

Jazzpress

LISTOPAD 2021
ISSN 2084-3143

Miesięcznik internetowy poświęcony
jazzowi i muzyce improwizowanej

10 lat

Fot. Kuba Majczyk

Dominik Bukowski
i Dominik Kisiel

Delta Scuti

RGG

TOP
NOTE

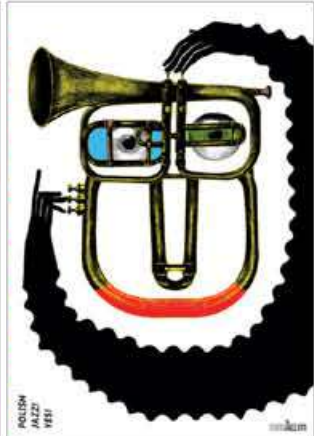
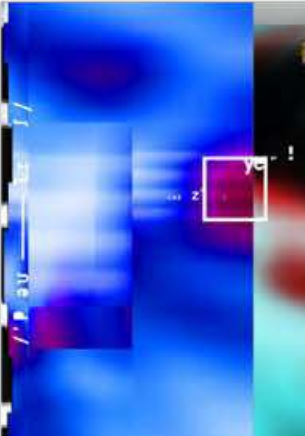
The Intuition
Orchestra

Summa Intuitiva

Polish
JAZZ
Yes!

JERZY MAŁEK

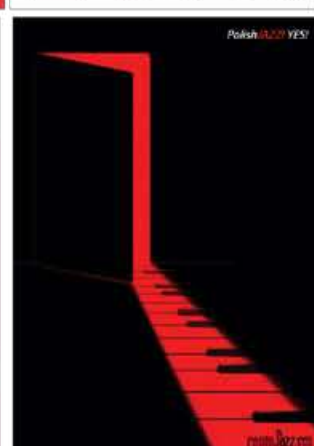
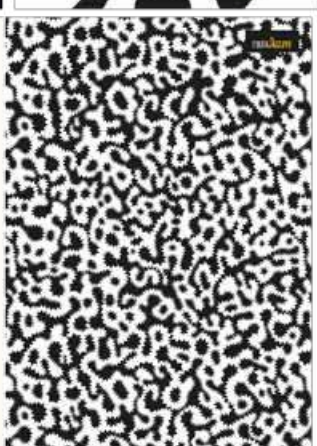
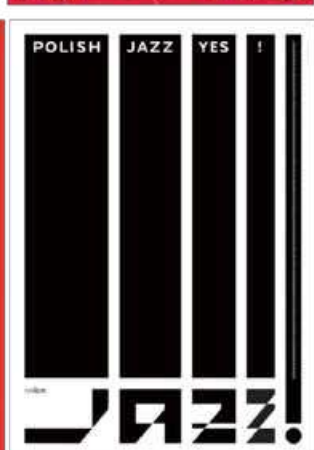
WIELKI MAGNES I KOMPAS



Polish JAZZ Yes!



wyniki
konkursu
str. 10



Od Redakcji

redaktor naczelny

Piotr Wickowski



„Nie ma czegoś takiego jak muzyka trudna i łatwa, jeśli jesteś prawdziwy na scenie, to ludzie to czują, doceniają to” – mówi Krzysztof Gradziuk. Co staje się szczególnym wyznaniem w kontekście świętowania przez współtworzony przez niego zespół RGG dwudziestolecia wspólnego uprawiania muzyki – na swój własny, trudny do zasufladkowania sposób. „Starając się rozwijać swój profesjonalizm, na pewnym etapie zmieniliśmy sposób myślenia – nie wychodzimy z założenia, że coś nam się «udało», bo ta dwudziestoletnia historia pokazuje, że cokolwiek się wydarzyło, było konsekwencją świadomych lub nie, ale odpowiedzialnych decyzji, rozwoju osobistego w każdym zakresie. Ale nie w celu znajdowania się na billboardach czy na przystankach autobusowych, tylko żeby móc w zgodzie ze sobą dalej realizować nasze artystyczne cele” – wyjaśnia drugi z filarów tria Maciej Garbowski.

„Improwizacja w moim przekonaniu we wszystkich swoich przejawach jest pewnego rodzaju spektrum pomiędzy formą a chaosem. Tym, co wyznacza nasze położenie w tym spektrum, jest wewnętrzny «kompas», taki zlepek intuicji i intelektu...” – definiuje z kolei Jerzy Małek, doprecyzowując zaraz: „«Free» czy «awangarda», nie ma dla mnie większego znaczenia – można być awangardowym i mainstreamowym jednocześnie, a można być free, ale zamkniętym w nic nieznaczącej formule”.

Czy takie rozważania muzyków spotykają się z oczekiwaniami publiczności, tak RGG, jak i Jerzy Małek weryfikują na co dzień, wchodząc na kolejne sceny oraz adresując do odbiorców nowe autorskie albumy. Bo jak pisze w felietonie Muzyka (nie) do słuchania? Piotr Rytowski, „Percepcja muzyki może być zjawiskiem niezwykle złożonym. Artyści decydują, jakie bodźce – te dźwiękowe i te zupełnie z dźwiękiem niezwiązane – powinni zaoferować odbiorcom, aby przekazać jak najpełniej swoją sztukę, a my odbiorcy musimy zdecydować, co w odbiorze muzyki nam pomaga, a co przeszkadza”.

Percepcja zaś finalnie, choć złożona, prowadzi do czegoś, co jest zupełnie nieskomplikowane. Gabriela Kurylewicz: „Droga do prawdy jest tak złożona jak droga do piękna, choć samo piękno i sama prawda, jako duchowe rzeczy, idee, są zachwycająco proste”.

Miłej lektury.



SPIS TREŚCI

3 – Od Redakcji

6 – Portrety improwizowane

7 – Zjawiska falowe

8 – Wydarzenia

10 – Polish Jazz ! Yes!

24 – Wspomnienie

24 Maciej Strzelczyk

Kontynuator stylu Grappellego

25 Dr. Lonnie Smith

Guru B-3

28 – Płyty

28 Pod naszym patronatem

36 TOP NOTE

The Intuition Orchestra – *Summa Intuitiva*

39 Recenzje

Gdynia Improvisers Orchestra – *Plastikowy jednorożec*

RGG – *Mysterious Monuments on The Moon*

Nowicki / Świąs / Frankiewicz – *Overtones*

Piotr Schmidt Quartet – *Saxesful vol. II*

Filip Żółtowski Quartet – *Humanity*

Zavoyama Quartet – *Acoustic Fusion*

Walk Away – *Flower Power*

Wood Organization – *Drimpro*

John Coltrane – *A Love Supreme: Live In Seattle*

Miles Davis – *Merci, Miles! Live At Vienne*

Sons of Kemet – *Black To The Future*

The Heavyweights Brass Band – *Stir Crazy*

Lis Wessberg – *Yellow Map*

Nikol Bóková – *Prometheus*

Stanislav Chigadaev Trio – *Chopin Today*

Carlos Barbosa-Lima & Johannes Tonio Kreusch – *El Manisero*

Amanda Tosoff – *Earth Voices*

Joe Bowden – *Roots – Tales of the Urban Yoda*

Takeshi Asai – *The Electric Project Vol. 2*

Mujician – *10 10 10*

Jachna (ponownie) kameralny

Guillaume Tarche – *Steve Lacy (Unfinished)*

66 – Polska filmografia jazzowa

90 – Koncerty

- 90 Przewodnik koncertowy
 - 94 Uwolnić rytm!
 - 97 Okruchy dzieciństwa w 80. urodziny
 - 100 Przekrój współczesnej sceny
 - 104 Wielka gala?
 - 107 Edycja kobiet
 - 108 Pińczów jazzem stoi
-

110 – Rozmowy

- 110 Jerzy Małek
Wielki magnes i kompas
 - 118 RGG
Konsekwencja, nie przypadek
-

128 – Słowo na jazzowo

- 128 Muzyka & poezja
Po co żyjemy?
 - 130 My Favorite Things (or quite the opposite...)
Muzyka (nie) do słuchania?
 - 135 Kanon Jazzu
Młodzieńcza energia
-

137 – Pogranicze

- 137 Down the Backstreets
Właściwy powrót Króla
-

140 – Redakcja



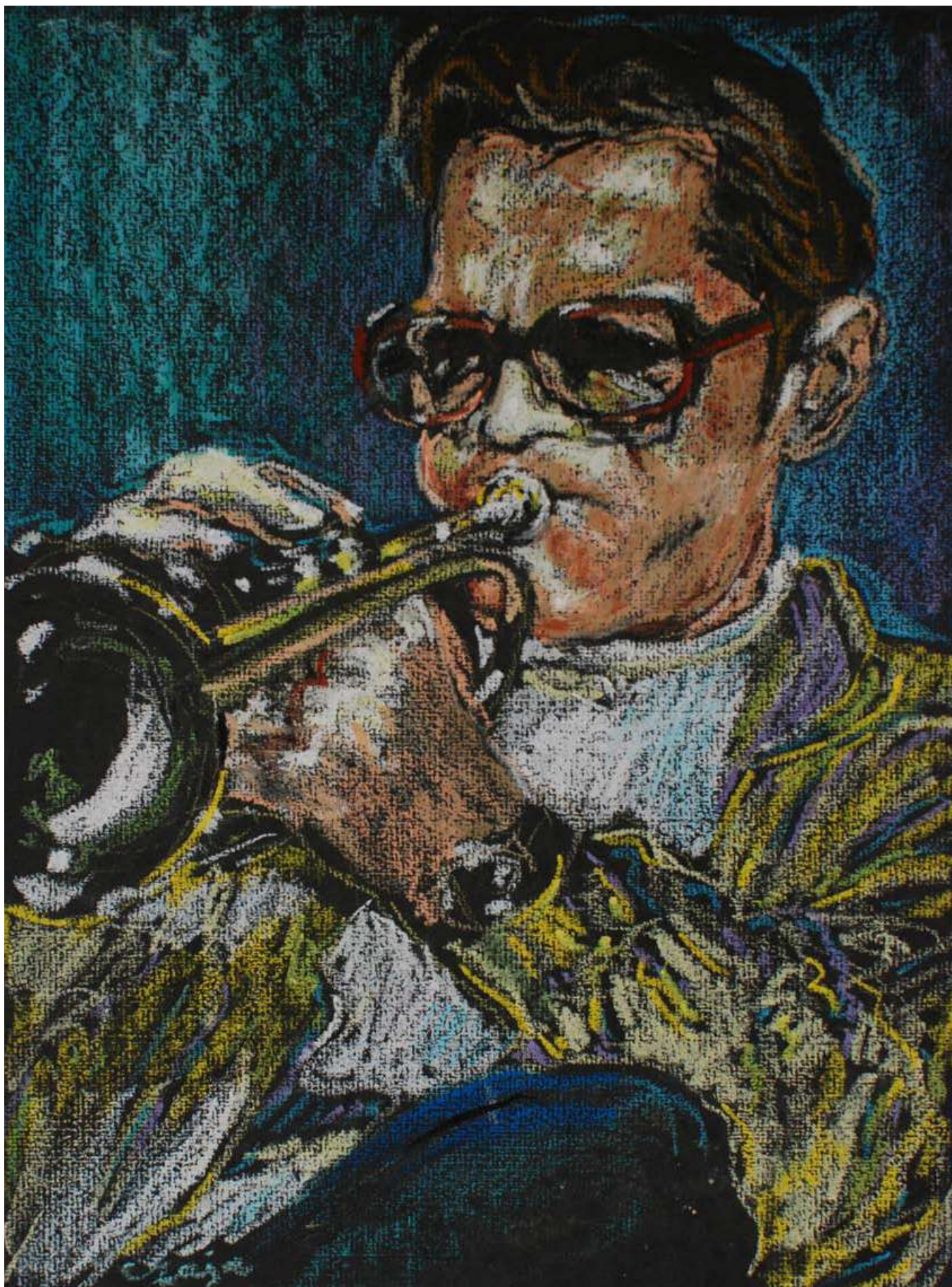
www.jazzpress.pl



Ministerstwo
Kultury
Dziedzictwa
Narodowego
i Sportu

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego pochodzących
z Funduszu Promocji Kultury

Portrety improwizowane



Zjawiska falowe



fot. Piotr Gruchała

Warszawa, 21 marca 2019 roku, godzina 21.34.36. Kinga Głyk, Kinley pres. jazz, klub Sen. Wyjątkowy występ i wyjątkowe okoliczności, ponieważ tuż przed rozpoczęciem koncertu rozbiłem główny obiektyw i spodziewałem się, że pozostało mi fotografowanie wyłącznie teleobiektywem (żegnajcie szersze plany). Nic takiego się jednak nie stało, gdyż obecni na miejscu fotografowie pospieszyli mi z pomocą i już za chwilę mogłem przebierać w sprzęcie, jak w ulęgalkach. To dobry moment, aby podziękować za tę bezinteresowną pomoc raz jeszcze. Dziękuję Wam! Niemniej powyższe zdjęcie wykonałem własnym bardzo starym teleobiektywem. Pomogłem sobie do połowy pełną (lub w połowie pustą – jak kto woli) butelką z wodą mineralną. ●

Jazzowy debiut fonograficzny 2022

Wystartował nabór wniosków do 11. edycji programu Jazzowy debiut fonograficzny. Termin nadsyłania zgłoszeń upływa 30 listopada 2021 roku.

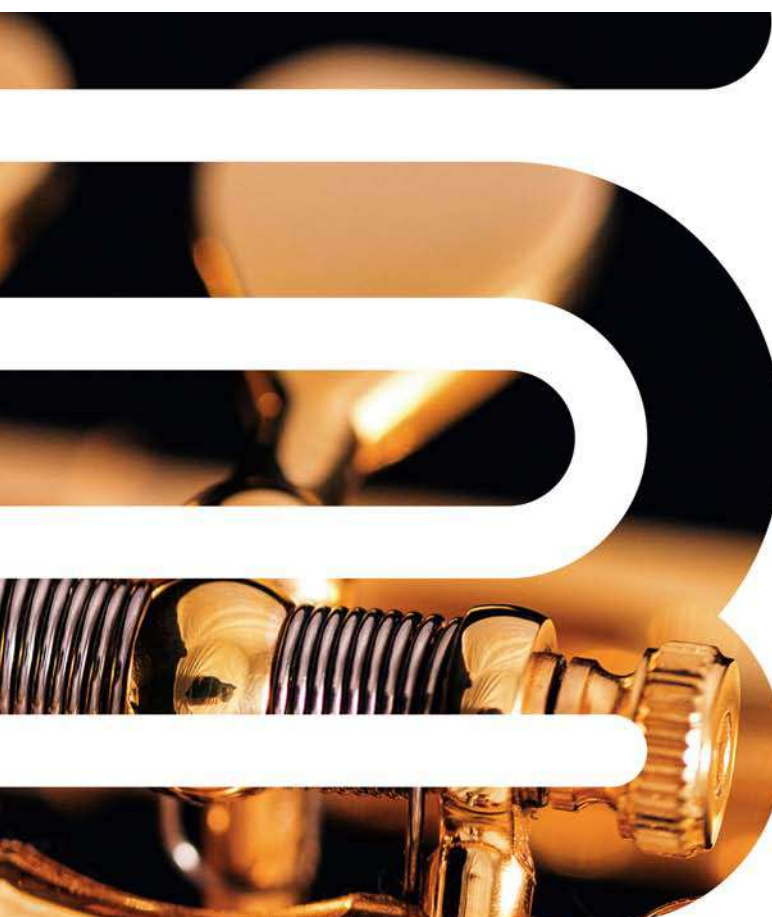
Program Jazzowy debiut fonograficzny umożliwia zrealizowanie nagrania płytowego debiutującym wykonawcom muzyki jazzowej, w formie płyty kompaktowej lub winylowej, z równoczesnym wprowadzeniem plików do sprzedaży w formacie cyfrowym. Program jest skierowany do polskich muzyków prowadzących indywidualną lub zespołową działalność artystyczną oraz do mających siedzibę w Polsce wydawców nagrań. Jednym

z warunków uczestnictwa jest, aby nagranie płyty było pierwszym albumem w życiu artystycznym wykonawcy (płyta solo), lidera zespołu lub przynajmniej połowy wszystkich członków zespołu.

Podobnie jak przy poprzednich edycjach konkursu zwycięzcy będą mogli zaprezentować materiał z debiutanckiego albumu podczas koncertu promocyjnego na Festiwalu Warsaw Summer Jazz Days w lipcu 2022 roku pod warunkiem, że płyta będzie wówczas wydana i dostępna w sprzedaży.

Szczegóły i warunki naboru znaleźć można na stronie Narodowego Instytutu Muzyki i Tańca, który prowadzi pro-

gram. Instytut dofinansowuje honoraria dla wykonawców i kompozytora nowego utworu, wynajęcie studia nagrań, mastering nagrania, projekt okładki, opłaty ZAiKS, tłoczenie płyty wraz z poligrafią oraz honoraria dla wykonawców koncertu promocyjnego w formie umowy z wydawcą nagrań w kwocie nieprzekraczającej jednorazowo 20 tys. złotych netto. ●



Grajcie z nami

Związek Artystów Wykonawców

Zarządzamy i chronimy prawa do artystycznych wykonania utworów muzycznych i słowno-muzycznych

Blue Note Kwaśnego Deszczu

Zespół Kwaśny Deszcz zwyciężył w tegorocznej edycji Blue Note Poznań Competition. Kolejne miejsca zdobyły: The Creature i Mikołaj Suchanek Trio. W kategorii solista-instrumentalista zwyciężyli: Dawid Tokłowicz (pierwsza nagroda), Mateusz Kaszuba (druga nagroda) oraz Filip Chojnacki (trzecia nagroda). Laureatką w kategorii solista-wokalista została Irka Zapolska, a wyróżnienia otrzymały Sabina Mustaeva, Kasia Osterczy i Alina Założna.

Nagrody specjalne otrzymali: Mikołaj Stańko i Katarzyna Szmidt-Przeździecka. W kategorii indywidualnej w finale konkursu rywalizowało jedenaście osób, a w zespołowej – sześć grup. Na czele jury, które zdecydowało o podziale nagród, stał Zbigniew Wrombel.

Kwaśny Deszcz tworzą Piotr Cienkowski – kontrabas, Kacper Krupa – saksofon tenorowy i Stanisław Aleksandrowicz – perkusja. Zespół założyli na początku 2017 roku członko-



fot. Radek Rakowski

wie poznańskiego septetu Anomalia. To przedstawiciele młodej, alternatywnej sceny jazzowej. Kwaśny Deszcz łączy szeroko pojęty free jazz z folkiem, stylistyką skandynawską oraz współczesną muzyką poważną. Zespół był już nagradzany, m.in. na PCK Pro Jazz i Jazz Juniors. W 2020 roku Multikulti Project wydał ich debiutancki album. ●

R

E

K

L

A

M

A

ALBUM JUŻ W SPRZEDAŻY



Sinatra
WITH MATT DUSK VOL. 2

GOŚCIE SPECJALNI

**Ewa Bem,
Natalia Kukulska,
Kuba Badach,
Andrzej Piaseczny**

**TRASA KONCERTOWA MARZEC 2022,
SZCZEGÓŁY WWW.GOODTASTE.PL**



PATRONI MEDIALNI



Polish

JAZZ

Yes!

Zwycięzcy trzeciej edycji Międzynarodowego Konkursu Plakatu We Want Jazz

Temat konkursu: Polish Jazz! YES!

Irański artysta grafik Rashid Rahnema otrzymał główną nagrodę trzeciej edycji Międzynarodowego Konkursu Plakatu WE WANT JAZZ, który w tym roku popularyzował historię polskiego jazzu, a także promował polskich muzyków w Polsce i na świecie.

Drugą nagrodę otrzymał Eduard Cehovin ze Słowenii, a trzecią Emil Idzikowski.

Nagrodę honorową jury w tym roku otrzymali Piotr Jaskowski oraz Zhouhai Wang z Chin, przyznano także pięć wyróżnień honorowych. W gronie wyróżnionych znaleźli się Marek Maciejczyk, Michał Stachacz, Emanuela Sutyla, Alicja Wawryn i Łukasz Zwolan.

Zwycięzców i wyróżnionych wybrało jury pod przewodnictwem prof. Lecha Majew-

skiego, kierownika Katedry Komunikacji Wizualnej Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W składzie jury znaleźli się również dr hab. Tomasz Kipka, adiunkt w Instytucie Sztuki Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Śląskiego, Andrzej Wąsik, artysta malarz, Marzena Strąk, zastępczyni Dyrektora Narodowego Centrum Kultury oraz Agnieszka Holwek, wiceprezesa Fundacji EuroJAZZ.

Na konkurs nadesłano 720 prac artystów z 30 krajów. Konkurs zorganizowała Fundacja Popularyzacji Muzyki Jazzowej EuroJAZZ. Partnerem było Narodowe Centrum Kultury.

5 listopada, w dniu ogłoszenia wyników konkursu, odbyło się uroczyste otwarcie wystawy finalistów. Wystawę w PROMie Kultury Saska Kępa można odwiedzać do 20 listopada.

euroJazz

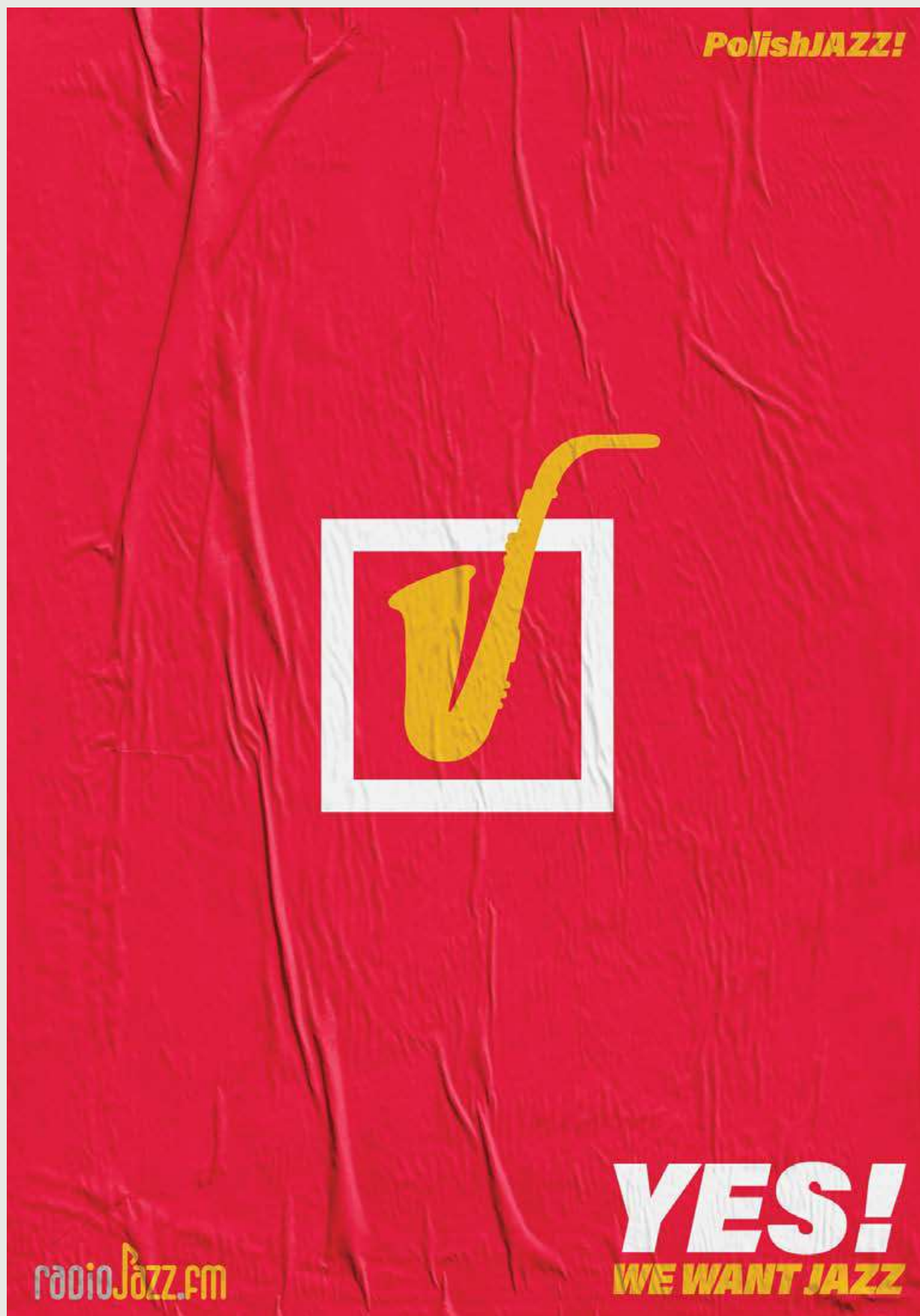


Ministerstwo
Kultury
Dziedzictwa
Narodowego
i Sportu

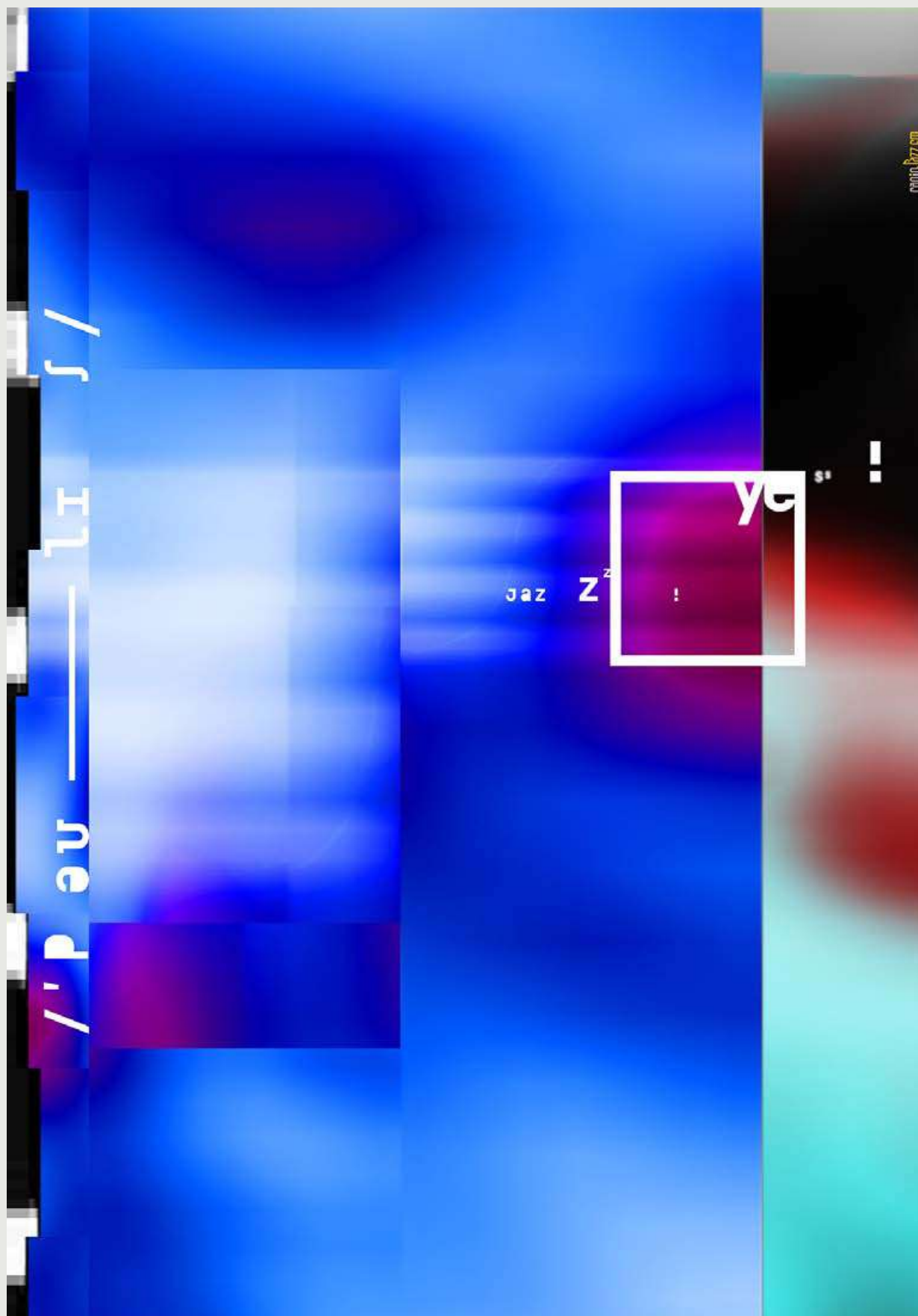


Projekt zrealizowany we współpracy
z Narodowym Centrum Kultury.
Dofinansowano ze środków Ministra Kultury,
Dziedzictwa Narodowego i Sportu

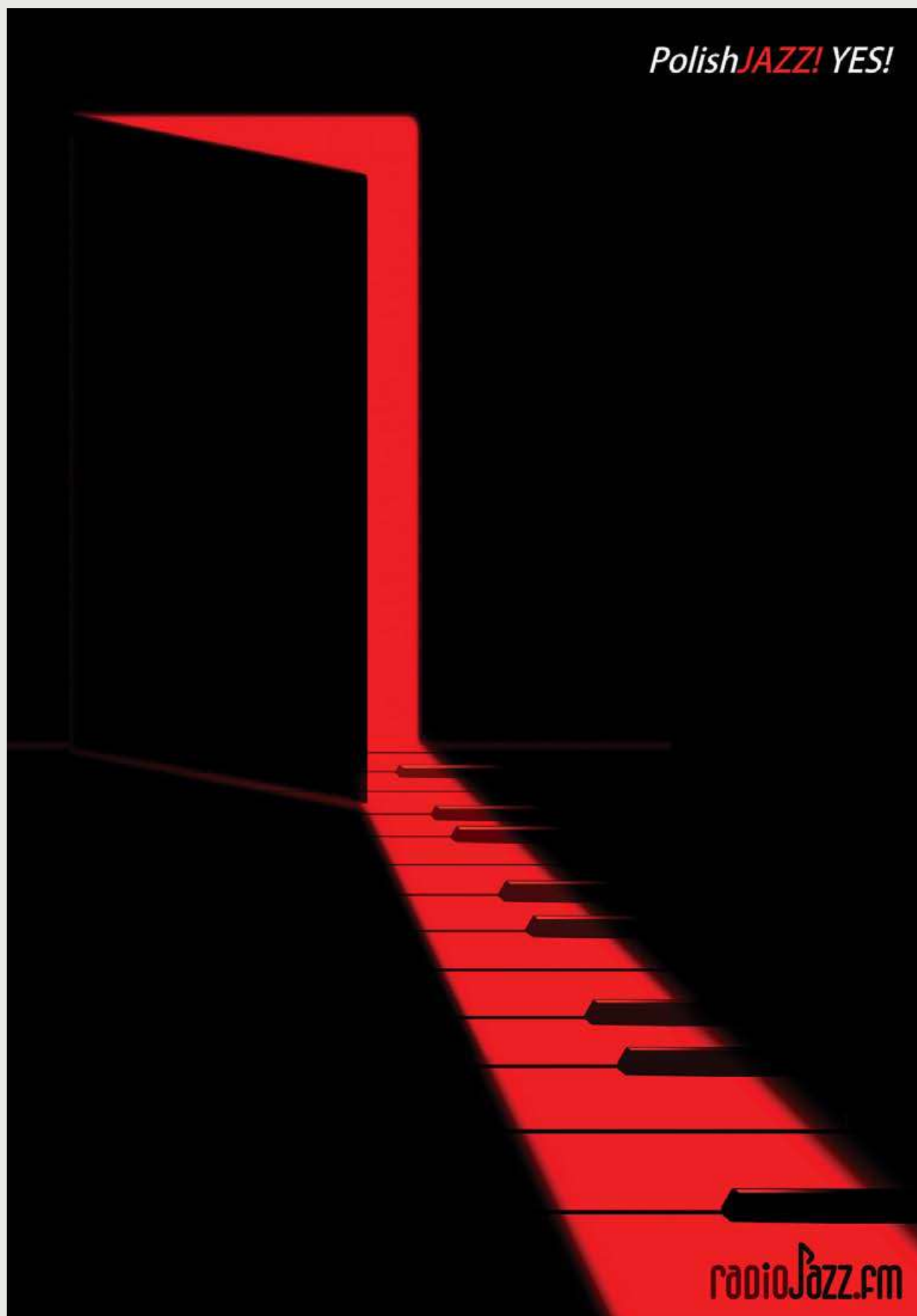
I nagroda **Rashid Rahnama** – Iran



II nagroda **Eduard Cehovin** – Słowenia



III nagroda **Emil Idzikowski** – Polska





Honorowa nagroda specjalna jury
Piotr Jaskowski – Polska



Honorowa nagroda specjalna jury
Zhouhai Wang – Chiny



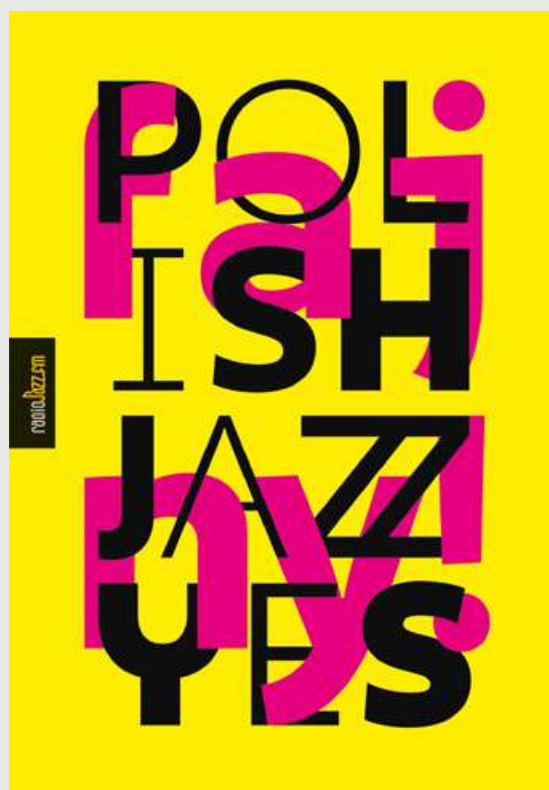
Wyróżnienie honorowe
Marek Maciejczyk – Polska



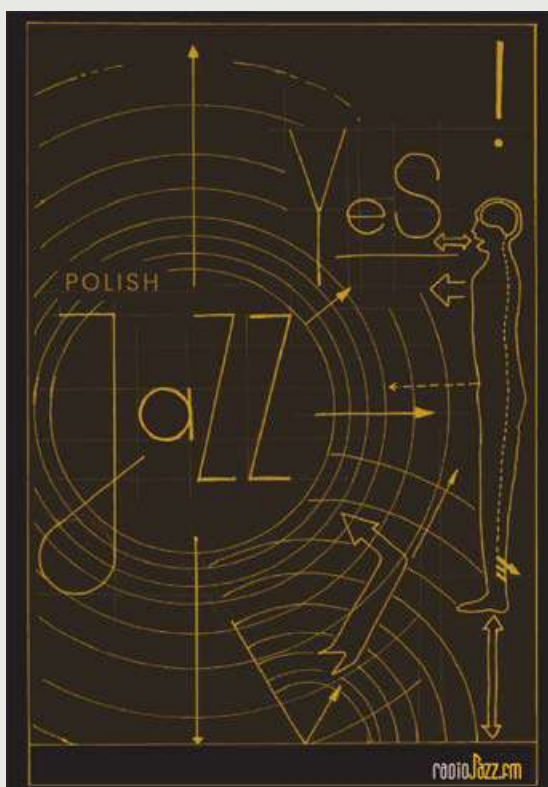
Wyróżnienie honorowe
Michał Stachacz – Polska



Wyróżnienie honorowe
Emanuela Sutyła – Polska



Wyróżnienie honorowe
Alicja Wawryn – Polska



Wyróżnienie honorowe
Łukasz Zwolan – Polska



3. Międzynarodowy Konkurs Plakatu We Want Jazz

temat:

Polish
JAZZ
Yes!

wystawa 5 - 20 listopada

**PROM Kultury Saska Kępa,
Warszawa, ul. Brukselska 23**

radioJazz.fm



Ministerstwo
Kultury
Dziedzictwa
Narodowego
i Sportu



Projekt zrealizowany we współpracy z Narodowym Centrum Kultury.
Dofinansowano ze środków Ministra Kultury,
Dziedzictwa Narodowego i Sportu



Historia polskiego jazzu – o zjawiskach, nurtach i ważnych postaciach w dziesięciu odsłonach

Jazz w Polsce to niezwykle obszerny dział historii polskiej kultury muzycznej. Być może nawet najbardziej znaczący z racji rozległości swojego oddziaływania na inne rodzaje i gatunki muzyczne. Polscy jazzmani od początku powojennej historii polskiego jazzu szukali różnych sposobów na integrację z szeroko pojętym środowiskiem muzycznym w kraju, adaptowali, na ile było to możliwe, nowe kierunki artystyczne i nurty światowego jazzu. Co jednak najważniejsze, wypracowali także własne koncepcje rodzimego jazzu, dzięki nim jazzowa Polska wyraźnie zaistniała na mapie światowego jazzu.

Cykl audycji Historia Polskiego Jazzu, emitowany w RadioJAZZ. FM i dostępny w formie podcastów na radiowej stronie, prezentuje dziesięć najważniejszych, najciekawszych, ale i tych traktowanych nieco z przymrużeniem oka zjawisk w polskim jazzie. Niektóre związki mogą wydać

się dość niestandardowe, ale ich wybór jest dobrze przemyślany i historycznie uzasadniony. Bo czyż np. polityka (podcast nr 1) nie miała wpływu na rozwój polskiego jazzu? Ależ miała, i to kluczowy, zwłaszcza w połowie lat 50., kiedy jazzmani wychodząc z „katakumb”, rozpoczynali nowy rozdział w historii powojennej kultury muzycznej w naszym kraju. Jazz tamtego okresu, nieakceptowany i nietolerowany przez władze komunistyczne, musiał wyznaczyć sobie niejako na nowo szlak, którym będzie podążał w kolejnych dziesięcioleciach.

Podobnie rzecz ma się z „jazzową” radiofonią tamtego okresu (podcast nr 5). Na antenie polskiego radia trudno było szukać wówczas improwizowanych fraz i dźwięków. Dopiero Willis Conover rozpoczynając w roku 1955 nadawanie na falach Głosu Ameryki swojej codziennej autorskiej audycji Jazz Hour, szczelnie wypełnił tę lukę. Jego audycje, jak wspominają dziś pionierzy polskiego jazzu, były jedynym dostępnym źródłem wiedzy o jazzie, a dla ówczesnego nielicznego środowiska muzyków – prawdziwą szkołą, jedyną dostępną formą edu-



rys. Andrzej Wąsik

kacji. Do dziś aktualne jest powiedzenie ukute przez nestorów jazzu w Polsce: „wszyscy jesteśmy dziećmi Conovera”. Bardzo możliwe, że bez Conovera i jego radiowej aktywności jazz w naszym kraju miałby się o wiele gorzej, niż pokazują to historyczne przekazy i relacje.

Lata 50. to także czas rodzenia się wzajemnych kontaktów jazzmanów i filmowców (podcast nr 4). Czas, który przyniósł nam cały niezwykle bogaty nurt jazzowego kina, często z detalami dokumentujący rozwój jazzu w tamtym okresie (*Niewinni czarodzieje*, *Jazz Camping*, *Jazz in Poland* i in.). To dzięki tym związkom powstały tak znaczące dzieła polskiej kinematografii jak *Nóż w wodzie* (1961) Romana Polańskiego, *Zuzanna i chłopcy* (1961) Stanisława Moździenńskiego czy *Jutro premiera* (1962) Janusza Morgensterna. Nie inaczej było z piosenkową twórczością polskich jazzmanów (podcast nr 3). Może trochę dziś marginalizowaną i niedocenianą, ale przecież nadal obecną w jazzowym repertuarze. W nurcie tej twórczości powstały przecież prawdziwe perły i diamenty polskiego śpiewnika jazzowego (m.in. *Jej portret*, *Ulice wielkich miast*, *Zielono mi*).

Ogromny i zdumiewająco bogaty jest dziś dorobek polskiego jazzu w zakresie łączenia muzyki jazzowej i klasycznej – na wielu poziomach artystycznej formy (podcasty nr 2 i 6). Mamy w tym zakresie istotne zasługi w skali niemal całego świata. Doceniane są reinterpretacje muzyki polskich klasyków, w tym zwłaszcza Chopina, ale także Pendereckiego, Szymanowskiego czy Lutosławskiego. Jazzowych wydawnictw płytowych tylko z muzyką Chopina powstało w Polsce co najmniej kilkadziesiąt (m.in. Andrzej Jagodziński, Leszek Moździerz, Włodzimierz Nahorny). Jednak polscy jazzmani sięgali także po światową klasykę: Mozarta, Vivaldiego czy Bacha (Zbi-

gniew Namysłowski, Zbigniew Lewandowski, Andrzej Jagodziński). Zaryzykowałbym twierdzenie, że jesteśmy w tym obszarze prawdziwym potentatem i chyba niewiele jest w tym twierdzeniu przesady.

Wśród podcastowych tematów w ramach cyklu audycji Historia Polskiego Jazzu znalazły się także takie, które podsumowywały znaczące zjawiska gatunkowe i stylistyczne w historii jazzu w Polsce. Tu warto zwrócić uwagę choćby na trójmiejską scenę yassową (podcast nr 9), która w latach 90. XX wieku wydała na świat późniejsze gwiazdy rodzimego jazzu: Leszka Moździerza, Mikołaja Trzaskę, Macieja Sika-



rys. Andrzej Wąsik

łę, Jerzego Mazzolla, Tymona Tymańskiego i grupę Miłość. Yass w Polsce był fenomenem, ponadgatunkowym objawieniem, muzycznym, ale także kulturowym eksperymentem. W skali Europy podobne zjawiska zdarzają się niezwykle rzadko.

Podobnie zresztą jak polska szkoła fotografii jazzowej na czele z Markiem Karewiczem, Wojciechem Plewińskim, Ryszardem Horowitzem czy Janem Bebelem, a także Andrzejem Dąbrowskim (podcast nr 8). Znani i rozpoznawalni na całym świecie polscy fotograficy jazzu dokumentują działalność środowiska jazzowego w naszym kraju od końca lat 50. do dziś. To często fotogramy o światowej sławie, jak te zrealizowane podczas polskich koncertów Milesa Davisa w latach 80. przez Karewicza i Bebeła.

Mamy także w polskim jazzie ciekawe przypadki, by tak rzec, środowiskowe, dotyczące koligacji i rodzinnych związków. Pokazują one bardzo wyraźnie, że ta sukcesja z ojca na syna czy córkę (mistrza i ucznia) bywa w polskim środowisku jazzowym dość powszechna (podcast nr 7). Dwa pokolenia Schmidtów, Niedzieliów, Namysłowskich, Wendtów, Kułakowskich, Sojków, Miśkiewiczów i Kudyków to dowód na to, że jazzowe rodzinne tradycje by-



rys. Andrzej Wąsik

wają bardzo trwałe. A dodając do tego dość liczne wydawnictwa płytowe tworzone przez rodzinne „klany”, mamy interesujące przypadki socjologiczne i społeczne.

Wszystkie te zjawiska omówione w serii podcastów w RadioJAZZ.FM oczywiście nie wyczerpują tematu. Związki jazzu z polskim folklorem, polska literatura jazzowa, fonografia, a nawet tzw. (od lat zaciekle dyskutowana) „polska szkoła jazzowa”, to kolejne rozdziały w historii polskiego jazzu, które warto w przyszłości w szczegółach omówić i podsumować. W końcu kto ma zadbać o tę ogromną kulturową spuściznę, jak nie my – polscy jazzowi dziennikarze. ●

Andrzej Winiszewski

Tak czy nie?

