

JAMES LINCOLN COLLIER

# DUKE ELLINGTON

*Duke Ellington*

Tłumaczył  
Aleksander Glondys



*Robertowi Andrew Parkerowi*

*Każdy muzyk  
powinien przynajmniej raz w roku  
podziękować na klęczkach Stwórcy,  
że dał nam Duke'a Ellingtona.*

*Miles Davis*

Mija właśnie rok 1999 ogłoszony Rokiem Ellingtonowskim. Hołd wielkiemu artyście - którego „New York Times” nazwał w 1974 r. „największym kompozytorem Ameryki” - składa cały artystyczny świat, w tym także twórcy krakowscy projektem wyjątkowo śmiałym, ponieważ zaaranżowanie przebojów Duke'a powierzono czołowym kompozytorom związanym z Piwnicą Pod Baranami: Zygmunтови Koniecznemu, Janowi Kantemu Pawluśkiewiczowi, Zbigniewowi Rajowi, Grzegorzowi Turnauowi, Andrzejowi Zaryckiemu.

Stało się tak z trzech powodów:

- po pierwsze, tworzona przez nich muzyka jest wyjątkowym zjawiskiem, nie tylko na skalę europejską;
- po drugie, zarówno Cotton Club w Nowym Jorku (i w ogóle Harlem w okresie tzw. Renesansu Harlemowskiego), jak i Piwnica Pod Baranami w Krakowie pełniły podobną rolę, jako centrum fermentu kulturalnego i intelektualnego;
- po trzecie, zarówno Ellington, jak i Piwnica Pod Baranami doczekały się miana „instytucji narodowej”.

Wykonawcy to plejada znakomitości reprezentujących niemal całe środowisko muzyczne Krakowa: jazzmeni, współpracownicy gwiazd rocka i popu, artyści związani z Piwnicą Pod Baranami, Muzyką Centrum, Filharmonią i Akademią Muzyczną.

Trudno więc o lepszą okazję do wznowienia słynnej biografii Ellingtona, pióra Jamesa Lincolna Colliera, która cztery lata temu była Książką Tygodnia Programu Trzeciego PR, tym bardziej, że na koncert przyjeżdża jej autor, który oprócz wykładów w krakowskiej i katowickiej Akademii Muzycznej ma zamiar spotkać się z polskimi czytelnikami, m.in. w krakowskiej księgarni Kurant 14 stycznia 2000 r.

Wydarzeniu towarzyszyć będzie amerykańska wystawa ilustrująca życie i dorobek twórcy Duke'a (krakowski klub Harris).

*Aleksander Glondys*

## *Spis treści*

<u>Spis treści.....</u>	<u>4</u>
<u>Wstęp.....</u>	<u>6</u>
<u>1.</u>	
<u>Dzieciństwo.....</u>	<u>8</u>
<u>2.</u>	
<u>Pierwsze kontakty z muzyką.....</u>	<u>20</u>
<u>3.</u>	
<u>Nowy Jork.....</u>	<u>36</u>
<u>4.</u>	
<u>Przeprowadzka do centrum.....</u>	<u>53</u>
<u>5.</u>	
<u>Duke przejmuje stery.....</u>	<u>65</u>
<u>6.</u>	
<u>Na scenę wkracza Irving Mills.....</u>	<u>76</u>
<u>7.</u>	
<u>Cotton Club.....</u>	<u>88</u>
<u>8.</u>	
<u>Pierwsze promienie sławy.....</u>	<u>108</u>
<u>9.</u>	
<u>Styl Ellingtona nabiera kształtu.....</u>	<u>124</u>
<u>10.</u>	
<u>W drodze.....</u>	<u>144</u>
<u>11.</u>	
<u>Mood Indigo.....</u>	<u>155</u>
<u>12.</u>	
<u>Podróż do Anglii.....</u>	<u>176</u>
<u>13.</u>	
<u>Duke w obliczu ery swingu.....</u>	<u>185</u>

<u>14.</u>	
<u>Koncerty i małe grupy.....</u>	<u>206</u>
<u>15.</u>	
<u>Nowe twarze w orkiestrze.....</u>	<u>222</u>
<u>16.</u>	
<u>Black, Brown and Beige.....</u>	<u>241</u>
<u>17.</u>	
<u>Nagrania z wczesnych lat czterdziestych.....</u>	<u>259</u>
<u>18.</u>	
<u>Stara gwardia zaczyna się wykruszać.....</u>	<u>276</u>
<u>19.</u>	
<u>Schyłek i upadek.....</u>	<u>294</u>
<u>20.</u>	
<u>Ostatnia orkiestra.....</u>	<u>308</u>
<u>21.</u>	
<u>Większe formy.....</u>	<u>319</u>
<u>22.</u>	
<u>Sacred Concerts.....</u>	<u>333</u>
<u>23.</u>	
<u>Ostatnie dni.....</u>	<u>341</u>
<u>Nota dyskograficzna.....</u>	<u>351</u>
<u>Indeks.....</u>	<u>353</u>
<u>Przypisy.....</u>	<u>406</u>

## Wstęp

Świat jazzu zawsze tworzyły niezwykle indywidualności: zabijaki i święci, ludzie przekłęci i wspaniali. Jednakże tylko nieliczni charakteryzowali się osobowością o tak kontrastujących cechach jak Duke Ellington. Z jednej strony szalenie towarzyski - „prawdziwe zwierzę stadne”, jak określił go jeden z przyjaciół, z drugiej pełen rezerwy, do tego stopnia chroniący swoją prywatność, że właściwie mało kto znał go naprawdę. Czasami niesamowicie szczodry, kiedy indziej potrafił się wyklócać z muzykami o śmieszne sumy. Tak bezgranicznie wierny, że na swej liście płac utrzymywał instrumentalistów, którzy okres przydatności dla orkiestry mieli już dawno za sobą, jednocześnie potrafił dla własnych celów z wyrachowaniem manipulować otaczającymi go ludźmi. Kim w istocie był Duke Ellington, pozostało tajemnicą, która fascynowała nawet najbliższe związane z nim osoby.

W tej książce starałem się choć w minimalnym stopniu odkryć tę niezwykłą osobowość dla świata. Wpływ Ellingtona na dwudziestowieczną muzykę jest ogromny, a żeby zrozumieć, dlaczego, musimy przyjrzeć się jego postaci z bliska. Koncentrowałem się głównie na początkach życia i kariery artysty. Zdecydowałem się na to z kilku względów. Po pierwsze, późniejsze lata zostały wielokrotnie opisane po jego śmierci. Po drugie, uważam - i jest to tylko moja opinia - że najbardziej wartościowy dorobek twórczy Ellingtona powstał, zanim muzyk przekroczył pięćdziesiątkę. Głównym jednak powodem takiego wyboru jest przeświadczenie, że najistotniejsze czynniki kształtujące twórczość artysty pojawiają się zwykle we wcześniejszych etapach jego życia; tak też było w przypadku Duke'a Ellingtona. Aby zatem odkryć korzenie jego sztuki, musimy się cofnąć w przeszłość.

Książka ta nie jest dziełem jednego autora - składa się na nią wysiłek wielu ludzi. W części dyskograficznej korzystałem głównie z doskonałych katalogów Benny'ego H. Aaslanda, D. Bakker'a, a także z pozycji, którą opracował włoski zespół - Massagli, Pusateri i Volonté. Przy wątpliwościach dotyczących danych biograficznych sięgałem po wzorcowe dzieło - *The Encyclopedia of Jazz* Leonard'a Feather'a i zawsze wiarygodną pracę *Who's Who of Jazz* John'a Chilton'a. W tekście przytaczam także fragmenty innych biografii, opatrzone własnymi uwagami.

Szczególnie cenne okazały się ustne przekazy osób blisko związanych z Duke'em Ellingtonem. Za zgodę na wykorzystanie ich, a także pomoc innego typu, chciałbym złożyć

gorące podziękowania następującym osobom: Danowi Morgensternowi i personelowi Institute for Jazz Studies z Rutgers University; Vivian Perlis i jej współpracownikom: Harriet Milnes oraz Janowi Fournierowi z Duke Ellington Oral History Project na Yale University; wreszcie pracownikom nowojorskiego Schomburg Center for Research in Black Culture. Herb Gray z kolei udostępnił mi zdjęcia i różne materiały z prywatnej kolekcji. Fran Hunter nie szczędziła czasu i sił, aby podzielić się ze mną opowieściami dotyczącymi rodziny Ellingtonów. Rob Darrell umożliwił mi wgląd do wczesnej korespondencji Ellingtona i - podobnie jak Francis „Cork” O’Keefe - zapoznał mnie ze swoimi wspomnieniami o artyście. Niezmiernie cenne uwagi na temat muzyki Ellingtona przekazał mi Andrew Homza, a Geoffrey L. Collier pomógł mi w analizie niektórych utworów. Edwardowi Bonoffowi przede wszystkim zawdzięczam sprawdzenie pod kątem merytorycznym pozostałych analiz muzycznych, a także wiele wartościowych sugestii i uwag krytycznych.

Szczególne wyrazy wdzięczności winienem Johnowi L. Fellowi, który umożliwił mi dotarcie do trudno dostępnych materiałów, poświęcił wiele godzin na wyświetlenie filmów o Duke’u, wreszcie po przeczytaniu w całości manuskryptu podzielił się ze mną cennymi spostrzeżeniami. Brak mi słów na wyrażenie podziękowania Stanleyowi i Helen Dance’om. Nie tylko spędzili ze mną mnóstwo czasu na rozmowach o Ellingtonie i odpowiadali na moje niezliczone pytania, ale także przedstawili swoje uwagi krytyczne i komentarze po przeczytaniu maszynopisu; ich wkład w powstanie tej pracy jest naprawdę nieoceniony. Nie muszę chyba podkreślać, że pomoc państwa Dance’ów i innych wspomnianych osób nie jest równoznaczna z ich aprobatą dla formułowanych przeze mnie interpretacji i opinii krytycznych na temat Duke’a i jego muzyki; za ewentualne słabości i niedociągnięcia winę ponosi tylko autor tej książki.

Na koniec chciałbym podziękować mojemu wydawcy, Sheldonowi Meyerowi, na którego wsparcie, wrażliwość i cierpliwość mogłem zawsze liczyć, a także Wileyowi Hitchcockowi oraz Institute for Studies in American Music z Brooklyn College za przyznanie mi stypendium, które, po części, pomogło w zgromadzeniu odpowiedniego materiału.

J. L. C.

Nowy Jork, styczeń 1987

# 1.

## *Dzieciństwo*

Większość osób z otoczenia Duke'a Ellingtona uważała go za postać wyjątkową, dla której trudno by znaleźć porównanie z kimś innym - spośród zwykłych ludzi wyróżniał się swoistą klasą i formatem. Chociaż Ellington dbał o swoją prywatność i niełatwo go było poznać, ci, którzy mieli tę okazję, zgodnie podkreślają, że otaczała go jakaś specjalna aura. Barney Bigard, przez piętnaście lat główny klarncista Ellingtona, wyznał: „Nikt w orkiestrze nie miał wątpliwości, że obcuje z geniuszem”<sup>1</sup>. Cootie Williams z kolei, który jeszcze dłużej współpracował z Ellingtonem, powiedział: „Duke był najwspanialszym facetem, jakiego poznałem w życiu - jako muzyk i jako człowiek”<sup>2</sup>. Niemal od dzieciństwa odznaczał się charyzmą, a pod koniec życia, jak twierdzą niektórzy, promieniował wręcz majestatem.

Jak zatem widać, był inny niż większość wielkich artystów jazzu - czy też wybitnych artystów w ogóle - którzy oprócz tego, że byli utalentowani, często niczym szczególnym nie różnili się od otoczenia. Co więcej - często w ich charakterze można dostrzec słabostki i ułomności, które wydają się zupełnie nie na miejscu, wręcz szokują w zestawieniu z wielkością ich dokonań artystycznych. W wypadku Duke'a Ellingtona osobowość i talent stanowiły jedno, a to rzadkość.

Powstanie większości wybitnych dzieł zależy w gruncie rzeczy nie od zdolności analitycznych czy kunsztu autora, lecz od szczególnego prezentu od losu. Polega on na gotowości do natychmiastowego nowatorskiego opisywania zdarzeń i uczuć, tworzenia strumienia skojarzeń, w którym jeden pomysł jest zaczynem następnych; jest talentem widzenia zależności pomiędzy pozornie całkowicie różnymi zjawiskami.

To właśnie ten niemożliwy do wyjaśnienia i zanalizowania dar, którego nie można przypisać ani charakterowi twórcy, ani wpływom dzieciństwa czy innych artystów, jest w głównej mierze podstawą sukcesów artystycznych.

Takiego daru Duke Ellington nie otrzymał. Inwencją melodyczną nie dorównywał Bixowi Beiderbecke'owi czy Johnny'emu Hodgesowi, a wiele z przypisywanych mu słynnych tematów w istocie wymyślili jego muzycy. Wycucie większych form, swoistej muzycznej architektury, zwykle miał słabe, w rezultacie czego dłuższe kompozycje, gdzie



forma była najbardziej widoczna, uważane były przez krytyków za rozwlekłe i niespójne. Ponadto, chociaż grę Ellingtona cechował nienaganny rytm, a partnerzy muzyczni uważali go za świetnego pianistę bigbandowego, w jego występach brakowało jednak takiego wyjątkowego poczucia rytmu, jakie mieli Louis Armstrong, Benny Goodman czy Lester Young, potrafiący zmienić w swing nawet najprostszą i banalną melodię.

Liczyło się jednak co innego: w chwili śmierci, w r. 1974, Duke Ellington zostawił najbardziej chyba znaczącą spuściznę w dziedzinie jazzowej kompozycji, a tym samym - przy założeniu, że jazz stanowi ważną część współczesnej muzyki - jedną z największych w całej muzyce naszego wieku. Jak to wytłumaczyć? Jak człowiek o nie dającym się łatwo zarysować talencie mógł tego wszystkiego dokonać?

Odpowiedź jest jedna: dzieła Ellingtona powstawały nie tyle pod wpływem samorodnego talentu, jak u Armstronga czy Charliego Parkera, ile silnej osobowości. Pytanie: „Kim był Duke Ellington?” wydaje się zatem kluczowe dla naszych rozważań, gdyby bowiem charakter kompozytora był choć trochę inny, inna byłaby jego twórczość, a może nawet w ogóle by nie powstała.

Szczyt kreatywności, połączony z wyrabianiem sobie nazwiska, następuje u muzyków jazzowych zwykle w wieku dwudziestu kilku lat i rzadko się zdarza, by po przekroczeniu trzydziestki któryś z nich mógł znacząco wzmocnić swoją pozycję. Z Ellingtonem było inaczej. Zanim napisał cokolwiek, czego warto posłuchać nie kierując się względami czysto muzykologicznymi czy sentymentalnymi, miał już dwadzieścia osiem lat. Rozgłosu zaczął nabierać, gdy dobiegał trzydziestki, a dopiero po przekroczeniu czterdziestki - stosunkowo poważnego wieku dla jazzmana - osiągnął muzyczną dojrzałość. Jak wspominałem przy innej okazji, gdyby Ellington zmarł w wieku Beiderbecke'a, dałby się zapamiętać najwyżej jako dość mało znany lider orkiestry, jeden z wielu, którzy próbowali swych sił w latach dwudziestych, i autor kilku płyt wartych pewnego zainteresowania. Gdyby zmarł w wieku Charliego Parkera, zostałby zapamiętany jako główny konkurent Fletchera Hendersona w walce o tron najlepszego lidera czarnej orkiestry w początkach ery big-bandów, kompozytor kilkunastu pierwszorzędnych utworów jazzowych. Gdyby zmarł w wieku Fatsa Wallera, zapamiętalibyśmy go jako znaczącą figurę w historii jazzu, twórcę imponujących dokonań muzycznych, które jednakże nie stawiałyby go na równi z Armstrongiem, Parkerem, Milesem Davisem i kilkoma innymi postaciami jazzowego panteonu.

Lecz żył od nich dłużej, dzięki czemu zostawił ogromny dorobek artystyczny, którego jedynie znikomą część można przedstawić na kartach książki. W pełnym zrozumieniu dokonań artysty pomoże nam poznanie jego osoby.

Zacznijmy od stwierdzenia, że Duke Ellington był Murzynem i że pozycji czarnych w Stanach Zjednoczonych nie da się porównać z niczym podobnym w dziejach ludzkości.

Niewolnictwa nie wymyślili Anglicy, Francuzi czy Hiszpanie, którzy zaszczepili je w Nowym Świecie, ani też Amerykanie, którzy je tam krzewili - jest ono stare jak świat. Jednakże niewolnictwo w Ameryce charakteryzuje się tym, że doprowadziło do rozprzestrzenienia się subkultury niewolników w całym społeczeństwie; subkultury, która nigdy się całkowicie nie mieszała z kulturą już istniejącą, nigdy też całkowicie się z niej nie wyemancypowała. Kultura czarnych Amerykanów rozwijała się równoległe do niej, nieraz się upodabniała, nieraz się łączyła, nigdy jednak nie stapiała się z nią do końca. W konsekwencji kultura, charakter i zwyczaje czarnych zawsze postrzegane były przez większość - czyli społeczność białych - jako coś dziwnego, egzotycznego i budzącego lęk. Czarni z kolei patrzyli na kulturę białych w sposób ambiwalentny: z jednej strony nęciła ich, ponieważ wiązała się z uprzywilejowaną pozycją w społeczeństwie, z drugiej zaś gniewnie ją odrzucali, gdyż nie potrafili się z nią utożsamić. Tarcie zrodzone z konfrontacji odrębnych kultur spowodowało głębokie konsekwencje. Doprowadziło między innymi do powstania jednego ze stylów kultury popularnej, który miał odegrać kluczową rolę w karierze Ellingtona.

Czarni naiwnie przypuszczali, iż wraz ze zniesieniem niewolnictwa nagle dane im będzie to, do czego przez lata nie mieli dostępu: edukacja, stanowiska polityczne, stałe posady, kariera i bogactwo. Przez jakiś czas, podczas rekonstrukcji, gdy armie Unii okupowały Południe, istniały na to pewne szanse. Ci z Murzynów, którzy podchodzili do zmian z optymizmem i zdecydowani byli walczyć o lepszą pozycję, zabrali się do nauki i zgłębiania tajników polityki. Starając się włączyć w główny nurt życia społecznego, swój model kulturowy zapożyczyli od białej klasy średniej, której ideałem było, jak wynika z bardzo miarodajnej w tym zakresie książki Joela Williamsona, „dążenie do najgłębszego w swej istocie modelu wiktoriańskiego”<sup>3</sup>. Tak więc pnący się po drabinie społecznej, spragnieni sukcesu czarni zaczęli przejmować charakterystyczny dla świata zachodniego tryb życia. Wymagał on poprawności w stroju i zachowaniu, traktowania z obrzydzeniem spraw seksu, pijaństwa i nazbyt rozbujającego emocjonalizmu, który przypisywano cudzoziemcom, czarnym z niższych warstw i - generalnie biorąc - niewykwalifikowanej sile roboczej. Dla rozwoju Ellingtona szczególne znaczenie miało wiktoriańskie podejście do sztuki. Najlepsza sztuka - czyli muzyka „trzech panów B.”, malarstwo akademików, rzeźba grecka, dramaty Szekspira oraz powieści Scotta - miała wznosić i kierować umysł ku sprawom duchowym, odrywając go od zepsucia i rozpusty. Sztuce, a przede wszystkim dobrej muzyce, zwolennicy modelu wiktoriańskiego przypisywali właściwości umoralniające. Taki właśnie stosunek do sztuki

przejęła czarna klasa średnia w okresie tuż po wyzwoleniu.

Do wzmocnienia tej wiary czarnych w nowe perspektywy przyczynili się także niektórzy biali z Północy i częściowo z Południa. Nie uszło ich uwagi, iż świeżo wyzwoleni czarni stanowią sporą część ogółu wyborców i schlebianie im może przynieść wymierne korzyści. Dla czarnych polityków znalazły się miejsca w agendach rządowych czy, mówiąc ogólnie, ogniwach władzy, co wiązało się między innymi z możliwością obsadzania przez nich niektórych stanowisk. Furtka prowadząca do głównego nurtu życia społecznego uchyliła się jeszcze szerzej.

Jednakże na dalekim Południu w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych dziewiętnastego wieku furtkę ową zatrzaskiwano z hukiem. Narastał potężny, wyraźnie zaznaczony ruch, mający na celu zepchnięcie czarnych z powrotem do roli niewolników. Z niego to właśnie zrodziła się epidemia linczu, której apogeum nastąpiło w 1892 r., kiedy to zlinczowano stu pięćdziesięciu sześciu czarnych, przeważnie mężczyzn. Williamson pisał: „To nagłe i dramatyczne nasilenie się przypadków linczu czarnych było niczym gwałtowny wybuch wulkanu na tle stosunków rasowych panujących na Południu, erupcją nowego, przerażająco realnego zjawiska. Objawiało się ono rozgorączkowanym, wściekłym tłumem walczących ze sobą ludzi, pokrwawionymi i okaleczonymi członkami, swądem palonego ciała”<sup>4</sup>.

Czarni liderzy wpadli w rozpacz, uświadomili sobie koniec optymistycznych mrzonek, że ambicja, ciężka praca i wykształcenie pomoże ich pobratymcom wyjść z cienia. Zaczęli się odwracać od białego modelu życia, co - zdaniem przede wszystkim W. E. B. DuBoisa - dało podstawy prekursorskiemu ruchowi „black is beautiful”, podkreślającemu odrębność białych i czarnych. Nowy trend miał odegrać kluczową rolę w powstaniu Harlemowskiego Renesansu w okresie pierwszej wojny światowej i bezpośrednio po niej, a także w widoczny sposób wpłynąć na muzykę Duke’a Ellingtona.

Ów trend dostrzegali jednak głównie murzyńscy przywódcy, nie zaś tak zwane masy, których nie opuszczała nadzieja na znalezienie się w centrum życia społecznego. Rodzice Ellingtona pozostali aż do śmierci wierni wiktoriańsko-mieszczańskiemu modelowi życia; w takim duchu wychowali też syna.

Pradziadek Duke’a ze strony ojca pochodził z Karoliny Północnej i miał prawdopodobnie domieszkę białej krwi, prababka zaś z Wirginii<sup>5</sup>. Oboje byli przypuszczalnie niewolnikami, których właściciele zabrali albo sprzedali do Karoliny Południowej. Tu około r. 1840 urodził się dziadek Duke’a, James. Los pradziadków Duke’a nie był w tamtych czasach odosobniony: niewolnictwo w południowych stanach położonych w głębi kraju,

szczególnie Wirginii, nie przynosiło spodziewanych korzyści. Nadmiary niewolników sprzedawano, często do Karoliny Południowej lub Georgii, gdzie parny, oceaniczny klimat dokonywał wśród nich bezlitosnego żniwa.

Dziadek Ellingtona związał się z Emmą, urodzoną w Karolinie Południowej w 1844 r., być może nawet na tej samej plantacji co on. Miał jaśniejszą karnację niż Emma. Pierwsze dziecko urodziła ona w wieku czternastu lat i przez następne mniej więcej dwadzieścia dwa lata co jakiś czas wydawała na świat kolejnego potomka. Niedługo po wojnie secesyjnej, prawdopodobnie w 1868 lub 1869 r., rodzina Ellingtonów ruszyła do hrabstwa Lincoln w północno-zachodniej części Karoliny Północnej. Jak wynika z jednej z relacji, osiedlili się w Lincolnton, w okolicach Rock Hill. Był to górzysty teren z przecinającym go potokiem, zamieszkiwany przez niewielką społeczność Murzynów.

Z początku James wynajmował się jako robotnik, Emma zaś jako pomoc domowa. Później przypuszczalnie zdobyli na własność jakąś farmę. Tam dotknęło ich nieszczęście: pomiędzy 1870 a 1880 r. James został sparaliżowany i resztę długiego życia spędził przykuty do wózka. Nie przeszkadzało mu to wszakże - dzięki pomocy licznej rodziny - w dalszym prowadzeniu farmy, a także dopilnowaniu, by jego latorośle zdobyły wykształcenie, przynajmniej takie, jakie w owych czasach i w tamtych stronach mogły odebrać murzyńskie dzieci. Nie ulega wątpliwości, że w porównaniu z przeciętną murzyńską rodziną Ellingtonowie wyróżniali się inteligencją, lepszym wykształceniem i większymi ambicjami. Jedno ze źródeł podaje, iż John, syn Jamesa i brat Jamesa Edwarda - przyszłego ojca Duke'a - mniej więcej jego równolatek, przez jakiś czas uczył w miejscowej szkole.

Nie były to jednak zbyt korzystne czasy dla ambitnych czarnych. Stosunki na tle rasowym pogarszały się, a liczba linczów rosła. Po 1890 r. hrabstwo Lincoln - a na dobrą sprawę całe Południe - popadło w ekonomiczną depresję. Decyzja o emigracji na Północ dojrzała z dnia na dzień i kiedy recesja oraz fala linczów sięgnęły zenitu, Ellingtonowie przenieśli się do Waszyngtonu.

Waszyngton zajmował u Murzynów szczególną pozycję. Po pierwsze, Murzyni przez kilkadziesiąt lat po rekonstrukcji widzieli w rządzie federalnym obrońcę w sporach ze stanowymi i miejscowymi władzami. Choć większość zmieniających się gabinetów rządowych nie nadawała sprawie czarnych specjalnego priorytetu, to przynajmniej propagowały one ideę równości, przez co czuły się zobligowane do okazania im pewnej pomocy. Na przykład w Kongresie niejednokrotnie starano się przeforsować - często niemal z powodzeniem - ustawy gwarantujące Murzynom prawo wyborcze. Dlatego właśnie Waszyngton stał się dla czarnych czymś w rodzaju azylu, bastionem, w którym można się

schronić przed wrogiem.

Po drugie, ze względu na głosy czarnych wyborców trzeba było dopuścić ich przedstawicieli do władz. W związku z tym od 1890 r. rezerwowano dla nich pewne urzędy w ministerstwie skarbu i w drukarni państwowej. W konsekwencji w Waszyngtonie powstała stosunkowo spora murzyńska elita zasobna w pieniądze i pewną władzę, pozbawiona kompleksów i podziwiana przez innych, mniej rozpieszczanych przez los czarnych. Z czasem dołączyli do niej wykładowcy University of Howard oraz spora grupka lekarzy i prawników, głównie absolwentów tejże uczelni. Część prestiżu i świadomości własnej wartości tej warstwy społecznej przeniosła się na ludzi z ostatnich urzędów i profesji. W rezultacie w czasach, gdy dorastał Duke Ellington, większość czarnych waszyngtończyków podkreślała swoją odrębność i uważała się za przywódczą kastę wśród Murzynów.

Istniała jednakże inna strona murzyńskiego Waszyngtonu. Tuż za najbardziej eleganckimi fasadami budynków stojących przy uroczych ulicach, w smrodliwych zaułkach rozprzestrzeniała się dzika kultura miejska. „Ktoś, kto nigdy nie odważył się tam zajrzeć, z trudem by uwierzył w zasłyszane opowieści”<sup>6</sup>. Kiedy Ellington był chłopcem, w dzielnicach takich gnieździło się dwadzieścia tysięcy Murzynów. Jak twierdzi Jacob Riis, panujące tam warunki były nawet gorsze niż w slumsach nowojorskich<sup>7</sup>.

Pomiędzy mieszkańcami najuboższych dzielnic a elitarną grupą lekarzy i urzędników mieściły się dwie lub trzy trudne do zdefiniowania warstwy społeczne. Charakterystyczne, że pochodzące z nich dzieci miały zakaz zadawania się z rówieśnikami z niższych warstw. Duke Ellington wspomina to tak: „Nie umiem powiedzieć, ile murzyńskich kast istniało wtedy w Waszyngtonie, ale jedno wiem na pewno: jeśli któremuś z nas przytrafiło się znaleźć nie tego kompana do zabawy, co trzeba, słyszał, że takich rzeczy się nie robi”<sup>8</sup>.

Duke Ellington nie wyrastał zatem wśród pogardzanej mniejszości, w przeciwieństwie na przykład do Louisa Armstronga, który wywodził się z klasy o tak mocno zakorzenionym poczuciu niższości, że jej przedstawiciele w ogóle przestali je sobie uświadamiać. Z Ellingtonem było na odwrót - należał do grupy społecznej wspinającej się coraz wyżej dzięki liczącym się osiągnięciom, przepojonej poczuciem dumy i wyższości nie tylko wobec Murzynów z niższych stanów, lecz także wielu białych. Ellington zapamiętał, że jego murzyńscy nauczyciele bardzo mocno podkreślali znaczenie szacunku do samego siebie:

„Wraz z opuszczeniem przez nas murów szkoły czekała nas ponura rola - mieliśmy praktycznie bez przerwy być na cenzurowanym, ponieważ widok Murzyna automatycznie wywoływał zabarwione rasizmem komentarze. Nauczyciele wpajali nam przekonanie, że odpowiedni sposób wysławiania się i nienaganne maniery są naszą podstawową powinnością,

ponieważ jako reprezentanci rasy murzyńskiej musimy walczyć o szacunek... Istniało w nas poczucie dumy, i to ogromne, płynące z przynależności rasowej, tak więc kiedy pojawił się ruch desegregacyjny w waszyngtońskich szkołach, kto najbardziej się sprzeciwiał? Nikt inny, tylko dumni Murzyni, którzy uważali, że biali uczniowie, z którymi mieli się połączyć, nie dorastają im do pięt”<sup>9</sup>.

Ci, którzy zetknęli się z dorosłym Duke’em Ellingtonem, dostrzegali wynik takiej nauki niemal na każdym kroku: w posuniętych niemal do przesady nienagannyh manierach i odpowiednim doborze słownictwa, niezłomnym uporze w egzekwowaniu szacunku do siebie; dumie rasowej, która nakazywała mu - na długo przed falą „black is beautiful” z lat sześćdziesiątych naszego wieku - podkreślanie faktu, że komponuje muzykę murzyńską, wreszcie w dążeniu, by zawsze otaczać się „lepszymi” ludźmi. Doprowadzało to czasem do tak skrajnych sytuacji, że niektórych członków własnej orkiestry nie zapraszał do domu ani nie przedstawiał rodzinie.

Waszyngton działał jak magnes, przyciągając Murzynów szczególnie z Karoliny Północnej, oddalonej zaledwie o kilka godzin jazdy pociągiem. Po 1890 r. do miasta przybyło przynajmniej czterech członków rodziny Ellingtonów: James Edward, jego brat John oraz dwóch innych: William G. i drugi James (ich stopień pokrewieństwa z Jamesem Edwardem oraz Johnem jest trudny do ustalenia). W 1893 r. wprowadzili się do mieszkania, przypuszczalnie wynajętego, przy 1735 H Street, N.W. Przez następnych kilka lat pracowali głównie jako kelnerzy, lecz nie poprzestali na tym: w 1897 r. John zajął się prowadzeniem niewielkiej restauracji, prawdopodobnie baru z ostrygami, natomiast James pracował jako stangret.

Mniej więcej w tym czasie dołączyli do nich następni przedstawiciele Ellingtonów: drugi brat Jamesa Edwarda, George, oraz Edward (o nie ustalonym stopniu pokrewieństwa). Z dostępnych źródeł wynika, że cała szóstka tworzyła zwartą grupę - zazwyczaj zamieszkiwali razem, po dwóch, po trzech - i, o ile wiadomo, często wymieniali się miejscami pracy. Należeli do typowych inteligentnych, energicznych młodych ludzi (niektórzy z nich około 1890 r. byli jeszcze nastolatkami) z determinacją usiłujących wykuwać swoją przyszłość.

Ojciec Duke’a, James Edward lub też J. E., jak się do niego często zwracano, otrzymał swoją szansę od losu w 1897 lub 1898 r. Była nią praca u dr. M. F. Cuthburta, popularnego lekarza miejscowej socjety, który między innymi leczył Morgenthausów i Du Pontów. Mimo że J. E. był bardzo młody - nie przekroczył jeszcze dwudziestki - otrzymał odpowiedzialną posadę stangreta, wraz z noclegiem, który zgodnie z ówczesnym zwyczajem urządzono mu w

stajennej komórce lub nad wozownią. J. E. miał pozostać u Cuthburtów przez niemal dwadzieścia lat. Z posady stangreta awansował na głównego lokaja. Nie wiemy, na czym dokładnie polegała taka praca, ale jedno jest pewne - lokaj w bogatym domu był kimś ważnym. Nadzorował między innymi służących oraz doglądał przygotowań do przyjęć i innych form życia towarzyskiego, częstych w tego rodzaju domach. Wyszukanej ogłady w mowie i zachowaniu nauczył się prawdopodobnie już w młodości od ojca, który według Ruth, siostry Duke'a, był „podrywaczem” i „nie dawał spokoju żadnej dziewczynie nawet wtedy, gdy sparaliżowany poruszał się tylko na wózku”<sup>10</sup>. Obsypywał jak konfetti kobiety swymi kwiecistymi komplementami: „Uroda może być większa lub mniejsza, piękno jest nieskończone” można uznać za typowy. J. E. ubierał się elegancko i, na ile pozwalała mu kieszeń, żył na najwyższym możliwym poziomie. Duke wspomina: „J. E. zawsze zachowywał się tak, jakby miał furę pieniędzy, obojętnie, czy tak było w istocie czy nie. Żył i wydawał pieniądze jak bogacz, a dzieci wychował jak milioner”<sup>11</sup>. Nic dziwnego, że przy takiej postawie życiowej młody J. E. szybko przyswoił sobie styl bycia pracodawców. Wchłonął całą dostępną wiedzę na temat win i żywności, a także najlepszych firm produkujących sztucę i porcelanową zastawę. W miarę jak jego kompetencje rosły, zajął się wraz z innymi Ellingtonami urządzaniem przyjęć dla bogatych na terenie całego Waszyngtonu, raz trafił nawet do Białego Domu. Przy takich okazjach znosił do domu nie tylko najbardziej wyszukane potrawy, ale także zdekompletowaną zastawę i sztucę, którymi potem posługiwała się cała rodzina. James Edward dowiedział się, co znaczy być dżentelmenem, i postanowił sam nim zostać. Z pewnością sporo w takiej postawie pretensjonalności, jednak nie tyle powinna śmieszyć, ile raczej budzić szacunek, gdyż u jej podstaw leżała potrzeba dorównania innym. Duke Ellington nie wychowywał się w zamożnym domu, a czasami pieniędzy nawet brakowało - po części ze względu na wybujałe pragnienia J. E., by zawsze mieć to, co najlepsze. Paradoksem jest więc, że mimo to Duke o wiele więcej wiedział o szampanie czy wyrobach firmy Wedgwood niżli większość jego lepiej sytuowanych rówieśników; nie ulega też wątpliwości, że fascynacja J. E. elegancją, choć powierzchowna, stała się częścią widzenia świata także i przez Duke'a. Przez całe życie reagował frustracją, jeśli nie otrzymywał wszystkiego w najlepszym gatunku. Niezależnie od tego, ile miał pieniędzy - często w ogóle tego nie wiedział - zawsze zachowywał się i postępował tak samo. Jedyne bowiem, co się liczyło, to styl życia.

Mniej więcej w tym samym czasie, gdy zaczął pracę u doktora Cuthburta, J. E. poznał Daisy Kennedy. Dziewczyna pochodziła z wyższych sfer waszyngtońskich Murzynów aniżeli przysły ojciec Duke'a, który zaczynał przecież jako niewykwalifikowany pracownik na

dniówki. Ojciec Daisy, James William Kennedy, był kapitanem policji, dzięki czemu miał polityczne powiązania, mir u czarnych i styczność z białym establishmentem.

Według rodzinnego podania Kennedy urodził się na farmie w Wirginii jako syn z nieprawego łoża właściciela plantacji i niewolnicy. W wieku młodzieńczym zakochał się w niewolnicy krwi mieszanej, w połowie Murzynce, w połowie Czirokezce. Właściciel i jednocześnie ojciec wyzwolił go, co w podobnych wypadkach, kiedy niewolnik był pozamałżeńskim dzieckiem posiadacza plantacji, często się zdarzało, i przyszły ojciec Daisy wyemigrował do Waszyngtonu. Po zniesieniu niewolnictwa wrócił do Wirginii po swoją wybrankę i osiedlił się z nią w Waszyngtonie, tu doczekali się dziewięciorga czy dziesięciorga, a jak podają inne źródła nawet tuzina dzieci. Zważywszy, że Kennedy miał jasną karnację, a jego córka Daisy jeszcze jaśniejszą, i że daty przytaczane w podaniu rodzinnym są wiarygodne, można założyć, iż cała historia jest prawdziwa.

Duke był zbyt młody, żeby pamiętać wcześnie zmarłego dziadka Kennedy'ego. Doskonale za to pamiętał babkę Kennedy, Alice, która o wiele lat przeżyła męża. „Mamma”, jak nazywała ją rodzina, zajmowała się domem, w którym zawsze roiło się od dzieci i wnucząt.

Daisy Kennedy wyrosła na kobietę niezmiernie religijną, hołdującą wiktoriańskim nakazom moralnym stanowiącym część kultury, w której się wychowała. Fran Hunter, przyjaciółka rodziny, opisuje ją jako osobę „dobrze wychowaną” i „dystygowaną”<sup>12</sup>. Oddajmy także głos Ruth: „Matka miała dość purytański charakter”<sup>13</sup>. Nigdy nie używała szminki, nosiła pince-nez i była „prawdziwie wiktoriańską damą”<sup>14</sup>.

Dorośla Daisy posiadała to, co dawniej można by określić mianem „awantazy”. Miała jasną cerę, była ładna, nawet piękna, wykształcona na miarę miejsca i czasów, ponadto była córką człowieka o liczących się koneksjach. W hierarchii czarnej społeczności Waszyngtonu stała tylko o stopień niżej od znajdujących się na szczycie córek lekarzy, prawników czy wykładowców uniwersyteckich. W swej grupie społecznej stanowiła wyśmienitą partię, dziwi zatem, że wybrała - i że pozwolono jej wybrać - Jamesa Ellingtona, słabo wykształconego stangreta, który niedawno przybył z górzystej Karoliny Północnej. Ich związek wydaje się jeszcze bardziej zadziwiający, jeżeli uświadomimy sobie fakt, iż J. E., pomimo całej swej elegancji i dobrych manier, nie był zgoła purytaninem. Ruth stwierdziła kiedyś po prostu, że był kobieciarzem<sup>15</sup>, a syn Duke'a, Mercer, który dobrze znał dziadka, napomknął, że J. E. „lubił żyć pełnią życia”<sup>16</sup>. W późniejszych latach mocno się rozpił i przypuszczalnie wpadł w alkoholizm. Dla Daisy był z pewnością niewłaściwą partią, zarówno pod względem pochodzenia społecznego, jak i temperamentu, a jednak za niego wyszła. Trudno zgadnąć,



dlaczego, można jedynie przypuszczać, że ujęły ją dworskie maniery J. E., które mogły przysłonić brak wykształcenia i inne wady. Mimo to małżeństwo wydawało się całkiem udane. W późniejszych latach dochodziło pomiędzy rodzicami Duke'a do spięć, prawdopodobnie spowodowanych umiłowaniem J. E. do mocnego życia, ale Duke usilnie podkreślał, że J. E. robił co mógł, by zapewnić żonie wszystko, na co zasługiwała: przytulny dom, wakacje nad morzem, stosowne stroje. „Nawet rzeczy na najwyższym poziomie musiały przejść drobiazgowy test, by ojciec nabrał pewności, iż będą odpowiadać matce.”<sup>17</sup>

Daisy i J. E. pobrali się 5 stycznia 1897 r., w dzień po osiemnastych urodzinach panny młodej. Wspólne życie rozpoczęli w jej domu na Twentieth Street. W pierwszym roku małżeństwa lub na początku 1898 r. przypuszczalnie urodził im się syn, który zmarł w niemowlęctwie, nie ma jednak co do tego pewności. Wiadomo natomiast, że 29 kwietnia 1899 r. państwu Ellingtonom urodził się syn, Edward Kennedy Ellington, który pozostał jedynakiem aż do czasu, gdy sam prawie dorósł. Młoda rodzina mieszkała w domu Kennedych do r. 1900, kiedy dziecko miało około roku. Mniej więcej w tym właśnie czasie J. E. dostał awans na głównego lokaja domu Cuthbertów. Wraz z żoną oraz synem przeniósł się do własnego mieszkania, można więc z dużym prawdopodobieństwem założyć, że podwyższono mu pensję. Nowe lokum było przypuszczalnie wynajęte i niezbyt obszerne. Przez następnych dziesięć lat Ellingtonowie prawie co roku przeprowadzali się z miejsca na miejsce, w obrębie dzielnic pomiędzy Dupont Circle i Howard University, zajmowanych w przeważającej części przez czarnych. Daisy często zatrudniana była w domu chlebobawców męża jako osoba opiekująca się gośćmi lub przygotowująca potrawy na przyjęcia. Nasuwa się z tego jednoznaczny wniosek: obojętnie, jak wielkopańsko zachowywał się J. E., w domu się nie przelewało.

Pomimo to dzieciństwo Duke'a upływało beztrąsko, spokojnie i szczęśliwie. Dzielnice, w których zamieszkiwał z rodziną, przypominają dziś ruinę, lecz w owych czasach żyło się tam całkiem przyjemnie. Na szerokich ulicach stały trzy-czteropiętrowe budynki zbudowane z cegły, na podwórkach rosły drzewa, wszędzie było jasno i przestronnie.

Kuzynowie, wujowie i ciotki przychodzili w odwiedziny, z kolei młodzi Ellingtonowie równie często bywali u rodziców Daisy, gdzie spotykali się z innymi krewnymi lub wstępowali z rewizytą do kogoś z rodziny. Nigdy nie brakowało jedzenia ani zabawy. Latem J. E. wysyłał żonę z synem „nad morze”, za przykładem innych mieszkańców przekonanych, że gorące lato w mieście sprzyja rozwojowi chorób i łatwiej o nieszczęśliwy wypadek u dzieci. Często też, już razem, składali dłuższe wizyty krewnym w Atlantic City, Filadelfii i Asbury Park. W domu wszystko toczyło się swoim rytmem: Duke wspinał się na

podwórkową gruszę, przechodził zwykłe dziecięce choroby, uprawiał różne sporty, szczególnie baseball. (We wspomnieniach Ellington wyznaje, że był zagorzałym kibicem baseballu, ale w dorosłym życiu nie wykazywał nadmiernego zainteresowania sportem; co więcej - świeżego powietrza unikał jak ognia i okna miał zawsze szczelnie pozamykane. Tak więc jego deklaracje miłości do baseballu trzeba przyjąć z dużym sceptycyzmem.)

Znamienna dla dzieciństwa Duke'a jest przede wszystkim przynależność do wielkiej, kochającej się rodziny oraz szczególna troska, jaką otaczała go matka. „Dopóki nie ukończyłem czterech lat - wspomina Duke - matka ani na chwilę nie spuściła z oka mnie, swojego skarbu i pupilka...” Gdy zachorował na zapalenie płuc, matka „przez całe noce i dni” modliła się u jego łóżka<sup>18</sup>. Kiedy zaś mając pięć lat poszedł do Patterson Elementary School, skradała się za nim, póki nie przestąpił bramy szkoły, a po lekcjach często na niego czekała.

Stosunki małego Duke'a z matką wykraczały poza przeciętną. Nie wiadomo właściwie, czemu Daisy była tak nadopiekuńcza. Jeśli rzeczywiście swoje pierwsze dziecko straciła, być może dlatego żyła w strachu, że coś stanie się z następnym - jedynym, jakiego się doczekała w latach młodości. Jakakolwiek była tego przyczyna, faktem jest, że Duke wyrastał w cieplarnianych warunkach stworzonych przez bezkresną miłość matki, przekonany, że zawsze będzie dla niej najważniejszy. Niewiele dzieci dostępuje takiego szczęścia. W wypadku Duke'a jest to okoliczność nie do przecenienia, bo owo bezpieczne i pogodne dzieciństwo zdecydowało o jego charakterze, a tym samym o jego twórczości. „Jesteś dzieckiem szczęścia” - mawiała Daisy, podkreślając jego nieprzeciętność, i Duke wziął sobie jej słowa mocno do serca<sup>19</sup>. Nabrał pewności, że, w dosłownym sensie, jest małym księciem. Jako chłopczyk stawał na stopniach domu i domagał się pokłonów oraz pochlebstw od swoich kuzynów. „Jestem szlachetnie urodzonym Duke'em - Księciem - i kiedyś będą szalały za mną tłumy”<sup>20</sup>. Jego młodsza kuzynka, Berenice Wiggins, pamięta swoją złość, gdy Duke nakazywał jej stawać na baczność i wygłaszał taką oto przemowę: „Moja droga matko, twój syn będzie największym, najwspanialszym, najjaśniejszym Księciem”<sup>21</sup>.

Jak się okazało, nie była to tylko zabawa w księcia - kiedyś naprawdę próbował się wcielić w jego skórę. W późniejszym okresie kariery Duke został przedstawiony królowej Anglii, Elżbiecie. Oddajmy głos Irvingowi Townsendowi, który przez pewien okres był producentem płytowym Ellingtona: „Jak twierdzą świadkowie rozmowy, na każdy komplement władczyni Duke odpowiadał jeszcze bardziej wyszukany, racząc ją przy tym uroczymi pogawędkami”<sup>22</sup>. W hołdzie dla niej skomponował utwór *The Queen's Suite*. „Jak daleko sięgam pamięcią, nigdy jeszcze nie widziałem Duke'a tak skoncentrowanego, jak przy

pracy nad *The Queen's Suite*” - twierdzi Townsend<sup>23</sup>. Została wytłoczona tylko jedna - dla królowej - kopia utworu, który poznano dopiero po śmierci kompozytora. Z epizodu jasno wynika, że Duke czuł się równy monarchom.

Przekonanie o własnej niezwykłości zapadło mu w podświadomość już w bardzo młodym wieku i przez całe życie miało dominować w jego charakterze. Objawiało się to w różnoraki sposób: unikał wdawania się w konflikty z ludźmi „pomniejszego kalibru”, nawet jeśli wyraźnie zaszczyli mu za skórę; bez zmrużenia oka przyjmował najbardziej bezwstydnym komplement; bez najmniejszego strachu mierzył się z każdą sytuacją; wszędzie, gdzie się znalazł, potrafił narzucić swoją osobowość i wolę.

Tak więc Duke Ellington stał się nastolatkiem jako wychowywane w poczuciu bezpieczeństwa i kochane dziecko z porządnego domu, gdzie odpowiednie zachowanie wdychało się wraz z powietrzem. Chłopiec ufał w swoje siły, a także był przekonany, że ponad wszystko zrodzony został do wielkich rzeczy.

## *Pierwsze kontakty z muzyką*

Gdy, Duke Ellington dorastał, świat rozrywki, który wkrótce miał się stać jego domeną, ulegał gwałtownej przemianie zapoczątkowanej przez znacznie głębsze przeobrażenie całego amerykańskiego życia. Był to proces tak znamieny i wszechogarniający, że jeszcze dziś mało kto oprócz specjalistów potrafi w pełni pojąć jego istotę. Jeden z nich, Lewis A. Erenberg, tak pisze w swoim studium o życiu nocnym Nowego Jorku: „Wśród badaczy istnieje zgodność, że okres pomiędzy 1890 a 1930 r. charakteryzował się głęboką reorientacją w amerykańskiej kulturze. Polegała ona na wyłamaniu się ze starszych form odpowiedniego zachowania, według których jednostka dobrowolnie poddawała się społecznemu kodeksowi postępowania. Począwszy od 1890 r. obowiązujące wartości stały się mniej formalne, osłabły też ograniczenia nałożone na osobiste pragnienia i impulsy kierujące jednostką”<sup>24</sup>.

Zagadnienie to jest zbyt skomplikowane, by zająć się nim drobiazgowo w tym miejscu. Poprzestańmy zatem na stwierdzeniu, że ów trend oznaczał wyrwanie się spod wiktoriańskiego jarzma uniemożliwiającego przeżywanie przyjemności czy - bardziej ogólnie - hamującego ekspresję; pozwalał na większą swobodę w szukaniu radości życia kosztem samodyscypliny i społecznej kontroli. W praktyce oznaczało to rozluźnienie obyczajów seksualnych, mniej rygorystyczne podejście do picia alkoholu i beztróskiego spędzania czasu. Niezależnie, czy był to wieczorny wypad na kolację, taniec, czy nieskrępowana niczym zabawa na przyjęciu.

Jak można było przewidzieć, natychmiast pojawiła się grupa przedsiębiorczych impresariów, którzy z ochotą podsycali tego nowego ducha, sprzedając publiczności rozrywkę w każdej możliwej szacie. Dzięki swoim działaniom położyli fundamenty pod dziedzinę, która bardziej niż jakiegokolwiek inne zjawisko miała charakteryzować Amerykę dwudziestego wieku - gigantyczny przemysł rozrywkowy. Nie jest przypadkiem, że kabaret, teatr muzyczny, kino oraz przemysł związany z muzyką komercyjną, znany pod nazwą Tin Pan Alley, a także music-halle i nocne kluby rozrosły się w ogromne instytucje właśnie w dwóch pierwszych dekadach dwudziestego wieku. Przedstawiciele młodej klasy średniej z

generacji Ellingtona byli świadkami powstawania nowego ekscytującego świata, tchnącego atmosferą świeżości, zupełnie innego niż ten ułudzony i odświętny, do którego się przyzwyczaili w rodzinnych domach z malowidłami Landseera i zakurzonymi dziełami Szekspira czy Poetów Jezior. Trzeba przy okazji zaznaczyć, że ów nowy świat, którym zachłystywała się dobrze wychowana młodzież, nie był niczym szokującym dla młodych emigrantów i Murzynów dorastających w wielkomiejskich gettach. Wielu z nich jeszcze przed pokwitaniem zdążyło się zetknąć z prostytutką, alkoholizmem i narkomanią. Musimy też podkreślić, że nowy ferment był czymś znacznie więcej aniżeli tylko przyzwoleniem na szukanie zmysłowych uciech. Ellington i jego rówieśnicy uważali, że dotyczy wszystkich dziedzin i wytycza w nich „właściwy” kierunek przeciwstawny staremu, „niewłaściwemu”, związanemu z poprzednim modelem społecznym. Młodzież podchodziła do nowo odkrytej swobody niemal z religijnym zapalem: popijawę, taniec czy seks traktowano jak manifestację swoich praw, kruczając przeciwko starym porządkom. Zanurzenie się w fali nowości poprzez poznanie dopiero co wymyślonego tańca, drinka czy najmodniejszego stylu muzycznego uważano za coś w rodzaju duchowego powołania.

Najnowszym stylem muzycznym w czasach młodości Duke'a był ragtime. Stworzyli go czarni pianiści, mniej więcej w trzecim ćwierćwieczu dziewiętnastego wieku, którzy prawdopodobnie starali się imitować na fortepianie sposób gry na bandzo. Najbujniej chyba ragtime rozkwitł w okolicach St Louis, jednakże już pod koniec lat siedemdziesiątych słyszało się go na całym Południu, a także na Północy, przede wszystkim w barach i domach publicznych. Charakteryzowała go duża liczba synkop, szczególnie w figurach prawej ręki, które kontrapunktowały pulsację na dwie czwarte w basie. Gdzieś około 1895 r. ragtime'y - obojętnie, czy te starsze, przeniesione później na papier nutowy, czy te zupełnie nowe, zapisywane od razu - zaczęły wychodzić drukiem i w mgnieniu oka zdobyły niezmierną popularność. Najślawniejsze, jak *Mapie Leaf Rag* Scotta Joplina sprzedawano w setkach tysięcy egzemplarzy. W pierwszych latach nowego wieku, kiedy Ellington był chłopcem, ragtime'y cieszyły się takim wzięciem, że w swoim repertuarze umieścił je nawet słynny John Philip Sousa. Dziesięć lat później moda na ragtime wywołała zainteresowanie innym gatunkiem muzyki - bluesem. Kiedy dokładnie powstał blues, nie jest pewne, jednakże z dużą ostrożnością trzeba podchodzić do opinii, że znano go już we wczesnych latach dziewiętnastego wieku. W. C. Handy, „ojciec bluesa”, oraz Ma Rainey, „matka bluesa”, twierdzą, że zetknęli się z nim po raz pierwszy dopiero w naszym stuleciu. W poprzednich latach dużo podróżowali po całym Południu i gdyby blues już wtedy był rozpowszechniony, na pewno nie uszedłby ich uwagi. Jeżeli wolno mi snuć przypuszczenia - i tylko

przypuszczenia - podejrzewam, że blues rozwinął się z work songów\* w tak zwanej delcie Mississipi, w okolicach Clarksdale. Stamtąd emanował dalej, szczególnie w dół rzeki, do Nowego Orleanu, gdzie można go było usłyszeć w pierwszych latach naszego wieku. W 1912 r. opublikowano cztery bluesy, między innymi *Memphis Blues*, który zapoczątkował drogę W.C. Handy'ego do sławy.

Kiedy Ellington dorastał, w Nowym Orleanie narodziła się muzyka będąca isticie hybrydowym, choć spójnym połączeniem ragtime'u, bluesa i muzyki popularnej. W Waszyngtonie ani Duke, ani prawdopodobnie nikt inny jej nie znał, w przeciwieństwie do mieszkańców Nowego Orleanu. Tutaj jazz - bo o nim mowa - zyskał sobie popularność już około r. 1910, choć nadal nazywano go ragtime'em czy też „graniem hot\*\*”. Mniej więcej w tym samym czasie rozpoczęła się emigracja wykonawców jazzowych z Nowego Orleanu. Jednakże ich muzyka dała się poznać szerzej dopiero w 1915 r., kiedy wraz z garstką białych artystów zawitała do Chicago. Poruszenie, jakie tam wywołała, skłoniło jednego z impresariów do zaprezentowania jej w Nowym Jorku. Jego wybór padł na Original Dixieland Jazz Band. Po odniesieniu ogromnego sukcesu, w 1917 r. zespół nagrał płytę, która stała się bestsellerem. Rozpoczął się tryumfalny pochód jazzu.

Zainteresowanie jazzem oraz ragtime'em zostało w dużej mierze podsycane tanecznym szaleństwem ogarniającym coraz więcej Amerykanów. Moda na taniec rozwijała się wprawdzie już od kilku lat, ale w 1912 r. porwała cały kraj. Pod koniec dziewiętnastego wieku, w starych dobrych czasach, przyzwoici ludzie nie tańczyli w miejscach publicznych, a na prywatnych balach królowały tańce salonowe, takie jak reel czy scottish (polka szkocka), dość żywe, lecz wymagające sporej praktyki. Jednocześnie w podziemnym światku rozrywki, knajp i burdeli furorę robiły inne tańce, które przypuszczalnie powstały w murzyńskich lokalach ragtime'owych. Sposobów tańczenia było sporo, a większość miała w nazwie słowo w jakiś sposób kojarzące się z ruchem, na przykład turkey trot i fokstrot albo bunny hug. Odnaczały się prostotą i rytmicznością i można się ich było nauczyć w kwadrans. Być może największy ich plus polegał jednak na tym, że w tańcu partnerzy mogli się do siebie przytulać, ile dusza zapragnie. Tańce trots wyszły z podziemia i zawojowały elegantsze kręgi społeczeństwa około 1910 r. W ciągu kilku lat taneczne szaleństwo podsycane między innymi przez popularną parę tancerzy Vernona i Irenę Castle'ów spowodowało, że właściciele

---

\* *Work songi* - pieśni wykonywane podczas pracy. Forma folkloru murzyńskiego stanowiąca jedno ze źródeł jazzu (przyp. tłum.).

\*\* Styl *hot* lub *hot jazz* - określenie popularne w latach dwudziestych i trzydziestych, później zanikające. Oznaczało nie tyle konkretny styl jazzu, ile raczej sposób grania, spontaniczny i emocjonalny, oparty na ostro grającej i synkopującej sekcji rytmicznej, często występuje jako przeciwstawienie *sweet jazzu*, czyli jazzu w skomercjalizowanej postaci (przyp. tłum.).

restauracji musieli angażować orkiestry i pozwalać, żeby pomiędzy posiłkami goście mogli sobie poskakać obok stolików. Aż do końca drugiej wojny światowej tańce stanowiły oś życia towarzyskiego młodych Amerykanów, ułatwiającą kontakty z drugą płcią. Przez wiele lat chłopcy zapraszali dziewczęta „na tańce”, traktując to jako pierwszy krok zalotów, póki tego zwyczaju nie wyparły seanse w zaciemnionych kinach. W okresie po pierwszej wojnie światowej chodzenie na zabawy kilka razy w tygodniu było dla młodzieży zupełnie normalnym sposobem spędzania czasu. W 1915 r. F. Scott Fitzgerald tak oto pisał z Princeton do swojej siostry Annabelle, radząc jej, jak zyskać grono przyjaciół: „Najważniejsze, żebyś się pokazywała na potańcówkach”<sup>25</sup>.

Do płaśów we dwoje potrzebna jest oczywiście muzyka, a tańce trots jakby prosiły się o dźwięki żywe i synkopowane. Nie dziwi zatem opinia Edwarda A. Berlina wyrażona w napisanym przez niego doskonałym studium o ragtimie: „Najbardziej zwracającą uwagę zmianą w ragtimie po roku 1910 była większa liczba rytmów synkopowanych...”<sup>26</sup> Wkrótce jednak miejsce ragtime’u jako muzyki tanecznej zajął jazz, który aż się skrzył od synkop. Na początku lat dwudziestych naszego wieku ragtime stał się passe; wprawdzie nadal istniał, ale dla młodej generacji był formą przebrzmiałą. Muzyką nowego wieku miał się stać jazz, który do tego stopnia zatryumfował, że lata dwudzieste często określa się mianem „jazz age” - wiek jazzu. Ekspansja nastąpiła błyskawicznie: ledwie w 1917 r. jazz zyskał sobie popularność za sprawą nagrania Original Dixieland Jazz Bandu, a już w 1922 r. F. Scott Fitzgerald zastanawiał się, czy zbioru opowiadań o czasach współczesnych nie nazwać *Tales from the Jazz Age*.

Ważnym czynnikiem wspomagającym tak szybkie rozprzestrzenianie się nowej muzyki było pojawienie się mechanicznych systemów reprodukcji dźwięku. Ragtime został spopularyzowany dzięki pianoli, która pozwalała rozkoszować się muzyką w domowych pieleszach, nawet jeśli żaden z domowników nie grał na fortepianie albo grał na nim zbyt słabo, aby wykonać z nut skomplikowane utwory Joplina, Jamesa Scotta czy Josepha Lamba. Bardziej istotne stało się wejście gramofonu do powszechnego użytku w latach przed i po pierwszej wojnie światowej. Z początku było to drogie cacko, na które pozwalał tylko grubo wypchany portfel. Wkrótce jednak, na przełomie wieków, rynek zdominowały tańsze modele i wkrótce trafiły do wielu amerykańskich domów. Wreszcie na początku lat dwudziestych pojawiła się jeszcze inna możliwość słuchania w domach muzyki, i to w pewnym sensie na żywo, choć powstawała ona zupełnie gdzie indziej, czasami bardzo daleko. Chodziło o radio. Pierwsze utwory jazzowe już w 1923 r. zagościły na falach eteru, które w ciągu kilku następnych lat zostały wręcz zalane nową muzyką. Radio miało przemożny wpływ na karierę

Duke'a Ellingtona.

Tak więc w okresie, gdy Ellington dorastał, w Ameryce pojawiło się wiele nowinek - w sferze duchowej, w muzyce i technice - które przygotowały grunt dla nowego modelu rozrywki, szczególnie zaś jazzu. Dużo czasu musiało jednak upłynąć, zanim istnienie nowej muzyki dotarło do świadomości Ellingtona. Daisy i James aspirowali do pozycji statecznych przedstawicieli wiktoriańskiej klasy średniej, która już w czasach, gdy brali ślub, broniła się przed naciskiem nowej epoki. Ludzie ich pokroju, obojętnie, czy biali, czy czarni, pragnęli, aby ich dzieci dobrze sobie radziły w szkole, nie bratały się z rówieśnikami z nizin społecznych, unikały tarapatów i zachowywały się jak przystało na młode damy i dżentelmenów. Nienawidzili wręcz - a mówili w tym, co znamienne, czarni przedstawiciele ich klasy - bluesa i innych „pospolitych” form muzyki wykonywanej przez ludzi niewykształconych i, co nie ulega wątpliwości, zepsutych, jak murzyńscy niewykwalifikowani pracownicy. Czarni z klasy średniej ze wszystkich sił podkreślali swój status, jakby w obawie, że choćby najmniejsze podejrzenie o skażenie kulturą niższej klasy może ich zepchnąć z uprzywilejowanej pozycji. Wszystko, co wykraczało poza przestrzegane przez nich normy kulturowe, w szczególności zaś muzyka niższych sfer, budziło ich nieufność. Kiedy dwudziestokilkuletni Fletcher Henderson pochodzący z murzyńskiej klasy średniej oświadczył rodzicom, że wybiera się na trasę jako pianista i kierownik muzyczny zespołu bluesowej śpiewaczki Ethel Waters, ci tak się przerazili, że natychmiast wyruszyli w podróż z Georgii do Nowego Jorku, by zbadać sytuację. Pianistka Lii Hardin (późniejsza żona Louisa Armstronga, która odbyła z nim wiele sesji nagraniowych w ramach słynnej serii grupy Hot Five) wspomina, jak jej matka nazwała bluesa „okropną, niemoralną muzyką wykonywaną przez okropną niemoralną bandę próżniaków, wyrażających swe wulgarne myśli wulgarnymi dźwiękami”<sup>27</sup>.

Kluczowe jest tu słowo „wulgarny”. Dla matki Lii i podobnych jej osób wulgarny był blues, wulgarnie były work songi, a także zawodzenia i pohukiwania w kościele. Jakie zdanie na temat takiej muzyki miał J. E. przed ożenkiem z Daisy, nie wiadomo. Jako chłopiec na pewno nie zetknął się z bluesem w Karolinie Północnej, lecz musiało mu wpaść w ucho przynajmniej kilka work songów i gospelsów\*. Ale ponieważ dla Daisy te formy murzyńskiego folkloru muzycznego były nie do przyjęcia, on zaś nie chciał rezygnować ze swoich aspiracji społecznych, bez wahania przejął poglądy żony. Wiele lat później Ruth, siostra Duke'a, wspominała, jak siedziały kiedyś razem z matką w salonie rodzinnego domu

---

\* *Gospels* - świecka, nowoczesna forma spiritualsów, czyli murzyńskich pieśni religijnych (przyp. tłum.).



w Waszyngtonie, w otoczeniu wiktoriańskich mebli, porcelanowych pasterzy i pastereczek kolekcjonowanych przez J. E. oraz grubo wyścielanych krzeseł w pokrowcach, i słuchały, jak spiker radiowy zapowiada „Duke’a Ellingtona i jego Muzykę Dżungli”.

„To było niesamowite. Siedzę sobie oto w naszym szacownym wiktoriańskim saloniku waszyngtońskiego domu obok mamy, której purytańskie zasady nie pozwalały nawet na używanie szminki, a spiker radiowy oznajmia nam, że słuchamy Duke’a Ellingtona i jego Muzyki Dżungli! W naszych uszach zabrzmiało to jak dysonans.”<sup>28</sup>

W konsekwencji takiego wychowania dorastający Duke nigdy nie słyszał kościelnych śpiewów gospels przy akompaniamencie klaskania, work songów czy mniej wyrafinowanych wersji ragtime’u grywanego w barach. Muzyka ta nigdy nie przestawała być obecna w kulturze biednych dzielnic miasta, przycupniętych za fasadą eleganckich domów, lecz Duke nigdy się z nią nie zetknął, ani tam, ani nigdzie indziej, co potwierdzają jego wspomnienia. Na ironię zakrawa wobec tego fakt, że Ellington już jako lider orkiestry upierał się, iż tworzy muzykę murzyńską. Na przykład w *Black, Brown and Beige* umieścił skomponowane przez siebie fragmenty wzorowane na work songach czy hymnach kościelnych, podczas gdy na dobrą sprawę całą znajomość czarnego folkloru wyniósł z książek.

Muzyczna tradycja, w której wyrastał, pokrywała się z europejską, na której wychowywały się dzieci z białej klasy średniej. O ile wiadomo, Daisy całkiem nieźle radziła sobie na fortepianie i Duke pamiętał, jak grywała mu różnego rodzaju sentymentalne utwory lekkiego popularnego repertuaru klasycznego. Z kolei J. E. grał ze słuchu. Zarówno Ruth, jak i Duke twierdzą, że grał „operę” - przypuszczalnie chodzi tu o słynne wówczas arie, jak np. *Martlia*, czy inne znane fragmenty oper, jak marsz z *Aidy*. Wydaje się jednak, że więcej czasu pochłaniało mu urządzenie barbershop quartets\*, podczas których od fortepianu uczył wykonawców ich partii. Inni członkowie licznej rodziny Ellingtonów i Kennedych grywali na różnych instrumentach, a także śpiewali, korzystając z bogatej skarbnicy popularnych amerykańskich pieśni.

Jest raczej pewne, że Duke zetknął się ze spiritualsami i pieśniami plantacyjnymi związanymi z dawnym folklorem murzyńskim, jak na przykład te, które pisał Stephen Poster. W ramach życia kulturalnego czarni przedstawiciele klasy średniej podtrzymywali tradycje muzyki wokalne. W większości wielkich miast istniały wspierane przez nich muzyczne stowarzyszenia, których podstawą były chóry. Organizowały one cotygodniowe koncerty, na które zapraszano solistów, czasami tak popularnych jak Roland Hayes. Wiele murzyńskich

---

\* *Barbershop quartets* (ang.) - dawny zwyczaj urządzania ad hoc spotkań, podczas których wykonywało się popularne sentymentalne pieśni; nazwa pochodzi od miejsca, w którym się odbywały - „gabinetu balwierza” (przyp. tłum.).

dzienników prowadziło stałe rubryki opisujące taką działalność i po występach pojawiały się w nich zwykle entuzjastyczne recenzje. Na repertuar składały się zazwyczaj popularne pieśni, ale czerpano także z murzyńskich spiritualsów i pieśni plantacyjnych, które na przełomie wieków, w nieco zeuropeizowanej formie, zostały zaakceptowane jako część amerykańskiej tradycji muzycznej. Duke z pewnością je słyszał, ale większość muzyki, jaka go otaczała, miała rodowód europejski czy też mówiąc ogólnie - artystyczny.

Kiedy Duke miał siedem lat, a może rok czy dwa więcej, Daisy zdecydowała, że będzie uczęszczał na lekcje fortepianu. Z pewnością nie robiła tego z myślą, że jej syn zostanie w przyszłości profesjonalnym muzykiem, a już na pewno nie kierownikiem orkiestry. To tylko jeszcze jedna tradycja wiktoriańskiego domu nakazywała, aby wykształcona osoba znała przynajmniej podstawy muzyki. Jak już wspomnieliśmy, klasa średnia hołdowała przekonaniu, że sztuka powoduje duchowy rozwój, uzdrawia moralność i doskonali obyczaje; szczególnie zaś muzyka, która uspokaja drzemającą w nas dziką bestię. Istniał też powód bardziej praktyczny: zanim nastąpiła era radia i gramofonu, każda rodzina potrzebowała chociaż jednego pianisty, którym można by się pochwalić przed gośćmi i który by im umiłał czas, a w razie potrzeby służył jako akompaniator podczas ich popisów wokalnych stanowiących integralną część spotkań towarzyskich. Uczyły się grać najczęściej córki, a przynajmniej jedna z nich, ale i chłopców nie omijała ta przyjemność. Często bohaterem satyrycznych rysunków był w tamtych czasach mały chłopczyk z rękawicą baseballową na kolanach, który z cierpienną miną ślęczy przy fortepianie.

Nauczycielką Duke'a była pani o nazwisku Clinkscapes. Jej nazwisko brzmi tak niewiarygodnie, że od lat odzywają się głosy, które w ogóle negują istnienie takiej postaci\*.

Faktem jest jednak, że Marietta Clinkscapes była osobą z krwi i kości, przez wiele lat mieszkała w sąsiedztwie Ellingtonów, przy 739 Fourth Street, N.W., i dawała lekcje fortepianu. Nie wiemy, czego nauczyła Duke'a, ale z pewnością tego samego, co musiały umieć inne dzieci w tamtych czasach: palcówkę i najprostszych utworów. Duke przejawiał wszakże nikłe zainteresowanie muzyką, a jeszcze niklejsze ćwiczeniem. Siedzenie przy fortepianie ograniczał do minimum i jak tylko nadarzała się okazja, wymigiwał się od lekcji. W końcu Daisy, która jak zwykle chciała mu przychylić nieba, dała za wygraną. Nie wiadomo, jak długo Ellington uczęszczał na lekcje, ale przypuszczalnie nie dłużej niż kilka miesięcy, a może nawet tygodni. Nauka gry nie pozostała jednak bez śladu: kiedy Ellington na poważnie zdecydował się zająć muzyką, wybrał właśnie fortepian, a nie na przykład

---

\* *Clink* (ang.) - dzwonić; *clinker* (ang.) - fałszywa nuta; *scales* (ang.) - gama. Stanley Dance, Anglik i wieloletni bliski towarzysz Ellingtona tłumaczy, że nazwisko Clinkscapes nie jest w Anglii czymś niezwykłym, i długo nie mógł zrozumieć rozbawienia, jakie wywoływało (przyp. autora).

perkusję, bandzo czy trąbkę. Inna sprawa, że z pewnością łatwiej jest komponować przy fortepianie niż perkusji.

Siódmą i ósmą klasę Duke kończył w Garrison Junior High School, a potem przekroczył progi Armstrong Technical High School. Nie była to najbardziej ekskluzywna szkoła średnia dla Murzynów, jak na przykład Dunbar, dokąd najbardziej ambitni czarni posyłali swoje dzieci. Miała profil zawodowy, a większość jej absolwentów trafiała wprost do wyuczonych profesji. Z różnych źródeł wiadomo, że Ellington przy całej swojej inteligencji nie był ideałem ucznia; lekcje go nie obchodziły i swoją pracę ograniczał do minimum, a czasami nawet mniej, o czym świadczy fakt, że szkoły nie ukończył. Dla młodego Duke'a liczyła się tylko dobra zabawa, a kiedy dodatkowo zainteresował się muzyką, nie było najmniejszych szans, by poświęcał czas nauce.

Duke twierdzi, że ciekawość muzyki rozbudził w nim pianista Harvey Brooks, którego słyszał w wieku około czternastu lat w Filadelfii, podczas jednego z wakacyjnych wyjazdów do Asbury Park. Brooks, niewiele wtedy starszy od Duke'a, wyrósł na rzetelnego profesjonalistę, a w jego karierze znalazła się trasa koncertowa z wokalistką bluesową Mamie Smith oraz nagrania zarówno w roli lidera, jak i członka zespołu, w tym między innymi jedna sesja z Louistem Armstrongiem. Oddajmy głos Ellingtonowi: „Brooks grał z dużym swingiem i miał niewiarygodną lewą rękę; wróciłem do domu z piekielną ochotą, by na poważnie zająć się fortepianem. Wcześniej nie miałem żadnej motywacji, jednak po usłyszeniu Brooksa powiedziałem sobie: »Chłopie, teraz albo nigdy«. Skontaktowałem się z kilkoma pianistami, ale nie byłem w stanie niczego się od nich nauczyć”<sup>29</sup>.

Ellington zaczynał późno i dorównanie poziomem innym okazało się niezmiernie trudne. Niedługo po koncercie Harveya Brooksa przeziębził się i przez kilka tygodni nie wychodził z domu. Zabijał czas „brzdąkaniną na fortepianie”, mając za fundament zaledwie tyle, ile wyniósł z lekcji z panią Clinkscales<sup>30</sup>. Wtedy też napisał utwór, który nazwał *Soda Fountain Rag*, ponieważ kiedyś pracował jako sprzedawca wody sodowej w Poodle Dog Cafe na Georgia Avenue. Lokal miał więcej z kabaretu aniżeli kawiarni i był wówczas jednym z trzech, czterech miejsc, do których schodziła się bardziej zamożna młodzież murzyńska. Wkrótce Duke skomponował następny utwór, *What You Gonna Do When the Bed Breaks Down?*, i obydwa grywał na przyjęciach lub innych spotkaniach organizowanych przez kolegów ze szkoły. Utwory te są bardzo proste, dość sympatyczne - ot takie, jakie mógłby ułożyć każdy nastolatek.

„Zapraszano mnie na wiele przyjęć - wspomina Duke - gdzie odkryłem, że ilekroć gram na fortepianie, z boku zawsze przysłuchuje się jakaś ładna dziewczyna.”<sup>31</sup>

Później, w wieku piętnastu lat, zaczął bywać w salonie bilardowym Franka Hollidaya na T Street, pomiędzy ulicami Sixth i Seventh, N. W., obok znanego murzyńskiego teatru The Howard. Sala bilardowa Hollidaya przyciągała zagorzałych hazardzistów, lubiące zabawę towarzystwo i wielu miejscowych pianistów. Część z nich należała do samouków, którzy nie znali nut, za to inni mogli się pochwalić dość solidnym wykształceniem klasycznym. Ellington słuchał, patrzył i zadawał pytania. Najwyraźniej wzbudzał sympatię, ponieważ wielu bardziej doświadczonych pianistów służyło mu pomocą. Jednym z nich był Oliver Perry, którego obdarzono pseudonimem „Doc” - doktor, ze względu na okulary. Nosił się z wielką godnością i dumą, co wywierało niemałe wrażenie na otoczeniu. Duke spotykał Perry’ego głównie w lokalu Hollidaya, od czasu do czasu przysłuchiwał mu się na uczniowskich potańcówkach, a gdy tylko nadarzała się okazja, odwiedzał go w domu. Perry nigdy nie brał od niego zapłaty, co więcej, czasami nawet częstował go posiłkiem. Duke nauczył się od niego metody dobierania akordów do melodii. W praktyce oznaczało to, że nawet jeśli nie potrafił zagrać poprawnie całej melodii z nut, prawą ręką szkicował jej zarys, a lewą uzupełniał odpowiednimi funkcjami. Poznawanie tajników fortepianu w taki sposób było w gruncie rzeczy dość szkodliwe, ponieważ wyposażyło Duke’a w rodzaj „protezy”, dzięki której zawsze jakoś sobie radził bez konieczności opanowania pianistycznego abecadła.

Drugą osobą, która okazała Ellingtonowi sporo pomocy, był Henry Grant, znana i ceniona postać w muzycznych kręgach czarnego Waszyngtonu. Uczył w Armstrong Tech i prowadził jedno ze wspomnianych stowarzyszeń muzycznych, The Afro-American Folk Song Chorus. Grant dał Duke’owi kilka prywatnych lekcji podstaw harmonii.

Wyjaśnienia i instrukcje udzielane Duke’owi przez Perry’ego, Granta i innych, którzy zgodzili się poświęcić mu nieco czasu, nie miały nic wspólnego z lekcjami w klasycznym kształcie czy systematyczną nauką - były to przede wszystkim rady praktyczne i grepsy. Warto w tym momencie rzucić garść spostrzeżeń. Otóż, po pierwsze, Ellington przez całe życie z wielkimi oporami podchodził do tradycyjnych metod nauczania. Nie znosił dyscypliny, a jeszcze bardziej wysłuchiwanie poleceń. Najszybciej jak mógł zrezygnował z gry u pani Clinkscapes, a szkołę traktował dość marginesowo. Kiedy w końcu złapał bakcyła muzyki, nie poprosił rodziców o wysłanie go na lekcje, jak zrobiłaby większość rówieśników, lecz tak sobie zorganizował naukę, by uniknąć typowego układu uczeń-nauczyciel.

W starszym wieku otwarcie wyrażał pogardę dla klasycznego nauczania muzyki. Jego przyjaciel, Edmund Anderson, zasugerował mu raz, że powinien zapisać się do Juilliard na zajęcia z teorii. „Edmundzie - brzmiała odpowiedź - gdybym to zrobił, straciłbym chyba

wszystko, co posiadam jako muzyk. Doszczętnie bym wszystko zrujnował”<sup>32</sup>. Kiedy Duke dowiedział się, że Joya Sherrill, współpracująca z jego orkiestrą w latach czterdziestych, uczy się śpiewu u nauczyciela, z trudem hamował gniew: „Nie życzę sobie, żebyś brała lekcje... Stracisz całą swoją naturalność!”<sup>33</sup>

Ellington, jak zobaczymy dalej, kładł ogromny nacisk na to, by jego muzycy wykorzystywali naturalne emocje i impulsy, posuwał się nawet do zachęcania ich, by sobie „pomagali” alkoholem, gdyby uznali to za konieczne. Prawdopodobnie właśnie ta wiara w naturalność przesądziła o jego podejściu do tradycyjnych form nauczania muzyki. Ale był inny powód, dla którego nie znosił takiej nauki - nie cierpiał, gdy ktoś nad nim górował. „Duke nigdy nikogo nie prosił o pokazanie mu tego czy tamtego - wspomina Sonny Greer - nie pozwalała mu na to duma.”<sup>34</sup> Mercer, który często wspominał uszczypliwość, z jaką ojciec wyrażał się o klasycznych metodach kształcenia muzyków, sugeruje, że mogło to płynąć z jego prywatnych doświadczeń: „Większość swej muzycznej wiedzy zdobywał jako samouk, słuchając innych; później dopiero rozwijał ją poprzez czytanie nut i praktykę”<sup>35</sup>. Nie była to najprostsza droga do celu, ale Duke wybrał ją świadomie, nawet jeśli miała go kosztować więcej czasu i energii.

Być może innym z powodów, dla których nie przykładał się specjalnie do nauki muzyki było przekonanie, że jest ona jedynie poręcznym wytrychem, umożliwiającym mu korzystanie do woli z obyczajowej swobody w przeobrażającej się Ameryce. Mówiąc wprost - muzyka miała mu pomóc w używaniu życia. W późniejszych latach Ellingtonowi przypisywano nieco na wyrost osobowość wyrafinowanego intelektualisty, a w jego wypowiedziach jak najbardziej serio doszukiwano się ironii. Tak było na przykład z jego stwierdzeniem, że zaczął grać na fortepianie, gdy odkrył, jakie wrażenie na kobietach wywierają pianiści. Że było w tych słowach sporo prawdy, potwierdza opinia Mercera: „Wydaje mi się, że tym, co przede wszystkim przyciągnęło go do show-biznesu, było spostrzeżenie, że ładne dziewczyny często siadają przy pianistach i podziwiają ich grę”<sup>36</sup>. To, jeśli można tak powiedzieć, instrumentalne traktowanie muzyki nie było wyłącznie grzechem wczesnej młodości Duke’a. Zobaczymy dalej, że już jako lider własnej orkiestry w Nowym Jorku nie stał się z dnia na dzień demonem pracy zarzucającym swoich kolegów tonami nowych, rewolucyjnych pomysłów muzycznych, przeciwnie - ograniczał się do absolutnego minimum, które by mu gwarantowało stałą pracę i pławienie się w sławie. Również jego wspomnienia z młodości nie sugerują, jakoby muzyka miała stanowić dlań jakąś ogromną pasję. Była, jak już ustaliliśmy, przede wszystkim drogą do osiągnięcia innych celów.

Całkowicie odmiennie traktowało zawód wiele znakomitości jazzu z pokolenia

Ellingtona: do muzykowania przyciągało je - wręcz zmuszało - samo umiłowanie jazzu, zaś związane z nim emocjonujące życie stanowiło jedynie dodatek. Przykładem Bix Beiderbecke, Louis Armstrong, Fats Waller.

Konsekwencją takiej postawy było poszukiwanie przez Ellingtona drogi na skróty, sposobów wywierania wrażenia i utrzymywania się na fali jak najmniejszym kosztem. „Kiedy napotykałem problem - tłumaczy Ellington - zbyt trudny dla takiego żółtodzioba muzycznego, jakim wtedy byłem, brałem się do czegoś, czemu mogłem podołać mimo swoich ograniczeń. W końcu, w sposób naturalny i szybciej niż się spodziewałem, odkryłem możliwości wyrażenia swojej osobowości muzycznej za pomocą nietypowych, zastępczych środków, a niektóre z nich znalazły nawet uznanie moich mistrzów.”<sup>37</sup> Stwierdzenie to trąci nieco naiwnością, jeśli nie wręcz obłudą. Duke'owi udało się przyswoić grepsy, które owszem, mogły przemówić do publiczności, ale z profesjonalistami to chyba przesada. Ellington nigdy na przykład nie opanował zadowalająco gry lewą ręką w stylu *stride*\*, będącym esencją wczesnej pianistyki jazzowej. Początkującemu pianiście główną trudność sprawia tu pogodzenie odmiennej techniki prawej i lewej ręki - przypomina ona starą jak świat zabawę, gdy jedną dłonią gładzimy się po głowie, drugą zaś klepiemy po brzuchu. Chociaż Ellington stosował technikę *stride*'ową, częściej uciekał się do innego, prostszego akompaniamentu lewej ręki, tak zwanego *compingu*\*\* wymagającego mniejszej koordynacji rąk. Nie jest moim zamiarem pastwienie się nad ułomnościami techniki Ellingtona, a jedynie zwrócenie uwagi, że miał z nią poważne problemy. Kiedyś Bogu ducha winny Edmund Anderson wręczył Duke'owi nuty ballady *My Funny Valentine* i ze zdumieniem odkrył, że ten nie potrafi jej zagrać. Juan Tizol, wieloletni puzonista Ellingtona i jeden z najlepiej wyszkolonych muzyków, jakich posiadał, opowiada: „Nie można było ot tak dać Duke'owi partii fortepianu ze słowami: »Zagraj to, dobrze?« To nie ten typ muzyka, nie poradziłby sobie... Swoje utwory grał bez problemów, ponieważ nie było w nich partii fortepianu. Ale nie był muzykiem, któremu się wciska jakieś nuty i ten je czyta z biegu - w jego wypadku było to niemożliwe”<sup>38</sup>. Claude Hopkins, należący do społecznie wyżej postawionej grupki młodzieży murzyńskiej (uczył się w konserwatorium, a jego ojciec był profesorem w Howard University), do której przystał też Duke, wspomina: „Duke należał do naszej paczki i przez całe życie był moim przyjacielem. Z początku się nie sprawdzał, bo okropnie czytał nuty. Potem jednak poszedł wyraźnie do przodu”<sup>39</sup>. Oddajmy wreszcie głos samemu Ellingtonowi:

\* *Stride* - wczesnojazzowy styl fortepianowy z charakterystycznym akompaniamentem lewej ręki, w którym na słabe części taktu (2 i 4) przypada akord, na mocne (1 i 3) - pojedynczy dźwięk basowy (przyp. tłum.).

\*\* *Comping*, od ang. słów *accompanying* - akompaniowanie i *completing* - uzupełnianie - styl akompaniamentu oparty na nieregularnych uderzeniach odpowiednich akordów (przyp. tłum.).

„Nigdy nie potrafiłem się wpasować w to, co grają inni, musiałem więc rozwinąć własny styl, wypracować własny stuff<sup>\*</sup>”<sup>40</sup>.

Jest to przykład stwierdzenia, które zostało odczytane jako przejaw inteligentnej ironii Ellingtona (na co zapewnił liczył) - w istocie jednak krył się w tym znaczący element prawdy. Już tak wcześnie dał o sobie znać wpływ charakteru Ellingtona na uprawianą przez niego muzykę, co można podsumować następująco: z wielu różnorodnych powodów, głównie jednak związanych z temperamentem, unikał on ciężkiej pracy potrzebnej do zdobycia rzetelnej techniki pianistycznej. Jej brak prowadził z konieczności do wymyślania i improwizowania, wynajdywania pomysłowych sposobów, za pomocą których Ellington rozwiązywał problemy muzyczne; bardzo szybko osiągnął poziom kreatywności, do którego - paradoksalnie - pianista z prawdziwego zdarzenia, nie mający kłopotów z czytaniem nut, nigdy nie był zmuszony dążyć. Była w tym oczywiście odrobina oszustwa, wynikająca w pewnym sensie z charakteru Ellingtona, który - jak zobaczymy dalej - lubił nabierać ludzi. Jak mówi Mercer: „Ojcu imponowały osoby, które można by nazwać »kpiarzami«”. Lecz chociaż opanowanie sztuczek własnego pomysłu pozwalało mu wykpić się czasami przed mniej wybredną publicznością, pomagało mu jednocześnie tworzyć interesującą muzykę, kierując się jedynie uchem i autentycznym instynktem muzycznym.

Pomimo iż Ellington nie mógł imponować umiejętnościami pianistycznymi, już w wieku mniej więcej siedemnastu lat należał do murzyńskiej młodzieżowej socjety. Chodził na zabawy i przyjęcia i grał, gdzie się dało. Włączył się po kabaretach, takich jak Poodle Dog, Jack's on Seventh, Mrs. Dyer's on R - „gdzie spotykała się cała paczka”<sup>41</sup> - oraz Ottoway House. Większość z tych miejsc zlokalizowana była w południowo-wschodnich dzielnicach, uważanych przez kolegów Duke'a za „rozrywkowe”. W grupie obnosił się z odziedziczonym po ojcu zamiłowaniem do dżentelmeńskiego sposobu wyrażania się i zachowania oraz do szykownych strojów i prawdopodobnie wtedy otrzymał przydomek, którym miał się posługiwać przez resztę życia. Sam Ellington podaje wiele różnych wersji tłumaczących jak do tego doszło, jednakże - gdy weźmie się pod uwagę wspomnianą elegancką prezencję i sposób bycia - przezwisko „Duke” musiało samo cisnąć się na usta jego szkolnym kolegom. Jako „Duke'a” miał go poznać cały świat i tak zwracali się do niego także znajomi oraz muzycy (rodzina i garstka innych osób mówiła do niego po imieniu - Edward). Niektórzy z długoletnich partnerów z orkiestry nazywali go po swojemu. Cootie Williams wołał na niego czasem „Dumpy”, ponieważ jako dwudziesto-trzydziestolatek Duke miewał kłopoty z

---

\* Stuff (ang.) - zagrywki, patenty, grepsy, rozwiązania techniczne, brzmienie itd., charakterystyczne dla danego muzyka (przyp. tłum.).

nadwagą. Inni nazywali go „Piano Red” lub „Sandhead” od pasemka we włosach, powstałego przez używanie specyfiku do ich rozprostowywania. Jednakże najbardziej trafne wydawało się przezwisko „Duke” i ono właśnie przyłgnęło do Ellingtona na całe życie.

Prawdopodobnie w wieku mniej więcej szesnastu lat zaczął otrzymywać od starszych pianistów propozycje zastępstw na imprezach, na których nie mogli lub też nie chcieli wystąpić. Jak sam przyznaje, w większości wypadków poczucie przyzwoitości nakazywałoby mu odmówić ze względu na mierne umiejętności, mimo to się decydował i dzięki swojej przebojowości jakoś sobie radził. „Znałem zaledwie trzy lub cztery utwory i grywałem je na przemian w tempach wolnym, szybkim i średnim.”<sup>42</sup> Ellington przytacza też historię o tym, jak to po zarobieniu pierwszych siedemdziesięciu pięciu centów popędził do domu i zbudził całą rodzinę, by jej to zakomunikować.

Chwytał się w tym okresie różnych prac, by mieć za co się bawić. Był więc doręczycielem, sprzedawcą wody sodowej, a podczas pierwszej wojny światowej posłańcem w ministerstwie marynarki wojennej. Jednocześnie uczył się sztuki użytkowej w Armstrong Tech i nieźle sobie tam radził. Można założyć, że w owym okresie odznaczał się większym talentem do malarstwa i rysunku aniżeli do muzyki. Swoje umiejętności wykorzystywał w celach zarobkowych, zajmując się malowaniem szyldów, a także teatralnych telf dla Howard Theatre. Zainteresowanie Duke’a sztukami plastycznymi nie przypadło bezpowrotnie - jedną z jego najsilniejszych stron jako kompozytora była kolorystyka: to właśnie „paleta tonów” ellingtonowskiej muzyki zwróciła po raz pierwszy uwagę krytyków.

Szczegółowe ustalenie najwcześniejszych etapów kariery muzycznej Ellingtona nastęrcza niezmiernych trudności, między innymi z powodu niespójności wersji podanych przez samego zainteresowanego. Zwykle jednak pozostają one zgodne co do jednego - początek działalności muzycznej Duke'a łączy się z miejscem o nazwie True Reformer's Hall, który był czymś w rodzaju zboru w północno-zachodniej części miasta. W ostatnich latach szkoły średniej Duke i jego rówieśnicy urządzali tam próby, w pokoju numer dziesięć. Trzon tej nieformalnej grupy stanowili trzej bracia Miller (ich ojciec prowadził lekcje muzyki w Armstrong Tech i z pewnością to on nauczył ich podstaw): Bill grał na saksofonie i gitarze, Felix na saksofonie i perkusji, a Brother bądź „Devil” również na perkusji. Pozostali muzycy to: William Escoffery na gitarze, Lloyd Stewart na perkusji, Sterling Conaway na bandžo, Ted Nickerson na puzonie i kilku innych. Zespół, który się w końcu wyłonił z tej różnorodnej mieszanki, skupiony był wokół Millerów, a w jego składzie znalazł się także Duke. Nie mamy żadnych podstaw, aby sądzić, iż to właśnie on lub ktokolwiek inny był liderem, pewnie największą wiedzą muzyczną mógł się pochwalić Bill Miller, ale decyzje podejmowane były



raczej wspólnie. Od występu do występu personel zespołu ulegał zmianom i, jak można z dużym prawdopodobieństwem przyjąć, w dużej mierze zależał od tego, kto akurat miał czas.

Nie posiadamy też informacji, które pomogłyby ustalić rodzaj uprawianej przez nich muzyki. Bez wątplenia nie był to jazz, gdyż mogli się z nim zetknąć dopiero po sukcesie nagrań Original Dixieland Jazz Bandu z r. 1917. Prawdopodobnie na ich repertuar składały się mocno synkopowane popularne utwory taneczne. Na podkładzie sekcji rytmicznej jeden czy dwa instrumenty melodyczne grały unisono lub w dwugłosie. Potem każdy z instrumentów wykonywał solo, zwykle nie odbiegające zanadto od tematu; improwizacja pojawiała się w szczątkowej formie. Była to prościutka, dość tandetna muzyczka.

Duke z całą pewnością nie myślał w tamtym okresie o poświęceniu się karierze muzyka. Udział w zespole traktował jako niezłą rozrywkę, a także sposób na zdobywanie dziewcząt i pieniędzy. Gdy uczęszczał do ostatniej klasy, wygrał konkurs na plakat, sponsorowany przez National Association for the Advancement of Colored People. Nagrodą było stypendium w Pratt Institute w Nowym Jorku, niezłej rangą uczelni artystycznej specjalizującej się w sztuce użytkowej. Nie wiemy, jak serio Duke potraktował tę wygraną, gdyż w podjęciu decyzji przeszkodziły mu dwa ważne wydarzenia. Po pierwsze, Ellington nie ukończył szkoły i tym samym nie mógł się znaleźć wśród absolwentów z 1917 r. Jak podaje jedno ze źródeł „brakowało mu tylko zaliczenia z francuskiego”. Kilkanaście lat później szkoła przyznała mu dyplom honorowy. Po drugie, około 1917 r. Ellington związał się z Edną Thompson, koleżanką z sąsiedztwa i ze szkoły. Edna urodziła się w Ward Place, po drugiej stronie ulicy zamieszkiwanej także przez Duke'a w pierwszych latach życia. Mówiła, że jako dzieci bawili się razem, a później, przez całą szkołę, chodzili do jednej klasy. Mercer twierdzi jednak, że Edna wybrała szkołę Dunbar, o bardziej klasycznym profilu niż Armstrong Tech. Edna utrzymuje również, że przez całą szkołę średnią pomagała Duke'owi w nauce czytania nut, i że tam się w sobie zakochali<sup>43</sup>. Obojętnie, jaka jest prawda, wiadomo, że latem 1918 r. dziewczyna zaszła w ciążę, 2 lipca 1918 r. odbył się ślub, a 11 marca 1919 r. urodził się ich syn, Mercer.

Tak więc Duke miał teraz na utrzymaniu rodzinę. Do spółki z Ewellem Conawayem, bratem bandzysty Sterlinga, otworzyli niewielki punkt malowania szyldów, gdzie wykonywali między innymi afisze reklamujące zabawy taneczne i brali się do wszystkiego, co im wpadło w ręce. Jednocześnie Duke, na tyle na ile pozwalał mu czas, pracował jako muzyk. Mniej więcej w tym samym okresie otrzymał od jednego ze znajomych profesjonalnych pianistów, Louisa Thomasa, propozycję zagrania za niego w zastępstwie. Duke miał wystąpić na jakimś koktajlu czy przyjęciu, gdzie miał umilać rozmowy muzyką.

Thomas kazał mu zainkasować sto dolarów, z czego dziesięć Duke miał wziąć dla siebie, resztę zaś oddać starszemu koledze. Suma zdumiała Duke'a. Uprzytomnił sobie, że muzyka może stanowić niezłe źródło dochodów. Przypomniał sobie, że wielkie firmy impresaryjne zajmujące się promocją big-bandów, jak na przykład Meyer Davis, zamieszczały w książkach telefonicznych wielkie ogłoszenia. Następnego dnia, jak utrzymuje, opłacił podobną reklamę ze swoim nazwiskiem i od tego czasu miał zapewnioną stałą pracę - czasami jednego dnia wysyłał na występy kilka zespołów.

Jak na swój wiek zaczął sobie niezłe radzić finansowo. Wynajął dom przy 2728 Sherman Avenue, gdzie wprowadził się ze swoją niewielką rodziną, stać go też było na samochód. W 1919 r. Edna ponownie zaszła w ciążę, jednakże dziecko zmarło w niemowlęctwie. „Przyszło na świat zbyt szybko po pierwszym” - uważała Edna. Przy okazji pokusiła się o ocenę swojej rodziny: „Byliśmy bardzo młodzi, nieomal jeszcze dzieci, i Mercera traktowaliśmy trochę jak zabawkę”<sup>44</sup>.

Gdy weźmie się pod uwagę wszystkie te wydarzenia, staje się oczywiste, że Ellington nie mógł przyjąć stypendium Pratta.

Jednakże oprócz zmian w życiu osobistym istniał jeszcze inny, bardziej znaczący powód kierujący Duke'a w stronę muzyki. Dla inteligentnych i ambitnych Murzynów większość ścieżek prowadzących do liczących się zawodów była niedostępna. Jednym z niewielu sposobów zdobycia sławy i pieniędzy było związanie się z show-biznesem, a szczególnie z muzyką. Rozwojem czarnego show-biznesu zajmiemy się później. Na razie chciałbym jedynie przypomnieć, że wraz z rozkwitem tańca pojawiło się wielkie zapotrzebowanie na muzyków; było tak ogromne, że praktycznie każdy, kto potrafił cokolwiek zagrać, bez trudu znajdował zajęcie. Wspomina Boyd Bennett, jeden z ówczesnych muzyków: „Brakowało instrumentalistów czytających nuty, tak więc do branży trafiało wielu nowych, którzy grali ze słuchu”<sup>45</sup>. Muzycy akompaniujący do tańca nie cieszyli się wtedy nadmiernym prestiżem i traktowano ich mniej więcej tak jak służbę, na równi z kelnerami. Ale miało to i dobre strony - obecność czarnych w branży muzycznej nie kłuła w oczy, więc garnęli się tu coraz liczniej. W końcu przez jakiś czas muzyka taneczna utożsamiana była wyłącznie z nimi, niemal jak Pullman z usługami kolejowymi. Tom Whaley, późniejszy kopista Ellingtona zauważa: „Do wybuchu pierwszej wojny światowej liczyli się tylko czarni, biali nie mieli szans”<sup>46</sup>. Potem, około 1919 r., na muzycznym rynku pracy pojawiało się coraz więcej białych, co jednak nie zachwiało pozycji Murzynów, których wykonawstwo było niejednokrotnie dużo wyżej cenione. W czasach, gdy Duke chodził do szkoły średniej, czołową orkiestrą taneczną Nowego Jorku był murzyński zespół Jamesa Reese'a Europe'a.

Popularnością cieszyły się także inne czarne orkiestry, prowadzone między innymi przez Tima Brymna, Willa Vodery'ego czy Forda Dabneya, występujące w salach balowych i w teatrach.

Jak więc widać, z chwilą kiedy Duke jako tako zaistniał w branży, nie miał innego wyboru, jak tylko piąć się w górę. W wyborze zawodu nie był odosobniony: wczesnym jazzem zajmowało się wielu inteligentnych i wykształconych Murzynów, takich jak Claude Hopkins, Don Redman czy Fletcher Henderson, którzy - mimo posiadanych dyplomów - wybrali zawód muzyka, ponieważ poza pracą dla niewykwalifikowanych nie byłoby w stanie znaleźć innego zajęcia. Duke Ellington był w jeszcze gorszej sytuacji, gdyż nie uzyskał nawet dyplomu szkoły średniej, nie mówiąc już o ukończeniu college'u. Muzyka stała się dla niego jedyną szansą na realizację ambicji.

### 3.

## *Nowy Jork*

Jedną z najmocniejszych stron Ellingtona jako kompozytora było, jak już wspomniałem, stosowanie bogatej palety tonalnej. Jego utwory mienią się różnorodnymi barwami - błękit saksofonu altowego miesza się z karminowymi wstęgami trąbki i burgundową barwą saksofonu barytonowego. Ta wielobarwność muzyki nie wynikała jedynie z różnic pomiędzy naturalnym brzmieniem instrumentów, wpływała na nią także indywidualna barwa poszczególnych instrumentalistów. Ellington znał je na pamięć. Co za tym idzie, nie pisał partii dla „jakiejś tam” trąbki, lecz dla konkretnego trębacza, którego niepowtarzalne brzmienie najbardziej pasowało mu do koncepcji. Jeśli więc chcemy się dowiedzieć, jak powstawały kompozycje Ellingtona, musimy poznać „muzyczną paletę”, z której korzystał, a więc związanych z nim wykonawców.

Z niektórymi los zetknął go już w początkach muzycznej kariery. Pierwszym był Otto Hardwick. Domagał się, by jego imię wymawiać „oh-toe”, z czego w końcu przyjaciele ukuli przezwisko „Toby”, pod którym znali go wkrótce wszyscy. Toby mieszkał w tej samej dzielnicy co Duke i możliwe, że chodzili do tej samej szkoły. Jako że jego ojciec przyjaźnił się z J. E., Otto traktowany był jak członek rodziny. Był jednak o pięć lat młodszy od Duke’a, więc prawdopodobnie w dzieciństwie nie zawiązała się między nimi jakaś znacząca więź.

Kiedy Ellington miał około czternastu lat i rozpoczął próby z braćmi Millerami w True Reformer’s Hall, Toby dołączył do nich, by grać na kontrabasie. Instrument okazał się jednak zbyt ciężki do noszenia dla małego chłopca - często robił to za niego ojciec - więc dość szybko przeniósł się na saksofon w stroju C, a potem na alt - możliwe, że wskutek sugestii Duke’a. Wkrótce grał na tyle dobrze, że od czasu do czasu zasiliał zmieniającą się kadrę muzyków skupionych wokół Ellingtona i Millerów.

Prawdopodobnie nie umiał wtedy dużo więcej ponad wykonanie ze słuchu i bez fałszowania kilku popularnych melodii. Jednakże z czasem miał się stać ważną postacią orkiestry Ellingtona, szczególnie w jej wczesnym stadium, gdy tworzyła własny styl. Hardwick nie był mistrzem improwizacji: garstka solówek hot zarejestrowanych w latach czterdziestych, kiedy miał za sobą mniej więcej ćwierć wieku zmagania z instrumentem,

ukazuje sztywność rytmiczną i brak wyobraźni. Zaletę muzyka stanowił czysty ton, pozbawiony bujności i chropawości charakterystycznych dla saksofonistów jazzowych, a styl jego gry był gładki i łagodny, z przewagą artykulacji legato. Takie brzmienie dość znacząco kontrastowało z dźwiękiem innych saksofonistów Ellingtona, ale właśnie dlatego czasami potrzebne mu było najbardziej - szczególnie gdy trzeba było wykonać sentymentalną i rzewną melodię, którąś z tak ulubionych przez Duke'a. Ponadto Hardwick podrzucił Ellingtonowi mnóstwo pomysłów melodycznych, które potem znalazły się w repertuarze zespołu.

Hardwick należał do „złych duchów” orkiestry, od których zawsze tam się roiło: zbikowanych i nierzetelnych, z chłopięcą osobowością, tak mocno przemawiającą do matczynek instynktów kobiet. Toby zdobył się kiedyś na wyznanie: „Zarabianie pieniędzy nigdy mnie specjalnie nie pociągało. Woląłem sobie być Tobym i tyle”<sup>47</sup>. „Bycie sobie Tobym” często równoznaczne było z trzy-czterodniowymi popijawami, podczas których w ogóle nie pokazywał się w zespole. Barney Bigard, który zastąpił Toby'ego w orkiestrze, wybrał się z nim kiedyś na jedną z takich nocnych wypraw, żeby sprawdzić, gdzie go nosi. Oto jego relacja: „Facet szwenda się z miejsca na miejsce, od jednych przyjaciół do drugich, od jednych dziewczyn do innych. I wszędzie załapuje się na coś do picia”<sup>48</sup>. Według Bigarda, Toby ciągnął ze sobą inne niespokojne duchy big-bandu i był dla Ellingtona jak gwóźdź w bucie. Ale to wszystko miało nastąpić później.

Drugim muzykiem, który dołączył do grupy w True Reformer's Hall i miał odegrać ważną rolę w późniejszej orkiestrze Ellingtona, był Arthur Whetsol. Whetsol diametralnie różnił się od Hardwicka. Urodził się w Punta Gorda na Florydzie jako syn adwentysty dnia siódmego, mającego swych przodków w Meksyku. Według Johna Chiltona prawdziwe nazwisko Arthura brzmiało Schiefe, ale wybrał panieńskie nazwisko matki. Wychował się w Waszyngtonie i ze wszech miar był wzorem poprawności, bez wątpienia po części ze względu na religijne korzenie. Przyjął dość rozpowszechnione wśród niektórych czarnych przekonanie, że szacunek białego społeczeństwa można sobie zjednać jedynie godnym i nienagannym zachowaniem. Wcielając ten pogląd w życie, postępował z dużą powagą i rozsądkiem, używał starannej angielszczyzny i uczęszczał na kurs wstępny medycyny na Howard University. Z całą pewnością nie marzył o karierze muzyka, a występy miały mu jedynie zapewnić pieniądze na czesne. Podchodził do muzyki równie rzetelnie jak do życia: był jednym z nielicznych członków wczesnego zespołu Ellingtona potrafiącym czytać nuty, a jego ton odznaczał się klarownością, precyzją i elegancją, w czym przypominał Hardwicka. Nie grywał zbyt wielu solówek, ale kiedy był do tego zmuszony, pod nieobecność głównych trębaczy-solistów, zaskakiwał znajomością jazzowego rzemiosła, choć jego frazom

brakowało nieco rytmicznego polotu. Potrafił również przekonująco stosować technikę growl\* i tłumik plunger\*\*. Ellington lubił rzewny ton Whetsola, twierdził, że działa na publiczność jak „stary dobry wyciskacz łez”, i często dawał mu do wykonania podobnie melancholijne melodie jak Hardwickowi.

Trzecim nabytkiem był perkusista Sonny Greer. Urodził się w 1902 r. w Long Branch w stanie New Jersey jako William Alexander Greer. Imię otrzymał po ojcu, który, jak utrzymywał Sonny, był mistrzem elektrykiem w Pennsylvania Railroad, dozorującym pracę kilkusobowego personelu, matka była modystką. Sonny chodził do mieszanej rasowo szkoły, pracował jako roznosiciel gazet, robił zakupy na zamówienie i dwie godziny dziennie ćwiczył grę w bilard. W stosunkach z ludźmi był swobodny i przyjacielski. Dzięki urokowi osobistemu dostawał często lepszą pracę, niżby na to zasługiwał z racji zdolności. Nikt w jego rodzinie nie przejawiał szczególnych talentów muzycznych - „łącznie ze mną”, jak mawiał<sup>49</sup>.

Perkusistą został właściwie przez przypadek. Kiedyś, podczas trasy koncertowej, w Long Branch zatrzymała się murzyńska grupa The J. Rosamond Johnson Company, prowadzona przez cieszącego się sporym wzięciem twórcę piosenek i producenta czarnych musicali. Do sali bilardowej, gdzie stale przebywał Greer, zajrzał perkusista zespołu, Eugene „Peggy” Holland, i przez następnych kilka dni grywał z nim w bilard. Tak mu zaimponowała zręczność Greera, że zaoferował mu kilka lekcji perkusji w zamian za poduczenie go gry w bilard, na co Greer przystał z ochotą. Mimo tak skąpych podstaw Sonny zdecydował się wstąpić do szkolnej orkiestry marszowej, co dało początek jego karierze muzycznej. Zanim jeszcze przekroczył dwudziestkę, na swoim koncie miał występy w okolicach Asbury Park w mieszanej orkiestrze, w której był jedynym czarnym, oraz próby w Nowym Jorku ze słynną formacją Clef Club. W Asbury Park spotkał się ze Sterlingiem i Ewellem Conawayem, którzy namówili go na wyjazd do Waszyngtonu. Z trzech dni, które postanowił tam spędzić, zrobiło się kilkanaście lat, gdyż okazało się, że praca aż sama pcha się do rąk. Jak było do przewidzenia, z miejsca wsiąkł w towarzystwo spotykające się w sali bilardowej Franka Hollidaya. Któregoś dnia wpadł tam ktoś z Howard Theatre mieszczącego się po drugiej stronie ulicy z pytaniem, czy na sali znajduje się może jakiś perkusista. Okazało się, że perkusista z orkiestry teatralnej wyparował jak kamfora na wieść o wezwaniu sądowym w sprawie alimentów. Greer skorzystał z okazji i dołączył do stałego składu teatralnej orkiestry, oprócz tego grał również w Dreamland Cafe z Claudem Hopkinsem i puzonistą Harrym Whitem, który w latach późniejszych współpracował krótko z Ellingtonem. Lokal nie należał

---

\* *Growl* (ang.) - warczeć, mruzczyć; połączenie niekonwencjonalnych technik wydobywania dźwięku z częstym wykorzystaniem różnorodnych tłumików (przyp. tłum.).

\*\* *Plunger* to po prostu gumowa część przepychacza do zlewów, służąca jako tłumik (przyp. tłum.).

do najgrzeczniejszych, często gościł przemytników oraz szulerów i mógł się pochwalić dziesięcioma kelnerkami śpiewającymi bluesa. W ten oto sposób Sonny stał się częścią muzycznego środowiska Waszyngtonu.

Tak przynajmniej wynika z zestawionych razem fragmentów przeprowadzanych z nim wywiadów. Przez całe życie Greer był tyle samo muzykiem, ile showmanem. Mało który z krytyków plasował go w czołówce jazzowych perkusistów tamtych lat. Jednakże o wartości ówczesnych instrumentalistów nie zawsze przesądzały umiejętności czysto muzyczne. W czasach, kiedy nagrania płytowe stanowiły zaledwie uboczną działalność danego zespołu, jego popularność była ściśle uzależniona od reakcji publiczności w kabaretach, salach tanecznych czy teatrach. Jako że obecność muzyków na scenie stanowiła integralną część widowiska, liczyły się wszelkie efekty wizualne. Sonny, z rozsadzającą go energią i pewnością zachowania, czuł się w takich sytuacjach jak ryba w wodzie. Wyposażył się w imponujące instrumentarium składające się z potężnych gongów, dzwonów rurowych, egzotycznych temple blocków\*, a nawet kotłów orkiestrowych. W trakcie występów popisывał się sztuczkami z pałeczkami, a jakby jeszcze tego było mało - śpiewał (przez jakiś czas był nawet głównym śpiewakiem zespołu). Tak więc jako showman Greer wyrósł na czołową postać wczesnej orkiestry Ellingtona. przyczyniła się do tego także opinia tancerzy występujących dość często z zespołem, którzy powszechnie uważali Greera za świetnego akompaniatora, ponieważ odpowiednio podkreślał zmiany figur tanecznych, a niespodziewanymi uderzeniami i akcentami nieustannie ich dopingował.

Na nieszczęście Sonny był następnym „niegrzecznym chłopcem”, co w jego wypadku oznaczało nadmierne upodobanie do trunków. Krąży wiele historii o tym, jak podczas koncertu walił się nagle z hukiem między bębny. Kiedyś w Los Angeles, podczas występów Dusty’ego Fletchera, gdy śpiewak wykonywał właśnie swój wielki przebój, *Open the Door, Richard*, Sonny ześliznął się ze stołka i wpadł pomiędzy wiszące dzwonki - chimes. Fletcher zbiegł ze sceny ze słowami: „Moja noga już tam więcej nie postanie”<sup>50</sup>. Nikt nie potrafił wpłynąć na Greera, był „niereformowalny”. Jak wiele lat później wyznaje Cootie Williams, długoletni gwiazdor formacji Ellingtona, który czasami czuł się powołany do sprowadzania „złych duchów” zespołu na dobrą drogę: „Na Sonny’ego nie było mocnych... Pamiętam, jak kiedyś w Europie dostał delirki i musiałem zamiast niego sięść za bębnami”<sup>51</sup>.

W 1933 r., kiedy orkiestra Ellingtona odbywała trasę po Anglii, Sonny udzielił wywiadu dla „Melody Makers”, branżowego czasopisma brytyjskich muzyków, w którym

---

\* Temple block - instrument perkusyjny najczęściej w formie drewnianego pudełka, wywodzący się z chińskich instrumentów obrzędowych (przyp. tłum.).

odkrywa swe muzyczne pryncypia. „Duży bęben nie tyle powinien być słyszalny, co raczej wyczuwalny - twierdzi - i trzeba go odpowiednio wytłumić. Tremolo dociskowe powinno być chlebem powszednim każdego pałkarza”. Grając miotełkami, jedną uderzamy, drugą przesuwamy. „Najważniejszym celem przyszłego perkusisty powinno być, moim zdaniem, wycucie »efektu«, tego, co w danym momencie można zagrać, a czego nie, co pozwala mu na stosowanie bardzo subtelnych środków, jak, dajmy na to, dynamika uderzeń w talerz”<sup>52</sup>. Język wypowiedzi Greera z pewnością został wygładzony przez dziennikarza „Melody Makera”, ale przy założeniu, że oddany został wiernie jej sens, widać wyraźnie, że perkusistę najbardziej interesował „efekt”. Pamiętając, że pierwsze lekcje na instrumencie pobierał od muzyka teatralnego, a zatem showmana, i że działo się to w czasie, gdy poza Nowym Orleanem niewiele było miejsc, w których znano się na jazzie, a pojęcie swingu jeszcze nie istniało, łatwiej nam przyjdzie zrozumieć, dlaczego Sonny Greer grał tak a nie inaczej.

Z tego, co wiemy, Ellington miał z Sonnym bardziej zażyły kontakt niż z kimkolwiek innym, przynajmniej na początku, kiedy jeszcze nie zaczął się separować od orkiestry. Wyraził się kiedyś: „Jeśli kiedykolwiek miałem z kimś braterskie stosunki, to właśnie z Sonnym”<sup>53</sup>. Greer zaś tak wspomina ich spotkanie: „Duke’a pokochałem od pierwszej chwili. Miał w sobie coś szczególnego, o czym sam nawet nie wiedział. Nigdy nie spotkałem nikogo podobnego. Kiedy się gdzieś zjawia, od razu robi się jakby jaśniej”<sup>54</sup>. Potem dodaje jeszcze: „[Duke] był mi jak brat”. Ellington, jak już powiedzieliśmy, lubił kpiarzy i „odlotowców”, a Greer był kimś takim w stu procentach - otrzaskanym w nowościach, elegancko się ubierającym postrzeleńcem, z „nawijką”, która bardzo imponowała nowemu koledze. Wśród waszyngtończyków Sonny uchodził bez wątpienia za światowca, żywy symbol Nowego Jorku, tym goręcej zatem pragnęli tam pojechać.

Ostatnim członkiem składu, z którego miał się wyłonić zespół Ellingtona, był bandzysta Elmer Snowden. Urodził się i wychował w Baltimore. W młodości uczył się grać zarówno na gitarze, jak i bandžo, i już jako nastolatek występował w Baltimore na profesjonalnej scenie. Bandžo, wbrew powszechnej opinii, nie było używane w najwcześniejszych nowoorleańskich zespołach jazzowych. Było jednym z nielicznych, może nawet jedynym instrumentem jazzowym mającym swego protoplastę wśród afrykańskich instrumentów strunowych. Stosowano je przeważnie dla dodania egzotycznego smaczku muzyce przedstawień minstrelowych, wodewilów itp. Do około 1918 r. coraz częściej wykorzystywano je w celu zmodyfikowania brzmienia zespołów tanecznych. Zachowało popularność mniej więcej do 1930 r., kiedy do łask wróciła gitara, jako instrument sekcji rytmicznej. W czasie, kiedy z muzyków związanych z True Reformer’s Hall zawiązywał się



zespół Ellingtona, nie do pomyślenia było, aby nowoczesne orkiestry występowały bez bandzo.

Snowden przeniósł się z pobliskiego Baltimore do Waszyngtonu i szybko dał się poznać jako solidny filar sekcji rytmicznej. Już wtedy od kilku lat był profesjonalnym muzykiem i doświadczeniem przewyższał swych nowych kolegów. Bardzo szybko zastąpił, z woli zespołu, Sterlinga Conaway'a. Ten nie zrobił znaczącej kariery w jazzie, choć doszedł do niezłego poziomu, o czym mogą świadczyć występy w 1920 r. w Paryżu z Eddiem Southem, skrzypkiem o wykształceniu klasycznym, który znany był ze swych wymagań wobec partnerów.

Fragmenty mozaiki, z jakich miał powstać zespół Ellingtona, zaczęły się układać w całość. Na razie młodemu Ellingtonowi i jego kolegom daleko było do miana wytrawnych muzyków, a dla prawdziwych profesjonalistów byli niczym innym, tylko surowymi amatorami, którzy ledwie sobie radzą z nutami, a i to nie wszyscy. Nawet Elmerowi Snowdenowi, wszak od lat zawodowo występującemu na scenie, daleko było do doskonałości.

Warto w tym miejscu podkreślić dwie rzeczy. Po pierwsze, na początku to wcale nie Ellington był liderem. Greer znacznie sprytniej poruszał się w światku show-biznesu, a Snowden świetnie sobie radził z załatwianiem występów. Ellington był po prostu jednym z grupy, grał, kiedy mógł, w przypadkowo dobranych składach.

Po drugie, ci młodzi adepti muzyki z pewnością nie grali jazzu. Choć popularność tego gatunku zataczała coraz szersze kręgi, mało któremu muzykowi o niewielkim stażu udało się zgłębić jego tajniki przed 1920 r. Wielu najlepszych jazzmanów nadal mieszkało w Nowym Orleanie, a ci, którzy ruszyli na północ, lądowali przeważnie w Chicago i na Zachodnim Wybrzeżu. Wątpliwe jest zatem, aby młodzi waszyngtończycy często słuchali jazzu na żywo, jeśli w ogóle kiedykolwiek mieli do tego okazję. Rzadko też pokazywały się na rynku płyty jazzowe i chociaż młodym muzykom z pewnością nieobce były najbardziej znane nagrania Original Dixieland Jazz Bandu, jak Livery Stable Blues czy Tiger Rag, to chyba słyszeli niewiele więcej.

Nie mamy pewności, jaką muzykę wykonywali koledzy Ellingtona, ale można to wydedukować na podstawie miejsc, które ich gościły. Należały do nich sale balowe i bankietowe, gdzie grali podczas uroczystych kolacji i przyjęć, oraz kabarety, gdzie z kolei towarzyszyli solistom. Do tańca wykonywali przypuszczalnie popularne ragtime'y oraz walce, natomiast do słuchania - najnowsze popularne melodie w prostej aranżacji. Większości wykonywanych przez nich utworów można by przyczepić etykietę sweet. Temat prezentował

któryś z melodyków - Hardwick bądź Whetsol - solo, w dwugłosie lub na przemian, tak i tak. Potem, aby soliści mogli nieco odetchnąć, a także dla urozmaicenia, pojawiały się wstawki fortepianu i bandzo. Dominował rytm synkopowany, ale z pewnością nie jazzowy. Podsumowując, można założyć, że grali żywą, nowoczesną muzykę taneczną, tak jak setki podobnych formacji w całych Stanach.

Około 1920 i 1921 r., gdy Ellington miał za sobą cztery czy pięć lat występów zarobkowych, jego gra wyraźnie uległa poprawie. Jak setki innych pianistów dzięki pianoli nauczył się na pamięć klasycznego utworu Jamesa P. Johnsona *Carolina Shout*. Wraz z przyjaciółmi wiele czasu spędzali na waleśaniu się po miejscach takich, jak salon bilardowy Hollidaya, The Dreamland, The Poodle Dog. Tam to właśnie mogli do woli chłonąć opowieści o Nowym Jorku, szczególnie o Harlemie, który wabił ich jak muzyczne eldorado. Nie mieli wątpliwości, że któregoś dnia muszą się tam znaleźć.

Nowy Jork stał się centrum amerykańskiego przemysłu rozrywkowego. Po 1885 r. powstała Tin Pan Alley, dzielnica, w której miała siedziby większość wydawnictw muzycznych, a teatr broadwayowski stał się wzorem dla całego kraju. Nawet przemysł filmowy nadal w pewnym stopniu związany był z tym miastem.

Wielka potrzeba rozrywki w latach dwudziestych doprowadzała nieomal do walki liderów o instrumentalistów, co współcześni muzycy przyjmą pewnie z łezką w oku. Abel Green, dziennikarz branżowego czasopisma „New York Clipper”, tak pisze w 1922 r.: „Według opinii fachowców zajmujących się organizacją koncertów w całym kraju, w tej chwili wyraźnie brakuje orkiestr tanecznych z »pierwszej ligi«... A wszystko wskazuje na to, że taneczne szaleństwo dopiero się rozkręca”<sup>55</sup>. W czasach, gdy strzyżenie kosztowało pięćdziesiąt centów, najbardziej wzięci muzycy zarabiali po trzysta dolarów tygodniowo i nawet amatorom udawało się zgarniać sumy dochodzące do stu dolarów.

Bardziej może warte podkreślenia było inne zjawisko. Otóż miłośnicy muzyki, a jeszcze bardziej tańca, odkryli, iż zespół zespołowi nierówny. W czasach przed i po pierwszej wojnie światowej tylko niektóre grupy, jak ta prowadzona przez Jamesa Reese’a Europe’a i dwie lub trzy inne, znajdowały stałych słuchaczy pośród bardziej wyrobionego towarzystwa. Zdecydowana większość była anonimowa. Tancerze wiedzieli o przygrywających im muzykach tyle, co o obsługujących kelnerach. Zespoły zwykle tworzone ad hoc, na potrzeby konkretnego koncertu. Często nie miały rozpoznawalnego brzmienia ani stylu, a ich nazwy nie wywoływały u odbiorców żadnych skojarzeń.

W latach dwudziestych sytuacja uległa zmianie. Przyczyniło się do tego bez wątpienia zaskakujące powodzenie orkiestry Paula Whitemana, które z dnia na dzień przyniosło mu

majątek i sławę. Lecz ten sukces nie miał tylko wymiaru osobistego - dzięki niemu pojawiła się tendencja, aby na przyjęcia, wesela i potańcówki angażować konkretny zespół, którego propozycje bardziej odpowiadały publiczności. Oddajmy ponownie głos Abelowi Greenowi: „Faktem jest, że jeśli w poprzednich latach słuchaczom i tancerzom było obojętne, kto im przygrywa, byle tylko mogli sobie poskakać, teraz wybór orkiestry i rodzaju muzyki zwykle nie jest przypadkowy”<sup>56</sup>. Jak twierdzi Francis „Cork” O’Keefe, do około 1925 r. menedżerowie nowych zespołów zyskali bardzo mocną pozycję w branży orkiestr tanecznych, a komitety organizacyjne zabaw studenckich wyraźnie określały, jakich chcą muzyków<sup>57</sup>. Na rynku zaczęły się liczyć formacje markowe, co miało poważny wpływ na karierę Duke’a Ellingtona.

Następna istotna zmiana łączyła się z powstaniem silnego odłamu murzyńskiego przemysłu rozrywkowego w amerykańskim show-biznesie. Wprawdzie zawodowymi popisami estradowymi garstka czarnych wykonawców parała się już w osiemnastym wieku, jednakże tradycja murzyńskich występów rozrywkowych rozpoczęła się faktycznie dopiero po wojnie secesyjnej, kiedy czarni otrzymali swobodę poruszania się i prawo prowadzenia własnych interesów. Zaczęli od przedstawień minstrelowych, wzorowanych na tych, które prezentowali biali począwszy od lat trzydziestych dziewiętnastego wieku. Kiedy w latach osiemdziesiątych tegoż wieku ta forma rozrywki ustąpiła miejsca teatrom różności, ogromna rzesza czarnych tancerzy, śpiewaków i komików dała się ponieść fali i pod koniec dekady stworzyła liczący się odłam show-biznesu.

Ale nie była to tylko ich zasługa: już pod koniec wieku galowe komedie muzyczne w broadwayowskich teatrach pisane były przez czarnych tekściarzy i kompozytorów. W przedstawieniach tego typu występowali czasem biali i, co może jeszcze bardziej szokować, grywano je przed mieszaną publicznością (Murzyni siedzieli na galerii albo na stopniach podestu dla muzyków). Co więcej, jeszcze przed końcem pierwszej dekady nowego wieku nastąpiła prawdziwa moda na murzyńskie spektakle napisane i reżyserowane przez twórców takich, jak Rosamond Johnson, jego brat James Weldon Johnson, Will Marion Cook czy Will Vodery; ci ostatni dwaj mieli się stać mentorami Ellingtona<sup>58</sup>. Widowiskom towarzyszyła zwykle mocno synkopowana muzyka - raggy music, niezmiernie popularna na przełomie wieków. Jak się ona miała do ragtime’ów, trudno ustalić, ale obydwa gatunki z pewnością czerpały z muzyki i pieśni plantacyjnych.

Murzyński show-biznes przeżywał wzloty i upadki. Według Thomasa Laurence’a Riisa, który dokonał szczegółowego opisu wczesnych murzyńskich teatrów muzycznych, wystawiane przez nie przedstawienia napotykały czasem trudności ze znalezieniem miejsca w

najlepszych salach widowiskowych, zostawały im więc sceny podrzędne, na których z kolei część zespołów nie chciała występować.

W 1921 r. ogromnym przebojem stał się musical *Shuffle Along* - z piosenką *Memories of You* - ułożony przez dwóch murzyńskich impresariów Flournoya E. Millera oraz Aubreya Lylesa, z muzyką Eubie Blake'a oraz Noble'a Sissle'a. W chórkach śpiewała Josephine Baker, a dla Florence Mills, którą po latach Ellington uczcił specjalną kompozycją poświęconą jej pamięci, musical stał się trampoliną do sławy. Spektakl zapoczątkował ponowne zainteresowanie murzyńską rozrywką, która, już w pełnym rozkwicie, witała następną dekadę. J.A. Jackson, murzyński autor stałej rubryki w „Billboardzie” poświęconej czarnym estradowcom, pisze: „Przedstawienie [*Shuffle Along*] doprowadziło do renesansu murzyńskiej komedii muzycznej”<sup>59</sup>. A w 1923 r. zauważa: „Sytuacja czarnych przedstawicieli branży rozrywkowej wyraźnie się poprawia, co można tłumaczyć coraz większą liczbą filmów produkowanych w okolicach Nowego Jorku. Innym powodem jest poszukiwanie przez reżyserów naturalności, w czym posunęli się tak daleko, że prawie zupełnie zrezygnowali z białych aktorów ucharakteryzowanych na Murzynów”<sup>60</sup>.

Po sukcesie *Shuffle Along* i kilkunastu innych murzyńskich widowisk wystawionych w tej samej dekadzie szefowie kabaretów zaczęli prezentować murzyńskie przedstawienia w miejscach dla białych. W 1923 r. Florence Mills jest już główną gwiazdą w Plantation Room na Broadwayu, w 1924 r. tancerz jazzowy Johnny Hudgins występuje w Winter Garden, natomiast do klubu Hollywood, również znajdującego się w okolicach Times Square, w 1923 r. zawita, jak zobaczymy dalej, grupa młodych muzyków z Waszyngtonu.

Zaskakujące, że w niektórych miejscach publiczność była mieszana. Recenzując spektakl w Hudgins Winter Garden, Jackson pisze: „Rzuca się w oczy ogromna liczba widzów różnych zawodów, w tym wielu Murzynów”<sup>61</sup>.

Nie trzeba chyba podkreślać, że obojętnie, czy w filmie, czy na scenie, czarni nie recytowali monologu Hamleta, ani też nie śpiewali niemieckich pieśni romantycznych (choć recitale czarnych pieśniarzy wykonujących repertuar klasyczny spotykało się już po wojnie secesyjnej, przykładem Sissieretta Jones). Publiczność oczekiwała od czarnych artystów bluesa, jazzowego tańca i komedii slapstickowej, nasyconej stereotypowymi gagami z arbuzami i brzytwami czy kradzieżą kurczaków, panowała bowiem opinia, że w takich właśnie formach wykonawczych ujawnia się naturalny talent Murzynów. Mimo to wrota do kariery w przemyśle rozrywkowym otworzyły się dla nich szeroko.

Jednocześnie dał o sobie znać odwrotny proces w show-biznesie: biali coraz częściej, choć w umiarkowanych proporcjach, zaczęli prezentować się przed widownią murzyńską. W

1909 r. Portorykanka Marie Downs otworzyła niewielki teatrzyk dla lokalnej publiczności, który w 1915 r. ustąpił miejsca Lincoln Theatre, gdzie profesjonalną karierę rozpoczynał Fats Waller jako organista. Tam to właśnie Downs zaczęła organizować występy białych jeszcze przed 1924 r. „Kiedyś istniała bariera nie pozwalająca białym na występy przed Murzynami, ale znikła prawie bez śladu”<sup>62</sup>.

W ten sposób przemysł rozrywkowy niejako zapoczątkował ruchy desegregacyjne w Stanach Zjednoczonych. Wysiłki mające na celu integrację białych z czarnymi w Ameryce sięgają aż siedemnastego wieku, ale większość z nich podejmowana była przez wykształcone jednostki obojga ras, które starały się walczyć o prawa Murzynów kierując się zasadami religii. Integracja rasowa w show-biznesie dokonała się „oddolnie”, w sposób naturalny. Kontakty pomiędzy artystami nieuchronnie prowadziły do znajomości, zażyłości i przyjaźni, często do kontaktów seksualnych. Wielu białych przedstawicieli show-biznesu uważało związki z ciemnoskórymi kobietami, szczególnie tymi o jaśniejszej karnacji, za rzecz naturalną. Frenchy DeMange, jeden z gangsterów prowadzących Cotton Club, przeżył dość długotrwały romans z klubową śpiewaczką i tancerką, która w latach późniejszych osiągnęła sporą sławę. Tendencja ta nie była jednostronna: zdumiewająca liczba czarnych wykonawców i w ogóle ludzi z „branży” wiązała się z białymi dziewczynami. O Dicku Wellsie, właścicielu klubu, mówi się, że miał całe tabuny białych kobiet.

Ten integracyjny impuls w show-biznesie nie był jednak wszechobecny: do wielu miejsc, szczególnie dużych hoteli, czarni artyści nie mieli prawa wstępu, a liczni biali przedstawiciele branży odmawiali z nimi współpracy, jeśli tylko było to możliwe. Ale takie grymaszenie stawało się coraz trudniejsze: do przygotowywania spektakli biali producenci coraz częściej angażowali murzyńskich pieśniarzy, tancerzy i kompozytorów, co często zmuszało białych wykonawców do wysłuchiwania ich uwag i pouczeń. Murzyński tancerz Frank Montgomery wymyślił choreografię do przynajmniej dwóch widowisk firmowanych przez białych; w latach 1911-1932 Will Vodery był kierownikiem muzycznym Florenza Ziegfelda, także Leonard Harper współdziałał przy wielu scenicznych występach białych.

Wieści o tym wszystkim dotarły do Ellingtona i jego kolegów za pośrednictwem między innymi Sonny’ego Greera, który uważał, że wie o wszystkim, co się dzieje w Nowym Jorku, i snuł związane z nim fascynujące opowieści. Wszyscy coraz bardziej zdecydowani byli na wyjazd. „Oczami wyobraźni widzieliśmy Harlem - wspomina Ellington - spowity wspaniałą, czarowną atmosferą. Musieliśmy tam pojechać.”<sup>63</sup>

Jak Ellington i jego koledzy znaleźli się w końcu w Nowym Jorku, nie jest całkiem pewne, ponieważ każdy z nich przytacza inną historię. Jednakże, jeśli pominąć szczegóły, z

ich opowiadań można wyodrębnić jedną dość klarowną wersję, która po retuszach przedstawia się następująco: zimą 1922 r. czarny klawecista Wilbur Sweatman występował z własnym zespołem w Howard Theatre. Był muzykiem starszego pokolenia i wywodził się z tradycji minstrelowej i ragtime'owej. Teraz natomiast starał się dopasować do nowej muzyki hot zdobywającej sobie przebojem coraz większą popularność. Jego główną specjalnością była równoczesna gra na trzech klawetach, jednakże ani on, ani nikt z jego zespołu nie grał jazzu.

Podczas występów w Howardzie Sweatman potrzebował perkusisty i poprosił Greera, etatowego muzyka teatru, aby się do niego przyłączył, a potem wyruszył z nimi na trasę do Nowego Jorku. Greer postawił warunek, żeby Sweatman zabrał ze sobą także jego kolegów, Ellingtona i Hardwicka. Ellington z niechęcią myślał o porzuceniu lukratywnych zajęć w Waszyngtonie i zrezygnował z wyjazdu, natomiast Toby, zawsze gotowy do przygód, zapalił się do pomysłu i wraz z Greerem rozpoczął pracę ze Sweatmanem. W jakiś czas potem Ellington jednak dołączył do nich i w marcu 1923 r. wszyscy trzej występowali ze Sweatmanem w Harlemie, w Lafayette Theatre, najważniejszym teatrze murzyńskim Nowego Jorku.

Według Samuela B. Chartersa i Leonarda Kunstadta, autorów wyśmienitej monografii na temat jazzu w Nowym Jorku<sup>64</sup>, zespół Sweatmana przygotowywał się do wyjazdu w dalszą trasę, lecz trzej waszyngtończycy, oczarowani świetnością miasta, postanowili zostać i poszukać sobie pracy. Spotkał ich ogromny zawód - Duke wspomina z uśmiechem, jak kiedyś dzielili jednego hot doga na trzech. Niemożność znalezienia pracy w okresie tak wielkiego zapotrzebowania na muzyków wyraźnie świadczy o tym, że czekała ich jeszcze długa droga na muzyczne wyżyny.

Mimo to Greer nie tracił hartu ducha. Wykorzystując swój czar i odwagę w kontaktach z ludźmi, przyczepiał się do różnych ważnych osobistości i przedstawiał siebie oraz kolegów. Dzięki temu cała trójka wiele czasu spędzała w kabaretach, pijąc wybrane drinki i zagadując do mistrzów fortepianu, takich jak Willie „The Lion” Smith, James P. Johnson oraz jego protegowany, młody Fats Waller. W szczególności Smith okazał wiele serca młodym przybyszom z Waszyngtonu i robił wszystko, by im pomóc, najczęściej jednak mógł co najwyżej postawić im drinka czy dać pieniądze na fryzjera, jak w przypadku Ellingtona. „Lubię was, smyki - zwykły mawiać. - Jesteście strasznie fajne i dobrze wychowane chłopaki. Chciałbym, żeby wam się powiodło.”<sup>65</sup> Określenia, jakimi ich obdarzył, wskazują na to, że nie uszły jego uwagi wyniesione z domu dobre maniery młodych muzyków, w szczególności Ellingtona i Hardwicka.

Ellington uczynił z Liona swego mentora, a lata później skomponował jego muzyczny portret (Smith odwdzieczył mu się tym samym). Willie „The Lion” Smith był kipiącym radością, zyskującym powszechną sympatię showmanem, który lubił pokrzykiwać sobie od fortepianu i bez przerwy wyzywał wszystkich pianistów na muzyczny pojedynek. Niestety, zachowało się skandalicznie mało nagrań pianisty, a z tamtego okresu nie ma ich wcale. Trudno zatem wykazać, jaki dokładnie miał wpływ na Duke’a. Wiemy jednak, że Smith był nieco bardziej wyrafinowanym muzykiem niż inni pianiści stride’owi, częściej też niż oni używał granego na klawiszach basowych walkingu\* i compingu (jego koledzy akompaniament basowy ograniczali głównie do figur stride’owych). Obydwie stosowane przez Smitha metody podkładu stały się charakterystycznym rysem pianistyki Ellingtona.

Pomoc, którą waszyngtończycy otrzymywali od Smitha, okazała się niedostateczna i, jako że nadal nie mogli znaleźć pracy, któregoś dnia, kiedy Duke znalazł na ulicy piętnaście dolarów, wsiedli do pociągu i wrócili do domu.

Tymczasem Edna wraz z dzieckiem przeprowadziła się do domu teściów, przy 1212 T, N.W. Rok czy dwa lata wcześniej J. E. otrzymał pracę w marynarce wojennej jako światłokopista. Pensja pozwoliła mu na przeprowadzkę do nowego domu - kupionego czy też wynajętego - w którym podnajmował pokoje, by wesprzeć jakoś rodzinny budżet. Razem z Daisy mieli tam pozostać następnych dziesięć lat. W latach dwudziestych dom stał się bazą dla Duke’a, ilekroć przyjeżdżał do Waszyngtonu. Tu również urodziła się siostra Duke’a, Ruth.

Młodzi muzycy wracali wprawdzie z Nowego Jorku na tarczy, ale spróbowali, czym jest to ekscytujące miasto, i postanowili z determinacją szukać sposobu, aby tam powrócić. Z pracy Chartersa i Kunstadta wiemy, iż Snowden, który ożenił się ze świetną waszyngtońską pianistką Gertie Wells i nie chciał się od niej zbyt oddalać, załatwił dla siebie i kolegów pracę w Atlantic City, w lokalu o nazwie Music Box. Wybrali dla siebie nazwę Washington Black Sox Orchestra, mającą zapewne wzbudzić jak największe zainteresowanie, nawiązywała bowiem do niechlubnych wyczynów kilku członków drużyny baseballowej Chicago Black Sox, którzy podczas World Series w 1919 r. zamieszani byli w aferę ze sprzedażą meczów. Zespół składał się prawdopodobnie z Duke’a, Snowdena, Greera, Hardwicka i Whetsola. Znaczenie pracy w Atlantic City polegało na tym, że wreszcie zaczęło się krystalizować oblicze grupy, a Snowden został ustanowiony liderem, przynajmniej tytularnym.

---

\* *Walking* (ang.) - linia basu najczęściej grywana ćwierćnutami, oparta na podkładzie harmonicznym utworu (przyp. tłum.).

Po powrocie do Waszyngtonu natknęli się na Fatsa Wallera, który odbywał trasę koncertową z Clarence Robinson, aktorką występującą w wodewilach i burleskach. Zwierzył im się, że praca mu się znudziła, że on i pozostali muzycy chcą zrezygnować, jak tylko dotrą do Nowego Jorku, za tydzień czy coś koło tego, i że prawdopodobnie waszyngtończycy mogliby zająć ich miejsce. Kiedy jednakże Waller znalazł się w Nowym Jorku, zmienił zdanie i pozostał z Robinson. Odeszli za to jego współpracownicy, więc zatelegrafował po Greera i Hardwicka. Niedługo potem do Waszyngtonu nadszedł następny telegram, tym razem z wiadomością, że mimo wszystko Waller wycofał się i zwolniło się miejsce dla Duke'a. Ellington wsiadł do pociągu i w pełni przekonany, że czekają nań praca i zarobki, wydał wszystkie otrzymane od ojca pieniądze na miejsce w salonce i bajeczną kolację w wagonie restauracyjnym. Na dworcu w Nowym Jorku znalazł się bez grosza przy duszy, a na dzień dobry dowiedział się, że okazja przeszła im koło nosa.

Młodzi przybysze z Waszyngtonu znaleźli się ponownie w takiej samej sytuacji, jak podczas pierwszego wypadu do Nowego Jorku. Tym razem jednak im się poszczęściło. W jednym z ważniejszych murzyńskich kabaretów, Barron's Exclusive Club, występowała piękna śpiewaczka Ada Smith (kilka lat później zdobyła sławę jako Bricktop, właścicielka głośnego paryskiego klubu nocnego). Kiedyś zdarzyło jej się występować w waszyngtońskim Oriental Gardens przy ulicach Ninth i R, gdzie często zaglądała złota młodzież. Tam poznała Ellingtona oraz jego kolegów i nawiązała się między nimi nić sympatii - widać po raz kolejny zadziałał urok elegancji chłopców. Kiedy teraz usłyszała, że błąkają się po Nowym Jorku bez pracy, namówiła Barrona, by odprawił swój zespół klubowy i na jego miejsce zatrudnił jej protegowanych. Na taką szansę czekali. Lokal Barrona rzeczywiście był tak ekskluzywny, jak głosiła nazwa. Bricktop wspomina w swej autobiografii, że wstęp mieli jedynie Murzyni o jaśniejszym odcieniu skóry, mężczyźni musieli nosić marynarki i krawaty, natomiast kobiety długie suknie - „Harlem w najlepszym wydaniu”<sup>66</sup>.

Honorarium muzyków wynosiło trzydzieści dolarów tygodniowo i jak na czasy rozrywkowego rozkwitu nie należało do wygórowanych, za to każdego wieczoru udawało im się uskładać dwadzieścia dolarów z napiwków. Bogaci klienci (zespół ukuł dla nich przezwisko „Mr. Gunions”, prawdopodobnie dlatego, że dysponowali nie milionami czy miliardami, lecz „gunionami” dolarów\*), rozmieniali banknoty dwudziestodolarowe na półdolarówki, którymi następnie obsypywali estradę, gdy coś ich szczególnie chwyciło za serce. Duke tak wspomina pobyt u Barrona: „W tym czasie nie było w Harlemie zbyt wielu

---

\* „Guniony dolarów” - gunions of dollars - wyrażenie oparte na grze słów, tu: „mieli dolarów od metra” (przyp. tłum.).



zespołów o stałych składach. My zaś, mimo że było nas tylko pięciu, mieliśmy przygotowane aranżacje i graliśmy delikatną muzykę, w rodzaju gutbucket\*\*, którą dziś przyjęło się nazywać »muzyką do konwersacji«<sup>67</sup>. Duke z całą pewnością przesadza mówiąc o „aranżacjach”. Mając do dyspozycji zaledwie dwa instrumenty melodyczne, niewiele można było zwojować. Prawdopodobnie najczęściej temat prezentowany był w dwugłosie, potem przejmowały go inne instrumenty. „Duke nie pisał wtedy wiele - wspomina Sonny Greer. - Ograniczał się do wybrania jakiejś popularnej melodii, trochę ją przerabiał, a potem dołączał się Toby na saksofonie C albo barytonie. Bywało, że osiągaliliśmy brzmienie pełnego big-bandu, piękne i stonowane”<sup>68</sup>. Pewne jest, że nie był to improwizujący zespół jazzowy; grał typową background music, spokojną i stonowaną, która nie przeszkadzała w rozmowach. Opierali się głównie na modnym repertuarze popularnym dopasowanym do eleganckiej atmosfery klubu Barrona Wilkina. Jak się można domyślać, propozycja muzyczna The Washingtonians w pełni zadowalała ich pracodawcę. Przy tej okazji poczynili pewne odkrycie. Pamiętajmy, że Ellington i jego koledzy pochodzili przeważnie z czarnej klasy średniej, co obligowało ich do nienagannego zachowania niezależnie od miejsca i sytuacji. Teraz zaś doświadczyli na własnej skórze, że staranny ubiór i dobre maniery przynosiły także wymierne efekty w postaci choćby popłatnej pracy. Ellington wziął sobie tę lekcję głęboko do serca. Przez całe życie, ilekroć przebywał w pieleszach domowych, kiedy, można by rzec, nie był „na służbie”, mógł się wałęsać po domu w podziurawionym swetrze i kapciach; kiedy jednak pokazywał się publicznie, zawsze ubierał się elegancko i nietuzinkowo. Nie wyzbył się też niemal zrytualizowanej elegancji w sposobie wysławiania się, którą przejął od ojca. Te zewnętrzne atrybuty zachowania Duke’a wiązały się po części z jego charakterem, przekonaniem o swojej „arystokratyczności”, ale był w nich również element wyrachowania, gdy odkrył, jak takie szczegóły pomagają w kontaktach zawodowych.

Jak się zatem okazało na przykładzie pierwszej pracy waszyngtończyków, spotkanie właściwych osób w odpowiednim czasie jest niezmiernie ważne. Pomędzy nowymi znajomymi Duke’a i jego kolegów znalazł się wkrótce murzyński kompozytor Maceo Pinkard, autor niebywalej liczby ogromnie popularnych piosenek, jak choćby *Sweet Georgia Brown* czy *Them There Eyes*. Pinkard wypracował sobie niepodważalną pozycję w muzycznym przemyśle wydawniczym. Coraz powszechniej stosowaną praktyką wśród wydawców muzycznych stawało się organizowanie sesji nagraniowych, na których rejestrowano skomponowane dla nich utwory. Zapewniało to skuteczniejszą promocję, gdy ukazywały się na rynku w formie nut. I tak pod koniec lipca 1923 r. Pinkard zaprosił do

---

\*\* Gutbucket - żywiołowy, mocno zrytmizowany styl gry w dawnym jazzie (przyp. tłum.).

studia The Washingtonians, aby zrealizowali kilka utworów dla wytwórni Victor<sup>69</sup>. Były to pierwsze nagrania Ellingtona, ale nigdy nie ujrzały światła dziennego. Kilka miesięcy później Pinkard zorganizował następną sesję, lecz i tym razem płyta się nie ukazała.

Praca w klubie Barrona okazała się dla młodych muzyków ze wszech miar pożyteczna. Nie był to jeden z wielu anonimowych harlemowskich lokali. U Barrona pokazywali się murzyńscy intelektualiści obok szukających wrażeń lekkoduchów, hazardzistów i ludzi show-biznesu. Uważali się za krzewicieli ducha nowej epoki, a lokal Barrona traktowali jako rodzaj prywatnego klubu, gdzie dokonuje się wymiany myśli. O znaczeniu tego miejsca świadczy fakt, że gdy w połowie lata 1924 r. Barron Wilkins został zamordowany przez narkomana, grupa prominentnych harlemczyków, z Eubie Blake'em na czele, doprowadziła do wznowienia pracy lokalu. „Wieczorem na otwarciu stawiła się tłumnie cała »bohema«. Na posterunku zameldowali się także starzy przyjaciele z miasta, którzy od czasu zamknięcia klubu nie postawili w Harlemie stopy”, pisze J. A. Jackson<sup>70</sup>. Owi „przyjaciele z miasta” to biali intelektualiści i poszukiwacze wrażeń, którzy kiedyś odkryli to miejsce dla siebie. Za życia Barrona klub był przez pewien czas magnesem, który jako pierwszy przyciągnął białych do Harlemu; jednakże w okresie, kiedy pracowali tam Ellington i jego koledzy, klientami byli przeważnie czarni. Można było wśród nich napotkać miejscowe sławy i przywódców społecznych. Z pewnością wielu z nich przypadł do gustu zespół dobrze wychowanych chłopców z Waszyngtonu, cieszącego się reputacją ośrodka eleganckiej i wykształconej czarnej społeczności.

Duke Ellington przeistaczał się w obywatela Nowego Jorku. Chociaż przez resztę życia ustawicznie podróżował, za swój dom zawsze uważał Nowy Jork. Miał tam mieszkanie, stamtąd prowadził interesy i w końcu tam zmarł. Miasto oczarowało go swoim urokiem i atmosferą - szczególnie podczas pierwszego kontaktu - których nigdzie indziej nie mógł znaleźć. Było magicznym miejscem, gdzie wszystko stawało się możliwe, gdzie nikt nigdy nie kładł się spać, gdzie w nocnych klubach bawili się gubernatorzy, senatorzy i rekiny finansowe pospołu z alfonsami, hazardzistami i śmietanką przestępczego podziemia. Wszystkim, niezależnie od tego, kim byli, klub użyczał równie serdecznej gościny. Duke'a przepełniała ogromna duma z faktu, iż przynależy do nowojorskiej społeczności. W ciągu całego życia uhonorował miasto wieloma kompozycjami: *I'm Slappin' Seventh Avenue with the Sole of My Shoe*, *San Juan Hill*, *Main Stem*, *Sugar Hill Penthouse*, a przynajmniej dziewięć utworów jego autorstwa zawierało w tytule słowo „Harlem”, łącznie ze suitą - muzycznym obrazem dzielnicy. Pod sam koniec życia, kiedy świetność i czar miasta nieco się zatarły, napisał:

„Nowy Jork, śpiewne marzenie, uczucie pełni życia. Pospieszny strumień energii, która pulsuje jak gigantyczne serce ludzkości. Cały świat obraca się wokół niego, a przede wszystkim mój świat. Nic nigdzie nie może się zdarzyć, jeśli ktoś tutaj nie naciśnie odpowiedniego guzika.

Nowy Jork to ludzie, a ludzie to miasto. Wśród tłumów, wzdłuż ulic, pod budynkami sięgającymi nieba można znaleźć każdy nastrój, obraz i dźwięk, każdy możliwy zwyczaj, myśl i tradycję, każdy zapach i smak, religię i kulturę - z całej kuli ziemskiej”<sup>71</sup>.

Ellingtona, jak wielu innych, przyciągnęły do Nowego Jorku opowieści o jego świetności, sile i bogactwie. I podobnie jak oni, nie przestawał odczuwać dumy z bycia jego częścią, gdy po latach sam pławił się w splendorze i dobrobycie.

Nowy Jork z 1923 r. to dla Ellingtona przede wszystkim Harlem. Nie stał się jeszcze turystyczną atrakcją dla białych, tak więc jego klimat tworzyła głównie czarna społeczność. Dzielnica powstała mniej więcej na przełomie wieków z inspiracji przedsiębiorców budowlanych. Usytuowano ją w wiejskich okolicach na północ od centrum Nowego Jorku, gdzie miała pełnić rolę enklawy spokoju i ciszy dla zamożnych białych nowojorczyków, skołatanych wielkomiejskim tumultem i wrzawą. Jednakże spekulacyjny boom na domy rozdał się jak balon i zaraz potem pękł. Aby ratować skórę, co sprytniejsi agenci nieruchomości wydzielili w wytwornych budynkach harlemowskich mieszkania i zaczęli je wynajmować Murzynom. Do 1920 r. Harlem, zajmujący wówczas mniejszy areał niż dziś, został w przeważającej części zasiedlony przez czarnych, ale nie przeobraził się jeszcze w slums, jak kilka lat później. Cieszył oko słonecznymi szerokimi ulicami i atrakcyjnymi domami, co w pierwszej kolejności przyciągnęło tam czarnych intelektualistów, artystów i impresariów, ale także zwykłych ludzi, którzy po prostu chcieli zamieszkać w lepszych warunkach.

Harlem był czymś znacznie więcej aniżeli tylko miejscem w fizycznym sensie - oznaczał postawę życiową i duchową. Przypomnijmy, że nowa era wniosła ze sobą większą emocjonalność, otwartość i ekspresyjność. Wszystkie te cechy, w opinii nie tylko białych, ale także czarnych intelektualistów, Murzyni posiadali od zawsze. W. E. B. DuBois, chyba najbardziej wpływowy czarny myśliciel, jakiego wydała Ameryka, już w 1897 r. doszedł do konkluzji, że dusze czarnych i białych diametralnie się od siebie różnią. W porównaniu z nastawionymi materialnie do życia białymi Murzyni „obdarzeni zostali szczególnym rodzajem uduchowienia, a także wyczuciem muzyki, barwy i mowy”<sup>72</sup>. Dzięki temu mogliby się stać przewodnikami białych ku nowej erze. W czasie, gdy Ellington wraz z kolegami przybył do Harlemu, czarni artyści, pisarze i myśliciele hołdowali przekonaniu, że są

awangardą nowego ducha. Skutkiem takiego myślenia stało się powstanie intelektualnego i artystycznego fermentu, znanego później pod nazwą Harlemowskiego Renesansu.

