

15 lat

Jazz Press

Kateryna Ziabliuk

Top Note

VoiceACT & Jim Black

Bee Space

Dwugłos

Xatarata

Kiss and Drum

Piotr

SCHMIDT

W pogoni za nieokreślonym

8TH "WE WANT JAZZ" POSTER COMPETITION



Prize: 12 000 PLN
Theme: Miles100

Deadline: September 15, 2026

www.wewantjazzcompetition.com

Od Redakcji

redaktor naczelny

Piotr Wickowski



„Osoby grające na instrumentach są jednymi z tych, które jeszcze uprawiają starożytną sztukę, wymagającą nauki i praktyki. Szanuję te osoby bez względu na gusta i wybory. Szanuję ich pracę. Ale praca, która ma na celu doskonalenie warsztatu, idealne wypolerowane powierzchnie każdego dźwięku, metronomiczną poprawność, precyzję, bezbłądność, również bywa pułapką” – ostrzega Patryk Zakrocki.

Tylko gdzie kończy się praca, a zaczyna pasja? „Tak, przyznaję się, jestem pracoholikiem, ale kocham to, co robię, i w ogóle nie patrzę na to jak na pracę. Uważam, że to, czym się zajmuję, to zabawa, hobby, wieczne realizowanie swoich pasji i zainteresowań, odkrywanie świata, uczenie się ciągle czegoś nowego. Jak można się w tej sytuacji wypalić?” – zastanawia się Piotr Schmidt.

Na nieświadzący najlepiej o polskiej branży problem zwraca uwagę Kateryna Ziabliuk: „Nie postrzegam muzyki przez płęć. Nigdy nie potrzebowałam akcentować w muzyce, że jestem kobietą. Byłam przyzwyczajona do męskiego otoczenia. W środowisku muzycznym, zwłaszcza jazzowym, mężczyźni są znacznie więcej. Wydaje mi się, że w Polsce trzeba jeszcze pokazywać, że istnieją grające dziewczyny, że istnieje inna wrażliwość muzyczna – kobieca, że tak powiem. Chociaż jeżeli zamkniesz oczy, to – poza paroma wyjątkami – nie słyszysz różnicy”.

Zaś Ryszard Wojciul tym razem znów rzuca światło na sprawy fundamentalne, co nie znaczy, że przez wszystkich dostrzegane: „W trakcie wspólnej improwizacji zdarzają się momenty, kiedy ktoś przestaje grać. Czasem jest to decyzja świadoma, czasem intuicyjna. Jeśli pozostali muzycy podążą za tym impulsem, pojawia się nagle zawieszenie. Nie jest to jednak pustka. To stan szczególnego skupienia, w którym wyostrzają się relacje między dźwiękami, a każdy kolejny nabiera większego znaczenia. Właśnie wtedy słuchanie staje się najważniejszym elementem tworzenia muzyki”.

Do tych spostrzeżeń i wyznań „osób grających na instrumentach” (tu w większości przypadków również piszących z całkiem niezłym skutkiem) dołącza jeszcze definicja od Gabrieli Kurylewicz. Do rozważenia nie tylko przez funkcjonujących w bańce jazzu i okolic: „W światowym kryzysie sztuki autentycznej w wieku XXI niezmiennie cenna jest każda niteczka życzliwości. Z takich niteczek drobnych w dużej mierze powstaje delikatna i żywa tkanka twórczości ludzkiej. (...) Życzliwość jest zawsze aktem jednostkowym i osobistym, jest wyrazem przyjaźni i solidarności bytów we wszechświecie. A gdybym miała nazwać istotę życzliwości, to jest nią moim zdaniem dobre życzenie, szczere życzenie dobra dla kogoś lub czegoś”.



SPIS TREŚCI

3 – Od Redakcji

6 – Portrety improwizowane

7 – Wydarzenia

10 – Wspomnienie

10 Helmut Nadolski

14 Sonny Rollins

17 Abdullah Ibrahim

19 James Blood Ulmer

22 – Płyty

22 Pod naszym patronatem

26 TOP NOTE

VoiceACT & Jim Black – *Bee Space*

29 Recenzje

Szymon Mika – *Agma*

Andre Bachleda – *Climate Change*

Hajstra – *In the No-Time*

Michael Arbenz, Atom String Quartet & Florian Arbenz – *J.S. Bach Suite III: A Living Organism*

Eli Bennett Quartet – *Breakthrough: Live in Poland*

Kenny Barron, Ray Drummond & Ben Riley – *So Many Lovely Things: Live in Brecon*

People in Orbit – *Viewpoint*

Jeff Parker ETA IVtet – *Happy Today*

Tahmela Six – *Alight*

The Necks – *Disquiet*

Bill Orcutt – *Music in Continuous Motion*

Alan Braufman – *Anthem for Peace*

Elisabeth Coudoux, Emiszatett – *Vestis*

Pożegnanie z jazzem

Xatarata – *Kiss and Drum*

52 – Koncerty

- 52 Przewodnik koncertowy
64 Prosto ze źródła
72 Ciekawość i podziw
76 Deszcz dźwięków
80 I stało się tak...
-

84 – Rozmowy

- 84 Piotr Schmidt
W pogoni za nieokreślonym
92 Kateryna Ziabliuk
Studnia bez dna
-

102 – Słowo na jazzowo

- 102 Gabriela Kurylewicz, Muzyka & poezja
Życzliwość
104 Piotr Rytowski, My Favorite Things (or quite the opposite...)
Miasto, Muzyka, Modernizm
106 Patryk Zakrocki, Myśli, że myśli
Utrudniajmy
108 Ryszard Wojciul, Strefa free impro
Między dźwiękami – cisza w improwizacji
-

110 – Pogranicze

- 110 Linda Jakubowska, Roots & Fruits
Saharyskie diwy
-

114 – Redakcja



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

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

Portrety improwizowane



Jazz Dla Dzieci z Nagrodą Mieszkańców S3KTOR 2025

Fundacja Popularyzacji Muzyki Jazzowej EuroJAZZ została laureatem Nagrody Mieszkańców S3KTOR 2025 – jednego z najważniejszych warszawskich wyróżnień dla inicjatyw pozarządowych. O przyznaniu nagrody zdecydowały mieszkańcy i mieszkańcy stolicy w internetowym głosowaniu. Wyróżnienie trafiło do fundacji za projekt Jazz Dla Dzieci.

Jazz Dla Dzieci jest autorską inicjatywą fundacji EuroJAZZ, od pięciu lat wprowadzającą najmłodszych w świat muzyki jazzowej poprzez warsztaty i rodzinne koncerty. „To dla nas szczególnie ważna nagroda, bo przyznali ją sami mieszkańcy Warszawy. Odbieramy ją jako wyraz zaufania i potwierdzenie, że wartościowa kultura dla dzieci i rodzin jest w mieście potrzebna. Od początku chcieliśmy tworzyć projekt, który nie tylko oswaja dzieci z jazzem,



fot. Radek Zawadzki

ale także daje rodzinom wspólne, żywe doświadczenie muzyki i bliskości” – powiedział podczas odbierania nagrody Jerzy Szczerbakow, prezes Fundacji EuroJAZZ.

W 2026 roku dzięki dotacji z Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego bezpłatne warsztaty Jazz Dla Dzieci odbywają się w warszawskich instytucjach kultury – goszczą je PROM Kultury Saska Kępa,

Ośrodek Kultury Ochoty OKO, Bielański Ośrodek Kultury oraz Klub Kultury w Józefosławiu. Konkurs S3KTOR organizowany jest przez m.st. Warszawę od 2010 roku, aby docenić fundacje i stowarzyszenia działające na rzecz wspólnego dobra. W tegorocznej edycji do konkursu wpłynęło ponad 200 zgłoszeń, z czego do Nagrody Mieszkańców nominowano 15 inicjatyw. ●

Zespół Tantfreaky wywalczył Montreux Jazz Festival

Wrocławska grupa Tantfreaky zwyciężyła w międzynarodowym konkursie Win a Wild Card, dzięki czemu wystąpi na scenie słynnego Montreux Jazz Festival. Zespół najpierw znalazł się w dziesiątce wyróżnionych bandów rywalizujących w internetowym głosowaniu o wejście do finałowej trójki, z której następnie zwycięzcę wskazało konkursowe jury. Jurorzy uznali, że największe atuty Wrocławian to energia, sceniczna prezencja, wokół, sposób

wykorzystywania basu i elementów rapowych.

Tantfreaky gra mieszaną gatunkową, zaszufładowaną przez sam zespół jako psychosoul, junglejazz i electrospiritual. Formacja istnieje od 2020 roku, ma na koncie albumy *Theory of Love* (2022) i *Trance Cosmic Space* (2025).

Organizatorami konkursu są Thomann, Shure i Montreux Jazz Festival. Tantfreaky wystąpi na scenie słynnego szwajcarskiego festiwalu 5 lipca. ●



fot. mat. prasowe

Louis Thélot zwycięzcą Seifert Competition

Pierwsze miejsce w tegorocznej edycji konkursu wioolinistycznego Seifert Competition zdobył Francuz Louis Thélot. Kolejne stopnie podium zajęli Mikołaj Kostka oraz Hugo Van Rechem i Gustavo Cabrera (ex aequo trzecie miejsce). W przypadku Gustavo Cabrery po raz pierwszy w historii konkursu nagroda przypadła artyście spoza grona finalistów. Nagrodę publiczności odebrał Max Eisinger.

„To oczekiwany wynik, zwycięzca był jednogłośnie wybrany przez wszystkich trzech jurorów” – komentował na gorąco ten werdykt Trilok Gurtu, dodając jednocześnie, że prezentacji wszystkich solistów sprzyjała doskonała praca konkursowej sekcji rytmicznej, którą w tym roku zostało Dominik Wania Trio.

Louis Thélot jest absolwentem Berklee College of Music, a jego gra łączy wpływy jazzu, rocka, muzyki klasycznej oraz muzyki arabskiej. Mikołaj Kostka to absolwent Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, lider formacji Follow Dices i współtwórca Raczkowski / Kostka Duo. Hugo Van Rechem jest kompozytorem i multiinstrumentalistą, a także laureatem drugiej nagrody w poprzedniej edycji konkursu; Gustavo Cabrera natomiast to urodzony w Los Angeles skrzypek o argentyńskich i holenderskich korzeniach, który swoje artystyczne poszukiwania skoncentrował na tradycji tanga, współpracując m.in. z muzykami Sexteto Mayor. Zdobywca Nagrody Publiczności Max Eisinger pocho-



fot. Konrad Kozłowski

dzi z Monachium i jest znany m.in. z Feuerbach Quartett. Jest już laureatem prestiżowej nagrody Opus Klassik (2021). Wyróżnienie przyznane przez słuchaczy Seifert Competition obowiązuje Fundację im. Zbigniewa Seiferta do zorganizowania jego laureatowi koncertu w Polsce w 2027 roku. ●

Twórczość polskich artystów nielegalnie używana do trenowania AI

Prawie cztery tysiące (co najmniej) utworów polskich artystów zostało nielegalnie wykorzystanych przez firmy popularyzujące korzystanie z generatywnej sztucznej inteligencji. Wśród polskich muzyków, których utwory najczęściej były eksploatowane w tym celu, są m.in. Kinga Głyk i Wojtek Mazolewski. Dane pochodzą z wyszukiwarki AI Watchdog, którą do powszechnego użytku udostępnił The Atlantic. Informację podał na swoim substacku Yelling at the Clouds Jarosław Kowal, dyrektor programowy

festiwalu Jazz Jantar. Wyszukiwarka AI Watchdog służy do demaskowania eksploatacji twórczości artystycznej w celu trenowania modeli generatywnej sztucznej inteligencji. Jej zasięg obejmuje szeroki zakres twórczości, od literatury przez film po kanały na YouTube oraz muzykę.

Jak przekazał Jarosław Kowal, w bazie wyszukiwarki znajduje się nie mniej niż niemal cztery tysiące utworów polskich artystów muzycznych. Wśród tych najpopularniejszych nielegalnie wykorzystano twórczość Sanah – 127

utwory, Dawida Podsiadły – 206 utworów, Behemoth – 224 utwory i cztery teledyski, Hani Rani – 180 utworów, Quebonafide – 312 utworów, Taco Hemingwaya – 288 utworów, Katarzyny Nosowskiej – 117 utworów, Tede – 414 utworów, Fisz Ema – 182 utwory, Wojtki Mazolewskiego – 72 utwory i jeden teledysk oraz Kingi Głyk – 60 utworów. W bazie można znaleźć także m.in. Nene Heroine – 17 utworów, Kury – 33 utwory, EABS – 11 utworów, Nagrobki – 10 utworów, a nawet po jednym utworze Kosmonautów i Immortal Onion. ●

LATO 2026

Gazety szukaj w miejscach,

gdzie gra się jazz



www.jazzpress.pl/gazeta

Helmut Nadolski (1942-2026)

Muzyka kontrabasowa

Udzielając w 2005 roku wywiadu do programu TVP Kawałki Mózgu, wśród swoich głównych inspiracji Helmut Nadolski wymieniał morze i niebo. Znajdował się wówczas na sopockiej plaży – klęczał w piachu i rozmarzony opowiadał o radości, jaką daje mu przestrzeń graniczących ze sobą żywiołów. Jego występy nie miały w sobie jednak nic z niewinności tego wyznania. Historie o podpalanych kontrabasach, które w jego rękach zyskiwały rozmiary wiolonczeli, i szeleszczących łańcuchach budziły trwogę, roztaczając wokół Nadolskiego aurę złowrogiego szaleńca, a przy tym pisząc jego legendę.

Pochodzenie Nadolskiego tłumaczy jego silne związki emocjonalne z wybrzeżem. Urodził się 27 października 1942 roku w Gdyni, dzięki czemu mógł nie tylko obserwować pionierskie impulsy polskiego jazzu, lecz także aktywnie je współtworzyć. Jak wiadomo, to właśnie bałtyckie prądy przywiodły jazz do pogrążonego w stalinowskiej smucie PRL-u. Z początku represjonowany jako produkt „zgniłego Zachodu”, to właśnie w Trójmieście, a dokładniej w Sopocie, jazz w sierpniu 1956 roku „uzyskał zielone światło”. Nie sposób dotrzeć do źródeł potwierdzających udział czternastoletniego Nadolskiego w ówczesnym słynnym pierwszym sopockim festiwalu jazzowym, lecz już dwa lata później znalazł się on w gronie założycieli pierwszego jazzowego klubu na wybrzeżu kraju – Hot Clubu Alikwoty. Działał też w lokalnym kabarecie To Tu. W tym czasie porzucił klarnet i akordeon, na których od dzieciństwa grywał wraz ze starszym bratem Piotrem, trębaczem, na rzecz

kontrabas. Wkrótce miał zupełnie zrewolucjonizować ten instrument, lecz pierwsze sceniczne kroki w tej roli stawiał z początkiem lat 60. jako członek grzeczniejszych zespołów jazzowych w rodzaju Al Musiał Quintet i Jazz Players. Drugi z nich został nawet w 1965 roku nagrodzony podczas festiwalu Jazz nad Odrą.

Chociaż barwny życiorys Nadolskiego jest od początku ściśle sprzężony z dziejami polskiego jazzu, on sam zdaje się w nich postacią zupełnie zmarginalizowaną. To los typowy dla pierwszych polskich intuicjonistów – odważnych improwizatorów zepchniętych na boczny tor historii zdominowanej przez elegantów skupionych wokół lansowanej marki Polish Jazz. Wśród nich wymienić należałoby również Andrzeja Przybielskiego, Andrzeja Bieżana, Tadeusza Sudnika i Władysława Jagiełłę. To właśnie u boku trębacza Przybielskiego kontrabasista objawił się w 1966 roku jako jeden z pionierów awangardy polskiego jazzu. Sceptyczny wobec mainstreamu zdawał się jednak od początku. Gdy wspominał w TVP swoje początki zainteresowania jazzem związane

z obecnością na pierwszych edycjach Jazz Jamboree, opowiadał: „Polacy wydali mi się tacy biedni. Oni, tak jak kundle, wchodzili na scenę, nabijali tempo i odgrywali kolejny kawałek, którego się nauczyli. Była tam jakaś przykrość. Myślałem: oj, tu coś nie gra”¹. Narzekał na bezmyślne kopiowanie amerykańskich muzyków, którzy zrobili na nim wówczas dużo większe wrażenie. Zaprzagnął więc stworzyć muzykę głęboko autorską. Mówił: „Nie pójde do Boga, żeby zagrać mu bluesa. Przecież mnie wyśmiej”. Jak wspominał w swojej autobiografii Antoni Gralak, podczas plenerowego performansu *Ogniem i dżezem* Nadolski miał duszkiem obalić flaszkę i z siekierą w ręce wykrzykiwać: „Nadszedł czas, oczyszczę sztukę z badziewia!”².

Druga połowa lat 60. upłynęła mu w ferworze występów z zespołem brata Rama III oraz żywiołowych improwizacji z kwartetem Przybielskiego. W tym czasie kilkakrotnie pojawiali się razem na Jazz Jamboree, niosąc stołecznej publiczności kaganek nowej muzyki free. Ich najstarsze udokumentowane nagranie pochodzi z 1969 roku – to oniryczny utwór *Żebrówka II* otwierający postępową kompilację *New Faces in Polish Jazz*. Wkrótce w otoczeniu Nadolskiego pojawił się warszawski pianista-improwizator Andrzej



fot. Grzegorz Nadolny

Biezan, który flirtował z performansem oraz muzyką konkretną. Niewątpliwie połączyły ich związki z teatrem – Nadolski w czasach nastoletnich związany był bowiem z cyrkiem Tralabomba, któremu przewodził zafascynowany surrealizmem poeta Jerzy Afanasjew.

Z inicjatywy Jagiełły, który przeszczepił idee swobodnej improwizacji ze Szwecji do Polski, Nadolski, Biezan i Przybielski w 1972 roku połączyli siły w iście rewolucyjnym zespole *Sesja 72*. Jego zjawiskowa aktywność sceniczna obejmowała najczęściej improwizowaną oprawę muzyczną do awangardowych spektakli. Najsłynniejszym okazał się monodram *Cztery dialogi z sumieniem* w reżyserii Igi Cembrzyńskiej, oparty na wierszach Mariny Cwietajewej. To właśnie z tych występów pochodzi muzyka nagrana z Cembrzyńską na album *Four Dialogues with Conscience*, wydany rok później w londyńskiej wytwórni Apollo Sound.

Zespół działał również autonomicznie, o czym dziś pamięta niewielu. W tym miejscu warto więc przypomnieć o płycie *Sesja 72*, którą w małym, nieodpłatnym nakładzie wydało w 2016

roku Stowarzyszenie Trzecia Fala. To kamień milowy krajowej muzyki eksperymentalnej, stojące w rozkroku między free jazzem a dokonaniem artystów dźwiękowych związanych z Fluxusem. Operowanie tego rodzaju przestrzeniami granicznymi było już na tym etapie znakiem rozpoznawczym Nadolskiego. Jak pisał Mateusz Świącicki, „Muzykę Nadolskiego można by zaliczyć do kręgu muzyki poważnej, ale sądzę, że jej spontaniczność i naturalność nie mieściłaby się w przeintelektualizowanej atmosferze muzyki nowej, gdzie ważniejsze jest odkrywanie nowości od wyrazu emocjonalnego. W tym właśnie sensie Nadolski łączy dwa przeciwstawne bieguny – awangardowość i emocjonalizm”³.

Właśnie w tym duchu zaczął realizować solowy projekt *Medytacje*, który zainicjował nurt nazywany przez niego „muzyką kontrabasową”. Po raz pierwszy zatańczyły ze sobą solowa improwizacja na kontrabasie, odczyty poetyckie i performance. Występy Nadolskiego, naładowane jednocześnie dziką energią, sonorystyką i liryzmem, rozpoczynały się od głębokiej ciszy, z której wyrывało publiczność bicie dzwonów, szamański taniec z łańcuchami lub nagły chrzest talerzy, a późniejsza gra na kontrabasie przyjmowała formę gwałtownej, spontanicznej choreografii. W atmosferę tych zdarzeń można zanurzyć się jedynie poprzez nagrany w kościele album *Meditation* z 1974 roku. Co groteskowe, materiał był rozpowszechniany przez katolickie ugrupowanie PAX. Zawiera on uduchowione improwizacje Nadolskiego, zagrane przeważnie smyczkiem, do których dołączają monumentalne pasaże organów Andrzeja Nowaka i brzmieniowe eksperymenty Czesława Niemena z minimoogiem. Egzystencjalną poezję kontrabasisty odczytuje Olgierd Łukaszewicz. Fakt, że do tej pory nie doszło do żadnego

wznowienia *Meditation*, świadczy jedynie o ignorancji polskich speców od kultury, wołających niestrudzenie zalewać publikę nadmiarem archiwaliów Mieczysława Kosza czy Krzysztofa Komedy, czyniąc z nich przesadne sensacje.

Obecność Niemena na *Meditations* może dzisiaj zaskakiwać, lecz znał on Nadolskiego jeszcze z czasów trójmiejskich. Podobno w chwilach życiowych spadków koczowali wspólnie w tych samych piwnicach. Kontrabasista, wraz z muzykami SBB, tworzył zresztą później skład jego Grupy Niemen, z którą nagrał na początku lat 70. płyty *Marionetki* i *Strange Is This World*. Niemen niezwykle cenił sobie Nadolskiego. Mówił o nim: „Łamie powszechnie przyjęte schematy gry na kontrabasie. Jest mistrzem swojego instrumentu. Stworzył własną muzykę nacechowaną niewiarygodną wprost siłą...”⁴.

W kolejnych latach Nadolski rozwijał swój solo act, poszerzając z czasem możliwości wykonawcze kontrabasu o elektroniczne amplifikacje. Okazjonalnie przewijał się przez Grupę w Składzie, której etno-kosmiczne improwizacje czerpały jednocześnie z dokonań Johna Cage’a i posthippisowskiego ducha. Zajął się wykonywaniem muzyki do filmów (m.in. *Dziewczyny do wzięcia*, *Upiory*)

oraz teatru (m.in. *Co pan sądzi o miłości, co pan myśli o śmierci* na motywach Rilkego). Stał się jedną z ważniejszych postaci warszawskiego klubu Remont, który to obok Hybryd stanowił wówczas stolicę futurystycznego jazzu w Polsce. Wokół dokonań środowiska powstała arcyciekawa seria wydawnicza *Klub Muzyki Nowej Remont* zainicjowana przez Andrzeja Mitana, bodaj najaktywniejszego animatora życia artystycznego klubu.

W jej skład wchodziły płyty z ręcznie tworzonymi okładkami, wydawanymi w nakładzie 1000 sztuk. Jedną z nich jest nagrana w 1983 roku podczas Jazz Jamboree *Jubileuszowa Orkiestra Helmuta Nadolskiego*, którą zdobią opiłki wystrugane z czerwonych kredek układające się w kształt płomienia (według projektu Andrzeja Szewczyka). Oprócz stałych współpracowników Nadolskiego grają tam m.in. Sudnik, Krzysztof Knittel i Zdzisław Piernik. Jedyne wznowienie tego materiału, dawno już wyczerpane, również popełniła Trzecia Fala.

Były to wówczas ostatnie chwile Nadolskiego w Polsce. Po nieudanej realizacji muzycznej *Księgi Hioba* w wykonaniu Super Grupy Bez Fałszywej Skromności zaplanowanej na 14 grudnia 1981 roku (miała się udać dopiero

w 1986) i nader głośnej interpretacji teatralnej *Procesu* Kafki z 1982, w którą był zaangażowany, w 1985 roku wyemigrował do Bremy. Od końca lat 70. grywał bowiem w Niemczech coraz częściej. Mieszkał tam na stałe do końca życia.

Do nowej Polski wracał w latach 90., by realizować przede wszystkim swój multimedialny eksperyment *Mobile*, w skład którego wchodziła ruchoma rzeźba grająca. W międzyczasie tworzył na najróżniejszych polach, w tym jako aktor. Jako improwizator był aktywny aż do połowy drugiej dekady XXI wieku. Prezentował wówczas swój program medytacji muzycznych z poszerzonym składem jako Hell-Mood. Własnym sumptem zdołał wydać dwie płyty z autorskim materiałem: *Muzyka morza* (2010) i *Kiedy umiera człowiek* (2011). Oprócz wydawnictw Trzeciej Fali to jedyne jego dokonania wydane kiedykolwiek na płytach CD.

W 2012 roku, z okazji 50-lecia jego działalności artystycznej, prezydent Gdańska uhonorował go Nagrodą w Dziedzinie Kultury. W trakcie ceremonii w klubie Versalka Nadolski manifestacyjnie podpalił swój kontrabas. Został także odznaczony srebrnym medalem Zasłużony Kulturze – Gloria Artis. W ostatnich latach życia mierzył się już z demencją i przebywał w społecznym domu opieki w Bremie. Zmarł 8 czerwca, przeżywszy 83 lata. ●

Mateusz Sroczyński

- 1 Wypowiedzi Helmuta Nadolskiego ze zrealizowanego w 2005 roku programu telewizyjnego TVP *Kawałki Mózgu*.
- 2 Antoni Ziut Gralak, *Pomiędzy*, wyd. Tararara, 2022.
- 3 Fragment tekstu z okładki płyty *Sesja 72*, wyd. Stowarzyszenie Trzecia Fala, 2016.
- 4 Wypowiedź Czesława Niemena za: helmutnadolski.info.

Sonny Rollins (1930-2026)

Saxophone Colossus

Trudno dziś znaleźć muzyka jazzowego, który nie wskazywałby go jako jednej ze swoich inspiracji. Na jego nagraniach wychowało się kilka pokoleń miłośników jazzu. Strumień laudacji przelewa się właśnie przez media – i to zasłużenie. 25 maja 2026 roku w wieku 95 lat odszedł Sonny Rollins – legendarny saksofonista tenorowy, kompozytor, wirtuoz, showman; od początku lat 50. pionier i nieustający punkt odniesienia dla wszystkich jazzowych instrumentalistów, uznawany za jednego z najwybitniejszych improwizatorów w historii muzyki. Nie wiadomo, jak wyglądałby jazz bez jego kultowych nagrań z lat 50. i 60. Zmieniały się mody, a Sonny podążał zawsze swoją własną drogą, stojąc na ogół blisko mainstreamu, choć nie stroniąc od różnych, nieraz całkiem nieoczekiwanych stylistycznych zwrotów.

