

JAMES LINCOLN COLLIER

Louis Armstrong



Ali-Baba

AMBER



BIOGRAFIE

Tytuł oryginalny
LOUIS ARMSTRONG

Konsultacja muzykologiczna
BOGDAN STYCZYŃSKI

Zdjęcie na okładce
JOHN PHILLIPS

Redakcja merytoryczna
EUGENIUSZ MELECH

Redakcja techniczna
LIWIA DRUBKOWSKA

Korekta
JADWIGA PILLER

Copyright © 1983 James Lincoln Collier

For the Polish edition

Copyright © 1997 by Wydawnictwo Amber Sp. z o.o.

ISBN 83-7169-282-X

WYDAWNICTWO AMBER Sp. z o.o.

00-108 Warszawa, ul. Zielna 39, tel. 620 40 13, 620 81 62

Warszawa 1997. Wydanie I

Druk: Zakład Poligraficzno-Wydawniczy Pozkał w Inowrocławiu

Dla Johna Fella

Louis Armstrong

JAMES LINCOLN COLLIER

Przeład
Miroław P. Jabłoński



Warszawa
1997

Przedmowa

Kiedy po raz pierwszy poddano mi myśl, bym zajął się napisaniem biografii Louisa Armstronga, przestraszyłem się - z całą pewnością opublikowano już całe mnóstwo materiałów o tym wielkim muzyku jazzowym. Okazało się jednak, że tak nie jest. Wiele z tego, co zostało napisane na temat Armstronga, było powielaniem starych mitów - 4 lipca jako data jego narodzin, pobyt w poprawczaku, początkowe granie jazzu w burdelach Storyville. Niektóre z tych „faktów” stanowiły najzwyczajniejsze zmyślenia. Liczba godnych zaufania tekstów o Armstrongu okazała się zadziwiająco skromna i pochodzą one głównie z ostatniej dekady, kiedy pojawiło się wiele nowych informacji o jazzie - przekazów ustnych, biografii, studiów muzykologicznych. Potrzeba napisania nowej książki o tym epokowym artyście stała się paląca.

Kiedy zacząłem zbierać materiały, pojąłem coś jeszcze: otóż historia jazzu była mylnie interpretowana w wielu kwestiach. Krótko mówiąc: wczesny jazz postrzegany był przez pisarzy lat trzydziestych i czterdziestych naszego wieku jako muzyka ludowa, grana głównie przez czarnych dla ich własnej publiczności. Na podstawie lektury periodyków lat dwudziestych, zawierających wywiady z muzykami tamtych czasów, oraz dostępnych przekazów ustnych, dochodzimy do wniosku, że od chwili swego powstania jazz stanowił jedną z dziedzin wysoce skomercjalizowanego przemysłu rozrywkowego. W celu zrozumienia w nim roli Armstronga niezbędna była nowa interpretacja.

Jest oczywiście, że książka taka nie mogła powstać bez pomocy wielu ludzi. Nie sposób wyliczyć wytrwałych badaczy jazzu, których praca składa się na każde studium jazzu: o ile mogłem, podkreślałem ich zasługi. Jednakże chciałbym szczególnie podziękować Danowi Morgensternowi wraz z ekipą Institute of Jazz Studies w Rutgers, a także Curtisowi Jerde oraz pracownikom Archiwum Jazzowego im. Williama Ransoma Hogana w Tulane, za ich niezmierną uczynność i pogodę ducha, gdy kierowali mnie do ważnych materiałów. Pragnąłbym także wyrazić wdzięczność Ronowi Welbumowi z Oral History Program w Institute of Jazz Studies; badaczom jazzu Richardowi B. Allenowi, Jassonowi Berry'emu, R.D. Darrelowi, Allanowi Jaffe, Tadowi Jonesowi, Donowi Marquisowi, Rosette Reitz, Williamowi Russel-

lowi, Philowi Schaapowi, S. Frederickowi Starrowi oraz Richardowi Winderowi z Milne Boy's Home za hojne dzielenie się ze mną własnymi pomysłami. Miałem szczęście, mogąc spędzić czas z wieloma muzykami, którzy w taki czy inny sposób współpracowali z Armstrongiem, a między innymi z Marshalllem Brownem, Scovillem Brownem, Prestonem Jacksonem, George'em Jamesem, Andy Kirkiem i Tomem Thibeau; w Londynie z Harrym Franci- sem i Harrym Goldem; w Paryżu z Arturem Briggsem. Związanymi z Arm- strongiem ludźmi, którzy pomimo licznych zajęć poświęcili mi swój czas, byli pani Lucille Armstrong, Dave Gold i Joe Sully z Associated Booking Corpo- ration, oraz Milt Gabler, John Hammond, dr Aleksander Schiff i dr Garry Zucker. Szczególnie jestem wdzięczny Francisowi „Corkowi” O’Keefe, który nie tylko poświęcił mi swój czas, ale otworzył przede mną różne drzwi. Pragnę również podziękować Johnowi L. Fellowi, który wspomógł mnie rzadkimi nagraniami Armstronga z własnej kolekcji. Mam również dług wdzięczności wobec mego wydawcy, Sheldona Meyera, który jako pierwszy podsunął mi myśl napisania tej książki, oraz wobec Kima Lewisa i Leona Capelessa, którzy oczyścili rękopis z błędów i poczynili wiele pomocnych uwag.

Prace nad tą książką w znacznym stopniu stały się możliwe dzięki National Foundation For the Humanites.

J.L.C.

Nowy Jork, czerwiec 1983

1

Nowy Orlean

Kiedy 6 lipca 1971 roku zmarł Louis Armstrong, dziesiątki milionów oplakujących go na całym świecie ludzi wspominało, jak schrypniętym głosem śpiewał *Hello, Dolly* i *Blueberry Hill*. Był radosnym, ożywionym chęcią przypodobania się wykonawcą piosenek, przeplatanych słownymi, drobnymi, komicznymi wstawkami w jazzowym żargonie, od czasu do czasu grającym na trąbce i prezentującym osobowość sceniczną niepokojąco bliską kłownowi.

Tylko niewielka grupka osób zdawała sobie sprawę z tego, że Louis Armstrong był jedną z najważniejszych postaci muzyki dwudziestego wieku. W istocie można przyjąć tezę, że był najważniejszą postacią, gdyż niemal samodzielnie przemodelował jazz, a w konsekwencji miał decydujący wpływ na gatunki muzyczne, które z jazzu wyrosły: na rock i jego warianty, na muzykę telewizyjną, filmową i teatralną; na melodie, które nieustannie sączą się do naszych uszu w supermarketach, windach, fabrykach, biurach; a nawet na „klasyczną” muzykę Coplanda, Milhauda, Poulenca, Honeggera i innych. Bez Armstronga nic z tego nie byłoby takie, jak jest. Louis Armstrong okazał się geniuszem swej epoki.

To nic dziwnego, iż Armstrong odegrał tak istotną rolę. Pod wieloma względami stanowi on archetyp człowieka dwudziestego wieku. Po pierwsze, był Amerykaninem, a cały świat patrzył na Stany Zjednoczone jako na źródło nowych idei, nowego sposobu myślenia i postępowania. Po drugie, był czarny, a w tym czasie jeden z najważniejszych międzynarodowych ruchów politycznych w świecie stanowiła walka o równouprawnienie Murzynów. Wreszcie, w stuleciu, w którym indywidualny sposób ekspresji stanowił zarazem filozofię życia, jak i główną zasadę w sztuce, Armstrong był twórczym geniuszem, który jako pierwszy zademonstrował możliwości tkwiące w muzyce improwizowanej. Możemy powiedzieć, że odkrył na nowo improwizację, która istniała od początku rodzaju ludzkiego. Jednakże w długiej historii zachodniej kultury muzycznej, improwizacja nie odgrywała nigdy tak istotnej roli jak po okresie wczesnego jazzu. I to właśnie przede wszystkim Louis Armstrong zachęcał młodych muzyków, by korzystali z niej jako z jednej z podstawowych metod twórczych. W pewnych momentach historii pojawiają się ludzie, którzy tkają nowy wzór z istniejących już nici.

Życie Armstronga to co najmniej tizy klasyczne amerykańskie historie. Jest to opowieść Horatio Algera o chłopaku z biednej dzielnicy miasta, który doszedł do sławy i fortuny - Armstrong nie urodził się »w złych warunkach», lecz na samym dole drabiny społecznej; umarł zai bogaty i znany na całym świecie. Jest to także historia utalentowanego artysty, wplątanego w tryby światowego show-businessu, kierowanego w stronę komercji przez wewnętrzne oraz zewnętrzne uwarunkowania. W końcu jest to również opowieść o prostym, wiejskim chłopcu, próbującym radzić sobie ze sławą, jakiej nie oczekiwał ani nie pragnął.

Jest to prawdziwie amerykańska historia. Niestety, wiele jej fragmentów możemy poznać tylko w zarysach. Przeszłość jazzu zapisana jest w pamięci starych ludzi. Nie istnieje żaden dokument świadczący o istnieniu Armstronga, zanim ukończył on osiemnaście lat: nie ma świadectwa urodzenia, świadectw szkolnych, rodzinnej Biblii, żadnych listów, pamiętników, ani wzmianek gazetowych. Wszystko, co o nim wiemy, opiera się na tym, co sam o sobie powiedział, co zapamiętali starsi ludzie, co możemy wywnioskować na podstawie informacji o warunkach, w jakich wzrastał i pracował. Wszystkie te źródła nie są wiarygodne. Dwie książki sygnowane przez Armstronga - jedną z nich napisał prawdopodobnie w większej części sam - też nie są godne zaufania.¹ Wspomnienia innych osób wydają się tym bardziej podejrzane: starzy ludzie zapomnieli lub nieświadomie zniekształcają fakty i kłamia. A wnioski są po prostu tylko wnioskami.

Pierwszą z owych nici, którą wykorzystał Armstrong, była atmosfera Nowego Orleanu. Miasto stanowiło część głębokiego Południa, ze wszystkimi wynikającymi z tego implikacjami. Jego zwyczaje różniły się jednak od powszechnych wzorców St. Louis, Memphis i Adanty. Zostało założone w 1718 roku na brzegu Missisipi, niedaleko ujścia rzeki, przez Jeana Baptiste Lemoyne'a, pana de Bienville, jako część powstającego na Karaibach francuskiego imperium, opierającego się na produkcji cukru i zależnego od siły roboczej przywożonych z Afryki niewolników. Na początku miasto rozrastało się bardziej ku południowi niż ku północy.

Jego polityczne, kulturalne oraz ekonomiczne więzi nie sięgały do amerykańskich kolonii na wybrzeżu Atlantyku, ale ku pokrewnym francuskim koloniom na Karaibach. Było bardziej katolickie niż protestanckie, raczej francusko- aniżeli anglojęzyczne; w sprawach moralności oraz powszechnie akceptowanej obyczajowości nie oglądało się na Londyn, ale na Paryż - zdominowany intelektualnie przez wolnomyślicieli doby Oświecenia. W ten sposób było bardziej inspirowane przez laicką, a w istocie liberalityńską, postawę dworu francuskiego, niż przez sztywny, surowy kalwinizm purytańskich kolonistów z północy. Francuzi z Luizjany uważali za oczywiste, że ludzie powinni się bawić. Uwielbiali wino i dobre jedzenie, muzykę oraz taniec, i uważali, że nigdy nie jest tego za dużo. Prostytucja została zaakceptowana od samego początku, a ciężka praca nie była uznawana za warunek zbawienia - a takie właśnie przekonanie pokutowało w Nowej Anglii - lecz za zło konieczne. Osadnicy, spośród których wielu zesłano tutaj z francuskich kolonii w Kanadzie, zostali scharakteryzowani przez współczesnego im obserwatora jako skłonne do lenistwa i nie posiadające większych ambicji „szumowiny”. Libertynizm władz kolonialnych sprawił, że

Nowy Orlean przyswoił sobie tolerancję, którą gdzie indziej w Ameryce uważano za niemoralną.

Niewątpliwie hamowało to rozwój kolonii, ale głównym powodem tego stanu rzeczy był niedobór niewolników, podkradanych przez plantatorów z Wysp Karaibskich, leżących bliżej źródła niewolniczej siły roboczej. Zgodnie z twierdzeniem socjologa historii i badacza jazzu, Curtisa Jerde², najczęściej napływało czarnych niewolników do Luizjany tuż przed Rewolucją Francuską, kiedy wielcy plantatorzy, uchodząc przed zemstą zwycięskich patriotów w czasie wojny o niepodległość Stanów Zjednoczonych, wraz ze swymi niewolnikami przyłączyli się do Luizjany.³ Istnieje zatem duże prawdopodobieństwo, że przodkowie Armstronga przybyli do Nowego Orleanu z Georgii lub którejś z Karolin, a nie na karaibskich statkach niewolników.

W 1803 roku Stany Zjednoczone otrzymały Nowy Orlean wraz z zakupioną Luizjaną, i rozpoczął się proces amerykańskiej. Do miasta przybywali z północy przedsiębiorczy biznesmeni, by inwestować kapitał, a dostarczający futer traperzy, drwale oraz zabijacy zjawiali się, by sprzedać swoje dobra i wydać pieniądze. Proces rekultywacji biegł w dwóch kierunkach. Wielu spośród nowo przybyłych - uczących się francuskiego i przyjmujących liberalne zwyczaje miasta, które uznawali za bardziej pociągające od szczątkowego kalwinizmu, jaki pozostawili w domu - zostało wchłoniętych przez starą kulturę. Pili wino, wydawali bale i utrzymywali kochanki.

Leżące nad morzem w delcie Missisipi miasto przez wczesne lata dziewiętnastego wieku znakomicie prosperowało, stając się głównym portem pośredniczącym w handlu bawełną, żywym inwentarzem i cukrem. W mgnieniu oka powstawały olbrzymie fortuny i budowano wielkie rezydencje. Nawet po wojnie secesyjnej, dzięki temu szczęśliwemu położeniu, miastu nie stała się krzywda. Dopiero pod koniec dziewiętnastego wieku, kiedy koleje zaczęły wygrywać rywalizację z transportem rzeczonym, Nowy Orlean nieco podupadł. W czasach narodzin Armstronga sytuacja wyglądała jeszcze gorzej. Nowy Orlean znalazł się na uboczu głównej drogi, łączącej bogate zachodnie równiny z rynkami zbytu wschodnich miast. Stał się bardziej prowincjonalny, zacofany. I jak większość amerykańskich miast cierpiał z powodu imigracji, chaotycznego rozwoju i pustek w kasie miejskiej.

Nowy Orlean został wybudowany na bagnach. W niektórych miejscach woda znajduje się zaledwie trzydzieści centymetrów pod powierzchnią gruntu, utrudniając, a wręcz uniemożliwiając zbudowanie podziemnej infrastruktury na wzór wielkich miast na północy. Nowy Orlean nazywano „jedynym większym miastem zachodniego świata bez systemu kanalizacyjnego”.⁴ Pierwszy kolektor ściekowy został zbudowany w 1892 roku i kłarnecista Georg Lewis pamięta głęboką po kostki wodę, płynącą ściekami Dzielnicy Francuskiej. W czasach Armstronga w biedniejszych dzielnicach wychodki nadal znajdowały się w użyciu.

Oto co mówi pionier jazzu, basista Pops Foster „Nowy Orlean w tamtych czasach to jedna wielka breja. Bardzo niewiele ulic wysypanych było tłuczniem, a tylko jedna, Canal Street, miała bruk; większość była błotnista.”⁵ Zbrodnia ■tanowiła nieodłączny element życia, chociaż pod tym względem Nowy Orlean nie różnił się zbytnio od innych miast amerykańskich - czy też miast gdziekolwiek w przemysłowym świecie. Tanie trunki i narkotyki - szczególnie kokaina

była w tamtym czasie łatwo dostępna - dla wielu biedaków stanowiły jedyną radość w życiu. Policja była źle wyposażona, a poza tym - skorumpowana. W sumie, Nowy Orlean był „brudny, wilgotny, niechlujny i źle zarządzany”.⁶ Żaden z tych zarzutów nie dotyczył, oczywiście, tylko Nowego Orleanu, ale w tym mieście, z gorącym i wilgotnym klimatem, z fatalną kanalizacją, żyło się znacznie trudniej. Kiedy zatem widzimy u Armstronga pewną wulgarność - potrafił na przykład wysyłać kartki bożonarodzeniowe z fotografią siebie samego siedzącego na sedesie - należy wziąć pod uwagę to, że wyrósł w środowisku, gdzie fizjologia życia nie stanowiła tabu.

Jakkolwiek brudne i niebezpieczne było to miasto, istniała też druga strona jego wizerunku. We wspomnieniach muzyków jazzowych z pierwszych dwóch dziesięcioleci naszego wieku przewija się tęsknota za czymś, co zdawało się lepszymi czasami. Owszem, byli biedni. Kwestia jedzenia często pojawia się w ich wspomnieniach: kotły jambalayi (potrawy z ryżu, szynki, kiełbasy i skorupiaków, gotowane z pomidorami, cebulą, pieprzem i przyprawami), gary gumbo (zupy z kurczaków lub owoców morza, z włoszczyzną i piżmianem jadalnym), czerwona fasola i ryż, kanapki z-wieprzowiną. Nie była to wyszukana kuchnia, ale proste pożywienie, i wygląda na to, że dla wielu z tych ludzi było świętem móc najeść się do syta. Tak, pomimo ubóstwa potrafili się bawić - częściowo dlatego, że miasto założono w tym celu, by dostarczyć ludziom przyjemności.

Nowy Orlean nie był jedynym amerykańskim miastem posiadającym centrum rozrywkowe, ale tylko w niewielu z nich wszystkie klasy ludzi uznawały pogoń za przyjemnościami za rzecz całkowicie naturalną. Wzdłuż brzegów jeziora Pontchartrain wyrosło szereg ośrodków, niektóre dostępne dla czarnych, dokąd ludzie mogli uciec przed upałem, by popływać, wędkować, pić, *jeść*, oddawać się hazardowi oraz słuchać przygrywających zespołów. Tereny rozrywkowe dla czarnych znajdowały się także bliżej, w parkach Lincolna i Johnsona. Pierwszy z nich był bardzo zadbane i posiadał „olbrzymią, podobną do stodoły halę, składającą się z kilku mniejszych sal i pomieszczeń, oraz otwarty pawilon”.⁷ Znajdowały się tam urządzenia służące piknikowaniu, jeźdźeniu na wrotkach czy tańcowi. W niedziele w parku startowały balony lub wyświetlano nieme filmy. Johnson Park, po drugiej stronie ulicy, był skromniejszy; jednak tu i tam grały orkiestry, do których czasem pozwalano się przyłączyć terminującemu w muzycznym fachu Armstrongowi,

Faktem o szczególnym znaczeniu w życiu Armstronga było to, że Nowy Orlean stanowił bezspornie najbardziej rozmuzykowane miasto w całych Stanach Zjednoczonych, a prawdopodobnie i na całej zachodniej półkuli. Miasto było dosłownie przeniknięte muzyką. Istniały w nim orkiestry symfoniczne, marszowe i zespoły przygrywające do tańca. Niekiedy występowały tam aż trzy zespoły operowe w jednym czasie, i już w 1830 roku istniało także Murzyńskie Towarzystwo Filharmoniczne, które dawało regularne koncerty.

W życiu społecznym Nowego Orleanu szczególną rolę spełniał taniec. W osiemnastym i dziewiętnastym stuleciu, zarówno w Ameryce, jak i wszędzie, taniec zastępował uprawiane w dwudziestym wieku sporty. Jednak w Nowym Orleanie zostało to doprowadzone do „nieprawdopodobnej przesady”, jeśli wierzyć opiniom gości z Północy. „Ani surowość zimna, ani nużący upał nie powstrzymuje tych ludzi od rozrywki.”⁸

Wszelako muzyka w Nowym Orleanie nie służyła tylko do tańca, zwyczajowo towarzyszyła niemal wszystkim wydarzeniom. Rozbrzmiewała na weselach i na pogrzebach - i to nie zwykła muzyka organowa, ale pełna orkiestra, grająca w kościele, przy grobie, a potem na stypie. Zespoły przygrywały podczas pikników, przy otwarciu nowych sklepów, a nawet podczas zawodów lekkoatletycznych - i, oczywiście, dla samej przyjemności grania. Nowoorleański gitarzysta, Danny Barker, tak to wspaniale opisał:

„Jednym z najprzyjemniejszych moich wspomnień z dzieciństwa w Nowym Orleanie jest to, jak bawiąc się z innymi urwisami, usłyszałem nagle muzykę. To było coś tak fenomenalnego jak zorza polarna. Dźwięki muzyki były niezwykle czyste, ale nie byliśmy pewni, skąd dochodzą. Zaczynaliśmy biec truchtem: «Tam! Tam!» Czasem biegnąc tak odkrywaliśmy, że wcale nie znajdujemy się bliżej muzyki. Rozbrzmiewała ona wszędzie. Miasto pełne było dźwięków.”⁹

A Pops Foster powiedział: „Niedziela była dla nas wielkim dniem. Pomiędzy jeziorem a Milneburgiem grało ze trzydzieści pięć czy czterdzieści kapel. We wszystkich klubach odbywały się pikniki i miały one swoje własne orkiestry do wynajęcia. Cały dzień można było jeść gumbo z kurczaka, czerwoną fasolę z ryżem, pieczone mięso oraz pić piwo i czerwone wino. Ludzie tańczyli przy orkiestrach lub ich słuchali, pływali, jeździli łódkami albo spacerowali po nabrzeżu. Poniedziałki nad jeziorem były dla rajfurów, naganiaczy, kurew i muzyków. Wszyscy chodziliśmy tam piknikować i wypoczywać. W nocy tańczono w pawilonach na molach”.¹⁰

Louis Armstrong nurzał się w żywej muzyce niemal od urodzenia; muzyka była autentyczna i tworzona przez ludzi, na których można się było gorliwie wzorować w ten sam sposób, w jaki dzieci naśladowują rodziców. Niewiele miast miało równie silną tradycję muzyczną - szczególnie jeśli chodzi o muzykę uliczną. W zimnych miastach Północy sam klimat na pół roku wykluczał możliwość ulicznego muzykowania; w Nowym Orleanie zawsze grano na ulicach.

Dla czarnych muzyka była szczególnie ważna, bowiem ci ubodzy i źle wykształceni ludzie nie znali zbyt wielu sposobów rozrywki. Nie czytali powieści ani poezji, gdyż większość z nich w ogóle nie umiała czytać. Nie znali malarstwa, ani nie korzystali z opery, teatru czy baletu, ponieważ zakazywano im wstępu do muzeów i sal widowiskowych. Nie mieli radia, telewizji, kina, czasopism. Wszystko to, wyższych i niższych lotów, odgrywające tak ważną rolę w naszym życiu, było w ich kulturze nieobecne. Mieli tylko muzykę, którą tworzyli, i - w mniejszym stopniu - tańce, które tańczyli. W nieuchronny sposób muzyka, zastępując telewizję, teatr, radio, stała się dla nich niezmiernie ważna.

Inną cechę charakterystyczną miasta stanowiło to, jak jego mieszkańcy pojmowali sens rodziny; to, co niektórzy nazywali klanowością. Zawsze istniało poczucie, że „my”, którzy mieszkamy w sąsiedztwie, pracujemy w tym samym fachu i cierpimy te same niedogodności, musimy troszczyć się nawzajem o sobie. Ponieważ Nowy Orlean był nieco odizolowany podczas swej wczesnej historii, miał skłonność do zasklepiania się w sobie. Ludzie nie zmieniali łatwo miejsca pobytu; w Nowym Orleanie i wokół niego żyły czarne rodziny, mieszkające tam od pokoleń; były także rody mieszanej krwi, kreolskie.

To pojęcie rodziny, klanowość, jest chyba czynnikiem decydującym w emocjonalnym rozwoju Armstronga. Pozostawiany okresowo samemu sobie przez nie interesującego się nim ojca oraz niesolidną matkę, mógł liczyć na kobiety z sąsiedztwa - z których wiele było prostytutkami - że go przygarzną, gdy będzie samotny i głodny. Wspominał starsze siostry z sąsiedztwa, które faktycznie go wychowały. Klan zapewniał mu bezpieczeństwo i ta zastępcza rodzina musiała stanowić znaczący czynnik w jego rozwoju.

Louis Armstrong wyrósł w mieście wielkich kontrastów; w mieście ogromnego bogactwa i głębokiego ubóstwa; prowincjonalnym i zarazem nieco staroświeckim, a jednocześnie wyrafinowanym w swej tolerancji wobec potrzeb ciała. Ludzka zmysłowość, którą inne amerykańskie miasta skrywały pod płaszczkiem wiktoriańszczyzny, w Nowym Orleanie występowała przy podniesionej kurtynie. Prostytycja była wszechobecna, trunki stanowiły główny artykuł handlowy, narkotyki znajdowały się w zasięgu ręki i - chociaż mieszanie ras było tu zakazane - mężczyźni z najlepszych rodzin otwarcie utrzymywali kochanki, będące Mulatkami. Było to miasto, w którym panowie ze starych i bogatych rodów - stanowiący arystokrację Nowego Orleanu prawnicy, urzędnicy i przemysłowcy - mogli spędzić sobotnią noc na rozpuście w wykwintnych burdelach, wydając setki, jeśli nie tysiące dolarów, a potem spotkać się w salach konferencyjnych na śmiertelnie poważnych dyskusjach w poniedziałek rano.

Powinniśmy pamiętać, że w czasach Armstronga miasta, miasteczka i poszczególne części kraju posiadały wyraźnie zaznaczoną odrębność. Sam Armstrong jako dziecko nie był nigdy dalej niż kilka kilometrów od Nowego Orleanu, a i później nie jeździł daleko, póki nie skończył dwudziestu lat. Czytał trochę książek poza lekturą szkolną, a także, okazjonalnie, przeglądał miejscowe gazety. Nowy Orlean był jego światem i miał na niego dużo większy wpływ, niż można to sobie wyobrazić dzisiaj. Chociaż nie spędził tam wiele czasu od swego wyjazdu w 1922 roku, przez całe życie czuł się nowoorleaninem.

Byłoby nadmiernym uproszczeniem twierdzić, że Nowy Orlean wyposażył we wszystko Louisa Armstronga - ludzka osobowość jest zbyt skomplikowana. Było jednakże decydujące dla jego rozwoju jako muzyka, że nie wychowywał się w ciasnym gorsecie wiktoriańszczyzny, odczuwanym boleśnie przez wielu spośród grających jazz jego współczesnych - takich jak „Fats” Waller i Bix Beiderbecke. Waller wyrósł w głęboko religijnym domu, Beiderbecke zaś w pełnej aspiracji dobrze sytuowanej rodzinie z klasy średniej. Byli to uzdolnieni ludzie, może nawet tak zdolni jak Armstrong, ale obaj ciężko się szamotali, nie mogąc znaleźć sobie miejsce w życiu i szybko zapili się na śmierć, w połowie zaledwie spełniając pokładane w nich nadzieje. Armstrong dojrzywał w przekonaniu, że nie musi się przed nikim usprawiedliwiać. Wychowując się w Davenport, w stanie Iowa, jak Beiderbecke, lub w nowym Jorku, jak Waller, nauczyłyby się, że o niektórych rzeczach można mówić, a o innych nie. W Nowym Orleanie wiktoriański płaszczek zawsze był utkany z gazy i nikt tu zbyt nie moralizował.

Poza tym była tam także muzyka - bogata w swej różnorodności. Armstrong słyszał ją cały czas i stała się dla niego równie naturalnym środkiem komunikacji, jak mowa.

Rasa i seks

Way Down Yonder in New Orleans, jak wiele popularnych piosenek, zawiera tylko pół prawdy: w porównaniu z zimnymi, przemysłowymi miastami Północy, Nowy Orlean jest „rajem na ziemi”. Istniała jednak i druga strona medalu: miasto od czasów założenia borykało się z dwoma problemami, których nigdy nie udało się rozwiązać. Były to: rasa i seks.

Amerykańskie Południe nie wynalazło dyskryminacji rasowej. Niektóre spośród europejskich narodów dopuszczały się daleko gorszych rzeczy podczas budowania swych kolonialnych imperiów, a niewolnictwo stanowiło część afrykańskiego życia na długo przedtem, zanim przybyli tam biali. Nawet w północnych stanach USA czarni starają się dorównać białym, a niesnaski na de rasowym nie są obce współczesnemu światu. Musimy jednak uznać, że Louis Armstrong był czarnoskórym wyrastającym w środowisku, gdzie Murzynów prawem zwyczajowym utrzymano w stanie półniewolniczym. Stanowiło to dla niego niezwykle istotny czynnik, podobnie jak fakt, że pochodził z biednej rodziny i został porzucony przez rodziców.

Tuż po wojnie secesyjnej oddziały Unii pozostały na Południu w roli wojsk okupacyjnych. Zwycięski rząd federalny postanowił sprawić, by czarnych traktowano na zasadzie równości. Pod ochroną strzelb Północy posyłano Murzynów do szkół, zachęcano do udziału w wyborach oraz do obejmowania urzędów. Pokażna liczba czarnych została wybrana na rozmaite publiczne stanowiska, nawet do senatu Stanów Zjednoczonych.

Nagle jednak zmieniła się polityka. W 1877 roku oddziały Północy zostały wycofane. Biali południowcy znowu znaleźli się u władzy i niemal natychmiast zaczęli ponownie ujarzmiać czarnych. Jak powiada William Ivy Hair, południowiec z krwi i kości: „Z punktu widzenia dominujących białych, zniesienie niewolnictwa wzbudziłoby wśród czarnych niebezpieczne aspiracje, do czego należało ich zniechęcić. Zdecydowano, że Murzyni muszą być bardziej posłuszni białym, bardziej świadomi swojej socjalnej niższości.”¹ Niewolnictwo przywracano terrorem. Murzyni, którzy usiłowali głosować, lub w jakiś inny sposób korzystać ze swych praw obywatelskich, byli natychmiast wyciągani ze swych chat przez gangi nocnych jeźdźców i bici, wieszani, podpalani. „Kolejna pieczęć z Negra”, zatytułowała artykuł jedna z gazet

Najmniejsze oznaki niezadowolenia mogły sprowadzić w nocy na winowajcę białą bandę.

Z pewnością tylko mniejszość białych, a prawdopodobnie zdecydowana ich mniejszość, uczestniczyła w biciu i mordowaniu. Ogromna liczba południowców była tym zmartwiona i oburzona; większość, niestety, przyzwalała jednak na tę przemoc. W konsekwencji, żeby jakoś przeżyć, większość czarnych zaakceptowała neoneowolniczy rytuał postępowania w stosunku do białych. Zachowywali się tak, jakby z entuzjazmem zaakceptowali swój niższy status społeczny.² Murzyni naprawdę nie mieli innego wyjścia, jak nagiąć karku.

Generalnie panuje pogląd, że czarni mieli w Nowym Orleanie lepsze warunki niż gdziekolwiek na Południu. Lokalny liberalizm, w połączeniu z ogromną rzeszą ludzi mieszanej krwi powodował, że biali nowoorleańczycy uznawali ciemnoskórych za członków społeczeństwa. Pops Foster w swojej relacji o czasach młodości powiedział: „Wszyscy biali i kolorowi muzycy w całym Nowym Orleanie znali się wzajemnie i nie było pomiędzy nimi żadnego Jima Crowa*. Nikt nie zwracał szczególnej uwagi na kolor skóry i grałem z wieloma pośród nich w Nowym Orleanie.”³ Jest sprawą udowodnioną, że kilku czarnych Kreoli o jasnej skórze, takich jak Achille Baquet, grało z białymi grupami; jednakże na zdjęciach zespołów z tego okresu nie widać mieszanych orkiestr. Hair konkluduje: „Stosunki rasowe w Nowym Orleanie, przy całej jego reputacji miasta liberalnego, w istocie nie były dużo lepsze niż w innych południowych aglomeracjach.”⁴

A zatem Louis Armstrong dojrzywał w czasie, gdy pozycja czarnych na Południu była pod niektórymi względami nawet gorsza niż podczas niewolnictwa, kiedy pan mógł bić swoich czarnuchów, ale niepodobieństwem było, by zabił kogoś, pozabawiając się tym samym cennej siły roboczej. Armstrong nie był na tyle wolny, by swobodnie poruszać się po swoim rodzinnym mieście; istniało wiele miejsc, do których nie mógł wejść, jeżeli nie miał tam jakiegoś interesu do załatwienia; taką właśnie, jak zobaczymy, była dzielnica białych burdeli, Storyville. Nie mógł jadać w restauracjach dla białych, nawet w tych najędźniejszych.

Nie mógł także zdobyć dobrego wykształcenia ani zawodu - nawet zostać urzędnikiem. Od urodzenia skazany był na egzystowanie człowieka wykonującego podrzędne prace - zawsze biedny i zawsze niepewny, czy następnego dnia też będzie miał zajęcie i czy nie zostanie wykorzystany; za to w pełni świadom tego, iż na starość, żeby mieć co do ust włożyć, zależny będzie od miłosierdzia przyjaciół oraz rodziny. I nawet nie mógł oczekiwać, że jego sytuacja ulegnie poprawie. W 1917 roku, kiedy Nowy Orlean oficjalnie rozdzielił dzielnice czerwonych latarni, Południe za pomocą nowych praw jeszcze bardziej ograniczyło Murzynów. Kiedy przyglądamy się charakterowi Armstronga, który wielokrotnie zachowywał pokorną postawę wobec białego szefa, musimy pamiętać, że wyrósł on w atmosferze dyskryminacyjnych zasad Jima Crowa. Po latach powiedział dziennikarzowi: „Jeżeli w tamtych czasach nie miał człowiek za sobą białego kierownika, było

* Jim Crow - symbol amerykańskiej dyskryminacji rasowej; postać tytułowa pieśni śpiewanej przez Thomasa Rice'a (1808-60), (przyp. tłum.).

się tylko przeklętym, godnym politowania czarnuchem. Jeśli Murzyn miał takiego białego opiekuna, który mógłby powiedzieć: «Za co, do diabła, zamykacie mojego czarnucha?», wtedy pozwalano mu odejść wolno. Jeśli się jednak dostało do więzienia nie mając białego szefa, i było się związanym z innymi aresztantami wspólnym łańcuchem, wtedy człowiek czuł się stale zagrożony.⁷⁵

W czasach Armstronga życie czarnego na Południu, jak również w znacznej mierze na Północy, podobne było do egzystencji szeregowca w armii. Wszędzie wokół istniały przeszkody, zakazy, przepisy i autorytety, które mogły sprawić wiele cierpień, a nawet zabić. Zawiedzione nadzieje, strach, depresja, hamowana wściekłość charakteryzowały tamte czasy.

Szczególnie cierpiała na skutek powojennych represji kasta ludzi mieszanej krwi, którzy byli nazywani czarnymi Kreolami. Lingwiści dokładnie zdefiniowali Kreoli, którzy wywodzili się z pierwotnych osadników, będących katolikami, mówiących gwarową francuszczyzną i w sprawach kultury nadal oglądających się na Paryż. W przeciwieństwie do tego, co powszechnie uznają piszący o jazzie autorzy, ludzie ci byli biali. Istniały tam i istnieją po dziś dzień inne społeczności ludzi o mieszanej krwi, głównie wolnych, zwanych w dziewiętnastym wieku *gens de couleurs libres*.

Choć krzyżowanie się ras było w Luizjanie równie powszechne jak gdzie indziej, czarni Kreole z Nowego Orleanu są przede wszystkim potomkami kobiet mieszanej krwi, które przybyły do miasta w 1809 roku, uciekając przed rewoltami na ich rodzinnych, karaibskich wyspach w następstwie wojen napoleońskich.

Uciekinierzy pozostawili większość swego majątku i byli zmuszeni znaleźć jakiś sposób na życie w nowej ojczyźnie. Dla ładnych, młodych kobiet mieszanej rasy sprawa była oczywista, że mogą zostać kochankami białych mężczyzn. „Mężczyzna, który znalazł dziewczynę, jakiej pragnął, odwiedzał jej krewnych i dochodził z nimi do porozumienia, dając jakąś sumę pieniędzy lub prezent... Dziewczyna wydawała wówczas przyjęcie dla przyjaciół, po czym odchodziła, by zamieszkać ze swym protektorem-”⁷⁶ Proceder ten istniał całkowicie jawnie. Osiem lub dziesięć razy do roku wydawano słynne Bale Mieszkańców, zwane oficjalnie *Bals du Cordon Bleu*, by młodym, białym mężczyznom umożliwić spotkanie niezamężnych młodych kobiet mieszanej krwi; a tym, którzy znajdowali się już w wolnym związku, dać sposobność zabawienia się ze swymi kochankami.

Wielu z tych mężczyzn brało sobie za żony białe kobiety ze swej klasy, ale dbali również o dzieci ze związków z kochankami, niekiedy ucząc je i nadając im nazwiska wedle swej woli. Efektem tego procesu było powstanie licznej klasy ludzi mieszanej krwi, których kultura opierała się na starej, francuskiej kulturze Karaibów. Najczęściej czarni Kreole byli rzemieślnikami i drobnymi przedsiębiorcami, ale niektórzy z nich doszli do bogactwa, mieli własnych niewolników, znali się na literaturze i operze.

Ta barwna, półkastowa społeczność miała krótki żywot. W 1894 roku w wyniku działań podjętych przeciwko Murzynom uchwalono w Luizjanie prawo, iż człowiek z najmniejszą nawet domieszką czarnej krwi ma być uznawany za czarnego. Skutkiem tego czarni Kreole pozbawieni zostali praw obywatelskich i znaleźli się pomiędzy murzyńskimi robotnikami portowymi

oraz pracownikami przędzalni, którymi zawsze pogardzali jako ciemnymi, prostackimi i niepiśmiennymi robotami.

Nie zaakceptowali ochoczo tego nowego statusu społecznego. Zgorzkniali, starali się kurczowo trzymać swojej kultury, by stojąc teraz zaledwie o jeden stopień ponad nimi, odróżniać się od czarnych. Paul Dominquez, czarny kreolski muzyk z początku naszego wieku, tak określił ich postawę: „Ludzie z Uptown [główne siedlisko czarnych], ci zbóje i błazny, mieszkali nad rzeką. Umieeli tylko wyleźć na nabrzeże i ładować bawełnę - być robotnikiem portowym czy dźwigowym. A ja nie byłem na rzece ani jednego dnia w swoim życiu...”⁷

Niemniej, bez względu na to, jak mocno Kreole się opierali, ich zmieszanie się z czarnymi było nieuniknione. W czasach Armstronga miasto stanowiło jeden wielki etniczny tygiel, z bardzo skomplikowanymi mieszkankami rasowymi. Czarnym nie wolno było mieszkać tam, gdzie chcieli, istniały getta, w których przeważali Murzyni. Jednak w Nowym Orleanie segregacja była mniejsza niż w wielu miastach Północy, gdzie Murzynom wydzielono do zamieszkania określone tereny. W Nowym Orleanie mogli nawet mieszkać w jednym domu z białymi, chociaż nie utrzymywali ze sobą kontaktów. A zatem, chociaż nie istniało równouprawnienie, jednak zamieszkujące miasto grupy etniczne miały ze sobą sporo codziennych związków. Każdy młody czarny, taki jak Armstrong, uczył się - a była to wiedza niezbędna, jeśli chodzi o przeżycie - jak biali postępują z Murzynami. Biali byli tutaj od zawsze, sprawowali władzę i dysponowali pieniędzmi. Dla Armstronga biali byli czymś takim, jak lasy dla dzikich zwierząt: stanowili środowisko, w którym czarni spędzali swoje życie.

Obok kwestii rasowych najpoważniejszym problemem dla obywateli Nowego Orleanu był seks. To nie nowoorleańczycy wynaleźli prostytutkę. W takiej czy innej formie istniała „przez całą zapisaną historię ludzkości”.⁸ W Nowym Orleanie jednak rozwinęła się ona w jedną z charakterystycznych instytucji miasta. W czasach, kiedy Nowy Orlean dopiero się tworzył, rząd francuski wysłał tam statki pełne prostytutek w nadziei, iż mężczyźni będą się z nimi żenić i w ten sposób nastąpi w kolonii pewna stabilizacja. Ponieważ mężczyźni nie chcieli takich żon, kobiety wróciły do swego zawodu. Od tego momentu, niemal bez przerwy, dzielnica czerwonych latarni zawsze istniała gdzieś w mieście lub na jego obrzeżach, i zanim Amerykanie nabyli całe terytorium Luizjany, Nowy Orlean słynął już ze swych burdeli. Prawdę mówiąc, dzielnica ta stanowiła główną atrakcję miasta. Dziesiątki tysięcy marynarzy, ludzie pracujących na rzece, farmerów oraz turystów uważało za rzecz naturalną, że zrobili przystanek w burdelu - czasem po raz pierwszy w życiu. prostytutka w Nowym Orleanie była instytucją z równie wiekową tradycją, jak większa część życia miasta, port i lokale na brzegu jeziora.

Prostytutki gromadziły się czasem w jednym miejscu, by stworzyć dzielnicę czerwonych latarni, ale do późnych lat dziewiętnastego wieku burdele były rozrzucone po całym Nowym Orleanie. Zwyczajni obywatele odkrywali czasem, że mieszkają obok domu rozpusty o solidnym i widocznym z daleka szyldzie, często Rośnym i pełnym pijatyk, na temat którego ich dzieci zadawały pytania. Chwymano się rozmaitych metod, ale nic nie mogło

powstrzymać tego interesu - istniało zbyt wielu spragnionych klientów i sprzedających się kobiet.

W końcu zdesperowany zarząd miasta zdecydował, iż proceder ten powinien zostać ograniczony do pewnego obszaru, znajdującego się poza wzrokiem spokojnych obywateli, gdzie zarazem łatwiej byłoby utrzymać porządek. W 1899 roku powstała dzielnica burdeli, która szybko zyskała sobie nazwę Storyville, od nazwiska Josepha Story'ego, który wystąpił z wnioskiem o legislację.

Pisarze uporczywie usiłowali wyidealizować Storyville, ale w rzeczywistości była to plugawa okolica, gdzie klientów obsługiwano tak szybko, jak się tylko dało, dwunastoletnie dziewczęta sprzedawano na aukcjach, a dziewczyny od krów oddawały się w wolnych chwilach gazeciarskom za dziesięć centów. Istniało tam kilka wielkich domów z salonami wyposażonymi w dywany orientalne, lustra w ramach z połączanego brązu oraz z ozdobnymi, wiktoriańskimi meblami - dokładnie według gustów ladacznic - ale przeważająca część tego procederu odbywała się w małych domkach zamieszkałych przez dwie albo trzy dziewczyny, z których wiele było nastolatkami - pięknymi „babies” z piosenek - a ich główną klientelę stanowili miejscowi robotnicy, farmerzy, domokrażni sprzedawcy oraz tysiące marynarzy ze wszystkich krajów świata. Możemy być pewni, iż pierwszymi Europejczykami, słyszącymi jazz, byli marynarze, którzy w Nowym Orleanie wybrali się na tańce. Dla miasta Storyville stanowiło atrakcję i niedogodność, było skandalem oraz źródłem bogactwa - i w znacznym stopniu stało się wizytówką Nowego Orleanu.

Storyville odegrało olbrzymią rolę w legendzie jazzu. Wcześni publicyści jazzowi żywili przekonanie, iż pionierskie zespoły jazzowe grały w burdelach, i było ogólnie przyjęte, że migrację muzyków na północ - do St. Louis i Chicago - spowodowało zamknięcie w 1917 roku Dzielnicy, jak ją powszechnie nazywano. Jednakże, jak to wyjaśniają dokładne badania Ala Rose'a⁹, istniało nie jedno, ale dwa Storyville. W rzeczywistości legendarna Dzielnica była podzielona - nie zapominajmy, że to głębokie Południe. Nie istniała możliwość, by biały mężczyzna korzystał z usług tych samych kobiet co czarni - a dziwki najczęściej były białe. „Niebieska księga” adresowa prostytutek Storyville wymienia około trzydziestu dziewcząt jako „kolorowe”, ale były to jasnoskóre kobiety mieszanej rasy.¹⁰ Tylko dwa domy publiczne specjalizowały się w kobietach mieszanych ras. Mesdames były białe, tak samo jak większość barmanów, właścicieli klubów oraz artystów rozrzucanych po całej Dzielnicy kabaretów. Czarni pracowali jako służący, kelnerzy, chłopcy na posyłki, ale Storyville zasadniczo należało do białych. Skoro było tutaj tyle pieniędzy do zarobienia, dlaczego dopuszczać do tego czarnych?

W Dzielnicy pracowało również kilku pionierów jazzu, ale było to już pod koniec jej istnienia i ograniczało się do dwóch czy trzech kabaretów w pobliżu południowo-wschodniej granicy. Pops Foster stwierdził krótko: „Większość muzyków z Nowego Orleanu nie pracowała w Dzielnicy.”¹¹ Roy Carew, który jako młody biały człowiek kręcił się wokół Storyville pomiędzy 1910 a 1915 rokiem, powiedział, że tylko trzy lokale miały jakieś zespoły muzyczne. Prawdę rzekłszy, czarni nie mogli zapuszczać się do Dzielnicy bez wyraźnego celu.

Kiedy jednakże zatwierdzono osobliwe rozporządzenie o ustanowieniu Storyville, został także wyznaczony drugi dystrykt dla czarnych, który musiał być nazwany Czarnym Storyville. Znajdowało się ono o trzy przecznice od białego i obejmowało cztery kwartały domów leżących pomiędzy ulicami Perdido i Gravier, oraz Locust i Franklin. Przez pewien czas było nieformalnie uznawane za teren dla czarnych prostytutek, obsługujących zarówno czarnoskórych jak i białych mężczyzn. To Czarne Storyville, oraz obszar wokół niego, stanowiło pierwotnie czarne getto, wspomiane przez pionierów muzyki jazzowej jako „Uptown”, w przeciwieństwie „Downtown” - dzielnicy zdominowanej przez francuskich Kreoli. Czarne Storyville było bandycką dzielnicą knajp i brudnych sal tanecznych, jak słynna Funky Butt Hall, gdzie grał legendarny Buddy Bolden. Bójki stanowiły codzienność, często używano noża i pistoletu, a morderstwa nie uważano za coś niezwykłego. Było tam dosyć opilstwa, nałogowej narkomanii, chorób oraz szaleństwa, by obdzielić nimi kilka gett. Obszar ten stanowił najprawdziwszą kolebkę jazzu - to tutaj Bolden i inni grali dla tańczących bluesy, których domagały się dziwki i alfonsi. Tutaj wzrastał Louis Armstrong. I tutaj uczył się grać jazz.

Jedną z najstarszych legend jazzowych, do powstania której walczyli przyczynił się sam Armstrong, głosi, iż jako Daniel Louis Armstrong urodził się 4 lipca 1900 roku przy James Alley w Nowym Orleanie. Stwierdzenie to jest niemal w całości nieprawdziwe. Nie przyszedł na świat przy James Alley, nie było to 4 lipca, ani nawet w 1900 roku, i nie dano mu imion Daniel Louis.

Zebranie razem faktów, dotyczących urodzin i dzieciństwa Armstronga, jest trudne. Wszystko, co wiemy na ten temat, prawie całkowicie zależy od tego, co potem powiedzieli inni ludzie. Ich wypowiedzi są niekiedy sprzeczne i nie zawsze mają sens w zestawieniu z innymi zeznaniami. Zanim został gwiazdą, nikt nie był zainteresowany w odtworzeniu jego przeszłości; trzeba też pamiętać, że biografie idoli nie mają wcale głosić prawdy o nich. Armstrong bardziej szczerze mówił o historii swego życia niż większość tak wybitnych postaci, ale głęboko zakorzeniona niechęć do obrażania kogokolwiek powstrzymywała go, na przykład, przed roztrząsaniem kwestii dyskryminacji rasowej.

Ponadto w tym czasie Murzyni nie zapisywali wydarzeń ze swego życia. W okresie niewolnictwa, kiedy stanowili ceną własność, plantatorzy przynajmniej odnotowywali ich narodziny i śmierć, a podczas powojennej odbudowy, kiedy Murzyni usiłowali wydobyć się z analfabetyzmu, wielu spośród nich z dumą zapisywało istotniejsze zdarzenia swego życia. Jednak do czasów dzieciństwa Armstronga czarni ponownie pogrzeżyli się w analfabetyzmie - matka Louisa ledwie potrafiła pisać i czytać, zaś jego ojciec prawdopodobnie był całkowicie niepiśmienny. W dodatku czarni nie ufali biurokracji białych i nie rejestrowali narodzin.

Czasami twierdzono, że rodzice Armstronga urodzili się niewolnikami. Z całą pewnością tak nie było - przyszli na świat długo po Deklaracji Równoprawienia. Jest jednak prawdopodobne, że babka ze strony ojca, która wychowywała go w dzieciństwie, urodziła się jako niewolnica. Nazywała się Josephine Armstrong i żyła jeszcze w 1949 roku, kiedy to stwierdziła, że ma dziewięćdziesiąt jeden lat. Jej narodziny wypadły zatem około 1858 roku, niepodobna, by data ta różniła się od rzeczywistej o więcej niż pięć lat.

O jej mężu nie wiemy nic. Jej syn, Willie Armstrong, który został ojcem Louisa, urodził się prawdopodobnie w połowie lat siedemdziesiątych dzie-

więtnastego wieku, jeżeli przyjąć, iż inne daty zostały właściwie określone. Willie Armstrong po urodzeniu się Louisa porzucił żonę i dziecko (a prawdopodobnie nawet przed tym faktem) i przez lata nie czynił żadnych wysiłków, by zobaczyć swego syna. Armstrong odczuwał w stosunku do swego ojca zrozumiały żal i wypowiadał się o nim w sposób zjadliwy. „Mój ojciec nie miał czasu, by mnie czegokolwiek nauczyć; był zbyt zajęty uganiem się za dziwkami” - oznajmił w *Satchmo*, swoich wspomnieniach młodości.¹ Urazę do ojca Armstrong nosił, niczym bliźnię, aż do śmierci. W wieku sześćdziesięciu siedmiu lat, zdobywszy sławę, powiedział reporterowi Larry’emu L. Kingowi: „Miałem tournée po Europie, kiedy zmarł ojciec. Nie pojechałem na pogrzeb, ani niczego nie posłałem. Dlaczego miałbym to zrobić? Nigdy nie znalazł czasu ani dla mnie, ani dla Mayann [jego matki].”²

Okazuje się jednak, że Willie Armstrong miał drugą rodzinę, gdzie był dobrym mężem i ojcem. W czasach i miejscu, gdzie ogromnie trudno było o pracę, Willie Armstrong przepracował trzydzieści lat w tej samej fabryczce terpentyny, gdzie został przyjęty jako palacz kotłowy - okropne zajęcie w subtropikalnym klimacie - dochodząc do stanowiska brygadzysty, który mógł przyjmować i zwalniać innych czarnych. Był także, jak go Louis opisywał, „niezwykle gwałtownym człowiekiem, wysokim, przystojnym i dobrze zbudowanym. Kiedy jako mistrz ceremonii maszerował w paradzie Odd Fellows, dziewczęta mdlały na jego widok”.³ Tak więc Willie Armstrong, jakkolwiek źle traktował Louisa, miał pewne zalety.

Więcej wiemy o matce Louisa, Mary Ann, lub Mayann, jak ją nazywano.⁴ Urodziła się na początku lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku w Boutte, małym miasteczku dwadzieścia pięć kilometrów na zachód od Nowego Orleanu. Jest prawdopodobne, że jej panieńskie nazwisko brzmiało Miles, gdyż Louis miał takiego wujka. Przybyła do miasta jako dziecko lub młoda dziewczyna w ramach powszechnej migracji czarnych. Mając piętnaście lat wstąpiła z Williamem Armstrongiem w związek, który - być może - został potwierdzony ślubem. Później urodził się Louis.

Mayann była niesolidną matką, na całe dni pozostawiała dzieci same i zbytnio przerzucała na Louisa obowiązki żywiciela rodziny. Niemniej ona i jej syn byli mocno do siebie przywiązani; uczucie to trwało aż do jej przedwczesnej śmierci około 1927 roku. Mimo swej niefrasobliwości, Mayann troszczyła się o Louisa i starała się dać mu wszystko, co mogła. Pewnego razu, kiedy Armstrong wyjechał do Chicago, gdzie grał w sali tanecznej Lincoln Gardens, dowiedziała się, że jest chory i nieszczęśliwy. Natychmiast wsiadła w pociąg. Armstrong zdumiał się, widząc niską, przysadzistą postać swojej matki, przeciskającą się do orkiestry przez tłum tancerzy.

Mayann nazywała Armstronga Louis, a nie Loui, i zawsze wołała to bardziej formalnie brzmiące imię. Jednakże inni, łącznie z jego żonami, czynili inaczej. Dla nich zawsze to był Loui. Związek pomiędzy matką i synem przypominał stosunki panujące pomiędzy bratem i siostrą. Czasami wychodzili razem pohulać i, generalnie, Mayann pozwalała Louisowi żyć tak, jak chciał - zawsze wyrozumiała, zawsze pomocna. Louisa opuścił ojciec, ale matka stała po jego stronie, jej błogosławieństwo było zawsze z nim. Zaufanie, jakie miał do niej, odegrało decydującą rolę w jego emocjonalnym rozwoju. Armstrong powiedział kiedyś, że płakał jedyny raz w życiu - wów-

czas, gdy zamknięto trumnę Mayann. Zawsze był dla niej czuły, i kiedy zaczął zarabiać w Chicago duże pieniądze, sprowadzał ją na Północ, gdzie gościła przez długi czas.

I to jest wszystko, co wiemy z całą pewnością o rodzinie Armstronga. W biografii *Louis* Max Jones i John Chilton wspominają o prababce, urodzonej w 1802 lub 1803 roku, kiedy kolonia należała do Francuzów - co jest możliwe, lecz mało prawdopodobne.

Nie wiemy także, kiedy Armstrong się urodził - poza tym, iż jest wiele ważkich powodów, by sądzić, iż nie stało się to 4 lipca 1900 roku. Jesteśmy przyzwyczajeni do istnienia dokładnych archiwów społeczeństwa przemysłowego, ale dawniej wielu Amerykanów nie znało daty swych urodzin - nie tylko dnia, ale nawet roku. Rodząca w domu przy pomocy akuszerki i sąsiadek kobieta, często bez ojca dziecka w pobliżu, i posiadająca jeszcze inne pociechy, miała ważniejsze sprawy na głowie, niż zanotowanie w rodzinnej Biblii daty przyjścia na świat noworodka. W przypadku Armstronga dodatkowo wchodził w grę analfabetyzm jego rodziców. Dziecko mogło zostać później podrzucone na wychowanie do babci lub innych krewnych i w ten sposób data jego urodzenia łatwo zatarła się w ludzkiej pamięci.

Nadszedł jednak czas, że ludzie musieli mieć oficjalną datę urodzin i domagali się tego jako należnego im prawa. Zgodnie z tym, co twierdzi Curtis Jerde, wielu ludzi zaczęło odtąd podawać jako dzień swych urodzin 4 lipca*. Frank Lastie, pensjonariusz domu poprawczego dla nieletnich, do którego wysłano później Armstronga, podał tę datę i być może Armstrong postąpił tak za jego przykładem.⁵

W przypadku Armstronga mamy jeszcze inne wątpliwości. Zutty Singleton, przez długi czas najlepszy jego przyjaciel, powiedział badaczowi jazzu, Phillowi Shaapowi: „Louis i ja byliśmy zawsze w tym samym wieku, gdy nagle okazał się on dwa lata młodszy ode mnie.”⁶ Starszy od nich nowoorleański instrumentalista, perkusista Christopher „Happy” Goldston twierdzi, że grał w jednym zespole z Armstrongiem i dwoma innymi muzykami, kiedy byli już dorośli. Goldston jakoby urodził się w 1894 roku, a pozostali członkowie grupy byli od dwóch do czterech lat młodszy od niego.⁷ Druga żona Armstronga, Lii Hardin, w wywiadzie udzielonym pionierowi badań nad jazzem, Williamowi Russellowi, stwierdziła, iż jest nieco młodsza od Louisa: urodziła się w lutym 1898 roku. Według świadectwa Lii, biorąc poprawkę na zwykłą kobiecą próżność, Louis nie mógłby się urodzić dużo później niż w 1898 roku.⁸

Jest jeszcze jeden powód, by uwierzyć w tę wcześniejszą datę. W 1918 roku Armstrong podlegał obowiązkowi rejestracji wojskowej. Wypełniając formularz, kancelista zaczął wpisywać datę urodzin Louisa jako 4 lipca 18..., a potem napisał 9 na ósemce i zrobił z tego rok 1900. Mogło to wynikać z pomyłki piszącego, ale bardziej prawdopodobne, że Armstrong zaniżył swój wiek, by uniknąć służby podczas I wojny światowej.

Zaświadczenie sugeruje zatem bardziej rok 1898, jako moment urodzin, niż legendarną, zgrabnie wybraną datę 4 lipca 1900 roku - i na tym bazuję w tej książce, obliczając wiek Armstronga.

* 4 lipca - rocznica ogłoszenia niepodległości Stanów Zjednoczonych (przyp. tłum.).

Podobne wątpliwości pojawiają się odnośnie do miejsca urodzenia Armstronga. W *Satchmo* on sam mówi, że przyszedł na świat „przy James Alley - a nie Jane Alley, jak ją niektórzy ludzie nazywają”.⁹ Nadal jednakże istnieją zdjęcia ulicy, na których tabliczka z nazwą „Jane Alley” jest doskonale widoczna. Odpowiedź kryje się prawdopodobnie w tym, iż pośród analfabetów mogła się ugruntować błędna wymowa tej nazwy: pionierzy jazzu niezmiennie wspominali Abadie’s Café jako „Aberdeen’s”. Mogło po prostu być tak, że ludzie z otoczenia Armstronga nazywali ulicę „James Alley”, co on uznał za poprawne.

Jeżeli chodzi o imię, sam Armstrong powiedział, że nie wie, dlaczego nazywano go Daniel. Sam nigdy nie używał tego imienia.

Kilka pierwszych lat swego życia Armstrong spędził w odległości osiemnastu przecznic od Czarnego Storyville, gdzie z kolei przeżył większą część swej młodości. Była to dzielnica chylących się ku upadkowi, zniszczonych drewnianych chat. Ulice tonęły w kurzu podczas upału i w błocie w czasie deszczu. Ogródki z tyłu domostw też wówczas zamieniały się w bagno. Mieszkańcy w przeważającej mierze byli czarni, a domy przeludnione. Chodzono do wychodków stojących na podwórkach, a wodę przywożono cysternami. Pranie i kąpiele odbywały się w baliach z tyłu domostw. Istniało tam kilka małych sklepów i fabryczek, w tym fabryka terpentyny, w której pracował Willie Armstrong.

Była to nadzwyczaj brutalna okolica, znana, według Armstronga, jako „pole bitwy”. Walki na noże i strzelanina stanowiły chleb powszedni. Od czasu do czasu ktoś w nich ginął. Podobnie jak w Czarnym Storyville pijaństwo oraz zażywanie narkotyków stanowiło zwyczajny element życia, ale nie znano tu prostytucji. Stanowczo nie było tu idealnych warunków do wychowywania dzieci.

Swing That Music, mało wiarygodna biografia Armstronga, oraz *Satchmo*, podają rozmaite wersje dotyczące zachowania się jego rodziców, ale jest pewne, że kiedy się urodził, Willie Armstrong odszedł do innej kobiety, by założyć z nią nową rodzinę. Kiedy Louis był jeszcze dzieckiem, odeszła także i Mayann, pozostawiając wychowywanie Louisa babce Josephine. Mayann przeprowadziła się na Perdido Street, do samego serca Czarnego Storyville, dokładnie w tym momencie, gdy czarne prostytutki musiały ograniczyć swą działalność wyłącznie do tego obszaru. Można więc wnioskować, że przeniosła się tam, by uprawiać ów zawód. Być może Mayann już wcześniej trudniła się prostytutką, a Willie Armstrong podejrzewał lub wiedział, iż Louis nie jest jego dzieckiem, co tłumaczyłoby jego obojętność w stosunku do chłopca. Jakkolwiek ten scenariusz jest czystą spekulacją, ma jednak sens. Później Armstrong przyznawał, że jego matka mogła nagabywać mężczyzn, chociaż sam nigdy tego nie widział. A więc prawdopodobnie odeszła, by zarobić na utrzymanie dziecka, którym zajmowała się jej teściowa.

Jedno jest pewne, że Louis podczas pierwszych lat swego życia był wychowywany przez babkę. Mieszkali w parterowej drewnianej ruderze o wymiarach współczesnego dużego salonu, podzielonego na dwie lub trzy izby. Zbiornik na wodę i wychodek znajdowały się z tyłu. Josephine pracowała jako praczka. Zabierała Louisa do różnych domów, które, w porównaniu z ich mieszkaniem, wydawały mu się bardzo duże.

Josephine Armstrong była bardziej surowa dla Louisa niż tolerancyjna

Mayann. Kiedy coś przeszkrobał, wysyłała go, by własnoręcznie wyciął witkę z rosnącego na tyłach domu drzewka, i sprawiała mu lanie. Zabierała go także regularnie do kościoła, a kiedy był starszy, posłała go do szkoły oraz szkółki niedzielnej.

Mniej więcej dwa lata po urodzeniu Louisa Mayann powiła drugie dziecko, dziewczynkę Beatrice, która nadano przezwisko Mama Lucy. Czytamy w *Satchmo*, że Mayann zachorowała jakiś czas potem i posłała sąsiadkę na Jane Alley po Louisa, by się nią opiekował i pomógł jej przy dziecku. Armstrong twierdzi, że miał wówczas pięć lat. Kiedy przybył do domu matki, natychmiast został wysłany po jedzenie do sklepu na Rampart Street, kilka przecznic dalej. Podczas powrotu do domu napadła go banda uliczników, którzy obrzucili go grudami błota. Odwzajemnił się im tym samym, rozgromił ich i dotarł do domu brudny jak nieboskie stworzenie, ale triumfujący.

Historia ta brzmi nadzwyczaj fantastycznie. Nie wydaje się prawdopodobne, żeby pięcioletkowi powierzono opiekę nad trzyletnią siostrą i złożoną chorobą matką. Jak takie dziecko można było posłać po sprawunki w niebezpiecznej okolicy? Co innego, gdyby był starszy, a to nasuwa podejrzenia, iż dostosowywał swój wiek do opowiadanych wydarzeń.

Tak więc około 1905 roku, kiedy Armstrong miał jakieś siedem lat, opuścił Jane Alley, by przenieść się do Mayann w Czarnym Storyville. Trzydzieści lat później w jego karcie rejestracji wojskowej zapisano adres Mayann: numer 1233 przy Perdido Street. Może cały czas tam mieszkał, ponieważ nie ma nigdzie żadnych informacji, by jego rodzina gdzieś się przeprowadzała. Dzielnica ta już dawno została zburzona, ale wspomniany dom znajdował się w pobliżu miejsca, gdzie teraz stoi budynek Sądu Najwyższego Luizjany. Armstrong opisał dom jako „miejsce zwane Brick Row - pokoje do wynajęcia w rodzaju tych w motelu”.¹⁰ Był to wąski, jednopiętrowy blok o betonowej konstrukcji, podzielony na liczne czynszowe mieszkania. Dostęp do dolnych lokali prowadził przez drzwi z żaluzjami, a do tych na górze - poprzez balkon biegnący wzdłuż dłuższej ściany, gdzie wchodziło się po zewnętrznych drewnianych schodach. To był ten balkon, który Armstrong wspomina, mówiąc o współczesnych motelach. Mieszkanie Mayann znajdowało się na piętrze i miało dwa lub trzy pokoje.

Czarne Storyville składało się z różnych ruder, w większości drewnianych: sal tanecznych, składów, nocnych lokali na prawie każdym rogu, kilku skromnych kościołów, mieszczących się w zwykłych domach, przynajmniej jednej szkoły, sklepów spożywczych, stanowiących zwykle część restauracji. Słynna Funky Butt Hall - oficjalnie zwana Union Son's Hall - gdzie grał Bolden i inni wcześnie jazzmeni, znajdowała się w kwartale Armstronga.¹¹ Old Fellows Hall, kolejne miejsce, gdzie grał Bolden, położona była o parę przecznic dalej, na rogu Perdido i South Rampart. W przybytkach tych tak często dochodziło do bójek, że umieszczono muzyków na balkonach trzy metry nad ziemią, by nie zagrażało im niebezpieczeństwo. Obok domu Armstronga, na obszarze kilku kwartałów, było z pół tuzina klubów, w których później Louis uczył się grać jazz - Spano's, Matranga's, Joe Segretta's (lub Segretto's), Kid Brown's, Ponce's.,

Jak wszystko tutaj, kluby i sale taneczne mieściły się w starzejących się, zaniedbanych budynkach. Armstrong wspomina, jak zaglądał przez szpary

w ścianach do Funky Butt Hall, by posłuchać muzyki i pooglądać prostytutki, tańczące tak wolno, jakby, jak określił to jeden z obserwatorów, kopulowały na stojąco. Armstrong powiedział, że na całym tym terenie nie było ani jednego „przyzwoitego” domu. Nie było tutaj także zbyt wielu prawdziwych sklepów; mieszkańcy większość swoich zakupów robili kilka przecznic dalej, na South Rampart Street - handlowej ulicy ze sklepami odzieżowymi, obuwniczymi, meblowymi, gdzie również prowadziło się sprzedaż z drugiej ręki. Sąsiedztwo Armstronga stanowiła dzielnica rozrywki - jak londyńskie Soho lub hamburski Reeperbahn - bardziej prostacka i brudna, ale oferująca z grubsza ten sam rodzaj towaru.

Głównym zajęciem mieszkańców było oskubywanie czarnych i białych robotników, który przychodzili tam zabawić się, by uwolnić się od morderczej monotonii dnia codziennego. Ludzie ci pracowali na nabrzeżach, w przedziałkach bawełny, na polach trzciny cukrowej i na kolei. Podniety poszukiwali szczególnie w sobotnie noce. Byli twardzi i brutalni, zahartowani w pracy, nosili noże oraz rewolwery i zawsze okazywali gotowość do bitki, gdy zachodziła taka potrzeba. Przychodzili tu, by pić, uprawiać hazard, kupić kokainę, tańczyć, cudzołożyć i słuchać muzyki. Dla miejscowych cała zabawa polegała na tym, by szybko oskubać tych ludzi z forsy i odesłać ich tam, skąd przyszli. Naciąganie stanowiło styl życia, a pieniądze świętą wartość. Nie znaczy to, że otaczający Louisa Armstronga ludzie nie byli zdolni do przyjaźni, miłości czy lojalności. Pierwszeństwo miał jednak interes.

W sumie, Armstrong wyrósł w bandyckim, kryminogennym środowisku, którego zwykli ludzie unikali; ci zaś, którzy tam mieszkali, *jeśli* nawet próbowali nie dostrzegać tego, znajdowali się na samym dole drabiny społecznej. Większość z nich nie miała żadnej przyszłości ani nadziei; nie widzieli przed sobą niczego prócz pracy, ubóstwa, chorób i śmierci. Istniały, oczywiście, wyjątki: Willie Armstrong dzięki wytrwałości *doszedł do* stanowiska brygadzysty w przedsiębiorstwie białego człowieka. Takie wypadki bywały jednak rzadkie.

W konsekwencji, otoczenie Armstronga wyznawało filozofię *carpe diem*, jedyna sensowna postawa w tych okolicznościach. Pewien pogląd na to *możemy* uzyskać z opisu ówczesnej prostytutki:

„Liberty i Perdido były bardzo gorące wtedy, w 1912 roku... Kobiety tańczyły na szynkwach z dolicami w pończochach, a czasem całkiem nagie. Kładły się na podłodze i potrzęsały brzuchami, podczas gdy mężczyźni karmili je słodyczami. Nie musiałam mieć żadnej opieki [w Czarnym Storyville]. To nie było tak [jak w białym Storyville], gdzie zarabiano się więcej, ale płacono większy haracz. [W białym Storyville] należało być elegantszą, czego niektóre z dziewcząt nie lubiły. [W Czarnym Storyville] każda mogła robić co chciała.”¹²

Louis Armstrong nie czuł się nigdy zażenowany, że wyrósł w takim sąsiedztwie. Dobrze wspominał tamtejszą muzykę, poczucie wspólnoty. To był jego dom.

Jeżeli Louisowi brakowało prawdziwego ojca, mógł mieć wielu „ojczyków”. Mayann, niska i przysadzista, nigdy nie uskarżała się na brak mężczyzn. W ciągu dwunastu lat, kiedy Louis tam mieszkał, przewinęło się ich co najmniej sześćdziesiąt przez mieszkanie przy Perdido Street. Niektórzy dobrze go traktowali, ale zdaje się, że większość z nich była brutalna i toczyła

z Mayann bójki, często używając cegieł i kijów. Znaczy to, iż przez większość swojej młodości Louis nie tylko był pozbawiony ojca, ale nie miał także męskiego opiekuna, do którego mógłby przyjść po pomoc czy radę, ani też wzoru do naśladowania. Efekty tego stanu rzeczy zobaczymy później.

Niedługo po tym, jak Louis wprowadził się do swojej matki, dostała ona pracę posługaczki w domu białej rodziny, mieszkającej przy Canal Street, niedaleko od ich domu. Louis pamiętał ją, piorącą ubrania w blaszanym kotle, zawieszonym na żerdzi nad koszem z koksem w tylnym ogródku jej pracodawców. Zapewne przestała się też źle prowadzić. Louis zaczął uczęszczać do pobliskiej Fisk School na South Franklin Street 507, o jakieś pół kwartału od domu - o ironio, dokładnie naprzeciw innego rodzaju jego „szkoły” - Funky Butt Hall. Według Armstronga szkoła prowadzona była przez panią Martin, chociaż kilka lat wcześniej według spisu miejskiego dyrektorem był Artur P. Williams. Inni muzycy z szacunkiem wspominają panią Martin. Była najprawdopodobniej czarną Kreolką i miała mnóstwo dzieci, z których jedno, Henry Martin, zostało dobrym perkusistą. Armstrong nauczył się tam czytać, pisać i liczyć - czytanie gazet niepiśmiennym starym ludziom traktował jak sąsiedzka przysługę.

Chodził ubrany w niebieskie bawełniane bluzy i podwinięte spodnie, подарowane mu przez kochanków Mayann, lub w krótkich spodenkach - w tamtych czasach młodzież nowoorleańska nosiła szorty aż do dojrzałego wieku. Nie posiadał prawdopodobnie nigdy więcej niż trzy, cztery sztuki ubrania naraz. Chodził boso w lecie i zimie i jako rzecz oczywistą przyjmował fakt, że jego stopy były popękane i pobrużdżone.

Rodzina żywiła się czerwoną fasolą, ryżem, gumbo, gulaszem z rybich głów. Armstrong jadł czerwoną fasolę i ryż przez całe swoje życie. Jest to biedne, wieśniacze pożywienie, a i nawet wówczas było tak postrzegane przez współczesnych Armstrongowi. Według nowoorleańskiego trębacza, Lee Collinsa: „Dzieciaki wstydziły się, że jadły tylko czerwoną fasolę i ryż na obiad niedzielny, ponieważ było to pożywienie najbiedniejszych rodzin.”¹³ Sporadycznie Armstrongowie jadal również mięso, ale wątpliwe jest, by Louis często pijał mleko, a z pewnością obywatel się bez dast, ciastek i słodczy. Pewnego razu Mayann miała kochanka imieniem Tom, który pracował w hotelu Desoto u zbiegu ulic Barrone i Perdido. Tom regularnie przynosił do domu resztki jedzenia ze stołów - kawałki kotletów, kurczaków, jajka - i Mayann robiła z nich Louisowi wspaniałe drugie śniadanie do szkoły. Po latach wspominał to jako smakołyki. Louis nie cierpiał głodu, ale jadł bardzo skromnie.

Nie sposób stwierdzić, z jaką regularnością uczęszczał do szkoły, ale jest oczywiste, że spędzał mnóstwo czasu na ulicach. Mayann często wychodziła na cały dzień do pracy, a w nocy do knajp; czasami znikwała na całe dni - przypuszczalnie trawiać je na hulankach ze swymi facetami. Louis często pozostawiany był z Mamą Lucy, zastępując jej ojca. Szczęściem w sąsiedztwie mieszkał wuj Armstronga, Isaac Miles. Isaac był wdowcem i miał sześcioro dzieci, a wśród nich kilkunastoletnią Sarę Ann. Utrzymywał je wszystkie pracując na nabrzeżu jako tragarz portowy. Praca była ciężka, a zapłata mama, i rodzina balansowała na krawędzi nędzy. Mimo to Isaac regularnie zabierał do siebie Louisa z Mamą Lucy, kiedy Mayann znikwała - miłosierdzie, godne kanonizacji. Armstrong napisał: „Nie zarabiał zbyt wiele

i nie miał stałej pracy, ale potrafił wykarmić i odziać dzieci. Mieszkał w jednej izbie ze wszystkimi tymi dziećmiakami. Część z nich spała w łóżku, a reszta na podłodze. Boże, błogosław wujkowi Ike'owi. Gdyby nie on, nie wiem, co byśmy poczęli, ja i Mama Lucy, ponieważ Mayann znikala na całe dni.”¹⁴

Trudno jest ocenić, do jakiego stopnia Louis Armstrong pozbawiony był jako dziecko rozmaitych rzeczy. Po latach jego żona Lucille powiedziała piszącemu o jazzie Natowi Hentoffowi, że niedługo po tym, jak pobrali się z Louisem, zdarzyło się, iż podczas Bożego Narodzenia mieli tournee. Gdy Louis występował, Lucille kupiła małą choinkę i ustawiła ją w pokoju hotelowym. Powiedziała potem: „W końcu położyliśmy się, a Louis cały czas patrzył na drzewko; miał oczy jak dziecko, które coś podziwia... Wreszcie powiedziałam: «Zgaszę świeczki.» Odparł: «Nie, nie, nie gaś. Chcę na nie patrzeć. Wiesz, to moja pierwsza w życiu choinka.» Byłam zaskoczona. Przecież Louis miał już czterdzieści lat! Aż się cała skurczyłam w środku, kiedy mi to powiedział. Następnego dnia wyjeżdżaliśmy do Kansas City. Święta się skończyły i postanowiłam zostawić choinkę. Jednak Louis powiedział: «Nie, weźmy ją ze sobą.» Co noc mieszkaliśmy w innym miejscu i zanim jeszcze rozpakowałam bagaże, musiałam ustawić bożonarodzeniową choinkę. Działo się tak przez cały rok. Louis rzadko spędzał Gwiazdkę w domu, ale jeżeli kiedykolwiek był w nim podczas Świąt, miał choinkę pod sam sufit. To pierwsze małe drzewko woziałam z nami jeszcze po Nowym Roku, każdej nocy ubierając je w którymś z hoteli i zdejmując świeczki każdego ranka. A potem, kiedy rozebrałam choinkę ostatni raz, Louis chciał, żebym wysłała ją do domu. To była prawdziwa choinka, nie sztuczna, i musiałam go przekonywać, że uszlaby w drodze.”¹⁵

Louis Armstrong wyrósł nie tylko bez przyjęć urodzinowych, ale w ogóle bez urodzin; nie tylko bez prezentów gwiazdkowych, ale w ogóle bez Gwiazdki. Nie miał ogni sztucznych na 4 Lipca, nie miał roweru, wrotek, rękawicy baseballowej. Był wdzięczny za parę butów.

Jak każdy biedny chłopak, przyjmował za rzecz oczywistą, nawet będąc całkiem młody, że powinien robić wszystko, co może dać pieniądze: pracować, stręczyć, kraść. Nawet kilka groszy, za które mógł kupić rybnie łby na zupę, miało znaczenie. Istniało wiele sposobów, by zdobyć pieniądze na kolację dla siebie i Mamy Lucy. Zaczął od sprzedawania gazet, wydzierzawianych od białego nastolatka imieniem Charles, który chyba był przyjaźnie do niego nastawiony. Później przyznał się także, że kradł; przypuszczalnie dopuszczał się drobnych kradzieży, jak wiele innych dzieciaków z getta.

Dużo ważniejsze jest to, że mniej więcej w tym samym czasie sformował kwartet wokalny z Happy Bolton, który został później perkusistą jazzowym, oraz z dwoma innymi chłopcami, zapamiętanymi przez niego jako Big Nose Sidney i Little Mack; potem Georgie Grey zastąpił Happy Boltona. Głównym celem, jaki im przyświecał, było zdobywanie cenciaków przez śpiewanie na rogach ulic, chociaż, oczywiście, muzyka dawała im też satysfakcję. Zespół ten dał doświadczenie muzyczne młodemu Louisowi. Kwartet istniał co najmniej dwa lata i jeśli założymy, że chłopcy ćwiczyli i występowali publicznie dwa do trzech razy w tygodniu, owo doświadczenie może być liczone na kilkaset godzin partii wokalnych. Stanowiło to lepsze szkolenie słuchu niż nauka w konserwatorium. Pozostaje, oczywiście, kwestia talentu Armstronga:

czy to doświadczenie stanowiło decydujący element w rozwoju jego wielkich muzycznych zdolności, czy też przede wszystkim genetyczne uwarunkowania pomogły mu w zdobyciu umiejętności śpiewania w kwartecie? Z całą jednak pewnością doświadczenie wokalne musiało pomóc w rozwinięciu talentu.

Louis zdobył wówczas pierwszy z kilku przydomków. Dzieci zawsze i wszędzie mają skłonność do nadawania sobie przezwoisk, a już szczególnie w Nowym Orleanie, gdzie przydomek stanowi o sensie przynależności do grupy. Z powodu szerokiego uśmiechu od ucha do ucha zwano Armstronga „Dippermouth” lub „Gatemouth”; zaś przez dorosłych z sąsiedztwa nazywany był „Little Louis”. (Przydomek „Satchmo” dostał już jako dorosły.)

Zdobywane doświadczenie było ważne dla muzycznego rozwoju Armstronga, ale w tamtym czasie większe znaczenie miały pieniądze, jakie dostawał. Louis miał się jednocześnie różnych prac, biegał na posyłki miejscowych prostytutek i grał hazardowo w kości. Twierdził, że był w tym asem: „Bywały noce, kiedy przychodziłem do domu z kieszeniami wyładowanymi cenciakami, piątkami, dziesiątkami, a nawet ćwierćdolarówkami. Mama, siostra i ja mieliśmy dosyć pieniędzy, by pójść na zakupy.”¹⁶ Kiedy nawet był już sławny, zachodził do Harlemu pograć w kości z ulicznymi graczami. Podobno nie był jednak takim doskonałym zawodnikiem, za jakiego lubił uchodzić, i czasami tracił sporo pieniędzy.

Zanim dorósł, zaczął utrzymywać rodzinę. Píše o kupowaniu od czasu do czasu sukienek matce, a także kupował ubrania dla siebie samego, kiedy miał nie więcej jak dziesięć lat. Czerpał dumę z faktu, że dając pieniądze był głową rodziny. Stanowiło to jednakże dla chłopca wielkie obciążenie. Co prawda większość dzieci w tym czasie zmuszona była dorabiać do budżetu rodzinnego, ale bez Louisa on, Mama Lucy i nawet Mayann nie mieliby czasem co jeść.

A jednak mimo widocznego na każdym kroku ubóstwa nie było to tak straszne życie. Za kilka groszy można było pojechać nad rzekę, jezioro oraz do parków Lincolna i Johnsona. Pływano, wędkowano i piknikowano. I najważniejsze - była wszechobecna i wszechogarniająca muzyka. Dotyczyło to szczególnie Czarnego Storyville. Obszar ten, stanowiąc centrum rozrywki i potrzebując mnóstwa muzyki, był ważnym miejscem „tarła” dla jazzu. Armstrong twierdzi, że w Funky Butt Hall słuchał Buddy Boldena. Jest to całkiem prawdopodobne, jeśli zważyć, że owa sala taneczna znajdowała się w kwartale Armstrongów, a zespół zwyczajowo grał na chodniku przez pół godziny, żeby zwabić ludzi. (W 1906 roku Bolden uległ chorobie umysłowej, która spowodowała zamknięcie go w zakładzie; wniosek z tego, że jeśli Armstrong pamiętał Boldena, musiał się urodzić przed rokiem 1900.) Istniały również i inne sale taneczne, ale głównymi lokalami z muzyką były kluby nocne. Nie we wszystkich grała muzyka - uważano bowiem, iż tańczący klienci mniej piją. Zespoły przygrywające w klubach były przeważnie bardzo małe - trio wokalne, fortepian i jakiś instrument dęty, a czasem po prostu tylko samotny gitarzysta. Chociaż miały różnorodne repertuary, muzycy grali przeważnie powolne, surowe bluesy, podczas których prostytutki podniecały potencjalnych klientów.

Istniała również muzyka kościelna, chociaż Louis nie odwiedzał zbyt często kościoła, ani nie był specjalnie pod jego wpływem. I oczywiście były

słynne nowoorleańskie jazzbandy uliczne, składające się z ośmiu, dziesięciu lub czternastu instrumentów, które słyszał codziennie.

Dorastający w nowoorleańskim getcie młodzi Murzyni nie mieli innych bohaterów prócz muzyków i alfonsów. Świat dla tych ludzi ograniczał się do kilku kilometrów wokoło. Nie było ani radia, ani telewizji. Od czasu do czasu Armstrong czytał gazety, które sprzedawał, i stąd czerpał mgliste informacje dotyczące spraw większego świata. Były to jednak kiepskie gazety prowincjonalne, które nie zajmowały się Murzynami, z wyjątkiem wypadków, kiedy popełnili oni jakąś zbrodnię przeciwko białym. Wiele z wiadomości na temat świata pochodziło od marynarzy, kolejarzy i domokrażców. Gdy Louis miał dwanaście lat, wiedział o istnieniu Jacka Johnsona, słynnego czarnoskórego boksera, który zdobył mistrzostwo świata w wadze ciężkiej, a także o kilku sławnych lekkoatletach. Prawdopodobnie nie słyszał nigdy o niewielkiej, lecz stale rosnącej grupie czarnych gwiazd show-businessu, ani nie rozumiał, że mogli istnieć czarni lekarze, czarnoskórzy prawnicy i murzyńscy profesorowie college'ow. Jeśli chciał mieć idoli, musiał wybierać pomiędzy rajfurami a muzykami; i w końcu wybrał obie te ewentualności.

W środowisku młodego Armstronga obok minusów istniały też plusy. Brakowało mu ojca, ale miał kochającą go matkę. Miał wokół siebie wielu twardych, złych ludzi, ale istniało pomiędzy nimi prawdziwe poczucie więzi społecznej, nie daliby skrzywdzić Małego Louisa. Nie było obok nikogo, kto mógłby odkryć jego wrodzony talent muzyczny, ale, z drugiej strony, cała atmosfera wibrowała tu muzyką. Nie odebrał właściwej edukacji, jednak, zanim wszedł w okres dojrzewania, poznał najprzeróżniejsze aspekty życia, co dane jest niewielu ludziom.

Ponieważ był czarny, wszystkie drzwi były przed nim zamknięte; pozbawiony ojca nie miał opieki, z jakiej korzystały inne dzieci; ubóstwo sprawiło, że nie miał żadnej z tych drobnych przyjemności, z których cieszyli się jego rówieśnicy. Spowodowało to w nim niezdolność, a może brak chęci, do przekroczenia pewnego punktu w dochodzeniu swych praw. Przez całe życie miał trudności z promowaniem się, sprzeciwianiem się autorytarnej władzy i w pewnym sensie współzawodniczeniem z innymi. Jego nieśmiałość polegała na tym, że ciągle czuł niepewność, zbyt nisko się oceniał. Nawiązując do czasów, kiedy mógł mieć dwanaście czy trzynaście lat, pisze w *Satchmo*: „Pani Martin [nauczycielka] miała trzy piękne córki, Kreolki o jasnej skórze - Orleanię, Alice i Whilhelminę. Dwie starsze były zamężne. Ja kochałem się w Whilhelminie... była tak miła i słodka, że miała mnóstwo adoratorów. Miałem kompleks niższości i czułem, że nie jestem jej godny.”¹⁷

Ten brak pewności siebie nękał go przez całe życie. Po latach, długo po tym, jak stał się jednym z najsłynniejszych muzyków w światowym show-businessie, ciągle zwracał się do innych po radę w sprawach, z którymi doskonale mógłby sam poradzić. Milt Hinton, cieszący się wielkim uznaniem basista i jeden z niewielu instrumentalistów jazzowych, interesujących się historią muzyki, powiedział: „Louis, przychodząc z poprawczaka, nie miał szansy na takie wykształcenie, jakie mieli Bamey [Bigard] i Zutty [Singleton]. Kiedy Barney i ja byliśmy w zespole Louisa, jeżeli ktoś podszedł do niego i powiedział: «Słuchaj, sądzę, że powinniśmy zrobić to czy tamto», Louis zastanawiał się przez chwilę, a potem spoglądał na Bameya,

by przekonać się, co on o tym sądzi; i jeśli Bamey powiedział: «Nie powinniśmy tego robić», Louis mówił: «Nie zrobimy tego». Sądzę, że tak samo było z Zuttyem.»¹⁸

Bez wątplenia rozmaite decyzje, które zapadały podczas kariery Armstronga, były dokonywane w jego imieniu przez innych, nie zawsze mających odpowiednie kwalifikacje. Zbyt często pozwalał sobie na dryfowanie w strumieniu potrzeb innych ludzi, zamiast samemu chwycić za wiosła. Nie jest rzeczą trudną znaleźć źródło tego braku pewności siebie. Mamy dzisiaj poważną ilość świadectw na poparcie teorii, iż nieobecność w domu ojca ma wpływ na powstanie u dzieci obojga płci słabej identyfikacji seksualnej; dzieci nie mają pewności, czy są tak samo dobre jak inni* czy mogą się czegoś domagać dla siebie.¹⁹ Louis Armstrong był właśnie taki: nieśmiały, niepewny siebie, sympatyczny i wesoły, ale pozbawiony zdolności eksponowania siebie. W dodatku czuł się odpowiedzialny za każdego, kto potrzebował pomocy: udzielał schronienia rozmaitym zbłąkanym owieczkom, z tą różnicą, iż w jego przypadku tymi zbłąkanymi byli członkowie jego rodziny. W podobnym syndromie trudno jest oddzielić skutek od przyczyny. Z jednej strony, matka zrzuciła na niego sporo odpowiedzialności, co on po prostu zaakceptował. Z drugiej - z odejścia ojca i nieobliczalności matki czerpał siłę, zdolną zrekomensować mu nieśmiałość. Tak czy inaczej, stało się to trwałym wzorcem jego postępowania. Przez całe życie czuł się zmuszony do robienia czegoś dla innych.

W latach trzydziestych, kiedy Armstrong zaczął dużo zarabiać, rozdawał wręcz pieniądze, setki tysięcy dolarów. Doszło do tego, iż każdej nocy ludzie ustawiali się w kolejce przed jego garderobą - starzy muzycy, przypadkowi znajomi, faceci szukający łatwego zarobku. W pewnym okresie jego menedżerowie musieli rozdawać co noc kilkaset dolarów. Bamey Bigard opowiadał, jak to pewnego razu puzonista Dicky Wells przyjechał do Bob City, gdzie Armstrong występował w latach pięćdziesiątych, i powiedział mu: „Pokażę ci, człowieku, jak zdobyć forszę.”¹⁹ Wells zmyślił jakąś płacziwą historyjkę i dostał dwadzieścia pięć dolarów. Później, kiedy Armstrong stał się jeszcze bogatszy, depešował regularnie do swego menedżera z poleceniem, by kupił komuś samochód. Louis wpadał we wściekłość, kiedy menedżerowie nie chcieli postąpić zgodnie z jego życzeniem. Bigard powiedział: „Niektórzy muzycy mieli go za głupca, jednak on mówił mi: «Pops, ci dziwacy myślą, że nie wiem, co o mnie sądzą, ale właśnie dałem im parę dolarów.»”²¹ Louis Armstrong był przekonany, że musi pomóc potrzebującym; był to przymus, wyniesiony z dzieciństwa, kiedy musiał troszczyć się o Mamy Lucy, Mayann i o siebie samego.

Wyraźne piętno na jego charakterze wywarła przemoc i nędza Czarnego Storyville. Już jako dziecko widział wszelkie ludzkie namiętności. Seks nie stanowił dla niego tajemnicy. Widział zabitych leżących w kałużach krwi na błotnistych ulicach. Widział dziwki obsługujące klientów i alfonsów bijących swoje prostytutki. Widział nadużycia, oszustwa, kradzieże i ludzkie wraki spustoszone przez narkotyki, alkohol oraz choroby. Armstrong miał skłonność do upiększania swej przeszłości, był sentymentalny, co od czasu do czasu przejawiało się w jego muzyce; ale w życiu codziennym postrzegał świat takim, jakim był, i postępował z nim tak, jak go widział. Mógł być sterowany

przez cwaniaków, co brało się z braku doświadczenia, prowincjuszowskiej naiwności i skąpego wykształcenia. Ogólnie jednak biorąc, Armstrong wszedł w dojrzałe życie jako bardzo doświadczony człowiek. Mógł nie rozumieć dokładnie sposobu funkcjonowania systemu społecznego w jego wyższych przejawach - tego, jak działa gospodarka, co mówi prawo, kto i dlaczego sprawuje władzę - nie miał jednak najmniejszych złudzeń co do ludzi; nie spodziewał się po nich, że będą lepsi niż są.

Ponadto, wyrósł otoczony przez ludzi, którzy wyrażanie swych uczuć uważali za potrzebę chwili. Działo się tak nie z tej przyczyny, że mieszkańcy getta mieli mniej zahamowań niż, powiedzmy, należący do „lepszego” towarzystwa czarni Kreole, ale dlatego, iż jego środowisko żyło z namiętności. Jego świat składał się z pożądania, śmiechu, łez i chciwości. To było decydujące: każdy artysta musi być zdolny do odczuwania pewnych spraw, a już szczególnie muzyk improwizujący, który tworzy na bieżąco. Najwięksi muzycy jazzowi, wliczając w to Armstronga, Becheta oraz Ellingtona, wciąż powtarzali, że aby improwizować, należy myśleć o przeszłości - o przyjaciółkach z dzieciństwa, o drobnych wydarzeniach. Duke Ellington powiedział wyraźnie: „Dla muzyka jazzowego ważna jest pamięć minionych zdarzeń. Rzeczycy takich, jak obraz starych ludzi tańczących gorącą nocą w świetle księżycy w ogródku na tyłach domu lub czegoś, co ktoś powiedział dawno temu.”²²

Wspomnienia służą do obudzenia uczuć, a te z kolei kształtują muzykę. W Armstrongu uczucia przyplływały i odpływały łatwiej, aniżeli w wielu z nas, wyrosłych w bardziej sprzyjających warunkach. Oto dlaczego nie tylko jego muzyka, ale cała osobowość tak wzruszała ludzi: zawsze mówił szczerze to, co czuł. Był bez reszty z nami. Nie istniała żadna kurtyna pomiędzy odbiorcami a jego najgłębszym „ja”.

W jego charakterze było, oczywiście, sporo sprzeczności. Ten nieśmiały, skromny człowiek na scenie przed tysiącami ludzi tak był pewny siebie, że inni muzycy przestawali istnieć. Osobliwą rzeczą w Armstrongu było to, że choć tak nieśmiały, zwykle osiągał to, czego chciał. Potrafił sprawić, że on i Mama Lucy mieli co jeść; potrafił uczynić przyjaciół z przypadkowych przechodniów; w sumie - choć żył z dnia na dzień w ciągłym ubóstwie, wyszedł z dzieciństwa nie zdemoralizowany. Poradził sobie z warunkami, w których załamywali się najtwardsi mężczyźni oraz kobiety. To prawdziwy cud, że dziecko, którym tak mało się zajmowano, przeżyło w tak dobrej kondycji.

I tutaj kryje się sprzeczność. W późniejszym życiu Armstrong uważany był często za naiwnego, ponieważ otwarcie przyznawał się do różnych uczuć, które większość z nas woli przemilczeć z obawy przed bliźnimi. Jednakże Armstrong wyrósł pośród ludzi, którzy mówienie o podstawowych emocjach uważali za rzecz normalną. Nikt w okolicach Perdido Street nie obawiał się okazywać radości, zazdrości, żądzy czy chciwości.

Jego otwartość nie powinna być jednak uważana za brak doświadczenia. Louis Armstrong był zwycięzcą. Miał za sobą „uliczną szkołę przetrwania” i na dłuższą metę doskonale wiedział, co jest dla niego najlepsze. Także i to zdobył rosnąc w środowisku, gdzie stręczycielstwo stanowiło jeden ze sposobów życia.

Poprawczak

Historia ta została przedstawiona identycznie w każdym tekście, jaki napisano o Louisie Armstrongu. Sylwestra roku 1912 na 1913 rok Armstrong spędzał na ulicy ze swoim kwartetem wokalnym. W Nowym Orleanie, a przynajmniej w otoczeniu Armstronga, było przyjęte świętować Nowy Rok przez odpalanie fajerwerków i strzelanie ze ślepych nabożów. W tym czasie wielu czarnych, szczególnie mieszkających w niebezpiecznym sąsiedztwie, posiadało broń palną i nosiło ją przy sobie dla obrony. Podobno aktualny kochanek Mayann miał pistolet kalibru 38, który wraz z ubraniami przechowywał w mieszkaniu w drewnianym kufrze. Armstrong wziął ze sobą tę broń, by postrzelać podczas świętowania Nowego Roku. Kiedy jego kwartet maszerował przez South Rampart Street szukając sposobnego miejsca, gdzie mogliby śpiewać, jakiś chłopak wystrzelił w kierunku Armstronga ze ślepa. Louis wyjął pistolet i odwzajemnił mu się tym samym, a już chwilę potem wielki, biały policjant powłókł go do aresztu. Drugiego stycznia odbyło się krótkie przesłuchanie, po czym Louis natychmiast został wysłany do Domu Poprawczego dla Kolorowych Chłopców; według wyroku - na czas nie określony. Jak na tak błahe wykroczenie, spotkała go bardzo niesprawiedliwa kara.

Mało prawdopodobne, by Louis wymyślił to wszystko od początku do końca. Jednakże historia ta ukazała się po raz pierwszy w książce *Swing That Music*, z całą pewnością napisanej dla Armstronga przez zawodowego pisarza. Tego rodzaju biografie gwiazd zawierają zwykle dużo bardzo wątpliwych faktów.

W tamtym okresie społeczeństwo zaczęło poświęcać więcej uwagi dzieciom z wielkich miast. Dziesiątki tysięcy z nich pracowały długie godziny w sklepach, gdzie płacono im zaniżone stawki, a inne tysiące należały do ulicznych gangów. Częściowo z miłosierdzia, a częściowo z obawy, iż w przyszłości dzieci te staną się kryminalistami, w większości miast przemysłowych powstawały instytucje, mające się nimi zająć: sądy dla nieletnich, towarzystwa pomocy dzieciom, poprawczaki, sierocińce. W Nowym Orleanie pierwszy zatroszczył się o dzieci były żołnierz, czarnoskóry Joseph Jones. W pierwszej dekadzie tego wieku wraz z żoną Manuellą zaczęli sprowadzać do swego domu bezdomne czarne dzieciaki, a niedługo potem, przy pomocy miejsco-

wego Towarzystwa Zapobiegania Przemocy wobec Dzieci, przejął kompleks starych zabudowań na skraju miasta¹ i otworzył Dom Poprawczy dla Kolorowych Chłopców. Główny budynek był jednopiętrowy, z sypialnią na górze, oraz z jadalnią, kaplicą i salą szkolną na parterze. Według Foose'a i innych, którzy przeprowadzali wywiady z Frankiem Lastie: „Chłopców uczono czytania, pisania i rachunków, a także wykonywali dodatkowe prace w ogrodzie. Dwa razy w tygodniu maszerowali dookoła ogrodu z drewnianymi karabinami i drewnianymi bębniami.”² (Armstrong twierdził, że byli musztrowani codziennie.)

Dom Poprawczy dla Kolorowych Chłopców, ogólnie znany pod nazwą Domu Jonesa, prowadzony był na wzór wojskowy, co nie dziwi, jeśli wziąć pod uwagę dawne doświadczenia jego patrona. Koszarowym elementem, oprócz musztry, były dźwięki sygnalówki, zwojującej na posiłki, oraz wojskowe podejście do spraw czystości i dyscypliny. Jones miał do dyspozycji bardzo mały budżet, w związku z czym dokładał do niego z własnej kieszeni. Wyżywienie składało się czasami z fasoli i melasy, a stan szkolnego wyposażenia był mizerny. Jones okazał się człowiekiem nadzwyczajnym - zgodnie z pewnym źródłem był największym murzyńskim przywódcą, jakiego kiedykolwiek miał Nowy Orlean, i pierwszym czarnym, któremu wręczono klucze do miasta. Całe życie poświęcił prowadzonej przez siebie instytucji i umarł uwielbiany i szanowany - jakkolwiek prawdziwie bez grosza przy duszy.

Około roku 1908 miasto ustanowiło specjalny sąd dla nieletnich, mieszczący się przy Barrone Street 823, gdzie przez wiele lat sędziował Andrew H. Wilson, stając się postrachem małych Nowego Orleanu. W jakiś czas potem miasto zaczęło korzystać z Domu Poprawczego dla Kolorowych Chłopców, umieszczając w nim młodocianych przestępców. Dlatego mało jest prawdopodobne, by Armstrong został oddany do Domu Jonesa za tak nieszkodliwy wybrzyk. Zakład był przepelniony, niedoinwestowany i brakowało w nim pracowników, miał więc przyjmować tylko tych, co popełnili najcięższe wykroczenia. Richard Winder, dyrektor Milne Boy's Home, który przejął kierownictwo po Jonesie w 1932 roku, przejrzał archiwum tej instytucji. Okazało się, że Armstrong już wcześniej popadał w kłopoty - trudno się zresztą temu dziwić w przypadku chłopca biegającego swobodnie po ulicach i balansującego na krawędzi ubóstwa.³ Louis mieszkał w domu, który białej władzy musiał się wydawać zdecydowanie podejrzany, w związku z czym wyglądał na potencjalnego kryminalistę. Przypuszczam, iż sędzia Wilson znał w wystarczającym stopniu dawne wykroczenia Louisa - lub też został powiadomiony o nich przez aresztującego Armstronga policjanta Long Johna Gormana - by dojść do wniosku, że lepiej oddać go pod komendę Josepha Jonesa, który mógł wyprostować charakter chłopaka, niż pozostawić go pod wątpliwą opieką Mayann.

Podczas pierwszych kilku dni spędzonych w zakładzie Jonesa Louis był okropnie nieszczęśliwy, tęskniąc za domem, ale bardzo szybko przywykł do dyscypliny. Pierwszy raz w jego życiu kazano mu coś robić. Dostawał skromne, lecz regularne posiłki; wymagano przestrzegania czystości; miał buty, łóżko do spania, musiał o ustalonej porze kłaść się spać i wstawać. Znalazł wreszcie dom dla siebie, przywykł do niego i nie chciał stąd odchodzić.

Rzecz szczególnej wagi w życiu Armstronga, jak również w historii muzyki, stanowił fakt, iż w Domu Jonesa istniał zespół muzyczny. Armstrong po raz pierwszy dostał do ręki komet. Kiedy opuścił poprawczak, dopiero po dwu latach dorobił się własnego instrumentu. Gdyby poprawczak nie dał mu do ręki kornetu, bardzo możliwe, że zaczęłby muzykować zbyt późno.

Jeśli wziąć pod uwagę wielką muzykalność nowoorleańczyków, nie jest czymś zaskakującym, że w Domu Jonesa istniał zespół muzyczny; wszystkie „sierocińce” miały takie zespoły - dlatego że muzyka łagodziła obyczaje chłopców, a dzięki graniu na ulicach zdobywano pieniądze. Najślynniejszy z owych zespołów, The Jenkins Orphanage Band z Charlestonu w Południowej Karolinie, koncertował w całym kraju, a raz nawet zawędrował do Anglii.⁴ Sukces zespołu Jenkinsów, przynoszący wymierne dochody, służył im za przykład.

Orkiestra z Domu Jonesa, którą dyrygował Peter Davis, zaczęła często grywać w mieście, zarabiając na potrzeby zakładu. Niestety niewiele wiemy o samym Davisie. Urodził się w 1880 roku i, jak reszta grupy, był czarnoskóry. Grał na co najmniej jednym, a prawdopodobnie na kilku klasycznych instrumentach dętych i, zgodnie z tym, co twierdził nowoorleański trębacz Lee Collins, czasami brał do zespołu chłopców spoza zakładu. „Chodziliśmy do niego do Domu i ćwiczyliśmy cały dzień, a czasem i noc”, powiedział Collins.⁵

Zespół domu poprawczego w czasach Louisa składał się z bębna taktowego oraz około piętnastu instrumentów dętych - prawdopodobnie trzech lub czterech kornetów i z mniej więcej tej samej liczby rożków barytonowych oraz altowych, puzonów i, prawdopodobnie, tuby. Niektórzy z chłopców znali nuty, ale wielu z nich, wliczając w to Louisa, nie umiało ich czytać. I uczyło się swoich partii ze słuchu. Nie był to oczywiście zespół jazzowy. W swym repertuarze miał marsze, pieśni religijne, melodie patriotyczne i stare ulubione piosenki - takie jak *Swanee River*, *Listen to the Mocking Bird*, *Home, Sweet Home* oraz *Maryland My Maryland* - które, jak pamięta Frank Lastie, grywał Armstrong. Chłopcy nosili białe, długie spodnie, wyglądające jak damskie reformy po kolana, niebieskie gabardynowe płaszcze, czarne skarpety, tenisówki i czapki. Jako nagrodę za granie otrzymywali miętowe cukierki lub imbirowe ciasteczka. Wędrowali po całym mieście - zarówno po czarnych, jak i białych dzielnicach. Obecnie ocenilibyśmy ten zespół jako nadzwyczaj surowy i hałaśliwy - uboga intonacja, mnóstwo fałszywych dźwięków. Niewątpliwie miał on jednak pewną witalność, która podobała się słuchaczom.

Armstrong zainteresował się zespołem niemal natychmiast po przybyciu do Domu Jonesa, ale minęło sześć miesięcy, zanim został zaproszony, by się do niego przyłączył. Jak czytamy w *Satchmo*, Davis wiedział, że Louis pochodzi z chuligańskiego środowiska, w związku z czym przypuszczał, iż jest trudnym przypadkiem i „nienawidził go”. Bardziej prawdopodobna jest wersja, iż reputacja Armstronga była już tu znana i Davis zachowywał się wobec niego znaczną ostrożność. Louis napisał, że słuchał prób, siedząc cicho w kącie pokoju, gdzie codziennie ćwiczyła orkiestra.⁶

W końcu Kapitan Jones skierował Armstronga do grupy solistów, znajdującej się najpierw pod opieką panny Spriggins, a potem pani Vigne. Być może

właśnie wtedy doceniono muzyczny słuch chłopca, ponieważ Davis zmiękł w końcu i przyjął Armstronga do zespołu. Ku wielkiemu zdziwieniu Louisa jego pierwszym instrumentem okazał się tamburyn. W zespołach ulicznych Nowego Orleanu często tak bywało, że początkujący, by nauczyć się rytmu, zaczynali od instrumentu perkusyjnego. Wkrótce Davis przesunął Armstronga do bębna, a potem dał mu rógek altowy, swego rodzaju róg francuski, który jest także znany jako melofon. Róg altowy jest dobrą zaprawą do gry na komecie: praca palców jest taka sama, a ustnik podobny, tylko trochę większy.

Louis, oczywiście, wykazał się wielkim talentem. Szybko nauczył się grać i, dysponując wspaniałym słuchem, nie miał żadnych trudności z opracowaniem przeznaczonych dla niego partii piosenek. Wyćwiczony muzyk może zrobić to z łatwością; doświadczony jazzman potrafi bardziej lub mniej poprawnie improwizować partie melodii, którą gra pierwszy raz, ale jest to wielki wyczyn dla początkującego. Krótko mówiąc, dzięki wrodzonemu talentowi oraz wcześniejszemu doświadczeniu wokalnemu, Armstrong posiadał już niezwykle wycucie harmonii.

Peter Davis szybko poznał się na jego nieprzeciętnym talencie i kiedy chłopak, który grał w poprawczaku na sygnałówce, został zwolniony do domu, wyznaczono na jego miejsce Armstronga, prawdopodobnie pomijając bardziej doświadczonych członków zespołu. Sygnałówka jest właściwie takim kornetem bez kłapek. Louis poznał ją szybko i wkrótce stała się jego ulubionym instrumentem.

To, że Armstrong rozpoczął swoją karierę w zespole domu poprawczego, ma ogromne znaczenie. Większość pionierów muzyki jazzowej była samoukami. Według tradycji czarnych, sięgającej korzeniami Afryki, młody muzyk znajduje własny sposób grania drogą naśladownictwa kogoś uznanego. System ten istniał jeszcze w czasach Armstronga. Przyznać trzeba, że starsi instrumentalisci udzielali czasami młodszym pewnych rad dotyczących ruchów koniuszka języka, zmiany układu palców i tym podobnych. Nie miało to jednak nic wspólnego z prawdziwą nauką i z zestawami ćwiczeń, które przerabiają dzisiaj młodzi artyści. Trębacz Mutt Carey powiedział raz: „W Nowym Orleanie wszyscy chłopcy przeszli trudną drogę. Warsztat muzyczny był nieco skąpy. Przeciętny chłopak musiał sam się uczyć, ponieważ nie było nauczycieli i nie miał pieniędzy na opłacanie lekcji.”⁷⁷

Czarni Kreole, trochę bardziej zbliżeni do muzyki europejskiej, przykładali nieco większą wagę do kształcenia swej młodzieży. Słynna rodzina Tio - w istocie Meksykanów, a nie Kreoli - uczyła wielu spośród wczesnych klarncistów jazzowych, łącznie z Bameyem Bigardem; Sidney Bechet pobierał lekcje u Kreola George'a Baqueta, za które płacił paczkami tytoniu Buli Durham. Jednak jasne jest, że nawet wśród Kreoli, jak dowodzą przykłady Becheta, Mortona i innych, formalne lekcje były prawdopodobnie sporadyczne i przypadkowe.

Muzykom jazzowym samouctwo dawało jednak pewne korzyści. Główna z nich polegała na tym, że samouk miał większą skłonność do rozwijania indywidualizmu niż muzyk z normalnym wykształceniem. Zamiast przerabiać wprawki, uczył się grać to, co chciał, co słyszał u innych lub sam sobie wyobraził. Bix Beiderbecke, na przykład, był zainteresowany tylko środko-

wym rejestrem swego instrumentu i nigdy nie używał wyższych rejestrów. Gdyby był klasycznie wykształconym muzykiem, grałby zupełnie inaczej. Roy Eldridge, który wcześniej rozpoczął naukę, postanowił być najszybszym trębaczem jazzowym. Pracował nad tym, poświęcając mniejszą uwagę sposobowi wyrazu, i chociaż później doszedł do wniosku, „że nie ma tu żadnego tematu”⁸, przez całe życie grał szybko, nieco bezładnie. Nauczyciel z pewnością obstawałby przy płynnym stylu i gra Eldridge’a straciłaby nieco ze swej indywidualności.

Samouctwo posiada zatem swoje zalety, ale i wady. Muzyk-samouk musi bez końca wyważać otwarte drzwi. Wypracowuje skomplikowane sposoby uporania się z trudnościami, które już dawno zostały rozwiązane. Traci siły na opanowanie innych technik. Gorzej, czasami nabiera złych przyzwyczajzeń, które określają granice szybkości, skali i mocy. Jest to szczególnie istotne w odniesieniu do grających na instrumentach dętych, którzy nie widzą tego, co się dzieje poza ustnikiem muzyków, których gorliwie naśladowają. Wielu trębaczy-samouków przez całe życie miało problemy z wargami, ponieważ złe nawyki okazały się nazbyt zakorzenione. Jak zobaczymy, nie ominęło to Armstronga.

Jednak jako terminator muzyczny w zespole domu poprawczego Louis nie był całkowicie samoukiem. Zauważył to trębacz Jacques Butler: „Był w szkole podrzutek, takiej, jak zespół Jenkins Orphanage. Ci faceci uczyli ich podstaw gry na trąbce. Wszyscy umieli zagrać staccato i mieli wspaniałe zadęcie. Umieli zagrać podwójne i potrójne staccato. Zнали swoje instrumenty.”⁹

Nauka, jaką Armstrong odebrał z Domu Jonesa, nie była aż na takim poziomie, jak twierdzi Butler. Armstrong nie umiał, kiedy opuścił poprawczak, zagrać podwójnego ani potrójnego staccato - w ogóle nie znam ani jednego nagranych przykładu potrójnego staccato Armstronga. Miał jednak piękne zadęcie - ostre i czyste jak cięcie brzytwą - oraz bogate i głębokie brzmienie, solidne niczym sztaba mosiądzu.

Ważniejsze, że wraz podstawami techniki posiadał koncepcję muzyki zupełnie różną od tej, jaką reprezentowała większość jego kolegów, uczących się gry w nocy w kuchniach i w drewnianych szopach przy świetle latarni. Ci młodzi terminatorzy skoncentrowani byli na ragtime’ach i bluesach, które słyszeli w klubach i salach tanecznych; na tym ekscytującym nowym rytmie, który powodował, że każdy młody muzyk musiał czuć się nim zafascynowany. Armstrong poznał odmienną koncepcję. Jeden z największych paradoksów jazzu stanowi fakt, że Louis Armstrong nie uważał się początkowo za muzyka jazzowego. Kiedy uczył się grać w Domu Jonesa, termin „jazz” w ogóle nie istniał, a sama muzyka była błędnie definiowana jako odmiana ragtime’u. Zaskakujące jest, jak rzadko Armstrong używał określenia „jazz” w udzielanych wywiadach, oraz w tym, co pisał; nie znam też ani jednego wypadku, żeby określił się jako muzyk jazzowy. W miarę jak będziemy śledzić rozwój jego kariery, zobaczymy, że najwięcej dokonał jako muzyk komercyjnych orkiestr tanecznych, a także występując w teatrach, filmach, w radiu i telewizji. Oczywiście po drodze grał sporo najlepszego jazzu, jaki kiedykolwiek powstał, ale była to dla niego rzecz marginalna.

Koncepcja Armstronga na temat tego, jak chce grać, została uformowana

na początku pobytu w domu poprawczym. Nie uczył się ragtime'ów czy bluesów, tak jak Bechet i Kid Ory, ale repertuaru zespołów dętych. Ideałem dla trębaczy z okresu młodości Armstronga była czystość brzmienia, porywająca moc, pełne temperamentu wykonanie i sentymentalna interpretacja. Gwiazdami orkiestr dętych, popularnych w całym kraju, byli zatem wirtuozi kornetu lub trąbki, którzy w wielu numerach wykonywali brawurowe solowe pasaże, a czasami występowali do przodu, by odegrać solo bez akompaniamentu. Po owych gwiazdach oczekiwano, że ołsnia słuchaczy swoją techniką, ale także spodziewano się po nich „interpretacji” sentymentalnych melodii, które publiczność tamtych czasów uwielbiała; melodii z miłym dla ucha brzmieniem, z ozdobnikami, z przesadną dynamiką i kadencjami o przesadzonym rubato.

Było to silnie przemawiające do słuchaczy, efekciarskie. Takim właśnie wykonawcą stał się Louis Armstrong. Nie jest sprawą przypadku, że najbardziej znani muzycy, wywodzący się z Jenkins Orphanage Band, byli także efektownymi wykonawcami, mającymi wspaniale opanowany górny rejestr, tzw. „górcę”. Jabbo Smith w latach dwudziestych miał „górcę” co najmniej tak samo dobrą jak Armstrong; Cat Anderson był u Duke'a Ellingtona specjalistą od wysokich dźwięków przez wiele lat w późniejszym okresie istnienia orkiestry; również Peanuts Holland był znany w wielu big-bandach lat trzydziestych oraz czterdziestych z powodu grania wysokich dźwięków. Dla kontrastu, muzycy samoucy mieli, w większości, ograniczoną technikę, słabą „górcę” i niewielką biegłość. Z konieczności, efekt ich gry bardziej zależał od sposobu kształtowania dźwięków, niż od inwencji melodycznej, warsztatu muzycznego. Dźwięk instrumentu przetwarzano przez zastosowanie tłumików, efektu „growl” („warczenie”) oraz świadome zniekształcanie, „łamanie” nut.

Badając źródła stylu Armstronga, trudno je umiejscowić w muzyce starszych wykonawców, których Louis miał naśladować. Ówczesny jego idol, Joseph „King” Oliver, był specjalistą gry z tłumikiem, ale miał styl uboższy od Armstronga. Tak więc początkowo Armstrong wzorował się nie na wykonawcach jazzowych, lecz na grającym na komicie soliście orkiestry marszowej, z jego sentymentalną interpretacją tak dokładnie w stylu wiktorianańskim, jak ozdobione cherubinami łóżko z orzechowego drewna lub wyhaftowane motto wiszące nad kominkiem. Powinniśmy pamiętać, że Armstrong uczył się przede wszystkim doskonalenia techniki i melodyki. Przez całe życie było to dla niego ważniejsze niż rytm, stanowiło kwintesencję jego gry. „Uwielbiał melodie” - powiedział Milt Gabler, jego późniejszy reżyser nagrań. A nauczył się tego w poprawczaku.

Nabrał niestety także nawyku, który w trakcie jego profesjonalnej kariery sprawiał mu mnóstwo kłopotów. Chodzi tu o nieprawidłowe zadęcie - element techniki gry, służący do wytworzenia dźwięku. W grze na instrumencie dętym polega to na odpowiednim ułożeniu warg i towarzyszących temu mięśni. Do pewnego stopnia zadęcie każdego wykonawcy będzie inne ze względu na różnice w budowie ust, szczęki i zębów. Niemniej jednak istnieje pewien podstawowy, najbardziej efektywny schemat techniki gry.

Dźwięk w instrumentach dętych blaszanych powstaje na skutek przeskakania się niewielkiego strumienia powietrza pomiędzy ściśle zwartymi wargami. Ruch ten powoduje ich drganie, a to z kolei wprawia w wibrację słup

powietrza wewnątrz instrumentu oraz metal, z którego instrument jest zbudowany, wywołując dźwięk. Przy właściwej technice zadęcia ciśnienie powietrza wytwarzane jest przez napięcie przepony i regulowane jest wargami i gardłem. (Istnieje sporo kontrowersji co do tego, które to dokładnie mięśnie powinny być użyte w tym celu podczas gry.) Ideę zadęcia można zrozumieć usiłując zdmuchnąć wymagowaną świecę z odległości trzech metrów.

Dźwięk w instrumencie blaszanym dętym wytwarzany jest zatem w ten sam sposób, w jaki powstaje on przez wypuszczanie powietrza z balonika. Wibracja warg nie przypomina pogardliwego prychnięcia, przy którym wargi pozostają luźne; przeciwnie, usta są prawie zaciśnięte i wydmuchiwanie powietrza wymaga sporego ciśnienia, wywołanego napięciem mięśni brzucha i klatki piersiowej.

Oczywiście rola warg jest decydująca. W grze na instrumencie dętym wargi wywija się częściowo na zęby. Ustnik instrumentu spoczywa lekko na ich płaszczyźnie. Wykonawca o wydatnych ustach będzie miał z tym na początku wielkie problemy i może zacząć ułatwiać sobie sprawę.

Tak jak zrobił to Armstrong. Dolną wargę ściągnął do wewnątrz tak jak należy; ale zaniechał zrobić tego z wargą górną, rozgniatą ją ustnikiem o zęby. Dobry nauczyciel gry na instrumencie dętym widzi, gdy jego podopieczny robi coś takiego, i koryguje błąd, uczeń zaś szybko uczy się poprawnej techniki. Jednak Peter Davis albo nie zauważył, co Armstrong wyprawia, albo nieświadomy był kryjącego się w tym niebezpieczeństwa.

Trudno stwierdzić, jak wpłynęło to na grę Louisa. Mniejszy ustnik trąbki zawsze będzie u niego spoczywał na miękkiej części warg. Armstrong bardzo mocno naciskał ustnikiem na wargi, szczególnie przy graniu wysokich nut. Nadzwyczajnie czyste, bogate tony, jakie wydobywał ze swego instrumentu mogły być, po części, rezultatem tej „złej” techniki gry. W każdym razie z pewnością dlatego miał później problemy z wargami, które bardzo mu się zniekształciły. Przy poprawnej technice nie zdarzyłoby się to: wielu innych muzyków, osiągających dużo wyższe dźwięki niż Armstrong - na przykład Dizzy Gillespie - nie cierpiało nigdy z powodu dystorsji warg i nie miało innych problemów, z którymi borykał się Armstrong. Pozostaje dla mnie jednak sprawą poza wszelką dyskusją, że kłopoty te określały jednocześnie jego styl gry.

Zgodnie z tym, co sam mówił, pomimo skromnej techniki Armstrong w zespole domu poprawczego uczynił znaczne postępy w grze na swoim instrumencie. Wytrwale ćwiczył na komecie; w krótkim czasie został najlepszym kornecistą w zespole i Peter Davis zrobił go liderem. Trzeba na to spojrzeć z przymrużeniem oka. Armstrong muzycznie dojrzewał wolno. Mógł zostać najlepszym kornecistą w orkiestrze niezbyt wysokich lotów, ale nie stało się to z dnia na dzień.

Jednakże grając w tym niewielkim zespole Armstrong po raz pierwszy zdobył uznanie jako muzyk. Nietrudno wyobrazić sobie ogromną dumę, jaką ten niski, pozbawiony ojca, nieśmiały nastolatek, który росł brudny, w łachmanach i bosa, dojadając resztki po innych, biegając na posyłki dla prostytutek i sutenerów musiał odczuwać, parując po ulicach miasta z kornetem i w barwnym uniformie. W *Satchmo* mówi o tym, jak grał w swojej dawnej okolicy, przy ulicach Liberty i Perdido, przed widownią złożoną z prostytutek

i naganiaczy. Pytali, czy mogą go jakoś wspomóc, a kiedy powiedział, że tak, ku zdumieniu Davisa zebrał do czapki tyle pieniędzy, że był w stanie kupić cały zestaw nowych instrumentów dla orkiestry.¹⁰ Opowieść brzmi nieco apokryficznie, ale może być prawdziwa. Nowe instrumenty w tamtych czasach kosztowały od pięciu do dziesięciu dolarów za sztukę. Faceci z okolic domu Armstronga nosili często przy sobie dużo pieniędzy, które wydawali tak szybko, jak szybko wchodzili w ich posiadanie. Nie było rzeczą nieprawdopodobną zebrać setkę dolarów, puszczać pomiędzy nimi kapelusz na zrzutkę. Grając w zespole po raz pierwszy w życiu poczuł, że coś znaczy. Poza tym, czy kiedykolwiek mógłby wątpić, że stanie się kimś innym, niż muzykiem?

W zasadzie Louis był szczęśliwy w Domu Jonesa. Dyscyplina i rutyna, jakkolwiek irytujące, ostro kontrastowały z przypadkowym, nie zaplanowanym życiem, jakie wiódł przy Mayann; musiało mu to dawać poczucie bezpieczeństwa, zarówno fizycznego jak i emocjonalnego, jakiego nie zaznał nigdy wcześniej. Na jakiś czas został zwolniony z odpowiedzialności za Mamę Lucy, a w rzeczywistości i za Mayann. Mógł być kimś, kim nigdy wcześniej nie miał okazji być naprawdę - po prostu dzieckiem. Wygląda na to, że bardzo go lubiano; był trochę jak kłown - mały, żywy, wesoły, z gruntu dobrego serca chłopak, nieco nieśmiały, ale szczerzy. Był, według Franka Lastie: „radosnym, uśmiechniętym chłopakiem, płatającym figle innym ludziom. Chodziliśmy łowić ryby za domem, a on stawał w oknie sypialni na górze i dał w sygnałówkę, żebyśmy wiedzieli, że czas wracać na obiad”.¹¹ Po latach Peter Davis powiedział reporterowi z „Times Picayune”:

„Pamiętam, że Louis śmiesznie wybijał stopami rytm i zaczynał grać tańcząc. Śpiewał także jako chłopak naprawdę dobrze, chociaż stale miał chrypkę. Kiedy ja grałem, on tańczył, a potem, kiedy opuszczałem instrument, on podnosił swój i zaczynał grać.”¹²

Dom poprawczy dał Armstrongowi dużo więcej niż pierwsze muzyczne doświadczenia. Dał mu świadomość istnienia możliwości poza ulicami Czarnego Storyville. Widział teraz, że jest coś innego niż niepewne, trudne życie prostytutki, alfonsów i hazardzistów z sąsiedztwa, z nieodłącznymi chorobami, przemocą i brudem. Istniał inny sposób życia.

Nie wiadomo dokładnie, jak długo Armstrong pozostawał w poprawczaku. On sam konsekwentnie podaje, że osiemnaście miesięcy. Peter Davis powiedział, że Louis był tam „przez pięć lat”, ale uczynił to w wywiadzie udzielonym pięćdziesiąt lat później i z całą pewnością przesadził. Z drugiej strony, zważywszy na wszystko, osiemnaście miesięcy to chyba zbyt krótki okres. Trudno uwierzyć, że mógł w tym czasie dokonać tak znacznego postępu w muzyce, skoro musiał wykonywać również inne zajęcia. Po raz kolejny zaczynam przypuszczać, iż nawiązując do formalnej daty urodzenia w roku 1900, Armstrong skrócił czas swego pobytu w domu poprawczym. Osobiście uważam, że przybył tam około roku 1912, w wieku trzynastu, czternastu lat, i opuścił go w 1914, mając piętnaście lub szesnaście lat.

Dalszą komplikację stanowi fakt, że sam Armstrong podawał później kilka różnych wersji swego zwolnienia. Sędzia Wilson wydał wyrok bezterminowy, w związku z czym, by zostać wypuszczonym, Louis potrzebował jego zgody. Według jednej z wersji to Mayann miała poprosić swego białego pracodawcę o wstawiennictwo w sądzie. Wedle innej, oboje rodzice wymogli to na sędzi.

Trzecia zaś głosi, że wydobył go stamtąd ojciec, zgadzając się wziąć Louisa do swego domu. Według mnie, ta ostatnia wersja jest najbardziej przekonująca. Ojciec Louisa, mając stałą pracę i będąc godną zaufania głową rodziny, był w stanie zapewnić mu lepsze życie niż Mayann; stanowiło to fakt, który w oczach sędziego Wilsona mógł mieć swoją wagę.

Armstrong nie był zbyt zadowolony z powodu opuszczenia domu poprawczego. Podobało mu się tamtejsze życie, a muzykowanie w zespole sprawiało mu wielką radość. Był jednakże wyrosniętym nastolatkiem - prawie dorosłym mężczyzną według ówczesnych standardów - i przypuszczalnie chciał być wolny i móc prowadzić własne życie. Mimo to nie był szczęśliwy, idąc do domu ojca. Ojciec i jego druga żona, Gertrude, mieli dwóch synów, Henry'ego i Williego; zgodnie z tą wersją rozwoju wypadków wymyślili sobie, że Louis zostanie opiekunem ich dzieci, dzięki czemu Gertruda mogłaby zacząć pracować. Chłopcy byli prawdopodobnie w wieku przedszkolnym i stanowili parę rozwrzeszczanych bachorów. Armstrong lubił młodszego, Henry'ego, ale nie cierpiał Williego, i czuł się fatalnie w roli niańki odpowiedzialnej za opiekę nad chłopcami i gotowanie im posiłków. Ile czasu to trwało, nie wiadomo, ale niezbyt długo. Wedle tej wersji Gertruda urodziła wkrótce trzecie dziecko, dziewczynkę nazwaną jej imieniem, i Louis został odesłany, ponieważ Willie Armstrong czuł, że nie podoła wykarmieniu jeszcze jednej gęby. Jeżeli było tak w istocie, to skoro macocha pozostała w domu z kolejnym dzieckiem, nie był już potrzebny do opieki nad starszymi chłopcami.

Tak czy inaczej, Louis wrócił do Mayann, by zamieszkać z nią przy ulicy Perdido. Kiedy przebywał u ojca, nie chodził do szkoły, a teraz było zbyt późno, by mógł zacząć do niej uczęszczać. Miał się przypadkowych zajęć. Może znowu sprzedawał gazety - wygląda na to, że miał kontakt z białym gazeciarem, Charlesem, teraz już młodym mężczyzną. Pracował krótko dla Cloverdale Dairy, roznosząc mleko. Próbował swych sił jako robotnik portowy na nabrzeżu. Jednakże główne źródło jego utrzymania stanowiło prowadzenie wozu z węglem dla C. A. Andrews Coal Company, mieszczącej się na rogu ulic Freret i Perdido, kilka przecznic od jego domu. Dostał tę robotę na skutek rekomendacji Gabe'a, jednego z kochanków Mayann, który pracował w Andrews Company.

Wóz zabierał około tony węgla i był ciągnięty przez muła. Zadanie Louisa polegało na naładowaniu go na podwórzu firmy i dostarczeniu węgla do odbiorcy. Miał piętnaście centów od kursu i czasami dostawał napiwek od klienta za wniesienie węgla. Był słaby i mógł zrobić tylko pięć kursów dziennie, w porównaniu z dziewięcioma czy dziesięcioma, jakie wykonywał Gabe. Później dostał nieco lżejszą pracę u sprzedawcy węgla Morrisa Kamofsky'ego. Jeździł po ulicach wozem z węglem, sprzedając go na wiadra, przeważnie prostytutkom z okolicznych chałup. Była to ciężka, brudna robota w upale, ale Louis nie narzekał. Stał się głównym żywicielem rodziny i był z tego dumny.

Około 1914 roku rodzina powiększyła się. Ich kuzynka Flora, córka zasługującego na szacunek Isaaca Milesa, który tak często brał do siebie Louisa i mamę Lucy, zaszła w ciążę w wieku czternastu lat. Według Armstronga ojcem był „starszy biały mężczyzna”, który sprowadził ją do swego

domu i wykorzystał. Ike Miles niewiele mógł w tej sprawie uczynić. Żaden biały sędzia nie potraktowałby poważnie takiej skargi. Uznałby, że dziewczyna kłamie lub, jeśli uwiedzenie zostałoby udowodnione, że „prosiła o to”. Flora urodziła chłopca, którego nazwała Clarence. Niestety, młoda matka umarła wkrótce i Armstrongowie wzięli go do siebie - niewątpliwie ze względu na wujka Ike’a.

Pewnego razu Clarence wydostał się z mieszkania na pierwszym piętrze na balkon. Padał deszcz, drewniana podłoga była śliska i chłopiec spadł na ziemię. Armstrong zobaczył Clarence’a wspinającego się z powrotem po schodach, płaczącego i trzymającego się za głowę. Upadek spowodował uszkodzenie mózgu i Clarence pozostał umysłowo upośledzony na resztę swego życia.

Stał się obiektem specjalnej troski Louisa - być może z powodu wdzięczności odczuwanej przez niego w stosunku do wujka Ike’a, a być może dlatego, iż Louis identyfikował się z innymi pozbawionymi ojców chłopcami; Armstrong zawsze uważał, że musi nakarmić każdego, kto tego potrzebuje. Utrzymywał Clarence’a aż do swej śmierci - a faktycznie jeszcze dłużej. Zgodnie z jego zapisem testamentowym Clarence mieszka w East Bronx w Nowym Jorku, żyjąc z pensji ustanowionej dla niego przez kuzyna Louisa.

Teraz, w wieku mniej więcej siedemnastu lat, Armstrong pod każdym względem był mężczyzną. Gdyby wszystko potoczyło się normalnie, założyłby rodzinę i spędził resztę życia, wykonując dorywcze prace w Nowym Orleanie lub - jako imigrant - w jednym z wielkich przemysłowych miast Północy, dokąd z *Poludnia* wyjechało już wielu czarnych. W *tych jednak momentach* w Nowym Orleanie pojawiła się nowa muzyka, która ze zdumiewającą szybkością stała się najpierw narodowym, a potem ogólnoswiatowym fenomenem. Był to, oczywiście, jazz.

Jazz narodził się w Nowym Orleanie

Wyplątanie korzeni jazzu z gleby, w której wyrósł, nie jest łatwe. Pierwsze jazzowe nagranie zostało dokonane w 1917 roku przez białą grupę z Nowego Orleanu, która nazywała się Original Dixieland Jazz Band. Pozostaje jednak pytanie, jak miała się ta muzyka do tego, co w tym czasie grali w Nowym Orleanie czarni, czy nawet inni biali. Pomiędzy 1900 a 1920 rokiem jazz, a szczególnie rytmiczny jego gatunek, który nazwaliśmy „swingiem”, rozwinął się tak gwałtownie, że często grający w tej samej kapeli ludzie używali form rytmicznych, których czas powstania mógłby się różnić nawet o dziesięć lat. Kiedy dokonywano tych pierwszych nagrań, muzyka ta mogła być do tego stopnia pozbawiona określonych form, że uniemożliwiałoby to uznanie jakiejś wersji za typową. Tak było aż do 1923 roku, kiedy to wielu nowoorleańskich muzyków wyemigrowało na Północ, nagrywając tam płyty; w związku z tym dysponujemy wystarczającą liczbą zapisów, by pokusić się o zdefiniowanie jazzu nowoorleańskiego.

Jakkolwiek trudno stwierdzić, jak brzmiał wczesny jazz, nie jesteśmy pozbawieni w tej mierze pewnych wskazówek; istnieje bowiem wiele nagrań ragtime'ow, jednego z podstawowych źródeł jazzu, datowanych na przełom wieku i wcześniej. Są także nagrania, dokonane w latach trzydziestych obecnego wieku przez Johna i Alana Lomaxów (i innych) na otwartej przestrzeni, stanowiące wybór rozmaitych piosenek ludowych: śpiewanych przy pracy, na polach, przy zabawie, pieśni religijnych oraz spiritual, nawoływań ulicznych sprzedawców. Ta niewielka grupa nagrań, dokonanych w trudnych warunkach w czasie sprzed ery magnetofonów, stanowi jeden z przełomowych zbiorów zarejestrowanej muzyki amerykańskiej. Uznaje się powszechnie, że nagrania te wiernie odzwierciedlają ludową twórczość czarnych Amerykanów wcześniejszego okresu i, jako takie, dają pogląd na rodzaj muzyki tworzonej przez nich w czasie, w którym rozwijali się prekursorzy jazzu.

Istnieje również sporo nagrań bluesowych, datowanych od 1920 roku, wykonanych przez ludowych śpiewaków i muzykantów, które także dobrze oddają to, jak grano i śpiewano bluesa dwadzieścia lat wcześniej. Są wreszcie 1 werbalne opisy wczesnego jazzu, a czarnej muzyki w szczególności, sięgające wstecz do dziewiętnastego wieku. Ta grupa dowodów, nagranych i spisa-

nych, jeśli użyć ich z rozwagą, daje nam pewien pogląd na to, jak początkowo brzmiał jazz.¹ Jest to tak, jakbyśmy patrząc na pączek zgadywali, co też kryje się w jego środku.

Historia jazzu wywodzi się z Afryki. Przez więcej niż trzy stulecia, podczas których Murzyni przywożeni byli do Nowego Świata, w Afryce istniało ze dwa tysiące mówiących setkami języków grup plemiennych i, co oczywiste, grających mnóstwo odmiennych rodzajów muzyki. Jednak pomimo tej różnorodności dla wszystkich wspólne było podstawowe znaczenie rytmu. Zasadniczym (reprezentatywnym) schematem rytmicznym dla afrykańskiej muzyki tamtego czasu - i w znacznej mierze także dzisiaj - było równoczesne wybijanie dwóch lub więcej rodzajów rytmu. W najprostszym przykładzie mogło to oznaczać granie w metrum 3/4 na jednym bębnie, a na 2/4 na innym. Częściej jednak trzy do sześciu instrumentów perkusyjnych grało w mniej lub bardziej skomplikowanym rytmie w metrum nieparzystym (typu 3/4, 3/8, 6/8 itp.) w „kontrze” do rytmów w metrum parzystym (typu 2/4, 4/4, 4/8, 8/8 itp.). Kiedy rytmy danego metrum przecinały się (spotykały nawzajem), współbrzmiały ze sobą przez pewien czas, a potem rozchodziły się; tak jak samochody krążące po torze z odmiennymi prędkościami będą co jakiś czas jechały obok siebie, by potem znów się oddalić. Napięcie w tej muzyce jest tworzone przez to zwieranie się i rozwieranie rytmów w różnym metrum. Wiele utworów współczesnej muzyki oparte jest na tym przykładzie, dzisiaj nazywanym okresem cyklicznym.