Duke Ellington nie był intelektualistą i nigdy nie wypowiadał się nazbyt obszernie ani na temat prac takich postaci, jak Countee Cullen, Langston Hughes i inni współtwórcy Harlemowskiego Renesansu, ani o jego intelektualno-duchowej atmosferze. Jednakże mieszkając w Harlemie i spotykając u Barrona wielu przedstawicieli młodego wykształconego pokolenia, chcąc nie chcąc musiał nią przesiąknąć. Jak wykażemy bardziej szczegółowo dalej, Ellington starał się w swoim życiu ignorować problem rasowy, co w żadnym wypadku nie oznaczało, że brak mu było świadomości rasowej. Przeciwnie - był dumny ze swojego pochodzenia, dumny, że jest „Negrem”, jak wówczas często określano czarnych. Już w czasach sławy podkreślał, że nie komponuje jazzu, lecz muzykę murzyńską, a w wielu napisanych przez siebie większych formach w jakiś sposób oddaje cześć własnej rasie. Przykładem *Black, Brown, and Beige*, *The Harlem Suite*, *The Liberian Suite*, *Creole Rhapsody*, *Three Black Kings* i inne. Oczywiście szacunek do dziedzictwa wyniósł z domu, ale bez wątpienia uległ on wzmocnieniu, gdy Ellington zetknął się z opiniami harlemowskich myślicieli. Twierdzili oni, że czarni nie powinni starać się naśladować białych, lecz pielęgnować własne, bardziej otwarte i ekspresyjne dziedzictwo kulturowe.

## *Przeprowadzka do centrum*

Jak już wspomnieliśmy, związek Ellingtona z Harlemowskim Renesansem był dość powierzchowny. Duke'owi brakowało odpowiedniego przygotowania, które by mu pozwalało na uczestniczenie w intelektualnych dysputach, tak więc jak zawsze, kiedy nie czuł się najlepiej w jakiejś dziedzinie, nabierał wody w usta. Zresztą o wiele bardziej interesowała go muzyczna scena Nowego Jorku.

Działalność muzyków murzyńskich wiązała się na początku ze starą częścią dzielnicy nocnych lokali w West Forties, a potem przeniosła się w okolice San Juan Hill, mniej więcej tam, gdzie dziś mieści się Lincoln Center. Kiedy Harlem stał się mekką dla czarnych, wraz z nimi zawędrowała tam muzyka. W piwnicznych klubach, przeważnie niewielkich, można było usłyszeć Williego „The Lion” Smitha, Jamesa P. Johnsona, Fatsa Wallera i innych, a teatry Lincoln i Lafayette wabiły różnego rodzaju przedstawieniami. Ellingtonowi szczególnie przypadł do gustu klub prowadzony przez osobnika o przydomku „Mexico”, które otrzymał z powodu udziału - choć nie wiadomo, po której stronie - w rewolucji meksykańskiej. Lokal znajdował się w piwnicy i urządzano w nim muzyczne pojedynki (cutting contests), w których w szranki stawali czarni muzycy z ambicjami grania nowej muzyki hot. Oddajmy głos Duke'owi:

„Do moich ulubionych wieczorów należały te, podczas których odbywały się zmagania tubistów. Knajpa była mikroskopijna, a schodząc do niej, trzeba było sforsować ostry zakręt. Uczestnicy pojedynku, którzy akurat nie grali, wszyscy co do jednego podpierali mury przed wejściem, uzbrojeni w swoje potężne instrumenty. Próba przecięcia się pomiędzy tymi wszystkimi nieźle już wstawionymi zawodnikami, tulącymi do siebie czule swe ukochane tuby, była zbyt niebezpieczna”<sup>73</sup>.

Wiele z takich klubów otwartych było do późna w nocy, więc Duke wałęsał się od jednego do drugiego, starając się dowiedzieć, co w trawie piszczy i nauczyć, ile tylko zdoła.

Po urządzeniu się u Barrona Duke sprowadził do Nowego Jorku Ednę. Mercer pozostał na razie w Waszyngtonie pod opieką dziadków (dopiero kiedy nieco podrośł, spędzał z rodzicami wakacje). Młodzi Ellingtonowie mieszkali w wynajętych pokojach. Z powodu

wysokich czynszów w Harlemie prawie każdy z właścicieli tych niegdyś przepysznych apartamentów brał sobie współlokatorów. Większość muzyków pokroju Duke'a wynajmowała u nich nie używane sypialnie; razem z Edną poznali niemało takich mieszkań. Najważniejszym dla ich dalszego losu okazał się pokój, który wynajęli przy 2067 Seventh Avenue u Leonarda Harpera.

Harper był znaczącą osobistością nowojorskiego czarnego show-biznesu. Wraz z żoną, Osceolą Blanks, utworzył wodewilową trupę Harper i Blanks, i „w światku rozrywki oraz kabaretu wypracowali sobie znaczącą pozycję”<sup>74</sup>. Harper dość szybko przestawił się na widowiska taneczne, które potem wystawiał w liczących się klubach dla białej publiczności, jak Hollywood, The Plantation czy Connie's Inn. Ellington zawsze starał się obracać w kręgach odpowiednich ludzi, a Harper był jednym z nich. Kiedy The Washingtonians pracowali u Barrona, Harper otrzymał propozycję przygotowania przedstawienia pod nazwą *Harper's Dixie Revue* dla kabaretu Hollywood Inn z Times Square, znajdującego się na styku Forty-ninth Street i Broadwayu<sup>75</sup>. Do realizacji projektu potrzebował zespołu i jego wybór padł na Ellingtona i jego kolegów. W pierwszym tygodniu września 1923 r. The Washingtonians przeprowadzili się z Harlemu do śródmieścia - serca nowojorskiej rozrywki.

Hollywood miał swoją siedzibę w suterenie z tak niskim pułapem, że na scenę nie można było wejść z kontrabasem. Posłużmy się opisem Williego „The Lion” Smitha:

„Była to jedna z wielu knajp urządzonych w suterenie, niczym lokale na peryferiach miasta, a scena znajdowała się w rogu, pod trotuarem. By się na nią dostać, muzycy musieli wspiąć się po trzech kamiennych schodach. Ich garderoba przypominała The Black Hole of Calcutta... Estrada mogła pomieścić zaledwie sześciu muzyków, więc Duke musiał się przenieść z fortepianem na parkiet i stamtąd dyrygować. Po dłuższej pracy w tej ciasnocie nie można było rozprostować pleców, ponieważ odległość pomiędzy sceną a sufitem zrobionym z pancernego szkła i będącym częścią trotuaru wynosiła pięć i pół stopy”<sup>76</sup>.

Lokal należał do gangsterów, a prowadził go niejaki Leo Bernstein. Jak twierdzi Sonny Greer, gangsterzy uwielbiali piosenkę *My Buddy*. Ilekroć Bernstein się upił, Sonny mu ją śpiewał, a ten „zalewał się łzami i chciał koniecznie rozdać swój całodzienny utarg”<sup>77</sup>. Podwoje klubu otwarte były od około jedenastej wieczorem do siódmej rano i proponowano w nim trzy przedstawienia: jedno o północy i dwa nad ranem. Nie powalały na kolana przepychem - z braku miejsca na scenie wystawiano je przy użyciu najskromniejszych środków - za to gwarantowały dobrą jakość. W skład wykonawców wchodziła grupka śpiewaków i tancerzy, na czele z Johnnym Hudginsem, jednym z największych jazzowych tancerzy tamtych czasów, którego nie kto inny jak znany krytyk Edmund Wilson nazwał w

„New Republic” „wielkim artystą”. Nieunikniona była także obecność girłasek (raczej nie pierwszej urody), które dorabiały sobie na boku prostytutką.

Hollywood miał pewną ważną cechę - z powodu lokalizacji i godzin otwarcia cieszył się niezmierną popularnością wśród muzyków i wykonawców różnego autoramentu, którzy schodzili się tam po pracy w okolicznych broadwayowskich teatrach i klubach. Pokazywał się Bix Beiderbecke, który w 1924 r. koncertował na Broadwayu z The Wolverines, wpadał Tommy Dorsey, który grywał to tu, to tam w całym Nowym Jorku, zaglądali muzycy ze znanych w całym Stanach formacji, jak orkiestra Vincenta Lopeza, The California Ramblers czy orkiestra Paula Whitemana. Ci ostatni często koncertowali w The Palais Royale, eleganckim klubie znajdującym się niemal drzwi w drzwi, i Whiteman, wówczas już sławny, często zachodził do Hollywood Inn, gdzie stawiał wszystkim drinki i szastał pieniędzmi.

Publiczność była prawdopodobnie mieszana, bo z tego co wiemy, zaglądali tam od czasu do czasu czarni wykonawcy, jak Fats Waller, Sidney Bechet czy Willie „The Lion” Smith; podobnie było w Winter Garden.

Hollywood Inn kojarzył się w ówczesnym Nowym Jorku z kwintesencją swobody i nieokiełznanej zabawy. Doskonale znali go intelektualiści i światowcy, był miejscem, gdzie ludzie o wielkich nazwiskach mieszały się z gangsterami, oszustami i innymi przedstawicielami marginesu społecznego. Panująca w lokalu atmosfera nie należała do nazbyt świętoszkowatych - dominowały hałas, alkohol i prostytutka - i właściwie wszystko mogło się zdarzyć. Klienci Hollywoodu nie należeli do niewinnych harcerzyków: przychodzili tam z myślą, żeby się dobrze zabawić i przehulać pieniądze w doborowym gronie. „Forsa fruwała w powietrzu” - wspomina Sonny Greer<sup>78</sup>.

Snowden, Whetsol, Greer, Hardwick oraz Ellington stanowili zespół już od około roku. Wypracowali sobie dość cukierkowaty styl muzyki, który torował im drogę do sukcesu. Jednakże w ciągu czterech lat występów w klubie Hollywood - z większymi czy mniejszymi przerwami - wszystko uległo radykalnym zmianom: skład grupy, muzyka i wewnętrzne układy. Tak więc, gdy jesienią 1927 r. na dobre żegnali się z klubem, był to już zespół Duke’a Ellingtona wykonujący jego własną muzykę.

Nielatwo uchwycić moment, w którym dokonano się to zasadnicze przeobrażenie, tak ważne dla muzyki amerykańskiej. Ellington zawsze dość powściągliwie opisywał, jak do tego doszło. Niewiele też pomogli główni bohaterowie: część z nich nie doczekała czasów, gdy zaczęły powstawać monografie zespołu, inni mieli powody, aby forsować swoją wersję wydarzeń. Jedno jest pewne - pierwsza i najważniejsza zmiana wiązała się z zastąpieniem Arthura Whetsola innym trębaczem, Jamesem Wesleyem „Bubber” Mileyem. Whetsol

zawsze lokował swe ambicje w karierze lekarza i muzykę uważał za zajęcie drugorzędne. Jesienią 1927 r. zdecydował się na dobre wrócić do Waszyngtonu i na studia medyczne w Howard University.

Bubber Miley urodził się w Karolinie Południowej, ale do Nowego Jorku przeprowadził się z rodziną jeszcze w dzieciństwie. Wychował się w okolicach San Juan Hill, w czasach gdy zamieszkiwała tam licząca się społeczność murzyńska i rozkwitała działalność muzyczna. Statystyka sporządzona ówczesnie przez Herberta G. Gutmana podaje, że wśród mieszkańców wybijała się na czoło grupa Murzynów trudniących się zawodem „aktora lub muzyka”, nieproporcjonalnie wielka w stosunku do ogółu lokalnej populacji<sup>79</sup>. Ojciec Mileya grał na gitarze, tak więc ciążenie małego Jamesa w kierunku muzyki było naturalne. Początkowo grywał, gdzie popadło, aż w 1921 r. dostał angaż na trasę z zespołem Mamie Smith. Rok wcześniej śpiewaczka nagrała płytę, która odniosła niespodziewany sukces i zapoczątkowała tryumfalny pochód bluesa. Artystka wkrótce dołączyła do grona największych gwiazd czarnego show-biznesu i dorobiła się sporego majątku. To, że jej wybór padł na Mileya, świadczy o jego sporych instrumentalnych umiejętnościach.

Miley zastąpił Johnny'ego Dunna, który był wtedy najbardziej opromienionym sławą czarnym trębaczem Nowego Jorku wśród tych, którzy oscylowali w kierunku nowego stylu hot. Musimy pamiętać, że nowojorscy muzycy, zarażeni bakcylem jazzu, swą wiedzę czerpali przeważnie z drugiej ręki, głównie poprzez kontakt z muzyką białych zespołów, takich jak big-band Whitemana, The Original Jazz Band, oraz z ich imitatorami, przede wszystkim grupą Original Memphis Five, która nagrywała dla potrzeb czarnego rynku jako Ladd's Black Aces. Innym wzorem dla nowojorczyków była twórczość zespołów nowoorleańskich występujących głównie w Chicago i na Zachodnim Wybrzeżu. Dunn był urodzonym showmanem. Grał na długiej na jakieś pięć stóp trąbce wykonanej na modłę trąbek fanfarowych, jakich używała obsługa dylizansów pocztowych, i z upodobaniem stosował dziwaczne efekty brzmieniowe. Dał się poznać jako specjalista od tłumika plunger (inaczej wah-wah), który, jak pamiętamy, jest niczym innym tylko gumową ssawką. (W roli tłumików sprawdzały się również inne nietypowe dla klasycznego instrumentarium przedmioty, jak popielniczki czy szklanki; w ostateczności muzyk mógł użyć własnej dłoni.) Jednak najczęściej Dunn grał z otwartą czarą głosową, używając plungera tylko okazjonalnie. Innym środkiem ubarwiania dźwięku, który sobie wypracował, była gra na wółprzymkniętych wentylach - to znaczy niektóre nuty wydobywał przy nie wciśniętej do końca dźwigni, przez co powstawał nosowy zaśpiew, wydobywał też z trąbki growls - „warczące” dźwięki, powstające przy artykulacji w głębi jamy ustnej, jak podczas płukania gardła.



Trudno ustalić, ile z tych efektów brzmieniowych przejął Miley od Dunna, a ile od innych trębaczy. Wiemy na przykład, że znajdował się pod sporym wpływem Kinga Olivera, mistrza w stosowaniu plungera, w swoim czasie najlepszego - obok jego protegowanego Louisa Armstronga - kornecisty nowoorleańskiego. Miley słyszał Olivera prawdopodobnie w 1922 r. w Chicago, w Lincoln Gardens, nie nazbyt eleganckiej sali tanecznej dla czarnych, gdzie kornecista został zaangażowany na dłuższy kontrakt. Klarncista Garvin Bushell, który towarzyszył Mileyowi, wspomina:

„Dopiero wtedy po raz pierwszy miałem okazję tak naprawdę posłuchać jazzu nowoorleańskiego. Przez cały tydzień naszego pobytu w Chicago chodziłem na ich koncerty i przysłuchiwałem się ich grze. Spore wrażenie zrobiły na mnie bluesowość ich muzyki i brzmienie. Wprawdzie ton trębaczy i klarncistów ze Wschodu [Stanów Zjednoczonych] jest bardziej »prawidłowy«, za to nowoorleańczyków bardziej emocjonalny. Ich brzmienie jest mniej dopracowane, ale bardziej oddaje ludzkie uczucia. Siedzieliśmy razem z Bubberem i słuchaliśmy ich z otwartymi ustami”<sup>80</sup>.

Jesienią 1923 r., kiedy The Washingtonians przenosili się do Hollywoodu, Oliver miał już na swoim koncie kilka płyt, których Miley z pewnością starał się za wszelką cenę posłuchać. Możliwe jest zatem, że styl grania, oparty na częstym wykorzystywaniu plungera, przejął raczej od Kinga aniżeli od Dunna. Jednakże bardziej istotne dla szukania pokrewieństw stylów jest podejście Bubbera do rytmu. Choć z pewnością już wcześniej zwrócił uwagę na specyfikę jazzowego rytmu, z dużym prawdopodobieństwem można założyć, że na uchwycenie jej najbardziej wpłynął tydzień w Chicago, kiedy muzyk „z otwartymi ustami” chłonał ją u źródła. Johnny Dunn, pomimo wielu zalet, nigdy jej sobie nie przyswoił, dlatego wątpliwe jest, by to na nim wzorował się Miley. Od Dunna wszakże mógł przejąć gardłową artykulację growl, która nie była znakiem rozpoznawczym Olivera. Obojętnie jednak, gdzie znalazł pierwowzór dla wykorzystywanych przez siebie technik, umiejętnie je połączył w nowy i osobisty styl, który miał wywrzeć istotny wpływ na ówczesny jazz. Na tym właśnie - czyli na łączeniu różnych metod kształtowania dźwięku - polegała niezmiernie ważna rola Mileya w ówczesnym jazzie: zastosował bowiem jednocześnie artykulację growl i tłumik plunger, co było nowością. Otrzymane brzmienie było o wiele bardziej emocjonalne i gwałtowne niż u obydwóch jego mistrzów.

Z tego, co wiemy od Sonny'ego Greera, The Washingtonians po raz pierwszy usłyszeli Mileya w jakimś harlemowskim klubie, gdzie zajrzeli, by posłuchać Williego „The Lion” Smitha. We wcześniej czy później niechybnie i tak by się o nim dowiedzieli, ponieważ stał się znany jako muzyk zespołu Mamie Smith. Wiemy z opisu, że był szczupły, miał okrągłą

twarz i z daleka widoczne złote plomby w zębach. „Facet był na totalnym luzie - wspomina Toby Hardwick, który sam nie grzeszył przecież nadmierną powagą. - Weźmy taką sytuację: Bubber coś tam wycina na scenie, nagle w środku chórusu\* przypomina sobie jakiś nonsensowny kawał. Zaczyna się pokładać ze śmiechu i przez jakiś czas z trąbki nie słychać nic, tylko sapanie”<sup>81</sup>. A oto słowa trębacza Louisa Metcalfa, który dołączył do zespołu później: „Wspaniały gość, wprost promieniał szczęściem”<sup>82</sup>. Nie trzeba chyba nadmieniać, że był kolejnym „złym duchem”, których zawsze było pełno w orkiestrze Ellingtona: pił jak gąbka i do utraty tchu uganiał się za kobietami.

Dlaczego wybór The Washingtonians padł akurat na niego, nie jest jasne. Grał w stylu hot, który raczej niewiele miał wspólnego z ich dość wygładzonym i ugrzecznionym brzmieniem. Ale być może właśnie w tym tkwi odpowiedź: w 1923 r. stało się już jasne, że popularność jazzu hot nasila się coraz bardziej i, aby nie dać się zepchnąć na boczny tor, potrzebowali właśnie kogoś takiego. Rok później, powodowany tymi samymi względami, Fletcher Henderson zatrudnił Louisa Armstronga. Przytoczmy wypowiedź Toma Thibeau, białego pianisty z Chicago: „Po ukończeniu szkoły wyjechałem na trasę z dziesięcioosobową orkiestrą. Grywaliśmy w teatrach wodewilowych i na koniec dotarliśmy do Nowego Jorku. Był rok 1924. Aż przez dwa tygodnie koncertowaliśmy w Palace. I to tylko dzięki temu, że byliśmy zupełnie inni od tamtejszych zespołów<sup>83</sup>. Trębacz Doc Cheatham stawia kropkę nad i: „Nowy Jork plasował się chyba na ostatnim miejscu na świecie, jeśli chodzi o jazz. Najwspanialej było w Chicago, ze względu na obecność mnóstwa kreolskich i nowoorleańskich muzyków, którzy znaleźli tam nowy dom”<sup>84</sup>. Nowojorscy muzycy zaczęli sobie uświadamiać, że zostają w tyle. Dotyczyło to zapewne także The Washingtonians, którzy chcąc jakoś utrzymać się na fali, zaangażowali Mileya.

Przypomnijmy, że zrozumienie istoty jazzu Miley przejął od muzyków z Nowego Orleanu. Ellington nigdy o tym nie zapomniał, i w okresie, gdy powoli przejmował pałeczkę lidera i formował nowe składy, zawsze szukał instrumentalistów z Nowego Orleanu lub takich, którzy przyswoili sobie ich styl.

Inauguracyjny koncert Mileya z Ellingtonem i jego kolegami odbył się 1 września. Z notatki w „New York Clipper” wiemy, że skład zespołu powiększył się także o puzonistę i trębacza w jednej osobie Johna Andersona oraz Rolanda Smitha na saksofonie i fagocie<sup>85</sup>. Niewiele mamy informacji o tych dwóch muzykach. Możliwe, że dostali angaż tylko ze względu na umiejętność sprawnego czytania nut, której brak był bolączką pozostałych

---

\* Chorus - powtarzający się odcinek harmonicznoritmiczny o stałej liczbie taktów, oparty najczęściej na temacie utworu i służący jako kanwa improwizacji (przypr. tłum.).

członków grupy. Dzięki Andersonowi i Smithowi mogli sobie jakoś radzić z nowymi utworami, które musieli przygotowywać na występy sceniczne. Ale to tylko domysł; tak czy inaczej, żaden z nich nie zagrzeżał długo miejsca.

Co innego Miley. Waszyngtończycy bardzo szybko poznali się na jego wartości i zrozumieli, ile może dla nich zrobić. Emocjonalna gra trębacza poruszała nie tylko ich - szybko dostrzegli, jak reagują na nią gangsterzy, ludzie show-biznesu i inni klienci Hollywood Inn. Styl hot był dokładnie tym, czego ci - w szerokim sensie - niepospolici klienci, zawsze goniący za nowością, poszukiwali. Waszyngtończycy postanowili zatem, że zamiast upodobnić Mileya do siebie, sami przystosują się do niego. Potwierdzają to słowa Ellingtona: „Charakter naszego zespołu zmienił się nie do poznania po dojściu Bubbera. Potrafił growlować przez całą noc, grając kwintesencję gutbucket. To właśnie wtedy postanowiliśmy się rozstać z naszą słodką muzyką”<sup>86</sup>. W ten oto sposób Bubber Miley stał się centralną postacią formacji Ellingtona. Takiego zdania jest na przykład Mercer Ellington: „[Miley] był osią całego zespołu i wszystko kręciło się wokół niego. Ale nie tylko dlatego, że był solistą. Bardzo wiele dawało pozostałym członkom grupy wsłuchiwanie się w jego frazy, a także korzystanie z jego wiedzy, która miała wpływ na wszystkie aspekty granej przez nich muzyki”<sup>87</sup>. Innymi słowy, wkład Bubbera w muzykę zespołu nie ograniczał się do kilku efektownych solówek - Miley poddawał kolegom nowe pomysły, nowe figury melodyczno-rytmiczne czy wręcz całe fragmenty melodii, które Ellington i inni mogli wpleść w jakiś utwór czy rozwinąć je w całkiem nowe kompozycje. Nie będzie przesadą stwierdzenie, że to Miley stworzył The Washingtonians. On to bowiem nie tylko co wieczór rozgrzewał do białości publiczność, ale jednocześnie odpowiadał za wykreowanie nowego stylu, który miał im przysporzyć niemałą sławę. Był to przełomowy moment w dziejach grupy, gdyż dzięki solom Bubbera jej występy potrafiły wryć się w pamięć klubowych bywalców z równą siłą co popisy śpiewaków czy tancerzy, i tym samym zespół przestał być anonimowy.

Rola Ellingtona w The Washingtonians podczas całego omawianego okresu - od występów w Atlantic City, poprzez kontrakt w klubie Barrona i wreszcie mniej więcej roczny pobyt w Hollywood Inn - jest niejasna. Wiemy, że Snowden nadal pełnił rolę lidera. To on podpisał kontrakt z Hollywood Inn, a przez pierwsze miesiące ich pobytu w klubie zapowiedzi prasowe występów grupy miały następującą formę: „Washingtonians, kierownik - Elmer Snowden” lub podobną. Pianistą zespołu był wszakże Duke Ellington i to do niego zwracali się koledzy, gdy trzeba było dopisać harmonię czy akordy do jakiejś melodii (prawdopodobnie nadal też „przerabiał” popularne utwory). Aranżację tworzyli wszyscy, a

zapowiedziami zajmował się etatowy konferansjer Hollywood Inn; zresztą dużo jeszcze czasu miało upłynąć, zanim Duke nabrał na tyle pewności scenicznej, by przedstawiać swoją orkiestrę. Nie wiemy ponadto, kto dobierał repertuar ani też kto dyktował tempo utworów.

Jednakże Ellington wziął się do komponowania. W owych czasach największe pieniądze w świecie muzycznym zarabiali twórcy muzyki oraz ich wydawcy, z których część zbiła fortunę na samej tylko sprzedaży nut. Płyty traktowane były jedynie jako dodatek: edytorom i kompozytorom pomagały w popularyzacji wydanych nut, muzyków dowartościowywały, a przy okazji wszystkim wpadało trochę grosza. Prawdziwe pieniądze zarabiano się komponowaniem i jeśli tylko ktoś miał odrobinę wykształcenia muzycznego i tupetu, natychmiast starał się je zamienić na gotówkę w Tin Pan Alley. Było nie do pomyślenia, żeby taka pokusa ominęła Ellingtona.

W swoich pamiętnikach pisze: „Podczas pierwszych miesięcy pobytu w Nowym Jorku zauważyłem, że wszyscy, którzy mieli cokolwiek do zaproponowania, zanosili swe utwory wydawcom z Broadwayu. Wkrótce i ja dołączyłem do tego korowodu. Połączyłem swe siły z Joe Trentem. Był bardzo sympatycznym facetem, dobrym tekściarzem i wiedział, jak się poruszać w światku wydawniczym. Wziął mnie za rękę i oprowadził po Broadwayu”. Bardzo szybko nowym partnerom udało się sprzedać pierwszą piosenkę, a rok później jeszcze dwie albo trzy. W jakiś czas potem część z nich nagrali The Washingtonians.

Ellington i Trent kontynuowali współpracę, od czasu do czasu coś sprzedawali, aż wreszcie mniej więcej rok później otrzymali propozycję napisania piosenek do przedstawienia *Chocolate Kids*. Duke pamięta<sup>88</sup>, jak któregoś dnia wpadł do niego Trent z wiadomością, że mają do napisania muzykę do spektaklu, ale muszą to zrobić w ciągu nocy. Zleceniodawcą był Jack Robbins, który z czasem zbudował potężne imperium wydawnictw muzycznych, Robbins Music. Trent poprosił o pięćset dolarów akonto i Robbins musiał zastawić zaręczynowy pierścionek żony, aby mu je dać. Ellington i Trent przysiedli fałdów i rano muzyka była gotowa. Przedstawili ją Robbinsowi, który ją zaakceptował i przystąpił do prób. Niestety, nie udało mu się wystawić widowiska w Nowym Jorku, za to w maju 1925 r. zaangażował orkiestrę Sama Woodinga i pojechał ze spektaklem do Niemiec. Premiera odbyła się w berlińskim Admiral Palast, a potem Robbins objechał z musicaliem całą Europę, kończąc w Związku Radzieckim.

Tak przynajmniej wygląda cała historia w ujęciu Duke'a. Ile w niej prawdy, nie wiemy. Faktem jest, że widowisko pod tytułem *Chocolate Kids* wyjechało w maju 1925 r. na tournée po Europie i odniosło sukcesy, ale co miał z nim wspólnego Duke, pozostaje otwartym pytaniem. Nie udało mi się znaleźć żadnego dokumentu potwierdzającego jego

współdział w przedsięwzięciu.

Pewne jest natomiast, że Duke nadal komponował, a niektóre utwory nagrywali The Washingtonians. Są dość mierne, choć nie gorsze niż większość sieczki zasypującej wówczas Tin Pan Alley. Jeden z nich zbudowany jest na pomysśle, który Duke miał powielić w całej swojej karierze - do tego stopnia, że stał się wręcz jego własnością. Polegał na skoku z akordu tonicznego na akord piątego stopnia z obniżoną sekstą.

W listopadzie Harper rozpoczął próby do nowego spektaklu dla Hollywood Inn. Kontrakt The Washingtonians był ważny do 1 marca 1924 r., tak więc to oni zajęli się stroną muzyczną. Mniej więcej w tym samym czasie doszło do następnej znaczącej zmiany personelu. Odszedł - albo został zwolniony - puzonista John Anderson i zastąpił go Charlie Irvis. Prawdopodobnie do zmiany puzonisty namówił kolegów Bubber, z którym Irvis się przyjaźnił. Co nie zmienia faktu, że miał on większe pojęcie o jazzie niż jego poprzednik, a na swoim koncie już kilka płyt i był dobrze znany w Nowym Jorku.

Irvis był, czy też bardzo szybko stał się, specjalistą stylu growl. Istnieją udokumentowane wypowiedzi - w tym jedna Ellingtona - przemawiające za tym, że Irvis rozwinął tę technikę niezależnie od Mileya. (Na podstawie kilku zachowanych nagrań zaryzykowałbym stwierdzenie, że jednak było inaczej.) Ze słów Duke'a dowiadujemy się także, że Irvis stosował tłumik, który nadawał puzonowi saksofonową barwę. Kiedyś go upuścił i tłumik się rozbił. Mimo to Irvis używał go nadal w takiej okaleczonej formie i prawdopodobnie dzięki niemu uzyskał swoje charakterystyczne brzmienie. W opinii Duke'a było ono „mocne, soczyste i mięsiste w dolnym rejestrze - melodyjne i męskie, wydobywane z ogromną pewnością”<sup>89</sup>. Od Sonny'ego Greera wiemy, że w późniejszym okresie Irvis korzystał z tłumika zrobionego z puszki po pomidorach „z wgniecionym stożkowo do środka denkiem”<sup>90</sup>.

Mniej więcej miesiąc po dokooptowaniu Irvisa w zespole zaszła następna, o wiele istotniejsza zmiana. Historia tego, jak Elmer Snowden odszedł z grupy i na lidera wybrano Ellingtona, doczekała się wielu wersji. W typowy dla siebie sposób Duke zawsze dyplomatycznie wywijał się od odpowiedzi. W ogólnym zarysie chodziło o to, że Snowden został oskarżony przez kolegów o zachowanie dla siebie większego honorarium niż to, które mu przysługiwało. Tom Whaley, pianista z Bostonu, który do Nowego Jorku zawitał w późniejszym okresie i stał się kopistą oraz muzycznym totumfackim Duke'a, wspomina to tak: „No i Sonny, jak to Sonny, zagaduje [Leo Bernsteina]: »Może byś tak nam odpalił nieco więcej grosza, co, man?« Na co Bernstein: »Przecież dopiero co dostaliście podwyżkę!« Okazało się, że wypłacił Elmerowi większe honorarium, którym ten nie podzielił się z

zespołem. Dlatego się pożegnali. Zespół chciał powierzyć objęcie funkcji lidera Sonny'emu, ale ten się nie zgodził: »Nie ma mowy, niech Duke się tym zajmie«<sup>91</sup>.

Relacja Whaley'a nie pochodzi wprawdzie z pierwszej ręki, ale inne z grubsza ją potwierdzają. Była to sytuacja stara jak świat. Artyści o uznanych nazwiskach, jak Whiteman, żądali za występ, ile tylko udało im się wydrzeć od organizatorów, a następnie płacili muzykom według własnego uznania. Inaczej w zespołach o bardziej partnerskich układach. W takich wypadkach przyjęło się, że honorarium dzieli się po równo między członków grupy, lider zaś otrzymuje pewną kwotę ekstra. Kierownicy zespołów ulegają ciągłej pokusie, aby za plecami kolegów zażądać więcej za występ i po wypłacie zostawić sobie nadwyżkę. Wiadomo, że zrobił tak na przykład King Oliver, gdy prowadził słynny Creole Jazz Band, co skończyło się awanturą i rozstaniem. Nie zdziwiłoby zatem, gdyby również i Snowden nie okazał się świętym.

W związku z nową sytuacją „Clipper” z 22 lutego 1924 r. zamieszcza dwie sprzeczne ze sobą informacje. W pierwszej czytamy: „The Washingtonians, prowadzeni przez Elmera Snowdena, odnowili kontrakt z nowojorskim klubem Hollywood na następnych sześć miesięcy” (prawdopodobnie od 1 września do 1 marca). Druga ma formę ogłoszenia, opłaconego przez zespół, i zawiera cytaty z wcześniejszej recenzji dziennikarza „Clippera”, Abela Greena: „To niesamowicie porywająca grupa murzyńska z trębaczem, który przed żadnym kornecistą z branży nie musi chylić kapelusza... Od fortepianu dyryguje Duke Ellington”. Podany jest też skład: Ellington, Miley, Irvis, Hardwick, Greer oraz George Francis, śpiew i bandzo. Informacja o odnowieniu kontraktu z pewnością pochodziła od kierownictwa klubu, natomiast druga była od zespołu - podpisanie umowy łączyło się z kwestią honorariów, stąd ich dbałość, by wyraźnie wskazać nowego kierownika.

Kariera Snowdena miała raczej gorzkie zakończenie. W latach dwudziestych przez pewien czas koncertował ze sporym powodzeniem w Nowym Jorku z własnymi zespołami. Między innymi, po rozstaniu się z The Washingtonians, skrzyknął kilku kolegów specjalnie na występy w harlemowskim klubie Nest goszczącym mieszaną publiczność. Wśród wybranych znaleźli się Jimmy Harrison, Walter Johnson oraz Rex Stewart, z których wszyscy mieli się stać jazzowymi znakomitościami. Snowden powrócił też na stare śmieci, do otwartego na nowo klubu Barrona, potem przenosił się z miejsca na miejsce. We wczesnych latach trzydziestych zaproszono go wraz z zespołem do Hot Feet Club przy 142 West Houston, w Greenwich Village, co było próbą promowania murzyńskiej rozrywki w okolicach położonych bliżej centrum. Przez zespoły Snowdena przewinęło się wiele ważnych osobistości ze świata jazzu, jak Sid Catlett, Dicky Wells, Fats Waller, Roy Eldridge, Al Sears,

Wayman Carver i wszędobylski Toby Hardwick<sup>92</sup>. Niedługo wszakże po dobrej passie Snowden popadł w konflikt z lokalnym związkiem muzyków i musiał opuścić tamtą dzielnicę. Na jakiś czas zaczepił się w Filadelfii, nigdy jednak nie udało mu się wrócić do poprzedniej pozycji w jazzie. W późniejszym okresie, niepodatny na stylistyczne zmiany, uległ zapomnieniu. Z pewnością musiał być ogromnie rozgoryczony sukcesem Ellingtona i zespołu, którego wszak był założycielem i liderem. Ale gdyby nadal sprawował swoją funkcję, to historia The Washingtonians potoczyłaby się zupełnie inaczej.

Pozycja lidera w The Washingtonians była głównie honorowa. Mówiąc inaczej, miała tyle znaczenia, ile nadawali jej poszczególni członkowie. Wybrali Ellingtona, ponieważ prawdopodobnie imponował im autorytatywnym sposobem bycia, albo też dlatego, że był bardziej odpowiedzialny niż reszta i można było liczyć, iż w razie potrzeby poradzi sobie w każdej sytuacji.

Jak sam Ellington zapatrywał się na swój awans, trudno zgadnąć. Nowa pozycja nie pozwalała mu na razie wpływać na skład zespołu i, jak dawniej, decyzje w tym względzie nadal podejmowane były wspólnie. Co więcej, część muzyków chciała początkowo iść za przykładem innych grup i zalegalizować partnerski charakter The Washingtonians. Gdyby do tego doszło, historia amerykańskiej muzyki byłaby zupełnie inna, ponieważ decyzje podejmowano by wspólnie, jak w zespołach Casa Loma czy Boba Crosby'ego. Ale tak się nie stało i szefem został Duke.

Warto wobec tego zająć się w tym miejscu pewnym rysem charakteru Duke'a, w sporej mierze decydującym o muzyce jego big-bandu.

Orkiestra Ellingtona znana była, szczególnie w początkowym okresie, z braku dyscypliny. Muzycy niemal z zasady spóźniali się, na scenie byli pijani, często też awanturowali się o byle co. Przez lata Ellington przymykał oko na takie zachowanie, kierując się teorią, że zdyscyplinowana grupa nie miałaby luzu, którego wymagała jego muzyka. Konsekwencją takiego podejścia Ellingtona stała się opinia, że sam jest lekkoduchem, który w żaden sposób nie wpływa na bieg wydarzeń.

Nic bardziej niezgodnego z prawdą. Natura Duke'a Ellingtona nakazywała mu dominować w każdej sytuacji i zwykle potrafił załatwić wszystko po swojej myśli. W sprawie orkiestry przybrał starannie wypracowaną pozę zupełnego braku zainteresowania panoszącym się wokół chaosem. W istocie jednak o wiele bardziej kontrolował sytuację, niżby na to wyglądało. Trębacz Clark Terry, który w późniejszym okresie wiele lat spędził u Ellingtona, twierdzi: „Pomimo pozornej nonszalancji i niedbałości, z jaką prowadzi zespół, tak naprawdę robi to żelazną ręką i odnoszę wrażenie, że jego głównym celem jest takie przerobienie na

modłę »ellingtonowską« danego muzyka, że później ma on poważne kłopoty z wyrwaniem się z tego kręgu dominacji<sup>93</sup>. Z kolei Mercer Ellington zauważa: „Ojciec lubił wdawać się w spory i je wygrywać, nawet jeśli w tym celu musiał przyjmować zupełnie mu obcy punkt widzenia. Była to część przyjemności, którą odczuwał przy manipulacji ludźmi<sup>94</sup>. Podobne zdanie ma Stanley Dance, dobry znajomy Ellingtona: „Był bardzo sprytny. A także doświadczony... Potrafił świetnie się poznawać na ludzkich charakterach... I uwielbiał manipulować ludźmi...<sup>95</sup> Nie różni się w opinii Michael James, siostrzeniec Ellingtona, który przez jakiś czas odbywał z nim trasy koncertowe: „W oczy rzuca się zwłaszcza jego zdolność do bezustannego kontrolowania sytuacji. Zawsze świetnie panował nad wszystkim<sup>96</sup>. Wnuk Duke’a, Edward Ellington: „Dziadek był w prawdziwym tego słowa znaczeniu dyrygentem... ale nie tylko orkiestry. Dyrygował wieloma ludźmi - przede wszystkim swoją rodziną<sup>97</sup>. Toby Hardwick: „Lubi manipulować, to taka jego osobliwość. Przy tym zdaje mu się, że nikt nie ma o tym bladego pojęcia. Kocha manipulowanie ludźmi i ma cholerną radochę, kiedy mu się to udaje<sup>98</sup>. Russell Procope, następny długoletni muzyczny partner Ellingtona: „Duke rządzi żelazną ręką w jedwabnej rękawiczce<sup>99</sup>. Duke Ellington doskonale zdawał sobie sprawę z tej cechy swojego charakteru. Po śmierci ojca Mercer znalazł w koszu strzęp papieru z jego pismem: „Nie ma sprawy. Łatwo mnie zadowolić. Wystarczy, jeżeli wszystkich mam jak na widelcu<sup>100</sup>”.

Ta potrzeba dominowania za wszelką cenę nie ujawniła się w jego wcześniejszej karierze z taką mocą, jak później. Młody Ellington nie zyskał jeszcze nawet części autorytetu, który osiągnął jako słynny muzyk. Ale instynkt podporządkowywania sobie ludzi miał zawsze. Można zatem przypuszczać, że gdy tylko zespół znalazł się pod jego kierownictwem, natychmiast rozpoczął się subtelny proces przeistaczania się Duke’a w bezspornego lidera. Oczywiście nic by nie wskórał, gdyby usiłował to robić tylko na podstawie tytułu przyznanego mu przez kolegów, ale było inaczej. Dominującą pozycję budował powoli i zręcznie, tak że członkowie zespołu niespodziewanie odkryli w jakimś momencie, że przeistoczył się w lidera z krwi i kości. W ciągu dwóch czy trzech lat zespół The Washingtonians przestał istnieć. W jego miejsce pojawiła się orkiestra Duke’a Ellingtona.



## *Duke przejmuje stery*

Mimo że Ellington coraz wyraźniej kształtował oblicze zespołu, nie był jeszcze gotowy, by decydować samemu o stronie muzycznej. Wspomina Greer: „Kiedy byliśmy [w Hollywood Inn], pomyśl, by komponować, w ogóle nie przychodził mu do głowy. Zwykle braliśmy po prostu jakiś łatwy aranż i trochę przy nim kombinowaliśmy, żeby zabrzmiał inaczej... Tak właśnie było - graliśmy popularne kawałki w naszej wersji”<sup>101</sup>. Przy miernym poziomie setek ówczesnych zespołów tanecznych, składających się z amatorów, wydawcy muzyczni zmuszeni byli przekazywać im swoje kompozycje w uproszczonych aranżacjach (tzw. stock arrangements), jeżeli pragnęli je usłyszeć. Często zespoły „poprawiały” je, by nadać im nieco indywidualnego piętna: dodawały wstępy, zakończenia, partie solowe, dodatkowe głosy, a czasami nowy kształt chorusu. The Washingtonians również stosowali taką praktykę, a zmiany proponował prawdopodobnie Duke jako pianista. Był to pierwszy szczebel do samodzielnego komponowania.

Dostarczaniem nut zespołom związanym z ważniejszymi lokalami, jak właśnie Hollywood Inn, zajmowali się specjaliści wydawnictw, tak zwani song pluggers, którzy prośbą lub wybiegiem nakłaniali liderów grup, szczególnie tych występujących w radio, do wykonywania ich materiału. W kręgu zainteresowania wydawców znaleźli się także The Washingtonians, których muzykę często emitowała nowojorska stacja radiowa WHN. Wielkie sieci radiowe zaczynały dopiero powstawać i pojęcie „radio” odnosiło się przeważnie do stacji lokalnych, choć niektóre z nich, te o największej mocy, można było odbierać ze znacznych odległości. Jednakże już wtedy radio i zespoły muzyczne wchodziły w rodzaj symbiozy charakterystycznej dla dwóch następnych dziesięcioleci. Muzycy dostarczali praktycznie nieograniczonej ilości materiału muzycznego, w zamian za co otrzymywali coś o fundamentalnym znaczeniu - możliwość dotarcia do masowego odbiorcy.

Audycje z klubu Hollywood - który wkrótce został przemianowany na The Kentucky Club - były prawdopodobnie organizowane przez energicznego młodego spikera radiowego Teda Husinga, który w przyszłości zyskał ogromną popularność. To właśnie on nakłonił stację WHN i, być może, także WMCA, do relacji radiowych z The Kentucky Club, w tym

koncertów jego ulubionych The Washingtonians. Było to jedynie zwiastunem większych wydarzeń, wkrótce radio - oraz Husing - mieli stać się dla Ellingtona niezbędnymi.

Mniej więcej w początkach kwietnia w Hollywood Inn wybuchł pożar, w którego wyniku powstały straty oceniane na dziesięć tysięcy dolarów, w tamtych czasach sumę niebagatelną<sup>102</sup>. Nie można jednak rozważać tego wydarzenia jedynie w kategoriach nieszczęścia. W czasach, gdy jeszcze nie istniała klimatyzacja, przebywanie podczas letnich upałów w miejscach takich jak klub Hollywood było nie do zniesienia. Zwykle właściciele zmuszeni byli do zamykania pomieszczeń na okres od Memorial Day\* (30 maja) do Labor Day\*\* (pierwszy poniedziałek września). Uważali więc, że opłaca się samemu podpalić lokal - nie tylko otrzymywało się pieniądze z ubezpieczenia, ale dodatkowo kontrakty z pracownikami automatycznie ulegały rozwiązaniu. Podczas współpracy zespołu Ellingtona z klubem wybuchły cztery pożary; doszło do tego, że w dniu, kiedy taka katastrofa mogła się „przypadkiem” wydarzyć, Leo Bernstein radził muzykom, żeby po koncercie przezornie zabrali instrumenty do domu.

Tak więc The Washingtonians znaleźli się na bruku i wszystko wskazywało na to, że sytuacja taka potrwa dłużej: w klubie trwały przygotowania do „wysmakowanej barwnej rewii”<sup>103</sup> z muzyką wielkiego Jamesa P. Johnsona, który miał także kierować własnym zespołem. Młodych muzyków uratowali bracia Shribman, Charlie i Sy. Pochodzili z Salem, położonego niedaleko Bostonu, byli młodzi i przedsiębiorczy, a karierę zaczynali od pracy pucybuta i gazeciarza. Już jako nastolatki otworzyli klub College Inn, który wkrótce powiększył się o salon bilardowy oraz kręgielnię, i zaczęli korzystać z usług muzyków. Latem 1924 r. otworzyli salę taneczną The Charleshurst w parku Salem Willows. (Po jakimś czasie pod ich kontrolą znalazło się wiele podobnych miejsc w całej Nowej Anglii.)

Shribmanowie byli amatorami muzyki tanecznej i wstawili się uczciwymi stosunkami zawodowymi z jej twórcami. Grupę Ellingtona usłyszeli przypadkiem w klubie Hollywood i kiedy muzycy zostali na lodzie, zaproponowali im pracę na lato w Salem Willows. Taki układ trwał przez kilka lat i ilekroć latem nowojorskie lokale zamykały swe podwoje, Ellington i jego koledzy przenosili się w gościnne progi klubu Shribmanów, co stało się dla nich ważnym źródłem utrzymania. Duke nigdy nie zapominał o wdzięczności w stosunku do braci. Wiele lat później podkreślał, że Charlie Shribman „był jedną z pierwszych osób, która... dostrzegła możliwości zespołu”<sup>104</sup>.

Przedstawienie Jamesa P. Johnsona nie utrzymało się długo i już w październiku The

---

\* *Memorial Day* - inaczej *Decoration Day*, dzień pamięci poległych na polu chwały (przyp. tłum.).

\*\* *Labor Day* - święto pracy obchodzone w Stanach Zjednoczonych i w Kanadzie (przyp. tłum.).

Washingtonians wrócili do Kentucky Clubu.

Mniej więcej w tym samym czasie nagrali pierwszą płytę - jedną z tysięcy w późniejszej, trwającej niemal pięćdziesiąt lat karierze Duke'a. Na krążku zamieścili siedem utworów, z tego kilka autorstwa Ellingtona. Nagrania z tamtych lat omówimy nieco później. Na razie zaznaczmy tylko, że żadnemu z nich nie można przypisać większej wartości muzycznej. Mówiąc z grubsza, dowodzą zupełnej surowości zespołu, który dopiero co przegryzał się przez podstawy jazzu i wykonywał rodzaj synkopowanej muzyki, od dziesięciu lat uprawiany przez czarne zespoły taneczne. Frazowanie jest sztywne i poszarpane, rytm zaś ciągnie się jak guma arabska. W kilku utworach słyszymy Sonny'ego Greera śpiewającego wysokim, nosowym i zawodzącym głosem - bez wątpienia ukłon w stronę Ala Jolsona. Gra Duke'a jest do przyjęcia i wyraźnie czuje się w niej wzory pianistów stride'owych. Niewiele słyhać partii, które można by nazwać aranżowanymi. Melodię podaje Toby Hardwick, a w tle towarzyszą mu Irvis lub Miley - albo obaj naraz - wykonując niezgrabne figury kontrapunktowe, zapewne własnego pomysłu. Na resztę utworu składają się niezbyt rozbudowane partie solowe pozostałych instrumentalistów, wreszcie Toby po raz ostatni intonuje melodię tematu. Był to zatem najzwyczajniejszy pod słońcem zespół wykonujący niedopracowaną muzykę taneczną, dla którego poziom grupy Fletchera Hendersona, zyskującej sławę jednej z najlepszych czarnych orkiestr Nowego Jorku, był poza sferą marzeń. O niemałą liczbę stopni w dół znajdowali się także od takich najlepszych białych formacji, jak na przykład orkiestra Paula Whitemana, grająca wysmakowaną, starannie zaaranżowaną muzykę taneczną, mimo że i w niej było tyle poczucia jazzu, co w dokonaniach młodych waszyngtończyków. Jednym słowem, nie byli lepsi ani gorsi od setek podobnych zespołów w całym kraju.

W składzie personalnym dokonały się dwie zasadnicze zmiany. Po pierwsze, do grupy przyjęty został Freddy Guy na bandzo, który miał pozostać z Ellingtonem przez prawie dwadzieścia pięć lat. Urodził się w Georgii, lecz, jak wielu czarnych w tamtych czasach, przeniósł się z rodziną na Północ i tu się wychowywał - dokładnie w Nowym Jorku. Odznaczał się inteligencją, a pośród narwańców dominujących w zespołach Ellingtona był uosobieniem rozsądku i dobrego zachowania. Był poważny i „zawsze skory do udzielania nam rad”, jak twierdzi Duke<sup>105</sup>. Jednakże szanował go za sposób bycia, na co wskazuje fakt, że Guy należał do tych nielicznych współpracowników, którzy dostąpili zaszczytu odwiedzania go w domu i spotkań z rodziną. „Nad całą tą wariacką mieszaniną stanowiącą orkiestrę - wspomina Barney Bigard - Freddy górował rozważą. Nie miał takich dzikich zwyczajów, jak my, pozostali muzycy... Miły, przystojny, galant wobec pań.”<sup>106</sup>

Najważniejszym nabytkiem okazał się wielki pionier jazzu nowoorleańskiego, Sidney Bechet. Wprawdzie zaczynał jako klarnecista, ale największą sławę zyskał grając na saksofonie sopranowym. Wychował się w samej ojczyźnie jazzu, co już w chłopięcych latach pozwoliło mu wchłonąć przez skórę zarówno bluesa, jak i nową muzykę hot. Jako nastolatek pracował w podejrzanych knajpach w Storyville, murzyńskiej, nie najgrzeczniejszej części Nowego Orleanu - gdzie muzyczne ostrogi zdobywał również Louis Armstrong - uprawiając się w bluesach, o które dopominały się prostytutki faszerujące klientów wolno działającymi narkotykami.

Bechet okazał się jednakże typem samotnika, wiecznym tułaczem o rogatej duszy i mimozowatej naturze, co sprawiało, że gdziekolwiek się pojawił, dochodziło do konfliktów. Wspomina jego nowoorleański ziomek, Barney Bigard: „[Bechet] z nikim nie potrafi się dogadać. Taki już charakter”<sup>107</sup>. W konsekwencji swej drażliwości i usposobienia wędrowca, które nie raz zawiodło go do Europy, nie doczekał się uznania u szerszej publiczności w Stanach, aż do czasu odrodzenia (revival) jazzu nowoorleańskiego w latach czterdziestych i później, kiedy to uczyniono zeń niemal ludowego bohatera. Pomimo wszystko był człowiekiem silnych i szlachetnych emocji, przy tym mistrzem jazzu, który podobnie jak Armstrong i Jelly Roll Morton, wyraźnie swingował. W całym życiu nie przeczytał ani jednego taktu, a jednak opanował grę na fortepianie i innych instrumentach, skomponował też kilka wyśmienitych utworów. Lubił posługiwać się frazami idealnie dopracowanymi pod względem muzycznym i wiele swoich solówek przygotowywał, przynajmniej w zarysie, wcześniej. Pomimo to, a może właśnie dlatego, od muzycznych pomysłów aż się w nich skrzyło i wykonywał je z siłą i pewnością. Twierdził, że miał przelotny romans z Bessie Smith. Wiele by można dać za możliwość odgadnięcia, o czym tych dwoje pełnych temperamentu artystów, z trudem hamujących swoje emocje, rozmawiało w momentach sam na sam. Sidney Bechet był klasykiem jazzu nowoorleańskiego, tworząc przez całe życie jego wzorcowe ucieleśnienie.

Po raz pierwszy Ellington usłyszał Becheta w Waszyngtonie, przypuszczalnie w jakimś czarnym wodewilu wystawianym w The Howard. Sopranista występował w wielu podobnych przedstawieniach, w których prezentował rarytasy muzyki hot. Tym razem zagrał *I'm Coming, Virginia*. Mówi Duke: „[Była to] najcudowniejsza rzecz pod słońcem. Nigdy nie słyszałem niczego podobnego. Zupełnie mnie powaliło”<sup>108</sup>. Ellington zawsze z pewną powściągliwością chwalił swoich muzyków, ponoć w obawie, że mogą zażądać podwyższenia honorarium. Jednakże w ocenie Becheta nie narzucał sobie żadnych ograniczeń i z entuzjazmem odnosił się do jego sztuki. Wyjaśnienie narzuca się samo: przed 1924 r.

bardzo niewielu instrumentalistów tworzących poza Nowym Orleanem potrafiło grać jazz z prawdziwego zdarzenia - reszta z mozołem przyswajała sobie dopiero jego kanony - i Bechet był bez wątpienia najlepszym muzykiem jazzowym, jakiego Ellington słyszał na żywo do tej pory. (Z pewnością nie poznał jeszcze muzyki Armstronga, który przybył do Nowego Jorku dopiero jesienią 1924 r., by dołączyć do Fletchera Hendersona.)

Nie wiadomo dokładnie, jak Bechet znalazł się w zespole Ellingtona. Wiemy tylko, że występował w widowisku napisanym przez Jamesa P. Johnsona i kiedy ten go zwolnił, prawdopodobnie w wyniku jakiejś utarczki, został na lodzie. Przypuszczalnie właśnie wtedy The Washingtonians przygarnęli go do siebie i wyruszyli razem na letnie występy do Salem Willows. W relacji Sonny'ego Greera ich spotkanie miało następujący przebieg: „Któregoś wieczora zjawił się Sidney Bechet i wyciągnął z futerału sopran. W jednej chwili dołączyli do niego Bubber oraz Charlie Irvis i rozpoczął się jam. Było cudownie. Tak więc wzięliśmy Becheta do zespołu i grał z The Washingtonians na klarncie i sopranie”<sup>109</sup>. Bechet miał przeogromny wpływ na nowych kolegów, szczególnie w wyprowadzaniu ich z muzycznych manowców na proste ścieżki jazzu. Poniższa wypowiedź Ellingtona wyraźnie obrazuje jego stosunek do wielkiego artysty:

„Bechet. Największy z innowatorów. Bechet, symbol jazzu.... Cudowny ton klarnetu, jak wytoczony z drewna - takiego brzmienia już się nie słyszy. Przyjęcie systemu Alberta [gry na klarncie] w jakimś sensie decyduje o specyfice gry muzyków nowoorleańskich. Bechet to opoka. Jego gra przepojona była soulem, wszystko co grał, wypływało z duszy. Znalezienie kogoś, kto by mu dorównał, graniczyło z niemożliwością. Podczas solówki partnera układał sobie w głowie swoją partię, potem grał chorus, dwa - czasem więcej - i następowała pełnia szczęścia”<sup>110</sup>.

Przy innej okazji Ellington wspomina:

„Bubber Miley i Bechet urządzali sobie co wieczór zawody. Było to prawdziwe szaleństwo. Wykonywali po pięć, sześć chorusów i podczas gdy jeden z nich grał, drugi wpadał za kulisy na szybką kolejkę - barwna para zwariowanych gladiatorów. Często, gdy przychodziła kolej na Becheta, oznajmiał: »A teraz przywołam Goola!« Miał na myśli swojego psa, potężnego owczarka alzackiego. Jego zwierzęcy pupil nie zawsze dotrzymywał mu towarzystwa, mimo to Bechet nie ustawał w próbach zwabienia go, zawołania do siebie charakterystycznym growlem.

Zawołanie [call\*] było niezmiernie istotnym elementem takiej muzyki. Dziś wyszła z

---

\* Call and response - zawołanie i odpowiedź - muzyczny dialog między dwoma instrumentami, sekcjami itp. (przyp. tłum.).

wieku młodzieńczego i uległa nieco skostnieniu; wtedy jednak była *au naturel* - bliska swej prymitywnej formie, kiedy służyła naszym przodkom do komunikacji: wezwania kogoś czy oznajmienia faktów i uczuć. Próba przekazania jakiegoś obrazu czy opowieści dźwiękiem była nieodzownym składnikiem dawniejszej muzyki. Publiczność nie miała o tym pojęcia, ale starzy wyjadacze z orkiestry czuli to doskonale<sup>111</sup>.

Krok po kroku The Washingtonians, podobnie jak wiele innych jazzowych formacji tamtego okresu, przyswajali sobie wpływy Nowego Orleanu. Dokonywało się to albo przez indywidualny kontakt z mistrzami tego stylu - tu przykładem jest przede wszystkim Miley, który, jak pamiętamy, słuchał Kinga Olivera siedząc u jego stóp - albo też przez współpracę z nimi, czego przykładem Bechet - tytan swingu. Po nich w zespole pojawiła się cała armia muzyków, którzy bądź pochodzili z Nowego Orleanu, jak Barney Bigard czy Wellman Braud, bądź też stamtąd czerpali inspiracje, jak Johnny Hodges, Cootie Williams, Rex Stewart i inni. W taki właśnie sposób, podczas pobytu w Kentucky Clubie, The Washingtonians przekształcali się powoli w zespół na wskroś jazzowy. Nie stało się to z dnia na dzień, choćby dlatego, że rozwinięcie w sobie poczucia jazzowego rytmu trwa jakiś czas, ale proces już się rozpoczął, a Bechet był główną napędzającą go siłą.

Kiedy dokładnie i jak długo Bechet należał do zespołu, trudno ustalić. Ale chyba tylko w lecie 1924 r., ponieważ nazwiska saksofonisty nie odnajdujemy na płytach grupy zrealizowanych jesienią, a jego udział w nagraniach, gdyby jeszcze współpracował z bigbandem, byłby poza wszelką kwestią. Na przyczyny rozstania się Becheta z Ellingtonem i jego muzykami pewne światło rzuca Barney Bigard: „Może Duke dalej trzymałby Sidneya w orkiestrze, ale niełatwo było sobie z nim poradzić<sup>112</sup>”. Sam Bechet twierdzi, że odszedł na skutek zatargów z Bubberem Mileym i Charliem Irvistem. Ponieważ wiemy, iż wspomniani muzycy mieli dobre kontakty ze wszystkimi pozostałymi, zawinił pewnie trudny charakter sopranisty i nadmiernie rozbudowane poczucie własnego ja. Tak więc przypuszczalnie to jego wersja jest prawdziwa i nie tyle został zwolniony, co raczej sam zrezygnował.

Przez następne dwa lata The Washingtonians występowali w Kentucky Clubie nieregularnie, w zależności od kaprysów gangsterów i częstotliwości wiosennych pożarów, które powoli stawały się tradycją. Niektóre źródła utrzymują, że grali także w innych klubach nowojorskich - The Plantation, The Cameo, The Flamingo - ale trudno to potwierdzić. Pewne jest natomiast, że młodzi muzycy nie mieli nadmiernej kontroli nad tym, gdzie i kiedy przyszło im pracować. Nocne życie miasta coraz szybciej dostawało się we władzę gangsterów i niełatwo było wyrwać się z ich rąk. Grupie Ellingtona daleko było do pozycji orkiestry Fletchera Hendersona, o której fachowe czasopismo „Orchestra World” tak napisało

w 1926 r.: „Nie ma lepszej, białej czy czarnej, orkiestry tanecznej niż orkiestra Fletchera Hendersona”<sup>113</sup>. Zespół ten stał się tak sławny, że mógł sobie pozwolić na wyzwolenie się spod dominacji podziemnego świata. (Apropos gangsterów, przytoczmy dla kontrastu słowa Sonny’ego Greera: „Zewsząd słyszę, jak straszni ponoć byli gangsterzy. Cóż, mogę tylko na to odpowiedzieć, że bardzo żałuję, iż już u nich nie pracuję. Wystarczyło jedno ich słowo i zaraz wszystko było jak trzeba”<sup>114</sup>.)

Z czasem The Washingtonians zyskali coraz większą popularność i w 1927 r. mogli się pochwalić całkiem sporą gromadką fanów. Z pewnością przyczynił się do tego fakt, że od dwóch czy trzech lat występy zespołu były regularnie transmitowane z Kentucky Clubu przez radio. Zaczęła ich dostrzegać także prasa branżowa. Karierę Ellingtona i jego kolegów nieustannie śledził, a potem omawiał na łamach „New York Clipper”, Abel Green; czasopismo „Orchestra World” zaczęło ich zamieszczać na liście najlepszych zespołów tanecznych, a notatki i informacje o nich trafiały sporadycznie także do innych periodyków. Najbardziej znaczący tekst na ich temat - historia zespołu - ukazał się w „New York Tribune”. Przy okazji warto nadmienić, że był to w ogóle jeden z pierwszych artykułów prasowych poświęconych historii jazzu. Przytoczmy fragment, dotyczący początków The Washingtonians - „Muzycy schodzili się ze wszystkich zakątków Nowego Jorku do Hollywood Inn i przesiadywali tam aż do świtu” - oraz inny, o latach późniejszych, kiedy dało się zauważyć „znaczący wzrost aktywności muzycznej, która w ostatnich dwu miesiącach doprowadziła stany Nowej Anglii na skraj tanecznego szaleństwa”<sup>115</sup>. Warto też zaznaczyć, że w artykule wymienia się Ellingtona jako „założyciela, kierownika i pianistę” big-bandu.

W składzie osobowym następowały kolejne zmiany. Mniej więcej, wiosną lub latem 1925 r. do zespołu dołączył tubista Henry „Bass” Edwards. Wychował się w Georgii i otrzymał staranne wykształcenie muzyczne. Podczas pierwszej wojny światowej był członkiem słynnej trzysta pięćdziesiątej orkiestry artylerii Tima Brymna, potem grał w Nowym Jorku z najlepszymi grupami murzyńskimi, w tym z legendarnym Charliem Johnsonem. Właśnie w okresie, kiedy z nim współpracował, wstąpił któregoś wieczora do Kentucky Clubu. Edwards doszedł do sporego kunsztu instrumentalnego. Z dostępnych informacji wynika, że swobodnie poruszał się w czterech oktawach, co na tubie jest nie lada wyczynem. W istocie okazał się za dobry dla nieco jeszcze raczkujących muzyków z Waszyngtonu i wiosną 1926 r. ich drogi się rozeszły. Zastąpił go Mack Shaw, któremu, jak twierdzi Duke, twarz zmasakrowali kiedyś gangsterzy, w wyniku czego podczas grania co jakiś czas wypluwał obluźowany kawałek kości. „Miał pełno takich kawałeczków w części

twarzowej czaszki, ale jakoś je składał w jedną całość i dalej dął w instrument”<sup>116</sup>. W połowie 1927 r. Shawa zastąpił z kolei Wellman Braud i pozostał tubistą i kontrabasistą zespołu do 1935 r. Użycie kontrabas, który coraz częściej zastępował tubę w formacjach jazzowych, doprowadziło do większego rozswingowania sekcji rytmicznej. Braud (jest to nazwisko pochodzenia kreolskiego, które wymawia się jak „bro”) był nowoorleańczykiem i miał za sobą współpracę z wieloma pionierami jazzu, zarówno tam, jak i w Chicago. Nie czytał nut, ale dysponował świetnym słuchem, a dzięki swoim nowoorleańskim korzeniom wiedział, jak się powinno wykonywać nową muzykę hot.

Znacznie ważniejszą nową twarzą w orkiestrze okazał się puzonista Joe Nanton, do którego prawie nikt nie zwracał się inaczej niż Tricky\* Sam, a to ze względu na mistrzowskie posługiwanie się plungerem i techniką growl. Rodzice Nantona urodzili się w zachodnich Indiach, przez co utworzyła się pomiędzy nim a resztą kolegów pewna bariera obcości. „Oryginał pod każdym względem” - wspomina go Ray Nance, późniejszy członek orkiestry<sup>117</sup>. Nanton mówił wysokim głosem i, choć zawsze skory do wygłupów, w głębi serca był nieco nieśmiały, należał też do grona najczęściej zaglądających do kieliszka muzyków Ellingtona. W zespole zajął miejsce swojego przyjaciela Charliego Irvisa, i podobnie jak on, nawiązał zażyły koleżeński kontakt z Bubberem Mileyem. Duke twierdzi, że choć Nanton tłumików używał wcześniej, to większość informacji na temat stosowania plungera otrzymał od Mileya. Zamiast manipulować plungerem przy otwartej czarze, najpierw głęboko do jej wnętrza wciskał mały tłumik trąbkowy i dopiero wtedy wkładał plunger. Technika ta rozpowszechniła się z czasem, nie tylko ze względu na to, że dawała oryginalne brzmienie, ale również dlatego, że za jej pomocą łatwiej było utrzymać strój instrumentu podczas ruchów plungerem. Strój instrumentów dętych o otwartych piszczałkach często opada podczas zatkania czary tłumikiem, przez co muzyk albo musi przestroić instrument, albo skorygować dźwięk wargami. Przy zastosowaniu małego tłumika trąbkowego pod plungerem rura jest przez cały czas zamknięta i ruch plungera w mniejszym stopniu wpływa na wahania intonacji.

Częstym stosowaniem efektu growl zajmowali się już wcześniej u Ellingtona Miley i Irvis. Nanton jednakże posunął się dalej i prawie całkowicie zrezygnował z gry z otwartą czarą. Gdy znakiem firmowym zespołu Ellingtona stał się jungle sound, to w głównym stopniu odpowiedzialny był zań Nanton. Kiedy zadał w puzon, zniknęły jakiegokolwiek wątpliwości co do tożsamości big-bandu. Tricky Sam zmarł w 1946 r. i odtąd Ellington zawsze starał się znaleźć kogoś o podobnym brzmieniu. Nikt jednak nie potrafił naśladować go idealnie. Przypomnijmy słowa Nance’a: „Oryginał pod każdym względem”.

---

\* *Tricky* (ang.) - sprytny, kuglarski itp. (przyp. tłum.).



Następną nową postacią był trębacz Louis Metcalf. Wprawdzie jego współpraca z Ellingtonem była krótka, ale owocna, gdyż przypadała na przełomowy okres orkiestry. Urodził się w 1905 r. w St Louis i pracował na statkach rzecznych Streckfusa, zatrudniających zespoły z St Louis i Nowego Orleanu, co pozwoliło mu na stosunkowo wczesne zapoznanie się ze stylem nowoorleańskim. Przez wiele lat występował w objazdowej trupie popularnego musicalu *Jimmy Cooper's Black and White Revue*, by w końcu zakotwiczyć się w Nowym Jorku. Był już wtedy w pełni profesjonalistą, dobrze czytał nuty i potrafił „wszystko z nich wygrać” - to znaczy nie omijał nudniejszych fragmentów, które mogły „umknąć” domorosłym muzykom, licznie zaludniającym ówczesne zespoły jazzowe. Grywał w klubach z czołówką jazzową: Bechetem, Hodgesem, Williem „The Lion” Smithem oraz Tomem Benfordem, dzięki czemu stale pogłębiał swoją znajomość jazzu nowoorleańskiego. W połowie lat dwudziestych był bardzo poszukiwany na rynku muzycznym Nowego Jorku, szczególnie do sesji nagraniowych. Leonard Kunstadt przypuszcza, że w ciągu tej dekady brał udział w mniej więcej dwustu nagraniach nie ujętych w dyskografiach.

Metcalf został przyjęty do orkiestry jesienią 1926 r., po części ze względu na umiejętność czytania stock arrangements stanowiących gros repertuaru zespołu, po części zaś jako remedium na nieodpowiedzialność Mileya. Pozostał z Ellingtonem do wiosny 1928 r. i pożegnał się z zespołem, gdy wrócił Arthur Whetsol. Nie jest jasne, czy zrobił to pod przymusem, czy też z własnej woli. Za tym pierwszym mógłby przemawiać fakt, że w towarzystwie pozostałych muzyków zachowywał się nieco jak primadonna, natomiast za tym drugim - względy finansowe. Pracując „z doskoku” mógł prawdopodobnie zarobić o wiele więcej aniżeli jako stały członek grupy Ellingtona. Tak czy inaczej, współpracę z Dukiem wspomina z przyjemnością i twierdzi: „Od Duke’a nauczyłem się, jak prowadzić zespół”<sup>118</sup>.

Następnym muzykiem, który nie zagrzał długo miejsca u Ellingtona, był Rudy Jackson z Chicago. Występował z Ringiem Oliverem, przez co przesiąkł nowoorleańskim duchem, który tak zawojował Duke’a. Grywał w wędrownych przedstawieniach, a do orkiestry Ellingtona wstąpił w czerwcu 1927 r. Podobnie jak Metcalf, był muzykiem kompetentnym w każdym calu, z czego można wnosić, iż Duke zrozumiał wreszcie konieczność otaczania się solidnymi, czytającymi nuty profesjonalistami, którzy w miarę potrzeby potrafili także zagrać jazz. Jackson nie należał do gigantów jazzowej improwizacji, ale jego współcześni uważali go za jednego z najlepszych czarnych saksofonistów wykonujących muzykę taneczną.

Jackson miał prawdopodobnie wzmocnić zespół podczas zorganizowanej jak co roku

przez Charliego Shribmana trasy koncertowej po Nowej Anglii. Około 1927 r. solidna sekcja saksofonów zaczęła stanowić serce, niemal sine qua non, nowoczesnej orkiestry tanecznej. Kompozycje o uproszczonej aranżacji były tak pisane, by w miarę potrzeby mógł je odtworzyć jakikolwiek skład instrumentów, nawet bardzo niewielki. Zdecydowanie jednak nabierały krasy, gdy wykonywał je większy zespół z sekcją saksofonów na czele. Dotychczas The Washingtonians zadowalali się dwoma saksofonami, a często nawet tylko jednym. Począwszy od lata 1927 r. w orkiestrze zasiadało przynajmniej trzech reedmanów\*.

Trzeci saksofonista, bostończyk Harry Carney, miał pozostać z Ellingtonem bez przerwy aż do jego śmierci czterdzieści siedem lat później. Ojciec Harry'ego był amatorem muzyki, w domu wyśpiewywał spiritualsy i posyłał syna na lekcje fortepianu. Potem Harry zapalał miłością do klarnetu, z którym dołączył do orkiestry marszowej. Wreszcie, w wieku mniej więcej czternastu lat, przerzucił się na saksofon altowy. Mieszkał na tej samej ulicy co starszy od niego o kilka lat Johnny Hodges, który miał wzmocnić grupę Ellingtona niedługo po wstąpieniu do niej Carneya. Wraz z trzecim kolegą, Charliem Holmesem, w przyszłości jednym z najważniejszych saksofonistów ery swingu, często razem ćwiczili. Hodges znajdował się pod przemożnym wpływem Becheta, przez co niektóre elementy stylistyki wielkiego sopranisty trafiły do gry młodego Carneya. Po raz kolejny żywotny styl nowoorleański wrażał w tkankę muzyczną zespołu Ellingtona.

Jak wielu bostończyków, Carney palił się do wizyty w Nowym Jorku. Gdy w końcu mu się to udało, wystąpił kilka razy w Savoyu, a potem z poręki Hodgesa dostał pracę w Bamboo Inn, w kilka miesięcy później lokal niestety się spalił. Ellington, który akurat formował orkiestrę na wyjazd do Nowej Anglii, zaoferował mu pracę i w ten sposób sekcja saksofonów rozrosła się do trzech. Carney był w zasadzie almistą, a także klarncistą, ale u Ellingtona na klarncie brylował Rudy Jackson, a głównym almistą był Toby Hardwick. Tak więc Carneyowi przypadł w udziale saksofon barytonowy i choć czasami zmieniał go na klarnet, a później także na klarnet basowy, pozostał wierny barytonowi. Po latach miał się znaleźć w gronie najwybitniejszych grających na tym instrumencie. Przez większość lat istnienia orkiestry Ellingtona Carney odpowiedzialny był nie tylko za solidność sekcji saksofonowej, ale także w dużej mierze za jej rozswingowanie. Nigdy nie należał do przesadnie fantazyjnych solistów, jednakże grał z dużym swingiem, mając za wzór tenorzystę Colemana Hawkinsa i saksofonistę basowego, Adriana Rolliniego, którzy w 1927 r. należeli do śmietanki saksofonistów jazzowych.

---

\* *Reedman* - od angielskiego *reed* (stroik) - ogólna nazwa muzyków grających na instrumentach stroikowych, ale także na flecie (przyp. tłum.).

Na Carneyu można było polegać nie tylko wtedy, gdy pochylał się nad pulpitem, ale również w codziennym życiu. Wyciszony, nie narzucający się nikomu, stał się dla Duke'a swego rodzaju opoką. W późniejszych latach to on, dyrygując ze swojego miejsca, rozpoczynał występy orkiestry i dopiero w drugim secie przekazywał pałeczkę Ellingtonowi. Był także szoferem Duke'a: woził go z koncertu na koncert, aby podczas długich podróży nocą Duke, z niczym nie zakłóconym umysłem, mógł poświęcić się pracy nad muzyką. (Ellington, uważany za niezłego, choć nieco nonszalanckiego kierowcę, prawdopodobnie nie miał prawa jazdy albo mu je kiedyś odebrano. Zawsze bowiem prowadzenie auta zostawiał komu innemu, podkreślając jednocześnie z dumą, że z takim pilotem jak on można trafić wszędzie.)

Pod koniec pobytu w Kentucky Clubie profil zespołu Ellingtona był już gruntownie przeobrażony, a najbardziej przyczyniło się do tego nawiązanie współpracy z przebojowym wydawcą muzyki rozrywkowej Irvingiem Millsem.

## *Na scenę wkracza Irving Mills*

W epoce wiktoriańskiej, kiedy przemysł rozrywkowy był nadal stosunkowo słabo rozwinięty, przedstawiciele show-biznesu plasowali się w opinii większości Amerykanów tylko o oczko wyżej od spekulantów, prostytutek, hazardzistów i alfonsów. Porządni ludzie nie zadawali się z piosenkarzami, tancerzami czy aktorami. Co więcej, mało kto nawet wybrałby się na wodewil z ich udziałem.

Łatwo zrozumieć, jak doszło do powstania takiej postawy. W oczach wiktoriańskiego mieszczaństwa to, co robili estradowcy, trudno było nazwać pracą. Bo czyż można tym mianem określić przejażdżki po kraju w grupach obojga płci, co z pewnością zachęcało do niemoralnego zachowania, albo uczestnictwo w przedstawieniach, z których wiele w taki czy inny sposób zahaczało o seks? Biali estradowcy z dziewiętnastego wieku poddani byli swoistemu ostracyzmowi społecznemu, lecz to on między innymi sprawił, iż bardziej byli skorzy do integracji rasowej aniżeli pozostała część społeczeństwa - związki z czarnymi nie mogły im już ani pomóc, ani zaszkodzić.

Czarni estradowcy znajdowali się oczywiście o szczebel niżej. Rozkwit show-biznesu w początkach dwudziestego wieku uwieńczony został nie najprzyjemniejszymi skutkami ubocznymi dla wielu białych prominentów muzycznego rynku wydawniczego, filmu i teatru - pod presją publiczności zniżali się z najwyższą niechęcią do negocjacji z czarnymi wykonawcami. Co innego zaprosić na rozmowę popularnego i kulturalnego czarnego kierownika orkiestry, jakim był James Reese Europe, co innego zaś znosić tabuny czarnych niewykształconych jazzmanów, pieśniarzy i tancerzy przewalających się całymi dniami przez biuro.

Dla czarnych z kolei problemem było dotarcie do kierowników sieci wodewili i teatrów oraz wielkich wydawców muzycznych. Rozwiązaniem stało się połączenie sił z przedstawicielami innej klasy z nizin społecznych: Żydami, w większości potomkami niedawnych imigrantów. Współcześnie zapomina się już, że w latach dwudziestych i trzydziestych Żydzi znajdowali się niemal poza nawiasem życia społecznego i ich pozycja przypominała tę, jaka przypadła w udziale czarnym na przykład w latach pięćdziesiątych i

sześćdziesiątych. Blokowano im dostęp do pewnych stanowisk, nie mogli mieszkać w wielu dzielnicach, a znaczący procent Amerykanów unikał zawierania z nimi kontaktów przyjacielskich czy choćby towarzyskich. Arnold Shaw, dogłębny znawca historii przemysłu muzycznego, pisze tak:

„Jeszcze w latach czterdziestych panowała sytuacja, kiedy Żydom, nawet najbardziej błyskotliwym, ciężko było się przebić do świata komunikacji społecznej zdominowanego przez WASP-ów: w reklamie, wydawnictwach książkowych, dziennikarstwie, radiu; dotyczyło to nawet wyższych uczelni. Jeśli już trafiali do branży filmowej, to w administracji albo jako twórcy pracujący poza planem, ale już nie jako aktorzy (John Garfield był wyjątkiem). Jednakże świat czarnej rozrywki stał dla nich otworem nie mniej niż dla czarnych”<sup>119</sup>.

Jeżeli zajęcie się wspomnianymi dziedzinami jeszcze w latach czterdziestych stanowiło dla Żydów barierę nie do pokonania, to co dopiero w latach dwudziestych. Pozostało im zatem pośredniczenie w negocjacjach pomiędzy czarnymi artystami i bonzami show-biznesu. Z czasem nie kto inny, a właśnie Żydzi stawali się często owymi bonzami, jako szefowie wydawnictw muzycznych, prezesi wytwórni filmowych, dyrektorzy sieci teatralnych. Na razie jednak napotykali wiele ograniczeń, nie zatem dziwnego, że czarny show-biznes jawił im się jak ziemia obiecana: murzyńscy wykonawcy potrzebowali białych menedżerów, ci z kolei widzieli we współpracy z nimi żyłą złota. Jak się okazało, nie pomylili się.

Czarni przypuszczalnie z niechęcią myśleli o zawierzeniu swoich karier żydowskim menedżerom i niektórzy z tego rezygnowali; większość jednak odkryła, że opieka białego impresaria jest niezbędna i przyjmowała ją bez zastrzeżeń, a czasem nawet z wdzięcznością. Louis Armstrong przekazał swą karierę w ręce Joe Glasera i grywał wszędzie tam, gdzie menedżer mu zlecał, pozwalał mu na angażowanie i zwalnianie członków zespołu i bez szemrania godził się na każdą zaoferowaną kwotę. Dzięki talentowi Armstronga Glaser zbudował muzyczne imperium, ale Louis odnosił się do tego ze spokojem, ponieważ to Glaser uczynił go sławnym i bogatym, a tego trębacz sam by nie dokonał. Podobnie podchodzili do sprawy inni czarni artyści ze „stajni” Glasera. Andy Kirk, sławny murzyński lider zespołu ery swingu, wyrażał się o nim z wielką rewerencją: „Jeżeli coś obiecywał, to choćby niebo się waliło, dotrzymywał słowa”<sup>120</sup>. I choć z czasem niechęć skierowana przeciwko żydowskim impresariom rosła, i pod koniec lat pięćdziesiątych czarni wykonawcy coraz zacieklej walczyli o uzyskanie większej kontroli nad własnymi karierami, na razie, gdy wszędzie wokół siebie dostrzegali bariery nie do pokonania, zwykle z uznaniem witali spryt

żydowskich opiekunów.

W ten oto sposób w latach dwudziestych i trzydziestych grupa żydowskich menedżerów zajęła się zarządzaniem czarnym show-biznesem. Frank Shiffman prowadził Apollo Theatre w Harlemie; John Glaser nie ograniczył się do Louisa Armstronga i po pewnym czasie podpisał kontrakty z Billie Holiday i Ellingtonem; Florenz Ziegfeld angażował do swoich spektakli wiele czarnych gwiazd, w tym Willa Vodery'ego jako kierownika muzycznego; Moe Gale i wspólnicy stali się właścicielami Savoy Ballroom; Jack i Bert Goldbergowie wyprodukowali cykl czarnych musicali, w tym *Shuffle Along*, *How Come* oraz *Seven-Eleven*, zatrudniając między innymi Sidneya Becheta. Już w 1925 r. J. A. Jackson wyraża na łamach „Billboardu” zdziwienie „częstą współpracą wykonawców mojej rasy z żydowskimi kierownikami teatrów”<sup>121</sup>.

Nieważne były sentymenty i resentymenty; stało się niezaprzeczalnym faktem, że czarni artyści potrzebują białych menedżerów. Zrozumieli to Louis Armstrong oraz Duke Ellington i dorobili się fortuny; nie uświadamiał sobie tego ani Jelly Roli Morton, ani King Oliver i obaj umarli prawie zupełnie zapomniani, bez centa przy duszy. Trudno o bardziej wymowne porównanie.

The Washingtonians poruszali się w burzliwym świecie nowojorskiego show-biznesu bez opieki menedżerskiej, zdani na własne siły i łaskę czy niełaskę gangsterów z Kentucky Clubu. Sonny Greer mógł się zachwycać skutecznością ich działania, jednakże przynajmniej dla części pozostałych muzyków stawało się jasne, że jeśli takie będzie widzimisię ich gangsterskich szefów, nie ruszą się stamtąd na krok. Nie wiadomo jednak, czy któremuś z nich zaświtała myśl o dogadaniu się z jakimś białym impresariem. Ambitnemu Ellingtonowi z pewnością marzyła się bardziej spektakularna kariera niżli umiłanie chwil gangom, równocześnie jednak nie był człowiekiem, który łatwo by się godził na oddanie swego losu w cudze ręce. Trzeba jasnowidza, by odgadł, jakimi meandrami chodziły jego myśli. Na całe szczęście przypadek rozstrzygnął za niego: w odpowiednim czasie zjawił się stosowny człowiek na właściwym miejscu.

Irving Mills urodził się około 1894 r., nie imponował wzrostem, za to był uparty, zaciekły i obrotny. Szybko zwęszył szansę zrobienia kariery w gwałtownie rozwijającym się przemyśle muzycznym. Zaczynał jako śpiewak - i to niezły jak na owe czasy - a jego pierwsza praca polegała na demonstrowaniu popularnych piosenek klientom tanich sklepików, by mogli zdecydować, czy wydać na nie trochę grosza. Potem, jako song plugger, zajął się rozpowszechnianiem nut wydawanych przez Lewa Lesliego, znanego producenta broadwayowskich przedstawień. Wreszcie, w 1919 r., założył wraz z bratem Jackiem

wydawnictwo Mills Music, któremu szefował Jack. Druga wydana przez nich piosenka, *Mr. Gallagher and Mr. Shean* została sprzedana w dwóch milionach egzemplarzy, co pozwoliło im rozwinąć skrzydła - pod koniec 1923 r. zaczęli się rozglądać za liczniejszym personelem i większym biurem<sup>122</sup>.

W 1920 r., wraz z oszałamiającym sukcesem *Crazy Blues* Mamie Smith, nastąpiło bluesowe szaleństwo. Irving nie zasypiał gruszek w popiele i na prawo i lewo zaczął skupować wszystko, co choćby z daleka przypominało bluesa. Ten bezkrytycyzm stał się obiektem żartów wśród czarnych muzyków, którzy odkryli, że wystarczy pozmienić nieco jakiegoś starego bluesa i zanieść go Irvingowi Millsowi, by zarobić na czysto pięćdziesiąt dolarów. Jednakże dzięki zainteresowaniu tym gatunkiem Mills zbliżył się do kręgów czarnych wykonawców. Jednym z ulubionych zabiegów stosowanych przez muzycznych wydawców było podpisywanie sprzedawanych przez nich nut nazwiskami znanych szefów orkiestr, co miało ich zachęcić do promowania „własnych” kompozycji. Mills współpracował z niemałą gromadką czarnych liderów, do których między innymi należeli: Will Vodery, Tim Brymn, Lovie Austin, James P. Johnson, a także z wybijającymi się na czoło twórcami piosenek: Sheltonem Brooksem, autorem *Darktown Strutters' Ball*; Henrym Creamerem - autorem *Way Down Yonder in New Orleans* - czy Spencerem Williamsem znanym z *I Ain't Got Nobody*. Murzyni stanowili również część personelu Millsa, do którego należeli między innymi brat Noble'a Sissle'a, Andrew, i córka W. C. Handy'ego, Katherine<sup>123</sup>.

Nie pozostając w tyle za innymi, Mills postanowił zostać producentem płyt, które by popularyzowały sprzedawane przez niego nuty, i po jakimś czasie wszedł w układy z kilkoma wytwórniami. Dzięki temu - jeśli tylko zapłacił za sesję - mógł nagrywać wszystko, na co mu przyszła ochota. Wytwórnie nie były zobligowane do wydawania produktów tych sesji, tak więc na całym przedsięwzięciu nie traciły nic prócz tak zwanego czasu studia. Do nagrań Mills potrzebował oczywiście zespołu i to raczej murzyńskiego, który z pewnością wierniej oddałby bluesowego ducha niż biali, a przynajmniej zażądałby mniejszych stawek.

Z kilku źródeł dowiadujemy się, że do pierwszego spotkania pomiędzy Dukiem i Millsem doszło w Kentucky Clubie, gdzie przypadkiem zajął obrotny wydawca. Tak również brzmi wersja Millsa: twierdzi, że podczas wizyty w klubie (w której towarzyszył mu Sime Silverman z „Variety”) był pod wrażeniem kompozycji Duke'a *Black and Tan Fantasy*<sup>124</sup>. Ellington z kolei utrzymuje, że spotkał Millsa podczas pierwszych miesięcy pobytu w Nowym Jorku. Bliższy prawdy wydaje się być Duke, ponieważ istnieje płyta, na której Duke akompaniuje Millsowi, nagrana 8 czerwca 1925 r., a więc prawdopodobnie jakiś czas przed powstaniem *Black and Tan Fantasy*.

Mills doszedł do przekonania, że The Washingtonians to zespół, jakiego mu trzeba, a Duke Ellington świetnie nadaje się na partnera w interesach. Bardzo szybko nawiązała się pomiędzy nimi nić porozumienia. Przy okazji kilka słów na ten temat.

Historia nie obeszła się z Irvingiem Millsem najlaskawiej. Panuje powszechna opinia, że, podobnie jak wielu białych menedżerów opiekujących się Murzynami, doszedł on do fortuny na barkach Ellingtona i że kiedy w końcu kompozytor z nim zerwał, Mills dostał to, na co zasłużył. Do pewnego stopnia można się z tym poglądem zgodzić: Mills rzeczywiście wzbogacił się u boku Ellingtona, a części pieniędzy nie zarobił najuczciwiej. Istnieje jednak druga strona medalu: nie kto inny, a właśnie Mills „odkrył” Ellingtona i uczynił z niego sławę. Duke rozumiał to i potrafił docenić. Spójrzmy na fakty: po pierwsze, w 1925 r., kiedy się przypuszczalnie spotkali, Mills odnosił już znaczące sukcesy jako wydawca muzyczny i był na najlepszej drodze do fortuny, z Dukiem Ellingtonem czy bez niego. Po drugie, Duke uświadamiał sobie, że w interesach jest zupełnie zielony i od Irvinga Millsa może się wiele nauczyć. Uznał także, że potrzebuje białego impresaria, który poprowadziłby go przez popłatane, zdradzieckie ścieżki show-biznesu. W podobnej sytuacji, przypomnijmy, Louis Armstrong zaufał ślepo Joe Glaserowi. Ellingtona i Millsa zdawał się łączyć bardziej partnerski układ. Mills przypadł do gustu Duke’owi jako kolejny z „odjazdowców”, którymi tak lubił się otaczać i od którego mógł się jednocześnie nauczyć sztuczek i sposobów pomocnych przy budowaniu znaczącej pozycji w świecie rozrywki.

Mills z kolei, chociaż wykorzystywał Duke’a, szczególnie przez umieszczanie swojego nazwiska na jego kompozycjach, rozumiał i szanował młodego twórcę i prawdopodobnie dość szybko dostrzegł jego nietuzinkowość. „[Duke] zawsze świetnie się prezentował, tak pod względem ubioru czy zachowania - wspomina Willie »The Lion« Smith - należał do ludzi, których się lubi od pierwszego wejrzenia: ciepły i sympatyczny”<sup>125</sup>. Jednakże nie tylko zewnętrzne znamiona elegancji Duke’a zrobiły wrażenie na Millsie, ale przede wszystkim rodzaj emanującego z artysty magnetyzmu, który wywoływał przeświadczenie, iż Duke do czegoś dojdzie lub - w opinii Millsa - mógłby dojść przy odpowiedniej opiece. Irving Mills z dużą ostrożnością przebierał w oceanie talentów czarnego show-biznesu. Jak widzieliśmy, potrafił skłonić do współpracy najlepszych autorów piosenek, a wkrótce miał podpisać kontrakt z Cabem Callowayem - który miał dla niego nawet większą wartość niż Duke - gdy ten po raz pierwszy zrobił wokół siebie trochę szumu w Nowym Jorku.

Pierwsze, co w Duke’u zwróciło uwagę Millsa, to nieodparte dążenie do najwyższego standardu. Być może sprytny Mills przeczuwał, iż styl życia może znaczyć dla młodego



artysty więcej niż względy materialne i że jeśli tylko zapewni jego zespołowi podróżowanie wagonami Pullmana, najświetniejsze stroje i wymyślną oprawę sceniczną, to Duke będzie uszczęśliwiony i na boku zostawi kwestie finansowe. W późniejszych czasach Duke niejednokrotnie brał w obronę Millsa, podkreślając jego dbałość o komfort psychiczny i fizyczny swojego podopiecznego. Mills, twierdzi Duke, „zawsze troszczył się o moje dobre imię... a to najważniejsze, co można od kogoś dostać”<sup>126</sup>.

Faktem jest, że niezależnie od przypisywanych Millsowi manipulacji związanych z karierą Duke’a, to on stworzył mu warunki do osiągnięcia sukcesu. Bez Irvinga Millsa lub kogoś podobnego muzyka Ellingtona z pewnością zawędrowałaby w inne regiony artystyczne, a może w ogóle by nie powstała. Tkwiący w Millsie biznesmen podpowiadał mu, że twórczość rozrywkowa prędzej czy później musi przynieść wymierne efekty finansowe. Dlatego też nieustannie wiercił Duke’owi dziurę w brzuchu, by ten pisał, nagrywał i promował swoje kompozycje. Do Millsa przyłgnęła niechlubna etykieta „złodzieja”, ponieważ notorycznie podpisywał się pod utworami Ellingtona, dzięki czemu uzyskiwał dochody nie tylko ze sprzedaży nut, ale także z tantiem i z racji przynależności do ASCAP. (ASCAP, czyli American Society of Composers and Publishers, wydawało właścicielom sal tanecznych i koncertowych, a później także stacjom radiowym, pozwolenia na wykonywanie kompozycji swoich członków. Przychód rozdzielano następnie pomiędzy autorów i wydawców według skomplikowanej zasady, biorąc pod uwagę między innymi długość stażu w związku. Najbardziej płodni twórcy przebojów zrzeszeni w ASCAP zarabiali w ten sposób krocie.)

Z drugiej strony Mills, jako „współautor” utworów Ellingtona, lansował je z całych sił. Duke już wcześniej przejawiał skłonność do pisania piosenek, o czym świadczą choćby dziewicze dokonania z Joe Trentem (do ich realizacji w studio doprowadził w końcu właśnie Mills). Jednakże w okresie od 1923 do 1925 r. skomponował zaledwie sześć utworów, a więc nieporównywalnie mało w zestawieniu z innymi autorami - niektórzy potrafili ich spłodzić kilkanaście tygodniowo, a nawet dziennie. Jakiś czas później Ellington zwierzył się dziennikarzowi Ralphowi Gleasonowi: „Jak nie mam noża na gardle, nie potrafię niczego skończyć na czas”<sup>127</sup>. Nie był człowiekiem o przesadnie wielkiej dyscyplinie wewnętrznej, przynajmniej na tym polu; owszem, zawsze wywiązywał się ze swoich obowiązków, ale nie wcześniej, niż było to absolutnie konieczne. Dosłownie wszystkie jego kompozycje, w tym te największe, jak *Mood Indigo*, *Creole Love Song* czy *Solitude* powstawały w ostatecznym kształcie za pięć dwunasta, nieomal przed wejściem do studia, a czasem już przy otwartych mikrofonach. Gdyby Ellington miał menedżera spoza branży wydawniczej, jak Armstrong, z

pewnością grywałby znacznie więcej obcych dzieł, a tym samym mniej własnych. Lecz układ z Millsem zmuszał go do ciągłego ślęczenia przy fortepianie.

Wielu członków orkiestry nie przepadało za Millsem, który według nich zakłócał panującą pomiędzy nimi familijną atmosferę. Louis Metcalf otwarcie wyraża swoją niechęć: „[Mills] za bardzo się do nas przychrzaniał. Gdy się pojawił, z zespołu uleciało życie jak z przekłutej opony”<sup>128</sup>. Jednocześnie muzycy z oporami przyznawali, że jest im potrzebny. Mówi Sonny Greer: „Współpraca z kimś takim jak on, reprezentującym orkiestrę na zewnątrz, była koniecznością. Nie sądzę, abyśmy dokonali tego samego bez jego pomocy. Ilekroć padło gdzieś nazwisko Ellingtona, Mills już był na miejscu”<sup>129</sup>. Podobną opinię wyraża Mercer Ellington: „Aby jakoś zaistnieć, trzeba się było najpierw dogadać z kimś, kto by się zajął promocją muzyki. Irving jako jeden z pierwszych walczył o takie samo uznanie dla twórczości swoich podopiecznych, jakie przysługiwało białym sławom...”<sup>130</sup>

W sprawie najbardziej drażliwej zauważmy, że podpisywanie swoim nazwiskiem niektórych pozycji Ellingtona przez Millsa wcale nie musi być rozważane w kategoriach kradzieży. Mills napomknął kiedyś: „*Sophisticated Lady*, podobnie jak *Mood Indigo*, *Solitude*, *In a Sentimental Mood* i *Azure* napisaliśmy razem...”<sup>131</sup> Faktem jest, że miał swój udział w wielu kompozycjach Ellingtona. Choćby dlatego, że, jak każdy szanujący się wydawca, często sugerował mu charakter muzyki, którą według jego rozeznania będzie można sprzedać najlepiej. Przytoczmy słowa Millsa: „Trzymał się moich instrukcji i robił to, o co prosiłem... Mówiłem mu na przykład, że przydałby się taki a taki utwór”<sup>132</sup>. To on wyszukiwał odpowiednie teksty dla Ellingtona, on też proponował czasem tytuł i temat, a nawet dokonywał zmian w muzyce. „Praktycznie we wszystko, co robili, musiałem ingerować. Jego muzyka zawsze była nieco przyciężka... Raziła nadmiernie rozbudowaną aranżacją... większość musiałem upraszczać”<sup>133</sup>. Była to bez wątpienia prawda: Ellington lubował się w gęstych fakturach, które dla przeciętnego słuchacza mogłyby się okazać zbyt skomplikowane. Świadczą o tym choćby słowa Metcalfa: „Mills zawsze tonował aranżacje, zmieniał je”<sup>134</sup>.

I mimo że Mills z pewnością nie miał prawa do części tantiem przynależnych Ellingtonowi - podobne poprawki i zabiegi edycyjne należą niejako do obowiązków wydawcy - to jednak trzeba przyznać, że to dzięki jego uwagom kompozycje Ellingtona nabrały wartości komercyjnych, on też energicznie je lansował.

Jeśli nawet spotkali się w 1923 r., jak chce Duke, to ich układ zawodowy narodził się dopiero w 1925 r. Tego roku, w czerwcu, Duke akompaniował Millsowi śpiewającemu *Everything Is Hotsy Totsy Now*. W kilka miesięcy później, gdzieś na początku 1926 r., zawarli

obwarowaną wszelkimi szykanami prawnymi umowę. Założyli spółkę, w której każdy z nich miał czterdzieści pięć procent udziału; pozostałe dziesięć procent należało do Sama Buzzella, adwokata, prawdopodobnie związanego z wydawnictwem Millsa<sup>135</sup>. Ellington był prezesem, natomiast Mills skarbnikiem. Szczegółowe warunki układu nie ujrzały nigdy światła dziennego, jednakże Barry Ulanov w biografii Ellingtona pochodzącej z 1946 r. twierdzi, iż muzyk w zamian za mniej więcej połowę swojej części otrzymał udziały w majątku Millsa. W całym układzie chodziło przede wszystkim o to, aby Mills cieszył się w zespole statusem partnera Ellingtona. Musimy pamiętać, że profity płynące z prowadzenia orkiestr tanecznych były w tamtych czasach niczym w porównaniu z sumami, którymi się obracało w innych dziedzinach muzycznego biznesu, szczególnie przy pisaniu i sprzedaży piosenek. Mills nie zawracał sobie głowy zyskami big-bandu, które zresztą i tak w większości szły na pokrycie wydatków na stroje, reklamę, łapówki i książęce życie, bez którego Duke nie istniał. Menedżerowi zależało jedynie na nowych piosenkach oraz orkiestrze, która pomogłaby mu je wylansować poprzez radio i płyty. Zespół Ellingtona był w jego oczach przede wszystkim maszynką do robienia przebojów.

Pojawił się także ważny, choć uboczny efekt nowego układu. Zanim powstała spółka Millsa i Ellingtona, jego zespół występował pod nazwą The Washingtonians i z dużym powodzeniem trwał jako organizacja partnerska. Gdyby Ellington próbował wysforować się na czoło, reszta po prostu podziękowałaby mu za współpracę. Teraz jednakże, jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki, zespół przemienił się w orkiestrę Ellingtona. Mills jako menedżer związany był bezpośrednio z Ellingtonem, nie zaś z Sonnym Greerem czy Tobym Hardwickiem. Obecność żadnego z nich nie była teraz warunkiem powodzenia i gdyby nowa sytuacja im nie odpowiadała, mogli jedynie odejść. Fakt, że tego nie zrobili, może świadczyć o szacunku i sympatii w stosunku do Duke'a, ale także bez wątpienia o jego politycznych zdolnościach. Tak czy owak, pierwszoplanowa pozycja Duke'a została przypieczętowana. Płyty nagrane w marcu 1926 r. firmowane były jeszcze przez cały zespół - The Washingtonians, a już w miesiąc później ten sam skład przedstawiono jako Duke Ellington and His Washingtonians; w listopadzie jako Duke Ellington and His Kentucky Club Orchestra; wreszcie w lutym 1927 r. jako Duke Ellington and His Orchestra. Nazwy The Washingtonians muzycy używali jeszcze przez kilka lat w różnych postaciach, ale jedynie wtedy, gdy Mills załatwiał im nagrania poza kontraktem i uciekać się musiał do wybiegu. Jednakże od tamtej pory płyty wychodziły przeważnie pod nazwiskiem Duke'a Ellingtona.

Zasługą Millsa było także zwiększenie liczby nagrań Ellingtona i jego kolegów. W 1925 r. mieli trzy sesje, w 1926 r. sześć, a w 1927 r. - trzynaście. Jedno ze źródeł podaje, że

mniej więcej w tym okresie Mills załatwił dla zespołu kontrakt z wytwórnią Victor, ale wydaje się bardziej prawdopodobne, że nastąpiło to później. Pewne jest natomiast, że big-band nagrywał dla wytwórni Gennett i Paramount, które usiłowały się dostać na rynek czarnych wykonawców.

Niekiedy do studia zapraszano muzyków z zewnątrz. Czasami wynikało to z konieczności szukania zastępstwa za nieodpowiedzialnego Bubbera Mileya, czasami po prostu z potrzeby zwiększenia składu instrumentalnego; wreszcie po to, by mieć na podporządku muzyka, potrafiącego biegle czytać nuty i skorego do pomocy słabszym kolegom. Na sesji 1 kwietnia 1926 r. nagrywało na przykład czterech muzyków sekcji dętej blaszanej i czterech sekcji drewnianej.

Mniej więcej połowa z tych nagrań to akompaniamenty dla śpiewaków wykonujących przypuszczalnie piosenki Millsa; pozostałe to utwory instrumentalne. W porównaniu z poprzednim zarejestrowanym materiałem poziom zespołu nieco się podniósł, lecz daleko mu jeszcze było do pełnego profesjonalizmu. W utworze Ellingtona *Jig Walk* słyszymy energiczny akompaniament kompozytora, jednakże w basie używa przeważnie uproszczonego ćwiartkowego walkingu zamiast bardziej skomplikowanego podkładu stride'owego - rezultat złych nawyków powstałych w początkowej fazie nauki Duke'a na fortepianie\*. Jakości muzycznej nagrania nie poprawia nawet dodanie w niektórych miejscach mechanicznego werbla. Z zagranej dobrym dźwiękiem, lekko nawet rozswingowanej solówki Toby'ego Hardwicka w *Lucky Number Blues* przebija wycucie bluesa. To chyba jedyne zalety tej płyty. Wszystkie utwory instrumentalne, z których część przypisywana jest Duke'owi, są bardzo kiepskie. Tematy rażą pospolitością i kliszami. Sekcja rytmiczna kołacze się jak wóz pełen złomu, dęte zaś bucą i parszczą.

Uwagę zwraca między innymi fakt, że nikt z członków zespołu - nie wyłączając Duke'a - nie pokusił się o przygotowanie kompozycji i aranżacji z prawdziwego zdarzenia. Zdecydowana większość utworów składa się z wymprovizowanych fragmentów zespołowych, po których następują partie solowe, dla urozmaicenia przetykane co najwyżej stop-breakami\*\*. Weźmy dla przykładu *Choo Choo*. We wstępie muzycy naśladują odgłos lokomotywy. Potem następuje chorus w wykonaniu całego zespołu, po nim chorus Toby'ego na tle pozostałych instrumentów dętych. Kolejno słychać: solo Mileya, potem improwizację Irvisa, wreszcie Miley i Hardwick starają się z różnym skutkiem zagrać coś w dwugłosie,

---

\* Według opinii badacza twórczości Ellingtona, Jerry'ego Valbuma, najnowsze ustalenia wskazują na to, że pianistą w tym wypadku nie był Duke.

\*\* *Stop-time solo break* - fragment utworu, podczas którego wyłącza się sekcja rytmiczna, zostawiając na kilka taktów samego solistę (przyp. tłum.).

całość wieńczy powtórny odgłos lokomotywy. W całym przebiegu utworu próżno by szukać jakiegokolwiek przejawu myśli kompozytorskiej. *Animal Crackers*, zadziwiające dzieło zatytułowane tak na cześć herbatników w kształcie zwierzątek (autorytet w dziedzinie jazzu, John L. Fell, uważa, że nazwa mogła mieć inne konotacje), brzmi jak gdyby powstało ze stock arrangement przerobionego na kolanie przez zespół, by można nim „dopchać” płytę. Równie potworkowata kompozycja *Li'l Farina* nazwana tak dla uświetnienia bohaterki serialu komediowego *Our Gang* ma więcej jazzowego posmaku i brzmi jak prosty head arrangement\*. Żadna z tych pozycji nie przedstawia znaczącej wartości muzycznej.

W Kentucky Club zespół wykonywał zapewne muzykę zbliżoną bardziej do tej, jaką prezentuje w *Choo Choo*, aniżeli w pozostałych utworach, czyli mieszankę improwizowanych partii zbiorowych i solowych, w których prym wiedzie Miley operujący plungerem. Początki i zakończenia utworów nie odbiegały od ogólnie przyjętych, podobnie jak improwizowane podkłady uproszczone do granic możliwości. W to wszystko wpasowywano jakąś przeróbkę stock arrangements. Do takich mógł należeć na przykład *Trombone Blues* nagrany we wrześniu 1925 r. Jedynym oryginalnym zabiegiem jest tu umieszczenie sekwencji breaków grających w dwugłosie saksofonów, na wzór podobnych breaków, z tym że kornetowych, nagranych dwa lata wcześniej przez słynnego Kinga Olivera.

Pozostaje niewiadomą, jaki był wkład kompozytorski Ellingtona w repertuar zespołu. W pełni zaaranżowane utwory, jakie zespół wykonywał oprócz stock arrangements, z całą pewnością przygotowywane były przez kogo innego. Przykładem *Parlor Social Stomp* nagrany w 1926 r. z saksofonistą Donem Redmanem. Redman był głównym aranżerem Fletchera Hendersona i nie ulega wątpliwości, że to on opracował kompozycję i dyrygował całością. (W nagraniu wzięło udział dwóch zaproszonych trębaczy, by pomagali w rozczytaniu nut.)

Orkiestra Ellingtona z Kentucky Clubu była, z grubsza biorąc, nie najlepiej zgraną formacją dixielandową, która, jak setki innych, próbowała swych sił w żywiłowej i modnej muzyce tanecznej. Muzycy wzorowali się głównie na zespołach Original Dixieland Jazz Band - odpowiedzialnym za jazzowy szal jakieś dziesięć lat wcześniej - i Creole Jazz Band Kinga Olivera, podziwianym przez Mileya i część jego kolegów. Zważywszy ograniczenia lewej ręki Ellingtona, jego stride'owa technika była całkiem do przyjęcia. Miley zapowiadał się na niezłego jazzmana, choć nadal tkwił w sztywnym gorsecie rytmicznym, a jego growlowanie ocierało się czasem o burleskę. Najlepszym muzykiem był Bass Edwards, ale jego tubę

---

\* *Head arrangement* (ang.) - utwór, w którym aranżacja nie jest zapisana w nutach, lecz zapamiętywana przez członków zespołu, przez co z reguły nie jest specjalnie skomplikowana (przyp. tłum.).

rzadko eksponowano. Zdziwienie budzi fakt tak nikłego wykorzystania jego talentu - w omawianych nagraniach nie wykonywał ani jednej partii solowej.

Jednym zdaniem - w produkcjach muzycznych grupy The Washingtonians z tamtego okresu nie było najmniejszej zapowiedzi zmiany, która miała się dokonać już kilka miesięcy później.

Ale nie tylko zespół Ellingtona ulegał przeobrażeniu. Nowy etap stylistyczny zaznaczył się w całym muzycznym biznesie, co miało niebagatelny wpływ na dalszy rozwój kariery Ellingtona. Około 1914 r. do San Francisco zjechał ze swoim zespołem perkusista Art Hickman, by grać do tańca w prestiżowym St Francis Hotel. Pianistą Arta był, lub też miał niedługo nim zostać, niejaki Ferde Grofé, muzyk o wykształceniu klasycznym, dawniej wiolonczelista Los Angeles Symphony Orchestra.

Większość orkiestr tanecznych z tamtej epoki, prócz tych z Nowego Orleanu, zwykle od razu energicznie przystępowała do grania tematu, by powtarzać go w nieskończoność, póki się nie znudził. Grofé, przypuszczalnie za namową Hickmana, zaczął aranżować, co między innymi polegało na rozpisywaniu kontrapunktowych partii poszczególnych instrumentów. On też - albo Hickman - postanowił zastosować nowy styl aranżacyjny w sekcji saksofonowej. Bez wątplenia autor owego pomysłu świadomie wykorzystał fakt atrakcyjności tego nowego, modnego instrumentu, dopiero co zdomawiającego się w składzie zespołów tanecznych. Ważna była także jego barwa - miększa i delikatniejsza od brzmienia instrumentów blaszanych - która pozwalała na użycie saksofonów do imitacji smyczków, gdy przychodziło grać w kameralnych miejscach typu St Francis.

Tak oto Grofé i Hickman stworzyli coś, co współczesny krytyk jazzowy Henry Osborne Osgood nazwał „pierwszą kompletną, nowoczesną kombinacją brzmieniową jazzu”, a Grofégo nazwał „ojcem nowoczesnej orkiestracji jazzowej”.

Jednakże odkrycie Grofégo wykorzystał kto inny. Paul Whiteman, bo o nim to właśnie mowa, też był klasycznie szkolonym smyczkowcem, a jego ojciec prowadził Denver Symphony Orchestra. Podczas pierwszej wojny światowej Whiteman junior kierował orkiestrą marynarki wojennej, a po demobilizacji koniecznie chciał się zaczepić w jakiejś orkiestrze tanecznej. Natychmiast zrozumiał źródła sukcesu Hickmana (który wiele nagrywał, a oprócz tego w 1920 i 1921 r. odbył trasy koncertowe po Anglii) i przejął od niego nie tylko styl, ale także aranżera - Grofégo. Najwcześniejsze nagrania Whitemana okazały się ogromnym sukcesem i już pod koniec 1921 r. uczyniły z niego czołową postać świata zespołów tanecznych. Po pewnym czasie zaczął reklamować swoją muzykę jako „jazz symfoniczny”, w którym dochodziło do zderzenia nowych rytmów przejętych z muzyki

murzyńskiej oraz melodyki i harmoniki zakorzenionej w muzyce klasycznej. Pragnąc podkreślić, że jazz powinno się traktować z należytą powagą i oczyścić go z powiązań z muzyką królującą w lokalach tanecznych i spelunkach, Whiteman zorganizował w 1924 r. legendarny koncert w New York's Aeolian Hall, na którym doszło do premierowego wykonania zamówionej specjalnie na tę okazję *Błękitnej Rapsodii (Rhapsody in Blue)* George'a Gershwina.

Dzięki koncertowi kompozytor zyskał świetną opinię, a Whiteman - jeszcze większą sławę. W ciągu kilku następnych lat uwaga krytyków w sporej mierze koncentrowała się na jazzie symfonicznym oraz jego twórcach, do których oprócz Whitemana i Gershwina zaliczano także Irvinga Berlina i kilku innych. Miało to swoje implikacje dla rozwoju jazzu: nowa, bardziej intelektualna muzyka, oczyszczona z wszelkich nieprzyzwoitych skojarzeń, musiała zerwać ze starszym, bardziej pierwotnym i żywiołowym, improwizowanym jazzem dixielandowym, co dość szybko doprowadziło do jego zmięczenia: jeszcze w 1926 r. powstawało mnóstwo nagrań tego typu, natomiast w 1930 r. można już było mówić o, przynajmniej tymczasowym, spadku zainteresowania tym stylem. Zastąpił go jazz symfoniczny, jednakże jego głównym apostołem okazał się nie Paul Whiteman, lecz Duke Ellington.

Ważne, abyśmy zrozumieli, że po sukcesie Whitemana Ellington, podobnie jak liderzy innych orkiestr, dostrzegł, iż przyszłość jazzu nie należy do improwizujących zespołów dixielandowych, lecz do tych, które odważają się wykonywać bardziej skomplikowaną, aranżowaną muzykę. Czy to się podobało, czy nie, takie były wymagania publiczności; taką też drogę zmuszony był obrać młody kompozytor.

Z umiejętnościami, jakie ellingtonczycy prezentowali w Kentucky Clubie, nie byłiby w stanie podjąć nowego wyzwania. Ich produkcjom brakowało polotu i wyrafinowania. By odnieść sukces, musieli znaleźć własną drogę. Dlatego też wszyscy dokonali tego samego, co pomogło Ellingtonowi w indywidualnym rozwoju jako pianiście: musieli odkryć, jak przy ograniczonych możliwościach technicznych zyskać poklask. Zrezygnowali z naśladowania innych młodych muzyków, którzy poświęcali się nauce czytania nut i doskonaleniu biegłości instrumentalnej. Zajęli się czymś, co miało im przynieść o wiele większą korzyść: umiejętnością tworzenia własnej muzyki, która przemawiałaby do szerszego grona słuchaczy.

## *Cotton Club*

W połowie lat dwudziestych oblicze harlemowskiego show-biznesu uległo gwałtownym przemianom. Takie teatry, jak Lincoln czy Lafayette, oraz tchnące swobodną atmosferą kabarety typu Barron's zostały rozbudowane, by sprostać zapotrzebowaniu na rozrywkę lokalnej czarnej publiczności, która prawie w całości zdominowała podobne miejsca, jeszcze tylko od czasu do czasu w Barron's czy innym lokalu pojawiał się jakiś zabłąkany biały przedstawiciel bohemy.

Moda na czarnych wykonawców estradowych zataczała coraz szersze kręgi. Stosunek białych Amerykanów do Murzynów zamieszkujących wśród nich zawsze był dość skomplikowany i z pewnością nie sprowadzał się do układu pan-niewolnik, jak być może czasami wyglądało to z zewnątrz. W swoim podejściu do Murzynów biali Amerykanie odczuwali jednocześnie i fascynację, i odrazę. Wielu z nich uważało czarnych za istoty nieokrzesane i wulgarne, i nawet dziś można znaleźć białych, którzy twierdzą, że Murzyni mają wpisane w geny skłonności kryminalne.

Z drugiej zaś strony byli ciekawi czarnych, ich zwyczajów i tradycji. Biali właściciele plantacji wiele chwil spędzali przechadzając się pomiędzy chatami niewolników, podpatrując ich tańce i podsłuchując śpiewy. Natomiast z myślą o tych białych, którzy nie mieli styczności z niewolnikami, w dziewiętnastym wieku powstał niezmiernie istotny dla rozwoju show-biznesu rodzaj przedstawienia minstrelowego, którego celem było pokazanie życia na plantacji.

Możliwe, że ważniejszy dla tego zderzenia kultur był inny zwyczaj, który jeszcze nie doczekał się głębszej analizy. Trwał na przestrzeni dwóch wieków i dotyczył o wiele większej liczby białych, niż się powszechnie sądzi. Mowa o potajemnych wizytach, które biali składali w dzielnicach zamieszkiwanych przez czarnych, przede wszystkim po to, by szukać rozrywki w honky tonks\*, domach publicznych czy winiarniach. Jeszcze do niedawna w większości miast amerykańskich istniały wydzielone „dzielnice występku” (tzw. tenderloins), gdzie panoszył się płatny seks, narkotyki, alkohol i erotyczne atrakcje wszelkiego typu. Dzielnice te zwykle miały coś wspólnego z czarnymi: stanowiły część - czasem obrzeża -

---

\* *Honky tonk* (ang.) - nocny lokal lub sala taneczna o podejrzanej reputacji (przyp. tłum.).



zamieszkiwanych przez nich enklaw bądź też dawały schronienie czarnym kabaretom i domom publicznym. Pops Foster, pionier nowoorleańskiego jazzu, tak wspomina honky tonks w czarnej dzielnicy Storyville: „Miały osobną część dla białych i kolorowych. U kolorowych panowało takie szaleństwo, śpiewy, tańce, gra na gitarze, że do części dla białych nie można się było dopchać”<sup>136</sup>. W Chicago mieszana klientela miała swoje miejsce w lokalu Black Belt, który rozwinął skrzydła szczególnie w czasach po prohibicji, a także w Sunset Cafe (gdzie po raz pierwszy zwrócił na siebie uwagę Louis Armstrong). „Choć klub znajdował się w głównej części zamieszkiwanej przez Murzynów - wspomina Earl Hines, który grywał w Sunset na fortepianie - odwiedzali go zarówno biali, jak i kolorowi. Czasami biali stanowili dziewięćdziesiąt procent całej publiczności. Atrakcją wydawały się nawet kontakty białych dziewczyn z kolorowymi sutenerami. Z chicagowskiego Gold Coast zjeżdżały całe grupy, by oglądać tamtejsze przedstawienia”<sup>137</sup>. Podobnie przyciągały kluby ze słynnego Barbary Coast w San Francisco, „dzielnicy występku” w Nowym Jorku, przy Sixth Avenue na południe od Times Square, i gdzie indziej.

W lokalach przeznaczonych dla mieszanej publiczności czarna była obsługa, czarni też wykonawcy, jednakże choć wyraźnie kluby te nastawione były na czarną klientelę, ich celem było także zwabienie zasobnych w gotówkę białych, szukających swobodniejszej atmosfery niż ta, którą oferowały im własne knajpy i kabarety. To nieformalne mieszanie się białych i kolorowych odegrało znaczącą rolę w powstaniu wielu tańców i muzycznych stylów, które wcześniej czy później przeniknęły do głównego nurtu kulturowego. Myślę tu o ragtimie, jazzie, rhythm and bluesie, fokstrocie i podobnych mu tańcach, jitterbugach\*, jak Suzie-Q bądź Big Apple i wielu, wielu innych. Pod koniec pierwszej dekady dwudziestego wieku współdziałanie wielu czynników sprawiło, że nieoficjalne bratanie się białych z czarnymi zaczęło zataczać coraz szersze kręgi. Prohibicja wywołała konieczność tworzenia ciągu nielegalnych knajp z wyszynkiem i wiele z nich świetnie prosperowało w czarnych dzielnicach, gdzie policyjne patrole odznaczały się mniejszą gorliwością i służbistością. Duch nowej epoki wywołał „modę” na Murzynów u przedstawicieli białej bohemy, którzy w pewnym stopniu nadawali ton latom dwudziestym - intelektualiści i artyści czuli wręcz powołanie do kultywowania przyjaźni z czarnymi. Następnym czynnikiem przyspieszającym integrację białych i czarnych było wystawienie w 1921 r. na Broadwayu spektaklu Shuffle Along, w całości wykreowanego przez czarnych. Jego sukces spowodował gwałtowne zapotrzebowanie na murzyńskich wykonawców, którzy według białych wykazywali naturalny talent do śpiewu, tańca i niewyszukanej komedii. Carl Van Vechten, wzięty pisarz, który jako

---

\* *Jitterbug* - improwizowany taniec jazzowy (przyp. tłum.).

temat swoich książek upodobał sobie czarnych, odniósł w 1926 r. znaczący sukces powieścią o Harleemie zatytułowaną *Nigger Heaven*, co pobudziło zainteresowanie zarówno dzielnicą, jak i życiem Murzynów w ogóle.

W efekcie tych wszystkich zmian kulturowych, co odważniejsi przedstawiciele cyganerii zaczęli odwiedzać miejsca takie jak Barron's, nawiązując znajomości z czarnymi, a nawet znajdując wśród nich kochanki. Bossowie rozrywki z Harlemu bardzo szybko zauważyli tę nową tendencję i starali się jej wyjść naprzeciw. Dlatego kluby nęcące białych „z miasta” mnożyły się jak grzyby po deszczu. Jednym z pierwszych był Connie's Inn, założony przez Connie oraz George'a Immermanów. Wcześniej prowadzili oni w Harleemie delikatesy, które były fasadą dla nielegalnego handlu alkoholem. W ich lokalu panowała segregacja i czarni wykonawcy występowali tylko dla białej publiczności. W innych klubach, jak Small's Paradise, The Nest czy Pod and Jerry's przebywała mieszana klientela. „Variety” z maja 1926 r. pisze tak: „Poczta pantoflowa uczyniła ze Small's miejsce całorocznej zabawy. Przemieszanie się »hihatów« (to znaczy zamożnych białych) z »tubylcami« (czarnymi) nikogo nie szokuje. Atmosfera klubu sprawia, że po płycie tanecznej, niegdyś przeznaczanej tylko dla białych lub czarnych, bez żadnego skrępowania różnicą ras hasają koło siebie jedni i drudzy”. W pozostałych miejscach zbierali się głównie czarni, choć i tam zaglądali co śmielsi biali. Krytyk jazzowy George Hoefler zauważa: „Jedynie znikoma częśćka klientów poznała Basement Brownie's po godzinach pracy i Helen's Sex Circuses na 140 ulicy...”<sup>138</sup> „Variety” zaś donosi: „Istnieje na Seventh Avenue jeszcze jedno czy dwa miejsca spotkań, bardziej uczęszczane przez »tubylczą« klientelę, i przebywanie w nich białych gości może im nie wyjść na zdrowie”<sup>139</sup>.

Harlemowskie kluby dzieliły się zatem na kilka kategorii: w niektórych panowała segregacja rasowa, część przyjmowała mieszane towarzystwo, reszta zaś przeznaczona była przede wszystkim dla czarnych. Jednakże na horyzoncie pojawiały się zmiany: w 1923 r. Barron's gościł głównie czarnych, a już w 1925 r. istniało w Harleemie - jak wynika z raportów policyjnych - jedenaście klubów dla białych. Wiele z nich otworzyli Murzyni, ale w połowie dekady zaczęły się w nich panoszyć gangi (które częstokroć pozostawiały murzyńskie kierownictwo). „W bardzo krótkim czasie - pisał dziennikarz Robert Sylvester, specjalista od nocnych klubów - wielkie szczyty gangsterskiego świata wzięły pod kontrolę Cotton Club, Connie's i większość pozostałych lokali”<sup>140</sup>. Można też przytoczyć beznamienne stwierdzenie komisarza policji Grovera Whalena: „Nocne kluby znalazły się w rękach gangów”<sup>141</sup>.

Największą sławą cieszył się wówczas i również dziś Cotton Club - bohater

stosunkowo niedawno powstałego filmu, książki i mnóstwa artykułów prasowych. Przez blisko piętnaście lat stanowił centrum, wokół którego koncentrował się nowojorski świat rozrywki, i trampolinę do kariery dla niezliczonej masy śpiewaków, tancerzy, muzyków i twórców piosenek; należeli do nich Harold Arlen, Lena Home, Dorothy Dandridge, Jimmy McHugh, Dorothy Fields, Cab Calloway i - Duke Ellington. George Hoefler twierdzi, że budynek Cotton Clubu - położony na północno-wschodnim krańcu 142 ulicy i Lenox Avenue - został wzniesiony około 1918 r. na potrzeby Douglas Casino, gdzie na jednym piętrze mieściła się scena wodewilowa, na drugim zaś sale taneczna i bankietowa<sup>142</sup>. Do ówczesnych zwyczajów należało, że przed tańcami odbywał się mecz koszykówki. Kasyno jednakże upadło, a jego pomieszczenia wynajął w 1920 r. mistrz wagi ciężkiej Jack Johnson i urządził w nich ekskluzywny klub, który nazwał Club de Luxe. Johnson „nie przypadł do gustu harlemczykom, częściowo dlatego, że za bardzo afiszował się swoją białą żoną”<sup>143</sup>. Także i to przedsięwzięcie zbankrutowało i wreszcie w 1923 r. budynek przejął gangsterski syndykat, kierowany przez Owneya Maddena.

Jego postać mogłaby się stać inspiracją niejednego scenariusza filmowego. Był niepozorny, mówił przyciszonym głosem, miał cofnięty podbródek, porcelanowoniebieskie oczy i łagodny sposób bycia (Sonny Greer twierdził, że mówił jak dziewczyna). Nie nadużywał trunków, nie pchał się na widok publiczny i był stosunkowo kulturalny. Za tą maską krył się jednak człowiek wyjątkowo okrutny, w stosunku do którego policja żywiła podejrzenia, iż zanim jeszcze wyrósł z wieku młodzieńczego miał na koncie kilka morderstw. Z wielkim zaparciem walczył o zdominowanie nowojorskiego świata gangsterów i choć wiele lat młodości spędził w więzieniu Sing Sing, zdobył sobie pozycję „nieugiętego i inteligentnego szefa nowojorskiego świata przestępczego”<sup>144</sup>. Był postrzegany jako „pod wieloma względami najważniejsza postać Nowego Jorku”<sup>145</sup>.

Madden prowadził klub z pomocą wielu współników, choć niełatwo o jakiegokolwiek pewniki w tej materii. Do najbardziej znaczących należeli Big Frenchy DeMange i Harry Block. DeMange był przemytnikiem i emerytowanym kasierzem. Miał sześć stóp dwa cale wzrostu, ważył dwieście czterdzieści funtów, a na malkontentów spoglądał spod nastroszonych krzaczastych brwi. Frenchy często kręcił się po klubie jako ktoś w rodzaju „etatowego gangstera”, co miało wprowadzać atmosferę mrozącą krew w żyłach, z ustaleń wynika jednak, że odpowiedzialność za politykę klubu spoczywała raczej na Harrym Blocku. Pod takim to kierownictwem jesienią 1923 r. nastąpiło otwarcie lokalu. Jego sale mogły pomieścić od czterystu do pięciuset osób. Na jednym końcu znajdowała się scena, wzdłuż ścian zbudowano loże, a przestrzeń wokół niewielkiego parkietu zapełniały zsunięte blisko

stoliki. Klimat „dżungli” miały wprowadzać umieszczone tu i ówdzie sztuczne palmy. Kuchnia oferowała bogaty wybór dań, od stęka po homary i, co oczywiste, można było zamówić alkohol. Do czuwania nad stroną artystyczną Block zaangażował Lew Lesiego, szanowanego producenta z Broadwayu. Formuła klubu odniosła spory sukces, lecz w 1925 r. lokal został zamknięty na trzy miesiące przez Biuro Prohibicyjne. Gdy ponownie otworzył swoje podwoje, kierownikiem został mianowany Herman Stark (choć za jego plecami stał nadal Harry Block), oddany urokom zacisza domowego księgowy, który ponoć był operatorem karabinu maszynowego podczas pierwszej wojny światowej. Odpowiedzialność za stronę artystyczną powierzył Danowi Healy’emu, który zastąpił Lew Lesiego. Pierwsze przedstawienia wyszły spod pióra Jimmy’ego McHugha oraz Dorothy Fields, którym udało się stworzyć niewiarygodnie liczną serię standardów, jak *I Can’t Give You Anything But Love*, *Diga Diga Doo*, *Blue Again* oraz *On the Sunny Side of the Street*; spora ich część powstała z myślą o Cotton Clubie. Jednakże Dorothy Fields, której głównym atutem były raczej wysmakowane, delikatne teksty, jak na przykład przejmujące liryczne słowa do *Blue Angel*, była, jak twierdzi Cab Calloway, „za przyzwoita, by rozkręcić wystawiane tam murzyńskie przedstawienia. Prawdziwie cottonclubowe w swej naturze widowiska: życiowe i podszyte dwuznacznościami, z frywolnymi piosenkami, tumultem i obłapiankami, w połączeniu z jazzem najwyższej próby, zaczęli tworzyć dopiero Harold Allen i Ted Koehler, poczynając od 1930 r.”<sup>146</sup>

Na deskach Cotton Clubu gościł sporadycznie Armand J. Piron z orkiestrą, z pochodzenia nowoorleański Kreol, który poprzednio występował w Roseland Ballroom, oraz Happy Rhone, popularny lider z Harlemu. Jednakże głównym zespołem klubu był w 1926 r. The Missouriians prowadzony przez Andy’ego Preera. „Nadrzędną sprawą - pisze Dan Healy - było tempo, tempo i jeszcze raz tempo. Przedstawienie konstruowano wokół głównych bohaterów: orkiestry, szalejącego tancerza bądź komika - każdego, kto do nas należał i mógł uchodzić za gwiazdę. Widowisko trwało półtorej godziny, czasami dwie, i przetykane było występami wspaniałych śpiewaków czy śpiewaczek, jak Ada Ward lub Ethel Waters. Mielśmy także specjalną wykonawczynię - jak Leitha Hill - która prezentowała wyczekującej z niecierpliwością publiczności harlemowskiej piosenkę tylko dla dorosłych”<sup>147</sup>. (Arlen był autorem kilku takich piosenek, jak *Pool Room Papa* czy *My Military Man*, lecz nie podpisywał się pod nimi.) W niedzielne wieczory przyjął się zwyczaj, że sławy show-biznesu, które akurat gościły w klubie, przedstawiały na scenie swoje numery. Dzięki tym wszystkim atrakcjom miejsce cieszyło się niespotykaną popularnością.

W 1927 r. zmarł nagle młody Andy Preer i ta smutna okoliczność została

przypuszczalnie wykorzystana przez kierownictwo do pozbycia się The Missourians (muzycy zostali później przejęci przez Caba Callowaya). Do współpracy zaproszono Kinga Olivera, występującego w The Savoy Ballroom, ale wielkiego trębacza - wówczas kierownika jednej z najbardziej znanych czarnych orkiestr - nie przekonała zaproponowana suma, jego zdaniem zbyt niska jak na dziesięcioosobową obsadę. Wtedy to pojawił się pomysł zatrudnienia Ellingtona i jego The Washingtonians.

Historia o tym, jak doszło do współpracy Ellingtona z Cotton Clubem, ma tyle wersji, ilu było relacjonujących ją ludzi. Istnieje przynajmniej pół tuzina osób, które utrzymują, że to one poleciły Duke'a Starkowi i Harry'emu Blockowi. Jednym z nich jest Jimmy McHugh, który prawdopodobnie pracował u Millsa jako etatowy tekściarz, a co za tym idzie - był blisko z zespołem Ellingtona. Zresztą sam Ellington potwierdził tę wersję<sup>148</sup>.

Jesienią 1927 r. Ellington i jego koledzy nie mieli stałego zajęcia w Kentucky Clubie i rwali się do każdej pracy, jaka im wpadła w ręce. Kiedy zatrudnieni byli w Gibson's Standard Theatre na South Street w Filadelfii, Ellington otrzymał wiadomość, że ma wracać z zespołem do Nowego Jorku, by w południe stawić się na przesłuchanie w Cotton Clubie. Jednakże orkiestra miała się składać z dziesięciu osób i zanim Ellington uzupełnił jej liczebność i dotarł do klubu, była już druga lub trzecia po południu. Na szczęście spóźnił się także Harry Block. Ich muzyka spodobała się mu i dostali pracę. Honorarium wynosiło osiemset dolarów tygodniowo na cały zespół, co nawet na ówczesne czasy było niewielką kwotą. Liczył się jednak prestiż klubu i jego lokalizacja, a poza tym wyglądało na to, że może on zaoferować pewniejszą pracę aniżeli Kentucky Club. Duke i Mills przystali na propozycję.

Pozostał jeden problem: trzeba było w jakiś sposób rozwiązać kontrakt ze Standard Theatre. Według często powtarzanej historyjki ktoś od Maddena skontaktował się z filadelfijskim gangsterem, znanym jako Boo Boo Hoff. Hoff z kolei wysłał do dyrektora teatru niejakiego Yankee Schwartza. W gabinecie miały paść słowa wypowiedziane przez Schwartza, które potem stały się częścią jazzowego folkloru: „Be big. Or you'll be dead” - „bądź gość, bo po tobie!”<sup>149</sup>. Dyrektor wybrał bardziej korzystną dla siebie opcję i zwolnił Ellingtona z kontraktu. Tak przynajmniej głosi legenda.

Pierwszy koncert orkiestry odbył się 4 grudnia 1927 r. i dziś uznawany jest za jeden z najsłynniejszych debiutów tego typu, jednakże wtedy nie wywołał nadmiernego poruszenia. Muzycy słabo czytali, a w kiepsko zgranym zespole występowało dwóch czy trzech instrumentalistów z zewnątrz, między innymi skrzypek Ellsworth Reynolds, który pozostał w składzie jeszcze przez miesiąc. Na tym etapie usłyszał orkiestrę Ned Williams, który miał się stać rzecznikiem prasowym Ellingtona: „Nie mogę powiedzieć, że ekipa Ellingtona wywarła

na mnie piorunujące wrażenie. Zdecydowanie nie miała tej spójności i poluru, jakie zyskała później”<sup>150</sup>.

Najbardziej palącym problemem było skompletowanie i utrzymanie stabilnego dziesięcioosobowego składu. Jako że repertuar big-bandu opierał się przede wszystkim na head arrangements - aranżacjach zapisanych „w głowie”, a nie na papierze, potrzebni byli muzycy, którzy znaliby je na pamięć. Wokół trzonu składającego się z Carneya, Nantona, Greera, Brauda, Guya i oczywiście samego lidera w ciągu dwóch lat powstała wspaniała orkiestra, której dorobkiem stały się jedne z najlepszych jazzowych płyt i która z Ellingtona uczyniła osobę sławną i bogatą.

Pierwszym nowym członkiem formacji był nowoorleański klawecista Barney Bigard. Urodził się w 1906 r. w typowej kreolskiej rodzinie, w której mówiło się po francusku. Jak wielu kolorowych Kreolów, Bigard miał licznych muzycznych krewnych i wyrastał w atmosferze przepojonej dźwiękami. Nie był to jednakże ani blues, ani też pierwotny rag, które to obydwie formy należały do głównego nurtu murzyńskiego folkloru, lecz „porządna” muzyka, utrzymana w duchu tradycji europejskiej. Bigard nauczył się świątłodruku i skręcania cygar - te fuchy miały liczącą się pozycję wśród czarnych Kreolów - na boku zaś ćwiczył grę na klawecie u legendarnego nowoorleańskiego mistrza tego instrumentu, Lorenza Tio jr. „Lorenzo i jego wuj nauczyli mnie niemal wszystkich podstaw - wspomina Bigard. - Na klawecie grała cała jego rodzina: pradziadek, dziadek, wuj, siostrzeniec... Drewniane brzmienie, które tak się podoba Duke’owi, było specjalnością nowoorleańską, a wzorem byli tu członkowie rodziny Tio oraz Alphonse Picou.”<sup>151</sup> (Rodzina Tio nie należała do kolorowych Kreolów - ich przodkowie pochodzili z Meksyku.) Bigard przyznaje także, że wiele technik „ukradł” Jimmiemu Noone’owi, uważanemu za najwspanialszego klawecistę nowoorleańskiego<sup>152</sup>.

Kreolscy klaweciści z Nowego Orleanu przywykli do używania instrumentów z systemem Alberta. Chociaż nowszy system Boehma, różniący się układem kłap, pozwalał na grę w szybszych tempach, istniały ważne powody, żeby pozostać właśnie przy starszym systemie. Znaczący temat, klawecista Bob Sparkman, wskazuje na to, że w starszym systemie Alberta przekrój rury klarnetu jest większy, tak jak w wielu innych instrumentach dętych owych czasów, przez co dźwięk nabiera masy. W częstych koncertach plenerowych miało to niebagatelne znaczenie. Takie instrumenty mają zwykle pełniejsze, bardziej stonowane brzmienie w dolnym rejestrze, co odbywa się kosztem mniej jasnej góry. Kreolowie używający klarnetu z systemem Alberta potrafili wykorzystać jego zalety i chętnie popisywali się długimi i szybkimi pasażami w dole - Duke dostrzegł to i z dobrym skutkiem pisał

podobne partie dla Bigarda.

Jako nastoletni muzyk Bigard poznał cały Nowy Orlean. Jakiś czas zabawił w słynnym kabarecie Tom Anderson's, który wraz ze schyłkiem Storyville upatrzyło sobie wiele murzyńskich sław jazzu. W 1924 r. King Oliver zaprosił Bigarda do przyjazdu na Północ. Klarrecista przepracował z wielkim kornecistą trzy lata, do czasu, gdy mistrz zaczął mieć poważne problemy z wargami, a potem także ze znalezieniem pracy dla zespołu. W końcu Bigard znalazł sobie kąć w zespole Luisa Russella, zatrudnionego w otwartym do późna w nocy słynnym klubie harlemowskim Nest goszczącym publiczność mieszaną:

„Jakkolwiek na to patrzeć, Nest w pełni zasłużył na miano klubu otwartego do rana. Do niego właśnie zlatywały się ze swoimi chłopakami girkaski z Cotton Clubu, w którym grał Duke. Wszyscy bawili się jak szaleni i wydawali mnóstwo pieniędzy. Pojawiali się też ludzie, którzy wracali z przedstawień na Broadwayu, by, jak twierdzili, trochę się »poszłajać«. Pakowali się do Nestu i urządzali sobie zabawę na całego... Pamiętam ludzi takich, jak Fanny Brice, Bill »Bojangles« Robinson, Helen Morgan...

Czasami siedzieliśmy tam tak długo, że do domu wracałem dopiero w południe, a czasem o trzeciej po południu”<sup>153</sup>.

Pod koniec jesieni 1927 r. Ellington zaczął mieć na pieńku z Rudym Jacksonem. Poszło o to, że kiedyś, na krótko przed przeniesieniem się zespołu do Cotton Clubu, Jackson dostarczył Duke'owi utwór, który był „adaptacją” kompozycji Kinga Olivera pod tytułem *Camp Meeting Blues*. Ellington dokonał kolejnej „adaptacji” i nagrał go jako swój, pod nazwą *Creole Love Call*. Oliver podał Ellingtona do sądu i choć przegrał - jego umowa o prawie autorskim okazała się wadliwie sformułowana - Ellington poczuł się podwójnie oszukany przez Jacksona; tak więc postanowił się go pozbyć. Pozostawało poszukać jego następcy.

Jest prawdopodobne, zważywszy respekt Ellingtona dla twórców z Nowego Orleanu, że znalazł okazję do posłuchania Bigarda już wcześniej - klarrecista brał na przykład udział w pojedynkach klarnetowych u Mexico - i spodobał mu się jego ton. Wysłał zatem do Bigarda jego ziomka, Brauda, by nawiązał z nim kontakt, choć obydwaj nigdy wcześniej się nie spotkali. Według Bigarda Braud powiedział: „Sprawa jest taka: Duke pracował na Broadwayu z sekstetem, ale właśnie podpisał umowę z Cotton Clubem, a tam chcą zespołu dziesięcioosobowego”<sup>154</sup>. Braud zapewnił Bigarda, że orkiestra wkrótce będzie na fali i przyłączenie się do niej jest nie byle jaką okazją. Po drugim spotkaniu klarrecista zgodził się spotkać z Duke'em:

„Chciałbym, żebyś do nas dołączył.... Nie wiem, jak długo tam posiedzimy, ale tak czy siak, zależy mi na stworzeniu dobrej orkiestry. Jeśli nam się uda i spodobamy się szefowi,

możemy pozostać w Cotton Clubie na dłużej, a wygląda na to, że kroi nam się niezła fucha”<sup>155</sup>.

Oddajmy z kolei głos Bigardowi:

„Zauważyłem, że mówi w liczbie mnogiej... »nasz zespół«, »kroi nam się« i od razu to mi się w nim spodobało. Traktował orkiestrę jako całość i najzupełniej się z tym zgadzałem. Przegadaliśmy jeszcze jakieś pół godziny. W tym czasie przedstawił mi swój plan. Sprawiał wrażenie, że wie do czego dąży i na wszystko patrzy rozsądnie... Okazało się, że mam otrzymywać mniejszą stawkę niż w The Nest, ale im dłużej facet mówił, tym bardziej mi się podobał. Był piekielnie ambitny, już wtedy... Z jego słów można by odnieść wrażenie, że zamierza przewrócić do góry nogami cały świat muzyczny, a ja miałem mu w tym pomóc”<sup>156</sup>.

Bigard zaczął pracę w orkiestrze mniej więcej w styczniu 1928 r. i miał się z nią nie rozstawać przez czternaście lat. Wniósł do repertuaru kilka kompozycji, ale jego głównym wkładem było wzbogacenie brzmienia zespołu „drewnianym” tonem klarnetu i długimi równomiernymi pasażami, które miały się stać ważną częścią palety dźwiękowej Ellingtona i jednym ze znaków firmowych big-bandu. Nie bez znaczenia była także jego osobowość: był raczej zrównoważony i nie należał do zespołowych pijaczków. Przy tym pełen niezłomnej woli - kiedyś, po awanturze z Johnnym Hodgesem, przez jakiś czas nie zamienił z nim ani jednego słowa, mimo że podczas grania siedzieli ramię w ramię.

Następnym nowym współpracownikiem orkiestry był muzyk, którego wkład w ellingtonowskie brzmienie był jeszcze ważniejszy - wspomniany Johnny Hodges, uznawany za jednego z największych solistów jazzowych. Urodził się w Bostonie w 1906 r. i choć na chrzcie otrzymał imiona John Cornelius, w zespole był znany jako Rabbit. Istnieje kilka sprzecznych ze sobą opowieści, wyjaśniających pochodzenie tego przezwiska, w tym własna wersja zainteresowanego: twierdzi, że zawdzięcza je chyżości swych nóg. Rodzina chciała go zapędzić do nauki na fortepianie, on jednak wolał perkusję. „Łomotałem w kuchni we wszystkie możliwe garnki i patelnie... Spodobał mi się jednak wygląd saksofonu i wybrałem sopran. Strasznie dużo słyszałem o Sidneyu Bechetie, a moja siostra poznała go, gdy występował w bostońskim teatrze burleskowym Jimmy Cooper’s Black and White Show.”<sup>157</sup> Teatr odnosił wielkie sukcesy na fali ogromnego zainteresowania murzyńską rozrywką. Przez pierwszą połowę spektaklu występowali biali wykonawcy, w drugiej - czarni. J. A. Jackson zauważył, że kilka lat wcześniej taka integracja rasowa byłaby „całkowicie niemożliwa”<sup>158</sup>.

Po przedstawieniu Hodges zebrał się na odwagę. Z sopranem owiniętym w futerał zrobiony z rękawa starego płaszcza wśliznął się za kulisy. Mimo że dopiero od dwóch dni był posiadaczem instrumentu, zagrał Bechetowi *My Honey’s Lovin’ Arms*. Ten odwdzieczył mu



się demonstracją kilku zagrywek.

The Washingtonians nadal spędzali lata w Nowej Anglii, szczególnie w Salem Willows, gdzie Hodges chodził ich słuchać. Twierdził, że Ellington słyszał go w Black and White Club dla mieszanej publiczności - jak sugeruje nazwa - gdzie Hodges produkował się na alcie, zarabiając po dwa i pół dolara za wieczór, i gorąco go namawiał, by się do nich przyłączył w Nowym Jorku. Nieśmiałość Hodgesa sprawiła, że zdecydował się rzucić wyzwanie Nowemu Jorkowi dopiero w 1925 r. W tym właśnie czasie Sidney Bechet otwierał w Harlemie na 145 Ulicy lokal pod nazwą Club Basha i przyjął pod swoje skrzydła młodego saksofonistę. Hodges pozostał w klubie przez kilka tygodni. Przy współdziałaniu sekcji grał ze swoim idolem w duecie lub solo, gdy Bechet, którego często gdzieś nosiło, zniknął. Od 1925 r. Hodges był w ciągłych rozjazdach pomiędzy Bostonem a Nowym Jorkiem, grywając z różnymi, ale raczej dobrze znanymi czarnymi zespołami. Duke nie przestawał go namawiać do przyjęcia oferty, lecz Hodges, prawdopodobnie nadal powstrzymywany nieśmiałością, nie potrafił się zdecydować. W jakiś czas potem, mniej więcej w maju 1928 r., Toby Hardwick przeleciał przez szybę taksówki podczas wypadku i okropnie pociął sobie twarz<sup>159</sup>. (Możliwe jest jednak, że to nie wypadek przesądził o losie Toby'ego w zespole, lecz nierzetelność muzyka, i po prostu został zwolniony). Tym razem Duke nie dał za wygraną i Hodges przyjął propozycję. Z wyjątkiem kilkuletniej przerwy w latach pięćdziesiątych, w orkiestrze Ellingtona miał pozostać aż do śmierci w 1970 r.

W opinii wielu osób Hodges miał trudną osobowość. Był ponoć pełen rezerwy, nastroszony i arogancki; przez cały czas zachowywał się jakby czuł do kogoś urazę. Bigard, który miał z nim opisywane wyżej „ciche dni”, wyraził się następująco: „Wyglądał, jak gdyby uśmiechnięcie się było torturą ponad siły”<sup>160</sup>. Osoby z otoczenia wielkiego alcisty twierdziły, że jego postawę w stosunku do ludzi można by określić słowami „pocałuj mnie”. W jego obronie staje Harry Carney: „W głębi serca był człowiekiem niezmiernie nieśmiałym, co często było zupełnie opacznie rozumiane przez otoczenie. Nawet po niezliczonych występach nadal wzbraniał się przed podejściem do mikrofonu podczas solówki, wołał grać w krześle”<sup>161</sup>. Jego małżeństwo z Cue, tancerką występującą w Cotton Clubie, było długotrwałe i prawdopodobnie ze wszech miar udane. Jeśli chodzi o znajomość nut, włókł się w ogonie orkiestry i do końca życia miał trudności z rozczytaniem swojej partii. Bigard twierdzi, że on i Carney musieli krok po kroku zapoznawać alcistę z nowymi aranżacjami podczas prób sekcji saksofonowej. Kiedy zaś sam decydował się na komponowanie, wymyślone przez siebie tematy grał puzoniście Juanowi Tizolowi (który nieco później przystał do Ellingtona) i ten przenosił je na papier. Niezmiernie trudno znaleźć odpowiedź na pytanie, dlaczego tacy

wyborni muzycy jak Hodges mają kłopoty z nutami. Podobna bolączka trapiła Bixa Beiderbecke'a. Nie można tego wyjaśniać ubocznym efektem genialności - wielu równie wyśmienitych jazzmanów doskonale sobie radziło z nutami. Z pewnością winę ponoszą problemy osobowościowe. Wyznanie klarncisty Jimmy'ego Hamiltona, który do orkiestry dołączył kilka lat później, wskazuje na to wyraźnie: „[Hodges] potrafił czytać, ale myślę, że po prostu się bał”<sup>162</sup>.

Mimo tych technicznych kłopotów jego znaczenie dla zespołu było nie do przecenienia, gdyż potrafił swingować. Był bez wątpienia najlepiej swingującym członkiem formacji Ellingtona i jednym z najbardziej ognistych swingowców w całej historii jazzu. Swe partie wykonywał z niewymuszoną gracją jastrzębia nurkującego w przejrzystych przestworzach powietrza. Na początku kariery grał z nieco gorączkowym ostrym drive'em\*, później coraz częściej uciekał się do glissand, których płynność wprawiała w podziw innych muzyków. Co jednak liczyło się najbardziej, to ciepłe brzmienie jego saksofonu i swing. Można chyba stwierdzić, że był najwspanialszym almistą w historii jazzu przed nadejściem Charliego Parkera, a w niektórych aspektach swojej gry - szczególnie w wibrującej erotyczności brzmienia - przewyższał mistrza bebopu.

Ze względów barwowych Hodges musiał przerzucać się w orkiestrze na sopran, na którym okazał się mistrzem nie ustępującym wiele swojemu mentorowi Sidneyowi Bechetowi, grał z tym samym zaraźliwym i drapieżnym swingiem, jaki wydobywał ze swojego altu. Niestety, w 1940 r. zrezygnował z sopranu. Swój krok wyjaśniał następująco: „Duke pisał wiele aranżacji z głosem głównym dla sopranu. Granie zasadniczej linii melodii, a następnie partii solowej było ponad moje siły”<sup>163</sup>.

Interesujące, że grając na alicie Hodges uzyskiwał czasem brzmienie tenoru, na co zwrócili uwagę zarówno Cootie Williams, jak i Coleman Hawkins. Potwierdza to nagranie *Cotton* z 1935 r., gdzie rzeczywiście jego saksofon można wziąć za tenor, choć niewykluczone, że tak było w istocie. W dniu sesji do wykonania partii saksofonu tenorowego poproszono Bena Webstera, w związku z czym instrument Barneya Bigarda stał bezużyteczny w stojaku. Wyciągnięcie go stamtąd i zagranie na nim tylko po to, by pokazać Websterowi, że nie tylko on potrafi się nim posługiwać, byłoby bardzo w stylu Hodgesa. Ale to tylko luźny domysł.

Nie ulega wątpliwości, że Hodges wiele zawdzięczał Bechetowi zarówno w podejściu do rytmu, jak i do brzmienia: ciepłego i rozwibrowanego. W tym czasie Duke instynktownie kierował swą uwagę na muzyków z Nowego Orleanu lub tych, którzy się od nich uczyli. To

---

\* *Drive* - intensywność wykonania (przyp. tłum.).

dlatego zatrudnił Bigarda grającego brzmieniem zgodnym z tradycją kreolską, nie też dziwnego, że zapragnął mieć w zespole Hodgesa, protegowanego Becheta, którego tak podziwiał.

Podczas gdy sekcja saksofonów uległa tylko częściowemu przeobrażeniu, sekcja trąbek zmieniła się całkowicie. Po pierwsze, w czerwcu 1928 r. miejsce Louisa Metcalfa zajął Arthur Whetsol. Nie wiadomo, czy Metcalf odszedł i Ellington odszukał Whetsola, czy też dawny kolega z Waszyngtonu sam zapragnął wrócić i Duke użył tego pretekstu do pozbycia się Metcalfa. (Dla porządku wspomnijmy tylko, że Metcalf dorobił się solidnej, jeśli nie znakomitej pozycji w jazzie i mimo przekroczenia sześćdziesiątki długo nie przestawał grywać ze swoimi zespołami w całym Nowym Jorku.)

Następnie Ellington zatrudnił trzeciego trębacza, którym był Freddy Jenkins. Ellington potrzebował czasami trójki trębaczy do nagrań, zwykle jednak, szczególnie od czasów Kentucky Clubu, ograniczał się do Bubbera Mileya i drugiego trębacza, operującego łagodnym tonem i czytającego dobrze nuty, wprawnego w wykonywaniu nastrojowych utworów z żelaznego repertuaru orkiestry. Istniały jednak ważne powody wymagające obecności jeszcze jednej trąbki. Przypomnijmy, że na akord składają się trzy lub więcej dźwięków. Aż do tej chwili Duke zestawiał obie trąbki z puzonem i następnie wszystkie trzy instrumenty przeciwstawiał sekcji saksofonów\*. Jednakże lepszy efekt i więcej urozmaicenia można było oczywiście osiągnąć z dodatkową trąbką, ponieważ przy takiej liczbie stanowiły osobną sekcję, a zestawiając je z puzonem dawało się tworzyć bardziej rozbudowane czteroskładnikowe akordy. Jak zobaczymy dalej, w 1928 r. Ellington zainteresował się harmonią dysonującą, do której powstania konieczne były cztery głosy.