Urodzony w roku 1930, pod wpływem swego sąsiada z nowojorskiego Harlemu Colemana Hawkinsa zaczął ćwiczyć na saksofonie tenorowym. Zaprzyjaźnił się z grupą młodych beboperów: Milesem Davisem, Theloniousem Monkiem, Fatsem Navarro, Jackie McLeanem i Budem Powellem. Z nimi wszystkimi występował podczas licznych jam sessions oraz nagrywał. Po raz pierwszy do studia zaprosił go Powell (który był też jego mentorem i nauczycielem). Sesje pianisty dla Blue Note z roku 1949 to najstarsze nagrania, na których możemy usłyszeć krystalizujące się wówczas mięsiste brzmienie tenoru Rollinsa. Z tą wytwórnią zresztą związał się również jako lider, gdy w końcu, po godzinach ćwiczeń i występów, zaczął wspinać się po drabinie uznania, wypracowując sobie status najwybitniejszego saksofonisty dekady.

Współpraca z głośnym kwintetem Clifforda Browna i Maxa Roacha uczyniła go jednym z prekursorów hard bopu. Gdy po nagłej śmierci trębacza

zespół rozpadł się, Sonny skupił się na karierze solowej. Początkowo rozwijał jeszcze hard bop: w tym nurcie powstała jego najsłynniejsza płyta, od której tytułu zyskał przydomek – mowa o *Saxophone Colossus*, na której zaprezentował tzw. tematyczną improwizację, polegającą na sukcesywnym rozwijaniu partii solowych na podobieństwo kompozycji. Już wtedy jego gra doczekała się fachowej analizy – słynny esej poświęcony solówce z *Blue 7* napisał Gunther Schuller.

W drugiej połowie lat 50. Newk (bo posługiwał się również taką ksywką, ze względu na podobieństwo do bejsbolisty Dona Newcombe'a) odbył podróż na Zachodnie Wybrzeże. Tam też współpraca z perkusistą Shellym Manem na płycie *Way Out West* pomogła ograniczyć rolę instrumentu harmonicznego w jazzie: improwizacje w triu złożonym z perkusji, saksofonu i kontrabasu stały się jego znakiem rozpoznawczym, rozpalając iskrę, która zainspirowała późniejsze próby Ornette'a Colemana i Dona Cherry'ego.

Oprócz tego, że był wybitnym artystą, Sonny świetnie odnajdywał się również w roli showmana. Już na *Way Out West* wplatał w swą grę elementy humoru i autoironicznie drwił z wizerunku jazzmana. Nowatorsko

czepał z wpływów muzyki karaibskiej, calypso i popularnej piosenki. *Freedom Suite*, kolejne dzieło, nagrane w triu bez fortepianu, stanowiło za to świadectwo jego zaangażowania w kwestię sprawiedliwości społecznej i problematykę równouprawnienia czarnoskórych obywateli Stanów Zjednoczonych. Wkrótce Sonny wygolił sobie irokeza, który razem z pokaźnym wzrostem i atletyczną sylwetką umocnił jego wizerunek niebezpiecznego i bezkompromisowego artysty. Warto posłuchać *A Night at the Village Vanguard* z roku 1957, które z jednej strony prezentuje niewyczerpane zdolności improwizacyjne, a z drugiej – niesamowitą wręcz siłę i witalność. Zaiste – Sonny jako tytan pracy słynął z nadludzkiej energii, grywał nawet w przerwie między setami, a podczas solówek kolegów potrafił zejść za kulisy i ćwiczyć po cichu palcowanie na saksofonie.

Niestety jazzowa bohema lat 50. to także narkotyki i problemy z prawem. Sonny, podobnie jak Miles, McLean, Dexter Gordon i wielu jego kolegów, był uzależniony od heroiny. Polecam zapoznać się z kompleksową biografią Newka autorstwa Aidana Levy'ego. Porażają rozdziały opisujące jego pobyt w więzieniu na wyspie Rikers, do którego trafił za rozbój, oraz jego udział w nowatorskiej jak na owe czasy terapii odwykowej w Federalnym Centrum Medycznym. Te fragmenty nie tylko



fot. Rafał Garszczyński

pokazują ciemniejszą stronę Sonny'ego, ale stanowią wizytówkę całego powojennego środowiska czarnoskórych muzyków. Ten przykry etap można śmiało porównać z najdzikszymi przygodami beatników. Słynna dwuletnia przerwa od występów, na którą Newk zdecydował się w roku 1959 po paśmie artystycznych sukcesów, rozbudziła oczekiwania środowiska jazzowego. W tym czasie jego główny rywal na tenorze, a w rzeczywistości dobry przyjaciel, John Coltrane, zaczął kierować się w stronę awangardy, Davis nagrał w tym czasie epokowe *Kind of Blue*, a Ornette Coleman podbijał nowojorskie Five Spot Cafe swoim free jazzem. Williamsburg Bridge, czyli most, na którym Sonny doskonalił swoją technikę,

do dziś kojarzy się z saksofonistą; powstała nawet petycja, której celem było nadanie mu nowej nazwy na cześć Rollinsa. Taktyka wycofywania się z życia publicznego sprawdziła się – Sonny ponowił ten manewr dekadę później, udając się w podróż do Indii.

Jego powrót w roku 1961, w kwartecie z instrumentem harmonicznym, nie był tak nowatorski jak oczekiwali tego zarówno publiczność, jak i krytycy. Choć nagrane wtedy płyty *The Bridge* i *What's New?* są bardzo dobre, to jedną nogą wciąż stały w latach 50., łącząc cooljazzowe brzmienie gitary Jima Halla z hardbopowym saksofonem. Prawdziwym powrotem nazwać można jego kwartet z Donem Cherryem, Bobem Cranshawem i Billym Higginsem uwieczniony na albumie *Our Man in Jazz*. Te kapitalne nagrania stanowią najradzykalniejszy flirt Sonny'ego z free jazzem – krytyk jazzowy i czarny nacjonalista Amiri Baraka określił muzyków mianem najbardziej niebezpiecznego zespołu dekady. Sonny nie spuszczał z tonu, awangardę eksplorował jeszcze jego kolejny zespół z pianistą Paulem Bleyem, który wyruszył w tournée po Japonii oraz loftowe przygody drugiej połowy lat 60., które zaowocowały sonorystycznymi eksperymentami na płycie *East Broadway Run Down* z sekcją Coltrane'a (Jimmy Garrison / Elvin Jones) oraz Freddie Hubbardem.

Od lat 70. muzyka Sonny'ego trzymała się już bliżej jazzu środka. Ocierając się miejscami o smooth (album *Easy Living*), Sonny zaczął inkorporować do swego własnego brzmienia elementy fusion, popu i R'n'B. Epizodyczne występy z gwiazdami rocka (The Rolling Stones, Leonard Cohen), koncerty solowe, eksperymenty z saksofonem sopranowym i elektroniką – naprawdę warto przyjrzeć się temu mniej znanemu etapowi twórczości Sonny'ego po roku 1969. Dla mnie jednym z najlepszych przykładów świetnej formy artysty w tamtych latach jest koncertowy album *G-Man* z 1986 roku, zarejestrowany w formie wideo również na potrzeby filmu dokumentalnego. Owa mieszanina

R'n'B z jazzem oraz nieco kiczowatym, lecz uroczym brzmieniem dekady, połączona z wirtuozerską – nie tyle w kwestii techniki, co pomysłów – grą, stanowi piękną fuzję starego dobrego Sonny'ego z nowymi wyzwaniami i trendami epoki. Podczas tego występu Newk skoczył z estrady i złamał nogę, lecz nie przestał improwizować – dokończył numer leżąc, przez kilka minut grając dalej, jak gdyby nigdy nic. Taki właśnie był. W późniejszych latach występował już coraz rzadziej, zdrowie nie pozwalało. Aż w roku 2014 całkowicie zszedł ze sceny. Poświęcił się wówczas działalności mentorskiej oraz sprawom społecznym, takim jak zmiany klimatyczne, nierówności i bieda oraz bardzo ważnemu dla siebie rozwojowi duchowemu. Szczęśliwie nim to nastąpiło, kilka pokoleń naszych rodaków miało okazję posłuchać go na żywo: wystąpił na Jazz Jamboree 1980, Jazz Jamboree 2004 oraz na Festiwalu Jazztopad we Wrocławiu w roku 2011.

Pisać można by jeszcze naprawdę sporo, bo w trwającym niemal sto lat życiu każda właściwie dekada obfitowała w muzyczne (i nie tylko) wydarzenia. Pozostaje jednak posłuchać muzyki, dziesiątek płyt, kompozycji (m.in. *Oleo*, *Airegin*, *Doxy*). Starczyłoby tego na niejednego zyciorys. Żegnaj i dzięki za wszystko, Sonny, Kolosie Saksofonu. ●

Piotr Zdunek

Abdullah Ibrahim (1934-2026)

Pianista przeciw dyskryminacji

15 czerwca pożegnaliśmy muzyka, którego blisko 92-letnie życie nieodłącznie związane było z burzliwą historią Republiki Południowej Afryki. Podobnie twórczość tego świetnego pianisty, bez jego woli, w znacznej części wchłonięta i przesłonięta polityką. Dollar Brand aka Abdullah Ibrahim przyszedł na świat przed oficjalnym wprowadzeniem apartheidu, przeżył jego zniesienie i wprowadzanie demokracji oraz miał swój artystyczny wkład w walkę z tym systemem.

Dollar Brand, po zmianie wyznania na islam znany również jako Abdullah Ibrahim, urodził się 9 października 1934 roku w Szóstej Dzielnicy Kapsztadu, miejscu, które później nabrało symbolicznego znaczenia. District Six (w języku afrikaans: Distrik Ses) było dzielnicą zamieszkałą przez etniczną mieszankę ludzi różnorodnego pochodzenia, wyznań i kultur. W czasach apartheidu District Six ogłoszono dzielnicą przeznaczoną wyłącznie dla białych, ale w rzeczywistości jej tereny pozostały opuszczone i niezagospodarowane. Dopiero w 2019 roku postanowiono przywrócić dzielnicy pierwotny charakter. A właśnie ta pierwotna wielokulturowość

i wieloetniczność przełożyły się na unikalny charakter muzyki Dollara Branda.

Oprócz samego jazzu na pianistę wpłynęły unikalne rytmy i harmonie Kapsztadu, takie jak mababi i mbaqanga. Pod koniec lat 50. wraz Kippiem Moeketsim, Mackayem Davashem, Hughem Masekelą i Jonasem Gwangwą założył zespół the Jazz Epistles. W 1960 roku ukazał się album *Jazz Epistle Verse 1*, będący pierwszą płytą nagrałą w RPA przez zespół czarnoskórych muzyków. Mimo że muzycy grupy starali się ze wszystkich sił unikać odniesień do polityki, szykany ze strony rządzącej białej mniejszości zmusiły Dollara Branda do wyjazdu do Europy w 1962 roku. W roku 1963 podczas koncertu w Zurychu trio Dollara Branda usłyszał goścący tam Duke Ellington i z miejsca zaproponował

fot. Marta Ignatowicz



przybyszowy z Południowej Afryki pomoc. Było to bardzo konkretne wsparcie – w tym samym roku ukazała się wydana przez Reprise Records płyta *Duke Ellington presents The Dollar Brand Trio*. Następnie w 1965 roku Brand wystąpił na Newport Jazz Festival, po czym otrzymał stypendium umożliwiające mu studiowanie i pobyt w Stanach Zjednoczonych. Od razu też bezpośrednio zetknął się z muzyką Ornette'a Colemana, Dona Cherry'ego, Johna Coltrane'a, Pharoaha Sandersa, Cecila Taylora i Archiego Sheppa i szybko inkorporował ich rozwiązania także do swojej twórczości.

W 1968 roku Dollar Brand wrócił do Kapsztadu. W tym samym roku przeszedł na islam (i zmienił nazwisko na Abdullah Ibrahim), a dwa lata później odbył pielgrzymkę do Mekki. Spotkaniem o przełomowym znaczeniu dla muzyka było poznanie w Johannesburgu właściciela sklepu i producenta Rashida Vally'ego. Vally wyprodukował najpierw dwa albumy o folkowym charakterze, które nie przyniosły Ibrahimowi większego sukcesu, ale w 1974 roku przyczynił się do powstania *Underground in Africa* – płyty łączącej jazz, rock i południowoafrykański pop, cieszącej się znacznie większym zainteresowaniem. Podczas pracy nad kolejnym krążkiem powstał utwór *Mannenberg*, zespołowa improwizacja nagrana podczas jednego podejścia, zainspirowana właśnie następstwami przymusowej deportacji do dzielnicy Manenberg niebiałych mieszkańców District Six. Zaostrezenie i brutalność polityki apartheidu zbiegające się z ukazaniem płyty *Mannenberg – Is Where It's Happening* wciągnęły Ibrahima w sam środek wydarzeń. Niedługo później, w czerwcu 1976 roku, policja RPA otworzyła ogień do protestujących dzieci, zabijając kilkaset z nich, podczas powstania w Soweto. Abdullah Ibrahim wyraził publiczne poparcie dla, zakazanego wtedy, Afrykańskiego Kongresu Narodowego. Sam utwór *Mannenberg*, grany na protestach

i wiecach przeciw rządowi apartheidu w latach 80., stał się nieoficjalnym hymnem narodowym RPA i motywem przewodnim przeciwko apartheidowi.

Sam Abdullah Ibrahim udał się wtedy na wygnanie. Niezależnie od nieuniknionych politycznych konotacji jego utworów liczne płyty wydawane w Stanach i Europie w latach 70. i 80. – chociażby *The Journey* (z Donem Cherrym w składzie), duety *Streams of Consciousness* (z Maxem Roachem) i *Duet* (z Archiem Sheppem), *Africa: Tears and Laughter*, *Ekaya* – broniły się wysoką jakością, zróżnicowaniem zawartej na nich muzyki i udanym przechodzeniem od awangardy, free jazzu aż do stworzonego przez pianistę kierunku nazywanego Cape jazzem.

Do RPA Ibrahim powrócił na stałe dopiero na początku lat 90. i od razu aktywnie włączył się w ruch muzyczny wolnego nareszcie kraju. Dalej odważnie eksperymentował muzycznie, a zakres jego ówczesnych projektów sięga od nagrań solowych do dokonanych z towarzyszeniem dużej orkiestry. W 1994 roku Ibrahim został zaproszony do uświetnienia swoim występem inauguracji prezydentury Nelsona Mandeli. Do końca życia pozostał aktywny, a ostatni jego występ miał miejsce 27 marca bieżącego roku. ●

Cezary Ścibiorski

James Blood Ulmer (1940-2026)

Free, harmolodyka i blues

Był jedną z najważniejszych postaci jazzowej i bluesowej awangardy ostatnich kilku dekad. Gitarzysta, śpiewak, kompozytor i aranżer James Blood Ulmer odszedł 3 czerwca, w wieku 86 lat. Po tym fakcie z wielu stron docierają głosy, jak wielkie wrażenie robiły jego występy na żywo, a w Polsce bywał stosunkowo często, w różnych konfiguracjach, w tym jako gość cyklicznych wydarzeń: Rawy Blues, Ery Jazzu, Warsaw Summer Jazz Days czy Jazz Jam-boree. Trudno znaleźć kogoś, kto nie zgodziłby się ze stwierdzeniem, że James Blood Ulmer dawał fenomenalne koncerty – muzycznie świeże, wirtuozerskie, pełne pasji i zaangażowania, tak dziesięciolecia temu, jak i w ostatnich latach.

Ulmer przyszedł na świat w roku 1940. Edukację muzyczną zdobywał głównie z drugiej ręki, bez wykształcenia formalnego, akompaniując do nabożeństw oraz śpiewając w kościelnym chórze. Przesiakał wtedy muzyką gospel, ale także bluesem, doo-wopem i so-ulem – a więc muzyką afroamerykańskiego idiomu¹. Za namową ojca sięgnął po gitarę jako dziewięciolatek, by dekadę później zdobywać pierwsze szlify w zespołach soulowych i jazzowych.



fot. Yatzek Piotrowski

Jak wielu jazzmanów swej epoki doświadczenie i warsztat wyrobił, grając hard bop, a w latach 70. przewinął się nawet przez The Jazz Messengers Arta Blakeya. Jednak stylistyczny mainstream był dla niego zbyt ciasny, w szczególności pod koniec lat 60., gdy jazz rozpadał się na fusion i awangardę. Nie da się zaliczyć Ulmera całkowicie do żadnego

z tych obozów. Pomagał uznanym w latach 60. muzykom post-bopowym płynnie przejść w nową dekadę, akcentując brzmienie fusion swoją elektryczną gitarą. Takie były jego występy na płytach Joe Hendersona (*Multiple*) i Johna Pattona (*Accent on the Blues*). Na początku lat 70. duże znaczenie miała też jego współpraca z jednym z prekursorów fusion Larrym Youngiem (płyta *Lawrence of Newark*). Cezurą w jego twórczości pozostaje jednak nawiązanie kontaktu z Ornette'em Colemanem w roku 1972. W tym okresie ten pionier free jazzu zaczynał włączać do swojej muzyki instrumenty elektryczne, pojawiały się zalążki pomysłów jego przyszłej grupy Prime Time, mającej realizować ideę harmolodyki, którą Ulmer podchwycił i zaczął wcielać do własnych projektów. Taki właśnie był przełomowy album *Tales of Captain Black* z roku 1979 – wydany nakładem niszowego wydawnictwa Artists House autorski debiut gitarzysty. Kwartet złożony z samego Ornette'a na saksofonie altowym, jego syna Denardo Colemana na perkusji, Jamaaladeena Tacumy na basie i lidera na gitarze zabrał się za autorskie kompozycje Ulmera, które wyznaczyły swoistą kontynuację nieprecyzyjnie określanej, a raczej podświadomie rozumianej harmolodyki. Album ten w pionierski sposób łączył improwizację z funkowymi, postrzępionymi rytmami i hendrixowskim brudem. Kolega Colemana, trębacz Don Cherry, również był pod wrażeniem – trio Ulmera i Cherry'ego wraz z perkusistą Rashiedem Ali koncertowało na początku roku 1980.

Kolejne płyty Ulmera stopniowo odsuwały go od free; zaczął też śpiewać, a w jego muzyce pojawiało się coraz więcej bluesa. Ulmer podkreślał, że spowodowane było to nie tyle kalkulacją, co naturalnym odejściem środowiska jazzowego od boomu na free, a pojedyncze „loftowe” sceny w jego aranżacjach pomijały całkowicie gitarę jako instrument rzekomo „nienadający się” do grania muzyki free². Paradoksalnie jednak

pójście w syntezę harmolodyki, bluesa i muzyki gospel wykreowało go na absolutnie wyjątkowe zjawisko muzyczne. Odyssey, czyli zespół, który uformował, by nagrać eponimiczny album dla Columbii, celowo pomijał basistę, w miejsce którego pojawili się skrzypce Charlesa Burnhama. Tak skonstruowane trio uzupełnione perkusistą Warrenem Benbowem, zjawiskowo łączyło kontrapunkt, wolną improwizację, bluesa i etniczną pieśń.

W tym okresie współpracował z wieloma gwiazdami awangardy jazzowej, przede wszystkim Dave'em Murrayem, z którym stworzył prowokacyjne *Are You Glad to Be in America?* – te kultowe nagrania z roku 1980 okazały się mieć wpływ nie tylko na nurt free, ale nawet post-punka, rocka alternatywnego i szeroko rozumianą muzykę gitarową. Dla wielu styl, który Blood wypracował, był najciekawszym i najbardziej kreatywnym rozwinięciem rewolucji zapoczątkowanej przez Jimiego Hendrixa dwie dekady wcześniej. Zespół, który wyklął się z tych sesji – Music Revelation Ensemble, prowadzony przez Ulmera i Murraya – był jednym z najdłużej istniejących „laboratoriów” muzyki free, a przez jego szeregi przewinęli się m.in. Sam Rivers, Pharoah Sanders czy John Zorn.

Na początku lat dwutysięcznych Ulmer zaliczył niespodziewany zwrot w stronę „rootsowego” bluesa

płytą *Memphis Blood*. Było to kolejne podkreślenie, że tradycja była dla niego ważna o tyle, o ile była tradycją żywą. Sprzeciwiał się bezemocjonalnej wirtuozerii, domagając się w przestrzeni muzycznej oddzielnego miejsca dla gitary – zarówno w kanonie instrumentalnym, jak i jako instrumentu służącego do komponowania piosenek. Widział w muzyce Hendrixa ważny precedens, uwalniający muzyczną wyobraźnię od sztywnych ram opartej w głównej mierze na fortepianie melodyki. Upatrywał siły bluesa, rocka i jazzu w graniu czerpiącym z brzmienia, a nie z harmonii opartej na fortepianie i zachodniej muzyce klasycznej.

Z ważnych projektów Ulmera warto wymienić też jego trzecionurtowe próby, jak album *Harmolodic Guitar with Strings* nagrane z kwartetem smyczkowym, *Lenox Avenue Breakdown* saksofonisty Artura Blythe'a – swoistą „przepustkę” do własnej kariery w mainstreamowej Columbii, czy występy z legendarnym Ry Cooderem oraz hip-hopową grupą The Roots.

Na razie na horyzoncie nie widać większych epigonów, ale to brawurowe czerpanie z Colemana i Hendrixa uczyniło Ulmera niesamowitym zjawiskiem. Pozostaje mieć nadzieję, że jego własna spuścizna doczeka się podobnie brawurowych odczytań w kolejnych pokoleniach. ●

Piotr Zdunek

1 Za: www.jazzweekly.com.

2 Tamże.

R

E

K

L

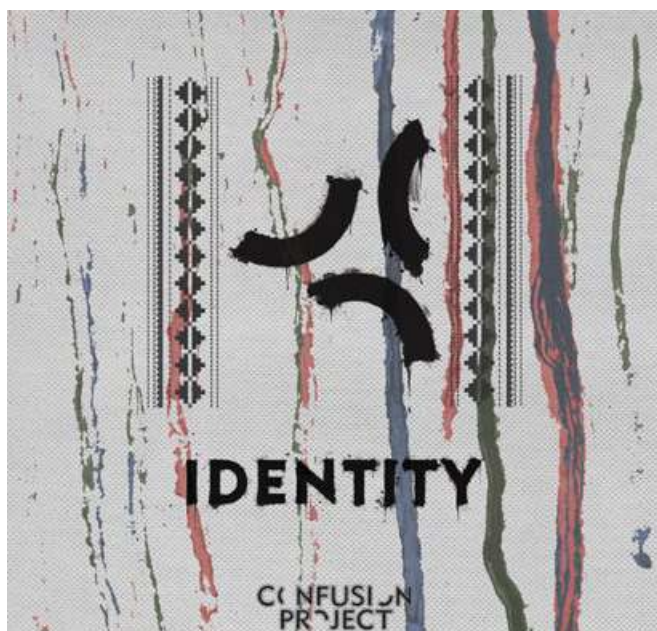
A

M

A

Album 'Live in Kalisz' dostępny na CD oraz w serwisach streamingowych





Confusion Project – *Identity*

Album *Identity* to pierwszy efekt wydawniczej współpracy trójmiejskiego tria Confusion Project z zasłużoną nowojorską wytwórnią Dot Time Records. Materiał pełen jest refleksji na temat kulturowej tożsamości grupy. Składają się na niego bowiem elementy tradycyjnych tematów ludowych przyobleczone we wpływy nowoczesnego, progresywnego jazzu.

Trzon płyty stanowi cykl pięciu mazurków skomponowanych przez lidera zespołu, pianistę Michała Ciesielskiego. Jak zwykle towarzyszą mu basista Piotr Gierszewski i perkusista Adam Goliccki. Trio podsumowuje tu formułę wypracowaną przez 13 ostatnich lat swojej działalności, poszerzając ją o polski folklor, by wpleść jego elementy w swą muzyczną opowieść. Ta muzyka, jak deklarują artyści, nie podąża za modą i trendami. To zespołowy hołd dla piękna polskiej muzyki ludowej, która od wielu lat stanowi inspirację dla wielu klasycznych, a także jazzowych kompozytorów. Koncertowa premiera materiału odbyła się 30 czerwca na festiwalu Warsaw Summer Jazz Days. ●

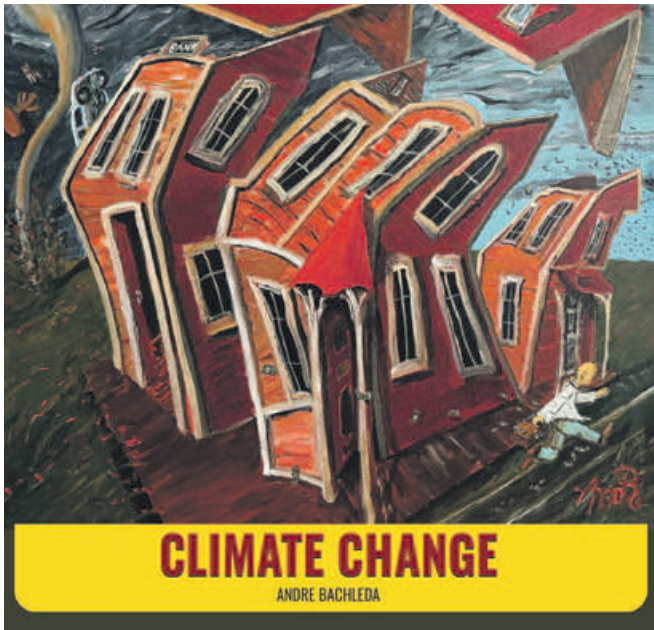


Bester Quartet – *Between*

Z jednej strony polski liryzm Krzysztofa Komedy, z drugiej zaś – tango nuevo Astora Piazzolli, styl wywodzący się z tradycyjnego argentyńskiego tangga. Spotkanie tych dwóch muzycznych uniwersów przypomina pojedynek kompozytorów – turniej, w którym nie chodzi o zwycięstwo, lecz o dialog między pozornie odległymi światami dźwięków. A wszystko to na płycie *Between* formacji Bester Quartet prowadzonej przez Jarosława Besterę.

Album jest zapisem koncertu, który odbył się podczas ósmej edycji Love Polish Jazz Festival w 2024 roku w Tomaszowie Mazowieckim. Tamtego wieczoru kwartet w składzie: Jarosław Bester (akordeon), Dawid Lubowicz (skrzypce, mandolina), Maciej Adamczak (kontrabas) i Ryszard Pałka (perkusja) wykonał autorskie interpretacje i aranżacje lidera opracowane na bazie twórczości Komedy i Piazzolli. Bester Quartet to następca grupy The Cracow Klezmer Band, która ma w swoim dorobku szereg albumów zrealizowanych dla oficyny Tzadik Johna Zorna.

