

RAFAŁ SZCZERBAKIEWICZ

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

prosp68@poczta.umcs.lublin.pl

## *Good Rockin' Tonight. Świt rock and rolla*

• • •

## Good Rockin' Tonight. The dawn of rock and roll

**Streszczenie:** Historia wydania dwóch pierwszych singli Elvisa Presleya w wytwórni Sun Studios jest dla dziejów muzyki popularnej przełomem likwidującym dotychczasowe, nieprzekraczalne bariery między etnicznymi odmianami subkultur „czarnej” i „białej” na amerykańskim Południu USA. Emancypacja rasowa spotykała się wówczas z równie istotną emancypacją społeczną. Efektem tych przemian były narodziny rock'n'rolla jako uniwersalnej formuły egalitarnego i powszechnego modelu kultury pop w XX wieku.

**Słowa kluczowe:** muzyka popularna, rock'n'roll, reprodukcja dźwięku, etniczność, rasizm

Zastanawiające, jak zachowują się niektórzy ludzie, kiedy nikt na nich nie patrzy. Jedni z rana stroją miny, inni tańczą, większość nuci bez sensu pod nosem. Także przerywając zwykłe czynności, liczenie na przykład, nucą coś, czego się nie rozumie, czego sami nie słyszą, w czym jednak może tkwić bardzo wiele. W takich chwilach opadają maski bądź tworzą się nowe, to zależy, sprawa jest dość zwariowana. W samotności ludzie są często jak błędni, odśpiewują kawałki z tego, czym kiedyś byli, a co nie pozostało w nich na trwałe. Są skrzywieni, są marionetkami z marzeń sennych, ponieważ zmuszono ich do dorosłości jeszcze bardziej wykrzywionej i jałowej.<sup>1</sup>

### Dlaczego Elvis?

To nie jest wybór tylko subiektywny, choć trudno się ustrzec przed wpływem własnych preferencji w opisie współczesnej historii kultury popularnej. Elvis Presley jest po prostu wygodnym medium skomplikowanych wydarzeń połowy lat pięćdziesiątych XX wieku, jest symptomem przemiany, jej widomą sygnaturą.

<sup>1</sup> E. Bloch, *Śpiewanki*, [w:] *Ślady*, przeł. A. Czajka, Kraków 2012, s. 4.

Historia muzyki popularnej sięga zarania XX wieku, epoki jazzu. Mimo egalitarnych haseł muzyka jazzowa była wciąż klasowa i hierarchiczna na różnych płaszczyznach. Źródłowo czarna, w istocie została wykorzystana w konstruowaniu rasowej hierarchii kultury. Stąd właściwym punktem zwrotnym w dziejach muzyki pop, który doprowadził do znaczącej emancypacji całej kultury popularnej, był amerykański świt rock and rolla, rozumianego jako styl uniwersalny – ponadetniczny, ponadśrodowiskowy. Popkultura amerykańskiej prowincji przed rokiem 1954 była niszowa i partykularna w swych skłonnościach ideologicznych i estetycznych. Kształtująca się w oddolnych doświadczeniach etnicznych i klasowych kultura popularna Stanów Zjednoczonych okazywała wstrzeźliwość wobec każdej próby totalizacji jej rudymenarnych doświadczeń. Jak więc doszło do sytuacji, w której z takich oddolnych, tożsamościowo zdeterminowanych pozycji, wystartowała odmiana kultury popularnej, która z czasem stała się najbardziej uniwersalną jej ekspresją w całym zachodnim świecie?

Rewolucja rock and rolla była szczególnie intensywnym punktem uniwersalizacji przesłania muzyki – dotychczas z różnych przyczyn partykularnej. Zniwelowała znaczenie podziałów geograficznych, klasowych i etnicznych. Co prawda w erze croonerów i swinga zdarzały się sytuacje, w których ballady z gatunku *hillbilly country* śpiewali Bing Crosby czy Frank Sinatra. Były to jednak zaledwie inspiracje, mające tyle wspólnego z etnicznym źródłem, ile mają mazurki Fryderyka Chopina z muzyką ludową. Inaczej mówiąc, wysublimowane i wygładzone stylizacje, w mniemaniu jazzmanów awansowane, przeniesione w elegancką stylistykę *saloon songs*. Intuicją rock and rolla (R&R) była emancypacja środowisk dotychczas wykluczonych w konserwatywnym i hierarchicznym społeczeństwie. Rock and roll zrezygnował z procesów asymilacyjnych muzyki klasowej i etnicznej. Nie wznosił folklorystycznej inspiracji na artystowskie piedestały, a wręcz przeciwnie – z antropologicznym nastawieniem należytego szacunku wobec folkowych źródeł schodził w dół, ku ludowym, ludycznym i etnicznym fascynacjom Ameryki. I w takim ujęciu ważne okazało się nagranie śladu owej często niepiśmiennej, pozbawionej autorefleksji oddolnej kultury.

Muzyczna kultura popularna była od samego początku powiązana z technologią, była kulturą zapisu dźwięku i jego reprodukcji<sup>2</sup>. Nigdy dotąd sztuka nie mieszała się tak silnie z technologią. Od momentu wynalazku Thomasa Edisona fetyszem nie był już zapis nutowy muzycznego ideału, ale winylowa

<sup>2</sup> „Around 1900 technical reproduction had reached a standard that not only permitted it to reproduce all transmitted works of art and thus to cause the most profound change in their impact upon the public; it had also captured a place of its own among the artistic processes” (W. Benjamin, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, [w:] *Illuminations*, transl. H. Zohn, New York 2007, s. 219–220).

płytką utrwalająca nowoczesną tęsknotę za realnym, materialny ślad konkretnego wykonania. Niepomierne wzrosła w związku z tym rola i waga wykonawstwa i jasność jego fetyszyzowanej unikalności.

Różnica klasowa była ogromnym problemem Ameryki podzielonej na elitarne mieszczańskie bądź burżuazyjne kręgi wielkomiejskie i ogromne połacie małomiasteczkowej lub wiejskiej prowincji. „Białe” country i „czarny” blues były równocześnie klasowymi strefami wykluczenia z elit, były klasową niszą. Należały do społecznych „dołów” Ameryki. Jednocześnie partykularne interesy bardzo głęboko dzieliły wspólnotę klasową różnicą *Black or White*. Jeszcze w roku 1991 „wybielony” Michael Jackson, „król popu”, śpiewał, że nieważne, czy jest się białym czy czarnym. Ten – tylko pozornie zniesiony w popowej piosence Jacksona – dylemat jest powracającym ideologicznym centrum buntu R&R w połowie lat pięćdziesiątych.

Presley stanął na skrzyżowaniu tych etniczno-klasowych tendencji. Nie uległ jednoznacznie żadnej z dominujących środowiskowych determinant. Wychowując się pomiędzy ulicami białej biedoty i czarnych gett, wybrał pozycję medium, sytuację mediacji między podobnymi, lecz podzielonymi interesami niszowych kultur. To jest zasadniczy powód, dla którego nie autor, ale odtwórca, utalentowany wykonawca, wyrasta w historii rock’n’rolla na ikonę popkulturowego buntu ponad takich świadomych autorów jak „czarny” Chuck Berry czy „biały” Buddy Holly. Elvis był białym punkiem (śmieciem – tak właśnie zostanie nazwany w swym trzecim filmie *Jailhouse Rock*, 1957), śpiewającym tak jak – usytuowany jeszcze niżej na społecznej drabinie – jego czarny brat z Memphis. „Czarnym” wokalem Presley wzmocnił swą strategiczną pozycję białego outsidera, skrupulatnie dobierając elementy swej złożonej tożsamości muzycznej w sposób, który wykluczał z konserwatywnego mainstreamu. Był w białych hierarchiach od samego początku notowany bardzo nisko. Określano go jako wiejskiego śpiewaka zakorzenionego w muzycznej kulturze *hillbilly country* i białej odmiany gospel. To było jeszcze dopuszczalne, bo mieścił się u dołu hierarchicznej drabiny. Białe country nie było akcentem kontrkulturowym czy antyestablishmentowym. Podobnie nie była nim czarna muzyka bluesowa i rhythm and blues (R&B). Ale fakt, że Elvis, biały chłopak, śpiewał jak czarny, zadłużając się w stylistyce dixielandowej, bluesowej, czarnego gospel i oczywiście R&B, był zasadniczym punktem zapalnym, prowokacją wymierzoną przeciwko obowiązującym zasadom stosowności. Mieszaniec jest zawsze na pozycji szczególnie podejrzanej, zawsze jest wykluczany.

I nie idzie tu o świadomość Elvisa. Być może – i tym lepiej – działał tu instynkt samozachowawczy artysty, który widzi ogromny kulturotwórczy potencjał w przenikaniu się dotychczas nieprzenikalnych sfer muzycznych do-

świadczeń. Łączenie muzyki białej i czarnej związane było z lękiem przed zmieszaniem, a Presley na początku kariery stawał wyraźnie w wyimaginowanej roli mieszańca (jego czwarty, dixielandowy film *King Creole* z 1958 roku, akcentował tę niebezpieczną tożsamościową pozycję) i naruszał w ten sposób ważne tabu, chroniące przed rasowym skażeniem białej kultury. Elvis rozumiał, że transgresja była w obranej pozycji i tożsamości drogą do muzycznego, kompletnie nieeksplorowanego eldorado.

