

SPIS TREŚCI

1. Wstęp	9	13. Bebop	206
2. Kolonizacja i niewolnictwo	13	Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Fats Navarro, Howard McGhee, Thelonious Monk, Bud Powell, Tadd Dameron, Kenny Clarke, Sonny Stitt	
3. Czas, miejsce, sposobność	28	14. Pianiści przełomu	241
4. Emancypacja	36	Nat King Cole, Erroll Garner, Oscar Peterson, George Shearing	
5. Minstrels	42	15. Cool – West Coast	251
6. Spirituals	47	Gerry Mulligan, inni saksofoniści: Jimmy Giuffre, Art Pepper, Serge Chaloff, Shelly Manne i perkusiści, Hampton Hawes, Chet Baker, Dave Brubeck, Paul Desmond, Modern Jazz Quartet, Woody Herman, Stan Kenton, Gil Evans, Lennie Tristano, Stan Getz	
Thomas Dorsey, Mahalia Jackson, Rosetta Tharpe		16. Hard Bop – lata 50.	276
7. Ragtime	55	Jazz Messengers, Horace Silver, Clifford Brown/Max Roach, Lee Morgan, Kenny Dorham, Donald Byrd, Blue Mitchell, Booker Little, Cannonball Adderley, Dexter Gordon, Hank Mobley, Johnny Griffin, Lou Donaldson, Stalney Turrentine, Joe Henderson, Jazztet – Benny Golson, Art Farmer, Curtis Fuller, J.J. Johnson, Wes Montgomery, Grant Green, organy Hammonda – Jimmy Smith, inni pianiści: Kenny Drew, Sonny Clark, Elmo Hope; John Coltrane, Miles Davis, Sonny Rollins, Charlie Mingus, Bill Evans, historia wytwórni Blue Note	
Scott Joplin		17. Free Jazz	332
8. Blues	62	Ornette Coleman, Don Cherry, Eric Dolphy, Albert Ayler, Cecil Taylor, Andrew Hill, Archie Shepp	
W.C. Handy, Mamie Smith, Gertruda Ma Rainey, Bessie Smith, Sara Martin, Alberta Hunter, Ida Cox, Sippie Wallace, Ethel Waters, Memphis Minnie, Blind Lemon Jefferson, Lonnie Johnson, Blind Willie Johnson, Charlie Patton, Leadbelly, Mississippi John Hurt, Son House, Robert Johnson, Big Bill Broonzy, Muddy Waters, John Lee Hooker, T-Bone Walker, B.B.King		18. Bossa Nova	353
9. Nowy Orlean	85	19. Fusion	357
Buddy Bolden, Freddie Keppard, King Oliver, Louis Armstrong, Jelly Roll Morton, Sidney Bechet, Johnny Dodds, Jimmie Noone, Omer Simeon, Buster Bailey, Kid Ory, Bill Johnson, Pops Foster, Johnny St. Cyr, Baby Dodds		Wayne Shorter	
10. Chicago – jazz lat 20. i 30.	108	20. Zakończenie	367
Boogie Woogie: Pinetop Smith, Meade Lux Lewis, Jimmy Yancey, Albert Ammons, Pete Johnson, Bix Beiderbecke, Frankie Trumbauer, Frank Teschemacher, Joe Venuti, Eddie Lang, Jack Teagarden, Ben Pollack, Boswell Sisters, Jean Goldkette, Adrian Rollini, Earl Hines		21. Przypisy	378
11. Nowy Jork/Stride piano/Harlem Renaissance.....	126	22. Bibliografia	383
James P. Johnson, Fats Waller, Willie Lion Smith, Lucky Roberts, Eubie Blake, James Reese Europe, Josephine Baker, Tin Pan Alley: George Gershwin, Irving Berlin, Harold Arlen		23. Dodatek zdjęciowy	385
12. Swing	139	24. Kalendarium	421
Fletcher Henderson, Don Redman, Kansas City: Count Basie, Jimmy Rushing, Hot Lips Page, Buster Smith, Eddie Durham, Major N. Clark Smith, Bennie Moten, Jo Jones, Joe Williams, Duke Ellington i jego muzycy, Billy Strayhorn, Benny Goodman, Lionel Hampton, Teddy Wilson, Charlie Christian, Gene Krupa, Ella Fitzgerald, Chick Webb, Billie Holiday, Frank Sinatra, Tommy Dorsey, Anita O'Day, Art Tatum, Coleman Hawkins, Lester Young, Buddy Rich, Cab Calloway, Jimmy Lunceford, Artie Shaw, Glenn Miller		25. Standardy jazzowe w poszczególnych dekadach	431
		26. Słownik terminów	435
		27. Dyskografia	440
		28. Indeks nazwisk	447

„Jazz is there and gone. It happens.
You have to be present for it. That simple”

Keith Jarrett¹.

Szanowny Czytelniku,

Oto trzymasz w dłoniach książkę, w której autor przedstawił swoje spojrzenie na powstanie i rozkwit jazzu. Swe postrzeganie i słyszenie muzyki rozkołysanej, wzruszającej i jednocześnie porywającej do tańca, klaskania, pstrykania palcami i tupania. Muzyki słuchanej w klubach, ale także w fotelach filharmonicznych sal czy zaciszach domowych gabinetów; obojętne, czy będącej w formie czarnego, lśniącego opłatka, kładzionego na wyciągnięty język gramofonu, czy zakłętej w zerojedynkowe szyfry srebrnych tarcz, czytanej zimnym, laserowym okiem. Owo widzenie muzyki przywozi teraz do Twoich szerokości geograficznych pisarskim galeonem, poruszonym wiatrami entuzjazmu i fascynacji, pozwala odkryć część z nigdy do końca nieodkrytej tajemnicy swingu, improwizacji i brzmienia.

Książka ta powstawała i dojrzewała przez ostatnie 3 lata. Jej pisanie było największą przygodą życiową autora, może dlatego tak długo zwlekał z jej ukończeniem. Zachwyt nad muzyką stopniowo przeradzał się w fascynację ludźmi, ich życiem, a połykane kolejno biografie, których przednią okładkę stanowią zawsze drzwi sypialni rodziców, a tylną – wieko trumny bohatera, stały się treścią ostatnich kilkudziesięciu miesięcy.

Fundamentem tej pracy jest sięgająca dzieciństwa muzyczna pasja. Jej bazą są tysiące poznanych nagrań, a także spotkania z wieloma muzykami oraz bogate doświadczenia sceniczne i dydaktyczne autora.

Liczba wykładów – 100 – jest tu rzecz jasna symboliczna i zaokrąglona. Podobnie jak wiek samego jazzu. Każdy, kto zechce skorzystać z materiału do celów dydaktycznych, może je, rzecz jasna, zmodyfikować: rozszerzyć bądź skrócić.

Marzeniem autora jest, by Czytelnik, obojętnie na jakim etapie się obecnie znajduje, po zapoznaniu się z treściami „Historii...” mógł wejść na wyższy stopień drabinki reprezentowanej przez kolejne szczeble:

- 1 – laik (znający ewentualnie „Hello Dolly” Louisa Armstronga).
- 2 – słuchacz (sięgający po nagrania Franka Sinatry, Benny’ego Goodmana czy Errolla Garnera).
- 3 – miłośnik (poszukujący kolejnych płyt swych idoli: Milesa Davisa, Billie Holiday, Sonny’ego Rolinsa).
- 4 – znawca (z łatwością poruszający się w gąszczu dźwięków, dat i zespołowych składów).
- 5 – ekspert (rozumiejący znaczenie akompaniamentu Wyntona Kelly, efekt brzmieniowy „sizle” Jimmy’ego Cobba, walking kontrabasy Boba Cranshawa czy pauzy w grze pianisty Ahmada Jamala).
- 6 – fanatyk.

Choć, jak właściwie w każdej dziedzinie, najtrudniej zdobyć odbiorcę z poziomu 0, który „nie wie nawet, że nie wie”.