Kiedy niewolnicy przybyli do Nowego Świata, przywieźli ze sobą nie tylko swoją muzykę, ale w wielu wypadkach także i instrumenty. Handlarze niewolników zauważyli, że pojmani Murzyni, wiezieni statkami tak daleko od domu, umierali często z rozpaczony nie widząc nadziei na powrót. Zachęcali więc niewolników na okrętach do grania, by nie popadli w otepienie prowadzące do śmierci. Przez większą część osiemnastego stulecia i w wieku dziewiętnastym, czarni zarówno na Północy jak i na Południu, spotykali się regularnie, by grać starą muzykę oraz tańczyć związane z nią tańce. Istnieje kilka relacji z pierwszej ręki o tych tańcach, szczególnie o najbardziej znanym, wykonywanym każdej niedzieli w Nowym Orleanie na Congo Square w pobliżu miejsca, gdzie później powstało Storyville, a gdzie dziś jest Park Louisa Armstronga. Jeden z opisów tańca na Congo Square, pochodzący z około 1817 roku, wymienia używane tam instrumenty jako: „specyficzny rodzaj banjo, wykonanego z luizjańskiej tykwy, kilka bębnow zrobionych z wydrążonego pnia gumowca i pokrytych owczą skórą, w które uderzano palcami, i dwie końskie szczęki, które, kiedy się nimi potrzasało, grzechotały luźnymi zębami... W miarę jak taniec się rozwijał bębny grały coraz szybciej, wygibasy tańczących stawały się bardziej groteskowe, aż wreszcie, w ekstazie, mężczyźni i kobiety padali zemdleni na ziemię.”² Tańce na Congo Square odbywały się jeszcze długo po wojnie secesyjnej, chociaż bez wątpliwości przeszły znaczną transformację od ich oryginalnej, afrykańskiej formy.

Na przywiezionych do Nowego Orleanu Murzynów ze wszystkich stron napierała muzyka europejska w postaci kościelnych pieśni, muzyki tanecznej, marszy wojskowych, arii operowych czy sonat fortepianowych. W tym stanie rzeczy nieuchronnie zaczęła wyrastać pomiędzy nimi nowa muzyka, łącząca w sobie przejawy tak europejskiego, jak i afrykańskiego stylu. Nowa muzyka

zasadniczo stosowała zwykłą skalę diatoniczną - wzorzec do-re-mi - chociaż często w skróconej, pentatonicznej formie, a jej wzory rytmiczne były pozornie standardowe. Różniła się jednak ona od muzyki europejskiej w trzech ważnych kwestiach. Po pierwsze, była w niej tendencja bawienia się intonacją: wysokości dźwięków nie były określone, ale ześlizgiwały się tak, że dla białych uszu brzmiały czasami fałszywie. Po drugie, w momentach narastającej emocji dźwięki były często podbarwione chrypką, wybuchami „falsetto”, chropowatością. Po trzecie, i najważniejsze, melodia była niezmiennie osadzona na gruncie mocnego rytmu. Ten podstawowy rytm mógł być tworzony przez bębny, klaskania w ręce, tupanie, regularne uderzenia młota kowalskiego, tępy stuk siekiery lub plusk wiosła. Jakkolwiek ten rytm powstawał, zawsze był obecny.

Melodia była zatem śpiewana lub grana do pewnego stopnia w opozycji do tego podstawowego rytmu - to znaczy, frazy melodyczne były skondensowane lub rozciągnięte, przez co dźwięki padały nieco wcześniej lub później, niż się tego oczekiwało; funkcjonowało to w ten sam sposób, w jaki rysunek na balonie ulega zniekształceniu, kiedy balon jest napełniany lub opróżniany z powietrza. To tak, jakby pozwolić dźwiękom melodii „tańczyć” mniej lub bardziej przypadkowo na bazie podstawowego tempa. Napięcie powstające pomiędzy linią melodyczną a podstawowym rytmem miejscami podobne było do tego otrzywanego przez bardziej mechaniczne zwieranie się i rozwieranie rytmów w systemie afrykańskim. Był to sposób na osiągnięcie za pomocą nowych środków dawnych efektów. Ta nadzwyczaj ważna praktyka stała się decydującą dla jazzu, co szczególnie dobrze widzimy na przykładzie Armstronga.

W pierwszych latach dziewiętnastego wieku ta nowa praktyka czarnoskórych muzyków była szeroko stosowana, szczególnie na wiejskim Południu, gdzie istniała mniejsza konkurencja ze strony klasycznej, europejskiej muzyki. Jesteśmy czasem skłonni sądzić, że owi dziewiętnastowieczni Murzyni dysponowali wielką różnorodnością form muzycznych: pieśniami śpiewanymi przy pracy, spiritual, śpiewkami ulicznymi, polowymi. W rzeczywistości wszystkie te formy stosowały wspólny system metryczny, tak samo jak europejskie symfonie, piosenki biesiadne i melodie popularne oparte są wszystkie na jednym systemie rytmu oraz harmonii.

Chociaż niewielu ludzi usiłowało zanalizować tę czarną „muzykę plantacji”, to co najmniej od 1830 roku była wyraźnie rozpoznana jako odmienny rodzaj twórczości. W konsekwencji biali i kilku czarnych kompozytorów zaczęli skłaniać się do tworzenia dla białej publiczności rozwodnionych wersji melodii z plantacji, o których mówiono, że mają egzotyczny czar. Słynne piosenki Stephena Fostera - *Old Black Joe*, *Old Folks at Home* i inne - były tego rodzaju utworami.

W tym samym czasie Murzyni rozwinęli ze swojej muzyki plantacyjnej dwie formy - ragtime i blues. Blues wyrósł prawdopodobnie wprost z jednego wariantu muzyki plantacji, jaką była pieśń pracy. Korzystał z bluesowej skali, stosując pewne dźwięki, które nie mieściły się w europejskiej skali diatonicznej, tzw. *bluenotes*, i kontynuował praktykę czarnych tworzenia linii melodycznej niezależnie od podstawowego rytmu.

Przychodzi mi na myśl, że ragtime był prawdopodobnie muzyką wykony-

waną na banjo, przeniesioną później przez niewyszkolonych pianistów na fortepian; jest to konkluzja, jaką wysnułem z listu napisanego przez Lafcadio Heama, dziennikarza interesującego się nowoorleańskimi Murzynami, do muzykologa Edwarda Krehbiela: „Czy słyszał Pan kiedykolwiek Murzyna grającego na pianinie? Czasem dajemy takiemu butelkę wina, by przyszedł tutaj i zagrał dla nas. Używają fortepianu tak, jakby to było banjo. W żadnym wypadku nie jest to muzyka fortepianowa.”³ Wczesny styl gry na banjo, polegający na szarpaniu strun palcami, stosował zmienną linię basu, występującego na przemian z akordami lub powtarzanim figuracjami melodycznymi. Był to dokładny model czegoś, co stało się ragtime’em i jego następcami, zwłaszcza stylem „stride” gry na fortepianie. Ragtime korzystał z klasycznych europejskich gam oraz harmonii, zachowując też podobne marszowemu podejście do rytmu. Jediną różnicą pomiędzy nim a europejską muzyką fortepianową był natarczywy, „kroczący” sposób grania lewą ręką. Ważniejsze, że w ragtimie napięcie pomiędzy melodią a rytmiczną pulsacją, tak powszechne dla muzyki czarnych, było sformalizowane przez nadmierne, przynajmniej według europejskich gustów, użycie synkop. W bluesie, piosenkach pracy i muzyce z plantacji generalnie rytmicznie „nie na miejscu” dźwięki są umiejscowione przypadkowo „obok” rytmu, zgodnie z fantazją śpiewaka. W ragtime’owym synkopowaniu dźwięki padają dokładnie w pół drogi pomiędzy taktami lub w pół taktu; nie ma w tym żadnych fanaberii, jak Scott Joplin, czołowy kompozytor ragtime’ów, wyjaśnił dosadnie w komentarzach do swoich ragtime’ów. Synkopowanie było od wieków szeroko stosowane w muzyce europejskiej, ale w ragtimie jest wszechobecne; to mechanizm, który definiuje tę muzykę.

Te wszystkie trzy formy, pochodzące z wczesnej muzyki czarnych, grano i śpiewano w Nowym Orleanie na przełomie wieków. Obok nich istniała oczywiście muzyka europejska: symfonie, opery, piosenki popularne oraz muzyka do tak skomplikowanych tańców, jak kadryl i lansjer, szczególnie ulubionych przez Kreoli.

Szczególnie istotne były orkiestry dęte oraz marszowe. Zespoły dęte rozwinęły się z europejskich orkiestr wojskowych wcześniejszego okresu i pod koniec dziewiętnastego wieku niektóre z nich stały się bardzo wielkie. Muzyka orkiestr dętych, przynajmniej na początku, była prosta, rytmiczna, przyspieszająca bicie serca. Można ją było łatwo gwizdać i wyznaczała rytm kroków. Bardzo szybko nastąpiła na te zespoły olbrzymia moda. Było to, pamiętajmy, w czasach, kiedy nie istniały mechaniczne środki odtwarzania muzyki: cała „produkcja” odbywała się na żywo. Po wojnie secesyjnej w całej Ameryce było tysiące orkiestr dętych - paradowały one podczas świąt i uroczystości, a przy sprzyjających warunkach atmosferycznych dawały niedzielne koncerty z estrad w parkach oraz na miejskich błoniach.

Siłą rzeczy wraz z upływem czasu zespoły te stawały się coraz lepsze, doskonaląc swój repertuar. Grały już nie tylko marsze, ale też uwertury, pieśni z plantacji, sentymtalne ballady i inne koncertowe kawałki. Pisanie oraz wydawanie nut dla tych licznych zespołów okazało się dochodowym interesem. Pod koniec dziewiętnastego wieku główni liderzy zespołów, tacy jak John Philip Sousa czy Artur Prior, stali się narodowymi idolami, podobnie jak *dzisiaj* gwiazdy muzyki rockowej.

Pod koniec lat dziewięćdziesiątych ubiegłego stulecia ragtime, który poprzednio był „muzyką rozrywkową”, graną głównie, choć nie wyłącznie, przez czarnoskórych wykonawców w kabaretach oraz domach publicznych, szczególnie na Środkowym Zachodzie, wyszedł z podziemia, robiąc światową furorę. Od 1897 roku, aż do momentu, gdy jazz zepchnął go na boczny tor w latach dwudziestych obecnego wieku, ragtime stanowił jedną z najbardziej popularnych form muzycznych w Ameryce. Modę tę w części spowodowało upowszechnienie pianoli, która wprowadziła ragtime do domów ludzi, którzy sami nie umieli grać. Odbywały się konkursy, istniały gwiazdy ragtime’u, a na komponowaniu i wydawaniu tej muzyki zbito fortuny.

W początkowych latach dwudziestego wieku orkiestry marszowe również grały wiele ragtime’ów. Działo się tak zarówno w Nowym Orleanie, jak i wszędzie indziej. Pionier Buddy Bolden, który grywał wiele bluesów, głównie zajmował się ragtime’em.

Tak więc na początku naszego wieku istniały wszystkie elementy niezbędne do tego, by wykreować jazz. Był to proces ewolucyjny, który rozpoczął się w pierwszych latach tego stulecia i trwał do potowych lat dwudziestych, kiedy to Armstrong i inni doprowadzili nową muzykę do stanu jej dojrzałości. Jednak, jak w wielu ewolucjach, proces został przyspieszony przez pewne wydarzenie, które stopiło zgromadzone elementy w nową jakość.

Wydarzeniem tym było odkrycie, że jeśli w metrum na 2/4 ragtime jest powiązany z metrum na 4/4, zmienia się charakter muzyki. Rytm jest w istocie rzeczą subiektywną: nie wszyscy czują tak samo metryczne przesunięcie. Jednak rytm jest sercem jazzu i jedna z głównych zasług Armstronga dla tej muzyki było to, co uczynił z jej rytmem.

Muzyka europejska w większości nie jest oparta na podstawowym rytmie. Są od tego wyjątki: na przykład marszom generalnie towarzyszy bicie w bębny. W większości jednak rytm podstawowy jest usunięty z samej melodii. Nawet bez ćwiczeń jesteśmy w stanie wystukać stopą kołędę bożonarodzeniową czy symfonię. Możemy to zrobić, ponieważ muzyka ta uwypukla pewne nuty w regularnych interwałach, sugerujących podstawowy puls.

Jednakże te akcenty rytmiczne nie pojawiają się z dokładną regularnością słupów telegraficznych, migających za oknem pociągu. Są rozmieszczone w grupach, z których jedne mają większą wagę niż inne. Jeżeli większy nacisk przypada na nieparzyste ćwiartki taktu, muzyka wpada w układ na dwa, co w klasycznej notacji (zapisie nutowym) nazywa się na dwie czwarte. Jeżeli nacisk (akcent) kładziony jest na każdą trzecią ćwiartkę, mamy trzyćwiartkowy układ, lub takt klasyczny na 3/4. W czteroćwiartkowym takcie na 4/4 pierwsze i trzecie uderzenia są silne, a drugie i czwarte słabe; ponieważ jednak te czterouderzeniowe grupy dzielą się z kolei na dwa zestawy po dwa uderzenia każdy, pierwsza nuta (dźwięk) jest nieco silniejsza niż trzecia, a druga nieco słabsza niż czwarta. Ten system metrum może być rozciągnięty w nieskończoność, chociaż z praktycznych względów, kiedy takty rozrastają się ponad pięcio- czy sześciouderzeniowe grupy, najczęściej dzielą się do podziału na mniejsze jednostki.

Jeżeli na każdą ćwiartkę są grane bardzo długo dwie nuty (dźwięki), może się wydawać, jakby to samo metrum uległo podwojeniu. Z innej zaś strony, jeśli marsz będzie miał jasno określone tempo około 120 uderzeń ćwiartek na

minutę, możemy wystukiwać stopą rytm dwukrotnie szybciej, odczuwając jednak podświadomą chęć powrotu do wolniejszego tempa.

Muzyka marszowa niezmiennie pisana jest w metrum na 2 (2/4) z tej prostej przyczyny, iż ludzie mają dwie nogi. Ponieważ marsze były tak popularne w tamtym okresie, wielka liczba ragtime'ów bazowała na formie marszowej: sześć etiud ragtime'owych Joplina miało oznaczenie „wolne tempo marszowe”.⁴ Z tego właśnie powodu ragtime rozwinął się początkowo jako muzyka dwuuderzeniowa. Wystukując rytm ragtime'u łatwo przekonać się, że jest to tempo marszowe.

Jednak określenie „rytm marszowy” nie jest jednoznaczne. W większości ragtime'ów są wplecione akcenty dwa razy szybsze od podstawowego. Dwuznaczność jest spowodowana przez intensywne synkopowanie w ragtimie. Ponieważ wiele nut (dźwięków) pada pomiędzy uderzeniami (ćwiartkami), akcenty wypadają nie tylko na równych ćwiartkach, ale również pomiędzy nimi, dając dodatkowy efekt podwójnego tempa. Sami możemy odkryć ten efekt, najpierw wystukując lewą stopą umiarkowane tempo marszowe, a potem prawą stopą tempo dwa razy szybsze. Jeżeli będziemy stukać prawą stopą tylko sporadycznie, nie zakłóci to pierwotnego tempa lewej stopy. Jeżeli jednak będziemy uderzali prawą stopą pomiędzy wszystkimi uderzeniami lewą, wkrótce zaczniemy się zastanawiać, czy nie wystukujemy rytmu dwa razy szybciej niż poprzednio. W ragtimie „prawa stopa” stuka częściej niż sporadycznie, ale nie cały czas; stąd dwuznaczność.

Efekt ten nie ogranicza się tylko do ragtime'u. Wiele typów muzyki zawiera ukryty drugorzędny a nawet trzeciorzędny puls. W rocku jest wplatany drugorzędny puls dwa razy szybszy od głównego, a często występuje też trzeciorzędny puls, wolniejszy o połowę.

Na początku dwudziestego wieku jakaś grupa ludzi spośród subkultury czarnych oraz czarnych Kreoli dokonała epokowego eksperymentu podkreślenia dwukrotnie szybszego drugorzędnego pulsu w ragtimie, to znaczy kładąc czterouderzeniowe stuknięcie pod dwuuderzeniowy ragtime, lub, używając klasycznych terminów, stukając na 4/4 w czasie grania ragtime'u na 2/4. Jelly Roll Morton twierdził, że on sam to uczynił w 1902 roku. Grając ragtime'y w domach publicznych i klubach nocnych zaczął rzekomo wybijać stopą podwójne uderzenie. Do końca życia upierał się, że wynalazł jazz.

Wielu nowoorleańskich pionierów jazzu nie miało wątpliwości co do tego, iż przejście z 2/4 na 4/4 stanowiło decydującą, jakościową zmianę, która przekształciła ragtime w jazz. Steve Brown, biały basista, grywający z najlepszymi zespołami lat dwudziestych, napisał: „W Dzielnicy Czerwonych Latań słyszało się wolne dragi, barrel house i nieco muzyki z plantacji, którą określaliśmy jako Bumpy Music, na przykład *St. Louis Blues*, grane na 4/4, podczas gdy ragtime byłby grany na 2/4.”⁵ Brown datuje „szaleństwo jazzu” na 1905 rok. Milliam „Bébé” Ridgley, puzonista, który pracował później z Armstrongiem na statkach rzecznych, powiedział, że Buddy Bolden grał dwuuderzeniowym stylem ragtime'u: „Brzmiało to trochę inaczej niż teraz, z „podwójnym uderzeniem”, które polegało na szybkim graniu na 4/4.”⁶ Bamey Bigard, później jeden z czołowych klarncistów jazzowych, powiedział: „Kiedy zabrałem się do grania jazzu, musiałem podzielić swoją muzy-

kę... Musiałem podzielić czas, tempo, co czyniłem z jawną odrazą, ale potem przywykłem.”⁷ Ed Garland, basista, powiedział, że w Chicago, przed przybyciem nowoorleańczyków, muzycy grali styl chicagowski. Dwa uderzenia... Potem wróciliśmy tam do czterech uderzeń.”⁸

Co uczyniło dla tej muzyki owo powiązanie dwuuderzeniowego ragtime’u z czterouderzeniowym metrum dwa razy szybszym? Jeden efekt polegał na przemieszczeniu akcentów w środku starych schematów rytmicznych, tak że na przykład grupy nut złożone z ośmiu dźwięków („ósemek”) zostały „przyprawione” akcentami, zamiast grania równo i jednostajnie. Drugi efekt polegał na zasugerowaniu wykonawcom zastosowania rytmicznego wzoru „bum-tata, bum-tata”, który był charakterystyczny dla jazzu aż do lat czterdziestych. Wzór „bum-tata”, składający się z następujących po sobie ćwiartek nut oraz par ósemek zakładał zarówno dwuuderzeniowy jak i czterouderzeniowy rytm - tworząc kołyszący ruch, jakby dwa metrum nakładały się na siebie. Ponadto, z niezrozumiałych przyczyn, zdawało się to sugerować nierówny podział uderzenia wskazanego jako „tata”, gdzie pierwsza z par domniemanych ósemek jest uwydatniona kosztem następnej. To „tata” jest prawdopodobnie odbierane subiektywnie, nie jako para równoważnych uderzeń, ale jako pojedyncze uderzenie z drugorzędny akcentem na nim. Oba elementy — kołysząca zmienność uderzenia i wewnętrzny puls w pewnych nutach - są ważnymi środkami do powstania wrażenia zwanego swingiem.

Jest to dość skomplikowane na papierze, ale całkiem oczywiste w praktyce. Jelly Roll Morton, który twierdził, że wynalazł jazz, daje przykład tego przejścia z ragtime’u do jazzu w słynnym wywiadzie udzielonym w Bibliotece Kongresu, grając klasyczny *Maple Leaf Rag* Scotta Joplina mniej więcej tak, jak został on napisany, a potem „jazzując” go. Różnica pomiędzy oboma wersjami jest oczywista.

Ten nowy system powiązania ragtime’u z podstawowym metrum 4/4 był tak doskonale widoczny jako coś zupełnie odmiennego, że w niektórych miejscach nazywany był „Memphis Time”, bez wątplenia wynaleziony został w Nowym Orleanie. Swego czasu istniała teoria, że jazz powstał jednocześnie w wielu miejscach na południu Stanów, ale bez wyjątku każdy muzyk tego czasu, zarówno z Północy jak i z Południa, umiejscawia go w Nowym Orleanie. Pops Foster powiedział: „Kiedy ci faceci z Nowego Orleanu rozeszli się po kraju, wszyscy usiłowali grać tak, jak nowoorleańczycy.”⁹ Arthur Briggs mówi o słynnych Southern Syncopators, z którymi grał w 1919 roku: „Nie graliśmy jazzu... Graliśmy ragtime’y. Prawda jest taka, że jedyną improwizację wykonał Sidney Bechet”¹⁰, który pochodził, oczywiście, z Nowego Orleanu. Niestłusznie zapomniany puzonista Albert Wynn, urodzony w Nowym Orleanie, ale wychowany w Chicago, mówi, iż uczył się grać jazz, słuchając białego nowoorleańczyka George’a Bruniesa: „Było to pierwsze prawdziwe solo na puzonie, jakie kiedykolwiek słyszałem.”¹¹ Trębacz Doc Cheatham, który urodził się w 1905 roku, powiedział: „W Nashville mogliśmy słuchać jazzu zaledwie z kilku płyt, jakie wtedy istniały.”¹² Inni muzycy, a pomiędzy nimi Buster Bailey z Memphis oraz Garvin Bushell z Nowego Jorku, twierdzą to samo.

Czemu jednak NoWy Orlean? W Stanach Zjednoczonych orkiestry marszowe i ragtime’owe były wszechobecne, a bluesa śpiewano na całym Połud-

niu. Wszystkie niezbędne elementy były pod ręką w wielu miastach. Istniała możliwość, iż ragtime mógł przejść w jazz bez Nowego Orleanu. Jednak nowoorleańczycy wpadli na to najwcześniej.

Pierwszy element układanki, występujący wyłącznie w Nowym Orleanie, stanowiła subkultura czarnych Kreoli. Nie ma najmniejszej wątpliwości, iż czarni Kreole odegrali wielką rolę w ukształtowaniu wczesnego jazzu. Na przełomie wieku, jak widzieliśmy, starsi czarni Kreole, którzy wyrosli przed wejściem w życie restrykcji z 1894 roku, byli zdecydowani utrzymać się ponad zwykłymi Murzynami, których mieli za prostackich, ciemnych robotli, „łotrów pociętych na twarzach i żyjących nad rzeką”, jak powiedział Paul Dominquez Alanowi Lomaxowi. Jednak młodsza generacja czarnych Kreoli uważała przyłączenie się do głównego nurtu czarnych za Kecz oczywistą i była zainteresowana muzyką Boldena i innych - szczególnie zaś ragtime'em oraz bluesem. Zaczęli grać tę muzykę, tak różną od gładkich walców i lansjerów, którymi zachwycali się ich rodzice. Ponadto do około 1900 roku każdy muzyk musiał grać ragtime'y, jeśli chciał zarabiać, a w niektórych miejscach, takich jak nocne kluby, gdzie doskonalił swą grę Armstrong, musieli również grać i bluesy. Dominquez powiedział: „My, Kreole, nie myśleliśmy o tym czarnym jazzie do chwili, kiedy już inaczej nie mogliśmy zarabiać na życie... Jeśli chciałem się utrzymać, musiałem grać jazz, ragtime czy jakieś inne takie draństwo... Wszystko to sprawił Bolden. Spowodował, że wszyscy młodszy Kreole, tacy jak Bechet czy Keppard, zaczęli grać inaczej niż stare pryki w rodzaju Tio i Perez¹³, którzy grali klasyczną muzykę europejską - taką jak biali.

Pytanie brzmi, oczywiście, czy byli to ci młodszy Kreole, którzy zaczęli „jazzować” ragtime'y, „grać żywiolowo” i swingować? Nie ma wątpliwości, że po pokoleniu Boldena, które w istocie było wykonawcami ragtime'ow, wielu spośród najlepszych muzyków jazzowych stanowią właśnie czarni Kreole: trębacz Buddie Petit, puzonista Kid Ory, pianista Morton, kłarnecista Sidney Bechet. Swingowali ragtime'y i grali „hot” wraz z głównym nurtem czarnoskórych muzyków ich pokolenia.

Wyszli z europejskiej tradycji dobrego muzykowania, polegającej na solidnej nauce i właściwych ćwiczeniach, chociaż, jak widzieliśmy, wszyscy oni byli do pewnego stopnia samoukami. Mogli grać nieco szybciej i nieco czyściej od niewykształconych muzycznie Murzynów, i pod tym względem mieli nad nimi pewną przewagę. Decydującym jednak czynnikiem była ich umiejętność swingowania. Czy zatem to czarni Kreole pierwsi przeszli na jazz? Nie możemy mieć tej pewności, ale, moim zdaniem, kiedy w 1923 roku zaczęły się ukazywać pierwsze nagrania nowoorleańskich Murzynów, co najmniej trzech czarnych Kreoli - Bechet, Ory i Morton - swingowało bardziej niż większość współczesnych im czarnoskórych. Jedyne wyjątkiem stanowił tu Armstrong. S. Federick Starr, autorytet w dziedzinie jazzu nowoorleańskiego podejrzewa, że ta zdolność do swingu może mieć związek z kreolskim umiłowaniem tańca. Sidney Bechet daje wspaniały opis kreolskich tańców w swojej książce *Treat It Gentle*. „Czasami w domu odbywały zawody polegające na tym, że stawiano dzbanek wina na środku podłogi i wyczyniano wokół niego figury taneczne. Tańczono wokół dzbanka tak blisko, jak tylko się dało. Ten, kto go dotknął, musiał iść kupić dla wszystkich galon wina,

także dla muzykantów - a potem następowały kolejne tańce. Mój ojciec wygrał tam kupę nagród. Nie mogła uczestniczyć w tym żadna kobieta. Mężczyźni bawili się wyłącznie sami.”¹⁴

Skok od ragtime’u do jazzu został dokonany wówczas, kiedy Armstrong wyszedł z Domu Jonesa, choć jazz w pewnym sensie już od dziesięciu lat stanowił immanentną część nowoorleańskiej muzyki. Około roku 1915 nadal istniał rodzaj udoskonalonego ragtime’u, ale było także coś, co muzycy nazywali „gorącym graniem”. Podobało się to coraz bardziej publiczności - zarówno białej jak i czarnej. Tak naprawdę, jazzowi nigdy nie brakowało publiczności. Nie brakowało także nigdy Murzynów, którzy go grali. Młodzi biali muzycy, tacy jak bracia Brunies i ludzie skupieni wokół Nicka LaRokki, który założył słynny Original Dixieland Jazz Band, weszli do jazzu na samym początku i przyczynili się do jego rozwoju. Prawdopodobnie jednak żaden z nich nie zgadłby wtedy, że w ciągu dziesięciu lat jazz ogarnie całe Stany Zjednoczone, a po dwudziestu latach podbije świat.

Terminator

Kiedy w 1914 lub 1915 roku Armstrong wrócił na Perdido Street w Czarnym Storyville, w Nowym Orleanie istniały cztery główne rodzaje czarnych zespołów muzycznych. Najlepiej opłacanymi i najbardziej słuchanymi było kilka eleganckich orkiestr, których członkowie umieli czytać nuty i grali mieszkankę klasycznych piosenek rozrywkowych, ragtime'ow, walców, a sporadycznie fragmenty muzyki poważnej - zarówno podczas zabaw tanecznych jak i koncertów. Te „sztywne” - to znaczy, kulturalne - grupy składały się głównie z czarnych Kreoli i grały raczej z nut niż ze słuchu. Najpopularniejsza była orkiestra Johna Robichaux, której stan osobowy zmieniał się w zależności od charakteru podejmowanej pracy, ale zwykle miała siedem lub osiem instrumentów, wliczając w to skrzypce. Zespół Robichaux grywał często dla białej publiczności podczas prywatnych przyjęć, wydawanych w wielkich domach przy St. Charles Avenue oraz w restauracjach, a także dawał popołudniowe niedzielne koncerty w parku Lincoln, gdzie wieczorem przygrywał do tańca. Inną grupę tego rodzaju prowadził Armand J. Piron, który przez lata pracował w Tranchina, drogiej restauracji dla białych w Spanish Fort, jednym z ośrodków nad jeziorem. We wczesnych latach dwudziestych zespół Pirona powędrował do Nowego Jorku, gdzie przez jakiś czas grał w słynnym Roseland Ballroom. Trzecia taka grupa była prowadzona przez Oscara „Papę” Celestina, i kiedy orkiestra Pirona wyjechała na północ, podjęła pracę w Tranchina. Zespoły te żadną miarą nie były jazzbandami, ale czasami miały muzyków, którzy później stali się jazzmanami.

Prócz tego istniały słynne zespoły uliczne. Składały się one zarówno z Murzynów jak i z czarnych Kreoli. Podobnie jak orkiestra domu poprawczego, miały sekcję instrumentów blaszanych - wliczając w to, oczywiście, komety i jeden lub dwa klarnety, oraz bębny. Chociaż i najslawniejsi wykonawcy grywali w zespołach ulicznych, składały się one głównie z terminatorów w muzycznym fachu. Siłą rzeczy grali całkowicie surową muzykę, bardzo różniącą się od gładkiego, wyuczonego repertuaru zespołu Robichaux.

Według literatury jazzowej wybitne miejsce w rozwoju tej muzyki zajmują orkiestry marszowe. W istocie nie były one jeszcze grupami jazzowymi, grając wiele z klasycznego repertuaru: marsze, pieśni z plantacji, popularne piosen-

ki, ragtime'y, a w odpowiednich momentach - także pieśni religijne. Grały to, jednakże, na swój własny sposób, w rodzaju luźnej heterofonii - to znaczy, muzycy ani dokładnie nie współbrzmieli z melodią, ani nie grali kontrapunktowo części polifonicznych, ale mieli skłonność do prowadzenia linii melodycznej równoległe do kornetu. Później, kiedy Armstrong grał jako drugi komet u Joe Olivera w Chicago, postępował według tej zasady, jaką zespoły nowoorleańskie stosują do dzisiaj. Ponadto, chociaż te wczesne zespoły nie były prawdziwie jazzowymi grupami, coraz częściej grywały klasyczny repertuar w stylu „hot”, lub „jazzując” go. Opowieść o tym, jakoby na pogrzebach mieli oni grać pieśni kościelne w sposób uroczysty w drodze na cmentarz, a swingować idąc z powrotem, są prawdziwe - taka praktyka istnieje po dzień.

Dla terminujących instrumentalistów zespoły uliczne stanowiły ważne miejsce kształcenia nie tylko ze względu na rozwój ich techniki gry, ale również ćwiczenia słuchu. Po muzykach spodziewano się nieprzerwanego grania, bez „zdejmowania nogi z gazu”, z wyjątkiem krótkich chwil odpoczynku. Młody instrumentalista, dmący w instrument i tworzony w morzu dźwięków, popełniał błędy, ale miał szansę bardzo łatwo usunąć je bez niczyjej pomocy - a przynajmniej je zauważyć. Prawdę mówiąc, wszyscy nowoorleańscy muzycy grywali czasem w zespołach ulicznych, gdzie krzyżowały się i rozkwitały rozmaite idee. Jakkolwiek jazz sam w sobie nie powstał w zespołach ulicznych, to jednak wyrosło tam wielu spośród pionierów tego gatunku.

Trzeci rodzaj czarnych grup nowoorleańskich stanowiły małe, niewyszkolone zespoły, pracujące nieregularnie w lokalach, a czasem podczas ogrodowych przyjęć oraz pikników nad jeziorem. Ich skład instrumentalny był rozmaity i niemożliwy do przewidzenia. Zespół mógł mieć fortepian i bębny, lub gitarę i komet. Z rzadka składały się z więcej niż trzech lub czterech instrumentów - dętego blaszanego i jednego lub dwóch perkusyjnych. Tworzyli je często terminatorzy w muzycznym fachu oraz niewykwalifikowani instrumentalisci, lub też obie te kategorie naraz; często wspierani byli przez muzyków sezonowych, którzy akurat nie mieli zatrudnienia. Grali mnóstwo bluesów, których domagały się dziwki oraz alfonsi z Czarnego Storyville, a także różne inne melodie, często ze sprośnymi tekstami, popularnymi wśród klienteli lokali. Przedstawiciele starszego pokolenia czarnych Kreoli gardzili takimi zespołami, ale młodszy, tacy jak Bechet, uwielbiali przysiadac się do muzyków, by nauczyć się grać bluesa.

Był w końcu i czwarty rodzaj grup muzycznych, które około roku 1910 rozwinęły się w takie zespoły jazzowe, jakie znamy z wczesnych nagrań. Stanowiły je głównie ansamble przygrywające do tańca i pracujące w przybytkach w rodzaju sali tanecznej Funky Butt, ale grywające także na przyjęciach oraz piknikach. Około 1910 roku ich instrumentarium składało się z kornetu, klarnetu, wentylowego lub suwakowego puzonu, gitary, kontrabas, bębnow i skrzypiec.¹ Skrzypce często dublowały prowadzący komet, ale były potrzebne, bowiem skrzypkowie potrafili czytać nuty i uczyli nowych melodii pozostałych członków zespołu. Czasem dodawano fortepian, lub zastępował on gitarę, ale ponieważ często grywano na piknikach oraz w salach tanecznych, gdzie nie było fortepianu, to głównie bas i gitara wspomagały całość akorda-

mi. Pionierzy jazzu, tacy jak Bolden czy Bunk Johnson, spędzili w podobnych zespołach mnóstwo czasu.

Owe wczesne grupy jazzowe również grały bluesa, ale nie tak często, jak czyniły to owe surowe zespoły przygrywające w nocnych klubach. Grali ragtime'y, zwykle ograniczające się do jednej lub dwóch najbardziej popularnych melodii, a także zwykle piosenki rozrywkowe, pieśni z plantacji oraz inne, nieraz bardzo zróżnicowane. Zespoły rozwijały w dodatku to, co okazało się potem standardami dixielandowymi, z których wiele zostało nagranych po raz pierwszy przez The Original Dixieland Jazz Band: *Tiger Rag*, *High Society*, *Original Dixieland One-Step*, *Panama*, *Clarinet Marmalade* i inne. Te kawałki, jak i ragtime'y oraz marsze, od których pochodziły, składały się z kilku melodii - w niektórych wypadkach nawet z pięciu - złączonych razem przez krótkie wstawki, które często modulowały przejście od jednej tonacji do drugiej. Melodie były proste, podobne do marszów, a harmonia bazowała na szeregu wstawianych dominant z dużą liczbą połączeń chromatycznych w wewnętrznych głosach - było to właśnie to, co zostało później nazywane „stylem fryzjerskim”. Z początku autorstwo takich utworów przypisywano pierwszemu lepszemu muzykowi, który napisał swoje nazwisko na nutach, ale tak naprawdę większość z nich nie została skomponowana przez jednego człowieka - jest to na przykład melodia z marszu i starej piosenki kreolskiej ze wstawką opracowaną przez kogoś jako krótkie solo. Utwory te zawierały także sporo „breaków”, kiedy to zespół przestawał nagie grać, a jeden z muzyków wykonywał samotnie krótki jedno- lub dwutaktowy motyw. Wiele z owych breaków przeszło do tradycji i do dziś jest grane przez zespoły dixielandowe tak, jak były zapisane pięćdziesiąt lat temu; jednakże w innych pozostawia się wykonawcy swobodę wypełnienia ich wedle własnego uznania. Również Armstrong zbudował niektóre ze swych niezapomnianych nagrań na sekwencjach breaków.

Historykowi jazzu wielki zawód sprawia fakt, że żaden z tych pionierskich zespołów nie został zarejestrowany; niektórzy z tak ważnych wczesnych wykonawców nigdy nie zostali nagrani. Przemysł fonograficzny znajdował się na północy, przede wszystkim w Nowym Jorku, a tam mało kto wiedział o ismieniu jazzu. Jednakże niektórych z owych muzyków nagrano później i jesteśmy w stanie ich ocenić. Szczególnie interesujący jest przypadek Freddie'ego Kepparda. Keppard urodził się w 1889 roku w miejscu, w którym dziesięć lat później powstało Czarne Storyville. Jako nastolatek nauczył się grać na komecie, znał nuty; do 1910 roku grywał w salach tanecznych oraz kabaretach obu Storyville. Wkrótce zaczął być traktowany jako sukcesor Boldena - jako król miejscowych komecistów i wspaniały wykonawca z dobrym bluesowym filingiem. Około 1911 roku opuścił Nowy Orlean i nigdy tu więcej nie wrócił. Kiedy w 1923 roku zaczęły ukazywać się jego nagrania, nowoorleańscy muzycy, którzy znali go sprzed dziesięciu lat, zaszokowani byli, do jakiego stopnia pogorszyła się jego gra. Keppard bardzo pił, ale podejrzewam, iż chodziło tu o coś innego: postępowanie w rytmice, uczynione przez Armstronga i innych muzyków spowodowało, iż gra Kepparda brzmiała staroświecko. Johny Wiggs [John Wigginton Hyman], biały nowoorleański komecista z nieco późniejszego okresu, mówił, iż uważał Kepparda i Nicka LaRocca z Original Dixieland Jazz Band, który też był w wieku Kepparda, za

„staromodnych”; w przeciwieństwie do żywiołowego Olivera, którego Wiggs słyszał w młodości, przygrywającego do tańca w Tulane University. Wniosek z tego, że Keppard i LaRocca nadal nie mogli uciec od sztywnego, formalnego rytmu ragtime’u, grając w zasadzie ragtime, a nie prawdziwy jazz. W nagraniach Kepparda i LaRocci wyraźnie widać tę sztywność, która zniknęła z gry młodszych wykonawców.

Możemy zatem sądzić, że wczesny jazz, jakiego Armstrong słuchał około roku 1916, nie miał jeszcze tej swingowej swobody jak dziesięć lat później. Bazował on bardziej na ćwiartkach nut niż na ósemkach, które były grane dość regularnie. Perkusiści grali jak w ragtimie, zmieniając ćwiartki nut w równo grane pary ósemek, nie tworząc jeszcze tego efektu „bum-tata”, który będzie bardziej charakterystyczny dla jazzu. Basiści uderzali tylko na raz i trzy. W sumie muzyka ta była zaledwie początkiem drogi w stronę swingu.

W czasach Armstronga zespoły nie były tak wyraźnie określone, a ich skład osobowy i instrumentalny zmieniał się z nocy na noc, zależnie od tego, kto był chory, pijany i jakie zastępstwo wchodziło w rachubę. Także sami wykonawcy, jak zdarza się to czasami w trakcie transformacji gatunku, reprezentowali odmienne podejście do ragtime’u. Młodzi czarni Kreole grali nieco swobodniej i w mniej zdyscyplinowany sposób niż znajdujący się w tym samym zespole starsi muzycy. A już kapele w klubach były całkowicie „pstrokate”. Także młody Armstrong podlegał rozmaitym wpływom.

Zawsze istniała różnica zdań na temat tego, na kim początkowo wzorował się Armstrong - a i on sam w rozmaitych okresach mówił o tym różnie. Logicznym wyborem wydawałby się Freddie Keppard, ale opuścił on Nowy Orlean, zanim jeszcze Armstrong dostał w domu poprawczym swój pierwszy komet. Natarczywie domagał się tego zaszczytu Bunk Johnson, kornecistą urodzony dwa lata później od Boldena. Johnson był wysoko cenionym wykonawcą ragtime’ów, szczególnie podziwianym za piękne brzmienie. Przepuszczalnie grał z Boldenem i w końcu objął po nim sukcesję w jego zespole; ale Johnson stanowił okaz notorycznego łgarza, w związku z czym - jeśli chodzi o jego osobę - nie można być niczego pewnym. Kiedy szczyt sławy nowoorleańskiego jazzu przeminął, Johnson stał się dniówkowym robotnikiem. W 1939 roku, idąc za wskazówkami samego Armstronga, dwaj badacze jazzu, William Russell i Frederic Ramsey jr, odnaleźli Johnsona w Luizjanie, sprawili mu nowe zęby, kupili trąbkę i przywieźli do Nowego Jorku, gdzie tego jednego z niewielu pozostałych przy życiu pionierów jazzu pokazywano niczym relikwię. Przez następnych kilka lat Johnson grał korzystając z dawnej sławy i to właśnie w owym czasie powiedział, że „uczył Louisa Armstronga”. Z początku Armstrong nie zaprzeczał, ale w końcu miał tego dosyć i oznajmił, że nie wziął od Bunka niczego „poza brzmieniem”. Jedynym jego prawdziwym nauczycielem był Joe Oliver.

Trzecim kornecistą, który mógł odegrać rolę w muzycznym rozwoju Armstronga, był czarny Kreol Buddie Petit. W tych latach, kiedy Armstrong uczył się grać, wielu starszych muzyków uznawało go za najlepszego. Według klarncisty Georga Lewisa, pracującego z Bunkiem Johnsonem w odrodzonym zespole z lat czterdziestych, który w szczególny sposób wpłynął na tradycyjny jazz europejski, Petit „był ciemnobrażowym facetem i miał wesołe, szare oczy. Seplenił i był wielkim opojem, ale fajnie się z nim pracowało”.²

Don Albert, inny współczesny im muzyk, powiedział, że Petit mieszkał w chałupie w slumsach na północnym brzegu jeziora i „miał w tym czasie dwadzieścia pięć lub trzydzieści lat”.³ Wielu z tych starszych muzyków upierało się przy tym, iż gra Petita - bardziej niż kogokolwiek innego - zbliżona była do gry Armstronga. Według Lewisa „brzmienie miał bardzo podobne do Louisa; nie chodzi tu o skalę dźwięków. Buddy nie grał wysokich tonów, ale miał lepszą palcówkę niż Louis i cudownie słodkie brzmienie. Poza Louisem Buddy był w Nowym Orleanie najbardziej znanym i lubianym trębaczem”.³

Armstrong wspomina go tylko mimochodem. Jednakże, według słów klawecisty Edmonda Halla, który pracował później z Armstrongiem w zespole All Stars: „Louis Armstrong i Buddy grali razem na wielu pogrzebach. Buddy jest facetem, o którym nigdy wiele nie napisano. Tak jak o innych, którzy nie wychylają nosa poza Nowy Orlean... Sądzę, że gdyby inni słyszeli, jak Buddy gra, to chcieliby zagrać to samo... Gdyby Buddy opuścił Nowy Orlean i przeniósł się do Chicago, jak uczyniło to wielu innych ludzi, jestem przekonany, że zdobyłby renome...”.⁵

Buddie zmarł w 1931 roku. Wielka szkoda, że nigdy nie został nagrany. Znaczy to, że w żadnym wypadku nie poznamy, jak wielki był jego wpływ na Armstronga.

Szczegóły dotyczące muzycznego terminowania Armstronga są, jak wiele innych spraw z początkowego okresu jego życia, pogmatwane i sprzeczne. Opowiadał swoją historię na wiele różnych sposobów i podawał rozmaite daty (które miały podtrzymać wersję późniejszej daty urodzenia). Jednakże ogólne zarysy są znane. Przeniesienie się z domu ojca z powrotem do Czarnego Storyville sprawiło, iż znalazł się w centrum czarnej muzyki. W jego kwartale znajdowała się Funky Butt Hall. Mason's i Odd Fellows Hall, gdzie również Bolden przygrywał do tańca, mieściła się kilka przecznic dalej, idąc Perdido Street. Faktycznie na każdym rogu był jakiś lokal, a często nawet dwa lub trzy. Segretta's i Ponce's znajdowały się vis-à-vis siebie, na rogu kwartału Armstronga, na skrzyżowaniu Liberty i Perdido. Lokal Henry'ego Matrangi - przecznicę dalej, przy Franklin Street. Spelunka Kida Browna, którą Armstrong określił kiedyś jako najbardziej popularną na tym terenie, mieściła się na rogu ulic Franklina i Gravier, przecznicę w przeciwną stronę. Były też: Spano's i Savocca's przy Poydras i prawdopodobnie ze dwadzieścia innych. Należały, oczywiście, do białych.

Lokale te mieściły się zwykle w parterowych lub piętrowych budynkach, w większości drewnianych. Miały prawdopodobnie balkony od strony ulicy, rzucające na nią cień, i często pełniły rolę sklepów spożywczych. Od frontu znajdował się bar. Za nim kryło się pomieszczenie do tańca i kolejne - do gier hazardowych, być może ze stołami bilardowymi. Na górze znajdowały się pokoje schadzki, dokąd prostytutki zabierały swoich klientów.

Lokale te miały przede wszystkim na celu oskubać z pieniędzy czarnych robotników. Były to niebezpieczne miejsca, gdzie wszystko mogło się zdarzyć; Armstrong wspominał, że kilkakrotnie świszczały mu nad głową kule. Jednakże, według Popsa Fostera, zjawiało się tu sporo białej klienteli, najprawdopodobniej białych robotników, gdyż stawki prostytutek nawet w weekend nie przekraczały pięćdziesięciu centów. Nie wszystkie z owych lokali oferowały

muzykę; w niektórych z nich grano tylko w sobotnie noc. Kilka miało, przynajmniej od czasu do czasu, surowe bluesowe zespoły - „ratty”, jak je nazywali muzycy - grające czasem po dwanaście godzin bez przerwy. Manuel Manetta, kornecistą w tamtych czasach, powiedział później, że w knajpie Segretty fortepian i perkusja grały „całą noc”.⁶

Louis Armstrong uczył się jazzu właśnie w takim zespole. Później zaczął grać podczas ulicznych parad, a w końcu występował z najlepszymi orkiestrami jazzowymi w mieście. Zaczynał jednak w spelunkach. Na początku nie miał nawet własnego kornetu, w związku z czym nie mógł ćwiczyć. Niemniej jednak był zdecydowany zostać muzykiem i kręcił się po tancbudach, prosząc kornecistów, by pozwolili mu zastąpić ich na kilka numerów. Pochodząc z tego środowiska, znał wielu barmanów i kierowników klubów, a także dziwek oraz alfonsów, którzy prawdopodobnie naciskali na muzyków, by „pозwolili dzieciakowi pograć”. Był mały, bystry i wesoły, i słynął z umiejętności wkradania się w łaski. Poza tym muzycy grali zwykle przez długie godziny za niskie wynagrodzenie, więc chciwie korzystali z szansy zrobienia sobie przerwy na wypicie drinka lub zjedzenie kanapki. Tak więc noc w noc Armstrong wyruszał na obchód spelunek, szukając okazji, by pograć.

Zaczął od grania bluesów, co stanowiło niezły trening dla początkującego muzyka jazzowego. Były wykonywane w wolnym tempie, w dwóch lub trzech tonacjach - najczęściej w B-dur. Repertuar był najprostszy z możliwych; w wielu przypadkach kornecistą wiązał razem frazy muzyczne, korzystając z niewielkiego zestawu podstawowych „zagrywek”.

Obdarzony cudownym słuchem Armstrong błyskawicznie wyrósł na poważnego wykonawcę bluesowego, jednakże brak własnego kornetu do ćwiczeń ograniczał jego repertuar: podobno znał w tym czasie tylko kilka melodii. Kid Ory pamięta, że kiedyś Black Benny, perkusista i notoryczny zabijaka, zabrał Louisa, dopiero co zwolnionego z domu poprawczego, do Parku Lincoln, gdzie grywał. „Louis wykonał *Ole Miss* i bluesa i wszyscy w parku oszaleli na punkcie tego chłopaka w krótkich spodniach, który tak wspaniale grał.”⁷ Mutt Carey, być może nawiązując do tego samego wydarzenia, mówi, że Louis usiadł kiedyś za niego w zespole Ory’ego i „zagrał bardziej bluesowo, niż kiedykolwiek w życiu dane mi było słyszeć”.

⁸ Armstronga zaczęto wzywać na ratunek, pożyczając mu kornet, gdy zabrakło jakiegoś muzyka w zespole.

W pewnym momencie Armstrong zdobył wreszcie kornet na własność. Kosztował go dziesięć dolarów, pożyczonych przez Charlesa, będącego właścicielem sieci ulicznej sprzedaży gazet, gdzie również pracował Armstrong. Louis poszedł do lombardu, prawdopodobnie na South Rampart Street, i znalazł tam kornet, który był „cały pogięty, a wentyle stukwały w nim jak wszyscy diabli”⁹ i oznaczony etykietką „Tonk Bros.” - fabryczki, o której nikt wcześniej nie słyszał. Teraz Louis mógł ćwiczyć i zaczął regularnie pracować w jednym z lokali. W którym dokładnie, nie wiadomo: raz mówił, że była to knajpa Ponce’a, innym razem, że Henry’ego Mantrangi. Jestem skłonny uważać, że chodziło o tę drugą, ponieważ bardzo dobrze ją zapamiętał. Był to mały zespół na trzy instrumenty, z „Boogusem” przy fortepianie i „Garbeem” przy perkusji.

Chociaż nie jest możliwe dokładne określenie daty tego wydarzenia,

miało prawdopodobnie miejsce w 1916 roku, kiedy Armstrong liczyłby sobie co najmniej siedemnaście lat. Data ta jest potwierdzona przez gitarzystę Franka Murraya, który jakoby przebywał razem z Louistem w domu poprawczym. Murray, urodzony 9 października 1898 roku, powiedział, że po raz pierwszy zagrał z Armstrongiem w 1917 roku, i że Louis nie był zbyt dobry w tamtym czasie.¹⁰

Praca w nocnych klubach była bardzo podle opłacana - około dolara za noc. Według Curüsa Jerde'a, w dziewiętnastym wieku zespołom w ogóle nie płacono, a muzycy żyli z datków wręczanych im za granie na zamówienie. Do pewnego stopnia zwyczaj ten utrzymuje się nadal. Nawet w luksusowych domach publicznych zapłata dla pianisty była symboliczna, ale napiwki mogły sięgnąć setki dolarów za noc - bardzo dużo pieniędzy w tamtych czasach. Armstrong dostawał może dolara i skromny napiwek od prostytutek. W związku z tym Louis nadal pracował rozwożąc węgiel, rozładowując łodzie z bananami, roznosząc mleko, chwytając się każdego zajęcia, jakie się mu tylko trafiło. Granie u Matrangi trwało czasem do świtu i Armstrong szedł do pracy przy węglu, przepawszy zaledwie kilka godzin. Nie psuło mu to humoru: był zdrowy, silny i chciał zostać profesjonalnym muzykiem.

W pewnym momencie Louis nawiązał najważniejsze znajomości w swoim życiu, z których jedna miała kapitalne znaczenie dla historii jazzu. W 1916 roku, ze względu na nieobecność Freddie'ego Kepparda, który wyjechał, oraz na skutek coraz głębszego popadania w alkoholizm Buddie'ego Petita, tytuł króla kornetu Nowego Orleanu przypadł Joemu Oliverowi. Według jego biografą, Waltera C. Allena, Oliver urodził się w 1885 roku; data ta została podana przez jego żonę, Stellę. Jak to się często zdarza z pionierami jazzu, istnieją powody, by uważać, iż urodził się wcześniej. Jego nekrolog, umieszczony „Down Beat” w 1938 roku, mówi, że w chwili śmierci miał sześćdziesiąt cztery lata, co oznaczałoby, iż urodził się w 1874 roku. Freddy Moore, perkusista, który pracował z Oliverem, twierdzi jednakże, że w 1931 roku miał on pięćdziesiąt jeden lat.¹¹ Wszystko wskazuje na to, iż urodził się poza Nowym Orleanem, na farmie czy plantacji, ale jako młodzieniec przeniósł się do miasta, gdzie, według jego żony, pracował u rodziny żydowskiej, zamieszkałej przy Magazine Street. Zaczął od puzonu, wkrótce przerzucając się na komety, i jako wyrostek grał w młodzieżowych zespołach. W dzieciństwie stracił wzrok w jednym oku, ale nie wiadomo, jak się to stało. Jako muzyk rozwijał się wolno. Puzoniście Prestonowi Jacksonowi powiedział, że nabranie dobrego brzmienia zajęło mu dziesięć lat. Niemniej jednak około roku 1910 pracował po całym mieście w rozmaitych wczesnych jazzowych oraz ulicznych zespołach.

Jak większość czarnych muzyków tamtych lat grał dorywczo; przynajmniej na początku. Pracował także jako chłopak stajenny i lokaj u białych, mieszkając w porządnej okolicy. Należy podkreślić, iż większość ówczesnych muzyków nie była mieszkańcami slumsów: Armstrong stanowił wyjątek od reguły. Nie mieli nic wspólnego z ludźmi z getta czy z marginesu społecznego. Uważali się za godnych szacunku ludzi pracy, usiłujących uczciwie zarobić na skromne utrzymanie. Taki właśnie był Oliver. Pił niewiele i lubił przebywać w domu ze swoją żoną oraz pasierbicą; stanowił jednakże okaz strasznego żarłoka. Pops Foster mówi, że na jedno posiedzenie mógł zjeść

szęść hamburgerów i wypić kwartę mleka. Clyde Bernhardt, puzonista, który pracował z Oliverem, powiedział później: „Był największym obżartuchem, jakiego kiedykolwiek widziałem... King Oliver mógł zjeść całego pieczonego kurczaka. Wiem także, że był w stanie pochłonąć cały placek z jabłkami, bo widziałem to na własne oczy... i wypijał dzbanek kawy o pojemności dziesięciu filiżanek.”¹²

Joe Oliver miał dominującą osobowość; stanowił okaz urodzonego przywódcy. Miał porywczy i wojowniczy charakter. Był wymagający wobec swoich muzyków i zmuszał ich do grania w taki sposób, jaki mu odpowiadał. Tupał nogą w deski estrady, by zasygnalizować muzykom, że chce skończyć dany utwór. Pewnego razu grający z nim zignorowali ten znak twierdząc, że go nie usłyszeli. Następnego nocy przyniósł ze sobą cegłę i ukrył ją na estradzie. Kiedy nadeszła pora, by dać sygnał, trzasnął cegłą o scenę. To musieli już wszyscy usłyszeć.

Był także skąpy, i płacił swoim muzykom tak mało, iż trudno mu było zatrzymać dobrych instrumentalistów. Był również podejrzliwy i nie chciał przyjąć menedżera, woląc osobiście prowadzić interesy. Było to możliwe tak długo, dopóki grywał w Nowym Orleanie i okolicach; jak zobaczymy, miało go to jednak drogo kosztować, gdy dostał się do drapieżnego świata wielkiej rozrywki. W sumie - Oliver był uparty, przebiegły i wymagający. Do czasu pierwszej wojny światowej zaliczano go także do grona największych komeci-stów Nowego Orleanu.

W tych latach, kiedy Armstrong terminował w spelunkach, Joe Oliver stał się jego sponsorem i, do pewnego stopnia, także nauczycielem. Było to dziwaczne zestawienie osobowości. Wojowniczy, podejrzliwy Oliver nie wy-dawał się odpowiedni na sponsora; a już szczególnie w wypadku potencjalnego rywala. Jednak to on bez przerwy popychał Armstronga w stronę kariery, dając mu przyzwoity kornet, pomagając w opanowaniu techniki gry na instrumencie, oferując pracę w dobrych zespołach, a w końcu - zabierając go do Chicago, gdzie Louis miał stać się sławny na cały świat.

Joe Oliver nigdy więcej nie pomógł nikomu. Jego stosunki z innymi muzykami były złe i często odchodzili z jego zespołu. Jestem przekonany, że to Armstrong, a nie Oliver, ustanowił zasady ich związku. Louisa zawsze pociągali silni, dominujący mężczyźni. Za każdym razem składał swój los, często lekkomyślnie, w ich ręce. Byli to nieokrzesani, twardzi ludzie, niektórzy z kryminalną przeszłością. Nie zasługiwali na to, żeby ich podziwiać, niektórzy z nich okrutnie postępowali z Armstrongiem, ale wszyscy pomogli mu w zrobieniu kariery. I w większości wypadków uczynili to głównie dla własnego interesu. Wyglądało na to, iż Armstrong celowo wyszukiwał na swych opiekunów takich ludzi. Był inteligentny, ambitny. Rozumiał doskonale, iż bez pomocy energicznych ludzi, szczególnie białych, istnieje niewielka szansa, by - bez względu na swój talent - czarny muzyk zaszedł daleko.

Dla Armstronga istniało mnóstwo powodów, by szukać dobrze ustosunkowanych sponsorów, ale z całą pewnością kryło się za tym coś więcej. Fakt, iż Louis został porzucony przez własnego ojca, który przyznał się do niego dopiero wówczas, gdy potrzebował go jako służącego i opiekuna do własnych dzieci, a jego przyrodnych braci - jeżeli w ogóle był pomiędzy nimi jakiś związek krwi - należy tu uznać za bardzo istotny. Pozbawiony ojca chłopiec

poszukuje jego substytutów. Tacy twardzi mężczyźni mogli go przyciągać z czysto emocjonalnych względów. Wiele znaczył dla niego sam fakt, że interesowali się jego osobą. Czuł komfort psychiczny, skoro ktoś liczący się w jego świecie dał mu kornet lub zdobył dla niego kontrakt nagraniowy. Działo się tak do końca jego życia.

Musimy także pamiętać, że Armstrong był nieśmiały. Sydney Bechet powiedział: „Pamiętam Louisa sprzed lat, kiedy był tak bojaźliwy, że należało go zmuszać, by wstał i zagrał, kiedy odbywała się «bucking session».¹³ („Bucking session” była czymś, co należałoby nazwać „ostrym współzawodnictwem”, podczas którego muzycy usiłowali zagrać jeden lepiej od drugiego.) Dla bojaźliwego chłopca musiało być coś budzącego grozę w człowieku, potrafiącym zmuszać do działania innych ludzi, zastraszać ich, a nawet fizycznie atakować.

Oliver nie był tu pierwszym. W czasach dojrzewania, prawdopodobnie po wyjściu z domu poprawczego, Armstrong schronił się pod skrzydła niejakiego Blacka Benny’ego Williamsa. Williams uważany był za jednego z najlepszych perkusistów w czarnym getcie, ale zarazem za pozbawionego skrupułów brutala. Armstrong powiedział o nim: „To był istny szatan. Kręcił się w naszej dzielnicy pewien stary, obszarpany włóczęga, który stale przymawiał się o drinki; nazywano go Jezusem. Black Benny naładował swoją czterdziestkę ślepakami i, kiedy w Wigilię Bożego Narodzenia ludzie wychodzili z kościoła, strzelił prosto w Jezusa. A Jezus padł jak zabity. Kiedy ludzie zaczęli krzyczeć wniebogłosy, zerwał się na równe nogi i czmychnął.

Benny powędrował do innej dzielnicy i kiedy jakiś facet wyciągnął pistolet, Benny kierował swoją czterdziestkę w jego Stronę, i mówił: „Wezmę i ten.” Zabierał broń przez całą noc, a potem sprzedawał ją po pięćdziesiąt centów lub po dolarze - łatwo przyszło, łatwo poszło.¹⁴

Ktoregoś razu policjant przyszedł aresztować Benny’ego zaraz po tym, jak wygrał on w karty trochę forsy i właśnie odebrał z lombardu swoje najlepsze ubranie. „Nie pójde dzisiaj do więzienia” - rzekł Benny do policjanta. Armstrong opisuje dalej tę historię w ten sposób: „Gliniarz złapał Benny’ego za pasek spodni, wiecie, jak oni to robią, kiedy zabierają kogoś do pierdła, a Benny zerwał się na równe nogi; zawsze był dobrym biegaczem i powłókł tego glinę błotnistą ulicą przez ponad pół przecznicy - a potem zwiął. Był wcielonym diabłem i wszyscy go uwielbiali.”¹⁵ Armstrong twierdzi, że kiedy Benny został w końcu postrzelony przez jedną ze swoich dziwek, żył jeszcze przez tydzień z kulą w sercu. Był „wspaniały”.

Jak to się stało, że Black Benny Williams został protektorem Armstronga, nie wiemy, ale prawdopodobnie chcieli tego obaj. To Black Benny wziął Armstronga do parku Lincolna i powiedział zespołowi, że chłopak ma z nimi pograć - czemu muzycy, znając jego reputację, nie mogli odmówić. Z Bennym za plecami Mały Louis był pewny, że żaden z miejscowych zabijaków nie podniesie na niego ręki. W tak brutalnym, niebezpiecznym świecie związek ten musiał z całą pewnością dawać pozbawionemu ojca Armstrongowi poczucie bezpieczeństwa.

Istniała jednak pewna granica, do której Benny był w stanie zrobić coś dla Louisa, a w roku 1917 prawdopodobnie już nie żył. Wtedy to rozgłos zyskiwał Joe Oliver. Po roku 1912 Joe zaczął pracować w zespole prowadzo-

nym przez Edwarda „Kida” Ory’ego, który uznawany był za najlepszego puzonistę w mieście. Ory urodził się w 1886 roku w małym miasteczku koło Nowego Orleanu i równie dobrze grał na gitarze, jak i na puzonie. Podobnie jak Oliver był urodzonym liderem i już jako nastolatek formował zespoły oraz organizował tańce. Jednakże w przeciwieństwie do Olivera był uprzejmy i uczynny. Według perkusisty Minora „Ram” Halla: „Spośród liderów najlepiej potraktował mnie Ory. Dał mi mnóstwo wskazówek, jak wybijać rytm. Zmieniłem styl i grałem tak jak mówił.”¹⁶ Młody Ory starał się jak najczęściej jeździć do Nowego Orleanu, żeby posłuchać rftuzyki; kilkakrotnie słyszał Boldena. Brat Ory’ego miał knajpę w pobliżu Storyville, więc w końcu Ory przeprowadził się do miasta i zaczął tam pracować - najczęściej z zespołami, które sam tworzył. Bardzo szybko zdobył dobrą reputację i około 1915 roku pracował już regularnie w salach tanecznych, kabaretach i podczas pikników; grywał również na Tulane University i podczas przyjęć prywatnych, wydawanych przez zamożnych białych ludzi. Grał także w Storyville. Stwierdziliśmy już, że Storyville nie stanowiło centrum jazzu, jak chcą tego mity, ale zespół Ory’ego, w którym czasami grał Bechet, był powszechnie uznawany za najlepszą czarną kapelę jazzową w mieście; dlatego też jej muzykom oferowano często pracę w Dzielnicy - w knajpie Pete’a Lali i w Big 25. Kornecistą u Ory’ego był Keppard; kiedy odszedł, zastąpił go Oliver.

Według Ory’ego Oliver był „bardzo chropowaty, a ja go obrabiałem. Jeśli ma się cierpliwość, nawet słonia można obłaskawić. W końcu grał tak, jak chciałem. Później zrobiłem z niego koronowanego Króla”.¹⁷ Biorąc pod uwagę wyznanie Olivera, iż dziesięć lat zabrało mu uzyskanie dobrego brzmienia, można uznać, że historyjka Ory’ego ma pewne podstawy. Jakkolwiek tam było, Ory, sądząc z nagrań, których dokonał w późniejszym czasie, był najlepszym puzonistą jazzowym owych czasów - a Oliver stawał się najlepszym kornecistą. Oliver angażował także muzyków do zespołów, którym sam przewodził; stał się wpływową postacią w tym małym, zamkniętym świecie nowoorleańskiego jazzu, cieszącym się rozgłosem nawet wśród tych białych, którzy interesowali się nową „gorącą” muzyką.

Armstrong zaczął się kręcić wokół miejsc, gdzie grywał Oliver. Jedną z korzyści, wynikających z jeżdżenia wozem z węglem, polegała na możliwości udawania się do Storyville i wślizgiwania do knajpy Lali w celu posłuchania gry Olivera. Zaczął także towarzyszyć Oliverowi podczas ulicznych parad, nosząc za nim pudło od jego instrumentu - co młodzi wykonawcy poczytywali sobie za honor. Zaczął załatwiać sprawunki jego żony, w zamian pobierając lekcje u Joego. Krok po kroku Armstrong został u niego terminatorem, a z czasem zaczął grywać w zespole i Oliver posyłał go w swoim zastępstwie, kiedy zaangażował się w dwóch miejscach naraz.

Dokładnie trudno określić wpływ, jaki Oliver wywarł na Armstrongu. Sam Armstrong przyznawał wielokrotnie, iż Oliver stanowił dlań główny wzorzec do naśladowania, jednakże styl ich gry różni się diametralnie. Oliver grał głównie w środkowych rejestrach w sposób prosty i opanowany, który zależał często od efektu grania z tłumikiem. Armstrong zaś wyrobił się na instrumentalistę o mocnych wyższych rejestrach, tworzącego skomplikowane linie melodyczne i rzadko używającego tłumika. Także nie od Olivera nabył zmysłu swingu, który był tak ważny ze względu na jego szerokie później

oddziaływanie: Oliver, chociaż z pewnością bardziej swingujący instrumentalista niż większość spośród jego pokolenia, tkwił jednakże w sidłach bardziej sztywnego ragtime'u, od którego zaczynał swą muzyczną karierę.

Oliver zrobił prawdopodobnie nieco więcej ponad nauczanie Armstronga gry nowych melodii i kilku różnych sposobów palcowania, chociaż w grze na komecie nie ma wiele sekretów aplikatury. Jednak dla Armstronga najważniejsze było to, że Oliver się nim opiekował. Co prawda i bez niego Armstrong znalazłby swoje miejsce w nowoorleańskim jazzie - był tak zbyt utalentowany, że musiał się wybić - ale w końcu to Oliver zabrał młodego Louisa z Nowego Orleanu, dzięki czemu miał on sposobność wypłynięcia na szerokie wody. Nie mając tej pomocy, Louis mógłby spędzić całe życie w Nowym Orleanie jako jeden z tych muzyków, o których rozmawia się do późna w nocy, ale o którym tak naprawdę mało kto słyszał.

Profesjonalista

Świat przemysłu rozrywkowego podlega nieustannym zmianom. Sympatia publiczności jest krótkotrwała i nawet bez takich wydarzeń jak wojny, kryzysy czy techniczne innowacje rewolucjonizujące show-business, skazuje na zapomnienie ludzi, którzy przez całe dekady stanowili ośrodek ogólnego zainteresowania. Zamknięty świat jazzu nowoorleańskiego w nie mniejszym stopniu padł ofiarą kaprysu historii i około roku 1920, kiedy cała amerykańska kultura aż wrzała, znalazł się na stojącej wodzie.

Już w 1911 roku Keppard i kilku innych odkryli, że również gdzie indziej istnieje zapotrzebowanie na ich nową muzykę, ten udoskonalony ragtime. Nieco później kolejni instrumentalisci, tacy jak Sidneya Bechet i Jelly Roll Morton, zaczęli dryfować do innych miast nad Zatoką oraz do St. Louis, Kalifornii i Chicago. Potem, w 1915 roku, biały zespół, prowadzony przez puzonistę Toma Browna, wyjechał do Chicago, gdzie zdobył znaczny rozgłos, grając tę nową „jassową” muzykę. W ślady Browna poszły inne grupy, zarówno czarne jak i białe, z których najważniejszą stanowił biały zespół pod przewodnictwem perkusisty Johnny’ego Steina. Pomiędzy członkami orkiestry dochodziło do licznych waśni, zmian przewodnictwa i przenosin z jednego klubu do drugiego, ale na początku 1917 roku zespół, nazywający się teraz Original Dixieland Jass [sic!] Band i grający tę nową muzykę, stał się sensacją w nowojorskiej restauracji Reisenweber. Victor podpisał z nim kontrakt, nagrał go i ku własnemu zaskoczeniu odniósł niezwykle sukces. Nagrania The Original Dixieland Jazz Band sprzedawano w milionach egzemplarzy i w ten sposób Amerykanie, a w rzeczywistości cały świat, pierwszy raz usłyszeli o jazzie.

Nieuchronną kolejną rzeczą muzyka ta została całkiem źle zrozumiana. Nie miało specjalnego znaczenia, że była muzyką czarnych i pochodziła z Nowego Orleanu. Myślano, że stanowi południowy wynalazek, nowy rodzaj ragtime’u, i dla większości ludzi nie była niczym więcej niż ekscytującą nowinką, nową modą, dla młodzieży. W kraju istnieli jednak młodzi ludzie, znajdujący się pod wielkim wrażeniem tego wczesnego jazzu. Byli to: Bix Beiderbecke w Davenport, w stanie w Iowa; Phil Napoleon w Nowym Jorku; Buster Bailey w St. Louis; Albert Wynn w Chicago - wszyscy oni, czarni i biali, poważni nastolatkwowie, ćwiczyli przy nagraniach The Original Dixieland Jazz

Band, by poznać, w jaki sposób wykonuje się tę muzykę. Rozpoczął się boom jazzowy.

Nowoorleańscy muzycy odkryli teraz, że gdzie indziej istnieje lepiej płatna praca. Było to w części spowodowane przez ogólnonarodowe odkrycie jazzu, ale także wynikało z powszechnej - liczonej w dziesiątki tysięcy osób - migracji czarnoskórych mieszkańców Południa do miast na Północy. Istniało wiele przyczyn tego exodusu. Według opinii Harolda F. Gosnella, zawartej w studium o czarnym getcie chicagowskim, „przerwanie imigracji do USA po wybuchu pierwszej wojny światowej, brak rąk do pracy [w Chicago] oraz kłopoty plantatorów na Południu, spowodowane niszczeniem upraw bawełny przez pewną odmianę ryjkowca, a także nawoływania „Chicago Defender”, wojowniczego tygodnika kolorowych”,² wszystko to skłoniło Murzynów do przenosin na Północ. Czarni opuszczali Południe z obawy o swe zdrowie i życie, a także dlatego, że naprawdę nie mieli tam żadnej szansy, by stać się kimkolwiek innym, niż tylko wyzyskiwanymi robotnikami dniówkowymi lub dzierżawcami gruntu. Według studium o Harlemie Gilberta Osofsky’ego „w późnych latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych dziewiętnastego wieku oraz w pierwszej dekadzie dwudziestego wieku więcej Murzynów zostało tam [na Południu] zlinczowanych i spalonych, a także było torturowanych oraz pozbawionych praw obywatelskich, niż w jakimkolwiek innym okresie historii”.³ Na północy istniała praca w przemyśle - z pewnością ciężka, ale znacznie lepiej opłacana - i kiedy dzień roboczy się skończył, można było wrócić do Harlemu lub na South Side, gdzie biali mniej wtrącali się w sprawy czarnych niż na Południu.

To właśnie ci czarnoskórzy stworzyli w miastach Północy olbrzymi, stale rosnący rynek na czarną muzykę - szczególnie na bluesa, ale także na ragtime i jazz. Jednakże, jak zobaczymy, biała publiczność jazzowa tego okresu była również daleko większa, niż to twierdzili piszący o jazzie: grupy Kepparda, Browna, Steina i innych przybyły na Północ, by grać dla białej publiczności. W czarnej rozrywce rozpoczynał się boom. Na północy czarnym wykonawcom dobrze się powodziło, a kilku z nich, jak Ernest Hogan, Bert Williams czy James Reese Europe wyrobili sobie nazwiska znane na cały kraj. Dla murzyńskich muzyków Północ była Ziemią Obiecaną.

Dodatkowym czynnikiem powodującym wyjazd jazzmanów z Nowego Orleanu był najpierw schyłek, a potem śmierć Storyville. Według Ala Rose’a, pomiędzy latami 1910 a 1920 atmosfera w Dzielnicy stopniowo psuła się i wiele pracujących tam kobiet opuściło ją. W 1917 roku Ministerstwo Marynarki Wojennej, sprzeciwiające się istnieniu prostytutek w bazach morskich, zaczęło się domagać, by miasto zamknęło dzielnicę czerwonych latarni. Rada miejska zaprotestowała: doświadczenie wskazywało, iż procederzejdzie w podziemia, gdzie nie będzie kontrolowany. Jednakże marynarka była nieugięta i 12 listopada 1917 roku Storyville przestało istnieć. Jak to przewidywali ojcowie miasta, ów proceder rozprzestrzenił się po całym Nowym Orleanie, ale Dzielnica była skończona; a tych kilku muzyków, którzy jeszcze tam pracowali, finansowo odczuło to bardzo boleśnie.

Dla pionierów jazzu w 1918 roku nie było zbyt wielu powodów, by pozostawać w mieście. Niektórzy, oczywiście, zostali, gdyż byli bierni lub nie znosili zimnego klimatu, albo brakowało im odpowiedniej dozy przedsiębior-

czości. Bardzo szybko wyjechał do Kalifornii Buddie Petit; jednak nie spodobało mu się tam i na zawsze powrócił do miasta. Bunk Johnson nie wyjeżdżał z Nowego Orleanu aż do lat czterdziestych, jednak do 1920 roku wyjechali niemal wszyscy liczący się muzycy: komeciści Oliver, Keppard, Sugar Johnny Smith; pianiści Morton oraz słynny Tony Jackson, Clarence Williams i Richard Myknee Jones; puzoniści Ory oraz Honoré Dutrey; klarnciści Johnny Dodds i Jimmie Noone; oraz wielu, wielu innych. Wielkie dni jazzu nowoorleańskiego skończyły się. Dalszy rozwój tej muzyki dokonywał się gdzie indziej.

Louis Armstrong nie był jeszcze gotów do przeprowadzki, ale ucieczka innych muzyków z miasta pomogła mu, ponieważ stworzyła mu przestrzeń, w której mógł rozwinąć skrzydła. Chociaż nadal nie był zbyt znany publiczności, jego reputacja wśród muzyków stale rosła. Łatwiej było mu zdobyć angaże. Utworzył spółkę z młodym perkusistą Joe Lindseyem; dokooptowali jeszcze kilku innych muzyków i zaczęli całkiem nieźle zarabiać. W tym czasie Armstrong nie grał prawdopodobnie więcej niż dwie, trzy noce w tygodniu, ale mógł się już zaliczać do profesjonalnych muzyków. Wyrobienie sobie takiej pozycji w trzy lata po opuszczeniu Domu Poprawczego stanowiło wielki sukces.

W 1918 roku rozpadł się zespół pracujących w Chicago nowoorleańskich muzyków. Keppard, który był kornecistą, odszedł na swoje i poproszono Olive-
ra, by go zastąpił. W Nowym Orleanie Oliver niedawno został zgarnięty podczas obławy policyjnej w klubie, w którym grał, i na krótko uwięziony. Wydarzenie to oburzyło go; według słów jego żony miał też dość parszywej atmosfery, w której pracował za nędzne grosze.⁴ Przyjął ofertę, ale zanim wyjechał, zaoferował Ory'emu Armstronga na swoje miejsce w zespole. Ory powiedział później: „Było wielu dobrych; doświadczonych trębaczy w mieście, ale żaden z nich nie miał takich możliwości jak młody Louis. Poszedłem spotkać się z nim i powiedziałem, że jeżeli zdobędzie parę długich spodni, dam mu robotę. Dwie godziny później Louis przyszedł do mojego domu i powiedział: «Jestem. Będę szczęśliwy, kiedy wybiję godzina ósma».”⁵ W ten sposób Armstrong został kornecistą najlepszego zespołu jazzowego w Nowym Orleanie.

Prawdopodobnie zespół Ory'ego przenosił się z klubu do klubu, czekając na zlecenia. Armstrong przypuszczałnie w dalszym ciągu występował z Joe Lindseyem, grał w klubach, podczas ulicznych parad oraz pikników. Wspominał też o dobrej restauracji Toma Andersona, mieszczącej się na skraju Dzielnicy. Grał także w bardzo podejrzanej sali tanecznej Brick House w Gretna, osiedlu leżącym po drugiej stronie rzeki. Opowiadał, że wraz z zespołem Ory'ego miał długi angaż w New Orleans Country Club. Zgodnie z pewną relacją zastępował Lee Collinsa w klubie przy Orchard Street w zespole, w którym grali Zutty Singleton, Johnny St. Cyr, Bamey Bigard oraz Eudell Wilson na fortepianie. Jego praca była prawie zawsze dorywcza - zagraj, weź forszę, wydaj ją i idź grać gdzie indziej. Niewiele prawdy jest w tym, co Armstrong mówi na temat tego okresu - że chciał wyjechać stamtąd, dostać lepszą pracę, stać się liderem własnego zespołu. To, co robił, całkiem mu wystarczało.

Pomijając wszystko inne, trudno mieć wygórowane ambicje, kiedy za dnia rozwozi się węgiel. Mogło to wynikać z faktu, że bardzo potrzebował dodatkowego zarobku na utrzymanie rodziny, której był teraz jedynym żywicielem,

ale istniał jeszcze inny powód, dla którego trzymał się tej pracy. Stany Zjednoczone przystąpiły do wojny światowej i młodzi Amerykanie podlegali poborowi. Istniała ogólna zasada, że mężczyźni mogą pracować lub walczyć - i Armstrong sądził, iż zatrudnienie w firmie węglowej uchroni go od wcielania do wojska. Wiemy z jego osobistej relacji, że kiedy tylko usłyszał o podpisaniu kapitulacji i zakończeniu wojny, natychmiast - nie troszcząc się nawet o to, by dokończyć swą dniówkę - zapędził muła z powrotem do stajni i porzucił to zajęcie.

Są w tym pewne niejasności. We wrześniu 1918 roku wiek poborowych został obniżony do osiemnastu lat, chociaż faktycznie nie brano pod broń tak młodych ludzi. Armstrong zarejestrował się 12 września, podając datę urodzenia 4 lipca 1900 roku, adres zamieszkania 1233 Perdido Street, zawód muzyk, pracodawca Pete Lala, a miejsce zatrudnienia 1500 Conti Street. Dlaczego nie podał swego zawodu jako sprzedawca węgla?

Odpowiedź, jak sądzę, kryje się w fakcie, iż młodzi Murzyni z otoczenia Armstronga mieli jedynie mętne pojęcie o zasadach poboru do wojska, w większym stopniu polegając na zasłyszanych wiadomościach, niż na słowie pisanim. Jednocześnie odczuwali niechęć przed udaniem się do białej komisji poborowej, by o coś zapytać, a nie wiedzieli, jak z drukowanych obwieszczeń zdobyć informację na interesujący ich temat. Dlatego też podawali sobie nawzajem zniekształcone wersje tego, co zasłyszeli. Chociaż w *Satchmo* Armstrong mówi, że chciał walczyć z kajzerem, w rzeczywistości zdecydowany był uniknąć poboru. Kiedy jednak weszły nowe przepisy, wymagające zarejestrowania się osiemnastolatków, stwierdził, iż nie może się dłużej migać i poszedł na komisję. Prawdopodobnie z emocji podał prawdziwą datę urodzenia, którą rejestrujący zaczęli zapisywać jako rok 18... Mógł wówczas poinformować Armstronga, że jeżeli ma on dwadzieścia lat, powinien się być zarejestrować wcześniej, lub że natychmiast zostanie wcielony, czy coś w tym rodzaju, po czym Armstrong skorygował datę urodzenia na rok 1900. Ten scenariusz ma, oczywiście, pewien sens, ale nie istnieje żaden sposób, by się przekonać, jak było naprawdę; nie ulega jednak wątpliwości, iż Armstrong kłamał na temat swego wieku.

W każdym razie, po podpisaniu kapitulacji, Armstrong nie miał żadnego powodu, by dłużej rozwozić węgiel, i od tej chwili stał się aż do śmierci zawodowym muzykiem. Nadal pracował z Orym i brał wszelkie inne doraźne kontrakty, jakie się tylko zdarzyły. Później, w 1919 roku, zespół Ory'ego rozpadł się. Ory miał słabe zdrowie i, według *Who's Who of Jazz* Johna Chiltona, przeniósł się za poradą lekarza w mniej wilgotne rejony.⁶ Sugeruje to, iż Ory mógł mieć problemy z płucami. Rozważał udanie się do Los Angeles lub Chicago (trudno powiedzieć, by było to miasto o suchym klimacie), ale jego żona wolała Kalifornię i tam pojechali.

Wkrótce pozbył się swoich zdrowotnych problemów. Bardzo szybko stwierdził, że istnieje tutaj audytorium dla nowej, żywiołowej muzyki, którą Jelly Roll Morton i Freddie Keppard przedstawili publiczności już wcześniej. W 1919 roku nie było w Los Angeles nikogo, kto mógłby ją grać. Ory skontaktował się z Manuelem Manettą, wysoko cenionym multiinstrumentalistą, i poprosił go, by sprowadził mu ludzi do zespołu. Oiy powiedział prawdopodobnie, o kogo mu dokładnie chodzi, ale tak czy

inaczej Manetta wybrał Armstronga, Joe Lindseya, klawecistę Johnny'ego Doddsa i możliwe że kilku innych. Z początku zgodzili się przyjechać, ale ostatecznie ani jeden się nie pojawił. Manetta stwierdził: „Według mnie prawdziwym powodem, dla którego Louis Armstrong, Johnny Dodds i Joe Lindsey nie przyjechali w 1919 roku do Kalifornii, by dołączyć do Ory'ego, było to, że dziewczyna Joego Lindseya zagroziła mu, że go zabije, jeżeli wyjedzie z Nowego Orleanu; a Louis i Dodds nie chcieli prawdopodobnie jechać bez niego.”⁷ Armstrong powiedział, że w tamtym czasie Lindsey związał się ze starszą od siebie kobietą, co w najlepszym razie można było określić jako niefortunne. Manetta, Louis oraz Dodds poszli do Lindseya, by spróbować we trzech przekonać go do wyjazdu. Gdy zbliżyli się do drzwi, usłyszeli wrzeszczącą wewnątrz kobietę, no i Lindsey powiedział, że nie pojedzie.

Sądę, że za tą historią kryje się jeszcze coś więcej. Niewiele wcześniej, w roku 1917 lub 1918, Jelly Roll Morton przywiózł do Kalifornii grupę nowoorleańskich muzyków z Buddie'em Petitem, by pracować z nimi w Los Angeles i okolicach. Zostali tam niemiłosiernie wyśmiani, ponieważ nie znali nut, przynosili na estradę ryż i czerwoną fasolę, by jeść to podczas przerw, i generalnie potraktowano ich niczym wieśniaków z głuchej prowincji. Wkrótce uciekli stamtąd do rodzinnego miasta, opowiadając ludziom co ich spotkało. (Prawdopodobnie dlatego Petit nie zdecydował się pojechać na północ, chociaż byłby tam nagrywany.) Mam wrażenie, iż Armstrong znał tę historię i dlatego nie miał odwagi opuścić przyjaciół i znajomych, ale potem twierdził, że tylko na żądanie Olivera mógł się udać na północ. Pamiętajmy, że Louis nie wykazywał zbyt wielkiej pewności siebie. Nowy Orlean, który był jego domem, znajdował się na uboczu najbardziej uczęszczanych szlaków, a mieszkańcy tamtejszego czarnego getta byli źle wykształceni i prostacy. Sam Armstrong powiedział, iż czuł się zdumiony wysokością budynków w St. Louis, i pytał lidera grupy, Fate'a Marable'a, czy były to „szkoły wyższe”. Dla czarnych z getta Kalifornia mogła wydawać się równie obca i daleka, jak dla dzisiejszych Amerykanów Afganistan - nie stanowiła miejsca zwyczajowych wycieczek. Armstrong po prostu nie miał odwagi tam pojechać i skorzystał z dezercji Lindseya, by również się wykreścić.

Ten punkt wart jest szerszego omówienia. Piszący o jazzie mówią zwykle o muzykach tak, jakby pochodzili wraz z nimi z tej samej wyedukowanej klasy średniej. Oczywiście, niektórzy muzycy pochodzili z klasy średniej, uczęszczali do college'ow i upierali się przy tym, by uważać ich za prawdziwych artystów. Jednakże traktowanie w ten sam sposób pionierów nowoorleańskiego jazzu stanowi wykoślawianie prawdy, gdyż byli to niewykształceni, przesądni ludzie, wywodzący się z subkultury, którą większość dzisiejszej amerykańskiej klasy średniej uznałaby za obcą. Nie możemy postrzegać Louisa Armstronga w taki sposób, jak czynilibyśmy to w przypadku Ralpha Ellisona czy Jamesa Baldwina. Był, patrząc oczami amerykańskiej klasy średniej, nieokrzesany, niecywilizowany, prostoduszny i ciemny. Jako chłopak śpiewał na ulicach Nowego Orleanu piosenkę zatytułowaną *My Brazilian Beauty*. Dopiero kilka dziesięcioleci później zrozumiał, co znaczy słowo „Brazilian”: wcześniej stanowiło ono dla niego zwykły belkot.

Poza tym był przesądny. Nowoorleańscy Murzyni w tamtych czasach kupowali ciągle przynoszące szczęście lub strzegące przed złem eliksiry.

Również Armstrong przez całe życie miał skłonność do stosowania pseudomedycamentów, balsamów, mazideł i temu podobnych środków; wiara w ich uzdrawiającą moc powstrzymywała go przed skorzystaniem z właściwego leczenia.

Nie chcę przez to powiedzieć, iż przedstawiciele klas średnich wolni są od poddawania się iluzjom: irracjonalność jest wszechobecna wśród istot ludzkich. Jednakże każda grupa, która żyje w sposób istotnie różny od głównego nurtu kultury, poza obrębem własnej subkultury, narażona jest na wiele przykrości. Armstrong i jego koledzy z ciemnoty panującej w nowoorleańskim getcie weszli w świat, gdzie cenilo się szczególniego rodzaju wiedzę - o bankach i pożyczkach, o prawie kontraktowym i znajomości działania maszyny politycznej, o dziełach sztuki oraz o tym, w co należy się ubrać na daną okazję. Buddie Petit i inni zostali zawiezieni do Los Angeles i jeszcze szybciej wrócili do Nowego Orleanu, ponieważ nie wiedzieli, jak należy się ubierać i zachowywać w towarzystwie. Kosztowało to Petita utratę nadziei na zrobienie wielkiej kariery i, całkiem prawdopodobnie, zajęcie pierwszego miejsca w historii jazzu. Louis Armstrong, kiedy opuścił getto, zaczął podróżować, mając do czynienia z ludźmi różnego pokroju. Stał się bardziej obyty, ale i tak w niektórych dziedzinach życia musiał się kierować zdaniem bardziej kompetentnych osób. Armstrong nigdy nie pozbył się dawnego sposobu myślenia oraz nawyków, które nabrał w domu. Dla niego pójście do więzienia nie stanowiło hańby; sam przebywał tam wielokrotnie w wyniku policyjnych obław na lokale, w których grywał, albo na skutek publicznych bójek z własną żoną. Według niego prostytutka nie stanowiła grzechu; poślubił prostytutkę. W upiciu się nie było nic wstydliwego; stanowiło to akceptowany sposób na radzenie sobie z frustracjami wynikającymi z dyskryminacji rasowej. Z drugiej zaś strony to, co działo się w college'u, biurze handlowym czy banku było dla niego bardzo tajemnicze. Nie należał do klasy średniej. Nie ma jednak wątpliwości co do tego, że brak znajomości natury show-businessu oraz naturalne, całkowicie nieracjonalne podejście do sztuki przeszkadzało mu w rozwoju.

Nie znaczy to, że Louis Armstrong był prymitywnym, dzikim barbarzyńcą, siedzącym przed ogniem, w którym smażyli się jego wrogowie. Był Amerykaninem i, z grubsza biorąc, wyznawał amerykańskie wartości. Pochodził z subkultury, a nie całkowicie odmiennej kultury, i jego nieprzystawalność do jej głównego nurtu była ilościowa, a nie jakościowa. Wyrósł jednak jako przedstawiciel mniejszości rasowej w zamkniętym, na swój sposób zorganizowanym getcie, w nietypowym mieście, i nigdy nie czuł się całkowicie swobodnie w głównym nurcie życia. Zawsze wolał towarzystwo Murzynów niż białych; i to nie zwykłych czarnoskórych, ale robotników. Po jego śmierci wdowa po nim, Lucille Armstrong, powiedziała: „Sądzę, że Louis czuł się najlepiej, gdy miał wokół siebie ludzi, których znał bardzo, bardzo, bardzo dobrze: I musieli to być biedni ludzie. Miał z nimi coś wspólnego. Rozmawiał z królami i królowymi, ale zawsze odczuwał wobec nich rezerwę.” Nawet potem, kiedy Armstrong stał się sławny i bogaty, nie obcował ze znakomitościami, na co pozwalała mu jego pozycja, ale wolał iść do Harlemu i w bocznych alejkach pograć z robotnikami w kości. Tam czuł się najlepiej.

Nie pojechał więc do tej obcej, podejrzanej Kalifornii. Został w Nowym Orleanie, a Manetta zamiast niego wziął komecistę Mutta Careya oraz klameci-

stę Wade'a Whaley. Zespół Ory'ego odniósł sukces i jako pierwszy czarny zespół jazzowy dokonał dla bliżej nieokreślonej firmy nagrań, które stały się znane pod nazwą „Ory Sunshine”. W latach dwudziestych Ory spędził sporo czasu w Chicago oraz w innych miejscach, ale jego główną bazą pozostała Kalifornia. Podczas Wielkiego Kryzysu, kiedy to z rozmaitych powodów, które prześledzimy później, styl nowoorleański nie cieszył się wzięciem, Ory nie zajmował się jazzem; kiedy w latach czterdziestych odżyło zainteresowanie jazzem, przez kilka dziesięcioleci prowadził zespoły grające w stylu nowoorleańskim; jak dawniej z Muttem Careym, grającym na komecie.

Czy historia jazzu byłaby inna, gdyby Armstrong wyjechał do Kalifornii, to sprawa dyskusyjna. Jego geniusz ujawniłby się tak czy inaczej i całkowicie możliwe, że w Kalifornii nagrywałby płyty równie często, jak w Chicago w latach dwudziestych. Jednak Chicago, jako główne centrum przemysłu rozrywkowego, wypromowało go znacznie lepiej, niż mogłoby się to stać na Zachodnim Wybrzeżu. Z drugiej strony, w Kalifornii nie podlegałby prawdopodobnie tak wielkim komercyjnym naciskom jak w Chicago, a później w Nowym Jorku. Tak czy inaczej, tymczasem został w Nowym Orleanie.

Zanim jeszcze Ory wyjechał, Armstrong zaczął pracować na statkach rzecznych, które stanowią wielką część legendy nowoorleańskiego jazzu, a w rzeczywistości - i samej Ameryki. W dziewiętnastym wieku, kiedy wybudowano kanały, łączące rzeki amerykańskie, tworząc ogromny wewnętrzny szlak wodny, parowce stały się istotną częścią amerykańskiego systemu transportowego. Jednakże z nadejściem epoki kolei statki rzeczne zaczęły powoli znikać. Był to już ich schyłek, kiedy w 1878 roku John Streckfus z St. Louis założył przedsiębiorstwo żeglugowe. W końcu interes przeszedł na jego synów - Roya, Josepha, Johna i Veme'a - pośród których Joe wydawał się być dominującą postacią. Kiedy w 1907 czy 1908 roku firma podupadła, zdecydowali się przerobić przynajmniej kilka spośród parowców na statki wycieczkowe. Z powodów, które nie są do końca jasne, Joe Streckfus udał się do związku czarnych muzyków w St. Louis, by zaangażować zespół, mający grać na pokładzie. Zarekomendowano mu młodego pianistę Fate'a Marable'a, urodzonego w 1890 roku w Paducah, w Kentucky. Jego matka była nauczycielką muzyki i dawała mu pierwsze lekcje gry. Studiował później na Straight University w Nowym Orleanie. Dobrze czytał nuty i był wyszkolonym pianistą, jakkolwiek w 1908 roku z pewnością nie był jazzmanem. Podczas pierwszej wycieczki parostatkiem w zespole prócz Marable'a był biały skrzypek Emil Flindt, który napisał przebój *The Waltz You Saved for Me*. Poza przygrywaniem do tańca, Marable grał na kalliopie, rodzaju ogromnych parowych organów, znajdujących się na najwyższym pokładzie, które robiły okrutny hałas i były używane do ogłaszania przybycia statku do miasta.⁸

Wkrótce do zespołu dołączyli inni - trębacz Tony Catalano i perkusista Rex Jessup.⁹ Mniej więcej od maja do listopada statek, lub statki, odbywały długie wycieczki w górę Missisipi, czasem aż do St. Paul w Minnesocie, leżącego trzy tysiące kilometrów od ujścia rzeki. Każdego wieczoru zatrzymywały się w jakimś miasteczku lub wiosce na swej trasy, skąd pasażerowie odbywali wieczorne wycieczki, trwające trzy do czterech godzin. Była muzyka, tańce, jedzono i pito. Zjawienie się statku stanowiło miłą rozrywkę dla miejscowej ludności. W wielkich miastach statek stał dzień lub dwa dłużej; czasem dawano wtedy specjalny

koncert dla czarnych. Miesiące zimowe spędzano w Nowym Orleanie, gdzie parowce służyły do weekendowych wycieczek - zwykle jedną w noc piątkową, dwie w sobotnie popołudnie oraz wieczór i jedną w niedzielne popołudnie. Trzy ćwierci wieku później statki wycieczkowe nadal odpływają od nabrzeży w Nowym Orleanie, wyją syreny, grają zespoły.

Fate Marable według pewnej opinii był „ponury, zmienny, nieprzewidywalny - nieco trudny w pożyciu”.¹⁰ Był jednakże solidny w działaniu i wymagał od zespołu wysokiego poziomu muzycznego. Po części ta postawa została mu zaszczerpiona przez szefa, „Kapitana Joe” Streckfusa. Bracia Streckfusowie uważali się za autorytety w kwestiach muzyki. Joe Streckfus kupił nuty swych ulubionych piosenek, żeby zespół się ich nauczył, a czasem przynosił ich aranżacje. Jego biuro znajdowało się na górnym pokładzie, tuż koło estrady, i czasami za pomocą stopera sprawdzał tempa, co do których był bardzo wymagający. Według Deweya Jacksona, który również prowadził zespoły na statkach „bycie liderem [u Streckfusa] wcale nie znaczyło, że można było ten zespół uważać za swój. Streckfus wynajmował takich ludzi, jakich chciał, potem wybierał jednego z nich i mówił: «Jesteś liderem?»”.¹¹ Nie wydaje się to prawdziwe w przypadku Marable’a, który sam wybrał swoich muzyków, ale jeśli nawet Marable nie był pedantyczny z natury, to Streckfus go takim uczynił.

Po roku 1910 Marable przebywał ciągle w Nowym Orleanie i okolicach, nieuchronną koleją rzeczy wchodząc w kontakt z młodymi, czarnymi ludźmi, tworzącymi nową, żywiolową muzykę. Ta muzyka, powiedział, „zalała mi za skórę... Wielu spośród tych instrumentalistów jazzowych nie potrafiło czytać nut - aranżacja była nieważna. Kiedy jednak zaczęli improwizować, ciągle utrzymywali motyw przewodni”.¹²

W 1917 roku Marable zdecydował się wypróbować jazzband na jednym ze statków rzecznych, na „Kentucky”. Niewątpliwie decyzja ta została spowodowana popularnością nagrań The Original Dixieland Jazz Band, wtedy właśnie ukazujących się. Zebrał grupę złożoną z muzyków z Paducah, jego rodzinnego miasta, którą nazwał Kentucky Jazz Band, wyraźnie nawiązując do Original Dixieland Jazz Band. Chociaż zespół był „doprawdy niezły, nie mogli się równać z chłopcami z Nowego Orleanu”¹³, powiedział Marable. Dlatego też w 1918 roku zorganizował ansambl złożony z muzyków nowoorleańskich, jazzmanów i kilku czarnych Kreoli, którzy znali nuty i potrafili z nich grać proste taneczne kawałki. Jeden z owych Kreoli, Peter Bocage, grający na wielu instrumentach, powiedział: „Fate i ja byliśmy przyjaciółmi, kiedy przyszedł tutaj pierwszy raz... Fate był jedynym kolorowym chłopakiem w zespole - cała reszta to biali. Kiedy chcieli zorganizować zespół nowoorleański, Fate poprosił mnie, bym znalazł dla niego ludzi. Skompletowałem mu dziesięcioosobowy zespół, sam grałem na trąbce - miał dwóch trąbaczów, mnie i Manuela Pereza.”¹⁴ Ani Perez, ani Bocage nie byli w istocie instrumentalistami jazzowymi. Obaj wyrosli z tradycji czarnej kreolskiej muzyki. Jasne jest, że Marable chciał mieć zespół przygrywającego do tańca z jazzowym posmakiem. Niemniej jednak przez następnych kilka lat do jego zespołu, grającego na parowcach, należeli muzycy, którzy stali się uznanymi pionierami jazzu: Johnny i Baby Doddsowie, Johnny St. Cyr, Pops Foster i, oczywiście, Armstrong.

Armstrong zaczął prawdopodobnie pracować na statkach rzecznych, grając podczas kilku wycieczek w sezonie zimowym 1918-1919, a potem uczęszczał w długich letnich wyprawach w latach 1919, 1920 i 1921. Wielu ludzi - między innymi Bocage i Pops Foster - twierdziło, że to oni zwrócili uwagę Marable'a na Armstronga, ale Marable powiedział: „Pierwszy raz usłyszałem Louisa w Co-Operative Hall, grającego z zespołem Ory'ego *Honky Tonk Town* Chrisa Smitha.”¹⁵

Armstrong na statkach rzecznych! Dziwny wybór. Nie umiał czytać nut, nie ukończył żadnej szkoły gry na tym instrumencie i miał niewielkie doświadczenie w wykonywaniu muzyki tanecznej podług wzoru, jaki obowiązywał na parowcach. Jednak Marable, który mógł dostać prawie każdego czarnego muzyka w mieście, wybrał Armstronga. Można przypuszczać, iż pragnął mieć w zespole improwizującego instrumentalistę, by nadać swej orkiestrze tego smaczku, który stawał się tak popularny. Dlaczego nie wziął kogoś, kto będąc muzykiem jazzowym umiał jednocześnie czytać nuty? Wybrał Armstronga, a więc w 1918 roku Louis był już postrzegany jako ktoś wyjątkowy wśród instrumentalistów.

W 1919 roku, w wieku dwudziestu jeden lat Armstrong odbył swoją pierwszą podróż z Fate'em Marable'em. Rzadko przedtem był poza Nowym Orleanem - a nigdy dalej niż trzydzieści pięć kilometrów od Perdido Street. Nie możemy z całą pewnością stwierdzić, dlaczego przyjął tę pracę, a nie tamtą w Kalifornii, ale niewątpliwie Louisowi wydawało się dużo łatwiejsze wejść na statek, na którym już grywał podczas krótkich wycieczek, i przebywać w towarzystwie ludzi dobrze mu znanych, niż podejmować długą jazdę pociągiem na zachód. Granie na parowcach było zajęciem prestiżowym, a poza tym, skoro Ory wyjechał, potrzebował pracy. I, oczywiście, parowiec wracał w końcu do domu. Podpisał zatem kontrakt i popłynął.

Granie przez następne trzy letnie sezony na statkach rzecznych stanowiło ważny czynnik w muzycznym rozwoju Armstronga. W życiu każdego młodego muzyka przychodzi taki okres, kiedy - by podnieść swój poziom - bardziej niż jakiegokolwiek nauczyciela potrzebuje wielu regularnych występów. Niczym lekkoadeta musi rozwijać pewne partie mięśni, ścięgien oraz systemu nerwowego. Dla muzyków grających na instrumentach dętych są to głównie mięśnie języka, ust, policzków i szczęki - w istocie cała dolna część twarzy. Komuś nie wtajemniczonymu zawsze wydaje się, że nauczanie się palcowania musi zabrać lata żmudnych ćwiczeń. Tymczasem jest wręcz przeciwnie: nawet trudnych, szybkich pasaży można nauczyć się łatwo w przeciągu kilku tygodni. Jest jedna naprawdę trudna rzecz w instrumencie dętym - opanowanie zadęcia. W instrumencie blaszanym przechodzenie z dźwięku na dźwięk wymaga minimalnych zmian napięcia mięśni warg i, ogólnie biorąc, dolnej części twarzy; czasem z częstotliwością kilku razy na sekundę. Język może uderzać o wewnętrzną powierzchnię zębów w tempie pięciuset razy na minutę. Ponadto ruchy języka oraz warg muszą być precyzyjnie skoordynowane z naciskaniem wentyli, częstokroć znowu z wielką szybkością. Instrumentalista nie może myśleć o tym podczas gry; musi to stanowić tak głęboko zakorzeniony odruch, by z absolutną pewnością - bez względu na to, jaka sekwencja dźwięków jest mu aktualnie potrzebna - potrafił ją momentalnie wytworzyć. Jedyne sposoby zdobycia owej zręczności, to ćwiczyć, ćwiczyć

i jeszcze raz ćwiczyć. Młody muzyk musi zagrać dziesiątki milionów nut w milionach kombinacji, zanim osiągnie solidne, pewne zażęcie.

Przed rozpoczęciem pracy na statkach Armstrong grywał okazjonalnie. Możliwość występowania pojawiała się, jak to zawsze w tym zawodzie, pod koniec tygodnia. Ponadto, muzyk improwizujący może sam stosować łatwiejsze rozwiązania lub bardziej ryzykowne pasażę; nigdy nie jest zmuszony przez samą muzykę do podnoszenia swych umiejętności. Z drugiej strony, instrumentalista czytający nuty musi grać według tego, co widzi, i jeśli ma jakieś braki - trudności z wysokimi nutami, ubogą intonację w niższych rejestrach, czy cokolwiek innego - czuje się zobowiązany, przez wzgląd na leżącą przed nim partyturę, do uporania się z tymi problemami.

Muzycy jazzowi wspominali, iż granie na statkach uważali za „chodzenie do szkoły”. Była to twarda szkoła. Pops Foster powiedział: „Streckfusowie mieli fioła na punkcie muzyki. Grało się to, co odpowiadało im, a nie publiczności. Jak długo byli zadowoleni, mieliśmy robotę. Graliśmy czternaście numerów w jeden wieczór i zmienialiśmy repertuar co dwa tygodnie. Utwory były długie. Wykonywaliśmy cały numer, dwa lub trzy bisy, a czasem dwa chorusy... Streckfusowie wybierali w ten sposób muzyków z całego mnóstwa kandydatów. Kiedy Louis Armstrong, Johnny St. Cyr i ja zawitaliśmy na statek, nie mieliśmy pojęcia o czytaniu nut, ale umieliśmy to już, kiedy odchodziliśmy. Oto jak zaczęliśmy.”¹⁶

Zutty Singleton, który grał na parowcach nieco później, powiedział: „Praca dla Kapitana Johna to było jak służba. Miał Ralpa Williama oraz Ishama Jonesa [białych liderów], prowadzących zespoły na dwóch innych statkach, i musieliśmy chodzić tam i słuchać ich - a oni nas. Kupował najnowsze nagrania Fletchera Hendersona lub Paula Whitemana, albo kogoś podobnego, i jeżeli podobała mu się aranżacja, musieliśmy to kopować.”¹⁷

Armstrongowi pomogli, jak to często bywało, dwaj nieco starsi muzycy - Joe Howard, który był pierwszym kornecistą w zespołach Marable’a, oraz David Jones, melofonista, który grał także na fortepianie, trąbce oraz saksofonie. W zespole nazywano Jonesa Profesorem Jonesem; zaszczytnym tytułem, którym muzycy obdarzają często dobrze wyszkolonych instrumentalistów, pomagających młodszemu kolegom. Jones nie nagrał wystarczająco dużo, byśmy mogli ocenić jego kunszt, miał jednak reputację nie tylko dobrze wykształconego muzyka, ale i znakomitego improwizatora jazzowego. Był niespokojnym duchem i nigdy nie zagrzewał długo miejsca. Wystarczyło mu jednak czasu, by pokazać Armstrongowi, co oznaczają te małe, czarne kropki. Armstrong nigdy nie osiągnął poziomu współczesnych muzyków studyjnych, którzy czytają najbardziej skomplikowane partytury z taką łatwością, z jaką czytamy książki, jednakże Louis nie miał żadnej motywacji, by wznosić się na takie wyżyny; po swoich doświadczeniach na parowcach rzecznych znał nuty na tyle dobrze, na ile było to było konieczne. Według Scoville’a Browne’a, który grał w jednym z wczesnych big-bandów Armstronga, czytał on nuty tak samo biegle, jak każdy przeciętny muzyk orkiestry jazzowej.¹⁸

Tak czy inaczej, na statkach Armstrong zagrał owe miliony dźwięków, odbywając praktykę, niezbędną młodemu muzykowi. Przez pięć miesięcy w roku zespół grał siedem wieczorów w tygodniu, próby odbywał popołud-

niami dwa razy na tydzień, a okazjonalnie miał jeszcze dodatkowe występy. Zanim w 1921 roku Armstrong opuścił parowiec, był już w pełni ukształtowanym profesjonalnym instrumentalistą i mógł sprostać wszystkim przeciętnym wymaganiom muzycznym.

A oto historia na temat pobytu Armstronga na statku, gdy parowiec zatrzymał się w Davenport, w stanie Iowa, w rodzinnym mieście młodego białego kornecisty Bixa Beiderbecke'a, który kilka lat później miał zostać uznany za pierwszego wielkiego białego muzyka jazzowego. Jakoby Beiderbecke słyszał Armstronga grającego na statku i wtedy poznali się ze sobą. Historię tę opowiedział sam Armstrong, a biografowie Beiderbecke'a, Richard M. Sudhalter oraz Philip R. Evans, stwierdzili: „...jest prawdopodobne, że ci dwaj młodzi muzycy spotkali się przelotnie”¹⁹ w tym czasie. Osobiście wątpię w to. Beiderbecke był wówczas nowicjuszem, który w żaden sposób nie mógł interesować Armstronga; Armstrong zaś był jednym z wielu anonimowych muzyków, przygrywających do tańca na parowcu rzeczonym. Nie widzę żadnego szczególnego powodu, by w ogóle byli świadomi swego istnienia; poza tym sądzę, że w tamtych czasach na Środkowym Zachodzie uznano by za skandal, że biały młodzieniec z dobrej rodziny zawiera przypadkową przyjaźń w Murzynie.

Armstrong opuścił statki po 1921 roku. Jones i Chilton mówią, że został „odprawiony”, ale jeśli nawet to prawda, nie bardzo wiadomo z jakiej przyczyny. Jednym powodem, tłumaczącym zarówno fakt jego przyścia na parowce, jak i odejścia z nich, jest to, że w 1918 roku Louis poślubił prostytutkę Daisy Parker, skończoną zazdrošnicę, małą, szczupłą, przystojną Kreolkę, liczącą sobie dwadziešcia jeden lat. Daisy była analfabatką. Miała wšciekły charakter i wszystkim rzucała się do oczu. Armstrong poznał ją w Brick House, sali tanecznej w Gretna, na niebezpiecznym przedmiešciu, zamieszkanym przez czarnych robotników portowych, gdzie grywał od czasu do czasu w sobotnie noce. Daisy również tam pracowała i poznali się, kiedy nagabywała Louisa jako potencjalnego klienta. Zakochali się w sobie i po obfitującym w rękoczyny narzeczeštwie pobrali się pod koniec 1918 roku.

Na wiešć o tym, że Louis poślubił prostytutkę, niektórzy kręcili głowami, ale Mayann powiedziała tylko, że jej syn ma swoje własne życie, a ona powinna zaakceptować wszystko to, czego on pragnie. Louis i Daisy wynajęli dwupokojowe mieszkanie w biednej okolicy, niezbyt daleko od Mayann. Małżešstwo nie było sielanką. Daisy ciągle dostawała ataków furii. Rzucała się na Louisa z pięšciami, nożem, cegłą. -Wielokrotnie byli aresztowani za publiczne bójki. Bardzo szybko Louis zaczął rozglądać się za sposobami, jak by się uwolnić od tego związku. Jednakże kiedy tylko Armstrong chciał się ulotnić, Daisy namawiała go do powrotu.

Związki pomiędzy dziwkami i alfonsami nie odpowiadały tutaj klasycznemu modelowi ich wzajemnych relacji. Mężczyźni ubierali się i postępowali tak, by zwrócić na siebie uwagę kobiet, które miały ich utrzymywać na jak najwyższym poziomie. System ten rozwinął się pośród zubożałych czarnych tego obszaru, ponieważ kobiety mogły przynosić całkiem niezły dochód, mężczyźni byli przegrani już na starcie: alternatywę dla nich stanowiła ciężka praca lub życie w nędzy.

Układ taki, co oczywiste, rodził sporo konfliktów. Mężczyźni dużo grali, pili i chwalili się kapelusami à la John B. Stetson, będąc w pewnym sensie świadomi tego, że są pasożytami. Kobiety ze swej strony wiedziały, iż są wykorzystywane. Sytuacja taka nieuchronnie wywoływała frustracje.

Poślubiając Daisy, Armstrong postąpił według dobrze znanego mu wzoru. Jak większość podobnych, związek ten również nie mógł być trwały. Skończył się, jak tylko Louis porzucił Nowy Orlean jadąc do Chicago, a oficjalnie został rozwiązany w 1923 roku, kiedy Louis rozwiódł się z Daisy w celu poślubienia Lii Hardin. Daisy żyła ponad pięćdziesiąt lat i w miarę jak rosła sława Armstronga, była z niego coraz bardziej dumna. Ilekroć Louis zahaczał w swych podróżach o Nowy Orlean, przychodziła odwiedzić go w hotelu. Lucille Armstrong, czwarta żona Louisa, powiedziała ze zrozumiałą irytacją: „Nigdy nie przyjęła do wiadomości faktu, że Louis rozwiódł się z nią. Uważała się za jego żonę. Potrafiła na samym początku naszego małżeństwa przyjść do hotelu, by się z nim spotkać.”

W 1922 roku Armstrong stał się pierwszorzędnym instrumentalistą jazzowym, liczącym się w nowoorleańskim środowisku muzyków. Zatrudniało go wielu najbardziej znanych czarnych liderów z miasta - Kid Ory, Fate Marable, Manny Manetta i inni. W kwietniu 1922 roku zwrócił na siebie uwagę jeszcze jednego lidera, który ogromnie zaważył na jego karierze, a nawet więcej - na całej historii jazzu.

W 1922 roku Fletcher Henderson był nieznanym czarnoskórym pianistą, prowadzącym niewielką grupę Black Swan Troubadors, towarzyszącą podczas tournée na Południu dobrze zapowiadającej się śpiewaczce bluesowej Ethel Waters. Henderson nie był nigdy wielkim pianistą, nie przykładał się do pracy, ale był najlepszym odkrywcą talentów, jacy kiedykolwiek istnieli w jazzie. Kiedy trasa zawiodła go do Nowego Orleanu, usłyszał grę Armstronga; prawdopodobnie w klubie przy Orchard Street. „Był on - powiedział Henderson trzydzieści lat później - po prostu miłym, pełnym entuzjazmu młodzieńcem, dmącym w ogromny komęt w niewielkim zespole w Nowym Orleanie.”²⁰ Mile zaskoczony Henderson poprosił Armstronga, by dołączył do Black Swan Troubadors na pozostałą część trasy. Armstrong odpowiedział, że nie chce opuszczać Nowego Orleanu bez swojego kumpla Zutty'ego Singletona, po raz kolejny, jak sądzę, nie mając dosyć odwagi wyjechać w obce strony z nieznanymi ludźmi. Henderson nie zamierzał jednak zwalniać swego perkusisty, by przyjąć za niego Zutty'ego, i raz jeszcze Armstrong pozostał w Nowym Orleanie.

Jednakże Henderson nie zapomniał o Armstrongu; nie był także jedynym liderem zespołu, pragnącym zabrać Louisa z miasta. Tego samego lata dawny protektor Armstronga, Joe Oliver, osiadły teraz w Chicago, zdecydował, że chce mieć Armstronga w swoim zespole. Wysłał do Louisa telegram i Louis, wiedząc iż znajdzie się pod opieką Olivera, zdecydował się na opuszczenie domu. Późno odjeżdżał, jako jeden z ostatnich wielkich nowoorleańskich instrumentalistów.

W tym momencie staje się jasne, że pomiędzy pionierami muzyki jazzowej Armstrong cieszył się szczególną reputacją. Ory wziął go do najlepszego jazzbandu Nowego Orleanu; chciał go też, kiedy formował swój zespół w Los Angeles. Marable zaangażował go do zespołu na parowcu. Henderson, po

jednokrotnym przypadkowych wysłuchaniu go, natychmiast zaoferował mu pracę. Co zatem było tak szczególnego w grze Armstronga?

Nie nagrał jeszcze wówczas żadnej płyty, więc nie wiemy, jak brzmiała jego muzyka. Dokonał jednakże nagrań dziewięć czy dziesięć miesięcy po opuszczeniu Nowego Orleanu, i jest raczej mało prawdopodobne, by w przeciągu tego okresu gra Armstronga zmieniła się istotnie; chociaż zapewne nabrał pewności siebie i doświadczenia. Tego szczególnego „czegoś” nie stanowiła moim zdaniem technika. W swoich wspomnieniach sugeruje, że był biegły w „szybkim palcowaniu”, ale nikt, kto pamięta go z tamtego okresu, nie wspomina o jakiejś nadzwyczajnej technicznej zręczności w tym względzie. Nie był jeszcze tym instrumentalistą, szybującym w wysokich rejestrach, jakim stał się później.

Jeżeli zatem owej niezwyklej zalety nie stanowiła technika gry, musiało być to coś związanego z ukrytą, wewnętrzną cechą muzyki, która przyciągała i poruszała słuchaczy. Prawdopodobnie w 1922 roku Armstrong posiadał owo *conditio sine qua non* wielkiego artysty - indywidualne brzmienie. Tak jak po usłyszeniu kilku słów rozpoznajemy głosy rodziny czy przyjaciół, jak orientujemy się po przeczytaniu stronicy książki czy obejrzeniu fragmentu płótna, że mamy do czynienia z Dickensem lub Faulknerem, Tycjanem albo van Gogiem, w ten sam sposób każdy, kto słuchał Armstronga, może natychmiast zidentyfikować go po kilku dźwiękach. Cały jest w tym brzmieniu: w drobnych alteracjach, manieryzmach, w nawykach muzycznej ekspresji - w przypadku Armstronga jest to, między innymi, ostry jak brzytwa atak szerokie końcowe vibrato, bogaty ton.

Jednak kryje się w tym coś więcej niż tylko modulacja i maniery/m. W ludziach, których szczególnie podziwiamy, nie sama jakość głosu przyciąga naszą uwagę, ale to, co nam przekazują. W dobrej muzyce rozumiemy jasno, co się do nas mówi - napominając, prosząc, rozkazując, odmawiając, schlebając, tłumacząc, namawiając, uspokajając, rozpaczając. Czujemy, że ta muzyka jest „o czymś”, że coś „znaczy”. Ogarnia nas przeświadczenie, że nie zostało to stworzone, lecz istniało już przedtem i autor tylko odsłania rzecz przed nami, zwracając naszą uwagę na pewne interesujące aspekty.

Muzyka Louisa Armstronga, tworzona przez niego przez całe życie, wstrząsała czterema pokoleniami ludzi różnych kultur, gdyż zawierała właśnie to, co przed chwilą napisałem. Sądzę, że cecha ta była widoczna w jego muzyce od rtiomentu, kiedy opanował grę na Romecie, powiedzmy w 1917 roku, gdy miał dziewiętnaście lat i pozostawał pod opiekuńczymi skrzydłami Kinga Olivera.

Jak to jest, że tylko bardzo nieliczni posiadają ów indywidualny ton? I dlaczego właśnie był to Louis Armstrong? Oczywiście nie bez znaczenia była swobodna atmosfera, w której przebywał od dzieciństwa. Czuł się na tyle wolny, by wstać i dać poznać innym, co myśli. Byli jednak i inni, wzrastający w tych samych warunkach, a żaden z nich nie potrafił przemawiać tak indywidualnym głosem. Możemy zatem jedynie domniemywać korzeni tej istotnej cechy w grze Armstronga, tego wrażenia, że ona coś „znaczy”. W końcu jednak wszystko, co możemy na ten temat powiedzieć, sprowadza się do tego, że po prostu miał charyzmę.

Chicago

Chicago, które stało się domem Louisa Armstronga przez następne siedem lat, różniło się bardzo od miasta, w którym wyrósł. Podczas gdy Nowy Orlean był ospały, Chicago kipiało energią. Nowy Orlean był miastem z historią, tradycją oraz z osiadłymi w nim rodzinami, sprawującymi władzę z racji swego pochodzenia. W nowym pełnym rozmachu Chicago każdy, kto miał energię oraz pieniądze, mógł się wybić. Było miastem przyszłości i wkrótce miało zaćmić starsze, dominujące miasta Wschodniego Wybrzeża. Gdy Nowy Orlean korzystał z przyjemności, Chicago rozwijało się, dzięki liniom kolejowym i kompleksom wodnym, którymi przepływało warte setki milionów dolarów zboże, mięso, stal i dosłownie wszystko, co w tak olbrzymich ilościach połykali Amerykanie doby industrialnej. Chicago było brutalnym, awanturczym, zachłannym miastem, zdecydowanym wysunąć się na czoło bez oglądania się na kwestie moralne. Porządni faceci finiszowali ostatni. Ta postawa miała pewien wpływ na muzykę Armstronga. W Nowym Orleanie grało się dla zabawy; w Chicago muzyka stanowiła dodatek do ogromnego, zdominowanego przez gangi przemysłu rozrywkowego - a skoro tak, to jej zadaniem było przynosić pieniądze.

Jedną ze wspólnych cech, charakterystycznych dla Chicago oraz Nowego Orleanu, stanowił bogaty wybór wszelakich występów, które w czasach Armstronga znajdowały się w Chicago pod kontrolą cichego, spokojnego Johnny'ego Torrio, który nie palił, nie pił, a większość wieczorów spędzał słuchając muzyki klasycznej lub grając w karty ze swą żoną, która podobno nie miała pojęcia o tym, w jaki sposób jej mąż zarabia na życie. Torrio był geniuszem przestępczości i olbrzymią częścią chicagowskiego świata podziemnego zorganizował w rozległy syndykat domów publicznych, domów gry, browarów, sprzedawców narkotyków oraz dystrybutorów trunków, którzy zmuszali właścicieli barów do sprzedawania ich produktów. Torrio miał rywali, a główny z nich, Dion O'Bannion, przebiegły i bezlitosny, kontrolował podobne imperium.¹

Zbrodnia rozpanoszyła się w całym mieście, ale wielka jej część koncentrowała się w chicagowskim South Side, wielkim tyglu, w którym nawet dzisiaj wymieszane są różne grupy etniczne. W samym środku South Side

znajduje się czarne getto; w 1920 roku dom dla dziesiątków tysięcy czarnych Amerykanów, którzy masowo przybywali tu z Południa: 44 000 w 1910; 109 000 w 1920; 233 000 w 1930 roku.

W 1919 roku w Chicago na skutek brutalnych zamieszek rasowych zginęło mnóstwo Murzynów, jednakże czarni w tym mieście nie spotykali się z fizyczną przemocą na taką skalę, jak na Południu. Ponadto w getcie mieli swoją społeczność, z najlepszą czarną prasą w całym kraju, z własną administracją, z własnymi sklepami i tradycją. Mieli nawet swojego własnego szefa gangu, Dany'ego Jacksona, który działał w spółce z burmistrzem, Williamem „Big Billem” Thompsonem, i prowadził wielki syndykat gier hazardowych, domów publicznych, kabaretów i przemytu alkoholu. Thompson aktywnie zabiegał o głosy czarnych mieszkańców miasta, w rezultacie czego „do 1920 roku Murzyni mieli w Chicago większą władzę polityczną niż gdziekolwiek indziej w kraju... Kiedy w 1920 roku Illinois przyjęło nową konstytucję, zawierała ona wyraźnie sprecyzowaną klauzulę, dotyczącą ich praw cywilnych”.² W czarnej dzielnicy czarny człowiek kupował u czarnego ekspedienta, grał w kości w salach gier dla czarnych, a w baseball w parkach zdominowanych przez czarnych. W tamtym czasie była to największa murzyńska społeczność na świecie. Posiadała nawet na South Parkway, „złotym wybrzeżu”, wspaniałe domy, zaprojektowane - jak na Champs Elysées - dla białych, które przejęli czarni.

Nie znaczy to, iż getto chicagowskie było rajem. Większość imigrantów nie mieszkała na South Parkway, ale „w jedno- i dwupiętrowych drewnianych domach... zwykle znajdujących się w opłakanym stanie, z oknami zabitymi deskami i z rozklekotanymi drewnianymi gankami. Większość z tych domostw zawierała dwa mieszkania”.³ Biali, mieszkający na skraju tego obszaru, energicznie walczyli przeciwko ekspansji czarnych. Usiłujący wejść pomiędzy białych Murzyni mogli zostać pobici, a ich domy obrzucano bombami. To również biali, a wśród nich wielu gangsterów, posiadali większość z interesów w Czarnym Pasie. Chociaż czarni mieli tutaj lepsze warunki niż na Południu, getto było brudnym i nędznym miejscem.

Murzyni stamtąd tworzyli olbrzymi rynek dla czarnej muzyki w jej rozmaitych formach. Byli młodzi, bez rodzin, i mieli w kieszeniach niewiele więcej forsy niż dawniej na Południu. Z natury łatwo reagowali na tę nową, żywiołową muzykę.

Jednak czarnoskóra publiczność nie mogła popchnąć Armstronga tak daleko, jak zaszedł w Chicago. Istniały jeszcze dwa inne, równoległe i powiązane ze sobą zjawiska kulturowe, występujące w latach bezpośrednio po I wojnie światowej, które miały głęboki wpływ na Armstronga i, ogólnie biorąc, na całą amerykańską muzykę: rozwój czarnego przemysłu rozrywkowego oraz rozprzestrzenianie się jazzu. W rzeczywistości pierwsze z owych zjawisk trwało już od jakiegoś czasu. Czarnoskórzy wykonawcy istnieli od chwili, kiedy do Nowego Świata sprowadzono pierwszych niewolników. Na siedemnastowiecznych plantacjach właściciele niewolników chętnie słuchali Wujka Cudjo, grającego w niezwykle sposób na banjo, i oglądali tańce Murzyńniętek w kurzu przed chatami. W osiemnastym wieku bogaci właściciele niewolników kształcili czasami utalentowanych Murzynów w muzyce, by mogli przygrywać do tańca; inni czarni sami uczyli się gry na instrumentach, w nadziei zdobycia pieniędzy za dostarczanie białym rozrywki. Potem, na

początku wieku dziewiętnastego, rozwinęło się coś, co nazywało się przedstawieniami minstrelów - był to rodzaj składanki z piosenkami, tańcami oraz skeczami, które miały rzekomo opisywać życie, jakie toczyło się na plantacjach. Pierwsze przedstawienia minstrelów zostały stworzone przez białych, występujących z uczemionymi twarzami, ale po wojnie secesyjnej czarnoskórzy zaczęli coraz częściej samodzielnie wystawiać widowiska - w celu utrzymania się tradycji, z takim makijażem, jakby byli ucharakteryzowanymi na Murzynów białymi. W końcowych dziesięcioleciach dziewiętnastego wieku występy minstrelów rozwinęły się w gatunek rewii, znany jako wodewil, który stanowił melanz skeczy, monologów komicznych, wiązanek taneczno-muzycznych, duetów muzycznych, a w końcu jazzbandów i krótkich niemych filmów.

Wodewile zostały zdominowane przez białych, grających dla białej publiczności, ale istniały także czarne przedstawienia, głównie dla czarnoskórej widowni. Wielkie pieśniarki bluesowe, Bessie Smith i Ma Rainey, zarabiały podróżując z tego rodzaju przedstawieniami wodewilowymi, które nadal nazywano występami minstrelów. Pod koniec dziewiętnastego stulecia Amerykanie, przyzwyczajeni do trup minstrelów, zainteresowali się „murzyńskimi widowiskami”, które się z nich rozwinęły. W latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku istniały ich dziesiątki, wypełnionych „murzyńskimi” pieśniami i koniecznie komicznymi skeczami. Znany czarnoskóry poeta James Weldon Johnson, który uczestniczył w niektórych z owych widowisk, powiedział: „Pieśni Murzynów i cała ta moda, znana pod nazwą «coon», wypełniały część rozrywkową na rozmaitych zlotach towarzyskich, pełnych pieczonych kurczaków, wieprzowych kodetów, arbużów oraz rozpalonych do czerwoności «mamusiek» i niezbyt wiernych «tatuśków».”⁴

Nie jest łatwo dokładnie wytłumaczyć, dlaczego czarna rozrywka pociągała białych Amerykanów; jednak dwa czynniki są ewidentne. Po pierwsze, czarna subkultura - taka, jaka istniała w niewolniczych chatkach, a potem w gettach wielkich miast - zawsze wydawała się białym egzotyczna, jakby oglądali prymitywne plemiona z ich fascynującym folklorem. Po drugie, czarni zdawali się nie podlegać seksualnym zakazom białego społeczeństwa. To, co działo się w Dark Town, mogło nie być aprobowane, ale było przyjmowane ze wzruszeniem ramion. Skutek, a może jednocześnie i przyczynę, stanowiło to, iż biali mieli łatwy dostęp do czarnych kobiet; zaś w show-businesie, iż czarnoskórzy wykonawcy mogli występować, za obojętnym porozumieniem, ze swą zwyczajową lubieżnością, która była nie do zaakceptowania u białych. W ciągu pierwszych trzech dekad nowego wieku czarna rozrywka stała się coraz bardziej znaczącą częścią przemysłu rozrywkowego, szczególnie po sukcesie rewii *Shuffle Along* Noble’a Sissle’a i Eubie Blake’a na Broadwayu w 1921 roku.

Pośród piszących o jazzie, oraz fanów tej muzyki, niemal powszechnie rozpowszechniony jest pogląd, iż jazz stworzyli czarni muzycy dla czarnoskórych mieszkańców gett. Wcześni krytycy muzyczni postrzegali jazz jako lekceważoną sztukę ludową uciskanych ludzi; jako „muzykę ludową”, jak to stwierdził bez ogródek krytyk Otis Ferguson w 1940 roku.⁵ I odtąd istniał pogląd, że biali Amerykanie albo gardzili tą wczesną muzyką, albo ją ignorowali. John Hammond i James Dugan napisali w 1938 roku: „Najwię-

kszą rolę w powstaniu i wykształceniu się jazzu oraz bluesa odegrał amerykański Murzyn, ciemniejący Amerykanin, którego talenty muzyczne od dawna uznane były w Europie, a zapoznane w ojczyźnie... Najwięksi spośród tych artystów umarli w ubóstwie i poniżeniu, często znajdowali się w tej pełnej ironii sytuacji, kiedy jest się jednocześnie światowym idolem muzycznym oraz żebrakiem.”⁶

A więc uważano, że jazz stanowił undergroundową muzykę, którą doceniali tylko czarni i Europejczycy. Rzeczywistość była całkowicie inna. Prawda jest taka, iż od samego początku nie tylko biały, lecz i czarny jazz miał poważną białą publiczność. W Nowym Orleanie, według Popsa Fostera, „większość barów miała dwie części - jedną dla białych, a drugą dla kolorowych. Kolorowi po swojej stronie sali tak radośnie tańczyli, śpiewali i grali na gitarach, że biali mogli im tylko pozazdrościć. Tak samo było w przeznaczonym dla kolorowych Lincoln Park, po którym stale kręciło się wielu białych”.⁷ W Storyville, jak widzieliśmy, panowała segregacja rasowa i występujące tam zespoły w sposób nieunikniony grały dla białych. Publiczność w New Orleans Country Club, gdzie grali Ory z Armstrongiem, stanowili, oczywiście, biali. Tak samo było podczas przyjęć korporacji studenckich w Tulane, gdzie grywał Oliver, w Tranchina oraz innych eleganckich restauracjach, gdzie występowali Robichaux, Celestin oraz Piron, a także podczas prywatnych przyjęć w wielkich domach na St. Charles, gdzie grało wielu spośród wczesnych muzyków jazzowych. Trzeba przyjąć jako rzecz naturalną, że od samego początku biali nowoorleańczycy słuchali jazzu.

Nie inaczej było, kiedy muzyka ta przeniosła się na północ. Przez cały czas trwania ich karier Duke Ellington i Fletcher Henderson grali głównie dla białej widowni, poczynając od takich miejsc, jak Club Alabam, Kentucky Club, Cotton Club czy Roseland Ballroom, w których panowała segregacja rasowa. W Chicago związek białych muzyków przez jakiś czas utrzymywał czarne zespoły z dala od najlepszych lokali, ale skutek tego był taki, że biali miłośnicy muzyki tanecznej przenieśli się do klubów zwanych „black and tans” w czarnym getcie w South Side, by słuchać czarnych zespołów.

Erie Waller w swoich wspomnieniach o Chicago powiedział, że w 1918 roku zarówno on, jak i jego przyjaciele, regularnie odwiedzali „całonocne kabarety z gatunku «black and tans», leżące w pobliżu South Side”.⁸ Zapamiętał, że Pekin Café, która mieściła się „na pierwszym piętrze bardzo starego budynku przy State Street, w pobliżu Dwudziestej Czwartej Ulicy, była otwierana o pierwszej nad ranem dla tłumów spragnionych zabawy nocnych marków, a jej ozdobę stanowiła gra jednookiego Kinga Olivera”.⁹ Była też Dreamland Dance Hall, na rogu ulic Pauliny i Van Burena, „mająca doskonały parkiet, ogromna, podobna do stodoły budowla, która służyła jednocześnie jako tor dla wrotkarzy. Tor znajdował się na dachu i dochodzący stamtąd łomot zaduszał wszystkie inne dźwięki. Paddy Harmon... był właścicielem klubu, a na scenie występował Elgar’s Band, najlepszy zespół jazzowy w czasach, gdy styl chicagowski i dixielandowy znajdowały się w modzie”.¹⁰ (Nie była to ta sama Dreamland, gdzie pracował Armstrong.) Istniała też Entertainer’s Café, mieszcząca się w South Side przy Trzydziestej Piątej Ulicy, pomiędzy Michigan Boulevard i South Park Avenue, której właścicielem był wynajmujący czarne zespoły Issy Shore.

W niektórych spośród tych lokali obok czarnych występowali czasami i biali wykonawcy. Podczas weekendu trzecią część publiczności stanowili biali, ale w tygodniu przychodziło ich mniej. Światła były przyćmione, powietrze zadymione, tańczący spoceni, zespoły podniecające, a „wiele par tanecznych wyglądało tak, jakby kopolowały na stojąco: tancerze kołysali się powoli w takt muzyki, a dziewczęta miały zadarte sukienki”.¹¹

Publiczność jazzowa nie ograniczała się jedynie do kabaretów i sal tanecznych, w których folgowano erotycznym zachciankom. W latach dwudziestych wzrosło zainteresowanie nową muzyką w kampusach uniwersyteckich. Dla studentów tamtych czasów główną atrakcją towarzyską stanowił taniec: wielu z nich chodziło na zabawy dwa lub trzy razy w tygodniu. Wynajmując zespoły muzyczne, studenci sprowadzali do swoich kampusów białych muzyków jazzowych. William C. Parker, który na początku lat dwudziestych studiował na University of Indiana, powiedział: „W kampusie mieliśmy trzy lub cztery potańcówki. Bix przychodził z czterema albo pięcioma instrumentalistami.” I dodaje: „Z tego, co wiem, w klubach nie istniały zorganizowane zespoły. W okresie między 1916 a 1920 rokiem dostrzegałem przede wszystkim The Original Dixieland Jazz Band. Pomiedzy 1920 a 1924 - Bixa. Przed rokiem 1925 nie znałem Louisa Armstronga.”¹² (Przed tą datą Armstrong nie nagrywał pod własnym nazwiskiem.)