Płyta *Between* ukazała się 23 czerwca nakładem For Tune. ●



Andre Bachleda & Climate Change – *Climate Change*

Andre Bachleda & Climate Change to pięcioosobowy zespół, który czerpie z jazzu, rocka, muzyki etnicznej i filmowej atmosfery. Jego debiutancki album *Climate Change* zawiera kompozycje lidera – gitarzysty Andre Bachledy, które łączą impresjonistyczne harmonie, liryczne melodie oraz praktykę swobodnej improwizacji. Zespół gra muzykę pełną romantycznego liryzmu i transowych narracji. Prezentuje organiczne, oddychające brzmienie, zakorzenione w akustyce, a zarazem naelektryzowane wiodącą rolą gitary.

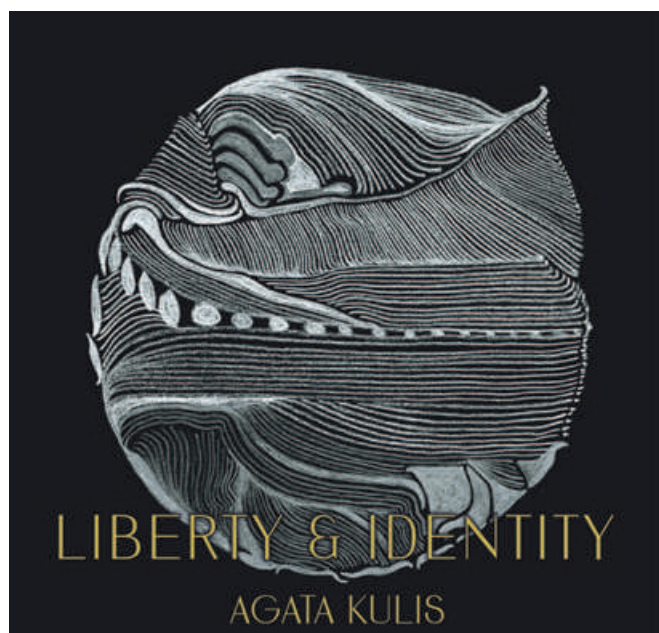
Muzycy nie skupiają się na wirtuozerii, lecz na tym, co wydarza się między nutami – sprzężeniu wyobraźni i energii podporządkowanym wspólnej opowieści. Skład tworzą: pianista i kompozytor Mateusz Pałka, perkusista Grzegorz Pałka, kontrabasista Alan Wykpiśz, saksofonista i aranżer Maciek Ślusarczyk oraz lider Andre Bachleda – gitarzysta, wokalista i kompozytor, a także były olimpijczyk, którego artystyczna droga prowadzi od smooth jazzu po projekty inspirowane folkem i muzyką świata. ●



Rebirth Quintet – *On Air*

Debiutancka płyta Rebirth Quintet została w całości poświęcona twórczości Jana Ptaszyna Wróblewskiego. Kalisz – miasto urodzenia Ptaszyna – to miasto rodzinne pianisty zespołu Leona Jakubka, który jest uczniem tej samej szkoły co słynny saksofonista i siedzi na niektórych przedmiotach w tej samej ławce co on. W ubiegłym roku koncert kwintetu zainaugurował pierwszą edycję Kalisz Ptaszyn Fest.

Wraz z pianistą Rebirth Quintet od 2024 roku tworzą: Tymon Okolus (puzon), Andrzej Frydko (trąbka), Piotr Golec (bas) i Wojciech Lubczyński (perkusja). „Dla nas muzyka Ptaszyna jest fundamentem rozumienia polskiego jazzu. Wychowaliśmy się na zapisach audycji, w których przez ponad pół wieku promował młode zespoły i kształtował muzyczną wrażliwość kolejnych pokoleń słuchaczy. Trzy kwadranse jazzu były dla nas szkołą słuchania, a odejście Mistrza poruszyło nas głęboko i sprawiło, że postanowiliśmy oddać Mu hołd w jedyny sposób, jaki znamy najlepiej: poprzez muzykę” – podkreślają młodzi muzycy. ●



Agata Kuliś –
Liberty & Identity

Agata Kuliś prezentuje nowy album *Liberty & Identity*, na którym pojawi się więcej niż dotychczas utworów w języku polskim. Poprzednie płyty zaśpiewane zostały bowiem w znacznej mierze po angielsku. Artystka ujawnia tym razem również silne inspiracje rodzimą kulturą muzyczną, ale całość osadzona jest ostatecznie w jazzie. Kuliś (wokalistka i autorka tekstów) wraz z zespołem próbuje odnaleźć własny głos na styku klasycznego R&B, jazzu, soulu i współczesnego popu. W swoich projektach współpracuje z ceniionymi muzykami, m.in. z Adamem Jarzmikiem, tworząc nowoczesne i autorskie brzmienie. Artystka znana jest z emocjonalnej interpretacji oraz dbałości o warstwę liryczną. Dysponuje ciepłą barwą głosu i szeroką skalą, swobodnie porusza się zarówno w repertuarze balladowym, jak i w bardziej dynamicznych kompozycjach. Kuliś jest absolwentką Berklee College of Music w Bostonie. Występowała w Stanach Zjednoczonych i Europie.

Płyta ukazała się 19 czerwca. ●



Martyna Sabak –
Nic nie trzeba

Nic nie trzeba to album utkany z subtelności i niebanalnych utworów pulsujących w jazzowo-soulowym rytmie. Martyna Sabak prowadzi słuchacza przez świat lekkich kompozycji, w których melodie wokalu spotykają się z latynoskim rytmem, intymnością ballad, wyrazistym groove'em czy zadziornym bluesem.

Teksty wokalistki inspirowane są codziennym życiem. To album o zwykłych chwilach, które okazują się najważniejsze. Mówiąc o sile tego materiału, Martyna Sabak wskazuje na „naturalność, na którą składa się akustyczne brzmienie instrumentów, kameralne teksty oraz ciepły i kojący głos”. W tworzeniu drugiej płyty liderce towarzyszyły postacie znane z polskiej sceny jazzowej i nie tylko jazzowej. Za warstwę muzyczną *Nic nie trzeba* w dużej mierze odpowiada Adam Jarzmik – pianista i kompozytor. Występują ponadto: Tymon Trąbczyński (kontrabas), Piotr Budniak (perkusja), Jakub Łępa (saksofon), Ignacy Wendt (trąbka), Michał Zwierniak (gitara) oraz chórki złożony z Kingi Moczydłowskiej i Katarzyny Motyki-Dziedzic. ●



Martyna Smrek – *Ziarnko*

Organiczne brzmienia, jazz i etno-groove – wszystko to zawiera w sobie płyta Martyny Smrek o niepozornym tytule *Ziarnko*. Wokalistka i kompozytorka nagrała ten materiał z potrzeby stworzenia muzyki jednocześnie żywiołowej i kojącej, przy której można poczuć ruch, energię i spontaniczność, ale też spokój i bliskość z własnymi emocjami.

„*Ziarnko* chwyta to, co w życiu bywa nieoczywiste. To muzyka, która nie narzuca jednej interpretacji – zaprasza raczej do zatrzymania się, oddechu i wsłuchania w siebie. Album żyje i zmienia się przy każdym odsłuchu” – tłumaczy autorka. Na płycie towarzyszy jej zespół Smrektet, tworzony przez młodych muzyków związanych z Akademią Muzyczną w Katowicach. W jego skład wchodzi: perkusista Kacper Kałuża, basista Maciej Wuwer, pianista i klawiszowiec Filip Dubowski oraz saksofonista Rafał Józefkiewicz. Muzycy czerpią inspiracje zarówno z jazzu nowoczesnego, jak i tradycyjnego, a nawet z szeroko pojętej muzyki współczesnej. ●



Gniewomir Tomczyk – *Pad hang – od werbla do zestawu*

Książka *Pad hang – od werbla do zestawu* powstała na bazie wieloletnich doświadczeń pedagogicznych, koncertowych oraz codziennej praktyki jej autora, perkusisty Gniewomira Tomczyka. Jej celem jest pokazanie sposobów przełożenia klasycznych ćwiczeń i literatury werblowej na grę na zestawie perkusyjnym – nie tylko jako zbioru technicznych wprawek, lecz przede wszystkim jako narzędzia do budowania rytmu, koordynacji, orkiestracji oraz własnego języka muzycznego. Rzecz skierowana jest zarówno do muzyków klasycznych, którzy chcą wykorzystać i przenieść swoją wiedzę werblową na grunt muzyki jazzowej, rozrywkowej i improwizowanej, jak i do perkusistów grających już na zestawie, poszukujących nowych koncepcji ćwiczeń. Celowo pojawiają się tu odniesienia do konkretnych, wybitnych perkusistów, to punkt wyjścia do dalszych poszukiwań, inspiracji oraz poszerzania świadomości tego, kogo warto słuchać, śledzić i poznawać.

Na kanale youtube’owym autora dostępne są materiały uzupełniające pracę z książką. ●



FSRecords (Fundacja Słuchaj!), 2026

VoiceACT & Jim Black – *Bee Space*

W 2022 roku wokalistki Anna Gadt, Natalia Kordiak, Marta Grzywacz i Gosia Zagajewska zarejestrowały w studiu materiał, wydany dwa lata później na płycie VoiceACT. Tytuł albumu przyjął się jako nazwa formacji i pod taką właśnie nazwą parę miesięcy po premierze zaproszono grupę na warszawski festiwal KXNTRST. Najnowszy jej album *Bee Space* jest zapisem tamtego występu.

Według wydawcy „VoiceACT to przede wszystkim platforma artystycznych poszukiwań”. Z tej deklaracji można wysnuć istotny wniosek, że mamy do czynienia ze świadomym składem, nie zaś efemerycznym tworem zebrany dla jednostkowej realizacji. Dowodem na to jest opisywany materiał, będący kontynuacją poszukiwań zawartych na poprzednim krążku. Jednocześnie bieżąca

*Zgłębianie interakcji
zachodzących między
wokalistkami i perkusistą jest
kapitałnym doświadczeniem*



Jakub Krukowski

struktura grupy pozostaje otwarta, czego potwierdzeniem było zaproszenie do wspólnego koncertu perkusisty Jima Blacka. Warto podkreślić, że wokalistki nigdy wcześniej nie miały okazji występować u boku Amerykanina, o czym liderka Anna Gadt wspomniała w rozmowie na antenie Polskiego Radia. Oczywiście były one świadome charakteru jego gry, jednak znane z nagrań cechy instrumentalisty zupełnie inaczej uwypukliły się podczas wspólnej improwizacji na scenie.

Black okazał się cierpliwym partnerem, bezbłędnie zespalałym się z kolektywem. Od pierwszych dźwięków subtelnie regulował poczynania partnerek, nie narzucając nachalnie swojej narracji. Gdy

jednak znajdował odpowiednią przestrzeń do większej interakcji, nie wahał się zapełnić jej wyrazistymi akcentami. Słychać to zwłaszcza w końcowych minutach nagrania, kiedy perkusja fragmentami dominuje przekaz. We wspomnianej rozmowie Gadt nazwała założony przez siebie zespół „splotem osobowości”. Zaproszenie Blacka bez wątpienia nadaje temu określeniu jeszcze większy sens.

Zgłębianie interakcji zachodzących między wokalistkami i perkusistą jest kapitałnym doświadczeniem. Wokalistki prześcigają się w odnajdywaniu nowych form ekspresji. Dialogują ze sobą, twórczo ścierając swoje pomysły. Równie chętnie podążają za tropem partnerek, co narzucają swój kierunek poszukiwań. U żadnej nie czuć potrzeby dominowania, a jedynie zaufanie wszystkich do siły zespołu. Zaskakująco dobrze w tym gęstym, wokalnym przekazie odnajduje się perkusja, nigdy niesprawiająca wrażenia „obcego ciała”. Black bezbłędnie reaguje na twórczy pościg Polek, kierując go w inne rejony. Potwierdza tym samym, że



bębny są instrumentem prawdziwie pierwotnym, doskonale odpowiadającym rytmowi ludzkiego organizmu.

Tytuł płyty niewątpliwie nawiązuje do przestrzeni, w której miał miejsce opisywany występ – sali koncertowej Nowa Miodowa. Trudno jednak nie odnieść zawartości *Bee Space* do specyfiki przywołanych w tytule pszczół. Nieodczowanie kojarzą się one z kolektywem, który pozornie chaotycznymi ruchami doprowadza do realizacji nadrzędnego celu. Dokładnie to samo można powiedzieć

o działalności VoiceACT, którego niezwykła muzyka rodzi się z bezładu nakładanych na siebie głosów. Pszczeli rój cechuje przy tym anonimowość poszczególnych jednostek. Choć każda z wokalistek jest wyrazistą indywidualnością, to w tak otwartej formie zespala się do tego stopnia, że nie sposób przypisać im poszczególnych głosów. To najlepszy dowód na autentyczną organiczność tej muzyki. Podobnie jak we wspomnianym przez Gadt „splocie” – jeśli jest on perfekcyjny, to tworzy spójną konstrukcję, której nie sposób rozdzielić. ●

R E K L A M A

ORKIESTRA JAZZOWA AKADEMII MUZYCZNEJ W ŁODZI

fragmenty powieści *Sida* autorstwa Grażyny Baciewicz zostały wykorzystane za zgodą Polskiego Wydawnictwa Muzycznego



ANNA RYBACKA

PIOTR SCHOLZ

KAROLINA CEGŁOWSKA

ALBUM DOSTĘPNY NA





Szymon Mika – *Agma*

Music Corner Records, 2025

Czołowy polski gitarzysta młodego pokolenia Szymon Mika namieszał już na rodzimej scenie całkiem sporo w kilku składach, w tym w triu z Maxem Muchą i Zivą Ravitzem. Jednak to dopiero zeszłoroczna *Agma* przyniosła mu laury, na które od lat pracował. Za stylistyczny i emocjonalny rozmach tej płyty odpowiada kwintet złożony – oprócz lidera naturalnie – z samych wyjadaczy: basisty Andrzeja Świąsa, słowackiego trębacza Oskara Töröka, węgierskiego perkusisty Pétera Somosa i południowokoreańskiej śpiewaczki Song Yi Jeon. Dziewięć niebanalnych kompozycji, wszystkie autorstwa lidera, na ogół pieczołowicie zaaranżowanych – w tym jedna piosenka (*Cosmic Sand*

z tekstem Aleksandry Świerk) – składa się na prawie godzinę muzyki. Początkowo może wydawać się ona mało urozmaicona, jednak z każdym następnym odsłuchem odsłania masę smaczków wynagradzających poświęconą jej uwagę.

Stylistycznie Mika stawia na liryzm i nastrojowość swoich kompozycji. Stanowią one sprawne wymieszanie współczesnej kameralistyki z mniej oczywistymi w tej konwencji eksperymentami brzmieniowymi – przywołującymi na myśl gitarową ekwilibrystykę Mary Halvorson, dodatkowo wzmocnionymi kojącym tonem trąbki rodem z nagrań Kenny'ego Wheelera. Siła Miki tkwi w aktualizacji brzmienia swoich poprzedników, czemu służy w pełni autorski repertuar, z melodyką nasączoną różnymi tradycjami: od jazzu skandynawskiego po wyraźne echa folku i ambientu.

Najlepiej wychodzi to w numerach, które nie meandrują, tylko chwytają wszystkie sroki za ogon i manifestują się jako konkret. Taki jest np. mój faworyt, utwór tytułowy, z uroczą gitarą

akustyczną i chłodnym solem trąbki Töröka. Podobnie *Sacred* czy *Wire Face* – działają najlepiej, gdy nie wychodzą poza szkielet utworu i leniwie, lecz stanowczo, prą do przodu. Nawet w tym drugim, stanowiącym flirt z wolną improwizacją, sonorystyczne laboratorium jest pod kontrolą, a duża w tym zasługa Świąsa i jego doświadczenia – decyduje się on na szarpany groove zamiast dialogującego, nieregularnego brzdąkania.

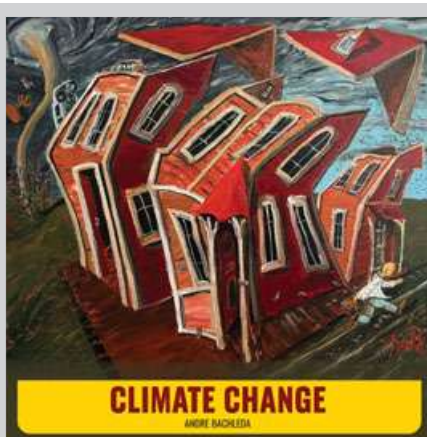
Pozytywnym zaskoczeniem okazuje się także piosenka *Cosmic Sand*. Śpiewana przez Yi Jeon ma w sobie coś z celtyckich wybryków Kate Bush – co zapowiadały zresztą jej orientalne wokalizy w poprzednich numerach – a przy tym nie rozbija albumu stylistycznie, tylko wzmacnia jego narracyjny wymiar. Nieco mniej podobały mi się momenty, w których Mika dał się uwieść progfolkowej wyobraźni i pogłosom new age'u, jak w utworze *Night Waltz*. Zawiera on nieco przydługie preludium do właściwej „akcji” utworu, jaką jest sukcesywna destrukcja tej baśniowej sielanki w soundscape pełen szmerów i chrzęstów.

Nie wyłapie się tego wszystkiego, słuchając Agmy przy okazji. Ta muzyka wymaga skupienia i uwagi odbiorcy. Rozciągnięta produkcja pozwala wybrzmieć dynamice, w której wykazać się może lider. Jego akompaniament raz po raz skacze od delikatnych akustycznych pociągnięć przez przesterowany blues aż po glitchujące noise'owe przeszkadzajki; nie mówiąc naturalnie o jego erudycji jako solisty i słusznie chwalonej nienachalnej wirtuozerii.

Zmieścić aż tyle różnych brzmień w tak jednak silnie określonym dźwiękowym środowisku to nie lada sztuka. Należy więc docenić robotę producentką Ignacego Gruszeckiego, miks Michała Kupicza oraz mastering Magdaleny Piotrowskiej.

A zatem Agma brzmi dobrze, czaruje, relaksuje, wprawia w zadumę i dodaje sił. Jeszcze jeden powód, by cieszyć się z możliwości, jakie polscy muzycy jazzowi zyskują dzięki międzynarodowym kontaktom i artystycznemu otwarciu na inne kultury. ●

Piotr Zdunek



Andre Bachleda – *Climate Change*

SJRecords, 2026

Zmiana klimatu to niejako domena muzyki improwizowanej. Jak jest na płycie Andre Bachledy? Tu nastroje zmieniają się jak pogoda w górach – by nawiązać do nazwiska i biografii artysty (ten gitarzysta, wokalista i kompozytor do muzyki przywędrował ze świata sportu i olimpijskiej rywalizacji). Dwa pierwsze numery na *Climate Change* to zapis kolektywnych post-bopowych improwizacji na wciągających, hipnotycznych podkładach. Radykalną zmianą klimatu jest pojawienie się piosenki (tak, bo Andre też śpiewa) zatytułowanej *Tell Me Girl*, w której artysta brzmi – przynajmniej dla mnie – jak Peter Criss z Kiss. A utwór ten utrzymany jest w spokojnym nurcie à la Norah Jones.

Potem ballada w duchu Metheny'ego, która... nagle przestaje nią być, a lider raczy nas solówką na solidnym przesterze. Docierając do półmetka, wiemy już, że nazwa wydawnictwa bynajmniej nie jest przypadkowa. W drugiej połowie materiału też dzieje się dużo, choć klimaty są znów nieco bardziej hipnotyczne, filmowe (wszak mamy nawet *Doktora No*) i melancholijne. Ostatni utwór, wciągający jednostajnym pochodem basu, kończy się zdecydowanie za szybko (trwa nieco ponad cztery minuty) i sprawia, że w słuchaczu pozostaje niedosyt. W sam raz po to, by włączyć płytę jeszcze raz. I robię to z nieukrywaną przyjemnością, bo wcale nie aż tak często na naszym rynku pojawiają się tak frapujące i zmienne... klimaty. ●

Wojciech Sobczak





Hajstra – *In the No-Time*

Tour de Bras, 2026

Najpierw było ich dwóch: Paweł Duskocz i Vasco Trilla. Drogi poznańskiego gitarzysty i katalońskiego perkusisty przecięły się po raz pierwszy w 2017 roku – kliknęło między nimi od razu. Specyfika sceny free improv sprzyja nieustannemu zakładaniu zespołów, tak więc stało się i tym razem. Język duetu przyjął formę dronujących dryfów kreujących iście katakumbową atmosferę, co udokumentowała płyta *Hajstra* z 2019 roku. Siedem lat później pod tym szyldem mieści się już jednak trio. Flecistka Zosia Ilnicka, znana dotąd głównie z głęboko skrywanego skarbu krajowej muzyki kameralnej w postaci Trio_io, w 2023 roku dołączyła do duetu na kilka koncertów i została na dobre. *In the No-Time* to pierwszy płytowy zapis tej współpracy.

Siłą Hajstry wciąż jest zdolność do tworzenia tkanki dźwiękowej o gęstości odpowiedniej do głębokiego zanurzania się w brzmieniach. Obecność Ilnickiej zdaje się jednak motywować resztę do dużo większej kreatywności w tym zakresie, jednocześnie czyniąc tę muzykę znacznie bardziej introwertyczną. Nazwa grupy pasuje do niej teraz jak nigdy wcześniej – hajstra w słowniku ludowym oznacza bowiem czarnego bociana, który w przeciwieństwie do swego białego brata woli chować się przed ludzkim spojrzeniem. Tymczasem zdarzenia dźwiękowe na *In the No-Time* dokonują się przeważnie na planach wręcz mikroskopijnych. Zasadne zdaje się tu zastosowanie terminu „owadzia muzyka”, który Rafał Księżyk przykładał do elektroniki w wydaniu Autechre, a Bartosz Nowicki określał nim projekt *Insects* toruńsko-warszawskiego duetu Porcje Rosołowe. Do tego zbioru dorzuciłbym również Flora Quartet pod wodzą Marcina Dymitera oraz właśnie nowe wcielenie Hajstry.

Każdy z tych zespołów reprezentuje w istocie różną estetykę i inaczej nastawia ostrość swych wewnętrznych

dźwiękowych mikroskopów, lecz łączy je wszystkie subtelność gestów i myślenie detalem. W przypadku Hajstry kalejdoskop sonorystycznych sztuczek rozgrywa się zwykle w tonice basowych dronów, ezoterycznych brzmień mis i gongów lub szklistych gitarowych plam. Ich statyczność naturalnie wyostreza zmysły, a to ułatwia czujną obserwację kolejnych wydarzeń. Między drgającymi odłamkami gitary a tchnieniami fletu panuje znakomita zgodność. Do tego stopnia, że granice między tymi instrumentami niejednokrotnie się zacierają, tworząc wilgotną, tropikalną dźwiękową masę – jak w *Dusk*. Gdy pomysły Ilnickiej – która chętnie rozszerza techniki wykonawcze o użycie głosu, a przy tym nie unika prostych, uroczych melodii – wybijają się na pierwszy plan, ekspresja tria zyskuje silnie pierwotny charakter, jakby skręcała w jakiś dźwiękonaśladowczy atawizm. Z płyty *New Animals Trio_io* wiemy już, że to specjalność flecistki.

Na *In the No-Time* zespół podnosi głos tylko raz, w trakcie ostrej improwizacji *Afternoon Rush* – pysznej arytmicznej kaskady okraszonej dada-punkowym

zadziorem Dorskocza i gorącą spazmatycznych podmuchów fletu. Jednak nawet wtedy muzycy nie wytracają zmysłu narracyjnego, nie dopada ich też niepotrzebna napinka. Bardzo udana to płyta, w dorobku Dorskocza z całą pewnością najlepsza. Cieszy również, że jest objawem coraz szerszej aktywności Il-nickiej, której potencjał zdaje się w kraju wciąż nie dość dostrzeżony. Zarówno jej, jak i całej Hajstrze wróżę dobrą przyszłość. ●

Mateusz Sroczyński



Michael Arbenz, Atom String Quartet & Florian Arbenz – J.S. Bach Suite III: A Living Organism

Michael Arbenz, 2026

Najnowszym dziełem szwajcarskiego pianisty Michaela Arbenza jest album inspirowany *Suitą orkiestrową*

nr3 *D-dur* Jana Sebastiana Bacha, nagrany z towarzyszeniem perkusisty Florian Arbenza oraz bardzo dobrze znanego Czytelnikom JazzPRESSu polskiego zespołu Atom String Quartet.

Michael Arbenz uzyskał wykształcenie klasyczne na fortepianie, a jazz zgłębiał już we własnym zakresie. Jako pianista repertuaru klasycznego współpracował m.in. z Pierrem Boulezem, Heinzem Holligerem oraz szwajcarskim zespołem muzyki współczesnej Contrechamps. W dziedzinie jazzu wraz ze swoim bratem Florianem Arbenzem oraz basistą Thomasem Lähnsem działa pod szyldem tria Vein, współpracował także z takimi muzykami jak Greg Osby, Ron Carter, Dave Liebman i Marc Johnson.

Mając na uwadze taki biogram oraz znając i podziwiając Atom String Quartet, z entuzjazmem zgłosiłem się do recenzji płyty inspirowanej muzyką wielkiego Johanna Sebastiana Bacha. Sama trzecia suita orkiestrowa *D-dur* należy do najbardziej lubianych i najczęściej wykonywanych jego dzieł. Słynna pochodząca

z niej aria, zwana „arią na strunie G”, jest powszechnie znana osobom niemającym z tzw. muzyką poważną nic wspólnego. Poza tym historia jazzu pełna jest znakomitych dokonań wykorzystujących bachowską muzykę lub inspirujących się nią. Dość wymienić nagranie Stéphane’a Grappelliego z Django Reinhardtem z 1937 roku czy późniejsze *Blues on Bach* Modern Jazz Quartet oraz, z ostatnich dekad, *After Bach* Brada Mehldaua czy *The Goldberg Variations* Uriego Caine’a. Oczywiście jest też wiele mniej udanych lub zgoła w ogóle nieudanych prób nawiązania do Bacha, jak chociażby te nagrane przez Jacquesa Loussiera i jego trio. Niestety do takich należy też ostatnie nagranie Michaela Arbenza.