I nie idzie tutaj także o etyczny problem, czy południowe środowisko białych muzyków z Memphis było już wtedy rzeczywiście wolne od uprzedzeń rasowych. Rewizjoniści historii muzyki popularnej chętnie wskazują, że uprzedzenia nadal powodowały podziały i nietolerancję. Elvis niejednokrotnie był w mediach amerykańskich oskarżany, na ogół na podstawie dość niepewnych przesłanek, o rasizm. Jediną udokumentowaną przesłanką są dwa czy trzy niewybredne rasowe dowcipy uwiecznione na taśmie podczas studyjnych sesji. Być może, jako biały chłopak z Południa USA, był pełen stereotypowych sądów i uproszczeń w stosunku do afroamerykańskiej części społeczeństwa. Ale dla historii muzyki popularnej ważny jest fakt, że nie dotyczyło to kompletnie jego stosunku do muzyki etnicznej. Jego artystyczna praktyka pokazywała coś zasadniczo innego niż uprzedzenia. Znacząca, jeśli nie rozstrzygająca, jest otwartość wykonawcy-Presleya na czarne inspiracje, czarnych autorów, czarnoskórych muzyków sesyjnych i w końcu jego sławny soulowo-gospelowy żeński chór, z którym koncertował *live* na wszystkich występach w latach 1969–1977. Do legendy przeszła kontrowersja podczas organizacji trzech dużych koncertów 28 lutego i 1 marca 1970 roku na arenie Astrodome w stolicy Teksasu Houston. Organizatorzy z jednego z najbardziej zachowawczych i rasistowskich stanów USA nawet jeszcze wtedy prosili, by czarny chór dziewcząt zastąpić w ich stanie białym. Elvis nie wahał się ani chwili. Uzależnił swój występ od obecności Sweet Inspiration. Organizatorzy ustąpili.

Wczesne lata pięćdziesiąte to bardzo niejednorodny i niejednoznaczny czas w historii amerykańskiej późnej nowoczesności. Obrośnięty mitami i legendami popkultury, a zarazem niepełny i niepewny w ustalaniu ważnych i przełomowych faktów. Nie ma w związku z powyższym w tym tekście lepszej metody niż chłodna kronikarska perspektywa ilustrująca proces przemiany w czasie. Natomiast doborem zdarzeń musi rządzić ekonomiczna i merytoryczna kalkulacja. Inaczej mówiąc, dobieram fakty istotne z muzycznego i (pop)kulturowego punktu widzenia – ale koniecznym kosztem ograniczenia nadmiaru opisu zdarzeń ważnych, lecz jednak powtarzalnych. Interesuje mnie małe okno w czasie pomiędzy lipcem a październikiem 1954 roku – moment brzemiennych w skutki muzycznych decyzji, a także wydania dwóch pierwszych, debiutanckich singli Presleya. Jeśli

okalam to okno wcześniejszymi czy późniejszymi datami, to tylko w celu umiejscowienia wydarzeń w konkretnym kulturowym i społecznym kontekście.

## 1948

Muzyka country i R&B po raz pierwszy zbliżyły swoje intuicje ku dość symetrycznym i ryzykownym brzmieniowym eksperymentom. Pełne i twarde dźwięki symbolizują w tym roku na etnicznych listach przebojów dwa emblematiczne nagrania. Na liście country *Tennessee Saturday Night* folkowego croonera, Reda Foleya. Na liście R&B ostry wokalnie *Good Rockin' Tonight* bardzo popularnego jump bluesmana i tak zwanego shoutera (krzykacza), Wynonie Harrisa. Oba utwory, stylistycznie bardzo odmienne, zbliżyły się w mocnym brassowym brzmieniu i zarazem w podkreślającej rytm interpretacji instrumentalnej. Dla Elvisa zwłaszcza to drugie nagranie okazało się przełomowe, także osobiście. Co więcej, młodemu piosenkarzowi imponowała frenetyczna ekspresja wokalna czarnoskórych „shouterów”. Styl R&B wyrósł i okrzepł w późnych latach czterdziestych. Był coraz popularniejszy w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych, redefiniując bluesową piosenkę w mocnym i rytmicznym brzmieniu. Wyrażał się wówczas nie tylko w medium muzycznym, ale i w tanecznej ekspresji. Także ta cecha będzie przejęta przez późniejszą kulturę rock and rolla. Kluczowymi wykonawcami tego stylu byli Amos Milburn, Eddie Vinson, Roy Brown i właśnie sławny „shouter” Harris<sup>3</sup>. Wkrótce po wymiernym sukcesie obydwu piosenek (i tej country, i tej R&B) na krajowych listach różnych stacji rozpoczął się wyraźny oddolny bunt przeciwko uładowym schematom dotychczasowych nagrań. Muzycy czarni i biali, utrzymując się jeszcze w swoich rodzajowych niszach, masowo naśladowali brawurę obu piosenek. Utwory jump bluesowe i hillbilly boogie zdominowały listy na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych.

## Styczeń 1950

Radiowiec ze stacji WREC Memphis, Sam Phillips, otwiera wraz ze swoją sekretarką Marion Keisker, Memphis Recording Service na 706 Union Avenue. Jako inżynier dźwięku z sukcesem produkował radiowe koncerty i teraz chce

<sup>3</sup> „Wynonie Harris early on created a personal style that led the way to rock'n'roll. His songs *Good Rockin' Tonight* (1948) and *All She Wants to Do is Rock* (1949) typify the hard-edged, driving style that was an important part of R&B from the late 1940s on, Ripani”, (J. Richard, *The new blue music: changes in rhythm & blues, 1950–1999*, Jackson 2006, s. 215).

spróbować sił jako producent nagrań. Jest południowcem z Alabamy, rozumie muzykę Południa i tłumaczy, że chce nagrywać: „Negro artists of the South who want to make a record and have no place to go”. Natychmiast zgłaszają się do niego początkujący i nikomu wówczas nieznani B.B. King, Joe Hill Louis i – w kolejnym roku – Howlin’ Wolf.

## Czerwiec 1950

Sam Phillips spotyka niespokrewnionego ze sobą radiowca DJ Dewy Phillipsa, którego audycja *Red, Hot and Blue* w radiu WHBQ wytycza muzyczne trendy białych nastolatków w stanach Mid-South. Ideologiczny sojusz producenta nagrań i DJ’a krystalizuje pomysł na lansowanie muzyki obalającej bariery między białymi i czarnymi – tak muzykami, jak i odbiorcami.

## 3/5 marca 1951

W tym przedziale czasowym (daty są niepewne) Phillips nagrywa w swym studiu, wydany przez kultową firmę wydawniczą czarnoskórych braci Chess Records<sup>4</sup>, singiel anachronicznie traktowany przez część krytyki jako pierwszy rock and roll. Piosenka nazywa się *Rocket 88* (inni piszą, wskazując na przewagę cech R&B w nagraniu, że pierwszym R&R będzie dopiero *That’s All Right* Elvisa z 1954). Saksofonista Jackie Brenston z pomocą pianisty Ike’a Turnera (przyszłego męża Tiny Turner) używa tak zwanego shuffle rhythm, który nie jest jeszcze rockowym beatem, lecz dynamiczną odmianą rhythm’n’bluesa. Stylistycznie nagranie można określić jako fuzję big city jump blues i o wiele mocniej etnicznego, prowincjonalnego downhouse blues. Niektórzy historycy sugerują inwencję producenta w osiągnięciu unikalnego gitarowego brzmienia piosenki. Inni, liczniejsi, przekonują, że wzmacniacz w studiu był po prostu uszkodzony i zwykła koincydencja spowodowała specyficzny „fuzzy” dźwięk nagrania. Bez względu na okoliczności ten – być może – przypadkowy efekt brzmieniowy zaważył na wielu dekadach historii muzyki rockowej. W karierze Sama Phillipsa nagranie było zapewne zapłonem, by swoje studio nagraniowe z czasem rozszerzyć do formatu firmy wydawniczej.

<sup>4</sup> Fenomen Chess Records opisuje interesująco Gene Santoro, zob. G. Santoro, *Highway 61 revisited: the tangled roots of American jazz, blues, rock, and country music*, Oxford University Press, 2004.

## 1951–1952

Krystalizuje się działalność The SUN label, firmy wydawniczej związanej bezpośrednio ze studiem nagraniowym Phillipsa. Działania producenckie i wydawnicze zyskują w ten sposób na spójności i wyrazistości.

## Marzec 1952

Pojawia się pojęcie rock and roll. DJ Alan Freed jest hostem muzyki R&B show w radiu WJW w Cleveland. Organizuje w mieście wielkie imprezy taneczne. Jedną z nich w Cleveland Arena gromadzi 17 000 osób frenetycznie tańczących do mocnego R&B rytmu. *Moondod House Rock'n'Roll Party*, bo tak nazwał imprezę, wywołuje histeryczne reakcje, ogromny tłok przy bramkach wejściowych, chaos i w końcu interwencję policji. Konserwatywne media po raz pierwszy opisują rock and roll w nagłówkach, już za pierwszym razem odnosząc to pojęcie do niebezpiecznego wpływu rasowej muzyki na społeczną obyczajowość konserwatywnej Ameryki.