Czy określenie „Polish Jazz” jeszcze działa za granicą? Co mogłoby pomóc w wypromowaniu polskich wykonawców związanych z jazzem poza Polską? Dlaczego prowadzenie niezależnej wytwórni płytowej w obecnych czasach często sprowadza się do mówienia „nie” różnym osobom? Między innymi o tym dyskutowali jazzowi wydawcy i dziennikarze podczas audycji w RadioJAZZ.FM - Jan Biernacki (Audio Cave), Sebastian Józwiak (Astigmatic Records), Jędrzej Janicki (JazzPRESS) i prowadzący rozmowę Piotr Wickowski (RadioJAZZ.FM, JazzPRESS). Pretekstem do rozmowy był tytuł płyty Zbigniewa Namysłowskiego *Polish Jazz! Yes!*, który stał się zarazem hasłem programu realizowanego w tym roku przez Fundację Popularyzacji Muzyki Jazzowej EuroJAZZ.

„Przy każdym gatunku można mówić, że posiada cechy charakterystyczne dla danego kraju, więc myślę, że można się w polskich nagraniach doszukać tej polskości, przy czym nie jestem zwolennikiem patrzenia tylko na to, jak to bardzo było z Polski, a raczej jak przez wszystkie te lata się przenikało, co z czego wyniknęło i dlaczego” – stwierdził Jan Biernacki. Jak podkreślił Jędrzej Janicki, fundamentalna dla ukształtowania się „polskiego brzmienia jazzowego” była piąta płyta serii *Polish Jazz*, czyli *Astigmatic* Krzysztofa Komedy. „Słychać to nawet, jak grają współczesne, młode awangardowe zespoły” – powiedział Jędrzej Janicki.

„Obserwując propozycje, jakie przychodzą do naszej wytwórni, mogę stwierdzić, że dużo młodych ludzi idzie w kierunku akademickim, co nie musi oznaczać czegoś dobrego. Wszystko jest perfekcyjnie zagrane i zrealizowane, totalnie od linijki zrobione, natomiast często nie daje się ich odróżnić, brakuje jakiegos pomysłu poza tym, że będziemy grać jak Komeda czy Namysłowski. Brakuje w tym charakteru” – zauważył Jan Biernacki. Zdaniem przedstawiciela

oficyny, która obecnie wydaje najwięcej nowych polskich płyt jazzowych, najciekawsze propozycje, które do niej docierają, pochodzą od muzyków działających na styku gatunków, nawet znających dobrze tradycję i odnoszących się do niej z szacunkiem, ale niesiłających się na mieszczanie się w idiomie polskiego jazzu.

O tym, że określenie „Polish jazz” czy „jazz from Poland” już nie ma większego znaczenia promocyjnego, sam przekonał się Sebastian Józwiak, próbując rozpropagować na Zachodzie wydawane przez Astigmatic Records zespoły. „Renoma Komedy, Namysłowskiego, Stańki nie działa już w przypadku młodych zespołów z Polski. Należałoby wymyślić coś nowego, jakiś gatunek, który pozwoliłby wrzucić do niego zespoły zdolne do zbudowania nowej sceny” – stwierdził Sebastian Józwiak.

O to, by nie dali się zdominować wspaniałej, ale dawnej tradycji polskiego jazzu, zaapelował do młodych muzyków Jędrzej Janicki, zachęcając jednocześnie, aby wychodzić z jazzem do środowisk, które z jazzem nie są łączone. „Jak jest muzyka, która chwyta, to pozbadźmy się etykiet, próbujmy to promować jako współczesną polską muzykę, a może nawet nie tylko polską” – powiedział recenzent JazzPRESSu. ●



radioJazz.fm Jazzpress

DZIEŃ Z...

To było **100 dni**
z polskimi muzykami jazzowymi!

Maciej Strzelczyk (1959-2021)

Kontynuator stylu Grappellego

fot. ZSJ



Maciej Strzelczyk, ceniony skrzypek, kompozytor i aranżer, zmarł nagle 28 września w wieku 62 lat. Nie doczekał wydania swojej najnowszej autorskiej płyty, do której nagrania niedawno zostały zakończone.

Maciej Strzelczyk debiutował w 1983 roku na festiwalu Jazz Juniors, gdzie zdobył pierwsze wyróżnienie. Wśród innych otrzymanych przez niego nagród wymienić można Złoty Smyczek na Międzynarodowym Jazzowym Konkursie Skrzypcowym im. Zbigniewa Seiferta w Szczecinie, nagrodę Klucz do kariery na festiwalu Pomorska Jesień Jazzowa, wyróżnienie dla najlepszego instrumentalisty Festiwalu Jazz nad Odrą,

Oskara Jazzowego Stowarzyszenia Melomani oraz nagrodę na belgijskim festiwalu Jazz Hoeilaart. Był dwukrotnie nominowany do nagrody Fryderyka, a przez wiele lat w branżowych podsumowaniach roku uznawany był za najlepszego polskiego skrzypka jazzowego.

Był liderem grupy Set Off, współtworzył wraz z Piotrem Rodowiczem i Krzysztofem Wolińskim zespół World Strings Trio. Współpracował z czołowymi postaciami polskiego jazzu: Sławomirem Kulpowiczem, Włodzimierzem Nahornym, Markiem Blizińskim, Markiem Bałatą, Michałem Urbaniakiem. Brał udział w nagraniach albumów kwartetu Zbigniewa Namysłowskiego i zespołu Kazimierz Jonkisz Top Six. Uczestniczył w rejestracji ścieżki dźwiękowej do filmu *Pożegnanie z Marią*, do którego muzykę stworzył Tomasz Stańko.

Spośród autorskich wydawnictw Macieja Strzelczyka warto wymienić albumy *Jobim*, *Music for M* i *Smooth Business*. Ze wspomnianym World Strings Trio nagrał dwie płyty koncertowe oraz album *Grappelling* poświęcony pamięci wybitnego skrzypka francuskiego Stéphane'a Grappellego. ●

Krzysztof Komorek

Dr. Lonnie Smith (1942-2021)

Guru B-3

28 września odszedł wirtuoz organów Hammonda B-3, mieszczący się w najbardziej ścisłej czołówce muzyków z tym instrumentem kojarzonych i uważanych za jego mistrzów. Zresztą Lonnie Smith sam się za takiego uważał i stąd wziął się widniejący na okładkach jego płyt od 1992 roku tytuł doktorski, który sam sobie przypisał...

Nieco trudniej jest wyjaśnić całkowitą zmianę wizerunku – o ile na zdjęciu na okładce autorskiej płyty *Think!* z 1969 roku, wykonanym przez legendarnego Francis Wolffa, widzimy Lonniego Smitha w eleganckim garniturze w prążki ze stójką, spod której wygląda egzystencjalny czarny golf, to na *Keep On Lovin'* z roku 1976 na głowie nosi sikhowski turban, do tego ma odpowiednio stylizowaną brodę i zakręcone wąsy.

I taki image utrzymał już do końca życia.

Zainspirowany święcącym wtedy swoje największe triumfy Jimmym Smithem, Lonnie Smith (zbieżność nazwisk przypadkowa, aczkolwiek instrumentalne asocjacje brzmieniowe bynajmniej) w świecie muzycznym pojawił się w drugiej połowie lat sześćdziesiątych, u boku ówczesnej gwiazdy pierwszej wielkości Lou Donaldsona, w którego zespole pozostał przez kilka lat, i zdobywającego dopiero sławę George'a Bensona. Zaraz potem zasilił szeregi Blue Note Records. Do historii przeszedł udział Lonniego Smitha w jednej z kanonicznych płyt elektryzującego hard bopu otwierającego wrota ku funkowi: *Alligator Boogaloo* Lou Donaldsona z 1967 roku.



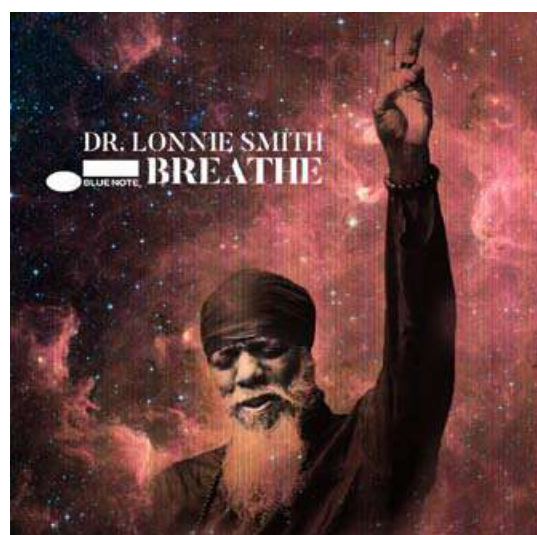
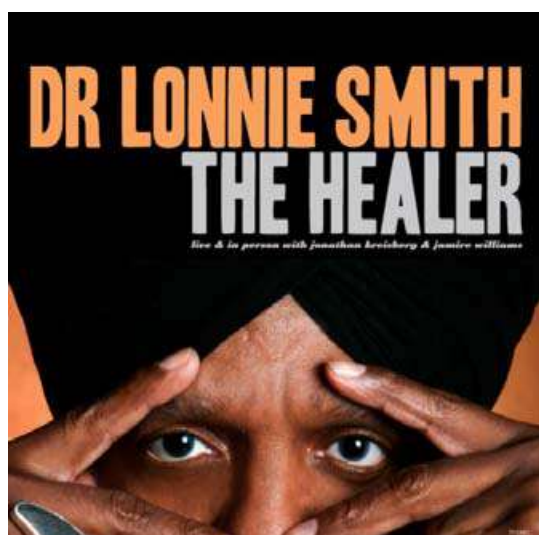
Na pierwszej autorskiej płycie Smitha pod szyldem Blue Note – wspomnianej *Think!* możemy na trąbce usłyszeć samego Lee Morgana. Na kolejnych płytach Lonniego Smitha jego styl coraz bardziej skręcał ku funkowi, a nawet można bez większego ryzyka uznać go za prekursora disco. Później, po zamknięciu Blue Note, do połowy lat siedemdziesiątych Lonnie Smith nagrywał dla CTI. Z czasem zniechęcony sytuacją branży muzycznej w USA, wycofał się z życia publicznego. Grywał wprawdzie w małych klubach, ale często pod przybranym nazwiskiem i wiódł skromne i ciche życie.

Energetyczny groove i charakterystyczne brzmienie Lonniego Smitha sprawiły, że sample z jego nagraniami stały się jednymi z najczęściej wykorzystywanych przez pierwszych artystów hip-hopowych i klubowych DJ-ów. Ponadto jego styl stał się inspira-

cją dla wczesnego tzw. acid jazzu. Sam, już jako Dr. Lonnie Smith, powrócił do nagrywania na początku lat dziewięćdziesiątych. Reaktywowana, pod wodzą Dona Wasa, wytwórnia Blue Note wydała odkryte w 1995 roku koncertowe nagranie z roku 1970 – *Live At Club Mozambique*. Płyta ta w pełni zasłużyła przywrócić pamięć o guru Hammonda B-3.

Sam Dr. Lonnie Smith powrócił na łono Blue Note w 2016 roku w wielkim stylu albumem *Evolution* oraz przypomniał o sobie dopiero co wydanym w roku 2021 – *Breathe*. Mimo skończonych 79 lat energia promieniująca z ostatnich płyt nie zapowiadała, że świat utraci największego do niedawna, obok Wojciecha Karolaka, mistrza organów Hammonda, tak umiejętnie łączącego źródła z teraźniejszością. ●

Cezary Ścibiorski





JazzPRESS dostępny jest na takich urządzeniach jak iPhone i iPad w bardzo przyjaznej formie!

Mamy nadzieję, że ułatwi Wam to lekturę naszego miesięcznika!

By przetestować jak czyta się nasz magazynna Waszych urządzeniach, kliknijcie **tutaj** »

Piszemy dla Was i dzięki Wam

DOMINIK BUKOWSKI & DOMINIK KISIEL – *DELTA SCUTI*

Kosmiczna improwizacja

Dominik Bukowski – wibrafonista i kompozytor jazzowy. Absolwent Akademii Muzycznej w Katowicach. Liczne zestawienia i rankingi pism branżowych nie kłamią: Bukowski to absolutny top w swoim fachu. Potwierdzają to zresztą nazwiska artystów, z którymi wibrafonista współpracował, m.in. Amir ElSaffar, Tim Hagans, Soweto Kinch, Nigel Kennedy, Cikada Quartet, Janusz Muniak, Leszek Możdżer, Piotr Wojtasik, Krystyna Stańko, Maciej Sikala. Kolejną mocną stroną w jego muzycznym CV jest fakt, że z powodzeniem tworzy zarówno jazz zamknięty w strukturach formalnych, jak i płynący z czystej improwizacji.

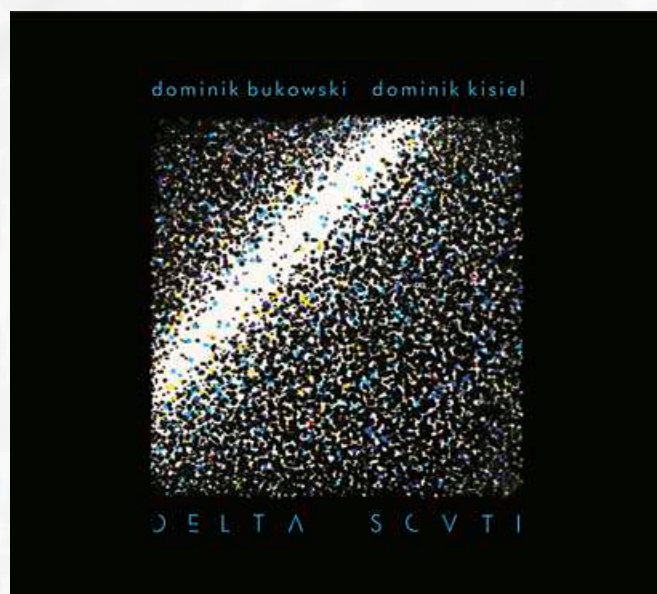
Dominik Bukowski w trakcie dotychczasowej kariery był częścią (jako lider lub sideman) co najmniej kwartetów. Teraz przyszła pora na projekt mniejszy, by nie powiedzieć minimalistyczny – bo taka zarówno w formie, jak i treści jest nagrana w duecie z **Dominiem Kisiem** płyta Delta Scuti.

Materiał w pełni improwizowany, a zatem unikalny i nie-
możliwy do powtórzenia, stanowiący wynik przetrzucia strumienia myśli, który wydarzył się w głowach muzyków „wtedy i tam”, na konkretne dźwięki.



Michał Dybaczewski: Sięganie po motywy kosmosu wśród jazzowych improvizatorów ma bogatą tradycję. Sun Ra przybył przecież z Saturna, a John Coltrane w schyłkowym okresie też miał kosmiczne jazdy. Jeśli chodzi o czasy ostatnie i naszą scenę, to zwróciłeś się z Dominikiem Kisiem do gwiazd Delta Scuti, a trio RGG najnowszą płytę zbudowało wokół ośmiu tajemniczych budowli z Księżyca. I tu mam dwa pytania: dlaczego kosmos tak bardzo inspiruje jazzmanów, a was dlaczego zainspirowały akurat Delta Scuti?

Dominik Bukowski: Wydaje mi się, że kluczowe znaczenie mają tu wolność i przestrzeń. Patrząc w kosmos, odnajdujemy wolność, a jazz i wolność to pojęcia niero-



ło mi się z tym, co robimy z Dominikiem Kisiem – pozorne i chaotyczne struktury melodyczne i rytmiczne układamy w pewną całość.

Kosmos to przestrzeń – nie do ogarnięcia
i niemająca żadnych ram, a takich ram nie ma
też jazzowa improwizacja

zerwalnie ze sobą związane. Kosmos to też przestrzeń – nie do ogarnięcia i niemająca żadnych ram, a takich ram nie ma też jazzowa improwizacja – możemy iść w różnych kierunkach i czerpać z różnych zjawisk.

Co do drugiego pytania – jakiś czas temu przeczytałem artykuł, w którym było opisane zjawisko pulsacji gwiazd typu Delta Scuti. Te pulsacje zawsze były odbierane przez astrologów jako chaotyczne, nieregularne, całkiem niedawno, bo kilkanaście miesięcy temu, odkryto, że w tej pulsacji jest pewien sens i z tej rytmiczności naukowcy mogą wiele wyczytać i dowiedzieć się na temat gwiazd. To zjawisko skojarzy-

Interesujesz się kosmosem hobbistycznie czy przełożenie kosmicznego zjawiska na muzykę to dzieło przypadku?

Było w tym trochę przypadku. Nie zgłębiałem wiedzy o kosmosie naukowo i teoretycznie, ale odczytuję go po swojemu. Patrę w kosmos i zastanawiam się, co tam może być, w jaki sposób oddziałuje na nas i naszą muzykę. Kosmos jest dla mnie czymś osobistym.

Wskazałeś na element wspólny dla kosmosu i improwizacji, czyli brak ram i ograniczeń. Czym jeszcze jest dla ciebie improwizacja?

Improwizacja jest swobodnym wyrażeniem własnych emocji, dzieleniem się nimi ze słuchaczem. Ale to tak bardzo ogólnie i roboczo. Historia muzyki jazzowej pokazuje jasno, że w improwizacji można wyrazić bardzo wiele. Wydaje mi się, że w istocie tworzenie jakichkolwiek definicji improwizacji może być skazane na niepowodzenie, ponieważ tak wielu muzyków wyrażało się w improwizacji w tak różny sposób, że ja jestem zbyt maluczki, żeby próbować definiować to zagadnienie. Ta moja robocza definicja jest adekwatna do albumu *Delta Scuti*, ponieważ jej ideą jest czysta improwizacja. Nie mieliśmy z Dominikiem

nie, nie są to specjalnie wykalkulowane sprawy. Jeśli utwór się zaczyna, przychodzi myśl, która w danym momencie jest realizowana. To co dzieje się potem, wynika z tego, co działo się przedtem. Wspólnie improwizując, staramy się budować utwór, komponować go od początku, słuchamy się nawzajem i dążymy do tego, by nasze dwie improwizacje stanowiły całość, by „mówiły” jednym głosem. Zastanawiamy się nie tylko nad treścią utworu, ale również nad formą – żeby przypominał kompozycję, która została przygotowana wcześniej, z tym że ona oczywiście jest przygotowana tu i teraz.

Podświadomie dążymy do spójności – w komponowaniu i barwie

Kisielem z góry ustanowionych struktur – nie byliśmy umówieni na tonację, rytm czy stylistykę.

Album *Delta Scuti* zawiera zapis sesji improwizowanej i z tego, co mówisz, jedynym ustaleniem był brak ustaleń. Ciekawie mnie w tym kontekście, co masz w głowie na chwilę przed rozpoczęciem takiego czystego aktu improwizacji?

Zadałeś dobre i jednocześnie trudne pytanie, ponieważ nigdy się nad tym nie zastanawiałem. Oczywiście jest bardzo duże skupienie, ponieważ trzeba być świadomym tego, co gra partner i co samemu chce się przedstawić, ale jednak większość rzeczy dzieje się podświadomie,

Z okazji wydania *Delta Scuti* gracie też koncerty. Jak one mają się do płyty, skoro jej sesja nagraniowa była w pełni improwizowana?

Koncertowa premiera płyty odbyła się w maju podczas Festiwalu Jazz Jantar. Od tamtej pory zagraliśmy jeszcze kilka koncertów. Za każdym razem była to czysta improwizacja, nowe rozdanie, a więc nie wykonaliśmy żadnego utworu z płyty. Oczywiście charakter muzyczny utworów granych na koncertach oraz to, w jaki sposób brzmią, nawiązuje do idei *Delta Scuti*, niemniej jednak nie ma czegoś takiego jak powtarzalność utworów. Za każdym razem odbywa się niepowtarzalna przygoda, która wypływa z różnych

innych inspiracji – miejsca, w którym gramy, akustyki pomieszczenia, reakcji publiczności, która „wchodząc” w naszą muzykę, w pewien sposób tworzy ją razem z nami.

Duet wibrafonu i fortepianu to dość rzadkie połączenie – jaki potencjał tkwi w tej syntezie?

Dostrzegłem w tym połączeniu ogromny potencjał wynikający z dwóch rzeczy: z samego brzmienia instrumentów oraz charakteru muzyków. Dominik Kisiel jest osobą, która rozumie muzykę w bardzo podobny sposób do mnie i w podobny sposób chce ją realizować. Zatem brzmienie instrumentu, osobowość i wspólne podejście do muzyki są warunkiem tego, czy zespół „trybi”, czy też nie. Wibrafon i fortepian w większych składach pełnią zazwyczaj funkcję harmoniczną, ale w naszym duecie podejście jest inne – nie ma podziału na solistę i instrument akompaniujący, a instrumenty są równoważne. Dzieje się tak dlatego, że podświadomie dążymy do spójności – w komponowaniu i barwie. W efekcie nasze brzmienie ząbca się do tego stopnia, że odnoszę wrażenie, jakby czasami udało nam się stworzyć brzmienie nowego instrumentu, jakąś nową barwę.

Z researchu wiem, że na albumie *Delta Scuti* znalazła się jedynie część sesji improwizowanej, bo materiału jest dużo więcej. Czy zatem możemy oczekiwać kolejnych części tworzących improwizowaną odyseję kosmiczną?

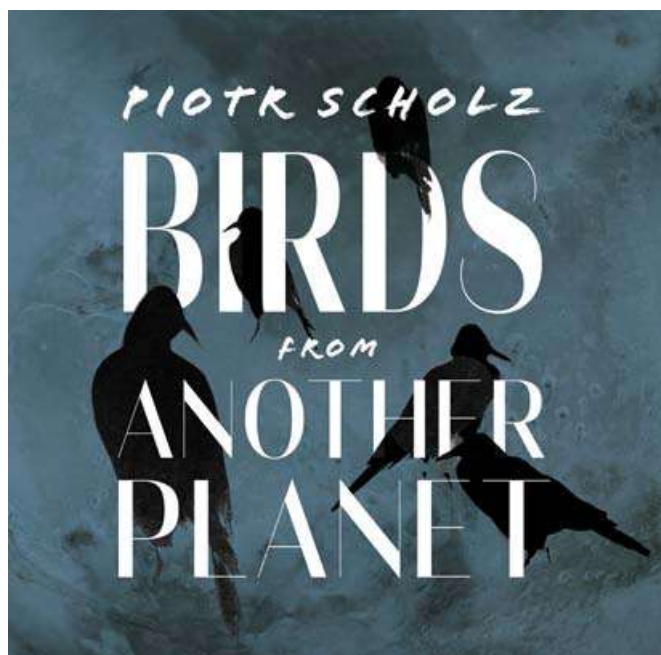


fot. Marcin Storma

W ciągu jednego dnia w studio nagraliśmy 45 utworów, z czego na płytę trafiło dziesięć. Nie mamy na razie żadnych planów, żeby coś zrobić z resztą materiału. Nagranie odbyło się w styczniu 2021 roku i od tamtej pory jesteśmy już w zupełnie innym miejscu. Zatem bardziej prawdopodobne jest to, że chcąc znowu coś wydać, nagramy to, co dzieje się teraz i jest dla nas aktualne – bo to po prostu jest bliższe prawdzie – a nie będziemy sięgać do tego, co już było. Czy warto wchodzić powtórnie do tej samej rzeki? Pomysły co do przyszłych projektów zapewne same wpadną do głowy, urodzą się samoczynnie.

Co zatem narodzi się po *Delta Scuti*?

Ostatnie koncerty, które graliśmy z Dominikiem, stały się katalizatorem kilku nowych pomysłów. Sprecyzują się one pewnie niebawem, a na razie muszą dojrzeć. Mogę powiedzieć tylko tyle, że już teraz czujemy, że znaleźliśmy w naszym graniu nowy kontekst. Na pewno nie będziemy powielać pomysłu wejścia do studia i zagrania w duecie materiału w stu procentach improwizowanego. Mamy ochotę spróbować czegoś innego. ●



Piotr Scholz – *Birds From Another Planet*

Najnowsze dzieło gitarzysty, kompozytora, aranżera i dyrygenta Piotra Scholza to napisana w czasie studiów doktoranckich około 50-minutowa kompozycja na big-band *Birds From Another Planet*. Jak podkreśla autor, koncepcją dzieła było „oparcie każdej części na jednej skali symetrycznej Oliviera Messiaena”. „Poszczególne części utworu utrzymane są w różnych stylach jazzowych, dlatego każda z nich może istnieć samodzielnie, jako osobny utwór” – zwraca uwagę kompozytor.

Piotr Scholz pracuje jako wykładowca w Instytucie Instrumentalistyki Jazzowej Akademii Muzycznej w Łodzi. Jest współtwórcą Weezdob Collective, a także liderem Piotr Scholz Sextet oraz PJPOrchestra. Współpracował z Jean-Lukiem Pontym, Stanleyem Jordanem, Caroline Davis, Włodkiem Pawlikiem i Leszkiem Możdżerem. Jest laureatem wielu nagród, m.in. Grand Prix Bielskiej Zadymki Jazzowej, Grand Prix Jazz nad Odrą, Grand Prix Jazzfruit na Mładi ladí Jazz Festival w Pradze.

Płyta *Birds From Another Planet* ukazała się 15 października.



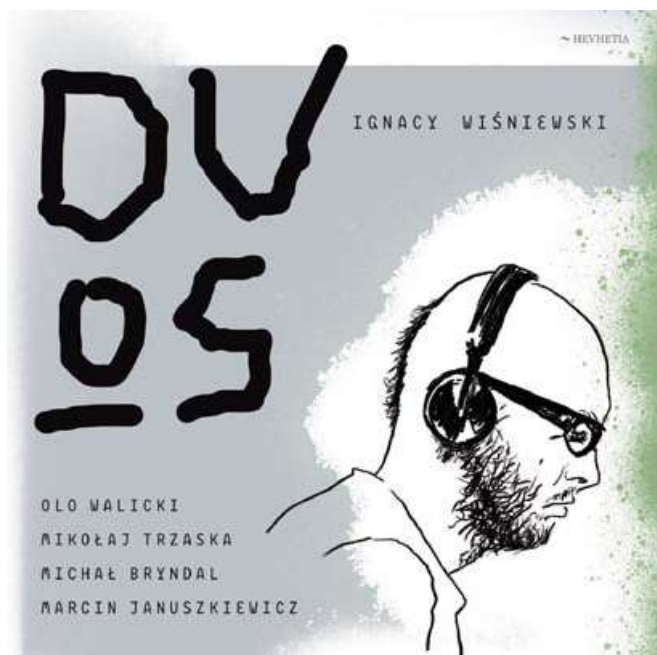
Confusion Project – *Last*

Natura nadal pozostaje główną inspiracją tria Confusion Project. Na czwartym albumie *Last* muzycy dają wyraz swojemu zaniepokojeniu kondycją środowiska naturalnego.

Angielski tytuł płyty może oznaczać zarówno „ostatnia”, jak i „trwać” i według muzyków Confusion Project jest wezwaniem do działania. „Skrajne emocje, których dotyka, pokazują, że znajdujemy się w punkcie zwrotnym. Możemy utracić świat, który znamy, albo próbować ocalić z niego możliwie jak najwięcej. Nasza cywilizacja boryka się z problemami, które pilnie wymagają naszych działań” – apeluje trio.

Confusion Project tworzą: Michał Ciesielski (fortepian), Piotr Gierszewski (gitara basowa) i Adam Golicki (perkusja). W latach 2020-2021 z pieniędzy ze sprzedaży swoich płyt zespół ufundował zasadzenie ponad tysiąca drzew na kilku kontynentach, w miejscach zniszczonych działalnością człowieka. Najnowszy album wydano w sposób ekologiczny, w opakowaniu wykonanym w całości z papieru z makulatury.

Album ukazał się 29 października.



Ignacy Wiśniewski – Duos

Najnowsza płyta pianisty i kompozytora Ignacego Wiśniewskiego *Duos* jest rezultatem projektu realizowanego od 2020 roku, w ramach którego rozpoczął on występowanie w duetach z muzykami działającymi w różnych stylistykach. Nagrał dzięki temu album z czterema współpracownikami, w poszczególnych utworach grając z nimi nie tylko w duetach. *Duos* obok Ignacego Wiśniewskiego współtworzyli: Olo Walicki (kontrabas), Mikołaj Trzaska (saksofon tenorowy), Michał Bryndał (perkusja) i Marcin Januszkiewicz (śpiew).

Ignacy Jan Wiśniewski jest doktorem na Akademii Muzycznej w Gdańsku, gdzie pracuje ze studentami specjalności musical oraz jazz. Komponuje muzykę do teatru i filmu, ma na swoim koncie współpracę z teatrami dramatycznymi i muzycznymi w całej Polsce (Warszawa, Wrocław, Poznań, Toruń, Koszalin, Gdańsk, Gdynia). Jest stypendystą programu Młoda Polska 2018 oraz stypendium Kultura w Sieci 2020, dzięki którym zrealizował nagranie płyty *Duos*.

Album wydany został 20 sierpnia przez słowacką Hevhetię.

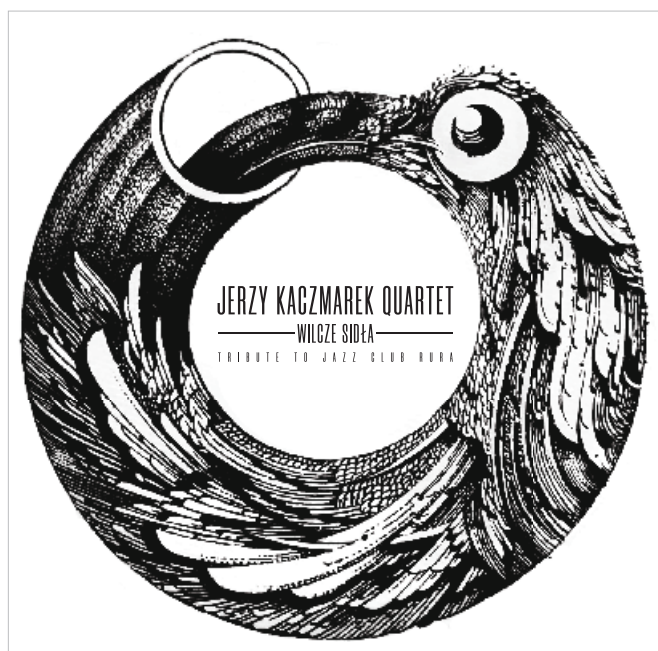


Maciej Sadowski – I Have Absolutely Nothing to Say, so Listen

Kontrabasista i kompozytor Maciej Sadowski na swoim albumie *I Have Absolutely Nothing to Say, so Listen* zadebiutował w roli producenta. Wykonywany przez niego materiał powstał z wykorzystaniem partii aż trzynastu muzyków.

„Przewrotny tytuł albumu odnosi się bezpośrednio do mojego procesu twórczego. Nie jestem teoretykiem sztuki, muzycznym filozofem, który pewne spójne teorie przenosi na klawiaturę czy partytury. Moje przeżycia w sposób naturalny zmieniają się w mojej głowie w muzykę. Dopiero po czasie, w wyniku skojarzeń, analiz czy zewnętrznych podpowiedzi, znajduję w niej echa osobistych zdarzeń i uczuć. Chciałbym na podobne poszukiwania pozwolić mojemu odbiorcy – nie sugerować dróg interpretacji czy tematycznych wątków” – wyjaśnia Sadowski.

W realizacji albumu uczestniczyli: francuski raper Lario Nowhere, londyński producent BPMoore i amerykański producent Kevin Scott Davis. W nagraniu wzięli udział muzycy z Gdańska, m.in. Antoni Wojnar (fortepian), Maja Maseli (skrzypce) i Dawid Lipka (trąbka).



Jerzy Kaczmarek Quartet Wilcze Sidła
– *Tribute to Jazz Club Rura*

Kwartet Jerzego Kaczmarka powstał w latach 80. poprzedniego stulecia we wrocławskim klubie jazzowym Rura, jako przejaw aktywności muzycznej lidera – wówczas świeżego laureata Międzynarodowego Konkursu Pianistów Jazzowych w Kaliszu. W tamtych czasach muzyków obecnego składu zespołu nie było jeszcze na świecie.

Nowy materiał nagrano 24 listopada 2020 roku podczas Bass & Beat Festival we Wrocławiu. Jerzy Kaczmarek Quartet Wilcze Sidła wystąpił w składzie: lider (fortepian), Tomasz Wendt (saksofon tenorowy), Grzegorz Piasecki (kontrabas) i Piotr Zarecki (perkusja).

Wśród zamieszczonych na płycie utworów znalazł się *Green Barman* – skomponowany przez Jerzego Wilka Kaczmarka w 1985 roku, nagrodzony Grand Prix na Międzynarodowym Konkursie Kompozytorskim w Monako w 1986 roku. Tytuł nawiązuje do zielonego wystroju baru w klubie Rura. Większość tematów pochodzi z lat 80. i jest autorstwa lidera, jeden – *Sound Check* – jest dziełem zespołowym nowego składu. Zestaw wzbogaca *Tenderly* Waltera Grossa.



Marta Rubin
– *The Way I Like It*

Płyta *The Way I Like It* Marty Rubin wzięła się jej fascynacji twórczością Stinga. Co nie oznacza, że wokalistka wykonała tylko własne interpretacje piosenek swojego idola, bo zestaw uzupełniła o standardy jazzowe (*Ain't Misbehavin'*, *Cry Me a River*, *Body and Soul*) oraz przeboje – *I Can't Make You Love Me* Bonnie Raitt i beatlesowski *While My Guitar Gently Weeps*.

„Spędziłam kilka lat w szkole muzycznej w klasie gitary, ale to, co naprawdę chciałam robić, to śpiewać, a wtedy zajęcia ze śpiewu były po prostu poza zasięgiem. W miarę upływu czasu inne wyzwania dnia codziennego odłożyły muzykę na bok. Prawdziwe namiętności nigdy nie zostają zapomniane i pewnego dnia przyszedł impuls, aby je obudzić. Gdy pragnienie śpiewania rosnęło, zaczęłam pracować z profesjonalistami nad swoją techniką” – opowiada o swojej drodze do *The Way I Like It* Marta Rubin.

Płytę nagrał skład: Marta Rubin (wokal, gitara klasyczna), Marcin Wądołowski (gitara), Piotr Leśniak (gitara basowa, kontrabas), Adam Czerwiński (perkusja).

radioJazz.fm

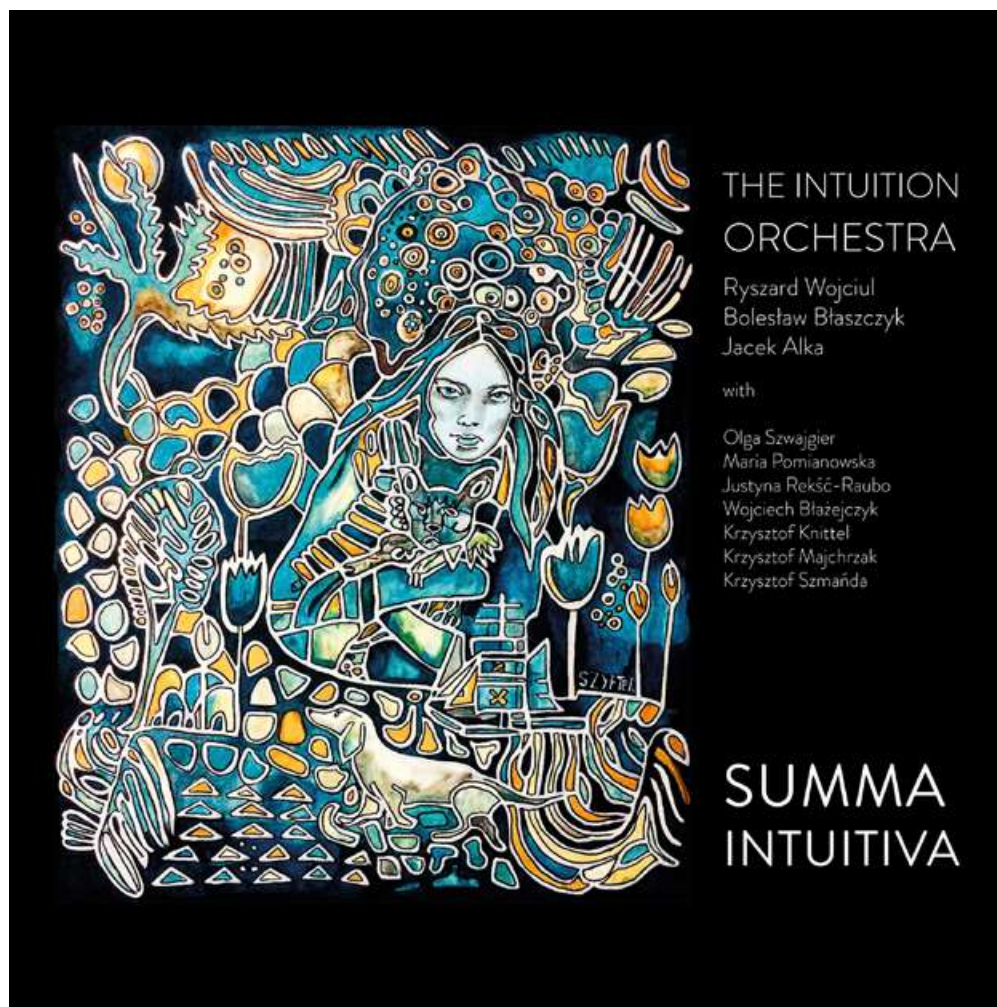
KUP KOSZULKĘ



wzór autorstwa Andrzeja Wąsika

I WESPRZYJ NASZE DZIAŁANIA

www.radiojazz.fm/sklep

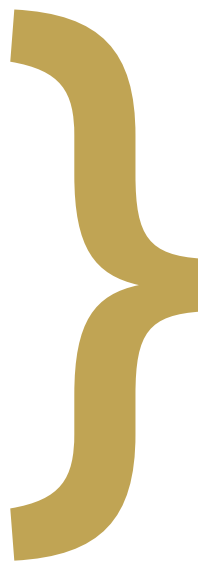


Audio Cave, 2021

The Intuition Orchestra – *Summa Intuitiva*

Kiedy przygotowywałem się do tej recenzji, sięgnąłem do archiwum, aby przypomnieć sobie, co pisałem o poprzedniej płycie The Intuition Orchestra *Case of Surprise* (recenzja – JazzPRESS 5/2016). Z niemałym zdziwieniem odnotowałem, że było to już sześć lat temu! Cóż, grupa bardzo powściągliwie publikuje nowe nagrania – efektem tego jest zaledwie sześć płyt na przestrzeni ponad 35 lat jej działalności. Ale efemeryczność jest specyfiką tego zespołu. Muzycy nie spotykają się zbyt często ani na scenie, ani w studiu, natomiast jeśli się już spotkają, to wynikiem tego są rzeczy wyjątkowe. Dla przypomnienia – The Intuition Orchestra to skład, który rozpoczął działalność jeszcze w latach osiemdziesiątych ubiegłego wieku – początkowo jako Legendarne Ząbki. Tworzą go Ryszard

*Nie brakuje tu elementów
zupełnie nowych, nierzadko
zaskakujących*



Piotr Rytowski

Wojciul (saksofony, klarnety, EWI, głos), Bolesław Błaszczuk (wiolonczele, fortepian, syntezator, głos) oraz Jacek Alka (instrumenty perkusyjne). Zapewne przynajmniej część słuchaczy kojarzy te nazwiska z popularnych, rozrywkowych wcieleni muzyków – Wojciul grał na saksofonie m.in. w Różach Europy i Sztywnym Palu Azji, a Błaszczuk jest członkiem muzyczno-kabaretowej Grupy MoCarta. W The Intuition Orchestra artyści pokazują jednak zupełnie odmienne oblicze.

Płyta *Summa Intuitiva* jest rodzajem podsumowania dotychczasowej aktywności grupy. Podsumowaniem rozumianym nie chronologicznie – jako zamknięcie jakiegoś okresu czy świętowanie jubileuszu, ale raczej sumą muzycznych fascynacji i doświad-

czeń. Zebraniem w jednej muzycznej formie wielu elementów, które mieliśmy okazję poznać na przestrzeni ponad trzech dekad. Nie brakuje jednak elementów zupełnie nowych, nierzadko zaskakujących. Na albumie spotykają się bardzo różne wątki stylistyczne. Znajdziemy tu elementy muzycznej awangardy, jazzu, rocka, muzyki współczesnej i etnicznej. Zespół przyzwyczaił nas już do takich kolaży, podobnie jak do różnych składów pojawiających się na płytach i koncertach – bo zawsze poza trzema stanowiącymi trzon grupy możemy usłyszeć wyjątkowych gości.

Nie inaczej jest tym razem. Lista artystów, którzy pojawiają się na najnowszej płycie, jest naprawdę imponująca: Olga Sz wajgier (wokal), Maria Pomianowska (suka biłgorajska, fidel plocka, głos), Justyna Rekść-Raubo (viola da gamba), Wojciech Błazejczyk (gitara, elektronika, obiektofony), Krzysztof Knittel (elektronika), Krzysztof Majchrzak (gitary basowe, elektronika) i Krzysztof Szmańda (perkusja). Tak szerokie spektrum stylistyczne i pokoleniowe wykonawców musi zwiastować niezwykłą muzykę!

Słuchać to już w pierwszym utworze zatytułowanym *Spiritual phenomena*, który zaczyna się od noise'owego, trash'owego basu. Takie brzmienie to jedna z nowości w dokonaniach The Intuition Orchestra. Do basu dołącza gitara, perkusja i kolejne instrumenty, atakując słuchacza mocnym, wręcz agresywnym graniem free. Z czasem na plan pierwszy wychodzą instrumenty akustyczne, zupełnie zmieniając charakter muzyki, po czym sekwencja powtarza się. Dzięki takim zabiegom, w tym utworze, podobnie jak w wielu innych na płycie, możemy doszukiwać się walki nowoczesności z tradycją, brzmień elektronicznych i akustycznych, zgiełku z melodią. Słuchając płyty *Summa Intuitiva* można odnieść wrażenie, że konstrukcja zarówno całego albumu, jak i poszczególnych utworów jest przemyślana, chciało by się rzec – skomponowana. Jak więc to odnieść do idei muzyki intuitywnej i improwizacji? Tajemnica tkwi w dwóch etapach powstawiania materiału. Najpierw muzycy spotkali się w studiu i podczas sesji nagrali kilka godzin w pełni spontanicznej, improwizowanej muzyki. Każdy z utworów był inicjowany przez któregoś z artystów, a następnie kolejni włączali się (bądź nie) i dokładali to, co mieli do powiedzenia. Metodę tę słysząc zresztą na płycie – utwory na ogół zaczynają się od solowych par-

tii wykonawców inicjujących. Druga faza powstawania albumu to studyjna praca Wojciula, który selekcjonował, dokonywał skrótów i montował finalny materiał. Stąd wrażenie zamkniętej formy i przemyślanej dramaturgii płyty.

W zasadzie każdemu z muzyków można byłoby poświęcić przynajmniej akapit tej recenzji, ale zamiast czytać o nich, zdecydowanie lepiej ich posłuchać. Wszyscy wybitni improwizatorzy demonstrują na płycie swoje mistrzostwo. Nota bene większość z nich posiada poważne tytuły naukowe (w tym profesorskie!) – ale nie takie mistrzostwo mam na myśli. Nie znajdziemy w ich grze akademickiej wirtuozerii czy przeintelektualizowania, ale świeżość, energię i otwartość na innych członków grupy.