Bardziej znaczący jest fakt, że niemal od samego początku istnienia tego wynalazku jazz nadawany był przez radio. Już w 1923 roku z Los Angeles odbywały się transmisje Kida Ory’ego, grającego klasyczny, nowoorleański jazz,¹³ a Trixie Smith i Fletcher Henderson nadawali bluesa z Nowego Jorku.¹⁴ W połowie lat dwudziestych z głównych nocnych klubów, hoteli i sal tanecznych transmitowano regularnie Clarence’a Williama, Hendersona, Ellingtona i innych - czasami nawet co noc lub dwa razy w ciągu nocy.¹⁵ Działo się to w czasach, gdy nie było czegoś takiego, jak radio dla czarnych: transmisje te przeznaczone były dla uszu białych. W 1932 roku John Hammond wyznał czytelnikom „Melody Maker”: „Angielscy czytelnicy nie mają pojęcia o tym, jak wyglądają amerykańskie programy radiowe. Jest ich dosłownie setki, a większość z nich nadaje niemal bez przerwy. Lista występujących tam gwiazd rozrywki jest tak wielka, że o dowolnej porze dnia i nocy można posłuchać swojego ulubionego zespołu lub piosenkarza.”¹⁶ Nie były to wyłącznie zespoły jazzowe: przeważającą część oferty stanowiły grupy pseudojazzowe lub zwykłe orkiestry taneczne, stosujące modne efekty jazzowe. Jednakże prawdą jest i to, iż w Nowym Jorku lat dwudziestych więcej było w radiu dobrego jazzu niż dzisiaj.

I tak to szło. W 1927 roku „Chicago Defender” donosił, że w Stanach jest „dziesięć tysięcy zespołów jazzowych”.¹⁷ Do 1931 roku jazz już tak daleko wyszedł poza getto, iż prezydent Hoover, podczas przedstawienia w Howard Theatre w Waszyngtonie, zaprosił do Białego Domu Duke’a Ellingtona¹⁸, a Percy Grainer poprosił go o wykład na Uniwersytecie Nowojorskim na temat percepcji muzyki.¹⁹

Musimy pamiętać o tym, że szeroka publiczność uważała za jazz cały ogół żywiolowej muzyki, raczej nie odróżniając pseudojazzu od wartościowej muzyki. Prawdziwe jazzbandy Mortona, Olivera, Ellingtona, Hendersona oraz białych liderów, takich jak Goldkette, Ben Pollack i Red Nicholisi grające

muzykę, którą teraz oceniamy tak wysoko, pracowały regularnie w nocnych klubach, stale nagrywały i były często transmitowane przez radio.

Skąd zatem wziął się ów rozpowszechniony mit, że jazz w tym okresie był albo ignorowany, albo pogardzany przez amerykańską publiczność? Niezwykle ważne dla zrozumienia przypadku Armstronga jest stwierdzenie, iż wczesna historia jazzu została wykoślawiona przez lewicującą prasę lat trzydziestych oraz czterdziestych. Według S. Fredericka Starra, znawcy Rosji oraz autorytetu w sprawach jazzu nowoorleańskiego, w 1928 roku Międzynarodówka Komunistyczna zdecydowała, z powodów mających związek z jej polityką wobec Murzynów, określić jazz jako muzykę proletariacką.²⁰ Zajmując takie stanowisko, nie można było przyznać, iż jazz jest gałęzią wysoce komercyjnego, kapitalistycznego przemysłu rozrywkowego; ani że bawi znieawidzoną amerykańską burżuazję. Siłą rzeczy muzyka ta musiała być postrzegana jako sztuka ludowa, a muzycy jako uciskani twórcy z nizin społecznych. Niewielkie znaczenie miał tu fakt, iż niektórzy z ludzi, którzy tworzyli to, co dzisiaj uznajemy za jazzowe arcydzieła, otrzymywali poważne wynagrodzenia, ubierali się według najnowszej mody i jeździli ekstrawaganckimi samochodami. Ta „niedorzeczna” polityka wobec czarnych, mówi Starr, została wypracowana przez ludzi, „którzy poznawali Amerykę poprzez Bibliotekę im. Lenina”.²¹

Konsekwencją tego faktu było to, że jazz został w całości zaakceptowany przez lewicowców, których prasa intensywnie protegowała jego twórców: Charles Edward Smith w „Daily Worker”, Bernard H. Haggin w „Nation”, Otis Ferguson w „New Republic”, James Dugan i John Hammond (jako Henry Johnson) w „New Masses” regularnie pisywali o jazzie i, ogólnie mówiąc, doszli do stwierdzenia, że jazz to muzyka proletariacka. Jazz to „muzyka ludowa” stwierdził wyraźnie Ferguson²², a Hammond oraz Dugan przekonywali, że czarni muzycy są „lekceważeni”. Prawdą jest, oczywiście, że Jelly Roll Morton i King Oliver byli bliscy śmierci głodowej; ale Ellingtona ani Armstronga, pojawiających się często w filmach oraz regularnie występujących na antenie radiowej, nie „lekceważono”.

Większość piszących szczerze kochała jazz i naprawdę była przekonana, że muzyką tą pogardzano w Ameryce, a jej twórcy podlegali uciskowi. W pewnych jednakże przypadkach zniekształcanie faktów było rozmyślne. Niektórzy publicyści przytaczali długie listy atakujących jazz cytatów, zaczerpniętych z gazet lat dwudziestych i trzydziestych, lekceważąc jednocześnie tak samo liczne pochwały pod jego adresem. Nie mogło to być przypadkowe.

Zainteresowanie się lewicy jazzem miało tę dobrą stronę, że pisało się o nim - często z uczuciem i wielkim zmysłem obserwacyjnym. Hammond oraz Ferguson byli znakomitymi krytykami jazzowymi, ale szerzyli mit, iż jazz jest tworzony przez biednych czarnych dla równie biednej czarnej publiczności, zaprzeczając oczywistemu faktowi, że muzyka ta była głęboko związana z komercyjnym przemysłem rozrywkowym. Jak się później o tym przekonamy, mit ten miał głęboki wpływ na ocenę gry Armstronga.

W przypadku Louisa Armstronga muzyka, jaką tworzył, nie tylko nie była ignorowana, ale zdobywała sobie aż nadto wielką popularność. Popularność jazzu wynikała częściowo z rozwoju czarnego show-businessu. Kiedy w 1922 roku Armstrong przybył do Chicago, narastało zainteresowanie zarówno jazzem, jak i kulturą murzyńską. Istniała już pewna grupa ludzi,

zaczynających rozumieć istotę tej muzyki. Zaliczali się do tego grona szczególnie ludzie młodzi, czarni i biali, którzy pracowali w grających do tańca zespołach w całym kraju. Stawało się jasne, że najlepszą spośród wszystkich grup jazzowych jest Creole Jazz Band Kinga Olivera. (Zespół występował i nagrywał pod rozmaitymi nazwami, ale pierwsze płyty zostały wydane pod tą nazwą, która była później używana przez publicystów jazzowych.)

Historia o tym, w jaki sposób stworzony został załóżek Creole Jazz Band, ma wiele wersji.

W 1909 roku doskonały nowoorleański basista, gitarzysta i banjoista Bill Johnson, urodzony w 1872 roku, wyemigrował do Kalifornii. Zdecydował się na utworzenie nowoorleańskiego zespołu ragtime'owego i około roku 1911 posłał po Freddie'ego Kepparda. (Chicagowski pianista Dave Peyton przypomina sobie, że widział tę grupę w 1911 roku.) Keppard zebrał jeszcze kilku innych instrumentalistów, a pomiędzy nimi skrzypka Jimmy'ego Palao, puzonistę Eddiego Vinsona i klarncistę Louisa „Big Eye” Nelsona, i wziął ich ze sobą na zachód, gdzie przyłączyli się do Johnsona. Z Keppardem, jako frontmanem grupy, którą nazwali The Original Creole Orchestra, odnieśli znaczący sukces. W 1913 roku zostali zaproszeni do występów w wodewilowych teatrzykach w okręgu Orpheum, gdzie grali przez pewien czas. W 1915 roku, jako That Creole Band, grali w Winter Garden, znanym teatrze nowojorskim, w przedstawieniu *Town Topics*. Potem miał miejsce drugi krótki objazd Orpheum w 1917 roku, a w 1918 grupa, która była prawdopodobnie zespołem Kepparda, nagrała dla wytwórni „Victor” *Tack 'Em Down*, ale płyta ta nie została nigdy wydana. W 1918 roku zespół rozpadł się. Bill Johnson wrócił do Chicago, gdzie zaczął tworzyć nowy zespół pod nazwą The Creole Jazz Band. Jego kornecistą był Sugar Johnny Smith, od kilku lat przebywający w Chicago. Jednakże Smith chorował i wkrótce zmarł. Johnson usiłował dostać na jego miejsce albo Mutta Careya, albo Buddie'go Petita, ale nie udało mu się to; Lii Hardin, późniejsza żona Armstronga powiedziała, że wówczas do zespołu wrócił Keppard.

Ktokolwiek jednak zastąpił Smitha, zabawił tam krótko, ponieważ w 1918 roku Johnson posłał po Joe Olivera. Oliver, szczęśliwy z powodu nadarzącej się możliwości wyjazdu na północ, dołączył do Johnsona, grającego w czarnym kabarecie Royal Gardens, mieszczącego się pod numerem 459 przy Trzydziestej Pierwszej Wschodniej Ulicy, na rogu Cottage Grove Avenue. W tym samym czasie zaczął też grywać w Dreamland Café Billa Bottomsa, w zespole prowadzonym przez nowoorleańskiego klarncistę Lawrence'a Duhé. Royal Gardens stanowiła po prostu salę taneczną, ale Dreamland był klubem w rodzaju „black and tan”. Według Chrisa Albertsona, biografy Bessie Smith, „to centrum nocnego życia South Side zajmowało większą część przecznicy, a jego wielka, rozrzutnie zaprojektowana główna sala gościła znakomite zespoły muzyczne oraz najbardziej utalentowanych wykonawców”.²³ W końcu Oliver przejął przewodzenie zespołu Duhé, który teraz nazywał się The Creole Jazz Band. Grupa działała w Chicago do 1921 roku, kiedy została wezwana do San Francisco. W jej składzie grali: Palao, Johny Dodds na klarncie, Ram Hall na perkusji, David Jones na melofonie, Honoré Dutrey na puzonie i Ed Garland na basie. Pianistką była śliczna mała Lillian Hardin.

Okolo roku w tandetnej sali tanecznej, zwanej Pergola Dance Pavilion, zespół grał „dziesięciocentowe tańce”. Nie była to wystarczająca gaża i dlatego też, jak również z powodu despotycznych rządów Olivera, pomiędzy muzykami wybuchały kłótnie. Oliver zwolnił Palao, Hall odszedł przez solidarność z nim, a Lii Hardin, usprawiedliwiając się chorobą, wróciła do Chicago. Jej zastępczynią została kolejna młoda kobieta, Bertha Gonsoulin. Zespół opuścił w końcu klub Pergola, pracując teraz na nieco lepszych warunkach w Los Angeles i w innych miastach Kalifornii. W kwietniu 1922 roku Oliver sprowadził grupę z powrotem do Chicago, gdzie w czerwcu zaangażowali się do Lincoln Gardens - czyli starego Royal Gardens o nowej nazwie.

W lecie Oliver zdecydował, że chce mieć w Creole Jazz Band, jako drugiego komecistę, Louisa Armstronga. Nie wiadomo, dlaczego przyszedł mu do głowy taki pomysł. Wbrew temu, co się mówi, te wczesne zespoły jazzowe nie miały w składzie dwóch kornetów. Jeżeli potrzebowały drugiego instrumentu prowadzącego, to zawsze sięgano po skrzypce; tylko zespoły uliczne stosowały więcej niż jeden komet. Oliver, któremu stuknęła już czterdziestka, zapewne pragnął mieć kogoś do pomocy w prowadzeniu grupy. Może był po prostu leniwy? A może czuł, że Armstrong, którego gry nie słyszał od czterech lat, podniesie poziom jazzbandu? Jakkolwiek to było, posłał po Armstronga.

Armstrong opowiadał, iż kiedy nadszedł telegram od Olivera, grał właśnie w gorący lipcowy dzień podczas parady. Inni muzycy usiłowali wyperswadować mu całą sprawę, mówiąc, iż zespół Olivera ma kłopoty ze związkiem muzyków w Chicago - ostatnio zostali na miesiąc wyrzuceni z Lincoln Gardens. Armstrong napisał: „Powiedziałem im, jak czuję się związany z Joe’em i jakie pokładam w nim zaufanie. Mniejsza o to, gdzie grali. Posłał po mnie, a to miało największe znaczenie.”²⁴

Stwierdzenie to jest nieco obłudne. Armstrong doskonale wiedział, jakie korzyści niesie za sobą przeniesienie się na północ, i zapewne miał ochotę jechać, ponieważ tym razem nie znalazłby się pomiędzy obcymi i miałby zapewnioną opiekę swego protektora. Poza tym pracowałby wśród ludzi, których znał i z którymi grał przedtem w Nowym Orleanie. Nie domagałby się pierwszoplanowej roli i wygodnie usadowiłby się za wielką, potężną postacią Joe Olivera. Dla nieśmiałego młodzieńca stanowiło to idealne rozwiązanie. Tak więc kilka dni później, zabierając ze sobą jedynie komet i przygotowaną mu przez Mayann kanapkę z tuńczykiem, wsiadł do pociągu i wyruszył do Chicago.

Niemal wszyscy zgodnie twierdzą, iż Oliver spotkał się z Armstrongiem, kiedy wysiadł on z pociągu na Illinois Central Station. Jednakże Louis powiedział: „King był już w pracy. Nikt po mnie nie wyszedł. Wziąłem taksówkę i pojechałem prosto do Gardens.”²⁵

Armstrong podczas lat spędzonych w Chicago większość czasu przepracował w przeznaczonych dla czarnych teatrach oraz w kabaretach spod znaku „black and tan”. Jednakże Gardens było prezentującą piosenkarzy i innych wykonawców salą taneczną, odwiedzaną niemal wyłącznie przez czarnych. Kilku młodych białych terminatorów muzyki jazzowej przychodziło czasami do Lincoln Gardens, ale czuli, że zbyt rzucają się w oczy. Saksofonista tenorowy Bud Freeman pisał, że potężny wykidajło, strzegący drzwi, na ich

widok zawsze się dziwił: „Coś takiego, a więc mamy tutaj małych białych chłopców, którzy przyszli na lekcję muzyki.”²⁶ Lincoln Gardens należała do białej kobiety, niejakiej Majors. Red Budd zarządzał salą, a mistrz ceremonii, King Jones, zapowiadał występy.

Lincoln Gardens jest przypuszczalnie najbardziej uświęconym miejscem w historii jazzu, ponieważ to tutaj muzycy z Północy, oraz entuzjaści wczesnego jazzu obu ras, zaczęli przyswajać sobie prawdziwą wiarę. Zainteresowanie białych muzyków grupą Olivera było oczywiste i w pewnym momencie, już po przyjeździe Armstronga do Chicago, kierownictwo sali zdecydowało się przeznaczyć jedną noc w tygodniu wyłącznie dla białych. Według pianisty Toma Thibeau, młodego człowieka pracującego w Chicago i grającego czasem z Bixem Beiderbeckiem oraz zespołem The New Orleans Rhythm Kings, „w środowe noce odbywało się tu coś, co nazywano Midnight Ramble. To nie był lokal typu „black and tan”, ale prawdziwie murzyński klub nocny”. W takie noce zespół Olivera opuszczał scenę o jedenastej, musieli także wyjść czarni klienci. Orkiestra wracała o północy i grała dla białej widowni, złożonej głównie z muzyków płci męskiej, którzy skończyli już swoją pracę gdzie indziej. „Można było tam zejść - powiedział Thibeau - wypić drinka, usiąść i posłuchać zespołu. Louis Panico był trębaczem jak Ishama Jonesa. Zawsze tam przychodził. Zjawiała się sekcja dęta Dona Bestora. Byli ludzie Drake’a, muzycy sekcji dętej z zespołu Teda Fiorito, którzy grali w Edgewater Beach. Było wiele małych zespołów, takich jak nasz własny. Siedzieliśmy, my biali muzycy, i słuchaliśmy gry Murzynów.”

Wielu z nich było uznanymi instrumentalistami. Panico to jeden z najbardziej znanych trębaczy orkiestr tanecznych owych czasów, a zespoły Bestora i Fiorito grały najlepszych lokalach Chicago.

Louis Armstrong zjawił się w wyrafinowanym, karnawałowym świecie Chicago, wyglądając jak wieśniak. Lii Hardin powiedziała: „Wszystko, co miał na sobie, było na niego za małe. Na jego wystającym brzuchu, uwypuklając go, zwiślał ohydny krawat; miał okropną fryzurę. Grzywka sterczała mu nad czołem jak wystrzępiony baldachim. Wszyscy muzycy nazywali go Mały Louis, a on ważył ponad sto kilo.”²⁷

Jest to pierwsza wzmianka o tym, iż Armstrong cierpiał na nadwagę, która prześladowała go przez całe życie. Za początek tych problemów należy przyjąć rok 1918, kiedy porzucił ciężką pracę fizyczną i zaczął grać na parowcach rzecznych. Po raz pierwszy w życiu miał tam regularne dochody i nikogo nie musiał utrzymywać. Na statkach zawsze było dosyć jedzenia i nic dziwnego, że młody człowiek, który jako dziecko częstokroć był głodny, sięgał pomiędzy posiłkami po kanapkę. Później waga Armstronga stale to rosła, to znów spadała. Stosował dietę, szybko chudł, a potem wszystko wracało do normy.

Oliver wynajął dla Louisa umeblowany pokój w South Side, w domu prowadzonym przez Kreolkę, którą z przekazu Armstronga znamy wyłącznie jako Filo. Jego życie składało się z grania w Lincoln Gardens, prób i drobnych rozrywek. Nadal było w nim coś z wieśniaka. W *Satchmo* mówi, jak zaskoczony był faktem posiadania pokoju z własną łazienką: „Tam, gdzie mieszkaliśmy, nigdy nie słyszeliśmy o czymś takim jak wanna, a co dopiero o prywatnej łazience!”²⁸

Zespół Olivera odbywał czasami krótkie tournee po Środkowym Zachodzie, głównie przygrywając do tańca w lokalach dla czarnych, ale większość czasu spędzał w Lincoln Gardens. Kiedy przyjechała do niego Mayann, Louis wynajął mieszkanie, w którym przez kilka miesięcy w 1923 lub 1924 roku matka i syn mieszkali razem. „Zabierałem mamę do kabaretów i nieraz zalaliśmy się tam. To były bardzo miłe czasy.”²⁹ Później, kiedy Louis poślubił Lii Hardin, Mayann przyjeżdżała do nich na długo w odwiedziny.

Niestety Mayann zachorowała i umarła podczas jednej z tych wizyt, prawdopodobnie w 1927 roku, nie mając jeszcze - jeśli wierzyć wspomnieniom Lucille Armstrong - pięćdziesięciu lat. Jej stosunek do Louisa mógł razić ludzi z klasy średniej, a macierzyństwo stanowiło z pewnością sprawę przypadku, ale łączyło ich bardzo silne uczucie. „Tak, brakuje mi starej Mayann” - powiedział Armstrong dziennikarzowi magazynu „Life”, Richardowi Merymanowi.

„Zarabiałem wtedy niezłą forszę i miała piękny pogrzeb. Dzięki za to Najwyższemu. Nie musiałem stawiać na niej talerza. Widziałem, jak to się dzieje z takimi, co nie mają ubezpieczenia, ani nie należą do żadnego związku. Podczas czuwania przy zwłokach kładą talerz na piersi nieboszczyka, a każdy, kto przychodzi, wrzuca do niego pięć, dziesięć Centów albo i ćwierć dolara, żeby uzbierać na pogrzeb.”³⁰

Na wiosnę 1923 roku zespół Olivera zaproszono do nagrań dla Gennett Record Company. Wynikało to ze wzrastającego zainteresowania czarną rozrywką, ale miało także i inne przyczyny. Przemysł fonograficzny powstał w dziewiętnastym wieku, ale była to prawdziwa zabawka dla bogaczy. Nawet w latach poprzedzających I wojnę światową gramofony nie weszły jeszcze do powszechnego użytku. Od około 1910 roku, wraz z powstaniem prostych, nowych tańców, takich jak one-step, two-step czy fokstrot, szaleństwo tańca opanowało cały kraj, a potem większość zachodniego świata. Moda ta okazała się niezwykle istotna w zapewnieniu pracy muzykom jazzowym lat dwudziestych i natychmiast przyniosła korzyści przemysłowi nagraniowemu, który zaczął wypuszczać setki płyt, przeznaczonych do domowego użytku. Według Rolanda Gelatta „krajowa produkcja fonograficzna wzrosła z 27 116 000 dolarów w 1914 roku do 158 668 000 dolarów w 1919 roku”.³¹

W przemyśle nagraniowym robiono olbrzymie pieniądze i dotyczyło to nie tylko producentów płyt, ale również kompozytorów, autorów tekstów, a w pewnej mierze i wykonawców. Czarnoskórzy muzycy byli nagrywani od dawna - słynny zespół Williamsa i Walkera został zarejestrowany już w pierwszych latach naszego wieku - ale ich płyty wydawano w niewielkich nakładach. W 1920 roku murzyński publicysta muzyczny Perry Bradford przekonał OKeh Phonograph Corporation do nagrania Mamie Smith, czarnoskórej piosenkarki, którą odkrył. Bradford był jednym z niewielu czarnych impresariów, którzy komponowali piosenki, wydawali nuty, angażowali i prowadzili zespoły, mając z tego całkiem niezłe dochody. Znaczenie tych ludzi dla jazzu oraz czarnego przemysłu rozrywkowego polegało na tym, iż działali jako pośrednicy pomiędzy prowadzącymi przedsiębiorstwa białymi a czarnoskórymi wykonawcami. Wśród nich znajdował się W. C. Handy, kompozytor *St. Louis Blues*, oraz dwaj bardzo istotni

w karierze Armstronga ludzie: Clarence Williams oraz Richard Myknee Jones. Wiedzieli oni, jacy są najlepsi czarni wykonawcy, jak wejść z nimi w kontakt, ile trzeba im zapłacić, i w każdej chwili mogli zebrać dowolną czarną grupę nagraniową.

Bradford chciał zarejestrować Mammie Smith głównie dlatego, by spopularyzować własne piosenki; ale, ku ogromnemu zdumieniu wszystkich, jeden numer, *Crazy Blues*, okazał się wielkim przebojem. Dla branży stało się nagle oczywiste, że istnieje rynek na czarnoskórych wykonawców - głównie, rzecz prosta, wśród Murzynów, ale i wśród znaczącej liczby białych, których pociąga czarna muzyka w rozmaitych jej formach. Przez następne dwa lub trzy lata wytwórnie płytowe wchodziły na ten rynek z nagraniami bluesowymi; najpierw dość ostrożnie, ale potem, kiedy stało się jasne, że są tutaj do zarobienia pieniądze, bardziej śmiało. W listopadzie 1923 roku „Talking Machine Journal” donosił, że „w ciągu dwóch lat w gwałtowny sposób wzrosła wartość sprzedaży... nagrań [bluesowych] Columbia Gramophone Company. Głównymi nazwiskami są dzisiaj Bessie Smith oraz Clara Smith”. Niektórzy sprzedawcy płyt, twierdziły gazety, znajdowali zbyt na dwa tysiące sztuk jednego tytułu, głównie u czarnoskórych klientów. W latach dwudziestych coraz więcej firm nagraniowych wchodziło na ten „rasowy” rynek.

W tym samym czasie powstało też dużo poświęconej jazzowi literatury. „Rasa” stała się terminem, którym szermowali wojowniczo nastawieni Murzyni. Czarna prasa tego okresu nieodmiennie wspominała o czarnoskórych jako o „rasie muzyków”, „rasie pisarzy”, a nawet o „rasie prawdziwych ludzi”. Płyty czarnoskórych wykonawców nie były ujęte w oddzielne katalogi, jak powszechnie o tym sądzono; nagrania Armstronga, Mortona, Olivera i innych spisane zostały w porządku alfabetycznym wraz z białymi wykonawcami, chociaż w niektórych przypadkach mogły być opatrzone odsyłaczami, jako „pieśni murzyńskie”, „Irish Reels” (*reel* - szkocki taniec wirowy), lub „melodie hawajskie”.³² W końcu niektóre z firm nagraniowych wypuściły oddzielne katalogi wykonawców murzyńskich, ale stało się tak wyłącznie dla wygody, dla sklepów muzycznych, przeznaczonych dla czarnoskórej klienteli. Kiedy Okeh, który dzięki wczesnemu sukcesowi *Crazy Blues* stał się liderem w nagrywaniu czarnej muzyki, zapowiedział w 1923 roku wydanie pierwszego „rasowego” katalogu, redaktor muzyczny „Chicago Defender” skwitował: „Duma rasowa żąda, by z tej wspaniałomyślnej propozycji wyciągnąć jak najwięcej korzyści.”³³

Nic zatem dziwnego, że w 1923 roku strumyk czarnych nagrań stał się wezbranym potokiem. Główny nacisk kładziono na blues, będący tym rodzajem muzyki, przy której dorastali przybyli na Północ imigranci; w związku z czym firmy fonograficzne nagrywały niemal każdą czarną kobietę, która choćby z daleka otarła się o bluesa. Wiele z tego materiału stanowi zwykłą ludową muzykę o pewnym bluesowym odcieniu, a większość wykonawców była pieśniarzami ludowymi. Ta wzbierająca powódź wyniosła takie zespoły, jak zespół Olivera: aż czterdzieści procent tego, co zarejestrował jego Creole Jazz Band, ma w tytule słowo „blues”. Właśnie efektem owego bluesowego boomu było to, że Oliver wziął swój zespół do studia Gennetta, by dokonać pierwszej serii nagrań.

Creole Jazz Band

Nie jest łatwo zrozumieć, dlaczego zespół Olivera, czy jemu podobne, nie nagrywały już wcześniej. Sukces odniesiony sześć lat wcześniej, w 1917 roku, przez The Original Dixieland Jazz Band powinien podpowiedzieć firmom fonograficznym, by zarejestrowały również inne zespoły, grające ową nową muzykę jazzową, ale przez lata nikt tego właściwie nie robił. W 1918 i 1919 roku Emerson wydał około czterdziestu nagrań grupy Louisiana Five, składającej się z kilku zapomnianych już teraz nowoorleańskich muzyków. W 1918 roku dokonano próbnego zapisu Kepparda, a w 1921 wydano kilka pseudojazzowych płyt nowoorleańczyka Clarence'a Williama. Jednakże aż do 1922 roku, kiedy ukazały się nagrania Ory Sunshine, oraz pierwsze nagrania z długiej serii białej grupy Memphis Five, firmy fonograficzne nie czyniły żadnych wysiłków, by podążyć śladem sukcesu The Original Dixieland Jazz Band. Seria Memphis Five stała się komercyjnym sukcesem i w 1923 roku rozpoczął się run na płyty jazzowe w stylu nowoorleańskim.

W konsekwencji tego faktu rejestracje dokonane przez Creole Jazz Band „Kinga” Olivera stanowiły pierwszy istotny zbiór prawdziwego jazzu. Dokonano sześciu nagrań: dwa dla Gennetta, 6 kwietnia i 5 października; dwa dla OKeh, 22 i 23 czerwca oraz, prawdopodobnie, 25 i 26 października; jedno dla Columbii, 15 i 16 października; i jedno dla Paramount, prawdopodobnie 24 grudnia. Połowa z nich została dokonana dla trzech różnych firm fonograficznych w ciągu trzech tygodni października 1923 roku.

Oprócz sesji dla Gennetta, wszystkie nagrania odbyły się w Chicago. Bazę przemysłu fonograficznego stanowił Nowy Jork, ale wiele firm skonstruowało przenośny sprzęt rejestrujący; szczególnie dobrym sprzętem dysponował OKeh, który miał słynnego inżyniera nagrań, Charlesa Hibbarda. Standardowa procedura, stosowana przez firmy płytowe, polegała na objeżdżaniu Środkowego Zachodu oraz miast Południa i nagrywaniu wszystkiego, co wydawało się interesujące. W ten sposób zachowano dla potomnych nie tylko mnóstwo wczesnego jazzu, ale również muzyki country and western. W październiku 1923 roku OKeh zarejestrował Olivera i Jelly Roll Mortona w Chicago; w końcu listopada 1924 roku nagrali Bennie Motena w St. Louis, a potem przenieśli się do Atlanty, by nagrać Birmingham Meny Makers

Singlera; zaś 5 lipca 1928 roku nagrali jednocześnie Armstronga i Bixa Beiderbecke'a w Chicago.

Poznanie tego systemu pozwala zrozumieć, dlaczego tak wiele z wczesnych nagrań jazzowych zostało dokonanych w grupach po sześć lub więcej w ciągu jednego albo dwóch dni, a także czemu wiele z nich było tak źle nagranych: nawet przy najlepszej woli inżynierów jakość przenośnego sprzętu nie mogła się równać z dobrze wyposażonym studiem. Nie zaznajomiony ze starszą muzyką słuchacz powinien wiedzieć, że zrozumienie jej zalet zajmie mu nieco czasu i wysiłku. Są to nagrania pochodzące sprzed epoki elektryczności w przemyśle fonograficznym. Muzyków ustawiano dokoła olbrzymiej tuby, która - poprzez kryształ - przewodziła dźwięk na igłę, a ta odnotowywała drgania w miękkim wosku. Ów mechaniczny system zapisu nie był tak całkiem zły, szczególnie w wypadku muzyki wokalne, i zupełnie dobrze wytrzymuje porównanie nawet z dzisiejszymi nowoczesnymi urządzeniami. Kiedy w roku 1925 i 1926 wprowadzano stopniowo system elektryczny, wielu miłośników nagrań skarżyło się, że jest on gorszy od poprzedniego. Metoda akustyczna dobrze sprawdzała się w stosunku do śpiewaka czy indywidualnego instrumentalisty, ale jednak z niektórymi jej mankamentami nie potrafiło sobie do końca poradzić. Z natury rzeczy nie dało się zrównoważyć siły dźwięku instrumentów muzyków stłoczonych wokół tuby i w przypadku zespołu Olivera klarnet oraz puzon były często zagłuszane przez komety. W dodatku przez długi czas inżynierowie nie byli w stanie dokonać tego, by tarcze gramofonów obracały się z jednakową prędkością. Wczesne nagrania jazzowe słyszymy jako zapisane zbyt wolno lub zbyt szybko - czasem różnica sięga dziesięciu procent wartości. Podczas kolejnych wydań nagranych materiału muzycznego firmy fonograficzne nigdy nie usunęły tych błędów, w związku z czym jedynie nieliczni miłośnicy jazzu mogli słyszeć największe przeboje wczesnego jazzu tak, jak zostały wykonane. Na przykład sesje Olivera dla Paramount i OKeH, z 22 czerwca i 5 listopada 1923 roku, zostały nagrane zbyt szybko i odtworzone znacznie za wolno.¹

Odpowiedzialnym za nagrania zespołu Olivera był prawdopodobnie Richard Myknee Jones, którego Dave Peyton, felietonista „Chicago Defender”, określił jako „powolnego faceta, bardzo cicho i wolno mówiącego, ale wielkiego twórcę i myśliciela”.² Jones był czarnoskórym nowoorleańskim pianistą, który grał w domach publicznych, a w Chicago robił karierę podobną do tej, jaka stała się udziałem innego murzyńskiego impresaria, Perry'ego Bradforda. Jones komponował oraz aranżował piosenki i akompaniował na fortepianie pieśniarzom bluesowym, ale w historii jazzu znany jest przede wszystkim z umiejętności odkrywania talentów oraz roli, jaką spełniał, będąc kierownikiem nagrań dla OKeH i innych firm. Aż do swojej śmierci w 1945 roku pracował jako cieszący się zaufaniem muzyków łowca talentów.

Jest całkowicie pewne, że to właśnie Jones zarekomendował grupę Olivera Gennettowi, który starał się wejść na czarny rynek muzyczny. W studiach OKeH reżyserem nagrań był Ralf Peer, który już wcześniej poprowadził firmę w stronę czarnej muzyki i nieustannie poszukiwał nowych talentów. Być może odkrył Olivera na własną rękę, a może usłyszał o zespole od Jonesa, który został w końcu łowcą talentów i kierownikiem nagrań dla tej samej firmy. W każdym razie jesienią 1923 roku, kiedy Columbia i Paramount

także zaprosiły Olivera do nagrań, był już znany jako ktoś, czyje płyty się sprzedają.

Rezultat jest taki, iż mamy sporo przykładów tego wczesnego jazzu. Jest to, co najważniejsze, muzyka zespołowa. W większości nagranych numerów nie ma ani jednej solówki, poza kilkoma krótkimi breakami. Choć wszystkich siedmiu czy ośmiu muzyków gra równocześnie, nie ma żadnego chaosu; wszystko idzie według ustalonego planu. Jest to niewątpliwa zasługa upartego i zdecydowanego Olivera. Lii Hardin powiedziała, iż Oliver kazał jej grać mocne, ciężkie akordy, a kiedy prawą dłonią robiła figuracje, pochylał się nad nią i warczał: „Mamy już klarnet w zespole.”³ Oliver wiedział, jaka jest rola każdego instrumentu - i trzymał się tego. *

Nie był to, w istocie, zespół improwizujący. W późniejszym czasie jazz stał się muzyką improwizowaną, z wielkim naciskiem na „oryginalność” i „kreatywność”, ale nowoorleańscy pionierzy nie myśleli w ten sposób. Kiedy raz wypracowali satysfakcjonujący ich sposób grania melodii, nie widzieli żadnego powodu, by to zmieniać. Poza tym fakt, iż każdy instrument miał sztywno zdefiniowaną rolę, samorzutnie wpływał na ograniczenie inwencji. W zespołach Olivera komet dawał jasne, proste prowadzenie, pozostawiając od czasu do czasu przerwy, by inni je wypełnili. Klarnet poruszał się pionowo wobec tej horyzontalnej linii, wędrując w górę i w dół po funkcjach harmonicznym utworu. Puzon podbudowywał całość łukami legatowymi lub prostymi figuracjami harmonicznymi w dolnych rejestrach. Sekcja rytmiczna ustalała prosty, surowy, choć czasem natarczywy rytm. W czterech wypadkach zespół nagrał te same utwory dla dwóch różnych firm fonograficznych: poszczególne wersje we wszystkich czterech przypadkach są bardzo podobne, z solówkami włącznie, jeżeli nawet dzielą je dwa lub trzy miesiące. Był to zdyscyplinowany jazzband, i co wynikało z prostej konieczności: przy tak prymitywnej strukturze jakikolwiek brak więzi mógł spowodować rozpad całej budowl.

Takie zdyscyplinowanie zespołu możliwe było jedynie przy stałym personalu, grającym standardowy repertuar. Podstawowy skład osobowy pozostawał ten sam przez rok: we wszystkich nagraniach występują: Oliver, Armstrong, Hardin, Honoré Dutrey na puzonie i Baby Dodds na perkusji. 15 listopada, podczas sesji nagraniowej dla Columbii, Johnny’ego Doddsa zastąpił Jimmie Noone, a podczas innych nagrań na banjo grali Bill Johnson, Bud Scott i Johnny St. Cyr. Pojawił się również saksofonista Stump Evans oraz inny saksofonista, Charlie Jackson, grający także na saksofonie basowym i tubie. Jednakże zasadniczo był to ten sam skład. Także repertuar zmieniał się powoli. Przypuszczalnie Oliver dodawał od czasu do czasu nową melodię, ale zespół nie polował na nowe przeboje, jak to czyniły później inne jazzbandy. Niektóre z granych przez nich melodii już od lat znajdowały się w obiegu w Nowym Orleanie i pozostały w repertuarze zespołu Olivera przez następne lata.

Oliver popełnił tylko dwa błędy taktyczne. Jeden polegał na dodaniu do kilku nagrań saksofonu, który wchodził właśnie w modę. Niczego ciekawego to nie wniosło, a tylko zburzyło ustaloną już strukturę. Drugi błąd polegał na użyciu drugiego kornetu. Jak stwierdziliśmy, nie wiadomo, dlaczego Oliver sprowadził na północ Armstronga, skoro jazzbandy, którym liderował w No-

wym Orleanie, obywały się zwykle jednym kornetem. Na szczęście Armstrong zrozumiał, na czym polega jego rola. Ciągłe podziwając Olivera, nie wierząc jeszcze we własne siły, pozostawał w cieniu.

A zatem istotę wszystkiego stanowiła gra zespołowa. Solówki były rzadkością, jeśli nie liczyć klarnetu. Jednak nawet Dodds nie grał solówek w każdym utworze. W późniejszym jazzie zespołowe pasáže stanowiły przerwy pomiędzy solówkami; w zespole Olivera zachodził odwrotny przypadek - to solówki stanowiły smakowity dodatek.

Nagrania te były utrzymane w umiarkowanym tempie, zawierającym się pomiędzy 140 a 190 w skali metronomu. W Lincoln Gardens zespół Olivera przygrywał głównie do tańca - do „chodzonego” i rozmaitych fokstrotów, które stały się popularne w czasie tanecznego szaleństwa i nie mogły być wykonywane ani zbyt szybko, ani zbyt wolno. W rezultacie repertuar jazzbandu Olivera przystosowany został do spokojnego tempa.

Jednak kryło się w tym coś więcej, niż tylko wymagania ze strony tancerzy. Ta wczesna muzyka nowoorleańska była pomyślana jako relaksująca, rozlewna, wesoła niczym dziecko brykające po rosie w słoneczny, wiosenny poranek. Pomyśl, iż czarni muzycy grali mroczną, przepelnioną nieszczęściem, ponurą muzykę, jest zwyczajnym nonsensem. Oczywiście, grali bluesa; zawsze grali bluesy. Jednak na tych płytach nawet bluesy wykonywane są z domieszką niefrasobliwości. Jest w nich więcej wesołości niż smutku, więcej radości niż rozpacz. Ta muzyka skrzy się, by uczynić szczęśliwymi zarówno wykonawców, jak i słuchaczy; i czasami udawało się jej to.

Jak zawsze w jazzie, istota kryła się w rytmie. I nie był to ów „swing”, do wprowadzenia którego przyczynił się Armstrong; a w każdym razie był to inny rodzaj swingu, ruch w przód i w tył, z boku na bok, który kołysał przemiennym rytmem. Muzyka pulsowała łagodnie i czuło się to głównie w partiach zespołowych. Pomimo prostoty indywidualnych linii melodycznych, przy których upierał się Oliver, pod względem rytmicznym każda z nich jest dość skomplikowana. Połączone, mają tendencję do splatania się i rozplatania na modłę sugerującą afrykańskie źródła tej muzyki. Mechanizm tego otwierania się i zamykania jest nieprzewidywalny, i na tym właśnie polega urok muzyki Olivera.

Jednakże nie jest ona całkowicie pozbawiona wad. Wykonawcy byli, według współczesnych pojęć, stosunkowo kiepskimi instrumentalistami. Duttrey często fałszuje, a czasami, w swoich breakach, zdaje się nie słyszeć pierwszego uderzenia w taktie. Dodds słabo panuje nad instrumentem, a Oliverowi sprawia czasem kłopoty zadęcie. Sekcja rytmiczna jest niezgrabnie przyciężka - chociaż w części winę za to ponosi kiepska jakość techniki nagraniowej - a Lii bierze czasami złe akordy. Potem wszakże, kiedy Oliver zrozumiał, jak powinna być zbudowana muzyka, wykazał nieco więcej architektonicznego zmysłu. Piosenki składały się przeważnie z dwóch lub trzech motywów, powtarzanych tak często, jak było to konieczne do wypełnienia nagrania. Modulacje o kwartę, według utartego wzoru ragtime'ow i marszów. Trzy lata później Jelly Roll Morton w kompozycjach, które napisał dla swoich Hot Peppers, pokaże, jak wiele barwy i różnorodności można zmieścić w trzech minutach muzyki na siedemdziesięciośmioletniej płycie. Oliver nie miał jednak podobnego usposobienia. Jego żywiołem była dyscy-

plina oraz dokładność, pozbawiona hałaśliwości Mortona i niedbałej kwiecistości stylu jego protegowanego, Armstronga; tworzył muzykę bardziej uporządkowaną, niż obdarzoną wyobraźnią, która jednak w swoim rodzaju była niemal doskonała.

Na naszej dzisiejszej opinii o Olivierze w większym stopniu zaważyły sukcesy zespołu niż jego osobiste zalety jako improwizatora. Przez współczesnych mu uważany był w swoim czasie za jednego z wiodących muzyków jazzowych, ale dzisiaj widzimy, że nie miał zbyt wielkiej wyobraźni jako instrumentalista i w znacznym stopniu tkwił ciągle *jr* sztywnym, nie wygładzonym rytmie, z którego uwolnili się młodszy ludzie, tacy jak Armstrong i Bechet. Chodzi mu przede wszystkim o siłę dźwięku, a nie o cieplejsze, bardziej intymne brzmienie, o jakie starali się późniejsi trębacze - a wśród nich i Armstrong. To szczególne brzmienie w części zostało spowodowane przez częste stosowanie przez Olivera tłumika, ale jest także ewidentnie widoczne w jego grze na „otwartym” instrumencie.

Wszystko to stanowi charakterystykę karnego umysłu, ale Oliver znał właściwe proporcje użycia dyscypliny. Jego linia melodyczna jest zawsze prosta, oszczędna i czysta, a intonacja poprawna. Jest tyleż racjonalny, co i uczuciowy - i w jego najlepszych wykonaniach słucha się go z przyjemnością. Był specjalnie czuły na punkcie nakładania na tempo przeciwstawnych rytmów, lub tego, co można by lepiej określić jako przesunięte metrum. W normalnym utworze muzycznym jest całkiem jasne, kiedy przychodzi pierwsze uderzenie taktu. Niewykształcony słuchacz nie będzie w stanie dokładnie go zidentyfikować, ale może go wyczuć. Jest jednak możliwe także przesunięcie akcentów wokół w linii melodycznej, że przesuwają się one „w bok” od podstawowego rytmu. Jest to dokładnie to samo, co dzieje się wówczas, gdy działająca z określoną prędkością kamera filmuje obracające się z inną szybkością koło pojazdu, co daje ten efekt, iż wydaje się, że koło dyliżansu obraca się do tyłu, podczas gdy naprawdę toczy się w przód. Oliver był mistrzem w nakładaniu przeciwnych rytmów tego rodzaju. Na przykład w *Deep Henderson*, melodii nagranej w 1926 roku z innym zespołem, stosuje pod koniec figurację z ośmiu nut, która zaczyna się na drugiej ćwiartce taktu i jest tak skonstruowana, że akcent „na raz” nie pada (pozornie!) na pierwszą ćwiartkę następnego taktu, lecz na czwartą ósemkę. Ten rodzaj kontrastu w metrum jest widoczny wszędzie w pracy Olivera. I znowu widać tu skłonność do precyzji, uporządkowania.

Jak już widzieliśmy, rola Armstronga w zespole była skromna. Jego drugi komet jest ledwo słyszalny. Częściowo spowodowane jest to faktem, że podczas tych nagrań obaj z Oliverem używali prostych tłumików, prawdopodobnie po to, by w studio nagraniowym osłabić przenikliwy dźwięk kornetów; wydaje się wątpliwe, by Oliver tłumił swój wiodący kornet w salach tanecznych, wypełnionych przez hałaśliwych tancerzy. (Oczywiście, Oliver stosował od czasu do czasu tłumik gumowy.) Z drugiej strony Thibeau mówi, iż te nagrania są dobrym odzwierciedleniem tego, jak zespół brzmiał na żywo.

Opowiada się, co czynili zarówno Lii jak i Louis, iż podczas pierwszej sesji nagraniowej dla Gennetta Armstrong został umieszczony siedem metrów od reszty zespołu, gdyż zagłuszał Olivera. Dziwna sprawa, ponieważ Armstrong był profesjonalnym muzykiem, występującym w zespole już od

jakichś dziewięciu miesięcy; doskonale wiedział, jak się dopasować do siły dźwięku Olivera, a Oliver nie zawahałby się mu tego przypomnieć. W wywiadzie udzielonym po dziesięcioleciach Phillowi Elwoodowi Armstrong powiedział, że zespół stłoczony był wokół tuby - Johnny Dodds stał na przedzie, a on sam nieco z tyłu za Oliverem.

Gra w każdym razie tak prosto, jak to możliwe, nawiązując do prowadzenia Olivera, z figuracjami harmonicznymi blisko i raczej równoległe do linii melodycznej Oliviera, co prowadziło do wytworzenia rodzaju heterofonii granej przez nowoorleańskie zespoły uliczne. Z rzadka wypełnia też przerwy pomiędzy frazami, które Oliver roztropnie pozostawił. Według Roberta Bowmana, który dokonał doskonałego studium nagrań Olivera, „to, co Dodds z Armstrongiem mieli grać, zależało od Olivera, prowadzącego melodię utworu”.⁴ Armstrong był kołem zapasowym i miał stać na uboczu.

W czterdziestu kilku nagraniach dokonanych przez The Creole Jazz Band Armstrong ma tylko cztery prawdziwe solówki: w *Chimes Blues*, *Froggie Moore* i w dwóch bardzo podobnych wersjach *Riverside Blues*. Grał również w duetach, harmonizując prowadzenie z innym instrumentem; wykonał wiele breaków, również breaki w duecie z Oliverem, które stały się sławne; prowadził także główną melodię w trzech lub czterech miejscach i możliwe, że miał dwie solówki na gwizdku suwakowym. Daje to w sumie najwyżej trzy lub cztery minuty muzyki - dużo mniej niż w wypadku kogokolwiek innego w zespole.⁵

Pierwsze zarejestrowane solo Louisa Armstronga, w *Chimes Blues*, zostało wykonane 6 kwietnia 1923 roku dla Gennetta. Gennett zaczynał w Starr Piano Company w Richmond, małym przemysłowym mieście w Indianie, około trzystu kilometrów na południowy wschód od Chicago. Nie miał przenośnego sprzętu nagraniowego, jakim dysponował OKeh i inne duże firmy, w związku z czym muzycy musieli spędzić najpierw wiele godzin w pociągu, jadąc tam i z powrotem. W rezultacie zespoły nagrywały tak dużo utworów, ile tylko dało się to zrobić w jeden dzień - dziewięć w przypadku pierwszej sesji Olivera. Gennett płacił muzykom dwadzieścia procent zaliczki, ale bez żadnych gwarancji, gdyby płyta nie została wydana. Studio było bardzo prymitywne, mieściło się w starym magazynie koło bocznicy kolejowej, w związku z czym trzeba było przerywać nagranie, kiedy jechał pociąg.

Chimes Blues jest niezwykle dla tego zespołu ze względu na to, że w większej części składa się z szeregu solówek, z których każda ma długość dwóch chorusów. Nie są to jednakże improwizacje, ale dokładnie wypracowane linie melodyczne, których solista ma się trzymać.

Solo Armstronga następuje po imitującym tytułowe kuranty solo fortepianu. Składa się ono z prostej jednotaktowej figury, prawdopodobnie opracowanej przez Oliviera. Figura ta powtarza się wielokrotnie z wariacjami dostosowanymi do przebiegu harmonicznego bluesa. Oba chorusy są identyczne. Podstawowa figura (faza) utworu jest zaaranżowana w ten sposób, że pierwsza nuta tej frazy, wyraźnie akcentowana, przypada nie na pierwszą, lecz na drugą ćwiartkę (beat) taktu - charakterystyczny przykład Oliverowskiego zainteresowania odwracaniem akcentów („kontra-metrum”). Figura ta winna być powtarzana przez cały chorus, za każdym razem w ten sam, „przesunięty” sposób. Armstrong w swoim solo został jednak „wybity” z rytmu przez

owo kontra-metrum i, w miarę gry następnych taktów chorusa, zaczyna czuć punkt akcentowany jako początek taktu („na 1”), a nie jako akcent przesunięty na drugą ćwiartkę taktu. W piątym takcie stara się usilnie odzyskać równowagę, lecz w następnym znów ją traci i, jak mówią jazzmani, „wypada z beatu”, lub „odwraca beat”, wyczuwając „raz” tam, gdzie pozostali grają „dwa”, co powoduje straszne zamieszanie w muzyce. W końcu, w ósmym takcie, udaje mu się „złapać” właściwą linię melodii, co jednak nie rozwiązuje problemu, bo w następnym chorusie popełnia ten sam błąd i naprawia go w identyczny sposób, tak że jesteśmy skłonni podejrzewać, iż po prostu zrezygnował z grania go poprawnie, chcąc jedynie nadać chorusowi znośny kształt. Nie wierzymy jednak, że usiłował świadomie zagrać coś nowego: on to po prostu źle wykonał.

Pomijając jednak ten jeden rytmiczny błąd, cała solówka wyróżnia się w nagraniu. Armstrong gra już z tym gorącym, pełnym, głębokim brzmieniem, które zawsze go charakteryzowało. Atak ma ostry i czysty, dźwięk ześrodkowany i dobrą intonację. Co najważniejsze, gra z rytmiczną elastycznością, której brakuje w grze pozostałych muzyków.

Później, podczas tej samej sesji nagraniowej, Armstrong ma solo we *Froggie Moore*, nieprzeciętnej melodii, napisanej przez przyjaciela Olivera, Jelly Roll Mortona. Jest to jedna z pierwszych liczących się solówek jazzowych na płycie. Widać już że Louis Armstrong robi coś takiego ze swoją muzyką, czego inni nie potrafią. Krótko mówiąc - swinguje. W swoim solo z *Froggie Moore*, Armstrong dokonuje co najmniej czterech rzeczy, które wpływają na ten ostateczny efekt. Pierwsza polega na dodaniu końcowego vibrato do granych nut (dźwięków); inaczej mówiąc, kiedy bierze nutę, wprawia ją w „drżenie”. Była to klasyczna praktyka stosowana przez nowo-orleańskich muzyków, ale Armstrong uczynił swe vibrato nieco wolniejszym i pełniejszym, w związku z czym wydawało się gorętsze i mniej gęste (o mniejszej częstotliwości) od końcowego vibrato, stosowanego między innymi przez Olivera. Końcowe vibrato może być zastosowane tylko do dłuższych dźwięków, ale gdy Armstrong je stosuje, dodaje ono dźwiękom napięcia i jednocześnie wywołuje wrażenie, że nuta brzmi po raz drugi, że następuje powtórny wzlot.

Drugą rzeczą, jaką czyni Armstrong, jest wypełnianie linii melodycznej zmianami dynamicznymi, w związku z czym siła dźwięku ciągle wznosi się i opada, jak przyplwanie i odpływanie głosów jakiejś odległej rozmowy. Z tym też jest związane stałe wzbogacanie jego linii melodycznej nieregularnymi akcentami. Nie pozwala żadnej frazie płynąć spokojnie; akcenty są obecne w każdym takcie. Nigdy jednak nie są regularne; jeżeli przychodzą w beacie w jednym takcie, padają obok beatu w następnym. Są jak jaskrawe paciorki nanizane na chybił trafił na naszyjniku i czynią linię melodyczną żwawą i skaczącą.

Po trzecie, Armstrong rzadko kładzie nuty (dźwięki) dokładnie na beat, umieszcza je „obok” beatu, nieco po lub, częściej, tuż przed. Ta taktyka wymaga wielkiej precyzji oraz dokładnego zanalizowania, ale nie ma kwestii, że często nuty (dźwięki) nie zaczynają się dokładnie w uderzenie (beat), ale tuż przed lub po.

Armstrong stale dzieli ćwiartki w takcie (beat) nierówno, z wyjątkiem

wypadków, gdy chce osiągnąć jakiś szczególny efekt. Ogólnie rzecz biorąc, w muzyce europejskiej ćwiartki są podzielone równo na dwie ósemki, trzy triole albo cztery szesnastki każda. W innych przypadkach są one podzielone nierówno, nie tak precyzyjnie jak w zwykłym podziale typu ósemka z kropką/szesnastka. Kiedy Armstrong dzieli ćwiartki, pierwsza z dwóch nut jest zawsze dłuższa niż druga, i jest czasem akcentowana. Stanowi niemal warunek *sine qua non* swingu. Równe pary nut lub matematycznie dokładne pary według wzorca ósemka z kropką/szesnastka, po prostu nie będą swingować, cokolwiek innego chcemy z nimi zrobić. Podział trioli dwa do jednego (z pierwszą dwójką połączoną łukiem) jest lepszy, ale nawet tutaj swingowy filling zostanie zatracony, jeżeli ta figura pojawia się zbyt regularnie. Armstrong był pierwszym z nowoorleańskich wykonawców, który to zrozumiał, chociaż prawdopodobnie nigdy tego nie określił słowami. Pozostali instrumentalści z Creole Jazz Band dzielą swoje pary nut (dźwięków) bardziej równo.

Wszystko to razem dało linii melodycznej Armstronga zmienność i skoczność i stworzyło specyficzne warunki do powstania tego, co wcześni wykonawcy oraz miłośnicy jazzu wkrótce nazwali swingiem. Nie mam śmiałości twierdzić, że to wystarczy do swingowania, ale z pewnością są to sprawy bardzo istotne.

Froggie Moore jest zbliżona do melodii Mortona i świadczy tylko o wynalazczości Armstronga, którą demonstrował przez następne dwa lub trzy lata. Jest to jednak rytmicznie zaawansowane i pozwala zrozumieć, co wczesnym miłośnikom jazzu podobało się w muzyce Armstronga. *Froggie Moore* zawierało także zapowiedź pomysłu niezmiernie ważnego w jego pracy: budować frazy na zasadzie kontrastu. W taktach 9-12 pierwsza fraza jest pionowa i staccato, druga horyzontalna i legato, trzecia znowu wertykalna.

Snake Rag jest znakomity z powodu wielu breaków na komęt, granych w duecie przez Olivera i Armstronga. Wiele zostało napisane o breakach duetu Oliver-Armstrong. Słuchaczom w Lincoln Gardens wydawało się niesamowite, że ci ludzie improwizowali bez potknięcia doskonale zharmonizowane figuracje. Tom Thibeau powiedział: „Wiele razy obserwowałem, jak Louis Panico aż zapadał się w swoim krześle, gdy Oliver «brał» jeden z owych breaków.” W istocie nie było w tym nic magicznego. Wiele z tych breaków zostało wcześniej zaaranżowanych przez Olivera lub rozwiniętych w czasie grania. Zresztą każdy przeciętnie zdolny muzyk jazzowy potrafi natychmiast wymyślić harmonię (drugi głos) do melodii, pod warunkiem, że zna ją wcześniej. W przypadkach, kiedy breaki nie zostały zaplanowane, Oliver mógł zaszykalizować w jakiś sposób Armstrongowi, co zamierzał użyć w breaku. Dla Armstronga nie stanowiło żadnego problemu dołożyć drugi głos do tej figuracji, kiedy nadszedł moment zagrania breaku.

W *Snake Rag* nie ma żadnego solo, a breaki duetu są bardzo szczęśliwym pomysłem, ponieważ urozmaicają grę zespołu. Breaki te są tu najistotniejsze. Ciekawe jednak jest, że choć były tak wysoko oceniane, w ciągu sześćdziesięciu lat od chwili dokonania tych nagrań nikt nie usiłował grać breaków duetowych. Żaden z tych breaków nie jest szczególnie wybitny sam w sobie, ale ogólny efekt jest nowatorski i nie ma wątpliwości, iż były ważne w tworzeniu reputacji zespołu. (W wersji melodii dla OKeh, nagranej dziesięć

tygodni później, breaki są takie same w pierwszej sekwencji, a inne w drugiej. Świadczy to o tym, że były opracowane wcześniej.)

Tears, wykonane podczas drugiej sesji nagraniowej dla OKeh w grudniu, zawiera serie dwutaktowych breaków, granych przez Armstronga. Niektórych z nich użył w *Potato Head Blues* oraz *Comet Chop Suey* kilka lat później, gdy zaczął nagrywać pod własnym nazwiskiem. Kiedy się myśli o Armstrongu, ważne jest, aby pamiętać, że styl nowoorleański nie był oparty na improwizacji. W 1920 roku, gdy dokonywano nagrań The Creole Jazz Band, improwizacja dopiero się pojawia w jazzie i nie była jeszcze mocno zakorzeniona. W późniejszej swej karierze Armstrong oskarżany był o zbyt częste powtarzanie się, i trudno temu odmówić racji. Powinniśmy jednak być ostrożni, by nie sądzić go według kryteriów, które do niego nie przystawały. Uczył się, najpierw w domu poprawczym, a potem od Olivera, że najważniejsze jest tworzenie pięknych melodii. Jeżeli coś się udało, dlaczego tego nie powtórzyć? W tamtych czasach muzycy uważali nagrania za rzecz drugorzędną w swej karierze, pozwalającą łatwo zarobić kilka dodatkowych dolarów. Ich podstawowe zajęcie polegało na graniu dla publiczności. Skoro nie występowali każdej nocy dla tej samej widowni, dla większości słuchaczy ponownie użyty materiał był nadal świeży. A jeśli nawet nie był, to czy i tak nie przysliby posłuchać? Musimy zatem przygotować się na to, że Armstrong często używał tego samego materiału muzycznego. W istocie zastanawiające jest, że nie czynił tego jeszcze częściej. Kilka lat później, kiedy powstały znakomite nagrania Hot Five, na których wyrosła jego sława, naprawdę nie znajdujemy tam nic powtórzonego - nawet na płytach wydanych w odstępie trzech czy czterech lat. Zdolność Armstronga do wynalazczości była nadzwyczajna i, przynajmniej w początkowym okresie kariery, powtarzał jedynie pewne urywki i fragmenty.

Tears pokazują, że w 1923 roku Armstrong zbliża się do szczytu, który osiągnął kilka lat później. Niektóre z breaków w tej sekwencji są banalne, a raz czy dwa fałszuje, ale sporo sięga pułapu jego wielkich nagrań z 1926 roku i późniejszych.

Pod koniec grudnia 1923 roku zespół Olivera zawitał do studio Paramount, by nagrać trzy piosenki: *Riverside Blues*, *Mabel's Dream* i *Southern Stomps*. Solo Armstronga w *Riverside Blues*, grane w wolnym tempie, jest szczególnie interesujące, składa się głównie z całych nut, co pozwala nam prześledzić jego praktykę umieszczania nut (dźwięków) raczej obok beatu (uderzenia) niż dokładnie „w punkt”. W krytyce jazzowej utarło się zwykle mówić, iż Armstrong grał „za” uderzeniem (beatem). Jednak w *Riverside Blues* uderza dźwięki daleko przed miejscem, gdzie pozornie powinny się pojawić. Nie jest to synkopowanie: Armstrong nie stawia nut w połowie drogi pomiędzy dwoma uderzeniami, jak przy synkopowaniu w ragtimie. Zamiast tego robi coś, co stało się w końcu całym systemem: gra daleko od beatu, w związku z czym wiele nut ma bardzo luźny związek z podstawowym uderzeniem. W tym solo jest to efekt szczególnie łatwy do zauważenia.

Skąd wzięła się ta metoda odrywania linii melodycznej od podstawowego beatu (ground beat)? Jak widzieliśmy, już na samym początku dziewiętnastego stulecia, jeżeli nie wcześniej, w swoich pieśniach towarzyszących pracy, pieśniach religijnych i tańcach czarni przemierzali przynajmniej niektóre

z nut (dźwięków) melodii obok podstawowego uderzenia (ground beat), rozciągając lub ściągając skrawki melodii. W ragtime, który rozwinął się z tej muzyki, praktyka ta została sformalizowana w postaci synkopy. Jednakże w bluesie dawna praktyka umieszczenia melodii luźno w stosunku do podstawowego uderzenia została zachowana i w 1910 roku, kiedy jazz był w powijakach, blues bazował na całkiem odmiennym wzorcu rytmicznym niż ragtime.

Większość wczesnych muzyków jazzowych była w istocie wykonawcami ragtime'ow. Dotyczy to szczególnie starszego pokolenia czarnych Kreoli, pogardliwie nastawionych do zespołów bluesowych. Jednakże Armstrong wyrósł w środowisku, w którym blues był wszechobecny. Słyszał bluesy od dzieciństwa, a potem sam grał je dla dziwek i alfonsów w lokalach Matrangi, Ponce'a i Segretty. Swojej koncepcji rytmu nie wziął z ragtime'u, jak uczyniła to większość podobnych mu muzyków. Sądzę, iż nie jest sprawą przypadku, że dwaj inni ludzie, którzy w tym samym mniej więcej czasie rozwijali podobną koncepcję rytmu, Jelly Roll Morton i Sidney Bechet, znajdowali się pod głębokim wpływem bluesa, który stał się istotną częścią ich repertuarów.

Oczywiście wpływy te są powikłane, tworząc bardzo skomplikowany wzór, niemniej uważam za prawidłową konkluzję, iż Armstrong był bardziej swingującym muzykiem niż reszta ludzi z zespołu Olivera, ponieważ wyrósł pośród bluesa.

Nagrania dokonane dla Paramount podczas tej ostatniej sesji Creole Jazz Band są interesujące z innego jeszcze względu. Zespół miał już za sobą *Riverside Blues* oraz *Mabel's Dream* dla OKeh, tak więc możemy porównać dwie wersje. Widzimy, jak są podobne. Całe fragmenty, a nawet figuracje, jakie w zespole gra puzon, są identyczne. *Riverside Blues* jest początkowo podobny do nagranych dwa miesiące wcześniej, a największa różnica polega na tym, że najpierw Armstrong gra kodę sam, a w drugiej wersji grają ją dwa komety.

Pomimo ciekawych solówek Armstronga najlepszym nagraniem było to, podczas którego Oliver ma główne solo: *Dippermouth Blues*. Oliver gra tu z tłumikiem - gumowym krążkiem ze zwykłej przytykaczki do zlewu, wziętym od przyjaciela hydraulika; tłumik ten, przykładany do wylotu instrumentu, wytwarza charakterystyczny dźwięk „wah-wah”. Od tego czasu solo to było zawsze grane w ten sposób; zarówno przez Armstronga jak i przez innych wykonawców.

Tych czterdzieści kilka nagrań nie stało się nigdy bestsellerami: sławę Oliverowi zapewniły późniejsze płyty. Były jednak bardzo ważne, ponieważ pokazały amerykańskim muzykom oraz poważnym miłośnikom jazzu, na czym właściwie polega ta nowa muzyka. Instrumentaliści spoza Nowego Orleanu nie musieli już dłużej podążać śladem The Original Dixieland Jazz Band, albo pseudojazzu, granego przez popularne zespoły taneczne. Mieli teraz aż nadto dużo materiału do przestudiowania. Wywarło to na nich ogromne wrażenie. Członkowie orkiestry Fletchera Hendersona słuchali uważnie tych nagrań, a Henderson nie tylko wziął Armstronga do swego zespołu, ale zarejestrował nową wersję *Dippermouth Blues*, która stała się jego pierwszym przebojem. Bubber Miley, trębacz Duke'a Ellingtona, odpowiedzialny za przekształcenie zespołu w jazzband, był pilnym naśladowcą Olive-

ra. Ellington powiedział później: „Kiedy przyszedł Bubber, nasza orkiestra zmieniła swój charakter. Postanowiliśmy zapomnieć o dawnej słodkiej muzy-
czce.”⁶

. W latach czterdziestych, kiedy Oliver już nie żył, a większość dawnych firm nagraniowych nie istniała, płyty The Creole Jazz Band wykreowały nową generację muzyków, zarówno w Europie jak i w Stanach Zjednoczonych, którzy budowali na nich tak zwany ruch jazzu tradycyjnego - w wielu przypadkach kopiując je nuta po nucie. Dzisiaj te wczesne nagrania Olivera są dostępne w niemal każdej stolicy świata, z napisami' w wielu językach. Stanowią korzenie jednego z pni jazzu.

W zespole Olivera Lii Hardin była niezwykłą postacią. Pochodziła z Memphis, a nie z Nowego Orleanu. Studiowała muzykę klasyczną, o której inni niewiele wiedzieli. Była ładną, drobną młodą kobietą, wyglądającą jak dziecko, pochodziła z klasy średniej.

Urodziła się w Memphis, w stanie Tennessee, prawdopodobnie w lutym 1898 roku. Kiedy była w pierwszej klasie szkoły podstawowej, zaczęła naukę gry na fortepianie u panny Violet White i kontynuowała ją przez większą część swojej młodości. Uczyła się, oczywiście, repertuaru klasycznego - Griega, MacDowella, pieśni kościelnych, marszy. Zdaniem jej matki, Dempsy Hardin, blues stanowił „wstrętną, niemoralną muzykę, graną przez wstrętnych, niemoralnych próżniaków, wyrażających swoje wulgarne myśli w wulgarnym śpiewie”.¹ Wśród przedstawicieli klasy średniej, szczególnie pnących się w górę czarnych, była to powszechna postawa. Uważali oni, iż na drodze awansu społecznego muszą odrzucić wszystkie stereotypy swej rasy - taneczne podrygi, życiową niezaradność, zmysłowość - i zastąpić je tym, co postrzegali jako cechy życia białych. Blues i kwiląca gitara znalazły się na indeksie, ale gdy grający na gitarze kuzyn zademonstrował Lii *Buddy Bolden's Blues*, została zauroczona ową muzyką.

Jednakże nadal uczyła się muzyki klasycznej. W 1914 roku zapisała się na fakultet muzyczny do Fisk University w Nashville - zarówno wtedy, jak i teraz czarnego uniwersytetu, kładącego szczególny nacisk na muzykę. W roku akademickim 1915/16 uczyła się tam gry na fortepianie, a potem opuściła szkołę i, w latach 1916-1918 przeniosła się do Chicago, gdzie wówczas mieszkała jej matka.² Dostała pracę jako demonstratorka nut w sklepie muzycznym, mieszczącym się pod numerem 3409 przy State Street i prowadzonym przez panią Jennie Jones - niemal z całkowitą pewnością żoną Myknee Jonesa.

W tym czasie bardziej opłacała się sprzedaż nut niż płyt. Sklepy miały zwykle własnych pianistów, by demonstrowali muzykę klientom. Na początku Lii dostawała trzy dolary tygodniowo, ale ponieważ była bystra i energiczna, bardzo szybko jej płaca wzrosła do ośmiu dolarów.

Siłą rzeczy sklep pani Jones stanowił przystań dla czarnoskórych instru-

mentalistów oraz wykonawców, którzy dokonywali tam prób, zagłuszając się wzajemnie. Od czasu do czasu Lii grała z nimi, ucząc się nowej muzyki jazzowej. W 1918 roku Jennie Jones posłała Lii na przesłuchanie do zespołu, grającego w chińskiej restauracji w West Side. Okazało się, że była to grupa Lawrence'a Duhé, z Royem Palmerem grającym na puzonie, Tubby Hallem na perkusji, Jimmy Palao na skrzypcach, Edem Garlandem na basie oraz Sugar Johnny Smithem na komecie, „wysokim, chudym mężczyzną z głębokimi małymi dziobami na szczupłej twarzy”³, według Lii homoseksualistą, który, niestety, był śmiertelnie chory na gruźlicę. Zaskoczyło ją, iż członkowie zespołu nie używali nut, a nawet nie wiedzieli, jak są pomocne. Grając w sklepie muzycznym nabyła jednak takiego doświadczenia, że dostała w zespole pracę za dwadzieścia siedem i pół dolara tygodniowo.

Oczywiście obawiała się powiedzieć matce, że zarabia na życie, grając tę „wstrętną muzykę”, tworzoną przez prostych ludzi; dlatego wyjaśniła jej, że pracuje teraz w studio tanecznym, i dawała matce osiem dolarów tygodniowo, zachowując resztę dla siebie. W końcu matka odkryła prawdę. Przyszła zobaczyć zespół i ostatecznie zgodziła się, by Lii w nim grała - zastrzegając jednak, by Tubby Hall odprowadzał ją w nocy do domu.

Dalej historia wyglądała tak, że chorego Sugar Johnny'ego zastąpił Freddie Keppard, a nieco później zespół się rozpadł; Lii dawała lekcje gry na fortepianie, aż w końcu zjawił się Oliver, założył nową grupę i zaangażował Lii. Poza graniem w Dreamland, zespół, około roku 1920, występował dodatkowo po godzinach w zatłoczonym klubie Pekin, który odwiedzał Eric Waller. Byli tu wykonawcy, czarni i biali, alfonsi i ich kobiety. Ciągłe kręcili się tam tacy ludzie jak Bill „Bojangles” Robinson i Blossom Seeley. Według Lii, Seeley dał raz Albercie Hunter trzysta dolarów za zaśpiewanie bluesa.

Był to oczywiście ten zespół, który Oliver zabrał do Kalifornii. Kiedy Lii opuściła go i wróciła do Chicago, dostała pracę w Dreamland, i była tam, kiedy Oliver przyprowadził Louisa, by ją poznał. Armstrong miał tę swoją grzywkę i na przekór przydomkowi Linie (Mały) Louis, ważył sto kilo. Z początku Lii nie interesowała się nim. „Robiłam karierę, miałam fiitro z norek i wielki czarny samochód, a on był żółtodziobem z Nowego Orleanu. Jednak miał piękne białe zęby i miły uśmiech.”⁴ Niedawno wyszła za mąż za mającego aspiracje piosenkarza Jimmy'ego Johnsona. Kilka miesięcy później Bertha Gonsoulin wróciła do San Francisco, a Lii przyjęta została do grupy Olivera. Wydaje mi się prawdopodobne, że Oliver zwolnił Berthę, by zrobić miejsce dla Lii, ale nie ma na to żadnych dowodów. Pracując w zespole, zrozumiała, że Armstrong jest kimś niezwykle. Jej małżeństwo nie układało się i w pewnym momencie, prawdopodobnie na jesieni 1922 roku, związała się z Armstrongiem.

Lii miała poczucie posłannictwa, a Armstrong był nieśmiały, skromny i prosty - typowy wieśniak z prowincji. Była zdecydowana nie tylko go zmienić, ale także wydostać z cienia Olivera. Sprawiała, że zrzucił dwadzieścia pięć kilo wagi. Uparła się, by pozbył się starych ubrań i kupił nowe, które sama mu wybrała. Spowodowała, że zaczął się troszczyć o swoje własne pieniądze, które przechowywał dla niego Oliver. Rozwiodła się i rozwiodła Louisa. 5 lutego 1924 roku pobrali się, po ceremonii zapraszając gości na szampana.

Najważniejsze, że Lii rozumiała, iż Armstrong, przy swoim braku stanowczości, spędzi prawdopodobnie resztę dni jako drugi komet - jeśli nie u Olivera, to u kogoś innego. Chrisowi Albertsonowi, który poznał ją pod koniec jej życia, powiedziała: „Kiedy Joe wchodził do domu, miało się wrażenie, że to pojawił się sam Bóg. Louis nigdy nie mógł się przy nim odprężyć - tak bardzo się obawiał, żeby nie zrobić czegoś, co Kingowi by się nie spodobało.”³ I dalej: „Sądziłam, że najważniejszą rzeczą jest zabrać go od Joego... Nie wierzył we własne siły, by cokolwiek zacząć samodzielnie. Nie wierzył w siebie.”⁶

W zespole zaczęły się już niesnaski. Albertson powiada:

„Joe Oliver narzekał, że Lii była jak zepsute dziecko, które przepuszcza pieniądze Louisa. Baby Dodds wdał się w bójkę z Louistem, który zrzucił go z estrady wraz z perkusją... Potem Johnny Dodds odkrył, że Joe zatrzymał część pochodzących z nagrań pieniędzy, należnych członkom zespołu. Bracia Doddsowie i Dutrey nie tylko to zauważyli, ale obili Olivera. Póki nie odeszli z zespołu, Oliver wkładał pistolet do futerału na trąbkę, a Lii, grając, patrzyła jednym okiem na Olivera, gotowa natychmiast paść na ziemię, gdyby zaczęła się strzelanina.”⁷

W zespole zapanował bałagan i Armstrong - nakłaniany do tego przez Lii - czuł, że może bez wyrzutów sumienia złożyć wypowiedzenie i odejść. Jednakże, według Jonesa i Chiltona, Armstrong przestraszył się swego pomysłu uniezależnienia się i to inni członkowie zespołu musieli powiedzieć Oliverowi, że Louis odchodzi.

Lii została jeszcze jakiś czas u Olivera, który za stąpił dezertarów *innymi* wykonawcami, ale kariera liczącego dwanaście lat Creole Jazz Band była praktycznie skończona. Oliver zaczął odchodzić od nowoorleańskiej formuły, z którą tak wiele dokonał, dodając saksofony, grając zapisane aranżacje i poświęcając więcej miejsca na solówki. Kiedy w 1926 roku znowu nagrywał z grupą nazywającą się Dixie Syncopators, zaczął wzorować swoją muzykę na grających do tańca, jazzujących orkiestrach - Fletchera Hendersona, Duke'a Ellingtona, Bennie'ego Motena, Sammy'ego Stewarta i innych.

Zwracając uwagę Stanów Zjednoczonych na jazz, The Creole Jazz Band we wszystkich swoich wcieleniach odegrał ważną rolę. Nie zdobył wielkiej sławy w okręgu Orpheum, w Winter Gardens, w Pergola Dance Pavilion ani w Lincoln Garden, a nagrywać zaczął na krótko przed swym rozpadem, ale już w 1913 roku pokazał białym promotorom, iż zrówno wśród białych jak i czarnych istnieje dużo amatorów tej nowej muzyki, oraz że budzi ona zainteresowanie muzyków, którzy jej słuchali. Już w 1920 roku słowo „jazz” zaczęło rozpowszechniać się pomiędzy bracią muzyczną, a grupa białych nastolatków - wliczając w to Bixa Beiderbecke'a, Gene'a Krupę, Muggsy Spaniera i dziesiątki innych, którzy odegrali znaczną rolę w kształtowaniu jazzu dekadę później - często siedząc na zewnątrz na dachu knajpy, słuchała sączącej się przez okna muzyki.

Niestety, chociaż nikt tego nie zauważał, Oliver staczał się po równi pochyłej. Historia Kinga Olivera jest jedną z najsmutniejszych w dziejach muzyki, bez reszty wypełnionych smutnymi biografiami. W 1924 roku ze stale zmieniającym się zespołem kontynuował pracę w Lincoln Garden. Na Boże Narodzenie sala tańeczna spłonęła i Oliver przeniósł się do kaba-

retu Plantation. W 1926 roku znowu zaczął nagrywać, zwykle pod nazwą King Oliver and his Dixie Syncopators, wydając przez następnych pięć lat osiemdziesiąt pięć płyt. Nagraniami tymi nie zdobył takiej sławy jak Paul Whiteman, ale stał się dobrze znany zwolennikom muzyki popularnej. Dzięki tym nagraniom otrzymał wiele propozycji pracy w Nowym Jorku. Odmawiał aż do 1 lutego 1927 roku, kiedy to Plantation został zamknięty na skutek naruszenia ustawy prohibicyjnej, a on pozostał bez angażu. Zaproponowano mu pracę w Cotton Club, jednym z najważniejszych nowojorskich kabaretów, ale odmówił, gdyż płaca była zbyt niska. Okazało się, że popełnił ogromny błąd: angaż dostał Duke Ellington, który użył Cotton Clubu jako odskoczni do zdobycia ogólnokrajowego rozgłosu. Oliver miał kłopoty z dostaniem pracy w Nowym Jorku i w rezultacie jego zespół rozpadł się.

Nagrywał w dalszym ciągu z przygodnymi grupami, a pod koniec 1929 roku stanął na czele zespołu, stworzonego wraz ze swym siostrzeńcem, trębaczem Dave Nelsonem. Z tą grupą dokonał w ciągu 1931 roku serii coraz gorszych nagrań, wśród których było wiele popularnych, cikliwych piosenek, napisanych przez niego samego lub we współpracy z Nelsonem.

Niestety miał także kłopoty ze zdrowiem. Od pewnego czasu cierpiał na ropienie dziąseł. Już w 1926 roku opuścił swą partię wiodącą od jednego chórusu do drugiego. Na płytach z 1927 roku słyhać go coraz rzadziej, a pod koniec 1928 w ogóle był niezdolny do gry. Bamey Bigard mówił, że kiedy Oliver usiłował grać, „jego zęby uderzały o podniebienie, tak były słabe”.⁸ W 1929 roku Oliver obstał sobie sztuczne szczęki, górną i dolną, i znowu zaczął grać. W połowie 1929 roku wykonał solo podczas rejestracji nagrania, ale większość partii oddał innemu muzykowi, szczególnie Dave’owi Nelsonowi. Podczas pewnej sesji nagraniowej w latach trzydziestych był nawet zmuszony skorzystać z jednego z muzyków Duke’a Ellingtona, Bubbera Mileya, specjalisty od gry z gumowym tłumikiem. Miley nauczył się tej techniki właśnie od Olivera; musiało to być okropne dla władczego Kinga stać beczynnym w studio, podczas gdy ktoś inny grał w jego stylu.

Jednak miało być jeszcze gorzej. Po 1929 roku, z powodów, które prześleźdźmy później, interes muzyczny zaczął podupadać. Zamykano kabarety, a przemysł nagraniowy, niszczonej przez nowego konkurenta - radio - bankrutował. W 1931 roku Victor wycofał się z kontraktu z Oliverem, który wyruszył z zespołem w trasę, grając w małych miasteczkach na Południu, z trudem przemieszczając się z miejsca na miejsce za pomocą zgrzytającego, często psującego się starego autobusu. Oszukiwany przez właścicieli lokali i opuszczany przez muzyków, wzruszał na to ramionami, udając, że jest ponad to.

Występujący z zespołem puzonista Clyde Bernhardt powiedział, że sztuczne szczęki sprawiały Oliverowi ból podczas gry. Grał przez pierwsze półtorej godziny, lub coś koło tego, a potem stał obok estrady przez resztę nocy, wracając tylko na kilka ostatnich numerów. Jednakże, powiedział Bernhardt, „był on naprawdę dobry... grał tak, jakby płakał, lamentował”.⁹ A booker z Tennessee, Dave Clark, stwierdził: „King nalegał, żeby nie załatwiać mu pracy w okolicach Nowego Orleanu, jakby nie chciał, ale ludzie z jego rodzinnego miasta widzieli go w obecnych tarapatach. Wolał także unikać wielkich miast, ponieważ w większości z nich miał wyrobione nazwisko i pragnął, by jego reputacja pozostała nienaruszona.”¹⁰ Jednak jego

sytuacja stale się pogarszała. W końcu w Savannah, w Georgii, opuszczony *przez muzyków*, którym nie był w stanie zapłacić, Oliver dał za wygraną. Miał się całego szeregu podrzędnych prac - jedną z nich stanowiło zmiatanie sali bilardowej. Był chorym, starym człowiekiem, cierpiącym na nadciśnienie. Pozostał jednak silny duchem. Uparty, wytrwały, zamierzał powrócić na szczyty. W rozpaczliwych listach, pisanych do zamieszkałej w Nowym Jorku siostry, wyjaśniał, iż ma zamiar wrócić na północ, by znów o nim usłyszano, ale nie może tego zrobić przed nadejściem wiosny, gdyż nie stać go na płaszcz. „Zacząłem odkładać trochę pieniędzy do banku. Mam dolara i sześćdziesiąt centów, których nie tknę. Spróbuję zaoszczędzić na bilet do Nowego Jorku.”¹¹

Dolar i sześćdziesiąt centów! To był cały Joe Oliver, Król. Oczywiście nigdy nie kupił tego biletu kolejowego. 8 kwietnia 1938 roku dostał wylewu krwi do mózgu i zmarł. Został pochowany na Woodlawn Cemetery w Bronksie, w Nowym Jorku.

Wiele z problemów Olivera było związanych z kryzysem lat trzydziestych oraz z ogólną kondycją przemysłu muzycznego w tym czasie, ale sporo z nich zawdzięczał samemu sobie. Bernhardt powiedział: „Był człowiekiem z kompleksem niższości. Miał wrażenie, iż wielu młodszych ludzi nie chce przebywać w jego towarzystwie.”¹² A sam Armstrong stwierdził: „Joe Oliver nie ufał nikomu; nigdy nie miał żadnego agenta ani menedżera... To właśnie spowodowało jego upadek.”¹³

Choć tak wojowniczy i podejrzliwy, był z gruntu przyzwoitym człowiekiem. To skandal, że pozwolono mu umrzeć w nędzy. W 1937 roku Armstrong podczas tournée trafił do Savannah, gdzie spotkał się z Oliverem (prawdopodobnie to Oliver go odszukał). Louis dał mu tyle pieniędzy, ile mógł, ale było tego stanowczo za mało. Oliver zrobił bardzo wiele dla Armstronga oraz innych nowoorleańskich muzyków, i nawet jeżeli nieco ich oszukiwał na pieniądzach, byli mu coś winni.

W końcu jednak wziął rewanż za wszystkie porażki. Jest teraz bardziej sławny niż za życia. W Tokio, Sztokholmie, Nowym Jorku i Nowym Orleanie można dostać wszystkie jego nagrania. Adeptci jazzu studiują najdrobniejsze detale jego gry i pisze się o nim dużo więcej, niż o wszystkich tych zapomnianych liderach zespołów, w których cieniu pozostawał w ostatnich dniach życia.

W 1924 roku Louis Armstrong został bez pracy. Powiedział do Lii: „Chciałaś, żebym odszedł. Co mam teraz robić?”¹⁴ Odpowiedziała mu, żeby poszedł poszukać pracy u Sammy'ego Stewarta. Stewart był liderem najbardziej popularnego w Chicago zespołu, grającego do tańca. Stewart spławił Armstronga. Według Earla Hinesa dlatego, że wszyscy muzycy Stewarta mieli jaśniejszą karnację i nie chcieli ani Armstronga, ani Hinesa, którzy byli dużo ciemniejsi. Potem Armstrong zgłosił się do Ollie'ego Powersa, śpiewaka i perkusisty o dobrym wyczuciu jazzu, który występował w Dreamland, gdzie często grywała Lii. Powers przyjął Louisa, który teraz naprawdę wyzwolił się spod cienia Olivera.

Według Alberty Hunter, popularnej piosenkarki tego okresu, która z powodzeniem śpiewała nawet w latach osiemdziesiątych, „Dreamland była to wielka, olbrzymia sala ze szklaną podłogą”. Twierdzi, że występowała tam

z zespołem Ollie'ego Powersa wraz z Armstrongiem, kiedy to jazzband grał na specjalnie zbudowanym balkonie.

Jasne jest, że chociaż Armstrong podziwiany był przez współpracujących z nim ludzi, nie miał jeszcze w branży wyrobionego nazwiska. To Oliver, a przede wszystkim The Creole Jazz Band jako całość, robił wrażenie na muzykach i wczesnych miłośnikach jazzu. Armstrong głównie był oklaskiwany za breaki w duecie z Oliverem. Dla liderów orkiestr, takich jak Stewart czy Powers, znanych postaci w chicagowskim przemyśle rozrywkowym, Armstrong był po prostu jeszcze jednym facetem z Nowego Orleanu, wzbudzającym pewne zainteresowanie w mieście.

Istniał jednak taki lider, dla którego Armstrong stanowił coś więcej. Fletcher Henderson, znalazłszy się z powrotem w Nowym Jorku, przypominał sobie Armstronga z okresu swej wizyty w Nowym Orleanie, kiedy przebywał tam podczas tournée z Ethel Waters. Henderson był jednym z wielu młodych czarnych, którzy przyszli do muzyki popularnej w okresie zaraz po I wojnie światowej. Nie byli to, w przeciwieństwie do nowoorleańczyków, robotnicy, którzy zostali profesjonalnymi muzykami, ale ludzie wykształceni, którzy równie dobrze mogli zrobić karierę w innej dziedzinie muzyki. Jimmie Lunceford uczęszczał do Fisk, chociaż nie dostał dyplomu; Don Redman studiował w konserwatoriach w Bostonie i Detroit; Claude Hopkins miał dyplom Harvardu, po czym poszedł do konserwatorium studiować muzykę; Duke Ellington nigdy nie chodził do college'u, ale proponowano mu stypendium w instytucie sztuki, a sam Henderson miał za sobą studia na wydziale chemii.

Większość z nich nie urodziła się na głębokim Południu. Pochodzili z klasy średniej i wychowani zostali w wyznawanych przez nią wartościach. Podobnie jak Dempsy Hardin, ich rodzice uważali, że blues oraz jazz, jeśli nawet nie są niemoralne, to z pewnością wulgarne, i ze wszystkich sił starali się izolować ich od tej muzyki.

Gdyby owi młodzi ludzie byli biali, wszyscy obraliby kariery w wyuczonym zawodzie: Ellington w plastyce, Henderson w chemii, Hopkins i Redman w muzyce klasycznej. Byli jednakże czarni. Profesje, które zdobyli, uprawniały ich do czegoś, co było przed nimi absolutnie zamknięte. Don Redman nie mógł mieć większej nadziei na to, że zasiądzie pomiędzy białymi w orkiestrze symfonicznej. Dla wszystkich tych ludzi jedyną szansą zdobycia pieniędzy i pozycji była muzyka popularna.

Nie przyszli jednak do niej jako muzycy jazzowi. Mieli nieco doświadczenia z muzyką kościelną i spotkali się dotąd z pieśniami pracy oraz z wyrosłym z nich bluesem. Należy tu zrozumieć, iż jazz nie był zjawiskiem naturalnym dla całej kultury Murzynów amerykańskich, ale stanowił wytwór Nowego Orleanu i stamtąd się rozprzestrzenił.¹⁵ Czarni z Północy musieli się go uczyć tak samo jak biali. Ludzie podobni Hendersonowi słuchali, oczywiście, ragtime'u, który szeroko rozpowszechnił się w całych Stanach Zjednoczonych, ale w 1920 roku jazz znali głównie z nagrań białego Original Dixieland Jazz Band, a bluesa z nut takich kompozytorów, jak W. C. Handy, którego *Memphis Blues* został opublikowany w 1912 roku. Kiedy więc zaczęli tworzyć pierwsze małe zespoły, nie pojmowali tak naprawdę tej nowej, sączącej się z Nowego Orleanu muzyki i uczyli się jej stopniowo. Ethel Waters powiedzia-

ła na przykład, że skłoniła Hendersona do wysłuchania wałków z muzyką fortepianową Jamesa P. Johnsona, dzięki czemu wiedział, jak ma grać, kiedy jej akompaniował; a nawet Johnson w tamtym czasie tkwił jeszcze jedną nogą w ragtimie.

Z drugiej strony ci ludzie wiedzieli coś niecoś, a w niektórych wypadkach bardzo wiele, na temat muzyki klasycznej. Mieli skłonność do myślenia kategoriami „głosu prowadzącego”, to znaczy zasad aranżowania kilku „głosów” w dobrze zharmonizowane chóry. Nieuchronnie więc, kiedy organizowali swoje orkiestry, szli w stronę tego, co znali. Zamiast polifonii stylu nowoorleańskiego, z kilkoma przecinającymi się wzajemnie liniami melodycznymi, pisali melodie dla instrumentów grających w chorusach.

Ponadto ich zespoły grały do tańca. Pionierskie nowoorleańskie jazzbandy także przygrywały w tancbudach, ale odkąd muzyka ta przeniosła się w 1915 roku na Północ, można było zaobserwować wzrastającą tendencję do postrzegania jej także jako muzyki do słuchania. Nie było to tak całkiem oczywiste w wypadku wczesnych zespołów Hendersona oraz Ellingtona, czysto tanecznych i grających popularne piosenki dnia bez najmniejszej myśli o tym, że muzyka, którą wykonują, jest pączkującą formą sztuki. Uważali jazz za żywą, modną muzykę, której elementy chcieli dodać do tego, co grali. Dopiero kiedy bezpośrednio zetknęli się z muzyką nowoorleańską, zaczęli interesować się jazzem jako takim. To Bechet i Bubber Miley u Ellingtona, a Armstrong u Hendersona byli tymi, którzy nauczyli czarnych ze Wschodu, czym jest jazz.

Fletcher Henderson to niezwykła, tragiczna postać. Urodził się w 1897 roku w Cuthbert, w Georgii, gdzie jego ojciec, Fletcher senior, pełnił funkcję dyrektora Randolph Training School, przemysłowej szkoły wyższej dla czarnych. Jego matka, Ozie Henderson, była pianistką i nauczycielką muzyki. Młody Fletcher uczył się muzyki klasycznej oraz czytania nut. Wyrósł na przystojnego młodzieńca o jasnej karnacji, niemal patologicznie niezdolnego do kierowania własnymi krokami, dryfującego z wiatrem i robiącego minimum tego, czego się po nim spodziewano. Jako przedmioty kierunkowe na Atlanta University obrał chemię i matematykę. W 1920 roku wyjechał do Nowego Jorku, by szukać tam pracy w dziedzinie chemii. Był to beznadziejny pomysł i ostatecznie musiał podjąć pracę jako demonstrator utworów muzycznych w czarnym domu wydawniczym, zwanym Pace and Handy Music Company, wykonując dokładnie taką samą robotę, jak Lii Hardin w sklepie muzycznym pani Jones. W. C. Handy był już słynnym autorem *St. Louis Blues*, a Harry Pace samodzielnym pracownikiem w czarnej firmie ubezpieczeniowej, okazjonalnie komponującym także piosenki. W 1921 roku Pace oddzielił się od Handy’ego i założył Black Swan - pierwszą czarną firmę nagraniową. Wziął ze sobą Fletchera Hendersona, jako człowieka do wszystkiego - żeby akompaniował piosenkarzom, wynajmował orkiestry, a małym zespołom robił aranżacje.

Black Swan zdołał podpisać kontrakt z Ethel Waters, bluesową piosenkarką, występującą w teatrach i kabaretach, która zaczęła zdobywać sławę. Toumée, podczas którego Henderson pierwszy raz usłyszał Armstronga w Nowym Orleanie, zostało zorganizowane przez Black Swan w celu wypro-

mowania jej nagrań. W 1922 roku, znalazłszy się ponownie w Nowym Jorku i chcąc zarobić kilka dodatkowych dolarów, Henderson zaczął tworzyć - znowu w całkiem przypadkowy sposób - zespoły grające do tańca w kabaretach. W 1923 roku słynny broadwayowski nocny Club Alabam ogłosił, że odbędą się przesłuchania orkiestr tanecznych. Henderson, co typowe dla niego, wcale się tym nie zainteresował, ale niektórzy z członków jego zespołu namówili go, by wziąć udział w owym współzawodnictwie. Zwyciężyli w przesłuchaniach i zaczęli grać w klubie.

Kilka miesięcy później w Rosalyn Ballroom, mieszczącym się na rogu Broadwayu i Pięćdziesiątej Pierwszej Ulicy, nastąpiło otwarcie najbardziej znanej sali tanecznej w Nowym Jorku. Grupa nowoorleańska, prowadzona przez Armanda Pirona, grała w tym miejscu jako przeciwwaga dla białego zespołu pod wodzą Sama Lanina. Jednakże ludziom Pirona nie podobał się Nowy Jork: był zimny i hałaśliwy, a oni tęsknili za domem. Zespół wrócił więc do siebie, a kierownictwo zaczęło rozglądać się za inną czarną orkiestrą - może dlatego, że były tańsze, lub ze względu na wzrastającą modę na czarną rozrywkę, albo z obu tych przyczyn naraz. Zaoferowano tę pracę Hendersonowi, ale po raz kolejny nic nie zrobił w tej sprawie; dopiero rozwój wypadków zmusił go do działania. Coleman Hawkins, jego saksofonista, który za kilka lat miał stać się znaną postacią w jazzie, został poproszony o akompaniowanie piosenkarce z Alabam, Edith Wilson. Hawkins zażądał wysokiej gaży, a kiedy mu odmówiono, zespół także został zwolniony, czy też odszedł, i zaczął pracować w Roseland. Kilka miesięcy później, w maju 1925 roku, orkiestra Lanina nagle zrezygnowała z pracy. (Sądzę, że nie chcieli występować jako przeciwwaga dla czarnych, ale nie ma na to dowodów.) Tak to los sprawił, że orkiestra Hendersona została stałym zespołem muzycznym jednego najważniejszych lokali Nowego Jorku.

Według Waltera C. Allena, Roseland miała „wielki parkiet do tańca, z restauracją, gdzie można było dostać napoje bezalkoholowe i piwo. Płaciło się za wstęp (85 centów w 1919 roku, a dolar dziesięć do półtora dolara w 1953 roku); pary, samotni mężczyźni lub kobiety - wszyscy byli tu mile widziani... było to miejsce tylko dla białych. Biali muzycy z zewnątrz mogli po prostu zapłacić i wejść; murzyńscy wykonawcy musieli pozostawać niewidocznymi”.¹⁶ Sala taneczna działała pod hasłem: „taniec za dziesiątkę”, były tu hostessy, ale przychodziły też pary, żeby potańczyć. Wiele takich miejsc służyło do czegoś więcej niż towarzyskie spotkanie, lecz Roseland utrzymywało swą reputację poza wszelkimi podejrzeniami.

W lecie 1924 roku Henderson zdecydował się dodać solistę, grającego tę nową jazzową muzykę, której ludzie tak chcieli słuchać, i pomyślał o Armstrongu.

„Nigdy nie zapomnę tego chłopaka. Louis był nawet lepszy od Olivera... Kilka lat później usłyszałem, że gra z Oliverem w starej Dreamland Café w Chicago. [Grał wtedy z Ollie Powersem.] Wiedząc, jak brzmi jego instrument, musiałem spróbować dostać go do swojego zespołu, który przygotowywał się do inauguracji w Roseland Ballroom. Prawdę mówiąc, nie spodziewałem się, że przyjmie tę ofertę, i byłem bardzo zdziwiony, kiedy zjawił się w Nowym Jorku i dołączył do nas.”¹⁷

Niewątpliwie Armstrong przyjął tę pracę wyłącznie na skutek nalegań Lii.

Nowy Jork stanowił centrum przemysłu rozrywkowego, miejsce, gdzie można było zdobyć sławę; w dodatku wiedziano już tam, że jazzowe zespoły »z zachodu» były daleko lepsze od nowojorskich, które dopiero próbowały grać w tym stylu. Wydawało się, że jest to dobra okazja dla Louisa. Oboje z Lii uważali, że występując z Hendersonem rozślawi swoje nazwisko. Spakowali się więc i pojechali na wschód.

Nowy Jork, do którego przybył Louis Armstrong, nie był złym miejscem dla czarnoskórego wykonawcy. Taneczny boom narastał. Prohibicja trwała od czterech lat i uczęszczanie do lokali nielegalnie sprzedających alkohol zaczęło mieć pewien urok. Nowa, ostra muzyka cieszyła się wielkim wzięciem. Młodzi ludzie chętnie szli do kabaretu, napić się i potańczyć przy jazzie. W samym sercu Manhattanu dostarczało im tego wszystkiego dwa tysiące pięćset nielegalnych barów, kabaretów oraz restauracji, sprzedających trunki. Wiele spośród tych lokali oferowało także muzykę. Najślynniejsze znajdowały się wokół Times Square, w tak zwanym „Broadway area”, a w Harlemie w okolicy Lenox i Seventh Avenue, ciągnąc się przez kilka przecznic wzdłuż Sto Trzydziestej Piątej Ulicy. „Nocne kluby i jazz od samego początku są ze sobą nierozzerwalnie związane” - donosił „New York Times” w 1930 roku.¹⁸

Sale taneczne również dostarczały zespołom zatrudnienia. Muzyka musiała tam grać bez przerwy, co oznaczało, że zwykle wynajmowano dwie orkiestry. Według Nowojorskiej Komisji Obywatelskiej, zajmującej się „niemoralnością powolnego jazzu, który zachęca do zmysłowych i wyuzdanych tańców”¹⁹, na Manhattanie znajdowało się dwieście trzydzieści osiem sal tanecznych, przynoszących brutto pięć milionów dolarów zysku rocznie. Wedle owej komisji, sale taneczne „prowokowały niemoralność i pijaństwo”, ale, patrząc na nie z perspektywy jazzu, spełniały nadzwyczaj ważną rolę, dając utrzymanie setkom muzyków i stwarzając warunki do rozwoju nowej muzyki spod znaku „hot”.

Harlem sam w sobie stanowił magnes dla młodych czarnoskórych wykonawców. Został zbudowany w dziewiętnastym wieku na północy wyspy, jako przedmieście dla zamożnych białych. Potem, tuż po przełomie wieków, spekulacje nieruchomościami doprowadziły do krachu. Zaczęto dzielić luksusowe apartamenty i wynajmować je czarnym. W roku 1920 Harlem stał się czarną enklawą.

Zamieszkujący ją Murzyni przybyli głównie z Południa, tak jak wcześniej przynosili się do Chicago czy gdziekolwiek indziej. Harlem nie miał nic wspólnego ze slumsami; szerokie czyste aleje, drzewa, nowe budynki mieszkalne czyniły z niego najlepszą czarną enklawę Stanów Zjednoczonych. Ściągał czarną klasę średnią nie tylko z Nowego Jorku, ale nawet z zagranicy. „We wczesnych latach dwudziestych każda licząca się murzyńska instytucja przenosiła się do Harlemu” - powiedział Gilbert Osofsky.²⁰ Zwłaszcza zaroiło się tam od murzyńskich intelektualistów oraz artystów, którzy wydawali gazety, zakładali trupy teatralne, do późna w nocy dyskutowali o tym, w jaki sposób czarni mogliby odnaleźć swoje miejsce w społeczeństwie. Pomiedzy I wojną światową a Kryzysem atmosfera w Harlemie pełna była optymizmu. Murzyni wyprowadzeni zostali przez artystów i intelektualistów z pozycji zajmowanych w dole drabiny społecznej. Nazywano to Renesansem czarnoskórych, zaś jego centrum był Harlem.

Na przybyciu czarnoskórych artystów bezpośrednio skorzystali murzyńscy wykonawcy estradowi. Biali i czarni intelektualiści wierzyli, że Murzyni mają wielkie poczucie wolności i są pełni ekspresji, mogą nauczyć białych wiele rzeczy. Odwiedzanie dawniej lokali „black and tan”, by pić, słuchać muzyki i zadawać się z kolorowymi kobietami, stanowiło „slumowanie”, coś, czego należało się wstydzić. Teraz jednak, kiedy uznano, iż czarni członkowie zespołów oraz piosenkarze bluesowi nie są zwyczajnie egzotycznymi wykonawcami, ale popularnymi artystami, noc w „black and tan” mogła być uważana za wydarzenie artystyczne. Nawet najlepsi ludzie chodzili teraz do Harlemu i moda na czarnoskórych wykonawców ciągle rosła.

Podobnie jednak, jak to miało miejsce w Chicago, mimo niewielkiej liczby lokali w Harlemie publiczność podlegała segregacji rasowej. Kluby na Broadwayu pomyślane były wyłącznie dla białych, chociaż wielu wykonawców było czarnych. Także duże kabarety w Harlemie zarezerwowano dla białych. Istniały jednak również kluby wręcz przeznaczone dla czarnych, do których mogli wchodzić interesujący się jazzem biali. Znajdowały się tam także teatry dla czarnych - Lincoln, Lafayette i parę mniejszych.

Były to tłuste lata, kiedy nie brakuje pracy dla muzyków. Duke Ellington z zespołem usiłował dostać się do Kentucky Club, o którym „Variety” napisało, że stanowił „cudowne miejsce, gd/ie można wpaść, wymienić kilka uśmiechów i zatańczyć parę razy wokół parkietu.”²¹ Cotton Club w Harlemie miał Sidneya de Parisa, Waltera Thomasa, DePriesta Wheelera i Davida Jonesa - wszyscy stali się znanymi muzykami jazzowymi. W Connie’s Inn, mieszczącym się w piwnicach budynku sąsiadującego z teatrem Lafayette, występował zespół pod przewodnictwem Leroya Smitha. Nadawano stamtąd, dwukrotnie każdej nocy, radiowe transmisje stacji WHN. „Variety” napisało o tym lokalu: „Istnieje jeszcze kilka innych miejsc spotkań przy Siódmej Ulicy, ale nie są szczególnie zdrowe dla białej klienteli.”²²

Kiedy Armstrong przybył do Nowego Jorku, zespoły te nie były jazzbandami na modłę orkiestry Olivera. Grały aranżowaną muzykę taneczną, z jazzowym filingiem oraz solówkami, które miały być „hot”, ale często nie były takimi. Muzycy ze wschodu wiedzieli o istnieniu żywiłowej muzyki, którą postrzegali raczej jako przybyłą „z zachodu” niż z Nowego Orleanu, ale dopiero uczyli się, jak ją grać. Jazz taki, jaki grano w Nowym Jorku, wykonywany był przez szczupłą garstkę nowoorleańczyków obu ras, którzy przybyli wcześniej na wschodnie wybrzeże; a także przez kilku czarnych instrumentalistów, którzy przejęli tę nową muzykę od przybyłych do Chicago ludzi z Nowego Orleanu, oraz przez nieco większą grupę białych wykonawców, głównie naśladowców The Original Dixieland Jazz Band - chociaż i oni zaczęli dopiero słuchać nagrań Olivera. Teraz jednak znaleźli swego jazzowego proroka w Louisie Armstrongu.

Fletcher Henderson

W roku 1926 lub 1927 orkiestra Fletchera Hendersona stała się jednym z najważniejszych zespołów w historii jazzu. Pomiędzy rokiem 1923 a 1926 Henderson, a przede wszystkim jego aranżer i dyrygent, Don Redman, stworzyli wzorzec dla wszystkich wielkich jazzbandów. Redman był człowiekiem lubianym i podziwianym przez muzyków, ale nie odniósł takiego sukcesu, na jaki zasługiwał. Był jednym z cudownych dzieci; mając trzy lata zaczął grać na trąbce, a później studiował teorię muzyki w Storer College i na innych uczelniach. Wyjechał do Nowego Jorku w 1923 roku, a w 1924 roku dołączył do zespołu Hendersona jako saksofonista. Henderson, który przypuszczalnie doszedł do wniosku, że sam jest wspaniałym liderem, przekazał kierownictwo muzyczne orkiestry Redmanowi i prawdopodobnie wspólnie wypracowali system polegający na tym, że saksofony i sekcja instrumentów blaszanych grały w opozycji do siebie - czasem na przemian, a czasem podkreślały akcentami linię melodyczną innej. W to wmieszanych było wiele jazzowych solówek. Orkiestry taneczne ery swingu wyrosły wprost z formuły Hendersona.

Drugie z dokonań jego zespołu polegało na udowodnieniu, iż większa grupa ludzi grających z nut jest w stanie swingować. Jednakże w 1924 roku, kiedy do orkiestry przyszedł Armstrong, model ów znajdował się jeszcze w powijakach, a zespół niezbyt dobrze swingował.

Trudno jest z całą dokładnością stwierdzić, kiedy Armstrong przyjechał do Nowego Jorku, ale najwyraźniej był już u Hendersona podczas sesji nagraniowej 7 października 1924 roku i przyjmuje się, iż przybył do Nowego Jorku we wrześniu. Historię o debiucie Louisa w zespole Fletchera Hendersona opowiadano niezliczoną ilość razy. Louis poszedł na swoją pierwszą próbę do Happy Rhone Club w Harlemie (Rhone był popularnym nowojorskim liderem zespołów), wyglądając jak wieśniak, siłą oderwany od pluga. Don Redman powiedział: „Był wielki, gruby, i w sznurowanych na haczyki bucikach, z gaciami wpuszczonymi w skarpetki.”¹ Po latach Henderson wspominał Armstronga, wpatrującego się w nuty, świadomego tego, że jest nowym, na którego wszyscy patrzą. „Ważnie wtedy bas Escudero niechcący kopnął puzon Charlie’ego Greena. Wielki Green wrzasnął: «Coś zrobił

z moim instrumentem, skurwysynu?» Louis powiedział mi, że w tym momencie odetchnął głęboko i powiedział sobie: «Wiem, że polubię ten zespół».²

Sam Armstrong opowiadał o tym tak:

„Dołączyłem do zespołu zaraz po odejściu od Olivera. Mieli próbę w Harleemie, a ja wszedłem i powiedziałem: «Witam, panie Fletcher. Jestem tym trębaczem, po którego pan posłał.» A on mi na to: «Oto twoja partia.» Była to *Minnetonka*, pierwsza rzecz, którą zagrałem jako trzeci komet. No cóż, wiesz, jacy są muzycy, specjalnie jacy byli w tamtych czasach; niewiele mówią, ale wszyscy patrzą na ciebie zezem. Byłem nowym facetem, więc w pewnym stopniu ignorowali mnie; dlatego i ja nic do nich nie mówiłem. Pomyślałem: »Co za banda stajych... zarozumiałców...» Kaiser Marshall i wszyscy ci faceci naprawdę się wówczas liczyli. Ledwie opuściłem Chicago, gdzie graliśmy w ten sposób, by nabrać powietrza ile się dało i wydymać go - a tutaj dostałem swoją partię! Byłem tak ogłupiały, że oni w ogóle nie wiedzieli czy umiem grać, czy nie. Nawet po dwóch tygodniach nie mogłem się rozruszać. A potem pewnej nocy posłali po Bustera Baileya, ponieważ nie miał kto grać na saksofonie i klarncie. W ten sposób zdobyłem kumpla w zespole, co miało dla mnie wielkie znaczenie. Zegraliśmy *Tiger Rag*, w którym miałem ze cztery chorusy - podążając za Busterem mogłem wreszcie zacząć grać. Od tego momentu byłem już częścią zespołu.»³

Interesująca historia. Chociaż ludzie Hendersona lepiej czytali nuty od Armstronga, z pewnością dawał sobie radę. Był wspaniałym instrumentalistą i muzykiem dużo bardziej „hot”, niż ktokolwiek inny w zespole. Mając taką osobowość mógł zapanować nad tą grupą, dać chłopcom odpowiednią lekcję, ale trzymał się z tyłu, jakby nie chciał błyszczeć. Nawet kiedy stał się gwiazdą, nie pozbył się tej nieśmiałości. Parę lat później, siedząc w orkiestronie Vendôme Theatre w Chicago, rozgrzewał się, grając pewną zapomnianą melodię, zatytułowaną *Little Stars of Duna, Call Me Home*. Zaproponowano mu dodatkowo trzydzieści pięć dolarów, żeby wykonał to na scenie, ale był zbyt przerażony, by to zrobić.⁴ Kiedy po roku od tego wydarzenia namawiano go, by zaśpiewał wraz z May Alix *Big Butter and Egg Man*, znów miał tremę. Nie był, jak powiedział Earl Hines, „przywyczajony do wychodzenia przed orkiestrę... która wiedziała, że Louis był bojaźliwy, i prostu wykorzystywała to”.⁵

Ta nieśmiałość nie tyczyła wyłącznie spraw zawodowych, ale i osobistych. Marge Singleton, żona Zutty'ego, której brat, Charlie Creath, prowadził zespoły na statkach rzecznych, wspomina, jak poznała Armstronga na parowcach. „Louis był tak nieśmiały, że potrafił zeskoczyć z estrady i pobiec na dół, do bezalkoholowego baru, byle być jak najdalej od dziewcząt. Chciałam z nim porozmawiać, ponieważ Charlie także był trębaczem... więc przedstawiłam mu się... a on stał ze spuszczoną głową.”⁶ Lii Hardin powiedziała: „On nie ma wystarczającej pewności siebie, by zacząć. Nie wierzył w siebie.”⁷ Joe Glaser, jego późniejszy wieloletni menedżer stwierdził, że kiedy poznał Louisa w Chicago, „był on zawsze bardzo nieśmiały i cichy”.⁸ Ta nieśmiałość była nieuleczalna. Ostatnia żona Louisa, Lucille, powiedziała po jego śmierci, że „był cichy, zamknięty w sobie, nieco zawstydzony komplementami i swoją sławą”.

Paradoksalnie, kiedy Armstrong był wyzywany przez muzycznych współzawodników, zamiast uciec, jak czyniłoby wielu innych na jego miej-

scu, unosił się niczym podrażniony lew i robił wszystko, by zwyciężyć konkurentów. Opowiada się wiele anegdot o tym, jak początkowo różni trębacze „chcieli nauczyć go rozumu”. Johnny Dunn, Keppard i inni przechwalali się, że zetrą go w pył, ale Louis nie dał się nikomu.

Według Lii Louis najlepiej grał, kiedy się zezłościł. A stan ten mógł wywołać groźny współzawodnik. Pewnego razu Louis przyszedł do domu, kiedy słuchała nagrania Reda Allena, trębacza nowoorleańskiego, od jakiegoś czasu przygotowywanego przez Victora na konkurenta Armstronga. „Stał tam z minutę, ze złością wypisaną na twarzy, a potem uśmiechnął się lekko i powiedział: «Tak, ale dmucha!»”⁹

W opisie wejścia Armstronga do zespołu Hendersona wyraźnie widać obie strony jego natury. Początkowo obawiając się zademonstrować to, na co tylko jego było stać, nagle mobilizował siły wyzywany przez rywala. Buster Bailey był dobrym instrumentalistą, umiejącym grać nową muzykę, ale nie mógł się równać z Louistem Armstrongiem; stanąwszy wobec współzawodnika, Louis mógł wyzwolić się ze skrepowania i od tej pory dominował w zespole. Nie jest to typowa reakcja: po kimś nieśmiałym powinniśmy się raczej spodziewać, że wobec dominującego rywala schowa całkowicie ogon pod siebie. Jednakże przez całe życie Armstrong postępował konsekwentnie: na wyzwania odpowiadał siłą i energią, co miało głęboki wpływ zarówno na jego grę, jak i na karierę.

Chociaż w orkiestrze Hendersona Louis bardzo szybko zdobył dominującą pozycję człowieka, którego inni podziwiali i próbowali naśladować, nigdy nie czuł się dobrze w tym zespole. Muzycy stanowili niezdyscyplinowaną grupę, a pasywny Henderson nie mógł zapanować nad nimi. Na występy przychodzili spóźnieni; pili i balowali, a niektórzy często byli pijani na estradzie. Uważali się za wyższe sfery Broadwayu. Przepuszczali swoje gazę - niektórzy z nich zarabiali ponad siedemdziesiąt pięć dolarów tygodniowo, co w tamtych czasach stanowiło wielką forszę - na drogie ubrania i szybkie samochody. Takiemu prostemu chłopakowi jak Armstrong wydawali się zbyt sztywni i nadęci. Ponadto nie podobał mu się sposób, w jaki wielu muzyków Hendersona podchodziło do swojej pracy. W 1967 roku powiedział dziennikarzowi Larry’emu L. Kingowi: „Ci faceci wygłupiali się i chlali gorzałę - a nie rozwijali się. Ja zawsze byłem śmiertelnie poważny, kiedy szło o muzykę.”¹⁰ Poza tym Armstrong wychował się w barach i nie widział nic pociągającego w tajnych szynkach oraz podejrzanych lokalach rozrywkowych. Kaiser Marshall, perkusista zespołu, powiedział: „Louis nigdy nie odwiedzał takich miejsc. Ciężko pracował i ciułał pieniądze.”¹¹

Ponadto Armstrong przywykł do tego, że znajdował się pod opiekuńczymi skrzydłami Olivera, lub kogoś podobnego. Henderson nie był w stanie troszczyć się o nikogo, nawet o siebie samego, i zaprzepaścił swoją karierę przez pasywność. Dopóki Lii przebywała w Nowym Jorku, dawała Louisowi wsparcie duchowe, którego tak potrzebował, ale po upływie kilku miesięcy wróciła jednak do Chicago, by opiekować się chorą matką. Dla Armstronga oznaczało to dodatkowy dyskomfort psychiczny.

Na razie nie miało to wpływu na jego muzykę. Orkiestra Hendersona miała mnóstwo występów w Roseland, ale od czasu do czasu jeździła po Nowej Anglii, Pensylwanii i innych miejscach, grając także w teatrach i na

balach. Publiczność w Roseland była biała, ale większość angaży teatralnych dokonywano dla czarnoskórej widowni. W tym czasie w zespół, w którym znajdował się Armstrong, stawał się coraz bardziej sławny pomiędzy czarnymi i, w mniejszym stopniu, wśród białych. W styczniu „Amsterdam News”, czołowa gazeta nowojorskich Murzynów, donosiła: „Dla młodych Fletcher Henderson i jego Roseland Orchestra nie mają na świecie równych sobie.”¹² W kwietniu „New York Age”, inna czarna gazeta, opisała historię zespołu, nazywając go jedną z trzech najlepszych murzyńskich orkiestr w kraju. Zamieściła także nazwiska jego członków, wymieniając pomiędzy nimi „Lewisa Armstronga”.¹³ Tej samej jesieni „Variety” napisała, że „orkiestra Fletchera Hendersona, która jest bardzo popularna w obrębie Harlemu, zarówno w kabaretach jak i lokalach rozrywkowych, wyjechała na tournée po salach tanecznych wschodnich okręgów”.¹⁴

Z tych oraz innych doniesień widać jasno, że Armstrong nie zdobył jeszcze szczególnego rozgłosu u publiczności obu ras. John Hammond, który słyszał orkiestrę będąc chłopcem (ogrodnik jego rodziny był krewnym menedżera z Roseland, Louisa J. Breckera, który przemycił Hammonda do sali balowej), został wprost „oczarowany” tą muzyką, ale nie pamięta, by Armstrong wywarł na nim jakieś szczególne wrażenie. Szerokie uznanie miało przyjść później, ale młodzi muzycy, szczególnie czarni, już wtedy byli pod ogromnym wrażeniem jego talentu. Buster Bailey powiedział potem: „Louis Armstrong natychmiast zdobył sobie mocną pozycję w Nowym Jorku, podobnie jak było to w Chicago, kiedy znalazł się tam po raz pierwszy. Zawsze robił największe wrażenie na słuchających go muzykach.”¹⁵ Trębacz Rex Stewart stwierdził: „A potem Louis powalił na kolana miasto! Tak jak inni oszalałem na jego punkcie. Stałem się chodzić tak jak on, mówić jak on, jeść jak on i spać jak on. Kupiłem nawet parę wielkich policyjnych butów, jakie nosił, i stałem przed drzwiami mieszkania Armstronga, żeby popatrzeć na niego, kiedy wyjdzie.”¹⁶ Kaiser Marshall, mówiąc o początkującym puźniście Jimmy Harrisonie, który grał potem w zespole Hendersona, powiedział: „Miał fioła na punkcie Louisa Armstronga, i niektóre z rzeczy, jakie Louis wykonywał na swojej trąbce lub kornecie, grał jako drugi instrument...”¹⁷

Armstrong zrobił już wielkie wrażenie na muzykach w Chicago, ale w zespole Olivera nie grał zbyt wiele solo; prawdopodobnie miał więcej partii wiodących oraz solówek w Lincoln Gardens, niż w nagraniach płytowych. W orkiestrze Hendersona było inaczej. Grał solówki bardzo rzadko, ponieważ nie było partii dla trzeciej trąbki. U Hendersona był jednak wypuszczany na solówki w połowie płyt i dostawał sporo breaków w Roseland, gdzie przychodzili posłuchać go biali muzycy, oraz w teatrach i klubach Harlemu, gdzie mogli go słuchać czarni.

Szczęściem, orkiestra Hendersona często nagrywała, dwa lub trzy razy na miesiąc, w różnych firmach, rejestrując po parę melodii na każdej sesji. Pierwsza sesja z udziałem Armstronga miała miejsce 7 października 1924 roku, kiedy prawdopodobnie znajdował się w zespole dopiero od dwóch tygodni. Orkiestra nagrała wówczas dwie okropne piosenki, *Manda* i *Go' Long Mule*. Oczywiście nie były to utwory jazzowe, a zespół nie stanowił **jeszcze** jazzbandu. Armstrong, jednakże, był już muzykiem jazzowym i w *Go'*

Long Mule gra solo, które dokładnie pokazuje, jak bardzo wyprzedzał resztę zespołu, a w rzeczywistości - większość świata jazzowego.

Melodia ta jest nowinką, skomponowaną według rozmyślnie banalnych figuracji, ze staromodnym trio trąbek, co ma udawać wiejską prostotę. W środku tego dość niezgrabnego utworu, Armstrong ma wspaniałe, szesnastotaktowe solo, całkowicie w innym nastroju, co ocala to nagranie od zapomnienia. Pierwsze sześć taktów jest podzielonych na trzy równoległe frazy, każde długości dwóch taktów. Każde zaczyna się trzema natarczywymi ćwierćnutami, umiejscowionymi, jak sądzę, nieznacznie po beacie; te uparte ćwiartki nadają solówce dynamicznej jakości. Po każdej z owych ćwierćnutowych grup następują bardziej rytmicznie skomplikowane figuracje, skonstruowane przeważnie poprzez szybsze ósemki z kropką oraz szesnastki. Efektem tego są trzy niewielkie figuracje typu „pytanie-odpowieź”, trzy króciutkie rozmowy, gdzie szybkie nuty dają komentarz do stojących przed nimi ćwiartek - bardzo wyraźny przykład skłonności Armstronga do stosowania kontrastujących figuracji. Ta zdolność konstruowania szczęśliwie dobranych wzorów stanowi jeden ze znaków probierczych jego gry.

W taktach siódmym i ósmym Armstrong robi coś, co widzieliśmy u niego już wcześniej - odwraca beat. Miał najwyraźniej ochotę, by nuta B,* która otwiera tę frazę, dotrwała do siódmego taktu, w którym byłaby kwintą gamy. Jednakże miejsce to było już zajęte przez poprzednią figurację, i wypychając tam nutę B, przesuwa resztę figuracji o ćwiartkę dalej poza beat, jakoś, bez szkody dla kształtu samej figuracji, odrabia zaległości w ósmym takcie i ląduje we właściwym miejscu, by otworzyć drugie osiem taktów. Druga część solo nie jest tak zgrabnie wykonana; gdyby była zagrana na wzór pierwszej, można by w niej znaleźć pewną monotonię. Niemniej jednak daje się wyczuć pierwotny wzór, co czyni tę połowę solówki dalszą wypowiedzią na temat tego, co działo się wcześniej. Pomijając pewne rytmiczne uchybienia, jest to solo całkowicie uwieńczone powodzeniem - swobodne, elastyczne, świeże, śmiałe.

W krótkim solo Armstronga w *Copenhagen*, nagrany później w tym samym miesiącu, ponownie zauważamy tę wspaniałą konstrukcję. Melodia zawiera frazę bluesową, która jest grana przez trio klarnetów tuż przed wejściem Armstronga. Dzieli on swoje dwanaście taktów na trzy grupy, jak to było w zwyczaju w bluesie, i otwiera krótką frazę, w przybliżeniu długości jednego taktu, którą przetwarza w oparciu o frazę klarnetową. Jednakże tam, gdzie melodia klarnetu po prostu opada, swoją melodię Armstrong czyni wznoszącą się i opadającą. I tu znów raczej woli odwracać kierunek, niż poruszać się prosto w górę lub w dół, co czynią mniej utalentowani improvizatorzy. Ponownie jego frazy mają skłonność do kontrastu. Następnie gra bardziej skomplikowane frazy, wypełniające cztery takty tej części chorusu.

* Mówiąc o wysokości dźwięków w nagraniach Hendersona, trudno być pewnym tonacji wykonywanego utworu, ze względu na nierówność obrotów prymitywnie nagranych płyt. Zwykle przyjmujemy, że niezwykła dla muzyki rozrywkowej tonacja jest w istocie którąś z tonacji sąsiednich. Jednak orkiestra Hendersona była znana z tego, że grała w rzadkich tonacjach krzyżkowych. Jeśli więc znajdujemy utwór w E-dur, może on być istotnie wykonany w E-dur, nie zaś w sąsiadującym F czy Es. Wysokości nut winny być traktowane relatywnie, nie dosłownie.

Drugą otwiera czterema taktami frazy otwierającej pierwszą część, przez niewielką wariację dopasowuje się do zmiany w harmonii i ponownie wypełnia tę część chorusu bardziej skomplikowaną frazą, która zdaje się komentować to, co było wcześniej. W trzeciej części przelamuje schemat, by użyć figuracji standardowego sposobu grania w części bluesowego chorusu, zaczynając od bluesowej septymy, dokładnie tak, jak to często robią śpiewacy bluesowi. Mówimy cały czas o bardzo małych muzycznych jednostkach, nie o wypracowanej architekturze symfonii o dużo większej strukturze. Jednakże Armstrong kształtuje minimum muzycznego materiału w piękne, inteligentne struktury muzyczne.

Armstrong nagrał około piętnastu solówek z zespołem Hendersona, wszystkie z nich godne uwagi, a niektóre, jak w *Bye and Bye, Money Blues* i *Shanghai Shuffle*, na bardzo wysokim poziomie. Niewątpliwie najważniejszym nagraniem, jakiego dokonał z tą orkiestrą, było wywodzące się bezpośrednio ze stylu nowoorleańskiego *Sugarfoot Stomp*. Jest to po prostu przearanżowana wersja klasycznego Oliverowskiego *Dippermouth Blues*, pod nowym tytułem. Według Dona Redmana, kiedy Armstrong przybył do Nowego Jorku, przywiózł ze sobą nuty niektórych podstawowych melodii, wykonywanych przez zespół Olivera, i poprosił, by jedną zaaranżować dla niego. Redman, który niewątpliwie znał nagrania Olivera, wybrał *Dippermouth Blues*. Aranżacja, jakiej dokonał, jest dużo prostsza od tych, jakie robił zazwyczaj, gdzie muzyka rozmyślnie wyraża styl Nowego Orleanu. Jest tam kilka chorusów zaaranżowanych tak, by dać nowoorleański efekt, oraz trio klarinetów, które w odległy sposób parafrazują klasyczny chorus Johnny'ego Doddsa z oryginalnego wykonania. Biorąc wszystko razem, jest to według mnie pierwsze prawdziwie swingujące nagranie Hendersona - od początku do końca. Słuchacze również tak to odebrali; Redman powiedział: „Ta płyta uczyniła Fletchera Hendersona powszechnie znanym.”¹⁸ Columbia wydawała ją przez dziesięć lat.

Oczywiście największą wartość mają grane przez Louisa Armstronga słynne chorusy Olivera. Można dzięki nim przekonać się, jak dalece uczeń prześcignął mistrza. Armstrong gra solo z prostym tłumikiem, zamiast gumowego, którego używał Oliver. Dźwięk jest stalowo czysty i dostarcza dużo większego kontrastu w stosunku do grających w de saksofonów niż tłumik gumowy. Piosenka grana przez Hendersona jest wesoła, ale, jak wykazałem, Armstrong nigdy daleko nie odszedł od bluesa i na przekór beatowi i ogólnej jowialności utworu, w jego własnym solo blues wręcz wylewa się z instrumentu. Zaczyna od blue nuty tercjowej, jak to robił Oliver, ale z większym odchyleniem od stroju. Blue nuta Olivera jest umiarkowanie jędrna, zmienia on artykulację, przez otwarcie tłumika wydobywając długi dźwięk „wah”. Ponieważ Armstrong użył stałego prostego tłumika, nie mógł modulować nuty tak jak Oliver i pomysłowo osiąga ten sam efekt, pozwalając dźwiękowi zmieniać wysokość, zawisnąć i wznosić się wokół blue nuty.

Nagranie jest całkiem satysfakcjonujące i dla Kinga Olivera, wtedy ponownie przebywającego w Chicago, musiało być bardzo przykre, że Henderson i Armstrong zrobili przebój po przearanżowaniu jego własnej melodii. Niecały rok później sam go przerobił i ze swoją odrestaurowaną orkiestrą wykonał pod nowym tytułem. W jego grze daje się wyczuć wyraźne napięcie,

które w części może być spowodowane kłopotami z zębami, ale mogło także pojawić się dlatego, że zbyt się starał dogonić swego protegowanego, który już się wysforował spory kawał drogi przed niego.

Na przykładzie *Froggie Moore* oraz innych jego solówek wykonywanych w zespole Olivera przekonaliśmy się, że Armstrong potrafił nadać swojej linii melodycznej to, co popularnie nazywamy swingiem. U Olivera zmuszony był jednak pozostawać blisko oryginalnej melodii. U Hendersona grał nowe utwory wedle własnego uznania. Często parafrazował oryginalne kompozycje, tak jak w *How Come You Do Me Like You Do*, ale innym razem, w *Go 'Long Mule*, grał wedle pierwotnego wzorca. Jego partie solowe tworzyły jednolitą całość.

Zostało to bardzo wcześnie zauważone przez innych jazzmanów. Sudhalter i Evans w swoim studium o Beiderbecke'u cytują Estena Spurriera, kornecistę oraz przyjaciela Beiderbecke'a:

„Louis zaćmił wszystkich kornecistów - powiedział Spurrier - zdolnością tworzenia blisko splecionych, trzydziestodwutaktowych jednostek, ze wszystkimi frazami zgodnymi jedna z drugą... Bix i ja zawsze przyznawaliśmy Louisowi, że wynalazł odpowiadające sobie chorusy: najpierw dwa takty, a potem dwa im odpowiadające, w sumie cztery, po których następują kolejne cztery takty, odpowiadające pierwszej czwórce - i tak od początku do końca chorusu. Sekret był więc prosty - seria powiązanych fraz.”¹⁹

Jako przykład tej praktyki, autorzy cytują *Go 'Long Mule*. W istocie nie wydaje mi się, żeby *Go 'Long Mule* stosował skorelowany chorus w tym sensie, że dwa takty odpowiadają dwóm poprzednim, cztery - czterem, i tak dalej. Sądzę, że nagranie jest skomponowane z serii równoległych fraz. Skorelowany chorus stanowi tylko jeden z wielu sposobów, jakimi Armstrong budował swoje partie solowe. (Solo Beiderbecke'a w *Singing the Blues* jest dobrym przykładem skorelowanego chorusu w pojęciu Spurriera). Uwagi Spurriera wymownie świadczą o tym, do jakiego stopnia inni instrumentalności, nawet tacy indywidualiści jak Beiderbecke, studiowali grę Armstronga.

Tymczasem Armstrong wykonał kolejny krok, który miał olbrzymie konsekwencje zarówno dla niego, jak i w nieuchronny sposób dla historii jazzu: zaczął śpiewać z orkiestrą Hendersona. Wcześniejsze doświadczenia Armstronga w tym względzie są trudne do ustalenia. Być może śpiewał w kościele jako dziecko. Powiedział tak: „Matka wzięła mnie do kościoła, kiedy miałem dziesięć lat. Śpiewałem w chórze.”²⁰ I, oczywiście, przez wiele lat śpiewał ze swoim kwartetem na ulicach Nowego Orleanu. Później nawiązał do tego w *All the singing that I did before I joined Fletcher Henderson*.²¹ Jaki to był repertuar, możemy tylko zgadywać. Mógł śpiewać w nowoorleańskich nocnych lokalach, chociaż nie ma na to dowodów. Wątpię też, by śpiewał u Olivera w Lincoln Garden, gdzie na afiszach gościli często rozmaici piosenkarze; ani z Ollie Powersem, który sam śpiewał. Po latach powiedział reporterowi: „Fletcher nigdy mnie nie poszturchiwał, tak jak Joe Oliver. Nawet nie powstało mu w głowie, by pozwolić mi śpiewać. Mówiłem: «Daj mi zaśpiewać», a on odpowiadał: «Nie, nie.» Myślał tylko o mojej trąbce - i w ten sposób przegapił szansę...”²² Wydaje mi się, że Armstrong nie upierałby się tak przy śpiewaniu u Hendersona, gdyby nie robił tego wcześniej.

W każdym razie, zgodnie z opowieścią Kaisera Marshalla, Armstrong

zaczął śpiewać z orkiestrą przez przypadek. W czwartkowe noce w Roseland odbywało się coś w rodzaju amatorskiego show. „Wypchnęliśmy Louisa na scenę - powiedział Marshall - a on zaśpiewał «Everybody Loves My Baby, But My Baby Don't Love Nobody But Me». Śpiewał i grał na trąbce, co podobało się publiczności. Od tej pory wywoływali Louisa w każdą czwartkową noc.”²³ Mogło tak być, albo nie. Henderson powiedział: „Jakieś trzy tygodnie po tym, jak do nas dołączył, zapytał mnie, czy mógłby coś zaśpiewać. Zdziwiłem się, że chce śpiewać takim chropowatym głosem, ale powiedziałem, żeby spróbował. Wyszło wspaniale. Sądzę, że to był jego debiut. Nie śpiewał u Olivera, tego jestem pewny.”²⁴

Jednak mimo to Henderson nie traktował nigdy poważnie Armstronga jako śpiewaka. Jedyne „wokale”, nagrany przez Louisa z Hendersonem stanowiło kilka komentarzy wykrzykiwanych pod koniec *Everybody Loves My Baby*. Nie wiemy, jak często Armstrong śpiewał u Hendersona; było tego jednakże dosyć, by upewnić się, że jest w stanie to robić. Co ważniejsze, szybko odkrył, że jego śpiew bardziej niż gra na komecie podoba się publiczności. Muzycy, być może, trochę go powstrzymywali, ale ci, którzy przychodzili potańczyć, wypić i dobrze się bawić, uznawali jego śpiew za pasjonującą nowinkę i klaskali domagając się bisów. Prześledzimy później bardziej szczegółowo ten typowy dla Armstronga nienasycony, wielki głód poklasku. W 1925 roku był nieśmiałym, niepewnym swoich sił człowiekiem, odkrywającym nagle, że jest w stanie przyciągać ludzi śpiewem. Był to przełomowy moment w jego karierze, ponieważ przez pięć następnych lat publiczność postrzegała go nie jako genialnego improwizatora jazzowego, ale jako śpiewaka, który także gra na trąbce. Armstrong wiele na tym skorzystał, a jazz - stracił.

Akompaniator bluesowy

W 1925 roku moda na blues osiągnęła szczyt. Główny rynek na tę muzykę istniał wśród czarnych, ale słuchali jej także biali. Pomysł, że blues jest rozpaczliwym krzykiem, wydartym z gardel uciemżonych ludzi, chwycił za serce tych, którzy współczuli czarnym. Zainteresowanie bluesem stało się modne wśród artystów i intelektualistów. Niestety ignorancja co do natury tej muzyki była ogromna. Falszywy blues akceptowano na równi z prawdziwym, i niewielu białych dostrzegało różnice pomiędzy nimi. Również sami Murzyni nie byli dużo lepiej zorientowani w tej materii: ci, którzy wyrosli na głębokim Południu, odróżniali prawdziwą muzykę od falsyfikatu, ale czarna klasa średnia - szczególnie ta z Północy, ludzie tacy jak Redman, Henderson i Ellington - tak samo gubiła się w tym, jak biali; w konsekwencji tego zespoły Hendersona i Ellingtona stworzyły mnóstwo numerów bluesowych, które nie były niczym więcej, jak tylko zwykłymi ludowymi piosenkami z bluesowym posmakiem.

Bluesowymi wykonawcami w latach dwudziestych były głównie kobiety. Do lat trzydziestych prymitywni wiejscy śpiewacy bluesowi, jakich znamy dzisiaj, rzadko nagrywali. W przeciwieństwie do mężczyzn kobiety, tak zwane klasyczne pieśniarki bluesowe, nie były wiejskimi wokalistkami, przeniesionymi do miasta z pól bawełny. Wiele z nich, jak choćby Bessie Smith, to wszechstronne artystki, które tańczyły, grały i rozbawiały publiczność. Zarabiały - niekiedy bardzo dużo - występując pod namiotami, w kabaretach i w teatrach, ale także często nagrywały. W 1925 roku Bessie Smith, Clara Smith i Ma Rainey, trzy najwyżej notowane piosenkarki, nagrały razem siedemdziesiąt płyt. A należy pamiętać, że wykonawców było całe mnóstwo.

