skończył wtedy trzydziestkę, godzinami pił w Holandii cydr i słuchał płyty *Sail Away* Randy'ego Newmana. A pracował tylko nad osobliwym słuchowiskiem „Mt. Vernon and Fairway (A Fairy Tale)”, którego – ku jego rozpaczy – nie włączono do tracklisty właściwego albumu (nawet Carl po usłyszeniu tej skądinąd urokliwej i wciągającej bajki wymiękł), a jedynie zamieszczono na bonusowej siedmioletniej płytce. Ale dla tej frakcji wśród Beach Boysowych maniaków, która uznaje prawo Carla i Dennisa do samostanowienia i dla której przywódca, dominująca rola Briana nie jest jedynym kryterium w ocenie dorobku formacji, *Holland* to solidny dowód na to, że zapażrzeni w swojego starszego brata-geniusza młodszy Wilsonowie godnie – choć zupełnie innymi środkami – kontynuują tu jego bezkompromisowy pęd ku odkrywaniu nowych muzycznych krajobrazów. Na *Holland* formacja odstawia na bok rootsowego rocka, ale wcale nie wraca do regularnych Beach Boysowskich sztuczek, a błądząc po omacku trafia na coś bardzo dziwnego i frapującego.

Znakomicie ułożono kolejność utworów – powstała intrygująca, pochłaniająca od deski do deski narracja. Opowieść otwiera triumfalne „Sail On Sailor”. Ten stary szkic Briana i Van Dyke'a Parksa ukończono i dodano na prośbę ludzi z Reprise (rozczarowanych znikomym singlowym potencjałem materiału) o coś nadającego się na przebój (obok „Leaving This Town” to jedyny numer nagrany już po powrocie z Europy). „Steamboat”, gdzie perkusjonalia antycypują późnego Toma Waitsa, pławi się we floydowskiej psychodelii (to zbłąkane solo mógłby zagrać David Gilmour). Sercem albumu jest suita „California Saga”, składająca się z trzech części: nowej, folkowej wersji (metrum zmienione z 4/4 na 3/4) „Big Sur”, recytowanej poezji na tle przyczajonych, enigmatycznych dźwiękowych ilustracji Jardine'a w „The Beaks of Eagles” oraz luzackiej, optymistycznej „Californii” (biedniejszej kuzynki słynnych „California Girls”).

Następuje ekspresywny popis Carla w dynamicznym, wiedzionym basowym syntezatorze „The Trader” i błyskotliwie skomponowana, zrezygnowana ballada „Leaving This Town” Chaplina. A na zakończenie dostajemy kruchą spowiedź „Only With You” (melodia Dennisa, tekst Mike’a, głos Carla) oraz wielowątkowy, pulsujący urywanym groove’em, dziwnie wyprzedzający swoją erę soft-synth-new-wave-rock „Funky Pretty”, zapowiadający ekscesy aranzacyjne Briana na płycie *Love You*.

Medytacyjny, refleksyjny, filozoficzny wręcz nastrój płyty i przewijający się w tekstach motyw wody równie (a może nawet bardziej) sugestywnie co przy *Surf’s Up* puentuje genialna okładka. Jedno spojrzenie wystarczy, by poczuć tę podskórną stagnację, starzenie się i marazm, którymi przesycone są dźwięki. Razem to ostatnie eksperymentalne, ambitne dzieło grupy, świadomie porywające się na nieszablonowe rozwiązania i drążące od wewnątrz piosenkową formułę. Wraz z *Holland* właściwie kończy się dla Beach Boys era uczestniczenia (a przynajmniej prób uczestniczenia) w muzycznym świecie na serio. Gdy zespół powróci z nowym materiałem za trzy lata, będzie już, z jednym nieoczekiwanym wyjątkiem, starał się zająć bezpieczną, z góry upatrzoną pozycję oferowanego ansamblu oldboyów, w komiczny sposób pielęgnującego echa dawno utraconej młodości.

## 15 Big Ones (1976)

Żeby zrozumieć specyfikę i miejsce 15 *Big Ones* w katalogu Beach Boysów, trzeba choćby pokrótce przyjrzeć się temu, co działo się w obozie formacji przez trzy lata od wydania *Holland*. A działo się wbrew pozorom dużo – niestety w tym sporo złego. Najpierw miłe początki... Dopóki w składzie grali goście z RPA, wszystko szło wyśmienicie. Obserwatorzy podkreślają, że ani wcześniej, ani później zespół The Beach Boys nie wymiatał tak bardzo na żywo (co udowadnia wypuszczony jesienią 1973 podwójny album koncertowy – wydawniczy łabędzi śpiew tego wcielenia kapeli). Do legendy przeszedł na przykład pięcioutworowy set podczas letniego festiwalu na londyńskim stadionie Wembley w 1975 roku. Ta wysoka forma sceniczna przywróciła im dużą popularność – na zasadzie ekipy odgrzewającej swoje nieśmiertelne „oldies & goldies”, z rzadka uzupełniając repertuar paroma nowszymi kawałkami. A tę popularność jeszcze podwoiła, a może nawet potroiła histeria nowego pokolenia na punkcie starych plażowych hitów sprzed dekady, sprzedawanych teraz w nowych opakowaniach, w ramach trzech kompilacji – *Endless Summer* i *Spirit of America* w USA oraz *20 Golden Greats* na Wyspach.

Ale wkrótce sprawy zaczęły się sypać. W 1973 roku Jack Rieley został zwolniony przez Carla z funkcji menadżera po tym, jak postanowił zamieszkać na stałe w Amsterdamie i stamtąd kierować poczynaniami grupy (co ciekawe, wygląda na to, że mieszka tam do dzisiaj – acz nie znajduję żadnego stuprocentowo pewnego źródła potwierdzającego tę informację). Jego miejsce zajął – na razie przejściowo – brat Mike’a, Steve Love. Z kolei właśnie po dramatycznej kłótni ze Steve’em odszedł ze składu Blondie Chaplin. W trakcie koncertu w Madison Square Garden nowy pan menago nie chciał wpuścić na scenę koleżanek żony Chaplina. Kiedy po występie wkurzony Blondie rzucił do Steve’a „fuck you”, ten oparł go o ścianę i przyłożył mu do głowy pistolet. Zupełnie nie dziwię się południowoafrykańskiemu muzykowi, że postanowił natychmiast opuścić ten dom wariatów. Zresztą podobnie uczynił jego krajan Ricky Fataar – choć on miał akurat bardziej prozaiczny powód, wybierając karierę w świeżo uformowanej hard-rockowej grupie Barnstorm

prowadzonej przez Joe Walsha. Atmosferę pogorszyła śmierć Murry'ego Wilsona, ojca Briana, Carla i Dennisa. Zrozpaczeni Carl i Dennis pogrążyli się w twórczej inercji, niezdolni do napisania czy wyprodukowania nowego materiału. Doliczając problemy kadrowe (desperackie poszukiwanie gitarzysty/basisty, w tym krótki epizod z jakimś Jamesem Williamem Guercio, notabene kolejnym chwilowym menadżerem, który później miał jeszcze pomagać zespołowi jako producent), najbliższe prognozy przedstawiały się dość pesymistycznie.

Dennis powiedział wtedy w jednym z wywiadów: „Beach Boys to Brian Wilson. My jesteśmy tylko jego posłańcami. My jesteśmy niczym, a on wszystkim”. Tak, w końcu dotarło to do chłopaków, że sprawny, aktywny i zaangażowany w robienie muzyki Brian to jedyna deska ratunkowa dla zespołu. Ale ważący w tym okresie ponad 100 kilogramów Brian był nieobecny. Jak sam wspomina – praktycznie leżał w łóżku plackiem przez trzy i pół roku, brał różne narkotyki (głównie kokainę, z którą wtedy właściwie się nie rozstawał), ukrywał się przed światem i poza nagraniem w 1974 świątecznego singla „Child of Winter” nie udzielał się muzycznie. Nic dziwnego, że przy okazji przechodził też kryzys uczuciowy – w owym czasie rywalizowały o niego trzy kobiety: żona Marilyn, jej siostra (!) Diane i niebieskooka blondyna Debbie Keil, wieloletnia psycho-fanka Beach Boysów, do której Brian miał (nie)wytłumaczalną słabość. Cóż, jak to ujął przed laty Tony Asher: „Brian to genialny muzyk, ale jako człowiek – zaledwie amator”. Przerażona sytuacją Marilyn postanowiła wezwać kontrowersyjnego psychologa, doktora Eugene'a Landy, znanego z sukcesów z najbardziej beznadziejnymi przypadkami pacjentów.

Landy rozpoczął całodobową terapię i już niebawem miał efekty – dosłownie zmusił Briana do pracy w studio, koncertowania i zachowywania się jak odpowiedzialny członek społeczeństwa. Gdy oglądamy sławny dokument *It's OK*, w którym Brian jest wyciągany z łóżka siłą i zmuszany do surfowania, czujemy niesmak, profanację i rękę amerykańskich producentów telewizyjnych, celujących w niskie gusta masowego widza. Ale według relacji samego Landy'ego właśnie tak to mniej więcej naprawdę wyglądało – twierdzi on na przykład, że oblewał Briana wodą, aby zmusić go do wstania. Brian rozumiał te drastyczne metody

i sam nieraz w różnych okolicznościach apelował do Landy'ego słowami „zmuś mnie”. Akceptował też przydzielenie mu osobistego ochroniarza (został nim Stanley Love, brat Mike'a – swoją drogą koszykarz i ojciec Kevina, również koszykarza), pilnującego, by artysta nie sięgał po śnieżnobiały proszek. Lecz równocześnie sabotował działania prowadzące do unormowania jego dyspozycji wokalne, złośliwie zwiększając ilość wypalanych dziennie papierosów, co oczywiście okropnie kaleczyło mu głos.

Wspomniany film był sztandarowym elementem największej kampanii promocyjnej w historii zespołu, prezentowanej pod fikcyjnym hasłem „Brian is back”, które wymyślił Steve Love. Za ogromne pieniądze wynajęto PR-owców, którzy zdołali wycisnąć okładkę w „People” i artykuły we wszystkich czołowych magazynach. Szkoda, że te starania marketingowe wielokrotnie przerosły potencjał czysto muzyczny. 15 *Big Ones* składało się z aż ośmiu przeróbek powszechnie lubianych staroci (standardów rokendrolowych i doo-wop), dwóch odrzutów sprzed paru lat i zaledwie pięciu nowych numerów. Covery są raczej tragiczne, może poza eleganckim opracowaniem „Just Once In My Life”. Z numerami autorskimi bywa różnie. Kompozycyjnie imponuje singiel „It's OK” i jego rewers „Had to Phone Ya” – piosenka która brzmi trochę jak teleportowana z sesji *Friends* (prawdę mówiąc jej szkic pochodzi z 1965, a potem była zarejestrowana przez duet Spring – czyli żonę Briana Marilyn i jej siostrę Diane). Poza tym są kawałki o medytacji, kawałek o tak-sówkarce Susie i parę kawałków o niczym.

Absolutnie rozumiem cięgi, jakie zebrało 15 *Big Ones* w mediach i nie dziwi mnie jeśli dla kogoś nadal album ten zasługuje na ocenę 1/10. To ewidentny początek ery „geriatrycznej” w dziejach Beach Boys – ery nieco obciachowych starszych panów specjalizujących się w odgrzewaniu kotletów (czytaj: dawnych inspiracji), do których ewentualnie odnosiły się młode kapele, przekształcając ich dorobek po swojemu (patrz debiutujący właśnie Ramones). Wprawdzie sprzedaż wyglądała najlepiej od dawna (choć i tak poniżej oczekiwań, biorąc pod uwagę zaangażowane środki), ale reakcje prasy były chłodne – podejrzewano, że z tą produkcją Briana (dumnie obwieszoną we wkładce) to ściema, a „Village Voice” napisał wręcz: „oto jak brzmi pogrzeb gwiazdy rocka”. Dla



mnie osobiście *15 Big Ones* to najślabszy album Beach Boys z lat siedemdziesiątych, aczkolwiek mam do niego słabość, z której wcale nie zamierzam się tłumaczyć. Wspominałem o tym we wprowadzeniu – tak to się właśnie kończy, jak ktoś jest uzależniony. Nałóg sprawia, że raz na kilka tygodni nachodzi mnie ochota na *15 Big Ones* i nic nie poradzę – wyłapuję wszystkie blamaże, ale delektuję się też drobnymi, niedocenianymi atutami tej nierównej płyty. A i te obiektywnie najgorsze momenty, jak przedszkolne „TM Song”, zaczynają podejrzanie frapować. Ech, takie już życie fana. PS: Muzyka muzyką, ale tajemnicą pozostaje szkaradna okładka – o co chodzi z tymi kółkami olimpijskimi i dlaczego cartoonową główkę Jardine’a (mina!) jako jedyną pokazano z profilu – to jakiś szyfr a la bosa stopy Paula na obwolucie *Abbey Road*?