## 5 lipca 1954

Rock and roll narodził się w studiu SUN w poniedziałek w godzinach popołudniowo-wieczornych. Ludzie, którzy jeszcze nie żyli z muzyki, tylko muzykowali dla przyjemności, mogli nagrywać po godzinach swojej zwykłej pracy. Producentem i inżynierem w studiu był osobiście Sam Phillips, dumny ze swego nowego (rok produkcji 1953) sprzętu w studiu – The Ampex 350 Tape Recorder. Śpiewał i grał na gitarze Presley. Na gitarze prowadzącej – Scotty Moore. Na basie (wówczas kontrabasie) – Bill Black. Pierwsza część sesji była odzwierciedleniem domowego próbnego grania z dnia poprzedniego. Przeważał repertuar country artystów, takich jak: Eddy Arnold, Hank Snow i Ink Spots. Magnetofon włączono dopiero po wypróbowaniu kilku różnych utworów (nie ustalono, jaki dokładnie był to repertuar). Pierwszą oficjalnie zarejestrowaną piosenką była angielska *Harbour Lights* nagrana po raz pierwszy w 1937 roku przez Roya Foxa i jego taneczną orkiestrę. Elvis wzoruje się na wokalne elegancji wykonania croonerów, ale też przenosi brzmieniowo piosenkę w świat emocji muzyki country. Eklektyczny po części efekt Sama Phillipsa jednak nie zadowala, bo doświadczony producent wyczuwa w nagraniu niedoskonałości, nerwowość i niepewność wyboru materiału. Piosenka zostaje na wiele lat

odłożona na półkę. Drugim utworem tego wieczoru jest *I Love You Because* – hit niewidomego śpiewaka country Leona Payne’a z 1949 roku. Pomędzy tenorem Payne’a a głosem młodego chłopaka, próbującego wykonać numer w SUN, jest widoczne pokrewieństwo, ale Presleya bardziej zainspirowała wersja o rok późniejsza, barytonowy *cover* wielkiej gwiazdy country Ernesta Tubba (ta dziwna predylekcja pozostanie w Elvisie: uwielbiał niższe zakresy męskiego głosu, z czasem – gdy głos wyraźnie mu się obniżył – sam starał się tak śpiewać). Elvis tego poniedziałkowego wieczoru z piosenki na piosenkę operuje głosem coraz pewniej i sprawniej, ale między producentem w kabinie za konsolą a muzykami w studiu narasta atmosfera rozczarowania. Wersja *I Love You Because* Elvisa jest kompletnie nierytmiczna w porównaniu do żywego country Payne’a i Tubba (to prawdziwy dziejowy paradoks). Symbolicznie można powiedzieć, że ten dzień jest ciszą przed burzą w studiu. Ale o tym nikt nie wie i wszyscy obawiają się niepowodzenia przedsięwzięcia. Co z tego, że wykonanie jest poprawne, skoro w swojej najlepszej formie country było wydane lata temu przez autora piosenki? *Cover* jest zatem tutaj zaledwie poprawny i przede wszystkim odtwórczy<sup>5</sup>.

Phillips rozważnie nie traci jeszcze cierpliwości. W swoich analizach nagrań studyjnych Ernst Jorgensen sugeruje, że jego specyficzną cechą był szacunek dla „ducha amatorszczyzny” w studiu. Proponuje muzykom przerwę i luźną rozgrzewkę przed kolejnymi próbami. Przypadkiem albo przez freudowską omyłkę nie wyłącza magnetofonów podczas tej próby. Kiedy nie słucha muzyków w studiu (sądzą oni, że magnetofon nie nagrywa dowodu ich muzycznej niestosowności), chłopcy wyraźnie się rozluźniają. Zaczynają żartować ze sobą i sięgają przy tym po nieplanowany, ulubiony klasyk Arthura „Big Boy” Crudupa, *That’s All Right* (1946). Na tym nieplanowanym *jam session* żartują muzycznie, eksperymentalnie zmieniają konwencję wykonania piosenki. Pamiętajmy, że to jest pierwszy tak jednoznacznie „czarny” materiał nagrywany przez białego artystę. Elvis nie zmienia stylistyki. Crudup był jednym z najbardziej etnicznych *Delta Blues Singers*. Elvis rzadko śpiewał bluesa, ale kiedy już sięgał po taki materiał, to jak nikt z białych go rozumiał. Scotty Moore wspomina tę historyczną chwilę następująco:

All of a sudden Elvis just started singing this song, jumping around and acting the fool, and then Bill picked up his bass, and he started acting the fool, too, and I started playing with them. Sam, I think had the door to the control booth open

<sup>5</sup> Zob. E. Jorgensen, *Elvis Presley. A Life In Music. The Complete Recording Sessions*, New York, 1998, s. 12.



– I don't know, he was either editing tape or doing something – and he stuck his head out and said, „What are you doing?” And we said, „We don't know”. „Well, back up”, he said, „try to find a place to start, and do it again”<sup>6</sup>.

Elvis z kolei tak, dość bezradnie, tłumaczył później agresywniejsze brzmienie swego głosu: „I never sang like that in my life, until I made that first record... I remebered that song because I heard Arthur sing it, and I thought I would like to try it. That was it”<sup>7</sup>.

Ogrom wpływu Crudupa na Elvisa – białego artystę – jest zdumiewającym i wartym odnotowania aspektem intuicyjnej atmosfery tego dnia w studiu. Antycypując późniejsze wydarzenia, trzeba odnotować trzy kamienie milowe nagrań Elvisa w latach pięćdziesiątych, które są wersjami rock'a'billy bluesów Crudupa: *That's All Right*, *My Baby Left Me*, *So Glad You're Mine*. Ta nazwa wskazuje co prawda na „białe” korzenie nowej muzycznej formy. Rock'a'billy jest wszakże spadkobiercą kultury hillbilly z lat dwudziestych–czterdziestych, związanej etnicznie z muzyką country. Krytycy wskazują na ogół rasowe, ale i klasowe uwikłania tego związku<sup>8</sup>. Przebłyскуje w tych nagraniach jednak jakaś niemożliwa do pełnej werbalizacji tajemnica dorastania na „czarnych” przedmieściach Tupelo i Memphis. Silny wpływ muzyki R&B. Ale przecież nie był to brzmieniowo tylko blues. Jorgensen zauważa, że dla Phillipsa musiało to być równie zaskakujące, jak dla muzyków – nawet jeśli w ostrzejszym, rytmicznym i szybszym wykonaniu przerobionego bluesa rozpoznawał cechy charakterystyczne dla jego studia (gitarowe echa nagrań w SUN Jackie Brenstona i Juniora Parkera)<sup>9</sup>. Co więcej, we wcześniejszych próbach z piosenkami country nic nie wskazywało na ten „czarny” kierunek, na to, że chłopak w ogóle zna ten repertuar. Trzeba było włożyć w dopracowanie nowego stylu i brzmienia sporo pracy w studiu, by nabrał kształtu, który zdecydował o sukcesie całego przedsięwzięcia. Najpełniej opisuje ten proces jego najlepszy biograf, Guralnick:

<sup>6</sup> P. Guralnick, *Sam Phillips: The Man Who Invented Rock 'N' Roll*, New York 2015.

<sup>7</sup> E. Jorgensen, *A Boy From Tupelo – The Complete 1953–55 Recordings*, Copenhagen 2012, s. 18.

<sup>8</sup> „The word appeared only occasionally by itself or linked to the new music of rock and roll, as in »rockabilly« music or in Elvis Presley's early nickname, »the Hillbilly cat«. Certainly, Presley and other 1950s rockabilly singers including Jerry Lee Lewis and Carl Perkins shared with Fiddlin' John Carson, the Skillet Lickers, and the Hill Billies the same southern working-class background, raucous performance style, and mixture of sincerity and humor in their music” (A. Harkins, *Hillbilly: a cultural history of an American icon*, Oxford 2004, s. 101).

<sup>9</sup> E. Jorgensen, *Elvis Presley. A Life In Music. The Complete Recording Sessions*, dz. cyt., s. 13.

They worked on it. They worked hard on it, but without any of the laboriousness that had gone into the efforts to cut “I Love You Because”. Sam tried to get Scotty to cut down on the instrumental flourishes—“Simplify, simplify!” was the watchword. “If we wanted Chet Atkins”, said Sam good-humoredly, “we would have brought him up from Nashville and gotten him in the damn studio!” He was delighted with the rhythmic propulsion Bill Black brought to the sound. It was a slap beat and a tonal beat at the same time. He may not have been as good a bass player as his brother Johnny; in fact, Sam said, “Bill was one of the worst bass players in the world, technically, but, man, could he slap that thing!” And yet that wasn’t it either—it was the chemistry. There was Scotty, and there was Bill, and there was Elvis scared to death in the middle, “but sounding so fresh, because it was fresh to him”<sup>10</sup>.