By narodzić się i rozwinąć jazz potrzebował wielu czynników: bogatej afrykańskiej tradycji, ustnego przekazu w okresie niewolnictwa, muzyki białego i czarnego kościoła, marszowych orkiestr, bluesa, gorączki przebudzenia religijnego, beznadziei niewolnictwa, piosenek z Tin Pan Alley, muzyki wiejskiej i miejskiej, formalnej szkolnej edukacji wyprowadzonej z europejskiej kultury muzycznej, europejskiego instrumentarium, 4 milionów Afroamerykanów zyskujących wolność po wojnie domowej w 1865 roku i wielu milionów Murzynów oddzielonych od reszty społeczeństwa amerykańskiego systemem segregacji rasowej jeszcze w latach 60. XX wieku.

Autor starał się przedstawić rozwój muzyki jazzowej od występów w podrzędnych lokalach po sale koncertowe, od amatorszczyzny do akademizmu, z jego konserwatoriami, organizacjami, konferencjami, książkami, encyklopediami, a także jej przeobrażanie się z muzyki funkcjonalnej w sztukę, z wszystkimi atrybutami (mecenasi, instrumenty, wirtuozeria, gaże).

Zaznaczmy takie czynniki jak: ambicję, znaczenie czy założenia muzyki, która zachwyca dziś powszechnością swej ogólnoświatowej kariery.

Jako muzyk czynnie występujący od 25 lat autor potraktował temat także analitycznie, z zaznaczeniem ewolucji w takich elementach jak: rytm, melodyka, harmonia, rola instrumentów, improwizacja itp.

Co jednak najważniejsze, historia ta jest o ludziach, nie o maszynach. Nieprzypadkowo muzyka należy do dziedziny nauki zwanej humanistyką. Czytelnik pozna wiele fantastycznych postaci. Niech i dla niego staną się one muzycznymi przyjaciółmi, znanymi nie tylko z nazwiska:

Cannonball – Julian Adderley
 Count – William Basie
 Trane – John Coltrane
 Dizzy – John Gillespie
 Bird – Charlie Parker
 Duke – Edward Ellington
 Bean, Hawk – Coleman Hawkins
 Frog – Ben Webster
 Earl – Kenneth Hines
 Fats – Thomas Waller
 Pres – Lester Young
 Klook – Kenny Clarke
 Satchmo – Louis Armstrong
 Lady Day – Billie Holiday
 Rabbit – Johnny Hodges
 Bags – Milt Jackson
 King – Joe Oliver
 Lockjaw – Eddie Davis
 Sweets – Harry Edison
 Little Jazz – Roy Eldridge
 Kess – Barney Kessel
 Stuff – Ezekiel Smith
 String – Sonny Stitt
 Sweetpea – Billy Strayhorn
 Thags – Ed Thigpen
 Mr PC – Paul Chambers
 Sassy – Sarah Vaughan
 Kid – Edward Ory

Większość zamieszczonych biografii prezentuje artystów w najbardziej twórczym okresie ich życia. Prawdą jest bowiem, iż wielu z nich w końcowych latach kariery tylko ugruntowywało swoją pozycję gwiazd i legend, zwłaszcza na międzynarodowych rynkach (Erroll Garner, Oscar Peterson, Benny Goodman). Podobnie jest w przypadku zespołów, np. Jazz Messengers. To w pierwszych 10 latach istnienia,

pomimo faktu, iż grupa działała dużo dłużej, utrwaliło się jej znaczenie, m.in. poprzez zdefiniowanie stylistyki hard bopu, jego repertuaru i brzmienia. Z historycznego punktu widzenia okres ten jest dużo ważniejszy niż kolejne niemal 30 lat.

Podczas wykładów z historii jazzu prowadzonych od 10 lat na różnych uczelniach autor zwraca swym studentom uwagę na następujące zagadnienia:

1. Muzyki nie można poznać z książki. Nawet 10 opasłych tomów nie pozwoli Czytelnikowi poznać brzmienia orkiestry Duke'a Ellingtona, barwy głosu Billie Holiday, frazowania Ornette'a Colemana czy techniki instrumentalnej Oscara Petersona. Niech zatem ta „Historia...” będzie bodźcem do sięgnięcia po płyty. Zamieszczona na końcu pracy dyskografia z pewnością będzie pomocna w wyborze i odnalezieniu poszczególnych pozycji, by później nie zadawać pytania: czym jest jazz?, na które Louis Armstrong odpowiadał „If you need to ask, you'll never know”².
2. Muzyka afroamerykańska jest łańcuchem zdarzeń, które łączą się ze zdumiewającą logiką i naturalnością.
3. Pomimo uznawania spirituals i bluesa za korzenie muzyki jazzowej/murzyńskiej, nie wolno nam myśleć o tych gatunkach jako przebrzmiałych. Bowiem nawet dziś stanowią one część owego spłotu, warkocza muzyki amerykańskiej, wspólnie z muzyką pop soulem, rhythm&blues i rockiem.
4. Muzyka nie jest zawieszona w próżni. Na jej kształt wpływają często tak różne pozamuzyczne czynniki, jak:
 - a) wydarzenia społeczne/socjologiczne (rasizm, segregacja)
 - b) mody (tańce, ubiory, zachowania)
 - c) wojny (I wojna światowa, II wojna światowa, „zimna wojna”)
 - d) technologie (radio, gramofon, TV, magnetofon, płyta winylowa, CD)
 - e) religia (chrześcijaństwo, islam)
 - f) ekonomia (kryzys przełomu lat 20.-30.).

Prześledzimy też ważny element geograficzny i demograficzny – migracje – istotny w kontekście przemieszczania się muzycznych czynników, a także balans na przestrzeni dekad pomiędzy grą zespołową a solową, między tradycją europejską i afrykańską, między improwizacją a zapisem, melodyką a harmonią oraz układem wertykalnym i horyzontalnym.

„Historię jazzu” ubarwiają opowieści i anegdoty: 1) o złamanym smyczku kontrabasisty, który spopularyzował technikę pizzicato; 2) o kartce z tekstem upadającej podczas armstrongowego nagrania, dającej początek bezślowej, sylabicznej technice wokalne – scat

3) o wygiętej na urodzinowej imprezie trąbce Dizzy'ego Gillespiego, odmieniającej brzmienie oraz wygląd sekcji jego big-bandu, które pokazują, jak jazzowi blisko do prawdziwego życia.

Podobnie jak jazz, będący syntezą kultur, praca ta zawiera w różnych proporcjach elementy historii ogólnej, dokumentu, reportażu, dane biograficzne (około 160 postaci), dyskograficzne, analizy i komentarze, a także cytaty z literatury. Decyzja o podaniu fragmentów tekstów, cytatów czy pewnych (nawet sporych) zwrotów i określić w języku angielskim wynika z przekonania autora o mocniejszym i bliższym źródła zobrazowaniu zagadnień.

Całość pracy kończy kalendarium, które ma ułatwić Czytelnikowi poruszanie się w poszczególnych dekadach.