## Love You (1977)

Oglądając nagrania wideo z trasy *15 Big Ones* widzimy wyraźnie, że stan psychicznego i fizycznego zdrowia Briana pozostawiał, delikatnie ujmując, wiele do życzenia. Paradoksalnie skutkiem terapii Landy'ego był jednak ostatni album w dyskografii Beach Boys, który rzucał słuchaczom wyzwanie i pozwalał rozpatrywać nagrania sygnowane nazwą zespołu w kategoriach bezkompromisowej, odważnej wizji skierowanej w wyraźnej kontrze do ugładzonych, mainstreamowych wzorców. Brian mawiał, że po raz pierwszy od czasu *Pet Sounds* był całkowicie zadowolony z nowej płyty i nic dziwnego, skoro pierwotnie miało to być jego solowe dzieło (*Brian Wilson Loves You*), a ostatecznie i tak sprawował realną kuratelę nad sesjami (zresztą własnoręcznie wykonał większość partii). Pod opieką Landy'ego udało mu się napisać 12 nowych utworów (kilka jeszcze w czasie prac nad *15 Big Ones*) oraz opracować na nowo dwa starsze szkice. Produkcyjnie płyta jest anty-tezą barokowego stylu dopieszczonych aranżów, z jakiego słynął Brian. Dominuje surowa, zgrzytliwa oprawa (co ciekawe, to bodaj najbardziej klawiszowy album Beach Boys – fortepian, syntezatory i organy są na pierwszym planie, tuż obok potężnych bębnow), sprawiająca wrażenie obcowania z demówką solowego albumu Briana, który nigdy nie został zarejestrowany w wielobudżetowych warunkach. Stad częste analogie ze *Smiley Smile*. Z kolei podział tracklisty na „żwawszą” stronę A i „wolniejszą” B przypomina dwudzielną konstrukcję *Today!*. Strona A ze swoją rozchwianą nerwowością i niemal nowofalową oszczędnością środków antycypuje alternatywno-kabaretową estetykę They Might Be Giants i domowy synth-pop projektów takich jak Russian Futurists (nic dziwnego, jak wielką estymą cieszy się *Love You* w kręgach US indie).

Rozedrgana rytmika fantastycznego „Roller Skating Child” to idealny pomost między soft rockiem i punkową kanciastością. Zaskakująco ostro pulsuje bridge Love'a w „Let Us Go On This Way”. „Mona” pomyka jak klasyczne spectorowskie songi w których zamiast ściany dźwięku pojawia się suche lo-fi. Z kolei strona druga urzeka bezprezencjonalnymi balladami – naiwnymi, ciepłymi, dziecinnymi w swojej bezpośredniości i niewykalkulowaniu. „Solar System”, „The Night Was So

Young”, „I’ll Bet His Nice” czy „Airplane” należą do najznakomitszych lirycznych momentów w Brianowym śpiewniku – poraża ich szkicowa, ale diabelsko trafiona melodyka. Wreszcie, po raz pierwszy od dawien dawna Brian napisał większość tekstów, których błoga niedorzeczność wprawia w podziw. W sumie *Love You* to prawdziwie autorski materiał, którego nie mógłby stworzyć nikt inny na świecie. Kiedy wydawało się, że Beach Boysi już zawsze będą grać bezpieczne plumkanie dla cioć i wujków, wciąż ciężko chory paranoik Brian (nie ma się z czego śmiać, takie są fakty) wyskoczył z czymś tak szorstkim, szczerym i osobliwym. Można to odczytywać jako jego zakamuflowaną zemstę na całej tej szopce pod tytułem „Brian is back”. Skoro Brian miał być „back” – jak chciał Love i jego brat-menadżer – to Brian postanowił pokazać co ten slogan oznacza to w praktyce. Chwilę potem powtórzył tę metodę działania na jeszcze bardziej skrajnie outsiderskim i postrzelonym albumie *Adult Child*, zarejestrowanym w 1977 tuż po wydaniu *Love You*. Ale Warner drugi raz się na tę prowokację nie nabrał i album odrzucił.

## M.I.U. Album (1978)

I tak oto wkraczamy w erę wydawnictw, którymi nie zawraca sobie głowy prawie nikt. Ewentualnie paru szurniętych sympatyków Beach Boys, do których i ja się zaliczam. To już są rejony, do których naprawdę mało kto dociera – jak końcowe przystanki podmiejskiego autobusu, którym znudzony kierowca dowozi do zajezdni jednego, góra trzech ziewających pasażerów. Nie mam zamiaru nikogo przekonywać, że nagrania z tego okresu są niezwykle wartościowe, natomiast prywatnie darzę je sporą dozą życzliwości. Zwłaszcza, jeśli znam okoliczności ich powstania. Sesje do *M.I.U. Album* (początkowo miał to być kolejny w ich dorobku album bożonarodzeniowy, ale Warner odrzucił ten pomysł) odbywały się na terenie Maharishi International University w stanie Iowa. Była to oczywiście koncepcja Love'a, której przyklasnął Jardine. Udział Wilsonów w samych nagraniach był śladowy: Brian ułożył piosenki, ale miał je w nosie, a Carl i zaafierowany wydaniem swojego genialnego solowego debiutu *Pacific Ocean Blue* Dennis wyrażali się o całym przedsięwzięciu bardzo krytycznie („to największa kompromitacja mojego życia”, miał rzec najmłodszy z Wilsonów).

Biografowie nazywają ten wyjazd „równie karkołomnym co podróż do Holandii w 1972, tylko że gorszym”. Przykładowo brat Love'a, Stanley, tak opisywał pracę nad *M.I.U. Album*: „marazm, agonia, środek pustkowi, Brian w depresji i na medykamentach, a reszta zabijała czas grając w ping ponga”. Produkcją zajęli się Alan z Ronem Altbachem, sidemanem-klawiszowcem – dlatego instrumentacje właściwie wyjałowione są z jakiegokolwiek pierwiastka utrudnienia; nie ma tu niczego do odkrywania. W zamian dostajemy serię prosto skrojonych dwuminutowek budzących skojarzenia z soft-rockiem w duchu Carpenters czy mniej ornamentowego, bezpłciowego Electric Light Orchestra – bez żadnych ozdobników czy ambicji. Coś jak surf-rock przetrawiony przez kryzys wieku średniego, tony narkotyków i alkoholu oraz rozczarowanie niespełnioną karierą. Słowa piosenek istotnie czasem bywają żenujące – zwłaszcza odpychający „Hey Little Tomboy” (szczęśliwie „ogolony” z najbardziej drastycznych wersów – nie będę wnikał w szczegóły) – ale już idiotyczne rymy „Belles of Paris” (słynne „Montmartre” i „art”)

mają w sobie coś uwodzicielskiego, jeśli nie oczekiwać od nich poezji na serio. Natomiast niezależnie od gustów literackich, ja tak już (przeważnie) mam, że w popie dobra muzyka pozwala mi przymknąć oko na słabszą warstwę tekstową.

A na polu muzycznym, stwierdzam szczerze, *M.I.U. Album* kompletnie podbija moje serce. Najlepsze w zestawie „Match Point of Our Love” streszcza cały sens Beach Boysów z drugiej połowy lat siedemdziesiątych w trzyipółminutowej winietce. Od kawałka wieje melancholijnym klimatem popu dla emerytów, ale kompozycyjnie to najładniejsza w katalogu grupy piosenka z serii tych pozbawionych jakichkolwiek wyższych celów. I właśnie dzięki wyrzeczeniu się artystycznych rozszczeń osiąga niespodziewaną emocjonalną kulminację. Paul McCartney nie miał w swojej solowej karierze tak doskonałego tracka. Polecam sprawdzić na słuchawkach jak niepostrzeżenie w drugiej części wyłaniają się smyki i zaczynają już na fade-outcie dialogować z uparcie powtarzaną, ledwo słyszalną zagrywką gitary w prawym kanale. Potęga „Match Point of Our Love” to obsesyjna „ładność”, która nie wiąże się z aspiracjami do oczyszczającego piękna – pisałem o tym zjawisku dwa miesiące temu. Ta przeźroczystość intencji nadaje płycie wymiar bezbronności – coś w rodzaju „proszę oceniać nas tylko za melodie i zmiany akordów”.

A te są nie do z(a)jechania – soulowa imitacja „She’s Got Rhythm” (mostek!), kolejny pean na cześć Hawajów w „Hawaii” (mostek!), klasycyzujący lament „My Diane” (wstrząsający ból w głosie Dennisa, cudna harfa) albo łamiąca serce na finał śnieżna pieśń Altbacha i Eda Tuleji „Wind of Change” (chciałbym, aby taką muzyką kończyły się hollywoodzkie komedie romantyczne – nie żebym obejrzał jakąś w ostatnich pięciu latach) to najznamienitsze dowody. Co więcej – jest coś perwersyjnie fascynującego w obserwowaniu tak wysmakowanych kompozycji podanych w tak blady, beznamiętny i „chodnikowy” sposób. I tak oto teoretycznie powierzchowny emocjonalnie *M.I.U. Album* okazuje się być skarbem dla wszystkich, którzy w odwiecznym sporze „kompozycja czy ekspresja?” wybierają opcję pierwszą. To także jeden z moich ulubionych krążków przynależących do szeroko pojętej krainy soft-rocka.

## L.A. (Light Album) (1979)

W międzyczasie wygasł kontrakt dystrybucyjny z Warnerem i zespół podpisał nowy z firmą CBS. Jej władarze odrzucili pierwotną wersję *Light Album*, uważając ją za produkt znacznie poniżej możliwości grupy. Brian znowu wypiął się na muzykowanie i pogrążył w problemach nałogowo-psychiatrycznych (co doskonale obrazuje jakim oszustwem była akcja „Brian is back”). Zrozpaczeni Beach Boysi zadzwonili więc do Bruce’a Johnstona i ten syn marnotrawny (jak pamiętamy odszedł w 1972 poróżniony z ówczesnym menadżerem Jackiem Rieleyem) powrócił do zespołu jako producent i chórzysta (w składzie pozostaje do dziś). Być może dlatego (pod dyktando wiecznie sentymentalnego Bruce’a) przygotowany na Florydzie *Light Album* to w ostatecznym kształcie głównie ballady. Ale za to jak bogate, zróżnicowane i urokliwe! Trudno wskazać tu jakieś newralgiczne momenty. Zaczniemy od cichego (?) bohatera płyty, czyli Dennisa. „Love Surrounds Me” i „Baby Blue” to jego natchnione pieśni z nigdy nieukończonego drugiego solowego dzieła *Bambu* – w tym okresie facet był moim zdaniem jednym z najlepszych songwriter’ów na świecie, więc oba kawałki zaliczyłbym do najlepszych wydanych w 1979 roku, uwzględniając różne postpunka, nowe fale czy industrialne. No i serwuje też mocarną interpretację wokalną w „Angel Come Home”. Swoje trzy grosze w dziedzinie intymnych wyznań dorzuca też Carl. Rhodesowsko-smykowy, wypolerowany sound „Full Sail” i rhodesowo-saksofonowy lounge „Goin’ South” pewnie wywołają u fanów muzyki niezależnej mdłości, ale gdy rozebrać je na części pierwsze, to kłania się trochę lepiej napisana miękka strona Elvisa Costello, który na marginesie dysponuje w dolnym rejestrze tembrem nieco podobnym do późnego Carla. „Good Timin’” to jeden z ostatnich wielkich premierowych utworów Briana (aczkolwiek napisany jeszcze w 1974), taka beztroska reminiscencja „Surfer Girl”.

Nigdy nie zrozumieć potępiania dyskotekowej wersji „Here Comes the Night” (pierwotnie na *Wild Honey*) – to rasowy, dopracowany w brzmieniowych detalach (znów radzę założyć słuchawki) gatunkowy megamix, któremu od technicznej strony można zarzucić chyba nic. Ale cóż – disco jak było, tak jest obiektem niezaskłużonych szyderstw mądra-

lińskich rockistów – o tym już na tych stronach wspominałem i pewnie jeszcze wspomnę nie raz. „Here Comes the Night” planowano w 1979 roku na singla, ale fani tak zaciekle wieszali na nim psy, że CBS wycofał się z tego pomysłu. A propos singli – płyta przyniosła dwa zaskakujące hity – to „Lady Lynda” w wykonaniu Jardine’a (adaptacja Bacha z tekstem Ala dla żony) i orientalna, zawierająca kilka linijek po japońsku „Sumahama” Love’a (rzecz z jego niewydanego solowego debiutu *First Love*, zainspirowana najprawdopodobniej przez ówczesną dziewczynę, Sumako Kelly). Całość zamyka tradycyjny temat „Shortening Bread” zaaranżowany przez Briana na paranoiczną modłę *Love You* (zresztą przypomina nieco „Let Us Go On This Way” z tamtego albumu). I tyle. Łagodny, stonowany, miękki brzmieniowo *Light Album* zamyka dla Beach Boysów burzliwe, pełne efemerycznych sukcesów i stale powracających rozczarowań, wyboiste lata siedemdziesiąte. I unaocznia, że choć z pewnością byli już wtedy tylko wrakiem wielkiego zespołu i bandą zdziałanych, schorowanych nudziarzy, to intuicyjnie potrafili jeszcze wyrażać uczucia językiem uniwersalnej harmonii.