To rzeczywiście było *All of sudden*. Ale praca nad tym utworem nie była w ogóle pochopna czy pośpieszna. Okazała się wyzwaniem, które scalało niezgraną grupę przez wysiłek doskonalący załączek interpretacji na próbie. Wystarczy wysłuchać ocalałych pierwszych podejść do tego nagrania (i rzeczywiście wciąż niepewnego na nich Elvisa), a następnie włączyć gotowy master, który jest ekspresją pewnego siebie wokalisty. Artyści byli wówczas po prostu zadowoleni z przypadkowo osiągniętego efektu, a my dzisiaj już wiemy, że ten efekt jest źródłową formą spinającą przeciwstawne brzegi etnicznych korzeni Ameryki, niemal *Iliadą* nowego gatunku muzycznego. Guralnick dodaje: „Elvis’ vocal, loose and free and full of confidence, holding it together”. A więc głos Elvisa jest nareszcie na swoim miejscu. Spina brzmienie tria – nareszcie pełny i gotowy do kontrkulturowej rewolucji<sup>11</sup>.

Na temat tej piosenki i tego wykonania powstały liczne poważne studia muzykologiczne, kulturoznawcze, socjologiczne. Może jednak warto dodać do nich konstatację faktu, że nie tylko 5 lipca 1954 roku był dla Elvisa momentem afektywnej bliskości z tą piosenką. I myślę tutaj o związku szczególnym, niemal somatycznym, który umożliwia nieustanne i twórcze przetwarzanie wzorca. Miał przecież wiele przebojów, które zniechęcony i znudzony musiał śpiewać na koncertach całe swoje artystyczne życie. Ale tę jedną piosenkę Crudupa zawsze wykonywał z pasją i inwencją. Co znaczy, że zawsze brzmiała żywo i zawsze zauważalnie inaczej. Zmieniał ją już na koncertach z lat pięćdziesiątych, uzupełniał brzmieniem perkusyjnym. Później było tylko ciekawiej. Świetnymi ilustracjami tego, jak osobiście i twórczo tę piosenkę traktował, są wersje z NBC

<sup>10</sup> P. Guralnick, *Last Train to Memphis: the rise of Elvis Presley*, New York 1994, s. 95.

<sup>11</sup> Tamże, s. 95–96.

z 1968 roku, z Las Vegas z 1970 roku czy nawet niespodziewanie rewelacyjna wersja z koncertu w Jackson z września 1976 roku.

## 6 lipca 1954

Dewey Phillips, wspominany już radiowiec z WHBQ, czuł głód interesujących, odkrywczych i przede wszystkim świeżych nagrań. Wiedział o tajemniczej sesji poprzedniej nocy i z samego rana zadzwonił do Sama z prośbą o referencyjną kopię singla. Jednostronny winyl (ang. *acetate*) powędrował niemal natychmiast do radia. Dewey się nie wahał i wybrał nagranie jako ekscytującą nowość radiowego wieczoru w Memphis. Po pierwszej emisji telefoniczna tablica rozdzielcza zapłonęła w studiu jak choinka. Nagranie firmował Elvis ze swoim zespołem. I tak już pozostało do końca jego kariery. Siła rażenia „czarnego” wokalu białego chłopca spowodowała, że wówczas do pomyslenia była wyłącznie solowa kariera piosenkarza. Ten wzorzec powtórzyły niemal wszystkie gwiazdy pierwszej fali R&R. Czas zespołów grupujących równorzędne indywidualności stanie się cechą charakterystyczną początku lat sześćdziesiątych i drugiej fali.

DJ został zasypany prośbami o powtórkę emisji piosenki i *That's All Right* powracała na antenę raz za razem. Był to bardzo lokalny sukces, ale wszyscy zainteresowani zapamiętali wrażenie przełomowości. Ich piosenka z dnia poprzedniego podobała się, rytm wyraźnie uwodził słuchaczy. Scotty zapamiętał pełne napięcia oczekiwanie na rezultat. Powiedział do kolegów na poły żartobliwie: „We would run out of town”. Elvis poszedł przed audycją do kina. Denerwował się i obawiał, że ludzie będą się z niego śmiać. Gladys i Vernon, rodzice Elvise, słuchali syna w domu, nie mogąc uwierzyć, że ponawiają się prosby o powtórkę. Jeszcze większym szokiem był nieoczekiwany telefon. Dewey zapraszał młodego wykonawcę pilnie do studia jeszcze w trakcie trwania swej audycji. Rodzice znaleźli syna w kinie i odprowadzili do rozgłośni. Stremowany Elvis udzielił pierwszego wywiadu, który niestety nie zachował się w żadnym nagraniu. Wiemy, że Dewey chciał koniecznie przedstawić swym słuchaczom sensacyjne znalezisko, na które z Samem skrycie czekali. Oto w mieście pojawiła się ciekawa kombinacja: młody, biały dziesiętnastolatek, który brzmi, i ma ten swoisty autentyczny *alive feeling* jak afroamerykańscy wykonawcy R&B. To właśnie było sensacyjne, trudne do uwierzenia dla słuchaczy, sedno wydarzenia: śpiewał i mówił w studiu biały artysta, mimo że wszyscy słyszeli jednoznacznie „czarny” wokal i interpretację.

## 7 lipca 1954

Być może Sam uznał, że *That's All Right* jest zbyt mocnym uderzeniem na debiutancki singiel. Że trzeba obniżyć napięcie nagrania spokojniejszą, bardziej otwartą na inną tradycję stroną „B”. To wyłącznie sfera domysłów. Pewne jest, że po emisji i wywiadzie z 6 lipca bardzo palącą potrzebą była właśnie strona „B” do planowanego debiutanckiego singla *That's All Right*. Trio spotkało się w studiu w środę. Dzień po małej radiowej sensacji. Nie mieli sprecyzowanych planów. Mieli tylko swoją nagą ambicję. Powtórzyli strategię poniedziałkowego nagrania. Zaczęli rozgrzewkę od muzycznych „wygłupów”. Scotty Moore wspomina, że to basista Black zaczął grać i śpiewać *Blue Moon of Kentucky*, parodiując falset Billa Monroea. Tyle że (podobnie jak w przypadku *That's All Right*) w znacznie szybszym tempie niż gwiazda country. Elvis natychmiast dołączył się do szybkiej i rytmicznej zabawy. To tempo stało się znakiem firmowym nowej formacji, było sygnałem gatunkowej przemiany tkwiącej w prowokacyjnym przekształceniu. Za pierwszym razem R&B. Za drugim – country. Mimo że źródłowo *Blue Moon of Kentucky* to piosenka country, dla rock and rollowego przewrotu potrzebna była jego strukturalna dekonstrukcja. Z politycznego punktu widzenia w wyborze tego nagrania tkwiła sprytna kalkulacja. Przeróbka R&B spotkała się na singlu z przeróbką utworu country w takcie walca. „Biała” i „czarna” strona planowanego singla to był pomysł równoważący kulturowe wpływy na ciągle nietolerancyjnym południu USA. Monroe był wielką postacią sceny country. Nazywano go *The Father of Bluegrass*. Skrzypce, banjo, gitara (lub mandolina) i kontrabas to był typowy bluegrassowy skład. Columbia wydała *Blue Moon of Kentucky* w 1946 roku. Stał się ogromnym sukcesem i wielkim przebojem sceny *Grand Ole Opry* w Nashville, mekki muzyki country<sup>12</sup>. Elvis lubił słuchać bluegrassu. Na konceptualnej, tożsamościowej płycie podsumowującej ten wpływ *Elvis Country*, (RCA, 1971) daje tego dowody. Ale co ciekawe, sam Monroe nagrał powtórnie swoją piosenkę równo rok po edycji singla Elvisa. Był to otwarty, niedwuznaczny ukłon w kierunku młodego piosenkarza. Pierwsza część nowej wersji ma stary rytm walca, ale po refrenie i solu skrzypcowym muzyk podkręca tempo do 4/4.

Po zaaranżowanej rozgrzewce nagranie w studiu SUN przebiegało już bardzo sprawnie i w skupieniu, a muzycy byli pewni swej stylistycznej inwencji. Wystarczyły w sumie tylko dwa pełne take'i, by osiągnąć satysfakcjonujący rezultat. Po pierwszym z nich (take 3) Sam nie wytrzymuje i wykrzykuje w swej inżynierskiej kabinie legendarne zdanie. Do dziś można odsłuchać to nagranie, bo zachowała się częściowo taśma z sesji: „Fine, man. Hell, that's different. That's a pop

<sup>12</sup> T. Simpson, *Elvis. The Best of British. The HMV Years 1956–1958*, Copenhagen 2012, s. 263.

song now, nearly 'bout"<sup>13</sup>. Producent wyraża swoje intuicyjne przekonanie, że są w nagraniu na tropie czegoś niezwykle wartościowego. Zdumiewa wysoka świadomość Phillipsa dotycząca istoty przemiany kulturowej dokonującej się w jego studiu. Partykularna muzyka etniczna przeobraża się w instrumentalno-wokalnej interpretacji tria w uniwersalne, ogólnie zrozumiałe przesłanie muzycznej pop-kultury. Master rzeczywiście okazuje się rewelacyjny. Elvis śpiewa w odważnym szerokim rejestrze swego głosu – naprzemiennie pomiędzy bardzo wysokim i niemal barytonowym wokalem. Głos jest zapisywany w monofonicznej formie na niemal tym samym miejscu muzycznego spektrum dźwiękowego nagrania, gdzie znajduje się linia basu. Jest jakby doklejony do podkreślonego przez Sama i zapierającego dech brzmienia kontrabas Blacka. Nie brzmi jak etniczny głos muzyka country, ale jak kolejny instrument w muzycznej przestrzeni nagrania. To już jest rockowe traktowanie wokalistyki. Tajemnicą SUN Studio jest sposób, w jaki Phillips osiągnął to sprzężenie. Jednak trzeba przyznać, że po rewolucji gatunkowej nagranie znamionowało rewolucję interpretacyjną. *That's All Right* było dynamicznym numerem w nowym stylu, ale nie linia wokalna odgrywała w nim najważniejszą rolę. Master *Blue Moon of Kentucky* dotrzymywał obietnicy złożonej w 1953 roku podczas pierwszej nieśmiałej wizyty Elvise w tym studiu: „I Sound Like Nobody”. Nikt dotychczas tak nieklasycznie, ekwilibrystycznie i ryzykownie emocjonalnie nie śpiewał. Nie było już wątpliwości, że trio jest po prostu znakomite i – mimo ewidentnego braku doświadczenia – dobrze zgrane. Referencyjna wersja dwustronnego singla tego samego dnia została wysłana już nie tylko do Deweya, ale także do zdecydowanie bardziej znanych na południu DJ'ów – Boba Neala w WMPS i Sleepy-Eyed Johna w WHHM.