Na płycie nieco zmieniony został układ poszczególnych części oryginalnej kompozycji Bacha. Po kolei słuchamy *Sonic Prelude* (*Ouverture*), *Upbeat Bounce* (*Gavotte*), *Inner Engine* (*Bourrée*), *Respire* (*Air*), a całość zamyka *Final Spin* (*Gigue*). U Bacha kolejność utworów to: *Ouverture*, *Air*, *Gavotte*, *Bourrée*, *Gigue*. Bezpośredni zapis partytury Bacha

usłyszemy w *Sonic Prelude*, *Respire* i ostatnich nutach *Final Spin*. Części *Upbeat Bounce*, *Inner Engine* i praktycznie całe *Final Spin* to nawiązanie do rytmu materiału źródłowego, co dobrze słyhać, jeżeli słucha się oryginalnych kompozycji Bacha, chociażby w interpretacji *Academy of Ancient Music*, poprzeplatanych kompozycjami Arbenza.

Już od pierwszych dźwięków płyty, pomimo mojego podziwu dla dotychczasowego dorobku Atom String Quartet, rozczerowała mnie tutaj ich interpretacja bachowskiego zapisu. Absolutnie nie słyhać urzekającego, niebiańskiego piękna kompozycji. Potem dochodzi duet fortepianowo-perkusyjny Arbenzów. Tu też słuchacze jazzu mają do czego sięgnąć (np. Makowicz-Bartkowski czy Jarrett-DeJohnette). A jednak ten duet nie był w stanie mnie do siebie przekonać. Wielokrotnie później na płycie duet gra razem z kwartetem. Mimo wielkiego kunsztu Atom String Quartet ma się, słuchając płyty, wrażenie, że oba zespoły nie mogą się zgrać.

Oczywiście same partie, nazwijmy to, jazzowe kwartetu

zbliżają się do sprawnego brzmienia zespołu, do którego polscy muzycy zdążyli nas już przyzwyczaić. Atrakcyjne są też partie solowe poszczególnych muzyków. Lider przedsięwzięcia gra przede wszystkim na fortepianie, chociaż chwilami słyhać klawiszowy instrument elektryczny. Niestety w swoich partiach, czy tych z perkusistą, w istocie nie ma nic niezwykłego do zaprezentowania. Zwyczajny nowoczesny jazz, jaki słyshymy wielokrotnie, i nawet współudział znakomitego Atom String Quartet nie był w stanie całości uratować.

Michael Arbenz wykorzystał znakomity materiał źródłowy. Już same kompozycje Bacha, jak i obszerna tradycja interpretacji i inspiracji jazzowych, mogły zapowiadać coś dobrego. Niestety – nie wiem, czy brakło muzykom serca do materiału źródłowego, czy autorowi całego przedsięwzięcia inwencji... Dość, że ostatecznie płyta firmowana przez Michaela Arbenza nie przynosi nam nic odkrywczego ani, niestety, porywającego. ●

Cezary Ścibiorski



Eli Bennett Quartet – *Breakthrough: Live in Poland*

SJRecords, 2026

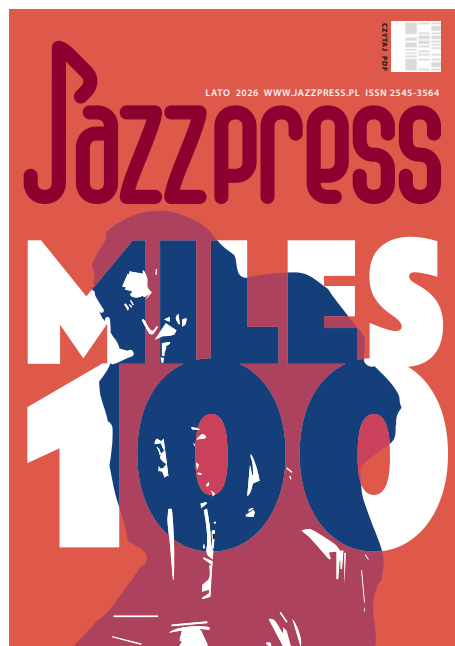
Bennett to nazwisko cokolwiek znaczące w świecie jazzu, jednak uprzedzam – pochodzący z Kanady i mający polskie korzenie Eli nie jest rodziną słynnego śpiewaka. Śpiewnie za to pogrywa na saksofonie, racząc nas smooth-jazzowo-mainstreamową energią, a sekundują mu nasze orły: Paweł Tomaszewski na klawiszach, Robert Kubiszyn na kontrabasie i Paweł Dobrowolski na perkusji.

Zapis koncertu podczas festiwalu Jazz w Ruinach 2024 w Gliwicach to muzyka energetyczna, z klasą wykonana, przypominająca osiągnięcia choćby Erica Marienthala czy – z rodzimego poletka – Marcina Nowakowskiego. Jest więc melodyjnie,

miejscami przebojowo, ale wciąż z improwizatorskim zadziorem i magnetyzmem kolektywnego fusion. Mam tu na myśli nie tylko jazzrockowe brzmienia, ale i fuzję gatunków: od bluesa, przez balladę, po funkowe odloty.

„Najostrzejszym” zawodnikiem jest tutaj pianista, który konsekwentnie dba o wyższą zawartość jazzu w jazzie, sam lider zaś zdaje się trzymać ekspresję na wodzy, pozwalając swoim kompanom swobodnie pograć. To luźne, rozrywkowe muzyczne spotkanie – co się ceni, bo luz w tej muzyce jest wskazany. Żadnego „przełomu” (tj. tytułowego „breakthrough”) bym się jednak nie spodziewał. ●

Wojciech Sobczak



Kenny Barron, Ray Drummond & Ben Riley – *So Many Lovely Things: Live in Brecon*

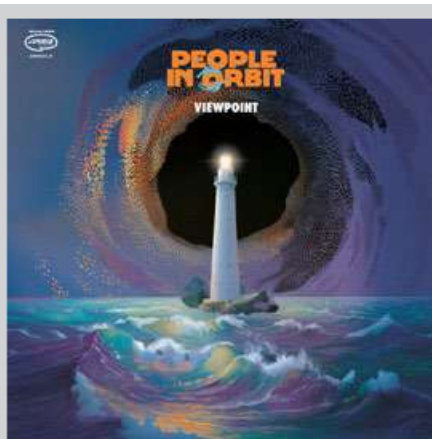
Elemental Music, 2026

Nowo odkryte, a niewydawane wcześniej nagrania mogą naprawdę namieszać... Omawiany tu krążek to zapis koncertowego spotkania z Brecon Jazz Festival, sięgający datą aż do 1995 roku, ukazuje wręcz telepatycznie zgrane trio: Kenny Barron (fortepian), Ray Drummond (kontrabas) i Ben Riley (perkusja). Jeśli szukamy prawdziwej „the art of the trio” (czyli „sztuki tria” – jak niegdyś nazwał swoją serię inny wyśmienity pianista Brad Mehldau), to proszę bardzo! Tu liryka łączy się z ponadczasowym swingiem w eleganckim, niesamowicie spójnym wydaniu.

Wszelkie sztuczki czy popisy ustępują tu wyrafinowaniu, emocjonalnej głębi, skupieniu na frazowaniu, wspomnianemu połączeniu. Sekcja rytmiczna jest tu solidnym fundamentem zarówno dla mistrzowsko aranżowanych standardów (m.in. *The Very Thought of You*), jak i pulsujących swingiem interpretacji tematów Theloniousa Monka (tu: *Shuffle Boil* i *Ask Me Now*). Personalno-muzyczną ciekawostką jest to, że Ben Riley bębnił kiedyś w zespole właśnie samego Monka.

Album *So Many Lovely Things: Live In Brecon* zawiera ponadczasowy, inteligentny, przestrzenny jazz – nagrany w złotej erze akustycznych składów. Wspomniałem na wstępie, że takie nagrania mogą srogo namieszać – tak w głowie, jak i na rynku. Niosą bowiem niebywały walor edukacyjny – tak dla słuchaczy, jak i dla innych wykonawców. Warto, o! warto posłuchać, jak się kiedyś grało... A może i się zainspirować? ●

Wojciech Sobczak



People in Orbit – Viewpoint

April Records, 2026

Viewpoint to drugi album skandynawskiego kwintetu People in Orbit, założonego w 2020 roku przez prowadzącego go do dziś trębacza i kompozytora Adama Sassa. Grupa w swojej twórczości postanowiła odświeżyć wizję klasycznego kwintetu jazzowego, stawiając jednocześnie na nowoczesne akcenty i środki. Eksplorując formaty z lat 60., osadzone dodatkowo w skandynawskiej tradycji gatunku, muzycy sięgają także po elektronikę, kładąc silny nacisk na improwizację i zespołowość. Doskonałym tego przykładem jest wydany w 2023 roku debiutancki album *Close/Away*. Na najnowszym wydawnictwie kwintet z Malmö, podobnie jak na debiucie, skupia się w swojej muzyce na przestrzeni i interakcji między

poszczególnymi muzykami, ale też w pewien sposób pomiędzy wykonawcami a słuchaczami.

Chociaż People in Orbit powstało z inicjatywy Adama Sassa, to lider stawia na zespołową równowagę, a nie na silne i nieomyłne przywództwo. W skład zespołu oprócz trębacza wchodzi Edvin Ekman (saksofon tenorowy, efekty), Niklas Bergström (fortepian, Moog, instrumenty klawiszowe), Edvin Elmersson (kontrabas) i Frank William Reis (perkusja). *Viewpoint* ma charakter albumu konceptualnego, co z założenia jest zaproszeniem do jasno określonej podróży. Panowie z orbity już od pierwszych dźwięków, wręcz uderzających bez ostrzeżenia, zachęcają słuchacza do zmiany punktu widzenia i synchronizacji ze... światem wielorybów (ciekaw jestem, czy muzycy oglądali genialny film dokumentalny *Pieśni wielorybów*, który aż się prosi o muzyczne kontynuacje).

Znaczną część *Viewpoint* stanowi czteroczęściowa, dość nietypowo podzielona na sześć utworów, suita *Cycles*, którą poprzedza *Preludium*. Orbitalni ludzie w swoich „cyklach” prezentują najróżniejsze stany emocjonalne

i psychiczne. Od „bombastycznej i majestatycznej introdukcji”, jak to zostało określone w podtytule, (*Cycle 1*), przez „poszukiwanie i tęsknotę” (*Cycle 1 i 5*), kończąc na miękkim „lądowaniu” (*Cycle 4*). *Viewpoint* zamyka delikatna, pełna subtelności kompozycja *Spinning Downwards*, która zachęca do ponownego posłuchania płyty od początku.

O najnowszym albumie skandynawskiego kwintetu z pewnością można by napisać więcej, ale zawsze to będzie tylko pewien punkt widzenia. Przypomniał mi o tym ostatnio Piotr Wojsik, który w luźnej pokoncertowej rozmowie przytoczył słowa Coltrane’a o tym, że w każdej muzyce każdy człowiek słyszy coś innego, a i te odczucia mogą się zmienić. Warto o tym pamiętać, pisząc, czy w ogóle myśląc, o muzyce. To, co w danym momencie może nas nie zachwycać, po miesiącu może okazać się czymś wręcz genialnym (lub też zupełnie odwrotnie). A słuchając *Viewpoint* People in Orbit, proponuję pobujać w obłokach, popuścić wodze wyobraźni i pokusić się, jak widać, o quasi-filozoficzne refleksje. ●

Damian Stępień



Jeff Parker ETA IVtet – *Happy Today*

International Anthem, 2026

Ubiegłoroczny album *Touch* dołączył do długiego pasma porażek, które w dyskografii Tortoise ciągnie się już prawie ćwierć wieku. Na tym etapie należałoby pogodzić się z myślą, że ostatnią wielką płytą niegdysiejszych geniuszy postrocka pozostanie *Standards* z 2001 roku. Recenzując znakomity materiał *The Way out of Easy* ETA IVtet (JazzPRESS 9-10/2025), w pewnym sensie proroczo sugerowałem, by z Tortoise dać sobie spokój i skupić uwagę na coraz barwniejszych dokonaniach Jeffa Parkera, gitarzysty zespołu. Najnowsze *Happy Today* triumfalnie dołącza do grona tych najwspanialszych.

Przypomnę, że kwartet Parkera swą nazwą podtrzymuje pamięć o nieistniejącym już klubie ETA w Los

Angeles, w którym od początku istnienia grywał cotygodniowe kameralne koncerty. To nie tylko symboliczny gest – w dobie wykańczających czynszów i agresywnych posunięć deweloperów przypomina o nieocenionej kulturotwórczej roli miejsc. Tych najmniejszych, samoorganizujących się przestrzeni, jak polski Bemba Bar we Wrocławiu, którego niespełna roczna (2023) działalność koncertowa wciąż co jakiś czas przypomina o sobie nowymi płytami nagrany w jego wnętrzu. Wyćwiczeni w toku minimalistycznych improwizacji w ETA Parker, Anna Butterss, Josh Johnson i Jay Bellerose, trwając w pozycji wiecznych wygnańców, próbują więc tchnąć przytulnego ducha dawnej siedziby w kolejne sale koncertowe i uczynić z nich tymczasowe strefy autonomiczne (odsyłam do lektury Hakima Beya). *Happy Today* zawiera zapis koncertu, który odbył się 20 sierpnia 2025 roku w Lodge Room w Los Angeles.

Zespół postanowił utrzymać naturalizm wypracowanego brzmienia, więc do rejestracji występu ponownie wykorzystał magnetofon Nagra. Subtelne ruchy

instrumentów znów podchodzą możliwie najbliżej słuchających, z wolna oplatając ich długimi wstęgami dźwięków, pełnymi różnorako zaplecionych węzłów. Tym razem dostajemy dwa dwudziestominutowe utwory utkane w tej konwencji: *Like Swimwear* i tytułowy. Oba, jak zwykle w wykonaniu kwartetu, stanowią statyczne medytacje nad tematami Parkera, które zespół wielokrotnie obraca i poddaje spontanicznym obróbkom, by wreszcie wyprowadzić ich narrację na zupełnie nowe terytoria.

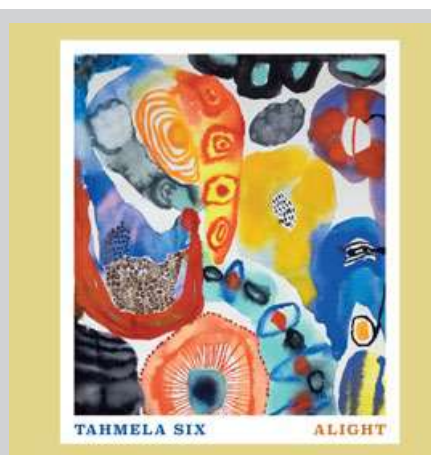
Muzycy dołączają jeden po drugim, niespiesznie zajmując swoje pozycje, a ich aktywność utrzymuje w ryzach wyraźnie wyartykułowana pulsacja. Sekcja Butterss / Bellerose chętnie zmienia orientację swych angażujących groove'ów od funkowej po triphopową, dokonując na nich w międzyczasie drobnych zakrzywień, co w połowie *Like Swimwear* udaje się z wielką gracją. Tak zbudowany fundament stanowi doskonałą bazę pod szeptane melodie saksofonu Johnsona, ciepłą elektroniczną mgiełkę i widmową, czasem ledwie słyszalną frazę świetlistej

gitary Parkera. Fascynujące są precyzja i wyczucie przesłania, z jakimi ETA IVtet snuje swoje dźwięki w rozciągniętych metrażach pozabawionych kulminacji. Umiarkowaną temperaturę tych występów zespół nadrabia alchemiczną zdolnością do wywoływania immersji przez zaklinanie czasu i wysoką wrażliwość na detal.

Choć IVtet zainstalowany jest na stałe w Los Angeles, warto podkreślić, że artystyczne korzenie lidera prowadzą do Chicago. Tamtejsza scena jazzowa zdaje się nazbyt przywiązana do niegdyś wywrotowych gestów AACM, których usilne powtarzanie często trąci dziś anachronizmem. Działalność zespołu Parkera skrętnie omija tę tradycję. Tworzy w zasadzie nowy rozdział w relacji ochoczo rozimprowizowanego jazzu z logiką minimal music. Jednocześnie zarysowuje wysoce atrakcyjną alternatywę dla najnudniejszej spośród ścieżek etosu free, czyli takiej, która z pobudek programowych zawsze pragnie zmierzać ku kakofonii. Parker ze swoją drużyną otwierają okno i wietrzą miazmaty nagromadzone

przez kaskaderów współczesnej sceny impro, by zaproponować odświeżający dryf o transowych właściwościach, niosący się nieśpiesznie przez pogodne melodie nasycone jasnym brzmieniem. *Happy Today*, wzorem poprzedników, realizuje wszystkie te założenia wzorowo. ●

Mateusz Sroczyński



Tahmela Six – Alight

Mustik Motel Music, 2026

Zespół Tahmela Six powrócił z kolejnym wydawnictwem. Poprzedni album, *Mount*, zamykał skandynawską chłodną aurę w trzech długasnym numerach. Tym razem sextet dorzucił do tracklisty jeszcze jeden utwór więcej, a oprócz długości kompozycji spróbował też poszerzyć swoje brzmienie o dźwięki otoczenia, nagrywając

na świeżym powietrzu. Oto *Alight*.

O ile instrumentalne próby budowania przestrzeni – tak dobrze znane z klasycznych wydawnictw ECM – już same w sobie były wystarczająco sugestywne, o tyle inspirowanie się atmosferą otoczenia (na poprzedniej płycie Tahmela Six były to skandynawskie jeziora) i oddanie jej głosu stanowi pewien krok naprzód. Choć, uczciwie mówiąc, field recording nie jest niczym nowym w tego typu muzyce i wręcz należało się go spodziewać.

Mamy więc młody jazzowy band, który – gdy tylko w tle zaśpiewa ptaszek albo zaszumi wiatr – chce przenieść nas do tajemniczego świata. Otwierający album *Endless Summer Sun* faktycznie gdzieś nas przenosi, ale raczej na próbę dostrajającego się zespołu, bo przeszło jedenaście minut swobodnego brzdąkania to stanowczo za długo. Być może muzycy podświadomie zdawali sobie z tego sprawę, nadając utworowi właśnie taki tytuł. Z całego tego kolażu bardziej niż samą muzykę zapamiętam chyba właśnie dźwięki otoczenia.

Bliźniacze, pięciominutowe utwory drugi i trzeci ni

stać, ni zowąd stawiają na funkującą gitarę Topiasa Tiheäsala. Zorientowane wokół jego riffów solówki dęciaków grzęzną w kliszach, przypominając płyty Pharoaha Sandersa z Sonnym Sharrockiem oraz – naturalnie – gitarową jazdę Johna McLaughlina z hendriksowskich płyt Davisa, pokroju *Jack Johnson*. Saksofonista Sami Sippola potrafi zawyć swoim tenorem, łapczywie szukając uwagi, ale jego inspiracje pozostają aż nazbyt czytelne (Sanders). O pozostałych, skądinąd poprawnych, solistach trudno powiedzieć cokolwiek nawet po kilku przesłuchaniach – a to chyba nie świadczy najlepiej o ich występie. Broni się za to najprostszy element tego amalgamatu: rzępolenie Tiheäsala. Jego miejscami post-punkowo brudna i bezpretensjonalnie brzmiąca gitara prowadząca utrzymuje w ryzach funkrockowy jam.

Jest jeszcze utwór tytułowy, który początkowo popełnia te same błędy co otwierający, czyli zdecydowanie zbyt długo rozgrzewa się w ambientowym kotle – niczym stary maluch na mrozie. Ale kiedy klaksy i bzyczenia w końcu nabierają rozpędu,

pojawia się przyjemny folk-rockowy rytm niesiony perlistymi arpeggiami gitary. A więc finał jest najciekawszy na całej płycie – kojący, prosty i, mimo długości, nieirytujący.

Chciałoby się wierzyć, że fuzja północnoeuropejskiego temperamentu z muzyką improwizowaną może jeszcze zaskoczyć i zrodzić coś na miarę *Afric Pepperbird* Jana Garbarka. Muzycy Tahmela Six wciąż jednak szukają – i na razie nic nie wskazuje na to, by mieli to znaleźć w najbliższym czasie. ●

Piotr Zdunek



The Necks – *Disquiet*

Northern Spy Records, 2025

W czasach, gdy przekaz podlega notorycznemu skracaniu, jego intensywność kondensuje się do maksimum. Muzycy coraz

chętniej koncentrują się więc na wydawaniu pojedynczych utworów, kierując je w efemeryczną przestrzeń mediów społecznościowych. Australijski zespół The Necks, który współtworzą: Chris Abrahams (fortepian, organy, syntezatory), Tony Buck (perkusja, gitara) i Lloyd Swanton (kontrabas, gitara basowa), zdaje się nie przystawać do tych realiów. Dość powiedzieć, że najnowszy album *Disquiet* promuje 26 minutowy singiel...

W wywiadzie dla australijskiej edycji magazynu *Rolling Stone* Swanton zapytany, czy nagrywanie *Disquiet* różniło się od innych produkcji, jednoznacznie zaprzeczył: „po prostu spędziliśmy w studiu wyjątkowo owocny czas i w rezultacie powstały cztery odrębne utwory, które, jak stwierdził, świetnie się uzupełniają”. Trudno jednak nie dostrzec tu znamion wyjątkowości – mamy w końcu do czynienia z trzydziestą pozycją w dyskografii (a dwudziestą studyjną) tria, które za rok obchodzić będzie jubileusz 40-lecia działalności. *Disquiet* wydaje się doskonałym odzwierciedleniem monumentalności tych liczb.

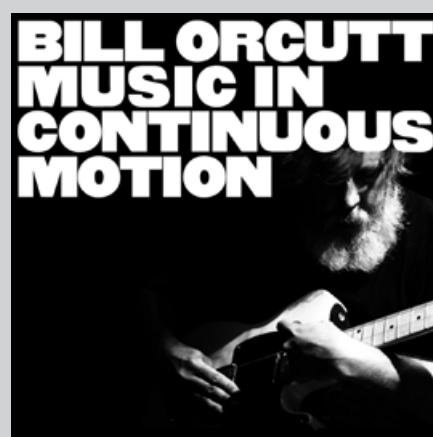
Sama objętość wydawnictwa jest niespotykana – na trzech płytach zmieściły się ponad trzy godziny muzyki, a najdłuższa kompozycja *Ghost Net* trwa grubo ponad godzinę. Choć specyfika pracy zespołu pozostała niezmienna – cierpliwie wykuwa melodię, powtarzając improwizowane frazy, które każdy z członków subtelnie modyfikuje – to efekt jest zaskakująco bogaty stylistycznie. Oczywiście mając do dyspozycji tak rozległą objętość nagrania, artyści mogli pozwolić sobie na dowolniejszą eksplorację, nie czuje się jednak, by było to jakkolwiek wymuszone. Gra jest tak samo płynna i organiczna jak na poprzednich produkcjach, dominuje też podobny zestaw instrumentów – fortepian, kontrabas i perkusja, które co rusz przenika cała gama dźwięków z niejasnych źródeł.

Zespół przywykł do niewyszczególniania instrumentarium użytego w studiu, by oddać jak największe pole wyobraźni słuchacza. Tutaj nawet wyodrębnienie utworów nie narzuca sposobu ich odbioru – celowo nie numerowano płyt, by nie sugerować kolejności ich odtwarzania. Co więcej, osiągnięto

rzadki efekt, że niezależnie, czy odsłuch ma charakter fragmentaryczny, czy bardziej całościowy, każdorazowo wytwarza się podobne poczucie zatrzymania w czasie. Tylko od nas zależy, jak tę chwilę wykorzystać. Otwartość muzyki daje równie intrygujące doznania przy skupieniu na detalach, jak i bezwiednym poddaniu się przepływowi improwizacji.

W jednym z tekstów pochylających się nad stylem Australijczyków natknąłem się na stwierdzenie, że „nie jest on całkowicie awangardowy ani minimalistyczny, ani ambientowy, ani jazzowy, tylko demokratyczny”. To perfekcyjne porozumienie i nonkonformizm od dekad są wizytówką The Necks. Myślę, że właśnie dlatego *Disquiet* nie mógł być intencjonalnym podsumowaniem ich kariery czy deklaracją należnego statusu. Podobnie bowiem jak spóśb gry tria, tak charakter opisywanego (i wcześniejszych) albumu nie wynika z kalkulacji, ale wycucia chwili – wyjątkowej intuicji, jaką zawsze imponowali jego członkowie. ●

Jakub Krukowski



Bill Orcutt – *Music in Continuous Motion*

Palilalia, 2026

Bill Orcutt, mimo że nominalnie nie jest postacią ze świata jazzu, jest bez wątpienia interesującym gitarzystą-improwizatorem. Brak tu miejsca na szczegółowe przedstawianie życiorysu i scenicznych kolaboracji tego niszowego i awangardowego artysty, dość wspomnieć, że jest obecny na scenie od początku lat 90. To, co słyszymy na jego najnowszym albumie *Music in Continuous Motion*, może przywoływać różne skojarzenia. Moim pierwszym i najsilniejszym jest minimalizm – nawet tytuł albumu od razu skojarzył mi się z tytułem klasycznej kompozycji Philipa Glassa *Music in Contrary Motion*. Akurat do tej kompozycji muzycznie Orcutt nie nawiązuje, a to, czy chciał

„puścić oczko” do Glassa, czy podobieństwo tytułów jest niezamierzone, w zasadzie nie jest istotne. Zajmijmy się zatem sednem sprawy, czyli muzyką.

Album jest rozwinięciem muzycznych pomysłów Billa Orcutta zawartych na wydawnictwie *Music for Four Guitars* z 2022 roku. Na najnowszym albumie gitarzysta gra solo, nakładając w studiu ścieżki czterech gitar. Można powiedzieć, że pomysł na konstrukcję wszystkich utworów jest podobny – każdy zaczyna się od powtarzającego się motywu gitarowego, do którego dołączają w sposób repetycyjny partie kolejnych gitar, splatając się z nim i tworząc z nim linię melodyczną. Akordy poszczególnych gitar rezonują ze sobą, faktura utworu komplikuje się, zmienia, pulsuje i utwór nagle się urywa. Orcutt prezentuje cały kalejdoskop brzmień i pomysłów w przeplatających się partiach gitarowych – od dwudźwięków przez różnorodnie brzmiące motywy po noise'owe riffy. Mimo że są to miniatury muzyczne trwające do dwóch i pół minuty, momentami znajdujemy się w continuum czasu,

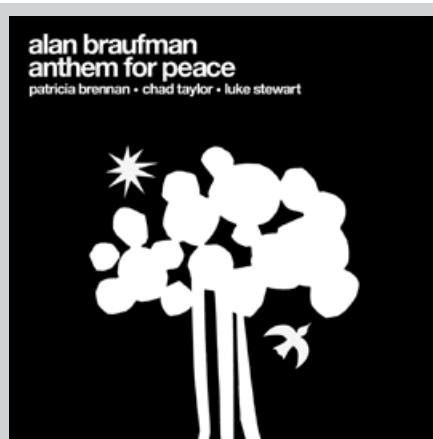
który jakby zatrzymuje się. Sprawia to wspomniany wcześniej odczuwalny puls muzyki, silnie powiązany z jej melodyką. Muzyka jest w nieustannym ruchu, a czas gdzieś obok. Najlepszymi przykładami takich utworów są *Impossible to Reach* oraz *Is Left Alone*. Ten ostatni jest zresztą bardzo „reichowski” w charakterze, wykorzystując drobne przesunięcia czasu między akordami poszczególnych gitar. To właśnie w *Is Left Alone* zarówno pierwszy motyw, jak i kolejne partie gitar składają się z zaledwie dwóch dźwięków, przez co utwór staje się wibrującym dronem. W prostocie siła. Na przeciwnym biegu nie znajduje się *Now Nearly Gone*, gdzie po wprowadzeniu powtarzającej się melodii pojawia się wyjątkowe gitarowe solo.