	1890	1900	1910	1920	1930	1940	1950	1960	1970	1980
Boogie-woogie				♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
Stride piano				♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
Ragtime	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
Blues	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
Nowy Orlean	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
Blues miejski				♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
Rhythm and Blues				♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
Chicago Dixieland				♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
Kansas City				♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
Swing				♪	♪	♪	♪	♪	♪	♪
Be-bop						♪	♪	♪	♪	♪
Cool/West Coast							♪	♪	♪	♪
Third Stream							♪	♪	♪	♪
Hard bop							♪	♪	♪	♪
Free jazz							♪	♪	♪	♪
Fusion, Electric jazz								♪	♪	♪

W niniejszej prezentacji „Historii jazzu” rozwój tej muzyki przedstawiony został nie w sposób „liniowy” jako ciąg następujących po sobie stylów, lecz poniekąd jako „crescendo” tychże nakładających się, zazębiających czy wręcz istniejących obok siebie. Choć prowa-

dzić nas będzie porządek chronologiczny i fokus skierujemy na najważniejsze dokonania, należy podkreślić, iż zwłaszcza od lat 40. nie sposób jednoznacznie zdefiniować niektórych zjawisk lub ich ewidentnie przyporządkować. Na czasowej stopklatce roku 1947 obok bebopowych zdobywczy Parkera i Gillespiego zauważymy nowy skład All Stars Armstronga, o absolutnie nowoorleańskim zabarwieniu, swingujący big-band Counta Basiego, Progressive Jazz Stana Kentonana, rodzący się rhythm&blues, a także dokonania zapowiadającego nadejście dopiero za 10 lat stylu free – Lenniego Tristano. Podobnie jest w kolejnych dekadach, np. w latach 60., kiedy ramię w ramię tworzyli tak odmiennie zorientowani kompozytorsko, emocjonalnie i estetycznie, a będący w swych szczytowych okresach: Miles Davis (kwintet), John Coltrane (kwartet), Ornette Coleman (free) Oscar Peterson (trio fortepianowe), Modern Jazz Quartet (chamber jazz) czy Duke Ellington (Koncerty Sakralne).

Promurzyńskie sympatie, ewidentne na wielu stronach tej pracy, nie mają związku z działalnością wywrotową autora ani żadną polityczną orientacją, choć w latach 50. z pewnością przysporzyłyby sporo pracy ekipie McCarthy'ego. Autor jest świadomy, iż nie można naprawić świata przez dziurkę od klucza dawno zatrzęsniętych drzwi historii. Podane fakty, te z pozamuzycznych okolic, mają jedynie zobrazować tło, na którym pełniej i jaśniej zabłyśną pewne działania.

Napisanie książki nie byłoby możliwe bez pomocy wielu osób, które autor spotkał na swojej muzycznej i życiowej drodze. Składa zatem podziękowania Michaelowi Parkinsonowi z Webster University w St. Louis, Mike'owi Tracy z University of Louisville i Jamey'emu Aebersoldowi za pomoc w dostępie do materiałów źródłowych. To dzięki nim bibliografia, na której oparta jest ta praca, obejmuje aż 80 pozycji. Dziękuje też ministrowi kultury i dziedzictwa narodowego Kazimierzowi Ujazdowskiemu i zarządowi stowarzyszenia STOART za roczne stypendia, które pozwoliły mu skupić się na pisaniu książki i pokryć wydatki związane z gromadzeniem materiałów. Dziękuje wybitnemu muzykowi, w którego zespole gra od ponad 14 lat, Janowi Ptaszynowi Wróblewskiemu, oraz wielkiemu kolekcjonerowi archiwalnych nagrań (nieżyjącemu już) Henrykowi Cholińskiemu i dziekanowi z czasów studenckich, niesłyszanie wysoko zawieszającemu poprzeczkę w temacie historii jazzu – Andrzejowi Szmidtowi – za możliwość obcowania z ich pasją, obejmującą tę samą materię tematyczną. Autor dziękuje także grupie świetnych muzyków: Piotrowi Wojtasikowi, Grzegorzowi Nagórskiemu, Piotrowi Baronowi, Maciejowi Sikale, Marcinowi Jahrowi i Wojciechowi Niedzieli za wieloletnią muzyczną przyjaźń, wielogodzinne dyskusje, wspólne prze-

żywanie muzyki, którą wszyscy mamy głęboko pod skórą. Dziękuje innym osobom, bez których nie doszłoby do napisania czy wydania pracy: Krzysztofowi Sadowskiemu, dr. hab. Aleksandrowi Mazurowi, dr. hab. Andrzejowi Tuchowskiemu, redaktorowi pisma „Jazz Forum” Pawłowi Brodowskiemu, Bronisławowi Suchankowi i Willemowi Van Hombrathowi. Autor wielki ukłon kieruje w stronę Marka Karewicza, którego kilkanaście wspaniałych fotografii uświetniło niniejszą pracę, a także ku niezwykle czujnej korektorce Iwonie Guzik i zaangażowanej ekipie wydawnictwa Infomax w osobie Agnieszki Guzik. Autor składa także podziękowania Grażynie Kubiak, która wspierała go podczas gromadzenia notatek i muzycznych analiz, córce Marcie – za pomoc w redagowaniu materiału muzycznego oraz wszystkim studentom i kursantom letnich warsztatów, którzy dopytywali się o książkę i motywowali do wytężonej pracy. Dziękuje w końcu ojcu, od którego pokażnej, jak na lata 70., kolekcji płyt jazzowa pasja się zaczęła, i matce, która nadal tych płyt słucha.

Ostatni akapit wstępu kieruje nas na powrót do meritum. Zdumiewająco daleko od Coltrane’a musimy się cofnąć w czasie, by zrozumieć fakty, na których opiera się nie tylko powstanie jazzu, ale cała historia obu Ameryk. Młodego jazzmana/jazzfana – a głównie do niego kierowana jest ta praca – cechować winna dociekliwość, przekładająca się na ćwiczenia i muzyczne poszukiwania. Ponadto podkreślić należy, iż wszelkie tematy i ich detale, oglądane dopiero z odpowiedniej perspektywy czasowej, a w tym przypadku także i geograficznej, pozwalają dostrzec ich diamentową wartość. Niech zatem ten argument i owa dociekliwość spowodują, że zadane zostanie pytanie: dlaczego imponujący gmach wieżowca (jazz) zbudowany został w tym, a nie innym miejscu i czasie? Co było tam wcześniej i dlaczego architekt z geodetą zdecydowali na taką rejonizację?

RAGTIME

„Syncopation is truly a native product – a style of music of which the Negro is originator but which is generally popular with all Americans”. New York Age, 1912⁴³

Dotychczas poruszaliśmy się po południowych rejonach Stanów Zjednoczonych, śledząc rozkwit muzyczny zgrupowanej tam w 90% murzyńskiej ludności. W kolejnym rozdziale wraz z następną składową jazzu – bluesem – powrócimy na Południe. Teraz jednakże nasza uwaga skupiona będzie na Midwest (Środkowy Zachód), gdzie rozkwitał ragtime, przejmując cechy (z formą włącznie) ogromnie popularnych orkiestrowych marszów. Był on też w dużo większym stopniu niż kolejne XIX-wieczne formy muzyczne połączony z innymi czynnikami europejskiej tradycji. Nie bez znaczenia był fakt posiadania przez miasto St. Louis orkiestry symfonicznej, a także Choral Symphony Society. W związku z wzorcami „wielkiej sztuki” (także nauczyciel Scotta Joplina wpłynął na jego zainteresowanie europejskimi formami, np. operą, jak i technikami kompozytorskimi) muzyka ragtime’u i orientacja jej twórców stanowi przykład ich artystycznych aspiracji. Machająca od dłuższego czasu, początkowo abolicjonistyczna, a teraz jeszcze bardziej tolerancyjna ręka Północy ośmielała i dawała Murzynom większe nadzieje na akceptację. Ragtime stał się ich pierwszą muzyką, która osiągnęła tak ogromną, o ogólnonarodowym zasięgu popularność, co przełożyło się również na jej komercyjny sukces. Potwierdzały to wydawnictwa nutowe, notatki w prasie, publikacje biografii kompozytorów, a przede wszystkim nagrania na cylindry i piano rolls. Rozpoznany zagranicą jako pierwsza typowo amerykańska forma muzyczna stał się nawet inspiracją dla klasycznych kompozytorów XX wieku, takich jak Strawiński, Debussy, Gershwin, Honegger czy Hindemith.