## 19 lipca 1954

Singiel *That's All Right/Blue Moon of Kentucky* (warty zapamiętania jest jego legendarny numer SUN 209) ujrzał światło dzienne na muzycznym rynku. Liczba zamówień była, jak na debiut i zasięg działalności małej firmy, imponująca i zaskakująca. Nie znamy detali, ale Sam musiał cały czas realizować dodruki krążka, bo Marion zalewały pisemne i telefoniczne zamówienia z hurtowni i sklepów Południa. Odzywały się też coraz to inne i coraz bardziej oddalone od Memphis stacje radiowe. Z drugiej strony kilka rozgłośni zachowawczo odmówiło emisji singla, obawiając się jego zachwianej, zmieszanej czarno-białej tożsamości.

<sup>13</sup> Tamże, s. 263.

### 30 lipca 1954

Koncert *Slim Whitman Show* w Overton Park Shell, Memphis TN. To był z pewnością przełomowy sobotni występ. Pierwszy profesjonalny w historii trójosobowego comba. Jego przebieg relacjonuje sam Elvis w wywiadzie z Paulem Wilderem z 5 sierpnia 1956 roku. Ale jeszcze lepszym źródłem jest tutaj wciąż nieopublikowana autobiografia DJ'a i menedżera Boba Neal'a, organizatora imprezy (Jorgensen cytuje wyimki w monumentalnym *A Boy from Tupelo*)<sup>14</sup>. Zachowało się też kilka zdjęć z *backstage*, gdzie Elvis oczekiwał na swój występ. Presley zaśpiewał ponownie tylko swój singiel. Na scenie i pośród publiczności przyzwyczajonej do country zaczął od strony „B”: *Blue Moon of Kentucky*. Słuchacze początkowo byli zaskoczeni rytmiczno-bluesową aranżacją. Ale już w trakcie pierwszej piosenki wybuchł głośny aplauz, który zgromadzeni kontynuowali także podczas *That's All Right*. Elvis kilkakrotnie wracał na scenę, by kłaniać się rozentuzjasmowanej publice, ale nie było w kontrakcie możliwości bisów. W każdym razie miasto zaakceptowało swojego nowego śpiewającego artystę.

### Sierpień 1954

Jorgensen odbył prawdziwie etnograficzną i muzykologiczną podróż do Memphis i okolic, poszukując najstarszych śladów reakcji na debiut Elvisa. Wizyty w archiwach miejskich, prasowych i stacji radiowych, ale przede wszystkim rozmowy z wciąż żyjącymi świadkami kulturowego przełomu lat pięćdziesiątych przyniosły wymierny efekt. Z tego najwcześniejszego czasu po debiucie singla najciekawsze jest wspomnienie Bobby Rittera, DJ'a w radiu WELO w Tupelo – tej samej stacji, dla której Elvis występował w dzieciństwie. Jej menedżer Ernest Bowen uważał, że singiel Elvisa jest niczym więcej niż *bunch of crap*. DJ nie zgadzał się z arbitralną i protekcyjną opinią przełożonego. Jak wspomina: zakłopotany zagrał coraz sławniejszą płytkę SUN 209 około piątej rano w poniedziałkowej jednoznacznie rasowej audycji *Blues before Down*, w której bladym świtem właśnie grano czarną muzykę etniczną. Do piątku było to już najczęściej zamawiane nagranie. O kolejne emisje prosili przede wszystkim czarni słuchacze. Faktorem sukcesu był w tym konkretnym przypadku tylko *That's All Right*. Nikt w tej audycji nie chciał słuchać *Blue Moon of Kentucky*<sup>15</sup>. Inna anegdota dotyczy wydarzeń, które miały miejsce poza granicami stanu.

<sup>14</sup> E. Jorgensen, *A Boy From Tupelo – The Complete 1953-55 Recordings*, dz. cyt., s. 29–30.

<sup>15</sup> Tamże, s. 34

Rzecz dzieje się w radiu KOSE w Osceola w Arkansas. Młody DJ Jim Buffington zastępuje podczas wakacji w sierpniu 1954 roku George'a Kleina. Wspomina, że w jego popołudniowej audycji grali charakterystyczny dla południa, etnicznie i muzycznie uporządkowany, biały program radiowy: dwie godziny country, pół godziny białego południowego gospel, w końcu trzy godziny współczesnego popu. DJ grający przed południem (zapamiętał tylko, że był białym mężczyzną o imieniu Earl) grał godzinny program rhythm and blues'a. Kiedyś Buffington zajrzał do kolegi do studia przed swoją audycją w czasie, gdy ten odtwarzał na antenie singiel SUN 209. Earl tańczył w studiu do rytmu i melodii *That's All Right* i pytał bezradnie kolegi: „To nie pop, to nie R&B, ani country. Co to jest do cholery?”. Tego rodzaju wspomnienia nie wymagają dodatkowego komentarza. Są niezwykle istotnymi świadectwami koniecznej konfuzji, niepewności towarzyszącej świadkom kulturowej transformacji, rasowej wówczas, muzycznej sceny. Jej etnicznej, wielokulturowej i właśnie rasowej emancypacji.

## 12 września 1954

SUN Studio, Memphis TN, producent, inżynier: Sam Phillips; gitara i wokale: Elvis Presley; gitara prowadząca: Scotty Moore; kontrabas: Bill Black.

Tak naprawdę była to pierwsza większa sesja studyjna Elvisa. Jej różnorodny repertuar wskazuje na to, jak bardzo rock and roll w swych pionierskich latach był eklektycznym amalgamatem różnych tendencji, form i gatunków. Zaczniemy od tego, że piosenkarz brzmi na tej sesji już w pełni profesjonalnie. Jego pewność siebie oraz kontrola nad głosem i emocjami imponują. Widać wyraźnie, że także grupa odnalazła swój dystynktywny styl. Tym, co zadziwia jest niepewność rodzajowa muzyki, jaką tego wieczoru próbowali wykonywać członkowie zespołu. Nie ma wyrazistego podążania za ciosem bardzo rytmicznego singla SUN 209. Elvis był innowatorem, ale zarazem jego nowoczesność polegała na świadomości przeszłości, niemal bogobojnym szacunku dla niej. Tak jakby czuł, że żadna kulturowa rewolucja nie powiedzie się, jeśli nie będzie, polemicznym i zaangażowanym, ale jednak dialogiem z tradycją. Być może to wyjaśnia przyczyny, dla których na jego wczesnych sesjach w SUN było tak wiele tradycyjnego materiału balladowego, śpiewanego w bardzo wolnej, niemal senniejszej manierze. Sam pozwalał swobodnie wyśpiewywać chłopakowi jego sentymentalną duszę w studiu. Nie miał serca mu przerywać i wyczuwał, że jest w tym istotny element edukacyjny, rozwojowy:

I have a high temper, but I never scolded one of my musicians for making a mistake. I might let him know, in no uncertain terms, that you are not playing [well], because you are scared you are gonna make them [mistakes]. [...] The one thing I couldn't do was to kill the essence of the artist. [...] Every time Elvis Presley went through even something maybe that you had no idea of releasing – certainly at that time – but when he was going through especially slow things – slow things will hang you out to dry – faster than anything as a vocalist – even as an instrumentalist – all these things were taken into account<sup>16</sup>.

Miał jednak świadomość, że utwory pop nie nadają się na przebojowe single jego firmy. Scena białego popu była szczelna i nieprzepuszczalna. Gwiazdami byli wówczas ulubienicy młodego Elvisa – Dean Martin czy Eddie Fisher. Wielkie studia (RCA, Capitol, Columbia) używały zupełnie innych, niedostępnych prowincjonalnemu studiu SUN, technik studyjnych, profesjonalnych chórów, muzyków sesyjnych i big bandów. Mainstreamowy pop nie miał wówczas nic wspólnego z emocjonalnością i wokalnymi technikami country. W Nowym Jorku, Bostonie czy Los Angeles country oznaczało po prostu i wyłącznie zły gust. A w takiej właśnie manierze uparcie interpretował ulubione ballady młody Elvis. Ze swoimi skromnymi warunkami SUN Studios nie mogło rywalizować w takich wysublimowanych, można rzec post-jazzowych czy swingowych konkurencjach. Tymczasem dwa kolejne nagrania z wrześniowej sesji były nierytmicznymi, sentymentalnymi i powolnymi balladami – *Tommorrow Night* i *I'll Never Let You Go (Little Darlin')*. Phillips pozwolił na nagranie ulubionych piosenek, ale bez wątpliwości odłożył taśmę na bok.