W niektórych utworach Orcutt buduje faktury na mocnych, agresywnych riffach. W utworach o noise'owych brzmieniach stawia głównie na motorykę. Tak jest w *Because Sharp Also Smooth*, w którym tytuł mówi sam za siebie, w *Unfinished Not Fragile* i w *Unexpectedly Heavy* – z mocnymi, niepokojąco brzmiącymi

i narastającymi akordami. Warto zaznaczyć, że Bill Orcutt gra na *Music in Continuous Motion* na Telecasterze i niezależnie, czy w konkretnym przypadku jest to brzmienie ostre i agresywne, chropawe i przybrudzone, ciepłe czy niepodrabialne „szklisto-kryształowe” – fani tego instrumentu z pewnością to docenią. Jako fan brzmienia gitary Fender Telecaster zaręczam.

Czy nowy album Billa Orcutta tworzy nową jakość w muzyce? Choć od powstania pierwszych dzieł klasyków minimalizmu minęło ponad 60 lat, kierunek ten nadal inspirował wielu artystów, a postminimalizm w ostatniej dekadzie przeżywał burzliwy rozwój. Bill Orcutt, którego kariera (przez mało kogo zauważana) biegnie wieloma ścieżkami naraz, w bardzo interesujący sposób czerpie z tradycji minimalizmu i jednocześnie przenosi tę muzykę w XXI wiek i nadaje jej bardzo osobisty rys. Ja w takich właśnie kategoriach rozpatruję nową jakość tej muzyki. ●

Grzegorz Pawlak



Alan Braufman – *Anthem for Peace*

Valley of Search, 2026

Nie minęły dwa lata od spektakularnego *Infinite Love Infinite Tears* (recenzja – JazzPRESS nr 9-10/2024), a legenda loftowej awangardy lat 70. Alan Braufman powrócił z kolejnym albumem studyjnym. Po latach relatywnej stagnacji i wydawniczej opieszałości jazzowa emerytura tego altowego saksofonisty i flecisty to okres gorliwej roboty i kompozytorskiej płodności. Dobrze określa go fraza, którą ukuł na potrzeby swojej najnowszej twórczości: „optymistyczny free jazz” – zarówno jako określenie własnej muzyki, jak i kontrę do całej sceny freejazzowej, w szczególności jej bardziej krzykliwie nihilistycznej odmiany. Jego najnowszy album *Anthem for Peace*, zarejestrowany podczas dwóch sesji, zaczyna jednak budzić

wątpliwości, czy siedemdziesięcioczeroletni muzyk nie wyczerpuje już artystycznego zapasu nagromadzonego przez lata mniejszej aktywności, a z idiomatycznego „optymistycznego free jazzu” nie należałoby dziś całkowicie odciąć przymiotnik „free”. Kwartet ze sprawdzonymi na poprzedniej płycie Patricia Brennan (wibrafon) i Chadem Taylorem (perkusja) uzupełnia kontrabasista Luke Stewart, choć w jednym numerze powracają jeszcze Ken Filiano i Michael Wimberly, których słyszeliśmy na *Infinite Love Infinite Tears*. No właśnie – poprzedni krążek Braufmana oceniłem bardzo pozytywnie, chwalać żyłkę kompozytorską lidera i efektowność jego estetycznych przeskoków w obrębie akustycznej awangardy i post-bopu. Z przykrością informuję, że na *Anthem for Peace* jest inaczej. Nie tylko nie przypadły mi do gustu nowe kompozycje Braufmana (uważam je za wtórne i nierozwijające względem całego dorobku saksofonisty), ale także stylistyczny hamulec bezpieczeństwa, który z nieznanym mi powodów Braufman zaciągnął, lokując się jak najbliższej melodyjnego i pogodnego grania, jakby nie zauważając,

że za rogiem czai się widmo muzaku. Porównania tego materiału z niedawną reedycją albumu *Valley of Search* z lat 70. – wzbogaconą o nową szatę graficzną i szeroką promocję – czynią ten impas jeszcze bardziej druzgocącym. Choć wykonawczo siedem zawartych tu numerów brzmi przyjemnie dla ucha, melodie Braufmana zdrażdżają sztafpowosć i ocierają się o banał. Najwyraźniej słysząc to w inspirowanych Bliskim Wschodem i folkiem utworach *The Journey* oraz *Reflections on a Rainy Day*. Te łagodne fragmenty bliższe są bezpiecznej muzyce do windy, która – zamiast prowadzić, jak na poprzedniczce, do pełnych odwagi instrumentalnych przebiegów i kaskad fonicznego zaangażowania – osuwa się w rozczarowujący easy listening. Pewna elegancja kompozycji Braufmana w tym wykonawczym kontekście czyni jego wysiłek trochę sztuką dla sztuki. Nieco ratują sytuację numery *Angels* i *In Motion*, dla których punktem odniesienia jest bebop, a skoczne tematy służą jako katapulta do spiritualowej egzaltacji, której tak często w pozostałych numerach brakuje. A zostaje tu jeszcze *Cosmic Blues*,

którego tytuł zapowiadałby odjechany spacer po księżycu; niestety, jest to ejtisowo brzmiący instrumentalny pop, który niewytłumaczalnie odcina ostatnie połączenia Braufmana z awangardowymi korzeniami.

Na potrzeby *Anthem for Peace* Alan Braufman przygotował utwory, z których dałoby się może coś więcej wycisnąć, ale brakuje iskry, która wznieciłaby żar i widowskowo je sfajczyła. Czy obecność byłych współpracowników – Jamesa Brando na Lewisa i Williama Parkera – mogłaby to zmienić? Nie wiem, ale się domyślam. ●

Piotr Zdunek



Elisabeth Coudoux, Emisatzett – Vestis

Impakt, 2026

Impakt (nie mylić ze szwajcarską wytwórnią Intakt) jest założonym w 2013 roku

zgrupowaniem muzyków z kolońskich loftów grających najszerzej rozumianą awangardową muzykę improwizowaną, wychodzącą w istocie daleko poza granice jazzu. Oprócz spraw organizacyjnych związanych z promowaniem działalności muzyków i ich koncertów w 2016 roku kolektyw zdecydował się na założenie wytwórni płytowej, zdaje się, że do tej pory mało znanej w Polsce. W ostatnim czasie szefami oficyny zostali Victor Gelling i Philip Zoubek, którzy zdecydowali o nadaniu jej nowego, być może bardziej dynamicznego kierunku rozwoju. Jedną z najnowszych płyt tej nowej odsłony Impaktu jest wydany 12 czerwca tego roku album zespołu Emisatzett (Emisatzett) zatytułowany Vestis. Założycielką zespołu jest bardzo aktywna w zgrupowaniu i samej Kolonii wiolonczelistka Elisabeth Coudoux. Zespół składał się (grupa nie przetrwała do ukazania się płyty) z siedmiu osób: Etienne'a Nillesena grającego na werblu, Roberta Landfermanna na kontrabasie, Philipa Zoubeka na fortepianie i harmonium, Matthiasa

Muche'a na puzonie, Marcusa Schmicklera obsługującego elektronikę, wokalistki Pegelii Gold oraz samej Elisabeth Coudoux na wiolonczeli.

Płyta zawiera dwa utwory trwające po około dwadzieścia minut, *Worn Shawl* (znoszona chusta) i *Knotted Wrap* (zaplątany szal). Powstały one najpierw poprzez nagranie przeplatającego się wykonania zapisu nutowego Elisabeth Coudoux z improwizacjami członków septetu. Następnie w procesie edytorskim materiał nagrany został pofragmentowany, po czym był warstwowo nakładany na siebie, tak że poszczególne elementy przechodzą w siebie w crossfadingu, tworząc niezwykle kołaż brzmieniowy. Dynamika poszczególnych dwóch utworów jest dość trafnie oddana przez tytuł każdego z nich.

Worn Shawl brzmi noise'owo i ambientowo. Zatapiając się w zasłuchaniu, słysząc przemieszczające brzmienia przedzierających się warstw materiału (w tym wypadku nagrany, chociaż skojarzenia ze sztukami plastycznymi są uderzające). Efektem jest precyzyjnie

skonstruowana forma kolażu o silnym wydźwięku barwowym i przestrzennym. Natomiast *Knotted Wrap* charakteryzuje większa gęstość energetyczna i swoisty puls. Zgodnie z tytułem wyraźne są tu węzły rytmiczne, jednocześnie bardzo specyficzne i oddające wyjątkowość tego albumu. Aby oddać unikalność i zasięg eksperymentalny całości nagrania, wystarczy przytoczyć tagi, którymi zostało oznaczone na Bandcampie: experimental, jazz, contemporary, free jazz, improvised music, neue musik oraz Cologne.

Tytuł płyty *Vestis* w tłumaczeniu z łacińskiego może oznaczać ubranie, okrycie, suknię, ale też kobierzec czy koc. Jak można dowiedzieć się z informacji prasowej, odnosi się także do zużywania materiału, czy

też samego odzienia, wskutek używania ich lub przekazywania do użycia kolejnym osobom. Wobec takiej deklaracji odnoszącej się do tytułu płyty nie sposób uniknąć skojarzeń z ostatnimi ruchami ekologicznymi typu zero-waste. Jednakże wiąże się także, z powstałą na początku lat 60. sztuką procesualną. Czerpiąc z dadaizmu, kierunek ten osiągnął na początku tamtej dekady samodzielność. Cytując za Tate Modern: „Proces stał się powszechnym przedmiotem zainteresowania artystów pod koniec lat 60. i w latach 70., ale podobnie jak wiele innych zjawisk, jego korzenie sięgają abstrakcyjnych obrazów ekspresjonistycznych Jacksona Pollocka. W tych dziełach można dostrzec kolejne warstwy farby nakładanej metodą

kapania i wylewania (...), formy są wynikiem interakcji między działaniem artysty, rodzajem i lepkością farby oraz rodzajem i chłonnością płótna”.

Słuchając tej niezwykłej płyty (mam pełną świadomość, że wiele osób może tak zaawansowaną awangardą czuć się przytłoczonych), nie tylko doceniam sam ostateczny efekt muzyczny, ale też cieszę się, że wraca dialog i wzajemne odnoszenie się różnych, nieraz, wydawałoby się, tak odległych kierunków sztuki jak muzyka i sztuki wizualne. Tym bardziej, że jak w niezwykłych czasach fermentu artystycznego początków XX wieku sztuka odnosi się ponownie do kontekstu społecznego i politycznego. ●

Cezary Ścibiorski



Pożegnanie z jazzem



Jakub Krukowski

Choć trudno dystansować się od estetyki, której nigdy jednoznacznie nie zdefiniowano, to dwiema tegorocznymi produkcjami kwartet Błoto (Marek Latarnik Pędziwiatr – instrumenty klawiszowe, syntezatory, Wurlitzer, wokół; Olaf OlafSaxx Węgier – syntezatory, saksofon tenorowy i sopranowy; Marcin Cancer G Rak – perkusja, automaty perkusyjne; Paweł Wuja HZG Stachowiak – gitara basowa, syntezatory) wyraźnie upomina się, by nie oklejać go jazzową etykietą.

Błoto – *We Remember J Dilla*

10 lutego 2026 roku świat muzyki, a zwłaszcza hip-hopu, wspominał 20 rocznicę śmierci jednego z największych producentów tego gatunku – Jamesa J Dilla Yanceya. Pięć dni później zespół Błoto wydał kasetę *We Remember J Dilla*, będącą zapisem koncertu z gdańskiego klubu Monk, zagranego przez zespół rok wcześniej w hołdzie mistrzowi.

Wrocławski skład regularnie przyłącza się w lutym do ogólnoswiatowego święta pod nazwą Dilla Month, stąd jego interpretacje zdążyły obrosnąć już legendą. Po raz

pierwszy sięgnął po ten repertuar sześć lat wcześniej, kiedy, kierując się szczerą fascynacją, muzycy spontanicznie zagrali go we Wrocławiu. Zeszłoroczne tournée objęło już najważniejsze kluby w całej Polsce, a jego zwieńczeniem był wspomniany na wstępie występ. By utrzymać pasjonacki charakter projektu, zarejestrowanej muzyki posłuchać można wyłącznie na kasecie, wydanej w ściśle limitowanym nakładzie.

W rozmowie dla magazynu Freshmag Marcin Rak stwierdził: „muzyka (J Dilla) wręcz swinguje”, dodając, że w ten sposób: „wprowadził on w muzyce inny kolor”. Błoto podeszło do tego materiału we



Błoto – *We Remember J Dilla*
Astigmatic Records, 2026



Błoto, Ion D – Atmosfera
Astigmatic Records, 2026

właściwy sobie sposób. Wszystkie utwory na albumie pochodzą z repertuaru Dilli, zarówno autorskiego, jak i ikonicznych produkcji dla Erykah Badu, Royce'a da 5'9" czy Slum Village. Szanując ich pierwotną energię, polscy muzycy poddali je dekonstrukcji, tak by opowiedzieć je na nowo swoim językiem. Dobrym tego przykładem jest *B.B.E. (Big Booty Express)*, w którym retro brzmienie kultowego oryginału podkreślił do energii stadionowego hymnu. Na przestrzeni 40 minut trwania kasety słyszeć więcej takich zabiegów, ale też subtelniejszych modyfikacji udowadniających potencjał kompozycji Yanceya.

Siłą projektu *We Remember J Dilla* jest jego autentyczność. Członkowie Błota nigdy nie postrzegali go jako długofalowego pomysłu na rozwój swojej kariery, tylko autentyczny hołd dla wielkiego twórcy.

Błoto, Ion D – Atmosfera

Studyjnymi płytami Błoto zawsze aspirowało do tworzenia konkretnych światów. Sugerowały to tytuły albumów i sprzężonych z nimi tematycznie utworów. Dużą rolę odgrywała cała oprawa wizualna, także singli i promocyjnych grafik. Nigdy jednak ta estetyka nie była tak spójna z muzyką, jak ma to miejsce na najnowszej produkcji – *Atmosfera*. Od debiutu Błota, czyli płyty *Erozje*, brzmienie grupy konsekwentnie podlega zagęszczeniu. Klimat, do którego dąży zespół, jest z płyty na płytę duszniejszy, ale ta ewolucja z perspektywy czasu wydaje się dość systematyczna. *Atmosfera* idzie na tym polu zdecydowanie dalej. Na pewno duży wpływ na to miała kolaboracja z rumuńskim muzykiem Ionem Dumitrescu (elektronika, gitara elektryczna, automaty perkusyjne), znanym jako Ion D., oraz nagrywanie w jego bukareszteńskim studiu N-am. Swoją drogą trudno o lepsze połączenie przedstawicieli doświadczonych socrealizmem społeczeństw. Pokolenie dzisiejszych czterdziestolatków, do którego zaliczają się członkowie formacji, jest ostatnim, któremu dane było świadomie doświadczyć początków kapitalistycznych przemian w Polsce. Osobom wychowanym na przełomie milenium trudno zapomnieć atmosferę tamtej Polski. I choć nazwy utworów, takie jak *Korupcja*, *Władza* czy *System*, przywołują skojarzenia z konkretnymi wydarzeniami lat 90., to ta muzyka nie ma na celu opisywania wydarzeń z historii, ale oddanie nastroju, które te implikowały.

Zespół osiągnął na tym polu znakomite efekty. Album podobnie jak wcześniejsza produkcja – *Kwasy i zasady*, korzysta ze specyfiki płyty winylowej, dzieląc materiał na dwie kontrastujące opowieści. Pierwsza strona odpowiada za najciemniejsze skojarzenia z postkomunizmem, druga zaś utrzymać jest w poczuciu nadziei na lepsze czasy. Choć

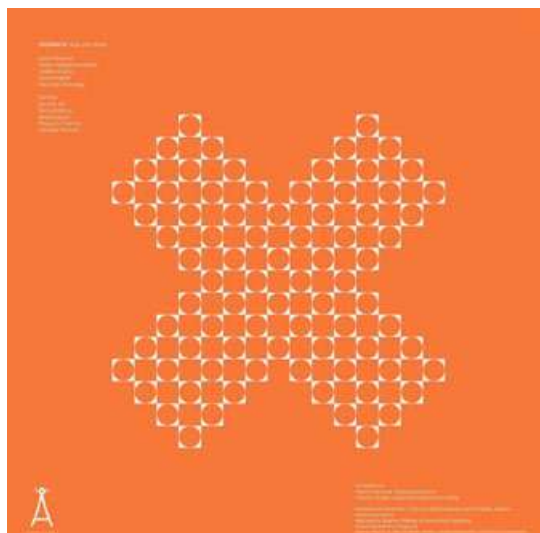
Posłuchaj singli Jazz Dla Dzieci



różnica między nimi jest diametralna, to obie utrzymują równie industrialny, surowy klimat.

W notce prasowej towarzyszącej wydawnictwu przebija deklaracja odejścia od jazzowej etykiety zespołu. Trzeba przyznać, że podobnych manifestów w polskim środowisku słyszeliśmy już wiele, a ich efekty okazywały się różne. Dla Błota jednak nie są to puste słowa. *Atmosferze* zdecydowanie bliżej do transowości muzyki techno, podbitej hip-hopowym uderzeniem. To pozbawiona ram gatunkowych, psychodeliczna podróż przez mroczne zakamarki muzyki, jak określili autorzy, będąca „dźwiękowym zapisem traum transformacji”. Członkowie Błota nie zatarli przy tym właściwej sobie kreatywności w improwizacji. Jak przyznają, korzystali z instrumentów, które znaleźli w studiu, szukając zupełnie nowych środków wyrazu. Wspierali ich w tym goście: Polak DJ Eprom (skrecze, mastering) oraz Rumun Plevna (syntezatory).

„Gęsta, lepka masa” – ta słownikowa definicja Błota doskonale sprawdza się w kontekście twórczości wrocławskiego kolektywu. Efekt osiągnięty na *Atmosferze* pokazuje, że pierwotna kałuża rozlała się teraz do rozmiarów stylistycznego bagniska. Pytanie tylko, co z tym odejściem od jazzu? Może paradoksalnie takie produkcje udowadniają, że jedynym pewnikiem tego gatunku jest brak jego zdefiniowanych granic? ●



Xatarata – *Kiss and Drum*

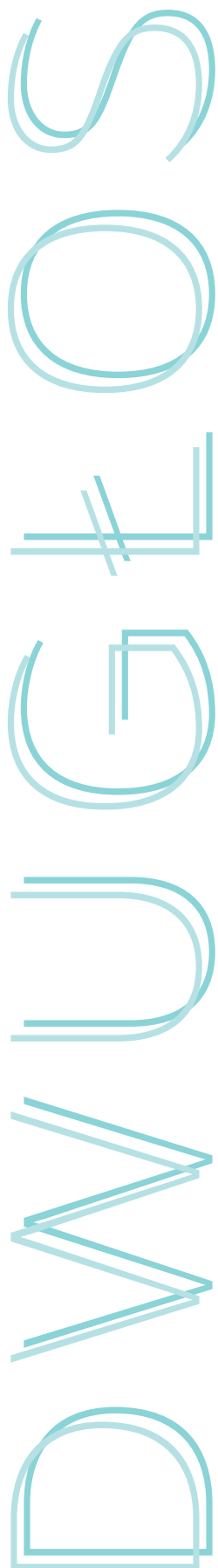
Antenna Non Grata, 2026

Kiedy lata temu wsłuchiwałem się w prekursorskie nagrania Christiana Fennesza – *Endless Summer* i *Venice* – rozważałem, na ile komputer i cyfryzacja potrafią oddać to, co w duszy gra. Co prawda glitchowe struktury i instalacje dźwiękowe łączył on z gitarą i sprytnie schowanymi za ścianami dźwięku melodiami, jednak już wtedy dawało to do myślenia, na ile ryzykowne byłoby pójście w algorytmizację muzyki. Ostatnie kilka lat i rozwój AI skłaniają coraz bardziej do głębszych refleksji na ten temat.

Saksofonistka Paulina Owczarek, odważna przedstawicielka sceny free improv, razem z kostarykańskim muzykiem i performerem elektronicznym Federico Reubenem zaczęła eksperymentować w Londynie już przed kilkunastoma laty, występując

i nagrywając jako Xatarata. Twórczość duetu jest w pewnym sensie odpowiedzią na dylematy, które ja i inni myślący podobnie stawialiśmy sobie w przeszłości. Oto zestawienie wrzeszczących efektów dźwiękowych, realizowanych częściowo spontanicznie, a częściowo z elementów „prefabrykowanych”, z akustyczną, swobodną improwizacją Owczarek, która swój instrument traktuje w oderwaniu od tradycji jazzowych – raczej jako narzędzie tworzące soundscape niż frazę. Pozornie więc oderwane od siebie dwa światy służą jednemu – poszukiwaniu kreatywności i pierwiastka człowieka w mechaniczno-cyfrowym środowisku. Najnowsze wydawnictwo duetu, *Kiss and Drum*, zorganizowane jest wokół napięcia między improwizacją Owczarek, przetworzonymi samplami jej





własnej gry oraz różnego rodzaju komputerowymi odgłosami generowanymi przez Reubena.

Pełne spektrum technik instrumentalnych saksofonistki cechuje pewna brawura. To swoisty brak akceptacji dla jakichkolwiek formalnych ograniczeń w manipulowaniu dźwiękiem – czy to przez perkusyjne uderzanie w saksofon, czy to piszczenie samym ustnikiem, a nawet wrzucanie do czary saksofonu przedmiotów imitujących algorytmiczną losowość laptopa, w formie gry dźwiękowej rodem z Cage’a. I choć tradycyjnie rozumianych melodii raczej tu nie uświadczymy, teksturalne wycieczki obojga partnerów pozostają ze sobą w ścisłej symbiozie. Kreują wspólne crescendo i diminuenda, reagują na własne dźwiękowe wybryki – przypominają rozmowę bohatera *Solaris* Lema z żyjącym oceanem, odpowiadającym na jego gesty analogicznymi ruchami. Przykładowo *Scoville Kid* miesza aylerowskie wrzaski z roztrzaskanymi eksplozjami i elektrycznymi świergotami, uwspółcześniając klasyczny free jazz o elementy nowoczesnego radykalnego elektro noise’u.

Albumowi nie brakuje również bardziej stonowanych fragmentów, dalej eksplorujących festiwal komputerowo-akustycznych barw, przywołujących skojarzenia z tak różnymi twórcami jak Penderecki czy Autechre. Posłuchajmy quasi-beatu w *Sunny Side Up*, by przekonać się, jak z chaosu tworzy się coś na miarę pasjonującej, „pierwotnej” neomuzyki – transhumanistycznej modlitwy robotów.

Wykonywanie tego materiału na żywo, czego zresztą byłem świadkiem, stawia pytania z pogranicza filozofii muzyki. Podmiotowość artysty w dialogu z komputerem może budzić pewne wątpliwości co do granicy między sprawstwem muzyka a determinizmem komputerowej automatyzacji. Podobnie jak to było z Joanną Dudą i jej płytą *Keen*, muzycy nie zdradzają, że mają gotowe odpowiedzi, a jedynie wychodzą wyzwaniom naprzeciw. Czyż nie o to właśnie chodzi w muzyce eksperymentalnej? Oby więcej tak frapujących prób. ●

Piotr Zdunek

Duet Xatarata zjawia się w samą porę. Wydana w kwietniu, a nagrana prawie cztery lata temu płyta *Kiss and Drum* trafiła w szczególnie dobry czas zadawania pytań o przyszłość muzyki. Oto bowiem na początku roku wiralowa histeria odkryła przed białym człowiekiem mikrotony (niemożliwe, żeby wcześniej gdziekolwiek je słyszał!), a ostatnio rozgorzała zupełnie absurdalna batalia o młody polski jazz, podczas której, nie żartując, w Programie Drugim Polskiego Radia zgromadzono gremium tęgich głów, by stwierdzić, że cała sprawa to „kwestia gustu, a o gustach się nie dyskutuje”. Intensywne marnotrawienie zasobów intelektualnych zagłuszyło nawet premierę pierwszego polskiego tłumaczenia *Futuromanii* Simona Reynoldsa. W tym wszystkim propozycja Pauliny Owczarek i Federico Reubena zdaje się jako jedyna rzeczywistość obierać futurystyczny horyzont. A to ze względu na cyborgiczną konstrukcję tego duetu. Owczarek ze swoim saksofonem barytonowym reprezentuje tu frakcję organiczną, Reuben natomiast – jako twórca interaktywnych programów do generowania dźwięku – odpowiada na nią materia cyfrową. W toku prób i koncertów karmione kolejnymi nagraniami algorytmy Londyńczyka niejako „uczyły się” przeprowadzania spontanicznych interakcji sonicznych,

a efekty tych ćwiczeń słyszymy na *Kiss and Drum*. Efekt jest naprawdę frapujący, gdyż Xatarata trzyma się z dala od utrwalonych estetycznych idiomów tradycji swobodnie improwizowanej muzyki elektroakustycznej. Więcej – niejednokrotnie bywa od nich przystępniejsza! W odpowiedzi na zdumiewająco melodyjne frazy barytonu laptop Reubena wypływa z siebie struktury nawiązujące głównie do glitchowej elektroniki, a nawet spowolnionego abstract techno.