Ostatni wreszcie powód, który mógł wpłynąć na decyzję o zaangażowaniu trzeciego trębacza, był całkowicie pozamuzyczny. Ellington miał świadomość, że u jego rywali ze świata big-bandów zawsze było czterech czy pięciu muzyków w sekcji blachy, a Paul Whiteman miał ich nawet ośmiu! Ambitna natura Ellingtona nie pozwalała mu pozostać w tyle, więc choćby dlatego gotów był dobrać sobie jeszcze jednego muzyka.

Freddy Jenkins był niewielkim, ruchliwym człowieczkiem grającym lewą ręką, prawdopodobnie dlatego, że w prawej brakowało mu kilku koniuszków palców. Niezmierną wagę przywiązywał do eleganckich strojów, a grając podnosił ramiona, odrzucał głowę do tyłu i wysuwał do przodu nogę. Koledzy z zespołu mieli sporo uciechy widząc go w takiej

---

\* Nazwy „sekcja saksofonów” będziemy używać umownie, dla uproszczenia, pamiętając, że w sekcji owej mogą występować także klarnety i flety (przyp. tłum.).

pozie i pewnie dlatego ochrzczili go mianem „Posey”\*. Starając się przeciwstawić przekonaniu, że zachowuje się tak tylko dla efektu, tłumaczył kiedyś w wywiadzie: „Przy prawidłowej postawie trębacz naciskający tłoki prawą ręką (ja oczywiście robię to lewą) ma lewą nogę wysuniętą do przodu, pierś wypiętą, a ramiona w górze. Granie z opuszczonymi ramionami jest wysoce nieprawidłowe”<sup>164</sup>. Poza wszystkim Jenkins dobrze czytał nuty i dysponował wysoką górą, z czego Ellington często robił użytek. Nie wykonywał zbyt wielu partii solowych, a jeśli to robił, nie pchał się na czoło kolejki. Cootie Williams tak o nim mówi: „Miał swój własny styl, ale potrafił grać... bardzo dobry w sekcji”<sup>165</sup>.

Trzecim ogniwem spajającym sekcję trąbek był właśnie cytowany Cootie Williams, którego wpływ na brzmienie orkiestry Ellingtona miał po jakimś czasie być równie wielki, jak innych dokooptowanych wtedy muzyków. Urodził się w 1911 r. (przynajmniej sam tak twierdzi, inni podają daty wcześniejsze) w Mobile, stan Alabama, miasteczku położonym o sto pięćdziesiąt mil od Nowego Orleanu. Pomiędzy miastami istniało dobre połączenie kolejowe i Mobile często gościło zespoły z Nowego Orleanu i okolic. Tak więc Cootie, który na chrzcie otrzymał imiona Charles Melvin, wyrastał pod skrzydłami stylu nowoorleańskiego.

Urodził się jako trzeci z czterech synów. Jego matka zmarła przy porożu, gdy Cootie miał siedem czy osiem lat, i jego wychowaniem zajęli się ojciec i ciotka. Ojca Cootiego trzeba nazwać człowiekiem niezwykłym. Był tak potężny i silny, że ktoś zaproponował mu trenerską opiekę i walkę z Jackiem Johnsonem o mistrzostwo wagi ciężkiej. Williams senior wolał jednak otworzyć dom gry. Decyzja okazała się strzałem w dziesiątkę. Williams dużo zarabiał, lecz większość profitów przepuszczał na torze wyścigowym. Następnie przeniósł się do Teksasu, gdzie pracował jako łamistrajk (czarni chętnie przyjmowali taką funkcję, ponieważ z braku prawa przynależności do związków zawodowych nie widzieli najmniejszego powodu, dla którego mieliby je popierać). W jakiś czas po powrocie do Mobile porzucił uroki życia i został duchownym.

Ojciec Cootiego miał duży szacunek dla muzyki i zachęcał dzieci do jej słuchania. Z tym wiąże się historia powstania przydomka Charlesa Melvina - Cootie. Jako mały chłopiec wrócił kiedyś z koncertu, a ktoś spytał go, co takiego słyszał. „Cootie, cootie, cootie” - brzmiała odpowiedź. Ojciec nalegał, aby wszyscy synowie uczyli się muzyki. Cootie próbował w szkole różnych instrumentów, by w wieku dziewięciu lat skupić się na trąbce. Oprócz lekcji w szkole miał też zajęcia u niejakiego Charliego Lipscomba, właściciela pralni i magła, a przy tym kornecisty miejscowej orkiestry. Był on muzykiem „z prawdziwego zdarzenia”, który nie tolerował nowego stylu hot. Kazał Cootiemu przerobić cały podręcznik

---

\* *Posey*, od *pose* (ang.) - pozować (przyp. tłum.).

Arbana, przez który z bólem przedzierały się i nawet po dziś dzień to robią tysiące młodych trębaczy. Dzięki temu chłopiec zyskał solidne podstawy, w czym niewielu wczesnych jazzmanów mogło mu dorównać, szczególnie czarnych, których często nie stać było na porządne lekcje.

Mimo ostrzeżeń Lipscomba Cootie zainteresował się jazzem. Jego rodzina posiadała fonograf i jeszcze zanim Cootie wszedł w wiek nastoletni, wsłuchiwał się w nagrania Kinga Olivera, a przede wszystkim - Louisa Armstronga i jego Hot Five, którzy właśnie zdobywali sobie popularność i wkrótce mieli zmienić oblicze jazzu. Do tego stopnia przyswoił sobie frazy Armstronga, że jeszcze pięćdziesiąt lat później cytował je od czasu do czasu w solówkach. Mawiał, że Armstrong „jest największym trębaczem, jaki kiedykolwiek istniał”. Jak zatem widać, upodobania muzyczne Cootiego kształtowały się nie tylko pod wpływem koncertów przyjezdnych nowoorleańczyków, ale także dzięki nagraniom najlepszych z nich.

Kiedy Lipscomb nakrywał Cootiego na graniu jazzu, dawał mu po łapach, ale to nie wystarczyło, by złamać młodego trębacza. W czasie reklamujących tańce parad, podczas których po ulicach miasta jeździły platformy z grającymi na nich muzykami nowoorleańskimi. Cootie wspinał się na nie i dął w swoją trąbkę. W ten sposób zagrał kiedyś z nowoorleańczykiem Edmondem Hallem, przyszłym czołowym klarncistą ery swingu, gdy ten przejeżdżał przez Mobile z Pensacola Jazz Band.

Inną formacją, która odwiedziła miasteczko w czasie dzieciństwa Cootiego, był rodzinny zespół Youngów, prowadzony przez ojca Lestera Younga. Na ich koncert Cootie wyprawił się z ojcem, a następnego dnia wrócił sam i dołączył do nich z instrumentem. Miał wtedy jakieś jedenaście, dwanaście lat. Po latach wspominał, że styl Lestera, który rzekomo grał już wtedy tak samo, jak w latach szczytowej formy, zrobił na nim ogromne wrażenie. W wieku około czternastu lat Cootie spędził z Youngami całe lato. Powiedział, że nauczył się od Lestera pewnych patentów rytmicznych, bo muzyk „różnił się od wszystkich innych, jakich słyszałem”<sup>166</sup>. Zespół Youngów nie tyle był formacją jazzową, co raczej teatralną. Na jej występy składały się różne „akty”, między innymi kwintet saksofonowy - nowa, zyskująca sobie coraz większą popularność atrakcja. Chłopcy byli prowadzeni twardą ręką przez Younga seniora, między innymi musieli się meldować w domu przed północą.

Jednakże kto inny wyrwał Cootiego z Mobile. Ed Hall opuścił The Pensacola Jazz Band i występował w grupie pianisty Eagle Eye Shieldsa w Jacksonville na Florydzie. Ed polecił swojemu szefowi młodego trębacza. Traf zrządził, że w Jacksonville mieszkał kolega ojca Cootiego od stołu pokerowego. Chłopak mógł zatem zamieszkać pod jego opieką. Pokerzysta miał bardzo jasną skórę i mógł uchodzić za białego. Cootie wspomina, że grywał

on z największymi białymi hazardzistami, którzy wszakże go zabili, gdy odkryli, że jest kolorowy.

Cootie pozostał u Shieldsa przez kilka lat, a potem wraz z Hallem przeniósł się do zespołu Alonza Rossa, występującego w klubie Della Robia. Muzycy działali na zasadzie partnerstwa i tworzyli największą czarną orkiestrę na Florydzie. Od czasu do czasu ich koncerty były transmitowane przez radio. Jednego z nich wysłuchał w 1928 r. ktoś z Rosemont Ballroom w Harlemie i grupa została zaproszona na dwa tygodnie do Nowego Jorku. Po kontrakcie wróciła na Florydę, ale w przerzedzonym składzie: Cootie i Ed Hall znajdowali się pod takim wrażeniem możliwości nowojorskiej sceny muzycznej, że postanowili zostać. Przez kilka tygodni włóczyli się po Brooklynie, żywiąc się zupą za piętnaście centów, potem ktoś im powiedział o Manhattanie i harlemowskim klubie The Bandbox, w którym - na modłę klubu Mexico's - odbywały się regularnie muzyczne pojedynki. Gdy nastał wieczór trębaczy, Cootie wyprawił się tam, ktoś go usłyszał i polecił Chickowi Webbowi, który wówczas zdobywał popularność, a w latach trzydziestych miał prowadzić jedną z najstłynniejszych orkiestr swingowych. Tak go oczarowała gra Williamsa, że nie tylko zaproponował mu pracę za trzydzieści dolarów tygodniowo - co dla Cootiego było „niezłym szmałem” - ale także mieszkanie u siebie. Niestety, Webb miał jakieś tarcia ze związkami zawodowymi i musiał zwolnić Cootiego. Na początku 1929 r. młody muzyk znalazł się w formacji Fletchera Hendersona, będącej wtedy u szczytu powodzenia; potem na krótko wrócił do Webba i znów do Hendersona. Ale i tym razem nie zagrzał długo u niego miejsca, ponieważ otrzymał zaproszenie od Duke'a.

Jak już zauważyliśmy wcześniej, Duke bardzo tolerancyjnie podchodził do przejawów nieodpowiedzialności u swoich muzyków, kierując się przekonaniem, że rozchełstani i rozwichrzeni, ulegający instynktom artyści stworzą mniej stereotypową, a przez to bardziej „naturalną” muzykę. W pewnym sensie sam jakby ich zachęcał i dochodziło nawet do tego, że w jego nutach można było znaleźć uwagę: „grać niedbale”. Jest to swoistym paradoksem, jeżeli pamiętać będziemy o wiktoriańskim wychowaniu kompozytora i potrzebie utrzymywania arystokratycznej pozy, bliższej normom przyjętym przez jego białą publiczność niż tym, którymi kierowali się czarni stawiający na swobodę - zgodnie z ówczesnym intelektualnym wzorem dla swojej rasy.

Jednakże wolność w pojęciu Bubbera Mileya przekraczała wszelkie granice. Po koncercie odbywał codzienny obchód po Harlemie, odwiedzając kobiety, wpadając do przyjaciół, sprawdzając, co się dzieje w innych klubach. Często hulał tak przez całą dobę, aż do rozpoczęcia następnego występu. Przychodził pijany i brudny. Na jego koszuli zawsze

widniały ślady po skonsumowanych przezeń napojach i posiłkach, co starał się zamaskować talkiem, specjalnie trzymanym na takie okazje w futerale na trąbkę. Koledzy pozwalali mu podsypiać w przerwach, dzięki czemu jako tako się trzymał.

Jakby tego było mało, zdarzały się wieczory, kiedy w ogóle się nie pokazywał. Oddajmy głos Cootiemu Williamsowi: „Duke zwolnił Bubbera Mileya przede wszystkim dlatego, że ilekroć na sali pojawiała się jakaś gruba ryba, żeby nas posłuchać, Bubbera Mileya wcinało, a to przecież na nim opierała się cała koncepcja orkiestry”<sup>167</sup>. Miley nie zjawił się między innymi na niezmiernie ważnym nagraniu *Black and Tan Fantasy* i musiał go zastąpić Jabbo Smith. (Jak na ironię, kilka miesięcy później nie kto inny, jak Jabbo wykręcił podobny numer podczas sesji nagraniowej Jamesa P. Johnsona i tym razem jego miejsce za pulpitem zajął Cootie Williams. Wspomina, że w czasie całej sesji koledzy zwracali się do niego Jabbo, aby producent nie połapał się w sytuacji.) W końcu, kiedy grupa Ellingtona po raz kolejny zagrała w Cotton Clubie bez Mileya przed jakąś ważną szyczą zajmującą się organizowaniem występów, została zwolniona i na początku 1929 r. Ellington pozbył się niesforne go trębacza. Nie jesteśmy oczywiście w stanie odtworzyć przebiegu ich rozmowy, nie ulega wszakże wątpliwości, że Bubber został wyrzucony, nie zaś, jak się czasami słyszy, odszedł sam na skutek sugestii Ellingtona.

Johnny Hodges, który zetknął się na krótko z Cootiem Williamsem w zespole Chicka Webba, spytał wtedy mimochodem Duke’a: „Może byś tak wziął Cootiego?”<sup>168</sup> Nie jest do końca pewne, dlaczego Cootie zdecydował się dołączyć do Ellingtona. Fletcher Henderson, u którego akurat wtedy grał, prowadził najlepszą czarną orkiestrę w całym kraju i z pewnością płacił więcej niż Duke. Cootie, spytany kiedyś o przyczyny decyzji, odpowiedział: „Fakt, że Fletcher miał najlepszą orkiestrę, ale gwiazda Duke’a wschodziła”<sup>169</sup>. Wybór okazał się rozsądny, ponieważ po jakimś czasie formacja Hendersona mniej więcej przez rok borykała się z poważnymi problemami, a kiedy wyłoniła się w nowej formie, big-band Ellingtona był już na szczycie.

Rozstanie z jakimś muzykiem było dla Duke’a poważnym kłopotem, ponieważ często wraz z nim pozbywał się „zapisanej” w jego głowie aranżacji. Jego następcą musiał uczyć się jej z płyt lub mieć nadzieję, że zlituje się nad nim któryś z sekcyjnych kolegów. Zdarzało się jednak, że wielu starszych członków orkiestry odmawiało współpracy z czystej złośliwości. W charakterystyczny dla siebie sposób Ellington nigdy nie poinformował Cootiego Williamsa, że ma na siebie wziąć rolę Mileya jako specjalisty od growlu. Duke nigdy nie był skory do udzielania muzykom instrukcji wprost, nawet jeśli go o to prosili. Zwykle opędał się od nich stwierdzeniami typu: „Sam odkryjesz, co masz grać” lub „Graj, jak czujesz”.

Wydaje się, że takie podejście wynikało z obawy Ellingtona, że swoimi sugestiami zagłuszy naturalny instynkt danego artysty. Dotyczyło to także Williamsa. Przez kilka miesięcy grał w ogóle bez tłumika mimo growlujących solówek Whetsola i Jenkinsa. „Dzień po dniu zjawiałem się pośród innych na estradzie i nikt nawet nie pisnął słowa. Kiedy grał Tricky Sam, śmiałem się, bo uważałem za zabawne to, co robi... Ale w końcu mnie olśniło. Pomyślałem sobie: »Przecież facet wziął mnie do zespołu, żebym grał tak jak Bubber«.”<sup>170</sup>

Od tego momentu Cootie zaczął słuchać uważnie Tricky Sama i ćwiczyć w domu technikę z tłumikiem. Przed upływem czterech miesięcy gotów był zastosować ją w orkiestrze. „Wszystkiego nauczyłem się od [Tricky Sama]... Bubbera nigdy nie słyszałem na żywo”<sup>171</sup>. Cootie Williams okazał się nabytkiem rzadkiej wartości. W latach późniejszych zahaczył się w zespole Benny’ego Goodmana, który według Johna Hammonda miał się wyrazić: „Pod względem wszechstronności Cootie Williams nie miał sobie równych w sekcji. Błyskawicznie czytał, dysponował najpotężniejszym brzmieniem i niewyczerpaną energią”<sup>172</sup>. Nie trzeba chyba podkreślać, że kilku trębaczy orkiestry Goodmana należało do ścisłej czołówki.

Cootie nie tylko wysforował się na głównego solistę u Duke’a, ale często dostawał do zagrania zasadniczą linię tematu, kiedy trzeba było „przyłożyć”. Podkreślmy, że praktyka polegająca na powierzaniu podstawowej linii tematu i kluczowych partii solowych jednemu członkowi big-bandu nie należała do częstych. W swoich solach Cootie zawsze „starał się opowiedzieć jakąś historię dźwiękami”. „Niektórzy muzycy w swoich solach przede wszystkim trzymają się funkcji - wyjaśnia Cootie. Ja zaś lubiłem sobie układać jakąś melodię. Lubię też przejrzeć całą partyturę i zobaczyć, o co chodzi kompozytorowi”<sup>173</sup>.

Cootie był autorem wielu ważnych pozycji z repertuaru big-bandu, między innym słynnego *Do Nothing Till You Hear from Me*, ale jego znaczenie nie sprowadzało się tylko do prezentowanego przez niego kunsztu muzycznego. Mimo przynależności do grupy pełnej postrzeleńców, Cootie nie pił, nigdy się nie spóźniał, a na estradzie zachowywał się nienagannie. Gdy okrzepł już nieco w orkiestrze, robił czasami uwagi niektórym jej członkom lub tylko na nich spoglądał znacząco, gdy nie podchodzili do muzyki z odpowiednią atencją. „Kocham muzykę - podkreślał - i nie lubię, gdy ktoś ją zaśmieca... Czasami koledzy wyzywali mnie od najgorszych... Ale mnie to nie ruszało”<sup>174</sup>.

Nieuniknione było, że Duke zatrudni drugiego puzonistę, chociażby po to, by nie pozostać w tyle za Fletcherem Hendersonem, u którego przez pewien czas brzmiały dwa puzony. Wybór padł na urodzonego w 1900 r. Portorykańczyka Juana Tizola. (Możliwe, że zanim to nastąpiło, w zespole pojawił się na krótko Harry White, przyjaciel Duke’a z



Waszyngtonu.) Wuj Juana, Manuel - dyrygent San Juan Symphony Orchestra oraz orkiestry miejskiej - „był chyba najlepszym muzykiem w kraju”<sup>175</sup>. Kiedy Juan dorastał, w Puerto Rico znacznie rzadziej aniżeli w Stanach Zjednoczonych rozbrzmiewał ragtime i muzyka hot, a więc nie przesiąkł tymi gatunkami jak jego amerykańscy koledzy. Co więcej, jego rodzina składała się, oprócz Manuela, z innych muzyków o wykształceniu klasycznym, a także z prawników i biznesmenów, którzy patrzyli z góry na chropowatą improwizowaną muzykę jazzową rodem z Nowego Orleanu.

Wuj Manuel poświęcił się grze na wiolonczeli, puzonie i fagocie, w ogóle na wszystkich instrumentach, dla których nuty pisze się w kluczu basowym. Juan upodobał sobie puzon. Pod koniec wieku puzon suwakowy był rzadkością. Od wielu lat zastępował go puzon wentylowy, po części dlatego, że technika gry polegająca na naciskaniu tłoków była taka sama, jak w pozostałych instrumentach dętych blaszanych, co pozwalało na bezbolesne przerzucanie się z jednego na drugi; po części zaś dlatego, że był poręczniejszy w użyciu aniżeli puzon suwakowy. Nie było to bez znaczenia, gdy trzeba było grać na małych przestrzeniach, jak na przykład w orkiestrach marszowych podczas parad, szczególnie gdy muzycy siedzieli na koniach.

Trudniej jednakże zagrać na nim czysto, istnieje też opinia, że ma mniej masywny ton, przez co nie przyjmowano go z zachwytem w orkiestrach symfonicznych. Główny jednakże impuls, który około 1900 r. wydobył puzon suwakowy z mroków nieomal półwiecznego zapomnienia i przywrócił mu chwałę, wiązał się z artykulacją portamento, możliwością wydobywania slurs\* w celu wywołania efektu komizmu w ragtime'ach i marszach, co ilustruje na przykład utwór *Lazarus Trombone*. Nie jest przypadkiem, że taka artykulacja stała się charakterystyczną cechą nowoorleańskiego stylu tailgate\*\*: komiczny widok puzonistów „mocujących” się ze swoimi instrumentami wywoływał u widzów niesłychany aplauz i przyczynił się do popularności rozkwitającej muzyki.

Juan Tizol pozostał jednak wierny puzonowi wentylowemu, który - nawiasem mówiąc - był bardziej ruchliwy od suwakowego. (Gwoli informacji osób specjalizujących się w twórczości Ellingtona dodam tylko od siebie, że podejrzewam, iż od czasu do czasu Tizol grał u Duke'a na tubie barytonowej. W utworze *The Duke Steps Out*, nagrany we wrześniu 1929 r., w składzie instrumentów widnieje waltornia i ostatni dźwięk rzeczywiście może być wykonany na tym instrumencie - ale równie dobrze na tubie barytonowej. Odnoszę także

---

\* *Slur* (ang.) - zlewać dźwięki, wykonywać legato (przyp. tłum.).

\*\* *Tailgate style* - spektakularny sposób gry na puzonie, z częstym użyciem wyciągniętego na całą długość suwaka. Szczególnie często stosowany był podczas parad, gdy puzoniści sadzani byli z tyłu na samochodowych platformach (przyp. tłum.).

wrażenie, że w *Creole Love Call* w wersji z 11 lutego 1932 r. też można usłyszeć Tizola grającego na tubie barytonowej.)

Jako nastolatek Tizol należał do orkiestry miejskiej. Do Waszyngtonu przyjechał w towarzystwie innych muzyków portorykańskich, których niesamowita muzykalność została natychmiast doceniona. Wystąpili w Howard Theatre pod batutą Marie Lucasa. Według źródeł, w przerwach grywał tam Ellington ze swoim combo. Obaj muzycy poznali się, ale dużo jeszcze upłynęło czasu, zanim zaczęli razem pracować. Przez kilka następnych lat Tizol pokazywał się tu i ówdzie na scenach Nowego Jorku i Waszyngtonu. Razem z przyszłą żoną, Rose, otworzył w Waszyngtonie delikatesy. Grywał czasami z Whetsolem w małych zespołach, po tym, jak trębacz rozstał się z Ellingtonem

W 1929 r. Ellingtonowi nadarzyła się sposobność wystąpienia w gershwinowskim przedstawieniu pod nazwą *Show Girl*. Orkiestra miała dostać precyzyjne aranżacje przygotowane przez fachowców i lekko spanikowany Ellington zaczął się rozglądać za odpowiednimi muzykami. Whetsol przypomniał mu o Tizolu. Puzonista, zostawiwszy delikatesy pod opieką Rose, stawiał się na wezwanie. Praca u Ellingtona skończyła się wraz z przedstawieniami *Show Girl*, jednakże nieco później, w sierpniu czy wrześniu 1929 r., Duke polecił Whetsolowi, by ponownie skontaktował się z Tizolem i zaoferował mu w jego imieniu angaż. Tizol wyraził zgodę i - z przerwami - miał pozostać w orkiestrze przez piętnaście lat.

Wykształcony jako muzyk klasyczny i wychowany w kulturze, w której nie było miejsca dla muzyki hot, Tizol nigdy nie rozwinął w sobie talentu improwizatora jazzowego. W partiach solowych u Ellingtona ograniczał się najczęściej do prostej ekspozycji tematu, stosunkowo czystym tonem, z bezbłędną intonacją i równą dynamiką - charakterystycznymi cechami wykonawczymi muzyka klasycznego. Stał się w pewnym sensie Whetsolem sekcji puzonów, specjalistą od ładnych melodii, które tak lubił Ellington. Trudno by było znaleźć puzonistę o bardziej kontrastującym stylu do tego, który uprawiał Tricky Sam, dzięki temu jednak Ellington dysponował szerszym spektrum brzmieniowym.

Ale nie tylko na tym polegał pożytek z Tizola dla Duke'a: dzięki umiejętności szybkiego transponowania potrafił się uporać z partią każdego instrumentu dętego. A jako że grał na ruchliwym puzonie wentylowym, Duke często umieszczał go w sekcji saksofonowej jako czwarty głos. Biegłość w transponowaniu pozwalała mu równocześnie na szybkie tworzenie orkiestrówek. Ellington nigdy nie pisał partii dla muzyków - w dosłownym sensie przelewania nut na papier. Jeżeli już decydował się umieścić coś na pięciolinii, to pisał dla wszystkich instrumentów w jednej tonacji. Zwykle jednak nie zwracał sobie tym głowy i nudne zadanie wołał zepchnąć na barki kogoś innego. Najczęściej tym kimś okazywał się

Juan Tizol, którego lider wykorzystywał do rozpisywania głosów niemal od momentu, gdy puzonista wstąpił do orkiestry. Zdarzało się, że przesiadywali całą noc razem i Tizol natychmiast porządkował to, co wymyślał Duke. Dobra znajomość muzyki połączona z muzykalnością uczyniły zeń prawą rękę Duke'a i to on pod nieobecność szefa prowadził próby zespołu.

Tizol był ostatnim brakującym elementem muzycznej maszyny, za pomocą której Duke Ellington miał stworzyć jedno z najwspanialszych dokonań w dziedzinie jazzu, i która pomogła mu wznieść się na szczyty sławy. W ciągu następnej dekady miała nastąpić jedna jeszcze ważna zmiana w personelu orkiestry i kilka pomniejszych. Lecz big-band w tym składzie: z Williamsem, Hodgesem, Bigardem, Carneyem, Nantonem i Tizolem, przez ponad dziesięć lat pozostał niezmienny i stworzył imponującą część najlepszych dzieł Ellingtona.

## *Pierwsze promienie sławy*

Jest paradoksem, że o wiele łatwiej prześledzić wkład Cootiego Williamsa i Barneya Bigarda w muzykę Ellingtona z tego okresu aniżeli jego własne dokonania. Duke lubił rzucać anegdotkami, jak to niby napisał *Mood Indigo* w oczekiwaniu na kolację przygotowywaną przez matkę czy *Solitude*, gdy stał przed szybą studia nagraniowego - co często było zupełnie wysrane z palca - nigdy jednak nie wyrażał się jasno o swojej technice komponowania. W latach późniejszych ograniczał się na przykład do stwierdzenia, że „wtedy powstał taki a taki utwór”, nigdy jednak nie rozwodził się nad szczegółami. Nieodmiennie uciekał się do historyjek, jeśli zaś decydował się na odsłonięcie kulis narodzin jakiejś kompozycji, przedstawiał je w kategoriach o wiele bardziej rygorystycznego i sformalizowanego procesu, niż w rzeczywistości miało to miejsce.

Przed pobytem w Cotton Clubie Ellingtonowi wystarczało do szczęścia, że współtworzy fascynującą atmosferę Nowego Jorku, i swoje ambicje lokował głównie w zapewnieniu sobie statusu znanego twórcy przebojów. Lecz około 1927 r. muzyczny show-biznes zaczął zmieniać nieco kurs. Komponowanie przebojów nadal stanowiło główny środek do osiągnięcia pokaźnej fortuny, ale nie tylko ono. Na rynku coraz mocniejszą pozycję zdobywały „markowe” orkiestry taneczne prowadzone przez znanych liderów, co pozwalało im na osiągnięcie sławy i bogactwa tylko dzięki przebojowości ich muzyki - „stylowi”, jak wtedy mawiano. Uwagi Ellingtona na pewno nie uszła trzyczęściowa biografia Paula Whitemana, zamieszczona w „Saturday Evening Post” w 1926 r., świadcząca o sporym zainteresowaniu uprawianą przezeń muzyką, ani fakt regularnych transmisji występów orkiestry Fletchera Hendersona na potańcówkach w Princeton i gdzie indziej czy wreszcie rozprzestrzeniająca się na cały kraj popularność orkiestry Casa Loma. Wydaje mi się, że wtedy to właśnie Duke zaczął koncentrować wszystkie siły i energię, by opromienić sławą także swoją formację.

Oznaczało to, że musiał wraz z kolegami dopracować się łatwo rozpoznawalnego i nie zmieniającego się stylu, który można by wypromować inteligentną reklamą. Możemy się domyślać, że pytanie, jak to osiągnąć, stanowiło temat wielu długich rozmów pomiędzy

Duke'em i Millsem. Chwył, który miał im to umożliwić, polegał na opatrzeniu granej przez zespół muzyki etykietą „jungle music”. Wpadli na to dzięki często pojawiającym się w repertuarze Cotton Clubu tak zwanym numerom z buszu, pod których osłoną przemycano erotyczne tańce - shake dances i shimmy. Wykonywały je klubowe tancerki, jak Freddie Washington czy Bessie Dudley, które oprócz kilku piór i przyprawionego dzioba - co miało zapewne uchodzić za typowy strój rodem z dżungli - nie miały na sobie zgoła nic więcej. Marshall Stearns, koryfeusz wśród badaczy jazzu, opisuje jeden z takich skeczów: czarny lotnik ląduje w dżungli, aby przyjść z pomocą „tubylczej królowej” o włosach blond, po czym rozpoczynają erotyczny taniec<sup>176</sup>. (Przykłady podobnych tańców możemy zobaczyć w dwóch wczesnych krótkometrażówkach z orkiestrą Ellingtona: *Bundle of Blues* oraz *Black and Tan Fantasy*). Ellington wspomina: „Przez pewien czas w Cotton Clubie dużym zainteresowaniem cieszyły się występy ze stylizowaną afrykańską oprawą i starając się dopasować do nich podkład dźwiękowy, stworzyliśmy muzykę, która otrzymała miano »jungle style« jazz”<sup>177</sup>.

Występy tego typu wyszły naprzeciw przekonaniu, jakie żywiło wielu białych Amerykanów, że czarni stoją tylko o szczebel wyżej od dzikusów z dżungli z ich „niesamowitymi” rytuałami i orgiastycznymi tańcami. Dla każdego, kto miał choćby podstawową znajomość afrykańskiej społeczności plemiennej, nie wspominając już o kulturze czarnych Amerykanów, taki pogląd tchnął absurdem - przykładem reakcja rodziny Duke'a na poświęconą mu audycję radiową. Ellington, członek rodziny z klasy średniej, która szczerze odgradzała się od prymitywnych namiętności wyrażanych przez „muzykę dżungli”, mógł takie występy uznać za poniżające. Ale tak nie było, bo jak wyjaśnia: „Jako badacz historii Murzynów miałem naturalne skłonności do takich działań”<sup>178</sup>. Brzmienie dżungli, przekonywał, brało się przede wszystkim z użycia plungerów przez Mileya i Nantona, natomiast „nowe, zabarwione teatralnością działania muzyczne i związane z nimi wymagania były dla nas szkoleniowym i wzbogacającym doświadczeniem, a ponadto poszerzyły horyzont naszej muzyki”<sup>179</sup>. Twierdzenie owo ma wszelkie znamiona odwracania kota ogonem i w dość nieszablonowy sposób przedstawia czynności ocierające się o pornografię. Jednakże na dobrą sprawę można by dla nich znaleźć podbudowę intelektualną w rodzącym się wówczas przekonaniu, iż czarni, mniej zahamowani ograniczeniami zachodniej cywilizacji, bliżsi byli emocjonalnym źródłom tkwiącym w człowieku niż biali, przez co mogli pomóc im w dotarciu do korzeni.

Tak czy owak, Ellington i Mills dali się ponieść fali „muzyki dżungli”. Zręby nowego stylu istniały już w wykonywanej przez orkiestrę wysoce emocjonalnej muzyce, która za sprawą „tygrysi” ryków Mileya na trąbce i „dzikiego” zawodzenia Joe Nantona na puzonie

nasuwała publiczności skojarzenia z dżunglą; zadaniem Ellingtona było jedynie uporządkowanie takiego brzmienia. Oczywiście nie cały repertuar poddawał się tej formule, gdyż do obowiązków zespołu należał także akompaniowanie śpiewakom i tancerzom oraz przygrywanie do tańca. Jednakże została nakreślona generalna linia i począwszy od tego momentu Ellington stworzył wiele utworów sugerujących z jednej strony nieokiełznaną dzikość plemiennego tańca, a z drugiej posępne zawodzenie unoszące się nad pokładami statków niewolniczych kierujących się do ryżowych pól Georgii.

Powinniśmy podkreślić, że w okresie, gdy Ellington zaczął komponować swe największe arcydzieła, nie widział w nich skończonych utworów, które mogłyby mieć własne życie poza orkiestrą. Przeciwnie, z pewnością zareagowałby gniewem, gdyby ktoś próbował mu je „ukraść” i wykorzystać po swojemu. Jego głównym celem było tworzenie muzyki, która przyniosłaby mu popularność jako liderowi big-bandu. „Nie sądzę, by zajęcie się aranżowaniem było świadomym wyborem z jego strony - mówi Louis Metcalf. - Dokonało się niejako poza nim. Była praca, więc trzeba ją było wykonać i tyle”<sup>180</sup>. Od Mercera wiemy, że jeszcze w 1929 r. Ellington mało czasu poświęcał pisaniu. Nie komponował z wewnętrznego przymusu, niczym jakiś murzyński Joyce, który w palenisku duszy wykuwa muzykę swej rasy - jedyne, na czym mu zależało, to sukces orkiestry.

Napotykałyśmy trudność przy ustaleniu, co i jak pisał. Pewne jest, że nie był odpowiedzialny za całą muzykę wykonywaną w Cotton Clubie czy nawet jej zasadniczą część. Piosenki były dziełem w pierwszej kolejności Jimmy’ego McHugha, a potem Harolda Arlena - w późniejszym okresie znaleźli się wśród najwybitniejszych amerykańskich autorów piosenek - którzy bez wątplenia nie oczekiwali rady od Duke’a Ellingtona. A chociaż część muzyki dla tancerzy i śpiewaków występujących z orkiestrą wyszła spod pióra Ellingtona - choćby przeznaczony specjalnie dla tancerzy utwór *Rockin’ in Rhythm* - kompozycje do pozostałych punktów programu tworzył kto inny i przekazywał instrumentalistom. Uczyli się ich w pocie czoła, często w ten sposób, że Duke grał ich partie, linijka po linijce, na fortepianie. Barney Bigard: „Niektórzy wykonawcy przynosili własną muzykę, ale do wielu numerów pisał Duke”<sup>181</sup>. Nie wiadomo wszakże, ile ich było.

Zespół dokonywał regularnych nagrań, a więc i tutaj potrzebny był stały dopływ nowej muzyki. Duke tworzył też do tańca, dla audycji radiowych i przedstawień klubowych. Dodatkowo pomagał w aranżacjach Jimmy’emu McHughowi, za co otrzymywał pięćdziesiąt dolarów ekstra, choć owa praca sprowadzała się zapewne wyłącznie do zapoznawania kolegów z nowymi orkiestrówkami.

Przez cały okres kariery Ellington rozwijał własną metodę nie tyle komponowania, co

raczej tworzenia kompozycji. Zwykle polegała ona na tym, że zbierał muzyków w sali prób lub w studiu i tu przedstawiał im pomysły muzyczne: strzępki melodii i harmonii czy całe układy akordów, zwykle dopasowane do stylu konkretnych artystów. Potem siadał do fortepianu i szkicował pierwszy fragment, w postaci czterech, ośmiu czy szesnastu taktów. Potem grał zespół i znowu Duke, aż wszyscy mieli jasność. Wiele lat później pianista Jimmy Jones zauważył: „To, co robi, przypomina reakcję łańcuchową. Fragment tu, fragment tam, gdzieś jeszcze inny, potem zaczyna je łączyć ze sobą. Niesamowita jest szybkość, z jaką Ellington myśli i tworzy na oczekaniu”<sup>182</sup>. W trakcie powstawania utworu swoje sugestie dołączali muzycy. Cootie Williams: „Wszyscy w orkiestrze zestrzajali się z nim i pomagali w komponowaniu - napisaniu prawie wszystkiego, czego Duke dokonał w tamtych latach”<sup>183</sup>.

W miarę rozrastania się kompozycji, członkowie poszczególnych sekcji brali na siebie tworzenie harmonii, przeważnie opartych na propozycjach Duke’a. Kiedy do grupy dołączył trzeci puzonista, Lawrence Brown, spadł na niego obowiązek wymyślania własnych partii. „Musiałem sam tworzyć głos dla swojego instrumentu... słuchałem wszystkiego, jak leci i jeśli wydawało mi się, że w jakimś miejscu jest dziura, podrzucałem coś swojego.”<sup>184</sup> Dokładnie to samo robił Ben Webster, gdy doszedł do zespołu dziesięć lat później.

W końcu orkiestra dzieliła się na sekcje, które ćwiczyły wspólne frazowanie. Jimmy Hamilton, późniejszy członek big-bandu, wspomina: „On wymyślał dźwięki, myśmy je składali w całość”<sup>185</sup>. Oczywiście to Ellington decydował o efekcie końcowym: zmieniał kolejność solówek, modyfikował harmonie, a niektóre fragmenty przeznaczał dla zupełnie innej sekcji niż ta, która grała je pierwotnie. Kompozycja nigdy nie była ukończona i póki była wykonywana, „żyła”, ulegała ciągłym przeobrażeniom. Dokonywały się one stosunkowo bezkonfliktowo, ponieważ nie trzeba było przepisywać nut, wystarczyło jedynie przekazać muzykom ustne instrukcje. „Wiedzieliśmy, że w miarę potrzeby zawsze możemy utrwalić jakiś utwór - mówi Irving Mills. - Po wypracowaniu go przez orkiestrę mogliśmy spisać go po prostu z płyty i wydrukować.”<sup>186</sup>

Takie tworzenie trochę na łapu-capu nie nadawało się do budowania starannie przemyślanych i bardziej skomplikowanych utworów, z rozwijającymi się wspomina tematami, przetworzeniami i innymi zabiegami muzycznymi typowymi dla „prawdziwego” komponowania. Jednakże mocną stroną metody Ellingtona było wykorzystanie do maksimum silnych punktów orkiestry. Żaden inny kompozytor współpracujący z jego muzykami, nawet najlepszy, nie potrafiłby zrobić tego z równie świetnym skutkiem. Nie chodziło bowiem tylko o to, że nie wiedziałby na przykład, w którym rejestrze Tricky Sam porusza się najlepiej; musiałby jeszcze tak pomóc mu w rozbudowaniu partii, żeby pasowała mu jak ulał. Z drugiej

zaś strony, Duke'owi brakowało, przynajmniej we wczesnej karierze, praktyki, która pozwalałaby mu usiąść przy fortepianie i od początku do końca rozpisać kompozycję. Zresztą, biorąc pod uwagę zderzenie się umiejętności i temperamentów zarówno lidera, jak i członków jego orkiestry, trzeba przyznać, że improwizowana metoda komponowania była jedyną, która mogła przynieść wymierne efekty. Im dłużej oczywiście Ellington stosował taki sposób pracy, tym lepsza stawała się komunikacja pomiędzy nim i muzykami: z coraz większą biegłością wymyślali odpowiednie zestawienia głosów, linie wspomagające temat lub przeciwstawiające się mu na zasadzie „call and response”. Stworzyli procedurę współdziałania, do której trudno by się było dopasować kogoś z zewnątrz - przykładem opisane wyżej kłopoty nowych członków zespołu.

Warunkiem powodzenia takiego systemu komponowania była obecność kogoś, kto całkowicie panował nad sytuacją i miał niezmaconą wizję efektu końcowego. I tu po raz kolejny w sukurs przychodziły cechy osobowości Ellingtona. Bez chęci sprawowania kontroli i bez umiejętności nienachalnego manipulowania ludźmi, a także bez wiary we własny błyskawiczny osąd i decyzję, co mu odpowiada, a co nie, nie potrafiłby narzucić swej woli przy powstawaniu muzyki. Przy technice Ellingtona inny kompozytor, który nie wiedziałby, o co dokładnie mu chodzi, goniłby w piętke, jego frustracja zrodziłaby złą atmosferę pracy i w rezultacie utknąłby w martwym punkcie. Duke posiadał umiejętność narzucania własnego smaku: przyjmował to, co dobrze brzmiało dla jego ucha, resztę zaś odrzucał. Nie wszyscy zostali obdarowani takim talentem.

Miał jeszcze inną, ważną dla artysty cechę: odczuwał przemożną potrzebę sukcesu czy inaczej - oczekiwał, że będzie wzbudzał nieustający podziw. Artysta, który nie pragnie poklasku, więcej - gardzi nim (a tacy naprawdę istnieją), prawdopodobnie nigdy nie stworzy dzieła, które zjednałoby mu serca odbiorców. Przypomnijmy, że na omawianym przez nas etapie kariery Ellington walczył o pozycję ulubieńca show-biznesu, a nie twórcy arcydzieł sztuki. Dlatego kierował się radą Irvinga Millsa, który, cokolwiek by o nim powiedzieć, miał świetne wyczucie popularnego smaku. Duke pisał dla gości siedzących przy stolikach Cotton Clubu lub dla słuchaczy tkwiących przy radioodbiornikach.

Pisanie odpowiedniego rodzaju muzyki nie wystarczyło, trzeba ją jeszcze było sprzedać. Tu z pomocą przychodził zmysł do interesów Irvinga Millsa, który wyęźzał wszystkie siły, żeby spopularyzować nazwisko Ellingtona. Pierwszy przełom wiązał się z audycją radiową z Cotton Clubu, odbieraną przez cały kraj, do której emisji przyczynił się jeden z fanów formacji Ellingtona, spiker Ted Husing. Kiedy big-band dawał tam pierwszy koncert, był on transmitowany przez tę samą lokalną stację, WHN, która nadawała ich



występy z Kentucky Clubu. Do 1927 r. lokalne stacje radiowe rozpoczęły współpracę - co zapowiadało powstanie dzisiejszych sieci radiowych i telewizyjnych - dzięki której audycje mogły docierać do każdego zakątka kraju. Jedną z tych nowych stacji była CBS, którą Husing namówił do zainstalowania aparatury w Cotton Clubie. Nie wiemy dokładnie, kiedy i jak często orkiestra miała swoje audycje. Przynajmniej z dwóch źródeł wiadomo, że można ją było usłyszeć regularnie o piątej albo szóstej po południu przez godzinę, ale ktoś słyszał muzyków Ellingtona także późno w nocy. Możliwe, że godziny nadawania koncertów ulegały zmianie, najważniejsze jednak, że transmisje były regularne, a muzyka Ellingtona rozbrzmiewała w całym kraju. Organizatorami programów byli Mills i Husing, a później prawdopodobnie także Norman Brokenshire, który zastąpił Husinga i również doczekał się uznania jako spiker radiowy.

Radiowe audycje miały przełomowe znaczenie dla ustalenia się marki orkiestry Ellingtona. Cotton Club zaczynał zyskiwać sławę najlepszego klubu nocnego w całym kraju, co siłą rzeczy przyciągało wielu słuchaczy. Cóż mogło być większą, przyprawiającą o gęsią skórę atrakcją dla słuchacza w zapadłej dziurze, aniżeli pokręcenie gałką radia i wyszukanie stacji nadającej wprost ze słynnego lokalu, gdzie gwiazdy show-biznesu, politycy i znani dziennikarze siadywali ramię w ramię z wielkimi gangsterami i mordercami? Aby wykorzystać tę falę zainteresowania, Mills wypuścił po jakimś czasie płytę *A Night at the Cotton Club*, przygotowaną w studio, ale tak spreparowaną, by można ją było wziąć za nagranie na żywo. W pierwszym okresie, kiedy muzycy Ellingtona poznali już wymogi klubowego widowiska, wszystko ich cieszyło. „Z początku byłem bardzo szczęśliwy - wspomina Duke - pełno było pięknych kobiet, szampana, miłych ludzi i pieniędzy.”<sup>187</sup> Orkiestra miała dwa występy: o jedenastej trzydziści i o wpół do trzeciej, a w przerwach między nimi grała do tańca i rozmów. Zapowiedziami zajmował się konferansjer, więc Ellington mógł się ograniczyć do dyrygowania zespołem. Ale nie miał nic przeciwko temu - na tym etapie życia bał się jeszcze mikrofonu i trochę potrwało, zanim nabrał estradowej swobody, z której potem słynął. Stałymi gośćmi klubu byli prominenci dziennikarskiego fachu, tacy jak Walter Winchell i Louis Sobol. Zaglądał burmistrz Jimmy Walker; późno w nocy wpadali muzycy od Whitemana z Bixem Beiderbeckiem na czele, by czegoś się napić i pograć z muzykami Ellingtona, gdy tymczasem on zasiadał pod koniec pracy do kart z Big Frenchym i jego kolegami. Był to szczytowy okres boomu na Wall Street, apogeum Wieku Jazzu i kto mógł, zanurzał się w tej radosnej i beztroskiej krainie z przekonaniem, że pieniądze nigdy się nie skończą, a zabawa będzie trwała wiecznie.

Notowania zespołu szły w górę coraz szybciej. „Zaczeliliśmy od noszenia smokingów -

wspomina Barney Bigard - ale z chwilą, kiedy zaczęliśmy zbierać pieniądze zespołowe, kupiliśmy sobie inne ubrania. Fundusz orkiestry pochodził z napiwków oraz pieniędzy z grzywien - za każdy kwadrans spóźnienia na występ czy próbę trzeba było płacić dolara.”<sup>188</sup>

Pod koniec 1929 r. mijał rok pobytu orkiestry w Cotton Clubie. Jej sława rosła z dnia na dzień, a Mills dwoił się i troił, by jeszcze poszerzyć krąg odbiorców. Między innymi na wiosnę załatwił dla zespołu pracę w widowisku Vincenta Youmansa pod tytułem *Horse Shoes*, wystawianym następnie na Broadwayu jako *Great Day*. Producentem przedstawienia był sam Youmans, a wzorowane było na *Show Boat*, które nieco wcześniej zyskało tak wielki poklask krytyki i widzów. Treścią musicalu były przygody szulerów ze statków rzecznych oraz czarnych sponiewieranych przez los, nic więc dziwnego, że autor zażyczył sobie murzyńskich muzyków. Pojawiły się jednakże jakieś problemy z podpisaniem kontraktu - być może Mills zwietrył klapę na podstawie pogłosek o szwindlach związanych z widowiskiem - i Ellington się wycofał. Jego miejsce zajął Fletcher Henderson z zespołem, w którym występował Armstrong, i ta decyzja omal nie doprowadziła do rozpadu słynnej formacji: biały dyrygent zaczął wyrzucać muzyków Hendersona jednego po drugim i zastępować ich białymi, tak że w końcu w całej orkiestrze nie można było uświadczyc ani jednego muzyka o ciemnym kolorze skóry.

Mills nie zrezygnował z prób znalezienia swoim podopiecznym pracy w jakimś musicalu, choćby ze względu na reklamę. Okazało się, że Florenz Ziegfeld planował wystawienie musicalu Gershwina *Show Girl*, z utworami takimi, jak *Liza* i *An American in Paris*. Kierownikiem muzycznym był jak zwykle Will Vodery i to najprawdopodobniej on zarekomendował Ziegfeldowi orkiestrę Ellingtona. Muzyków czekało rozczytanie partytury i wtedy to właśnie Duke zaproponował współpracę Juanowi Tizolowi. Musical nie należał do najlepszych w twórczości Gershwina, więc ożywiono go kilkoma piosenkami Vincenta Youmansa. W takiej formie dotrwał do jesieni.

W marcu 1930 r. orkiestra Ellingtona została zaangażowana do współpracy z Maurice’em Chevalierem, popularnym francuskim piosenkarzem, który rok wcześniej odniósł w Nowym Jorku ogromny sukces. Brooks Atkinson, który niedługo miał sięgnąć po laury pierwszego krytyka teatralnego kraju, pisze tak: „Zanim M. Chevalier pojawił się w drugiej części koncertu, Duke Ellington, pan i władca, oraz jego kolorowa Cotton Club Orchestra przez godzinę raczyli nas wymyślnymi sposobami czynienia hałasu”<sup>189</sup>. Wbrew malkontentwu krytyka występ muzyków spotkał się z wielką przychylnością publiczności.

Dla potrzeb koncertu z Chevalierem Ellington musiał przyjąć rolę konferansjera i perspektywa nowego doświadczenia zupełnie go paraliżowała. Po latach tak się wyrażał o

swoim stanie ducha: „Nie miałem bladego pojęcia, jak prowadzić konferansjerkę, i myśl, że mimo to będę musiał się tym zająć, przerażała mnie śmiertelnie. Potem nagle jestem już na scenie, otwieram usta i - nic, cisza”<sup>190</sup>. W miejscach publicznych Ellington zawsze starał się uchodzić za osobę śmiałą, pewną siebie, całkowicie kontrolującą sytuację, choć w rzeczywistości, nawet w późniejszym okresie życia, telewizyjne i radiowe wywiady wprawiały go w zdenerwowanie. Helen Dance, zaprzyjaźniona z artystą szczególnie w późnych latach trzydziestych i wczesnych czterdziestych, kiedy zajmowała się produkcją wielu jego płyt, pamięta go z okresu, gdy nie nabył jeszcze osobowości estradowej i pewności siebie, z których potem miał go poznać świat. Producentka przytacza anegdotę o tym, jak kiedyś Ellington wkroczył na scenę i z wielką finezją i polotem opisywał zalety pieśniarki, która zaraz miała z nimi wystąpić, i nagle zapomniał jej nazwiska, tak że musiał mu je podpowiedzieć Sonny Greer<sup>191</sup>. Kuzynka Ellingtona, Juanita Middleton, wspomina, że kiedyś po występie w pewnym ważnym przedstawieniu Edwarda R. Murrowa Duke zwierzył się jej, że był potwornie stremowany, i dodał, że zawsze tak przeżywa pierwszy kontakt z publicznością. Potwierdzają to Edmund Anderson i Barry Ulanov.

Ellington postąpił w typowy dla siebie sposób: uznał, że jeśli ma się dalej rozwijać jako osobowość estradowa, musi poznać sztukę konferansjerki. Stopniowo wypracował nieco ironiczny styl rozmowy z publicznością, z którego potem tak był znany. Zmianę w zachowaniu Ellingtona zauważył Edmund Anderson: „Po jakimś czasie wyraźnie czuł się swobodniej na scenie”<sup>192</sup>.

W kształtowaniu wizerunku osoby sławnej dużą pomocą służyło radio, a jeszcze większą film. Wraz z narodzinami kina dźwiękowego, co nastąpiło mniej więcej w okresie, kiedy grupa Ellingtona zaczęła występować w Cotton Clubie, producenci filmowi rozpoczęli poszukiwania odpowiedniego materiału. Siłą rzeczy w kręgu ich zainteresowania znalazła się muzyka. Orkiestry pokazywały się w niektórych scenach, niekiedy zaś całe filmy poświęcone były tej dziedzinie sztuki. Mills natychmiast wpadł na pomysł przedstawienia Ellingtona na taśmie celuloidowej. Pierwszy dziewiętnastominutowy film, autorstwa Dudleya Murphy’ego, pod tytułem *Black and Tan Fantasy*, powstał prawie jednocześnie z inną krótkometrażówką, poświęconą Bessie Smith. Obydwa filmy nakręcono w plenerach Nowego Jorku i w obydwu słabiutki wątek służy jedynie za pretekst do zaprezentowania muzyki. *Black and Tan Fantasy* traktuje o chorej na serce tancerce (granej przez Freddi Washington), która mimo swego stanu nie porzuca sceny. Któregoś dnia pada na deski i umierając prosi orkiestrę, by zagrała jej ulubiony, tytułowy utwór. (Jego fragmenty, spopularyzowane przez Bubbera Mileya, wykonuje Arthur Whetsol z wykorzystaniem plungera.)

Drugi filmik powstał w 1930 r. i występowali w nim Amos'n' Andy, cieszący się ogromnym powodzeniem biali aktorzy radiowi, tu ucharakteryzowani na Murzynów. Orkiestra kreuje całą ścieżkę dźwiękową, ale pokazuje się tylko w jednej scenie, grając *Three Little Words* oraz kompozycję Ellingtona *Old Man Blues*. David Chertok, autorytet w dziedzinie filmu jazzowego, uważa *Check and Double Check* za „jeden z najgorszych filmów w historii kina”<sup>193</sup>. Ciekawostką jest, że jasne oblicza Tizola i Bigarda przyciemniono korkiem, by zespół nie wyglądał na mieszany. Chertok przyznaje jednocześnie: „Nie ma wątpliwości, iż film w znacznym stopniu przyczynił się do ogólnokrajowej popularności Duke'a”<sup>194</sup>.

Ellington, zwłaszcza od czasu występów w Cotton Clubie, stał się obiektem zainteresowania również prasy. Pierwszy, sężnisty artykuł ukazał się w sierpniu 1927 r. w „New York Tribune”, a więc zanim jeszcze zespół związał się z Cotton Clubem. Autor wychwalał pod niebiosa formację Ellingtona i nazywał stareńki Hollywood Inn „najbardziej modnym i ekskluzywnym klubem” Nowego Jorku, co nawet dla bywalców i lokalnych patriotów trąciło lekką przesadą. Przed 1927 r. wzmianki o zespole ukazywały się od czasu do czasu także w czasopiśmie branżowych, takich jak „Variety”, „Billboard”, „The New York Clipper” oraz „Orchestra World”, gdzie w 1926 r. napisano, że pracujący w Kentucky Clubie zespół może się pochwalić „melodyką i rytmiką najwyższej próby”.

Najbardziej znaczące dla orkiestry teksty prasowe ukazywały się w periodyku „Phonograph Monthly Review”, który powstał w 1926 r., a znikł wraz z depresją. Było to pierwsze i przez jakiś czas jedyne amerykańskie czasopismo przedstawiające szerszej publiczności nowe nagrania. Choć nakład nie był imponujący - w najlepszych okresach dochodził do piętnastu tysięcy egzemplarzy - pismo miało duży wpływ na kształtowanie się opinii o nagraniach, gdyż żadna inna gazeta nie zajmowała się tą dziedziną. W „Phonograph Monthly Review” personel był nieliczny i pisanie recenzji, a czasami redagowanie całej gazety spadało na barki entuzjastycznego młodzieńca, Roberta Donaldsona Darrella, który studiował muzykę w New England Conservatory, a po latach wyrobił sobie markę znawcy muzyki klasycznej. Darrell określa zespół redakcyjny mianem „pokręconej bandy fanatyków”<sup>195</sup>.

Darrella można chyba uznać za pierwszego krytyka jazzowego. Nie oznacza to, że jako pierwszy zaczął poważnie podchodzić do tego gatunku muzyki - wnikliwe artykuły na temat jazzu ukazywały się na łamach prasy amerykańskiej niemal natychmiast po jego rozkwicie w Nowym Orleanie, dekadę wcześniej. Nie był też, przynajmniej na początku, wielkim znawcą tej muzyki. Najważniejsze jednak, że jako pierwszy pisywał o jazzie

regularnie i robił to z wrażliwością oraz zrozumieniem. Przez długi czas poruszał się po omacku: na chybił trafił wybierał jakąś płytę z przysyłanych do redakcji i wysłuchiwał muzyki, czasami nie wiedząc zbyt wiele o wykonawcach. Charakterystyczne, że zadziwiająco duża część jego osądów przetrwała próbę czasu i jeszcze dziś można by je cytować ze spokojnym sumieniem.

Jego główne zainteresowania koncentrowały się wokół muzyki klasycznej, natomiast recenzji płyt muzyki popularnej pisywał głównie z poczucia obowiązku i rzetelności dziennikarskiej. Któregoś dnia w jego ręce trafiła płyta nagrana przez The Washingtonians. Zespół, którego nazwy krytyk nigdy dotąd nie słyszał, wykonywał jakąś żalobną melodię okraszona dziwnymi, niecodziennymi efektami. Utwór, który tak zadziwił Darrella, nazywał się *Black and Tan Fantasy*. W recenzji uznał, że nagranie zasługuje na „pierwszą nagrodę” spośród tanecznych płyt miesiąca i dalej wywodził tak:

„W muzyce The Washingtonians miesza się ciekawa sonorystyka i finezyjna tonalność ze zdumiewającymi, wręcz ekscentrycznymi efektami uzyskiwanymi na instrumentach. Nagranie różni się od innych wstrzemięźliwością, gdyż chociaż barwowe opisy są zaskakujące i niezwykle, wykonywane są z muzycznym, ba! nawet artystycznym smakiem. Tego trzeba posłuchać! Wstawienie na końcu utworu fragmentu marsza żalobnego Chopina jest zabiegiem iście genialnym i wymagałoby osobnego omówienia”<sup>196</sup>.

(Warto wspomnieć, że Darrell nie zdawał sobie sprawy, iż miesiąc wcześniej recenzował inne nagranie tych samych wykonawców - *East St Louis Toodle-Oo* - i przyznał mu „bezsprzecznie pierwsze miejsce”<sup>197</sup>.) Darrell skontaktował się z wytwórnią, by dowiedzieć się czegoś więcej o The Washingtonians, i w kolejnych numerach czasopisma poświęcał im sporo miejsca. Cztery strony nagrane dla Vocalion, między innymi nowa wersja *East St Louis Toodle-Oo*, należały według Darrella do „chyba najwspanialszych zestawów nagrań jazzowych, jakie dotychczas powstały”<sup>198</sup>. Natomiast w styczniu 1928 r. napisał: „*Black and Tan Fantasy* Duke’a Ellingtona w nowym kształcie przyćmiewa nawet poprzednią wersję tej wspaniałej kompozycji dokonaną dla Brunswick... Trudno znaleźć równie oryginalne i natchnione nagranie”<sup>199</sup>. Dalej recenzent przechodzi do szczegółów: „W *Jubilee Stomp* po intrygującym początku następuje rozwinięcie, które równie mocno przykuwa uwagę”<sup>200</sup>; *Washington Wobble* oraz *Harlem River Quiver* cechuje z kolei „przepastne brzmienie i pomysłowe wykorzystanie środków rodem z muzyki symfonicznej, które uczyniły Ellingtona jedną z najważniejszych - o ile nie największą - osobowości hot jazzu”<sup>201</sup>. Wreszcie - *Doin' the Frog* ma „intrygujący początek - co nie dziwi w aranżacjach Ellingtona - którego kilka pierwszych taktów ma taką samą wartość, jak całe kompozycje

mniej zdolnych autorów<sup>202</sup>. Recenzje tego typu pojawiały się w piśmie Darrella przez cały czas pobytu Ellingtona w Cotton Clubie. Zainteresowanie dziennikarza Ellingtonem znalazło kulminację w długim artykule z 1932 r. pod tytułem *Black Beauty*<sup>203</sup>, zamieszczonym w czasopiśmie „Disques”, które, wbrew temu co sugeruje nazwa, było rdzennie amerykańskie. Darrell dokonuje pogłębionej i zrównoważonej analizy dzieł Ellingtona - pierwszej tego typu wydrukowanej w prasie, pierwszej również, w której pojawia się porównanie Ellingtona do Debussy’ego i Deliusa, przypisywane zwykle angielskiemu kompozytorowi Constantowi Lambertowi. Darrell zamierzał napisać książkę o Ellingtonie, będącą jednocześnie biografią oraz analizą muzyki. Przesłał Ellingtonowi artykuł z „Disques” i umówił się na wywiad podczas tournée orkiestry po Nowej Anglii („Phonograph Monthly Review” wydawano w Bostonie).

Niestety, Ellington w typowy dla siebie sposób kluczył w odpowiedziach. „Rozmowa bardzo, ale to bardzo mnie rozczarowała” - stwierdził niedawno Darrell.

„Zachowywał się bardzo podejrzliwie. O ile pamiętam, wysłałem mu egzemplarz gazety z artykułem albo przynajmniej maszynopis. Ellington nie był tak swobodny w wypowiedziach, jak w późniejszym okresie. Albo z jakiegoś powodu mi nie ufał... Czuję się bardzo, bardzo rozczarowany. Właściwie niczego się nie mogłem dowiedzieć... Starłem się od niego wyciągnąć, jak podchodzi do pracy, jaka muzyka go inspirowała. Spytałem o to, bo byłem przekonany, że słuchał Ravela, Deliusa i tak dalej<sup>204</sup>.”

Podejrzewam w duchu, że Ellington był zupełnie zbity z pantałyku fachowymi pytaniami dziennikarza i milczał, bo po prostu nie starczało mu wiedzy, by na nie odpowiedzieć. Na pewno nie słuchał Ravela i prawdopodobnie w ogóle nie wiedział, kim jest Delius.

W końcu książka nie powstała i nie trzeba chyba przekonywać, że była to ogromna strata dla historii jazzu. Jednakże recenzje Darrella i artykuł w „Disques” miały niebagatelne znaczenie dla Ellingtona. Opinie dziennikarza zawędrowały bowiem aż do Anglii, gdzie muzycy orkiestr tanecznych, redaktorzy „Melody Makera” - pisma, które zaczęto wydawać niedługo przed ukazaniem się pierwszego numeru „Phonograph Monthly Review” - i garstka krytyków, takich jak Lambert, wrywali sobie z rąk wszystko, co dotyczyło nowej muzyki hot<sup>205</sup>. Nie uszedł ich uwagi także artykuł z „Disques”, który został przedrukowany w Londynie, z tym że odpowiedzialny za to redaktor prosił o niewielką zmianę „kilku użytych w tekście wyrazów”, ponieważ mogłyby zostać „źle zrozumiane” przez czytelników<sup>206</sup>. Zachwyt Darrella Ellingtonem siłą rzeczy zwrócił uwagę Anglików na muzykę jego orkiestry. Doszło do tego, że to angielscy krytycy przypisywali sobie „odkrycie” Ellingtona i to ich

pochwały, bardziej niż Darrella, przekonały go, że jest nie tylko liderem zespołu, ale także kompozytorem z prawdziwego zdarzenia. Jak więc widać, entuzjastyczne wypowiedzi Darrella działały z opóźnieniem i niejako z drugiej ręki, co wcale nie umniejsza ich znaczenia.

Kiedy Duke Ellington obejmował stanowisko kierownika big-bandu w Cotton Clubie w grudniu 1927 r., był znany nowojorskim bon vivantom i entuzjastom tańca jako jeden z wielu czarnych liderów orkiestry, szerszej publiczności jego nazwisko raczej nic nie mówiło. Kiedy rozstał się z klubem w 1931 r., był już świetnie znany jako kierownik jednej z najsławniejszych orkiestr tanecznych Ameryki, a wśród intelektualistów uchodził za poważnego kompozytora. O jego popularności świadczy fakt, że w 1932 r. on i jego muzycy doczekali się wreszcie pierwszego miejsca w ankiecie murzyńskiego „Pittsburgh Courier” na najlepszą czarną orkiestrę i tym samym wyprzedzili Fletchera Hendersona. Ellington był tak sławny, że kiedy w 1931 r. prezydent Herbert Hoover zaprosił do Białego Domu grupę wybitnych przedstawicieli czarnych Amerykanów, muzyk znalazł się wśród nich. W 1932 r. mieszkający w Stanach kompozytor australijski Percy Grainger zorganizował Ellingtonowi koncert na uniwersytecie Columbia, połączony z wykładem na temat muzyki; rzadko który artysta jazzowy dostępował takiego zaszczytu. Przez następnych kilka lat poważne artykuły na temat Ellingtona ukazywały się w prestiżowych czasopismach amerykańskich, między innymi w „Time and Fortune”. Już na początku lat trzydziestych cieszył się on w społeczeństwie wyjątkową pozycją - z anonimowego lidera przeistoczył się w osobę publiczną.

Nie tylko kariera muzyczna Ellingtona uległa istotnym zmianom, ale również jego życie osobiste. Jak wspominaliśmy wcześniej, ważnym powodem, który przyciągał Ellingtona do muzyki, były piękne kobiety. Jego życie erotyczne zostało opisane z pewnymi szczegółami w książce Dona George’a<sup>207</sup> (który w późniejszych latach współpracował z Ellingtonem jako autor tekstów), trudno jednak, jak zawsze w takich sytuacjach, o całą prawdę. Ale nie pomylimy się, przyjmując, że Ellington nie był przesadnie wierny Ednie. Dla kobiet był niezmiernie atrakcyjny: przystojny, wysoki, elegancko ubrany i szczodry, mistrz wyszukanych komplementów, no i - co nie bez znaczenia - osoba na świeczniku. Nawet gdyby sam nie wykazywał zainteresowania kobietami, one nie dałyby mu spokoju. A jak wiemy, z pewnością ich nie ignorował. Jego zainteresowaniem płcią odmienną niejednokrotnie kierowało serce, nie zaś umysł, i dochodziło do wielu sytuacji, kiedy wiązał się z partnerkami swoich muzyków. Potwierdzają to słowa Barneya Bigarda: „Wtarabaniał się w moje życie intymne. Powiedziałem mu, żeby się odczepił”<sup>208</sup>. Bigard twierdzi, że zagroził

Ellingtonowi pobiciem, i że z podobnych względów Juan Tizol postraszył go nożem. Tajemnicą poliszynela był romans lidera z żoną jednego z puzonistów.

Nie wiadomo, na ile wieści o prowadzeniu się Duke'a dochodziły do uszu Edny, ale z pewnością coś niecoś wiedziała. Niewykluczone, że nie pozostawała mu dłużna. Bigard twierdzi, że widywała się z jakimś mężczyzną, który był „nieźle ustawiony w muzycznym świecie”<sup>209</sup>. Nie wiemy, kto kogo i o co oskarżał, pewne jest natomiast, że pomiędzy Dukiem i Edną doszło do rękoczynów i Edna chlasnęła policzek Duke'a nożem albo żyłką. Blizna została mu do końca życia, nie dziwi jednak, że nigdy nic nie wspominał na ten temat.

W każdym razie pod koniec lat dwudziestych konflikt pomiędzy małżonkami narastał. Duke wdał się w romans z „przepiękną i utalentowaną aktorką”, który zgąsł, kiedy dziewczyna się dowiedziała, że Duke nie rozwiedzie się z Edną, by poślubić kochankę<sup>210</sup>. Była też pewna bogata biała dama z towarzystwa, jednakże jej krewni znaleźli sposób, żeby wybić jej z głowy niefortunny związek<sup>211</sup>. Wreszcie na horyzoncie pojawiła się Mildred Dixon, filigranowa osóbką z czarnymi włosami, które układała w kok. Była tancerką i po raz pierwszy występowała w Cotton Clubie z partnerem Henrim Wessonem w dniu inauguracyjnego koncertu Ellingtona. Była lubiana i miała talent dyplomatyczny. W opinii Barneya Bigarda „była strasznie fajną sikoreczką”<sup>212</sup>. Fran Hunter dodaje: „Była wspaniałą osobą. Rozumiała jego styl życia i się nań godziła. Należała do kobiet, które naprawdę kochał”<sup>213</sup>. Prawdopodobnie w 1929 r. Duke odszedł od Edny. Wynajął apartament przy 381 Edgecombe Avenue, w okolicach Sugar Hill, w Harlemie, i sprowadził się tam wraz z Mildred. Przez mniej więcej dziesięć lat żyli ze sobą jak mąż z żoną, choć nigdy się nie pobrali.

Z Edną łączyły Duke'a w miarę przyjacielskie stosunki. Nigdy się z nią nie rozwiódł - co poniekąd było dobrze wykalkulowanym krokiem, który chronił go przed powtórny ożenkiem i utratą swobody - i dostarczał środków do życia, do końca jej dni. Jak twierdzi Ruth, Edna „odwiedzała nas i na cokolwiek miała ochotę, [Edward] jej dawał”<sup>214</sup>. Edna wspomniała kiedyś, że była zazdrosna o popularność Duke'a u publiczności - szczególnie, jak się można domyślać, o żeńską jej część - ale wiele lat później wyznała dziennikarzowi: „Kocham Ellingtona i mogę dać głowę za to, że nie czuje do mnie nienawiści. Nie chcę rozwodu, podobnie jak on. Jesteśmy dumni, że potrafimy tak się zachowywać. Przez wszystkie te lata zawsze o mnie dbał... Byłam zraniona, głęboko zraniona, kiedy się rozstaliśmy, ale nigdy nie uległam zgorzknieniu”<sup>215</sup>.

W 1930 r., kiedy orkiestra pracowała przy wystawianiu gershwinowskiego musicalu *Show Girl*, Ellington dokonał następnej, dość zaskakującej zmiany w życiu osobistym. Przez



pewien czas Mercer, Ruth i inni członkowie rodziny przyjeżdżali do Nowego Jorku, by z bliska zobaczyć, jak się wiedzie ich sławnemu krewniakowi, którego muzykę znali tylko z audycji radiowych. Któregoś dnia Duke zdecydował, że jego najbliższa rodzina powinna zostawić dom w Waszyngtonie i przenieść się do niego - pomysł dość zdumiewający u osoby z jego pozycją. Był sławą, świetnie zarabiał, nie pogardzał mocnym życiem, a kobiety wręcz ustawiały się do niego w ogonku. Po cóż miałyby ograniczać swoją swobodę obecnością matki z wiktoriańskimi przekonaniem o grzechu, i siostrzyczki, której nie mógł wystawić na niebezpieczeństwo zetknięcia się z życiem symbolizowanym przez Cotton Club?

Jednakże tak właśnie postąpił. J. E. opierał się początkowo: „Jestem za młody, żeby iść na emeryturę” - przekonywał<sup>216</sup>. Miał dopiero czterdzieści dziewięć lat i niby co miał ze sobą robić? Jednakże Daisy się nie wahała: zostawiwszy dom pod opieką męża, wraz z Mercerem oraz Ruth przyjechała do Nowego Jorku. Ellington umieścił wszystkich, razem z Mildred, w nowo wynajętym mieszkaniu z trzema sypialniami na Edgecombe Avenue.

Było to zadziwiające posunięcie. Oznaczało między innymi kres zabaw z kolegami z branży u niego w mieszkaniu. Mildred zaś, w pozornie własnym domu, musiała przyjąć na siebie rolę kogoś w rodzaju synowej. Ale tak właśnie widział to Duke, który przecież zawsze dopinał celu. Tylko po co to wszystko?

Po pierwsze, Duke był taki, jaki się wydawał na zewnątrz - lojalny i pełen poświęcenia. Ruth darzył instynktem opiekuńczym, synowskim szacunkiem ojca i uwielbieniem matkę. Dziennikarz, który odwiedził ich w mieszkaniu niedługo po przeprowadzce, zauważył „niezwykłe oddanie, które okazuje matce. Odgaduje z jej ust każde życzenie, robi wszystko, by ją uszczęśliwić”<sup>217</sup>. W zamian syn otrzymywał od Daisy bezwarunkową akceptację. W jej oczach nie mógłby zrobić niczego złego. W uległości wiktoriańskim zasadom posuwała się tak daleko, że, jak twierdzi Ruth, nie stosowała środków antykoncepcyjnych, jednocześnie przymykała oczy na fakt, że jej ukochany syn zadaje się z gangsterami, sutenerami, prostytutkami i szulerami; nie dość, że żyje z konkubina, to w dodatku bez przerwy ją zdradza. Fakt, że mimo swoich poglądów matka Duke’a jakoś godziła się z zaistniałą sytuacją, można wytłumaczyć jedynie tym, że jak wspominaliśmy wcześniej, jej stosunek do syna wykraczał poza powszechnie przyjęte granice. Duke był w jej oczach siódmym cudem świata i to od zawsze, od dziecka, a nie dopiero teraz, gdy okazywał jej „tyle oddania” poprzez kupowanie futer, zasypywanie kwiatami i inne dowody uczucia. „Można by zaryzykować stwierdzenie - mówi Fran Hunter - że przez cały czas tkwili w jakimiś miłosnym romansie”<sup>218</sup>.

Ale takie wytłumaczenie zachowania Duke’a w stosunku do matki i w ogóle rodziny

byłoby poważnym uproszczeniem. U podstaw osobowości Duke'a leżały dwie uzupełniające się cechy: potrzeba dominacji nad osobami z nim związanymi przy jednoczesnej wyjątkowej opiekuńczości i wierności, jakie im okazywał. W orkiestrze tak manipulował muzykami, że otrzymywał to, co chciał, jednocześnie był w stosunku do nich nieskończenie lojalny. Jack Tracy, wówczas dziennikarz „Down Beatu”, zauważył kiedyś podczas koncertu leżącego na scenie jednego z saksofonistów - spał prawdopodobnie z powodu nadmiernego pofolgowania sobie z alkoholem albo narkotykami. Ale kiedy Tracy napomknął Duke'owi, że może to wpłynąć negatywnie na reputację zespołu, Duke się zachnął i podenerwowany zaczął opowiadać jakąś długą historię o tym, jak ów muzyk podczas wojny nabawił się na Pacyfiku malarii i że po prostu nie może sobie z nią poradzić<sup>219</sup>. Ellington nie był w stanie tolerować krytyki pod adresem „swoich” muzyków.

Takie same mechanizmy występowały w jego układach z rodziną. Był nadzwyczaj oddany i opiekuńczy, ale jednocześnie chciał dominować. Kiedyś odwiedziła go w Nowym Jorku ciotka i poprosiła o drinka. Duke podał jej szklankę mleka ze słowami: „W mojej rodzinie kobiety nie piją”<sup>220</sup>. Sprowadził bliskich do Nowego Jorku po części dlatego, że ich ogromnie kochał i pragnął im zapewnić wszystko, na co pozwalała mu pozycja, ale także po to, by mieć ich pod kontrolą. Stał się faktyczną głową rodziny, co było możliwe dzięki temu, że to on miał pieniądze. Ruth traktował jak księżniczkę z bajki, rozpieszczał, ale i ograniczał. „Edward nigdy nie pozwalał mi nigdzie wychodzić” - skarżyła się w wywiadzie po latach<sup>221</sup>. Upierał się, żeby wprost ze szkoły wracała do domu i nawet załatwił auto, które wozilo ją tam i z powrotem.

W stosunku do syna posuwał się nawet dalej. Widział w nim potencjalnego rywala, więc włosy chłopca przez jakiś czas splatano w warkocze, jak u dziewczynki, żeby ojciec mógł znieść jego obecność. Po śmierci ojca Mercer napisał książkę, którą miejscami czyta się z ogromnym bólem. Pisał między innymi: „Ojciec nigdy nie zrobił czegoś jawnie naganego czy złego, żeby mnie zranić, ale kiedy powinęła mi się noga, spokojnie pozwalał mi upaść”<sup>222</sup>. Gdzie indziej zaś pisze tak:

„Dokonując ostatecznej analizy widzę, że nie chciał, abym do czegoś doszedł. Sądził prawdopodobnie, że wszystko jest w porządku, póki się dla niego poświęcam, bo przecież zapewniał mi opiekę. Kiedyś spytał: »Dlaczego nie pomyślisz o dzieciach? Ja się nimi zajmę«. Z początku się rozżłościłem, potem jednak dało mi to pewien impuls. W tajemnicy przed ojcem zacząłem studiować książki z dziedziny psychologii i dzięki nowej wiedzy mój stosunek do Ellingtona uległ dziwnej metamorfozie. Dowiedziałem się między innymi o przeróżnych sposobach wykorzystywania czyichś słabości. Jednakże, jeżeli w ogóle coś się

zmieniło między nami, to tylko na gorsze. Poprzednio stosował te swoje sztuczki, na które ja, ich ofiara, dawałem się nabierać, i nasze relacje układały się jako tako. Ale mój bunt doprowadził ojca niemal do apopleksji. Rozgorzała zimna wojna.”<sup>223</sup>

Mercer z pewnością wyolbrzymiał element rywalizacji u ojca, ale pewnie dlatego, że najczęściej była ona wymierzona właśnie przeciwko niemu. Najtrafniejsze podsumowanie wzajemnych stosunków między ojcem a synem znajdziemy chyba w opisie Mercera pióra samego Ellingtona w *Music Is My Mistress*. Ustęp jest krótki i nigdzie nie ma w nim śladu dumy, jaką ojciec mógłby odczuwać z osiągnięć syna. Przeciwnie, Mercer jest wychwalany jedynie za to, co zrobił dla Duke’a. Pierwsze zdanie brzmi następująco: „Mój syn Mercer z wielkim oddaniem dba o to, by nie zaśniedział portret jego ojca”<sup>224</sup>. Duke Ellington był pełnym ciepła człowiekiem, który traktował otaczające go osoby z lojalnością i wielkodusznością, ale trzeba było za to zapłacić.

## *Styl Ellingtona nabiera kształtu*

Nagrania The Washingtonians z pierwszych lat ich istnienia, jak *Animal Crackers* czy *Choo Choo*, świadczą o surowości zespołu, wyróżniającego się spośród setek podobnych w Nowym Jorku i okolicach jedynie wykorzystaniem techniki growl, w czym celowali przede wszystkim Miley i Irvis. Nagle jednak, w jakimś nieuchwytnym momencie, jakość muzyki uległa gruntownemu przeobrażeniu i powstały załączki brzmienia, które dziś zwiemy „ellingtonowskim”. W styczniu 1926 r. zespół zarejestrował nieszczęsne *Animal Crackers* oraz *Li'l Farina*, a już w listopadzie ukazały się na płytach pierwsze znaczące kompozycje: *East St Louis Toodle-Oo* i *Birmingham Breakdown* - jedne z najbardziej znanych w spuściźnie Ellingtona. Nie należały do odosobnionych: w ciągu następnych czterech miesięcy orkiestra Ellingtona nagrała całą serię wybitnych płyt ukoronowanych w początkach kwietnia 1927 r. pierwszą wersją *Black and Tan Fantasy*. Nie było powrotu na stare ścieżki. Nadeszło nowe.

Różnica pomiędzy poprzednim a nowym stylem jest wyraźna. Starsza rytmika, zaczerpnięta z ragtime'u, ustąpiła prawdziwie jazzowemu swingowi, z nieregularnie akcentowanymi ósemkami i podskórnym, mniej topornie zaznaczonym pulsem. Składowe utwory wiązane są ze sobą z o wiele większą inteligencją i wyobraźnią, przez co muzyka z jednej strony uderza logiką, z drugiej zaś niecodziennymi rozwiązaniami. Słychać też, że muzycy nabrali doświadczenia i biegłości.

Jak do tego doszło? Co było zacznem tej gwałtownej metamorfozy w tak krótkim czasie? Przejście od rytmiki ragtime'u do bardziej jazzowej dokonywało się wszędzie. Zasluga to głównie Louisa Armstronga, który, zatrudniony w orkiestrze Fletchera Hendersona od jesieni 1924 r. do jesieni następnego roku, pokazał młodym muzykom nowojorskim, na czym polega swingowanie. Ale nie tylko jego: rytmy nowoorleańskie wkradały się w świadomość nie obeznanych z nimi muzyków także poprzez nagrania Kinga Olivera z jego New Orleans Rhythm Kings, a także poprzez możliwość słuchania na żywo nowoorleańczyków i ich naśladowców, gdy objeżdżali z koncertami cały kraj. The Washingtonians dostali dodatkowy prezent w postaci szansy uczenia się bezpośrednio od

Sidneya Becheta. Swingowane frazy stawały się wszechobecne.

Punktem zwrotnym w rozwoju The Washingtonians stało się bez wątpienia spotkanie z Millsem. Po pierwsze, kontrakt z nim dawał Ellingtonowi rzeczywistą kontrolę nad orkiestrą. Po drugie, Mills, kierując się względami marketingowymi, nakłaniał zespół do wypracowania własnego brzmienia. Zresztą przy charakterze Ellingtona namawianie nie było konieczne - lider nie potrzebował zachęty do narzucania, w mniej lub bardziej subtelny sposób, własnych pomysłów muzycznych.

Do niektórych z nich szukał natchnienia, przynajmniej początkowo, w muzyce Fletchera Hendersona. Nie przypadkiem już na początku 1925 r. J. A. Jackson pisał, iż „[orkiestra Hendersona] jest na ustach całego roztańczonego Broadwayu”<sup>225</sup>. Murzyńskiemu krytykowi można by zarzucić stronniczość, gdyby nie wsparcie w postaci recenzji z „Orchestra World”: „Nie ma lepszej orkiestry, białej czy czarnej, która mogłaby dorównać Fletcherowi Hendersonowi”<sup>226</sup>. Formację słynnego lidera podziwiali zarówno muzycy, jak i miłośnicy tańca obojga ras. Nic zatem dziwnego, że to ją właśnie Ellington wybrał za wzór. Nigdy zresztą nie robił z tego sekretu. Lata później wyznał: „Fletcher stanowił dla mnie wielką inspirację. Kiedy zaczął formować się mój big-band, to właśnie ku niemu zwracałem oczy, bo zawsze chciałem, abyśmy brzmiali tak jak jego orkiestra. I gdy tylko dokooptowaliśmy odpowiednią liczbę muzyków, natychmiast przystąpiliśmy do dzieła”<sup>227</sup>. Swoją dług w stosunku do Hendersona Duke podkreślał niejednokrotnie.

W młodości Henderson kształcił się na klasycznego pianistę i nieobce mu były podstawy organizacji orkiestry. Kierownikiem muzycznym jego zespołu był Don Redman, multinstrumentalista z solidnymi podstawami nabytymi w konserwatorium. Współ z Hendersonem stworzyli styl muzyczny oparty na modelu Grofé-Whiteman (przejętym z kolei częściowo od Arta Hickmana), który polegał na rozbudowanej współpracy solistów z sekcjami. Aranżacje Redmana z 1926 r. znamionowała niezmiernie gęsta faktura, w której praktycznie każdą pauzę wypełniały breaki, dialogi typu call and response, fills\*, czyli bardziej swojsko - „przebitki”, akcenty i uzupełnienia. Frazy orkiestry Hendersona znajdowały się w ciągłym ruchu. Była to zasługa pomysłowości Redmana, ale także kunsztu instrumentalnego muzyków, którzy poczytywali sobie za punkt honoru wykonanie najbardziej karkołomnych aranżacji, nawet jeśli pisane były w nietypowych jak na orkiestrę taneczną tonacjach, często stosowanych przez Redmana.

---

\* *Fills* - generalnie wszystkie figury rytmiczne wykonywane przez perkusistę, oprócz stałego schematu rytmicznego (timekeeping, time), szczególnie zaś takie, którymi „odpowiada” innym muzykom lub wypełnia pauzy itd.: w szerszym sensie fills mogą czasami oznaczać figury uzupełniające grane przez inne instrumenty (przyp. tłum.).

Tym, co w owym okresie, pod koniec 1926 r., głównie wskazuje na zapożyczenia Ellingtona od Hendersona, jest właśnie gęsta faktura utworów. Praktycznie brak w niej wolnej przestrzeni, wszędzie słyhać uzupełnienia, figury dialogowe lub też wspomagające linię melodyczną. Jak zobaczymy, Ellington rozwinął własną paletę brzmieniową i harmoniczną, jednakże pionową strukturalizację kompozycji zapożyczył od słynnej orkiestry Hendersona i - po części - od Whitemana.

Możliwe że, jak sugeruje Duke, podobne pomysły miał już wcześniej, ale dopiero teraz mógł je urzeczywistnić, gdy wraz z Millsem rozbudowali orkiestrę. Skład zwiększył się do dziesięciu osób - przynajmniej na potrzeby nagrań - a więc był tylko o jednego muzyka mniejszy niż personel Hendersona. Ellington miał teraz do dyspozycji trzyosobowe sekcje dęte blachy i drewna. Nie wiadomo, dlaczego akurat wtedy orkiestra zwiększyła liczebność, być może spostrzeżono, że big-band w większym składzie staje się bardziej konkurencyjny.

Najważniejszym faktem stała się decyzja Ellingtona podjęta w drugiej połowie 1926 r. o zostaniu rzeczywistym, a nie tylko „kontraktowym”, kierownikiem muzycznym zespołu. Możliwe, że dokonało się to dość niespodzianie. Louis Metcalf i jego koledzy ze zdumieniem odkryli, że Duke zaczął „codziennie” przynosić nowe aranżacje<sup>228</sup>. Nadal wspomagali go sugestiami muzycznymi, dalej też je wykorzystywał. Ale począwszy od tego momentu Ellington stał się arbitrem rozstrzygającym o ostatecznym kształcie muzyki. W rezultacie począwszy od końca 1926 r. orkiestra przybrała łatwo rozpoznawalne oblicze, z którym miała się nie rozstawać przez dziesięciolecia i które różniło się wyraźnie od modelu Hendersona. Muzyka Ellingtona cechowała się większą prostotą i mniejszym natłokiem dźwięków, po części być może dlatego, że jego instrumentalisci ustępowali współpracownikom Hendersona w technicznej biegłości. Zyskała za to w wyrazie: Ellington w dużej mierze zrezygnował z błyskotliwości i efektów pod publiczność na rzecz wyrażania głębszych uczuć.

Funkcja kierownika muzycznego wymagała od Ellingtona poznania choćby podstaw techniki kompozytorskiej. Musiał się nauczyć, jak prowadzić głosy, tworzyć harmonie, modulacje itp. Mniej więcej w tym właśnie okresie zaczął wykorzystywać wiedzę dwóch wybitnych czarnych muzyków, Willa Mariona Cooka oraz Willa Vodery’ego. Obaj otrzymali staranne wykształcenie muzyczne. Vodery, jak dowiedzieliśmy się wcześniej, przez wiele lat pełnił funkcję kierownika muzycznego u Florenza Ziegfelda i osiągnął liczącą się pozycję w kręgach murzyńskiego show-biznesu. Pracując u Ziegfelda, siłą rzeczy bywał szefem wielu białych tancerzy i piosenkarzy, co w pewnym stopniu pomogło mu uwolnić się z segregacyjnego getta. Od Ellingtona wiemy, że Vodery żył w wielkiej przyjaźni ze świetnym komikiem murzyńskim Bertem Williamsem:

„W okresie współpracy z Ziegfeldem byli nierozłączni. Przystojni, życzliwi dla świata, zawsze wbici w stroje dżentelmenów, wzbudzali powszechny szacunek, gdy przechadzali się po śródmiejskich ulicach. Swoją obecnością zaszczycali każde miejsce, na które im przysła ochota, często w towarzystwie boginkowatych piękności od Ziegfelda, i niczym się nie przejmowali, a już na pewno nie względami rasowymi!”<sup>229</sup>

O Willu Marionie Cooku, absolwencie Oberlin Conservatory, istnieje opowiadana na różne sposoby anegdota, że roztrzaskał skrzypce, gdy się dowiedział, że nigdy nie dostanie angażu do białej orkiestry symfonicznej. Zajął się zatem pisaniem kompozycji, które zwał muzyką swego ludu: wiele z nich należało do owych „synkopowanych piosenek”, tak popularnych w Ameryce już pod koniec dziewiętnastego wieku. Był autorem pierwszego znanego musicalu murzyńskiego *Clorindy, or the Origin of the Cakewalk* i wielu przebojów. Podobnie jak Vodery, był ważną postacią nowojorskiej sceny muzycznej. Kiedy dokładnie Ellington zaczął korzystać z kopalni wiedzy muzycznej, którą obaj posiadali, trudno ustalić, ale wydaje mi się, że w omawianym przez nas okresie widywał się przynajmniej z Cookiem, na co wskazuje poniższe wspomnienie:

„Will [Cook] nigdy nie nosił kapelusza, a kiedy pytano go, dlaczego, odpowiadał, że go nie stać. Zaraz więc ktoś wysupływał pięć dolarów, a wtedy razem wsiadaliśmy do taksówki i zaczynaliśmy krążyć wokół Central Parku, on zaś wykładał mi podstawy muzyki. Nucilem mu jakąś melodię w najprostszej postaci, on mi przerywał i rzucał: »Spróbuj na opak«. W moim życiu zaznaczył się przelotnym, ale mocnym wpływem. Kiedy omawiał ze mną muzykę, musiał używać bardzo prostego języka, żebym zrozumiał, o co mu chodzi. Niektórych z rzeczy, które mi tłumaczył, długo nie miałem szansy wykorzystać - aż do czasu, gdy napisałem dźwiękowy poemat *Black, Brown, and Beige*<sup>230</sup>.

Cook zapoznawał Duke'a z najbardziej podstawowymi technikami kompozytorskimi wbijanymi w głowy studentom konserwatoriów: odwracaniem figur muzycznych na wszystkie możliwe sposoby, przewrotami i tak dalej. Jak zobaczymy, Ellington okazał się pojętym uczniem. Cook namawiał go kiedyś: „Powinieneś zapisać się do konserwatorium, ale jako że i tak tego nie zrobisz, to posłuchaj. Najpierw odszukaj najbardziej logiczne rozwiązanie, a potem je odrzuć i daj się prowadzić wewnętrznemu głosowi. Nie staraj się nikogo naśladować, bądź sobą”<sup>231</sup>.

Mało prawdopodobne, by Duke potrzebował rad tego typu, ponieważ łamanie zasad było jego żywiołem. W sławnym fragmencie książki *O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra* dochodzi do kłótni pomiędzy Alicją i Humpty Dumptym, który upiera się, że danemu słowu może nadać każdy sens. „Gdy ja używam jakiegoś słowa - powiedział Humpty

Dumpty z przekazem - oznacza ono dokładnie to, co mu każę oznaczać... ni mniej, ni więcej”\*

Wydaje mi się, że w stosunku do ogólnie przyjętych reguł w muzyce Ellington wykazywał się postawą Humpty Dumpty’ego - jeśli używał jakiejś zasady, znaczyła ona dokładnie tyle, ile kazał jej znaczyć. Stanley Dance pisał: „Lubił udowodniać, że jego nieortodoksyjne rozwiązania brzmią dobrze. Naprawdę. Uwielbiał robić to, czego w powszechnej opinii nie wolno”<sup>232</sup>. Muzycy często z niedowierzaniem przyglądali się otrzymanym od szefa nutom. Oddajmy głos jednemu z kopistów Ellingtona, Tomowi Whaleyowi: „Gdy po raz pierwszy pracowałem dla niego, zauważyłem: »Duke, masz tu E razem z Es«. Na co Duke: »Nic nie szkodzi, zostaw jak jest«. A potem, podczas realizacji zapisu nutowego przez zespół, okazywało się, że brzmi to świetnie”<sup>233</sup>. Z kolei Mercer wspomina: „W żadnej dziedzinie nie znosił reguł. Złamanie jakiejś zasady stawało się dla niego źródłem inspiracji, ponieważ natychmiast dostrzegał, jak ją wykorzystać w tej odwrotnej postaci”<sup>234</sup>.

Tak więc podstawą systemu muzycznego, który Ellington sobie wypracowywał, było odrzucanie reguł. Skłaniał go do tego jednakże charakter, nie zaś myślowy proces analityczny - ponownie daje o sobie znać związek osobowości z twórczością. Pogarda dla zasad doprowadziła go do pewnych praktyk, których potem stale używał, takich jak: poszukiwanie innych form niż ósmio- czy szesnastotaktowe, na których opierała się bezwzględna większość popularnych przebojów; stosowanie większej liczby dźwięków dysonujących niż było to zwykle przyjęte w ówczesnych orkiestrach tanecznych, tworzenie nietypowych kombinacji instrumentów. Właściwie można by rzec, że Duke w pełni wykorzystywał obowiązującą teorię, tyle że przekornie: jeśli dowiadywał się na przykład, że nie używa się układu równoległych kwint, natychmiast wprowadzał je do swojej kompozycji, jeżeli powiedziano mu, że septymy wielkie zawsze się wznoszą, z miejsca pisał melodię, w której opadały. Łatwo można zauważyć, że wiele z jego najciekawszych rozwiązań muzycznych brało się z przeciwstawiania się panującym przepisom.

Faktem jest również i to, że Ellington wiele z tych reguł łamał, ponieważ o nich nie wiedział. Nigdy nie znał zbyt dobrze teorii muzyki, nawet jako autor rozbudowanych i dość skomplikowanych kompozycji. Niemal zawsze jedynym miernikiem poprawności było jego ucho. Tworząc nowy utwór rozpoczynał często od najbardziej podstawowego materiału. Sięgał na przykład po jeden z kilku popularnych schematów, strukturalnych i harmonicznym, służących za kanwę setek przebojów tamtych czasów, jak blues czy szesnasto- lub

---

\* Tłum. M. Słomczyński.



trzydziestodwutaktowa forma AABA. Układ ten zaczynał przerabiać, zmieniając formę przez dodanie lub odjęcie taktów i eksperymenty z harmonią. Ulubioną przez niego metodą było umieszczanie w akordzie jakiegoś dysonującego dźwięku, w celu nadania mu specyficznego zabarwienia. Doborem formy i dźwięków nie rządziła teoria, lecz przypadek - tak długo eksperymentował z pierwotnym materiałem, aż wreszcie utrafił w to, co chciał. Jestem przekonany, że sam Duke nie potrafiłby dokonać opisu własnych dzieł za pomocą pojęć muzykologicznych, jak zrobiłby to profesjonalista. Nie potrafiłby podać szczegółowej nazwy akordu, wyjaśnić, że ten akord to E7#5, tamten zaś to B13. Między innymi z tych powodów tak trudno zanalizować czasami tę muzykę: zmieniając krok po kroku podstawową progresję akordów, mógł ją doprowadzić do całkowicie nieporównywalnej formy. W aranżacjach Ellingtona zawsze jest trochę niejasności, do których na przykład przyczyniało się czasami pisanie dla barytonu Carneya septym w dole akordu. Wydaje mi się, że badając twórczość Ellingtona (szczególnie w zakresie harmonii), trzeba na nią patrzeć, jak na wynik przekształcenia popularnego układu harmonicznego, nie zaś rozpoczynający się od zera proces, w którym łączą się ze sobą przygotowane uprzednio fragmenty.

Począwszy od sesji w listopadzie 1926 r., w ciągu kilku następnych lat orkiestra - pod kilkoma różnymi nazwami - nagrywała dla siedmiu wytwórni. Jak wynika z ustaleń, prawo do używania nazwiska Ellingtona miała w latach 1929-1931 wyłącznie wytwórnia Victor. Ale nie zrażony tym Mills podpisywał umowy z kim się dało, przede wszystkim po to, by wydać jak najwięcej swoich kompozycji. W innych wytwórniach zespół występował pod nazwami, które mogłyby się począć tylko w wyobraźni jakiegoś wielbiciela murzyńskiego poczucia humoru nie najwyższych lotów: The Harlem Footwarmers, The Ten Blackberries, The Jungle Band, The Harlem Hot Chocolates itd. Podczas nagrań w latach 1926-1927 big-band wzmacniali od czasu do czasu muzycy z zewnątrz, dotyczyło to szczególnie sekcji saksofonów.

Utwory Ellingtona napisane po 1926 r. dają się łatwo podzielić na kilka kategorii, prawdopodobnie dlatego, że powstawały na zamówienie, z podszeptu Millsa, znawcy popularnego smaku. A więc mamy powolne utwory „z dżungli”, często w tonacjach molowych mających zapewne sugerować czarodziejskie obrzędy voodoo, szybkie kompozycje hot, przeznaczone do tańca lub stanowiące tło dla błyskotliwych popisów solistów. Oczywiście nie można się było też obejść bez tak modnych podówczas bluesów. Trzeba pamiętać, że muzyka Ellingtona z tamtego okresu pełniła rolę funkcjonalną: miała bawić i wprowadzać słuchaczy w określony nastrój, a nie wyrażać abstrakcyjne zasady teorii sztuki. Pewne jest też, że Millsa, Harry’ego Blocka czy wydawców płyt zupełnie nie

obchodził proces powstawania muzyki Ellingtona, wystarczyło, że spełniała swoje cele.

*East St Louis Toodle-Oo*, pierwsza ze znaczących kompozycji Ellingtona, należała do kategorii „z dżungli”. W repertuarze orkiestry zadomowiła się na pięćdziesiąt lat, a przez jakiś czas stanowiła nawet jej sygnał. (Tytuł wymawia się jako toe-dul-oh.)

Pierwszy niezbyt skomplikowany temat, w c-moll, o nieco poszarpanej linii, przypisywany jest zwykle Bubberowi Mileyowi. Trębacz miał zwyczaj wyśpiewywania co bardziej inspirujących muzycznie tekstów z reklam. W tym wypadku, jak głosi anegdota, chodziło o szyld niejakiego Lewando, sprzątacza. Napis zachwalający jego usługi widać było z okien pociągu, którym orkiestra jak co roku latem podróżowała z Nowego Jorku do Bostonu na koncerty w Salem Willows. Bubber zanucił „Oh, lee-wan-do, oh lee-wan-do” i tak powstała melodia.

Utwór składa się z trzech tematów: w b-moll, As-dur i Es-dur. Drugi temat pojawia się tylko raz, jako łącznik pomiędzy częściami pierwszego, przez co mamy do czynienia z klasyczną trzydziestodwutaktową formą AABA. Generalnie kompozycja opiera się na przetworzeniach tematów w b-moll i Es-dur. Temat durowy jest wariacją utworu *I Wish I Could Shimmy Like My Sister Kate*. Armstrong oskarżał Armanda J. Pirona, że mu go ukraść i dorobił się na nim ogromnej fortuny. Tak więc, choć była to prościutka melodia, historię miała powikłaną.

Utwór otwiera ośmiotaktowy wstęp z tematem „leewando”, po którym następują doprowadzone do wyżyn intensywności i „dzikości” pohukiwania i growlowania Bubbera Mileya na trąbce. Na kanwie drugiego tematu improwizuje Tricky Sam. Powraca temat molowy, tym razem szesnastotaktowy, z improwizacją klarnetu. Potem w kolejności mamy: trio instrumentów blaszanych, duet sopranu oraz klarnetu i połowę chórusu całej orkiestry, kończy Miley ośmioma taktami w moll. Trudno o bardziej prosty aranż i mimo kilku niezłych fragmentów duetu sopran-klarnet, prawdopodobnie autorstwa Toby’ego Hardwicka, całość opiera się głównie na sile fraz Bubbera Mileya na trąbce z plungerem w temacie molowym.

W kompozycji uderza pomysł aranżacyjny, który można potraktować jako zwiastun nowatorskich rozwiązań brzmieniowych Ellingtona - w temacie „leewando” zestawiał ze sobą saksofony i tubę. Daje się także zauważyć tendencja nasilająca się w miarę upływu czasu, polegająca na umiejętnym wyeksponowaniu przez Ellingtona największych atutów orkiestry. Bass Edwards był doskonałym tubistą, a pod względem technicznym - jednym z najlepszych ówczesnych instrumentalistów jazzowych. (Niedawno puszczałem kilku studentom muzyki *Immigration Blues*, w którym Edwards gra standardowy podkład i wszyscy byli przekonani, że słyszą grę smyczkiem na kontrabasie.) Ellington wykorzystał do maksimum jego

zdolności, a przy okazji wprowadził nowatorski zabieg: pomysł zestawienia saksofonów z tubą nie wpadłby nikomu innemu do głowy i właśnie dlatego Duke z niego skorzystał.

Druga wersja utworu, nagrana dla Columbii mniej więcej miesiąc później, nieco się różni. Duet saksofonów rozrasta się do tria, a Mileya, choć wydawałoby się to niemożliwe, gra chyba z jeszcze większą żarliwością. Kolejne, dość mocno różniące się od pierwszego nagrania wersje, z których jedna nosi tytuł *Harlem Twist*, powstały później; w ostatniej nie ma już Edwardsa. Temat wykonywany jest na barytonie oraz smyczkiem na kontrabasie. Brak mu jednak mrocznej i posępnej siły pierwowzoru.

Osią *East St Louis Toodle-oo*, oprócz pełnych wyrazu popisów Mileya, jest przeplatanie się tematu molowego: gwałtownego, namiętnego i mrocznego, z durowym - pogodnym i beztróskim. Nie mamy tu jednak do czynienia z logicznym przekształceniem jednego w drugi, a jedynie zestawienie ich na zasadzie kontrastu. Schemat nie został pomysłany najlepiej, tematy pojawiają się nieco na chybił trafił, bez przekonującego uzasadnienia. Na szczęście zmianom trybu i charakteru tematów towarzyszą również zmiany brzmienia. Najpierw jest to growl Mileya (posługującego się tłumikiem) wpasowany w gęste akordy z tubą w dole. W temacie durowym Nanton intonuje radosny motyw na puzonie z otwartą czarą. Potem następują po sobie temat molowy na klarncie, trio instrumentów sekcji blaszanej z tłumikami, duet klarnet - saksofon i końcowy growl Mileya w temacie molowym. Jeżeli więc Ellington nie popisał się wyobraźnią w organizacji kompozycji, zdecydowanie nadrobił to zróżnicowaniem brzmienia. Już na tym etapie dała o sobie znać kolejna ważna cecha charakteryzująca całą jego twórczość - zamiłowanie do kontrastów. We wszystkich jego dziełach dominuje różnorodność, zmiana, ruch. Nic nie jest statyczne, na każdym kroku wyłania się coś nowego. To właśnie urozmaicenie, szczególnie dźwięku, zdecydowało w dużej mierze o tym, że muzyka Ellingtona była inna niż propozycje typowych big-bandów. Wzorem dla nich stało się brzmienie wypracowane przez Grofégo, Whitemana, Hendersona, Redmana i innych, w którym dominowały nie kończące się dialogi obydwu sekcji dętych. Zatem już w 1926 r. Duke wysforował się przed innymi. Wraz z *East St Louis Toodle-oo* skończyła się era Ellingtona-autora piosenek i nastąpiła era Ellingtona-kompozytora.

Na tej samej sesji zarejestrowano inną pozycję z kilkoma ciekawymi rozwiązaniami: *Birmingham Breakdown*. Utrzymana jest w bardzo szybkim tempie i również zawiera kontrastujące tematy, tym razem w c-moll i As-dur. Przeważają fragmenty, w których oba tematy występują naprzemiennie i urozmaica je tylko kilka partii solowych i zbiorowych. Drugi z tematów składa się z dwudziestu taktów, co w popularnej muzyce, w której większość kompozycji oprócz bluesa miała ósmiotaktowe części, było dość niezwykle. Nie

powinniśmy jednak dać się zwieść tej pozornej oryginalności. Nietypowa budowa bowiem nie wynika tutaj z zestawienia ze sobą segmentów dziesięcio- czy pięcioletowych, co rzeczywiście byłoby zaskakujące, lecz po prostu z dwóch części ośmiotaktowych. Różnicą jest to, że zamiast częstej w takim układzie kadencji po szesnastu taktach, pojawia się powtórzenie czterech ostatnich taktów w mniej więcej niezmięionej formie (tzw. tag). Charakterystyczne, że kiedy Hardwick gra swoje solo, ogranicza je do szesnastu taktów, nie uwzględniając zakończenia, co wyraźnie wskazuje na to, że podstawą kompozycji jest forma szesnastotaktowa. Owe dodatkowe końcowe takty nie są z pewnością wynalazkiem Ellingtona, ale jest to następny sygnał świadczący o jego poszukiwaniach, próbie oderwania się od tego, co oczywiste.

Od zimy do wiosny na przełomie lat 1926-1927 orkiestra dokonała w sumie dwunastu nagrań. Nie wszystkie dorównują poziomem *East St Louis Toodle-Oo*, ale w każdym znajdzie się coś interesującego. Podstawą *Immigration Blues* jest zwykła forma bluesa, z tą różnicą, że w takcie siódmym i ósmym pojawia się chromatyczny pochod akordów, w bluesie rzecz zaskakująca. Utwór ma nie nazbyt rozwinięty, choć melodyjny temat; całość ma zwarty charakter i utrzymana jest w spokojnym, nieco refleksyjnym nastroju. *The Creeper* to szybka kompozycja zbudowana na podstawie przeboju *Tiger Rag*, który stawał się wzorem dla tego rodzaju numerów. Zawiera między innymi break dwóch trąbek, zapożyczony od Olivera i Armstronga w *Snake Rag*. *New Orleans Lowdown* razi nieco zgiełkowością i natłokiem dźwięków, ale ma zgrabną, powtarzającą się melodię wykonywaną przepięknie przez Bassa Edwardsa. W tych dwóch pozycjach słyhać interesujący pomysł muzyczny, często wykorzystywany przez Ellingtona w latach późniejszych. Polegał on na oddaniu ostatnich, najczęściej ośmiu taktów klarnetowi, który wypuszczał się na brawurowe solo imitujące rozpalone do białości zakończenia utworów nowoorleańskich. Z kolei w *Song of the Colton Fields*, napisanej przez Portera Graingera ze „stajni” Millsa, znajdujemy świetny popis Mileya na trąbce z plungerem. Wreszcie, w *Down Our Alley Blues* słyszymy dość pokretny temat, zbudowany na analogii do blue notes\*.

7 kwietnia 1927 r. Ellington nagrał utwór, który po raz pierwszy miał przysporzyć sławy orkiestrze. *Black and Tan Fantasy* długo nie schodziła z ust krytyków i w ogóle intelektualistów (z R. D. Darrellem na czele), którzy uważali ją za wzór kompozycji jazzowej. Dla wielu z nich stanowiła ona dowód, że ten rodzaj muzyki jest sztuką. Z podobnym oddźwiękiem dzieło spotkało się dwa, trzy lata później w Anglii.

---

\* *Blue notes* - mała lub naturalna septyma, mała tercja i często również zmniejszona kwinta. Charakterystyczne interwały bluesa (przyp. tłum.).

Dlaczego akurat *Black and Tan Fantasy*, nie zaś *East St Louis Toodle-Oo* czy inna kompozycja zawładnęła wyobraźnią intelektualistów? Początek to prosty, ale pełen wyrazu fragment bluesa w b-moll, prawdopodobnie wymyślony przez Bubbera Mileya. Podejrzewam, że temat bluesa jest wariacją jakiegoś marsza czy pieśni pogrzebowej rodem z Nowego Orleanu i że trębacz mógł go przejąć od Becheta, Olivera czy kogoś innego stamtąd. Na tle akompaniamentu tuby, bandzo oraz długich dźwięków klarnetu temat rozwijają Miley i Nanton przy użyciu tłumików. Przypuszczalnie obaj korzystają z plungerów w połączeniu z osadzonymi w czarze mniejszymi tłumikami, ale nie wydobywają z instrumentów charakterystycznego efektu wah-wah ani też growlu. W efekcie z dźwięków przebija raczej melancholia niż ogień. Potem dochodzi do głosu Toby Hardwick na alcie i gra drugi, bardziej złożony i niezmiernie interesujący motyw. Tonacja zmienia się z b-moll na Ges-dur, co jest dość nietypowym połączeniem w muzyce popularnej (odwrotne przejście jest częściej stosowane); w końcu przechodzi w B-dur. Skok w górę na akord, którego pryma oddalona jest o małą sekstę od prymy akordu wyjściowego i z powrotem, tak często występuje u Ellingtona, że wręcz stał się jego znakiem firmowym. W muzycznej teorii akordy czy tonacje tego typu traktowane są jako odległe, ale przekształcenie jednego akordu w drugi nie następuje żadnych problemów. W wypadku akordu tonicznego w tonacji durowej wystarczy obniżyć tercję i podwyższyć kwintę o pół stopnia. Akord taki narzuca się każdemu pianiście z wyobraźnią plastyczną, ponieważ jest on wyraźnie „widoczny” na klawiaturze. Jak pamiętamy, Ellington miał dobrze rozwinięty zmysł plastyczny i nie mam wątpliwości, że na zestawienie toniki z sekstą małą wpadł przypadkiem, gdy patrzył na dłoń obejmującą akord C-dur i zastanawiał się, co będzie, jeśli rozszerzy dwa palce. Wkrótce poznamy inną sytuację, w której myślał podobnie.

W kilku miejscach tematu pojawia się interesująca zmiana metryczna, szczególnie w taktach piątym, szóstym i siódmym oraz w odpowiadających im taktach drugiej części tematu. Muzycy ragtimowi odkryli już dawno, że jeżeli figurę złożoną z trzech ósemek lub ćwiartek zagra się na pulsie cztery czwarte, powstanie efekt „cykliczności”, kiedy to akcenty melodyczne przesuwają się przy każdym nawrocie takiej figury, jak gdyby melodia „uciekała” do tyłu. Na tej zasadzie skonstruowano mnóstwo utworów, w tym *Fidgety Feet* czy *Twelfth Street Rag*. Używano jej tak często, że Winthrop Sargeant, muzykolog nie specjalizujący się w jazzie, wziął taką rytmizację za jego podstawową cechę. Ellington stosuje taką figurę w drugim temacie *Black and Tan Fantasy* - uroczej jak wiązanka dźwiękowych kwiatów melodii, która pod każdym względem kontrastuje z częścią molową - tonacją, nastrojem i barwą.

Pozostałą część stanowi niemal wyłącznie sekwencja partii solowych na bluesie w B-dur: dwa chorusy Mileya z głęboko wciśniętym tłumikiem, z akompaniamentem tuby i bandzo, chorus Duke'a bez akompaniamentu, chorus Nantona i wreszcie jeszcze jeden chorus Mileya z towarzyszeniem orkiestry. Całość wieńczy krótki fragment marsza żałobnego Chopina w wykonaniu Mileya i całej orkiestry. Sekcja rytmiczna ledwie muska instrumenty, a perkusji w ogóle brak.

Co tak ekscytowało krytyków? Po pierwsze, zapewne umieszczenie na końcu owego fragmentu Chopina - Darrell nazwał to „zabiegiem iście genialnym” - co sugerowało o wiele większe wyrobienie muzyczne The Washingtonians niż to, którym mogli rzeczywiście się pochwalić. Mam poważne wątpliwości, czy którykolwiek z nich słyszał w oryginale dzieło wielkiego kompozytora. Użyty przez Ellingtona fragment w sparodiowanej wersji można było często usłyszeć na szkolnych podwórkach. Oprócz tego we wrześniu poprzedniego roku zarówno Jelly Roll Morton, jak i King Oliver nagrali własną wersję *Dead Man Blues* Mortona. Każda z nich miała temat zaczerpnięty z utworu *Flee as a Bird*, wykonywanego często na pogrzebach przez zespoły nowoorleańskie, podobnego do marsza Chopina. U Mortona pełnił funkcję wstępu, natomiast Oliver użył go w zakończeniu, podobnie jak Ellington zamieścił cytaty z Chopina. Nie mam wątpliwości, że to właśnie utwór Mortona podsunął Ellingtonowi ten pomysł. Morton oskarżył zresztą Ellingtona o plagiat i zagroził mu sądem. Możliwe, że nie tylko *Black and Tan Fantasy* stanowiła kość niezgody. Wrogość między nimi utrzymywała się aż do śmierci Mortona w 1941 r. Morton należał do nielicznych osób, które Ellington publicznie oczerniał.

Po drugie, „dziwaczne” efekty Nantona na puzonie i Mileya na trąbce, w postaci growlowania i parskania, były dla słuchaczy nie znających orkiestry Ellingtona czymś całkowicie świeżym i nowym. Growl, gra z tłumikiem, frullato, naśladowanie głosów zwierzęcych i inne środki akustyczne wcale nie były nowe. Nawet odbiorcy z niewielkim stażem w słuchaniu jazzu, pokroju Darrella czy angielskich krytyków, z pewnością zetknęli się z nimi w muzyce białych - przykładem orkiestra Paula Whitemana z Henrym Bussem - którzy do pewnego stopnia starali się imitować czarnych mistrzów, takich jak Oliver. Jednakże Darrell natychmiast dostrzegł różnicę: w przeciwieństwie do innych zespołów, w orkiestrze Ellingtona używano się tych sposobów z „muzycznym, ba! nawet artystycznym smakiem”. W tym właśnie tkwi sedno powodzenia *Black and Tan Fantasy*: co bardziej wrażliwi słuchacze natychmiast wyłapali różnicę pomiędzy autentyzmem i pomysłowością Mileya czy Nantona a popisami muzyków w rodzaju Busse'a, cudacznego klarncisty Teda „Is Everybody Happy?” Lewisa, a nawet takich czarnych wykonawców, jak Woody Walder

bądź Johnny Dunn.

*Black and Tan Fantasy* daleka jest od perfekcji. Na początku słyszymy dwa ciekawie dopracowane i świetnie wyważone tematy, mamy więc prawo przypuszczać, że w dalszym przebiegu utworu dojdzie do jakiegoś interesującego ich zestawienia. Niestety, drugi motyw nie powraca już, a w zamian otrzymujemy serię partii solowych blachy z tłumikiem, urozmaiconych tylko solem fortepianu, które zresztą wydaje mi się zupełnie zbędne. W zakończeniu zaś, zamiast najmniejszej choćby aluzji do początkowego tematu, słyszymy marsz Chopina. Wprawdzie klimatem pasuje do całości, ale wzięty jest nieco z powietrza. Moim zdaniem, znacznie lepszą konstrukcję (choć słabsze solówki) ma *East St Louis Toodle-oo* z przeplatającymi się tematami i nawiązaniem w kodzie do pierwszego z nich.

Jednakże jest coś w *Black and Tan Fantasy*, co nie umknęło ówczesnym krytykom i wyczuwane jest nawet dzisiaj: po pierwsze szczerłość i autentyczność, których brakowało zwykle w muzyce tanecznej innych wykonawców, a także spójność brzmienia i nastroju sugerujące istnienie w jakiejś najgłębszej warstwie scalającej idei. Przy słuchaniu ma się wrażenie, że utwór jako całość przekazuje nam z pasją i szczerością jakieś doświadczenie ludzkie. *Black and Tan Fantasy* nosiła znamiona kompozycji z prawdziwego zdarzenia, a nie pozycji grywanej na potańcówkach.

Trzeba podkreślić, że fascynacja akurat tą kompozycją była szczęśliwym przypadkiem. Rob Darrell przyznawał, że z początku *Black and Tan Fantasy* zaintrygowała go komicznymi efektami i dopiero później, po puszczeniu jej kilka razy dla uciechy przyjaciół, zauważył jej głębię<sup>235</sup>. Z czasem do utworu przekonało się wiele osób. Jego znaczenia dla historii jazzu nie można lekceważyć, ponieważ o wiele bardziej niż jakikolwiek inny ówczesny produkt tej muzyki uświadomił krytykom, że jazz powinno się traktować z należytą powagą.

Orkiestra nagrała *Black and Tan Fantasy* jeszcze dwukrotnie w 1927 r.: 26 października dla wytwórni Victor i 3 listopada dla Columbii (z tej sesji osiągalne są dwa nagrania - tzw. alternate takes). Wersja dla wytwórni Victor utrzymana jest w szybszym tempie i słychać w niej całą sekcję rytmiczną, nieco zbyt nachalną, przez co zatracą się melancholijny charakter pierwszego nagrania. Cudowne są wejścia Mileya, jego frazy skaczą i tańczą na wszystkie strony jak pijak w barowej bójce; jednakże ogólnie rzecz biorąc, wersja ta nie dorównuje pierwowzorowi. Przypuszczalnie ktoś był podobnego zdania, gdyż podczas kolejnego nagrania, dla Columbii, następuje powrót do oryginalnego tempa, a rola Sonny'ego Greera ogranicza się do wykonania okazjonalnych akcentów na talerzu, co o wiele lepiej wtapia się w całość. To właśnie podczas tej sesji miejsce Mileya zajął Jabbo Smith. Smith

dysponował świetnym górnym rejestrem oraz pięknym tonem i dorobił się znaczącej pozycji w nowojorskim światku muzycznym. Jako muzyk z pewnością cieszył się większym uznaniem niż Miley, jednakże chociaż jego sola są dobrą imitacją partii Bubbera, brakuje im ich ognia i drive'u. Moim zdaniem, pierwsza wersja *Black and Tan Fantasy* najbliższa jest ideałowi, ale większość odbiorców nie dostrzegała większej różnicy pomiędzy nią i pozostałymi. *Black and Tan Fantasy* stała się jedną z najbardziej popularnych pozycji repertuaru orkiestry, do czego przyczynił się z pewnością wspomniany wcześniej film krótkometrażowy.

Mimo to, gdyby spytać ówczesnych fanów orkiestry Ellingtona o ulubione dzieło, z pewnością wskazałoby na *Creole Love Call*. Jak wspomnieliśmy, utwór ten rozwinął się z kompozycji *Camp Meeting Blues* Kinga Olivera, z którą zapoznał Ellingtona Rudy Jackson. Melodia Olivera składa się z dwóch głównych tematów, lecz ta część, którą Jackson podsunął Duke'owi, była akurat solem klarnetu Jimmiego Noone'a. Mimo miłej dla ucha warstwy melodycznej kompozycja nie należała do najlepszych w twórczości wielkiego kornecisty. Dzięki niewielkiemu retuszowi fragmentu zapożyczonego od Olivera oraz obleczeniu go w nowe szaty tonalne Ellington przekształcił go w jedno z najbardziej zapadających w pamięć dzieł jazzu.

Wstęp wykonuje trio klarnetowe, cieszące się w owych czasach niezmierną popularnością u aranżerów. Każda powtórzona fraza kończy się długą na pięć ćwiartek nutą, co wykonywane w wolnym tempie aż się prosi o odpowiedź. Oliver nie dostrzegł tej wyśmienitej okazji, w przeciwieństwie do Ellingtona, który wykorzystał ją tak doskonale, że zwała z nóg ówczesnych miłośników jazzu. Zamiast postąpić w sposób oczywisty i tę muzyczną przestrzeń dać do wypełnienia Mileyowi Duke zaprosił do studia popularną pieśniarkę Adelaide Hall, znaną między innymi z *Shuffle Along*, która w latach późniejszych zrobiła karierę w europejskim show-biznesie. Ellington skłonił ją, żeby w odpowiedzi klarnetom zaśpiewała *seatem*\*; jej monotony gardłowy głos był w takim zestawieniu zupełną nowością i strzałem w dziesiątkę. Po raz kolejny Ellington sięgnął po nieprzewidywalne i nie tylko wyszedł z tego obronną ręką, ale przy okazji stworzył klasyczną pozycję jazzu.

Resztę utworu Duke przyozdobił fragmentami o kontrastującym brzmieniu, co było już niemal stałą praktyką kompozytora: trąbka z plungerem; Rudy Jackson na klarncie w fragmencie, który w wersji Olivera wykonywał puzon - z bardzo trafnymi krótkimi frazami akompaniamentu Ellingtona; trio blachy, któremu odpowiadają saksofony; trio klarnetowe

---

\* *Seat* - instrumentalny sposób traktowania głosu, śpiew przy użyciu nic nie znaczących sylab (przyp. tłum.).



przeplatane odpowiedziami blachy; w końcu powrót do pierwszego tematu ze seatem Hall. Utwór zamyka krótka koda w wykonaniu pieśniarki, potem wrzawa dźwięków, którą kończy Nanton - uwaga! uwaga! - kwintą zmniejszoną! Oto następny przykład umiłowania Ellingtona do łamania zasad. Według obowiązującej teorii kwinta zmniejszona, zwana też czasem trytonem, należy do najbardziej „niewłaściwych” interwałów; do tego stopnia raziała, że w dawniejszych czasach otrzymała nazwę „szatańskiego interwału”. Zgodnie ze swoją naturą, z chwilą gdy Ellington dowiedział się, że używanie takiego zestawienia dźwięków grozi ekskomuniką ze strony teoretyków, natychmiast je zastosował; w dodatku zrobił to wyzywająco, gdyż pozwolił, by interwał wybrzmiał na końcu sam. Jak na ironię, tak doskonale pasuje do zakończenia, że jego „niestosowność” zupełnie umyka słuchaczom.

*Creole Love Call* zadowala pod każdym względem. Trudno by kompozycję jeszcze bardziej uprościć, zważywszy, że składa się tylko z dwóch głównych tematów, z których jeden pojawia się tylko raz. Jednakże wszystkie jej elementy dobrane są niezmiernie logicznie i proporcjonalnie. Jest to jeden z najbardziej dopracowanych utworów Ellingtona tamtych lat, pod względem relacji partii skomponowanych do improwizowanych - oprócz scatu Hall zawiera tylko jedno solo. Pomimo że tematy nie były płodem weny twórczej Duke'a, całość nosi wyraźne piętno jego osobowości. Różnice, jakie istnieją pomiędzy *Creole Love Call* a *Camp Meeting Blues*, wyjaśniają, dlaczego Duke Ellington uważany jest za jednego z najwybitniejszych twórców dwudziestego wieku, natomiast dorobkiem kompozytorskim Olivera interesują się tylko badacze jazzu.

W ciągu roku, po pierwszej rejestracji *East St Louis Toodle-Oo*, Duke zaczynał coraz lepiej odnajdować własną metodę tworzenia, polegającą na opanowaniu technik i środków muzycznych, do których miał ciągle powracać i ze wzrastającą pewnością siebie ich używać. Zajął się eksperymentowaniem, szczególnie w dziedzinie harmonii i zaczął stosować o wiele bardziej skomplikowane przebiegi harmoniczne aniżeli większość aranżerów orkiestr tanecznych. W orkiestrze Paula Whitemana, który tak wzbogacił język jazzu, rozwój harmoniki wynikał z fascynacji Ferde'a Grofégo i Billa Chalisa Debussym, Ravelem i przede wszystkim Strawińskim. Ellington do nowych rozwiązań dochodził sam. Może zastanawiać w tym kontekście użycie przez Arthura Whetsola breaków ze skalą całotonową w utworach *New Orleans Lowdown i Awful Sad*, która - jak by nie patrzeć - stanowiła znak firmowy impresjonistów. Podejrzewam, że Whetsol nauczył się jej od zaprzyjaźnionego z orkiestrą Bixa Beiderbecke'a, wielkiego miłośnika francuskich kompozytorów, dzięki czemu również i Duke zapoznał się z niektórymi ich innowacjami.

Kompozycja *Black Beauty*, zarejestrowana wiosną 1928 r., wskazuje na kilka nowych

elementów techniki kompozytorskiej Duke'a. Powstała jako muzyczny portret dedykowany Florence Mills. Takich malowanych dźwiękami hołdów miało jeszcze powstać wiele w twórczości Ellingtona. Śliczna, filigranowa jasnoskóra Florence zyskała sławę gwiazdy w *Shuffle Along* i stała się ulubienicą wyrafinowanego światka Nowego Jorku. Na fali popularności zawędrowała aż do Anglii, gdzie ponoć zamieszana była nawet w romans z członkiem rodziny królewskiej. Po odniesionych tam tryumfach wróciła do kraju, by niespodziewanie umrzeć na zapalenie otrzewnej w 1927 r. Jej pogrzeb stał się ceremonią publiczną, w której brały udział tysiące żałobników obojga ras. Jako kolorowa artystka Florence stała się w sposób naturalny inspiracją dla Duke'a, który z coraz większym zainteresowaniem zgłębiał kulturę własnej rasy. *Black Beauty* utrwalono w dwóch wersjach na orkiestrę, jednakże najbardziej znana jest miniaturka na fortepian solo nagrana w latach późniejszych przez samego kompozytora. (Wersja orkiestrowa dokonana dla Brunswick nastrocza pewne wątpliwości dotyczące nazwiska trębacza prezentującego początkowe solo - w istocie Whetsol i Metcalf wykonują czterotaktowe dialogi, czyli „grają czwórki”). Utwór składa się z dwóch części, pierwsza ma zwykłą trzydziestodwutaktową formę AABA, druga jest prostsza i zawiera szesnaście taktów z popularnym podkładem harmonicznym, najczęściej kojarzonym ze *Sweet Georgia Brown*. Druga część, pełna rozmachu, napisana została w As-dur; pierwsza zaś, w tonacji B-dur, utrzymana jest w nastroju refleksyjnym i wspiera się na harmoniach dość wyrafinowanych jak na owe czasy, które jeszcze dziś nie poddają się łatwej analizie. Sekwencja akordów, ułożona przez Duke'a, jest dość niezwykła jak na muzykę popularną - B/F5+/Fm/G7. Przejście z *F* zwiększonego na molowe jest rzadko używane, zwykle akordem docelowym byłby tu g-moll albo F-dur. Jestem przekonany, że po raz kolejny mamy do czynienia z „wizualnym” podejściem Ellingtona do harmonii, gdy do szukania nowych rozwiązań inspiruje go układ klawiszy na klawiaturze. Rozpoczynając od *B* w drugim przewrocie, zastosował z pewnością dawno odkrytą przez siebie praktykę budowania progresji akordów. Polegała ona na przesunięciu chromatycznie w dół najwyższego dźwięku akordu i w miarę potrzeby odpowiednie dopasowanie pozostałych składników, w celu uzyskania płynnego przejścia, jak na przykład w *Blue Skies* Dm/F5+/F.

Prawdopodobnie jednak Ellington zaczął się zastanawiać, co by się stało, gdyby tak przytrzymał dźwięk *F*, a pozostałe dwa przesunął o pół stopnia w dół. W ten sposób otrzymał początkową sekwencję akordów w *Black Beauty*. Jak zwykle nie wybierał utartych ścieżek, ale okazywał zapał do eksperymentowania, do sprawdzania wszystkiego, co podsuwa mu wyobraźnia.

Badacz wczesnego jazzu George Hoefler sugeruje, że „Duke skonstruował *Black*

*Beauty* wokół jakiegoś motywu podrzuconego przez Bubbera Mileya<sup>236</sup>. Być może to prawda, jednak w kompozycji widać charakterystyczne dla Ellingtona podejście do linii melodycznej, dzięki któremu wiele jego dzieł wyrasta ponad przeciętność. Typowy utwór amerykańskiej muzyki popularnej zbudowany jest z jedno-, dwu- lub czterotaktowych segmentów, zwykle powracających z niewielkimi zmianami, by utworzyć większe i powtarzające się z reguły w tej samej formie odcinki ośmiotaktowe. Budowa taka cechuje wiele najslawniejszych standardów tej miary, co *Why Do I Love You*, *As Time Goes By*, *Smoke Gets in Your Eyes*, *'s Wonderful* czy prawie wszystkie przeboje Fatsa Wallera. Wiele popularnych melodii poddaje się oczywiście innej formule, przykładem *Star Dust* i *White Christmas*, jednakże ten pierwszy schemat stosowany jest najczęściej i niemal automatycznie sięgają po niego początkujący twórcy piosenek.

Nie oparł mu się także Ellington w utworach takich, jak *I'm Beginning to See the Light* czy *Satin Doll*, ale częściej niż inni kompozytorzy rozrywkowi skłaniał się do pisania dzieł o przebiegu ewolucyjnym (w przeciwieństwie do cyklicznego). W linii melodycznej tego typu jeden fragment przechodzi w inny, a część wynikła z takiego łączenia składa się z całkowicie różnych, często kontrastujących ze sobą fraz, przywołujących skojarzenia z rozmową czy dialogiem. Przy odpowiednim zastosowaniu takiej metody powstają bardziej interesujące i bogatsze melodycznie kompozycje, choć często trudniej akceptowalne dla mniej wyrobionego słuchacza. *Black Beauty* jest wczesnym przykładem tendencji Ellingtona do pisania melodii o charakterze rozwijającym się, a nie powtarzającym.

W uzupełnieniu do *Black Beauty* Duke napisał utwór *Swampy River* na fortepian solo. Otwarcie to pełna wyrazu i nastroju część w f-moll, prowadząca do bardziej pogodnej części w F-dur, która z kolei przechodzi w niemal pastoralny fragment w As-dur; segmenty przeplatane są krótkimi wstawkami. Widać wyraźnie, że poprzez użycie obu tonacji durowych pokrewnych z f-moll, Duke stara się nadać całości piętno wyważonego konstrukcyjnie dziełka.

W obydwu utworach słyhać echa zainteresowania Ellingtona tradycją ragtime'ową z czasów jego pobytu w Waszyngtonie, kiedy to uczył się na pamięć *Carolina Shout* Jamesa P. Johnsona. Jak pamiętamy, ragtime we wczesnym etapie rozwoju był surową w formie improwizowaną muzyką grywaną w barach St Louis i Nowego Orleanu. Jednakże na przełomie wieków przekształcił się, szczególnie w twórczości Scotta Joplina, Artiego Matthews, Josepha Lamba i innych, w muzykę komponowaną według pewnych reguł, bazującą częściowo na strukturze i pomysłach rozwiniętych w początkach dziewiętnastego wieku przez twórców europejskich. Począwszy od 1900 r., ragtime cechowała bardziej

skomplikowana budowa: często składały się z kilku kontrastujących ze sobą tematów w różnych tonacjach, powtarzanych lub przekształcanych (albo jedno i drugie) na wszystkie możliwe sposoby. Trudno zgadnąć, jakich dokładnie patentów kompozycyjnych Ellington nauczył się od Johnsona, Williego „The Lion” Smitha i innych pianistów stride’owych, których spotykał w Nowym Jorku i gdzie indziej. Nie ulega wszakże wątpliwości, że przejął od nich koncepcję formy, szczególnie zaś użycie przeplatających się ze sobą tematów w pokrewnych tonacjach. Struktura *Black Beauty* i *Swampy River* pozostawia wiele do życzenia - czasami trudno zrozumieć takie a nie inne umiejscowienie jakiejś części - jednakże wyraźnie widać, że Ellington jako twórca przebył długą drogę od kompozycji typu *Jig Walk*.

Na repertuar orkiestry składały się nie tylko sola fortepianowe czy „kawalki z dżungli”, ale także utrzymane w szybkim tempie utwory swingowe. Jeden z nich, *Jubilee Stomp*, charakteryzuje się ciekawą linią melodyczną, inny, *Take It Easy*, jest wolniejszy i mimo szesnastotaktowej, niezwyklej dla bluesa budowy, brzmi przekonująco; słychać tu też kilka nietypowych dla tego gatunku rozwiązań harmonicznyc. W pierwszej wersji zarejestrowanej dla Cameo-Pathe Miley wykonuje wyjątkowo udane solo. Nie wszystkie utwory tego typu potrafią się obronić: *Blue Bubbles* przypomina kotłowanie dźwięków, głównie za sprawą solówek, natomiast *Washington Wobble* jest poszarpany i zagoniony.

Jednakże źródółko wartościowych kompozycji nie wyschło. Innym utworem „z dżungli”, który doczekał się długiego żywota w repertuarze orkiestry Ellingtona, był *The Mooch*. Jak w wielu podobnych pozycjach, prym wiedzie tu Miley. W swych partiach porusza się po obszarze tonacji molowej ze wstawkami w odpowiednich tonacjach durowych - w tym wypadku Es-dur - i pokrewnych z kolei do niej tonacjach molowych. Jak zauważyła Harriet Milnes, która dokonała szczegółowej analizy kompozycji, jest ona dość niezwykła jak na wymogi muzyki popularnej, ponieważ w całości składa się z duetów<sup>237</sup>. Rozpoczyna się płynącą powoli w dół gamą chromatyczną, a w tym czasie Miley growluje ze wszystkich sił. Potem słychać duet Hodgesa i Mileya, a w jednej z wersji pojawia się niesamowity chorus zbudowany zgodnie z formułą „call and response”, pomiędzy popularnym bluesowym gitarzystą Lonniem Johnsonem a Baby Cox, „szczupłą i piękną młodą dziewczyną”, która dała się poznać w wielu rewiach<sup>238</sup>. Cox naśladuje tu seatem growl, czym bez wątpienia próbuje oddać styl Mileya, i robi to zaskakująco dobrze. W *The Mooch* ponownie daje o sobie znać nowa technika komponowania Duke’a: zmiany tonacji, przeplatanie się trybu molowego z durowym, ostre kontrasty kolorystyczne, gdy muzyka przesuwa się po poszczególnych sekcjach instrumentów.

Obowiązkiem orkiestr występujących w rewiach z bogatą oprawą sceniczną było

również tworzenie ciekawego, bliskiego teatrowi wizerunku scenicznego. Uważało się, że muzycy mają przykuwać uwagę nie tylko dźwiękami, ale też wyglądem. Nosili zatem krzykliwe stroje, a niektórzy liderzy, tacy jak Armstrong i Calloway, ani chwili nie stali w miejscu, wręcz dwoili się i troili, żeby na scenie zawsze coś się działo: skakali, tańczyli, bawili publiczność mimiką. Ellington zawsze dbał o to, by rozbudowane instrumentarium Sonny'ego Greera było odpowiednio wyeksponowane na podwyższeniu sceny, i wymagał, aby soliści podczas swych improwizacji wychodzili przed orkiestrę, żeby można było wyraźnie zobaczyć ich sztuczki z tłumikami.

Do żelaznych pozycji widowiska należały wspomniane efektowne, grywane w zawrotnych tempach utwory. Często ich podstawę stanowił *Tiger Rag*, z prostymi, niezbyt często zmieniającymi się akordami, aby muzycy nie musieli zawracać sobie głowy ich przebiegiem, tylko mogli do woli „fruwać” na swych instrumentach, z maksimum tempa i energii. Orkiestra Ellingtona specjalizowała się w kilku takich numerach. Przykładem *Hot and Bothered* nagrany na tej samej sesji, co *The Mooch* z Baby Cox. W utworze pojawia się między innymi solówka Bigarda, utrzymana w klasycznym nowoorleańskim stylu z szybkimi przebiegami w dolnym rejestrze. Włączony został też zaaranżowany chorus (tzw. special chorus), by zaprezentować sekcję saksofonów, która w szybkim tempie rozprawia się ze skomplikowanymi figurami rytmicznymi. Wykonanie tchnie żarem, ale jest zbyt szybkie dla niektórych muzyków i tu i ówdzie słychać kiksy. W drugiej wersji tempo jest wolniejsze.

Patrząc z szerszej perspektywy na ówczesne nagrania orkiestry Ellingtona, można zauważyć dość nikły udział w repertuarze pozycji z wyraźnym piętnem myśli kompozytorskiej. Większość stanowią utwory składające się głównie z następujących po sobie solówek, okraszonych czasem zaaranżowanym chorem i przetykanych strzępkami przerywników, łączników, wstępów do improwizacji (lead-ups), z których wiele wymyślali sami muzycy. Na przykład *Blues with a Feeling* ma tylko dwanaście taktów, które można by nazwać „skomponowanymi” we właściwym sensie tego słowa; *Hottentot*, szybki utwór spółki Fields-McHugh, jest praktycznie ciągłym łańcuchem partii solowych, urozmaiconym tylko przez trzydziestodwutaktowy chorus o wyraźnych znamionach head arrangement; *I Must Have That Man* również autorstwa tandemu Fields-McHugh, napisany dla cottonclubowskiej rewii, składa się z samych partii solowych; w *Saturday Night Function* po temacie następuje nieprzerwane pasmo improwizacji opartych na bluesie. (Utwór przypisywany jest Duke'owi i Bigardowi, choć istnieje nuta w nutę podobny do niego negro spirituals. Zresztą Duke nie był wyjątkiem w ułatwianiu sobie życia - *I Must Have That Man*, firmowany przez Fields-McHugh, jest przeróbką piosenki *I Can't Believe That You're in Love with Me*, bazującej na

tych samych akordach.)

W części utworów widać większą dbałość o dopracowanie. Przykładem szybki *High Life*, wzorowany na *Tiger Rag*, czy *Diga Diga Doo* spółki Fields-McHugh, z pomysłową aranżacją i ze śpiewem Irvinga Millsa oraz Oziego Ware'a. Jednakże o wiele częściej odpowiedzialność za sukces danego nagrania Ellington spycha na barki swoich solistów. Nie należy go za to potępiać, gdyż dzięki temu możemy zachwycać się do woli wspaniałym zmysłem improwizatorskim Mileya, Nantona, Bigarda, Carneya czy Hodgesa, który coraz szybciej wybijał się na czoło ówczesnych solistów jazzowych. Pozostaje faktem, że Duke nie wykazywał się nadmierną gorliwością jako kompozytor i pisał jedynie tyle, ile od niego wymagano. Nadal czuł się bardziej liderem orkiestry niż kompozytorem i bliżej mu było do Fletchera Hendersona aniżeli do George'a Gershwina. W rezultacie firmowanej przez niego muzyce brak dostatecznego szlif. Być może wynikało to ze świadomości Duke'a, że maestria Mileya nawet z najbardziej banalnego motywu uczyni rzecz godną słuchania.

Ale już niedługo miał polegać na Mileyu. Z upływem 1928 r. tolerancja Ellingtona dla wybryków Bubbera malała z dnia na dzień. Duke jak ognia unikał dokonywania niewygodnych wyborów, można więc założyć, że w sprawie wieloletniego kolegi jak najdłużej zwlekał z decyzją. Nigdy nie wypowiedział się o tym, co czuł, gdy rozstawał się z Bubberem - nie wiemy nawet, czy zwolnił go, czy też trębacz odszedł sam. Tak czy inaczej, fakt ten musiał być bardzo bolesny. Bo to Bubber właśnie, bardziej niż ktokolwiek inny - nie wyłączając Duke'a i Millsa - postawił orkiestrę Ellingtona na piedestale. Bez udziału trębacza ich zespół nie poszedłby w tym kierunku, który obrał, kiedy dostał angaż do Hollywood Inn w 1923 r.; bez Bubbera nie wzbudziłby takiego zainteresowania; bez Bubbera nie zostałby zatrudniony przez Harry'ego Blocka na występy w Cotton Clubie. Ilekroć zaś muzycy Ellingtona znajdowali się w gorszej formie, zawsze mogli liczyć na zaraźliwe, pełne wigoru frazy trębacza - jeśli udało mu się dotrzeć na koncert. Omawiane nagrania skrzą się od rewelacyjnych solówek Bubbera, słychać je nie tylko w utworach najsłynniejszych, jak *Black and Tan Fantasy* czy *East St Louis Toodle-Oo*, ale i w mniej znanych - *Red Hot Band*, *Take It Easy* lub chorusach zbudowanych na zasadzie „call and response”, w których prowadzi dialog z Adelaide Hall czy Baby Cox. W *Music Is My Mistress* Ellington pisze:

„Bubber Miley był z krwi i kości obywatelem krainy Soulsville\*... Każda nuta, którą dobywał z trąbki, płynęła z duszy, stanowiła część jego krwioobiegu... Zanim zaczynał opowiadać historie dźwiękami, robił to słowami. To, co grał, zawsze łączyło się z jakimś obrazem. Mówił na przykład: »To starzec, który znużony pracą w polu od świtu, teraz, o

---

\* *Soul* (ang.) - dusza (przyp. tłum.).

zmierzchu, idzie na kolację do domu. Jest zmęczony, ale nie na tyle, by zrezygnować z podśpiewywania sobie w rytm człapania - albo na odwrót". W taki oto sposób Bubber wyobrażał sobie ilustrację do *East St Louis Toodle-Oo*<sup>239</sup>.

Bubber Miley nie był geniuszem pokroju Armstronga czy na przykład Ellingtona. Jak wielu muzyków ze Wschodu, miewał czasami problemy rytmiczne i często łądował z dźwiękiem poza pulsem. Nie rozporządzał też takim szerokim wachlarzem nastrojów jak Armstrong - w doborze środków emocjonalnych był w gruncie rzeczy dość ograniczony. Niemniej był fantastycznym muzykiem i chociaż nie on wynalazł technikę gry z plungerem, wykorzystywał ją lepiej niż jakikolwiek inny puzonista czy trębacz, z wyjątkiem być może swego następcy w orkiestrze Ellingtona, Cootiego Williamsa. To głównie za sprawą Bubbera technika gry z plungerem i growl weszły na stałe do słownictwa jazzu. Choćby tylko z tego powodu należy mu się poczesne miejsce w panteonie sław tej muzyki.

Po odejściu od Ellingtona nieszczęsny Bubber nie cieszył się życiem długo. Przez następne trzy lata grał, gdzie się dało, z przynajmniej pięcioma różnymi składami. W 1931 r. Irving Mills dał mu do dyspozycji własny zespół. Jednakże choroba Bubbera, gruźlica, bez wątpienia pogorszona przez alkoholizm, dokonała swego dzieła i w maju 1932 r. muzyk zmarł.

*W drodze*

Latem 1930 r. orkiestra Ellingtona wyprawiła się na Zachodnie Wybrzeże z koncertami. przy okazji zaś wzięła udział w filmie duetu Amos'n' Andy *Check and Double Check*. Wiosną tegoż roku, w broadwayowskim lokalu Crazy Cat, znajdującym się nieopodal miejsca, gdzie kiedyś działał Kentucky Club, występował Cab Calloway, podówczas stosunkowo mało znany piosenkarz. Stał na czele własnej orkiestry i imponował żywiołowością oraz atletyczną siłą, z jaką wykonywał swój repertuar. Według słów Callowaya, któregoś dnia do lokalu zawitało czterech smutnych panów w prochowcach i głęboko naciśniętych na oczy kapeluszach. Oznajmili mu beznamytnie, że właśnie przeniósł się do Cotton Clubu i następnego dnia po południu ma rozpocząć próby. Duke, jak wyjaśnili, wybierał się na trasę do Kalifornii, gdzie przy okazji miał kręcić film.

Nie trzeba chyba przekonywać, że Calloway nie zwlekał z decyzją i rozpoczął próby w wyznaczonym terminie. Z czasem zadomowił się w Cotton Clubie na dobre, a dzięki atrakcyjnej powierzchowności, świetnemu śpiewowi i sporej dawce popisów scenicznych odnosił tam większe sukcesy niż Duke. Mniej więcej w tym samym okresie podpisał kontrakt z Millsem, tak więc na jakiś czas stał się niejako „własnością” Ellingtona (przypomnijmy, że umowa z Millsem dawała Duke'owi pewien udział w jego interesach).

Po powrocie do Nowego Jorku jesienią Duke występował sporadycznie w Cotton Clubie aż do upadku tego słynnego lokalu w 1940 r. Ale w rzeczywistości związki Ellingtona z klubem przestały istnieć z chwilą wygaśnięcia kontraktu 4 lutego 1931 r., a główną atrakcją tego miejsca stał się Cab Calloway. Oddajmy mu głos:

„Począwszy od lata 1930 r. Ellington coraz częściej wyjeżdżał na trasy. Jego kariera nabierała rozmachu i być może Cotton Club stawał się dla niego za ciasny. Kierownictwu klubu zależało głównie na prostej, chwytliwej muzyce zgranej z całym widowiskiem. Duke zaś rozpoczął eksperymenty z dłuższymi, bardziej skomplikowanymi formami. Mógł je przedstawiać w salach teatralnych i koncertowych, ale w lokalach tanecznych, gdzie publiczność przychodzi sobie poskakać jitterbugi, nie można serwować *Mood Indigo* czy innej, podobnej kompozycji”<sup>240</sup>.



Calloway mógł mieć rację sugerując, że to Ellington wycofał się z występów w Cotton Clubie, gdyż pragnął prezentować bardziej rozbudowaną muzykę, ale z pewnością istniały także inne powody. Choćby najprostszy, mianowicie taki, że szefowie klubu uznali, iż usługi Duke'a przestały ich interesować. Nie ma na to dowodów, ale gdyby muzyka Ellingtona przemawiała do nich bardziej niż show Callowaya, Duke miałby pewne trudności z odejściem. W podobnej sytuacji i prawie w tym samym czasie Louis Armstrong musiał opuścić Chicago cichaczem, by uniknąć uwikłania się w konflikt pomiędzy konkurującymi ze sobą gangami - oba chciały go mieć dla siebie. Po części dlatego przez kilka lat nie mógł zawierać dłuższych kontraktów ani w Chicago, ani w Nowym Jorku.

Tak czy inaczej, Duke już od dawna szykował się do pójścia własną drogą.

Po pierwsze - wyrósł na gwiazdę. Doszło do tego w pierwszym rzędzie za sprawą codziennych audycji radiowych CBS, adresowanych do wszystkich mieszkańców kraju. W 1930 r. radio przestało być traktowane nieufnie i występ w nim łączył się nie tylko z prestizem, ale również z możliwością pozyskania ogromnej rzeszy słuchaczy. Audycje radiowe w zestawieniu z filmami prezentującymi orkiestrę Duke'a, zwłaszcza *Check and Double Check*, sprawiły, że nazwisko Ellingtona znalazło się na ustach milionów Amerykanów.

W efekcie tej ogromnej popularności zaczął być często postrzegany jako rzecznik zarówno jazzu, jak i swojej rasy. O wywiady z nim zabiegały najpoczytniejsze czasopisma, w tym „Time”, który rozmowę z kompozytorem zamieścił już w 1933 r.

O pozycji Ellingtona świadczyła wspomniana wizyta w Białym Domu, wykład w New York University oraz wyniki ankiet muzycznych. Szczególnie interesująca pojawiła się na łamach „Orchestra World”, miesięcznika poświęconego muzyce tanecznej, powołanego do istnienia w 1925 r. Wprawdzie w ankiecie bezsprzecznie dominowały białe orkiestry, jak te, które prowadził Whiteman czy Rudy Vail, jednakże Ellington zawsze plasował się na pierwszym lub drugim miejscu, co wyraźnie świadczyło o jego pozycji. (Zauważmy przy okazji, że w trzydziestce najlepszych instrumentalistów nazwiska tak znaczących dla jazzu muzyków, jak Red Nichols, Louis Armstrong, Bubber Miley, Steve Brown, Sonny Greer, King Oliver oraz Ellington, mieszają się z nazwiskami stuprocentowo komercyjnych wykonawców, jak Zez Confrey i Ozzie Nelson). W nawiązaniu do ankiety z maja 1931 r. w magazynie ukazał się odredakcyjny komentarz: „W wieku trzydziestu dwóch lat Ellington należy do niewielkiego grona niekwestionowanych władców jazzu, w uprawianiu muzyki jungle nie ma sobie równych... Iście meteorowa, lecz nie tak nietrwała, kariera Ellingtona oznacza rozkwit murzyńskiej muzyki tanecznej bardzo popularnej w Ameryce po wojnie”.

Okolo 1932 r. „Chicago Defender” zdobywa się na opinię, że Henderson nie mieści się już w klasie Ellingtona<sup>241</sup>. Twórcy rozrywkowej muzyki stali się postaciami znanymi całej Ameryce, a Ellington należał do absolutnej czołówki.

Pozycja pozwalała mu na odbywanie wielu tras koncertowych, kręcenie filmów, występowanie w prestiżowych miejscach, co przynosiło mu według moich szacunków dochody znacznie przekraczające tysiąc dolarów tygodniowo, które zarabiał w Cotton Clubie.

Wszystko wskazuje na to, że Ellington wycofał się stamtąd w odpowiednim czasie. Blask Harlemu powoli gasł. Jesienią 1929 r. grupa gangsterów rywalizująca z syndykatem Maddena założyła nocny klub Plantation, wzorowany na przepychu Cotton Clubu. Otwarcie miał uświetnić koncert Caba Callowaya. Na dzień przed imprezą do klubu wdarli się gangsterzy Maddena i zdemolowali cały lokal, rozbijając w pył lustra i wyrzucając na ulicę bogato zdobiony kontuar. W odwecie gangsterzy z Plantation zamordowali Harry'ego Blocka w hallu budynku, w którym mieszkał. Z pewnością wydarzenie to jeszcze bardziej oddaliło Duke'a od Harlemu - jakkolwiek by było, to Block zaangażował go wraz z kolegami do Cotton Clubu, on też, obojętnie jaką prezentował moralność, był ich przyjacielem.

Niedługo po tym patologiczny morderca „Mad Dog” Coll porwał George'a Immermana z Connie's Inn, co stało się zarzewiem wojny z Maddenem. Po jakimś czasie na Colla zrobiono zasadzkę w budce telefonicznej i zamordowano go. Fala gwałtu narastała, czego przejawem były trwające przez całe lata trzydzieste rabunki, dokonywane na białych z miasta odwiedzających Harlem, w którym dawniej czuli się jak u Pana Boga za piecem. Robert Sylvester: „Atmosfera w połowie lat trzydziestych dość wyraźnie się psuła”<sup>242</sup>. W końcu doszło do zamieszek na tle rasowym, które całkowicie wypędziły stamtąd białych, i nastąpił raptowny schyłek ery harlemowskich klubów.

W 1931 r. sytuacja nie była jeszcze taka zła, ale dawały o sobie znać pierwsze symptomy upadku. Właściwie blichtr Cotton Clubu i podobnych miejsc zawsze skażony był pasemkami śniedzi. Występujące w przedstawieniach dziewczyny po pracy zajmowały się gorliwie bogaczami z miasta. Nie wiadomo, na ile robiły to pod presją szefów klubów, na ile zaś z własnej woli, jednak pewne jest, że przy minimum wysiłku dorabiały sobie na boku niezłe kwoty. Nawet Ellington, który z pewnością nie był świętoszkiem, z niesmakiem kwitował tę cechę Harlemu: „Część tego, co się działo w Harlemie, była upokarzająca zarówno dla czarnych, jak i białych”<sup>243</sup>.