Zmiana przyszła wraz z trzecią balladą wieczoru w studiu. *Just Because* była klasykiem country z 1933 roku w mandolinowym wykonaniu Shelton's Brothers. W 1948 roku, rytmiczną wariację tej piosenki w tempie polki, wydał Frankie Yankovic. Tak naprawdę żadna z tych wersji nie zainspirowała muzyków w studiu SUN. Elvis, wykonując ten utwór, nie powrócił do powolnej manieri country, ale nie był to także pomysł na naśladowanie kiczowatego *Cleveland Style* amerykańskiej polki. Artysta zyskiwał na tej sesji integralność stylistyczną i jeśli wyraźnie skierował nagranie w rewiry ówczesnego *be bop* (czy *hillbilly bop* na scenie country), to jest to w interpretacyjnej dynamice wyraźnie popowe ukierunkowanie. Dzisiaj nazwalibyśmy to wykonanie klasycznym *rock'a'billy*. Wtedy te pojęcia – odróżniające rock drugiego pokolenia od ery wczesnego R&R – nie istniały. Sunny Burgess trafnie wspomina ową nieświadomość:

<sup>16</sup> Tamże, s. 46–49.



I never heard the term „rockabilly” back then. Nobody did. Everybody said, „Where’d that term come from?” I don’t know. We never really pinned it down, where that term came from. When people asked what music we played, we were rock ‘n’ rollers. We didn’t think about “rockabilly.” We were rock ‘n’ rollers<sup>17</sup>.

Zapewne z tego powodu Phillips wyprodukował tym razem master, sądząc przezornie, że nagranie nadaje się na stronę „B” jakiegoś bliżej nieokreślonego rytmicznego singla (nie stało się tak i nagranie trafiło na pierwszy długogrający album artysty w RCA – *Elvis Presley* w marcu 1956). Pierwszym sukcesem, z marketingowego punktu widzenia producenta, okazała się żywiołowa wersja *I Don’t Care If the Sun Don’t Shine*, piosenka napisana do Disneyowskiej animacji *Kopciuszek* (1950), choć ostatecznie nie znalazła się na ścieżce dźwiękowej filmu. Mniej więcej w tym samym czasie piosenkę nagrały dwie, mainstreamowe, popowe gwiazdy: Patti Page i Dean Martin. Martin przearanżował ją na bardzo dynamiczny numer raz jeszcze do swojej filmowej komedii z Jerry Lewistem *Scared Stiff* (1953). To była właściwa inspiracja Elvise, który znany był ze swojej kinomanii i uwielbiał komediowe duo aktorów. Piosenkarz studia SUN ze swoim combo jeszcze bardziej podkręcili tempo, generując tym samym pewien kłopot. Piosenka stała się krótsza niż obowiązujące w amerykańskim przemyśle muzycznym magiczne minimum dwóch minut na singlu. Niezawodna asystentka Phillipsa – Marion Keisker pomiędzy take’ami napisała drugą zwrotkę, nieistniejącą w oryginale (*And it don’t matter if it’s sleep or snow...*). Ten wkład jest niezaznaczony w prawach autorskich do piosenki, bo jej autor Mack David nie zgodził się na dodanie nazwiska Marion, chociaż uważał, że nagranie Elvise jest w sumie znakomite.

Jedno z nagrań tej sesji stało się szczególnie emblematyczne dla historii rocka. I równie znaczące jest jego etniczne uwarunkowanie. Ta muzyczna historia, poza Elvise i jego combo, posiada tło związane z dziejami „czarnej” muzyki lat czterdziestych – od jazzowych big-bandów do jump bluesa. Zaczniemy właśnie od muzyki. Wspominałem już moment narodzin tego utworu Roya Browna, który w 1948 roku nagrał i wylansował Wynonie Harris, ujawniając ówczesną skłonność bluesa do przyspieszania tempa i podkreślania rytmu. Właśnie w tym kierunku, tyle, że zdecydowanie radykalniej, postąpiło combo Elvise. Beat, emocjonalne nastawienie, ekspresyjnie podawany tekst i w końcu instrumentalne wykonanie wskazują na duży postęp umiejętności grupy Elvise, a zarazem jej radykalizację. Dużą zasługą w nowatorskim brzmieniu jest też wyraźny, aktywny udział w realizacji nagrania producenta. Scotty Moore wspominał:

<sup>17</sup> S. Burgess, *We Wanna Boogie* [foreword], [w:] M. Dregni, *Rockabilly. The Twang Heard’Round the World*, Minneapolis 2011.

Sam, I don't think he consciously knew what he was doing. He was looking for a total sound. He treated Elvis' voice like another instrument. Before Elvis, every pop and country record had the voice up here and the background down there. Well, Sam pulled his voice down here, right close (not buried like later in rock) where it became another instrument<sup>18</sup>.

Linia muzyczna zrównana z wokalem jest w tym nagraniu, wykorzystanym kolejny raz, czysto rockowym efektem. Co więcej, nigdy dotąd Elvis nie śpiewał tak forsownie i agresywnie. Dwa lata później będzie to jego styl interpretacyjny różnych form gatunkowych, nie tylko rocka. Za pierwszym razem wokalista realizuje w studiu SUN zawartą w tytule obietnicę, która zawiera symptomatyczną wskazówkę „ostrości”, „twardości” interpretacyjnej, i która traktowana jest jako kolejna cegiełka biegu historii, naprowadzająca krytyków, dziennikarzy i muzykologów na określenie tej nowej formy muzycznej jako rocka właśnie. Jeśli więc konsekwentnie traktować tę przeróbkę jako pierwsze mocne rock and rollowe wykonanie, to warto zwrócić uwagę na podkreślony bas Blacka i pierwszą tak świadomą solówkę gitarową Moore'a. *That's All Right* było eksperymentem, poszukiwaniem nowego ładu. *Good Rockin' Tonight* – utworem tendencji i kierunku eksploracji wciąż zupełnie Nowego Świata. Coś się zmieniło w odczuciach w studiu. Elvis, owszem, nadal najchętniej śpiewał ballady, ale – wszyscy to słyszeli – najlepiej przecież wypadł w ostrym repertuarze rytmicznym. Po ewidentnym sukcesie dynamicznego *That's All Right* trzeba było go zdyskontować utworem nawiązującym do stylistyki rodem z R&B. Piosenka Roya Browna była znakomitym wyborem.

In this case the song was Roy Brown's *Good Rockin' Tonight*, and it was a perfect subject for revision. Sam's vision was centered on rhythm. He was always warning Scotty Moore away from the style of his idol Chet Atkins; pretty fingerpicking was fine for country or pop, but Sam was looking for something a little simpler, a little gutsier. *Good Rockin' Tonight* proved to be a natural follow-up: It came from the same current R&B scene, it was up-tempo, and with Scotty ad-libbing his way into a new style that hammered away at the beat even during the solos, it worked like a charm. It was a convincing demonstration that Elvis's first record was no fluke<sup>19</sup>.

Poza muzyką intrygujące są konteksty kulturowe tego nagrania. Bez względu na ówczesne kłopoty genologiczne trzeba zaznaczyć tutaj historyczny kontekst

<sup>18</sup> E. Jorgensen, *A Boy From Tupelo – The Complete 1953-55 Recordings*, dz. cyt., s. 49.

<sup>19</sup> E. Jorgensen, *Elvis Presley. A Life In Music. The Complete Recording Sessions*, dz. cyt., s. 17–18.

muzyczny. Z pewnością cover *Good Rockin' Tonight* w wykonaniu Elvise jest już w perspektywie dzisiejszej świadomym utworem rock'a'billy. Tym bardziej świadomym, że jej autor, dixielandowy pianista Roy Brown z Nowego Orleanu, parodiował w tytule frazę: „Hear ye, Hear ye, I've got good news tonight” z piosenki Sy Olivera – trąbkarza jazzowego z orkiestry Tommy Dorseya. Piosenka (*Ah yes) There's Good Blues Tonight*, nagrana w 1946 roku przez *Tommy Dorsey & His Clambake Seven*, na liście pop Billboardu zajęła zaledwie 23. miejsce. Roy Brown, pisząc swoją odpowiedź na nią, chciał odejść od totalnego brzmienia jazzu w kierunku zrytmizowanego bluesa. Poza oszczędnym instrumentarium dystynktywne jest w nagraniu rytmiczne klaskanie w dłoń. Harris wykonuje utwór Browna na singlu z lutego 1948 roku. Legenda mówi, że jego nonszalancka ekspresja związana jest tutaj z nadużywaniem alkoholu przez sławnego bluesowego wokalistę. Podobno był podczas nagrania co najmniej na rauszu i rzeczywiście jego dykcja pozostawia wiele do życzenia. Ale właśnie ten wokalny efekt zainspiruje niechlujne, slangowe stylizacje R&B.