Warto też wspomnieć o oprawie graficznej płyty, do której wykorzystane zostały obrazy Agnieszki Szyfter, wspaniale prezentujące się na czarnym tle okładki. Wszystkie utwory, podobnie jak cały album, noszą łacińskie tytuły, których brzmienie podbija jeszcze element tajemnicy zawarty w muzyce intuitywnej.

Mam nadzieję, że jeśli nie ta recenzja, to własna intuicja zachęci jak najszersze grono słuchaczy do sięgnięcia po ten niezwykły album. Dzieje się na nim tyle, że z pewnością jednokrotne przesłuchanie nie wystarczy. ●



Gdynia Improvisers Orchestra – Plastikowy jednorożec

Stowarzyszenie Gdynia Improvisers Orchestra, 2021

Grupa Gdynia Improvisers Orchestra zadebiutowała 18 stycznia 2018 roku w sopockim Teatrze Boto. Płyta *Plastikowy Jednorożec* jest zapisem tego właśnie premierowego koncertu i w moim przypadku od pierwszego utworu budzi myśl – „dlaczego mnie tam nie było?!”. Zespół złożony jest z grupy muzyków wywodzących się w bardzo różnych środowisk (jazz, scena improwizowana, klasyka, rock czy szeroko rozumiana alternatywa), których łączy otwartość na improwizację i chęć łamania konwencji stylistycznych. Na płycie możemy usłyszeć niemal dwudziestu artystów pod dyktando Marcina Bożka – pomysłodawcy i założyciela formacji. Bożek, zainspirowany m.in. działalnością

Vienna Improvisers Orchestra oraz Krakow Improvisers Orchestra, prowadzi zespół, opierając się na systemie gestów nazywanym Conduction, opracowanym przez Lawrence’a D. Butch Morrisa – propagatora swobodnie dyrygowanej improwizacji.

Materiał zawarty na płycie to swoisty ukłon w kierunku yassu, którego kolebką było przecież trójmiejskie środowisko artystyczne. A że yass był zjawiskiem bardzo eklektycznym, tryskającym energią i oryginalnymi pomysłami w bardzo różnych kierunkach, taki jest również *Plastikowy Jednorożec*. Od pierwszych do ostatnich dźwięków albumu nie możemy być pewni tego, co może pojawić się za chwilę. Swobodna improwizacja, swing, bossa nova, muzyka Dalekiego Wschodu, współczesna kameralistyka i pop mieszając się ze sobą, demonstrują, jak złudne są często granice stawiane między nimi. Całość dopełniają wokalizy i melorecytacje aż trójki wokalistów ze składu GIO, które przywodzą na myśl znaną z czasów Totartu i yassu „technikę zlewu”. W klimat wprowadzają słuchaczy już

tytuły utworów, takie jak chociażby *Swing dla niesłyszającego*, *że obiad* albo *Dama w czerwieni z lekką wadą postawy*.

Płyta skrzy się humorem, pomysłami i wyobraźnią twórców. Po takim debiucie pozostaje tylko życzyć muzykom konsekwencji na ich artystycznej drodze i szukać możliwości posłuchania Gdynia Improvisers Orchestra na żywo. ●

Piotr Rytowski



RGG – Mysterious Monuments on The Moon

RGG, 2021

Choć trio fortepianowe jest klasyczną formą uprawiania jazzu, to nierzadko w dłuższej perspektywie okazuje się niezwykle trudne. Dla muzyków o różnych ambicjach kameralny wymiar bywa ograniczający,

wyczerpując wspólny potencjał. Tym większy podziw budzą zespoły, którym dzielenie sceny mimo upływu lat ciągle dostarcza nowych inspiracji. „Z każdym kolejnym koncertem i płytą nie popadamy w żadną rutynę, wręcz przeciwnie – zaskakujemy się jeszcze bardziej” – przyznał Łukasz Ojdana (fortepian) na antenie Polskiego Radia, charakteryzując swoją współpracę z Maciejem Garbowskim (kontrabas) i Krzysztofem Gradziukiem (perkusja) w triu RGG.

Poprzedni album *Memento* (2019) ukazał się w legendarnej serii *Polish Jazz*, czym zespół symbolicznie zaakcentował swoje miejsce w historii polskiego jazzu. Nie chcę sugerować, że jakikolwiek sztyld automatycznie zapewnia jakość czy prestiż, niemniej RGG doskonale pasuje do prekursorów gatunku, będąc pionierem w swoich czasach. Nie oznacza to też, że trio osiągnęło szczyt twórczych możliwości, to jedynie zwieńczenie owocnych lat obecności na scenie, a tych mija już dwadzieścia.

Po dwóch dekadach nieprzerwanej (w latach 2001-

2012 z Przemysławem Raminiakiem na fortepianie) działalności naturalne było uczczenie jubileuszu wyjątkowym wydawnictwem. Od początku istnienia RGG cechowały niezwykła kreatywność i dokonywanie świadomych wyborów. Kiedy więc poprzedni album miał przystępny, bardziej melodyjny charakter, kolejny musiał dostarczyć zupełnie innych doświadczeń. Chcąc postawić na otwartą formę, tajemniczą aurę i zaskakujące rozwiązania formalne, muzycy musieli dysponować absolutną swobodą twórczą, co niekoniennie spotkało się z oczekiwaniami wydawcy. Podjęli więc duże ryzyko, wydając *Mysterious Monuments on The Moon* samodzielnie, jak się okazało, zapewniając płycie nieoceniony walor. „Niezależność tego wydawnictwa jest w naszym mniemaniu wielkim krokiem do przodu tego zespołu i poczuciem, że pracujemy, tworzymy w zgodzie ze sobą” – stwierdził Łukasz Ojdana w przywołanej rozmowie.

Konsekwencją obranej ścieżki jest koncepcyjny charakter wydawnictwa. Każdy aspekt – począwszy od muzyki, poprzez tytuły, roz-

mieszczenie utworów aż po projekt okładki – był podyktowany jasno nakreśloną narracją. Intrygującą frazę *Tajemniczych monumentów Księżyca* muzycy zapożyczyli z popularnonaukowego filmu dokumentalnego, poruszającego zagadnienie niewytłumaczalnych obiektów występujących po ciemnej stronie ziemskiego satelity. Wszyscy wykonawcy wchodząc do studia, mieli za sobą ten seans, stąd kolektywne brzmienie jest pochodną wiążących się z nim wrażeń. Warto też wspomnieć o odmiennym niż dotychczas charakterze sesji nagraniowej. Zamiast odseparowania w różnych pomieszczeniach studia, muzycy zgromadzili się w jednym miejscu, co miało kapitalny wpływ na przebieg improwizowanych fragmentów, na których oparty jest album. Aż osiem pozycji, oznaczonych jako *Monuments* i kolejno ponumerowanych, to kompozycje wypracowane bezpośrednio w studiu. Wspólnie powstały też *Reversed* i *Sixfold*, później jednak dalszej obróbce poddał je realizator dźwięku Jan Smoczyński.

Reszta utworów jest pochodną przygotowanych wcześ-

niej szkiców. Mają bardziej melodyjny charakter, stanowią kontrast do nieprzewidywalnych, momentami niepokojących *Monumentów*. *Son Of A Prince*, *Urantia* oraz *Planet LEM* dostarczył pianista. Jak łatwo się domyślić, ostatni nawiązuje do twórczości wielkiego futurologa, a konkretnie zbioru *Planeta LEMa*. *Felietony ponadczasowe*, czyli album, zupełnie niezamierzenie, wpisał się w obchody setnych urodzin pisarza.

Pozostałe utwory na płycie to zapożyczenia z cudzej twórczości – *Moonray* z re-

pertuaru Artiego Shawa (a bardziej opracowania Andrzeja Trzaskowskiego z filmu *Pociąg*) oraz *Vexations* Erika Satie. Jak to zazwyczaj ma miejsce w przypadku RGG, oba wykonania w naturalny sposób przeobraziły oryginały do tego stopnia, że trudno rozpoznać ich pierwotne inspiracje. Należy też podkreślić, że niniejsza recenzja dotyczy cyfrowej wersji albumu – planowany na początek 2022 roku analogowy longplay ma zawierać trzy dodatkowe utwory.

Dyskografia tria RGG już od dawna wyróżnia się na tle

innych zespołów. Trudno znaleźć w niej pozycje powielające utarte schematy, można wręcz stwierdzić, że bezkompromisowość wpisana jest w DNA tej formacji. Wraz z wydaniem *Mysterious Monuments on The Moon* nabrała jednak zupełnie nowego wymiaru. Muzycy stawiając na absolutną wolność artystyczną, uwolnili kolejne pokłady kreatywności, tak że obserwowanie ich dalszej drogi staje się jeszcze bardziej ekscytujące. ●

Jakub Krukowski

R

E

K

L

A

M

A

Renaissance Gesualdo

Gadt / Chojnacki / Gradziuk



JAZZKULTURA





Nowicki / Świąś / Frankiewicz – *Overtones*

Audio Cave, 2021

Dla zawodowego muzyka dekada to niezwykle długi okres. Nawet jeśli perfekcyjnie opanował już warsztat, to grając regularnie w różnych zespołach, nie raz zredefiniuje w tym czasie własny język. Wpływ nowych nurtów, zwłaszcza w czasach, gdy ich mieszanie stało się dominującym trendem, sprawia, że nigdy nie stoi on w miejscu. Zresztą to właśnie potrzeba ciągłego rozwoju wyróżnia prawdziwych artystów.

W 2012 roku premierę miał album *Pathfinder* tria Nowicki / Świąś / Frankiewicz. Produkcja spotkała się z bardzo dobrym odbiorem, czego potwierdzeniem była nominacja do Fryderyka. Już wówczas członkowie grupy – Radek Nowicki (sak-

sofon tenorowy), Andrzej Świąś (kontrabas) oraz Sebastian Frankiewicz (perkusja) – uchodzili za utalentowanych i rozchwytywanych muzyków, a kolejne dziesięciolecie tę opinię tylko potwierdziło. Dziś trudno wyobrazić sobie polską scenę bez ich zaangażowania, ale liczne prestiżowe projekty nie przeszkodziły im również w kontynuowaniu wspólnej gry. Choć najnowszą produkcja tria – *Overtones* – ponownie sygnowana jest trzema nazwiskami, to tytuł debiutanckiego albumu, którym zwykło się je określać, wciąż idealnie do niego pasuje. „Poszukiwanie ścieżki” pozostaje bowiem centrum zainteresowania muzyków.

Wszyscy trzej odpowiadają za materiał zawarty na albumie – pięć kompozycji przygotował Nowicki, trzy Świąś, a jedną Frankiewicz. Trudno jednak mówić o ściśle indywidualnym autorstwie, gdyż ostateczne brzmienie każdego utworu jest wynikiem wielokrotnego ogrywania go przez kolektyw. Dobrym przykładem jest kompozycja kontrabasisty *Quasimodo*, którą można usłyszeć w innej aranżacji na albu-

mie Kasi Pietrzko *Ephemeral Pleasures*. Gdy funkcję solistyczną przejął saksofon, utwór nabrał drapieżnego charakteru. Jest też o połowę krótszy, co wpłynęło na zdynamizowane tempa. „Dajemy sobie miejsce, w którym każdy pomysł może być diskutowany, podważany i próbowany tyle razy, ile tego potrzebujemy”, przyznał w wywiadzie dla JazzPRESSu (4/2021) Nowicki.

Świąśowi przypisany jest też utwór, który dał płycie tytuł. Poza odwołaniem do fachowej terminologii określającej zawartą na niej muzykę, wyraz *Overtones* można tłumaczyć z angielskiego jako „podtekst”. Według autorów istotnie rozszerza to kontekst całego projektu: „można rozumieć [go] również jako pewien zbiór wspólnych myśli, który pozwala naszemu zespołowi na intuicyjne porozumiewanie się podczas gry”, czytamy w materiałach prasowych. Naiwnym byłoby jednak myśleć, że to porozumienie zrodziło się jedynie ze wspomnienia zrealizowanego przed laty debiutu. W trakcie przerwy od nagrań muzycy regularnie odbywali próby i grali koncerty. Konsekwentnie roz-

wijali więc brzmienie, funkcjonując z czasem jak jeden organizm.

Kariery poszczególnych członków tria znajdują się w takim miejscu, że gdy po dekadzie zdecydowali się powrócić do studia, nie musieli nic nikomu udowadniać. Ich status w środowisku jazzowym jest niepodważalny i tę pewność siebie słychać na opisywanym albumie. Nie oznacza to jednak braku ambicji. Przeciwnie, jak wspomniałem, cały materiał jest próbą doskonalenia obranej niegdyś formuły. Domyślałem się, że dopóki muzycy będą czuć przestrzeń do ewolucji, dopóty funkcjonowanie tej formacji będzie miało dla nich sens. ●

Jakub Krukowski



Piotr Schmidt Quartet – *Saxesful vol. II*

SJ Records, 2021

Saxesful kojarzy mi się wyjątkowo dobrze – płyta wpadła w moje ręce w październiku 2018 roku. To był wyjątkowo ciepły miesiąc, jak zresztą cała jesień wtedy i generalnie jakiś taki fajny czas w moim życiu. Zatem gdy tylko zobaczyłem okładkę *Saxesful vol. II*, miłe wspomnienia odżyły, tym bardziej, że okładka ma wyraźnie wczesnojesienny akcent (szatę graficzną części pierwszej ze względu na szacunek do trębacza przemilczę).

Saxesful vol. II zawiera materiał, który został zarejestrowany podczas sesji do „jedyńki”, a zatem kwartetowi Schmidta towarzyszą ci sami jazzmani, zarówno jeśli chodzi o kwartet, jak i o saksofonistów (Ptaszyn, Namysłowski, Sikala, Miśkiewicz, Wendt, Piotrowski), z małym tylko wyjąt-

kiem – ze składu wyleciał Piotr Baron. Dlaczego? Ano powiedzmy, że między panami jazzmanami chemia się skończyła. Schmidt miał zatem do wyboru trzy opcje: wydać całość od razu w postaci podwójnego albumu, wydać drugą część po upływie jakiegoś czasu lub nie wydawać w ogóle. Jak wiadomo, skorzystał z opcji drugiej.

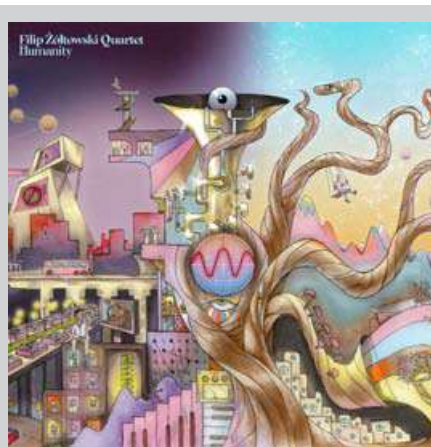
Widzę w tym albumie przede wszystkim realizację potrzeby samego Schmidta i fakt, że ta płyta się ukazała, robi różnicę jedynie jemu samemu – słuchacz nie padnie po odsłuchu na kolana, wielkiego echa na poletku jazzowym też raczej nie ma co oczekiwać. Prawdę mówiąc, gdyby Schmidt skorzystał z opcji trzeciej, nikt by o to kopii nie kruszył. Wydaje mi się, że trębacz ma zresztą tego świadomość i nie wydał tej płyty dla sławy, ale z potrzeby serca (jakkolwiek górnolotnie to brzmi) – w hołdzie dla niesamowitych saksofonistów polskiego jazzu i zmarłego niedawno ojca – prof. Andrzeja Schmidta, wybitnego historyka jazzu.

Ale żeby nie było: „dwójeczka” to kawał solidnego jazzu, odświeżone i uwspółcześ-



nione standardy, których przyjemnie się słucha niejako „przy okazji” – w moim przypadku taką okazją jest klepanie w klawiaturę czy lektura *Królestwa* Szczepana Twardocha. Są momenty, na których można zawiesić ucho – za taki uważam chociażby *Caravan* z mocnym kontrabasowym otwarciem i soundem trąbki à la Stańko czy *Footprints*, któremu Namysłowski nadał ludowy sznyt. Ale tak naprawdę niewątpliwą wartością tego albumu (podobnie jak pierwszego) nie są konkretne kompozycje, ale sam fakt, że goszczą na nim tuzy polskiego saksofonu – młodszy i trochę starsi wyjadacze gwarantujący wysoki poziom. Takimi pewniakami są również Niedziela, Garbowski, Gradziuk z kwartetu Schmidta (to niestety chyba ostatnia płyta w tej konstelacji), jak w końcu i on sam (last but not least). Przy okazji pierwszej części *Saxesful* postawiłem tezę, że album może zyskać na wartości za lat kilkanaście (zegar czasu bije niestety każdemu równo). Po wydaniu części drugiej obstaruję przy tej tezie. ●

Michał Dybaczewski



Filip Żółtowski Quartet – *Humanity*

Stankoffamusic Krystyna Stańko, 2021

6 października tego roku miałem niebywałą przyjemność przyglądać się (w telewizji rzecz jasna) debiutanckiemu występowi niejakiego Yérémy’ego Pino w barwach piłkarskiej reprezentacji Hiszpanii. Występ grającego na co dzień w drużynie Villarreal młodziesieńkiego skrzydłowego był pełen sprzeczności – w jednej chwili w przepływie boskiego uniesienia wkręcał w ziemię uznanych włoskich obrońców, by w następnej w zgoła absurdalny i niewytłumaczalny sposób stracić piłkę i narazić swój zespół na groźną kontrę. Jednym słowem (w zasadzie dwoma), „nieoszlifowany diament”. Właśnie to nieco wyświechtane sformułowanie oraz obraz gry tego niezwykle utalentowanego piłka-

rza na myśl przyszedł mi, gdy przysłuchiwałem się płycie *Humanity* kwartetu Filipa Żółtowskiego.

Zespół, w skład którego obok lidera-trębacza Filipa Żółtowskiego wchodzi jeszcze saksofonista altowy Szymon Zawodny, klawiszowiec Wojciech Wojda oraz perkusista Mikołaj Stańko, proponuje słuchaczowi stylistycznie dość świeżą mieszankę jazzu i elektroniki. Mimo tego nowoczesnego anturazu (manifestowanego również oprawą graficzną płyty) najmocniejszym punktem albumu pozostaje brzmienie trąbki Filipa Żółtowskiego. Już w otwierającej płytę kompozycji *Waltz, please* w sposobie frazowania lidera pobrzmiewa nieco ECM-owskiej melancholijnej głębi, opartej jednak na wyrazistości poszczególnych dźwięków.

Kwartet sprawdza się bardzo dobrze w swego rodzaju „powłóczystych” i zabarwionych romantyzmem kompozycjach. Posłuchajcie chociażby takiego *Questions With No Answers* – przy tych dźwiękach oczyma wyobraźni widzę zakochaną osobę, która przytłoczona beznadziejnym wręcz romantyzmem rozstrzyg-

nać stara się zagadkę, która ujęta została w lapidarnej formie tytułu bluesa Leadbelly'ego – *Where Did You Sleep Last Night?* Dość jednak porywów wyobraźni, ważne, że w tego rodzaju powolnych i zadumanych dźwiękach (złośliwi powiedzą, że mainstreamowych, brrr!) kwartet Żółtowskiego prezentuje się niczym Yéremy Pino w szale dryblingu – po prostu brawurowo! Nie jest jednak aż tak słodko, jak myślicie, jak stwierdziłaby Penélope Cruz w jednej z głupawych reklam pewnego napoju wysokowego. Kwartet kuleje i wypada dość szkaradnie wręcz w większości co bardziej pokombinowanych struktur. Ilekroć zespół daje się porwać elektronicznym poszukiwaniom, muzyka staje się mniej pociągająca i coraz bardziej męcząca. Płyty nie służą również fragmenty mówione i śpiewane, które niestety wypadają bla-

do – żeby nie powiedzieć, że tandetnie i pretensjonalnie. Mimo tych potknięć i niedociągnięć płytę *Humanity* jednak pamięta się przede wszystkim z pozytywów! Pewna naturalna elegancja (mam wrażenie, że dość skrętnie ukrywana) muzyków powoduje, że atmosfera, którą tworzą, może nabrać wyrafinowanego, lecz nienadętego powabu. Samą płytę *Humanity* ocenić trzeba raczej jako pewną próbę wykuwania własnego stylu, mam nadzieję, że panowie porzucą elektronikę i efekciarskie tricki, by skupić się na tym, co idzie im zdecydowanie najlepiej. Potęga kompozycji i prostoty brzmienia w tym wypadku okazać się mogą przepisem na artystyczny sukces. Tak czy inaczej – mam wrażenie, że przed tym zespołem rysuje się wyjątkowo ciekawa przyszłość. ●

Jędrzej Janicki



Zavoyama Quartet – *Acoustic Fusion*

Zavoyama Quartet, 2021

Acoustic Fusion Zavoyama Quartet przelatuje tak szybko, że aż dziw bierze. Nie jest to jedynie kwestią tego, że to 24-minutowa EP-ka, bardziej chodzi mi o angażującą i po prostu przyjemną zawartość muzyczną. Patrząc na skład zespołu (dwie gitary akustyczne, gitara basowa, perkusjonalia), przewidywałem, że będę miał do czynienia z gitarowym szpanowaniem, atakowaniem uszu flamenco i fingeriem à la nadwiślański McLaughlin, de Lucía czy inny Di Meola. Tymczasem okazuje się, że twórcy „akustycznej fuzji” nie cierpią na kompleks szybkości i nie czują wewnętrznego imperatywu, by dokonywać w jazzowym, czy ogólnie gitarowym, uniwersum jakiejś rewolucji.

Jazz do Tańca

radioJazz.fm 10 lat

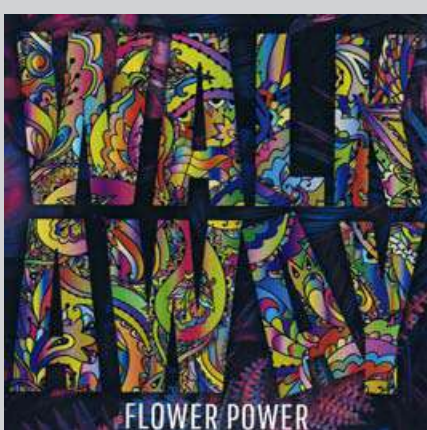
poniedziałek 18:00
zaprasza Witold Busz

Utwory na tej EP-ce to swobodne, bardzo melodyjne, choć bynajmniej nie pozbawione dynamiki, granie. Czuć w tych wymianach nut swoistą zabawowość (zespół identyfikuje się ze sformułowaniem „street music” – co w sumie mogłoby korrespondować z tą uwagą). Czuje się, oczywiście, improwizacyjny szwung, ale i miejscami aranżacyjno-rytmiczną kompleksowość kojarzącą mi się z dziedziną math rocka (*Torus*, *Wahadło Foucaulta*). Pięknie pobrzmiewają gitarowe flażolety w *Promieniach*, a całość jakże świeżo i prosto porządkuje rytm w *Nieważkości*. Lubię takie brzmieniowe dopracowanie detali, a zarazem skupienie na meritum.

Nie ma tu narracyjnego przynudzania, formalnego kombinowania czy namolnego naśladownictwa. Jest za to wdzięczne, całkiem oryginalne brzmieniowo, cokolwiek imponujące granie „na setkę”, rozrywkowe harmonie (ergo: nienadwyżęzające ucha swoją jazzową ekstraordynaryjnością) i udzielający się słuchaczowi kolektywny luz. Do znużenia powtórzę, że w jazzie i improwizacji umiejętność

grania z rozrywkowym, swobodnym czuję jest na wagę złota, bo ten gatunek ma to w swoim DNA. Konkludując: jeżeli jest to muzyka uliczna, to naprawdę nie wiem, jakimi ulicami Warszawy (skąd pochodzi wspomniany tu ansambl) trzeba by spacerować, by takie fajne granie usłyszeć. Na *Green Dolphin Street* – na pewno prędzej. ●

Wojciech Sobczak-Wojewski



Walk Away – *Flower Power*

Soliton, 2021

Za sprawą najnowszego albumu Walk Away poczułem się przez chwilę jak u cioci na imieninach, ale od razu muszę uprzedzić, że ta impreza całkiem mi się podobała. Odświeżenie klimatów z moich studenckich czasów, kiedy Walk Away powstało (połowa lat

osiemdziesiątych) i szybko weszło na szczyty jazzowej popularności, to coś, co przywitałem z wielką radością.

Pewnie znajdą się słuchacze, którzy uznają, że zespół gra to samo, co 35 lat temu, a kto się nie rozwija, to się zwija, albo jakoś tak. Jednak w przypadku przebojowego, melodyjnego i charakterystycznego brzmienia zespołu Walk Away bardzo proszę, żeby nic nie zmieniać i nie unowocześniać. Może zespół był wtedy nowoczesny, a dziś jest mniej nowoczesny, ale mnie to odpowiada. Mam momentami dość „projektów”, „specjalnych składów” i „rozwijania koncepcji”, poszukiwania inspiracji i kombinowania. Nie skreślam wszystkich tego rodzaju muzycznych przedsięwzięć, ale jest też w moim muzycznym życiu moment na przewidywalność. Nikt nie narzeka, że Rolling Stones nie grają rapu ani techno, nie wolno też narzekać na to, że Walk Away działa w składzie mającym bardzo wiele wspólnego z pierwszymi nagraniami zespołu i w stylu wtedy wyznaczonym. Walk Away to tacy Rolling Stones i polskiego jazzu lat osiemdziesiątych.

Oczywiście wszyscy grają dziś o 35 lat lepiej, byli lub są w innych zespołach, mają swoją solową dyskografię, ale kiedy ruszają na serię koncertów, świętując kolejne urodziny, albo nagrywają nowy album ze swoimi kompozycjami, wracają do wypróbowanej i uwielbianej przez publiczność formuły, której powinni się trzymać, jak mówi klasyk, do końca świata i jeden dzień dłużej, albo inny – do końca, mojego albo ich, czyli w tym przypadku członków zespołu albo publiczności, przecież im i nam lata lecą...

Może na *Flower Power* nie ma tylu gości specjalnych, co choćby na *F/X* – i ich kaliber jakby nieco skromniejszy, co mnie akurat cieszy, bo jak mam ochotę posłuchać sobie, dajmy na to, Mike'a Sterna, Erika Marienthala, Mino Cinelu czy Michała Urbanika albo Urszuli Dudziak, mam tego całe półki. *Walk Away* też uzbierało się całkiem sporo, ale każda nowa dobra płyta cieszy, a *Flower Power* dogania poziomem ich najlepsze nagrania sprzed lat.

W tym miejscu chciałbym powiedzieć, że wolę *Walk*

Away na żywo, bo każdy z członków zespołu potrafi zagrać więcej i z większym ogniem niż na płycie zarejestrowanej w studiu, ale to w sumie dotyczy większości jazzowych produkcji. *Walk Away* to zawsze był i dalej jest zdumiewająco spójny i zbilansowany zespół, w którym muzycy nie ścigają się o miejsce w każdym utworze i nie przepychają się, chcąc pokazać jeszcze jedną błyskotliwą nutę tu i tam. Podstawą są dobre, melodyjne kompozycje i harmonijne brzmienie. To dużo trudniejsze niż muzyczne wyścigi, wymaga nie tylko doskonałych muzyków, ale też świetnych kompozycji, a *Flower Power* to kilka kolejnych murowanych koncertowych hitów, które pewnie na scenie, szczególnie za rok albo dwa, zamienią się w platformy do dłuższych popisów solowych. Tak więc czekam na koncerty i być może koncertowy album z nowym repertuarem, a na razie umilam sobie czas najnowszą studyjną płytą *Walk Away*, co i Wam polecam. ●

Rafał Garszczyński



Wood Organization – *Drimpro*

Gotta Let It Out / Love & Beauty Music, 2021

Improwizacja, tym bardziej w duecie, to wymagająca przygoda dla słuchacza. Na płycie, kasce często traci ten vibe, trudno znaleźć dla niej kontekst, wydaje się oderwana, zrozumiała tylko dla twórców. Na koncercie, z dynamiką sali, emocjami widowni, potrafi wkręcić, zabrać jak żadne inne doświadczenie muzyczne. Wood Organization w osobach perkusisty Szymona Pimpona Gąsiorka i kontrabasisty Tomo Jacobsona orzeźwiająco poszerzyło jej konwencję, zamykając nową, bardziej przyjazną formę w określeniu drimpro (dream + impro).

Po pierwszym przesłuchaniu postanowiłem wykonać „próbę przestrzeni”. Dać szansę materiałowi z albu-

mu *Drimpro* na wybrzmienie w różnych warunkach. W metrze, idąc zatłoczoną ulicą i, jak sama nazwa zespołu nakazuje, w lesie. Niektóre fragmenty słuchane wśród drzew niepokoiły do tego stopnia, że rozglądałem się wokół siebie w poszukiwaniu ich naturalnych źródeł. Inne „pchały” mnie w zamyśleniu i bezwolnie w głąb lasu. W metrze towarzyszył mi uśmiech, pomysły i elektroniczne wtręty zaciekawiały. Zmiany tempa i tekstury, od dronów przez całkiem piosenkowe albo dynamiczne, drażniące podkłady po... etniczne przestery wokalne. Nie sposób zgubić uwagi ani stracić zainteresowania kolejnym dźwiękiem.

Rhythmic Music Conservatory w Kopenhadze kształtuje artystów współczesnych, multidyscyplinarnych, samodzielnych. Instrumentalistów inspiruje do komponowania. Uczy kreatywności, odwagi posługiwania się technikami i stylami, naturalnego przechodzenia między nastrojami a dynamiką. Dowodów od kilku dobrych lat dostarcza nam grono polskich absolwentów, m.in. Franciszek Pospieszalski, Kamil Piotrowicz, Albert Karch oraz oczywiście

Gąsiorek i Jacobson (urodzeni w Polsce). Autorzy (z drobną pomocą kilku kolegów i koleżanki) *Drimpro* zajmują się nie tylko własną aktywnością muzyczną, uczestniczą w wielu składach oraz robią zdjęcia, projektują graficznie, organizują festiwale, prowadzą audycje radiowe, otwierają własne labely. Instrument to dla nich tylko punkt wyjścia... ●

Janusz Falkowski



John Coltrane – *A Love Supreme: Live In Seattle*

Impulse!, 2021

Nowo odkryte taśmy, kolejny garażowy albo piwniczny cud Ameryki, Święty Graal dla fanów Johna Coltrane’a. Z pewnością dla wyznawców jego kościoła tegoroczna sensacja, tak jak w 2018 roku *Both Directions at Once* i rok później *Blue*

World. Mogę Wam obiecać, że to nie ostatnie cudowne odnalezienie zapomnianych nagrań Coltrane’a. Tym razem to jednak odnalezienie dość istotne, bowiem dotychczas znane było powszechnie jedynie jedno koncertowe nagranie materiału z *A Love Supreme* – wydany mniej więcej dwadzieścia lat temu koncert z Juan-les-Pins z lipca 1965 roku.

Biorąc pod uwagę kolejne cudowne odnalezienie, ale również fakt, że taśmy magnetofonowe starzeją się w nie najlepszy sposób, mam doskonały pomysł dla właścicieli amerykańskich piwnic i garaży. Proponuję ogłosić spis powszechny. Niech każdy zrobi w swoim schowku porządek i na wzór spisu powszechnego właśnie opisz zawartość przepastnych szaf po dziadku w stosownym internetowym formularzu. Wtedy po kilku latach przeliczeń i zestawień dowiemy się, ile jeszcze nowych nagrań Coltrane’a przed nami. To rozwiązanie globalne i ostateczne, dziś jednak wypada zająć się *A Love Supreme: Live In Seattle*. Kulisę powstania nagrania we wstępniaku do płyty opisał sam Ashley Kahn, pisarz

jazzowy z najwyższej półki i autor jednej z najciekawszych biografii Coltrane'a. Muzykę opisał inny wybitny znawca tematu – Lewis Porter, który również ma na swoim koncie biografię mistrza saksofonu. Trudno mi więc nawet próbować dodawać coś do ich niesłychanie precyzyjnych i trafnych wywodów. Dodatkowo o stanie taśm i kulisach ich przetworzenia na postać cyfrową w okresie epidemicznej blokady wypowiedział się w tej samej książeczce gwiazdor konsolety Kevin Reeves.

Przytłoczony wielkością ich nazwisk mogę tylko potwierdzić, że jak na garażowo i po amatorsku nagrany koncert, całość od strony technicznej brzmi doskonale, a muzyka zapisana na krążku *A Love Supreme: Live In Seattle* od pierwszych chwil stała się jednym z moich ulubionych nagrań Johna Coltrane'a. Stało się tak z kilku powodów. Po pierwsze od zawsze uważałem i dalej uważam, że Coltrane koncertowy jest o klasę lepszy niż ten w studiu. Co innego, kiedy grał gościnnie – na przykład u Milesa – jednak jako lider był zdecydowanie muzykiem koncertowym.

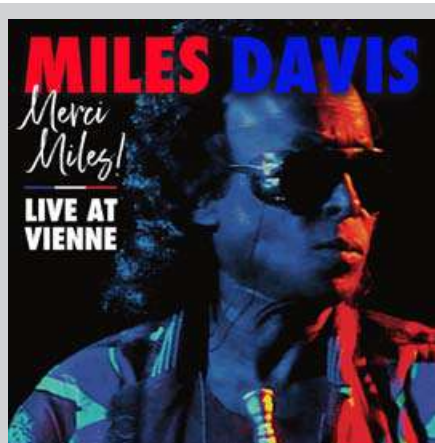
Studio ograniczało jego twórczą inwencję, a przede wszystkim nieuchronnie skracało każdy występ do formatu ówczesnej płyty długogrającej, która była dla Coltrane'a zwyczajnie za mała. Energia i magia jazzowej improwizacji na żywo to coś, co zresztą jest w zasadzie nie do odtworzenia.

Nagranie z Seattle powstało ponad dwa miesiące później niż to w Juan-les-Pins. Dzieli je jednak znacznie więcej. Do Francji Coltrane pojechał niemal prosto ze studia, w którym nagrywał *Ascension*, swój pierwszy nawiedzony album zarejestrowany z całą masą wybitnych muzyków, w tym czterema innymi saksofonistami. Oba nagrania dzieli też Atlantyk i koszty podróży lotniczej. To dlatego we Francji grał klasyczny kwartet, a w Seattle pojawiają się dodatkowi muzycy. W Juan-les-Pins Coltrane był celebrowaną gwiazdą promującą swój najnowszy album. W Seattle grał w małym klubie prowadzonym przez muzyka i autora nagrań, a także właściciela przysłowiowej szopy, w której trzymał taśmy z tego wydarzenia aż

do swojej śmierci w 2008 roku – Joe Brazila. Mógł też z łatwością korzystać z dodatkowych muzyków, nie trzeba było wieść ich przez Atlantyk, byli na miejscu. To duża różnica.

Najważniejsze jest jednak dla mnie na tej płycie coś zupełnie innego. Myślę, że ten album Coltrane'a byłby ulubionym nagraniem Zbigniewa Seiferta. Momentami saksofon lidera brzmi jak skrzypce. Pomyślałem nawet, że jakiś skrzypek pojawił się w *The Penthouse* w Seattle. To jednak John Coltrane najlepszy z możliwych, w doskonałej formie, świetnym muzycznie repertuarze, momentami mocno modyfikujący swoje muzyczne pomysły ze studyjnej wersji *A Love Supreme*. Lider zmienia tempo, tonację, wydłuża partie solowe, korzysta z większej liczby muzyków. To kolejny Święty Graal dla fanów Coltrane'a, tym razem jednak ostrzejszy i lepiej zachowany niż poprzednie, mieniący się pięknym blaskiem talentu i wyobraźni jednego z największych muzyków XX wieku. ●

Rafał Garszczyński



Miles Davis – *Merci, Miles! Live At Vienne*

Rhino / Warner, 2021

Obecność tego podwójnego albumu Milesa Davisa w nowościach może Was dziwić. To jednak kolejny koncert wyciągnięty z archiwów. Przypuszczam, że na większych rynkach, gdzie wytwórnia ma pomysły na jego promowanie, wykorzystuje rocznicę śmierci Milesa do sprzedania następnego niepublikowanego dotychczas oficjalnie nagrania.

Od razu muszę zaznaczyć, że album *Merci, Miles! Live At Vienne* w niczym Was nie zaskoczy. Dostajemy rejestrację jednego z występów ostatniego zespołu Milesa Davisa, z ostatniej swojej trasy w Europie, latem 1991 roku. Ten konkretnie materiał został zarejestrowany we francuskim miasteczku Vienne, w pamiętającym czasy imperium rzymskie-

go amfiteatrze, 1 lipca 1991 roku. Tydzień później Miles grał słynny koncert w Montreux, gdzie w zaskakujący sposób wrócił do swojej starej muzyki za namową Quincy'ego Jonesa (album *Miles & Quincy Live At Montreux*). W kolejnym tygodniu w tym samym miejscu zagrał ze swoim elektrycznym zespołem materiał podobny do tego z nowej płyty wydanej przez Warnerzaledwie kilka tygodni temu (ten koncert znajdziecie w całości na dwudziestym krążku zestawu *The Complete Miles Davis At Montreux 1973-1991*).

Tak więc koncert z Vienne nie jest ostatnim koncertem Milesa w Europie. Trzy dni po Vienne odbył się show w Paryżu z udziałem wielu gości, który znajdziecie na chyba niezbyt oficjalnych wydawnictwach. Naprawdę ostatni koncert, przynajmniej z tego, co kronikarze odnotowali do dziś, Miles zagrał w Los Angeles 25 sierpnia 1991 roku, na miesiąc przed śmiercią. Z tego koncertu jeden utwór (*Hannibal*), w dodatku w skróconej wersji, znalazł się na składankowej płycie Warnera *Live Around The World*.

Koncert w Vienne niczym się nie wyróżniał, jak podczas całej trasy w Europie w 1991 roku (znanej tym, którzy nie byli na koncertach, z paru nieoficjalnych wydawnictw) Miles grał mało, według biografów był bardzo słaby i zwyczajnie brakowało mu sił. Nie brakowało jednak inwencji twórczej i pomysłów na dowodzenie zespołem.

Dodajmy, zdecydowanie nie był to najlepszy zespół Milesa Davisa, nawet z tych składów z ostatnich lat jego życia. Był jednak zespołem Milesa i miał w składzie Kenny'ego Garretta, który w pojedynkę był w stanie zagrać nie tylko swoje dźwięki, ale i te, które jeszcze kilka lat temu w koncertowych hitach rodzaju *Human Nature* czy *Time After Time* należały do trąbki lidera.

Wiem, że fragmenty tego koncertu dostępne są w czełściach internetu w postaci filmu. Wiem też, że wcześniej część materiału ukazała się na kilku wydawnictwach nieoficjalnych. Wiem, że na świecie jest wielu fanów Milesa, którzy poszukują każdego dźwięku przez niego zagrane-go i zarejestrowanego na

płytach, w szczególności tych wydanych oficjalnie, kiedyś za zgodą samego muzyka, a dziś rodziny, która stoi na straży spuścizny mistrza. Być może nawet z częścią decyzji o wydaniu nowych materiałów się nie bardzo zgadzam. Zwykle nie opowiadam Wam o rzeczach słabych, ale nie mogę w tym momencie nie wspomnieć o albumie *Rubberband* z 2019 roku, który nie powinien był się wydarzyć (recenzja w JazzPRESSie – 3/2020). Jednak decyzję o wydaniu koncertu z Vienne uważam za zdecydowanie słuszną.

Ten album znajdzie wielu nabywców wśród fanów Milesa Davisa. Uważam również, że jest ważnym elementem dyskografii Kenny'ego Garretta. Ja nie żałuję wydanych na ten podwójny album pieniędzy, dla mnie jest doskonałym uzupełnieniem kolekcji wszystkich oficjalnych nagrań Milesa Davisa, która wypełniają kilka półek w mojej domowej płytotece. Te półki odwiedzam często, bo do nagrań Milesa warto wracać. ●

Rafał Garszczyński



Sons of Kemet – *Black To The Future*

Impulse!, 2021

W ostatnich kilku latach o Shabace Hutchingsie prawie wszyscy napisali prawie wszystko. Nudziarstwem dziś trącą określenia – najjaśniejsza twarz młodej fali brytyjskiej muzyki czy apostoł nowego jazzu. Bez dyskusji, dziś jego pozycja jest solidnie ugruntowana. Jako filar i mózg tworczy The Comet is Coming, The Ancestors i Sons of Kemet zgromadził już pokaźną dyskografię, którą wciąż poszerza, od jakiegoś czasu w legendarnej amerykańskiej wytwórni Impulse! (nagrywali dla niej m.in. Coltrane i Monk).

Narracja projektów i wcieleń Hutchingsa jest logiczną konsekwencją jego biografii. Wychowany i wykształcony po części w Londynie i na Barbadosie – ma w DNA szaleństwo karaibskiego kar-

nawału i klasyczną edukację instrumentalną. Wyłowiony z tłumu uzdolnionych i energicznych imigrantów przez bezcenną dla brytyjskiej muzyki organizację Tomorrow's Warriors – poznał cienie uprawiania jazzu przez czarnoskórego muzyka w konserwatywnym Londynie.

Po pierwszych sukcesach zaczął podróżować. Złapał kontakt z bardzo mocnym towarzystwem z Chicago, zebrany pod szyldem wytwórni International Anthem. Z Makayą McCravenem utrwalił na płycie świetny set live. Podczas wakacji z dziewczyną w RPA poznał świadomą społecznie i bardzo utalentowaną grupę z Johannesburga z lewackim kaznodzieją Siyabongą Mthembu na czele. Parę miesięcy później powstał materiał na płytę The Ancestors.

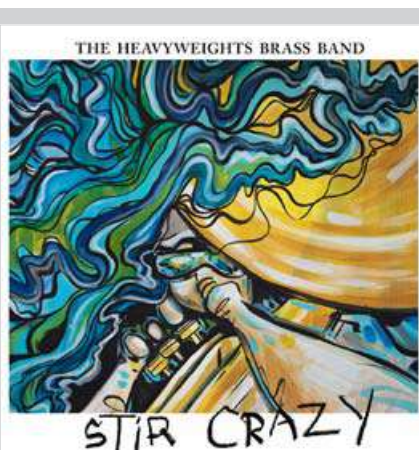
W każdym swoim bandzie Shabaka dotyka innego problemu społecznego, cywilizacyjnego. Stał się aktywistą i wizjonerem. W Kometach martwi się o planetę i przyszłość naszej cywilizacji. Wraz z Przodkami, a właściwie afrykańskimi braćmi, wieszczy koniec cywilizacji, rychłą ekologiczną apokalipsę, a ostatnie wy-

dawnictwo Sons of Kemet zapowiada przyszłość opartą na silnej i zjednoczonej czarnej społeczności.

Na płycie *Black To The Future* towarzyszy mu właśnie ta kreatywna diaspora. Poetki, kompozytorki, wokalistki – wolne i niezależne osobowości związane z Chicago: Moor Mother i Angel Bat Dawid. Kojey Radical – raper i artysta mówionego słowa ze wschodniego Londynu (kolega z wytwórni Impulse!) oraz nigeryjski poeta Joshua Idehen wspierany „namagnesowanym” głosem Lianne La Havas.