W przeciwieństwie do bluesa i spirituals nastrój ragtime’u jest pogodny. Nie ma patosu i podniosłości spirituals, nie ma ekspresji i smutku bluesa. W swej estetyce bliższy jest tańcom i synkopowanemu banjo tunes, wykonywanym w przedstawieniach minstrelów. Zapisem, wieloczęściową formą i harmonią nawiązuje do europejskiej tradycji. Do Europy zbliża się także w elemencie rozróżnienia kompozytora od wykonawcy. Jest zapisany i każdy, kto czyta nuty, może go wykonać. Czasem doszukuje się tu wpływu europejskiej pianistyki XIX wieku. Ragtime nie ma jednak jej introwertycznego romantyzmu, jest wybitnie ekstrawertyczny.

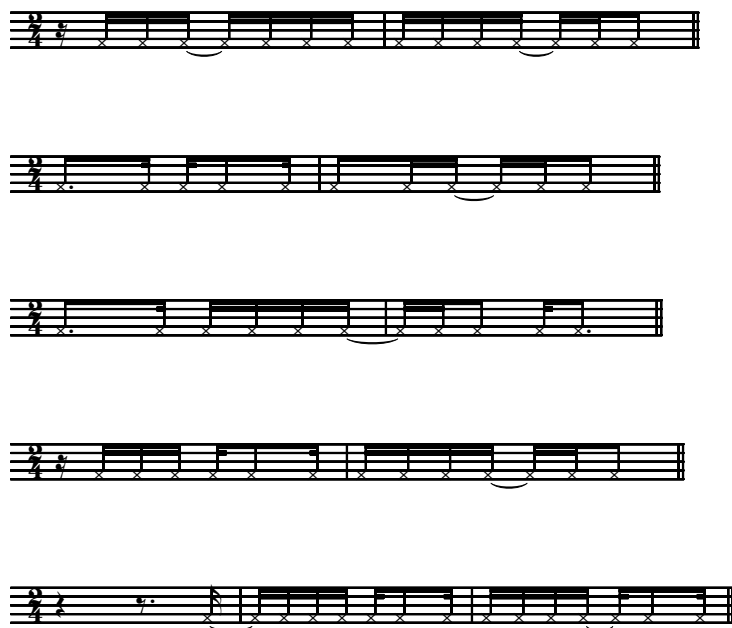
Z synkopacją przeniesioną przez minstrelów ragtime dotarł do Białej Ameryki dwie dekady po spirituals. Popularności minstrelów nie da się jednak porównać z szaleństwem ragtimowej mody, która wjechała na grzbiecie cakewalka. Ragtime stworzony w zamkniętym społeczeństwie murzyńskim, przez niego i dla niego, około 1905 roku należał już do całej Ameryki. Segregacja jest antropologicznym wytłumaczeniem przetrwania pewnych cech muzyki, w tym przypadku rytmu. Jak pisał *Opera Magazine* w 1916 r. „ragtime has carried the complexity of the rhythm subdivision of the measure, to a point never before reached in the history of music”⁴⁴. Ragtime reprezentuje jednakże głębsze przeniknięcie elementów afrykańskich i europejskich, ich zespolenie, więc może dlatego mógł być zaakceptowany przez ogół społeczeństwa. Nie przypadkowo rozwinął się na środkowym zachodzie w otoczeniu „lepszego klasy”.

W 1897 r., kiedy elektryczność i telefony były wchodzącą w życie nowinką, bez pomocy radia, telewizji i płyt, ragtime jak ogień rozprzestrzenił się w formie wydawnictw, występów live, piano rolls czy cylindrów. Ludzie byli głodni rozrywki po 5-letnim kryzysie, którego zakończenie i ekonomiczny rozkwit kraju prezentowały teraz wystawy w: Chicago, Omaha, Buffalo, St. Louis, gdzie ragtime prezentował się oniemialej z zachwytem publiczności.

Wydaje się, że nazwa gatunku wywodzi się od słów „ragged” – poszarpany i „time” – czas, sugerując mnogość synkopacji, tak dla niego charakterystycznej. Choć niektórzy doszukują się także źródeł w „jigtime”, jak nazywano fortepianową muzykę taneczną z początku XIX wieku, lub też w zwyczaju wieszania białej flagi – „rag” – w domach, gdzie odbywały się tańce.

Eleganckie ragtime’owe wykonanie wiąże się przede wszystkim z fortepianem solo, grającym zapisane kompozycje. Najczęstszym metrum utworów było 2/4. Ragtime miał sztywne (slow march) tempo pomiędzy 72-110 uderzeń na minutę, a opisy pod kompozycjami często instruowały: „don’t play this piece fast”. Cechą charakterystyczną był wyraźny kontrast lewej i prawej ręki. Lewa gra na pierwszą i trzecią miarę w takcie (na beat), przeważnie ćwierćnotowe i ósemkowe wartości rytmiczne, skacząc z prymy w basie na nieraz

odległy o ponad oktawę akord, w formie trójdźwięku, w środkowym rejestrze instrumentu. Do prawej należy prowadzenie synkopowanej melodyki (na off beat) w dwa razy szybszych wartościach szesnastkowych. Za standardową formę przyjmuje się AA BB A CC (trio) DD. Poszczególne części nazywane były strains i miały parzystą, symetryczną liczbę taktów – 8 lub 16. Melodyka jest diatoniczna, pozbawiona bluenotes. Harmonika utworów zawiera się w obrębie – T S D. Bardzo oszczędna była pedalizacja (praktycznie nie zaznaczana w nutach), a atak dźwięku pianistów często miał charakter perkusyjny. W ragtime'ach częste są też krótkie wstępy, cody i vamps.



Przykłady synkopowanej rytmiki w kompozycjach Scotta Joplina

„Ragtime evolved music is symbolic of primitive morality of Negro type”⁴⁵. Przytoczone słowa dowodzą, że wdzięczna, żywa, pogodna, dobrodusza i naiwnie elegancka muzyka nie zawsze była przyjmowana przychylnie w obu kręgach rasowych, włącznie z własnym. Wspinający się po szczeblach społecznej drabiny Murzyn „powinien” raczej przejmować Białą, wiktoriański model wychowania, ogłady i kultury, a nie propagować „rozwiązły i grzeszny” (blues i jazz były zakazane w programach pierwszych murzyńskich uczelni w Howard i Tuskegee Institute!!!)

Odrzucenie ragtime’u (a także innych odłamów muzyki murzyńskiej) przez część amerykańskiego społeczeństwa bierze się ze środowiska, w jakim powstawał. Tymczasem ratująca rasę zdolność adaptacji do zastanych i jedynych jej pozostawionych warunków pozwalała wykorzystywać i zużytkować otoczenie. Powstała i rozwinięta w ten sposób muzyka, o jakże nieerotycznej jakości (gracja, wdzięk), potwierdza umiejętności Murzynów do oddzielenia jej od otoczenia, w którym zmuszeni byli tworzyć i pracować.

Okres popularności stylu przypada na lata 1890-1920. Około roku 1940 ragtime był już stylem niemal zapomnianym. Biały kompozytor William Krell był pierwszym, którego ragtime („Missisipi Rag”) wydany został w druku w 1897 roku. W tym samym roku ukazał się pierwszy murzyński, skomponowany już w 1892 r. przez Toma „Million” Turpina zatytułowany „Harlem Rag”. W tym samym roku światło dzienne ujrzała pierwsza książka ucząca stylu i wyjaśniająca tajniki gry „Rag Time Instructor” Bena Harneya. Podobna, autorstwa Axela Christensena, zatytułowana „Ragtime Instructor Book For Piano” wydana została w 1904 r.

Słowo „ragtime” pojawiło się kilka lat wcześniej w utworze Murzyna z Detroit Freda Stone’a „My Ragtime Baby”, lecz była to zwykła piosenka, nie mająca z formą ragtime’u nic wspólnego.