W czerwcu singiel znalazł się na szczycie etnicznej listy Billboardu – *Juke Box Race Records*. Wersja Harrisa – o czym już pisałem – zmieniła stosunek odbiorców do bluesa, powodując szybki rozwój form związanych z jego rytmicznym ujęciem R&B. Interesujące, że Elvis oparł swoją wersję na mniej znanym nagraniu autora. Wersja Roya Browna była po prostu jeszcze oszczędniejsza w formie, mieściła się w możliwościach i formule SUN Studios. Elvis zmienił też delikatnie słowa utworu, dodając krótką frazę, która zastąpiła niezbyt czytelne dla jego subkultury i jego ewentualnych odbiorców odniesienia do figury czarnej kobiety w popularnych utworach lat czterdziestych (sławne *Sioux City Sue*, *Sweet Lorraine* czy *Georgia Brown*). Fraza ma kapitalne znaczenie w reinterpretacji utworu, która zbliża go do poetyki nazywanej później rock'a'billy. Elvis śpiewa w tym miejscu: „We're gonna rock, rock, rock, yeah, rock!” i potem, w finale utworu, jeszcze raz powtarza: „Let's rock, come on and rock”. Jedyną pamiątką odnaniezoną na zagranych innymi utworami taśmach SUN jest kilkunastosekundowy fragment pierwszego podejścia do piosenki z tą gotową już, „rockową” frazą. Znaczy to tyle, że w domu Scotty'ego chłopcy opracowali i przeciwiczyli nową, „bielszą” tekstualnie wersję piosenki. Co ciekawe, owe powtarzane rytmicznie frazy wzywające słuchaczy do dynamicznego tańca i ruchu zapożyczone są z kolei z utworu R&B. Wpływy dixielandowego bluesa i – z drugiej strony – różnych jazzujących odmian R&B zaskakująco często krzyżowały się w okresie formowania rockowego gatunku. Elvis ze swoim eklektycznym uchem i gustem stał niemal dokładnie pośrodku tych zarazem sprzecznych i uzupełniających się tendencji. Piosenka R&B czarnoskórego saksofonisty Billa Moore'a z grudnia 1947 roku, z której pochodziło owo: *We're gonna rock*, zatytułowana była proroczco: *We're*

*Gonna Rock, We're Gonna Roll*. Cokolwiek to miało wcześniej znaczyć, celnie dobrany cytat w *Good Rockin' Tonight* wyraźnie zbliżał określenie nowej formy muzycznej jako R&R.

#### 4 października 1954

##### *Good Rockin' Tonight/I Don't Care If the Sun Don't Shine* (SUN 210)

Od 19 lipca, premiery debiutu Elvisa (SUN 209), wytwórnia Phillipsa wstrzymywała oddech. Wszakże była to lokalna epifania muzyczna na Południu USA. Nikt nie miał w firmie wątpliwości – oto pojawiła się nasza wyczekiwana gwiazda. Skupiamy się więc na jej promocji i jej produkcji. Dopiero kolejna płyta Presleya, po dwóch i pół miesiąca oczekiwania na rezultat pierwszej, mogła otworzyć inne możliwości. Koncepcja drugiego singla powtarza pomysł pierwszego. Strona „A” – R&R wywodzący się z „czarnej” bluesowej tradycji, mocne uderzenie. Strona „B” – odważnie przetransformowany z country, dynamiczny, taneczny pop. Mimo wszystko Sam lękał się swego, wydawałoby się, jeszcze lepszego, wyraźnie udoskonalonego produktu. Październikowa data jego premiery była równoznaczna z ograniczoną jeszcze edycją na terenie miasta Memphis i jego bezpośrednich okolic. Sześć tygodni później dystrybucja objęła resztę kraju. Opóźnienie spowodowane było dwiema przyczynami. Jedna była optymistyczna – notowano wciąż dynamiczną sprzedaż i recepcję pierwszego singla. Nowe wydawnictwo mogło osłabić potencjał tak sprzedaży, jak i słuchalności *That's All Right*.

Druga przyczyna zawierała nutę sceptyczną – obawiano się klęski nowego singla. Mogła to być wszak efemeryczna i krótkotrwała fascynacja publiczności prowokacyjną poetyką „niegrzecznego” chłopca z Memphis. Lęk wydaje się dzisiaj zupełnie uzasadniony, bo sukces drugiego singla był niewątpliwie zdecydowanie mniejszy niż debiutu. W samym Memphis było bardzo dobrze. Tylko w ciągu dwóch tygodni sprzedano imponujące 4000 egzemplarzy. Status lokalnej gwiazdy tylko się tutaj umacniał. Ale na zewnątrz nieporównanie lepiej sprzedawał się wciąż i długo jeszcze SUN 209. Także na radiowych listach odbijała się niebezpieczna tendencja wyhamowania impetu rozwoju kariery. W październiku 1954 roku w Memphis Sleepy-Eyed John wytrwale lansował na antenie swego protegowanego. W efekcie Elvis dominował w jesiennych notowaniach listy. Ale nawet tutaj kolejność mogła budzić niepokój. Na pierwszym miejscu wciąż *That's All Right*, na trzecim *Blue Moon of Kentucky* i dopiero na siódmej pozycji *Good Rockin' Tonight*. Dzisiaj obiektywnie widać, że zarówno z artystycznego, jak i wykonawczego punktu widzenia drugi singiel był, w porównaniu z pierwszym,

mistrzowski, a mimo to nie był sukcesem na miarę rozpoczynającej się rewolucji muzycznej.

Istnieje jeszcze inna przyczyna, poza artystycznymi powodami, dla której z ery SUN dzisiaj jednym tchem za *That's All Right* wymieniamy *Good Rockin' Tonight*. Tą przyczyną jest powolne narastanie sławy utworu dzięki jego koncertowym wersjom w latach 1954–1955. To właśnie dynamiczne i taneczne wykonania *live* uczyniły z tego numeru prawdziwy rockowy klasyk. Do dnia dzisiejszego odnaleziono tylko jedno takie nagranie z 19 marca 1955 roku z sali *Eagle's Hall* w stolicy Teksasu Houston. Mimo słabej dynamiki dźwięku dobrze oddaje ono energię, wręcz furię wykonania koncertowego piosenki. Aranżację wzbogaca wyraziste jazzowe pianino Leona Posta.

## 16 października 1954

*The Louisiana Hayride*. The Municipal Auditorium, Shreveport

Elvis Presley 2 października 1954 roku został chłodno przyjęty przez tradycyjną publiczność country na jej najważniejszej krajowej scenie. Nieudana próba zaistnienia w *Grand Ole Opry* w Nashville była ważnym sygnałem, że trzeba myśleć o alternatywnych scenach i alternatywnej, przede wszystkim młodej, publiczności. Jednak na amerykańskim Południu biały muzyk z biednej klasy robotniczej nie miał w swym społecznym środowisku lepszego audytorium niż właśnie różnego rodzaju pokazy i festiwale country. Stąd wybór padł na ważną, cotygodniową sobotnią imprezę konkurencyjną do *Grand Ole Opry*. Organizowany i transmitowany przez radio KWKH *The Louisiana Hayride* w Shreveport. Impreza odbywała się od 1948 roku. W środowisku nazywano ją „kolebką gwiazd”, gdyż właśnie tutaj dzięki radiowej transmisji zaistniały medialnie takie nazwiska, jak Hank Williams, Kitty Wells, Webb Pierce czy Jim Reeves. Startowali tu rzeczywiście młodzi muzycy. Takie uparte granie młodego rocka w środowisku, wydawałoby się, kompletnie mu niesprzyjającym, miało swój bardzo praktyczny cel – radiową transmisję. W latach pięćdziesiątych okazywało się to ważniejsze niż sam występ *live* dla publiczności zgromadzonej tylko przed sceną. O wiele liczniejszą publiczność przed radioodbiornikami stanowili potencjalni nabywcy płyt. Rock and rolla, jako uniwersalnego zjawiska, być może nie byłoby w ogóle, gdyby nie nowe media: płyty, radio i coraz bardziej dominująca telewizja. W przypadku pierwszych jaskółek medialnego potencjału nowej muzyki, najważniejszą próbą komercyjnej nośności były koncerty transmitowane przez lubiane rozgłośnie radiowe. Stąd wykonawcza próba sił

daleko od domu, na ważnych imprezach country, stała się priorytetem wczesnej fazy kariery Presleya. W Louisianie i Teksasie, stanach mentalnie najbardziej tradycyjnych na Południu USA, Elvis powoli przecierał sobie szlak radiowego sukcesu dzięki takim DJ'om, jak: Jim Le Fan w Teksarkanie czy Tommy „T” Cutrer właśnie w Shreveport, którzy przed teksańskim występem grali singiel SUN 209 w swoich audycjach. Kwestią miesięcy był awans Elvise na plakatach *Louisiana Hayride* na lid, pierwsze, wyeksponowane miejsce przeznaczone dla gwiazdy imprezy. Teksas okazał się z czasem najwdzięczniejszą publicznością dla wokalisty z Memphis<sup>20</sup>.