Pierwszym powodem powstania *Black To The Future* był rasizm strukturalny. Morderstwo George’a Floyda i protesty Black Lives Matter. Muzycznie to poemat dźwiękowy z jasnym i mocnym społecznym komunikatem. Zwiastun „wiosny ludów” w chwytliwym, momentami rewolucyjnie podniosłym brzmieniu soca. Czyli rytmu karaibskiego karnawału, melodyjne zbudowanego na wyraźnej perkusji (w tym przypadku nawet dwóch zestawów), wzbogaconego współczesnym hip-hopowym kontekstem. ●

Janusz Falkowski



The Heavyweights Brass Band – *Stir Crazy*

Slammin Media, 2021

Czwarta płyta The Heavyweights Brass Band to kolejny hołd dla tradycji nowoorleańskich orkiestr dętych. Pełna energii, pasji i zespołowego grania. Znakomici kanadyjscy muzycy dają przykład współpracy i zabawy rodem z orkiestrowych wozów. Płyta nagrana została podczas trzydniowej sesji tuż przed pandemią, która zahibernowała muzyczne życie towarzyskie. Dzięki temu możemy cieszyć się żywiołową zabawą, która wydaje się możliwa tylko podczas spotkania twarzą w twarz.

„Ciężkozbrojna” orkiestra dęta przygotowała dla słuchaczy ciekawą propozycję muzyczną. Od samego początku płyta narzuca dobre tempo, pokazując, co na nich czeka ukryte w gęstej faktu-

rze dźwięków. A tę tworzą nie tylko instrumenty dęte. Klimat tej płyty budują także organy Hammonda, które są bardzo aktywnym wsparciem dla dęciaków w wybranych utworach (gościnnie gra na nich Joel Visentin) i dobrze wkomponowują się w brzmienie sekcji dętej. Początek trochę jakby z filmu *Blues Brothers*, nawiązujący do nowoorleańskiej tradycji podpartej współcześnie grającą sekcją rytmiczną, płynnie przechodzi w funkowe rytmy stanowiące solidne podparcie dla solowych popisów saksofonów, puzonu, tuby i trąbki.

Lekkie uspokojenie prowadzi do podróży przez różne muzyczne krainy. Przybliżamy się trochę do klimatu ska i ludycznej zabawy. Potem jest trochę poważniej, bardziej serio. Pełne napięcia *Manipogo* oferuje zróżnicowane brzmienia, ciekawe konstrukcje rytmiczne i naprawdę interesujące solowe partie muzyków. Zdecydowanie może się podobać. Dużo energii, pełna moc. Z takiego trochę filmowego klimatu docieramy, poprzez pełny bar i delikatny organowy wstęp (*Rehab Intro*), do klasycznej w budowie kompozycji *Rehab*, znanej z wykona-

nia Amy Winehouse. Lekka, choć bogato brzmiąca, muzyka, która może być nie tylko słuchana, ale i tańczona.

Ten klimat nabiera tempa i ognistości w tytułowym *Stir Crazy*, który jest pełen pokręconych solowych partii blachy zbudowanych na solidnym rytmie sekcji. Lekkie zwolnienie w *Georgia Pine*, z jazzowymi brzmieniami saksofonów i znowu funkowym rytmem, to czas na letniego drinka. Towarzyszy temu w tle naprawdę przyjemnie podgrywająca sekcja dęta. Powrót do lekko tajemniczego *Manipogo's Revenge*, z echami muzyki disco i soul, prowadzi słuchacza do zamykającego płytę najbardziej majestatycznego i najspokojniejszego utworu *Black Hole Sun*. To oczywiście przebój grupy Soundgarden autorstwa Chrisa Cornella.

Ciekawa płyta, warta niejednokrotnego posłuchania, choć wolałbym trochę inaczej nagrane instrumenty dęte. Są one relatywnie ostre, suche, miejscami trochę „plastikowe”. Jednak dla miłośników dynamicznego, energetycznego grania to dobra propozycja. ●

Yatzek Piotrowski



Lis Wessberg – *Yellow Map*

April Records, 2021

Od kilku miesięcy z niekłamanym zachwytem przyglądam się albumom ukazującym się pod szyldem April Records. Duńska wytwórnia do niedawna specjalizująca się w muzyce elektronicznej (od ambientu przez techno do trip hopu) w ostatnim czasie postawiła na muzykę improwizowaną. Jedną z tegorocznych jesiennych propozycji z tego katalogu jest debiutancki album duńskiej puzonistki Lis Wessberg zatytułowany *Yellow Map*.

Lis Wessberg rozpoczęła naukę gry na puzonie, aby zrealizować swoje wielkie dziecięce marzenie o występach w lokalnej orkiestrze. W wieku 19 lat została przyjęta do Rhythmic Music Conservatory w Kopenha-

dze, kończąc edukację jako profesjonalistka jazzowa w 1991 roku. Po 30 latach występów u boku m.in. Marilyn Mazur, Steena Rasmussena, Lennarta Ginmana i Fredrika Lundina oraz pojawieniu się na 40 albumach innych liderów puzonistka zdecydowała się wreszcie opublikować swój własny materiał.

Yellow Map zawiera dziewięć autorskich kompozycji, jakie Lis Wessberg napisała z myślą o konkretnym składzie, do którego zaprosiła Steena Rasmussena (fortepian, piano Rhodesa, moog, syntezatory), Lennarta Ginmana (kontrabas) i Jeppe Grama (perkusja). Gościem specjalnym w utworze zatytułowanym *Sister M* jest Marilyn Mazur (balafon, instrumenty perkusyjne). Ten nieprzypadkowy skład, doskonale się rozumiejący, stworzył genialną atmosferę tajemniczości. Nie brakuje tu ryzykownych posunięć, z których zespół zawsze jednak wychodzi zwycięsko. Melodyjne kompozycje łączą akustyczne brzmienie puzonu z elementami elektroniki, a wszystko w oparciu o świetny groove (wiel-

kie ukłony dla całej sekcji rytmicznej!). Wszystkie-
mu przewodzi wypełniony
emocjami i ciepłem głos
puzonu.

Chociaż artystka przyzna-
je się do silnego inspiro-
wania się ikonami cool
jazzu (Lee Konitz, Chet Ba-
ker), jej dziełu nie brakuje
niepowtarzalności. Jej my-
ślą przewodnią jest kon-
cepcja, że dobra melodia
i pełne, bogate brzmienie
to dwa najważniejsze ele-
menty, zarówno na eta-
pie wykonywania utworu,
jak jego i komponowania.
W utworach charaktery-
zujących się niezwykle cie-
płym, ciemnym i pełnym
głębi brzmieniem znaj-
dziemy mnóstwo delikat-
ności i subtelności, utka-
nych zgrabnie w wielkie
bogactwo barwnych dźwię-
ków. Ten silnie uduchowio-
ny album o sennym cha-
akterze dostarcza, jak na
ironię, ogromu pozytyw-
nej energii. Radość mie-
sza się tu z refleksją, i cie-
płem. Wszystko w idealnie
wprost odmierzonych pro-
porcjach. Na taki debiut
(czołowej przecież skandy-
nawskiej puzonistki!) war-
to było czekać aż tyle lat. ●

Marta Ratajczak



Nikol Bóková – *Prometheus*

Animal Music, 2021

Prometheus to trzeci al-
bum w dorobku doskonałej
czeskiej pianistki młode-
go pokolenia Nikol Bóko-
vej. Pianistka koncertowała
podobno już jako dziecko,
a z Polską jest związana, bo-
wiem obok studiów w pre-
stizżowej Akademii Muzycz-
nej w Brnie ma również
na swoim koncie studia
w Katowicach. Moje zain-
teresowanie najnowszym
albumem Bókovéj było spo-
wodowane udziałem w na-
graniu doskonałego cze-
skiego gitarzysty Davida
Dorůžki. Od lat stosuję pro-
stą strategię – Dorůžka jest
moim wirtualnym prze-
wodnikiem po świecie cze-
skiego jazzu – jak on gdzieś
gra, to znaczy, że warto się
takim nagraniem zaintere-
sować.

W przypadku albumu Ni-
kol Bókovéj strategia oka-

zała się słuszna, a jej po-
przednie albumy szybko
dopisałem do listy tych
płyt, którymi muszę się
w najbliższym czasie zain-
teresować. Zresztą Animal
Music to jedna z ciekaw-
szych czeskich wytwór-
ni, która chyba ciągle nie
ma w Polsce oficjalnej
sprzedaży, czyli dystrybu-
tora. W ten sposób albu-
my, o których pisałem, Ja-
romíra Honzáka, Štěpánki
Balcarovej, Tomáša Liški
i Rostislava Fraša pozosta-
ją egzotyczną, choć geo-
graficznie bliską cieka-
wostką.

Prometheus to autorski pro-
jekt Bókovéj zawierający
jej autorskie kompozycje
nagrane w dość nietypo-
wym składzie z wcześniej-
mi nieznanym Radkiem
Baborákiem grającym na
waltorni. Jeśli uważacie,
że waltornia do jazzu nie
pasuje, bo jest instrumen-
tem powolnym, posłuchaj-
cie *Nunchaku* i *Heart Of
Gold* z płyty Nikol Bókovéj
albo cofnijcie się do poło-
wy lat czterdziestych i wi-
zjonerskiego nonetu Milesa
Davisa (*Birth Of The Cool*).
W nowoczesnym wydaniu
Radek Baborák, który – zda-
je się – ma spore doświad-
czenie w graniu muzyki

klasycznej, doskonale odnalazł się w zespole stricte jazzowym i mam nadzieję, że to nie będzie jego ostatni projekt z muzykami łączącymi doświadczenie i młodość czeskiej sceny jazzowej.

Prometheus nie jest wirtuozerskim albumem młodej pianistki, jest doskonałym nagraniem dojrzałej kompozytorki, która zza klawiatury fortepianu wprawnie zarządza zespołem mającym w większości dużo większy bagaż jazzowych doświadczeń. W kompozycjach Bókovej słuchać klasyczne wykształcenie muzyczne i umiejętność łączenia brzmienia instrumentów. Nikol nie pisze melodii, jazzowych standardów, moim zdaniem komponuje z myślą o konkretnych muzykach i charakterystycznym brzmieniu ich instrumentów.

Po raz kolejny Dorůžka sprawdził się w roli muzycznego przewodnika po czeskich nowościach, a także w roli gitarzysty w zespole prowadzonym przez liderkę, która pokazuje niezwykłą jak na swój wiek dojrzałość muzyczną. ●

Rafał Garszczyński



Stanislav Chigadaev Trio – *Chopin Today*

SJ Records, 2021

O Chopinie w jazzie i jazzie w Chopinie powiedziano już chyba wszystko. Na naszym rynku „Chopin na jazzowo” zasługiwałby na oddzielny subgatunek jazzu, podobnie jak fantazje na temat kompozycji Komedy. Album *Chopin Today* firmowany nazwiskiem budapeszteńskiego pianisty to kolejny przykład idealnej symbiozy improvizowanej muzyki rozrywkowej z kompozycjami słynnego romantyka. Choć mówimy tu raczej o tradycyjnym połączeniu, bliższym choćby aranżacjom swojskiego tria Andrzeja Jagodzińskiego niż trawestacjom (jakkolwiek znakomitym) spod znaku np. niegdyśszego Levity Trio. Jak doczytałem w internecie, Chigadaev wcześniej eksplorował repertuar Antoniego Vivaldiego, więc można

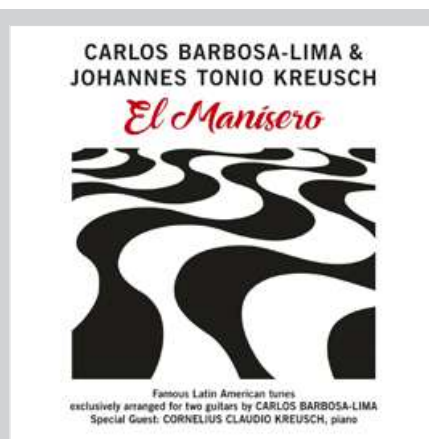
pokusić się o tezę, że w jego wykonaniu mamy do czynienia z umyślnym, długofalowym czerpaniem inspiracji ze skarbcza muzyki klasycznej. Cóż, z pewnością ma to potencjał komercyjny (wszak w przypadku muzyki obu tych kompozytorów możemy mówić już chyba o popkulturze), rozwija kompozycyjnie i wykonawczo, a i daje słuchaczowi obietnicę pewnej jakości.

Płyta tria Chigadaeva to przystępna wersja jazzowego Chopina, która wzbudza we mnie sentyment, a miejscami zachwyt z powodu czarowności aranżacji i osiągniętych współbrzmień. Do moich faworytów z tego krążka zaliczam nieśmiertelny, zmyślnie zmodyfikowany *Nokturn Es-dur op. 9 nr 2*, melancholijną kontrabasowo-smyczkową *Etiudę op. 25 nr 7*, a także niespodziewany w tym zestawie *All The Things You Are à la Chopin (!)* i *My Favourite Things* ukryte w *Preludium op. 28 nr 4*. Kto wie, może zupełnie mimochodem artysta przetarł nową ścieżkę twórczą – utwory jazzowe w aranżacji przypominającej utwory Chopina. To byłoby cokolwiek przewrotne i niewątpliwie ciekawe... Tu uwaga wydawnicza: brakuje na okładce infor-

macji, że wykorzystano kompozycje Kerna i Rodgersa. Bo to, że pozostałe kompozycje są autorstwa Chopina, można by się domyślić, rzecz jasna.

Chopin Today to pełne klasy i powabu mainstreamowe granie, o walorach popularyzatorskich (w odniesieniu tak do Chopina, jak i do jazzu). Dla słuchaczy z większym stażem może to miejscami pobrzmiewać naiwnie, może nieco pompastycznie, ale te jazzowo-klasyczne mariaże często o taki nieszkodliwy kicz zahaczają, nie ma się więc co czepiać. Gdyby ktoś chciał odpocząć od egzaltacji spod znaku tegorocznego Konkursu Chopinowskiego (laureatom gratulujemy!), omawiana tu płyta może stanowić ciekawe uzupełnienie, rzucić jeszcze inne światło na temat potencjału kompozycji Chopina. To z całą pewnością trafiony album dla kogoś, kto wstępuje na jazzową ścieżkę, pragnie poszerzyć swoje muzyczne horyzonty, nie pogardzi muzyką elegancką i – bądź co bądź – romantyczną. Ja czuję się na pewno adresatem, mimo wielu „jazzowych Chopinów” na melomańskim koncercie. ●

Wojciech Sobczak-Wojeński



Carlos Barbosa-Lima & Johannes Tonio Kreusch – *El Manisero*

GLM Records, 2021

Carlos Barbosa-Lima, brazylijski gitarzysta od lat mieszkający w Stanach Zjednoczonych, od ponad sześciu dekad jest aktywnym muzykiem, którego dyskografia liczy więcej niż 70 tytułów. 76-letni wirtuoz znany jest z niezliczonych gitarowych transkrypcji muzyki klasycznej oraz latynoamerykańskiej. Główne nurty jego muzycznych poszukiwań to samba, flamenco i bossa nova.

Okrzyknięty cudownym dzieckiem gitary, już w wieku 13 lat występował z wybitnym klasycznym gitarzystą Andrésem Segovią, a w latach późniejszych także z wielkim Antônio Carlosem Jobimem. W wieku 14 lat opublikował swój pierwszy album, natomiast

jako 22-latek wystąpił po raz pierwszy na scenie Carnegie Hall. Artysta na swoim koncercie ma również współpracę z takimi postaciami jak Charlie Byrd, Eddie Gómez, Luiz Bonfá, Leo Brouwer i Alberto Ginastera.

W październiku tego roku nakładem wytwórni GLM Music ukazał się kolejny album *El Manisero*, Carlos Barbosa-Lima nagrał go z niemieckim klasycznym gitarzystą Johannesem Tonio Kreuschem. Artysta postanowił sięgnąć po najsłynniejsze latynoamerykańskie utwory najwybitniejszych przedstawicieli tego gatunku, takich jak Alberto Ginastera, Luiz Bonfá, Manuel María Ponce, Moisés Simons czy też Antônio Carlos Jobim.

Kompozycje zostały zaaranżowane przez niego na dwie gitary akustyczne. W czterech utworach (spośród trzynastu wypełniających płytę) pojawia się również gość specjalny: brat bliźniak niemieckiego gitarzysty Cornelius Claudio Kreusch (fortepian), zorientowany na muzykę improwizowaną. Pochodzący z różnych środowisk muzycznych artyści angażując swój talent, doświadczenie i umiejętności, odnaleźli

uniwersalny język łączący światy różnych pokoleń oraz kultur, w doskonały sposób wypracowując własne, specyficzne brzmienie, będące cudowną fuzją podejścia klasycznego i improwizacji.

W efekcie otrzymujemy wspaniałą feerię dźwięków, podanych z pietyzmem i dostojnością właściwą muzyce klasycznej, a także zaskakująco ciepłe, niebanalne rozwiązania widoczne w beztrojskich, lecz pełnych wigoru, głęboko nasyconych emocjami dialogach akustycznych instrumentów. Chociaż naczelnym zadaniem albumu było przypomnienie wielkich przebojów oraz ukazanie ich nowych odsłon, można śmiało stwierdzić, że artystom udało się uzyskać znacznie więcej – w sposób ciekawy, niepozabawiony wyjątkowych smaczków, ukazali oni niezwykle wartości interpretowanych dzieł wielkich mistrzów. W niektórych utworach zabierają nas na najlepsze sceny jazzowe, w innych natomiast rozpalają w samym środku jesiennej nocy gorące południowe słońce.

Najstarszym z utworów, podanych znakomitej aranżacji Carlosa Barbosy-Limy, jest pochodząca z 1882 roku,

pełniąca do dziś funkcję hymnu Meksyku, pieśń zatytułowana *Cielito Lindo*, napisana przez Quirina Mendozę y Cortésa, a w naszych stronach znana jako „zakazana piosenka” *Teraz jest wojna*. I nie jest to jedyna ciekawostka, jaką znajdziemy na tej zdecydowanie wartkiej, by się nad nią pochylić, płycie... ●

Marta Ratajczak



Amanda Tosoff – *Earth Voices*

Empress Music, 2021

Poezja i jazz – tak można najkrócej określić najnowszą propozycję kanadyjskiej pianistki, kompozytorki i aranżerki Amandy Tosoff. Jest to płyta zaskakująca, zawierająca odniesienia do różnych stylów muzycznych – folku czy ballady irlandzkiej, piosenki poetyckiej – wszystko to zanurzone jednak w wyrafinowa-

nym jazzie. To szósta płyta w karierze Amandy Tosoff, nominowanej w 2016 roku do prestiżowej nagrody Juno za projekt *Words*. Jak sama twierdzi, *Earth Voices* kontynuuje właśnie tamten pomysł, rozszerzając go o większy skład bazowego zespołu jazzowego, kwartet smyczkowy oraz siedmioro wokalistek i wokalistów.

Już początkowy utwór *A Dream Within a Dream* zapowiada charakter krążka – inny od propozycji wokalnych dominujących aktualnie na jazzowym rynku. Ciekawe współbrzmienie głosu wokalistki Emilie-Claire Barlow i fortepianu Amandy Tosoff, wsparte saksofonem altowym Allison Au, sprawia, że utwór jest pełen ognia, by po chwili przejść w spokojną balladę. *A Dream Within a Dream* skomponowane zostało przez liderkę do poematu Edgara Allana Poe. W innych utworach sięga ona po teksty m.in. Pablo Nerudy, Rumiego i Walta Whitmana. Muzycznie jest nie mniej ciekawie – harmonia, podziały rytmiczne, artykulacja sprawiają, że nie mamy wątpliwości – to ciekawa propozycja mieszcząca się w szerokich ramach jazzu nowoczesnego, do której poetycką

melancholię dodaje jeszcze poza wokalami kwartet smyczkowy. Intrygująco wypadają te różne wokale w poszczególnych utworach – do zaśpiewania poezji zaproszono tu bowiem zróżnicowane głosy, poza Barlow są to: Laila Biali, Michelle Willis, Lydia Persaud, Robin Dann, Felicity Williams i Alex Samaras.

Trzeba odnotować, że doskonale wypadła w tym zbiorze kolejna aranżacja piosenki Joni Mitchell, tak lubianej przez wokalistów, jak i publiczność na całym świecie. Tym razem padło na *The Fiddle and the Drum* zaśpiewane przez Lydię Persaud. Wyróżnia się też kończąca całość *Finis*, znów z Emilie-Claire Barlow. Wokaliza współbrzmiąca z fortepianem jest bardzo interesująca i pełna ognia, a w żadnym razie nieprzesadzona partia solowa gitary w wykonaniu Alexa Goodmana dotrzymuje jej kroku.

Jazzmani na płycie Amanda Tosoff po raz kolejny udowodnili, że potrafią stworzyć uniwersalną platformę służącą artystom, którzy z jazzem mają mniej do czynienia, wspólnie z nimi wydobywając z muzyki wartości ponadczasowe. ●

Andrzej Wiśniewski



Joe Bowden – *Roots – Tales of the Urban Yoda*

The Joe Bowden Project, 2020

Perkusista Joe Bowden stworzył płytę *Roots – Tales of the Urban Yoda*, umiejętnie dobierając grupę towarzyszących mu muzyków – klawiszowców Robiego Botosa i Michaela Shanda oraz basistów Andrew Stewarta, Calvina Beale'a i Richa Browna. To oni nadają bopowe bity utworom, to oni odpowiadają za radość funkowego grania.

Ten podstawowy skład wzbogacony został przez grających na dęciakach Gordona Hylanda (saksofon tenorowy), Luisa Deniza (saksofon altowy) i Andrew McAnsha (trąbka). W niektórych utworach instrumentalistom towarzyszy głos Alany Bridgewater. Trudno tu uniknąć skojarzeń z The Headhun-

ters Herbiego Hancocka...

To bardzo miła do słuchania płyta. Solidne i klasyczne brzmienie jazzu z epoki fusion. Elektryczne instrumentarium, mocno akcentowana sekcja rytmiczna i oplatające swymi dźwiękami saksofony, trąbka i klawisze. Ta muzyka cofa nas do lat dziewięćdziesiątych, a może nawet osiemdziesiątych. Młodym słuchaczom daje możliwość poznania wcześniejszych klimatów. Dla dojrzałych odbiorców to nawiązanie – albo i powrót – do czasów jakże wspaniałej muzyki. Melodyjnej (na jazzowy sposób), płynnej, prężnej do przodu, pełnej witalności i energii.

Spora odmiana w stosunku do większości najnowszych produkcji. I pomimo że kompozycje nie są odkrywcze, jest to jednak kawał solidnej zespołowej pracy nad brzmieniem, zgraniem i zwartością muzyki. Można poświęcić na słuchanie tej płyty trochę czasu wieczorem, jest ona także dobrym kompanem podczas jazdy samochodem. Zapewne będę do niej wracał. ●

Yatzek Piotrowski



Takeshi Asai – *The Electric Project Vol. 2*

Fono Bono Records, 2021

Takeshi Asai – japoński pianista jazzowy, który swoją karierę muzyczną od lat rozwija z wielkim powodzeniem w Nowym Jorku – w tym roku opublikował dziesiąty album autorski. Tym razem, po wielu akustycznych projektach solowych czy też zrealizowanych z własnym nowojorskim oraz francuskim triem, Takeshi powrócił do brzmienia elektronicznego, będącego w pewnym sensie kontynuacją albumu *Le Projet Electrique* z 2016 roku. Podobnie jak jego pierwszy album z muzyką elektroniczną, *The Electric Project Vol. 2* odnosi się do ważnych postaci i wydarzeń w życiu tego niezwykle, niesamowicie wrażliwego muzyka. Zarówno forma materiału, jak i jego treść, związane są silnie z wybuchem pande-

mii, która uderzyła w świat z potworną siłą, przynosząc ogromne straty. Artystę dotknęła śmierć przyjaciela, znakomitego francuskiego kontrabasisty Marca Peillona, który zaproponował Takeshiemu serię wspólnych koncertów, nie wiedząc, że nie będzie mu dane doczekać ich realizacji... To właśnie jemu poświęcony jest najpiękniejszy, najbardziej rozbudowany utwór na płycie, trzyczęściowe requiem będące osią całego albumu. Na płytę składa się 15 kompozycji autorskich, napisanych i zagranych przez Takeshiego. Zrealizowany z wielkim rozmachem projekt elektroniczny zawiera również fragmenty akustyczne. Wśród instrumentów, jakie usłyszymy na płycie, pojawiają się: perkusja (Canopus), gitara (Fender American Telecaster), bas (Fender Precision & Yamaha TRBX305), instrumenty klawiszowe (Yamaha C7, Arturia KeyLab 88MKII, KeyLab 61 Essential, Yamaha CP 88 & CP33, Native Instruments Komplete A32). Artysta korzystał także z oprogramowania – DAW Logic X, Ableton Suite 10, Izotope, Native Instruments oraz Arturia Analog Lab V. Nie po raz

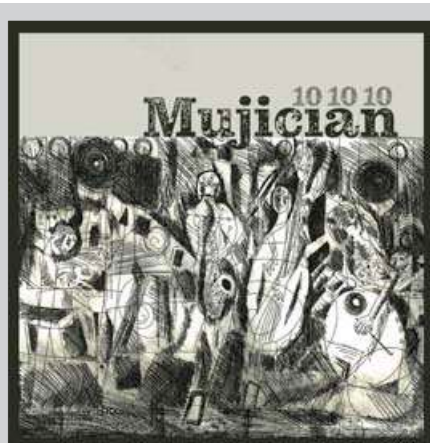
pierwszy Takeshi zaprezentował swoją wszechstronność, zarówno jako multiinstrumentalista (prowadzi własną szkołę muzyczną w Nowym Jorku, będąc partnerem edukacyjnym Steinway & Sons), lecz także jako realizator dźwięku, mający do dyspozycji własne studio nagrań.

W efekcie otrzymaliśmy zróżnicowaną pod względem gatunkowym, stylistycznym oraz emocjonalnym płytę, na której dance, house czy drum'n'bass spotykają się w cudownej symbiozie z muzyką kontemplacyjną, tradycyjnym, akustycznym brzmieniem oraz muzyką eksperymentalną. Przede wszystkim jest to jednak esencja tego, co w jazzie kochamy najbardziej – rozbudowane improvizacje, niezwykły groove, finezyjne melodie oraz innowacyjne podejście.

Barwne, ilustracyjne podejście do muzyki pozwala się też domyślić, że Takeshi związany jest z muzyką filmową i teatralną. Kompozycje składające się na omawiany album to jednak także fantastyczny hołd dla potęgi i piękna muzyki klasycznej, znakomita zabawa z muzyką klubową, ukryte

cytaty czy wpleciona między nuty poezja. Słysząc bogactwo duszy i talentu muzyka, który potrafi stać się prawdziwą orkiestrą, dając swojej solowej wypowiedzi muzycznej tak wiele głosów i takie bogactwo dźwięków, o jakim niejeden potężny skład może jedynie pomarzyć. ●

Marta Ratajczak



Mujician – 10 10 10

Cuneiform Records, 2021

Grupa Mujician powstała w 1988 roku – tworzyli ją saksofonista Paul Dunmall, perkusista Tony Levin, kontrabasista Paul Rogers i pianista Keith Tippett. Tajemniczy tytuł nowej płyty zespołu oznacza datę i w jakimkolwiek formacie byśmy ją czytali, otrzymamy 10 października 2010 roku. Jest to dzień ostatniej sesji nagraniowej Mujician. Kilka miesie-

cy później zmarł perkusista Tony Levin i zespół zakończył działalność.

W roku 2020 zmarł pianista Keith Tippett, co zapewne spowodowało wytwórnictwo Cuneiform do zweryfikowania zawartości archiwów. Z wdzięczamy temu możliwość posłuchania ostatnich nagrań Mujician – grupy wyznającej zasadę stuprocentowej improwizacji, a ponieważ muzycy grali ze sobą przez ponad 20 lat, ich ostatnią sesję możemy potraktować jako zwieńczenie ich działalności i koncepcji twórczej.

Na płycie wydano zarejestrowane podczas sesji studyjnej dwa około półgodzinne utwory, mające podobny układ – obydwa rozpoczynają się i kończą grą kwartetu, mocno zakorzenioną w post-bopie lat 60., a najdłuższą część środkową stanowi swobodna improwizacja. Trzeba przyznać, że partie stanowiące klamrę obydwu utworów – nazwijmy je umownie „klasycznymi”, grane są z dużym polotem, ich ozdobą są partie saksofonu i perkusji z intensywną grą na talerzach.

Z tego grania klasycznego zespół przechodzi do długich części lirycznych, które w miarę rozwoju stają się awangardowo-ekspery-

mentalne. Poprzez improwizację oraz nietypowe dźwięki (przedęcia, dysonanse, zabiegi formalne) muzycy zaczynają budować wspólnie dźwiękową przestrzeń, która momentami wykracza poza wszelkie stylistyki. W tych długich partiach eksperymentalnych muzyka Mujician staje się wręcz muzycznym spektaklem, ilustracją do nieistniejącego widowiska. Takemu odbiorowi sprzyjają dźwięki instrumentów kojarzące się z odgłosami natury.

W 10 10 10 słysząc dzikie, przesterowane zadęcia saksofonu pojawiające się w aurze kontrabasu traktowanego smyczkiem, dźwięki instrumentów perkusyjnych lub saksofonu kojarzące się z rojem owadów lub śpiewem ptaków. Gra Tony'ego Levina na kotłach narzuca skojarzenia z tropikami – czy to moja wyobraźnia, czy sugestywność budowania dźwiękowych skojarzeń przez Mujician, pozostawiam to do weryfikacji innym słuchaczom. Za to transowy finał pierwszego utworu z dominującą grą Tony'ego Levina na perkusji i Paula Dunmalla na saksofonie sopranowym ma prawdziwie coltrane'owskie „tchnienie”

i jest według mnie jednym z bardziej emocjonujących fragmentów tej płyty.

Drugi utwór – *Remember* – rozwija się podobnie. Po „klasycznym” wstępie kilkunastominutowy fragment zaczyna się od lirycznego dialogu saksofonu i fortepianu, stopniowo przeradzając się w eksperymenty dźwiękowe wszystkich muzyków i naśladownictwo natury, ewoluując w kierunku muzyki eksperymentalnej i wysublimowanego ambientu. Z tych pól natury smyczek kontrabas i coraz ostrzejsze dźwię-

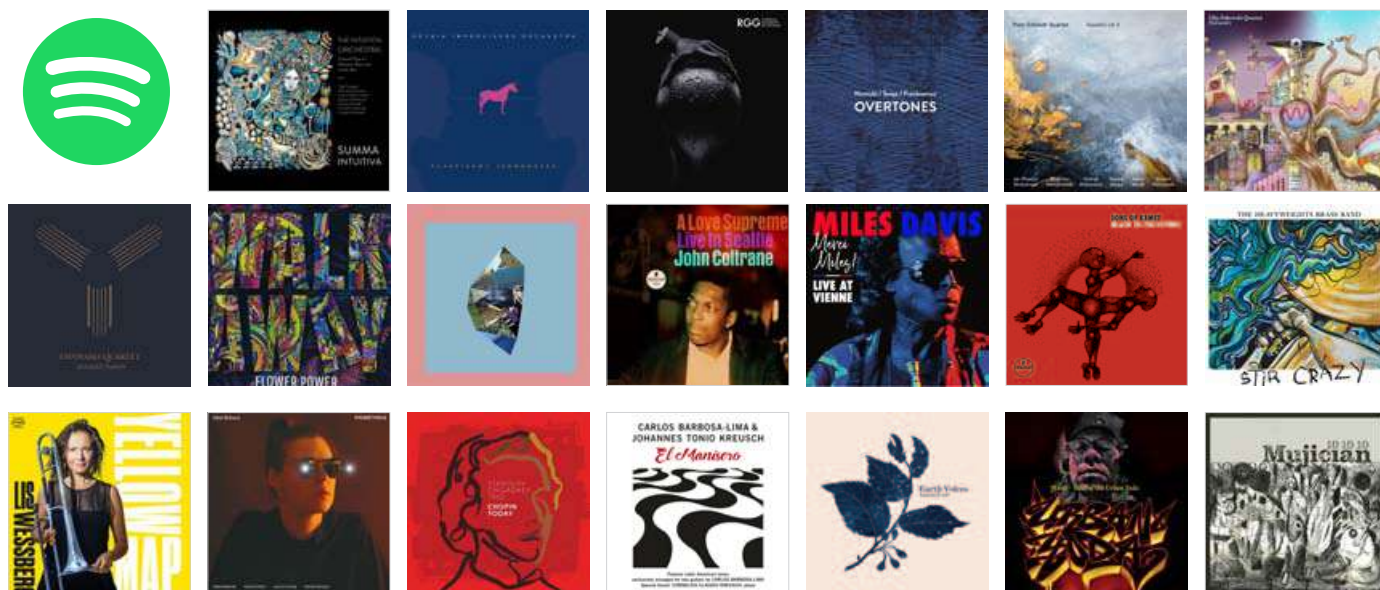
ki saksofonu sopranowego, uzupełniane nieregularnymi uderzeniami instrumentów perkusyjnych, przenoszą słuchacza z powrotem w rejony awangardy, skąd wspólnie z muzykami kieruje się w stronę finału z hinduskiimi akcentami.

Muzyka zaproponowana przez Mujician jest niełatwa, lecz intrygująca i pobudzająca wyobraźnię – z uwagi na długie partie liryczno-ilustracyjne przez miłośników awangardy może być traktowana wręcz jako interesująca muzyka tła. Fanom

bardziej mainstreamowych form jazzowych (czy w ogóle muzycznych) może brakować tu tematów czy jakiejś sprecyzowanej osnowy, wokół której toczy się narracja zespołu.

Uważam, że muzyka Mujician świetnie działa również jako inspiracja – ja np. pod wpływem słuchania 10 10 10 sięgnąłem po latach (i nie chodziło mi o bezpośrednie podobieństwa) po *Eskimo* The Residents i *Africa/Brass* Coltrane’a. ●

Grzegorz Pawlak



PLAYLISTA 11/2021



Jachna (ponownie) kameralny



Jakub Krukowski



Staniecki / Jachna – Two Souls
Requiem Records, 2020

Wojciech Jachna od lat bezkompromisowo poszerza autorską dyskografię. Jest wszechstronnym artystą nieunikającym wyzwań, stąd równie dobrze odnajduje się w szerszych składach i w projektach kameralnych. W ostatnich latach jego produkcje częściej dotyczyły tych pierwszych, by wspomnieć znakomicie przyjęte *Elements*, *Innercity Ensemble IV* czy *Sundial III*. Na dwóch najnowszych albumach ograniczył jednak instrumentarium, powracając do formuły duetu oraz solowej.

Staniecki / Jachna – Two Souls

W swojej karierze Wojciech Jachna (trąbka, elektronika) kilkukrot-

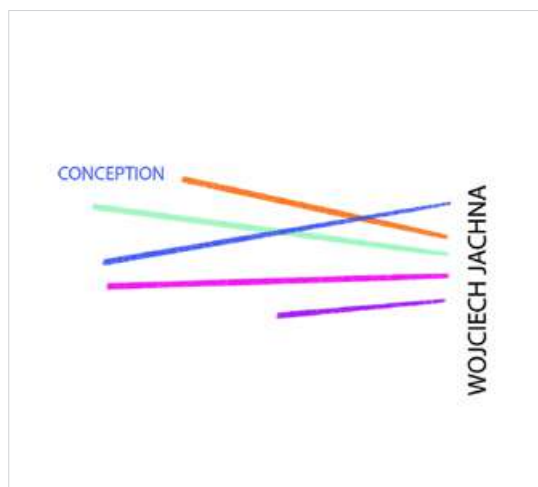
nie decydował się na nagrania dwuosobowe. Do tej pory partnerował mu kontrabasista Ksawery Wójciński, akordeonista Zbigniew Chojnacki, a także perkusista Jacek Buhl, teraz przyszedł czas na dialog z gitarzystą.

W 2019 roku na Ambient Festival w Gorlicach trębacz zagrał koncert z Maciejem Stanieckim (gitarą, elektroniką). Spotkanie było tak inspirujące, że rok później muzycy zdecydowali się na improwizowaną sesję w Studiu im. Władysława Stanieckiego. W jej efekcie zarejestrowano dziewięć minimalistycznych kompozycji, które wypełniły album *Two Souls*. Muzykę duetu najłatwiej określić jako połączenie ambientu z jazzem, w którym dużą rolę odgrywa elektronika. To oczywiście uproszczenie, gdyż tak kreatywni muzycy wspólnie grając, musieli wypracować autorski język. Dużo istotniejsze od klasyfikacji są zresztą uczucia, jakie udało im się przekazać.

Materiał jest nostalgiczny i intymny – co wiemy jeszcze przed odtworzeniem krążka. Na okładce widzimy autorów przechadzających się po lesie, którego szerszą perspektywę odnajdziemy po jej otwarciu – tu poza stojącym za obiek-

tywem fotografem nie ma już nikogo. Właśnie taką odosobnioną przestrzeń zdaje się kreować muzyka zawarta na płycie. Wykonawcy niespiesznie snują swoją opowieść, dotykając różnych emocji. Momentami czuje się ich niepokój, może wręcz smutek, by zaraz delikatny ton trąbki rozświetlił szary obraz. Tę historię opowiadają wyłącznie sobie, dzieląc się osobistymi przeżyciami. Słuchacz jest w tym świecie tylko gościem, z daleka obserwującym prywatny dialog tytułowych *Dwóch dusz*.

Two Souls jest przestrzenią stworzoną do kontemplacji, choć to nie tak, że na albumie odnajdziemy ukojenie czy radość. Jak wspomniałem, muzycy dotykają odmiennych nastrojów, które każdy odbierze indywidualnie. Warto jednak sięgnąć po tę produkcję, zwłaszcza w czasach przepełnionych często bezwartościowymi bodźcami, by po prostu się wyłączyć.



Wojciech Jachna – Conception
Mellow Yellow Records, 2021

Wojciech Jachna – *Conception*

Pewien niepokój może towarzyszyć odczytywaniu tytułów najnowsze- go wydawnictwa Wojciecha Jachny (trąbka, kornet, elektronika). Na *Conception* znajdziemy: *Ciemny tunel*, *Samotność w mieście*, *To jest koniec* czy *Ostatni film* – czyżby muzyk wieszczył apokalipsę? Po trosze tak, na co wpływ, zdaniem autora, miał czas pandemii, jednak po przesłuchaniu całości myślę, że nie jest tak źle. Jachna dodaje zresztą, że okres, w jakim przyszło mu nagrywać, owszem, mógł mieć wpływ na nazewnictwo, ale na muzykę już niekoniecznie.

Podobnie jak na wcześniejszej produkcji *Two Souls* – artysta zgłębia raczej pochmurne rejony, jak najbardziej pasujące do przywołanych oznaczeń. Używa przy tym dużo więcej elektroniki, co dodatkowo potęguje mechaniczny, momentami bezduszny wydzźwięk muzyki. Jak to jednak bywa w przypadku bydgoskiego trębacza, potrafi on jednocześnie wydobyć z instrumentu tony, które rozrzedzą atmosferę, wpuszczając odrobinę powietrza.

To dopiero drugi, po wydanych przed trzema laty *Emanacjach*, solowy album Jachny. Obie płyty różni instrumentarium – na wcześniejszej co do zasady akustyczne. Poszerzenie brzmienia o elektronikę sprawia, że słucha-

jąc *Conception*, można zatracić poczucie obcowania z jednoosobowym nagraniem. Muzyka potrafi być gęsta, a spektrum dźwięków szerokie. Choć tak intensywnego wykorzystania elektroniki u Jachny jeszcze nie słyszeliśmy, to dla niego nie jest to sytuacja wyjątkowa, jak przyznaje w opisie: „Sięgnąłem po arsenał efektów elektronicznych, które towarzyszą mi od bardzo dawna (...) pomagają mi w znalezieniu szerszej perspektywy w graniu i poszukiwaniach dźwiękowych”.

Na portalu społecznościowym Basia Żach, która zaprojektowa-

ła okładkę *Conception*, opisuje tę muzykę jako „bardzo dobrą płytę, płynną, ale drapiącą”. Myślę, że to całkiem trafne spostrzeżenie. Na albumie znalazło się aż szesnaście, przeważnie krótkich, form i choć składają się na niemal 40 minut muzyki, to mijają niezwykle szybko. Przy tym kontrast pomiędzy subtelnym brzmieniem trąbki a drapieżną niekiedy elektroniką nie pozwala pozostać obojętnym, zostając w pamięci słuchacza na dłużej. Album potwierdza otwartość Jachny na różne brzmienia i absolutną niezależność jego artystycznych wyborów. ●

radioJazz.fm

PASMO LIVE

PAŹDZIERNIK 2021

PIĄTEK GODZINA 20:00

Pasmo Live! Płyty koncertowe, których nie wypada nie znać, oraz retransmisje wybranych koncertów z Promu Kultury Saska Kępa w Warszawie.

- | | |
|------------|---|
| 12.11.2021 | Cały ten Jazz! LIVE!
Adam Wendt i Przyjaciele – <i>Rhythm&Jazz</i> |
| 19.11.2021 | BB King – Live At The Regal
BB King – Live At The Apollo |
| 26.11.2021 | Włodzimierz Nahorny Trio feat. Zbigniew Namysłowski
Koncert w dniu 80. urodzin |
| 03.12.2021 | Cały ten Jazz! LIVE!
Marek Bałata & Dominik Wania – <i>Impromptus</i> |





Guillaume Tarche – Steve Lacy (Unfinished)

Lenka Lente, 2021

Francuskie wydawnictwo Lenka Lente dysponuje unikalnym katalogiem publikacji. Wiele z oferowanych przez nie książek poświęconych jest muzyce jazzowej, w szczególności tej o bardziej awangardowym obliczu. Latem roku 2021 francuski wydawca zaprezentował książkę poświęconą Steve'owi Lacy'emu. Jej autor Guil-

laume Tarche – sam gra na saksofonie, jest dziennikarzem i specjalizuje się w tematyce muzyki improwizowanej. W książce *Steve Lacy (Unfinished)* zebrał 43 teksty osób, które miały możliwość współpracować z głównym bohaterem książki na różnych etapach jego kariery.

Wspomnienia te mają niekiedy charakter krótkich notek, ale znajdziemy w książce także całkiem sporo obszernych esejów. Już sama lista autorów robi spore wrażenie. Są na niej m.in. Steve Adams, Irene Aebi, Guillaume Belhomme, Etienne Brunet, Frank Carlberg, Kent Carter, Jean-Marc Foussat, Christoph Gallio, Ben Goldberg, Dave Liebman i Evan Parker.

W niemal 500-stronicowej publikacji znalazło się miejsce także na przedstawienie dyskografii Steve'a Lacy'ego. Książka podzielona jest na osiem części, grupujących poszczególne teksty

w tematyczne bloki. Wiele z tych tekstów zachwyca, nie tylko zagorzałych fanów Lacy'ego, oryginalnym ujęciem tematu.

Kapitałny jest chociażby rozdział dotyczący Lacy'ego i Theloniousa Monka. Trzeba jednak zaznaczyć, że *Steve Lacy (Unfinished)* jest lekturą wymagającą – nie tylko ze względu na tematykę. Teksty opublikowane zostały w... trzech językach. Niemal trzy czwarte materiałów jest zaprezentowanych w języku angielskim, ale trzeba mieć na uwadze, że pozostała część książki wymaga znajomości języka francuskiego i włoskiego. Staram się nie szafować górnolotnymi porównaniami, ale książkę Guillaume'a Tarche śmiało nazwać można niezwykłą. Pozycja zdecydowanie warta uwagi. A dla „Lacymaniaków” lektura obowiązkowa. ●

Krzysztof Komorek

JAZZOWA
MAPA
POLSKI

30 MIAST

60 audycji RadioJAZZ.FM
60 podcastów
15 felietonów na JazzPRESS.PL
Panel dyskusyjny

Podcasty: <https://archiwum.radiojazz.fm/jazzowamapapolski>

Felietony: www.jazzpress.pl/jazzowamapapolski

radioJAZZ.FM

europaJAZZ

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa
Narodowego

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa
Narodowego

Dofinansowanie ze środków
Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa
Narodowego i Europejskiego Funduszu
Inicjatyw Regionalnych w ramach programu Regionalne
Inicjatywy Kultury

DODATEK SPECJALNY

POLSKA FILMOGRAFIA JAZZOWA

euroJazz



Ministerstwo
Kultury
Dziedzictwa
Narodowego
i Sportu.