Ragtime – połączenie afrykańskiej polirytmii i pulsacji z europejską formalizacją i tradycją salonowego wykonania fortepianowego – „zaraził” swym dającym radość oraz prowokującym do uśmiechu charakterem nie tylko amerykańską muzykę, lecz także życie. Przeglądając się kolejnym dekadom, można zauważyć, jak bardzo muzyka powiązana jest z nastrojami społecznymi. Około 1892 r. Ameryka zmagala się z kryzysem ekonomicznym. Pogodny ragtime pojawił się 5 lat później, w momencie poprawy sytuacji.

Urok stylu leży nie w melodii (a na pewno nie tylko w niej), lecz przede wszystkim w rytmie. I właśnie owo niezwykle poczucie rytmu, obok innych, bardziej instynktownych, muzycznych zdolności stało się bazą dla pianistów Midwestu, do stworzenia wyraźnie rasowego (na początku) stylu.

Centrum ragtime’u było Missouri. Za kolebkę uważa się Sedalię, ze względu na obecność Scotta Joplina i jego studentów: Arthura Marshalla czy Scotta Haydena oraz wydawnictwa Johna Starka. Stolicą zostało okrzyknięte St. Louis. Liderem tamtejszego środowiska był urodzony w Savannah w Georgii w 1873 roku **Tom Turpin**, który tu dorastał, zdobywał muzyczne wykształcenie, co pozwalało mu grać z łatwością w różnych tonacjach i komponować. Potężny, mierzący ponad 180 cm i ważący 150 kg, o jasnej skórze, określany jako crac-

P

IANIŚCI PRZEŁOMU

We wszystkich wcześniejszych okresach rozwojowych jazzu dużą rolę w kształtowaniu muzycznego obrazu i repertuaru odgrywała pianistka. Przyjrzyjmy się teraz tej dziedzinie wyrosłej w latach 40. i 50. Naszą wędrówkę po najwspanialszych mistrzach „ebony and ivory” zaczynamy od **Nat King Cole’a**, który kojarzony jest głównie z wokalistyką, ze względu na swój piękny, barytonowy, o cechach tenoru, welwetowy, wytwarzający niezwykle klimat głos. Nie zapominajmy jednak, że ten obdarzony wspaniałą dykcją i urokiem osobistym wokalista był świetnym pianistą, co potwierdzają nagrania, wypowiedzi następnych pokoleń pianistów i jego zwycięstwa w ankietach pism muzycznych *Esquire* (1946 r., 1947 r.) i *Metronome* (1947-1949). Stworzony przez niego format zespołu: trio fortepianowe z gitarą i kontrabasem uznane jako najlepsze combo w ankietach *Down Beat* (1944-1947) i *Metronome* (1945-1948) stało się wzorcem dla wielu pianistów z Artem Tatumem i Oscarem Petersonem włącznie.

Wokalista i pianista urodził się 17 marca 1919 r. w Montgomery, w stanie Alabama jako Nathaniel Adams Coles. Jego rodzice: Perlina i Edward James wyprowadzili się wkrótce z Alabamy, gdzie wciąż dominował rasizm, lincze nie należały do przeszłości, a segregacja była powszechna. Zabrali ze sobą czwórkę dzieciaków: Eddie Mea, Edwarda, Ewelinę oraz 4-letniego Nata i osiedlili się w Chicago. W Montgomery tata pracował w rzeźni. Był też kaznodzieją w kościele baptystów, chciał jednak przewodzić własnemu. Przeprowadzka miała umożliwić mu realizację planów. Była też związana z falą murzyńskiej migracji na Północ, o której już pisaliśmy w poprzednich rozdziałach. Zimny klimat i bieda spowodowały, że w 1925 roku umarła córka Eddie Mea. Choć 2 lata później urodził się braciszek, Isaac, dramatyczne uczucia pozostały.

Nat był miły i grzeczny. Naśladował, rzecz zrozumiała, starszego brata Edwarda. Młodzież otrzymała religijne wychowanie, a ojciec nie popierał rodzaju muzyki „gdzie diabeł toczy bój z aniołami”. Pierwsze muzyczne nauki Nat pobierał od mamy, która grała na fortepianie i śpiewała religijne hymny oraz gospel. Nie bez znaczenia były też częste radiowe prezentacje jazzu. Muzyka miała być kluczem do moralnego zwycięstwa Murzynów, jak pisał Robert Abbott wydawca *Chicago Defender*. Niezwykle ważną rolę w środowisku odegrał major Clarke Smith, kierownik orkiestr i edukator, który rozbudzał pra-

gnienia chicagowskich dzieciaków. Wkrótce „spod jego ręki” wyszli tak znani jazzmani jak: Ray Nance, Lionel Hampton czy Milt Hinton. Po wyjeździe Smitha do St. Louis „misję” kontynuował jego student, kapitan Walter Dyett, mający takich wychowanków: jak Johnny Griffin czy Ahmad Jamal. Kolejną nauczycielką Nata była matka Milta Hintona, która uczyła młodzieńca gry na fortepianie, teorii muzyki, a także kształciła słuch i czytanie a vista.

Starszy brat Eddie, grający boogie na fortepianie i tubie, zaczął wymykać się z domu. Nie dziwimy się temu. W tym czasie w Chicago furorę robili najlepsi amerykańscy muzycy: Fats Waller, Earl Hines, Louis Armstrong, King Oliver, Jimmie Noone i „Czarny Anioł skrzypiec” – Eddie South. Świat gangsterski z Alem Capone na czele trzymał rękę na biznesowym pulsie (i palec na cynglu) w południowej dzielnicy miasta. W roku 1927 brat Eddie bez pozwolenia rodziców wyjechał z zespołem do Madrytu. Rozpad grupy spowodował, że przez kilka lat błąkał się po różnych zakątkach Europy: Portugalii, Włoszech, nawet Rosji. W 1931 r. Eddie dołączył do zespołu Noble’a Sissle’a. W tym czasie w Chicago miała miejsce parada 35 tysięcy chłopców i ich rodziców. Na jej czele stanął sam Duke Ellington. Stał się on wzorem dla wielu z nich, włącznie z Natem. Chłopak dużo ćwiczył, naśladując też pianistkę Earla Hinesa, którego słuchał w radiowych transmisjach. Wkrótce Nathaniel wziął udział w muzycznym konkursie amatorów. Główną nagrodą w rywalizacji odbywającej się w zbudowanym w roku 1928, w szczytowym momencie kinowej manii, Regal Theatre, był indyk. Publiczność siedząca na trzech tysiącach welwetowych siedzeń, mając nad głowami wiszące kryształowe lampy, oklaskiwała zwycięzcę. Nat powtórzył sukces w kolejnych latach.

Pianista posiadał naturalne cechy lidera, nie miał jednakże dyktatorskich zapędów. Był lubiany przez kolegów. Elegancko ubrany, podobał się dziewczynom. W 1934 roku, być może na fali nowych nastrojów (w grudniu poprzedniego roku zniesiona została prohibicja, powstały nowe kluby), przerwał naukę w szkole. Był zresztą przeciętnym uczniem, zafascynowanym jedynie muzyką. Skrócił nazwisko do Cole, a w domu doprowadził do umowy z ojcem. Mógł grać swoją muzykę, jeśli podczas niedzielnych mszy będzie grał religijne hymny.

Jesienią *Chicago Defender* zamieścił, obok Jimmiego Lunceforda i Eddiego Southa, notatkę o 15-letnim Nathanielu wraz z jego fotografią. Wkrótce następną, tym razem o coraz bardziej popularnym, prowadzonym przez niego zespole Royal Dukes. 8 września 1935 roku miało miejsce niebywałe wydarzenie. Royal Dukes stanęli do pojedynku z Earlem Hinesem i jego znakomitą orkiestrą, jedną z najlepszych w kraju, od kilku lat rezydującą w chicagowskim odpowiedniku nowojorskiego Cotton Clubu – Grand Terrace. Nat posiadał fenomenalną pamięć. Znał aranżę orkiestry Hinesa i nauczył swych kolegów poszczególnych partii. Wynik pojedynku był remisowy, co w praktyce oznaczało zwycięstwo niemal nieznanego 16-latka. Zespół dostał angaż do Savoy.