## Keepin' the Summer Alive (1980)

Tym razem zespół zdecydował się wrócić do Western Studios, gdzie panowie nagrywali swoje wczesne płyty. Nawet sam Brian – widocznie zwabiony sentymentem za dawnymi pięknymi czasami – pojawił się w studiu i według relacji Carla przez całe trzy dni śpiewał jak anioł. Ale ta przelotna magia szybko wyparowała. W dalszej fazie koordynacją sesji zajęł się (w innych studiach i z pomocą realizatora Steve'a Despera) Bruce Johnston. W sumie zarejestrowano prawie 40 kawałków. Dennis był zniechęcony kierunkiem obranym przez towarzyszy i (poza partią bębnową w „Endless Harmony”) zbojkotował nagrania. Współautorem dwóch utworów (tytułowego i „Livin' With a Heartache”) został natomiast Randy Bachmann (tak, ten Bachmann z tego Bachmann-Turner Overdrive) – Carl proponował mu nawet współprodukowanie, ale do tego nie doszło. Jeśli zaś idzie o efekt finalny, to... Wasz Recenzent jest być może jedną z niewielu osób na świecie, które tak wysoko oceniają ten album.

A skąd to moje nadzwyczaj pozytywne nastawienie? Otóż kiedy kilka lat temu puściłem sobie tę płytę po raz pierwszy, świadomy jej straszliwie złej reputacji i przygnębiony szpetną okładką, oczekiwałem czegoś na kształt dźwiękowych tortur. A tu figa. Pewnie z powodu słabości do brzmień spod znaku „radio Kalifornia” jestem absolutnie w stanie przebrnąć przez (przyznaję) obiektywnie bezpłciową powłokę aranżacyjną (kulminacja tendencji zapoczątkowanej na 15 *Big Ones*, polegającej na sterylizacji miksu z jakichkolwiek wyrazistych elementów) i cieszyć się znakomicie napisanymi piosenkami. A z materiałowego punktu widzenia – może poza bzdurną przeróbką „School Days” Chucka Berry'ego, niefortunnym quasi-reggae „Sunshine” i wątpliwej jakości odrzutem z poprzedniej płyty „Santa Ana Winds” – narzekać na *Keepin' the Summer Alive* nie umiem. Suszę zęby przy fałszywej, kulejącej dynamice kawałka tytułowego, raduje mnie przełamanie w połowie singlowego „Goin' On”, a wyborne „When Girls Get Together” (odrzut z ery *Sunflower*) i dwuczęściowe, finałowe „Endless Harmony” (sięgające wstecz aż do sesji *Carl and the Passions*, a po raz pierwszy wydane jako „Ten Years of Harmony” na stronie B singla projektu California Music w 1974 roku) – wręcz uwielbiam. Cóż, ostrzegałem – fanowanie Beach Boys to dość ekstremalny sport.



## The Beach Boys (1985)

Co działo się przez te pięć lat? W roku 1980 teoretycznie Beach Boys koncertowali, ale w składzie pozostawiającym sporo do życzenia. Z grupy wyrzucono Dennisa (niesubordynowany opuszczał próby i występy), Carl był pochłonięty własną karierą i też trochę lekceważył macierzystą formację, a Brian jak to Brian – z nim nigdy nic nie wiadomo. A zatem z oryginalnych członków w trasę jeździli tylko Mike i Alan. W 1981 roku ukazały się solowe krążki Mike'a i Carla. W 1982 roku formacja pauzowała (nie działo się w jej szeregach dosłownie nic). Z kolei w 1983 roku stan zdrowia psychicznego Briana bardzo się pogorszył, a Dennis – jedyny prawdziwy surfer w ekipie i jedyny Beach Boy prowadzący stricte rokendrolowy styl życia – utonął pod wpływem alkoholu w osadzie Marina Del Rey. Śmierć Dennisa okazała się być dla muzyków ożywczym szokiem i w 1984 roku rozpoczęli pracę nad albumem roboczo zatytułowanym *Brothers, Cousins and Friends* (frazą zapożyczoną, w innym szyku, z tekstu „Endless Harmony”). Z początku do roli producentów przymierzani byli Barry Gibb i Val Garay, ale ostatecznie padło na Steve'a Levine'a (poleconego przez Johnstona, który miło wspominał wspólne nagrania). Ten postanowił, że będzie to pierwsza całkowicie cyfrowa płyta Beach Boys, pełna programowanych ścieżek perkusyjnych i klawiszy.

I rzeczywiście – mimo, że pierwszy kawałek „Getcha Back” przypomina nieco „I Can Hear Music”, a w przeszłość odsyła też „California Calling” (gościnnie Ringo Starr na żywych bębnach i timpani!), to całościowo mamy wrażenie obcowania ze zbiorem przypadkowych, anonimowych, ale naprawdę porządnych (a chwilami świetnych – „It's Gettin' Late”, „Where I Belong” czy „Crack at Your Love” nie dam skrzywdzić) ejtiso-wych numerów, jakie moglibyśmy znaleźć zarówno na składance brytyjskich „one hit wonders” z dziewiątej dekady ubiegłego stulecia, jak i na analogicznej kompilacji amerykańskiej. To wrażenie pogłębiają kolejni goście – Gary Moore gra na gitarze w „Maybe I Don't Know”, Stevie Wonder na klawiszach, harmonijce, basie i bębnach we własnej (bardzo udanej!) kompozycji „I Do Love You”, a jeden track („Passing Friend”) podrzucili też podopieczni Levine'a czyli Culture Club. Wyróżnikiem

przypominającym, że słuchamy Beach Boys są wokale – zwłaszcza tradycyjnie nienaganny śpiew Carla. Desperackie próby przywrócenia Briana do trybu normalnej pracy spełzły na niczym – jeśli kiedyś jego forma pisarska nie zachwycała, to właśnie wtedy (ciekawostka: teksty do jego melodii pisał wspomniany już, nieodłączny doktor Gene Landy). Publika przyjęła tę godną odnotowania metamorfozę stylistyczną (jaka zresztą stała się udziałem wielu dinozaurów z lat sześćdziesiątych) bez uniesień – kiepska sprzedaż nadal załamywała CBS. Nic więc dziwnego, że wytwórnia pożegnała się z grupą chwilę po tym jak wygasł kontrakt – czyli jeszcze w 1985 roku.

## Still Cruisin' (1989)

Wkrótce Brian de facto opuścił zespół i wydał solowy debiut, a Beach Boys wyspecjalizowali się w trzaskaniu przebojów do kinowych hitów. Oczywiście najsłynniejszym z nich był „Kokomo” (z filmu *Cocktail* z Tomem Cruise’em – czyżby od jego nazwiska wziął się pomysł Love’a na uparcie forsowane hasło „cruising after all these years” i tytuł albumu?), ale było tego więcej – „Still Cruisin'” z *Zabójczej broni 2*, „Make It Big” z *Drużyny Beverly Hills*, a także kilka wciąż lśniących staroci („I Get Around”, „Wouldn’t It Be Nice” i „California Girls”). Padł więc pomysł zebrania tych filmowych szlagierów w formie kombinowanego longplaya, uzupełnionego czterema nowymi numerami – chodzi o tragiczne reggae Jardine’a „Island Girl”, surferską autoparodię Briana (jedyne z premierowych nagrań, w których maczał palce) „In My Car”, orientalną w smaku pieśń „Somewhere Near Japan” (jakby kontynuacja „Sumahama”) oraz początkowo planowany z Run-DMC, a w końcu zrealizowany z hip-hopową grupą Fat Boys kawałek „Wipe Out”, o którym może nic nie powiem – w zamian zachęcam do obejrzenia teledysku. Produkcją zajął się Terry Melcher – współpracownik grupy jeszcze sprzed lat (śpiewał chórki na *Pet Sounds* i poznał Briana z Van Dyke’iem Parksem). Niegdyś wroga grupie wytwórnia Capitol połąkła haczyk i zgodziła się na wydanie tej niecodziennej kompilacji. Akcja powiodła się – na fali dzikiego sukcesu „Kokomo” sprzedało się aż 700 tysięcy egzemplarzy *Still Cruisin'* (to pierwsza złota płyta formacji od czasu *15 Big Ones*). Nagle Beach Boys znowu skupiali uwagę masowego odbiorcy, co przełożyło się też na obecność w mediach. Ale z artystycznego punktu widzenia trudno traktować tę płytkę serio. Myślę, że wieśniackie powiedzenie „kupa śmiechu, z przewagą kupy” pasuje tu jak ulał.

## Summer In Paradise (1992)

Z formalnego punktu widzenia to najgorszy album z premierową tracklistą w dyskografii The Beach Boys, ale nie oszukujmy się, moi drodzy! Mówimy przecież o dziełku przygotowanym przez tandem Mike Love-Terry Melcher, z marginalną pomocą Bruce'a Johnstona, Carla Wilsona i Ala Jardine'a, zaledwie opublikowanym pod nazwą Beach Boys. O tym, jak fatalna to muzyka, niech zaświadczy reakcja Love'a i Melchera na totalną klęskę płyty po premierze w USA. Co zrobili Love i Melcher? Z miejsca przeredagowali aż pięć utworów i na rynek europejski wypuścili już zmienioną wersję albumu (wydarzenie dość niespotykane). Zdziwiający, że panowie L. i M. wierzyli w powodzenie tej operacji (choć z drugiej strony Mike Love wybrał się kiedyś do Szwajcarii z przekonaniem, iż Maharishi nauczy go lewitować, więc jakoś mnie ta sytuacja nie szokuje). Ich utwory są przeważnie okropne, rzadziej mierne, a jeszcze rzadziej całkiem znośne. Właściwie na plus zaliczyłbym tylko dwa fragmenty – „Island Fever” i „Strange Things Happen”. Oba dlatego, że kojarzą mi się z sophisti-popem, powiedzmy ze szkoły Scritti Politti (przy okazji widać jak nosowy głosik Love'a antycypował ten charakterystyczny wokół „na helu” Gartside'a).

Reszta to zwiędłe, denne i kompletnie zbędne wypełniacze z cyklu „middle of the road”, przy których późne dokonania Electric Light Orchestra (porównanie celowe, jeśli ktoś kojarzy) jawią się bezkompromisowym majstersztykiem eksperymentalnego rocka. Nie pomogli goście – Roger McGuinn na gitarze w kawałku tytułowym i Van Dyke Parks na akordeonie w „Lahina Aloha” oraz fatalnym, wymęczonym coverze „Forever” świętej pamięci Dennisa. Właśnie – niech o skali absurdu tego longplaya zaświadczy to, kto wykonuje ten cover. No kto? Wujek Jesse z serialu *Pełna Chata* (a skoro już o serialach mowa – „Summer of Love” wykorzystano w jednym z odcinków *Słonecznego Patrolu*). Szkoda, szkoda. Z taką podwodną okładką mogli pójść w melodyjne drone'y, elektroniczny shoegaze i antycypować Fennesza. Niestety jedyne pokrewieństwo *Summer In Paradise* z austriackim czarodziejem laptopów to niszowa sprzedaż – nigdy nie ujawniona, ale wiarygodnym źródłem zdarzało się podawać niecały tysiąc.

## Stars and Stripes Vol. 1 (1996)

Uwaga: to nie jest żadne „The Beach Boys Go Country”. To w ogóle nie jest płyta Beach Boys! Tym razem naprawdę i dosłownie, bez metafor. To bezczelny skok na kasę zaplanowany przez Mike’a i (smutne, acz prawdziwe) Carla, którzy pojechali do Nashville i zaprosili mniej lub bardziej rozpoznawalnych wokalistów z kręgu country do zaśpiewania klasycznych piosenek z repertuaru Beach Boys przy akompaniamencie tamtejszych sidemenów. Sami doglądali tej estetycznej zbrodni i wzbożacili nagrania chórkami. Postawili też wredne ultimatum Brianowi – „weź udział w tym projekcie, a zgodzimy się zrobić następną płytę Beach Boys z twoim nowym materiałem” (który artysta majstrował wtedy na boku). Ale kiedy najstarszy z braci Wilsonów odbębnił swoją działkę (nadzorował sesje wokalne i dośpiewał chórki), panowie perfidnie odrzucili jego piosenki (potem wylądowały na autorskich wydawnictwach Mistrza). Rezultatem tej kuriozalnej maskarady był paskudny zbiór country’owych przeróbek Beach Boysów – na nieszczęście firmowany marką grupy. I tyle, nie będę się zagłębiał w temat i dywagował, czy mniej ohydne jest „Caroline No” w wykonaniu Timothy’ego B. Schmita czy „The Warmth of the Sun” w wykonaniu Williego Nelsona. Zupełnie mnie to nie interesuje, ponieważ TO NIE JEST PŁYTA BEACH BOYS, dziękuję. No, chyba że kogoś rajcuje ugładzone, chodnikowe country i znajduje przyjemność w delectowaniu się artystycznymi doznaniem płynącymi z cotygodniowego oglądania programu „Szansa Na Sukces” – to ewentualnie znajdzie tu coś dla siebie. Hej, Mike Love – takie zagrania powinny być karalne.

