

## **Adam Poprawa: Co najmniej parsek albo bruliony zamiast testamentu**

Nieledwie banalną prawdą jest ta o nieustannym poszukiwaniu przez Davisa czegoś nowego; zżymał się na miłosne deklaracje odbiorców wciąż uwielbiających „Kind of Blue”. Chciał być kochanym za to, co właśnie teraz robi. Elektryfikacja Davisa spowodowała niemało krytyki choćby ze strony tych, którzy preferowali na przykład drugi akustyczny kwintet. Dzisiaj, gdy minęło pół wieku z okładem, łatwo śmiać się z jazzowych lefebvrystów, a sprawa jest poważna – pisze Adam Poprawa w „Teologii Politycznej Co Tydzień”: „Miles Davis. Muzyczna podmiotowość”.

Jeśli zaczęli państwo czytać ten artykuł, to muzyka Milesa Davisa zajmuje państwa przynajmniej trochę. Nie ma tu wprawdzie implikacji bezwyjątkowej, niemniej taki mały test kieruję właśnie do słuchających amerykańskiego trębacza: proszę podać tytuł jego ostatniej płyty. A pytam, ponieważ mam wrażenie, że nawet ludzie nieźle w jazzie zorientowani niekoniecznie odpowiedzieliby natychmiast i bez wątpliwości. Owszem, niełatwo byłoby wskazać również tytuł płyty pierwszej, najpierwszej, ale tu powody byłyby inne: i pomroka dziejów, a na pewno dziesięcioleci, i fakt, że podstawowy muzyczny nośnik – longplay – za pomocą którego układa się diachronia artystów, pojawił się nieco później, nim Davis rozpoczął zawodowe granie. Prawda, podobne kłopoty pojawiłyby się w przypadku twórców rówieśnych, a tym bardziej starszych, i żeby nie skłamać: raczej do wyjątków należy oczywistość analogicznego pytania dotyczącego Beatlesów, w każdym

razie domniemana powyżej trudność w kwestii ostatniej płyty Davisa jest dość znamiona. O tym albumie jeszcze parę słów przyjdzie napisać, tymczasem powoli rzućmy aksjologicznym okiem na dyskografię muzyka.

Są tedy kamienie milowe, na których istnienie wskazywał lingwistycznym żartem i sam twórca, wykorzystując swoje imię w tytule jednej z płyt: *Milestones* (1958). Po latach zaś, odpowiadając na przyjęciu na pytanie pewnej pani: „A czego pan takiego dokonał, co jest dla pana ważne? Z jakiej racji pan się tu znalazł?” – udzielił syntetyzującej odpowiedzi: „No, zmieniłem kierunek rozwoju muzyki z pięć czy sześć razy, to jest moje dokonanie” (*Miles. Autobiografia*, przy współpracy Quincy’ego Troupe’a, przekład Filipa Łobodzińskiego, Warszawa 2006). Historycy jazzu niekoniecznie byliby skłonni kwestionować ten autokomentarz, spory dotyczyłyby ewentualnie podanych przez trębacza liczb. „W ciągu ponad 40-letniej kariery Davis nie tylko błyszczał na scenie jazzowej jako jeden z najświetniejszych i najbardziej poruszających improwizatorów w całej historii tego gatunku, ale przynajmniej cztery razy dopomógł w zmianie jego oblicza” – pisze John Fordham w pożytecznym przewodniku *Jazz na CD* (tłumaczył Aleksander Glondys, Kraków 1997).

## **Przeczytaj również: Krótki przewodnik po galaktyce. Subiektywny wybór płyt Milesa Davisa (i nie tylko)**

W latach późnych czterdziestych terminował Davis u Dizzy’ego Gillespiego i Charliego Parkera. Od nich zresztą zaczął *Autobiografię*: „Słuchajcie. Najbardziej niesamowitą rzeczą, jaką w życiu przeżyłem – w ubraniu – był pierwszy wspólny koncert Diza i Birda w St. Louis w stanie Missouri, który dane mi było zobaczyć. To było jeszcze w 1944”.

Wynikałoby z tego, iż seks działał na Davisa mocniej niż muzyka, bo odzieżowe odróżnienie nie oznacza chyba kąpieli? A zatrzymuję się nad tym, gdyż w mówieniu trębacz bywał efekciarski, co raczej nie zdarzało mu się w jego dziedzinie prymarnej: owszem, w kompozycji, improwizacji, nagrywaniu świadom był efektów estetycznych i do nich dążył, nie popisywał się przecież tak, jak przed współautorem książki Quincym Troupem. I czytelnikami. Inna rzecz, że – najpewniej z wałą pomocą właśnie Troupe’a – język Davisa osiągnął wyrazisty, konsekwentny styl, świetnie oddany w przekładzie Łobodzińskiego. Wracajmy do muzyki.