Kilka miesięcy później brat Eddie, który w międzyczasie powrócił z Europy, założył zespół. Zaangażował brata jako pianistę, sam grając na kontrabasie. W lipcu 1936 r. dokonali pierwszych nagrań dla firmy Decca. Młodość ma jednak swoje prawa. Na horyzoncie pojawiła się 26-letnia Nadine Robinson, piękna, zgrabna tancerka. Jej urodę i wdzięk możemy dziś podziwiać w archiwalnych „klipach” muzycznych, np. Fatsa Wallera. Pierwsza miłość doprowadziła do małżeństwa, a zatajenie młodego wieku (Nat mając 17 lat, wpisał w dokumentach 21) świadczy o ukrywaniu tego faktu przed rodzicami, od których syn musiałby mieć zgodę. Bracia dostali angaż do rewii „Shuffle Along”, z którą na początku następnego roku wyruszyli w trasę. W tym czasie ich ojciec spełnił swe ambicje, został głową First Baptist Church w południowej dzielnicy Chicago.

Wiosną 1937 r. w związku z bankructwem rewii Nat wraz z żoną osiadł w Los Angeles. Czary goryczy dopełniły konflikt z bratem i brak pracy. Nadeszły dwa ciężkie lata. Pianista brał okazjonalne grania, godząc się na kilka dolarów za całą noc występów. Ćwiczył jednak bardzo dużo i regularnie. Stopniowo wchodził w nieduże środowisko jazzowe, poznał perkusistę Lee (Leonidasa) Younga (brata Lestera) i basistę Reda Callendera. Udzielał się na jam sessions. Pisał także aranże. Jego wybitne zdolności ujawniły się i na tym polu, pisał bez błędów, od razu atramentem.

Przełomowym momentem w karierze Nata było założenie tria. Jego partnerami zostali gitarzysta Oscar Moore (nazywany z racji urodzenia w Boże Narodzenie Jesus Boy) i podobnie jak Nat syn pastora Wesley Price, ekskontrabasista big-bandu Lionela Hamptona. O ogromnym potencjale zespołu i wysokim poziomie, jaki reprezentowali już na początku (marzec 1938 r.), świadczy fakt, iż pracodawca przedłużył 2-tygodniowy angaż do 6 miesięcy (!!) Muzycy otrzymywali do podziału 110 dolarów tygodniowo. Grali pięć i pół

godziny, od 8.30 do 2.00 w nocy. Trio rozpoczęło też bardzo aktywną działalność nagraniową. Od września 1938 r. do 1942 r. zarejestrowali 125 utworów! Pianista porzucił ambicje lidera dużej orkiestry na miarę Ellingtona. Wobec innych realiów starał się „wycisnąć”, co się da z tria. W zespole bez instrumentów dętych Nat znalazł odpowiedni balas pomiędzy partiami granymi unisono i solówkami. Grupa wypracowała wspólne brzmienie, grała lekko, ze swingiem i polotem. Pianista zachwycał sprawnością i biegłością. Pod koniec 1938 r. trio występowało w radiowej (NBS) audycji Swing Soiree. W następnym roku nagrało utwór „Sweet Lorraine”, który okazał się zapowiedzią przyszłych ogromnych sukcesów. Zdjęcie w *Metronome* i notatka w *Down Beat* były pierwszymi ich oznakami.

Muzykami opiekowała się wówczas agencja Williama Morrisa, a rozgłos sprowadzał na jego występy znane postacie ze świata muzyki, m.in. Franka Sinatrę, Buddy’ego Richa czy Lionela Hamptona. Trio dostało propozycję od tego ostatniego, ale za radą Lee Younga („wchłonie cię”¹⁷³) odrzuciło ją. W mieście krążyły legendy o Nathanielu, jego fantastycznej zdolności czytania nut a vista, wspaniałej muzycznej pamięci, o perfekcyjnym artyście pierwszych i jedynych nagraniowych wersji, o jego biegłości i śpiewie (grze) unisono. Pomimo sporej aktywności zespół ciągle borykał się z problemami finansowymi. Być może w tym należy upatrywać problemów małżeńskich zarówno pianisty, jak i gitarzysty. Zbawienna okazała się pomoc wizytującego Los Angeles Earla Hinesa, który w najmniejszym stopniu nie odczuwał złych emocji związanych z dawnym remisowym pojedynkiem. W 1941 r. trio otrzymało angaż w Chicago, co pozwoliło Natowi spotkać się z rodziną po kilku latach rozłąki. Coraz wyższe loty znaczone były występami w nowojorskim Apollo All Star Revue. W tym czasie zarobki kształtowały się na poziomie 45 dolarów tygodniowo dla Nata i po 30 dolarów dla Moore’a i Price’a.

Muzycy wrócili do Kalifornii, gdzie Glenn Wallichs, właściciel sklepu Music City, wraz z tekściarzem Johnny Mercerem („Blues In The Night”) i Buddym Da Silvą, w trudnych czasach wojny, bojkotu nagrań, wykorzystując reglamentowany szelak ze starych płyt, założyli Capitol Records. Z firmą tą wokalista był związany do końca życia. Na razie jednak nagrał dla Normana Granza znakomitą sesję z Lesterem Youngiem i basistą Redem Callenderem. 15 czerwca muzycy w ciągu godziny zarejestrowali cztery utwory.

USA od kilku miesięcy brało udział w II wojnie światowej. Basista Wesley Price otrzymał powołanie do wojska. Na swoje miejsce rekomendował Johnny’ego Millera. Obdarzony wspaniałym pulsem basista, podobnie jak poprzednik grający wcześniej (od 1937 roku)

w zespole Hamptona, pozostał w trio przez 6 lat. Trio zwyciężyło w ankiecie czytelników *Down Beat*, a nagrany przez nich „Strighthen Up And Fly Wright” sprzedał się w pięciuset tysiącach egzemplarzy i wspiął się na trzecie miejsce list przebojów. Nat wcześniej potrzebując gotówki, by spłacić długi, sprzedał Irvingowi Milsowi za 50 dolarów (!!!) prawa autorskie do utworu, którego był kompozytorem. Na szczęście na arenie pojawił się Carlos Gastel, który został managerem Nata. Zdeklarował, że nie będzie brał żadnego honorarium „dopóki gaża dla zespołu nie wyniesie 800 dolarów”¹⁷⁴. Gastel prowadził też Stana Kentona, Woody’ego Hermana i Peggy Lee. Manager podpisał 7-letni kontrakt z firmą Capitol, dbając, by Nat nie popełniał wcześniejszych błędów. Miał na uwadze także tantiemy. Pierwsze nagrania dla Capitol miały miejsce w 1943 r. Nat okazał się wspaniałym balladzystą, a jego szept, welwetowy głos, dykcja, osobisty urok i ciepło zachwycaly kobiety (nawet Białe). Gaze zespołu wzrosły do 2000 dolarów tygodniowo w teatrach i 1000 dolarów tygodniowo w klubach. Połowę brał Nat, 30% gitarzysta Oscar Moore, a basista 20%. 3-minutowe klipy w filmach przyniosły 5-cyfrowe zarobki. Dobrze zarabiający teraz Nat kupił samochód i eleganckie ubrania dla siebie i Nadine. Para nabyła mały domek. 1944 rok przyniósł występ w czerwcowym koncercie Jazz At The Philharmonic. Pianista wystąpił w towarzystwie m.in.: Buddy’ego Richa i Illinoisia Jacqueta pod nazwiskiem Shorty Nadine. Wpływy z biletów zakupionych przez 1200-osobową publiczność przeznaczone były na obronę meksykańskich chłopców oskarżonych o morderstwo. Następnie trio Nata ruszyło w trasę, bijąc rekordy popularności w Apollo Theatre. Pianista otrzymał też zaproszenie do (debiutanckiej) sesji nagraniowej tenorzysty Dextera Gordona. W 1945 r. trio Nat King Cole’a triumfowało w ankiecie *Metronome*, będąc na szczycie także w latach następnych: 1946-1948. Aż osiem jego utworów nominowano w kategorii Płyta Roku. Nat zagrał też w All Stars Band stworzonym przez pismo *Down Beat*, partnerując Parkerowi i Gillespiemu. *Esquire* przyznało mu złoto w kategorii fortepian i srebro w kategorii śpiew. Także Oscar Moore wygrał swoją kategorię. Talent gitarzysty i jego wkład do jazzu bywa niedoceniany, choć plasował się w rankingach zaraz po Charliem Christianie. Wspaniale równoważył grę rytmiczną – four beats – z akordowym compin’ i liniami pojedynczych nut. Miał przy tym ciepłe, nasyczone brzmienie instrumentu. Operował głównie w średnim i niskim rejestrze.