Brzmienia przypominają chwilami legendarny syntezyzator orkiestrowy Alana Silvy, ale techniki artykulacyjne na ogół pozbawione są jego subtelności. Elektroniczne charkoty kontrabasów mutują w pół dźwięku, zmieniając się to w trzaski talerzy, to w ogniste fanfary sekcji dętej. Zupełnie jakby muzyka wysypywała się z jakiegoś nierealnego śmietnika fonograficznej historii, ale przypadkowo układała przy tym arcyciekawe wzory. Przodują w tym Scoville Kid wygenerowane w estetyce awangardowego turntablizmu Ōtomo Yoshihide oraz dynamiczne *Scotch Bonnet* i *Pachinko Pachanga* – oba mocno osadzone w rozsypanych rytmach, oplecionych najciekawszymi frazami Owczarek od czasu jej genialnego występu z triem Toc z wydanej przed dwoma laty płyty *Psychedelic Jelly*



S
O
F
I
G
U
W
D

(recenzja – JazzPRESS 1-2/2025). Jej przechodzące w riffy melodie mają mocny, ziemisty ton – natychmiast rozpoznawalny pośród kompulsywnych skurczów elektroniki. Baryton niejednokrotnie sam zostaje poddany obróbce, najczęściej zdubbowany i zwielokrotniony głębokim pogłosem, co we wspomnianym *Pachinko Pachanga* dubluje sonorystyczną, wykrzyczaną przez ustnik furie.

Barwna wyobraźnia algorytmów kontrolowanych przez Reubena ma jednak swoje granice. Im bliżej końca płyty, tym częściej patenty się powtarzają, a ruchy czasem tracą na płynności. Brzmieniowa finezja ustępuje popisom precyzji, kiedy to znów przestrzeń wokół saksofonu

wypełnia chropawe elektryczne migotanie, a miniatury w rodzaju *Stuckhopper* jawią się jako wypełniacze. Nie zmienia to jednak faktu, że potencjał duetu jest ogromny, a *Kiss and Drum* stanowi jego silną manifestację. To bez wątpienia jedna z najważniejszych polskich płyt z muzyką improwizowaną ostatnich lat. Rzuca przy okazji wyzwanie radykalnym sceptykom sztucznej inteligencji. Prezentuje bowiem jakość dużo świeższą i zupełnie odmienną od przeintelektualizowanych łamigłówek serwowanych w nadmiarze przez ortodoksyjnych wyznawców metodologii free. ●

Mateusz Sroczyński



WSPIERAJ
WYDAWANIE
KOLEJNYCH NUMERÓW
JAZZPRESSU

Fundacja Popularyzacji Muzyki Jazzowej EUROJAZZ
nr konta:

05 1020 1169 0000 8002 0138 6994

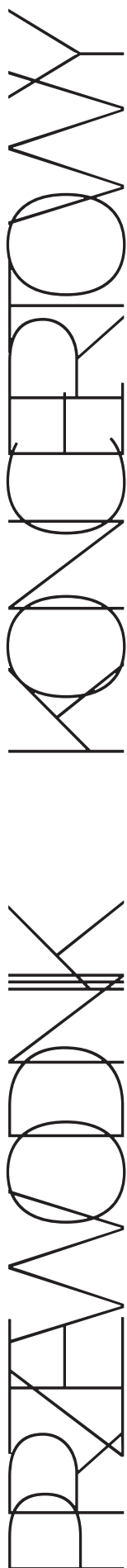
Ważne: wpłata tytułem "Działalność statutowa Fundacji"

PayPal



PRZEWODNIK KONCERTOWY





30

czerwca

-5

lipca

2

lipca

-27

sierpnia

WARSAW SUMMER JAZZ DAYS 2026

KLUB STODOŁA, WARSZAWA

Tegoroczna edycja festiwalu Warsaw Summer Jazz Days rozpocznie się wyjątkowo od dwóch niebiletowanych koncertów. Pierwszego dnia będzie można za darmo usłyszeć w Stodole trójmiejski zespół Confusion Project, drugiego natomiast wystąpi tam trio Molar – kolejny projekt orbitujący wokół środowiska Lado ABC. Ponadto zagrają: Tomoki Sanders, Adrian Younge, Lizz Wright, Jowee Omicil, Mammal Hands, Black Lives, Antoni Gralak Quartet z poświęconym Williamowi S. Burroughsowi materiałem *Cut Up*, Brandon Woody z programem *Upendo*, Miles Electric Band, Julius Rodriguez, Patricia Brennan Septet oraz improwizujący kwartet Gonzalo Rubalcaba / Chris Potter / Eric Harland / Larry Grenadier. [WIĘCEJ >>](#)

LETNIA AKADEMIA JAZZU

KLUB WYTWÓRNIA, ŁÓDŹ

Latem 2026 roku Łódź ponownie stanie się jednym z ważniejszych punktów na jazzowej mapie Polski. Dziewiętnasta edycja Letniej Akademii Jazzu rozpocznie się 2 lipca w łódzkim klubie Wytwórnia, w miejscu, gdzie niegdyś mieściła się Wytwórnia Filmów Fabularnych. Organizatorem przedsięwzięcia, które potrwa aż do 27 sierpnia, jest Fundacja Wytwórnia. Imprezę zainauguruje Grzegorz Turnau, finał będzie natomiast należeć do Marcina Maseckiego i jego *Boleros*. W międzyczasie na łódzkiej scenie pojawią się Natalia Kordiak & The Noise Architects, Dee Dee Bridgewater Quartet, Hania Derej Trio, Jan Emil Młynarski i Warszawskie Combo Taneczne, Xavi Torres, Zygmunt Pauker Trio, Henryk Miśkiewicz Quartet i Anna Colom. Zaplanowano również trzy koncerty rodzinne z repertuarem przyjaznym młodszej publiczności, a także czterodniowy przegląd INTL Jazz Platform, na którym polscy muzycy wystąpią z zagranicznymi eksperymentatorami. Osobną atrakcją będzie również koncert Młoda Scena Kompozytorska, gdzie zaprezentują się m.in. Kateryna Ziabliuk, Krzysztof Hadrych i Alan Kapoła. [WIĘCEJ >>](#)

GLIWICE Hala Modeli
GZUT

ŚJC Śląski Jazz Club 1956

31.07

Sonia Spinello Italian Dream ft. Piotr Schmidt - Eterea
Adam Jarzmik Quintet - A Piece of a New Day
Tal Cohen Quartet ft. John Daversa

1.08

Grzegorz Maśłowski Quintet - „Through The Hourglass”
Tingvall Trio - PAX
After Party - DJ Andy Bangsch

7.08

Unleashed Cooperation - Trust
Yumi Ito Quartet - Lonely Island
Wojciech Jachna Squad - Ad Astra

8.08

Judyta Pisarczyk Quartet - Fickle
Simon Raab Quartet - Purple is the Color
After Party - Mr Krime

22. JAZZ W RUINACH FESTIVAL

Jazz simply human

Fabryka
Montana KATOWICE

14.08

Tribute to Polski Jazz
Michał Barański Quartet - No Return, No Karma
Vincen Garcia - Ventura / Vivace

15.08

Tamara Behler & Grzech Piotrowski Quintet - BÉLAIR
Piotr Schmidt Quintet - Piosenki Komedy bez słów
Late Night Show - LUNAMÉ



jazzwruinach.pl
bilety.SJC.pl

PARTNER



WSPÓŁGOSPODARZ
WYDARZENIA



WSPÓŁORGANIZATORZY



SPONSORZY

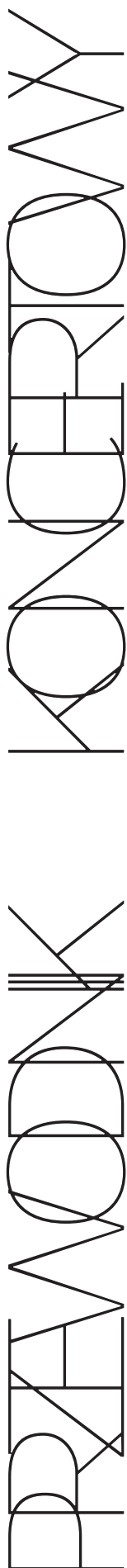


PARTNERZY



PATRONAT MEDIALNY





3

lipca

WE WANT MILES!: MARCUS MILLERAMFITEATR WOLSKIEGO CENTRUM KULTURY W PARKU
SOWIŃSKIEGO, WARSZAWA

Zespół Marcusa Millera wyrusza w trasę koncertową celebrującą setną rocznicę urodzin Milesa Davisa. Z tej okazji muzycy dotrą również do Polski i 3 lipca wystąpią na deskach Amfiteatru Wolskiego Centrum Kultury w warszawskim Parku Sowińskiego. Projekt *We Want Miles!* nawiązuje do koncertowego albumu Milesa Davisa nagranych w Japonii w 1981 roku, a także do klasycznych kompozycji z jego najśłynniejszych okresów twórczości – od lat 50. i 60. aż po ostatnie etapy kariery, w tym albumy *Tutu* (1986) oraz *Amandla* (1989). Utwory wykona zespół w składzie: Marcus Miller (gitara basowa), Mike Stern (gitara), Bill Evans (saksofon), Mino Cinelu (instrumenty perkusyjne), Russell Gunn (trąbka), Brett Williams (instrumenty klawiszowe) i Anwar Marshall (perkusja). **WIĘCEJ >>**

13-19

lipca

**MIĘDZYNARODOWE LESZCZYŃSKIE
WARSZTATY JAZZOWE**

LESZNO

Fundacja Edukacyjna Pro Musica już po raz 22. zaprasza do Leszna na Międzynarodowe Warsztaty Jazzowe. Stanowią one uzupełnienie drogi kształcenia, którą wcześniej obrali muzycy – w szkołach muzycznych czy akademiach na wydziałach jazzu i muzyki rozrywkowej. Często stanowią również pierwszy kontakt z jazzem. W tym roku zajęcia poprowadzą: Dana Vynnytska (wokal), Paulina Gołębiowska (wokal), Agnieszka Maciaszczyk (emisja głosu), Krzysztof Dys (instrumenty klawiszowe), Maciej Fortuna (trąbka), Tomasz Wendt (saksofon), Dawid Kostka (gitara), Jarosław Buczkowski (akordeon), Michał Kapczuk (gitara basowa, kontrabas) i Marcin Jahr (perkusja). Lekcje z historii jazzu poprowadzi Andrzej Winiszewski. Warsztatową sekcję rytmiczną będą tworzyć: Tomasz Jędrzejewski (fortepian), Żenia Betliński (kontrabas) i Mateusz Maniak (perkusja). Maciej Giżejewski poprowadzi zajęcia grupowe w zakresie etnicznych języków rytmu, a Michał Baranowski – harmonii. Stałymi elementami każdej edycji Międzynarodowych Leszczyńskich Warsztatów Jazzowych są Msza Święta w oparciu o jazz oraz otwarty koncert zwińczający warsztaty, odbywający się na leszczyńskim rynku. **WIĘCEJ >>**

LUBLIN JAZZ FESTIVAL

TOMEKA REID (US)

MARY HALVORSON (US)

BŁOTO (PL)

VASCO TRILLA (ES)

ARTUR MAJEWSKI (PL)

ANNA GADT (PL)

THE YOUNG MOTHERS (NO/US)

TOMASZ CHYŁA QUINTET (PL)

INGEBRIGT HÅKER FLATEN (NO)



Centrum Kultury w Lublinie – Informacje • bilety:
www.lublinjazz.pl • www.ck.lublin.pl

KONCERTY

26
lipca**JAZZBLĄG: JACEK NAMYSŁOWSKI & JAZZ
DLA DZIECI QUARTET**

CENTRUM SZTUKI GALERIA EL, ELBLĄG

W ramach wydarzenia towarzyszącego dwunastej edycji Festiwalu Jazzbląg zagra Jazz dla Dzieci Quartet pod przewodnictwem Jacka Namysłowskiego. Koncert adresowany jest głównie do rodzin z dziećmi w wieku przedszkolnym, choć nie tylko. Założeniem projektu jest popularyzacja muzyki jazzowej, edukacja kulturalna młodego pokolenia melomanów, pokazanie, że „jazz nie gryzie”, oraz wspólne muzykowanie. Na koncert składa się dziesięć światowych standardów i piosenek jazzowych, m.in. z repertuaru Elli Fitzgerald, Nata Kinga Cole’a i George’a Gershwin, ze skierowanymi do dzieci polskimi adaptacjami tekstów autorstwa Magdaleny Este oraz specjalnie przygotowanymi aranżacjami autorstwa Michała Tokaja. Zespół wystąpi w składzie: Magdalena Este (śpiew), Mateusz Kaszuba (fortepian), Michał Jaros (kontrabas) i Jacek Namysłowski (puzon, saksofon, flet). **WIĘCEJ >>**

PRZEWODNIK

więcej na stronie
www.jazzpress.pl/koncerty

12 FESTIWAL JAZZBŁĄG

CENTRUM

24-26.

SZTUKI

07.2026

GALERIA EL

24.07

18:00

**ATOM STRING QUARTET
GARD NILSEN ACOUSTIC UNITY
MELINA MALONE**

JAM SESSION W KLUBIE KRYPTA

25.07

18:00

**PRODUCT MAY CONTAIN
QUIET COLORS
MARCIN MASECKI
& BOLEROS**

JAM SESSION W KLUBIE KRYPTA

26.07

11:00

JAZZ DLA DZIECI

**LESZEK MOŹDŻER
SOLO**

19:00



Centrum
Sztuki
Galeria EL



Millennium
2000



dwójka
POLSKIE RADIO

TVP 3
OLSZTYN

TVP info

Jazzpress

TRUSO TV
Kanał tem. gdańsk

Express Elbląg



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury w ramach programu „Muzyka”,
realizowanego przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca



Narodowy
Instytut
Muzyki
i Tańca

KONCERTY

7-9

sierpnia

MIĘDZYNARODOWY FESTIWAL JAZZU TRADYCYJNEGO OLD JAZZ MEETING ZŁOTA TARKA

IŁAWSKIE CENTRUM KULTURY, IŁAWA

W Iławie, jak co roku od 55 lat, na trzy dni zatrzyma się czas. Odbędzie się tam wielkie polskie święto tradycyjnych odmian jazzu. Festiwal rozpocznie się oczywiście od konkursu o „Złotą Tarkę”. Jego zwycięzca zagra następnego dnia specjalny koncert w ramach festiwalu. Ulicami Iławy przejdzie również parada jazzowa prowadzona przez Rb Dixie Five, odbędzie się słynna Msza Jazzowa, a także nocny bal jazzowy. Z wieży iławskiego ratusza zabrzmie hejnał w wykonaniu Marka Shepherd. Wystąpią ponadto: Iława All Stars Big Band, Piotr Schmidt Quintet z Krzysztofem Herdzinem i Januszem Szromem z projektem *Młynarski. Bynajmniej*, big-band Polish Dixie All Stars, Leszek Kułakowski, Ewa Uryga, Bratislava Hot Serenaders, międzynarodowy Chet Baker Tribute Band oraz tancerze z grupy Art Movement w choreografii Marcina Mrozińskiego. Koncerty poprowadzi Paweł Sztompke.

WIĘCEJ >>

PRZEWODNIK

18

sierpnia

10¹⁷

PARDON, TO TU; WARSZAWA

10¹⁷ to nazwa zespołu Colina Stetsona (saksofony), Stiana Westerhusa (gitara, wokal) i Erlanda Dahlena (perkusja). Odnosi się ona do ogromnej energii (10¹⁷ TeV), która teoretycznie potrzebna jest do stworzenia czarnej dziury. Trio rzuca się w strefę napięcia, gdzie utwory i dźwięki wyginają się, pękają i zapadają, by przekształcić się w coś głęboko transformującego i bolesnego. To muzyka powstająca na krawędzi rozpadu. Jej emocjonalna intensywność przywodzi na myśl Davida Bowiego, Thoma Yorke'a czy najbardziej eksperymentalne wcielenia późnego Scotta Walkera.

WIĘCEJ >>

Jazz

DLA DZIECI

MISTRZ FORTEPIAN



Magdalena Este – śpiew, fortepian

Mateusz Kaszuba – fortepian

18 lipca | wstęp wolny!

godz. 10:30 | PROM Kultury Ochoty OKO, ul. Brukselska 23, Warszawa
godz. 12:30 | Ośrodek Kultury Ochoty OKO, ul. Grójecka 75, Warszawa
godz. 14:30 | Klub Kultury, ul. Julianowska 67A, Józefów

ORGANIZATOR:

euroJazz

PARTNER:

CENTRUM KULTURY
W PIASECZNE

PATRONAT MEDIALNY:

Jazzpress

Publikacja w Radio
dzieciom

jazz forum



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury –
państwowego funduszu celowego



DLA DZIECI

Jazz Dla Dzieci Quartet feat. Michał Zaborski

Magdalena Este – śpiew
Mateusz Kaszuba – fortepian
Wojciech Pulcyn – kontrabas
Patrik Dobosz – perkusja
Michał Zaborski – altówka

5 września | godz. 11:00

PROM Kultury Saska Kępa, ul. Brukselska 23, Warszawa
wstęp wolny!

ORGANIZATOR:

euroJazz

PARTNER:

PROM
PROM KULTURY SASKA KĘPA

PATRONI
MEDIALNI:

Jazzpress

jazz forum

 Polskie Radio
dla dzieci



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury –
państwowego funduszu celowego

Jazz Dobry nad Dolinką

Służewski
Dom Kultury

Warszawa ul. J.S. Bacha 15

10.09.2026



g.19.00
bilety 40 zł

MAREK NAPIÓRKOWSKI SOLO

Marek Napiórkowski - gitary

fot. Adam Bondarowicz

SŁUŻEWSKI
DOM
KULTURY

euroJazz



MIEJSCE
OKRĘGÓW
Stąd jestem!

SND

SŁUŻEW NAD DOLINKA
SPÓŁDZIELNIA MIESZKANIOWA



WŁODZIMIERZ NAHRONY TRIO

BALLAD BOOK

FOTOGRAFIA: PIOTR GRUCHAŁA
PROJEKT: KASIA STANCZYK

WOLSKIE CENTRUM KULTURY
OBOZOWA 85, WARSZAWA
BILETY 40 ZŁ

27 WRZEŚNIA, GODZ. 17:00

ORGANIZATOR: euroJazz

PARTNER: Wolskie Centrum Kultury

PATRON MEDIALNY:

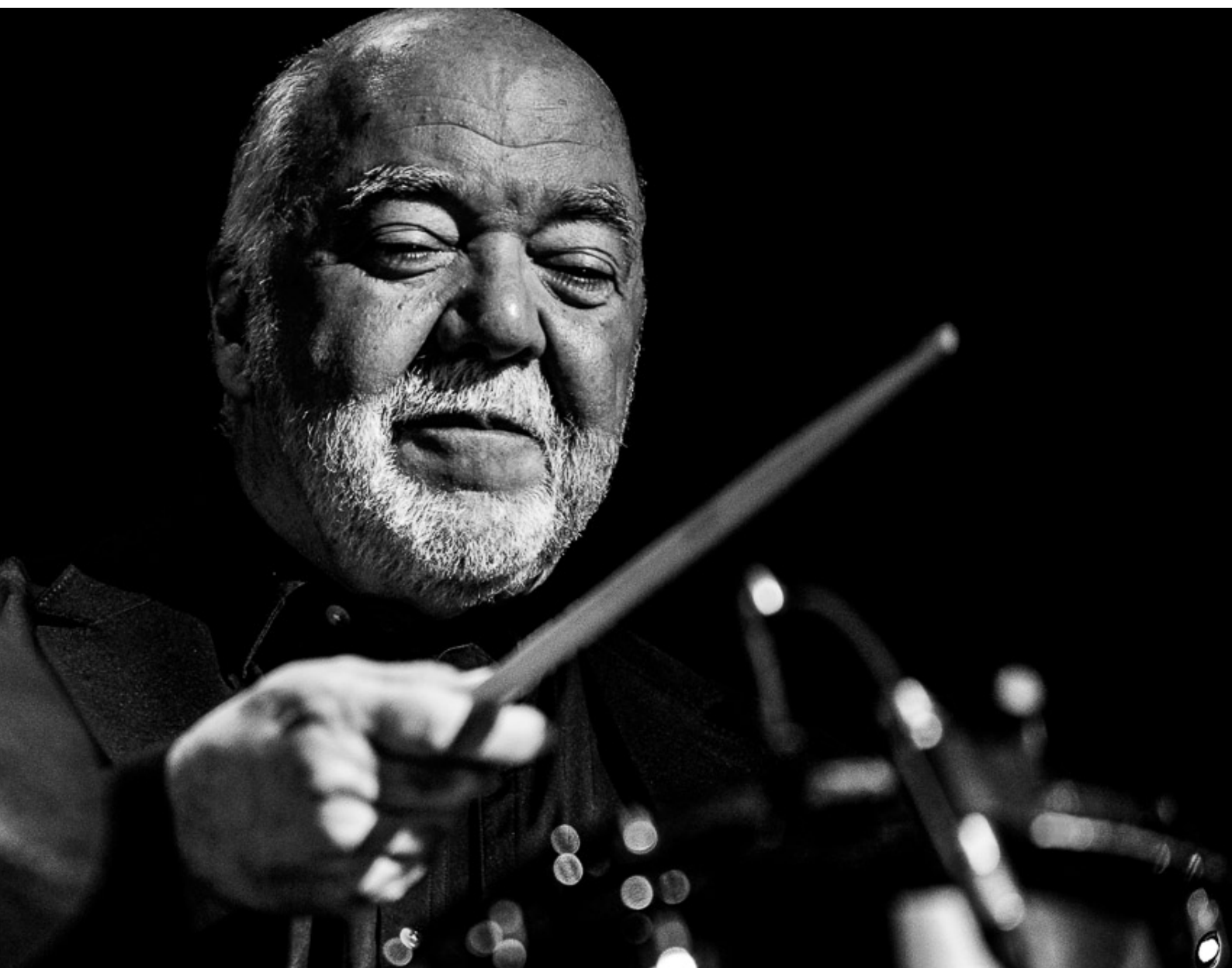
Jazzpress



projekt współfinansuje
miasto stołeczne
Warszawa

RELACJE





fot. Tomek Szudrowicz

Prosto ze źródła

62. Jazz nad Odrą – Wrocław; Impart Centrum, Firlej, Vivid Gallery; 22-26 kwietnia 2026 r.

„Coraz trudniej zadowolić miłośników jazzu, zaskoczyć ich czymś nowym” – zauważa Lech Basel w swojej relacji z tegorocznej edycji Jazzu nad Odrą. Rzeczywiście, w tym roku zaskoczeń było raczej niewiele, co nie znaczy, że obyło się bez fajerwerków. Nie brakło znakomitych wykonan

standardów, jeden z zaproszonych muzyków doznał kontuzji, a najlepszymi punktami programu okazały się występy Amerykanów. Zwłaszcza, jak pisze Rafał Marczak, perkusistów.

Lech Basel



Tegoroczny Jazz nad Odrą rozpocząłem od przesłuchań do Konkursu na Indywidualność Jazzową im. Wojciecha Siwka, które odbywały się w odremontowanej sali klubu Firlej. Uczestników oceniało jury w składzie: Greg Osby, **Darek Oleszkiewicz** i Kuba Stankiewicz. Moje przewidywania pokryły się w 100 procentach z wynikami. Młodzież grała bardzo poprawnie, żaden zespół nie zaskoczył mnie odłotem. Wygrać mógł tylko jeden – i tak się stało. Typowanie w kategorii indywidualnej było już o wiele prostsze. Kandydatka też była tylko jedna. Z ciekawością czekałem na ogłoszenie wyników, które nastąpić miało tego samego dnia wieczorem. Niespodzianki nie było, wygrało **Michał Modrzyński Trio**. Prawidłowe, zgodne z werdyktem jury wytypowanie laureatki nagrody indywidualnej sprawiło mi sporą satysfakcję – **Maja Babyszka** z zespołu **Solar Wind** od razu przykuła moją uwagę.

Jedna wada

Duże emocje towarzyszyły mi na wernisażu wystawy fotografii jazzowej Sławka Przerwy. Zatytułowana 20/62, pokazywała ona imponujący dorobek Sławka z JnO, na którym pojawiał się z aparatem fotograficznym w dłoniach przez

ostatnie 20 lat. Sześćdziesiąt dwie prace powieszone na jednej ścianie w holu Impartu ukazały ogromny dorobek reporterski i artystyczny tego pasjonata jazzu i fotografii. Mimo że konkurs MK Jazz Foto ponownie się nie odbył, fotografia jazzowa była obecna na festiwalu również za sprawą wystawy *Jazz Friends* we wrocławskiej Vivid Gallery – wystawiono tam prace Tomasza Szudrowicza i moje.



fot. Tomek Szudrowicz



Od zawsze uwielbiam brzmienie jazzowych big-bandów. W początkach mojej jazzowej przygody miałem niezwykle szczęście, że wysłuchałem na żywo kilku najsłynniejszych amerykańskich orkiestr. Zauroczyli mnie tacy mistrzowie jak Woody Herman i Buddy Rich, a wiele lat później miałem ciarki na plecach, słuchając formacji Wyntona Marsalisa. Z big-bandami jest jednak spory problem. Trudno na dłużej utrzymać tak duży skład, a podstawą brzmienia jest zgranie wypracowane podczas wielu prób i koncertów.

Tak, miałem ogromny apetyt na bigbandowe granie **Orkiestry Bartosza Pernala** pod gościnnym kierownictwem **Boba Mintzera**. Świetne aranżacje, ciekawe solówki, dialogi Mintzera z **Tomkiem Pruchnickim** (zagrał chyba solówkę życia), kilka

popisowych solo Mintzera... Było sporo dobrego w tym graniu. Szkoda tylko, że muzykom nie dano wcześniej więcej czasu ze sobą...

Zasadniczy błąd słuchacza

Tradycją wrocławskiego festiwalu jest, że najwięcej jazzu w jazzie przywozi ze Stanów nasz ambasador w USA, Darek Oleszkiewicz. Tym razem z ogromną ciekawością czekałem na koncert kwartetu **Peter Erskine'a** z udziałem Darka, **Alana Pasquy** (fortepian) i Boba Mintzera. Niestety, krótko po próbie Mintzer doznał bolesnej kontuzji małego palca lewej dłoni i zamiast na scenę – udał się szybko do szpitala. Pod jego nieobecność usłyszeliśmy niesamowity popis trzech wspaniałych muzyków, którym przewodził jedyny w swoim rodzaju mistrz nad mistrzami – Peter Erskine. Imponujące było jego bardzo oszczędne, a jednocześnie energetyczne granie na perkusji.