Ostatni czynnik, który prawdopodobnie przesądził o pożegnaniu się Duke'a z Harlemem, wiązał się z kwestiami osobistymi. W 1931 r., a przypuszczalnie jeszcze wcześniej, przestał go bawić dotychczasowy tryb życia i zdecydowanie mniej zainteresowania

poświęcał muzyce. W latach późniejszych nazwał ten okres „bad groove”<sup>244</sup>. Nigdy nie wyjawiał, na czym dokładnie polegały jego problemy, ale być może łączyły się z ogólnym zniechęceniem dotyczącym ludzi u szczytu sławy, którzy nagle odkrywają, że idą do przodu już tylko siłą rozpędu. Stał się popularny, metody komponowania weszły mu w krew, nie miał się już z czym mierzyć.

Po dwóch latach stabilności w składzie orkiestry nastąpiły zmiany. Pierwsza wiązała się z zatrudnieniem Ivie Anderson jako głównej wokalistki. W Cotton Clubie i Kentucky Clubie o angażu śpiewaków decydowało kierownictwo, a nie Ellington; ich popisy stanowiły odrębną część spektaklu. Natomiast podczas występów poza klubem za stronę wokalną zespołu odpowiadał Sonny Greer. Jednakże kiedy orkiestra rozstała się z Cotton Clubem, potrzebowała kogoś, kto śpiewa profesjonalnie. Pierwszą pracę muzycy dostali 13 lutego 1931 r. w chicagowskim Oriental Theatre i producent zażyczył sobie śpiewaczki. Padła propozycja, by zaprosić Mae Alix, śliczną dziewczynę o jasnej karnacji, która w nocnych klubach Chicago cieszyła się zasłużonym uznaniem (między innymi występowała często z Louisem Armstrongiem w Sunset Cafe). Jednakże, jak twierdzi Greer, Ellington bał się, że ktoś może wziąć Mae za białą, co może przysporzyć im kłopotów. Z innych ust dowiadujemy się, że to kierownictwo teatru wolało uniknąć ryzyka. W każdym razie Duke zwrócił się do Ivie Anderson, która miała pozostać z orkiestrą przez następnych dziesięć lat, aż do wycofania się ze sceny z powodu astmy.

Ivie urodziła się w Gilroy w stanie Kalifornia, w 1905 r. W młodości pobierała lekcje śpiewu, a jako nastolatka rozpoczęła pracę w nocnych klubach. Brała udział w objazdowych przedstawieniach *Shuffle Along* i, według książki Lindy Dahl poświęconej kobietom w jazzie, w 1928 r. współpracowała z orkiestrą Ansona Weeksa.

Był to prawdopodobnie pierwszy związek czarnej wokalistki z białą orkiestrą<sup>245</sup>. W 1930 r., gdy Duke złożył Ivie propozycję, miała dwadzieścia pięć lat, występowała w chicagowskim Grand Terrace z Earlem Hinesem i wykazywała spore doświadczenie estradowe.

W doborze śpiewaków dla swojej orkiestry Ellington kierował się dość osobliwym gustem. Mimo że chylił czoło przed naturalnością, wolał wokalistów czy wokalistki obdarzonych mocnym szkolonym głosem zamiast samouków pokroju Louisa Armstronga. Holiday czy Teagardena, których surowe, często chropawe głosy powinny lepiej pasować, jak by się zdawało, do jazzowego kontekstu. Całkowicie odmiennymi względami kierował się przecież przy doborze instrumentalistów - przedkładał muzyków kształcących się samodzielnie, takich jak Miley, Bechet czy Nanton, nad instrumentalistów porządnie

wyszkolonych. Trzeba jednak przyznać, że Duke wyrósł w tradycji ceniącej ustawiony głos ludzki, a nie prymitywny krzyk wykonawców bluesa z Południa.

Ivie Anderson wiedziała jednak o śpiewie jazzowym więcej niż większość jej następczyń i mimo pewnych wad, na przykład chwiejnej intonacji, śpiewała z jazzowym feelingiem\*. Szybko zawiązała wielbicielami orkiestry. Angielski krytyk Max Jones przytacza słowa Ellingtona, który twierdził, że „Ivie... była popularna [nawet na Południu], gdzie faceci uganiali się za nią... Tak, Ivie potrafiła nieźle rozpaść tych z Południa”<sup>246</sup>. Ivie była ponoć wytrawną pokerzystką i nagminnie ogrywała kolegów podczas długich podróży koleją; rzekomo miała też przelotny romans z Cootiem Williamsem, który miał się o niej wyrazić, że na żywo wypada jeszcze lepiej niż na płytach.

Drugim nabytkiem orkiestry był kolejny puzonista. Jak w wypadku trąbek, trzeci puzon pozwolił Ellingtonowi stworzyć osobną sekcję. Taki układ bardzo ułatwiał pracę aranżacyjną, ponieważ Duke mógł w miarę potrzeby dołączyć Tizola jako czwarty głos do saksofonów, a w sekcji blachy nadal pozostawało pięć instrumentów. Prawdopodobnie jednak nie tylko względy aranżacyjne zadecydowały o zatrudnieniu Lawrence’a Browna.

Brown, przy swojej skomplikowanej osobowości, stał na zupełnie innym, biegunie niż grupa narwańców, którzy dodawali orkiestrze tyle szaleńczo-urokliwej otoczki. Urodził się w 1907 r. w Lawrence, w stanie Kansas. Jego ojciec był duchownym, matka zaś akompaniowała na organach kościelnemu chórowi; muzyką - w różnym stopniu - interesowali się także inni krewni. Gdy Lawrence miał dziewięć czy dziesięć lat, jego rodzina przenieśli się do Kalifornii. Najpierw zamieszkała w Oakland, a potem w Pasadenie. Brown grywał nieco na tubie i skrzypcach, ale mając mniej więcej dwanaście lat ostatecznie wybrał tubę.

Jego ojciec, jak wielu czarnych z religijnych rodzin, był gorącym przeciwnikiem muzyki tanecznej. W rodzinach tego typu zawsze przeciwstawiano się popularnej twórczości - przede wszystkim zaś bluesowi - którą uważano za dzieło szatana. Wiele razy rodzice wyrzekali się swoich dzieci, kiedy zeszyły na nieprawą drogę muzyki świeckiej. W podobnej sytuacji znalazł się właśnie młody Brown: aby pograć sobie z miejscowymi orkiestrami czy choćby ich posłuchać, musiał wymykać się z domu w nocy przez okno. Gdy dorósł, poszedł do Pasadena College, ale nie zrezygnował z grywania muzyki rozrywkowej. W końcu jego ojciec nie wytrzymał i postawił mu ultimatum: albo skończy z taką muzyką, albo wyprowadzi się z domu. Lawrence wybrał to drugie. Przeniósł się do kuzyna i utrzymywał się z chałtur w tanich tancbudach. Ostatecznie dostał pracę w Los Angeles, w orkiestrze Quality Serenaders

---

\* *Feeling* - niezmiernie szeroki i trudny do zdefiniowania termin; oznacza wycucie, wczucie się, wykonanie z sercem, znajomością rzeczy (przyp. tłum.).

Paula Howarda, zatrudnionej w najważniejszym kabarecie Kalifornii, Sebastian's Cotton Club. Usytuowany był on naprzeciwko budynków Metro Goldwyn Mayer, więc do lokalu schodziły się gwiazdy kina, hulaki i lekkoduchy, oraz, jak wszędzie w podobnych miejscach, grupki kryminalistów. Mimo kilkakrotnej zmiany kierownictwa Brown nie odchodził z orkiestry. W 1930 r. ich solistą przez dłuższy czas był Louis Armstrong. Jak wspomina Brown, Armstrong „był jedyną osobą, dla której z przyjemnością pojawiałem się w pracy”<sup>247</sup>.

Puzonista wypracował sobie doskonałą technikę i grał pełnym i aksamitnym tonem. „Lubiłem myśleć o puzonie jako o skrzypcach instrumentów dętych - tłumaczy. - Zacząłem się więc zastanawiać, dlaczego niby mam się z nim mocować jak puzoniści stylu tailgate, zamiast grać na nim taką samą muzykę jak na wiolonczeli. Postanowiłem wykonywać melodie, kładłem nacisk na melodyjność, a nie zagrywki rodem z tailgate”<sup>248</sup>.

Brown nie był pierwszym puzonistą, który postanowił zerwać z nazbyt subtelnym, marszowym stylem, typowym dla orkiestr symfonicznych i z artykulacją staccato wymaganą w zespołach nowoorleańskich. Proponował grę legato. W podobnym stylu przez wiele lat grywał wirtuoz puzonu Arthur Pryor, występujący z orkiestrami symfonicznymi, a z puzonistów jazzowych - Jack Teagarden i przede wszystkim Jimmy Harrison, którzy zyskiwali coraz większą rzeszę naśladowców. Lecz w czasie, gdy Brown zaczął eksperymentować z brzmieniem puzonu, gra legato na tym instrumencie nadal nie była rozpowszechniona, więc muzyk cieszył się sporym wzięciem jako specjalista od chwytliwych melodyjek. W klubie Sebastian's jego popisowym utworem była wersja *Trees*, równie ociekająca słodyczą, co napisany do niej wiersz Joyce'a Kilmera.

W 1932 r. do Sebastian's ponownie zawitał Louis Armstrong. Mimo Niedzieli Wielkanocnej jego menedżer, Johnny Collins, dość nieokrzesany typ, mocno pociągający z butelki i palący tony cygar, który w przyszłości przekwalifikował się na gangstera, nakazał muzykom stawić się do pracy. Brown odmówił, nie wiadomo czy z powodu przekonań religijnych czy z czystej przekory, i rozstał się z zespołem - albo też został zwolniony. W tym samym czasie orkiestra Ellingtona koncertowała w Orpheum Theatre w Los Angeles i któregoś dnia, jeszcze przed odejściem Browna, do Sebastian's wpadł Mills. Wersja *Trees* w wykonaniu puzonisty zupełnie go oczarowała. Były to czasy depresji i powstała teoria - jak się okazało nieprawdziwa - jakoby Amerykanie najbardziej potrzebowali teraz słodkiej, rozmarzonej muzyczki odrywającej ich od problemów dnia codziennego. Mills bez wątplenia uznał, że jeśli Brown dołączy do zespołu Ellingtona, styl orkiestry zmierzy w takim kierunku. Następnego dnia Brown przyszedł na rozmowę do Duke'a, który mu oznajmił: „Nigdy wcześniej cię nie znałem, nigdy wcześniej cię nie spotkałem, nigdy wcześniej cię nie

słyszałem. Ale skoro Irving mówi, że mam cię zatrudnić, tak się właśnie stanie.”<sup>249</sup> Fakt, że Mills miał tyle do powiedzenia w sprawach personalnych, wydaje się mało wiarygodny, ale gdy Brown powtórzył słowo w słowo to samo zarówno Patricii Willard, jak i Stanleyowi Dance’owi, którzy mieli długotrwały kontakt z orkiestrą, żadne z nich nie zgłosiło swych wątpliwości. Duke miał wielkie zaufanie do instynktu Millsa i nigdy się na nim nie zawiódł.

Jednakże stosunki Ellingtona z Brownem od początku nie układały się najlepiej i z czasem niewiele się poprawiły. Po pierwsze, siedemdziesiąt dolarów, które Brown miał dostawać, nie dorównywało sumie, którą zarabiał w Sebastianie; po drugie, puzonista ze zdumieniem odkrył, że honorarium zależne jest od liczby występów w tygodniu, i że muzycy opłacają z własnej kieszeni wszelkie koszty podczas trasy. Na domiar złego Brown był trzynastym członkiem orkiestry i Duke, który, jak widać, nie zaliczał do składu Ivie Anderson, nie pozwolił mu grać, póki nie mieli czternastego muzyka. (Zakaz nie dotyczył nagrań.)

Ale wina nie leżała tylko po stronie Duke’a. Brown miał nie tylko niezależną naturę, ale w dodatku był ponury, a jego nieśmiałość graniczyła z odludkowością. Wyznał kiedyś, że ilekroć miał wykonać solo przed publicznością, cały drżał z nerwów: „Nigdy nie czułem wewnętrznego spokoju, nigdy nie byłem usatysfakcjonowany swoją grą... Wszystko było w porządku, póki nie musiałem wykonać sola, wtedy bowiem natychmiast dopadało mnie poczucie niepewności. Od razu też w popłochu zaczynałem się zastanawiać, co właściwie chciałem zagrać i co po czym ma nastąpić”<sup>250</sup>. W konsekwencji w mniejszym czy większym stopniu muzyk często przygotowywał swoje sola wcześniej i powtarzał je sobie w głowie, póki nie nadeszła jego kolej.

Ponuractwo Browna było dobrze znane. Jak mówi Bigard: „Lawrence był fajnym facetem, tylko że zawsze kwękał. Nigdy nie był z niczego zadowolony. Bez przerwy twierdził, że za pięć lat rzuci wszystko w diabły. Jak więc mówiłem, grał wspaniale i uwielbiałem gościa, ale strasznie był marudny”<sup>251</sup>.

Najczęściej Brown „kwękał” pod adresem Ellingtona. Uważał, że orkiestra powinna działać na zasadach partnerskich i częściej niż inni miał pretensję do Duke’a za wykorzystywanie jego pomysłów bez oficjalnego podania tego do publicznej wiadomości. Kilka razy omal nie odszedł lub został zwolniony. Jedną z największych awantur miała miejsce, kiedy wygarnął Duke’owi: „Nie uważam cię wcale za kompozytora. Jesteś zwykłym kompilatorem i tyle”<sup>252</sup>. Brown dodał jeszcze, że „Duke’a mało szlag nie trafił”.

Przyjęcie Browna do zespołu mocno wzburzyło wielu wielbicieli orkiestry i krytyków. Uważali, że ma on zbyt wypieszczone i delikatne brzmienie i z tego względu zupełnie nie

pasuje do innych puzonistów Ellingtona operujących często gwałtownym, chropawym tonem. Istniały także inne powody. John Hammond: „Obawiam się, że ten doskonały muzyk jest zupełnie nie na miejscu w orkiestrze Ellingtona. Jest urodzonym solistą, który nie zważa na wymogi gry zespołowej. Bez przerwy pcha się na czoło”<sup>253</sup>. Podobnego zdania był angielski krytyk Spike Hughes, który zauważył, że mimo biegłości technicznej, Brown jest „zupełnie nie na miejscu”<sup>254</sup>.

Niezależnie jednak od opinii krytyków i złych stosunków z Brownem Ellington, który przepadał za słodkim brzmieniem, lubił grę Browna i zawsze przeznaczał dla niego sporo miejsca. Zresztą kierował się także względami czysto aranżacyjnymi: cukierkowy ton Browna kontrastował mocno z raczej wyzutym z emocji, sterylnym tonem Tizola, a jeszcze bardziej ze stylem Nantona, gdy ten sięgał po plunger. W rezultacie paleta barw Ellingtona poszerzyła się jeszcze bardziej. Poza tym trzeba podkreślić, że Brown był wykonawcą nie tylko słodkich melodyjek - potrafił zagrać szybko i ostro i wcale od tego nie stronił. Z Duke'em miał pozostać przez długi okres.

Ostatnią nową twarzą w orkiestrze, dzięki której jej liczebność wzrosła do czternastu osób, a Brown mógł zejść z ławki rezerwowej, był Toby Hardwick. Wrócił do Duke'a wiosną 1932 r., mniej więcej w trzy lata po swoim wypadku samochodowym. Jak pamiętamy, rozstanie alcyisty z orkiestrą wiązało się z jego nieodpowiedzialnością. Przez jakiś czas pracował w Atlantic City, a potem, pod wpływem impulsu, popłynął do Paryża. Tam zatrudnił się u Ady Smith, tej samej, która załatwiła The Washingtonians pierwszą pracę w Nowym Jorku u Barrona. Teraz przybrała pseudonim Bricktop i stała się właścicielką słynnego paryskiego klubu nocnego. W Europie Hardwick dostał jeszcze kilka angaży, a po jakimś czasie wrócił do Nowego Jorku. Pierwsze kroki skierował do Hot Feet Clubu w Greenwich Village na Houston Street, który oferował widowiska na wzór harlemowski, gdzie czarni wykonawcy występowali dla białej publiczności. Na stałe współpracowało z klubem wielu doskonałych jazzmanów, między innymi Fats Waller. W przerwach poszczególnych występów, do których należał także numer „tylko dla dorosłych”, pomiędzy stołami przeciskał się kelner w towarzystwie atrakcyjnej tancerki i podsuwając pod nos klientom blaszaną puszkę, podśpiewywał: „Mała gaża dla śmieciarza”. Jeżeli któryś z gości dawał suty napiwek, dziewczyna racyła go widokiem swoich wypiętych wdzięków.

Na nieszczęście właściciel próbował otworzyć podobne miejsce w Chicago. Został zastrzelony przez mafię, a Hot Feet Club zamknięto. Przypuszczalnie to wtedy Hardwick poprosił Duke'a o pracę i otrzymał ją. Zasadą Duke'a było nie zapomnieć, ale wybaczyć. Tym razem przebaczył Toby'emu. Inna sprawa, że mało big-bandów zatrudniało czterech

saksofonistów i być może jak zwykle Ellington chciał wszystkich zdystansować.

Począwszy od 1935 r. w składzie osobowym miały nastąpić kolejne zmiany, ale już nie tak istotne, i w moim przekonaniu zespół Duke'a z tego okresu można nazwać klasycznym. W takim kształcie stworzył bowiem sporą część arcydzieł lidera, a brzmienie Nantona, Hodgesa, Williamsa, Browna, Carneya oraz Bigarda stanowi sedno ellingtonowskiej muzyki. Istnieją wprawdzie opinie, być może słuszne, że orkiestra Ellingtona z lat czterdziestych, kiedy związana była z wytwórnią Victor, była klasą dla siebie; prawdą jest również, że wiele nagrań Ellingtona z lat 1927-1929 to arcydzieła, a formacje z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych uwieczniły kilka dłuższych utworów kompozytora, którymi na stałe wpisał się w annały historii jazzu. Jednakże to właśnie orkiestrę z lat trzydziestych można chyba traktować jako wzorzec dla nich wszystkich.

W 1931 r., kiedy Duke żegnał się z Cotton Clubem, kraj toczył się po równi pochyłej w otchłań depresji. Ucierpiał przemysł rozrywkowy, a także sieć nocnych klubów, na co składało się szereg czynników: władze federalne wciąż usiłowały egzekwować zalecenia prohibicyjne i czasem kończyło się to zamykaniem lokali rozrywkowych, nawet tych najbardziej popularnych; szeregi rozrzutnych miłośników rozrywki przepuszczających bająnskie sumy poważnie się przeredziły, a to oni w dużym stopniu zasilali kasę nocnych lokali; wreszcie - narastało przekonanie, że w obliczu potwornej nędzy społeczeństwa, którą symbolizowały rozpowszechniane przez prasę zdjęcia wygłodzonych dzieci, stłoczonych w zdezelowanym pojeździe zdążającym do Kalifornii, beztroska zabawa i taniec tracą swój urok. Przemysł nagraniowy znajdował się w jeszcze gorszej zapaści. W czasie, gdy wiele osób pracowało za dwadzieścia pięć centów za godzinę, siedemdziesiąt pięć centów zapłaconych za płytę wydawało się pieniądzem wyrzuconym w błoto; zresztą istniało przecież radio. Sprzedaż płyt, która w latach dwudziestych dochodziła do stu pięćdziesięciu milionów rocznie, w 1933 r. spadła do pięciu milionów.

Mimo poważnych ciosów przemysł rozrywkowy przetrwał. Chociaż czterdzieści procent klubów harlemowskich zawiesiło swą działalność, reszta pracowała dalej, gdyż nadal nie brakowało osób, które pragnęły posłuchać muzyki na żywo, póki w kieszeniach brzęczało im parę centów. Orkiestrę Ellingtona uznawano za najlepszy czarny big-band w kraju, a sam lider zyskał sobie poważanie i rozgłos. Mimo że większość Amerykanów z pewnością nie miała pojęcia, czym je tłumaczyć, traktowała go z atencją, o wiele większą niż szefów innych popularnych zespołów.

Przez następne dwa lata orkiestra koncertowała w wielu miejscach, przeważały kontrakty tygodniowe, czasami krótsze. Niemało też czasu muzycy spędzali w Kalifornii.



Jeździli w wagonach pullmanowskich, a Ellington w salonce, by w odosobnieniu móc się oddawać pracy kompozytorskiej. Od pewnego czasu separował się od swoich muzyków i tendencja ta narastała. W początkach kariery, gdy przede wszystkim występował jako pianista, był jednym z „paczki”. Należeli do niej długoletni kompani: Greer, Hardwick czy Whetsol, z którymi Duke znał się z czasów młodości, kiedy jego działalność muzyczna ograniczała się do prezentowania na wieczorkach tanecznych ciągle tych samych trzech numerów w różnych tempach.

Jednakże z nowymi współpracownikami nigdy nie zawiązał bardziej zażytych więzi. Po części dlatego, że w czasie, gdy orkiestra przeniosła się do Cotton Clubu, miał rodzinę i prywatne życie, więc nie uganiał się z innymi po Harlemie w poszukiwaniu mocnych wrażeń. To izolowanie się od reszty nasiliło się jeszcze, gdy Duke sprowadził do Nowego Jorku rodziców, siostrę oraz swojego syna i przestał zapraszać do domu mniej obytych członków orkiestry. Przypomnijmy, że Ellington należał do klasy średniej, jak większość kolegów z młodości, natomiast wielu nowych pochodziło z rodzin robotniczych. Kilka osób, między innymi Bigard, Williams, Hodges, Miley, wychowało się w społeczności o raczej niskiej kulturze: używało języka niewykształconej czarnej warstwy, piło i przeklinało jak szewcy i oddawało się hazardowi. Ich maniery i sposób bycia z pewnością daleko odbiegały od wzorów wpajanych Ellingtonowi. Do zaakceptowania był prawdopodobnie Freddy Guy, w łaskach znalazłby się chyba także Toby Hardwick, gdyby lepiej się prowadził. Z wyższych kręgów społecznych pochodzili także Nanton i Carney. Jednakże większości z nich, mimo szacunku i ciepła, jakimi ich darzył, Ellington nie dopuszczał do swojego świata.

Zachowanie Duke'a nie różniło się w tym względzie od postępowania innych członków klasy średniej, którzy poza pracą nie bratali się zwykle ze swoim personelem. Kierownik magazynu czy sklepu, posiadający dyplom szkoły średniej, mógł napić się kawy z tragarzem albo kierowcą ciężarówki, ale daleki był od zaproszenia go do domu na rodzinną kolację. Współpracowników Ellingtona mogło denerwować u niego wiele rzeczy, ale, jak się wydaje, potrzebę izolowania się od grupy uznali za jego prawo i przyjęli ją ze zrozumieniem. Nie tylko bowiem był kierownikiem orkiestry i być może geniuszem, ale również członkiem innej klasy społecznej. Im bardziej Ellington stawał się sławny, tym bardziej dystans pomiędzy nim a resztą zespołu się powiększał. Ellington dostąpił zaszczytu audiencji u prezydenta, wykladał w słynnych uniwersytetach i był za pan brat z zamożnymi przedstawicielami białej Ameryki. Pozostałym daleko było do takiej pozycji. Kiedy znajdowali się w trasie, Ellington nocował w najelegantszych hotelach, oni walczyli o miejsca w domach noclegowych dla czarnych. Pozycja społeczna pozwoliła Ellingtonowi na

przenikanie rasistowskiej bariery nieco wcześniej i częściej, niż to się zdarzało innym członkom murzyńskiej społeczności. Richard O. Boyer, który w 1944 r. przez krótki czas podróżował wraz z orkiestrą, twierdzi, że w przeciwieństwie do swoich muzyków Ellington już wtedy nie miał kłopotów z otrzymaniem miejsca w hotelach dla białych w większości miast amerykańskich. To wszystko, w połączeniu z naturalną rezerwą Duke'a, doprowadziło również do pogłębiania się dystansu między liderem a jego personelem.

Nie oznacza to oczywiście, że Duke zupełnie odcinał się od kolegów z orkiestry. Grało w niej wszak wielu starych przyjaciół, z którymi lubił przebywać oraz przerzucać się żartami i anegdotkami. Ale dni, kiedy siadywał z nimi do kart czy wyskakiwał na drinka po pracy, należały do minionych. Wchodził w inny świat.

*Mood Indigo*

W latach pomiędzy odejściem Mileya a pierwszymi zagranicznymi wояażami Ellingtona, które ogromnie wzmocniły jego wiarę we własne siły, kompozytor ustabilizował swą pozycję w świecie muzyki. Paradoksalnie stało się to w nie najbardziej twórczym okresie jego życia. Łatwo zauważyć, że najlepsze prace Ellingtona powstawały falami: *East St Louis Toodle-Oo*, *Black and Tan Fantasy* czy *Birmingham Breakdown* na przełomie lat 1926-1927; *Dear Old Southland*, *Stompy Jones*, *Daybreak Express* oraz *Solitude* w grudniu 1933 r. i styczniu 1934 r.; *Ko-Ko*, *Concerto for Cootie* i *Cotton Tail* w ciągu dwóch miesięcy 1940 r. Arcydzieła rodziły się w porywach natchnienia, pomiędzy nimi następowała pustka i czas jałowy. Jak teraz.

Jak już zauważyliśmy, Duke nie tworzył pod wpływem wewnętrznego impulsu. Potrzebował bodźca z zewnątrz: osoby, wydarzenia, inspiracji innego typu. Zwykle szedł po linii najmniejszego oporu i mobilizował się tylko wtedy, gdy miał nóż na gardle. Co nie zmienia faktu, że często jego myśli wypełniała muzyka. Jeśli lubił podróże koleją, to dlatego, że podczas jazdy miał czas na skonkretyzowanie luźnych pomysłów, które mu chodziły po głowie. „Nikt mi nie siedział na karku, póki nie dojechaliśmy do celu” - tłumaczył<sup>255</sup>. W salonie czy na tylnym siedzeniu auta kierowanego przez Harry’ego Carneya Ellington miał czas na robienie szkiców do późniejszego wykorzystania. Jednakże decyzja o połączeniu tych różnorodnych skrawków, pomysłów i fraz przychodziła mu niezmiernie ciężko. W tym sensie można by mówić o jego „lenistwie”. Znacznie wolał spokojne życie, które toczyło się od koncertu do kolacji i spotkania z wielbicieleką. Co innego bowiem gromadzić w głowie fragmenty pomysłów muzycznych inspirowanych krajobrazem przesuwanym się za oknami wagonu kolejowego, co innego zaś składać wszystko w spójną całość. W omawianym okresie kompozytorowi brakowało motywacji, wyzwania rzuconego przez świat zewnętrzny, które nakłoniłoby go do pracy na najwyższych obrotach. Znudzony, osiadł na laurach.

Od czasu do czasu klecił numery takie, jak *Harlem Flat Blues*, *That Rhythm Man*, *Jungle Blues* i wiele innych, które składały się głównie z krótkiego tematu wciśniętego pomiędzy partie solowe prezentowane na tle prostych akordów którejs z sekcji. Trzeba

przyznać, że owe indywidualne popisy Williamsa, Nantona, Hodgesa, Carneya, Bigarda i innych stanowią często wzorcowy przykład wykonawstwa jazzowego. Lecz utworom tym, potraktowanym jako całość, trudno by przypisać miano „kompozycji” w klasycznym sensie. Inteligencja i biegłość Duke’a sprawiały, że nawet przy tak ubogiej formie słuchało się ich chętnie. Uatrakcyjniał je, jak się dało, kipiały od zmieniających się, kontrastujących ze sobą motywów, wydobywających się co chwila na powierzchnię, by po chwili utonąć w kipieli dźwięków - ani na chwilę nie ustawała wewnętrzna ruchliwość fraz. Mimo to pozycje te bronią się właściwie tylko improwizacjami i więcej w nich zręczności zonglera niż koncepcji twórcy.

Wiele z nich to prawdopodobnie stock arrangements, przykrojone na potrzeby orkiestry przez Ellingtona i jego kolegów. Do kategorii tej należą *Wang Wang Blues*, *My Gal Is Good for Nothing But Love* oraz *March of the Hoodlums*.

Mam wrażenie, że wiele aranżacji wychodziło spod pióra Juana Tizola. Możliwe, że Ellington, oprócz płacenia puzoniście dodatkowej gaży za pisanie orkiestrówek, zlecał mu czasami zestawianie głosów sekcji. A stąd już tylko krok do pisania całych aranżacji. Kilka lat później Paul Eduard Miller twierdził w „Down Beat”, że to Tizol dokonywał aranżacji dla orkiestry, choć niewykluczone, że chodziło mu właśnie o rozpisywanie partii na poszczególne instrumenty<sup>256</sup>. Tak czy inaczej kompozycje *Maori*, *Admiration* (autorstwa Tizola), *Sweet Jazz o’ Mine* i kilka innych nie wykazują typowych cech aranżacyjnych Duke’a; jeśli więc to nie Tizol je opracował, na pewno nie zrobił tego także Duke.

Ostatnia przyczyna zmniejszenia się liczby znaczących dzieł Duke’a w owym okresie wiązała się z ciągłym zapotrzebowaniem na łatwe w odbiorze, raczej nie najwyższego lotu pozycje komercyjne, do których pisania nakłaniali Ellingtona Mills i wytwórnie płytowe. Na sześćdziesięciu pięciu procentach nagrań z drugiej połowy lat trzydziestych orkiestra towarzyszy jakiemś zaproszonemu wokaliście czy wokalistce w zwykłe miernych piosenkach typu *What Good Am I Without You?* czy *When a Black Man’s Blue*. Nawet przy największej dobrej woli trudno przydawać im jakąś wartość.

Mimo to Ellington stworzył w tym okresie kilka interesujących, a w dwóch czy trzech przypadkach - znaczących kompozycji. Daje się również zauważyć w jego pracach nowy nastrój. Pomijając czysto komercyjne produkcje, dotychczasowy dorobek Ellingtona można podzielić na dwie kategorie: tajemnicze utwory „z dżungli” i szybkie, czasami aż do zapamiętania, utwory pomyślane jako tło do popisów solistów. Teraz do kompozycji Duke’a coraz częściej zakradał się inny nastrój, malowany pastelowymi barwami, rozciągający się od lekkiej melancholii po nostalgię i głęboki smutek. Był to najbardziej osobisty klimat, w jakim

Duke pisał, i dominuje w wielu jego najlepszych dziełach z tego okresu.

Zgodnie ze swoim zwyczajem Irving Mills współpracował z kilkoma wytwórniami płyt naraz. Jednak w przemyśle płytowym również dokonywała się ważna zmiana. Sporo mniejszych firm, które rozkwitały w okresie chwały rozrywki lat dwudziestych, podupadło i przejmowali je za bezcen potentaci, jak Columbia i Victor. W efekcie Ellington zmuszony był nagrywać tylko dla najbardziej znanych wydawnictw.

Charakterystyczne, że tym, co zainspirowało Ellingtona do stworzenia bardziej wartościowych dzieł, był udział orkiestry w *Check and Double Check*. Był to nie tylko jeden z wczesnych filmów muzycznych, ale także jeden z pierwszych, który w całości został poświęcony czarnej orkiestrze. Dlatego też, kierując się względami prestiżowymi, Duke pragnął dobrze w nim wypaść. Specjalnie na tę okazję skomponował utwór *Double Check Stomp*, który, jak na ironię, nie został umieszczony w filmie. Pomiędzy kwietniem a czerwcem orkiestra nagrała go dla trzech różnych wytwórni. Pierwsza i trzecia wersja nie różnią się zanadto od siebie, prócz tego, że w tej ostatniej w głównym temacie saksofonom odpowiada blacha, a zamiast sola Hodgesa słyszymy partię Carneya. W drugiej wersji pojawia się akordeonista Cornell Smelser prawdopodobnie tylko dlatego, że akurat był w studio, by nagrać z zespołem kompozycję *Accordion Joe*.

Do mnie osobiście najbardziej przemawia pierwsza wersja, dla wytwórni Victor. W typowy dla siebie sposób Duke wycisnął maksimum z pozornie mało fascynującego materiału. Kompozycja składa się z krótkiego wstępu, który służy również jako zakończenie, oraz z trzydziestodwutaktowego tematu, rozwiniętego wraz z wariacjami z dwutaktowego szczątkowego motywu melodycznego, otwierającego i zamykającego całość. Wszystkie pozostałe fragmenty to partie solowe z minimalnym udziałem akompaniamentu. Całość broni się głównie dzięki żywiołowym solom Williamsa (w stylu Armstronga), Hodgesa i Nantona oraz dzięki temu, że mimo skromniutkiej formy temat brzmi niezmiernie atrakcyjnie i wykonywany jest przez orkiestrę z ogromną werwą.

Jednakże w filmie znalazły się dwa inne utwory, które z kompozytorskiego punktu widzenia warte są o wiele większej uwagi. Jeden z nich to *Ring Dem Bells*, który przez wiele lat pozostał w repertuarze orkiestry. Jak wspomina Louis Metcalf, Sonny sprawił sobie kiedyś dzwony rurowe. Ellington, zaintrygowany ich brzmieniem, natychmiast napisał specjalną kompozycję<sup>257</sup>. Sonny nie miał pojęcia, jakie dźwięki wydawane są przez poszczególne rury, więc oznaczył je skrawkami papieru. Przed którymś z koncertów orkiestrowi żartownisie pozamieniali nalepki i Sonny wydobył szereg całkowicie fałszywych nut. Parsknął tak zaraźliwym śmiechem, że po chwili dołączyła do niego cała widownia.

Utwór *Ring Dem Bells* zbudowany jest wokół prościutkiego motywu o często wykorzystywanym szkielecie harmonicznym. Efektowność kompozycji w dużym stopniu osiągnięta jest dzięki pełnym energii solom Williamsa, Hodgesa i ich kolegów. Cztery wersje kompozycji zarejestrowano na dwóch różnych sesjach w Hollywood dla wytwórni Victor, natomiast piątą dla Okeh w Nowym Jorku. Wszystkie są do siebie dość podobne, różnią się jedynie solami. Atrakcyjność całości bierze się między innymi z ogromnie pomysłowego wykorzystania formy call and response, co sprawia, że prosty temat staje się o wiele bardziej skomplikowany rytmicznie aniżeli w sytuacji, gdy występuje sam. Zawołania i odpowiedzi wykonywane są przez dzwony i blachę, Hodgesa i blachę, Hodgesa i Cootiego Williamsa śpiewającego seatem, dzwony i sekcję saksofonów, wreszcie blachę i Bigarda. Kolejność dialogów różni się w zależności od wersji. Każdy z nich ma teoretycznie dwa takty długości, ale zwykle zawołanie rozpoczyna się dwie lub trzy ćwiartki wcześniej i o tyle przesuwa się odpowiedź, przez co „mijają się” z regularną szesnastotaktową linią melodyczną tematu. Ellington nie szafuje nadmiernie tym pomysłem i fragmenty dialogów poprzedzielane są zwykłymi solami. Lecz i tutaj objawia się jego zmysł do różnorodności, ponieważ każda z partii solowych otrzymuje inny, choćby minimalnie zmieniony, akompaniament. Na przykład w pierwszej wersji dla Victor Bigardowi towarzyszy tylko bandžo i kontrabas, Carneyowi - bandžo, kontrabas i fortepian. Z kolei w podkładzie dla Nantona Ellington szkicuje harmonie na fortepianie pojedynczymi półnutami i całymi nutami. Dialogi Hodgesa i Williamsa współbrzmiają jedynie z bandžo i kontrabasem, Cootiego wspomagają rozgadane riffy\* saksofonów, a z sekcji rytmicznej pozostaje jedynie kontrabas. W prawie wszystkich big-bandach z tamtego okresu sekcje rytmiczne nie mają ani chwili oddechu, prócz momentów, kiedy któryś z ich członków sam wypuszcza się na solo. Jak zwykle jednak Ellington wyłamuje się ze schematu i dzieli grupę rytmików na kilka sposobów, uzyskując przez to większe urozmaicenie.

Dodatkową atrakcją kompozycji jest modulacja z tonacji C-dur na Es-dur tuż przed solem Williamsa i dwa ostatnie chorusy wypełnione doskonałym zestawieniem saksofonów i blachy.

Oceniając kompozycję jako całość, trzeba przyznać, że *Ring Dem Bells* zasługuje na swoją popularność. Bez przerwy coś się w niej dzieje, wypełniają ją kontrasty, zmiany i przeobrażenia, zarówno na powierzchni, jak i bardziej subtelne, w podkładzie. Partie solowe są najwyższej jakości - Williams ponownie sięga po frazy Armstronga - a cała orkiestra

---

\* *Riff* - krótki, powtarzający się motyw, najczęściej parzysty. Często służy do ubarwiania improwizacji solisty (przyp. tłum.).

wyraźnie swinguje.

Druga ważna pozycja z *Check and Double Check to Old Man Blues*, jeden z najbardziej znanych w dorobku Ellingtona z tamtego okresu. Istnieją dwie jego wersje: dla Columbii i dla Victor. My zajmiemy się tą pierwszą. W pewnym sensie jest to jeden z ulubionych ellingtonowskich train pieces - utwór imitujący odgłosy wydawane przez pociąg. Rozpoczyna się dwudziestoma taktami wstępu na dwie czwarte, co przywołuje skojarzenia z lokomotywą nabierającą pary przed ruszeniem. Nagle orkiestra wskakuje w główny temat, radosną melodię na cztery czwarte, opartą na popularnej trzydziestodwutaktowej formie piosenki. Po ekspozycji tematu następuje seria solówek głównych filarów big-bandu. Muzycy przekazują sobie pałeczkę pomiędzy łącznikiem (bridge)\* a ostatnią częścią A. Pod koniec Duke wplata ośmiotaktowy motyw na dwie czwarte, potem powraca podstawowy temat, który powoli zwalnia aż do końca, jak pociąg wjeżdżający na stację. Nie mam stuprocentowej pewności, czy w zamierzeniu Ellingtona miał to być rzeczywiście jeszcze jeden „utwór kolejowy”, ale takie nasuwa skojarzenie. Ilustruje też typową dla Ellingtona metodę kompozycji: utrzymany jest w szybkim tempie, pełno w nim kontrastów, urozmaiceń, wyśmienitych partii solowych i owych rewelacyjnych nagłych wtrętów na dwie czwarte, które na krótko powstrzymują pęd linii melodycznych.

Inną kompozycją z tamtego okresu, która zasługuje na większą uwagę, jest *It's Glory*. Szczególnie interesujący jest otwierający ją chorus, w którym saksofony grają melodię kontrapunktową w stosunku do głównego tematu wykonywanego przez blachę. Jak zauważyliśmy wcześniej, typowy styl bigbandowy wykształcony, przez Arta Hickmana oraz Paula Whitemana, dopracowany w orkiestrze Fletchera Hendersona przy wybitnym udziale jego kierownika muzycznego Dona Redmana, polegał na zestawianiu sekcji saksofonów i instrumentów dętych blaszanych. Te z kolei, wraz z rozrastaniem się orkiestry, dzieliły się na osobne grupy trąbek i puzonów. Zwykle kiedy jedna sekcja podejmowała melodię, druga punktowała ją krótkimi, rytmicznymi riffami lub uzupełniała odpowiedziami. Metoda ta podyktowana była częściowo ograniczonym składem orkiestr tanecznych, którym brakowało urozmaiconego instrumentarium orkiestr symfonicznych: obojów, fletów, smyczków i całej reszty.

Ellington poszedł oczywiście w ślady poprzedników, ponieważ trudno było postąpić inaczej. Jednakże dla drugiej sekcji, odpowiadającej głównemu tematowi czy uzupełniającej go, często pisał melodię kontrapunktową - szczególnie dla saksofonów, które towarzyszyły

---

\* *Bridge* - łącznik, część kontrastująca, np. część B w najbardziej popularnej w jazzie formie AABA (przyp. tłum.).

sekcji blachy. Użycie kontrapunktowej melodii jest o wiele bardziej wyrafinowanym zabiegiem aranżacyjnym niż stosowanie pojedynczych figur towarzyszących, które głównie wprowadzają urozmaicenie rytmiczne. Kontrapunkt stał się dominującą cechą techniki aranżacyjnej Ellingtona, która została doprowadzona do mistrzostwa w arcydziele z 1940 r., *Ko-Ko*. Widzimy ją także w pierwszym chorusie *It's Glory*, gdzie linia saksofonów prawie ani na chwilę nie przestaje biec paralelnie do linii instrumentów dętych blaszanych, uzupełniając ją, wzbogacając i wspomagając. Nigdy nie jest taka sama, ale nigdy też zanadto się od niej nie różni.

W *It's Glory* słyszymy solo Hodgesa, znajdującego się w wysmienitej formie, a także Williamsa. Wprawdzie z jego fraz nie emanowała jeszcze taka ekspresja jak kilka lat później, ale grane były już z myślą i logiką. W bridge'u solówki Hodgesa pojawia się interesujące zestawienie Nantona na puzonie z plungerem oraz klarnetu. W sumie *It's Glory* należy do miniaturowych klejnotów, które Ellington uczył się w owym czasie dobywać z tkanki muzycznej i szlifować, a jednocześnie jest jednym z największych jego osiągnięć kompozytorskich.

Z pewnością jedną z najlepiej znanych pozycji Ellingtona, należąca do moich ulubionych, jest *Rockin' in Rhythm*. Kolejny raz trudno ustalić genezę jej poszczególnych części. Bigard twierdził na przykład, że to on, wraz z Hodgesem i Braudem, miał spory udział w jej powstaniu. Ale muzykiem, który w powszechnej opinii odegrał najważniejszą rolę w ukształtowaniu jej tematu, był Harry Carney (co zresztą potwierdza umieszczenie pod kompozycją jego nazwiska jako współautora). Cootie Williams wspomina, że pracowali w jakimś filadelfijskim teatrze ze śpiewającym i tańczącym komikiem zwanym Pigmeat Markham. „Podczas próby musieliśmy mu coś podegrać. Chłopaki zaczęli coś tam brzdąkać i w ten właśnie sposób powstał *Rockin' in Rhythm*. O ile pamiętam, to chyba Harry Carney wymyślił coś pierwszy.”<sup>258</sup> George Hoefler twierdzi, że wspomnianym komikiem był Snake Hips Tucker, z którym orkiestra często występowała<sup>259</sup>; pozostałe źródła podają jeszcze inne nazwiska. W każdym razie utwór odniósł natychmiastowy sukces i Duke grał go często przy akompaniowaniu Bessie Dudley podczas jej gorących numerów tanecznych.

Powstało wiele wariantów utworu. Pierwsze zarejestrowano dla wytwórni Okeh, Victor oraz Melotone zimą 1930-1931 r. i każdy utrzymany był w nieco szybszym tempie niż poprzedni. Nagrania z pierwszych dwóch sesji są niemal identyczne, na trzecim, tym dla Victor, słychać niewielkie zmiany (z sesji tej przetrwały do dziś dwie wersje, tzw. takes).

Poniżej zanalizujemy nagranie dokonane dla Melotone. Utwór odznacza się prostą budową, przeważnie utrzymany jest w C-dur, ale urozmaica go kilka fragmentów w a-moll.



Otwiera go oparty na głównym temacie chór saksofonów z krótkimi odpowiedziami trąbek. Cootie wkracza ze starannie skonstruowanym solem, któremu towarzyszy równoległa linia saksofonów. Warto poświęcić temu fragmentowi kilka słów. Zachodnia muzyka kieruje się zasadami monofonii (mamy do czynienia z pojedynczą melodią, jak wtedy, gdy podśpiewujemy sobie pod prysznicem), homofonii (melodia występuje wraz z akordami) albo polifonii (występują razem niezależne rytmicznie linie melodyczne, jak gdyby dwie osoby śpiewały w tym samym czasie dwie różne piosenki). Istnieje jeszcze czwarty system, rzadki w muzyce zachodniej, choć popularny w innych częściach świata, szczególnie w plemiennej muzyce afrykańskiej - heterofonia, w której melodii głównej towarzyszą głosy poboczne (często improwizowane), tylko z rzadka idealnie z nią zharmonizowane. Można więc powiedzieć, że heterofonia znajduje się gdzieś pomiędzy zwykłym przebiegiem funkcyjnym a polifonią.

Nie dziwi zatem, że ze względu na duży udział heterofonii w muzyce afrykańskiej, w sposób naturalny została ona zaanektowana przez jazz. Przywykliśmy traktować muzykę wczesnych zespołów nowoorleańskich jako formę polifonii, w której głos wiodący kornetu oplatają ozdabiające linie klarnetu, a wszystko to na tle puzonów wykonujących partie łącznikowe pomiędzy frazami. Jest to system muzykowania wypracowany w orkiestrach marszowych, cieszących się wówczas ogromną popularnością. Od początku swego istnienia przejęły go białe zespoły dixielandowe. Jednakże w czarnych zespołach polifoniczne linie występowały bardziej podskórnie, przez co o wiele częściej zbliżały się do heterofonii. Louis Armstrong towarzyszący partii Kinga Olivera ani nie starał się jej nadmiernie harmonizować, ani też nie improwizował wyraźnie niezależnej linii - przez co uzyskiwał właśnie efekt heterofonii.

Jak wiemy, Ellington niezbyt dobrze znał wczesne formy czarnej muzyki, w czym ustępował niektórym członkom swojej orkiestry, na przykład rdzennemu nowoorleańczykowi, Barneyowi Bigardowi. Podejrzewam, że to właśnie on zaproponował to niesłychanie efektowne prowadzenie głosów w *Rockin' in Rhythm*.

Po solu Williamsa następuje powtórzenie tematu, potem typowa improwizacja Nantona oparta na uproszczonej figurze, którą saksofony wspierały trąbkę. Ponownie wraca temat, grany coraz wolniej, do zakończenia w postaci krótkich figur trąbek.

Całość jest niezmiernie prosta: główną zasadą spajającą, którą Ellington przejął od Hendersona, są dialogi pomiędzy solistami i sekcjami. Siłą napędzającą jest przede wszystkim sam temat, co świadczy o wysoko rozwiniętej wyobraźni muzycznej i umiejętności trafnej oceny Ellingtona, który bez wahania wybrał go na ośnowę utworu. Zamiast typowej

trzydziestodwutaktowej formy mamy tu zestawienie trzech wyraźnie zróżnicowanych motywów, które swoją atrakcyjność w dużej mierze zawdzięczają krzyżującym się rytmom.

Pierwszy motyw, po którym następuje jego przekształcenie, otwierają trzy ćwierćnuty. Interesujące, że ostatnie ćwiartki drugiego taktu wykonywane są dokładnie na pulsie, podczas gdy improwizujący muzyk instynktownie ulokowałby je dość daleko od tego miejsca. Niewielu aranżerów jazzowych zastosowałoby podobną technikę, tj. umieszczania dużej liczby ćwierćnut właśnie na pulsie. Ellington powtarzał ją jeszcze wielokrotnie, co świadczy o tym, że nie była kwestią przypadku.

Po pierwszym motywie następuje nagły skok na poszarpaną figurę, której akcenty padają na połowę każdej jednostki metrycznej, co powoduje wrażenie przesuwania się metrum. To zestawienie dwóch tematów powtarza się aż do utworzenia ośmiotaktowej części, po czym następuje bardzo prosta figura składająca się z długich nut saksofonów, z krótkimi odpowiedziami trąbek, również na odcinku ośmiu taktów. Trzeci motyw otwiera długa na cały takt synkopowana figura, która ponownie wprowadza krzyżujący się rytm i powraca czterokrotnie. Rozwój melodii sugeruje, że ten czterotaktowy odcinek zostanie powtórzony, jak podobne fragmenty w poprzednich częściach, jednakże na czwartej ćwiartce drugiego taktu pojawia się nagle całkowicie nowa figura, która rozwija się przez następne cztery takty, przez co odcinek ma długość dziesięciu taktów, temat zaś ma ich dwadzieścia sześć.

Całość jest bardzo zgrabnie poukładana. Wszystkich pięć czy sześć figur składających się na główny temat odznacza się niezmierną prostotą i przynajmniej dwie z nich można by wręcz zaliczyć do najzwyczajniejszych kliszy. Jednakże połączone są z taką maestrią, że miast banału czy chaosu wyłania się mieniąca się różnorodnością materia dźwięków, w której otrzymywaniu Ellington doskonalił się coraz bardziej. Temat wypełniają niespodziewane zwroty, lecz z chwilą gdy przewyciężymy pierwszy krótkotrwały szok spowodowany ich pojawieniem się, natychmiast dostrzegamy sens i logikę takiego a nie innego ich umiejscowienia.

*Rockin' in Rhythm* ilustruje zdolność Ellingtona do czynienia z drobiazgu czegoś naprawdę odkrywczego. Harriet Milnes w swej analizie kompozycji wypowiada się następująco: „Całość jest tu czymś znacznie większym niż suma poszczególnych części. Forma podzielona jest kunsztownie na partie solowe i sekcyjne, choć nie symetrycznie, i występuje w niej wystarczająca doza powtórzeń, by zyskała spójność, ale nie na tyle wielka, by materiał zaczął nas nudzić”<sup>260</sup>.

W zupełności się zgadzam z tą opinią. Krótki fragment w *moll*, który początkowo mógłby wydać się zbędny, jest jak odrobina goryczy, której słuchacz potrzebuje, by

rozsmakować się w beztróskiej, niemal kipiącej radością części poprzedniej i następnej. Myślę, że bez urazy dla Ellingtona, można by go porównać nie tyle do Beethovena z jego niesamowitym wyczuciem dramatyizmu czy Bacha z jego doskonałym zmysłem muzycznej architektury, co raczej do smakosza serwującego swym gościom idealnie dobrane do siebie posiłki. Jest to być może dość zaskakujące porównanie, a jednak moim zdaniem trafne. Ellington był bowiem człowiekiem zmysłowym. Prowadził bogate życie seksualne, wielokrotnie też przechwalał się swoją mocną głową (co absolutnie miało się z prawdą). Przez jakiś czas próbował dorównać kroku takim miłośnikom trunków, jak Fats Waller czy An Tatum<sup>261</sup>, ale bez powodzenia. I całe szczęście. Alkohol zabił trzydziestodwuletniego Wallera i poważnie przyczynił się do śmierci Tatuma, gdy ten miał zaledwie czterdzieści kilka lat. Ellington uwielbiał treściwe jedzenie w postaci steku, jajek i, nade wszystko, lodów. Od jego siostry Ruth wiemy, że miał specjalną srebrną łyżeczkę do lodów i jednorazowo zamawiał cztery kwarty mrożonego przysmaku. Często nawet od nich zaczynał posiłek i dopiero potem zjadał stek. Ze słów Dereka Jewella dowiadujemy się, że miał ulubiony deser składający się z „czekoladowego tortu, kremu, lodów, galaretki, soku jabłkowego i bitej śmietany”<sup>262</sup>.

Nie dziwi zatem, że jeszcze przed czterdziestką odznaczał się sporą tuszą, z którą nie mógł się uporać przez kilka lat. Jednakże w tym czasie poważnie ograniczył picie, a w 1955 r. lekarz kazał mu pozbyć się nadwagi. Przed sześćdziesiątką Ellington praktycznie zupełnie wyeliminował alkohol ze swojego życia i ze wszystkich sił starał się przestrzegać diety w postaci steku, czarnej kawy i grejpfruta.

Lecz ascetyczny tryb życia nie leżał w charakterze artysty. W jego wspomnieniach natrafimy na cały, chyba dziesięciostronicowy rozdział poświęcony posiłkom i drinkom, których miał okazję kosztować. Rzadko zdarzają się autobiografie z fragmentami o podobnej treści. Dlatego też porównanie Ellingtona do szefa kuchni przygotowującego swą muzykę jak posiłek niekoniecznie jest tak bezsensowne, jak by się mogło zdawać. Oto w *Rockin' in Rhythm* raczy nas muzycznymi przystawkami, deserami i niespodziankami - jak cytrynowym sorbetem, którym można przepłukać gardło po wołównie po burgundzku. Bez przerwy dba o to, by jego gościom nie zabrakło smakowitych zakąsek i przysmaków.

Inną kompozycją, która zawsze cieszyła się sporym uznaniem wielbicieli Ellingtona, jest *Echoes of the Jungle*. Pomyślana została jako popis Cootiego Williamsa i Gunther Shuller utrzymuje, że trębacz jest autorem przynajmniej głównego tematu<sup>263</sup>. Jednakże wkład Cootiego nie wystarczyłby do nadania pracy wyraźnego piętna - ponownie najważniejszą rolę pełnią ulubione przez Ellingtona kontrasty, raptowne zmiany klimatu i barwy. Wstęp to

prosty temat wykonywany przez sekcję blachy z użyciem plungerów, na których tle Hodges rozwija swe frazy. Na przestrzeni ośmiu taktów solo Hodgesa coraz bardziej dominuje nad pozostałymi instrumentami, które się wyciszają. W następnych szesnastu taktach rozbrzmiewa nagle trąbka Williamsa bez akompaniamentu, by po chwili, na kolejne szesnaście taktów, stopić się z sekcją blachy. Z kolei Hodges wyrывa się na krótki czterotaktowy przerywnik, nadal na tle plungerów, kończąc na nie rozwiązanej nonie. Potem ukazuje się zupełnie nowy pomysł, tajemniczy molowy blues, grany w dolnym rejestrze przez klarnet, z błyskotliwymi wstawkami gitary. Następnie dochodzi do czterotaktowego pojedynku pomiędzy tom-tomami a plungerami blachy, także w moll. I znów pojawia się molowy blues z growlem Nantona, aż nagle wraca na osiem taktów początkowy motyw w dur w wykonaniu blachy z plungerami i z popisem Hodgesa. Temat podejmuje trio klarnetów, z podobnym jak poprzednio akompaniamentem. Jednakże, ku naszemu zaskoczeniu, po czterech taktach klarnety zmieniają tryb na molowy, wspinając się coraz to wyżej, aż następuje początek kody, w której dołączają przeplatające się linie granulujących instrumentów dętych blaszanych.

Kompozycja *Echoes of Jungle* należy oczywiście do gatunku „z dżungli” i napisana została dla publiczności wymagającej od Ellingtona określonej muzyki. Uderzają tu ciągle zwroty i pełne inwencji, kontrastujące części. Niczego nie można przewidzieć, żadna z części nie rozwija się naturalnie z poprzedniej; każdy nowy fragment rozpoczyna drogę ku nieznanemu. Na przykład partia Hodgesa nie zapowiada zaskakującego przejścia w tajemniczy moll; błyskawiczny skok klarnetów w tonację molową w zakończeniu następuje bez najmniejszego ostrzeżenia.

W większych formach taka nieprzewidywalność struktury, gdzie nie można łatwo wywieść jednej partii z drugiej, mogłaby być dość kłopotliwa. Dowodzą tego choćby dłuższe pozycje koncertowe Ellingtona, przy których można się czasami zastanawiać nad istnieniem w ogóle jakiegokolwiek zasady grupującej materiał. Ale w utworach, które czasami ledwie dochodzą do trzech minut, reguła tego rodzaju wydaje się zupełnie niepotrzebna. Co więcej, budowanie tego typu kompozycji takimi samymi środkami, jakie stosuje się przy dziełach koncertowych, może się okazać poważnym błędem, gdyż po drodze nie trudno zatracić ich zmienny charakter. Na szczęście, nie stało się tak z *Echoes of the Jungle*.

„Numery z dżungli” oraz szybkie utwory typu *Ring Dem Bells*, które stanowiły gros repertuaru orkiestry Ellingtona w Cotton Clubie i które jednocześnie zdecydowały o sławie zespołu, nadal były prezentowane. Jednakże coraz częściej grano nowe kompozycje, utrzymane w innym, bardziej refleksyjnym nastroju, jak *Blue Mood*, *Blue Tune* i *Clouds in*

*My Heart*. Charakteryzują się one bardziej stonowanymi, pastelowymi barwami i większym udziałem fragmentów wykonywanych przez sekcje, kosztem żywiołowych improwizacji instrumentów dętych z plungerami, a także częstym wykorzystaniem dysonujących harmonii.

Kompozycją tego typu jest *The Mystery Song*, która jakoś umknęła uwagi krytyków. Powstała jeszcze w Cotton Clubie jako tło do tanecznych występów zespołu Step Brothers. Prawdopodobnie miała brzmieć jak typowy tajemniczy kawałek „z dżungli”, ale swym charakterem bliższa jest ellingtonowskiemu pastelom przepojonym spokojnym smutkiem. Główny temat wprowadzany przez blachę z tłumikami mógł zostać zainspirowany przez skalę całotonową, która stała się nieomal kliszą w utworach jazzowych tamtego okresu. Wiele w nim chromatyki, a pod względem klimatu - uczucia rezygnacji. Po chwili temat ustępuje miejsca kontrastującej, radosnej i ruchliwej melodii wykonywanej przez saksofony, którą, jak się zdaje, tylko jakaś niewidoczna siła powstrzymuje przed uleceniem w powietrze. Zaraz jednak zakotwiczą ją refleksyjne, nastrojowe dźwięki barytonu Carneya wykonującego główny motyw w towarzystwie improwizacji Bigarda. W końcu wchodzi cała orkiestra w starannie zaaranżowanej i żywej melodii, stanowiącej wariację tematu głównego. Moim zdaniem umieszczenie ostatniej melodii na nagraniu było błędem, ponieważ jej charakter wywodzi się ze szkoły jazzu symfonicznego utożsamianego w szczególności z Paulem Whitemanem. Gatunek ten cechuje się upodobaniem do pretensjonalnych środków (kilka z nich słyszymy w kompozycji Ellingtona), jak na przykład stosowanie trioli ówierćnutowej, która, owszem, używana jest nagminnie w muzyce filmowej dla wzmocnienia taniego efektu dramatyzmu, lecz niezmiernie rzadko w swobodnych improwizacjach jazzmanów. Części tej brakuje siły pozostałych fragmentów. Świadczy to o nieporadności Ellingtona, gdy zabierał się do komponowania muzyki, którą uważał za „poważną”. Mimo to *The Mystery Song* w dużym stopniu broni się pod względem artystycznym i udowadnia, że Ellington zdobywał coraz większą wiarę we własne siły jako kompozytor.

Jednym z jego najlepszych muzycznych pasteli jest utwór *Blue Mood*. Po wstępie pojawia się nastrojowa i wyrafinowana harmonicznie melodia grana w dolnym rejestrze przez Bigarda na podkładzie akordów instrumentów dętych z tłumikami. Niektóre z tych akordów są dość mocno dysonujące, jednakże Ellington tak zręcznie splata je ze sobą, że nie odczuwamy ich obcości, nie wytrącają nas z zamyślenia, przeciwnie - działają na nas jak zwiewne obłoki sunące w wietrzny dzień po niebie. W następnym fragmencie puzonom z mocno wciśniętymi tłumikami odpowiadają trąbki z plungerem. Fragment ten ma popularną formę AABA, ale ze skróconą liczbą taktów, tzn. osiem plus cztery plus cztery. Czterotaktowy bridge (część B) składa się w całości z powolnego pochodzenia w dół puzonu z

łumikiem. Powraca temat główny, najpierw wykonywany łagodnie, legato, przez saksofony, potem zaś w dramatycznym, punktowanym rytmie podjętym przez blachę, z akcentem talerzy perkusji na drugiej i czwartej ćwiartce; mamy tu do czynienia z klasycznym przykładem ulubionego przez Ellingtona kontrastu. To właściwie wszystko, co można powiedzieć o tym utworze, podkreślić trzeba jego niezmienny, lekko melancholijny ton, przerwany na końcu nagłą burzą dźwięków, jak gdyby ilustrującą wybuch frustracji wywołanej poczuciem niesprawiedliwości losu. Kompozycja jest też przykładem, jak za pomocą samej tylko palety tonalnej i zręcznie dobranych dysonujących harmonii, twórca o bogatej wyobraźni potrafi zrobić coś z niczego.

Pierwszym utworem, który prawdopodobnie natychmiast przychodzi do głowy na dźwięk nazwiska Duke'a Ellingtona, jest *Mood Indigo*. Wydaje się kwintesencją jego stylu: niecodzienne barwy, użycie tłumików, rozmarzony, nieco melancholijny nastrój. Jednocześnie dziwi pojawienie się wielu nietypowych dla Ellingtona elementów. Jak wiemy, pisał raczej gęste faktury, z wykorzystaniem polifonii, bogatych, często dysonujących harmonii i z wieloma kontrastami. Natomiast *Mood Indigo* to jakby muzyka zaklęta w ciszę. Nie ma w niej polifonii, harmonie sprowadzają się do najprostszych, a pomiędzy częściami ledwie uwidacznia się jakikolwiek kontrast. Dźwięki przesuwają się powoli i ukradkowo jak zachodzące słońce i równie nagle jak ono znikają.

Kto właściwie napisał *Mood Indigo*, pozostaje otwartym pytaniem. Duke twierdzi, że do sesji zorganizowanej kiedyś przez Millsa dla sextetu brakowało czwartej kompozycji, w związku z czym wziął się do pracy i w oczekiwaniu na kolację stworzył *Mood Indigo*. Jednakże z większości dyskografii wynika, że w studio znajdowała się cała orkiestra, a *Mood Indigo* było jedynym nagraniem zarejestrowanym przez mniejszy skład.

Barney Bigard podkreślał, że to on był głównym autorem utworu. W końcu nawet pozwał Ellingtona do sądu i uzyskał prawo do umieszczenia pod *Mood Indigo* swojego nazwiska i czerpania zysków z tantiem<sup>264</sup>. W wywiadzie udzielonym swojemu biografowi Barry'emu Martynowi Bigard twierdzi, że pierwszą część wymyślił jego nauczyciel, Lorenzo Tio jr, mistrz klarnetu z Nowego Orleanu, który kiedyś wyprawił się do Nowego Jorku z myślą o sprzedaży kilku własnych kompozycji. Jedną z nich „pożyczył” Bigard, a następnie „trochę ją pozmieniałem tu i tam, na przykład bridge, i otrzymałem coś, co przede wszystkim było moim dziełem, choć z pewnym udziałem pomysłów Tia”<sup>265</sup>. Jednakże Al Rose, ekspert w zakresie jazzu nowoorleańskiego, utrzymuje, że utwór, który Ellington nazwał *Mood Indigo*, słyszał wcześniej w wykonaniu orkiestry A. J. Pirona.

Z dalszych wspomnień Duke'a wynika, że w dzień po nagraniu Ted Husing poprosił

jak zwykle o jakąś pozycję na wieczór. Zdecydowali się zaprezentować *Mood Indigo* i zostali dosłownie zasypani listami. Mills dopisał słowa i popularność utworu jeszcze wzrosła. „Z początku niezbyt byliśmy przekonani do tego kawałka - wspomina Bigard. - Nagle jednak stał się bardzo znany i zaczęło się. Z moimi tantemami spóźniłem się o dwadzieścia osiem lat. Wcześniej nie dostałem ani centa, wszystko kasowali Ellington z Millsem.”<sup>266</sup> Po raz pierwszy kompozycja została przedstawiona jako *Dreamy Blues*, ale Bigard obstaje mocno przy twierdzeniu, że między sobą przez cały czas nazywali ją *Mood Indigo*, i że zmiany nazwy dokonało wydawnictwo płytowe, jak zwykle bez konsultacji z autorami. Rose twierdzi jednakże, że nazwy *Dreamy Blues* używał również Piron.

Od października do grudnia 1930 r. dokonano kilku nagrań na trzech sesjach: dla wytwórni Brunswick, OKeh oraz Victor. Dwóch pierwszych nagrań dokonał septet i prawie nie ma między nimi różnic. Natomiast podczas sesji dla Victor w studio pojawił się większy skład i w aranżacji poczyniono kilka subtelnych, acz charakterystycznych zmian. Większość krytyków woli nagrania wcześniejsze, ja uważam, że najlepsze z nich dokonano dla OKeh - ma nieco bardziej zrównoważone proporcje.

Trudno o prostszą kompozycję. Nie ma w niej ani wstępu, ani zakończenia, prócz jednego czy dwóch dźwięków zagranych pod koniec na fortepianie. Otwierają pierwszy temat ze słynnym triem: trąbki z tłumikiem, puzonu z tłumikiem oraz klarnetu. Takie zestawienie instrumentów świadczyło wówczas o sporej wyobraźni i odwadze, ale także o niesamowitym wyczuciu brzmienia, które jeszcze dziś wywołuje niemałe wrażenie. O oryginalności Ellingtona świadczy jeszcze fakt, że partia klarnetu napisana jest w dolnym rejestrze, przez co jego nieokreślony ton lepiej się stapia z tłumionymi instrumentami dętymi.

Melodia tematu jest tak lekko zaznaczona - w pierwszych czterech taktach przepływających ospale pojawia się zaledwie siedem dźwięków - że trudno ją nawet nazwać melodią. Mimo to brzmi doskonale, ponieważ jeden, czasem dwa głosy tworzących ją akordów ulegają delikatnym modyfikacjom: na przykład w ostatnim akordzie pierwszego taktu głos klarnetu schodzi o pół stopnia niżej.

Bigard i Whetsol improwizują na tle drugiego tematu, który również jest nietypowy dla Ellingtona. W większości jego najlepszych dzieł poszczególne części napisane są w oddalonych od siebie tonacjach, wyraźnie też zmienia się ich barwa i nastrój. Tutaj oba tematy różni niewiele - mają tę samą tonację, podobną harmonię oraz melodykę.

Interesujące, że w różnych miejscach podczas partii obu solistów, w akompaniamencie basisty Wellmana Brauda pojawiają się rozsypane tu i ówdzie szybkie przebiegi ósemek, stanowiące subtelny kontrast z ogólnym wrażeniem statyczności

kompozycji.

Następnie słyszymy krótki łącznik na fortepianie z charakterystycznym dla Ellingtona skokiem w górę o sekstę małą i powracamy do początkowego chorusu. I tyle - nic więcej. Jednakże, jak zawsze w razie obcowania z każdą formą wielkiej muzyki, pozostajemy z uczuciem zaspokojenia, przekonaniem, że dzieło jest skończone, że twórca zawarł w nim wszystko, co chciał nam przekazać. Duke Ellington prezentował później *Mood Indigo* tysiące razy, wielokrotnie tę kompozycję nagrywał, nigdy jednak nie udało mu się przewyższyć pierwszej wersji, wykonywanej przez zaledwie trzy instrumenty melodyczne i trzyosobową sekcję rytmiczną. Jeżeli istnieje zasada, że im mniej, tym lepiej, to właśnie tutaj znalazła swoje doskonałe odbicie.

Niezależnie od znaczenia *Mood Indigo*, całkiem inna pozycja zadecydowała o dalszej przyszłości Ellingtona. Otrzymała nazwę *Creole Rhapsody* i była pierwszym dłuższym, czy też koncertowym, utworem w jego twórczości. To z pewnością nie w jego głowie załagał się pomysł pisania jazzowych kompozycji wzorowanych na muzyce klasycznej. Już jakieś dwadzieścia lat wcześniej Scott Joplin skomponował dwie ragtime'owe opery: *A Guest of Honor*, która niestety zaginęła, oraz *Treemonisha*, która doczekała się wystawienia w pełnej postaci dopiero w latach siedemdziesiątych. Jednakże za popularyzację jazzu symfonicznego w głównej mierze odpowiedzialny jest Paul Whiteman. Jak pamiętamy, jego ojciec był dyrygentem, on zaś otrzymał wykształcenie klasyczne, nic zatem dziwnego, że wykorzystał swe uczelniane doświadczenia na niwie jazzowej i już we wczesnych latach dwudziestych zainteresował się jazzem symfonicznym. Jak wspominaliśmy, zamówił u George'a Gershwina dłuższą kompozycję, *Błękitną rapsodię (Rhapsody in Blue)*, której wykonanie w nowojorskiej Aeolian Hall okazało się ogromnym sukcesem. W odpowiedzi na to w 1924 r. rywalizująca z Whitemanem czterdziestoosobowa orkiestra Vincenta Lopeza przedstawiła w Metropolitan Opera House utwór *The Evolution of the Blues* autorstwa W. C. Handy'ego. Z kolei w 1928 r. James P. Johnson wystawił na deskach Carnegie Hall symfonię *Ycimecraw*, a aranżer Whitemana, Ferde Grofé, napisał kilka kompozycji koncertowych, z których najbardziej znana, *The Grand Canyon Suite*, zawiera słynny utwór *On the Trail*. Bix Beiderbecke stworzył niewielką czteroczęściową suitę na fortepian, inspirowaną dokonaniem francuskiego impresjonistów (najbardziej popularna jej część to *In a Mist*), którą zaprezentował jako trio fortepianowe w Carnegie Hall w 1928 r. Jak więc widać, prób łączenia muzyki klasycznej z jazzem było w latach dwudziestych wiele.

Symfoniczny jazz z owego okresu był w Stanach Zjednoczonych ważnym fenomenem kulturalnym. Uświadamiał publiczności, że jazz nie ogranicza się do trzydziestodwutaktowej



popularnej piosenki i że powinien być traktowany z należnym szacunkiem jako forma sztuki. Generalnie w utworach jazzu symfonicznego dochodzi do łączenia jazzowego rytmu, brzmienia i harmonii z formą sonaty, suity, poematu symfonicznego itp. Można by zatem stwierdzić, że swego rodzaju listem uwierzytelniającym dla danej kompozycji, który dawał jej wstęp do świata jazzu symfonicznego, była ponadtrzyminutowa długość i jak najmniejsze podobieństwo do trzydziestodwutaktowej formy AABA. Dodatek smyczków, waltorni i instrumentów dętych o podwójnym stroiku, jak fagot czy róg angielski, był jak najbardziej wskazany, najważniejsza jednak była forma.

Ellington i Mills doskonale byli zaznajomieni z koncepcją takiego gatunku jazzu. W 1931 r., gdy orkiestra opuściła Cotton Club, co łączyło się między innymi z zakończeniem radiowych transmisji koncertów, Mills zaczął szukać innych sposobów promowania podopiecznych. Któregoś dnia, jak głosi anegdota, w trakcie pobytu zespołu w Oriental Mills oznajmił beztrząsliwie dziennikarzom, że „jutro czeka orkiestrę wielki dzień, ponieważ nastąpi premiera nowego dłuższego dzieła - rapsodii”<sup>267</sup>. Ellingtonowi nie pozostało nic innego, jak wymyślić na poczekaniu ową „rapsodię”. Jak zauważyliśmy, Ellington lubił opowiadać barwne historyjki o tym, jak to na kolanie sklecił ten czy tamten klasyczny utwór ze swojego repertuaru, często w różnych dziwnych miejscach, na przykład w taksówce czy w studio - jak *Mood Indigo*.

Wszystko wskazuje na to, że i tym razem nieco ubarwił genezę *Creole Rhapsody*. W rzeczywistości pierwsza wersja została zrealizowana jeszcze w styczniu, kiedy orkiestra nadal przebywała w Nowym Jorku. Mając za mistrzów takich speców od gustów popularnych, jak Ned Williams i Mills, Ellington szybko zrozumiał znaczenie i mechanizm reklamy. Podejrzewam więc - i jest to tylko podejrzenie - że ową historyjkę Ellington i Mills ułożyli z myślą o dziennikarzach i publiczności. Cała kompozycja została dopracowana i nagrana wcześniej, jednakże zapowiedź premiery wstrzymywana była do czasu wydania płyty w kilka tygodni później. Gdziekolwiek leżała prawda, jestem raczej pewien, że *Creole Rhapsody* została, przynajmniej po części, pomyślana jako muzyczna sensacja, lecz przedstawienie jej publiczności miało zdumiewające skutki.

W 1931 r. powstały dwie wersje kompozycji: jedna nagrana dla Brunswick 20 stycznia, druga - 11 czerwca dla Victor. Mills, ze względu na swoje instynktowne wyczucie komercyjnego rynku, otrzymywał od wytwórni płytowych stosunkowo wolną rękę w doborze materiału na płyty. Doszło do tego, że pozwalał sobie nawet na działania, które początkowo nie uszczęśliwiały szefów wytwórni. Przykładem nagrywanie dłuższych, poważniejszych pozycji, które zajmowały obie strony płyty. Pierwsza wersja *Creole Rhapsody* miała sześć

minut; druga, poszerzona o dodatkowy temat w dur i różnego rodzaju łączniki i wstawki, miała aż osiem minut i trzeba ją było wydać na płycie dwunastocalowej. Generalnie pierwsza wersja jest w swym charakterze bardziej jazzowa, za to druga, nad którą Ellington więcej się napracował, z pewnością wierniej odzwierciedla jego pogląd na ostateczny kształt rapsodii i dlatego właśnie nią zajmiemy się teraz.

Pierwsze spostrzeżenie dotyczy harmonii *Creole Rhapsody*. Jak na utwór jazzowy tamtych czasów, jest bardzo schromatyzowana - wiele w niej akordów i ich składników, które oddalone są od siebie o pół stopnia. Kompozycję otwiera pełen wyrazu, burzliwy temat w es-moll, zbudowany wokół zmieniających się chromatycznie funkcji, przetykany wstawkami klarnetu Bigarda. Podczas nieustającego ruchu akordów uderzenia kontrabasów przesuwają się z ćwiartki pierwszej i trzeciej na drugą i czwartą, co sprawia wrażenie zmiany metrum; podobnie jak ruch akcentów melodycznych w takcie szóstym i siódmym. Temat ten ma cechy typowe dla warsztatu kompozytorskiego Ellingtona - choć z gruntu prosty, ozdobiony jest zaskakującymi harmoniami, ma interesujący rytm i występuje w nim forma kontrapunktu.

Po łączniku fortepianowym spowolniającym tempo i po zmianie tonacji, następują dwa sola oparte na bluesie, potem powtórzenie głównego motywu z kontrapunktującym głosem altu Hodgesa. Znowu pojawia się wstawka, tym razem saksofonów, po niej powrót do tematu na osiem taktów, potem Ellington jeszcze raz zwalnia tempo pasażem fortepianu i przygotowuje przejście w tonację As-dur. Teraz kolej na następny temat o wolnej, uroczej, nieco refleksyjnej melodii w formie AABA, zbudowany na czterotaktowym motywie z nierozwiązaną septymą wielką - interwałem, który zawsze wprowadza nastrój pewnego rozmarzenia. Jak zwykle łamiąc zasady, Ellington pozwala, by septymą opadła, zamiast się podnieść.

Temat wprowadza Whetsol, specjalista od podobnie rzewnych melodii. Na tym kończy się pierwsza połowa kompozycji i tym samym pierwsza strona płyty. Strona B rozpoczyna się drugim z tematów, tym razem wykonywanym przez saksofony, który przechodzi w fortepianowy łącznik i zaskakujący fragment improwizacji Hodgesa w bardzo szybkim tempie. Po niej następuje powtórzenie drugiego motywu, tym razem ad libitum, przez klarnet z akompaniamentem fortepianu, dalej krótkie przypomnienie głównego tematu, kilka krótkich fraz trąbki i klarnetu, kolejne nawiązanie do podstawowego tematu, powrót drugiego tematu granego najpierw unisono przez saksofony, a potem przez całą orkiestrę. Zakończenie jest dość raptowne, być może ze względu na kończący się czas płyty.

Ówczesni krytycy i większość późniejszych recenzentów zareagowali na nagranie gorącym entuzjazmem, traktując je jako jedną z pierwszych udanych prób przedstawienia

jazzu w dłuższej i bardziej wyrafinowanej formie niż ta, której dostarczał blues czy popularna piosenka. Dostrzegli przy tym, że suita Gershwina, Grofégo i im podobnych twórców rozmięła się z prawdziwym jazzem i bliżej im było do muzyki symfonicznej, tyle że ubarwionej kilkoma jazzowymi elementami, jak synkopowane melodie, chrapliwe brzmienia i trochę jazzowych rytmów. *Creole Rhapsody*, pomimo kilku fragmentów ad libitum, była kompozycją czysto jazzową.

Jednakże zachwyty krytyków dotyczyły głównie pierwszej, krótszej i prawdopodobnie nagrywanej nieco na chybcika wersji; druga wzbudziła mniej entuzjazmu. Angielski krytyk, Charles Fox, pisze o niej tak: „Wstawki ad libitum rozdymają tylko niepotrzebnie kompozycję, przez co ztraca się nagle logika oryginału. Niezmienne tempo wersji pierwszej nadawało utworowi jednoczący całość kontur; rezygnacja z tempa w niektórych fragmentach drugiej wersji kontur ten rozmywa”<sup>268</sup>.

Jeżeli ze słów Foxa ma wynikać, że pierwsza wersja jest bardziej spójna, zupełnie się z nim nie zgadzam. Jak zobaczymy, jedna ze słabości Ellingtona, ujawniająca się przy jego większych formach, polegała na wypełnianiu ich różnego rodzaju wstawkami i łącznikami, często improwizowanymi w studio. Ich zadaniem było stworzenie płynnego przejścia jednej części w drugą, tymczasem ich obecność często była nie uzasadniona. Wprowadzając w dłuższej wersji *Creole Rhapsody* drugi temat, który traktowany jest z takim samym, może nawet większym pietyzmem jak pierwszy, Ellington zmuszony był dokomponować kilka nowych fragmentów, by mieć wystarczającą ilość materiału na obie strony płyty, przy okazji zaś wyrzucił niepotrzebne łączniki i pasaże fortepianu. W moim przekonaniu naprzemienne występowanie obu tematów daje nowej wersji jedność, której brak pierwowzorowi. Wydaje się jednak, że najlepiej traktować oba warianty *Creole Rhapsody* jako odrębne utwory.

*Creole Rhapsody* miała dla kariery Ellingtona przełomowe znaczenie. Dla tych miłośników jazzu, którzy upatrywali w nim formę sztuki, kompozycja stanowiła dowód na to, że Ellington jest prawdziwym kompozytorem. Jest twórcą, zdolnym do oderwania jazzu od improwizacji solowej, by poprowadzić go w kierunku form bardziej dopracowanych, uważanych za przejaw sztuki wyższej; form, które mimo starannie dobranej struktury nie tracą jednocześnie nic z prawdziwego feelingu jazzowego - jak *Creole Rhapsody*, która otrzymała nagrodę New York Schools of Music za najlepszy utwór kompozytora amerykańskiego w 1932 r.

Nie wszyscy krytycy mieli podobne zdanie. Między innymi Rob Darrell tak oceniał tę i podobne prace Ellingtona: były „dość dobre, ale... nie uważałem ich za arcydzieła”, natomiast John Hammond posunął się nawet kiedyś do oskarżenia Ellingtona, że oscyluje na

granicy „sztuki koszmarnej”. Jednakże większość uznawała, że *Creole Rhapsody* potwierdza pozycję Ellingtona jako wybitnego kompozytora. Jak ujął to zgrabnie Barry Ulanov: Hammond i jego obóz „chcieliby, aby jazz biczował ich poczucie estetyki” i mieli ochotę usmażyć Duke’a na wolnym ogniu, jak tylko „jego muzyka choć trochę nabrała ogłady”<sup>269</sup>.

W omawianym okresie powstały także dwie z najbardziej znanych piosenek Ellingtona. Pierwsza nie zyskała popularności ani z powodu melodii, ani też tekstu, lecz dzięki chwytliwemu tytułowi i zarazem refrenowi (który przypisywał sobie Cootie Williams) - *It Don't Mean a Thing If It Ain't Got That Swing* - śpiewanemu i scatowanemu przez Ivie Anderson. Płyta z jej udziałem okazała się ogromnym przebojem.

Drugą piosenką, która przyniosła w owym czasie rozgłos Ellingtonowi i stała się znanym standardem muzyki popularnej, była *Sophisticated Lady*. Ponownie autorstwo jest tu sprawą dyskusyjną. Ellington twierdzi, że z ułożeniem jej zmagął się przez miesiąc, głównie ze względu na problemy z wymyśleniem bridge’u. Barney Bigard twierdzi, że utwór skomponowali Lawrence Brown i Otto Hardwick<sup>270</sup>. Również Barry Ulanov uważa, że melodia oparta jest „na temacie Otto Hardwicka”<sup>271</sup>. Lawrence Brown utrzymuje, że główny temat napisał sam, natomiast Otto Hardwick - bridge<sup>272</sup>. Sola obu muzyków znalazły się w pierwszej wersji piosenki, a partię Hardwicka uwzględniano przy każdym nowym nagraniu, póki był członkiem orkiestry. Na podstawie tych niewielu poszlak skłonny jestem uznać, że to właśnie saksofonista był w tym wypadku głównym autorem.

Piosenka zbudowana jest z chromatycznych pochodów w dół, co rzeczywiście oddaje nastrój dekadencjonalnej damy, pielęgnującej swe zranione uczucia w drogiej kawiarni. Bridge stanowi ostry kontrast: napisany jest w odległej tonacji, jego linia raczej się wznosi niż opada i więcej tu diatoniki niż chromatyki. Mimo to nadal pobrzmiewa w nim nuta delikatnej melancholii wprowadzona przez pierwszy temat. Niezmiernie gorąco wyrażał się o piosence Alec Wilder w klasycznej pozycji *American Popular Song*: „Bardzo wymyślny powrót do As jest przykładem mistrzowskiego rozwinięcia melodii, do której wykonania potrzeba nie lada sztuki”<sup>273</sup>. I rzeczywiście: na trzynaście nut składających się na turn-around\* jest dziewięć różnych, a traktowane jako całość sugerują pewną atonalność.

Oryginalna wersja prawie bez wyjątków składa się z partii solowych, z ograniczonym do minimum podkładem poszczególnych sekcji; jest przy tym nieco przyciężka, ze złowieszczymi akcentami blachy i okazałym wstępem. W wersji późniejszej widać już większą ingerencję aranżera, co objawia się choćby zastąpieniem niektórych solówek

---

\* *Turn-around* - zwykle jeden lub dwa takty poprzedzające kolejną część utworu lub początek nowego chorusu, na przykład w bluesie takt jedenasty i dwunasty, w formie AABA takty siódmy i ósmy, piętnasty i szesnasty itd. (przyp. tłum.).

fragmentami orkiestrowymi, lecz poza tym brak zasadniczych różnic. Wreszcie Mills oraz Mitchell Parish napisali do melodii słowa i utwór stał się przebojem. Nadal jednak częściej jest grywany niż śpiewany i jest przykładem cudownie nastrojowej muzyki, która oprócz tytułu nie potrzebuje innych słów określających ilustrowaną przez nią sytuację.

Warto w tym miejscu wspomnieć pewną ciekawostkę z tamtego okresu. Wiadomo od dawna, że w lutym 1932 r. orkiestra Ellingtona nagrała dwa zestawy (medleys) swoich największych przebojów, w tym *Creole Love Call* oraz *Black and Tan Fantasy*, na płycie mającej trzydzieści trzy i jedna trzecia obrotów na minutę, na której mieściło się prawie dwa razy więcej muzyki niż na płytach siedemdziesięcioobrotowych. Eksperymenty z płytami długogrającymi trwały od pewnego czasu, lecz nikt tak naprawdę nie zajął się ich praktycznym wykorzystaniem. Dopiero kryzys na rynku płytowym zmusił niektórych producentów do zainteresowania nimi publiczności w celu pobudzenia sprzedaży.

Ale nie chodzi tym razem jedynie o nowinkę techniczną. W 1984 r. Steve Lasker i Brad Kay, badacze muzyki Ellingtona, porównali dwa nagrania, które powszechnie uważano za różne wersje tego samego zestawu przebojów Duke'a. Ze zdumieniem odkryli, że są one niemal identyczne, prócz subtelnych różnic w brzmieniu. Kayowi wpadło do głowy, że mają do czynienia ni mniej, ni więcej, tylko z dwoma kanałami, prawym i lewym, czyli próbą rejestracji dźwięku stereo! Po wielu żmudnych wysiłkach udało się zsynchronizować oba nagrania i tak na rynku ukazała się wersja stereo.

Skąd wziął się pomysł nagrania stereofonicznego, pozostało zagadką, jako że na rynku nie było absolutnie żadnego sprzętu zdolnego odtworzyć taki zapis. Kay sugeruje, że powstało to przypadkowo, podczas przenoszenia nagrania na dwie odrębne matryce ze względów bezpieczeństwa, ale podejrzewa, że mogły istnieć inne powody. „Nie mogę tego uznać wyłącznie za monstrualny zbieg okoliczności - wyjaśnia Kay. - Z drugiej jednak strony, jak to możliwe, że przez tyle lat nikt o tym nie wspomniał... że absolutnie nic nie wydostało się na światło dzienne?”<sup>274</sup> O samej muzyce zawartej na płytach warto wspomnieć dwie rzeczy. Pierwsza dotyczy bardzo szybkiego solowego utworu na fortepian ze stride'ową grą Ellingtona. Tytuł kompozycji, *Lots o' Fingers*, wskazuje na to, że Ellington bardzo wyraźnie rozwinął technikę prawej ręki, choć w partiach lewej ręki nadal używa własnych patentów zamiast trudniejszych figur typowych dla akompaniamentu stride'owego. Druga sprawa to piękne brzmienie orkiestry, co uwypukla dopiero wersja stereo. Instrumentaliści nie uniknęli wprawdzie błędów, na przykład momentami niepewnej intonacji czy kilku nierównych wejść, jednakże ogólne brzmienie jest wspaniałe i uświadamia nam, że nagrania wcześniejsze, w monofonicznej wersji, nie oddawały w pełni wielkości orkiestry Ellingtona.

Napomknąłem, że omawiany w tym rozdziale okres działalności Duke'a nie był równie twórczy jak niektóre inne. Pamiętajmy jednak, że mimo to Ellington napisał kilka kompozycji, które uznawane są za jedne z najlepszych w jego dorobku, jak *Ring Dem Bells*, *Rockin' in Rhythm*, *Old Man Blues*, *Mood Indigo* czy *Creole Rhapsody*. Dla większości orkiestr nawet taka liczba znaczących nagrań byłaby ogromnym powodem do dumy. Pamiętajmy również, że to sam Duke zawyżył sobie poprzeczkę i ocenia się go przez pryzmat wszystkich dokonań z tamtego okresu. A z tym nieco gorzej, gdyż na każdy ze wspomnianych przed chwilą klejnotów przypada kilkanaście kleconych byle jak utworów, które traktowane były jako zapchajdziury na płytę albo stanowiły część zobowiązań kontraktowych (gwoli ścisłości trzeba pamiętać, że wiele z nich w ogóle nie wyszło spod pióra Ellingtona). Jest oczywistym nonsensem żądać, by artysta, działający w przemyśle rozrywkowym, gdzie zawsze ktoś go popędza, mający poczucie efemeryczności swojej pracy, za każdym razem wznosił się na wyżyny sztuki. Chciałem jedynie zwrócić uwagę, że Ellington nie mając wyraźnego bodźca czy przekonania, iż trud zostanie odpowiednio doceniony, lubił popadać w beczynność.

Sam Ellington nigdy tego nie krył. Kiedyś w rozmowie z dziennikarzem miał się wyrazić następująco: „Bez bicia nad sobą, złociutki, niczego nie potrafię skończyć”. Lubił zagłębiać się w pracę pod wpływem chwili, nastroju, jakiegoś dźwięku czy wspomnienia. Na przykład *Mood Indigo* to „po prostu historyjka o małej dziewczynce i małym chłopczyku. Mają po jakieś osiem lat i dziewczynka kocha swojego kolegę. Nigdy oczywiście o tym nie rozmawiają, ale bardzo jej się podoba sposób, w jaki chłopczyk nosi czapkę. Codziennie chłopczyk odwiedza dziewczynkę o określonej godzinie, a ona siedzi w oknie i czeka. Nagle, któregoś dnia, przyjaciel się nie zjawia. *Mood Indigo* stara się wyrazić jej uczucia”. Kompozycja *Warm Valley* powstała z kolei z inspiracji Duke'a widokiem dość zmysłowo ukształtowanych gór; *Happy Go Lucky Local* upamiętniał pewnego murzyńskiego strażaka, który pędził niewielkim beczkowozem i dał w gwizdek, ilekroć mijał dom którejś z przyjaciółek. Prawie żadne z największych dzieł Ellingtona nie narodziło się z pomysłu muzycznego, lecz z widoku czy nastroju. Co więcej, kiedy Duke przekazywał instrukcje muzykom, też czynił to alegorycznie. Mógł na przykład tłumaczyć Williamsowi: „Coots, wchodzisz delikatnie w drugim taktie i najciszej jak można zaczynasz growlować, mrużyć, jak głodny mały lewek, który zjadłby małe co nieco, ale nie może znaleźć matki”<sup>275</sup>. Wyznał kiedyś Stanleyowi Dance'owi: „Nie wierzę w plany i przygotowania, do których podchodzi się z nadmiernym namaszczeniem. Trzeba wyrzucić z siebie to, co cię nachodzi, a potem tylko dokonać ewentualnych retuszy”<sup>276</sup>. Mało jest zatem prawdopodobne, aby kompozytor,

który w swej pracy uzależniony jest od nastroju, mógł napisać swoje najlepsze dzieła, kiedy mu go brak.

*Podróż do Anglii*

Prawie we wszystkich pracach poświęconych Duke'owi Ellingtonowi jego podróż do Anglii wraz z orkiestrą latem 1933 r. jawi się jako wydarzenie przełomowe. Dopiero tam odkrył, że ma zagorzałych popleczników wśród liczących się krytyków i muzyków, do których należeli przede wszystkim kompozytor Constant Lambert i młody Spike Hughes, kontrabasista o zapędach kompozytorskich. Ku zaskoczeniu Ellingtona ludzie ci nie widzieli w nim jedynie popularnego lidera orkiestry, lecz wybitnego kompozytora amerykańskiego, którego muzyka miała wartość samą w sobie, a nie służyła jedynie rozrywce nadzianych bywalców Cotton Clubu. Po powrocie do Stanów wyznał, że uwierzył, iż „być może nasza muzyka ma jakieś znaczenie”<sup>277</sup>.

Wielu dziennikarzy nieco przesadza w opisach podziwu, z jakim odniosła się do Duke'a Anglia i Europa w ogóle. Akurat tak się zdarzyło, że kilka ważnych prac na temat artysty wyszło spod pióra Anglików, którzy ze zrozumiałych względów podkreślali gorące przyjęcie, jakie ich krajanie zgotowali amerykańskiemu muzykowi w 1933 r. Być może z tego powodu wśród dziennikarzy i muzyków jazzowych istniało od zawsze głęboko zakorzenione przekonanie, że na obczyźnie jazz cieszył się większym zrozumieniem i uznaniem niż w kraju. Jest to opinia z gruntu fałszywa. Szerzej wypowiadam się na ten temat w innym miejscu, gdzie też odsyłam zainteresowanych szczegółami czytelników, tu zaś ograniczę się do garści uwag<sup>278</sup>.

W największym skrócie: Europejczycy zaczęli rozumieć istotę jazzu dopiero w późnych latach dwudziestych i wczesnych trzydziestych. Chociaż pod koniec lat dwudziestych w Anglii, a kilka lat później także na kontynencie, dała się poznać grupka zagorzałych i zorientowanych w materii fanów, publiczności jazzowej jako takiej było niewiele. Jazz, szczególnie w murzyńskim wykonaniu, mógł być z powodzeniem sprzedawany jako pewne novum, gdyż Europejczykom kultura czarnych wydawała się jeszcze bardziej egzotyczna niż białym Amerykanom z Północy. Lecz nawet tacy muzycy, jak Duke Ellington czy Louis Armstrong, poza okazjonalnymi występami nie mieliby co robić ani w Anglii, ani też na kontynencie. Co wcale nie znaczy, że czarni przedstawiciele rozrywki



nie odnosili tam od czasu do czasu sukcesów. Przeciwnie - wielu z nich odwiedziło Europę, szczególnie po pierwszej wojnie światowej, a kilkoro wyrobiło sobie tam nawet niezłą pozycję, jak Ada Smith w Paryżu.

Między innymi od nich dochodziły do rodzinnej Ameryki wieści o lepszym traktowaniu Murzynów i w ogóle większej tolerancji rasowej w Europie. Jednakże relacje tych pionierów amerykańskiej rozrywki były mocno przesadzone, o czym niedługo mieli się przekonać członkowie orkiestry Ellingtona. Przede wszystkim względami okazywanymi czarnoskórym artystom nie darzono bynajmniej kolorowej klasy pracującej: Arabów, Hindusów i innych przybyszy z Azji, Afryki czy Wysp Karaibskich, którzy traktowani byli jak obywatele drugiej kategorii, niemal tak samo jak w Stanach. Jednak generalnie pozycja czarnych w Europie była nieco lepsza. Nie groził im lincz i chociaż nie mogli zwykle liczyć na osiągnięcie wysokiego statusu społecznego, nie spychano ich do roli pańszczyźnianych wyrobników, co było zwykłą praktyką na Południu Ameryki i do pewnego stopnia na Północy. Jak już wspomnieliśmy, w Europie szczególnymi przywilejami cieszyli się murzyńscy wykonawcy: wprawdzie nie wszystkie elegantsze hotele i restauracje stały dla nich otworem, jednak do niektórych dostawali się bez trudu; bez wywoływania nadmiernej sensacji mogli też umawiać się na randki z białymi w miejscach publicznych. Ani jednego, ani drugiego nie mogliby robić w Stanach. Być może spowodowane to było tym, że populacja czarnych w europejskich miastach była znacznie mniejsza niż w Stanach, tym samym mniejsze były obawy białych, że gdy otworzą gościnne drzwi dla czarnego piosenkarza czy tancerza, natychmiast przez szczelinę przecisnie się cała wataha jego mniej zdolnych pobratymców. Już kilka lat przed wizytą Ellingtona w Anglii, wśród czarnych estradowców rozpowszechniło się przekonanie, że Europa jest rajem na ziemi, o czym wielu postanowiło się przekonać na własnej skórze. Należał do nich między innymi Louis Armstrong, który latem 1932 r. na pół roku pojechał do Anglii, a przy okazji zrobił wypad do Paryża. Jak po czasie przyznał, jego występy nie rzuciły tamtejszej publiczności na kolana, gdyż zapotrzebowanie na jego muzykę nie było tak duże jak w Stanach, w rezultacie wiele czasu spędził beczynnie. Ale nie żałował, gdyż liczyło się coś innego: przez cały czas pławił się w komplementach krytyków i muzyków oraz z większą swobodą niż w Stanach nawiązywał kontakty z białymi. Tak więc wrócił do Ameryki zadowolony, z chęcią odbycia podobnej wizyty w najbliższej przyszłości.

Przez całe życie Ellington i Armstrong traktowali się grzecznie, acz z rezerwą. Pewnie dlatego do zaaranżowanego spotkania w studio doszło między nimi tylko raz, kiedy obaj byli już nie najmlodszy. Kiedy Armstrong przybył do Nowego Jorku w 1929 r., Ellington cieszył się

już mianem jazzowego króla Harlemu i coraz wyraźniej wyprzedzał Fletchera Hendersona w rankingach popularności jako lider najlepszej czarnej orkiestry tanecznej. Przybycie Armstronga nie było Duke'owi na rękę: mało, że w pewnym sensie „podkradał” mu publiczność, to jeszcze wielu znawców i zwolenników jazzu uważało, że to trębaczowi, a nie Ellingtonowi należy się palma pierwszeństwa i miano niedoścignętego geniusza jazzu. Pucharu goryczy dopełniły sukcesy Armstronga za granicą.

Powodzenie Armstronga w Europie nie uszło oczywiście uwagi także Irvinga Millsa. Wprawdzie już wcześniej zdawał sobie sprawę z chłonności tamtejszego rynku, który jakby tylko czekał, by nasycić go muzyką w różnych kształtach i odmianach: płytami, nutami i koncertami, jednakże przypuszczalnie dopiero europejskie tournée słynnego trębacza spowodowało decyzję menedżera Duke'a. 12 listopada 1932 r. wsiadł na statek i popłynął do Anglii, by na miejscu sprawdzić, czy istnieje tam podatny grunt dla sztuki jego podopiecznych, przede wszystkim Ellingtona i Mills Brothers, którymi kierował. Wkrótce zawarł umowę z firmą Jacka Hyltona na serię koncertów Ellingtona. Hylton był kierownikiem najbardziej popularnej orkiestry tanecznej Anglii, a także szefem wielkiej firmy zajmującej się angażowaniem i promocją orkiestr. Dla Ellingtona zorganizował występy w Palladium, uważanym za najbardziej prestiżowy teatr różnorodności zachodniego świata. Orkiestra miała zagrać 12 czerwca 1933 r. między stałymi pozycjami programu.

Przez całą zimę „Melody Maker” zamieszczał informacje o zbliżającej się wizycie big-bandu, więc zanim jeszcze zespół dotarł do Anglii, niecierpliwość muzyków i amatorów jazzu sięgała zenitu. Redaktorzy gazety czuli instynktownie, że koncert w Palladium nie wystarczy, żeby zaspokoić apetyty angielskich artystów na sztukę Ellingtona, i specjalnie dla muzyków zorganizowali dodatkowy koncert w Trocadero, kinie londyńskiej sieci Elephant and Castle, zdolnym pomieścić cztery tysiące słuchaczy.

Orkiestra wsiadła na statek „Olimpia” w Nowym Jorku 2 czerwca przy akompaniamencie hucznych pożegnań sterowanych przez Millsa oraz Neda Williamsa, nowego agenta reklamowego, który miał w życiu Ellingtona odegrać niepoślednią rolę. Ostrogi w świecie przemysłu rozrywkowego zdobywał jako agent prasowy nocnych klubów, potem zaś zatrudnił się w sieci teatralnej Balabana i Katza. Wtedy to spotkał po raz pierwszy Ellingtona i Millsa, przy okazji występu orkiestry w chicagowskim Oriental Theatre. Na podstawie pierwszego kontaktu Mills doszedł do wniosku, że Williams może się okazać dla nich użyteczny. Kiedy dziennikarz stracił pracę na skutek pogłębiającej się recesji, Mills zaproponował mu posadę u Ellingtona. Williams rozpoczął od przygotowania dla Duke'a pierwszej ulotki promocyjnej, później z wielką troską i umiejętnością dbał o publiczny image

Ellingtona. Duke uważał go za „człowieka o wrodzonej inteligencji i bon vivanta”<sup>279</sup>, natomiast Ulanov opisuje go jako „niskiego, łysiejącego mężczyznę, z miną, jakby coś miał na sprzedaż, i bardzo wykwintnego. Nigdy nie zapominał o kwiecie w butonierce i tak sobie woskował koniuszki wąsów, że aż lśniły. Nosił kamasze... uwielbiał Duke’a, a także jego muzykę, i jedno, i drugie doskonale sprzedawał”<sup>280</sup>.

Pożegnalna feta była posunięciem dla niego typowym. Z pokładu statku przygrywał The Mills Blue Ribbon Band, gazety przysłały tabuny reporterów, a Paramount - nawet kamerzystę z kroniki filmowej. Nieco wcześniej „Time” zamieścił artykuł o Ellingtonie i rosnącym zainteresowaniu jazzem w Europie. Wiele lat upłynęło, zanim to poważne czasopismo poświęciło tyle miejsca i uwagi innemu muzykowi jazzowemu.

Orkiestrze Ellingtona towarzyszyli tancerka Bessie Dudley oraz zespół wokalnotaneczny Billa Baileya i Derby Wilson. Było oczywiste, że artyści postanowili zaserwować widowni angielskiej niewielką rewię, wzorowaną na tych, które bawiły publiczność Cotton Clubu i różnorodnych sal teatralnych. Jak się miało okazać, niemała grupka angielskich muzyków i krytyków spodziewała się czegoś innego.

Szum angielskiej prasy nie ustępował wrzawie amerykańskich czasopism. Barry Ulanov zestawiał kilka cytatów z brytyjskich gazet dotyczących angielskich występów Duke’a. „The Evening Standard” nazwał go „kapłanem szaleńczej muzyki jazzowej i rytmów Harlemu” (sic!). „The Sunday Express” pisał z kolei tak: „Orkiestra ta, składająca się z osiemnastu czarodziejów rytmu, z czego wszyscy to Negrzy, uważana jest, i to przez ekspertów, za najświetniejszy produkt”. W jeszcze innej gazecie recenzent wypowiadał się następująco: „Trzeba podkreślić, że Ellington nie jest jakimśtam zwykłym negrowskim jazzistą. W opinii swojego agenta reklamowego jest »wykształcony i ma maniery dżentelmena«”. Dalej autor powoływał się na Spike’a Hughesa, który się wyraził, że „Ellington i Walt Disney wydają się jedynymi wielkimi postaciami, zrodzonymi przez Amerykę, które nie mają nic wspólnego z Żydami”. Wypowiedź ta wywołała zapewne niejakie poruszenie wśród badaczy postaci George’a Washingtona i Abrahama Lincolna<sup>281</sup>.

Podróż morską upłynęła bez większych sensacji i wszyscy doskonale się bawili, prócz Ellingtona. Bez przerwy drżał z obawy, że statek się rozbije, i większość nocy przesiedział popijając i grając w karty. Jak na człowieka o tak widocznej pewności siebie, Ellington cierpiał na imponującą różnorodność irracjonalnych lęków i przesądów. Nigdy na przykład nie nosił pewnych kolorów; nigdy nie dawał w prezencie butów i nigdy ich nie przyjmował, bo w jego przekonaniu obdarowany, który je włożył, wkrótce zostałby wyniesiony nogami do przodu; bał się przeciągów i nie pozwalał w swojej obecności otwierać okien; panicznie lękał

się latania i podróżował w ten sposób tylko w sytuacji przymusowej; poddany był wielu podobnym tabu. Nie był z pewnością pierwszą osobą na świecie wierzącą w przesady, ale ich liczba wykraczała poza normę. Trudno znaleźć ich wytłumaczenie.

Na szczęście jednak „Olimpia” bezpiecznie dotarła do brzegów Anglii i zacumowała w Southampton w piątek, 9 czerwca, o dwunastej trzydzieści, witana przez tłum z Jackiem Hyltonem i fotoreporterami na czele. Po formalnościach całe towarzystwo dotarło pociągiem na Waterloo Station w Londynie, gdzie czekało na nich następnych trzydziestu siedmiu fotoreporterów, jak wyliczył skrupulatny dziennikarz „Melody Makera”<sup>282</sup>. Radosną atmosferę popsuła nieoczekiwana wiadomość, że żaden z hoteli nie przyjmie naraz osiemnastu Murzynów. Był to pierwszy kubeł zimnej wody, który ostudził naiwną i entuzjastyczną wiarę muzyków Ellingtona w europejską tolerancję rasową. Koniec końców Ellington zameldował się w prestiżowym Dorchesterze, natomiast reszta została porzucana po tanich hotelikach i kwaterach prywatnych. Jeszcze tego samego wieczoru Hylton wydał przyjęcie na cześć Ellingtona w swojej luksusowej rezydencji w Mayfair, skąd o dziewiątej porwano Duke’a na wywiad do Broadcasting House.

Palladium był to głównie teatr różności, gdzie występowali komicy, śpiewacy i tancerze oraz bardowie sentymentalnych ballad. Ani występy Armstronga, ani też Ellingtona nie mieściły się za bardzo w tamtejszej specyfice - były nazbyt egzotyczne. Znalazło to wyraz w reakcji dość znacznej części publiczności poprzedniego roku, która uznała, że błazenady Armstronga mijają się z jej gustem, a już zupełnie nie zdzierżyła przewracania oczami wielkiego trębacza i opuściła salę. Musimy sobie uświadomić, że w opinii przeciętnego obywatela brytyjskiego tamtych czasów słowo „jazz” kojarzyło się z przykrojoną do jednej miary muzyką taneczną takich formacji, jak orkiestra Hyltona. Wprawdzie mogło się w niej zaplątać jakieś przypadkowe improwizowane solo, ale zwykle ograniczała się do sprzedawania popularnych melodyjek w neutralnym i uładowym opakowaniu. Większość Anglików miała, jeśli w ogóle, dość blade pojęcie o bardziej autentycznych formach jazzu, takich jak fajerwerkowe popisy Armstronga czy growlujące pojękiwanie i pohukiwanie Nantona bądź Williamsa.

Całe przedstawienie rozpoczęło się o wpół do siódmej, a o ósmej na deski estrady weszli muzycy Ellingtona z liderem na czele. Wszyscy ubrani byli w eleganckie szaroperłowe garnitury; Duke zaś włożył dwurzędowy garnitur klubowy o tej samej barwie i jasnopomarańczowy krawat. Program nie odbiegał niczym od tych, którymi Ellington raczył publiczność amerykańską. Bessie Dudley płaśała shimmy w takt *Rockin' in Rhythm'*, Ivie Anderson zaśpiewała najnowszy przebój *Stormy Weather* i zapomniany *Give Me a Man Like*

*That*. Potem orkiestra wcisnęła publiczność w siedzenia dynamicznymi numerami w up-tempie\*, jak *Bugle Call Rag* i *Whispering Tiger*, a na bis zagrała *Some of These Days* oraz *Mood Indigo*".

Większość słuchaczy odniosła się z entuzjazmem do propozycji Amerykanów i frekwencja na pozostałych koncertach pierwszego tygodnia omal nie pobiła rekordu Palladium. Nie wystarczyło to jednak, by zmusić do zachwyty dziennikarzy „Melody Makera”. Według nich występ ocierał się o komercyjną tanioczę, w której Ellington schlebiał popularnym gustom. Recenzent, prawdopodobnie Spike Hughes, pisał następująco:

„Przede wszystkim gazety za bardzo rozdmuchały postać Ellingtona jako proroka nowego rodzaju muzyki i wszyscy niebranżowi krytycy, obojętnie czy muzyczni, czy nie, czekali z niecierpliwością na jego występ. On zaś zaserwował im *Mood Indigo*. A gdzie *Blue Tune*, *Blue Ramble*, *Rose Room*, *Creole Rhapsody* i cała reszta utworów, którym Ellington nadał tyle indywidualnego piętna?”

Dalej recenzent narzeka, że zbyt wiele cennego czasu dostało się Ivie Anderson i tancerzom. W końcu wyraził nadzieję, że „koncert przygotowany przez »Melody Makera« da Ellingtonowi sposobność zaprezentowania niektórych spokojniejszych i bardziej osobistych kompozycji, których jak dotąd nie wykonywał w Londynie”<sup>283</sup>.

Niezależnie od utyskiwań Hughesa, większość londyńskich amatorów jazzu z wielkim przejęciem przywitała pobyt orkiestry w swoim mieście. Nastrój podniecenia udzielał się w pierwszej kolejności muzykom i miejsca na koncert w Trocadero zostały wyprzedane do ostatniego. Na potężnej widowni pomieściło się cztery tysiące dwustu widzów, którzy delectowali się koncertem w akompaniamencie „nieustającej wrzawy i oklasków”<sup>284</sup>. Ale i ten występ nie uszczęśliwił Hughesa. Na pierwszą część złożyły się, możliwe że zgodnie z jego sugestią, bardziej nastrojowe i złożone harmonicznie dzieła Ellingtona. Jednakże gdy kompozytor spostrzegł, słusznie czy niesłusznie, że odbierane są dość chłodno, po przerwie przerzucił się na bezpieczniejszy repertuar. Hughes nie krył irytacji: od rozszerzonej wersji *Creole Rhapsody* wiało nudą i brakiem muzycznego sensu, *Dinah* razila zgiełkowością, a „Sonny’ego Greera powinno się trzymać z dala od mikrofonu” - tę ostatnią uwagę wypowiadało wcześniej już wielu innych. Po przerwie na scenę „zakradło się pomieszanie z poplątaniem”<sup>285</sup>. Ellington wpuścił na solo Lawrence’a Browna z popisowym numerem *Trees*, potem zaprezentował jeszcze kilka popularnych piosenek, jak *Some of These Days* i *Sophisticated Lady* własnej kompozycji.

Hughes, na łamach gazety tak zapalczywie ganiący Ellingtona za komercjalizm, był

---

\* *Up-tempo* - tempo bardzo szybkie (przyp. tłum.).

wtedy niespełna dwudziestojedno-dwudziestodwuletnim młodzieńcem. Jak się można domyślić z jego komentarzy, bez wątpienia miał ochotę na bardziej pastelowe, introspektywne dzieła kompozytora. Niedługo po tym wyprawił się do Nowego Jorku, by z amerykańskimi muzykami nagrać kilka swoich utworów, utrzymanych jego zdaniem w kanonie Ellingtona. Jednakże przypominają one tylko jeden nurt twórczości Duke'a - ten, w którym dominują bardziej melancholijne nastroje i skomplikowane harmonie. Być może dlatego Hughes tak ostro atakował wszystkie inne dzieła Ellingtona, przypisując im komercję. Większość współczesnych krytyków przyznałaby mu rację: *Trees* w wykonaniu Lawrence'a Browna czy płąsy Bessie Dudley rzeczywiście trąciły komercjalizmem, ale przypuszczalnie nie zgodziłaby się, że do tego samego worka można wsadzić szybkie numery typu *Lightning* bądź *Dinah*, przy czym obstawał młody dziennikarz.

Ale Hughes należał do mniejszości. Po występie Duke został obłożony przez rozgorączkowany tłum, wielbiciele czepiali się ubrania artysty i błotników auta, którym odjeżdżał<sup>286</sup>. Organizatorzy rozochoceni powodzeniem koncertu w Trocadero przygotowali następny, na który też zostały sprzedane wszystkie bilety. Ale Hughes nie ustawał w narzekaniach: „Nie widzę żadnego sensownego powodu, dla którego muzycy stosując tłumiki [w *Ebony Rhapsody*] musieliby aż tak strasznie wymachiwać rękami czy czynić inne wygibasy”. Winowajcą był tym razem zapewne Freddy Jenkins. Dostało się również publiczności, której Hughes zmywa głowę za wyrażanie aplauzu po solówkach. Ale jak z tego wynika, krytyk „Melody Makera” był odosobniony w swym krytycyzmie - większość odbiorców przyjęła Ellingtona przychylnie, często owacyjnie.

Prawie cała wizyta Ellingtona, Millsa i reszty zespołu przebiegała w atmosferze przynależnej prawdziwym gwiazdom. Gazety prześcigały się w artykułach na ich temat. Jedne zwały Duke'a „Dionizosem z Harlemu zaprawionym kiepskim bimbrem”, inne - „przodującym kompozytorem o nie byle jakich osiągnięciach, prawdopodobnie pierwszą kompozytorską indywidualnością Ameryki”<sup>287</sup>. Odbywały się niezliczone wykwintne przyjęcia: Ellington i Mills wydali wystawny koktajl w podzięce Jackowi Hyltonowi, w Punch's Clubie orkiestra występowała dla członków brytyjskiej arystokracji, a zdjęcia stamtąd trafiły do kroniki towarzyskiej. Ukoronowaniem był słynny bankiet u Lorda Beaverbrooka, na którym muzycy przepijali do członków rodziny królewskiej, a księżę Walii, później Edward VIII, we własnej osobie siadł za perkusją.

W poniedziałek 24 lipca orkiestra opuściła Londyn i udała się do Holandii, gdzie zagrała koncert w Scheveningen. Publiczność reagowała entuzjastycznie, ale część wyszła w połowie nie kryjąc gniewu. Potem muzycy wyjechali do Paryża. Tu z kolei koncertowali w

Salle Pleyel, 22 i 29 lipca, oraz w Casino de Deauville. Znow oczywiście wpadli w wir przyjęć, wywiadów prasowych i manifestowanych na wszystkie sposoby oznak uwielbienia ze strony nielicznej acz hałaśliwej grupki francuskich fanów. Amerykanie wsiadali na statek do Nowego Jorku zmęczeni, z nieco ciężkimi głowami, ale pełni optymizmu i doskonałego nastroju.

Trudno ich wyprawę do Anglii uznać za niczym niezmaconą idyllę. Wielu członków orkiestry pozbyło się iluzji, jakoby w porównaniu z Ameryką w Europie istniała większa akceptacja czarnych. W prasie ukazywały się artykuły z zawołanym elementem wrogości, u której podstaw tkwił prawdopodobnie rasizm, swoją wagę miały też zjadliwe recenzje Spike'a Hughesa i kilku innych dziennikarzy na temat komercjalizacji ich programu.

Dla samego Duke'a było to niezmiernie owocne doświadczenie. Barry Ulanov cytuje jego słowa: „Tym, co przede wszystkim wyniosłem z podróży do Europy, jest uczucie ożywienia i optymistyczny nastrój, które pomogły mi wyjść z dołka. Takie przeżycia dodają odwagi i bodźca do kontynuowania tego, co się dotychczas robiło. Jeśli oni tam uważają, że jestem aż taki dobry, to może istotnie mam coś do powiedzenia muzyką? Może rzeczywiście ma ona jakieś znaczenie?”<sup>288</sup> W ciągu dwóch miesięcy pobytu w Europie Ellington zwrócił uwagę liczących się kręgów społecznych, prasa rozpisywała się o nim o wiele bardziej, niż mogłoby się to zdarzyć w Stanach w podobnie krótkim okresie; co chyba jednak najważniejsze - przez muzyków, większość osób z kręgu „Melody Makera” i krytyków pokroju Constanta Lamberta został pomazany na poważnego kompozytora. Lambert napisał w „New Statesmanie”: „Ze świeczką szukać u Ravela równie zgrabnych rozwiązań jak umieszczenie w środkowej części żywiołowego *Hot and Bothered* urozmaiconych partii solowych, trudno by też znaleźć u Strawińskiego bardziej dynamiczny fragment niż zakończenie wspomnianej kompozycji”<sup>289</sup>. To właśnie taki odbiór muzyki Ellingtona przekonał go w końcu, że naprawdę ma prawo pretendować do miana kompozytora w rzeczywistym sensie tego słowa, z całym bagażem skojarzeń z nim związanych, a więc sławą za życia i późniejszą nieśmiertelnością.

W reakcji Ellingtona na życzliwe przyjęcie za granicą ponownie dało o sobie znać dobre wychowanie. Rok wcześniej Louis Armstrong pochodzący z najuboższej klasy społecznej, niemal getta, gdzie panował powszechny analfabetyzm, podobne doświadczenie przyjął inaczej. Koncepcja sztuki, rola artysty jako krzewiciela kultury były dla niego pojęciami pustymi, a kiedy krytycy zachłystywali się jego „artyzmem” i „nie skażoną wpływami komercyjnymi muzyką”, nie za bardzo wiedział, o co im chodzi.

Inaczej Duke. W jego mieszczańskim domu słowo „kompozytor” automatycznie

kojarzyło się z określeniem „wielki”. Wiedział, albo przynajmniej zdawało mu się, że wie, kim jest artysta. W takim razie, jeśli rzeczywiście nim jest, musi żyć zgodnie z tą rolą.

Ellington trochę się oszukiwał, wyolbrzymiając splendor europejskiego tournée. Główną atrakcją orkiestry, dzięki której zrobiła furorę i wywołała podniecenie prasy i widowni, była nowość i oryginalność muzyki Amerykanów. Rozumieli to doskonale europejscy menedżerowie i nie naprzykrzali się Ellingtonowi z następnymi propozycjami. Publiczności europejskiej, która miała w tamtym okresie jakie takie pojęcie o jazzie, było niewiele - nie więcej niż kilka tysięcy, z czego większość stanowili muzycy. Poza tym tamtejszy świat muzyczny nie podzielał zachwytów Lamberta nad twórczością Ellingtona ani w ogóle nad jazzem, na który przeważnie spoglądano z góry. Podobnie podchodzili do niego przedstawiciele innych kręgów opiniotwórczych: intelektualiści francuscy żywili do synkopowanej muzyki pogardę<sup>290</sup>, jak zresztą sam Lambert kilka lat wcześniej<sup>291</sup>. Inna rzecz, że kompozytor angielski o wiele mniej wiedział o istocie jazzu, niż mu się wydawało. Jak zauważył Jim Godbolt w swojej historii brytyjskiego jazzu: „Jeśli chodzi o jazz, być może Lambert miał do niego wiele serca, niestety, mniej zrozumienia - recenzjami i uwagami trafiał jak kulą w płot, niczym byle jaki ignorancki dziennikarzyna...”<sup>292</sup>

Tajemnicą pozostaje, dlaczego dopiero entuzjazm europejskiej publiczności uświadomił Ellingtonowi, że może prezentować swoją twórczość nie tylko z boku kręgu tanecznego Cotton Clubu, ale również w najlepszych salach koncertowych. Przecież od dawna przekonywali go o tym przedstawiciele bohemy odwiedzający Harlem. Poza tym w ojczyźnie wyrobił sobie znaczącą pozycję społeczną i zawodową: otrzymał zaproszenie do Białego Domu, miał wykłady na wyższych uczelniach, a jego kompozytorski talent doczekał się poważnej analizy krytyków tej miary, co R. D. Darrell, Hammond i inni. A jednak liczyło się dla niego przede wszystkim zainteresowanie Europy. Wpłynęło na Ellingtona tak bardzo, że wrócił do kraju z mocnym postanowieniem poświęcenia się muzyce poważniejszej, w stylu *Creole Rhapsody*.



## *Duke w obliczu ery swingu*

Duke Ellington wrócił do kraju przepelniony poczuciem znaczenia własnej sztuki, z przekonaniem, że jego muzyka ma swoją wagę i należy ją traktować poważnie. Nastąpił jeden z typowych dla niego okresów twórczej aktywności, który zaowocował wieloma ważnymi kompozycjami. W ciągu mniej więcej roku od entuzjastycznego przyjęcia, jakie zgotowała mu Europa, nagrał pięć czy sześć płyt należących do najbardziej znanych w jego spuściźnie, stworzył dwa niezapomniane przeboje oraz dzieło z gatunku jazzu symfonicznego, które można potraktować jako zapowiedź innych dłuższych form jego autorstwa.

Pierwsze warte uwagi nagrania powstały we wrześniu, jakieś dwa miesiące po powrocie Duke'a z Anglii. Żoną Constanta Lamberta była Euroazjatka, w której ustach tytuł *Mood Indigo* brzmiał mniej więcej jak „Rude Interlude” i ta dziwna wymowa zainspirowała Duke'a do napisania utworu o takim tytule.

Kompozycja rzeczywiście kojarzy się z interlude, czyli interludium, wstawką, miejscem, w którym ruch muzyczny ulega pewnemu zawieszeniu - lecz jest zaprzeczeniem pierwszego członu tytułu: rude (szorstki, brutalny). Jest to bowiem cicha, pełna bezruchu, przepiękna muzyka, którą Ellington stworzył najprostszyimi środkami. W nietypowy dla siebie sposób wprowadził tu bardzo niewiele solowych partii. Trąbkę z plungerem Cootiego Williamsa słyhać zaledwie w ośmiu taktach; drugim solistą jest Louis Bacon - dokooptowany na sesję z bliżej nieznanym powodów - który improwizuje na trąbce i scatuje głębokim, nastrojowym głosem. Oprócz tych fragmentów i kilku wstawek fortepianu utwór prawie w całości składa się z miniaturowych dwudźwiękowych motywów wykonywanych przez jedną z sekcji, której odpowiada druga. Od strony harmoniczej kompozycja oparta jest na występujących na przemian tonice i dominancie, lecz tak ubarwionych modulacjami, z ulubionym przez Ellingtona skokiem na sekstę małą na czele, że ztraca się poczucie zdecydowanego ruchu harmonicznego tak typowego dla układu tonika-dominanta. Harmonia dryfuje w różnych kierunkach i powstaje wrażenie jak przy oglądaniu przesuujących się po niebie obłoków, które raz się pojawiają, a raz znikają z pola widzenia. Jeśli istnieje jakikolwiek wewnętrzny ruch, to odbywa się zwykle na skutek wznoszenia się delikatnej linii

melodycznej. Mamy tu do czynienia z wzorcowym przykładem cieniowania, przechodzenia z jednej przytłumionej barwy w drugą, w czym Duke osiągnął szczyty maestrii.

Następne nagranie nosiło tytuł *Dallas Doings*. Był to starannie zaaranżowany utwór w up-tempie i ponownie więcej w nim fragmentów skomponowanych niż improwizowanych. Składa się z trzech głównych tematów, z czego drugi i trzeci są dość proste, opartych na zasadzie call and response. Ellington kształtuje je i przeciwstawia sobie na różne sposoby. Pierwszy z tematów, najbardziej złożony, otwiera i zamyka całość. W początkowych czterech taktach występuje w nim rytm krzyżowy, taki sam, jaki widzieliśmy u Ellingtona już wcześniej, a polegający na cyklicznym nakładaniu się trzydzielnej figury na metrum cztery czwarte. Za każdym razem wykonują go saksofony, pozostałe tematy podejmują różne sekcje. W drugim temacie odpowiedzi przekazuje duet trąbka - puzon (z plungerami), potem instrumenty dęte bez tłumików. Trzeci temat wprowadzają na zmianę saksofony albo trąbki ze zwykłymi tłumikami; jak zwykle u Ellingtona pełno tu zmian i kontrastów. Formę kompozycji wyznacza obramowanie jej z obu stron tym samym tematem, co w tak krótkich dziełach wystarcza. Tym razem jednak można by to uznać za błąd, ponieważ ów ramowy temat kończy fanfarrowa figura, zwykle sugerująca początek, przez co we wstępie brzmi naturalnie, w zakończeniu nieco razi.

Na następnej sesji Ellington nagrał utwór, który prawie w całości składa się z części skomponowanych, a szcztkowe partie solowe całkowicie podporządkowane są myśli nadrzędnej autora. Mowa o słynnym *Daybreak Express*, pomysłowej dźwiękowej ilustracji jazdy pociągu, który wieczorem wyrusza ze stacji i pędzi przez noc, by o świcie zatrzymać się u celu.

Ellington, jak wspomnieliśmy, panicznie bał się podróży morskich i powietrznych, za to uwielbiał pociągi. W latach trzydziestych oraz czterdziestych spędził w nich tysiące godzin, głównie w salonce, o której zarezerwowanie zawsze dbał Mills.

W dziewiętnastym i częściowo dwudziestym wieku kolej miała dla amerykańskich Murzynów niemal mityczne znaczenie. W ich mniemaniu podróż pociągiem mogła wyrwać z biedy i rozpacz, by zawieźć hen, daleko - tam, gdzie nie ma pól bawełny, niewiernego kochanka czy kochanki. Lub przeciwnie - zabrać z zimnych murów bezlitosnego miasta i zawieźć do wspomnianych z sentymentem stron rodzinnych. Nic dziwnego, że sekretna droga ucieczki Murzynów z Południa w czasach niewolnictwa otrzymała nazwę „podziemnej kolei” - underground railroad.

Kolej wiązała się też w inny sposób z losem Murzynów. Tysiące z nich pracowało przy nasypach kolejowych i układaniu szyn, a wybrańcy zostawali bagażowymi u Pullmana.

Posada taka cieszyła się u Murzynów niebywałym prestiżem, z czego doskonale sobie zdawali sprawę szczęśliwcy, którzy ją piastowali. Jak tylko nadarzała się okazja, rzucali od niechcienia przy ogarniętych zazdrością kolegach nazwami wielkich miast, z których właśnie wrócili: Pittsburgha, Detroit, Cincinnati. Kolej fascynowała Murzynów, wabiła jakąś magią, stąd tyle nawiązań do niej w ich muzyce z tamtych czasów: „kolejowe” boogie było żelazną pozycją repertuaru pianistów-samouków, a w tekstach bluesowych prawie tyle samo jest o tarapatach miłosnych, co o pociągach i kolei.

Duke kilkakrotnie tworzył imitację dźwiękową pociągów, począwszy od okropnego *Choo Choo* z pierwszej płyty *The Washingtonians*, lecz *Daybreak Express* jest w tym względzie arcydziełem. Oto relacja Bigarda, który opisuje, jak doszło do powstania utworu:

„Na Południu podróżowaliśmy dwoma wagonami Pullmana i jednym bagażowym. Duke wylegiwał się i słuchał pociągu. Maszyniści z Południa tak przeraźliwie gwizdali, że uszy chciało urwać. Duke wsłuchiwał się w klekotanie kół na zwrotnicach albo wstawał i szedł słuchać lokomotywy, jak sapie i dyszy ruszając ze stacji. Takie właśnie dźwięki nasuwały mu zwykle jakiś muzyczny pomysł, który potem rozwijał. Gdy już się na dobre rozpędził, dodawał na przykład jakiś fragment saksofonu Becheta. Doskonale też naśladował muzyką gwizd parowozu”<sup>293</sup>.

*Daybreak Express* jest oczywiście przykładem muzyki programowej, a przy okazji demonstruje umiłowanie Ellingtona dla samego dźwięku. To właśnie brzmienie, ton, barwa, leżały u podstaw jego muzyki. Forma, architektura muzyczna nigdy go nadmiernie nie interesowały. Zakochany był w brzmieniu owych tłumików i growlowaniu, pastelach i harmoniach tak ścisłych, że omal nie popękają - i na tym polu stał się mistrzem nad mistrze. Zachwyty samym dźwiękiem słychać wyraźnie w imitacji gwizdu lokomotywy dokonanej przez klarnety i trąbki z mocno wciśniętymi tłumikami. A także w krótkim growlu Cootiego, tuż przed szybkim chorem saksofonów naśladowującym odległy gwizd lokomotywy, gdy pociąg pędzi jak strzała przez ciemności nocy. Łatwo sobie wyobrazić, jak późno, gdzieś w pustce południowego krajobrazu, mknie pociąg, a w nim Ellington, zasłuchany w otaczające go odgłosy, dumający, jak je przetworzyć w dźwięki instrumentów.

Utwór rozpoczyna się długim wstępem, kiedy pociąg zaczyna wypelzać ze stacji, nabierając powoli szybkości. Po cichym odległym gwizdzie Cootiego następuje wspomniany szybki chorus saksofonów - co sugeruje, że pociąg jest już w pełnym biegu - oparty na często używanych przez Duke'a akordach *Tiger Rag*. Dwa kolejne szybkie chorusy wykonuje cała orkiestra. Mają formę call and response, z tym, że Ellington używa w dialogu trzech głosów, a nie dwóch. W pierwszym choruse po wysokim dźwięku trąbki nadchodzi odpowiedź sekcji

blachy i saksofonów, w drugim - blacha występuje przed saksofonami i końcową wysoką nutą trąbki. Nieustający akompaniament gwizdów i stukających kół sprawia, że pod względem rytmicznym jest to wyjątkowo skomplikowana muzyka. Całość kończy się dość raptownie, jak wtaczający się na stację pociąg, który po chwili, rozedrgany działaniem hamulców, zatrzymuje się bez ruchu. *Daybreak Express* należy do klasycznych dzieł Ellingtona i trudno sobie wyobrazić, że równie przekonująco mogłaby go wykonać inna, nie ukształtowana przez niego orkiestra.

Nie wszystkie kompozycje powstałe po inspirującej podróży do Anglii są tak starannie przemyślane jak *Daybreak Express*. Światło dzienne ujrzała jak zwykle spora porcja komercyjnych pozycji, jak na przykład *Fm Satisfied* (słowa Mitchell Parish), którą śpiewała Ivie Anderson, oraz pospiesznie napisanych utworów, w których cały ciężar spadał na solistyczne popisy instrumentalistów, jak *Sump'n 'bout Rhythm* z Freddyem Jenkinsem. Jednakże procent kompozycji wartych zapamiętania był w tym okresie zdecydowanie większy niż zwykle. *Delta Serenade* to typowy pastel Ellingtona z uroczą melodią wykonywaną przez Bigarda w dolnym rejestrze na tle blachy z tłumikami. *Blue Feeling* to w głównej mierze seria solówek, ale zwraca uwagę ciekawy ośmiotaktowy temat, który pojawia się trzykrotnie, za każdym razem w innej oprawie. Składa się on z trzech fraz o nieregularnej długości, co sprawia, że - w obrębie ośmiu taktów - zaczynają się i kończą w najmniej spodziewanych miejscach. Są one dość skonstrastowane, przez co Ellington uzyskuje wrażenie dialogu, a nie przetworzenia jednej w drugą, jak w utworach o charakterze ewolucyjnym.

*Stompy Jones* to następny przykład, ile można wykroić z małego skrawka muzycznej materii. Zaczyna się serią solówek na szesnastotaktowym podkładzie o typowym układzie akordów, a kończy pięcioma chorusami riffów, głównie blachy. Wszystkie elementy są proste, ale zestawione ze sobą z takim wyczuciem, że całość doskonale swinguje i uderza urozmaiceniem. Na przykład jeden z chorusów ogranicza się do akordów sekcji blachy, którym odpowiada pojedynczy dźwięk „wah” puzonu z plungerem Nantona. Trudno o bardziej zwięzłą formułę całości, mimo to, a może właśnie dlatego, utwór brzmi doskonale, jest pełen zaraźliwego animuszu i nieokiełznanego pędu. Kompozycja *Porto Rico Chaos*, później przemianowana na *Moonlight Fiesta*, wykorzystuje rytmy latynoskie. Napisał ją Juan Tizol, on też przypuszczalnie jest autorem aranżacji, a przynajmniej jej części. Przez Stany Zjednoczone kilkakrotnie przetaczała się fala mody na tańce importowane z Ameryki Południowej: tango w latach dwudziestych, rumba w latach trzydziestych, a później conga i samba. Utwór Tizola odznacza się zgrabną melodią i na tyle jest urozmaicony skomplikowanymi fragmentami sekcyjnymi, że można było z czystym sumieniem umieścić w

jego tytule słowo „chaos”.

W tym samym okresie Ellington nagrał dość osobliwą kompozycję, która z czasem stała się jedną z najbardziej znanych pozycji orkiestry. *Ebony Rhapsody*, bo o niej mowa, została napisana przez tandem kompozytorów muzyki filmowej - Sama Coslowa i Arthura Johnsona, jako tło do jednej ze scen filmu *Murder at Vanities* z 1934 r. Scena owa rozpoczyna się występem kameralnej orkiestry ubranej w stroje, jakie widać w Hollywood uważano za osiemnastowieczne, uzupełnione pudrowanymi perukami, muzycy zatopieni są w dźwiękach jednej ze słynnych *Rapsodii węgierskich* Liszta. Później wykonawcy ustępują miejsca orkiestrze Ellingtona, w czarnych krawatach, która gra ten sam utwór w swingowej wersji. W końcu ponownie pojawiają się kameraliści i następuje dziwaczna scena, kiedy ktoś z widowni strzela do nich z karabinu maszynowego. Kompozycja, jak wspomnieliśmy, nie wyszła spod pióra Ellingtona, podobnie jak aranżacja - prawdopodobnie napisał ją jakiś hollywoodzki spec od muzyki - ale do repertuaru Ellingtona wniosła ożywczy powiew.

Z tego okresu pochodzą dwie z najbardziej popularnych piosenek Ellingtona: *Solitude* i *In a Sentimental Mood*. *Solitude* to kolejna pozycja, która rzekomo zrodziła się na kolanie, tuż przed rozpoczęciem sesji nagraniowej. Oto relacja Ellingtona: „Brakowało mi jednego numeru i napisałem go w dwadzieścia minut, opierając się o szybę studia RCA Victor w Chicago”<sup>294</sup>. Akurat w tym wypadku Duke prawdopodobnie nie mija się z prawdą. Co więcej, Cootie Williams zapewnia, że Duke napisał piosenkę absolutnie sam. Kluczowym momentem *Solitude* jest znajdujące się we wstępie rozwiązanie septymy wielkiej na tonikę. To fragment, który na długo zapada w pamięć.

W pierwszym nagraniu *Solitude* wyczuwa się pośpiech, z jakim go dokonano. Wykonanie nie jest pewne, wejścia są nieco nierówne, mimo to wolę tę właśnie wersję od pozostałych. Być może z powodu aranżu: w pierwszej wersji figury saksofonów ubarwiane są i wzmacniane wstawkami Williamsa i Browna, w wersji o kilka miesięcy późniejszej fragmentów owych brak. Warto też zwrócić uwagę na początkowe pokazanie tematu przez trąbki z tłumikami i klarnet w dolnym rejestrze. To zestawienie instrumentów o przytłumionej barwie, znajome dla ucha miłośników muzyki Ellingtona, doskonale współtworzy niezapomniany klimat piosenki.

Irving Mills natychmiast poznał się na wartości nowego utworu Ellingtona i dopisał do *Solitude* słowa. Piosenka stała się ogromnym przebojem, największym w dotychczasowej karierze Duke’a. Doczekała się niezliczonych wersji studyjnych, wyszła w setkach tysięcy egzemplarzy w postaci nut i z czasem trafiła do klasycznego kanonu amerykańskiej piosenki dwudziestego wieku.

*In a Sentimental Mood* Duke'a to następna piosenka z historią. Duke opowiada, że grał kiedyś na przyjęciu w Durham, w stanie Karolina Północna, i musiał rozdzielać dwie zwaśnione damy poprzez „zadedykowanie im nowej piosenki”. Jednakże w powszechnej opinii badaczy to Otto Hardwick, którego zresztą improwizację na sopranie słychać w nagraniu, jest głównym autorem słynnej kompozycji. Opowieść Duke'a trzeba prawdopodobnie traktować jako niewinne koloryzowanie, choć w bridge'u słychać jego ulubiony skok na sekstę małą. W każdym razie piosenka ma dużo uroku i zyskała wyjątkowe powodzenie.

Wiąże się z nią interesująca wypowiedź Ellingtona. Edmund Anderson spytał go kiedyś, które ze swych dzieł uważa za najbardziej murzyńskie w charakterze. Ponieważ Ellington bardzo podkreślał, że pisze muzykę swej rasy, było to bardzo przytomne pytanie. Ku zdumieniu Andersona, Ellington podał mu za przykład *In a Sentimental Mood*. „Zaoponowałem nieco - wspomina Anderson - tłumacząc, że akurat tę pozycję uważam za typowo »białą«, dość skomplikowaną kompozycję. Dodałem, że nieraz byłem świadkiem zdziwienia, gdy ktoś dowiadywał się, że jej autorem jest właśnie on. »Ech - zachnął się na to Duke - to tylko dlatego, że nie wiecie, co to znaczy być Murzynem.«”<sup>295</sup>

Niezmiernie frapująca odpowiedź. Rzeczywiście, skłonni jesteśmy uznać, że piosenka *In a Sentimental Mood* z jej melancholią i myślowym wizerunkiem delikatnej damy siedzącej przy barze z koktajlem w jednej dłoni i cygarniczką z papierosem w drugiej, bliższa jest twórczości Cole'a Portera niż, powiedzmy, Fatsa Wallera. Z drugiej zaś strony *In a Sentimental Mood* jest przecież doskonałym przykładem tak bliskiego sercu Duke'a nastroju i klimatu. Znamy je choćby z *Mood Indigo* czy *Rude Interlude*. Musimy pamiętać, że „bycie kolorowym” to nie tyle kwestia genów, co wzorca kulturowego. Większość kultur dzieli się na subkultury, a kultura amerykańskich Murzynów, która w gruncie rzeczy sama jest subkulturą, dzieli się jeszcze dalej. Wśród białych, szczególnie przedstawicieli bohemy lat dwudziestych z takim samozaparciem chłonących kulturę czarnych, której w gruncie rzeczy nie pojmowali najlepiej, istniała tendencja do klasyfikowania czarnych jako jednorodnej grupy. A przecież tło kulturowe Duke'a diametralnie się różniło od tego, w jakim wyrastali czarni farmerzy z delty Mississippi śpiewający bluesa w obskurnych lokalach, w których gusta muzyczne kształtowała szafa grająca. Ich świadomość rasowa była całkowicie różna od tej, jaką miał Duke Ellington z Waszyngtonu. Stąd jego emocjonalna reakcja na zadane pytanie. Jeśli *In a Sentimental Mood* wypływa z jego najszczerzych emocji i jeżeli on jest Murzynem, to chyba jasno z tego wynika, że kompozycja jest murzyńska.

Wena twórcza wywołana udanym tournée po Europie zaczęła mniej więcej po roku

niecو przygasać: jak pokazaliśmy, takie wahania formy były u Duke'a czymś zwykłym. Przez następnych kilka lat nowe interesujące dzieła nie rodziły się tak łatwo. Z pewnością w dużym stopniu spowodowane to było trudnymi, a nawet i tragicznymi okolicznościami w życiu zawodowym i osobistym.

Recesja nadal rozkładała przemysł muzyczny. Ellington zawsze wzbraniał się przed koncertami na Południu, teraz jednak uległ namowom Millsa i argumentom ekonomicznym. Niewykluczone, że w wyniku krachu na giełdzie w 1929 r. Ellington stracił jakieś pieniądze, ale nigdzie nie byłem w stanie odszukać na to szczegółowych dowodów. W każdym razie w 1933 r. Duke zgodził się objechać z koncertami sieć teatrów Interstate w Teksasie. Była to pierwsza taka trasa czarnej orkiestry na Południu i pobiła wszelkie rekordy frekwencji. W następnym roku orkiestra pojechała na kilka występów do Nowego Orleanu, gdzie z ogromnym aplauzem przyjmowano Barneya Bigarda - „naszego chłopaka, któremu się powiodło”. Odtąd, ilekroć Ellington wyjeżdżał na trasę koncertową, zawsze zahaczał o Południe.

Problemy rasowe, z którymi muzycy Ellingtona zetknęli się na Południu, nie były tak straszne, jak się Duke obawiał, ale wystarczająco nieprzyjemne. Manifestowały się na różne sposoby. Nie mogli na przykład złapać taksówki, nawet w St Louis; do hotelowej sali tanecznej, gdzie występowali, musieli jechać windą dla służby; no i oczywiście za nic nie mogli znaleźć restauracji, w której by ich obsłużono. Kiedyś, w Henderson położonym w Teksasie, jakaś biała kobieta przysiadła się do Duke'a grającego na fortepianie. Ten natychmiast zawołał road managera\* Jacka Boyda i polecił mu: „Weź stąd tę panią”. Boyd w mig wykonał polecenie i zdawało się, że nikt nie zauważył wydarzenia. Jednakże, gdy muzycy pakowali instrumenty, jakiś osiłkowaty biały porwał puzon Nantona ze sceny. „Biorę go sobie na pamiątkę - warknął - i mam gdzieś, czy zawiadomisz policję?”. Na co Duke: „Nie ma sprawy, jeśli to panu sprawi przyjemność, puzon jest pański”. Ale intruz nagle się zmitygował: „No nie, nie. Po cholere mi puzon? Chciałem tylko sprawdzić, jak zareagujecie”. Incydent ten znamy z ust Tizola, który jednocześnie podkreślił, że była to najpaskudniejsza sytuacja, jaka im się przytrafiła na Południu<sup>296</sup>.

Podejście Duke'a Ellingtona do spraw rasowych było takie samo jak do wszelkich innych problemów - w miarę możliwości ignorował je. Ale w tym konkretnym wypadku duże znaczenie miało także wychowanie. Waszyngtońscy Murzyni byli znacznie lepiej zintegrowani z białym społeczeństwem niż ich bracia w innych stronach Stanów. Dotyczyło

---

\* *Road manager* - osoba zajmująca się organizacyjną stroną trasy koncertowej w trakcie jej trwania (przyp. tłum.).

to szczególnie czarnych zatrudnionych na stanowiskach rządowych - tak jak ojciec Duke'a w późniejszych latach - gdzie ich współpracownikami bywali biali. Ojciec Daisy, kapitan policji, z pewnością miał wiele kontaktów z białymi i odbywały się one na mniej więcej równych prawach. Ruth utrzymywała, że ich rodzina praktycznie nie stykała się z segregacją rasową. Niczym wyjątkowym nie wydawała im się na przykład znajomość J. E. z białym kolegą z pracy. Ich stosunki były tak zażyłe, że często odwiedzał Ellingtonów w domu, a Ruth siadywała mu na kolanach.

Mimo iż problem rasowy bezpośrednio nie dotyczył Duke'a, wcale nie znaczy to, że nie miał pojęcia o jego istnieniu. Doskonale o nim wiedział, ale wolał się z nim rozprawić po swojemu - w miarę możliwości omijał go. Przypuszczam, że wybrał taką metodę częściowo dlatego, że inaczej musiałby się zniżyć do walki z fanatykami. By pokazać, jak postawę tę realizował w życiu, posłużmy się przykładem. Cork O'Keefe wspomina, że ilekroć w początkach kariery Cab Calloway występował w Chicago, życzył sobie miejsca w porządnym hotelu. Ponieważ O'Keefe miał odpowiednie znajomości, udawało mu się załatwić dla artysty pokój w Palmer House. Ellington w takiej sytuacji, zamiast rozdmuchiwać całą sprawę, wolał się przespaciać u znajomych<sup>297</sup>. Widać w tym dystans i opanowanie charakterystyczne dla niego. „Trzeba za wszelką cenę zapomnieć o problemie rasowym - wyznał kiedyś w wywiadzie - bo inaczej można się zadręczyć”<sup>298</sup>. A oto wypowiedź Mercera na ten temat:

„[Na Południu] ktoś mógł się do niego zwrócić per »chłopcze«, czy podobnie, i oczywiście to go denerwowało. Jednocześnie można było usłyszeć, jak w rozmowach wypowiada się z szacunkiem o Południowcach, chwalać ich za szczerłość. Ponieważ, jak wywodził, na Północy istniał w gruncie rzeczy taki sam stosunek do czarnych, z tym, że zawsze zawoalowany. Przez to nigdy właściwie nie było wiadomo, czy stoi się w obliczu problemu rasowego, czy nie”<sup>299</sup>.

Z kolei w swej książce Mercer pisze tak:

„Mimo silnych emocji Ellington uważał, że do sprawy trzeba podchodzić z niezmierną delikatnością, ponieważ dotyczyła najbardziej drażliwych kwestii, których nieodpowiednie potraktowanie może wywołać z gruntu fałszywe interpretacje. Z całą mocą podkreślał, że czarni w Stanach muszą w pierwszej kolejności czuć się i zachowywać jak obywatele tego kraju i nie powinni pracować przy obcych, tylko wszystko załatwić we własnym gronie... Miał bogatą biblioteczkę na temat historii i kultury czarnych i dużo na ten temat czytał”<sup>300</sup>.

Niezależnie od wszystkiego, Ellington miał w białym społeczeństwie nieporównanie większą dozę akceptacji niż inni Murzyni w tamtych latach i być może uważał, że o wiele



bardziej pomoże swej rasie swoimi dokonaniem niż poprzez włączanie się w nurt bezpośredniej walki.

Oprócz pogłębiającej się recesji wymuszającej na Duke'u podróże na Południe innym czynnikiem, który jeszcze bardziej wpłynął na jego życie zawodowe, było nadejście ery swingu - typowy dla Ameryki dwudziestego wieku zwrot w zainteresowaniach muzycznych. Swing królował mniej więcej od 1935 do 1946 r. i dzięki niemu na powierzchnię wypłynęło wiele zupełnie nie znanych dotąd postaci, które błyskawicznie wspięły się na szczyty sławy i bogactwa. Niestety, cała ta zmiana dokonała się bez spektakularnych korzyści dla Ellingtona.

Big-band, klasyczna formacja ery swingu, nie był oczywiście nowością. Ziarno, z którego wyrósł, posiali w latach 1918-1922 Ferde Grofé, Art Hickman i Paul Whiteman. Około 1926 r. dołączyli do nich Ellington, Fletcher Henderson, aranżer Bill Challis z Jean Goldkette Orchestra i kilku innych. Zaproponowali oni bardziej żywiołową i spontaniczną wersję symfonicznego jazzu Whitemana, wzbogacając go lepszą sekcją rytmiczną, sporą liczbą improwizacji solowych i sekcjami dętymi grającymi z jazzowym feelingiem, charakterystycznym dla partii improwizowanych. Pod koniec dekady muzyka bigbandowa w nowej postaci wzięła górę nad poprzednią, bardziej uładzoną. Nawet Whiteman zmuszony był do zmian i w 1927 r. ogłosił orkiestrę Goldkette'a z jej najlepszymi solistami, w tym Bixa Beiderbecke'a oraz głównego aranżera, wspomnianego Challisa. We wczesnych latach trzydziestych big-band zyskiwał coraz większą popularność, szczególnie u studentów i w ogóle młodszego pokolenia, chociaż z powodu rozkładu przemysłu muzycznego spowodowanego recesją nie od razu było to widoczne.

Rozkwit ery swingu został przyspieszony gwałtownym skokiem popularności orkiestry młodego klawecisty Benny'ego Goodmana, który już wcześniej wyrobił sobie nazwisko, grając w nowojorskich formacjach. Według opowiadanej na wszelkie sposoby historii, w 1934 r. jego big-band otrzymał propozycję zaprezentowania się w radiu, w audycji *Let's Dance* - głównie dzięki wsparciu obrotowego przyjaciela Goodmana, Johna Hammonda. W programie miały kolejno grać zespoły uprawiające muzykę sweet, latynoską i hot. Zespół Goodmana zaliczał się do tej ostatniej kategorii i jego występ zaplanowano na koniec, by nie zakłócić spokoju starszym słuchaczom, którzy w tym czasie będą zapewne już smacznie spali. Audycja nie okazała się wielkim sukcesem Goodmana, ale został on na tyle dobrze odebrany, że zaproponowano mu trasę po całym kraju w 1935 r., która miała się zakończyć w Palomar w Los Angeles. Koncerty okazały się katastrofą na całej linii: tańcząca publiczność nie była w stanie znieść żywiołowej muzyki Goodmana i w niektórych miejscach domagano się nawet zwrotu pieniędzy. Do Kalifornii muzycy dotarli zupełnie załamani. Nie trzeba zatem

tłumaczyć ich zdumienia, gdy odkryli, że przed Palomar kłębią się tłumy ludzi. Nieco zdezorientowani zaczęli serwować publiczności słodkie numery, jakich żądała od nich widownia podczas całego tournée - bez widomej reakcji ze strony słuchaczy. Jeszcze bardziej zdezorientowany Goodman postanowił, jak się później wyraził, „chrzanić to”. Jeśli i tak wszystko było stracone dla niego i orkiestry, to niech przynajmniej polegną z honorem. W następnej chwili przerwali się na numery hot - wiele z nich według aranżacji orkiestry Hendersona, odkupionych przez Goodmana - i zanim się spostrzegli, publiczność szalała na całego.

Można to prawdopodobnie wytłumaczyć tym, że audycja *Let's Dance* nadana była zbyt późno jak dla młodych ludzi ze Wschodu, za to w sam raz dla ich rówieśników z Zachodu - ze względu na różnicę czasu - dzięki czemu orkiestra zyskała sławę po drugiej stronie kraju, w Kalifornii. Przy okazji upadł także mit, że w okresie recesji ludziom może pomóc tylko słodka, romantyczna muzyka. Wyszła na jaw stara prawda, że bez względu na zawieruchy historii młodzi ludzie zawsze będą pożądać ostrej, rytmicznej muzyki. Zmierzch jazzowego szaleństwa po krachu na giełdzie w 1929 r. pozbawił tłumy młodych muzyki, z którą się utożsamiali, i orkiestra Goodmana doskonale utrafiła w tę pustkę. Podobne zjawisko miało się powtórzyć jakieś dziesięć lat później, kiedy z kolei nastąpił gwałtowny koniec ery swingu. Pchnął on młodzież w objęcia jedynej rytmicznej wówczas muzyki - rhythm and bluesa, adresowanego do czarnej publiczności - co miało przynieść niebywałe konsekwencje dla całego rozwoju muzyki popularnej.

Po oszałamiającym sukcesie orkiestry Goodmana rynek muzyczny zapełniły dziesiątki, potem setki swingowych formacji, które starały się zaspokoić muzyczne pragnienia młodej publiczności. W ciągu pięciu lat liczba orkiestr w całym kraju jeszcze bardziej wzrosła i każda z nich starała się zabłysnąć. W końcu na powierzchni utrzymało się około pięćdziesięciu big-bandów i te sięgnęły po laur sławy, a szefowie mniej więcej tuzina z nich - w tym Goodman, Glenn Miller, Tommy i Jimmy Dorseyowie oraz Woody Herman - dorobili się sporego majątku. Swing stał się fenomenem opisywanym regularnie w prasie i rozkładanym na czynniki pierwsze przez poważnych profesorów w naukowych czasopiśmie. Najśłynniejsi liderzy cieszyli się popularnością gwiazd srebrnego ekranu, a ich małżeństwa i rozwody odnotowywane były pieczołowicie w kronikach towarzyskich. Kilku z nich wydało autobiografie przygotowane przez literackich „murzynów”, a życiorysy jeszcze innych służyły za kanwę scenariuszy filmowych, zresztą niemiłosiernie wypaczających fakty z ich życia.