# Suplement

*Suplement do recenzji wszystkich regularnych płyt Beach Boys – czyli na szybko o składakach, koncertówkach, bootlegach i solowych próbach członków grupy.*

Zacznijmy od składanek. Wybór kompilacji jest w przypadku Beach Boys ogromny, stąd warto wskazać te najistotniejsze i najbardziej wartościowe. Z regularnych „best-ofów” najświetniejsze jest *Endless Summer* z 1974 roku – efektownie portretujące singlową drogę kapeli przed *Pet Sounds*. Jej uzupełnieniem było *Spirit of America* z 1975 roku. Z kolei *Ten Years of Harmony* (1981) dość wiernie odzwierciedla przebieg kariery formacji w epoce Brother Records (czyli od *Sunflower* po *Keepin' the Summer Alive*) i zawiera też dwa bonusy (oba z Dennisem na wokalu). Ponadto świetnie przedstawia się tracklista *The Warmth of the Sun* z 2007 roku – to dobry punkt startowy dla początkujących w temacie. A każdy fan powinien też choć raz wysłuchać zestawu zatytułowanego *Stack-O-Tracks* z 1968 roku, zbierającego instrumentalne wersje wielu szlagierów z repertuaru grupy. Gołe podkłady, pozbawione piętrowych ścieżek wokalnych, ślicznie uwypuklają misterne aranżacje, produkcyjne sztuczki i studyjne niuanse, w które w wersjach podstawowych trzeba się czasem uważnie wsłuchiwać. Wreszcie – dla poszukiwaczy skarbów i kolekcjonerów jazdą obowiązkową są z pewnością następujące dwa wydawnictwa: pięciopłytowy box *Good Vibrations* z 1993 roku (trzeci kompakt zawierał półgodzinny wycinek z sesji SMiLE – do teraz jedyny tak obszerny dokument tamtych sesji opublikowany oficjalnie) oraz ścieżka dźwiękowa filmu biograficznego *Endless Harmony* z 1998 roku, bogata w alternatywne take'i i koncertowe wersje znanych kawałków, a także kilka wspaniałych niespodzianek wygrzebanych z zespołowych archiwów. A, i chyba nie muszę dodawać, że ukazujące się dokładnie w dniu dzisiejszym wydawnictwo *The Smile Sessions* to absolutna biblia dla każdego, kto nazywa się fanem Beach Boys lub Briana Wilsona – to rozumie się chyba samo przez się.

Wydawnictwa live? O specyficie pół-koncertówki *The Beach Boys Party* już pisałem. Zarejestrowany w Sacramento (ale potem ociupinkę pod-

rasowany w studio – nie mówiąc o domiksowaniu wrzasków rozentuzjzmowanej publiki – ciii...) występ *Beach Boys Concert* (1964) utrwała młodzieńcze, beztroskie oblicze bandu – chyba każdy da się porwać tej dzikiej energii (choć sam wykon od strony technicznej pozostawia nieco do życzenia). Wydany pierwotnie w Wielkiej Brytanii w 1970 roku *Live at London* (a w Stanach jako *Beach Boys*, 69 dopiero w 1976) to zapis koncertu z grudnia 1968, ukazujący grupę na etapie scenicznego przejścia od radosnego boysbandu do świadomej kapeli z aspiracjami, której nie interesuje tylko odgrywanie przebojów. Warto sięgnąć choćby dla takich delicji jak uproszczony aranż „Wouldn't It Be Nice” (gitara w mostku!) czy klarowne bloki wokalne w „Their Hearts Were Full of Spring”. Moim zdecydowanym faworytem jest jednak *In Concert* z 1973 – pisałem już, że skład z reprezentantami RPA straszliwie wymiatał. Setlista pozbawiona jest wypełniaczy, Carl kradnie show w „Caroline No”, a nowe numery („Sail On Sailor”, „Funky Pretty”, „Marcella”) są wyciosane z taką pewnością i żarem, że sprawiają wrażenie klasyków. Zostaje jeszcze *Good Timin': Live at Knebworth 1980* (wydane w 2006) czyli próba uchwycenia Beach Boys w ostatnich podrygach artystycznej i zespołowej żywotności – choć naturalnie już w roli eleganckiej ekipy oldboyów.

Nurkowanie w meandry dyskografii formacji zaczyna się jednak dopiero przy bootlegach. Tu nieoceniony wydaje się Internet. Samego *SMiLE* można znaleźć z kilkadziesiąt wersji (chodzi o warianty montowane przez fanów na podstawie dostępnych ścieżek – porównywanie ich ze sobą to fajna zabawa na zimowe wieczory, polecam). Osobną kwestią są niewydane albumy – jeśli macie w sobie coś z filozofa i lubicie gierki typu „co by było, gdyby”, to z pewnością pokusicie się o układanie własnych tracklist z różnych etapów działalności Beach Boys (szkicowo poruszałem ten wątek w recenzjach odpowiednich płyt). Co więcej, każdy szanujący się fan musi też przebrnąć przez nieco męczące świadectwo ostrego narkotykowego upojenia Briana i Dennisa czyli słynne *The Cocaine Sessions* z 1981 roku. To niby fatalnej jakości demówki fortepianowo-wokalne, sprawiające wrażenie poważnie nawiedzonych i opętanych, ale – co ciekawe – szczerze poruszające. Funkcjonuje też mnóstwo blogów poświęconych wynajdywaniu najbardziej niedostępnych nagrań, rzadkich wersji i rarytasów Beach Boys. Nie mam pojęcia skąd oni to wszystko biorą, ale mój folder zawiera ponad siedem-

dziesiąt takich utworów, a nawet nie zacząłem jeszcze szperać... Są też mistrzowskie bootlegi sensu stricto, czyli nieautoryzowane koncertówki. Tu zachęcam do rzucenia uchem na sławną próbę *Lei'd in Hawaii Rehearsal* – tamta wersja „Their Hearts...” miażdży.

Na koniec przyjrzyjmy się w skrócie solowym dyskografiom członków Beach Boys. Ich przegląd oczywiście powinniśmy „po bożemu” rozpocząć od Briana. Debiutancki album *Brian Wilson* (1988) bywał traktowany nieco po macoszemu z powodu masywnie spogłosowanego, ejtysowego brzmienia perkusji i syntezatorów, a wytykano mu też nerwowe interpretacje wokalne Mistrza. Lecz jeśli wam to nie przeszkadza (bo mi zupełnie nie), to będziecie mieli sporo radości. Mimo, że Brianowi zdarza się tu powtarzać – „Love and Mercy” to plagiat z własnego braciuszka („Forever” Dennisa), a „Baby Let Your Hair Grow Long” z samego siebie (zejście akordowe z „Roller Skating Girl”) – poziom kompozycyjny tych kawałków nie tylko przerasta o wieki równoległe wyczyny Mike’a Love’a pod nazwą Beach Boys, ale w ogóle plasuje się wysoko we wszelkich klasyfikacjach dokonań rozkwitłego wtedy w pełnej krasie sophisti-popu (dzięki charakterystycznym dla epoki aranżacjom mamy tu rodzaj pokrewieństwa z Prefab Sprout czy późnym XTC – widać inspiracja zatoczyła koło i powróciła do źródła). Finałowe „Rio Grande” (ośmominutowy mini-cykl piosenkowy nasycony odgłosami natury) odsyłała do klimatu *SMiLE*. Następcą debiutu miała być płyta *Sweet Insanity*, logicznie kontynuująca wątki poprzednika z większą dozą niekontrolowanego szaleństwa i dziecięcej naiwności – ale wytwórnia Sire odrzuciła tę propozycję. Jej strata – choć nieraz bezpardonowo krytykowane, owoce sesji *Sweet Insanity* mają swój nieodparty urok i skrywają co najmniej kilka wybitnych kawałków, które zarówno wyznawcy talentu Briana, jak i synth-popowi detektywi śledzący każdą perełkę z lat osiemdziesiątych po prostu muszą znać (choćaby „Don’t Let Her Know”, „Thank You” albo „Rainbow Eyes”).

W 1995 ukazał się album *I Just Wasn't Made for these Times* z nowymi wykonaniami pomnikowych pieśni z dorobku Beach Boys – Brian przejmująco śpiewa między innymi „The Warmth of the Sun”, „Caroline, No” czy „’Til I Die”. Drugi solowy album Briana z (częściowo) nowym materiałem to *Imagination* z 1998 roku. Dedykowane zmarłemu rok wcześniej



Carlowi dziełko należy do kategorii miłego plumkania starszych panów, którym wolno już wszystko – również nieco przynudzić (acz szlachetnie i z gracją). Płyta *Gettin' in Over My Head* z 2004, ozdobiona gościnnymi występami Paula McCartneya, Erica Claptona i Eltona Johna, w znacznej mierze wykorzystała nieopublikowany materiał z czasu *Sweet Insanity*. Niespodziewanie rewelacyjnie prezentuje się natomiast *That Lucky Old Sun* z 2008 roku – wzruszająca próba spojrzenia wstecz na swoje skomplikowane życie z perspektywy ukochanej Kalifornii, momentami sięgająca poziomu najładniejszych wpisów w Brianowym śpiewniku. Poza tym mnóstwo w katalogu Briana pozycji dla sentymentalistów i kolekcjonerów – a to ściskające za gardło rejestracje występów na żywo (na przykład wykonanie całego *Pet Sounds*, rok 2002), a to sympatyczna płytka bożonarodzeniowa z 2005, a to w końcu covery Gershwin z 2010. No i dla absolutnych maniaków są też projekty poboczne – Spring czyli grupa żony Briana i jej siostry (panie Marilyn i Diane Rovell), dla której Brian coś tam napisał i coś tam wyprodukował (rok 1972), oraz płyta Van Dyke'a Parksa *Orange Crate Art* (1995), gdzie nasz bohater użył swojego głosu. Last but not least, nie zapominajmy też o plotkach na temat planowanego od dawna dzieła przygotowywanego wspólnie przez Briana i Paula McCartneya. To sławetne „emeryten party” najlepszych kompozytorów w dziejach popu nie doszło jeszcze do skutku, ale nie zdziwi mnie taka informacja za rok czy dwa. Oby zdążyli.

Wszyscy, dla których jedyny autorski album Dennisa *Pacific Ocean Blue* z 1977 roku był w chwili premiery zaskoczeniem (tak sam fakt jego wydania, jak i jakość artystyczna), musieli albo nieuważnie przeglądać wkładki do płyt Beach Boysów z lat siedemdziesiątych, albo nie ufali za bardzo w głębszy potencjał talentu gościa. Tymczasem najmłodszy z braci Wilsonów – znany hulaka, kobieciarz i nie stroniący od używek (głównie alkoholu – również podczas surfowania – co, jako się rzekło, przypłacił śmiercią) imprezowicz – przedstawił się solo jako powątpiewający, zmaltretowany emocjonalnie wrażliwiec na granicy egzystencjalnego załamania. I jest to jedno z najniezwyklejszych tego typu „odsłoneń” w dziejach rocka. Korzystając z wydatnej pomocy producenta Gregga Jakobsona i śmietanki sidemenów (Hal Blaine na bębnach!) oraz specjalnych gości z macierzystej grupy (brat Carl, Bruce Johnston, Ricky Fataar), Dennis poszybował w rejony rzadko odwiedzane przez balla-

dzistów. Obok znakomitych kalifornijskich rokendroli zaserwował dudniące pełnym, niskim, fortepianowym soundem majestatyczne pieśni z pogranicza art-rocka (pomyślcie o Pink Floyd z czasów *Meddle / Dark Side*) i osobistego, hojnie zorkiestrowanego folklu. Tak brzmiałby późny Scott Walker gdyby preferował melancholię zamiast grozy i nie miał skłonności do gotyku. A cudnej urody kompaktowa reedycja z 2008 roku zawiera też dodatkowy dysk z zapisem sesji do nigdy nieukończzonej drugiej płyty Dennisa *Bambu*, szykowanej z pomocą portorykańskiego pianistycznego czarodzieja Carli Munoz. Te nagrania tylko utwierdzają w przekonaniu, że Dennis wcale nie zamierzał obniżyć na *Bambu* lotów. *Pacific Ocean Blue* sprzedało się źle, ale zyskało aprobatę recenzentów. To zdecydowanie najznakomitsze solowe dzieło w dorobku muzyków Beach Boys.