Możemy te muzyczne chwile w Teksasie przywołać tutaj tak szczegółowo nie tylko dzięki ludzkiej pamięci, ale i szczęśliwemu zrządzeniu losu. Posiadamy pełny zapis pierwszego występu w Louisianie. Historia fenomenu Presleya, i – szerzej – fenomenu R&R, jest naturalnie w dużej mierze historią występów *live* na scenie. Dzieje jego koncertowej kariery są obecnie wcale nieźle udokumentowane. Ale nie miałyby te suche fakty w ogóle takiego znaczenia i nośności, jakie wciąż dla nas mają, gdyby nie winylowy ślad, fizyczne nagrania tych koncertów. Te najdawniejsze – na bardzo marnej jakości, często zniszczonych, referencyjnych winylach – nagrania, dokonywane przez stacje radiowe z myślą o transmisji w eterze, dzisiaj są nieocenionym dokumentem i dowodem fenomenu klasycznych form rock and rolla. Także w indywidualnej historii medialnego sukcesu Elvise radio było początkowo decydującą siłą oddziaływania. KWKH transmitowała koncerty *Louisiana Hayride* w sobotnie wieczory, a co może ważniejsze, przekazywała trzydziestominutowy *highlights* z tych występów krajowej rozgłośni CBS. Zapewne tak przetrwało najwcześniejsze koncertowe świadectwo ery R&R, bezcenna taśma magnetyczna – artefakt wyprodukowany w jednym egzemplarzu przez KWKH w celach promocyjnych w dniu koncertu 16 października. Referencyjna taśma znalazła się w archiwach RCA po przejściu gwiazdy od firmy SUN.

Elvise i *combo* zapowiadał Frank Page:

Lucky Strike guest time, now. Just a few weeks ago a young man from Memphis TN, recorded a song on the SUN label, and in just a matter of a few weeks that record has skyrocketed up the charts. It's really doing good all over the country. He's only nineteen years old. He has a new distinctive style – Elvis Presley. Let's give him a nice hand<sup>21</sup>.

<sup>20</sup> S. Oberst, *Rockin' Across Texas. An audiovisual Journey 1954–1977*, Copenhagen 2005, s. 6–7.

<sup>21</sup> E. Jorgensen, *Elvis Presley. A Life In Music. The Complete Recording Sessions*, dz. cyt., s. 19.

Istnieje znakomite zdjęcie z występu Elvise w białym, oczywiście za dużym, garniturze. Po lewej stronie w kowbojskim kapeluszu Page. Nad sceną wielka reklama papierosów Lucky Strike ze znanym hasłem – „Be Happy Go Lucky!”. Grupa miała możliwość zagrania obu stron singla, korzystając z praw zewnętrznego gościa imprezy. Elvis narzuca od razu „upbeat tempo” wykonania i równie ostrą towarzyszącą mu choreografię. Świadcowie występu wspominają chwilowy szok, a potem rosnący entuzjazm publiczności. Ponownie najsilniej zareagowały młode dziewczęta. Nagranie jest wyjątkowo dobrze zachowane, dźwięk – dynamiczny i wyrazisty. *That's All Right* wykonane jest pewniej i swobodniej niż na debiutanckiej płycie. Po pierwszej piosence Page pyta młodego gościa Shreverport o styl R&B. Elvis odpowiada: „Well, Sir, to be honest with you, we just stumbled upon it”. Następne *Blue Moon of Kentucky* wokalnie wykonane jest jeszcze lepiej i to właśnie nagranie jest pierwszym świadectwem entuzjazmu publiczności towarzyszącego występom Elvise. Te dwie piosenki to jedyne i najwcześniejsze koncertowe nagranie R&R z roku 1954, odnalezione w amerykańskich archiwach<sup>22</sup>.

## Lipiec 1955

W lipcu 1955 roku, używając już celowo sfuzowanego przez siebie gitarowego wzmacniacza, Chuck Berry nagrywa w Chess Records swój debiutancki singiel *Maybellene*. Berry wykorzystuje, opisane już przeze mnie, komponenty R&B, hillbilly i popu, ale zniekształconym brzmieniem elektrycznej gitary wyznacza kolejną istotną cechę rocka. Singiel jest numerem jeden na liście R&B i – co może jeszcze ważniejsze – numerem pięć na liście pop. Już w sierpniu tego roku Presley wykonuje piosenkę na *Louisiana Hayride Show* w Shreverport. Kolejnym elementem było dołączenie do stylu Elvise czarnoskórego muzyka Chucka Berry'ego, który znacząco odróżniał się od tradycyjnej sceny R&B. Zaraz po nim zaczęli nagrywać inni – Little Richard i Fats Domino. Na białej scenie nie ustawała kulturotwórcza rola SUN Studio, a scena rozszerzała się poprzez pojawienie się w Memphis takich postaci, jak Carl Perkins czy Jerry Lee Lewis. Rock and roll przestawał być efemeryczną idiosynkrazją Hillbilly Cata. Wręcz przeciwnie: już niedługo chłopak z Memphis zacznie być określany jako *King of Rock And Roll*. Nowa scena muzyczna w pełni się ukształtowała już w 1955 roku.

<sup>22</sup> Zob. *A Boy From Tupelo: Live and Radio Recordings*, Disc 3, RCA 2012.

1968

*Comeback Special*, NBC TV Studios, Burbank

W 1968 roku, już w epoce dzieci kwiatów, ratując swoją karierę z poważnej stagnacji i zapaści, jaką spowodował wieloletni, bezmyślny kontrakt filmowy, Presley zrealizował telewizyjny koncert, który dzisiaj anachronicznie określilibyśmy *unplugged*. Dla niego osobiście był to impuls do artystycznego *recreatio* i *renovatio*. Dla historii rock'n'rolla jest to interesujący moment autorefleksji i rekapitulacji doświadczeń. Na krótką chwilę udało się uchwycić magię i tajemnicę grania w Memphis w połowie lat pięćdziesiątych. Ten koncert ilustruje, po 14 latach dynamicznego rozwoju rockowej sceny, artystyczną samoświadomość dojrzałej gwiazdy, a jednocześnie jego melancholijne przekonanie o wyjątkowej wartości tych wczesnych doświadczeń z pionierskich lat 1954–1958.

The Comeback Special thus stands as one of the pivotal moments in the life and career of Elvis Presley, in the narrative of rock'n'roll, and in the cultural history of popular music. While the central core of its live segments sought to reproduce the small, informal shows in and around Memphis from which Elvis's performing career had evolved [...] The nostalgic celebration of his old hits indicated how newer forms of popular music had, over the last few years, supplanted rock'n'roll in the public catalogue of disruptive or subversive entertainment<sup>23</sup>.

Opisując okoliczności powstania dwóch pierwszych singli w karierze Presleya, chciałem pokazać ten założycielski subwersywny potencjał, który nigdy w późniejszych przełomowych doświadczeniach muzyki popularnej i jej kolejnych nowatorskich form nie będzie działał inaczej. Kreatywny i demaskatorski stosunek nowych pokoleń do popularnych form tradycji muzycznej reprodukuje je w kształtach, które same w sobie nie są tyle świeże, ile świeżo przeżyte: unikalnie połączone ze społecznym i obyczajowym kontekstem swego czasu i lokacji.

<sup>23</sup> I. Inglis, *The road not taken. Elvis Presley: Comeback Special, NBC TV Studios, Hollywood, December 3, 1968*, [w:] *Performance and Popular Music. History, Place and Time*, ed. by I. Inglis, Hampshire 2005, s. 51.



## Bibliografia

1. Benjamin W., *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*, [w:] *Illuminations*, transl. H. Zohn, New York 2007.
2. Bloch E., *Ślady*, przeł. A. Czajka, Kraków 2012.
3. Dregni M., *Rockabilly. The Twang Heard'Round the World*, Minneapolis 2011.
4. Guralnick P., *Last Train to Memphis: the rise of Elvis Presley*, New York 1994.
5. Guralnick P., *Sam Phillips: The Man Who Invented Rock'N'Roll*, New York 2015.
6. Harkins A., *Hillbilly: a cultural history of an American icon*, Oxford 2004.
7. Jorgensen E., *A Boy From Tupelo – The Complete 1953–55 Recordings*, Copenhagen 2012.
8. Jorgensen E., *Elvis Presley. A Life In Music. The Complete Recording Sessions*, New York 1998.
9. Oberst S., *Rockin' Across Texas. An audiovisual Journey 1954–1977*, Copenhagen 2005.
10. *Performance and Popular Music. History, Place and Time*, ed. by I. Inglis, Hampshire 2005.
11. Ripani R.J., *The new blue music: changes in rhythm & blues, 1950–1999*, Jackson 2006.
12. Santoro G., *Highway 61 revisited: the tangled roots of American jazz, blues, rock, and country music*, New York 2004.
13. Simpson T., *Elvis. The Best of British. The HMV Years 1956–1958*, Copenhagen 2012.

**Summary:** The release of the first two Elvis Presley singles at Sun Studios is a breakthrough in the history of popular music, closing down the barriers between the ethnic varieties of the black and white subculture in the American South. Racial racism was then encountered with equally important social emancipation. The result of these changes was the birth of rock'n'roll as the universal egalitarian formula and the universal model of pop culture in the twentieth century.

**Keywords:** popular music, rock'n'roll, sound reproduction, ethnicity, racism