Śpiewacy bluesowi, kobiety i mężczyźni, nagrywali oczywiście czasami z grupami, z którymi podróżowali, ale najczęściej towarzyszyły im całkiem przypadkowe zespoły. Fletcher Henderson był liderem jednej z najsławniejszych czarnych orkiestr w Nowym Jorku i miał wielkie doświadczenie, jeśli chodzi o nagrania. Poza tym był Murzynem o jasnej karnacji, dobrze ułożonym i inteligentnym - takim, z jakimi większość białych lubiła mieć do czynienia. W związku z tym często proszono go o dostarczenie czarnoskó-

rych akompaniatorów dla piosenkarzy bluesowych. (Przez lata było nie do pomyślenia skorzystanie z rasowo mieszanych zespołów.) Zwykle wysyłał ludzi z własnej orkiestry. Ponieważ w latach 1924-1925 miał w zespole Armstronga, który wyrósł w bluesie, często korzystał z jego usług. W ciągu trzynastu czy czternastu miesięcy Armstrong odbył piętnaście sesji nagraniowych z największymi pieśniarkami bluesowymi, między innymi z Ma Rainey, Trixie Smith, Clarą Smith i niezrównaną Bessie Smith. (Tylko pomiędzy styczniem a majem 1925 roku miał siedem sesji z trójką pań Smith, które nie były ze sobą spokrewnione.)

Chociaż nie ma na to niezbitych dowodów, można przyjąć za pewnik, że Armstrong już wcześniej grał akompaniamenty bluesowe - prawdopodobnie w Matranga's i innych spelunkach, gdzie blues stanowił podstawę repertuaru. Alberta Hunter powiedziała, że kiedy występowała w Dreamland, akompaniowali jej zarówno Oliver, jak i Armstrong.

Istnieją jednak takie chwile, kiedy Armstrong nie wygląda na zadowolonego z roli akompaniatora, a także nie zawsze dobrze koordynuje swą grę ze śpiewem. Gdy w roku 1924 pracował z Maggie Jones, w rozartagnieniu grał to, co mu przychodziło do głowy. Jones była doświadczoną piosenkarką rewiową, z pewną skłonnością do bluesa, prawdopodobnie pozostającą pod wpływem Bessie Smith, ale materiał nagrany przez Armstronga jest, zdaniem wszystkich, kiepski. Jednakże w takich w piosenkach jak *If I Lose, Let Me Lose* czy *Anybody Here Want To Try My Cabbage?* gra w sposób wzruszający, chociaż ma to niewiele wspólnego tak z linią melodyczną, jak i nastrojem utworu.

Armstrong okazał się znakomitym akompaniatorem, kiedy 24 stycznia 1924 roku wszedł do studia Columbia z Bessie Smith, uważaną ogólnie za największą spośród śpiewaczek bluesowych. Bessie urodziła się na przełomie wieków i wychowała się w Chattanooga, w Tennessee, gdzie śpiewała muzykę kościelną i niewątpliwie słuchała bluesa, pieśni pracy, całej tej czarnej muzyki, wywodzącej się z amerykańskiego Południa.¹ Jako dziecko zaczęła śpiewać na rogach ulic, a będąc nastolatką ruszyła w objazd z wodewilowym show z Ma i Pa Rainey. Potem zaczęła występować na własną rękę, zdobywając pewną popularność. Była jeszcze nastolatką, kiedy w 1920 roku *Crazy Blues* Mamie Smith stał się przebojem, rozpoczynającym bluesowy boom. W 1923 roku została sprowadzona do studia przez pracownika Columbii, Franka Walkera, który słyszał ją wcześniej i był pod wrażeniem tkwiącego w niej olbrzymiego talentu. Jej pierwsze nagranie dla Columbii, *Down Hearted Blues*, odniosło ogromny sukces. W ciągu sześciu miesięcy sprzedano siedemset pięćdziesiąt tysięcy płyt. Od tej pory, aż do zapaści przemysłu nagraniowego pod koniec dekady, szła od sukcesu do sukcesu, stając się najlepiej opłacanym czarnym wykonawcą w kraju. Kiedy jednak w latach trzydziestych pogłębił się kryzys, a na scenie pojawiło się radio, nastały dla niej ciężkie czasy. Nie ustawała w wysiłkach do 1937 roku, kiedy zdawało się, iż w związku z ogólną poprawą w przemyśle rozrywkowym koło fortuny obróci się na lepsze. Wtedy, 26 września, zginęła w wypadku samochodowym w pobliżu Clarksdale, w stanie Missisipi. Podobno nie została przyjęta do szpitala dla białych i wykrwawiła się na śmierć, zanim zdążono ją dowieźć do szpitala dla Murzynów. Jednakże według doskonałej biografii pióra Chrisa

Albertsona jest to historia zmyślona: została natychmiast zabrana do szpitala dla kolorowych, ale nie było szans na jej ocalenie.

Bessie Smith to kobieta, którą szarpały namiętności. Była alkoholiczką, miała kochanków i kochanki. Jak za dotknięciem różdżki czarodziejkiej zmieniała się z okrutnej we wspaniałomyślną; miała ataki niepohamowanego gniewu, kiedy to rzucała się z pieściami na ludzi. Bez wątpienia właśnie fakt, że nie potrafiła ukryć swych uczuć, czynił jej śpiew tak poruszającym. Miała niepokojący, niski głos, doskonały przyśpiew i cudowne wyczucie bluesowych interwałów, którymi manipulowała tak, jakby rozrywała własne serce. Mogła wziąć najgłupszy tekst i wypełnić go gniewem, rozpaczą, dumą czy wzdargą. Opanowała wszystkie nastroje - swingującą lekkomyślność tonącej we łzach kobiety w *Girtne a Pigfoot*, głęboki smutek porzuconej w *Down Hearted Blues*, zimną pogardę dla porzucającego kochanka w *You've Been Good Ole Wagon*. Najczęściej jej piosenki wyrażały właśnie pogardę - dla niewiernych mężczyzn, dla świata, miażdżącą pogardę dla samej siebie; uczucie, które niewątpliwie leżało u podstaw jej pijackich napadów wściekłości. Była jak burza z piorunami i dla Armstronga nagrywanie z nią stanowiło zaszczyt oraz wyzwanie.

Sesja ta wypadła wówczas tak dobrze między innymi dlatego, iż nikogo przy tym nie było prócz pianisty Freda Longshawa, muzycznego menedżera Bessie. W związku z tym tych dwoje wielkich artystów miało dla siebie mnóstwo przestrzeni, co w pełni wykorzystali. Nagrali w sposób perfekcyjny pięć utworów.

You've Been a Good Ole Wagon jest typową pozycją Bessie Smith, nie całkiem prawdziwym bluesem, sarkastyczną, nieco cyniczną piosenką o miłości, która źle się skończyła. Armstrong zorientował się, iż Bessie jest tu tak wyrazista, że nie ma potrzeby nic dodawać. Gra prosto i cicho, czasem po prostu na jednej nucie, którą modeluje gumowym tłumikiem. *Sobbin'Hearted Blues* jest prawdziwym bluesem, który Bessie wypełnia septymami. Armstrong używa instrumentu bez tłumika i znów gra prosto i cicho - tak prosto, że jest tam mniej cech bluesa, niż moglibyśmy tego oczekiwać. Melodyczny materiał jego raczej długiego wstępu jest podobny do pieśni kościelnej i przepełniony czułym smutkiem. W *Cold in Hand Blues* Armstrong powraca do gumowego tłumika, znów grając prosto i czysto, nie wtrącając się w to, co robi Bessie. W tym nagraniu ma chorus, który wypełnia bluesowymi interwałami.

Szczególnie dobry jest *Reckless Blues*. Zamiast na fortepianie, Fred Longshaw gra na harmonium albo organach stroikowych, które są w istocie olbrzymią harmonijką ustną. Specyficzne, skamlące buczenie instrumentu nie wydaje się bliskie jazzowi, jednak w tym przypadku tworzona przez niego atmosfera melancholii bardzo dobrze wypada w zestawieniu z dominującym głosem Bessie.

Mistrzowskim kawałkiem tej sesji jest klasyczny *St. Louis Blues* W. C. Handy'ego. To, oczywiście, jeden z największych amerykańskich standardów. I znów Longshaw zasiada do harmonium, a Armstrong gra w sposób jak najbardziej prosty, tym razem używając zwykłego tłumika. Bessie kładzie zmienny nacisk na linię melodyczną i kiedy wyciąga wspaniałe bluesowe nuty, wyczuwamy cały jej świat.

W końcu pierwszego chorusu Armstrong wykazał doskonałą wrażliwość słuchową. Zaczyna w sposób dość schematyczny, zstępując chromatycznie frazę, kiedy nagle orientuje się, że Longshaw gra inną frazę opadających akordów, całkiem nieodpowiednią dla bluesa. Armstrong natychmiast dostosowuje swoją grę do zmian akordu Longshawa, ani przez chwile nie fałszując. Dla muzyków o współcześnie wyćwiczonym uchu nie byłoby to zbyt trudnym wyczynem, ale bardzo niewielu instrumentalistów jazzowych czasów Armstronga mogło tego dokonać, szczególnie w tonacji D, tak jak jest w omawianym przykładzie.

Współpraca pomiędzy Armstrongiem i Bessie Smith stanowi jedno z mistrzowskich osiągnięć wykonawstwa bluesowego. Bessie znajdowała się u szczytu twórczych możliwości, a Armstrong osiągał rozkwit swych sił; nie więc dziwnego, że mając dobry dzień mogli stworzyć tak głęboko poruszającą muzykę. Nie kończą się na tym dokonania Armstronga jako akompaniatora. Mocne partie i ostro cyzelowane solo gra w *Railroad Blues* Trixie Smith, piosenkarki o silnym bluesowym zacięciu. Podczas sesji z Ma Rainey dopuszcza do głosu innych muzyków Hendersona, ale nadaje im swoisty ton, szczególnie w *Countin' the Blues*, gdzie używa gumowego tłumika. Dobry przykład jego metody rytmicznej znajdujemy w *Jelly Bean Blues*: pod sam koniec instrumenty grają opadającą chromatyczną serię ćwierćnutek; tymczasem Armstrong całkiem wyraźnie bierze swoje nuty daleko poza beatem, tak, iż gra coś całkiem innego niż pozostali. W dobrej formie jest również 3 kwietnia 1925 roku podczas sesji z Clarą Smith, a także z Ma Rainey, znakomitą piosenkarką o ciemnym odcieniu głosu. Jego akompaniament w *Shipwrecked Blues*, w tonacji minorowej, zapowiada grę w późniejszym mistrzowskim utworze, *Tight Like This*; istnieje jeszcze znakomite wykonanie *My John Blues* z gumowym tłumikiem. Najbardziej jednak cenimy nagrania Bessie; dwoje gigantów dwudziestowiecznej muzyki rozmawia w nich ze sobą, swą spiszową prostotę Armstrong przeciwstawia głosowi Smith — masywnemu, niczym wyciosanemu z granitowego bloku.

Od momentu przybycia do Nowego Jorku o Armstronga zabiegają wszystkie studia nagraniowe. Henderson nie był jedynym liderem orkiestrowym, który wykorzystywał go do tego celu. Drugim takim człowiekiem był Clarence Williams, energiczny i pewny siebie nowoorleańczyk, który w 1925 roku stał się jednym z czarnoskórych impresariów, obok Myknee Jonesa i Perry'ego Bradforda. Williams urodził się w Plaquamine Parish. „Mając osiem lat zateśkniłem do gry na fortepianie - powiedział. - Fortepiany były jednak taką rzadkością w okolicach Plaquamine, że musiałem drałować parę kilometrów, by spełnić swoje marzenia. Do tego stopnia stałem się utrapieniem dla posiadaczy instrumentów, że kiedy widzieli mnie nadchodzącego, mówili: «Zamknij fortepian na klucz, idzie ta muzyczna pluskwa».”²²

W końcu Williams przeniósł się do Nowego Orleanu, gdzie był pucybutem i nauczył się wystarczająco dobrze grać na pianinie, by pracować w burdelach. Odbywał też tournée jako tancerz, występował w duecie z Armandem Pironem, a później wraz z nim rozkręcił interes wydawniczy. W rozmaitych okresach prowadził w Storyville kluby, między innymi to lokale Pete'a Lali i Big 25. Zaczął także pisywać piosenki, z których jedną była *Brown Skin, Who You For?* Był oszołomiony, kiedy pewnego dnia znalazł w swojej pocztce

czek na 1600 dolarów, co stanowiło honorarium za tę piosenkę od Columbia Records. Z pieniędzmi tymi pojechał około 1916 roku do Chicago, a później do Nowego Jorku, gdzie w pobliżu Times Square otworzył wydawnictwo nutowe. Najlepszym sposobem promocji własnych piosenek wydawały mu się nagrania i, mając to na uwadze, zaczął działać w przemyśle płytowym oraz organizować grupy sesyjne. W latach dwudziestych odbył mnóstwo sesji nagraniowych dla wielu firm, występując z różnymi zespołami, z których najbardziej znany był Clarence Williams' Blue Five. Williams liczył się w biznesie muzycznym przez wiele lat. W 1931 roku został uznany za największego czarnoskórego wydawcę muzycznego w kraju i kontynuował nagrywanie pod własnym nazwiskiem do 1941 roku. Kiedy przemysł muzyczny uległ zmianom, wycofał się z tej działalności i zaczął prowadzić sklepik z towarami mieszanymi.

Clarence Williams jest ceniony za skomponowanie wielu standardów jazzowych, takich choćby jak *Royal Garden Blues* oraz *Baby, Won't You Please Come Home?* Czy istotnie sam je napisał, pozostaje kwestią do dyskusji. Wielu nowoorleańskich muzyków, między innymi Bamey Bigard i Pops Foster, oskarżało Williamsa o kradzież tematów, albo przynajmniej o dodanie swego nazwiska do piosenek, które publikował. Armstrong zawsze twierdził, że Williams ukradł *Sister Kate*, wielki przebój tego okresu.

Ponieważ i sam Armstrong był później oskarżony o przypisywanie sobie melodii, które jakoby skomponowała Lii, sprawa warta jest dyskusji. We wczesnych dniach jazzu tylko niewiele piosenek, które stały się standardami, było oryginalnymi kompozycjami w tym sensie, jak późniejsze popularne melodie - *Star Dust* czy *Body and Soul*. Większość została poskładana z fragmentów materiału muzycznego, swobodnie przepływającego pomiędzy estradami - fragmenty pieśni religijnych, bluesów, pieśni pracy, arii operowych, mających długą historię tradycyjnych tematów. Początkowo, kiedy wielu muzyków nie potrafiło czytać nut, a jeszcze mniej umiało je zapisać, siłą rzeczy, by zanotować te kompozycje, musieli zwracać się do kogoś takiego jak Clarence Williams. W wielu przypadkach sekretarz uzupełniał harmonizację, dodawał zwrotki lub w inny sposób zmieniał melodię - i czuł się upoważniony do przypisania utworu sobie.

Niemniej jest także prawdą, że niektórzy ludzie za psie pieniądze kupowali piosenki od muzyków, którzy nie zdawali sobie sprawy z natury tego procederu; albo też po prostu okradali ich, lub dodawali swoje nazwisko do melodii, które w jakiś sposób rozwinęli. Irving Mills, menedżer Duke'a Ellingtona i wydawca muzyczny, zawsze stawiał swoje nazwisko przy kompozycjach Ellingtona; z drugiej jednak strony, mnóstwo materiału w piosenkach Duke'a pochodziło od członków jego orkiestry, o czym Ellington nie raczył wspomnieć. Trzeba stwierdzić, iż w wielu wypadkach nawet dla fachowca byłoby trudno oszacować udział oficjalnego kompozytora w powstaniu szeregu melodii.

Jeśli nawet Williams popełniał takie kradzieże kompozycji - a nie mamy na to żadnych dowodów poza świadectwem zawistnych osób - przez wielu starszych muzyków wspominany jest bardzo dobrze. Martin Williams napisał: „Clarence Williams, według niemal każdego kto go znał, był miłym, skromnym człowiekiem o łagodnym głosie.”²³ Pianista Willie „The Lion” Smith

powiedział: „Był pomocny dla każdego. Clarence był jedynym, który dawał nam, [czarnym] autorom, zarobić.”⁴

Główny wkład Williamsa w historię jazzu stanowią płyty zespołu Blue Five, które tworzą jedną z najważniejszych wczesnych serii jazzowych nagrań. Kiedy tylko mógł, korzystał z ludzi z Nowego Orleanu, chociaż często zmuszony był opierać się na wykonawcach z Północy, którzy w tym właśnie czasie pojawili się w muzyce jazzowej. Dlatego też jego nagrania są doskonałym przykładem tej muzyki nowoorleańskiej. Armstrong gra tu na wielu płytach. Williams opuścił Nowy Orlean, kiedy Louis terminował w muzycznym fachu, i przybył do Nowego Jorku, zanim jeszcze Armstrong wyemigrował do Chicago; jednak niemal z całkowitą pewnością znał go z Nowego Orleanu i słyszał o nim. Jako z prowadzącego komecisty, zaczął korzystać z niego w swoich nagraniach wkrótce po tym, kiedy jesienią 1924 roku Louis przyjechał do Nowego Jorku. Działo się tak aż do chwili, gdy rok później Louis wrócił do Chicago. Sidney Bechet, z którym Armstrong pracował w Nowym Orleanie, i który stał u progu wielkiej kariery jazzowej, był na kilku spośród tych sesji; w wielu z nich uczestniczyła także, jako wokalistka, żona Williamsa, Eva Taylor.

Istnieją dwa komplety płyt z tych sesji. Jedną stanowi grupa szesnastu utworów, nagranych dla OKeh i wydanych pod nazwą Clarence Williams* Blue Five. Druga jest zbiorem ośmiu tytułów, wykonanych dla Gennetta, znanych jako Red Onion Jazz Babies. Podczas sesji Red Onion na fortepianie grała Lii Armstrong, ale niemal na pewno zorganizował ją Williams, choć swoje nazwisko ukrył z powodów związanych z kontraktem.⁵ Ciekawe jest, że Blue Five i Red Onion podczas nagrań miały te same składy osobowe - pięć z melodii zarejestrowanych przez Red Onion zostało także nagranych przez Blue Five - i równie dobrze można uznać obie grupy za jeden zespół.

Nagrania te są w rzeczywistości akompaniamentami, jednakże śpiewacy wykonują tylko pojedynczy chorus, pozostawiając zespołowi miejsce na rozwiniecie skrzydeł - co nie jest typowe w bluesie. Zaskakujące, że nagrania Red Onion są znacznie bardziej znane niż Blue Five: płyty były wielokrotnie wznawiane i są stale dostępne w kilku różnych zestawach. Natomiast nagrania Blue Five dużo trudniej dostać, choć bywają lepsze niż Red Onion. Chodzi o to, że Gennett był pod względem technicznym jedną z najgorszych wytwórni płytowych, podczas gdy OKeh należał do najlepszych. Balans w nagraniach Blue Five jest dużo lepszy niż w Red Onion, gdzie fortepian i banjo są strasznie przerysowane. I chociaż ani Williams, ani Lii Armstrong nie byli wyróżniającymi się pianistami rytmicznymi, w Blue Five sekcja rytmiczna jest nieco swobodniejsza, co musi stanowić zasługę Williamsa, gdyż w obu grupach występuje ten sam banjoista, Buddy Christian.

Niektóre z dokonań Red Onion stanowią jednak, według standardów tamtego czasu, doskonały jazz. Szczególnie godna podziwu jest płomiennie gorąca wersja *Cake-Walking Babies from Home*, popularna melodia w tamtym czasie, zaśpiewana później wspaniale przez Bessie Smith. W grupie było trzech muzyków z Nowego Orleanu - Armstrong, Bechet i banjoista Christian, który grał z Oliverem u Pete'a Lali - oraz Lii Armstrong i puzonista Charlie Irvis, pozostający pod wpływem Olivera nowojorczyk. Bechet zarejestrowany jest zbyt głośno i dominuje nad fatalnym duetem wokalnym,

brnąć bez przerwy w dzikim strumieniu dźwięków oraz grając ponadto dwa dłuższe breaki. Pomijając nawet brak dobrego balansu podczas tego zapisu, Bechet przebija tutaj Armstronga, dając tym samym dowód, że wkrótce stanie się jednym z wielkich muzyków, ucieka od sztywnego wzorca rag-time'u, a także inni muzycy natężają siły, by wyrwać się od niego. Armstrong prowadzi pewnie, chociaż w sposób przerysowany, i ci dwaj mistrzowie instrumentalistyki ciągną melodię od początku do końca krok w krok, z niewielkimi przerwami na szokujący wokal. Mamy tu najgorętszy jazz nowoorleański, choć jest to łatwa, kołysząca muzyka Olivera: bogata, bujna, wypełniona żarem młodości. To jeden z najwspanialszych przykładów tej wczesnej muzyki.

Trzy tygodnie później ta sama grupa - tym razem jako Clarence Williams' Blue Five - nagrała *Cake Walkin' Babies* dla OKeh. Osiągnięto tutaj lepszy balans, chociaż generalnie dźwięk jest kiepski. Tym razem w wyścigu instrumentów Armstrong wysuwa się daleko naprzód. Dano mu niektóre z breaków Becheta i Louis często go zagłusza; wiedząc już, jak reaguje na rywali można być pewnym, że zależało mu na odniesieniu zwycięstwa. Armstrong nie znajduje się tutaj w najlepszej formie, chociaż w końcowym chorusie gra bardzo mocno i góroco.

Dla badacza twórczości Armstronga bardziej interesujące są inne nagrania, niż poszczególne wersje *Cake Walkin' Babies*. *Terrible Blues*, wydany w serii Red Onion, jest znacznie ciekawszy. Podczas tej sesji Bechet oraz Irvis zostali zastąpieni przez Bustera Baileya, muzyka zdobywającego coraz większe umiejętności, oraz puzonistę Aarona Thompsona, dziś już zapomnianego instrumentalistę. Armstrong nie ma tutaj rywala, wznosi się ponad całą resztą i gra przepięknie skonstruowane solo. Melodia skomponowana jest z dwóch prostych linii w umiarkowanym tempie, a solo zostało zbudowane wokół najprostszego rodzaju trójnutowych wnoszących się fraz, poprzedzonych przez wprowadzającą, opadającą frazę. Ta niewielka melodyjka jest powtórzona pięciokrotnie w coraz bardziej skomplikowanych wersjach.

Na reszcie płyt Red Onion Armstrong ogranicza się głównie do prowadzenia oraz zagrania kilku breaków i akompaniamentów dla śpiewaków. Jednak w *Of All the Wrongs You've Done to Me* gra tak ekscentryczne solo, że nie przypisywalibyśmy go Louisowi, gdyby nie było oczywiste, że on prowadzi melodię. Używając gumowego tłumika i korzystając z nie więcej jak z czterdziestu czy pięćdziesięciu nut w szesnastu taktach, konstruuje szkielet melodyczny, jakby rysował kontur jakiegoś szkicu, podczas gdy zwykle używał dwa lub trzy razy tyle dźwięków. To prawdziwa etiuda w synkopowanym rytmie. Nadal komplikując sprawy gra na tle tzw. stop-time (czyli nagłego zatrzymania rytmu), który sam w sobie jest synkopowaniem. Efekt końcowy stanowi jeden stop-time grany przeciwko drugiemu. Nie wiadomo, skąd Armstrong wziął ten pomysł: być może zapożyczył to z czegoś, co grała sekcja „blach” Hendersona. W każdym razie to, iż był zdolny do odkrycia niezwykłego materiału i eksperymentowania z nim, pokazuje bogactwo jego muzycznej inteligencji.

Nagrania Red Onion zostały dokonane w listopadzie i grudniu 1924 roku, kiedy Lili Armstrong przebywała nadal w Nowym Jorku, a szesnaście sesji Clarence Williams' Blue Five odbyło się w ciągu całego okresu pobytu

Louisa w mieście. Jednym z najlepszych jest *Everybody Loves My Baby* - przebój owych czasów, który jest zawsze atrakcyjny dla muzyków jazzowych. Buster Bailey zastąpił Becheta na saksofonie sopranowym, co świadczy o tym, do jakiego stopnia muzycy traktowali nowoorleańczyków za swoich przewodników - nie tylko brali tak rzadkie wówczas instrumenty, ale z pełnym powodzeniem naśladowali sposób gry Becheta. Armstrong prowadzi mocno, śmiało. Gra doskonale ostatnie solo, które jeszcze raz wskazuje na jego muzyczne związki. Red Onion także nagrało tę melodię, ale wersja Blue Five jest nieskończenie lepsza.

Pomimo nazwy, Blue Five raczej rzadko grywało bluesa: podstawowym zadaniem zespołu było promowanie zwykłych, popularnych melodii, wydawanych przez Williama. Wykonano tam jednak *Texas Moaner Blues*. Ponieważ było to nagranie bez wokalu, instrumentalisci mogli rozwinąć skrzydła. Jest to prawdopodobnie najlepszy przykład, ukazujący, jak w Nowym Orleanie grano bluesa do wolnych tańców. Oliver nie nagrał zbyt wielu wolnych bluesów, a jednym z tych, jakie zarejestrował, był nietypowy *Riverside Blues* z wielkimi partiami solowymi. W *Texas Moaner Blues* instrumenty ciągną melodię na wszystkie strony, przy czym Bechet raz po raz wpada w spokojny wątek Armstronga, wypełniony przewlekłymi bluesowymi tercjami oraz nonami, które Louis uwielbiał. Najbardziej pouczające w tym nagraniu jest to, że chociaż każdy instrument wybija się na chór, nie ma tam prawdziwej gry solowej w dzisiejszym rozumieniu tego słowa. Jak widzieliśmy z nagrań Olivera, styl nowoorleański wymagał, aby wszystkie instrumenty grały w sposób ciągły, nigdy nie przerywając. Okazywało się to całkiem łatwe w przypadku zwykłych trzypięciominutowych nagrań, ale nie było możliwe podczas kilkugodzinnych uroczystości pogrzebowych albo pikników nad jeziorem. Dlatego od czasu do czasu muzyk nowoorleański przestawał grać, podczas gdy inni grali głośniejsze, aby wypełnić lukę, co właśnie tutaj słyszymy. *Texas Moaner* jest utworem, z którym każdy uczący się jazzu powinien się zapoznać. Zaledwie parę lat wcześniej wszyscy ci muzycy, z wyjątkiem Irvisa, grali w spelunkach; tak grało się bluesy dla prostytutek z Czarnej Storyville.

Ponieważ nagrania zespołu Blue Five powstały głównie po to, aby żona Williama, Eva Taylor, śpiewała jego piosenki, Armstrong jest w nich mniej eksponowany niż zwykle. Jednakże gra przez cały czas miłą dla ucha, wiodącą melodię; zwłaszcza w *Just Wait Till You See My Baby Do The Charleston* oraz w *Papa De-Da-Da*, które grał później ze swoimi Hot Five.

Zanim Armstrong opuścił Nowy Jork, aby wrócić do Chicago, dokonał jeszcze jednego nagrania z Perry Bradford's Jazz Phools - grupą ludzi ściągniętych głównie z zespołu Hendersona. Bradford śpiewa swoje własne, średniej klasy piosenki: *Lucy Long* i *I Ain't Gonna Play No Second Fiddle*. Armstrong ma tam krótkie chóry i mocne prowadzenie.

Te sesje nagraniowe, zwłaszcza zespołu Blue Five, stanowiły szkółkę, w której muzycy z Nowego Jorku uczyli się pod kierunkiem nowoorleańczyków. Buster Bailey (faktycznie pochodzący z Memphis), starał się zgłębić metody Becheta; Charlie Irvis, poprzez swojego przyjaciela z lat chłopięcych, komecistę Bubbera Mileya, ulegał wpływom Olivera; saksofoniści Don Redman i Coleman Hawkins z zespołu Hendersona, którzy występują w niektórych z tych nagrań, starali się z coraz większym powodzeniem zrozumieć,

co robił Armstrong, aby jego muzyka była tak porywająca. Niekiedy zbliżali się do nowoorleańskiego wzorca w stylu Olivera, ale ogólnie biorąc nowojorczyści ciągle jeszcze nie dorównywali nowoorleańczykom. Don Redman, który zaczynał pisać bardzo dobre kompozycje dla zespołu Hendersona, gra nudne partie solowej Buster Bailey, swingując, często zawodzi; Eva Taylor to całkiem dobra, popularna piosenkarka, ale nie może się równać z Bessie Smith. W większości tych nagrań jest chybiona aranżacja; zaś Armstrongowi oraz Bechetowi poświęca się znacznie mniej miejsca niż na to zasługują. Niemniej, nagrania te zapowiadają ów rodzaj muzyki, jaki Armstrong wkrótce zacznie tworzyć - co miało zmienić cały jazz.

Armstrong, i inni instrumentalści z Nowego Orleanu, mieli wielki wpływ na muzyków ze wschodu, ale nie było to oddziaływanie jednostronne. Po wielu latach Henderson powiedział, że Armstrong w jego zespole lepiej nauczył się nut i poprawił swą grę. To jednak nie wszystko. Gunther Schuller podkreślił, iż w nagraniu *T.N.T.*, wykonanym na krótko przed odejściem Armstronga z orkiestry, w drugiej partii solowej Louis „nienagannie naśladuje łagodniejszą grę Joe Smitha”.⁶

Naśladowanie owo nie jest całkiem bezbłędne. Nie ma wątpliwości, że to gra Armstrong, ale w drugich ośmiu taktach solówki wykonuje dwie opadające frazy, zupełnie obce jego normalnemu stylowi. Są tak uporządkowane i łatwe do przewidzenia, jakby żywcem wzięte z podręcznika. Armstrong nigdy nie pozwalał sobie na to, aby być tak przewidywalnym. Zawsze robił jakąś niespodziewaną woltę. Kiedy jednak przyjrzymy się bacznie grze Armstronga z tamtego czasu, znajdziemy te małe, podręcznikowe frazy także gdzie indziej: w breaku po części wokalne *Livin' High Sometimes* w nagraniu Blue Five oraz w *When You Do What You Do* Hendersona, w *My John Blues* i w *Court House Blues* Clary Smith. Co to się działo?

Joe Smith stanowił jedną z tych postaci w jazzie, które nie są powszechnie znane, ale były bardzo bliskie uczącym się muzyki i aż do przesady podziwiane przez wielu z nich. John Hammond, który słuchał Smitha w latach dwudziestych, do dziś woli go od Armstronga. Wiemu o nim stosunkowo mało. We wczesnej młodości był ciężko chory. Pochodził z rodziny muzyków, grających na trąbce (jego brat, Russel Smith, całe lata grał u Hendersona jako trąbka prowadząca), spędził trochę czasu w Pittsburgu, gdzie wywarł wpływ na Earla Hinesa (późniejszego członka muzycznej rodziny Armstronga), i przybył do Nowego Jorku około roku 1920. Pracował sporadycznie z Hendersonem, odbywał tournée ze śpiewakami i w czasie, kiedy Armstrong przyjechał do Nowego Jorku, wielu muzyków oraz wielbicieli uważało go za czołowego komecistę w mieście.

Był, w każdym razie, głównym rywalem Armstronga. Opowiada się o tym, jak zespół Hendersona grał w Lafayette Theatre w Harlemie, podczas gdy Joe Smith znajdował się w orkiestrze grającej pod sceną. Gdy grupa Hendersona wykonała swoją część, zagrał Smith i powalił wszystkich na kolana.⁷ Potem znów wprowadzono na scenę zespół Hendersona, by dać Armstrongowi okazję do odpowiedzi, i - jak wieść głosi - Louis zmiotł Smitha. Historia ta może być prawdziwa lub nie, ale jest całkiem jasne, iż tych dwóch ludzi uważano za rywali. „Variety” pisało: „Wielu uważa, że dwaj najlepsi [korneciści] to Joe Smith i Louis Armstrong.”⁸

Joe Smith był bezsprzecznie znakomitym muzykiem jazzowym. Szczególnie podziwiano go za piękno brzmienia, które było jasne i czyste jak srebro. Pracował często ze skorupą orzecha kokosowego jako tłumikiem, ale nawet wówczas jego dźwięk pozostawał jasny i czysty. Atak miał ostry, ale grał delikatnie, precyzyjnie, elegancko.

Jeśli jednak chodzi o rytm, był znacznie mniej elastyczny niż Armstrong, bo do pewnego stopnia tkwił jeszcze w przyzwyczajeniu do mocnego, synkopowanego uderzenia. Prócz tego daleko mu było do nadzwyczajnego wycucia proporcji i jednolitości Armstronga. Miał tendencję do wykonywania podręcznikowych fraz - logicznych, ale nazbyt starannie obmyślonych - których nie można było uznać za urozmaicone ani interesujące. Wszystko, co zostało tu powiedziane, nie oznacza krytyki Smitha. On, jak i pozostali muzycy ze wschodu, dopiero uczył się jazzu i nie można go winić za to, że nie osiągnął poziomu Armstronga: w ogóle niewielu go osiągnęło. Zostawił nam jednak kilka znakomitych utworów, jak na przykład nienagannie nagrany otwierający chorus w *What-Cha-Call- 'Em Blues* Hendersona oraz szereg akompaniamentów dla śpiewu Bessie Smith.

Chociaż obecnie uznajemy, iż mimo tych wszystkich walorów Smitha prawdziwym geniuszem był Armstrong, w tamtym czasie traktowano ich jako równych sobie. Hammond podkreśla, że Bessie Smith wołała Smitha, a Armstronga angażowała tylko wtedy, „gdy Smitha nie było w mieście”. Także Henderson zachwycił się Smithem.

Joe Smith od początku należał do orkiestry Hendersona, ale nic go z nią nie wiązało. Odszedł z zespołu tuż przed przybyciem Armstronga, prawdopodobnie wtedy, gdy orkiestra opuściła Club Alabam, i przez pierwsze sześć miesięcy po przyłączeniu się Armstronga do Hendersona grał gdzie indziej. Potem, na wiosnę 1925 roku, wrócił i Henderson od razu zaczął mu przydzielać długie partie solowe, które przedtem byłyby solówkami Armstronga. Przez sześć miesięcy Armstrong był gwiazdą, aż tu nagle zasiadł obok niego groźny rywal.

Jestem przekonany, że te podręcznikowe frazy, które Armstrong zaczął w tamtym czasie stosować w swojej grze, były próbą obrony przed zagrożeniem ze strony konkurenta. Prawdopodobnie Louis był bardziej zmartwiony niż rozczłuszczony powrotem Smitha do orkiestry Hendersona i wzorując się na nim próbował znaleźć taki sposób gry, jaki się ludziom podobał. Nie zdawał sobie sprawy z tego, że sam jest już dostatecznie dobry. Nigdy jednak nie potrafił przyswoić sobie sposobu gry Smitha, ponieważ miał już głęboko zakorzeniony własny styl.

Oddziaływanie Smitha było krótkotrwałe, ale Armstrong wsłuchiwał się w tym czasie w dwóch innych kornecistów, utalentowanych, doskonale wykształconych wirtuozów z dużych orkiestr tanecznych, którzy mieli wywrzeć trwałe piętno na jego stylu. Jednym z nich był Vic DTppolito, gwiazda trąbki w orkiestrze Lanina, która przez dłuższy czas występowała w Roseland na przemian z zespołem Hendersona, a drugim B. A. Rolfe, który cieszył się renomą u publiczności orkiestr tanecznych. Rolfe był w tym czasie gwiazdą trąbki w słynnej orkiestrze Vincenta Lopeza, która w sierpniu 1925 roku grała na przemian z zespołem Hendersona w sali tanecznej w Oakmont, w Pensylwanii. Ci dwaj solowi korneciści wywodzili się ze starej szkoły,

kładającej nacisk na umiejętności techniczne i spektakularne efekty. Potrafili grać płynniej w szybkim tempie oraz z dokładnością i dobrą intonacją w całym zakresie instrumentu. Muzycy jazzowi, w wielu wypadkach samoucy, podziwiają takie umiejętności, gdyż wiedzą, jak trudno je opanować. Armstrong nie stanowił pod tym względem wyjątku. Podziwiał DTppolito, a w szczególności Rolfe'a.

Jedną ze specjalności Rolfe'a polegała na granii zapomnianego obecnie utworu *Shadmiland* o oktawę wyżej niż normalnie. Armstrong widział, jak ta sztuczka działa na publiczność, a także na muzyków, i w tym okresie, prawdopodobnie wiosną 1925 roku, zaczął rozwijać swoje górne rejestry. Dotychczas grał w normalnym zakresie komecisty jazzowego, nigdy nie przekraczając wysokiego C, a rzadko G i A. Teraz systematycznie grał wysokie C, osiągając D w *Carolina Shout*, Es w *T.N.T.* oraz zbliżone dźwięki w innych utworach. Szczególnie interesujące jest solo, które z zespołem Williamsa Louis gra w *Pickin' on Your Baby*. Melodia jest dosyć ponura, a tekst w stylu litowania się nad sobą. Armstrong podchodzi do tego niczym B. A. Rolfe, wykonując utwór nie tak, jak go napisano, ale o oktawę wyżej; w związku z tym znaczna część jest grana między A i D, dochodząc aż do Fis.

Graniu wysokich tonów stanowiło w tym czasie nowinkę, sposób urozmaicenia utworu, ale później do tego stopnia stało się obsesją Armstronga, że niekiedy zdawało się, iż jedynym celem jego występu Armstronga było zagranie jak najwięcej wysokich C i zakończenie ich wysokim F. Będziemy śledzić rozwój tej tendencji, ale właśnie tutaj tkwiły jej korzenie.

Jeśli jednak Armstrong przejął coś od muzyków Nowego Jorku, to oni wzięli od niego znacznie więcej. Wszyscy starali się odkryć jego metody; biały kornecista Jack Purvis wydał nawet płytę zatytułowaną *Copyin' Louis*. Warto posłuchać nagrań, jakie ukazały się w ciągu następnych pięciu lat, by przekonać się, jak głębokie było oddziaływanie Armstronga. Komeciści, tacy jak Cootie Williams, Rex Stewart czy Roy Eldridge, którzy później sami wywarli ogromny wpływ na innych, naśladowali styl Louisa i uczyli się jego solówek. Duke Ellington, prowadzący stosunkowo mało znany zespół w Kentucky Club, powiedział: „Gdy orkiestra Smacka [Hendersona] pojawiała się w mieście, wszyscy mówili tylko o Louise.”⁹ Cootie Williams wspomina, że gdy był jeszcze w domu na południu i słyszał w radio Armstronga grającego z zespołem Hendersona, myślał: „Gdybym tylko mógł dostać się do Nowego Jorku i posłuchać go.”¹⁰ Johnny Hodges, później najwybitniejszy jazzowy saksofonista altowy, powiedział: „Polubiłem grę Becheta i Armstronga, której słuchałem na płytach Blue Five Clarence'a Williamsa.”¹¹ Bud Freeman, biały saksofonista, który w 1925 roku uczył się grać jazz, powiedział: „W ostatnich czterdziestu pięciu latach nie pojawił się w muzyce jazzowej solista, który nie byłby pod wpływem Louisa Armstronga. Bunny Berigan, Hot Lips Page, Buck Clayton, Charlie Shavers, Harry James... i Rex Stewart, gdy był bardzo młody...”¹² Dicky Wells, wybitny puzonista z lat trzydziestych i czterdziestych, stwierdził: „W tamtym okresie każdy starał się grać podobnie do Louisa Armstronga. Jego nagrania miały wpływ na wszystkich muzyków jazzowych - nie tylko na trębaczy.”¹³

Oczywiście największy wpływ Armstrong wywierał na muzyków Hendersona. Nauczyli się swingować i, kiedy ukazało się *Sugarfoot Stomp*, grupa

Hendersona stała się prawdziwą orkiestrą jazzową. Pomimo bezładnych aranżacji Redmana i kiepskiej gry niektórych solistów, zaczynających dopiero wyczuwać, czym jest muzyka jazzowa, brzmiała znacznie lepiej niż przed przyjściem do niej Armstronga.

Nie można stwierdzić, jak często się to czyni, że Armstrong zmienił zespół Hendersona wyłącznie własnym przykładem. To zbyt wielkie uproszczenie. W 1925 roku muzycy nowojorscy uczyli się jazzu od instrumentalistów z Nowego Orleanu, przez co kilka lat wcześniej przeszli już ludzie ze środkowego zachodu. Nawet o wiele później, w 1928 roku, „Melody Maker” donosił, że „zachodnie” orkiestry są gorętsze niż nowojorskie, a muzycy z Nowego Jorku zawsze chętnie słuchają zespołów z Chicago, których muzyka była często „zbyt awangardowa” dla wschodniej publiczności.¹⁴ Biały Tom Thibeau z Chicago powiedział: „Gdy skończyłem szkołę, pojechałem w trasę z dziesięcioosobową orkiestrą. Graliśmy w wodewilach. W 1924 roku wyładowaliśmy w Nowym Jorku, gdzie przez dwa tygodnie występowaliśmy w Palace. Wzięto nas, ponieważ różniliśmy się od wszystkich innych orkiestr, jakie kiedykolwiek tam grały.” Trębacz Doc Cheatham stwierdził: „W tamtych czasach Nowy Jork stanowił dla jazzu najgorsze miejsce na świecie, a Chicago, dzięki kreolskim i nowoorleańskim muzykom, którzy tam osiedli, było miastem najlepszym.”¹⁵ Nowojorczyści uczyli się od muzyków z Chicago, którzy z kolei byli przybyszami z Nowego Orleanu, albo pozostawali pod ich wpływem. Z początku w Nowym Jorku nie zdawano sobie tak naprawdę sprawy z tego, że ta muzyka pochodziła pierwotnie z Nowego Orleanu - co nie miało zresztą większego znaczenia. Jak widzieliśmy, tymi którzy zmienili orkiestrę Ellingtona w zespół jazzowy, byli znajdujący się pod wpływem Olivera Bechet i Bubber Mileya.

Tak więc to nie tylko Armstrong wprowadził zespół Hendersona w nową muzykę, ale jego udział był w tym decydujący. Od 1925 roku Armstrong był *primus inter pares* wśród muzyków z Nowego Orleanu i jeden tylko Bechet niemal mu dorównywał. „Był on - mówił Rex Stewart - bogiem dla mnie i dla wszystkich innych.”¹⁶

W 1925 roku Armstrong stał się znaczącą postacią w branży muzycznej - niezbyt jeszcze dobrze znany szerokiej publiczności, nawet murzyńskiej, ale szanowany przez ludzi swego fachu. Mógłby zostać w zespole Hendersona tak długo jak tylko by chciał, ale w lecie zaczął się denerwować, że Henderson nie traktuje poważnie jego śpiewu, martwił tym, iż wielu muzyków pracuje niesystematycznie i, zdaje się, był niezadowolony z pojawienia się Joe Smitha. Do tego wszystkiego była jeszcze Lii. Wróciła do Chicago i chciała mieć męża przy sobie. Krążyły wieści, iż Louis odwiedzał w tym czasie inną kobietę, co zapewne zgodne było z prawdą, bo trudno przypuszczać, aby żył całe miesiące w celibacie. Lii otrzymała znów pracę w orkiestrze Billa Bottomsa w Dreamland, i chciała, żeby Louis partnerował jej jako gwiazda jazzu. Namówiła zatem Bottomsa, aby zaoferował Armstrongowi niezwykle wysoką sumę siedemdziesięciu pięciu dolarów tygodniowo, i tą przynętą starała się ściągnąć go do domu. W końcu Lii postawiła mu pewnego rodzaju ultimatum i Louis złożył Hendersonowi wypowiedzenie. Między nagraniami Perry'ego Bradforda, które miały miejsce 2 i 9 listopada, opuścił Nowy Jork i pojechał do Lii.

Dla historii jazzu było to przełomowe wydarzenie, bowiem prawie natychmiast wszedł do studia i rozpoczął szereg nagrań znanych jako Hot Five i Hot Seven - co miało mu zapewnić trwałą sławę oraz dokonać przewrotu w jazzie. Gdyby został u Hendersona, dzieliłby partie solowe z ludźmi, którzy już stawali się bardzo znani; niewątpliwie, nadal wywierałby duży wpływ na muzykę, ale nie aż tak, jak się to stało. Potrzebował szerszego pola do działania, niż mogły mu to zapewnić orkiestry Hendersona lub Clarence'a Williamsa. Zespół Hendersona był przede wszystkim orkiestrą taneczną, wykonującą melodie popularnych piosenek, a grupy Williamsa miały za zadanie lansować jego własne kompozycje. Natomiast Hot Five został utworzony głównie po to, aby Armstrong mógł popisywać się grą na komecie, a później śpiewem. Ten zespół zapewnił mu szerokie pole działania i Armstrong wykorzystał tę okazję lepiej, niż ktokolwiek inny w historii jazzu.



Pamiętamy Louisa Armstronga jako niefrasobliwego komika, uśmiechającego się od ucha do ucha i stojącego przed publicznością pocieszne miny. Jednakże jego muzyka była znacznie pełniejsza i bogatsza; często pojawiał się w niej głęboki smutek dojrzałego mężczyzny, który spojrzał życiu w twarz i wie, co ono w sobie kryje. To zdjęcie wykonane w Europie około 1932 roku, ukazuje melancholijną stronę natury artysty, skrywaną przed publicznością, pragnącą widzieć w nim tańczącego człowieka estrady



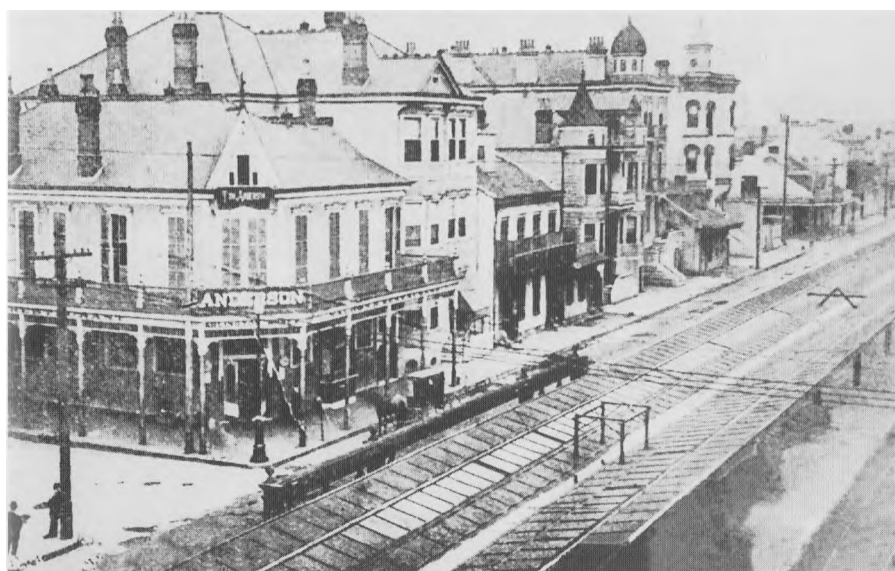
Klasyczna nowoorleańska orkiestra jazzowa około 1921 roku. Był to zespół prowadzony przez Buddiego Petita (czwarty z lewej), który mógł mieć wpływ na Armstronga. Klarncista to młody Edmond Hall, który jakieś trzydzieści pięć lat później grał w Ali Stars Armstronga



Zespół domu poprawczego z dumnym Louisem w środku górnego rzędu (w kółku).
Z powodu niskiego wzrostu wyglądał na młodszego niż był w istocie



Pete Lala's Cafe w 1942 roku, wiele lat po przeniesieniu ze Storyville. Lokal Pete'a Lali znajdował się w białej dzielnicy, a nie w czarnej, w której wyrósł Armstrong, ale był typową spelunką, w jakich Louis grywał terminując w jazzie. Armstrong grał tam i podał Lalę jako swego pracodawcę na formularzu poborowym w 1918 roku



Jednym z pierwszych miejsc w Storyville, gdzie się spotykali pionierzy jazzu, była restauracja i kabaret Toma Andersona. Lokale Andersona i Lali były jedynymi w białej części Storyville, w których występowały orkiestry jazzowe. Muzycy jazzowi pracowali przeważnie w czarnej dzielnicy domów publicznych

Louis, jego matka Mayann i siostra
Beatrice, zwana Mamą Lucy



Armstrong pojechał do Chicago
w 1922 roku na żądanie swego
protektora, Kinga Olivera,
z którym w tym samym roku
pозował do zdjęcia





Orkiestra Olivera w ustawieniu typowym dla ówczesnych reklamowych zdjęć zespołów jazzowych, świadczącym o tym, że jazz uważano za przedsięwzięcie komiczne



Hot Five. Od lewej: Johnny Dodds, Armstrong, Johnny St. Cyr, K.id Ory i Lii Armstrong

Louis Armstrong's First Lesson

"SURE, MAMMY - DE BOY'S GONNA BE A GREAT MAN WHEN HE'S DONE GROW'N UP!"



"CUT ALL DAT OUT, DAD! - I'SE GOIN' PLAY DE TRUMPET"



by Jorgen Myller

"IF YOU'SE MUST HAB A TRUMPET, LOUIS - WELL - YOU'SE MUST!"



"DERE, LOUIS - DAT'S DE **LOWEST** NOTE ON DE TRUMPET!"



Karykatura z „Melody Maker”, z marca 1931 roku, z okresu zanim Armstrong odwiedził Europę. Nuta na pięciolinii to B, na trąbce wysokie C

Reklama z „Chicago Defender”. Choć była adresowana do czarnych czytelników „Defendera”, pokazuje Armstronga jako niefrasobliwe dziecko natury. Oczekiwania białych bardzo utrudniały czarnym ich wysiłki zmierzające do prezentowania muzyki w bardziej poważny sposób

Yeah! It's....
St. James Infirmary
 See dis Strutter!
 He's Jess like dat, Jess like that. And he don't give a damn what you say 'bout his clothes.
 Louis Armstrong AND HIS JAZZY ALLSTARS are playing....
 - No. 8157 -
 "ST. JAMES INFIRMARY"
 "SAVE DE PRETTY MAMMA"
 ~ FOR TIGERS ~

75c **OKer** 75c
 Ra e **ELECTRIC** Records
 CHECK RECORDS AT C. 1197, 23 West 44th St., New York, N.Y.



W latach trzydziestych Armstrong coraz częściej uważał się za artystę rewiowego niż muzyka jazzowego. W ten właśnie sposób mógł zdobyć sławę i pieniądze. Fotos z 1932 roku z filmu *Rhapsody in Black and Blue*, w którym Louis grał dla króla Jazzmanii; dla komicznego efektu ubrany w skórę leoparda



Słynna scena z filmu *Pennies from Heaven*, w którym wykorzystano powszechny pogląd, że czarni obawiają się duchów



Armstrong jako Spodek w *Swingin' the Dream*, swingowej wersji *Snu nocy letniej*. Kobieta obok to znana piosenkarka Maxine Sullivan



Armstrong miał cztery żony. Z lewej: trzecia żona Louisa, Alpha Smith, zdjęcie z roku 1940, gdy ich małżeństwo rozpadło się. Z prawej: Armstrong w latach pięćdziesiątych spotyka w Paryżu swoją byłą drugą żonę. Lili Hardin, z którą już dawno wziął rozwód. Lili i Louis pozostali przyjaciółmi: Lili zmarła grając na koncercie poświęconym pamięci nieżyjącego już Louisa



Zdjęcie Lili wykonane na początku lat trzydziestych



Armstrong po przyjeździe do Honolulu w latach pięćdziesiątych ze swoją ostatnią żoną, Lucille Wilson, z którą był żonaty blisko trzydzieści lat



Najważniejszymi osobami w życiu Armstronga byli mężczyźni. Z lewej: Louis z Zutty Singletonem, najbliższym przyjacielem, w Niagara Falls w 1929 roku, podczas podróży do Nowego Jorku, gdzie Armstrong miał zostać gwiazdą. Z prawej: Bunk Johnson, po jego ponownym odkryciu w latach czterdziestych. Johnson podkreślał, że był nauczycielem Armstronga, ale Armstrong twierdził, że nie zapożyczył od Bunka nic prócz „brzmienia”



Sidney Bechet, Clarence Williams i Armstrong w studio Decca w 1940 roku, gdy nagrywano album nowoorleańskiego jazzu. Pod kierownictwem Williamsa ci trzej muzycy w latach 1924-25 dokonali serii nagrań jazzowych



Joe Glaser i Armstrong na lotnisku w Europie w 1948 roku. Z tyłu Mezz Mezzrow, który był bliski Armstrongowi w latach trzdziesiątych



Armstrong jako ambasador Satch. Wiele razy odgrywał tego rodzaju scenę, gdy na lotniskach w różnych częściach świata witany był przez prasę, dygnitarzy i wielbicieli. Ghana, 1957 rok



Ludzie zawsze podziwiali „naturalność” Armstronga - zdolność do otwartego wyrażania uczuć, bez skrepowania czy zażenowania. To właśnie Louis Armstrong, jakiego pamiętamy

Chicago, do którego Armstrong powrócił w listopadzie 1925 roku, było jeszcze bardziej rozgorączkowane i bogate niż parę lat temu. Do South Side ciągle napływali czarni i toczyło się tam bardzo ożywione życie nocne. Jazz stanowił teraz powszechną modę i miał szerokie audytorium, obejmujące miliony białych i czarnych. Jego stolicą było Chicago, ale pionierzy nowoorleańscy musieli stawić teraz czoło trudnemu wyzwaniu ze strony muzyków z północy, także białych, którzy zaczęli im dorównywać, a nawet ich prześcigać. Pod koniec 1925 roku czarnoskórzy muzycy, tacy jak Buster Bailey, chicagowski puzonista Albert Wynn, pianista z Pittsburgha Earl Hines czy biali ze środkowego zachodu - Bix Beiderbecke, klarncista Jimmy Dorsey i Frank Teschemacher - grali nową muzykę tak samo dobrze, albo i lepiej, jak ludzie z Nowego Orleanu.

Władza gangów w mieście jeszcze wzrosła. Burmistrz Big Bill Thompson kierował nim według własnego uznania i praktycznie oddał je we władanie świata przestępczego. Według Herberta Asbury „z powodu demoralizacji i bezsilności policji, oraz paraliżu całej maszyny wymiaru sprawiedliwości, kryminaliści, którzy przez całe lata kryli się w podziemiu, teraz bezczelnie wyszli na światło dzienne”.¹ Nie byli to drobnego kalibru stręczyciele, spekulanci czy handlarze narkotyków ze Storyville, ale członkowie dobrze zorganizowanych gangów, które faktycznie rządziły większą częścią miasta. Frederick M. Thrasher, socjolog badający naturę świata kryminalnego, napisał: „Wielka przestępczość w Chicago zerowała głównie na gospodarce.”² Szacował on, że w latach dwudziestych działało w Chicago dziesięć tysięcy zawodowych kryminalistów. Gangsterzy mieli swoich prawników, lekarzy, poręczycieli, meliny, a nawet szpitale, w których mogli się leczyć, nie narażeni na zadawanie im niewygodnych pytań czy donosy do policji. „Kabarety, wszystko jedno gdzie się mieściły, oraz sale taneczne podejrzanego autoramentu prawdopodobnie zawsze stanowiły meliny grup przestępczych” - dodał Thrasher³. Trudno jest przesadzić, jeśli chodzi o zdominowanie działalności rozrywkowej przez gangi. Dostarczały napoje alkoholowe i były cichymi udziałowcami w wielu, jeżeli nie w większości, klubach oraz kabaretach w mieście. Gangsterzy byli nie tylko właścicielami lokali, ale także ich

częstymi gośćmi. Opowiadano o tym, jak przychodzili do własnych klubów, zamykali je i przez całą noc kazali orkiestrze grać swój ulubiony utwór. Od czasu do czasu w lokalach zdarzały się strzelaniny, a niekiedy gangsterzy wyciągali broń i strzelali po prostu na wiwat, zaś przerażeni muzycy uciekali, gdzie pieprz rośnie. Earl Hines powiedział, że Trzydziesta Piąta Ulica, w sercu rozrywkowej dzielnicy South Side, „była złą ulicą... w nocy oświetloną jak Paryż, a spacerowali po niej najniebezpieczniejsi ludzie świata. To dlatego Jelly Roll Morton nosił przy sobie pistolet i tak się tym przechwalał. Czy byłeś z natury zły, czy dobry, musiałeś czynić zło. Zawsze kogoś pobito i, żeby pracować w tych klubach, trzeba było mieć sporą dozę odwagi. Na przykład należało umieć rozmawiać z Tack Annie, bo inaczej kazała cię pobić, albo sama to zrobiła. Pewnej nocy aż czterech policjantów musiało wyprowadzić ją z Sunset”.⁴

Dla gangsterów, którzy mordowali się nawzajem, życie muzyka, zwłaszcza czarnego, nie miało żadnego znaczenia. Don Murray, biały klarncista, uważany za jednego z najlepszych instrumentalistów tamtych czasów, został pobity na śmierć, ponieważ utrzymywał stosunki z dziewczyną gangstera. Fakt, iż Murray był podziwiany w świecie muzycznym i pracował w najlepszych orkiestrach, nie ocalił go. A był biały. Pewnego razu, jak podaje Zutty Singleton, „..... jakaś dziewczyna podrygiwała tuż przed orkiestrą. I akurat wtedy musiał wejść jej stary. Uderzył ją, po czym wyciągnął wielki rewolwer i zapytał Louisa, czy mu się podoba ta zabawka? Louis odparł, że owszem”.⁵ Hines powiedział później, że gdy w 1929 roku wprowadził swoją orkiestrę do Grand Terrace, „gangsterzy byli udziałowcami lokalu w dwudziestu pięciu procentach... Ja także stanowiłem ich własność; należałem również do człowieka, który zarządzał pozostałymi siedemdziesięciu pięciu procentami”.⁶

Na ogół przestępcy pozostawiali prowadzenie klubów swoim podwładnym albo ludziom, będącym ich figurantami; zawsze jednak pilnowali interesu. Tak więc Armstrong pracował w bardzo niebezpiecznych warunkach. Gangsterzy nie mieszały się do repertuaru ani sposobu gry, ale Armstrong, który stawał się już gwiazdą, nie mógł tak po prostu zmienić pracy wedle własnego uznania. Armstrong nie znajdował się chyba pod bezpośrednią władzą przestępców, tak jak miało to miejsce w przypadku Hinesa, ale niektórzy z jego późniejszych impresariów mieli kontakty z kryminalistami i prawdopodobnie wpływy gangu, lub jego pieniądze, ułatwiły zawodową karierę Louisa.

Mimo rozpaczliwych *czasem* warunków, w jakich pracowali czarni muzycy, był to dla nich dobry okres. Moda na czarną rozrywkę wzrastała, a segregacja rasowa w kabaretach, teatrach i hotelach szybko zanikała. Na początku 1927 roku Dave Peyton, szanowany wśród czarnoskórych muzyków starszy polityk, pisał w swojej stałej kolumnie w „Chicago Defender”: „Programy rozrywkowe, wykonywane przez czarnych, przedostały się do sal balowych białych w Chicago, gdzie zyskują coraz większą popularność.”⁷ Sam Peyton w maju tego samego roku przełamał barierę rasową w Stevens Hotel; w listopadzie to samo zrobili członkowie zespołu jazzowego Rossa Conna w Hotel Bismarck, a w lipcu Armstrong w nocnym klubie Black Hawk; Cotton Pickers McKinneya byli pierwszą czarną orkiestrą, która wiosną dała koncert na promenadzie Uniwersytetu Indiana. Nic dziwnego,

że białym muzykom nie podobała się ta nasilająca się konkurencja ze strony czarnych i bronili się przed nią, jak mogli. Według Peytona wmawiali białym właścicielom klubów, że czarni są „barbarzyńscy” i „dzicy”, że mają „skłonność do flirtów”, jak Peyton delikatnie określił obawy białych, że czarni uwiodą każdą białą kobietę, która im się nawinie pod rękę.⁸

Murzyni nadal jednak zdobywali teren. W lecie 1927 roku Francis „Cork” O’Keefe, młody agent muzyczny, który w przyszłości miał się stać ważną osobistością w przemyśle rozrywkowym, zorganizował występ orkiestry Fletchera Hendersona w Congress Hotel, najbardziej prestiżowym miejscu w Chicago. Zaangażowanie czarnego zespołu przez Congress Hotel stałoby się sygnałem dla wszystkich hoteli w Ameryce, że czarne orkiestry mogą w nich grywać - i związek białych muzyków odmówił zaakceptowania tego kontraktu. Wówczas O’Keefe udał się do Chicago, by osobiście omówić sprawę z Jamesem Petrillo, przewodniczącym lokalnego związku. Petrillo, który miał zostać prezesem Amerykańskiego Związku Muzyków, stwierdził kategorycznie, że nie zgodzi się na ten kontrakt. Wtedy O’Keefe odparł, że zarejestruje go w miejscowym czarnym związku nr 208. Petrillo skrzywił się, ale biali złapali się we własne sidła: zmuszając czarnych do założenia własnego związku, postawili ich tym samym poza zasięgiem swoje; jurysdykcji - i w sierpniu Henderson grał przez dłuższy czas w Congress Hotel, odnosząc wielki sukces. W walce o dopuszczenie czarnych orkiestr do występów było to ważne zwycięstwo, za które O’Keefe’owi należy się wiele uznania.

Rzecz nie ograniczała się tylko do hoteli. Pierwszym poważnym czarnym widowiskiem na Broadwayu było *Clorindy, or the Origin of the Cakewalk* Willa Mariona Cooka i Paula Laurence’a Dunbara, wystawione z wielkim powodzeniem w 1899 roku w Casino Garden w Nowym Jorku; jednak dopiero sztuka Nobiego Sissle’a i Eubiego Blake’a *Shuffle Along* z 1921 roku zapoczątkowała hossę na czarny teatr. Zapotrzebowanie na czarne widowiska ciągle wzrastało i w 1923 roku *Shuffle Along* krążyło po kraju równocześnie z innymi czarnymi widowiskami: *Strutting Along*, *Liza*, *How come* i *Plantation Boys*; „Billboard” pisał o rosnącym szaleństwie na punkcie czarnych widowisk. W końcu dekady, gdy Armstrong sam grał na scenie Broadwayu, czarne orkiestry, widowiska, piosenkarze, tancerze oraz komicy zdobywali sławę w show-businessie i występowali we wszystkich większych miastach. Nie zawsze miało to związek z jazzem, alg hossą na jazz trwała i wielu muzyków jazzowych odnosiło z tego korzyści.

Armstrong wrócił zatem do Chicago na fali wzrastającego zainteresowania zarówno czarnymi wykonawcami, jak i muzyką jazzową. Nie był już nieznanym kornecistą, grającym nowatorską muzykę adresowaną do wąskiego kręgu odbiorców, ale stanowił część amerykańskiego przemysłu rozrywkowego. Był znany nie tylko muzykom, ale i niektórym białym impresariom, którzy współpracowali z czarnymi piosenkarzami, właścicielami klubów, o zwłaszcza z kierownikami nagrań. Jego pensja, wynosząca siedemdziesiąt pięć dolarów tygodniowo, stanowiła znaczną sumę dla muzyka w owych czasach: w dwa lata później Bix Beiderbecke zarabiał sto tygodniowo w słynnej orkiestrze Jeana Goldkette’a. Nie był też już jedynie kolejnym członkiem orkiestry jazzowej. Pod tytułem: „Louis Armstrong powraca”, Dave Peyton pisał w „Chicago Defender”: „Pan Armstrong, słynny kornecista, zaszczyci

w tym tygodniu swoim przewodnictwem orkiestrę Dreamland. William Bottoms zaferował mu niezwykle wysokie wynagrodzenie, aby wrócił do Chicago. Pan Armstrong był wybitnym kornecistą w słynnej orkiestrze Fletchera Hendersona...”⁹ Peyton przesadzał. Armstrong znany był jedynie pośród muzyków jazzowych i miłośników jazzu. Jednak znawcy mieli już okazję wysłuchać solówek Armstronga na płytach Hendersona, Clarence’a Williamsa i szeroko znanych nagrań bluesa, i bardzo szybko zaczęli sobie uświadamiać, jak ważną pozycję zajmuje w nowej muzyce. Poza tym był pierwszym solistą w zespole Hendersona, przez wielu uważanym za najlepszą czarną orkiestrę taneczną w Ameryce. Muzycy i miłośnicy jazzu stale o nim mówili; a ci, którzy nie znali jego gry, chcieli go posłuchać.

Przez następne trzy i pół roku Armstrong utrzymywał się głównie z pracy w kabaretach i teatrach. Teatry były dla czarnych, kabarety na ogół spod znaku „black and tan”, z mieszaną rasowo publicznością. Armstrong grał w teatrze od popołudnia do wczesnego wieczoru, po czym szedł pracować w kabarecie. Był to, oczywiście, czas niemych filmów, a każdemu z nich towarzyszyły wskazówki dla orkiestry, która grała odpowiednią muzykę do kolejnej sceny. Zespół występował także podczas przerwy, grając jakąś uwerdurę, skoczny utwór czy cokolwiek innego. Orkiestry takie składały się z dziesięciu do piętnastu ludzi, którzy przeważnie grali z nut skomponowaną muzykę. Zasadniczo nie były to jazzbandy, chociaż często zatrudniały znakomych muzyków jazzowych. Na przykład zespół Erskine’a Tate’a w teatrze Vendôme, uważany za jedną z najlepszych czarnych orkiestr w Chicago, zatrudniał czasami Stumpa Evansa, Freddiego Kepparda, Bustera Bailey’a i Earla Hinesa, a także Armstronga.

Znacznie więcej jazzu grano w kabaretach, ale tam z kolei orkiestry istniały w zasadzie po to, aby grać do tańca i akompaniować występom piosenkarzy, tancerzy oraz komików. To także były zespoły grające z partytur, składające się z dziesięciu lub dwunastu ludzi, zorganizowane według modelu, który opracowywali Fletcher Henderson, Don Redman i biali dyrygenci, tacy jak Paul Whiteman i Jean Goldkette. Skład instrumentalny tworzyła tu zwykle sekcja dęta, złożona z dwóch trąbek, puzonu i trzech saksofonów, oraz sekcja rytmiczna, obejmująca fortepian, bębny, tubę kontrabasową i gitarę lub banjo. Zespoły te były surowsze, mniej sprawne od ansamblu Hendersona, nie całkowicie opanowały zasadę grania jednej sekcji w opozycji do drugiej, tak że często cała orkiestra galopowała razem jak stado bawołów. Ponieważ jednak znajdowały się pod większym wpływem muzyków nowoorleańskich niż nowojorczy, uciekały się często do takich nowoorleańskich chwytów, jak breaki, stop time i gumowe tłumiki. Stosowały także mocno uwydatnione partie solowe. Nie były to zespoły typu Olivera, ale bardziej zbliżone do wzorca Hendersonowskiego.

Aranżacje składały się z melodii zharmonizowanej dla trzech instrumentów i przewijającej się między instrumentami dętymi blaszanymi oraz saksofonami, często grano nie zapisane w nutach kompozycje. Czasami grający pozwalali sobie na improwizowanie drugoplanowej partii ponad lub pod zharmonizowaną melodią, co nadawało muzyce pseudonowoorleański charakter. Tancerze i piosenkarze wprowadzali swoje własne aranżacje, które orkiestra miała grać tak, jak je napisano.

Armstrong nie zapomniał jednak, jak należy grać w nowoorleańskim stylu. 12 listopada 1925 roku, mniej więcej w tydzień po powrocie do Chicago, poszedł do studia Okeh z Lii, Kidem Orym i Johnnym Doddsem z dawnej orkiestry Olivera oraz z banjoistą Johnnym St. Cyrem, nowoorleańczykiem, który grał u Olivera i u wielu innych liderów. Zarejestrowali trzy utwory, pierwsze z serii kilkudziesięciu nagrań Armstronga, które miały zmienić kształt jazzu, a wraz z nim całą muzykę dwudziestego wieku. Płyty te wychodziły pod różnymi tytułami, między innymi *Louis Armstrong and His Hot Five*, *Louis Armstrong and His Hot Seven*, *Louis Armstrong and His Orchestra*, *Louis Artnstrong and His Savoy Ballroom Five*, ale najczęściej ukazało się pod pierwszym tytułem - i dla uproszczenia tak będą je nazywał. Od momentu przyjazdu do Chicago, aż do ponownego wyjazdu do Nowego Jorku w maju 1929, około trzech i pół roku później, Armstrong pod swoim nazwiskiem nagrywał stale dla Okeh oraz dla kilku innych firm płytowych z różnymi liderami zespołów, także jako muzyk akompaniujący piosenkarzom. Te nagrania Hot Five stanowią dokument dojrzewania muzycznego Armstronga. Równocześnie wzrastała też jego sława. Naturalnie muzycy oraz miłośnicy jazzu w Chicago i okolicy mogli słuchać go w kabaretach i teatrach, ale pozostała część kraju śledziła jego postępy w dziedzinie jazzu dzięki nagraniom Hot Five. Jak na ironię, Armstrong zupełnie nie zdawał sobie sprawy z tego, że dzięki płytom ściąga na siebie uwagę publiczności: w 1929 roku, gdy znowu jechał na wschód, zaskoczony był, słysząc swoje nagrania we wszystkich miastach, rozbrzmiewające ze sklepów z płytami i z kawiarni wzdłuż całej drogi.

Początkowo nagrania Hot Five prezentowały dawny nowoorleański system kontrapunktowej improwizacji i tam Armstrong gra rolę prowadzącego komecisty, jak przedtem Oliver. Później bardziej uwydatniały się solówki Armstronga, ale nadal często grał jako członek zespołu. Z wyjątkiem dwóch specjalnych koncertów, Hot Five nie grali nigdy poza studium. Najczęściej Armstrong występował jako solista orkiestry teatralnej, albo w orkiestrach tanecznych - zależnie od okoliczności jako pierwszy lub drugi kornecistą. Lii utworzyła dla Louisa orkiestrę w Dreamland. Nie wiemy dokładnie, jakiego rodzaju muzykę grał ten zespół, ani kto dp niego, należał. Jones i Chilton mówią, że składał się z ośmiu ludzi, a Kid Ory twierdzi, że był jego członkiem, jak też cała reszta Hot Five także. „Pomysł był taki, żeby mieć stałą orkiestrę w Dreamland, a pięciu z nas miało nagrywać płyty” - powiedział Ory.¹⁰ Mógł to więc być nowoorleański zespół, działający według modelu Olivera, ale prawdopodobnie była to jednak zwykła orkiestra taneczna, wykonująca nie nagrane jeszcze aranżacje.

Od grudnia Armstrong grał także w Vendôme Orchestra Tate'a Erskine'a. Teatr Vendôme, mieszczący się pod numerem 3145 przy South State Street, między Trzydziestą Pierwszą a Trzydziestą Drugą Ulicą, został zbudowany w 1887 roku z przeznaczeniem na salę taneczną. W 1919 roku zmieniono go w teatr dla czarnej publiczności, gdzie Tate występował z kwintetem, który za czasów Armstronga rozrósł się już do rozmiarów piętnastoosobowej orkiestry, mającej w swym składzie skrzypce. Występ zaczynał się zwykle od *Little Symphony* Erskine'a Tate'a, która spełniała rolę uwertury. Potem wyświetlano film, a w przerwie *Jazz Syncopators* Tate'a grali

jakiś gorący kawałek. Armstrong wykonywał nie tylko partie solowe w utworze jazzowym, ale często także jakąś arię operową albo klasyczny utwór solowy: jedną z jego specjalności stała się *Cavalleria rusticana*.

Mając dwa miejsca zatrudnienia, Armstrong zarabiał sporo pieniędzy, a i Lii także pracowała. Lii kupiła jedenastopokojowy dom pod numerem 421 przy 44 Wschodniej Ulicy, w którym mieszkała pięćdziesiąt lat aż do swej śmierci. Kupiła także kawałek ziemi w Idlewild nad jeziorem Michigan, w letniskowej miejscowości dla czarnych. Lii i Louis stanowili parę cieszącą się rosnącą sławą; niestety, nie byli ze sobą szczęśliwi. Konflikt był dosyć typowy: niezbyt pewny siebie mąż, rozdrażniony dominacją apodyktycznej kobiety. Lii była sprytna i ambitna; wiedziała, że aby Louis osiągnął to, na co go stać, trzeba go stale zagrzewać do działania. Trzymała męża na ścisłej diecie, w skład której wchodziła duża ilość soków owocowych; powodowało to, że Louis siadając do stołu ćwierkał, chcąc zaznaczyć w ten sposób, że karmi go jak ptaszka. Lii przyznała później: „Biedny Louis nigdy nie mógł się najęść, ponieważ pilnowałam go stale przy śniadaniu, obiedzie i kolacji.”¹¹ Inni muzycy wiedzieli o dominacji Lii i zaczęli przezywać Louisa „Henny”, co jest skrótem od angielskiego słowa „pantoflarz”; robili także uwagi w stylu: „Uważaj, Louis, bo twoja żona zwolni cię z roboty.”¹²

Wszystko to jątrzyło i powodowało nie kończące się kłótnie. Jones i Chilton cytują Armstronga, mówiącego: „Rozejdziemy się, wyjmemy z banku wszystkie pieniądze i podzielimy je.”¹³ Stosunków w małżeństwie nie poprawił fakt, że Louis sprowadził do Chicago upośledzonego na umyśle Clarence’a, aby zamieszkał on wraz z nimi. W końcu, około 1929 roku, Louis zaczął odwiedzać kobietę, która miała zostać jego trzecią żoną - Alphę Smith, pracującą, jak mówił, u zamożnej białej rodziny w Chicago.

Większość ludzi, którzy znali Alphę, pamiętają ją jako pełną życia, miłą kobietę. Według Scoville’a Browne’a, była „miłą osobką”. John Hammond nazwał ją kobietą „upartą, lubiącą rozrywki”. Żona Zutty’ego, Marge Singleton, powiedziała: „Byliśmy zgraną czwórką. Chętnie wspólnie zabawialiśmy się, gdy przyjeżdżali do Nowego Jorku, wychodziliśmy gdzieś razem.”¹⁴ Louis i Alpha rozeszli się około 1940 roku. Umarła młodo i niezbyt wiele o niej wiemy. Nie miała ambicji uczynienia z Louisa gwiazdy i zadowolala się wydawaniem jego pieniędzy - do czego miała wielki talent. Sam Armstrong powiedział: „Alpha nieustannie myślała o futrach, diamentach i innych luksusach, nie zwracając uwagi na moją osobą. Wydała moje pieniądze, a potem odeszła. Kilka razy doszło pomiędzy nami do rękoczynów.”¹⁵

Pop Foster potwierdza, że „kiedy się bili, to szli na całego”.¹⁶ Nie traktowali swego związku zbyt serio, chociaż w 1938 roku wzięli w końcu ślub, ale w zasadzie byli ze sobą dość szczęśliwi. Główna zaleta Alphy, prócz tego, że była wesoła i ładna, polegała na tym, iż nie popędzała Louisa, tak jak robiła to Lii. Lii powiedziała: „Nic dziwnego, że szukał towarzystwa mniej wymagających kobiet. Ja kochałam go i pragnęłam, aby był wielkim człowiekiem, chciałam być z niego dumna.”¹⁷ Pomimo romansu Annstronga z Alphą, Lii i Louis pracowali razem jeszcze przez kilka lat.

Występy w Dreamland skończyły się pod koniec marca albo na początku kwietnia 1926 roku. Mówiono, że Armstrongowie domagali się wyższej gaży, ale jest rzeczą jasną, że Louis nie chciał już dłużej pracować u swojej żony.

Postanowił wrócić do Olivera, który grał w Plantation. Lii bardzo sprzeciwiała się temu, nie chcąc, by Louis usunął się w jego cień. Armstrong mimo wszystko poszedłby do niego, ale właśnie w tym czasie spotkał Earla Hinesa.

Za dwa-trzy lata Hines miał stać się wzorcem dla pianistów jazzowych, twórcą stylu, rozslawionego przez Teddy'ego Wilsona, Jessa Stacy'ego i innych muzyków lat trzydziestych. W ten sposób grano muzykę jazzową na fortepianie przez jakieś dwadzieścia lat. Hines wychował się w Pittsburghu, gdzie uzyskał klasyczne wykształcenie muzyczne. Słuchając miejscowych bluesmanów, zaczął grać w stylu, który od razu był bogaty, złożony i nieco efekciarski, choć w mniejszym stopniu polegał na akordach i fortepianowych pasażach, stosowanych przez takich instrumentalistów ze wschodu, jak James P. Johnson i Fats Waller, a bardziej na pojedynczych liniach dźwięków, typowych dla szorstkich pianistów bluesowych. Jako wyrostek zaczął w 1923 roku występować w okolicach Pittsburgha, po czym wyładował w Chicago, gdzie szybko zdobył reputację jednego z najlepszych młodych pianistów nowej muzyki. Hines spotkał Armstronga w sali związku czarnych muzyków. Niedługo przedtem umieszczono tam fortepian. Hines siedział przy nim i grał *The One I Love Belongs to Somebody Else*, gdy wszedł Armstrong i zaczął grać wraz z nim. „Wiedziałem od razu, że jest geniuszem muzycznym”, powiedział później Hines.¹⁸ Niewątpliwie Armstrong spostrzegł, że Hines góruje nad większością pianistów z Chicago, i szybko się zaprzyjaźnili. Było to partnerstwo muzyczne, które zaowocowało najlepszymi płytami jazzowymi wszechczasów.

Pośród wszystkich muzyków, z którymi Armstrong pracował w tym okresie, jedynie Hines mógł mu dorównywać jako instrumentalista jazzowy. Trudno jest określić, ile Armstrong przejął od niego. Hines stosował daleko bardziej złożone harmonie, niż którykolwiek pianista (zwłaszcza Lii), z którym Louis pracował; był pomysłowy i mocno swingował. Niewątpliwie stworzył Armstrongowi wyraziste i bardziej ciekawe tło dla jego pracy, pełne melodycznych pomysłów i harmonicznymi możliwościami. Według powszechnego mniemania Hines przejął od Armstronga jego „trąbkowy styl grania” - to znaczy, wykonywania szeregu pojedynczych nut prawą ręką - ale Hines grał już w ten sposób na długo przedtem, zanim w ogóle usłyszał o Armstrongu (w zadziwiający sposób gra Hinesa przypomina Jelly Roll Mortona z jego wczesnych płyt, chociaż wpływ pianistów stylu stride jest też wyraźny). Osobiście przypuszczam, że łańcuch oddziaływań mógł biec w przeciwną stronę. Hines wiedział sporo o tym, co młodzi muzycy jazzowi w tamtym czasie uważali za postępowe harmonie. Z Armstrongiem zaczął nagrywać regularnie dopiero pod koniec serii Hot Five, ale w ciągu trzech lat przez większość czasu pracowali razem noc po nocy, co z pewnością musiało doprowadzić do wymiany stylów.

Singleton, stary kumpel Armstronga z Nowego Orleanu, był teraz w Chicago i pracował w różnych orkiestrach, między innymi w zespole Dave'a Peytona. Hines, Zutty i Armstrong zaczęli trzymać się razem - chodzili do klubów, jeździli nowym hupmobile eight Armstronga i urządzali prywatne zawody baseballowe. Później Armstrong sam się dziwił, że grając twardą piłką wszyscy trzej wystawiali na szwank swoje palce oraz wargi. (Armstrong pozostał miłośnikiem baseballu do końca życia i zawsze miał własną lożę na

stadionie Shea, niedaleko domu w Nowym Jorku.) Byli to trzech młodzi ludzie, pełni energii oraz wigoru podsycanego świadomością, iż są czołowymi propagatorami nowej muzyki.

Jednak stosunki między nimi nie zawsze układały się dobrze. Wkrótce Armstrong i Zutty zaczęli pracować bez Hinesa, zostawiając go nieco rozgoryczonego. Dwadzieścia lat później Hines wrócił, aby pracować z Armstrongiem, ale po czterech latach rozeszli się z powodu niezgodności charakterów oraz wzajemnego obwiniania się w prasie jazzowej. Hines również został gwiazdą, był człowiekiem ambitnym i nic dziwnego, że dochodziło do konfliktów z Armstrongiem.

Sytuacja z Zuttyem Singletonem wyglądała inaczej - Zutty był najbliższym przyjacielem Armstronga. Jako młodzi chłopcy w Nowym Orleanie razem weszli do jazzu i często wspólnie grali. W czasie I wojny światowej Zutty wstąpił do marynarki, a potem pracował głównie w Nowym Orleanie i w St. Louis, tak że do Chicago przybył dopiero w połowie lat dwudziestych. Grał z Louistem w różnych orkiestrach od 1927 do 1929 roku. Jednak mimo tej przyjaźni Armstrong nigdy potem nie grał już z Zuttyem, ani nie włączył go do żadnej orkiestry, którą prowadził.

Oczywiście Zutty poczuł się tym dotknięty, rozgoryczony. Singleton był towarzyski, inteligentny i dowcipny. Później, w Nowym Jorku, stał się swego rodzaju przewodnikiem muzyków jazzowych - młodzi podziwiali go jako pioniera jazzu, rówieśnicy zwracali się do niego po radę i wsparcie. (W świecie, w którym rozwody były na porządku dziennym, przez pięćdziesiąt lat pozostał w małżeństwie z Marge Creath, siostrą Charlie'go Creatha, lidera orkiestry z St. Louis.)

Armstrong czuł się zdominowany przez Singletona. Pewnego razu, gdy Louis od dawna cieszył się już światową sławą, Zutty powrócił z tournée po Europie, a malarz Mischa Resnikov urządził mu powitalne przyjęcie. Armstrong powiedział: „Wiesz, przychodzi Zutty i będę musiał tam być.” Spóźniony o dwie godziny Singleton kroczył niczym król pośród witających go ludzi. Gdy doszedł do Louisa, powiedział: „Patrzcie no na tego starego, jak przytył.” I poszedł dalej. A Louis, spełniwszy swój obowiązek, rzekł do Lucille: „Teraz możemy się stąd wynosić.”¹⁹

Prawda jest taka, że wbrew temu, co wydawało się ludziom, Louis Armstrong był samotnikiem. W telewizji wyglądał na takiego, kogo chciałoby się zaprosić do domu - ale naprawdę nie miał bliskich przyjaciół. Lucille przypisywała to temu, że często bywał w drodze i nie obcował dostatecznie długo z innymi ludźmi, aby stać się im bliskim. Jednakże odbywanie tournée to trochę tak, jakby się było w wojsku: muzyk jest w stałym kontakcie ze swoimi kumplami z orkiestry i według wszelkiego prawdopodobieństwa przynajmniej kilku z nich powinno się stać jego bliskimi przyjaciółmi. Jeżeli chodzi o Armstronga, podróżował on przez całe lata z tymi samymi muzykami, jak na przykład z Kidem Orym, z którym grał z przerwami przez dziesięć lat; z Johnnym Doddsem, którego poznał jeszcze w Nowym Orleanie; z Zilnerem Randolpem, który był jego dyrygentem w trzech orkiestrach przez ponad pięć lat; z Trummym Youngiem, przez lat dziesięć jego podporą w Ali Stars - jednak żaden z nich nie stał mu się bliski. Umiał żartować, umiał być pobłażliwy dla ich wybryków, podzielił się skretem, był powszechnie lubiany

przez muzyków, z którymi pracował. Teddy McRae, przez jakiś czas w latach czterdziestych jego kierownik muzyczny, mówił: „Louie był bardziej podobny do Billa Robinsona niż ktokolwiek inny, z kim dane mi było pracować. To był wspaniały facet. Louis był taki sam.”²⁰ Russell Moore, który grał z przerwami z Armstrongiem przez szereg lat, powiedział: „Louis to taki miły, wspaniały człowiek... Przyjemnie być razem z nim.”²¹

Jednak mur istniał zawsze. Armstrong, według słów Marshalla Browna, „wystrzegał się ludzi”. Ten mur nie skruszył się nawet pomiędzy nim a Joe Glaserem, przez ponad trzydzieści lat jego agentem, któremu ufał bezgranicznie. Pomimo emocjonalnej więzi, jaka ich łączyła, odwiedzali się rzadko i to przeważnie Glaser przychodził do domu Armstronga w Corona, aby omawiać interesy. Lucille powiedziała: „Nie utrzymywał kontaktów towarzyskich z Joe Glaserem. Nie mogli wytrzymać razem przez dwie minuty. To byli całkiem różni ludzie.” W gruncie rzeczy Louis Armstrong był bardzo skrytym człowiekiem.

I w tym leży przyczyna, że po czasach chicagowskich Zutty Singleton nigdy więcej nie grał z Armstrongiem. Po prostu Louis nie uznawał osobistych więzów lojalności. Był wesoły i przyjacielski w stosunku do innych muzyków, ale w pewnym stopniu widział w nich swoich rywali. Niepotrzebnie się tego obawiał, ale wyrósł w warunkach, gdzie człowiek człowiekowi był wilkiem, i nie można się dziwić, że trudno mu było w pełni zaufać innym ludziom.

Jednakże w 1926 roku, kiedy Armstrong zaczął pracować w Sunset w orkiestrze Carrola Dickersona, nie było to oczywiste. To tu, zachęcany przez swoje otoczenie, Armstrong rozpoczął karierę wszechstronnego wykonawcy, śpiewając i żartując, nie tylko grając na trąbce. Sunset był typowym kabaretem tamtych czasów - dużą salą z kanciastymi, żelaznymi kolumnami i filigranowych ozdobach na kapitelach. Stało tu-ze sto stolików z krzesłami z giętego drewna. Pod ścianą znajdowało się niskie podium dla orkiestry, a przed nim było miejsce do tańca i występów - stąd termin „floor show”.

Klienci siedzieli przy stolikach, jedząc, pijąc, niekiedy wstając, aby zatańczyć. Orkiestra grała do tańca i dwa, trzy razy do rozmaitych występów. Bud Freeman, biały saksofonista, który w tym czasie był początkującym muzykiem jazzowym, powiedział:

„Pokaz miał zwykle mistrza ceremonii, który wypowiadał kilka żartów i kończył swój występ stepowaniem. Był chór dziewcząt, które naprawdę umiały tańczyć oraz śpiewać, i byli bardzo zabawni komiccy... Kilku z nich, którzy mieli w tym czasie swoje wielkie dni, to Nicodemus, Troy, Brown, Buck i Bubbles, Valaida Show, Pigmeat Markham oraz zespół taneczny pod nazwą Brown i McGraw... Po występie orkiestra grała do tańca kilka krótkich kawałków. Brali podstawowe aranżacje różnych melodii z Broadwayu, które Louis uwielbiał (szczególnie jedną, *Poor Little Rich Girl* Noela Cowarda), a potem Louis grał dwadzieścia albo i więcej improwizowanych chorusów, wzbudzając zawsze wielki zachwyt.”²²

Hines zaś wspominał: „Orkiestra w Sunset dobrze czytała nuty, co było ważne, bo musieliśmy grać podczas długich występów. Załatwiał je Percy Venable. Zawsze miał ciekawe pomysły i wszyscy go lubili. Chociaż klub znajdował się w samym centrum dzielnicy murzyńskiej, przychodzili tu

zarówno biali, jak i kolorowi. Niekiedy audytorium aż w dziewięćdziesięciu procentach było białe. Nawet ta mieszanina białych dziewcząt z kolorowymi alfonsiakami stanowiła atrakcję. Ludzie masowo przychodzili z chicagowskiego Gold Coast, aby obejrzeć te występy. Nigdy wcześniej nie widzieli takiego stepowania i takich komedii... Do przedstawienia reżyser wybierał bardzo trudną muzykę, jak na przykład uwerturę do *Czarnego Lasu* lub z *Poety i Wieśniaka*, *Błękitną Rapsodię*... Percy odbywał próby z dziewczętami, a potem ze dwie próby z orkiestrą, ale nie mieliśmy nigdy próby generalnej.”²³

Osobą Armstronga była szczególnym magnesem, przyciągającym białych - najpierw białych muzyków, a potem miłośników jazzu. Stałymi bywałcami byli: Benny Goodman, Jess Stacy, Tommy i Jimmy Dorseyowie, Bix Beiderbecke i członkowie tak zwanego Austin High Gang, z których większość dopiero uczyła się jazzu. Fats Waller, który w tym czasie pracował w Chicago, gdyż w Nowym Jorku miał kłopoty z alimentami, przychodził do Sunset na jam. Brat Goodmana, Freddy, również muzyk, powiedział: „Wtedy wszyscy muzycy... kilka razy w tygodniu szli do South Side tylko po to, aby posłuchać Louisa i Earla. Stało się rytuałem, że w każdy piątkowy wieczór, po pracy, zbieraliśmy się w Sunset.”²⁴ W styczniu, niecałe trzy miesiące po powrocie do Chicago, gdy Armstrong był jeszcze w Dreamland, Dave Peyton napisał: „Louis Armstrong, najlepszy kornecista w kraju, przyciąga co wieczór do Dreamland wielu białych muzyków, którzy chcą posłuchać, jak grywa na trąbce te przedziwne jazzowe frazy. Ten chłopak jest klasą dla samego siebie.”²⁵

Orkiestrą w Sunset formalnie kierował Carroll Dickerson, według Hinesa nie najlepszy muzyk, a w dodatku nałogowy pijak. Po pewnym czasie kierownictwo klubu wymówiło mu posadę. Zespół przemianowano na Louis Armstrong and His Stompers, a kierownictwo muzyczne przekazano Hinesowi, który wprowadził wówczas do zespołu drugiego pianistę, aby w razie potrzeby mógł sam dyrygować. Armstrong został więc liderem i nagrywał pod własnym nazwiskiem, ale nie był jedynym czarnym muzykiem przyciągającym uwagę publiczności, Oliver nadal miał swoich wielbicieli. Weteran dixielandu, kornecista Wild Bill Davison pamięta, jak Oliver przyszedł pewnej nocy do Sunset w brązowym meloniku na głowie i zagrał z Armstrongiem sto dwadzieścia pięć chorusów z *Tiger Rag*. Ludzie wprost powariowali. Nie słyszałem nigdy nic tak pasjonującego.”²⁶ Peyton napisał: „Biali ze wszystkich stron tłumnie przychodzą [do Plantation], aby zobaczyć Joego w jego programie.”²⁷

Chociaż Oliver nadal miał znaczną liczbę zwolenników, a inni, jak choćby Jimmie Noone, który grał w Apex, małym klubie nad Plantation, i niektórzy młodzi biali, jak Beiderbecke, zyskiwali wielbicieli, w 1926 roku bohaterem chicagowskiego świata jazzu był Louis Armstrong. Pracował regularnie na przemian w Sunset i Dreamland, nagrywał i występował na scenie, gdy tylko miał na to czas. 27 lutego 1926 roku OKeh zorganizował, przy współpracy związku czarnych muzyków, olbrzymi koncert jazzowy w Coliseum, w którym wzięły udział orkiestry Kinga Olivera, Benny’ego Motena, Clarence’a Williamsa, Hot Five Armstronga i pewna liczba bluesowych piosenkarzy, a wśród nich Lonnie Johnson. OKeh oraz związek muzyków zorganizowali drugi taki koncert w czerwcu, by zrobić reklamę artystom nagrywającym dla

tej firmy oraz zdobyć fundusze dla związku, który chciał zbudować nową salę. Tym razem było piętnaście zespołów oraz wielu piosenkarzy, występujących dla dwudziestotysięcznej widowni, ale w recenzji Peyton wymienił tylko Armstronga: „12 czerwca Louis Armstrong i jego Hot Five dali popisowy występ. To prawdziwie jazzowa orkiestra.”²⁸

W tym czasie Armstrong zamienił kornet na trąbkę.²⁹ Dźwięki obu tych instrumentów dość różnią się od siebie, ale różnica ta nie jest aż tak istotna, aby przypadkowy słuchacz mógł ją zauważyć. Różnica dźwięku pomiędzy oboma instrumentami spowodowana jest tym, że trzecia część rury kornetu jest prosta, a reszta stożkowata jak kielich; w trąbce tyle samo jest rury prostej, co rozszerzającej się. Dla porównania, waltornia, która daje miękki, nieco przytłumiony dźwięk, jest - teoretycznie - w całości stożkowata. Kornet ma dźwięk bardziej miękki, mniej przenikliwy niż trąbka; wybór instrumentu zależy od gustu muzyka. Na obu gra się tak samo, tylko ustniki różnią się trochę, w związku z czym większość trębaczy unika zmiany instrumentów jednego wieczoru.

Kornet tradycyjnie obecny był w orkiestrach marszowych i nowoorleańscy muzycy zawsze na nim grali. W istocie wielu z nich nieco bało się trąbki, uważając, iż to instrument dla wirtuoza orkiestry symfonicznej. Prawdopodobnie tym należy tłumaczyć fakt, że Armstrong nie dokonał owej zamiany wcześniej. Podawał różne powody przestawienia się na inny instrument, ale pewnie doradził mu to Erskine Tate. Kolega Armstronga z jego sekcji, brat dyrygenta, James, grał na trąbce i Tate uważał, że instrumenty dęte lepiej zabrzmiały, jeżeli Armstrong także przerzuci się na trąbkę. Armstrong powiedział: „Uważa on, że granie na kornecie w parze z trąbką nie jest tak ekscytujące... Przysłuchiwałem się przez pewien czas trąbce... Brzmiała łagodnie i bogato. Potem słuchałem grających na kornecie - i nie wychodziło to tak ładnie.”³⁰

W kwietniu 1927 roku Armstrong opuścił Vendôme; prawdopodobnie dlatego, że gdzie indziej można było dostać lepiej płatną pracę, i wkrótce potem wyładował w Metropolitan Theatre pod dyrekcją Clarence'a Jonesa. W lipcu Sunset został zamknięty - przypuszczalnie na skutek pogwałcenia federalnej ustawy prohibicyjnej, chociaż sprawa nie jest jasna. Grupa Armstronga przeszła na dwa tygodnie do Black Hawk, największego białego klubu w dzielnicy Loop.

Angaż w Black Hawk nie był pomyślny. Kierownictwo klubu chciało zredukować zespół z dwunastu muzyków do sześciu, ale, jak pisał Dave Peyton, „wszyscy chłopcy trzymali sztamę, oświadczyli, że inaczej nie będą grać, i zawarto kompromisowy układ na dwa tygodnie”.³¹ Niedługo potem Peyton poświęcił dużo miejsca w swojej kolumnie na krytykę nie wymienionej z nazwy grupy, która zrobiła klapę grając w „arystokratycznym lokalu”, ponieważ spóźniła się, „grała tak głośno, że omal nie zdmuchnęła dachu z budynku, a także śpiewała wiele niesmacznych piosenek bluesowych”.³² Peyton, jako poważany polityk, czuł się powołany do podnoszenia poziomu czarnoskórych muzyków - swoich współbratymców. Napominał ich stale, aby stosownie się ubierali i dobrze zachowywali; mówił im, by nie pili w pracy, byli odpowiedzialni i nie obmawiali nikogo. Chciał, aby czarni wykazali swoją wartość, zachowując się z godnością i grając we właściwy

sposób „dobrą” muzykę, a jazz i bluesy tolerował tylko dlatego, że były w modzie. Jestem przekonany, że ta hałaśliwa orkiestra, której występy w arystokratycznym lokalu zakończyły się niepowodzeniem, to byli Sunset Stompers Armstronga. Wcześniej Peyton napisał, że chociaż Louis jest wspaniałym wykonawcą, nie powinien prowadzić zespołu. „Ta orkiestra Louisa jest hałaśliwa, fałszywa, niegodziwa i nieprzyjemna dla ucha... Louis nauczył się z czasem, że hałas nie jest muzyką.”³³

Nastawienie Peytona jest godne uwagi. Po raz kolejny widać, jak nieszczęśliwi czuli się Murzyni z klasy średniej oraz ci, którzy piełi się po szczeblach drabiny społecznej, że ich rasę kojarzy się z jazzem i bluesami. Musieli się z tym pogodzić, bo było to modne; nie lubili jednak tej muzyki i zgrzytając zębami z trudem ją tolerowali, mając nadzieję, iż nadejdzie dzień, kiedy moda ta przeminie.

Jednak w 1927 roku nic nie wskazywało na to, by miało się tak stać. 31 października odbył się kolejny koncert jazzowy na wielką skalę, zorganizowany w celu zdobycia funduszy na nowy budynek dla lokalnego związku czarnoskórych muzyków nr 208. Armstrong należał do komitetu organizacyjnego przedsięwzięcia i grał na koncercie.

Po zamknięciu Sunset i zakończeniu pracy w Black Hawk, orkiestra otrzymała angaż na trzy wieczory tygodniowo, ale nie trwało to długo. W grudniu Armstrong, Hines i Singleton, wraz z kilkoma innymi, założyli niewielki zespół i wynajęli salę taneczną. Uważali, że z Louistem na przynętę musi się im udać. Otworzyli tę salę w Warwick Hall i nazwali ją Usonia. Niestety w tym samym czasie w pobliżu powstał klub Savoy, o starannym wystroju wnętrza, z orkiestrą prowadzoną przez Carrola Dickersona. Usonia upadła po kilku tygodniach i Armstrongowi pozostało tylko zapłacenie czynszu; Dickerson musiał się z tego cieszyć, a trzej muzycy znowu zaczęli borykać się z życiem.

Armstrong pracował nadal w zespole Clarence’a Jonesa, który poprzedniej zimy przeniósł się z Metropolitan do Vendôme, gdzie Armstrong spędził niegdyś tyle czasu z Erskinem Tate’em. Wkrótce, w pierwszych tygodniach 1928 roku, Dickerson zaprosił Zutty’ego i Louisa do swojej orkiestry w Savoyu. Zapewne nalegaliby, żeby trzeci muszkieter, Hines, także został przyjęty, ale widocznie Earla nie było w tym czasie w mieście i przyjęli propozycję pracy bez niego. Kiedy Hines wrócił po powrocie dowiedział się, że jego dwaj kumple, zostawiwszy go na lodzie, poszli grać w orkiestrze Dickersona, bardzo się obraził. Gdy Armstrong i Zutty poprosili go później, by przyszedł do Dickersona, odmówił, chowając w sercu urazę. Dla historii jazzu było to jednak korzystne; Hines przyłączył się do Jimmie’ego Noona w klubie Apex i tego lata jego zespół dokonał nagrań uchodzących za najlepsze w kategorii małych zespołów jazzowych, znanych jako nagrania Apex Club.

Savoy był teraz jednym z najważniejszych kabaretów w Chicago, gdzie oprócz orkiestry Dickersona grał zespół Clarence’a Blacka. Przyciągał on wielu białych gości, a jego występy były stale nadawane, przez radio. Dzięki płytom, radiu, występom w klubie oraz w teatrze i specjalnym okazjom, jak koncerty lokalnego związku nr 208, Armstrong zyskiwał sporą sławę. Do roku 1928 stał się znany, podziwiany i naśladowany przez muzyków; znali go

Murzyni w całym kraju, zwłaszcza ci, którzy słuchali muzyki popularnej. Zdobywał sobie także białe audytorium. Nie było ono jeszcze liczne, składało się głównie z muzyków oraz miłośników jazzu, ale przyjmowało go entuzjastycznie. Coraz częściej proszono Armstronga o gościnne występy w innych miastach. Jesse Johnson, czarnoskóry polityk i mecenas kultury z St. Louis, zaczął od czasu do czasu sprowadzać tam Armstronga, za niezwykle wysokim wynagrodzeniem stu dolarów za noc plus zwrot kosztów - w Savoyu Louis zarabiał setkę tygodniowo. W maju zespół Dickersona „zerwał dach z Congress Hotel”,³⁴ podczas dorocznego obiadu żydowskiej organizacji Deborah. Gdy Orkiestra Benny’ego Meroffa, biały zespół z Wildem Billem Davisonem jako solistą jazzowym, grała w Savoyu, Armstrong został zaproszony do wystąpienia wraz z nimi. A w grudniu Johnson sprowadził na jedną noc do St. Louis całą orkiestrę Dickersona. O pozycji zajmowanej przez Armstronga wśród czarnych muzyków można coś wnioskować z faktu, że Peyton nazywał go teraz „Wielki Król Menelik”. (Menelik był dwunastowiecznym cesarzem Etiopii, który wypędził Włochów, uzyskał niepodległość państwa i stał się ważną osobistością w hagiografii czarnych.)

Od połowy 1928 roku Peyton pisał o Louisie w każdym numerze tygodnika „Chicago Defender”, donosząc, że on i Lii pojechali w sierpniu na wakacje, że Louis chorował przez tydzień... Stał się niewątpliwie gwiazdą wśród muzyków jazzowych Chicago i tych, którzy ich naśladowali. Lata spędzone w Chicago były najszczęśliwsze i z pewnością najbardziej produktywne w życiu Armstronga.

Jak już powiedziałem, Louis Armstrong nigdy nie uważał się wyłącznie za muzyka jazzowego; przez większą część swojego życia pracował albo jako trębacz w orkiestrze tanecznej, albo jako uniwersalny wykonawca, który śpiewał, grał na trąbce i bawił publiczność. Tylko przez jakieś dwa lata na samym początku, gdy grał w spelunkach, a potem z Orym i przez dwa lata z Oliverem, był głównie muzykiem, jazzowym. W domu poprawczym grał mało jazzu albo nawet wcale. Na statkach rzecznych był kornecistą w orkiestrze tanecznej, grając z nut zapisane aranżacje, z wprowadzonym tu i ówdzie akcentem jazzowym. U Hendersona to samo: był muzykiem w orkiestrze tanecznej, sporadycznie grającym jazzowe solówki.

W Chicago występował przeważnie w kabaretach i teatrach przed publicznością, która chciała, żeby ją zabawiać. W teatrach Armstrong akompaniował filmom, grał arie operowe i czasem jakiś utwór jazzowy. W klubach grał do tańca, akompaniował występom i wykonywał dwa lub trzy jazzowe utwory na wieczór. Przeważającą część muzyki klubowej stanowiła zwykła komercyjna produkcja. Przez większość tych lat Armstrong był wykonawcą „charakterystycznym”, coraz więcej czasu poświęcając na śpiew i komiczne numery. Należy zdać sobie sprawę z tego, w jak wielkim stopniu ten wczesny jazz stanowił część wodewilu. The Creole Jazz Band grał regularnie w różnych wodewilach. Boyd Bennett, grający przed 1920 rokiem, mówił, że przedstawienia wodewilowe często kończyły się porywającym finałem jazzowym. Muzyka ta uważana była początkowo za coś zabawnego, ekscentrycznego, i dopiero pod koniec lat dwudziestych zaczęto traktować ją poważnie.

Jazz miał tradycję komediową, a Armstrong od dziecka miał zacięcie komika - pamiętajmy, że już jako młodziak był „zgaryusem”. Niewątpliwie

lubił się popisywać i pobudzać ludzi do śmiechu. Miał tendencję do parodii, zwłaszcza do parodiowania siebie samego, i gdy stawał w klubie przed wypełnioną salą, robienie śmiesznych min, przewracanie oczami, opowiadanie tłustych kawałów i w ogóle wygłupianie się było dla niego rzeczą naturalną. W Sunset, w którym odbywały się występy, to błaznowanie stało się czymś więcej. Z grubym perkusistą Tubbyem Hallem, z niskim Litde Joe Walkerem i wysokim Hinesem Armstrong tańczył komicznego charlestonea. Powiedział: „Niekiedy Zutty i ja wykonywaliśmy razem specjalny numer. Było to niesamowicie śmieszne. Zutty, który i tak jest zabawny, wkładał krótką spódniczkę, wypychając sobie siedzenie poduszką. Ja byłem ubrany w stare łachy, w czapce z daszkiem do tyłu. Na widok Zutty’ego ludzie po prostu zrywali boki ze śmiechu.”³⁵ Rex Stewart opowiadał, że w teatrze Vendôme Louis ubierał się w surdut oraz podniszczony cylinder i grał na trąbce „coś w rodzaju chorału, wydając okrzyki niczym kaznodzieja baptystów, audytorium zaś wtórowało mu głośno”. Pewna kobieta była tym tak zachwycona, że podbiegła do orkiestry, wołając: Nie przerywaj, bracie Louisie, nie przerywaj.”³⁶ Publiczność szalała. Także śpiew Armstronga miał w sobie coś komicznego. Na płytach Hot Five jest dużo pogaduszek, Louis przekomarza się z innymi członkami zespołu, napomina ich, aby lepiej grali, robi dowcipne uwagi. Komizm leżał w jego naturze i lubił śpiewać; pod koniec okresu chicagowskiego stał się uniwersalnym artystą estrady. Nadal grał trochę jazzu w klubach i w teatrach, oczywiście nagrywał też muzykę jazzową, która należała do najlepszych, jaka kiedykolwiek ukazała się na płytach; jednak nie uważał już za swój główny cel obmyślania mistrzowskich solówek jazzowych. Przede wszystkim zaczął siebie traktować jako człowieka estrady, którym pozostał do końca życia.

W latach 1927-1928, gdy stał się lokalną gwiazdą i wiodło mu się całkiem dobrze, w Chicago zmieniła się atmosfera. Od lat grupa zwykłych obywateli, zwąca się Chicagowską Komisją Kryminalną, zbierała informacje o gangach oraz służących im pomocą skorumpowanych politykach, i za pomocą prasy starała się przewietrzyć przestępcze podziemie. Początkowo mieszkańcy miasta byli bardziej tym ubawieni niż oburzeni i na swego burmistrza wybrali Big Billa Thompsona, który zamierzał rządzić w Chicago nie bacząc na to, co rząd federalny powiedział w kwestii sprzedaży alkoholu. Jednak w 1928 roku nieustanne jatki na ulicach, których ofiarami padali także zwykli przechodnie, zaczęły oburzać obywateli miasta; Thompson, nie ulegając naciskom, nie miał zamiaru niczego zmieniać w swej polityce, i spodziewano się, że na wiosnę 1928 roku w wyborach pobije głównego pretendenta reformatorów do fotela burmistrza. Zapewne stałoby się tak, ale ktoś nierozważnie obrzucił granatami domy dwóch wybitnych zwolenników reform w mieście, z których jednym był senator Stanów Zjednoczonych Charles S. Deneen. Tego już było mieszkańcom Chicago za wiele. Według Herberta Asbury’ego, „gazety, które wcześniej popierały Thompsona, zwróciły się przeciwko niemu; odbywały się masowe zebrania, gdzie zastanawiano się, jak utracić jego kandydaturę, a Chicagowska Komisja Kryminalna, przedtem mu przychylna, ogłosiła list otwarty, zalecający, by nie głosować na niego... W wyborach stronnictwo Deneena odniosło druzgocące zwycięstwo... całemu światu ogłoszono narodzinę nowego Chicago.”³⁷

Dla muzyków miało to skutek katastrofalny. Kluby, kabarety, sale taneczne, domy gry, domy publiczne zostały w szybkim tempie pozamykane z trzaskiem przez policję. W marcu 1929 roku Peyton pisał: „Większość nocnych klubów, zatrudniających małe orkiestry, została zamknięta z powodu pogwałcenia przepisów prohibicyjnych, co było bardzo niepomysłne dla naszych muzyków, którzy pracowali w miejscach finansowanych przez elitę [to jest: przez białych].”³⁸ Przez blisko dziesięć lat jazz pośrednio utrzymywał się z nielegalnej sprzedaży alkoholu, co pozwalało muzykom rozwijać swe umiejętności. Do popularności nowej muzyki przyczyniła się moda na taniec, boom płytowy, zainteresowanie czarną sztuką ludową oraz rosnące zapotrzebowanie na rozrywkę czarnych. Jednakże pożywkę, na której wszystko to wyrastało, stanowił nielegalny alkohol. Bez prohibicji jazz i tak by się rozwijał - zbyt ekscytował amerykańskich muzyków, aby miał po prostu zniknąć — ale jego rozwój byłby bardziej powolny i prawdopodobnie inny. Prohibicja stworzyła tysiące klubów przeznaczonych do dobrej zabawy, a te dawały muzyce miejsce, w którym mogła się rozwijać.

Teraz, przynajmniej w Chicago, lokale znikają - albo już zniknęły. W październiku tego roku rynek papierów wartościowych załamał się z trzaskiem, który odbił się echem w całym świecie, i Stany Zjednoczone ogarnął kryzys ekonomiczny. Jednocześnie, z winy nowego środka przekazu, radia, które dostarczało publiczności bezpłatnej rozrywki, zaczął podupadać przemysł płytowy. Dla muzyków wszędzie nastały złe czasy. Wielu z nich zostało zmuszonych do porzucenia swego zawodu; Ory prowadził kurzą fermę, Bechet pracował jako krawiec, a Bobby Dodds prowadził taksówkę. Chicago, kolebka nowej muzyki, stało się teraz niegościnne i muzycy zaczęli kierować wzrok gdzie indziej. Oczywiście miejscem był Nowy Jork, wtedy - jak i zawsze - centrum amerykańskiego przemysłu rozrywkowego.

Hot Five

Kilkadziesiąt nagrań, znanych pod ogólną nazwą Louis Armstrong Hot Five, stanowi prawdziwy ewenement w zarejestrowanej muzyce amerykańskiej. Z pewnością jest to najważniejszy zbiór nagrań dwudziestowiecznej muzyki improwizowanej. Muzycy, miłośnicy jazzu i jeszcze nie masowa, lecz coraz liczniejsza publiczność natychmiast zorientowali się, jak niezwykle są to płyty. W całych Stanach Zjednoczonych muzycy byli oczarowani tym, co robił Armstrong, i wszyscy chcieli go naśladować. Jeżeli tak miło było słuchać tej muzyki, to jakże przyjemnie musiałyby być samemu ją grać. W rezultacie płyty Hot Five po prostu zmiotły stary styl nowoorleański: albo próbowało się grać jak Armstrong, albo w ogóle się nie grało. Jediną alternatywę stanowił mniej rozpowszechniony styl, który Bix Beiderbecke rozwinął na wzór Nicka LaRokki, zanim jeszcze Armstrong dał się poznać szerszemu ogółowi. Chociaż niektórzy wybitni muzycy pracowali zgodnie z metodą Beiderbecke'a, a nieliczni nadal tak grają, stanowią oni znikomą mniejszość. Pod koniec lat dwudziestych i w latach trzydziestych zostali zdominowani przez tych, którzy usiłowali robić to co Armstrong.

Nie jest pewne, czyją ideą było zorganizowanie orkiestry pod nazwiskiem Armstronga. Lii utrzymywała, że był to jej pomysł. Zważywszy na jej ambicję z pewnością jeszcze przed powrotem Louisa do Chicago musiało jej przyjść do głowy, że powinien nagrywać z własnym zespołem. Decyzja taka musiała jednak zostać zaakceptowana przez kierowników nagrań. OKEh, chociaż naciskany przez konkurencję, nadal przodował w wyścigu. Ralph Peer, odpowiedzialny za nagranie *Crazy Blues* Mamie Smith, a później orkiestry Olivera, w dalszym ciągu pracował w firmie OKEh, ale widocznie nie był już tak zaangażowany w sprawy czarnych zespołów, jak niegdyś. Pod koniec lat dwudziestych kierownikiem firmy OKEh w Chicago został E. A. Feam, jednocześnie szef Consolidated Talking Machine Company, która lansowała i rozprowadzała płyty OKEh. Jakie jednak były powiązania tej firmy z OKEh nie jest całkiem jasne. (Fearn zajmował się głównie organizowaniem olbrzymich koncertów jazzowych; jedynych, na których Hot Five występował publicznie.) Feam zatrudnił Meknee Jonesa, który z pewnością zauważył, jeżeli nie uczynił tego przedtem Feam albo Peer, że Armstrong ma zadatki

na gwiazdę - jest znany muzykom i z powodzeniem można go lansować. Jones i Lii Armstrong znali się prawdopodobnie dość dobrze i chociaż w zasadzie Jones ustalał terminy sesji oraz dobierał skład instrumentalny, to jednak Lii porafiła wymóc na nim, by pozwolił jej grać na fortepianie, chociaż w Chicago byli lepsi pianiści. Napisała także melodie do siedmiu pierwszych nagrań, choć były w Chicago lepsze kompozycje.

W tym czasie przenośne urządzenia fonograficzne OKeH znajdowały się w Chicago, gdzie zamierzano nagrywać późną wiosną oraz późną jesienią. Mógł to być po prostu przypadek, że Armstrong i sprzęt do nagrań zjawili się w Chicago w tym samym momencie, ale z pewnością stanowiło to szczęśliwy zbieg okoliczności - w dużej mierze dlatego, że technika rejestracji dźwięku OKeH była lepsza od innych. Niestety, jak wszystkie firmy płytowe tamtego okresu, OKeH miało trudności z utrzymaniem jednakowej szybkości nagrywania. Tak więc tylko nieliczni miłośnicy jazzu mogli usłyszeć melodie w takiej postaci, jak je nagrano. Jedynie sesje z lutego, czerwca i listopada 1926 roku zarejestrowano z prawidłową prędkością; sesja z czerwca 1928 roku, kiedy nagrano *West End Blues*, tylko częściowo „utraciła tempo”.¹

Sesje nagraniowe Hot Five przygotowywano niemal na kolanie. Było to typowe dla tamtych czasów, zwłaszcza gdy chodziło o czarne orkiestry, gdyż uważano, że ich muzyka jest czymś surowym, przeznaczonym dla prostackiej publiczności, nie wymagającym wielkiej finezji. OKeH kontaktował się z Louisem lub Lii i prosił o pewną liczbę utworów na określony dzień. Lii, Louis albo ktoś inny w zespole pisał naprędce kilka kompozycji. Muzycy zbierali się w studio o dziewiątej lub o dziesiątej rano i po krótkiej próbie nagrywali te kawałki. W większości wypadków trzeba było powtarzać nagrania, aby otrzymać wreszcie takie, w którym nikt nie pomylił nut, albo - co zdarzało się częściej - nikt nie popełnił błędów w ustalonym porządku - to znaczy w kolejności solówek i breaków. (Zepsute nagrania zdrapywano z woskowego bębna, aby otrzymać świeżą powierzchnię. Dlatego właśnie nie istnieją, niestety, alternatywne nagrania Hot Five.) Zespół nagrywał dwa albo cztery numery podczas jednej sesji i inkasował po pięćdziesiąt dolarów na każdego. Teraz zależało już tylko od władz firmy OKeH, w zasadzie od ich kaprysu, jak i kiedy wydać te nagrania - a w rzeczy samej, czy w ogóle je wydać. Miłośnik jazzu i kierownik nagrań George Avakian znalazł w 1940 roku pięć spośród nich w piwnicach Columbii w Bridgeport, w stanie Connecticut. Później, gdy firma OKeH zorientowała się, jaką wartość dla niej przedstawia Louis, bardziej przykładała się do organizacji sesji, angażując Dona Redmana, aby napisał kilka kompozycji. Biorąc pod uwagę fakt, że dziś potrzeba wielu muzyków, inżynierów, sztabu różnego rodzaju specjalistów oraz setek morderczych godzin, by nagrać jeden album pop, tym bardziej podziwiamy Armstronga oraz jego towarzyszy, którzy potrafili od niechcenia odbębnić dwa lub trzy nagrania w jednym dniu, a potem iść do swoich zwykłych zajęć.

Analizując płyty Hot Five, możemy je podzielić na cztery grupy: pierwsza obejmuje dwadzieścia sześć nagrań, wykonanych przez ten sam skład od 12 listopada 1925 do 27 listopada 1926 roku, spośród których dwa były dokonane dla Vocalion i wydane jako Liii's (sic!) Hot Shots; dalej, zbiór jedenastu nagrań Hot Seven, wykonanych przez tę samą orkiestrę, powię-

kszoną o tubę kontrabasową i perkusję, zarejestrowany w ciągu ośmiu dni w maju 1927; druga grupa Hot Five w pierwotnym składzie, pochodząca z okresu od 2 września 1927 do 13 grudnia 1927; i wreszcie, po sześciomiesięcznej przerwie, końcowy zbiór dziewiętnastu nagrań, z Earlem Hinesem przy fortepianie (i z innymi zmianami personalnymi), dokonany pomiędzy 27 czerwca 1928 a 5 grudnia 1928 roku.

Z historycznego punktu widzenia jedną z najważniejszych rzeczy w tej serii jest widoczny znaczny rozwój Armstronga. Gdy rejestrowano pierwszą płytę tego zbioru, Armstrong był niewątpliwie bardzo utalentowanym muzykiem, przewyższającym wszystkich innych wirtuozów jazzowych. Gdy nagrywano ostatnią, był, o ile to słowo w ogóle coś znaczy, geniuszem. To gwałtownie, intensywne dorastanie do artystycznej dojrzałości przejawia się w pięciu kierunkach, widocznych w całej serii nagrań Hot Five.

Przede wszystkim systematycznie wzrastają jego umiejętności techniczne. W pierwszych nagraniach zdarzają się tu i ówdzie wahania i chybione nuty oraz dość rzadko słyszymy partie dokładnie wykonanych, szybkich pasaży. Ta poprawa techniki związana była z coraz większą wiarą w siebie Armstronga. Wyższa biegłość nieuchronnie zwiększa ufność we własne siły, która pomaga unikać błędów wywołanych przez zdenerwowanie. Gra Armstronga staje się zdecydowana i pewna. Po trzecie - a jest to niezmiernie ważne - w coraz mniejszym stopniu Armstrong kieruje się zapisem melodycznym, zaczyna improwizować, powodowany jedynie zmianami akordów - podskórną harmonią melodii. Tam, gdzie w partiach solowych u Olivera trzymał się z góry ustalonej linii, a u Hendersona parafrazował melodię, teraz, w miarę nagrywania serii Hot Five wymyśla całkowicie nowe rozwiązania. Po czwarte - przez całą tę serię gra Armstronga systematycznie pogłębia się emocjonalnie. Najwcześniejsze nagrania mają głównie raczej żywy i radosny nastrój, ale w ostatnich pojawia się cała gama ludzkich uczuć - od dzikiej radości utworu *Hotter Than That*, poprzez rozdzierający dramat *West End Blues*, do głębokiego smutku *Tight Like This*. W rezultacie tego wszystkiego Armstrong coraz wyraźniej wysuwa się na plan pierwszy. W początkowych nagraniach jest po prostu klasycznym nowoorleańskim kornecistą prowadzącym, pozostawiającym innym muzykom dużo partii solowych. Pod koniec nagrania są popisami Armstronga, a inni muzycy stanowią dla niego tylko tło, tu i ówdzie wyręczając go w solówkach.

Ktokolwiek dobierał muzyków do pierwszych nagrań Hot Five, wybrał dobrze. Puzonistą był Kid Ory, pracujący u Olivera, będący niewątpliwie najlepszym puzonistą jazzowym w tamtym czasie. Na klarnecie grał Johny Dodds, prowadzący własny zespół w chicagowskim klubie Kelly's Stables, w którym miał pozostać jeszcze przez kilka lat. (W kilku utworach Dodds gra także na saksofonie altowym.) Dodds był obok Noona najlepszym z nowoorleańskich klarnecistów, ustępującym tylko Sidneyowi Bechetowi, przebywającemu wówczas w Europie. Na banjo grał Johny St. Cyr, występujący w tym czasie w orkiestrze Noone'a w Apex Club.

Wszyscy byli muzykami nowoorleańskimi, i gdy 12 listopada nagrywano pierwszą płytę Hot Five, tworzyli orkiestrę nowoorleańską. Początkowo Armstrong był muzykiem prowadzącym i grał bardzo mało solówek. Najwięcej partii solowych miał Johny Dodds, podobnie jak w orkiestrze Olivera.

Jednakże podczas trzeciej sesji, 26 lutego, kiedy zarejestrowano sześć utworów, firma Okeh zaczęła dawać więcej przestrzeni Armstrongowi, który zaczął również śpiewać. Armstrong powiedział, że to inżynier nagrania poprosił go o to, aby śpiewał; ponieważ Myknee Jones był wtedy w studio, możemy przypuszczać, że propozycja wyszła od niego.

Wykonywano wówczas *Georgia Grind* Clarence'a Williamsa, mamą, popularną bluesową balladę. Lii śpiewa po amatorsku, a śpiew Armstronga jest pełen siły - ale nic ponadto. Jednak bezpośrednio potem Armstrong nagrał drugą partię wokalną, która okazała się znacznie ciekawsza niż *Georgia Grind*. Była to piosenka *Heebie Jeebies*, przypisywana Jonesowi i Boydowi Atkinsowi, czarnoskóremu saksofoniście, grającemu wówczas w Chicago w rozmaitych lokalach; faktycznie jednak wzięta została z *Heliotrope Bouquet*, ragtime'u Scotta Joplina i Louisa Chauvina. W tym utworze Armstrong stosunkowo mało gra na komecie, ale śpiewa długi, podwójny chorus. Pierwszy raz śpiewa go tak, jak został napisany, ale za drugim robi to skatem, to znaczy improwizuje melodię własnym głosem, jakby grał na instrumencie. Anegdota głosi, że wypadła mu z ręki kartka z tekstem i zmuszony był śpiewać skatem, dopóki ktoś mu jej nie podał; wtedy znowu zaczął śpiewać słowa piosenki. Jones pamiętał, że Armstrong i on schyliłi się jednocześnie, aby podnieść kartkę, przy czym Armstrong ściągnął w dół mikrofon i obaj zderzyli się głowami.

Może to prawda, a może tylko zgrabna dykteryjka; jakkolwiek było, słowa są mało ważne i pozbawione treści; i Armstrong wiele spośród nich opuszcza. Jednakże śpiewanie skatem było czymś nowym i w połączeniu z chropowatym głosem Armstronga zrobiło furorę. Sprzedano czterdzieści tysięcy płyt w ciągu kilku tygodni, co stanowiło znakomity wynik w czasach, kiedy sprzedaż pięciu tysięcy uchodziła za zadowalającą, a dziesięciu tysięcy za bardzo dobrą. W tym okresie przemysł płytowy stanowił coś w rodzaju przedsiębiorstwa rodzinnego. Płyty sprzedawano po siedemdziesiąt pięć centów za sztukę, co oznaczało, że po odliczeniu prowizji dealera firma mogła zarobić trzy tysiące dolarów brutto na sprzedaży dziesięciu tysięcy sztuk. Czas w studio był tani, a orkiestrze płacono po dwieście lub trzysta dolarów za sesję. Cała reszta pieniędzy, minus koszty reklamy, stanowiła zysk - a działo się to w czasach, kiedy pensja w wysokości pięciu tysięcy dolarów rocznie była czymś wyjątkowym.

Od dwóch czy trzech lat Armstrong był już sławny pośród muzyków i miłośników jazzu, ale *Heebie Jeebies* dało mu szersze grono zwolenników, głównie czarnych - i to zachęciło kierownictwo firmy Okeh do lansowania jego nazwiska. Zamieścili w „Chicago Defender” dużą reklamę *Heebie Jeebies*, a i potem anonsowali sporadycznie jego nagrania. Przez jakiś czas rozdawali nabywcom płyt zdjęcia Louisa i reklamowali Hot Five podczas koncertów jazzowych w Coliseum. Armstrong nie był jedynym muzykiem, promowanym przez Okeh: zawsze jakiegoś piosenkarza bluesowego prezentowano w „Chicago Defender”. Ponieważ jednak w czołowym czarnym czasopiśmie, rozchodzącym się po całym kraju, stale ukazywało się nazwisko Armstronga, stał się on kimś wyróżniającym się spośród innych czarnoskórych.

Bezpośrednio po *Heebie Jeebies* zespół dokonał nagrania, które także miało przyczynić się do rozślawienia Louisa: było to przypisywane Armstrongowi *Comet Chop Suey*. Składa się ono z szesnastotaktowej linii melodycznej, powtarzanej z rozmaitymi zmianami. Utwór ten, jak sugeruje tytuł, pomyślą-

ny został jako popisowe nagranie dla Armstronga; pierwsze z wielu. (W Chicago Armstrong stał się entuzjastą kuchni chińskiej, co wyjaśnia tytuł.)

Armstrong otwiera je czterotaktowym wstępem a cappella; dobry przykład jego stylu. Nagranie zaczyna się serią molowych figuracji, wzorowanych na standardowym chorusie na klarnet z *High Society*, rozwiniętym przez Alphonse'a Picou; z tym, że tam, gdzie figuracje Picou w regularny sposób idą w górę, figuracje Armstronga wznoszą się, a potem opadają: przez całe życie Armstrong konsekwentnie unikał prowadzenia figuracji w jednym kierunku, niezmiennie odwracając je po kilku uderzeniach (beats), albo najwyżej po jednym taktie - w zależności od tempa. Czy Armstrong napisał to, czy opracował z luźnego materiału muzycznego, trudno powiedzieć. W nagraniu tym - z Orym schowanym za kornetem i Doddsem ledwie słyszalnym w miejscach, gdzie poprzednio starał się górować - Louis dominuje całkowicie.

Comet Chop Suey ma swoje wady. Gra Armstronga nie jest tak pewna, jak miała być. Zdarza mu się opuścić nutę, a niekiedy prowadzona przez niego linia melodyczna lekko drży. Niemniej, jest to wspaniałe nagranie jazzowe, jedno z niewielu, które tak bardzo zachwyciło muzyków. Ta sesja z 26 lutego 1926 roku okazała się niezwykle owocna. Po raz pierwszy wyeksponowała Armstronga jako piosenkarkę i stworzyła pierwszy popularny przebój; dzięki *Comet Chop Suey* stało się jasne, przynajmniej dla muzyków, że rywale Armstronga - Joe Smith, Jabbo Smith, Oliver, Johnny Dunn - pozostali za nim daleko w tyle. Pod koniec tej sesji nagrano po raz pierwszy *Muskrat Ramble* Kida Ory'ego, który miał się stać jedną z najpopularniejszych kompozycji jazzowych.

Jednakże chociaż muzykom zdawało się, że Armstrong jest już u szczytu, nie osiągnął jeszcze swego celu. Doskonalił się zadziwiająco szybko, co widać było na niemal każdej kolejnej sesji nagraniowej. Podczas następnego nagrania, 16 czerwca, jego głos jest pełniejszy, grubszy, przyduszony. Louis bardziej wybija się z całości i wykazuje więcej pewności siebie. Na sesji z 16 listopada 1926 roku był jeszcze lepszy. Tego dnia wykonał *Skid-Dat-De-Dat*, pierwszy utwór wyrażający melancholijny nastrój, który coraz częściej miał się zaznaczać w jego twórczości. Była wtedy moda na melancholijne tematy w molowej tonacji, jak *St. James Infirmary Blues*, i Armstrong nagrał ich trochę. W tym stylu zarejestrował kilka ze swoich najlepszych wykonania, między innymi *Melancholy*, *Tight Like This* i samo *St. James Infirmary*.

Najbardziej podziwianym nagraniem tej sesji jest *Big Butter and Egg Man*. Było ono szczegółowo analizowane przez André Hodeira oraz Gunthera Schullera, kompozytorów i muzykologów i uchodzi za najlepsze solo Armstronga. Melodia została skomponowana przez Percy Venable'a, kierownika klubu Sunset Café, jako komiczna perełka dla Armstronga oraz śpiewaczki May Alix, ładnej, popularnej piosenkarki, której specjalnością był szpagat z rozbiegu, w jakim przejeżdżała pół sceny. (W tej piosence żartowała sobie z wieśniaka sprzedającego masło i jajka.) Alix sprowadzono do studia, aby śpiewała z Louisem.

Szczególnie ważne jest tu solo Armstronga na komecie, swoboda, z jaką prowadzi melodię. Jest pełen wiary w siebie, całkowicie pewny, że ludzie będą słuchali tego, co ma do powiedzenia. Nie ma tu niczego niezdarne, żadnych niepewnych fragmentów. Częściowo wynikało to z tego, iż Armstrong grał w ten sposób w Sunset i był z tym oswojony. Nasuwa to pytanie,

o ile lepsze mogłyby być te klasyczne nagrania, gdyby korzystano w nich z materiału znanego wykonawcom, zamiast z kompozycji skleconych na kolanie w ostatniej minucie przed wejściem do studia. Niemniej jest rzeczą jasną, że wraz z zakończeniem tej serii nagrań Hot Five Armstrong zakończył naukę rozpoczętą w spelunkach Czarnego Storyville. Wiedział, co robi i dlaczego. Nie było już żadnych wątpliwości.

Tych pierwszych dwadzieścia sześć nagrań Hot Five, dokonanych w okresie dwunastu miesięcy, zawiera o wiele więcej wspaniałych momentów niż te, które mogę tutaj wymienić. Są tam wielce oryginalne frazy muzyczne i, naturalnie, zawsze obecny, zaraźliwy, nie kończący się swing. Ogólnie biorąc cechą charakterystyczną tych nagrań jest radość, a nawet entuzjazm - poczucie, że wszystko to było świetną zabawą. Przeważa umiarkowane tempo i tonacja durowa, przy czym dużo miejsca zostawia się dla tradycyjnego, nowoorleańskiego stylu gry zespołu. Armstrong dominował nad orkiestrą w znacznie większym stopniu niż Oliver. Inni stali się dla niego tłem. Armstrongowska wersja metody nowoorleańskiej, z dominującym kornetem, znacznie różniła się od bardziej demokratycznie wyważonego systemu Olivera, według którego miano później grać dixieland i jazz tradycyjny. Armstrong stał się uniwersalnym muzykiem, śpiewakiem, kornecistą i komikiem, który przyciągał coraz liczniejsze audytorium. W końcu 1926 roku nie był już zjawiskiem znanym wyłącznie muzykom - miał szerokie grono własnej publiczności.

Oprócz Hot Five Armstrong nagrywał w tym okresie dla innych liderów orkiestr oraz akompaniował śpiewakom bluesowym, przeważnie Myknee Jonesowi w OKeh. Odbył cztery sesje z Berthą „Chippie” Hill; pierwszą 9 listopada 1925 roku, kiedy ledwie się rozpakował po powrocie. W tych nagraniach występują tylko Armstrong i Jones przy fortepianie. Jones nie był zbyt dobrym pianistą i Armstrong boryka się z jego ciężkim rytmem, ale „Chippie” Hill to nie zwykła wykonawczyni muzyki popularnej, pragnąca skorzystać z mody na blues; była pierwszorzędną śpiewaczką bluesową, która terminowała w objazdowych występach Ma Rainey. Armstrong nagrywał ponownie z Sippie Wallace i z szeregiem mniej wybitnych piosenkarek, między innymi z siostrą Caba Callowaya, Blanche.

Bardziej interesujące są dwa nagrania, które Armstrong zarejestrował wraz z orkiestrą Erskine'a Tate'a z teatru Vendôme; dają nam one bowiem okazję, by się przekonać, na czym polegała praca Armstronga w teatrach. Orkiestra Tate'a jest tutaj swingowym big-bandem, podobnym do zespołu Hendersona; surowszym, ale o bardziej ekscytującym rytmie, bardziej żywiołowym brzmieniu. W obu numerach Louis wykonuje partie solowe. Jego chorus w „Static Strut” jest szczególnie dobry i ma brzmienie bliższe Hendersonowi niż Hot Five - mocne, głośnie, mniej subtelne, jeśli chodzi o rytm, prościej skonstruowane. Była to inteligentna reakcja na zmienione okoliczności. Nagrywając z dużą, hałaśliwą orkiestrą, przy użyciu mało precyzyjnej aparatury tamtych czasów, Armstrong stał w znacznej odległości od mikrofonu i musiał zdawać sobie sprawę z tego, że potrzeba tu więcej mocy niż subtelności. W *Stomp Off, Let's Go* jest także jeden krótki, zapierający dech dwutaktowy break, składający się z fragmentu gry na „sygnałowej” trąbce, a potem następuje nietypowa, szybko opadająca trójkłowa figuracja - rodzaj niespodzianki, jaką Armstrong często zaskakiwał.

W maju 1926 roku dla Vocalion, zależnego od Brunswick, Armstrong dokonał, pod nazwą Lil's Hot Shots, dwóch nagrań przeznaczonych dla czarnej publiczności. Dowiedziano się o tym w Okeh. Jak opowiadano potem, ktoś z Okeh zaprosił Louisa, puścił mu te płyty i zapytał go, kto na nich śpiewa. Armstrong miał podobno odpowiedzieć: „Nie wiem, ale już nigdy więcej tego nie zrobię.”

Jednakże złamał to przyrzeczenie. W kwietniu 1927 roku dokonał czterech nagrań z orkiestrą pod kierownictwem perkusisty Jimmy'ego Bertranda, i jeszcze czterech z Johnnym Doddsem. Jego gra na tych ośmiu płytach jest dosyć dziwna - wąta, skrępowana, trochę sztywna, w starym stylu Joe Smitha. Nie śpiewa, a jego solówki ograniczają się przeważnie do niższych rejestrów. Wielu ludzi sądzi, że w ten sposób starał się zamaskować swój styl, aby uniknąć kłopotów z Okeh.