Nat, co przejął prawie dekadę później Oscar Peterson, dokonywał drobnych, znakomitych zabiegów aranżacyjnych. Choć „tylko” trio, zespół mienił się pomysłami rytmicznymi, melodycznymi czy uniso-

nami, we wstębach, kodach i improwizowanych partiach. Stanowił w dodatku brzmieniową jedność i wspaniale swingował. Nat dominował w utworach instrumentalnych, zwłaszcza szybszych, ale gitara Moore’a wydaje się być niezbędna i znakomicie dopełnia wyśpiewane chorusy Cole’a, jego „smoky voice” – atlasowy, ciepły i intymny.

Ku zadowoleniu lidera podczas koncertu w Regal Theatre w Chicago na widowni pojawił się wielbny Coles.

Nat często przebywał w kręgu Białych przyjaciół, decydentów: Wallichsa, Granza, Gastela, Mercera. Był uczciwy i szczery. Jego sytuację osobistą zmieniło pojawienie się atrakcyjnej, posiadającej nienaganne maniere wpojone przez białego dziadka, Marie Ellington. Marie, wdowa po pilocie, bohaterze II wojny światowej, była dobrą wokalistką. Występowała nawet z samym Dukiem Ellingtonem (bez powiązań rodzinnych).

Kalendarz artysty był zapełniony przez sesje nagraniowe, filmy, występy w radio, klubach i teatrach. Jego zarobki kształtowały się na poziomie 100 tysięcy dolarów rocznie. „Christmas Song” znalazła się na trzecim miejscu list przebojów, lecz jeszcze wyżej, bo na samym szczycie, zawędrował „I Love You For Sentimental Reason”. W roku 1946 Nat zwyciężył w ankiecie czytelników *Metronome* jako pianista i lider najlepszego comba, a Oscar Moore uznany został najlepszym gitarzystą. Idąc za głosem serca, Nat doprowadził do rozstania z Nadine (1947-1948). Rozwód był kosztowny: dom, opłaty i alimenty.

Latem 1947 r. z zespołu odszedł Oscar Moore, nieco później Johnny Miller. Zastąpili ich gitarzysta Irving Ashby i basista Joe Comfort. Był to powolny schyłek artystycznego rozwoju tria. Lider zmierzał ku solowej karierze wokalne.

W czasie świąt wielkanocnych 1948 r. odbył się ślub Nata z Marią Ellington. Nowojorski Harlem określił to wydarzenie jako najważniejsze od wielu lat. Kosztowało aż 17 tysięcy dolarów. Zaproszono setki gości, a tłumy widzów zbierały się w pobliżu kościoła. Nat był jednak przygnębiony odmową ze strony najbardziej eleganckiego hotelu w Nowym Jorku Waldorf Astoria. Wstępna umowa została zerwana, gdy okazało się, że pobierają się Afroamerykanie. Hotelowi nie przeszkadzał natomiast Arab paradujący hotelowymi korytarzami z żoną na łańcuszku.

O ślubie i weselu pisały *Times*, *Herald Tribune*. Murzyński *Ebony* zamieścił fotograficzną relację z miesiąca miodowego, jaki para spędziła w Acapulco. Nat pozytywnie podładowany wrócił do pracy. W samym tylko 1948 r. dokonał aż 40 (!) nagrań dla Capitolu. Sensacją okazał się „Nature Boy”, obecny w radiu kilkanaście razy dziennie. Utwór osiągnął pozycję nr 1 w kraju. Trio występowało teraz

W latach 50. największym i ciągle nierozwiązanymi problemami społecznymi były rasizm i segregacja. Już w 1944 r. Gunnar Myrdal napisał słynną dziś „An American Dilemma” o problemie segregacji na Południu, nierówności na wszystkich polach, w tym także w środkach przeznaczonych na edukację.

17 maja 1954 r. amerykański Sąd Najwyższy zniósł segregację w szkołach. Ten dzień, jeden z najważniejszych w powojennej Ameryce, został określony przez mieszkańców Południa jako „black Monday” na podobieństwo „czarnego czwartku” z 1929 r., który oznaczał załamanie amerykańskiej gospodarki.

Do często spotykanych praktyk mających zahamować realizację murzyńskich praw należały: zastraszenia, wyrzucanie rodziców z pracy, likwidowanie rachunków bankowych, tendencyjne i napaśtliwe artykuły w prasie, a w formie fizycznej: krzyczące i agresywne tłumy gotowe rozwiązywać problem sprawdzoną metodą – za pomocą linczu. W maju 1955 r. wielbny George Lee został zamordowany strzałem prosto w twarz. Wkrótce potem w biały dzień, podczas próby zarejestrowania się do głosowania zastrzelono Lamara Smitha.

Jesienią 1956 r. Sąd Najwyższy uznał segregację w środkach publicznego transportu za niezgodną z Konstytucją. Zaczęło się od incydentu w Montgomery, w Alabamie sercu Dixie, dawnej stolicy Konfederatów. Jeszcze w 1950 r. w mieście tym na 400 tysięcy Czarnych było zaledwie trzech lekarzy, jeden dentysta, dwóch prawników i jeden aptekarz. 1 grudnia 1955 r. 42-letnia Murzynka Rosa Parks, wracając z pracy w jednym z domów handlowych, nie ustąpiła białej kobiecie miejsca w autobusie. Pierwszych dziesięć rzędów „prawnie” przeznaczonych było wyłącznie dla Białych. Kolejne mogły być także „rozkazem” kierowcy im przyznane (wstań i wynoś się). Rosa usiadła w strefie „czarnej”, lecz blisko (domyślnej) linii demarkacyjnej. Nie przesunęła się na wezwanie. Została aresztowana. Reakcją na to zdarzenie ze strony powstałej organizacji – MIA (Montgomery Improvement Association) był bojkot komunikacji autobusowej w mieście. Trwał on niemal do końca grudnia 1956 r., przez 382 dni. Kierowali nim murzyńscy działacze: Ed Nixon i 26-letni kaznodzieja Dexter Avenue Baptist Church Martin Luther King, który został wybrany prezydentem MIA. Dumnie, choć z trwogą znosił on ataki: bomby wrzu-

cane do domu czy zwykłe policyjne prowokacje (np. zatrzymania za „przekroczenie” prędkości). Policjantowi zwracającemu się do niego zgodnie z rasową etyką „chłopcze” King wskazał swego syna: „to jest boy, ja jestem mężczyzną i dopóki tak się mnie nie nazwie – nie będę słuchał”¹⁸⁴.

Wobec południowego uporu w związku z nierespektowaniem wyroków sądu i prezydenta rozpoczęła się nowa era – „Civil Rights Movement”.