Podobno Mike Love był wściekły, gdy dowiedział się, że Dennis – perkusista, brzydki chrypiący za mikrofonem i amator mało obeznany z tajnikami komponowania i produkowania muzyki – jako pierwszy w zespole wydał solowy krążek. Dlatego w 1981 kazał promować swoją (jak się potem okazało jedyną) solową płytę *Looking Back With Love* kłamliwym sloganem „pierwszy solowy album członka Beach Boys”. Zarówno publika, jak i krytyka zbagatelizowała *Looking Back...* – choć paradoksalnie (ach te paradoksy w dziejach Beach Boys – przyznacie, w głowie się kręci) są to całkiem przyjemne i nieinwazyjnie ładne (a sporadycznie wręcz bardzo dobre) numery! Pewnie dlatego, że Love napisał tylko jeden z nich (na dziesięć w trackliście) i ograniczył się do położenia wokali – a to akurat zwykle wychodziło mu najlepiej.

Z kolei Carl wydał dwa albumy wypełnione głównie stonowanym, całkiem smakowitym, rasowym kalifornijskim soft-rockiem („Hurry Love”, „Givin’ You Up”, „One More Night Alone”) czasem skręcającym w stronę ostrzejszego blues-rocka a la ZZ Top („The Right Lane”, „Rockin’ All Over the World”, „Too Early to Tell”), bardziej folkowych ballad w duchu Lindseya Buckingham (wyborne „Heaven”, „Seems So Long Ago” czy „If I Could Talk to Love”) lub zapowiadającym rocka środka lat osiemdziesiątych („The Grammy” ze zgrabnym pęknięciem metrum w refrenie). Całościowo mocniejszy jest *Carl Wilson* z 1981 roku niż *Youngblood* z roku 1983 – ale nawet w słabszych momentach sytuację ratował jego

jak zawsze anielski głos – raz tryskający ekspresją, a za chwilę emanujący łagodnością, a wszystko czyściutko.

Omawianie solowych płyt Alana Jardine'a, Bruce Johnstona, czy Ricky'ego Fataara byłoby w tym cyklu przesadą – przyznaję uczciwie, że nigdy ich nie słyszałem i zupełnie mi się nie pali. Jardine – błagam, nie żartujmy (*Live in Las Vegas?*). Wiem, że Johnston na swojej trzeciej i ostatniej płycie *Going Public* zamieścił „Deirdre” i „Disney Girls”, co wyraźnie wskazuje, że swoje najlepsze numery zostawiał dla Beach Boys. Zaś Chaplin to absolutne peryferia składowe – facet zagrał (przyznaję, kapitalnie) zaledwie na dwóch (przyznaję, kapitalnych) studyjnych albumach i jednej (przyznaję, kapitalnej) koncertówce – a dyskografia Beach Boys to kilkadziesiąt pozycji. Choć pamiętając piękne „Leaving This Town” z *Holland* przeczuwam, że jego autorskie nagrania mogą mi przypaść do gustu. Cóż, Beach Boys rozumiani jako rodzina wraz z krewnymi i znajomymi królika to studnia bez dna... I tym hasłem kończę wielo-odcinkowy subiektywny przewodnik po dokonaniach zespołu – aczkolwiek uprzedzam, że pozwolę sobie jeszcze przy okazji na mały okrzyk podziwu względem *The Smile Sessions*

## The Smile Sessions (2011)

*Muzyczne puzzle. O zawartości boxu The Smile Sessions The Beach Boys.*

Najbogatsza, najbardziej wypasiona wersja boxu *The Smile Sessions* to nie lada gratka dla tych fanów Beach Boys, którzy chcą wniknąć głęboko w proces powstawania albumu. To rzecz do smakowania na długie zimowe wieczory. Przynajmniej ja częstowałem się nią po trochu. I tak jak obiecałem kiedyś w jednym z odcinków tego cyklu – jestem winien czytelnikom chociaż krótką wzmiankę o tym, co kryje się w środku boxu.

Otóż przyznam otwarcie – nie jest lekko. Przebrnięcie przez całość wymaga dużej cierpliwości, a tracklista, poprzytykana strzępkami rozmów w studiu, ma charakter stricte dokumentalny. Ale też dokument ten pozwala lepiej zrozumieć metodę pracy Briana. Nic dziwnego, że zebrane taśmy cechuje tak wielka fragmentaryczność. Tu fortepian gra solo, tam odzywają się dziwne efekty dźwiękowe, jeszcze gdzie indziej słychać wokalne harmonie a capella... Słuchanie ich ciurkiem przypomina oglądanie tysiąca rozsypanych na podłodze puzzli ze świadomością, że ktoś od początku miał wizję jak je ostatecznie poukładać i krok po kroku tego dokonywał.

W szalenie interesującym artykule opublikowanym w numerze magazynu „The Wire” z listopada ubiegłego roku, David Toop porównał technikę drobiazgowego montażu *SMiLE* – od pojedynczych skrawków muzycznych po misternie zakomponowane struktury – do dzieł mistrzów sztuk wizualnych. Najpierw do obfitujących w detale obrazów Hieronima Boscha i Pietera Breughela starszego – z adnotacją jednak, że malarz może w każdej chwili objąć wzrokiem całą formę, podczas gdy Wilson musiał kształtować tę formę w swojej głowie (nie istniała żadna partytura do *SMiLE*, a każda zarejestrowana partia różniła się od poprzedniej).

Potem zaś Toop zestawia *SMiLE* w jednym rzędzie z nieukończonymi, wечно poprawianymi i udoskonalanymi dziełami ekstrawaganckich reżyserów filmowych w rodzaju Orsona Wellesa, Ericha von Strohe-

ima czy Siergieja Eisensteina. Faktycznie, wyzwanie jakie stało przed Brianem przypominało w istocie zadanie reżysera w fazie montażu filmu – z kilometrów taśmy musiał sklecić jedną zachwycającą narrację. Myślę, że są to kapitalne paralele również z innego powodu. Udowadniają bowiem unikalność *SMiLE* w historii muzyki rozrywkowej. Żeby adekwatnie ująć fenomen tej płyty, trzeba sięgać po konteksty z innych dziedzin artystycznych (w tekście padają też odniesienia do przetłumaczonego niedawno na język polski *Finnegans Wake* Jamesa Joyce’a oraz do postaci Arnolda Schoenberga). A jednocześnie nadal obcujemy z popem! Ile płyt prowokujących recenzentów do porównań z Boschem, Wellesem, Joyce’em i Schoenbergiem (naraz!) uznalibyśmy przy tym za muzykę pop? Chyba niewiele.

Teraz skrótowy przewodnik po zawartości boxu:

## **CD 1**

Sekwencję właściwego *SMiLE* oparto na kolejności znanej już z solowego wydawnictwa Briana Wilsona z 2004 roku. Jedyna poważna różnica polega na tym, że „I’m In a Great Shape” umieszczono przed „Barneyard”, a nie przed „I Wanna Be Around”. Co do wyraźnych anomalii (?) wykonawczych i aranżacyjnych... Zwraca uwagę zawieszenie między „Gee”, a startem „Heroes and Villains”. Zachwycają aksamitne wokale w „Do You Like Worms”, nonszalancja w głosie Briana w „I’m In a Great Shape”, nieskazitelnie zaśpiewane „Wonderful” i zwiewny, jazzowy wstęp „Child Is Father of the Man”. Dziwi kontrowersyjna koda po „You Are My Sunshine” i brak wokalu w intro „I Wanna Be Around” (kwestia przyzwyczajenia). Za to rzuca na kolana „Surf’s Up” z perfekcyjnym falsetem na „domino” i klarownie wypieszczonym miksem. „Vege-Tables” nigdy nie brzmiało tak przystępnie – teraz to istny hit z musicalu. Brakuje mi troszkę nabicia bębnow przed noise’ową masakrą w „Mrs. O’Leary’s Cow” (która brzmi bardziej jak Boredoms, niż Beach Boys). No i najodważniejsza decyzja – nieco inne rozegranie aranżacyjne końcówki „Good Vibrations”. Jak dla mnie się broni. Coś takiego jak wersja „kanoniczna” przecież nie istnieje.

## **CD 2**

„Ok, this is intro to the album, take one” – od tych słów zaczyna się dysk drugi. Słyszymy wprawki wokalne do „Our Prayer”. Mozolnie szlifowane drobne wpadki intonacyjne i wyrazowe odzierają ten niemalże sakralny wstęp do płyty z aury niesamowitości. Z drugiej strony fajnie wiedzieć, że mamy do czynienia z ludźmi, którzy na zapierający dech w piersiach efekt końcowy zapracowali bardzo ciężko. Resztę krążka wypełnia szczegółowy zapis sesji nagraniowej suitry „Heroes and Villains” i takich utworów jak „Barnyard”, „I’m In a Great Shape” czy „Vege-Tables”. Miłośnicy psychodelicznych odjazdów dostają na finał totalnie zjarany śmiech w „Moaning Laughing”. W sumie szkoda, że to kuriozum nie zmieściło się w końcowej wersji albumu.

## **CD 3**

Zaczynamy od prac nad „Do You Like Worms” i „Heroes and Villains”. Brian dyryguje sidemanami, wymusza na nich kolejne wersje, padają nawet znamienne słowa „it’s not perfect enough”. Potem „My Only Sunshine” (tu anonsowane jako „Your Only Sunshine, take one”), „Cabin Essence”, nabierające jazzującego odcienia „Wonderful”, męczone do znużenia warianty „Child Is Father of the Man” i wreszcie „Surf’s Up” z przedziwną wstawką pod tytułem „Gadające trąby”, której przez chwilę nie odróżniałem od brzmienia wiertarki sąsiada za ścianą. Zaskakuje stricte swingowa, instrumentalna impresja na motywach „I Wanna Be Around”. Ten dysk wieńczy wieczne zmagania z „Vege-Tables” – widocznie Brian wciąż i wciąż nie był usatysfakcjonowany z rezultatów. Możemy też posłuchać osobnej ścieżki z odgłosami gryzienia warzyw. Czy przed mikrofonem przeżuwał je sam Paul McCartney? Do dziś nie ma pewności.

## **CD 4**

Na początku – męczarni z „Vege-Tables” ciąg dalszy. W take’u zwanym „Fade” zwraca uwagę krótki cytacik z „Carmen” Bizeta (pieśń torreadora – „zabiłem byka...” i tak dalej). Później „Holidays” i skok do epickich sesji „Wind Chimes”. Brian apeluje muzyków o wyluzowanie i bardziej leniwy

wykon – „it sounds a little bit... pushed”, oznajmia po zanuceniu głównej melodyjki z „Chimes”. Następuje ogniste, przerywane kilkakrotnie przez wymagającego Briana „Mrs. O’Leary’s Cow”, a potem szeroki wybór z hawajskiego lounge’u „Love to Say Dada” i „Cool, Cool Water”. Kompakt kończy garść intrygujących dodatków, w tym urokliwy szkic „I Don’t Know” Dennisa i szamańskie zaklęcia „Underwater Chant”.

## **CD 5**

Cała ostatnia płytką jest wypełniona niezliczoną ilością żmudnych podejść do idealnego wykonania „Good Vibrations”, piosenki złożonej z tylu warstw i produkcyjnych planów, że ogarnięcie ich naraz musiało być dziełem geniusza. Tym większą frajdę daje możliwość podsłuchania, jak Brian dyryguje posłusznym zespołem i koryguje każdą najmniejszą usterkę. Osiemdziesięciominutowa kronika powstawania jednego kawałka? Akurat w przypadku „Vibrations” jest to całkowicie uprawnione.

## **WINYLE**

Mamy dwa longplaye (których trzy strony wypełnia podstawowa wersja *SMiLE*, a czwartą – miksy stereo paru utworów) oraz dwa siedmio-calowe single (jeden z dwiema częściami „Heroes and Villains”, drugi z „Vega-Tables” i „Surf’s Up”).