Liderzy wcześniejszych big-bandów, które nadal działały w 1935 r., niespodzianie

znaleźli się w sytuacji leniwych pływaków, na których spada z tyłu potężna fala. Popchnęła ich z niesamowitą siłą, ale niekoniecznie w kierunku, w którym mieli zamiar podążać. Mieli do wyboru albo dać się jej unieść, albo zrezygnować. Ten pierwszy wariant wybrała orkiestra Casa Loma i bracia Dorseyowie, co pomnożyło ich sławę. Na fali nie utrzymały się niestety zespoły Fletchera Hendersona, Bena Pollacka i kilku innych.

Również Duke'owi Ellingtonowi udało się zaadaptować do nowych warunków, ale nie bez pewnego wysiłku. W 1935 r. orkiestra Ellingtona należała do najlepiej znanych w kraju i popularnością ustępowała tylko dwóm czy trzem białym big-bandom. Od kilku lat grała we własnym, odrębnym stylu, który jednak nie przystawał do klasycznych kanonów ery swingu czerpiących z koncepcji orkiestrowej Fletchera Hendersona. Muzyka Ellingtona odznaczała się większą liczbą kontrapunktów kosztem mniejszego udziału dialogujących sekcji dętych. Jego zespół używał więcej akordów dysonujących niż orkiestry swingowe, które pozostały przy łagodniejszych harmoniach. Ellington stosował bogatszą paletę barwową niżli aranżerzy większości nowych grup - mało który z nich skorzystał z przetartych przez muzyków ellingtonowskich szlaków w użyciu nieortodoksyjnych brzmień. Wreszcie, chociaż swingowe orkiestry prześcigały się w poszukiwaniu numerów hot, z którymi można by je łatwo identyfikować - przykładem *In the Mood* Glenna Millera czy *Blues in Parade* Woody'ego Hermana, nawiasem mówiąc oparty na *Stabat Mater* Rossiniego - ich repertuar przeważnie pochodził z najnowszych popularnych przebojów. Ellington przeciwnie - promował przede wszystkim własny repertuar orkiestry, a po modne melodie sięgał na tyle, na ile uważał to za konieczne. Nadto nie bał się prezentować publiczności ambitniejszych dzieł, jak *Ko-Ko* czy *Diminuendo and Crescendo in Blue*, na co wskazują nagrania na żywo z klubów i sal tanecznych. Big-band Ellingtona zaliczano do swingu, ale z trudem mieścił się w tej kategorii. Oferował kompozycje trudniejsze w odbiorze i głębsze w wyrazie, na które słuchacze reagowali z mieszanymi uczuciami.

Co za tym idzie, Ellington znacznie mniej zyskał na rozkwicie swingu niż liderzy pozostałych orkiestr. Już dawno dotarł na szczyty popularności oraz pozycji społecznej i zawodowej: został zaproszony do Białego Domu, jego opinie cytowane były w gazetach, występował w filmach i cieszył się międzynarodowym uznaniem. Nowy trend muzyczny, dzięki któremu z dnia na dzień wybijały się nie znane dotychczas orkiestry, był ostatnią rzeczą, której potrzebował do szczęścia.

Ale ekspansja nowego gatunku miała też swoje plusy. Dzięki niej muzyka od dawna uprawiana przez Ellingtona stała się najpopularniejsza w całym kraju, a wykonawcy cieszyli się pozycją społeczną, o jakiej większość z nich nigdy nie marzyła. Trudno zatem, w ogólnym

bilansie, mówić o porażce.

Choć były i prawdziwe klęski. W 1934 r. choroba zmusiła zarówno Freddy'ego Jenkinsa, jak i Arthura Whetsola do rezygnacji z pracy. Pełen wigoru Posey zapadł na gruźlicę, która wtedy niełatwo poddawała się leczeniu, a szczególnie niewskazana była przy niej gra na instrumencie dętym. W 1937 r. Jenkins na krótko wrócił, ale jego stan się pogorszył i gdy znów rozstawał się z orkiestrą, był na granicy życia i śmierci. Na szczęście nie tylko przeżył, ale nawet wydobrzył. Przeniósł się do Fort Worth w Teksasie, gdzie pracował jako disc jockey, sprzedawał polisy ubezpieczeniowe, a nawet zajął się lokalną polityką. Cootie Williams spotkał go tam w 1962 r. i doniósł, że trębacz ma się świetnie. Od Stanleya Dance'a wiemy dodatkowo, że kiedy on, Duke i Carney widzieli go ostatnim razem, był „zastępcą szeryfa, czy kimś w tym stylu, i na głowie nosił stetsona, a w kaburze pistolet”<sup>301</sup>.

Losy Whetsola nie potoczyły się tak szczęśliwie. W 1935 r. zaczął cierpieć na psychiczne dolegliwości związane z guzem mózgu. Przez następny rok występował w kratkę, ale w październiku 1937 r. miewał chwile, kiedy tracił kontakt z rzeczywistością i musiał odejść z zespołu na dobre. Choroba postępowała nieubłaganie i w 1940 r. muzyk zmarł. Strata Whetsola była bolesnym ciosem dla Ellingtona: od początku byli razem i przez dwadzieścia lat Arthur był częścią jego profesjonalnego życia. Whetsol nie zyskał wielkiej reputacji jako solista, ale Duke bardzo go cenił za czystość tonu i uczuciowe podawanie melodii. Zawsze uważał, że Arthur dużo wnosi w brzmienie orkiestry. Jego śmierć była dla Ellingtona tragedią zarówno w życiu osobistym, jak i zawodowym.

Ta smutna okoliczność zrodziła potrzebę uzupełnienia składu sekcji trąbek. Jak zwykle Ellington sięgnął po instrumentalistę, który związany był z Nowym Orleanem i wyróżniał się indywidualnym brzmieniem. Rex Stewart, na którego padł wybór, urodził się w Filadelfii w 1907 r., ale dzieciństwo i czasy wczesnej młodości spędził głównie w Waszyngtonie. Pochodził z raczej wykształconej rodziny. Babka, Metyska, grała na organach, układała hymny, a nawet wydała tomik poezji. Z kolei ojciec i matka Stewarta opanowali grę na różnych instrumentach i śpiewali w półprofesjonalnych zespołach. Od ukończenia czwartego roku życia Rex pobierał lekcje muzyki w różnych postaciach, uczył się też gry na skrzypcach i fortepianie. Dołączył do amatorskiej orkiestry młodzieżowej, gdzie zaczął grać na dętych instrumentach blaszanych. W końcu zdecydował się na kornet, któremu był wierny nawet wtedy, gdy większość kornecistów przerzuciła się na trąbkę, wzorem Louisa Armstronga<sup>302</sup>.

Stewart zdobywał rzemiosło w miejscowych formacjach. Kiedy miał czternaście lat,

podróżował z zespołem rewiowym, w końcu dostał pracę w Musical Spillers, dość znanej grupie wodewilowej lat dwudziestych. Około 1923 r. kręcił się w okolicach Nowego Jorku, zyskując profesjonalny szlif, a w 1925 r. dołączył do Elmera Snowdena, nieco wcześniej wyrzuconego z The Washingtonians. W 1926 r. Rex otrzymał propozycję wzmocnienia orkiestry Fletchera Hendersona, zdobywającej coraz większą dojrzałość i sławę. Zasiadł na krześle Louisa Armstronga, lecz świadomość tego była ponad jego siły. Zdeprimowany, opuścił Hendersona pod pozorem wyjazdu do chorej babki i znikł z pola widzenia. Po jakimś czasie Henderson dowiedział się, o co poszło, i w 1932 r. z powrotem przyjął trębacza, który tymczasem nabrał większej pewności jako muzyk. Przez kilkanaście następných lat, z okazjonalnymi przerwami, utrzymywał pozycję jednego z główných solistów Hendersona.

Około 1933 r. orkiestra Hendersona zaczęła mieć jakieś organizacyjne problemy, wywołane głównie patologiczną skłonnością lidera do apodyktyzmu, i Stewart odszedł. Wkrótce zaczął się u Luisa Russella i w grudniu 1934 r., kiedy występowali w Harlemie, Ellington zaproponował Stewartowi pracę. Zdarzyło się to w momencie, kiedy orkiestrę opuścił zarówno Jenkins, jak i Whetsol, choć ten ostatni miał jeszcze na jakiś czas do niej powrócić.

W 1934 r. Stewart był już solidnym, doświadczonym muzykiem, czytał dobrze nuty i grał z dużą siłą. W różnych okresach życia ulegał wpływom wielu trębaczy, w tym Bubbera Mileya i Bixa Beiderbecke'a, w związku z czym często grał w diametralnie różnych stylach. Jednakże jego głównym idolem pozostawał Armstrong, którego po raz pierwszy usłyszał w 1924 r., kiedy wielki trębacz przyjechał z Chicago do Hendersona jako specjalista w dziedzinie jazzu. Stewart tak wspomina przyjazd Armstronga:

„Wtedy właśnie do miasta zawitał Armstrong i zupełnie mi odbiło, jak zresztą wszystkim. Staralem się chodzić jak on, mówić jak on, jeść jak on, nawet spać jak on. Posunalem się do tego, że sprawilem sobie parę policyjnych butów, takich jakie nosił Louis, i wystawalem w nich pod jego domem, czekając aż wyjdzie, bym mógł na niego popatrzeć”<sup>303</sup>.

Stewart miał wtedy siedemnaście lat, natomiast Armstrong jakieś dwadzieścia pięć, nie powinien więc dziwić ten bałwochwalczy zachwył. Z czasem Stewart wypracował sobie ciepły pełny ton, w którym można by się doszukać podobieństwa do brzmienia Armstronga, lecz wpływ słynnego nowoorleańczyka uwidaczniał się u niego z o wiele mniejszą siłą niż u Cootiego Williamsa, który często cytuje wręcz całe jego frazy. Zdaniem krytyka jazzowego Francisa Thorne'a, który dość dobrze znał Stewarta, był on „w zasadzie skromny, niesamowicie wrażliwy i cierpiał prawdopodobnie na lekki kompleks niższości”<sup>304</sup>. Nie ulega wątpliwości, że był także inteligentny. Należał do bardzo niewielu jazzmanów, którzy

potrafili pisać poważne rozprawy o muzyce. Jego artykuły i rozmaite publikacje ukazywały się w czasopismach „Down Beat” i „Melody Maker”, część z nich została później zebrana i umieszczona w książce *Jazz. Masters of the Thirties*. U Ellingtona wykonywał swoją porcję „zwykłych” solówek, ale dał się szczególnie poznać ze swoich „wariackich” efektów: growlowania w dolnym rejestrze, używania plungera, a przede wszystkim ze stosowania gry na wółprzymkniętych wentylach, przez co uzyskiwał charakterystyczny, nosowy zaśpiew. Większość trębaczy stosuje taką technikę od czasu do czasu, dla ubarwienia swego występu, Stewart zaś opanował ją do tego stopnia, że przy jej wykorzystaniu potrafił zagrać całe solo. Tonalna paleta Ellingtona wzbogaciła się ponownie, a brzmienie Stewarta stało się dla orkiestry nie mniej charakterystycznym znakiem rozpoznawczym niż growlowanie Nantona.

Okolo 1935 r. Ellington potrzebował jeszcze jednego trębacza. Jego wybór padł na Charliego Allena, nie znanego wówczas bliżej muzyka, którego również dziś pamiętają tylko badacze twórczości Duke’a. W połowie 1935 r. wrócił Whetsol i Allen odszedł. Whetsol pracował w orkiestrze przez mniej więcej rok, a gdy zupełnie się z nią rozstał, zastąpił go Wallace Jones. Pozostał u Ellingtona do 1944 r., lecz grając u boku takich gwiazd trąbki, jak Cootie czy Rex, niewiele miał miejsca na solowe popisy. Również Jones bardziej znany jest krytykom niż fanom jazzu.

Prawie w tym samym czasie, kiedy Ellington przebudowywał swą sekcję trąbek, eksperymentował także z basistami, choć nie wiadomo dokładnie, co było tego głównym powodem.

Gdzieś na początku 1935 r. z orkiestrą pożegnał się Wellman Braud. Jego miejsce zajął Billy Taylor, muzyk cieszący się sporym uznaniem, współpracujący z wieloma najlepszymi czarnymi formacjami Nowego Jorku. Niedługo potem Duke przyjął kolejnego kontrabasistę, Hayesa Alvisa, członka Mills Blue Ribbon Band. Pomysł współpracy z dwoma kontrabasistami jest wyjątkowy i trudno mi znaleźć podobny przykład. Nie wiadomo właściwie, dlaczego Duke się na to zdecydował. Stanley Dance uważa, że skłoniły go do tego względy wizualne. W świetle tego, co wiemy o wyczuleniu Duke’a na widowiskowość własnych występów, jest to możliwe. Wydaje się jednak bardziej prawdopodobne, że po prostu chciał wzmocnić sekcję rytmiczną.

Rytm jazzowy nie jest zjawiskiem łatwym do opisanego, ponieważ składają się nań najsubtelniejsze czynniki, a na przykład wahania o jedną dwudziestą sekundy mogą pełnić w nim decydującą rolę. Kiedy The Washingtonians rozpoczynali karierę, mieli dość marne pojęcie o jazzowym rytmie i nie wypracowali jeszcze koncepcji funkcjonowania sekcji rytmicznej. Interesujące, że niektóre z najwspanialszych dokonań jazzu tamtych czasów

powstały przy współudziale nietypowych sekcji rytmicznych: na przykład w *Hot Five* Armstronga tworzyło ją bandžo i fortepian, bez perkusji. Często powtarzano opinię, że perkusista jest zatrudniany w orkiestrze po to, by wybijać rytm dla tańczącej publiczności, nie zaś dla swoich kolegów. O Sonnym Greerze mówiło się, że wspaniale współpracuje z profesjonalnymi tancerzami, ale prawdopodobnie nigdy tak naprawdę nie zrozumiał, na czym polega rola perkusisty w zespole. John Hammond uważał Greera za „perkusistę melodycznego”, który grał melodię zamiast „napędzać orkiestrę, nadawać jej odpowiedni drive”<sup>305</sup>. Z kolei kompozytor jazzowy Johnny Mandel powiedział kiedyś: „Byliśmy przekonani, że żaden inny perkusista oprócz Sonny’ego Greera, który miał dość specyficzny *time*\*, nie pasowałby do orkiestry. Do głowy by nam nie przyszło, że orkiestra może zabrzmieć tak dobrze wtedy, gdy za jej plecami pojawi się Sam Woodyard czy Louis Bellson”<sup>306</sup>. Myślę, że Hammond ma rację: według mojego, subiektywnego wrażenia Sonny Greer gra wraz z zespołem\*\* zamiast tworzyć dla niego niezależną i niezachwianą rytmiczną podstawę, na której jego koledzy mogliby się oprzeć. Najtrafniej ujmuje styl Greera Gene Lees, muzyk i były redaktor „Down Beatu”, nazywając jego *time* „rozmytym”<sup>307</sup>. Z pewnością nie był więc mocnym ogniwem sekcji rytmicznej.

Podobnie rzecz się miała z Freddyem Guyem. W czasach The Washingtonians bandžo było nieodzowne w każdym zespole, tak więc kiedy rozstali się ze Snowdenem, musieli zatrudnić innego bandżystę, właśnie Guya. Gdy około 1930 r. do łask wróciła gitara, stosowana do pewnego wyostrzenia *beatu*\*\*\*, Guy nauczył się na niej grać i do 1931 r. używał dwóch instrumentów na zmianę; około 1933 r. został tylko przy gitarze. W orkiestrze znajdował się głównie z powodów historyczno-sentymentalnych, o czym może świadczyć fakt, że kiedy w końcu odszedł, Ellington nie wziął innego gitarzysty. Guy używał zwykle mniej skomplikowanych harmonii niż Duke i pozostali muzycy. Kiedy na przykład Duke uderzał akord C7 z wtrąconym dźwiękiem As, Guy ignorował dodatkowy składnik. Wydaje się, że podobnie jak Greer, Guy również się „woził” zamiast tworzyć dla kolegów rytmiczną trampolinę, od której mogliby się odbić. Jak więc widać, również i on nie wnosił wiele do sekcji rytmicznej.

Na domiar wszystkiego basiści Ellingtona, do czasu pojawienia się Jimmy’ego Blantona w 1939 r., mieli tendencję do grania pierwszej i trzeciej ćwiartki w pulsie zamiast wszystkich czterech, co stawało się powoli rutyną u kontrabasistów lat trzydziestych.

Wynika z tego, że Duke Ellington był najsilniejszym ogniwem sekcji rytmicznej

---

\* *Time* - sposób, styl realizacji rytmu na perkusji (przyp. tłum.).

\*\* Polscy jazzmeni powiedzieliby, że Greer „się wozi” (przyp. tłum.).

\*\*\* *Beat* - puls, odmierzające takt uderzenie (przyp. tłum.).

orkiestry. W pełni mógłbym się pod tym podpisać. Moim zdaniem Duke był dobrym pianistą jazzowym, choć nie genialnym. Muzycy, którzy z nim współpracowali, twierdzili zgodnym chórem, że jest znakomitym pianistą sekcijnym. Oscar Pettiford, jedna z największych postaci kontrabasów jazzowych, stwierdził: „Duke jest świetnym pianistą, dobrze się z nim gra i można na nim polegać, a to niezmiernie ważne. Ma dobry, niezakłócony beat”<sup>308</sup>. Cootie Williams: „Duke był najwspanialszym pianistą, z jakim kiedykolwiek współpracowałem... Idealnie wyczuwał partnerów, wiedział, jakie dać podparcie... Grało mi się z nim o wiele lepiej niż z jakimkolwiek innym pianistą”<sup>309</sup>. Barney Bigard: „Duke dawał nam niesamowite rytmiczne wsparcie. Doskonale wiedział, jak dodać pary soliście”<sup>310</sup>. Wreszcie Dizzy Gillespie: „Duke jest najlepszym comperem [tzn. akompaniatorem] na świecie”<sup>311</sup>. Uważam, że najlepiej można ocenić rytmików grając z nimi w jednym zespole. Dlatego tak jednogłośnie pochwały wyrażone między innymi ustami Oscara Pettiforda, który co wieczór uważnie przysłuchiwał się grze kolegi z sekcji, mają swoją wagę.

Wynika z tego wyraźnie, że Duke doskonale orientował się w roli sekcji rytmicznej. Ze względu na daleko posuniętą lojalność wobec starych przyjaciół nie chciał ich zwolnić, więc być może przy pomocy dwóch kontrabasów zamierzał zrekompensować ich niedoskonałości i uzyskać większy drive. Obaj kontrabasiści, Taylor i Alvis, pozostali w orkiestrze do 1938 r., kiedy Alvis odszedł z nie znanych bliżej przyczyn.

Zmiany w składzie zespołu Ellingtona w połowie lat trzydziestych nie były tak drastyczne, jak w okresie gdy występował w Cotton Clubie. Ale nawet najmniejsze przetasowania przeszkadzały w pracy orkiestrze, w której tyle zależało od istnienia stałego personelu nie tylko znającego doskonale repertuar, ale również pomagającego w tworzeniu go. A do tego dochodziły jeszcze problemy w stosunkach między muzykami. Na czym polegały, dowiadujemy się od Mercera, opisującego sytuację po przybyciu Lawrence’a Browna:

„Zaangażowanie wirtuoza, a jednocześnie tak charakterystycznego stylisty, jakim był Lawrence, nie przedstawiało większego problemu, jeśli chodzi o wzajemne dopasowanie się w sekcji puzonów, ponieważ Tricky Sam i Tizol i tak już byli swoim zaprzeczeniem i pod względem osobowości, i stylu. Problem polegał na tym, że dla Browna jako nowej gwiazdy musiało się znaleźć miejsce na popisy solowe, co nie było specjalnie w smak pozostałym członkom orkiestry. Przez całe lata podobne sytuacje, gdy starzy wyjadacze czuli się ograniczeni i zagrożeni pojawieniem się nowego talentu ze świeżymi pomysłami, były źródłem tarć, zawiści i wrogości, a także tworzenia się klik”<sup>312</sup>.

Większość członków big-bandu Ellingtona dorobiła się na przestrzeni lat sporej



popularności w świecie orkiestr tanecznych i ich miłośników, mocno też wzrosło poczucie własnej wartości muzyków. Znajomość Arthura Whetsola, Sonny'ego Greera i Toby'ego Hardwicka z Dukiem sięgała czasów The Washingtonians, kiedy wszyscy współpracowali na równych prawach; Tricky Sam, Braud i Guy występowali z Dukiem w Kentucky Clubie i nagrali razem z nim pierwsze znaczące płyty; Hodges, Cootie i Bigard dołączyli do niego we wczesnym okresie współpracy z Cotton Clubem, zanim orkiestra zyskała sławę. Każda z tych grup była wrogo nastawiona do nowych jeszcze długo po tym, jak z kolei ci „nowi” zaczęli nieprzychylnie traktować następnych nowych. Problem ten martwił Ellingtona przez cały czas jego kariery lidera. Trzeba dodać, że sam Duke nie był tu bez winy. Doskonale zdawał sobie sprawę z wrogości i zawiści w orkiestrze, jednakże, jakby nieświadom tego, jeszcze zaognił konflikt. Zamiast powoli wprowadzać nowych członków do orkiestry i najpierw wyznaczyć im rolę terminatorów, nie wychylających nosa zza pleców swych kolegów starszych stażem, zafascynowany ich świeżością - jak wyraził się Mercer - natychmiast dawał im miejsce na solówki. Na przykład Rex Stewart, niedługo po dołączeniu do orkiestry, zagrał improwizację aż na sześciu z siedmiu nowych płyt, a więc dostał o wiele więcej miejsca niż Cootie Williams; podobnie Lawrence Brown - gdy tylko doszedł do big-bandu, natychmiast otrzymał partie solowe (tak przynajmniej sugerują nagrania) i mniej więcej w ciągu trzech miesięcy stał się głównym wykonawcą improwizacji na puzonie. Przepuszczalnie na takie zachowanie Duke'a nie wpływała tylko fascynacja nowością; był w nim także element manipulacji, intryganctwa - nieodłączna rysa jego charakteru.

Jednakże ta procedura polegająca na sprawowaniu rządu dusz nie mogła trwać w nieskończoność. Gdy z czasem wyszło na jaw, ile wielorakich problemów powstawało przy zmianie muzyków, Duke nie mógł grozić im zwolnieniem, przez co poniekąd stracił nad nimi władzę. Gdy to zrozumieli, Ellington nie mógł się uwolnić od bezustannego brzęczenia mu nad uchem, ilekroć ktoś z zespołu czuł się pominięty. W rezultacie lider nie tylko musiał dbać o równy podział partii solowych, ale również nie mógł zapominać o popisowych numerach żadnego z muzyków, gdy występowali w salach tanecznych czy teatralnych. Miało to dwojaki wpływ na muzykę. Po pierwsze, w ich utworach było o wiele więcej improwizacji solowych niż w propozycjach innych big-bandów. Po drugie, musieli trzymać się ustalonego repertuaru. Orkiestry swingowe zwykle wykonywały kilka własnych starszych kompozycji, jednakże oprócz tego nieustannie modyfikowały program, żeby nadążyć za nowościami w muzyce popularnej. Duke bez przerwy wracał do starszych pozycji, żeby w ten sposób zadowolić solistyczne apetyty Hodgesa, Nantona i innych.

Mimo to Ellington na tyle kontrolował sytuację, że narzekanie nigdy nie przeistoczyło

się w otwarty bunt. Po raz kolejny okazało się, że jest pełnoprawnym liderem. Zauważył to Toby Hardwick, kiedy wrócił do zespołu w 1932 r.:

„Kiedy ponownie dołączyłem do naszej orkiestry, miałem wrażenie, jakbym w ogóle się stamtąd nie ruszał. Poza, być może, jednym. To nie była już nasza orkiestra. Należała całkowicie do Ellingtona. Sądzę, że musiało do tego dojść. Dziesięć lat temu mówiło się: »Zrobimy to tak i tak« czy »Napisaliśmy to i tamto«. Teraz »my« przybrało postać królewskiego »my«. W poprzednim układzie granie bardziej nas rajcowało, więcej też dawaliśmy z siebie. Ale sądzą, że wysunięcie się Duke'a na czoło było nieuchronne. Tego faceta uwielbia się od pierwszej chwili, podziwia się go za to, do czego doszedł. Nie można nie cieszyć się jego szczęściem, taki już jest. Szkoda tylko tamtych czasów, bo naprawdę przepadaliliśmy za tym, co robiliśmy. Mogliśmy bez skrępowania czynić wszelkiego typu uwagi i obojętnie, czy mu się podobały, czy nie, uwzględniał je. Każdy członek orkiestry miał wolność wypowiedzi. Było świetnie... Poza tym byliśmy prawie jak rodzina... nawet z naszymi pracodawcami. Nie mieliśmy najmniejszej ochoty na jakąkolwiek zmianę. Cała muzyka była wspólna, jak w kilku naszych kawałkach z tamtych czasów, gdzie czasem dwóch czy trzech z nas montowało jedną część. Oczywiście Duke był autorem większości repertuaru, szczególnie w późniejszych latach”<sup>313</sup>.

Ale wszystkie te zawodowe problemy były niczym w porównaniu z osobistą tragedią, która dotknęła Duke'a. W kilka tygodni po powrocie Ellingtona z Anglii jego ukochana matka poczuła się nie najlepiej. Zbadał ją dr Thomas Amos, lekarz Mildred Dixon, a później także i Duke'a. Nie wiadomo, jaką diagnozę postawił, ale Daisy wyraźnie niedomagała. Na początku 1934 r. doktor Amos chciał ją hospitalizować, ale nie zgodziła się, prawdopodobnie powodowana wiktoriańską obawą przed badaniem jej przez obcych. We wrześniu 1934 r. stało się jasne, że cierpi na raka i prawdopodobnie jest nieuleczalnie chora. Pojechała na kurację do rodzinnego Waszyngtonu, skąd odesłano ją do Providence Hospital, medycznego ośrodka badawczego w Detroit. Pod koniec maja 1935 r. u jej szpitalnego łóżka zgromadziła się cała rodzina. Przez trzy ostatnie dni życia matki Duke przeleżał obok niej, z głową na jej poduszce. 27 maja 1935 r. zmarła<sup>314</sup>.

Ellington był zdruzgotany. Matka stanowiła centrum jego życia emocjonalnego, oś, wokół której kręcił się cały jego świat. Była dla niego nieskończenie kochającą, wszystko wybaczącą matką, o jakiej marzy większość z nas, a tylko niewielu ma. To z nią, a nie z własną żoną przeżył pod jednym dachem z własnego wyboru znaczną część dorosłego życia. W pewnym sensie zastąpił jej męża, J. E. To on, Duke, dawał jej na chleb, on kupował jej drogie ubrania i klejnoty, jak mężczyzna dla swojej wybranki. Dzięki niemu uzyskała swój

status społeczny, on też opiekował się jej drugim dzieckiem, a swoją siostrą. Duke nigdy nie stracił poważania i miłości synowskiej dla ojca, ale ich układy były inne. Stał się pracodawcą ojca, a jakiś czas przed śmiercią Daisy J. E. przeniósł się do pokoju Mercera i pełnił rolę jego faktycznego opiekuna. „Między nim i matką - mówi o Duke’u Fran Hunter - zawiązała się jakby nić romansu.”<sup>315</sup> „Cały swój świat zbudował wokół matki” - dodaje Mercer<sup>316</sup>.

Nie ma najmniejszych powodów przypuszczać, że ich związek miał w sobie coś „nienormalnego”. Co więcej, można by go wręcz uznać za „supernormalny”, w tym sensie, że wielu osobom, łącznie z Duke’em, wydawał się idealną więzią matki z dzieckiem. Jak na ironię, właśnie przez tę idealność wydawał się niezwykły.

Nic dziwnego, że świat Duke’a rozsypał się w proch. „Dni po jej śmierci były najsmutniejszymi, najstraszniejszymi dniami jego życia” - mówi Mercer<sup>317</sup>. Duke bez przerwy płakał: „Nie mam już żadnych ambicji. Kiedy żyła matka, miałem o co walczyć, mogłem sobie zawsze powiedzieć: »Będę walczył ze wszystkimi i przeciwko wszystkim przeciwnościom«... A teraz co? Niczego nie dostrzegam, wszystko straciło swój sens”<sup>318</sup>.

Ogrom swojej rozpacz wyraził drogim pogrzebem. Ceremonię odprawił wielbny Walter H. Brooks z Nineteenth Street Baptist Church w Waszyngtonie. Daisy pochowano na Harmony Cemetery w żelaznej, niezniszczalnej trumnie ważącej pół tony. Kosztowała trzy i pół tysiąca dolarów, a kwiaty dwa tysiące dolarów<sup>319</sup>. Pamiętajmy, że było to w czasach najgłębszej recesji, gdy większość amerykańskich rodzin żyła za dwa tysiące dolarów rocznie.

Niedługo po śmierci Daisy na zdrowiu zapadł także J. E. Była to jego własna wina. Wprawdzie miał dopiero pięćdziesiąt sześć lat, ale przez większość dorosłego życia do woli folgował sobie w jedzeniu, piciu i uganianiu się za kobietami. Fran Hunter tak o nim pisała: „Uroczy, a Duke bardzo wdał się w ojca. J. E. był inteligentny i dowcipny. Żyli jak przeciętna rodzina. Nie mieli służącej, tak więc to J. E. gotował i utrzymywał dom w nienaganej czystości, a gdy ktoś gdzieś się wybierał, zamieniał się w szofera... Robił wyśmienite biskwity”<sup>320</sup>. Duke zabierał czasem ojca na tournee. Kiedyś zawieruszył się gdzieś kontrabasista, więc J. E. wziął instrument w ręce i przez cały koncert udawał, że gra, okręcając bas wkoło i wyczyniając różne inne sztuczki, ku ogromnej uciechu muzyków.

Mieszkając w Waszyngtonie, J. E. miał posadę, oprócz tego dorabiał na przyjęciach, więc na używanie rozkoszy życia nieco brakowało mu czasu. W Nowym Jorku nie miał stałej pracy, a jedynie zajęcia, które wymyślał dla niego Duke, by nie czuł się zbędny. Nie narzekał na brak pieniędzy - Duke zawsze okazywał hojność rodzinie - i zaczął za bardzo zaglądać do kieliszka. Mniej więcej latem 1937 r. uznał, że powinien ograniczyć alkohol i wyprawił się do Catskill Mountains, żeby podleczyć się nieco świeżym powietrzem i mlekiem. Lecz kuracja

nie odniosła spodziewanych rezultatów i jesienią trafił do Columbia Presbyterian Hospital z zapaleniem opłucnej. Zmarł pod koniec października i został pochowany na Harmony Cemetery - na tym samym cmentarzu, gdzie zaledwie dwa lata wcześniej spoczęła jego żona.

Po śmierci obojga rodziców Duke odczuwał zupełną pustkę w sercu. Nic dziwnego, że około 1937 r. zaprzyjaźnił się z człowiekiem, który miał się dla niego stać ważniejszy niż ktokolwiek inny, poza rodziną. Był nim Arthur C. Logan, z zawodu lekarz. Jego ojciec, Warren Logan, wykładał w Tuskegee Institute, liczącym się college'u dla czarnych, i przez jakiś czas pełnił tam funkcję skarbnika. Arthur urodził się w 1910 r. na kampusie. W wieku dziesięciu lat przyjechał do Nowego Jorku i wstąpił do słynnej Ethical Culture School, otwartej zarówno dla białych, jak i kolorowych. Następnie, wraz z garstką czarnych, Logan został przyjęty do Williams College w Massachusetts, niewielkiego, acz szanowanego college'u, który ukończył z wynikami dającymi mu wstęp do najstarszej korporacji studenckiej Phi, Beta, Kappa. Potem studiował na Columbia University's College of Physicians and Surgeons. Jak zatem widać, od wczesnego dzieciństwa swobodnie poruszał się w zintegrowanym rasowo świecie - który w dodatku stał wysoko w amerykańskiej hierarchii społecznej. Miał stosunkowo jasną cerę, sześć stóp i dwa i pół cala wzrostu, zielone oczy i niewielkie wąsiki. Był inteligentny i dobrze wykształcony, o świetnej prezencji i swobodny w towarzystwie - typ człowieka, który od zarania życia nosi w sobie piętno sukcesu.

Przy tym cechował się obowiązkowością, której źródeł można szukać zarówno w wychowaniu, jak i Ethical Culture School. Należał do różnego rodzaju organizacji dobroczynnych i grup rzeczników czarnych, takich jak Martin Luther King's Southern Christian Leadership Conference (był osobistym lekarzem Kinga), a mniej więcej w połowie lat sześćdziesiątych zaangażował się w zwalczanie problemów nowojorskiego szpitalnictwa i został szefem komunalnych programów dla ubogich.

Jego żona, Marian Taylor, w jakimś okresie życia śpiewała w nocnych klubach i to pewnie dzięki niej Ellington spotkał Arthura. Logan, mimo że młodszy o jedenaście lat od Duke'a, zdobył w swojej profesji pozycję równą tej, jaką Ellington wypracował sobie w muzyce. Obaj byli przystojni i charyzmatyczni, przyzwyczajeni do sukcesu. Dobrali się jak w korcu maku, toteż rozwinęła się między nimi głęboka przyjaźń - z pewnością najsilniejszy związek tego typu w całym życiu Duke'a. Z perspektywy czasu wydaje się jasne, że Logan w pewien sposób wypełnił w życiu Ellingtona pustkę, która powstała po śmierci matki. Mimo że Logan był młodszy i nieporównanie mniej znany niż Duke, stał się dla niego opoką. W późniejszych latach, gdy Ellington odbywał niezliczone trasy zagraniczne, gorączkowo wydzwaniał do przyjaciela przy najmniejszej oznace przeziębienia, a Logan niezwłocznie

stawiał się na wezwanie. Duke był, lub też miał się stać, lekkim hipochondrykiem i zawsze podróżował z torbą lekarską pełną różnych medykamentów. Nic dziwnego, że kiedy potrzebował kogoś bliskiego, wybrał lekarza. Tak czy owak, Arthur Logan stał się w życiu Duke'a centralną postacią.

## *Koncerty i małe grupy*

Śmierć rodziców, a także choroby Jenkinsa i Whetsola, załamały Duke'a. Dobrze się więc stało, że orkiestra miała w tym okresie mnóstwo roboty. Prawie bez wytchnienia jeździła na trasy koncertowe i uczestniczyła w ważnych wydarzeniach, jak Texas Centennial Exposition w 1936 r. w Dallas czy koncerty w Cotton Clubie przeniesionym na Broadway w 1937 r. po zamieszkach rasowych w Harlemie. Zespół zagrał też w następnych filmach; między innymi w krótkometrażówce z 1933 r. pod tytułem *Bundle of Blues*, z *Rockin' in Rhythm* oraz *Stormy Weather*, jednym z największych hitów owych czasów, w wykonaniu Ivie Anderson. W 1933 i 1937 r. w Paramount Pictorial Magazines ukazały się krótkie migawki o orkiestrze, natomiast w 1934 r. nakręcono trzy filmy z udziałem Ellingtona i jego muzyków: *Belle of the Nineties* oraz *Murder at the Vanities* z opisywaną przez nas dziwną sekwencją z *Ebony Rhapsody* w tle i trzeci, być może najbardziej znaczący z nich, krótkometrażowy *Symphony in Black*, osnuty na kruchym wątku opowiadającym o murzyńskim kompozytorze mozolącym się nad jakimś poważnym dziełem. W filmie zmieściło się kilka starszych kompozycji, jak *Ducky Wucky* oraz *The Saddest Tale*, i parę całkiem nowych, jak czarujący, spokojny *A Hymn of Sorrow*, będący głównie popisem Arthura Whetsola. Niewykluczone, że utwór ten stał się załączkiem części *Come Sunday* z *Black, Brown and Beige*, jednej z najbardziej udanych dłuższych pozycji Ellingtona, która powstała niemal dekadę później. Występów orkiestry na celulooidowej taśmie dopełnia *The Hit Parade* z 1937 r. z kilkoma komercyjnymi, popularnymi utworami.

Nie zapomniała o Ellingtonie także prasa. Najważniejsze artykuły wydrukowały „Fortune” (o finansach orkiestry) oraz „Life”, zdobywający szturmem czytelników w całej Ameryce, w którym nazwano Ellingtona jednym z dwudziestu „najwybitniejszych Murzynów w kraju”.

Innym znaczącym wydarzeniem w historii big-bandu Ellingtona był udział w festiwalu orkiestr swingowych na nowojorskiej Randall's Island 29 maja 1938 r., w którym wzięły udział dwadzieścia cztery zespoły.

Również w 1938 r. Ellington został wybrany przez Whitemana, jako jeden z pięciu

kompozytorów amerykańskich, do napisania suity z wykorzystaniem dzwonów. Kompozycja Duke'a nosiła tytuł *Blue Belles of Harlem*. Gra słów\* dała Duke'owi pretekst do zajęcia się najważniejszym dla niego tematem - kobietami.

Nastąpiły także pewne zmiany w umowie z Millsem dotyczące nagrań. Do połowy lat trzydziestych wydawanie płyt stało się bardziej dochodową działalnością w przemyśle muzycznym aniżeli sprzedaż nut. Jak zwykle, Irving trzymał rękę na pulsie. Pod jego zarządem znajdowało się kilka orkiestr i, jak ogłaszał wszem i wobec, był posiadaczem największego „zbioru kompozycji z prawami autorskimi”. Twentieth Century Fox oferowała mu za nie ponoć siedemset pięćdziesiąt tysięcy dolarów, lecz ofertę odrzucił<sup>321</sup>. Doszedł do wniosku, że gdyby zaczął wydawać płyty, skorzystaliby na tym wszyscy zainteresowani. Przystąpił do dzieła i pod koniec 1936 r. założył dwie wytwórnie: Master, która miała sprzedawać płyty po siedemdziesiąt pięć centów, oraz Variety, dla mniej zamożnych, która powstała z myślą o rynku szaf grających, a w szczególności - o czarnej publiczności. Produkcja płyt ruszyła na początku 1937 r.

Mills zdecydował, że Ellington będzie nagrywał dla Master, ale jednocześnie potrzebował materiału dla Variety. Nie mógł zaproponować Duke'owi również tańszej firmy, bo wtedy niejako konkurowałby sam ze sobą na rynku. A poza tym lider na pewno by się nie zgodził na Variety, szczególnie że Cab Calloway miał nagrywać dla bardziej ekskluzywnej wytwórni Master.

Do rozwiązania problemu przyczyniła się młoda kobieta, Helen Oakley, pochodząca z zamożnej kanadyjskiej rodziny, późniejsza żona jazzowego krytyka Stanleya Dance'a. W połowie lat trzydziestych mieszkała w Chicago, była miłośniczką jazzu i dobrą znajomą Benny'ego Goodmana oraz jego brata Freddy'ego.

Zdarzyło się, że na jakimś przyjęciu w 1935 r. doszło do spontanicznego jam session, na którym spotkali się Benny Goodman i czarny pianista Teddy Wilson; towarzyszył im młody perkusista-amator. Świadkiem tego muzycznego wydarzenia był John Hammond, który natychmiast nakłonił Goodmana do uwiecznienia spotkania z Wilsonem na płycie, przy współdziałaniu stałego perkusisty Goodmana, Gene'a Krupy. Wszyscy doskonale zdawali sobie sprawę, że występowanie obok siebie czarnych i białych muzyków było prawie niemożliwe, nawet w studio, mimo że istniały precedensy. Ale właśnie dlatego tak zależało na tym Hammondowi, gdyż u podstaw jego działania leżała chęć przełamywania barier rasowych. W lipcu 1935 r. The Benny Goodman Trio nagrało dwie płyty. Odniosły one natychmiastowy

---

\* Dzwony czy też dzwonki to po angielsku *bells*, tak samo wymawiane jak *belles* - ślicznotki (przyp. tłum.).

sukces i zapoczątkowały serię nagrań Goodmana w triach, kwartetach, kwintetach i sekstetach. Płyty te należały do najlepszych dokonań jazzowych w małych składach tego okresu. Zachęceni sukcesem Goodmana inni liderzy orkiestr poszli w jego ślady i założyli własne comba jazzowe: Woody Herman's Woodchoppers, Tommy Dorsey's Clambake Seven, Bob Crosby's Bobcats i wiele innych. Nie ograniczały się do nagrań płyt - podczas koncertów swoich macierzystych orkiestr dostawały czas na wykonanie dla publiczności jednego czy dwóch utworów hot. - Okazało się jednak, że nagrywanie mieszanych zespołów w odosobnieniu studia to co innego niż przedstawianie ich publicznie. Do pierwszego wydarzenia tego rodzaju doszło pod koniec 1935 r., kiedy Chicago Hot Club zdecydował się zorganizować w niedzielne popołudnie koncert w Congress Hotel z udziałem Benny'ego Goodmana grającego tam na kontrakcie. Doprowadził do tego Hammond, który twierdzi, że na występ tria Goodmana nalegał bogaty amator jazzu Edwin „Squirrel” Ashcraft III<sup>322</sup>. Inaczej uważa Stanley Dance: „Zasługa zorganizowania koncertu zawsze przypada Johnowi Hammondowi, ale faktem jest, że to Helen wysłała pieniądze do Nowego Jorku na podróż [dla Teddy'ego Wilsona], a potem musiała nakłonić Benny'ego do zagrania z nim na żywo”<sup>323</sup>. Podobną wersję podaje sama Helen Oakley: „Przekonałam Benny'ego do zaprezentowania swojego tria publiczności w Chicago. W późniejszym czasie pomagałam też Bobowi Crosby'emu założyć Bobcats”<sup>324</sup>. Oakley pracowała w tym czasie u Millsa jako szefowa Variety i to ona wyraziła przekonanie, że także z orkiestry Ellingtona można wykroić jeden, a nawet więcej małych zespołów z gwiazdami na czele i nagrywać je dla tańszej wytwórni. Przedstawiła swój pomysł Millsowi oraz Ellingtonowi i po pewnym czasie lider przystał na to.

Nagrania małych składów od samego początku spotkały się ze sporym oddźwiękiem ze strony publiczności i przez następnych kilkanaście lat miały się mnożyć. Płyty oficjalnie firmowane były nazwiskami gwiazd Ellingtona, między innymi Rexa Stewarta, Cootiego Williamsa, Barneya Bigarda i chyba najśłynniejszego współpracownika Duke'a, Hodgesa. Lecz chociaż zdarzało się, że któryś z nich podrzucił do studia własną kompozycję, nad całością czuwał niepodzielnie Duke. To on dobierał składy na poszczególne sesje, on też dopracowywał aranże, zwykle w studio, jak było w jego zwyczaju.

Nagrania małych składów stały się ważną częścią działalności Ellingtona. Jazz narodził się w Nowym Orleanie, jako na wpół improwizowana muzyka grywana właśnie przez małe grupki - często nawet duety czy tria. Comba od lat dominują w jazzie, między innymi dlatego, że wspólna improwizacja więcej niż trzech instrumentów melodycznych rzadko przekonuje. Chociaż muzykę popularną (w tym swing) w latach 1935-1946



zdominowały big-bandy, małe składy nie zeszły do podziemia: nadal koncertowały, nagrywały i występowały w niektórych klubach. Patrząc z perspektywy, można zauważyć, że wielu znaczących pozycji ówczesnego jazzu nie stworzyły wielkie orkiestry, lecz mniejsze grupy, złożone przeważnie z ich członków - muzyków, którzy dla radości grania i odrobiny pieniędzy zapuszczali się w nowe rewiry. Comba Ellingtona należą do najlepszych pośród innych małych zespołów tamtego okresu.

Chociaż Ellington był niezmiernie zapracowany w okresie po śmierci matki, funkcjonował głównie siłą rozpędu. Psychicznie był tak załamany, że zupełnie opuściła go wena twórcza. W ciągu roku po tragedii napisał tylko szesnaście kompozycji. Dwie z nich - *Isn't Love the Strangest Thing* oraz *Love Is like a Cigarette* - są przerażająco komercyjne, a ich aranżacje dalekie są od ellingtonowskiego stylu. Dwie następne - *Kissin' My Baby Goodnight* i *Oh Babe! Maybe Someday* - nie są wcale lepsze.

Mimo tej posuchy twórczej nagrał jedną dłuższą kompozycję, pierwszą z serii ważkich concertos - koncertów przeznaczonych dla jego najlepszych solistów. Miała tytuł *Reminiscing in Tempo* i Duke napisał ją bezpośrednio po śmierci matki, w hołdzie dla niej. „Po odejściu matki - wspomina - wszystko się skończyło. Mój tryumfalny pochód dobiegał końca.”<sup>325</sup> W tamtym okresie Ellington odbywał akurat trasę koncertową po miastach Południa i wiele czasu spędzał w pulmanowskiej salonce. „Znalazłem umysłową izolację, w której mogłem się poświęcić rozmyśleniom o przeszłości. Swoje myśli ująłem w rytm i ruch mknącego przez Południe pociągu, co pomogło mi wyrazić to, czego nigdy bym nie ubrał w słowa.”<sup>326</sup>

Ale z pewnością nie był to jedyny powód, dla którego zajął się trudniejszą kompozycją. Dwa lata wcześniej Duke zauważył uwagę, jaką angielscy dżentelmeni darzą *Creole Rhapsody* i *Black and Tan Fantasy*. Od tego czasu nie udało mu się napisać niczego większego mimo postanowienia, że postara się być godny miana artysty i prawdziwego kompozytora, za którego go uważano. W hołdzie dla matki znalazł temat wartę sięgnięcia ponownie do kanonu muzyki poważnej, przy okazji zaś miał możliwość zaspokojenia oczekiwań krytyków. „Napisałem to specjalnie [dla angielskich krytyków] - wyjaśnia. - Stąd, po części, taki właśnie tytuł.”<sup>327</sup>

Kompozycja utrzymana jest w nastroju przygnębienia i zadumy i, jak większość dłuższych form Ellingtona, ma zarówno wady, jak i zalety. Składa się z czterech części, mniej więcej trzypięciominutowych, by móc je zapisać na dwóch siedemdziesięcioobrotowych krążkach. Bazuje na dwóch zgrabnie skonstruowanych tematach, to znikających, to

---

\* *Reminisce* (ang.) - wspominać (przyp. tłum.).

pojawiających się, jak zwykle u Ellingtona w nieco zmienionych postaciach, w różnych konfiguracjach barw i instrumentów: raz słycać saksofony w unisonie, innym razem puzony albo trąbki solo z tłumikiem. Również otwierający temat jest typowy dla Duke'a - refleksyjny, z delikatną melodią i, jak wiele takich fragmentów, wykonywany przez Arthura Whetsola. Drugi temat jest wyrazistszy i bazuje na opadającym ruchu ósemek ubarwianym częstymi chromatycznymi modulacjami. W ogóle w całej kompozycji przeważają gęste chromatyczne harmonie, z wieloma zmianami tonacji, nieporównanie bardziej skomplikowane niż te, które wykorzystywano w muzyce popularnej. Widać, że Duke doszedł do niemałej biegłości w posługiwaniu się rozbudowaną harmonią; imponuje też wyobraźnia, z jaką miesza ze sobą barwy i dokonuje nagłych zwrotów nastroju, melodii itd.

Ale są i usterki. Po pierwsze, mimo skontrastowanych barw, kompozycji brak urozmaicenia. Dwunastominutowa całość utrzymana jest w jednym tempie i na jednym poziomie dramatycznym - nawet Beethoven nie poważyłby się na coś podobnego. Po drugie, w gruncie rzeczy nie jest to utwór jazzowy. Improwizacji solowych jest tu najwyżej dziesięć procent, nie wliczając wstawek fortepianu. Pochód ósemek drugiego tematu jest równomierny, jak gdyby wykonywali go muzycy klasyczni, przez co ztraca się feeling swingowy.

Ellington oczywiście gorąco by zaprotestował, mówiąc, że nie interesuje go, czy ktoś uważa *Reminiscing in Tempo* za utwór jazzowy, czy nie, i miałby rację. Ale również zastosowanie innych kryteriów niż jazzowe, na przykład formalnych, niewiele polepsza sytuację. Kompozycje jazzowe oparte są najczęściej na zwykłych powtarzających się schematach - muzyczna forma nie znajduje się zwykle w centrum zainteresowania jazzmana. Inaczej niż w muzyce koncertowej, i dlatego *Reminiscing in Tempo* nie spełnia przekonywająco także jej kryteriów. Utworowi brak zarysowanego precyzyjnie kierunku, co rusz następuje zwrot to tu, to tam, i trudno doszukać się w tym celu. Jedyłą zasadą porządkującą jest pojawianie się w określonych odstępach czasu obu głównych tematów. W pozostałych fragmentach wszystko jest w ruchu, powstaje wrażenie, jakby elementom kompozycji brakowało punktu zaczepienia, a słuchacz zastanawia się, o co w tym wszystkim chodzi.

Na przykład mniej więcej w połowie drugiej części mamy do czynienia z krótkim czterotaktowym ustępem sekcji dętej drewnianej, która wprowadza nas w króciutką improwizację Hodgesa; po niej mamy krótkie solo na puzonie, następnie na fortepianie, wreszcie akordowy pochod w górę w wykonaniu sekcji blachy zakończony nie wiadomo skąd wziętym solem fortepianu. Każdy z tych segmentów sugeruje, że za chwilę nastąpi jakiś

kluczowy moment, ale ów nie nadchodzi.

Krytykom, o których myślał Ellington tworząc *Reminiscing in Tempo*, kompozycja nie przypadła do gustu. Spike Hughes napisał, że jest to „długie, chaotyczne monstrum, nudne, pretensjonalne i bez znaczenia”<sup>328</sup>. Hammond z kolei uważał, że „brakuje tu witalności, która przepajała inne prace [Ellingtona]”<sup>329</sup>. Barry Ulanov zaś twierdzi, że studenci miłośnicy swingu wdali się w zażarte dysputy na temat utworu, od których „aż się trzęsły kampusy”. Ale opinię tę trzeba chyba potraktować jako hiperbole<sup>330</sup>.

Cały epizod świadczy o pewnej naiwności Ellingtona, która cechowała jego pojmowanie muzyki poważnej. Nigdy jej nie znał za dobrze, nigdy też nie miał jej poznać. Czasami ktoś z jego znajomych puszczał mu klasykę, ciekaw jego reakcji. Na przykład Edmund Anderson prezentował mu nagrania Deliusa, Ravela i innych kompozytorów, którzy rzekomo mieli na niego wpłynąć. „Oszalał na punkcie Strawińskiego” - stwierdził Anderson<sup>331</sup>. I tyle. Nie ulega wątpliwości, że Ellington rzadko słuchał klasyki z własnej inicjatywy - zresztą w ogóle mało słuchał nagrań jakiegokolwiek muzyki, rzadko też chodził na koncerty innych orkiestr czy zespołów. Niewielka wiedza na temat technik i środków kompozytorskich stosowanych w muzyce poważnej przyswojona przez Duke’a pochodziła głównie z drugiej ręki, zebrana w całość z luźnych uwag i wskazówek Willa Mariona Cooka oraz Willa Vodery’ego i być może paru innych. Wpływ Vodery’ego na Duke’a doskonale ujął Jim Haskins: „Vodery zasymilował techniki klasyczne i przełożył je na język muzycznej komedii oraz orkiestr rozrywkowych. W tej przetworzonej formie harmonie i kolorystyka muzyki europejskiej stały się dla Ellingtona o wiele bardziej zrozumiałe...”<sup>332</sup>

Lecz Ellington nie przeszedł z Voderym i Cookiem systematycznego kursu kompozycji, co zwykle pochłania kilka lat studiów. Pokazali mu tylko kilka stosunkowo prostych koncepcji, by mógł rozstrzygnąć na bieżąco problemy aranżacyjne w Cotton Clubie. Jednakże Duke nigdy nie zgłębiał metod strukturalnych, jakimi posługiwali się kompozytorzy dziewiętnastowieczni przy scalaniu w spójną całość dłuższych dzieł. Jego naiwność posuwała się do tego, że nie zdawał sobie sprawy, iż sposoby takowe w ogóle istnieją. Świetnie by mu zrobiło w tym momencie kariery kompozytorskiej kilka rzetelnych uwag kogoś takiego jak Cook, który już w 1903 r. prezentował obszerniejsze formy wykorzystujące niesymetryczne części i zmiany metrum, czego przykładem *In Dahomey*. Ale duma książęca nie pozwoliła Duke’owi na szukanie pomocy, zabrał się zatem do wyważania otwartych drzwi i walczył z problemami, które już dawno zostały rozwiązane.

Echa recenzji po wypuszczeniu na rynek *Reminiscing in Tempo* były dla Duke’a ogromnie bolesne. Był o wiele bardziej wyczulony na krytykę, niżby się mogło wydawać. Z

tych czy też innych powodów przez następnych osiem lat zostawił dłuższą formę odłogiem.

Niezależnie od swoich perypetii z większymi formami, pozostawał mistrzem trzyminutowych utworów - kurczowe trzymanie się tego czasu wymuszała nadal siedemdziesięcioośmioobrotowa płyta. Niedługo po nie najszcześniejszym debiucie *Reminiscing in Tempo* Ellington napisał pierwszy z długiej i cieszącej się ogromnym powodzeniem serii koncertów przeznaczonych dla gwiazd jego big-bandu. Kompozycja nosiła tytuł *Echoes of Harlem*, a w pierwszej wersji *Cootie's Concerto*. Prawdopodobnie w styczniu 1936 r. Cootie przyniósł temat, który miał się stać głównym motywem utworu. 20 stycznia orkiestra wkroczyła do chicagowskiego studia, gdzie Ellington nadał dziełu ostateczny kształt, niewątpliwie przy współudziale Cootiego i pozostałych członków zespołu. Koncert został nagrany i być może dopiero wtedy Ellingtonowi zaświtała myśl, że właśnie nagrali concerto - kompozycję, którą można by porównać do klasycznego koncertu na solistę i orkiestrę. Po jakimś czasie powstał następny koncert - *Barney's Concerto* - tym razem dla Bigarda, który pracował nad nim wspólnie z Dukiem. Żaden z utworów w pierwszej wersji nie doczekał się wydania i oba zostały powtórnie nagrane 27 lutego 1936 r. Można się domyślać, że przez ten czas poświęcono im sporo pracy, z czego prawdopodobnie lwią część w studio przed drugą rejestracją. Obydwie kompozycje zostały w końcu wydane w wersji z 27 lutego, jako *Clarinet Lament* i *Echoes of Harlem* - tytuły z pewnością pochodziły od Millsa, który uznał, że będą bardziej zachęcały kupujących niż concertos. *Echoes of Harlem* ma dość prostą, cykliczną ośmiotaktową budowę, z wyjątkiem części z układem taktów cztery plus dziesięć, w której Cootie improwizuje na tle zespołu. Nie ma tu też typowych dla Duke'a zwrotów tonacji: centrum harmonicznym jest As-dur i pochodna tonacja f-moll. Aranżacja na orkiestrę jest prosta i składa się przeważnie z szeregu akordów rozpisanych na sekcje. Jest to przede wszystkim solowy popis Cootiego Williamsa.

*Echoes of Harlem* rozpoczyna się wstępem fortepianu i kontrabasów grających w unisonie nastrojowe ostinato w f-moll, nawiązujące do tajemniczego „brzmienia dżungli” spopularyzowanego przez orkiestrę. Po dwóch taktach wchodzi Cootie. Trąbka wytłumiona jest plungerem, pod którym głębiej wciśnięty jest mniejszy tłumik. Pierwszy dźwięk to C modulowane w dół do H, ale nie do końca, w wyniku czego powstaje tzw. bent note. To głównie występowanie takich bent notes, ścierających się z podkładem harmonicznym, nadaje molowym fragmentom interesujący charakter.

Po szesnastu taktach solistę wspomaga orkiestra, lecz Cootie nie zmienia rodzaju swej gry. Część ta trwa czternaście taktów i pod koniec zaczyna oscylować w kierunku tonacji As-dur, w której pojawia się wstawka saksofonów, z tym, że dojście do tonacji durowej odbywa

się poprzez akord w f-moll, a potem w Des i Ges. Cootie gra teraz z otwartą czarą, co stanowi ostry kontrast z przytłumionym brzmieniem modulowanych dźwięków części molowej. Następuje krótki powrót tematu molowego i w czasie ostinato fortepianu i basu Cootie powraca do gry z tłumikiem.

Trudno cokolwiek więcej dodać na temat *Echoes of Harlem*. Bazą jest tu głównie kontrast tematów durowego i molowego, ale przede wszystkim pełne polotu frazy adresata kompozycji; jego mistrzostwo uwidacznia się szczególnie w grze z plungerem w części molowej. Budowa utworu, mimo że skromna, wydaje się doskonale wyważona, wszystkie elementy występują w najwłaściwiej dobranych proporcjach. Kiedy porównamy *Echoes of Harlem* z *Reminiscing in Tempo*, widać jak na dłoni, że krótka forma kieruje się całkowicie innymi wymogami niż dłuższa, nawet jeśli ta ostatnia trwa zaledwie dwanaście minut, jak *Reminiscing*. Nie wszystkie środki stosowane w krótszych utworach sprawdzają się w formach bardziej rozbudowanych. Niewykluczone, że ma to związek z psychologią, z kwestią, ile materiału muzycznego i jak długo może pomieścić pamięć ludzka. Im krótsza forma, tym rzadziej ów materiał muzyczny musi być nam przypominany w formie przetworzeń, wariacji itd. Podczas słuchania części durowej *Echoes of Harlem* w uszach dźwięczy nam część molowa, więc skonstrastowanie tematów dzieje się niejako w naszych umysłach. Przez wiele dziesięcioleci *Echoes of Harlem* należały do ulubionych pozycji z repertuaru Ellingtona.

Z punktu widzenia doboru środków kompozytorskich *Clarinet Lament* jest jeszcze bardziej subtelny i interesujący. Jak wiele dzieł Ellingtona, koncert dla Bigarda miał na celu uchwycenie nastroju czasu i miejsca, czasem osobowości; w tym wypadku był próbą ujęcia w dźwięki melancholijnej natury Kreola z Nowego Orleanu, jakim bez wątpienia był Bigard. Z pewnością ingerował on w proces powstania przeznaczonego dla siebie popisowego numeru, ale nie wiadomo, w jakim stopniu. Niewiele w tej materii wnosi lakoniczna wypowiedź klarncisty: „W pewnym sensie to wspólna kompozycja”<sup>333</sup>.

Otwiera ją zawila figura klarnetu w F-dur przejęta z marsza Sousy. Powtarza ją trąbka, potem puzon. Po nich następuje ośmiotaktowy łącznik blachy, który wprowadza nas w tonację Es-dur. Tym razem Bigard pokazuje swoje umiejętności we wspaniałym chorusie bluesowym na tle przepięknie zharmonizowanych akordów z głosem prowadzącym klarnetu; pozostałe partie są tworzone przez saksofony i, jak się wydaje, puzon Tizola. By jakoś urozmaicić bluesowe akordy, które w nie zmienionej formie rozciągają się czasem na dwa, trzy takty, Ellington rozbił je dodatkowymi funkcjami, które rozpoczynają każdy nowy takt.

Po tym chorusie kolej na dwutaktowy łącznik prowadzący do drugiej części, w As-

dur, która bardziej wyraźnie nawiązuje do atmosfery Nowego Orleanu, ponieważ jest niczym innym, jak *Basin Street Blues* z typowymi breakami, z tym, że Bigard ani razu nie pokazuje melodii słynnego tematu. Po szesnastu taktach następuje bridge, napisany przez Ellingtona, ale w nowej tonacji, i ponownie rozbrzmiewa harmonia *Basin Street Blues*.

W późniejszym dwunastotaktowym fragmencie dochodzi do subtelnego i zgrabnego połączenia obu poprzednich części. Podzielony jest on na trzy czterotaktowe odcinki, jak typowy blues, a w każdym z nich klarnet odpowiada krótkiemu riffowi blachy, który jest oparty na początkowych akordach *Basin Street Blues*. Dochodzi do interesującego zderzenia harmonicznego, ponieważ blacha nadal gra akordy w As-dur (z Basin), podczas gdy cały podkład utrzymany jest w Es-dur, jak pierwsza, bluesowa część kompozycji. Całość kończy krótkie powtórzenie ostatnich akordów, tzw. tag. Główną zaletą utworu jest niezmiernie pomysłowe połączenie obydwu tematów. Wreszcie pojawia się tu rozwinięcie, widać wyraźnie, że nowe frazy nie biorą się z powietrza, lecz są konsekwentnym i interesującym przetworzeniem poprzednich. Jednym słowem, *Clarinet Lament* jest świetnie skonstruowanym dziełkiem, które w cudownie wrażliwy sposób oddaje charakter Nowego Orleanu, takiego, jak wyobrażał go sobie Duke.

Z tego samego okresu pochodzi wielki przebój, *Caravan*, który długo nie zniknął z pulpitu muzyków Ellingtona i grywany jest po dziś dzień przez setki wykonawców na całym świecie. Napisał go Juan Tizol i na swoje nieszczęście natychmiast sprzedał Millsowi za dwadzieścia pięć dolarów. Naprawdę ciężko czasem zrozumieć, dlaczego muzycy Ellingtona tak łatwo pozbywali się swoich pomysłów czy nawet całych kompozycji za psie pieniądze. Szczególnie gdy od dawna wiedzieli, że na niektórych z nich Mills i Duke zrobili kokosy. Kiedyś, po wielu latach współpracy z Ellingtonem, Hodges dokonywał wymaganego rachunku pieniędzy, które by zarobił, gdyby nie oddawał za bezcen swoich pomysłów wykorzystywanych później przez Ellingtona; pieprzyku całej historii dodaje fakt, że wielki saksofonista robił to w trakcie wykonywania przez orkiestrę którejś z takich pozycji.

Wydaje się, że muzycy Ellingtona byli jak dzieci we mgle: z nieznanego powodu nie walczyli o swoje prawa. Choć niewykluczone, że postępowali świadomie: wiedząc, że kariera wielu utworów kończyła się kompletnym fiaskiem, zadowalali się pieniędzmi, które otrzymywali od razu. Jednakże z *Caravan* było inaczej i gdy kompozycja stała się przebojem, zdesperowany Tizol poprosił Millsa o udział w dochodach z tantiem i, co dziwne, menedżer uległ.

Ellington nie był przekonany do zaproponowanego przez Tizola bridge'u, więc

dopisał nowy i dokonał aranżacji całości, przypuszczalnie jak zwykle w studio. Główna część utworu zbudowana jest wokół tematu molowego o charakterystycznym klimacie, nasuwającym skojarzenia, zgodnie z tytułem, z egzotyką Bliskiego Wschodu. Greer podkłada odpowiednie rytmy na tom-tomach i temple blockach. Drugi temat, w bridge'u, skacze niespodziewanie na tonikę durową, przez co Ellington uzyskuje typowy dla siebie kontrast. Nowy motyw sprowadza się do kilku luźno powiązanych figur na bardzo typowym dla bridge'u podkładzie.

Melodia Tizola jest świetna, ale całego smaku nabiera dopiero przy aranżacji Duke'a. W pierwszym chorusie temat uzupełniają powtarzające się, krótkie kontrujące wstawki saksofonów, a miejscami odzywają się growlujące trąbki nasilające tajemniczy, egzotyczny nastrój; to kolejny dowód na umiejętność Ellingtona nieortodoksyjnego operowania kilkoma głosami naraz. Potem, również w typowo ellingtonowskiej manierze, melodia przechodzi z muzyka na muzyka: raz podejmuje ją Barney Bigard, raz Cootie Williams używając plungera, wreszcie saksofon tenorowy. Za każdym razem głosowi prowadzącemu towarzyszy skromny i stonowany głos przeciwstawny: klarnetowi odpowiadają trąbki z tłumikiem, trąbce saksofony itd. W *Caravan* Ellington do maksimum wykorzystuje niezbyt skomplikowaną melodię przy użyciu opatentowanych przez siebie środków: zmian i ciągłego przemieszczania elementów. Ale są tak zgrabnie zestawione ze sobą, że praktycznie się ich nie dostrzega, a kompozycja zostaje nam w pamięci jako spójna całość. *Caravan* potwierdza, że u źródeł najlepszych dzieł Ellingtona leży jakiś stworzony przez wyobraźnię obraz czy nastrój. „Dla muzyka jazzowego bardzo ważne są wspomnienia - zauważył kiedyś. - Takie jak śpiew staruszków siedzących przed domem w gorącą noc przy blasku księżyca albo czyjeś słowa wypowiedziane dawno temu.”<sup>334</sup> „Zawsze pisał to, co czuje - uważa Mercer. - Nie sądzę, by kiedykolwiek stworzył coś, co nie odpowiadałoby nastrojowi, który w danej chwili nim owładnął. Jedyne komponując pokazywał zza gardy prawdziwą twarz. Pisał radosne melodie, gdy był radosny, smutne, gdy ogarniał go smutek.”<sup>335</sup> *Caravan* powstała właśnie w taki sposób - z nastroju wywołanego wyobrażeniami Bliskiego Wschodu, choć bez wątplenia były one bliższe potocznym wyobrażeniom zaczerpniętym z filmów niż rzeczywistości.

Juan Tizol był również autorem ślicznego tematu *Lost in Meditation*, który w aranżacji na orkiestrę zrobił sporą karierę. W pierwszej wersji utwór nosił tytuł *Have a Heart* i wykonywany był w szybkim tempie, z doskonałymi wstawkami Williamsa na trąbce z plungerem. Ktoś jednak wpadł na pomysł, że kompozycja znacznie lepiej zabrzmiała jako ballada i orkiestra nagrała ją ponownie, pod innym tytułem, w wolnym tempie, jako popis dla Tizola. W końcu dopisano do niej słowa i zarejestrowana została po raz trzeci, tym razem

przez mały zespół prowadzony przez Hodgesa z wokalistką Mary McHugh, śpiewającą czysto i dokładnie, za to bez odrobiny poczucia swingu. Temat wyraźnie przypadł do gustu Hodgesowi - w dwóch ostatnich wersjach interpretuje go z niebywałą delikatnością.

Twórczość kompozytorska Juana Tizola nigdy właściwie nie spotkała się z należytą oceną. Nie był co prawda mistrzem pokroju Kerna czy Youmansa, ale był bez porównania lepszy od niezliczonych rzeszy wyrobników z Tin Pan Alley, którzy bez wytchnienia płodzili coraz to nowe dzieła, marząc o prawdziwym przeboju. Tizol utrzymuje, że oprócz *Caravan* oraz *Last in Meditation* napisał także *Perdido*, *Admiration*, *Pyramid*, *Bakiff*, a także kilka innych kompozycji, i nie ma powodów sądzić, że mija się z prawdą. „[Duke] przypisał sobie wszystko, co stworzyłem” - żalił się kiedyś<sup>336</sup>.

Dwie nowe pozycje w repertuarze orkiestry, które miały mieć poważniejsze konsekwencje dla kariery Duke'a, to *Diminuendo in Blue* oraz *Crescendo in Blue* - bliźniacze utwory, które były pomyślane jako przeciwwaga dla lżejszych numerów orkiestry. Wydano je po dwóch stronach tej samej płyty. Przebieg muzyczny obu dzieł sugerują ich tytuły: *Diminuendo* rozpoczyna się burzą dźwięków, która stopniowo się wycisza, a kończy się nikiem solem fortepianu. Z kolei *Crescendo* otwiera cicha i prosta, grana bez akompaniamentu figura w unisonie klarnetów, która powoli narasta zarówno pod względem głośności, jak i faktury aż do kulminacji, podczas gdy trio klarnetów, dominujące w kompozycji, gra coraz wyższą i dysonującą melodię. Moim zdaniem, utwory te robią o wiele większe wrażenie, jeżeli słucha się ich w odwrotnej kolejności, przez co tworzą łukowo rosnącą i opadającą linię. Wynika to z faktu, że narastający ruch dźwięków jest znacznie bardziej czytelny i zgodny z naszym odczuwaniem emocjonalnym niż odwrotny, malejący. Podejrzewam, że po raz kolejny mamy do czynienia z przekorą Ellingtona: skoro z reguły kompozycje się rozrastają, muzyk napisał taką, w której ruch się uspokaja, a faktura rozrzedza.

Całość, jeżeli można tak potraktować dwie strony płyty, bazuje na harmonii bluesa, miejscami przedzielonego krótkim wstawkami - choć w początkowej burzliwej fazie *Diminuendo* trudno jest wyłowić jego strukturę z licznych meandrów i rozgałęzień, jakimi podąża melodia. W pierwszych taktach Duke zderza ze sobą trzy, miejscami nawet cztery równoprawne głosy, z których żaden nie jest w stanie zdominować pozostałych. Fragment ten można by przyrównać do muzycznego pola bitewnego pełnego dźwiękowych eksplozji. Powoli chaos zostaje opanowany, aż pod koniec wyłaniają się z niego dwa głosy z akompaniamentem: growlująca trąbka odpowiadająca saksofonom oraz puzony oplatane linią barytonu. Ostatni segment, w wykonaniu fortepianu, rozmywa się w ciszy.



*Crescendo* rozpoczynają wspomniane klarnety unisono w niskim rejestrze, ale jeszcze przed następnym chorem z muzycznym wsparciem spieszą zarówno trąbki, jak i puzony. Od tego momentu kompozycja nabiera napięcia i intensywności, aż do gwałtownej kulminacji, po której nastaje nagła cisza. Utwór wydaje się o wiele szybszy, niż wynosi jego rzeczywiste tempo, tj. około stu sześćdziesięciu uderzeń na minutę, a więc tylko nieco powyżej średniego tempa.

Według mojej oceny, *Crescendo* jest znacznie bardziej udaną kompozycją. Po części dlatego, że wykorzystuje bardziej rozpowszechnioną zasadę konstrukcyjną, polegającą na zwiększaniu napięcia, a nie na jego zmniejszaniu; po części zaś z powodu zastosowania zabiegu scalającego, jakim są wariacje klarnetów wokół prostego tematu.

Innym utworem z tamtego okresu, wartym wzmianki, jest *Braggin' in Brass*, oparty z grubsza na schemacie akordowym *Tiger Rag*, często używanym przez Ellingtona. Otwiera go dysonujący growl Cootiego, po czym następuje skomplikowana figura mocno tłumionych trąbek, wykonywana w zabójczym tempie. Potem wchodzi trzy puzony w dziwnie brzmiącej, jakby „trzaskającej” melodii, co bierze się stąd, że każdy z nich gra po kolei tylko jeden dźwięk. (Gunther Schuller zauważył, że przypomina to technikę stosowaną w trzynasto- i czternastowiecznym hoquetus, w którym dochodzi do nieustannej wymiany dźwięków i pauz pomiędzy poszczególnymi głosami.)<sup>337</sup> W obu opisanych fragmentach blacha spisuje się znakomicie, co świadczy o tym, że dni niewyszukanego stylu gry z okresu Cotton Clubu są już przeszłością. Kompozycję urozmaicają sola Stewarta, Browna i Williama, wyraźnie czerpiącego z żartobliwego przeboju Louisa *Armstronga Laughing Looie*. Utwór *Braggin' in Brass* był głównym hitem przedstawień Cotton Clubu w 1938 r.

Jednakże bardziej znacząca pozycja poświęcona instrumentom blaszanym, a konkretnie jednemu z nich, kornetowi, nosiła tytuł *Boy Meets Horn* i powstała głównie z inspiracji Rexa Stewarta. Według jego relacji, w 1938 r. orkiestra zrobiła sobie krótką przerwę ze względu na pobyt lidera w szpitalu. (Duke cierpiał na wrodzoną przepuklinę, na którą był operowany czterokrotnie, po raz pierwszy w okresie, gdy był nastolatkiem.) Stewart odłożył kornet w kąt na kilka dni, a kiedy do niego zatęsknił, okazało się, że tłoki z trudem dają się wciskać, co zdarza się często, gdy instrument nie jest regularnie używany. Z zachwytem przysłuchiwał się wydobywanym dźwiękom i dało mu to bodziec do dalszych eksperymentów. Po jakimś czasie odkrył, że potrafi zagrać całe pochody melodii na wpółwciśniętych tłokach. Porwał telefon i zadzwonił do Duke'a do szpitala, i przez słuchawkę przedstawił mu efekt swoich brzmieniowych poszukiwań. „Chyba ci odbiło” - rzucił mu Duke i rozłączył się. Ale nie zrażony tym Stewart odwiedził szefa w szpitalu i

ponownie mu zagrał tę samą melodię. W końcu Duke uległ i obiecał, że popracuje z nim nad pomysłem.

Historia, jakkolwiek sympatyczna, wydaje się być wyssana z palca. Po pierwsze, technikę gry z współprzymkniętymi wentylami odkrywa szybko każdy młody adept trąbki, po drugie, z różną częstotliwością stosował ją Armstrong, idol Stewarta. Poza tym sam Stewart grał w podobnym stylu już wcześniej, na przykład w *Tough Truckin'* czy *Lazy Man's Shuffle*. Różnica polega jedynie na tym, że dźwięki wydobywane przy wpółwciśniętych tłokach używane były zwykle jako ozdobniki głównego dźwięku, natomiast w *Boy Meets Horn* są one zastosowane po raz pierwszy metodycznie w całym utworze. Na marginesie dodajmy, że wypracowanie nowej techniki natchnęło Rexa do dalszych poszukiwań „dziwnych” dźwięków, z których stworzył swój główny styl.

Po raz pierwszy kompozycja nagrana została jako *Twits and Twerps*, ale nie ukazała się pod tym tytułem. Rozpoczyna ją i kończy owa melodia zaproponowana Duke'owi przez Stewarta. Muzyk gra suchym, poskręcany brzmieniem, krótkimi dźwiękami. W środku pojawia się kontrastująca, wzbijająca się w górę melodia grana przez Stewarta normalną techniką. To w zasadzie wszystkie elementy tej pozycji, jest ona bowiem przede wszystkim tour de force nowej techniki. Została ona tu wykorzystana z taką maestrią, że rzadko któremu trębaczowi udało się ją jeszcze bardziej rozwinąć.

Podobną kompozycją pod względem skoncentrowania się na instrumentach dętych jest *Tootin' through the Roof* z 1939 r. Bardzo prosta, właściwie ogranicza się do riffu opartego na typowym schemacie akordów i partii solowych. Najważniejszym jej momentem jest „trąbkowa bitwa” pomiędzy Cootiem i Rexem. Na początku rzucają się na siebie w krótkich dwutaktowych starciach, potem słychać fragment, w którym trębacze stosują technikę zadęcia potrójnego, w końcu linie trąbek łączą się w zmierzającym ku górze splocie zharmonizowanych linii, zakończonych jednym, wysokim dźwiękiem. Cały odcinek jest niezmiernie brawurowy, a instrumentalisci popisują się w nim pełnym brzmieniem i bezbłędnym opanowaniem wysokiego rejestru. W sumie - porywający i pełen wyobraźni utwór dla blachy.

Ważny udział w twórczości Ellingtona z tamtych lat miały kompozycje na małe składy. Tylko od grudnia 1936 r. przez dwa następne lata powstało ich około osiemdziesięciu. (Na marginesie - w 1935 r. Ellington firmował dwa nagrania sekstetu: *Tough Truckin'* oraz *Indigo Echoes*.) Helen Oakley miała ogromną ochotę utrwalić Hodgesa i Williama na płycie i wspomniała o tym Duke'owi. W typowy dla siebie sposób odparł: „Zgoda, w takim razie nagramy Barneya, a potem Rexa”<sup>338</sup>. Tak więc na dwóch pierwszych sesjach małych

zespołów utrwalono Rexa Stewarta i jego Fifty-second Street Stompers oraz Barneya Bigarda i Jazzopaters. W końcu sprawiedliwości stało się zadość i nagrania Hodgesa osiągnęły największą popularność spośród innych płyt małych grup rekrutujących się z orkiestry Ellingtona, ale ostatecznie i tak tryumfował Ellington - niektóre z utworów saksofonisty, jak *Jeep's Blues*, trafiły nawet do szaf grających i stały się przebojami, które przyniosły Duke'owi ogromne dochody.

Składy małych zespołów z tamtego okresu zwykle nie zmieniały się znacząco. Stałymi gośćmi Bigarda byli Williams i Tizol; Stewart nagrywał zwykle z Lawrence'em Brownem i Hodgesem; Williams z Nantonem i Hodgesem, natomiast Harry Carney występował prawie ze wszystkimi, podobnie jak sekcja rytmiczna orkiestry. Całe przedsięwzięcie było starannie zorganizowane, tak aby żaden z muzyków nie czuł się pokrzywdzony.

W końcu kontrola Ellingtona nad nagraniami tych grup nie zelżała. Kiedy dołączył do niego Billy Strayhorn, młody aranżer, który miał się stać znaczącą postacią w jego świecie, Duke powierzył mu część obowiązków, między innymi przygotowywanie materiału na płyty małych zespołów, a nawet oddawał mu swoje miejsce przy fortepianie. Pod względem udziału muzyków w procesie powstawania kompozycji nic się nie zmieniło - nadal podsuwali swoje riffy i tematy, by mieć udział w tantiemach. Nagrania w małych składach cechowało również charakterystyczne brzmienie Ellingtona. Nie tylko dlatego, że występowali tam członkowie jego grupy, ale również dlatego, że powstawały pod okiem tej samej muzycznej osobowości. Nagrania te są tak podobne do siebie, że trudno wybrać do przykładowej analizy którekolwiek z nich. Bardzo niewiele okazało się kompletnymi niewypałami, choć część z nich to najzwyczajniejsze pod słońcem popularne piosenki, do których wykonania zapraszano wokalistów spoza orkiestry, co odpowiednio odbijało się na poziomie muzycznym. Bezsprzecznym minusem kompozycji na comba, którego nie dało się uniknąć, jest ich podobieństwo - ograniczone instrumentarium i środki kompozytorskie nie dawały wielkiego pola do popisu.

Jedną z nich, *Jeep's Blues*, osiągnęła rangę przeboju, jak już wspomnieliśmy, a jej bohaterem był Johnny Hodges, nazywany czasem przez kolegów „Jeep”. Utwór zbudowany jest na krótkim melancholijnym temacie bluesowym, z tym, że sopran Hodgesa wprowadza go tylko przez cztery takty, pozostałych osiem przeznaczonych jest na sola.

Moją szczególną sympatią cieszy się inna kompozycja napisana dla Hodgesa, *Rendezvous with Rhythm*, przede wszystkim ze względu na dwa sola saksofonisty, w których uwidacznia się całe jego mistrzowskie wyczucie dynamiki. W całym przebiegu jego partii głos instrumentu raz ginie, raz się pojawia. Często jest to po prostu wynikiem naturalnej

tendencji instrumentów dętych drewnianych, które w wyższym rejestrze stają się głośniejsze, lecz także w innych fragmentach słycać chwilowe zmiany głośności, intensywności i ciężaru akcentów, co już jest celowym, choć niezupełnie świadomym zabiegiem solisty.

*Clouds in My Heart* jest z kolei popisem Barneya Bigarda, tym razem nie tylko klarncisty, ale także kompozytora. Utwór ma bardzo ładny temat, dziwi zatem, że Mills nie dopisał do niego słów. Gra Bigarda jest jak zwykle płynna, zapada w pamięć także rewelacyjne solo Williamsa z długim cytatem z Armstronga.

Cootie Williams z kolei firmuje *Downtown Uproar*, z chwytliwą żartobliwą melodią, komicznymi efektami na puzonie, pokrzykiwaniem muzyków, świetnymi solami i wspaniałym drivem sekcji rytmicznej.

Opisywane fragmenty to zaledwie niewielka część bogactwa dźwiękowego zawartego na nagraniach małych zespołów Ellingtona z lat 1935-1939. Ale ich jakość wystarczyłaby do zapewnienia Duke'owi znaczącej pozycji w jazzie.

W omawianym okresie powstały dwie z najsłynniejszych piosenek Ellingtona. *Prelude to a Kiss* jest bogata w harmonie chromatyczne, które już we wczesnych etapach twórczości zabarwiały jego muzykę, teraz zaś stały się jej charakterystycznym rysem. Przy okazji zaznaczmy, że to właśnie użyciem chromatyki Ellington zniechęcał czasami przeciętnych fanów swingu do swojej muzyki. Przyzwyczajeni do trójdźwięków, septym, sekst czy non, stanowiących centrum harmoniki innych orkiestr swingowych, nieco się gubili przy modulacjach o pół stopnia czy akordach, w których zblokowane głosy oddalone były od siebie zaledwie o sekundę, i uważali takie harmonie za gryzące się. Jednakże w *Prelude to a Kiss* pochod chromatyczny wynika naturalnie z opadającej melodii, stanowiącej główny motyw piosenki, przez co sprawia mniej kłopotów przeciętnemu odbiorcy. Z uznaniem wyrażał się o dziełku Alec Wilder: melodia „oparta jest na bardzo wdzięcznej, miłej dla ucha harmonii”<sup>339</sup>.

Jednakże, ponieważ chromatyczny pochod tematu *Prelude to a Kiss* jest łatwy do przewidzenia, wolę drugą, bardziej według mnie interesującą ze wspomnianych piosenek, *Let a Song Go Out of My Heart*. Jej jądrem był motyw wykonywany przez Hodgesa w utworze *Once in a While*, który wszakże nie doczekał się rejestracji w studio<sup>340</sup>. W 1938 r. Ellington zbudował wokół niego piosenkę na potrzeby występów w Cotton Clubie i potem przez kilka tygodni codziennie prezentował ją w radiu. Do swojego repertuaru włączyło ją kilka innych orkiestr i wkrótce stała się przebojem, na co w pełni zasłużyła. Ma budowę ewolucyjną, składa się z trzech następujących po sobie tematów, co sprawia wrażenie dialogu. Należy do najwspanialszych piosenek Ellingtona.

W omawianych latach spod pióra Ellingtona wyszło mnóstwo świetnej muzyki, o wiele więcej, niż jestem w stanie zanalizować w tym miejscu. Przykładem *Cotton Club Stomp* w szybkim tempie z doskonałą partią Williamsa; *Way Low*, nastrojowy utwór z tak gęstymi harmoniami, że przypominają klaster, i być może dwadzieścia albo trzydzieści innych kompozycji o sporej muzycznej wartości. Kiedy tylko Ellington pozbiarał się po śmierci matki, wszedł w bardzo twórczy okres. Oczywiście jak zwykle pisał wiele komercyjnej konfekcji muzycznej, do czego nigdy nie podchodził z nadmiernym entuzjazmem i uwagą, ale stworzył także imponującą liczbę nietuzinkowych dzieł. Nie zawsze łatwo odkryć, co się kryje za tymi nagłymi wzlotami i upadkami twórczego ducha Ellingtona. Być może tym razem produktywność artysty wiązała się z bardzo prozaicznymi faktami: po pierwsze, już od ponad dekady zajmował się profesjonalnym komponowaniem i w 1938 r. wiedział o tym zawodzie znacznie więcej niż w 1928 r. Po drugie, jego orkiestra składała się z bardzo rzetelnych, a w wielu wypadkach znakomitych jazzmanów: Williams, Hodges, Brown, Stewart, Carney czy Bigard byli dojrzałymi muzykami, mieli wyraźnie zarysowany styl i świetnie porozumiewali się z liderem. Po trzecie, orkiestra jako całość była o wiele sprawniejsza technicznie niż na początku dekady, mogła się pochwalić instrumentalistami biegle czytającymi nuty i kilkoma wirtuozami. Wreszcie, rozkwit swingu był dla Duke'a zarówno wyzwaniem, jak i nagrodą. Przez pierwszą część lat trzydziestych Ellington był główną siłą w muzyce popularnej i może nie tylko. Teraz otaczały go dziesiątki zespołów, w tym wiele bardzo dobrych profesjonalnie, a kilka nawet nowatorskich, które walczyły o jego pozycję. Jeśli miał się na niej utrzymać, musiał tworzyć muzykę o wyjątkowej jakości - i często mu się to udawało.

*Nowe twarze w orkiestrze*

Jakiś czas przed wiosną 1939 r. Irving Mills zorganizował orkiestrze Ellingtona tournée po Europie. Trasa obejmowała Szwecję, Belgię, Francję, Holandię i Danię, z wykluczeniem jednakże Anglii. Od lat dwudziestych angielscy muzycy ze sporą niechęcią podchodzili do obecności kolegów z Ameryki na rynku brytyjskim. Nie bez powodu - już w 1922 r. Abel Green zauważył na łamach „Clippera”: „Istnieje opinia... iż amerykański jazz doszedł do takich szczytów perfekcji”, że muzycy innych narodowości nie mają szans na rywalizację<sup>341</sup>. Natomiast rok później Robert Emmett Curran, amerykański muzyk, który wrócił do kraju po czteroipółletnim pobycie w Europie, zauważył: „Europejscy muzycy nie potrafią zgłębić istoty amerykańskiej muzyki tanecznej...”<sup>342</sup>. W tym samym czasie Paul Specht otrzymał zlecenie zaangażowania sześćdziesięciu muzyków amerykańskich do pracy w Londynie. Nic zatem dziwnego, że już wtedy angielscy wykonawcy zaczęli się mieć na baczności. Dopiero jednak w latach trzydziestych udało im się nakłonić rząd do zahamowania inwazji amerykańskich artystów, gdy ci z kolei starali się nie dopuścić do występów brytyjskich zespołów w Stanach. Na powtórne usłyszenie na żywo orkiestry Ellingtona publiczność angielska musiała czekać aż do lat pięćdziesiątych.

Nie wiadomo, dlaczego Mills zdecydował się na organizację trasy w okresie, gdy Europa znajdowała się na progu wojny. Tak czy inaczej, 23 marca 1939 r. muzycy wsiedli na pokład Champlain. Ładownia statku wypełniona była zdezelowanymi bombowcami, wszędzie wyczuwało się atmosferę wojny. Gdy Duke i jego koledzy przejeżdżali przez Niemcy, na każdym kroku dostrzegali przygnębiające znaki dyktatorskich zapędów Hitlera; nic dziwnego, że opuścili Rzeszę z ogromną ulgą.

Lecz sama trasa okazała się prawdziwym sukcesem. Koncerty przyjmowane były owacyjnie, a z okazji czterdziestych urodzin Duke’a w Sztokholmie odbyło się huczne przyjęcie. Hotelowy pokój zapełnił się prezentami i kwiatami od wielbicieli. Całemu pobytowi orkiestry w Europie towarzyszyła wrzawa informacyjna radia i prasy.

Było tak samo jak w 1933 r.

Nic dziwnego, że Ellington wrócił do kraju w doskonałej kondycji psychicznej, na

którą wpłynęła zapewne także sama atmosfera kontynentu. „Europa to zupełnie inny świat - przekonywał. - Można iść, gdzie się chce, rozmawiać z kim się chce, robić, co się chce. Aż trudno uwierzyć. Kiedy przez całe życie karmiłeś się hotdogami i nagle ktoś podsuwa ci kawior, nie wierzysz, że to prawda.”<sup>343</sup> Rasizm był oczywiście o wiele bardziej rozpowszechniony w Europie, niż Ellington sobie uświadamiał, jednak mniej dawał się we znaki niż w Stanach, co dostrzegli wszyscy członkowie orkiestry.

Duke utwierdził się w przekonaniu, że jest znaczącym kompozytorem. Na fali entuzjazmu, w ciągu mniej więcej dwóch lat napisał pozycje należące do najlepszych w jego dorobku: *Ko-Ko*, *Jack the Bear*, *Main Stem*, *Cotton Tail*, *C-Jam Blues*, *Harlem Airshaft*, *Warm Valley*, *In a Mellotone* i *Never No Lament*, znane później jako *Don't Get Around Much Anymore*. Do repertuaru trafiły też dzieła innych autorów, na przykład Billy'ego Strayhorna czy Mercera, skądinąd często przypisywane Ellingtonowi: *Chelsea Bridge*, *Take the A Train* oraz *Things Ain't What They Used to Be*. Ogólnie mówiąc, był to jeden z najbardziej twórczych okresów w karierze Duke'a, a jak chcą niektórzy - szczytowy. Do połowy lat czterdziestych artysta doszedł do takiej popularności i uznania zarówno krytyków, jak i publiczności, że w takim wymiarze nie miały się powtórzyć aż do schyłku jego kariery, kiedy był już „starym mistrzem jazzu” - „Grand Old Man of Jazz”.

Nagły wybuch potencji twórczej Ellingtona wynikał z pewnością z gorącego przyjęcia, jakie mu zgotowała Europa, ale w grę wchodziły także inne czynniki. Po pierwsze, zanim wyruszył na tournée, zerwał długoletnią współpracę z Irvingiem Millsem. Ponieważ nigdy nie wypowiedział się na ten temat, nie jest jasne, dlaczego zdecydował się na taki krok akurat wtedy. Pewne światło na tę sprawę rzucają inne źródła. Otóż, według „Down Beatu” ze stycznia 1937 r., Mills i Duke zmienili nieco swój układ finansowy, co wiązało się zapewne z przejściem Duke'a z Columbi do Master<sup>344</sup>. Mills przekazał Duke'owi swój udział w Duke Ellington, Inc. i tym samym Duke zyskał całkowitą kontrolę nad orkiestrą; w zamian za to pozbył się udziałów w wydawnictwie publikującym jego kompozycje, choć nadal miał otrzymywać za nie tantiemy, w tym także z ASCAP. Mercer twierdzi, że wartość obydwu przedsięwzięć była mniej więcej równa, a więc układ był uczciwy, jeżeli przymknąć oko na fakt, że Mills od początku przywłaszczył sobie połowę wpływów za utwory Duke'a<sup>345</sup>. Nadal jednak (mowa o 1937 r.) Mills miał wydawać nuty i nagrania Ellingtona, organizować koncerty orkiestry i nagrywać ją dla Master.

Z nadejściem 1939 r. Ellington dojrzał do całkowitego rozbratu z Millsem. Po pierwsze, wytwórnie Master i Variety nie najlepiej sobie radziły i Mills zdecydował się oddać nagrania Ellingtona w leasing Columbi i jej filiom. Bardziej jednak istotny był fakt, że Duke

trafił pod ostrzał murzyńskiej prasy zarzucającej mu, że znajduje się pod kontrolą białych. Porter Roberts, czarny dziennikarz „Pittsburgh Courier”, pytał na przykład tak: „Od czasu, gdy Ellington znalazł się w ekipie Millsa, ani jeden murzyński autor nie napisał dla niego tekstu. Co jest grane, Duke? Szefunio nie pozwala?”<sup>346</sup> Adam Clayton Powell, Jr., wybitna postać Harlemu, później nawet członek kongresu, także nie szczędził Duke’owi ostrej krytyki:

„Duke Ellington jest niczym więcej, jak muzycznym wasalem. Bez przerwy pobiera od Millsa sumy, które dochodzą do trzystu dolarów tygodniowo [sic!]. Pod koniec roku Massa Mills przedkłada rachunek, z którego wynika, że Duke jest mu winien setki tysięcy dolarów.... Muzyczne wyrobnictwo nie kojarzy się najlepiej waszemu sprawozdawcy. Ponieważ Murzyni zbyt długo zgadzali się na rolę wynajętych pracowników... Dość wysługiwanie się innym. Żądamy odpowiedniej zapłaty za uczciwą pracę. O resztę sami się zatroszczymy”<sup>347</sup>.

Powell nie miał oczywiście pojęcia, na czym polega finansowy układ pomiędzy Ellingtonem i Millsem. W owym czasie Ellington obciążał budżet orkiestry masą prywatnych wydatków, które powinien pokrywać z własnej kieszeni: na posiłki, ubrania, kobiety, z którymi czasem podróżował itp. Przy swoim zamięłowaniu do wszystkiego co najlepsze i przy jednoczesnej niechęci do oszczędzania Duke musiał czerpać z konta orkiestry o wiele więcej niż trzysta dolarów tygodniowo, które wypominał mu Powell, a więc rachunek wystawiony przez Millsa niekoniecznie musiał być zawyżony. Jednakże w oskarżeniach dziennikarza była wystarczająca doza prawdy, żeby dopiec Duke’owi. Z pewnością artykuł zrobił na nim odpowiednie wrażenie.

Barry Ulanov, wypowiadając się na temat zerwania Ellingtona z Millsem, sugeruje, że chodziło o „brak wystarczającego zainteresowania” ze strony Millsa, który prowadził teraz ogromne przedsiębiorstwo i nie mógł poświęcać Duke’owi tyle czasu, co w przeszłości<sup>348</sup>. Jedyne komentarz Duke’a do całej sytuacji znajdujemy w jego autobiografii: „Rozwiązaliśmy nasz układ bez najmniejszych tarć...”<sup>349</sup>.

Niezależnie od miejsca i okoliczności, Ellington zawsze chciał być górą, a Mills nie poddawał się jego kontroli, jak robili to inni z otoczenia Duke’a. Co więcej, jeżeli ktokolwiek dominował w tym układzie, to właśnie menedżer. Bez wahania dokonywał zmian w kompozycjach Duke’a, upraszczając je do postaci, jaka mu się wydawała słuszna - możliwe, że często bez konsultacji z autorem, choć przy jego milczącej zgodzie. Już w czasach Cotton Clubu Mills w ostatniej chwili zmieniał program radiowy orkiestry. Ogólnie mówiąc, Duke zgadzał się na wszystkie poczynania swego opiekuna. „Mills organizował wszystko według własnego uznania, potem informację o tym przekazywał Duke’owi, a ten orkiestrze” -



twierdził Barney Bigard<sup>350</sup>. Jak pamiętamy, Mills wyraził się kiedyś, że Duke „wykonywał jego polecenia”<sup>351</sup>.

Przesadą byłoby stwierdzenie, że Duke bał się Millsa, ale przyznawał, że menedżer lepiej się orientuje w sprawach muzycznego biznesu i sprawdzają się wszystkie jego posunięcia. Duke miał również świadomość, „że gdyby popadł w tarapaty, mógł pójść tylko do Irvinga Millsa i nikogo więcej” - twierdzi John Hammond<sup>352</sup>. Jak więc widać, Duke miał powody, ażeby do pewnego stopnia oddać się w jego władzę. Lecz w 1939 r. owe przyczyny przestały mieć rację bytu. Nie chodziło o kwestię pieniędzy, która była lub przynajmniej mogła być bezboleśnie rozwiązana. Duke chciał się po prostu usamodzielnic. Jak mówi Mercer, nauczył się prowadzenia interesów od Millsa i „dojrzał do samodzielności”<sup>353</sup>.

W połowie kwietnia, tuż przed europejskim tournée, Duke zwrócił się do William Morris Agency, dużej i cieszącej się sporym prestiżem organizacji, z prośbą o reprezentowanie jego interesów. Niewiele wcześniej otrzymał w niej posadę młody człowiek, Willard Alexander, którego zasługą było wylansowanie Benny’ego Goodmana (przy udziale MCA - Music Corporation of America). Został zaangażowany do Morrisa, by zorganizować dział orkiestr. W agencji pracował również Ned Williams i to prawdopodobnie on namówił Duke’a do zmiany. „Duke z ogromnym, sięgającym nabożnej czci szacunkiem odnosił się do Williama Morrisa” - wspomina Edmund Anderson<sup>354</sup>. W przeciwieństwie do Millsa, zainteresowanego głównie pieniędzmi, Morris zdawał sobie sprawę z pozycji Ellingtona jako artysty i pragnął mu bardziej uświadomić jego rzeczywiste miejsce w społeczeństwie.

W tym samym czasie Ellington podpisał kontrakt z wydawnictwem muzycznym Robbins. A po jakimś czasie, w 1942 r., Morris przydzielił Duke’owi młodego menedżera, Cressa Courtneya, który miał się zajmować pewnymi kwestiami organizacyjnymi orkiestry.

Courtney trochę przypadkowo trafił do branży. Jego ojczym, Reggie Charles, dyrygował w broadwayowskich przedstawieniach, a potem przeniósł się wraz z orkiestrą do Roosevelt Hotel, w miejsce Guya Lombarda. Courtney, wówczas nastolatek, wspomina to tak: „Reggie jest strasznie naiwny w przyziemnych sprawach, ja zaś byłem dość wyszczekany szczeniakiem, no i jakoś tak wyszło, że zająłem się menedżerką orkiestry.”<sup>355</sup> Gdy big-band Charlesa przeszedł pod opiekę MCA, Cress jeździł z nim na trasy; potem przeniósł się do Williama Morrisa.

Okoliczności pierwszego spotkania między Dukiem a Courtneyem opisuje następująca anegdota: w 1939 r., na początku współpracy z Morrisem, Ellington występował w teatrze Balabana i Katza na chicagowskim South Side. Duke kończył program wolnymi numerami typu Warm Valley, ale szefowie teatru chcieli coś „pod nogę”. Na negocjacje w tej sprawie

agencja wysłała do Duke'a Courtneya. „Jak mu przekazałem co i jak - mówi Courtney - Duke zauważył:

- Fajny krawat.
- Podoba się panu? To zrobmy umowę, co?
- Zgoda.
- Proszę, oto krawat. A teraz niechże pan, do cholery, zagra coś żywszego!”<sup>356</sup>

Duke zawsze czuł słabość do inteligentnych, nie dających sobie w kaszę dmuchać ludzi, jak choćby Irving Mills czy właśnie Courtney. Ilekroć napotykał jakieś problemy organizacyjne, natychmiast zwracał się do Morrisa o przysłanie mu młodego menedżera. W końcu poprosił, żeby mu go przydzielić na stałe. Willard Alexander, szef działu orkiestr, interesował się przede wszystkim Countem Basiem, również współpracownikiem agencji, z kolei Williamowi Morrisowi Jr. zależało na odpowiedniej opiece dla Duke'a, więc nowy układ wszystkim był na rękę. Courtney zajmował się big-bandem Ellingtona przez wiele lat (z przerwami).

W 1939 r., po wygaśnięciu kontraktu, Duke pożegnał się także z Columbią. Na różne sposoby tłumaczono to posunięcie Duke'a, ale najprawdopodobniej chodziło o jego konflikt z Hammondem, producentem ogromnej liczby nagrań jazzowych, związanym wówczas z tą słynną wytwórnią. Taki a nie inny powód sugeruje także wypowiedź krytyka jazzowego Franka Driggsa, który przez jakiś czas również dla niej pracował: „Podejrzewam, że główną przyczyną, dla której Duke odszedł do Victorii, był brak porozumienia z Hammondem”<sup>357</sup>.

John Hammond był nie tylko wpływowym krytykiem. Potrząsał całym jazzowym światkiem i był jego spiritus movens, a gdy jakiś muzyk wywarł na nim wrażenie, wykorzystywał wszystkie swoje wpływy i pieniądze, by go wypromować. Był przy tym autorytarnym idealistą, tropiącym zaciekle wszelkie odstępstwa od czystej sztuki. Niemało ich wypatrzył w muzyce Ellingtona, szczególnie kręcił nosem na jego dłuższe formy. Już w 1936 r. tak pisał o formacji Duke'a: „Onegdaj jedna z najlepszych orkiestr w całym kraju, dziś okaleczona przez Bożka Blichtru i Wielkiej Sztuki”<sup>358</sup>.

Ponadto Hammond zaangażowany był mocno w walkę czarnych o równe prawa - udało mu się nawet nakłonić swego zamożnego, acz konserwatywnego ojca do wsparcia funduszu Scottsboro przeznaczanego na obronę prawną Murzynów. Uważał, że Ellington powinien zabrać publicznie głos na temat problemów rasowych. Swe opinie głosił z uporem i odwagą, o czym wielokrotnie przekonał się Ellington, pod którego adresem Hammond wytaczał w prasie drobniagowe zarzuty. Ellington nie pozostawał mu dłużny. W 1939 r. w artykule „Down Beat” na temat krytyków jazzowych pisze tak:

„Niewykluczone, że w ogniu walki sądy Hammonda mogły ulec pewnemu skrzywieniu i trochę może go ponosić w wyrażaniu entuzjazmu i uprzedzeń. Stało się oczywiste, że Hammond tak mocno zaangażował się po jednej stronie [chodzi o Counta Basiego], że stracił status bezstronności, dający mu prawo do roli krytyka”<sup>359</sup>.

Nie wszystkie uwagi krytyczne Hammonda pod adresem Duke’a były chybione, co nie zmienia faktu, że rację trzeba przyznać Ellingtonowi - przedstawiciela wytwórni płytowej, z pasją nagrywającego swoich ulubieńców, z trudem można zaliczyć do bezstronnych krytyków. Hammond posunął się do napisania entuzjastycznej recenzji z wyprodukowanej przez siebie płyty, bez poinformowania o tym czytelników. Sądzę, że część prawdy leżała po obu stronach, jednakże wspólna praca tych dwóch indywidualności o mocno zarysowanych poglądach była niemożliwa. W początkach 1940 r. Duke przeszedł do Victor.

Ostatnim posunięciem Duke’a dotyczącym interesów było założenie własnego wydawnictwa muzycznego, Tempo Music, gdy jego umowa z Robbins Music wygasła u schyłku 1942 r. Na czele firmy postawił swoją siostrę Ruth<sup>360</sup>. Wydawnictwo miało przede wszystkim publikować kompozycje Duke’a, ale zajmowało się także innymi twórcami, jak Harry James czy Randy Weston. Pierwszymi pozycjami wydanymi przez Tempo Music były *Take the A Train* oraz *Flamingo*, z których żadnej nie napisał Duke. Kiedy Ellington zmarł, w katalogu oficyny znajdowało się tysiąc jego kompozycji, z których najwyżej trzysta czy czterysta doczekało się wykonania przez muzyków.

Ruth nie najlepiej spisywała się w roli szefowej. Nie miała żadnego doświadczenia kierowniczego i choć siłą rzeczy musiała się trochę orientować w przemyśle muzycznym, jej wiedza była bardzo ograniczona. Taki stan należy przypisać bez wątpienia skłonności Duke’a do trzymania swej siostry z dala od zewnętrznego świata. Jak się kiedyś wyraziła: „Rodzinnym mottem było: »nic nie mówmy Ruth«”<sup>361</sup>. W rezultacie takiego wychowania, szczególnie po przeprowadzce do Nowego Jorku, gdzie znalazła się pod czujnym okiem słynnego brata, wyrosła na typową biedną bogatą dziewczynę. „Zawsze słyszałam, że jesteśmy najlepsi... Na przykład ojciec bez przerwy powtarzał, że matka jest jego królową, ja zaś jego księżniczką... Tak często mi to wmawiał, że zanim ukończyłam osiemnaście lat, rzeczywiście się nią stałam i jestem po dziś dzień”<sup>362</sup>. I dalej: „Edward nie pozwalał mi nigdzie wychodzić”<sup>363</sup>.

W naturze Duke’a leżała nieskończona opiekuńczość w stosunku do kobiet, która czasami przybierała karykaturalne rozmiary, szczególnie w odniesieniu do Ruth. W czasie choroby rodziców i po ich śmierci Duke stał się dla niej faktycznie ojcem. Ojcem surowym, który, na ile było to możliwe, nie wypuszczał jej z domu. „Traktował mnie zupełnie jak

domową maskotkę, która nie powinna ruszać się z miejsca” - mówiła z goryczą<sup>364</sup>. Kiedy w wieku dwudziestu lat zakochała się i chciała wyjść za mąż, Ellington robił wszystko, by do tego nie dopuścić. Kupił jej mieszkanie, futro z norek, cadillaca, dał jej do dyspozycji nieograniczone kieszonkowe - wszystko po to, by odwieść ją od zamążpójścia. Nie przyszło mu do głowy spytać, dlaczego tak jej na tym zależy, a odpowiedź była prosta. „Byłam aż do bólu nieśmiała - mówi Ruth - do tego stopnia, że nie zdobyłam się na odwagę, by mu powiedzieć, jaka jestem samotna.”<sup>365</sup>

Starającym się był Dan James, biały intelektualista o liberalnych poglądach, który próbował utrzymać się z pisania. Urodził się w Anglii, a wychował w Kanadzie. Ellingtonów poznał poprzez czarnego aktora Canadę Lee. Mieszane rasowo małżeństwo Ruth i Dana wywołało lekką, choć krótkotrwałą burzę w prasie. Pogodzony z losem Ellington włączył szwagra do swojej rozległej „rodziny” i James zajął się kierowaniem wydawnictwem u boku Ruth. Po jakimś czasie udało mu się zdobyć popularność książką pod tytułem *Che*, o kubańskim rewolucjonście. Zaproponował Ruth, by przeniosła się na jego utrzymanie - chciał być kimś więcej niż tylko dodatkiem do świąty Duke’a Ellingtona. Jednakże dziewczyna odmówiła i małżeństwo rozpadło się. Mieli razem dwóch synów, Michaela i Stephena. Jej następne małżeństwo, także z białym, było równie krótkotrwałe. W końcu wyszła za czarnego śpiewaka McHenry’ego Boatwrighta.

Ruth nie cieszyła się nadmierną miłością otoczenia Ellingtona. Fran Hunter: „Gdy obie byłyśmy młode, wiało od niej chłodem. W jednej chwili potrafiła zmieszać każdego z błotem”<sup>366</sup>. Juan Tizol wyrażał się o niej z zimną zawziętością i twierdził, że nigdy nie zapłaciła mu odpowiedniej kwoty za kompozycje. „Ruth nienawidzi sięgać do kasy” - podsumowała krótko Rose Tizol<sup>367</sup>.

Na pewno nie zjednywał jej sympatii stosunek do białych, odbierany często jako kompleks. Jej dwóch pierwszych mężów było białymi, nosiła blond perukę i zawsze utrzymywała szerokie kontakty z białymi. Jednak taki krytycyzm w stosunku do niej, w czasie gdy wielu Amerykanów walczyło o zniesienie barier rasowych, wydaje się niesprawiedliwy. Bowiem w gruncie rzeczy postawa Ruth ucieleśniała przekonanie Ellingtona, że nie są gorsi od białych, a w wielu wypadkach lepsi. Wychowana w takim przeświadczeniu dziewczyna po prostu nie dostrzegała żadnych różnic rasowych.

Gruntowne przeobrażenia w życiu zawodowym Ellingtona po 1940 r. pozwoliły mu w końcu na uzyskanie całkowitej kontroli nad swoimi sprawami. Jednakże nowa sytuacja nie oddziaływała tak bezpośrednio na jego muzykę, jak zmiany personalne, które dokonały się w ciągu kilku miesięcy na przełomie 1939 i 1940 r. Pierwsza łączyła się z zaangażowaniem

Billa Strayhorna, który miał się stać asystentem lidera i nie tylko skomponował wiele pozycji dla orkiestry, ale często prowadził próby i grał partie fortepianu zamiast Duke'a.

Strayhorn urodził się 29 listopada 1915 r. w Dayton, Ohio. Jego rodzicami byli James Nathaniel Strayhorn oraz Lillian Margo Young. Jeden z jego krewnych, niejaki Job, prowadził po wojnie secesyjnej gorzelnię, inny był na wpół Indianinem, jeszcze inny kucharzem Roberta E. Lee. Rodzice Billa spotkali się w college'u w Karolinie Północnej. Żadne z nich szkoły nie ukończyło, jednakże w hierarchii społecznej Strayhornowie znajdowali się o szczebel wyżej niż przeciętna robotnicza rodzina murzyńska<sup>368</sup>.

Kiedy Bill był dzieckiem, jego rodzina przeniosła się do Montclair w New Jersey. W jakiś czas potem chłopiec został wysłany do swojej babki mieszkającej w Hillsborough w Karolinie Północnej. Przebywał u niej aż do jej śmierci, gdy miał dziesięć lat. Następnie wyjechał do Pittsburgha, gdzie jego ojciec pracował w stalowni.

Matka grywała na fortepianie w kościele i jako dziecko Billy często brzdąkał na klawiaturze. Jednakże póki nie zamieszkał w Pittsburghu, nie zajmował się formalną nauką muzyki. W Westinghouse High School chodził na zajęcia z muzyki i możliwe, że udzielał się w szkolnej orkiestrze. Gdy okazało się, że wykazuje niejaki talent w tym kierunku, ojciec, który pozostałych synów pchnął do pracy w budownictwie, wysłał Billa do Pittsburgh Musical Institute, gdzie chłopiec zapoznał się z teorią i typowym repertuarem klasycznym.

Już w szkole średniej odznaczał się pewnym intelektualnym wyrafinowaniem i postawą światowca. Czytywał „New Yorkera” - dość niezwykle upodobanie jak na młodego chłopaka jego stanu - oraz okazywał zainteresowanie strojami. Był nieduży - jako osoba dorosła miał pięć stóp trzy cale wzrostu - i brakowało mu nieco asertywności; pewne jest też, że już na tym etapie życia rozwijały się u niego skłonności homoseksualne.

Z tego co wiemy, cieszył się sporą popularnością wśród rówieśników. Między innymi związał się ze szkolnymi zespołami teatralnymi, a sukcesy, jakie osiągnął na tym polu, skłoniły go, po ukończeniu szkoły, do napisania wodewilu *Fantastic Rhythm*, który udało mu się wystawić z pomocą kolegów. Dwa zawarte w nim utwory, *My Little Brown Book* oraz *Something to Live For*, zostały w latach późniejszych nagrane przez Ellingtona.

Dotychczas Strayhorn mało interesował się jazzem. Przełom nastąpił w 1934 r., kiedy ukończył Westinghouse. Usłyszał wtedy po raz pierwszy orkiestrę Ellingtona, przypuszczalnie w teatrze. „Wzięło mnie na całego” - wspomina<sup>369</sup>. Ale na razie nie zajmował się dalszym komponowaniem, założył natomiast trio pod nazwą Tophatters, które przez jakiś czas występowało regularnie w lokalnym radiu Pittsburgha; mimo to na życie zarabiał przede wszystkim pracą w aptece.

Któregoś grudniowego dnia w 1938 r. Billy wybrał się do Stanley Theatre w Pittsburghu posłuchać Ellingtona, prawdopodobnie za namową swojego przyjaciela Billy'ego Escha, aranżera orkiestry Iny Raya Huttona. Po koncercie Strayhorn zebrał się na odwagę i poszedł za kulisy, by pokazać Duke'owi kilka swoich kompozycji, w szczególności *Lush Life*. Duke'owi bardzo się spodobały przede wszystkim słowa utworu i zaproponował Billowi, żeby się do niego zgłosił, gdy będzie w Nowym Jorku.

Tymczasem Esch wpajał Strayhornowi zasady aranżacji. „Wiele się od niego nauczyłem” - przyznał kiedyś Strayhorn<sup>370</sup>. W styczniu 1939 r. Esch pożyczył przyjacielowi pieniądze na pociąg do Montclair, gdzie miał zamieszkać u swojej ciotki, Julii. To dało mu możliwość odwiedzenia Ellingtona w Nowym Jorku. Nie wiemy, jak potoczyło się ich spotkanie, bo istnieje wiele sprzecznych wersji, w każdym bądź razie Ellington szybko znalazł dla niego zajęcie. Z początku widział go przede wszystkim w roli autora tekstów, jednakże w ciągu kilku tygodni odkrył w nim inne talenty i zlecił mu przygotowywanie aranżacji na comba, szczególnie dla Hodgesa. Strayhorn napisał dla saksofonisty aranżację *Like a Ship in the Night* oraz *Savoy Strut* nagrane w lutym i marcu 1939 r. Wiosną Duke pojechał do Europy, ale poprosił Mercera, żeby zaopiekował się młodym aranżerem i w ten sposób Billy zamieszkał w domu Ellingtona.

Strayhorn kierował wieloma sesjami małych zespołów, chociaż decydujące zdanie dotyczące ostatecznego kształtu muzyki nadal należało bez wątpienia do Ellingtona. Leonard Feather pisał w „Down Beat”: „Autorem praktycznie wszystkich aranżacji z wyśmienitych płyt grup Johnny'ego Hodgesa i Cootiego Williamsa był Billy”<sup>371</sup>. Potem Strayhorn zajął się także aranżacjami popularnych przebojów, których orkiestra Ellingtona nie mogła uniknąć. Bardzo szybko stał się współpracownikiem Duke'a, młodszym współnikiem w układzie, który stopniowo nabierał cech partnerstwa. Jak twierdzi George Avakian, obecny przy wielu sesjach Ellingtona, w razie konieczności Strayhorn, mimo nieśmiałości, doskonale potrafił sobie radzić z niesfornymi muzykami. Wkrótce stał się prawą ręką Ellingtona, osobą, na której lider polegał bez zastrzeżeń.

Ale łączyło ich coś więcej niż tylko układ profesjonalny. Jak twierdzi Mary Lou Williams, legendarna pianistka, która w tamtych czasach pisała także aranże dla Duke'a, Strayhorn „kochał Duke'a. Wszystko co pisał, dawał mu w podarunku... Tak właśnie okazywał przywiązanie - tworzył jakiś kawałek i wręczał go Duke'owi”<sup>372</sup>.

Ta sympatia była obustronna. Mówi Toby Hardwick: „Z tego co widziałem, śmierć Strayhorna była jedynym wydarzeniem, które naprawdę poruszyło Duke'a... Ich więzy nie miały nic wspólnego z pieniędzmi czy interesami... Billy po prostu chciał być koło niego, to

wszystko. To była miłość - piękna sprawa<sup>373</sup>.

Według Gregory'ego Morrisa, siostrzeńca Strayhorna i wykonawcy jego ostatniej woli, przy pewnej dozie przebojowości Billy mógł wypracować sobie reputację liczącego się kompozytora bez pomocy Ellingtona. „Był bardzo wycofany... bardzo skromny... Szczęściem napawało go to, co robił i nie obchodziły go ani pieniądze, ani publiczna sława.”<sup>374</sup> Ale to tylko część prawdy, ponieważ wiemy także, że Billy nie przepracowywał się. Dołączył do grupy młodych intelektualistów, do których należeli między innymi Lennie Hyton oraz Lena Horne, i zabawa w ich gronie pociągała go o wiele bardziej niż ślęczenie nad pięciolinia. Cootie Williams: „Strayhorn był młodym chłopakiem i wiadomo, jak to jest. Nie był domatorem, jak Duke, który może przesiedzieć przy fortepianie cały boży dzień i noc... Billy był daleki od takiego modelu życia. Lubił imprezować, chodzić na tańce”<sup>375</sup>. Często w związku z tym nie zdążał na czas z partyturami. Stanley Dance wspomina, że musieli mu „dawać kopa”, żeby zmusić go do wysiłku<sup>376</sup>. To z pewnością ten brak pędu do przodu, własnej inicjatywy, przyczyniły się do tego, że tyle swojej pracy oddawał Ellingtonowi, nie otrzymując w zamian żadnego materialnego zadośćuczynienia.

Nie dziwiłoby, gdyby Strayhorn spotkał się z niechęcią ze strony starszych muzyków. Wielu z nich z trudem znosiło przyjmowanie wskazówek od Ellingtona, a co dopiero od niedoświadczonego dwudziestokilkulatka. Jednakże było dokładnie na odwrót: nie tylko wzbudził powszechną sympatię, ale wręcz instynkty opiekuńcze. Muzycy z zamiłowaniem obdarowywali go rozmaitymi przydomkami, jak „Strays”, „Weely”, a przede wszystkim „Sweetpea”, wziętym od imienia niemowlęcia występującego w komiksach z Popeyem, które zwykle pełźnie po podłodze w za długiej koszuli nocnej pałętającej mu się wokół nóg. W rozmowie ze Stanleyem Dancem Toby Hardwick tak go wspomina: „Pamiętasz, jaki był z Billa miły szkrab, wszyscy za nim szaleliśmy. Zwykle podchodził do jednego z nas i zagadywał, potem szedł do innego i to samo. Kiedyś powiedziałem do Sonny'ego: »Patrz, jeśli to nie wykapany Swee' Pea, to niech mnie!« I Sonny ryknął śmiechem”<sup>377</sup>.

Trudno nam dzisiaj ustalić, jaki był wkład Strayhorna w muzykę Ellingtona. Z pewnością jednak był spory i manifestował się nie tylko konkretnym, dostarczonym przez niego materiałem muzycznym, ale również wpływem w szerszym sensie, w kategoriach ogólnego kierunku i smaku. Warto wspomnieć, że Strayhorn interesował się między innymi impresjonistami francuskimi i z pełną świadomością zapoznawał Duke'a z pewnymi technikami, które według powszechnej opinii Ellington znał od lat. Ponadto był lepiej wykształcony muzycznie od Duke'a, co pozwalało mu na wyobrażenie sobie brzmienia danej kompozycji tylko na podstawie nut. Na nagrania mógł przynosić gotowe partytury - chyba że

przeszkodziło mu w tym lenistwo. Po jego dojściu do orkiestry, sesje nagraniowe przestały być tak chaotyczne jak dawniej. Barry Ulanov: „Billy siedzi w reżyserce przy wszystkich sesjach Ellingtona i decyduje, czy nagranie przechodzi, czy nie. Duke szanuje jego wyczucie o wiele bardziej niż kogokolwiek innego i w pełni polega na jego smaku muzycznym”<sup>378</sup>. Duke często zasięgał rady Strayhorna, a on mimo swej nieśmiałości nie wahał się mu oznajmić, że coś mu się nie podoba. Oddajmy głos Charliemu Barnetowi, liderowi zespołu i wielkiemu amatorowi brzmienia ellingtonowskiego: „Jestem przekonany, że Billy wpłynął na muzykę orkiestry o wiele bardziej niż ktokolwiek inny. Większość bardziej skomplikowanych progresji akordów wyszła od niego, on też odpowiedzialny był za subtelniejsze zestawienia głosów i inne zabiegi aranżacyjne”<sup>379</sup>. Lawrence Brown dodaje: „Prawie we wszystkim miał rację. Był geniuszem, fundamentem, na którym wspierał się książęcy tron... [jego muzyka] była nieporównanie bogatsza. W ułamku sekundy potrafię rozpoznać, czy coś wyszło spod pióra Strayhorna”<sup>380</sup>. W podobnym tonie wypowiada się klarncista Jimmy Hamilton, który w owym okresie dołączył do orkiestry: „Zawsze lubiliśmy grać muzykę Billa, ponieważ miał dar tworzenia naprawdę ślicznych harmonii. Do licha, jak to się fajnie grało! Wszyscy chcieli wykonywać muzykę Billa ze względu na jego niesamowite wyczucie smaku i harmonii... Część rzeczy robił Duke, część Strayhorn... A potem debatowali nad niektórymi rzeczami”<sup>381</sup>. Wreszcie słowa śpiewaczki Joyi Sherrill: „Jeśli Billy orzekł, że coś jest dobre lub nie, Duke bez wahania przyjmował jego zdanie”<sup>382</sup>.

Opinie te musimy przyjąć z pewnym sceptycyzmem, ponieważ część z nich mogą zabarwiać resentymenty w stosunku do Duke’a. Faktem jest jednak, że aż do swojej śmierci w 1967 r. Strayhorn zawsze miał mniejszy czy większy udział prawie we wszystkim, co napisał Duke. Nawet - można by rzec - z za grobu: jak twierdzi Lawrence Brown, Strayhorn zostawił kilka nie dokończonych prac, które Duke dopracował i przedstawił jako własne.

Nie wolno nam jednak zapominać, że w 1939 r., kiedy Ellington zaangażował Strayhorna, nieprzypadkowo cieszył się międzynarodową sławą jako kompozytor, natomiast Strayhorn dopiero zgłębiał tajniki rzemiosła. Ellington ponoć poradził kiedyś Strayhornowi „tylko patrz i się ucz”, ale Strayhorn poszedł dalej i metodycznie przyswoił sobie techniki Ellingtona. Dlatego nie ma wątpliwości, że więcej wziął od Duke’a, niż mu dał. W końcu to on dopasował swój styl do stylu Ellingtona, a nie na odwrót, i to w taki sposób, że nurty tworzonej przez nich muzyki łączyły się ze sobą w niewidoczny dla oka sposób. Poświadczą to wspomnienie Ellingtona:

Nasze porozumienie nie miało sobie równych. Kiedy pisałem swój pierwszy koncert religijny, siedziałem w Kalifornii, on zaś w nowojorskim szpitalu. Przez telefon



powiedziałem mu... żeby napisał kilka fragmentów: »Wstęp, zakończenie, krótkie przejścia« i dodałem, że »tytuł składa się z czterech słów wziętych z Biblii: *In the Beginning God*«. Nigdy nie słyszał napisanego przeze mnie tematu, ale fragment, który przesłał do Kalifornii, zaczynał się od tego samego dźwięku, co u mnie - od F, natomiast kończył tą samą nutą, co mój temat - As, o decymę wyżej. Z sześciu dźwięków reprezentujących sześć sylab tytułu, różniły się tylko dwa<sup>383</sup>.

Pamiętać też trzeba, że Strayhorn był z natury układny i raczej usuwał się w cień. Z kolei Duke Ellington, choć wielokrotnie czerpał chytrze od innych, nigdy by się nie nagiął do czyjegoś stylu. Tak więc, chociaż Strayhorn bez wątpienia wywarł wpływ na Ellingtona, wzbogacił jego styl i często ingerował w podstawowy materiał, w efekcie końcowym powstawała muzyka o zdecydowanie ellingtonowskim charakterze.

Innym nowym członkiem „rodziny” Ellingtona był młody basista Jimmy Blanton. Niewiele o nim wiemy, ponieważ zmarł młodo, zanim zainteresowali się nim łowcy wywiadów. Urodził się w Chattanooga, stan Tennessee, w październiku 1918 r. Według Mercera miał tyle samo domieszki krwi murzyńskiej, co indiańskiej<sup>384</sup>. Jego matka grała na fortepianie i przez wiele lat prowadziła miejscowy zespół muzyczny. Blanton uczył się u wuja gry na skrzypcach oraz teorii muzyki, dodatkowo grywał na fortepianie i alcie. Zajmował się również aranżacją, ale nie wiadomo, do jakiego stopnia. W każdym bądź razie mógł się pochwalić dość gruntownymi podstawami muzycznymi - znacznie lepszymi niż przeważająca liczba jazzmanów tamtego okresu, zwykle samouków z mizernymi wiadomościami teoretycznymi.

Blanton rozpoczął profesjonalną karierę w wieku ośmiu lat koncertem skrzypcowym zagranym w sklepie. W młodości prawdopodobnie grywał w różnych miejscach, możliwe że z matką. Gdy dorósł, wybrał się na studia muzyczne do Tennessee State College. Tam przerzucił się na kontrabas (według Johna Chiltona obrał sobie bardzo rzadki instrument - bas trzystrunowy) i grywał w orkiestrze college’u oraz w innych zespołach miejscowych. Wkrótce stał się pierwszorzędnym kontrabasistą, a jeżeli chodzi o jazz - najlepszym, choć mało kto zdawał sobie z tego sprawę. W okresie letnim pracował na statkach rzecznych w okolicach St Louis, z takimi wykonawcami, jak Fate Marable.

Los chciał, że latem 1939 r. nie występował na statku, lecz w sali tanecznej Coronado Hotel w St Louis. Możliwość muzykowania Blanton przedkładał ponad wszystko inne, wszędzie, gdzie się grało, było go pełno, a na jam sessions w otwartych do późna klubach dobry basista, który w dodatku nic nie chciał za swoją sztukę, był zjawiskiem nieoszacowanej wartości. Jednym z takich miejsc zarządzał Jesse Johnson, niezłomny działacz na rzecz

czarnej społeczności. Blanton grał u niego na jamie, kiedy do lokalu wkroczył Johnny Hodges - i natychmiast wybiegł. Za chwilę pojawił się ponownie, tym razem w towarzystwie Strayhorna, który chwilę posłuchał i popędził z Hodgesem budzić Ellingtona. Zaspany Duke poczłapał do klubu w płaszczu narzuconym na piżamę, ale jak tylko usłyszał Blantona, natychmiast się ocknął i zaproponował mu pracę. Tyle anegdota - jedna z wielu.

W orkiestrze był już oczywiście stały basista, Billy Taylor, ale jako że już wcześniej grywał z drugim basistą, Hayesem Alvisem, było prawdopodobne, że nie będzie oponował przeciwko podobnej sytuacji. Lecz granie z najlepszym kontrabasistą jazzowym, jakim był Blanton, to nie było to samo i Taylor przechodził prawdziwe katusze. Zdesperowany przerzucał się czasem na tubę, w końcu jednak, w styczniu 1940 r., kiedy orkiestra występowała w Southland Cafe w Bostonie, miarka się przebrała. Taylor zszedł ze sceny w połowie programu ze słowami: „Nie mam najmniejszego zamiaru stać obok tego młodzieńca i słuchać z zażenowaniem, jak gra za nas dwóch”<sup>385</sup>.

Tak przynajmniej opisał to zdarzenie Ellington, ale fakt, że Taylor zdecydował się na odejście w trakcie koncertu może świadczyć o tym, że istniały inne powody takiego kroku. Cootie Williams zauważył kiedyś: „Coś mi się wydaje, że [Taylor] i Duke nie mieli najlepszych stosunków. Billy miał dość niezależną naturę”<sup>386</sup>.

W ciągu dwóch lat, kiedy Blanton przebywał w orkiestrze Ellingtona, zrewolucjonizował grę na kontrabasie jazzowym. Dotychczas kontrabas postrzegany był głównie jako instrument rytmiczny, którego zadaniem było trzymanie time'u i zaznaczanie zmian akordów. Jego rola w budowaniu harmonii była ograniczona do minimum, ponieważ do większości sekcji rytmicznych tamtych czasów należał fortepian oraz gitara albo bandžo - lub jedno i drugie - które pełniej oddawały harmonię. Tak więc podstawowa funkcja kontrabasisty sprowadzała się do wykonywania wyraźnie zarysowanych, niemal perkusyjnych dźwięków wydobywających na powierzchnię podskórny rytm. Od najwcześniejszych dni jazzu aż mniej więcej do drugiej połowy lat trzydziestych kontrabas prawie zawsze podkreślał pierwszą i trzecią ćwiartkę, wzmacniając tym samym kołyszący w przód i w tył puls - beat, przez co taki sposób grania otrzymał nazwę two-beat. Podobnie mało urozmaicone były dźwięki kontrabasu pod względem wysokości i rzadko wychodziły poza tonikę i dominantę. Jednakże na początku lat trzydziestych znalazła się garstka bardziej odważnych basistów, którzy zaproponowali inny sposób grania, polegający na akcentowaniu wszystkich jednostek pulsu w obrębie taktu, czyli najczęściej wszystkich czterech ćwiartek. Muzykiem, który w powszechnej opinii zapoczątkował ten trend, był Walter Page, najpierw członek Blue Devils, potem orkiestry Benniego Motena, gdy ta wchłonęła mniejszy zespół.

Nowa technika znalazła uznanie kolegów Page'a z Blue Devils, którzy ochrzcili go mianem „Big Four”. Około połowy lat trzydziestych walking stał się standardem. Pozwolił kontrabasistom nie tylko wzmocnić warstwę rytmiczną, ale także harmoniczną, ponieważ mogli zagrać więcej dźwięków akordu. W praktyce najczęściej rozkładali akord i z jego dźwięków tworzyli wznoszącą się lub opadającą linię - typowy walking w najprostszej postaci. Rzadko jednak poważali się na wtrącenie dźwięku spoza akordu.

Większość basistów tamtych czasów zaczynała od tuby, by około 1930 r. przerzucić się na coraz modniejszy kontrabas. Zgodnie z tym bardziej uważali się za „basistów” - czyli ogólnie muzyków grających na nisko brzmiących instrumentach - niż „kontrabasistów”; tak też, jako typowy instrument „basowy”, potraktowali kontrabas. Inaczej było z Blantonem - od początku myślał jak kontrabasista czy też raczej smyczkowiec. Z pizzicato (typową techniką wydobywania dźwięku na kontrabasie jazzowym, polegającą na szarpaniu struny, a nie smyczkowaniu) zetknął się po raz pierwszy podczas nauki na skrzypcach, na długo przed zgłębieniem tajników kontrbasu. W klasycznej muzyce pizzicato nie jest traktowane jak efekt perkusyjny, lecz służy do tworzenia pełnoprawnej linii melodycznej. Nowatorstwo Blantona polegało między innymi właśnie na zastosowaniu tak pojmowanego pizzicata w grze na kontrabasie jazzowym. Patrząc z perspektywy, trudno uznać to za epokowe odkrycie, a jednak jakoś nikomu nie przyszło wcześniej do głowy. Kiedy Blanton zachwyił Ellingtona, już dawno wykształcił zwyczaj wykonywania melodycznych solówek przy użyciu nie tylko ćwiartek, ale także ósemek, szesnastek itd. Było to możliwe między innymi dzięki temu, że łaskawa natura obdarzyła go wyjątkowo długimi palcami. Można powiedzieć, że kontrabas przekształcił się w jego rękach w następny „horn” - instrument melodyczny.

Pełniejsze i bardziej urozmaicone podejście do instrumentu objawiało się u Blantona nie tylko w solówkach, ale także w grze sekcyjnej. Momentami akcentował tylko pierwszą i trzecią ćwiartkę taktu, czasem zaś drugą i czwartą, czasem frazował razem z orkiestrą, a jeśli stosował walking, co mu się najczęściej zdarzało, dźwięki dobierał tak, aby stanowiły *inteligentne połączenie* między akordami.

Do tych wszystkich zalet dochodził niezachwiany, żelazny time oraz pełne brzmienie. Jak twierdzi Lawrence Brown, podczas realizacji płyt Ellingtona mikrofon umiejscowiony był w okolicach podstrunnicy kontrbasu Blantona, a nie niżej, przy pudle rezonansowym, toteż na nagraniach zatracą się prawdziwe brzmienie instrumentu. W opinii puzonisty było ono podobne do tego, jakim operuje Ray Brown<sup>387</sup>.

Blanton wprowadzał innych kontrabasistów w niemy podziw. Wspomina Milt Hinton, który w latach późniejszych sam osiągnął rangę wybitnego kontrabasisty: „Wszystkich nas

szokował... nie można było usiedzieć na miejscu, gdy grał... trzeba było widzieć, co wyczynia tymi swoimi długimi paluchami i jak bez pudła trafia w każdą pozycję. Jezu, facet był niesamowity!”<sup>388</sup>

Jakby tego było mało, Blanton, który całą duszę poświęcił grze na kontrabasie, ćwiczył do upadłego, podczas tras urywał się na lekcje i jako ostatni schodził z jam session. Możliwe, że do rozwoju choroby, która wkrótce go zaatakowała i zabiła, przyczyniło się wycieńczenie.

Wyjątkowa pozycja Blantona w rankingu jazzowych instrumentalistów nie może nam przysłonić talentu i umiejętności Billy’ego Taylora. Był bardzo rzetelnym basistą, o dobrym tonie i wyśmienitym wyczuciu time’u, czym zasłużył sobie na miano czołowego kontrabasisty owych czasów. Istnieją nawet opinie, że pod względem czysto rytmicznym przewyższał Blantona. Zacytujmy lakoniczną wypowiedź Cootiego Williamsa: „Myślę, że Billy Taylor był najlepszym basistą Ellingtona. Nie tyle ze względu na sola, co umiejętność cementowania orkiestry”<sup>389</sup>. Podobną opinię wyraził Stanley Dance. Po odejściu od Ellingtona, Taylor występował z wieloma sławami jazzu, między innymi Colemanem Hawkinsem i Redem Allenem. Doskonale sprawdzał się też w roli muzyka studyjnego - nagrywał dla CBS oraz NBC, które wymagały najwyższego poziomu wykonawczego.

Trzecią nową twarzą w orkiestrze był Ben Webster, równie wybitny w swej dziedzinie, co Strayhorn i Blanton. Głównym instrumentem wczesnego jazzu był kornet, potem trąbka, i grała na nich nieproporcjonalnie wielka liczba jazzowych herosów. Jeśli kogoś okrzyknięto „królem”, to wiadomo było, że grał na trąbce (lub kornecie), jak Louis Armstrong, King Oliver, Bix Beiderbecke. Z kolei najwięksi saksofoniści lat dwudziestych, tacy jak Hodges, Benny Carter, Charlie Holmes, Jimmy Dorsey, Frankie Trumbauer, grali na alcie albo tenorze C. Ich dominacja trwała mniej więcej do początków lat trzydziestych, gdy w orkiestrze Fletchera Hendersona pojawił się tenorzysta Coleman Hawkins, który wkrótce zdobył markę najwspanialszego saksofonisty owych czasów i jednego z największych jazzmanów. Tenor zaczął wysuwać się na plan pierwszy i pod koniec lat trzydziestych uważano go za główny instrument jazzu, wyznaczający jego nowe kierunki. Przez cały okres trwania swingu orkiestra bez dobrego tenorzysty, wyraźnie faworyzowanego w solówkach, była nie do pomyślenia. Przykładem Vido Musso i Georgie Auld u Benny’ego Goodmana, Tex Benecke i Al Klink u Glenna Millera, Lester Young i Herschel Evans u Counta Basiego, Bud Freeman u Tommy’ego Dorsey’a, wreszcie Joe Thomas u Jimmiego Lunceforda.

Ellington właściwie nigdy nie miał wybitnego tenorzysty. Jeżeli potrzebował brzmienia tenoru do wzbogacenia jakiegoś akordu sekcji saksofonów, wykonywał to Barney

Bigard. W przeciwieństwie do znakomitej większości innych orkiestr, u Ellingtona sola tenorowe należały do rzadkości i na większości płyt ich brak.

Pod koniec lat trzydziestych Duke uznał, że obecność dobrego tenorzysty jest w orkiestrze niezbędna. Latem 1935 i 1936 r. na krótko zatrudnił Bena Webstera, prawdopodobnie ze względu na urlop Barneya Bigarda. Teraz jednak, w 1939 r., Ellington zdecydował się zaproponować saksofoniście stałą pracę.

Ben Webster był pod wieloma względami trudnym człowiekiem - łagodny i miły, że do rany przyłóż, gdy był trzeźwy. Po alkoholu, często przezeń nadużywanym, wstępował w niego demon. Urządzał awantury i pewnie dlatego otrzymał przydomek „Brute” - brutal. Zarzekał się, że kiedyś znokautował samego Joe Louisa, co jednak wydaje się mało prawdopodobne. Muzyk John Levy wspomina, jak występował w jakimś klubie, kiedy na salę wtoczył się Webster „z długą, poślaczoną na końcu łaską, z którą nigdy się nie rozstawał, i ni z tego, ni z owego zmiotł nią z kontuaru całe szkło. Zeskoczyłem z podium, wziąłem go pod rękę i zaprowadziłem do innego baru, za rogiem. Tam go posadziłem i powiedziałem mu, że nie powinien tak postępować, że wszyscy go uwielbiają. Skończyło się na tym, że Ben wybuchnął płaczem”<sup>390</sup>. W słowach Levy’ego nie było przesady - mimo zachowania Bena, koledzy z orkiestry rzeczywiście go lubili, choć czasami nieźle im zalażł za skórę.

Urodził się w Kansas City, w Missouri, 27 marca 1909 r. Jako dziecko uczył się na fortepianie i skrzypcach; grę na pierwszym z tych instrumentów opanował na tyle dobrze, że akompaniował w kinach podczas wyświetlania niemych filmów. Później, również jako pianista, występował z różnymi miejscowymi zespołami Południowego Wschodu. W 1929 r. przez Albuquerque w Nowym Meksyku, gdzie chwilowo pracował Webster, przejeżdżał rodzinny zespół Youngów, z którym kilka lat wcześniej występował Cootie Williams. Jak twierdzi Webster, poprosił Billa Younga o pracę i dostał ją. Młody saksofonista przyznał się wtedy, że nie potrafi czytać nut. Nie zrażony Young jakoś to przełknął i odparł, że go nauczy. Ośmielony tym Webster dodał, że nie posiada także instrumentu. Tego już było trochę za wiele i, według słów Webstera, Young „wymiękł”. Mimo wszystko zlitował się i wziął chłopaka do zespołu, a nawet znalazł mu instrument. Przez trzy-cztery miesiące Webster ćwiczył u boku Lestera Younga, który mniej więcej w ciągu sześciu, siedmiu lat miał się stać jedną z najbardziej wpływowych osobistości w historii jazzu<sup>391</sup>.

Od Billa Younga Webster nauczył się gam i czytania nut, ale kulawo mu to szło i nigdy nie opanował tej sztuki należycie. Po rozstaniu się z gościnną rodziną występował z dość znanymi zespołami, nabierając coraz większej biegłości. W połowie lat trzydziestych zyskał, przynajmniej u muzyków, opinię wybitnego instrumentalisty. Z jego wypowiedzi

wynika, że w młodości wsłuchiwał się uważnie w grę Hiltona Jeffersona, członka wielu czołowych grup tamtego okresu, uznanego przez muzyków, lecz nie docenianego przez publiczność<sup>392</sup>. Także Coleman Hawkins mocno oddziaływał na Webstera i stał się jego głównym wzorem. Hawkins, który znajomością teorii muzycznej przewyższał większość współczesnych mu jazzmanów, wykształcił styl cechujący się gęstymi, dość szybkimi i skomplikowanymi harmonicznymi frazami; ostre początkowo brzmienie saksofonisty złagodniało w latach trzydziestych. Jego ekstatyczna wersja *One Hour* z 1929 r. wyznaczyła styl wykonywania ballad dla wielu następnych pokoleń tenorzystów. Webster tak skalkował ton i styl wykonawczy Hawkinsa, że gdyby nie większa zawilgość harmoniczna fraz mistrza, ciężko by ich było rozróżnić. W późniejszym okresie Webster rozpoczął poszukiwania własnej tożsamości muzycznej i do pewnego stopnia wyzwolił się spod wpływów Hawkinsa, choć w takiej czy innej formie zawsze były widoczne w jego grze. W pracy nad własnym stylem Webster zbliżył się szczególnie do muzyki Hodgesa, którego alt przypominał czasem brzmienie tenoru. W wywiadzie po śmierci alcyisty Webster wyznał: „Staram się przełożyć na tenor to, co robił Johnny... ile w tym było feelingu...”<sup>393</sup>

Webster po raz pierwszy usłyszał Ellingtona w 1929 lub 1930 r., prawdopodobnie dzięki audycjom z Cotton Clubu, i od tego czasu pragnął się dostać do jego orkiestry. „Granie z Dukiem - wspomina - zawsze było moją ogromną ambicją... Ilekroć się z nim spotykałem, zahaczałem go o pracę.”<sup>394</sup> Jak wspomnieliśmy, Webster dołączył na krótko do orkiestry w 1935 i 1936 r. w zastępstwie Bigarda, ale na stałe związany był z Cabem Callowayem, który również znajdował się pod opieką Millsa, więc Ellington nie mógł sobie pozwolić na wykradanie mu talentów. Jednakże zobowiązał Webstera do zgłoszenia się do niego, gdyby kiedykolwiek szukał pracy. Orkiestra Callowaya cieszyła się ogromną popularnością, a on dobrze płacił i był bezkonfliktowy. Jednakże wszystkie numery były robione „pod niego” i dla solistów nie zostawało wiele miejsca. Webster żalił się kiedyś Miltowi Hintonowi, ówczesnemu kontrabasistcie słynnego śpiewaka: „Do zagrania dostaję co najwyżej osiem głupich taktów sola i nie mam okazji na użycie saksofonu, tak jak bym to sobie wymarzył - ażeby wydobyć z niego dźwięki pełne prawdziwego feelingu”<sup>395</sup>.

W 1937 r. Webster rozstał się z Callowayem, przewinął się przez kilka orkiestr i w końcu znalazł się na bruku. Pojechał do Chicago, gdzie akurat występował Duke, i oznajmił mu, że jest wolny. Tym razem nic nie stało na przeszkodzie i Duke przyjął go do siebie. „Down Beat” poświęcił temu wydarzeniu cały artykuł na pierwszej stronie.

Dzięki Websterowi Ellington otrzymywał głos saksofonowy, jakiego nigdy nie miał: mocny i chrapliwy, który doskonale równoważył jaśniejszy, falujący ton Hodgesa. Nagrania

Duke'a z lat czterdziestych dla Victor swoją brzmieniową odmienną zawdzięczają w głównej mierze właśnie Websterowi. Tenorzysta znał większość repertuaru orkiestry, ale oczywiście w partyturach nie był przewidziany piąty głos saksofonu, więc musiał go sobie sam dorobić. Nie było to łatwe, choćby dlatego, że nie mógł dublować partii kolegów. Gdy tylko pojawił się w zespole, poradzili mu po dobroci, żeby się „trzymał z daleka” od ich dźwięków - typowy przykład zaborczości jazzmanów w stosunku do swojej muzyki. Websterowi udało się jakoś znaleźć odpowiednie tony i siłą rzeczy faktura harmoniczna całej sekcji zagęściła się.

Tak więc słynna orkiestra z lat czterdziestych była w komplecie i nie zwlekając zaczęła dokonywać nagrań, które jej tę sławę przyniosły: *Jack the Bear*, *Ko-Ko* oraz *Concerto for Cootie* w marcu, *Cotton Tail I Never No Lament* w maju, *Harlem Airshaft* oraz *Rumpus in Richmond* w lipcu, *In a Mellotone* i *Warm Valley*, która zamykała występy orkiestry, we wrześniu.

Rewolucji w życiu zawodowym Duke'a towarzyszyły podobne zawirowania w sferze prywatnej. Wiosną 1938 r., gdy Duke koncertował w Cotton Clubie, jego uwagę zwróciła jedna z występujących tam dziewczyn, Beatrice Ellis. Opisywano ją na różne sposoby: „uderzająco atrakcyjna ciemnowłosa kobieta”, „najcudowniejsza kobieta-dziecko, jaką kiedykolwiek poznałem”, „strasznie, ale to strasznie urocza”, wreszcie - „dumna i opryskliwa”<sup>396</sup>. Z tego co wiemy, przeżyła ponoć flirty z Joe Louistem oraz Williem Bryantem, kierownikiem orkiestry i harlemowskim światowcem. Ellington szybko uległ jej powabom i rozpoczął się ich romans. Po pewnym czasie dowiedziała się o tym oczywiście Mildred Dixon. Z pewnością doskonale zdawała sobie sprawę, że Ellington angażował się wcześniej w niejedną związek, lecz znajomość z Beatrice - czy też Evie, jak ją nazywano - była inna. Pod koniec 1938 r. rozmawiała z Duke'em o jego nowej kochance, a na początku 1939 r. Duke przeprowadził się z Evie do mieszkania przy 935 St Nicholas Avenue. Mildred z godnością przyjęła tę sytuację i wróciła do Bostonu. Wiadomo, że około 1945 r. pracowała w kierownictwie wydawnictwa muzycznego.

Według powszechnej opinii Evie była czasem nieznośna. Orkiestra przeważała ją „Thunderbird”<sup>\*</sup>. „Evie nie należała do najłatwiejszych w pożyciu kobiet - zauważa Edmund Anderson. - Powiedziałbym, że czasami cechowało ją pewne ponuractwo... Lecz przy lepszym poznaniu okazywała się w gruncie rzeczy dzieckiem”<sup>397</sup>. Z kolei Mercer bardzo ją lubił i ogromnie się do niej zbliżył: „Uwielbiałem ją. Przez całe życie była dla mnie cudowna”<sup>398</sup>.

---

<sup>\*</sup> *Thunderbird* (ang.) - według wierzeń indiańskich ptak zwiastujący burzę (przyp. tłum.).

Stosunki Duke'a z Evie były dość nieokreślone. Chociaż wiele osób sądziło, że jest jego żoną, ona zaś w spisie lokatorów przedstawiła się jako Evie Ellington, Duke nigdy się z nią nie ożenił, tłumacząc, że rozwód z Edną byłby dlań zbyt kosztowny. Byli sobie bliscy i Ellington z przyjemnością spędzał z nią sporo czasu, kiedy wracał do Nowego Jorku. Wałęsał się po mieszkaniu w wysłużonym ubraniu i dogadzał zwierzęcom ulubieńcom Evie, które przypuszczalnie miały pomagać jej w znoszeniu samotności podczas częstych wyjazdów Duke'a. Z początku Evie chętnie mu towarzyszyła, potem stopniowo uciekała w samotność: rozgoryczona, że Duke nie chce się z nią ożenić, i świadoma, że widywał się z innymi kobietami. Ale to miało nastąpić później.



*Black, Brown and Beige*

W 1940 r. orkiestra Duke'a Ellingtona skrzyła się od jazzowych wirtuozów. Niektórzy z nich towarzyszyli liderowi już od ponad dziesięciu lat i w mgnieniu oka odgadywali jego intencje. Lata pracy bardzo zmieniły Duke'a. Z nieopierzonego amatora, niepewnego swych warsztatowych umiejętności, zmuszonego do wyciągania podstawowych informacji o muzyce od innych, przeobraził się w doświadczonego kompozytora o imponującym dorobku, ufającego swojemu smakowi, metodom twórczym i celom.

Jak na złość, akurat w tym okresie osaczyły go zewsząd problemy, czasami niezmiernie poważne, wynikające z ogólnego chaosu w przemyśle muzycznym lat czterdziestych. W pierwszej kolejności przyczyniła się do tego wisząca nad Ameryką groźba wojny. Pobór do wojska już w 1940 r. przetrzebił szeregi muzyków i zaczęły się pierwsze problemy z kompletowaniem składów. W latach następnych szczególnym utrapieniem stały się podróże.

Bardziej bezpośrednio dotykał rynku muzycznego konflikt pomiędzy ASCAP (American Society of Composers and Publishers) i krajowymi stacjami radiowymi. Założone na przełomie wieków stowarzyszenie ASCAP miało w swej pieczy potężny katalog utworów, często najwybitniejszych twórców. Posiadało też prawa do muzyki do przeważającej liczby najślynniejszych spektakli broadwayowskich i filmów. Z biegiem lat stacje radiowe tworzące swe programy głównie wokół muzyki, chcąc nie chcąc, stały się częścią licencyjnego systemu ASCAP.

Pod koniec lat trzydziestych stowarzyszenie rozrosło się do monstualnych rozmiarów i w butnym poczuciu własnej siły zażądało większych stawek za możliwość prezentowania zbiorów objętych jego licencją. Jednak ASCAP przeliczyło się - radiowcy nie przyjęli tych warunków i zdecydowali się walczyć. Założyli własną, konkurencyjną organizację, pod nazwą Broadcast Music, Inc., w skrócie BMI, i zaczęli tworzyć archiwum, które pozwoliłoby im na dalsze działanie bez potrzeby kłaniania się w pas potężnemu stowarzyszeniu. Członkowie BMI mieli zamiar zwabić do siebie kompozytorów niezależnych; po cichu żywili też nadzieję, że uda im się przeciągnąć na swoją stronę niektórych uznanych twórców ze

stowarzyszenia. Działanie radiowców miało wszelkie szanse na powodzenie, ponieważ wielu autorów ciągle czekało na swoje pięć minut, a poza tym nieco snobistyczne ASCAP nigdy nie interesowało się na przykład bluesem, muzyką country and western czy wczesnymi formami rhythm and bluesa, z którego niedługo miał eksplodować rock and roll. Z odrzuconych kompozycji skorzystało skwapliwie BMI; wkrótce zagwarantowało sobie także stały dopływ rocka oraz country and western do swoich zbiorów<sup>399</sup>.

BMI zostało powołane do życia w lutym 1940 r. Jego największym walorem dla kompozytorów było to, że płaciło im jednego centa za każdorazowe przedstawienie nagrania na antenie. Była to nowość, ponieważ ASCAP w żaden sposób nie honorowało odtwarzania płyt w radio. (Działo się to w czasach, gdy disc jockeye nie zdążyli jeszcze opanować stacji radiowych i większość muzyki prezentowano na żywo: z radiowego studia, gdy wykonawcami były etatowe orkiestry, bądź też z sal klubowych i koncertowych.) Taka procedura pomogła przekonać się do BMI kilku uznanym twórcom i w połowie lat czterdziestych organizacja na tyle okrzepła, że postanowiła zobligować stacje radiowe do prezentacji wyłącznie jej własnych utworów.

Nie było to korzystne dla orkiestr tanecznych. Wiele z wylansowanych przez nie przebojów, łącznie z sygnałami, którymi rozpoczynały i kończyły występy, należało do ASCAP. Muzycy nie mogli ich zatem prezentować w programach radiowych, tak istotnych dla utrzymywania popularności. Na szczęście większość liderów zespołów poradziła sobie jakoś z tym problemem, przede wszystkim poprzez wprowadzenie do repertuaru propozycji BMI, które tym samym miały szansę stać się nowymi hitami.

Sytuacja Ellingtona była bardziej skomplikowana. Program orkiestry składał się z kompozycji, będących w gestii ASCAP, i nagle okazało się, że Duke nie może prezentować publiczności swoich starych przebojów, jak *Sophisticated Lady*, *Mood Indigo*, *I Let a Song Go Out of My Heart*, *Creole Love Call* i całej reszty, jeżeli koncert transmitowany jest przez radio. Sytuacja zmuszała go do karkołomnych posunięć. Przykładem audycja radiowa z chicagowskiego Sherman Hotel, gdy Duke, jak to ujmuje „Down Beat”, „dwa razy w ciągu wieczora przeleciał się po tych samych czterech kawałkach z BMI”<sup>400</sup>.