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury,
Dziedzictwa Narodowego i Sportu
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury

Polski jazz na dużym i małym ekranie

Andrzej Winiszewski



Od dekad o polskiej filmografii jazzowej nie mówiło się prawie wcale. Dostrzegano co prawda obecność jazzu w polskiej kinematografii, doceniano jej dokumentacyjny walor i znaczenie dla historii jazzu w Polsce, ale próby dogłębnej analizy całego nurtu jak dotąd nie podjęto. A szkoda, bo mijające szybko dekady i odchodzenie świadków wielu ważnych filmowo-jazzowych wydarzeń utrwalać niechybnie społeczną niepamięć. Zatem czas, aby o jazzowych wątkach w filmie przypomnieć, a na całe zjawisko w polskiej kulturze filmowej spojrzeć z nowej, XXI-wiecznej już perspektywy.

Dzieje polskiej filmografii jazzowej mają swój początek w połowie lat 50., kiedy wyjście polskiego jazzu z przysłowiowych „katakumb” stało się faktem, a środowiska polskich filmowców i jazzmanów dostrzegły wspólne wartości i cele swojej

artystycznej działalności. Łódzka Filmówka stała się tu ostoją i miejscem pierwszych eksperymentów i prób adaptacyjnych muzyki jazzowej na potrzeby filmowych muzycznych ilustracji. Jerzy Duduś Matuszkiewicz, jedna z najważniejszych postaci tego



ruchu, wspominał to tak: „Koledzy wiedzieli, że mam muzyczne zainteresowania i gram jazz i czasami prosili, abym do takiej czy innej szkolnej etiudy coś zaimprovizował czy podegrał. To były nieśmiałe początki, które bardzo szybko, bo już na początku lat 60., przerodziły się w regularną twórczość kompozytorską”.¹ A ta z kolei trafiła na podatny grunt.

Pod koniec lat 50. założenia twórców francuskiej Nowej Fali stały się ważną inspiracją dla wielu narodowych kinematografii, w tym także dla polskiej. Zwłaszcza film Louisa Malle’a *Windą na szafot* (1958) wywołał sporą sensację i zainteresowanie „czarnym jazzem” zza oceanu. Czarnoskórzy artyści, coraz częściej zapraszani na koncerty do Europy, szybko rozbudzili zainteresowanie jazzem wśród europejskich filmowców. Stąd była już prosta droga do pełnej integracji obu środowisk. W Polsce dzięki działalności Melomanów Jerzego Matuszkiewicza, z których połowa była studentami łódzkiej Szkoły Filmowej, zainteresowanie jazzem stało się powszechne.

Symbolicznie ów nurt rozpoczyna rok 1958 i słynna etiuda szkolna Romana Polańskiego *Dwaj ludzie z szafą* z muzyką Krzysztofa Komedy. Ale debiutów „jazzowych ilustratorów” w tamtym roku (podobnie jak samych filmów) było nieco więcej: Jan Ptaszyn Wróblewski (*Pan Anatol szuka miliona* Jana Rybkowskiego), Andrzej Kurylewicz (*Trochę słońca* Stanisława Barei) czy Władysław Szpilman (polsko-czechosłowacka komedia z elementami jazzu *Zadzwońcie do mojej żony* Jaroslava Macha). Jednak złota era jazzu w filmie miała nadejść dopiero w latach 60., kiedy to jazzmani, jak wspomina Jan Ptaszyn Wróblewski, „mieli pełne ręce roboty i tej muzyki jazzowej do polskich filmów powstawało do diabła i trochę. Wszyscy reżyserzy chcieli mieć jazzmanów, bo ci pracowali szyb-

ko i sprawnie, a do tego nie trzeba było im za wiele płacić, bo przecież jazz to improwizacja, a nie kompozycja, za którą kompozytorom płacono według rozdzielnika całkiem sporo”.²

I tak do filmu trafili kolejni jazzmani: Andrzej Trzaskowski, Włodzimierz Nahorny, Zbigniew Namysłowski, a nawet Tomasz Stańko, by wspomnieć tych z największym dorobkiem filmowym. Jazz zadowolił się niemal we wszystkich formach i gatunkach filmowych, od fabuły po animację, od dokumentów po eksperymenty i ilustracje filmowych kronik. Licząc dziś, opierając się na wiedzy ukrytej w archiwach wytwórni filmowych, Filmoteki Narodowej i Polskiej Telewizji, w latach 60. co roku powstawało co najmniej kilkanaście filmów z jazzem w tle.

Wśród polskich reżyserów pod względem zainteresowania jazzem jako nową formą muzycznej ilustracji na czoło wysuwali się bracia Kondratiukowie, Jan Rybkowski, Roman Polański, Jerzy Skolimowski, a w animacji i dokumencie przede wszystkim Mirosław Kijowicz i Edward Etler. Jednak dwie najważniejsze postaci tamtego czasu to przede wszystkim Janusz Majewski i Andrzej Wasylewski. Obaj reżyserzy stworzyli obrazy, zwłaszcza te dokumentalne (m.in. *Jazz in Poland*, *Opus Jazz*, *Gramy*



Standard, Zaduszki Jazzowe), które dziś należą do grupy filmów o bezcennym znaczeniu dla historii polskiego jazzu i jej wizualnej, filmowej dokumentacji.

W roku tragicznej śmierci Krzysztofa Komedy, prawdziwego wieszca całego filmowego jazzu, złota era tego nurtu zaczęła wygasać. Co prawda słabła powoli i dekada lat 70. obrodziła jeszcze ważnymi filmami z jazzową ilustracją, ale skala zdecydowanie zmalała. Wśród tych ważnych obrazów lat 70. znalazły się m.in. filmy Konstantego Cieciszwiliego (*Patrząc pod słońce*), Zygmunta Hübnera (*Seksolatki*) i Mieczysława Waśkowskiego (*Jej portret*), realizowane z udziałem polskich jazzmanów Seiferta, Wróblewskiego i Nahornego, a nawet Preisnera.

Kolejne dekady w historii polskiej kinematografii to zdecydowane odejście od jazzowej konwencji

w tworzonych filmowych ścieżkach muzycznych. Jednak trafiały się i tu prawdziwe jazzowe perły, choćby *Był jazz* (1984) Feliksa Falka, *Pożegnanie z Marią* (1993) Filipa Żylbera, *Rewers* (2009) Borysa Lankosza czy *Excentrycy, czyli po słonecznej stronie ulicy* (2015) Janusza Majewskiego. Tych filmów zrealizowano wówczas oczywiście o wiele więcej, ale i tak ich liczba, w porównaniu z latami 60., była znacząco mniejsza, choć były one historycznie ważne i cenne. Polska Filmografia Jazzowa jako nurt w historii polskiego kina stała się ideą przewodnią cyklu podcastów realizowanych przez Fundację Promocji Muzyki Jazzowej EuroJAZZ. W ramach projektu w RadioJAZZ.FM odbył się również panel dyskusyjny na temat obecności jazzu w rodzimej kinematografii z udziałem gości reprezentujących różne obszary polskiej kultury muzycznej i filmowej. Byli to: Magdalena Miśka-Jackowska, podcasterka, autorka cyklu podcastów *Score And The City*, Igor Mertyn, producent filmowy, Tomasz Lerski, historyk kultury oraz autor tego tekstu. Rozmawialiśmy o idei pojęcia „polska filmografia jazzowa”, zakresie jej historycznego oddziaływania, potrzebie jej promocji i merytorycznego opracowania, a także pilnej potrzebie wpisania jej w dzieje polskiego jazzu i filmu. Padły konkretne propozycje form współpracy środowisk polskich filmowców i jazzmanów, sposobów prezentacji ich wspólnych działań i ewentualnych przyszłych projektów. Konkluzja spotkania jednoznacznie wskazywała na konieczność rozwijania i promocji polskiej filmografii jazzowej, jako nowego obszaru badawczego, ale i popularyzacji całego nurtu, który jest ważną częścią historii jazzu i kina w Polsce. ●

1 Wywiad własny autora z Jerzym Dudusiem Matuszkiewiczem.

2 Wywiad własny autora z Janem Ptaszynem Wróblewskim

DWAJ LUDZIE Z SZAFĄ

Etiuda szkolna, 1958

Reżyseria: Roman Polański

Muzyka: Krzysztof Komeda

Wykonanie muzyki: Sekstet Komedy w składzie: Krzysztof Komeda (fortepian), Zdzisław Brzeszczyński (puzon), Jerzy Milian (wibrafon), Jan Ptaszyn Wróblewski (saksofon, klarnet), Józef Stolarz (kontrabas), Jan Zylber (perkusja)

„Któregoś dnia, słysząc, jak w czasie przerwy w próbie Krzysztof wygrywa na pianinie jakąś wpadającą w ucho melodyjkę, organizuję jej zapis nutowy. Krzysztof gra w ciemnej świetlicy, a na korytarzu Ptaszyn Wróblewski zapisuje nuty. W taki oto sposób powstała pierwsza kompozycja Krzysztofa, późniejsza kołysanka z filmu *Dwaj ludzie z szafą*¹.

Zofia Komédowa

O filmie

Bezpośrednią inspiracją do realizacji przez Romana Polańskiego filmu *Dwaj ludzie z szafą* był Konkurs Filmów Eksperymentalnych w Brukseli w roku 1958. Na konkurs zgłoszono prawie 400 krótkich filmów, więc konkurencja była ogromna. Mimo to Polański był pewny sukcesu. Gdy zgłosił się do dziekana wydziału operatorskiego Stanisława Wohla, wprost zapewnił go, że chce zrealizować film, który zdobędzie nagrodę.

Jak na szkolną etiudę, kosztorys filmu okazał się dość okazały. Zdjęcia plenerowe w Sopocie i oryginalna, specjalnie na potrzeby filmu pisana muzyka były radykalnym zerwaniem z dotychczasową praktyką realizacji studenckich filmowych

miniatur (kręcenie na miejscu w Łodzi i dźwiękowe ilustrowanie gotowym materiałem muzycznym). Ostatecznie film skierowano do realizacji.

Kanwą opowieści są dwaj bohaterowie, którzy wyłaniają się z morza dźwigając trzydrzwiową szafę i wraz z nią próbują włączyć się w rytm miejskiej codzienności. Nie zostają jednak wpuszczeni do hotelu, obsługa wyprasza ich z restauracji, a pasażerowie tramwaju blokują wejście na widok ogromnego mebla. Dwaj ludzie spotykają się z agresją miejscowych chuliganów, wrogością strażnika na składowisku beczek i niechęcią atrakcyjnej dziewczyny, a wszystko przez... szafę.

Zrezygnowani brakiem społecznej akceptacji wracają na plażę, aby z powrotem zanurzyć się (wraz z szafą) w morskiej otchłani. Film postrzegany jest do dziś jako swoista alegoria trudnych,

opresyjnych czasów polskiego komunizmu, ograniczających wolność i niezależność jednostki, wtłaczających ją w schematy i szarżę dnia codziennego.

Jazz w filmie

Roman Polański miał bardzo konkretną wizję muzycznej oprawy swojego filmu. Reżyser wspominał: „Miałem na oku kogoś, kto mógłby zapewnić *Dwóm ludziom z szafą* odpowiednią oprawę muzyczną – coś w stylu cool, na tyle niebanalnego, że podkreślałoby absurdalność sytuacji, w jakiej znaleźli się moi bohaterowie. Nie miałem jednak śmiałości zaproponować komuś takiemu pracy nad czymś tak nieistotnym, jak studenckie ćwiczenie²”.

Polański znał muzykę Komedy, który w środowisku studenckim cieszył się sporą popularnością. Mimo początkowych obaw reżysera umówione z Komeda i jego żoną spotkanie przebiegło w przyjaznej atmosferze, chociaż Komeda bał się wyzwania, nie był pewien swoich kompozytorskich kompetencji. „Krzysztof się ogromnie spieszył, nikt mu jeszcze czegoś takiego nie proponował, mówił, że nie wie, czy potrafi, czy da sobie radę” – wspo-

minała Zofia Komédowa³. Ostatecznie podjął wyzwanie, tworząc muzykę do *Dwóch ludzi z szafą*, a tym samym robiąc pierwszy ważny krok na drodze do światowej sławy u boku Polańskiego...

Propozycja Polańskiego nie była jedyną, jaką otrzymał w tym czasie Komeda. Podobną złożyli kompozytorowi także Jan Lenica i Walerian Borowczyk, szukający potencjalnego twórcy muzyki do ich filmu *Dom*⁴, oraz Edward Etler⁵ – do współpracy z nim Komeda mocno się skłaniał⁶. Ostatecznie kompozytor tych propozycji jednak nie przyjął. Co ciekawe, wszyscy wymienieni twórcy przygotowywali swoje krótkie filmy na ten sam konkurs filmowy w Brukseli⁷. Lenica i Borowczyk otrzymali na nim Grand Prix, a Polański brązowy medal. Film Etlera (o ile w ogóle powstał) nie znalazł się w preselekcji konkursu. Komeda przygotowując muzyczne szkice dla Polańskiego, sięgnął do swoich wcześniejszych kompozycji, zupełnie nieprzeznaczonych do filmu, między innymi po późniejszą *Kołysankę*, o której powstaniu wspomina Zofia Komédowa (patrz wstępny cytat). To typowa fortepianowa miniatura, co jednak nie przeszkodziło Komedzie w rozbudowaniu jej do obszernego leitmotywu, z udziałem całego zespołu, i stworzeniu jednocześnie różnych wariacyjnych wersji. Jan Ptaszyn Wróblewski, uczestnik tamtej filmowej sesji nagraniowej, wspomina⁸: „Krzysztof (...) był jeszcze wówczas przede wszystkim pianistą, ale już wtedy wiedział, co mu jest potrzebne do każdej ze scen”.

Wyzwanie było szczególnie duże również dlatego, że w filmie nie pada ani jedno słowo, a jedynym uzupełnieniem dźwiękowym do rozwijającej się akcji (w konwencji niemego filmu) jest muzyka. Jak się okazało, już w procesie osta-

tecznego montażu, obszary wizualny i dźwiękowy (muzyczny) okazały się doskonale zgrana całością. Biograf Polańskiego F.X. Feeney pisze: „Reżyseria (...) oraz to, w jaki sposób Komeda potrafił wyrazić nastrój alienacji, radości, melancholii i determinacji, tworzyły perfekcyjną całość”. I dalej: „wydawało się, że aktorzy poruszają się w rytm tej muzyki⁹”.

Struktura formalna wykorzystanej muzyki składa się z dwóch podstawowych motywów/tematów. Po pierwsze kołysanki eksponowanej w kilku odmiennych wersjach, często i wyraźnie powracającej, dominującej w całym materiale muzycznym. Drugi motyw, nazwany przez Romana Kowala „riffowym”¹⁰, towarzyszy zwłaszcza scenom o dramatycznym przebiegu (np. bóje z chuliganami). Ścieżka muzyczna zawiera jeszcze trzeci motyw (nazwijmy go „kontrabasowym”), nawiązujący klimatem i przeznaczeniem do tematu drugiego, ciekawie rozplanowany, o wprost ilustracyjnym charakterze. Muzyka w filmie jest montowana zgodnie z potrzebami i rozwojem akcji, czasem dość prostymi metodami, z przenikaniem poszczególnych motywów, wyciszaniem i nakładaniem ich na siebie. Widoczna jest też jak na dłoni reżyserska ingerencja w muzyczną strukturę ścieżki dźwiękowej. Niestety nie zachowały się żadne oryginalne nagrania studyjne, a publikowane dotychczas fragmenty¹¹ pochodzą wprost ze ścieżki dźwiękowej filmu.

Muzykę do filmu *Dwaj ludzie z szafą* wykonał pełny skład Sekstetu Komedy¹² i nagranie to jest ostatnią studyjną sesją tuż przed oficjalnym rozwiązaniem zespołu w grudniu 1957 roku. Nie była to jednak pierwsza realizacja Sekstetu i samego Komedy na potrzeby filmu. Muzykę w wykona-

niu tego zespołu słyszymy także w edukacyjnym filmie przyrodniczym *Mrówcze szlaki* Stanisława Kokesza z roku 1956, a więc aż o dwa lata wcześniejszym (!). Co prawda autorem muzyki jest w filmie Kokesza Jerzy Matuszkiewicz, ale biorąc pod uwagę w dużej części jej improwizacyjny charakter, członkowie zespołu z całą pewnością mają tu swój niezaprzeczalny wkład twórczy. Wydaje się to o tyle ważne, że przy stosunkowo niewielkiej ilości zarejestrowanych nagrań Sekstetu Komedy¹³ muzyczne ścieżki do obu filmów mają istotny walor dokumentacyjny. Sekstet był zespołem, od którego legenda Komedy jako jazzmana się rozpoczęła. Ale warto podkreślić, że i ta jego filmowa działalność, jako zdolnego kompozytora-ilustratora, dużo ważniejsza wizerunkowo, także bierze tu swój początek.

Ciekawostki

#1 Zofia Komédowa wspomina, że pierwsze pytanie Komedy po roboczej projekcji filmu, jeszcze w szkole filmowej, brzmiało: „Coście zrobili z tym kotem?”. W jednej ze scen w filmie miejscowi chuligani (jednego z nich gra sam Polański) rzucają kamieniami w małego kota, którego w ostat-

niej sekwencji widzimy leżącego bez ruchu na ziemi. Polański zapewniał, że zwierzę zostało tylko na chwilę uśpione chloroformem i nic mu się nie stało.

#2 Studenci Instytutu Muzyki Uniwersytetu Zielonogórskiego na kierunku Jazz i Muzyka Estradowa w roku 2016 zrealizowali eksperymentalny projekt stworzenia i koncertowego wykonania na żywo nowej, alternatywnej ścieżki muzycznej do filmu *Dwaj ludzie z szafą*. Premiera tego wyjątkowe-

go projektu miała miejsce podczas Festiwalu Green Town of Jazz, 18 listopada 2016 roku.

#3 Tytułowa *Kołysanka* z filmu *Dwaj ludzie z szafą* jest prawdopodobnie pierwszą w pełni autorską kompozycją Komedy w całej jego twórczej działalności. Komeda w najwcześniejszym okresie pracy artystycznej (1952-1957) nie zajmował się w ogóle komponowaniem. Na repertuar jego Sekstetu składały się niemal wyłącznie znane standardy jazzowe. Talent kompozytorski Komedy ujawnił się już pod koniec lat 50. (nieliczne krótkie utwory i motywy pisane raczej do szuflady), ale w pełni rozwinął się dopiero podczas pracy na potrzeby produkcji filmowej.



#4 Roman Kowal w swojej pionierskiej publikacji *Polski Jazz* (Kraków 1995) sugeruje, że *Kołysanka* z filmu *Dwaj ludzie z szafą* dedykowana została żonie kompozytora Zofii (s. 120). Nie odnalazłem potwierdzenia tej informacji w żadnym innym znanym mi źródle. Gdyby tak jednak było, to *Kołysanka* – czasem powstania – wyprzedziłaby inną słynną kompozycję dedykowaną Zofii Komédowej – *Crazy Girl* pochodzącą ze ścieżki muzycznej filmu *Nóż w wodzie* (1961) Romana Polańskiego.

#5 *Kołysanka* znana jako motyw przewodni filmu Polańskiego doczekała się także swojej wersji wokalne (piosenkowej). Tekst do muzyki Komédy napisał Wojciech Młynarski, a po raz pierwszy wykonał ją Marek Bałata podczas koncertu w Studiu S1 Polskiego Radia, 17 października 1995 roku. Cały program koncertu ukazał się na płycie *Śpiewnik Komédy* (Rzeczpospolita, 2007).

#6 Tytułowa szafa, zgodnie z pierwotnym pomysłem Polańskiego, miała być... fortepianem. Pomysł ten z różnych względów został jednak porzucony. Jak sugerują biografowie Polańskiego oraz on sam, głównym powodem wycofania się z tego pomysłu było skojarzenie fortepianu przez widzów „jako symbolu artystycznego talentu” (F.X. Feeney), „może wywołać niewłaściwe (...) skojarzenia, że dwaj mężczyźni to artyści odrzuceni przez filistrów” (Roman Polański).

Zobacz także

Mrówcze szlaki (1956), reż. Stanisław Kokesz, muz. Jerzy Matuszkiewicz. Krótki film edukacyjny, którego tematem jest życie mrówek. Na ścieżce mu-

zycznej słyszymy Sekstet Komédy, informuje o tym także jedna z początkowych plansz.

Rozbijemy zabawę (1957), reż. Roman Polański. Krótka etiuda szkolna, czasami przypisuje się stworzenie do niej muzyki Krzysztofowi Komédzie. Sugeruje to na przykład trębacz grupy Melomani Andrzej Idon Wojciechowski (występujący w filmie jako aktor) w swojej książce wspomnieniowej *To był jazz*¹⁴. Jednak w żadnym publicznym wywiadzie, publikacji czy wspomnieniach nie potwierdził tego Roman Polański.

Gdy spadają anioły (1959), reż. Roman Polański. Ostatni film szkolny Romana Polańskiego, jednocześnie drugi z oryginalną muzyką Krzysztofa Komédy, bezpośrednio poprzedzający powstanie ich wspólnego debiutanckiego, pełnometrażowego filmu *Nóż w wodzie* (1961).

Warto posłuchać

Krzysztof Komeda w studiu Polskiego Radia w Poznaniu, nagrania radiowe z lat 1956-57, wyd. Polskie Radio oraz Radio Merkur. Płyta CD zawiera 12 utworów (głównie jazzowych standardów) w wykonaniu Sekstetu Komédy,

w tym dwie oryginalne kompozycje członków zespołu (*That Second* oraz *Motive in Blues*).

Krzysztof Komeda w Polskim Radiu – nagrania pierwsze. Zbiór nagrań Sekstetu Komedy z roku 1957 zrealizowanych w studiach Polskiego Radia oraz Radia Gdańsk oraz podczas Ogólnopolskiego Festiwalu Muzyki Jazzowej Sopot '57 (część 7-płytywowej serii, vol. 01).

Jazz 56 I Festiwal Muzyki Jazzowej – Sopot 56 / Jazz 57, II Festiwal Muzyki Jazzowej – Sopot 57, Polskie Nagrania, 2006/2007. Kroniki dźwiękowe z obu sopockich edycji Festiwalu z lat 1956-57 wydane w formacie CD. W programie koncertu Sekstetu Komedy z roku 1957 znalazła się ciekawa koncertowa wersja *Kołysanki* z filmu *Dwaj ludzie z szafą*.

Eljazz Big-Band – *After The Catastrophe* (2018). Płyta bydgoskiej formacji Eljazz Big-Band prowadzonej przez Józefa Eliasza, zawierająca 10 zaaranżowanych na dużą orkiestrę jazzową kompozycji Komedy, w tym jedyną nagraną współcześnie wersję muzycznych motywów z filmu *Dwaj ludzie z szafą*. ●

Andrzej Winiszewski

- 1 Marek A. Karewicz, Dionizy Piątkowski, *Czas Komedy*, Oficyna Wydawnicza G&P, Poznań 2013, s. 107.
- 2 Roman Polański, *Romanby Polański*, Wydawnictwo Świat Książki, Warszawa 2019, s. 160-163.
- 3 Krzysztof Komeda – seria wydawnicza, vol. 11, Power Bros (nagranie audiowizualne).
- 4 Ostatecznie autorem muzyki do filmu *Lenicy i Borowczyka* został Włodzimierz Kotoński.
- 5 Wspominając o tym w swoich książkach Magdalena Grzebałkowska (*Komeda, osobiste życie jazzu*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2018, s. 177) oraz Krzysztof Bukowski (*Komeda – muzyka Krzysztofa Komedy*, wydruk próbny, pozycja niewydana, s. 12).
- 6 Do współpracy obu twórców ostatecznie doszło w I połowie lat 60. Muzyka do filmów Edwarda Etlera to jeden z najciekawszych rozdziałów w twórczości filmowej Komedy.
- 7 Międzynarodowy Konkurs Filmów Eksperymentalnych odbywający się w ramach Wystawy Światowej Expo '58.
- 8 Magdalena Grzebałkowska, *Komeda – osobiste życie jazzu*, Wydawnictwo Znak, Kraków 2018, s. 177.
- 9 F.X. Feeney / Paul Duncan – *Roman Polański*, wyd. Taschen 2006, s. 20.
- 10 Roman Kowal, *Polski Jazz*, wyd. Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 1995, s. 120.
- 11 Seria płytowa Power Bros, vol. 11, poz. 9.
- 12 Krzysztof Komeda (fortepian), Zdzisław Brzeszczyński (puzon), Jerzy Milian (wibrafon), Jan Ptaszyn Wróblewski (saksofon, klarnet), Józef Stolarz (kontrabas), Jan Zylber (perkusja).
- 13 Są to głównie nagrania radiowe z lat 1956-57 zarejestrowane w rozgłośni Polskiego Radia w Poznaniu oraz rejestracje koncertów Sekstetu z sopockich Festiwali Muzyki Jazzowej (płytywowe kroniki festiwalowe) z tego samego okresu.
- 14 Andrzej Idon Wojciechowski, *To był jazz*, wyd. Fundacja Wytwórnia, Łódź 2012, s. 71

ROZBIJEMY ZABAWĘ

Etiuda szkolna, 1957

Reżyseria: Roman Polański

Muzyka: Krzysztof Komeda (?)

Wykonanie muzyki: Zespół Melomani

„Etiuda ta powstała chyba w maju (roku 1957) „Pod grzybem”, czyli w altance kamiennej w ogrodzie, gdzie zbierali się studenci szkoły na wspólne biesiady. Komeda przyjechał do Łodzi, bowiem reżyser chciał pokazać kompozytorowi, jaka będzie fabuła do zilustrowania¹”

Andrzej Idon Wojciechowski

O filmie

Tematem krótkometrażówki Romana Polańskiego *Rozbijemy zabawę* jest zwykła studencka impreza, jakich przypuszczalnie sporo organizowano w czasach studiów reżysera w łódzkiej filmówce. Jednak w zaaranżowanej przez Polańskiego na potrzeby szkolnej etiudy sytuacji chodziło o sprowokowanie konfrontacji studentów z niewpuszczonymi na imprezę okolicznymi chuliganami. Tym ostatnim Polański przekazał konkretne wskazówki, każąc, mimo zakazu organizatorów, wejść na teren biesiady przez płot. Rozbawieni studenci niczego się nie domyślali, a jedynymi wtajemniczonymi członkami ekipy byli filmujący całe zajście operatorzy: Marek Nowicki i Andrzej Galiński. Prowokacja udała się znakomicie, a sam film stał się niemal relacją na gorąco z autentycznej studenckiej burdy.

Pomysł pierwotnie nie znalazł uznania u opiekuna filmu Andrzeja Munka, który jednak ostatecznie

scenariusz zaakceptował, i doszło do jego realizacji. Nie zmieniło to jednak późniejszej decyzji Rady Uczelni, która za ryzykowną i niestosowną prowokację udzieliła Polańskiemu nagany (rezygnując z realnie grożącego mu usunięcia z listy studentów). Biograf Polańskiego James Greenberg scenariuszowy pomysł etiudy *Rozbijemy zabawę* uznał² za przejaw kawalerskiej natury reżysera³. W swojej książkowej biografii artysty Greenberg pisze: „Na uczelni żywa była tradycja płatania figli, której kultywowaniu Polański oddawał się z wielką pasją. (W etiudzie) (...) pokazał zarówno swoje umiejętności reżyserskie, jak i naturę wesołka”. Prócz tego etiuda znakomicie pokazuje sporą (jednak!) swobodę, jaka panowała w łódzkiej Szkole Filmowej za czasów głębokiego polskiego komunizmu.

Jazz w filmie

W oficjalnych opisach filmu brak informacji o twórcy ścieżki mu-

zycznej, względnie autorze wykorzystanej muzyki. Wiele źródeł podaje informacje o prawdopodobnej roli Komedy w tworzeniu oprawy muzycznej do filmu *Rozbijemy zabawę*, ale jego udział jako kompozytora muzyki do tego krótkiego filmu nie jest pewny. O zaangażowaniu Komedy przez Polańskiego, wówczas młodego studenta łódzkiej Filmówki, wspomina w swojej książce *To był jazz* Andrzej Idon Wojciechowski⁴, pisząc: „(...) Komeda poznał Polańskiego, który wpadł na pomysł, aby pianista napisał muzykę do jego etiudy pt. *Rozbijemy zabawę*”. Okazją do pierwszego spotkania obu twórców był właśnie jeden z legendarnych bali na łódzkiej filmówce. Komeda jako twórcę muzyki do tej etiudy wymienia także Joanna Pawluśkiewicz w notatce dotyczącej filmu na portalu culture.pl, wspomina o tym również Tomasz Lach⁵, a prof. Grażyna Stachówna pisze o tym wprost w swojej książce o twórczości filmowej Romana Polańskiego⁶.

Jednak trudno szkolnego dzieła Polańskiego szukać w poważnych opracowaniach i filmografiach Komedy⁷. Zresztą sam Polański na kartach swojej książki wspomnieniowej *Roman by Polański* (wyd. polskie 2019) również sugeruje, że po raz pierwszy z Komeda współpracował przy *Dwóch ludziach*

z szafą, dodając: „wiedziałem, że nie pracował dotąd dla filmu”⁸. Rozstrzygającą opinią w tej spornej kwestii mógłby wydawać się sam Komeda, który w rozmowie z Romanem Waschko, w telewizyjnym programie *Jazz w Filharmonii* w roku 1967 stwierdza: „Moim pierwszym filmem był film *Dwaj ludzie z szafą*”. Do dziś uznaje się, że to właśnie ta słynna szkolna etiuda Polańskiego jest pierwszą wspólną pracą autorskiego tandemu Polański-Komeda⁹, a dla tego ostatniego debiutem w roli twórcy ścieżki muzycznej. Jeszcze inaczej pisze o kulisach powstania muzyki do *Rozbijemy zabawę* pierwszy łódzki biograf lokalnego środowiska jazzowego Jerzy Krzywik Kaźmierczyk. W swojej książce *Jazz w mieście Łodzi* sugeruje, że w filmie „gra zespół dixielandowy pod wodzą Idona Wojciechowskiego” i wymienia kilka nazwisk ze składu tej grupy¹⁰.

Za uznaniem udziału Komedy (choćby tylko w charakterze wykonawcy) w realizacji ścieżki dźwiękowej do etiudy Polańskiego przemawia jeszcze jeden fakt – metryka filmu zachowana w archiwum Szkoły Filmowej w Łodzi. Wśród autorów filmu w miejscu „muzyka” widnieje „Krzysztof Trzcinski”¹¹. Wszystkie te rozproszone ślady nie ułatwiają niestety trudnego zadania, jakim jest ostateczne potwierdzenie lub chociaż doprecyzowanie roli Komedy w tworzeniu owej szkolnej miniatury Polańskiego. A wydaje się to kluczowe, bo uznanie tego faktu z całą pewnością spowoduje konieczność wprowadzenia istotnej korekty w historycznej recepcji twórczości filmowej kompozytora, a co za tym idzie, także poprawek w jego licznie publikowanych filmografiach.

Sama oprawa muzyczna, mimo że jest w zasadzie jedyną ilustracją dźwiękową filmu (prócz jednego drobnego fragmentu brak tu tradycyjnych dialogów), jest raczej skromna. Na początku i na koń-

cu filmu słyszymy gitarę solo, prezentującą prosty muzyczny motyw zaczerpnięty z utworu *Blue Moon*¹² (Richard Rodgers i Lorenz Hart), a rozwojowi akcji towarzyszą dwa tematy jazzowe prezentowane w konwencji wykonawczej wczesnych Melomanów. Nieco rozbudowane partie fortepianu mogłyby sugerować udział Komedy w nagraniu w roli pianisty. Zdecydowanie podtrzymuje tę sugestię Andrzej Wojciechowski, który pamięta to tak: „Komeda był po raz pierwszy w Szkole Filmowej właśnie z okazji (...) balu. Grał z Melomanami, ponieważ Andrzej Trzaskowski zachorował”. Biorąc pod uwagę brzmienie muzycznej ilustracji i potwierdzony fakt współpracy z Melomanami, udział Komedy w tym projekcie filmowym staje się w świetle tych ustaleń jeszcze bardziej prawdopodobny.

W warstwie muzycznej znaczący jest jeszcze drugi temat muzyczny, znany nowoorleański standard *When the Saints Go Marching In*, który służy za muzyczne tło w scenach bójki studentów z chuliganami. Jego żywiołowe wykonanie (i nagranie) dodaje do i tak już wartkiej akcji sporo dodatkowej dynamiki. Co prawda *When the Saints Go Marching In* to raczej rodzaj żałobnej „pieśni”, ale być może przesmiewcza natura twórcy i tu dała o sobie znać. Ta znana nowoorleańska pieśń, potraktowana jako ilustracja do prawdziwego pogromu studenckiej biesiady dokonanego przez wynajętych chuliganów, może wydawać się, z uwagi na swoje ostateczne „pożegnalne” przesłanie, jak najbardziej na swoim właściwym miejscu.

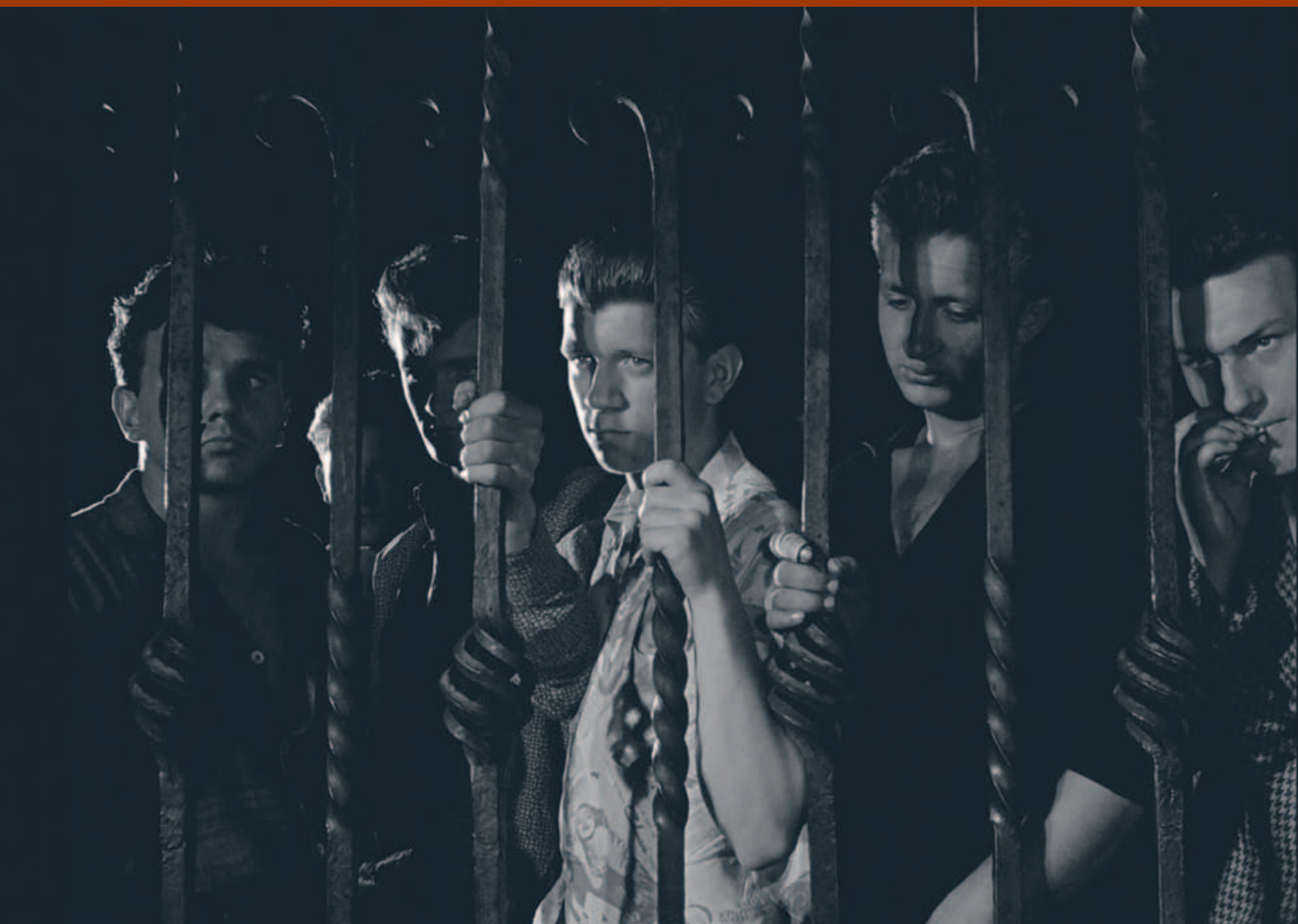
Ciekawostki

#1 Obecny w warstwie muzycznej filmu temat *When the Saints Go Marching In* jest jednym z najczęściej wykorzystywanych tradycyjnych tema-

tów jazzowych w produkcjach polskiej filmografii jazzowej. Słyszymy go nie tylko w etiudzie *Rozbijemy zabawę*, ale też np. w scenie śniadania w filmie Bogusława Rybczyńskiego *Jazz Camping* (1959) i (aż trzykrotnie, w formie leitmotywu) w filmie Feliksa Falka *Był jazz* (1981).

#2 Motyw chuligański pojawia się w polskim kinie połowy lat 50. nad wyraz często. Jego ekspozycja ma miejsce także w dziełach polskiej filmografii jazzowej, m.in. w *Dwóch ludziach z szafą* (1958) Romana Polańskiego, ale także w *Końcu nocy* (1956) Juliana Dziedziny (z ciekawą sceną ilustrującą sposób postrzegania jazzu przez ówczesną młodzież). Całą serię „chuligańskiego kina” rozpoczyna natomiast film krótkometrażowy Jerzego Hoffmana i Edwarda Skórzewskiego *Uwaga, chuligani!* z roku 1955, zrealizowany w nurcie tzw. czarnej serii polskiego dokumentu. Tu również znajdziemy krótką scenę z wykorzystaniem swingu/jazzu.

#3 W scenach filmu pojawiają się także ówcześni studenci łódzkiej filmówki, którzy w późniejszej historii polskiego kina zasłyną produkcjami filmowymi z udziałem jazzmanów, np. Janusz Majewski, którego udział w etiudzie Polańskiego tak wspomina Andrzej Wojciechowski: „Janusz Majewski



fot. Studio Filmowe Indeks

przyszedł jako ofiara wypadku lotniczego, cały owinięty w bandaż, a do tego stale polewał się czerwonym atramentem z małego pistoletu-sikawki” (Andrzej Wojciechowski, *Był Jazz*, s. 71).

#4 W archiwum Szkoły Filmowej w Łodzi przechowywane są wciąż pierwotne materiały z realizacji filmu *Rozbijemy zabawę*, które nie weszły do ostatecznego montażu. To ponad godzina roboczych zdjęć filmowych. Niestety dotychczas nie ujrzały one światła dziennego, wciąż czekając na swój czas.

Zobacz także

Lampa (1959), reż. Roman Polański – kolejny krótki szkolny film Polańskiego, w którym udział Komedy ograniczył się tylko do roli wykonawcy (nie kompozytora). Jednocześnie to etiuda, w której Polański, mimo obecności Komedy (jazzowego pianisty), nie wykorzystał w ilustracji dźwiękowej elementów muzyki jazzowej.

Dwaj ludzie z szafą (1958), reż. Roman Polański – najważniejszy i wielokrotnie nagradzany na światowych festiwalach szkolny film Polańskiego. Komeda napisał do filmu oryginalną muzykę, którą uznaje się dziś za jego pierwszą samodzielną, autorską ilustrację filmową.

Mrówcze szlaki (1956), reż. Stanisław Kokesz – jeszcze jeden sporny film związany z artystyczną działalnością Komedy. Ciekawy tym bardziej, że dotyczy bardzo wczesnego okresu w artystycznej działalności pianisty. W tym oświatowym filmie o życiu mrówek pulsująca muzyka jazzowa (słyszemy m.in. kompozycję Dizzy'ego Gillespiego *The Champ*) towarzyszy niemal całej akcji filmu. Jak informują napisy, twórcą muzyki jest Jerzy Matuszkiewicz, ale wykonawcami – Sekstet Komedy.

Warto posłuchać

Melomani (historyczne nagrania z lat 1952–57), wydanie CD jako dodatek do pisma Jazz Forum (Jazz Forum Records 017) – zawiera jedyne zarejestrowane nagranie Melomanów z grającym na fortepianie Krzysztofem Komeda. Według relacji Andrzeja Wojciechowskiego nagrania dokonał Witold Leszczyński, późniejszy twórca słynnych filmów z muzyką komponowaną przez polskich jazzmanów – *Rewizji osobistej* (1972) z muzyką Włodzimierza Nahornego i *Konopielki* (1981) z muzyką Wojciecha Karolaka.

2019 Rok Komedy – *Komeda* (filmy Romana Polańskiego) – podcast z cyklu audycji Andrzeja Winiszewskiego emitowanych w programie rozgłośni Radio-JAZZ.FM: dostępny w dziale podcastów na stronie radiojazz.fm/jazzmovie z dźwiękowymi przykładami muzyki Komedy pisanej do filmów Romana Polańskiego.●

Andrzej Winiszewski

- 1 Andrzej Idon Wojciechowski, *To był jazz*, wyd. Fundacja Wytwórnia, Kraków 2012.
- 2 James Greenberg, *Polański. Portret mistrza*, wyd. Grupa Wydawnicza Foksal, Warszawa 2013, s. 24.

- 3 Pamiętamy doskonale podobne przejawy jego „wesołkowatego” charakteru z innych wczesnych filmów jazzowych, np. *Jazz Camping* (1959) Bogusława Rybczyńskiego (słynny taniec na stole w scenie śniadania).
- 4 Andrzej Idon Wojciechowski – w roku 1957 ukończył PWSF w Łodzi na Wydziale Organizacji Produkcji Filmowej, jeszcze jako student był członkiem pierwszego słynnego składu zespołu Melomani Jerzego Matuszkiewicza.
- 5 Rozmowa Adama Przeglasińskiego z Tomaszem Lachem dla portalu Wirtualna Polska, publikacja z 25 stycznia 2016 r.
- 6 Grażyna Stachówna, *Polański od A do Z*, wyd. Znak, Kraków 2002, s. 154.
- 7 Np. w swojej biografii kompozytora *Komeda* (Poznań 2009) prof. Marek Hendrykowski nie wymienia etiudy *Rozbijemy zabawę*, rozpoczynając filmografię kompozytora, jak czyni to większość autorów podobnych zestawień, od *Dwóch ludzi z szafą* (1958). Brak tego filmu także w filmografii Komedy na portalu filmpolski.pl.
- 8 Roman Polański, *Roman by Polański*, Wydawnictwo Świat Książki, Warszawa 2019, s. 161.
- 9 Warto pamiętać, że *Rozbijemy zabawę* to nie jedyny film, który stał się powodem sporu o ustalenie właściwego początku filmowej, artystycznej drogi Krzysztofa Komedy. Do tej grupy spornych filmowych obrazów trzeba zaliczyć choćby *Mrówcze szlaki* Stanisława Kokesza z roku 1956. Jako autor muzyki co prawda wymieniany jest w napisach czołowych Jerzy Matuszkiewicz, ale wykonawcą całości jest Sekstet Komedy (!).
- 10 Jerzy Krzywik Kaźmierczyk, *Jazz w mieście Łodzi*, wyd. Drukarnia Wowo, Łódź 2005, s. 40.
- 11 Informacja pozyskana od Igora Mertyna – producenta, reżysera i scenarzysty, współrealizatora filmu dokumentalnego o historii łódzkich Melomanów (premiera 2021).
- 12 Wykonuje go na gitarze prawdopodobnie student łódzkiej Filmówki Witold Sobociński, perkusista i puzonista Melomanów, późniejszy wybitny operator filmowy pracujący przy produkcji filmów m.in. Andrzeja Wajdy, Jerzego Skolimowskiego i Krzysztofa Zanussiego.