## **OPRAWA**

Ślicznie opakowane pudło uzupełniają drukowane atrakcje. Jest okładowy plakat o wymiarach 90 x 60 centymetrów. Jest albumik ze zdjęciami i grafikami. Jest wreszcie zdobiona pięknymi fotkami książka o formacie obwoluty winyla. Zawiera ona wypowiedzi samego Briana, Van Dyke’a Parksa, Ala Jardine’a, Mike’a Love (który podtrzymuje krytyczną opinię o tekstach i kłania się przed muzyczną stroną albumu), Dennisa, Carla, Bruce’a Johnstone’a i autora okładki płyty Franka Holmesa. A także wyczerpujące omówienia projektu *SMiLE* autorstwa naczelnego biografa grupy Domenica Priore (który przygotował też niezwykle przejrzystą chronologię sesji *SMiLE*), Petera Reuma oraz realiza-

torów i producentów uczestniczących w remasterowaniu muzyki Beach Boys. Są oczywiście teksty piosenek, jest też garść anegdot osób z kręgu zespołu.



## That's Why God Made the Radio (2012)

Najpierw 21 lipca zameldują się w hiszpańskiej Avili i tym samym rozpoczną europejską część gigantycznej trasy koncertowej pod nazwą „Celebration!”. Następnie objadą Hiszpanię, Włochy, Szwecję, Norwegię, Danię, Niemcy i Belgię. Do Polski wprawdzie nie zawitają, ale za to wystąpią w Berlinie – raptem sto kilometrów od polsko-niemieckiej granicy. To wyjątkowe pod wieloma względami tournée promuje najnowszy longplay grupy *That's Why God Made the Radio*, ale także symbolicznie wieńczy okrągłe półwiecze jej istnienia. Choć już sama nowa płyta zespołu byłaby świetnym pretekstem.

Zwykle kiedy album wydają zasłużeni emeryci, w dodatku powracający ze świeżym materiałem po dwudziestoletniej przerwie, traktujemy ich wypociny z serdecznym pobłażaniem. Trudno przecież oczekiwać wielkich rzeczy od siwych dziadków, choćby i najsympatyczniejszych pod słońcem. Ale medialny odbiór 29. regularnego longplaya Beach Boysów to wyjątek od tej reguły. Z wielu różnych powodów – choćby takich jak: solowy sukces Briana Wilsona w ubiegłej dekadzie, długo wyczekiwany reunion wszystkich żyjących członków formacji czy całkowicie oryginalny materiał pozbawiony coverów i odgrzewanych hitów – recenzenci traktują ten krążek całkiem poważnie. I słusznie, bo to najmocniejsza pozycja w dyskografii The Beach Boys od płyty *The Beach Boys* z 1985 roku, czyli od 27. lat!

W pewnym sensie dostajemy na *That's Why God Made the Radio* wszystko, co powinno być na rasowym dziele Beach Boysów. Chwile uniesień i wzruszeń, beztrioskie wakacyjne wypełniacze i wreszcie podniosły, epicki finał. Całość otwiera chóralna uwertura „Think About the Days”, budząca nieodparte skojarzenia z analogiczną introdukcją SMiLE. Chwilę potem dostajemy tytułowy singel, który z miejsca zaskarbił sobie sympatię fanów i już dziś bywa czasem nazywany zagubioną perłą w pantheonie Wilsonowskich pieśni. Ta elegancka festiwalowa ballada przypomina, za co najbardziej kochamy The Beach Boys. Odważnie łączy zaskakujące zakrety harmoniczne z dużym, niemal hymnicznym refrenem, a do tego pobrzmiwa nieodzowną nutą popołudniowej nostalgii.

Później są i wzloty, i upadki, ale czym byłyaby płyta późnego wcielenia Beach Boys bez wad? Obok zrelaksowanych, urokliwych, zgrabnych, aczkolwiek raczej niezobowiązujących numerów celujących w popularnościową błogość płyt *Friends* czy *Sunflower* („Isn't It Time”, „Shelter”, „Strange World”) trafiają się też geriatryczne, wyblakłe, po sidemeńsku nudne namiastki dawnej wielkości („Daybreak Over the Ocean”, „Beaches In Mind”, „Spring Vacation”). Oraz jeden kuriozalny moment, swoją infantylnością nawiązujący do schizofrenicznie dziecinnej atmosfery albumu *Love You* i głównie przez to fascynujący (chodzi o ubarwione egzotycznym instrumentarium „The Private Life of Bill and Sue”).

Lecz kiedy już chcemy spisać ten fonograficzny comeback na artystyczne straty, mister BW udowadnia, że jego songwriterska dyspozycja na autorskim *That Lucky Old Sun* z 2009 roku nie była przypadkiem i zamyka (zgodnie z prasową obietnicą) tracklistę serią trzech wyśmienitych, refleksyjnych utworów, splecionych w rodzaj mini-suity („From There to Back Again”, „Pacific Coast Highway”, „Summer's Gone”). Co ciekawe, ostatni z nich ukończono z pomocą... Jona Bon Jovi. Tak czy siak, skojarzenie ze słynną końcówką strony B albumu *Surf's Up* wydaje się aż nadto oczywiste. To piękne podsumowanie. Nie tylko płyty, ale i całej kariery jednej z dwóch najważniejszych poprockowych kapel świata. Dobrze się stało, że dopisano taki epilog. Kto wie, czy dzięki niemu to nierówne dzieło nie jest najlepszą płytą popełnioną przez składy o średniej wieku równej 68 lat i starsze. Brawo.

Abstrahując jednak od niespodziewanie wysokiego poziomu longplaya, fakt wspólnych występów Mike'a Love i Briana Wilsona to samo w sobie wydarzenie sporego kalibru. Wzajemne animozje obu muzyków (nie wnikałmy akurat teraz w szczegóły, skoro chwila tak doniosła) oraz wieloletnie kłopoty zdrowotne Briana nie pozostawiały złudzeń – chyba nikt nie liczył, że panowie staną jeszcze kiedyś razem na scenie, by ramię w ramię wykonać klasyczny repertuar Beach Boys. Rangę tego pojednania można spokojnie porównać do jednorazowego reunionu Rogera Watersa i Davida Gilmoura na festiwalu Live8 w lipcu 2005 roku. Kwartet zdążył wystąpić przed śmiercią Richarda Wrighta (zmarł trzy lata później), ale wtedy Pink Floyd zagraли tylko 20 minut. Z kolei Beach Boysi grają ogromną trasę na czterech kontynentach, a w trakcie dwu-

godzinnych koncertów prezentują około pięćdziesięciu kawałków. Nie chcę popadać w dramatyczne tony, ale bieżąca trasa może być... bardzo szczególną okazją do zobaczenia tej mitycznej grupy na żywo.

Właśnie, czego należy się spodziewać po samym koncercie? Zespół serwuje dwa długie sety po dwadzieścia kilka piosenek, koncentrując się przeważnie na tych bardziej skocznych, przebojowych i rozpoznawalnych fragmentach swojego dorobku, choć nie obowiązuje tu żadna reguła. Set pierwszy to między innymi „Little Honda”, „Don't Worry Baby”, „Surfer Girl”, garść przeróbek (z ukochanym Briana „Then I Kissed Her”) i zawsze na zakończenie „I Get Around”. W drugim, nieco bardziej „barokowym” secie należy oczekiwać na wspomnienia z *Pet Sounds* (tytułowy, „I Just Wasn't Made for These Times”, „Sloop John B”, „God Only Knows”), na „Heroes and Villains”, „Forever” czy „California Girls”, a puentuje go nieśmiertelne „Surfin' USA”. Wreszcie trzy numery na bis, w tym słodki, acz kiczowaty szlagier „Kokomo”. Podobno w „Forever” odtwarzany jest z taśmy wokal Dennisa, a w „God Only Knows” Carla – dwóch nieżyjących już braci Wilsonów. Poza Brianem, Mikiem, Alem Jardinem, Bruce'em Johnstonem i Davidem Marksem pojawiają się też goście, w tym John Stamos (wujek Jesse z serialu „Pełna chata”).

Koncert berliński odbędzie się w piątek, 3 sierpnia w O2 Arena. Ceny biletów w zależności od standardu – najtańsze miejsca po 42 euro (około 175 złotych), a najdroższe dostępne (trzeciej kategorii) po 72 euro (około 300 złotych). Wiem, 3 sierpnia to drugi z czterech dni tegorocznego katowickiego OFF Festivalu, ale znam osoby, które chcą połączyć jedno z drugim i w sobotę rano wracać z Niemiec na Śląsk, by zobaczyć House of Love, Iggy'ego Popa czy The Wedding Present. Widać, dla chcącego nic trudnego. Cóż, życie to sztuka wyborów, a bardzo możliwe, że bliżej Polski zespół Beach Boys się już nie pojawi.

# Berlin, O2 World, 3.08.2012

*Dom spokojnej starości.*

Nigdy wcześniej Beach Boysi nie byli tak blisko Polski, a w naszym kraju z różnych względów raczej już nie zagrają, więc obecność na ich berlińskim występie potraktowałem jako sprawę honoru.

Z pewnych źródeł wiedziałem, że bilety zostały wyprzedane, co wydało mi się zupełnie naturalne i oczywiste. W końcu od dobrych kilkunastu lat trwa wielki proces rehabilitacji wizerunku zespołu w opiniotwórczych mediach anglosaskich. Ba, jakąś dekadę temu Beach Boys oficjalnie stali się obiektem westchnień, przepraszam za wyrażenie, „hipsterów”. A całe zjawisko skomentował sam James Murphy w „Losing My Edge”. Szło to jakoś tak: „Podobno masz składankę ze wszystkimi dobrymi piosenkami jakie kiedykolwiek nagrano... Z każdą super piosenką Beach Boysów. I wszystkie hity undergroundu”. Niebawem na tych ideologicznych fundamentach wyrósł nawet zauważalny revival estetyki, którą preferował Brian Wilson – również za sprawą jego powrotu do regularnej twórczości i działalności koncertowej. W ubiegłych sezonach na mapie muzyki niezależnej rozgłos zdobyło wielu wykonawców wyraźnie natchnionych wielopiętrowymi, bliskimi harmoniami wokalnymi oraz aurą letniej melancholii tudzież beztróskkich plażowych swawoli – od Of Montreal przez Animal Collective, Fleet Foxes i Wavves po Toro Y Moi. Znowu nastała epoka, w której słuchanie Beach Boys było powodem do dumy – i to w środowisku młodych duchem, aktywnych, ambitnych odbiorców kultury, a nie tylko wyłysiałych wujków z zaokrąglonym brzuszkiem...

Tak sobie rozmyślałem, kiedy nagle, chwilę po wyjściu ze stacji metra (nomen omen) Warschauer Strasse, rzeczywistość brutalnie zweryfikowała moje oczekiwania. Z każdym kolejnym krokiem trasy prowadzącej wiaduktem do ogromnej hali rosła wokół nas liczba osób w tak zwanym podeszłym wieku. Po minucie czy dwóch wszystko stało się jasne. Byliśmy w tym tłumie w zdecydowanej mniejszości. Zaryzykuję, że aż dziewięćdziesiąt procent widowni stanowiły osoby, które podejrzawał-

bym o emeryturę. Poczułem się trochę jak w domu spokojnej starości – i mówię to całkowicie serio. Więcej, przyznam uczciwie, że w pierwszym odruchu byłem nieco obrażony, rozczarowany i zasmucony. Widok tak dominującej frakcji geriatrycznej bardzo mnie przygnębił. Ale już uspokajam – wcale nie z powodu wszechobecnych zmarszczek i siwych włosów. Mam ogromny szacunek do starszych ludzi, a ponadto wyznaję teorię, którą niegdyś zaraził mnie kolega, a mianowicie „wszyscy mamy tyle samo lat” – bo istotnie, czas płynie tak szybko, że nim się obejrzymy... I tak dalej. Zresztą to wspaniałe, że fanom spod znaku 60+ chciało się tak licznie stawić w O2 World. Choć paradoksalnie, gdyby ktoś sprowadził jutro Beach Boys do Sali Kongresowej, to podejrzewam, że proporcje byłyby odwrotne – bo do PRL sława Briana i spółki chyba nie miała szansy dotrzeć. Zdaje się, że u nas przeważaliby reprezentanci targetu zdefiniowanego w pierwszym akapicie... W każdym razie, wracając do tematu – wieczorem trzeciego sierpnia w stolicy Niemiec załamali mnie nie ci, którzy tam byli (dla nich gromkie oklaski!), ale ci, których... nie było. Miasto ponowoczesne, będące synonimem alternatywnego podejścia do życia, obfitujące w rozmaite nisze wielu dziedzin artystycznych – w kwestii Beach Boys zawiodło, wystawiając delegację dziadków. Chyba, że berlińscy lanserzy sklasyfikowali show obecnego wcielenia Beach Boys jako godną zignorowania parodię czy wręcz profanację świętości. Ich prawo.