W 1955 r. Emmett Till, 14-letni murzyński młodzieniec z Chicago, odwiedził krewnych w Tallahatchie County, w jednym z najbiedniejszych stanów – Missisipi. Rzekoma uwaga w stosunku do białej dziewczyny rozeźliła jej krewnych (miał się zwrócić się do białej ekspedientki w sklepie „baby”, w regionie, w którym od 70 lat ostrzegano przed „groźbą gwałtu przez murzyńską bestię”). Kilka dni później wywleczony z domu wuja przez męża ekspedientki i jego brata został śmiertelnie pobity. Jego czaszka została rozłupana, twarz zmasakrowana, oko wydlubane, a zwłoki wrzucone do rzeki. Ciało odnaleziono po trzech dniach. Mężczyźni zostali złapani, osądzeni przez Białą ławę przysięgłych i uniewinnieni. Zrozpaczona matka upubliczniła pogrzeb, pozostawiła otwartą trumnę, by telewizja, reporterzy i świadkowie mogli zobaczyć, jak kończą się wakacje w Missisipi. Było to pierwsze wydarzenie Civil Rights Movement o tak dużym medialnym zasięgu.

Autherine Lucy była pierwszą Murzynką próbującą uczęszczać na Uniwersytet w Alabamie. Dużo groźniejszy był incydent w Little Rock, stolicy Arkansas, jaki miał miejsce we wrześniu 1957 r. Dzieciom murzyńskich uczniów chciało uczyć się w Central School, w której do tej pory kształciła się wyłącznie biała młodzież. Spotkali się tam z agresją tłumu, furią i gniewem białej społeczności, nienawiścią ze strony innych uczniów, kopaniem, wyzweśkami. Na porządku dziennym były również włamania do szafek, kradzież książek, oblewianie zupą, napojami, ketchupem. Młodzież była bita, zastraszana, a rodzice czworga z nich stracili pracę i musieli wyprowadzić się z miasta. Gubernator Arkansas Orval Faubus ostrzegał „krew popłynie ulicami Little Rock”¹⁸⁵. Wezwał Gwardię Narodową, by zatrzymała dziewięciu murzyńskich uczniów. Skończyło się interwencją prezydenta Eisenhowera, który wysłał oddziały federalne do ochrony

Murzynów. Pozostały one w Little Rock do listopada, a w maju pierwsi Murzyni skończyli szkołę zintegrowaną.

Białych mieszkańców Georgii uspokajał ich gubernator „Tak długo, jak ja jestem waszym gubernatorem, Murzyni nie mają wstępu do białych szkół”¹⁸⁶.

Reprezentujący w Senacie stan Missisipi, J.E., który niegodny jest, by zamieścić jego nazwisko w tej książce obok jazzmanów, przemawiał: „Separacja promuje rasową harmonię, pozwala każdej rasie podążać za własnymi potrzebami, rozwijać własną kulturę, Jest osobną instytucją, osobną cywilizacją. Segregacja nie jest dyskryminacją, (...) jest potrzebą, prawem natury, prawem Boga”¹⁸⁷.

Wydarzenia te są początkiem i bezpośrednim backgroundem do powstania Civil Rights Movement – Ruchu Praw Obywatelskich. Jego działania polegały na pokojowych protestach w obronie równości, na rzecz zniesienia segregacji rasowej w szkołach, transporcie i innych dziedzinach życia. „Let’s us say that we are not here advocating violence, (...) we are Christian people, the only weapon that we have in our hands (...) is the weapon of protest”. „Jeśli się mylimy Konstytucja także się myli, jeśli jesteśmy w błędzie, Bóg Wszechmogący także jest w błędzie, jeśli się mylimy, Jezus z Nazaretu był tylko zwykłym utopijnym marzycielem i nigdy nie zszedł na ziemię, jeśli jesteśmy w błędzie – sprawiedliwość jest kłamcą/kłamstwem”, Martin Luther King¹⁸⁸.

Do akcji protestacyjnych należały też tzw. „sit-in” („nasiadówki”). Nieobsługiwani przez kelnerów murzyńscy studenci siedzieli aż do zamknięcia barów, restauracji. Jedna z „instrukcji” kierowana do bojkotujących instruowała językiem Jezusa „Jeśli ktoś cię uderzy lub popycha, trzeba się opanować. Musimy pozostać spokojni, rozmawiać w duchu miłości i wtedy być może wygramy. Powiedz: jeśli chcesz mnie uderzyć raz jeszcze, zrób to, ponieważ nie oddam ci. Jeśli chcesz mnie pobić, powiesz tym samym wszystkim tutaj, że jesteś słaby”¹⁸⁹. Ruch Civil Rights Movement, wzorowany na filozofii Ghandiego, kierowany był przez 26-letniego pastora z Montgomery (Alabama) Martina Luthera Kinga wspieranego dzielnie przez żonę Corettę.

HARD BOP soul jazz (1954-1965)

The roots of the tree, rather than the leaves are the source of its life

*Du Bois*¹⁹⁰

Styl pojawił się w połowie lat 50., a proces tworzenia jego formy odzwierciedlał miejską trudną rzeczywistość. Postrzegany jako reak-

cja na cool, działał raczej równolegle, na tych samych podstawach harmonii i stanowił wynik rozdziału tak geograficznego, jak brzmieniowego i rasowego. Trudno wskazać daty określające czas jego pojawienia się i rozkwitu. Można przyjąć, iż hard bop obejmuje okres od roku 1954 r. po lata 60. (około roku 1962 r. istniały już inne muzyczne style: bossa nova, free). Jego wykonawcami byli muzycy głównie murzyńscy, pochodzący z nowych ośrodków muzycznych:

- Detroit: Elvin Jones + Hank + Thad, Kenny Burrell, Tommy Flanagan, Paul Chambers, Donald Byrd, Doug Watkins, Curtis Fuller, Yusef Lateef, Barry Harris, Milt Jackson, Lucky Thompson.
- Filadelfia: Clifford Brown, Percy Heath, Jimmy Heath, John Coltrane, Benny Golson, Lee Morgan, Jymie Merritt, Bobby Timmons, Philly Joe Jones, Reggie Workman, Red Garland, Ray Bryant, Tom Bryant, Stan Levey.
- Indianapolis: Wes Montgomery, Monk Montgomery, Buddy Montgomery, Freddie Hubbard, J.J. Johnson, Leroy Vinnegar.
- Pittsburg: Ray Brown, Stanley Turrentine, George Benson.
- Floryda: Julian Adderley, Nat Adderley, Sam Jones, Junior Cook, Gigi Gryce, Junior Mance.
- Chicago: Johnny Griffin, John Gilmore, Clifford Jordan, Steve Davis.

Po dotarciu do Nowego Jorku mieszała ich swe muzyczne „po-glądy” z innymi młodymi muzykami mieszkającymi w metropolii: Sonnym Rollinsem, Artem Blakeyem, Milesem Davisem i Horacem Silverem.

Wynik tej mieszanki różnił się w swych odcieniach:

- Julian Cannonball Adderley, Jimmy Smith i Horace Silver łączyli wyraźny beat i bluesowe frazy, osiągając popularność w juke-boxach, zwłaszcza w murzyńskich dzielnicach.
- Art Farmer, Benny Golson, Hank Jones i Tommy Flanagan reprezentowali łagodniejszą stylistykę z elementami liryzmu.
- do grupy eksperymentatorów należeli: John Coltrane, Thelonious Monk, Sonny Rollins, Charlie Mingus i Miles Davis.

Poprzez swą solistyczną orientację, wagę, jaką muzycy przykładali do harmonii, wirtuozerie wykonawców, a przede wszystkim dynamikę i ekspresję hard bop stanowił dziedzictwo bebopu sprzed dekady. Styl był doprawdy „Steamin’”, „Cookin’”, „Burnin’”, choć czasem także „Relaxin’” czy „Strollin’”.

Dominującymi składami były comba – kwintety z saksofonem (głównie tenorowym) trąbką i 3-osobową sekcją rytmiczną (bez gitary). Popularne były także kwartety, głównie tenorzystów (Rollins, Coltrane, Mobley, Griffin, Gordon) i sekstety dopełniane puzonem,