Tak więc najpierw szkoła bebopu. Nie lekceważąc bynajmniej wybitnych wcześniejszych osiągnięć jazzu, można powiedzieć, że właśnie wtedy, po wojnie, zaczyna się najbardziej intensywny okres tej muzyki, trwający mniej więcej do lat siedemdziesiątych. I, jak należy zasadnie wnosić z tego, co już zostało powiedziane, Davis był jednym z najważniejszych współtwórców tej historii. Znaczonej prowadzonymi przezeń zespołami, tytułami płyt i rodzajami proponowanej muzyki. Bo bebopie zatem reakcja: współpraca z aranżerem Gilem Evansem, większe składy, łączenie tradycji bigbandowej i inspiracje muzyką poważną. Następnie mniejsze zespoły, kwartet i przede wszystkim pierwszy kwintet Davisa z Johnem Coltrane’em na saksofonie tenorowym, Redem Garlandem przy fortepianie, kontrabasistą Paulem Chambersem i perkusją Philly’ego Joe’ego Jonesa. Czasy były gęste: na dwóch sesjach w 1956 ta piątka zarejestrowała materiał, którego wystarczyło na cztery longplaye. Następnie zmodyfikowany rodzaj improwizacji: *Kind of Blue* (1959), płyta niezmiennie rozpoczynająca listy najwybitniejszych tytułów jazzowych. Nowym współpracownikiem był pianista Bill Evans. Wielką innowacją lat sześćdziesiątych stał się free jazz, który jednak Davisa nie przekonywał, zaproponował on natomiast inną nowość, odkrywczą i powracającą zarazem do historii.

Jak ujmuje Fordham, trębacz „poszerzył jeszcze bardziej formułę bebopu i rozluźnił schematyczne zależności pomiędzy sekcją i melodykami, tak że współpraca między muzykami zespołu nabrała charakteru improwizacji zbiorowej, jak w najwcześniejszych formach jazzu”. (W jazzie free metoda była inaczej olśniewająca i bardziej radykalna, ale to temat na inną okazję.) To czas drugiego kwintetu Davisa: Wayne Shorter, saksofon tenorowy, Herbie Hancock, fortepian, Ron Carter, kontrabas i Tony Williams, perkusja. Po kilku latach, wraz z niektórymi muzykami tego składu, Davis otworzył jeszcze inny gatunek: fuzję jazzu i rocka. Pojawiły się instrumenty elektryczne, trąbka lidera też przestała być wyłącznie akustyczna (obróbka dźwięku w studiu, przetworniki na scenie). Spośród nowych muzyków grających z liderem wymienić trzeba klawiszowców Joe’ego Zawinula, Chicka Coreę i Keitha Jarretta, gitarzystę Johna McLaughlina, basistę Dave’a Hollanda... Indeks nazwisk spokojnie mógłby się wydłużać, no i wielu muzyków Davisa założyło wkrótce własne zespoły lub rozwijało karierę solową. W latach późnych siedemdziesiątych i osiemdziesiątych lider nie prowadził już stałych składów, przynajmniej nie w takim sensie, jak oba wcześniejsze kwintety.

## **Przeczytaj również: Heroina i jazz w „Bluesie Sonny’ego” Jamesa Baldwina**

Nieledwie banalną prawdą jest ta o nieustannym poszukiwaniu przez Davisa czegoś nowego; zżymał się na miłosne deklaracje odbiorców wciąż uwielbiających *Kind of Blue*. Chciał być kochanym za to, co właśnie teraz robi. Elektryfikacja Davisa spowodowała niemało krytyki choćby ze strony tych, którzy preferowali na przykład drugi akustyczny kwintet. Dzisiaj, gdy minęło pół wieku z okładem, łatwo śmiać się z jazzowych lefebvrystów, a sprawa jest poważna. W latach pięćdziesiątych, gdy powstał rock and roll, w następnej dekadzie