OKOLICE PERONÓW

Film dokumentalny, 1964

Reżyseria: Edward Etler

Muzyka: Krzysztof Komeda

Wykonanie muzyki: m.in. Krzysztof Komeda (fortepian), Tomasz Stańko (trąbka)

„Krzysio to nie człowiek. Dla mnie to Bóg. Ja nie mogę o nim mówić bez łez w oczach... Ja kiedyś Krzysztofowi powiedziałem o mojej fascynacji jazzem. Krzysztof zażartował ze mnie i zapytał: «Ty wiesz, Edward? Ty naprawdę kochasz ten szmelc?»»¹

Edward Etler

O filmie

Wydaje się, że zamysł twórczy filmu Edwarda Etlera *Okolice peronów* po części inspirowany był smutną statystyką pierwszej połowy lat 60. Pokazywała ona ogromną skalę wandalizmu i dewastacji taboru kolejowego zarządzanego przez przedsiębiorstwo PKP. Etler wyraźnie informuje o niej widza już w pierwszej minucie filmu, w początkowych napisach: „Siedem milionów złotych rocznie wydaje kolej na powetowanie zniszczeń będących dziełem wandalii. Stanowi to równowartość pełnego składu

osobowego, złożonego z pięćdziesięciu wagonów”. Choć oko kamery, zgodnie z formułą filmowego dokumentu, dostrzega i pokazuje skalę zniszczeń pasażerskich wagonów, to jednak obrazy składające się na poszczególne sceny sprawiają wrażenie jakby subtelnych wizualnych impresji. Temat filmu wywołuje skojarzenia, inspiruje sposób obserwacji, ale też, co ważniejsze, organizuje plan, dając szerokie pole do artystycznych filmowych poszukiwań.

Obserwujemy refleksy świetlne w stłuczonej okiennej szybie, przyglądamy się powolnemu ruchowi spływających po ściankach wagonu kropel i podziwiamy sprawność dłoni robotnika starannie demontującego poszczególne elementy zniszczonego wyposażenia. Wszystko to przy towarzyszącej scenom sugestywnej muzyce Komedy, którą uważał Etler za równoprawną część filmowego dzieła. Sam Etler w filmie *Komeda, Komeda* Nataszy Ziółkowskiej-Kurczuk wspomina: „Pracowałem w Wytwórni Filmów Oświatowych, bo ta wytwórnia do roku 1968 dawała mi pełną możliwość powiedzenia tego, na co miałem ochotę. I zawsze ciągnąłem za sobą Krzysia (Komeda), bo bez niego, o czym wytwórnia wiedziała, nie ma filmu”.

W kolejowej krótkometrażówce Etlera nie pada ani jedno słowo. Bohaterowie filmu, obsługa

techniczna i ekipa sprzątająca, w milczeniu wykonują swoje zadania. Jedyнным komentarzem dźwiękowym jest tu muzyka Komedy... Film *Okolice peronów* jest czwartym wspólnym dziełem Edwarda Etlera i Krzysztofa Komedy. Powstał rok po udanej filmowej miniaturze zatytułowanej *Kraksa* (1963) z udziałem aktorów Barbary Brylskiej i Andrzeja Zielińskiego. W obu filmach, wyprodukowanych przez Wytwórnę Filmów Oświatowych, nie ma dialogów, a przesłanie – wychowawczą przestrożę – realizują tu wyłącznie obrazy.

Jazz w filmie

Oryginalna ścieżka muzyczna do filmu *Okolice peronów* opublikowana została po raz pierw-

szy na płytach CD w drugiej połowie lat 90. przez dwie niezależne wytwórnie – Power Bros i Polonię Records. W opublikowanych fragmentach muzyki, w obu wydaniach płytowych², słyszymy te same pięć fragmentów z najważniejszym tematem głównym, zmiennie wykonywanym na saksofonie i trąbce. Jednak konstrukcja muzyki jest tu dużo bardziej skomplikowana.

Komeda snuje dźwiękową opowieść, składając ją z mikrofragmentów, które w publikacjach płytowych, z zupełnie niezrozumiałych powodów, zostały przez

rys. Andrzej Wąsik



wydawców usunięte (np. fragment ilustracji od 1'55 towarzyszący krótkim kadrom, w których widzimy rozbite elementy wyposażenia wagonów). Już pierwsze minuty filmu, od pojawienia się muzyki do momentu pierwszej ekspozycji głównego tematu, zawierają trzy różne, słabo związane ze sobą motywy muzyczne trwające od kilkunastu do kilkadziesiątu sekund.

Komeda wyraźnie próbuje dialogować z reżyserem, podkreślać nastrój scen, komentować, podążać w pracy kompozytorskiej za szybko zmieniającymi się obrazami. Nie zawsze da się tu stworzyć zwartą logiczną całość muzycznego tematu, uwzględniając jednocześnie dynamikę zmieniających się scen. Na tym jednak polega siła twórczej inwencji Komedy jako kompozytora, który potrafił z krótkich dźwiękowych fraz, czasem paru taktów, tworzyć interesujące dźwiękowe tło. W tej sztuce był niedościgniony, a *Okolice peronów* są tego bodaj najlepszym, najbar dziej twórczym przykładem. Czasem wydaje się wręcz, że to obraz towarzyszy muzyce, a nie odwrotnie. Wspominał o tym także Edward Etler, mówiąc³: „Myśmy pojechali z Krzysiem razem na stację kolejową obejrzeć, co

się tam dzieje. Ja mówię: «Krzysiu, choć, zrobimy to dla muzyki. Jeżeli masz pomysł muzyczny, to kręcimy, jak nie masz, to powiem, że się (materiał) nie nadaje»”.

Warto przy tej okazji zwrócić uwagę, że w konwencji muzycznej ilustracji (dialogu muzyki i filmowego obrazu) wypowiedział się Komeda najpełniej nie tylko w filmach Etlera, ale i w animacjach Mirosława Kijowicza. Pomijam już fakt, że od tej formuły muzycznego komentarza rozpoczęła się przecież jego kariera jako kompozytora muzyki filmowej. Zastosował ją wszak po raz pierwszy w etiudzie Romana Polańskiego *Dwaj ludzie z szafą* w 1958 roku, w której nie pada ani jedno słowo. Za komentarz służy tu tylko muzyka.

Nie znamy składu zespołu, który wykonuje muzykę do filmu Etlera. Trafnie tłumaczy ten stan rzeczy Ewa Bigus w swoim komentarzu do płyty⁴ z muzyką filmową Komedy do *Okolic peronów*: „Komeda po prostu przechodził od pracy nad jednym filmem do następnego filmu, wyrzucając z pamięci ten poprzedni (pisał muzykę średnio do 10 filmów rocznie), a oryginalne taśmy, na których można by podejrzeć «listę płac», albo poginęły, albo zostały skasowane”. Wiemy jednak na pewno, że w nagraniach muzyki filmowej Komedy uczestniczył m.in. trębacz Tomasz Stańko. Sam artysta także wskazał na swojej stronie internetowej w dziale dyskografii na płytę Polonii Records (vol. 7) z nagraniem muzyki do filmu Etlera.

Kompozytorskie dzieło Komedy z filmu *Okolice peronów* rzadko znajdowało współczesnych interpretatorów. Jedną z najciekawszych wersji nagrał i wydał na swojej debiutanckiej płycie poznański zespół Grit Ensemble.

Ciekawostki

#1 Allan Ignaczak, amerykański reżyser młodego pokolenia, absolwent łódzkiej filmówki, w roku 2020 zrealizował film krótkometrażowy *Światła peronów*, będący próbą współczesnego ujęcia i artystycznej reinterpretacji tematu kolejnictwa. Jako ilustrację muzyczną reżyser wykorzystał oryginalną, nieznacznie przemontowaną muzykę Krzysztofa Komedy z filmu *Okolice peronów* Edwarda Etlera.

#2 Edward Etler osobiście pojawia się w filmie *Komeda Komeda* (2012) Nataszy Ziółkowskiej-Kurczuk. Reżyserka poświęca Etlerowi całą kilkunastominutową część swojego dokumentu, a jako ilustrację do rozmowy wykorzystuje m.in. sceny poruszających się po gęstych torowiskach składów pociągów. W filmie reżyser wspomina przede wszystkim o dwóch swoich filmach stworzonych we współpracy z Komeda: *Kraksie* (1963) i o rok późniejszym obrazie *Okolice peronów*, co też reżyserka ilustruje fragmentami omawianych filmów. Samego Komeda wspomina Etler z największym podziwem i szacunkiem.

#3 W czołówce filmu autor muzyki występuje jako Krzysztof T. Komeda. To rzadkość w filmach z jego muzyką. Zwyczajowo w niemal wszystkich filmach z jego muzyką wymienia się jego imię i pseudonim (Komeda), nie używając prawdziwego nazwiska (Trzciński).

#4 Pewnym nawiązaniem do filmu *Okolice peronów* Edwarda Etlera (choć zapewne nie celowym) jest długa scena z popularnego polskiego serialu z końca lat 60. opowiadającego o przygodach psa Cywila⁵. W odcinku czwartym muzyka Komedy

pojawia się jako ilustracja scen nakręconych w kolejowych wagonach i wśród torowisk. Muzyczny fragment, wykorzystany w odcinku czwartym dwukrotnie, pochodzi z filmu Romana Polańskiego *Nóż w wodzie* (1961). Serialowe sceny z dworcowych bocznich doskonale wpisują się poetykę filmu *Okolice peronów*.

Zobacz także

Kraksa (1963) – krótki film Edwarda Etlera będący rodzajem przestrogi dla kierowców przed tragicznymi konsekwencjami brawurowej i ryzykownej jazdy samochodem. W filmie słyszymy muzykę Komedy z wykorzystaniem typowego języka jego kompozytorskiego warsztatu, z charakterystycznymi elementami melodyki, typowej komedowskiej harmonii i dźwiękowej poetyki.

Twarz wroga (1965) – przedostatni film Etlera z muzyką Komedy. Jego konstrukcja stylistycznie mocno różni się jednak od wielu innych ścieżek dźwiękowych Komedy, oddając spore pole improvizacji i dźwiękowej swobodzie graniczącej chwilami ze stylistyką free jazzu.

Światła peronów (2020), reż. Allan Ignaczak – współczesna próba po-

nowego wykorzystania muzyki Komedy z filmu *Okolice peronów* z nowymi zdjęciami filmowymi przywołującymi klimat, nastrój, a przede wszystkim temat filmu Etlera.

Warto posłuchać

The Complete Recordings of Krzysztof Komeda (Polonia Records, 1994-1998) – seria 23 płyt CD z wybranymi nagraniami archiwalnymi Krzysztofa Komedy, w tym do kilkunastu filmów fabularnych, dokumentalnych i animowanych. Muzyka do filmu *Okolice peronów* znajduje się na płycie vol. 7.

Krzysztof Komeda (Power Bros.) – seria 19 płyt CD z autorską muzyką Komedy realizowaną w studiu i na potrzeby filmu. Części od 1 do 11 zawierają dodatkowe materiały wideo w formacie CD-ROM z nagrałymi komentarzami Zofii Komedowej. Muzyka do filmu *Okolice peronów* znajduje się na płycie vol. 17.

Grit Ensemble – *Komeda Deconstructed* (CD, RecArt, 2015) – płytowy projekt studentów Katedry Jazzu Akademii Muzycznej w Poznaniu pod kierownictwem dr. Patryka Piłasiewicza. Na płycie znajduje się m.in. współczesna

próba reinterpretacji muzyki Komedy do filmu *Okolice peronów*.

Edward Etler i Krzysztof Komeda – filmografia

Cmentarz Remu (1961)

Pistolet typu Walter P-38 (1962)

Kraksa (1963)

Okolice peronów (1964)

Za kierownicą (1965)

Twarz wroga (1965)

Z powodu papierosa (1966)

Sprzęt turystyczny (1968) ●

Andrzej Winiszewski

- 1 Wywiad Marka Bałtyckiego z Edwardem Etlerem.
- 2 Muzyka Komedy do filmu Edwarda Etlera ukazała się na płytach CD w dwóch seriach wydawniczych poświęconych twórczości Krzysztofa Komedy, *Complete recordings of Krzysztof Komeda* (Polonia Records) oraz *Krzysztof Komeda* (Power Bros). Obie serie wydane zostały w latach 90. i zawierają dokładnie te same fragmenty muzyki.
- 3 Wypowiedzi Edwarda Etlera pochodzą z filmu Nataszy Ziółkowskiej-Kurczuk *Komeda, Komeda* (2012).
- 4 *The Complete Recordings of Krzysztof Komeda vol. 7*, Polonia Records, 1996.
- 5 *Przygody psa Cywila* – siedmioodcinkowy serial w reżyserii Krzysztofa Szmagiera realizowany w latach 1968-1970. Muzyka wykorzystana w filmie stworzona została m.in. przez Jerzego Dudusia Matuszkiewicza i Krzysztofa Komedę. Niestety nazwiska kompozytorów nie zostały wymienione w napisach.

SEKSOLATKI

Film fabularny, 1971

Reżyseria: Zygmunt Hübner

Muzyka: Stanisław Radwan

Wykonanie muzyki: Kwartet Zbigniewa Seiferta

O filmie

Historia dwojga zakochanych nastolatków, którzy postanawiają wejść w dorosłość szybciej, niż pozwalają na to społeczne normy. Wynajmują wspólnie pokój i rozpoczynają „zabawę w dorosłość” ze wszystkimi tego faktu konsekwencjami. Seks i rodząca się seksualność nastolatków, prostytutka nieletnich, przemoc wobec kobiet, gwałt na nieletnich stanowią główne dominanty filmu. Wybór i decyzje bohaterów nie zostają zaakceptowane przez świat dorosłych. Sprzeciw młodych kochanków wobec otaczającej ich rzeczywistości, pełnej ograniczeń i zakazów, kończy się nieuchronnym niepowodzeniem.

Recenzje i omówienia filmu publikowane na łamach prasy filmowej (m.in. Kino, Film) wskazywały na odważne w swej dosłowności potraktowanie tematu. Wokół filmu zapanowała atmosfera szoku i skandalu. Nie przeszkodziło to jednak w wykorzystaniu obrazu Hübnera jako pretekstu do edukacyjnych akcji w zakresie wychowania seksualnego młodzieży (pokazy w szkołach).

Jazz w filmie

W filmografii polskiego jazzu to film bardzo ważny. Choć sam temat i dziejąca się wokół niego akcja

nie mają nic wspólnego z jazzem, to ścieżka dźwiękowa wypełniona jest rozimprovizowaną muzyką jazzową wykonywaną przez kwartet Zbigniewa Seiferta w klasycznym składzie.¹ Stylistycznie muzyka nawiązuje do nagrań Seiferta z końca lat 60., kiedy zafascynowany muzyką Johna Coltrane’a próbował swoich sił jako saksofonista. I chociaż najważniejsze nagrania artysty przypadają na dekadę lat 70., czyli po definitywnej zmianie instrumentu na skrzypce, to jednak okres spędzony w kwintecie Tomasza Stańki i nagrania z własnym kwartetem stanowią ważny etap rozwoju artystycznej osobowości Seiferta.

Dlatego też muzyka w filmie *Seksolatki* to ważny muzyczny dokument. Cenny tym bardziej, że w chwili nagrania kwartet Seiferta już formalnie nie istniał, a zespół niestety nie pozostawił po sobie żadnej płyty. Ścieżka dźwiękowa do *Seksolatek* jest zatem rzadką (nie licząc kilku drobnych

okazjonalnych nagrań²⁾ prezentacją wykonywanej przez kwartet Seiferta muzyki z liderem jako saksofonistą (w niewielkim fragmencie końcowym także jako skrzypkiem).

Można by uznać, że artystycznie to swoisty moment przejścia, przestawiania się artysty ze zdolnego saksofonisty altowego w wirtuoza jazzowych skrzypiec, o którym niedługo usłyszy cały muzyczny świat. Niestety muzyka ta nigdy nie została wydana w formie wyodrębnionej muzycznej całości, istnieje tylko jako ilustracja filmowa. Dla analizy stylu Seiferta i rozwoju jego oryginalnego języka muzycznego to materiał cenny i przydatny.

Formalnie autorem muzyki do *Seksolatków* jest Stanisław Radwan. Jako kompozytor muzyki filmowej nie po raz pierwszy sięgnął po muzykę jazzową i jazzowych muzyków. Zrobił to po raz pierwszy, pisząc część muzyki (taneczny swing) do filmu Wojciecha Jerzego Hasa *Szyfry* (1966). Tym razem jednak wybór muzyków i stylistyki był bardziej jednoznaczny. Trudno dziś jednak ocenić, w jakim stopniu twórcza praca Radwana jako kompozytora, czy raczej twórcy koncepcji stylistycznej, wpłynęła na ostateczne brzmienie muzyki i cechy wykonawcze. Biorąc pod uwagę to, że brak tej mu-



proj. Maciej Żbikowski

zyce w pełni standardowej konstrukcji motywicznej, a stylistyka ma w sobie sporo ze swobody free jazzu, wkład wykonawców należy uznać za bardzo istotny, czasem wręcz autorski, równoprawny z kompozytorskim.

Ciekawostki

#1 W filmie słyszymy również muzykę krakowskiego zespołu jazzu tradycyjnego Old Metropolitan Band. Towarzyszy ona scenom studenckiego przemarszu ulicami Gdańska.

#2 W scenie kręconej w sopockiej Operze Leśnej wykorzystano fragment nagrania piosenki *Zapamiętaj, że to ja* śpiewanej przez Irenę Santor. Pio-

senka otwiera płytę LP pod tym samym tytułem z roku 1968. Autorem aranżacji i dyrygentem jest Leszek Bogdanowicz (1934-1984), ojciec polskiego kontrabasisty jazzowego Mariusza Bogdanowicza.

#3 Po Zbigniewie Seifercie, zwłaszcza w roli saksofonisty, nie zachował się w zasadzie żaden materiał audiowizualny. Jeden z tych ciekawszych fragmentów koncertowych, chociaż dość skromny, bo trwający niespełna minutę, został zarejestrowany przez Polską Kronikę Filmową podczas wrocławskiego festiwalu Jazz nad Odrą w roku 1969³. Jest to fragment koncertu laureatów, w którym wystąpił kwartet Seiferta w składzie: Zbigniew Seifert (saksofon), Jan Jarczyk (fortepian), Jan Gonciarczyk (kontrabas) i Janusz Stefański (perkusja). W krótkiej migawce wśród widzów widzimy także Agnieszkę Seifert, żonę artysty.

Zobacz także

Siedemset siedemdziesiąt siedem – 777 (1972), reż. Krzysztof Rogulski, muz. Waldemar Parzyński. Muzykę wykonuje zespół w składzie: Zbigniew Seifert – skrzypce, Tomasz Stańko – trąbka.

Science Fiction (1970), reż. Mirosław Kijowicz, muz. Tomasz Stańko.

Krótki film animowany. Muzyka w wykonaniu kwintetu Tomasza Stańki w składzie: Tomasz Stańko – trąbka, Zbigniew Seifert – skrzypce, Janusz Muniak – flet, saksofon tenorowy, Bronisław Suchanek – kontrabas, Janusz Stefański – perkusja.

Z tamtej strony tęczy (1972), reż. Andrzej Jerzy Piotrowski, muz. Włodzimierz Nahorny, wykonanie muzyki: zespół pod dyktando Jana Ptaszyna Wróblewskiego z niewielkim udziałem Zbigniewa Seiferta.

Warto posłuchać

Nora (GAD Records, 2010) – nagrania koncertowe kwartetu Zbigniewa Seiferta zarejestrowane w latach 1969-70 podczas koncertów w ramach festiwalu Jazz Jamboree. Nagrania umieszczone na płycie nie były nigdy wcześniej publikowane.●

Andrzej Winiszewski

-
- 1 Zbigniew Seifert – saksofon altowy i skrzypce, Jan Jarczyk – fortepian, Bronisław Suchanek – kontrabas, Janusz Stefański – perkusja.
 - 2 *New Faces In Polish Jazz 1969*, płyta wydana w ramach serii płytowej *Polish Jazz* vol. 20 (Polskie Nagrania, 1970).
 - 3 PKF 1969.13A.5.



POLSKA FILMOGRAFIA JAZZOWA



Powstaje Polska Filmografia Jazzowa w 100 odcinkach
autorstwa Andrzeja Winiszewskiego

filmy: youtube.com/radioJAZZFM-PL

podcasty: <https://archiwum.radiojazz.fm/polskafilmoграфияjazzowa>



euroJazz



Ministerstwo
Kultury
Dziedzictwa
Narodowego
i Sportu.

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury,
Dziedzictwa Narodowego i Sportu
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury

PRZEWODNIK KONCERTOWY

12-21

listopada

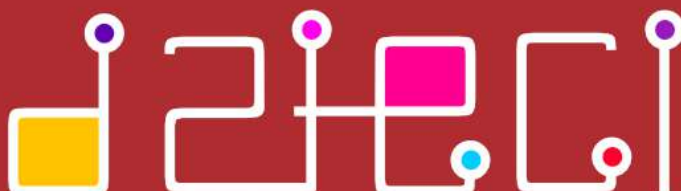
WROCŁAW

18 JAZZTOPAD FESTIVAL 2021

Jazztopad Festival powraca z koncertami na żywo. Podczas tegorocznej edycji w NFM i zaprzyjaźnionych lokalizacjach wystąpią kwartet Charlesa Lloyd'a, Joel Ross, duet pianistek Kris Davis i Sylvie Courvoisier, Lucia Cadotsch z projektem Speak Low II, Amalia Obrębowska ze swoim kwartetem, Kanadyjka Cat Toren w duecie z Michael'em Batesem, Angelica Sanchez, Koma Saxo, Kit Downes oraz James Brandon Lewis z materiałem przygotowanym specjalnie na zamówienie festiwalu. W klubowych koncertach zagrają zespoły z Berlina: Y-Otis i duet Training. Podczas finałowego koncertu wystąpi natomiast trio Maciej Obara, Louis Sclavis i Dominik Wania, prezentując nowy muzyczny projekt. [WIĘCEJ >>](#)



SPOTKANIA
MUZYCZNE
W PAŁACU
SZUSTRA



**MAREK
BAŁATA**

**DOMINIK
WAPIA**



IMPROPTUS

**PROM
KULTURY
ŚASKA KĘPA**

16.11.21/19:00

**BRUKSELSKA 23
WARSZAWA**

BILETY 25 ZŁ

ORGANIZATOR:

PROM

PROM KULTURY ŚASKA KĘPA

PATRONAT MEDIALNY:

radioJazz.fm

Jazzpress

PRODUKCJA:

euroJazz

PRZEWODNIK KONCERTOWY

20

listopada

FILHARMONIA
KRAKOWSKA,
KRAKÓW

IN MEMORY OF JAREK ŚMIETANA

Koncert Galowy w Filharmonii Krakowskiej poświęcony będzie pamięci gitarzysty Jarosława Śmietany. Wydarzenie rozpocznie krótki występ zwycięzców IV Międzynarodowego Jazzowego Konkursu Gitarowego im. Jarka Śmietany. Następnie na scenie pojawi się jeden z czołowych gitarzystów europejskich **Wolfgang Muthspiel z zespołem**, a po nim specjalny show przedstawi niemiecki wirtuoz gitary spod znaku Django Reinhardta – **Giovanni Weiss z grupą Hot Swing**. W drugiej części koncertu usłyszymy znakomitości polskiego jazzu – dawnych współpracowników Jarosława Śmietany: **Stanisława Soykę, Marka Napiórkowskiego, Piotra Barona, Antoniego Dębskiego oraz Adama Czerwińskiego**. [WIĘCEJ >>](#)

JAROSŁAW BUCZKOWSKI
JAZZ AKORDEON SOLO AKT
17 LISTOPADA, GODZ. 19.00

Salon
Jazzowy



euroJazz



RELACJE KONCERTOWE





fot. Beata Gralewska

Uwolnić rytm!

16. Festiwal Muzyki Improwizowanej Ad Libitum – Warszawa,
Laboratorium Centrum Sztuki Współczesnej
Zamek Ujazdowski, 14-16 października 2021 r.



Grzegorz Pawlak

„Free drums!” – hasło przewodnie tegorocznej edycji warszawskiego festiwalu Ad Libitum doskonale określało, z czym mieliśmy tym razem do czynienia. Królowała muzyka tworzona na instrumentach perkusyjnych, lecz również na wszelkich instrumentach lub przedmiotach traktowanych w sposób perkusyjny. Jak poprzednio, czerpano z różnych źródeł –

muzyki współczesnej, eksperymentalnej, jazzu, performance’u, swobodnie przekraczając granice stylistyczne, co jest wpisane w formułę festiwalu i samej improwizacji. Otwierając festiwal, jego dyrektor artystyczny **Krzysztof Knittel** podkreślił, że „improvizacja to jest wolność, przede wszystkim wolność wyboru, świat bez granic, bez barier i ograni-

czeń – zarówno stylistycznych, jak i w sferze wyobraźni”.

Jednym z wyróżniających się koncertów tegorocznego Ad Libitum był występ **Katarzyny Podpory** (obiekty), **Maxa Kohyta** i **Wojtki Kurka**, którzy stworzyli dźwiękowy spektakl przy użyciu amplifikowanych obiektów jak kości, kamienie itp., elektroniki, kontrabas i perkusji. Koncert ten, przywodzący na myśl misterium, przypominał o znaczeniu ciszy w muzyce, o skupieniu w oczekiwaniu na dźwięk i o tym jaką wartość ma brzmienie (oraz wybrzmiewanie) każdego wyłaniającego się z ciszy dźwięku.

Do niekwestionowanych gwiazd festiwalu należał **Ramón López** – perkusista o bogatej karierze, tym razem improwizujący do pokazu wideo obrazów własnego autorstwa. Jego gra, bardzo dynamiczna i urozmaicona, sprawiała jednocześnie wrażenie przesyconej wielkimi emocjami. Ramón López jako malarz sięga do bardzo różnych stylistyk, a jego sposób gry na perkusji korespondował z pojawiającymi się na ekranie obrazami – od smagania palcami membran bębnow i talerzy przy impresjonistycznych pracach do gwałtownych zrywów i niemal eksplozji dźwięku przy inspirowanych taczysmem czy ekspresjonizmem. Towarzyszące grze odgłosy, pomruki wydawane przez artystę (niektórzy

perkusiści mają taką manierę) potęgowały wrażenie emocjonalnego związku muzyka z jego sztuką. Przy tak sugestywnej grze obrazy Ramona wręcz ożywały na ekranie, zyskiwały dodatkowy wymiar. To był spektakularny występ!

Bardzo interesujący był recital fortepianowy **Zygmunta Krauzego**, który improwizował do nagrań swoich utworów z lat 1968-2013. Był to zabieg w dwójnasób ciekawy: od strony muzycznej (poprzez dodanie po latach kolejnej warstwy dźwiękowej improwizacji) i od strony formalnej (muzyk improwizujący z sobą samym z przeszłości). Szczególnie przejmująco wypadła reimprowizacja

fot. Beata Gralewska





fot. Beata Gralewski

najstarszego utworu: *Kompozycji przestrzenno-muzycznej nr 1* z 1968 roku. Industrialne dźwięki dominujące w nagraniu sprzed ponad 50 lat potęgowały uczucie niepokoju. W tym kontekście współczesna improwizacja Zbigniewa Krauze na fortepianie, uzupełniona melorecytacją odwołującą się do wydarzeń z marca 1968 roku, utworzyła bardzo osobistą klamrę przepętnioną traumą tamtych dni.

W finale festiwalu wystąpiło trio gwiazd sceny muzyki współczesnej i improwizowanej – **Izumi Kimura** (fortepian), **Barry Guy** (kontrabas), **Gerry Hemingway** (perkusja, wibrafon, ksylofon). W grze Izumi Kimury odczuwało się jej klasyczne korzenie – było to słyszeć w partiach solowych i w duetach. Jednak gdy dochodziło do gry zespołowej wszystkich muzyków, trio miało wyraźne inklinacje do improwizacji jazzowej, rozwijając ją do coraz swobodniejszych form i przechodząc wreszcie do freejazzowych kulminacji. W tych z kolei – oprócz uwolnionej z okowów klasyki Izumi, grającej nie tylko na klawiaturze, lecz również bezpośrednio na strunach fortepianu – można było podziwiać wirtuozerię Barry’ego Guya i Gerry’ego Hemingwaya. Wydawało się wręcz, że unoszą się oni wokół swych instrumentów. Tak hasło „Free drums!” w finale festiwalu nabrało szczególnej mocy. ●



Okruchy dzieciństwa w 80. urodziny

Włodzimierz Nahorny Trio feat. Zbigniew Namysłowski.

Wojciech Sobczak-Wojeński

Polish Jazz! YES! Koncert specjalny w dniu 80 urodzin

– Warszawa, Prom Kultury Saska Kępa, 5 listopada 2021 r.



5 listopada 80. urodziny obchodził **Włodzimierz Nahorny** – muzyk, którego przedstawiać nie trzeba, a którego postać i wkład w polską muzykę rozrywkową nie sposób zawrzeć w tak lapidarnej relacji. Wspomnę tylko, że mówią o nim „jazzowy Chopin”, co stanowi zgrabną syntezę jego pianistycznych walorów i cokolwiek trafne odwołanie do giganta pianistycznego romantyzmu. Dla mnie Nahorny, pomijając skoja-

zenia z wysokiego lotu pianistyką i powalającą skromnością godną mentora gatunku, to również wykonawca bodaj najbardziej charakternej partii fletu poprzecznego w historii polskiego rocka (mowa o *Na drugim brzegu tęczy Breakout*), a także kompozytor ballady, o sile światowego standardu – *Jej portret*.

W Promie Kultury Saska Kępa mieliśmy niewątpliwe szczęście uczestniczyć w koncercie urodzinowym



fot. Art Black

– de facto w dniu urodzin mistrza Nahornego. W skromnym, acz przyjemnym anturażu wysłuchaliśmy zbioru lirycznych, w większości balladowych kompozycji lidera. Lwią część tego repertuaru stanowiły utwory z pięknego krążka *Ballad Book – Childhood Memories – Okruchy Dzieciństwa* (2019). Ucho cieszył przepiękny *Rezeda Waltz*, rzewna *Plaża rozstań*, po-brzmiewający jak kultowy Modern Jazz Quartet Cinnamon Cat, nostalgiczna *Piaskownica* czy przypominająca mi dokonania Errolla Garnera *Foczka*. W ocie-rającej się o oldschoolowe, dan-cingowe klimaty bossa novie przechodzącej w sambę wspierał mistrza Nahornego mistrz **Na-mysłowski** – gość specjalny wie-czoru. To właśnie z nim, na sam koniec recitalu, solenizant i jego wierni, niezawodni w solidnym, subtelnym, swingowym towarzy-szeniu kompani – **Mariusz Bogda-nowicz** na kontrabasie i **Piotr Bi-skupski** na perkusji – wykonali kultowy *Jej portret*.

Wspomnieć wypada, że nim od-była się ta już stricte muzyczna celebracja, na scenie pojawił się urodzinowy tort, publiczność od-śpiewała gromkie *Sto lat*, a arty-sta obdarowany został oprawio-ną okładką naszego ulubionego magazynu z jego obliczem (vide JazzPRESS – grudzień 2020). Rów-noległe z koncertem, w Promie od-

bywała się wystawa plakatów pod hasłem „Polish Jazz – Yes!” (copyright by Zbigniew Namysłowski). Te same słowa mógł wykrzyknąć chyba każdy, kto opuszczał tę urodzinową imprezę, bo ów około godzinny koncert (który pozostawił słuchacza w łechcącym niedosyć), był świętem nie tylko Nahornego, ale świętem polskiego jazzu. Oczywiście, jak można się domyślić, osiemdziesięcioletniego maestro czekają kolejne, realizowane z większym rozmachem celebracje, lecz pozostajemy w nadziei, że pozwoliliśmy Włodzimierzowi Nahornemu spędzić dzień urodzin w taki sposób, jaki by chciał: robiąc to, co kocha najbardziej, w kameralnym, wdzięcznym gronie. A jego pełnym wdzięku kompozycjom – wybrzmieć najpełniej w tych nieformalnych, intymnych warunkach. ●



fot. Jarek Wierzbicki



fot. Urszula Las



fot. Beata Gralewski

Przekrój współczesnej sceny



Dominika Naborowska

6. Mazowiecki Jazz Jam – Legionowo,
Miejski Ośrodek Kultury, 22-24 października 2021 r.

Już po raz szósty Legionowo przepełniły dźwięki Mazowieckiego Jazz Jamu, a fani muzyki jazzowej zaproszeni zostali na kilkudniową ucztę dla uszu i... oczu.

I mimo wzrastających niepokoi pandemicznych sala ratuszowa legionowskiego MOK-u pękała w szwach, wypełniona po brzegi publicznością.

Pierwszego dnia całość imprezy rozpoczął wernisaż wystawy fotografii **Lecha Basela** – fotografii intymnej, zaglądającej wprost w emocje muzyków jazzowych uchwyconych w chwilach niepowtarzalnych, podczas grania koncertów. Na dużych wydrukach zobaczyć mogliśmy detale postaci i instrumentów w subtelnej grze światła i cienia. Sam autor z nieskrywaną przyjemnością opowiadał, zarówno na otwarciu wystawy, jak i pomiędzy koncertami w następnych dniach, o historii swojej fotografii i kontekstach powstania prezentowanych zdjęć.

Gwiazdą piątkowego wieczoru była niezwykle charyzmatyczna **Ewa Bem**, która tym razem na scenie zaprezentowała się z **Andrzejem Jagodzińskim** na fortepianie, **Czesławem Małym Bartkowskim** na perkusji, **Adamem Cegielskim** na kontrabasie i **Robertem Majewskim** na trąbce, prowadząc nas w niepowtarzalnie ujmujący sposób przez kilkanaście utworów. Nie ma drugiej postaci w polskiej wokalistyce jazzowej, która cieszyłaby się takim szacunkiem, podziwem i, nie bójmy się tego słowa, uwielbieniem publiczności. Muzycy zagrali utwory, które pierwotnie zarejestrowane zostały ponad cztery lata temu i czekały na wydanie, a już niebawem ukażą się w formie płyty koncertowej – szumnie zapowiadanej w me-

diach na połowę listopada. To ogromna przyjemność móc oglądać Ewę Bem na scenie, wśród muzyków tej klasy – wszyscy razem są gwarantem wspaniałej rozrywki.

Po wrażeniach piątkowego wieczoru sobota nie zawiodła – **Jan Ptaszyn Wróblewski** z kwartetem to także niezaprzeczalnie przecież rozrywka na najwyższym poziomie. **Wojciech Niedziela** na fortepianie, **Andrzej Święs** na kontrabasie i **Marcin Jahr** na perkusji przenieśli nas wprost do klubu jazzowego w Stanach. Kultowy już dowcip konferansjerki Ptaszyna połączony z profesjonalną swobodą wykonawczą zespołu spowodowały poza niezwykle przyjemnymi muzycznymi doznania-

fot. Beata Gralewska





fot. Beata Gralewka

mi także poczucie braku właściwego kontekstu – szumu knajpy, stłumionych rozmów, brzdęków kieliszków z winem i takiej niemożliwej do zwerbalizowania organicznej przyjemności ze spędza-

nia wieczoru z bliskimi w otoczeniu przyjemnej muzyki. Pozostało nam tylko odpowiedzieć sobie kontekst właściwy, co przy skupieniu publiczności nie było wcale trudne.

To nie był jednak koniec sobotniego wieczoru. Moc zgoda odmiennych wrażeń zapewnili nam **Eskaubei i Tomek Nowak Quartet**, którzy wystąpili na scenie razem z **Mr Krime'em** – od wejścia bowiem w bardzo bezpośredni sposób nawiązali kontakt z publicznością, która przestała być tak statyczna i spokojna, a wręcz podniosła ręce do góry i żywo uczestniczyła we wspólnym odkrywaniu muzyki. A ta miała wiele nawiązań: do Davisa, Tyrmanda, Komedy i Muniaka, o czym Bartek Skubisz z chęcią opowiadał pomiędzy utworami.

Niedziela także pełna była jazzowej uczty dla uszu, jednak w odróżnieniu od poprzednich dwóch wieczorów, tym razem muzycy nie dopełniali całości muzycznych wrażeń rozbudowaną konferansjerką – to też ciekawe doświadczenie, jak różnie może być budowana dynamika spotkań z publicznością. **O.N.E. Quintet** ograniczyły się do kilku zapowiedzi utworów, by finalnie zaczarować słuchaczy i porwać ich w niezwykle emocjonalną, wręcz ilustracyjną przygodę gdzieś daleko poza salą koncer-

ową. **Kamila Drabek, Patrycja Wybrańczyk, Monika Muc, Pola Atmańska i Dominika Rusinowska** zagrały materiał ze swojej debiutanckiej płyty, a także przygotowany specjalnie na Jazz Jam w Legionowie utwór inspirowany twórczością Komedy.

Podobnie **Marcin Wasilewski Trio**, czyli **Michał Miśkiewicz, Sławomir Kurkiewicz i Marcin Wasilewski**, zabrało nas w podróż z kompozycjami z najnowszej płyty, w tym np. z *Riders on the Storm* The Doors, pomiędzy utworami pozwalając na kontemplowanie ciszy i skupienie, i także nawiązując do twórczości Komedy. Zapewnili występ tyleż profesjonalny, co porywający.

Trzy dni spotkań z muzyką w Legionowie dostarczyły muzycznych uniesień fanom jazzu z każdej strony – od piosenek i wokalnych improwizacji, przez rap, po instrumentalną klasykę i odważne nowe brzmienia. Dla jednych może się to wydawać zbyt dużym pomieszczeniem, dla innych – przekrojem współczesnej polskiej sceny jazzowej, która naprawdę całkiem wiele mieści. Z całą pewnością jednak Legionowo od lat jest miejscem na jazzowej mapie Polski, które warto odwiedzać i śledzić. W tym roku artyści zaprezentowali mnóstwo świeżego repertuaru – a nie ma nic piękniejszego od trzymania ręki na pulsie muzyki. ●



fot. Beata Gralewska



fot. Piotr Fagaszewicz

Wielka gala?



Krzysztof Komorek

XXIX Wielka Gala Grand Prix Jazz Melomani 2020

– Teatr Wielki w Łodzi, 15 października 2021 r.

Kiedy próbowałem obejrzeć transmisję z Wielkiej Gali Grand Prix Jazz Melomani 2020, nasunęły mi się pewne – w moim przekonaniu istotne – przemyślenia dotyczące tej niewątpliwie cenionej i zasłużonej imprezy. Od razu zaznaczę, że nie są to uwagi pozytywne. Myślę jednak, że nawet długoletnia tradycja gali nie wyłącza jej spod krytyki. Z podziwem można spojrzeć na umiejętność zdobywania sponso-

rów i zbierania funduszy przez organizatorów. W wydarzenie angażuje się między innymi Miasto Łódź, także jako fundator i promotor nagród dla lokalnych muzyków. Czy jednak jazzowi naprawdę potrzeba jest aż tak pompacyjna impreza? Kwoty przeznaczane przez Łódź na poszczególne wydarzenia kulturalne, są publikowane w corocznych sprawozdaniach i można sprawdzić, jakie środki

przeznacza się na coroczną galę Melomanów. Środowiska jazzowe nie należą do najbogatszych i gospodarowanie pieniędzmi przeznaczonymi na ich wsparcie powinno być szczególnie wnikliwie rozważane.

Powtórzę więc pytanie: czy Wielka Gala Jazzowa dla dobra jazzu w Polsce nie powinna być jednak mniej „wielka”? Łódź wspiera jazz, ale może miasto, tak silnie zaangażowane w Galę Melomanów, zastanowi się, czy potrzeba aż takiego nadęcia tej imprezy. Może wreszcie gala będzie zorganizowana rzeczywiście dla jazzu, a nie dla licznie przybywających na nią polityków wszelkiej maści, którzy pragną ogrzać się w blasku kultury. Czy rzeczywiście są przyjaciółmi jazzu? Czy przyjdą na wręcz nie nagrać w mniejszej sali i bez transmisji w telewizji?

Przy tym wszystkim poraża brak profesjonalizmu w przygotowaniu końcowego efektu, jakim jest rzeczona gala. Napisałem na wstępie, że „próbowałem” obejrzeć transmisję. Niestety muzycznej części nie dało się wysłuchać z powodu fatalnej jakości dźwięku. A szkoda, bo zaproszeni artyści bez wątpienia gwarantowali wysoki poziom. Nie da się tego niestety powiedzieć o prowadzących galę, którzy chyba nawet nie przeczytali przygotowanych wcześniej zapowiedzi. Rozumiem, że prowadząc



fot. Beata Gralewska



fot. Piotr Fagaszewicz

koncert, można posiłkować się notatkami, ale „dukanie” z kartki całości tekstu woła o pomstę do nieba.

Szczytowym „osiągnięciem” konferansjera było wymienienie, Adama MAKŁOWICZA (!) jako jednego z poprzednich laureatów. Pokazem niekontrolowanego chaosu okazała się również ceremonia wręczenia nagród. A obrazu katastrofy dopełniał przasno-rubaszny styl wypowiedzi gospodarza imprezy, który pasowałby może do gali disco polo. Za to znakomicie potrafili się odnaleźć na gali niektórzy przedstawiciele sponsorów. Wręczająca jedną z nagród pani prezes pewnej firmy pokazała klasę, jakiej prowadzącym wieczór zdecydowanie zabrakło. Udało się za to uniknąć większych kontrowersji z samymi nagrodami – choć w poprzednich latach ich nie brakowało. Jednakże nie sposób nie napomknąć w tym kontekście o jednej kwestii: transparentności. W istocie nie wiadomo do końca, kto decyduje o nominacjach i nagrodach. Tak, wiem, ktoś zaraz odpowie mi, że to Stowarzyszenie Melomanów. Ale standardy funkcjonowania takich nagród

wymagają nieco bardziej szczegółowej informacji o decydenckim gronie. Tym bardziej, że w ostatnim okresie z różnym skutkiem próbowano wprowadzać tu pewne innowacje w rodzaju publicznego głosowania. Szkoda, że zrezygnowano z nagrody Perła Łodzi dla wydarzenia roku 2020. W nielicznych przerwach od pandemicznych ograniczeń udało się jednak przeprowadzić kilka znaczących wydarzeń i warto było szczególny wysiłek któregoś z organizatorów uhonorować.