Paweł Kaczmarczyk napisał kiedyś, że nie trzeba się znać na jazzie – wystarczy, że jego słuchanie sprawia przyjemność. Podzielam ten pogląd i słucham głównie tego jazzu, którego słuchanie ową przyjemność mi sprawia. A jest to jazz prosto z jego źródła: z Ameryki. Ogromne wrażenie zrobił na mnie niezwykle energetyczny występ kwartetu **Patricka Bartleya** i mocno osadzony w tradycji Coltrane'a kwintet

Lawrence'a Clarka. Zaimponował mi również **Michael Mayo**, niezwykle swobodnie poruszający się między jazzem, R&B i neo soulem. Sparzyłem się natomiast, z własnej winy, na finałowym koncercie, poświęconym setnej rocznicy urodzin Davisa i Coltrane'a. Popełniłem zasadniczy błąd słuchacza: miałem oczekiwania, czekałem na znane i ulubione utwory tych dwóch geniuszy, a usłyszałem „tylko” bardzo fajne granie, w którym, o dziwo, najwięcej ducha Milesa pobrzmiewało w grze gitarzysty.

Maraton jazzowy

Moja skromna relacja musi też zachaczyć o czas przed festiwalem i po jego zakończeniu. Jazz nad Odrą był bowiem środkowym etapem kwietniowego maratonu jazzowego. Jego poszczególne etapy to: wernisaż wystawy *Jazz Friends*, trzydniówka w Trutnovie na finale konkursu Jazz World Photo, Jazz nad Odrą (12 koncertów w pięć dni) oraz bardzo kameralny, jazzujący koncert Agnieszki Frączyk, który towarzyszył naszej wystawie w Vivid Gallery i był uhonorowaniem Międzynarodowego Dnia Jazzu. Sześćdziesiąty drugi Jazz nad Odrą przyniósł fanom jazzu wiele niezapomnianych wrażeń. W programie znalazł się szeroki wachlarz stylów i wykonawców z USA, Europy i Polski. Coraz trudniej



zadowolić miłośników jazzu, zaskoczyć ich czymś nowym, nieoczekiwanym, coraz trudniej ułożyć program takiej imprezy. Swoją przygodę z jazzem zaczynałem w czasach, gdy jakikolwiek występ amerykańskiego zespołu jazzowego był wielkim świętem. Były okresy, kiedy wypadał on tylko na Jazz Jamboree albo na JnO. Dzisiaj nie ma już chyba ani jednej wielkiej gwiazdy jazzu, która nie zaliczyłaby choć jednego koncertu w Polsce. Mimo wszystko – do zobaczenia za rok!



fot. Tomek Szudrowicz



Rafał Marczak

Jazz nad Odrą zorganizowano już po raz 62., a twórcy festiwalu chwalią się jego statusem jednej z najstarszych tego typu imprez w Europie. Dojrzałość JnO jest odczuwalna w podniosłej atmosferze koncertów, na licznych pamiątkowych fotografiach zdobiących hol Impartu czy na srebrzystych pasmach włosów melomanów, lojalnych od lat.

Najmocniejsze otwarcie

Program JnO również przyzwyczaił nas do pewnej zachowawczości zapraszanych artystów – zarówno estetycznej, jak i metrykalnej. Stąd też bardzo pozytywnie zaskoczył mnie widok **Michaela Mayo**

pośród tegorocznych gwiazd. Choć jestem umiarkowanym fanem wokalistyki jazzowej, to słuchanie Mayo – szczególnie w warunkach koncertowych – uznaję za wielką przyjemność. Pochodzący z Los Angeles wokalista prezentuje szeroki wachlarz umiejętności oraz wpływów – potrafi rapować, scatować, a także śpiewać na pograniczu jazzu, R&B i popu.

Designersko ubrany, lecz sprawiający wrażenie skromnego, muzyk wniósł swoim występem mnóstwo świeżości, lekkości i radości z tworzenia tu i teraz, na żywo. Czarował wokalizami a cappella i tłumaczył widowni zasady działania loopera, które po chwili wdrażał w życie.

Sprawił, że w obrębie jednego występu czułem, jakbym przyszedł na musical, gdzie na scenie mijają się między innymi Stevie Wonder czy Bobby McFerrin. Na wyróżnienie z repertuaru zasługuje esencja występu Mayo, czyli *Just Friends*, gdzie głęboki groove blendował się z jazzującym popem.

Największą niewiadomą 62. JnO był **Patrick Bartley Quartet**, gdyż miał on zaprezentować niewydany jeszcze materiał *New Visions*. Koncert kwartetu zaliczył zdecydowanie najmocniejsze otwarcie – od pierwszego taktu wszyscy muzycy byli niezwykle zaangażowani i narzucili szybkie tempo. Perkusista **Stefan Klein** się nie oszczędzał, pokazał najlepszą grę stopą na całym festiwalu i o mało nie rozwalił swojego zestawu perkusyjnego. Publiczności mogła podobać się ponadto unikalna wrażliwość młodego pianisty **Williama Schwartzmana** oraz żwawa gra i konferansjerka lidera składu – saksofonisty **Patricka Bartleya**.

Kwartety

Motywnym przewodnim czwartkowego wieczoru w Impart Centrum miały być kwartety. Reprezentację jazzu europejskiego stanowił zespół **Larsa Daniels-sona**, stanowiący dla mnie jeden z najbardziej wyczekiwanym



fot. Tomek Szudrowicz





aktów tegorocznej edycji. Szczególnie że szwedzki kontrabasista przywiózł ze sobą świeży, wydany niespełna tydzień wcześniej, album *Liberetto V: Echomyr*. Ponadto dla samego Danielssona była to także sentymentalna podróż i powrót na wrocławski festiwal po blisko 43 latach, gdyż ostatnim razem zagrał tu w 1983 roku.

Początek koncertu określiłbym jako tajemniczy – po stopniowym budowaniu napięcia w asceetycznym wydaniu zespół niespodziewanie przeszedł do niemal progresywno-rockowej odsłony, w której prym wiodli gitarzysta **John Parricelli** i perkusista **Magnus Öström**. Dynamika seta

się zmieniała, Danielsson i spółka nie ograniczali się jedynie do utworów z nowej płyty, o czym świadczyły oparte głównie na fortepianie kompozycje *Nikita's Dream* czy *The Fifth Grade* z *Cloudland*. Podczas wykonania tego drugiego utworu wielkim kunstem wykazał się pianista **Grégory Privat**, który swoją solówką wywołał u publiczności takie uniesienie, że siedząca obok mnie nieznajoma z wrażenia uderzyła mnie w kolano. Nie sposób nie docenić zespołowości w występie Danielssona, lecz nie ukrywam, że po koncercie czułem lekki niedosyt wynikający z niezwykle rzadkich okazji do posłuchania samego lidera, bez akompaniamentu pozostałych członków kwartetu. Dopiero pod koniec dał publiczności solową próbkę swoich możliwości.

Jako drugi tego dnia miał wystąpić **Peter Erskine Quartet**. Wydarzyła się jednak rzecz niebywała, na krótko przed koncertem Bob Mintzer doznał bowiem kontuzji palca. Mimo prób ratowania sytuacji i opóźnienia koncertu uraz okazał się na tyle poważny, że saksofonista – zamiast na scenę – udał się do szpitala. Szczęśliwie, przekwalifikowanie kwartetu na trio w tym przypadku nie stanowiło dużego problemu, gdyż Erskine z Alanem Pasquą i Darkiem Oleszkiewiczem znają się od dawna, regularnie

ze sobą koncertują i nagrywają. Niemniej brak Mintzera wyraźnie wpłynął na setlistę, na której jego kompozycje zostały zastąpione przez utwory Pasquy. Szkoda, bo odnoszę wrażenie, że nieszczęśliwy wypadek wpłynął na dynamikę raczej wyważonego pod tym względem koncertu.

Za wyjątkowy moment uznaję przepiękną interpretację kompozycji Jimmy'ego Webba *Wichita Line-man*. Kogo zabrakło tego wieczoru w Imparcie, temu polecam odsłuch wersji z *The Interlochen Concert*. Prowadzenie tematu przewodniego przez Alana Pasquę, połączone ze zmysłowym kontrabasem Oleśa i nienachalnymi miotełkami Erskine'a absolutnie zasługuje na wzmiankę w tej relacji.

Łobuzerski groove

Kolejny powrót na JnO, tym razem po 13 latach, odbył **Gonzalo Rubalcaba**. Trio kubańskiego pianisty wykazało się niezwykle zgraniem oraz porwało sceniczną pracowitością połączoną z latynoskim luzem. Rubalcaba chwilami grał oszczędniejsze formy, podczas gdy siedzący za perkusją **Ernesto Simpson** łamał rytmy, dodając im mocy i łobuzerskiego groove'u, jak choćby w kompozycji *Joy, Joie*.

Pokuszę się o stwierdzenie, że podczas tegorocznej edycji wrocławskiego festiwalu to perkusiści

wyróżniali się dla mnie najbardziej i dziarsko przykuwali moją uwagę. Nawet podczas koncertu **Lawrence Clark Quintet**, który raczej mnie nie poruszył, moją uwagę zwrócił dość klasycznie grający **Genius Wesley**. Myśląc o poszczególnych koncertach, niemal w każdym przypadku w pamięci utkwili mi właśnie perkusiści. Być może wynika to z mojego umiejscowienia na sali? Piszę to oczywiście z przymrużeniem oka, choć faktycznie za każdym razem siedziałem na wprost zestawów perkusyjnych. ●



fot. Tomek Szudrowicz



fot. Yatzek Piotrowski

Ciekawość i podziw

6. ECM Warsaw Festival – Warszawa,
Teatr Nowy, 7-10 maja 2026 r.



Yatzek Piotrowski

Festiwal ECM w Warszawie szuka swojego dobrego miejsca w kalendarzu. Wygląda na to, że w tym roku trafił dobrze. Maj okazuje się momentem, w którym publiczność jest gotowa na liczne uczestniczenie w tej zacnej imprezie. Ze zmianą terminu zmieniło się również miejsce. Teatr Nowy to ciekawa

propozycja, choć nie jestem pewien, czy dla wszystkich punktów programu. Ale o tym za chwilę. Tegoroczna edycja ECM Warsaw Festival upłynęła pod znakiem liczby parzystych, co być może okaże się ważne dla miłośników numerologii. Rok edycji – 2026. Parzysty. Liczba dni – cztery. Dwa kwartety,

czyli dwa po cztery osoby. Dwa duety, czyli dwa po dwie osoby... Przechodząc więc do relacji na temat tego, co w festiwalu najważniejsze, czyli artystów i ich muzyki, zacznę od duetów.

Piątek był dniem z kategorii „folk-world music”. Albanka z pochodzenia, ale Szwajcarka z wyboru, czyli **Elina Duni**, w duecie z londyńczykiem **Robem Luftem** stworzyła znakomicie rozumiejący się team o pięknym brzmieniu. Elina śpiewała wybrane przez siebie miłosne (w większości) ludowe pieśni z różnych regionów Europy i świata. Ze względu na swoje zdolności mogła śpiewać w różnych językach. W świecie tych pieśni Rob Luft (gitarę elektryczną) budował znakomite pejzaże dźwiękowe. Lekkość, pełnia kolorów i niuansów w połączeniu ze sprawnością i barwą głosu Eliny dawały piękny efekt. Doświadczony duet (dla wytwórni ECM nagrali do tej pory dwa albumy) zadbał o to, by program był dość zróżnicowany w zakresie tempa, energii utworów, nastrojów. Brzmienie duetu Elina wzbogacała użyciem dafu (najprawdopodobniej), czyli dużego bębna obręczowego stosowanego na Bałkanach. Bardzo udany występ, podkreślony głośno wyrażonym przez publiczność oczekiwaniem bisu.

Sobota przyniosła w programie festiwalu inną stylistykę. Linia ECM New Series jest poświęcona

współczesnej muzyce kameralnej. W Warszawie reprezentował ją siostrzany duet **Natascii** (skrzypce) i **Raffaelli** (fortepian) **Gazzana** występujący i nagrywający (jedna płyta dla ECM New Series) pod nazwą **Duo Gazzana**. Pierwsza część ich programu została oparta na kompozycjach Sylwestrowa, Prokofiewa, Schnittkego, Pärta, druga natomiast – na Paganinim i Griegu.

fot. Yatzek Piotrowski





fot. Yatzek Piotrowski

Ten występ rozczarował. Pierwsza część okazała się dość monotonna, pozbawiona uniesień i wielkich emocji. Pianistka, raczej akompaniująca skrzypaczce, nie była w żaden sposób partnerką do muzycznego dialogu. W drugiej części pojawiło się trochę więcej przestrzeni na autorskie interpretacje, momentami można było je usłyszeć. Występ ten był jednak dość daleki od oczekiwań na podstawie wysłuchanych płyty. Może to kwestia sali, która jednak salą koncertową nie jest (to przestrzeń teatralna o dość uniwersalnym przeznaczeniu), albo

po prostu nie był to dla artystek dobry dzień. Pamiętając jednak występy Carolin Widmann czy Anji Lechner z wcześniejszych edycji, które odbyły się w przestrzeniach sali koncertowej UMFC, tegoroczny fragment festiwalu poświęcony współczesnej muzyce kameralnej mnie nie zachwycił.

Dużym i pozytywnym zaskoczeniem był dzień otwarcia – czwartek. Może ze względu na to, że greckiemu zespołowi **Sokratis Sinopoulos Quartet** przewodziła lira. Występ był nad wyraz udany. Biorąc pod uwagę polskie tradycje wiolinistyki jazzowej, wpisał się w klimat znakomicie. Niedużych rozmiarów lira **Sokratisa** brzmiała i grała jak rasowa altówka dzięki oryginalnemu sposobowi gry. Ruchliwa lira o pełnym brzmieniu, z mocnym oparciem w fortepianie grającego z silnym feelingiem **Yanna Keerima**, nadawała ton muzycznym opowieściom kwartetu. Mimo że zapowiedzi wskazywały kierunek wiodący ku ludowej tradycji greckiej, drive sekcji rytmicznej – **Dimitris Tsekouras** (kontrabas) / **Dimitris Emmanouil** (perkusja) – miał nierzadko jazzowy, a czasami nawet lekko funkowy charakter. Całość wypadła znakomicie. Różnobarwny repertuar wciągał, budził ciekawość, a myślę, że i podziw. Licznie przybyła publiczność nagrodziła ten występ otwarcia zasłużonymi oklaskami.

Klamrą zamykającą tegoroczną edycję ECM Warsaw Festival był niedzielny występ uznanego jazzowego trębacza – **Ralpha Allesiego** – w towarzystwie własnego kwartetu. Ten amerykański muzyk, mieszkający od kilku lat w Szwajcarii, na potrzeby festiwalu zgromadził wokół siebie znakomitych muzyków: pianistę **Aruána Ortiza**, kontrabasistę **Bänza Oestera** i perkusistę **Gerry’ego Hemingwaya**. Kubańsko-afrykańskie wpływy w grze Ortiza, szwajcarskie doświadczenie Oestera, echa amerykańskich doświadczeń Hemingwaya – wszystko to zostało połączone w jazzowym sosie przyprawionym szczyptą awangardy. Allesi to klasycznie wykształcony muzyk, który we wczesnych latach kariery wybrał jazzową ścieżkę. Ma na swoim koncie 12 płyt jako lider (w tym cztery dla wytwórni ECM – ach, ta parzystość) i kilkadziesiąt jako członek innych zespołów (w tym Raviego Coltrane’a, Steve’a Colemana, Dona Byrona). Fakty te wskazują, że współczesny jazz w awangardowym wydaniu jest czymś naturalnym dla Ralpha. I taki był ten koncert – mieszanka pięknych i melodyjnych linii, często słyszalnych w partiach solowych poszczególnych muzyków, połączona z rwanymi, nieprzewidywalnymi dźwiękami wynikającymi z interakcji muzyków w zbiorowych improwizacjach. Wszystko



fot. Yatzek Piotrowski

okraszone bardzo ładnym brzmieniem. Występ ten uzasadniał tezę, że ECM nie zamyka się w swojej tradycyjnej stylistyce, lecz otwiera się szerzej na współczesne trendy.

Wszystko, co parzyste, kiedyś się kończy, tak więc i ta edycja ECM Warsaw Festival dobiegła końca – równo z zakończeniem niedzielного koncertu Ralpha Allesiego. Moje ogólne wrażenie jest takie, że było to bardzo udane wydarzenie. Wydaje się, że czas był niezły (z festiwalem nie kolidowały inne duże imprezy muzyczne), miejsce ciekawe (choć o atmosferze bardziej jazzowej lub folkowej niż klasycznej), program zróżnicowany. Nie wiem, czy będzie to stałe miejsce na ten festiwal w muzycznym kalendarzu Warszawy – warto, by taka stabilizacja nastąpiła. Każda większa impreza wychowuje swoją publiczność, a przyzwyczajanie do miejsca, czasu, charakteru jest częścią tego procesu. Publiczność w miarę dopisała i dobrze odbierała koncerty, to dobra prognoza dla przyszłych edycji. Czego życzę sobie, Organizatorom i wszystkim innym miłośnikom dobrej muzyki. ●



fot. Paulina Krukowska

Deszcz dźwięków

16. Enter Enea Festival – Poznań, nad Jeziorem Strzeszyńskim,

Jakub Krukowski

31 maja-3 czerwca 2026 r.



Otoczająca scenę przyroda decyduje o magii Enter Enea Festival. Choć muzyka jest oczywiście najważniejsza, to miejsce, które ona wypełnia, wyraźnie wpływa na

odbiór i kreację. Dotyczy to też kaprysów pogody. Choć te przez lata omijały poznańską imprezę, tym razem dały o sobie znać konkretną ulewą ostatniego dnia. Ta jednak

tylko potwierdziła, jak oddani są widzowie przybywający tu co roku. Otwarcie festiwalu tradycyjnie miało miejsce w niedzielę, ale preludium do niego odbyło się już dwa tygodnie, wcześniej podczas poznańskiej Nocy Muzeów. Scenę oddano wówczas muzykom z tujejszych szkół, co świetnie korespondowało z programem właściwego otwarcia. To powierzono ich mentorom – **Maciejowi Sikale** (saksofon tenorowy i sopranowy), **Wojciechowi Pulcynowi** (kontrabas) oraz **Sebastianowi Frankiewiczowi** (perkusja), po nich zaś legendarnemu składowi **Young Power** pod przewodnictwem **Krzysztofa Popka** (flet altowy). Tego dnia odsłonięto też kolejny eksponat parku – rzeźbę *Poszum* Martyny Pająk.

Wokół „planety Zorn”

Tak jak „enterową” niedzielę zwykło nazywać się dniem „zerowym”, tak tegoroczny poniedziałek ochrzczono mianem zornowego. Nie mogło być inaczej, skoro wszystkie występy tego dnia powiązane były z osobą **Johna Zorna**. Jako kurator wydarzenia przyjął on koncepcję prezentacji własnego środowiska, a nie konkretnych muzyków, co dało znakomite efekty. Pierwszy wystąpił duet gitar akustycznych – **Julian Lage** i **Gyan Riley** – w subtelny, swobodny dialog. Następnie tempo



fot. Paulina Krukowska





wzrosło za sprawą tria **Brian Marsella** (fortepian) / **Jorge Roeder** (kontrabas) / **Ches Smith** (perkusja). Zespół był przykładem doskonałego doboru personalnego – poziomem porozumienia i otwartością imponował w każdym utworze.

Gdy na scenie pozostał Roeder, wrócił Lage, Zorn chwycił za saksofon altowy, a za perkusją zasiadł **Kenny Wollesen**, było jasne, że wieczór zakończy nowa odsłona legendarnego kwartetu **Masada**.

Muzyka popłynęła lawiną inspiracji: od tradycji klezmerskich, przez awangardę, aż po jazz improwizowany. Lider czarował solówkami, a także charyzmatycznym przewodnictwem w kolektywie, Lage sięgnął po gitarę elektryczną, prezentując zupełnie inną energię, a sekcja rytmiczna bezbłędnie podążała za ich pomysłami. Jeśli dodać, że był to jedyny tegoroczny koncert Zorna w Europie, z całą pewnością można uznać go za absolutnie niepowtarzane wydarzenie.

Odświeżenie fonku

Od paru lat cieszy odwaga, z jaką organizatorzy dobierają występujących artystów. O ile renoma poniedziałkowej gwiazdy gwarantowała zadowolenie melomanów, o tyle skupienie niemal całego dnia na funkowych wykonawcach nie było tak oczywistym wyborem. Tutejsza publika zdaje się gustować bardziej w dźwiękach fortepianu – najlepiej, jeśli wydobywających spod palców dyrektora **Leszka Możdżera** – niż w gitarowym groovie, a jednak koncerty **Kingi Głyk** oraz **Stanleya Clarke'a** spotkały się z entuzjastycznym przyjęciem. Zespół **N'ever** dał fantastyczny pokaz funkowej energii, a tempo, w jakim rozwija się kariera występującej przed nimi Polki, udowodniło, że ten zapomniany nieco gatunek wciąż ma się świetnie.

Klasyczny finał

Zamknięciu festiwalu – tak jak w ubiegłym roku – towarzyszył akompaniament muzyki klasycznej, będącej od lat nieodzownym elementem programu tej imprezy. Choć anonsowane projekty wydawały się zbieżne z wcześniejszymi, powielając nawet obecność niektórych gości, to w praktyce wypadły nad wyraz interesująco. Dzień otworzył **Kacper Smoliński** (harmonijka ustna), który do realizacji nowego projektu *Sospeno* zaprosił: Leszka Możdżera (fortepian), **Krzysztofa Lenczowskiego** (wiolonczela), **Bartka Milera** (instrumenty perkusyjne), **Łukasza Żytę** (perkusja) oraz **Orkiestrę Teatru Muzycznego w Poznaniu**. Na festiwalu odbyła się premiera tego materiału. Muzyka miała iście filmowy charakter, swoją dramaturgią dobrze korespondujący ze zmiennością pogody.

Podobnie jak **Sullivan Fortner** (fortepian) zaburzył funkowy klucz wtorkowych koncertów, **Andrés Barrios** (fortepian) ze swoim triem wyszedł poza idiom klasycznej środy. W obu przypadkach zabieg ten skutecznie uchronił wydarzenie przed potencjalną monotonią programu. Pianista pochodzi ze stolicy flamenco, czyli Sewilli, więc serwowane przez niego iberyjskie melodie zachwycały naturalnością. Słuchaczy dodatkowo czarowała

tancerka – Nadia Mazur – interpretująca ruchem poczynania muzyków.

„We Włoszech każdy koncert przy takiej pogodzie byłby odwołany” – miała zdradzić Możdżerowi **Gloria Campaner** (fortepian) przed swoim występem. Włoszka pojawiła się na scenie w towarzystwie trójki innych pianistów – **Emila Reinerta**, **Valerii Fasiello** oraz samego dyrektora – a także Orkiestry Teatru Muzycznego w Poznaniu pod batutą **Jakuba Czerskiego**. W różnych konfiguracjach muzycy sięgali po repertuar Chopina, Bacha oraz Ravela. *Boléro* wybrzmiało na koniec w iście monumentalnej formie – do pianistów dołączyła grupa bębniarzy z poznańskich szkół muzycznych. Przemoczona do suchej nitki widownia domagała się jeszcze bisów, więc czwórka solistów wyszła ponownie na scenę, by improwizować wspólnie, na osiem rąk, przy jednym fortepianie.

Pomimo 16 lat organizatorzy Enter Enea Festival mają wciąż ochotę na rozwój. Poza zapraszaniem coraz ciekawszych i mniej oczywistych artystów wymyślają jeszcze sposoby na poprawę infrastruktury swojej imprezy. Oby te ambicje nigdy ich nie opuściły i ewolucja imprezy się nie zatrzymała. Wówczas widownia nie straci swojego entuzjazmu i żaden deszcz nikomu nie przeszkodzi. ●





fot. Yatzek Piotrowski

I stało się tak...

*Koncert charytatywny Fundacji Daj Herbatę – Warszawa,
Dom Kultury Kadr, 20 maja 2026 r.*

Marianna Kostempska



Ten wyjątkowy wieczór był celebracją wspólnoty, empatii i dowodem na to, że muzyka potrafi łączyć i uwrażliwiać na drugiego człowieka, dając jednocześnie poczucie, że zarówno beneficjenci, jak i wolontariusze Fundacji Daj Herbatę są otoczeni ogromem dobra. Mowa o piątym już koncercie charytatywnym tej działającej na rzecz osób w kryzysie bezdomności organizacji, który miał miejsce 20

maja w mokatowskim Domu Kultury Kadr.

W pierwszej części koncertu wystąpił zespół **Kroke** – w składzie: **Tomasz Kukurba, Jerzy Bawoń, Tomasz Lato, Sławek Berny** – do którego dołączyła jedyna i niepowtarzalna **Anna Maria Jopek**. Artyści w tym niecodziennym składzie wykonali wspólnie m.in. utwory *Wszystkie cnoty, Szepty i łzy, River of Shadows* oraz *Nie przychodzisz*

mi do głowy, które w niezwyklejch jazzowo-folkowych aranżacjach, dopełnionych głosem Anny Marii Jopek brzmiącym jak czysty diament, nabrały wyjątkowego muzycznego wymiaru.

W drugiej części koncertu sceną całkowicie zawładnął zespół **Voo Voo**. Panowie wystąpili w swoim stałym składzie: **Wojciech Waglewski**, **Mateusz Pospieszalski**, **Karim Martusewicz**, **Michał Bryndal**. Zespół, na gorącą prośbę organizatora, zagrał jeden ze swoich starszych utworów, określanych m.in. jako *Herbatka*, idealnie wkomponowujący się warstwą liryczną w ideę misji Fundacji Daj Herbatę: „A jeśli to będą twoje drzwi / To otwórz mi / Posiedzę chwilę, gdzieś znajdę ciepły kąt / Ogrzeję dłonie i zaraz pójdę stąd / A jeśli herbatę będziesz pił / To daj mi łyk” – te słowa to najpiękniej ubrana w słowa kwintesencja działalności Fundacji Daj Herbatę.

Pozostałą część wieczoru wypełniły w większości utwory z najnowszej płyty zespołu zatytułowanej *Dźwięczność*. Słuchając Voo Voo, nie sposób nie odczuwać dźwięczności, ale też wdzięczności... Za prawdę, za przekaz, za energię. Było rockowo, folkowo, jazzowo, było też nostalgicznie. Wraz z Voo Voo gościnnie wystąpiła niezwyklej sopranistka **Samitra Suwannarit** (pojawiająca się na wspomnianej płycie), ujmując słuchaczy swoimi



fot. Yatzek Piotrowski



fot. Yatzek Piotrowski

wyjątkowymi, pełnymi emocji wokalizami.

W finale koncertu formacje Kroke i Voo Voo połączyły swoje muzyczne siły w utworze *Nim stanie się tak...* I stało się tak – ten kultowy song Voo Voo wybrzmiał inaczej niż zazwyczaj, w sposób poruszający, intymny, wyjątkowy. Sala wibrowała we wspólnym, delikatnym śpiewie artystów i publiczności... Podniosłość chwili była odczuwalna w każdym dźwięku.