Jednak zarówno dla muzyków tamtych czasów, jak i dla nas dzisiaj, liczą się te nagrania, których Armstrong dokonał pod swoim własnym nazwiskiem. Pod koniec tej serii płyt dla Okeh stało się jasne, że mają odpowiedniego wykonawcę, który przyniesie im spore zyski. W 1927 roku, gdy takie nagrania jak *Comet Chop Suey* i *Muskrat Ramble* już od roku znajdowały się w obiegu, Armstrong był na tyle sławny, że Melrose Music Company postanowiła wydać nagrania jego partii solowych. Aby to zrobić, zaprosili go do studia, gdzie improwizował solówki i breaki, które nagrywano na woskowych walcach, jako że w tamtym czasie stosowano nadal dziewiętnastowieczną technikę rejestrowania dźwięku. Improwizacje te zapisał w formie nutowej pianista Elmer Schoebel i zostały one wydane w postaci książek, jako *125 Jazz Breaks for Comet*, w cenie jednego dolara, oraz *50 Hot Choruses for Comet*, w cenie dwóch dolarów za egzemplarz. Były tu również te kompozycje, które nagrał Melrose: dwie piosenki Jelly Roll Mortona - *The Chant* i *Milneburg Joys*, a także *Maple Leaf Rag* Scotta Joplina.

Woskowe walce przepadły, ale nuty pozostały i stanowią dzisiaj interesujący dokument. Daje się tu zauważyć, jak wielka jest różnorodność breaków. Jest ich sto dwadzieścia pięć nagranych niedbale, prawdopodobnie w jednym dniu, a każdy następnym całkowicie różni się od poprzedniego. Ta różnorodność przejawia się nie tyle w harmonice, ile w melodyce. Zdaje mi się, iż błędem jest przypisywanie Armstrongowi wielkiej pomysłowości w harmonice, jak to utrzymywali niektórzy ludzie zajmujący się jazzem. Armstrong uczył się harmonizacji, gdy śpiewał na amatorskim poziomie w zespołach ulicznych, i improwizując starał się stosować harmonie, które już istniały, a nie zmieniać ich, jak to czynili później muzycy w rodzaju Colemana Hawkinsa.

Owa olbrzymia różnorodność breaków dotyczy rytmu i melodyki, a nie harmoniki. Armstrong w charakterystyczny sposób balansuje, kluczy, stale zmieniając kierunek. Nigdy jednak nie pozwala, aby dany wzór istniał dłużej niż przez dwa uderzenia. Nie ma też w tych breakach szeregu ósemkowych nut, ani typowych konfiguracji rytmicznych, powtarzanych dwa albo trzy razy. Wszystko jest różnorodnością - trzy ósemkowe nuty ustępują miejsca synkopowanym ćwierćnutom, po których następuje szybka triola i krótka wstawka (tata) ósemek oraz szesnastek z kropkami. Breaki dobrze ilustrują, jak urozmaicona była gra Armstronga.

Kiedy zapis na walcach woskowych został dokonany, przez szereg miesię-

cy Armstrong nie nagrywał. Być może wynikało to z tego, że Okeh nie sprowadziło swojej aparatury do Chicago, ale mogło także być związane z faktem, że firma znalazła się pod nowym kierownictwem. W listopadzie 1926 roku Okeh zostało wykupione przez Columbię - częściowo dlatego, że miało doskonałe studia nagraniowe przy Union Square w Nowym Jorku. Jakiś czas potem Ralph Peer albo zrezygnował, albo został zwolniony, i przeszedł do pracy w firmie Victor. Nadal interesował się muzyką ludową i pod koniec lat dwudziestych zajmował się rozpowszechnianiem płyt z muzyką, którą dziś nazywa się country and western.

Już w lutym także Myknee Jones przestał pracować jako kierownik nagrań, chociaż nadal związany był w pewien sposób z Okeh. Nowym kierownikiem firmy został Tom Rockwell - energiczny, przystojny mężczyzna, mający wówczas dwadzieścia parę lat. Rockwell był typowym, czarującym, lubiącym sobie popić Irlandczykiem. Część dzieciństwa spędził w sierocińcu, a dorastał w ciężkich warunkach w Teksasie - raz o mało się nie zabił, kiedy pracował przy myciu okien. Uważał za podstawową zasadę w życiu, że człowiek człowiekowi jest wilkiem; w związku z czym należy atakować pierwszemu. Nie miał pojęcia o muzyce i nie mógł zapamiętać żadnej melodii. Cork O'Keefe powiedział o nim: „Tom Rockwell nie potrafił zapamiętać dwóch nut melodii, był zupełnie głuchy na dźwięki.” Później O'Keefe i Rockwell założyli większą agencję impresaryjną i Bing Crosby nieraz docinał Rockwellowi z powodu jego tępego ucha. Przychodził do biura i prosił Rockwella, by zaproponował jakieś piosenki do jego cotygodniowego show. Rockwell, który nie był także w stanie zapamiętać nazw utworów, odpowiadał, że zna dobry numer, ale zapomniał tytułu. „No to go zanuć” - proponował Crosby, a inni dusili się ze śmiechu, kiedy Rockwell usiłował powtórzyć tę melodię.

Jednakże Rockwell chyba lubił jazz i umiał łączyć sztukę z handlem, do czego nie było zdolnych wielu z późniejszych doradców Armstronga. John Hammond powiedział: „Tommy Rockwell dokonywał z Louistem wspaniałych rzeczy w Okeh, nagrywał go śpiewającego komercyjnie piosenki, takie jak *You're Driving Me Crazy*, *Sweathearts on Parade*, *Body and Soul*, czego większość czarnych artystów nie miała szansy zrobić.” Hammond zawsze uważał, że Armstrong powinien był nadal grać jazz nowoorleański, zamiast występować z big-bandami, na co się przeczucił; przyznawał jednak, że Rockwell dawał Armstrongowi pierwszorzędny popularny materiał, zamiast nowatorskich pieśni murzyńskich, jakich wymagano od innych czarnoskórych artystów. Rockwell znalazł się w interesie muzycznym, by robić pieniądze, a jednak również niektóre arcydzieła Armstronga zostały nagrane pod jego kierownictwem. Nie wnosił wiele do nagrań, ale nie narzucał ludziom swoich poglądów.

Rockwell został kierownikiem nagrań na wiosnę 1927 roku. W maju przeniósł się do Chicago i od siódmego do czternastego maja dokonał jedenastu nagrań z Hot Seven Armstronga, z których dwa nie zostały wydane, dopóki Avakian nie odkrył ich wiele lat później w piwnicy. (Rockwell miał rację, wyrzucając *Twelfth Street Rag*, chyba najgorszy utwór z całej serii Hot Five, ale przetrzymał także przez kilka miesięcy jedno z najśłynniejszych nagrań, *Potato Head Blues*.) Hot Seven było po prostu dawnym zespołem Hot

Five, poszerzonym o grającego na tubie kontrabasowej Pete'a Briggsa z orkiestry Dickersona oraz perkusistę Baby Doddsa, z którym Armstrong pracował niegdyś na statkach rzecznych, a później w orkiestrze Olivera. Ponadto puzonista John Thomas od Dickersona zajął miejsce Ory'ego, który chwilowo znajdował się w Nowym Jorku, w orkiestrze Kinga Olivera. St. Cyr grał na gitarze, a także niekiedy na banjo. W tej serii nagrań Armstrong zaczął grać na trąbce, tak jak i podczas występów na żywo.

W tym czasie zespół coraz bardziej odchodził od stylu nowoorleańskiego. Na płytach mniej słychać zespół, a więcej solówek. Nie wiadomo, jak dalece to Rockwell wpłynął na tę zmianę. Nie był kompetentny do udzielania rad w sprawach muzycznych, ale z pewnością zdawał sobie sprawę z nowych tendencji do grania aranżowanej muzyki upiększonej jazzowymi partiami solowymi, z czym świetnie sobie radziły orkiestry Hendersona, Ellingtona, Goldkette'a i innych; wiedział także, że Armstrong jest głównym atutem handlowym i należy przydzielać mu solówki. Jednak styl nowoorleański, chociaż zanikał, wciąż jeszcze był obecny i w tej muzyce istniało dużo dawnego nastroju.

Pierwszym nagraniem Hot Seven jest *Willie the Weeper*, jedno z najbardziej gorących. Punkt kulminacyjny stanowi końcowa solówka Armstronga i następująca po niej finałowa gra całej orkiestry. Solo, mimo że tak niezwykle żywiołowe, było w dużej mierze parafrazą bardzo prostej melodii. Jak przekonaliśmy się, styl nowoorleański polegał na graniu dobrze znanych partii, które noc po nocy mogły być wykonywane w taki sam sposób. Pierwsze solówki Armstronga u Olivera trzymały się bardzo blisko linii melodycznej, a u Hendersona oryginalna melodia często przebijała się przez parafrazę Armstronga. Ta tendencja do rozwijania tematu muzycznego trwała jeszcze w Hot Five. Na przykład jego solo w *Jazz Lips* jest oczywistą modyfikacją, a początkowe figuracje w solówce słynnego *Big Butter and Egg Man* odzwierciedlają melodię: w miarę jak Armstrong gra, rozróżniamy tu i ówdzie kształty oryginalnej kompozycji - niczym skały wystające z pokrytego śniegiem pastwiska. W *Willie the Weeper* ta tendencja do modyfikowania tematu jest nadal obecna.

Na tym etapie swojego rozwoju Armstrong zaczął odchodzić od parafrazy kosztem tworzenia zupełnie nowej melodii, opartej na podstawowych funkcjach harmonicznych, co muzycy nazywają zmianami funkcji. W znacznym stopniu do czystej improwizacji „po funkcjach” kierował Armstronga jego doskonały słuch. Zawsze słyszał harmonie pod melodią i mógł wyrazić ją nie po prostu grając E i G danej melodii, ale na przykład B i C, co wypełniało harmonię. Przesadą byłoby twierdzić, że Armstrong wynalazł pomysł improwizowania na podstawie funkcji harmonicznycch, ale w owym czasie nikt nie miał do tego większych zdolności. Już w 1927 roku pokazywał muzykom, co można osiągnąć tą metodą.

Jak zobaczymy po prześledzeniu jego dalszych dokonań, Louis nigdy całkowicie nie porzucił parafrazy, jako zasady improwizacji jazzowej, ale w połowie serii nagrań Hot Five czysta inwencja stała się podstawową metodą jego gry. Widać to całkiem jasno w słynnej partii solowej w *Potato Head Blues*, najślawniejszego nagrania serii Hot Seven, gdzie w solówce zupełnie porzuca melodię, aby swobodnie improwizować wokół funkcji. (Utwór ten jest zwykłą popularną piosenką, a nie bluesem.)

Najbardziej zdumiewała słuchaczy, a i nadal nas zdumiewa, ta jego nieustanna inwencja muzyczna. W każdym takcie wszystko jest inne, nowe, pełne nieoczekiwanych skoków i zwrotów. Nie ma tu uciekania się do banału, aby wypełnić chwilowy brak wyobraźni; a przy tym jest to wszystko logiczne i dobrze dopasowane. Barwne, nowe figuracje są tak świeże i lśniące, jak refleksy światła słonecznego, tańczące na powierzchni wody.

Do pewnego stopnia owo wrażenie nieograniczonej inwencji jest sztuczką magiczną. Armstrong stosował niektóre z tych figuracji w *Potato Head Blues*, a ponad trzy lata wcześniej w breakach Oliverowskiego *Tears*, i niewątpliwie korzystał z nich w ten czy inny sposób wiele razy w ciągu tych trzech lat. Ponieważ nie zachowało się żadne alternatywne nagranie z serii Hot Five, nie możemy stwierdzić, jak dalece jedna wersja różniła się od drugiej. Na szczęście jednak jeden z utworów serii Hot Seven został nagrany dwa razy w dwóch kolejnych dniach - najpierw jako *S.O.L. Blues*, potem jako *Gully Low Blues*. Nieraz mówiono, że pierwsza wersja została odrzucona, bo władze OKeh uznały, iż słowa piosenki są nazbyt wulgarne; byłoby to jednak dziwne, ponieważ w większości bluesów podtekst seksualny jest ledwie zamaskowany. W pierwszej wersji Armstrong śpiewa jeden chorus, a w drugiej dwa - może więc OKeh chciało mieć więcej śpiewu Louisa, co znacznie zwiększało popyt na ich płyty.

Te dwie wersje są bardzo do siebie podobne - aż do wielu szczegółów partii solowych. Obie zaczynają się szybko graną przez orkiestrę melodią opartą na I *Wish I Could Shimmy Like My Sister Kate*, piosence, którą jakoby skomponował Armstrong. Dodds podejmuje solo, a potem wszystko irracjonalnie zwalnia do tempa bluesa. Armstrong śpiewa, a jego solówki na trąbce, które następują później, jeśli nawet nie są identyczne, to zaskakująco podobne. Każda z nich podzielona jest na sześć dwutaktowych fraz, z których pierwszych pięć zaczyna się długą nutą w górnym rejestrze, skąd schodzi w dół kaskadami w figuracjach o swobodnym rytmie, jakby koty merdały ogonami siedząc na dachu. Pierwsza z tych fraz jest identyczna w obu wersjach, inne zmieniają się nieco, ale w większej części są zasadniczo takie same. Jest mało prawdopodobne, aby Armstrong mógł dokładnie pamiętać, co grał poprzedniego dnia; zwłaszcza że jeszcze występował w klubach i teatrach.

W całej serii nagrań Hot Five nie ma w zasadzie powtórzonego materiału, oprócz tych dwóch wersji tej samej melodii, w związku z czym możemy ulec złudzeniu, że Armstrong improwizował w każdym nagraniu. Należy zdać sobie sprawę z tego, że płyty stanowią zaledwie jedną dziesiątą procentu całej jego twórczości w tamtych latach - reszta muzyki Louisa rozplynęła się w zadymionym powietrzu nocnych klubów i teatrów. W jego grze musiało być znacznie więcej powtórek, niżby to wynikało z pozostałych po nim nagrań. W latach dwudziestych improwizował dziesięć razy tyle muzyki, ile jest jej na płytach, a może nawet dwadzieścia, trzydzieści razy więcej - wystarczająco dużo, by stworzyć z tego kilka symfonii.

Nie chcę sugerować, że w czasie nagrań w studio Armstrong w ogóle nie improwizował. Musiał to robić, jednak większość muzyków zgodziłaby się ze mną, iż w bardziej skomplikowanych fragmentach utworów, takich jak solówki w *Comet Chop Suey*, *Potato Head Blues* i *West End Blues*, stosował opraco-

wane uprzednio tematy, a na spontanicznej inwencji polegał w prostszych kawałkach, skleconych naprędce przed wejściem do studia.

Nie znaczy to także wcale, że takie utwory jak *Gully Low Blues* nie robiły wrażenia, ponieważ Armstrong zagrał to solo już wcześniej; tak jak nie jest prawdą, iż gra Wandy Landowskiej miałaby się nie podobać dlatego, że wariacje Goldberga wykonywała przedtem setki razy.

Nagrania Hot Seven, dokonane podczas sześciu sesji, stanowią w jazzie wielką twórczą eksplozję. Grając z wielką żarliwością i zdającą się nie mieć końca impulsywną wynalazczością, Armstrong zbliżał się do szczytu swych możliwości, który miał osiągnąć rok później. W ciągu lata nie dokonał żadnych oficjalnych nagrań, ale we wrześniu wrócił do studia z pierwotnym Hot Five. Ory opuścił Olivera - który, odrzuciwszy ofertę pracy w Cotton Club, starał się znaleźć w Nowym Jorku inną robotę - i wrócił do Chicago. We wrześniu i grudniu 1927 roku zespół dokonał dziesięciu dalszych nagrań; podczas niektórych z nich występował także gitarzysta Lonnie Johnson, mający kontrakt z OKeh. Johnson, grający także na fortepianie i skrzypcach, powszechnie uważany jest za gitarzystę bluesowego, ale miał gruntowniejsze wykształcenie muzyczne niż inni muzycy - pracował w wodewilu, a w 1919 roku odbył po Europie tournée ze słynną orkiestrą Southern Syncopators Willa Mariona Cooka. (Podczas jednej z tych sesji Johnson zarejestrował także kilka duetów z Johnnym St. Cyrem.) Nagrania te mają bardziej nowoorleański charakter niż dokonania Hot Seven. Prawie zawsze na początku i na końcu utworu słychać całą orkiestrę, często nawet przez dwa chorusy, a w niektórych numerach gra zespołu przemieszana jest z obfitującymi w breaki partiami solowymi. *Ory's Creole Trombone*, które Ory nagrał ze swoją własną grupą w 1922 roku, jest typowym nowoorleańskim utworem z właściwymi mu breakami i ciągami melodycznymi, jakich wymaga nowoorleański styl gry. Przy tej dorywczej metodzie nagrań, prawdopodobnie bardziej przypadek niż taktyka spowodował powrót do pierwotnego składu oraz dawnego wzorca. Tak czy inaczej świadczy to o gotowości Rockwella do nagrywania czystego jazzu.

Co dziwne, w czasie, gdy moda na blues osiągnęła szczyt, w całej serii płyt Hot Five jest bardzo mało prawdziwych bluesów. Armstrong oraz Dodds byli mistrzami tego gatunku i mogliby nagrywać dużo bluesów. Nie robili tego, bo publiczność przyjmowała za blues wszystko, co tylko tak nazwano - każdą opowieść o nieszczęśliwych kochankach. *Keyhole Blues*, *Got No Blues*, *Put 'Em Down Blues* są zwykłymi, popularnymi piosenkami. Tak się jednak składa, że w tej serii istnieją dwa doskonałe bluesy - *I'm Not Rough* oraz *Savoy Blues* - i należy przypuszczać, iż to obecność Lonnie'ego Johnsona sprawiła, że je nagrano.

Utwory te zostały zarejestrowane wraz z innymi wspaniałymi nagraniami, wykonanymi podczas trzech sesji między 9 a 13 grudnia. Z całą pewnością te cztery dni są najbardziej godne uwagi w całej historii jazzu. Wszystkie sześć utworów to standardy jazzowe, a *Hotter Than That* stanowi jedno z najznakomitszych nagrań jazzowych wszystkich czasów. Działo się to w okresie, kiedy Armstrong, Hines i Singleton usiłowali, z fatalnym skutkiem, prowadzić własny kabaret i Armstrong prawdopodobnie grał mniej niż zwykle; w rezultacie przychodził do studia w lepszej formie - zarówno psychicznie,

jak i fizycznie. Nagrania te są tak bogate we wszystko, że nie wiadomo wprost, co wybrać do skomentowania. *Got No Blues* zawiera wspaniałe solo Armstronga. *Struttin' with Some Barbecue*, którego autorstwo Louis i Lii przypisywali sobie, jest przepiękną melodią, po dziś dzień uwielbianą przez muzyków jazzowych. *Once in Awhile* jest również piękną, nadal grywaną kompozycją, w środkowej części której Armstrong gra prostą, swingującą melodię wiodącą.

Spośród dwóch bluesów w tej serii *I'm Not Rough* jest dokładnym przeciwieństwem tego, co sugeruje tytuł: trudnym, twardym, gwałtownym bluesem w umiarkowanym tempie. Lonnie Johnson gra na gitarze klasyczne, jęklive bluesowe solo; Armstrong nie gra, ale śpiewa cyniczne słowa piosenki, zgodne z surowym charakterem utworu, co dobrze ilustruje jego wyczucie „frazowania”, przejawiające się tutaj w rosnącej tendencji do rozciągania i skracania figuracji. To rozciąganie i ścieśnianie tekstu miało się coraz bardziej stawać cechą jego stylu, a na początku lat trzydziestych było już głównym rysem solowego śpiewu Louisa. Nagranie kończy się prymitywnym, a nawet barbarzyńskim riflem, wykonanym przez całą orkiestrę.

Drugim bluesem z tej grudniowej serii 1927 roku jest *Savoy Blues*, klasyczny, nowoorleański utwór, z kilkoma częściami, breakami i grupami figuracji dla rozmaitych instrumentów, a szczególnie dla puzonu. Jest to doskonały kawałek napisany przez Ory'ego. Ory, który skomponował także *Ory's Creole Trombone* i *Muskrat Ramble*, najczęściej grany spośród utworów dixielandowych, jest uważany za jednego z najlepszych kompozytorów pieśni nowoorleańskich, chociaż i w tym wypadku nie możemy być pewni, ile przejął z istniejącej już muzyki. W *Savoy Blues* gra Armstronga wyraża smutek, który coraz częściej miał się pojawiać w jego pracy: od lekkiego smutku *Sweathearts on Parade*, poprzez dramat *West End Blues*, aż do głębokiej melancholii w *Tight Like This*.

Trudno powiedzieć, co takiego w życiu Armstronga mogło wywołać ten stan. Może po prostu dał wyraz uczuciu, które zawsze nosił w sercu? Mimo „zartobliwego”, niefrasobliwego wyglądu zewnętrznego, jego gra świadczyła o wewnętrznej melancholii, do której nie chciał się przyznać. Po tym, co przeszedł, wiedział, że w życiu ludzkim jest wiele smutku.

Sądzę jednak, że kryło się za tym coś więcej. W tym właśnie czasie umarła matka Armstronga, Mayann.² Louis czuł się z nią bardzo związany, bo była jedyną osobą w jego życiu, która zawsze go kochała. Wiele dla niego znaczyła: po ślubie z Daisy przeprowadził się do domu niedaleko miśszkania Mayann i nadal regularnie ją odwiedzał; a kiedy już znalazł się w Chicago, sprowadzał ją tam na długo i starał się, by miała wszystko, czego potrzebowała — tak, jak w istocie robił to zawsze. Śmierć najważniejszej osoby w jego życiu musiała głęboko nim wstrząsnąć. Jestem pewien, że potęgujący się nastrój smutku, prowadzący do klasycznego *West End Blues*, był spowodowany śmiercią Mayann.

Nie wszystko jednak było melancholią. Ogrom emocjonalnej skali Armstronga przejawia się w tym, że tuż przed nagraniem delikatnego i subtelnego *Savoy Blues*, przewodził swojej orkiestrze w burzliwym, oszalałym, najbardziej kipiącym żarem nagraniu jazzowym o wymownym tytule - *Hotter Than That*. Jazz jest grą emocji i nic dziwnego, że triumfy następują jeden po drugim: Bechet w *Sweetie Dear* i *Maple Leaf Rag* 15 września 1932 roku;

Bessie Smith i Armstrong, wykonujący pięć standardów 14 stycznia 1925 roku; Armstrong nagrywający *Skid-Dat-Da-Day* i *Big Butter and Egg Man* 16 listopada 1926 roku; Bix Beiderbecke, wykonujący *I'm Coming Virginia, Way Down Yonder in New Orleans* i *For Not Reason at All in C* 13 maja 1927 roku. (Nawiasem mówiąc, był to wielki dzień jazzu; podczas gdy Beiderbecke nagrywał *Vm Coming Virginia* dla OKeh w Nowym Jorku, Armstrong rejestrował *S.O.L. Blues* dla OKeh w Chicago.) W niektóre dni muzycy przychodzą do studia wypoczęci, a inne wyczerpani, nie mogąc znieść twórczego napięcia; czasem nie grali przez kilka dni i mają coś do powiedzenia; czasem są w podniosłym nastroju, a czasem przybici kłopotami osobistymi. Niekiedy „nie mogą ruszyć”, jak to określają, ale kiedy indziej, znacznie rzadziej, wszystko idzie im jak z płatka.

W tym dniu Armstrongowi wszystko się udawało. Chociaż i inni członkowie orkiestry mają solówki, *Hotter Than That* przez cały czas jest popisem Armstronga. Utwór ten stanowi po prostu jamową wersję ostatniej części *Tiger Rag*, bardzo prostego wzorca, z którego Armstrong lubił czerpać pomysły. W *Hotter Than That* naprawdę ważne jest to, w jaki sposób Armstrong przez cały czas swinguje. Jest to zadziwiające wykonanie, pełne brawurowej pewności siebie, prawie bez potknięcia. To jedno nagranie wystarczyłoby, aby Armstrong skierował jazz na nowe tory.

W danym momencie trudno było sobie wyobrazić, aby jakiegokolwiek nagrania mogły dorównać *Hotter Than That* i *Savoy Blues*. Jednakże w roku następnym Armstrong stworzył co najmniej trzy arcydzieła, które dorównywały tamtym, albo nawet je przewyższały. Najpierw jednak nastąpiła kolejna długa przerwa; dopiero w końcu czerwca OKeh sprowadziło znów swoją aparaturę do Chicago (5 lipca firma nagrała Armstronga i Bixa Beiderbecke'a) i w ostatnich dniach czerwca i pierwszych dniach lipca Armstrong zarejestrował dziewięć utworów. Zostały wydane jako Hot Five, ale zespołu nie stanowili już ci sami muzycy, którzy nagrali *Comet Chop Suey*. Odeszła większość nowoorleańskich wykonawców, a wraz z nimi odchodził styl nowoorleański. Tym razem instrumentalisci zostali ściągnięci z orkiestry Carrola Dickersona z Savoy Ballroom, a znaleźli się wśród nich Hines, Zutty Singleton, grający na banjo Mancy Cara, klarnecista Jimmy Strong i puzonista Fred Robinson. Hines i Singleton należeli naturalnie do najlepszych jazzmanów, ale trzej pozostali byli tylko zwyczajnymi, umięcymi czytać nuty muzykami sesyjnymi, nie mogącymi wiele zaoferować jako soliści jazzowi. Chociaż większość tych nagrań zawiera improwizowane partie, wykonywane przez całą orkiestrę, są także skomponowane fragmenty, które muzycy grają z nut. Jeden z nich, wielki *West End Blues*, nie ma absolutnie nic wspólnego ze stylem nowoorleańskim.

Ostatnia seria nagrań tej grupy została dokonana w grudniu 1928 roku, kiedy przestano udawać, że jest to zespół nowoorleański. Muzycy znów odeszli do orkiestry Dickersona, a do zrobienia aranżacji zostali zaangażowani Don Redman oraz miejscowy pianista Alex Hill. Redman grał także podczas nagrywania niektórych płyt. Prawdopodobnie to Tommy Rockwell zdecydował o odejściu od nowoorleańskiego formatu, bowiem już w 1928 roku stało się jasne, że minęły czasy małych, nowoorleańskich grup. Zespoły grające do tańca to teraz duże, dziesięcio- lub dwunastoosobowe „orkiestry”,

wykonujące popularne piosenki z instrumentalnymi partiami solowymi - takimi były zespoły Whitemana, Hendersona i Goldkette'a. Czarne orkiestry miały szczególne wzięcie u białej publiczności - nie wszędzie, bo niektóre hotele nadal upierały się przy białych orkiestrach, ale przeżytki te stopniowo zanikały. Grając dla liczniejszej i bogatszej białej publiczności, którą ściągały takie zespoły jak Hendersona czy Ellingtona, można było znacznie więcej zarobić.

Armstrong pokazał już, że potrafi przyciągnąć białych do kolorowych lokali „black and tan”, w których grał. Rockwell próbował wprowadzić go teraz na rynek muzyczny dla białych, w związku z czym na większą skalę zaczął rozprowadzać płyty Armstronga w sklepach białych. Dlatego też zmienił formułę Hot Five, aby zespół był bardziej zbliżony do typowych orkiestr tanecznych; nadal jednak była to grupa przejściowa. Na płytach w dalszym ciągu słychać dosyć dużo gry całej orkiestry, przemieszanej z wykonaniami zapisanych aranżacji; zespół działał na obu tych polach.

Bardzo interesującą grę zespołową słychać w czterech akompaniamentach, jakie Armstrong wykonał dla śpiewaczki Lillie Delk Christian w dniu poprzedzającym rozpoczęcie ostatniej serii nagrań Hot Five. Zarówno wykonawczyni jak i jej piosenki są typowe dla tamtych czasów, jednak w towarzyszącej jej orkiestrze, o nazwie Louis Armstrong's Hot Four, zagrali, obok Armstronga, Hines, Jimmie Noone na klarncie i Mancy Cara z orkiestry Dickersona na banjo. Noone nagrywał w tamtym czasie serię znakomitych płyt z małą orkiestrą, w skład której wchodził jeszcze jeden instrument dęty oraz Hines przy fortepianie, i był mistrzem w tego rodzaju pracy zespołowej. Nagrania z Lillie Delk Christian mają lżejszy charakter niż Hot Five, jest to swobodny, figlarny swing, który wyprzedzał filing charakterystyczny dla małych zespołów jazzowych następnego dziesięciolecia.

Ogólnie biorąc, tych dziewiętnaście nagrań, wykonanych w czerwcu, lipcu i grudniu 1928 roku, nie jest tak dobrych, jak poprzednie: Strong i Robinson nie dorównują Doddswowi i Ory'emu, a często nudne albo sentymentalne pasáže nie mają nic z siły i żaru nowoorleańskiej orkiestry. Jednakże, dla równowagi, ta nowa formuła dała Armstrongowi więcej przestrzeni i w tym końcowym rozkwicie zespołu Hot Five zarejestrował kilka najlepszych nagrań jazzowych wszechczasów.

Jednym z takich utworów, który robił szczególne wrażenie na jazzowym audytorium, był duet Armstronga z Hinesem w *Weather Bird*, nagrany wcześniej przez Armstronga z Creole Jazz Band jako *Weather Bird Rag*. Precedens ten stworzyli cztery lata wcześniej Oliver i Morton, nagrywając duet fortepianu z kornetem (był to także jeden z pierwszych eksperymentów z zapisem elektrycznym).³ W każdym razie ktoś zadecydował, że ten kawałek, nie zawierający ani w śpiewie, ani w muzyce żadnych nadzwyczajności, jakich publiczność spodziewała się po Armstrongu, nie był dostatecznie komercyjny - i nie został wydany przez półtora roku, dopóki Armstrong nie nagrał duetu z pianistą Buckiem Washingtonem w *Dear Old Southland*, aby dostarczyć utworu na drugą stronę płyty.

W Oliverowskiej wersji tego utworu, w ostatnich chorusach, jest miejsce na break w wykonaniu różnych instrumentów, w tym dwóch kornetów. Armstrong i Hines grają solowe chorusy, a potem wymieniają się breakami.

Ówczesni entuzjaści jazzu, a publicyści jazzowi po dziś dzień, poświęcali wiele uwagi „wzajemnemu oddziaływaniu” na siebie tych dwóch wielkich muzyków. W rzeczywistości wpływu tego jest mniej, niż mogłoby się wydawać. Hines był człowiekiem o mocnym poczuciu własnej wartości i uważał się za równego Armstrongowi; Armstrong zaś był wschodzącą gwiazdą. Żaden z nich nie miał ochoty kształtować swojej gry na wzór kogoś innego, jak to robił Armstrong w stosunku do Olivera. Mimo to zawsze coś bierze jeden od drugiego: wchodząc po drugiej solówce Hinesa, Armstrong naśladuje końcowy motyw pianisty, a potem, w szeregu breaków kończących to nagranie, Louis przerabia w jednym miejscu opadający, skrócony motyw, który dopiero co grał Hines; i tyle jest ich wzajemnego oddziaływania. Niemniej jednak są to dwaj ludzie spośród najznakomitszych muzyków w historii jazzu, i jeżeli ich gra nie przeplata się, to przynajmniej się uzupełnia.

Jednym z najbardziej interesujących nagrań w tej ostatniej serii Hot Five jest prosty blues pod tytułem *Muggles*, co w slangu muzyków oznacza marihuanę. Zaczyna się on partiami solowymi fortepianu, puzonu i klarнету - nie bardzo według nowoorleańskiego wzoru - a potem Armstrong gra wydłużony break, obejmujący dwa ostatnie takty solówki Johnny’ego Stronga, jednocześnie zdwajając tempo. Innym z najslawniejszych utworów tej ostatniej grupy, zapowiadającym nowy sposób gry Armstronga, jest *Tight Like This*. Jakieś dwa tygodnie wcześniej The Cotton Pickers McKinneya, pod muzycznym kierownictwem Dona Redmana, nagrali surowy, sugestywny utwór, zatytułowany *It’s Tight Like That*, który stał się bardzo popularny i często nagrywany. Według Johna S. Wilsona, krytyka jazzowego „New York Timesa”, ten nowy numer został napisany przez Langstona Curła, trębacza Cotton Pickers, jako replika poprzedniego.⁴ Don Redman wziął nuty do Chicago, zrobił aranżację i nagrał.

Jest to kolejny popisowy numer Armstronga, grającego na końcu trzy dramatyczne chorusy na tle skromnego riou innych instrumentów dętych. Tytuł tego utworu ma wyraźnie seksualne podłoże i jest w nim sporo związanego z tym żargonem. Na szczęście, Armstrong potrafi wznieść się ponad takie rzeczy. Szarżuje przez dwa pierwsze chorusy, wykorzystując pełną skalę swego instrumentu, całymi garściami ciskając szaleńcze frazy. W kończącym chorusie gra długie, wysokie nuty, wznoszące się ponad towarzyszącym im riffem, a potem wijące się w dół do zakończenia. Stało się to jego zwyczajem - zamiast zakończyć na wzór nowoorleański grą całego zespołu, Armstrong grał dwa albo trzy chorusy, z których ostami składał się zwykle z prostego motywu, kilkakrotnie powtarzanego w górnym rejestrze. Z czasem wyeksploatuje tę formułę do cna, ale tutaj płynie ona z serca, co działa na słuchaczy.

Ze wszystkich nagrań Hot Five niewątpliwie najsłynniejszy jest *West End Blues*, uważany przez wielu krytyków za najznakomitsze dokonanie Armstronga oraz w ogóle za jedno z najlepszych nagrań jazzowych. Zostało wykonane w czerwcu, przed przyjazdem Redmana, ale w bardzo dużym stopniu nosi już znamię nowego stylu i jest popisowym numerem Louisa, daleko odbiegającym od stylu nowoorleańskiego. Jest to prosty blues, skomponowany przez Joe Olivera i nagrany przez niego zaledwie dwa tygodnie przed tym, jak nagrał go Armstrong. Jest kwestią sporną, czy Armstrong słyszał wersję

Olivera, ale w każdym razie i tak nic z niej nie przejął. W wykonaniu Olivera jest to prosty, bardzo zwyczajny blues, z mało ciekawą solówką, chociaż, żeby mu oddać sprawiedliwość, trzeba przyznać, że Oliver miał wówczas problemy z zębami. Wersja Armstronga natomiast jest tak niedościgną, że tylko niewielu trębaczy potrafiło ją zagrać, idąc nuta za nutą. W ciągu pięciu lat, jakie minęły od rozstania się z orkiestrą Olivera, Armstrong poczynił ogromne postępy w grze solowej. *West End Blues* Louisa Armstronga jest jednym z arcydzieł dwudziestowiecznej muzyki, zatrzymaną chwilą czasu, która przetrwa tak długo, jak długo będzie istniała muzyka. Niedawno mój przyjaciel odtworzył to nagranie swoim uczniom, którzy niezbyt interesowali się jazzem. Gdy blues dobiegł końca, w sali zapanowała kompletna cisza.

Utwór muzyczny takiej jakości musiał być przygotowany przed wejściem do studia. Zutty Singleton powiedział: „Ćwiczyliśmy to w pokoju Lii, bo miała nowiutki, krótki fortepian skrzydłowy, który bardzo podobał się Hinesowi.”⁵ Hines wspominał: „Nie wiedzieliśmy, jakie ma być -zakończenie. Doszliśmy do końca i Louis popatrzył na mnie. Przyszedł mi do głowy maleńki fragmencik z klasyki, który grałem dawno temu. Zagrałem go pięć razy, a kiedy skończyłem, przytrzymałem akord. Louis kiwnął głową i zakończyliśmy wspólnym akordem.”⁶ Nie wiadomo, czy Hines mówił to o pracy w studiu, czy o próbie odbywanej gdzieś indziej, ale twierdził, że powtarzali to kilka razy, ponieważ raz spadł talerz z perkusji, a potem Singleton przegapił swoje wejście. Prawdopodobnie historycy jazzu wiele daliby za to, by mieć te alternatywne matryce.

Z pewnością dużo materiału muzycznego z *West End Blues* Armstrong opracował już wcześniej. Zastosował na przykład całe opadające zakończenie ze słynnego wstępu w mało znanym nagraniu bluesowym *Changealbe Daddy of Mine* Margaret Johnson, zarejestrowanym trzy i pół roku wcześniej. Biorąc to pod uwagę przypuszczam, że przygotował cały wstęp, przez pewien czas traktując go jako materiał do swoich występów w teatrach i kabaretach. Ponadto w jego grze często spotykane są sekwencje zejść z wysokich, przytrzymywanych nut i podejrzewam, że grał już wcześniej te, które pojawiają się w środku jego ostatniego chorusu. Z drugiej strony intuicja, oparta na moim własnym muzycznym doświadczeniu, mówi mi, że cała zapierająca dech, pozbawiona tempa fraza w taktach szóstym i ósmym była improwizowana na miejscu. Z pewnością stanowiła mieszaninę spontaniczności i adaptowania poprzednio opracowanego materiału.

Skądkolwiek by się to jednak wzięło, wprawiało w podziw każdego, nie wyłączając samego Armstronga. Earl Hines powiedział: „Kiedy płyta wyszła, słuchaliśmy tego z Louistem niemal przez dwie godziny i czuliśmy się obaj po prostu oszołomieni, bo nie mieliśmy pojęcia, że okaże się to aż tak dobre.”⁸

Nie zdawali sobie sprawy z tego, że kiedy w dusznym studiu OKeh przebrzmiały ostanie nuty *West End Blues*, cała muzyka uległa zmianie i nigdy już nie miała być taka sama, jak przedtem. Jeżeli nawet Armstrong nie dokonał tego wcześniej, to teraz w niezbity sposób udowodnił wszystkim, że jazz jest czymś więcej niż tylko muzyką, przy której się pije i tańczy. Nagraniem tym pokazał światu raz na zawsze, że jest to muzyka o wielkich możliwościach wyrazu; dziedzina sztuki, którą ludzie mogliby z pożytkiem zgłębiać przez całe życie.

Na rozstaju

Na wiosnę 1929 roku, kiedy Louis Armstrong miał przenieść się do Nowego Jorku i rozpocząć nowy okres w swojej karierze, był już dojrzałym i uformowanym artystą. Całkowicie panował nad swoim instrumentem, osiągnął znaczną pewność siebie, a jego geniusz twórczy sięgnął niebotycznych szczytów. Poza tym uznawano go nie tylko za czołowego wykonawcę jazzowego, ale wręcz za bohatera jazzu. Ci, którzy szczególnie poważnie traktowali jazz, dawali czasem pierwszeństwo Duke'owi Ellingtonowi, który postrzegany był jako kompozytor, a to w zachodniej muzyce zawsze bardziej się liczy. Jednakże Murzyni, biali miłośnicy jazzu i muzycy umieszczali Armstronga na pierwszym miejscu.

Szczególnie dla Murzynów stanowił ważną postać. W 1929 roku Stany Zjednoczone nadal były krajem, w którym w dużym stopniu panowała segregacja rasowa. Nie istnieli pierwszoligowi murzyńscy sportowcy - ograniczono ich do czarnych lig. Było niewielu czarnych urzędników państwowych, niewielu sławnych artystów i garstka Mur/ynów na wysokich stanowiskach w biznesie. Nastawienie białych, nawet spośród tych, którzy sympatyzowali z czarnymi, było takie, że Murzyni stanowią pośledniejszy gatunek ludzi - nie tak mądrych, nie tak subtelnych, mniej ucywilizowanych, nie mających takich perspektyw jak biali. Zaś czarnoskórzy, choć bardzo temu zaprzeczali, czuli się gorszymi od białych. Nawet tam, gdzie Murzyni zaczęli odnosić sukcesy, szczególnie w przemyśle rozrywkowym, trudno im było udowodnić, że są w tym lepsi od białych.

Tymczasem Louis Armstrong nie tylko był lepszy, ale w ogóle najlepszy. Sami biali uznali go za najwspanialszego trębacza i muzyka jazzowego Stanów Zjednoczonych - a może i całego świata. Dla milionów Murzynów, jak Ameryka długa i szeroka, było nadzwyczaj ważne, że czarny człowiek mógł być w czymś lepszy od białych.

W 1929 roku Armstrong był idolem dla czarnych, stanowiąc dla nich źródło dumy i radości. Ponadto coraz bardziej był naśladowany przez białych. Ludzie kierujący przemysłem rozrywkowym widzieli w nim użyteczny towar, który może być z zyskiem sprzedany publiczności. W 1929 roku Armstrong stanął na rozstajach dróg - z jednej strony istniała potencjalnie

olbrzymia publiczność, którą przyciągał śpiewem, błazenadą i estradową osobowością. Z drugiej był jazz, uważany przez wielu intelektualistów, muzyków oraz zwykłych miłośników za muzykę wartą szacunku.

Podczas ostatnich czterech lat spędzonych w Chicago Armstrong potrafił pogodzić ze sobą obie te rzeczy. Dokonał serii brzemiennych w skutki nagrań jazzowych, wpływających na zmianę kierunku muzyki, której wstrzyknął wystarczającą dozę murzyńskiego śpiewu oraz komizmu, by w równym stopniu stała się atrakcyjna dla przeciętnych nabywców płyt, jak i dla entuzjastów jazzu. W tym samym czasie śpiewał i tańczył w okolicznych klubach, gdzie grał także wystarczająco dużo jazzu na trąbce, by stworzyć muzykę, jaką prezentował potem na płytach. Oba te działania przyniosły efekty - miał swoją publiczność kabaretową oraz swoich miłośników jazzu. Robert Donaldson Darrell, który chwalał go od 1927 roku, stwierdził w recenzji ostatniej płyty na jesieni 1929 roku: „Louis Armstrong niezmiennie utrzymuje swój wysoki poziom”,¹ a kilka miesięcy później dodał: „Gwiazdą studia OKeh jest zdumiewający Louis Armstrong, którego orkiestra idzie od jednego wspaniałego sukcesu do drugiego, ani na chwilę nie tracąc pomysłowości i indywidualności.”² W 1931 roku Darrell doniósł, iż Armstrong sprzedał ponad sto tysięcy płyt bez pomocy szczególnej reklamy. W 1932 roku pisał: „...Dzięki fantastycznym rapsodiom na trąbkę, sięgającym nieba glissandom oraz płomienną pirotechnicę czarnego Sowizdrzała z Nowego Orleanu, gorący jazz z upadającego gatunku staje się żywą sztuką, dodając płynności i lekkości muzyce przyszłości. Louis Armstrong wniósł do muzyki barbarzyńską radość oraz humor, którego wcześniej nie znano. Szaleńczo wirtuozowska gra Armstronga wyzwała trąbkę z ograniczeń nałożonych na ten instrument przez Berlioza, Rimskiego-Korsakowa i Straussa. Jego śpiew - jeżeli owa wokalizacja może być nazwana śpiewem - jest bujnym rozkwitem, jednocześnie prymitywnym i subtelnym *fluide et surrealiste*. Jako śpiewający aktor zakasował nawet Szalapina. Słuchając Louisa każdy stwierdzi, że Lady Jazz jest nadal wymowna, niemoralna i pełna wyrazu.”³

Darrell był wyrobionym krytykiem, wykształconym na muzyce klasycznej i piszącym dla miłośników Wagnera oraz Beethovena. Od tego momentu intelektualiści nie widzieli już w Armstrongu schizofrenicznego rozdarcia pomiędzy komikiem a artystą, ale przyjmowali go jako całość.

Aby zrozumieć, dlaczego Armstrong obrał taki właśnie kurs, warto zatrzymać się na chwilę, by mu się bliżej przyjrzeć. W 1929 roku miał trzydzieści lub trzydzieści jeden lat. Nie był już chłopcem, był doświadczonym mężczyzną, łączącym w sobie siłę i słabość. Pomimo skromnego wykształcenia i znacznej naiwności całkiem jasno odróżniał dobro od zła i nie miał złudzeń co do natury otaczającego go świata. W kwestii uczuć był kierującym się instynktem realistą, nie pozbawionym pewnego sentymentalizmu, co wpływało czasami na jego muzyczne interpretacje. Był wspaniałomyślny, otwarty, nic można było go nie lubić, chociaż potrafił być także irracjonalnie uparty i wybuchowy, gdy nazbyt go naciskano.

Szczególnie nie pozwalał sobie powiedzieć, jak powinien grać oraz zachowywać się na scenie. Przez cały czas swej kariery pozwalał innym wybierać dla siebie muzyków do nagrań, melodie i aranżacje; kiedy jednak znalazł się

na estradzie, to on rządził. Ustalał tempa, mówił, co się będzie grać, grał jak chciał i wygłupiał się tak, jak to uznał za stosowne. Dave Gold z agencji Glasera powiedział: „To był uparty facet. Dla mnie był uroczy, miły i uprzejmy, chociaż potrafił być twardy w stosunku do otaczających go ludzi, kiedy chciał być pewny, że dobrze wykonają swoją robotę.” Joe Sully, także z biura Glasera, który w pewnym okresie załatwiał Armstrongowi angaże, stwierdził: „Nie można mu było powiedzieć, co ma robić na scenie... jedynie o to walczył. Chciał robić show według własnego widzimisię.” Potrafił nawet odrzucić sugestie samego Joe Glasera, któremu pod innymi względami całkowicie ulegał.

Nie można powiedzieć, by otaczający go ludzie nie popychali go w stronę komercji. Glaser zawsze zachęcał Armstronga, żeby się wygłupiał.⁷⁴ „Mówiłem mu: «Louis, zapomnij o tych przeklętych krytykach i muzykach. Graj dla publiczności. Śpiewaj, graj i śmieję się. Uśmiechaj się, do diabła, wygłupiaj. Daj im to, czego chcą.»”⁷⁵ Oczywiście, kierownicy nagrań także zainteresowani byli przede wszystkim przebojami muzycznymi, a nie wielkim jazzem.

Jednak Armstrong samodzielnie decydował o tym, co będzie robił na scenie i jak będzie grał; to on sam obrał taktikę zadowalania tłumów, stosowaną przez lata kosztem prawdziwego jazzu. Aby zrozumieć, dlaczego dokonał takiego wyboru, musimy zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt jego charakteru, niezbyt znany innym ludziom, prócz pracujących z nim muzyków.

Jak już widzieliśmy, pomimo wrodzonej nieśmiałości Armstrong bardzo żywo reagował na wyzwania. Rex Stewart wszedł raz do klubu zdecydowany dać nauczkę Armstrongowi. Według Zutty’ego Singletona: „Rex Stewart pragnął się dobrze do Louisa. Włazł na estradę i chciał wyciągnąć bardzo wysoką nutę, ale mu nie wyszło. Wtedy Louis powiedział: «Trochę więcej zawodowej uprzejmości, stary.»”⁷⁶ Nie było to zabawne dla Armstronga, że jego protegowany zwrócił się przeciwko niemu. Jeśli wierzyć Stewartowi, Louis nie rozmawiał z nim przez jakiś czas. Pops Foster, nowoorleański basista, który grał w zespole Armstronga przez kilka lat w latach trzydziestych, powiedział: „Louis był naprawdę zazdrosny o innych instrumentalistów, którzy się wybili. Jeżeli grałeś słabo, nie było dla ciebie miejsca w zespole; jeżeli za dobrze - też nie. Kiedy raz szalałem na basie, krzyknął: «Hej, człowieku, jeśli chcesz grać na trąbce, to chodź tutaj i graj...» Louis nie powinien być tak zazdrosny, ponieważ był najwybitniejszym muzykiem.”⁷⁷ Singleton stwierdził: „Louis bywał trochę zazdrosny. Przekonali się o tym Barney [Bigard], Pops Foster i Arvell Shaw [basista w późniejszych zespołach].”⁷⁸ Ta zazdrość Armstronga była całkiem nie kontrolowana, zachowywał się jak kot, który się jeży na widok wroga.

Jak to można pogodzić z prześladowającym go do końca życia brakiem pewności siebie? Według doktora Alexandra Schiffa, który podróżował z Armstrongiem w ostatnich latach jego życia, „był miłym, skromnym, uczynnym człowiekiem; trzeba było go bardzo zirytować, żeby stracił panowanie nad sobą. Trzy razy był na dnie, zanim osiągnął szczyt”. Marge Singleton powiedziała: „Louis był nadal skromnym człowiekiem. Człowiekiem z krwi i kości, aż do samego końca.”⁷⁹ Pewnego razu, gdy jechał z Zuttyem cadillakiem na występ u Johnny’ego Carsona, powiedział do Sin-

gletona: „Czy to nie jest fajne?”¹⁰ W tym czasie cieszył się już światową sławą.

Wskazówką do rozwiązania tkwiącego w naturze Armstronga paradoksu jest wypowiedź, jakiej udzielił trębaczowi Ruby'emu Braffowi: „Każdy może ukraść mi wszystko, z wyjątkiem należnych mi oklasków.”¹¹ Marshall Brown, muzyk, który znał go w późniejszych latach, powiedział: „Było w nim sporo z ulicznego naganiacza... Fantazja, z jaką ujmował publiczność, i uległość wobec białych... Pragnął aplauzu, czuł się od niego uzależniony.” Armstrong był pod tym względem nałogowcem. Powiedział kiedyś dziennikarzowi: „Te kontrakty na jedną noc nie są wcale takie złe... Biorę je i gram, ponieważ kocham muzykę. Mogłbym występować tylko w Nowym Jorku, ale nie mam nic przeciwko pojechaniu tam, gdzie czeka publiczność - do miast i miasteczek. Pragnę publiczności, chcę słyszeć jej oklaski.”¹²

Armstrong miał tak głęboko zakorzenione poczucie braku bezpieczeństwa oraz przekonanie o swej bezwartościowości, że nigdy nie mógł się z tego otrząsnąć; nawet wówczas, kiedy stał się jednym z najsłynniejszych ludzi na świecie. O tym chorobliwym poczuciu niższości zapominał na chwilę, występując przed tysiącami, milionami ludzi, grając, śpiewając, śmiejąc się, błaznując.

W 1929 roku dla muzyków jazzowych, oraz ich impresariów, granica pomiędzy komercją a sztuką była bardzo mglista. Henderson, Armstrong, Ellington czy Oliver nie uważali się za artystów, a już z pewnością nie za twórców ludowych, gdyż w ogóle niewielu z nich znało ten termin. Człowiek taki jak Armstrong, który zdobywał pożywienie, wyskrobując wyrzucone puszki i przez całe dzieciństwo nie miał ubikacji w mieszkaniu, nie zdołałby uznać głodowania na poddaszu za uprawianie sztuki. Dla Armstronga i jego czarnoskórych kumpli alternatywę show-businessu stanowiła praca za dniówkę. Gdzież indziej mogliby grać swoją muzykę, jak nie w kabaretach, teatrach i salach tanecznych?

Nic w tym dziwnego, że biali pionierzy muzyki jazzowej byli bardziej skłonni do gnieżdżenia się na strychach i przymierania głodem. Wielu z nich wyszło z domów ze ścianami obwieszonymi reprodukcjami obrazów starych mistrzów, z nutami sonet Beethovena na fortepianie i kompletem dzieł Szekspira na półkach. Niektórzy z nich słyszeli o Keatsie i Shelleyu, o poświęceniu życia dla sztuki. Jednak dla wielu czarnych, szczególnie tych wyrosłych w nowoorleańskim getcie, idea artysty jako niezwyklej istoty obdarzonej szczególną misją, była całkiem nieznaną. Widzieli, że otoczeni przez rekiny pracują w brutalnym, a niekiedy i niebezpiecznym interesie, mając z tego tyle, że nie muszą harować gdzieś w porcie. Nie znaczy to, że nie dbali o muzykę - kochali ją wystarczająco mocno, by grać nawet za darmo. Czuli się niezależni i nie znosili, gdy mówiono im, co mają robić. Jednak i oni uznawali, iż mogą żyć jedynie w granicach wytyczonych przez przemysł rozrywkowy, w związku z czym muszą poddać się jego prawom. Jazz w tym czasie był niewolnikiem show-businessu i nie mógł iść swoją własną drogą.

W 1929 roku stawało się jasne dla muzyków, agentów przemysłu rozrywkowego i samego Armstronga, że może być on gwiazdą, która zainteresuje tłumy białej i czarnej publiczności. Zaczęto wywierać na niego presję, by pracował w takim czy innym klubie, występował w tym czy w innym mieście,

nagrał taką czy inną płytę. Jeśli dodać do tego jego brak pewności siebie, połączony z desperackim głodem aprobaty, nie można było oczekiwać, że odmówi „w imię sztuki”. Wewnętrzne oraz zewnętrzne naciski były zbyt wielkie.

Szczególnie napierał na Louisa Armstronga Tommy Rockwell. W ciągu pracy na stanowisku kierownika nagrań Rockwell nauczył się dostrzegać potencjał tkwiący w czarnym show-businessie. Chociaż jakiś czas związany był z O'Keem, stał się współnikiem Córka O'Keefe w prowadzeniu i angażowaniu zespołów, a także pomagał w produkcji przedstawień czarnego Lafayette Theatre w Harlemie. Interesowały go śpiewające murzyńskie talenty - w tym okresie odkrył Mills Brothers i zaczął kierować ich karierą - i natychmiast zwrócił uwagę na Armstronga. Jaką umowę zawarł z Louistem, tego dokładnie nie wiemy, ale najwyraźniej był to pisemny kontrakt, ponieważ później, kiedy Armstrong podpisał kolejny z innym menedżerem, musiał dokonać z Rockwellem ostatecznego finansowego rozliczenia.

Tommy Rockwell był pierwszym z trzech białych, których w przeciągu następnych sześciu lat Armstrong wybrał na swych impresariów. Wszyscy trzej podobni byli do siebie - brutalni, skłonni do bijatyk, dwulicowi i bezlićności, kiedy osiągali przewagę nad przeciwnikiem. Ponadto, jeśli nawet osobiście nie byli gangsterami, to współpracowali z nimi na swoich własnych warunkach. W latach trzydziestych oraz czterdziestych Rockwell i Joe Glaser stali się potężnymi postaciami w przemyśle rozrywkowym, i używali swej władzy dla wzbogacania się. Armstrong nie musiał wybrać akurat tych ludzi, by go reprezentowali. Miał wokół siebie wielu sympatyczniejszych białych facetów, do których mógł zwrócić się po rady lub wskazówki - na przykład E. A. Fearn i Ralph Peer, dwaj doświadczeni pracownicy przemysłu nagraniowego, których Armstrong znał wystarczająco blisko. Jak zwykle jednak pociągali go mężczyźni twardzi, agresywni, solidnie pijący i przeklinający, mający powiązania ze światem przestępczym.

Rockwell nie był wcale najgorszym z nich, nie stanowił też złego wyboru. Pomimo swego „drewnianego ucha” miał, według O'Keefe'a, wyśmienitą intuicję, dzięki której wyczuwał autentyczne talenty. Nagrywał Armstronga przez dwa lata, widział, jak wzrasta jego pozycja, i teraz gwałtownie popychał go do przodu. Dla pracownika firmy nagraniowej działanie w roli impresaria artysty przypisanego do jego własnej agencji stanowi jawny konflikt interesów, ale dla Rockwella nie stanowiło to żadnej przeszkody; a też i czasy były szczególne. Chociaż Rockwell często odwiedzał Chicago, przede wszystkim jednak rezydował w kwaterze głównej O'Keem w Nowym Jorku. W lutym załatwił Armstrongowi na początek marca krótki, solowy kontrakt do Savoyu w nowojorskim Harlemie, znanej sali tanecznej dla czarnych.

Armstrong zdawał sobie doskonale sprawę z faktu, że kabarety w Chicago splajtowały, i cieszył się z wyjazdu. Był solistą zespołu prowadzonego przez pianistę Luisa Russella, z którym dużo pracował w ostatniej dekadzie. Russell wychował się w Panamie, ale w wieku około siedemnastu lat przeniósł się do Nowego Orleanu, gdzie występował, głównie grając solo, w knajpach i kabaretach. Wyjechał do Chicago wraz z powszechną migracją czarnych muzyków w 1924 roku, a w roku następnym dołączył do orkiestry Olivera. Pozostał u niego przez następne dwa lata, a potem stanął na czele zespołu

złożonego w części z muzyków, którzy odeszli od Kinga. Luis Russell nie był wymagającym szefem i nigdy nie trzymał swoich ludzi tak krótko, jak mógłby to robić, ale na początku lat trzydziestych jego orkiestra była jednym z najlepszych czarnych zespołów swingowych - nie najbłyszotliwszą, ani nie grającą najbardziej skomplikowanych aranżacji, ale posiadającą pierwszorzędnych solistów i lepiej swingującą niż większość orkiestr. W dużym stopniu działo się tak dlatego, że miała zawsze sporo muzyków z Nowego Orleanu - w tym wypadku perkusistę Paula Barbarina, basistę Popsa Fostera oraz klarancistę Alberta Nicholasa, jak również takich czołowych instrumentalistów, jak puzonista J. C. Higginbotham i saksofonista altowy Charlie Holmes, obaj zaliczający się do najlepszych muzyków tego czasu.

Armstrong był teraz murzyńskim bohaterem i czarni napływali tłumnie do Savoyu, by móc go posłuchać. Według Dave'a Peytona „na długo przed otwarciem można było widzieć kolejki ludzi stojących na Lenox Avenue i pragnących dostać się do środka, ale tysiące z nich odchodziło z kwitkiem... Na cześć Louisa wydawano wiele bankietów, a mały mistrz jazzu był spokojny, zamknięty w sobie i skromny.”¹³

Ponadto Rockwell, kiedy już ściągnął tam Armstronga, postanowił nagrywać go dla OKeh. Plan polegał na tym, by korzystając z pospiesznie napisanych kompozycji, z których część grana była w Savoyu, zarejestrować go z zespołem Russella. Na jednym z bankietów wydanych na cześć Armstronga zgromadziło się wielu największych białych jazzmanów. Był wśród nich Eddie Condon, dobry banjoista, który stał się ważną figurą w dixielandowym ruchu lat czterdziestych. Apodyktyczny Condon zasugerował Rockwellowi, który nagrywał go wcześniej w Chicago, żeby utworzyć mieszany rasowo zespół gwiazd i nagrać trochę jazzu w starym stylu. Działo się to po wypiciu sporej ilości alkoholu i Rockwell zgodził się na ten pomysł. Condon natychmiast zwerbował spośród gości puzonistę Jacka Teagardena, gitarzystę Eddiego Langa i pianistę Joe Sullivana, wszyscy biali, i dwóch czarnoskórych instrumentalistów - perkusistę Kaisera Marshalla z zespołu Hendersona oraz saksofonistę tenorowego Happy'ego Caldwell, który związany był kontraktami w Nowym Jorku. Czas sesji nagraniowej został ustalony na ósmą rano, i kiedy przyjęcie się skończyło, nie warto już było iść do domu. Marshall powiedział: „Wozilem chłopaków w kółko swoim samochodem... o szóstej zjedliśmy śniadanie i o ósmej mogliśmy wejść do studia. Wzięliśmy ze sobą flaszkę whisky.”¹⁴

Później dołączyli do nich ludzie Russella i wspólnie dokonali czterech nagrań: *I Can't Give You Anything But Love* oraz *Mahogany Hall Stomp*, z Armstrongiem liderującym muzykom Russella, a potem wszyscy razem *Knockin' a Jug* i *I'm Gonna Stomp Mr. Henry Lee*, z których ostatnie nie zostało nigdy wydane.

Knockin' a Jug jest zwykłym ciągiem solówek bez zespołowych chorusów. Jack Teagarden gra dwa doskonale chorusy, z wprawdzie z gruba ciosanego, ale czutego bluesa. Armstrong jest prawdziwą gwiazdą. Gra dwa chorusy i jedną kodę a cappella - jedyne co wykonał w całym nagraniu. Wysoka nuta otwiera cztery takty jego sola, które okazuje się doskonałym przykładem tego, co Easten Spurrier nazwał współzależnym chorem. Otwiera małą, cichą frazę; w drugim takcie gra wariację na jej temat; w trzecim i czwartym zaś

wykonuje wariacje na temat pierwszego i drugiego taktu razem. Reszta jego solówki jest mniej satysfakcjonująca, a dziwnie niezgrabna w środku drugiego chorusu. Jednak koda jest znakomitym przykładem typowych fajerwerków Armstronga - w sumie stanowi to godne uwagi nagranie, chociaż zbyt głośna jest tu perkusja.

I Can Give You Anything But Love stanowi zapowiedź kierunku, który Armstrong wkrótce obierze. Jest to popularna piosenka, zaaranżowana na potrzeby przeciętnej publiczności, prezentująca Armstronga przez większość jej czasu trwania, podparta przez minimalny, momentami nie pasujący akompaniament zespołu. Zaczyna się ona połówką chorusu, graną przez Armstronga z prostym tłumikiem. Po pierwszorzędnym, kończącym chorus solo puzonowym Higginbothama, Armstrong wraca, by zaśpiewać tekst. Choć jednak chciał pozostać blisko melodii, nie zdołał uniknąć igrania z czasem, rozciągając lub ścieśniając słowa, opóźniając je i nagle skacząc w przód.

Inne nagranie „big-bandowe”, *Mahogany Hall Stomp*, ma pewne mankamenty, ale z pewnością warto jest uwagi. Tytuł uwiecznia burdel ze Storyville, należący do Lulu White Mahogany Hall. Melodia zaczerpnięta jest z muzyki spiritual, czego można nie zauważyć, jako że większość nagrania zbudowana jest na bluesie. Znajduje się tutaj pierwszorzędna solówka saksofonisty altowego Charlie’ego Holmesa i równie znakomita Higginbothama, choć zbyt głośno grana, zgodnie z modą, jakiej hołdowali w tym czasie puzoniści. Najważniejszy jednak punkt stanowi pierwszy z trzech chorusów, jakie Armstrong gra z tłumikiem po solo gitarowym. Jestem pewny, że to wariacja czegoś, co wypracował już dawno i od czasu do czasu wykorzystywał w klubach. Jest on zbudowany w oparciu o bardzo prosty motyw, grany na przemian na czwartym i pierwszym beacie („na 4 i 1”), a następnie na trzecim i czwartym beacie („na 3 i 4”). Powoduje to serię rytmicznych przesunięć tak lubianych przez Armstronga.

Sesja nagraniowa, do której doszło tak przypadkowo, okazała się jedną z bardziej istotnych. *I Can't Give You Anything But Love*, szeroko podziwiana przez muzyków, zwróciła także uwagę publiczności, a tłumione solo Armstronga w *Mahogany Hall Stomp* stało się klasyką, którą grał przez lata. Był to jeden z tych nielicznych w jego karierze wypadków, kiedy pracował z ludźmi dorównującymi mu poziomem gry, na ile tylko było to możliwe. Eddie Lang był czołowym gitarzystą jazzowym i w istocie stworzył styl gitarowy, który obowiązywał przez dziesięciolecia; stanowił wzorzec, na którym oparł swą grę Django Reinhardt. Teagarden to najlepszy puzonista w jazzie, a i dwaj pozostali byli doskonałymi instrumentalistami jazzowymi. *Knockin' a Jug* jest uznawane przez krytyków za utwór na poziomie najlepszych dokonań Hot Five.

Wszystko to przekonało Rockwella, a prawdopodobnie i samego Armstronga, że dla czarnych stanowi wielką przyciągającą siłę, co równie dobrze można wykorzystać w stosunku do białej publiczności. Należało załatwić Armstrongowi kontrakty w lokalach dla białych. Podczas kiedy Rockwell rozmyślał nad tym w Nowym Jorku, Armstrong wrócił do Chicago. Występował w pewnym przedstawieniu w Regal Theatre i miał jednorazowe kontrakty na Środkowym Zachodzie, takie jak ten w środku maja

w Paradise Ballroom w Cincinnati, gdzie tłum był tak wielki, iż nie sposób było tańczyć.

Tymczasem w Nowym Jorku Rockwell zdołał wreszcie coś osiągnąć. Vincent Youmans, młody kompozytor, mający na swoim koncie kilka przebojowych przedstawień, wystawiał nowy show. Youmans napisał już takie nieśmiertelne standardy jak *I Want To Be Happy*, *Tea for Two*, *Sometimes I'm Happy*, *I Know That You Know* i *Hallelujah* i stawał się znaczącą postacią teatru muzycznego. Niezadowolony ze współpracowników zdecydował się zostać własnym producentem. Całkiem niedawno *Show Boat* Jerome'a Kerna odniósł olbrzymi sukces i uznano, że jest to krok napród w rozwoju teatru muzycznego; była to raczej operetka niż zwykła komedia muzyczna. Youmans chciał pokazać, że on także może osiągnąć taki poziom. Libretto *Show Boat* dotyczyło parowców z Missisipi, czarujących hazardzistów i uciskanych Murzynów, a Youmans stworzył scenariusz z hazardzistami, plantacją i pracującymi na niej czarnoskórymi wyrobnikami. Przedstawienie zatytułowano *Great Day*, a Youmans napisał do niego trzy klasyczne już dziś piosenki: *More Than You Know*, *Without a Song* oraz utwór tytułowy; cała reszta przedstawienia okazała się fatalna. Działo się to podczas szczytowej mody na czarnych wykonawców i, jako załączek orkiestry teatralnej, Youmans zdecydował się zatrudnić zespół Fletchera Hendersona. To oczywiście Tommy Rockwell sprawił, że Armstrong dołączył do orkiestry Hendersona podczas czerwcowej premiery w Filadelfii - by grał i śpiewał.

Armstrong grał wcześniej w teatrach, ale tym razem było to przedstawienie dla białych na Broadwayu. Bez wątplenia uznali z Lii, że jest to decydujący krok w jego karierze, i zgodzili się jechać na wschód. Rockwell nie powiedział nic na temat zespołu, ale Armstrong postanowił wziąć ze sobą całą orkiestrę Carrola Dickersona, chcąc przybyć na nowy teren w otoczeniu przyjaciół. Prawdopodobnie inni zgodzili się jechać dlatego, gdyż tutaj nie mieli zbyt dużo pracy, a byli przekonani, że ich szanse są większe, kiedy pozostają w blasku jego sławy. Poza tym Nowy Jork był miejscem, do którego każdy chciał się dostać. A więc pod koniec maja pojechali.

Po raz kolejny wszystko zostało załatwione dzięki szczęśliwemu zrzęczeniu losu. Lii była tak bogata, że każdemu członkowi zespołu mogła pożyczyć dwadzieścia dolarów, i wyruszyli trzema samochodami. Armstrongowi nie przyszło do głowy zapytać Rockwella o kontrakt, zaliczkę czy choćby stanowcze zapewnienie, że w Nowym Jorku czeka na niego jakakolwiek praca. Było to jeszcze przed epoką szybkich autostrad i przejeżdżali przez wiele miast i miasteczek. Czuli się wstrząśnięci faktem, że z głośników sklepów muzycznych i kafejek wszędzie rozbrzmiewa trąbka Armstronga; szczególnie w dzielnicach murzyńskich, gdzie zatrzymywali się na odpoczynek, przekąskę czy nocleg. Zrozumieli, jak sławny był Armstrong, i w końcu zaświtało im w głowach, że mogą dostać angaż dla całego zespołu w Nowym Jorku. Niektóre z samochodów zepsuły im się w drodze i porzucili je. Dotarli do Nowego Jorku zmęczeni, brudni i rozbici psychicznie. Armstrong wspominał później, że kiedy jechali Czterdziestą Drugą Ulicą, „w tym sukinyńskim hupmobile'u zagotowała się woda w chłodnicy. Podszedł do nas gliniarz i przetrząsnął samochód w poszukiwaniu broni palnej, ponieważ zobaczył, że mamy tablice rejestracyjne z Chicago.”¹⁵

Rockwell zirytował się, że ma na głowie cały zespół Dickersona, ale Armstrong nie chciał się rozstać z kolegami. W przeciągu jednego dnia dzięki wstawiennictwu Wellmana Brauda, basisty Ellingtona, który pochodził z Nowego Orleanu, złapali kontrakt na zastępstwo orkiestry Ellingtona w Audubon, czarnym teatrze w Bronksie. Kiedy kurtyna poszła w górę, muzycy grający w orkiestronie ze zdumieniem zobaczyli na estradzie jakąś obcą grupę. Według Zutty'ego Singletona: „Louis dał im popalić... a kiedy spojrzeliśmy w dół, zespół w orkiestronie wstał.”¹⁶

Wkrótce po tym Armstrong wyjechał do Filadelfii, by odbyć próby z Hendersonem. Został tam wszystko w proszku. Zespół Hendersona powiększono o kilku białych instrumentalistów, głównie skrzypków. Youmans słusznie zasugerował Hendersonowi, że ponieważ Fletcher nie dyrygował nigdy komedią muzyczną, przywiezie kogoś z większym doświadczeniem w tej materii. Pojawił się Robert Goetzl, który bezzwłocznie zaczął zwalniać ludzi Hendersona i zastępować ich białymi muzykami. Członkowie orkiestry Hendersona zawsze byli nieodpowiedzialni i być może miało to jakiś związek z owymi zwolnieniami, ale prawdopodobnie chodziło o to, że biali muzycy nie chcieli dzielić sceny z czarnymi. Nawet w latach siedemdziesiątych w najlepszych orkiestrach symfonicznych miano co do tego obiekcje. Bezwolny Henderson nie potrafił zaoponować przeciwko temu i w rezultacie wszyscy jego ludzie, z Armstrongiem włącznie, zostali zwolnieni lub, oburzeni, sami odeszli. Wielki zespół rozpadł się. Niektórzy z nich nigdy nie wybaczyli tego Hendersonowi i nawet po latach nie chcieli z nim współpracować. Wychożąca w Harlemie gazeta doniosła, iż Armstrong został wyrzucony, ponieważ „nie zaadoptował się do przemysłu rozrywkowego”; była to prawdopodobnie jedna z najbardziej błędnych ocen w historii amerykańskiego teatru muzycznego. W każdym razie ludziom Hendersona dane było poczuć słodki smak zemsty, ponieważ *Great Day*, pomimo wspaniałej partytury, padło, narażając Youmansa na znaczne koszty.

Znalazłszy się ponownie w Nowym Jorku, Armstrong wprowadził się do Wellmana Brauda w Harlemie. Było to już inne miejsce niż to z 1924 roku. Przez te sześć lat z zadziwiającą szybkością Harlem zmienił się z eleganckiej murzyńskiej stolicy w obrzydliwe slumsy i takim pozostał po dziś dzień. Przyczyn tego upadku było wiele: przeludnienie, niskie zarobki połączone z wysokimi czynszami, co zmuszało mieszkające tam rodziny do przyjmowania pod swój dach dodatkowych lokatorów, analfabetyzm i niezajomość miejskich zwyczajów przez gnieźdzących się tam ludzi ze wsi oraz, podobnie jak w Chicago, przestępczość. W czasach prohibicji gangsterzy przejęli władzę nad kabaretami, nielegalną sprzedażą alkoholu, handlem narkotykami i inną kryminalną działalnością. Wszędzie istniały sklepy, sprzedające przemycany alkohol, zamaskowane jako drogerie lub cukiernie. Prostyucja była na porządku dziennym. Prowadzone przez zachłannych, samozwańczych kaznodziei kościoły oraz setki sklepów z przedmiotami kultów religijnych, sprzedających magiczne napoje i talizmany, żerowały na wiejskich przesądach. Przestępczość nieletnich szybko rosła, a ulice zapelnione były włóczącymi się sześć-, siedmio- i ośmioletnimi dziećmi z kluczami od mieszkań, zawieszonymi na sznurku na szyi, szukającymi jakiegoś zajęcia. Osofsky powiedział: „W niecałą dekadę Harlem przekształcił się z idealnej społeczno-

ści w dzielnicę pełną wielorakich socjalnych oraz ekonomicznych problemów.”¹⁷

A potem dodał: „W tym właśnie czasie Harlem zmieniał się w najgorsze miejskie slumsy, stanowiące dla większości białych Amerykanów, a także sporej liczby Murzynów, dokładną odwrotność poprzedniego obrazu - rozwinęły się miejsca, zamieszkałe przez «rasę śpiewaków».”¹⁸ Tak długo, jak biali okazali zainteresowanie Harlemem, było to miejsce, do którego szło się wieczorem w poszukiwaniu egzotycznej, zwykle erotycznej rozrywki - oraz na najlepszą muzykę w stylu „hot”. Z wielką, chociaż nie zamierzoną ironią Heywood Broune, uznany publicysta prasowy tego czasu, przewidywał w słowach kierowanych do New York Urban League (organizacji służącej doskonaleniu się czarnoskórych Amerykanów) pojawienie się „największego murzyńskiego artysty... który przyciągnie uwagę całego świata i na polu usuwania barier rasowych zrobi więcej niż jakakolwiek agencja... Ten wielki artysta może pojawić się w każdej chwili.”¹⁹ Przewidywanie Broune’a było strzałem w dziesiątkę, jakkolwiek miał on raczej na myśli malarza, pisarza lub kompozytora. Zarówno on, jak i jego słuchacze, byłiby przerażeni, gdyby im powiedzieć, że ich czarnoskórym mesjaszem okaże się niewykształcony, pulchny trębacz, który pojawi się wkrótce w klubach białych, gdzie obowiązuje segregacja rasowa, będzie hasać na scenie i śpiewać sprośne piosenki.

Po fiasku, jakie poniósł *Great Day*, Rockwell znalazł się w kłopotach, mając zespół bez angażu i bezrobotną gwiazdę. Chcąc zatrzymać Armstronga w Nowym Jorku, musiałyby znaleźć pracę całemu zespołowi. W tym momencie największy rynek dla czarnoskórych wykonawców stanowiły kabarety Harlemu. Istniało ich tam z tuzin, zaprojektowanych w bogatym, wspaniałym stylu; dostarczały one rozrywki białym, którzy przychodzili tam w poszukiwaniu hałaśliwej zabawy w takich „black and tans”, jak Small’s Paradise czy Lenox Club, oraz do rozsianych wokoło klubów z głównie czarną publicznością. „Variety” w reportażu o nocnym życiu Harlemu wymieniło klub zwany Madhouse, jako „szczególnie ulubione miejsce najdziwaczniejszych nocnych rozrywkowych nałogowców... głównie kolorowych, gdzie biały wprowadzani są przez zaprzyjaźnionych ciemnoskórych muzyków i wykonawców. Mogą oni także zabrać człowieka na drugą stronę ulicy, do Performers Club, zwanego tak ze względu na to, iż stanowi ulubione miejsce spotkań kolorowych profesjonalistów kończących tu noc.”²⁰

Program rozrywkowy w tych małych klubach był prawdopodobnie mocno niewybredny, sprośny, erotyczny i często „dziwaczny”, ale w Cotton Club, gdzie Ellington spędził aż pięć lat, oraz w Connie’s Inn, rozrywka była wyszukana i wyrafinowana, chociaż bez przesadnego purytyzmu w sprawach seksu. Podobnie jak w kabaretach chicagowskich, odbywał się show z komikami, tancerzami, śpiewakami i kucykami, ubranymi w fantazyjne, skąpe szatki dziewczynami, które miały przede wszystkim rozśmieszać publiczność. Dawano także kilka burlesek. Jedna z nich, opisana przez historyka jazzu, Marshalla Steamsa, zaczyna się w ten sposób, że: „jasnoskóry, wspaniale umięśniony Murzyn wypada przez papierową dżunglę na parkiet tanceczny, ubrany w pilotkę z lomiczymi goglami i szorty. Najwidoczniej «miał przymusowe lądowanie w głębi czarnej Afryki» i w samym środku parkietu spotykał «białą» boginię w złotej peruce o długich włosach, czczoną przez

«czarnych*. Biorąc nie wiadomo skąd bykowiec, lotnik ocala blondynkę, po czym oboje oddają się erotycznemu tańcowi.»²²

W klubie był zespół - a może nawet dwa - który dawał muzyczne tło, przygrywał do tańca pomiędzy przedstawieniami i wykonywał «gorące numery», będące ich własną specjalnością. Czasem te bogate kabaretowe przedstawienia przypominały prawdziwe rewie.

Cotton Club należał do Owneya Maddena, jednej ze znanych postaci w nowojorskim świecie przestępczym. Głównym rywalem Maddena w sprawowaniu kontroli nad miastem był Dutch Schultz, i chociaż wojny gangów były w Nowym Jorku mniej zajadłe niż w Chicago, jednak i tu dochodziło do krwawych porachunków. Zaledwie kilka miesięcy po przybyciu Armstronga do miasta jeden z harlemskich kabaretów, Plantation, został wysadzony w powietrze - prawdopodobnie przez bojówki Maddena, chcącego w ten sposób pogrozić konkurencję.

Głównym rywalem Cotton Clubu był Connie's Inn, prowadzony przez braci Connie i George'a Immermanów. Connie's Inn nie był kontrolowany przez gangi, ale jest wielce prawdopodobne, iż Immermanowie mieli jakieś układy z Maddenem. Przedstawienia w Connie's stawały się coraz bardziej wypracowane i tworzone były przez grupę utalentowanych tekściarzy oraz reżyserów. Niedługo po tym, jak zespół Dickersona przybył do Nowego Jorku, młody czarnoskóry wykonawca Thomas „Fats” Waller został poproszony przez Immermanów o napisanie muzyki do nowego show. Waller był pianistą wyszkolonym w stylu nowojorskim, grającym także na organach, który nie zaczął jeszcze śpiewać przed publicznością. Grał na organach w Connie's oraz poza nim, a wcześniej, wraz ze swym partnerem, librecistą Andy Razaferem, pisał muzykę do przedstawień kabaretowych. Razafer twierdził, iż jest bratankiem królowej Madagaskaru, Ranavalony III, a jego pełne nazwisko miało brzmieć Andrea Menentania Razaferkeriefo. Historia ta wygląda na kaczkę dziennikarską, ale ponieważ jest tak nieprawdopodobna, może jest w niej coś z prawdy. Razafer był doświadczonym tekściarzem i wraz z Wallerem stworzyli w ciągu wielu lat mnóstwo niezapomnianych piosenek. Dwie z nich to napisane do nowego przedstawienia *Hot Chocolates: Ain't Misbehavin* oraz *Black and Blue*. W nowym show wystawionym w maju, wystąpił Eddie Green, późniejszy konferansjer w słynnej audycji radiowej *Duffy's Tavern*, oraz James Baskette, który grał rolę Wujka Remusa w filmie Disneya *Song of the South*.

Zapanowała gorączkowa moda na czarną rozrywkę; dawano kolejne przedstawienia z czarną obsadą. Immermanowie zdecydowali się zdyskontować tę modę. Rozbudowali nieco *Hot Chocolates* i 3 czerwca (lub w pobliżu tej daty) wystawili je na krótki czas w Windsor Theatre w Bronksie. Przedstawienie odniosło sukces, więc bracia postanowili przenieść je na Broadway i wystawić w drugim tygodniu czerwca. Doszli jednakże w końcu do wniosku, że dla wymagającej, broadwayowskiej publiczności show wymaga pewnych skrótów oraz „podrasowania”, więc premierę przesunięto na 20 czerwca. Zwłoka okazała się bardzo korzystna i przedstawienie zdobyło powszechnie wspaniałe recenzje, chociaż wystawiono je w jedną z najgorętszych nocy tego roku. „New York American” zatytułował swą recenzję: „*Hot Chocolates* jest wspaniałą, melodyjną, zachwycającą rewią.” A dalej pisał: „Connie

Immerman wznosił się ostatniej nocy na szczyty, wystawiając w Hudson Theatre kolorową rewię «Hot Chocolates».²³ Szczególnie wyróżniono pochwałami śpiewaczkę Edith Wilson oraz tancerki Baby Cox i Jazz Lips Richardson.

Każdego wieczoru, po skończeniu przedstawienia na Broadwayu, wykonawcy gnali do Connie's, gdzie dawali jego skróconą wersję. Stały zespół muzyczny Connie's, prowadzony przez Leroya Smitha, zostawał w orkiestronie Hudson Theatre. By wypełnić tę lukę, Rockwell zaangażował do klubu orkiestrę Dickersona. Przez resztę lata oraz jesienią zespoły Smitha i Dickersona grały na przemian w Connie's Inn.

O klimacie *Hot Chocolates* można przekonać się na podstawie krótkiego szkicu, zatytułowanego *Wielki Interes*, w którym grupa czarnych planuje ustawić walkę. Przybysz wchodzi na scenę i mówi: „Ręce do góry! Nie podskakujcie, bo jestem z Chicago. A teraz słuchajcie! Reprezentuję Syndykat z South Side. Naszą domeną były zawsze znaczone karty i fałszywe kości do gry. W sporcie jesteśmy nowi, więc jako nowicjusze chcemy włożyć nieco dodatkowych pieniędzy, by udowodnić swoją uczciwość. Oferujemy pięć tysięcy dolarów za przegranie walki przez Kida Licorice.” Kid Licorice odpowiada: „Pięć tysięcy to żadne pieniądze. Zanim sprzedam walkę za pięć kawalków, postaram się, aby była na odpowiednim poziomie.”²⁴ Poziom burlesek nie miał jednak większego znaczenia; liczył się śpiew oraz taniec, do których czarnoskórzy wykonawcy mieli wrodzony talent.

Jakiś czas przed premierą *Hot Chocolates* na Broadwayu do przedstawienia dołączył Armstrong. Z początku jego rola była skromna: siedząc w orkiestronie, śpiewał *Ain't Misbehavin* w czasie przerwy pomiędzy aktami. Nie mamy pewności, kiedy Armstrong pojawił się w zespole, ale musiało to być w krótkim okresie, dzielącym wystawianie sztuki w Windsor Theatre od jego broadwayowskiej premiery, ponieważ publicysta z „New York Times'a” tak oto zakończył swą recenzję: „Wyróżnia się jedna piosenka - syntetyczna, ale całkiem przyjemna jazzowa ballada, zatytułowana *Ain't Misbehavin*, której interpretacja pomiędzy aktami przez anonimowego członka orkiestry stanowiła kulminacyjny punkt premiery.”²⁵ Dla Immermanów bardzo szybko stało się jasne, że Armstrong stanowi sporą atrakcję dla publiczności, i w miarę upływu czasu jego rola wzrastała. Zaczął śpiewać *Ain't Misbehavin* ze sceny, a z Edith Wilson oraz Fatsem Wallerem wykonywał numer zatytułowany *A Thousand Pounds of Rhythm*.

Tak czy inaczej, Louis Armstrong dostał się do musicalu na Broadwayu. Zaśpiewanie słynnej piosenki Wallera stało się punktem zwrotnym jego kariery. Nie uczyniło go natychmiast sławnym, ale był już znany większości nowojorskich teatromanów. Dało to Rockwellowi pewną przewagę w stosunku do właścicieli klubów. Był teraz pewien, że Armstrong ma wielką przyszłość, i zaczął roztaczać przed Lii i Louistem mirażę sławy oraz bogactwa. A także, jak czynili to wszyscy inni menedżerowie przez resztę życia Armstronga, nadmiernie go eksploatować. Louis śpiewał w rewii na Broadwayu, po czym gnął do Connie's, gdzie robił to samo. Jakby tego było mało, Rockwell pod koniec czerwca załatwił mu angaż wraz z grupą Dickersona do Lafayette Theatre. „New York Age” napisał: „Nigdy jeszcze w historii harlemskich teatrów żaden artysta nie miał takiego przyjęcia, jakie zgotowano

Louisowi Armstrongowi w Lafayette Theatre. Publiczność wstawała z foteli dosłownie i wiwatowała, kiedy ten najwybitniejszy spośród wszystkich komecistów wydobywał ze swojej złotej trąbki muzykę, jakiej nie słyszano nigdy przedtem.”²⁶ Publicyści piszący do czarnych gazet byli często wolnymi strzelcami, którym nie zawsze płacono; w związku z tym oczekiwali oni gratyfikacji od dyrektorów teatrów oraz właścicieli klubów i zwykle chwalili wystawiane tam sztuki. Jednak jest pewne, iż Armstrong wstrząsnął czarną i białą publicznością.

Pewnego dnia w lipcu, jak wspomina Dave Peyton, „biali muzycy zorganizowali na cześć Louisa bankiet... i sprezentowali mu piękny, złoty zegarek z wygrawerowaną dedykacją: «Louisowi Armstrongowi, najlepszemu korneciście świata, od muzyków Nowego Jorku».”²⁷ Mówiono o nim, pisano regularnie w czarnych gazetach oraz okazjonalnie wspomniano w białej prasie, poświęconej wydarzeniom w przemyśle rozrywkowym. „Variety” donosiło, że „trzy spośród czterech najlepiej sprzedających się płyt OKeh to nagrania kwintetu Louis Armstrong’s Savoy Ballroom... w tym piosenki, zatytułowane *Tight Like This*, *Fireworks* i *Save It Pretty Mama!*”²⁸ Kiedy ponownie w październiku grał w Lafayette, „New York Age” napisał: „Stary napis: «Tylko miejsca stojące» zawisł wcześniej w poniedziałek w Lafayette Theatre.”²⁹ Jak na ironię, kiedy jego dawny protegowany zdobywał sławę, King Oliver grał w Quoque Inn na Long Island.

W lipcu Armstrong nagrał w OKeh cztery utwory z *Hot Chocolates*, między innymi *Ain’t Misbehavin* z towarzyszeniem orkiestry Dickersona, a we wrześniu oraz w listopadzie kilka popularnych melodii, pomiędzy którymi znalazło się *When You’re Smiling*, gdzie grając melodię o oktawę wyżej od normalnego poziomu, wypróbował swą sztuczkę, która tak poruszyła innych muzyków.

Hot Chocolates wystawiono na Broadwayu dwieście dziewiętnaście razy. Zeszło z afisza pod koniec roku. Przypuszczam, że w tym samym mniej więcej czasie przestano je także grać w Connie’s Inn - tego typu rewie zmieniano zwykle co sześć miesięcy. Kiedy się to stało, klub nie potrzebował już dwóch orkiestr i po raz kolejny muzycy Dickersona spadli na głowę Rockwellowi. Tym razem zdecydował jednak, że nie są mu oni do niczego potrzebni. Był agentem orkiestry Luisa Russella, która równie dobrze mogła akompaniować Armstrongowi. Tym razem Armstrong nie sprzeciwiał się pozbyciu się ludzi Dickersona. Moim zdaniem, to Lii sprawiła, że Louis zapomniał o lojalności wobec nich.

Bez Armstronga orkiestra Dickersona była tylko jeszcze jednym zespołem w mieście. Jej członkowie poczuli się niemile zaskoczeni zdradą ich lidera. Szczególnie dotkliwie przeżył to Singleton. Po latach powiedział: „Louis zostawił zespół na lodzie... Jimmy Strong przyszedł do nas płacząc, ponieważ nie miał nawet na bilet powrotny do Chicago.”³⁰ Większość ludzi Dickersona wróciła w końcu do Chicago, ale Zutty otrzymał propozycję od Alonza „Ally” Rossa, który przejął orkiestrę Leroya Smitha w Connie’s Inn. Zutty chciał zostać z Louisem i bezskutecznie czekał na jakąś propozycję z jego strony. Wreszcie poszli wraz z Marge odwiedzić Louisa. Marge powiedziała: „Kiedy przyszliśmy do nich, Lii nie wyglądała na zbyt uszczęśliwioną naszą wizytą... Chciała skomercjalizować Louisa... Wiedziałam, że Rockwell powiedział mi,

jak wiele pieniędzy może zarobić, i wiedziałam też, że Lii była tym bardzo zainteresowana... Powiedział nam tej nocy: «Wiecie, idę w komercję. Mogę zarobić spore pieniądze.» Jednak w moim przekonaniu nie postąpił uczciwie z zespołem.»³¹ A Singleton opisuje to tak: „Zapytałem Louisa, czy chce, abym z nim pozostał. Jeśli nie, to mam robotę w Connie’s Inn... Wtedy Louis zaczął mi mówić, jak wielkie pieniądze ma okazję zarobić, i różne takie rzeczy. Wtedy mu rzekłem: «W porządku, Louis, przyjaźń to jedno, a interes to co innego.»»³²

Armstrong musiał zacząć nowe życie, pozostawiając na uboczu przyjaciół i aktorów, z którymi grał na scenkach kabaretów i letnich teatrzyków. Czasami trudno jest zrozumieć, jak do czegoś takiego dochodzi. W przypadku Armstronga zadziałyby prawdopodobnie dwa czynniki. Pierwszym był Tommy Rockwell, który chciał kierować Armstrongiem wyzwolonym ze starych więzów. Drugi stanowiła zazdrość, produkt uboczny braku pewności siebie Louisa, zazdrość, którą przede wszystkim odczuwał wobec swych bliskich przyjaciół. Po okresie występów z zespołem Dickersona Armstrong już nigdy więcej nie pracował z ludźmi z Nowego Orleanu, z którymi rozpoczął swą karierę - z braćmi Doddsami, Noone’em, Orym, Singletonem, St. Cyrem i resztą. Wyglądało to tak, jakby nie chciał ciągnąć ich za sobą, kiedy sam szedł w górę. Było oczywiście kilku nowoorleańczyków w zespole Luisa Russella, ale Armstrong nie zbliżał się do żadnego z nich, ani nigdy nie usiłował ich obronić, kiedy szef chciał kogoś z nich zwolnić.

Gdyby jednak nawet Armstrong miał ochotę pociągnąć za sobą kogoś spośród tych, z którymi grywał w przeszłości, mógłby mieć z tym kłopoty. Problem polegał na tym, że żaden z Murzynów nie był w stanie przeciwstawić się przekonywającemu, wysoce profesjonalnemu białemu agentowi, sypiącemu obietnicami sławy i bogactwa. Z całą pewnością Armstrong mógł więcej wymóc na Rockwellu. Czarni mieli skłonność ulegać sile białych. Często nie wiedzieli także, jak się pewne rzeczy dzieją, kto pociąga za sznurki i naciska guziki, jak mogliby się obronić przed drapieżcami. Świat rozrywki, jak zdołali się już przekonać, podzielili między siebie gangsterzy, którzy mogli człowieka okaleczyć, a nawet zabić i mówiący innym językiem biali, przebywający w swoich biurach, hotelach i restauracjach, do których czarni nie mieli wstępu. Działając w takim świecie show-businessu czarni mieli skute ręce. Mogli czynić tylko uniki, w nadziei, że ludzie, w których rękach znajdował się ich los, nie skrzywdzą ich zbyt dotkliwie.

Louis Armstrong nie był nigdy człowiekiem przebiegłym i nie potrafił prowadzić brutalnej walki. Pragnął jedynie aplauzu publiczności; chciał współpracować z otaczającymi go ludźmi i być szczęśliwym. A tymczasem ludzie wokół niego, w większości biali, okradali go, okłamywali i oszukiwali.

Dlatego nie mógł nic zrobić dla ludzi Dickersona, których sam tu sprowadził. Zutty twierdził, że zespół Dickersona był dużo lepszy od orkiestry Russella. Marge Singleton powiedziała, że Zutty „poszedł do Loew’s State, posłuchać go, kiedy Louis dyrygował orkiestrą. I powiedział Louisowi, kiedy zabrał go on do domu na obiad: «Jak możesz grać z podobnym zespołem?» A Louis na to: «Nawet ich nie słyszę.» Orkiestra Carrolla Dickersona to był jakby chór za plecami Louisa. Grali tylko dla niego, a zespół Luisa Russella grał dla siebie.»³³

Singletonowie tak naprawdę nigdy nie pozbyli się uczucia goryczy, spowodowanego brakiem lojalności ze strony Louisa wobec Zutty'ego. Marshall Brown, który grał później z Zuttyem przez dłuższy czas, stwierdził: »Pod pewnym względem Zutty grał na bębnach w prymitywny sposób, a Louis potrzebował bardziej swingującego perkusisty. Kogoś w stylu Gene'a Krupy; kiedy Zutty próbował tak grać, nie wychodziło to naturalnie.» Mogłoby to być zatem dobrym powodem dla Louisa, by nie zatrudniać Singletona.

Jednak przez całą swoją karierę Armstrong grał z wieloma znacznie gorszymi muzykami i mógłby znaleźć miejsce dla Zutty'ego, gdyby tylko tego chciał. Zutty należał do tych ludzi z Nowego Orleanu, wobec których Armstrong szczególnie był zazdrosny, chociaż traktował ich jak braci.

W 1969 roku Zutty doznał wylewu i został częściowo sparaliżowany. Według Marge Louis odwiedzał go, kąpał i woził na wózku. „Golił go i robił przy nim wszystko, ponieważ wiedział, że Zutty go kocha, a on kochał Zutty'ego.”³⁴ W tym czasie Singletonowie spędzili cztery dni w domu Armstrongów. Kiedy Louis znajdował się na górze, w sypialni Zutty'ego, obie żony siedziały na dole i plotkowały. Wypląnęła kwestia, dlaczego Louis nigdy nie zatrudnił Zutty'ego. Okazało się, iż Lucille żyła w przekonaniu, iż to Zutty sam się odsunął. To zezłościło Marge, która powiedziała: „Idę na górę i w obecności Zutty'ego powiem to prosto w oczy Louisowi. Lucille zaprotestowała: «Och, nie, nie! Nie denerwuj Louisa, nie atakuj go.» Wyjaśniłam jej, jak Zutty był zwariowany na punkcie Louisa, jak bardzo go kochał; powiedziałam jej, że przez cały czas muszę perswadować Zutty'emu: «Gównu mu zależy na tobie, zapomnij o nim. Rzygać mi się chce, kiedy słyszę, jak bez przerwy go wspominasz.» Louis pragnął zawrzeć pokój z Zuttyem przed jego śmiercią, ponieważ wcześniej traktował go bardzo źle. Nie powiedziałam o tym nic Zutty'emu, póki nie wróciliśmy do domu, bo Lucille błagała mnie o to.”³⁵

Pod koniec 1929 roku Armstrong wybrał nową drogę. Odrzucił dawne związki. Wkrótce także i Lii miała odejść. Od tej chwili Armstrong nawet zaczął grać inaczej - może nie gorzej, ale też nie lepiej.

Kłopoty i zamieszanie

Ludzie z orkiestry Dickersona, z wyjątkiem Zutty'ego, powędrowali z powrotem do Chicago, a Armstrong, uwolniony teraz ze starych więzów, rozpoczął pod wodzą Tommy'ego Rockwella nową karierę. Chociaż Louis był dojrzałym artystą, zachowywał się jak zółtodziób w brutalnym świecie przemysłu rozrywkowego, nie zawsze rozumiejąc, co kryje się w podpisanych przez niego papierach, ani nie orientując się w wartości składanych wobec niego obietnic. Dlatego też następnych sześć lat życia upłynęło mu w nieustannym zamieszaniu. Agenci pojawiali się i znikali, oskubując go w przelocie jak kurczaka. Zespoły, w których był solistą, kompletowano na chybcika, byle jak. Jego burzliwe małżeństwo z Lii zmierzało nieuchronnie ku końcowi. Przebywał w nie kończących się podróży i popędzany przez chciwych impresariów dał obolałymi ustami w instrument. Nie miał jednak ochoty, albo nie był w stanie, przejąć pełnej kontroli nad własnymi interesami. Robił to, czego od niego żądano.

W tym okresie Armstrong nawiązał przyjaźń z białym klarnciście, Miltonem Mezzrowem. Mezz, jak go powszechnie zwano, nie był poważnie traktowany przez innych muzyków, nawet przez białych z Chicago, który znali go w młodości, jakkolwiek dokonywał nagrań i dostawał angaże dla zespołów, którym najczęściej sam liderował. Miał olbrzymi podziw dla Murzynów - nie tylko dla ich muzyki, ale dla całej kultury czarnych - i starał się postępować tak, jakby sam był czarnoskórym. W końcu zajął się nim francuski publicysta jazzowy Hugues Panassié, który nie zgadzał się z innymi muzykami w ocenie talentów Mezzrowa. Dzięki jego poparciu Mezzrow stał się w Paryżu bardzo znaną postacią. W 1946 roku Mezzrow opublikował książkę pod tytułem *Really the Blues*, pełną nieścisłości i gloryfikującą jego osobę, ale zawierającą też sporo ciekawych faktów o świecie narkotyków, w którym obracał się Mezzrow. Książka ta stała się jedną z najbardziej znanych pozycji o jazzie. Sporą jej część autor poświęcił swemu związkowi z Armstrongiem, twierdząc, iż prosił go on czasem o napisanie aranżacji, pokierowanie nim. Nikt nie jest w stanie stwierdzić, ile kryje się w tym prawdy, ale uważa się powszechnie, że na pewien czas Mezzrow stał się dla Armstronga głównym dostawcą marihuany oraz iż byli przyjaciółmi.

Przypuszczalnie Mezzrow znajdował się w studio, kiedy nagrywano *Hobo, You Can't Ride This Train*, i dzwonił dzwonkiem lokomotywy, zaczynającym utwór. Jest jednak wątpliwe, by miał jakiś istotny wpływ na muzyczną karierę Armstronga.

W grudniu 1929 roku Armstrong został solistą w orkiestrze Luisa Russella, grając głównie w teatrach Północnego Wschodu - w grudniu w Standard Theatre w Filadelfii, w styczniu w Howard Theatre w Waszyngtonie, a potem w Chicago, w Regal Theatre, „szczelnie wypełnionym przez tłum, który zgotował mu trwającą kilkanaście minut owację... Takiego powitania nie widziano tutaj od bardzo dawna”.¹ Dla czarnej publiczności Armstrong był bohaterem. Kiedy nie podróżował, grał w Connie's Inn. Działo się tak do zimy 1930 roku. Wtedy, z nieznanых powodów, rozstał się w zespole Luisa Russella - prawdopodobnie dlatego, że Russell dostał angaż w harlemskim klubie Saratoga, gdzie - jako stały zespół - zapuścili na dłużej korzenie. Będąc solistą grupy Mills Blue Rhythm Band, prowadzonej przez Irvinga Millsa, Armstrong dostał dwumiesięczny angaż w nowo otwartym harlemskim klubie Coconut Grove. Potem, w kwietniu, korzystając z tego samego towarzyszącego mu zespołu, odbył tournée po teatrach Północnego Wschodu. Następnie na trasie Paramount-Publix Theatre dał szereg solowych występów.

W tym też czasie, z różnymi zespołami, kontynuował nagrania dla OKeh. Została wówczas ustalona sztywna formuła jego występów, obowiązująca przez niemal dwa dziesięciolecia. Wykonanie każdego numeru było pomyślane jako laurka dla Armstronga. Grał otwierający fragment tematu, często z prostym tłumikiem, śpiewał chorus, a potem, na zamknięcie numeru, znów wykonywał na trąbce błyskotliwy chorus. Orkiestra grała tylko tyle, by czasem dać mu odetchnąć. Publiczność domagała się Armstronga i bezcelowe byłyby jakiegokolwiek zmiany tej konwencji. Nie było także żadnego bodźca, aby grać dobry jazz. Nikt nie zamierzał wydawać pieniędzy na dobre aranżacje ani na napisanie bardziej interesujących tekstów; nikt też nie chciał wydawać pieniędzy na wynajęcie dobrych solistów, chociaż nie brakło ich w innych zespołach. Idea tych występów sprowadzała się do najprostszego akompaniamentu i pozostawienia całej reszty Armstrongowi.

Armstrong nie mógł jednak przestać grać dobrego jazzu (nagrania z tego okresu omówię w późniejszym rozdziale). W tym czasie w jego grze stawały się coraz bardziej widoczne dwie tendencje. Jedną polegała na nasilającym się nawyku popisywania się wysokimi nutami. Armstrong odkrył, iż te błyskotliwe, efektowne zakończenia podobały się publiczności - że są wręcz oczekiwane. Na koniec każdego numeru grał długi ciąg wysokich C, po których następowało wysokie F. (Według wielu źródeł grał do dwustu pięćdziesięciu wysokich C w jednym ciągu. Trudno w to uwierzyć, ale Scoville Browne, który występował z Armstrongiem w latach trzydziestych powiedział, że gitarzysta Mike McKendrick liczył na głos, kiedy Armstrong brał te nuty.)² Często stosował grę na „półwentylu” przy braniu wysokich nut, czego używał z nadmiarem do tego stopnia, że stawało się to bolesne dla uszu słuchających. Podczas kiedy zarówno granie wysokich nut jak i „półwentylowego” grania ma swoje uzasadnienie i może być stosowane z korzyścią dla muzyki, u Armstronga stały się one jedynie efektownymi sztuczkami, które nie stanowiły

integralnej części muzyki, były jedynie lukrem na muzycznym torcie. Zbyt często estradowiec brał w Armstrongu górę nad muzykiem jazzowym.

Po drugie, w jego grze coraz bardziej widoczny stawał się rys sentymentalny. Przez pięćdziesiąt lat miłośnicy Armstronga czuli się zakłopotani, gdy mistrz wygłaszał słowa podziwu pod adresem zespołu Guya Lombarda. Gdyby chodziło o orkiestry Tommy'ego Dorseya albo Glenna Millera, wielbiciel Armstronga mogliby to zrozumieć: były to, co prawda, zespoły komercyjne, ale posiadały dobrych solistów i potrafiły doskonale swingować. Lombardo natomiast postrzegany był zawsze jako symbol antyjazzu - jako opera mydlana muzyki rozrywkowej.

Nie jest faktem powszechnie znanym, że nie tylko Armstrong, ale wielu czarnych muzyków chicagowskich znajdowało się w tym czasie pod urokiem Lombarda. Dave Peyton, który, według powszechnej opinii, nie przepadał za tym, co określał jako „nowoorleańskie granie na uczuciach mało wybrednej publiczności”, wypowiadał się wielokrotnie z podziwem o Lombardzie; a Zutty, i inni członkowie zespołów, z którymi występował Louis, podkreślali, że słuchali Lombarda w radio. Podziw był wzajemny. Guy Lombardo i jego muzycy szanowali dokonania Armstronga i często przychodzili do klubu posłuchać go na żywo. Pewnego razu, we wrześniu 1928 roku, zespół Lombarda zaprosił Louisa i Zutty'ego jako swych honorowych gości do luksusowej Granada Café, gdzie występowali. Według Peytona Granada „była jednym z najbardziej eleganckich białych klubów w kraju”. Dwaj czarnoskórzy muzycy „byli goszczeni do wczesnych godzin rannych”.³ W tym czasie przyprowadzenie Murzynów do tego rodzaju lokalu wymagało zarówno odwagi jak i mocnych wpływów.

Armstrong nie wypowiedział się nigdy jasno w kwestii tego, co najbardziej podobało mu się w zespole Lombarda. Jak wskazywałem, w przeciwieństwie do Duke'a Ellingtona, Dona Redmana i wielu innych muzyków następnego pokolenia, Armstrong nie okazywał żadnego zainteresowania wyszukiwaniem bardziej ryzykownych harmonii niż te podstawowe, pochodzące z ludowych kompozycji, pośród których wyrósł. Jego koncepcja melodii była bogata, złożona i śmiała, ale nigdy nie nudziło go granie najprostszych kadencji. To właśnie tacy jak on cenili sobie u Lombarda proste melodię, grane z precyzją w czysty, bezpośredni sposób i dokładnymi intonacjami. Armstrong miał doskonały słuch i wiedział, kiedy kompozycja wykonywana jest poprawnie. „Ten zespół potrafi pięknie grać. Nie ma innej orkiestry, która brzmiałaby tak dobrze.”⁴ Pamiętajmy, że Armstrong nie zawsze był instrumentalistą jazzowym: wyszedł z zespołu domu poprawczego przekonany, że jego podstawowym zadaniem jest uwypuklanie melodyjności utworu - i nadal tym się kierował.

Brzmienie zespołu Lombarda było skażone przesadnym vibrato, które u większości muzyków jazzowych wywoływało mdłości; ale Armstrong wyrósł pomiędzy nowoorleańskimi instrumentalistami, którzy zwyczajowo stosowali szybkie końcowe vibrato, i to, co grał zespół Lombarda, mniej go raziło, niż muzyków o innym rodowodzie. Armstrong cenił słodycz muzyki Lombarda. Przez całe życie nie znosił zgiełku, nienawidził klótni. Powtarzał zawsze, że nauczył się od swojej matki nie walczyć z wiatrakami. Wolał nadstawić drugi policzek, niż się awanturować. I ta właśnie cecha pojawiała się w jego

muzycznych upodobaniach. Lubił przesłodzone i sentymentalne melodie. Bez najmniejszych oporów śpiewał o drogim, starym, pachnącym magnoliami Południu, dlatego że sam był sentymentalny; i przez całe życie nie mógł pojąć, co krytycy jazzowi mieli do zarzucenia tak ładnym melodiom. Swoją wielką muzykalnością nawet takim melodiom potrafił nadać nowe brzmienie; zobaczymy to później, na przykładzie *Sveethearts oti Parade* i *Just a Gigolo*.

W połowie lata 1930 roku Tommy Rockwell załatwił Armstrongowi angaż do kabaretu Frank Sebastian's New Cotton Club w Los Angeles, znajdującego się naprzeciwko studia M.G.M., gdzie miał występować z orkiestrą Leona Elkinsa. W zespole znajdował się młody muzyk Lawrence Brown, który był potem czołowym puzonistą w orkiestrze Duke'a Ellingtona, a także eksperymentujący z wibrafonem perkusista Lionel Hampton, który kilka lat później miał zostać gwiazdą Benny Goodman Quartet, a następnie przez dziesięciolecia prowadzić własny zespół. Orkiestra Elkinsa miała swoje słabe punkty i we wrześniu została zwolniona z roboty, po czym przyjęto nową, prowadzoną przez saksofonistę Lesa Hite'a. Ze starej grupy pozostał jedynie Hampton. Hite pracował przedtem z nowoorleańskim trębaczem Muttem Careym, który dziesięć lat wcześniej pojechał na zachód, by pracować wraz z Orym wówczas, kiedy to Armstrong zrezygnował z wyjazdu. Hite był dobrym improwizatorem jazzowym; ważniejsze, że grał czysto i bez fałszów. Później pracował w filmie, gdzie wymagano wysokiego poziomu wykonawstwa. Z zespołem Hite'a Armstrong dokonał wspaniałych nagrań.

Dla Armstronga Sebastian's, w którym przebywał do następnej wiosny, okazał się oazą spokoju w zgiełkliwym świecie tamtych lat. Praca przez kilka miesięcy w jednym lokalu z tym samym zespołem, bez miotania się pomiędzy dwoma czy trzema klubami i teatrami, pozwoliła mu żyć łatwiej niż w Chicago. Efekty tego widoczne są w jego grze: w tym okresie dokonał najlepszych swoich nagrań big-bandowych. „Variety” nazwało go „najgorętszym spośród gorących trębaczy, wzorem dla niezliczonych orkiestr uniwersyteckich, nieprzerwanie nagrywającym dobrze sprzedające się płyty...”⁵

W tym też czasie po raz pierwszy zagrał w filmie. Był pierwszym Murzynem, stale występującym w filmach, w których pokazał się około sześćdziesięciu razy. Jego pierwszym obrazem był *Ex: Flame* z roku 1930, który został określony jako „dramat rodzinny, oparty na sztuce z 1861 roku, zatytułowanej *East Lynne*, do której dodano kilka piosenek”.⁶ Armstrong i orkiestra wyraźnie się tam wyróżniali.

Jednak i w słonecznej Kalifornii zdarzały się kłopoty. Na początku listopada 1930 roku Armstrong został aresztowany pod zarzutem używania narkotyków. Według Charlie'go Carpentera, autora piosenek, z którym Louis przyjaźnił się w Chicago, „to w Savoy Ballroom Louis popadł w ów nałóg”.⁷ Pewnej gorącej nocy muzycy zebrali się na zewnątrz w czasie przerwy. Ktoś palił marihuanę i przekonał Armstronga, aby też spróbował. Trudno wręcz uwierzyć, żeby nie miał on wcześniej kontaktu z trawką; nie brakowało jej w Nowym Orleanie, a według Earle'a Wallera w 1919 roku w Chicago „marihuana uważana była za dziecinną zabawkę”.⁸ Od tego momentu Armstrong zaczął stale ją palić. W porównaniu z wieloma innymi muzykami jazzowymi, którzy nałogowo zażywali twarde narkotyki i pili, i tak zachowywał się bardzo powściągliwie. Nigdy nie pił za wiele (oprócz nocy spędzanych

w mieście z Mayann) i nie ma dowodów na to, by kiedykolwiek zażywał mocne narkotyki. Bez marihuany nie mógł jednak przeżyć ani jednego dnia. Nie wstydził się tego. Johnowi Hammondowi powiedział: „Człowiek czuje się po niej tak dobrze. Jest zrelaksowany, zapomina o wszystkich dych rzeczach, jakie spotkał go jako Murzyna. Czuje się potrzebny. A jeśli znajduje się w towarzystwie innego palacza, odczuwasz w stosunku do niego specjalnego rodzaju pokrewieństwo.”⁹ Później napisał do prezydenta Dwighta Eisenhowera petycję w sprawie zalegalizowania marihuany, która jest, jego zdaniem, z całą pewnością mniej szkodliwa od alkoholu.

Na początku listopada Armstrong wyszedł pomiędzy występami na parking wraz z białym perkusistą Vicem Bertonem, muzykiem chicagowskim, który grywał z najlepszymi białymi instrumentalistami jazzowymi. Zapalili skręta - i zostali aresztowani przez policję. Historię tego wypadku opowiedział zarówno Armstrong jak i brat Vica, Ralph Berton. A dziennikarze mieli sensacyjny temat. „Variety”, pod tytułem „Oskarżenie muzyków jazzowych o używanie narkotyków”, donosiło: „Vic Berton, perkusista w zespole Abe Lymana, oraz Louis Armstrong, czarnoskóry trębacz, występujący w Sebastian’s Cotton Club w Culver, w Kalifornii, zostali aresztowani w Cotton Club przez policjantów wydziału antynarkotykowego i oskarżeni o posiadanie marihuany, domieszanej do papierosów. Przed upływem dwudziestu czterech godzin obaj muzycy zostali zwolnieni za kaucją i wezwani na przesłuchanie wstępne 25 listopada. Za takie przestępstwo grozi kara od sześciu miesięcy do sześciu lat więzienia.”¹⁰

W tamtych czasach marihuana nie była w tak szerokim użyciu jak obecnie. Uważano ją za szkodliwą, a kary za jej używanie były dotkliwe.

Istnieje podejrzenie, że za aresztowaniem Armstronga krył się właściciel konkurencyjnego lokalu, albo członek gangu, który bezskutecznie chciał ściągnąć Louisa do jednego ze swoich klubów. Z początku Armstrong i Berton nie brali swego aresztowania poważnie. Według Ralpha Bertona „gliny wzięły Vica i Louisa do śródmieścia, gdzie spędzili noc w celi, śmiejąc się z przygody - nadal byli na haju. Przestali się śmiać następnego ranka, kiedy sędzia wlepił każdemu z nich po sześć miesięcy i tysiąc dolarów grzywny”.¹¹ Jednakże, według Bertona, szef jego brata, Abe Lyman, był odpowiednio ustosunkowany - w czasach prohibicji właściciele klubów działali tylko dzięki łapówkom i zawsze mieli powiązania z politykami - i sędziego skłoniono do zawieszenia wyroku, pod warunkiem, że obaj obwinieni przez sześć miesięcy, po zakończeniu pracy, pięć nocy w tygodniu mają spędzać w więziennym szpitalu. Armstrong stwierdził po prostu, że sędzia dał wyrok w zawieszeniu i nie wymagał od nich niczego więcej, oprócz nocowania w szpitalu na terenie więzienia. Walter C. Allen, zazwyczaj wiarygodny badacz, powiedział, że sędzia skłonny był zrezygnować z tego warunku, jeśli Armstrong opuści Kalifornię; Louis został jednak aż do wiosny. Zgiełk w prasie szybko ucichł, a Armstrong niemal natychmiast wrócił do palenia marihuany.

W tym okresie Louis i Lii żyli już w całkowitej separacji. Od jakiegoś czasu coś w ich małżeństwie się nie kleiło. Charlie Carpenter przypomina sobie Armstronga, mówiącego coś w 1928 roku o „małym kurczaczku”. Przymyszczał chodzą o Alphę Smith, ale były także inne kobiety. Lii i Louis kłócili się często w tym okresie. W 1931 roku Lii stwierdziła, iż nie

wytrzyma z Louisem ani dnia dłużej. „Teraz, kiedy zarabiasz tysiąc dolarów tygodniowo, nie potrzebujesz mnie już. Skończmy z tym.”¹² Po rozwodzie dostała dom i większość pieniędzy Louisa. Według Lucille Armstrong taki miał zwyczaj rozwodzenia się: „Louis nie wierzył w alimenty. Wszystko, co miał, dawał swoim eks-żonom podczas rozwodu, a potem zaczynał od początku.”

Lii nie zapomniała nigdy Louisa i nie wyszła ponownie za mąż. „Nadal nosiła otrzymane od niego pierścionki; z zapalem kustosza muzeum przechowywała jego stary komet, listy, fotografie i pierwsze kompozycje; mówiła o nim z pozorną obojętnością, której zadawały kłam iskry w jej oczach.”¹³ Aż do śmierci pozostała w domu, który kiedyś razem kupili; a wcześniej wiele czasu spędzała w Idlewild, miejscowości nad jeziorem Michigan, gdzie po raz pierwszy razem zamieszkali.

Ul Armstrong była wprost uwielbiana przez ludzi jazzu. Po jej śmierci John Hammond napisał: „Jedną z najbardziej sympatycznych osób, jakie kiedykolwiek zaistniały w muzyce, była Lii Hardin Armstrong, żona oraz protektor Louisa podczas tych dawnych, brutalnych dni w Chicago. Lii była dobrotliwa i miła, nie do porównania z tymi szakalami, które otaczały Louisa w najbardziej twórczych latach jego kariery.”¹⁴ Preston Jackson powiedział: „Należą się jej wielkie pochwały. Jestem przekonany, że gdyby nie ona, Louis nie znalazłby się tam, gdzie jest dzisiaj.”¹⁵ Jest oczywiście niemożliwością stwierdzić, jak potoczyłaby się kariera Armstronga, gdyby nie było przy nim Lii. Z pewnością jego rozstanie się z zespołem Olivera, do którego doprowadziła, umożliwiło mu tak wspaniałe popisy solowe - z orkiestrą Hendersona i innymi zespołami chicagowskimi - które zmieniły sposób myślenia o jazzie. To Lii wyrwała go z cienia Olivera, by mógł nagrywać pod własnym nazwiskiem.

Związek Lii i Louisa, jakkolwiek burzliwy, był bardzo owocny. Zilner Randolph wspomina Lii i Louisa, dających zaimprovizowany występ w teatrze dla czarnych. „Nigdy dotąd nie widziałem tak wspaniałej gry. Była bez zarzutu... Tak się rozumieli nawzajem... Była dobrą tancerką, ale nie tańczyła wiele. Śpiewała, a on grał na trąbce.”¹⁶ Tak się działo już od czasów *That's When I'll Come Back To You* w 1927 roku. Z wyjątkiem tego, kiedy Lii pozwała Louisa do sądu w sprawie praw autorskich do niektórych piosenek z wczesnych nagrań Hot Five, pozostawali dobrymi przyjaciółmi.¹⁷ Ich małżeństwo nie było udane, ale dla Louisa stanowiło ważny związek. 27 sierpnia 1971 roku, grając na koncercie poświęconym pamięci Louisa Armstronga, Ul dostała rozległego zawału serca. W samym środku swojej solówki fortepianowej spadła ze stołka i zmarła.

W marcu Armstrong wrócił do Chicago i w jego życie wkroczył kolejny brutal, ostro kłnący i solidnie popijający kombinator z gangsterskimi powiązaniem - Johnny Collins. Collins miał w tym czasie trzydzieści pięć lub czterdzieści lat, był postawnym facetem z pięknymi włosami i zwano go „Pop”. Niewiele wiadomo o nim samym, ani o tym, gdzie, kiedy i w jakich okolicznościach poznał go Armstrong - z wyjątkiem faktu, że w kwietniu 1931 roku został agentem Louisa.

Wedle George'a Jamesa, saksofonisty, który w tamtym okresie pracował z Armstrongiem, Collins miał ambicję zostania grubą rybą w świecie przestępczym, ale zabrakło mu talentu, by wydostać się z gromady peryferyjnych

małych rybek.¹⁸ Zrozumiał jednak, że Armstrong może być dla niego kurą znoszącą złote jaja, i przekonał Louisa, by podpisał z nim kontrakt. Armstrong miał już umowę z Tommym Rockwellem, związanym z gangsterami, zaś Pop Collins był człowiekiem niesolidnym i strasznym pijakiem. Jednak Collins, twardy, sprośny facet, należał do/gatunku tych mężczyzn, którzy tak pociągali Armstronga. Przez następne dwa lata Collins okradał Louisa z jego pieniędzy, w zamian sprowadzając nań same kłopoty.

Problemy zaczęły się niemal natychmiast. W Chicago zebrano dla Louisa nową orkiestrę towarzyszącą, pod kierownictwem Collinsa. Panuje powszechne przekonanie, że zespół ten został zorganizowany przez trębacza z St. Louis, Zilnera Randolpha, który grywał w Milwaukee i w okolicach Chicago, ale Randolph stwierdził wyraźnie, iż dołączył do istniejącej już grupy dopiero później. Orkiestrę sformował prawdopodobnie saksofonista Al Washington, który występował w grupie Sunset Café Armstronga, a gitarzysta Mike McKendrick — brutalny, noszący przy sobie broń zwany „Big Mike” - został zastępcą szefa, z zadaniem utrzymywania porządku oraz dopilnowywania, by ludzie znaleźli się na czas tam, gdzie ich oczekiwano. Collins załatwił zespołowi angaż do białego klubu pod nazwą Showboat, mieszczącego się w Loop - biurowo-handlowej dzielnicy Chicago. Przesłuchano ich i wystartowali w kwietniu.

W drugą noc ich występów do klubu weszło dwóch ludzi z nowojorskiego półświatka. Wiele lat później Armstrong wspominał: „Pewnej nocy szemrany facet wszedł do mojej garderoby w Chicago i poinstruował mnie, że następnego wieczoru mam wystąpić w takim to a takim klubie w Nowym Jorku. Powiedziałem mu, że mam angaż w Chicago i nie planuję żadnej podróży. I odwróciłem się do niego plecami, żeby mu pokazać, że niczego się nie boję. Wtedy usłyszałem szcęk metalu: Odwróciłem się i zobaczyłem, że celuje we mnie z ogromnego rewolweru. Jezu, wyglądało to jak armata! Spojrzałem na to żelastwo i powiedziałem: «No cóż, może istotnie wystąpię jutro w Nowym Jorku.»”¹⁹

Co wydarzyło się potem, nie wiadomo dokładnie, ale najwyraźniej Armstrong spędził jakiś czas ukryty w budce telefonicznej. Oto, co powiedział George James: „Mike wezwał wszystkich do garderoby i oznajmił, że tamci zagięli parol na Popsa [Armstronga]. Tylko on wiedział, gdzie Pops jest tej nocy. Powiedział nam: «Nie chcę, żeby ktokolwiek opuszczał klub, zanim wam powiem, że możecie wyjść.» Dodał jeszcze: «Po prostu siedźcie tutaj, jakby nic się nie stało, bo inaczej Pops może oberwać.» Poszliśmy za kulisy. Byliśmy podnieceni, przestraszeni, szeptaaliśmy między sobą, gdyż nie wiedzieliśmy, gdzie był Louis. Wkrótce Mike wrócił i powiedział, że widział się z Collinssem. Pop [Collins] poradził Mike’owi: «Nic nikomu nie mów o Louim; po prostu nic nie wiesz, gdyby ktokolwiek cię pytał.» To była jedyna rzecz, którą Pop dobrze załatwił.”

Collins zapakował potem cały zespół do pociągu jadącego do Louisville w Kentucky. Kilka godzin później przeschmuglował z Chicago również Louisa. Było to w wigilię Derbów Kentucky i Collinsowi udało się załatwić angaż dla zespołu do Roof Garden w Kentucky Hotel; byli pierwszym czarnym zespołem, który tam wystąpił.

Nie wiadomo dokładnie, dlaczego gangsterzy zainteresowali się Arm-

strongiem. George James twierdzi, że Armstrong miał pewnego rodzaju umowę z nowojorskim Cotton Club (możliwe, iż w rezultacie jego kontraktu z Tommym Rockwellem), którego właścicielem był Owney Madden, szef jednego z najpotężniejszych gangów w mieście. Jest także możliwe, iż Rockwell dowiedział się o podpisaniu przez Louisa kontraktu z Collinsem, i jak tylko usłyszał o jego występach w Showboat, wysłał kumpli z gangu, by spróbowali skłonić Armstronga do powrotu pod jego skrzydła.

Jakiś czas później Rockwell zjechał wraz ze swoim przyjacielem do Chicago, by porozmawiać z Armstrongiem. Według Córka O'Keefe ucieli sobie przyjemną rozmowę, po czym wrócili do swojego pokoju w hotelu Morrison. Zaledwie się tam znaleźli, rozległo się walenie w drzwi. Rockwell zapytał, kto się tak dobija. „Czy to pokój pana Toma Rockwella?” Rockwell potwierdził. Głos z drugiej strony drzwi odparł: „No cóż, chłopcze, pozwól, że coś ci powiem. «Dwudziesty Wiek» wyjeżdża z miasta jutro rano. Wsiądź do tego pociągu i nigdy więcej nie wracaj tutaj. I nie kręć się wokół artystów, należących do innych ludzi.”

O kłopotach, jakie Armstrong miał w tym okresie z gangsterami, opowiedzieli nam Bamey Bigard, Preston Jackson, Zilner Randolph, George James, Cork O'Keefe i inni. Ich relacje są mętne i miejscami sprzeczne, w związku z czym nie mogą być uznane za szczegółowo udokumentowaną prawdę. Jasno z nich jednak wynika, że pomiędzy rokiem 1930 lub 1931, kiedy to Armstrong podpisał kontrakt z Johnnym Collinsem, a 1935, gdy zawarł kolejny kontrakt z Joe Glaserem, który wyprostował wszystkie te sprawy dzięki własnym powiązaniom ze światem przestępczym, splacając Collinsa, Louis znajdował się w potrzasku pomiędzy dwoma menedżerami i rywalizującymi gangami, które uważały, że mają do niego prawo. Jednym z nich była grupa Owneya Maddena, właściciela nowojorskiego Cotton Clubu, z którym Rockwell miał przypuszczalnie pewne powiązania. Innym mógł być gang Capone'a z Chicago, ale nie jest to pewne. Wszystko to jest ważne, gdyż wyjaśnia, dlaczego Armstrong spędził tak wiele czasu poza dwoma głównymi ośrodkami przemysłu rozrywkowego - Nowym Jorkiem i Chicago. Obawiał się gangów. Powiedział później: „Niebezpieczeństwo tańczyło wtedy cały czas za moimi plecami.”

Korzystając z repertuaru, jaki Armstrong przywiózł z Los Angeles, zespół wyruszył z Louisville na tournée po Środkowym Zachodzie. Pod koniec maja wylądowali w Greystone Ballroom w Detroit, gdzie do zespołu dołączył Zilner Randolph, który przez te cztery lata był czasami kierownikiem muzycznym Armstronga. Randolph miał solidne wykształcenie muzyczne, gdyż przez pewien czas studiował teorię muzyki oraz aranżacji w St. Louis, i dawał lekcje teorii Lii Hardin. Prawdopodobnie dzięki temu znał go Armstrong i dlatego chciał go mieć w zespole. Chociaż Randolph dołączył do grupy jako trębacz, wkrótce zaczął tu rządzić. Pierwszej nocy, gdy miał wystąpić z zespołem, „Louis zawołał: «Hej, Randy!»”, a ja zapytałem: «O co chodzi?» Odparł: «Prowadź zespół.» Kiedy to powiedział, wszyscy spojrzeli po sobie. No więc wziąłem pałeczkę i dałem im znak... Od tej pory kierowałem orkiestrą.”²⁰

Było to typowe dla Armstronga, by przekazać zespół komuś innemu. Nigdy nie czuł się dobrze, wydając ludziom polecenia, i unikał tego jak tylko

mógł. Biorąc pod uwagę poważanie, a nawet lęk, jaki Armstrong budził wśród innych muzyków, z pewnością łatwiej przyjmowałiby instrukcje od niego niż od Randolpha, który był, co prawda, wykształconym profesjonalistą, ale niezbyt wielkiego formatu instrumentalistą jazzowym. Jednak Armstrong nie chciał mieć żadnej władzy.

Chociaż niektórzy z muzyków oburzali się na rządy Randolpha, okazał się on bardzo użyteczny dla Armstronga. Powiększył repertuar, do kompozycji, z jakich korzystał zespół, dodając wstępy i zmieniając zakończenia, i generalnie starał się nadać orkiestrze nieco profesjonalizmu. Grupie tej, oraz innym, z jakimi Armstrong pracował w tym okresie, od początku zarzucano amatorstwo, a publicyści jazzowi zawsze je deprecjonowali. Oskarżenia owe nie zawsze były słuszne. Agenci Armstronga płacili zespołom jak najmniej; jakby te pieniądze pochodziły z ich własnych kieszeni. Konsekwencją takiego postępowania było to, że w dużej mierze musieli polegać na młodych, niedoświadczonych instrumentalistach. John Hammond powiedział: „Kiedy Louis kierowany był przez Johnny’ego Collinsa, i na początku jego współpracy z Glaserem, obaj agenci brali najtańszych muzyków, jakich tylko dało się znaleźć. Uważali Louisa za źródło swego utrzymania. Nie byli zainteresowani poziomem artystycznym. Większości nagrań Loui dokonał z okropnymi instrumentalistami.”

W istocie nie wszyscy muzycy byli aż tak źli, a niektórzy z nich okazali się w końcu dobrymi jazzmanami. Musimy zrozumieć, iż płyty, na podstawie których budujemy teraz swoje opinie, nagrane zostały w bardzo prymitywnych warunkach. Scoville Browne stwierdził: „Musieliśmy grać wiele rzeczy, do których nie mieliśmy nut... Musieliśmy nauczyć się tego na pamięć. Wiele razy podrzucano nam całkiem nowe melodie. Żadnych aranżacji. To dlatego większość z tych nagrań nie brzmi zbyt dobrze... Pracowaliśmy nad nimi już w studio. Niektórzy z przyjaciół Louisa przynosili nowe kompozycje: «a teraz zagraj to, Loui.» Nie mieliśmy nut, grając *I Got a Right to Sing the Blues*. Zналиśmy temat wiodący [linię melodyczną i funkcje harmoniczne]. Nagranie trwało tylko trzy minuty, więc nie było to zbyt trudne. Louis brał zwykle pierwszy chorus, a my robiliśmy mu w tle podkład harmoniczny. Kiedy byliśmy w trasie, mieliśmy zbiór aranżacji, które graliśmy. Odbywaliśmy wcześniej próby i przewidując, że będziemy grać do tańca, mieliśmy wystarczający repertuar, by temu podołać. Mogliśmy dodać co nieco, gdy było trzeba.”

Zilner Randolph potwierdził to. „*Stardust* zagraliśmy prawie z głowy”²¹ - to znaczy, nie był wcześniej zapisany.

Może się wydawać dziwne, że firmy płytowe dawały zespołom do nagrywania ciepłe jeszcze utwory, zamiast pozwolić im zarejestrować piosenki, które wykonywali w trasach, jednak przez całe dziesięciolecie stanowiło to regułę w branży płytowej. Kiedy na początku naszego wieku przemysł popularnych nagrań muzycznych dopiero startował, sprzedawało się melodie, a nie wykonujący ją zespół - i pozostało tak przez długi czas. Popularne kompozycje wiodły bardzo krótki żywot na półkach sklepowych, czasami już po kilku tygodniach wypadając z łask. Firmy fonograficzne nie chciały zatem, by ich orkiestry nagrywały piosenki, które były już wykonywane od kilku czy kilkunastu miesięcy i mogły znudzić się publiczności. Wolały,

by zespoły wyjeżdżały w trasy z nowymi melodiami, które dopiero co nagrały. Owcześnie orkiestry, w których wszyscy muzycy biegle czytali nuty, były w stanie bez trudu w pół godziny przećwiczyć nową kompozycję w studiu nagraniowym i nadać jej zgrabne, profesjonalne brzmienie. Jednakże ludzie Armstronga nie byli doświadczonymi instrumentalistami i, aby dać dobry występ, potrzebowali wiele czasu na próby; niestety nie mieli go w studiu. Bez wątpienia melodie, nagrane na płytach, wykonywali potem znacznie lepiej na estradach.

Po występach w Detroit zespół koncentrował na Środkowym Zachodzie, a potem, w czerwcu, skierował się na południe, gdzie dostał angaż w eleganckiej restauracji z pokojami do gier hazardowych, zwanej Suburban Gardens i mieszczącej się na obrzeżach Nowego Orleanu. Od czasów, kiedy Armstrong, mając ze sobą swój komet i kanapkę z rybą, opuścił miasto, by pamiętnego dnia 1922 roku dołączyć do zespołu Kinga Olivera, po raz pierwszy zawitał ponownie w rodzinne strony. Wyjechał jako młody komecista, znany jedynie miejscowym czarnym muzykom; powracał jako gwiazda. Z pewnością nie był tego świadom, ale dla nowoorleańczyków, zarówno czarnych, jak i białych, stał się ważnym symbolem lokalnego patriotyzmu. Miasto nie dało krajowi zbyt wielu znanych artystów, i jego obywatele ogromnie się cieszyli z odniesionego przez niego sukcesu. Przybycie Louisa wywołało olbrzymie poruszenie. W pobliżu dworca kolejowego zawieszono nad ulicami transparenty z wypisanym wielkimi literami nazwiskiem Armstronga. Gazety pełne były wzmianek o nim, a nieprzebrany tłum, złożony z białych i czarnych, przyszedł na stację w towarzystwie kilku zespołów, by go powitać. To był powrót do domu jak z kart powieści.

Literatura jazzowa poświęciła wiele uwagi faktowi, iż konferansjer radiowy, który miał zapowiedzieć występ Armstronga w Suburban Gardens, odmówił zaanonsowania „tego czarnucha” i Louis musiał sam to uczynić. Historia jest na pewno prawdziwa, ale trzeba na nią spojrzeć z odpowiedniej perspektywy. Klub Suburban Gardens był oczywiście miejscem, w którym panowała segregacja rasowa, i czarni nie mieli doń wstępu; ale według George’a Jamesa, obecnego tam wówczas, „nie rozumiało tego tylko kilku ludzi, którzy nie chcieli zrozumieć. Większość białych czuła się uradowana, że mają z powrotem Louisa i zespół”.

Nie obyło się oczywiście bez pewnych kłopotów. Miejscowy związek muzyków usiłował nie wpuścić orkiestry do miasta i tylko na skutek interwencji związanych z klubem gangsterów kłopoty te zostały przezwyciężone. Zespół cieszył się z tego angażu. Suburban Gardens stanowił według Jamesa: „piękne miejsce. Był ogrodzony z wszystkich stron i posiadał wspaniałe oświetlenie, które było widać z rzeki. A ponieważ nasi ludzie [czarni] nie mogli wejść do klubu, siadali na brzegach i słuchali, jak Loui śpiewał, a zespół grał. I kiedy przechodziło się tamtędy rano, zawsze ktoś z nich gotów był zaprosić nas na śniadanie lub uczynić coś równie miłego.”

Louis przywiózł ze sobą Alphe, wynajął mieszkanie i kupił małego forda. Kontrakt, określony początkowo na trzy tygodnie, przeciągnął się do trzech miesięcy.