Ja jednak uznałem, że to być może ostatnia okazja do zmierzenia się oko w oko z prawdopodobnie najważniejszym (no dobrze, jednym z dwóch najważniejszych – nie ma co wybierać) zespołem mojego życia, który tak bardzo ukształtował moje bieżące spojrzenie na muzykę, który w pakiecie ze wszelkimi wadami kocham miłością prawdziwą, a więc trudną i szczerą, który wreszcie dostarczył mi tylu niezapomnianych chwil, wzruszeń, radości. Dlatego podekscytowany zająłem „trzecie miejsce w czwartym rzędzie” swojego sektora (w tym momencie pozdrawiam pana Witka z Atlantydy, który choćby ze względu na datę urodzenia całkiem pasuje do tej relacji) i punktualnie o godzinie dwudziestej rozpoczął się koncert. Na dużej scenie dwa rzędy muzyków. Z przodu podstawowy line-up formacji (w kolejności wywoływania na scenę – David Marks, Bruce Johnston, Al Jardine, Mike Love, Brian Wilson) oraz dwóch gościnnych śpiewających gitarzystów. Gorzej oświetlony rząd

tylny utworzyli już sami sidemani (ich nazwiska można rzecz jasna sprawdzić w internecie, ale celowo je pomijam, bo mieli wyraźnie marginalny status – mimo, że paru z nich wykonywało nawet solowe partie wokalne w paru kawałkach).

W sumie grało dla nas czternastu muzyków. I cóż za gargantualny był to ansambl: bębny, perkusjonalia, bas, aż pięć gitar, cztery zestawy instrumentów klawiszowych, człowiek od specjalnych zadań obsługujący głównie saksofon i... Mike Love. Niemal wszyscy poza Love'em śpiewali, a tylko on, główny tu śpiewak, na niczym nie grał. Z tym, że wyjaśnijmy coś... Na przykład a propos białego pianina Briana Wilsona, to krążą w sieci różne plotki. Według jednej z nich pianino Mistrza to atrapa w ogóle pozbawiona klawiszy. Inna, łagodniejsza wersja spiskowej teorii dziejów zakłada, że instrument wybitnego kompozytora nie jest nagłośniony. I z tym mógłbym się zgodzić. Poza tym proszę nie myśleć, że pięć gitar oznaczało jakąś ścianę dźwięku na modłę My Bloody Valentine, Glenna Branki czy innych awangardzistów. Otóż co najmniej dwie z nich służyły za rekwizyty do przewieszenia przez ramię dla wokalistów. Oj tak, wokali było słyhać co niemiara, ale więcej gitar niż trzy naraz to nie zdołałem wykryć.

Ogólnie jak na czternaście osób odgrywających bardzo trudne nieraz aranżacje, orkiestra spisywała się bez zarzutu. Sidemeni znali swoje miejsce w szeregu i serwowali nieskazitelny akompaniament dla gwiazd-wokalistów. Ci prezentowali zaskakująco wysoką dyspozycję, zarówno w partiach solowych, jak i grupowych. Mike Love, człowiek za którym delikatnie mówiąc nie przepadam, na czas koncertu zamieniał się w moich oczach w pana przy mikrofonie. Nie będę go krytykował, skoro miał po prostu śpiewać i zapowiadać piosenki – a ze swojego zadania wywiązał się świetnie. Podobnie jak i Bruce Johnston, który bawił się w samozwańczego wodzireja „ruchowego” i chociaż rzadko mówił do publiczności, to konsekwentnie próbował nawiązać z nią kontakt za pomocą gestów, na przykład machając doń albo zachęcając do zbiorowego powstania czy klaszania. Udało mu się! Z kolei Alan Jardine nie przejawiał takich widowiskowych ciągot, ale kiedy dostawał już lead vocal, to wprost zadziwiał formą. Siła jego głosu, wyrazistość i czystość generowanych przezeń dźwięków wynoszą go do miana najlepszego teraz wokalisty w zespole.

A co z Brianem, pewnie zapytacie? Cóż, jakby to powiedzieć... Brian Wilson to w tej chwili najgorzej dysponowany członek Beach Boys – i to chyba pod każdym względem. Nie ma cienia wątpliwości, że jest poważnie schorowany, co – biorąc pod uwagę jego wiek przy wieloletnich kłopotach ze zdrowiem psychicznym i fizycznym – nie powinno nikogo dziwić. Funkcja Briana na tej trasie sprowadza się zaledwie do samego bycia, do obecności, do pokazania że występuje z zespołem, który wykreował i który bez niego traci niemal całą wartość historyczną. Zaledwie... a może to właśnie kluczowa rola w tym całym przedstawieniu. Owszem, samo stanie, samo chodzenie, samo siedzenie na krześle przez kilkadziesiąt minut ciurkiem sprawia mu wyraźną trudność – a co dopiero mówić o śpiewaniu, czy graniu. W totalnie kryzysowych sytuacjach wspomagał go czuwający obok sidemen-cień – nieprzypadkowo obdarzony identycznym timbre – zdolny trafnie zdublować głos swojego mentora i zapobiec katastrofie. Zdarzyło się to kilkakrotnie, bo partie wokalne Briana na pewno należały tego dnia do najsłabszych, najbardziej zbolątych i wymęczonych. Ale może właśnie dlatego tak bardzo poruszały...

Skoro o wzruszeniach mowa... Tych lekkich przeżyłem w piątkowy wieczór sporo, ale właściwie jedyny moment koncertu, w którym poczułem, że coś autentycznie ścisza mnie w gardle, miał miejsce w pierwszym pre-chorusie „I Just Wasn't Made for These Times”. Już sam tekst utworu z 1966 roku, napisanego przez dwudziestotrzyletniego wtedy Briana, nabiera dziś zupełnie nowych znaczeń. A dodatkowo w interpretacji wkraść się aspekt zmagania z własnym głosem, gdy Wilson próbował sięgnąć najwyższej nuty („ain't”) we frazie „They say I got brains, but they ain't doing me no good”. Trwająca pół sekundy chrypliwa zgłoska kryła więcej bólu przemijania, więcej desperacji i osobistej, ostatecznej rozprawy z samym sobą, niż miliony słów napisanych przez mądrych bardów rocka. Co w tym kontekście znaczą fałsze?

Tak jak podczas całego tournee, koncert trwał dwie i pół godziny, ale dwa okołogodzinne sety zostały przedzielone rodzajem dwudziestominutowego antraktu, podczas którego widzowie zajadali się currywurstami, zabijali pragnienie zimnym piwem i robili sobie pamiątkowe foty pod świecącym na żółto, jaskrawym billboardem z okolicznościowym

logiem zespołu. Panowie grali z grubsza przekrój mniejszych i większych hitów z całej kariery, co przekładało się na znaczną przewagę w repertuarze numerów skocznych, surferskich i prostszych konstrukcyjnie (głównie set pierwszy) nad utworami wyrafinowanymi, intrawertycznymi, z etapu psychodeliczno-barokowego (głównie w secie drugim). Konkrety? Z *Pet Sounds* wybrano tytułowy instrumental (otwierający drugi akt z Davidem Marksem na gitarze solowej i z towarzyszeniem sidemenów, a bez gwiazd), wspomniane „These Times” i następujące po sobie „Sloop John B”, „Wouldn’t It Be Nice” oraz „God Only Knows”. Ze *Smile* tylko „Good Vibrations” i „Heroes and Villains”, z *Surf’s Up* jedynie „Disney Girls”, które Johnston miał niejako na wyłączność i na te cztery minuty absolutnie skradł show. O masowych przebojach nie mówię, bo tego, że były „I Get Around”, „California Girls” czy „Kokomo” na obowiązkowy bis, pewnie się domyślicie. Z miłych niespodzianek – „Sail on Sailor” (otwierające album *Holland*) i „All This Is That” (z *Carl and the Passions*). Czego żałuję? Szkoda, że akurat tego dnia pominieli „Marcellę” – była dzień i dwa dni później w Stutgarcie i Moenchengladbach. Zabrakło mi „Forever” ze sławetnym głosem Dennisa z taśmy; o wokalu Carla też mogłem tylko pomarzyć. Ponoć raz w Kalifornii wykonali „Friends” – niestety Berlin nie dostał tego zaszczytu. Szkoda... Na szczęście słuchanie na żywo wiecznej kołysanki „Surfer Girl” wynagrodziło mi wszelki niedosyt. A już przy zapalonych światłach, po tym jak muzycy ukłonili się i grzecznie opuścili scenę, realizator puścił, niczym soundtrack do napisów końcowych, błogą instrumentalną impresję „Summer Means New Love”. Piękny finał.

Można się zastanawiać dlaczego program tej trasy został ułożony tak, a nie inaczej. Czy rzeczywiście wyciąganie na scenę roztrzęsionego Briana Wilsona i zmuszanie go do odbębniwania w znacznej mierze infantylnych piosenek o samochodach tudzież młodzieżowych, plażowych szlagierów to odpowiedni sposób na obchody pięćdziesięciolecia tak zasłużonego, mitycznego zespołu? Cóż można dodać poza dwoma słowami – Mike Love. Trudno się mówi – Brian parę lat temu zjechał pół świata odtwarzając na żywo „Smile” od deski do deski; jeszcze wcześniej robił to samo z całym *Pet Sounds*. Trzeba było wtedy się orientować, a nie dziś marudzić – tłumaczę sobie. I w gruncie rzeczy był to znakomity koncert, naszpikowany elektryzującymi epizodami, godne



pożegnanie Beach Boys ze środkowoeuropejskim fanklubem. A nade wszystko, że się powtórzę, od teraz mogę spokojnie wypowiadać głośno zdanie, które jeszcze rok temu wydawało mi się nierealną fantazją: widziałem na żywo Beach Boysów, a Brian i Mike śpiewali obok siebie na jednej scenie. Cytując *Tytusa, Romka i A'Tomka*: „to nie sen kochasiu, to prawda”.

## Bonus: Top 70 kawałków Beach Boys

Okej, czas wyłożyć kawę na ławę. ILM od paru tygodni bawi się w układanie najlepszych utworów The Beach Boys – obecnie trwa ogłaszanie wyników (miało być 70, ale przez techniczną pomyłkę zrobiło się 69). Czytając tamte wątki uznałem, że to idealna okazja, by wreszcie wyłonić własny top kawałków ulubionego zespołu. Swój zestawienie z podpiętymi (PRAWIE wszędzie) linkami do YouTube dzielę się poniżej. Niestety „ze względu na mały czas czasu” („sorry, I didn’t mean it, I meant actually...”) komentarze są lakoniczne i często bardziej informacyjne, niż krytyczne. Ale może to i lepiej, bo gdybym miał na serio pisać o dorobku BB, to dość szybko wyprztykałbym się z leksykaliów a la „genialne”, „absolut” czy „nadprzyrodzone”. Niech więc muzyka przemówi sama. PS: Aha, bo tam oni uwzględniają solowe krążki. Ja myślę, że nie mieszajmy dyskografi. Jeszcze przyjdzie czas na przybliżenie dokonań Denisa i innych, a są tego równie wiele.

### **70 Kokomo**

Celowo, demonstracyjnie, przekornie i przewrotnie zaczynam od tego listę, żeby zaznaczyć jak paradoksalnie sympatyzuję z tym czerstwym przebojem, a jednocześnie podkreślić, że w każdym tego typu topie musi być na ostatnim miejscu.

### **69 Funky Pretty**

Zawieszona nad ziemią reminiscencja agresywniejszych wyrazowo pasaży z *Wild Honey* w syntezatorowym sosie.

### **68 Marcella**

Nieoceniony Brent D doszukał się kiedyś w tym przodka „Heroes” Bowiego. I jak tu można nie kochać tego człowieka?

### **67 Little Pad**

Nie weszło na *SMiLE* z 2004, ale z kolei najlepiej oddaje dźwiękowo okładkę *Smiley Smile* – jakieś skrzaty leśne w skwaszonej niby-landii... Mam nadzieję, że polskie bajki, które posiadam na winylach są równie dobre, bo zamierzam kiedyś je POEKSPLOWAĆ.

### **66 At My Window**

Tu z kolei ptaszki ćwierkają i halucynogenna mgiełka spowija szkic znów najpewniej sporządzony w stanie wskazującym.

### **65 Loop de Loop (Flip Flop Flyin' In An Aeroplane)**

Sławny niedokończony track z 1969 roku, później zdaje się o włos od włączenia do *Sunflower*, aż wreszcie wypłynął na kompilacji *Endless Harmony* w 1998, którą polecam NABYĆ wszystkim WILSONOMANIA-KOM asap.

### **64 When Girls Get Together**

Też rozważane na *Sunflower*, w remiksie opublikowane na *Keepin' the Summer Alive* w 1980. Zawodowa orkiestracja!

### **63 It's Gettin' Late**

Self-titled z 1985 roku, czyli epoka słodkich klawiszy, Toto i Hall & Oates. Czyli zajebista epoka!

### **62 Girls on the Beach**

Takie to właśnie były ancymony – nuciły szanty o plaży, dziewczynach i samochodach. Znakomite, zresztą (ej, skok tonacji w górę).