Podkreślam raz jeszcze, że nie umniejszam tu zasług Melomanów, ale świat nie wygląda już tak samo jak trzy dekady temu w czasach pierwszej edycji nagrody. Ktoś wreszcie musi powiedzieć, że pora na zmiany. ●

Edycja kobiet

Piotr Fagasiewicz



Laureatami nagród Stowarzyszenia Melomani za 2020 rok w poszczególnych kategoriach zostali: Dominik Wania (artysta roku, nominowani w tej kategorii byli jeszcze Piotr Damasiewicz i Marcin Wasilewski), **Janusz Szrom** (krytyk/dziennikarz roku, nominowanymi byli Tomasz Gregorczyk i Janusz Jabłoński oraz Andrzej Winiszewski) i **O.N.E. Quintet** (nadzieja Melomanów, nominowani byli także Jazz Forum Talents i Marcin Pater). Płytą roku 2020 została wybrana *Lonely Shadows* Dominika Wani. Laureatką Grand Prix za całokształt działalności została **Ewa Bem**. Nagrodzono także działającą w lokalnym środowisku jazzowym artystkę – nagrodę prezydenta Łodzi dla najlepszego łódzkiego jazzmana 2020 roku otrzymała Marta Sobczak.

Wieczór rozpoczęła formacja O.N.E. Quintet w składzie: saksofonistka **Monika Muc**, pianistka **Paulina Atmańska**, skrzypaczka **Domini-ka Rusinowska**, perkusistka **Patrycja Wybrańczyk** i basistka **Kamila Drabek**. Artystki przedstawiły własne kompozycje, a mieszanka współczesnego jazzu i etno była znakomitą rozpocząciem gali i nadzieją dla melomanów, że przedstawiciel-

ki młodego pokolenia mogą jeszcze wiele zmienić na naszej scenie jazzowej.

Kolejny laureat – Janusz Szrom zaprezentował zestaw jazzowych interpretacji znanych i lubianych kompozycji Andrzeja Zauchy. Publiczność z niecierpliwością czekała na gwiazdę wieczoru Ewę Bem. Przyjęta owacją na stojąco wokalistka dała występ najwyższej próby, przypominając przeboje ze swojego repertuaru. Po wrót po kilku latach nieobecności na scenie był dla artystki niewątpliwie trudny, ale potwierdziła nim swą pozycję „pierwszej damy polskiego jazzu”. Towarzyszył jej na scenie **Andrzej Jagodziński**. Jak się okazało, tę edycję Grand Prix Jazz Melomani, podsumowującą trudny, pandemiczny rok, zdominowały kobiety. ●

fot. Beata Gralewska





fot. Alicja Mazurek

Pińczów jazzem stoi

17. Zaduszki Jazzowe w Pińczowie – Pińczowskie Samorządowe Centrum Kultury, 29-30 października 2021 r.

To była potężna porcja dobrego jazzu i wielkie święto muzyki improwizowanej w Pińczowie. Tego-roczna edycja festiwalu Zaduszki Jazzowe w Pińczowie zostanie zapamiętana dzięki różnorodnym koncertom, ciekawym wydarzeniom towarzyszącym i konkursowi wokalnemu. A wszystko to odbyło się pod jednym hasłem: „Jazz bardziej dostępny”! Na scenie Pińczowskiego Samorządowego Centrum Kultury zaprezentowały się jazzowe odkrycia i uznane gwiaz-

dy o utrwalonej renomie: **Zbigniew Namysłowski, Ewa Uryga, Artur Dutkiewicz i Kajetan Galas.**

„Różnorodna muzyka, jaką Państwu przedstawiliśmy, była jak pojazd, który zabiera w podróż po całej skali naszych emocji, wznosi i uszlachetnia, podnosi na duchu, jednoczy i oczyszcza umysł. Takie jest jej zadanie. Cieszę się, że przez ostatnie lata nasza społeczność muzyczna w Pińczowie stale się powiększa” – mówił dyrektor artystyczny festiwalu, Artur Dut-

kiewicz. Tegoroczna edycja 17. Zaduszek Jazzowych miała nową, rozwinęłą formułę. „Przez kilka miesięcy pokazywaliśmy, jak jazz oddziałuje na sztukę, jak różnorodne i inspirowane są jego oblicza. Trzy konkursy o ogólnopolskiej skali: na plakat, logo oraz dla wokalistów jazzowych, rozmowy online z muzykami jazzowymi, wieczór z filmami jazzowymi, koncerty w przestrzeni miasta i cztery wyjątkowe koncerty finałowe 17. Zaduszek Jazzowych. Wracamy z pięknej podróży” – dodała Iwona Senderowska, dyrektor PSCK, i podziękowała festiwalowej publiczności za uczestniczenie w wydarzeniu. ●

fot. Alicja Mazurek





Jerzy Małek sięgnął po trąbkę dlatego... że była lekka i można ją było bez problemu wozić rowerem, a sam jego udział w orkiestrze dętej wynikał wyłącznie z chęci „spso-cenia” czegoś. Z tych prozaicznych i antymuzycznych motywacji zrodził się trębacz niezwykle – tak w warstwie muzycznej, jak i intelektualnej. Rozmowa z Małkiem jest specyficznym doznaniem, ale „in plus” – muzyk potrafi „śmieszkować”, by zaraz potem snuć rozważania dotyczące nauki czy metafizyki.

Wielki magnes i kompas

Michał Dybaczewski



Michał Dybaczewski: Zazwyczaj rozmowa z artystą odbywa się przy jakiejś okazji, którą najczęściej jest wydanie płyty. W twoim przypadku płyta jest w zasadzie gotowa, ale jej wydanie przekładasz, bo jak sam mi niedawno powiedziałeś, nie masz na to czasu, ponieważ „brodzisz w budowie”. No więc zacznijmy od tego – jak idzie budowa domu?

Jerzy Małek: Na razie jestem na etapie wylewek. Wszystko się przeciąga, bo mamy poważny kryzys – pandemia zachwiała łańcuchami dostaw. Czekam właśnie na pompę ciepłą, co dalej, zobaczymy... Jeśli chodzi o nowy album *Gravity*, to miał się on pojawić już w okolicy października czy listopada, ale realnym terminem jest wiosna – myślę, że gdzieś w okolicach Dnia Kobiet, bo ja gram głównie dla pań [śmiech].

Ty chyba dość obojętnie podchodzisz do całego tego procesu wydawniczego. Płytę *Black Sheep* otrzymałem od ciebie na rok przed oficjalnym wydaniem...

Taka była moja ówczesna polityka prewydawnicza, cokolwiek to znaczy. Zanim album trafił na rynek, sprzedawałem go na koncertach i w ten sposób poszło całkiem dużo egzemplarzy – kilkaset sztuk. Tak zwróciły mi się koszty wydania płyty, zanim wprowadziliśmy ją oficjalnie do sklepów.

Twoja najnowsza, nagrana, ale niewydana jeszcze płyta *Gravity* stylistycznie kontynuuje *Black Sheep*, będąc nawet wprost jej przedłużeniem. Natomiast wcześniejsze albumy stanowiły bardziej odrębne dzieła, czy zatem w tej zmianie jest jakaś celowość?

Od pewnego czasu pracuję nad ukonstytuowaniem nowego brzmienia swojej twórczości, które jest niczym innym jak tworzeniem pewnego rodzaju kodu harmoniczo-melodycznego – żeby utwory były sugestywne pod względem bardzo konkretnego, indywidualnego emocjonalnego przekazu. Nieprzerwanie fascynuje mnie wyszukiwanie korelacji akordów, tonacji brzmień z emocjami i uczuciami.

Gry na trąbce zacząłeś się uczyć w orkiestrze dętej w Markusach. A gdyby w tej orkiestrze trąbka była obsadzona, to co byś wybrał? Małek saksofonista – czy to możliwe?

Gdy patrzę w lustro, nie widzę siebie z „konewką” w ustach, raczej... A abstrahując, moją rzeczywistością rządzi jakiś wielki magnes. To, że zacząłem się w ogóle interesować muzyką,

było totalnym przypadkiem, zrządzeniem losu. Do orkiestry poszedłem tylko dlatego, że chciałem wyrwać się z domu, pograsować po okolicy, jak to małolat tamtych czasów. Była to całkowicie prozaiczna i pozamuzyczna motywacja. Tak samo zresztą jak wybór trąbki jako instrumentu – wybrałem ją, bo była najlżejsza na rower, myślałem więc pod kątem praktycznym [śmiej]. Na początku nie miałem żadnych ciągót do grania muzyki, byłem konsumentem, słuchałem rocka, popu, heavy metalu, hip-hopu. Miałem znajomych, którzy przywozili z RFN-u nowości – płyty i kasety z ekstra muzyką: Metallica, Nirvana, Rage Against The Machine, Slayer, Cypress Hill, Sting... tego typu sprawy. U nas na bazarach królowały wtedy italo disco i biesiada. Nieco później mogłeś już kupić wszystko.

Zazwyczaj udział w orkiestrze dętej jest dla młodego człowieka chwilową przygodą, dla ciebie była

to natomiast trampolina i poszedłeś dalej, zdecydowanie dalej. Jak to się stało, że twoje dziwne, pozamuzyczne motywacje przekształciły się w profesjonalny fach?

Bardzo szybko nauczyłem się grać na trąbce – przychodziło mi to jakoś lekko. W zasadzie po roku byłem w stanie imitować elementy koncertów klasycznych, których często słuchali w domu moi rodzice. Robiłem

Nieprzerwanie fascynuje mnie wyszukiwanie korelacji akordów, tonacji brzmień z emocjami i uczuciami

to jednak nieświadomie, nie przykładając do detali większej wagi. Dopiero formalna edukacja muzyczna uzmysłowiła mi, że do wykonania „dzieła muzycznego” trzeba podchodzić z nabożną czcią [śmiej].

Na tym pierwszym etapie muzycznego formowania kto był dla Ciebie największą inspiracją?

W liceum byłem całkowicie wkręcony w muzykę klasyczną, a przynajmniej przez pierwsze lata. Bo wiesz – jak się w coś wkręcę, to cisnę na maksa. Strasznie dużo ćwiczyłem, a moimi idolami byli klasyczni trębacze – Maurice André oraz wschodzące gwiazdy: Wynton Marsalis,

Håkan Hardenberger. Lecz jak to w życiu bywa, w którymś momencie stworzył się w naszym liceum taki oddolny kolektyw do grania muzyki współczesnej, nierzadko improwizowanej. Kilku fajnych kolegów, między innymi Dominik Bukowski czy Adam Żuchowski. I zaczęliśmy jeździć do Trójmiasta, a tamtejsza scena i cały ten ówczesny tygiel muzyków miały dla nas ogromne znaczenie.

Byli tam muzycy wszelkiej maści: swingowcy, mainstreamowcy, awangardowcy i odjazdowcy. Nawet nie chodziło o to, co kto gra, bo my już wiedzieliśmy, czego chcemy, a przynajmniej tak nam się wtedy wydawało, ale bardziej liczyła się ta cała kultura i przebywanie w niej, a głównie wbijanie się na jam session ze starymi wyjadaczami i kąsanie ich po łydkach. Dla nas, młodych chłopaków z Elbląga wyrwanie się z tego miasta było bardzo ważne. Elbląg, jak inne tego typu prowincjonalne miasta, przechodził wtedy ciężki czas okresu transformacji.

A kiedy pomyślałeś o tym, że trąbka może być twoim zawodowym narzędziem pracy?

Nie musiałem myśleć [śmiech]. Trąbka bardzo szybko stała się moim zawodem – w zasadzie już jako nastolatek zarabiałem, grając po klubikach, na jam sessions i innych koncertach. Potem już tylko w bardzo krótkim okresie tuż po



fot. Piotr Fagasiewicz

studiach, kiedy zamieszkałem ni z gruchy ni z pietruchy w Warszawie, miałem taki okres muzycznego i życiowego impasu. Ale też się jakoś specjalnie tym nie przejmowałem – po prostu nie grałem, byłem barmanem. Granie samo wróciło i to jeszcze grubsze, niż mógłbym się spodziewać...

Wracając do lat szczenięcych, muszę stwierdzić, że miałem to niewątpliwe szczęście, mogąc już na starcie grać ze starszymi muzykami – legendami. Na przykład w 1998 roku dołączyłem do kwintetu Jarka Śmietany grającego wtedy z saksofonistą Garym Bartzem. Dużo się uczyłem, a jednocześnie był to dla mnie czas totalnie „rock’n’rollowego” życia, bez większych egzystencjalnych refleksji. W tamtym okresie i jeszcze przez parę ładnych lat później moje życie było jedną wielką imprezą, a to dzięki temu, że ciągle z kimś grałem. Cały czas ktoś przychodził z propozycją. A to Janusz Skowron, a to Zbyszek Wegehaupt, w którego kwartecie zacząłem grać na stałe. Były też zespoły Michała Urbaniaka, kwartet Wojtka Karolaka, Zbyszek Namysłowski i wiele innych. Ciągle gdzieś jeździłem i grałem. Swoim sprawom poświęcałem stosunkowo mało czasu – byłem głównie sidemanem.

Muzycy są identyfikowani przez to, jak brzmią. Szukałeś swojego brzmienia, miałeś wizję tego, jak chciałbyś brzmieć?

Dążyłem zawsze do tego, żeby brzmieć na trąbce jak najszerzej, jak najpełniej. Kiedyś „Wujek” (Tomasz Szukalski) po jakimś koncercie podzielił się ze mną refleksją, która na długo zapadła mi w pamięć: „Synu, nie chodzi o to, żeby mieć sand, tylko żeby mieć soooooound” [śmiech]. To jedna z jego poetyckich przenośni. Czyli im więcej twojego dźwięku, tym lepiej, tym bardziej słyszeć ciebie. Każdy rodzi się z jakimś brzmieniem, ale nie chodzi o to, by szukać brzmienia, ale nauczyć się je w sobie słyszeć i kreować nim swój muzyczny matrix.

Czym kierujesz się, dobierając muzyków do swojej formacji?



fot. Kuba Majerczyk

Mam grupę „zaufanych” ludzi i nawet czasem nazywam ich Jerzy Małek Group. Są to osoby, które preferuję – zarówno muzycznie, bo wiem, że potrafią dobrze brzmieć i grać harmonię, melodię i rytm, jak i – a może przede wszystkim – towarzysko. Bo dobre towarzystwo jest dla mnie bardzo ważne. Dobry team to dobra energia. Ja mam dobrą energię, więc szukam ludzi, z którymi mogę iść jeszcze wyżej.

Prześledziłem twoje składy i muzykiem, który towarzyszy ci chyba najczęściej, jest Sebastian Frankiewicz.

A, Sebastian tak, już za młodu graliśmy razem. Grałem też z innymi bębniarzami, m.in. Nussbaumem, Allenem, Miśkiewiczem i młodymi, ale od czasu *Black Sheep* z „Frankiem” współpracuje mi się najlepiej, bo moja nowa muzyczna ścieżka wymaga specyficznego grania na perkusji, jest hybrydą jazzu, groove’u, czasem polirytmii i innych jeszcze podświadomych rzeczy i tu kolega Frankiewicz jest prawie niezastąpiony, potrafi zainicjować energię z różnych zaskakujących stron i co najważniejsze – bardzo świeżo brzmi.

Twoja formacja ma dość rotacyjny charakter, zazwyczaj ta wymienność dotyczy fortepianu. Co ci to daje?

Najczęściej gram z Piotrem Wyleżołem, który nawiasem mówiąc, jest obecnie uważany za jednego z najlepszych pianistów jazzowych w Europie. Co za tym idzie – ciągle gdzieś gra i to z grubymi „mencatami”. Mamy dobrą komitywę, muzycznie i poza muzą, ale często ciężko nam skoordynować się czasowo, dlatego zacząłem grać też z Agą Derlak, która ma świetny feeling, wiedzę i charakterność. Generalnie najbardziej lubię grać z Piotrkiem, Agą, a także jak zawsze z Michałem Tokajem, Marcinem Wasilewskim i Jankiem Smoczyńskim – gentlemani z mojego po-

To, że zacząłem się w ogóle interesować muzyką, było totalnym przypadkiem, zrządzeniem losu

kolenia i Aga, która jest młodsza, ale ma to coś, co lubię. Każdy z tych pianistów doskonale się czuje w mojej muzyce, co ma dla mnie duże znaczenie, bo nie trzeba nic tłumaczyć i robić prób, których wręcz nie cierpię. Lubię wejść na scenę i tam próbować, przed publicznością.

A jaka jest twoja muzyka?

Bardzo sugestywna w przekazie – ma konkretną melodykę, kontekst harmoniczny i rytmizację. Jest to muzyka formy, bo ja jestem artystą formy.

To pewnie dlatego w jednym z wywiadów powiedziałeś, że nie lubisz free jazzu, bo to muzyka chaosu, która działa ci na nerwy.

Tak powiedziałem? [śmiech]. No czasem działa. Do takiego free to muszę mieć naprawdę dobry nastrój. Wyobrażasz sobie na przykład słuchać muzyki atonalnej podczas bólu zęba, na kacu? W aucie złapałeś kapcia i w ramach odstresowania może troszeczkę dodekafonii? Prawda jest taka, że kocham piękno. Piękno odczuwam jako symetrię wszelkiego rodzaju proporcji, nie tylko w muzyce, ale także w innych formach sztuki oraz w otaczającym mnie świecie. A zatem interesuję mnie także niuanse złożoności. Z tego też względu tak a nie inaczej postrzegam koncepcję improwizacji.

Improwizacja w moim przekonaniu we wszystkich swoich przejawach jest pewnego rodzaju spektrum pomiędzy formą a chaosem. Tym, co wyznacza nasze położenie w tym spektrum, jest wewnętrzny „kompas”, taki zlepek intuicji i intelektu... Jest to nader istotne, gdy zauwa-

żysz, jak działamy i że jesteśmy jedynym gatunkiem na tej planecie, gdzie każdy osobnik tworzy swój jedyny i wyjątkowy hologram – wizję rzeczywistości na miarę własnych odczuć. W świecie przyrody wszystko jest fraktalne w swej strukturze, mimo to ludzie widzą rzeczywistość w harmonii lub jej braku i wszystkich tych odcieniach, tkwiąc w ciągłym, mniejszym lub większym, dualizmie. Stąd są artyści, którzy lepiej wyrażają się poprzez chaos i abstrakcję, inni natomiast wolą harmonię i formę. A są też tacy, którzy lubią i brunetki, i blondynki [śmiech].

Kończąc, całe to nazewnictwo, „free” czy „awangarda”, nie ma dla mnie większego znaczenia – można być awangardowym i mainstreamowym jednocześnie, a można być free, ale zamkniętym w nic nieznaczącej formule. Granie abstrakcyjnych, dzikich

dźwięków jest dla mnie w zasadzie półśrodkiem. Zdecydowanie wolę heavy, death lub nu metal, bo tam w tym całym harmidrze jest przynajmniej jakiś symultaniczny riff, no i jest grubiej. Jak mam ochotę posłuchać takich rzeczy, to po prostu słucham, i nie łączę tego z jazzem, który od samego początku był dla mnie magią właśnie ze względu na ten cały „kosmos” połączeń harmonii, melodyki i rytmu.

Free jazzu nie lubisz, ale z pewnością brałeś udział w niejednym frikowym jam session.

Były czasy, że brałem udział w różnych sytuacjach... to prawda, o trzeciej nad ranem na mocnej bombie podczas jazz sessions tylko fryta zostawała do grania [śmiech]. Lecz na poważnie, to nie jest tak, że nie jestem wrażliwy na

abstrakcję, rykoszet itd. Po prostu nie każdy rodzaj abstrakcji mnie przekonuje. Czasami czuję, że z niektórymi muzykami można odlecieć i wtedy why not. Moje odczucia podyktowane są moimi upodobaniami, gustem, czyli tym, jakiej muzyki słuchałem, kogo w życiu spotkałem. Słuchając fryty Coltrane’a, Garbarka z Jarrettem, Dolphy’ego czy Coleman’a, i pewnie paru innych, miałem zawsze wrażenie, że w tej przypadkowości jest jakaś głębia. Nie tylko zawoalowany, skomplikowany kod wymykający się racjonalnemu postrzeganiu, ale jakieś takie człowieczeństwo, taki szczyt możliwości, no i energia przede wszystkim. Więc sam rozumiesz, że free w takim, czyli moim rozumieniu to wolność, wybór, a jak ktoś gra od czapy, bo nic innego nie umie zagrać, to co to za wolność.

Masz tytuł doktora. Temat pracy doktorskiej: *Oblicze współczesnej trąbki jazzowej w kontekście autorskiej twórczości Jerzego Małka*. Jakie jest w takim razie oblicze współczesnej trąbki?

Oblicze współczesnej trąbki w kontekście mojej twórczości jest obliczem formy, a nie abstrakcji. Trębacz – także ci młodzi – którzy mi się podobają, wydają się być bardzo wrażliwi na współczesną kulturę i historię muzyki jednocześnie. Nie ma dla nich ograniczeń, nie są wąsko wyspecjalizowani, słuchać w ich muzyce wszystko, Wśród nich cenię Marquisa Hilla, Ambrose’a Akinmusire’a,

Miałem to niewątpliwe szczęście, mogąc już na starcie grać ze starszymi muzykami – legendami

Jasona Palmera, Theo Crokera, Christiana Scotta, Avishaia Cohena i jeszcze paru innych. A także starsze pokolenia – kiedyś dużo słuchałem Wallace’a Roneya, Woody’ego Shawa czy Roya Hargrove’a, a już nie wspomnę o mistrzach trąbki złotej ery jazzu lat 40., 50., 60. z Milesem na czele. Uwielbiam te stare style i głęboko się nimi inspiruję, cały czas wynajdując w nich jakieś nowości.

Żyjemy w czasach hybrydy – łączenia jazzu z różnymi stylistykami i trębacz, szczególnie ci z dobrze opanowanym instrumentem i wiedzą muzyczną, mogą to wszystko próbować robić. Ci, którzy nie mają tej świadomości i umiejętności, mogą co najwyżej grać na trąbce tryle i glisy. Świadomość, wiedza

i wrażliwość są dla mnie synonimem współczesnego artysty. Taki artysta idzie zawsze do przodu, bo choć wszystko teoretycznie już było, jednak praktycznie można pokazać to w inny sposób.

Pozostając na polu naukowym – jakie metody nauczania stosuje doktor Małek?

Celem moich metod nauczania jest kreacja rzeczy niestandardowych, odzwierciedlających osobowość poszczególnych muzyków. Nie uczę schematycznie. Staram się ukazać chłopakom sedno improwizacji, wykreowania w rytmie jakiejś formy narracji, która ma sens i jest adekwatna do kontekstu harmonii. Parafrazując: uczyć pływać, a nie podawać koło ratunkowe. Paradoksalnie duże znaczenie ma dla mnie także pokazywanie od kuchni stylów gry poszczególnych trębaczy z poprzednich dekad. Ponadto warsztat i jeszcze raz warsztat, żeby instrument nie przeszkadzał w grze. A więc granie także klasyki.

Mówisz tu o chłopakach, nie ma kobiet?

Są i to świetne. Moją wychowanką jest chociażby Kaya Meller, która teraz mieszka w Austrii, ma swój zespół i dobrze sobie radzi, czy też Agata Ławicka, udzielająca się w różnych projektach...



fot. Piotr Fagasiewicz

Już na koniec chciałbym zapytać o Marka Dyjaka...

A po co Dyjak? Daj spokój z Dyjakiem, to pismo jazzowe [śmiech].

Czekaj, czekaj, bo ja właśnie w kontekście jazzowym chciałem zapytać. Dwa lata temu, przy okazji koncertu promującego *Black Sheep*, usłyszałem rozmowę dwóch kobiet – i okazało się, że przyszły na twój koncert, bo kilka miesięcy wcześniej usłyszały jak grasz u boku Dyjaka. I im się spodobało. Chciałbym zatem zapytać, czy znane są ci przypadki, że „jazzowego Małka” ludzie poznają właśnie przez Dyjaka?

Oczywiście, jest to całkiem spore grono ludzi. Nie każdy ma ochotę na jazz w naszym społeczeństwie, bo wielu kojarzy ten gatunek muzyczny z czymś zbyt wyrafinowanym. Dlatego inne źródła „reklamy” i docierania do ludzi ze swoją muzyką – szczególnie że mam w swoim dorobku kilka nagrań bardzo stylistycznie odmiennych – są wręcz bezcenne. Najwyraźniej słuchaczom innych stylistyk podoba się mój vibe i potem przechodzą na moje koncerty. ●



fot. Piotr Gruchała

RGG wymyka się ramom stylistycznym przypisywanym klasycznemu triu jazzowemu. Tworzący zespół **Łukasz Ojdana** (fortepian), **Maciej Garbowski** (kontrabas) i **Krzysztof Gradziuk** (perkusja) wolą określać swoją muzykę jako współczesną kameralistykę improwizowaną. Po albumie *Memento* opublikowanym w serii *Polish Jazz* zdecydowali się na wydanie własnym sumptem następnego swojego dzieła – *Mysterious Monuments On The Moon*, które ukazało się w 20-lecie działalności zespołu. Skład wzięła się taka decyzja? Czy ich dyskografią rządzi przypadek, czy odnaleźć tam można jakieś reguły? Między innymi o tym opowiadają po raz pierwszy razem w rozmowie dla JazzPRESSu.

Konsekwencja, nie przypadek



Aya Al Azab

Aya Al Azab: Miałam okazję przeprowadzić specjalny wywiad na 25-lecie istnienia Marcin Wasilewski Trio (JazzPRESS 12/2019), teraz spotykam się z wami z okazji wa-

szego 20-lecia. Często jesteście zastawiani z tym triem, ale oprócz instrumentarium, podobnego stażu, europejskiego uznania, współpracy z Tomaszem Stańką, więcej

podobieństw nie dostrzegam. Chyba nie przeszkadza wam to porównywanie?

Maciej Garbowski: Te porównania są dla nas neutralne. Z muzycznego punktu widzenia istnieją podobieństwa, tak jak powiedziałaś. Natomiast ludzie często traktują nas, muzyków jako grupę badawczą – na zasadzie słuchamy tria z fortepianem, więc poszukajmy innego podobnego składu. W niektórych przypadkach możliwe, że tym wspólnym punktem jest współpraca ze Stańką. Ale czy dla nas ma to jakieś znaczenie? Raczej nie.

Nie widzieliśmy się tam z naszą muzyką, z naszą wizją artystyczną, z naszym poczuciem estetyki. Nasze marzenie się spełniło, wydaliśmy płytę ze znaczkami Polish Jazz i idziemy dalej

Łukasz Ojdana: Ludzie uwielbiają klasyfikować i katalogować różne rzeczy, by było łatwiej zrozumieć pewne zjawiska i mieć punkt odniesienia. Moim zdaniem muzyka tego nie potrzebuje.

Często muzycy bronią swojej muzyki przed klasyfikowaniem – i oczywiście zgadzam się z tym, bo przesadne rozgraniczanie ni-

gdy nie jest korzystne dla sztuki. Z drugiej strony bez pewnego uporządkowania nie byłoby możliwe przekazywanie wiedzy. O czym dobrze wiesz, Krzysztofie, bo pracujesz jako wykładowca.

Krzysztof Gradziuk: Tak, masz rację, ludzie potrzebują potwierdzenia i tu jest problem. Dopiero, gdy muzyk znajdzie się w znanej wytwórni, wtedy mają gwarancję, że to jest świetne, bo często sami nie potrafią tego ocenić. Tak samo potrzebują coś nazwać. Jeśli nie potrafią czegoś nazwać, to są zagubieni. Często obserwuję zachowania niektórych dziennikarzy, którzy recenzują płyty, i gdy nie mogą porównać albumu z czymś, co już wcześniej słyszeli, to nagle pojawia się konsternacja, wręcz irytacja. Myślę, że tak trochę jest w przypadku naszego najnowszego albumu *Mysterious Monuments On*

The Moon, bo czytając różne opinie, mimo że w większości są one bardzo pozytywne, czuje się w niektórych zdaniach niepokój. Wynika on chyba z tego, że trudno jest odnieść muzykę z *Mysterious...* do czegoś, co kiedyś ci ludzie słyszeli. Tak jak na naszych wcześniejszych płytach można było odnaleźć jakieś podobieństwa czy odniesienia do twórczo-

ści innych wykonawców, tak w przypadku najnowszego albumu – muzyka na niej jest tajemnicą, tak jak tajemnicze są te monumenty na Księżycu.

Dobrze, że wspomniałeś o roli wytwórni. Jako RGG od początku swojej działalności cenicie sobie przede wszystkim niezależność i wolność twórczą. Czy stąd wzięła się decyzja o zakończeniu współpracy z Warner Music Polska i słynną serią *Polish Jazz*? Czy chodziło o to, że nie chcecie iść na żadne kompromisy, wydając płytę z okazji jubileuszu

20-lecia? Niezależność jest dla was najważniejsza w kontekście działań twórczych?

KG: Tak, oczywiście. Jeśli muzycy godzą się na takie sytuacje, w jakich my zostaliśmy postawieni, to uważam, że tracą czas. Zwłaszcza jazzowi wykonawcy, którzy tak mocno podkreślają, że jazz jest muzyką wolności i niezależności. W Warnerze zaraz po odejściu Piotra Kabaja – czyli ówczesnego dyrektora Warnera, który wskrzesił także serię *Polish Jazz* – zaczęły się dziać bardzo złe rzeczy. Nie chcemy mówić o szczegółach, ale brak kontaktu, traktowanie nas z pozycji wszechwiedzących – zwłaszcza przez osoby, zajmujące się aktualnie *Polish Jazz*, które nie są kompetentne. A na pewno nie są na tyle kompetentne, żeby naszą muzykę poddawać ocenie, czy nadaje się do wydania.

Niestety seria ta jest już mitem. Zresztą ludzie, którzy słuchają muzyki jazzowej – na serio słuchają, nie tylko jak Leszek Możdżer gra *Pszczółkę Maję* – wiedzą, że *Polish Jazz* to już nie jest ta seria, po którą sięgaliśmy kiedyś z podziwem i radością. Druga sprawa, uznaliśmy, że część wykonawców, którzy znaleźli się w tej serii, to nie jest towarzystwo dla nas. Nie jest to nic personalnego, po prostu nie widzieliśmy się tam z naszą muzyką, z naszą wizją artystyczną, z naszym poczuciem estetyki. Nasze marzenie się spełniło, wydaliśmy płytę ze znacznikiem *Polish Jazz* i idziemy dalej. Myślę, że nowa płyta jest przykładem tego, jak można faktycznie cenić sobie wolność, niezależność i wierzyć w to, co się robi.

Pytanie o niezależność wydaje mi się trochę absurdalne, zważywszy na fakt, że rozmawiam z muzykami jazzowymi, dla których przecież niezależ-

ność, niekomercyjność powinna być czymś oczywistym...

MG: Nie mam pewności, czy to nas dotyczy, czy jesteśmy w powszechnym rozumieniu muzykami jazzowymi... Nigdy do końca nie określaliśmy, czym jest nasza muzyka i w jaki sposób ją nazywać. Uważamy, że w tej chwili jedynym elementem definiowanym jako jazzowy w naszej muzyce jest im-

Główny element, który zawsze nam towarzyszy, to wolność i wierność własnym ideom – to jest tylko tyle i aż tyle

prowizacja. Natomiast z punktu widzenia kompozycji, a nawet sposobu kreacji improwizacji – nie pokrywa się z tym, co jest rozumiane jako jazz. Bo to, czym jest jazz w rozumieniu teoretycznym, definiuje sfera publicystyczna, czyli media, które nadają płytom gwiazdki, określają i wyznaczają, co jest jazzowe, a co nie. Nie interesuje nas to, bo robimy swoje. Główny element, który zawsze nam towarzyszy, to wolność i wierność własnym ideom – to jest tylko tyle i aż tyle.

Jeżeli mielibyśmy zdefiniować naszą muzykę, to chyba najbliższe jest nam do współczesnej kameralistyki improwizowanej. Kameralistyki, która polega przede wszystkim

na tym, że żaden z nas nie jest liderem, a to równocześnie wyłącza się z podstawowej definicji tak zwanej „jazzowej”. Wystarczy przyrzeć się najnowszej płycie, która jest aktualnie najważniejsza, tam określenie lidera nie jest oczywiste.

Podjęcie decyzji o zakończeniu współpracy z Warnerem udowodniło, jakie macie podejście do budowania tzw. kariery, osiągnięcie szybkiego głośnego sukcesu – wywołicie nie napierać na komercyjny sukces... Nie działacie nachalnie, nie narzucacie się.

MG: Nasz brak parcia wynika z tego, że w wypadku RGG to zawsze było coś osobistego. Przypominam sobie czas sprzed 13 lat: przygotowując się do kolejnej płyty, faktycznie ustaliliśmy terminy, cele, zadania, po czym spotkaliśmy się na próbie i po 15 minutach stwierdzaliśmy, że chyba pojawia się energia i trzeba wejść do studia. Wtedy – spontanicznie – powstał dwupłytowy album improwizowany *True Story – In Two Acts*. I to był jeden z tych impulsów, który dał początek świadomego dążenia, by kolejne wydawnictwa powstawały wtedy, kiedy pojawia się na nie przestrzeń i energia. Od tego momentu wszystko zaczęło się układać zupełnie naturalnie. A jak się zaczęło układać naturalnie, to kon-

sekwencją było, w ślad za rozwojem naszej świadomości, osobowości, także gruntowanie naszej pozycji na rynku muzycznym.

Idąc dalej, starając się rozwijać swój profesjonalizm, na pewnym etapie zmieniliśmy sposób myślenia – nie wychodzimy z założenia, że coś nam się „udało”, bo ta dwudziestoletnia historia pokazuje, że cokolwiek się wydarzyło, było konsekwencją świadomych lub nie, ale odpowiedzialnych decyzji, rozwoju osobistego w każdym zakresie. Ale nie w celu znajdowania się na billboardach czy na przystankach autobusowych, tylko żeby móc

fot. Kasia Stańczyk



w zgodzie ze sobą dalej realizować nasze artystyczne cele. To wszystko właśnie złożyło się w taką oto całość, która jest widoczna na płycie *Mysterious Monuments On The Moon*, która jest naszym samodzielnym dziełem. Więc to jest tylko kolejny element konsekwentnego działania zgodnie z naszymi wartościami.

Niezależnie od działania jako RGG jesteście jednak indywidualnościami artystycznymi. Na ile w takim razie dajecie sobie wolności, a na ile dopasowujecie się do siebie nawzajem?

ŁO: Powiem przewrotnie, gdybyśmy się nie dostosowywali, tobyśmy nie grali, a gdybyśmy się dostosowywali, to też byśmy nie grali.

Dlatego pytam o ten złoty środek.

ŁO: Trzeba się odpowiednio dobrać. RGG to trzech różnych facetów, którzy mają odmienne zdanie na temat pewnych spraw, a jednocześnie bardzo podobne podejście do wielu innych... Trzeba rozma-

wiać. W razie wątpliwości wyjaśnić sobie kłopotliwe kwestie... Naturalnie patrzymy w tym samym kierunku z artystycznego punktu widzenia. Pracujemy nad naszą pozamuzyczną relacją, rozwijając się przy tym indywidualnie.

Ale przecież ludzie się zmieniają. Jak to jest, że przez tyle lat, mimo zmian, wciąż się dogadujecie? Chcecie i wymagacie od siebie tego samego czy bardziej zaskakujecie się na scenie, bo przecież ten czynnik też jest istotny w improwizacji?

KG: Nie ukrywam, że się wzruszyłem, bo to jest moment, w którym te 20 lat przed oczami gdzieś przeżyka. Podstawą naszej działalności jest po prostu wzajemne zaufanie. To zaufanie – poza sceną i na



fot. Piotr Gruchala

scenie – mnie osobiście daje poczucie, że mam obok siebie wspaniałych ludzi, wspaniałych muzyków, z którymi mogę realizować swoje marzenia.

Kilka dni temu wstawiłem na swoim profilu zdjęcie mojego pierwszego zespołu, w jakim grałem, bo ktoś opublikował zdjęcie z 1995 roku sprzed klubu jazzowego Jazz Club Kosz. Na zdjęciu jestem z kolegami, z którymi założyłem pierwszy zespół. Kolega saksofonista Gerard Lebig podpisał: „To były najpiękniejsze czasy ever, byliśmy ra-

Pracujemy nad naszą pozamuzyczną relacją, rozwijając się przy tym indywidualnie

dykalnymi idealistami, którzy wierzyli, że muzyka zbawi świat”. Miałem nieodpartą chęć napisać mu: „Gerard, piszesz to w czasie przeszłym, a ja to nadal przeżywam, tylko z innymi ludźmi”. Aż mi się głos łamie, nie ukrywam...

Nawet po tylu latach wciąż czuję tę samą energię. Czuję się nadal radykalnym idealistą, ponieważ realizuję swoje marzenie z dzieciństwa, ale ze zdwojoną siłą. Idziemy bardzo powoli małymi kroczkami, ale cały czas się poruszamy. Dlatego ludzie czasami się zastanawiają, jak nasz zespół jest skonstruowany, skoro tyle lat trwa. My tylko ro-

bimy swoje, nie myśląc o tym, jak to dokładnie będzie, nie piszemy sobie scenariusza. To nie jest jakiś cel, który musimy osiągnąć, to jest droga. Aczkolwiek słyszałem, że nie droga jest ważna, a towarzystwo, więc może to jest siła tego zjawiska, jakim jest RGG.

MG: No tak, bo bez względu na to, jak prosta byłaby droga, istotne jest, z kim podążasz...

Macieju, w rozmowie dla JazzPRESSu (JazzPRESS 10/2014) mówiłeś, że tworząc kompozycje, potrzebujesz samotności, ciszy, gdzie nie ma miejsca na dialog. Zatem jak później tak intymne kompozycje potrafisz przełożyć na scenę, na której są twoi koledzy, czekający na muzyczną rozmowę?

MG: Wbrew pozorom to jest bardzo proste, bo nie ma możliwości na pewnym poziomie świadomości – choć go nie oceniam

– całkowitej separacji od doświadczenia zespołowego. To, co rozumiem przez tę samotność twórczą, w żaden sposób nie wyklucza wizji, w jaki sposób dany utwór zabrzmi w tym czy innym składzie. Podczas pierwszego spotkania z Łukaszem na Jazz Campingu Kalatówki, gdzie były wstępne próby nagrania albumu *Szymanowski*, postawiłem na pulpicie pianistycznym, przy którym Łukasz siedział, moje opracowania dwóch utworów i kiedy dźwięki zaczęły się wydobywać, to nie tylko usłyszałem dokładnie to, co napisałem, ale usłyszałem dużo więcej, niż się spodziewałem. Fakt, że w jego wykonaniu ta kompozycja zaczęła brzmieć pełniej, odcisnął naturalny ślad na tym, co robiłem dalej. Na tym etapie „twórczą samotność” rozumiem jako zbalansowanie między naszą współpracą w triu, czasem ekspresyjnie intensywnym,

spędzonym wspólnie scenie a komponowaniem w ciszy. To dla mnie dobry czas, w którym na chwilę mogę powrócić i uporządkować swoje myśli, które są w pozytywny sposób już „zainfekowane” tym, co się wydarzyło w triu.

Skoro wspomniałeś płytę Szymanowski, to muszę zapytać. Podobno Wulf Muller po wysłuchaniu albumu *One* był zainteresowany współpracą, natomiast gdy dostał następny wasz materiał z Szymanowskim, nie był już tak entuzjastyczny, bo muzyka nie była taka łatwa, jakiej się spodziewał. Tak więc dopiero kolejna wasza płyta *Aura* została zaakceptowana i wydana przez kierowaną przez Mullera Okeh Records. Mieliście z tyłu głowy podczas przygotowywania *Aury*, żeby zwolnić freejazzowe poszukiwania i się dostosować?

MG: Wręcz przeciwnie, to była inicjatywa Wulfa, od czasu do czasu odświeżał z nami kontakt z zapytaniem, czy są kolejne plany nagraniowe. Często pojawiają się pytania dotyczące zróżnicowania naszych poszczególnych wydawnictw. Niektórzy odbiorcy doszukują się pewnych analogii, skoro *Memento* było bardziej „piosenkowe”, to naturalnie *Mysterious Monuments On The Mo-*

on są bardziej improwizowane. Po całkowicie improwizowanym *True Story* pojawił się *One*... Można byłoby w jakiś sposób doszukiwać się strategii, ale musisz uwierzyć mi, że jej nie ma.

To jest kwestia, którą definiuję jako tęsknotę. Po nagraniu Szymanowskiego, materiału bardzo angażującego emocjonalnie, niezwykle nasyczonego neoromantyzmem, naturalną dla nas konsekwencją była – znowu dla zbalansowania – taka, a nie inna droga poszukiwań muzycznych. Choć niektórzy mogą doszukiwać się jakichś zależności – jedna płyta spo-

kojna, druga improwizacyjna – to jest wypadkowa niczego innego, jak konsekwencji tworzenia muzyki.

KG: Mogę dodać tylko, że my z Łukaszem nawet nie wiedzieliśmy, że Maciej wysłał kolejny materiał Wulfowi. Z wiadomości od Mullera po otrzymaniu materiału z Szymanowskiego nie wynikało, że muzyka jest za trudna, raczej problemem był sam tytuł – Wulf nie do końca akceptował inklinacje do muzyki klasycznej, choć przypuszczam, że gdybyśmy nie umieścili nazwiska Szymanowskiego na płycie, to pewnie nie wiedziałby, że to jest Szymanowski.

A co do płyty *Aura* – jeden z dziennikarzy opisując naszą płytę, co ciekawe, jeszcze przed jej ukazaniem się, po jednym z naszych kon-

Idziemy bardzo powoli małymi kroczkami, ale cały czas się poruszamy

certów powiedział, że to już nie jest RGG, to jest Warszawska Jesień. Na co ja mu napisałem, że to jest jedna z piękniejszych opinii na temat mojej muzyki, bo wolałbym, żeby ktoś mi powiedział, że jest to Warszawska Jesień aniżeli Count Basie.

Mówicie, że te prawidłowości w waszej dyskografii – prosta płyta, następnie eksperymentalna,

nie są efektem planu. Jasne, zostawmy domysły działań marketingowych, bo nie taka jest wasza strategia, ale jednak nie da się przejść obojętnie obok tak jasnej zależności i nie analizować jej. Był „tryptyk story”, *True Story* było jego zamknięciem, po nim ukazał się album *One* – czyli coś nowego. *Memento* był swego rodzaju złapaniem spokojnego oddechu po płytach z gośćmi. Po okresie dość freejazzowym był to album spójny, z dość określoną formą, w *Mysterious Monuments On The Moon* wróciliście do eksperymentu, do otwartej przestrzeni... Co więcej, płyta *One* ukazała się w 10-lecie, *Mysterious* w 20-lecie – dostrzegam tu pewien wzorzec w sposobie prowadzenia sinusoidy: płyta podsumowująca – po niej płyta nowość. *Memento* też było jakimś zamknięciem trzech lat doświadczeń. Zatem *Mysterious Monuments On The Moon* to kolejny *One* – kolejny pierwszy odcinek nowego etapu?

ŁO: Każda płyta jest otwarciem kolejnego etapu i zarazem podsumowaniem dotychczasowych doświadczeń, aktywności i indywidualnej pracy twórczej.

Ale czasami jest zamknięciem.

KG: *Mysterious Monuments On The Moon* jest równocześnie kontynuacją i otwarciem. Uwolnieniem się

od czegoś, także dosłownie mówiąc, od Warnera, ale i od grania koncertów z kompozycjami i przejściem w kolektywną improwizację. Kontynuacja, bo zanim Warner otrzymał materiał z *Mysterious*, to chcieliśmy wydać 45-minutowy improwizowany set i Warner się na niego nie zgodził. Powiedzieliśmy Warnerowi, że nagramy drugi materiał, ale on się nie będzie niczym różnił od tego pierwszego. Tyle że będzie nagrany w studiu, a nie będzie nagraniem live. I już wtedy, wychodząc z biura Warner Music Polska, wiedzieliśmy, że to jest koniec naszej współpracy z nimi.