We wrześniu zespół opuścił Nowy Orlean, wracając do sal Paramount-Publix, gdzie grali do następnego roku. Znowu pojawiły się kłopoty. Collins

podróżował z orkiestrą jako menedżer grupy, co było możliwe do zaakceptowania przez białych Południowców. Nie mogli jednak znieść tego, że jeździła też z nimi jego żona, mająca zajmować się sprawami transportu. Zespół podróżował autobusami, najczęściej bardzo zdezelowanymi, które wynajmowali przenosząc się z miejsca na miejsce. W Memphis Mary Collins zamówiła autokar z komfortowym miejscem z tyłu wozu, gdzie Armstrong mógłby spać na leżąco, ale towarzystwo przewozowe podstawiło jej pojazd z twardymi, zwykłymi siedzeniami. Kiedy pani Collins nie chciała się zgodzić na taką zamianę, ktoś wezwał policję. Kiedy gliniarze ujrzeli - siedzących ramię w ramię - czarnego mężczyznę z białą kobietą, natychmiast zaarrestowali całą orkiestrę. Szczęściem Mike McKendrick załatwił w tym czasie jakieś sprawy w mieście. Kiedy wrócił i ujrzął całą sytuację, natychmiast zniknął z pola widzenia stróżów prawa. Skontaktował się z kimś, przypuszczalnie z ludźmi z teatru, w którym mieli grać tego wieczoru, i w końcu policja z Memphis zgodziła się ich wypuścić pod warunkiem, że zagrają w miejscowej rozgłośni radiowej. W studio Armstrong miał powiedzieć do Mezzrowa i innych w Nowym Jorku: „Spróbuj tego, Mezzera”; a potem utwór *I'll Be Glad When You 're Dead, You Rascal, You* [„Będę szczęśliwy, gdy umrzesz, ty łajdaku”] zadedykował szefowi memphiskiej policji. Wtajemniczeni wiedzieli, że „mezzera” oznacza skręt z marihuany. Po koncercie w radiu zespół został zwolniony i o północy dotarł na następny występ, gdzie publiczność ciągle jeszcze czekała.

W lutym 1932 roku orkiestra dała serię koncertów, a potem skierowała się do Nowego Jorku, gdzie dostała angaż w teatrze Paramount-Publix. Dla Armstronga załatwiono także występy w Lafayette Theatre, przed publicznością Harlemu. „The New York Age” napisał: „Armstrong został okrzyknięty przez krytykę najlepszym na świecie kornecistą, królem bluesa, kompozytorem popularnych melodii oraz jedną z najbardziej dynamicznych postaci amerykańskiej sceny. Będzie to pierwszy występ Armstronga w Nowym Jorku po ponad dwuletniej nieobecności. W tym celu Paramount-Publix Corp. udzieliło mu specjalnego zezwolenia, by mógł pojawić się w Lafayette, przed występem na Broadwayu.”²²

W tym jednak momencie wielu cwaniaków, przed którymi Collins wcześniej się obronił, wróciło upomnieć się o swoje. Tommy Rockwell oraz Immermanowie, właściciele Connie's Inn, oskarżyli Armstronga o złamanie kontraktu. Być może zostali napuszczeni przez gangsterów, którzy zawsze kryli się gdzieś w de. Armstrong, kiedy stawał twarzą w twarz z podobnymi problemami, zwykł uciekać; tym razem również Collins, pełen obaw, że Rockwell i gangi zabiorą mu kurę znoszącą złote jaja, także wolał zmiatać z miasta. Pojechali do Chicago, gdzie dokonali szeregu nagrań. Potem orkiestra rozpadła się, a Armstrong pojechał do Kalifornii grać w Sebastian's Cotton Club, przypuszczalnie z przygodnym zespołem.

Jednakże jeszcze przed opuszczeniem Nowego Jorku Armstrong zagrał w dwóch szmirowatych filmach. Jeden nazywał się *Rhapsody in Black and Blue*, w którym czarnoskóry mężczyzna zostaje znokautowany przez żonę, budzi się jako król Jazzmanii i rozkazuje Armstrongowi, bez żadnego uzasadnienia ubranemu w lamarcia skórę, by grał dla niego. Drugi obraz, *I'll Be Glad When You're Dead, You Rascal, You*, w reżyserii Betty Boob, był

częściowo filmem rysunkowym. Oba zawierały mnóstwo stereotypowych opinii na temat Murzynów, a Armstrong pokazuje się w nich z jak najgorszej strony. Jednak filmy te stanowiły sygnał świadczący o jego wzrastającej popularności.²³

Na wiosnę 1932 roku, zaledwie po roku impresariatu Collinsa, Louis zaczął mieć coraz poważniejsze problemy z wargami. Od samego początku stosował podczas gry duży nacisk na wargi i robił tak nadal nawet wówczas, gdy pojawił się system „bez nacisku” (nonpress). Prawdopodobnie dlatego chciał na rok porzucić granie, by nauczyć się nowej techniki zadęcia. Poza tym zawsze używał bardzo wąskiego ustnika. Obrzeże ustnika to metalowy pierścień. Otwór, przez który przechodzi powietrze, jest zawsze mniej więcej tej samej średnicy, ale brzeg ustnika może być tak szeroki, jak życzy tego muzyk. Duży brzeg stanowi grubą „poduszkę” dla warg. Armstrong wołał jednak bardzo wąski ustnik, który wrzynał się w ciało, ale za to łatwiej było go unieruchomić, aby nie wędrował dookoła ust. Podobno zrobił nawet na nim nacięcia, by mieć pewność, że nie będzie się przemieszczał podczas gry. Znajdujący się w Nowoorleańskim Muzeum Jazzu komet, uważany za jego instrument z czasów domu poprawczego, nosi na ustniku ślady takich nacięć.

Wgniatanie przez cztery godziny dziennie tego ostrego ustnika w wargi, szczególnie w ich czułą, różową część, musiało je uszkodzić. Przy właściwym wyszkoleniu trębaczka można było tego uniknąć, ale Armstrong nie odebrał odpowiedniej nauki gry na instrumencie, i rezultaty tego były oplakane. Powiedział: „Kiedy byłem chłopcem, grając całą noc w knajpach kaleczyłem sobie usta zbyt ostrym ustnikiem.” W późniejszym czasie stosował różne środki zaradcze, ale niewiele mógł na to poradzić; szczególnie wtedy, kiedy zaczął grać w coraz wyższych rejestrach. „Pewnej nocy, kiedy grałem na Południu w salach tanecznych dla kolorowych, pokaleczyłem usta tak bardzo, że w Memphis zębami dotykałem ustnika. W Anglii, na scenie Holman [sic!] Empire, rozciąłem usta, a krew kapłała mi na koszulę pod smokiem; nikt o tym nie wiedział. Po prostu ukloniłem się, zszedłem ze sceny i nie wróciłem przed upływem czterech miesięcy.”²⁴ Przez całe życie od czasu do czasu kaleczył usta: Lucille Armstrong pamięta, że zdarzyło się to dwa razy.

Niestety, na tym nie koniec. Wedle słów Marshalla Browna przez całą swoją karierę instrumentalisty Armstrong cierpiał na nawroty twardziny lub bliznowacenie tkanki po wewnętrznej stronie warg. Przez dwa tygodnie w lecie 1959 roku Brown dzielił z Armstrongiem garderobę w Adantic City i cierpiąc na tę samą przypadłość, bez przerwy o tym rozmawiali. „Kiedy wargi trą o zęby, tworzy się narośl, którą można nazwać bliznowaceniem tkanki. Zdarza się to tylko przy pewnej specyficznej [ludzkiej] biochemii. To coś podobnego do twardziny na palcach gitarzysty. Miał to Buck [Clayton]. Przez całe życie był to problem Armstronga - od samego początku. Powiedział mi, że zawsze miał z tym kłopot i raz na cztery, pięć lat musiał usuwać to, brać dwa lub trzy miesiące wolnego, albo i pół roku, by wyleczyć usta. Dopiero potem mógł znowu grać. Powiedział mi o sposobie radzenia sobie z tą dolegliwością, który znałem za wyjątkowo prymitywny - brał po prostu brzytwę i sam to usuwał.”

Zwyczaj używania domowych środków leczniczych część Louis odziedziczył po swych przodkach. Mieszkańcy Nowego Orleanu, którzy byli zbyt biedni, by z wyjątkiem najbardziej poważnych przypadków chorobowych pozwalać sobie na opłacanie lekarzy, nagminnie stosowali domowe sposoby leczenia większości dolegliwości. Zmagając się z przypadłością swych warg, Armstrong sięgał po specjalne balsamy, a kiedy bliznowatość rozwijała się, usuwał ją samodzielnie. Brown radził Louisowi, żeby robił to samo co on, to znaczy udawał się z tym do chirurga plastycznego, który mógł się uporać z rogowaceniem w sposób zapewniający szybsze wygojenie się ust; jednak Armstrong nigdy tego nie zrobił, a pod koniec życia, kiedy cierpiał na inne dolegliwości, lekarze nie chcieli ryzykować zabiegu.

Armstrong maltretował swoje wargi w niesłychany sposób; prawdopodobnie bardziej niż jakikolwiek inny trębacz. Wywierano nań presję, by pracował cały czas, bez wytchnienia, nawet wówczas, kiedy jego usta były w złym stanie; ale i sam Armstrong chciał grać bez przerwy. Większość swych problemów zawdzięczał wyłącznie samemu sobie - albo raczej nieodpowiedniemu szkoleniu, jakie odebrał w młodości. Cała jego przeszłość złożyła się na końcowy efekt.

A tym finalnym rezultatem było to, że z każdym rokiem malała techniczna biegłość gry Armstronga. Doktor Gary Zucker, lekarz opiekujący się Louisem do końca jego życia, powiedział, że „jego wargi miały mnóstwo pęknięć i owrzodzeń, zamienionych w procesie leczenia w blizny, cieńsze i twardsze; w związku z tym nie było już miękkiej śluzówki ani normalnej, wypełniającej ją tkanki podskórnej”. Każdy nowy uraz powodował kolejne bliznowacenie tkanki, przez co jej elastyczność malała w sposób nieodwracalny. Grając szybkie pasáže, trębacz zmienia napięcie mięśni ust czasem nawet kilka razy na sekundę; blizny uniemożliwiały takie gwałtowne ruchy. Armstrong nie przyznał nigdy, że jego zdolności malały, ale, według mnie, nie ma co do tego wątpliwości; gdy prześledzimy dalszy rozwój kariery Louisa, zobaczymy wpływ, jaki miało to wpływ na jego muzykę. Efekty te stały się widoczne już w 1929 roku, a w 1932 były oczywiste nawet dla nieprofesjonalistów. John Hammond, który słyszał Armstronga w styczniu tego roku w Filadelfii, powiedział, że „wydawało się, jakby eksperymentował z nowym, mętnym brzmieniem”. Armstrong daleki był od eksperymentowania - to jego wargi były w ruinie.

Poza tym istniało wiele innych problemów. Armstrong naciskany był ze wszystkich stron. Hammond twierdził, że Louis „złe wyglądał, - bo pracował zbyt ciężko”.²⁵ Przez całą wiosnę Rockwell stawał się odzyskać Armstronga. W de czaili się gangsterzy. Rozwód z Lii kosztował go masę forsy. Do tego wszystkiego był jeszcze Johnny Collins, z którym nie współpracowało się łatwo, oraz te kłopoty z wargami.

Nie jest do końca jasne, czym pomysłem był wyjazd do Europy. Amerykańscy Murzyni słyszeli od jakiegoś czasu, że na starym kontynencie żyje im się lepiej niż w Stanach, i Armstrong mógł po prostu chcieć zobaczyć to na własne oczy. George James sugerował, że Collins i Armstrong byli niepokojeni przez gangsterów, którzy wymachiwali spluwami i wykrzykiwali pogrożki. Co prawda gangi ograniczały się z reguły do jednego miasta, ale z całą pewnością miały popleczników (jak i rywali) w Chicago czy Los Angeles,

których można było poprosić o drobną przysługę. Armstrong i Collins czuli się niczym ryby w nieuchronnie zaciskającej się sieci. Londyn mógł się im wydawać jedyną ucieczką z tej matni. W każdym razie podpisano niezbyt jasno sprecyzowane angaże z różnymi ludźmi z brytyjskiego przemysłu rozrywkowego i na początku lipca 1932 roku Armstrong, Alpha, Collins oraz jego żona Mary pożeglowali na „Majesticu” do Anglii.

Pierwsze nagrania big-bandowe

Pomiędzy latem 1929 roku, gdy Armstrong odkrył, że staje się gwiazdą, a wiosną roku 1932, kiedy dokonał swoich ostatnich nagrań przed wyjazdem do Europy, zarejestrował kilkadziesiąt utworów. Nagrania te były dokonywane według ustalonego wzorca. Z bardzo nielicznymi wyjątkami zaczynał je Armstrong, grający wprowadzenie do tematu, będące zwykle parafrazą bliską oryginalnej melodii i wykonywane często z prostym tłumikiem. Potem następuje interludium zespołu albo krótkie solo jednego z członków orkiestry; Louis śpiewa pełny chorus; potem jest kolejne interludium, mające pozwolić Armstrongowi przygotować trąbkę. Wysokie, agresywne solo prowadzi zespół - zależnie od tempa - przez jeden lub więcej chorusów, które niemal zawsze kończy efektowną figuracją na szczycie skali. Często pojawiają się słowne wstawki Armstronga: napomnienia dla orkiestry albo solistów, uwagi pod adresem własnym lub publiczności, pseudokomiczne dialogi z jazzmanami - w jednym wypadku, na przykład, Lionel Hampton udaje, że się jąka, co Armstrong podchwytuje - gag zapożyczony z *Hot Chocolates*.

Grał głównie trzy rodzaje utworów - klasyczne, sentymentalne, ludowe ballady, pieśni pochodzące z tradycyjnej muzyki murzyńskiej oraz swingowe kawałki. Wokalnych chorusów było tyle, ile chciały, firmy płytowe i publiczność. Nadal sporo grał na trąbce, ale instrument nie służył już tworzeniu improwizowanej melodii. Główne zadanie otwierającego chorusu polegało na wyeksponowaniu melodii, zamykający zaś był często bardziej popisem fizycznym, niż muzycznym.

Muzyka, wykonywana w tym czasie przez Armstronga z big-bandami, przyniosła mu wielką popularność wśród białej publiczności. Białym podobał się jego śpiew, pogaduszki podczas występów, więc kupowali coraz więcej jego płyt. Jednak powiększająca się grupa amerykańskich miłośników jazzu była wręcz zdegustowana zmianą stylu. Wielu z nich przychodziło specjalnie na jazz, by chłonąć zawartą w nim prawdę, pogardzaną przez purytańsko nastawiony establishment, uważający jazz za wytwór grzechu, preferujący słodki syrop Guya Lombarda. Postawa ta została dosadnie określona przez Buda Freemana, który po pięćdziesięciu latach grania jazzu napisał: »Czyż nie było to dziwne, że mecenasi sztuk przez całe lata nie pomyśleli nigdy

0 subwencjonowaniu jedynej prawdziwie amerykańskiej formy twórczości - muzyki jazzowej? Widocznie byli przekonani, że jazz może zagrać byle dupek.”¹

Ci młodzi biali miłośnicy jazzu oraz muzycy postrzegali siebie jako strażników świętego ognia, i dla wielu z nich odrzucenie przez Armstronga stylu nowoorleańskiego oraz odejście w stronę komercyjnych zespołów muzycznych, grających popularne melodie, stanowiło zdradę. W 1939 roku Wilder Hobson w jednej z najlepszych wczesnych książek o jazzie napisał: „Louis Armstrong jest dzisiaj znakomitością w świecie rozrywki i wirtuozem, który już od dawna pozwolił sobie na to, by być komercyjnie eksploatowany... ale ci, którzy słyszeli Armstronga podczas wielu jego ostatnich występów, szczególnie improwizowanych, wiedzą, że może on czasem grać z inwencją, lirycznym ciepłem oraz bogactwem i napięciem rodem z chicagowskich czasów.”² Rudi Blesh, wpływowy publicysta jazzowy lat czterdziestych i pięćdziesiątych, uważał, że Armstrong w ogóle nie grał już jazzu po Hot Five, i był przerażony „stratą dla muzyki, która powstała w rezultacie występów oraz nagrań Louisa, nacechowanych nabożeństwem do swingu”.³ Sidney Finkelstein, inny krytyk tego samego okresu, powiedział: „Gdyby w Ameryce istniała autentyczna kultura muzyczna, zdolna do pielęgnowania jego talentów i dania im szansy właściwego rozwoju, zamiast niszczenia ich, Armstrong stworzyłby wielką amerykańską muzykę. Nie było jednakże takiej możliwości; zamiast tego istniał bezustanny nacisk na tworzenie nowinek, produkowanie kolejnych piosenek lub starych nagrań pod nowymi tytułami. To, że Armstrong mógł stworzyć dużo większą muzykę, niż to był uczynił, jest absolutną prawdą.”⁴

John Hammond powiedział po prostu, że „obniżanie przez Armstronga lotów zaczęło się, kiedy zaczął myśleć o sobie raczej jako o soliście i piosenkarzu, niż jako o muzyku zespołowym”.

Napisali tak po fackie, w 1939 roku, ale dla wielu miłośników jazzu stało się to widoczne już kilka lat wcześniej. Mający przekonania lewicowe krytycy szczególnie poruszeni byli faktem, iż Armstrong stał się częścią systemu kapitalistycznego. Krytyczne opinie zostały złagodzone w latach sześćdziesiątych, gdy kilka zbiorów nagrań Armstronga z big-bandami lat trzydziestych. Dan Morgenstern, były wydawca „Down Beatu” i aktualnie dyrektor Instytutu Studiów nad Jazzem w Rutgers University, szczególnie walczył o tę zmianę oceny, i w notach zamieszczonych na okładkach zestawu płyt napisał: „W istocie mistrzostwo Armstronga w opanowaniu instrumentu oraz jego muzyczna wyobraźnia rozwijały się po latach trzydziestych; to pierwszy i największy wirtuoz jazzowy oraz mistrz improwizacji...”⁵

Pod pewnymi względami Morgenstern miał absolutną rację. Jak podkreśla, Armstrong był karcony przez niektórych krytyków za porzucenie repertuaru nowoorleańskiego na korzyść popularnych melodii; jednakże prawdą jest, że i wiele materiału granego przez Hot Five zostało stworzone pod kątem zdobycia popularności - wliczając w to *Big Butter and Egg Man*, *Heebi Jeebies*, *Sugar Foot Strut*, *Squeeze Me* i wiele innych. Sporo melodii napisanych dla Hot Five przez Li i pozostałych muzyków istotnie było niewysokich lotów. Później Armstrong grał mnóstwo złego materiału, ale na początku lat trzydziestych, szczególnie wtedy, gdy kierownikiem nagrań był Tommy

Rockwell, wykonywał też klasyczne popularne melodie owych czasów. Z całą pewnością *Body and Soul*, *Star Dust* i *Blue Turning Grey Over You* są lepsze od *King of the Zulus* czy *I'm Gonna Gitcha*. Niektórzy z krytyków drących z Armstronga pasy za wykonywanie komercyjnych piosenek w wydaniu big-bandowym, nie ustawiali w wychwalaniu Ellingtona oraz Hendersona, którzy robili dokładnie to samo. Armstrong przez lata występował z big-bandami, ponieważ tego domagała się publiczność. Głupotą ze strony krytyków było domagać się, by wrócił do zamierającego stylu, z uprawiania którego nie dałoby się wyżyć.

Jednakże ten początkowy krytycyzm nie był tak całkiem bezpodstawny. Niezmienna formuła tych nagrań, pomyślanych tak, by jak najbardziej wyeksponować Armstronga, w końcu okazała się zabójcza. Skąpe umiejętności towarzyszących mu orkiestr, szczególnie złe brzmienie saksofonów, były równie irytujące, co brzęczenie komara w zamkniętym pomieszczeniu. Przepracowanemu, zmęczonemu Armstrongowi często brakowało inspiracji oraz wyobraźni - jak i zainteresowania grą. Jednak nierówny poziom, a czasami i tandetność pochodzącej z tamtego okresu muzyki Armstronga, nie są wyłącznie wynikiem komercyjnego nacisku. W tym czasie Armstrong żył w stałym napięciu, które mogłoby złamać większość ludzi. Sytuację pogarszały niejasne kontrakty oraz błędne poczynania skąpego i pozbawionego skrupułów Johnny'ego Collinsa. W jego życiu prywatnym, do którego rościły sobie prawo zarówno Alpha jak i Lii, panował zamęt. Towarzyszyły mu niedoświadczone i niezgrane orkiestry. Był przepracowany: dawał pojedyncze koncerty w różnych miejscach, pięć razy w tygodniu grał w teatrach, występował w radio, nagrywał. Organizowano to, nie zwracając najmniejszej uwagi na jego zdrowie, stan psychiczny. Ani Collins, ani firma OKeh, ani żaden z właścicieli klubów, dla których Armstrong pracował, nie byli w żadnym stopniu zainteresowani rozwijaniem jego możliwości artystycznych; prawdopodobnie nie byli nawet świadomi tego, że współpracują z kimś innym, niż tylko jeszcze jednym murzyńskim komikiem, którego należy eksploatować, jak się tylko da. Dzisiaj wykonawców traktuje się, zwłaszcza jeśli to dotyczy jakichkolwiek obietnic finansowych, z ogromną ostrożnością. W tamtych czasach szwindle były traktowane jako coś zupełnie normalnego - jako część toczącej się gry. Różni ludzie porzucali ciągle Armstronga w dziurawych łódkach na wzburzonym morzu. Nie ma więc nic dziwnego w tym, że kiedy Armstronga eksploatowano ponad wszelką miarę, obniżył poziom twórczej ekspresji. Pomiędzy lipcem 1929 roku a wiosną roku następnego zarejestrował ponad dwadzieścia nagrań z trzema różnymi orkiestrami, przy czym żadna z nich nie odpowiadała jego poziomowi. Tylko on, z jego poczuciem harmonii i najwyższą wrażliwością rytmiczną mógł przejść do porządku dziennego nad ubogim brzmieniem i niezdatnym frazowaniem akompaniujących grup. Dla każdego muzyka bolesna jest konieczność doprowadzenia wypracowanej frazy do słodkiego rozwiązania tylko po to, by akord wspomagający zachował słodkie brzmienie. Dla muzyka jazzowego niezgrabny rytm jest jeszcze czymś gorszym. Improvizator, starający się kłaść dźwięki o ułamki i sekundy przed lub po uderzeniu, musi mieć beat ustalony z dokładnością, którą niewielu tylko muzyków symfonicznych uważa za możliwą, i błąd jednej dziesiątej czy nawet dwudziestej części sekundy

wyduje się równie rażąco, jak fałszywa nuta. Armstrong nie mógł być całkiem odporny na wpływ otoczenia i, co jest logiczne, najlepsze ze swych nagrań wykonał z lepszymi spośród tych orkiestr.

Brzmi to dosyć przynębiająco, ale w istocie Armstrong nie był w stanie źle śpiewać czy grać. Wśród nagrań, wykonanych pomiędzy 1929 a 1932 rokiem (z wyjątkiem pierwszej ich serii), kilkanaście osiągnęło średni poziom dokonań Hot Five - jeśli nie nawet *West End Blues* czy *Tight Like This*. Śpiew Armstronga zawsze dostarcza przyjemności - jest nieskończenie muzykalny, odkrywczy i całkowicie oryginalny w pomysle. Nikt nigdy - ani przedtem, ani potem - nie śpiewał w ten sposób popularnych piosenek. Armstrong był bez wątpienia najlepszym śpiewakiem jazzowym, jaki kiedykolwiek istniał; a pomiędzy tymi wczesnymi nagraniami big-bandowymi znajdują się najbardziej oryginalne dokonania wokalne. Na wielu płytach można wyraźnie zauważyć, że Louis jest mocniej zainteresowany śpiewanymi chorusami niż solówkami na trąbce.

Mimo że znajduje się tam nieco znakomitych wykonań instrumentalnych, nie jest to muzyka Hot Five. Bardzo szybko, w lecie 1929 roku, Armstrong odkrył nowy sposób gry. Był to styl oszczędniejszy, zbudowany wokół płynnych fraz w górnych rejestrach, które były dużo częściej rozciągane niż kondensowane, pozostawiając wrażenie, iż są opóźnione w stosunku do beatu. Geoffrey L. Collier, kompozytor specjalizujący się w złożonych rytmach, dokonał transkrypcji niektórych późniejszych solówek Armstronga, przywiązując szczególną uwagę do notacji rytmów. Bardzo szybko wyszły na jaw pewne sprawy. Armstrong grał mniej nut. W partiach solowych, wykonywanych z Hot Five, regularnie grał średnio pięć do sześciu nut na takt, zarówno podczas wolnego jak i szybkiego tempa - słychać przeciętnie sześć nut na takt w *Comet Chop Suey* oraz w *Tight Like This*. Jednak w połowie lat trzydziestych częściej niż zwykle osiąga trzy lub cztery nuty na takt, znowu nie bacząc na tempo - około czterech na takt w *Ev'n-tide*, a już tylko trzy w *Struttin' with Some Barbecue*. Pozostawia także dużo więcej otwartych miejsc w swoich solówkach niż przedtem. W trzydziestu dwóch taktach solo w *Ev'n-tide*, dwadzieścia procent jest puste. Ma teraz wyraźną skłonność do zaczynania fraz na drugiej lub nawet trzeciej ćwiartce taktu, pozostawiając jedną czy dwie wolne tam, gdzie wcześniej zagrałby ósemkowe wyprzedzenie frazy (w ostatniej ćwiartce poprzedniego taktu). W szybszych frazach ma tendencję do używania licznych triol oraz figur pięcionutowych (piątek), gdzie mógłby skądinąd zagrać figury złożone z ósemki z kropką i szesnastki. Stosowanie triol i piątek natychmiast wygładza rytmicznie linię melodyczną i dodaje odczucia, że pewne nuty są opóźnione.

Szczególnie interesujące jest porównanie dwóch wersji *Struttin' with Some Barbecue* - wersji nagranej z Hot Five w 1927 roku, oraz big-bandowej z 1938 roku. W obu znajdują się znakomite solówki, każda przykuwająca w swoim czasie uwagę muzyków. Drugie solo jest rozwinięciem poprzedniego, gdyż są w nim pozostałości z pierwszego; co jest szczególnie dobrze widoczne w ostatnich taktach drugiego chorusu z nagrania z 1938 roku. Armstrong gra tutaj serię krótkich, opadających fraz, złożonych z ośmiu dźwięków, które stanowią parafrazę serii figuracji tej samej długości, występującej pod koniec pierwszej wersji tej samej melodii.

Jednak bardziej znamienne od podobieństw są różnice. Armstrong gra około pięćdziesięciu procent więcej nut w pierwszej wersji niż w drugiej. (Druga jest o jakieś dziesięć procent szybsza, ale nie wystarczająco, by było to znaczące). Poza tym, frazy są nieznacznie dłuższe w tej drugiej wersji. Ponadto, w starszym nagraniu jest nadzwyczajnie pracowity, wypełniając luki niewielkimi wirami dźwięków: są tam tylko trzy półnuty na całe solo oraz, w co trudno uwierzyć, tylko sześć ćwiartek na pausy. W drugiej wersji jest dwadzieścia osiem ćwiartek na pausy i jedenaście nut dłuższych niż półnuta, nawet jeżeli darujemy te, grane w końcowych riffach.

W sumie Armstrong, który wcześniej był nadzwyczaj pracowitym improwizatorem, gra teraz w dużo oszczędniejszy sposób. Redukuje melodię do jej podstawowego kształtu i ukazuje jedynie tyle, by zasugerować jej istotę; tak jak artysta malarz używa trzech, czterech kresek, by naszkicować całą twarz. Nie wiąże swych fraz jak czynił to poprzednio; jest w tym mniej dialogu. W najlepszych nagraniach w tym nowym stylu tworzy frazy, których rytmiczne związki z kształtem melodii są subtelne, dwuznaczne i nieuchwytnie. Jest mniej żarliwy niż w swoim dawnym sposobie gry, ale kiedy nie popisuje się, osiąga bogatą prostotę.

Zmianę tę spowodowało wiele przyczyn, a wszystkie one wynikają z tego samego. W lipcu grał w przedstawieniu na Broadwayu, w Connie's Inn i okresowo w Lafayette Theatre, jak również dokonywał nagrań i uczestniczył w okazjonalnych gościnnych występach. Był bardzo zmęczony i wypalony emocjonalnie. Prosty styl, z mniejszą ilością nut, był oczywiście mniej wyczerpujący. Bolały go wargi, które mógł oszczędzić poprzez taki styl gry.

Grał także teraz dla publiczności innej niż w Chicago. Występował już dla białych i wcześniej: w kolorowych lokalach „black and tans” audytorium niekiedy mogło być głównie białe. Chociaż bogaci biali z chicagowskiego Gold Coast przychodzili do Sunset i Savoyu, byli to jednak ludzie z marginesu, alfonsi i przestępcy, którzy kręcili się po South Side w poszukiwaniu rozrywki. W Nowym Jorku Armstrong sięgnął po klasę średnią - główny nurt białej publiczności - ludzi, którzy chodzili na broadwayowskie przedstawienia oraz tańczyli tam w nocnych klubach. To oni mogli uczynić go sławnym i do nich adresowane były jego płyty.

W oczach Armstronga byli to „sztywniacy” - uprzejmi, z dobrymi manierami - i czuł, że nie może przed nimi okazać namiętności Hot Five. Z całą pewnością nie mógł im zaoferować seksualnych aluzji *Tight Like This* ani chrapliwych krzyków *I'm Not Rough*. Sam chciał, żeby wszystko było jak najbardziej ułożone - dobór repertuaru, jego śpiew i w gra. Oznaczało to, że musiał brać przykład nie z Olivera czy Kepparda z ich bluesami z podrzędnych lokali, ale z wirtuozów trębaczy, których słyszał w dzieciństwie; szczególnie z orkiestr tanecznych, takich jak zespoły B. A. Rolfe'a czy Louisa Panico. Znaczyło to skoncentrowanie się na gładkiej ekspozycji melodii, dobrym brzmieniu, czystym ataku i dokładnym wykonaniu, kosztem niosącego ryzyko improwizowania. Dla publiczności, jaką miał teraz, pomysłowość nie była najważniejsza, gdy grał nową, piękną melodię.

Jednak zmienił się nie tylko sposób jego gry; również śpiewał teraz inaczej. W pierwszych wokalnych dokonaniach z 1925 roku Armstrong pokazał swój ostry, szorstki głos, który potem zawsze z nim kojarzyliśmy. Taka

clirypka spowodowana jest zwykle przez guzkowa te zgęstki na strunach głosowych, zwane niekiedy leukoplakią. Może to być wywołane przez między innymi nałogowe palenie oraz niewłaściwe używanie głosu. Na dolegliwość ową cierpią ludzie często przemawiający publicznie, nauczyciele i piosenkarze. W pewnych okresach swego życia Armstrong mnóstwo palił, a śpiewać zaczął, kiedy był jeszcze całkiem młody. Później stwierdzono, że leukoplakię miał już w 1925 roku, przed dokonaniem swego pierwszego nagrania; możliwe, że była to cecha wrodzona.

W 1928 roku, kiedy zarejestrował ostatnie wielkie nagrania z Hot Five, śpiewał w zasadzie na każdej płycie, a także w klubach. W owym czasie starał się śpiewać bardziej miękkim głosem w skali tenorowej. Bez wątpienia poddał się modzie na słodkie tenory. Jestem przekonany, iż szczególnie zafascynowany był głosem Binga Crosby'ego. Crosby był barytonem, nie tenorem, ale miał gładki, niedbały styl, który późniejsze pokolenia określiły jako „laid back”. W 1929 roku zaczął nagrywać z niezmiernie popularną orkiestrą Paula Whitemana, i już pod koniec tego roku stał się gwiazdą. Crosby był pijakiem, lubił jazz i kiedy znajdował się w Chicago, odwiedzał „black and tans”. Prawdopodobnie on i Armstrong poznali się, a w każdym razie wiedzieli o sobie i Crosby bardzo wiele zapożyczył od Armstronga. Crosby był oczywistym wzorem dla każdego młodego piosenkarza i w końcu stworzył całą szkołę „jękliwych śpiewaków”, którzy wirowali w jego kilwaterze. Armstrong miał już przedtem skłonność do przesadzania śpiewu, co wynikało z zafascynowania orkiestrą Guya Lombarda. Dołączywszy ponownie do orkiestry Carrola Dickersona w Savoyu, w marcu 1928 roku zaczął eksperymentować z nowym głosem. Jest też możliwe, iż czuł, że Savoy wymaga od niego gładszego stylu śpiewania.

Ten gładzy styl objawił się po raz pierwszy w 1927 roku w *Put 'Em Down Blues*. Armstrong stosował go regularnie w ludowych balladach, pomiędzy którymi były takie wczesne przeboje, jak *When You 're Smiling, I Ain't Got Nobody, Rockin ' Chair*. Chrapliwy głos zachowywał dla szybszych kawałków i numerów komicznych. Szczególnie interesujący jest jego śpiew w *I Can't Give You Anything But Love*, wykonanym w połowie 1929 roku. W środku łącznika między chorusami śpiewa skatem figurację „babala, babala”, która była znakiem firmowym Crosby'ego, a potem śpiewa „hoppineh, and I geh”, sztuczkę z wymową, stosowaną przez Crosby'ego w celu uzyskania natychmiastowego, złagodzonego brzmienia, z jakiego był znany.

Potem jednak z głosem Armstronga coś się stało. Pomiedzy sesją nagraniową z 19 sierpnia 1930 roku, kiedy nagrał *Confessin'* oraz *If I Could Be with You*, a sesją z 9 października, kiedy zarejestrował *Body and Soul*, Louis w sposób oczywisty stracił zdolność śpiewania łagodnym tenorem. Jest oczywiście możliwe, że powrót do chrapliwości był zamierzony; być może ktoś mu powiedział, że wysilając tak głos może go całkowicie zniszczyć. Pod koniec 1936 roku Armstrong przeszedł w Nowym Jorku operację strun głosowych, w celu usunięcia narośli. Nie nagrywał od lata 1936 do wiosny 1937 roku i w związku z tym nie da się stwierdzić, w jakim stanie był jego głos przed i po zabiegu. Operacja nie dała oczekiwanych efektów. Na początku 1937 roku jego głos ponownie stał się chrapliwy i 14 stycznia Armstrong zgłosił się do Provident Hospital w Chicago, by jeszcze raz spróbowano mu usunąć

narośla ze strun głosowych. Operował doktor H. T. Nash.⁶ W pierwszych miesiącach 1937 głos Armstronga poprawił się, ale jesienią tegoż roku powróciła chrypka. W tym momencie Armstrong zrezygnował, godząc się na głos, dzięki któremu stał się sławny. Czasami jeszcze wydobywał z siebie jęklive zawodzenia, ale z upływem lat jego głos stawał się coraz bardziej szorstki.

Zmiana w sposobie gry Armstronga przypada na termin jego przyjazdu do Nowego Jorku. Choć *I Can't Give You Anything But Love*, nagrane w marcu 1929 roku, stanowiło popularną melodię skomponowaną tak, by podobała się jak najszerszej publiczności, trąbkowe solo Armstronga było w starym, bogatym, kwiecistym, brawurowym stylu. Kiedy 19 lipca tego roku wszedł do studia z orkiestrą Carrolla Dickersona, by nagrać swój przebój z *Hot Chocolates*, *Ain't Misbehavin'*, zaprezentował nowy styl - linie melodyczne są prostsze i nie gra jednej tak blisko drugiej, jak czynił to zaledwie cztery miesiące temu.

Oznaki jego artystycznego wyczerpania, stanowiące wynik emocjonalnego i fizycznego zmęczenia, są już wyraźnie widoczne. Choć zawsze unikał zapożyczeń, tutaj w jednym miejscu korzysta z *Błękitnej rapsodii*. Jakkolwiek nawiązywanie do jakiegoś utworu może służyć artystycznym celom, często jednak świadczy o męczeniu i wyeksploatowaniu wyobraźni. Armstrong coraz bardziej temu ulega. W kodzie zaczyna powtarzać opadającą figurację; natychmiast dostrzega, iż złapał się we własne sidła, i dorzuca niewielki strumyk szesnastek - ale ten dodatek jest niezgrabny i nienaturalny. Jednakże wokół, pomimo złej intonacji w pierwszym breaku, jest nadal piękny, pełen ognia.

Trzy dni później Armstrong wrócił do studia, by nagrać kolejne trzy piosenki z *Hot Chocolates*, między nimi *Black and Blue*. Wbrew szeroko rozpowszechniającej opinii song ten nie został napisany jako lament nad ogólną sytuacją społeczną Murzynów, ale jako skarga kobiety, która nie może zdobyć mężczyzny, gdyż jej skóra jest zbyt czarna. „Brazowe i złote mają swoich facetów, mężczyźni wolą kobiety jaśniejsze” - brzmią słowa tekstu, dzisiaj nigdy nie śpiewane. Jednakże Armstrong (który, nawiasem mówiąc, nie śpiewał tego utworu w przedstawieniu), zamienia go w skargę czarnoskórego człowieka; tak jak to zawsze było rozumiane.

Dwa pozostałe nagrania, dokonane podczas tej sesji, są mierne, i od tego momentu licząc, przez pełnych piętnaście miesięcy, nagrał jedynie niezapomniany *Dear Old Southland*. OKEh nadal miał w swoich magazynach *Weather Bird* duetu Armstrong-Hines, ale uważano, że tak niezwykła rzecz nie będzie miała wzięcia. Firma postanowiła jednak wypuścić podobny numer, pragnąc zdyskontować nową falę popularności Armstronga. Do nagrania z Lousem, został sprowadzony Buck Washington ze słynnego zespołu wokalnie-tanecznego „Buck and Bubbles”. Washington nie mógł się równać z Earlem Hinesem i nie osiągnięto poziomu *Weather Bird*; niemniej, po całym szeregu mało znaczących nagrań, jakich dokonał Armstrong, *Dear Old Southland* wydaje się prawdziwą perełką.

Okres pomiędzy *Black and Blue* z lipca 1929 roku a *Dear Old Southland* z kwietnia 1930 to jałowa pustynia. Docenia się jednak dokonania wokalne Armstronga, które stanowią najbardziej interesujące muzycznie fragmenty na

tych płytach. Otwierające, powściągliwe trąbkowe ekspozycje są miłe dla ucha, ale Louis gra w sposób pozbawiony wyobraźni, oklepany, powtarzając się, stale sięgając do górnych rejestrów.

W lecie 1930 roku, kiedy Armstrong opuścił Nowy Jork i wyjechał na Zachodnie Wybrzeże, gdzie - jak mówią muzycy - „osiadł” na kilka miesięcy w Sebastian's New Cotton Club w Culver City, filmowej dzielnicy Los Angeles, mógł wreszcie złapać głębszy oddech. Pracował na stałe z grupą Lesa Hite'a, lepszą od tych, z jakimi ostatnio grywał. Z orkiestrą Hite'a, pomiędzy październikiem 1930 a marcem 1931 roku, Armstrong dokonał ośmiu serii pierwszorzędných nagrań, pomiędzy którymi znajdują się najlepsze z jego dokonań z okresu występowania z big-bandami. Hite miał dosyć rozsądku, by nie ingerować w sposób gry Armstronga. Usługiwał mu z poprawnością doświadczonego majordomusa. Kompozycje, przypuszczalnie wybrane przez Tommy'ego Rockwella, były najlepszymi utworami owych czasów - *Body and Soul*, *Memories of You*, *You 're Lucky to Me*.

Wszystkie one warte są uwagi. Nawet *Shine*, z okropnym tekstem pieśni murzyńskiej - „Po prostu dlatego moje zęby są perłowe, po prostu dlatego moje włosy są kręcone” - zawiera dobre momenty: typową serię wznoszących się i opadających figuracji pomiędzy taktami siódmym i dwunastym w pierwszym chorusie i narastające tempo drugiego chorusu wokalnego, który Louis śpiewa skatem tak, jakby grał na trąbce. *The Peanut Vendor*, w całości przeniesiony z *Cubany* Louisa Moreau Gottschalka, stanowi czarującą nowinkę, z dobrym wokalem Armstronga. Szczególnie interesujący jest *Just a Gigolo*. Melodia została tak napisana, że składa się z kilku powtórzeń jednotaktowej frazy, konsekwentnie opadającej wzdłuż skali diatonicznej. Wyzwanie stojące przed Armstrongiem sprowadzało się do tego, by coś z tym zrobić - jednocześnie nie porzucając podstawowej linii melodycznej. Dokonał tego, przekształcając każdorazowo banalne, małe figuracje. Za pierwszym razem dodał akcent, za drugim opóźnił swoje wejście i zamienił frazę w jeden z tych falujących ruchów, jakie lubił; ponownie uczynił tak za trzecim razem, ale osadził ją w sztywniejszej rytmicznie konfiguracji; za piątym zagrał wszystko na jednej nucie - i tak przez całą ekspozycję melodii. Niewątpliwie Louis przemyślał to sobie od początku do końca: nie mógł znieść tak banalnej muzyki; jego instynkt muzyczny zareagował jak wyobraźnia malarza, stającego twarzą w twarz z białą płaszczyzną.

Najlepszą z tej grupy jest zapomniana już piosenka, zatytułowana *Sweethearts on Parade*. Została napisana przez Carmen Lombardo, i niewątpliwie Armstrong słyszał ją w wykonaniu orkiestry Guya, gdyż później powiedział publicznie jazzowemu, Leonardowi Featherowi: „Kiedy dwadzieścia pięć lat temu miałem swój big-band, staraliśmy się uzyskać takie brzmienie sekcji saksofonów, jak u Guya Lombarda - posłuchaj tylko naszych nagrań, takich jak *When You're Smiling* i *Sweethearts on Parade*.”¹ Nagranie w całości należy do Armstronga, z wyjątkiem dwóch krótkich instrumentalnych interludów danych mu na wejście i wyjście z jego partii wokalnych. Przygotowane to zostało prawdopodobnie już w studio, ponieważ akompaniament nie składa się z niczego więcej, jak tylko z podtrzymujących akordów orkiestry, które muzycy mogli opracować w trakcie paru prób. Nagranie otwiera jak zwykle Armstrong, grając wprowadzenie temat z użyciem prostego tłumika.

Sweethearts on Parade zostało dokonane tuż przed Bożym Narodzeniem 1930 roku. Przez kolejne dwa miesiące Armstrong kontynuował grę w Sebastian's, a potem, po aresztowaniu z powodu palenia marihuany, wrócił do Chicago, gdzie rozpoczął pracę z zespołem skompletowanym dla niego przez Mike'a McKendricka, a prowadzonym przez Zilnera Randolpha. W kwietniu grupa weszła do studia, by nagrać kompozycję, która stała się tematem przewodnim Armstronga: *When It's Sleepy Time Down South*.

Piosenka została napisana przez dwóch noworleańskich Kreoli, Leona oraz Otisa René, którzy wyemigrowali do południowej Kalifornii. Według publicysty jazzowego z Nowego Orleanu, Jasona Berry'ego⁸, który przeprowadził wywiad z Leonem René, ich kuzyn, Benny Prescott, zaprosił Armstronga, oraz innych członków orkiestry Hite'a, na obiad do domu matki Leona w Pasadenie. Po obiedzie Leon zasiadł do fortepianu i zagrał ich utwór, podczas gdy Otis śpiewał. Kiedy skończyli, Armstrong stwierdził natychmiast: „To piosenka dla mnie, co noc będę ją śpiewał w Cotton Club.” Zaniósł ją do aranżera Brake'a Englisha i powiedział mu: „Dodaj trzy saksofony, by mnie podtrzymywały, a zrobię z tego przebój.”⁹ W klubie piosenka bardzo się spodobała, ale z jakiegoś powodu nie nagrał jej w tym roku.

Zasadniczo jest to song z plantacji, wywodzący się z dziewiętnastowiecznej tradycji minstrel - niezły jak na pieśni murzyńskie, z ich skłonnością do opiewania pieczonych kurczaków i perłowych zębów. Są w nim jednakże murzyńskie zawrodożenia, wysławiające drogie, stare Południe, z którego czarni zwiewali dziesiątkami tysięcy do gett zimnych miast na północy. Armstrong śpiewał to z uczuciem aż do końca życia. Bez wątplenia miał sentymentalne skłonności. Sam występował na Południu tylko z konieczności, a do czasu, kiedy nagrał tę płytę, tylko raz w ciągu dziesięciu lat odwiedził rodzinny Nowy Orlean - a i wówczas występował wyłącznie w białym Suburban Gardens. Niemniej jednak o radościach mitycznego Południa śpiewał dla dwóch pokoleń, nie zmieniając nawet słowa „czarnuchy” do czasu, kiedy po latach został do tego zmuszony przez ruch na rzecz praw obywatelskich.

Było to typowe dla Armstronga, iż w podobnych piosenkach potrafił ignorować sprzeczności. Oczywiście do pewnego stopnia jego popularność zbudowana była na pieśniach murzyńskich, takich jak *Shine*, *Snowball* czy *Shoe Shine Boy*, ale nie były one niczym więcej, jak tylko skromną częścią jego repertuaru; i mógł je wykonywać, jak chciał. Wydaje się jednak, że lubił to robić. Był to jego sposób na wkradanie się w łaski białych, którzy w latach trzydziestych stanowili coraz liczniejszą jego publiczność. Po raz kolejny stawał się czarnoskórym człowiekiem, szukającym białego, który położyłby rękę na jego ramieniu i powiedział: „To jest mój czarnuch.” Nie ma w tym stwierdzeniu nic cynicznego. Armstronga, jak przekonaliśmy się, pociągali mocni ludzie - Oliver, Rockwell, Collins. Dla czarnych w tamtym czasie biali byli władczy z samego założenia. Kiedy powiedziano coś Billie Holiday na temat tej uległości Armstronga rodem z *Chaty wuja Toma*, odpowiedziała: „Tak, ale u niego płynie to z serca.” Była to istotna prawda na temat Armstronga i jestem przekonany, że dla tak urozmaiconej publiczności, jaką w końcu wokół siebie zgromadził, jego urok polegał właśnie na tym, że okazywał się tak przyjacielski, wręcz „pokorny”.

Sleepy Time Down South nie jest wcale najgorszą z tych piosenek, choć w pierwszej wersji była źle nagrana i źle zagrana; zespół huczał wokół Armstronga, zagłuszając go chwilami.

Ze wszystkich nagrań, jakich Armstrong dokonał w tym okresie, najślawniejszymi są *Star Dust* oraz, w mniejszym stopniu, *The Devil and the Deep Blue Sea*. Istnieją dwie, lub nawet więcej, wersje tych nagrań - rzadki wypadek w jego wczesnych dokonaniach. Dzięki temu mamy sposobność przekonać się, jak z biegiem czasu zmieniała się jego gra solowa. Te dwie wersje, składające się niemal wyłącznie z chorusów trąbkowych i wokalnych, pod żadnym względem nie są identyczne, ale rzecz można, równoległe, i zawierają niesłychanie bliskie sobie fragmenty. Na przykład w taktach od dziewiątego do dwunastego otwierającego chorusu na trąbkę w *Star Dust* Armstrong gra frazę w podwójnym tempie, która jest dosłownie taka sama w obu wersjach. W dwóch nagraniach *The Devil and the Deep Blue Sea* Armstrong eksperymentuje z podwójnym tempem, stosując długie „wytrzymańskie” nuty w mostku (łączniki), i używa podobnej figuracji w taktach finałowych.

Star Dust został napisany w 1927 roku przez Hoagya Carmichaela, stanowiąc część białego ruchu jazzowego, ale jest bardziej skomplikowany niż większość popularnych piosenek tego czasu, nie tak łatwy do wyębnięcia na fortepianie, w związku z czym popularność zyskiwał powoli. (Warto odnotować, że przepiękna zwrotka, która tak wspaniale oddaje główny temat, nie została napisana przez Carmichaela, ale przez Dona Redmana.) *Star Dust* stał się pewnego rodzaju symbolem, kwintesencją popularnych melodii w tym wielkim wieku muzyki rozrywkowej, i przyniósł Carmichaelowi fortunę. Z powodu swej delikatnej struktury i niezwykłych zastosowań harmonii melodycznych, piosenka stała się bardziej wzorcem niż polem działania dla improwizatorów jazzowych. Armstrong jednakże potrafił przekroczyć owe bariery, uciekając się w znaczący sposób do parafrazy i w rezultacie ulepsząc już i tak dobrą piosenkę.

The Devil and the Deep Blue Sea jest znakomite głównie dzięki solówce granej z prostym tłumikiem po wokal. Charakterystyczną cechą gry Armstronga jest wielka rytmiczna rozmaitość: bardzo rzadko używa długiego ciągu ósemek, tak wszechobecnych u gorszych instrumentalistów. Z tego względu to solo jest pewnego rodzaju odejściem, ponieważ w pierwszych szesnastu taktach umyślnie eksperymentuje z ciągami szesnastek, trwającymi przez dwa, lub więcej, takty, pomiędzy które miesza triole oraz inne, trudniejsze do zdefiniowania wzory. (Czasami Armstrong podwaja tempo, w związku z czym owe szesnastki stają się praktycznie ósemkami w szybszym tempie.) Linie melodyczne nie wznoszą się ani nie opadają tak dynamicznie jak zwykle u niego, ale falują raczej wokół średniego zakresu. Słychać tam także dialog: raptowne trajkotanie, występujące na przemian z refleksyjnymi komentarzami, czyniącymi wrażenie, jakby uczeń sprzeczał się ze swoim mistrzem. Efekt przypomina Danowi Morgensternowi dokonania Charliego Parkera, który używał mnóstwa triol i szesnastek. Nie jest to bebop; grający tę muzykę mieli całkowicie inne podejście do rytmu i nie należy sądzić, że Parker wzorował swą grę na tym solo. Niemniej jednak istnieje tu duże podobieństwo. Znowu widzimy, jak muzyczna wyobraźnia Armstronga prowadzi go na obszar tak odległy od jego zwykłego stylu.

W sumie, ta początkowa seria nagrań big-bandowych jest wielce zróżnicowana. Były to płyty komercyjne, obliczone na zdobycie natychmiastowej popularności oraz zysku. Nikomu nie przyszło do głowy, że mogłyby mieć nieprzemijającą wartość, i dosyć szybko pozwolono im zniknąć z rynku. Aranżacje były banalne, wykonanie w najlepszym razie poprawne. Wszystko nagrano w pośpiechu, często przez zmęczonych muzyków, wracających właśnie do domu po wyczerpującym tournée - zniechęconych, zwykle pijanych. Gdy zmęczony Armstrong pozbawiony był inwencji, uciekał się wówczas do powtarzanych riffów, wysokich nut i ślizgania tonu na wpół zamkniętych wentylach. Biorąc pod uwagę owe okoliczności, jest zdumiewające, że w ogóle był w stanie stworzyć cokolwiek wartościowego. Mając jednak lepszy dzień, z odpowiednim zespołem oraz dobrymi kompozycjami, tworzył cudowną muzykę - niekiedy nawet tak wspaniałą jak wszystko inne, poza najlepszymi dokonaniem Hot Five.

Jednym z najbardziej trwałych mitów związanych z jazzem, poglądem wyszydzanym w jego ojczystej krainie, jest to, że najpierw został doceniony przez Europejczyków, którzy - jak niedawno powiedział angielski publicysta jazzowy Benny Green - musieli wskazać Amerykanom zalety ich własnej muzyki. Wcześniej, piszący o jazzie Belg, Robert Goffin, sprecyzował to trafniej: „Intelektualiści europejscy gwałtownie ulegli czarowi amerykańskiej muzyki. Dlaczego odkryli jazz wcześniej niż sami Amerykanie? Odpowiedź jest prosta: u wielu Amerykanów uprzedzenia rasowe odgrywały, i nadal grają, ważną rolę w krytycznym osądzie. Wydawało się im niepojęte, że rasa, na którą spoglądali z góry, może wnieść w ich kulturę nieśmiertelną sztukę.” I dodał, że to „europejscy krytycy wskazali drogę amerykańskim miłośnikom jazzu”.¹

Europejczycy byli tak pewni tej opinii, że kiedy w 1938 roku Panassié po raz pierwszy przybył do Stanów Zjednoczonych, by dokonać nagrań płytowych, zaczął tłumaczyć Amerykanom, jak mają grać jazz. W opinii Goffina „wiele zawdzięczamy Huguesowi Panassiému, za sprawą którego muzycy chicagowscy uzmysłowili sobie swe powołanie”.² Sami jazzmani patrzą na to inaczej, i czasem przytaczana bywa riposta Eddy’ego Condona: „My nie jedziemy tam, by ich uczyć, jak mają zbierać winogrona, prawda?” Ten punkt widzenia - że Europejczycy lepiej rozumieją jazz niż Amerykanie - był tak długo powszechny w historii jazzu, że przyjęło go nawet wielu Amerykanów, którzy powinni być lepiej w tym zorientowani. Jeszcze w 1946 roku „Down Beat” bezkrytycznie zamieścił wypowiedź Charlesa Delaunaya, wydawcy francuskiego magazynu „Jazz Hot”, że Stany Zjednoczone nie dochowały się krytyka tej miary, co Panassié.³

Nietrudno odkryć, jak powstał ten mit. W Europie faktycznie istniały lepsze warunki dla Murzynów. Nie były jednak idealne: Ralph Dunbar, czarnoskóry muzyk angielski, skarżył się, że miał trudności ze znalezieniem mieszkania,⁴ a i sam Armstrong, podczas swojej pierwszej wizyty w Londynie, odprowadzany był z kwitkiem z wielu hoteli. Niemniej jednak przyjeżdżający czarni muzycy jazzowi mogli dostać pokój w niektórych dobrych hotelach, jadać w modnych restauracjach i spotykać się z białymi kobietami - czego nie wolno im było robić w Stanach.

Poza tym muzycy owi byli zdumieni, jak traktują ich biali z europejskich klas wyższych, nawet książęta. Na ogół jazzmani nie poznawali szerszego grona europejskiej publiczności, która pozostawała obojętna albo i zdecydowanie wroga wobec ich muzyki - w związku z czym wmawiali Europejczykom i Amerykanom, jak wysoko jazz ceniony jest w Europie. W dodatku europejscy miłośnicy jazzu przejawiali zawsze zdumiewający brak chęci odwiedzenia Stanów Zjednoczonych. Bardzo niewielu z nich dokonało tego w początkach epoki jazzu, a nawet i dzisiaj istnieją takie sławy europejskiej muzyki jazzowej, których noga nigdy nie stanęła na amerykańskiej ziemi. Oczywiście nie mogli mieć pojęcia, jak szerokie zainteresowanie jazzem panuje w Ameryce. Nawet John Hammond, przeczytawszy najważniejszą pracę krytyczną tego czasu, napisaną przez Rona Welbuma, był przekonany, że kiedy Armstrong tam pojechał, „Anglia stanowiła dla jazzu dużo lepsze miejsce niż Ameryka”. Podróżując po Europie, Hammond pisał do „Melody Maker” i poznał tam czołowych publicystów jazzowych. Jeżeli ten bogaty, wpływowy Amerykanin twierdził, że jazz jest niedoceniany w swej ojczyźnie, to jak Europejczycy mogli temu nie wierzyć?

Trudno stwierdzić, na jakiej podstawie Hammond doszedł do tego przekonania. Zainteresowanie jazzem w Stanach było zawsze znacznie większe niż w Europie - zarówno pod względem liczebności publiczności, jak i opracowań krytycznych. Jak widzieliśmy, już od samego początku swego istnienia jazz był ściśle związany z amerykańskim przemysłem rozrywkowym. Stanowił część popularnej kultury, coś, co wszyscy znali, a zdecydowana mniejszość lubiła. W Europie przeciwnie - jazz był muzyką dla wtajemniczonych. Do II wojny światowej w Europie nie istniały kluby jazzowe z prawdziwego zdarzenia: w Londynie, w latach trzydziestych, jazz grany był w paru restauracjach, które zachęcały muzyków do przyścia na jam session i „grania za napitki”.⁵ Jeszcze w 1938 roku paryskie koncerty wyróżniającego się cygańskiego gitarzysty, Django Reinhardta, być może największego muzyka jazzowego, jakiego kiedykolwiek wydała Europa, ściągały czterysta osób; a były to jednorazowe wydarzenia, nie regularne występy w klubach.⁶ W tym samym czasie na 52 Ulicy w Nowym Jorku istniało sześć czy siedem klubów jazzowych, a sam Cotton Club ściągał co noc ponad czterystu ludzi, pragnących posłuchać Armstronga czy Ellingtona.

Jednakże największy błąd polega na twierdzeniu, że amerykańscy intelektualiści nie doceniali jazzu tak długo, dopóki nie odkryli jego zalet dzięki europejskiemu piśmiennictwu, szczególnie książkom Panassiego i Goffina. Ze Studium Welburna oraz z moich własnych badań wynika, iż amerykańscy intelektualiści interesowali się tą muzyką od samego początku jej istnienia. W ciągu dekady po 1917 roku, kiedy to jazz po raz pierwszy stał się szeroko znany w Stanach Zjednoczonych, ukazało się na ten temat ponad sto artykułów w najpoważniejszych magazynach, i całe setki w gazetach. Nie była to także, jak uważano, wyłącznie dezaprobata. Welburn powiedział wyraźnie: „Amerykanie różnili się jedynie w opiniach co do wartości jazzu.”⁷ Była to dyskusja, a nie negacja.

Zainteresowanie prasy skoncentrowało się głównie na wpółjazzowych orkiestrach tanecznych, ale pisano także i o autentycznym jazzie. Już w 1917 roku „Literary Digest” zamieścił pozytywną, choć nieścisłą, wzmiankę o no-

wej muzyce. Don Knowlton, pisząc w 1926 roku w „Harper’s”, stwierdził: „Pięć lat temu wypadło nienawidzić jazzu. Dzisiaj jest to modna rzecz.”⁸ Od 1927 roku Robert Donaldson Darrell, który może prawdopodobnie powiedzieć o sobie, iż był pierwszym krytykiem jazzowym, publikował regularnie w „Phonograf Monthly Review” interesujące recenzje płyt Armstronga, Ellingtona oraz innych muzyków,⁹ a od 1928 roku Abbey Niles to samo robił w „The Bookman”.

Dla kontrastu, dopiero w 1929 roku, kiedy redaktorzy „Melody Maker” odwiedzili Stany Zjednoczone, Anglicy zaczęli rozumieć, jak ważni są czarni muzycy jazzowi.¹⁰ Francuzi i inni Europejczycy podążyli ich śladem rok czy dwa później. Dopiero w 1932 roku paryski korespondent „New York Times’a” donosił, że do niedawna „tylko nieliczni mogli nabyć, z wielkimi trudnościami, niektóre płyty Louisa Armstronga. Dzieła Duke’a Ellingtona pozostawały nieznanne. Wszystko to zmieniło się nagle wraz z pojawieniem się czegoś, co w Paryżu nazywamy *le hot jazz*”.¹¹ Czytane powszechnie książki Panassiego i Goffina były mętne, nieścisłe. Wtajemniczeni w zagadnienie Amerykanie nie traktowali ich poważnie.¹² Otis Ferguson nazwał w „New Republic” książkę Panassiego „klasycznym źródłem nad wyraz wartościowych dezinformacji”. Książka Goffina nie była dostępna w Stanach Zjednoczonych po angielsku, ale recenzja „Metronome” z jego biografii Armstronga, zatytułowanej *Róg obfitości*, została opatrzona nagłówkiem: „Róg Goffina wyraźnie fałszuje”.¹³ Powinniśmy pamiętać, że w 1930 roku, kiedy Europejczycy dopiero zaczęli właściwie pojmować jazz, Duke Ellington był stałym liderem orkiestr w najbardziej znanych nocnych klubach Stanów Zjednoczonych, a Armstrong odniósł właśnie sukces na Broadwayu.

To wszystko nie przeszkadzało Europejczykom w dokonaniu wielu znakomych studiów nad jazzem - szczególnie na polu dyskografii oraz analizy, co wymagało mniejszej zależności od amerykańskich źródeł niż, powiedzmy, biografie czy historia jazzu. Nie zmienia to faktu, iż Amerykanie mieli zawsze większą świadomość tej muzyki, dużo więcej wiedzieli na jej temat i - co może najważniejsze - byli bardziej chętni do jej popierania niż Europejczycy. No bo dlaczego miałyby być inaczej?

W 1930 roku europejscy publicyści jazzowi, którym przewodził „Melody Maker”, zrozumieli jazz i zaczęli pisać, że Louis Armstrong jest największy pomiędzy wykonawcami jazzowymi. Parlophone, brytyjska firma nagraniowa, wypuszczała płyty Armstronga niemal co miesiąc. Kilka z nich sięgało rodowodem do dawnej serii Hot Five, ale większość - między innymi takie, jak *Ain’t Misbehavin* czy *When You’re Smiling* ~ pochodziło z nagrań big-bandowych z lat 1929 i późniejszych. W latach 1930 i 1931 Armstrong zdobył jeszcze większe poważanie wśród sympatyków jazzu, w większości będących muzykami. Dla europejskich instrumentalistów stał się tym, czym Oliver był dla Amerykanów dziesięć lat wcześniej. Jego wpływ w Europie nie był tak wielki jak w Ameryce. Nie powstały tam szkoły imitatorów, którzy z płyt uczyli się na pamięć chorusu za chorem. Jedynie Nat Gonella, który - jak sam powiedział - zaczął od naśladowania Nicholasa i Beiderbecke’a, zaczął grać i śpiewać tak jak Armstrong.¹⁴ Nawet i dzisiaj jeszcze europejscy instrumentalści biorą wzór raczej z białych niż z czarnoskórych Amerykanów. Jednak wpływ Armstronga, choćby tylko pośredni, był ogromny. Europejczy-

cy zdumiewali się jego techniką gry, a jeszcze bardziej „wyobraźnią” oraz pięknem muzycznych pomysłów. Uczyli się także od Duke’a Ellingtona oraz Fletchera Hendersona, którzy byli szczególnie faworyzowani przez wpływowego Spike’a Hughesa, i od białych, których słyszeli wcześniej, gdyż kilku z nich grało w Londynie i Paryżu w latach dwudziestych. Jednakże, podobnie jak i w Stanach Zjednoczonych, to Armstrong był tym, który pokazał Europejczykom, co można zrobić z formą jazzu: na ich oczach przesunął jej granice.

W rezultacie, kiedy na wiosnę 1932 roku zaczęły krążyć pogłoski, że Armstrong planuje przyjazd do Londynu, europejscy muzycy i amatorzy jazzu poczuli się podekscytowani, chociaż nieco powątpiewali w takie informacje. Mieli do tego pełne prawo, ponieważ decyzja o podróży została podjęta pod wpływem chwilowego impulsu. Poprzez agenta, Harry’ego Fostera, londyńskie Palladium George’a Blacka zaangażowało Armstronga na dwa tygodnie, od 18 lipca, ale nie istniały żadne dalsze kontrakty po tym terminie. Jslie było także orkiestry towarzyszącej, ani zakwaterowania w hotelu - dosłownie niczego.

Tak wielkie znaczenie przywiązywano do przyjazdu Louisa Armstronga, że „Melody Maker” wydany został z opóźnieniem całodobowym, by móc poświęcić mu pół pierwszej strony. Pod podtytułem „Kolorowy król trębaczy występuje w Palladium”, donoszono: „Nie ma oczywiście najmniejszej wątpliwości, że Armstrong zostanie owacyjnie powitany przez wszystkich muzyków w mieście - nawet ci, którzy twierdzą, że go nie lubią, zjawiają się, namówieni przez swych kolegów muzyków. A co z publicznością? Jesteśmy przekonani, że ochłonawszy z wrażenia, przygarnie Louisa do serca. Jest to możliwe tylko w Palladium, ponieważ ma ono stałe audytorium, na tyle wyrobione, by zrozumieć tę nowość w rozrywce. Obawiamy się, iż na prowincji, a nawet na przedmieściach, Louis byłby czymś zbyt niezwykłym dla przeciętnej widowni.”¹⁵

Tymczasem kierownictwo Palladium poprosiło Jacka Hyltona, lidera czołowej angielskiej orkiestry tanecznej tego okresu, o zorganizowanie zespołu dla Armstronga. Hylton odmówił, ponieważ wypadło to na czas jego tournée. Zwrócono się więc do czarnoskórego Ralpha Dunbara, wirtuoza klarnetu, który sporadycznie prowadził rubrykę porad w „Melody Maker”. Poproszono go o skompletowanie zespołu czarnoskórych muzyków, którzy byłiby bardziej „odpowiedni”, ale okazało się, że w Londynie nie ma wystarczającej liczby wykwalifikowanych czarnych instrumentalistów. W końcu, po kilku dalszych falstartach, Harry Foster porozumiał się z Collinsem i załatwił sprowadzenie grupy czarnoskórych muzyków z Paryża, w większości Amerykanów. Byli wśród nich: Charlie Johnson, trąbka; Joe Hayman, Fletcher Allen i Peter DuCongé, instrumenty stroikowe; gitarzysta Maceo Jefferson i inni. Kluczową postacią w tym zespole był DuCongé, nowoorleański Kreol, który uczył się u Lorenzo Tio. Był nieco młodszy od Armstronga i już w dzieciństwie słyszał o nim, ale nigdy go wcześniej nie spotkał. DuCongé w 1928 roku przybył wraz z zespołem do Europy i już tam pozostał. Poślubił słynną Adę „Bricktop” Smith i aż do wybuchu II wojny światowej mieszkał w pobliżu Paryża.

Armstrong i jego grupa mieli przybyć do Londynu w czwartek, 14 lipca,

co nie pozostawiało wiele czasu na próby przed inauguracyjnym występem, zaplanowanym na 18 lipca. Jego miłośnicy z „Melody Maker”, i inni przygotowali powitalny obiad, na który zaprosili znanych muzyków oraz prasę. Mieli także zamiar spotkać statek w Southampton, ale w końcu „Majestic” przybił do leżącego dużo dalej od Londynu Plymouth, w związku z czym grupa Armstronga odbyła do stolicy długą podróż koleją. Kiedy dotarli tam o północy, na dworcu Paddington czekał jedynie wydawca „Melody Maker”, Dan Ingman, by powitać Amerykanów. Później napisał: „Właściwie nie spodziewałem się już nikogo, ale w końcu przybył pociąg i z wagonu wysiadło pięcioro ludzi, najoczywiściej obcokrajowców. Jeden z nich, olbrzymi mężczyzna z wąsikami oraz z cygarem w ustach, to był Johnny Collins. Towarzyszyła mu żona oraz jakaś starsza dama, jak się później okazało, matka Alphy. Wielką niespodzianką stanowiła następna para: młodo wyglądająca, czarująca murzyńska dziewczyna oraz niewysoki, drobny facet w olbrzymim białym kapeluszu i jasnobrązowym płaszczu. Miał pod nim fioletowy garnitur. Przez chwilę zastanawiałem się, gdzie jest Armstrong. «To są państwo Armstrongowie» - powiedział ten wielki gość, który wygląda dokładnie tak, jak wyobrażałem sobie gangsterów. Omal nie padłem. Sądząc z fotografii, spodziewałem się ujrzeć wysokiego tęgiego człowieka, w wieku co najmniej trzydziestu pięciu lat. [Armstrong miał wówczas prawie trzydzieści pięć lat i nie był jeszcze żonaty z Alphą].”¹⁶

Ingman stwierdził, że Collins nie załatwił, niestety, zakwaterowania, i zaczął desperacko wydzwaniać po hotelach, ale żaden z nich nie chciał przyjąć czarnych. W końcu znalazł jeden, który ku jego wielkiej uldze zgodził się dać im schronienie - i Amerykanie pojechali tam. Przyjęcie powitalne, które odbyło się następnej nocy, bardzo się udało, a w sobotę z Francji przybył zespół i natychmiast rozpoczęto próby.

Nie ma potrzeby mówić, że występ inauguracyjny daleki był od doskonałości. Nie miało to jednak wielkiego znaczenia. Znajdujący się na widowni muzycy siedzieli oszołomieni. Spodziewali się bogactwa brzmień, kaskady pomysłów, ale byli całkowicie nie przygotowani na to, jak Armstrong zachowuje się na scenie - na dzikie pyskowanie, miotanie się po scenie z olbrzymią białą chustą, którą ociera pot. Nigdy wcześniej nie widzieli czegoś podobnego i aż usta pootwierali ze zdziwienia. „Melody Maker” napisał: „Wysokie F wibrowały w powietrzu... W swój półgodzinny występ włożył tyle energii, ile przeciętnemu człowiekowi wystarczyłoby na kilka lat. Krótko mówiąc, Armstrong stanowi wyjątkowy fenomen, elektryzującą osobowość...”¹⁷

Armstrong olśnił muzyków, ale zwyczajna publiczność Palladium, pomimo uznania jej za „wyrobioną”, nie była nim urzeczona. Niektórym ludziom występy podobały się, inni uprzejmie je znosili, jednak podczas każdego przedstawienia sporo widzów opuszczało salę. Nat Gonella, który był na każdym występie, twierdzi, że pod koniec popisów Armstronga Palladium bywało w połowie puste.¹⁸ Harry Francis, obecny podczas kilku wieczorów, mówi, że z balkonów rozlegała się czasem „kocia muzyka” oraz okrzyki „brudny czarnuch”.¹⁹ Gonella usiłował zatrzymywać wychodzących, a Francis z przyjaciелеm usunęli raz z balkonu widza, który wykrzykiwał rasistowskie epitety.

Także nie wszyscy muzycy przyjęli występy Armstronga z aprobatą.

Niektórzy uważali, iż jego sceniczne maniery są „prymitywne” lub wręcz „obrzydlive”. Inni, oczekujący lirycznej poruszającej muzyki *West End Blues* czy *Muggles*, którą znali z płyt, byli rozczarowani estradowymi błazeństwami Louisa, oraz wywodzącym się z parowców rzecznych popisami się grą wysokich nut.²⁰ Biorąc jednak pod uwagę całość, występy te były wielkim sukcesem. Muzycy i miłośnicy jazzu czuli się zadowoleni, Palladium zarobiło pieniądze, a Armstrong, który prawdopodobnie nie był do końca świadomy antagonizmów, jakie wywołał swym przybyciem, czuł się szczęśliwy z powodu zgotowanego mu przyjęcia.

Kiedy kontrakt w Palladium skończył się, muzycy z Paryża wrócili do domu. „Melody Maker” załatwił Armstrongowi solowe występy podczas konkursu zespołów amatorskich, a Collins zdobył dla niego tygodniowy angaż do Glasgow Empire oraz inne: w Holbom Empire i Trocadero w Londynie, z towarzyszeniem dobrych brytyjskich orkiestr.

Zainteresowały się nim także inne gazety. Publiczność została już nieco lepiej przygotowana do tego, co otrzymywała, i kolejne występy zakończyły się pełnym sukcesem. Podczas konkursu amatorskich zespołów w Yorku, gdzie Armstrong dał krótki show, „nikt nie usiłował tańczyć... ale cała tysięczna publiczność stłoczyła się wokół estrady, kiwając się, chichocząc i klaszcząc, kiedy mistrz tanecznych muzyków grał i śpiewał.”²¹

Jesienią grupa Armstronga wyjechała na krótko do Paryża, a potem, ponownie na „Majesticu”, popłynęła do Nowego Jorku. Podczas ostatniej nocy przed wypłynięciem muzycy podjęli Louisa obiadem na statku. Armstrong z towarzyszącymi mu osobami przybył do Nowego Jorku 9 listopada o godzinie 14.30, a już tego samego wieczoru znalazł się w Connie’s, gdzie został zapowiedziany przy olbrzymiej owacji. John Hammond, obecny tego wieczoru w klubie, donosił: „Louis Armstrong wrócił. Widziałem go w Connie’s w noc jego powrotu, wyglądającego lepiej niż w ostatnich latach.” Był, jak powiedział Hammond, entuzjastycznie nastawiony do Europy i miał nadzieję odbyć tam tournée w następnym roku.²² W sumie była to udana podróż. Armstrong zbudował solidne podwaliny swojej rosnącej reputacji - zarówno jako jazzmana, jak i artysty estradowego - i rozbudził pewne zainteresowanie jazzem u przeciętnej publiczności. Nie grał wiele, ale przynajmniej po raz pierwszy od wielu lat mógł odpocząć. Wrócił do Stanów Zjednoczonych, czując się dużo szczęśliwszy niż wówczas, kiedy je opuszczał. Zdobył także nowy przydomek. Na estradzie Armstrong często określał się mianem „Satchelmouth”*. Redaktor „Melody Maker”, nieobznajomiony z południowym akcentem, usłyszał to jako „Satchmo”, i tak narodziło się jego słynne przezwisko.

Jak to skrętnie zauważyli angielscy publicyści, Collins niewiele zrobił dla Armstronga za granicą. Poza tym zachował się okropnie. Podczas jednego z występów domagał się pieniędzy awansem, nie pozwalając Armstrongowi wyjść na estradę - jakby mieli grać do tańca w jakimś miasteczku w Alabamie. Nie całkiem godny zaufania Goffin stwierdził, że podczas pierwszej próby Armstronga „nagle do sali wszedł jego menedżer, Johnny Collins, pijany jak bela. Odkąd postawił nogę na brytyjskiej ziemi, nadrabiał pod tym

* *Satchel* - skórzany worek, kaletka; *mouih* - usta (pr./yp. tłum).

względem stracony czas. (Goffin był przekonany, że na skutek prohibicji alkohol jest zupełnie niedostępny w Stanach Zjednoczonych, co świadczy o tym, jak tamtejsi publicyści jazzowi nie znali amerykańskich realiów.) Po pijanemu wszczął kłótnię z Armstrongiem, a potem zamierzał wyjść przez lustro. Złamał swoje olbrzymie cygaro, które kopał z wściekłością.²³ Później całe towarzystwo przeniosło się do klubu, gdzie grał Nat Gonella. Collins zamówił trzydzieści szklanek piwa. Kiedy przyszło do płacenia rachunku, odmówił i porwał się do bitki. Goffin mówi: „Musieliśmy wlec Collinsa jak worek ziemniaków, a Armstrong podpisał czek.”²⁴ Dla wszystkich było jasne, że Armstrong powinien pozbyć się Collinsa, ale nie zrobił tego; Collins zaś oskubywał go z pieniędzy. Wróciwszy do Stanów, Louis potrzebował dobrze zgranej orkiestry, właściwie zorganizowanej trasy koncertowej, dokładnie przemyślanej kampanii reklamowej oraz zaplanowanej serii nagrań. Nie załatwiono mu nic z tych rzeczy. Nie bojąc się ciężkiej pracy, zawsze chętnie występujący, i w tej krytycznej chwili w jego życiu artystycznym, z ugruntowaną reputacją największego jazzowego muzyka świata, z nazwiskiem, które stawało się szeroko znane wśród amerykańskiej publiczności, mógł zacząć budować podstawy solidnej kariery. Tymczasem zaś wszystko robiono bez planu, przypadkowo.

Najpierw miał krótki angaż w Lafayette Theatre, w nowej wersji *Hot Chocolates*, z towarzyszeniem orkiestry prowadzonej przez Chicka Webba, garbatego perkusistę, która stała się jednym z najlepiej swingujących zespołów w owym czasie. Potem odbył krótką trasę jako solista, a później ponownie miał krótki angaż w broadwayowskim teatrze, gdzie korzystał zarówno z pomocy orkiestry Webba, jak i innej, prowadzonej przez trębacza Charliego Gainesa - dobrego rzemieślnika, który współpracował przedtem z wieloma znanymi czarnymi orkiestrami lat dwudziestych.

W maju poprzedniego roku, prawdopodobnie na skutek utarczek z Rockwellem, który okresowo nadal pracował dla OKea, Armstrong porzucił tę firmę i podpisał kontrakt z Victorem. Było to, jak zobaczymy, fatalne posunięcie. Ze wszystkich kompanii, które nagrywały Armstronga do czasu, gdy w 1947 roku powrócił do gry z niewielkimi zespołami, OKea zachowywał się wobec niego najbardziej przyzwoicie. Tommy Rockwell z całą pewnością nie zasłużył sobie na miano świętego, ale nie popychał Armstronga w stronę komercji tak nieustraszenie, jak czyniły to później inne firmy płytowe. Columbia, która przyjęła OKea, nadal rościła sobie prawo do Armstronga, ale Victor ją przebił i w grudniu Louis wszedł do jego słynnego studia nagraniowego w piwnicach dawnego kościoła w Camden, w New Jersey, dwie godziny drogi od Nowego Jorku. Sesja została szczegółowo opisana przez Mezza Mezzrowa w jego książce *Really the Blues*. Chociaż publikacja ta nie jest godna zaufania, w ogólnych zarysach można ją zaakceptować. Armstrong występował w przedstawieniu *Hot Chocolates* w Lincoln Theatre w Filadelfii, po czym przekroczył rzekę i o pierwszej trzydzieści nad ranem przyjechał do Camden. Według Mezzrowa, „miał okropnie poranione wargi, a w dodatku, zmachany był jak pies, gdyż tego dnia grał na pięciu spektaklach i dwóch występach w radiu.”²⁵ Mezzrow twierdzi, że pełnił wówczas funkcję „kierownika muzycznego”, ale jest to wątpliwe.

Zespół dokonał siedmiu nagrań, a Armstrong, pomimo kłopotów z war-

gami, znajdował się w znakomitej formie - jego brzmienie było ciepłe, a wysokie rejestry, których stale nadużywał, czyste. Jednym z dobrych kawałków z tej sesji jest szybka muzyczna melodia *Hobo, You Can't Ride This Train*, w której ma swoje typowe żartobliwe rozmówki, śpiewa bezsensowne słowa, oraz gra prosty, ale logicznie skonstruowany finałowy chorus. Są tam także krótkie, mocne solówki saksofonu altowego oraz puzonu. Najlepszym z tej grupy jest *I Hate To Leave You Now*; przyjemna, popularna melodia. Louis gra temat otwierający z tłumikiem z czaszą, i chociaż robi wrażenie, jakby się zmagał z wysokimi nutami, wypowiada się w sposób ciepły i naturalny.

W sumie, dzięki temu, że pracował z orkiestrą daleko lepszą od tych, które towarzyszyły mu zwykle w owych czasach, były to najbardziej udane nagrania Armstronga ze wszystkich, jakich dokonał podczas sześciu miesięcy dla Victora. Zespół miał dobrych, a wręcz doskonałych solistów, dobrą, swingującą sekcję rytmiczną, prowadzoną przez Webba, uchodzącego za jednego z najlepszych perkusistów jazzowych tamtych czasów, i grał swe partie z ogniem oraz odpowiednią precyzją. Gdyby Collins pofatygował się choć raz osobiście do studia, byłby zobaczył, że na skutek regularnej pracy z zespołami tej miary wzrasta ogólny poziom gry Armstronga. Dobrze brzmiąca, swingująca sekcja rytmiczna dawała mu solidną platformę, po której mógł się poruszać, a znakomici soliści, mogący od czasu do czasu go zastąpić, dawali wychnienie jego ustom. Jednak Collinsa nie interesowało nic poza forszą, jaką Louis mu przynosił.

Armstrong nie kontynuował występów z Webbem; przypuszczalnie dlatego, że Webb wołał pracować pod własnym nazwiskiem, szczególnie w Savoyu, gdzie jego orkiestra grywała stale przez lat trzydzieści. Tak czy inaczej, Armstrong powrócił do Victora w grudniu, by dokonać dość dziwnych nagrań, stanowiących mieszaninę jego przebojów; między innymi *You Rascal You* oraz *Sleepy Time Down South*. Zaprezentował na tych płytach znakomitą grę - jego chorus w *Sleepy Time Down South* jest prawdopodobnie najlepszą wersją tej melodii, z rozlewnymi parafrazami, pełną liryzmu. Zebrana naprędce orkiestra jest niezgrana, fałszuje. Warto jednak zwrócić uwagę na fakt, że była to płyta trzydziestotrzyobrotowa - jakieś piętnaście lat przed zaprezentowaniem płyty długogrającej.

W styczniu Armstrong wrócił do Chicago, gdzie namówił Zilnera Randolpha i Mike'a McKendricka do zorganizowania dla niego kolejnego zespołu, podobnego do poprzedniego, składającego się głównie z młodych miejscowych muzyków, spośród których najlepszym był Teddy Wilson, mający stać się podczas pracy z Benny Goodman Trio najbardziej wpływowym pianistą jazzowym, oraz puzonista Keg Johnson, znakomity instrumentalista, który nagrywał zbyt rzadko, by zostać tak znanym, jak na to zasługiwał. W pierwszej połowie 1933 roku zespół podróżował, dając wyczerpujące, coroczne koncerty. Zdarzyły się jednakże także dwie sesje nagraniowe - jedna trzydniowa pod koniec stycznia, podczas której zarejestrowano dwanaście utworów, a druga w dniach 24 i 26 kwietnia, kiedy dokonano kolejnych jedenastu nagrań. Armstrong boleśnie przekonał się, z jaką pogardą traktują go biali, doglądający w tym czasie jego kariery -- kierownicy nagrań u Victora, dyrektorzy teatrów oraz właściciele klubów, a szczególnie Johnny Collins, który wykorzystywał go jak czarnego niewolnika.

Armstrong powinien był zbuntować się, ale nie zapominajmy, że pierwsze dwie dekady życia spędził w miejscu, gdzie przeciwstawienie się białemu było równe samobójstwu. Następne dziesięć lat pracował dla gangsterów, którzy, korzystając z całkowitej bezkarności, nieraz grozili mu bronią. W ten sposób nauczył się traktować białych jako panów, których władzy nie należy kwestionować.

Chodziło jednak jeszcze o coś więcej. Głód poklasku czynił go żarliwym pracoholikiem, a brak pewności siebie utrudniało mu zrobienie czegokolwiek, co mogłoby sprawić przykrość innym. Wolał ^{nadstawiać} drugi policzek. Collins miał pełną świadomość tego: w istocie każdy wiedział, że Armstrong był uległy i posłuszny; klasyczny „dobry czarnuch”. Ludzie chcieli z nim pracować, ponieważ robił, co mu powiedziano, nie żądając zaliczki. Wielu okrutnie go wykorzystywało.

Rezultaty tego stały się jaskrawo widoczne w późniejszych nagraniach Victora. Jest na nich dobra muzyka, ale słyszymy także słabnący, zduszony ton Armstronga, chwiejne górne rejestry i wyświechtane pomysły. W *Honey Don't You Love Me Anymore*, kiepskim skądinąd utworze, śpiewając fałszuje, co zdarzało mu się nadzwyczaj rzadko. W *He's a Son of the South*, ostatnim nagraniu z 26 stycznia, robi przerwy po każdej wysokiej nucie, by pozwolić odpocząć swym wargom. Pod koniec sesji z 27 stycznia, po nagraniu dwunastu kawałków w ciągu dwóch dni, jego usta były w tak opłakanym stanie, iż trąbkowe solo, otwierające *Honey Do*, zostało wykonane przez Elmera „Stumpy” Whitlocka. W *Tomorrow Night*, zarejestrowanym pod koniec sesji z 24 stycznia, miał kłopoty z wzięciem wysokich nut i ledwo przebrnął przez następną melodię, *Dusk Stevedore*. Podczas tej sesji zarejestrowali tylko pięć piosenek, chociaż na innych nagrywali sześć.

Kiedy wrócił do studia 26 stycznia, wszyscy widzieli, jak się męczył, by nagrać sześć wymaganych piosenek. Nikt nie zaproponował odwołania sesji, nikt mu nie powiedział, żeby poszedł do domu. Studio zostało z góry opłacone. Aby jakoś przebrnąć przez tę sesję, obcięto jego otwierające solówki w niektórych kawałkach i dano przedłużone solo innym członkom grupy. Nic to jednak nie pomogło i pod koniec sesji ledwie był w stanie grać. W ostatniej melodii tego dnia, *Dont Play Me Cheap*, pod koniec finałowej solówki aż płakać nam się chce, gdy czujemy, jak Armstrong wyteża się, by osiągnąć wysokie nuty, stawiając to sobie za punkt honoru. Weisnął ostre, metalowe kółko ustnika głęboko w tkankę warg, by dać im wystarczające oparcie do wydobycia wysokiego tonu. Był wtedy wykończony, ale nagrał sześć numerów. Trudno sobie wyobrazić, co ludzie z Victora i Johnny Collins myśleli, zadając takie cierpienie wielkiemu artyście, tylko po to, żeby firma zaoszczędziła kilka dolarów. Victor nadal czerpie zyski z tych nagrań.

Armstrong jak zawsze pracował ze słabymi i nieodpowiednio wyszkolonymi zespołami. Poza tym, podczas gdy Tommy Rockwell konsekwentnie dawał mu do opracowania najlepsze popularne piosenki, Victor podsuwał mu komercyjne śmieci: utwory mierne, głupawe, mające ugruntować u białej publiczności obraz „dobrego czarnucha”. Niektóre z nich - *Dusky Stevedore*, *Son of the South* i *Mississippi Basin* - zostały napisane prawdopodobnie dla Connie's Inn przez Andy'ego Razafa, czarnoskórego współpracownika Wal-

lera. *Snowball*, z takimi beznadziejnymi słowami, jak: „śnieżko, moje złotko, nie topniej, ponieważ twojemu facetowi podobają się te ciemnobrązowe oczy... Jesteś czekoladową kulą, zjem cię pewnego dnia” - napisał Hoagy Carmichael.

Jednak i sam Armstrong nie był całkowicie bez winy. Nadal upiera się przy granych na zakończenie popisowych wysokich nutach oraz wykazuje słabość do półwentylowej gry legatowej, czego własnym przykładem jest półwentylowa koda w *Sittin' in the Dark*.

Niemniej jednak jest to nadal Louis Armstrong i na płytach tych trafiają się także dobre momenty. Jednym z najlepszych nagrań jest *Hustlin' and Bustlin' for Baby*; niekonsekwentna, ale czarująca melodia, którą podczas styczniowej sesji nagrał pierwszego dnia, kiedy jego brzmienie było pełne, a górne rejestry mocne; jakkolwiek i tu dopuszcza się szeregu fuszerek.

Równie dobre jest *I've Got a Right To Sing the Blues*; piosenka, która stała się bardzo popularna. To nagranie także zostało dokonane na początku styczniowej sesji, gdy jego zadęcie było jeszcze mocne, chociaż gra zdecydowanie zachowawcza.

W tym czasie Armstrong więcej grał w teatrach, nie dając tyle koncertów w salach tanecznych. Niektóre szybkie kawałki, takie jak *Tiger Rag*, zespół zaczynał bez Louisa, ze Stumpy Whidockiem, grającym prowadzącą trąbkę. Potem Armstrong mógł wyjść i wrócić na popisowe solo. Jednakże Louis zwykle sam zapowiadał z estrady piosenki i podawał tempo.²⁶ Pewien pogląd co do tego, jak wyglądała jego praca w teatrach, można uzyskać z wywiadu udzielonego Irvingowi Kolodinowi dla nowojorskiego „Sun”, kiedy w lutym 1933 roku Armstrong występował w Lafayette Theatre. Zapowiada *When You're Smiling...* Cofa się w lewo w głąb estrady i zgina w pół, niczym biegacz na linii startowej. Kołysząc się, liczy: raz, dwa, trzy... Biegnie w kierunku ustawionej orkiestry. Wypowiadając «czteiy», wykonuje ślizg i piruet; nabiera oddechu stając twarzą w twarz z publicznością i gra pierwszą nutę, gdy orkiestra zaczyna swingować.²⁷

Miłośnicy jazzu nawet wtedy krytykowali te wygłupy, ale trzeba na nie spojrzeć w kontekście tamtych czasów. Zarówno czarna jak i biała publiczność spodziewała się po muzyku w teatrze nie zwykłej gry, ale tego, że da widowisko. Przedstawienia te rozwinęły się z wodewilu. Bessie Smith, jak pamiętamy, urządziła popisy wokalnie-taneczne, a nawet jeszcze w latach pięćdziesiątych orkiestry występowały często dla urozmaicenia z komikami i tancerzami. W epoce swingu nawet najlepsze zespoły nosiły błyszczące ubrania i stosowały zwyczaj polegający na tym, że sekcja dęta poruszała instrumentami w przód i w tył w takt muzyki. Cab Calloway, na przykład, dyrygował swoją orkiestrą w jeszcze bardziej niezwyklej sposób niż Armstrong. Ubrany w słynny biały frak, obchodził wokół scenę, wywracając oczami, machając rękami i szczerząc zęby. Stanowiło to po prostu część przedstawienia.

Armstrong promieniował radością - wygłupiał się, opowiadał dowcipy, żartował z muzykami. Scoville Browne powiedział: „Grając, byliśmy szczęśliwi; my, młodzi, gralibyśmy nawet za darmo. Słuchanie Louisa dodawało nam zapału i chcieliśmy być częścią tego wszystkiego. Pamiętam, że kiedy mnie zaprosili, żebym do nich dołączył, nie mogłem w to wprost uwierzyć. Byłem

w ekstazie i mówiłem wszystkim: «Idę dołączyć do zespołu Louiego.» Byłem szczęśliwym sukinysem. Pamiętam, kiedy wyszło pierwsze nagranie; było to *Mahogany Hall Stomp* [późniejsza wersja]. Miałem w tym czasie małego forda i wsadziwszy wszystkie moje dzieciaki do auta jeździłem za półciężarówkami z głośnikami, słuchając z nich samego siebie... Louis był kwintesencją muzyki, nie znam nikogo innego, kto byłby w stanie tak poruszyć człowieka swoją grą, jak on to potrafił... Wyławiał najmniej atrakcyjną dziewczynę w lokalu i całował ją w policzek. Był miłym człowiekiem. Starał się, by w jego towarzystwie wszyscy czuli się szczęśliwi. Zawsze będę pamiętał, jak odwiedzaliśmy niektóre miejsca, gdzie bywał wcześniej. Wołał: «Cześć, Joe, cześć, Amos, cześć, Percival», a nie widział tych ludzi rok albo i dłużej.”

Członkowie zespołu nie byli długo szczęśliwi. Zniszczone sale taneczne, w których grali na Południu, zwykle pozbawione garderób, często z przeciekającymi dachami - w jednym miejscu woda kapała wprost na głowę Armstronga - były przygnębiające, a muzycy źle wynagradzani. Tygodniówka wynosiła czterdzieści dolarów, co mogłoby być wystarczające dla młodego instrumentalisty w czasach szalejącego kryzysu, gdyby nie fakt, że jeśli zespół grał tylko trzy dni w danym tygodniu, muzycy otrzymywali trzy siódme należności. Poza tym musieli płacić za wyżywienie i mieszkanie, więc zwykle wracali z trasy kompletnie splukani. W końcu, według Mike'a McKendricka, zaczęli strajkować i zmusili Collinsa, by wypłacał im pełną należność. Kiedy wrócili do Chicago, Collins zaczął przygotowywać kolejną wyprawę do Europy. Wargi Armstronga były w bardzo złym stanie i sam chciał tam pojechać, by nieco odpocząć.

W tym krótkim okresie pomiędzy dwiema wyprawami do Europy z powodu głupoty i braku zainteresowania ze strony Collinsa niewiele dokonał, by ugruntować swą reputację, i chociaż zarobił nieco pieniędzy, było to nic w porównaniu z tym, co mógłby osiągnąć pod odpowiednim kierownictwem. W zestawieniu „Variety”, dotyczącym dochodów wiodących zespołów tanecznych, orkiestra Armstronga została sklasyfikowana jako dwunasta spośród trzydziestu na liście. Nagrali dużo utworów, wśród nich wiele znakomitych, a kilka - jak *Hustlin' and Bustlin' for Baby* - najwyższej marki. Generalnie jednak poziom jego gry obniżył się w porównaniu z nagraniami dla OKeh sprzed roku, wykonanie było mniej pomysłowe, okraszone za to sztuczkami i akrobacjami. Przykładem tego jest *Mahogany Hall Stomp*. W 1929 roku Armstrong nagrał dla OKeh wspaniałe solo z prostym tłumikiem, z przesuniętym metrum kompozycji. Teraz zarejestrował je ponownie dla Victora, stosując pozornie tę samą aranżację. Jego otwierający chorus stanowi parafrazę oryginalnego nagrania, i jest doskonały. Ale kiedy dochodzi do słynnej drugiej solówki, porzuca piękną, emocjonującą figurację, jaką wypracował we wcześniejszej wersji, a zamiast tego ślizga się po wysokich nutach, powtarzając je bez końca. Jest to pozbawione smaku i mętne. Kiedy jednak cztery lata później nagrał trzecią wersję, w której powrócił do oryginalnego brzmienia solo, był to dużo lepszy występ.

Nadal, pomimo oczywistego pogorszenia się stylu gry, był najlepszym instrumentalistą jazzowym. Oczywiście muzycy, nie mającej takiej przeszłości jak Armstrong, nadal chylili czoło przed jego techniczną zręcznością, pomysłowością i zdolnością do swingowania. Jego śpiew jest niemal zawsze dosko-

nały i we wszystkich prawie nagraniach czymś nas zaskakuje. I oczywiście zawsze swingował.

Na początku lata 1933 roku zespół rozpadł się, a w lipcu Louis, Alpha i Collinsowie popłynęli na „Homeru” do Anglii. Przez przypadek na statku znajdował się także John Hammond. (Hammond twierdzi, iż odbył tę podróż wiosną 1933 roku, ale data lipcowa jest z całą pewnością prawdziwa.) Hammocid napisał później: „Louis był wówczas żonaty ze swoją trzecią żoną, Alphą, bardzo atrakcyjną dziewczyną z chóru z Sebastian’s Cotton Club w Los Angeles. Towarzyszył im menedżer Armstronga, Johnny Collins, którego nie lubiłem. Pewnej nocy spił się w kabinie Louisa i zaczął go wyzywać od „czarnuchów”. Kiedy zauważyłam, że źle traktuje Armstronga, który jest przecież dla niego źródłem utrzymania, Collins wściekł się i zamachnął się na mnie. Jakimś cudem, gdyż nie jestem bokserem, odparowałem jego cios i kopnąłem go w tyłek. Sądzę, iż Louis nigdy nie zapomniał tego zajścia. Był to prawdopodobnie pierwszy wypadek, by biały człowiek wdał się w bójkę w jego obronie.”²⁸

Louis nie był jeszcze wtedy po ślubie z Alphą, chociaż podróżowali jako mąż i żona; ani także nie spotkał jej w Sebastian’s. W każdym jednak razie jest to incydent znamienny.

Do Londynu przybyli pod koniec lipca. Armstrong miał załatwione występy w Holborn Empire: tournée po Wielkiej Brytanii z orkiestrą złożoną z angielskich oraz francuskich muzyków. Zaraz po wygaśnięciu angażu w Holborn Empire, Louis zwolnił Johnny’ego Collinsa. Armstrong, co typowe dla niego, pozostawiał swoje finanse całkowicie w rękach menedżera; ponownie uczynił tak w umowie z Joe Glaserem. Pozwalało to pozbawionemu skrupułów Collinsowi wypłacać Armstrongowi tak mało pieniędzy, jak się tylko dało, płacić zespołowi najniższe stawki, a całą resztę zatrzymywać dla siebie. Działo się tak z powodu niskiej samooceny Louisa, posuniętej do tego stopnia, że otrzymując z jego rąk wynagrodzenie i grając te kontrakty, które mu załatwiono, uważał się za pracownika Collinsa. Z drugiej strony, do obowiązków Collinsa należało zajmowanie się finansami Armstronga. To właśnie Collins miał płacić podatki od dochodów Louisa i posyłać pieniądze dla Lii. W sierpniu, według Lucille Armstrong, Louis odkrył, że Collins nie robił ani jednego, ani drugiego.²⁹ Wówczas Armstrong wybuchnął, używając - wedle Arthura Briggsa - „pięknych inwektyw”.

Była to reakcja charakterystyczna dla niego. Armstrong bez końca znosił lekceważenie i źle traktowanie, ale istniał pewien punkt, którego nie wolno było przekroczyć. Kiedy dochodziło do tego, hamulce puszczały. Klnąc i wrzeszcząc, odzyskiwał należną mu pozycję. Stawał się wówczas uparty, zawzięty - i nie było sposobu, by go przekonać.

Collins doprowadził Armstronga właśnie do tego stanu i Louis rozstał się z nim. Niestety nazwisko menedżera widniało na następnych kontraktach Armstronga, Collins został w Anglii przez cały wrzesień, by otrzymać przysługującą mu część honorarium. Potem wrócił do domu, złośliwie zabierając paszport Armstronga. Louis z łatwością mógł otrzymać nowy dokument, ale Collins zostawił go splukanego i w długach. Usiłował jeszcze później wrócić do łask Armstronga, ale miał on już wyrobiony pogląd na jego osobę. Kiedy Collins odszedł, poprzez „Melody Maker” załatwiono, żeby agencja Jacka

Hyltona przejęła sprawy Armstronga. Hylton był nie tylko czołowym angielskim liderem orkiestr, ale zajmował się organizowaniem kontraktów. Po raz pierwszy, odkąd odszedł od Toma Rockwella, Louis znalazł się w rękach odpowiedniego impresaria. Hylton załatwił mu dalsze występy w Anglii, a także w Holandii oraz w Skandynawii. W Danii po raz pierwszy zagrał w filmie. „Mówiące obrazki” nadal stanowiły nowinkę i nie trzeba było zbyt wiele, by zainteresować publiczność. Film, w którym wystąpił, nazywał się *Kopenhagen, Kalundberg, og*, i był wodewilem, składającym się z kilku scenek. Obsada filmu była raczej dziwna: oprócz Armstronga wystąpiła tam Marian Anderson, czarnoskóra amerykańska gwiazda sal koncertowych, oraz duński zespół Erik Tuxen and His Boys, grający *Greenland Rhapsody* - utwór skomponowany na bazie starych eskimoskich pieśni przez Petera Deutscha, który dopiero co uciekł nazistom. Muzyka etniczna była nieodłącznym elementem trzech części obrazu. Fragment z Armstrongiem, sfilmowany na występach, ukazuje go kucającego niczym sprinter, rzucającego się po scenie, pocącego się i machającego wielką białą chustką jak flagą.

Pod kierownictwem Hyltona Armstrong rozkwitał. Wywiady oraz recenzje wskazują na to, iż Hylton, sam będąc muzykiem, ułożył dla Louisa odpowiedni plan i zachęcał go do porzucenia scenicznych błazeństw oraz do zrezygnowania z grania wysokich nut - jako zbyt technicznych, a nawet rażących brytyjską publiczność - z takim skutkiem, iż pod koniec stycznia 1934 roku „Melody Maker” doniósł, iż wargi Louisa „są całkowicie wyleczone.”³⁰ Armstrong czuł się szczęśliwy i nawet pomyślał, że mógłby uczynić z Londynu swą bazę i grać głównie w Europie, jeżdżąc od czasu do czasu do Stanów Zjednoczonych. Był to bardziej pobożny zamiar niż konkretny plan. Zamiast tego raz jeszcze wpakował się w kłopoty, które zmusiły go, pozostawiając po sobie niemłą atmosferę, niemal uciec do Ameryki.

Późną zimą tego roku, lub wczesną wiosną roku 1934, do Europy postanowił zawitać Coleman Hawkins. Hawkins nadal grał u Fletchera Hendersona. Jako muzyk rozwinął się bardzo od czasu, kiedy również Armstrong był w tej orkiestrze. Teraz uważano go za najlepszego jazzowego saksofonistę tenorowego, którego naśladowali wszyscy młodzi ludzie, oraz za jednego z najlepszych instrumentalistów jazzowych w ogóle - możliwe, że niektórzy umieszczali go tuż za Armstrongiem. Jego najwcześniejsze nagrane solówki pełne są słoniowatej niezgrabności, do 1926 roku rozwinął surowy, pełen ekspresji styl, a we wczesnych latach trzydziestych zaczął grać nieco gładziej, lżej, bazując na eksploracji harmonii poszczególnych utworów.

W 1934 roku Ellington, Calloway i inne czarne orkiestry odbywały tournée po Anglii oraz na kontynencie, a świat podziwiał czarnych muzyków jazzowych. Wtedy właśnie Hawkins zadepeszował do Jacka Hyltona, że chciałby wybrać się do Europy. Hylton natychmiast go zaprosił.

Podobnie jak w wypadku przybycia Armstronga, a potem Ellingtona, muzycy i miłośnicy jazzu, którzy znali Hawkinsa z wydanych przez Parlophone nagrań z orkiestrą Hendersona, a także z tych, których dokonał pod własnym nazwiskiem, zarejestrowanych wcześniej przez Hammonda, bardzo się ucieszyli, że będą mogli go posłuchać. Od samego początku kryła się w tym pewna intryga. Niektórzy ludzie w Stanach, przypuszczalnie związani z Hendersonem, chcieli zatrzymać Hawkinsa w kraju. Hylton doradził Haw-

kinsowi, by przyplłynął najbliższym statkiem, i 24 marca 1934 roku „Melody Maker” doniósł, dając nagłówek na całą szerokość strony, że wielki saksofonista znajduje się już w drodze do Anglii.

Hylton wpadł na pomysł, by połączyć ze sobą Armstronga i Hawkinsa i sprzedać ich razem. Według jego agencji, Armstrong znudził się już w Anglii. Główne lokale, takie jak Palladium czy Holborn Empire nie chciały go więcej. Pomysł Hyltona polegał na tym, by używszy Hawkinsa jako przynęty, ponownie wcisnąć Armstronga do najlepszych londyńskich teatrów.

Hawkins przybył do Londynu 29 marca. Odbyły się spotkania z Armstrongiem, poczyniono odpowiednie plany, opracowano projekty. Nagle, tuż przed pierwszym koncertem, który został rozreklamowany z dużym rozmachem, Armstrong stanął okoniem. Brytyjscy sponsorzy poczuli się zawiedzeni, a Hawkins był niemile zaskoczony. Armstrong przedstawił mnóstwo kiepskich wymówek, z których wynikało, iż nie miał dosyć czasu na przygotowanie się, a nie chciał pokazywać się w niekorzystnym świetle. Kiedy ludzie z „Melody Maker” oraz agencji Hyltona odrzucili takie tłumaczenie się, Armstrong stwierdził po prostu: „Przemyślałem sobie wszystko i wydaje mi się, że nie przyniesie mi to nic dobrego.”³¹ Zaczął pakować swoje manatki, gotując się do powrotu do Stanów, a Hawkins wyruszył na tournée sam, pod kierownictwem Hyltona.

Brytyjskie środowisko jazzowe byłoby mniej oszołomione niesfornością Armstronga, gdyby widziało go w Sunset Café, odparowującego ataki rywali. Nie był teraz w stanie znieść groźby utraty „swojej” publiczności. Ci ludzie zgromadzeni przed sceną należeli do niego i nie zamierzał się nimi z nikim dzielić. Przez pewien czas był w Europie słynnym Louistem Armstrongiem, wielką gwiazdą, człowiekiem znajdującym się w samym centrum uwagi. A teraz inny muzyk, jego rówieśnik, dostał się na pierwsze strony gazet, organizowano dla niego przyjęcia, i zabiegano o wywiady. Przybycie Hawkinsa przepelniło czarę goryczy.

Pomimo perswazji Hyltona oraz ludzi z „Melody Maker” Armstrong pozostał niewzruszony. Podjął decyzję i nic nie mogło jej zmienić. Był świadom tego, że zirytował i zawiódł Anglików i - jak czasami to robił, kiedy czuł się zagrożony - uciekł; tym razem na kontynent. (By jeszcze bardziej skomplikować sprawę, podpisał w tym czasie kontrakt z brytyjską agentką rewiową, Audrey Thacker.) Wraz z Alpha, Adą Bricktop i Peterem DuCongé na jakiś czas zamieszkali w luksusowym domu Ady nad Seine, na zachód od Paryża. Lato spędzili na beczynności - istnieje wzmianka o tym, jakoby Armstrong brał lekcje boksu u czarnoskórego boksera Ala Browna, ale zważywszy na to, jak delikatne miał usta, wydaje się to bardzo mało prawdopodobne. Potem zdobył kolejnego menedżera, N. J. Canettiego.

W tym czasie Canetti cieszył się reputacją najlepiej znającego się na jazzie Francuza i pisał czasami do „Melody Maker” recenzje jazzowe z Europy. Mając Armstronga pod ręką w Paryżu, stał się jego impresariem, podpisał z nim kontrakt i zaczął załatwiać mu występy. Na czele zespołu, złożonego głównie z czarnoskórych Amerykanów, rezydujących w Paryżu, stanął DuCongé. Sprowadził on Hermana Chittisona, pianistę, który zdobył potem sławę w USA, oraz saksofonistę Caspera McCorda, występującego w jednym z zespołów Louisa w latach trzydziestych. We wrześniu grupa podróżowała

po Belgii, a wróciwszy do Paryża w październiku dokonała serii nagrań dla French Brunswick. Płyty te są bardzo ważne, gdyż stanowią jedyne świadectwo gry Armstronga z prawie dwuipółletniego okresu pomiędzy kwietniem 1933 a październikiem 1935 roku. Przebywając w Londynie, Armstrong nie mógł nagrywać. Mówiło się o kłopotach ze względu na jego kontrakt z Victorem, ale Victor miał swą europejską filię, i jest bardzo dziwne, że niczego nie zarejestrowano. W każdym razie Armstrong wziął zespół do studia Brunswick w Paryżu i dokonał paru nagrań swego standardowego repertuaru. Partie wokalne, szczególnie dwa chorusy w *On the Sunny Side of the Street*, są dobre, ale większość miejsca przeznaczonego na trąbkę Armstrong poświęca na fajerwerki popisów.

W listopadzie zespół Armstronga dał w Paryżu koncert, który został uhonorowany wspaniałą recenzją w paryskim wydaniu „New York Herald”. Pod tytułem „Lou Armstrong osiąga szczyt”, gazeta donosiła, że „głośny aplauz z dziesiątków gardeł przywitał podniesienie kurtyny zarówno wczoraj jak i przedwczoraj w Salle Rameau... program jazzowy był krystalicznie czysty, rzetelny, głęboki”.³² Osobno pochwalony został pianista Herman Chittison.

Cokolwiek sądził na ten temat recenzent „Heralda”, sceniczne występy Armstronga w tym okresie były gorsze od nagrań. Miał skłonność do prezentowania różnych wersji *Tiger Rag*, *Dinah*, *Chinatown*. Gra trąbki w wolniejszych utworach sprowadzała się do ustawicznych popisów w wysokich rejestrach, zbudowanych z krótkich, wystrzeliniwych w publiczność, powtarzających się fraz. Wykonywał także owe sekwencje, składające się z czterdziestu czy pięćdziesięciu wysokich C na koniec numeru. Ukłon Armstronga w stronę komercji stał się faktem dokonany. Miłośnicy jazzu byli niepokieszeni, ale przeciętna publiczność uwielbiała to.

W tym czasie Armstrong poznał Django Reinhardta, cygańskiego gitarzystę, który rozpoczął właśnie karierę, mającą uczynić zeń pierwszego Europejczyka porównywalnego w jazzie z Amerykanami. Reinhardt zaczynał od gorliwego naśladownictwa Eddiego Langa, ale szybko prześcignął swego mistrza i pod koniec lat trzydziestych, kiedy jego płyty dotarły do Stanów Zjednoczonych, stał się czołowym gitarzystą jazzowym. W roku 1934 nie znajdował się jeszcze na samym szczycie, który osiągnął mniej więcej rok później, ale był już najlepszym gitarzystą jazzowym - i pomysł skojarzenia go z Armstrongiem wydawał się oczywisty. Jednak wcale niełatwo było zorganizować dalekie spotkanie. Według jednej opowieści, Armstrong ignorował go. Wedle innej, Armstrong zachodził od czasu do czasu do klubu, gdzie Django występował, ale nigdy nie dał się przekonać, by przyłączyć się do niego. Pewnej nocy Armstrong był u Ady Bricktop, gdzie śpiewał w domowym kółku. Ktoś sprowadził Reinhardta, który zaczął akompaniować Armstrongowi na gitarze. Louis zignorował go. Stało się oczywiste, że Armstrong nie chce takiej współpracy, ponieważ nie znosi rywali. Reinhardt, który uwielbiał Louisa, poczuł się głęboko dotknięty.

W listopadzie Canetti załatwił tournée po Francji, Włoszech i Szwajcarii, z możliwością przedłużenia go na północną Afrykę. W skład zespołu wchodziła teraz tancerka Arita Day. Nie jest do końca jasne, co się stało, ale w Turynie, kiedy zespół gotowy był do przekroczenia granicy szwajcarskiej,

żeby zagrać w Genewie, Armstrong oświadczył, że jego wargi są w kiepskim stanie i nie może koncertować. Opuścił zespół i wraz z Alpha, służącym Joe Hendersonem, którego miał od jakiegoś czasu, oraz z jakimś czarnoskórym dziennikarzem, towarzyszącym im podobno tournee, wrócił do Paryża. Canetti zatelegrafował do Artura Briggsa z prośbą, by znalazł zastępstwo za Armstronga, ale Briggs odmówił „podkopywania” Louisa.³³ Canetti był zmuszony odwołać tournee. Agenci z Genewy wnieśli na niego skargę do sądu, a Canetti zaskarżył Armstronga.

Z obu stron popłynęły wzajemne obwiniania się, dostarczając materiału gazetom muzycznym. „Melody Maker” pozwolił Canettiemu przedstawić swój punkt widzenia. „Stało się już jasne, iż Chittison oraz tancerka poczuli się obrażeni przez Louisa, co zapoczątkowało te całkiem bezsensowne kłótnie” - napisał Canetti.³⁴ „Melody Maker” donosił o problemach Armstronga z wargami, stwierdzając, że Louis „nie pierwszy raz użył tej wymówki, by zrejterować”.³⁵ Canetti oskarżył także Armstronga o odmowę zrezygnowania ze swych aranżacji, „zepsutych przez pompacyjność i będących niczym więcej, jak muzycznymi finałami”.³⁶

Z pozoru wydawało się to powtórką afery z Hawkinsem: gwiazdor nie chciał z nikim dzielić aplauzu publiczności. Jednak w tym wypadku, bez względu na problemy z Chittisonem i tancerką Aritą Day, usta Armstronga istotnie znajdowały się w kompletnej ruinie. Artur Briggs powiedział: „Kiedy Louis wrócił do Paryża, nie mógł grać z powodu kłopotów z wargami... były tak twarde? jak kawałki drewna, krwawiły. Sądziliśmy, iż - miał może nie raka, ale jakąś równie poważną dolegliwość.”³⁷ Później Briggs twierdził, iż widział ropę ciekącą z warg Armstronga,³⁸ co świadczy o tym, że nie było to zwykłe zranienie, ale infekcja. Kiedy Louis wrócił do Stanów Zjednoczonych, lekarz poradził mu zaniechanie gry na sześć miesięcy.

Canetti, pisząc o Armstrongu okazał się, nieszczerzy i protekcjonalny. W artykule dla „Melody Maker” upierał się, że zabrał Louisa do profesora Dariera, który wykurował go wcześniej ze „schorzenia” warg, jakiego nabawił się na koncertach w Holandii dwa miesiące wcześniej. Pomijając kompetencję profesora Dariera, jest to zwykle zawracanie głowy, bowiem do wygojenia ust nie potrzeba leczenia, lecz jedynie czasu. Poza tym, jeżeli Canetti świadom był faktu, że Armstrong miał kłopoty z wargami aż do jesieni, kiedy zabrał go do profesora Dariera, powinien był unikać tak długiego, wyczerpującego tournee. W końcu, cokolwiek byśmy myśleli o wyczynach Armstronga w wysokich rejestrach, Canetti, którego wiedza na temat jazzu była bardzo ograniczona, nie miał prawa pouczać Louisa Armstronga, jak ma grać.

Nieporozumienia trwały dalej, było jednakże już zbyt późno, by cokolwiek naprawić. Armstrong zrozumiał, że jeśli Canetti wygra sprawę, co stawało się całkiem realne, może trafić do więzienia. W związku z tym pod koniec stycznia 1935 roku przedostali się z Alpha na pokład „Champlain” i pożeglowali do Nowego Jorku, pozostawiając Canettiego z kufrem, zawierającym wszystkie aranżacje Armstronga. Po jego wyjeździe Panassié opublikował długą, namiętną obronę Armstronga, w której powoływał się na wypowiedzi muzyków, którzy grali z Armstrongiem. „Melody Maker” doniósł jednakże, iż brytyjscy muzycy podtrzymują zarzuty Canettiego w każ-

dym calu.³⁹ Na tym wszystkim Armstrong bardzo stracił, ponieważ miał się nie pojawić w Europie przez następnych dziesięć lat.

Można spekulować, jak Armstrong rozwijałby się, gdyby pozostał w Europie. Zamierzał uczynić z Londynu swą stałą bazę. Zyskałby na tym, gdyby pozostał pod kierownictwem Hyltona, który nie tylko prowadził profesjonalną agencję, ale sam będąc muzykiem prawdopodobnie byłby bardziej uczulony na kłopoty Armstronga z wargami, układałby sensowne plany i znalazłby dobry angielski zespół towarzyszący, z którym Armstrong mógłby pracować. Z kimś takim jak Hylton albo Spike Hughes, Armstrong mógłby grać dokładnie przemyślane aranżacje najlepszych melodii. Hughes znajdował się pod wpływem Ellingtona - w 1933 roku nagrał w Nowym Jorku zespół czarnoskórych muzyków, grający w stylu Ellingtona jego własne, doskonałe kompozycje. W Anglii istniała zatem możliwość, by Armstrong został solistą dobrej orkiestry, i możemy sobie z pewną dozą melancholii wyobrazić, jaka muzyka powstałaby z takiej współpracy. Angielscy instrumentalisci jazzowi, szczególnie z sekcji rytmicznych, pozostawali daleko w tyle za Amerykanami, ale można by było zaradzić temu przez dodanie trzech lub czterech wybitnych muzyków ze Stanów. Amerykańscy wielbicieli Armstronga, tacy jak John Hammond, czuli się zakłopotani jego komercyjnością i całkiem możliwe, iż starali mu się wyperswadować te umizgi do publiczności. Kiedy jednak Armstrong wrócił do Stanów Zjednoczonych, oddał się w ręce Joe Glasera i nikt inny nie miał już na niego wpływu.

Joe Glaser wybrał taki sposób na życie, jakby był jedną z postaci powieści Damona Runyona: broadwayowskim cwaniakiem z gangsterskimi koneksjami, który wiedział, gdzie ukrywano ciała zabitych, pociągał za sznurki w ratuszu, a zarazem miał złote serce. Przynajmniej w ten sposób widzieli go ludzie, z którymi prowadził interesy; wielu z nich, chcąc go opisać, używało określenia: „postać z Damona Runyona”.

Trudno stwierdzić, jak dalece legendarna charakterystyka Joe Glasera odpowiadała temu, co skrywało jego wnętrze. Glaser był bluźnierczym samochwałą, miał przestępcze powiązania i wpływy we władzach miasta. Mówił ostro, postępował brutalnie. Wedle Maxa Gordona, przez dziesięciolecia właściciela Village Vanguard, jednego z najważniejszych jazzowych klubów świata, „Joe Glaser był najohydniejszym, najbardziej niegodziwym i najbardziej twardym agentem”.¹ Cork O’Keefe stwierdził: „Jeśli nie spodobało mu się coś, co zrobiłeś, byłeś ugotowany. Na swój sposób próbował ci szkodzić.” Milt Gabler, wieloletni kierownik nagrań Armstronga dla firmy Decca, powiedział: „Glaser wiedział, że chcę mieć Louie u siebie, więc zmusił mnie, bym wziął jeszcze trzech innych wykonawców. Brałem więc różnych kiepskich piosenkarzy, żeby tylko zatrzymać Louisa. To była stara sztuczka, stosował ją również Tommy Rockwell. Mills Brothers byli u nas przez lata bez żadnego kontraktu, a on straszył, że pewnego dnia ich zabierze; i wreszcie zrobił to.” Glaser nie brzydził się również przekupywaniem ludzi. Gabler powiedział: „Był wielkim miłośnikiem baseballu i miał swoją łóżę tuż za ławką zawodników [na stadionie Jankesów], Wydzierał się stamtąd na trenera. Jego biuro znajdowało się w pobliżu Plaża Hotel na Fifth Avenue, pomiędzy Pięćdziesiątą Siódmą a Pięćdziesiątą Ósmą Ulicą, przy bardzo ruchliwym skrzyżowaniu. W tamtym czasie na Fifth Avenue był ruch dwukierunkowy, i kiedy jechał swoją limuzyną na mecz, gliniarz na rogu zatrzymywał ruch, zupełnie jakby Glaser był burmistrzem Nowego Jorku.”

Glaser miał jednak i drugie oblicze. Nawet czarni wykonawcy, obawiający się go i nienawidzący, uważali, że dotrzymuje słowa i nie jest pozbawiony serca. O’Keefe powiedział: „Tak długo, jak byłem z nim związany, był bardzo uczciwym facetem.” Max Gordon: „Okazał się prawym człowiekiem i pod

koniec polubiłem go.”²² Gabler natomiast twierdzi, że: „miał dynamiczny, władczy charakter. Był twardym gościem o złotym sercu. Andy Kirk, lider czarnej swingowej orkiestry, której agentem w latach trzydziestych był Glaser, powiedział: „Jeśli obiecał coś, dotrzymywał tego”. Kirk poszedł raz do Glasera wyklócać się o siedemdziesiąt pięć dolarów. Glaser, co było dla niego typowe, zaczął kłąć i wrzeszczeć. Kirk powiedział: „Joe, siedzę tuż obok ciebie, dlaczego tak krzyczysz? Chcesz sobie dodać autorytetu w oczach urzędników?” Glaser ryknął: „Zabieraj się stąd, do diabła!” Zawsze się tak odzywał, kiedy był wściekły. Następnego dnia Oscar Cohen, teraz prezes firmy, a wówczas bardzo młody człowiek, zadzwonił do Kirka i poprosił go, by wpadł do biura. Kiedy Kirk się zjawił, Glaser wziął go do swego gabinetu, otworzył wszystkie drzwi i przeprosił Kirka wobec wszystkich pracowników. „Nigdy mu tego nie zapomnę” - powiedział Kirk.

Joe Glaser urodził się na przełomie wieków w chicagowskiej rodzinie z klasy średniej. Jego matka, Bertha Kaplan, była rosyjską imigrantką, a ojciec, George Martin Glaser - lekarzem. W rodzinie było więcej lekarzy i spodziewano się, że Joe dołączy do ich grona. Podobno nawet rozpoczął studia medyczne, ale jest to dość wątpliwe. Według słów Alexandra Schiffa, jego starego przyjaciela i jednego z lekarzy Armstronga, „został czarną owcą”.

W młodości Glaser odsunął się od klasy średniej. Szybko zasmakował w tym, co nazywano wówczas „wulgarnym życiem”. Składały się na to związki z gangsterami i artystami - którzy dopiero zaczynali być dopuszczani do kulturalnego towarzystwa — a szczególnie przestawianie z czarnymi wykonawcami, którym wstęp do dobrego towarzystwa wzbroniony był jeszcze przez następnych dwadzieścia lat. Glaser, jak wielu ludzi w owych czasach, widział w tym podziemnym świecie pewną romantykę. Możliwe też, że po prostu dużo lepiej czuł się w towarzystwie przemytników alkoholu, dziwek i muzyków jazzowych, niż w sferach klas średnich, w których się urodził. Kręcąc się wokół kabaretów w South Side, poznawał różnych przestępców, najprawdopodobniej członków gangu Ala Capone’a; możliwe, że poznał osobiście i samego Capone’a. Nikt nie twierdzi, że Glaser został członkiem gangu, ale prawdopodobnie starał się być użyteczny, załatwiając różne polecenia, a czasami występując w imieniu gangsterów. Cork O’Keefe powiedział: „Znając Joego nie mogę zaprzeczyć, że z wielką korzyścią dla siebie firmował wiele podejrzanych interesów; ale żeby to robić, nie musiał należeć do szajki. Sądzę, iż Joe rozkochał się w tym stylu życia.”

Pod koniec lat dwudziestych Glaser pośredniczył w sprzedaży samochodów, a także wystawiał bokserów, z których dwaj - według jego własnego, niezbyt wiarygodnego świadectwa - to Ray Miller i Eddie O’Shay w wadze piórkowej. Jest całkiem prawdopodobne, iż w obu tych interesach został ustawiony przez gangsterów. Mogli oni także mieć udział w trzecim jego procederze - w prostytucji. Według niezależnych wspomnień trojga ludzi, którzy dobrze znali Glasera i lubili go, „był alfonsem”; a jego żona, Esther, prowadziła dom publiczny - w Cleveland albo w Youngstown w Ohio.

Nie zajmował się wszakże nocnymi klubami rozrywkowymi. Według Armstronga Joe był właścicielem lub zarządzającym Sunset Café; jednakże Earl Hines, który przez dziesięć lat związany był mocno z prowadzonymi

przez gangi lokalami, upierał się przy twierdzeniu, że to matka Glasera była właścicielką budynku, w którym mieścił się Sunset. Klub prowadzili inni ludzie, prawdopodobnie powiązani z gangami. Ponieważ grający w Sunset muzycy często widywali tam Glasera, mogło się im wydawać, że jest szefem. Wedle Hinesa „Glaser miał dobre pomysły” jeśli chodziło o show-business i niewątpliwie od czasu do czasu inwestował w nie własne pieniądze.³ Zawsze też twierdził, że wylansował Armstronga jako „największego jazzowego trębacza świata”.

W latach dwudziestych Glaser prosperował znakomicie, ale w 1928 roku w ramach „umoralniania Chicago” zamknięto kluby i ograniczono władzę gangów. W roku 1930 skończyła się prosperity i kraj pogrzyżył się w wielkim kryzysie, a w 1933 uchylene ustaw prohibicyjnych położyło kres przemytowi alkoholu, co odebrało wiele blasku nocnemu życiu klubów. „Życie półświatka”, środowiska, w którym obracał się Glaser, zaczęło zamierać. W tym też mniej więcej czasie Glaser zaczął mieć kłopoty z wymiarem sprawiedliwości. Nie udało mi się odkryć, o co był oskarżony, ale były to poważne zarzuty i długoletnie więzienie ominęło Glasera tylko dzięki jego koneksjom ze światem przestępczym, nadal wystarczająco silnym.⁴ Podobno nawet zmuszony był uciekać z Chicago, chociaż wkrótce widywano go znowu w mieście i okolicach. W 1935 roku, kiedy Armstrong przyплыł z Europy do Stanów Zjednoczonych, Joe Glaser utracił łaski fortuny.

Także i Armstrong wrócił pokonany. Wycieczka do Anglii i na kontynent, która zaczęła się tak optymistycznie, miała kiepski finał. Na skutek złodziejskich poczynań Johnny’ego Collinsa, oraz z powodu braku zmysłu do interesów samego Armstronga, jego finanse znalazły się w oplakanyam stanie. Lii skarżyła go o alimenty, groziła podaniem sprawy do sądu, a pozostająca z nim w konkubinacie od sześciu czy siedmiu lat Alpha domagała się, by ją poślubił. W USA nie nagrywał od ponad dwóch lat i jego kontrakt z Victorem stał pod znakiem zapytania. Stan Kalifornia powiadomił federalne władze do spraw walki z narkotykami, że wyjeżdżając z kraju Armstrong złamał klauzulę zwolnienia warunkowego. Usta miał w okropnym stanie i lekarz, którego odwiedził w tym czasie, doradził mu porzucić granie na pół roku. Na dodatek do tego wszystkiego nadal związany był kontraktem z Johnnym Collinsem, który sprzeciwił się temu, by Armstrong grał na zaplanowanych koncertach. Armstrong powiedział publiczście z „Life’u”, Richardowi Meiymanowi: „Miałem menedżera Johnn’a Collinsa, niezwykle go gościa. Zawsze miał jakieś zatargi z organizatorami występów. Chciał uczynić mnie bankrutem. Coś niesamowitego. Wciągał mnie w śmierdzące afery. W końcu, w Anglii, pozbyłem się go. Kiedy obudziłem się pewnego poranka, żeglował już w nieznanie z moim paszportem. Znalazłem się w Anglii jako człowiek bez ojczyzny. Kiedy wróciłem do Ameryki, nie byłem w stanie grać przez sześć miesięcy. Nie mogłem opędzić się od wierzycieli. Wszystko zastawiłem w lombardzie. Miałem buicka wartego trzy tysiące dwieście dolarów, cholernie drogiego jak na tamte czasy. Sprzedałem go za trzysta dziewięćdziesiąt dolarów. Postanowiłem, że moim menedżerem będzie Joe Glaser; zawsze podziwiałem, jak pomagał ludziom.”⁵

Oczywiście Joe Glaser był dokładnie tego rodzaju człowiekiem, jakich Armstrong zawsze sobie wyszukiwał - hałaśliwym, ordynarnym, bezczelnym

facetem, który rozpychał się w życiu łokciami. Stanowili dziwaczną parę - oto człowiek z szanowanej rodziny z klasy średniej miał gębę pełną wulgaryzmów, a dzieciak z getta i przyjaciel gangsterów był nieśmiałym, cicho mówiącym, miłym artystą. Dziwne było także i to, że ci dwaj mężczyźni mieli ze sobą zdumiewająco wiele wspólnego. Obaj miewali kłopoty z wymiarem sprawiedliwości, obaj poślubili prostytutki, obaj spędzili swoją młodość pomiędzy alfonsami, kieszonkowcami i mordercami. Obaj, na całkiem różne sposoby, byli utalentowani, i obaj pragnęli - znowu każdy na swoją modłę - sukcesu.

Z początku Glaser widział prawdopodobnie w Armstrongu jedynie chwilowy ratunek dla swojej chwiejącej się fortuny. Bardzo szybko jednak stwierdził, iż Armstrong to kamień węgielny, na którym będzie mógł wybudować coś trwałego. Glaser widział, jak w latach dwudziestych narastała moda na czarną rozrywkę. W 1935 roku Murzyni stanowili podstawę przemysłu rozrywkowego. Nie było im jeszcze wolno pracować ramię w ramię z białymi w zespołach, orkiestrach czy w większości innych tego rodzaju przedsięwzięć, ale czarni komicy, tacy jak Jack Benny's Eddie Anderson, występowali w liczących się programach radiowych. Paul Robeson, Canada Lee oraz inni, mniej znani, dostawali role na scenach Broadwayu. Większość sal tanecznych oraz hoteli była teraz otwarta dla czarnych zespołów, a czarnoskórzy aktorzy charakterystyczni, wśród nich i Armstrong, coraz częściej występowali w filmach. Nie był to okres powszechnej szczęśliwości, ale pewna liczba Murzynów w przemyśle rozrywkowym mogła się teraz stać sławną i bogatą.

Potrzebowali oni jednakże białych, którzy występowałiby w ich imieniu. To biali byli właścicielami teatrów, wytwórni filmowych, sal tanecznych i firm nagraniowych. Wielu z nich nie lubiło układać się z czarnymi jak z równymi sobie; szczególnie z występującymi z pozycji siły czarnoskórymi agentami, reprezentującymi gwiazdy show-businessu. Poza tym niewielu Murzynów rozumiało wówczas, jak działa ten przemysł: kto pociąga za sznurki i naciska odpowiednie guziki. Dla czarnoskórego artysty, choćby najbardziej utalentowanego, zdobycie bez białego agenta wysokiej pozycji w show-bussinesie było niemal niemożliwe - o czym boleśnie przekonał się Jelly Roll Morton.

W 1935 roku nie każdy miał ochotę reprezentować czarnych. Istniała tu próżnia i Glaser dostrzegł tę okazję. Niedługo potem, kiedy zajął się działalnością impresaryjną na rzecz Armstronga, w barze opodal Apollo Theatre natknął się na dwóch ludzi z zespołu - Scoville'a Browne'a i Kega Johnsona. Powiedział: „Postawię wam drinka, chłopaki. To moje ostatnie pięć dolarów, ale chcę wam coś powiedzieć. Zanim będę skończony, zamierzam przejąć kontrolę nad całym czarnym przemysłem rozrywkowym.”⁶ I bardzo szybko zrobił to.

Jego stosunek do kolorowych, na których zbudował swój interes, był ambiwalentny. Z jednej strony obcował z nimi na co dzień, na co wielu białych nie miało ochoty. Biali spoza Południa, szczególnie ci wywodzący się z klasy średniej, byli odizolowani od czarnych. Murzyni zaś żyli w swoich gettach. Rzadko widywało się kolorowych pracujących w bankach czy sklepach w okolicy zamieszkałej przez białych. Glaser, jeżdżąc z zespołem Arm-

stronga, mieszkał razem z nimi, zamiast w lepszych hotelach/dla białych. Pod tym względem stanowił wyjątek w owych czasach.

Z drugiej jednak strony, według Maxa Gordona, Glaser nazywał swoich klientów, wliczając w to Billie Holiday, Sarah Vaughan, Pearl Bailey oraz Ellę Fitzgerald, „schwarzes”⁷, co jest poniżającym terminem, sugerującym ich niższość. Nawet Armstronga miał skłonność traktować niczym zwykłego robola jeszcze długo po tym, kiedy stało się już jasne, że ma do czynienia z wielkim artystą. Marshall Brown wspomina pierwsze wydarzenie, kiedy słynny perkusista, Gene Krupa, pracował w Metropolu, broadwayowskim klubie, żyjący z turystów. Krupa, pracujący dla Glasera, nagle uświadomił sobie, że ma gdzie indziej umówiony ważny koncert. Ponieważ Metropol nie chciał go zwolnić z kontraktu, Krupa poszedł do swego impresaria. Joe wiedział, że w tę noc Armstrong jest wolny, i posłał go w miejsce Krupy. Brown powiedział: „Na Broadwayu natychmiast pojawiły się napisy na sześć bloków, że Louis Armstrong gra swoje przeboje w zastępstwie Gene’a Krupy w Metropolu.” Glaser wiedział, że Armstrong jest chciwy na robotę i można mu rzucić każdy ochlap. W każdym razie posłał go zamiast Krupy. Glaser darzył sporym przywiązaniem, nawet miłością Armstronga, a w pewnym sensie także innych czarnoskórych artystów, którymi kierował, jednakże zawsze traktował ich z góry. Mogli być geniuszami, ale i tak pozostawali dziećmi.

Kontrakt pomiędzy Glaserem a Armstrongiem sprowadzał się na początku do uścisku dłoni. W końcu związek muzyków uparł się przy formalnej umowie, ale niewiele to zmieniło. Przez cały czas ich współpracy Armstrong bezgranicznie ufał Glaserowi. Nigdy nie chciał sprawdzać ksiąg, nigdy nawet nie zapytał Glasera o stan swych finansów. Glaser załatwiał trasy i jeśli mówił, że Armstrong ma dokądś jechać, Louis nie oponował. I nigdy nie pytał, ile mu zapłacą. Od samego początku Glaser inkasował honoraria, regulował jego rachunki i dawał Armstrongowi tyle, ile uważał za stosowne. Nawet wdowa po nim, energiczna Lucille Armstrong, nie wiedziała nic o pieniądzach Louisa aż do momentu, kiedy w 1969 roku umarł Glaser i jego biuro przekazało rachunki niezależnym księgowym, by uniknąć jakichkolwiek posądzeń o nieuczciwość. Joe Glaser był władcą absolutnym.

Trudno dokładnie stwierdzić, kiedy Armstrong zawarł swój układ z Glaserem i jak długo pauzował w 1935 roku. Armstrong miał na luty kontrakt do Apollo Theatre w Harlemlu, ale Collins przeszkodził temu występowi, upierając się, że jest agentem Armstronga i należy mu się wynagrodzenie. Kiedy jednak Glaser pojawił się na scenie, spłacił roszczenia Collinsa, uregulował sprawy finansowe z Lii i zaczął wprowadzać konieczne zmiany w życiu Armstronga. W marcu Armstrong był w Chicago, gdzie lekarz powiedział mu, że powinien przerwać występy na pół roku. Louis nie zrobił tego. Na wiosnę poprosił Zilnera Randolpha, by zebrał dla niego kolejną orkiestrę. Zespół ten nigdy nie nagrywał, ale wedle Randolpha składał się z sześciu instrumentów dętych blaszanych (przypuszczalnie czterech trąbek i dwóch puzonów), czterech saksofonów i typowej sekcji rytmicznej. Pomędzy muzykami znajdował się saksofonista tenorowy Leon Washington i, prawdopodobnie, Budd Johnson; a także grający na saksofonie Scoville Browne oraz George Oldham, puzonista Eddie Fant, trębacz Milt Fletcher,

basista Bill Oldham, perkusista Richard Barrett i pianista Prentice McCarey, jak również Randolph i Armstrong. W lipcu zespół ruszył w trasę. Glaser był sprytniejszy od Collinsa i jeśli tylko mógł, załatwiał orkiestrze występy w teatrach, zamiast w lichych salach tanecznych, na które często przystawał Collins. W teatrach muzycy mogli dostać wyższe wynagrodzenie, a przede wszystkim były one odpowiedniejsze do tego rodzaju przedstawienia, jakie dawał Armstrong. Louis znowu pracował. Do końca życia niemal cały czas spędzał w hotelach, autobusach, na planach filmowych, w garderobach, na scenach.