Orkiestra podróżowała akurat wtedy po Zachodnim Wybrzeżu i Duke, przytłoczony całą sytuacją, zatelegrafował w popłochu do Mercera i Strayhorna, żeby jak najszybciej dołączyli do niego. Gdy dotarli na miejsce, stworzyli cały nowy program. „Ellington nie napisał niczego - twierdzi Mercer. - ...To był nasz wielki dzień, mój i Strayhorna... Było rewelacyjnie... jak gdyby nastąpiła dla nas złota era, która trwała rok, może półtora.”<sup>401</sup> Ich praca zaowocowała kilkoma wiecznami młodymi kompozycjami z repertuaru orkiestry, do

których należały *Take the A Train*, *Chelsea Bridge*, *Moon Mist*, *Things Ain't What They Used to Be* i inne.

Na szczęście dla Duke'a, już na początku 1941 r. było jasne, że propozycje BMI przypadły do gustu radiowej publiczności. ASCAP traciło około trzystu tysięcy dolarów miesięcznie i wcześniej czy później musiało skapitulować. „Down Beat” z 15 marca 1941 r. oznajmił, że „w zasadzie już jest po walce”<sup>402</sup>.

Podczas pobytu na Zachodnim Wybrzeżu - gdy muzyków obowiązywał zakaz dokonywania nagrań wprowadzony przez ich związki zawodowe, o czym dalej - Sid Kuller, autor piosenek z Hollywood, wpadł na pomysł stworzenia murzyńskiego wodewilu, który choć raz zrezygnuje ze stereotypów obecnych w czarnej rozrywce od niepamiętnych czasów: piosenek z podtekstami erotycznymi, scenek, w których niewiernego kochanka chlasta się brzytwą, czy żartów o arbusach i kradzionych kurczakach. Jak podaje jedno ze źródeł, działo się to podczas prywatnego jam session u Kullera z udziałem wielu gwiazd.

Kuller zgromadził wokół siebie kilku utalentowanych i podobnie myślących twórców z Hollywood i namówił ich do wyłożenia pieniędzy na ten cel. Przedstawienie napisali i wyreżyserowali sami, podejmując decyzje w gronie nieformalnego kolektywu, następnie przez trzy miesiące wystawiali je w Mayan Theatre w Hollywood. Gwiazdą była wprawdzie Dorothy Dandridge, ale główna rola przypadła orkiestrze Ellingtona: Duke był jednym ze współautorów muzyki, a jego wokaliści, szczególnie Ivie Anderson, często pokazywali się na scenie. Widowisko oparte było na pomyśle, że Jim Crow i Wuj Tom\* wreszcie zostali uśmierceni albo przynajmniej dogorywają. Dlatego nie dziwi tytuł *Jump for Joy*\*\* . Tytułowa piosenka zawierała na przykład taką zwrotkę:

Don't you grieve, little Eve  
All the hounds, I do believe  
Have been killed, ain't you thrilled,  
Jump for Joy.

W przedstawieniu znalazły się między innymi *I Got It Bad and That Ain't Good* w wykonaniu Ivie Anderson, *Rocks in My Bed* - obydwie piosenki stały się później wielkimi przebojami - oraz *Take the A Train* i *Chocolate Shake*. Po trzech tygodniach do musicalu zaproszono bluesowego shouter<sup>\*\*\*</sup> , Joe Turnera.

Jednakże spektakl, w którym twórcy pokładali tyle nadziei, wystawiano zaledwie trzy

---

\* Jim Crow - symboliczna postać ucieleśniająca rasizm; Wuj Tom - bohater powieści Chata Wuja Toma, symbol pokory wobec ucisku rasowego (przyp. tłum.).

\*\* Dosłownie: „skacz z radości” (przyp. tłum.).

\*\*\* *Shouter* - wykonawca bluesowy śpiewający ze szczególną ekspresją (przyp. tłum.).

miesiące i tylko w Los Angeles; z jedynym wyjątkiem - w 1958 r. „odkurzono” go i przez trzy tygodnie prezentowano w Miami. Nie wiadomo właściwie, dlaczego widowisko skończyło się klapą. Można się spotkać z sugestiami, że przyczyniły się do tego właśnie wewnątrz zespołu albo że przeważały względy finansowe - musical nie przynosił dochodów i z całego przedsięwzięcia wycofali się sponsorzy, zniechęceni ciągłym topieniem w nim pieniędzy. Wydaje się jednak, że u źródeł niepowodzenia leżało nieprzygotowanie masowej publiczności amerykańskiej A.D. 1941 do zmagania się ze „społecznie zaangażowanym” widowiskiem, którego myślą przewodnią było pokazanie, że czarni nie są gorsi od innych. Wodewil tego typu można było prezentować elicie, ale absolutnie nie nadawał się dla przeciętnych miłośników rozrywki.

Po części dzięki wydarzeniom takim jak *Jump for Joy* amatorzy jazzu coraz mocniej uświadamiali sobie fakt, że orkiestra Ellingtona nie jest jednym z wielu typowych big-bandów swingowych. Prawie w każdym numerze „Down Beat” znajdowała się wzmianka o Ellingtonie, a artykuły o jego wzlotach i upadkach, a nawet zmianach personalnych w zespole trafiały nierzadko na pierwsze strony. Równie często można było przeczytać zwykłe entuzjastyczne recenzje z jego płyty lub koncertu. „Twierdzenie, że orkiestra Ellingtona jest najbardziej niedocenianą współczesną formacją, nie jest żadną tajemnicą dla muzyków”<sup>403</sup>; *Morning Glory* i *Jack the Bear* były „ekscytujące” i „doskonałe”<sup>404</sup>. Omawiając *Concerto for Cootie* gazeta radzi: „Przygotujcie sobie państwo listę najwyszukańszych komplementów i zmieńcie igłę w gramofonie”<sup>405</sup>. A dwa tygodnie później „Down Beat” oznajmia tryumfalnie w nagłówku: „Na płycie Cotton Tail Ellington udowadnia, że jest klasą sam dla siebie!”<sup>406</sup>. I dalej: „Pod względem stałego, niewiarygodnie wysokiego poziomu i zdolności do zaskakiwania i trzymania w napięciu, orkiestra Duke’a Ellingtona nie ma sobie równych”. Jednakże nie wszystkie nagrania Duke’a doczekały się takich panegiryków. Na przykład *Portrait of Bert Williams* i *Bojangles* według krytyków „nieco odstają od reszty”<sup>407</sup>. Z kolei *Plucked Again*, pierwszy z serii duetów Ellingtona z Blantonem, „nie mieści się w kategorii hot jazzu, chociaż jest diablo interesujący”<sup>408</sup>. Natomiast kompozycja *Ko-Ko* brzmi jak gdyby spreparowano ją w studio, a poza tym składa się prawie z samych partii zespołowych<sup>409</sup>. Jednakże najczęściej krytykom brakowało słów do wyrażenia pochwał pod adresem orkiestry. Ted Toll pisał w „Down Beat”: „Wszystkie superlatywy, które przychodzą do głowy niżej podpisanemu, nie wystarczą do określenia znaczenia Ellingtona dla współczesnej muzyki jazzowej”, potem zaś cytuje pianistę Billa Kyle’a: „Muzyka Ellingtona będzie zadziwiać jeszcze za pół wieku”<sup>410</sup>. Zabawa w zgadywanie, jakie dzieła zostaną uznane za wybitne za pięćdziesiąt lat, jest ryzykownym zajęciem, jednakże przepowiednia Kyle’a sprawdziła się co

do joty.

Ten pietyzm, z jakim traktowano Ellingtona, można wytłumaczyć faktem, że w 1940 r. odkryła go dla siebie nowa generacja słuchaczy, którą do jazzu przyciągnął swing. Wielu z nich było zbyt młodych, by pamiętać atmosferę podniecenia, jaka towarzyszyła pierwszym znaczącym nagraniom Duke'a: *Black and Tan Fantasy* czy *Creole Love Call*. Specyfika tych i innych kompozycji była dla młodych amatorów jazzu czymś zupełnie nowym. Znalazło to wyraz w preferencjach wielu z nich. W 1937 r. „Down Beat” rozpoczął drukowanie corocznej ankiety czytelników na najpopularniejszych wykonawców swingowych. W 1938 r. Johnny Hodges zajął drugie miejsce w kategorii altu, a Ellington piąte jako aranżer; pozostałe gwiazdy orkiestry uplasowały się na niższych pozycjach. W następnym roku orkiestra trafiła na szesnaste miejsce w kategorii sweet band i szóste jako swing band. Ellington skoczył na trzecie miejsce jako aranżer, a sześciu jego muzyków znalazło się w pierwszej dwudziestce w swoich dyscyplinach. W 1940 r. orkiestra Ellingtona zajęła drugie miejsce za Bennym Goodmanem w grupie hot. Hodges uznany został królem altu, Cootie, Bigard, Blanton oraz Brown wspięli się na trzecie miejsce w swych kategoriach, natomiast sześciu ich kolegów awansowało do pierwszej dziesiątki. Znaczyło to ni mniej, ni więcej, że dwie trzecie orkiestry dostało najwyższe notowania, co nie zdarzyło się nigdy żadnemu innemu big-bandowi. W kolejnych latach orkiestra Ellingtona nie opuszczała ścisłej czołówki zespołów swingowych, a w 1942 r. wysforowała się na pierwsze miejsce, przed Goodmana. U szczytu listy znajdowało się zawsze także kilkunastu jej członków, a Hodges z roku na rok wygrywał w swej kategorii, co stało się swego rodzaju tradycją.

Trzeba zaznaczyć, że czytelnicy „Down Beat” mieli nieco bardziej wyrafinowane gusta niż masowa publiczność i z większym zaangażowaniem podchodzili do swojej muzyki. Gdyby podobną ankietę rozpisać wśród przeciętnych fanów orkiestr swingowych, okazałoby się, że pod względem popularności orkiestra Ellingtona zdobyłaby najwyżej drugie, a może tylko trzecie miejsce. Do przynajmniej 1938, a nawet 1939 r., w takim hipotetycznym rankingu wyprzedzałyby ją orkiestry Goodmana, Tommy'ego Dorsey'a i Glenna Millera. Oczywiście nawet trzecie miejsce w takiej ankiecie byłoby nie lada sukcesem, zwłaszcza że Duke, jak żaden inny szef zespołu, nie rozpuszczał słuchaczy łatwą muzyką. Jak dowodzą nagrania orkiestry dokonane na żywo w klubach i salach tanecznych, bez zmużenia oka serwował także swoje najtrudniejsze kompozycje. Na przykład w listopadzie 1940 r. podczas imprezy tanecznej w Fargo (Dakota Północna) Ellington przedstawił publiczności tak skomplikowane kompozycje (dziś uważane za jedne z najlepszych w jego dorobku), jak *Ko-Ko*, *Harlem Air shaft*, *Warm Valley* czy *Clarinet Lament*. Pamiętajmy, że nie był to Nowy

Jork czy Los Angeles, ale Fargo w Dakocie Północnej. Przykład ten udowadnia, że jazz trafił „pod strzechy” - około 1940 r. stopił się z głównym nurtem kultury amerykańskiej, a jednym z beneficjentów tego zjawiska był Ellington.

Od 1940 r. przez kilka następnych lat orkiestra Ellingtona znajdowała się na fali. Całkowity dochód Ellingtona w 1940 r. sięgał miliona dolarów. Wprawdzie Duke nie dorównywał pod tym względem powiedzmy Glennowi Millerowi, ale jest to widomy znak, że nie tworzył w zapomnieniu. Co wieczór jego występy transmitowało radio, pojawiał się w nowych filmach i grywał w najlepszych lokalach, jak Hurricane Club na Broadwayu. Właśnie tam osiadł latem 1943 r. Stała praca w klubie była dla orkiestry Ellingtona niezmiernie ważna, ponieważ między innymi pozwoliła jej przeczekać burzliwy okres konfliktów i niesnasek wewnątrzśrodowiskowych, które nasiliły się jeszcze w czasie wojny.

Tym razem awanturę rozpętał związek muzyków prowadzony przez Jamesa Caesara Petrilla, twardego i wojowniczego człowieka, który, paradoksalnie, nie podawał nikomu ręki w obawie przed zarazkami. Na swoje stanowisko awansował w okresie, gdy w Chicago rządziła mafia. Petrillowi zależało głównie na ściągnięciu haraczu od stacji radiowych oraz właścicieli szaf grających, którzy prezentując płyty, wykorzystywali niejako pracę muzyków za darmo. Uważał - i jak się okazało, słusznie - że mechaniczna muzyka stanowi i będzie stanowić coraz większą konkurencję dla muzyków, więc należy im się jakaś rekompensata. Początkowo zamierzał wycofać płyty z rozgłośni radiowych i szaf grających, ale dość szybko przekonał się, że aby osiągnąć swój cel, musi doprowadzić do całkowitego zakazu nagrywania nowych płyt. I tak, 1 sierpnia 1942 r. muzycy otrzymali polecenie, aby nie przestępować progu studia nagrań.

Muzycy nie byli specjalnie zachwyceni tą decyzją, ale ich ogół uważał ją za słuszną. Nieporównanie mniej podobała się wytwórniom płytowym. Na razie miały jeszcze w archiwach nie publikowany materiał, który stopniowo wypuszczały na rynek, ale z nadejściem jesieni zbiory się wyczerpały. Obydwie strony trwały na swoich pozycjach przez cały następny rok. Latem 1943 r. Wielka Trójca - Victor, Columbia i Decca - wykorzystały fakt, że związki muzyków nie zrzeszały śpiewaków, i zaczęły ich nagrywać z towarzyszeniem chórów. Płyty takie zrealizowali między innymi Bing Crosby i Dick Haymes. Ale było to jedynie działanie doraźne, z oczywistych względów nie mające szans na dłuższy żywot, i jesienią 1943 r. Decca, która nie miała tak bogatych archiwów jak pozostałe dwie wytwórnie, skapitulowała. Decca miała powiązania z World Program Service, firmą zajmującą się nagrywaniem audycji radiowych i przygotowaniem programów na potrzeby lokalnych stacji. W listopadzie Ellington wykonał dla WPS kilka utworów: mieszankę najnowszych

przebojów i kilku stałych pozycji ze swojego repertuaru. Z czasem do tej unii dołączyło kilka niewielkich niezależnych firm płytowych, ale macierzysta wytwórnia Duke'a, Victor, pozostała nieugięta; złożyła broń dopiero jesienią 1944 r. Oprócz nagrań dla WPS przez prawie osiemnaście miesięcy orkiestra Ellingtona nie dokonała żadnych innych. Jednakże od tego czasu do dziś ukazało się wiele płyt będących rejestracjami koncertów klubowych orkiestry, szczególnie z nowojorskiego Hurricane, lub zapisem ścieżki dźwiękowej ówczesnych filmów z muzyką Ellingtona. Mimo że nagrania te nie są najlepszej jakości, dają nam wystarczające pojęcie o brzmieniu orkiestry z okresu bojkotu wytwórni płytowych.

Praca w Hurricane była dla big-bandu wyjątkowo ważna z innych jeszcze względów. Jak wyjaśnia Ellington w rozmowie z krytykiem jazzowym Johnem Wilsonem: „W Hurricane występowaliśmy w 1943 r. przez sześć miesięcy i, nie mogąc nagrywać, w pewnym sensie traciliśmy pieniądze. Lecz przez cały ten czas, pięć, sześć razy w tygodniu byliśmy w radio i kiedy w końcu wyrwaliśmy się na trasę, mogliśmy dzięki temu żądać za występ od pięciu do dziesięciu razy więcej niż przedtem”<sup>411</sup>. Potwierdzają to słowa Mercera, który pamięta, że Cress Courtney, na stałe już współpracujący z Ellingtonem, w tym czasie „żądał podwójnych, a nawet potrójnych stawek za występy orkiestry gdzie indziej”<sup>412</sup>. Prawie równie ważna jak praca w Hurricane okazała się seria audycji radiowych z udziałem Ellingtona, które sponsorował Departament Skarbu w zamian za pomoc w sprzedaży obligacji wojennych. Ilość czasu antenowego poświęconego grupie Duke'a w okresie, gdy na rynku trwała posucha na nowe płyty, które można by prezentować w radio, podtrzymała, a nawet zwiększyła jej popularność. Przez następnych kilka lat big-band Ellingtona zajmował pierwsze lub drugie miejsce w ankietach „Down Beat” na orkiestrę swingową, aż wreszcie w 1946 r. wygrał obie kategorie - na orkiestrę sweet i swingową.

Łatwo zauważyć - jeśli uznamy lata 1935-1946 za erę swingu - że w drugiej połowie tego okresu orkiestra Ellingtona uważana była, przynajmniej przez czytelników „Down Beat”, za przodującą formację tamtych lat. Od 1941 do 1946 r. zdobywała pierwsze lub drugie miejsce w rankingu, a gdyby zliczyć głosy w obu kategoriach - sweet i swing - wysunęłaby się bezwzględnie na czoło.

Namacalnym dowodem uznania dla sztuki Ellingtona było ukazanie się jego biografii pod tytułem *Duke Ellington*. Jej autorem był Barry Ulanov, jeden z najwybitniejszych krytyków jazzowych tamtych czasów, a w późniejszych latach wykładowca języka angielskiego. Książka nie jest pozbawiona usterek: wiele ubarwiających ją dialogów zostało wymyślonych, a część zawartych w niej informacji okazała się wątpliwa w świetle późniejszych badań. Broni się jednak szczerością intencji i jest stokroć lepsza niż

„autobiografie” gwiazd swingu, spreparowane przez profesjonalnych ludzi pióra, które zalewały wówczas rynek wydawniczy. Jest to pierwsza znacząca, wielowymiarowa biografia muzyka jazzowego.

Stosunek Ellingtona do książki był ambiwalentny. Ulanov tak pisze we wstępie: „Kiedy Duke Ellington dowiedział się po raz pierwszy, że pracuję nad jego biografią, widać było, że jest mu bardzo miło i starał się mi to okazać. Jednakże jakieś pół roku później nasunęły mu się inne refleksje. »Czyż biografie, jak pomniki - zastanawiał się na głos - nie są przeznaczone dla nieżyjących?«<sup>413</sup> W późniejszym okresie życia, gdy Ellingtona namawiano do napisania autobiografii, uderzał w ten sam ton: biografie są dla nieboszczyków. Myślę jednak, że odżegnywanie się od tego rodzaju pracy wpływało u Duke’a z pragnienia ochrony własnego ja, z niechęci do zbytniego odsłaniania się. Po wielu latach napisał wstęp do książki Stanleya Dance’a *The World of Duke Ellington*, będącej kompilacją wywiadów z Duke’em oraz jego muzykami. W tekście Duke’a jest między innymi takie zdanie: „Stanley zna doskonale wiele faktów z życia mojego i osób ze mną związanych...

Nie mam jednak wątpliwości, że nie odkrył ich bardziej, niż powinien! Mieć takich ludzi, jak Stanley i jego żona, Helen, w swoim narożniku ringu, to prawdziwe szczęście, bowiem bez obaw można im powierzyć każdy sekret<sup>414</sup>. Państwo Dance rzeczywiście blisko żyli z Duke’em i dużo o nim wiedzieli, lecz wszystko zatrzymywali dla siebie. Nawiasem mówiąc, podkreślanie w książce biograficznej, że nie będzie zawierać żadnych rewelacji, nie jest najlepszym chwytem reklamowym. Jak widać, potrzeba chronienia prywatności była u Duke’a tak głęboko zakorzeniona, że stracił do niej obiektywny stosunek i był święcie przekonany, że czytelnicy doskonale go rozumieją.

Książka Ulanova została wydana w 1946 r., w okresie największej sławy Ellingtona, ale jednocześnie zmierzchu ery swingu i orkiestr tanecznych. Pod koniec roku, kiedy Duke smakował swój tryumf, rozpadło się osiem wybitnych zespołów swingowych. Do odwrócenia się publiczności od swingu częściowo przyczyniła się typowa dla dwudziestowiecznej Ameryki zmiana popularnych gustów muzycznych. Większość orkiestr swingowych często korzystała z usług śpiewaków, z których kilkoro stało się idolami i w wielu wypadkach to oni przyciągali publiczność, a nie nazwisko lidera. Spora ich część odeszła z macierzystych zespołów, decydując się na indywidualną karierę. Od tego właśnie momentu aż po czasy dominacji grup rockowych największymi gwiazdami muzyki byli śpiewacy.

Jednakże najpoważniejszym utrapieniem orkiestr swingowych były pieniądze. Niedobór odpowiednich muzyków podczas wojny wywindował ich honoraria do nieziemskich granic, zwiększyły się także inne koszty utrzymania tak wielkiego organizmu,



jakim był big-band. W zapomnienie poszły czasy, gdy instrumentalisci zadowalali się piętnastoma, dwudziestoma dolarami za występ, a orkiestry, szczególnie czarne, można było angażować za kilkaset dolarów tygodniowo. Właściciele klubu nie stać było na zatrudnianie dużych zespołów, znacznie bardziej opłacało się zaproponowanie występu znanemu śpiewakowi z towarzyszącym mu triem.

Tak więc big-bandu usunęły się w cień, ale nie zniknęły. Nowatorskie orkiestry Stana Kentona czy Woody'ego Hermana nieźle prosperowały jeszcze w latach pięćdziesiątych, natomiast Count Basie prowadził swą formację aż do śmierci, choć w pewnym okresie istniała tylko w szczątkowej formie, jako septet. Jednakże jedynym zespołem, który bez żadnego uszczerbku przetrwał wszelkie zawirowania mody i historii, była grupa Ellingtona. Stało się to możliwe dzięki pieniądзом, jakie Duke przeznaczał na jej utrzymanie ze swoich honorariów i tantiem z ASCAP.

Ale w całym tym okresie, to znaczy w 1946 r. i wcześniej, Duke nie tyle był zaabsorbowany sprawami organizacyjnymi czy śledzeniem rankingów popularności, ile raczej myślał o utworach koncertowych, czyli „dłuższych formach”, jak często się je dziś określa. Poczynając od tego momentu, zaczął traktować orkiestrę przede wszystkim jako narzędzie do realizacji swoich wyobrażeń o muzyce klasycznej: suitach, poematach symfonicznych, koncertach religijnych i innych rozbudowanych kompozycjach wzorowanych, dość powierzchownie, na dziełach dziewiętnastowiecznych europejskich mistrzów. Oczywiście formacja nadal miała być źródłem dochodów, nadal też instrumentem, na którym komponował; jednakże w dużej mierze istniała teraz tylko po to, by realizować ambitne zamierzenia swego szefa.

Pierwsza z tych kompozycji rodziła się w ogromnych bólach. Podczas swej pierwszej tryumfalnej trasy po Europie, w 1933 r., Ellington pochwalił się angielskiemu dziennikarzowi Hannenowi Swafferowi, że pracuje właśnie nad pięcioczęściową suitą opowiadającą dzieje jego ludu. Swaffer cytuje wypowiedź Duke'a:

„Cofnąłem się do początków mojej rasy, starając się przedstawić jej historię za pomocą rytmu. Kiedyś, w Afryce, mieliśmy »coś«, co uległo zagubieniu. Ale któregoś dnia to »coś« odzyskamy. Próbuję wyrazić dźwiękiem dawne dni z pobytu Afrykanów w dżungli, nieludzką podróż pod pokładami statków i rozpacz pierwszego kontaktu z nową ziemią. A potem dni niewolnictwa. Wyłuskuję z przeszłości początki rodzenia się nowej jakości duchowej i opisuję dni w Harlemie i miastach Ameryki. Potem staram się wybiec myślą naprzód o tysiąc lat. Chcę zaprezentować wyobrażoną przez siebie przyszłość, kiedy wycemancypowani i przeobrażeni Murzyni zajmują należne im miejsce, jako wolne istoty

pośród narodów świata”<sup>415</sup>.

Ile z tej wypowiedzi pochodziło od samego Duke’a, ile wypowiedzieli mu Mills i Ned Williams, ile wreszcie wtrącił sam Swaffer, pozostaje zagadką. Ton tego słownego elaboratu zdecydowanie nie wskazuje na Duke’a, także jego treść - przy wrodzonej rezerwie Ellingtona i dbałości, by nie obnosić się ze swoimi uczuciami, jest mało prawdopodobne, by z taką otwartością i w tak rozbudowanej formie zwierzał się z najbliższych mu spraw. Choć nie ulega wątpliwości, że za tymi okrągłymi zdaniami kryło się wiele prawdy. Faktem jest bowiem, że Ellington starał się zapoznać z historią czarnych, mimo że przypuszczalnie nie były to metodyczne studia, na które nie znalazłby czasu. Dodatkowym bodźcem, który go popychał do zajęcia się swym dziedzictwem kulturowym, była duma rasowa zaszczerpiona mu w dzieciństwie przez nauczycieli i rodzinę. Poza tym z pewnością zdawał sobie sprawę z tego, że historia Murzynów doskonale nadaje się na temat poważnego dzieła muzycznego i nieraz jeszcze do niej powracał.

Mimo tego, co Duke opowiedział Swafferowi, nowa kompozycja pozostawała na razie w sferze wyobrażeń. Jedynym dłuższym utworem, który napisał po powrocie, był *Reminiscing in Blue* poświęcony matce.

To wcale nie znaczy, że poniechał innych prób nawiązywania w swojej muzyce do spraw Murzynów. W 1936 r. skomponował przynajmniej część musicalu o pewnej czarnej kobiecie, Adzie Walker, która opatentowała urządzenie do prostowania włosów. Zbiła na nim majątek i stała się lokalną sławą Harlemu. Ellington przyjaźnił się w tym czasie z dwudziestodwuletnim maklerem giełdowym Edmundem Andersonem, który usłyszał kiedyś transmisję występów orkiestry z Cotton Clubu i został jej gorącym wielbiciele. Duke pokazał mu partyturę. Anderson nie był nią zachwycony, ale cieszył się, że Ellington zajął się tworzeniem większych form. zaproponował, żeby musical wystawić w Carnegie Hall, jednakże sprzeciwił się temu Mills, prawdopodobnie w obawie, że w razie niepowodzenia będzie się o nim wszędzie trąbiło<sup>416</sup>. Jak na złość, w 1938 i 1939 r. John Hammond zorganizował w Carnegie Hall kilka koncertów z udziałem artystów bluesowych i jazzowych. Na pierwszym, w styczniu 1938 r., zaprezentował się legendarny już Benny Goodman. Występ, na który wyprzedano wszystkie bilety, spotkał się z ogromnym oddźwiękiem. Mills chciał natychmiast zorganizować konferencję prasową, na której zamierzał obwieścić, że z podobnymi zamiarami nosi się Duke. Tym razem jednak to Ellington postawił veto. Możliwe, że zrobił to ze złości, na przekór Millsowi, rozżalony, że przez jego bojaźliwość wymknęła się niepowtarzalna okazja - Duke byłby pierwszym jazzmanem, który zagrałby cały koncert w słynnej sali koncertowej. Teraz zaś za nic by tam nie wystąpił, by nie narazić się na zarzut, że

próbuję zdyskontować sukces Goodmana. Czarę goryczy dopełnił z pewnością fakt, że w imprezie brało udział kilku muzyków Ellingtona - Hodges, Williams i Carney.

Ale w ostatecznym rozrachunku to upokorzenie dało Duke'owi impuls do skoncentrowania się na od dawna odkładanym projekcie. Napisanie kompozycji poświęconej własnej rasie pozwoliłoby mu wkroczyć do nieszczęsnej Carnegie Hall frontowymi drzwiami. W przeciwieństwie bowiem do Goodmana, który zaprezentował tam głównie swój stary repertuar, Duke zaproponowałby coś nowego i intrygującego. „Down Beat” z 1940 r. oznajmił, że Ellington przygotowuje pięcioczęściową pozycję pod tytułem *Boola*, opartą na historii Murzynów, począwszy od czasów w Afryce po teraźniejszość. Jednakże Duke'owi udało się ukończyć tylko część całości: z jednego fragmentu wykroił słynną potem kompozycję *Ko-Ko*, drugi wykorzystał po latach w *Black, Brown and Beige*.

Mimo że Duke'a nadal czekała daleka droga do zrealizowania swojego marzenia o dłuższym dziele, stawało się ono realniejsze, gdyż coraz więcej osób z otoczenia - przyjaciele, współnicy w interesach - namawiało go do kontynuowania pracy. Do tego grona dołączył w 1942 r. William Morris, Jr., któremu ta sprawa szczególnie leżała na sercu, ponieważ uważał, że Ellington ma zadatki na wybitnego kompozytora amerykańskiego. W końcu, jesienią tego roku, Ellington zabrał się do pisania. Wprawdzie Billy Strayhorn współpracował z nim już od trzech lat, jednakże w powszechnej opinii jego wkład w powstanie utworu był niewielki.

Znamienne, że Ellington dość przypadkowo zestawiał ze sobą fragmenty kompozycji, co wynikało być może z okoliczności, w jakich powstawała. Pracę nad nią zaczął w teatrze w Hartford (Connecticut), gdzie na przemian z występami orkiestry odbywała się projekcja filmu *The Woman Cat*. Podczas jesiennej trasy po kraju mozolił się nad swym dziełem, gdzie się dało, a czasami jego fragmenty próbował z orkiestrą podczas występów dla tańczącej publiczności - praktyce takiej ulegał coraz częściej. Gdy kompozycja była na ukończeniu, menedżerowie Duke'a zaczęli się rozglądać za sponsorami. Nie było to łatwe i w końcu zdecydowali się na Russian War Relief Committee. Jednocześnie Ellington gorączkowo starał się ukończyć pracę przed koncertem, zaplanowanym na 23 stycznia 1943 r.

Jeśli chodzi o reklamę całego przedsięwzięcia, trudno o lepszą: imprezę miało uświetnić mnóstwo znanych osobistości z Eleanor Roosevelt i Leopoldem Stokowskim na czele; w komplecie stawiała się cała prasa jazzowa i wielu najwybitniejszych recenzentów muzycznych.

Pierwsza część występu poświęcona była kilku starszym rozbudowanym pozycjom z repertuaru orkiestry: między innymi *Ko-Ko*, wybranym portretem muzycznym i koncertom. Ale publiczność przyszła przede wszystkim posłuchać *Black, Brown and Beige* - epokowego

działa murzyńskiego twórcy sięgającego do historii swojej rasy. Jak Duke oznajmił w zapowiedzi: kompozycja jest „dźwiękową paralełą do historii amerykańskiego Murzyna”. Pierwsza część, *Black*, miała za pomocą fragmentów nawiązujących do negro spiritualsów i work songów odzwierciedlać początkowy okres pobytu Murzynów w Nowym Świecie. Część *Brown* poświęcona była wczesnym wojnom w Ameryce, w których brali udział Murzyni, natomiast ostatnia część, *Beige*, opisywała życie współczesnych Murzynów amerykańskich, szczególnie ich duchowe tęsknoty, pęd do nauki oraz patriotyczną postawę w toczącej się wojnie.

Widzowie wyszli rozczarowani. Recenzje były jednomyślnie negatywne. Paul Bowles z „Herald Tribune” nazwał kompozycję „pozbawionym formy i muzycznego sensu tworem, z którego wyłaniają się tylko krzykliwe potpourri we fragmentach przeznaczonych do tańca i partie solowe... niczym nie uzasadnione modulacje... powracające klisze”. Z kolei Henry Simon w „PM”, przychylnym Ellingtonowi lewicującym czasopiśmie, zauważa: „Pierwsza część prawie zupełnie się rozłazi”. Abel Green z „Variety”, który interesował się Ellingtonem od czasów jego występów w Kentucky Clubie i któremu nie można zarzucić braku sympatii do Duke’a, uważa, że całość jest „nieco wydumana, no, ale tak to już jest z poematami symfonicznymi”<sup>417</sup>. Recenzenci z innych gazet twierdzą mniej więcej zgodnym chórem, że jeśli *Black, Brown and Beige* ma jakieś zalety, to zagubiły się pod patchworkową konstrukcją kompozycji, która jawiła się krytykom jako zbiór nie powiązanych i nie ukierunkowanych segmentów. Jedyne lojalna prasa jazzowa doszukała się w utworze pewnych walorów. Mike Levin z „Down Beatu” pożyczył płytę, na której nagrano koncert (działo się to przed epoką taśmy magnetofonowej) i po kilkakrotnym przesłuchaniu jej odkrył, że mimo wszystko dzieło posiada pewną „formę i ciągłość”<sup>418</sup>. Niestety, Levin był odosobniony w swoich poglądach. Większość słuchaczy, która zapoznała się z kompozycją wtedy i w ciągu następnych lat, z trudem odnajduje paralełę pomiędzy muzyką a jej historycznym przesłaniem, o którym wspominał Duke i, generalnie mówiąc, nie potrafi powiedzieć, „o co w niej chodzi”.

Czy rzeczywiście *Black, Brown and Beige* była tak fatalna, jak by wynikało z przytoczonych recenzji? Pierwsza część, *Black*, składa się z dwóch podczęści z tematami durowymi: work songu i spiritualsu, które, według komentarza Ellingtona wygłoszonego przed koncertem, są ze sobą spokrewnione. Work song zawiera krótki, uporczywy temat, który powraca kilka razy i działa jako spoiwo całej części. Trzeba dodać - jedyne spoiwo. Pomiędzy kolejnymi nawrotami tematu wtrącone są różne fragmenty, które niewiele mają wspólnego zarówno z nim, jak i ze sobą. Mało który z nich ma wyraźnie zarysowaną melodię

i wydają się dryfować bezładnie w różnych kierunkach, niczym unoszący się w powietrzu jastrząb; jego widok przykuwa uwagę na chwilę, ale na dłuższą metę nuży.

Worksongowy segment kończy się wyśmienitą aranżowaną partią Nantona, której jednakże największą zaletą jest niezwykle wokalne brzmienie puzonu, a nie linia melodyczna - równie bezcelowa, jak wcześniejsze wstawki.

Następna podczęść, z tematem spiritualsowym, pojawia się w towarzystwie dzwonów kościelnych, potem przechodzi w dość mało zwarty fragment orkiestrowy, zakończony jednakże interesującym, przynajmniej częściowo improwizowanym duetem puzonu Lawrence'a Browna i skrzypiec Raya Nance'a (dołączył do orkiestry w 1940 r.). Po nim następuje bezwzględnie najwspanialszy odcinek całej kompozycji - łagodne, stonowane dźwięki altu Hodgesa w *Come Sunday*. Jest to piękny, niespiesznie rozwijający się temat, który wyśmienicie oddaje atmosferę niedzielnego spokoju i relaksu - dnia przeznaczonego na modlitwę i wypoczynek. Temat ma typową dla popularnych piosenek konstrukcję AABA, którą Ellington opanował do absolutnej perfekcji - stąd być może powodzenie *Come Sunday*. W każdym razie jest to zwykła, urocza i spokojna piosenka, którą Ellington wykonywał na koncertach do końca swej kariery; jej urok podkreślają jeszcze delikatne frazy Hodgesa.

Słynny saksofonista grał już wtedy miękkim, otulającym tonem, a jego glissanda nie mają sobie równych. Przemyka i prześlizguje się przez melodię, skręca i zawraca, jak korowód tancerzy. Fragment ten grany jest właściwie a cappella: jedyny akompaniament tworzą posunięcia smyczka na kontrabasie, szepczące saksofony, przygodne muśnięcie klawiszy fortepianu.

Od tego momentu już do końca w *Black* dominuje mieszanina kierunków i przypadkowość. Najpierw pojawia się solo na trąbce we wspinającej się do góry melodii opartej na skali zmniejszonej. Jest to zabieg, który do znużenia wykorzystuje każdy hurtowy dostawca muzyki filmowej w celu uzyskania efektu suspensu; wreszcie dochodzi do krótkiej rekapitulacji tematu i następuje dość raptowne zakończenie.

Druga część, *Brown*, traktowana jako całość, jest chyba najbardziej spójna. Rozpoczyna się segmentem, który Ellington nazwał „hołdem złożonym Indiom Zachodnim” przez czarną kulturę. To typowy, bardzo dobry utwór dla orkiestry swingowej, gdzie „wpływ Indii Zachodnich” manifestuje się rytmami na bębnach mgliście przypominającymi latynoskie. Następny odcinek ma odzwierciedlać uczucia czarnych po zniesieniu niewolnictwa. Dominuje w nim nastrój radości większości czarnych, który jednakże momentami mącony jest lekkim odcieniem smutku wyrażającym obawy leciwych przedstawicieli ich rasy, niepewnych od kogo mogą oczekiwać opieki w nowym systemie.

Część ta rozpoczyna się urywkiem *Yankee Doodle* w wykonaniu puzonów, który ustępuje miejsca rzewnej melodii altu i tenoru. Dopełniają go występujące na zmianę: prosty i żywy motyw grany przez Rexa Stewarta głównie na współprzymkniętych wentylach oraz duet puzonów z plungerami. Oba elementy są tak zgrabnie skonstruowane i dopracowane, że na koncercie pod koniec roku Ellington posłużył się nimi jako przykładem obrazującym całość *Black, Brown and Beige*.

Trzeci segment części *Brown* został przedstawiony w komentarzu Ellingtona jako „bladofioletowy” i miał ilustrować okres wojny hiszpańsko-amerykańskiej, kiedy po raz pierwszy pojawił się blues. Jest to najbardziej spójny odcinek całej kompozycji i został później przekształcony w odrębny utwór pod tytułem *The Blues Ain't Nothin'...* Tu występuje głównie jako tło dla śpiewaczki Betty Roche, kolejnej nowej twarzy w orkiestrze, choć w sukurs przychodzi jej na krótko Ben Webster w świetnym solu; pojawia się też drobny, trochę nie powiązany z całością, choć wpadający w ucho motyw w wykonaniu puzonów. Początek tekstu brzmi następująco: „The blues... the blues ain't... the blues ain't nothin'... the blues ain't nothin' but a cold, grey day, and all night long it stays that way”.... Napotkać też można taki ustęp: „The blues ain't nothin' but a ticket from your loved one to nowhere” albo: „Sighin'... sighin', feel most like dyin'”. Całość kończy się odwróceniem początkowej strofy: „The blues ain't nothin'... the blues ain't... the blues...”

Duke próbował czasami swych sił jako autor tekstów, a także przeróżnych wierszy, poematów prozą czy aforyzmów, którymi zapełniał tysiące wysłanych przez siebie kartek bożonarodzeniowych. O jego zacięciu pisarskim powiemy więcej nieco dalej, dodajmy tylko na razie, że przytoczone powyżej słowa bluesa są dla Ellingtona typowe: pełne szablonowych skojarzeń i słownych grepsów, a całość pozbawiona jest autentycznego feelingu.

Ostatnia część, *Beige*, rozczarowuje najbardziej. Jej poziom można jedynie usprawiedliwiać faktem, że powstała w gorączkowym pośpiechu. Tym razem zamiarem Duke'a było pokazanie, że kultury czarnych nie określają beztroscy poszukiwacze uciech i harlemowskie kabarety; przeciwnie - dominuje w niej przywiązanie do tradycji rodzinnej, duchowych wartości i pęd do wiedzy. Zgodnie z takim modelem żyło coraz więcej Murzynów, jednakże w momencie, gdy osiągnęli „solidarność”, przez co Ellington zapewne rozumiał poczucie równości z białymi, rozpętała się druga wojna światowa i „Black, Brown and Beige, kolory czarny, brązowy i beżowy, zaczęły mieć taki sam wydźwięk, jak czerwony, biały i niebieski”.

*Beige* zawiera jeden śliczny temat, który wyodrębniony z całości, znany jest pod tytułem *Sugar Hill Penthouse*. Niestety, prawie cała reszta to pełne energii skoki i zwroty, w

zasadzie prowadzące donikąd. Pod koniec kompozytor usiłuje dokonać reprzyzy i na krótko pojawiają się tematy *Sugar Hill Penthouse* oraz *Come Sunday*. Jednak w trudny do wytłumaczenia sposób, zamiast nawiązać w zakończeniu do tematu początkowego, Ellington wprowadza długi pompatyczny fragment, który nieodparcie kojarzy mi się z *Victory at Sea* Richarda Rogersa. I - koniec. Ostatnia część robi wrażenie skleconej w ostatnim momencie i brzmi tak jakby orkiestra nie zdążyła jej porządnie przećwiczyć.

Kiedy przyjrzeć się całej *Black, Brown and Beige*, najbardziej uderza stopień odrzucenia przez Duke'a środków, które przywiodły go do sławy i przetarły mu ścieżki do Carnegie Hall. W całym dziele znajdziemy zaledwie trzy dłuższe partie solowe: Nantona w *Work Song*, natchnione frazy Hodgesa w *Come Sunday* oraz Webstera w trochę nie dopracowanej improwizacji w *The Blues Ain't Nothin'...* Oprócz partii Nantona stosunkowo mało tu charakterystycznych dla Ellingtona brzmień i technik: growlowania, wykorzystania plungera, zaskakujących efektów sonorystycznych, wreszcie skontrastowanych dialogów instrumentów. Często kompozycja jest niczym innym, jak mało subtelną galopadą partii orkiestrowych i niewiele ma wspólnego z takimi muzycznymi perełkami, jak *Mood Indigo*, *Creole Love Call* czy *Rockin' in Rhythm*, gdzie całość rozwija się fantazyjnie z niewielkiego czasem załączka. W zamian Duke pokusił się o napisanie czegoś, co w jego wyobrazeniach było dziełem symfonicznym, okraszonym tu i ówdzie dużą liczbą jazzowych rytmów i różnych efektów typowych dla tej muzyki. Podobnie jak w innych dłuższych formach, odrzucił doświadczenie, którego nabral przy konstruowaniu krótszych kompozycji, za wzór wolał sobie postawić utwory takie, jak *Błękitna Rapsodia (Rhapsody in Blue)* czy *Grand Canyon Suite*. Nie mógł gorzej wybrać - *Rockin' in Rhythm* oraz *Mood Indigo* przewyższają obie wspomniane pozycje pod każdym względem. Z podobnymi sytuacjami spotykałem się w życiu bez przerwy - oto wzięty autor książek dla dzieci zarzuca swoją metodę oraz pisarską osobowość, gdy zabiera się do pisania „poważnej” książki, i kopiuje Henry'ego Jamesa; uznany ilustrator haseł reklamowych przerzuca się na zupełnie inną stylistykę, gdy przystępuje do malowania „prawdziwego” obrazu.

Słabość *Black, Brown and Beige* wynika zapewne po części z wiary Duke'a, że treść literacka scementuje kompozycję pod względem formalnym. Przez to błędne przekonanie spaliło na panewce wiele innych dłuższych dzieł jego autorstwa; Ellington nie rozumiał, że kompozycję muszą spajać środki wyłącznie muzyczne, niezależnie od programu, który inspirował jej powstanie. Pogarsza sprawę fakt, że i sama treść literacka *Black, Brown and Beige* też nie jest zborna - brak w niej zdecydowanie zarysowanego kierunku i składa się głównie z nie związanych ze sobą epizodów, które łączy jedynie to, że dotyczą czarnych.

Dzieło sztuki, jak symfonia czy powieść, rozciąga się w czasie. Powinno więc mieć jasno określony tok i każdy nowy odcinek czy motyw musi być jak kolejny etap wędrówki, u której kresu czeka nas nie tylko niespodzianka, ale także możliwość spojrzenia na mijany krajobraz z innej perspektywy. Oczekujemy, że dotrzemy do szczytu, z którego w końcu ogarniemy wzrokiem przebytą drogę, zobaczymy ją jako całość. *Black, Brown and Beige* nie daje nam tej satysfakcji. Nieustannie nas zwodzi, prowadzi bocznymi ścieżkami, które nagle się urywają bez przyczyny, ślepych uliczkami, z których nie ma wyjścia, i poirytowani musimy wrócić na główny trakt.

Chwilowy brak pędu w podskórnym ruchu dzieła dobry artysta może zrekompensować krótkotrwałymi fajerwerkami barw i nastrojów - dokładnie tak, jak uczynił to Duke w krótszych utworach. W *Black, Brown and Beige* takich fragmentów było za mało, by pokryły niedostatki formy. I właśnie głównie to wytykali recenzenci autorowi. Jak wspomnieliśmy przy omawianiu *Reminiscing in Tempo*, Duke był o wiele bardziej wyczulony na krytykę, niż dawał to po sobie poznać. Ruth wspomina, jak po nieprzychylnym przyjęciu *Black, Brown and Beige* Duke „zamknął się w sobie i przestał się odzywać”<sup>419</sup>.

Ale mimo porażki, Duke nie wyrzekł się *Black, Brown and Beige*. Mniej więcej tydzień później zaprezentował ją na podobnym koncercie publiczności bostońskiej w Symphony Hall. W grudniu 1943 r. przedstawił fragment kompozycji podczas następnego występu w Carnegie Hall. Przed przystąpieniem do jej nagrania, co nastąpiło w grudniu 1944 r., skrócił ją do siedemnastu minut, by mogła się zmieścić na dwóch dwunastocalowych siedemdziesięcioobrotowych krążkach. Na wersję tę złożyły się: *Work Song, Come Sunday, The Blues Ain't Nothin'..., The West Indian Influence, The Emancipation Celebration* oraz *Sugar Hill Penthouse*, tym razem pod tytułem *Three Dances*. Ten okrojony wariant zaprezentował ponownie w Carnegie Hall w 1944 r. Przez następne lata ciągle coś zmieniał i ulepszał w *Black, Brown and Beige*, i wykonywał publicznie raz taką, raz inną jej postać. Po wielu latach, dopiero w 1958 r., nagrał jej kolejną wersję, tym razem z udziałem Mahalii Jackson interpretującej między innymi *Come Sunday*.

Moim zdaniem, kompozycja w tej formie (wypuszczona oficjalnie przez wytwórnię) najbliższa jest ideałowi, ponieważ zniknęły z niej wszystkie niepotrzebne wątki i motywy. Wyodrębnione z całości *Come Sunday* oraz *The Emancipation Celebration*, choć przegrywają z dawniejszymi arcydziełami Ellingtona, mogą się mierzyć z każdym innym jego utworem. Są przykładem doskonałej kondycji twórczej Duke'a i zasługują na niezależne życie, jako zamknięte całości. Wynika z tego zaskakujący wniosek, że w gruncie rzeczy *Black, Brown and Beige* w swym pierwotnym kształcie zawierała mnóstwo świetnej muzyki, tyle że brak jej



było odpowiedniej formy. Podobny mankament charakteryzował następne dłuższe dzieła Duke'a.

Koncert w Carnegie Hall, mimo chłodnego odbioru przez krytykę, okazał się wielkim sukcesem finansowym i reklamowym. Dochód brutto wynosił siedem tysięcy dolarów, z czego pięć tysięcy odprowadzono na konto Russian War Relief. Narzekania recenzentów nie przeszkodziły także w ugruntowaniu się reputacji Ellingtona jako wybitnego amerykańskiego artysty. Sytuacja ta ilustruje jedną z osobliwości Ameryki dwudziestego wieku, mianowicie że nie ma żadnego przyczynowo-skutkowego związku pomiędzy poziomem artystycznym dzieła sztuki a popularnością i renomą jego twórcy; sprawdza się to także w innych dziedzinach życia. W całych Stanach aż się roi od artystów z bożej łaski: malarzy, kompozytorów, pisarzy i poetów, których twórczość przemawia tylko do nielicznych zapaleńców, krytycy zaś sypią na nią gromy - mimo to autorzy cieszą się opinią osób wybitnych. Właśnie coś takiego przydarzyło się Ellingtonowi. Po prezentacji *Black, Brown and Beige* krytyka nie zostawiła na nim suchej nitki, większość słuchaczy przyjęła kompozycję bez entuzjazmu, nawet w skróconej wersji, podobały się tylko wydzielone z niej pojedyncze utwory. Ale wykonano ją w Carnegie Hall i przysłuchiwało się jej wielu „właściwych” krytyków, nie ulegało więc wątpliwości, że była wielką sztuką, a Duke wybitnym artystą. Tak też miał się odtąd traktować, za takiego był uznawany.

Minęła mniej więcej dekada od czasu, gdy *Creole Rhapsody* uświadomiła Ellingtonowi oraz innym, że być może ma on prawo do miana „prawdziwego” kompozytora, ale dopiero teraz znalazł w sobie gotowość, by to potwierdzić. Przez kilkanaście następnych lat w Carnegie Hall odbywał się coroczny koncert, na którym Duke przedstawiał przynajmniej jedno nowe dłuższe dzieło, choć po 1948 r. nieco mniej tworzył: czasami pisał coś na koncerty i do popularnych programów telewizyjnych, czasami na festiwale i inne okazje.

Żadna z premierowych prezentacji jego kompozycji nie cieszyła się takim rozgłosem, jak prawykonanie *Black, Brown and Beige* w Carnegie Hall. Zwykle odbywały się one przy szczelnie wypełnionej sali i nieraz podobały się publiczności, nigdy jednak nie wywołały tyle wrzawy. Krytycy traktowali je z życzliwym zainteresowaniem, ale zwykle na tym poprzestawali. Na przykład komentarz Rossa Parmentera z „New York Times” na temat *Such Sweet Thunder* brzmiał następująco: „Ogólnie rzecz biorąc, poszczególne części doskonale się sprawdziły: żadna z nich nie była zbyt długa, każdy epizod był sympatyczny i zawierał odpowiednią porcję humoru”<sup>420</sup>. Anonimowy recenzent z tej samej gazety zaliczył *The Tattooed Bride* do „kompozycji wartych uwagi”<sup>421</sup>. Mimo takiego przyjęcia jego dłuższych

dzieł, a może właśnie dlatego, Duke nie przestawał ich produkować. Stały się jego głównym zainteresowaniem.

W połowie lat czterdziestych Duke Ellington zdobył szczyty sławy i uznania, zarówno w roli popularnego wykonawcy, jak i artysty. Jego orkiestra nieustannie zwyciężała w ankietach i na jej występy waliły tłumy. Ze swoimi kompozycjami trafił do Carnegie Hall. I akurat w momencie, gdy budowane przez niego dzieło zbliżało się do końca, zatrzęszczało w posadach - niezrównany big-band Duke'a Ellingtona, współtwórca sukcesów, zaczął się rozpadać.

## *Nagrania z wczesnych lat czterdziestych*

Wielu, jeśli nie większość badaczy twórczości Duke'a Ellingtona twierdzi, że szczyt jego kariery przypada na okres, kiedy ze swoją orkiestrą w składzie z lat czterdziestych nagrywał dla Victor. Nie wszyscy podzielają ten punkt widzenia: na przykład Stanley Dance uważa tę opinię za krzywdzącą dla formacji z lat trzydziestych. Sugeruje, że tak wysoka ocena późniejszych dokonań Duke'a jest powierzchowna, ponieważ dokonywana jest głównie na podstawie szczegółów technicznych: „Lepsza jakość nagrań dla Victor nadała orkiestrze zupełnie nowy wymiar, przynajmniej w porównaniu z gorzej zmiksowanymi arcydziełami wydanymi przez Brunswick”<sup>422</sup>. Lecz zdanie to podziela niewielu znawców.

Czy pogląd wyrażony przez większość rzeczywiście znajduje uzasadnienie? Okres świetności big-bandu Ellingtona z lat czterdziestych trwał zaskakująco krótko - Duke związany był z Victor zaledwie w latach 1940-1946, a tak cenione owoce ich współpracy powstały w jeszcze krótszym okresie, na samym początku. Potem trzyminutowe kompozycje o mocno zarysowanym charakterze jazzowym, które stanowiły gros twórczości Duke'a, stawały się coraz rzadsze. Złożyło się na to szereg czynników: bojkot wytwórni płytowych, znaczące przetasowania personalne w orkiestrze, nasilające się naciski na komercjalizację, o które Duke miał pretensje do kierownictwa wytwórni, wreszcie fascynacja muzyką większymi formami. Mniej więcej w połowie lat czterdziestych orkiestra wysmażyła szereg wstrętnych popularnych piosenek. Ellington płodził je w nadziei, że uda mu się powtórzyć sukces takich przebojów, jak *I Didn't Know about You* oraz *Don't You Know I Care?* Wśród wykonawców nowych utworów znaleźli się Al Hibbler i Herb Jeffries, którzy interpretowali je buczącymi, pontyfikalnymi głosami, a także Joya Sherrill, która mniej razi, ale też niczym specjalnie nie zachwyca - ot, typowa refrenistka bigbandowa, nie gorsza ani nie lepsza od wielu swoich koleżanek. W tym drugim, słabszym okresie, zdarzały się czasem wyjątki - z sesji z 1946 r. pochodzą tak ciekawe kompozycje, jak *Transblucency* czy *Just Squeeze Me* - niestety, była ich garść.

Bojkot wytwórni płytowych z pewnością pozbawił nas przynajmniej kilku potencjalnych arcydzieł Duke'a. Na ostatniej sesji przed przerwą w nagraniach orkiestra

utrwaliła jedną z najwspanialszych kompozycji Duke'a, *Main Stem*, i niemożliwe, żeby zaraz potem autor poczuł nagły odpływ sił twórczych. Z drugiej zaś strony liczba znaczących dzieł i tak byłaby pewnie ograniczona ze względu na inne wspomniane czynniki.

Wkrótce doszedł do nich jeszcze jeden - Victor wycofywał się powoli z nagrywania małych zespołów. Możliwe, że spowodował to niedostatek szelaku w czasie wojny, co zmuszało wytwórnie płytowe do dokonywania niewdzięcznych wyborów. Jako że w przeciwieństwie do Duke'a jego instrumentalści nie byli związani kontraktem z Victor, doszło wkrótce do tego, że inne firmy zaczęły wydawać płyty z ich udziałem - bez Duke'a. Jednakże ani liczbą, ani jakością nie dorównywały nagraniem wcześniejszym; bo i nie mogły - bez czujnej kontroli Ellingtona.

Uważam, że z mniej więcej stu siedemdziesięciu pięciu nagrań Duke'a dla Victor, czterdzieści należy do znaczących, a w kilkunastu innych można natrafić na dobre fragmenty. Jak na orkiestrę zobligowaną do ciągłego zaspokajania gustów publiczności popularną muzyką, której znacząca część powstawała w pośpiechu w studio - to całkiem niezły, a nawet imponujący rezultat. Z okresu tego pochodzą późniejsze standardy, takie jak *Perdido* oraz *Take the A Train*, kilka klasyków - *Ko-Ko*, *Cotton Tail* i *Concerto for Cootie*; trzy kompozycje, które w różnych momentach stanowiły sygnał orkiestry: *Warm Valley*, *Things Ain't What They Used to Be* i wspomniany *A Train*, by użyć żargonu muzyków; wreszcie kilka innych utworów, które często trafiają do składanek typu *The Best of...*: *Chelsea Bridge*, *Mean Stem*, *In a Mellotone*, *Never No Lament* i inne.

Ze względu na szczupłość miejsca szczegółowy opis tych nagrań muszę ograniczyć do kilku z nich. Mój wybór jest siłą rzeczy arbitralny i czytelnicy z pewnością uzupełnią go swoimi propozycjami, a część uwzględnionych przeze mnie utworów odrzuca. Istnieje jednak kilka pozycji, które z pewnością znalazłyby się w zbiorze każdego z nas - jak *Ko-Ko*.

Nie udało mi się ustalić, co oznacza nazwa tej słynnej kompozycji. Użył jej także Charlie Parker dla nagrania uważanego często za jego najwybitniejsze osiągnięcie, długiej improwizacji opartej na funkcjach Cherokee. Ellington twierdzi, że *Ko-Ko* jest muzycznym opisem Congo Square w Nowym Orleanie, „gdzie narodził się jazz”. (Congo Square to plac usytuowany dawniej mniej więcej w tym miejscu, gdzie dziś znajduje się Louis Armstrong Park. W dziewiętnastym wieku odbywały się tam murzyńskie tańce w takt bębnow, możliwe, że nawiązujące do afrykańskiej muzyki plemiennnej. Jazz nie powstał na Congo Square, a więc jak się okazuje, Duke znał historię tej muzyki równie powierzchownie, jak większość współczesnych mu ludzi). Duke napisał *Ko-Ko* jako część projektowanej wieloczęściowej suity ilustrującej historię czarnych, pod tytułem *Boola*.

*Ko-Ko* została nagrana 6 marca 1940 r. w dwóch wersjach. Ale jako że improwizacja ograniczona jest w nich do minimum, obie praktycznie są identyczne. Podczas wspomnianego słynnego grudniowego występu orkiestry w Fargo zarejestrowany został także szybszy wariant.

Kompozycja ma budowę dwunastotaktowego bluesa w es-moll, z ośmiotaktowym wstępem, który powtórzony w zakończeniu, przybiera formę czterotaktowej kody. Jedyne solo przypadło w udziale Nantonowi. Gra dwa chorusy (z plungerem), ale jego frazy tak ściśle nawiązują do całości, że prawdopodobnie Duke przekazał mu bardzo ściśle wskazówki na temat tego, co chciałby usłyszeć.

Od strony harmoniczej *Ko-Ko* jest swoistą etiudą na temat nuty pedałowej. Termin ten nawiązuje do dawnej praktyki organistów polegającej na wciskaniu jednego pedału czasami przez cały przebieg utworu, przez co uzyskiwali stały dźwięk, tak zwany burdon, pod zmieniającymi się harmoniami. Często zamiast naciskać pedał nogą wykorzystywali w tym celu ołowiany odważnik. Nuta pedałowa przeważnie kojarzy się z niskim brzmieniem, ale na dobrą sprawę może to być każdy przetrzymywany ton stanowiący tło dla innych dźwięków.

W *Ko-Ko* nuta pedałowa występuje we wstępie i w pięciu z siedmiu chorusów. Na początku jest to dźwięk Es saksofonu barytonowego; w pierwszym chorusie także Es, ale wykonywany przez Tizola na puzonie dwie oktawy wyżej. W drugim i trzecim chorusie burdonem jest As saksofonów, w czwartym B saksofonów, wreszcie w piątym F trąbek. Trzymając się ścisłej definicji, właściwie nie można tych dźwięków nazwać burdonami, gdyż nie występują ciągle. Ale są tak często powtarzane, że wywołują identyczne zjawisko brzmieniowe jak burdony, to znaczy tworzą mniej lub bardziej dysonujący podkład dla zmieniających się współbrzmień harmoniczych.

W ogóle cała kompozycja przepojona jest dysonansami, szczególnie w dwóch ostatnich chorusach, tak więc jedynym harmonicznym punktem zaczepienia są właśnie burdony, mimo że i one wielokrotnie oddalają się od podstawowej tonacji.

Całość ma układ warstwowy, to znaczy występuje w niej kilka nakładających się na siebie prostych figur, zazwyczaj wykonywanych przez różne sekcje. Curtis Bahn, student muzyki, który dokonał szczegółowego badania dzieła i dostarczył mi transkrypcji, wskazuje, że budowa tego typu „prowadzi do powstania niezmiernie skomplikowanych harmonii, jednakże ta złożoność znika, jeżeli rozkładamy je linearnie - każda z warstw jest wówczas wyraźnie słyszalna i poddaje się łatwo analizie”<sup>423</sup>.

W miarę trwania utworu liczba występujących jednocześnie głosów zwiększa się coraz bardziej. We wstępie burdonowi odpowiadają tylko puzony, w pierwszym chorusie

puzon Tizola w Es został zestawiony z saksofonami, ale już pod koniec wchodzi z krótkim punkującym riffem blachy z plungerem oraz growlujący z całych sił Nanton, również stosujący plunger. W czwartym chorusie nutę pedałową akcentują trąbki z plungerami na podkładzie agresywnych i mocno dysonujących akordów fortepianu Duke'a. W piątym chorusie słyszymy cztery głosy: burdon w F trąbek, dwie osobne figury saksofonów i kontrapunkt puzonów z plungerami. W szóstym chorusie pojawia się fragment call and response orkiestry i kontrabas, z tym że orkiestrowe pytanie składa się z czterech głosów i momentami przeradza się w kakofonię dźwięków, która zaczyna się i kończy raptownie, jak uciął nożem, wraz z początkiem lub końcem odpowiedzi kontrabas. Powstaje akustyczne wrażenie, jak przy otwieraniu i zamykaniu drzwi do pokoju, w którym odbywa się przyjęcie. Ani w tym, ani w ostatnim, siódmym chorusie, nie ma burdonu, ale i tak by go nie było słyszeć w powodzi dysonujących akordów.

W słownym opisie *Ko-Ko* sprawia wrażenie niesamowicie skomplikowanego tworu, przypominającego harmoniczną-rytmiczną masę, nie mniej pogmatwaną niż słynna rzeźba Laokoona. I być może tak by było, gdyby kompozycja trafiła do rąk późniejszego twórcy. Jednakże Ellington ukształtował ją jako spójne, ekscytujące dzieło. Taki efekt uzyskał między innymi dzięki częstemu stosowaniu krótkich, logicznych i świetnie ze sobą zestawionych figur, których rola jest wyraźnie czytelna. Ważne jest również to, że mimo występowania dysonansów - przykładem zderzenie ze sobą nuty pedałowej F z akordem w es-moll - kompozycja nie wchodzi na obszar atonalności. Jej kierunek harmoniczny jest łatwo wyczuwalny, do tego stopnia, że nawet niedoświadczeni słuchacze usłyszą w niej bluesa.

Pod względem barwy i brzmienia *Ko-Ko* jest o wiele bardziej monochromatyczna niż większość innych klejnotów z artystycznej kolekcji Ellingtona. Ani razu nie natrafimy tu na fragment, w którym z natłoku dźwięków wyłoniłyby się nagle gibkie i pełne uczucia frazy Hodgesa czy zwiewne linie klarnetu Barneya Bigarda. Brzmienie wyznaczają puzony, często z użyciem plungerów. Saksofony są w defensywie i odzywają się głównie w burdonach. Dominuje czerń przecinana czasem światłem błyskawic.

Rzadko kiedy techniczna analiza pozwala wyjaśnić, dlaczego jakiś utwór zalicza się do klasyków danej formy. Wiele kwestii decydujących o powodzeniu dzieła sztuki wymyka się opisowi. W *Ko-Ko* tym zjawiskiem jest niesamowicie intensywny, niemal diaboliczny drive, wprowadzający przerażający klimat. Na samym początku bez żadnego ostrzeżenia osaczają nas mroczne dźwięki barytonu Carneya, potem niepokojące burdony, bezlitosne w swej uporczywości, które ani na jotę nie chcą się dopasować do innych dźwięków. *Ko-Ko* kojarzy mi się ze słynnym obrazem Goi, na którym widzimy unoszące się w powietrzu we

wpółszalałym pędzie mkną nad wymarłą okolicą. *Ko-Ko* ukazuje nam Ellingtona jako mistrza formy i nastroju, który przez pełne trzy minuty potrafi utrzymać słuchacza w nie słabnącym napięciu.

W tydzień później Ellington ponownie zawitał do studia, by utrwalić następną kompozycję, która miała wejść do klasyki, *Concerto for Cootie*. Doczekała się ona wielu omówień i dalekich od powściągliwości epitetów ze strony krytyków, między innymi francuskiego kompozytora André Hodeira, który nazwał ją „arcydziełem” i dodał: „Cechuje ją prawdziwie klasyczny umiar w doborze środków kompozytorskich”<sup>424</sup>. Krytycy zwykle są zgodni, że do jej powstania przyczynił się walnie sam adresat, Cootie Williams, który między innymi napisał jeden z tematów.

Utwór składa się z dwóch głównych tematów. Pierwszy z nich, chromatyczny w tonacji F, wykonywany jest głównie przez trąbkę z głęboko wciśniętym tłumikiem i cechuje go przytłumiona amplituda emocjonalna. W drugim temacie muzyk gra z otwartą czarą i jego głos jest silny i beztroski jak krzyk rzucony na wiatr. Taki nastrój utrzymuje się przez szesnaście taktów, po których znów pojawia się, już na zakończenie, pierwszy motyw.

Z tego opisu wynikałoby, że właściwie niewiele tu się dzieje. Nic dalszego od prawdy - ta przestrzenna struktura, z zaledwie dwoma kontrastującymi częściami, wypełniona jest mnóstwem niezwykłych detali. Na przykład pierwsza część wydaje się z pozoru zwykłą formą AABA złożoną z czterotaktowych segmentów. I tu niespodzianka, ponieważ pierwsze A ma siedem taktów, wliczając w to takt wstępu, potem Ellington dodaje trzy takty odpowiedzi orkiestry, mocno kontrastujące ze spokojną grą trąbki. Następne A ma również dziesięć taktów, z tym że w partii trąbki powtarza się czwarty takt, tym samym odpowiedź orkiestry jest odpowiednio krótsza. Nie istnieje żadne logiczne wytłumaczenie takiej zmiany w podziale taktów i trzeba je przypisać ekscentryzmowi Duke'a, co dodaje pieprzyku całości.

Każdy nawrót tematu w segmencie A Williams przedstawia w innym ujęciu brzmieniowym. Za pierwszym razem gra z plungerem i mniejszym tłumikiem wciśniętym pod spód, stosując niezmiernie szerokie vibrato. Podczas drugiego przebiegu tematu trębacz albo częściowo zasłania czarę plungerem, albo w ogóle wymienia go na zwykły tłumik; możliwe, że niektóre wejścia orkiestry skomponowane zostały tylko po to, aby umożliwić grającemu zmianę tłumików.

Po tych dwóch dziesięciotaktowych odcinkach następuje tradycyjnie kontrastujący, ośmiotaktowy bridge (część B), w którym Cootie prezentuje growl z wykorzystaniem plungera. W końcu wraca temat A, lecz tym razem odpowiedź orkiestry ogranicza się do dwóch taktów, po których następuje czterotaktowa modulacja do Des - ulubiony przez

Ellingtona skok o małą sekstę.

Temat drugiej części, grany przez trąbkę z otwartą czarą, daje nam poczucie wyswobodzenia się, odetchnięcia pełną piersią po poprzedniej, przytłumionej emocjonalnie pierwszej części. Stanowi go powtarzająca się, prosta ośmiotaktowa melodia, lecz jako że rozpoczyna się na drugim pulsie taktu, powstaje wrażenie wejścia „pod włos”. Podobnie jak w początkowej partii, i w tej Cootie za każdym razem nieco inaczej podaje temat.

Po tej części Duke wprowadza dwa takty orkiestry, aby Cootie mógł zmienić tłumiki, i powraca pierwszy temat. Jednakże tym razem Duke ucina go gwałtownie po pięciu taktach i przechodzi do jedenastotaktowej kody. To chyba jedyny przykład tak niecodziennego podziału segmentu szesnastotaktowego w jazzie.

Hodeir nie waha się użyć w stosunku do *Concerto for Cootie* określenia „genialne”. Choć, jak na mój gust, trochę za wiele w tym galijskiej przesady, nie ma wątpliwości, że mamy do czynienia z dziełem wybitnym. Jego forma, z odpowiednio wyważonymi kontrastami, jest doskonała, i nie są w stanie zakłócić jej nawet pojawiające się co chwila niespodzianki, jak nagle powtórzenie czwartego taktu trąbki w drugim A pierwszej części, ucięcie tego samego tematu po pięciu taktach w zakończeniu i przejście w kodę, wreszcie odmienne tonacje i barwy. Duke ponownie dowiódł, że jest niezrównanym mistrzem trzyminutowej formy.

Interesująco wypada porównanie *Concerto for Cootie* z *Echoes of the Jungle*, które bez wątpienia były protoplastą późniejszej kompozycji. Tam również Williams wykonuje skontrastowane tematy, raz z tłumikiem, raz z otwartą czarą, z tym że partia trąbki bez tłumika występuje jako pierwsza, a dopiero w następnym chorusie rozbrzmiewa growl. Tym samym w starszym utworze brak owego uczucia odprężenia, które następuje w *Concerto for Cootie* dzięki zastosowaniu innej kolejności. Problem formy, z którym Ellington borykał się przez całe życie, znajduje tu idealne rozwiązanie.

Sześć tygodni później, 4 maja, orkiestra ponownie weszła do studia i z krótką przerwą dokonała dwóch z najbardziej znanych nagrań Ellingtona: *Cotton Tail* oraz *Never No Lament*, które później zostało przerobione na słynny przebój *Don't Get Around Much Anymore*. Jazzem rządzi nie forma, lecz emocja, tak więc poziom artystyczny danego wykonania jest uzależniony od nastroju artystów. Są dni, kiedy muzyków wprost rozsadza energia twórcza, dlatego nie powinno dziwić, że czasami za jednym zamachem powstaje kilka znaczących dzieł. Przykładem sesja Louisa Armstronga z 13 grudnia 1927 r., kiedy zrealizowano *Hotter than That* oraz *Savoy Blues*, Sidneya Becheta z 15 września 1932 r., gdy nagrał *Sweatie Dear* oraz *Maple Leaf Rag*, Charliego Parkera z 26 listopada 1945 r., uwieńczona *Ko-Ko*, *Now's*



*the Time* oraz *Billie's Bounce*.

Przy pierwszym słuchaniu *Cotton Tail* sprawia wrażenie typowej rozswingowanej riffowej pozycji bigbandowej o budowie AABA: od pierwszego do ostatniego taktu orkiestra przelatuje całość z rykiem tryumfu, ustępując tylko miejsca mocnym i ognistym solówkom. Jednakże przy uważniejszym wsłuchaniu się dostrzegamy, że kompozycja nie jest wcale taka niewinna, jak by się zdawało.

Wykorzystuje słynny standard George'a Gershwina *I Got Rhythm*, który od czasów powstania w latach trzydziestych stanowi chyba najczęściej stosowane tło do improwizacji jazzowej. Urywki gershwinowskiej melodii wydobywają się od czasu do czasu na powierzchnię, szczególnie w długiej partii Bena Webstera; w pewnym sensie nawiązuje do niej także melodyka *Cotton Tail*, gdyż w obu utworach słychać na początku wyraźnie zaznaczoną nonę. Jednakże melodia tematu Gershwina rozwija się w sposób oczywisty, na skali diatonicznej; u Ellingtona harmonia bardziej się komplikuje: zaczyna się na nonie i zawiera kwintę zmniejszoną. Po raz kolejny Duke z umiłowaniem łamie uświęcone zasady.

Nie jest to jedyne miejsce tego typu w całej kompozycji. Już początkowe takty są zaskakujące. Oto na przykład utwór zaczyna się raptownie, bez żadnego przygotowania, pierwszym dźwiękiem tematu, ale nie na pierwszej ćwiartce, wykonywanej przez bas, tylko zaraz za nią, tak że przez chwilę jesteśmy nieco zdezorientowani co do metrum.

Temat powraca w obu ośmiotaktowych segmentach A, po których nadchodzi odcinek B, czyli bridge, z growlem Williamsa. I znów spotyka nas niespodzianka: w normalnej sytuacji po bridge'u powinno nastąpić powtórzenie części A; ale nie u Duke'a. Jakby nie chcąc nudzić słuchacza oczywistościami, wprowadza zupełnie nowy temat, w dodatku tylko czterotaktowy, w którym odzywają się echa gershwinowskiego szlagieru.

Kolej na Bena Webstera, który w ciągu dwóch chorusów bazujących na akordach *I Got Rhythm* zapewnił sobie stałe miejsce w historii jazzu; jest to przy okazji chyba najsłynniejsze solo tenorowe w całej historii orkiestry Ellingtona. Ukazują się w nim wszystkie mocne punkty saksofonisty: bogaty, pełny, nieco chropawy ton i nieokiełznana, prąca do przodu siła. Momentami jego frazom brak nieco spójności, co jednak nie osłabia potęgi tej świetnej improwizacji.

Następny chorus dzielą między siebie sekcja blachy oraz Carney i Ellington w partiach solowych, potem kolej na jeden z najjaśniejszych punktów nagrania - fantastyczny wielokierunkowy chorus saksofonowy, w których pisaniu Ellington osiągnął niebotyczny kunszt. Potem wracają instrumenty blaszane i dochodzi do powtórzenia pierwszego tematu na zakończenie. I to wszystko: jeden przebojowy, interesujący temat, jedno długie solo i trzy

krótsze, kilka niewydumanych partii orkiestrowych - i trochę niespodzianek. Wszystkie elementy są do siebie doskonale dopasowane, nic nie zakłóca przebiegu całości.

Natychmiast po realizacji *Cotton Tail* orkiestra przystąpiła do nagrania *Never No Lament*. Kompozycja jest następnym hołdem złożonym prostocie. Łatwo wpadający w ucho sześciodźwiękowy motyw, oparty na najbardziej oczywistym diatonicznym pochodzie w dół, jest jakby stworzony dla ciepłego tonu Hodgesa. Melodia powtarza się co drugi takt, a więc Ellingtonowi pozostawała do zagospodarowania cała jednotaktowa komórka. Duke wykorzystał tę okazję do wariacyjnego użycia kontrapunktu i figur dialogowych: blachę z tłumikami uzupełniają saksofony, linia fortepianu składająca się z pojedynczych dźwięków ma w tle puzon Lawrence'a Browna, aksamit altu Hodgesa występuje na przemian z orkiestrą, a growlowi Williamsa (z zastosowaniem plungera) odpowiada piękna przeciwstawna linia unisona saksofonów. Utwór urzeka feerią barw i nastrojów: czerwień miesza się z czernią, zieleń kontrastuje z brązem; niezmiernie zgrabny w formie, skrzy się blaskiem i radością.

Nie ma wątpliwości, że Ellington przyniósł do studia jedynie króciutki temat Hodgesa i całość powstała już na miejscu. Widać Ellington miał w tym dniu poczucie formy rozwinięte do maksimum, jeśli tak skromny motyw - w zasadzie składający się z fragmentu gamy - potrafił przeobrazić w klasyczną pozycję jazzu. To przykład zdumiewającej inteligencji twórczej artysty, a jednocześnie kolejny dowód na to, że najbardziej spektakularne wyniki osiągał w operowaniu najprostszym materiałem. Bodźcem do skomponowania *Harlem Airshaft*, nagranych 22 lipca 1940 r., było, jak często u Ellingtona, wspomnienie wrażenia zmysłowego. Tym razem muzyk starał się przekazać dźwiękami hałasy i zapachy unoszące się w airshaft, czyli, by użyć nomenklatury budowlańców, „kanale wentylacyjnym pionowym” harlemowskich domów czynszowych. Budynki te, powstałe w początkach dwudziestego wieku, wznoszone były jak najciaśniej koło siebie, żeby do maksimum wykorzystać drogie grunty. Normy wymagały jednak, by między domami istniała choćby minimalna odległość, gwarantująca mieszkańcom dostęp światła i powietrza. Przestrzeń ta przypominała szyb kopalniane i rozciągała się na pięć do dziesięciu stóp w każdą stronę. Lokatorzy tych domów, oddalonych czasem na wyciągnięcie ramion, bez przeszkód mogli sobie zaglądać w okna, pomiędzy którymi nierzadko rozwieszali sznury na bieliznę, a jeśli stosunki sąsiedzkie układały się poprawnie, panie domu mogły sobie pożyczać przez okno sól i cukier, bez konieczności wychodzenia z mieszkania. Dźwięki i zapachy swobodnie wędrowały po całym kanale i oczywiście wszyscy wiedzieli, co się dzieje u sąsiada: kto akurat smaży wątróbkę z cebulą albo które pary skaczą sobie do oczu.

Oddajmy głos Duke'owi:

„Airshaft to harlemowski świat w pigułce. Rozbrzmiewają awantury, snują się kuchenne zapachy... słyhać, jak sąsiedzi się kochają... jak ujadają psy dozorczy... Ale te zapachy to czysta poezja... Jeden facet pichci sobie suszoną rybę z ryżem, inny przyrządza wielkiego smakowitego indyka”<sup>425</sup>.

Muzyczne obrazy Duke’a, w których starał się odwzorować rzeczywistość czy nastrój, nie zawsze były najbardziej udane, szczególnie gdy starał się stawić czoło dłuższym, wielopłaszczyznowym pejzażom. Lecz kiedy ograniczał się do szkicu, jego dzieła często tchnęły magią, jak w *Daybreak Express*. Jedną z najlepszych prac tego typu było właśnie *Harlem Airshaft*, również pod względem sprzężenia treści pozamuzycznej z dźwiękami - informacja o tym, co oznacza tytuł, pozwala nam lepiej zrozumieć samą muzykę. Tak jak w zamkniętej, regularnej przestrzeni harlemowskiego airshaftu występuje mieszanina zapachów i odgłosów, tak w podobnie rygorystycznej formie zewnętrznej *Harlem Airshaft* Ellingtona występuje melanz dźwięków.

Zresztą forma jest tu najprostsza z możliwych. Po dwunastotaktowym wstępie do końca mamy do czynienia z układem AABA wykorzystującym najbardziej popularne harmonie. Jednakże, jak często u Ellingtona, w prostym na pozór utworze kryje się mnóstwo niespodzianek.

Sygnalizuje nam je już wstęp. Składa się z trzech w ogóle nie powiązanych ze sobą części, które się zmieniają tak szybko, jak zapachy i odgłosy w kanale wentylacyjnym. Podobny melanz, a często ścieranie się ze sobą przeciwstawnych elementów, określa charakter pozostałej części utworu: fanfarrowa figura blachy z tłumikami zderza się z aksamitnym tonem unisona saksofonów; także z saksofonami zestawiony jest growl Nantona; ulotne dźwięki klarnetu Bigarda oplatają linie puzonów. Wyjątkowo szczęśliwie dobrane są elementy drugiego chorusu. Bridge w pierwszym chorusie wykonywany był przez Nantona na tle długich akordów saksofonów. Drugi chorus otwierają podobne długie akordy, z tym że bez sekcji rytmicznej, przez co powstaje break, typowy zabieg aranżacyjny najwcześniejszego jazzu. Czegoś podobnego spodziewamy się w następnych czterech taktach, jednakże zamiast tego zniemacka pojawia się nie tłumiony dźwięk trąbki Cootiego w towarzystwie sekcji rytmicznej. W momencie, gdy Williams zaczyna się rozpędzać, ponownie wyłączają się saksofony, i tak do końca trzydziestodwutaktowego chorusu.

Utwór kończy się kakofonią dźwięków. Figury saksofonów i blachy pędzą na łeb na szyję, ścigając się z ulatującymi w górę frazami Bigarda, podobnymi do tych, jakie wykonywał u Duke’a w latach trzydziestych. *Harlem Airshaft* spełnia wszelkie rygory muzyki programowej, czego nie można powiedzieć o wielu innych utworach Duke’a tego

typu. Jak wspomnieliśmy, pozamuzyczna treść tak mocno powiązana jest tu z dźwiękową oprawą, że te wszystkie raptowne zmiany i kontrasty nabierają dopiero sensu, gdy odkrywamy źródło inspiracji autora.

Innym przykładem kompozycji wywołanej wspomnieniami jest *Warm Valley*, którą Duke kończył występy zespołu. Duke tak o niej mówi:

„Kiedy jechaliśmy południowym brzegiem Columbia River, na wschód od Portland w Oregonie, przed naszymi oczami roztaczał się cudowny widok gór wznoszących się na północnym brzegu. Miały najbardziej zmysłowe kształty, jakie sobie można wyobrazić, i ulegałem wrażeniu, jakbym patrzył na odpoczywające w słońcu kobiety. Ten widok i związane z nim odczucia były bezpośrednim powodem napisania *Warm Valley*.<sup>\*»426</sup>

Tytułowa dolina nie ma oczywiście nic wspólnego z przestrzenią pomiędzy górami nad Columbia River i cały utwór ma jasny i jak najbardziej świadomy podtekst erotyczny.

Melodia zbudowana jest na chromatycznych pochodach w dół, począwszy od septymy wielkiej, i przesuwa się powoli na bazie zmieniających się akordów. Wiele z nich Duke wzbogacił o septymę, dzięki czemu uzyskał nastrój spokojnego, sennego rozmarzenia, jak po uprawianiu miłości w promieniach letniego słońca. Większą część melodii wykonuje Hodges z typowym dla siebie, glissandowym kocim pomnikiem. Cała muzyka snuje się powoli, jak płynący po letnim niebie obłok nad zaciszną doliną. To kolejna klasyczna pozycja Ellingtona, którą z powodzeniem udaje mu się wywołać określone wrażenie.

Linie metra w Nowym Jorku oznaczone są literami i numerami. A train od dziesięcioleci łączy Harlem z Manhattanem i innymi miejscami w centrum. Do dziś pozostaje ważnym elementem w życiu tysięcy mieszkańców Harlemu i z pewnością jest jedyną linią metra na świecie, o której napisano popularną piosenkę. Za autora *Take the A Train* uważa się powszechnie Billa Strayhorna, ale jak zwykle w takich razach nie wiemy, czy w powstaniu kompozycji nie maczał palców sam Duke.

Jeśli to jednak rzeczywiście samodzielna praca Strayhorna, zadziwia, jak daleko w ciągu dwóch lat pobytu w orkiestrze Ellingtona przyswoił sobie jego stylistykę. Występują tu bowiem wszystkie ellingtonowskie techniki: dialogi dwóch lub trzech sekcji, kontrasty brzmienia, ścisłe harmonie czy częste posługiwanie się chromatyką.

Znajdujemy tu również prostą budowę, trzydziestodwutaktową formę AABA, która posłużyła Duke'owi do napisania dziesiątków przebojów.

Temat jest bardzo prosty. Charakteru nadaje mu pierwszy chromatyczny pochód, w tonacji C: G-Gis-A i spora liczba akordów chromatycznych, jednakże tak zestawionych, że

---

\* *Warm valley* (ang.) - dosłownie: ciepła dolina (przyp. tłum.).

dźwięk C może być stosowany w całej części A. Akordyka popularnych piosenek z pierwszej połowy dwudziestego wieku w dużej mierze korzystała z koła kwintowego. System ten wykształcili siedemnastowieczni europejscy mistrzowie, w pewnym sensie zmuszeni regułami zakazującymi używania równoległych kwint i oktaw. Europejska harmonika klasyczna zrobiła od tego czasu ogromny krok naprzód, w przeciwieństwie do popularnej muzyki amerykańskiej, która długo jeszcze powstawała na starych zasadach. W jazzie eksperymentami z wewnętrznym chromatycznym ruchem akordów zajmował się Coleman Hawkins już w latach trzydziestych. W 1939 r. dokonał słynnego nagrania *Body and Soul*, które można by potraktować jak swego rodzaju ćwiczenie w chromatyce. Spopularyzowane przez niego podejście do harmonii rozpowszechniło się wkrótce wśród innych muzyków jazzowych. Jednakże w 1941 r., a więc w czasie powstania *A Train*, podobne harmonie występowały tak rzadko, że brzmiały nowatorsko.

Utwór zaczyna się znanym wstępem Duke'a, zwiastującym pojawienie się chromatyki w dalszych fragmentach. Główną linię melodyczną intonują saksofony unisono na tle kontrapunktowych figur puzonów i trąbek ze zwykłymi tłumikami. Nakładają się tu zatem na siebie aż trzy odrębne głosy, lecz podkład jest tak idealnie dopasowany, że cały fragment brzmi przejrzysto i naturalnie. W bridge'u saksofonom towarzyszą same puzony, a w ostatniej części A dołączają do nich trąbki z tłumikami. Jest to dość odważne zestawienie, ale doskonale się sprawdza. Jednym z najmocniejszych punktów Ellingtona była umiejętność tworzenia właśnie tak świetnych linii kontrapunktowych, więc jeśli to rzeczywiście Strayhorn był aranżerem, widać, że wiele się nauczył od mistrza.

W kolejnym chorusie dochodzi do głosu Ray Nance (nieco wcześniej zajął w orkiestrze miejsce Cootiego Williamsa), grający na trąbce z tłumikiem, z subtelnym i dyskretnym akompaniamentem saksofonów. Solo odznacza się dobrą konstrukcją i zdobyło taką popularność, że bez mała stało się częścią kompozycji i cytowanie go przez innych trębaczy wykonujących *A Train* należy nieomal do tradycji. W dużej mierze to jemu Nance zawdzięcza swoją reputację.

Po improwizacji trąbek następuje czterotaktowy fragment grany przez puzony i kompozycja z C przechodzi w Es. Większość muzyków nie wie o tej modulacji i w swoich solach nadal pozostaje w tonacji C. Nance gra teraz z otwartą czarą czterotaktowe dialogi z wznoszącymi się diatonicznymi figurami saksofonów - uwzględnianie tego segmentu w wersjach innych wykonawców też stało się tradycją. W bridge'u dialog przeradza się w trójgłosową dyskusję, ponieważ do muzyków dołącza sekcja puzonów i wraz z saksofonami tworzy dość skomplikowany podkład. Wraca część A, powtórzona aż trzykrotnie, za każdym

razem coraz ciszej, i całość kończy się krótkim tagiem.

Ponownie zwycięża najprostsza formuła: ciekawy temat, pomysłowe kontrapunkty i dobre solo, a wszystko to wykonane z miłym dla ucha, zrelaksowanym swingiem przez kontrolującą każdy dźwięk orkiestrę. Nic dziwnego, że utwór *Take the A Train* trafił na listę jazzowej klasyki i jednocześnie zdobył przebojem publiczność.

Wybór kompozycji Strayhorna na tę sesję podyktowany był warunkami bojkotu wydawnictw płytowych, które nie pozwalały Ellingtonowi na nagrywanie własnych pozycji. Na tej samej sesji orkiestra zarejestrowała także *Blue Serge* Mercera Ellingtona, nastrojową melodię koncentrującą się na wzajemnych związkach Es-dur i c-moll. I tutaj znajdziemy wszystkie cechy stylistyczne Duke'a. Otwiera ją trio klarnetowe - zestawienie instrumentów popularne w latach dwudziestych, ale w latach czterdziestych już niemodne i żaden aranżer go nie stosował - prócz Duke'a. Pojawia się też gęsta harmonia, wiodący głos klarnetu na tle saksofonów, a wszystko to podporządkowane próbie ucieleśnienia pewnego nastroju. Widać, że i Mercer wiele się nauczył od mistrza.

Ponieważ Strayhorn i Mercer byli uczniami Duke'a, mamy prawo przypuszczać, że najsłynniejsza kompozycja Strayhorna, *Chelsea Bridge*, powstała przy znacznym udziale ich nauczyciela. Inspiracją dla Strayhorna nie był rzeczywisty most o tej nazwie - nigdy w życiu go nie widział - lecz obraz Turnera, który zresztą przedstawia zupełnie inny londyński most, Battersea Bridge, znajdujący się dalej na zachód.

Ponownie mamy do czynienia z typową, prostą formą piosenki. Kompozycja utrzymana jest w stosunkowo wolnym tempie i ze względu na ograniczone miejsce na płycie została przycięta do dwóch chorusów. Głos prowadzący podejmuje w regularnych odstępach sekcje i poszczególni instrumentalści: szesnaście taktów gra puzon, osiem tenor, szesnaście saksofony itd. W drugim nagraniu kolejność ta ulega niewielkiej zmianie. Warto jeszcze wspomnieć, że partie fortepianu wykonuje Strayhorn.

W nagraniu przykuwa uwagę przede wszystkim gęsta harmonia. W melodii pojawia się sporo antycypacji i kwint zmniejszonych, w rezultacie czego wiele fragmentów sugeruje skalę całotonową, którą Strayhorn odkrył, interesując się impresjonistami; Duke - przypomnijmy - znał ją od dawna. Dźwięki *Chelsea Bridge* raczej się unoszą niż kierują zdecydowanie do przodu - co znowu nasuwa skojarzenia ze stylistyką Ellingtona.

Na tej samej sesji utrwalona została pierwsza (z wielu w późniejszych latach), wersja *C-Jam Blues*, pod skróconą nazwą *C Blues*. Wykonywało ją combo firmowane przez Bigarda; w sekcji rytmicznej zasiedli oczywiście Greer oraz Blanton, a pierwszorzędnymi solami popisali się Carney oraz Nance. Osobiście wolę tę próbę, spokojną i graną na luzie, od

późniejszych, nieco przyciężkich nagrań całego big-bandu. Główny temat trudno właściwie nazwać melodią; bardziej przypomina riff i to na dodatek bardzo prosty, bo składa się zaledwie z dwóch nut! Na jam sessions był wykorzystywany tysiące razy, jako pretekst, żeby pograć sobie bluesa.

Pierwsza bigbandowa wersja *C-Jam Blues* została zarejestrowana kilka miesięcy później. Otwiera ją temat grany pojedynczymi dźwiękami przez Ellingtona - najprostsza melodia interpretowana najskromniejszymi środkami - co świadczy o tym, że nie tylko rozumiał, że prostota jest cnotą, ale dawał temu wyraz w praktyce. W pozostałej części przeważają improwizacje, z których każda rozpoczyna się breakiem. Trochę dziwne to breaki, ponieważ zamiast zaczynać każde cztery takty chorusu nowej improwizacji, jak jest przyjęte, występują one osobno i dopiero po nich następuje cały pełny chorus bluesowy. Nagranie kończy się bogato zaaranżowanym tematem na całą orkiestrę.

W tym samym dniu big-band nagrał jeszcze inną kompozycję, która miała wejść do kanonu jazzowej klasyki i doczekała się niezliczonych wersji - *Perdido* Juana Tizola. To kolejna trzydziestodwutaktowa forma AABA. Głównym tematem jest riff oparty na akordach dominantowych i tonicznych. Część B nie ma melodii i podana jest w formie improwizacji. *Perdido* spotyka się na jam sessions jeszcze częściej niż *C-Jam Blues*. Pierwsza wersja Ellingtona to w zasadzie seria następujących po sobie improwizacji z nieodłącznym tutti orkiestry na końcu.

Ani *Perdido*, ani też *C-Jam Blues* nie należą do wybitnych, czytaj: „prawdziwych” kompozycji, o wyraźnie zaaranżowanym materiale - mimo to obie przyniosły Duke’owi ogromne wpływy z tantiem i zdobyły kolosalną popularność zarówno wśród słuchaczy, jak i muzyków. Jest to kolejny dowód na to, że w jazzie „mniej” oznacza czasem „więcej”. Te prościutkie utwory przetrwały dłużej niż zdecydowana większość odważniejszych i ambitniejszych dzieł z tamtych czasów autorstwa na przykład Stana Kentona, Woody’ego Hermana, Boyda Raeburna i samego Ellingtona. Stało się tak, ponieważ jedyna zasada w jazzie, której nigdy nie można pogwałcić, brzmi: „Swing nade wszystko”. A w tych małych utworkach reguła ta się sprawdza co do joty.

Równie przekonująco swinguje kompozycja *Main Stein* utrwalona 26 czerwca 1942 r., na krótko przed wejściem w życie zakazu dokonywania nagrań. Przy pierwszym słuchaniu wydaje się niezmiernie prosta, ale to tylko pozory. Ellington rozwinął jej temat z niewielkiego motywu, który od zawsze znajdował się w centrum zainteresowania jazzu, a przede wszystkim bluesa. Wcześni bluesmani nie używali wielkich czy małych septym i tercji, lecz tercje i septymy blue, znajdujące się pomiędzy interwałami wielkim i małym -

jakby w „szczelinach” pomiędzy klawiszami fortepianu. Blue notes, bo tak przyjęło się je nazywać, sprawiały nie lada kłopot nieprzywykłym do nich muzykom, nie można ich też było zapisać w zwykłej notacji. Starając się jako tako oddać ich brzmienie, muzycy wykonywali małą tercję zamiast tercji blue oraz sekstę zamiast septymy blue. Doprowadziło to do powstania nadużywanego potem skoku z seksty na małą tercję, jak na przykład w ruchu z A do Es, w tonacji C.

Zalążkowa fraza z *Main Stein* ma właśnie postać takiego interwału, ale odwróconego. W tym wypadku jest to bowiem skok w górę od F do H, a więc ponownie mamy do czynienia z „szatańskim interwałem” - trytonem, który Ellington tak sobie upodobał. W *Main Stern* brak wstępu, utwór z miejsca rusza całą parą, właśnie od tego dwudźwiękowego motywu w wykonaniu sekcji blaszanej. Rozpoczęcie jest tak niezgrabne - najzupełniej celowo - że czujemy się, jakbyśmy wtargnęli w środek czyjejś rozmowy. Figura początkowa trwa zaledwie jeden takt i zaraz odpowiada jej podobna, niewiele dłuższa, grana przez saksofony. Wpadając co chwila w tok zwykłego dwunastotaktowego bluesa, te ostre, dynamiczne fragmenciki wprowadzają atmosferę sprzeczki. Po nich następuje dialogowy chorus pomiędzy saksofonami i Rexem Stewartem. Trębacz gra z plungerem ostre, niemal sardoniczne, dysonujące wstawki.

Następnie pojawia się pięć chorusów bluesowych w interpretacji różnych muzyków. Hodges wykonuje swym tenorowym tonem piękne solo, składające się z trzech zającebiających się fraz inspirowanych trzyczęściowym charakterem bluesa. Podkład orkiestry ogranicza się do powtórzenia figur z początku utworu i tym samym improwizacje o wiele bardziej stapiają się z ogólną konstrukcją. Jedyne w czasie pierwszej partii trąbki pojawia się coś nowego - prosta, synkopowana figura barytonu Carneya, której odpowiadają puzony. Ten drobny zabieg aranżacyjny to typowy dla Duke'a miniaturowy klejnot inwencji, od których skrzy się wiele jego dzieł.

Jak dotąd obcowaliśmy z najzwyczajniejszym bluesem, jednakże po solu Nantona, Duke dokonuje nagłej zmiany: następuje dziesięciotaktowy łącznik, w którym dochodzi do modulacji z D na G. Dalej produkuje się Webster, po nim powtarzają się cztery ostatnie takty oraz solo Lawrence'a Browna. W zakończeniu orkiestra wraca do D i chorusu z początku utworu. Przy nieuważnym słuchaniu te dwie ostatnie improwizacje wydają się bazować na prostym podkładzie bluesa, ale tak nie jest. Po pierwsze, mają po czternaście taktów, co jest niezwykłą formą nie tylko dla bluesa, ale w ogóle dla kompozycji jazzowych, po drugie, występuje w nich nietypowa harmonia, polegająca na wewnętrznym ruchu opadającej chromatycznie linii. Niewykluczone, że to jej długość wymusiła czternastotaktowy chorus.



Tak czy inaczej, Ellington ponownie ucieka od klasycznych reguł.

W całym przebiegu kompozycji nieustannie dają o sobie znać dwa ostre motywy początkowe, które podtrzymują wrażenie konfliktu. Jako całość jest ona niesamowicie intensywna, nie pozwalająca ani na moment się odprężyć. Spod kotłującej się masy dźwięków co chwila wyskakuje na powierzchnię jakaś fraza, brzmienie czy rytm. Trudno znaleźć choć jeden takt, w którym nic by się nie działo. Moim zdaniem to jedna z najlepszych pozycji Ellingtona, jazzowe arcydzieło: zdecydowana, gwałtowna i sardoniczna, niemal diaboliczna, od pierwszego do ostatniego dźwięku swinguje jak oszalała i wgniata nas w fotel.

Słynna orkiestra Ellingtona z lat czterdziestych stworzyła znacznie więcej doskonałych dzieł: *In a Mellotone*, osnute na funkcjach *Rose Room*, z fantastyczną muzyczną konwersacją Hodgesa, Williamsa i orkiestry; *Transblucency* z wokalizą Kay Davis, której akompaniuje klarnet, momentami brzmiący jak głos ludzki. Ta poruszająca i zapadająca w pamięć kompozycja, ubarwiona sporą dozą refleksyjności, zbudowana jest na najbardziej podstawowym podkładzie jazzowym - bluesie w B. W tamtym okresie powstał także utwór *Things Ain't What They Used to Be* Mercera i stał się jedną z najśłynniejszych pozycji w repertuarze orkiestry jego ojca. Jednakże jego pierwszą wersję nagrało combo Hodgesa w lipcu 1941 r., w wolniejszym tempie niż to, w jakim zwykle grywano go później. Niedługo potem dołączył na stałe do programu orkiestry.

Chociaż wytwórnia płytowa Victor poważnie ograniczyła nagrania małych zespołów Ellingtona, na razie nie wyeliminowała ich zupełnie. Dwanaście nagrań powstało w listopadzie 1940 r., a następnych osiem latem i jesienią 1942 r. Jak można się spodziewać, wiele z nich oferuje wspaniały jazz, przede wszystkim w partiach solowych. Na szczególne słowa uznania zasługuje znajdujący się w rewelacyjnej formie Hodges. Przykładem sesja z lipca 1941 r., na której nagrał typową dla Strayhorna kompozycję *Passion Flower*, majestatyczną i bujną jak rozkwitająca winorośl. Hodges ponownie popisuje się swym charakterystycznym, idealnie przesuwanym się z nuty na nutę glissandem. To właśnie w czasie tych sesji powstała pierwsza wersja *Things Ain't What They Used to Be*, w której Hodges również ukazuje cały swój kunszt. Innym wartym uwagi zarejestrowanym wówczas nagraniem jest *Goin' Out the Back Way* - świadectwo z kolei doskonałego opanowania dynamiki przez alcę.

W 1940 r. Rex Stewart utrwalił własną, dość osobliwą kompozycję *Menelik - the Lion of Judah*. Menelik był etiopskim królem i bohaterem narodowym. Zgodnie z tytułem, Rex wydobywa ryczące, prawdziwie lwie dźwięki w najniższym rejestrze trąbki. Aranżacja jest tu o wiele bardziej rozbudowana niż w innych nagraniach małych grup, gdzie często ogranicza

się do absolutnego minimum.

Podobnie jak wcześniejsze nagrania małych zespołów kierowanych przez Ellingtona, również i nowe osiągają najwyższy poziom. Niemal wszystkie są ekscytujące dzięki niezrównanym solom oraz sporej, a czasem ogromnej dawce swingu, jak *C-Jam Blues*. Oczywiście, że przy tak prostych aranżacjach wartość tych propozycji zależy przede wszystkim od tych elementów.

Jaka zatem była owa słynna orkiestra Ellingtona z lat czterdziestych? Czy rzeczywiście była najlepsza, w porównaniu z innymi składami? Według mojej opinii, najwspanialsze nagrania, jakich Duke kiedykolwiek dokonał, pochodzą właśnie z tamtego okresu: *Ko-Ko*, *Main Stem*, *Concerto for Cootie*, *Cotton Tail* i jedno czy dwa inne. Z wcześniejszych płyt mogą się z nimi równać jedynie *Mood Indigo* i *Creole Love Call*. Nie ulega wątpliwości, że zarówno Ellington jako kompozytor, jak i orkiestra jako jego instrument znajdowali się przez jakiś czas w wyśmienitej formie, która chwilami przeradzała się w porywy prawdziwie twórczego natchnienia. Wystarczy przypomnieć, że *Ko-Ko*, *Main Stem*, *Concerto for Cootie* oraz *Cotton Tail* - wszystkie powstały wiosną 1940 r.; *Harlem Airshaft*, *Don't Get Around Much Anymore*, *In a Mellotone* oraz *Warm Valley* zostały nagrane w przeciągu trzech następnych miesięcy. W sumie siedem klasycznych pozycji w ciągu pół roku!

Jednak z powodu bojkotu wytwórni płytowych, zainicjowanego latem 1942 r., tak zwana orkiestra Ellingtona z lat czterdziestych nagrywała praktycznie tylko przez dwa i pół roku. Kiedy Duke wrócił do studia w 1944 r., jakość jego muzyki pozostawiała dużo do życzenia, co już wtedy dostrzegali krytycy. Nie chodziło tylko o niego - problem dotyczył całego big-bandu, który wyraźnie ustępował wcześniejszym formacjom. Prawda, że w znacznym stopniu za ten spadek formy zespołu można winić zmiany personalne, o czym w następnym rozdziale. Ale istniały także inne powody. Mam wrażenie, że Duke zaczął tracić zainteresowanie trzyminutowymi formami i niestety odzwierciedlało się to w jego twórczości. Znaczna część jego kompozycji z 1944 r. to żenujące piosenki, niektóre z koszmarnymi tekstami samego Duke'a, jak *Go Away Blues*, gdzie znajdziemy taki kwiatek: „Go away blues, I don't want you around: go away blues, you bring me down”. Coraz bardziej zajmowały go dłuższe pozycje, jak te które pisał na coroczne koncerty w Carnegie Hall, oraz musicale, jak *Jump for Joy* czy *The Beggar's Opera*. Nie można mieć o to do niego pretensji - mógł uznać, że już do końca wyeksploatował trzyminutową formę lub że to on się w niej wyczerpał, więc ją zarzucił. Miał do tego prawo. Szkoda tylko, że oznaczało to jednocześnie koniec takich dzieł, jak *Ko-Ko* czy *Main Stem*.

W sumie, jeśli spojrzeć obiektywnie, nie ulega wątpliwości, że przez krótki okres sześciu miesięcy, może roku, może nawet dwóch lat, orkiestra Ellingtona z lat czterdziestych osiągnęła taki poziom, że nie mogła się z nią mierzyć żadna wcześniejsza ani późniejsza formacja; jeśli jednak wziąć pod uwagę jej działalność w ciągu całej dekady, nie wypada już tak korzystnie.

## *Stara gwardia zaczyna się wykruszać*

Niewielu jest artystów, którym nigdy nie powinęła się noga i których kariera jest do samego końca nieustającym pasmem sukcesów. Duke Ellington nie był wyjątkiem. W momencie, kiedy jako artysta jazzowy zbliżał się do szczytów, budowana przez niego wyborna machina muzyczna zaczęła zgrzytać.

Pierwszym ziarnkiem piasku rzuconym w jej tryby było odejście Cootiego Williamsa. Któregoś jesiennego dnia 1940 r., trębacz Irving Goodman, który pomagał bratu w sprawach organizacyjnych, zaproponował Cootiemu przyłączenie się do nich - myślał przede wszystkim o sekstecie Benny'ego Goodmana. Cootie czuł się wewnętrznie rozdarty: z jednej strony związany był emocjonalnie z orkiestrą Ellingtona, którą pomagał tworzyć, a ponadto uważał, że Duke zasługuje na pewną lojalność z jego strony, z drugiej zaś - Goodman oferował dwieście dolarów tygodniowo, co było w tamtych czasach niebagatelną sumą, znacznie wyższą niż ta, którą mógł czy chciał zapłacić Duke. Być może jednak najważniejsze było to, że Cootie rwał się do współpracy z orkiestrą Goodmana. Głównym powodem był Sonny Greer, którego nieodpowiedzialne wyskoki może byłyby jakoś do zniesienia, gdyby był wybitnym perkusistą jazzowym. Jednakże tak nie było, a dla Cootiego muzyka była najważniejsza. Oddajmy mu głos: „Orkiestra Goodmana podobała mi się wprost nieziemsko. Grała ze znakomitą pulsem, miała w sobie coś, co mnie do niej przyciągało. Kiedy pojawia się kwestia muzyki, zapominam o bożym świecie - wszystko inne przestaje się liczyć”<sup>427</sup>. Podobała mu się gra Goodmana, a o Dave'u Toughu, jednym z najświetniejszych perkusistów tamtej ery, który niedługo po nim dołączył do Goodmana, wyraził się kiedyś, że ma „niezwykły time... Tak, to było najważniejsze - orkiestra grała z niesamowitym pulsem”<sup>428</sup>.

Cootie, pełen skrupułów i wątpliwości, zwrócił się do Duke'a. Duke musiał być przerażony, ale jak zwykle trzymał fason i zachęcił trębacza, żeby przyjął ofertę. Cootie wyznał kiedyś, że gdyby Ellington choć słowem napomknął, że go potrzebuje, natychmiast bez wahania odrzuciłby propozycję Goodmana. Jednakże Duke w swym książęcym majestacie za nic nie schyliłby się do prośby; co więcej, na życzenie Cootiego podjął się nawet negocjacji jego honorarium, a na koniec obdarzył go dobrą radą, żeby występował

tylko z sekstetem. „W orkiestrze się zgubisz” - przekonywał, jak zwykle szczodry pod każdym względem dla starych towarzyszy<sup>429</sup>.

Zamiarem Cootiego było zatrzymanie się u Goodmana przez rok i powrót do Duke'a. Z orkiestrą pożegnał się z początkiem listopada. Dla świata jazzu było to takim szokiem, jak gdyby papież przeszedł na buddyzm. Wielu zagorzałych zwolenników Ellingtona z pogardą odnosiło się do zamożności i sławy Goodmana, ponieważ osiągnął je dzięki muzyce, którą uważali za pośledniejszy gatunek jazzu, i krok Williamsa przyjęło niemal jak policzek. Artykuł o odejściu słynnego trębacza trafił na pierwszą stronę „Down Beat” z 1 listopada, po czym wszystkie strony związane z tym wydarzeniem zasypane zostały gniewnymi listami, a lider Raymond Scott skomponował nawet utwór pod tytułem *When Cootie Left the Duke*.

Ale Cootie czuł się bardzo szczęśliwy z powodu tej zmiany. Sporadycznie występował z big-bandem Goodmana, a jego stałą bazą był sekstet. „W życiu nie grałem muzyki, w której byłoby tyle relaksu... Sekstet grał z prawdziwym rajcem... Ogromnie mi się to podobało.”<sup>430</sup> Mimo to, zgodnie z danym słowem, po roku opuścił Goodmana, by wrócić do Ellingtona. Jednakże z jakichś nie wyjaśnionych powodów Duke przekonał go, że jest teraz gwiazdą i powinien założyć własny zespół, co dałoby mu szansę zarobienia większych pieniędzy. No i Cootie posłuchał rady Duke'a.

Przez nową orkiestrę przewinęło się kilka wybitnych osobistości jazzu, w tym Bud Powell i, na bardzo krótko, Charlie Parker. Niestety, przedsięwzięcie Cootiego nie okazało się szczęśliwe i orkiestra ponosiła fiasko za fiaskiem, z powodu, jak twierdzi John Hammond, „niefachowej organizacji oraz niezliczonych błędów i mylnych decyzji”<sup>431</sup>. Przez jakiś czas Cootie topił smutki w alkoholu. W końcu grupa się rozpadła, a Cootie założył combo i występował z nim na kontrakcie, najpierw w Savoyu, a potem gdzie się dało. Jak na muzyka, który dekadę wcześniej brylował w świecie jazzu, była to dość żalosna degradacja.

Na odchodnym Cootie poradził Duke'owi, żeby zainteresował się Williamem „Catem” Andersonem, specjalistą od gry w wysokich rejestrach, wówczas współpracownikiem Lionela Hamptona. Duke z czasem zatrudnił Andersona, na razie jednak dość niespodziewanie zdecydował się na młodego, stosunkowo mało znanego trębacza, Raya Nance'a.

Nance urodził się w 1913 r. w Chicago; w wieku sześciu lat zaczął grać na fortepianie, a trzy lata później także na skrzypcach. Wstąpił do Wendell Phillips, średniej szkoły dla czarnych, szczytując się słynnym nauczycielem muzyki, N. Clarkiem Smithem, który wykształcił wielu wybitnych jazzmanów. Nance nauczył się grać na trąbce i zaczął występować w nocnych klubach Chicago, a potem dostał się do Earla Hinesa, u którego

pozostał dwa lata. W 1940 r. można go było spotkać w chicagowskim Joe Hughes's De Luxe Club, gdzie prezentował się w roli wszechstronnego artysty estradowego, który śpiewał, tańczył, grał na skrzypcach i trąbce. Nance miał zaledwie pięć stóp cztery cale wzrostu, ale rekompensował to niewyczerpaną energią i talentem showmana, nie ustępującym jego zdolnościom muzycznym. Kiedy już w orkiestrze Duke'a przychodziło mu zagrać solo, wychodził na środek żonglując w powietrzu trąbką. Gdy zaczął stosować technikę gry z plungerem, wymagającą manipulacji przy czarze instrumentu, z powodu krótkich ramion musiał przerzucić się na kornet.

Ellington natknął się na Nance'a niemal przez przypadek. Niedługo po rozstaniu się z Cootiem orkiestra wyjechała w trasę, która wiodła między innymi przez Chicago. Przypuszczalnie ktoś polecił Duke'owi młodego trębacza, więc wybrał się do Club De Luxe w towarzystwie Strayhorna, żeby go posłuchać. Miasto opuszczali już razem.

Trudno zrozumieć powody takiego wyboru. Dookoła było mnóstwo nie tylko bardziej znanych, ale w ogóle lepszych trębaczy, którzy z radością przyjęliby zaproszenie od Duke'a. Ellingtonowi podpowiadano nazwiska między innymi Charliego Shaversa z orkiestry Johna Kirby'ego oraz Paula Webstera od Lunceforda; osiągalni byli także inni, bardziej doświadczeni niż Nance trębacze, jak Bill Coleman czy Joe Thomas, a jednak Duke nie zdecydował się na nich. Możliwe, że chodziło o honoraria. Część ze wspomnianych muzyków zarabiała więcej niż mógł im zaoferować Duke, natomiast ze strony Nance'a mógł się spodziewać, że z zamkniętymi oczami przyjmie każdą propozycję. Po drugie, Nance był nie tylko trębaczem, ale także showmanem, a Ellington zawsze dbał o to, by jego występy przybierały formę spektaklu. Po trzecie, Duke prawdopodobnie uznał, że Nance'a będzie znacznie łatwiej nagiąć do swoich potrzeb niż jego starszych i bardziej doświadczonych kolegów o wyrobionym stylu. Po czwarte wreszcie, Ray Nance należał do niesfornych, szalonych „chłopców”, jak Sonny, Toby czy Bubber, którymi Duke tak lubił się otaczać. Ray między innymi używał narkotyków.

Jednakże nie wszyscy fani Ellingtona zadowoleni byli z nowego trębacza. Impresario jazzowy Harry Lim tak się wyrażał o nim w „Down Beat”: „Miejsce Cootiego zajął młodzieniec o wielkich talentach showmana... który jednakże nie spełnia standardu wymaganego w orkiestrze tego kalibru, co big-band Duke'a”<sup>432</sup>. Tak było w istocie - pod względem opanowania jazzowego rzemiosła Nance'owi daleko było do Cootiego. Był biegłym improwizatorem, ale oprócz jego przebojowego sola w *Take the A Train*, mało które wryło się w pamięć słuchaczy.

Mimo wszystko Nance był dość cennym nabytkiem dla orkiestry i przez wiele lat jego

popisy muzyczno-taneczne dodawały jej występom kolorytu. Na przykład jego solo skrzypcowe w *Moon's Misty* Mercera jest przykładem świetnego wykorzystania tego instrumentu, dotychczas rzadko spotykanego w jazzie. Notabene, kompozycja miała być numerem popisowym Bena Webstera, ale ten się upił i albo w ogóle nie przyszedł na sesję nagraniową, albo nie był w stanie zagrać w saksofon.

Następnie Duke stracił Jimmy'ego Blantona. Podczas pobytu w Los Angeles w 1941 r., kiedy orkiestra pracowała nad *Jump for Joy*, Blanton zajmował wspólny pokój ze Strayhornem, bardziej do niego zbliżonym pod względem wieku niż większość pozostałych członków orkiestry. Któregoś dnia Blanton oświadczył mu, że chciałby, by zamieszkała z nimi jego dziewczyna. Jak się później okazało, dowiedział się od lekarza, że jest chory na gruźlicę i potrzebował opieki. Oczywiście była nadzieja, że wyzdrowieje, ale nie przy trybie życia jaki prowadził: zdarzało się, że po zbyt forsownym jam session mdlał z przemęczenia. Oddajmy głos Duke'owi:

„Kiedy już się tak rozchorował, że nie mógł tego dłużej kryć, starałem się jakoś mu pomóc. Co chwila wzywałem innego lekarza, aż wreszcie dowiedziałem się, gdzie szukać w Los Angeles najlepszych specjalistów od gruźlicy. Umówiłem się na wizytę w potężnym szpitalu miejskim. Gdy go tam przywozłem zakrzętnęło się koło niego trzech cudownych młodych lekarzy, którzy, jak się okazało, doskonale go znali, byli nawet jego zagorzałymi fanami i rozmawiali sobie z nim o muzyce.

- Niestety muszę wyjechać - oświadczyłem im. - Czy możecie się panowie nim zająć?

- Oczywiście - usłyszałem. - Proszę go zostawić. Z tym, że na razie, przez kilka dni, będzie musiał poleżeć na oddziale, póki nie zwolni się pokój.

Mieli na myśli separatkę przeznaczoną dla specjalnych pacjentów. Nie poleżał w szpitalu nawet dwóch dni, gdy pojawił się jakiś jego kumpel muzyk i zaczął marudzić: »No nie! Żeby Duke kazał cię umieścić na oddziale!« Spakował go i zawiózł gdzieś, bodajże w okolice Pasadeny...

Kiedy go tam odwiedziłem, by sprawdzić co i jak, leżał na łóżku polowym. Nie było tam ani rentgena, ani nic. »Nie można go ruszać« - dowiedziałem się, a także i tego, że nie powinno się go było ruszać miesiąc wcześniej. Raz tylko spojrzałem na niego i wiedziałem, że już po nim.<sup>433</sup>

Blanton nigdy już nie wrócił do orkiestry. Zmarł 30 lipca 1942 r. Wybór jego zastępcy był równie zdumiewający, jak w przypadku Nance'a. Duke zdecydował się bowiem na całkowicie nieznanego basistę z równie nieznanego tria niejakiego Wilbura Berranca z Club Alabam, gdzie niektórzy ellingtończycy przychodzili na jam sessions. Nazywał się Junior

Raglin, ale jego nazwisko było tak nowe, że w kolejnych kilku wydaniach „Down Beat” przemianował go na „Raglund”. Bez wątpienia wszyscy się spodziewali, że jest tylko chwilowym zastępstwem za Blantona. Jednakże Raglin okazał się solidnym kontrabasistą. Zanim Blanton trafił do szpitala, Raglin zagrał u jego boku kilka koncertów, żeby wczuć się w specyfikę orkiestry. Z przerwami współpracował z Duke’em aż do swojej wczesnej śmierci, wywołanej alkoholizmem, w 1955 r.

Następnie orkiestrę opuścił Barney Bigard - spotkał kobietę swojego życia i ożenił się z nią pod koniec 1942 r. Trasy po kraju stały się w czasie wojny niezmiernie uciążliwe. Dla muzyków Ellingtona skończyła się era podróżowania w luksusowych i wygodnych wagonach Pullmana. Trzeba było brać, co było pod ręką i często kończyło się na tym, że jeździli zatłoczonymi pociągami i autobusami. Przez cały okres kariery Bigarda zabiegało o niego wielu liderów, ale ze względu na przywiązanie do Duke’a, nigdy nie rozważał ich propozycji na serio. Teraz jednak niewygodny podróż i przemożna potrzeba bycia z żoną sprawiły, że postanowił dokonać zmiany w swoim życiu. „Tak więc kiedy zbliżaliśmy się do Kalifornii - wspomina - zdecydowałem się złożyć Duke’owi wypowiedzenie. Kiedy mu oznajmiłem, że chciałbym odejść, spojrział na mnie bez słowa. Często się zastanawiam, o czym wtedy myślał... Mój ostatni występ miał miejsce w czerwcu 1942 r., w Trianon Ballroom, w Los Angeles.”<sup>434</sup>

I znów „Down Beat” miał o czym pisać. „Dość mam ciągłego podróżowania” - cytuje Bigarda. „»Po prostu odchodzi, to wszystko« - odparł poirytowany Duke, spytany o komentarz.”<sup>435</sup>

Późniejsza kariera Bigarda potoczyła się znacznie szczęśliwiej niż innym kolegom z orkiestry. Podczas wojny występował głównie w okolicach Kalifornii, a w 1947 r. dołączył do comba Louisa Armstronga, All Stars, z którym miał pozostać przez pięć lat. Tym samym stał się jedynym muzykiem, który odegrał znaczącą rolę w formacjach dwóch gigantów jazzu. Dwa razy opuszczał Armstronga i dwa razy do niego wracał. W późniejszych latach życia, powszechnie szanowany i uznawany za koryfeusza jazzu, grywał w najprzeróżniejszych małych składach, zwykle nawiązujących do stylistyki nowoorleańskiej i dixielandowej.

Szukając następcy Bigarda, Ellington zwrócił się do jego ziomka i mniej więcej równolatka, Edmonda Halla, często uważanego za wybitniejszego instrumentalistę niż Bigard i w ogóle za jednego z najświetniejszych czarnych klarncistów w całej historii jazzu. Hall współpracował wtedy z Teddym Wilsonem i odrzucił propozycję Duke’a (Wilson odwdzieczył się Duke’owi pięknym za nadobne i zaproponował pracę Hodgesowi). Być może klarncistę zraziła konieczność wyjazdów na trasy lub skąpa gaża; mógł mieć też znaczenie



fakt, że dzięki stałym występom w nowojorskim Cafe Society, prestiżowym klubie jazzowym w Greenwich Village, Hall zdobył niemałą sławę indywidualną.

Tak więc Duke ponownie sięgnął po nieznane nazwisko. Gra w zespole Ellingtona, mimo że niedługa, była dla Chaunceya Haughtona, związanego wówczas z orkiestrą Elli Fitzgerald, kulminacyjnym punktem kariery jazzowej. Po roku został powołany do wojska i Duke wziął na jego miejsce Jimmy'ego Hamiltona, który poświęcił orkiestrze wiele lat życia.

Hamilton urodził się w Dillon (Karolina Południowa), ale kiedy miał pięć lat, jego rodzina przeprowadziła się do Filadelfii i tam też dorastał. Jego ojciec grał na klarncie w orkiestrze miejskiej, specjalizującej się w popularnych marszach, ragtime'ach i utworach klasycznych. W wieku dziewięciu czy dziesięciu lat mały Jimmie zadebiutował w zespole ojca na eufonium, potem przeniósł się na trąbkę i klarnet. Gdy miał dwanaście lat, osierocił go ojciec. Jako najstarszy z rodzeństwa czuł się w obowiązku wspomóc budżet domowy i zajął się muzyką profesjonalnie: „Jeśli mam się na serio brać do muzyki, to muszę być tak dobry, jak to możliwe, i poświęcić na to trochę czasu”<sup>436</sup>. Oprócz przygrywania w kościele dużo słuchał bluesa, a za wzór obrał sobie Louisa Armstronga.

Wreszcie, jako ledwo opierzony dwudziestolatek, przyjechał do Nowego Jorku i gdzie się dało, grywał na jam sessions. Poznał Charliego Parkera i trochę przebywał w jego towarzystwie, ale ta znajomość nie odcisnęła jakiegoś znaczącego piętna na jego stylu. Po jakimś czasie trafił do efemerycznej orkiestry aranżera Jimmy'ego Mundy'ego. Po jej rozpadnięciu się otrzymał propozycję od Counta Basiego, ale wolał pozostać w Nowym Jorku. Wreszcie zahaczył się w Café Society, w trio Teddy'ego Wilsona zbliżonym w koncepcji do konkurencyjnego trzyosobowego zespołu Goodmana, w którym Wilson dał się po raz pierwszy poznać szerokiej publiczności. Po dwóch latach Hamiltona zastąpił Edmond Hall. Hamilton uważa, że maczał w tym palce John Hammond: „To piekielna szycha w środowisku. Wystarczyło, że rzucił: »Facet jest w porządku, nie ma się go co czepiać« i »faceta« zostawiano w spokoju. Gorzej, jeśli »facet« mu się nie spodobał - z mety miał przechlapane”<sup>437</sup>. Trudno zweryfikować, ile prawdy mieściło się w tym zarzucie, wiadomo jednak, że Hammond miał niemały wpływ na szefa Café Society, Barneya Josephsona, stosunkowo mało obeznanego z jazzem i potrzebującego porady, jakich muzyków zatrudnić. Przykład ten ilustruje, jak przypadek może wpłynąć na sztukę. Gdyby Hall zamiast Café Society wybrał orkiestrę Ellingtona, jej brzmienie uległoby wyczuwalnej zmianie. Grał zgrzytliwym, energicznym tonem, który nie miał nic wspólnego z drewnianym, miękkim brzmieniem Bigarda, mimo że obaj pochodzili z Nowego Orleanu. Być może o ich różności zdecydowały lokalne wpływy: Barney był wychowankiem kreolskiej szkoły klarnetu,

kładącej nacisk na zrelaksowany, zrównoważony sposób gry, natomiast Hall przesiąkł bardziej żywiołowym stylem czarnych nowoorleańczyków. Łagodniejszy i bardziej precyzyjny styl Hamiltona przypominał styl Bigarda, tak więc brzmienie orkiestry uległo znacznie mniejszej zmianie, niż gdyby jego miejsce zajął Hall. Hamilton dołączył do Ellingtona w 1943 r., podczas występów orkiestry w Hurricane Club, i pozostał w zespole przez dwadzieścia sześć lat - prawie dwa razy dłużej niż Bigard.

Kolejnym muzykiem, który odszedł z orkiestry, był Ben Webster. Przyczyny jego kroku nie są do końca jasne, ale z tego co wiemy, na linii Webster-Duke często występowały iskrzenia. Barney Bigard stwierdził w rozmowie z Barrym Martynem, że Ellington czuł jakiś lęk przed Websterem: „Ben robił czasem rzeczy, na które my byśmy się nigdy nie powazyli”<sup>438</sup>. Być może jednak nie chodziło tutaj o lęk, lecz o coś innego. „Nikt tak jak Ben - uważa Mercer - nie chciał grać w orkiestrze. Lecz między nim i ojcem występował jakiś ukryty konflikt, rodzaj niedogrania psychicznego, który sprawiał, że działali wzajemnie na siebie jak płachta na byka.”<sup>439</sup> Mercer dodaje jeszcze, że nawet chwili nie mogli przebywać ze sobą w jednym pomieszczeniu, by nie doszło do kłótni. Prawdopodobnie Duke, powodowany niechęcią do konfliktów oraz potrzebą dominacji nad otoczeniem, nie potrafił dłużej znieść wojowniczego tenorzysty i oznajmił mu, że najlepiej będzie, jeśli poszuka sobie innej pracy. Rozstanie było dla Webstera z pewnością smutnym wydarzeniem, bez wątpienia nie było też obojętne dla Duke’a. W Websterze tracił ulubiony typ muzyka swobodnego aż do niedbałości i pełnego emocji.

Webster przeniósł się na Fifty-second Street, lub inaczej - „Swing Street”, do klubu Three Deuces. Do końca lat czterdziestych był stałym gościem najbardziej liczących się miejsc, potem, wraz z innymi starszymi muzykami, został zmyty przez falę bebopu. Przez jakiś czas nie mógł się pozbierać, popadł nawet w depresję. W 1964 r. wyjechał do Europy, gdzie znalazł oddaną sobie publiczność i pozostał jej wierny do końca życia. Po odejściu od Duke’a nagrał wiele płyt firmowanych swoim nazwiskiem, a także jako członek zespołu. Możliwe, że w ostatecznym rozrachunku to one zdecydują o jego znaczeniu dla jazzu, a nie płyty z Ellingtonem, z którym współpracował stosunkowo krótko. Warto jednak pamiętać, że efektowna kariera Webstera rozpoczęła się w okresie jego pobytu w orkiestrze Ellingtona, kiedy dokonał rejestracji swych bez wątpienia najbardziej znanych improwizacji, między innymi w *Cotton Tail*, *Just a-Sittin’ and a-Rockin’*. Tak czy inaczej, Webster uważany jest za jednego z gigantów saksofonu tenorowego ery swingu, stojącego może tylko o stopień niżej od Colemana Hawkinsa oraz Lestera Younga.

Następnym, który odszedł, był Juan Tizol. Gdzieś na początku 1944 r. poprosił

Duke'a o pożyczkę w wysokości trzech tysięcy dolarów na spłacenie hipoteki swojego domu. Duke odmówił i Juan zagroził, że odejdzie. Wiadomość o tym rozeszła się w kręgach muzycznych i wkrótce otrzymał propozycję od Harry'ego Jamesa, podpartą wysoką gażą, o wiele większą niż ta, którą otrzymywał u Duke'a. Kiedy Duke dowiedział się o tym, chciał odkupić kontrakt i jednocześnie zaoferował Tizolowi lepsze honorarium, ale puzonista nie dał się zmiękczyć<sup>440</sup>.

Tak przynajmniej wygląda ta historia w jego ujęciu. Niewykluczone wszakże, że na jego decyzję wpłynęło także odejście starych kompanów z orkiestry i niewygody tras koncertowych. Duke zastąpił go Claude'em Jonesem, doskonałym instrumentalistą operującym szybkim legato, który grał z niejednym świetnym zespołem jazzowym, między innymi z Fletcherem Hendersonem. Z Duke'em pozostał przez cztery lata.

Również Rex Stewart nie pozostał w tyle za kolegami. Nie byłem w stanie dociec, co dokładnie było przyczyną jego rezygnacji, ale prawdopodobnie spowodował to jakiś konflikt. Po raz pierwszy odszedł na początku lata 1943 r., ale wrócił po czterech miesiącach. Po dwóch latach, w grudniu 1945 r., pożegnał się z orkiestrą na dobre. Stanley Dance opowiada, że po kilku latach, podczas występów Ellingtona na Zachodnim Wybrzeżu spotkał Stewarta i zaproponował, żeby wpadli razem do garderoby Duke'a<sup>441</sup>. Z początku Rex się opierał, bojąc się, że Duke nie przyjmie go z otwartymi ramionami, ale w końcu się zgodził i rozmowa odbyła się w serdecznej atmosferze. Co więcej, Stewart twierdzi, że w jakiś czas potem Duke zaproponował mu ponowną współpracę<sup>442</sup>.

W 1946 r. wykruszyły się dwa następne filary orkiestry. Pierwszym z nich był Toby Hardwick. Jak pamiętamy, kilka lat wcześniej dochodziło pomiędzy nim a Ellingtonem do tarć z powodu zamięłowania Toby'ego do trunków i z racji nieodpowiedzialności. Rozstał się wtedy z orkiestrą przynajmniej raz, możliwe, że na wyraźne życzenie Duke'a. Tym razem chodziło o kobietę, z którą alzysta był wówczas związany. Duke nie cierpiał jej ze wszystkich sił i kiedyś wygadał się z tym przed Tobym.

Relacje Duke'a z towarzyszami jego muzyków często były dość powikłane. Wiele kobiet miało początkowo romans z Ellingtonem, a potem dopiero wiązało się z którymś ze współpracowników, co w sposób nieunikniony prowadziło do ambijonalnych zadrzań i zazdrości. Bywało też, że Ellington po prostu czuł niechęć do którejś z pań i nie owijał tego w bawełnę. W każdym razie pomiędzy nim i Tobym doszło do gwałtownej wymiany zdań i pod koniec maja lub na początku czerwca 1946 r., podczas koncertu w Waszyngtonie, Toby najpierw opuścił scenę, a potem orkiestrę.

W późniejszym życiu nie układało mu się najlepiej. Po latach pławienia się w

blaskach sławy musiał zredukować swe ambicje do podrzędnych zajęć - pracował między innymi jako spedytor, pomocnik kelnera i kelner - choć przypuszczalnie odziedziczył po rodzicach farmę. Po długiej chorobie zmarł w 1970 r., w domu opieki społecznej<sup>443</sup>.

Toby'ego zastąpił Russell Procope, jeden z filarów orkiestry w późniejszych latach. Urodził się w 1908 r., w muzycznej rodzinie zamieszkałej w okolicach nowojorskiego San Juan Hill. Jego sąsiadem był Bubber Miley, a z Freddyem Jenkinsem chodził do szkoły. W dzieciństwie przez osiem lat uczył się na skrzypcach, a potem zainteresował się klarnetem. Trafił na instrument z systemem Alberta, któremu pozostał zawsze wierny.

O swoich początkach mówi tak: „Już przez rok zmagalem się z klarnetem, a nie miałem pojęcia o istnieniu jazzu, ponieważ od muzyki długowłosych artystów trafiłem wprost w szeregi twórców ostrzyżonych na zapałkę, w orkiestrach wojskowych”. Już jako nastolatek rozpoczął profesjonalną karierę i grał z takimi znakomitościami, jak Fletcher Henderson, Tiny Bradshaw czy Teddy Hill. Najważniejszym etapem życia zawodowego Procope'a przed przyłączeniem się do Duke'a była współpraca z combem Johna Kirby'ego, cieszącym się sporą popularnością w latach trzydziestych i czterdziestych z powodu między innymi precyzyjnie wykonywanych zgrabnych aranżacji. U Ellingtona stał się podporą sekcji saksofonów; wiele improwizował, głównie na saksofonie, ale czasami sięgał też po klarnet.

W dwa miesiące po odejściu Toby'ego zmarł Tricky Sam Nanton. Wprawdzie z orkiestrą rozstał się już pod koniec 1945 r., prawdopodobnie po udarze, jednak na tyle doszedł do siebie po rekonwalescencji, że wrócił do pracy. 21 lipca 1946 r. zakończył życie w pokoju hotelowym w San Francisco. „Śmiertelny wylew zaskoczył Tricky Sama przypuszczalnie podczas snu. Przerwał cierpienia, które w ciągu ostatniego roku często nie pozwalały mu zająć miejsca w orkiestrze” - informowała klepsydra w „Down Beat”<sup>444</sup>.

W pewnym sensie utrata Tricky Sama była dla Duke'a najdotkliwszym ciosem. Siła i efektywność wielu klasycznych pozycji big-bandu Ellingtona, począwszy od *East St Louis Toodle'-Oo* po *Ko-Ko* brała się z mistrzostwa puzonisty w posługiwaniu się plungerem. Do końca istnienia orkiestry Ellington zatrudniał całe rzesze puzonistów - najlepsi to moim zdaniem Tyree Glenn oraz Quentin Jackson, który chyba najbardziej zbliżył się do stylistyki Nantona - lecz żaden z nich nie potrafił wydobyć z instrumentu charakterystycznego dla wielkiego puzonisty, poruszającego brzmienia przypominającego głos ludzki. Tricky Sam był niezastąpiony.

Jeszcze trudniejsza sytuacja personalna panowała wśród śpiewających członków orkiestry. Na początku 1940 r. Ellington zaprosił do współpracy wykonawcę, który cieszył się niejaką popularnością wśród czarnych, ze względu na role bohaterów w murzyńskich

westernach. Nazywał się Herb Jeffries, a w filmowych folderach reklamowych przedstawiał się jako „The Bronze Buckaroo” - „spiżowy kowboj”. Nie był wokalistą jazzowym, lecz śpiewakiem o przynajmniej częściowo szkolonym głosie, a właśnie takich Ellington uparł się promować zamiast naturszczyków. W zespole produkował się wysokim, jasnym tenorem, który wprawdzie był modny w latach dwudziestych, ale później musiał ustąpić miejsca bardziej męskiemu głosowi Binga Crosby’ego czy Raya Eberle’a. Któregoś dnia, podczas przerwy w występie, Jeffries imitował za kulisami różnych słynnych śpiewaków, ku ogromnej uciechu kolegów z orkiestry. Kiedy doszedł do Binga Crosby’ego, Strayhorn i kilku innych znieruchomieli zaskoczeni. „To jest to - zawołał Strayhorn. - Daruj sobie resztę! Zostań przy Bingu”<sup>445</sup>. Porównanie wczesnego nagrania „spiżowego kowboja”, dokonanego z Ellingtonem, koszmarnej piosenki pod tytułem *You, You Darling* (ze świetną wstawką Bena Webstera) z *There Shall Be No Night*, zrealizowaną kilka miesięcy później potwierdza autentyczność tej anegdoty. Wprawdzie Jeffries nie śpiewa dużo niższym głosem, ale jego tembr jest bardziej bogaty i soczysty, tak więc podobieństwo do brzmienia Binga Crosby’ego, „starego jęczęduszy”, nasuwa się od razu. Swój największy ellingtonowski przebój, *Flamingo*, Jeffries wykonywał już znacznie głębszym głosem.

Po Jeffriesie miejsce przed mikrofonem zajął Jimmy Briton, dziś zapomniany. Potem zastąpił go ociemniały śpiewak Al Hibbler, który na dłużej zadomowił się w orkiestrze. Duke przesłuchiwał go już w 1935 r., ale Hibbler nie dołączył wówczas do big-bandu. W czasie, gdy Ellington zdecydował się dać mu drugą szansę, występował dorywczo w różnych składach i miał za sobą spore doświadczenie sceniczne.

Do angażu doszło następująco. Któregoś wieczoru w 1943 r., podczas występów Duke’a w Hurricane Clubie, Hibbler zaśpiewał coś z orkiestrą. Piosenka tak rozochociła publiczność, że ta nie chciała go puścić ze sceny, póki nie wykonał pięciu czy sześciu innych utworów. Co wieczór przychodził do klubu i Duke zapraszał go na estradę, jednak ani słowem nie pisał, czy zalicza śpiewakowi ten nieformalny egzamin. W końcu zdeterminowany Hibbler oznajmił Ellingtonowi: „Duke, nie mogę tak bez przerwy przychodzić tu co wieczór, nie wiedząc co jest grane”. Na co Duke spojrział na niego zdumiony i odparł: „Pędź do kasy. Już od dwóch tygodni jesteś członkiem orkiestry”<sup>446</sup>. Hibbler występował z Ellingtonem jeszcze w 1951 r., czyli przez osiem i pół roku, i osiągnął liczącą się pozycję wśród wokalistów tamtych czasów.

Podobnie jak Jeffries, Hibbler również nie był artystą stricte jazzowym. Według Leonarda Feathera „popularność Hibblera brała się w znacznym stopniu ze stosowania przez niego groteskowych zniekształceń dźwięku, określonych przez Duke’a Ellingtona mianem

»brzmieniowej pantomimy«, których wartość należy oceniać bardziej w kategoriach popisów scenicznych niżli śpiewu popowego czy jazzowego”<sup>447</sup>.

Na szczęście śpiewacy szturmowali orkiestrę Ellingtona w pojedynkę, panie zaś robiły to grupkami. W 1942 r. Ivie Anderson zaczęła mieć coraz częstsze napady astmy i stało się oczywiste, że sama nie może poradzić sobie z całym występem ani nawet z jego większą częścią. Któregoś dnia, latem tegoż roku, kiedy orkiestra koncertowała w Chicago, Ivie oraz Billy Strayhorn odwiedzili okoliczne kluby w poszukiwaniu jej potencjalnej zastępczyni. Ich starania zostały zwieńczone sukcesem: w którymś z lokali natknęli się na Betty Roche, doświadczoną śpiewaczkę, już po trzydziestce. Ellington zatrudnił ją i razem wyruszyli na Zachód na koncerty w bazach wojskowych. Kiedy przyjechali na Zachodnie Wybrzeże, Betty zadzwoniła do rodziców: „Jestem w Los Angeles i występuję z Duke’em” - oznajmiła uradowana, na co usłyszała od matki: „Jesteś niepoprawną kłamczuchą, Betty”<sup>448</sup>. Pozostała z orkiestrą przez większą część lat czterdziestych, póki nie zmęczyły jej ciągłe podróże. Wróciła na krótko we wczesnych latach pięćdziesiątych.

Mniej więcej w tym samym czasie Ellington przyjął do zespołu śliczną siedemnastolatkę z Detroit, Joyę Sherrill, którą usłyszał po raz pierwszy dwa lata wcześniej. Ojciec Joyi uzyskał na Northwestern University stopień magistra dziennikarstwa, a wśród Murzynów w Detroit cieszył się sporym mirem z powodu swojej walki o ich wspólne prawa. Joya została wychowana na osóbkę, która ani nie pije, ani nie pali, a jej rodzice, hołdujący zasadom średniej klasy, nie pozwolili córce przyłączyć się do formacji Ellingtona. W końcu jednak udało się osiągnąć kompromis, na mocy którego Joya podróżowała z matką w roli przyzwoitki. Jak na te czasy i na tę branżę, był to dość niecodzienny układ. Jednakże zbyt młoda i niedoświadczona dziewczyna nie sprawdziła się i po kilku miesiącach rozstała się z orkiestrą. Powtórnie spróbowała swych sił w 1944 r., tym razem z powodzeniem - piosenka *I'm Beginning to See the Light* w jej wykonaniu odniosła ogromny sukces.

Jednakże dwie wokalistki to było za mało dla Duke’a i zaangażował trzecią. Nazywała się Marie Ellington (przypadkowa zbieżność nazwisk) i operowała głębokim głosem. Z czasem wyszła za Natę „King” Cole’a, jednego z najpopularniejszych artystów tamtego okresu. Otrzymywała bardzo niewiele partii do wykonania i sfrustrowana, starała się dostać do jakiegoś broadwayowskiego przedstawienia. Duke, rozżłoszczony tą nielojalnością, natychmiast ją zwolnił.

Następną wokalistką była Kay Davis z Bushnell w stanie Illinois, również dziewczyna z porządnego mieszczańskiego domu (jej ojciec był kręgarzem). Miała klasycznie kształcony głos i chociaż z orkiestrą spędziła sporo lat, niewiele się naśpiewała: Duke przeznaczał dla

niej głównie role w dłuższych kompozycjach koncertowych i pojawiających się czasem w repertuarze spiritualsach lub wokalizach, takich jak partia Adelaide Hall w *Creole Love Call*. Przez zespół przewinęło się jeszcze wiele innych wokalistek: Wini Johnson, Rosita Davis czy Marie Bryant, która brała udział w *Jump for Joy*. Zdarzało się nawet, że Duke tworzył repertuar dla nieformalnego tria wokalnego, do którego należały: Joya Sherrill, Marie Ellington oraz Kay Davis.

W zgodnej opinii spośród wokalistek współpracujących z Ellingtonem w latach czterdziestych i pięćdziesiątych najlepszym wyczuciem jazzu wykazywała się Joya Sherrill. Kay Davis była raczej śpiewaczką klasyczną, z kolei Betty Roche była rzetelną refrenistką, ale jej pobyt w orkiestrze nakładał się na okres bojkotu wytwórni płytowych, więc nie dysponujemy wystarczającą ilością materiału, by wystawić jej odpowiednią laurkę. Pozostałe śpiewające panie za krótko były z big-bandem, by jakoś się szczególnie zaznaczyć. Joya miała przyjemny głos, niezłą intonację i chociaż nie była tytanem swingu, miała niejaki wyczucie jazzowej rytmiki.

Latem 1942 r. Ivie Anderson wróciła do Los Angeles, gdzie założyła smażalnię kurczaków i zajęła się innymi interesami. Od czasu do czasu śpiewała jeszcze, nagrała nawet kilka płyt, z których ostatnia pochodzi z 1946 r. Niestety wokalistka umarła młodo, w 1949 r., w wieku czterdziestu kilku lat.

Jak zatem widać, w połowie lat czterdziestych, po tylu latach stabilizacji, formacją Ellingtona wstrząsała personalna zawierucha. Zmiany składu odbywały się z comiesięczną regularnością. Muzycy przychodzili, odchodzili; wracali i znów opuszczali zespół, i tak w kółko. Pomiędzy 1942 a 1949 r. Ellington dokonał nagrań z piętnastoma różnymi trębaczami, a przez orkiestrę przewinęli się jeszcze inni, którzy nie zadomowili się w niej nawet na tyle, by ich muzyka została utrwalona na nagraniach - jak choćby Dizzy Gillespie. W jakimś momencie do Ellingtona zapragnął się przyłączyć nawet Charlie Parker. Chciał pięćset dolarów tygodniowo, by starczało mu na narkotyki. Na co Duke miał odrzec: „Bird, za taki szmal to ja się do ciebie najmę”.

W sporym stopniu za to zamieszanie z muzykami odpowiedzialna była wojna. Spora ich grupa powołana została do wojska, a ci, którzy tego uniknęli, stali się obiektami pożądania różnych orkiestr. Często tak dobrze zarabiali, że nie uśmiechało im się telepać z koncertami po całym kraju.

Z tych to czy z innych przyczyn, z zespołu Ellingtona uleciał cały charakterystyczny duch wspólnoty. Członkowie z poprzednich składów szczylic się, że są „ellingtonczykami”. Nie chodziło tylko o to, że należeli do sławnej orkiestry - dając tyle od siebie, czuli się

współautorami jej sukcesu, na równi ze swoim szefem. Natomiast nowi przybysze zeszli do roli zwykłych odtwórców, którzy owszem, byli mile połączani, że mogą należeć do jednej z najlepszych współczesnych formacji jazzowych, ale w ogóle się z nią nie utożsamiali i przy pierwszej korzystniejszej finansowo okazji pakowali instrumenty i odchodzili.

Nie uszło uwagi prasy branżowej oraz jazzfanów, że ta wielka, do niedawna wspinała muzyczna budowla zaczyna się rozpadać. Numer „Down Beat” z 1944 r. przynosi taką oto wiadomość: „Żeby nie było nieporozumień - to nadal najświetniejsza orkiestra kraju...”. Implikacja tego zdania jest oczywista: liczba słuchaczy o zgoła odmiennej opinii rosła z dnia na dzień. Dwa lata później w tej samej gazecie ukazała się następująca recenzja z koncertu: „Powstaje wrażenie, jakby orkiestrze Ellingtona brakowało nieco świeżości, a jej słynni soliści byli zbyt przekonani o swej wielkości i nieco wszystkim zmęczeni...”<sup>449</sup> Mniej więcej w czerwcu Bill Gottlieb przedstawił bardziej szczegółową analizę krytyczną, w której zauważa między innymi, iż głównym problemem zespołu jest nadmierna dominacja ballad i zbyt częste zmiany personalne.

Ale żadna orkiestra na świecie nie utrzymałaby wysokiego poziomu, gdyby w krótkich odstępach czasu utraciła takich artystów, jak Cootie Williams, Joe Nanton, Ben Webster, Jimmy Blanton, Rex Stewart czy Barney Bigard. Należeli do najwspanialszych muzyków swoich czasów i wypowiadali się własnym głosem, co stanowiło sedno ellingtonowskiego tonu.

Kwestia indywidualnego brzmienia jest podstawą w jazzie. Osobisty sposób kształtowania dźwięku, pozwalający nawet stosunkowo niedoświadczonym słuchaczom natychmiast odróżnić Beiderbecke’a od Armstronga, Goodmana od Noone’a, był jedną z zasadniczych cech najwybitniejszych instrumentalistów lat dwudziestych i trzydziestych. Koncepcja melodyczna - to znaczy stosowanie tych czy innych charakterystycznych elementów, jak upodobanie do szybkich albo wolnych przebiegów, wybór melodii wznoszących się lub opadających, opieranie improwizacji bardziej na akordach podkładu niż melodii tematu i tak dalej - odsuwana była na plan dalszy. Na atrybuty własnego stylu składało się wiele subtelnych detali, które słuchacze raczej wyczuwali, aniżeli odnajdowali w wyniku świadomej analizy. I tak od razu docierały do nich na przykład różnice pomiędzy ostrym jak brzytwa atakiem dźwięku u Armstronga i nieco rozmytym u Maxa Kaminsky’ego; pomiędzy szybkim wibrato Cootiego Williamsa, ograniczonym do ostatniej fazy dźwięku, a wolniejszą wibracją całego dźwięku Bobby’ego Hacketta; między szorstkim tonem Colemana Hawkinsa i lżejszym, bardziej jedwabistym Lestera Younga.

Ta indywidualizacja brzmienia w dużej mierze wpływała z samouctwa większości



wczesnych muzyków. Ich edukacja muzyczna zaczynała się często od tego, że przypadkiem trafiał im do rąk jakiś instrument. Bez jakichkolwiek wskazówek zaczynali z nim eksperymentować, starając się wydobyć z niego konkretne dźwięki, które albo usłyszeli w wykonaniu podziwianego instrumentalisty, albo wymyślili samodzielnie. Ale to był dopiero początek drogi, bowiem swoisty kod honorowy wczesnych jazzmanów nakazywał im poszukiwanie własnego tonu. Benny Morton w rozmowie ze Stanleyem Dance'em wypowiada się na ten temat następująco: „Słuchasz raz tego, raz tamtego, wszystko to w sobie kumulujesz i przekształcasz w swój własny głos. Naśladownictwo w tamtych czasach było absolutnie zabronione. Owszem, młody adept jazzu mógł czerpać wpływy od ulubionego muzyka, ale nie wolno go było kopiować. Były to czasy prawdziwego indywidualizmu w jazzie.”<sup>450</sup> Jeśli ktoś pretendował do miana muzyka jazzowego, musiał nauczyć się „opowiadać swoją historię”, by użyć popularnego wśród artystów zwrotu. Celem nie było wypracowanie tradycyjnego brzmienia, koncepcji czy stylu, którymi posługiwali się inni - tak jak jest to przyjęte w muzyce klasycznej - ale przekazywanie dźwiękami tego, co się odczuwało jako osobiste, muzycy grali to, co lubili i chcieli grać, ponieważ sprawiało im to przyjemność i nie miało znaczenia, co myśleli o tym inni.

Indywidualizm stał się we wczesnym jazzie zasadą estetyczną, która wykreowała takie postacie, jak Bubber Miley, Tricky Sam, Jack Teagarden, Pee Wee Russell, Red Allen, King Oliver i wiele, wiele innych, które jaśniały na firmamencie jazzu w początkach jego historii. Skrajnie osobisty styl przecierał nowe ścieżki, a nawet zmieniał kształt muzyki, czego dowodzi na przykład twórczość Louisa Armstronga i Charliego Parkera.

W latach czterdziestych podejście do jazzu było już inne. Po pierwsze, zajęło się nim mnóstwo muzyków, którzy mieli przynajmniej podstawy wykształcenia klasycznego, choć w większości wypadków ograniczało się ono do wiedzy muzycznej, którą może posiadać każdy uczeń szkoły średniej. Te umiejętności, które młodzi muzycy zdobywali w wieku nastoletnim, gdy ich osobowość dopiero się formowała, pozwalały realizować wzorce klasyczne, „prawidłowy” styl, manifestujący się specyficznym wibrato, atakiem i ogólnym brzmieniem. Cechy owe były jednakowe dla wszystkich, gdyż niezależnie od miejsca, każdy wykształcony klasycznie nauczyciel posługiwał się takimi samymi zasadami.

Ta tendencja nabrała rozmachu w latach trzydziestych i czterdziestych, wraz z rozwojem muzyki bigbandowej. Najbardziej prestiżową pracę otrzymywało się właśnie w big-bandach, a te poszukiwały muzyków płynnie czytających nuty, którzy jednocześnie potrafili się stopić niezauważalnie z resztą zespołu. Orkiestry potrzebowały oczywiście kilku markowych improwizatorów, przy których wyborze obowiązywały inne kryteria, lecz u

usiłujących się przebić młodych artystów nie liczył się oryginalny styl improwizacji, lecz umiejętność bezbłędnego i „bezosobowego” wykonania aranżacji.

Dlatego Ellington, który z kolei kładł nacisk na indywidualność, miał tyle problemów z uzupełnieniem składu. Nie potrafił znaleźć następnego Bubbera, Tricky Sama czy Barneya Bigarda, którzy może nie najlepiej sobie radzili z nutami i „prawidłowym” brzmieniem, za to potrafili coś znacznie ważniejszego - cudownie „opowiadali swoją historię”. Ich miejsce zajęli muzycy tacy, jak trębacz Taft Jordan, puzonista Sandy Williams, saksofonista Skippy Williams i dziesiątki innych. Wszyscy doskonale czytali, wszyscy byli świetnymi instrumentalistami, wszyscy doskonale improwizowali. Lecz żaden z nich nie miał dynamicznej osobowości swoich poprzedników.

Jednak nawet zawierucha wojenna i brak muzycznych indywidualności nie tłumaczą niektórych dziwnych posunięć personalnych Duke’a. Dlaczego na przykład zdecydował się na puzonistę Sandy’ego Williamsa, a po nim Tyree’ego Glenna i Quentina Jacksona, którzy oprócz wspaniałego opanowania rzemiosła nie odznaczyli się niczym szczególnym, skoro mógł zaangażować występujących wówczas w Nowym Jorku nieporównanie bardziej wybitnych przedstawicieli tego instrumentu, w osobach Dickiego Wellsa czy Benny’ego Mortona? Podobnie, dlaczego zaproponował współpracę trębaczom Haroldowi Bakerowi czy Taftowi Jordanowi, kiedy mógł korzystać z usług tak nietuzinkowych wykonawców, jak Bill Coleman, Charlie Shavers, a nawet Roy Eldridge, często w latach czterdziestych nie związanych z nikim kontraktem?

Szczególnie dziwnych, a według wielu fanów nieszczęsnych wyborów dokonywał przy angażowaniu wokalistów i wokalistek. Żadne z nich nie śpiewało stylowo jazzu, a pompatyczny, buczący baryton Hibblera, który być może byłby na miejscu w sali koncertowej, nawet u najbardziej oddanych Ellingtonowi wielbicieli wywoływał grymas.