również, oba rodzaje grania i ich publiczności były wzajemnie obce, żeby nie powiedzieć: wrogie. Jazzmani lekceważyli muzyków rockowych z powodu ich gorszego przygotowania i słabszych umiejętności. Nie żeby wszyscy grający jazz studiowali – jak Davis – w Juilliard School of Music, ale weźcie państwo dobrą grupę rockową z dobrym zespołem jazzowym i posłuchajcie tu i tu perkusistów. Prawda? Niestety, muzycy na miarę Gingera Bakera czy Johna Bonhama są w rocku zjawiskami wyjątkowymi. Niemniej właśnie w drugiej połowie lat sześćdziesiątych zaczyna się niezwykle, szczytowy czas muzyki rockowej, trwający mniej więcej dekadę. I Davis trafił w tamten czas. Hendrixa podziwiał, spotykali się, były nawet wspólne plany nagraniowe. Przystał na propozycję Billa Grahama, żeby występować na tłumnych koncertach, razem z wykonawcami rockowymi, a dokładniej przed nimi. Czasem Davis celowo się spóźniał, nie mogąc znieść takiej hierarchicznej kolejności. Duma zrozumiała: był już wtedy klasykiem z poważną dyskografią, a przyszło mu grać teraz dla odmiennego audytorium. Jak wspomina w *Autobiografii*, „przyszło wtedy z pięć tysięcy ludzi, głównie młodych białych hippisów, którzy dotąd ledwie o mnie słyszeli, jeżeli w ogóle. [...] Sala pełna była nafaszerowanych, odjechanych białych, którzy początkowo, kiedy zaczęliśmy grać, łazili i gadali. Jednak po chwili uciszyli się i naprawdę dali się porwać muzyce”. (Ale, ale: na absolutnie rewelacyjnych nagraniach drugiego kwintetu z *Plugged Nickel*, 1965, też słychać gadanie, brzęk monet przy barze, co oczywiście nijak nie usprawiedliwia tych pętających się na koncercie późniejszym.)

Davis docenił takie międzygatunkowe spotkania, ważne dlań również ze względów społecznych: „Spodobało mi się granie w dużych salach zamiast ciągle [w] tych małych klub[ach]. Nie tylko można było zarobić większe pieniądze i zagrać dla większej publiczności, ale też unikałeś zatargów, do jakich zawsze dochodzi w tych mętnych od dymu klubach

nocnych”. Zawsze? Widać Davis starał się całkowicie przekonać czytelników (a może ciągle jeszcze samego siebie?), więc dowartościowywał i przeciwstawiał negująco. Jakby zresztą nie było przy tym dokumentów filmowych, gdzie widać go grającego na trąbce, między palcami zaś dymi papieros...

Ładnie wspomina poznanie Grateful Dead i polubienie się z Jerrym Garcią. Ale bo też to chyba najbardziej jazzujący spośród zespołów rockowych (a nie mówię teraz o grupach fusion): jeśli nie słyszeliście państwo piosenki z repertuaru Nieboszczyków *Playing in the Band*, której koncertowa wersja trwała raz czterdzieści pięć minut, to dużo jeszcze doznań przed państwem.

Bywał zatem Miles otwarty na muzyczne inności. Słuchał (oczywiście) płyt z muzyką poważną (Bartók, Strawiński), zaciekał go Stockhausen i po swojemu skorzystał z jego teorii. Wyznał też: „dużo na temat frazowania nauczyłem się, słuchając Franka Sinatry, Nata Kinga Cole’a i nawet Orsona Wellesa”. Mówił przecież też Davis o upodobaniach takich, że czytelnik przeciera uszy ze zdumienia, skoro jednym z aprobatywnie komentowanych artystów okazał się Michael Jackson.

Nie sposób jednak otwierać się na wszystko. W ostatnich latach życia Davis wyraźnie – a raczej: niewyraźnie się zagubił. Odległość między jego najlepszymi płytami a tymi najpóźniejszymi potrzebuje jednostek już astronomicznych. W *Birth of the Cool* (nagrania wcześniejsze, acz płyta ukazała się w 1957) na podziw zasługuje każda nuta, tak tam wszystko zostało pięknie przemyślane. I jeszcze waltornia i tuba. W *Kind of Blue* od początku bierze słuchacza w posiadanie liryzm i

konstrukcja. Drugi kwintet szybko wywołuje podziw dla energii i porozumienia muzyków. W *Bitches Brew* (1970) zachwycają ekstatyczne takty trąbki i zupełnie nowa przestrzeń muzyczna. Przykładów byłoby jeszcze dużo a dużo. No ale w *Doo-Bop* (1992) od razu przykro męczy tępy rytm perkusji, i do tego jeszcze hiphopowe pienia. Materiał na ostatnią płytę, *Rubberband*, nagrany został wcześniej, w 1985, wydany zaś relatywnie niedawno, w 2019. Nie jest tak nieudaną płytą jak *Doo-Bop*, no ale od Davisa można było oczekiwać nieporównanie więcej. Prawda, jego trąbka nawet na tych płytach nie przestaje sprawiać przyjemności. Ktoś bodaj powiedział, że Davis był jak król Midas: cokolwiek grał, zamieniał tę muzykę w złoto. O *Doo-Bop* nie da się tak mówić, o *Rubberband* też byłoby trudno. Nawet król Midas powinien był uważać, do czego przykładał rękę.

*Adam Poprawa*

**Wszystkie artykuły w „Teologii Politycznej Co Tydzień” [530]:  
„Miles Davis. Muzyczna podmiotowość”**

*Fot. Tom Palumbo from New York City, USA - Miles Davis; CC BY-SA 2.0.*