Latem albo jesienią 1935 roku Glaser wynegocjował kontrakt nagraniowy w Decca, nowej firmie, utworzonej rok wcześniej przez Jacka Kappa. Kapp doszedł do wniosku, że w kraju nie mogącym się jeszcze uporać z kryzysem płyty są zbyt drogie i należy ich cenę obniżyć do trzydziestu pięciu centów. Dostał pieniądze z angielskiej Dekki, która pragnęła dostępu do amerykańskich gwiazd, i połączywszy małe firmy nagraniowe, które zbankrutowały w czasie recesji, podpisywał kontrakty z kim się tylko dało - wśród najbardziej znanych wykonawców był Bing Crosby. Jack Kapp nie miał artystycznych aspiracji i Decca stała się firmą komercyjną, zainteresowaną wyłącznie takimi nagraniami, które można było szybko zrobić i szybko sprzedać. Podobnie jak Victor, Decca zaczęła podsuwać Armstrongowi słabe, popularne melodie oraz komiczne nowinki; większość z piosenek, jakie nagrał w ciągu następnych dziesięciu lat, nie uległo zapomnieniu tylko dlatego, że zaśpiewał je Armstrong. Decca stosowała od czasu do czasu politykę łączenia ze sobą swoich gwiazd, by sprawić wrażenie, że za te same pieniądze ludzie otrzymują coś wartego dwa razy więcej. Postępowano tak i wobec Armstronga, który czasami nagrywał w tak absurdalnym towarzystwie, jak z Mills Brothers, Polynesians czy Lyn Murray Chorus. Decca także chciała, by Louis nagrywał sześć kawałków podczas jednej sesji, ale nie naciskała tak mocno, jak czynił to Victor. W sumie, chociaż była to działalność komercyjna, sesje nagraniowe przeprowadzono profesjonalnie, biorąc lepsze zespoły towarzyszące.

Podczas pierwszej sesji dla Dekki, w październiku 1935 roku, nie była to już orkiestra Randolpha-McKendricka. We wrześniu zespół został zaangażowany do nowojorskiego klubu Great White Way, mieszczącego się na miejscu dawnego Connie's Inn, który padł podczas wielkiego kryzysu. Jednak nowojorski związek muzyków uznał, że zespół ten nie może grać długich angaży na terenie pozostającym pod jego jurysdykcją, i domagał się, by Glaser płacił za przestoje. Glaser zaparł się. -Tańsze rozwiązanie polegało na zwolnieniu muzyków i zastąpieniu ich grupą Luisa Russella, która od jakiegoś czasu była orkiestrą nowojorską. Ludzie Randolpha czuli się rozgoryczeni, i po latach Zilner Randolph powiedział, że gdyby Glaser tylko chciał, mógłby załatwić tę sprawę ze związkiem, ale była to dla niego dobra okazja na pozbycie się zespołu, który miał skłonność do przeciwstawiania się mu. „Zostalibyśmy tam na ładnych parę lat, gdyby tylko postępowano z nami uczciwie” - stwierdził Randolph. Orkiestra Russella towarzyszyła Armstrongowi kilka lat.

Jesienią 1935 roku Armstrong stale pracował i sporo zarabiał. Joe Glaser był dobrym menedżerem. Na początku podróżował ze swymi zespołami, by się przekonać, czy biali kierownicy klubów nie oszukują czarnych muzyków -

szczególnie na Południu, gdzie kolorowi nie mieli zbyt wiele do powiedzenia. Pops Foster powiedział: „Trudno było w tym czasie podróżować po Południu. Jeździło z nami dwóch białych facetów - szofer i Joe Glaser. Jeśli miało się kolorowego kierowcę, mogli go zamknąć pod zarzutem przekroczenia prędkości w każdej zabitej deskami dziurze. Bardzo trudno było znaleźć na Południu miejsce do spania. Nie można było pójść do hotelu dla białych, a nie istniały hotele dla kolorowych. Wynajmowało się miejsca w prywatnych domach, pensjonatach, domach publicznych. Żarcie było podłe i staraliśmy się sami sobie gotować. Targaliśmy ze sobą kupę garnków i patelni.”⁹

A sam Armstrong stwierdził: „Dla czarnego człowieka było to istne piekło. W drodze nie można było znaleźć przyzwoitego miejsca do spania, jedzenia, ani skorzystać z toalety - kiedy faceci z obsługi stacji benzynowych widzieli nadjeżdżający autobus z kolorowymi muzykami, pędzili, by zamknąć drzwi restauracji.”¹⁰

Pomimo niedawnej nieobecności Armstronga w Stanach Zjednoczonych i przerwy w nagraniach, jego nazwisko nadal przyciągało publiczność. Od pewnego czasu był dla kolorowych bohaterem ludowym i zawsze miał wśród nich wdzięcznych słuchaczy. Również biali coraz bardziej się nim interesowali. W listopadzie błyszczący, wspaniale wydawany magazyn „Vanity Fair” zilustrował głupi artykuł na temat slangu jazzowego całostronicowym zdjęciem Armstronga, autorstwa znakomitego Antona Bruehla. „Esquire”, w numerze z października 1935 roku, zamieścił tyle bzdur w dialekcie murzyńskim. Wystarczy przytoczyć mały przykład: „King Oliver słuchać Louis Armstrong i powiedzieć, ho, ho, możesz grać w moim zespole. Czy ty mieć swój kornet?” W lutym 1936 roku „Vanity Fair” wydrukował dziwną, wymaginowaną rozmowę pomiędzy skrzypkiem Fritzem Kreislerem a Armstrongiem. Czarna prasa pisała o nim regularnie: kiedy w styczniu 1936 roku był operowany na polipy, „Louisiana Weekly”, czarna gazeta z terenu Nowego Orleanu, artykuł o tym zamieściła na pierwszej stronie.¹¹

Armstrong był teraz wystarczająco znany, by zainteresowali się nim filmowcy. Grał w sposób naturalny. Wywracając oczami i robiąc śmieszne miny, przyciągał uwagę widzów. Producenci filmów zaczęli sobie uświadamiać, że ma ciekawą osobowość. Z pewnością białym podobał się przede wszystkim jako uległy Murzyn z Południa, który uśmiechał się do nich, przymilał. Jednakże Louis Armstrong znacznie różnił się od Uriahea Heepa, który łąsił się do swojej publiczności. Armstrong był zabawny, lubił przekomarzać się i wygłupiać. Był jednak także skromny, sympatyczny, delikatny. To połączenie cech osobowych oraz umiejętności muzycznych sprawiło, że w drugiej połowie lat trzydziestych regularnie występował w filmach, będąc - według Dana Morgensterna - pierwszym Murzynem, którego nazwisko widniało w czołówkach.¹² W 1936 roku wystąpił z Bingiem Crosbym w *Pennies from Heaven*, w 1937 w *Artists and Models*; w 1938 w *Every Day's a Holiday* z Mae West, oraz w *Going Places*, w którym zaśpiewał *Jeepers Creepers* koniowi - hollywoodzki sposób, pozwalający czarnoskóremu wykonawcy zaśpiewać piosenkę miłosną.

Prawdopodobnie jeszcze bardziej istotne było to, że Armstrong, jako pierwszy czarny, regularnie występował w sponsorowanych przez różne firmy programach radiowych - w Norge Show, w programie Fleishmann's Yeast

i innych. W reklamach unikano zwykle czarnych, by nie odstraszyć białych klientów, ale w tym przypadku uznano, że Armstrong jest wystarczająco akceptowany przez białą społeczność. Bez wątplenia to Joe Glaser załatwił owe występy radiowe. W tym okresie Glaser przekonał Córka O'Keefe, który stał się partnerem Tommy'ego Rockwella w agencji impresaryjnej, by dali mu mały lokal i pozwolili prowadzić czarne zespoły - głównie po to, by mógł się nauczyć zasad tego interesu. O'Keefe powiedział: „Szukał takich, co nie byli wielkimi gwiazdami, i brał ich do obróbki. Potem, kiedy okrzepl nieco i miał już wielu pomagierów, nie jeździł z zespołami. Prowadził w Nowym Jorku wesołe życie. Joe nie był głupkiem. Miał głowę na karku.” Spółka Rockwell-O'Keefe miała dobre dojsścia w rozgłośni radiowych, gdzie dostarczała zespołów do popularnych audycji. Niewątpliwie to właśnie dzięki tym kontaktom Glaser wepchnął Armstronga do radia.

Pod koniec lat trzydziestych Armstrong był gwiazdą. Miał w końcu dobrego agenta, jego finanse znajdowały się w dobrym stanie, pracował wtedy, kiedy miał na to ochotę, występował regularnie w filmach oraz w radiu. I właśnie wtedy, gdy zaczynał budować swą karierę na solidnych podstawach, wszystko zmieniło w przemyśle muzycznym. Nagle najpopularniejsze stały się orkiestry swingowe.

„Era swingu” to było istne szaleństwo - moda, która zaczęła się w 1935 roku i trwała do końca II wojny światowej. W istocie orkiestry swingowe nie były niczym nowym. Stanowiły prostą kontynuację zespołów tanecznych, pojawiły się w latach dwudziestych, korzystając z formuły wypracowanej przez Hendersona, Redmana, Goldkette'a, Ellingtona, Whitemana i innych, łączących sekcje „blach” i „drewna” orkiestry z dużą ilością solówek jazzowych. Choć takie zespoły istniały już przedtem, publiczność nagle oszalała na ich punkcie, w związku z czym media zaczęły poświęcać im znacznie więcej uwagi.

Liderem tego ruchu był znakomity klawecista jazzowy Benny Goodman, który pracował w cieniu orkiestronów, w radiu oraz w studiach nagrań. W 1934 roku Goodman, pod wpływem zachęty Johna Hammonda, sformował zespół w nadziei, że odniesie sukces, grając w stylu „hot”. Z początku orkiestra borykała się z kłopotami, ale w końcu znalazła się w programie radiowym, zatytułowanym *Let's Dance*, mającym prezentować słodko brzmiące, latynoskie zespoły oraz gorące orkiestry jazzowe. Orkiestrę Goodmana, grającą w stylu „hot”, puszczono na antenę wtedy, kiedy starsi słuchacze, amatorzy cikliwych zespołów, poszli już do łóżek, a na placu boju pozostała młoda publiczność. Goodman Band nie był rewelacją, ale przyciągnął wystarczająco dużo uwagi w czasie audycji, by zostać zaangażowany na szereg koncertów w całym kraju. Tornóce okazało się całkowitym fiaskiem. Tancerze nienawidzili żywiołowych numerów i chociaż Goodman usiłował nieco zmienić muzykę, nie zdołał sprostać wymaganiom publiczności. Było to, jak powiedział później, najbardziej upokarzające doświadczenie w jego życiu.

W końcu dotarli do Kalifornii - wyczerpani i przygnębieni. Kiedy przybyli do Palomar Ballroom w Los Angeles, zobaczyli ogromną kolejkę ludzi stojących na ulicy. Z trudem mogli uwierzyć w to, co zobaczyli. Zaczęli grać owe słodkie melodie, których domagały się inne audytoria. Tłum nie przyjął tego entuzjastycznie, więc Goodman powiedział sobie, że jeżeli mają utonąć,

to pójdą na dno grając to, co lubią. Gdy zagrali swoje swingowe numery, tłum zaczął szaleć z radości.

Fenomen ten, jak zobaczymy, miał ważny wpływ na karierę Armstronga. Na początku lat trzydziestych wielki kryzys, w połączeniu z końcem prohibicji oraz z wywołanym przez ciężkie czasy wzrostem świadomości społecznej spowodował, że nocne kluby, samogon oraz związany z nimi gorący jazz wydawały się nie na miejscu. Ludzie pragnęli ucieczki od codziennych kłopotów, słuchając sentymentalnych, słodko granych piosenek. Ostra muzyka została zepchnięta do podziemia. Całe pokolenie młodych ludzi zostało pozbawione dynamicznej, mocno zrytmizowanej muzyki. Swingowe numery Goodmaną znalazły zatem swoje miejsce. Przeznaczona dla tych zespołów część programu *Let's Dance* nadawana była zbyt późno dla młodych na Wschodzie, jednak na Zachodnim Wybrzeżu, z powodu różnicy czasu, młodzież nie spała jeszcze i stała się jej miłośnikami. Od tego momentu nie było już odwrotu: Goodman momentalnie stał się sensacją. Inni liderzy orkiestr dostosowali się natychmiast; termin „swing”, którego Armstrong i jego koledzy używali już od kilkunastu lat, przylgnął do tej muzyki, a media zaczęły się jej dopominać wielkim głosem - i zaczął się boom. Przez następnych dziesięć lat największymi gwiazdami przemysłu rozrywkowego, równie sławnymi jak gwiazdy filmowe, byli liderzy orkiestr swingowych - tacy jak Glenn Miller, Jimmy i Tommy Dorseyowie czy Harry James. Młodzież porwała się do swingu, jakby tylko na niego czekając. Goodman wykorzystał pomysły wiatry. W 1938 roku wyprzedano wszystkie miejsca w Carnegie Hall na ogromny koncert swingowy, jeden z najwcześniejszych tego rodzaju.

Armstrong grywał z podobnymi orkiestrami od czasu gdy był w zespole Hendersona, ale nie przeszedł całkowicie na swing. Orkiestry swingowe były w istocie zespołami przeznaczonymi do gry w salach tanecznych, chociaż czasami występowały w teatrach. Armstrong, grając w przedstawieniach teatralnych, był artystą wodewilowym. Liderzy orkiestr swingowych oczywiście grali czasami solówki, ale równie ważni byli inni członkowie zespołu. Tymczasem Armstrong sam dawał wielkie przedstawienie.

W orkiestrach swingowych najważniejsza była praca zespołowa - precyzyjne granie aranżacji brzmiących w łatwym do zidentyfikowania stylu, często wzbogaconym dowcipnymi efektami. To „riffowanie”, a nie popisy solowe, uczyniło z *In the Mood*, *Cherokee* i *Boogie Woogie* wielkie przeboje. Dobry zespół stanowił podstawę i liderzy orkiestr potrzebowali nie tyle dobrych solistów jazzowych, ile zręcznych muzyków, którzy płynnie czytali nuty i precyzyjnie je grali. Dzisiejszym instrumentalistom orkiestry swingowej najwięcej zadowolenia dostarcza nie liczba nagranych solówek, ale ścisła, precyzyjna gra poszczególnych sekcji. U Armstronga, jednakże, nie znaczyła ona wiele i interesującym aranżacjom, wypolerowanym podczas prób, poświęcano minimalną uwagę. A zatem, chociaż Armstrong jawił się powszechnej publiczności jako część swingowego boomu, nie grał jednak typowej muzyki swingowej - i stał na straconej pozycji. Jego grupa źle wypadła w porównaniu z zespołami Goodmana, Millera, Lunceforda i innymi.

Miłośnicy swingu nie uważali go także za czołowego trębacza w tym stylu. Młodzież nie знаła jego nagrań Hot Five, których nakłady były już od dawna wyczerpane; a i tak nie doceniłaby ich. Styl nowoorleański stał się niemodny.

Przyzwyczajono się do formuły big-bandowej, prostszej i łatwiejszej do uchwycenia niż szorstka polifonia zespołów nowoorleańskich. Poza tym muzycy „swingowi” mieli nieco inne podejście do rytmu. Beat był lżejszy, precejniej osadzony i równiejszy, z mniejszym ruchem w przód i w tył tak typowym dla starego dwubeatowego stylu. To Armstrong, bardziej niż kto inny, przyczynił się do powstania owego rytmicznego swingu, ale większość muzyków, z jakimi nagrywał w latach dwudziestych, nie zdołała tego podchwycić i teraz miłośnicy swingu uznawali dokonania Hot Five za rytmicznie przyciężkie i niemodne. Niektórzy z dociekliwszych badaczy zjawiska zdawali sobie sprawę z tego, że Armstrong był kiedyś najważniejszą postacią w jazzie, ale większość nie wiedziała o tym i nic ją to nie obchodziło.

Pod koniec lat trzydziestych pojawili się młodzi trębacze, którzy technicznie byli od Armstronga lepsi. Roy Eldridge i jego *protégé* Dizzy Gillespie, Harry James, Bunny Berigan, oraz wielu innych, grali wyżej i szybciej niż Armstrong, i robili mniej kiksów. Chodziło nie tylko o technikę: Eldridge, Gillespie, James kiedy się o to postarał, Berigan, Cootie Williams, Rex Stewart i wielu innych grali wspaniały jazz. Młodzi trębacze brali wzór z Roya Eldridge'a. Oczywiście opierali się na podstawach stworzonych przez Armstronga, a większość z nich - w tym Berigan, James, Williams i Stewart - zaczynała jako jego bezwstydni imitatorzy, kopiując z płyt jego solówki nuta po nucie i usiłując odtworzyć wszechobecnego ducha swingu. James aż do śmierci grał metodą półwentylową, której również Armstrong nadużywał, a Rex Stewart uczynił z tego metodę swej gry.

To, co przydarzyło się Armstrongowi, spotkało przedtem wielu innych nowatorów. Pozbawieni szacunku dla mistrza, konkurenci odkryli jego metodę, wypracowali na jej podstawie własny styl i prześcignęli go. Tak się przynajmniej wydawało. W istocie w najlepszych dokonaniach Armstrong nadal bił na głowę swych następców. Kiedy chciał, grał nadal tak dobrze, jak zawsze. Na skutek stałego przyrostu tkanki blizn jego wargi utraciły nieco ze swej elastyczności, i w 1940 roku nie był w stanie grać niektórych szybkich, bardziej skomplikowanych figuracji, z jakimi radził sobie gładko dwanaście lat wcześniej, ale nadal w jego grze był żar, bogate brzmienie. Armstrong zachował precyzyjny atak, dobry słuch oraz olbrzymią zdolność melodycznej inwencji. Niestety, z powodu wielu przyczyn, które prześledzimy później, rzadko grał na poziomie swych możliwości.

Młodzi miłośnicy swingu, którzy Tommy Dorsey i Glenna Millera uczynili bogatymi oraz sławnymi, traktowali Armstronga jako jednego z wielu liderów drugorzędnych zespołów - kogoś, czyje nazwisko nie było im całkiem obce. „Down Beat” zaczął prowadzić roczną listę rankingową najpopularniejszych zespołów i gwiazd instrumentalistyki. Prenumerujący to pismo młodzi ludzie byli bardziej wyrobieni niż większość miłośników swingu i wielu spośród nich uczyło się grać, ale nie znali się zbyt dobrze na jazzie i niewiele wiedzieli o Armstrongu. W 1937 roku został sklasyfikowany na trzecim miejscu jako trębacz, ale już w 1944 roku zespół Armstronga nie zdobył nawet czterdziestu głosów, które pozwoliłyby mu wejść na listę; zaś jako trębacz znalazł się za Jimmym Pupą i Shortym Cherokiem, solidnymi profesjonalistami, którzy jednak z pewnością nie dorastali do niego.

Mimo to Armstrong nadal miał swoją własną publiczność - nieco starszą,

może bardziej wyrobioną, która świadoma była jego istnienia na początku lat trzydziestych, kiedy nie pojawiło się jeszcze tylu konkurentów. W dalszym ciągu występował w filmach, ale znacznie rzadziej, a w 1940 roku znalazł się ponownie na Broadwayu, grając główną rolę w musicalowej wersji *Snu nocy letniej*, zatytułowanej *Swinging the Dream*. Przedstawienie było inspirowane przez stanowiące przebój *The Hot Mikado*, i częściowo zostało napisane przez Gilberta Seldesa, który powinien być zdecydowanie lepiej znany. W skład orkiestry towarzyszącej wchodziło sporo gwiazd jazzu: Benny Goodman, Bud Freeman, Zutty Singleton oraz Lionel Hampton. Armstrong występował „ubrany jak strażak, mając na głowie coś przypominającego skunka”.¹³ Według „Down Beatu” „Louis Armstrong grał na trąbce jedynie sporadyczne fragmenty zdradzając, iż występowanie w przedstawieniu i jednocześnie granie w Cotton Club to zbyt wiele dla jego zmęczonych warg; niemniej jednak wychodzi z tego z honorem”.¹⁴ W każdym razie przedstawienie zrobiło klapę i szybko zeszło z afisza.

Pomimo udziału w filmach, przedstawieniach na Broadwayu i w rozgłoszeniach radiowych, podczas II wojny światowej Armstrong tracił grunt pod nogami. Był popularny i miał nadal publiczność, ale jak gdyby stawał się niemodny. Ludzi przyciągał jego śpiew i komediowe wygłupy, ale nie byli zainteresowani grą na trąbce. Wydawało się, że Armstronga czeka już tylko droga w dół.

Jeżeli jednak jego kariera stała pod znakiem zapytania, to w życiu prywatnym nastąpiła stabilizacja. W 1938 roku poślubił wreszcie Alphę. Wedle Lii, „Louis nie chciał żenić się z Alphą, ale zagroziła, że oskarży go o złamanie obietnicy małżeństwa. Obawiał się skandalu, więc poprosił mnie, bym nie dawała mu rozwodu, gdyż był to jedyny sposób, dzięki któremu mógł uniknąć związku z Alphą. A ja na złość dałam mu rozwód”.¹⁵ Małżeństwo nie było oparte na trwałych podstawach i nikt się nie dziwił, kiedy się rozpadło. Wkrótce po weselu Louis spotkał kobietę, z którą spędził resztę życia - Lucille Wilson.

Lucille urodziła się w 1914 roku w Nowym Jorku. Jej rodzina mieszkała w tym mieście od kilku pokoleń, a ojciec odniósł pewien sukces, stając się właścicielem niewielkiej firmy taksówkowej. Wychowała się w dobrze sytuowanej rodzinie z klasy średniej w Corona koło Nowego Jorku, w cichej okolicy, zabudowanej jedno- i dwurodzinnymi domami, stojącymi w małych ogródkach, pośród krzewów i drzew. Jej matka nigdy nie pracowała, a dzieci brały lekcje gry na fortepianie oraz tańca - co było typowe dla klasy średniej, bez względu na miejsce zamieszkania. Jej katolicka rodzina bardzo przestrzegała „przyzwoitego” zachowania. Lucille chodziła prawdopodobnie do college’u, ale po upadku banków podczas wielkiego kryzysu jej ojciec wszystko stracił i Lucille musiała iść do pracy, by pomóc w utrzymaniu rodziny. Była ładna i miała za sobą owe lekcje tańca, wkrótce więc, dzięki wstawiennictwu kuzyna, dostała pracę jako tancerka w Alhambra Theatre na Seventh Avenue przy Sto Dwudziestej Piątej Ulicy w Harlemie. W Alhambrze spędziła rok 1930, przez krótki czas występowała w broadwayowskim przedstawieniu Flying Colors, a potem wylądowała w Cotton Club, gdzie pracowała przez kilka lat. Była tam nadal w 1938 roku, kiedy na sześć miesięcy do klubu zawitał Louis.

Natychmiast zwrócił na nią uwagę. Powiedziała: „Nigdy nie byłam

głupim kociakiem. Spotykałam się z Louisem jedynie przez jakieś dwa miesiące, kiedy nasze przedstawienie zeszło z afisza. Staralam się przed nim uciec, nie wierzyłam mu.” Pomijając inne względy, Louis był żonaty. „Posyłał mi obiady na górę. Kiedy odkryłam, że mu się podobam, postanowiłam wychodzić w przerwie. Jego zespół musiał zagrać wiązanekę taneczną po przedstawieniu, ale pewnej nocy, kiedy zeszłam na dół, spotkałam go przy schodach. Powiedział: «Uciekasz przede mną, ale niezależnie od tego, z kim się umówiłaś, będę ci towarzyszyć». Kiedy opuścił Nowy Jork, pisał do niej i telefonował. Pozostali w kontakcie, a gdy po roku zawitał ponownie do Nowego Jorku, zaczęli się spotykać. Zaloty, które siłą rzeczy często odbywały się na odległość, trwały dwa lata. Rodzina Lucille martwiła się, że jest dla niej zbyt stary. Pobrali się 12 października 1942 roku.

Oto pokrótce historia Lucille. Kiedy spotkała Louisa, znajdowała się w tej branży już od ośmiu czy dziewięciu lat. Była młoda, ale nie naiwna, a poza tym była inteligentna. Wiedziała, czego chce, i prawdopodobnie nie imponowało jej umawianie się na randki ze sławnymi ludźmi. W każdym razie okazała się dobrą żoną dla Louisa - oddaną mu, wyczuloną na jego potrzeby i wystarczająco zdecydowaną, by nie pozostawać w jego cieniu. Wiedziała lepiej niż ktokolwiek inny, jak kierować Louisem, chociaż niekiedy nie mogła sobie z nim poradzić. Powiedział, że nie chce mieć domu, gdyż wystarczają mu hotele, ale na początku lat czterdziestych kupił dom w Corona. Polubił to miejsce i potem, kiedy nie jeździł z koncertami, chętnie tam odpoczywał, słuchał muzyki, oglądał w telewizji mecze baseballowe. Nie przepadał za zmianami. Czuł się szczęśliwy tam, gdzie był. Kiedy miasteczko zeszło na psy, Louis nie chciał się stamtąd wyprowadzić i dwadzieścia pięć lat później zmarł w tym samym domu, gdzie nadal mieszka wdowa po nim. Po śmierci Louisa Lucille powiedziała: „Sądzę, że moje małżeństwo było takie, jak każde inne; z chwilami dobrymi i złymi, ze wzlotami i upadkami. Kiedy chciał, był wspaniały, kochający i miły; potrafił być także prawdziwym diabłem. Należało nim kierować. Nie można było niczego wymagać od Louie, ponieważ natychmiast zapierał się.”

Lucille nie wtrącała się do pracy Armstronga. Na początku wiele z nim podróżowała: „Mój miesiąc miodowy to osiem miesięcy występów, każdej nocy w innym miejscu. Myślałam, że nie wytrzymam tego małżeństwa. Nigdy nie przebywałam z daleka od domu i nie mogłam tego znieść. Musiałam się nauczyć, jak temu podołać i przekonać siebie samą, ponieważ traciłam cierpliwość. Później działało się już lepiej. Gdy Louie rozwiązał big-band i stworzył All Stars, zaczęły się angaże w klubach i mieliśmy bardziej stacjonarną pracę. Louie potrzebował mnie, bo inaczej, wracając z pracy do hotelu, nie miałby do kogo ust otworzyć.” Chociaż Lucille nie brała udziału w życiu zawodowym Louisa, od czasu do czasu proszono ją, by się za kimś wstawiła.

„Podczas napięć, jakie towarzyszyły pracy z zespołem, byłam dla niego kołem ratunkowym. Wiele razy zostawiałam go, mówiąc: «Nie przyjdę tutaj nigdy więcej, wrócę do domu i dam ci wolną rękę.» Po jakimś czasie słyszałam: «Kiedy, do diabła, zamierzasz wrócić?» A ja na to: «No cóż, sądziłam, że powinieneś na chwilę zostać sam.» Kiedy wracałam, chłopcy zawsze mi mówili: «Jak dobrze, że już jesteś, przeżyliśmy piekło.»”

Zasadniczo było to dobre małżeństwo, w którym Louis miał prowadzić

sensowne, uporządkowane życie. Lucille była bardziej doświadczona niż Daisy i Alpha. Pojawiając się w czasie, kiedy kariera Armstronga znajdowała się w rękach twardych, przebiegłych profesjonalistów, musiała dawać mężowi nieco porad, co zapobiegło konfliktom, które prześladowały małżeństwo Armstronga z Lii.

Jak to się często zdarza podróżującym artystom, Louis nie był całkowicie wierny Lucille. Istniały w jego życiu inne przypadkowe kobiety. Groźny był zwłaszcza jeden romans w połowie lat pięćdziesiątych. Lucille była bardziej wykształcona niż Louis, co czasami tak go przytłaczało, że chętnie znajdował ulgę w przebywaniu z kobietami z innej klasy społecznej.

W zasadzie był jednakże lojalny wobec niej. Nawet nie powstała w jego głowie myśl, by ją opuścić. Musiał przyznać, że była dobra dla niego. Często mówił o tym, jak jest dla niego ważna, i pozostali małżeństwem przez niemal trzydzieści lat.

W stronę komercji

Na okładce płyty, zawierającej muzykę Armstronga z okresu Joe Glaser-Decca, który zaczął się w 1935 roku, Dan Morgenstem napisał: „Ciekawe, że dokonania Louisa z małymi zespołami (jego pionierskimi Hot Five i Seven w okresie 1925-1928, oraz z All Stars po roku 1947) uzyskały najwyższe pochwały, podczas gdy gra z big-bandami pomiędzy owymi datami została zlekceważona, potraktowana powierzchownie. Tak to oceniają krytycy oraz historycy jazzu. Z drugiej strony, muzycy oraz zaciekli entuzjaści Armstronga, kiedy zapytać o ich ulubione piosenki, będą cytować przykłady nagrań Louisa z big-bandami. „Arcydzieła z tej płyty - *Barbecue, Jubilee, The Skeleton in the Closet, Ev'ntide* i fantastyczny *Swing That Music* - przejdą do historii jazzu. Są one miniaturowymi koncertami na trąbkę (a czasem także i głos) oraz orkiestrę; ale miniaturowymi tylko ze względu na czas trwania - koncepcja jest wielka.”¹

Morgenstem z pewnością ma rację, gdy mówi o ocenie przez muzyków gry Armstronga z big-bandami. Wielu z nich uważało styl nowoorleański za niemodny i podobała się im ta pomysłowa brawura trębacza świngującego przed wielką orkiestrą. Ze swej natury formuła nowoorleańska nie jest „lepsza” niż styl big-bandowy: big-bandy - począwszy od Hendersona i Goldkette'a, przez Ellingtona i Basiego, aż do Woody Hermana i Thada Jonesa-Mela Lewisa - nagrały mnóstwo pierwszorzędowego jazzu.

Morgenstem jest wnikliwym krytykiem, który zjadł zęby na jazzie, i jego osąd musi być poważnie brany pod uwagę. W tym jednak momencie, niestety, nie mogę się z nim zgodzić. Jeśli posłuchamy kilku najlepszych płyt Dekki z okresu big-bandowego, od roku 1935 do 1947, jak zawsze uderza nas piękno brzmienia Armstronga, jego wyrafinowane poczucie rytmu, jego nieskończony swing i wynalazczość. W sumie sprawia to jednak przygnębiające wrażenie. Chodzi o dwa podstawowe problemy. Pierwszy polega na tym, że przypadkowe uchybienia w stosunku do smaku muzycznego, widoczne na wcześniejszych płytach, stały się teraz chroniczne, utrwalając partie wodewilowych występów, które ani nie robią wrażenia, ani nie są muzycznie właściwe. Armstrong bez żadnej przyczyny sięga ciągle do górnych rejestrów. Bez dbałości o ich muzyczną trafność, folgował sobie w niezwykle akrobaty-

cznych kodach, których główny cel polegał na dotarciu do najwyższych nut, jakie był w stanie osiągnąć. Stosuje półwentylowe glissy, opadające do wysokości drażniącej ucho, a w „galopujących” utworach stosuje długie serie mało znaczących, wręcz irytujących riffów. W przypadku takiego wykonawcy jak Armstrong, który zawsze grzeszył ich nadmiarem, przypadkowy błąd jest rzeczą nieuchronną - i akceptujemy to ryzyko. Tutaj jednak chodzi o celowe działanie, mające na celu oszołomienie publiczności przez błyskanie jej lusterkiem po oczach.

Drugim problemem, związanym z poprzednim, jest brak tej niezwykle wyobraźni, która tak porywała w jego wcześniejszych dokonaniach. W wielu miejscach Armstrong nie zdobywa się na zagranie ani jednej oryginalnej frazy. Jak powiedział sam Louis: „W pierwszym chorusie gram melodię, w drugim gram melodię wokół melodii, a w trzecim gram gotowe.”²² Odnosiło się to w zasadzie do sposobu grania szybszych utworów, jednak dotyczy także wolniejszych. Chodziło mu o to, że najpierw grał melodię mniej lub bardziej dokładnie tak, jak została napisana, potem tworzył jej schematyczną parafrazę, a w końcu wybuchał długą sekwencją wysokich dźwięków; często tą samą nutą, graną do końca frazy.

Oceniając karierę Armstronga jako całość, musimy wziąć pod uwagę zarówno to, co okazało się niepowodzeniem, jak i jego sukcesy. Zastanówmy się na przykład nad *Swing That Music*, który Morgenstern nazywa arcydziełem. Melodia jest przyjemna, oparta na prostych akordach, stanowiąc dobry materiał do improwizowania. Tempo jest nieco zbyt szybkie jak dla Armstronga, ale nie za bardzo. Sekcja rytmiczna swinguje, a zespół ogólnie gra poprawnie - nawet saksofony radzą sobie z trudnym, szybkim chorem - a i wokół Armstronga jest jak zwykle dobry. Natomiast słaby punkt tego nagrania stanowią końcówki czterech trąbkowych chorusów. Na pewno nie jest to arcydzieło: pomysły są nieciekawe, oklepane, a w popisach w górnych rejestrach brak poezji. Taka koncepcja nie była dziełem przypadku - kiedy trzy miesiące później Armstrong nagrał ponownie tę piosenkę z innym zespołem, zagrał ją mniej więcej tak samo.

The Skeleton in the Closet, także wyróżniony przez Morgenstern, jest nowinką wziętą z filmu *Pennies from Heaven*, z której Armstrong zrobił prawdziwy przebój. W nagraniu tym towarzyszy mu zespół Jimmy’ego Dorsey’a, który grał także w filmie. Zamykający chorus Armstronga jest z pewnością przyjemny i dobrze zagrany, ale jego połowę stanowi prosta ekspozycja nie wyróżniającej się niczym melodii. W taktie piątym i szóstym jest miły, logicznie skonstruowany break, ale w drugim breaku Armstrong nie wykorzystuje tego, zadowolając się zwykłym graniem melodii. Koda jest dobra, ale zesztukowana z fragmentów wcześniejszego materiału. To sympatyczny kawałek, ale znowu nie arcydzieło.

Nie jest nim także *Jubilee*, piosenka z filmu *Every Day’s a Holiday*, napisana przez Hoagya Carmichaela. Armstrong śpiewa ze swoją zwykłą gracją, zespół gra dobrze, a trąbkowy chorus Armstronga na końcu jest zrównoważony, czysty i niemal wolny od półwentylowych tricków; nie ma jednak tutaj nic ze sposobu, w jaki kilka lat wcześniej podszedł do innej melodii Carmichaela - *Star Dust*.

Inne dwa nagrania wymienione przez Morgensterna - *Struttin’ with Some*

Barbecue oraz *Ev'ntide* - są doskonałe i ukazują Armstronga bliskiego swym najlepszym dokonaniom. Wyjęte z kontekstu innych jego prac tego okresu mogłyby sugerować, że Armstrong, jak twierdził Morgenstern, grał równie dobrze, jak podczas nagrywania najlepszych płyt Hot Five - albo przynajmniej coś koło tego. Niestety, tylko dwa z tuzina nagrań zawierają krótkie momenty takich popisów Louisa Armstronga.

Oczywiście nie jest to wina samego Armstronga. Joe Glaser bez przerwy go pouczał: „uśmiechaj się, do diabła, uśmiechaj”³, „rób miny”⁴. Był także związany kontraktem z firmą nagraniową, zainteresowaną szybką sprzedażą płyt, pragnącą, by Armstrong „grał melodyjki”. Armstrong jednak nadal rzadko pozwalał na to, by ktokolwiek mówił mu, co ma robić. Zgodnie z tym, co twierdziło wielu pracujących z nim ludzi, między innymi jego wieloletni kierownik nagrań Milt Gabler, oraz Dave Gold⁵ z Associated Booking Corporation, firmy Glasera, nikt nawet nie usiłował napomknąć Armstrongowi, jak ma grać, ponieważ natychmiast uparłby się przy swoim. W końcu to Armstrong, a nie Jack Kapp czy Joe Glaser, grał na trąbce. Armstrong wiedział, że nabywca pragnie nie zmienionych kompozycji, a poza tym, jak powiedział Gabler, „kochał melodię”. A zatem nie tylko pod wpływem zewnętrznych nacisków grał tak, jak zostało to zapisane na płytach: sam chciał tak robić.

Jednakże nadal jest to Armstrong i ma rację Morgenstern, że wśród nagrań Louisa z big-bandami znajduje się cudowna muzyka. Nie jest tak, żeby Armstrong nie popełnił żadnego błędu; przeciwnie, zrobił ich całe mnóstwo. Ilekroć jednak zrobił dobrych rzeczy. Improwizowanie nowatorskich pomysłów melodycznych nie stanowi ani początku, ani końca jazzu. Wybitni instrumentalisci, tacy jak Muggsy Spanier czy Wild Bill Davison, pracowali, mając żelazną porcję gotowych zagrywek, które mieszały ze sobą i dopasowywali do danej kompozycji - a nadal jest to pierwszorzędny jazz. Większość krytyków utrzymuje, iż najważniejszą rzeczą w jazzowym solo - warunkiem *sine qua non* - jest swing. A ten postulat Armstrong z całą pewnością spełnia na tych płytach. Większość z nich otwiera proste podanie tematu przez trąbkę, często ze zwykłym tłumikiem, a wszystkie bez wyjątku mają tę cechę, która wymyka się definicji. Armstrong był mistrzem w nadawaniu prostym, często banalnym melodiom poluru swingu; w jego rękach liche śpiewki zdobywały często więcej cech jazzowych, niż czyste improwizacje gorszych artystów. Jest > w stanie spowodować dzięki rozsądnemu stosowaniu vibrato, rozłożeniu akcentu oraz nut wokół beatu, by mdłe melodie, takie jak *Naturally* i *I've Got a Pocketful of Dreams*, zaskrzyły się od jazzowego filingu - nawet wówczas, kiedy gra je niemal dokładnie tak, jak zostały napisane. W *On the Sentimental Side*, melodii zbudowanej na sekwencjach nut ósemkowych, co jest trudne do swingowania, nadaje zwiewny czar, jakiego ten utwór wcale nie posiadał. W *Naturally* ostatni chorus gra pod każdym względem do tego stopnia nieskazitelnie, iż z trudem zauważamy, że wykonuje go niemal dokładnie tak, jak został napisany. Nie ma tam gry półwentyłami ani bezsensownych wzlotów pod niebiosa - tylko czysty, ostry jak brzytwa atak, bogate, głębokie brzmienie, doskonała intonacja i nieodzowny swing. Na początku drugich ośmiu taktów melodia powtarza kilka razy tę samą rytmiczną figurę. Armstrong gra ją za każdym razem inaczej; za pierwszym razem

dodając nuty, by ją rozciągnąć, ściągnając ją do dwóch nut; za drugim, grając je jako triole... Nie miał sobie równych w eksponowaniu melodii. Nie mogli się z nim równać ani Berigan, ani James, ani inni trębacz, którzy zdystansowali go pod względem techniki gry, ani tacy wirtuozi instrumentalistyki, jak Benny Goodman, Tommy Dorsey czy Johnny Hodges, będący mistrzami statycznych melodii. Jeżeli w kompozycji kryły się jakiegokolwiek zalety, Armstrong znajdował je. Wiele nieciekawych utworów, takich jak *I Can't Give You Anything But Love* czy *It's Wonderful*, weszło na stałe do repertuaru jazzowego, gdyż Armstrong sprawił, że zabrzmiały lepiej, niż je napisano.

Ta zdolność do manipulowania melodią dała Armstrongowi ogromną przewagę nad innymi śpiewakami: dysponujący daleko lepszymi głosami piosenkarze uczyli się od niego sztuki frazowania. W tym okresie mógł niekiedy śpiewać bardziej miękkim głosem, do czego tak dążył, ale zmieniało się to z sesji na sesję. W okropnej piosence *To You, Sweetheart, Aloha* oraz w *Sweet as a Song*, która nie jest wiele lepsza, doskonale imituje Binga Crosby'ego. Nie może się jednak pozbyć swojej chrypki. Chociaż spośród wszystkich nagrywających piosenkarzy, może za wyjątkiem Fatsa Wallera, miał najbardziej ograniczone predyspozycje wokalne, nadaje tym piosenkom, niekiedy bardzo złym, radosną, sentymentalną swingującą świeżość. Louis Armstrong był jednym z największych wykonawców popularnych piosenek owych czasów. To właśnie śpiew, a nie gra na trąbce, przyciągnął w końcu do niego dziesiątki milionów wielbicieli.

Tak więc jego nagrania dokonane dla Dekki pomiędzy 1935 a 1947 rokiem, kiedy Armstrong odszedł od formuły big-bandu, nie są tak całkiem pozbawione perełek, jakby się to mogło wydawać na pierwszy rzut oka; prawdą jest jednakże i to, że nie ma tutaj skarbów z jego wcześniejszej kariery.

Interesujące jest porównanie kilku przebojów, nagranych przez Armstronga dla Okeh, z późniejszymi ich wersjami, dokonanymi dla Dekki - *Ain't Misbehavin'*, *I Can't Give You Anything But Love* i *Mahogany Hall Stomp*. Dwa pierwsze zostały zarejestrowane w czerwcu 1938 roku z małą, białą orkiestrą studyjną, która stanowiła mdłe tło, jeśli nie liczyć znakomitego gitarzysty jazzowego, Dave'a Barboura. Nie jest też lepiej na oryginalnych nagraniach z 1929 roku. Wcześniejsza wersja *I Can't Give You Anything But Love* została zepsuta przez typowe, akrobatyczne zakończenie, ale otwarta jest bardzo wydumanymi równoległymi frazami - każda długości czterech taktów, z wyrafinowanymi wahaniami rytmicznymi. Nagranie z 1938 roku nie jest ani w przybliżeniu tak dobrze skonstruowane i ma podobnie mętne zakończenie. Nowa wersja utworu *Ain't Misbehavin'*, który uczynił go sławnym, stanowi głównie parafrazę podstawowej melodii, mniej zwartą i mniej interesującą niż oryginalna wersja, ale nieco bardziej logiczną. Gra Armstronga, po dziewięciu latach, jest z pewnością bardziej uporządkowana, ale mniej odkrywcza. Staje się to jasne w trzecim wykonaniu *Mahogany Hall Stomp*. Armstrong wyeliminował forsowne riffowanie z drugiej wersji i wrócił do solówki z pierwszej, która jest grana czysto, ale bez ognia towarzyszącego pierwotnemu nagraniu. Jego remake *Sweethearts on Parade* jest również skromniejszy pod względem inwencji twórczej. Solo z pierwszej wersji jest obarczone dwoma powyższymi cechami oraz pewnymi niespoistymi frazami,

ale zawiera też godne uwagi momenty. Solówka w drugiej wersji jest nadzwyczajnie dobra: bardziej uporządkowana, za to mniej odkrywczą i mniej emocjonalną - widać jasno, że Armstrong uwielbia tę melodię.

Niektóre z najlepszych nagrań Armstronga pochodzących z tego okresu powstały w bardzo dziwacznych warunkach. Skłonność szefów firmy Decca do łączenia ze sobą artystów zaowocowała powiązaniem Louisa z hawajskim zespołem, zwanym Polynesians, albo Andy Iona and the Islanders, oraz z Mills Brothers - bardzo popularnym kwartetem, specjalizującym się w wokalnym imitowaniu instrumentów. W tym egzotycznym towarzystwie Armstrong spisał się dobrze. Z jednej strony, w tych bardziej ograniczających go okolicznościach nie mógł wdawać się w swoje akrobatyczne popis w górnych rejestrach, dzięki czemu jego gra stała się bardziej przemyślana i powściągliwa. Z drugiej zaś, kiedy śpiewający z nim muzycy ciągnęli melodię, zmuszony był uciekać od niej w stronę improwizacji. Na przykład w *On a Coconut Island*, absurdalnej kompozycji, Armstrong gra chorus obligato w tle dla melodii, wykonywanej na gitarze hawajskiej. Jęk gitary jest nad wyraz irytujący, ale na przekór temu Armstrong stwarza piękną, małą laurkę muzyczną. Niestety solo kończy się zbyt gwałtownie, by Louis mógł przygotować się do śpiewu, ale w całości jest tak dobrze skonstruowane i wypełnione melodyczną treścią, jak prawie każde nagranie z okresu Hot Five.

W *Linie Bamboo Brigade*, zarejestrowanym z tą samą grupą, Armstrong ponownie dokonuje interesującego nagrania; a także i z Mills Brothers, kiedy znowu zmuszony do odejścia od melodii, tworzy wspaniałą momentami muzykę. W tym czasie zapanowała moda, by swingującym instrumentalistom dawać dziewiętnastowieczne melodie. Benny Goodman nagrał *Loch Lomond*, Bunny Berigan *Wearing of the Green*, a i Armstrong miał sporo podobnych melodii, wliczając w to cztery zarejestrowane z Mills Brothers.

Wyzwanie, które pojawiło się za sprawą nieznaną wcześniej muzyki i obcych związków melodycznych dodało Armstrongowi bodźca do pracy. Na przykład w *The Music Goes Round and Around*, nowinki muzycznej, która była jednym z największych przebojów tamtego okresu, gra z lekkim swingiem dwa bardzo dobre chorusy, pozbawione półwentylowania oraz innych trików.

W tych stu czterdziestu nagraniach spotykamy wiele wspaniałych momentów: dobre solo w *When the Saints Go Marching In*, dobre fragmenty przez długi czas zapomnianych *La Cucaracha*, *I've Got a Bran'New Suit*, *Shoe Shine Boy*, *Putting All My Eggs in One Basket*, *You Are My Lucky Star*, *I Come from a Musical Family* oraz w wielu innych. Armstrong nic nie utracił ze swego talentu; w istocie udoskonalił te utwory, uporządkował je, czego brakuje gdzie indziej, wyłączając tylko najlepsze z dokonań Hot Five.

Według mnie najdoskonalszymi z jego nagrań dla Dekki są: *I Double Dare You*, *Ev'ntide* oraz *Struttin' with Some Barbecue* - melodia, którą nagrywał wiele razy. *Ev'ntide* jest klasycznym przykładem jego stylu parafrazy, a *Struttin' with Some Barbecue* stało się standardem jazzowym, granym przez wszelkiego rodzaju zespoły. Solo Armstronga w *I Double Dare You* stanowi prawdopodobnie najlepsze nagranie w całej serii zarejestrowanych dla firmy Decca, będąc nieprzeciętną, popularną melodią, nadal wykonywaną przez muzyków jazzowych.

W nagraniach tych obok Armstronga występują inni wielcy muzycy.

Obszerne partie solowe grają puzonista J. C. Higginbotham i saksofonista altowy Charlie Holmes. Obaj byli czołowymi instrumentalistami swego czasu i całkiem dobrze się tutaj zaprezentowali. Szczególnie Higginbotham, szorstki, nadzwyczaj ekspresyjny wykonawca, ma świetne solo w *I Double Dare You, When the Saints Go Marching In* oraz w *Mahogany Hall Stomp*. Po 1936 roku zespół gra coraz lepiej dokładniej. Pod koniec lat dwudziestych oraz na początku lat trzydziestych orkiestra Luisa Russella stanowiła porządną, swingującą, ale mimo dobrych chęci nieco surowy zespół. Russell nie przestrzegał dyscypliny i panował tam bałagan. Stopniowo, przypuszczalnie za sprawą Glasera, orkiestra poczyniła postępy. Red Allen, rodowity nowoorleańczyk, i jeden z najlepszych trębaczy podążających śladem Armstronga, dołączył do sekcji dętej, by dodać jej ognia i wspomagać Louisa w grze solowej. (Dano mu specjalne warunki finansowe i częściej grał solówki podczas występów na żywo, niż w czasie nagrań, które stanowiły pole popisu dla Armstronga.) Dodano także nowoorleańskiego klawiszistę Alberta Nicholasa, puzonistów Wilbura DeParis i George'a Washingtona, a Sidney Cadett, przez wielu uważany za najlepszego perkusistę, zastąpił Paula Barbarina. Dokonano jeszcze innych zmian i zespół w coraz mniejszym stopniu był orkiestrą Russella. W końcu, w 1943 roku w Salt Lake City, w miejsce Russella, który pozostał jeszcze przez jakiś czas jako pianista, kierownikiem muzycznym został mianowany saksofonista Joe Garland. Później Russell powiedział publicyście z „Down Beat”, George'owi Hoeferowi: „Miałem już dosyć kłopotów, związanych z prowadzeniem zespołu dla kogoś innego.” Ale Hoefer skonkludował: „Krążą pogłoski, że kiedy Joe Glaser został menedżerem Louisa, zapragnął mieć kogoś, kto będzie bardziej dbał o dyscyplinę niż Russell.”⁶ Na wiosnę 1944 roku, pod wodzą innego saksofonisty, Teddy'ego McRae, sformowano całkowicie nowy zespół. Orkiestra ta była równie dobra, jak każdy inny z licznych swingowych zespołów, które zdominowały muzykę popularną, a i aranżacje były na tym samym przeciętnym poziomie.

Raz jeszcze rozwój wypadków zaskoczył Armstronga. Okazało się, że małe zespoły jazzowe, uznane przez przemysł rozrywkowy za wymarłe wraz z kryzysem 1929 roku, zapadły tylko w sen zimowy. Ich przebudzenie spowodowali nie muzycy, którzy wszelako zawsze gotowi byli w nich grać, ale coraz liczniejsza rzesza publicystów jazzowych. Pierwszym periodykiem o tej tematyce był „Down Beat”, który w 1934 roku został założony nie jako magazyn jazzowy, ale gazeta branżowa, obejmująca całą muzykę rozrywkową. Jednakże wielu tamtejszych dziennikarzy było fanatykami jazzu i pismo zaczęło traktować wszystko z perspektywy muzyki „hot”. Pojawiały się artykuły o historii jazzu, teksty krytyczne oraz dyskografie; Stany Zjednoczone po raz pierwszy miały forum do dyskusji o tej muzyce. Miłośnicy swingowych big-bandów, którzy kupowali gazetę, by czytać o swych ulubieńcach, zaczęli się tą drogą dowiadywać, że istnieje inna muzyka - „jazz” - która była nieco wyżej notowana od granej przez big-bandu popularnej muzyki tanecznej. Potem, w 1939 roku, ukazały się trzy książki na ten temat: Fredericka Ramseya *Jazz* i Charlesa Edwarda Smitha *Jazzmen*, Whintropa Sargenta *Jazz: Hot and Hybrid* oraz Wildera Hobsona *American Jazz Music*. Nie były one pozbawione błędów, ale okazały się niezłe jak na owe czasy. Szczególnie pozycja Hobsona stanowiła pierwszą wyważoną, uczciwą historię jazzu, co śmiało można

stwierdzić pomimo krytycznych uwag Goffina i Panassiego. Książki te zachwalały także starszą muzykę. Pod koniec lat trzydziestych „Esquire” na stałe zajął się jazzem, a w latach czterdziestych okazjonalne artykuły na ten temat zaczęły publikować również inne tygodniki.

Od mniej więcej 1935 roku zaczęły się pojawiać kabarety, w których grały małe grupy jazzowe. Wiele z nich wyrosło w byłych tajnych barach-melinach, rozsianych wzdłuż nowojorskiej Pięćdziesiątej Drugiej Ulicy; do 1948 roku „the Street”, jak ją nazywano, stanowiła centrum jazzu światowego. Istniały także kluby w Harlemie, kilka w Greenwich Village, inne rozsiane były po całym Stanach. Grano nie stary, nowoorleański jazz, ale muzykę improwizowaną, ze swingowym zacięciem. Mogła to być modyfikacja stylu nowoorleańskiego, jednakże dużo częściej tworzyło ją kilka instrumentów dętych, improwizujących na tle sekcji rytmicznej. W trakcie późnych lat trzydziestych ten nowy jazz zdobył wystarczająco dużą publiczność, by utrzymać około dwudziestu klubów w całym kraju. Pod koniec lat trzydziestych ogólna aprobata dla jazzu była tak powszechna, że Bob Crosby, młodszy brat Binga, odniósł sukces z zespołem grającym aranżowaną wersję dixielandu, jak to zaczęto nazywać, a liderzy orkiestr swingowych poświęcali regularnie część swoich występów scenicznych małym zespołom jazzowym, wydzielonym z ich orkiestr dla zagrania podczas wieczoru jednego lub dwóch zestawów utworów. Benny Goodman’s Trio and Quartet, Artie Shaw’s Gramercy Five, Bob Crosby’s Bobcats, Tommy Dorsey’s Clambake Seven, Woody Herman’s Woodchoppers oraz podobne grupy nazywały płyty i sprzedawały je z zyskiem. Jazz małych zespołów odżył ponownie.

W 1939 roku Milt Gabler, właściciel Commodore Record Shop, sklepu mieszczącego się pierwotnie w Commodore Hotel na nowojorskiej Grand Central Station, założył firmę Commodore - pierwszą z niezależnych wytwórni fonograficznych, zajmujących się nagrywaniem jazzu. Gabler nagrał najlepszych muzyków jazzowych tego czasu, wśród nich znaleźli się Billie Holiday, Coleman Hawkins i Jess Stacy. Nie dorobił się na tym przedsięwzięciu, ale gdy również inni podążyli jego śladem, dla dużych firm nagraniowych (które teraz tworzyły „wielką trójkę” - Decca, Columbia, Victor) stawało się jasne, że jazz może być dobrym interesem. Decca nigdy nie przepuściłaby takiej okazji. Ponieważ mieli na kontrakcie jednego z czołowych muzyków jazzowych, przyszło im na myśl, by nagrywać Armstronga w jazzowym repertuarze.

Już od jakiegoś czasu zarówno prasa jazzowa jak i miłośnicy wcześniejszych nagrań Armstronga, rozczarowani jego późniejszymi występami, domagali się, by grał więcej jazzu. Louis miał więc wiele powodów, żeby powrócić do czystej, jazzowej formy, ale nie był tym zbyt zainteresowany.

Pierwsza okazja takich nagrań nadarzyła się w październiku 1938 roku, kiedy popularny disc jockey Martin Block, jeden z pierwszych w tym zawodzie, zorganizował dla swego programu radiowego jam session, w której udział wzięli Armstrong, Jack Teagarden, Bud Freeman, Fats Waller oraz dwóch stałych muzyków Wallera - perkusista Slick Jones i gitarzysta Al Casey. Niestety, zapis tej sesji ukazuje Armstronga z jak najgorszej strony. Niektóre melodie są grane byle jak, żeby tylko zaprezentować jego górne rejestry. Popisy solowe składają się ze starych pomysłów, a w niektórych

numerach więcej śpiewa niż gra. Jam session stał się areną dla jego śpiewu oraz akrobatycznych popisów na trąbce; najlepszym wykonawcą na płycie jest Teagarden. Waller, który był wspaniałym muzykiem jazzowym, na tej sesji bardzo niewiele gra solo.

W kwietniu 1939 roku małymi zespołami jazzowymi zainteresowała się Decca. Prasa twierdziła, że najlepsze dokonania Armstronga skończyły się wraz z Hot Five, którego nagrania zostały już dawno wyczerpane. Nie było żadnej pewności, że publiczność jest przygotowana na wznowienie czegoś, co mogło się teraz wydać niemożliwe. Poza tym nagrania te nie należały do Dekki. Decca zdecydowała się więc na dokonanie remake'ów w nieco bardziej nowoczesnym stylu. Utworami, które wybrano, były: *Hear Me Talkin' to Ya*, *Save It, Pretty Mama*, *West End Blues*, *Savoy Blues*, *Our Monday Date*, oraz *Confessin'*, które nie pochodziło z okresu Hot Five, ale było wczesnym przebojem Armstronga. Nagrania wykonano w stylu oryginału, chociaż partie solowe są nieco inne, a Armstrong całkiem dobrze dokonuje repliki pierwotnych chorusów. Brak jednak w tym iskry; wydaje mi się, że tylko *Savoy Blues* ma ducha oryginału: tutaj Armstrong ponownie odtwarza subtelny nastrój dawnej solówki. *West End Blues* jest niezaprzeczalnie gorszy niż pierwotna wersja, chociaż Armstrong zbliża się, jak tylko może, do oryginalnej linii; nie porusza nas to jednak tak jak dawniej, co świadczy o tym, w jak subtelny sposób osiąga się efekty w jazzie. Większość solowych partii fortepianowych opuszczono, by pozwolić Armstrongowi improwizować pierwszy chorus, w którym nie ma żadnej inwencji. Opuszczona jest także ważna koda, a po powtórzonej, opadającej frazie w finałowym chorusie Louis zawodzi w wygrananiu skomplikowanej, wirującej linii, która po niej następuje - pewnie dlatego, że nie mógł dłużej grać - i zamierzony efekt zostaje stracony. Wypływa z tego wniosek, że muzyk jazzowy rzadko jest w stanie odzyskać pierwotne uniesienie. Zbyt wiele zależy od subtelnych drgnień rytmu i akcentów, dyktowanych przez odczucia danego momentu.

Jednakże w kontekście innych nagrań Armstronga z tego okresu, omawiana płyta jest jak świeża bryza po dusznym dniu. Decca nadal była optymistycznie nastawiona, gdy szło o rynek jazzowy, w związku z czym w 1940 roku zdecydowała się na wydanie całej serii albumów. Jazzmani lubili wówczas opatrywać muzykę etykietkami, szufladkując ją do „stylu nowoorleańskiego”, „chicagowskiego”, i tak dalej. Firma wypuściła album w „stylu chicagowskim”, a na płycie w „stylu nowoorleańskim” wystąpili Armstrong, Sidney Bechet z Claudem Jonesem grającym na puzonie, sekcja rytmiczna Zutty'ego Singletona, basista Wellman Braud z orkiestry Ellingtona, Luis Russell na fortepianie i, zwracający uwagę, gitarzysta Berriard Addison. Armstrong i Bechet tworzyli cudowną muzykę piętnaście lat wcześniej w zespole Clarence Williams Blue Five, a wszyscy pozostali, oprócz Jonesa i Addisona, byli nowoorleańczykami. Zarejestrowano *Perdido Street Blues*, *Down in Honky Totik Town*, *2.19 Blues* oraz *Coal Cart Blues*. Chociaż pomysł był dobry, nie dał oszałamiających efektów. Głównym problemem okazała się walka dwóch osobowości - Armstronga oraz Becheta, który powiedział: „Louis chciał tylko, żebyśmy ze sobą współzawodniczyli; zamiast pracować razem nad ulepszeniem tej muzyki.”⁷⁷ W 1940 roku Sidney Bechet był szerzej nie znany przeciętnej publiczności. Niemniej jednak Armstrong widział

w nim rywała, i Bechet ma absolutną rację mówiąc, że zamiast współdziałać, Armstrong po raz kolejny chciał się popisać, wybiegając daleko przed orkiestrę, zamiast grać wraz z nią. Jednakże dwa bluesy, **2.19** i *Perdido Street*, udały się całkiem dobrze.

Do czasu, kiedy w 1941 roku USA zostały wciągnięte do II wojny światowej, popyt na małe zespoły jazzowe stale wzrastał. Do nagrywającej tę muzykę Commodore dołączyło wiele małych firm, finansowych głównie przez wielbicieli jazzu. Powstał także w czasie wojny państwowy przemysł nagraniowy, wydający setki tak zwanych V-discs do dystrybucji w bazach wojskowych. Większość z nich zawierała standardowe, popularne utwory nagrane przez uznane zespoły, ale wciśnięto tam także pewną ilość jazzu. Jedną z takich sesji, trwająca do północy 7 grudnia 1944 roku, zgromadziła wiele gwiazd, między innymi był tym Teagarden, Hot Lips Page i Bobby Hackett. Armstrong wszedł do studia niczym wizytator, kiedy sesja była już w toku. Dołączył do mieszanego zespołu muzyków, by nagrać swoją specjalność - *Confessiti* - oraz blues wydany pierwotnie jako *Play Me the Blues*, który stał się częścią jego standardowego repertuaru pod tytułem *Jack Armstrong Blues*. W utworze występują wokalne wymiany pomiędzy Armstrongiem, Teagardenem i puzonistą Lou McGaritym, gdy jeden do drugiego woła: *play me the blues* [zagraj mi bluesa], i w większości składa się z popisów solowych przeciwników. Armstrong gra kilka chorusów. Startuje wcale dobrze, ale potem sięga coraz wyższych i wyższych rejestrów, jego brzmienie staje się coraz lichsze i w końcu może z siebie wydać tylko parę pisków. Najwyraźniej stracił coś ze swego stylu, jakkolwiek w *Confessin'* śpiewa i gra pięknie. Ponownie wystrzeliwuje pod niebo fajerwerki, ale w tym przypadku są one **muzycznie** uzasadnione. Brzmienie ma pełne, a ponieważ tempo jest wolne, potrafi wypracować interesujące pomysły, które przewijają się przez całą skalę instrumentu.

Magazyn „Esquire” dostarczył Armstrongowi inny jazzowy kontekst. Przez ponad dekadę pismo zamieszczało regularnie recenzje jazzowe. W 1943 roku wydawcy wpadli na pomysł, by krytycy głosowali na muzyków jazzowych, co miało stanowić rodzaj antidotum na listy „Down Beat”, krytykowane przez miłośników jazzu. Pierwsze głosowanie zaowocowało koncertem zwycięzców, który odbył się 18 stycznia 1944 roku w Metropolitan Opera House. „Esquire” kontynuował to do 1947 roku. Pierwszy koncert został zarejestrowany, a zwycięzców następnych plebiscytów nagrywano później w rozmaitych zestawieniach w studiach, czym zajmował się publicysta jazzowy, Leonard Feather. Armstrong zwyciężył cztery razy jako wokalista, ale tylko dwa razy jako trębacz, co stanowiło miernik obniżania się jego reputacji u publiczności jazzowej. Na podstawie nagrań trudno jest się nie zgodzić z tą opinią. Od początku do końca Louis popisuje się swymi sztuczkami, często w za szybkich dla niego kawałkach, granych na złamanie karku. Najgorszy jest podczas koncertu w Metropolitan Opera, gdzie daje pełno przypadkowych zagrywek, wyężdżając się w górnych rejestrach i ograniczając się do tanich efektów. Nieco lepszy wydaje się podczas osobno organizowanych sesji; gra przyjemną solówkę w *Snafu*, i można zaakceptować jego otwierające solo w *Blues for Yesterday*. Jednakże w całości nagrania „Esquire’a” ukazują go z jak najgorszej strony.

Ogólnie biorąc, nagrania Louisa Armstronga, od remake'ów Hot Five w 1939 roku do sesji „Esquire'a” w 1947 roku, są zaskakująco niedobre. W tym czasie jego gra z komercyjnymi big-bandami stoi na znacznie wyższym poziomie, niż z małymi grupami jazzowymi. Miesiąc wcześniej, przed nieszczęsną sesją z udziałem Becheta, zarejestrował doskonałą drugą wersję *Sweethearts on Parade*; a niedługo przed nieudanym występem w programie Martina Błocka nagrał, między innymi, przyjemną drugą wersję *Ain't Misbehavin*. Co się zatem działo?

Pod koniec lat trzydziestych Armstrong w niewielkim stopniu zainteresowany był jazzem. Nie mógł uniknąć grania go - miał tę muzykę po prostu we krwi - i był skłonny grać jazz, kiedy okoliczności wymagały tego; nigdy jednak nie zszedł z obranej przez siebie drogi, żeby robić to bez względu na okoliczności. Od 1935 roku Goodman Trio, jak i inne grupy, grało dla przeciętnej publiczności wyśmienity, bezkompromisowy jazz; Armstrong, przynajmniej od roku 1938, gdyby tylko chciał, mógłby pewną ilość jazzu włączyć do swojego zwykłego repertuaru. Jednak nie zrobił tego. Nie uczestniczył także, szczególnie w latach wojny, w żadnym z urządzanych regularnie jam sessions: ani w popołudniowych sesjach Milt Gabler's Sunday u Jimmy'ego Ryana przy Pięćdziesiątej Drugiej Ulicy, ani u Harry'ego Lima w Village Vanguard, ani w innych. Muzycy jazzowi z zespołów tanecznych, czy podobnych komercyjnych przedsięwzięć, z radością powitali możliwość gry dla amatorów jazzu, chociaż finansowo mniej im się to opłacało. Armstrong jednak nigdy nie dołączył do nich. Z pewnością był bardzo zajęty. Z pewnością miał kłopoty z wargami. Jednak, gdyby chciał znaleźć czas, na pewno by go znalazł.

Jest kilka powodów, dla których tego nie uczynił. Podstawowy, paradoksalny, polegał na tym, że Armstrong, geniusz jazzu, nigdy nie uważał się za muzyka jazzowego. Nigdy nie miał wrażenia, że jest strażnikiem świętego ognia, kimś przechowującym tradycję i wiarę, jak sądziło o sobie wielu, jeśli nie większość, jazzmanów - zarówno białych, jak i kolorowych. Wszedł z domu poprawczego jako muzyk, którego zadanie polegało na graniu przyjemnych melodii i uszczęśliwianiu nimi ludzi - i to było wszystko, co chciał robić. Zaskakujące, jak rzadko w swych książkach i wywiadach używa słowa „jazz”; zamiast tego niezmiennie stosowanym terminem jest „muzyka”. Nigdy nie uważał, że grając popularną muzykę taneczną „zdradził” cokolwiek, i wrócił do formuły małych zespołów dopiero wtedy, kiedy naprawdę nie miał innego wyboru.

Nie stanowi to pełnego wytłumaczenia, dlaczego grał tak źle podczas wielu z tych późniejszych nagrań. Narzucają się dwie oczywiste przyczyny. W okolicach 1940 roku wargi Armstronga były pokryte bliznami do tego stopnia, że boleśnie ograniczało mu to wszelką działalność. Jako muzyk grający na instrumencie dętym, wręcz słyszę jego wysiłek za każdym razem, gdy wznosił się do wyższych rejestrów. Nie czuje się tam dobrze, forsuje się, a kiedy instrumentalista robi coś takiego, traci szybkość, dokładność i zdolność do subtelnej akcentowania. To tak, jakby wszystko robić młotem kowalskim. Armstrong utracił elastyczność gry - nie był w stanie grać, szczególnie w szybkim tempie, gwałtownie wznoszących się i opadających fraz, które były tak decydujące dla jego geniuszu.

Oprócz problemów natury fizycznej istniała jeszcze jego niezdolność do zaakceptowania samego siebie i płynący z tego wieczny głód aprobaty publiczności. Jakkolwiek wielu miłośników jazzu kochało go za pełne wyobraźni improwizacje, najbardziej oklaskiwano jego śpiew, estradowe przekomarzania się i wygłupy oraz pokazową grę na wysokich nutach. Sądził, że stał się sławny dzięki grze w górnych rejestrach. I dlatego tego nadużywał.

Poza tym w jazzie otoczony był rywalami. Jego konkurentami byli: Bechet podczas nagrywania albumu nowoorleańskiego; Teagarden i Waller w rozgłośni radiowej Błocka; dwóch pierwszorzędnych trębaczy na płytach V-disc i cała plejada gwiazd w trakcie nagrań „Esquire’a”. Współzawodnicząc z nimi, Armstrong sięgał po narzędzia, które uważał za najlepsze: brawurę i grę w wysokich rejestrach. Postępował tak w każdej sytuacji. Mogło to robić wrażenie na publiczności, a nawet na pewnej części muzyków, lecz prowadziło do artystycznego bankructwa.

Pod koniec II wojny światowej w amerykańskiej muzyce rozrywkowej uwidoczniła się jedna z tych okresowych zmian gustów publiczności, która powoduje, że stare gwiazdy tracą popularność, a nowe się wznoszą. Zdarzyło się tak już wiele razy wcześniej: kiedy taneczny boom na początku wieku przyniósł ze sobą* nowość, jaką był ragtime, kiedy pełen werwy jazz lat dwudziestych usunął rag, kiedy aranżowana muzyka swingowa lat trzydziestych unicestwiła improwizowany jazz poprzedniego dziesięciolecia. Teraz natomiast orkiestry swingowe, które na przeciąg dziesięciolecia opanowały muzykę popularną, zniknęły pośpiesznie - kiedy w 1945 roku skończyła się wojna, big-bandy dominowały; osiemnaście miesięcy później odeszły w przeszłość.

Powody tej nagłej śmierci big-bandów były rozmaite. Wojenny podatek od kabaretów, przedłużony na okres pokoju, uderzył w interesy klubów nocnych i w utrzymywane przez nie zespoły. Poza tym w czasie wojny muzycy, szczególnie ci dobrzy, byli w cenie, i rywalizacja pomiędzy liderami orkiestr wywindowała ich zarobki na niebotyczne poziomy. Tak długo, jak wojna dostarczała olbrzymiego zapotrzebowania na rozrywkę, opłacaną dla żołnierzy przez rząd, cena nie grała roli. Po wojnie właściciele klubów stwierdzili jednak, że płace orkiestr są zbyt wysokie. Głównym jednak powodem śmierci big-bandów była zmiana gustu publiczności, która coraz bardziej odwracała się od instrumentalistów w stronę śpiewaków. Przez następne dziesięć lat, kiedy zapanował rock and roll, muzykę rozrywkową zdominowali wokaliści.

Oczywiście, zawsze istnieli popularni piosenkarze. Bing Crosby z orkiestrą Paula Whitemana cieszył się wzrastającą popularnością od końca lat dwudziestych, potem zaczął działać na własną rękę i w połowie lat trzydziestych był wielką sławą - z własnym programem radiowym, z wieloma rolami w filmie. A byli i inni podobni do niego - Rody Vallee, Gene Austin, Ethel Waters. Istniała też pewna liczba liderów zespołów, takich jak Whiteman, Ben Bernie, Ted Lewis, a później Benny Goodman, Glenn Miller i Tommy Dorsey, którzy byli gwiazdami. Wielkie swingowe orkiestry startowały w latach dwudziestych jako zespoły taneczne, korzystając z boomu, jaki przeżywał

taniec towarzyski. W miarę trwania ery zespołów swingujących, ich muzyka zaczęła służyć zarówno do słuchania, jak i do tańczenia. Znaczenie wokalistów wzrosło i aż do późnych lat trzydziestych popularne orkiestry woziły ze sobą „śpiewającego chłopca lub dziewczynę”, jak również grup wokalnych, a czasami też śpiewaków komicznych. Stopniowo owi wykonawcy zdobywali sobie własnych słuchaczy i w końcu mogli rozpocząć samodzielne występy.

Taką typową postacią był tu Frank Sinatra, który pracował zarówno z Harrym Jamesem jak i Tommym Dorseyem. Sprytna reklama uczyniła z Sinatry wielką gwiazdę, i wkrótce inni piosenkarze wkroczyli również na tę drogę. Pod koniec wojny moda na wokalistów była w pełnym rozkwicie.

Właściciele teatrów oraz kabaretów błyskawicznie zrozumieli, że piosenkarz, któremu towarzyszy kilkusobowy zespół, jest dużo tańszy od szesnastooosobowej orkiestry, składającej się z przepłacanych instrumentalistów. Innym czynnikiem, który wpłynął na rozwój tej mody był fakt, że niemal przez cały rok 1948 strajk związku muzyków powstrzymywał instrumentalistów od nagrywania płyt, co nie dotyczyło niezrzeszonych piosenkarzy - i firmy nagraniowe wydawały ich płyty zarejestrowane z towarzyszeniem zespołów wokalnych. Pomogło to w rozbudzaniu zamięłowania publiczności do muzyki wokalne. Pod koniec lat czterdziestych era orkiestr swingowych, która zdawała się być trwałą częścią amerykańskiej kultury masowej, odeszła w przeszłość; wokaliści, tacy jak Eddie Fisher, Perry Como, Dick Haymes, Sarah Vaughan, Patti Page i dziesiątki innych, dostawali się do programów telewizyjnych i w Hollywood kręcili filmy.

W tym samym czasie w muzyce popularnej pojawił się drugi, choć nie mniej doniosły fakt, który miał mieć poważne konsekwencje dla Armstronga: krótkotrwały boom jazzowy, który pozwolił firmie Decca nagrywać Armstronga w jazzowym kontekście. Po pierwsze, nastąpił renesans dixielandu, który rozpoczął się pod koniec lat trzydziestych, wzlot bebopu w połowie lat czterdziestych oraz wyłonienie się szkoły jazzu w stylu „cool” pod koniec lat czterdziestych i na początku pięćdziesiątych. W latach dwudziestych jazz cieszył się względną popularnością; teraz, od połowy lat czterdziestych do sześćdziesiątych, kiedy to rock odciągnął młodą publiczność, nastąpił gwałtowny jego renesans. Jazz nie stał się głównym nurtem muzyki popularnej - i nigdy nim nie był - ale w sklepach muzycznych, stacjach radiowych oraz w klubach nocnych istniał nań realny i całkiem pokaźny rynek. Do około 1950 roku muzycy jazzowi, tacy jak Dave Brubeck, Chet Baker, Count Basie, Eddie Condon, Stan Kenton czy Woody Herman mogli zapewnić sobie solidne dochody grając tę muzykę. Później przekonali się o tym Miles Davis i John Coltrane. Na początku lat sześćdziesiątych, zanim dominującym zespołem na rynku muzycznym stali się The Beatles, niektórzy z tych ludzi, szczególnie Basie, Brubeck, Davis i Coltrane wzbogacili się grając jazz. Nadal jednak najpopularniejsi byli piosenkarze.

Pod koniec II wojny światowej ujawniły się zatem w amerykańskiej kulturze masowej dwa ruchy, które Armstrongowi wyszły na korzyść. Był to czas dla wokalistów, a on śpiewał. Nie był gładkim, zawodowym pieśniarzem, jak Como czy Fisher, specjalizującym w sentymentalnych piosenkach miłosnych, ale był piosenkarzem. Był też muzykiem jazzowym, a zapotrzebowanie na jazz wzrastało. Istniały dla niego możliwości i tu, i tam.

Armstrong potrzebował takiej szansy. Choć nie był prawdopodobnie tego świadom, obiektywny obserwator powiedziałby wówczas, że jego dni już minęły. Wcześniej znalazł się niemal na samym szczycie. W latach trzydziestych był pierwszym Murzynem, grającym regularnie w filmach, i pierwszym, jaki występował w sponsorowanych programach radiowych. W latach 1937 i 1938 w pierwszych plebiscytach „Down Beat’u” był trzeci w kategorii trębaczy, za Harrym Jamesem i Bunnym Beriganem, i trzeci jako wokalista. I nagrywał, co należy podkreślić, około dwudziestu płyt rocznie.

Jednakże od 1939 roku jego kariera przeżywała regres. W 1946 roku, kiedy Ellington wygrał w obu kategoriach - „swingowej” i „popularnej” - Louis, nie zdobył nawet wystarczającej liczby głosów czytelników „Down Beatu”, by w ogóle zostać sklasyfikowanym; i w tym roku nagrał tylko dwie płyty. W 1945 roku załamanie się jego kariery maskowała wojna. Zapraszano go regularnie do baz wojskowych w całych Stanach Zjednoczonych, występował zarówno w audycjach wojskowych, jak i w innych istotnych programach, na przykład Coca-Cola Spodight Band. Co się jednak stanie, kiedy po zakończeniu wojny zabraknie zapotrzebowania na tę rozrywkę?

Armstrong szczególnie przeżywał to, że nie mógł wzbudzić entuzjazmu wśród młodzieży. Nigdy nie prowadził typowego, riffującego zespołu swingowego, w rezultacie czego nie przyciągnął większej liczby następców białych miłośników swingu. Teraz tracił młodych wielbicieli jazzu, szczególnie Murzynów.

Dezercję jego miłośników spowodowała powszechne mniemanie, że Armstrong od dawna zaprzedał się komercji i teraz nie wart był tego, by poświęcać mu uwagę. Być może jeszcze bardziej istotny okazał się fakt powstania nowej formy jazzu, która w 1945 roku wyszła nagle z podziemia. Bebop, albo „bop”, jak zwykło się go nazywać, został stworzony przez nową generację ofensywnie nastawionych czarnych, którzy nie tylko dokonywali rewolucji w muzyce jazzowej, ale byli otwarcie przeciwni dyskryminacji Murzynów w Ameryce i pogardliwie nastawieni wobec białych. Ich poglądy były niezmiennie i skryształizowane, ale, ogólnie mówiąc, pragnęli mieć jak najmniej do czynienia z białymi i stworzyć własną kulturę.

Ich muzyka była równie agresywna i buntownicza, jak ich poglądy w kwestii społecznej. Była zbudowana na zaawansowanej harmonii, która starszym muzykom jazzowym wydawała się skrajnie dysonansowa; była albo bardzo wolna, albo i bardzo szybka, zamiast toczyć się w umiarkowanym, tanecznym tempie, w którym rozwijał się jazz. Pod względem rytmicznym, grający bop skłaniali się do akcentowania drugiego i czwartego beatu w taktie, a nawet półbeatu, przez co starszym miłośnikom jazzu muzyka ta wydawała się bardzo nieuchwytna. Ten sposób rytmicznego akcentowania, bardziej nawet niż nowa harmonia, niepokoił starszych muzyków: żaden z nich tego nie opowiadał.

Dla twórców bopu i ich zwolenników muzyka Armstronga brzmiała beznadziejnie niemodnie. Tak naprawdę nie trzeba nawet było być bebopowcem, żeby myśleć w ten sposób. W 1945 roku popularne zespoły swingowe Woody’ego Hermana i Stana Kentona grały zaawansowany swing, przy którym Armstrong również brzmiał niemodnie. Była to jednakże nie tylko sprawa muzyki. Młodzi Murzyni zwrócili się szczególnie przeciwko temu, co

uważali za nacechowane poddaństwem wobec białych błazeństwa starszych wykonawców estradowych. Określenie „Wuj Tom” stało się gorzkim epitetem, i chociaż Armstrong nie był jedynym winnym tej manieri - Cab Calloway, Eddie Anderson, Step'n Fetchit i inni zachowywali się podobnie - na niego spadło główne uderzenie krytyki. Młodzi kolorowi i ich biali sympatycy widzieli w Armstrongu kwintesencję Wujka Toma - szczerzącego w uśmiechu zęby minstrela, który wygłupia się ku zadowoleniu białych panów. W oskarżeniu tym tkwiło wystarczająco dużo prawdy: zarówno z natury, jak i przez wieloletnie wychowanie Armstrong miał inklinację do tego, by starać się zadowolić znajdujących się przed nim na widowni ludzi.

Poza tym młodsza generacja czarnych zapomniała, lub nigdy tego nie pojęła, że sytuacja Murzynów w Stanach Zjednoczonych w 1915 roku w ogromnym stopniu różniła się od tej z roku 1945. Przedtem czarny nie mógł stać się bogaty; w najlepszym razie jakoś dawał sobie radę. Gdyby w roku 1920 czy 1930 Armstrong okazywał wojowniczość, nie tylko mogłoby to zakończyć jego karierę jako muzyka, ale naraziłoby go to na niebezpieczeństwo pobicia lub na coś jeszcze gorszego.

Armstrong, Calloway i cała reszta wyszli z tradycji minstrela. Każdy z nich miał przed oczyma stereotypowy obraz czarnego, powłóczęgającego nogami, wywracającego oczyma, z kośćmi do gry i tamburynem. Armstrong i Calloway wyrosli spośród tego i dlatego niechętnie się pozbywali tej manieri.

Jednak młodzi czarni nie byli skłonni do wybaczenia im tego i, być może, mieli rację. Później niektórzy z nich lepiej zrozumieli Armstronga. Dizzy Gillespie powiedział: „...Jeśli ktokolwiek pytał mnie o jego publiczny wizerunek, o to, że szczerzył zęby do białego rasizmu, nigdy nie wahałem się powiedzieć, że mi się to nie podobało... Później zacząłem rozumieć, że nie chciał nikomu pozwolić na okradanie go z radości.”¹ W tym czasie trwała jednak otwarta wojna pomiędzy Armstrongiem a muzykami bebopowymi. Louis powiedział: „Teraz ci młodzi faceci chcą najpierw zrobić pieniądze, pokazać, że każdy sposób jest dobry, jeśli tylko różni się od tego, co grano wcześniej. Słyszymy więc te nic nie znaczące, fatalne akordy, którymi ludzie od początku są zmęczeni; nie ma tu ani melodii do zapamiętania, ani rytmu do tańca. A oni znowu stają się biedni, i nikt z nich nie ma zajęcia.”²

Armstrong nie był całkiem pozbawiony wielbicieli. Większość miłośników jazzu opuściła go, a amatorzy swingu nigdy go w pełni nie zaakceptowali; pozostała z nim jednak pewna grupa starszych kolorowych, która w początkach lat trzydziestych widziała w Louisie bohatera ludowego, oraz sporo białych słuchaczy, których w radio i w filmach bawił śpiewem i komicznymi pogwarkami. Było to malejące grono starszej publiczności. Pod koniec wojny spostrzegawczy obserwator nie postawiłby dużej sumy na szansę Armstronga w przemyśle rozrywkowym; tym bardziej, gdyby mógł odgadnąć, iż nadejdą czasy, kiedy odgrywanie roli potulnego minstrela okaże się rzeczą nie do zaakceptowania.

Jednakże wtedy ani Joe Glaser, ani sam Armstrong nie był świadom, że jego kariera znajduje się w niebezpieczeństwie - jeśli nie w całkowitej zapaści, to w stanie powolnego regresu. Tak długo, jak Armstrong był interesujący, każdej nocy zjawiały się tłumy oklaskujących go ludzi; nie warto było martwić się o dzień następny. Glaser oczywiście widział, że zmienia się gust publicz-

ności; że to wokaliści, a nie zespoły, są teraz z w modzie - w związku z czym podjął trud stworzenia stajni piosenkarek, do której przez jakiś czas należały Billie Holiday, Pearl Bailey, Barbra Streisand i Ella Fitzgerald. W istocie Glaser nie potrzebował już Louisa, chociaż nigdy nie miał zamiaru pozostawić go na łasce losu. Wojna się kończyła, wszystko wracało do normy, więc i Armstrong powinien wrócić tam, gdzie było jego miejsce.

Jak to zwykle bywało w życiu Louisa, szansa pojawiła się sama. W 1946 roku jazz - zarówno bebop jak i styl nowoorleański, który odżył w odmianie dixielandowej - w dużym stopniu zwracał na siebie uwagę mediów. Zaczęto pojmować jazz jako część amerykańskiego dziedzictwa kulturowego. Legendy 0 Storyville, statkach rzecznych, bluesach granych dla prostytutek w zady-mionych salach tanecznych, pieśniach pogrzebowych, „jazzowanych” podczas drogi powrotnej z cmentarza do domu zmarłego, stały się częścią amerykańskiej mitologii, plasując się pomiędzy głodującymi w Plymouth Pielgrzymami* a taborem wozów, ustawionych w koło w celu obrony przed atakiem Indian. Był to romantyczny materiał i Hollywood postanowił zbić na nim kapitał. W 1946 roku producent Jules Levy ogłosił zamiar nakręcenia pełnometrażowego filmu jazzowego, zatytułowanego *New Orleans*.

Armstrong był najlepszym kandydatem do obsadzenia głównej roli. Uważano go za centralną postać w historii jazzu, wyrósł w tym mieście i publiczność kinowa natychmiast go zaakceptowała. Miłośnicy jazzu przyjęli postawę wyczekującą. Przez całe lata wmawiano im, że muzycy jazzowi to alkoholicy, narkomani, wykolejeni geniusze. Na filmach hollywoodzkich nieraz widzieli sceny, gdy kilku muzyków jammowało w nędznej knajpie przy dźwiękach dwudziestoosobowej orkiestry ze smyczkami.

Do nakręcenia filmu zebrano zespół, w skład którego wszedł Kid Ory, prowadzący wówczas na zachodnim wybrzeżu grupę nowoorleańską, co stanowiło ukłon w stronę dixielandu, klarncista Bamey Bigard; Bud Scott, weteran nowoorleańskich gitarzystów, a także Zutty Singleton oraz dwóch lokalnych muzyków z Los Angeles - basista Red Callender i pianista Charlie Beal, który występował z Armstrongiem w zespole Lesa Hite'a. Zdjęcia robiono latem 1946 roku, a film ukazał się w czerwcu 1947 roku. Miał przedtem sporą reklamę, w której Armstrong doskonale się zaprezentował.

Wtedy właśnie, gdy Francja stanęła na nogi po okresie okupacji, Charles Delaunay, francuski publicysta jazzowy oraz impresario, poprosił Leonarda Feathera o zorganizowanie sesji nagraniowej Armstronga dla firmy Delaunay's French Swing. Feather napisał później, że pojechał zobaczyć się z Armstrongiem do Los Angeles. Armstrong powiedział Featherowi, że jest w trakcie kręcenia sekwencji muzycznych do *New Orleans*, i zaprosił go do Hal Roach Studios w Culver City. Feather przyjechał tam i zastał Armstronga podczas próby z zespołem.

„Zapoznawano Louisa z muzycznymi partiami, które wzięto z nagrań *When the Saints Go Marchin' In, Maryland, My Maryland, Hot Time in the Old Town Tonight*, itd. Niektóre z nich zostały skopiowane z prymitywnych nagrań muzyki nowoorleańskiej przez ekipę, którą producent wysłał do Luizja-

* Pielgrzymi - grupa purytanów, którzy w 1620 roku założyli kolonię w Plymouth, w Massachusetts (preyp. tłum.).

ny; inne były oryginalnymi płytami Bunka Johnsona. Muzycy słuchali tych nagrań, które puszczo im w celu «edukacyjnym», i pękali ze śmiechu, słysząc pomieszanie nut, fałszywe instrumenty dęte, i kocią muzykę.⁷³

W miejsce Ory'ego, Feather wprowadził nowocześnie grającego na puzonie Vica Dickensona, a gitarzystę Allena Reussa zamiast Scotta. Sam Feather zagrał na fortepianie w dwóch bluesach.

W październiku zespół filmowy, z Minorem Hallem zamiast Singletona, nagrał na płyty wiązkę melodii ze ścieżki dźwiękowej. Przekonało to w końcu Feathera, że Armstrong mógłby mieć wzięcie jako muzyk jazzowy. Podczas koncertu „Spirituals to Swing” Hammond zapełnił w 1938 roku Carnegie Hall; Goodman wypełnił jej widownię w czasie swingowego koncertu w tym samym roku, a „Esquire” wyprzedził wszystkie miejsca w Metropolitan Opera House w 1944 roku. Feather zdecydował się zainwestować w występ Armstronga. Chciał zaprezentować go z małym zespołem jazzowym, jednakże Armstrong nadal pracował z big-bandem. Zawsze sprzeciwiał się, gdy mu mówiono, jak ma grać, i teraz także uparł się, by skorzystać z jego zespołu. Zawarto kompromis: Armstrong zagra pierwszą połowę koncertu z akompaniamentem małej grupy jazzowej, prowadzonej przez klawecistę Edmonda Halla, który pracował wówczas w Café Society Downtown, a w drugiej połowie przed frontem orkiestry. Miał to być rodzaj retrospektywnego przeglądu, podczas którego z małym zespołem Armstrong zagrałby swoje numery z początkowego okresu kariery, a z big-bandem niektóre aktualne przeboje, między innymi pochodzący z kręconego filmu *Do You Know What It Means to Miss New Orleans?* z Billie Holiday.

Koncert został zaplanowany na 8 lutego 1947 roku. Dla nowojorskich wielbicieli Armstronga stanowiło to pierwszą od lat okazję, by usłyszeć swego idola w repertuarze jazzowym. Sala była wypełniona do ostatniego miejsca, a recenzje generalnie pochlebne. Ira Levin z „Down Beat'u” napisał: „Gra Louisa na początku występu była słaba i niepewna, lecz w miarę jak koncert się rozwijał, stała się dużo lepsza, a miejscami {*Save It, Pretty Mama*) wznosiła się do poziomu najlepszych jego dokonań; cały czas grał na trąbce z gracją, szczerością, z pełnym emocji brzmieniem.”⁷⁴

Koncert ten przyciągnął sporo uwagi i zachęcił promotora, Emie Andersona, by spróbować jeszcze raz. Anderson był związany z gitarzystą Eddie Condonem, czołową postacią białego ruchu dixielandowego, który dał długą serię koncertów radiowych, transmitowanych z New York City's Town Hall. Tym razem nie było mowy o użyciu big-bandu, ponieważ orkiestra już nie istniała. Kiedy nastąpił jej rozpad, nie wiadomo, ale w lecie jej nie było. Koncert Andersona w Town Hall, gdzie rolę mistrza ceremonii pełnił słynny disc jockey, specjalizujący się w jazzie, Fred Robbins, został zaplanowany na 17 maja 1947 roku. W tym czasie Armstrong cierpiał z powodu nawrotu choroby wrzodowej, i w początkach roku, kiedy zbliżał się koncert, miał atak. By zebrać zespół towarzyszący dla Armstronga i odbyć z nim próby, Anderson wziął trębacza Bobby'ego Hacketta, łubianego powszechnie za powściągliwy, pełen gracji, płynny styl gry. Hackett zaprosił Jacka Teagardena, perkusistów George'a Wetdinga i Big Sid Cattleta, pianistę Dicka Careya, klawecistę Peanutsa Hucko i basistę Boba Haggarta. Dla wielbicieli jazzu była to wielka gratka, ponieważ instrumentalistów tych uważano za naj-

lepszyc muzyków w kraju. Raz jeszcze koncert okazał się finansowym i artystycznym sukcesem.

9 czerwca odbyła się uroczysta premiera *New Orkans*, a potem nastąpił wielogodzinny koncert w Winter Garden Theatre, zorganizowany przez Robbinsa, którzy skorzystał w większości z tej samej obsady, co podczas występu w Town Hall. Film okazał się tak okropny, jak się tego spodziewała większość podejrzliwych miłośników jazzu: główny wątek stanowiła historia miłosna z udziałem Binga Crosby'ego, a Billie Holiday grała rolę służącej - jedyną, jaka wydawała się odpowiednia dla czarnych. Jednakże reklama poprzedzająca premierę raz jeszcze zwróciła na Armstronga uwagę mediów.

Dziesięć czy dwanaście miesięcy przed premierą *Nowego Orleanu* Louis Armstrong, jako muzyk jazzowy, cieszył się z ich strony dużo większym zainteresowaniem niż kiedykolwiek przedtem. Przez prasę był prezentowany publiczności nie jako występujący w radiu i filmie minstrel, nie jako lider orkiestr swingowych, ale jako część legendy jazzowej - chłopak z domu poprawczego, który uczył się grać jazz w burdelach Storyville. To był chwytliwy przykład i przy niewielkim wysiłku Glasera i samego Armstronga, jego wizerunek jazzowego geniusza, wywodzącego się z slumsów Nowego Orleanu, utrwał się w opinii publicznej.

W jakim momencie zapadła decyzja o powrocie Armstronga do pracy z małymi zespołami jazzowymi, oraz kto to postanowił, pozostaje kwestią otwartą. Feather nieraz prosił Glasera, by Armstrong porzucił formułę big-bandu i zaczął występować z małymi grupami. Zresztą Armstrong i Glaser słyszeli to od lat. Sam Armstrong powiedział Jonesowi i Chiltonowi, iż był to pomysł Glasera: „Kiedy to wyszło od człowieka, którego lubiłem, o którym wiedziałem, że stoi w moim narożniku, nie protestowałem. Nie obchodziło mnie, komu się to spodoba, a komu nie. Joe Glaser wydał polecenie i to mi wystarczyło.”⁷⁵ Takie oświadczenia należy potraktować z przymrużeniem oka. Glaser był podejrzliwy wobec jazzu, nie wierzył w jego sukces komercyjny - i nie spieszył się, by popychać Armstronga w tamtą stronę. Jednak dostrzegał także płynące z tego korzyści: mały zespół byłby dużo tańszy i łatwiejszy do prowadzenia. W każdym razie w lecie 1947 roku big-bandu odeszły w przeszłość i problem sam się rozwiązał.

Likwidacja big-bandów pozbawiła pracy wielu znakomych muzyków jazzowych. Znalazł się wśród nich Earl Hines, który przez piętnaście lat prowadził odnoszącą sukcesy orkiestrę swingową, oraz Jack Teagarden, którego poczynania na tym polu okazały się mniej owocne. Glaser skrzyknął ich razem, dodał Barneya Bigarda, przez dekadę występującego jako klarncista u Duke'a Ellingtona, perkusistę Sida Catletta, który był w big-bandzie Armstronga przez niemal dziesięć lat, pianistę Dicka Careya z Town Hall Concert i basistę Morty'ego Korba. Na zasadzie próby Glaser zaangażował grupę do Billy Berg's, mającego kłopoty finansowe klubu w Los Angeles. Przygotowano staranną reklamę - Glaser był w tym czasie w muzyce popularnej jednym z najważniejszych ludzi i mógł domagać się rozmaitych przysług.

13 sierpnia 1947 roku, w wieczór inauguracyjny, w klubie zjawiły się sławy: Johnny Mercer, Hoagy Carmichael, Benny Goodman, Woody Herman i inni. Recenzje z tego koncertu ukazały się w poważnych gazetach;

„Time” dał kolumnę, pisząc: „Louis Armstrong porzucił drogę mamony i wrócił do jazzu.”⁷⁸ Noc w noc klub był pełen, angaż wydłużył się i stało się jasne, że All Stars to przebój sezonu. Glaser zaczął kontraktować go za honoraria sięgające czterech tysięcy dolarów za tydzień - w tamtych czasach niezwykle wysoką płacę dla sześciuosobowego zespołu - i od tej pory, aż do dnia swojej śmierci, Louis Armstrong mógł pracować ile chciał, gdzie chciał, za najwyższe gaże.

Chociaż zespół spodobał się publiczności, krytycy podzielili się w swych opiniach. Na jesieni 1947 roku do grupy dołączyła wokalistka Velma Middleton, która występowała z ostatnim big-bandem Armstronga. Middleton wywodziła się z wodewilowej tradycji i była kobietą sporej tuszy; robiąc komiczne szpagaty, stanowiła dobre tło dla błaznowania Armstronga. Śpiewała jednak źle, z niewielkim wyczuciem jazzu. Jej obecność w zespole stanowiła sygnał, wskazujący, jaka zostanie obrana droga. Zainteresowany jazzem Ralph Gleason, felietonista prasowy z Zachodniego Wybrzeża, twierdził, że zespół wcale nie swinguje,⁷ a George Hoefer powiedział: „Grupa, jako całość, nie jest i nie zamierza być zespołem dixielandowym; nie proponuje też w muzyce niczego nowego ani sensacyjnego. Wspaniała sceniczna osobowość Satchmo wiąże popisy gwiazd w jazzową całość, która rozgrzewa serca nostalgiczną muzyką kochanków... Louis gra i śpiewa z większym sercem i natchnieniem niż przed laty.”⁷⁸ „To jest jazz” - zgadzali się krytycy, ale nie byli pewni, czy dobry. Joe Glaser nie zwracał uwagi na to, co mówią krytycy. Dla niego najważniejszym znakiem popularności Armstronga był widok wypełnionych sal, do których co noc ścigały tłumy.

Trudno jest dokładnie stwierdzić, co tak atrakcyjnego widziano w The All Stars. W Ameryce był to, jak wiemy, bardzo dobry okres dla jazzu i All Stars przyciągnęły wielu starszych sympatyków tej muzyki - tak samo chętnie słuchających Teagardena, Hinesa czy Bigarda, jak i Armstronga. Jednak miłośnicy jazzu stanowili tylko niewielki procent publiczności: większość z nich odciągnęły modernści i dixielandowcy skupieni wokół Eddie’go Condon; tylko niewielu z nich pozostało bywalcami drogich klubów, w których Armstrong teraz pracował. Z biegiem czasu Glaser wprowadził do zespołu mniej znanych muzyków, którzy byli tańsi, i stało się jasne, że towarzyszący Armstrongowi instrumentalści mają dla słuchaczy niewielkie znaczenie.

Co w ciągu kilku lat uczyniło z Armstronga najsłynniejszego wykonawcę na świecie? Był oczywiście doskonałym muzykiem. Jego gra na trąbce nie brzmiała już tak cudownie jak przed laty, na wargach pojawiły się blizny, przez co stracił siłę i elastyczność, szybkość, skalę i wytrzymałość, ale nadal dysponował ciepłym dźwiękiem, ostrym atakiem, oraz bezbłędnym wyczuciem rytmu. I chociaż rzadko teraz rzeźbił jakieś nowe figuracje, nadal był w stanie lepiej zinterpretować melodię, aniżeli ktokolwiek inny w muzyce popularnej.

To jego śpiew oraz komiczne pogaduszki z muzykami najbardziej podobają się ludziom, chociaż wokalne możliwości Armstronga znacznie się pogorszyły. Podczas koncertu w kwietniu 1958 roku Armstronga słuchało dwóch specjalistów laryngologów z University of Virginia. Zaintrygowani brzmieniem jego głosu spytali, czy mogą go zbadać. Armstrong zgodził się. Lekarze postawili diagnozę, że Armstrong cierpi na poważną leukoplakię ze

zmianami polipoidalnymi - narodziła na strunach głosowych trapiły go od dziesięcioleci, możliwe, że od dzieciństwa.⁹

Jednakże publiczność uznała ten głos za atrakcyjny - był sympatyczny i przytulny niczym ulubiony, pluszowy miś, zaczynający śpiewać, gdy postawi się go na biurku. Zawsze, kiedy usiłujemy zbadać muzyczne zalety Armstronga, odkrywamy w nich coś wymykającego się tej analizie - otwartość i bezpośredniość, która słuchaczom pozwalała zajrzeć wprost do jego serca. Kiedy śpiewał, ludzie zapominali o swych nieszczęściach.

Apoteoza Louisa Armstronga

W 1946 roku Louis Armstrong był gwiazdą drugiej jasności. Okazjonalne występy w filmach - mniej więcej co dwa lata w tym okresie - zapewniały mu większą popularność niż gra w drugorzędnym zespole swingowym. Natomiast w 1949 roku jego grupa według „Down Beatu” stanowiła „prawdopodobnie najlepiej opłacany zespół tej wielkości w historii”.¹ W tym też roku odbył pierwszą z serii szeroko rozreklamowanych podróży zagranicznych, które trwały niemal do końca jego życia.

Także w tym samym roku został wybrany na Króla Zulusów podczas Mardi Gras - karnawału nowoorleańskiego. Mardi Gras jest organizowany głównie przez prywatne białe kluby. Podczas festiwalu kluby te niosą starannie przyozdobione platformy z wybranymi spośród masy pretendentek królowymi. Przygotowanie tych platform może trwać nawet rok, a wybór na królową przez któryś z klubów stanowi niezwykle zaszczyt. Klub Zulusów został założony na początku stulecia przez czarnoskórych robotników, jako jeden z wielu klubów społecznych, mających związki z działającymi w tym mieście przedsiębiorstwami pogrzebowymi. Parodiując białych, utworzono platformę Mardi Gras, na której niesiono królów i królowe, wybranych spośród miejskiej czarnej klasy robotniczej - portierów, kelnerów, pomocy domowych. Dla nowoorleańskich Murzynów wybór na Króla Zulusów stanowił wielki honor.

Obierając Armstronga, klub złamał swe zasady. Nigdy wcześniej królem nie został żaden sławny człowiek, tym bardziej taki, który opuścił miasto. Jednak Armstrong urodził się jako jeden z nich i byli z niego dumni. Louis czuł się zachwycony i grał swoją rolę z entuzjazmem. Miał specjalny makijaż - białe plamy wokół oczu na czarnej twarzy - oraz czarną perukę, koronę, czerwoną aksamitną togę, wyszywaną cekinami, czarne trykoty i spódniczkę z trawy. Towarzyszyła mu królowa, hoża Bernice Oxley, bileterka z miejscowego teatru. Pijąc szampan i rzucając orzechy kokosowe widzom, którzy czynili harmider wzdłuż trasy przemarszu, Louis siedział na platformie na tronie. Jego zdjęcia w owym ozdobnym stroju obiegły wszystkie gazety w kraju.

Miłośnicy jazzu i czarnoskórzy przywódcy poczuli się oburzeni i czynili

Armstrongowi wyrzuty za to, że publicznie tak pajacował. Armstrong nie dbał o ich opinię. Był dumny, że został wybrany, i uważał to za wspaniałą zabawę. Jeśli tym sztywniakom coś się nie podobało, tym gorzej dla nich.

Rozgłos, jaki mu przyniosły te błazeństwa, miał wielkie znaczenie. „Time” zamieścił poprzedzony zdjęciem na okładce reportaż, który sygnalizował mediom, że od tej pory Louisa można uważać za największego showmana w przemyśle rozrywkowym. Tekst zajmował dziesięć kolumn i przynosił romantyczne szczegóły dotyczące młodości Armstronga - nędzne warunki życia przy Jane Alley, dom poprawczy, knajpy. Wielu sprawozdawców radiowych, dziennikarzy i publicystów dowiedziało się przy okazji, że Louis był nie tylko geniuszem jeśli chodzi o muzykę, ale można z nim także robić ciekawe wywiady.

W 1949 roku, dzięki splotowi rozmaitych szczęśliwych zbiegów okoliczności, oraz zawdzięczając dobremu kierownictwu, Louis Armstrong stał się autentyczną gwiazdą. Nie był już jednym z wielu sławnych czarnych wykonawców; wspiął się na szczyt góry, zdobyty zaledwie przez garstkę wybrańców, na którym samo nazwisko jest wystarczające, by zagwarantować obecność tłumów na koncercie. Od tej pory nie był już muzykiem jazzowym; w ogóle nie był już tylko muzykiem. Był gwiazdą. W latach pięćdziesiątych wystąpił w dziewięciu pełnometrażowych filmach oraz w wielu krótszych rozmaitego rodzaju. Co roku gościł w sześciu do ośmiu programach telewizyjnych, również w tych najsłynniejszych; regularnie transmitowano przez radio jego występy w klubach i stale udzielał wywiadów do gazet.

Skończyła się także posucha w nagraniach. W 1946 roku Glaser podpisał kontrakt, na mocy którego Armstrong związał się z Victorem. Nagrał tylko kilka płyt dla tej firmy, częściowo z powodu zakazu nagrywania w 1948 roku, a w 1949 wrócił do Dekki, z którą na prawach wyłączności związany był do 1954 roku. Później Glaser traktował go jako wolnego Strzelca, w związku z czym mógł nagrywać w tej firmie, która mu najbardziej odpowiadała. Decca, gdzie Gabler nadal był kierownikiem muzycznym, pozostała ważnym miejscem dla Armstronga, ale coraz częściej zaczął nagrywać dla Columbii, Verve'a i innych firm płytowych. Podczas publicznych występów pracował niemal zawsze z All Stars, ale nagrywał w innym towarzystwie: z dużymi orkiestrami studyjnymi, prowadzonymi przez Sy Olivera i Gordena Jenkinsa, z All Stars, wzmocnionym przez niewielką sekcję saksofonów, oraz z innymi piosenkarzami, takimi jak Louis Jordan i Ella Fitzgerald.

Także skład All Stars zaczął się zmieniać. W 1951 roku odeszli zarówno Hines jak i Teagarden. Teagarden powiedział: „Louis nie potrzebował mnie. Funkcjonował znakomicie, zanim się jeszcze tam pojawiłem. A ja chciałem mieć własny zespół. Rozmawiałem o tym z Louisem, i zrozumiał mój punkt widzenia.”² Rozstanie się z Hinesem nie było tak miłe. Oczywiście chodziło o to, kto jest większym artystą. Hines od lat uważał się za gwiazdę. Odpowiedź Armstronga brzmiała: „Hines i jego *ego, ego, egol* Jeżeli chce odejść, to do diabła z nim. Jest dobry, ale obejdziemy się bez niego. Mamy Joe Sullivana. Pops świetnie gra na fortepianie. Earl Hines i jego wielkie idee! Cóż, damy sobie radę bez pana Earla Hinesa. Naprawdę mnie martwi strata Jacka. Teagarden był dla mnie jak brat.”³

Od tego momentu pomalą zmieniano skład. Po pewnych rozsadach na

wiosnę 1954 roku, w grupie Armstronga pozostali: puzonista Trummy Young, który wyrobił sobie nazwisko w zespole Jimmie'ego Lunceforda, wysoko ceniony przez muzyków pianista Billy Kyle, grający w stylu Teddy'ego Wilsona, perkusista Barrett Deems, Bigard i Shaw, oraz Velma Middleton, piosenkarka, która była z nimi jeszcze w big-bandzie. Jesienią 1955 roku Bigarda zastąpił Edmond Hall, cieszący się u wielu krytyków opinią jednego z najlepszych klarncistów swingowych. Nastąpiły także dalsze zmiany w sekcji rytmicznej, ale grupa pozostała zasadniczo nietknięta do 1957 roku, kiedy odszedł Hall, zastąpiony przez Peanutsa Hucko. W lecie 1958 roku zespół składał się z Younga, Kyle'a, Hucko i dwóch mniej znanych instrumentalistów - Morta Herberta grającego na basie i perkusisty Danny'ego Barcelony. W lecie 1960 roku do zespołu wrócił Bigard, a niedługo potem zmarła Velma Middleton, zastąpiona inną wokalistką, Jewell Brown. Joe Darensbourg zastąpił Bigarda na wiosnę 1961 roku, a Billy Cronk i Arvell Shaw kolejno grali na basie. Przetrwali tak do 1964 roku.

W końcu odszedł Trummy Young, stanowiący oparcie Armstronga; po wokalach Louisa brał na siebie całą grę solową, by lider mógł odpocząć. Został zastąpiony przez „Big Chief” Russella Moore'a. W połowie lat sześćdziesiątych nastąpiły kolejne przetasowania. Odszedł puzonista Tyree Glenn oraz klarncista Buster Bailey, obecny w zespole w 1965 roku, z którym Armstrong grał w orkiestrze Fletchera Hendersona czterdzieści lat wcześniej. Billy Kyle, będący w grupie ponad dziesięć lat, zachorował i wrócił do rodzinnego miasta, gdzie zmarł. Bailey zmarł w następnym roku i został zastąpiony przez Joego Murayani. Ostateczny skład zespołu był następujący: Marty Napoleon, Glenn, Barcelona, Murayani i Buddy Cattlet, grający na basie.

W gruncie rzeczy owych zmian nie było tak wiele. W zespołach jazzowych ludzie stale się przemieszczali. Przyczyny tego były różne: nudzili się sobą, wychodziła na jaw niezgodność ich charakterów, szukali lepszych warunków. Gra w All Stars miała szereg ujemnych stron. Armstrong lubił jednorazowe koncerty, których inni nie znosili, i zespół niemal bez przerwy znajdował się w podróży. Ponadto Louis stosował ograniczony repertuar - te same melodie, grane w ten sam sposób noc w noc - i muzycy czuli się coraz bardziej znudzeni. Mimo to niektórzy pozostali w zespole przez dziesięć lat, a trzech z nich, można powiedzieć, zmarło w siodle. Oczywiście zarobki były wysokie; była to stabilność nie notowana nigdzie indziej w muzycznym biznesie - gra w All Stars uchodziła za dobre zajęcie.

Istniały też i inne zalety: Armstrong dawał zawsze towarzyszącym mu muzykom miejsce na solówki, głównie dlatego, by sam mógł odpocząć; poza tym dzięki niemu stawali się szeroko znani dziesiątkom milionów ludzi na świecie. A najważniejsze było to, że w zespole rzadko dochodziło do scysji. Ludzi dobierał Glaser, bacznie się im przyglądając. Nie chciał żadnych kłopotów i kandydatów poddawał badaniom lekarskim, których prawdziwym celem było stwierdzenie, czy nie używają narkotyków. Solidność liczyła się dla Glasera bardziej niż talent. Poza tym chciał mieć zespół mieszany rasowo. Częściowo świadczyło to o godnej pochwały postawie wobec polityki segregacji rasowej, ale chodziło też o to, by biali muzycy przyciągali białą publiczność. Poza tym był tu Louis. Stanowił, jak już wiemy, typ samotnika. Nie

przebywał zbyt wiele z członkami zespołu i spędzał czas przyjmując wizyty w garderobie, albo jedząc, śpiąc i słuchając muzyki w pokoju hotelowym. Jednak w autobusach i samolotach potrafił być wesoły, sypał żarcikami; dopóki muzycy przykładali się do pracy i grali tak, jak Louis sobie tego życzył, był łatwy we współżyciu. Wybuchał tylko wtedy, gdy postąpiono przeciwko jego woli.

Danny Barker, gitarzysta nowoorleański i najlepszy gawędziarz spośród wszystkich muzyków, jakich spotkałem, dał publiczycie nowoorleańskiemu, Jasonowi Berry'emu, cudowny opis Armstronga w jego garderobie: „...Siedział w gaciach, z ręcznikiem na kolanach, z drugim ręcznikiem na ramionach, w białej chustce na głowie, i smarował tę maź dookoła swych warg. Wyglądał jak aktor z przedstawienia minstreli... i śmiał się, tak naturalnie, jak tylko on potrafił. A w pokoju mogły być ze dwie zakonnice, jakiś przypadkowy przechodzień, gość, który wyszedł z więzienia. Można tam było spotkać niewidomego, rabina, księdza. Policjantów i detektywów. Sędziego. Wszyscy ci ludzie, pochodzący z różnych warstw społecznych, zbierali się w jego garderobie. A on mówił: «Siostró, znasz Slicka Sama? Slick Sam, to mój stary kumpel.» Zakonnica podchodziła przywitać się ze Slickiem Samem. Ole Recydywa siedział w dziewięciu pierdlach. «Slick Sam, poznaj rabiego Goldsteina, to mój przyjaciel. Rabbi to dobry człowiek, pobożny. Siostró Margaret, zna pani rabiego Goldsteina? Amelia, to jest Rosie. Kilka lat temu pracowała ze mną w pewnym przedstawieniu. Dobra dziewczyna, wielka piosenkarka. Nigdy nie poróżniliśmy się.» Zawsze potrafił ludziom dodać otuchy. A mogły tam też być dzieciaki, białe i kolorowe. Wszyscy ci ludzie, z tak różnych warstw społecznych gapili się na niego, jakby oglądali brylant w gablocie.”²⁴

W tym czasie Armstrong stworzył schemat swych występów, od którego rzadko odchodził przez resztę swojego życia. Mógł zacząć dixielandowym standardem *Indiana* albo *Muskrat Ramble*, zagrać kilka takich piosenek, jak *Sleepy Time Down the South* lub *Someday (You'll Be Sorry)*, dać każdemu członkowi zespołu jakiś numer do zagrania, w których sam uczestniczył w niewielkim stopniu albo i wcale, - a zakończyć jednym ze swoich ostatnich przebojów. Ogłaszał w ostatniej chwili, jaką melodię chciałby zagrać, ale niemal zawsze pochodziły one z bardzo niewielkiego repertuaru.

Pierwszym z jego przebojów było *Blueberry Hill*. Autorstwo przypisywane jest kowbojskiemu śpiewakowi, Gene'owi Autryowi, ale faktycznie niemal w całości melodia ta pochodzi z tradycyjnej piosenki, zatytułowanej *Little Mohee*. Na początku lat czterdziestych była nadzwyczaj popularna. Armstrong pamiętał o tym i, według Milta Gablera, zdecydował się sam ją nagrać. Miała najprostszą melodię, najbardziej banalny tekst miłosny. Armstrong nagrał ją 6 września 1949 roku na drugiej stronie płyty z popularną melodią *That Lucky Old Sun*, z big-bandem i chórem. Jednak to właśnie *Blueberry Hill* zachwycała słuchaczy. W listopadzie 1949 roku płyta znalazła się na liście stu najlepiej sprzedających się tytułów, skoczyła na dwudzieste czwarte miejsce, a potem spadła z listy. Okazało się, że Armstrong - pomimo swego jazzowego rodowodu i chrapliwego głosu - jest w stanie stworzyć przebój; ośmieliło to Decę, by rozejrzeć się za podobnym romantycznym materiałem. Milt Gabler powiedział: „Chcieliśmy, by Louis śpiewał przeboje, ponieważ robił

to w bardzo oryginalny sposób.” Była to zwykła praktyka w przemyśle nagraniowym: jeżeli Tony Bennett zaśpiewał przebój *That Lucky Old Sun*, inne firmy płytowe nagrywały to w wykonaniu swoich piosenkarzy, uważając, że dla wielu amatorów muzyki popularnej liczy się piosenka, a nie wykonawca; i będą tak samo szczęśliwi, słuchając jej zaśpiewanej przez Armstronga, jak i przez Benneta. Armstrong był szczególnie użyteczny w nagrywaniu uznanych przebojów, ponieważ jego wersje w znaczny sposób różniły się od oryginałów. Jak to podkreślał Gabler, nie poświęcono by uwagi Tony’emu Bennetowi i podobnym artystom, mogąc użyć Armstronga.

Louis nagrywał także własne piosenki, które mogli wykonywać po nim inni wokaliści. Gabler powiedział: „Louis lubił popularne piosenki. Słuchał ich w radiu, kiedy prowadził auto. Jeżeli usłyszał coś, co mu się spodobało, włączał to do swego repertuaru.” Glaser napominał ciągle Gablera, „by dać Louisowi przebój”, co wzmocniłoby jego pozycję przetargową wobec właścicieli klubów.

Większość muzyków, wliczając w to jazzmanów, w ogóle lubi muzykę, częstokroć mając szerokie, choć niewyrobane gusta. Armstrong też był taki. Wszędzie, dokąd jechał, wioził ze sobą radia i magnetofony, i muzyka stale unosila się w powietrzu. Później, kiedy jego zdrowie szwankowało i miał kłopoty z zaśnięciem, dostał tak spreparowaną taśmę magnetofonową, że mogła grać nieprzerwanie, pomagając mu zasnąć. A kiedy był w domu, spędzał mnóstwo czasu słuchając muzyki, lub przegrywając na taśmy utwory z innych źródeł. Pozostały po nim godziny nagrań, zawierających różnorodny galimatias muzyczny.

Lubił słuchać własnych dokonań, wracając do najdawniejszych czasów; lubił fragmenty oper i koncertów, lubił zwykłą muzykę rozrywkową, często wykonywaną przez bardzo przeciętne orkiestry. Z pewnością nie ograniczał się do jazzu - każdy entuzjasta jazzu ma większe zbiory tej muzyki niż Louis Armstrong. Najbardziej lubił dobrze zagrane melodie i, biorąc to pod uwagę, nie trzeba było zmuszać go do grania komercyjnych kawałków.

Po sukcesie, jaki odniosła *Blueberry Hill*, Decca nagrała z Armstrongiem sekwencje ekliwie miłosnych piosenek; zwykle z wielką orkiestrą studyjną lub z All Stars, wzmocnionym sekcją saksofonów. W 1950 roku firma połączyła *La Vie en Rose* z *C'est Si Bon*; w następnym roku *A Kiss To Build a Dream On* i *I Get Ideas*, w kolejnym *Kiss of Fire* z *I'll Walk Alone*, a w 1953 roku *Ramona* i *April in Portugal*. Były to czysto komercyjne piosenki, które miały szybko zniknąć z rynku. Milt Gabler był od lat wielbicielem jazzu, ale także profesjonalnym biznesmenem w branży muzycznej. Znał wymagania rynku i działał zgodnie z nimi.

W latach pięćdziesiątych sława Armstronga nieustannie wzrastała. W lipcu 1950, w roku jego domniemanych pięćdziesiątych urodzin, „Down Beat” wydał numer w całości poświęcony Armstrongowi, wypełniony dyskusjami o początkach jego kariery oraz wyrazami uznania ze strony muzyków. W 1952 roku czytelnicy „Down Beat’u” uznali go za „największą muzyczną postać wszechczasów”.⁵ Duke Ellington był trzeci, Glenn Miller czwarty, a Bach siódmy. Potem, w 1952 roku, odbyło się nieudane tournée z Bennym Goodmanem. Starły się dwie rywalizujące osobowości i Goodman odmówił dalszej współpracy. W ogóle przestali się do siebie odzywać. W następnym

roku, według „Down Beat’u”, Louis „podbił” Japonię, w której witały go olbrzymie tłumy, i otrzymał największe honorarium, jakie kiedykolwiek wypłacono w tym kraju za jeden występ. W 1954 Armstrong roku opublikował wspomnienia z młodości, zatytułowane *Satchmo: My Life in New Orleans*, które zebrały dobre recenzje.

Jednakże największy rozgłos przyniosła mu w tym okresie działalność w dziedzinie polityki. W 1954 roku, w słynnej sprawie „Brown kontra Ministerstwo Oświaty”, Sąd Najwyższy zakazał segregacji rasowej w szkołach. Od tego czasu czarni, różnymi środkami, zgodnie z obowiązującym prawem, usiłowali wprowadzić w szkołach integrację rasową. Jesienią 1957 roku nadal stosującym segregację rasową szkołom w Little Rock, w stanie Arkansas, nakazano wprowadzenie integracji; kiedy jednak kolorowi rodzice pojawili się w szkole ze swoimi dziećmi, zostali przywitani przez wyjący tłum białych, z których niektórzy pluli na czarne dzieci. Gubernator Orville Faubus powiedział, że biali nie oddadzą szkoły. Sprawa ta, nagłośniona przez telewizję, przez kilka dni zajmowała opinię publiczną.

W tym czasie Armstrong podróżował po zachodniej części kraju. Znalazł się w Grand Forks, w Północnej Dakocie, w jednym z najbardziej zabitych dechami małych miasteczek na kontynencie amerykańskim. 18 września, kiedy spór w Little Rock osiągnął punkt kulminacyjny, w telewizorze w swojej garderobie Armstrong ujrział rozgorączkowany tłum białych, wyjących, wygrażających czarnym dzieciakom. Niedługo potem za kulisy przyszedł młody dziennikarz z lokalnej gazety, by przeprowadzić wywiad z Armstrongiem. Dostał więcej, niż się spodziewał. Louis wygłosił długą tyradę, skierowaną przeciwko amerykańskiemu rządowi, stwierdzając, że prezydent Eisenhower „nie ma ikry”, i że „niech diabli porwą taki rząd, który w ten sposób pozwala sobie traktować moich ludzi na Południu”. Młody dziennikarz był wystarczająco rozgarnięty, by zrozumieć, jaka gratka wpadła mu w ręce. Z gazety zadzwoniono do Armstronga z prośbą o autoryzowanie wypowiedzi, co też uczynił. Przetelegrafowano jego słowa na cały kraj. Wedle „Down Beatu” „huk gromu przetoczył się echem przez cały świat”.⁶ Wkrótce potem Eisenhower wysłał oddziały federalne do Little Rock, by siłą zaprowadziły integrację rasową w szkołach. Przesadą byłoby twierdzić, że to stanowisko Armstronga zmusiło Eisenhowera do działania - w tej sprawie i tak istniał zdecydowany nacisk na prezydenta - ale z pewnością miało ono swój wpływ.

Było to typowe zachowanie się Armstronga. Przebiegły człowiek zatrzymałby swoje uwagi dla „New York Times’a”, albo wygłosiłby je podczas oficjalnej konferencji prasowej, by do maksimum wykorzystać uwagę mediów, tymczasem Armstrong folguje chwilowym emocjom, nie myśli o tym, że rewelacje te powierza lokalnej gazetce z zapadłej mieściny.

Pojawiły się odgłosy krytyki pod jego adresem. Jak było do przewidzenia, konserwatywne media zarzuciły mu, że ulega propagandzie radzieckiej. Czytany powszechnie publicysta Jim Bishop nazwał Armstronga niewdzięcznikiem, nie potrafiącym docenić tego, co zrobiła dlań Ameryka⁷, a University of Alabama odwołał mający się tam odbyć jego koncert. Ciekawe, że wojujący czarni także nie byli w pełni zadowoleni. Sammy Davis jr nawymyślał Armstrongowi w telewizyjnym talk show, zwanym Rozrywkową Konferencją Prasową: „Nie możesz zabierać głosu w tak podstawowych kwestiach,

jak dyskryminacja, integracja, itp., a potem wyjść i występować przed podzieloną rasowo publicznością. Dla gazet Louis Armstrong od lat był ważną postacią. Zawsze były gotowe poświęcić mu miejsce na swoich łamach, jeżeli chciałby powiedzieć coś naprawdę istotnego - ale on nigdy tego nie zrobił. Dlaczego uczynił to teraz, a nie przed laty? Bo woli mieć publiczność, wśród której nie panuje segregacja rasowa.”⁸

Joe Glaser odpowiedział: „Jeżeli Sammy Davis jr chce mówić o Louisie Armstrongu i zrobić sobie w ten sposób reklamę, pozwólmy mu.* Jednak Louis nie jest zainteresowany przekonywaniem go o swych racjach. Kogo obchodzi Sammy Davis jr?”⁹

Nie można jednakże słów Davisa zbywać wzruszeniem ramion. Miał absolutną rację mówiąc, że Louis, gdyby chciał zająć stanowisko w kwestiach rasowych, mógł to uczynić od pewnego czasu, przy niewielkim ryzyku dla swojej kariery. Jednak przez dziesięć lat nie uczynił tego. Dekadę wcześniej Armstrong zrezygnował z zamierającego przemysłu big-bandowego, by zrobić nową karierę z All Stars. Ruch na rzecz praw obywatelskich dla kolorowych istniał już od kilku lat. Zajęcie zdecydowanego stanowiska w kwestii rasowej uniemożliwiłoby występowanie na Południu oraz w wielu miejscach na Północy, i spowodowałoby rozpad All Stars, zanim zespół w ogóle pojawiłby się na scenie. Prawdopodobnie aż do 1952 roku Armstrong nie był wystarczająco mocno ustawiony, by zająć podobne stanowisko bez narażania swej kariery na szwank, a nawet i później zachowanie takie kosztowało go utratę części publiczności. Przyjmując tę postawę nie spóźnił się tak bardzo, jak sądzili niektórzy. Co do zarzutu, że Armstrong występuje przed podzieloną rasowo publicznością, musimy sobie uświadomić, że od początku do końca swej kariery zawsze miał taki rodzaj audytorium, nie mówiąc już o klientach „black and tans” w latach dwudziestych.

W każdym razie incydent ten nie zrujnował mu kariery i w późniejszym czasie Armstrong nadal wypowiadał się od czasu do czasu na temat problemów rasowych. W grudniu 1959 roku zapytany został przez reportera z „New Orleans Times-Picayune”, dlaczego od tak dawna nie grał w swoim rodzinnym mieście. Prawa rasowe w Nowym Orleanie nadal były w mocy, i Armstrong odpowiedział: „Jestem przyjmowany jak świat długi i szeroki. Kiedy Nowy Orlean mnie zaakceptuje, wtedy tam przyjadę.”¹⁰ W marcu, w Selma, powiedział publicyście Ralphowi Gleasonowi, że „obiliby tu i Jezusa, gdyby był czarny i przeszedł obok nich”.¹¹ W 1959 roku powiedział także *Jet*, plotkarskiemu magazynowi dla czarnych, że nie będzie występować w Nowym Orleanie, ponieważ rasowo mieszane zespoły są tam nadal nielegalne. „Nie wrócę do Nowego Orleanu, by pozwolić białym mieszkańcom mego rodzinnego miasta, żeby tłukli mnie po głowie i zabili za moje uwagi. Nie dbam o to, czy zobaczę jeszcze kiedykolwiek Nowy Orlean.”¹²

Jeżeli Louis stosował jakąś politykę w kwestiach rasowych, to nadal nie wyciągał kamienia, mogącego obruszyć nań lawinę. Jeśli poczuł potrzebę powiedzenia czegoś na ten temat, robił to; z drugiej jednak strony wolał żyć w spokoju. Pisarz Larry L. King, który w 1967 roku przeprowadzał z nim wywiad dla „Harper’s Magazine”, napisał: „Nie miał ochoty mówić o prawach obywatelskich. Kiedy po raz pierwszy poruszyłem ten temat, gdy odpoczywał pomiędzy występami w swojej obskurnej garderobie w Atlantic

City, Pops zaczął nagle chrapać. Następnym razem powiedział po prostu: «Są dobrzy i źli ludzie niezależnie od ras. Mówiłem nieraz Teagardenowi - który był z Teksasu, tak jak ty - że chociaż jestem czarny, a on biały, mamy takie same dusze.»¹³ Potem jednak pewnego dnia opowiedział Kingowi, jak w przeszłości wyglądało podróżowanie po Południu.¹³

To prawda, że czarnoskórzy wykonawcy z pokolenia Armstronga zmagali się ze strasznymi przeszkodami, ale Louis był znacznie mniej wojowniczy niż wielu z młodszych czarnych artystów. Nic więc zaskakującego, że rząd amerykański uczynił go specjalnym ambasadorem dobrej woli. W 1956 roku prezydent Eisenhower stwierdził, że Rosjanie, eksportując swoją kulturę, a szczególnie muzykę oraz taniec, podbijają świat i poprosił Kongres o pięć milionów dolarów, by temu przeciwdziałać. Połowa z tej sumy miała być przeznaczona na rynek płytowy, a druga część na prezentację amerykańskiej kultury. Według „Down Beatu” „coraz więcej doniesień z rozsianych po świecie placówek Departamentu Stanu wskazuje na wzrastające zapotrzebowanie na jazz i zainteresowanie nim niemal w każdym kraju”.¹⁴

Z pewnością mogła to być prawda, ale jest też w tym dużo obłudy. W czasie prezydentury Eisenhowera lokalne, stanowe i federalne instytucje czarnych coraz bardziej naciskały na zniesienie segregacji rasowej. Odbywały się dobrze nagłośnione siedzące protesty, marsze, dokonywano zabiegów prawnych, mających na celu udostępnienie południowych uniwersytetów kolorowym studentom, południowych restauracji dla czarnoskórych klientów oraz południowych lokali wyborczych dla czarnych wyborców. W tym samym czasie rząd amerykański, pod wodzą sekretarza stanu, bezwzględnie antykomunisty Johna Fostera Dullesa, starał się powstrzymać wyzwajające się kraje Afryki i Azji przed dołączeniem do obozu socjalistycznego. Rosjanie oraz ich sojusznicy szerzyli w Afryce i Azji propagandę na temat amerykańskiej dyskryminacji rasowej. W takiej sytuacji Departament Stanu stwierdził, że czarnoskórzy muzycy jazzowi mogliby być doskonałymi ambasadorami dobrej woli.

Nie od razu wybór padł na Armstronga, być może pamiętano jego oświadczenie w sprawie incydentu w Little Rock, jednak urzędnicy federalni widzieli, jaką popularnością cieszył się w Europie, Ameryce Południowej, Japonii i we wszystkich innych częściach globu. W 1960 roku rząd począł wysyłać go, jako ambasadora dobrej woli, na zagraniczne wojaże - szczególnie do Afryki. (Wyjazdy owe były jednakże połączone zwykle z muzycznymi angażami: Joe Glaser nie przepuściłby takiej okazji.)

Jasne jest, że Departament Stanu używał Armstronga dla maskowania dyskryminacji rasowej w Stanach. Armstrong nigdy publicznie nie wyraził sprzeciwu wobec tego faktu, trudno jest więc stwierdzić, co czuł. Nie był człowiekiem politycznie doświadczonym, ale nie był także aż tak naiwny, by nie domyślać się rzeczywistych intencji rządu. Jego stanowisko w tej sprawie określały dwa czynniki. Pierwszy polegał na tym, że od jakiegoś czasu Armstrong miał głównie białą publiczność. To biali kinomani oraz nabywcy płyt uczynili go sławnym i bogatym, a on czuł potrzebę bycia lojalnym w stosunku do nich. Równocześnie wielu czarnych, szczególnie młodych, nie tylko odrzucało zarówno jego samego i jego muzykę, ale często otwarcie zarzucało mu, iż nie wypowiada się na temat dyskryminacji rasowej. Arm-

strong czuł się dotknięty atakami wojowniczych współpracowników i, chociaż z pewnością sprzeciwiał się segregacji, nie cieszył się sympatią tych grup, oskarżających go o niewolniczą uległość. Przez bojowników ruchu na rzecz praw obywatelskich był do pewnego stopnia postrzegany jako wróg. Dlatego właśnie Armstrong wolał nie myśleć o motywach, jakimi kierował się Departament Stanu, wysyłając go w świat.

Jego rozjazdy po całym świecie przyciągały znaczną uwagę prasy. Gazety przynosiły relacje z tych podróży, a i tygodniki często poświęcały im miejsce na swych łamach. Były to dobre teksty ze zdjęciami Armstronga jedzącego obiad w towarzystwie egzotycznie ubranych afrykańskich głów państw, albo grającego na trąbce, podczas gdy tubylecy tańczyli na pasie startowym lotniska. Stanowiło to tak dobry materiał, że Edward R. Murrow, poważny producent radiowy i telewizyjny, zaczął filmować fragmenty tych wypraw. Film, z narracją samego Armstronga, został wyemitowany na początku 1957 roku jako jednogodzinny show telewizyjny, zatytułowany *Salute to Satch*, a później, z dodatkiem rozmaitych fragmentów pochodzących z innych źródeł, zmontowany jako *Satchmo the Great*. Mniej więcej w tym samym czasie, w grudniu 1956 roku i w styczniu roku następnego, Milt Gabler opracował starannie czteropłytkowy album autobiograficzny, złożony z remaków najszlachetniejszych nagrań Armstronga, sięgających wstecz aż do *Dippermouih Blues*. (Gabler powiedział, że nie było żadnego związku pomiędzy jego pomysłem a filmem Murrowa, ale nie mógł nic nie wiedzieć o projekcie nakręcenia tego obrazu.) Dziesięć lat po koncercie w Carnegie Hall Louis Armstrong stał się najszlachetniejszym z Amerykanów - bardziej znanym na świecie niż jakikolwiek inny jego rodak.

Oczywiście częściej też pojawiały się przeboje. Następcą *Blueberry Hill* stał się *Mack the Knife*. Piosenka pochodziła z *Opery żebraczej* Johna Gaya, w wersji Bertolda Brechta i Kurta Weilla, zatytułowanej *Opera za trzy grosze*, która w latach pięćdziesiątych i na początku sześćdziesiątych długo nie schodziła z afisza w Greenwich Village Theatre. Pomysł, by nagrał to Armstrong, wyszedł oczywiście od kierownictwa Columbi i miłośnika jazzu George'a Avakiana. Było to z całą pewnością tralhe posunięcie: Armstrong wyrósł w środowisku podobnym do atmosfery panującej w półświatku *Opery za trzy grosze*, a jego dawny protektor, Black Benny Williams, mógł służyć za prototyp arcyłotra Mackie Majchra. Nagranie zostało dokonane 28 września 1955 roku. 11 lutego 1956 znalazło się na liście „Billboardu” na sześćdziesiątej pozycji, 17 marca wspięło się na miejsce dwudzieste, po czym spadło nieco, pozostając na liście przez dwa miesiące.

Zadowolenie Armstronga z faktu, że odniósł sukces nagraniami *Blueberry Hill* i *Mack the Knife*, zatruwała świadomość, że inni wykonawcy tych samych utworów odnieśli większy sukces niż on. Według Jasona Berry'ego *Blueberry Hill* w nagraniu Fatsa Domino stał się największym przebojem, a *Mack the Knife* był wielkim przebojem Bobby'ego Darina.

Jednak i Armstrong miał swoją wielką chwilę. W 1963 roku zaplanowano wystawienie na Broadwayu musicalowej wersji sztuki Thomtona Wildera *The Matchmaker*. Przedstawienie nazywało się *Hello, Dolly* i, w miarę jak zbliżał się termin premiery, producent zaczął rozglądać się za kimś, kto w celu promocji musicalu nagrałby tytułową piosenkę. Wedle słów Milta Gablera

Jack Lee, który pracował dla E. H. Morrisa, firmy wydającej muzykę z tego show, postanowił skorzystać z Armstronga: „Poszedł do Glasera, którego znał od lat, i umówił termin nagrania. Joe był zadowolony, że Armstrong dostał popularną piosenkę, z którą mógłby iść do radia. Nie wiedział, jak to wszystko wyjdzie, więc wziął pieniądze za sesję i podpisał kontrakt na honorarium od sprzedanych płyt.”