Widać wyraźnie, że Duke, zatrudniając śpiewaków, kierował się gustem wykształconym w młodych latach. Przypomnijmy, że ważną częścią życia towarzyskiego czarnej klasy średniej i elity były organizowane przez stowarzyszenia muzyczne koncerty, na których dominował klasyczny repertuar. Duke uważał, że pełny, miodem spływający bas i dźwięczny mezzosopran mają „klasę”. Myślę, że nawet najbliżsi przyjaciele Duke’a dostrzegali u niego zamiłowanie do wszystkiego, co według niego miało „klasę”. Angielski krytyk Max Jones zauważył, że Duke’owi można było czasem zarzucić „pozerstwo”<sup>451</sup>, natomiast jego angielski biograf Derek Jewell wspominał o „elemencie snobizmu w jego charakterze”<sup>452</sup>. W swych opiniach nie byli osamotnieni. Tak czy inaczej, Duke czuł słabość do operowych głosów, choć z pewnością zdawał sobie sprawę, że nie znajdowały one uznania

ani u swingowej publiczności, ani u miłośników jazzu.

Nadal jednak pozostaje otwarte pytanie, dlaczego do współpracy nie wybierał lepszych i bardziej znanych muzyków. Nie ma wątpliwości, że pewną rolę odgrywały tu kwestie finansowe - sławniejsi instrumentalisci, których ewentualnie miałby ochotę zatrudnić, żądali przypuszczalnie zbyt wiele. Inna sprawa, że nic nie wskazuje na to, by przynajmniej złożył im propozycję.

Szczególnie interesująca wydaje się w tym względzie niechęć Duke'a do przyjmowania białych muzyków; zdecydował się na to dopiero po latach, kiedy skompletowanie orkiestry bez minimalnego przynajmniej udziału białych okazało się niemożliwe. Mieszane formacje nie były taką rzadkością w dawnej Ameryce, jak usiłuje nam wmówić wielu krytyków. Pierwszą z najślynniejszych grup występujących na statkach rzecznych był duet czarnego pianisty Fate'a Marble'a i białego skrzypka Emila Flindta, autora przeboju *The Waltz You Saved for Me*. Willie „The Lion” Smith twierdzi, że mieszane zespoły koncertowały na statkach pływających po Hudson River, kiedy był dzieckiem, to znaczy na początku dwudziestego wieku. Benny Goodman już w 1935 r. zapraszał do swojego tria i kwartetu czarnych muzyków; z regularnych usług czarnych instrumentalistów, szczególnie takich mistrzów jak Roy Eldridge, korzystały big-bandzyskie swingowe na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych. Zdarzało się, że w sytuacjach awaryjnych nawet Duke musiał brać na zastępstwo białych muzyków - na przykład w czasie sesji nagraniowej 14 maja 1945 r. Bob Haggart zajął miejsce powołanego nagle do wojska Juniora Raglina. Wielu białych jazzmanów tamtego okresu przewyższało niektórych nowych członków orkiestry Ellingtona pod względem inwencji improwizatorskiej oraz indywidualnego stylu. Puzoniści Bill Harris, Jack Teagarden i Lou McGarity byli lepsi od Sandy'ego Williamsa i Tyree'ego Glenna; trębacze Bobby Hackett i Billy Butterfield usuwali w cień Sheltona Hemphilla i Francisa Williamsa. Takich przypadków było wiele. Dotyczyło to także śpiewaczek: Lee Wiley oraz Peggy Lee były z pewnością lepszymi wykonawczyniami jazzowymi niż Joya Sherrill czy Kay Davis. Możliwe, że niektórzy z wymienionych białych akurat nie byli wolni lub nie odpowiadały im warunki finansowe, choć to ostatnie wydawało się nie mieć większego znaczenia: biali muzycy otaczali orkiestrę Ellingtona ogromną rewerencją i wstąpienie do niej uważaliby za zaszczyt, szczególnie młodszy z nich, jak Zoot Sims, Stan Getz, czy Sonny Berman. Ale nie doczekali się zaproszenia do współpracy, ponieważ Duke po prostu ich nie chciał.

Prawdopodobnie Duke, mimo iż wzbraniał się przed publicznym zabieraniem głosu na temat rasizmu i szukał towarzystwa białych elit, doskonale zdawał sobie sprawę z brutalności,

z jaką ludźmi jego koloru skóry traktowani są przez białych i w 1945 r. nic nie wskazywało na to, by ta tendencja malała. Być może obawiał się, że przyjmowanie białych muzyków mogłoby być odczytane jako rodzaj akceptacji postępowania białych w ogóle, którzy widzieli w Murzynach tylko siłę roboczą i oszukiwali ich na każdym kroku.

Możliwe, że przy wyborze pracowników kierował się jeszcze innymi względami. Duke lubił naginać osobowość muzyczną członków orkiestry do swoich potrzeb i pewno dlatego wolał instrumentalistów mniej doświadczonych.

Jednakże żaden z tych powodów nie wyjaśnia do końca dziwnej polityki personalnej Duke'a. Myślę, że najbardziej przekonująco można ją wytłumaczyć jego charakterem. Duke nie był zwolennikiem starannie dopracowanych, długoterminowych planów. Więcej w nim było z taktyka niż ze stratega. Odzwierciedlało się to we wszystkich dziedzinach życia. Swoich kompozycji nie przynosił w gotowej formie do studia, lecz konstruował je na miejscu, kierując się instynktem. Znajomości nie dobierał sobie metodycznie, lecz polegał na przypadku. Nie zadręczał się na zapas potencjalnymi trudnościami, rozprawiał się z nimi dopiero wtedy, gdy już ich dłużej nie mógł ignorować. „Ojciec wierzył - mówi Mercer - że najważniejszy jest spokój i niezmałony stan ducha. Unikał prowokowania problemów, stawiania spraw na ostrzu noża, nie cierpiał podejmowania decyzji, gwałtownych posunięć i ostrych cięć.”<sup>453</sup> Konkretyzuje jego wypowiedź Cress Courtney: „Ellington wyznawał dewizę »lepszy wróbel w garści«. Jak tylko dostawał gotówkę, reszta go nie obchodziła. Nie lubił łamać sobie głowy nad tym, co się stanie pojutrze”<sup>454</sup>. Courtney dodaje jeszcze, że Duke, decydując się na pieniądze do ręki, rezygnował nierzadko z o wiele większego zysku w postaci procentów.

To skoncentrowanie Duke'a na chwili obecnej ilustruje następująca anegdota. Kiedyś jego współpracownicy z trudem i mozolem odtworzyli kilka jego aranżacji, co już samo w sobie było nie lada wyczynem. Tak powstałe partytury opracowali kunsztownie w skórę i wręczyli Duke'owi. Po krótkiej uroczystości Ellington poszedł sobie do domu, zapominając prezentu, ku wielkiemu rozżaleniu przyjaciół. Po prostu nie interesowała go żadna forma zachowywania przeszłości z myślą o przyszłości. Najważniejsze dla niego było tu i teraz. Nigdy nie oszczędzał pieniędzy, nie napisał testamentu, nie starał się zaprowadzić ładu w swoich interesach. Szokująco brzmi informacja, że z podobną niedbałością podchodził do tak bliskich sercu kompozycji koncertowych, które wydawały się przecież centrum jego życia. Nigdy ich nie uporządkował na tyle, by mogła je wykonać inna orkiestra. Po jego śmierci Andrew Homzy, muzyk i badacz twórczości Ellingtona, miał możliwość zbadania zawartości kufra należącego do Ruth, wypełnionego rękopisami Duke'a. Znalazł w nim skrawki i

karteluski tak różnorodne, że ich posegregowanie i połączenie w całość graniczyło z cudem. Była to prawdopodobnie cała materialna spuścizna, jaką Duke pozostawił po sobie, prócz pojedynczych egzemplarzy pożółkłych i potarganych nut, nierzadko niekompletnych, wykorzystywanych przez Mercera podczas prób z orkiestrą. Barytonista Bill Perkins miał kiedyś szansę wystąpienia z Ellingtonem w orkiestrze zorganizowanej specjalnie na jakiś występ telewizyjny. „Pomyślałem sobie - wspomina Perkins - ale bomba! Będę wykonywał słynne partie Harry’ego Carneya! Cóż, okazało się, że nie ma żadnych partii Carneya - istniały tylko w jego głowie. Wszyscy byliśmy lekko ogłupiali, ponieważ mieliśmy zaprezentować *It Don I Mean a Thing*, a nie dostaliśmy nut”<sup>455</sup>. Innemu saksofoniście udało się kiedyś rzucić okiem na aranżacje Duke'a i opisał je jako „gęsie jajo”. Składały się z rzędów długich nut, które przypominały z grubsza stałym członkom orkiestry, co mają w danym momencie zagrać.

Teraźniejszość była dla Ellingtona jedynym wymiarem czasu: ta kobieta, ten deser jabłkowy z lodami, ta publiczność, ten czek, ten skład orkiestry, ten utwór.

Duke, zamiast myśleć o orkiestrze perspektywicznie i zawczasu zastanowić się, kim można by zastąpić kogoś ze starej gwardii, czekał aż dopadnie go kryzys. Wtedy po omacku szukał rozwiązania i angażował tego, kto mu się akurat nawinął, by jak najszybciej zażegnać stresującą sytuację i wrócić do normalnego życia. Wybrał Betty Roche, ponieważ była pierwszą w miarę akceptowalną wokalistką, na jaką natrafił po wycofaniu się Ivie Anderson; podobnie było w wypadku trębacza Raya Nance’a, gdy odszedł Cootie, a także klarncisty Chaunceya Haughtona po rezygnacji Bigarda.

Swoich wyborów dokonywał w pośpiechu i na chybił trafił. Co za ogromna szkoda! Wyobraźmy sobie, jak brzmiałaby formacja Duke’a, gdyby uzupełnił ją artystami tej miary, co Charlie Shavers, Bobby Hackett, Benny Morton, Jack Teagarden, Wardell Gray, Lee Wiley i wielu innych, białych i czarnych. Niestety, Ellington postąpił po swojemu i niedługo trzeba było czekać na efekty jego decyzji.

*Schyłek i upadek*

W ciągu dziesięciu lat, od 1946 r., kiedy orkiestra Ellingtona tryumfowała w ankietach „Down Beat”, do festiwalu w Newport w 1956 r., jej reputacja powoli acz nieubłaganie malała, zarówno wśród szerokiej publiczności, jak i najbardziej zagorzałych miłośników jazzu. Ta pierwsza, mniej wyrobiona kategoria słuchaczy, odesłała big-bandy do lamusa i na nowych bohaterów wykreowała takich wykonawców, jak Eddie Fisher i Patti Page, których zresztą wkrótce wyparli rockandrollowcy.

Z kolei jazzfani rozkoszowali się powiewem świeżości. Nadejście bebopu, ukształtowanego przez Dizzy’ego Gillespiego, Charliego Parkera i innych w okresie bojkotu nagrań, było po jego zakończeniu jak uderzenie obuchem dla świata jazzu. Do 1945 r. Parker i Gillespie, mimo że nadal kontrowersyjni, cieszyli się już ogromną sławą; około 1948 r. oni i ich koledzy coraz częściej dominowali w ankietach jazzowych, a około 1950 r. bebop był już uznanym kierunkiem wyznaczającym przyszłość jazzu. Starsi jazzmani, z których część nie przekroczyła jeszcze czterdziestki, znaleźli się nagle na marginesie. Benny Goodman, Roy Eldridge, Coleman Hawkins przestali fascynować młodych muzyków i publiczność, a ich styl stał się przestarzały. Lata pięćdziesiąte miały własnych bohaterów: Milesa Davisa, Dave’a Brubecka, Clifforda Browna, Sonny’ego Rollinsa i, oczywiście, Gillespiego oraz Parkera.

Z końcem lat czterdziestych również Ellington traktowany był jak relikwium poprzedniej epoki, zarówno przez krytyków, jak i publiczność. W 1949 r. „Down Beat” piórem Mike’a Levina stwierdził prosto z mostu: „Czy nie czas, aby orkiestra Ellingtona rozwiązała się, zanim do reszty straci dawną świetność?” Jest już niczym więcej, wywodził dalej dziennikarz, jak tylko „nieciekawą, podupadającą orkiestrą”, Ellington zaś jest „prawdopodobnie wyjałowiony twórczo i pełen wątpliwości, czy potrafi jeszcze napisać coś sensownego” i „od trzech lat Ellington i jego muzycy nie nagrali nic interesującego...”<sup>456</sup>. Jak gdyby na poparcie tez Levina, „Down Beat” stwierdza w tym samym numerze, że nowe nagranie Ellingtona, *Singin’ in the Rain*, „jest jednym z najgorszych, jakie wydał w ostatnich latach”<sup>456</sup>.

Miesiąc później „Down Beat” zamieszcza obronę Ellingtona autorstwa Charliego Barneta, lidera wzorującego się na Duke’u. Co jednak charakterystyczne, Barnet nie stara się

podważyć zarzutów Levina: zgadza się, że *Singin' in the Rain* jest „okropne”, a „orkiestra często sprawia wrażenie zmęczonej i pozbawionej ducha”<sup>457</sup>. Twierdzi jednak, że wszystko to wynika z ogólnego regresu na rynku big-bandów.

Z pewnością „Down Beat” nie można traktować jak wyroczeni: po pierwsze, gazeta często zamieszczała tego rodzaju kontrowersyjne opinie, aby zwiększyć nakład, a po drugie, jako czasopismo fachowe z pewnością surowiej niż wielu słuchaczy oceniała Ellingtona. Mimo to zarzuty „Down Beat” w dużym stopniu odzwierciedlały pogląd krążący wśród fanów i w tak zwanej branży. Nie ulegało wątpliwości, że formacja Ellingtona znajdowała się na równi pochyłej. W niemałym stopniu przyczyniły się do tego kłopoty finansowe: pieniądze, którymi dotychczas Ellington nie zaprzętał sobie głowy, przestały napływać szerokim strumieniem. Duke od początku kariery nie ograniczał się w wydatkach, przekonany, że rachunki jakoś same się zapłacą. Żył na wysokiej stopie i utrzymywał liczną świtę, w której skład, oprócz muzyków, wchodził czasami prywatny fryzjer i kilkoro różnej maści totumfackich. Teraz jednak dochody orkiestry malały i sam Ellington przyznał w 1949 r.: „Jesteśmy na finansowym minusie”<sup>458</sup>. Na całe szczęście otrzymywał znaczne sumy pieniędzy, szczególnie z tantiem ASCAP, za przeboje, takie jak *Sophisticated Lady*, *Solitude* czy *Mood Indigo*, co pozwalało na dalsze opłacanie big-bandu. Nie starczało jednak na wagony pullmanowskie i zespół musiał się przesiąść do autobusów; lidera nie stać też było na honoraria dla najlepszych muzyków. W 1947 r. odeszli Taft Jordan i Wilbur DeParis. Jak donosił „Down Beat”, „Duke poprosił członków orkiestry o zgodę na obniżenie stawek, na co DeParis i Jordan podziękowali za współpracę”<sup>459</sup>.

Lata świetności odeszły w niebyt, bal trwający przez dwadzieścia lat dobiegał końca. Na osłodę została Ellingtonowi rosnąca niezależnie od koniunktury reputacja poważnego kompozytora, zbudowana dzięki regularnie powstającym, choć często niedopracowanym, dziełom koncertowym. Z pewnością właśnie to przekonanie o swojej randze jako artysty nie pozwoliło Ellingtonowi rozwiązać orkiestry. Nadal nie opanował sztuki komponowania na papierze nutowym, więc jeśli miał tworzyć owe dłuższe utwory, potrzebował zespołu. Nieustannie przedłużał jego żywot, prawdopodobnie nigdy nie przeprowadziwszy nawet rachunku opłacalności.

Sytuacji Ellingtona nie poprawiały niestabilne układy z wydawnictwami płytowymi. Jego kontrakt z Victor wygasł w listopadzie 1946 r. i Duke nie miał ochoty go przedłużać. Miał dość związków z firmą, która jego zdaniem nie zapewniała odpowiedniej promocji, a ponadto żądała materiału komercyjnego. Ellington postanowił szukać układu, który by mu gwarantował większą kontrolę nad swoimi własnymi sprawami. Zwrócił się do niewielkiego

wydawnictwa pod nazwą Musicraft. Założono je w 1937 r. z myślą o promowaniu zaniedbanych obszarów muzyki, które potentaci branży płytowej uważali za nieopłacalne, jak spiritualsy, muzyka folkowa, ale także renesansowa. Duke miał prawo zakładać, że Musicraft zainteresuje się jego poważniejszymi kompozycjami bardziej niż Victor. Bez wątplenia do tego wyboru przyczynił się także fakt, że lider otrzymał udziały w spółce, prawdopodobnie jako formę zachęty ze strony małej firmy, która we współpracy ze znanym wykonawcą muzyki popularnej upatrywała szansę na poszerzenie swojej klienteli. Jednakże wkrótce wytwórnia zaczęła mieć kłopoty finansowe, które w 1949 r. doprowadziły ją do bankructwa. Tak więc Duke opuścił Musicraft zaledwie po kilku miesiącach.

Doszedł do wniosku, że musi założyć własne wydawnictwo. W spółce z Arthurem Loganem oraz Mayo „Ink” Williamsem, murzyńskim producentem płyt, powołał do istnienia Sunrise. Niestety i ono podzieliło los Musicraft. Jak zauważył Mercer: „Do przedsięwzięcia zabrało się zbyt wielu amatorów, którzy zbyt wiele decyzji podejmowali w zbyt szerokim gronie”<sup>460</sup>.

Ellington przeprosił się ze swym starym wydawnictwem, Columbią, z którą już nie był związany ani John Hammond, ani Count Basie, co z pewnością zaważyło na tej decyzji. Ledwie jednak podpisał kontrakt, został ogłoszony następny bojkot wytwórni płytowych, trwający przez cały 1948 r. W rezultacie od grudnia 1947 r. do kwietnia 1949 r. Duke nagrał zaledwie kilka płyt przeznaczonych do prezentacji w radio oraz tzw. V-discs, które były wyłączone z bojkotu. Ale już około 1952 r. przestał być zadowolony z usług Columbi i na wiosnę 1953 r. „Down Beat” informował, że Duke przenosi się do Capitolu. Z tym że, jak wyjaśnia dalej, „kontrakt Ellingtona z Columbią nie wygasł, lecz Duke poprosił o anulowanie go i nikt nie zgłaszał sprzeciwu”. Potem pismo cytuje Ellingtona: „Nawiązałem współpracę z Capitołem, ponieważ firma ta wykazuje niezwykłą troskę o swoich artystów, szczególnie w sferze promocji”<sup>461</sup>. Wytwórnia, założona we wczesnych latach czterdziestych przez grupę osób, w tym Johnny’ego Mercera, autora piosenek, szybko wypracowała sobie liczącą się pozycję na rynku płytowym poprzez energiczne pozyskiwanie znanych wykonawców i równie dynamiczne ich lansowanie.

Wydaje mi się, że to bezustanne przechodzenie Duke’a z wydawnictwa do wydawnictwa nie wynikało z ich złej polityki promocyjnej w stosunku do płyt Ellingtona, ale raczej z jego niechęci do uświadomienia sobie, że przestał być gwiazdą pierwszej wielkości. Owszem, koncerty, na których prezentował dłuższe formy, nadal cieszyły się sporą frekwencją, lecz szeregi zwolenników jego lżejszej muzyki przerzedzały się. Składały się teraz głównie z najwytrwalszych wielbicieli i dość przypadkowej młodszej publiczności,



która po prostu chciała sobie potańczyć przy muzyce i było jej obojętne, kto ją wykonuje. Mniej więcej w połowie lat pięćdziesiątych, kiedy Ellington wrócił na łono Columbii, nakłady jego płyt osiągały liczbę zaledwie siedmiu do dziesięciu tysięcy egzemplarzy, co świadczy o tym, że wina nie leżała po stronie producentów płytowych.

Sytuacja Ellingtona w owym czasie nie mogła być gorsza. Skład orkiestry zmieniał się jak w kalejdoskopie i rzadko się zdarzało, by na dwóch nagranych pod rząd płytach figurował ten sam personel. Mniej więcej w marcu 1951 r. Ellingtona spotkał cios, nie mniej bolesny niż odejście Cootiego Williamsa dziesięć lat wcześniej. Opuściło go kilku najbardziej ważnych dla zespołu muzyków: Sonny Greer, Al Sears, Lawrence Brown oraz Johnny Hodges i pod kierunkiem tego ostatniego założyli własną formację.

Rezygnacja Greera nie była niespodzianką. Jego skłonność do alkoholu nie malała, zaczął też mieć kłopoty z nogami, co upośledzało jego grę, szczególnie w szybkich tempach. Już nieco wcześniej, około 1950 r., Ellington zatrudnił drugiego perkusistę, Butcha Ballarda, który w miarę potrzeby zastępował Greera. Podczas jednej z tras po Europie Ellington zwolnił Greera po jakiejś większej awanturze, ale jakoś się pogodzili.

Z kolei Brown już od pewnego czasu wspominał o odejściu. Z natury był wiecznie ze wszystkiego niezadowolony, ciągle szukał dziury w całym, a szczególnie pomstował na wysokość honorariów. Z Duke'em kłócił się nieustannie. Jak pamiętamy, zarzucił mu kiedyś, że jest „zwykłym kompilatorem”<sup>462</sup>. Jak twierdzi Brown, Ellington polecił mu po śmierci Tricky Sama wykonywać partie plungerowe, jednak bez dodatkowej zapłaty. „Przez jakiś czas się na to godziłem - wspomina puzonista - ale wkrótce się zbuntowałem. Na co usłyszałem, że jestem zwolniony.”<sup>463</sup>

Brown odszedł z orkiestry, potem wrócił na krótko i czasami przystawał nawet na używanie plungera.

Również Hodges nie czuł się usatysfakcjonowany pracą w big-bandzie. Przede wszystkim uważał, że Ellington zbija ogromne pieniądze na utworach, których, według saksofonisty, on był głównym autorem.

Jak więc widać, wiele było bolesnych miejsc w relacjach Ellingtona z jego muzykami. Atmosfery nie łagodziła z pewnością pogłębiająca się zła opinia o ich muzyce i brak odpowiednich funduszy. Ponadto członkowie zespołu prawdopodobnie zaczęli dostrzegać, że orkiestra coraz częściej służy jedynie do realizacji ambicji lidera, szczególnie tych, które wiązały się z dłuższymi formami. Do przeszłości należały czasy, gdy czuli się gwiazdoram, współautorami muzyki i całej towarzyszącej jej otoczki. Teraz spychani byli do roli zwykłych najemników, ograniczających się do wykonywania tego, co do nich należy. Największą

frustrację przeżywał chyba Hodges, który musiał zdawać sobie sprawę z tego, że krytycy i jazzfani widzą w nim jednego z najwybitniejszych muzyków w historii jazzu i z pewnością nieraz przychodziło mu do głowy, że zasługuje na coś więcej aniżeli rola źle opłacanego członka grupy. Mimo to przypuszczalnie ani on, ani pozostali nie odeszliby, gdyby nie Norman Granz - zaproponował Hodgesowi, że zaopiekuje się stworzoną przez niego formacją, w której skład mieli wejść inni muzycy Ellingtona.

Granz był impresariem jazzowym i odnosił ogromne sukcesy finansowe, organizując rodzaj wyjazdowych jam sessions pod nazwą „Jazz at the Philharmonic”. Krytycy narzekali, że JATP, jak utarło się nazywać koncerty Granza, oferowały więcej grepsów pod publiczność, w postaci pohukiwań i jęków na instrumentach dętych, niż prawdziwego jazzu, ale muzykom to nie przeszkadzało. Lubili pracować z Granzem, ponieważ nie tylko dobrze płacił, ale także traktował ich z należyty szacunkiem. Granz doskonale zdawał sobie sprawę z niezadowolenia drążącego muzyków Ellingtona i wykorzystał je do nakłonienia Hodgesa oraz innych do opuszczenia orkiestry:

„Oczywiście, to ja wyciągnąłem Johnny’ego i innych z orkiestry Duke’a. Od 1941 r., kiedy *Jumpfor Joy* wystawiane było w Los Angeles, gdzie po raz pierwszy zorganizowałem JATP, zawsze żyłem z Johnnym w dobrej komitywie.

Potem często go prezentowałem w tej formule, a po wojnie załatwiałem od czasu do czasu koncerty dla zespołu Duke’a. Uważałem, że Johnny nie może rozwinąć skrzydeł u Duke’a, więc postanowiłem go przedstawić w innym kontekście, dlatego on i inni opuścili orkiestrę. Harry Carney też miał na to ochotę, ale trochę się bał...”<sup>464</sup>

Odejście wszystkich tych instrumentalistów, którzy, jeśliby liczyć razem, przebywali z Ellingtonem cały wiek, było dla jazzfanów szokiem. Choć w gruncie rzeczy nie powinno tak być - muzycy ci nie byli „przypisani” do orkiestry Duke’a Ellingtona i decyzja o podjęciu indywidualnej kariery, szczególnie przez Hodgesa, była jak najbardziej zrozumiała.

Jak się jednak okazało, jego formacja nigdy nie osiągnęła dużego sukcesu. Przez jakiś czas występowała regularnie i nagrała jeden przebój, autorstwa tenorzysty Ala Searsa - *Castle Rock*. Mniej więcej po czterech latach przerwała działalność i Hodges wrócił do Ellingtona. W jego ślady poszedł także Brown, ale najpierw zaczął się w orkiestrze studyjnej CBS, oprócz tego grał w różnych składach na terenie Nowego Jorku.

Sonny Greer nie zagrał długo miejsca w nowej orkiestrze. Oficjalna wersja brzmiała, że zachorowała jego żona i w związku z tym musiał ograniczyć wyjazdy na trasy koncertowe, ale wydaje się, że prawdziwym powodem był pogłębiający się brak odpowiedzialności z jego strony. Jako że dla wielu miłośników muzyki Greer był legendą ucieleśniającą czarowne dni

wczesnego jazzu, nie miał kłopotów ze znalezieniem pracy. Był aktywny jeszcze w latach siedemdziesiątych, kiedy to grywał w duecie z bardzo podówczas młodym pianistą Brooksem Kerrem, specjalizującym się w dziełach Ellingtona. Jednakże swoje główne źródło dochodów Greer zawdzięcza Ellingtonowi, który przez cały czas utrzymywał go na liście płac.

Ellington, mimo powiększającej się wokół niego pustki, jak zwykle robił dobrą minę do złej gry, choć „zdrada” starych towarzyszy musiała być dla niego ogromnym wstrząsem. Z zewnątrz jego orkiestra przypominała tonący statek, z którego ewakuuje się cała załoga prócz kapitana. Musiał natychmiast coś przedsięwziąć, by ustabilizować sytuację i przywrócić zespołowi blask.

Nie wiadomo, kto zrobił pierwszy krok, faktem jest, że w ciągu kilku dni po odejściu Hodgesa i reszty Tizol pożegnał się z Harrym Jamesem i wrócił do Ellingtona. Co może jednak bardziej istotne, Tizol, prawdopodobnie z poduszczenia Ellingtona, pociągnął za sobą dwóch innych członków orkiestry Jamesa, alicję Williego Smitha oraz perkusistę Louisa Bellsona. Nic dziwnego, że prasa jazzowa nazwała to wydarzenie „Wielkim Rabunkiem na Osobie Jamesa”.

Willie Smith był w latach trzydziestych jednym z głównych solistów Jimmiego Lunceforda i w powszechnej opinii niemalże dorównywał klasą Hodgesowi. Bellson z kolei - pierwszy biały, który miał odegrać ważną rolę w orkiestrze Ellingtona - występował w wielu liczących się formacjach, prowadzonych między innymi przez Benny'ego Goodmana, Tommy'ego Dorsey'a, i uważany był za jednego z najwspanialszych perkusistów bigbandowych, łączącego wewnętrzny ogień z precyzją wykonania. Jak się zatem okazało, „Wielki Rabunek” przyniósł Ellingtonowi ogromne korzyści. Świat jazzu zobaczył, że w miarę potrzeby stary mistrz nadal potrafi zapewnić sobie współpracę największych talentów i nie pozwoli na dalsze pograżanie się orkiestry.

Jednakże ani Smith, ani też Bellson nie pozostali w niej długo. Smith odszedł jesienią 1952 r., natomiast Bellson zakochał się w piosenkarce Pearl Bailey i po burzliwym romansie ożenił się z nią, a następnie akompaniował jej w zespole. Ale nawet ten stosunkowo krótki pobyt wybitnego perkusisty wśród instrumentalistów Ellingtona miał kolosalne znaczenie. Przede wszystkim Bellson unaoczniał muzykom i publiczności, co znaczy dobry perkusista dla orkiestry. Tym samym poważnie nadszarpnął reputację Greera, który nawet w małej części nie potrafił tak napędzać big-bandu Ellingtona, jak Bellson. Jazzfani ze smutnym westchnieniem wyobrażali sobie hipotetyczne brzmienie, jakie formacja Ellingtona sprzed dziesięciu czy dwudziestu lat mogłaby osiągnąć z tak pierwszorzędnym perkusistą. Gra Greera była rytmicznie nieskoncentrowana, „rozmazana”, by zacytować Gene'a Leesa,

poszczególne uderzenia nie przypominały serii wystrzałów, lecz raczej pacnięcia pędzla. U Bellsona każde uderzenie było jak trzaśnięcie bicia - precyzyjne i dynamiczne. To on był panem sytuacji, nie rytm, u Greera było na odwrót. Nawet mało doświadczony adept jazzu od razu wychwyci dzielącą ich różnicę.

Mimo odejścia Smitha i Bellsona, Ellington utrzymywał w latach pięćdziesiątych dość stabilny skład zespołu. Oczywiście zawsze dochodziło do jakichś zmian, ale do połowy dekady udało mu się scementować w miarę stały trzon orkiestry. Należeli do niego: trębacz Cat Anderson oraz Clark Terry, a także puzonista Quentin Jackson, który przyjął na siebie funkcję spełnianą dawniej przez Nantona. Starsi członkowie, jak Jimmy Hamilton, Harry Carney i Russell Procope, pozostali na stanowisku jeszcze dłużej. W 1955 r. powrócił Hodges i miał grać z Duke'em aż do śmierci.

Szczególne znaczenie miało dołączenie do orkiestry w 1950 r. tenorzysty Paula Gonsalvesa, który również miał występować z nią do końca życia - zmarł kilka dni przed Dukiem. Od czasów Webstera Duke zatrudnił dwóch czy trzech tenorzystów, aż zdecydował się na Ala Searsa, który, z krótkimi przerwami, pozostał z big-bandem w latach 1943-1951. Przed współpracą z Ellingtonem Sears nie zaliczał się do pierwszej jazzowej ligi. Grał z dużą mocą i odważnym tonem, brakowało mu jednak inwencji Hawkinsa czy Younga albo nieokiełznanego swingu Webstera. Sears odszedł w 1951 r. do formacji Hodgesa i ustąpił miejsca Gonsalvesowi.

Paul Gonsalves pochodził z Pawtucket, Rhode Island, i należał do typowej dla tamtych terenów, a także Massachusetts, grupy etnicznej mającej swe korzenie w rasowo mieszanej ludności z Wysp Zielonego Przylądka. Jako chłopiec grał na gitarze, potem wybrał saksofon i powoli wspinał się po stopniach muzycznej kariery. W końcu trafił do orkiestry Counta Basiego i efemerycznego big-bandu Dizzy'ego Gillespiego. Znajdował się wprawdzie pod wpływem Colemana Hawkinsa, jak większość ówczesnych tenorzystów, lecz głównie wzorował się na Benie Websterze. Z czasem opanował wszystkie ważniejsze sola Webstera z czasów jego współpracy z Ellingtonem. Z saksofonu potrafił dobyć gęste, gardłowe brzmienie, jak Webster i Hawkins, zwykle jednak grał tonem nieco łagodniejszym, bez charakterystycznej dla swoich mistrzów zadziorności. Nie dorównywał im też, szczególnie Hawkinsowi, pomysłowością. Jednakże swą motoryczną grą potrafił porwać orkiestrę, co w czasach, gdy krytycy zarzucali jej niedostatek ducha i energii, miało niebagatelne znaczenie. Przez ostatnie dwadzieścia pięć lat działalności big-bandu był jednym z jego głównych solistów.

Niestety, Gonsalves podtrzymywał tradycję „złych duchów” zespołu. Istnieją setki

historii o tym, jak to po nadmiernej dawce trunku spadał z krzesła podczas koncertu. Kiedyś w Japonii, podczas wykonywania solówki przewrócił się twarzą na deski sceny i trzeba go było znieść za kulisy. Jego problemy nie ograniczały się do alkoholu. Miał typową osobowość człowieka uzależnionego - używał heroiny, możliwe też, że eksperymentował z innymi narkotykami, w tym z LSD. W typowy dla tego rodzaju ludzi sposób, na trzeźwo był łagodny jak baranek, a Fran Hunter przypominał Stana Laurela - Flipa. Jak wielu członkom orkiestry od pierwszych faz jej istnienia, Gonsalvesowi udawało się zwykle jakoś łączyć folgowanie sobie z alkoholem oraz graniem. Nie zaliczał się do panteonu jazzu, lecz w 1951 r., gdy dziennikarze na każdym kroku pastwili się nad Dukiem, był dla niego ratunkiem. To właśnie dzięki niemu, kilka lat później, sytuacja Ellingtona odmieniła się jak za dotknięciem czarodziejskiej różdżki.

Na razie jednak Duke nie potrafił przezwyciężyć kryzysu i wielu jego zwolenników nie kryło przekonania, że orkiestra sięgnęła dna. Niestety, ich opinia nierzadko znajdowała potwierdzenie. W 1955 r. Duke dostał propozycję występów w *Aquacades* - spektaklu na wodzie wystawianym na peryferiach Nowego Jorku. Składały się nań balet na wodzie, pokazy ogni sztucznych i tym podobne pozycje, które niewiele miały wspólnego z jazzem. Na domiar złego kilku stałych członków zespołu, w tym Gonsalves, nie mogło wystąpić ze względu na brak odpowiednich kart związkowych. Tak więc do grupy dołączyły smyczki, a przez sporą część koncertu inny pianista zastępował Duke'a przy fortepianie, za pulpitem dyrygenckim zaś stanął zawodowy dyrygent. Był to ostatni cios zadany godności formacji i wielu miłośników Duke'a postawiło na niej krzyżyk. Opinia branży została wyrażona skrótowo w corocznej prezentacji krajowych big-bandów zamieszczonej w „Down Beat” z 18 kwietnia 1956 r.: „Obdarzona międzynarodową sławą orkiestra Ellingtona wykonuje miłą dla ucha, elegancką muzykę i nadal cieszy się sporym wzięciem, szczególnie na potańcówkach studenckich i koncertach, na które nie tylko przychodzi się potańczyć, ale czasami też posłuchać. Brzmienie i styl orkiestry uległy w ciągu wielu lat niewielkiej zmianie, a osobowość lidera nadal przyciąga wielu miłośników muzyki”. To opis big-bandu, o którym ta sama gazeta dziesięć lat wcześniej pisała, że nie ma sobie równych w historii jazzu.

Ale orkiestra Ellingtona nie dokonała jeszcze żywota. W 1954 r. młody zapaleniec George Wein, pianista i właściciel małego bostońskiego klubu jazzowego o nazwie Storyville, wpadł na pomysł urządzenia wielkiego koncertu jazzowego w stylu festiwalu z muzyką klasyczną, które od pewnego czasu organizowano na przykład w Tanglewood, w Berkshire Mountains, czy Robin Hood Dell, niedaleko Filadelfii. Jego pomysł poparł zasobny w gotówkę Louis Lorillards, właściciel potężnego „domku letniskowego” w Newport na

Rhode Island, miasteczku, do którego w dziewiętnastym wieku przyjeżdżało na letnią kanikule najbogatsze towarzystwo z Nowego Jorku i Bostonu. Pierwszy Newport Jazz Festiwal cieszył się ogromnym zainteresowaniem mediów i okazał się wspaniałym sukcesem. W latach późniejszych Ellington miał być wielokrotnym uczestnikiem tej imprezy.

Jeden z występów odbył się w 1956 r. Duke miał zagrać dwukrotnie: na początku i na końcu koncertu. Był to ostatni dzień festiwalu, sobota. Orkiestra pod wodzą Duke'a rozpoczęła o ósmej trzydzieści i przedstawiła krótki program, po czym ustąpiła miejsca nowoczesnym jazzmenom, Budowi Shankowi, należącemu do nurtu tzw. west coast jazzu, oraz Jimmy'emu Giuffre i Friedrichowi Guldzie z Austrii, reprezentantom awangardy. Zaproponowali intelektualną i chłodną muzykę, która choć interesująca, nie była w stanie rozruszać publiczności. Cały koncert miał się zakończyć o północy, ale trio Chica Hamiltona, poprzedzające właściwy występ Ellingtona, weszło na scenę dopiero piętnaście po jedenastej. Muzycy Ellingtona byli coraz bardziej rozdrażnieni trzygodzinnym oczekiwaniem, a lider sarkał gniewnie: „Co, do cholery, mają nas za menażerię albo akrobatów?” - nawiązywał do spotykanej w wodewilach praktyki, polegającej na tym, że na koniec występu, gdy widzowie rozchodzą się do domów, prezentowany jest jakiś pośledniejszy punkt programu<sup>465</sup>.

W takich to nastrojach muzycy weszli na scenę kwadrans przed północą, by wykonać specjalnie przygotowaną na tę okazję kompozycję *The Newport Jazz Festival Suite*. Widok wychodzących ludzi z pewnością nie poprawił Duke'owi humoru. Lider rozpoczął od podziękowania muzykom za pracę nad programem i kilkoma uwagami zdopingował ich do wysiłku. Zagrali suitę, która spotkała się ze sporym, a nawet gorącym przyjęciem publiczności, a następnie sięgnęli do kilku stałych pozycji z repertuaru. Potem Ellington odwrócił się do zespołu i zarządził *Diminuendo and Crescendo in Blue*.

To, co się wydarzyło później, znane jest z kilku różnych wersji. Od czasu pierwotnego nagrania kompozycji w 1937 r. orkiestra tak rzadko ją wykonywała, że, jak wiemy z jednego ze źródeł, Gonsalves, który miał być głównym bohaterem tego punktu programu, w ogóle zapomniał, co ma grać. Jednakże nie zrażony tym Duke odpowiedział mu: „Spokojnie, to najzwyklejszy blues w B [właściwie w Des]. Gdy przygotuję ci grunt, wchodzisz solo i czekasz, aż cię z niego wyprowadzę. O nic się nie martw. Masz tylko wskoczyć na scenę i przygrzmocić. Przecież to chyba nie pierwszyzna, co?”<sup>466</sup>

Pomysł Duke'a polegał na wstawieniu improwizacji Gonsalvesa tylko z towarzyszeniem sekcji pomiędzy obie zaaranżowane części kompozycji. Lider dał znać i muzyka zaczęła płynąć. Poza zasięgiem wzroku słuchaczy, ale blisko sceny, widoczny dla orkiestry, siedział słynny perkusista Counta Basiego, Jo Jones, i zrolowaną gazetą wybijał

time. „Nikt się tego nigdy nie dowie - mówi George Avakian, który nagrywał wtedy występ Ellingtona dla Columbii - ale możliwe, że gdyby nie Jo Jones, który wcześniej tego wieczora występował z triem Teddy'ego Wilsona, orkiestra Ellingtona nie grałaby z takim rewelacyjnym pulsem"<sup>467</sup>. Jednakże kilkoro świadków tego wydarzenia zaprzecza, aby Jones odegrał w nim jakąkolwiek rolę<sup>468</sup>.

Reakcja na pierwszą część była entuzjastyczna, ale daleko jej było do burzy, która miała nastąpić. W końcowych fragmentach Duke zagrał kilka pasaży fortepianowych, by Gonsalves miał czas się przygotować. Wszedł na środek sceny i powoli, z akompaniamentem sekcji, zaczął rozwijać swe solo. Podniecenie publiczności rosło z minuty na minutę. Pod koniec piątego chorusu zaczęły się odzywać pohukiwania i rytmiczne oklaski; w ciągu kilku następnych chorusów wrzawa tłumu przybrała formę hałaśliwego aplauzu; coraz więcej osób podrywało się na nogi. Ponownie relacjonuje Avakian:

„Mniej więcej w siódmym chorucie napięcie zarówno na scenie, jak i wśród publiczności, narastające od pierwszego ruchu dyrygenckiego Duke'a, sięgało zenitu. W jednej z łóż w tan puściła się jakaś platynowa blondynka w czarnej sukience, po chwili zaczęły się tańce gdzie indziej.”<sup>469</sup>

Leonard Feather, który z ramienia „Down Beat” przysłuchiwał się koncertowi, wprawdzie nie dostrzegł platynowej blondynki, ale mniej więcej podobnie opisuje reakcję widowni:

„Pośród nieco przerzedzonego, lecz nadal imponującego tłumu, to tu, to tam zrywała się jakaś para i zaczynała tańczyć jitterbuga. W ciągu kilku minut cały Freebody Park uległ czarodziejskiej transformacji. Ze wszystkich, coraz bardziej zagęszczonych miejsc w stronę sceny pędzili fotografowie, podczas gdy Gonsalves, Duke i cała reszta, zdopingowana rozpętanym przez siebie żywiołem, dawali z siebie wszystko. Gonsalves zagrał pełnych dwadzieścia siedem chorusów. Setki widzów wspięły się na krzesła, by lepiej widzieć, a gdy orkiestra doprowadziła kunsztowną partię aranżu do kulminacji, wyczerpana publiczność opadła na swoje miejsca, zastanawiając się, co jeszcze może się zdarzyć.”<sup>470</sup>

Na koniec jeszcze raz Avakian: „W połowie improwizacji Paula widownia przekształciła się w jeden potężny żywy organizm, kołyszący się w rytm muzyki jak gigantyczne fale na oceanie”<sup>471</sup>.

W jakimś momencie George Wein, przerażony, że euforia słuchaczy może doprowadzić do zamieszek, poprosił Ellingtona, aby zakończył występ, „ale Duke'a jakby kto posadził na sto koni - pełen tryumfu, mając za sobą entuzjastyczne tłumy, ani myślał słuchać”<sup>472</sup>. Dwa następne utwory, *I Got It Bad* i *Jeep 's Blues* były nieco spokojniejsze. Ale

publiczności jeszcze było mało i Ray Nance wykonał swój popisowy śpiewno-taneczny numer *Tulip or Turnip*, po którym Wein ponownie błagał Duke'a, żeby skończył. Na co Duke przeszedł do *Skin Deep*, kolejnego dynamicznego utworu z solem Louisa Bellsona. Wreszcie, po jakichś dziewięćdziesięciu minutach niesamowitego koncertu, orkiestra zeszła ze sceny.

Tym, co tak ogromnie rozgrzało publiczność, było przede wszystkim sześciopółminutowe solo Paula Gonsalvesa. Jak wspomnieliśmy, nie należał on do czołówki tenorzystów, a jego słynnej improwizacji z Newport, mimo że rewelacyjnej, nie można przecież zaliczyć do arcydzieł jazzu. Jednakże zdecydowanie górowała nad typowymi, zgiełkliwymi i obliczonymi na tani poklask solami, jakimi muzycy raczyli uszczęśliwionych słuchaczy JATP i podobnych festiwali. Gonsalves nie szedł na łatwiznę: mimo że zagrał z niesamowitą energią i emocjonalnością, jego solo było porcją solidnego jazzu, podobnie jak akompaniament kolegów z sekcji. o jakości przedstawionej przez nich muzyki świadczy różnica w reakcji tłumu. Oto bowiem po długich intelektualnych produkcjach nowoczesnych jazzmanów i wysmakowanej, wymagającej skupienia suicie Ellingtona, przyjętych ciepło, a często z umiarkowanym entuzjazmem, na scenie pojawia się zaledwie czterech panów i kilkoma minutami prostego bluesa potrafi rozgrzać publiczność do białości. A nie była to widownia składająca się z wiecznych hippisów i przesiąkniętych piwem motocyklistów; przeważali w niej różnorodni przedstawiciele klasy średniej: studenci, mechanicy samochodowi, lekarze, gospodynie domowe, zmieszani dla kolorytu z kilkoma rekinami finansowymi z Newport, którzy także połknęli bakcyła jazzu. Występ Ellingtona był dla nich wszystkich wstrząsającym i niezapomnianym przeżyciem. Historia jazzu obfitowała w wydarzenia tak wiekopomne, że za możliwość uczestniczenia w nich wielu miłośników tej muzyki podpisałoby cyrograf z diabłem: występ Original Dixieland Jazz Band w Reisenweber's; pierwszy koncert jazzowy w Coliseum w 1926 r., na którym zaprezentowały się zespoły Kinga Olivera, Clarence'a Williamsa i Benniego Motena oraz Hot Five Louisa Armstronga; słynny koncert w Massey Hall w Toronto, gdzie w 1953 r. wystąpili Charlie Parker, Dizzy Gillespie, Charlie Mingus, Max Roach i Bud Powell; pierwszy występ Benny'ego Goodman'a w Palomar, Los Angeles, który w 1935 r. dał impet rozwojowi swingowych orkiestr. Impreza, która odbyła się we Freebody Park w Newport, o północy 7 lipca 1956 r. wpisała się chlubnie na tę listę.

Publiczność z pewnością czuła, że uczestniczy w wieczorze o znaczeniu historycznym. Oto pierwsze zdanie recenzji Leonarda Feathera w „Down Beat”: „Ostatni dzień festiwalu w Newport w 1956 r. na długo pozostanie w pamięci tej części widowni, która miała na tyle rozsądku, żeby pozostać do końca...”<sup>473</sup> Z kolei Avakian donosił, że „gdy tylko



przebrzmiały ostatnie dźwięki koncertu, stał się on tematem gorączkowych rozmów dziennikarzy i krytyków. Do rana jednogłośnie uznali, że był to jeden z najwspanialszych występów, jakiemu kiedykolwiek się przysłuchiwali<sup>474</sup>. Zauważmy, że opinię tę wygłaszali ludzie, którzy choćby z racji swego zawodu niejednego doświadczyli. Fama o tym muzycznym wydarzeniu niosła się z Newport jak na skrzydłach i można ją było streścić jednym zdaniem: nastąpił wielki powrót Duke'a Ellingtona! W ciągu kilku tygodni jego zdjęcie ukazało się na okładce „Time'a”, a płytę ze słynnym koncertem sprzedano w setkach tysięcy egzemplarzy i ustanowiła ona w tym względzie rekord w jego karierze.

W sposób naturalny nasuwa się przy okazji pytanie, jaką wartość miała ellingtonowska muzyka w poprzednim okresie, czyli od końca pierwszego bojkotu nagraniowego. Poniższe uwagi dotyczą głównie krótkich utworów; dłuższe kompozycje, które Duke uważał za sedno swej twórczości, omówię nieco dalej.

Pomimo utraty Cootiego i innych czołowych muzyków, w początkach owego okresu powstało kilka interesujących nagrań. *The Unbooted Character* oparty jest na ciekawym riffie, dwóch dłuższych solówkach Lawrence'a Browna i Jimmy'ego Hamiltona i końcowym dialogu pomiędzy Taftem Jordanem i Shortym Bakerem. Pierwszy z nich używa zwykłego tłumika, drugi plungera i jest to klasyczny dla Ellingtona przykład znakomitego operowania zróżnicowanymi barwami.

*Gathering in Clearing* nawiązywało do potajemnych wieczornych i niedzielnych spotkań czarnych niewolników, podczas których bardziej wykształceni z nich uczyli czytać i pisać pozostałych, wierzyli bowiem, że ich jedynym ratunkiem jest edukacja. Interesujący główny temat, do którego rościł sobie prawa Al Sears, interpretuje Hodges, a w doskonałych fragmentach trąbki z plungerem prezentuje się Cat Anderson.

*Suddenly It Jumped* to rzeczywiście skoczny swingowy numer. Zawiera świetne solo Tafta Jordana, a w zakończeniu dochodzi do ulubionego przez Duke'a kontrapunktowego starcia kilku głosów: na figurę saksofonów nakłada się figura puzonów i niezależna linia trąbek, pod koniec saksofony i trąbki skaczą w górny rejestr, dominując nad dźwiękowym tumultem. Jest to ekscytująca, motoryczna kompozycja czerpiąca z ducha wielogłosowych końcowych chorusów charakterystycznych dla jazzu nowoorleańskiego i dixielandu, które to gatunki tak często inspirowały Duke'a.

Kompozycja *Transblucency*, później często wykonywana przez orkiestrę, ma podtytuł *A Blue Fog You Can Almost See Through* i jest typowym dla Ellingtona przykładem przeobrażenia wizji plastycznych w muzykę. Temat jest rozwinięciem sola Lawrence'a Browna z *Blue Light*, a nagrania dokonali między innymi Brown, Ellington, Oscar Pettiford

na kontrabasie i Jimmy Hamilton. Jednakże kluczowym fragmentem jest tu duet scatującej Kay Davis i Jimmy'ego Hamiltona. Patricia Willard, w pewnym okresie blisko związana z zespołem, zwraca uwagę na fakt, że podczas występów na żywo Kay często śpiewała zwykłe piosenki z tekstami, lecz z nie wyjaśnionych przyczyn w studio ograniczała się do scatu albo partii w pozycjach koncertowych. Szkoda, ponieważ dysponowała dobrym głosem, ciekawie frazowała i pod wieloma względami przewyższała większość innych śpiewaczek Ellingtona. Prawykonanie *Transblucency* nastąpiło podczas koncertu w Carnegie Hall w 1946 r., kiedy to Duke kazał muzykom bez wcześniejszego ustalenia zagrać nowy utwór, co czasami lubił robić.

Magenta Haze przypomina swym zwiewnym charakterem *Warm Valley*, jej temat bazuje na septymie wielkiej, jak wiele podobnych utworów Ellingtona, i prawie w całym przebiegu jest popisem Hodgesa.

Wspomnijmy jeszcze kilka innych: *Primpin' for the Prom* odznacza się zgrabnie zaaranżowanymi fragmentami dla saksofonów; *Air Conditioned Jungle* cechują częste równe ósemki, przez co kompozycja odbiega nieco od rytmiki jazzowej, za to jest okazją do pokazania całej wirtuozerii Hamiltona. *Brown Betty* przykuwa uwagę ciekawymi efektami plungerowymi Nelsona Williamsa, jednego z wielu trębaczy, którzy przewinęli się przez orkiestrę. Z kolei *Pretty and the Wolf* to osobliwy utworek, w którym Ellington recytuje historię niewinnej dziewczyny trafiającej do wielkiego miasta; zamiast jednak dać się wykorzystać wielkomięskiemu cwaniakowi, sama zdziera z niego skórę. Bohaterem jest tu Jimmy Hamilton, zarówno jako autor, jak i wykonawca. Osobiście nie mam większego przekonania do literackich talentów Ellingtona, lecz *Pretty and the Wolf* zniewala specyficznym urokiem, może dlatego, że jest to prosta narracja wyrażona nieskomplikowanymi środkami, i choć oryginalna, unika pretensjonalności.

Swoistym post scriptum do tego okresu była wspólna trasa z gitarzystą Django Reinhardtem, podówczas najbardziej szanowanym jazzmanem europejskim. Był to jego jedyny pobyt w Stanach i tym samym niepowtarzalna okazja dla amerykańskiej publiczności do posłuchania go. Trasa trwała przez prawie cały listopad, przebiegała po Środkowym Zachodzie, a wieńczył ją koncert w Carnegie Hall. Występ Django zakończył się ogromnym sukcesem, ale jako że grał tylko z akompaniamentem sekcji, część widzów była nieco rozczarowana, że nie może usłyszeć, jak by wypadł w zestawieniu ze słynnymi solistami Ellingtona. Niestety, nie powstała żadna amerykańska płyta Reinhardta, czy to z muzykami Ellingtona, czy też bez nich, i mamy dostęp jedynie do nagrań koncertowych (gitarzyście towarzyszy jeden z ówczesnych gigantów kontrabasów jazzowego Oscar Pettiford, wówczas

etatowy muzyk Ellingtona).

Jak więc widać, ten dość długi okres obfitował w wiele znaczących nagrań Duke'a. Niestety coraz częściej ustępowały miejsca mało subtelnym szybkim utworom bigbandowym i drugorzędnym kompozycjom popowym. Najbardziej niewydarzone z nich, to silący się na oryginalność numer do tańca *Joog, Joog; The Blues* ze śpiewem Jimmy'ego Grissoma na tle shuffle'owych rytmów, który miał zawojować rynek rhythm and bluesowy; *Boogie Bop Blues*, będący poronioną próbą wykonania bebopu w stylu big-bandu Dizzy'ego Gillespiego, i mnóstwo potworkowatych piosenek, między innymi napisanych przez Ellingtona w spółce z tekściarzem Johnem Latouche do *Beggar's Holiday*, jak *Take Love Easy* i *Brown Penny* ze sztampową muzyką i szkaradnymi tekstami, jak choćby ten: „Take love easy, easy, easy; never let your feelings show; Make it breezy, breezy, breezy, easy come and easy go”.

Trzeba jednak wybaczyć Ellingtonowi to płodzenie niedowarzonych przebojów, ponieważ to dzięki nim mógł nadal utrzymywać orkiestrę. Poza tym, jak już podkreślaliśmy w innym miejscu, nikt nie jest w stanie tworzyć samych arcydzieł, gorsze okresy zdarzają się w życiu każdego artysty.

Mam wrażenie, że ten dołek w życiu Ellingtona nie dotyczył jedynie kondycji twórczej. Jeśli posłuchamy jego formacji z tamtych lat, wyraźnie słyhać, że brak jej witalności i „pozytywnej wibracji”, charakterystycznych dla poprzednich lat. Nie ulega wątpliwości, że po pierwsze muzycy byli już zmęczeni wykonywaniem przez lata podobnej, a czasami tej samej muzyki; po drugie, wiele sił odebrało zespołowi odejście tylu kluczowych postaci obdarzonych twórczą indywidualnością, których nie mogli zastąpić wprawdzie technicznie sprawni, ale pozbawieni ich formatu nowi instrumentalisci. Trochę blasku orkiestrze, bardziej dosłownie, odebrała także zmiana proporcji pomiędzy sekcjami: Ellington rozszerzył sekcję blachy, co siłą rzeczy odbiło się na jasności i lekkości brzmienia.

Zmieniły się również gusta publiczności. Mniejsze zainteresowanie muzyką Ellingtona nie tylko działało deprymująco na niego i jego współpracowników, ale postawiło go także w obliczu poważnych i dokuczliwych problemów finansowych. Ponadto czuł się coraz bardziej spychany na margines światka show-biznesu.

Wydaje mi się jednak, że tym, co najbardziej zaważyło na nie najlepszej sytuacji Duke'a, była nieumiejętność podejmowania przez niego prawidłowych wyborów artystycznych. Ale o tym nieco dalej.

*Ostatnia orkiestra*

Fala entuzjazmu, którą wzbudziła orkiestra Ellingtona swoim występem w Newport, przez jakiś czas nie opadała. „Duke Ellington i jego orkiestra, których akcje wyraźnie wzrosły po tryumfach na festiwalu Amerykańskiego Jazzu, zostali ponownie zaangażowani do Birdlandu na dwa tygodnie, poczynając od 5 listopada” - oznajmiał „Down Beat”<sup>475</sup>. „Time” ze zdjęciem Duke’a pojawił się 20 sierpnia. Czytamy tam między innymi: „Głośny występ Ellingtona w zeszłym miesiącu okazał się nie tylko punktem zwrotnym festiwalowego koncertu, ale także jego kariery... Publiczność zawróciła w połowie drogi do wyjścia, śpiochy się przebudziły. Zamierająca atmosfera wieczoru ożywiła się w jednej sekundzie i przeszła w nastrój podniecenia... Jakaś młoda dama wyrwała się spod opieki swego partnera i puściła w tan”<sup>476</sup>.

Ożywczy powiew w orkiestrze Ellingtona ujawnił się już wcześniej. W styczniu tenże sam „Time” zamieścił krótką notkę zatytułowaną „Duke znowu w formie”. Jej autor twierdzi, że formacja „odrodziła się” i wskazuje na nowego perkusistę, Sama Woodyarda, jako tego, któremu udało się przynajmniej częściowo wskrzesić ducha poprzednich wcieleń zespołu<sup>477</sup>. Podobne w treści artykuły ukazały się w „Saturday Review” z maja i w sierpniowym „Coronet”. Ale to koncert w Newport „potwierdził”, jak chce „Time”, że Ellington ponownie znajduje się w centrum amerykańskiego nurtu muzycznego.

Sukces podreperował nieco budżet big-bandu, a na krótko przed festiwalem, Ellington ponownie podpisał kontrakt z Columbia. Znalazł tam zrozumienie dla swoich ambicji u Irvinga Townsenda, który pomógł mu w realizacji kilku bardziej rozbudowanych dzieł.

Lecz kłody nie znikwały spod nóg Duke’a. Coraz wyraźniej malała liczba wielkich kabaretów, w których orkiestra mogłaby się zaszyć choćby na kilka tygodni, czy teatrów, które wprawdzie na krócej angażowały wykonawców, ale i to by się liczyło. Pozostawały pojedyncze imprezy - potańcówki studenckie i okolicznościowe występy, nawet na przyjęciach weselnych. Mimo że, według szacunków „Time’a”, biuro Glasera zapewniało zespołowi Duke’a roczne dochody w wysokości od pięciuset do siedmiuset tysięcy dolarów, jego budżet był bardzo napięty. Muzycy otrzymywali od trzystu do sześciuset dolarów

tygodniowo, co było niemałym zarobkiem, szczególnie przy gwarancji stałej pracy. Ellington opłacał nie tylko swoich osiemnastu czy dwudziestu artystów, ale całą armię „technicznych”, menedżerów, ludzi odpowiedzialnych za reklamę i kontakty z prasą, fryzjera oraz niezliczoną liczbę „ofiara losu”, jak choćby Sonny’ego Greera. Ruth twierdzi, że w dniu wypłaty szofer Duke’a jeździł po całym Nowym Jorku zawożąc pieniądze osobom, z którymi lider kiedykolwiek miał jakieś związki. Roczny bilans wszystkich pensji nie mógł być mniejszy niż pięćset tysięcy dolarów; a trzeba jeszcze doliczyć koszty wożenia tej całej potężnej organizacji po całym kraju, a czasami przerzucania jej samolotami za granicę. Ellington musiał wkładać w utrzymanie orkiestry dochody z ASCAR tantiemy z piosenek i płyt, dzięki czemu, z trudem bo z trudem, udawało mu się jakoś spłacać rachunki na czas. Któregoś dnia Stanley Dance natknął się na Duke’a o ósmej rano, niewiarygodnej dla niego porze, jak skrobał na papierze rzędy liczb. Na widok przyjaciela mruknął: „Zastanawiam się, jak mamy zapłacić za autobus firmie przewozowej”<sup>478</sup>. Warto zauważyć przy okazji, że finansowe problemy Duke’a nie wynikały ze słabego napływu gotówki - rocznie zagarniał mniej więcej milion - ale z bez troski, z jaką ją trwonił. Mimo to, ogólna sytuacja uległa poprawie. Po pierwsze ustabilizował się skład orkiestry. Wprawdzie nadal istniała zwykła rotacja personelu, ale w mniejszym wymiarze niż dawniej. Przyczyniła się do tego po części „stara gwardia”. W 1955 r. wrócił Hodges, w 1960 r. - Tizol i Brown. Tizol na krótko pozostał w zespole - odszedł zniesmaczony ogólną sytuacją w show-biznesie. Brown z kolei zrezygnował w 1970 r., podając jako powód zmęczenie. „Straciłem serce do muzyki - tłumaczył - całkiem zwyczajnie nie chce mi się już grać.”<sup>479</sup>

Do orkiestry dołączył także Cootie Williams. W poprzednich latach, to jest mniej więcej do początku lat sześćdziesiątych, los nie obchodził się z nim nazbyt łaskawie: pracował między innymi dorywczo jako kierownik muzyczny i niewiele miał kontaktu z instrumentem. Mercer Ellington, który pełnił wówczas u ojca funkcję road managera, wiedział o jego sytuacji i pomyślał, że ponowne zaangażowanie Cootiego do orkiestry byłoby dla niej zbawienne. Jednak zbliżenie pomiędzy nim a Dukiem było nie lada problemem. „Wiedziałem, że duma nie pozwoli żadnemu z nich na wyciągnięcie pierwszemu ręki. Dla Cootiego byłoby to jednoznaczne z przyznaniem się do błędu i żebraniem o przebaczenie.”<sup>480</sup> Mercer rozwiązał tę trudność z istic dyplomatycznym talentem: pod pretekstem braku odpowiedniego personelu zaprosił trębacza na sesję studyjną, a następnie mimochodem spytał go, czy wpadłby na następną. „I tak, niepostrzeżenie, Cootie znalazł się na starych śmieciach” - wspomina Mercer<sup>481</sup>.

Obecność Williamsa, Hodgesa i Browna przywróciła formacji nieco dawnego

brzmienia - jej podstawowej siły w dniach chwały. Regenerująco podziałał także stabilny skład sekcji saksofonów, z Hodgesem, Hamiltonem, Carneyem, Gonsalvesem i Procope'em, nie zmieniający się od 1955 aż do 1968 r., kiedy to Hamilton odszedł na emeryturę i zastąpił go Harold Ashby.

Poczynając od 1962 r., również sekcja puzonów opierała się wstrząsom personalnym i składała się z Browna oraz jego młodszych kolegów, Bustera Coopera i Chucka Connorsa.

Najwięcej kłopotów przysparzała Duke'owi, jak często w poprzednich latach, sekcja trąbek. Od 1960 r. do śmierci Duke'a w 1974 r., przez zespół przewinęło się dwudziestu dwu trębaczy i wielu zastępców, którzy pojawili się w orkiestrze raz czy dwa razy. Ale to była tylko połowa zmartwienia: nie mniej istotny był ich stosunek do pracy, a ten mocno odbiegał od doskonałości. Wielu trębaczy traktowało big-band jak hotel, do którego można w każdej chwili wejść i w dowolnym momencie z niego wyjść. Odchodzili pod różnymi pretekstami: wakacji, urojonego czy rzeczywistego poczucia, że są lekceważeni, wreszcie zmęczenia ciągłymi trasami. Charakterystyczne, że wszystkie te przeszkody w cudowny sposób znikwały, gdy muzykom zaczynało brakować gotówki.

W powszechnej opinii najważniejszym nowym członkiem grupy był perkusista Sam Woodyard. Urodził się w 1925 r. i, jak większość starszych współpracowników zespołu, był samoukiem. Kiedy Ellington wziął go do siebie, Woodyard nie miał większego doświadczenia w pracy z big-bandem. Grze Woodyarda brakowało pewnej subtelności i nie dorównywał techniką Bellsonowi, za to doskonale się sprawdzał w nowej dla siebie roli perkusisty wielkiej orkiestry. Jego puls był pewny i miarowy, w akompaniamencie operował prostymi, ale energicznymi figurami. Przede wszystkim zaś był świetną siłą napędową big-bandu - nadał mu większej mocy, niż mógłby to przypuszczać zrobić ktoś inny. Ellington uważał go za jednego z najlepszych perkusistów związanych kiedykolwiek z orkiestrą, a jej wielbicieli uważali, że to w dużej mierze dzięki niemu poprawiła swój wizerunek.

Jednakże prócz zysków były też i straty. Niewytłumaczalna zdolność Duke'a do wynajdywania coraz to nowych „niesfornych chłopców” była dlań źródłem wielu perypetii. W 1961 r., kiedy zespół występował w jednym z luksusowych kasyn Las Vegas, Raya Nance'a oraz Paula Gonsalvesa aresztowano za posiadanie marihuany. Wykroczenie takiego typu było w owych czasach traktowane z o wiele większą surowością niż dziś. Gonsalves dostał wyrok w zawieszeniu, natomiast czupurny trębacz awanturował się, że zatrzymanie ich jest przejawem rasizmu, i trafił za kratki. Szefowie kasyn umieścili formację Ellingtona na czarnej liście i przez dwa lata miała zakaz wstępu do lokali Las Vegas, aż do czasu, gdy Cress Courtney dogadał się z właścicielami przez osobę trzecią<sup>482</sup>. W 1964 r., z powodu coraz

bardziej pogarszającego się wzroku, z pracy u Ellingtona zrezygnował road manager, Al Celley. Duke zaproponował jego funkcję Mercerowi, który w miarę potrzeby miał też wzmacniać sekcję trąbek. Mercer postanowił nie patyczkować się z kolegami. Chciał przemówić do rozsądku muzykom nadużywającym narkotyków i zlikwidować plagę ustawicznego spóźniania się na próby. Krótko mówiąc - chciał zaprowadzić porządek. „Nie trzeba było długo czekać - wspomina - jak zaczęła się wojna nerwów ze starymi wygami. Znalazłem się w piekielnie niezręcznej sytuacji - miałem oto grać rolę zwierzchnika wieloletnich przyjaciół, którzy prowadzili mnie za rękę do kina lub zabierali do cyrku, którzy rozpieszczali mnie łakociami albo szli ze mną popływać.”<sup>483</sup> Mercer walczył nie tylko z nimi, ale także z własnym ojcem, który zawsze z pobłażaniem odnosił się do sztubackich wybryków „wiecznych chłopców” z orkiestry.

Jeden z najpoważniejszych problemów zespołu łączył się z kolejną zmianą w popularnych gustach - tak charakterystyczną dla amerykańskiej publiczności. We wczesnych latach sześćdziesiątych inwazja rock and rolla zaczęła zmiatać wszystko po drodze, a kilka lat później nowa moda władała niepodzielnie całym rynkiem muzyki rozrywkowej. Liczba jazzowych klubów Nowego Jorku, która w dobrych czasach sięgała dwudziestu pięciu, zredukowana została do sześciu. Wielu dziennikarzy wieszczyło śmierć jazzu.

Częściowym ratunkiem dla Duke'a były mnożące się zaproszenia na występy zagraniczne. Jak wspominałem przy okazji pierwszych tournées europejskich Duke'a, przed drugą wojną światową tamtejsza publiczność jazzowa stanowiła garstkę i pod względem liczebności nie mogła się nawet mierzyć z jazzfanami z innych części świata. Lecz do 1950 r. było jej wyraźnie więcej, do czego przyczynił się tak zwany revival jazzu tradycyjnego. Spośród wykonawców amerykańskich szczególnym uznaniem Europejczyków cieszył się właśnie Duke Ellington, w którym widziano kogoś więcej niż „tylko” muzyka jazzowego; nie bez znaczenia były też jego poprzednie pobyty w Starym Świecie.

Coraz więcej było też innych tras zagranicznych: Japonia w 1964 r., Afryka Północna w 1966 r., Ameryka Południowa w 1968 r., Europa Wschodnia w 1969 r., a w 1971 r. Związek Radziecki oraz ponownie Ameryka Południowa\*. Te artystyczne wojaże nie tylko zwiększały międzynarodową sławę Ellingtona, ale także prestiż i zainteresowanie w kraju. Świadczy o tym poniższa wypowiedź Mercera:

„Mimo problemów, a czasem porażek, zaproszenia na koncerty napływały coraz częściej i orkiestra zdecydowanie nabrała wiatru w żagle”... Pamiętam, jak impresario Billy Shaw wbijał mi do głowy, że z chwilą, kiedy tego samego dnia o występy prowadzonego

---

\* W 1971 r. Duke Ellington występował na Jazz Jamboree w Warszawie (przyp. red.).

przez ciebie zespołu zabiega dwóch kontrahentów, czas podnieść stawki. Tak więc, kiedy organizatorzy zaczęli walić drzwiami i oknami, uznałem, że pora posłuchać tej rady. W zasadzie od tego momentu wszystko układało się jak w zegarku.”<sup>484</sup>

Lecz szale losu nie mogą się ciągle przechylać na jedną stronę. W 1967 r. Duke poniósł stratę, z której długo nie mógł się otrząsnąć - zmarł Billy Strayhorn. Nie wiadomo, kiedy dokładnie odkryto u niego raka, w każdym razie po raz pierwszy operowano go w połowie września 1965 r. Z początku istniała pewna nadzieja, że poradzi sobie z chorobą, nagle jednak jego stan uległ pogorszeniu i na wiosnę 1967 r. po raz drugi wylądował w szpitalu z rozpoznaniem raka przełyku. Leczono go chemoterapią i przez cały czas jadł tylko papkę podawaną mu przez rurkę. Kiedy zmarł, Duke był w Reno. Tak wspomina ten dzień:

„Był wczesny ranek 31 maja 1967 r., kiedy zadzwoniła do mnie moja siostra Ruth, i z płaczem oznajmiła mi, że w nocy odszedł od nas Billy Strayhorn. Nie pamiętam, co powiedziałem; wiem tylko, że gdy odwiesiłem słuchawkę, wpadłem w rozpacz. Z płaczem, waląc głową o ścianę, wykrzykiwałem do siebie, jaki to on był wspaniały.”<sup>485</sup> Wpływu Strayhorna na Duke’a nie da się jednoznacznie oszacować, ale był on duży, zarówno w sferze osobistej, jak i artystycznej. Ktoś powiedział kiedyś do Dereka Jewella: „Mam wrażenie, że Duke miał o wiele mniej skomplikowany charakter” zanim spotkał Straysa. W pewnym sensie był bardziej bezpośredni. Za to kiedy spotkał Straysa, stał się o wiele bardziej interesujący. To częściowo z jego okrągłych zdań Duke przejął tendencję do eleganckiego wysławiania się”<sup>486</sup>.

Z pewnością jest w tym ziarno prawdy. Billy Strayhorn nieźle znał się na literaturze i sztuce, a jego horyzonty były szersze niż Duke’a. Pamiętajmy, że Duke nie przykładał się nigdy specjalnie do nauki; nigdy też nie okazywał ciągot intelektualnych. Wolny czas podczas dłużących się w nieskończoność nocy w pociągach czy po koncertach spędzał w towarzystwie lub przy fortepianie, a nie z książką. Tym, co najbardziej go pochłaniało, była muzyka, dodajmy - jego muzyka - ale ograniczona do praktyki, pozbawiona intelektualnej podbudowy. Często zastanawia, jak to było możliwe, że Ellington wcale nie starał się zgłębić całej tradycji zachodniej muzyki, którą przecież tak chciał naśladować.

Z kolei Strayhorn, choć nigdy nie uczęszczał do college’u, lubił otaczać się ludźmi na pewnym poziomie kulturalnym, czytał znacznie więcej niż Duke, a ponadto, przy swojej nienadmiernej pracowitości więcej miał czasu na koncerty i wystawy sztuki. Duke niejednego mógł się od niego nauczyć.

Również muzyczna osobowość Strayhorna miała niebagatelny wpływ na Duke’a, o czym świadczy jego poniższa wypowiedź:



„Ilekcio borykałem się z jakimś problemem harmonicznym czy melodycznym, zasięgałem rady Billy’ego Strayhorna. Zaczynaliśmy rozmawiać i nagle wszystko stawało się klarowne. Jego nieomyślne wycucie tego, co słuszne, kierowało nas na prostą, najbardziej w danym momencie właściwą drogę. Nie był, jak można często usłyszeć, moim alter ego. Billy Strayhorn był moją prawą ręką i moją lewą ręką, był oczami mojej duszy, a nasze fale mózgowo przepływały swobodnie od jednego do drugiego.”<sup>487</sup>

Niełatwo określić, na ile Ellington był dłużnikiem Strayhorna w układaniu swoich kompozycji. Z jednej strony, trudno posądzać Duke’a o wykorzystywanie czyichś pomysłów w niezmienionej formie, choćby dlatego, że nie pozwalałaby mu na to ambicja czy bogactwo własnych propozycji. Z drugiej zaś, wszystkie osoby z jego otoczenia jednogłośnie twierdzą, że Strayhorn przekazał Duke’owi ogromną porcję muzyki, która potem trafiła bezpośrednio do repertuaru orkiestry pod nazwiskiem lidera. Nie jesteśmy jednak w stanie ustalić rozmiarów tej praktyki.

Inna sprawa, że wpływ Strayhorna na Ellingtona nie zawsze musiał być zbawienny. Ellington od samego początku wykazywał tendencję, lub jeśli kto woli - słabość, do kwiecistych, „ładnych” melodii, kosztem zdecydowanych, męskich, typowo jazzowych kompozycji, dodajmy - jego najlepszych kompozycji. Strayhorn wzmacniał tę skłonność. Jak pamiętamy, pierwsze jego utwory, na które Duke zwrócił uwagę, *Lush Life* i *Something to Live For*, cechowała nastrojowość i ogromny emocjonalizm. Najbardziej znane dzieła Strayhorna - *Chelsea Bridge*, *Snibor* i *Charpoy* - mają gęstą, zwartą fakturę i ich główną siłą są rozbudowane harmonie, nie zaś proste i bezpośrednie w wyrazie dźwięki plungera, growle czy riffy drewna w dolnym rejestrze, decydujące o odrębności wczesnych prac Ellingtona. Oczywiście nie można zapomnieć, że Strayhorn był autorem także bardziej żywiołowych pozycji - przykładem *Rain Check* czy sławne *Take the A Train* - ale przeważnie jego muzykę przesycą jakby atmosfera tropikalnych lasów deszczowych, z bujnością purpurowych orchidei i gałęziami drzewa chlebowego przygiętymi ku ziemi ciężarem owoców. Jak wskazuje wiele wczesnych nagrań Duke’a, skłonność ku tego rodzaju muzyce występowała u niego od zawsze, więc Strayhorn jedynie ją pogłębiał. Intrygujące jest pytanie, w jakim kierunku poszłaby muzyka Ellingtona, gdyby wpływy Strayhorna zrównoważyła jakaś silna osobowość muzyczna hołdująca odmiennej stylistyce - ktoś w rodzaju, powiedzmy, Fletchera Hendersona czy Fatsa Wallera. Niestety, nic takiego się nie zdarzyło i gdy weźmie się pod uwagę wzorce klasy średniej oraz zamiłowanie do wykwinności, które Duke przyswoił sobie w dzieciństwie, trudno się dziwić, że zbliżył się do Strayhorna. Przy tym wszystkim nie możemy jednak stracić z oczu faktu, że podstawowa koncepcja twórcza młodszego

kompozytora wpływała bezpośrednio z ducha ellingtonowskiego. Możliwe, że Strayhorn rzeczywiście wywarł wpływ na twórczość Duke'a, wysubtelnił i ubarwił jego smak, ale w najgłębszych pokładach była to muzyka rdzennie ellingtonowska i taką pozostała po śmierci Strayhorna.

11 maja 1970 r. Ellingtona dosięgnął następny cios, zarówno w sferze osobistej, jak i zawodowej - zmarł Johnny Hodges. Wprawdzie od pewnego czasu cierpiał na schorzenie serca, mimo to jego śmierć była szokiem. Był akurat u dentysty w Nowym Jorku, kiedy poczuł się gorzej. Wyszedł do toalety, a gdy po dłuższej chwili nie wracał, ktoś poszedł sprawdzić, co się dzieje, i znalazł go martwego.

Hodges, chroniąc pod maską agresywności i pogardy ogromną nieśmiałość, nie był najłatwiejszy we współzyciu. Przypomnijmy słowa Barneya Bigarda: „Sprawiał wrażenie, jak gdyby uśmiechnięcie się było torturą ponad siły”<sup>488</sup>. Ale ciepłe, dobywające się z głębi serca brzmienie i niesamowity swing sprawiły, że nie tylko kochały go miliony, ale także, co czasem trudniejsze, osoby z najbliższego otoczenia - Ellington i reszta. Russell Procope wspomina, że kiedy dowiedział się w radio o śmierci Hodgesa, akurat prowadził auto i musiał zjechać na pobocze, by zwymiotować. Kiedy pojawiła się kwestia zatrudnienia następcy zmarłego alcyisty, Duke odparł beznamiętnie: „Johnny'ego nie można zastąpić”. Po czym dodał: „Bez niego nasza orkiestra nigdy nie zabrmi tak samo”<sup>489</sup>. Mało który jazzman pozostawił po sobie tak szlachetne dziedzictwo, jak „Rabbit” - Johnny Hodges.

Pewne zmiany zaszły także w sprawach osobistych Duke'a. Związał się z nową partnerką, ostatnią z ważnych w jego życiu. Od dwudziestu pięciu lat żył z Evie jak mąż z żoną, choć przez cały ten czas wikłał się w różnego rodzaju romanse, zwykle krótkotrwałe. Z tego czy z innych powodów od pewnego czasu Evie coraz bardziej zamykała się w sobie i nieco zgorzkniała. Doszło do tego, że na oficjalne przyjęcia czy ceremonie wręczania nagród stawał się w towarzystwie Ruth.

Nowa wybranka serca nazywała się Fernanda de Castro Monte, a z czasem przylgnął do niej przydomek „The Countess” (Hrabina), choć bez wątpienia nie miała prawa do żadnego szlacheckiego tytułu. Duke spotkał ją około 1960 r. podczas pobytu w Las Vegas, gdzie Monte śpiewała. Jednakże z pewnością nie można by jej nazwać zwykłą wykonawczynią klubową - była wykształcona, władała kilkoma językami i w większości metropolii europejskich czuła się jak u siebie w domu. Przy tym była przystojną czterdziestolatką, zdecydowanie w typie Duke'a, i roztaczała wokół siebie aurę światowej damy, znającej się na sztuce, markowych winach, wykwinnym jedzeniu i eleganckim ubiorze. Była jak najwierniejsze ucieleśnienie jego marzeń.

„Hrabina” natychmiast zabrała się do zmiany diety Ellingtona, starając się odzwyczaić go od swojskiego amerykańskiego jedzenia, z nieśmiertelnymi jajkami na szynce na czele, i od lodów, za którymi zawsze przepadał; w zamian karmiła go kawiozem i ślimakami. Nakłoniła go także do bardziej kosmopolitycznego, swobodnego stylu ubierania się, chowając do szafy jego nieco krzykliwe stroje, w które dawniej się odziewał. W czasie tras zagranicznych okazała się niezmiernie użyteczna: wykorzystując swoje zdolności lingwistyczne stała się tłumaczką Duke’a, załatwiała wiele spraw organizacyjnych związanych z podróżą i w ogóle stała się kimś w rodzaju sekretarki. Większość świty Duke’a szanowała ją i miała o niej dobre zdanie. Duke nadal odwiedzał Evie w ich wspólnym kiedyś mieszkaniu, jednak jego faktyczną życiową partnerką była „Hrabina”.

Mniej więcej w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, gdy Duke dobiegał siedemdziesiątki, stał się kimś w rodzaju „starego mistrza” amerykańskiej muzyki. Stały dopływ dłuższych kompozycji utwierdzał publiczność w przekonaniu, że jest liczącym się twórcą, a jego pozycja jako artysty nie podlegała kwestii. Zewsząd obsypywano go nagrodami, wyróżnieniami i tytułami honorowymi (dostał ich piętnaście, większość w 1967 r. i później); w 1969 r. otrzymał Presidential Medal of Freedom; wręczano mu klucze do miast, nagrody Grammy - na wszystkie możliwe sposoby składano mu hołdy i wyrazy uznania.

Jednakże najwięcej reklamy przysporzyło mu wyróżnienie, którego nie dostał. Komitet nagrody Pulitzera uznał, że w 1965 r. w dziedzinie muzyki nie powstało żadne dzieło godne uwagi i postanowił przyznać specjalną nagrodę Ellingtonowi za „witalność i oryginalność całego dorobku twórczego”. Jednakże tak zwane czynniki oficjalne, które miały ostatnie słowo, odrzuciły rekomendację komitetu. Rozpętała się burza prasowa. Wypowiedzi przeważnie wyrażały sympatię i współczucie dla Ellingtona, który cały fakt skomentował jednym zdaniem: „Los jest dla mnie bardzo łaskawy, ponieważ nie chce, bym zyskał sławę w zbyt wczesnym wieku”. Dwóch członków komitetu złożyło rezygnację - Robert Eyer i wspomniany przy innej okazji Winthrop Sargeant, autor jednej z najwcześniejszych ważnych książek o jazzie, w której wyrażał się z podziwem o „zaskakująco konsekwentnej... subtelnej orkiestracji” Ellingtona<sup>490</sup>. Nawet jeśli były jakieś przeszkody uniemożliwiające wyróżnienie Ellingtona, nigdy nie zostały ujawnione i w prasie dominował pogląd, że nienagrodzenie muzycznego geniusza, jakim bez wątpienia jest Ellington, było poważnym błędem. Jak często w podobnych razach, nieprzyznanie nagrody zrobiło wokół pokrzywdzonego o wiele więcej szumu, niż gdyby ją otrzymał.

Życie artysty otoczonego zewsząd sławą i uznaniem budziło zrozumiałe zaciekawienie i aż się prosiło, żeby je jakoś przybliżyć zwykłym śmiertelnikom. Biografia Duke’a pióra

Ulanova była już przestarzała, a inne poświęcone mu książki skupiały się głównie na jego twórczości. Sam Vaughan z wydawnictwa Doubleday był gorącym miłośnikiem jazzu i już od wielu lat namawiał Duke'a do opisania swojego życia. W końcu jednak to szef firmy, Nelson Doubleday, przekonał Ellingtona do pracy nad autobiografią - w dużym stopniu dzięki zaliczce w wysokości pięćdziesięciu tysięcy dolarów - co na tamte czasy i na taką książkę było sumą niebagatelną. Oczywiście, muzyk wydał całą zaliczkę, zanim na dobre wziął się do dzieła. Jednakże przez cały ten czas, do końca lat sześćdziesiątych, robił notatki, wiele z nich na skrawkach papieru, a nawet serwetkach. Następnie przekazywał je Stanleyowi Dance'owi, któremu przypadło w udziale przekształcenie tej nieskładnej masy w spójną całość. Nikt nie nadawał się do tego lepiej niż on, ponieważ Duke'a i jego życie znał od podszewki, co było nieocenione, gdy należało wypełnić luki w materiale. Jednakowoż charakterystyczna dla Duke'a instynktowna ochrona własnego ja przed okiem ciekawskich sprawiła, że książka rozczarowała tych czytelników, którzy spodziewali się zrozumieć dzięki niej meandry twórcze umysłu znanego artysty\*.

W każdym razie zła passa sprzed koncertu w Newport w 1956 r. minęła i Ellington znowu cieszył się sławą, większą nawet niż w dniach Cotton Clubu. Nasuwa się pytanie, jaka była muzyka Ellingtona z tamtych lat.

Duke'a pochłaniały przede wszystkim suity i inne utwory koncertowe, więc odpowiednio mniej czasu poświęcał kompozycjom czysto jazzowym. Jako lider znanej orkiestry tanecznej musiał też dbać o mniej wybredną publiczność, dla której często sięgał po popularne przeboje, jak *Moon River*, *Days of Wine and Roses*, *Chim Chim Cheree*, a nawet *I Want to Hold Your Hand* Beatlesów. Sam również musiał produkować hity, by jakoś utrzymać całe swoje przedsiębiorstwo, które zaczynało przypominać mały kombinat przemysłowy. Nie było to łatwe. Pod koniec lat sześćdziesiątych, gdy scenę rozrywkową zawojowały zespoły rockowe, wydawnictwa płytowe nie narzucały mu się z propozycjami. Weźmy na przykład rok 1968: w lutym Ellington nagrał *Second Sacred Concert* i kilka utworów dla Fantasy, w czerwcu kilka numerów z kontrabasem i śpiewakami dla Tetco; w listopadzie *Latin American Suite* znów dla Fantasy - i to wszystko, co udało mu się wydać w ciągu całego roku.

To wcale nie oznacza, że muzyka Duke'a nie była rejestrowana. Po pierwsze, dokonano setek oficjalnych czy pirackich nagrań w trakcie koncertów, występów w klubach i salach tanecznych. Po drugie, coraz częściej lider wynajmował studio za własne pieniądze, by mieć odpowiednie warunki do pracy nad kompozycjami, szczególnie dłuższymi. Czasem

---

\* Autobiografia Duke'a, o której mowa, nosiła tytuł *Music Is My Mistress* (przyp. tłum.).

sesje tego typu ograniczały się do prób nowych pozycji, czasem utwory owe dopiero tworzył. Była to oczywiście bardzo droga metoda komponowania, ale Duke czuł się z nią najlepiej. Powstały w ten sposób kilometry taśm z nagraniami, z których większość nie jest skatalogowana, prawie żadne nie zostało poddane obróbce studyjnej i mało które doczekało się prezentacji. Na Yale University, gdzie zawsze interesowano się Ellingtonem i prowadzone jest jego archiwum, liczone na przejęcie całego tego materiału, ale Mercer przekazał go radiu duńskiemu (jego żoną jest Dunką, a on sam wiele czasu spędza w Kopenhadze), tłumacząc, że amerykańskie stacje radiowe nie dają mu gwarancji, iż taśmy owe będą odtwarzane regularnie.

Oprócz tego Duke zrealizował w tym okresie wiele wybornych nagrań podczas krótkiego kontraktu z Bethlehem i, przede wszystkim, dla Capitolu we wczesnych latach sześćdziesiątych - współpraca z Irvingiem Townsendem, przyklaskującym poważniejszym ambicjom muzyka, przyniosła wspaniałe owoce.

Nagrał także kilka płyt z zaproszonymi gośćmi (na przykład ze śpiewaczką Theresą Brewer) i cykl spotkań na szczycie z muzykami takimi, jak Louis Armstrong, Coleman Hawkins czy John Coltrane. Na szczególne wyrazy uznania zasługuje zarejestrowany kolejny muzyczny portret, tym razem Hawkinsa, z Hodgesem i Lawrence'em Brownem. Cechuje go bardzo ładna, choć niezbyt oryginalna linia melodyczna, wykonywana z ogromnym uczuciem przez wielkiego tenorzystę.

Inną świetną prezentacją solisty jest utwór poświęcony UMMG (skrót od nazwy instytucji - Upper Manhattan Medical Group - z którą związany był Arthur Logan), z olśniewającą popisową partią Dizzy'ego Gillespiego. Obydwa nagrania świadczą o tym, że nawet tak uznane sławy, jak Hawkins i Gillespie, dawały z siebie wszystko, gdy przychodziło im współpracować z Dukiem.

Płyty dla Bethlehem składają się głównie ze standardów autorstwa Duke'a i innych. Znajdziemy tu wzruszającą wersję ballady *Laura* w wykonaniu Paula Gonsalvesa chrapliwym tonem, który bardziej niż zwykle świadczy o jego powinowactwie z Benem Websterem, albo *Lonesome Lullaby*, jedną z typowych dla Ellingtona nastrojowych, zwiewnych kompozycji, w których specjalizował się od początku lat trzydziestych. Temat jest kwintesencją prostoty, bazuje na skromnym odcinku ośmiotaktowym, który w jakimś momencie interpretują dwie trąbki ze szczątkowym akompaniamentem. W czasach, gdy ośmio-, a nawet dziesięcioosobowe sekcje blachy nie należały w big-bandach do rzadkości, taka minimalna obsada była jak powiew świeżego powietrza. Po raz kolejny Duke pokazuje nam, jak efektowna może być prostota.

Podobnym nastrojem odznacza się *Paris Blues*, napisany do pochodzącego z 1961 r. filmu o muzyku. Linia melodyczna jest bardzo statyczna i czasem ogranicza się do całych nut. Chorus ma budowę dwunastotaktową, jak najzwyczajszy blues, jednakże występujące w nim harmonie są gęstsze i o wiele bardziej wyrafinowane niż w bluesie. Przykładem akord dominantowy zwiększony w drugim taktie - nieczęsto spotykany w tym gatunku muzyki. Przy prostocie melodii i oryginalnej harmonii to kolejne cudownie nastrojowe dziełko muzyczne.

Jedną z najbardziej cenionych płyt Ellingtona z tamtego okresu zatytułowana była *And His Mother Called Him Bill*. Była zbiorem prac Billa Strayhorna i Duke nagrał ją trzy miesiące po śmierci przyjaciela. Znajdziemy tu kilka najbardziej znanych hitów Billa, jak *Raiti Check* czy *Day Dream*. Zważywszy jednak na okoliczności powstania, największe chyba wrażenie robi kompozycja *Bluod Count* - ostatnia w życiu Strayhorna, którą napisał czekając na śmierć. Temat w interpretacji Hodgesa jest niemal jednym zastygłym dźwiękiem na typowych dla Strayhorna gęstych harmoniach. Mniej więcej w środku występuje zapadająca na długo w pamięć krótka figura szesnastkowa, w emocjonalnym wykonaniu Hodgesa, które przy świadomości, jaki los czekał kompozytora, wstrząsa do głębi.

Jak więc wynika z powyższego, ostatnia orkiestra Ellingtona potrafiła prezentować wyśmienitą muzykę, choć nie na takim niebotycznym poziomie, jak jej wcześniejsze wcielenia. Składały się na to różnorakie przyczyny. Po pierwsze - znużenie. Instrumentaliści Ellingtona od lat zmuszeni byli do grania starego repertuaru, co musiało się odbić na wykonaniu. Po drugie - wiek i kondycja. Wielu z nich odczuwało w owych czasach (mowa o połowie lat sześćdziesiątych) oznaki znużenia, a nawet zmęczenia, wielu też było schorowanych. Niekończące się podróże, nieregularne posiłki i, w niektórych przypadkach, wyniszczenie alkoholem i narkotykami, musiały przynieść określone skutki. Nie byli już młodzieniaszkami podniecającymi się pierwszymi sukcesami publicznymi - pod koniec lat sześćdziesiątych wielu z nich osiągnęło wiek emerytalny.

Nie zapominajmy jednakże, że w szeregach orkiestry znajdowało się kilku mistrzów jazzu i kiedy była w dobrej formie, potrafiła zagrać z imponującą siłą, czego dowodzi choćby słynny występ w Newport. Nie utracił także sił twórczych jej lider i, jeśli tylko chciał, potrafił komponować tak wyjątkowe dzieła, jak *Lonesome Lullaby*. To właśnie z tym zespołem młodsza publiczność utożsamiała nazwisko Ellingtona, a nie z formacjami, które nagrały arcydzieła w stylu *Black and Tan Fantasy* czy *Ko-Ko*.

## Większe formy

Duke Ellington napisał mniej więcej trzydzieści trzy większe dzieła, przeznaczone do wykonania raczej w salach koncertowych niż tanecznych. Dokładne ustalenie tej liczby zależy od kryteriów, jakimi się będziemy posługiwać. Nie wiadomo na przykład, jak traktować trzy przeróbki kompozycji W. C. Handy'ego, zestawionych przez Ellingtona w jedną całość, lub tak zwaną *Tonal Group*, składającą się z *Rhapsoditti*, *Fugueaditti* i *Jam-aditti*, albo krótkie, komponowane w pośpiechu utwory, jak *La Scala* i *Non-Violent Integration*, czy wreszcie jego własną wersję suity *Dziadek do orzechów*. Duke pisał ponadto muzykę do filmów, której ilość też jest trudna do określenia - nie jest na przykład jasne, czy zaliczać do niej ścieżkę dźwiękową z *Black and Tan Fantasy*, w niewielkim stopniu stworzoną przez niego. Nie wiadomo wreszcie, czy włączyć do tej kategorii musicale typu *Jump for Joy*, *Beggar's Opera*, *My People* i *Pousse Café*. Większość muzyki filmowej czy musicalowej przybierała formę piosenek i krótkich utworów jazzowych, ale była i taka, jak w *Anatomii morderstwa* (*Anatomy of Murder*), którą bez wahania można zakwalifikować do form koncertowych.

Nagrania większych dzieł mieszczą się mniej więcej w szesnastu godzinach. Jeśli doda się do tego utrzymane w podobnym charakterze fragmenty muzyki z filmów i musicali, na całość potrzeba by dwudziestu pięciu-trzydziestu płyt długogrających. Jest to budząca szacunek porcja muzyki, którą można by porównać z kilkunastoma symfoniami czy operami. Mimo to stanowi ona zaledwie nikły procent całej twórczości Ellingtona. Według duńskiego znawcy tematu, Erika Wiedemanna, Duke był autorem około tysiąca dwustu pozycji, z których wiele utrwalono w kilkunastu, czasami ogromnie zróżnicowanych wersjach. Przy pobieżnych obliczeniach całkowicie dopracowane kompozycje - jeśli którakolwiek z nich rzeczywiście została wykończona - stanowią jakieś sto pięćdziesiąt godzin muzyki, z czego na dzieła koncertowe przypada mniej więcej piętnaście procent.

Kompozycje owe mają przynajmniej cztery wspólne cechy. Po pierwsze, wszystkie zawierają fragmenty czysto jazzowe, występujące obok elementów zaczerpniętych z innych źródeł, czy to muzycznych, czy pozamuzycznych. Po drugie, ich wspólnym celem jest

wywołanie określonego nastroju, oddanie atmosfery miejsca, zilustrowanie wydarzenia historycznego czy literackiego, wyrażenie takiego czy innego komunikatu. W tym sensie można je zaliczyć do muzyki programowej. Jednakże choć ich treść była dla Ellingtona istotna, często nie potrafił umiejętnie wyrazić jej dźwiękami i jego zamierzenia stawały się mało czytelne. Po trzecie, jak wskazuje Jules Rowell w swojej analizie twórczości Ellingtona, „kompozycje koncertowe są w głównej mierze rozbudowanymi ośmio-, dwunasto- i szesnastotaktowymi bluesami lub najpopularniejszymi formami piosenek (o budowie ABA, AABA oraz ABAC). Ta rozbudowa polega na rozwinięciu podstawowych cząstek formalnych w skomplikowane struktury stanowiące tło improwizacji, uzupełnianych partiami łącznikowymi. Dotyczy to wszystkich dzieł Ellingtona, niezależnie od tego czy powstały w 1931, czy w 1972 r.”<sup>491</sup> Jak więc widać, Ellington nie był nowatorem w zakresie formy. Stosował tak zwaną budowę okresową, z powtarzającymi się cyklicznie motywami, nie zaś ewolucyjną, w której linia melodyczna rozwija się i ulega przetworzeniom, jak u europejskich kompozytorów przełomu dziewiętnastego i dwudziestego wieku. Po czwarte, większość tych utworów nie stanowi zwartej całości - przypominają raczej suity, składające się z niezależnych, często dość zróżnicowanych fragmentów. Co za tym idzie, zestawione są ze sobą w celu uzyskania kontrastu, a nie efektu jedności, za pomocą jakiejś klasycznej zasady porządkującej materiał dźwiękowy. Do wyjątków należą *Creole Rhapsody*, *Reminiscing in Tempo* oraz *Black, Brown and Beige*, w których widać pewną myśl przewodnią w postaci powtarzających się tematów, w pozostałych dłuższych pracach Ellingtona często jedynym elementem scalającym jest program.

Szczegółowe omówienie tych kompozycji wydaje się bezcelowe. Kilka z nich, jak *Non-Violent Integration* czy *La Scala*, *She Too Pretty to Be Blue*, to krótkie, byle jak połączone utwory, które powstały dosłownie „na kolanie”, podczas prób, i nie są w stanie wytrzymać dokładniejszej analizy. Inne, jak *Tonal Group* i *Beautiful Indians* to po prostu kilka nieprzekonująco zgrupowanych krótkich pozycji jazzowych. Nasze poniższe rozważania dotyczyć będą zatem tylko bardziej dopracowanych dzieł, w których wyraźnie zaznaczył się jakiś element porządkujący.

Jak pamiętamy, kompozycja *Black, Brown and Beige* nie zebrała najpochlebniejszych recenzji, dziennikarze nazwali ją nawet „pretensjonalnym, efekciarskim potpourri”. Ellingtona bardzo poruszyła ta negatywna ocena, ale postanowił się nie poddawać i wkrótce ponownie zajął się tym samym tematem, czyli swoim dziedzictwem rasowym. Mniej więcej w tym czasie czarny pisarz Roi Ottley opublikował książkę *New World a-Comin'*, w której opisuje przeszłość Murzynów w Ameryce i z nadzieją rozważa ich potencjalnie lepszą



przyszłość. W ciągu kilku miesięcy po premierze *Black, Brown and Beige* Duke przystąpił do pracy nad nową kompozycją, zainspirowaną wizjami Ottleya. „Ten nowy świat z książki wyobrażałem sobie jako miejsce w odległej przyszłości, gdzie nie będzie wojen, chciwości, dzielenia na kategorie, ludzi pozbawionych wiary, gdzie zapanuje bezwarunkowa miłość i żadne określenie chwały Boga nie będzie przesadne.”<sup>492</sup> Prawykonanie dzieła miało miejsce w Carnegie Hall, 11 grudnia 1943 r. W zasadzie *New World a-Comin'* był koncertem fortepianowym, w którym partia instrumentu solowego - oczywiście grana przez Ellingtona - była częściowo improwizowana. Z powodu bojkotu nagrań kompozycja nie mogła się ukazać na płycie zaraz po premierze. W jakiś czas potem została przearanżowana na skład symfoniczny i wykonała ją między innymi NBC Symphony oraz inne orkiestry. Przez całą karierę Duke prezentował ją w różnych wersjach.

Niestety, pomysł przedstawienia wizji nowego wspaniałego świata sprawił, że utwór często ociera się o pretensjonalność. Jest tak banalnie sugestywny, że gdy go słuchamy, przed oczami przesuwają nam się automatycznie sceny z kiepskich filmów poruszających podobny temat: oto kryte plandekami wozy wtaczają się w żyzną dolinę Kalifornii, gdzie dzielni pionierzy zbudują sobie nowe życie po pełnej trudu tułaczce na Zachód. W *New World a-Comin'* pojawiają się tu i ówdzie fragmenty jazzowe z rytmami latynoskimi, jednakże większość kompozycji to jakby koncert chopinowski, z tym że pozbawiony głębi. Ellington ponownie oddalił się od swej muzycznej bazy, robiąc wypad w obcy mu świat.

W pozycji o rok późniejszej, której pierwsze wykonanie także odbyło się w Carnegie Hall, Duke nie zapuszcza się już tak daleko w nieznane rejony, co od razu słyhać. *The Perfume Suite* składa się z czterech krótkich części, których celem była, jak Duke wyznał publiczności, „próba pokazania, jak zmienia się charakter kobiety w zależności od użycia przez nią tej czy innej mieszanki zapachowej”. Owe cztery segmenty - właściwie odrębne utwory - miały oddać stany lub nastroje kobiety: miłość, złość, naiwność i wyrafinowanie. Fragment „naiwny” jest, jak wskazuje Jules Rowell, przeróbką *Pitter Panther Patter* - duetu fortepian-kontrabas, grywanego przez Ellingtona i Jimmy'ego Blantona. Nawiasem mówiąc, z trudnych do wyjaśnienia powodów Ellington przedstawił na tym samym koncercie także i tę pozycję. Ostatnia część, „wyrafinowana”, jest popisem Cata Andersona i zbliżona jest w charakterze do podobnych dzieł Harry'ego Jamesa, jak *Concerto for Trumpet* czy *The Flight of the Bumblebee*. Pierwsza część, obrazująca miłość kobiety, zbudowana jest wokół urzekającej melodii, bardzo w charakterze Ellingtona, choć napisał ją Strayhorn. Doskonale nadaje się na przebój i jest więcej warta niż cała reszta suity.

W 1946 r. w Carnegie Hall odbyło się prawykonanie następnej kompozycji, pod

tytułem *The Deep South Suite*. Wprawdzie na płytach ukazała się tylko we fragmentach, ale mniej więcej można z nich odtworzyć obraz całości.

*The Deep South Suite* składa się z czterech części i miała być opisem Południa, ale jak często u Duke'a, program rozmijał się z muzyką. Odcinek otwierający, *Magnolias Dripping with Molasses*, ma dwie podczęści. Pierwsza z nich utrzymana jest w wolnym tempie i ogranicza się do urokliwej melodii w wykonaniu Lawrence'a Browna. Ten dość sielankowy fragment nieco zdezorientował krytyków, którzy byli przekonani o niechęci Ellingtona do Południa. Faktem jest jednak, że mimo pleniącego się tam skrajnego rasizmu, Duke darzył je cichą sympatią, czemu nieraz dawał wyraz w muzyce. Nie dziwi zatem, że także dalszy ciąg początkowej części nie różni się nastrojem - jest to pogodny, typowy rozswingowany utwór bigbandowy. Główny temat wyraźnie nawiązuje do hymnu kibiców piłkarskiej drużyny University of Mississippi, *Ole Miss*, który doczekał się także innych opracowań - przykładem *Show Me the Way to Go Home* oraz *The Preacher* Horacego Silvera, w której kompozytor odwoływał się do muzyki kościelnej Południa.

Druga część *The Deep South Suite* ma tytuł *Hearsay*<sup>\*</sup>, mający sugerować, że pod pogodnym obliczem Południa, prezentowanym w partii początkowej, kryje się bardziej mroczna i posępna strona, o której mówi się tylko szeptem. Muzykę przesycą intensywny, duszny nastrój. Rozpoczynają krótkie, dramatyczne figury blachy z tłumikami, tom-tomów i innych podobnie „tajemniczych” instrumentów. Powoli ustępują elektryzującej melodii w wykonaniu Shorty'ego Bakera, którą otwiera i zamyka septyma wielka, rzadko stosowana w muzyce popularnej. Solo trąbki przechodzi w typowy dla takich kompozycji Ellingtona rozmyty fragment i na koniec powraca niepokojący nastrój pierwszej części.

Trzecia część, *There Was Nobody Looking*, przeznaczona jest na fortepian solo. Tytuł miał oznaczać, że ludność o różnym pochodzeniu społecznym, pozostawiona sama sobie, bez ingerencji władz, potrafi doskonale się ze sobą porozumieć. Otwiera prosta, dość radosna melodia o wyczuwalnym charakterze ragtime'owym; po niej pojawia się bardziej stonowany fragment, oparty na najzwyklejszej gamie, który prowadzi do powtórzenia pierwszego tematu i do zakończenia. Mimo tak prostej formuły wiele tu uroku.

Ostatnia część *The Deep South Suite*, pod tytułem *Happy Go Lucky Local*, odnosiła się do pociągu. Nie była to jednak historia potężnego, mknącego jak strzała Daybreak Express, lecz skromnej, pordzewiałej ciuchci służącej pasażerom rolniczych części Południa. Głównym atrybutem utworu jest rytm shuffle'owy, naśladujący klekotanie wagoników telepiących się na torach. Odpowiednio też dobrana jest instrumentacja, mająca oddać nie tyle

---

<sup>\*</sup> *Hearsay* (ang.) - pogłoska (przyp. tłum.).

gwizdy, co raczej świsty i zgrzytania dzielnej wiejskiej kolejki. W przeciwieństwie do *Daybreak Express*, gdzie Ellington starał się wyrazić muzyką moc i pęd sunącego po szynach kolosa, tutaj uciekł w żartobliwość i komizm. Jak już kilkakrotnie zauważyliśmy, Ellington o wiele lepiej sprawdzał się w tego rodzaju ilustracyjnych utworach niż w bardziej rozbudowanych programowych kompozycjach. *Happy Go Lucky Local* urzeka bezpośredniością oraz trafnym doбором dźwięków i sprawdza się zarówno jako „czysta”, jak i ilustracyjna muzyka.

W sumie *The Deep South Suite* jest jedną z najbardziej udanych dłuższych kompozycji Duke'a. Wszystkie cztery części są ze sobą zgrabnie skontrastowane i pod względem tematu, i nastroju, a w każdej z nich Duke osiąga zwartość rzadko spotykaną w innych tego typu dziełach. Jak na ironię, właśnie ta pozycja nie doczekała się porządnej rejestracji, podczas gdy inne, nie dorównujące jej próby koncertowe poddane zostały wszelkim producenckim szykanom i pojawiły się na rynku w atrakcyjnej postaci, w atmosferze reklamowego szumu.

Duke przez wiele lat wykonywał *Happy Go Lucky Local* jako osobny utwór, ze zwykłymi w takich razach zmianami i modyfikacjami. Jednakże tutaj były one poniekąd przymusowe. Jak twierdzi Cress Courtney, mniej więcej w okresie, kiedy w Carnegie odbyła się premiera *The Deep South Suite*, z Ellingtonem grał saksofonista Jimmy Forrest, jednakże w wyniku jakiegoś nieporozumienia został zwolniony. Żeby się odegrać na Ellingtonie, Forrest przerobił *Happy Go Lucky Local* na piosenkę *Night Train*, która stała się ogromnym przebojem, zanim Duke zaprezentował suitę publicznie<sup>493</sup>. Piosenka jeszcze w inny sposób zaznaczyła się w historii muzyki: Forrest wykonał ją podczas słynnej imprezy tanecznej w 1952 r., zorganizowanej przez discjockeya Alana Freeda, który jako pierwszy przedstawił rock and rolla szerszej publiczności. Notabene, główny temat utworu w rytmie shuffle'owym (lub też boogie), który imitował odgłos ruszającego pociągu, utrzymany był w charakterze rhythm and bluesa, z którego rozwinął się rock.

Słabość Ellingtona do dłuższych form nie malała, czego dowodziło następne dzieło, *The Liberian Suite*. Duke napisał je na koncert w Carnegie Hall w 1947 r., mający uświetnić setną rocznicę powstania Liberii, maleńkiej afrykańskiej republiki założonej przez byłych niewolników. Kompozycja składa się z początkowego fragmentu pod tytułem *I Like the Sunrise* oraz pięciu nie powiązanych ze sobą „tańców”. Otwierająca część, nie dość że banalna, opatrzona została mdłym tekstem wykonywanym przez Ala Hibblera z najgorszą ckliwą manierą. Przytoczmy jeden z wersów: „Every evening I wish upon a star that that brand new tomorrow is not very far”.

Nieco lepiej wypadają tańce. Na przykład ostatni z nich zawiera ciekawy odcinek w

interpretacji Tyree'ego Glenna i jednego z trębaczy posługującego się plungerem. Ale i one są wtórne, czego wyrazem jest trzeci taniec, grany przez Raya Nance'a na skrzypcach, jakby żywcem przejęty z *Tańców węgierskich*.

W listopadzie 1948 r. orkiestra Ellingtona zaprezentowała w Carnegie Hall *Tattooed Bride*. W literackiej tkance jest to historia o młodym żonkosiu, który w noc poślubną odkrywa, że ciało jego żony pokrywa tatuaż, jak się można domyślać - na pośladkach, choć muzyka tego nie sugeruje. Mniej tu pompatycznych wtrętów typowych dla innych dłuższych dzieł Ellingtona; tu i ówdzie przestrzeń muzyczną koloryzują ciekawe linie kontrapunktowe, a także wspaniałe sola Lawrence'a Browna i Jimmy'ego Hamiltona. Traktowany jako całość, stanowi jeden z najlepszych większych utworów z tamtego okresu. Dominuje w nim bezpretensjonalny, pogodny i rubaszny nastrój, jak przystało na taką warstwę literacką; ponadto występuje tu o wiele więcej elementów jazzowych niż choćby w *New World a-Comin'*. Jednakże po raz kolejny Ellington zrezygnował z zastosowania bogatej palety brzmieniowej, która przez dwadzieścia lat kariery pomagała mu utrzymywać własny styl i wyróżniać się na tle grupy anonimowych kompozytorów. Autorem utworu *Tattooed Bride* mógł być w zasadzie jeden z nich, tyle że ze względu na mniejszą siłę przebicia nie byłby w stanie zaprezentować go publicznie, szczególnie zaś w Carnegie Hall.

*The Harlem Suite*, pochodząca z 1950 r., jest dla mnie z pewnych względów jednym z najbardziej frustrujących dzieł, jakie Ellington kiedykolwiek stworzył. Zostało zamówione przez NBC Symphony Orchestra oraz jej ówczesnego dyrygenta, Arturo Toscaniniego, jako część cyklu portretującego Nowy Jork. Duke napisał suitę na statku „Ile de France” w drodze z europejskiego tournée. Nie udało mi się ustalić, czy orkiestra Toscaniniego kiedykolwiek ją wykonała. Raczej było to niemożliwe, ponieważ Ellington przypuszczalnie nigdy nie ukończył partytury; sam nagrał kompozycję w grudniu 1951 r., a potem prezentował ją czasem na koncertach.

*The Harlem Suite* wypełniają wspaniałe momenty: solo Carneya na tle energicznych figur klarnetu, kilka interesujących tematów na puzon, zgrabnie przeprowadzone zmiany tempa, uroczy kontrapunktowy hymn klarnetu, puzonu, trąbki i innych instrumentów - w każdej minucie dzieje się tu coś ciekawego. Z drugiej zaś strony to klasyczny przypadek wiary Ellingtona, że program literacki może być jedynym elementem formotwórczym.

Opis Harlemu rozpoczyna się opadającą tercją małą trąbek, w sposób onomatopeiczny imitującą nazwę dzielnicy; potem Ellington „oprowadza” nas po niedzielnym Harlemie i na każdym kroku docierają do naszych uszu coraz to nowe brzmienia: gdyby skrupulatnie policzyć - osiemnaście w ciągu czternastu minut. To właśnie główny problem *The Harlem*

*Suite* - nadmierna różnorodność. Ledwie Duke przedstawi nam jakiś motyw, natychmiast przechodzi do następnego. Żaden fragment nie ulega tu rozbudowaniu - zanim na dobre skupimy na nim uwagę, zaraz znika i zastępuje go nowy, równie ulotny. Na okładce płyty wydanej w 1951 r. Stanley Dance nazwał *The Harlem Suite* „dziełem zmieniającym się w kalejdoskopowym rytmie”<sup>494</sup>. Zgoda, tylko że, niestety, kalejdoskop nie budzi zainteresowania na dłuższą metę.

Mimo to *The Harlem Suite* góruje nad wieloma innymi dłuższymi kompozycjami Duke’a. Chociaż często tempo nie jest dokładnie zaznaczone, jazzowy charakter jest w niej wyraźnie wyczuwalny. Improwizacje są dość rzadkie, za to wiele tu partii kontrapunktowych, w których Duke był mistrzem. Ponadto na szczęście autor zrezygnował ze stosowania ciężkawych środków rodem z muzyki filmowej, które dyskwalifikowały wiele innych utworów. Duke kochał i rozumiał Harlem i swoje uczucia przelał umiejętnie na muzykę. Skąd więc owa frustracja, o której wspomniałem na początku? Otóż przede wszystkim stąd, że gdyby Duke orientował się lepiej, jak sobie radzić z taką materią dźwiękową, otrzymalibyśmy prawdziwe arcydzieło. Jednak mimo wielu zastrzeżeń to ciekawa muzyka, której zdecydowanie warto posłuchać.

*The Controversial Suite* to osobliwe dziełko, które również miało swą premierę w Carnegie Hall w 1951 r. W owych czasach świat jazzu nękało kilka konfliktów, z których jeden rozgorzał pomiędzy modernistami i dixielandowcami. Ta druga grupa powstała na fali ponownego zainteresowania jazzem nowoorleańskim, tak zwanego revivalu, rozbudzonego w 1939 r. i później przez kilku krytyków i muzyków zajmujących się wczesnym jazzem. Na czele dynamicznego ruchu stało wielu jazzmenów z generacji Ellingtona, w większości białych: na Wschodnim Wybrzeżu skupionych wokół Eddiego Condon, a na Zachodnim - wokół Turka Murphy’ego oraz Lu Wattersa. Z kolei ruchowi modernistów przewodniczył Stan Kenton i jego niezbyt finezyjna orkiestra, zagłębiająca się w muzykę eksperymentalną i atonalną. Również i ten ruch skupiał przede wszystkim białych, nic zatem dziwnego, że z muzyki Ellingtona zawartej w *The Controversial Suite* przebija swego rodzaju rozbawienie, jakby chciał zasugerować, że obydwie te białe style są tylko imitacją prawdziwej istoty jazzu.

Pierwsza połowa kompozycji, poświęcona dixielandowi, nazywała się *Before My Time*\* i, jeśli tytuł miał dotyczyć Ellingtona, to nieco rozmija się z faktami. Zaczyna się parodią dixielandu, z fragmentami *Tin Roof Blues*, po których następuje typowo bigbandowa część będąca próbą uchwycenia ducha dixielandowego zespołu Boba Crosby’ego, potem znów słychać dixieland w prostszej postaci, tak jak rozbrzmiewał na ulicy, z echemi *Tiger*

---

\* *Before my time* (ang.) - można by przetłumaczyć jako: zanim zacząłem grać (przyp. tłum.).

*Rag*, utworu często pojawiającego się na warsztacie Duke'a. Druga połowa to żartobliwe naśladownictwo Kentona przepełnione złowrogimi dudnieniami i fanfarami. Parodie te są wysokiego lotu i jeśli zna się materiał, do którego nawiązują, słucha się ich z ogromnym rozbawieniem.

Trzyczęściowa *The Night Creature* została zamówiona w 1955 r. przez Symphony of the Air i miała być wykonana przez symfoników wespół z big-bandem Ellingtona. Jak zwykle Ellington zaopatrzył kompozycję w odpowiedni program. Tym razem każdy z trzech nie powiązanych ze sobą krótkich segmentów opowiadał historię mieszkańców nocy - chrząszczy, zjaw - które w ciemnościach urządzają sobie harce. Jednak muzyka daleka jest od jakiegokolwiek lekkości: współzawodniczą w niej brak smaku i pompatyczność.

Dużo bardziej przekonująca jest *The Newport Jazz Festival Suite*, choć jak większość tego typu dzieł powstała w ostatniej chwili. Z tego, co wiadomo, przed zbliżającym się festiwalem w 1956 r., tak przełomowym dla orkiestry, George Wein spytał Duke'a, czy ma w zapasie coś w rodzaju suity, którą można by uświetnić to muzyczne wydarzenie. Tak więc zaczynem kompozycji nie stała się sztuka, ale potrzeba reklamy.

Jak często w takich przypadkach, za szkielet kompozycji posłużyły Duke'owi długie sola, które jednak na tyle urozmaicił aranżowanymi odcinkami, że całość nosi znamiona spójności. Składa się z trzech części: pierwsza i trzecia to rasowe fragmenty bigbandowe z pierwszorzędnymi solówkami Jimmy'ego Hamiltona, Clarka Terry'ego oraz muzyka, który miał się stać bohaterem wieczoru, Paula Gonsalvesa. Druga część to głównie sola oparte na czterodźwiękowym riffie bluesowym w Des prezentowanym w dwóch lub trzech wariacjach. Tak mało tu partii aranżowanych, że na przeciwieństwo całości wystarczyłoby pół godziny. Kompozycję otwiera długie solo klarnetu, wykonywane, uwaga, przez Russella Procope'a. Gra ciepłym, płynnym tonem z użyciem gwałtownych szybkich biegników, typowych dla nowoorleańskiej szkoły, i tym samym przypomina Barneya Bigarda. Jimmy Hamilton, wówczas główny klarnecista Ellingtona, zaczynał jako naśladowca Benny'ego Goodmana, ale z upływem lat jego ton i styl coraz bardziej nabierały akademickiego szlif i precyzji. Nieco bogatsze brzmienie Procope'a i pewna niedbałość wykonawcza stanowią przyjemną dla ucha odmianę.

Ukoronowaniem roku 1957 stała się dziwaczna kompozycja *A Drum Is a Woman*. W warstwie literackiej miała to być historia jazzu, opowiadana przez niejaką Madame Zajj, która wychodzi z dżungli, a następnie podróżuje po całym świecie, podobnie jak jazz. Spora część tekstu interpretowana jest przez samego autora i raczej nie tyle jest historią jazzu, co serią podszytych erotyzmem scenek z Madame Zajj w roli głównej: tańczy ona na Congo Square,

odbywa podróż latającym talerzem czy defiluje w paradzie karnawałowej (*Mardi Gras*). Poziom *A Drum Is a Woman*, delikatnie mówiąc, jest niewiele wyższy niż muzyki marszowej, a tekst jest żenujący. Jedynym interesującym fragmentem jest *Rhumbop*, rzadki przykład najczystszej bopu przetworzonego przez maszynę Ellingtonowską.

Do grona najgłośniejszych suit Ellingtona należała *The Shakespearean Suite*, bardziej znana pod tytułem *Such Sweet Thunder*. Orkiestra występowała kiedyś na Shakespeare Festival w Stratfordzie w kanadyjskiej prowincji Ontario, co zainspirowało Ellingtona i Strayhorna do napisania kilku muzycznych portretów bohaterów szekspirowskich. Jak twierdzi Duke, zakasali rękawy i przeczytali za jednym zamachem trzydzieści sztuk wielkiego dramaturga, „dość dokładnie”<sup>495</sup>. Moim zdaniem trzeba do tego stwierdzenia podejść z pewnym sceptycyzmem. Nie sądzę, żeby Ellingtonowi udało się przedrzeć przez nieraz bardzo gęsty tekst i odkryć jego niuanse, a także uchwycić cechy charakterystyczne zaludniających go bohaterów, czego zresztą dowodzi suita. Trudno mi się na przykład zgodzić z Ellingtonem, że w duszy Lady Makbet grał ragtime i że najlepszą ilustracją tej postaci, z targającymi ją emocjami, będzie dość beztronski fragment pod tytułem *Lady Mac*. Nie uważam także, aby najlepszą prezentacją Henryka V była kompozycja z częstymi zmianami tempa, które miały ponoć sugerować „zmiany sytuacji i konturów map, powstałe w wyniku wojen”. Załedwie dwie z trzynastu pozycji składających się na całość według mnie odnoszą zamierzony skutek. *Up and Down, Up and Down* całkiem nieźle oddaje psotny charakter chochlika, a *Half the Fun* (tytuł pochodzi ze znanego sloganu reklamowego: „Getting There Is Half the Fun”) w udany sposób ucieleśnia nastrój zmysłowego rozmarzenia podczas spływu łodziami w dół Nilu. Cała reszta robi na mnie wrażenie przypadkowego zbioru fragmentów muzyki, wprawdzie oddającej nastroje i emocje Ellingtona, ale niewiele mającej wspólnego z charakterem świata szekspirowskiego. Podejrzewam, że obaj kompozytorzy poszli na łatwiznę i po prostu dopasowali do postaci literackich materiał istniejący wcześniej. Tak czy inaczej, rezultat nie był oszałamiający i „New York Times” jedną z głównych zalet suity upatrywał w tym, że jej poszczególne części nie trwały zbyt długo<sup>496</sup>. Jeśli chodzi o samą wartość muzyczną, broni się jedynie utwór *Star Crossed Lovers*, poświęcony tragedii Romea i Julii, często potem wykonywany przez jazzmanów.

*Queen's Suite* powstała po przedstawieniu Ellingtona królowej brytyjskiej. Miało to miejsce w Leeds, jednym z zasnutych dymem miast przemysłowej Anglii, podczas festiwalu sztuki. Zorganizował go lord Harewood, który mieszkał w sąsiedztwie, w wykwinnym domostwie. Jego brat, Gerald Lascelles, znany ze swego umiłowania jazzu zasugerował, żeby zaprosić Ellingtona. Festiwal uświetniła swoją obecnością królowa i kiedy przechodziła

wzdłuż witającego ją szpaleru, zamieniła kilka słów z Duke'em. Było to dla niego ogromnym przeżyciem, bo zawsze ciągnęło go i do sław tego świata, i do kobiet, a czyż można sobie wyobrazić słynniejszą damę niż królowa? Uskrzydłony tym wydarzeniem napisał sześcioczęściową suitę i nagrał ją w lutym 1959 r., lecz zastrzegł sobie, żeby wytłoczono tylko jeden egzemplarz, który następnie podarował królowej (do normalnej produkcji płyta trafiła dopiero po śmierci autora). Irving Townsend, wówczas producent płyty Ellingtona, twierdzi, że Duke nie zapłacił za sesję. Dodał także, że lider „nigdy nie poruszał tematu swojej śmierci, nie wiadomo więc było, co robić ze suitą, gdy zmarł”. Przypomnijmy też wypowiedź Townsenda, cytowaną w pierwszym rozdziale, że Ellington wyjątkowo poważnie podszedł do pracy nad *Queen's Suite*<sup>497</sup>.

Może tak było rzeczywiście, odnoszę jednak wrażenie, że podobnie jak przy *Such Sweet Thunder*, i tutaj Duke sięgnął do istniejącego już materiału. Co nie zmienia faktu, że to jedna z najlepszych suit Duke'a. Wszystkich sześć części inspirowane było naturą: ptak-przedrzeźniacz widziany w blasku zachodzącego słońca, zorza polarna, robaczki świętojańskie, kumkanie żab itp. Przeważa muzyka prosta, momentami pełna uroku i inwencji. *Apes and Peacocks* nawiązuje do darów, jakie dostała królowa Saba od króla Salomona, i jak przystało na temat i tytuł, muzyka jest odpowiednio fantazyjna i niezwykła. Na przykład bębny i talerze w początkowym fragmencie z powodzeniem imitują majestatyczny krok pawia oraz niezgrabne susy małp. *Sunset and the Mockingbird* to spokojna, oparta na nieskomplikowanej melodii partia fortepianu, ze świetnie dopasowanym wsparciem sekcji drewnianej. Z kolei *The Single Petal of a Rose* to wolne solo fortepianu ad libitum w Des-dur, któremu miejscami towarzyszy gra smyczkiem na kontrabasie. Jego akompaniament wykorzystuje prostą, niemal pentatoniczną figurę ciężącą w kierunku b-moll. Bill Strayhorn bardzo lubił tę melodię i po jego śmierci Ellington często kończył nią występ.

Inna z bardziej znanych suit Ellingtona zatytułowana jest *Suite Thursday* i została zamówiona na Monterey Jazz Festival, który się odbył we wrześniu 1960 r. Szkieletem literackim była tym razem sentymentalna powieść Johna Steinbecka. Autorem sporej części muzyki był Strayhorn. W zasadzie jedynym zabiegiem spinającym całość jest użycie małej seksty na początku i na końcu. Moim zdaniem najciekawszym fragmentem jest część *Schwipthi*, czyli swifty. Po dość oryginalnym solu fortepianu, w połowie kompozycji następuje interesująco zaaranżowany odcinek na całą orkiestrę, z wstawkami growlujących trąbek i saksofonu barytonowego. To pełna wigoru muzyka, w której poszczególne sekcje ścierają się ze sobą, jak zawodnicy w pogoni za piłką.

Również na Monterey Jazz Festival, z tym że rok później, doszło do prawykonania



*The Girls Suite*. Podobnie jak inne najlepsze suity Ellingtona, charakteryzuje się bezpretensjonalnością i prostotą. Składa się z dziesięciu stosunkowo krótkich części, które w tytule mają imiona dziewczęce. Poza tym stanowią dość osobliwą stylistyczną mieszankę. Cztery z nich cechują się uproszczonymi harmoniami i wykorzystują tematy, które Duke poznał w młodości podczas przysłuchiwania się produkcjom wokalnych „kwartetów balwierskich” organizowanych przez ojca (między innymi *Sweet Adeline* oraz *Juanita*). Większość pozostałych miniaturki dedykowana jest zaprzyjaźnionym z Ellingtonem śpiewaczkom: Mahalii Jackson, Dinah Washington czy Lenie Horne, blisko związanej z Billem Strayhornem. Niektóre segmenty zdecydowanie się wyróżniają: *Mahalia* urzeka spokojnym swingiem i trąbką z plungerem Nance’a; *Juanita* to plungerowy duet trąbki i puzonu z akordami przejętymi wprost ze starych piosenek barbershop quartets - u Duke’a stosującego nierzadko mocno dysonujące zestawienia dźwięków taka siermiężna harmonia jest zaskakującą nowością, co w efekcie daje żartobliwy nastrój. *Clementine* kończy się interesującym kontrapunktem saksofonu Hodgesa i klarnetu Procope’a z akompaniamentem instrumentów blaszanych z plungerami. Tu i ówdzie w *The Girls Suite* można spotkać kilka innych ciekawych fragmentów, ale reszta raczej nie przykuwa uwagi.

Te wcześniejsze suity Ellingtona, jak *The Controversial Suite*, *The Liberian Suite*, *The Perfume Suite*, *Suite Thursday*, *The Queen's Suite*, *The Newport Jazz Festival Suite* zwykle są dość krótkie i każda z nich swobodnie mieści się na jednej stronie płyty, a wiele z nich nie przekracza nawet dziesięciu minut. Kolejne były już dłuższe. *The Latin American Suite*, *The Far East Suite*, *The Afro-Eurasian Eclipse*, *The New Orleans Suite* oraz *The River*, które powstały w 1966 r. i później, mają po czterdzieści minut, czyli tyle, ile trwa przeciętny longplay.

Zwykle traci na tym muzyka, ponieważ, jak już zauważaliśmy, Ellington gubił się w dłuższych formach. Im bardziej rozbudowana kompozycja, tym czytelniejsza musi być jej struktura, która pozwala słuchaczowi zrozumieć celowość użycia danego fragmentu akurat w takim, a nie innym miejscu oraz znaczenie danej partii dla całości. Żadne dzieło sztuki nie stanie się czymś więcej niż tylko zbiorem poszczególnych części, jeśli nie zostaną one odpowiednio zorganizowane, podporządkowane ogólnemu zamysłowi. Żaden zbiór opowiadań nie staje się automatycznie powieścią tylko dlatego, że wydrukowano je w tym samym tomie. A te dłuższe suity Ellingtona to właśnie takie muzyczne „opowiadania” w obrębie jednej kompozycji. Jest ich czasami taka mnogość i taka różnorodność, że mogą się kojarzyć ze slajdami, które pokazuje znajomym gościnnie obieżyświat: na jednym z nich widać Brazylię, na innym patia południowoamerykańskie, potem krajoobrazy Argentyny i

wreszcie pokryte śnieżną czapą wierzchołki gór nad Meksykiem.

Weźmy dla przykładu *The Latin American Suite*, której premiera miała miejsce w Meksyku we wrześniu 1968 r. Utwór zbudowany jest z siedmiu części, których słucha się dość miło, choć nie szokują oryginalnością i wyobraźnią. Ich zaletą są rytmy imitujące latynoskie i umiarkowanie taneczny charakter. Improwizacja ogranicza się tu do partii Ellingtona i Gonsalvesa, tak więc główny nacisk został położony na fragmenty zbiorowe. Jednakże składają się one najczęściej z krótkich i prostych riffów, momentami wielokrotnie powtarzanych. Ellington nie byłby sobą, gdyby w suicie nie trafił się jakiś rodzynek - jak oryginalny pasaż puzonów w *Brasilliance*. Ale również i tu nie mamy do czynienia ze spójną całością, lecz ze zbiorem części, którym w dodatku brak ducha i urozmaicenia.

Podobny brak organizacji cechuje *The Afro-Eurasian Eclipse*. Inspiracją do napisania tej kompozycji stało się hasło „cały świat zwraca oczy na Orient”, które jednakże nie znajduje odzwierciedlenia w muzyce: część tematów nawiązuje do gospels, inne są pseudorockiem i tylko kilka można uznać za azjatyckie w charakterze. Jules Rowell wykazuje dużo dobrej woli, kiedy pisze w recenzji: „Na podstawie wersji płytowej tej suity nie ma wątpliwości, że Ellington z pewną beztrząsą podchodzi do tematu”, a następnie cytuje fragment opinii o utworze zamieszczonej w „Down Beat”, w której John McDonough zauważa, że „nie jest to szczytowe osiągnięcie Ellingtona”<sup>498</sup>. Do zrozumienia przesłania dzieła na pewno nie przyczyniły się nazwy, jakie Duke nadał poszczególnym częściom. W owym czasie nabrał zwyczaju opatrywania swoich kompozycji czteroliterowymi skrótowymi tytułami. Tym razem były to: *Gong*, *Tang*, *True*, których głębszego znaczenia nikt nie potrafił rozszyfrować, gdy suita ukazała się na płycie po śmierci autora.

*The New Orleans Suite*, napisana w 1970 r. na zamówienie George'a Weine'a dla uświetnienia New Orleans Jazz Festival, również jest mało zorganizowana. Utwór powstał w pośpiechu, podczas poprzedzających festiwal występów Duke'a w klubie jazzowym Ala Hirta. Poszczególne segmenty nawiązywały do życia i tradycji Nowego Orleanu, i tak jeden fragment poświęcony był Bourbon Street, a inny roztańczonym tłumom kibicującym orkiestrom marszowym. Dwie części zaliczyłbym do udanych: *Portrait of Mahalia Jackson* świetnie oddaje atmosferę śpiewów gospelowych, kiedy to zmieniający się soliści intonują pieśni na tle długich akordów organów. Interesujące jest też użycie fletu, co nadaje kompozycji nieco pastoralny charakter. Chyba jeszcze większe wrażenie robi *Portrait of Wellman Braud*, bazujący na oryginalnym szybkim pochodzie w dół blachy, a czasami innych instrumentów, z feelingiem na sześć ósmych. Powoli, nad uporczywymi niskimi dźwiękami gromadzi się chmura gwałtownych i ostrych dźwięków - w tym trąbka Cootiego Williamsa z

plungerem - która po pewnej chwili pęka i rozplywa się, pozostawiając tę samą basową linię.

Taka łukowa budowa z pewnością nie jest szczytem architektury muzycznej, ale przynajmniej jest jakimś przejawem formy, co różni *Portrait of Wellman Braud* od przeważającej liczby innych kompozycji. Wiele z nich składało się wręcz z jednego tylko głosu, który występował samotnie, pozbawiony nawet mistrzowskich kontrastów w akompaniamencie typowych dla aranżacji Duke'a. Tworzenie takiego ascetycznego pejzażu muzycznego przy jednoczesnym niedostatku formy jest zabiegiem dość ryzykownym.

Nieco lepiej prezentuje się *Les Trois Rois Noirs*. Występują tu napięcia, zmiany dynamiki i nastroju, i w ogóle - urozmaicenia. Niestety, ogólny efekt psuje nagminność fragmentów przejętych z niegustownej muzyki filmowej - pompatycznych i nadmiernie nasyconych dramatyzmem.

Jedną z najbardziej udanych późniejszych kompozycji Duke'a jest według mnie *The Far East Suite*. Podobną opinię wyrażają także inni krytycy jazzowi. W 1963 i 1964 r. Ellington zwiedził Japonię i Środkowy Wschód, ale dopiero w 1966 r. przystąpił do przelania swoich wrażeń na papier nutowy. Przezornie odrzucił pokusę epatowania różnego rodzaju egzotycznymi elementami muzyki, której, jak sam twierdził, nigdy nie analizował i nie rozumiał. Tak więc najlepsze części suity to po prostu cały Ellington. Na przykład część *Isfahan*, nazwana tak na cześć jednego z najpiękniejszych i najstarszych miast irańskich, zbudowana jest głównie wokół wolnej, marzycielskiej melodii - doskonale nadającej się na piosenkę - granej przez Hodgesa w zwykły dla niego emocjonalny sposób. Od razu nasuwają się skojarzenia z jego najślynniejszymi interpretacjami, na przykład w *Warm Valley* czy *Come Sunday*. Temat doczekał się wielu wykonań jako popularny standard jazzowy. Z kolei inspiracją do napisania *Depk* (kolejny nieprzetłumaczalny tytuł Duke'a) stał się taniec, podziwiany przez Duke'a w czasie podróży na Wschód. Za podstawę ma niezmiernie ciekawą melodię przekazywaną z instrumentu na instrument; w jakimś momencie linia melodyczna rośnie i w punkcie szczytowym oraz podczas jej opadania pojawia się wrażenie odwróconego metrum. Podczas ostatniego przebiegu wykonuje ją Carney w bardzo niskim rejestrze oraz Hamilton w skrajnie wysokim. W efekcie obie linie są tak oddalone od siebie, że nie tyle sprawiają wrażenie zharmonizowanego dwugłosu, ile raczej melodii przeciwstawnych.

Jednakże nie wszystkie fragmenty *The Far East Suite* są równie przekonujące, ponieważ Duke'owi nie zawsze udawało się zwalczyć pokusę i zrezygnować z „orientalnych” środków. Na przykład w *Amad* (anagram pierwszych czterech liter nazwy „Damaszek”) stosuje melodię opartą na funkcjach molowych z nieczysto intonowanymi septymami wielkimi. Jest to typowy chwyt kompozytorski wykorzystywany przez autorów popularnych

piosenek już na początku wieku w celu uzyskania „egzotycznego” kolorytu. Mimo tych minusów *The Far East Suite* wyróżnia się na tle innych dłuższych kompozycji Ellingtona z tego okresu.

Z pewnością czytelnik dostrzeżł, że nie mam najlepszego zdania o suitach i innych większych formach Ellingtona, jak i to, że zdecydowanie preferuję ich jazzowe fragmenty. Ktoś mógłby zatem zauważyć, że być może powinienem zmienić kryteria, ponieważ Ellington wcale nie starał się nadawać im jazzowego charakteru. Zgoda, tylko że wtedy byłyby zupełnie zdyskwalifikowane. Duke nie znał sztuki komponowania wywodzącej się z tradycji europejskiej, nie był twórcą klasycznym flirtującym z jazzem, lecz kompozytorem jazzowym flirtującym z klasyką.

Nie poruszałbym tej kwestii, gdyby dotyczyła jedynie moich prywatnych opinii. Niestety, z moim poglądem zgadza się wielu innych. Jeśli bowiem faktem jest, że wielu krytyków jazzowych często wyrażało się z uznaniem o dłuższych dziełach Ellingtona, niektórym z nich przydając wręcz miano arcydzieł; jeżeli faktem jest ponadto, że pochlebnie o nich wyrażała się także prasa niefachowa; to prawdą jest również i to, że nie znam żadnego liczącego się krytyka „klasycznego”, który miałby o nich podobne zdanie. Przykładem choćby Rob Darrell, który, owszem, lansował utwory Duke’a, ale zwykle te krótsze; bardziej rozbudowane dzieła autora *Black and Tan Fantasy* nie wzbudzały jego entuzjazmu. „Nie zapadały mi w pamięć tak jak wcześniejsze kompozycje i rozczarowywały.”<sup>499</sup> Zresztą większe formy Ellingtona nie przemawiały także do publiczności. Wprawdzie jego przyjaciele, wspólnicy i najzagorzalsi wielbicielowie pojawiali się lojalnie na premierowych koncertach, po których mu gorąco gratulowali, ale płyty z ich rejestracją sprzedawały się marnie. Nie dopominali się także o wyjątki z nich „zwykli” fani - bywalcy sal tanecznych i koncertowych. W sumie owe ambitniejsze kompozycje nie poruszały ani krytyków, ani publiczności. Być może przyszłe generacje odkryją w nich jakieś wartości, o których istnieniu my nie mieliśmy pojęcia. Ale gdyby tak było, to przynajmniej jedna osoba byłaby całkowicie zaskoczona - autor niniejszych słów.

*Sacred Concerts*

Mniej więcej w ostatniej dekadzie życia najważniejszą dla Duke'a Ellingtona formą twórczości stały się *Sacred Concerts* - koncerty sakralne. Nie wiadomo dokładnie, w jakim momencie i dlaczego postanowił resztę swej pracy artystycznej poświęcić Bogu, którego, jak twierdził, czuł się „posłańcem”. Nieczęsto chodził do kościoła - przy jego zajęciach do późna w nocy i ciągłych podróżach nie miał ku temu wielu okazji, ale i tak raczej ich nie szukał.

Nie ma jednak wątpliwości co do szczerości jego uczuć religijnych, których rozbudzenie nastąpiło mniej więcej w drugiej połowie jego życia. Zarzekał się, że Biblię czytał kilka razy, i nie ma powodów, żeby mu nie wierzyć - istnieją świadkowie, którzy widzieli, jak późną nocą po koncercie zagłębiał się w jej tekście.

Jako chłopiec musiał uczęszczać zarówno do Nineteenth Street Baptist Church, kościoła Kennedych, jak i do John Wesley A.M.E\*. Zion, kościoła Ellingtonów. Przez jakiś czas chodził także do szkoły niedzielnej, a jego wiedzę o Bogu i religii poszerzała często matka. Można więc uznać, że wyrastał w znajomości doktryny chrześcijańskiej. Mimo to, kiedy był nastolatkiem, a potem młodym mężczyzną, jego zainteresowania zwróciły się od sacrum do profanum i w tym co robił, trudno by szukać śladów pobożności.

Jednakże w jakimś momencie wpływy nabyte w dzieciństwie dały o sobie znać, co często zdarza się ludziom w średnim wieku. Około połowy lat pięćdziesiątych jego powtórne zainteresowanie religią było mocno zakorzenione. W *Music Is My Mistress* pisze tak:

„Kiedy skoncentrowałem się na lekturze Biblii i na rozważaniu tego, co w niej przeczytałem, odkryłem wiele rzeczy, które czułem przez całe życie, ale ich nie rozumiałem do końca. Dopiero kiedy poznałem, o czym Biblia traktuje, znacznie dogłębniej zrozumiałem to, czego mnie uczono i to, czego sam się nauczyłem o życiu i o otaczających mnie ludziach.<sup>500</sup>”

Do zrozumienia wiary, podobnie jak do poznania muzyki, Duke dochodził poniekąd sam, choć w przeważającej części akceptował przyjęte w jego czasach i miejscu kanony: Bóg jest niepoznawalny, jego głównym przesłaniem jest miłość, ludzie powinni być w stosunku do siebie dobrzy, traktować się z szacunkiem i wzajemnie o siebie troszczyć; jedną z

\* A.M.E. - African Methodist Episcopal (przyp. red.).

największych cnót jest umiejętność przebaczenia, a drogą do Boga jest modlitwa. Duke mówi dalej tak:

„Zdarzały się momenty, kiedy miałem wrażenie, że ujrzałem Boga. Czasami widziałem Go nawet wtedy, kiedy miałem oczy zamknięte. Kiedy starałem się wtedy świadomie powtórzyć takie doświadczenie, obojętnie czy z otwartymi, czy z zamkniętymi oczami, oczywiście nie udawało mi się. A jednak z całą mocą wierzę, że widziałem Boga wiele razy. Używam słowa »wierzę«, ponieważ wiara jest wewnętrznym odczuciem, którego wiarygodności nikt nie jest w stanie podważyć.”<sup>501</sup>

Jeszcze przed przystąpieniem do pracy nad *Sacred Concerts*, Duke zajmował się muzyką religijną na mniejszą skalę w takich kompozycjach, jak *Come Sunday* z *Black, Brown and Beige* oraz wiele innych, w których wykorzystywał fragmenty muzyki gospels. Możliwe, że nie napisałby ich więcej, gdyby nie powody, które zawsze zmuszały go do działania: zamówienie i termin oddania pracy. W 1965 r. dziekan C. J. Bartlett i wielbny John S. Yaryan z Grace Cathedral z San Francisco zwrócili się do Ellingtona z prośbą o skomponowanie dzieła, które tego samego roku miało uświetnić konsekrację katedry. Z pewnością wybór jazzmana na autora utworu upamiętniającego to wydarzenie nie był przypadkowy. Duke był postacią z pierwszych stron gazet, a wykonanie religijnej muzyki z elementami jazzowymi w kościele musiało budzić zainteresowanie.

Ellington był zachwycony propozycją z wielu różnych względów, między innymi dlatego, że, jak podkreślał: „Wreszcie mogę wyrazić otwarcie to, co sam mówiłem do siebie klęcząc”. Lecz biorąc pod uwagę jego wychowanie, a także ambicje tworzenia bardziej „prestizowej” muzyki - suit, poematów symfonicznych itd. - trudno wykluczyć, że bardziej przemawiała do niego możliwość zmierzenia się z wielkimi kompozytorami europejskimi na polu muzyki religijnej - oratoriów, mszy czy kantat - która stanowiła serce muzyki zachodniej.

Tak oto doszło do powstania pierwszego z trzech koncertów religijnych znanych jako *First, Second* i *Third Sacred Concerts*. Dwa pierwsze wykonywane były wiele razy; charakterystyczne, że za każdym razem z pewnymi zmianami. Każdy z nich składa się z mniej więcej dwunastu luźno ze sobą powiązanych części, w których w zasadzie jedynym łącznikiem była zawartość religijna (w ostatnim również miłość). Mniej więcej w jednej trzeciej jest to jazz, łącznie z improwizacjami - taki sam, jaki orkiestra grywała w klubach i salach koncertowych. Na resztę składa się mieszanka recytatywów, partii chóralnych oraz solowych z udziałem śpiewaków mających nikłe doświadczenia jazzowe. Koncerty religijne, podobnie jak inne dłuższe kompozycje Duke'a, przypominają nieco muzyczny miszmasz,

gdzie jedna część może trwać piętnaście minut, inna zaledwie trzy. Skoro jednak mają to być koncerty, to ich części nie muszą być powiązane bardziej rygorystycznie niż w koncercie klasycznym.

*First Sacred Concert* został zaprezentowany po raz pierwszy 16 września 1965 r., w San Francisco, w Grace Cathedral. Jednak na płycie zarejestrowano go 26 grudnia w nowojorskim Presbyterian Church na Fifth Avenue podczas następnego występu orkiestry, z nieco innymi solistami. Koncert składa się z dziesięciu części. Trzy z nich wykorzystują temat *Come Sunday*: raz wykonywany przez gospelsową śpiewaczkę Esther Merrill, raz przez Hodgesa w rozślawionej przez niego interpretacji, wreszcie na końcu, w szybszym tempie, jako akompaniament dla tancerza jazzowego Bunny'ego Briggsa, zatytułowany *David Danced before the Lord with All His Might*. Dalsze części, to następny gospels Merrill pod tytułem *Tell Me It's the Truth*, pseudospirituals chóru i Jimmy'ego McPhaila, śpiewaka o szkolonym głosie, replika muzyki z *New World a-Comin'* oraz u jazzowiona wersja Modlitwy Pańskiej.

Główna, piętnastominutowa część ma dość luźną strukturę i zatytułowana jest *In the Beginning God*. Otwiera ją sześć dźwięków - główny temat - odpowiadających sześciu sylabom pierwszych słów z Biblii „In the Beginning God”. Najpierw gra je fortepian, potem Harry Carney, wreszcie klarnet, prawdopodobnie obsługiwany przez Russella Procope'a. Po głównym motywie następuje monolog w wykonaniu Brocka Petersa, w którym między innymi wywodzi, że na początku nie było bólów głowy ani aspiryny, ani oszustw i wielu jeszcze innych rzeczy i zjawisk, przyniesionych przez cywilizację. W jakimś momencie w recytację Petersa włącza się delikatnie swingujący big-band; swoją partię śpiewak kończy powtórzeniem sześciodźwiękowego tematu i mocnym dźwiękiem w górze. Potem na tle gospelowych akordów saksofonów rozbrzmiewa tenor Gonsalvesa i chóralna recytacja ksiąg Starego Testamentu; w następnym fragmencie typowe dla Cata Andersona wysokie dźwięki mają symbolizować dążenia ludzkości; jeszcze dalej Ellington gra partie łącznikowe, a chór czyta tekst Nowego Testamentu z rosnącą szybkością. Wreszcie Bellson wchodzi na solo, w którym koncentruje się na tryumfalnym brzmieniu talerzy - jego wirtuozeria po raz kolejny symbolizuje ludzkie aspiracje - i w końcu chór podejmuje podstawowy temat.

Początek głównej części jest dobry. Przekazywanie tematu z instrumentu na instrument, prowadzące do kulminacyjnej recytacji początkowych słów z Biblii to typowe rozwinięcie, którego zawsze brakowało w innych dłuższych kompozycjach Duke'a. Fragment tworzy dobrze wyważoną i ciekawą jedność, której nie niszczy nawet przydługa lista niezbyt odkrywczych skojarzeń deklamowanych przez Petersa.

Nagle jednak forma się rozpada. Czytanie ksiąg biblijnych jest banalne i nie wnosi nic interesującego, partie Andersona i Bellsona nie są powiązane z resztą, prócz odcinka, w którym Anderson nawiązuje do głównego motywu; nie wpasowany w całość jest też nagły powrót całej orkiestry do krótkiej ekspozycji tematu na końcu. Kłania się stary problem Ellingtona: jak zorganizować dłuższą kompozycję, tak aby materiał literacki nie był jedynym jej spoiwem.

Z pozostałych części koncertu najlepiej wypadają gospelsy, wykonywane przez Merrill mocnym głosem i z wyczuciem autentyczności gatunku, oraz taniec Bunny'ego Briggsa w końcowej partii koncertu - był to wyśmienity pomysł, za który Duke'owi należą się wyrazy uznania. Jeśli doda się do tego jak zwykle mistrzowskie frazy Hodgesa we wzruszającej wersji *Come Sunday*, można uznać, że mimo wielu minusów *First Sacred Concert* broni się, ale przede wszystkim ze względu na wielość doskonałych fragmentów.

Natomiast *Second Sacred Concert* z artystycznego punktu widzenia jest prawie zupełnym niewypałem. Jego prawykonanie odbyło się 19 stycznia 1968 r. w potężnej Cathedral of St John the Divine w Nowym Jorku. Gary M. Jetter, student muzyki, który dokonał analizy kompozycji, uważa ją w wielu miejscach za „trywialną i stereotypową”<sup>502</sup>. Osobiście uważam, że jest w niej kilka ciekawych momentów: Alice Babs w dość interesującej piosence *TGTT*, co jest skrótem od *Too Good to Title*, oraz swingowy fragment zamykający całość. Jeśli chodzi o resztę, to muzyka rzeczywiście jest pusta i nijaka. Jak się wydaje, Duke popełnił tu błąd, typowy dla wszystkich początkujących kompozytorów: starał się stworzyć dzieło, które by oddziaływało na wielu płaszczyznach - chciał połączyć w całość wielobarwność malowidła, literackość powieści i brzmienie opery, zamiast po prostu dać upust swoim emocjom. Przy całej bowiem wierze religijnej Ellingtona muzyce tej brak uczuciowej głębi wynikającej z metafizycznego przeżycia. Jest sztuczna i powierzchowna i jako że trwa dwa razy dłużej niż pozostałe koncerty - około osiemdziesięciu minut - sprawia wrażenie, jakby nie miała końca.

Jednak nie ten brak dojrzałości jest tu największym problemem. Niemal w każdej części występuje jakiś tekst - w formie deklamacji, recytatywu, sola wokalnego, wreszcie partii minimum czterech chórów - w którym pełno naiwnych skojarzeń i infantylnych refleksji:

Does your anger run so rife That you'd like to use your knife?

Don't do it! Cause you'll wind up in the clink.

And after you've calmed down cool,

You'll find that gossips talk the fool,



And nothing's on the brink of what you think.

Słowa takie nie precyzyjnie przeszłyby przez gardło w miarę rozgarniętemu licealiście. Są one, niestety, typowe dla innych prób literackich Duke'a. Przez większość kariery Ellington korzystał z usług profesjonalnych tekściarzy, których podsyłał mu Irving Mills i inni. Niektórzy z nich, jak Mitchell Parish (*Sophisticated Lady*), Don George (*I'm Beginning to See the Light*) czy Johnny Mercer (*Satin Doll*) byli doskonali. A jednak już w latach pięćdziesiątych Duke głównie sam pisał teksty, z których niemal wszystkie kwalifikowały się do kosza. Nie da się uniknąć stwierdzenia, że Ellington nie miał za grosz talentu literackiego. Nie chodzi o to, że używał złych rymów i nierównej liczby sylab w każdym wersie, a w warstwie treściowej posługiwał się banałem i infantylnymi skojarzeniami. Problem leżał znacznie głębiej. Ani niezliczone wywiady, jakich udzielił, ani autobiografia, ani tym bardziej jego teksty nie dają podstaw, by sądzić, że był inteligentnym i subtelnym człowiekiem, a przecież takim był w istocie. Co gorsze, nie ma w nich nic, co by wskazywało na istnienie głębokiego ludzkiego uczucia i autentycznej pasji.

To prawda, że jak wspominałem przy innej okazji, Duke nie przykładał się specjalnie do nauki, którą w dodatku pobierał w szkole zawodowej, gdzie na ogólne wykształcenie kładło się mniejszy nacisk niż na przykład w Dunbar. Przypuszczalnie jego edukacja literacka skończyła się na strzępkach dzieł Szekspira, Milтона, Shelleya i Dickensa. W późniejszych latach też niezbyt często sięgał do literatury. Nieznajomość dobrej powieści czy wierszy jest dla człowieka pióra ogromną przeszkodą, gdyż brak mu wzorca, według którego mógłby oceniać swe płody. Ellington z pewnością nie dostrzegał, jakie okropieństwa pisze, ponieważ po prostu nie miał pojęcia, jak wygląda dobry tekst. Nikt, kto zna choćby pierwsze linijki *Ody do Urny Greckiej* czy *Tygrysa*, nie spłodziłby takiego dwuwiersza:

Freedom, Freedom, a perfect healing salve Freedom,

Freedom, it's what you've got to have.