Powiem więcej, ten 45-minutowy improwizowany set w przyszłym roku i tak się ukaże w formie płyty, a oprócz tego wydamy koncertowy album z gośćmi, z którymi – jak mamy w zwyczaju – wcześniej nie graliśmy. Był to wspaniały improwizowany set, który odbył się w ramach ubiegłorocznego festiwalu *Ad Libitum*. Dlatego trudno mi jest powiedzieć, czy *Mysterious* jest nowym rozdziałem, czy jednak nie jest akurat czymś, w czym czujemy się najlepiej, czyli w kreowaniu muzyki w stu procentach na scenie.

Czyli na 20-lecie nie nagraliście podsumowania, nie zbudowaliście sobie pomnika osiągnięć, a zrobiliście kolejny krok na przód – tak bardzo w stylu RGG – które z założenia jest triem nieprzerwanie poszukującym i rozwijającym się?

KG: Wystarczy posłuchać płyt zespołów, które takie pomniki stawiają. Można łatwo wyciągnąć wnioski, w którym kierunku oni poszli – czy w przód, czy w tył. Albo czy może stoją w miejscu, mimo że nadal robią to dobrze. To nie jest założenie, że musimy coś robić, to znowu dzieje się naturalnie, z wewnętrznej potrzeby poszukiwania, tylko wtedy mamy wrażenie, że życie jest ciekawe. Ta ciekawość poznawania świata, tak samo



ciekawość poznawania różnych obszarów muzycznych dla nas jest ważna, a to, że akurat dobraliśmy się we trzech i tak samo patrzymy, to jest największe szczęście, jakie się może trafić człowiekowi. Nie musimy się do czegoś przekonywać. My się informujemy, nie musimy sobie niczego tłumaczyć, wyjaśniać.

Znowu wróć do relacji, o których dziś przede wszystkim rozmawiamy, jak jest chwila na podjęcie jakiejś decyzji, to nie muszę dzwonić do Łukasza i Macieja, bo doskonale wiem, co oni o tym sądzą, i odwrotnie, oni wiedzą, jakie jest moje zdanie na dany temat.

To jest ogromne szczęście i wygoda, tym bardziej kiedy tworzy się muzykę...

ŁO: Tak jak mówisz, przyjemnie i miło jest mieć możliwość zajmowania się zawodowo dziedziną, która jest równocześnie twoją wielką pasją.

KG: A wychodzenie poza strefę komfortu to jest coś najpiękniejszego w muzyce.

ŁO: Patrząc na największe nazwiska jazzowe, można wnioskować, że robili to bardzo często. Miles Davis ewoluował, prowokując przy okazji powstanie nowych kierunków dla siebie i innych...

I wtedy krytycy pisali, że to już nie jest Miles Davis i stawiali przy jego nazwisku krzyżyk...

ŁO: John Coltrane za swój album *Meditations* od krytyków otrzymał najniższą możliwą notę...

W takim razie mogę wam tylko życzyć, by wam stawiali te krzyżyki przy nazwiskach, by mówili, że to już nie jest RGG, i dawali jedną gwiazdkę w recenzjach, bo może to jest znak jakości...

MG: Tylko nasuwa się problem, czy to jest problem [śmiech].

Problem odbiorców. Wracamy do początku naszej rozmowy...

KG: Od momentu, gdy znów jesteśmy niezależni, wydarzyło się

dwa razy więcej rzeczy niż za czasów wielkiej wytwórni, a mamy dopiero kilka tygodni od premiery płyty. Jesteśmy w każdej gazecie, radiu, pojawiają się pozytywne recenzje, sprzedaż też idzie bardzo dobrze. Trzydniowa rezydencja w klubie Jassmine pokazała nam, że jednak nie ma czegoś takiego jak muzyka trudna i łatwa, jeśli jesteś prawdziwy na scenie, to ludzie to czują, doceniają to.

Nie ma czegoś takiego jak muzyka trudna i łatwa, jeśli jesteś prawdziwy na scenie, to ludzie to czują, doceniają to

Czyli na razie nie zamierzacie wiązać się z żadną wytwórnią, skoro niezależność wam służy?

KG: Nasza trójka z managerem tworzy zgrany zespół, dogadujemy się, więc nie chcemy na razie tego zmieniać. Oczywiście nie mówimy kategorię nie. Na razie bardzo dobrze funkcjonujemy na własnych zasadach. Jesteśmy decyzyjni we wszystkim, nikt nam w tym nie przeszkadza, nie musimy nikogo prosić, pytać o pozwolenie czy licencję. My decydujemy, ponieważ to jest nasza twórczość, nasza muzyka. Nie wyobrażam sobie, że ktoś decyduje za mnie, bo to

ja od szóstego roku życia gram na instrumencie, a nie ten ktoś.

Doświadczenie z Warnerem chyba pokazało – wam może, mnie na pewno – jaki jest stan rynku muzycznego...

KG: Wystarczy spojrzeć, ilu wykonawców odeszło z wytwórni, chociażby ECM, i zaczęło wydawać niezależnie lub poszło do małych wydawców. I to są duże nazwiska. Nie wiem, jaki był główny powód, ale mogę się tylko domyślać, skoro zrezygnowali z tak renomowanej marki. Ale co to dla

mnie zmienia jako słuchacza? Czy Chris Potter wydał z ramienia ECM czy Edition Records, czy niezależnie? Dla mnie to wciąż doskonały saksofonista. Nie potrzebuję żadnych naklejek, żeby wiedzieć, że on jest dobrym muzykiem.

Ale wy i inni doświadczeni wykonawcy możecie sobie na to pozwolić – na taką niezależność – a dla młodych taka naklejka jest kluczowa, żeby pokazać swoją muzykę.

KG: Ale my też kiedyś zaczynaliśmy. Moi uczniowie często mówią: „Panu to tak łatwo powiedzieć, bo pan jest już na takim etapie...”. Zawsze im odpowiadam: „Kiedyś byłem na takim etapie jak wy”. To nie jest tak, że nagle się urodziłem 42-letnim Gradziukiem i już miałem 20-letnie RGG, tylko tak samo zaczynałem, tak samo jeździłem z Maciejem polonezem do Łodzi za przysłowiową stówkę bez zwrotów kosztów podróży, z bębnami i kontrabasem. I tak samo musiałem to robić, to znaczy nie musiałem, ale to robiłem. To jest konsekwencja działania. To jest cierpliwość, praca, wiara w siebie i spotkanie odpowiednich ludzi. ●

Po co żyjemy?

Gabriela Kurylewicz



Muszę opowiedzieć to, co od bardzo dawna powiedzieć chciałam. A może lepiej nie powiedzieć nic? Nic jest przecież łatwiejsze i poczynniejsze od czegoś. Nic jako nic zupełnie, wynikające ze wstrętu do słów i rozmów z ludźmi zamilknięcie całkowite lub nic jako brak, umniejszenie, uśrednienie, ułatwienie, przystępna redukcja, upraszczająca i kłamliwa aranżacja, tak miła dla wielu zadowolonych z siebie ignorantów. Urok jednej i drugiej nicości znali i wykorzystywali zręcznie sofisci, Protagoras, Gorgiasz, Lizjasz. Znał go Sokrates, który choć za sofistę był uważany, sofistów nie lubił szczerze i przeciwstawiał się im całą swoją i Platona filozofią.

Nie mówić nic to zrezygnować z mówienia i myślenia, a także czucia. Jest to mizologia, choroba duszy, która dotyka ludzi wrażliwych i pozbawionych sił, coś, czego Sokrates obawiał się najbardziej. Niemówienie może oznaczać również takie mówienie, żeby nie powiedzieć prawdy, której znać się nie chce i poznać nie próbuje. To także choroba duszy, dość powszechna u ludzi i promowana przez media od początku ich funkcjonowania, a więc, zdaniem Platona, od wynalezienia pisma.

Platon naturalnie nie był wrogiem pisarstwa, starał się tylko poważnie traktować przestrołę Sokratesa, by sztuka pisania służyła sztuce myślenia, a ta, by – mimo wszystkich trudności – wynikała bezpośrednio z ukochania prawdy. Bo prawda jest, istnieje, bardziej, niż masie ignorantów może się wydawać, i znacznie ciekawiej, niż przebiegłym sofistom opłaca się wmawiać swoim klientom.

Pisanie może sprzyjać myśleniu, a myślenie prowadzić do piękna prawdy istniejącej pod warunkiem, że się przyjmie, że dusza jako zasada życia nie może być śmiertelna. W *Fedonie* Platona (fr. 72e-73a) Sokrates rozmawiając ze swoimi uczniami, Kebesem i Simiaszem, przyznaje, że nie jest oszustwem zgoda na to, że istnieje życie dłuższe niż śmierć i że są dusze zmarłych, przy czym lepszym z nich jest lepiej, a gorszym gorzej.

Co więcej, całe nasze uczenie się jest przypominaniem sobie pojęć, zasad, bytów matematycznych, idei, które dusza człowieka jednostkowego zna, bo poznała dużo wcześniej niż w tutejszym, doczesnym, empirycznym życiu ziemskim. Prawdziwe poznanie jest osiągnięciem myślą rzeczywistości

duchowej, a jest możliwe dlatego, że prawda źródłowa, idea prawdy istnieje.

Droga do prawdy jest tak złożona jak droga do piękna, choć samo piękno i sama prawda, jako duchowe rzeczy, idee, są zachwycająco proste. W tymże *Fedonie* (fr. 85c-d) Simiasz prowokuje do myślenia swojego kolegę Kebesa i nauczyciela Sokratesa jednymi z najpiękniejszych słów w całej filozofii: „Zdaje mi się, Sokratesie, być może, tak samo jak i tobie, że o nieśmiertelności duszy wiedzieć coś jasnego w obecnym życiu albo w ogóle nie można, albo niezmiernie trudno. A cokolwiek się o tym mówi, trzeba rozważać krytycznie, z całą energią rozpatrywać i próbować przemyśleć dokąd tylko wystarczy człowiekowi sił. W tych sprawach przecież trzeba do jednego dojść: albo się dowiedzieć, jak to jest, albo wpaść na to, albo, jeśli to niemożliwe, przyjąć z tego, co ludzie o tym mówią, to, co najlepsze i co najtrudniej wywrócić, i na tym płynąć jak na desce; może się i tak życie przepłynie, jeśli kogoś nie stać na bezpieczniejszy i mocniejszy statek, względnie jakąś boską myśl”.

Nieśmiertelność duszy nie jest do poznania z obserwacji życia empirycznego, z wrażeń i mniemań, bo życie na tym poziomie jest zbyt chaotyczne. Nieśmiertelność duszy poznać można tylko szukając

piękna, prawdziwego piękna, ucząc się matematyki, muzyki, poezji, filozofii, ucząc się i rozmawiając o tym z drugim, bliskim człowiekiem. „Kogoś musisz mieć, głupstwa, głupstwa pleść” – śpiewała moja Mama Wanda Warska. „Trzeba sobie coś powiedzieć” – mówił mój Tata Andrzej Kurylewicz. W domu naszym na Żoliborzu i w naszej Piwnicy na Rynku Starego Miasta, też w domu, i w chatce naszej w Karwi podobnie, mieliśmy dla siebie dużo czasu, pies słuchał, a my rozmawialiśmy o ważnych, fascynujących rzeczach, o muzyce, poezji, morzu, niebie i o najważniejszym – pięknie. Sztuka przecież, jak całe nasze myślenie, jest, powinna być rozmową. ●

Gabriela Kurylewicz **Ziarenko piasku**

Gdy stoję na plaży, nad otwartym morzem, niebo jest bardzo blisko.

Gdy siadam na piasku, w słońcu, niebo dotyka mi czapki.

Siadasz koło mnie i wylatujemy w przestworza niestrudzonej myśli.

Chyba że ziarenko piasku wpadnie do oka któremuś z nas.

Wtedy myśl wyhamowuje, oddalają się przestworza i jest oko i ziarenko piasku.

Wiersz z tomu Gabrieli Kurylewicz *Wydłużyć horyzont*, Kraków 1997. Copyright Gabriela Kurylewicz & Fundacja Forma.

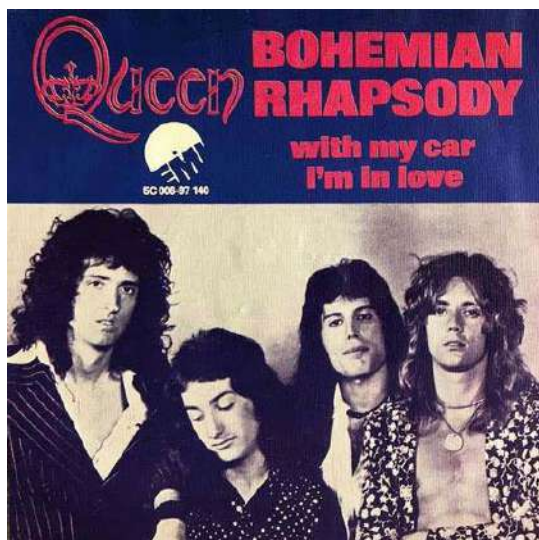
Muzyka (nie) do słuchania?

Piotr Rytowski



„Zimy so zimne, lata gorące. W rzece so ryby. W lesie brzozy. Słońce wschodzi i zachodzi”. Gdyby Kaziuk, bohater *Konopielki* Edwarda Redlińskiego, miał w podobny, właściwy sobie sposób opisać nie otaczający go świat, ale (czysto hipotetycznie) świat sztuki, powiedziałby zapewne: książki się czyta, obrazy się ogląda, muzyki się słucha. Na pierwszy rzut oka to prawdy tak elementarne, jak te dotyczące przyrody. W 1973 roku, kiedy została napisana powieść, rzeczywiście zimy były jeszcze mroźne, a lata upalne, ale zagadnienie „muzyki do słuchania” nie było już tak oczywiste.

Komu z nas nie zdarzyło się kupić płyty pod wrażeniem rewelacyjnego koncertu i po jej przesłuchaniu poczuć kompletne rozczarowanie?



Czy muzycy na płycie zagraли gorzej? Czy rzeczywiście nasz sprzęt audio brzmi tak słabo w porównaniu z nagłośnieniem na koncercie? A może jednak różnica tkwi w tym, że płyty „tylko słuchamy”, a koncert także oglądamy, a przede wszystkim przeżywamy – jesteśmy jego częścią. Zdaję sobie sprawę, że tego typu rozważania trącą banałem, ale kryje się za nimi wiele istotnych zagadnień związanych z percepcją muzyki, które przybierają na znaczeniu szczególnie dziś, kiedy elementy wizualne i performatywne coraz częściej stają się integralną częścią utworu muzycznego, a nawet mogą go zdominować. Historycznie rzecz biorąc, przeznaczeniem muzyki bardzo długo nie było jej słuchanie. Towarzyszyła obrzędowi, była elementem komunikacji, misterium religijnych, stanowiła oprawę dworskich spotkań. Dopiero bardzo niedawno, bo w końcu XIX wieku, kiedy karierę zaczęły robić płyty gramofonowe, a potem radio, ludzie doświadczyli muzyki „wyłącznie do słuchania” – niepołączonej z innymi bodźcami zmysłowymi. Czy odbiór muzyki poszedł w tę właśnie stronę? Patrząc na dzisiejszą popularność serwisów streamin-

gowych oraz muzycznych rozgłośni działających w eterze i internecie, na tłumy młodych (i nie tylko) ludzi poruszających się po mieście ze słuchawkami w uszach, mogliśmy potwierdzić: „tak – dziś muzyki się przede wszystkim słucha”. Jednak wystarczy spojrzeć na liczbę odsłon popularnych wykonawców na YouTube, a pojawiają się wątpliwości. Jednak muzykę lubimy także oglądać...

Wbrew pozorom ta forma odbioru muzyki jest niemal równie stara jak słuchanie. Oczywiście na początku nie była tak popularna, ale pierwszy „teledysk” został nakręcony w studiu Thomasa Edisona w 1895 roku. W krótkim filmie William Dickson gra na skrzypcach muzykę z popularnej operetki, a obok niego tańczą dwaj mężczyźni. Ścieżka dźwiękowa została nagrana osobno – na woskowym cylindrze, ale już wkrótce łączenie muzyki z obrazem stało się bardzo popularne, a jazz odegrał w tym procesie niebagatelną rolę. Za pierwszy pełnometrażowy film dźwiękowy w historii kina uważa się obraz *Śpiewak jazzbandu* (*The Jazz Singer*) – amerykański film muzyczny w reżyserii Alana Croslanda, którego premiera odbyła się 6 października 1927 roku.

W latach czterdziestych zadebiutowały zwiastuny dzisiejszych teledysków – trzyminutowe filmy przedstawiające występy muzycz-

ne i taneczne, przeznaczone do wyświetlania na podobnych do szafy grającej maszynach projekcyjnych w barach i restauracjach. Pojawiali się w nich śpiewacy jazzowi, swingujący tancerze i komicy. Artyści wczesnego okresu rock and rolla mieli już pełną świadomość, jak ważne w ich muzyce są aspekty wizualne i potrafili z tej wiedzy korzystać. Jak potoczyłaby się kariera Presleya, gdyby nie jego słynne wystąpienie w programie telewizyjnym Milton Berle Show, kiedy widzowie po raz pierwszy zobaczyli ten słynny ruch bioder?

Siłę obrazu oraz jego możliwości kreacyjne, wykraczające daleko poza „występy przed kamerą”, doskonale wykorzystywali już The Beatles. Za pierwszy wideoklip we współczesnym rozumieniu uznaje się jednak teledysk zespołu Queen *Bohemian Rhapsody* z 1975 roku. Został on wyemitowany w popularnym programie BBC Top of the Pops, zamiast występu zespołu w studiu telewizyjnym (do czego program przyzwyczaił widzów). Po telewizyjnej premierze utwór przez dziewięć tygodni utrzymywał się w pierwszej piątce brytyjskich singli.

Potrzeba było jeszcze sześciu lat, aby wideo zrewolucjonizowało rynek muzyczny. Stało się to za sprawą debiutującej w 1981 roku MTV, w której pierwszy wyemitowany na antenie klip nosił symptomatyczny tytuł *Video Killed the Radio Star*. Dominacja obrazu w odbiorze muzyki spowodowała dynamiczny rozwój teledysków, z których wiele można traktować jako małe dzieła sztuki filmowej, ale doprowadziła też do takich kuriozów, jak chociażby duet Milli Vanilli, który miał wyłącznie dobrze wyglądać na ekranie – muzykę wykonywali za nich wynajęci sidemani.

Jednak muzyczne telewizje czy klipy z niebotycznymi budżetami to domena takich gatunków muzycznych jak pop, rock i hip-hop – a więc masowego rynku, za którym stoją duże pieniądze. Kiedy w grę wchodzi jazz, muzyka impro-

wizowana czy współczesna, myślimy zupełnie innymi kategoriami. Nie oznacza to jednak, że pytanie o to, na ile bodźce „pozadźwiękowe” są istotne w ich obiorze, staje się mniej istotne. Dobrym przykładem może być opisywany przeze mnie w tej rubryce (JazzPRESS 10/2018) wykonany podczas szwajcarskiego festiwalu Neue Musik Rümelingen utwór Petera Ablingera *Nicht-Westliches Hören* (Nie-zachodnie słuchanie), w którym jedynym, ledwie słyszalnym dźwiękiem był delikatny wiatr na góskim stoku, gdzie wydarzenie się odbywało. Konceptem kompozytora były okoliczności, w jakich słuchacze mogli delektować się ciszą – białe namioty, bliskowschodnie dywany, miętowa herbata... – utwór działał więc na wszystkie zmysły i jestem przekonany, że pozostawił w świadomości odbiorców trwałe ślad.

W takich przypadkach często pojawia się jednak w mojej głowie pytanie... czy to jeszcze jest muzyka? Skoro autorem jest jeden z największych europejskich kompozytorów muzyki współczesnej, nie powinniśmy mieć wątpliwości, ale z drugiej strony dzisiejszy interdyscyplinarny rozwój sztuki często nie pozwala na określenie „wiodącej klasyfikacji” dzieła. Dlaczego wybitny kompozytor nie może stworzyć świetnego performansu, a jeśli go stworzy, to czy musimy to nazywać utworem muzycznym?

A może nadeszły czasy, kiedy nie powinniśmy się już nad tym zastanawiać. Tak jak coraz częściej tracą dziś sens podziały gatunkowe czy stylistyczne w muzyce, tak może zacierają się granice pomiędzy różnymi zjawiskami kultury, sztuki. Jedno jest pewne – bywalcy festiwali takich jak Warszawska Jesień, Ad Libitum, Sanatorium Dźwięku, Avant Art i wielu innych doskonale widzą, że muzykę można dziś odbierać wszystkimi zmysłami.

Wielu osobom wspomniany utwór Ablingera, może wydawać się wzbogaconą o różne bodźce zmysłowe wersją ikonicznego dzieła muzyki współczesnej

– 4'33" Johna Cage'a – w końcu obaj kompozytorzy zaprezentowali... ciszę. W dodatku sceniczne wykonania utworu Cage'a także mogą kojarzyć się z sytuacją performatywną – solista bądź zespół wychodzą na scenę, zajmują miejsca przy instrumentach, przygotowują się do gry i pozostają w ciszy przez cztery i pół minuty. Jednak u Ablingera kluczowe było uczestnictwo w pewnej sytuacji, a utwór Cage'a wbrew pozorom przeznaczony jest ewidentnie do słuchania. Cage udowodnił nim tezę, że „cisza nie istnieje – wszystko jest muzyką”. Nawet jeśli wysłuchamy jego nagrania (a więc „pustej ścieżki”) na świetnym sprzęcie (brak szumów i zakłóceń) w dźwiękoszczelnym pomieszczeniu, to usłyszymy dźwięki, rytmy naszego organizmu – zawsze coś nam „zagra”.

I tak od całego bogactwa bodźców towarzyszących odbiorowi muzyki dochodzimy do muzyki odbieranej w zasadzie... bez bodźców. Co ciekawe, nie jest to koncepcja wywodząca się z XX-wiecznej awangardy, ale odkryta już w czasach Konfucjusza. Dalekowschodnia daoistyczna koncepcja „muzyki bez dźwięku” zakładała, że tak jak najwyższą formą umysłu jest umysł oczyszczony ze wszystkiego, co zbędne, tak muzyka osiąga swój najwyższy poziom, kiedy nie posiada reprezentacji fizycznej – nie brzmi. Filozofowie nazywali to Wielkim Dźwiękiem.

ZAPRENUMERUJ

jazz forum



**NAJSTARSZY
I NAJBARDZIEJ PRESTIŻOWY
MAGAZYN JAZZOWY W POLSCE**

Sylwetki wybitnych muzyków, wywiady,
recenzje płyt, relacje z festiwalu.

8 numerów w roku, w każdym specjalna płyta
kompaktowa (tylko dla prenumeratorów).

Prenumerata roczna (8 numerów) - 150 zł
Prenumerata półroczna (4 numery) - 75 zł

Jazz Forum, ul. Hoża 35 lok. 24, skr. poczt. 2, 00-963 Warszawa 81
tel. 22 621 94 51, jazzforum@jazzforum.com.pl
www.jazzforum.com.pl, www.polishjazzarch.com



Podczas medytacji wykorzystywali oni często instrument gǔqín, który w chińskiej tradycji pomagał w oczyszczaniu umysłu. Praktykujący na nim myśliciele używali strun z gotowanego jedwabiu, które wydawały niezmiernie delikatne dźwięki. Z czasem mistrzowie w ogóle przestali zakładać struny...

Skoro mowa o „muzyce bez muzyki”, to na koniec jeszcze jeden, bez wątpienia radykalny i jednocześnie zarezerwowany dla nielicznych, sposób odbioru dzieła muzycznego. Kiedy Henryk Mikołaj Górecki dostawał partytury i nagrania utworów od młodych kompozytorów, z prośbą o opinię, na ogół nagrań nawet nie rozpakowywał – skupiał się wyłącznie na nutach jako jedynej „czystej” formie istnienia muzyki. Formie nieskażonej ingerencją dyrygenta, interpretacją muzyków, brzmieniem nagrania.

Jak widać, percepcja muzyki może być zjawiskiem niezwykle złożonym. Artyści decydują, jakie bodźce – te dźwiękowe i te zupełnie z dźwiękiem niezwiązane – powinni zaoferować odbiorcom, aby przekazać jak najpełniej swoją sztukę, a my odbiorcy musimy zdecydować, co w odbiorze muzyki nam pomaga, a co przeszkadza. Nie zawsze te wizje się spotykają. Cóż, nie pozostaje nam nic innego, jak kierować się w swoich artystycznych wyborach innym cytatem z Kono-pielki: „Nie to dobre, co dobre, ale to, co polubisz”. ●



Literatura
w radiojazz.fm

SŁUCHAJ

www.radiojazz.fm/player

PODCASTY Z AUDYCJI

archiwum.radiojazz.fm

● CzytamJAZZ

poniedziałki godz. 10:00
zaprasza Rafał Garszczyński

● Literackie Biuro Podróży

środy godz. 10:00
zaprasza Krzysztof Komorek

● Mischmasz Małgośki Kron

piątki godz. 11:00
zaprasza Małgorzata Kron

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury, Dziedzictwa Narodowego i Sportu
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury



**Ministerstwo
Kultury
Dziedzictwa
Narodowego
i Sportu.**

Młodzieńcza energia

Rafał Garszczyński

fot. Rafał Garszczyński



Freddie Hubbard – The Artistry Of Freddie Hubbard

Impulse!, 1963

Większą część doskonałej dyskografii Freddie Hubbarda znajdziecie w katalogu Blue Note z pierwszej połowy lat sześćdziesiątych i Atlantiku z drugiej połowy tej najlepszej dla niego dekady. Pomiedzy kilkunastoma wyśmienitymi płytami tych wytwórni znajdziecie dwie nagrane dla Impulse! – *The Body & The Soul* i *The Artistry Of Freddie Hubbard*. Debiut Hubbarda w Impulse!, czyli *The Artistry Of Freddie Hubbard*, to album, który jest nie tylko ważnym elementem w jego historii. To również jedno z nielicznych nagrań wybitnego i moim zdaniem niedocenianego saksofonisty Johna Gilmore'a, który przez „wieki całe” grał w zespołach Sun

Ra pod różnymi kosmicznymi nazwami, jednak w powodzi ekstrawaganckich często koncepcji ich lidera ginął gdzieś w tłumie dźwięków. U Hubbarda Gilmore dostał zdecydowanie więcej miejsca i tę okazję dobrze wykorzystał. Gdybyście poszukiwali innych ciekawych nagrań Gilmore'a, sięgnijcie po opisywany w Kanonie album *Blowing In From Chicago*, który nagrał wspólnie z Cliffordem Jordanem w 1957 roku, prawdopodobnie jedyny album w roli współlidera zespołu w swojej długiej karierze.

Dla Hubbarda nagranie *The Artistry Of Freddie Hubbard* było debiutem w nowej wytwórni. Album krytycy przyjęli dobrze, jednak po nagraniu kolejnej płyty, tym razem w dużym składzie (co pokazuje, że Impulse! wierzył w muzyka, dając mu większy niż zwykle budżet), Hubbard wrócił do Blue Note. Zresztą album *The Body & The Soul* moim zdaniem nie jest tak udany jak *The Artistry Of Freddie Hubbard*. Czasem więcej wcale nie oznacza lepiej. Zresztą zespół z Fullerem i Gilmorem miał jedną z najciekawszych sekcji z tych, w których liderem był Hubbard. Grywał w lepszym to-



warzystwie, ale nie był wtedy gospodarzem – jak choćby na pierwszych płytach Herbie Hancocka z Dexterem Gordonem i Georgem Colemanem czy u Johna Coltrane’a.

W czasie nagrywania *The Artistry Of Freddie Hubbard* Hubbard ciągle był jeszcze w składzie The Jazz Messengers Arta Blakeya. Tam z kolei w sekcji dęciaków nagrywał i koncertował z Wayne Shorterem i Curtisem Fullerem. Przypuszczam, że właśnie dlatego wybrał skład z puzonem i saksofonem tenorowym, zapraszając do studia Fullera i wspomnianego już Gilmore’a. Tommy Flanagan przypuszczalnie miał wtedy dyżur w studiu, bowiem w 1962 roku nagrał kilka innych płyt dla Impulse!, w tym z zespołem Colemana Hawkinsa.

Biorąc pod uwagę moment czasu nagrania, to przypuszczalnie pierwszy album, który można nazwać post-bopowym. W przypadku Freddie Hubbarda według mnie sprawdza się teoria, że im wcześniejszy album, tym ciekawsza muzyka. Młodzieńcza energia (ale również już wtedy doskonałe opanowanie techniczne instrumentu) wręcz rozsadza lidera, zamieniającego otwierający album klasyk z repertuaru orkiestry Ellingtona *Caravan* w pokaz możliwości swojej trąbki. Gilmore i Fuller nie pozostają w tyle. Podobnie skonstruowane jest *Summertime*. Album *The Artistry Of Freddie Hubbard* pokazuje wszystko, co w wielu 25 lat miał do zaoferowania Hubbard, a także co mógłby zagrać Gilmore, gdyby nie utknął na lata przy boku Sun Ra. ●

Kanon Jazzu

10 lat
radioJazz.fm

poniedziałek-piątek 14:45
zaprasza Rafał Garszczyński

Właściwy powrót Króla

Adam Tkaczyk

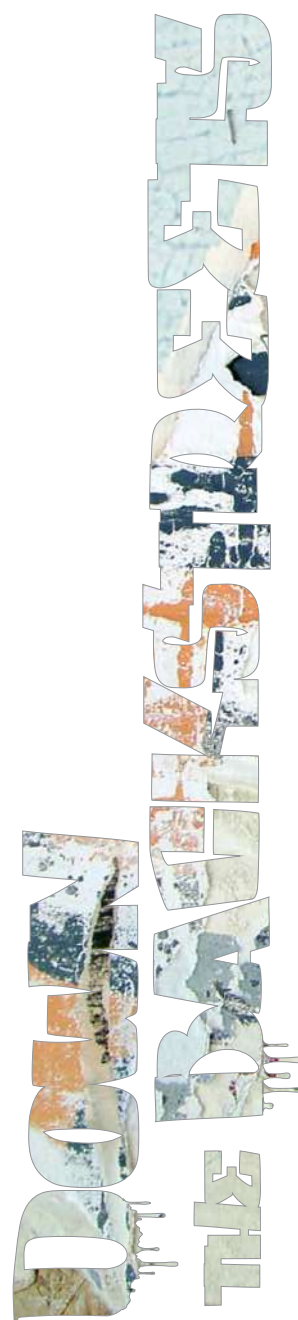


Jay-Z – American Gangster
Roc-A-Fella, 2007

Nie wiem, z czym środowisko jazzowe kojarzy Jaya-Z. Obawiam się, że dla niektórych, patrzących na „rapowców” z góry, może on być twarzą wszystkiego, co rzekomo złe w muzyce. Prawdopodobnie stanowi dla nich przykład komercyjnej, popowej zabaweczki, nagrywającej piosenki do MTV. Czuję się więc w obowiązku napisać tak jasno i jednoznacznie, jak tylko się da: Jay-Z jest MC o absolutnie elitarnym poziomie umiejętności, niepodważalnym katalogu i wielkich zasługach dla kultury hip-hopowej. Nie bez powodu zalicza się go do najlepszych raperów w historii, a w wielu hip-hopowych zestawieniach zajmuje miejsce na samym szczycie. Nie bez powodu jest idolem kilku

generacji raperów i odbiorców muzyki. Miejmy jasność w tej kwestii. Od debiutanckiego albumu *Reasonable Doubt* w 1996 do *The Black Album* w 2003 roku Jay-Z wydawał nową płytę rok w rok, bez wyjątków. Nastąpiło więc pewnego rodzaju wypalenie i pomimo wielkiej formy twórczej artysta ogłosił *The Black Album* swoim finalnym albumem solowym. Zagrał historyczny koncert w Madison Square Garden (upamiętniony w filmie *Fade to Black*), przeszedł na twórczą emeryturę i skupił na zarządzaniu wytwórnią Def Jam, której prezesem został w 2004 roku. W tym czasie wydawał też poboczne projekty, takie jak *Collision Course* z Linkin Park czy *Unfinished Business* z R. Kellym (czego żałował wkrótce później, a dzisiaj zapewne jeszcze bardziej).

W 2006 roku ogłosił wielki powrót albumem *Kingdom Come*. Jego premiera została przyspieszona ze względu na problemy finansowe wytwórni Def Jam, czego efektem był produkt nie w pełni spełniający wielkie oczekiwania słuchaczy, spragnionych nowej muzyki od Jaya-Z. Ten głód wyraził się jednak w wynikach sprzedaży – 680 tysięcy egzemplarzy w pierwszym tygodniu. Tym niemniej średni



odbiór płyty wywołał dyskusje: czy Jay-Z się kończy? Czy nie czas zwrócić uwagę raczej w stronę aktualnych gwiazd, np. Lila Wayne'a, który w odniesieniu do rzekomej emerytury Jaya ogłosił się „best rapper alive, since the best rapper retired”.

Po *Kingdom Come* pierwszy raz od dłuższego czasu Jay-Z miał coś do udowodnienia. W 2007 roku został zaproszony na przedpremierowy pokaz filmu *American Gangster* Ridleya Scotta, w której główną rolę – heroinowego barona Franka Lucasa – brawurowo zagrał Denzel Washington. Obraz zainspirował go na tyle, że kolejne dwa tygodnie spędził w studiu, nagrywając większość albumu o tym samym tytule.

American Gangster jest powrotem do przestępczej przeszłości Jaya-Z. Nie jest tajemnicą, że przez wiele lat handlował narkotykami, co odbiło się na jego charakterze, relacjach oraz wydłużonej drodze do sukcesu w branży muzycznej. Traumę, wspomnienia, emocje, przeżytki konkretnych sytuacji i uczuć znajdujemy zarówno wprost w rapowanych wersach, jak również między wierszami – w pauzach, zawieszonych słowach i metaforach. Na *American Gangster* Jay-Z na nowo odkrywa zauroczenie słowami i uliczną poezją. Wiele zarapowanych przez niego linijek wybiega daleko poza gatunkowe standardy 2007 roku, miesza uliczny slang z wyszukаныmi metaforami lub redefiniuje powszechnie znane mądrości.

Kilka przykładów, żeby nie być gołosłownym: „Bad drug dealer or victim, I beg / What came first? Moving chickens or the egg? / This is why I be so fresh / I'm tryna beat life 'cause I can't cheat death” – *Pray*. „Stay outta trouble – Mama said as Mama sighed / Her fear, her youngest son be a victim of homicide / But I gotta get you outta here momma, or I'ma die / Inside / And either way, you lose me, Mama, so let loose of me” – *No Hook*. „Blame Reagan for making me into a monster / Blame Oliver North and Iran-Contra / I ran contraband that they sponsored / Before this rhyming stuff we was in concert” – *Blue Magic*.

Album, słuchany z należytą uwagą i szacunkiem, stanowi dla słuchacza zupełnie nowe doświadczenie, inne niż te, do których byliśmy przyzwyczajeni. Z tego powodu rapper zdjął go całkowicie ze sklepu iTunes, gdy Apple nie zgodziło się na zablokowanie możliwości ściągania pojedynczych utworów. Jayowi zależało, by w tym konkretnym wypadku wymóc na słuchaczach odsłuch dzieła w całości. Przestępcza kariera jest motywem przewodnim albumu, ale Jay trzyma się tego konceptu raczej luźno. Wyraźnie nakreśla drogę bohatera: od startu przez wzlot, szczyt po upadek, ale jest to jedynie szkielet albumu, a niemalże każdy utwór zbacza ze sztywnego kursu i dotyka wielu innych kwestii związanych z życiem, uczuciami i emocjami podmiotu lirycznego.

Właściwie *American Gangster* traktowałbym bardziej jako przestrożę przed niewłaściwymi wyborami życiowymi. O ile pojawiają się momenty celebracji sukcesu i pieniędzy – szczególnie *Roc Boys (And the Winner is)*, jeden z najlepszych singli 2007 roku – to zdecydowanie więcej jest wyrzutów sumienia, niepewności, goryczy, strachu i apatii. W późniejszych latach często odnosiłem wrażenie, że Jay-Z zbyt często włącza autopilota, jest znudzony rapowaniem, i pomimo że jego talent wystarczał na nagrywanie ponadprzeciętnych

zwrotek, to brakuje w nich iskry i inspiracji. Na *American Gangster* **chce mu się**. Zresztą zazwyczaj gdy z różnych powodów wraca do kryminalnej tematyki, brzmi jak nowo narodzony.

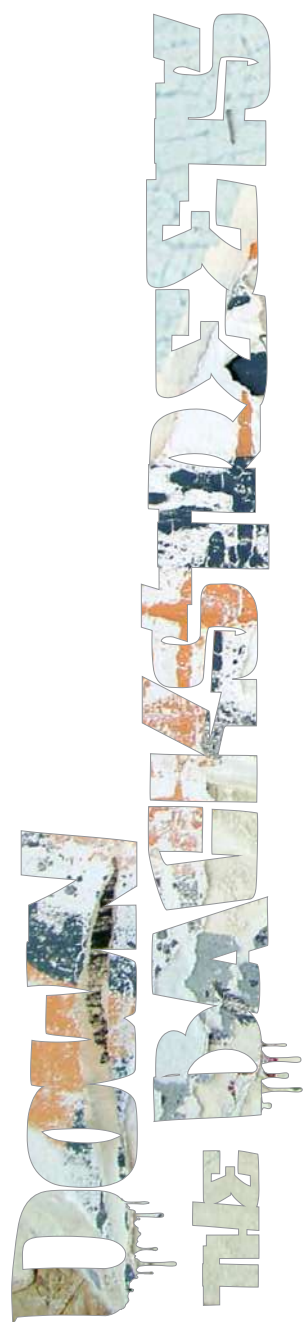
W rolach pobocznych mamy Idrisa Elbę (spoken word w intro), Beyoncé (spoken word/modlitwa w *Pray*), Pharrella (refren w *I Know*), Beaniego Sigela, Nasa i Lila Wayne'a (wszyscy gościnne zwrotki). *Hello Brooklyn 2.0* to druga współpraca Jaya z Waynem w ciągu 12 miesięcy, panowie pokazali wtedy jednoznacznie, że żadnego konfliktu między nimi nie ma, pomimo wcześniejszych uszczypliwości w wywiadach. A podczas koncertu w Hammerstein Ballroom, Wayne uniósł ręce w geście „diamentu” wytwórni Roc-A-Fella, wskazał na Jaya, powiedział „the best rapper alive”, następnie na siebie, stwierdzając „the next rapper in line”. To jest szacunek.

W warstwie muzycznej *American Gangster* jest w sumie również powrotem do przeszłości, bo pierwszy raz od 1997 roku Jay-Z na własnym albumie bliżej współpracuje z Didym i ekipą The Hitmen. Legenda głosi, że mieli oni zestaw sampli czekających na właściwy moment do użycia, na kogoś godnego zapowiadania na nich (bo nie mógł już tego zrobić śp. Notorious B.I.G.). Pachnie mi to opowieścią zmyśloną na potrzeby marketingowe, ale trudno zaprzeczyć, że mało kto jest równie

godny wykorzystania „skrywanych sampli” co Jay-Z.

Hitmen odpowiedzialni są za sześć utworów, po dwa zrobili Just Blaze, The Neptunes i duet No ID i Jermaine Dupri. Pojedyncze podkłady dorzucili południowcy – DJ Toomp i Bigg D. Zdecydowana większość oparta jest na brzmieniu soulu z lat 70., dzięki czemu muzyka utrzymuje związek z filmem *American Gangster*, którego akcja dzieje się właśnie wtedy. The Neptunes przynoszą odrobinę syntetycznych klawiszy, ale nadal wykorzystanych w bardzo gustowny, nienachalny sposób. Album brzmi dokładnie tak, jak kojarzą się filmy o amerykańskich karierach gangsterskich: z jednej strony luksusowe, przestrzenne bity, ilustrujące zdobyte szczyty i korzystanie z uzyskanych dóbr i finansów, z drugiej niepokojące, ponure i wywołujące negatywne emocje, gdy Jay-Z opowiada o ciemnych stronach opisywanego życia.

American Gangster został przyjęty entuzjastycznie i dzisiaj wymieniany jest wśród najlepszych płyt Jaya-Z obok *Reasonable Doubt*, *The Blueprint* oraz *The Black Album*. Na jego następną tak ciepło odebraną płytę musieliśmy czekać do 2017 roku, gdy wszedł do konfesjonału na 4:44. Uważam, że zarówno pod względem liryki, jak i brzmienia *American Gangster* jest albumem ponadczasowym i równie dobrze będzie się go słuchać za 10, 20 i 30 lat. ●



Kontakt z redakcją: jazzpress@radiojazz.fm

ul. Górczewska 201, 01-459 Warszawa

www.jazzpress.pl

Redakcja

redaktor naczelny:
Piotr Wickowski

redaktor prowadzący jazzpress.pl
Krzysztof Komorek

Janusz Falkowski
Aya Al Azab
Mery Zimny
Jerzy Szczerbakow
Rafał Garszczyński
Dominika Naborowska
Ryszard Skrzypiec
Wojciech Sobczak-Wojeński
Sławomir Orwat
Jakub Krukowski
Radek Wośko
Lech Basel
Małgorzata Smółka
Vanessa Rogowska
Basia Gagnon
Jarosław Czaja
Marek Brzeski
Piotr Rytowski
Barnaba Siegel
Cezary Ścibiorski
Adam Tkaczyk
Anna Piecuch
Rafał Zbrzeski
Anna Mrowca
Piotr Pepliński
Michał K. Dybaczewski
Katarzyna Nowicka
Jędrzej Janicki
Paulina Sobczyk
Marta Goluch

Wydawca



Fundacja Popularyzacji Muzyki

Jazzowej EuroJAZZ

ISSN 2084-3143

Fotograficy:

Piotr Gruchała
Marta Ignatowicz
Kuba Majerczyk
Lech Basel
Marcin Wilkowski
Piotr Fagasiewicz
Piotr Banasik
Jarek Misiewicz
Barbara Adamek
Bogdan Augustyniak
Krzysztof Wierzbowski
Katarzyna Stańczyk
Paulina Krukowska
Katarzyna Kukielka
Jarosław Wierzbicki
Beata Gralewska
Przemek Kleczkowski
Anna Mrowca
Kasia Idźkowska
Jacek Piotrowski

Plakaty

Agnieszka Sobczyńska

Korekta

Katarzyna Czarnecka
Dorota Matejczyk
Przemek Bychawski
Łucja Kubicka
Marta Pijanowska-Kwas
Magdalena Kowalewicz

Projekt layoutu

Beata Wydrzyńska

Projekt okładki

Dominika Naborowska

Opracowanie graficzne, skład i łamanie

Klara Pereplyś-Pająk

Marketing i reklama

Agnieszka Holwek

promocja@radiojazz.fm



Wszystkie materiały w numerze objęte są licencją Creative Commons Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 3.0 Polska, to znaczy, że wolno je kopiować i rozpowszechniać, jednak należy oznaczyć w sposób określony przez Twórcę lub Licencjodawcę, nie wolno używać do celów komercyjnych i nie wolno zmieniać, przekształcać ani tworzyć nowych dzieł na podstawie tego utworu. Z tekstem licencji można zapoznać się **na stronie »**

ARCHIWUM JAZZPRESS

WWW.JAZZPRESS.PL/ARCHIWUM