3 grudnia 1963 roku Lee zabrał do studia Armstronga wraz z zespołem All Stars, wzmocnionym sekcją smyczkową, i dokonał nagrania. Następnym krokiem było wytłoczenie płyty. Gabler powiedział:

„Jack Lee poszedł do swojego szefa, Sidneya Komheisera, i zapytał: «Kto wydaje Louiego?» A szef na to: «Dave Kapp». Dave Kapp nigdy nie produkował płyt Louiego. W tym czasie miał swoją własną firmę, Kapp Records. Jack wziął więc taśmę i poszedł do Kapp Records. I tak zamiast mnie, dano to Kapp Records.”

Według córka O'Keefe Glaser od razu wiedział, że mieli przebój. O'Keefe przyszedł do jego biura wkrótce po tym, jak dostarczono tam pierwsze egzemplarze płyt. Glaser nastawił płytę i cały czas chodził po pokoju, wykrzykując: „Słuchaj tego, Cork, to jest dopiero przebój!”

Glaser miał rację. 2 lutego 1964 roku *Hello, Dolly* weszło na listę „Billboardu” na siedemdziesiątym szóstym miejscu. Z tygodnia na tydzień poprawiało swoją pozycję, a 9 maja osiągnęło szczyt, spychając z niego *Can't Buy Me Love* Beatlesów. Kiedy nagranie zaczęło piąć się w górę i Kapp zrozumiał, że ma przebój, pośpiesznie sprowadził Armstronga i All Stars, wraz z instrumentami stroikowymi i smyczkowymi, z powrotem do studia, i nagrał tyle standardów Armstronga, w tym *Blueberry Hill* i *A Kiss To Built a Dream On*, by wystarczyło ich na album. Sprzedano go natychmiast i 13 czerwca 1964 roku wszedł na pierwsze miejsce listy przebojów „Billboardu”.

Ani singiel, ani longplay nie pozostały na pierwszym miejscu dłużej niż tydzień, ale przez tę krótką chwilę Armstrong, chłopak z nowoorleańskiego getta, znalazł się na szczycie amerykańskiej muzyki rozrywkowej. Jego nagrania bez przerwy nadawano w radio, a jego twarz pojawiała się regularnie w odbiornikach telewizyjnych - występował w *Mike Douglas Show*, *Ed Sullivan Show*, *Bell Telephone Hour*, największych programach w tym czasie - i odtąd grywał corocznie w jakimś filmie. Ukoronowaniem triumfu Armstronga było to, że małą budę przy Jane Alley w Nowym Orleanie, w której się urodził, postanowiono zachować jako pomnik jego geniuszu - honor, przysługujący zwykle tylko amerykańskim prezydentom. Niestety, kiedy entuzjaści jazzu sprzeciali się, jak i kto ma o to wystąpić, miejscowy przedsiębiorca budowlany, któremu polecono oczyścić teren, zburzył buldożerem niedoszłe muzeum.

Niektórzy publicyści jazzowi uważali, że Armstrong nadal gra dobrze, przynajmniej do lat sześćdziesiątych, kiedy zaczął tracić siły, ale wielu z nich opierało swój sąd na tym, co słyszeli z płyt. „Down Beat” tak napisał o jego występie na Newport Jazz Festival w 1957 roku: „Kiedy na estradzie pojawił się Armstrong ze swoim zespołem, tłum spontanicznie zaśpiewał mu *Sto lat!* Od początku *Sleepy Time Down South* oczekiwania tak narastały, że niemal fizycznie dało się je odczuć. Jednakże jedynymi fajerwerkami były te tylko, które o północy pojawiły się na niebie... Velma Middleton przebrnęła przez

swoją partię podrygując, wywracając oczami podczas bluesa i dozując napięcie robieniem szpagatów, co spowodowało rozdarcie jej sukni i mogło narazić na szwank jej nogi... Zawiedziona publiczność, której obiecano wybuchową mieszankę Armstronga, Teagardena, Ory'ego oraz duetu Ella-Louis, ruszyła do wyjścia.”¹⁵

Recenzja „Down Beat'u” oddawała ogólną opinię miłośników jazzu: może Louis grał czasami dobrze, ale w większości była to komercja. Przestali więc przychodzić na jego koncerty oraz kupować płyty; nie zawsze też sprawiali sobie tyle kłopotu, by śledzić w telewizji jego występy. W jazzie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych działo się wiele dużo bardziej interesujących rzeczy.

Jeżeli jednak nawet miłośnicy jazzu nie zamierzali chodzić na koncerty ani kupować płyt, robili to mniej wybredni słuchacze. W sześćdziesiątych latach swego życia Louis Armstrong stał się legendą.

Ostatni występ

Kiedy *Hello, Dolly* wyniosło Louisa Armstronga na szczyt popularności, jego zdrowie zaczęło podupadać. Przez całą swoją karierę był nadzwyczajnie zdrowy, szczególnie jeśli wziąć pod uwagę jego sposób życia. Nigdy nie pił dużo, ale - zwłaszcza w młodości - wypuszczał się na popijawy; zwykle też wypijał jedną lub dwie whisky po pracy. Był także nałogowym palaczem, ale potem rzucił papierosy. Za to od końca lat dwudziestych palił codziennie marihuanę, chociaż doktor Gary Zucker, jeden z lekarzy Armstronga, nie dostrzegał żadnych szkodliwych oznak tego procederu.

Najbardziej jednak szkodliwym dla zdrowia był sposób, w jaki się odżywia. Wyrósł na typowej kuchni biedoty z Południa, opartej głównie na ryżu, fasoli, kielbasie, wieprzowinie i tłustym bekonie, i jeszcze długo potem, kiedy mógł już pozwolić sobie na jedzenie wszystkiego, co chciał, gustował w tego rodzaju pożywieniu. Później zasmakował w kuchni chińskiej i wedle słów Lucille Armstrong, nic był nigdy amatorem steków. W jego diecie było pełno węglowodanów, cholesterolu i - co najbardziej szkodliwe - soli. Poza tym jadł wszystkiego zbyt wicie i przez większą część swego dorosłego życia cierpiał na nadwagę; czasem aż o dwadzieścia pięć, trzydzieści kilogramów, co stanowiło bardzo wiele jak na niewysokiego mężczyznę. Od czasu do czasu stosował drakońską dietę i błyskawicznie zrzucał wagę; jednak zawsze, do końca życia, wracał do swej nadwagi.

Pomimo upomnień ze strony lekarzy nie był w stanie wyrzec się jedzenia rzeczy, które mu szkodziły; szczególnie słonych pokarmów. Zucker nie mógł skłonić Armstronga, by zwracał na to uwagę i czytał etykiety na puszkach i butelkach. Mayann powiedziała mu, że jeżeli będzie czysty z zewnątrz i od środka, pozostanie zdrowy - i z niezachwianą pewnością wierzył, że tak długo, jak będzie regularnie brał na przeczyszczenie, nie ma najmniejszego znaczenia, co je. Zażywał dużo leków, szczególnie ziołowych, zwanych *Swiss Kriss*, które z zapalem neofity reklamował wśród znajomych i przyjaciół.

Z całą pewnością nie jest łatwo właściwie się odżywiać, grając ciągle w innym miejscu, gdzie po pracy mógł pójść tylko do lokali z fast food. Jednak od 1950 roku Armstrong z łatwością mógł stosować dowolną dietę, jaką by sobie wybrał; nie mówiąc już o tym, że podróżował z osobistym

służącym, którego jedynym zadaniem było opiekowanie się nim. Nigdy jednak nie chciał przyjąć do wiadomości tego, co mu mówili lekarze.

W dodatku stale był w podróży i stale dawał jednorazowe koncerty. Wedle słów Milta Gablera Glaser dostarczył raz Armstrongowi limuzynę, żeby mógł wypocząć, podczas gdy inni członkowie zespołu podróżowali autobusem - należało mu się to, ponieważ najczęściej pracował. Jednakże Armstrong poczuł się zażenowany tym szczególnym przywilejem i pojechał autobusem, podczas gdy jego kumple rozpierali się w limuzynie. Louis momentalnie zapadał w sen, kiedy tylko sobie tego zażyczył. Jednak całe lata nieregularnego sypiania, mnóstwo godzin spędzonych w autobusach, pociągach i samolotach, przypadkowe posiłki i zmiany stref czasowych były męczące. Jednorazowe występy są wyczerpujące nawet dla młodych, pełnych entuzjazmu wykonawców. W latach pięćdziesiątych Armstrong był mężczyzną w średnim wieku i grał już owe jednorazowe koncerty od dwudziestu pięciu lat. W pewien sposób rozwijał się dzięki temu. W 1957 roku powiedział publicyście Davidowi Halberstamowi: „Te jednorazowe kontrakty nie są takie złe... Gram je, ponieważ kocham muzykę. Mógłbym grać w Nowym Jorku, ale nie przeszkadza mi podróżowanie. Poza tym w tych miastach i miasteczkach czeka na mnie publiczność. Lubię słyszeć jej aplauz.”¹ Chciał grać te krótkie kontrakty i był do nich przyzwyczajony; co nie zmienia faktu, iż go męczyły.

Miał łagodną cukrzycę, która zbyt nie oddziaływała na jego życie, i cierpiał na przewlekły bronchit, spowodowany prawdopodobnie wdychaniem co noc zadymionego powietrza podczas gry w dusznych salach tanecznych, kabaretowych i teatralnych. Pomijając jednak jego kłopoty z wargami i gardłem, aż do wieku sześćdziesięciu lat cieszył się nadzwyczaj dobrym zdrowiem - szczególnie jak na kogoś, kto prowadził tak wyczerpujące życie. Jego najpoważniejszą przypadłością zdrowotną były powtarzające się ataki choroby wrzodowej, które zaczęły się w 1947 roku i trwały przez jakieś dwa lub trzy lata. W 1950 roku stan Louisa był na tyle zły, że zaczęło się mówić o operacji, ale jakoś obył się bez niej.

Pierwsze poważne problemy zdrowotne ujawniły się dopiero wtedy, kiedy Armstrong dobiegł sześćdziesiątki. W czerwcu 1959 roku miał wystąpić na kierowanym przez Gian Carla Menottiego festiwalu muzycznym w Spoleto we Włoszech. Przyjechał tam z Rzymu 22 czerwca, w porze lunchu. Na szczęście w tym okresie towarzyszył mu, szczególnie podczas wyjazdów zagranicznych, doktor Alexander Schiff. Przez wiele lat był on lekarzem Komisji Boksu stanu Nowy Jork i tam poznał Glasera, który interesował się pięściarstwem. Zaprzyjaźnili się ze sobą. Pod koniec lat pięćdziesiątych Lucille zaczęła się obawiać, żeby Louis, lub któryś z członków zespołu nie zachorowali podczas pobytu za granicą, gdzie trudno byłoby się porozumieć, nie znając miejscowego języka, a medycyna nie dorównywała amerykańskiej. Zapytała Glasera, czy nie zna lekarza, który mógłby z nimi podróżować, a Glaser zaproponował Schiffa, mającego sporo wolnego czasu. Schiff podróżował z Louisem aż do ostatnich jego dni, zajmując ważną pozycję w jego otoczeniu.

Schiff z Louisem zjedli na lunch spaghetti i napili się piwa. Potem, gdy Schiff i służący Louisa, „Doc” Pugh, poszli zwiedzać miasto, Louis wrócił do

wilgotnego zamku, w którym się zatrzymali. Około trzeciej czy czwartej nad ranem Pugh obudził Schiffa i powiedział mu, że Armstrong źle się czuje. Schiff udał się do pokoju Armstronga i znalazł go tam w pozycji kłęzącej, trzymającego się łóżka. Odnosił wrażenie, że Louis się modli. Płuca miał pełne flegmy, a kostki nóg spuchnięte. Schiff ocucił go, odwodnił i zabral do miejscowego szpitala. Armstrong, który był przytomny, powiedział w karetce: „Nie wiem, czemu bierzecie mnie do szpitala. Czuję się dobrze.”

Jednakże nie było z nim dobrze. Miał rozległy atak serca. Schiff początkowo miał nadzieję, że to zwykła infekcja dróg oddechowych. W szpitalu znalazł mówiącą po angielsku pielęgniarkę i odnotował w karcie Armstronga, że jest on uczulony na penicylinę. Dlatego też przy każdym wyjeździe za granicę zabierali ze sobą inne antybiotyki. Następnego dnia Schiff spędził w szpitalu i dopiero o północy wrócił do zamku, by się nieco przespać. Wkrótce obudził go telefon z wiadomością, że temperatura Armstronga podniosła się do czterdziestu stopni. Ubrał się pośpiesznie i wrócił do szpitala w samą porę: zobaczył młodego lekarza, napełniającego strzykawkę penicyliną. Schiff wyrwał mu ją i roztrzaskał o podłogę.

O chorobie Armstronga pisały na pierwszych stronach gazety całego świata. Szpital był obleżony przez dziennikarzy, którzy nagabywali pielęgniarki i operatorów centrali telefonicznej o informacje. Pierwsze doniesienie prasowe brzmiało, że Armstrong miał atak serca i jest umierający. Schiff zaprzeczył tej wieści i powiedział, iż Louis ma zapalenie płuc: właściciele klubów nie lubią angażować wykonawców, którzy w każdej chwili mogą paść na estradzie; a i publiczność nie chce płacić za takie widowisko. Jednak wedle Gary'ego Zuckera, który oglądał później elektrokardiogram Armstronga, był to niezaprzeczalnie atak serca. (Zucker jest współpracującym z Beth Israel Hospital w Nowym Jorku internistą, specjalizującym się w chorobach płuc i serca.) Anewryzm nie był wielki, ale w nieuchronny sposób obniżył wydolność jego serca.

Do szpitala napływały życzenia powrotu do zdrowia od różnych sław, głów państw i wielbicieli Armstronga, a dziennikarze miotali się tam i z powrotem, starając się dociec, na co naprawdę chory jest Louis. 29 czerwca, po tygodniu leżenia w łóżku, Armstrong uparł się, żeby go wypisano ze szpitala. Mówiono, że powinien wypoczywać, ale on pojechał do Rzymu, odwiedził klub Ady Bricktop i pozostał tam aż do rana - pijąc i śpiewając. Kilka dni potem wrócił samolotem do Stanów. Miał zaplanowany występ na olbrzymim jazz jamboree na Lewisohn Stadium. Dla promotorów Armstronga stało się oczywiste, że nie powinien tam występować, i o zastępstwo poproszono Wild Billa Davisona z Johnny Dankworth Orchestra. Jednak pod koniec koncertu Wszystkich spotkała niespodzianka: Armstrong wszedł na scenę przy szaleńczym aplauzie widowni i przez kwadrans występował z orkiestrą Dankwortha. Miało to miejsce dziesięć dni po poważnym ataku serca i było czystym szaleństwem.

Atak serca w Spoleto stanowił punkt zwrotny w życiu Armstronga. Zucker dawał mu środki moczopędne na obniżenie wagi i utrzymywał go na diecie bezsolnej. Armstrong nie stosował się zbyt dokładnie do poleceń lekarza i nie zwolnił tempa życia. Niemniej jednak, przez następnych kilka lat zachowywał stosunkowo dobre zdrowie i występował tyle samo, co zwykle.

W 1964 roku został hospitalizowany z powodu kłopotów z nogami. Przesiadując latami w autobusach, pociągach i samolotach nabawił się zylaków, na które cierpiał przez wiele lat. Teraz jednak pojawiło się zapalenie i zakrzepy, które wymagały operacji.

W połowie lat sześćdziesiątych Armstrong cierpiał na chroniczne niedomaganie serca. Miał teraz krótszy oddech, co utrudniało mu grę na trąbce i zmuszało do śpiewania skróconymi frazami. Jego stan pogarszał się stopniowo i we wrześniu 1968 roku Schiff zabrał Louisa do gabinetu Zuckera. Zucker powiedział Armstrongowi, że cierpi na niedoczynność serca i powinien natychmiast iść do szpitala. Armstrong kategorycznie odmówił przyjęcia do wiadomości tej diagnozy. „Po prostu wybiegł z mojego gabinetu” - powiedział Zucker.

Jest to, stwierdził Zucker, typowe zachowanie wielu ludzi, kiedy uzmysławiają sobie własną śmiertelność. Zaprzeczają jej, nie chcą w nią uwierzyć, upierają się przy kontynuowaniu dotychczasowego stylu życia. Reakcja Armstronga była jeszcze gwałtowniejsza. Nikt nie jest całkiem pewny, gdzie był, ani co robił w ciągu następných dwóch tygodni. Pokazał się w Harlemie, by pobyć pomiędzy ludźmi, z którymi czuł się najlepiej i „poszedł w miasto” - prawdopodobnie jedząc, grając w kości i ciesząc się pochlebstwami swoich wielbicieli z dawnych czasów - przeciętnych kolorowych Amerykanów, dla których od 1930 roku był bohaterem. Był to rodzaj ostatniego buntu. Pod koniec owych dwóch tygodni tak spuchł od nadmiaru wody, że miał kłopoty z chodzeniem, a na spuchnięte stopy nie mógł włożyć butów. Prerażony i skruszony wrócił do gabinetu Gary'ego Zuckera. Zucker położył go natychmiast na oddziale intensywnej terapii w Beth Israel. Przyczyną tego stanu była ogólna niewydolność serca, co drastycznie wpłynęło na pracę nerek, nie mogących uporać się z olbrzymią ilością płynu w jego organizmie. Zucker dał mu dużą dawkę środków moczopędnych i w przeciągu dwóch tygodni stan zdrowia Armstronga ustabilizował się. „Zaczął rozumieć, że musi uważać na siebie i stał się bardzo dobrze współdziałającym pacjentem — stwierdził Zucker. - Robił to, co mu poleciłem. Został moim prawdziwym przyjacielem. Zaczął rozpamiętywać swoje pierwsze lata i mieliśmy prawdziwy przegląd jego życia.”

Mimo to Armstrong nadal nie przestrzegał diety tak dokładnie, jak powinien. W lutym 1969 roku znalazł się z powrotem w szpitalu, ponownie z powodu kłopotów z sercem i nerkami. Tym razem jego organizm nie zareagował na leczenie tak szybko, jak poprzednio, i nie mógł opuścić Beth Israel aż do kwietnia. W dalszym ciągu odmawiał wycofania się z czynnego życia. Zucker powiedział: „Dał jasno do zrozumienia, że jedyną ważną dla niego rzeczą jest nadal uprawiać muzykę. Gdyby nie mógł grać, jego życie nie byłoby nic warte. Nie obchodziło go, co się z nim stanie - chciał dalej grać.” Zucker zawarł pewien pakt z Armstrongiem. „Doszliśmy do porozumienia, że powinienem zrobić wszystko, byle tylko umożliwić mu dalsze występy.”

Podczas pobytu Armstronga w szpitalu w 1969 roku stało się niezbędne wykonanie nagej tracheotomii w celu oczyszczenia mu płuc. Zucker obawiał się, że zabieg ten może wpłynąć na zmianę głosu Louisa. Szczęściem akurat znajdował się w szpitalu doktor Moses Nussbaum, obecnie ordynator oddziału chirurgii głowy i szyi w Beth Israel Hospital. Nussbaum był wówczas

stosunkowo młodym lekarzem i później powiedział Zuckerowi: „To był jeden z najokropniejszych dni w moim życiu, kiedy intubowałem Louisa Armstronga.” Jednakże zabieg zakończył się pełnym sukcesem.

Występowanie było dla Armstronga tak ważne, że gotów był na wszystko. Do 1969 roku Armstrong otrzymał wszystkie zaszczyty, jakie tylko były możliwe. Wycisnął niezatarte piętno na muzyce tamtych czasów. Stworzył szereg dzieł, które przez lata uznawane były za punkty zwrotne w muzyce jazzowej. Stał się jednym z najbardziej uwielbianych wykonawców - nie tylko w swoim kraju, ale na całym świecie. Od 1929 roku, kiedy to nowojorscy muzycy podarowali mu ów zegarek z wygrawerowaną inskrypcją dla najlepszego trębacza świata, był zapraszany na obiady przez prezydentów i królów; został obsypany zaszczytami, nagrodami, listami gratulacyjnymi. Jednakże nigdy nie miał tego dosyć. Chciał mieć jeszcze jeden koncert, jeszcze więcej publiczności, jeszcze więcej aplauzu.

Pewnego wiosennego dnia, kiedy Armstrong odzyskiwał siły w Beth Israel, Cork O'Keefe przyszedł do Joe Glasera. Glaser powiedział mu, że wybiera się do Louisa, by przekonać go do ograniczenia planu występów, a może nawet i do wycofania się z interesu. Glaser chciał, by O'Keefe, którego powszechnie szanowano w przemyśle rozrywkowym, poszedł wraz z nim: „Cork, jeżeli sam pójdę z tym do Louisa, stracę panowanie nad sobą; a wtedy on także zacznie na mnie wrzeszczeć.” O'Keefe był jednak czymś zajęty i nie mógł mu towarzyszyć. Zasugerował, żeby Glaser wstrzymał się z tą wizytą na kilka dni. Rozstali się, a wczesnym wieczorem, zanim Glaser wybrał się do szpitala, tak jak nadal to planował, doznał rozległego wylewu. Administrator budynku znalazł go w windzie, jeżdżącego w górę i na dół, stojącego na nogach, ale oszołomionego. Zawołał Francis Church, długoletnią osobistą sekretarkę Glasera, która natychmiast zawiozła go do Beth Israel, gdzie Armstrong wracał do zdrowia.

Glaser był w stanie śpiączki i lekarze, wraz z Lucille, zdecydowali, że nic nie powiedzą Armstrongowi na temat stanu Joego. Armstrong odkrył to jednak. Lucille powiedziała potem: „Tyree Glenn i Dizzy Gillespie przyszli do szpitala. Kiedy zajrzeli do Louisa, powiedział: «Cieszę się, że przyszliście mnie odwiedzić». «Przyszliście oddać krew dla Joe Glasera» - odparli. Louis zdziwił się: «Po co mu krew?» «Po co? Ponieważ Joe jest bardzo chory i leży w tym samym szpitalu.» No cóż, była to najgorsza rzecz, jaką mogli powiedzieć Louiemu. A kiedy przyszedł doktor, Loui strasznie go objechał. Gdy ja zjawiłam się w szpitalu, zrugął mnie, że nic mu nie powiedziałam. Więc powiedziałam mu: «Najwyraźniej doktor Zucker miał swoje powody.» W tym czasie Joe Glaser leżał na oddziale intensywnej terapii. Louis uparł się, by zawieźć go tam w fotelu na kółkach.”

Kiedy Armstrong wrócił, był oszołomiony: „Poszedłem na dół odwiedzić go, a on mnie nie poznał” - powiedział do Lucille. Skomentowała to potem: „Loui nie bywał przy chorych. Nie wiedział, że Joe znajdował się w śpiączce; chyba nawet nie słyszał o czymś takim. Pewnie uważał, że Joe po prostu śpi.”

Glaser nigdy nie wyszedł z tego stanu i zmarł 4 czerwca 1969 roku. Podobnie jak Armstrong, Glaser nie przestrzegał diety. Gdy szło o lody, czekoladę i ciastka był niemożliwym obzartuchem, a spożywanie dużej ilości

cholesterolu nie wyszło mu na zdrowie. Z całą pewnością korzystał jednak z wszelkich powabów życia.

Glaser zapisał firmę swoim pracownikom, z czego większa część (dwadzieścia procent) przypadła na Oskara Cohena, teraz prezesa Associated Booking. Armstrongowi zostawił udziały w International Music, swojej wytwórni płytowej. Poza tym, wraz ze śmiercią Glasera, firma oddawała Louisowi i Lucille wszystkie aktywa, jakie dla nich przechowywała. Dave Gold, wiceprezes i skarbnik w biurze Glasera, powiedział: „Z powodu szczególnej natury stosunków pomiędzy Glaserem a Armstrongami, w tym punkcie uznaliśmy, że zamiast komplikować problemy w kwestii prawa własności, lepiej będzie, jeśli sami pokierują swoimi funduszami.” Żeby oszacować kwotę należności, firma wynajęła niezależnych księgowych, pracujących pod okiem Lucille.

Pozostaje bez odpowiedzi pytanie: jak wiele z pieniędzy Armstronga zagarnął Glaser, jeżeli w ogóle to zrobił? Według słów Dave’a Golda firma nie wzięła niczego ponad zwykle piętnaście procent opłat manipulacyjnych. Reszta została złożona na koncie Armstronga, skąd opłacano wydatki Louisa, do których należały ogólne koszty związane z podróżami jego oraz zespołu, podatki, spłaty hipoteczne za dom w Corona, środki na życie dla Lucille i Louisa, i temu podobne. Pewne kwoty, co zostało zwrócone Armstrongom po śmierci Joego, Glaser umieścił na kontach oszczędnościowych i w funduszach powierniczych.

Jednakże, według słów Lucille, Glaser brał pięćdziesiąt procent dochodów Louisa; uznała zresztą, iż było to w porządku, ponieważ robił dla Armstronga dużo więcej niż zwykle załatwianie zespołowi koncertów. Według innych związanych z branżą źródeł, Glaser pobierał pięćdziesiąt procent plus piętnaście za to, że był agentem Armstronga. Osobiście podejrzewam, iż na początku ich współpracy Glaser dawał Armstrongowi tak mało, jak tylko było to możliwe, zatrzymując dla siebie wszystko, co pozostało po uregulowaniu rachunków zespołu. W tamtych czasach finanse były sprawą bardzo płynną. Kontraktujący zespół wypłacał zaliczkowo pewien procent umówionej stawki, a potem Glaser, czy ktokolwiek inny, kto podróżował z grupą, zbierał resztę pod koniec dnia pracy. Czasami, jeżeli publiczność nie dopisała, suma była korygowana. Nikt nie trzymał rachunków, nikt nie płacił podatków, a Louis nie wiedział nigdy, ile zarabia jego zespół. Poza tym Armstrong - jak wielu czarnych liderów orkiestr - miał opory przed domaganiem się zaliczek od białego „szefa”. Trudno uwierzyć, by Glaser nie korzystał z takiej sytuacji. W miarę jak związek pomiędzy nim i Armstrongiem trwał, a interes kwitł, zaczął obrastać prawnikami i księgowymi; wielce prawdopodobnie, że finanse Armstronga stały wówczas na solidniejszych podstawach, a Glaser mógł osiągać jeszcze większe zyski. Jednakże są to tylko spekulacje.

Śmierć Glasera wstrząsnęła Armstrongiem. Nigdy nie byli sobie bliscy, ale czuli się związani ze sobą i dużo dla siebie znaczyli. Jednak odejście Glasera, jego agenta przez ponad trzydzieści lat, nie zniechęciło Armstronga do kontynuowania działalności. Skoro tylko wyszedł na wiosnę ze szpitala i poczuł się wystarczająco silny do pracy, ruszył w trasę. Musiał teraz przystosować swe występy do własnych możliwości. Krótki oddech przeszkadzał mu w dłuższej grze na trąbce; także śpiewał z trudem, więc czasami wpadał

w redtativo. Śmierć wyciągała do niego rękę, a on wiedział o tym. Jednak nadal śpiewał i nadal tłumy przychodziły go słuchać. Podczas domniemanych siedemdziesiątych urodzin Armstronga odbyło się w Hollywood na jego cześć olbrzymie przyjęcie dla sześciu tysięcy siedmiuset gości, gdzie mistrzem ceremonii był Hoagy Carmichael. Tort urodzinowy miał cztery metry wysokości. Armstronga bolały nerki, ale zaśpiewał *Sleepy Time Down South*, *Blueberry Hill* oraz *Hello, Dolly*. Miłośnicy podarowali mu biały wiklinowy fotel bujany. „Nie jest jeszcze ze mną tak źle” - powiedział im. Wyglupiał się, żartował i dobrze się bawił.

Na początku 1971 roku znowu był w bardzo złym stanie. Doktor Zucker ponownie chciał wziąć go do Beth Israel, ale Armstrong odmówił. Poprzez agencję Glasera miał zakontraktowane dwutygodniowe występy w Empire Room w hotelu Waldorf Astoria, i upierał się, że chce tam zagrać. Nigdy nie powiedział, dlaczego akurat ten angaż tak wiele dla niego znaczył. Wiele razy grywał w tego rodzaju obiektach i prawdopodobnie nie miano by mu za złe, gdyby się teraz wycofał. Jednak on ciągle chciał występować.

Dwa tygodnie przed inaguracyjnym wieczorem był w gabinecie Zuckera. Siedział na kozetce do badań, z wysiłkiem chwytając powietrze. Zucker skomentował to potem w następujący sposób: „«Louie, możesz paść trupem podczas tego występu» - powiedziałem. Odparł: «W porządku, doktorze, nie dbam o to.» Usiadł na stole i dodał, wpadając w euforię: «Nie rozumiesz, Doc. Całe moje życie polega na tym, żeby dać w tę trąbę!» I siedział tak przez chwilę, jakby myśląc o grze. «Mam zapowiedziane występy i ludzie czekają na mnie. Zrobię to, doktorze, zrobię to.»”

Armstrong wynajął w hotelu pokoje w dla siebie i Lucille, skąd musiał tylko zejść dół, by wystąpić. Po skończeniu angażu zamierzał udać się prosto do Beth Israel Hospital. W wieczór inagurujący na widowni znaleźli się niektórzy z pracowników agencji Glasera. Był wśród nich Joe Sully, który załatwiał niektóre kontrakty Armstronga. Na pierwszym występie Sully zauważył sprawozdawcę telewizyjnego, który recenzował tego rodzaju imprezy natychmiast po ich obejrzeniu. Po występie Sully poszedł do pokoju Armstronga, żeby posłuchać, co powie ów komentator.

Sully wspomina: „Poszliśmy na górę, gdzie ten facet recenzował show, wieszając na Armstrongu psy. Naprawdę nie musiał używać takich słów.” Armstrong słuchał w milczeniu, a potem zszokowany i przerażony zwrócił się do Sully’ego: „Ale ty nadal będziesz mnie kontraktował, prawda, Joe?”

Po tych wszystkich zaszczytach, przebojowych płytach, występach dla koronowanych głów, po tych wszystkich nagrodach, po tysiącach artykułów gazetowych, zdjęciach w „Life”, okładkach w „Time”, po fachowych komentarzach w prasie jazzowej, po wielu filmach, mnóstwie występów telewizyjnych, tysiącach audycji radiowych - po tym wszystkim miał tak mało wiary w siebie, że załamał się po jednej paskudnej recenzji, wypowiedzianej przez jakiegoś podrzędnego komentatora i zapomnianej po pięciu minutach przez wszystkich, którzy ją słyszeli. Zabolało to Armstronga, ponieważ nic nie było w stanie zaleczyć ran, jakie wyniósł z dzieciństwa. Był tak wrażliwy jak przedtem.

By uczynić tę historię jeszcze bardziej dramatyczną, trzeba dodać, że był to ostatni kontrakt Armstronga. Gdy tylko jego występy w Waldorf Astoria

dobiegły końca, Louis poszedł do Beth Israel, gdzie ponownie Gary Zucker przywrócił mu pozory zdrowia. 5 maja, po pewnej poprawie, wrócił do domu, nadal czując słabość w nogach. Było z nim źle, ale jeszcze żył.

Sam Armstrong uważał jednak, że znów może grać. 5 czerwca czuł się na tyle dobrze, że poprosił Schiffa, by zebrał zespół na próbę. Położył się spać w dobrym nastroju. 6 czerwca, wczesnym rankiem, Lucille obudziła się z przecuciem, że stało się coś złego. Natychmiast wezwała Zuckera, który wziął po drodze Schiffa i obaj pomknęli do Corona przez ciche nowojorskie ulice. Kiedy przybyli na miejsce, Armstrong już nie żył. Przyczyną zgonu była niewydolność nerek, związana z niedoczynnością serca.

Spodziewając się od pewnego czasu, że coś takiego może nastąpić, Lucille zachowywała się w sposób bardzo opanowany. W istocie nie miała czasu na rozpamiętywanie poniesionej straty. Śmierć jej męża pograżyła w smutku cały świat. Wszystkie gazety pisały o tym, co się wydarzyło. Prezydent Nixon wygłosił oświadczenie: „Z powodu śmierci Louisa Armstronga pani Nixon i ja dzielimy smutek milionów Amerykanów. Był jednym z architektów prawdziwie amerykańskiej formy sztuki, niezależnym, pełnym indywidualności twórcą oraz artystą o światowej sławie, którego talent oraz wspaniały duch wzbogacały nas i dawały przyjemność.”²² „Down Beat” opatrzył artykuł pośmiertny nagłówkiem: „Zmarł jeden z największych ludzi XX wieku.” Odredakcyjne komentarze ukazały się we wszystkich najważniejszych gazetach, nawet w radzieckich „Izwiestiach”.

Uroczystości pogrzebowe transmitowane były przez ogólnokrajową telewizję. 8 czerwca, w czwartek, ciało zostało wystawione w National Guard Armory, na rogu Sześćdziesiątej Szóstej Ulicy i Park Avenue, co nastąpiło dzięki osobistemu wstawiennictwu prezydenta Stanów Zjednoczonych. Przed trumną przedefilowało dwadzieścia pięć tysięcy żałobników, zaś sama ceremonia pogrzebowa odbyła się następnego dnia w małym Corona Congregational Center. Armstrong nie był nigdy człowiekiem praktykującym, ale pragnął, by ceremonia odbyła się tam właśnie. Pogrzeb był skromny, jednak przybyło nań sporo wybitnych postaci, które niewiele miały wspólnego z prawdziwym Louisem Armstrongiem. Kiedy nagrywał płyty, które w przyszłości uczyniły go sławnym, nie miał wstępu do domów wielu spośród tych ludzi. Był tam Dick Cavett, gubernator Nelson Rockefeller, burmistrz Nowego Jorku John Lindsay. Trumnę nieśli: Bing Crosby, który nigdy nie zaprosił Armstronga do swego domu, Pearl Bailey, Frank Sinatra, Ella Fitzgerald, publicysta Earl Wilson, Johnny Carson, David Frost, Dizzy Gillespie. Przemawiał pianista jazzowy Billy Taylor, Peggy Lee zaśpiewała Modlitwę Pańską; disc jockey Fred Robbins wygłosił mowę. Armstrong miał w życiu kontakty z większością z tych ludzi, i z wieloma z nich okazjonalnie współpracował, ale to nie oni najbardziej kochali go za indywidualność dokonań muzycznych. Ze względu na prośbę Lucille nie było żadnej muzyki, oprócz śpiewu Peggy Lee; chociaż niektórzy mówili, że Louis chętnie posłuchałby nowoorleańskiego zespołu jazzowego. Zespoły takie zagrały potem w Nowym Orleanie na uroczystości poświęconej jego pamięci, która ściągnęła piętnaście tysięcy ludzi.

Lucille Armstrong, miła, energiczna kobieta pod siedemdziesiątkę, żyje dzisiaj w domu w Corona, który kupiła dla siebie i swego męża jakieś czterdzieści lat temu. Od tego czasu dzielnica podupadła nieco, ale dom jest

wygodny, wręcz bogaty, i oczywiście pełen pamiątek po Armstrongu. Lucille mówi o Louisie w czasie teraźniejszym i jest czasami proszona o uczestnictwo w imprezach, mających z nim związek. W East Bronx, w domu, który Louis kupił mu kilka dziesięcioleci temu, żyje także kuzyn Louisa, Clarence. I, o dziwo, żyje nadal siostra Louisa, Beatrice, znana jako Mama Lucy, mieszkająca w Nowym Orleanie. A najważniejsze, że nadal żyje w nas Louis Armstrong. Wielkie nagrania Armstronga z lat dwudziestych i trzydziestych są dzisiaj łatwiej dostępne, niż było to w momencie jego śmierci; a muzyczne śmieci pokrywa stopniowo mgła zapomnienia. Armstronga słucha teraz nowa generacja, która nie widziała go żywym. I będzie słuchany przez następne pokolenia, kto wie, jak jeszcze długo?

Nagrania The All Stars

Omówienie nagrań Armstronga od 1947 roku, kiedy porzucił fonnułą big-bandów, aż do jego śmierci, stwarza pewne problemy. Istnieje czterysta trzydzieści sześć oficjalnych zapisów oraz wiele innych, wydanych później. Około stu trzydziestu z nich zostało zarejestrowane z różnymi dużymi orkiestrami studyjnymi, sto dwadzieścia pięć z All Stars i sto czterdzieści w rozmaitych zestawieniach z innymi wykonawcami, jak na przykład z Ellą Fitzgerald, Dukiem Ellingtonem i Dave'em Brubeckiem.

Ogólnie biorąc, Decca przedstawiała Armstronga jako solistę dużych orkiestr studyjnych, śpiewającego popularne melodie tego okresu; Columbia miała skłonność do prezentowania go w bardziej jazzowym kontekście, a Verve zestawiał go przeważnie z innym nazwiskiem, używając małych zespołów jazzowych jako tła muzycznego. Za czteropłytowy album *Musical Autobiography*, który zawiera niektóre z najlepszych dokonań Armstronga z tego okresu, odpowiedzialny był Milt Gabler.

Jednakże te oficjalne nagrania stanowią zaledwie niewielką część płytowego dorobku Armstronga w tym czasie. Przez całe lata wydawano mnóstwo materiału pochodzącego z koncertów, filmów oraz występów radiowych, telewizyjnych i w klubach. W dziesiątkach firm na całym świecie ukazało się co najmniej tysiąc pięćset nagrań w różnych zestawieniach. Wiele z nich, wznawianych bez końca, pogrupowałem osobno. Hans Westerberg, który podjął się ciężkiego zadania uporządkowania i zidentyfikowania całości płytowego dorobku Armstronga, określa wiele spośród nich jako „upiory dyskografii”. Firmy nie tylko dokonywały miksów i łączenia nagrań, zarejestrowanych w różnym czasie, zacierając często ich tożsamość, ale w pewnych wypadkach kojarzyły ze sobą nagrania, które nigdy w tym kształcie nie zaistniały. Większość tych płyt jest już dawno wyczerpana, dostępna tylko w niektórych krajach, bardzo trudna do odnalezienia. Na dodatek wszystkiego firmy płytowe, stacje radiowe i telewizyjne oraz prywatni kolekcjonerzy mają prawdopodobnie drugie tyle zarejestrowanego w tym okresie materiału muzycznego, który nadal bywa niekiedy wydawany.

Samo zebranie tego dorobku w celu przestudiowania go stanowiłoby zadanie całego życia. Na szczęście znaczna część najważniejszych pozycji jest

nadal wznawiana i dostępna w sklepach muzycznych. Przy odrobinie wytrwałości można znaleźć wczesne koncerty, *Musical Autobiography*, najpopularniejsze przeboje, remaki kompozycji Kinga Olivera, czy nagrania utworów W. C. Handy'ego i Fatsa Wallera.

Wynik studyjnych sesji jest z reguły lepszy od zarejestrowanych na żywo koncertów. Stary mit, że muzycy jazzowi największą inspirację czują o czwartej nad ranem w zadymionej sali klubu, nie został udowodniony, a z całą pewnością nie jest prawdziwy w przypadku Armstronga. Przed szalejącą z zachwytu publicznością Louis mniej zastanawiał się nad tym, co robi, i częściej niż w studio nadużywał wysokich tonów. Z kolei podczas *toumées* często był zmęczony. Miał szczególny sposób oszczędzania swej energii. Lucille Armstrong opowiadała: „Jeśli został gdzieś zaproszony na przyjęcie, siadał na krześle i nie ruszał się z niego aż do chwili, kiedy trzeba było wyjść. Nie ścisnął wszystkim rąk. Nigdy i nigdzie nie wychodził przed występem. Nigdy nie jadał przed pracą. Robił to po skończonej grze. Męczyliśmy ludzi, trzymając ich na nogach do pierwszej lub drugiej w nocy, by nakarmili Louiego.”

Ciągle podróżowanie i występowanie każdej nocy wyczerpywało go, i nie można było oczekiwać, że w tych warunkach da z siebie tyle, ile zrobiłby wypoczęty w studiu. Wiele materiału zostało też nagrane w amatorskich warunkach i jest technicznie słaby.

Jak widzieliśmy, powrót Armstronga do małych zespołów studyjnych był stopniowy i nie planowany. Nagrania dokonane przez Feathera w związku z filmem *New Orleans* dla firmy French Swing, a potem serie koncertów w pierwszej połowie 1947 roku, zostały zarejestrowane z przypadkowymi grupami. Aż do października nie nagrywał formalnie jako Louis Armstrong z All Stars.

Jak podkreślano, Armstrong szybko popadł w rutynę i istnieje wielkie podobieństwo pomiędzy kolejnymi wydaniem płyt z występów koncertowych — nie kończące się wersje *Muskrat Ramble*, *Indiana*, *Black and Blue*, *Sleepy Time Down South*, *Struttin' with Some Barbecue* i, oczywiście, jego największych przebojów. Zmieniał ich układ w zależności od samopoczucia w danym momencie oraz podług tego, czego, jak sądził, publiczność od niego oczekuje - ale podstawowy repertuar pozostawał taki sam. W ostatnich latach życia grał wiele spośród melodii, jakie wykonywał w Town Hall Concert prawie dwadzieścia pięć lat wcześniej.

Okazało się, że przyzwyczajenie się do występów z małym zespołem zajęło Armstrongowi kilka miesięcy. W grupach składających się z dwunastu czy czternastu instrumentów bardzo często grał w górnych rejestrach, jakby to były solówki. Jednak 8 lutego 1947 roku, podczas koncertu w Carnegie Hall, był momentami bardzo dobry. Mouse Randolph, trębacz z zespołu Edmonda Halla, który w pierwszej połowie koncertu grał drugą trąbkę, wykonuje solo w *Tiger Rag* i jeszcze jedno w *St. Louis Blues*, bo - jak sądzę - w miarę trwania koncertu Armstrong miał coraz większe kłopoty z wargami. Jasne jest, że już wówczas nie miał tej elastyczności ust jak dawniej: raz zafalował przy graniu szesnastek *Save It Pretty Mama*. Istnieją jednak dobre momenty w *Confessin'*, w której ma kilka świeżych pomysłów, w *Dip-premouthe Blues*, gdzie dobrze gra chorus Olivera oraz w *Mahogany HaU*

Stomp, w którym daje wyśmienitą wersję swojego słynnego solo - tym razem z tłumikiem czasowym zamiast prostego, którego zwykle używał. Szczególnie szybsza część *Lazy River* zagrana jest z lekkim, zaraźliwym swingiem, otwartym opadającą frazą, w której nuty są opóźnione tak delikatnie, jak nigdzie indziej poza nagraniami Hot Five. A jego śpiew od początku do końca jest zachwycający.

Jednakże to koncert w Town Hall z 17 maja szczególnie podekscytował amatorów jazzu. W tym czasie big-band należał już do przeszłości i gwiazdorska obsada, zebrana przez Hacketta - z Teagardenem, Sidem Catlettem, Peanutsem Hucko - stanowiła wystarczający magnes, by przyciągnąć tłumy. Dla miłośników jazzu koncert ten oznaczał powrót dobrej muzyki. I istotnie, nagrania z niego zawierają znakomite wykonania. Teagarden jest w szczytowej formie - ma mistrzowskie solo podczas swojego wejścia w *St. James Infirmary*. Armstrong gra rozważnie i czysto. Bez wątplenia wcześniej zmuszony był pauzować przez jakiś czas ze względu na chorobę wrzodową, co pozwoliło wypocząć jego wargom. Atak ma ostry jak brzytwa, brzmienie delikatne, a w *Save It Pretty Mama* finałowy chorus jest kwintesencją prostoty, Louis wznosi się ponad zespół niczym jastrzęb, sięgając poziomu swych najlepszych dokonań. Prawdopodobnie najbardziej interesujące z jego występu podczas koncertu są cztery kwartetowe wersje niektórych starych melodii Hot Five, z samotnym Armstrongiem stojącym przed sekcją rytmiczną. *Big Butter and Egg Man* jest zepsute przez napięty finał w wysokich rejestrach, lecz w pierwszym z dwóch chorusów Louis rozwija ponad drugimi ośmioma taktami dwie długie, falujące frazy, które są całkiem odmienne od tych, jakie wykonywał w oryginale, ale mają w sobie wiele poprzedniego smaku. Porywająca, lepsza niż poprzednia, jest nowa wersja *Comet Chop Suey*, ponieważ zaraźliwie swinguje; a i *Dear Old Southland* jest lepsze niż oryginalne, pełne bluesowych nut, nieodparcie mocno oddziałuje. Obecni na koncertach (były dwa występy, jeden wczesnym wieczorem, a drugi o północy) wracali do domu porażeni odkryciem, że ten stary Louis, którego płyty już zdarli do cna, jest znowu w formie.

10 czerwca Armstrong wszedł do studia Victora, by nagrać cztery numery z zespołem ściągniętym głównie z orkiestry Eddie'ego Condon, grupy białych dixielandowców, którzy cieszyli się w tym czasie znaczną popularnością. Był wśród nich Jack Teagarden, któremu dano wiele miejsca na solówki; śpiewa też dwa duety z Armstrongiem i w ogóle jest w znakomitej formie. Jeden z tych duetów to remake starego bluesa, którego nagrali razem na V-disc jako *Play Me the Blues*. Pod tytułem „Jack Armstrong Blues” stał się on kłamrą ich repertuaru na tak długo, jak Teagarden był w All Stars. Armstrong gra cztery doskonałe chorusy, ze świeżymi pomysłami zawartymi szczególnie w drugim z nich. Jednak najlepszy jest podczas tej sesji w podaniu tematu *Someday (You'll Be Sorry)* jego własnej kompozycji. Uwielbiał ją i grał bez upiększeń, ale z tak delikatnym rozłożeniem nut, że jest niezwykle wzruszająca. W ósmym, dziewiątym oraz dziesiątym takcie kondensuje, a potem rozciąga melodię, w cudowny sposób demonstrując, jak skromnymi środkami można osiągnąć wielki, emocjonalny efekt.

Nadal jest w szczytowej formie kilka dni później, podczas godzinnej transmisji radiowej z Winter Gardens, w związku z premierą filmu *New*

Orleans. Zespół zasadniczo jest ten sam, co w czasie koncertu w Town Hall, i ponownie znakomicie gra Teagarden. Najlepszymi i bardzo „hot”, chociaż niezbyt subtelnymi, są *Muskrat Ramble* i *Way Down Yonder in New Orleans*, w których Armstrong gra dwa solowe chorusy. Pierwszy z nich jest na bardzo wysokim poziomie - wymyślny i skomponowany na długich, wznoszących się i opadających frazach, które w początkach kariery były tak istotne dla jego stylu. Otwierająca fraza Louisa jest długa na niemal sześć taktów i stosuje tylko dwie zagrywki na pokrycie środkowych ośmiu taktów. Postępując za solo puzonowym Teagardena, Armstrong gra kolejny chorus, wracając do oszczędniejszego stylu z jego okresu z big-bandami, wypełnionego jednak świeżymi zwrotami.

Niestety obietnice zawarte w tych początkowych koncertach nie zostają zaspokojone w późniejszym czasie. Bardzo szybko Armstrong ustanawia wzorzec występowania, któremu pozostanie wiemy przez resztę swego życia: granie na złamanie karku kolejnych wersji *Tiger Rag* i *I Got Rhythm*, ciągnięcie wokali ze starych i nowych przebojów, oddawanie fragmentów innym członkom grupy, żeby móc odpocząć. Regularnie też występowała Velma Middleton.

Pewien pogląd na jego występy daje koncert w Symphony Hall w Bostonie, z 30 listopada 1947 roku. Armstrong ma doskonałe momenty: gra znakomite solo w *Royal Garden Blues*, cudowna jest jego wiodąca gra z prostym tłumikiem w *On the Sunny Side of the Street*, ale trzy numery śpiewa Middleton i popisują się inni członkowie zespołu. Armstrong pauzuje przez prawie dwie trzecie koncertu. Pod koniec ma wargi tak zmęczone, że nic mu już nie wychodzi. I tak było już do końca - duża ilość odpadków z dobrymi momentami gdzieniedzie.

Po 1952 roku, kiedy odeszli zarówno Hines jak i Teagarden, poziom zespołu nieuchronnie się obniżył. Ci najwięksi muzycy w historii jazzu byli niezastąpieni. Chociaż przez zespół przewinęło się potem wielu dobrych instrumentalistów, nawet najlepsi spośród nich obniżali loty z powodu panującej w nim rutyny.

Od czasu do czasu publicyści jazzowi łajali Armstronga za takie komercjalizowanie swego talentu. Krytyk „New York Timesa”, John S. Wilson, powiedział o koncercie z 1959 roku: „Ironią losu jest to, że pan Armstrong grając teraz przed największymi audytoriami, nie uzasadnia zdobytej uprzednio sławy.”¹ Od czasu do czasu ludzie z przemysłu fonograficznego usiłowali zmusić go do grania większej ilości jazzu. W 1954 roku Columbia nagrała w jego wykonaniu wiązaną kompozycję W. C. Handy’ego. Momentami Armstrong gra dobrze, ale zbyt wiele miejsca poświęcono tu na komiczne pogwarki i śpiew Velmy Middleton. Album odniósł sukces komercyjny i w następnym roku, z lepszym wynikiem, Columbia ponowiła próbę z melodiami Wallera, wydanymi jako *Satch Plays Fats*. Armstrong gra piękny otwierający chorus w *Blue Turning Grey Over You*, z prostym tłumikiem - pozornie nie upiększone, jedno z tych klasycznych rozwinięć tematu, w jakich był mistrzem, po którym następuje, a melancholijnym wokalem, następne solo, znowu stosunkowo proste, ale ozdobione kilkoma świeżymi frazami, szczególnie w środkowej partii. (To solo wyraźnie pochodzi z innego nagrania.) Tempo jest bardzo wolne, ale w tym okresie im wolniej gra, tym

robi to lepiej; ma więcej czasu na zastanowienie się i brak elastyczności warg odgrywa mniejszą rolę.

Jednakże za największy sukces zespołu All Stars uważam zbiór czterech płyt długogrających, zarejestrowanych dla Dekki, i wydanych jako *Satchmo: A musical Autobiography of Louis Armstrong*. Nagrania te nie są pozbawione słabych miejsc, ale przeważa tu wyśmienita gra. Odpowiedzialnym za ten zbiór był Milt Gabler, który wcześniej nagrywał Armstronga śpiewającego popularne piosenki z big-bandami. Postanowił on nagrać Armstronga, wykonującego melodie z czasów swoich wielkich dni, ale później sięgnął do całej kariery Louisa. Znalazły się na tych płytach melodie pochodzące z repertuaru Olivera, niektóre bluesowe akompaniamenty, wiele spośród dokonań Hot Five i najwcześniejsze numery nagrane z big-bandami. Nie wszystkie z nich okazały się udane, ale w kilku Armstrong gra nawet lepiej niż przedtem.

Nagrania zostały dokonane w grudniu 1956 i w styczniu 1957 roku. (W istocie sześć spośród zawartych na płytach numerów zostało wziętych z wcześniejszych nagrań koncertowych, i jest znamienne, że nie osiągają one poziomu nowego materiału.) Album jest tak dobry, ponieważ Gabler uparł się, by Glaser zaangażował grupę do studia, jakby to były koncerty. Nagrania zostały dokonane przez zespół wypoczęty, nie mający za sobą całonocnych, wyczerpujących występów. Muzycy przychodzili do studia o siódmej wieczorem i grali jedynie przez jakieś trzy godziny. Według Gablera, mieli z tej pracy wiele radości. Innym powodem sukcesu było to, że pojawiło się tu wiele nowego materiału. Przez lata Armstrong śpiewał nieskończoną ilość razy *Lazy River* i *When You're Smiling*, ale jest mało prawdopodobne, by od nagrań w latach dwudziestych powracał kiedyś do *King of the Zulus* czy *Court House Blues*.

Nagrania połączone są krótkimi wstawkami słownymi, napisanymi przez Leonarda Feathera na podstawie uwag Gablera. Powielają one obiegowe opinie dotyczące osoby Armstronga, i w niektórych miejscach są nieścisłe: Louis mówi, że pierwszy duet z fortepianem nagrał w *Dear Old Southland*, a tymczasem był to słynny *Weather Bird*, nagrany półtora roku wcześniej.

Szczególnie dobre są cztery bluesy. Śpiewa je Velma Middleton, a Armstrong, przepuszczalnie na skutek instrukcji Gablera, ogranicza się jedynie do akompaniowania jej, tak jak podczas nagrań oryginalnych. I chociaż Middleton nie była nigdy dobrą śpiewaczką jazzową, tutaj radzi sobie całkiem nieźle. Armstrong jest wspaniały; przynajmniej tak dobry, jak na klasycznych już oryginałach, a w niektórych wypadkach nawet lepszy. Jego otwierający chór zbiorowy w *See See Rider*, który nagrał kiedyś z Ma Rainey, jest wypełniony wzruszającymi bluesowymi nutami, a w siódmym i ósmym taktach pierwszego chórusu, śpiewanego przez Middleton, brzmi także jego piękna fraza. Ta wersja *Reckless Blues*, którą nagrał z Bessie Smith tego dnia w styczniu 1925 roku, kiedy wykonali *St. Louis Blues*, stanowi jeden z najwspanialszych przykładów akompaniamentu bluesowego, jaki znam. Armstrong gra go z prostym tłumikiem i układa jedną naładowaną emocjami pomysłową frazę po drugiej, szczególnie w taktach trzecim, czwartym, siódmym i ósmym drugiego chórusu wokalnego. Podczas tych czterech nagrań, w wieku niemal sześćdziesięciu lat, jest nadal mistrzem bluesa.

Równie dobra jest jego gra w *King of Zulus*. Oryginalne nagranie zawiera

komiczne pogwarki, które, powtórzone tutaj, nie stanowią wielkiego nieszczęścia. Utwór jest w tonacji mollowej, i w oryginale Armstrong gra go wstrzemięźliwie. Natomiast w tej wersji jest namiętny, gwałtowny, wręcz dziki. Przez znaczną ilość czasu gra w górnych rejestrach, ale uważa na to, co robi. Jest to wspaniały występ -- pełen świeżości, niespodzianek i uczucia.

W *Potato Head Blues* Armstrong wkłada więcej wysiłku w powtórzenie wersji oryginalnej, a w słynnej sekwencji breaków wynajduje nowe rozwiązania, po których wykonuje przyjemne, lekko swingujące solo w średnim rejestrze, które jest lżejsze niż ciężko prowadzone oryginalne. Pod każdym względem jest to dobry występ.

A jest tego więcej: szczególnie dobre są *Everybody Loves My Baby*, *Two Deuces*, *I Can't Believe That You're in Love with Me* oraz *Memories of You*^ ale są także ciekawe momenty rozrzucone po całej serii tych nagrań. Istnieją, oczywiście, i kiksy: zbyt często Armstrong szamocze się, by sięgnąć górnych rejestrów, i są chwile, kiedy widać, że ma zmęczone wargi; dużo częściej gra jednak z ogniem, tak żywo, jak w dawnych czasach. Nawet w tym wieku Armstrong nie stracił wycucia jazzu, ani zdolności do swingu; gdyby jeszcze był bardziej pomysłowy, nikt by mu nie dorównał.

Jest to jednakże już wszystko, na co go było stać. Coraz rzadziej pojawiają się dobre momenty w jego grze. Po ataku serca, jaki przeżył w Spoleto w 1959 roku, stan zdrowia znacznie ograniczył jego możliwości. Powinien był się wycofać, by kompletować swój album z wycinkami, pisać wspomnienia i występować podczas uroczystości państwowych. Jednakże nie mógł się pogodzić z taką sytuacją. Swojego ostatniego oficjalnego nagrania dokonał w Nashville w sierpniu 1970 roku, z zespołem country, a w lutym 1971 roku, zaledwie cztery miesiące przed śmiercią, nagrał wiersz Clementa Moore'a *The Night Before Christmas*. W telewizji występował aż do ostatniego angażu w hotelu Waldorf Astoria, a potem, po kwietniu 1971 roku, nastąpiła cisza.

Natura geniuszu

Kiedy spoglądamy wstecz na całą karierę Louisa Armstronga, uderzają nas dwie rzeczy. Pierwsza - to nadzwyczajny wpływ, jaki wywarł na muzykę dwudziestego wieku. Jego piętno odcisnęło się dosłownie na wszystkim: jest prawie niemożliwością włączyć radio i nie usłyszeć czegoś, co ukształtował Armstrong. Druga - to gorzka konstatacja, dotycząca marnowania tego zdumiewającego talentu przez dwie trzecie czasu trwania jego kariery; gdyby bowiem Armstrong zamilkł po 1933 roku, kiedy odbył drugą podróż do Europy, nie zmieniałaby się nasza opinia co do niego. Żywa obecność Louisa w teatrach i salach tanecznych wzmocniła jego wpływ na muzyków jazzowych, szczególnie na trębaczy lat trzydziestych; ale w 1938 roku to Roy Eldridge stał się wzorem dla młodych instrumentalistów, takich jak Dizzy Gillespie, którzy nigdy nie uznali Armstronga za swego idola. Sława Louisa brała się z nagrań, których dokonał z Hendersonem, Hot Five oraz z bigbandami, zarejestrowanych dla Okeh i Victora. Z pozostałych, największy wpływ na muzyków miało kilka nagrań Dekki, dokonanych podczas sesji w styczniu 1938 roku, kiedy zarejestrowano *Jubilee*, *I Double Dare You* i *Struttin' with Some Barbecue*.

Jeszcze w 1957 roku, kiedy nagrywał *Musical Autobiography*, potrafił grać tak dobry jazz, jak nikt inny spośród żyjących. Zadęcie miał słabsze i nie posiadał dawnej inwencji, ale nadal - kiedy chciał - grał cudownie. Rzecz w tym, że przez większość tego okresu nie chciał grać dobrze. Nie znam innego amerykańskiego artysty, który by w podobnym stopniu roztrwonił swój talent. Dlaczego tak się działo?

Wydaje mi się, że były dwie przyczyny tego problemu - jedna kulturowa, a jedna charakterologiczna. Armstrong wyjął w środowisku, w którym nie istniało pojęcie artysty jako szczególnego człowieka, uświęconego przez swój talent, co dla innych było oczywiste od czasów epoki Romantyzmu. Czarnoskórzy Amerykanie nie mieli czasu na sztukę. Osiemdziesiąt procent życia poświęcali na pracę i sen. Dwadzieścia procent — rodzinie i obowiązkowi społecznym. Tylko tę niewielką resztkę, jaka pozostawała, wykorzystywali skwapliwie na dostępne im przyjemności. Nie czytali książek, bo byli analfabetami; nie chodzili do teatrów, sal koncertowych ani galerii sztuki, gdyż

istniały bariery przepisów rasowych. Jediną formę sztuki, jaką uprawiali, stanowiła muzyka.

Jeszcze przed urodzeniem się Armstronga amerykańscy Murzyni odkryli, że biały człowiek prędzej może zaakceptować czarnego piosenkarza i tancerza niż czarnego artystę. Miejsce Murzynów jest w przemyśle rozrywkowym, a nie w sztuce. W latach młodości Armstronga pogląd ten stał się tradycją - tradycją minstrela grającego z komicznym zacięciem, zbudowaną na stereotypowym wyobrażeniu o niezaradności czarnych.

W przypadku Armstronga efekt tego polegał dodatkowo na tragicznym niezrozumieniu faktu, iż od samego początku jazz stanowił gałąź przemysłu rozrywkowego. Muzycy jazzowi grali nie w salach koncertowych, tylko w kabaretach i teatrzykach, i w związku z tym uważali się raczej za artystów estradowych, niż za wirtuozów muzycznych.

W związku z tym Armstrong nie postrzegał swej profesji w ten sam sposób, jak pojmowali to wykształceni biali wielbiciel jazzu lat trzydziestych. Chociaż rzadko używał słowa „jazz”, to jeszcze rzadziej miał na ustach słowo „sztuka”. Dlatego też nie istniała nigdy dla niego kwestia sprzedawania się: zadowalał publiczność robiąc to, czego nauczyła go jego kultura.

Oczywiście każdy z nas może do pewnego stopnia uciec od związków z własną kulturą, ale Armstronga krępowało w tym również jego znikome wykształcenie. Był spętany tym, czym nasiąkł za młodu. Dlatego też, kiedy mówiono mu, by zaniechał swych - rodem ze statków rzecznych - popisów w górnych rejestrach i wykonywania sentymentalnych pieśni murzyńskich, nie rozumiał, o co chodzi? Czy ci wszyscy doradcy naprawdę spodziewali się, że odwróci się plecami do publiczności, która nie tylko uczyniła go bogatym i sławnym, ale także kochała go?

Jednak kultura, w której Armstrong wyrósł, nie była jedyną siłą, jaka go ukształtowała. Należy pamiętać o środowisku, w którym spędził dzieciństwo. Charakteryzowało je, jak widzieliśmy, nadzwyczajne ubóstwo - materialne i emocjonalne. Armstrong nigdy wówczas nie był pewien, czy zje przyzwitołą kolację; nigdy też nie miał pewności, czy znajdzie jakąś opiekuńczą dłoń. Jako dziecko z trudem mógł przeżyć. A potem, kiedy dobiegał trzydziestki, śpiewając i tańcząc na parkiecie Sunset Café zaczął gromadzić wokół siebie ludzi, którzy rozpromieniali się na jego widok, śmiali się, radowali, tupali i wołali o bis. W końcu miał coś własnego, czego za nic na świecie nie chciał wypuścić z rąk. To dlatego tak walczył z każdym konkurentem. Zbyt wiele znaczyłoby dla niego utracenie pozycji, którą zdobył.

Ta desperacka potrzeba kurczowego trzymania się bezgranicznej miłości, jaką oferowała mu publiczność, bardzo wiele wyjaśnia, gdy chodzi o Armstronga: grę na statkach rzecznych, uległość wobec białych, ustawiczny głód poklasku. Kiedy miał niemal sześćdziesiąt lat, powiedział Halberstamowi: „Najbardziej pragnę publiczności. Pragnę słyszeć jej aplauz.” W tej sytuacji głupotą jest oczekiwać, że dla jakiejś abstrakcyjnej „sztuki” miałby zrezygnować z estrady. A zatem niewykorzystanie w pełni talentu było spowodowane przez warunki, w których się urodził. Gdyby był biały, gdyby urodził się w innym miejscu i miał dobrego ojca, pewnie zostałby całkiem innym człowiekiem. Ale jakim? Kto może przewidzieć, czy gdyby przyszedł na świat w białej rodzinie z klasy średniej, nie zostałby na przykład lekarzem,

traktującym muzykę klasyczną jako hobby i grywającym w kwartecie kameralnym?

W dwudziestym wieku w Stanach Zjednoczonych uważano, że artysta musi być przede wszystkim uczciwy wobec siebie i nigdy nie tworzyć niczego ku zadowoleniu innych. Sztuka jest definiowana jako coś niekomercyjnego; i nie może być ani trochę popularna.

Artyści dawnych epok całkiem otwarcie dążyli do sławy, wychodząc z założenia, że taka jest cecha natury ludzkiej. Wielu spośród nich zdobyło ogromną popularność: Händel, Dickens, Byron, Tołstoj, Watteau... Z pewnością niektórzy z wielkich artystów również wtedy uważali, iż należy tworzyć sztukę dla sztuki, a nie po to, by podobała się publiczności. Jednak takie arcydzieła, jak *Makbet*, *Iliada*, *Wesele Figara*, *Król Edyp* czy freski w Kaplicy Sykstyńskiej zostały stworzone dla konkretnych ludzi przez artystów całkiem jasno wyrażających pewne idee. Jest oczywiste, że samo podobanie się publiczności nie szkodzi sztuce.

W *Doktorze Faustusie* Tomasa Manna narrator, niewątpliwie wyrażając opinię autora, powiada tak: „Mówiliśmy o związkach sztuki wyższej z popularną, o zmniejszaniu się rozziemu pomiędzy sztuką a dostępnością do niej, o sztuce wysokiej i niskiej, co w pewnym sensie zostało wywołane przez literaturę i muzykę doby Romantyzmu. Potem jednak nastąpił nowy, głębszy rozłam oraz alienacja pomiędzy sztuką dobrą a łatwą, wartą zachodu a rozrywkową, przodującą a przyjemną, która stała się jej przeznaczeniem. Czy byłoby sentymentalizmem powiedzieć, że muzyka - a stoi ona przed nimi wszystkimi - ze wzrastającą świadomością domaga się wyjścia ze swej szlachetnej izolacji, stanięcia na zwykłym gruncie i przemówienia językiem, który zrozumieliby nawet ludzie muzycznie niewykształceni?”¹

Z tego punktu widzenia skłonność Armstronga do komercji przyczyniała się do tego. Taki *West End Blues* został skomponowany wyłącznie dla rozrywki. Problem Armstronga polegał nie na tym, iż pragnął owacji publiczności, ale że nazbyt często stosował najbardziej oczywiste sztuczki, by to osiągnąć. Lub, lepiej byłoby powiedzieć, że rzeczy trudne w odbiorze nie pociągały jego publiczności, a wiele z muzyki, jaką zagrał w późniejszych stadiach swojej kariery, nie sięgało poziomu tego, na co byłoby go stać.

Widząc, do jakiego stopnia Armstrong zmarnował swój talent, tym większe ogarnia nas zdumienie, że wywarł taki wpływ na muzykę dwudziestego wieku. Zasięg tego oddziaływania jest tak ogromny, że łatwo jest się pomylić w jego ocenie, jeżeli nie popatrzymy nań z uwagą - niczym na rozległe, podziemne jezioro, które pojawia się na powierzchni to tu, to tam, przedzielone całymi kilometrami. W celu objęcia go w całości, musimy najpierw prześledzić wpływ Armstronga na jazz, a potem sposób, w jaki jazz oddziaływał na resztę muzyki.

W dwie pierwsze generacje muzyków jazzowych Louis Armstrong uderzył z siłą młota kowalskiego. Przeniósł ich w nową świadomość, pozostawiając tak oślepionych, że z początku nie rozumieli, jakiej ulegli przemianie. Spowodowane to było czterema aspektami jego gry, z których każdy mógł uczynić Armstronga ważną postacią w jazzie.

Pierwszy stanowiła jego zręczność techniczna - bogate, czyste brzmienie, mocne górne rejestry, czysty atak oraz szybkość, z jaką wykonywał najbardziej

skomplikowane pasaże. W znacznej części współczesna technika gry na instrumentach dętych została rozwinięta w wyniku naśladowania Armstronga przez amerykańskich muzyków z zespołów tanecznych lat trzydziestych oraz czterdziestych. Kiedy Armstrong zyskał rozgłos, o wielu technicznych umiejętnościach, dzisiaj uważanych za rzecz oczywistą, nikt jeszcze nie słyszał. Niektóre z jego cech mogły być porównywane z umiejętnościami innych instrumentalistów: Jabbo Smith miał dobre górne rejestry, Joe Smith piękny, czysty ton, a wirtuozi trąbki, tacy soliści jak B. A. Rolfe, grali precyzyjnie szybkie pasaże. Jednak Armstrong nie miał żadnych technicznych słabości, był mocny na każdym polu.

Po drugie, nawet dzisiaj jego umiejętności swingowania dorównuje niewiele muzyków jazzowych. Grając w najprostszy nawet sposób najbardziej tuzinkowe kompozycje, Armstrong wznosił się często w swingu ponad cały zespół, grający klasyczną melodię. Louis, bardziej niż ktokolwiek inny, pokazał światu, co to jest swing.

Trzecim czynnikiem była jego nadzwyczajna wyobraźnia, ta zdumiewająca zdolność do tworzenia nowinek i cudownych przebłysków melodii. W tym nigdy nie miał sobie równych w jazzie, a prawdopodobnie i w żadnej innej formie muzycznej od czasów wielkich europejskich kompozytorów dziewiętnastego wieku. Jak widzieliśmy, chociaż wiele z tych wspaniałych pomysłów było improwizowanych, tworzonych na poczekaniu, nad innymi pracował przez miesiące, a nawet przez lata. Niewiele muzyków stworzyło kiedykolwiek tak dużo nowych melodii.

W końcu Armstrong w najwyższym stopniu posiadał tę niezwykłą cechę komunikatywności, co sprawia, że słuchając go mamy takie wrażenie, jakbyśmy z nim rozmawiali o najważniejszych sprawach w życiu.

Każdy dobry instrumentalista jazzowy ma niektóre spośród tych cech, ale zaledwie kilku posiada je wszystkie. Benny Goodman swingował z Armstrongiem, Bix Beiderbecke obdarzony był nadzwyczajną inwencją muzyczną, Lester Young przemawiał do nas z bezpośredniością Armstronga, a wielu trębaczy, zaniedbując brzmienie, doszło do jego technicznej biegłości. Jednak żaden inny muzyk - nawet taki geniusz jak Charlie Parker - nie miał ich wszystkich w takim stopniu jak Louis Armstrong.

Ponadto, jak często się zdarza Armstrong zjawiał się we właściwym czasie. Kiedy odbył pierwsze występy z Oliverem i Hendersonem, amerykańscy muzycy jazzowi ciągle jeszcze dyskutowali nad tym, jak powinno się grać tę muzykę. Istniały dwie podstawowe linie rozwoju. Jedna, tak zwanego jazzu symfonicznego, rozwijana była przez Paula Whitemana, George'a Gershwina, Irvinga Berlina i rosnące wszędzie jak grzyby po deszczu zespoły taneczne. Była to muzyka głównie aranżowana. Od wcześniejszej muzyki tanecznej różniła się tym, że zależała bardziej od instrumentów dętych niż strunowych i, co ważniejsze, korzystała z rytmów ragtime'u i bardziej zaawansowanego wzorca, wypracowanego przez Original Dixieland Jazz Band. Druga linia wywodziła się z nowoórleańskich zespołów jazzowych - na początku od wpływowego Original Dixielanders, a potem od grup prowadzonych przez Olivera, Noone'a i ich naśladowców z Północy, którzy weszli do tego interesu na początku lat dwudziestych.

Nikt nie miał pewności co do tego, która droga jest słuszna. Z początku

biali muzycy i piszący o tej muzyce intelektualiści przyjmowali, że główną linią jest jazz „symfoniczny”, a muzyka uprawiana przez instrumentalistów nowoorleańskich i ich następców stanowi po prostu jej surowy wariant. Zespół Olivera oraz New Orleans Rhythm Kings pomogły zmienić ten punkt widzenia i w latach 1923-1924 muzycy, zarówno czarni jak i biali, zrozumieli, że to jest prawdziwa droga. Jednakże nawet w 1925 roku kwestia ta nie była ostatecznie rozstrzygnięta.

Potem zaczęły się ukazywać nagrania Armstronga i wątpliwości zniknęły niczym poranna mgła przegnana przez wschodzące słońce. Wszyscy przekonali się, jak należy grać tę muzykę. Niczego nie trzeba było wyjaśniać, nikomu nie trzeba było nic mówić. Należało naśladować Armstronga. Od tego momentu główna linia rozwoju jazzu biegła bezpośrednio przez dokonania Armstronga.

Istniał także inny kierunek, wiodący od Original Dixieland Jazz Band, a potem od New Orleans Rhythm Kings, przez Beiderbecke'a i innych białych ze Środkowego Zachodu, którzy zaczęli poznawać nową muzykę, zanim jeszcze Armstrong zabrał się do nagrywania. Linia ta przetrwała ruch dixielandowy w latach czterdziestych i nadal jest obecna w rozmaitych tradycyjnych dixielandowych i nowoorleańskich formach. Jednakże nawet ten prąd krzyżował się z linią Armstronga. W solowej grze uprawiających tę formę muzyków, takich jak Wid Bill Davison, Bobby Hackett i Humphrey Lytdeon, widać silny wpływ Armstronga.

Armstrong nie wynalazł jazzu. Został tę muzykę w stanie gwałtownego rozwoju i, chociaż nie możemy być tego pewni, jak wielu młodych, zaczął od naśladowania podziwianych instrumentalistów. Ponieważ jednak był geniuszem, znalazł pełniejszy wyraz tego, co już zastał. Był to rytmicznie zaawansowany ragtime, zbudowany na marszowych formach, z pewnym dodatkiem bluesa. Na tej bazie Armstrong stworzył nową formę, mającą niewiele wspólnego z marszami i równie odległą od ragtime'u.

Fascynującym zagadnieniem jest spekulacja na temat tego, jak wyglądałaby muzyka, gdyby Armstrong w ogóle nie istniał - fascynującym, gdyż nie ma sposobu, jak to sprawdzić. W latach 1925-1926, kiedy Armstrong dokonał głównego muzycznego uderzenia, zasadniczy ruch w jazzie polegał na wyparciu starego, nowoorleańskiego stylu przez bardziej muzycznie wyrafinowane (choć niekoniecznie bardziej skomplikowane) big-bandu, grające aranżowaną muzykę - zespoły Whitemana, Goldkette'a, Hendersona, Ellingtona i wielu innych mniej znanych liderów. W salach tanecznych i teatrach zaczęły dominować „symfoniczne” orkiestry jazzowe. Pod wpływem ragtime'u i zespołów nowoorleańskich big-bandu rozwinęły jazzowy rytmiczny puls - nieco sztywny z punktu widzenia standardów grup nowoorleańskich, ale nowoczesny i ekscytujący dla tancerzy. Stosowano także, za sprawą użycia tłumików, gardłowych tonów oraz innych technik, barwne brzmienie muzyków nowoorleańskich i pozostawiano miejsce na solówki jazzowe. To były te zespoły, o których około roku 1925 pisali intelektualiści; grujij, którymi interesowała się większość młodych wielbicieli jazzu oraz instrumentalistów. Z całą pewnością pomiędzy intelektualistami, którzy zawsze w kompozytorze widzieli centralną postać muzyki, przeważał pogląd, że ta nowa forma także stanie się muzyką komponowaną. W 1927 roku dowodząc tego wskazywano na *Black*

and Tan Fantasy Duke'a Ellingtona. Jestem przekonany, że gdyby Armstrong nie pojawił się wtedy, całą rzecz przejęliby kompozytorzy i owemu subtelnemu, rytmicznemu składnikowi jazzu, którego nie sposób zapisać na papierze, poświęcono by mniej uwagi. Wychowani na europejskiej tradycji muzycznej aranżery, tacy jak Ellington, Bob Redman, Bill Challis z The Goldkette Orchestra czy Ferde Grofé z Whitemanem zmierzali już w tym kierunku.

Jednak wówczas zjawił się Armstrong i nie miało już znaczenia to, czego życzyliby sobie intelektualści oraz kompozytorzy. To sami muzycy zdecydowali o zmianie, ponieważ nie mieli ochoty przez całą noc wpatrywać się w nuty: pragnęli robić to, co robił Armstrong. A znowu Louis nie był jedynym, który wywierał wpływ na muzyków jazzowych tego okresu. Pianistów pociągał Hines, grających na instrumentach stroikowych Sidney Bechet, „blacharzy” - Oliver, a szczególnie jego styl gry z tłumikiem. Mimo to pod koniec lat dwudziestych Armstrong stał się bezkonkurencyjny. Można było brać sobie za idola Becheta, jak to uczynili Buster Bailey i Johnny Hodges, ale Armstrong także stanowił wzór do naśladowania.

Z pewnością muzycy nie mieli wątpliwości co do znaczenia Armstronga. Dizzy Gillespie powiedział: „Louis? On jest podstawą trąbki w jazzie.” A Stan Kenton: „Nie ma co do tego dwóch zdań, że Louis Armstrong jest ojcem nowoczesnego jazzu.” Modernista Sun Ra stwierdził: „Jego wkład w rozwój jazzu jest niezmierny, ale wpływ na muzykę światową nie został jeszcze oszacowany.” Aranżer Oliver Nelson powiedział: „Nie mielibyśmy tego, co nazywamy muzyką amerykańską, gdyby nie on.”²² Kluczowa rola Armstronga w rozwoju jazzu jest jasna i - wydaje mi się - niekwestionowana. Co jednak z oddziaływaniem na resztę dwudziestowiecznej muzyki?

Pozostawiając na boku to, co nadal trzeba nazywać „muzyką klasyczną” - stateczną muzyką konserwatoriów - muzyka dwudziestego wieku podzieliła się na wiele odrębnych kategorii - rock, folk, country and western, blues chicagowski i inne.

Jednym z głównych źródeł wszystkich tych form jest jazz. Na przykład większość muzyki towarzyszącej filmom, programom telewizyjnym, odtwarzanej w supermarketach, windach i gabinetach dentystycznych pochodzi wprost ze swingowych big-bandów lat trzydziestych, ukształtowanych przez Hendersona, Ellingtona i temu podobne zespoły. Zwłaszcza rock, muzyka dominująca w drugiej połowie tego wieku, korzysta z jazzu jako jednego ze swych kamieni węgielnych. Najbardziej bezpośrednie źródło rocka stanowiła muzyka, którą nazywamy teraz rhythm and blues. Według Irwina Stamblera, wydawcy *Encyklopedii muzyki pop, rock i soul*, „można stwierdzić z całą pewnością, że w latach pięćdziesiątych rhythm and blues zrodził w USA muzykę rockową, a mniej więcej w tym samym czasie skiffle w Anglii. Wczesny rock w istotny sposób związany był z muzyką country.”²³ Z kolei rhythm and blues wyrósł z kombinacji jazzu i bluesa. Pojawił się w latach czterdziestych jako rodzaj skomercjalizowanej muzyki jazzowej, przeznaczonej dla miejskiej murzyńskiej publiczności. Pomiedzy bardziej znanymi wykonawcami znaleźli się T-Bone Walker, Big Jay McNeely oraz Arthur Crudup, który, według Johnny'ego Otisa⁴, wywarł największy wpływ na Eivisa Presleya.

Dominującą postacią w muzyce rhythm and bluesowej lat czterdziestych

był saksofonista jazzowy Louis Jordan, który w 1938 roku stworzył grupę, zwaną Louis Jordan and His Tympany Five. Muzyka zespołu, ozdobiona bluesem oraz niefrasobliwymi komicznymi lub erotycznymi tekstami, bazowała na jazzie - w istocie, często był to nawet czysty jazz. Zespół stanowił jedną z najpopularniejszych czarnych grup tego okresu, mającą sporo białej publiczności, i stał się wzorem do naśladowania dla wielu jemu podobnych. Stambler mówi: „W latach pięćdziesiątych Jordan odegrał ważną rolę w ewolucji stylu rhythm and bluesowego. Zatem Louis [Jordan] może być uważany również za prekursora rock and rolla.”⁵ Fats Domino, nowoorleański Kreol i jedna z gwiazd tego ruchu, powiedział: „Szałałem na jego punkcie. Słuchałem go całymi nocami.”⁶

Wzór dla zespołu Louisa Jordana stanowiła inna grupa, stworzona na potrzeby czarnego rynku muzycznego, a szczególnie dla rynku czarnych szaf grających - zapomniana dzisiaj Harlems Hamfats. W drugiej połowie lat trzydziestych ich płyty cieszyły się ogromną popularnością w szafach grających knajp dla czarnych. Hamfats zostali wymyśleni w Chicago przez impresaria muzycznego J. Mayo „Ink” Williamsa, który chciał nagrać dwóch bluesmanów z Missisipi - Joego i Charlie’ego McCoyów. Jako zespół towarzyszący dał im grupę jazzową, prowadzoną przez trębacza Herba Moranda. Według Paige’a van Vorsta, znawcy Hamfatsów, „...zespół ten z powodzeniem połączył blues nowoorleański z bluesem z delty Missisipi w coś, co prawdopodobnie było poprzednikiem rhythm and bluesa”.⁷ Zatem jazz był źródłem rhythm and bluesa, z którego w latach pięćdziesiątych wyrósł rock - i wszystko, co przyszło później. Stambler mówi: „Korzenie rocka i muzyki soul... tkwią w tak wczesnych formach, jak blues i big-bandowy swing, a nawet głębiej - w jazzie i ragtimie.”⁸

Związek Armstronga z tą linią dziedziczenia jest zadziwiająco prosty. Lider Hamfatsów, Herb Morand, był Kreolem z Nowego Orleanu, wzorującym się na Armstrongu - widać to w *Lake Providence Blues*, *Jam Jamboree* i w pierwszym przeboju grupy - *Oh Red*. Śpiewał poza tym w niesamowity sposób imitując wokalny styl Armstronga - na przykład w *Tempo De Bucket*. W zespole był basista John „Joe” Lindsay, który grał wcześniej w kierowanej przez Zilnera Randolpha orkiestrze Armstronga, oraz klawecista Odell Rand, grający w stylu nowoorleańskich Kreoli. Możemy zatem poprowadzić prostą linię od Armstronga, przez Herba Moranda i Jordana, do rhythm and bluesa lat pięćdziesiątych, a stamtąd do Billa Halleya i jego Komet oraz do Eivisa Presleya.

Podobnych związków jest jeszcze więcej. Louis Jordan grał w jednym z big-bandów Armstronga. Beatlesi zaczęli swój żywot jako zespół grający w przerwach pomiędzy grupami jazzu tradycyjnego, często grających melodie Hot Five. Zadziwiające, że i muzycy country byli coś winni Armstrongowi. Stambler wskazuje, iż Jimmy Rodgers, ogólnie uważany za ojca muzyki country and western, zawdzięczał wiele bluesowi, a w 1930 roku Armstrong akompaniował mu podczas nagrywania jednego z jego największych przebojów, *Blue Yodel No. 9*, który śpiewał z jazzowym swingiem. Jak widzieliśmy, czołowy wokalista lat trzydziestych, Bing Crosby, był jednym z białych, którzy tłoczyli się w Sunset, by posłuchać Armstronga i coś na tym skorzystać. Hogay Carmichael, jeden z najważniejszych twórców piosenek złotej ery

amerykańskiej muzyki rozrywkowej, był wielbicielem Armstronga i nagrywał wraz z nim. Fatsa Wallera zachęcił do śpiewu sukces Armstronga w kompozycji Wallera *Ain't Misbehavin* - jeżeli Armstrong mógł zejść tak daleko ze swoim głosem, czemu on nie mógłby tego dokonać? Czołowe gwiazdy trąbki ery big-bandów - Bunny Berigan, Harry James, Cootie Williams - wzorowały swą grę bezpośrednio na Armstrongu. W istocie styl solowej gry w big-bandzie całkowicie opierał się na tym, co zrobił Armstrong.

Tak więc bezpośredni związek Armstronga z różnymi formami muzyki dwudziestego wieku jest jasny. Jego wpływ oddziaływał głównie przez jazz, do którego ukształtowania się przyczynił, i który stał się kamieniem węgielnym tak wielu innych muzycznych dokonań. W muzyce dwudziestego wieku obecność Louisa Armstronga zauważalna jest dosłownie wszędzie - nieunikniona jak wiatr wiejący przez drzwi, przenikający przez okna i wślizgujący się do komina. Jest jak góra na środku drogi, którą można ominąć, ale nie sposób nie zauważyć jej istnienia.

Był całkowicie oryginalnym geniuszem, ponieważ niewielu ludzi miało wpływ na niego. Możliwe, że wziął nieco od Olivera; być może uszczknął coś od Buddie'ego Petita i innych. Jednak w nagraniach tych twórców, którzy mogli mieć wpływ na jego muzyczny rozwój, nie znajdujemy śladów bezpośredniego oddziaływania. Z całą pewnością jego gra wyrosła z muzyki, pośród której się wychował - ale nie było nikogo przed nim.

Zresztą nawet gdyby Armstrong nikogo nie ukształtował, gdyby nikt za nim nie podążył, pozostałaby jego muzyka - te skrzące się magiczne melodie, ten zaraźliwy swing, ten głos, mówiący o przyjemnościach życia i jego troskach. To, z całą pewnością, wystarczyłoby.

Przypisy

Znajdujące się w tekście cytaty, które nie są udokumentowane, pochodzą z wywiadów autora z przytaczanymi osobami. Niemal wszystkie wywiady zostały przeprowadzone w 1982 roku.

W notach zostały użyte następujące skróty: „Rutgers” oznacza nawiązanie do zapisów lub ustnych przekazów, znajdujących się w Institute Of Jazz Studies w Rutgers University; „Tulane” nawiązuje do ustnych przekazów pochodzących z William Hogan Ransom Archive of Jazz w Tulane University.

1. Nowy Orlean

1. Louis Armstrong, *Swing That Music* (London, New York: Longmans Green, 1936), i *Satchmo; My Life in New Orleans* (Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 1955).
2. Prywatna informacja.
3. Thomas Marc Fiehrer, *Louisiana's Black Heritage*, (New Orleans: Louisiana State Museum, 1979).
4. William Ivy Hair, *Carnival of Fury* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1976), 69.
5. Pops Foster, *Pops Foster* (Berkeley: University of California Press, 1971), 13.
6. Hair.
7. Martin Williams, *Jazz Masters of New Orleans* (New York: Da Capo, 1979), 2.
8. Henry Kmen, *The Music of New Orleans* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1966).
9. Nat Shapiro i Nat Hentoff, *Hear Me Talkin' to Ya* (New York: Dover, 1966), 3.
10. Foster, 15,16.

2. Rasa i seks

1. Hair, 14.
2. Ibid.
3. Foster, 65.
4. Hair, 88.
5. *Harper's* (listopad 1967).
6. Edward Larocque Tinker, *Creole City* (New York: Longmans, Green, 1953).
7. Jack V. Buerkle i Danny Barker, *Bourbon Street Black* (New York: Oxford University Press, 1973), 10.
8. Albert Ellis i Albert Abarbanel, *The Encyclopedia of Sexual Behavior* (London: The Corsano Co., 1961), 871.
9. Al Rose, *Storyville, New Orleans* (Tuscaloosa: University Of Alabama Press, 1974).
10. Blue Book facsimile.
11. Foster, 37.

3. Dorastanie

1. *Satchmo*, 25.
2. *Harper's* (listopad 1967), 66.
3. *Satchmo*, 25.
4. W *Satchmo* Armstrong podaje May Ann, a w książce Richarda Merymana *Louis Armstrong* występuje jako Mary Ann (New York: The Eakins Press, 1971). Jego wyciąg z rejestru podaje May. Jest niemal nierozdzielnie związana z imieniem Mayann, jak ją zawsze nazywano w rodzinie.
5. Jonathan Foose, Tad Jones i Jason Berry, *Up from the Cradle: A Musical Portrait of New Orleans, 1949-1980* (nie publikowane).
6. Prywatna informacja.
7. Tulane.

8. Tulane.

9. *Satchmo*, 7. Meryman (7) podaje „Jane’s Alley”, ale miesza to z miejscem, gdzie Armstrong dorastał, a nie gdzie się urodził.

10. Meryman, 7.

11. Donald Marquis, *The Search for Buddy Bolden* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1978), zawiera doskonałe omówienie punktów zbornych nowoorleańskich jazzmanów.

12. Rose, 178.

13. Lee Collins, *Oh Didin’t He Ramble* (Urbana: University of Illinois Press, 1974), 9.

14. *Satchmo*, 17.

15. Notka z okładki płyty *Louis Armstrong*, RCA Victor VPM 6044.

16. *Satchmo*, 22.

17. *Ibid.*, 27.

18. Rutgers.

19. Istnieje cenna literatura, omawiająca problem nieobecności ojca w rodzinie. Patrz m.in. Henry Biller, David B. Lynn, Mavis Hetherington.

20. Rutgers.

21. Rutgers.

22. Richard O. Boyer, „New Yorker” (8.07.1944).

4. Poprawczak

1. Znajdował się na rogu Conti Street i Rosedale Drive, pomiędzy obecnymi Time Saver i Fire Department Communications Building.

2. Foose i inni.

3. Prywatna informacja.

4. John Chilton, *A Jazz Nursery* (London: Bloomsbury Book Shop, 1980).

5. Collins, 16-17.

6. *Satchmo*, 34.

7. Arthur Hodes, *Selections from the Gutter* (Berkeley: University of California Press, 1977), 70.

8. James Lincoln Collier, *The Making of Jazz* (Boston: Houghton Mifflin, 1978), 299.

9. Rutgers, 2, 14.

10. *Satchmo*, 41.

11. Foose i inni.

12. „New Orleans Times-Picayune”, (22.08.1962).

5. Jazz narodził się w Nowym Orleanie

1. Collier, 61, zawiera pełniejsze omówienie formowania się jazzu.

2. **Anonimowo, cytowane w G. W.**

Cable, „The Century Magazine” (lut, 1886).

3. John W. Blassingame, *Black Nem Orleans* (Chicago: University of Chicago Press, 1973), 140.

4. Rudi Blesh i Harriet Janis, *They AU Played Ragtime* (New York: Oak Publications, 1971).

5. Ust do Rufusa C. Harrisa, Tulane Vert. File.

6. Tulane.

7. Rutgers, 3, 17.

8. Rutgers, 31.

9. Foster, 73.

10. Chris Goddard, *Jazz Away From Home* (London: Paddington Press, 1979).

11. Notatka z okładki płyty *New Orleans Rhythm Kings*, Milestone M-47020.

12. Michael Ullman, *Jazz Lives* (Washington, D.C.: New Republic Books, 1980), 18.

13. Alan Lomax, *Mister Jelly Roll* (Berkeley: University of California Press, 1950), 84.

14. Sidney Bechet, *Treat It Gentle* (New York: Da Capo Press, 1975), 52.

6. Terminator

1. W przeciwieństwie do szeroko rozpowszechnionego poglądu, te początkowe zespoły jazzowe nie używały banjo ani tub kontrabasowych, ale kontrabasów i gitar. Armstrong mówi to osobiście w wywiadzie wydrukowanym na Mark56 Records. Potwierdza to badanie reprezentatywnej próbki fotografii dwunastu wczesnych zespołów jazzowych, na których nie ma ani jednej tuby i jest tylko jedno banjo. Banjo oraz tuby stały się modnymi instrumentami używanymi przez jazzowe i taneczne zespoły dziesięć lat po I wojnie światowej.

2. Hodes, 120.

3. Tulane.

4. Hodes, 120.

5. Shapiro i Hentoff, 22.

6. Tulane.

7. Shapiro i Hentoff, 48.

8. *Ibid.*, 46.

9. Meryman, 16.

10. Tulane.

11. „Jazz Records”, niezidentyfikowana zszywka w Rutgers Vert. File.

12. Rutgers, 8.

13. Bechet, 176.

14. Meryman, 21-22.

15. Ibid.
16. „Record Changer”, sierpień 1947.
17. Niezidentyfikowany wycinek, Rutgers Vert. File.

7. Profesjonalista

1. H. O. Brun, *The Story of the Original Dixieland Jazz Band* (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 1960).
2. Harold F. Gosnell, *Negro Politicians* (Chicago: University of Chicago Press, 1935), 15.
3. Gilbert Osofsky, *Harlem: The Making of a Ghetto* (New York: Harper and Row, 1963).
4. Curtis Jerde, osobista informacja.
5. Shapiro i Hentoff, 49.
6. W istocie Chilton mówi, że lekarz doradził Ory'emu „mieszkać w wilgotnym klimacie”, ale przypuszczam, iż drukarz zgubił słowo „mniej”.
7. Tulane Vert. File.
8. Ma rabie, „Jazz Record”, marzec 1946.
9. Catalano, niezidentyfikowany wycinek z „Down Beat'u”, Rutgers Vert. File.
10. „Record Changer”, luty 1952.
11. Dewey Jackson, w Hodes, 210.
12. „Jazz Record”, marzec 1946.
13. Ibid.
14. Tulane Vert. File.
15. Zapis wywiadu przeprowadzonego przez George'a Hoefera, Rutgers Vert. File.
16. Foster, 106.
17. Williams, 183.
18. Wywiad przeprowadzony przez autora.
19. Richard M. Sudhalter i Philip R. Evans, *Bix, Man & Legend* (New Rochelle: Arlington House, 1974), 39.
20. „Record Changer”, (lipiec-sierpień 1950).

8. Chicago

1. Herbert Asbury, *Gem of the Prairie* (New York: Knopf, 1940).
2. Allan H. Spear, *Black Chicago: The Making of a Negro Ghetto* (Chicago: University of Chicago Press, 1967), 191.
3. Spear, 24.
4. Osofsky, 39.
5. Otis Ferguson, *The Otis Ferguson Reader* (Highland Park: December Press, 1982), 31.
6. Z programu Spiritual To Swing Concert, 1938.

7. Foster, 65.
8. Erie Waller, *Chicago Uncensored* (New York: Exposition Press, 1965), 45.
9. Ibid., 61.
10. Ibid.
11. Ibid.
12. List do autora.
13. „Record Changer”, listopad 1947.
14. Walter C. Allen, *Hendersonia* (Highland Park: Jazz Monographs 4, 1973, 63).
15. Czame oraz branżowe gazety lat dwudziestych pełne są doniesień o radiowych występach zespołów jazzowych: „Chicago Defender” (7.05.1927) recenzuje transmisję Clarence'a Williamsa z Nowego Jorku; ta sama gazeta (z 23.03.1927) omawia występ Carrola Dickersona z Armstrongiem, transmitowany z Savoyu w Chicago; „Variety” (z 21.01.1925) donosi, że Leroy Smith jest transmitowany dwukrotnie w nocy z Connie's Inn. Patrz także Allena *Hendersonia*, 114.
16. „Melody Maker” (wrzesień 1932).
17. Dave Peyton, „Chicago Defender”, (17.09.1927).
18. Hammond, „Melody Maker”, (listopad, 1931).
19. Hammond, „Melody Maker”, (grudzień, 1932).
20. S. Frederick Starr, *Red & Hot: The Fate of Jazz in the Soviet Union* (New York: Oxford University Press, 1983), 102.
21. Ibid.
22. Ferguson, 31.
23. Chris Albertson, broszura do zbioru nagrań Louisa Armstronga, (Time-Life, 1978), 15.
24. *Satchmo*, 180.
25. Shapiro i Hentoff, 103.
26. „Saturday Review of Literature”, (4.07.1970).
27. Albertson, broszura „Time-Life”, 13.
28. *Satchmo*, 186.
29. Meryman, 30-31.
30. Ibid., 31.
31. Roland Gelatt, *The Fabulous Phonograph* (New York: Collier Books, 1977), 191.
32. Istnieje niewielki zbiór tych wczesnych nagrań, skatalogowany w Country Music Museum w Nashville, Tennessee.
33. „Chicago Defender”, (2.03.1923).

9. Creole Jazz Band

1. Przyjmuje się powszechnie, że te

wczesne zespoły grały głównie w akordach używanych zwykle przez orkiestry wojskowe: G, C, F, B, Es, As, d-moll, g-moll, c-moll. Utwory nagrane z niewłaściwą prędkością przy odtwarzaniu zmieniają tonację. Zwykle można stwierdzić, jaki akord rzeczywiście jest grany, i obliczyć, czy nagranie zostało dokonane zbyt szybko, czy zbyt wolno.

2. Dave Peyton, „Chicago Defender”, (1.12.1928).

3. Tulane Vert File. <

4. Robert Bowman, *The Question of Improvisation and Head Arrangement in King Oliver's Creole Jazz Band*, praca magisterska, York University, Toronto, 1982.

5. Czasami trudno jest stwierdzić, czy dyszymy grę Armstronga, czy Olivera. Walter C. Allen oraz Brian Rust dokonali uważnej analizy tych nagrań i w zasadzie zgadzam się z ich rozstrzygnięciami. Skłaniam się jednakże do przyznania Oliverowi większego udziału, niż oni to uczynili. Ja, na przykład, wahałbym się, któremu z nich przypisać tłumione solo w *Sweet havin' Man*, które - jak sądzą - gra Armstrong. Allen i Rust przyznają Oliverowi czterotaktowy break, który zawarty jest w solo Armstronga w wersji *Riverside Blues*, nagranej dla Paramount, a ja nie widzę powodu, by sądzić, że nie jest to cały czas Armstrong. Solówki w *Riverside Blues*, *Chimes Blues* i *Froggie Moore* są bez wątpienia Armstronga. Najwyraźniej Armstrong gra także zespołowy chorus, poprzedzający słynne solo Olivera w *Dippermouth Blues*, breaki w *Tears*, dwa breaki w *I Ain't Gonna Tell Nobody*, wprowadzenie w duecie do *Krooked Blues*, oraz break i duet z klarnetem w *Working Man's Blues*.

6. Shapiro i Hentoff, 209.

10. Nowy Jork

1. Zapis wywiadu, prawdopodobnie dokonanego przez Gorge'a Hoefera, Rutgers Vert. File.

2. Lii Hardin Armstrong zawsze twierdziła, że przeniosta się do Chicago w 1918 roku, ale jej nazwisko nie pojawiło się na Uście Fisk University po semestrze wiosennym 1916 roku. Przypuszczam, że w późniejszym czasie, w celu ukrycia prawdziwego wieku, zmieniła szczegóły dotyczące swego życia.

3. »Down Beat», (1.06.1951).

4. Nie zidentyfikowane wycinki, Rutgers Vert. File.

5. Albertson, broszura „Time-Life”, 15.

6. Shapiro i Hentoff, 101.

7. Albertson, broszura „Time-Life”, 15.

8. Rutgers, 7, 4.

9. Rutgers, 12.

10. Nie datowane wycinki „Down Beat”, Rutgers Vert. File.

11. Shapiro i Hentoff, 185.

12. Rutgers, 6.

13. „Record Changer”, (lipiec-sierpień, 1950).

14. Albertson, broszura „Time-Life”, 15.

15. Patrz Collier, 57, 177 ff, do dalszych omówień.

16. Allen, *Hendersonia*, 113, 114.

17. Shapiro i Hentoff, 202.

18. „New York Times Sunday Magazine” (2.03.1930).

19. „New York Times”, (22.09.1924), 1:4.

20. Osofsky, 121.

21. „Variety” (14.10.1925).

22. „Variety” (21.01.1925).

11. Fletcher Henderson

1. Allen, *Hendersonia*, 125.

2. „Record Changer”, (lipiec - sierpień 1950), 15.

3. Ibid., 6.

4. Leonard Feather, *From Satchmo to Miles* (New York: Stein and Day, 1974), 32.

5. Stanley Dance, *The World of Earl Hines* (New York: Charles Scribners' Sons, 1977), 49.

6. Rutgers, 2, 38.

7. Shapiro i Hentoff, 101.

8. „Life”, (15.04.1966).

9. Williams, 266.

10. „Harper's”, (listopad 1967).

11. Hodes, 85.

12. „Amsterdam News”, (28.01.1925).

13. „New York Age”, (4.04.1925).

14. „Variety”, (16.09.1925).

15. Shapiro i Hentoff, 206.

16. Ibid.

17. Ibid., 213.

18. Allen, *Hendersonia*, 134.

19. Sudhalter i Evans, 100, 101.

20. Max Jones i John Chilton, *Louis* (Londyn: Studio Vista, 1971), 208.

21. Ibid., 211.

22. Wywiad radiowy, *Louis Armstrong talks about Louis Armstrong*, Mark56 Record).

23. Hodes, 83.
24. „Record Changer”, (lipiec-sierpień, 1950), 15.

12. Akompaniator bluesowy

1. Chris Albertson, *Bessie* (New York: Stein and Day, 1972).
2. „Record Research”, (listopad/grudzień 1956).
3. Williams, 107.
4. Ibid., 111.
5. Williams był łowcą talentów i organizatorem sesji nagraniowych dla OKeh, i jeżeli nawet nie wiązał go kontrakt z wytwórnią, byłoby mu niezręcznie nagrywać pod własnym nazwiskiem dla innej firmy płytowej.
6. Gunther Schuller, *Early Jazz* (New York: Oxford University Press, 1968), 263.
7. Frank Driggs, broszura do *The Fletcher Henderson Story* (CBS 66423).
8. „Variety”, (7.10.1925).
9. Shapiro i Hentoff, 205.
10. Stanley Dance, *The World of Duke Ellington* (New York: Charles Scribners' Sons, 1970), 104.
11. Ibid., 95.
12. Bud Freeman, *You Don't Look Like a Musician* (Detroit: Balamp Publishing, 1974), 14.
13. Dicky Wells, *The Night People* (Boston: Crescendo Publishing, 1971), 33.
14. „Melody Maker”, (grudzień 1928).
15. Goddard, 292.
16. Shapiro i Hentoff, 185.
17. Albertson, broszura „Time-Life”, 16.

13. Piosenkarz

1. Asbury, 339.
2. Frederic M. Thrasher, *The Gang* (Chicago: University of Chicago Press, 1936).
3. Ibid., 445.
4. Dance, *The World of Earl Hines*, 47.
5. Rutgers, 4, 23.
6. „New Yorker”, (2.01.1965).
7. „Chicago Defender”, (26.02.1927).
8. „Chicago Defender”, (14.05.1927).
9. „Chicago Defender”, (7.11.1925).
10. Shapiro i Hentoff, 109.
11. Albertson, broszura „Time-Life”, 25.
12. Jones i Chilton, 92.
13. Ibid.
14. Rutgers, 4, 44.
15. „Ebony”, (sierpień 1954).

16. Foster, 162.
 17. Albertson, broszura „Time-Life”, 25.
 18. Dance, *The World of Earl Hines*, 45.
 19. Milt Hinton, „Jazz Journal”, (listopad 1981).
 20. Rutgers, 589.
 21. Rutgers, 58.
 22. Freeman, 15.
 23. Dance, *The World of Earl Hines*, 45.
 24. Ibid., 194-95.
 25. „Chicago Defender”, (23.01.1926).
 26. Rutgers, 2.
 27. „Chicago Defender”, (9.10.1926).
 28. „Chicago Defender”, (19.06.1926).
 29. Na słuch trudno jest określić, kiedy Armstrong przerzucił się z kornetu na trąbkę. Problem polega na tym, że od połowy lat dwudziestych stary, akustyczny system nagraniowy zastępowany był stopniowo przez nowy - elektryczny. W związku z tym z sesji na sesję zmieniano się brzmienie Hot Five. (Tylko pierwsza sesja była zapisywana w systemie akustycznym; pozostałe w elektrycznym.) Uważa się powszechnie, że po raz pierwszy Armstrong używał trąbki podczas nagrań z maja 1927 roku, które zostały wydane jako *Louis Armstrong and His Hot Seven*; zgadzam się z tą opinią. Jednakże z pewnością grał na trąbce już wcześniej, podczas występów na żywo, prawdopodobnie wprowadzając ją stopniowo.
 30. „Record Changer” (lipiec-sierpień 1950), 21.
 31. „Chicago Defender”, (30.07.1927).
 32. „Chicago Defender”, (6.08.1927).
 33. „Chicago Defender”, (19.05.1926).
 34. „Chicago Defender”, (19.05.1928).
 35. Shapiro i Hentoff, 110-11. Sigleton potwierdza tę historię, ale mówi, że miała miejsce w Metropolitan Theatre.
 36. „Down Beat”, (15.07.1965).
 37. Asbury, 242.
 38. „Chicago Defender”, (2.03.1929).
14. Hot Five
1. Mam wszystkie płyty Hot Five, oznaczone kropkami do ustawienia określonych prędkości.
 2. Nie ma wzmianki o śmierci Mayann Armstrong w zapisach Cook County. Jednakże w „PM” (13.06.1947), cytowany jest Louis, który mówi, że jego matka zmarła w 1927 roku. Sesja *Savoy Blues* odbyła się 13 grudnia 1927.
 3. Były nagrania w duecie z Jelly Roll

Mortonem i Kingiem Oliverem, dokonane w grudniu 1924 roku dla Autographu. Firma eksperymentowała z nowym, elektrycznym systemem zapisu i we wrześniu dokonała dwóch nagrań z zespołem Mortona, które pod względem technicznym okazały się bardzo udane. Przypuszczam, że dograno te duety, by sprawdzić, czy nie da się odnieść wiśK2Ego sukcesu z mniej^m asfofan.

4. John Wilson, broszura „Time-Life”, 38.
5. Rutgers, 3, 52.
6. John Wilson, broszura „Time-Life”, 38.
7. Ibid.

15. Na rozstaju

1. „Phonograph Monthly Review”, (listopad 1929).
2. „Phonograph Monthly Review”, (kwiecień 1930).
3. „Disques”, (wrzesień 1932).
4. Cytowane przez Joe'go Sully podczas wywiadu z autorem.
5. „Life”, (15.04.1966).
6. Rutgers, 3, 99.
7. Foster, 165.
8. Rutgers, 4, 41.
9. Rutgers, 2, 58.
10. Ibid.
11. Cytowane przez Marshalla Browna w wywiadzie udzielonym autorowi.
12. „Reporter”, (2.05.1957).
13. „Chicago Defender”, (16.03.1929).
14. Shapiro i Hentoff, 281.
15. Meryman, 38.
16. Rutgers, 4, 25. Szczegóły dotyczące tego okresu kariery Armstronga podawane są różnie przez uczestników zdarzeń.
17. Osofsky, 135.
18. Ibid.
19. Ibid., 182.
20. „Variety”, (13.03.1929).
21. Marshall W. Stearns, *The Story of Jazz* (New York: Oxford University Press, 1956), 184.
22. „New York American”, (21.06.1929).
23. „New York Evening Journal”, (21.06.1929).
24. Fats Waller, *Here Tis*. Jazz Archive Recording JA-7.
- 2a'. „New York Times”, (21.06.1929).
26. „New York Age”, (29.06.1929).
27. „Chicago Defender”, (10.08.1929).
28. „Variety”, (03.04.1929).
29. „New York Age”, (12.10.1929).
30. Rutgers, 4, 28.

31. Rutgers, 4, 30.
32. Rutgers, 4, 34.
33. Ibid.
34. Rutgers, 4, 41.
35. Rutgers, 4, 37.

16. Kłopoty i zamieszanie

1. „Chicago Defender”, (15.02.1930).
2. Wywiad przeprowadzony przez autora.
3. „Chicago Defender”, (22.09)1928).
4. Wilson, broszura „Time-Life”, 42.
5. „Variety”, (12.11.1930).
6. David Meeker, *Jazz in the Movies* (New Rochelle: Arlington House, 1977).
7. Dance, *The World of Earl Hines*, 146.
8. Waller, 48.
9. John Hammond, *John Hammond on Record*, (New York: Summit Books, 1977), 105.
10. „Variety”, (12.19.1930).
11. Ralph Berton, *Remembering Bix* (London: W. H. Allen, 1974), 389.
12. Jones i Chilton, 124. Niektóre spośród dyskografii wymieniają Lii Armstrong jako obecną podczas nagrania *Blue Yodel 9*, w którym z całą pewnością brał udział i Armstrong. Nagranie zostało dokonane w Hollywood w 1930 roku, co mogłoby sugerować, że Lii i Louis byli nadal ze sobą; jednakże istnieje prawdopodobieństwo, iż to nie Lii występuje w nagraniu Rogersa.
13. „Saturday Review” (25.09.1971).
14. Ibid.
15. Nat Hentoff i Albert J. McCarthy, *Jazz*, (New York: Da Capo Press, 1975), 177.
16. Rutgers, 2, 14.
17. Lil Armstrong przypisuje sobie autorstwo *Struttin' with Some Barbecue, Got No Blues, Two Deuces, Hotter Than That, I'm Not Rough* i innych. Sąd zgodził się z jej argumentacją. Mnie chodzi tu o to, że wkład kompozytora do wielu melodii jazzowych jest trudny do oszacowania. Na przykład *Hotter Than That* zbudowana jest na bardzo prostej sekwencji akordów, jak każda melodia, i trudno jest o jakieś rozstrzygnięcie. Uważam, że Lii wygrała w sądzie, gdyż Louis nie zdecydował się na walkę z nią.
18. Wywiad przeprowadzony przez autora.
19. „Harper's”, (listopad 1967).
20. Rutgers, 1, 61.
21. Rutgers, 1, 73.

22. „New York Age”, (20.02.1932).

23. Istnieją pewne wątpliwości co do datowania tych filmów. Nakręcono je w Fort Lee, w New Jersey, prawdopodobnie oba w tym samym czasie. Fotosy z *Rhapsody in Black and Blue* ukazują Mike'a McKendricka, co sugeruje niedwuznacznie, iż pochodzą ze stycznia lub lutego 1932.

24. Meryman, 39.

25. „Melody Maker”, (lutu 1932).

17. Pierwsze nagrania big-bandowe

1. Freeman, 9.

2. Wilder Hobson, *American Jazz Music* (New York: W. W. Norton, 1939), 120.

3. Rudi Blesh *Shining Trumpets* (London: Cassell, 1949), 387.

4. Sidney Finkestein, *Jazz: A People's Music* (New York: Da Capo Press, 1975), 162.

5. Notatka z okładki płyty *Louis Armstrong V. S. O. P.*, Epic EE 22019.

6. „Chicago Defender”, (23.01.1937). Scoville Browne wspomina o operacji „poli-pów”.

7. „Esquire”, (marzec 1954).

8. „New Orleans”, (kwiecień 1977).

9. Ibid.

18. Europa

1. Robert Goffin, *Jazz: From the Congo to the Metropolitan* (New York: Da Capo Press, 1975), 82 - 83.

2. Ibid., 139.

3. „Down Beat”, (26.08.1946).

4. „Melody Maker” (24.03.1934).

5. Wywiad przeprowadzony przez autora z Harrym Goldem oraz Harrym Franci-sem, brytyjskimi muzykami, którzy od lat dwudziestych występowali w Londynie.

6. „Down Beat”, (26.08.1946).

7. Nie publikowany rękopis, 114.

8. „Harper's”, (kwiecień 1926).

9. Niektóre przykłady opinii Darrella, wyrażonych w „Phonograph Monthly Review”: „*Black Bottom Stomp* i *The Chant* Mortona to bardzo żywe nagrania” (grudzień 1926); Clara Smith jest „wielką piosenkarką bluesową” (kwiecień 1927); wokół Armstronga w *Hotter Than That* „zaczniemy wszystko, co do tej pory słyszałem” (marzec 1928); gra Armstronga na trąbce w *Muggles* i *Knockin' a Jug* „jest ekscytująca jak zawsze” (wrzesień 1929); „Louis Armstrong potwierdza swój nieodmiennie wysoki poziom”

w *Some of These Days* (listopad 1929); *Black and Tan Fantasy* Ellingtona jest „nadzwyczaj interesujące... Waszyngtończycy łączą melodyjność z pewnymi zdumiewającymi, ekscentrycznymi efektami instrumentalnymi. To nagranie różni się od innych przez unikanie skrajności, bo chociaż „akrobacje” są wyjątkowo oryginalne i uderzające, są wykonywane z poczuciem artyzmu. To utwór, którego każdy powinien posłuchać” (lipiec 1927). Darrell popełnił pewne błędy: nie podobała mu się, na przykład, gra Armstronga na trąbce w *Hotter Than That*. Jednak po pewnym czasie upewnia się przy swoim i w kwietniu 1930 roku pisze: „Gwiazdą OKeh jest zdumiewający Louis Armstrong, którego orkiestra kroczy od jednego olśniewającego sukcesu do drugiego, bez żadnego obniżenia lotów w wyrazistości i indywidualizmie gry.” Oczywiście amerykańscy muzycy i miłośnicy jazzu byli doskonale świadomi istnienia tych nagrań, ale kiedy ukazały się pierwszy raz, nikt nie recenzował ich tak wnikliwie.

10. „Melody Maker” (listopad 1929). Gazeta była w istocie branżowym piśmie dla muzyków z zespołów tanecznych i tylko okresowo zajmowała się jazzem. Konsekwentnie dawała niskie noty wczesnym klasycznym jazzu: połączone nagrania Mortona - *The Chant* i *Black Bottom Stomp* - określiła jako „kiepską rozrywkę” (styczeń 1927); śpiew Armstronga w *Georgia Bo Bo* był „krzykliwy i niemuzyczny” (maj 1927); Henderson oraz Ellington „w sposób mało wyszukany podniecali rytmem” (wrzesień 1927). W maju 1927 roku pismo określiło Bixa Bidlebecka (sic!) „zwykłym amatorem, który gra tylko dla zabawy. Jak wielu wielkich artystów, jest na wpół obłąkany”. Jednakże piszący te słowa nie słyszał ani jednego nagrania Beiderbecke'a.

11. „New York Times”, (4.09.1932), IX, 6:1.

12. Lektura książki *Hot Jazz* Panassiego przypomina wymacywanie przedmiotu ukrytego pod kołdrą. Nigdy w ten sposób nie określi się dokładnie jego kształtu. Opowieść Panassiego o początkach jazzu jest fantasmagoryczną bajką o Murzynach pracujących na groblach, śpiewających melodie w rodzaju *St. Louis Blues*. Najoczywieściej, nie słyszał nigdy nagrań The Oliver Creole Jazz Band i myli się co do olbrzymiego wpływu Original Dixieland Jazz Band. Pisze: „Po

wojnie niektórzy biali muzycy odwrócili się od Kinga Olivera, by stworzyć bardziej wyrafinowaną gorącą muzykę” (s. 28); a przecież było całkiem na odwrót. Niepomny także na całą nowoorleańską tradycję twierdzi, że styl „hot” pojawił się w 1926 roku (s. 38). Mówi, iż Beiderbecke znajdował się pod wpływem Joego Smitha i Armstronga (s. 66). Beiderbecke ukształtował swój styl w oparciu o grę Nicka LaRokki i nagrywał już wcześniej, zanim usłyszał Smitha czy Armstronga. Twierdzi też, że to Beiderbecke wprowadził komet do jazzu „w czasie, gdy Murzyni dęli w trąbki”; podczas gdy faktycznie czarni muzycy jazzowi początkowo grali na kometach. Poza tym Panassié ma zwyczaj opisywania wydarzeń, których nie widział na własne oczy, oraz krytykowania nagrań, których nigdy nie słyszał. Mówi o Armstrongu: „Często, kiedy grał czy śpiewał, stał całkiem nieruchomo... lzy toczyły mu się po policzkach.” W istocie Armstrong zawsze był w ruchu i robił różne miny. W książce roi się od błędów tego rodzaju. Książka Goffina, która zawiera podobne pomyłki, okazała się jeszcze mniej użyteczna dla badaczy jazzu, a to z powodu skłonności jej autora do wymyślania nieuzasadnionych scen, dialogów i wydarzeń.

13. „Metronome”, (lipiec 1947).

14. „Melody Maker”, (lipiec 1932).

15. Ibid.

16. Jones i Chilton, 138.

17. „Melody Maker”, (sierpień 1932).

18. Jones i Chilton, 134.

19. Wywiad przeprowadzony przez autora.

20. „Melody Maker”, (grudzień, 1932).

21. „Melody Maker”, (sierpień 1932).

22. „Melody Maker”, (grudzień, 1932).

23. Goffin, 126.

24. Ibid., 127.

25. Milton Mezzrow i Bernard Wolfe, *Really the Blues* (New York: Dell Publishing, 1946), 250.

26. Wywiad autora ze Scovillem Browne'em.

27. Nowojorski „Sun”, nie datowany wycinek, Tulane Vert. File.

28. Hammond, 105.

29. Wywiad autora z Lucille Armstrong.

30. „Melody Maker”, (24.01.1934).

31. „Melody Maker”, (5.05.1934).

32. „New York Herald”, (11.11.1934).

33. Wywiad autora z Arthurem Brigglem.

34. „Melody Maker”, (2.02.1935).

35. „Melody Maker”, (26.01.1935).

36. „Melody Maker”, (2.02.1935).

37. Goddard.

38. Wywiad autora z Arthurem Briggsem.

39. „Melody Maker”, (16.02.1935).

19. Gwiazda

1. Max Gordon, *Live at The Village Vanguard* (New York: St. Martin's Press, 1980), 79.

2. Ibid., 80.

3. Dance, *The World of Earl Hines*, 49.

4. Świadczenia ludzi, których nazwisk nie mogę przytoczyć, sugerują mgliście, iż Glaser był zamieszany w morderstwo.

5. Meryman, 45.

6. Wywiad autora ze Scovillem Browne'em.

7. Gordon, 81.

8. Rutgers, 2, 85.

9. Foster, 159-60.

10. „Harper's”, (listopad 1967).

11. „Louisiana Weekly”, (23.01.1936).

12. „Down Beat”, (15.07.1965).

13. Niezidentyfikowany wywiad, Rutgers Vert. File.

14. „Down Beat”, (15.12.1939).

15. Albertson, broszura „Time-Life”, 25.

20. W stronę komercji

1. Notka z okładki płyty *Louis Armstrong: Rare Items*, Decca DL9225.

2. Sudhalter i Evans, 192.

3. „Life”, (15.04.1966).

4. Wywiad autora z Joe'em Sully.

5. Wywiady autorskie.

6. „Down Beat”, niezidentyfikowane wycinki, Rutgers Vert. File.

7. Bechet, 176.

21. The All Stars

1. Dizzy Gillespie i A1 Fraser, *To Be Or Not to Bop* (Garden City: Doubleday and Co., 1979), 295.

2. Ralph J. Gleason, *Celebrating The Duke* (New York: Delta, 1976), 52.

3. „Down Beat”, (15.07.1965).

4. „Down Beat”, (4.03.1947).

5. Jones i Chilton, 175.

6. „Tune”, (1.09.1947).

7. „Down Beat”, (24.09.1947).

8. „Down Beat”, (3.12.1947).

9. Wywiad autora z doktorem Alexandrem Schiffem.

22. Apoteoza Louisa Armstronga

1. „Down Beat”, (1.07.1949).
2. „Down Beat”, (26.08.1949). W istocie Teagarden pozostał w zespole przez ponad rok od momentu ogłoszenia, że odchodzi.
3. „Down Beat”, (22.02.1952).
4. Wywiad Jasona Berry'ego z Barke-rem.
5. „Down Beat”, (31.12.1952).
6. „Down Beat”, (31.10.1957).
7. „Down Beat”, (06.02.1958).
8. Niezidentyfikowane wycinki, Rutgers Vert. File, datowane na grudzień 1959.
9. Ibid.
10. „Down Beat”, (07.01.1960).
11. Gleason, 35.
12. „Jet”, (26.11.1967).
13. „Harper's”, (listopad 1967).
14. „Down Beat”, (11.01.1956).
15. „Down Beat”, (08.08.1957).

23. Ostatni występ

1. „Reporter”, (02.05.1957).
2. „Down Beat”, (16.09.1971).
3. Ibid.

24. Nagrania AU Stars

1. „New York Times” (28.12.1959), 19:1.

25. Natura geniuszu

1. Thomas Mann, *Doctor Faustus* (New York: Knopf, 1965), 320-21.
2. „Down Beat”, (9.07.1970).
3. Irwin Stambler, *Encyclopedia of Pop, Rock and Soul* (Nowy Jork: St. Martin's Press, 1974), 11.
4. Ibid., 133-34.
5. Ibid., 280.
6. Foose i inni.
7. Notka z okładki płyty *Harlem Ham-fats*, Polylyric Records.
8. Stambler, II.

Dyskografia

Ogólnie obowiązujące dyskografie są w zasadzie zgodne co do nagraniem kariery Armstronga, poza kilkoma mniej ważnymi szczegółami. Niewątpliwie najbardziej kompletna jest dyskografia Hansa Westerberga *Boy from New Orleans: Louis „Satchmo” Armstrong* (Kopenhaga: Jazzmedia Aps, 1981). Badacze kariery Armstronga powinni być ostrożni, gdy chodzi o notki na okładkach płyt, ponieważ obfitują one w błędy i muszą być sprawdzone.

Nagrania płytowe pojawiają się i znikają niezwykle szybko i to, co w danym momencie dostępne jest w sklepie, zależy od przypadku, a nie od polityki wydawniczej. Jednakże w ostatnich latach wznowiono większość najważniejszych płyt Armstronga i przy odrobinie fady można je znaleźć w bibliotekach i sklepach.

Jeżeli nie jest to inaczej zaznaczone, cytowane nagrania są pochodzenia angielskiego. W Wielkiej Brytanii płyty importowane znajdują się w szerokiej dystrybucji.

US - Stany Zjednoczone, Au - Australia, Da - Dania, D - Niemcy, Fr - Francja, I - Włochy, J - Japonia, Sw - Szwecja.

King Oliver's Creole Jazz Band

Louis Armstrong and King Oliver, Fr Milestone (M47017), zawiera wszystkie nagrania, z wyjątkiem jednego, dokonanego dla Gennetta, wszystkie dokonane dla Paramounth. Jako album podwójny, zawiera także wszystkie, z wyjątkiem jednego, nagrania Red Onion Jazz Babies i jest cennym zbiorem. Nagrania dla Gennetta i Paramounth, pochodzące z kolejnych sesji, znajdują się na płycie *King Oliver's Creole Jazz Band*, VJM (VLP49). Nagrania dla Gennetta dostępne są jedynie na *King Oliver's Creole Jazz Band*, Rhapsody (RHA6023); dla OKeh na *King Oliver's Jazz Band*, Au, Swaggie S 1257, tak jak również są włączone, pomiędzy nagraniami dla Columbii, do doskonałego podwójnego albumu *King Oliver's Jazz Band, 1923, US*, Smithsonian (ROOI). Nagrania Olivera dla Columbii znajdują się także na płycie *Netu O'Hans Stomp*, VJM (VLP35), jak również są włączone do płyty *Chicago Jmm*

1923 - 29, Au, Swaggie (818), na albumie, który zawiera także nagrania Louisa z Eskine Tate, lil's Hot Shots z Jimmym Bertrandem.

The Red Onion Babies

Jak zanotowano, wszystkie nagrania z wyjątkiem jednego, wspomnianego wyżej, zostały dokonane dla Milestone. Kompletne znajdują się na płycie *Louis Armstrong with the Red Onion Jazz Babies*, (Fountain (FJ-107), oraz na *Louis Armstrong in New York*, D, CJM (88506), na albumie zawierającym także cztery nagrania Trixie Smitha i cztery Coota i Wilsona.

Clarence Williams' Blue Five

Chociaż Biograph, Jazz Heritage i inne wydały dobre wybory późniejszych nagrań Blue Fives, to te, na których gra Armstrong, są trudne do zlokalizowania. *Louis Armstrong, Sidney Bechet with the Clarence Williams Blue Five*, D, CBS (63092), zawiera dwanaście nagrań. Inne można znaleźć na *Adam and Eve had the Blues*, D, CBS (65379). Tych samych dziesięć tytułów znajduje się na *Armstrong Antiques*, I, Raretone (RTR 24005). Dwa nagrania z 8.01.1925 znajdują się na *The Great Soloists featuring Louis Armstrong*, US Biograph (BPL-C5) oraz rozrzucone są po innych płytach. Żadna nie jest łatwa do zdobycia.

Akompaniamenty bluesowe

Pomiędzy 1924 a 1929 rokiem Armstrong akompaniował około dwudziestu śpiewaczkom bluesowym pa ponad trzydziestu rozmaitych sesji nagraniowych. Materiał ten nie został nigdy wydany jako jedna całość, ale wiele ważnych pozycji jest dostępnych. Kompletne akompaniamenty dla Bessie Smith znajdują się na *The Bessie Smith Story, Vol. 1*, US, Columbia (CL855), oraz podzielone pomiędzy *Bessie Smith: The Empress*, CBS (66264) i *Nobody's Blues But Mine*, CBS (67232). Akompaniamenty dla Ma Rainey znajdują się w komplecie na *Ma Rainey*, Fr, Milestone (M47021). Akompaniamenty dla „Chippie” Hill są na płycie *Bertha „Chippie” Hill 1925 - 27,1*, Raretone (RTR 24009). Wszystkie, z wyjątkiem jednego nagrania, znajdują się na *Rare Recordings of the Twenties, Vol. 3*, D, CBS (65380). Druga strona tej płyty zawiera wszystkie osiem nagrań Lillie Delk Christian. Vol. 1 tej serii, D CBS (64218), zawiera wszystkie nagrania Maggie Jones, dwa Nolan Welsh, pięć Clary Smith i trzy Sippie Wallace. Wspominana wcześniej płyta *Adam and Eve had the Blues* jest drugim albumem tej serii i zawiera akompaniamenty dla Hociel Thomas. Vol. 4, D, CBS (65421), zawiera Blanche Calloway, Baby Mack, Victorię Spivey, wspomnianą Chippie Hill i więcej nagrań Sippie Wallace. Łatwiejsze do znalezienia zbiory, prezentujące akompaniamenty Armstronga, to: *Mr Armstrong Plays the Blues*, US Biograph (BLP-C6) i *Louis Armstrong/The Blues Singers*, Da Collectors Classics (CC32). Wspomniane wcześniej nagrania z Trixie Smith znajdują się na płycie *Trixie Smith*, Da Collectors Classics (CC29).

The Fletcher Henderson Orchestra

Nie ma jednego kompletnego wydania dokonań zespołu. *The Fletcher Henderson Story: A Study in Frustration*, Fr CBS (66423), czteroalbumowy wybór dokonań Hendersona, zawiera wiele spośród ważnych nagrań Arm-

stronga. *Louis Armstrong and the Fletcher Henderson Orchestra*, VJM (VLP60) zawiera siedemnaście tytułów. Na *Fletcher Henderson's Orchestra 1924-26*, VJM (VLP36) składa się jedenaście kolejnych numerów z Armstrongiem. Sesje dla Pathe, znalezione na VJM (VLP60), znajdują się także na *Fletcher Henderson and his Orchestra*, Fountain (FJ-112). *Fletcher Henderson's Orchestra*, US Biograph (BLP-C12), zawiera ograniczony wybór z tego okresu. *Fletcher Henderson's Orchestra with Louis Armstrong and Coleman Hawkins*, D, CJM (88507) to jeszcze skromniejszy wybór.

Rozmaite wczesne nagrania zespołu

Young Louis: The Side Man 1924-27, US MCA (1301) zawiera doskonały wybór nagrań Armstronga dla innych liderów zespołów, zebranych z sesji z lat dwudziestych, oraz dwa nagrania z orkiestrą Hendersona. Wspominana wcześniej płyta *Au Swaggie* (818) zawiera podobny wybór, wliczając w to kilka innych.

Nagrania Hot Five

Europejska filia CBS wydała w porządku chronologicznym wszystkie nagrania dokonane przez Armstronga dla OKeh, w serii podwójnych albumów, jako *Louis Armstrong VSOP, Vols. 1-8*, D, (88001-4). *Knokin' ajug* jest osobno wydaną wersją, ale w całości została włączona do *Louis Armstrong Special*, D, CBS (65251), wraz z akompaniamentami Seger Ellis i drugimi wersjami kilku pozycji nagranych wcześniej dla OKeh. Dobry wybór dokonań Hot Five jest na Vol. 1-3 *The Louis Armstrong Story*, US, Columbia (ML 4383-5), lub wcześniejszym, CL 851-3). Mniejsze wybory znajdują się na *The Genius of Louis Armstrong, Vol. 1*, CBS (66225).

Nagrania big bandów

Wszystkie nagrania dla OKeh znajdują się w komplecie na wyżej wspomnianych seriach płyt, Vols. 5-8. Nagrania dla Victora z lat trzydziestych są skompletowane w porządku chronologicznym na *Young Louis Armstrong 1930-33*, Fr RCA (PM43269). Nagrania big-bandów dla Dekki są kompletne, w porządku, chronologicznym, na *Louis Armstrong and his Orchestra 1935-41*, Au, Swaggie (701-7), w seriach, które skończyły się w 1945 roku. Dziesięciopłytkowy zbiór produkcji dla Dekki z lat 1935-45 znajduje się na *Louis Armstrong Complete Recorded Works — 145 titles in Chronological Order*, Fr, MCA (510.151-510.160). Zbiór ten został także wydany w Stanach jako MCA Jazz Heritage Series pod różnymi tytułami (1304, 1306, 1312, 1322, 1326, 1334). Nie są one ułożone chronologicznie, ale pogrupowane ze względu na styl, co nieco utrudnia korzystanie z nich. Nagrania z 1934 roku, dokonane w Paryżu, są skompletowane na *Louis Armstrong European Tour 1933-34*, Fr, Musicmouth (LA1900). Zawiera także materiał koncertowy z 1933 roku. *Louis Armstrong in the Thirties*, Da, Collectors Classics (CC26), zawiera materiał z wczesnych filmów i koncertów radiowych. Dobry wybór materiału muzycznego z okresu big-bandowego Armstronga znajduje się na *Louis Armstrong: The Big Bands 1928-30*, Au, Swaggie (S1253), *Louis Armstrong VSOP Voll: 1931-32*, US, Columbia Special Products (JEE 22019), *Louis Amutrong*, RC A (DPM 2017).

Nagrania All Stars

Olbrzymia ilość materiału z tego okresu została wydana niesystematycznie, często z nieprawidłową identyfikacją. Poniższe zbiory są jednymi z najważniejszych, które prawdopodobnie można znaleźć: *The Best of Louis Armstrong*, MCA (MCL1600); *Satchmo: A Musical Autobiography of Louis Armstrong*, US, MCA (4-10006); *EUA & Louis*, Fr, Verve (2615 034); *Louis Armstrong's Greatest Hits*, CBS (21058); *Satch Plays Fats/Louis Armstrong Plays W. C. Handy*, D, CBS (88078); *Ambassador Satch/Mack the Knife*, D, CBS (88079).

Rozmaitości

Town Hall Concert Plus, RCA (INTS 5070), zawiera nagrania z koncertu w maju 1947 roku. *New Discoveries*, US, Pumpkin (109), zawiera więcej materiału z tego samego koncertu, ale *Louis Armstrong at Town Hall*, Fr, RCA (PM 45374) zawiera chyba najbardziej kompletny materiał z koncertu. *Louis Armstrong with Edmond Hall's All Stars, I*, Connoisseur Rarities (CR 520), zawiera nagrania z koncertu w lutym 1947 roku. *Midnight at V Disc*, US, Pumpkin (103) zawiera materiał z V-Discs Armstronga. *Satchmo at Symphony Hall*, US, MCA (2-4057) lub J MCA (VIM4617/4618) zawiera większość materiału z koncertu w Bostonie w listopadzie 1947. *Louis Armstrong and the Esquire AU Stars*, Sw, Jazz Society (AA522/3) zawiera materiał z Metropolitan Opera House Jam Session ze stycznia 1944. *Louis Armstrong*, Fr, RCA (FXM3-7241) zawiera dobry wybór materiału Armstronga, nagranych dla Victora w latach 1930-1947.

Biografie w Wydawnictwie Amber

LAURENCE BENAÏM
WES SAINT LAURENT

STUART NICHOLSON
ELLA FITZGERALD

WARREN G. HARRIS
AUDREY HEPBURN

JEFFREY ROBINSON
BRIGITTE BARDOT

MARLON BRANDO, ROBERT LINDSEY
MARLON BRANDO PIOSENKI, KTÓRE ŚPIEWAŁA MI MATKA

JAMES LINCOLN COLLIER
DUKE ELLINGTON

MICHAEL FEENEY CALLAN
ANTHONY HOPKINS ŚWIATŁOŚĆ I MROK

ANTHONY QUINN, DANIEL PAISNER
ANTHONY QUINN TANGO SOLO

NORMAN ROSE
WINSTON CHURCHILL ŻYCIE POD PRĄD

CHARLES WILLIAMS
CHARLES DE GAULLE OSTATNI WIELKI FRANCUZ

JAMES LINCOLN COLLIER
LOUIS ARMSTRONG

Louis Armstrong

**Najpełniejsza biografia Louisa Armstronga
pióra wybitnego biografa J.L.Couliera**

Życie i twórczość Louisa Armstronga były już wielokrotnie badane i opisywane. Jednak praca Jamesa Lincolna Colliera to pierwsza kompleksowa biografia wielkiego muzyka, oparta nie tylko na dostępnych danych, lecz przede wszystkim na rezultatach własnych poszukiwań autora. Wzbogacona o przekonującą analizę artystycznych walorów twórczości Armstronga, jest również próbą określenia jego roli we współczesnej kulturze.

Barwny obraz Nowego Orleanu lat dwudziestych, Chicago czasów prohibicji i powojennego Nowego Jorku stanowi o dodatkowej atrakcyjności monografii Colliera i sprawia, że pasjonująca opowieść o życiu Louisa Armstronga staje się równocześnie przedstawieniem historii jazzu, dziejów subkultury, która awansowała do rangi jednego z najważniejszych zjawisk w sztuce XX wieku.

Mi-Baba

Cena det. zł 29,80

ISBN 83 -7169-282-X



9 788371 692826