### **61 Darlin'**

Szczypta soulowej, żarliwej, murzyńskiej ekspresji w menu Boysów (Marcina Millera i spółki).

### **60 Surfin' U.S.A.**

Pewnie znacie tego hiciora, pół-cover „Sweet Little Sixteen” Berry'ego.

### **59 Don't Worry Baby**

Krążą plotki, że Brian napisał to pod Ronettes, ale Spector odrzucił demo. Jego problem.

### **58 We'll Run Away**

Monotematyczność tych ballad, że koleś nie może doczekać się ślubu. Niech to powie trzydziestoletnim HIPSTEROM (lol). Staranność w pionierskim użyciu Hammonda.

### **57 The Girl From New York City**

Nowofalowy (haha) opener *Summer Days*, konkretnie spiętrzający voxę w refrenie.

### **56 I'm Waiting For the Day**

Gdy ludzie mówią, że „Jeżeli Kiedyś Zabraknie Mnie” Afrosów startuje na „bębnach a la *Pet Sounds*”, mają na myśli ten utwór. Co ciekawe, oba są na tym samym poziomie, ale to na inną rozkminę.

### **55 Can't Wait Too Long**

Wbrew temu, co sugerują wyznawcy tego słynnego odrzutu, powstał on już po zamknięciu sesji *SMiLE*. Najlepszy jest ten riffik z „Wind Chimes”.

### **54 Surfer Girl**

„Do you love me, do you surfer girl” rezonuje jak ponadczasowy gospel niesiony spienionymi falami Pacyfiku ;(

### **53 Please Let Me Wonder**

Sentymentalizm rzadko tak kozaczył. Dr. Dre przybija piątkę.

### **52 Big Sur**

Rozmowa jest o alternatywnej wersji, a nie tej która jako odcinek „California Saga” trafiła na *Holland*. Niestety nie doszukałem się na YT.

### **51 The Night Was So Young**

Brian i Carl szykują takie cacko w roku eksplozji punka. Powiedziałbym „trzeba mieć odwagę”, gdyby nie to, że oni żyli kompletnie we własnym świecie.

### **50 Keep An Eye on Summer**

Bob Norberg pomógł BW zmagstrować tę niemal doskonałą fiftiesową winietkę. Transpozycja w finale, ho ho.

### **49 The Nearest Faraway Place**

Wpierw objawia się skłonność Bruce'a do dżezowych odlotów w duchu Jarretta, a potem nie objawiają się wokale (zarejestrowane, ale usunięte na miksie).

#### **48 A Day In the Life of a Tree**

Nie dajcie sobie wciskać kitu, że tam na wokalu to Rieley. SRIELEY. Total szwindel i URBAN LEGEND. Przecież zmęczony Brian jak z kuriera wycięty.

#### **47 Had to Phone Ya**

Śpiewają tu lead Mike, Ala, Car i Dennis, ale dopiero Brian („come on...”) ściska w gardle. Ktoś ma tę oszczędniejszą synthową wersję?

#### **46 The Trader**

Carl pokazuje wielki środkowy palec swoim hejterom – rasowość tego mid-tempo wymiatacza...

#### **45 Let the Wind Blow**

Coś jakby zagubiony element układanki SMiLE? Szlachetność.

#### **44 Soulful Old Man Sunshine**

Rozmach opracowania tej perełki! „Wake me up, before you go go” ma godnego ANTENATA :O (Mann: „wstępni i zstępni...”).

#### **43 Make It Good**

Dennisa wprawki przed solowymi arcydziełami. A może nawet zapowiedź mrocznych albumów Scotta Walkera. Ciarki!

#### **42 Forever**

No to znana afera, SFA skradli w „It’s Not the End of the World”. I znów Dennis!

#### **41 Little Honda**

Esencjonalny track na składaka do samochodu. Potęga. A cover YLT też był spoko.

#### **40 Endless Harmony**

To jest taki moment w dziejach bandu, że Bruce Johnston mówi: „dobra, panowie, dosyć tych głupot, chciałem wam coś zagrać na RODESIE”. W ogóle ja się o mało nie poryczałem z wrażenia przy pierwszym odsłuchu tego gównianego, tandetnego *Keepin’ the Summer Alive* (1,5 gwiazdki

na AMG, stały obiekt szyderstw fanów). Idźcie wy, BOGA W SERCU NIE MACIE.

### **39 All Summer Long**

Descendentny (!?) lejtmotyw w kanonie i karaibska instrumentacja – czego mi więcej potrzeba?

### **38 Kiss Me Baby**

Uśpienie czujności słuchacza owocuje szokiem na wysokości 0:40. WTFJH, wody.

### **37 Heroes and Villains**

Czas na mały challop – ta główna, rokendrolowa część nie jest według mnie aż tak cudowna, jak mawiają niektórzy (a to raczej kanoniczny odbiór). Natomiast te polifoniczne zwolnienia...

### **36 I Went to Sleep**

Jak miałem 4 latka, to mama zabrała mnie na do filharmonii na koncert dla dzieci zatytułowany „bułeczka z masełkiem” (autentyk!). Nic z niego nie pamiętam, ale mógł w sumie brzmieć tak.

### **35 Passing By**

„Kawałek, który wynalazł Stereolab” (nie moje).

### **34 Our Sweet Love**

Ej, zmiany akordów tutaj = „God Only Knows” bis! Stąd post-*Pet Sound*-owski klimacik jak się patrzy.

### **33 Leaving This Town**

Lost classic z etapu Chaplina i Fataara. Magia nazwy działa.

### **32 You Still Believe In Me**

Tradycyjne igraszki Briana z partyturami – i to starszymi, niż młodszymi.

### **31 In the Back of My Mind**

Cholera, ten fragment od 0:55... Btw Dennis za majkiem!

### **30 Deirdre**

Skecz Pythonów trochę sprofanował tytuł, ale i tak sam miód. Niepozorny Bruce Johnston w swojej chwili chwały.

### **29 I Just Wasn't Made For These Times**

Wyrafinowanie przebiegu akordów tutaj... RANY JULEK. A im jestem starszy, tym bardziej się utożsamiam z przekazem ;(

### **28 Solar System**

Pamiętam, że jak pierwszy raz usłyszałem wers „If Mars had life on it / I might find my wife on it”, to śmiałem się do rozpuku, aż skumałem drugie dno. Zarzucanie „naiwności” i „infantylności” tej piosence = zarzucanie kiczu *Discovery* Daft Punk.

### **27 Let's Go Away For Awhile**

Pseudo-kameralistyka at its best + chora forma (właściwie dwa utwory w jednym, ale jednak nierozłączne).

### **26 Feel Flows**

Ach te kontrybucje Carla do *Surf's Up*. I eksperymentalna produkcja: odwrócone echo na głosie + unikatowa fuzja fletu ze sfuzzowanym wiosełkiem. Wiecie, „Plażowi Chłopczy”, a psychodela jak wcześni Floydzi.

### **25 God Only Knows**

Najbardziej McCartneyowski (circa *Revolver* i *Sgt. Pepper's*, w ogóle to przełamanie na 1:12 to jest nuta w nutę coś Macci, tylko co cholera?) song Briana to żelazny klasyk, aczkolwiek zwykle kładzie się tu nacisk na tekst – stąd pewnie otaczanie kultem (w sensie czysto kompozycyjnym wszystko co niżej jest imho bardziej genialne, jeśli porównujemy już genialność z genialnością).

### **24 All I Wanna Do**

Otóż nie Buckingham wymyślił chillwave w latach 80-tych, a Beach Boys w 1971. Sound perkusji, całość skąpana w oceanie reverbu, wieczorno-letni relaks podszyty nostalgią. Mamy to.

### **23 Let Him Run Wild**

Mniej rozeznanyh słuchaczom przypomnę, że *Pet Sounds* nie wzięło się z dupy...

### **22 I Get Around**

Plaźowi puryści prychną „za nisko”, ale miejsce 22 to w tym rankingu wcale nie jest nisko! Jak to ktoś określił – „maksymalna akrobatyka wokalna” w wykonaniu chłopaków. Dlatego postuję live, heh.

### **21 Our Prayer**

To jest renensansowa muzyka sakralna z cyklu Gesualdo etc. Łeb urywa.

### **20 Sail On, Sailor**

Hipotezy o autorstwie bywają różne, acz rękę Briana czuć ewidentnie. Lead vocal Blondiego Chaplina też nie przeszkadza. Znalazłem wersję live z *In Concert*, ale GORĄCO polecam studyjny oryginał z Holland. Jeden z moich personal faves.

### **19 Good Vibrations**

To jest casus „Bohemian Rhapsody”, „Stairway to Heaven”, „Autobiografii” czy „A Day In the Life”. W sensie dawanie tego na podium wydaje się dziś zbyt oczywiste. Rzadko wracam these days.

### **18 Friends**

Zatańczymy walca? Bo jak nie tego, to którego.

### **17 Wouldn't It Be Nice**

Legendarne są opisy pierwszych przesłuchań tego numeru, że tam na wysokości mostka („maybe iiiif...”) większość wrażliwców zaczyna szlochać. W ogóle obczajcie jak główny riff gitarki tam również między w tym bridge’u na dalszym planie, dostosowany do PIONÓW HARMONICZNYCH. Wkurwiająco za dobre.

### **16 Busy Doin' Nothin'**

Śledząc te poprzesuwane jazzowe frazy, to nie wiem czy „nothin’”. Najśłodsze zejście refrenu ever? Ewa Bem też nie spadła z księżycy.



## **15 Wind Chimes**

Apogeum symfonicznej egzotyki!

## **14 Summer Means New Love**

Ech, nie wyobrażam sobie piękniejszego soundtracku do takiego tytułu ;(

## **13 Wonderful**

Kiedy ludzie w uniesieniu nazywają Briana „Mozartem muzyki rozrywkowej”, to „nie jest to przypadkiem” („Mała Chinka”). Szkoda, że „Polacy wcale ich nie pokochali”. „Ale chyba miałem nie o tym...” (wow jakie cytowalne btw).

## **12 The Warmth of the Sun**

Gościu miał 21 lat jak to „ułożył”. Normalnie „komiczny odcinek cykliczny”.

## **11 That's Not Me**

Gdyby jakiś młody ADEPT songwriterki zapytywał co to są te modulacje, to ma tu lekcję pogładową.

## **10 Fire (Mrs. O'Leary Cow pt. 2)**

Kiedyś już UKULEM analogię, że to skrzyżowanie *Święta Wiosny* z późnym GY!BE i wybaczcie, ale wcale nie przesadziłem.

## **09 Cabinessence**

To są dla mnie święte sprawy, nie mogę tego słuchać...

## **08 Match Point of Our Love**

Ci, co wyszydzałeś tenisowe metafory Love'a i „miałki” (?) zmiany akordów BW będą się jeszcze smażyć w piekle. „Ręka mnie swędzi, żeby panu przypierdolić”, ot co. W ogóle wara mi od M.I.U. bo... jak wyżej.

## **07 'Til I Die**

Sorry ale bez komentarza, jeśli państwo pozwolą. No bo co niby mam powiedzieć?

## **06 California Girls**

Jezu jaki klasyk. Filharmoniczne intro, bossostwo zwrotki („AAAAnd the northern girls” Mike’a...), marszowość chorusu. Ikoniczność.

## **05 Long Promised Road**

Tak, życiowy osiągnięcie Carla i najlepszy moment z katalogu formacji, w którym nie maczał PALCY Brian. Chórek na 0:42 = bilet do raję.

## **04 Don't Talk (Put Your Head on My Shoulder)**

\*Serce\* jest po to, żeby nie wytrzymać?

## **03 She Knows Me Too Well**

Kiedys myślałem, że to antycypacja *Secaucus* w beznadziei rezygnacji :) Wtedy jeszcze uważałem indie za „najważniejszą ze sztuk”. PRYWATNIE, w sensie subiektywnego odczuwania, to chyba mój no. 1. Brak słów.

## **02 Caroline No**

Cóż. Cóż. Archetyp tęsknoty za utraconą niewinnością. Bas (!) i butelki po wodzie też łkają. Każdy znał kiedyś jedną „Caroline”. Brak słów, pt. 2. PS: jeszcze obczajcie 1:35, gdzie Brian jakby próbuje włożyć całą swoją duszę w ten falset, żeby odwrócić los, odczarować bieg zdarzeń. MASAKRA.

## **01 Surf's Up**

Zacytuję użytkownika Glebogryzarka, żeby nie było: „nie, ale to już się jakaś poważka wkrada”. Istotnie, styl frazowania w drugiej części i sposób równoległego prowadzenia motywów w outro teoretycznie ma się tak do popu, jak Jowisz do Merkurego. Teoretycznie. „Too good to talk about”, indeed.

(Musicspot, 2011)