Jest oczywiste, że Ellingtona nie należy mierzyć tą samą miarą co Keatsa i Blake'a, pewne jest natomiast, że gdyby poznał choć trochę dobrej gatunkowo literatury, nie pozwoliłby sobie na tak niski poziom.

Jednakże, jak sugerowałem wcześniej, nie sądzę, żeby jego literackie kłopoty spowodował jedynie brak wykształcenia. Inni muzycy jazzowi, którzy nie przewyższali Duke'a pod tym względem, jak Danny Barker czy Rex Stewart, radzili sobie znacznie lepiej z pisaniem tekstów. Problem polegał na niechęci Ellingtona do odsłaniania się, na potrzebie nieustannego chronienia własnego ja przed dociekliwością innych, na nieumiejętności pokazania prawdziwej twarzy, którą mogła poznać jedynie garstka ludzi w niewielu

sytuacjach. Angielski krytyk Max Jones, który spotykał się z Duke'em na przestrzeni wielu lat, twierdzi: „To człowiek-zagadka... Nigdy go nie rozumiałem. Nigdy nie udało mi się nawiązać z nim stosunków, w których czułbym się swobodnie”<sup>503</sup>. Podobną opinię ma Charlie Barnet, który zorganizował orkiestrę wzorującą się na big-bandzie Ellingtona: „To bardzo skomplikowana osoba i nie znam nikogo, kto naprawdę dobrze by go znał, ponieważ nikt nie potrafił się przedrzeć przez barierę, jaką wokół siebie stworzył”<sup>504</sup>. John Hammond, który skądinąd nie miał z Duke'em najlepszych stosunków, wspomina: „Nigdy nie czułem w stosunku do niego bliskości i bardzo niewiele było osób, które mogłyby stwierdzić coś przeciwnego. Mimo na pozór wielkiego ciepła, jakim promieniował - przykładem jego słynne »we love you madly« - był bardzo skryty”<sup>505</sup>. Nat Hentoff cytuje jakiegoś weterana z sekcji saksofonów Ellingtona: „Może mieć masę problemów, ale publiczność nie ma o tym pojęcia, a przeważnie my również. Prócz jego siostry Ruth nie znam nikogo, kto tak naprawdę może się do niego zbliżyć. Oczywiście żartuje sobie z nami, ale między nim a resztą zawsze jest wyczuwalna rezerwa. Jeśli próbujesz ją przełamać, Duke ucieka w żart lub pozę i dalej jesteś tam, gdzie byłeś”<sup>506</sup>. Rob Darrell, który przeprowadził wywiad z Ellingtonem we wczesnych latach trzydziestych, tak go opisuje: „Przystojny i bardzo miły, ale przez cały czas miałem wrażenie, że utrzymuje między nami dystans”<sup>507</sup>.

Sens pisania - cały sens pisania - to przekazanie światu swoich myśli i emocji. Próby pisarskie Ellingtona polegały na czymś całkowicie przeciwnym - na ukrywaniu wszystkiego. W swoich literackich wynurzeniach nie mógł zatem zawrzeć własnej, bogatej wiedzy o rzeczywistości. Nie potrafił też opisać spraw, które go poruszały: potrzeby kontaktu z Bogiem, swoich tryumfów i porażek, żalu. Wszystko skrywał pod sztuczną, wygładzoną powłoką. Wytrawny profesjonalista o podobnej osobowości potrafiłby taką ułomność zataić, pozostawiając mniej doświadczonego czytelnika pod wrażeniem, że dane dzieło jest o wiele głębsze niż w istocie. Lecz Ellington nie był mistrzem i zamiast prawdziwej głębi, a nawet jej blichtrowej namiastki, otrzymujemy bezwartościową atrapę.

Najistotniejszym problemem w sztuce jest dopasowanie formy do treści. Maleńki pomysł może załsnąć, jeśli oprawić go w odpowiednią formę - weźmy za przykład czarującą narrację Duke'a w *Pretty and the Wolf*. Kiedy jednakże zawartość przerasta formę, jak choćby w zdaniu o śmierci króla („The King is dead I he said, he said”), powstaje efekt komizmu lub przynajmniej dziwaczności. Kiedy z kolei forma jest nazbyt rozbudowana w stosunku do treści, mamy wrażenie obcowania z prozaicznym przekazem pozbawionym głębi, jak wtedy, kiedy na tle potężnych brzmień orkiestry chór intonuje: „Freedom, Freedom must be won I 'Cause Freedom's even good fun”. Forma niemiłosiernie przewyższa tu treść.

Byłoby cudem, gdyby *Second Sacred Concert* z takimi słowami, w jakie wyposażył go Ellington, zyskał uznanie.

Choć wydaje się to mało możliwe, *Third Sacred Concert* ma jeszcze gorsze libretto. Ratuje go lepsza muzyka, więc przynajmniej częściowo można mówić o sukcesie. Utwór powstał na zamówienie Organizacji Narodów Zjednoczonych i został wykonany w londyńskim Westminster Abbey 24 października 1973, w dniu święta ONZ. Duke'a ogromnie podniecała perspektywa grania w jednej z najbardziej znanych świątyń świata, ale przygotowania nie były usłane różami.

Orkiestra Ellingtona zatrudniona była w chicagowskim klubie Mr. Kelly's, gdzie po wieczornych występach pracowała nad koncertem. Do Londynu muzycy przyjechali rano, w dniu uroczystości, i mimo zmęczenia musieli odbyć próby z solistami. Ellington, śmiertelnie chory na raka płuc, był bliski omdlenia. By jakoś trzymać się na nogach, bez przerwy brał zastrzyki. Jakby tego było mało, Paul Gonsalves czymś się nafaszerował - Mercer podejrzewa, że LSD<sup>508</sup> - co wywołało u niego atak padaczki i został zabrany do szpitala. Nic dziwnego, że w którymś momencie Duke westchnął do Mercera: „Jeszcze nigdy nie byłem tak nie przygotowany do występu jak dziś”<sup>509</sup>. W tych okolicznościach dobrze, że koncert mimo wszystko jakoś się powiódł.

Tym razem Duke wykorzystał bardzo uniwersalny temat - miłość, co zresztą odzwierciedla kilka tytułów części koncertu. Znajdujemy tu wiele dobrych fragmentów. Na przykład w środku *Every Man Prays in His Own Language* Alice Babs śpiewa ciekawą melodię o iście renesansowym charakterze, po czym następuje doskonale pasujące klimatem solo a capella Arta Barona na flecie prostym i znów wraca prościutka melodyjka Babs. Niestety, pod koniec części efekt psuje nieco toporny, choć na szczęście krótki, tekst recytowany przez Ellingtona. Mimo to jest to moim zdaniem najlepszy fragment koncertu, szczególnie owa niezwykła i elektryzująca partia wokalna Babs. Wykonawczyni ma czysty, ciepły głos i precyzyjną intonację, co sprawia, że słucha się jej z ogromną przyjemnością, niezależnie od tego, co śpiewa.

Niestety, reszta koncertu nie wyrasta ponad przeciętność i gdyby przedstawić ją w nocnym klubie, w „świeckiej” oprawie, nie wzbudziłaby nadmiernego zainteresowania. Ponownie zatem mamy do czynienia z zastosowaniem zbyt kwiecistej formy do pospolitej treści.

Zakładam, że inni krytycy mogą się różnić ode mnie w opinii o *Sacred Concerts* Ellingtona, ale, jak się wydaje, nie zachwyciły one także publiczności. Mimo że były wielokrotnie wykonywane w różnych miejscach, podobnie jak suita, płyty z ich rejestracją nie

znajdowały wielu chętnych. Myślę, że jeśli zapraszano Duke'a do prezentowania koncertów w kościołach, katedrach i innych podobnych miejscach, to głównie ze względu na sławę ich autora, a nie na artystyczne zalety utworów. Podobnie jak przy omawianiu pozostałych dłuższych dzieł Ellingtona nie podnosiłbym kwestii ich wartości, gdyby mój pogląd należał do rzadkości. Niestety, tak nie jest. Owszem, *Sacred Concerts* Ellingtona zawsze znajdowały poklask wśród miłośników muzyki Duke'a i lojalnych dziennikarzy jazzowych. Stanleyowi Dance'owi na przykład *Second Sacred Concert* się podoba, uważa go za najlepszy spośród wszystkich trzech i dodaje, że Alice Babs, skądinąd świetnie wykształcona śpiewaczka, była pod „ogromnym wrażeniem” *Supreme Being*<sup>\*510</sup>.

Nie znalazłem jednak podobnych dowodów uznania u krytyków zajmujących się muzyką klasyczną. Przeważnie po prostu nie zwracali uwagi na *Sacred Concerts* Duke'a, tak jak wcześniej na jego suity. O fragmenty tych dzieł religijnych nie dopraszała się także publiczność sal tanecznych i koncertowych. Ellington wiedział o tym i zamiast prezentować jej wiązanek tematów z *It's Freedom*, *TGTT* czy *In the Beginning God*, wracał do *Mood Indigo*, *Cotton Tail*, *Don't Get Around Much Anymore*.

---

\* Chodzi o jedną część koncertu (przyp. tłum.).

*Ostatnie dni*

Gdzieś na wiosnę 1972 r., kiedy orkiestra występowała w Houston, Cootie Williams zaczął odczuwać dolegliwości w klatce piersiowej. Zapadła decyzja, że wszyscy współpracownicy zostaną poddani badaniom kontrolnym, by sprawdzić, czy nie zarazili się czymś od trębacza. Jak twierdzi Mercer, testy wstępne wykazały, że większość członków orkiestry cierpi na rozedmę płuc - co wynikało zapewne z ciągłego przebywania w zadymionych lokalach - i została poddana dokładniejszym badaniom. Jednakże wobec dwóch muzyków istniała groźba, że ich schorzenie może być poważniejsze i poradzono im, aby jak najszybciej udali się do specjalistów. Muzykami tymi byli Harry Carney oraz Duke Ellington.

Po wielu badaniach stwierdzono u nich raka. „Rak najpierw zaatakował przewód piersiowy - mówi Mercer - potem przerzucił się na system krwionośny, który rozproszził rakowe komórki po całym organizmie”<sup>511</sup>. Duke postanowił nie zwierzać się nikomu z rozmiarów choroby. Naturalnie wiedział o niej Arthur Logan, potem także Ruth, ale nie Mercer, który później bardzo nad tym bolał. Dla Duke’a było niezmiernie ważne, by utrzymywać swój wizerunek silnego, pewnego siebie ojca, zdolnego wszystkiemu podołać i rozwiązać każdy problem - nie chciał, aby ktokolwiek dowiedział się, że na obrazie tym powstała rysa. Lecz w październiku 1973 r., przed wyjazdem orkiestry do Londynu z *Third Sacred Concert*, stało się już jasne, że miał poważne kłopoty zdrowotne.

Duke z całą mocą ufał, że nie umrze. Był przekonany, że tak czy inaczej znajdzie jakiś sposób pokonania choroby, tak jak radził sobie z każdą inną sprawą w całym swoim życiu. Dlatego nie zważając na nic doprowadził do wykonania koncertu.

Kiedy orkiestra była za granicą, 25 listopada 1973 r. poniżej harlemowskiej drogi Henry Hudson Parkway znaleziono ciało Arthura Logana. Do dziś nie wiadomo, co się stało. Właśnie otrzymał zgodę od władz miasta na usunięcie zajezdni autobusowej, co pozwoliłoby mu na rozbudowę Knickerbocker Hospital i krążyły pogłoski, że komuś się tym naraził. Kiedy go znaleziono, jego samochód był zaparkowany po południowej stronie drogi, z czego policja wysnuła wniosek, że przyjechał na miejsce z własnej woli i jako przypuszczalny powód jego śmierci podano samobójstwo. Później, bez wątplenia pod naciskiem

wpływowych osobistości z kręgu Logana, przeprowadzono śledztwo, które jednakże niewiele dało i uznano, że zgon nastąpił z nieustalonych przyczyn.

Kiedy Duke dowiedział się o stracie przyjaciela, za nic nie chciał uznać, że mogło to być samobójstwo. Z kolei Edmund Anderson skomentował to tragiczne wydarzenie następująco: „Nie mam najmniejszego pojęcia, co naprawdę spowodowało tę śmierć, ale nie mogę się oprzeć wrażeniu, że miała jakiś związek z Duke’em. W 1973 r. Arthur wiedział już, że Edward nie dożyje siedemdziesiątych piątych urodzin i w jego duszy coś się załamało”<sup>512</sup>. (Duke przeżył tylko kilka dni po swoich siedemdziesiątych piątych urodzinach.)

Logana pochowano 29 listopada 1973 r. Na ostatniej drodze odprowadzało go dwa tysiące ludzi, w tym były burmistrz miasta Robert F. Wagner, który wygłosił mowę nad trumną. Gubernator Nelson Rockefeller napisał w nekrologu między innymi: „Śmierć doktora Logana jest wielką tragedią i niepowetowaną stratą dla miasta”.

Mercer dowiedział się o zgonie Logana, gdy orkiestra wracała do Londynu z Zambii. Muzycy mieli do zagrania ważny koncert w londyńskim Palladium, więc Mercer i Ruth zdecydowali się zataić smutną wiadomość przed Duke’em, obawiając się jego reakcji. Dowiedział się o tym dopiero w Nowym Jorku, po trzech dniach, w dniu pogrzebu Logana. „Płakał, aż zmęczony, usnął - wspomina Mercer. - To był pierwszy i jedyny raz, gdy widziałem go płaczącego. Jeśli kiedykolwiek miał prawdziwego przyjaciela, był nim Arthur. Widziałem, z jakim bólem przyjął śmierć Billy’ego, ale to nie było to samo”<sup>513</sup>. Przez kilka dni Duke nie mógł dojść do siebie. W nieskończoność zadawał to samo pytanie: „Dlaczego właśnie on?” Śmierć przyjaciela była dla niego niezmiernie bolesnym przeżyciem. Tracił kogoś ogromnie bliskiego, jedyną osobę, na którą zawsze i we wszystkim mógł liczyć, jedynego człowieka, od którego otrzymywał emocjonalne wsparcie.

Utrata Arthura, własna choroba, ciągłe zmiany personalne w orkiestrze i wiek zmusiłyby do rzucenia pracy każdego innego, ale nie Duke’a. Nadal brał na siebie wszystkie obowiązki związane z prowadzeniem orkiestry i komponowaniem. Aż w końcu w styczniu 1974 r. nie wytrzymał. Znalazł się w Columbia Presbyterian Medical Center, a planowane występy orkiestry zostały odwołane. Po dwóch czy trzech tygodniach został wypisany i oddany pod opiekę Evie. Lecz i ona poważnie niedomagała, i w marcu trafiła do szpitala z rozpoznaniem raka płuc.

W połowie kwietnia Duke’a ponownie zabrano do Columbia Presbyterian. Ogłoszono, że jego stan nie jest groźny i że wróci do domu „za kilka dni”<sup>514</sup> - faktycznie sytuacja była bardzo poważna. Mimo to Ellington nie ustawał w pracy - szczególnie zależało mu na dokonaniu kilku przeróbek w *Third Sacred Concert*, miał też inne plany. Przez jakiś miesiąc

udawało mu się wykonywać to, co zamierzał, ale z dnia na dzień słabł coraz bardziej. Dla uczczenia jego siedemdziesiątych piątych urodzin na całym świecie zorganizowano masę koncertów i audycji. Na występ w kościele imienia wielbnego Johna Gensela przygotowano specjalny program złożony z fragmentów *Sacred Concerts*, do których wykonania zreaktywowano orkiestrę Ellingtona. Niestety, Duke nie był w stanie opuścić szpitala i te tak ważne urodziny obchodził w pokoju, w gronie najbliższej rodziny i przyjaciół.

W połowie maja w Londynie zmarł Paul Gonsalves. Jako że big-band zawiesił działalność, wyprawił się na kilka koncertów do Holandii, a potem pojechał odwiedzić angielskich przyjaciół. Odszedł na skutek wycieńczenia narkotykami, alkoholem i latami niezdrowego trybu życia. Duke nie dowiedział się o jego śmierci.

Przez następnych kilka dni pracował, na ile pozwalały mu siły. Około 22 maja zapadł na zapalenie płuc, co przy jego stanie „nie rokowało najlepiej” - stwierdził rzecznik szpitala<sup>515</sup>. Walczył jeszcze przez dwa dni. Zmarł rankiem 24 maja.

Jego śmierć stała się tematem dnia na całym świecie. „New York Times” zatytułował swój artykuł: „W wieku 75 lat zmarł Mistrz Muzyki, Duke Ellington”, a dalej nazywa go „najważniejszym kompozytorem Ameryki”<sup>516</sup>. Prezydent Nixon wydał oświadczenie, w którym czytamy: „Pomysłowość, smak, inteligencja i elegancja, z jakimi Duke Ellington tworzył swoją muzykę, sprawiają, że w oczach milionów ludzi w kraju i na świecie jest najwybitniejszym kompozytorem amerykańskim. Pamięć o nim przetrwa dla nowych generacji w muzyce, którą wzbogacił ducha swojego narodu”<sup>517</sup>. Niedzielną „Time” zamieścił wstępniak, w którym napisał: „W muzyce Duke’a Ellingtona jazz odnalazł należne mu miejsce i szacunek”<sup>518</sup>. Również artykuły o pogrzebie, który odbył się 27 maja, nie schodziły z pierwszych stron gazet. Ceremonia została odprawiona w St John the Divine, gdzie po raz pierwszy wykonano jego *Second Sacred Concert*. W kościele zgromadziło się dziesięć tysięcy ludzi, dodatkowych dwadzieścia pięć tysięcy cisnęło się przed wejściem. Pamięć o zmarłym uczcili koncertem Earl Hines, Joe Williams oraz mąż Ruth, McHenry Boatwright, zaś w trakcie wyprowadzania zwłok po nabożeństwie rozbrzmiewały fragmenty *Second Sacred Concert* z niesamowicie brzmiącymi dźwiękami altu Hodgesa, które wznosiły się nad stłoczonym tłumem i uderzały w wysokie sklepienia świątyni. Ellingtona pochowano na Woodlawn Cemetery, obok rodziców. Dziwnym zrzędzeniem losu po kilku tygodniach zmarł Harry Carney, najwierniejszy współpracownik, który w orkiestrze Duke’a Ellingtona występował przez czterdzieści siedem lat bez przerwy - dłużej niż ktokolwiek inny poza jej liderem. Dwa lata później, w kwietniu 1976 r., zakończyła życie Evie i została pochowana obok Duke’a. Powoli wykruszała się też reszta starej gwardii: Barney Bigard zmarł w 1980 r.,

Cootie Williams w 1985 r. W chwili pisania tej książki pozostają jeszcze z nami Lawrence Brown i Jimmy Hamilton.

A więc taki był koniec.

W momencie śmierci Duke był chyba najśłynniejszym muzykiem swoich czasów. Jego nazwisko znały setki milionów ludzi na całym świecie, można by zaryzykować stwierdzenie, że jego twórczość w takiej czy innej formie dotarła do większości współczesnych mieszkańców ziemi.

Ellington w typowy dla siebie sposób nie pomyślał o napisaniu testamentu. Można to uznać za jego ostatni figiel, przejaw trzymania wszystkich w rękę. W rezultacie Mercer, Ruth i Evie musieli jakoś sami dojść do porozumienia przy podziale jego majątku, co w sposób nieunikniony doprowadziło do niesnasek. Mercer i Ruth nie zapomnieli o Evie, ale mimo to umierała zgorzkniała, upokorzona zarówno całym zamieszanym, jak i faktem, że nigdy nie została żoną Duke'a. Ruth przypadło w udziale wydawnictwo muzyczne Tempo, natomiast Mercer przejął prawo do prowadzenia orkiestry Duke'a Ellingtona. Występuje z nią do dziś, dołączając do starego repertuaru nowe pozycje. Jednakże zespół nie cieszy się już takim zainteresowaniem i występuje dorywczo.

Pozostaje nadrzędne pytanie, jak mamy traktować Duke'a Ellingtona i jego spuściznę? Czy rzeczywiście był, jak uważało wielu, najwybitniejszym amerykańskim kompozytorem? A może tylko wyróżniającym się twórcą piosenek? Jaka jest jego faktyczna pozycja w jazzie?

Po pierwsze, stwierdzenie, że Duke Ellington należał do grona wybitnych autorów popularnych piosenek złotej ery nastrocza pewne wątpliwości. Alec Wilder, autorytet w tej dziedzinie, w ogóle nie uwzględnił Duke'a w swoim klasycznym dziele

*American Popular Song*, tłumacząc, że bardzo niewiele kompozycji Duke'a „było rzeczywiście piosenkami, a jeśli już, to często stawały się nimi przypadkiem. Powstawały jako utwory instrumentalne, do których dopiero potem dopisywano słowa, a na rynku ukazywały się w uproszczonej formie”<sup>519</sup>. Bardziej może znaczący jest tu fakt, że podstawowe pomysły muzyczne, z których potem wykluwały się wszystkie najbardziej znane przeboje Duke'a, pochodziły od innych. Głównym autorem *Black and Tan Fantasy*, *Black Beauty* oraz *St Louis Toodle-Oo* był Bubber Miley; *Creole Love Call* - King Oliver; *Caravan* i *Perdido* - Juan Tizol. *Mood Indigo* to z kolei pomysł Lorenza Tio jr, a *Do Nothing Till You Hear from Me* zaadaptowane zostało z *Concerto for Cootie*, którego główny temat napisał Williams; *Don't Get Around Much Anymore*, *I Let a Song Go Out of My Heart* oraz *I'm Beginning to See the Light* powstały z melodii Hodgesa; pomysłodawcą *In a Sentimental Mood*, *Sophisticated Lady* oraz *Prelude to a Kiss* był z kolei Otto Hardwick; *I Got It Bad* rozwinięte



zostało z materiału dostarczonego przez Mercera; *Satin Doll* oraz *Take the A Train* napisał Billy Strayhorn. Ze wszystkich tych utworów, na których opiera się sława Ellingtona jako autora przebojów - a także jego dochody z ASCAP - chyba tylko *Solitude* wyszło całkowicie spod jego pióra. W większości pozostałych w najlepszym razie był współautorem, a czasem tylko aranżerem opracowującym dane pozycje na orkiestrę. Mając to na uwadze, trudno umieścić Duke'a w tej samej klasie autorów piosenek, co George'a Gershwina, Youmansa czy Kerna.

Ale jak w takim razie zrozumieć fakt, że utrwalona na płytach muzyka firmowana przez Ellingtona skrzy się od melodii, w większości wysokiej, jeśli nie najwyższej próby? Nie ma wątpliwości, że Ellington napisał przeważającą ich część, nie wiemy jednak, ile i jakie. Praktycznie nigdy nie jesteśmy w stanie stwierdzić z pełnym przekonaniem, że Ellington wymyślił akurat ten motyw, frazę czy całą melodię. Wiemy tylko, że podczas długich nocy w pociągach i samolotach, w setkach pokoi hotelowych i sal tanecznych opustoszałych późno w nocy po koncercie, napisał tysiące taktów muzyki i choć część z tych fragmentów gdzieś się zapodziała lub nie została wykorzystana, reszta trafiła na płyty. Gdyby zatem nie można było uznać Duke'a za wielkiego autora piosenek, to z pewnością trzeba w nim widzieć twórcę o prawdziwie genialnej inwencji melodycznej.

Lecz to nie wystarcza, by bronić jego tytułu „najwybitniejszego amerykańskiego kompozytora”. Zastanówmy się przez chwilę, co oznacza termin „kompozytor”. W powszechnej opinii zawęża się on do kogoś, kto mniej więcej uporządkowane utwory przelewa na papier nutowy, lub, jak się często dzisiaj zdarza, przynajmniej nagrywa je na taśmę. Jak w takim razie potraktować Duke'a, który, jak wiemy, rzadko przynosił na próby gotowe kompozycje? W wielu, a może nawet w większości wypadków istniały one tylko w szkicach, na skrawkach papieru, po których od dawna nie ma już śladu.

Ponadto autorstwo sporej liczby tych fragmentów - tak jak piosenek - też nie jest jednoznacznie określone. Członkowie poszczególnych sekcji sami pracowali nad odpowiednim zestawieniem głosów swoich instrumentów, choć zwykle korzystali z akordów podsuniętych przez Duke'a. Tom Whaley albo Juan Tizol w trakcie spisywania partii instrumentalnych również często dokonywali korekt. Mnóstwo linii kontrapunktowych czy dialogowych proponowali muzycy, czasami jedynie po to, by się nie nudzić podczas koncertu, gdy kto inny wykonywał główne partie. Frazy, motywy, strzępki melodii pochodziły zewsząd. A po 1939 r. pojawiły się jeszcze pomysły Strayhorna. Biorąc to wszystko pod uwagę, mamy prawo spytać nie tylko, czy Duke Ellington był najwybitniejszym kompozytorem amerykańskim, ale czy w ogóle był kompozytorem.

Zanim przejdziemy do dalszych rozważań, kilka uwag na temat pojęcia wpływów w jazzie. Louis Armstrong był prawdopodobnie najsilniej oddziałującym muzykiem jazzowym, jaki kiedykolwiek żył, i pozostawił po sobie wiele imponujących dzieł. Jednakże płyty Króla Trąbki mają wartość głównie ze względu na jego grę (i kilka udanych solówek jego partnerów), natomiast pozostałe dwie trzecie zawartej na nich muzyki z trudem można uznać za jazz na ponadprzeciętnym poziomie. Z kolei Charlie Parker był prawie w równym stopniu wpływowym muzykiem, co Armstrong, jednakże ze względu na styl życia utrwalił stosunkowo niewiele nagrań i w dodatku nierównych jakościowo.

Pod względem bezpośredniego oddziaływania Duke Ellington nie dorównywał ani Armstrongowi, ani Parkerowi; jego rola, niezbyt wyraźnie widoczna, polegała głównie na tym, że wielu muzyków nieświadomie przyswajało sobie elementy wypracowanego przez niego brzmienia, pomysły i harmonie. Poza tym jego wpływ dokonywał się za pomocą nie jedynie improwizacji, ale całej muzyki, pełnej charakterystycznego stylu, która w dodatku prawie nigdy nie schodziła poniżej pewnego poziomu.

Ta wielopłaszczyznowość pojęcia wpływów w jazzie pozwoli nam łatwiej odpowiedzieć na nasze główne pytanie - w jakim stopniu muzyka firmowana przez Ellingtona była rzeczywiście jego. Zaczniemy od stwierdzenia, że bez udziału Duke'a muzyka owa w ogóle by nie powstała. To prawda, że wiele materiału czerpał od Williamsa, Mileya, Bigarda, Hodgesa i innych, ale faktem jest również, że kariera jazzowa żadnego z nich nie osiągała szczytów, kiedy pozostawali poza orkiestrą Duke'a. Ellingtona można by tu przyrównać do karcianego szulera, który zawsze potrafi z talii wyciągnąć asa. Poprzez wybór kiedy i co mieli zagrać, wydobywał na wierzch największe atuty swoich współpracowników, pomagał im w skryzalizowaniu tego, co w nich najlepsze. Czy Bubber Miley zaznaczyłby się jakoś w historii jazzu (o ile w ogóle cokolwiek by nagrał), gdyby nie rola, którą podsunął mu do spełnienia Duke? Czy gdyby nie Duke, Cootie Williams kiedykolwiek zmusiłby się do opanowania techniki gry z plungerem, dzięki której tak się wstawił? Czy Hodges wykształciłby swój wielotorowy, nasycony emocją styl, gdyby Duke nie dawał mu tyle przestrzeni i tak dobranych do jego osobowości partii? Czy Tricky Sam Nanton w innej orkiestrze wypracowałby sobie swój specyficzny styl, który zapewnił mu poczesne miejsce w historii jazzu?

Wydaje się więc, że Ellington miał prawo tyle samo brać od swoich muzyków, ile im dawał. W pewnym sensie działał jak katalizator - pomógł im wykształcić własny sposób improwizacji i z pewnością był odpowiedzialny za wydobywanie z arsenału ich środków stylistycznych tego właściwego, dzięki któremu powstaje najlepsza muzyka. To bardzo

istotny moment w ustalaniu prawdziwej wartości Ellingtona jako twórcy: to on, i nikt poza nim, stworzył machinę muzyczną produkującą dzieła znane nam dzisiaj jako ellingtonowskie.

Ponownie użyjmy pozornie trywialnego porównania Duke'a do szefa kuchni. Główny kucharz nie zajmuje się osobiście przygotowaniem wszystkich składników, ale nadzoruje pracę całego sztabu pomocników. Kosztuje wszystkich potraw, odpowiednio je doprawia. W takiej postaci, jaką on uznaje za właściwą, podaje się je na stół. To on również, nie bez kozery, otrzymuje gratulacje od zadowolonych gości.

Podobnie postępował Ellington. Obojętnie z jakich korzystał elementów, to on wyznaczał ostateczny kształt artystyczny dzieła. Hodges, Williams, Bigard i reszta nie potrafili tego - przykładem prowadzone przez nich orkiestry. Mimo lat obserwacji metod Duke'a nie udało im się stworzyć na własną rękę godnej zapamiętania muzyki - jej najjaśniejszymi punktami były ich sola. Tymczasem wszystkie kompozycje firmowane przez Ellingtona są natychmiast rozpoznawalne dzięki widocznemu piętnu jego talentu. Nie stanowią one jedynie oprawy do improwizacji Nantona, Mileya czy Browna, lecz są spójnymi wewnątrznie całościami, w których osobowość solistów podporządkowana jest artystycznym celom szefa big-bandu. Mimo wkładu członków orkiestry nie jest to dzieło zbiorowego autora, lecz muzyka Duke'a Ellingtona, równie osobista jak sola Armstronga czy Parkera. I w tym sensie osiągnięcia Ellingtona - chociaż nie posiadał on samorodnego, naturalnego talentu innych wybitnych postaci jazzu - w ostatecznym rezultacie są może nawet większe, ponieważ nie składają się na nie tylko pojedyncze sola, ale dzieła stanowiące jedność, mogące zawierać wiele takich indywidualnych partii.

Jeśli zatem to Ellington jest twórcą tych dzieł, to źródeł ich powstania musimy szukać w jego osobowości. Jest oczywiste, że gdyby miał inny charakter, utwory te przybrałyby inny kształt, a może w ogóle by nie powstały. Bez ogromnej wiary, że to co mu się podoba, jest dobre, nie byłby w stanie wybrać odpowiedniego elementu z grona tych, które ma pod ręką, i włączyć go do całości. Bez potrzeby dominacji i zdolności postępowania z ludźmi nie potrafilyby nakłonić współpracujących z nim muzyków, często niesfornych, o niezależnych osobowościach, do realizacji jego zamiarów. Bez spokoju, z jakim znosił panoszącą się w swoim zespole „anarchię” - nawiasem mówiąc, jakaś kapryśna częśćka jego osobowości lubowała się w odrobinie chaosu - orkiestra nie grałaby z taką swobodą, niezbędną do wykrzesania z muzyki ognia i drive'u, tak istotnych w jazzie. Bez zamięłowania do łamania ustalonych reguł, bez walczenia z ograniczeniami, nie odnajdowałby ciągle drogi do nowych, świeżych i zaskakujących rozwiązań. Muzyka Duke'a Ellingtona nie rodziła się pod wpływem tylko artystycznego impulsu, intuicyjnego wyboru tego a nie innego typu rytmu,

melodii, harmonii czy interpretacji, jak tworzy większość muzyków jazzowych. Ostateczny kształt jego kompozycji powstawał przy współudziale także innych, często zewnętrznych czynników i znów w sukurs przychodziła osobowość i inteligencja artysty (przypomnijmy, w jakich okolicznościach powstała choćby „muzyka dżungli”). Musiał dawać sobie radę nie tylko z dźwiękami, ale także ludźmi: muzykami, gangsterami, bywalcami klubów nocnych, rekinami show-biznesu z całym ich zapleczem społeczno-kulturalnym. To również był jego materiał twórczy.

Dlatego kluczową kwestią był stosunek Duke'a do ludzi. Potrafił być i często był hojny i wyczulony na potrzeby otaczających go osób. W swojej lojalności wobec muzyków posuwał się tak daleko, że trzymał ich u siebie o wiele dłużej niż zrobiliby to inni liderzy. Był oddany swej rodzinie i okazywał jej jeszcze większe przywiązanie niż muzykom. Jednocześnie jednak był bardzo zamknięty w sobie. Nie obnosił się ze swoimi kłopotami przy wszystkich, nie dzielił się obawami i porażkami. Jeden z jego współpracowników zauważył kiedyś trafnie: „Może to zabrzmie głupawo, ale wydaje mi się, że tęsknił do miłości. Nie mam na myśli miłości do jakiejś tam cizi. Tęsknił za kimś, z kim mógłby być całkowicie szczery...”<sup>520</sup>

Wydaje się, że Duke Ellington patrzył na ludzi wokół siebie wzrokiem dorosłego, zadziwionego figlami dzieci - nie całkiem rozumie ich psoty, ale go bawią. By użyć innego porównania - był jak pogromca na cyrkowej arenie, otoczony słoniami, akrobatami, fokami, clownami, tańczącymi końmi - wesołymi, krzykliwymi istotami, które musi skłaniać do odpowiedniego zachowania dobrym słowem, czasem biczem, czasem garścią fistaszków. Don George określił kiedyś Duke'a wymownym mianem „prawdziwego zwierzęcia stadnego”<sup>521</sup>. Kochał ludzi, wywodził dalej George, „ale jednocześnie był tak niejednoznaczny w relacjach z nimi, że trudno by dokładnie określić jakąkolwiek część jego osobowości...”<sup>522</sup> Intrygujący, oddany, lojalny i ciekawy świata - ale mocno związany tylko z garstką: Arthurem Loganem, Billym Strayhornem, matką, siostrą. Jednocześnie ci, których wybrał, musieli prawie całkowicie być na jego usługi. Umiejętność okazywania troski przy jednoczesnej rezerwie była w metodzie twórczej Ellingtona cechą decydującą, gdyż pomagała mu wydobywać muzykę - nie tyle z fortepianu, co z ludzi.

Dlatego nie można stosować wobec Duke'a terminu „kompozytor” w zawężonym, najbardziej popularnym sensie. Jak się wydaje, o wiele więcej wspólnego ma on z osobą równie twórczą - improwizującym muzykiem jazzowym, choć sam Ellington nie lubił określenia „jazz” w odniesieniu do swojej muzyki. Wynikało to po części z tego, że wychował się w rodzinie hołdującej wartościom klasy średniej, która z góry traktowała sztukę

niższej klasy, po części zaś z tego, że uważał ten termin za zbyt ograniczający. Jednakże obojętnie, co o sobie myślał, przede wszystkim był właśnie jazzmanem. Z opinią tą zgadzają się wszyscy znawcy tej muzyki i chociaż niektórzy uważają, że przekraczał jej granicę, z czym zapewne zgodziłby się sam Duke, to jego orkiestra była z krwi i kości big-bandem jazzowym, a większość wykonywanego przez nią repertuaru - jazzem.

Jak każdy muzyk jazzowy nie tworzył w zaciszu pracowni, ale na instrumencie, w pomieszczeniach do ćwiczeń, salach tanecznych, studiach. Stosował metodę prób i błędów, eksperymentował z dźwiękiem tak długo, póki nie osiągnął zadowalających rezultatów. I tak samo jak każdy jazzman, kiedy tylko wychodził na scenę, do woli kształtował swoją muzyczną wypowiedź. Pod wpływem chwili dokonywał takich czy innych zmian: eliminował czyjeś solo, jeśli uznał, że grający akurat inny improwizator ma jeszcze coś do powiedzenia, wyrzucał jakąś część i zastępował ją nową. Różnica pomiędzy nim a „zwykłym” jazzmanem polegała na tym, że instrumentem Ellingtona była cała orkiestra.

Co za tym idzie - jeżeli widzimy w Ellingtonie bardziej muzyka jazzowego niż kompozytora w tradycyjnym znaczeniu tego słowa, jego „dziełem” nie są „kompozycje” - to znaczy utrwalone na papierze nutowym partytury, lecz nagrania, tak jak u innych jazzmanów. Ale tylko nagrania - Ellington kreował swą muzykę na gorąco i potrafił to oddać wyłącznie płyty, z wszystkimi niuansami „brzmienia Ellingtona” nie dającymi się przenieść na pięciolinię. A poza tym która z mrowia wersji, powiedzmy, *Creole Love Call*, jest tą ostateczną? Nikt nie jest w stanie tego orzec, tak samo jak nikt nie może określić, która wersja improwizacji Armstronga w utworze *Stardust* jest tą właściwą. W tym sensie Ellington był zawsze improwizatorem jazzowym.

Chyba nie muszę podkreślać, że według mnie najważniejszym dorobkiem Ellingtona są te setki trzyminutowych utworów, których stał się mistrzem: *Black and Tan Fantasy*, *Daybreak Express*, *Concerto for Cootie*, *Ko-Ko*, *Main Stem*, *Rockin' in Rhythm* i dziesiątki, dziesiątki innych. To dzięki nim zapisał się na stałe w annałach współczesnej sztuki. Wydaje mi się, że jego nieustające zainteresowanie dłuższymi formami bardzo zaszkodziło jazzowi. Ich poziom nie był bowiem najwyższy, a pochłaniały wiele czasu, który mógłby przeznaczyć na pracę nad świetnymi krótszymi kompozycjami.

Jak wspominałem przy innej okazji, pojęcie sztuki jako niezależnego bytu rządzącego się własnymi prawami i istniejącego w abstrakcji, poza publicznością, bardzo mocno rozpowszechniło się w naszych czasach. Doczekaliśmy się pisarzy, malarzy, tancerzy i kompozytorów, którzy w nieskończoność produkują twory swojej wyobraźni, kierując się zasadą „sztuki dla sztuki”. Chociaż niewiele osób zaprzęta sobie głowę efektami pracy tych

artystów, wielu z nich spotykają zaszczyty i sława, tylko dlatego, że ich działaniom można przydać etykietę twórczości.

Jazz znajduje się bardzo daleko od tak pojmowanej sztuki. Powód, dla którego tyle się pisze o jego twórcach, bierze się w głównej mierze z tego, że tym gatunkiem muzyki interesują się miliony osób, czasami tak gorąco, że niektóre z nich gotowe są poświęcić jej całe życie. Kiedy jazz za bardzo przesiąknie „sztuką”, traci swą spontaniczność i zakrada się doń pretensjonalność. Gorąco wierzę, że największym uznaniem potomnych będą się cieszyć te dzieła, które wypływały z chęci spontanicznego i bezpośredniego działania na uczucia odbiorców, chciały coś ludziom przekazać, jakoś na nich wpłynąć: zabawić ich i zaniepokoić, rozweselić i zelektryzować.

Najlepsze utwory Duke’a Ellingtona powstały właśnie po to. Pełniły rolę „sztuki funkcjonalnej” - służyły jako podkład do tańca i śpiewu, wszędzie zabawiały i umilały czas publiczności - obojętnie czy był to Cotton Club w Nowym Jorku, czy Crystal Palace w Fargo, czy Palladium w Londynie. Kiedy Duke o tym zapomniał i zamiast przemawiać bezpośrednio do uczuć swoich słuchaczy, zajął się dłuższymi kompozycjami, w których starał się wyważać dawno otwarte drzwi, wtedy gubił swoją tożsamość i jego twórczość zionęła pustką.

Ale oczywiście miał prawo do takiego wyboru i nie był w swym postępowaniu osamotniony. W ostatecznym rachunku nie miało to większego znaczenia, ponieważ zostawił nam tak wielkie pokłady najwyższej klasy muzyki, że przebrnięcie przez nią zajęłoby całe życie. Otrzymały od niego dar jest nieoceniony i nie mam wątpliwości, że wieczny.

## *Nota dyskograficzna*

Muzyczna spuścizna Duke'a Ellingtona jest ogromna i płyty z jego nagraniami można znaleźć we wszystkich zakątkach świata. Istnieje także imponująca, stale powiększająca się liczba nagrań koncertowych i radiowych, w tym bogate zbiory kopenhaskiego radia, które być może kiedyś doczekają się tłoczenia. Kilkoro najbardziej oddanych fanów Ellingtona zgromadziło niemal kompletne zbiory jego nagrań, jednakże dla większości zwykłych śmiertelników podobny wyczyn graniczy z niemożliwością. Dzieje się tak między innymi dlatego, że większość sklepów płytowych oferuje tylko znikomy procent płyt tego autora. Dlatego poniższe uwagi trzeba traktować głównie jako przewodnik po stosunkowo łatwych dziś do zdobycia pozycjach z najbardziej znaczącymi, moim zdaniem, nagraniami.

Podstawą kolekcji muzyki Ellingtona są dwa zbiory, tzw. complete, wydane przez francuskie wydawnictwa: dwudziestoczeropłytowy zestaw pod nazwą *The Works of Duke Ellington Integrate* (Black and White RCA) i czternaście podwójnych albumów *The Complete Duke Ellington* (CBS „Aimez Vous le Jazz”). Ponieważ podczas Wielkiego Kryzysu Columbia i Victor zagarnęły większość mniejszych wydawnictw płytowych, zbiory te zawierają około dziewięćdziesięciu procent oficjalnych nagrań Ellingtona od początku jego działalności do okresu powojennego, w tym również wszystkie nagrania comb, dokonane w tym czasie. Uzupełnieniem jest kilka tzw. alternate takes. Jednakże, jako że nieczęsto zestawy te pojawiają się w sklepach, dotarcie do nich może trochę potrwać. Nieco łatwiej odnaleźć je w sklepach europejskich, szczególnie w Londynie i Paryżu. Czasami można je wypatrzeć w katalogach sprzedaży wysyłkowej wydawnictw specjalizujących się w jazzie.

Znacznie łatwiej dotrzeć do trzy płytowego zestawu RCA zawierającego nagrania z lat dwudziestych i wczesnych trzydziestych pod tytułem *The Beginning* (MCA 1358), *Hot in Harlem* (MCA 1359) oraz *Rockin' in Rhythm* (MCA 1360) i z tego właśnie względu poleciłbym ten komplet słuchaczom zainteresowanym wczesnymi dokonaniem Duke'a.

Czytelnikom, którzy chcieliby zapoznać się jedynie z próbką brzmienia ellingtonowskiej muzyki z tamtych czasów, polecam podwójny album Victor *This Is Duke Ellington* (RCA VPM-6042), z bogatym wyborem najważniejszych kompozycji z lat 1927-1945. Muzykę z tego okresu można także znaleźć na dwóch świetnych zestawach płyt *The Ellington Era*, vol. 1 (C3L 27) i vol. 2 (C3L 39), na które przy odrobinie szczęścia można

natknąć się w sklepach. Podobnie jest w przypadku innej kompilacji pod tytułem *In a Mellotone* (RCN LPM-1364), zawierającej wiele ważnych nagrań z wczesnych lat czterdziestych. Łatwiej można dostać *The World of Duke Ellington*, (CG 32564) z zapisem muzyki z połowy lat czterdziestych.

Utwory Duke'a z późniejszych lat nie były wydawane regularnie. Zwykle bez problemów można kupić serię koncertów zarejestrowanych w Carnegie Hall w latach czterdziestych, wydaną przez Prestige. Na zestawie płyt wydanym przez CBS (CBS 66607) znalazły się wszystkie nagrania Ellingtona z lat 1947-1952, dokonane dla tej wytwórni. Dostępne są też trzy *Sacred Concerts*, pod tytułem *Concert of Sacred Music* (French RCA DL 43663), *Second Sacred Concert* (Prestige P24045) oraz *Third Sacred Concert* (RCA-APLI-0785). Nie ma też problemów z kupnem innych większych dzieł Ellingtona, chociaż nie wiadomo, które z nich będzie akurat osiągalne w danym miejscu.

Przy niewielkim wysiłku można także odszukać następujące albumy: *Ellington at Newport* (CL 934), *And His Mother Called Him BUI* (French RCA NL-69166), nagrania stereo z 1932 r. na płycie *Reflections in Ellington* (Everybodys 3005) i *Original Movie Sound Tracks, 1929-1935* (Biograph M-2). Na półkach sklepowych znajduje się wiele innych płyt z muzyką Ellingtona, ale wybór tej czy innej pozycji zależy niestety od przypadku.



## *Indeks*

Aasland Benny H. 9  
*Accordion Joe* 133  
*Admiration* 180  
Aeolian Hall 75, 141  
Afro-American Folk Song Chorus 28  
*The Afro-Eurasian Eclipse* 271, 272  
*Aida* 25  
*Air Conditioned Jungle* 251  
Alexander Willard 187, 188  
Alix Mae 124  
Allen Charlie 165  
Allen Red 196, 237  
AllStars 230  
Alvis Hayes 165, 167, 194  
*Amad* 273  
An American in Paris 98  
American Popular Song 145, 285  
Amos Thomas 169  
Amos «n» Andy 99, 122  
Anatomy of a Murder, film 263  
Anderson Edmund 28, 29, 99, 159, 176, 187, 199, 207, 282  
Anderson Ivie 124, 125, 127, 151, 157, 172, 202, 235, 236, 240  
Anderson John 52, 54  
Anderson William „Cat” 228, 247, 251, 265, 277  
*And His Mother Called Him Bill* 262  
*Animal Crackers* 74, 100  
*Apes and Peacocks* 270  
Apollo Theatre 68  
*Aquacades* 247

Arlen Harold 79, 80, 81

Armstrong Louis II, 12, 15, 24, 27, 29, 51, 52, 60, 61, 68, 70, 78, 87, 106, 111, 112, 119, 121, 123, 124, 125, 126, 133, 136, 147, 148, 150, 164, 165, 166, 181, 183, 196, 218, 230, 231, 237, 250, 261, 286, 287, 288

Armstrong Technical High School 26, 31, 32

ASCAP (American Society of Composers) 71, 186, 200, 201, 206, 243, 255, 285

Ashby Harold 255

Ashcraft Edwin „Squirrel" 111, 173

*As Time Goes By* 118

Atkinson Brooks 98

Auld Georgia 196

Austin Lovie 69

Avakian George 192, 249, 250

*Awful Sad* 117

Babs Alice 277, 280

Bach Johann Sebastian 137

Bacon Louis 155

Bahn Curtis 216

Bailey Bill 149

Bailey Pearl 246

Baker Harold 238

Baker Josephine 40

Baker Shorty 251, 266

*Bakiff* 180

Bakker D. 9

Bamboo Inn 65

Bandbox, klub 88

Barker Danny 279

Barnet Charlie 193, 242, 279

*Barney's Concerto* 177

Baron Art 280

Barron's Exclusive Club 44, 48, 55, 77, 78, 79

Bartlett C. J. 276

Basie Count 188, 189, 196, 206, 231, 244, 247, 249  
*Basin Street Blues* 178  
*The Beautiful Indians* 264  
The Beatles 261  
Bechet Sidney 50, 60, 61, 62, 64, 65, 68, 84, 85, 106, 123, 124, 125, 126, 133, 136,  
147, 148, 150, 157, 218  
Beethoven Ludwig van 137  
*Before My Time* 268  
*Beggar's Holiday* 252  
The Beggar's Opera 226, 263  
Beiderbecke Bix 11, 12, 29, 49, 85, 97, 117, 142, 161, 165, 196, 237  
*Belle of the Nineties*, film 172  
Bellson Louis 166, 246, 250, 256, 277  
Benecke Tex 196  
Benford Tom 64  
Bennett Boyd 33  
Berlin Edward A. 23  
Berlin Irving 75  
Berman Sonny 239  
Bernstein Leo 49, 55, 59  
Bethlehem 261  
*Big Apple* 78  
Bigard Barney 11, 34, 60, 62, 82, 83, 84, 85, 92, 93, 95, 97, 99, 102, 103, 120, 127,  
128, 129, 131, 133, 136, 141, 143, 156, 157, 160, 167, 174, 177, 178, 179, 182, 183, 187, 197,  
198, 203, 217, 220, 221, 223, 230, 231, 232, 236, 238, 240, 259, 269, 284, 286, 287  
„Billboard” 40, 68, 99  
*Billie's Bounce* 218  
*Black and Tan Fantasy*, film 94, 98  
Black and White Club 84  
*Black Beauty* 101, 117, 118, 285  
Birmingham Breakdown 106, 112, 131  
*Black, Brown and Beige* 25, 47, 109, 172, 200-213, 264, 276  
*Black and Tan Fantasy* 70, 89, 100, 106, 113, 114, 115, 120, 131, 145, 263, 273, 285,

Blake Eubie 40, 45  
Blanks Osceola 49  
Blanton Jimmy 166, 194, 195, 196, 203, 223, 229, 230, 236, 265  
Block Harry 80, 81, 110, 120, 123  
*Blood Count* 262  
*Blue Again* 80  
*Blue Angel* 80  
*Blue Belles of Harlem* 172  
*Blue Bubbles* 118  
*Blue Devils* 195  
*Blue Feeling* 157  
*Blue Light* 251  
*Blue Mood* 139  
*Blue Ramble* 151  
*The Blues* 252  
*The Blues Ain't Nothin'...* 210, 211, 212  
*Blue Serge* 223  
*Blue Skies* 117  
*Blues in Parade* 163  
*Blues with a Feeling* 120  
*Blue Tune* 139, 151  
*Błękitna rapsodia (Rhapsody in Blue)* 75, 141  
Boatwright Ruth zob. Ellington Ruth  
Boatwright McHenry 190, 284  
Bobcats 173, 174  
*Body and Soul* 222  
*Bojangles* 203  
Bonoff Edward 10  
*Boogie Bop Blues* 252  
*Boola* 208, 215  
Bowles Paul 209  
Boyd Jack 160  
Boyer Richard O. 130  
*Boy Meets Horn* 181

Bradshaw Tiny 233  
*Brag gin' in Brass* 181  
*Brasilliance* 272  
Braud Wellman 62, 63, 82, 83, 135, 141, 165, 167  
Brewer Theresa 261  
Brice Fanny 82  
Briggs Bunny 276-277  
Briton Jimmy 234  
Broadcast Music Inc. (BMI) 200, 201  
Brokenshire Norman 97  
Brooklyn College 10  
Brooks Harvey 27  
Brooks Shelton 69  
Brooks Walter H. 169  
Brown Clifford 242  
Brown Lawrence 95, 125, 126, 127, 128, 144, 151, 158, 167, 168, 181, 182, 184, 193,  
196, 203, 209, 219, 225, 244, 245, 251, 255, 261, 265, 267, 284, 287  
Brown Ray 196  
Brown Steve 123  
Brown Betty 251  
Brown Penny 252  
Brubeck Dave 242  
Brunswick, wytwórnia płytowa 100, 117-140, 142, 214  
Bryant Marie 235  
Bryant Willie 199  
Brymn Tim 33, 63, 69  
*Bugle Call Rag* 151  
*Bundle of Blues*, film 94, 172  
Bushell Garvin 51  
Busse Henry 114  
Butterfield Billy 239  
Buzzell Sam 72  
  
Café Society 231

California Ramblers 49  
Calloway Cab 70, 79, 80, 81, 119, 122, 123, 160, 173, 198  
Cameo, klub 52  
Cameo-Pathé, wytwórnia płytowa 119  
*Camp Meeting Blues* 83, 115, 116  
Capitol 244, 261  
*Caravan* 178, 179, 180, 285  
Carnegie Hall 142, 207, 208, 211, 212, 213, 226, 251, 252, 264, 265, 266, 267, 268  
Carney Harry 65, 66, 82, 84, 92, 110, 120, 128, 129, 131, 133, 135, 139, 164, 182,  
184, 208, 217, 219, 223, 224, 240, 245, 247, 255, 267, 273, 277, 282, 284  
*Carolina Shout* 39, 118  
Carter Benny 196  
Carver Wayman 56  
Casa Loma 163  
Castle Irene 23  
Castle Vernon 23  
*Castle Rock* 245  
Castro Monte Fernanda de 259  
Catlett Sid 55-56  
CBS, stacja radiowa 97, 123, 196, 245  
Celley Al 256  
Challis Bill 117, 161  
Charles Reggie 188  
Charleshurst, sala taneczna 59  
Charpoy 258  
Charters Samuel B. 42, 43  
Cheatham Doc 52  
*Check and Double Check*, film 99, 122, 123, 132, 134  
Chelsea Bridge 186, 201, 215, 223, 258  
Chertok David 99  
Chevalier Maurice 98  
„Chicago Defender” 123  
Chicago Hot Club 173  
Chilton John 9, 35, 194

*Chim Chim Cheree* 261  
*Chocolate Kids* 54  
*Chocolate Shake* 202  
*Choo Choo* 73, 74, 106, 156  
Chopin Fryderyk 114  
*C-Jam Blues* 186, 223, 224, 226  
Clambake Seven 173  
Clarinet Lament 177, 178, 204  
Clef Club 36  
*Clementine* 271  
Clinkscapes Marietta 26, 27, 28  
„Clipper” 185  
*Clorindy, or the Origin of the Cakewalk*, musical 108  
*Clouds in My Heart* 139, 183  
Club Basha 84  
Club De Luxe 79, 228  
Cole Nat „King” 235  
Coleman Bill 229, 238  
Coll „Mad Dog” 124  
Collier Geoffrey L. 10  
Collier James Lincoln 7  
Collins Johnny 126  
Coltrane John 261  
Columbia 186, 188, 204, 244, 249, 254  
Columbia University 170  
„Come Sunday” 172, 209, 211, 212, 273, 276, 277  
Conaway Ewell 32, 36, 38  
Conaway Sterling 31, 32, 36  
*Concerto for Cootie (Do Nothin' Till You Hear from Me)* 131, 198, 202, 215, 217, 218, 226, 285, 289  
*Concerto for Trumpet* 265  
Condon Eddie 268  
Confrey Zez 123  
Connie's Inn 49, 78, 124

Connors Chuck 255  
*The Controversial Suite* 268, 271  
Cook Will Marion 39, 108, 109, 176  
Cooper Buster 255  
*Cootie's Concerto (Echoes of Harlem)* 176  
*Coronet* 254  
Coslow Sam 158  
Cotton Club 7, 41, 71, 80, 81, 82, 83, 84, 89, 93, 95, 96, 97, 98, 99, 101, 102, 103,  
120, 122, 123, 124, 128, 129, 138, 139, 142, 147, 167, 172, 176, 181, 183, 187, 198, 207, 260,  
289  
Cotton Club Orchestra 98  
*Cotton Club Stomp* 183  
*Cotton Tail* 131, 186, 198, 202, 215, 218, 219, 226, 232, 281  
Courtney Cress 187, 188, 205, 240, 256, 266  
Cox Baby 119, 121  
*Crazy Blues* 69  
Creamer Harry 69  
*The Creeper* 112  
Creole Jazz Band 55, 71  
*Creole Love Call* 71, 83, 91, 115, 116, 145,  
201, 203, 211, 226, 235, 285, 288  
*Creole Rhapsody* 47, 141, 142, 143, 144, 146, 151, 154, 174, 213, 264  
Crosby Bing 204, 234  
Crosby Bob 56  
Crystal Palace 289  
Cullen Countee 46  
Curran Robert Emmett 185  
Cuthbert M. F, 16, 17, 18  
  
Dabney Ford 33  
Dahl Linda 124  
*Dallas Doings* 155  
Dance (Oakley) Helen 10, 98, 173, 174, 182, 206  
Dance Stanley 10, 26, 56, 109, 127, 146, 164, 165, 173, 192, 196, 205, 206, 214, 232,



237, 255, 260, 268, 280

Dandridge Dorothy 79, 202

*Darktown Strutters' Ball* 69

Darrell Robert Donaldson 10, 100, 101, 113, 114, 115, 144, 154, 273, 279

*David Danced before the Lord with All His Might* 277

Davis Kay 225, 235, 239, 251

Davis Meyer 32

Davis Miles 7, 12, 242

Davis Rosita 235

„Daybreak Express” 131, 156, 157, 220, 266, 289

*Day Dream* 262

*Days of Wine and Roses* 261

*Dead Man's Blues* 114

*Dear Old Southland* 131

Debussy Claude 101, 117

Decca 204

*The Deep South Suite* 265, 266

Delius Frederic 101, 176

Della Robia, klub 88

*Delta Serenade* 157

DeMange Frenchy 41, 80

DeParis Wilbur 243

*Depk* 273

Diga Diga Doo 80, 120

*Diminuendo and Crescendo in Blue* 163, 180, 248

*Dinah* 151

*Disques* 101

Disney Walt 150

Dixon Mildred 102, 103, 169, 199

*Doin' the Frog* 101

*Do Nothing Till You Hear from Me* 285

*Don't Get Around Much Anymore* 186, 218, 226, 281, 285

*Don't You Know I Care?* 214

Dorsey Jimmy 162, 163, 196

Dorsey Tommy 49, 162, 163, 196, 203, 246  
*Double Check Stomp* 132  
Doubleday Nelson 260  
„Down Beat” 104, 132, 165, 166, 186, 189, 191, 198, 201, 202, 203, 205, 208, 209,  
228, 229, 230, 233, 236, 242, 243, 244, 248, 249, 250, 254, 272  
*Down Our Alley Blues* 113  
Downs Marie 41  
*Downtown Uproar* 183  
Dreamland Café 36, 39  
*Dreamy Blues* 140  
Driggs Frank 188  
*A Drum Is a Woman* 269  
DuBois W. E. B. 13, 46  
Ducky Wucky 172  
Dudley Bessie 93, 135, 149, 151  
*The Duke Steps Out* 91  
Dunn Johnny 50, 51, 114  
DuPontowie 16  
Dziadek do orzechów 263

*East St Louis Toodle-Oo* 100, 106, 110, 111, 112, 112, 115, 116, 121, 131, 234, 285  
Eberle Ray 234  
*Ebony Rhapsody* 158, 172  
*Echoes of Harlem* 176, 177, 178  
*Echoes of the Jungle* 138, 218  
Edwards Henry „Bass” 63, 74, 111, 112  
Eldridge Roy 56, 238, 239, 242  
Ellington (Kennedy) Daisy, matka Duke’a 17, 18, 19, 24, 25, 26, 43, 103, 160, 169  
Ellington (Thompson) Edna 32, 43, 48, 102, 103, 199  
Ellington Edward 16  
Ellington Edward, wnuk Duke’a 56  
Ellington Emma, babka Duke’a 14  
Ellington James 16  
Ellington James, dziadek Duke’a 14

Ellington James Edward „J. E.”, ojciec Duke’a 14, 16, 17, 18, 21, 25, 34, 43, 103, 160, 169, 170

Ellington John 14, 16

Ellington Marie 235

Ellington Mercer 18, 28, 29, 32, 48, 52, 56, 57, 71, 95, 103, 104, 105, 109, 161, 167, 168, 169, 179, 186, 187, 191, 194, 199, 201, 205, 223, 225, 229, 232, 240, 243, 255, 256, 257, 261, 280, 282, 283, 284, 285

Ellington Boatwright Ruth 16, 17, 18, 25, 43, 104, 137, 160, 189, 190, 240, 254, 257, 259, 279, 282, 283, 284

Ellington William G. 16

Ellis Beatrice (Evie) 198, 199, 259, 283, 284

Elżbieta II 19

*The Emancipation Celebration* 212

*The Encyclopedia of Jazz* 9

Erenberg Lewis A. 21

Esch Billy 191

Escoffery William 31

Ethical Culture School 170

Europe James Reese 33, 39, 67

Evans Herschel 196

„The Evening Standard” 149

*Every Man Prays in His Own Language* 280

*Everything Is Hotsy Totsy Now* 72

Evie zob. Ellis Beatrice

*The Evolution of the Blues* 142

Eyer Robert 260

*Fantastic Rhythm* 191

Fantasy 261

*The Far East Suite* 271, 273

Feather Leonard 9, 191, 234, 249, 250

Fell John L. 74,

*Fidgety Feet* 113

Fields Dorothy 79, 80, 120

Fifty-Second Street Stompers 182  
Fisher Eddie 242  
Fitzgerald Annabelle 23  
Fitzgerald Ella 231  
Fitzgerald Francis Scott 23, 24  
*Flamingo* 189, 234  
Flamingo, klub 62  
*Flee as a Bird* 114  
Fletcher Dusty 37  
*The Flight of the Bumblebee* 265  
Flindt Emil 239  
Forrest Jimmy 266  
„Fortune” 172  
Foster Pops 77  
Foster Stephen 25  
Fournier Jan 9  
Fox Charles 143, 144  
Francis George 55  
Freed Alan 266  
Freeman Bud 196

Gale Moe 68  
Garfield John 68  
Garrison Junior High School 26  
*Gathering in a Clearing* 251  
Gensel John 283  
George Don 102, 278, 288  
Gershwin George 75, 98, 120, 141, 142, 219, 285  
Getz Stan 239  
Gibson’s Standard Theatre 81  
Gillespie Dizzy 167, 236, 242, 247, 250, 252, 261  
The Girls Suite 271  
Giuffre Jimmy 248  
*Give Me a Man Like That* 151

Glaser Joe 68, 70, 254  
Gleason Ralph 71  
Glenn Tyree 234, 238, 239, 267  
Glondys Aleksander 7  
*Go Away Blues* 226  
*Goin' Out the Back Way* 225  
Goldberg Bert 68  
Goldberg Jack 68  
Goldkette Jean Orchestra 161  
*Gong* 272  
Gonsalves Paul 247, 248, 249, 250, 255, 256, 261, 269, 272, 277, 280, 283  
Goodman Benny 12, 90, 161, 162, 173, 174, 187, 203, 207, 208, 227, 228, 231, 237,  
239, 242, 246, 250, 269  
Goodman Freddy 173  
Goodman Irving 227  
Gottlieb Bill 236  
Grace Cathedral (San Francisco) 276  
Grainger Percy 102  
Grainger Porter 113  
*The Grand Canyon Suite* 142, 211  
Grant Henry 28  
Granz Norman 245  
Gray Herb 10  
Gray Wardell 241  
Green Abel 39, 55, 63, 185, 209  
Greer William Alexander „Sonny” 28, 35, 36, 37, 42, 43, 44, 49, 50, 52, 54, 55, 58,  
59, 60, 62, 68, 69, 71, 72, 79, 82, 98, 115, 119, 123, 124, 129, 151, 166, 167, 179, 192, 223,  
227, 229, 244, 246, 254  
Grissom Jimmy 252  
Grofé Ferde 75, 107, 112, 117, 142, 143, 161  
*A Guest of Honor* 141  
Gulda Friedrich 248  
Gutman Herbert C. 50  
Guy Freddy 60, 82, 166, 167

Hackett Bobby 237, 239, 241  
Haggart Bob 239  
*Half the Fun* 270  
Hall Adelaide 116, 121, 235  
Hall Edmond 87, 88, 230, 231  
Hamilton Chico 248  
Hamilton Jimmy 85, 95, 192, 231, 247, 251, 252, 255, 267, 269, 273, 284  
Hammond John 90, 127, 144, 162, 166, 173, 176, 187, 188, 189, 207, 228, 231, 244,  
279  
Hampton Lionel 228  
Handy Katherine 69  
Handy W. C. 22, 142, 263  
*Happy Go Lucky Local* 146, 266  
Hardin Lil 24  
Hardwick Otto „Toby” 34, 35, 38, 42, 43, 50, 52, 55, 57, 60, 65, 72, 73, 74, 84, 111,  
112, 113, 128, 129, 144, 159, 167, 168, 192, 229, 233, 285  
*Harlem Airshaft* 186, 198, 204, 220, 221, 226  
*Harlem Flat Blues* 131  
Harlem Footwarmers 110  
Harlem Hot Chocolates 110  
*Harlem River Quiver* 100  
*The Harlem Suite* 47, 267, 268  
*Harlem Twist* 111  
Harper Leonard 41, 49, 54  
*Harper’s Dixie Revue* 49  
Harris Bill 239  
Harrison Jimmy 55, 126  
Haskins Jim 176  
Haughton Chauncey 231, 240  
*Have a Heart* 179  
Hawkins Coleman 65, 85, 196, 197, 198, 222, 232, 237, 242, 247, 261  
Hayes Roland 26  
Haymes Dick 204  
Healy Dan 80

*Hearsay* 265  
Hemphill Shelton 239  
Henderson Fletcher 12, 24, 33, 52, 60, 61, 62, 74, 88, 89, 90, 93, 98, 102, 106, 107,  
108, 112, 120, 123, 134, 136, 148, 161, 162, 163, 164, 165, 196, 232, 233, 258  
Hentoff Nat 279  
„Herald Tribune” 209  
Herman Woody 162, 163, 206, 224  
Hibbler Al 214, 234, 238, 267  
Hickman Art 75, 107, 134, 161  
*High Life* 120  
Hill Leitha 80  
Hill Teddy 233  
Hines Earl 78, 125, 228, 284  
Hinton Milt 196, 198  
Hirt Al 272  
Hitchcock Willey 10  
*The Hit Parade of 1937*, film 172  
Hodeir André 217, 218  
Hodges Johnny „Rabbit” 11, 62, 64, 65, 83, 84, 85, 92, 119, 120, 128, 129, 131, 133,  
135, 138, 143, 167, 168, 174, 175, 178, 179, 180, 182, 183, 184, 191, 194, 196, 198, 203, 208,  
209, 211, 217, 219, 220, 221, 224, 225, 231, 244, 245. 246, 247. 251, 255, 259, 261, 262, 271,  
273, 276, 277, 285, 286, 287  
Hodges Cue 84  
Hoefler George 79, 117, 135  
Hoff Boo Boo 81  
Holiday Billie 68, 125  
Holliday Frank 27, 36, 38  
Hollywood Inn 41, 48, 49, 50, 53, 54, 58, 59, 62, 120  
Holmes Charlie 65, 196  
Homza Andrew 10, 240  
Hoover Herbert 102  
Hopkins Claude 30, 33, 36  
Horne Lena 79, 192, 271  
*Horse Shoes* 98

*Hot and Bothered* 119  
Hot Feet Club 55, 128  
Hot Five 24, 87, 166, 250  
*Hottentot* 120  
*Hotter Than That* 218  
Howard Paul 126  
Howard Theatre 27, 31, 36, 42, 61  
*How Come* 68  
Hudgins Johnny 40, 49  
Hughes Langston 46  
Hughes Spike 127, 147, 150, 151, 176  
Hunter Fran 10, 17, 103, 104, 169, 190, 247  
Hurricane Club 204, 205, 231, 234  
Husing Ted 58, 97, 140  
Hutton Ina Ray 191  
Hylton Jack 148, 149, 150  
*A Hymn of Sorrow* 172  
Hyton Lennie 192

*I Ain't Got Nobody* 69  
I Can't Believe That You're in Love with Me 120  
*I Can't Give You Anything but Love* 80  
*I Didn't Know about You* 214  
*I Got It Bad and That Ain't Good* 202, 250, 285  
*I Got Rhythm* 219  
*I Let a Song Go Out of My Heart* 183, 201, 285  
*I Like the Sunrise* 267  
*I'm Beginning to See the Light* 118, 235, 278, 285  
*I'm Coming Virginia* 61  
Immerman Connie 78  
Immerman George 78, 124  
*Immigration Blues* 111, 112  
*I'm Satisfied* 157  
*I'm Slappin' Seventh Avenue with the Sole of My Shoe* 46



*I Must Have That Man* 120  
*In a Mellotone* 186, 198, 215, 225, 226  
*In a Mist* 142  
*In a Sentimental Mood* 72, 158, 159, 285  
*In Dahomey* 176  
*Indigo Echoes* 182  
Institute for Jazz Studies 9  
*In the Beginning God* 193, 277, 281  
*In the Mood* 163  
Irvis Charlie 54, 55, 61, 62, 64, 71, 106  
*Isfahan* 273  
*Isn't Love the Strangest Thing* 174  
*It Don't Mean a Thing If It Ain't Got That Swing* 144, 240  
*It's Freedom* 281  
*It's Glory* 135  
*I Want to Hold Your Hand* 261  
*I Wish I Could Shimmy Like My Sister Kate* 111

*Jack's of Seventh* 30  
Jackson J. A. 40, 45, 68, 84, 107  
Jackson Mahalia 212, 271  
Jackson Quentin 234, 238, 247  
Jackson Rudy 65, 83, 115, 116  
*Jack the Bear* 186, 198, 202  
*Jam-a-ditty* 263  
James Dan 190  
James Harry 189, 232, 246, 265  
James Michael 56, 190  
James Stephen 190  
Jazz at the Philharmonic (JATP) 245, 250  
Jazz Masters of the Thirties 165  
Jazzopatters 182  
*Jeep's Blues* 182, 250  
Jefferson Hilton 197

Jeffries Herb 214, 234  
Jenkins Freddy „Posey” 86, 157, 163, 164, 172, 233  
Jetter Gary M. 277  
Jewell Derek 137, 238, 257  
*Jig Walk* 73, 118  
*Jimmy Cooper and White Revue*, musical 64  
Johnson Arthur 158  
Johnson Charlie 63  
Johnson J. Rosamond 40  
Johnson Jack 79, 87  
Johnson James P. 39, 42, 48, 58, 69, 89, 118, 142  
Johnson James Weldon 40  
Johnson Jesse 194  
Johnson Lonnie 118  
Johnson Walter 55  
Johnson Wini 235  
Jolson Al 59  
Jones Claude 232  
Jones Jimmy 95  
Jones Jo 249  
Jones Max 125, 238, 279  
Jones Sissieretta 41  
Jones Wallace 165  
Joog, Joog 252  
Joplin Scott 22, 24, 118, 141  
Jordan Taft 238, 243, 251  
Josephson Barney 231  
The J. Rosamond Company 36  
*Juanita* 271  
*Jubilee Stomp* 100, 119  
*Jump for Joy* 202, 226, 229, 235, 245, 263  
Jungle Band 110  
*Jungle Blues* 131  
*Just a-Sittin’ and a-Rockin’* 232

*Just Squeeze Me* 214

Kaminsky Max 237

Kay Brad 145

Kennedy Alice „Mamma” 17

Kennedy Daisy zob. Ellington Daisy

Kennedy James William 17

Kenton Stan 206, 224, 268

Kentucky Club 58, 59, 62, 65, 69, 70, 71, 74, 76, 81, 86, 97, 99, 122, 124, 167, 209

Kerr Brooks 246

King Martin Luther 170

Kirby John 229, 233

Kirk Andy 68

*Kissin' My Baby Goodnight* 174

Klink Al 196

Koehler Ted 80

*Ko-ko* 131, 135, 163, 186, 198, 203, 204, 208, 215, 216, 217, 218, 226, 234, 262, 289

Konieczny Zygmunt 7

Krupa Gene 173

Kuller Sid 201

Kunstadt Leonard 42, 43, 64

Kyle Billy 203

Ladd's Black Aces 50

Lafayette Theatre 48, 77

Lamb Joseph 24, 116

Lambert Constant 101, 147, 155

La Scala 263, 264

Lascelles Gerald 270

Lasker Steve 145

*The Latin American Suite* 261, 271

Latouche John 252

Laughing Looie 181

*Laura* 261

*Lazarus Trombone* 91  
*Lazy Man's Shuffle* 181  
Lee Canada 190  
Lee Peggy 239  
Lee Robert E. 190  
Lees Gene 166, 246  
Leslie Jack 69  
Leslie Lew 69, 80  
Les Trois Rois Noirs 272  
*Let's Dance*, audycja radiowa 162  
Levin Mike 209, 242  
Levy John 197  
Lewis Ted „Is Everybody Happy?” 114  
*The Liberian Suite* 47, 266, 271  
„Life” 172  
*Like a Ship in the Night* 191  
*Li'l Farina* 74, 106  
Lim Harry 229  
Lincoln Abraham 150  
Lincoln Gardens 51  
Lincoln Theatre 41, 48, 77  
Lipscomb Charlie 87  
*Livery Stable Blues* 38  
*Liza* 98  
Logan Arthur C. 170, 171, 243, 261, 282, 283, 288  
Logan Warren 170  
Lombard Guy 188  
*Lonesome Lullaby* 261, 262  
Lopez Vincent 49, 141  
Lorillard Louis 248  
*Lost in Meditation* 179, 180  
*Lots o' Fingers* 146  
Louis Joe 197, 198-199  
*Love Is Like a Cigarette* 174

Lucas Marie 91  
*Lucky Number Blues* 73  
Lunceford Jimmie 196, 229, 246  
*Lush Life* 191, 258  
Lyles Aubrey 40

Madden Owney 79, 123  
*Magenta Haze* 251  
*Magnolias Dripping with Molasses* 265  
*Mahalia* 271  
*Main Stem* 46, 186, 214, 215, 224, 226, 289  
Mandel Johnny 166  
*Maori* 132  
*Maple Leaf Rag* 22, 218  
*Marble Fate* 194, 239  
*March of the Hoodlums* 132  
Markham Pigmeat 135  
*Martha* 25  
Martyn Barry 140, 232  
Massagli, Husateri & Volonte 9  
Massey Hall (Toronto) 250  
„Master” 173, 186  
Matthews Artie 116  
McDonough John 272  
McGarity Lou 239  
McHugh Jimmy 79, 80, 81, 95, 120  
McHugh Mary 180  
McPhail Jimmy 277  
„Melody Maker” 37, 101, 149, 150, 151, 165  
Melotone, wytwórnia płytowa 135  
*Memories of You* 40  
*Memphis Blues* 22  
*Menelik - The Lion of Judah* 225  
Mercer Johnny 244, 278

Merrill Esther 276, 277  
Metcalf Louis 64, 65, 71, 72, 85, 86, 95, 108, 117  
Mexico's, klub 48, 88  
Meyer Sheldon 10  
Middleton Juanita 98  
Miley James Wesley „Bubber” 50, 51, 52, 53, 54, 55, 60, 61, 62, 64, 73, 74, 86, 88,  
89, 94, 99, 106, 111, 112, 113, 114, 115, 117, 119, 120, 121, 123, 125, 131, 165, 229, 233,  
237, 238, 285, 286, 287  
Miller Bill 31, 34  
Miller Brother Devil 31, 34  
Miller Brothers 148  
Miller Felix 31, 34  
Miller Flournoy E. 40  
Miller Glenn 162, 163, 196, 203, 204  
Miller Paul Eduard 132  
Mills Blue Ribbon Band 149, 165  
Mills Florence 40, 117  
Mills Irving 66, 68, 69, 70, 71, 72, 81, 93, 94, 96, 97, 106, 110, 113, 120, 121, 122,  
126, 132, 140, 142, 145, 148, 149, 156, 158, 159, 173, 174, 177, 178, 179, 185, 186, 187, 188,  
198, 207, 278  
Milnes Harriet 119, 137  
Mingus Charlie 250  
Missourians 80, 81  
Monterey Jazz Festival 270, 271  
Montgomery Frank 41  
*The Mooch* 119  
*Mood Indigo* 71, 72, 93, 122, 140, 141, 142, 146, 155, 159, 201, 211, 226, 243, 281,  
285  
*Moonlight Fiesta* 158  
*Monn Mist* 201, 229  
*Monn River* 261  
Morgan Helen 82  
Morgenstern Dan 9  
Morning Glory 202

Morris Gregory 192  
Morris William Agency 187  
Morris William jr 188, 208  
Morton Benny 237, 238, 241  
Morton Jelly Roll 60, 68, 114  
Moten Bennie 195, 250  
*Mrs. Dyer's on R* 27  
Mundy Jimmy 23 1  
*Murder at the Vanities*, film 158, 172  
Murphy Dudley 99  
Murphy Turk 268  
Murrow Edward C. 99  
Musical Spillers 164  
Music Box 43  
Music Corporation of America (MCA) 187, 188  
*Music Is My Mistress* 105, 121, 260, 275  
„Musicraft” 243  
Musso Vido 196  
*My Buddy* 49  
*My Funny Valentine* 29  
*My Gal Is Good for Nothing but Love* 132  
*My Little Brown Book* 191  
*My Military Man* 81  
*My People* 263  
*The Mystery Song* 139  
Nance Ray 64, 209, 222, 223, 228, 229, 230, 240, 256, 267, 271  
Nanton Joe „Tricky Sam” 63, 64, 82, 89, 90, 92, 94, 96, 111, 112, 113, 114, 116, 120,  
125, 127, 128, 129, 131, 133, 135, 136, 150, 158, 160, 165, 167, 168, 182, 209, 211, 215, 216,  
221, 224, 233, 234, 236, 237, 238, 244, 247, 286, 287  
  
NBC Symphony Orchestra 196, 264, 267  
Nelson Ozzie 123  
Nest, klub 79, 82, 83  
*Never No Lament* 186, 198, 215, 218, 219

New Orlean Jazz Festival 272  
*New Orleans Lowdown* 112, 117  
 New Orleans Rhythm Kings 106  
*The New Orleans Suite* 271, 272  
 Newport Jazz Festival 248  
*The Newport Jazz Festival Suite* 248, 269, 271  
 „New Republic” 49  
*New World a-Comin'* 264, 265, 267, 277  
 „New York Clipper” 39, 52, 54, 62, 99  
 „New Yorker” 191  
 „New York Times” 213, 270, 284  
 „New York Tribune” 62, 99  
 Nichols Red 123  
*Nigger Heaven* 78  
*A Night at the Cotton Club* 97  
*Night Train* 266  
 Nixon Richard M. 284  
*Non-Violent Integration* 263, 264  
 Noone Jimmy 82, 115, 237  
*Now's the Time* 218

Oakley Helen zob. Dance Helen  
*Oh Babel Maybe Someday* 174  
 O'Keefe Francis „Cork” 10, 39, 160  
 OKeh, wytwórnia płytowa 133, 135, 140  
*Old Man Blues* 98, 134, 146  
*Ole Miss* 265  
 Oliver King 52, 62, 65, 74, 81, 82, 87, 106, 112, 114, 115, 123, 136, 196, 237, 250,

285

*Once in a While* 183  
*One Hour* 197  
*On the Sunny Side of the Street* 80  
*On the Trail* 142  
*Open the Door, Richard* 31



„Orchestra World” 62, 63, 99, 107, 112  
Organizacja Narodów Zjednoczonych (ONZ) 280  
Oriental Gardens 44  
Oriental Theatre 142, 149  
Original Dixieland Jazz Band 23, 24, 31, 38, 50, 74, 250  
Original Memphis Five 50  
Orpheum Theatre 126  
Ottaway House 30  
Ottley Roi 264  
*O tym, co Alicja odkryła po drugiej stronie lustra* 109

Page Patti 242  
Page Walter 195  
The Palais Royale 49  
Palladium 150, 289  
„Paramount Pictorial Magazines” 172  
*Paris Blues* 262  
*Paris Blues*, film 262  
Parish Mitchell 145, 157, 278  
Parker Charlie 12, 85, 215, 218, 228, 231, 236, 237, 242, 250, 286, 287  
*Parlor Social Stomp* 74  
Parmenter Ross 213  
*Passion Flower* 225  
Pawluśkiewicz Jan Kanty 7  
Pensacola Jazz Band 87, 88  
*Perdido* 180, 215, 223, 224, 285  
*The Perfume Suite* 265, 271  
Perkins Bill 240  
Perry Oliver „Doc” 27, 28  
Peters Brock 277  
Petrillo James Caesar 204  
Pettiford Oscar 167, 251, 252  
„Phonograph Monthly Review” 99, 100, 101  
Picou Alphonse 82

Pinkard Maceo 45  
Piron Armand J. 80, 111, 140  
*Fitter Panther Patter* 265  
„Pittsburgh Courier” 102, 186  
Pittsburgh Musical Institute 191  
Plantation Club 49, 62, 123  
Plantation Room 40  
*Plucked Again* 203  
Pod and Jerry’s 79  
Pollack Ben 163  
Poodle Dog Café 27, 30, 39  
*Pool Room Papa* 81  
Porter Cole 159  
*Porto Rico Chaos* 158  
*Portrait of Bert Williams* 203  
*Portrait of Mahalia Jackson* 272  
*Portrait of Wellman Braud* 272  
Pousse Café 263  
Powell Adam Clayton jr 186  
Powell Bud 228, 250  
Pratt Institute 32  
*The Preacher* 265  
Preer Andy 80, 81  
*Prelude to a Kiss* 183, 285  
*Pretty and the Wolf* 252, 279  
*Primpin' for the Prom* 251  
Procope Russell 57, 233, 247, 255, 259, 269, 271, 277  
Pryor Arthur 126  
Pyramid 180  
  
Quality Serenaders 126  
*The Queen’s Suite* 19, 270, 271  
  
Raeburn Boyd 224

Raglin Junior 230, 239  
*Rain Check* 258, 262  
Rainey Ma 22  
Raj Zbigniew 7  
Ravel Maurice 101, 117, 176  
*Red Hot Band* 121  
Redman Don 33, 74, 107, 134  
Reinhardt Django 252  
*Reminiscing in Blue* 207  
*Reminiscing in Tempo* 174, 175, 176, 177, 212, 264  
*Rendez-vous with Rhythm* 183  
Reynolds Ellsworth 81  
*Rhapsoditti* 263  
*Rhapsody in Blue* 21 I  
*Rhumbop* 269  
Riis Thomas Laurence  
Ring Dem Bells  
*The River* 271  
Roach Max 250  
Robbins Jack 54  
Robbins Music 54, 189  
Robbins, wydawnictwo 187  
Roberts Porter 186  
Robinson Bill „Bojangles” 82  
Robinson Clarence 43  
Roche Betty 210, 235, 240  
Rockefeller Nelson 283  
*Rockin' in Rhythm* 95, 135, 136, 137, 138, 146, 172, 21 I, 289  
*Rocks in My Bed* 202  
Rollini Adrian 66  
Rollins Sonny 242  
Roosevelt Eleanor 208  
Rose Al 140  
Rosemont Ballroom 80

*Rose Room* 151, 225  
Ross Alonzo 88  
Rowell Jules 263, 265, 272  
*Rude Interlude* 155, 159  
*Rumpus in Richmond* 198  
Russell Luis 164  
Russell Pee Wee 237

*Sacred Concerts (First, Second, Third)* 275-281, 283, 284  
*The Saddest Tate* 172  
Salem Willows 111  
San Juan Hill 46  
Sargeant Winthrop 113, 260  
*Satin Doll* 118, 278, 285  
„Saturday Evening Post” 93  
*Saturday Night Function* 120  
„Saturday Review” 254  
Savoy Ballroom 68, 81  
*Savoy Blues* 218  
*Savoy Strut* 191  
Schomburg Center for Research in Black Culture 10  
Schuller Gunther 138, 181  
Schwartz Yankee 81  
*Schwipthi* 271  
Scott James 24  
Scott Raymond 228  
Scott Walter 13  
Sears A1 56, 244, 245, 247, 251  
Sebastian’s Cotton Club 126  
*Seven-Eleven* 68  
*The Shakespearean Suite* 269  
Shank Bud 248  
Shavers Charlie 229, 238, 241  
Shaw Arnold 67

Shaw Mack 63  
Sherrill Joya 28, 193, 214, 235, 236, 239  
*She Too Pretty to Be Blue* 264  
Shields Eagle Eye 88  
Shiftman Frank 68  
Show Boat 98  
*Show Girl*, musical 91, 98  
*Show Me the Way to Go Home* 265  
Shribman Charlie 59, 65  
Shribman Sy 59  
*Shuffle Along*, musical 40, 68, 78, 117, 124  
Silver Horace 265  
Silverman Sime 70  
Simon Henry 209  
Sims Zoot 239  
*Singin' in the Rain* 242  
*The Single Petal of a Rose* 270  
Sissle Andrew 69  
Sissle Noble 40, 69  
*Skin Deep* 250  
Słomczyński Maciej 109  
Small's Paradise 79  
Smelser Cornell 133  
Smith Ada Bricktop 44, 128, 147  
Smith Bessie 61, 99  
Smith Jabbo 89, 115  
Smith Clark N. 228  
Smith Mamie 27, 62, 69  
Smith Roland 52  
Smith Willie 246  
Smith Willie „The Lion” 42, 43, 48, 49, 50, 52, 64, 70, 118, 239  
*Smoke Gets in Your Eyes* 118  
*Snake Rag* 112  
*Snibor* 258

Snowden Elmer 37, 43, 50, 53, 55, 164, 166  
Sobol Louis 97  
*Soda Fountain Rag* 27  
*Solitude* 71, 72, 93, 131, 158, 243, 285  
*Some of These Days* 151  
*Something to Live For* 191, 258  
*Song of the Cotton Fields* 113  
*Sophisticated Lady* 71, 144, 151, 201, 243, 278, 285  
Sousa John Philip 22, 178  
South Eddie 38  
Sparkman Bob 82  
Specht Paul 185  
*Stabat Mater* (Rossini) 163  
*Star Crossed Lovers* 270  
*Star Dust* 118, 288  
Stark Herman 81  
Stearns Marshall 94  
Steinbeck John 270  
Step Brothers 139  
Stewart Lloyd 31  
Stewart Rex 55, 62, 164, 165, 168, 174, 181, 182, 184, 210, 224, 225, 232, 233, 236,  
279  
Stokowski Leopold 208  
Stompy Jones 131, 157  
Stormy Weather 172  
Storyville, klub 249  
Strawinski Igor 117, 176  
Strayhorn Billy 182, 186, 190, 191, 192, 193, 194, 196, 201, 208, 221, 222, 223, 225,  
228, 229, 234, 235, 257, 258, 262, 265, 269, 270, 271, 285, 286, 288  
Strayhorn James Nathaniel 190  
*Such Sweet Thunder* 213, 269, 270  
*Suddenly It Jumped* 251  
*Sugar Hill Penthouse* 46, 211, 212  
*Suite Thursday* 270, 271

*Sump'n bout Rhythm* 157  
Sunrise, wydawnictwo 243  
*Sunset and the Mockingbird* 270  
Sunset Café 78  
*Supreme Being* 280  
*Suzie-Q* 78  
Swaffer Hannen 207  
*Swampy River* 118  
Sweatman Wilbur 42  
Swee' Pea zob. Strayhorn Billy  
*Sweet Adeline* 271  
*Sweet Georgia Brown* 45, 117  
*Sweetie Dear* 218  
*Sweet Jazz o' Mine* 132  
Sylvester Robert 79, 124  
*Symphony Hall* 212  
*Symphony in Black*, film 172  
Szekspir William 13, 21

*Take It Easy* 119, 121  
*Take Love Easy* 252  
*Take the A Train* 186, 189, 201, 202, 215, 221, 222, 229, 258, 285  
*Tang* 272  
*Tańce węgierskie* 267  
*The Tattooed Bride* 213, 267  
Tatum Art 137  
Taylor Billy 165, 167, 194, 196  
Taylor Marian 170  
Teagarden Jack 125, 126, 237, 239, 241  
*Tel! Me It's the Truth* 277  
„Tempo Music” 189  
Ten Blackberries 110  
Tennessee State College 194  
Terry Clark 56, 247, 269

Tetco 261  
*Texas Centennial Exposition* 172  
*That Rhythm Man* 13  
*I Them There Eyes* 45  
*There Shall Be No Night* 234  
*There Was Nobody Looking* 266  
Thibeau Tom 52  
*Things Ain't They Used to Be* 186, 201, 215, 225  
Thomas Joe 196, 229 Thomas Louis 32  
Thompson Edna zob. Ellington Edna  
Thorne Francis 165  
*Three Black Kings* 47  
*Three Dances* 212  
*Three Deuces* 232  
*Three Little Words* 99  
*Tiger Rag* 38, 112, 119, 120, 181  
„Time” 122, 140, 250, 254, 284  
„Time and Fortune” 102  
Tin Pan Alley 21, 39, 53, 57  
Tio Lorenzo jr 82, 140, 285  
Tizol Juan 29, 85, 90, 91, 92, 98, 99, 102, 125, 127, 132, 158, 160, 167, 178, 179, 180,  
182, 190, 216, 223, 232, 246, 255, 285  
Tizol Manuel 90  
Tizol Rose 91, 190  
Toll Ted 203  
Tonal Group 263, 264  
*Too Good lo Title (TGTT)* 277, 281  
*Tootin' Through the Roof* 181  
Tophatters 191  
Toscanini Arturo 267  
Tough Dave 227  
*Tough Truckin'* 181. 182  
Townsend Irving 19, 254, 261, 270  
Tracy Jack 104



*Transblucency* 214, 225, 251  
*Treemonisha* 141  
*Trees* 126, 151  
Trent Joe 53, 54, 71  
Tricky Sam zob. Nanton Joe  
Trocadero 151  
*Trombone Blues* 74  
*True* 272  
True Reformer's Hall 31, 34, 35, 38  
Trumbauer Frankie 196  
Tucker Snake Hips 135  
*Tulip or Turnip* 250  
Turnau Grzegorz 7  
Turner Joe 202  
Tuskegee Institute 170  
*Twelfth Street Rag* 113  
Twentieth Century Fox 173  
*Twits and Twerps* 181

Ulanov Barry 99, 144, 149, 176, 187, 193, 205, 260  
*The Unbooted Character* 251  
*Up and Down, Up and Down* 269  
Upper Manhattan Medical Group (UMMG) 261

Valburn Jerry 73  
Vail Rudy 123  
Van Vechten Carl 78  
„Variety” 70, 79, 99, 173, 174, 186, 209  
Vaughan Sam 260  
Victor 45, 110, 115, 132, 133, 134, 135, 140, 142, 158, 188, 189, 198, 204, 214, 215,  
225, 243  
Vocalion, wytwórnia płytowa 100  
Vodery Will 33, 39, 41, 68, 69, 108, 176

Wagner Robert F. 283  
Walder Woody 114  
Walker Ada 207  
Walker Jimmy 97  
Waller Fats 12, 29, 41, 42, 43, 48, 50, 56, 118, 128, 137, 159, 258  
*The Waltz You Saved for Me* 239  
Wang Wang Blues 132  
Ward Ada 80  
Ware Ozie 120  
*Warm Valley* 146, 186, 188, 198, 204, 215, 221, 226, 251, 273  
Washington Black Sox Orchestra zob. The Washingtonians  
Washington Dinah 271  
Washington Freddi 93, 98  
Washington George 150  
The Washingtonians 43, 44, 45, 49, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 61, 62, 63, 65,  
69, 70, 72, 73, 81, 84, 100, 106. 114, 128, 156, 164, 166, 167  
*Washington Wobble* 100, 118  
Waters Ethel 24, 80  
Watters Lu 268  
*Way Down Yonder in New Orleans* 69  
*Way Low* 183  
Webb Chick 88, 89  
Webster Ben 85, 95, 196, 197. 198, 210, 211, 219, 225, 229, 232, 234, 236, 247, 261  
Webster Paul 229  
Weeks Anson 124  
Wein George 248, 249, 250, 269, 272  
Wells Dicky 41, 56, 238  
Wells Gertie 43  
Wesson Henri 103  
*The West Indian Influence* 212  
Westinghouse High School 190, 191  
Westminster Abbey 280  
Weston Randy 189  
Whaley Tom 32, 55, 109, 285

*What Good Am I Without You?* 132  
*What You Gonna Do When the Bed Breaks Down?* 27  
*When a Black Man's Blue* 132  
*When Cootie Left the Duke* 228  
Whetsol (Schiefe) Arthur 35, 38, 43, 50, 64, 85, 89, 91, 98, 117, 129, 141, 163, 164,  
165, 167, 172, 175  
*Whispering Tiger* 151  
White Harry 36, 90  
*White Christmas* 118  
Whiteman Paul 39, 49, 50, 60, 75, 76, 107, 112, 116, 122, 134, 139, 141, 142, 161,  
172  
WHN, stacja radiowa 58, 97  
*Who is Who of Jazz* 9  
*Why Do I Love You?* 117  
Wiedemann Erik 263  
Wiggins Bernice 19  
Wilder Alec 145, 183, 284  
Wiley Lee 239, 241  
Wilkins Barron 43, 44, 47, 49, 53, 128  
Willard Patricia 127, 251  
Williams Bert 108  
Williams Charles Melvis „Cootie” 11, 30, 37, 62, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 92, 93, 121,  
128, 129, 131, 133, 134, 135, 136, 138, 144, 146, 150, 155, 157, 158, 163, 165, 167, 168, 174,  
176, 177, 179, 181, 182, 183, 184, 191, 192, 194, 196, 197, 203, 208, 217, 218, 219, 221, 222,  
225, 227, 228, 229, 236, 237, 240, 244, 251, 255, 272, 282, 284, 285, 286, 287  
Williams Francis 239  
Williams Clarence 250  
Williams Joe 284  
Williams Mary Lou 192  
Williams Mayo „Ink” 243  
Williams Ned 81, 142, 149, 187, 207  
Williams Nelson 251  
Williams Sandy 238, 239  
Williams Skippy 238

Williams Spencer 69  
Williamson Joel 13  
Wilson Derby 149  
Wilson Edmund 49  
Wilson John 205  
Wilson Teddy 173, 230, 231, 249  
Winchell Walter 97  
Winter Garden 41, 50  
WMCA, stacja radiowa 58  
Wolverines 49  
Woodchoppers 173  
Woodyard Sam 166, 254, 256  
*The World of Duke Ellington* 205  
*Work Song* 21, 212  
World Program Service 204

*Yamecrow* 142  
Yaryan John S. 276  
*You, You Darling* 234  
Youmans Vincent 98, 180, 285  
Young Billy 197  
Young Lester 12, 87, 88, 196, 197, 232, 237, 247  
Young Lillian Margo 190

Zarycki Andrzej 7  
Ziegfeld Florenz 41, 68, 98,



W przeciwieństwie do Duke'a rzadko który młody chłopak daje swej matce zdjęcie z dedykacją. Podpis głosi: „Dla Najdroższej Matki na Świecie – od Edwarda” (Frank Driggs Collection)



Zdjęcie górne: Jeden z zespołów występujących w waszyngtońskiej Poodle Dog Café w różnych przypadkowych składach. Zdjęcie pochodzi mniej więcej z 1920 r. Za perkusją Sonny Greer, na bandžo Sterling Conaway. (Frank Driggs Collection)

Zdjęcie środkowe: Jazz we wczesnym stadium często towarzyszył przedstawieniom wodewilowym. Podczas swojej pierwszej inwazji na Nowy Jork The Washingtonians znaleźli kąt w harlemowskim Lafayette Theatre. Towarzyszyli Wilburowi Sweatmanowi, popisującemu się jednoczesną grą na trzech klarnetach. Jego instrumentarium widać pomiędzy nim a śpiewaczką. Przy fortepianie siedzi Duke, za bębnami Greer, z boku po prawej Otto Hardwick z saksofonem. (Frank Driggs Collection)

Zdjęcie dolne: Zespół z Kentucky Clubu w składzie z 1923 r., tym razem poza klubem. Od lewej stoją: Greer, Charlie Irvis, Elmer Snowden, Hardwick; siedzą: Bubber Miley (jest to jedno z nielicznych zachowanych zdjęć tego muzyka) oraz Duke. Greer nie dorobił się jeszcze swojego bogatego instrumentarium, służącego głównie do wywołania wrażenia wizualnego. (Phoebe Jacobs Collection)



Orkiestra, która zagrała koncert inauguracyjny w Cotton Clubie. Od lewej: Duke, Joe Nanton, Greer, Miley, Harry Carney, Wellman Braud, Rudy Jackson, Fred Guy, Nelson Kincaid, Ellsworth Reynolds. Reynolds i Kincaid krótko występowali z orkiestrą, a Jackson odszedł po awanturze o *Creole Love Call*. Reszta stanowiła trzon orkiestry Ellingtona z czasów Cotton Clubu, z którą artysta miał dojść do szczytów sławy. (Frank Driggs Collection)





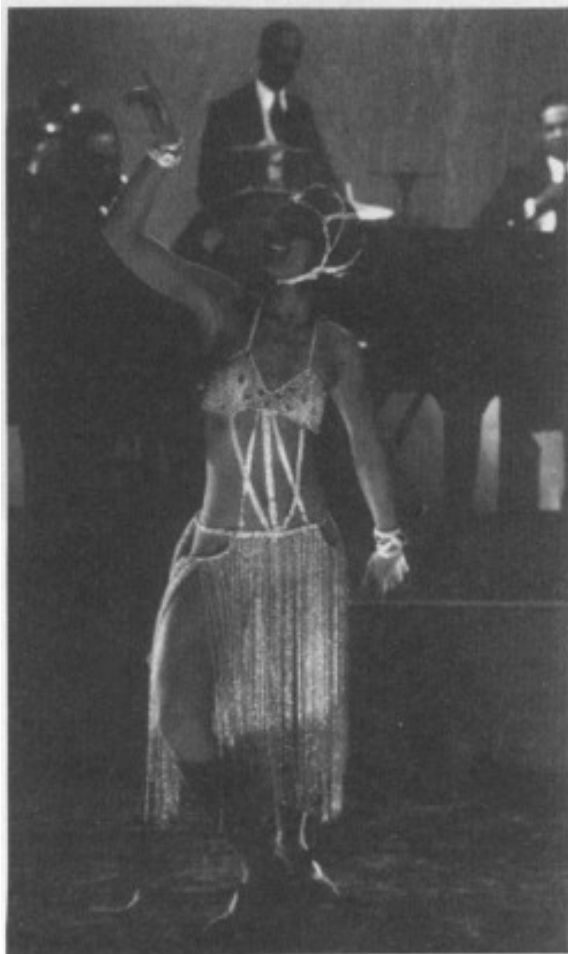
Ludzie, którzy pomogli Duke'owi w karierze.

Po lewej: rzadka fotografia Willa Vodery'ego (kierownika muzycznego Flo Ziegfelda), który pomógł Duke'owi w rozwiązywaniu problemów aranzacyjnych (Frank Driggs Collection).

Po prawej: jeszcze rzadsze zdjęcie Charliego Shribmana, lubianego przez muzyków króla sal tanecznych Nowej Anglii, który latem zapewniał orkiestrze Ellingtona pracę. (Za zezwoleniem Herba Greya)



Duke z Irvingiem Millsem i Evie



U góry: Baby Cox, świetna tancerka i piosenkarka, która wystąpiła na kilku płytach Ellingtona z tamtego okresu. Kostium ma zapewne przywozдить skojarzenia z afrykańskim strojem plemiennym.

Po lewej: Freddie Washington w *Black and Tan Fantasy*, filmowej wersji widowiska z Cotton Clubu. Również jej kostium ma się kojarzyć z Afryką. Powyżej: Ethel Waters śpiewa *Stormy Weather*, jeden z największych przebojów wylansowanych w Cotton Clubie. Bogata oprawa sceniczna, jak ta na zdjęciu, nie była niczym niezwykłym.



Cotton Club był w latach dwudziestych i wczesnych trzydziestych symbolem najświetniejszej rozrywki. Na sprawdzoną formułę występów składały się: czarny utalentowany wykonawca, muzyka hot, egzotyczna atmosfera „dżungli” i mnóstwo seksu.



Stoliki wokół parkietu tanecznego. Na ścianie widać słynne freski Cotton Clubu. (Wszystkie zdjęcia z Frank Driggs Collection)





Niektórzy z muzyków tworzących ellingtonowską paletę brzmieniową.

U góry po lewej: Tricky Sam, Juan Tizol i Lawrence Brown.

U dołu: sekcja saksofonów ze słynnego składu z lat czterdziestych: Barney Bigard, Johnny Hodges, Ben Webster, Toby Hardwick i Harry Carney.

Powyżej: kontrabasowa „podsekcja” sekcji rytmicznej z 1939 r.: Jimmy Blanton i Billy Taylor.



Inni muzycy odpowiedzialni za brzmienie orkiestry Ellingtona: Sonny Greer w otoczeniu swojego bogatego i efektownego wizualnie instrumentarium. (Frank Driggs Collection)

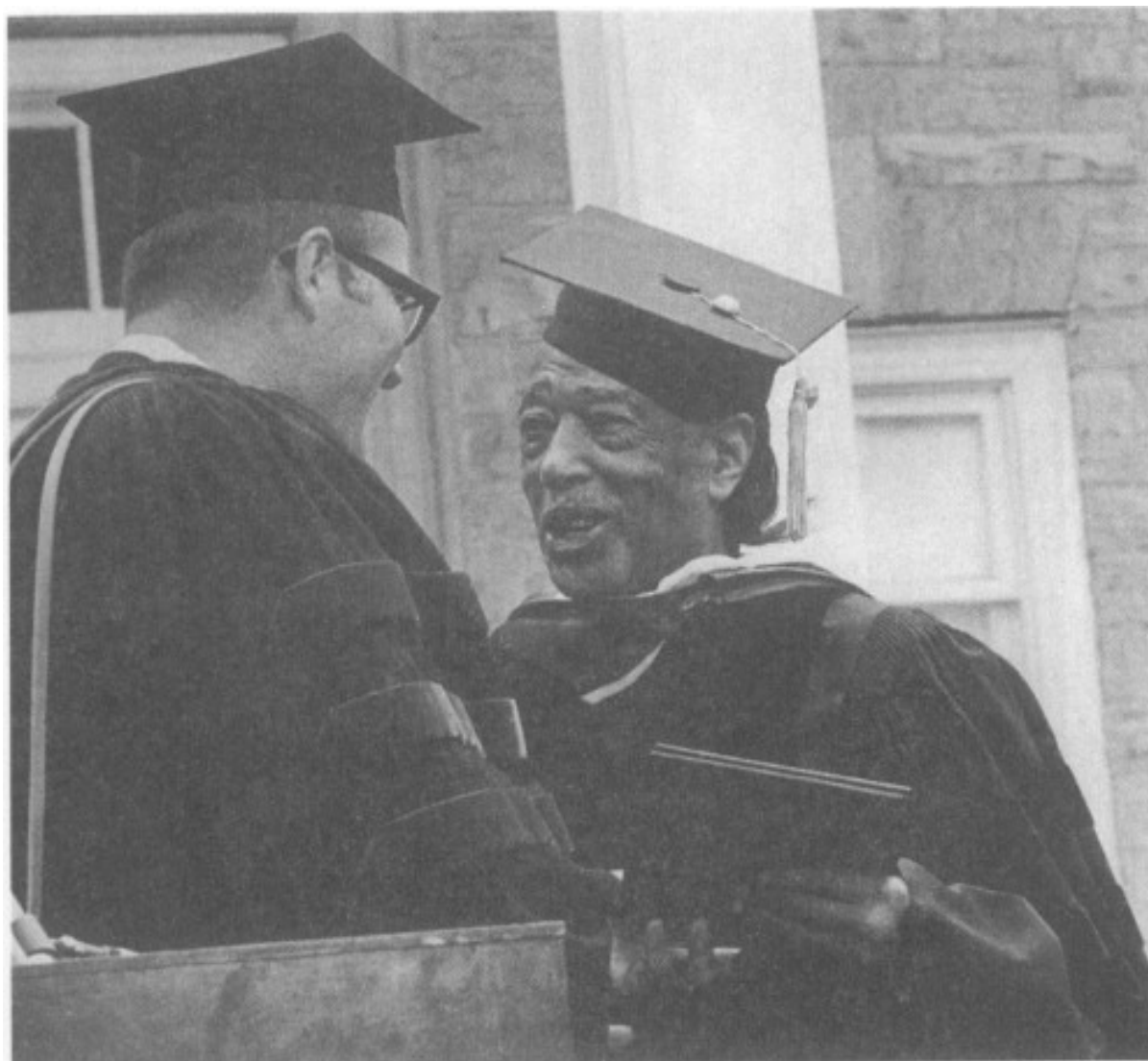


Powyżej: dwóch najważniejszych trębaczy Duke'a – Cootie Williams i Rex Stewart.

Po prawej: Ivie Anderson, około 1940, niedługo przed tym, jak problemy zdrowotne zmusiły ją do opuszczenia estrady







Smak sławy.

U góry po lewej: Angielskie tournée orkiestry Duke'a, które mu uświadomiło, że może się ubiegać o zaszczytny tytuł kompozytora. Od lewej: tancerz Bill Bailey, Tizol, Brown, angielski lider zespołu i organizator koncertów Duke'a w Anglii, Jack Hylton, Nanton, Jenkins (siedzi), Bigard, Ellington, Williams, Hardwick (siedzi), Carney, Hodges, Braud (na wpół zasłonięty), Greer, Whetsol, Derby Wilson, Ivie Anderson.

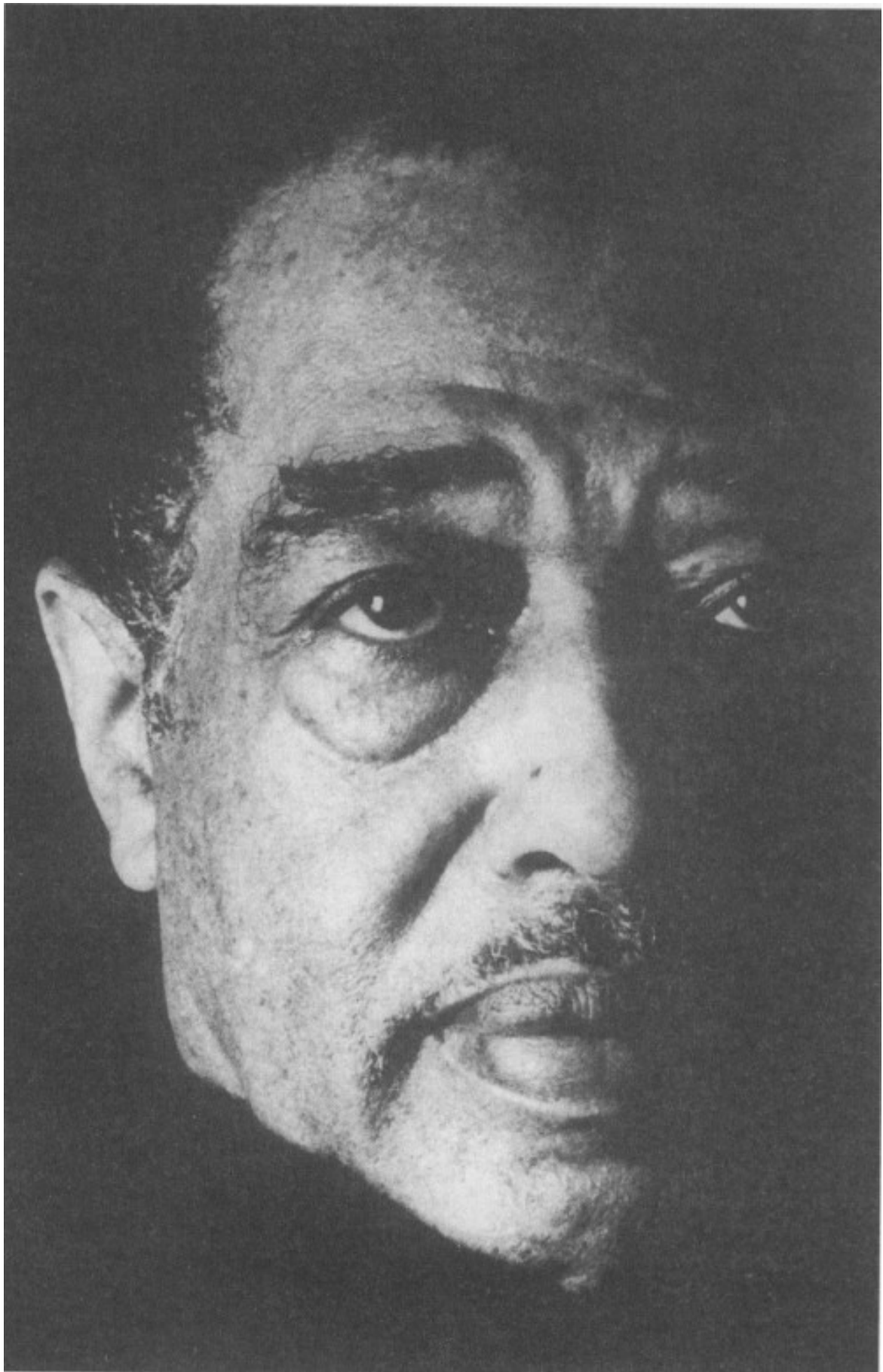
Na dole po lewej: Duke po koncercie orkiestry w New York University w połowie lat trzydziestych, w otoczeniu koryfeuszy muzyki, którzy zaszczytili występ swoją obecnością. Od lewej: Martin Bernstein z wydziału muzyki N.Y.U., Ralph Leopold, kompozytor; Basil Cameron, dyrygent Seattle Symphony Orchestra, Percy Grainger, kompozytor i dyrektor wydziału muzyki N.Y.U. – organizator całego przedsięwzięcia, oraz Wallingford Riegger, znany w tamtych czasach kompozytor.

Powyżej: Duke otrzymuje jeden z niezliczonych tytułów honoris causa, tu z rąk dr. Bernarda Adamsa, prezydenta Rippon College w Rippon, w stanie Wisconsin. (Wszystkie zdjęcia Frank Driggs Collection)





W trasie: Duke i Ivie, pochłonięci jednym z ulubionych zajęć Duke'a – jazem.  
Na dole po lewej: Bigard i Hodges podczas jednej z tysięcy partii kart, którymi zabijali czas w pociągu  
Powyżej: Mercer Ellington oraz Mike Douglas z orkiestrą Duke'a, już po jego śmierci  
Na następnej stronie: Oblicze człowieka, który wszystko widział i prawie wszystkiego doświadczył. (Frank Driggs Collection)



## *Przypisy*

W przypisach występują następujące skróty:

Rutgers - oznacza zarejestrowane przekazy ustne, które przechowywane są w zbiorach Institute for Jazz Studies w Rutgers University. Jeśli nazwisko rozmówcy nie jest podane w przypisach, oznacza to, że występuje w tekście.

Rutgers vert, file - oznacza materiał dostępny w podręcznych zbiorach wspomnianego Instytutu. Yale - dotyczy relacji ustnych ze zbiorów Duke Ellington Oral History Project w Yale. Uszeregowane są według numeru kodu. Pod hasłem Schomburg znajdują się relacje ustne ze zbiorów The Schomburg Center for Research in Black Culture w Nowym Jorku. Wszystkie te rozmowy zarejestrowane są jedynie na taśmach i trudno jest określić ich dokładne umiejscowienie. Również uporządkowane są według kodu. MIMM - to autobiografia Duke'a Ellingtona *Music Is My Mistress*, (Garden City, N. Y., Doubleday, 1973).

- 65.
- <sup>1</sup> Barney Bigard, *With Louis and the Duke*, wyd. Barry Martyn, New York, Oxford University Press, 1986, s.
- <sup>2</sup> Rutgers, 5,32.
- <sup>3</sup> Joel Williamson, *The Crucible of Race*, New York, Oxford University Press, 1984, s. 45.
- <sup>4</sup> Ibidem, s. 117.
- <sup>5</sup> Informacja na temat krewnych Ellingtona z linii ojca pochodzi z wyciągu ze spisu ludności hrabstwa Lincoln.
- <sup>6</sup> Constance McLaughlin Green, *A History of the Capitol, 1800-1950*, Princeton, Princeton University Press, 1962, s. 149.
- <sup>7</sup> Ibidem, s. 153.
- <sup>8</sup> MIMM, s. 17.
- <sup>9</sup> Ibidem.
- <sup>10</sup> Schomburg, C-451.
- <sup>11</sup> MIMM, s. 10.
- <sup>12</sup> Wywiad autora.
- <sup>13</sup> Yale.
- <sup>14</sup> Schomburg, C-451.
- <sup>15</sup> Ibidem.
- <sup>16</sup> Mercer Ellington, Stanley Dance, *Duke Ellington in Person*, Boston, Houghton Mifflin, 1978, s. 69.
- <sup>17</sup> MIMM, s. 10.
- <sup>18</sup> Ibidem, s. 6.
- <sup>19</sup> Ibidem, s. 15.
- <sup>20</sup> Wywiad autora z Fran Hunter.
- <sup>21</sup> Schomburg, C-451.
- <sup>22</sup> „Horizon” 1979, październik, s. 56.
- <sup>23</sup> Ibidem.
- <sup>24</sup> Lewis A. Erenberg, *Steppin' Out*. Westport, Conn., Greenwood Press, 1981, XIII.
- <sup>25</sup> *Correspondence of F. Scott Fitzgerald*, ed. Matthew J. Bruccoli i Margaret M. Duggan, przy współpracy Susan Walker, New York, Random House, 1980, s. 16.
- <sup>26</sup> Edward A. Berlin, *Ragtime*, Berkeley, University of California Press, 1980, s. 147.
- <sup>27</sup> Notatka z wywiadu, prawdopodobnie George'a Hoefera, Rutgers vert. file.
- <sup>28</sup> Leonard Feather, *From Satchmo to Miles*, New York, Stein and Day, 1972, s. 52.
- <sup>29</sup> MIMM, s. 20.
- <sup>30</sup> Ibidem.
- <sup>31</sup> Ibidem.
- <sup>32</sup> Yale, 550A.
- <sup>33</sup> Ibidem, 539.
- <sup>34</sup> Rutgers, 4, 51.
- <sup>35</sup> M. Ellington, S. Dance, *Duke Ellington in Person*, s. 19-20.
- <sup>36</sup> Ibidem, s. 19.
- <sup>37</sup> MIMM, s. 28.
- <sup>38</sup> Rutgers, 1, 33.
- <sup>39</sup> Chris Goddard, *Jazz A way from Home*, London, Paddington Press, 1979, s. 291.

- <sup>40</sup> Barry Ulanov, *Duke Ellington*, New York, Creative Age Press, 1946, s. 14.
- <sup>41</sup> „Washington Star” 1971, 23 kwietnia.
- <sup>42</sup> Wywiad radiowy, Szwecja, 1951, Yale.
- <sup>43</sup> *Ebony*, 1959, Rutgers vert. file.
- <sup>44</sup> Derek Jewell, *Duke*, New York, W. W. Norton, 1977, s. 30.
- <sup>45</sup> Wywiad autora.
- <sup>46</sup> Rutgers, 3, 59.
- <sup>47</sup> Stanley Dance, *The World of Duke Ellington*, New York, Scribner's, 1970, s. 58.
- <sup>48</sup> B. Bigard, *With Louis and the Duke*, s. 51.
- <sup>49</sup> Whitney Balliett, *Jelly Roll, Jabbo, and Fats*, New York, Oxford University Press, 1983, s. 58.
- <sup>50</sup> Wywiad z Kay Davis, Yale 548, 11-12.
- <sup>51</sup> Rutgers, 253-254.
- <sup>52</sup> „Melody Maker” 1933, 24 czerwca, s. 13.
- <sup>53</sup> MIMM, 35.
- <sup>54</sup> S. Dance, *World of Duke Ellington*, s. 62.
- <sup>55</sup> „New York Clipper” 1922, 8 listopada, s. 28.
- <sup>56</sup> „New York Clipper” 1924, 4 stycznia, s. 25.
- <sup>57</sup> Wywiad autora.
- <sup>58</sup> Thomas Laurence Riiss, *Black Musical Theatre in New York, 1890-1915*, praca doktorska, University of Michigan, 1981, s. 73.
- <sup>59</sup> „Billboard” 1925, 3 stycznia, s. 50.
- <sup>60</sup> „Billboard” 1924, 4 października, s. 48.
- <sup>61</sup> „Billboard” 1924, 18 października, s. 48.
- <sup>62</sup> „Billboard” 1924, 13 grudnia, s. 94.
- <sup>63</sup> MIMM, s. 36.
- <sup>64</sup> Samuel B. Charters, Leonard Kunstadt, *Jazz: A History of the New York Scene*, Garden City, N.Y., Doubleday, 1962, s. 210.
- <sup>65</sup> MIMM, s. 36-37.
- <sup>66</sup> Du Conge, Ada Smith, *Bricktop*, New York, Longstreet, 1972, s. 75.
- <sup>67</sup> Niezidentyfikowany wycinek, Rutgers vert. file.
- <sup>68</sup> S. Dance, *World of Duke Ellington*, s. 66.
- <sup>69</sup> „Billboard” 1923, 22 września, s. 55.
- <sup>70</sup> „Billboard” 1924, 3 września, s. 50.
- <sup>71</sup> MIMM, s. 65.
- <sup>72</sup> J. Williamson, *Crucible of Race*, s. 74.
- <sup>73</sup> Robert Sylvester, *No Cover Charge*, New York, Dial Press, 1956, s. 48-49.
- <sup>74</sup> „Billboard” 1923, 3 listopada, s. 56.
- <sup>75</sup> Notatki George'a Hoefera, Rutgers vert. file.
- <sup>76</sup> Willie „The Lion” Smith, George Hoefler, *Music on My Mind*, Garden City, N. Y., Doubleday, 1964, s. 173.
- <sup>77</sup> Rutgers, s. 19.
- <sup>78</sup> Ibidem.
- <sup>79</sup> Herbert G. Gutman, *The Black Family in Slavery and Freedom*, New York, Pantheon Books, 1976, s. 507.



- <sup>80</sup> S. B. Charters, L. Kunstadt, *Jazz*, s. 171.
- <sup>81</sup> B. Ulanov, *Duke Ellington*, s. 47.
- <sup>82</sup> Schomburg, C-467.
- <sup>83</sup> Wywiad autora.
- <sup>84</sup> Ch. Goddard, *Jazz Away from Home*, s. 292.
- <sup>85</sup> „New York Clipper” 1923, 23 listopada.
- <sup>86</sup> Nat Shapiro, Nat Hentoff, *Hear Me Talkin' to Ya*, New York, Dover, 1955, s. 231.
- <sup>87</sup> M. Ellington, *Duke Ellington in Person*, s. 24.
- <sup>88</sup> MIMM, s. 70.
- <sup>89</sup> „Down Beat”, 1962, 7 czerwca.
- <sup>90</sup> S. Dance, *World of Duke Ellington*, s. 66.
- <sup>91</sup> Rutgers.
- <sup>92</sup> Charles G. Shaw, *Night Life*, New York. John Day, 1931.
- <sup>93</sup> „Show”, 1964, sierpień, s. 106.
- <sup>94</sup> M. Ellington, *Duke Ellington in Person*, s. 149.
- <sup>95</sup> Yale, 527a, 12.
- <sup>96</sup> Yale, 507a, 4.
- <sup>97</sup> Yale, 523, 13.
- <sup>98</sup> S. Dance, *World of Duke Ellington*, s. 60.
- <sup>99</sup> Ibidem, s. 163.
- <sup>100</sup> M. Ellington, *Duke Ellington in Person*, s. 210.
- <sup>101</sup> Rutgers, 3, 48.
- <sup>102</sup> „New York Clipper” 1924, 10 kwietnia, s. 18.
- <sup>103</sup> „New York Clipper” 1924, 24 kwietnia, s. 19.
- <sup>104</sup> S. Dance, *World of Duke Ellington*, s. 69.
- <sup>105</sup> MIMM, s. 109.
- <sup>106</sup> Rutgers, 4, 35.
- <sup>107</sup> Rutgers, 3, 32.
- <sup>108</sup> „Down Beat” 1962, 7 czerwca.
- <sup>109</sup> Ibidem.
- <sup>110</sup> Ibidem.
- <sup>111</sup> MIMM, s. 47.
- <sup>112</sup> B. Bigard, *With Louis and the Duke*, s. 72.
- <sup>113</sup> „Orchestra World” 1926, styczeń.
- <sup>114</sup> R. Sylvester, *No Cover Charge*, s. 45.
- <sup>115</sup> Cytowane w „Chicago Defender” 1927, 27 sierpnia. Nie udało mi się znaleźć źródła.
- <sup>116</sup> S. Dance, *World of Duke Ellington*, s. 10.
- <sup>117</sup> Ibidem, s. 132.
- <sup>118</sup> Schomburg, C-467.
- <sup>119</sup> Arnold Shaw, *Honkers and Shouters*, New York, Collier Books, 1978, s. 343.
- <sup>120</sup> Wywiad autora.
- <sup>121</sup> „Billboard” 1925, 7 lutego, s. 52.

- <sup>122</sup> „New York Clipper” 1923, 13 czerwca, s. 18.
- <sup>123</sup> Walter C. Allen, *Hendersonia*, Highland Park, Walter C. Allen, b.d., s. 61.
- <sup>124</sup> „Down Beat” 1956, 26 grudnia, s. 6.
- <sup>125</sup> W. Smith, *Music on My Mind*, s. 149-50.
- <sup>126</sup> MIMM, s. 89.
- <sup>127</sup> Film Ralph Gleasona *I Love You Madly*.
- <sup>128</sup> Yale, 538,4.
- <sup>129</sup> S. Dance, *World of Duke Ellington*, s. 69.
- <sup>130</sup> Yale.
- <sup>131</sup> Yale, 567, 19.
- <sup>132</sup> Yale, 21.
- <sup>133</sup> Yale, 16.
- <sup>134</sup> Schomburg, C-467.
- <sup>135</sup> B. Ulanov, *Duke Ellington*, s. 58.
- <sup>136</sup> Pops Foster, w wywiadzie dla Toma Stoddarda, Berkeley, University of California Press, 1973, s. 61.
- <sup>137</sup> Stanley Dance, *The World of Earl Hines*, New York, Scribner’s, 1977, s. 49.
- <sup>138</sup> W. Smith, *Music on My Mind*, s. 136.
- <sup>139</sup> „Variety” 1925, 1 stycznia.
- <sup>140</sup> R. Sylvester, *No Cover Charge*, s. 45.
- <sup>141</sup> Ibidem.
- <sup>142</sup> Notatki, Rutgers vert. file.
- <sup>143</sup> Rutgers vert, file, 5.
- <sup>144</sup> R. Sylvester, *No Cover Charge*, s. 21.
- <sup>145</sup> Ibidem, s. 103.
- <sup>146</sup> Cab Calloway, *Of Minnie the Mocher and Me*, New York, Thomas Y. Crowell, 1976, s. 93.
- <sup>147</sup> Edward Jablonsky, *Happy with the Blues*, Garden City, N. Y., Doubleday, 1961, s. 55.
- <sup>148</sup> Z noty informacyjnej płyty *The Early Duke Ellington*, Everest FS-221.
- <sup>149</sup> „New Yorker” 1944, 8 lipca, s. 29.
- <sup>150</sup> N. Shapiro, N. Hentoff, *Hear Me Talkin’ to Ya*, s. 235.
- <sup>151</sup> S. Dance, *World of Duke Ellington*, s. 82.
- <sup>152</sup> B. Bigard, *With Louis and the Duke*, s. 38.
- <sup>153</sup> Ibidem, s. 42.
- <sup>154</sup> Ibidem, s. 44.
- <sup>155</sup> Ibidem.
- <sup>156</sup> Ibidem.
- <sup>157</sup> Yale, 500BC.
- <sup>158</sup> „Billboard” 1923, 15 grudnia, s. 102.
- <sup>159</sup> „Down Beat” 1962, 7 czerwca, s. 20.
- <sup>160</sup> Rutgers, 4, 20.
- <sup>161</sup> S. Dance, *World of Duke Ellington*, s. 101.
- <sup>162</sup> Yale, 580b, 22.
- <sup>163</sup> S. Dance, *World of Duke Ellington*, s. 96-97.

- <sup>164</sup> „Melody Maker”, 1933, 24 czerwca, s. 9.
- <sup>165</sup> Rutgers, 168.
- <sup>166</sup> Rutgers, 46.
- <sup>167</sup> Rutgers, 88.
- <sup>168</sup> Wywiad z Williamsem, Rutgers, 86.
- <sup>169</sup> S. Dance, *World of Duke Ellington*, s. 105.
- <sup>170</sup> Ibidem.
- <sup>171</sup> Rutgers, 88.
- <sup>172</sup> „Down Beat” 1952, 7 maja, s. 6.
- <sup>173</sup> Rutgers. 145-146.
- <sup>174</sup> Rutgers, 250-253.
- <sup>175</sup> Rutgers, 1, 3.
- <sup>176</sup> Marshall Stearns, *The Story of Jazz*, New York, Oxford University Press, 1970, s. 184.
- <sup>177</sup> MIMM, s. 419.
- <sup>178</sup> Ibidem.
- <sup>179</sup> Ibidem, s. 420.
- <sup>180</sup> Yale, 538a, b, 1.
- <sup>181</sup> B. Bigard, *With Louis and the Duke*, s. 47.
- <sup>182</sup> S. Dance, *World of Duke Ellington*, s. 217.
- <sup>183</sup> Rutgers, 130.
- <sup>184</sup> Rutgers, 3, 18-19.
- <sup>185</sup> Yale, 580A, 20.
- <sup>186</sup> Yale. 567, 7.
- <sup>187</sup> „New Yorker” 1944, 8 czerwca, s. 29.
- <sup>188</sup> B. Bigard, *With Louis and the Duke*, s. 36.
- <sup>189</sup> „New York Times” 1930, 30 marca, s. 24.
- <sup>190</sup> Niezidentyfikowana notatka, Rutgers vert. file.
- <sup>191</sup> Rozmowa prywatna.
- <sup>192</sup> Yale, 550A, 21
- <sup>193</sup> Yale, 537, 4.
- <sup>194</sup> Yale.
- <sup>195</sup> Wywiad autora.
- <sup>196</sup> „Phonograph Monthly Review” 1927, lipiec.
- <sup>197</sup> „Phonograph Monthly Review” 1927, czerwiec.
- <sup>198</sup> „Phonograph Monthly Review” 1927, wrzesień.
- <sup>199</sup> „Phonograph Monthly Review” 1928, styczeń.
- <sup>200</sup> „Phonograph Monthly Review” 1928, czerwiec.
- <sup>201</sup> „Phonograph Monthly Review”
- <sup>202</sup> „Phonograph Monthly Review”
- <sup>203</sup> „Disques” 1932, czerwiec.
- <sup>204</sup> Wywiad autora.
- <sup>205</sup> Wywiad autora z R. D. Darrellem.

- <sup>206</sup> List Edgara Jacksona do R. D. Darrella, 27 września 1932; zbiory autora.
- <sup>207</sup> Don George, *Sweet Man*, New York, G. P. Putnam, 1981.
- <sup>208</sup> Rutgers, 3, 28.
- <sup>209</sup> Rutgers, 3, 24.
- <sup>210</sup> M. Ellington, *Duke Ellington in Person*, s. 47.
- <sup>211</sup> Ibidem, s. 48.
- <sup>212</sup> Rutgers, 2, 24.
- <sup>213</sup> Wywiad autora.
- <sup>214</sup> Yale, 37.
- <sup>215</sup> Niezidentyfikowana notatka, 1959, Rutgers vert. file.
- <sup>216</sup> Wywiad z Ruth Boatwright, Yale.
- <sup>217</sup> „Inter-state Tatler” 1930, 2 maja.
- <sup>218</sup> Wywiad autora.
- <sup>219</sup> Wywiad z Natem Hentoffem, Yale 513, 11.
- <sup>220</sup> Wywiad z Bernice Wiggins, Yale 550,11.
- <sup>221</sup> Schomburg, C-451.
- <sup>222</sup> M. Ellington, *Duke Ellington in Person*, s. 90.
- <sup>223</sup> „New York Times” 1981, 29 marca.
- <sup>224</sup> MIMM, s. 41.
- <sup>225</sup> „Billboard” 1925, 31 stycznia, s. 50.
- <sup>226</sup> „Orchestra World” 1926, maj.
- <sup>227</sup> MIMM, s. 49.
- <sup>228</sup> Schomburg, C-67.
- <sup>229</sup> MIMM, s. 98.
- <sup>230</sup> James Lincoln Collier, *The Making of Jazz*, Boston, Houghton Mifflin, 1978, s. 245.
- <sup>231</sup> MIMM, s. 97.
- <sup>232</sup> Yale, 37.
- <sup>233</sup> S. Dance, *World of Duke Ellington*, s. 50.
- <sup>234</sup> M. Ellington, *Duke Ellington in Person*, s. 159.
- <sup>235</sup> „Disques” 1932, czerwiec.
- <sup>236</sup> Notatka, Rutgers vert. file.
- <sup>237</sup> Harriet Milnes, *The Formation of Duke Ellington 's Mature Style*, praca magisterska, Mills College, 1978.
- <sup>238</sup> S. B. Charters, L. Kunstadt, *Jazz*, s. 118.
- <sup>239</sup> MIMM, s. 106.
- <sup>240</sup> C. Calloway, *Of Minnie the Mocher and Me*, s. 106.
- <sup>241</sup> „Chicago Defender” 1932, 5 listopada, s. 11
- <sup>242</sup> R. Sylvester, *No Cover Charge*, s. 58.
- <sup>243</sup> Ibidem, 47.
- <sup>244</sup> B. Ulanov, *Duke Ellington*, s. 151.
- <sup>245</sup> Linda Dahl, *Sormv Weather*, New York. Pantheon Books, 1984, s. 125.
- <sup>246</sup> Yale, 557, 27.
- <sup>247</sup> Rutgers, 2.

- <sup>248</sup> Rutgers, 1. 6.
- <sup>249</sup> Rutgers, 3, 13.
- <sup>250</sup> Rutgers, 2, 9.
- <sup>251</sup> B. Bigard, *With Louis and the Duke*, s. 70.
- <sup>252</sup> Rutgers, 4, 36.
- <sup>253</sup> B. Ulanov, *Duke Ellington*, s. 102-103.
- <sup>254</sup> Ibidem.
- <sup>255</sup> „New Yorker” 1944, 1 lipca, s. 28.
- <sup>256</sup> „Down Beat” 1937, styczeń, s. 10.
- <sup>257</sup> Schomburg, C-467.
- <sup>258</sup> Rutgers, 155.
- <sup>259</sup> Rękopis, Rutgers vert, file, 20.
- <sup>260</sup> H. Milnes, *The Formation of Duke Ellington 's Mature Style*, s. 22.
- <sup>261</sup> M. Ellington, *Duke Ellington in Person*, s. 151.
- <sup>262</sup> D. Jewell, *Duke*, s. 101.
- <sup>263</sup> MIMM, s. 78-79.
- <sup>264</sup> Ustny przekaz Cootiego Williamsa, Rutgers.
- <sup>265</sup> B. Bigard, *With Louis and the Duke*, s. 64.
- <sup>266</sup> Ibidem.
- <sup>267</sup> MIMM, s. 82.
- <sup>268</sup> *The Art of Jazz*, ed. Martin Williams, New York, Oxford University Press, 1959, s. 127.
- <sup>269</sup> B. Ulanov, *Duke Ellington*, s. 104.
- <sup>270</sup> Rutgers, 2, 13.
- <sup>271</sup> B. Ulanov, *Duke Ellington*, s. 111.
- <sup>272</sup> Rutgers, 4, 32.
- <sup>273</sup> Alec Wilder, *American Popular Song*, New York-Oxford 1972, s. 413.
- <sup>274</sup> Z okładki płyty *Reflections in Ellington*, Everybody's 3005.
- <sup>275</sup> D. Jewell, *Duke*, s. 46.
- <sup>276</sup> S. Dance, *World of Duke Ellington*, s. 16.
- <sup>277</sup> B. Ulanov, *Duke Ellington*, s. 151.
- <sup>278</sup> Zob. James Lincoln Collier, *Louis Armstrong! An American Genius*, New York, Oxford University Press, 1983, s. 249-252; „New Republic” 1985, 18 października, s. 33; James Lincoln Collier, Institute for Studies in American Music, w przygotowaniu.
- <sup>279</sup> MIMM, s. 434.
- <sup>280</sup> B. Ulanov, *Duke Ellington*, s. 169.
- <sup>281</sup> Ibidem, s. 130-132.
- <sup>282</sup> „Melody Maker” 1933, 10 czerwca, s. 2.
- <sup>283</sup> Ibidem, s. 2.
- <sup>284</sup> „Melody Maker” 1933, 1 lipca, s. 2.
- <sup>285</sup> Ibidem.
- <sup>286</sup> Ibidem.
- <sup>287</sup> B. Ulanov, *Duke Ellington*, s. 142.

- <sup>288</sup> Ibidem, s. 151.
- <sup>289</sup> Constant Lambert, *Music Ho!*, New York, Scribner's, 1934, s. 214.
- <sup>290</sup> Zob. Ch. Goddard, *Jazz Away from Home*, s. 137.
- <sup>291</sup> „Life and Letters” 1928, lipiec, s. 124-131. Lambert wypowiada się następująco: „Jazz jest w gruncie rzeczy bękartem sztuki i życia, działającym jak opium na tych wszystkich, którzy nie radzą sobie ani z jednym, ani z drugim”.
- <sup>292</sup> Jim Godbolt, *A History of Jazz in Britain, 1919-50*, London, Quartet Books, 1984, s. 157.
- <sup>293</sup> S. Dance, *World of Duke Ellington*, s. 85.
- <sup>294</sup> Ibidem, s. 271.
- <sup>295</sup> Yale, 550A.
- <sup>296</sup> Rutgers, 2, 11-12.
- <sup>297</sup> Wywiad autora.
- <sup>298</sup> „New Yorker” 1944, 24 czerwca, s. 32-33.
- <sup>299</sup> Yale.
- <sup>300</sup> M. Ellington, *Duke Ellington in Person*, s. 183-185.
- <sup>301</sup> Prywatna rozmowa.
- <sup>302</sup> *Jazz Masters of the Thirties*, ed. Martin Williams, New York, Macmillan, 1972, s. 211-215.
- <sup>303</sup> N. Shapiro, N. Hentoff, *Hear Me Tatkin' to Ya*, s. 206.
- <sup>304</sup> *Jazz Masters of the Thirties*, s. 210.
- <sup>305</sup> John Hammond, *John Hammond on Record*. New York, Summit Books, 1977, s. 133.
- <sup>306</sup> *Jazzletter*, vol. I, no. 10, s. 4.
- <sup>307</sup> Ibidem.
- <sup>308</sup> „Down Beat” 1951, 21 marca, s. 18.
- <sup>309</sup> Rutgers, 200.
- <sup>310</sup> B. Bigard, *With Louis and the Duke*, s. 65.
- <sup>311</sup> Film *I Love You Madly*.
- <sup>312</sup> M. Ellington, *Duke Ellington in Person*, s. 64.
- <sup>313</sup> S. Dance, *World of Duke Ellington*, s. 60.
- <sup>314</sup> Schomburg, C-451, Ruth Ellington Boatwright.
- <sup>315</sup> Wywiad autora.
- <sup>316</sup> M. Ellington, *Duke Ellington in Person*, s. 64.
- <sup>317</sup> Ibidem.
- <sup>318</sup> B. Ulanov, *Duke Ellington*, s. 164.
- <sup>319</sup> „Washington Tribune” 1935, 1 czerwca.
- <sup>320</sup> Wywiad autora.
- <sup>321</sup> „Time” 1937, 22 marca.
- <sup>322</sup> J. Hammond, *John Hammond on Record*, s. 159.
- <sup>323</sup> Wywiad autora.
- <sup>324</sup> Wywiad autora.
- <sup>325</sup> MIMM, s. 86.
- <sup>326</sup> Ibidem.
- <sup>327</sup> Art of Jazz, s. 133.
- <sup>328</sup> D. Jewell, *Duke*, s. 56.

- <sup>329</sup> Art of Jazz, s. 133.
- <sup>330</sup> B. Ulanov, *Duke Ellington*, s. 166.
- <sup>331</sup> Yale, 550A, 19.
- <sup>332</sup> Jim Haskins, *The Cotton Club*, New York, New American Library, 1984, s. 130.
- <sup>333</sup> „New Yorker” 1944, 1 lipca, s. 32.
- <sup>334</sup> „New Yorker” 1944, 24 czerwca, s. 33.
- <sup>335</sup> M. Ellington, *Duke Ellington in Person*, s. 164.
- <sup>336</sup> Yale, 562A, 16.
- <sup>337</sup> Gunther Schuller, *Musings*, New York, Oxford University Press, 1986, s. 55.
- <sup>338</sup> Wywiad autora.
- <sup>339</sup> A. Wilder, *American Popular Song*, s. 414.
- <sup>340</sup> Wywiad z Lawrence'em Brownem, Rutgers 33-35.
- <sup>341</sup> „New York Clipper” 1922, 18 października, s. 28.
- <sup>342</sup> „New York Clipper” 1923, 24 stycznia, s. 30.
- <sup>343</sup> B. Ulanov, *Duke Ellington*, s. 217.
- <sup>344</sup> „Down Beat” 1939, 1 maja, s. 1.
- <sup>345</sup> Yale.
- <sup>346</sup> B. Ulanov, *Duke Ellington*, s. 206.
- <sup>347</sup> J. Haskins, *Cotton Club*, s. 109.
- <sup>348</sup> B. Ulanov, *Duke Ellington*, s. 206.
- <sup>349</sup> MIMM, s. 89.
- <sup>350</sup> B. Bigard, *With Louis and the Duke*, s. 49.
- <sup>351</sup> Yale, 567, 21.
- <sup>352</sup> J. Hammond, *John Hammond on Record*, s. 139.
- <sup>353</sup> Yale.
- <sup>354</sup> Yale, 550B, 26.
- <sup>355</sup> Yale, 525.
- <sup>356</sup> Ibidem.
- <sup>357</sup> Yale, 504A.
- <sup>358</sup> „New Masses” 1936, 29 września.
- <sup>359</sup> „Down Beat” 1939, maj, s. 14.
- <sup>360</sup> „Down Beat” 1942, 15 grudnia.
- <sup>361</sup> Yale, 38.
- <sup>362</sup> Yale, 38, 4.
- <sup>363</sup> Schomburg, C-451.
- <sup>364</sup> Yale, 46.
- <sup>365</sup> Ibidem.
- <sup>366</sup> Wywiad autora.
- <sup>367</sup> Rutgers, 42-43.
- <sup>368</sup> Wywiad przeprowadzony w Yale z Helen Saddler Strayhorn i Carol Strayhorn.
- <sup>369</sup> „Down Beat” 1962, 7 czerwca, s. 22.
- <sup>370</sup> Ibidem.

- <sup>371</sup> „Down Beat” 1940, 1 października, s. 49.
- <sup>372</sup> Yale, 77d, 69.
- <sup>373</sup> S. Dance, *World of Duke Ellington*, s. 61 -62.
- <sup>374</sup> Yale.
- <sup>375</sup> Rutgers, 199.
- <sup>376</sup> Wywiad autora.
- <sup>377</sup> S. Dance, *World of Duke Ellington*, s. 61.
- <sup>378</sup> B. Ulanov, *Duke Ellington*, s. 235.
- <sup>379</sup> Charlie Barnet, Stanley Dance, *Those Swinging Years*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 1984, s. 185.
- <sup>380</sup> Rutgers, 8, 12-13.
- <sup>381</sup> Yale, 580B, 24.
- <sup>382</sup> Yale, 50.
- <sup>383</sup> MIMM, s. 156.
- <sup>384</sup> M. Ellington, *Duke Ellington in Person*, s. 85.
- <sup>385</sup> MIMM, s. 164.
- <sup>386</sup> Rutgers, 180.
- <sup>387</sup> Rutgers, 8.
- <sup>388</sup> Yale, 507a, 8, 19.
- <sup>389</sup> Rutgers, 180.
- <sup>390</sup> Ralph J. Gleason, *Celebrating the Duke*, New York, Dell, 1976, s. 251-252.
- <sup>391</sup> Schomburg, C-463.
- <sup>392</sup> Ibidem.
- <sup>393</sup> Wywiad dla radia szwedzkiego, Yale.
- <sup>394</sup> Schomburg, C-463.
- <sup>395</sup> Dempsey J. Travis, *Black Jazz*, Chicago, Urban Research Institute, 1983, 374.
- <sup>396</sup> D. Jewell, *Duke*, s. 68.
- <sup>397</sup> Yale, 550B, 41.
- <sup>398</sup> D. Jewell, *Duke*, s. 239.
- <sup>399</sup> Russell Sanjek, *From Print to Plastic: Publishing and Promoting American's Popular Music (1900-1980)*, Brooklyn, Institute for Studies in American Music, 1983, s. 22-26.
- <sup>400</sup> „Down Beat”, 1940, 1 listopada, s. 16.
- <sup>401</sup> Yale, 5211, 13-14.
- <sup>402</sup> „Down Beat”, 1941, 15 marca, s. 4.
- <sup>403</sup> „Down Beat” 1939, 1 grudnia, s. 14.
- <sup>404</sup> „Down Beat” 1940, 15 kwietnia, s. 15.
- <sup>405</sup> „Down Beat” 1940, 1 czerwca, s. 12.
- <sup>406</sup> „Down Beat” 1940, 15 czerwca, s. 12.
- <sup>407</sup> „Down Beat” 1940, 1 sierpnia.
- <sup>408</sup> „Down Beat” 1940, 15 lutego, s. 14.
- <sup>409</sup> „Down Beat” 1940, 15 maja.
- <sup>410</sup> „Down Beat” 1940, 1 września, s. 3.



- <sup>411</sup> „New York Times” 1961, 9 grudnia.
- <sup>412</sup> Yale.
- <sup>413</sup> B. Ulanov, *Duke Ellington*, s. IX.
- <sup>414</sup> S. Dance, *World of Duke Ellington*, s. K.
- <sup>415</sup> D. Jewell, *Duke*, s. 52-53.
- <sup>416</sup> Yale, 550A, 15.
- <sup>417</sup> B. Ulanov, *Duke Ellington*, s. 257-258.
- <sup>418</sup> „Down Beat” 1943, 15 lutego, s. 12.
- <sup>419</sup> Schomburg, 451.
- <sup>420</sup> „New York Times” 1957, 29 kwietnia, s. 20
- <sup>421</sup> „New York Times” 1948, 15 listopada, s. 22.
- <sup>422</sup> Rozmowa prywatna.
- <sup>423</sup> Praca nie wydana.
- <sup>424</sup> André Hodeir, *Jazz: Its Evolution and Essence*, New York, Grove Press, 1956, s. 79.
- <sup>425</sup> D. Jewell, *Duke*, 76.
- <sup>426</sup> MIMM, s. 153.
- <sup>427</sup> S. Dance, *World of Duke Ellington*, s. 108.
- <sup>428</sup> Rutgers, 215-216.
- <sup>429</sup> Ibidem.
- <sup>430</sup> Ibidem, 219.
- <sup>431</sup> „Down Beat” 1952, 7 maja, 6.
- <sup>432</sup> Ibidem, 1942, 1 września, s. 15.
- <sup>433</sup> MIMM, s. 165-166.
- <sup>434</sup> B. Bigard, *With Louis and the Duke*, s. 77.
- <sup>435</sup> „Down Beat” 1942, 15 lipca, s. 4.
- <sup>436</sup> Yale, 580a.
- <sup>437</sup> Ibidem, 14.
- <sup>438</sup> B. Bigard, *With Louis and the Duke*, s. 54.
- <sup>439</sup> Yale, 5211, s. 11.
- <sup>440</sup> Rutgers, 2, 19.
- <sup>441</sup> Rozmowa prywatna.
- <sup>442</sup> *Jazz Masters of the Thirties*, s. 102.
- <sup>443</sup> „Washington Star” 1970, 7 sierpnia.
- <sup>444</sup> „Down Beat” 1946, 12 sierpnia, s. 9.
- <sup>445</sup> S. Dance, *World of Earl Hines*.
- <sup>446</sup> Yale, 553.
- <sup>447</sup> Leonard Feather, *The Encyclopedia of Jazz*, New York, Bonanza Books, 1965, s. 254.
- <sup>448</sup> Yale, 56AAB.
- <sup>449</sup> „Down Beat” 1946, 11 lutego, s. 1.
- <sup>450</sup> Stanley Dance, *The World of Swing*, New York, Da Capo, 1979, s. 285.
- <sup>451</sup> Yale, 557, 33.
- <sup>452</sup> D. Jewell, *Duke*, s. 186.

- <sup>453</sup> M. Ellington, *Duke Ellington in Person*, s. 138.
- <sup>454</sup> Yale, 525, 13.
- <sup>455</sup> „Jazz Journal” 1986, marzec, s. 8.
- <sup>456</sup> „Down Beat” 14.
- <sup>457</sup> „Down Beat” 1949, 15 lipca, s. 1.
- <sup>458</sup> „Down Beat” 1949, 12 sierpnia, s. 1.
- <sup>459</sup> „Down Beat” 1947, 30 lipca, s. 2.
- <sup>460</sup> M. Ellington, *Duke Ellington in Person*, s. 102.
- <sup>461</sup> „Down Beat” 1953, 6 maja, s. 1.
- <sup>462</sup> Rutgers, 4, 36.
- <sup>463</sup> Rutgers, 5, 15.
- <sup>464</sup> D. Jewell, *Duke*, s. 115.
- <sup>465</sup> „Down Beat” 1957, 9 stycznia, s. 20.
- <sup>466</sup> D. George, *Sweet Man*, s. 119.
- <sup>467</sup> Nota z płyty *Ellington at Newport*, Columbia 8648.
- <sup>468</sup> Stanley Dance, prywatna rozmowa.
- <sup>469</sup> Zob. przyp. 13 w tym rozdziale.
- <sup>470</sup> „Down Beat” 1956, 8 sierpnia, s. 17.
- <sup>471</sup> Zob. przyp. 13.
- <sup>472</sup> „Down Beat” 1956, 8 sierpnia, s. 17.
- <sup>473</sup> Ibidem.
- <sup>474</sup> Ibidem.
- <sup>475</sup> „Down Beat” 1956, 19 września, s. 9.
- <sup>476</sup> „Time” 1956, 20 sierpnia, s. 54.
- <sup>477</sup> „Time” 1956, 23 stycznia, s. 65.
- <sup>478</sup> Yale, 527A, 8.
- <sup>479</sup> Rutgers, 7, 19.
- <sup>480</sup> „Down Beat” 1968, 25 lipca, s. 21.
- <sup>481</sup> Ibidem.
- <sup>482</sup> M. Ellington, *Duke Ellington in Person*, s. 131-132.
- <sup>483</sup> Ibidem, s. 136.
- <sup>484</sup> Ibidem, s. 140.
- <sup>485</sup> MIMM, s. 159.
- <sup>486</sup> D. Jewell, *Duke*, s. 72.
- <sup>487</sup> MIMM, s. 156.
- <sup>488</sup> Rutgers, 4, 20.
- <sup>489</sup> Nota z płyty. Onyx ORI-216.
- <sup>490</sup> Winthrop Sargeant, *Jazz: Hot and Hybrid*, New York, Da Capo, 1975, s. 251.
- <sup>491</sup> Jules Edmund Rowell, *An Analysis of the Extended Orchestral Works of Duke Ellington*, praca magisterska, San Francisco State University.
- <sup>492</sup> MIMM, s. 183.
- <sup>493</sup> Schomburg, C-499.

- <sup>494</sup> Nota z płyty *Duke Ellington*, Encore 14359.
- <sup>495</sup> MIMM, s. 192.
- <sup>496</sup> „New York Times”, 1957, 29 kwietnia, s. 20.
- <sup>497</sup> „Horizon” 1979, listopad, s. 6.
- <sup>498</sup> J. E. Rowell, *Extended Orchestral Works of Duke Ellington*, s. 415.
- <sup>499</sup> Wywiad autora.
- <sup>500</sup> MIMM, s. 259.
- <sup>501</sup> Ibidem, s. 260.
- <sup>502</sup> Praca niepublikowana.
- <sup>503</sup> Yale, 557, 24.
- <sup>504</sup> Ch. Barnet, *Those Swinging Years*, s. 185.
- <sup>505</sup> J. Hammond, *Jolvi Hammond on Record*, s. 138.
- <sup>506</sup> „Show” 1964, sierpień, s. 72.
- <sup>507</sup> Wywiad autora.
- <sup>508</sup> M. Ellington, *Duke Ellington in Person*, s. 195.
- <sup>509</sup> Ibidem, s. 196.
- <sup>510</sup> Rozmowa prywatna.
- <sup>511</sup> M. Ellington, *Duke Ellington in Person*, s. 191.
- <sup>512</sup> D. Jewell, *Duke*, s. 224-225.
- <sup>513</sup> Ibidem.
- <sup>514</sup> „New York Times” 1974, 14 kwietnia, s. 50.
- <sup>515</sup> „New York Times” 1974, 23 maja, s. 34.
- <sup>516</sup> „New York Times” 1974, 25 maja, s. 1.
- <sup>517</sup> Ibidem.
- <sup>518</sup> „New York Times” 1974, 26 maja, s. IV-14.
- <sup>519</sup> A. Wilder, *American Popular Song*, s. 412.
- <sup>520</sup> „Show” 1964, sierpień, s. 106.
- <sup>521</sup> D. George, *Sweet Man*, s. 51.
- <sup>522</sup> Ibidem, s. 137.