Ale ten wieczór to więcej niż tylko muzyczne występy. Koncertowi towarzyszyła ceremonia wręczenia odznaczeń przyznawanych przez Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego za wieloletni wkład w polską kulturę. Srebrny medal Zasłużony Kulturze Gloria Artis otrzymał Wojciech Waglewski, a odznakę honorową Zasłużony dla Kultury Polskiej – Jarek Wierzbicki, podobnie jak w poprzednich latach organizator i koordynator koncertu, jego pomysłodawca, jeden z najbardziej uznanych polskich fotografików muzycznych, miłośnik i propagator jazzu.

Artyści wystąpili tego wieczoru całkowicie pro bono, a całkowity dochód z zakupionych na koncert biletów zasilił działania statutowe Fundacji Daj Herbatę, takie jak wydawanie ciepłych posiłków na poniedziałkowych „wydawkach” przy Dworcu Centralnym w Warszawie, wsparcie w punkcie integracji, opieka doraźna i psychologiczna. ●

ROZMOWA





Piotr Schmidt, rocznik 1985, trębacz, okrzyknięty u progu swej kariery „nadzieją polskiego jazzu”, to dzisiaj artysta dojrzały, spełniony i z niezwykle bogatym dorobkiem artystycznym. Na swoim koncie ma aż 19 albumów. Jak sam podkreśla, w życiu ważne są determinacja oraz wolność. „By w pełni cieszyć się wolnością i być jednocześnie odpowiedzialnym, trzeba mieć duże poczucie własnej wartości i tożsamości” – twierdzi.

W pogoni za nieokreślonym

Damian Stępień



Damian Stępień: Niedawno skończyłeś 40 lat. Czy przekroczenie tej symbolicznej granicy skłoniło cię do refleksji, podsumowań, czy jesteś zdania, że to tylko liczba?

Piotr Schmidt: Mam wrażenie, że 40 lat minęło jednak niekoniecznie jak jeden dzień. Mieszane uczucia, które się z tym wiekiem wiążą, mogą być mylone ze wspomnianą refleksją, której jednak, pamiętajmy, nie należy mylić z „refluksją”. Z jednej strony rzeczywiście pojawiają się momenty à la wypalenie zawodowe, jeszcze bynajmniej nie kryzys wieku średniego, ale właśnie objawy wypalenia czy po prostu zmęczenia, natomiast z drugiej strony jest jakaś pogon za czymś nieokreślonym, ekscytującym, czymś, co może być, ale nie wiadomo, czy będzie, jak się nie postaram.

To coś, co mnie motywuje do kolejnych wyzwań i do działania. Mam ADHD, więc nienawidzę nudy, statyczności. Wciąż mam zawodowe marzenia do spełnienia, całe mnóstwo w zasadzie, a z drugiej strony w wyniku przepracowania także i potrzebę większego odpoczynku i odetchnienia od codzienności. Im więcej pracuję, realizując swoje cele, tym bardziej marzę o ucieczce w góry na tydzień, by odpocząć blisko natury. Niesamowita satysfakcja z osiągniętych celów miesza się z koniecznością zamknięcia się w sobie i chwilowego odcięcia od świata. Ale właśnie nie na długo, bo długo bym nie wytrzymał. Typowy objaw pracobolizmu.

Tak, przyznaję się, jestem pracobolikiem, ale kocham to, co robię, i w ogóle nie patrzę na to jak na pracę. Uważam, że to, czym się zajmuję, to zabawa, hobby, wieczne

realizowanie swoich pasji i zainteresowań, odkrywanie świata, uczenie się ciągle czegoś nowego. Jak można się w tej sytuacji wypalić? Ogólnie w kwestiach zawodowych już z sześć-siedem lat temu miałem poczucie, że osiągnąłem wszystko, o czym marzyłem mając 19 lat, dlatego stale wyznaczam sobie nowe cele.

Największą radością teraz są jednak moje dzieci. 40 lat to już wiek, w którym wypada mieć dzieci! Kto ich nie ma, ten niech żałuje. Magia Świąt! Nie z byle kim jednak taka przygoda. Odpowiednia żona to

podstawa, a moja pomaga dzielnie, nie tylko przy dzieciach, ale także w kwestiach zawodowych – i to mimo że ma też swoje sprawy na głowie. Żona – skarb! Leonard ma sześć i pół roku, Teodorek w lipcu skończy cztery lata. Mistrzowie! Każ-

dy w swojej, jeszcze nie do końca określonej, dziedzinie. Najważniejsze, że są i dają olbrzymią radość nam i wszystkim dookoła.

Tak więc z perspektywy czasu wydaje mi się, że największe dokonanie tych czterdziestu lat to właśnie te dzieci. Sam mój wiek to tylko liczba. Niewiele dla mnie znaczy. Kariera dziś jest, jutro może jej nie być, dokonania i tak zostaną, natomiast dzieci to Coś! Wartość sama w sobie!

Jak rodzinny dom wpłynął na twoją muzyczną drogę?

Mojego tatę wiele osób w środowisku kojarzy. Słynny historyk jazzu, ale także muzyki klasycznej, prelegent, autor trzypięciotomowej *Historii Jazzu*, wykładowca na Wydziale Jazzu w Katowicach. Organizował koncerty szkolne – wyjazdowe z ramienia Filharmonii Opolskiej, pisywał do Jazz Forum, zapowiadał koncerty. Mama skończyła dyrygenturę

chóralną w Katowicach, tam poznała tatę, nie poszła jednak w tę stronę zawodowo, bo chwilę po studiach urodził się mój starszy brat i dopiero kilka lat później zaczęła pracować, trochę po tacie – w koncertach szkolnych, najpierw z ramienia Filharmonii Opolskiej, później Śląskiej, gdzie pracowała około dwudziestu lat. Dzięki niej poznałem Tomasza Olszewskiego

Mam ADHD, więc nienawidzę nudy, statyczności. Wciąż mam zawodowe marzenia do spełnienia, całe mnóstwo

– mojego grafika (etatowego grafika Filharmonii Śląskiej), z którym współpracuję już 18 lat.

Tata i mama puszczali dużo muzyki w domu. Zarówno jazz, jak i klasykę. Jazz głównie klasyczny, klasykę często współczesną. A czasem na odwrót. Mama świetnie czytała nuty, bardzo dobrze grała na fortepianie. Tata też, ale 40-50 lat wcześniej, w latach 40. był wziętym pianistą, aranżerem, wokalistą i organizatorem koncertów dla swoich dwóch zespołów – Sweet Jazz oraz Jaworski & Schmidt Septet.

Ale kiedy ja byłem dzieckiem, to mama właśnie grała mi z nut utwory, których się musiałem nauczyć na fortepianie w szkole muzycznej pierwszego stopnia w Gliwicach.

Dzięki temu łatwiej mi było rozczytać tę muzykę, pamiętając, jak brzmi. Myślę, że talent zawdzięczam im obojgu, a także osłuchanie z muzyką.

Gdyby nie twoja mama, przerwałbyś muzyczną edukację...

Tak, był taki epizod, kiedy byłem w trzeciej klasie szkoły muzycznej, to tak bardzo nie chciałem ćwiczyć na fortepianie, że namówiłem tatę, by mnie wypisał ze szkoły. Już wsiadaliśmy do trabanta, kiedy mama, myjąca szyby w oknach w dużym pokoju, krzyknęła na nas coś w stylu: „A gdzie to się wybieracie! Wracać do domu, zupa stygnie na stole!”. I potulnie wróciliśmy. Więcej tak zdeterminowanych prób rzucenia szkoły muzycznej nie miałem.

Muzyka i ćwiczenie spodobały mi się dopiero, kiedy poszedłem do drugiego stopnia, na trąbkę. Na drugim roku zacząłem uczęszczać na zajęcia z orkiestry symfonicznej. Tam poznałem grającego na kotłach i trójkacie Bartka Pieszke – obecnie wybitnego wibrafonistę, który skończył wibrafon u Bernarda Maselego mniej więcej wtedy, co ja trąbkę u Piotra Wojtasika.

Zgadaliśmy się, że obaj lubimy jazz, i założyliśmy zespół wspólnie z jego siedem lat starszym bratem i lokalnymi gliwickimi muzykami w naszym wieku. Od tego momentu



fot. Yatzek Piotrowski

pamiętam, że już ćwiczyłem z chęcią i zacząłem się bardziej aktywnie interesować muzyką. Zacząłem też regularnie chodzić na comiesięczne jam sessions organizowane przez Stowarzyszenie Muzyczne Śląski Jazz Club, działające prężnie w Gliwicach do dzisiaj.

Jak wspominasz swoje muzyczne początki, jakie cele sobie wtedy stawiałeś, jakie miałeś wyobrażenia o tym świecie?

Pamiętam, że z tym wspomnianym gliwickim składem pewnego razu doprowadziliśmy do bankructwa lokalną knajpę, która po dniu, z utargu, nie potrafiła nam zapłacić w pełni umówionej gaży, a tydzień później wywiesiła na drzwiach karteczkę z napisem: lokal zamknięto. To było pierwsze duże życiowe doświadczenie związane z jazzem. Dało mi do myślenia. Coś jak w tym dowcipie: Jaki to jazzman, który ma milion? Taki, który odziedziczył dwa miliony.

Z niepokojem zatem mając 19 lat, zdawałem na Wydział Jazzu do Katowic. Kiedy się dostałem, to obiecałem sobie, że muszę być najlepszy. Inaczej to z finansowego punktu widzenia nie ma sensu i lepiej wybrać inną karierę. Nie chciałem też bardziej popularnych gatunków muzycznych. To musiał być

jazz. Lubię wiele stylów muzyki jazzowej. Zarówno takie granie przestrzenne, „stańkowe”, jak i takie bardziej jak Roy Hargrove – groove’owe, czy nowoczesne z raperami. To wszystko jest super, ale musi być zakotwiczone bardziej lub mniej w jazzie. To dla mnie ważne.

Ćwiczyłem więc bardzo dużo, po osiem godzin dziennie przez pierwszy rok, później, kiedy zaczęło mi pisać w uszach, tak permanentnie, to ograniczyłem ćwiczenie do pięciu-sześciu dziennie i już z tłumikiem, i do dzisiaj w zasadzie ćwiczę z tłumikiem, choć obecnie około trzech godzin dziennie.

Na 3. i 4. roku zaczęliśmy z chłopakami, w tym z Michałem Wierbą, Marcinem Kaletką, Michałem Kapczukiem i z Sebastianem Kuchczyńskim, jeździć na konkursy jazzowe. Pomyślałem, że w sumie skończę studia i nikt nic o mnie nie będzie wiedział, to może warto spróbować swoich sił na konkursach. Kiedy zaczęliśmy jeździć, to szczególnie w latach 2008-2010 udało się wygrać prawie wszystkie. To było zaraz po moich studiach. Taki okres debiutancki. Dałem się poznać na tych konkursach i już wtedy zabiegałem, by po każdej wygranej były jakieś wywiady, artykuły w Jazz Forum i gdzie indziej. To był dobry start.

Kiedy ten okres się skończył, to dalej byliśmy

no-name’y, ale już z jakimś dorobkiem i pierwszymi dwiema płytami na koncie. Pierwsza, *Maya* (jako Wierba & Schmidt Quintet) – ukazała się nakładem Jazz Forum w 2008 roku, a druga, *Getxo Live* z 2010, była efektem wygrania prestiżowego konkursu w Hiszpanii, na którym ja też dostałem nagrodę dla najlepszego solisty festiwalu. W tym samym roku ukazała się trzecia płyta z tym zespołem – *Black Monolith*, z gościnnym udziałem Dante Lucianiego na puzonie. Dante Luciani – to brzmi jak włoski mafioso, ale to świetny puzonista z Miami.

Jaką radę życiową czy muzyczną dałbyś dwudziestoletniemu Piotrowi Schmidtowi?

W zasadzie taką, jaką sobie dałem wtedy, czyli dużo ćwiczyć i nauczyć się porządnie angielskiego. Pamiętam, że na studiach uzmysłowiłem sobie, że jazz determinuje wiele kontaktów z muzykami z zagranicy, w tym z Amerykanami, a język angielski po szkole średniej umiałem tak sobie. Kupiłem zatem taki program komputerowy Profesor Henry i na komputerze stacjonarnym łąłem słówka i zwroty przez godzinę dziennie przez dwa lata, aż cały ten program skończyłem. Od tego czasu swobodnie czytam książki po angielsku i rozmawiam w tym języku bez problemów. Postanowienie i determinacja!

fot. Sławek Przerwa



Gdy zaczynałeś karierę, okrzyknięto cię nadzieją polskiego jazzu. To duże wyzwanie tworzyć z takim „tytułem”?

Kiedy powygrywałem te wszystkie konkursy do 2010 roku, to w sumie taki tytuł mógł mi tylko pomagać w załatwianiu koncertów, dzwonieniu czy, jak to mówią, w sprzedaży. Ale łatwo nie było. Nawet jak jesteś dobry, ale młody i mało znany, to organizatorzy koncertów cię nie chcą, bo ludzie cię nie znają i nie przyjdą na koncerty. Grać więc

Wesela, chałtury, to nie dla mnie. Więc robiłem, co mogłem, by grać jazz. By się bardziej wybić.

Organizowałem nagrania kolejnych płyt, założyłem w 2011 roku wspólnie z Markiem Różyckim wydawnictwo SJRecords, dzwoniłem po klubach, domach kultury, festiwalach. Coś zawsze udawało się załatwić. Coraz lepsze koncerty z biegiem lat, coraz lepsze sale i festiwale. Przy takiej postawie im więcej „tytułów”, tym lepiej, bo one pomagają promować swoją muzykę. Twórczość muzyczna to rzecz prosta, ale sprzedaż i promocja to wyzwanie. Od 2014 roku uczę też na Wydziale Jazzu w Państwowej Akademii Nauk Stosowanych w Nysie. Dzisiaj już tylko tam uczę, bo uważam, że warunki i atmosfera są najfajniejsze. Jeżdżę tam raz w tygodniu, w środy.

Tak, przyznaję się, jestem pracoholikiem, ale kocham to, co robię, i w ogóle nie patrzę na to jak na pracę. Uważam, że to, czym się zajmuję, to zabawa, hobby, wieczne realizowanie swoich pasji i zainteresowań, odkrywanie świata, uczenie się ciągle czegoś nowego

można w takich miejscach, które mają swoją publikę. Pamiętam, że dopóki nie miałem stałej pracy we Wrocławskiej Szkole Jazzu oraz dorywczo na Akademii Muzycznej w Katowicach, to ledwo dawałem radę przeżyć niektóre miesiące. Rodzice musieli mi pomagać jeszcze tak do 2012-2013 roku regularnie. Ale nie chciałem iść na kompromisy.

A kogo dzisiaj nazwałbyś „nadzieją polskiego jazzu”?

Judytę Pisarczyk, Adama Jarzmika... trudno powiedzieć, bo tacy artyści jak Jakub Mizeracki, którego odkryłem, jeszcze kiedy był na studiach w Nysie, już osiągnęli bardzo wiele i dali się poznać w środowisku. Kuba Więcek też już nie jest nową nadzieją, bo mocno się wybił. Świetnym debiutem w zeszłym roku okazał

się Grzegorz Masłowski, wiekiem już nie „nowa nadzieja”, ale jego kapitalna płyta była nominowana do Fryderyków.

Polecam w ogóle artystów z wydawnictwa SJRecords, jest tam wiele fantastycznej muzyki. Także wokalistki Martyna Sabak i Agata Kuliś wydały ostatnio swoje płyty z aranżacjami Adama Jarzmika. Kapitalne.

O kryzys wieku średniego, a zwłaszcza twórczego, nie mogę cię podejrzewać. Na swoim koncie masz

19 albumów! Co kryje się za tak bogatym dorobkiem artystycznym?

Nowa płyta to nie tylko nowa muzyka, którą masz w głowie, przelewasz na papier i nagrywasz z wybitnymi muzykami w studiu po to, by grać z tą muzyką koncerty, ale jest to także pretekst do wywiadów, recenzji, do działań promocyjnych, które w efekcie odbijają się pozytywnie na twojej karierze. Jest więc wiele powodów, dla których warto robić nowe płyty, a nie osiąść na laurach po wydaniu jednej czy drugiej. Wymaga to sporo pracy, zwłaszcza w pozyskiwaniu finansowania od sponsorów na takie działania, ale warto się pomęczyć i to ogarnąć. Warto, bo też satysfakcja jest podwójna. Raz artystyczna, a dwa wizerunkowa i promocyjna. Poza tym człowiek ma zwyczajnie pomysł i ochotę na taką czy inną płytę z takimi czy innymi artystami i realizacja tych pomysłów wpływa pozytywnie na zdrowie psychiczne artysty. To tak jakbyś bardzo chciał coś zrobić i nie robił tego, nie robił nic, co by mogło doprowadzić ostatecznie do realizacji twoich planów, a więc też do samorealizacji. Narasta frustracja... Trochę słabo. Lepiej działać.

A dlaczego w ogóle jazz? Pytanie może wydać się banalne, chociażby ze względu na twojego ojca. Ale mogło przecież być tak, że właśnie z tego powodu mogłeś nie chcieć zapisać kolejnej karty w nomen omen „historii jazzu” tylko wybrać inny gatunek.

Dla mnie jazz to nie tylko wymiar estetyczny, który uwielbiam, ale także synonim wolności. To muzyka, która w pełni pozwala ci wyrażać siebie, w każdym wymiarze, także jeśli chodzi o ubiór na scenie i sposób bycia. Jazz daje wolność i swobodę

w tworzeniu siebie, daje furtkę do samostanowienia, do determinowania swojego życia.

Wolność jednak zawsze musi iść w parze z odpowiedzialnością, a często też z ciężką pracą. Wolność w muzyce, jak i w życiu, to pełna odpowiedzialność za swoje działania na dobre i na złe. To ja w całości odpowiadam za to, co zagram, z kim zagram, jak zagram. Ale też w życiu odpowiadam za to, co robię, czego

Jest więc wiele powodów, dla których warto robić nowe płyty, a nie osiąść na laurach po wydaniu jednej czy drugiej

nie zrobię, co osiągnę, gdzie polegnę. Nie mogę zwać winy na coś innego, na rząd, na obce siły, na innych ludzi. Za wszystko odpowiedzialny jestem ja. By w pełni cieszyć się wolnością i być jednocześnie odpowiedzialnym, trzeba mieć duże poczucie własnej wartości i tożsamości.

Ludzie słabi wolą być uzależnieni od państwa, zapomogi, pomocy innych, od szczęścia lub jego braku, warunków zewnętrznych. Nie chcą wziąć odpowiedzialności za swoje życie, zrzucają winę na innych za swoje niepowodzenia. By być wolnym, trzeba wziąć odpowiedzialność za siebie i często ludzi wokół siebie i dodatkowo na ten przywilej zapracować. Ale warto.

Zawodowo nie jestem uzależniony od jednego pracodawcy, bo mam ich setki, od tych samych muzyków w zespole, bo zawsze mogę zadzwonić po zastępstwo, od jednego dziennikarza, któremu akurat moja twórczość nie siadła, bo jest stu innych, którzy cenią moje płyty. To pozycja na rynku, którą sobie przez lata wypracowałem. Ona daje mi poczucie wolności.

Ostatnio miałem przyjemność rozmawiać ze wspaiałą skrzypaczką Aleksandrą Owczarek między innymi o tym, jak termin „muzyka poważna” zamknął klasykę przed zwykłymi ludźmi. Po wszystkim przysłała mi taka refleksja – czy z jazzem nie jest podobnie i że bliżej już mu do akademii niż do zadymionych knajp. Jakbyś się odniósł do tej luźnej myśli?

Absolutnie się z tym nie zgadzam. Może taki „akademicki” nurt jest bardziej popularyzowany w JazzPRESSie, przy upodobaniach tutejszych dziennikarzy do muzyki awangardowej i free, a szczególnie w Jazzarium, natomiast jazz ma miliony odsłon, fantastycznie się komponuje z innymi gatunkami, takimi jak pop, hip-hop, rock, a nawet reggae – patrz utwór *Don't Lose Your Mind* z Michałem Urbaniakiem na płycie *Tutu* Milesa Davisa. Jazz łączy się z klasyką, z elektroniką, a nawet z techno, co udowodnił

ostatnio w projekcie *Lunamë* Maciej Kądziera. Jazz to pojęcie bardzo szerokie i dalekie od „akademii”, żywiołowe i emocjonalne, twórcze i pasjonujące. I oby takie pozostało.

Zakończmy naszą rozmowę metrykalną klamrą. 24 czerwca są twoje urodziny. Czego byś sobie życzył z tej okazji?

Pokoju na świecie. Wiem, to odpowiedź w stylu kandydatek na Miss Świata, one zawsze tak odpowiadają. Ale akurat teraz jest to bardzo całemu światu potrzebne, bo przetasowania i napięcia międzynarodowe nie sprzyjają bardziej ambitnej muzyce, jaką jest jazz. Im więcej dobrobytu na świecie, tym lepiej dla jazzu. Im więcej wysokiej kultury konsumuje społeczeństwo, tym to społeczeństwo jest bogatsze, także finansowo. Na to są badania. Dlatego też taka muzyka powinna być wspierana i popularyzowana, gdyż to odbija się pozytywnie na całych krajach, na kreatywności i inteligencji ludzi słuchających tej muzyki, a przy okazji na PKB. Muzycy jazzowi wtedy też zyskują i mają stabilne środowisko do pracy. ●



fot. Yatzek Piotrowski



fot. Tessa Veldhorst

Studnia bez dna

„Już w wieku 12 lat zrozumiałam, że trzeba mówić, kim się jest. Nie można tego zaniedbać, bo cię zabiją. Jeśli nie dosłownie, to w przenośni” – tę dobitną lekcję przetrwania daje **Kateryna Ziabliuk**. Pianistka ukraińskiego pochodzenia działa na polskiej scenie już prawie dekadę, przewodząc głównie autorskiemu zespołowi Hilarious Disasters oraz współtworząc kwartet O.N.E. Nie bez powodu podkreśla swą rolę kulturalnej ambasadorki – jej twórczość pełna jest bowiem barwnych odniesień do muzyki tradycyjnej oraz twórczości nowożytnych bohaterów ukraińskiej inteligencji. Próbujemy więc rozwikłać te fundamentalne tożsamościowe tropy, snując refleksje na temat kontrkultury w jazzie, sytuacji kijowskiej sceny i artystycznych korzeni naszej bohaterki.

Mateusz Sroczyński



Mateusz Sroczyński: W Polsce, z przerwami, mieszkasz już osiem lat. Mówiłaś kiedyś, że nigdy nie spotkałaś się tu z nieprzyjemnościami ze względu na pochodzenie. Od tamtej pory coś się zmieniło? Ostatnimi czasy krajowe media produkują raczej antyukraińskie nastroje. W redakcjach, które uważają się za rzekomo postępowe, toczą się dysputy o tym, czy należy mówić „Ukrainiec”, czy może raczej „mieszkaniec Ukrainy”, bo ten pierwszy wariant ma być obciążony „pogardliwą wymową”.

Kateryna Ziabliuk: Jako Ukrainka i kobieta zawsze miałam z tym szczęście. Może były takie sytuacje, kiedy ktoś coś negatywnego pomyślał, ale nie powiedział na głos. Na to nie mam wpływu i nigdy nie będę mieć. Nie przejmuję się tym, nie krępię się i mówię, że pochodzę z Ukrainy. Słyszałam w rozmowach stereotypy o tym, że Ukraińcy zabierają pracę i ubezpieczenie, co jest bzdurnym kłamstwem, które łatwo podważyć. Nikt mi nigdy nie powiedział, żebym wracała do siebie.

Krótko po wybuchu wojny zawiązała się w Polsce pozytywna koniunktura na ukraińską sztukę.

Nie dystansowałaś się od tego – zawsze podkreślałaś, że jesteś „ambasadorką ukraińskiej kultury w Polsce”.

Brzmi bardzo poważnie, ale tak naprawdę każda osoba, która w jakiś sposób udziela się w życiu kulturowym poza swoim krajem, poniekąd go reprezentuje. Polsko-ukraińskie relacje artystyczne sięgają lata wstecz. To nie jest tak, że dopiero tu przyjechaliśmy, nawet nie mam na myśli aneksji Krymu w roku 2014. Mieszaliśmy się jeszcze w czasach międzywojennych, pozaborowych. Później, w latach 80. i 90., wymiany między sceną ukraińską a polską były całkiem silne. Ale ja nigdy nie identyfikowałam się z tak zwaną diasporą. Trudno nam utrzymać w Europie coś takiego, jesteśmy bardzo rozproszeni i słabo komunikujemy się ze sobą jako naród. Nie jestem w stanie ci powiedzieć, kto z ukraińskich muzyków jest teraz w Krakowie. Takich osób pewnie jest sporo, ale jedyna aktywna osoba, którą kojarzę, to Katarina Gryvul – mieszka w Krakowie, ale zupełnie nie mam z nią kontaktu.

Uważasz, że z tego pozytywnego wzmożenia wyniosłaś coś dla swojej kariery?

Na pewno. Wiele wątków zagrało tu jednocześnie. Po pierwsze, skończyła się najgorsza fala pandemii. Po drugie, wróciłam do Polski po pobycie we Włoszech. A z racji młodego wieku moja kariera się wtedy zaczynała. W tamtym czasie nastąpił wybuch koncertów, zaczęłam mieć więcej zleceń nie tylko w Polsce, ale i w całej Europie. Tylko z tego tytułu, że pochodzę z Ukrainy. Łatwo było mnie ściągnąć, byłam już trochę obecna medialnie, więc mnie zauważono. To może dziwnie zabrzmieć, ale wielu naszych artystów doświadczyło przez to skoku w karierze. Temat wojny zrobił się popularny. Bardzo łatwo było pozyskać pieniądze na festiwal z Ukraińcami w line-upie. Nagle obudziły się ambasady, mecenasów zaczęli wyklądać więcej pieniędzy na wsparcie narodu ukraińskiego. Wydaje mi się, że wielu muzykom tutaj to pomogło.

Dalej jesteś w polskiej scenie odbierana wyłącznie przez pryzmat narodowości?

Trochę tak, ale to śliski temat. Wiem, z czego to wynika, wypłynęłam przecież na tej fali. Ale bardzo mnie frustruje, gdy kojarzą mnie wyłącznie przez to, że jestem z Ukrainy. Albo tylko z tego, że jestem kobietą – doświadczamy tego niejednokrotnie z zespołem O.N.E. Przede wszystkim mówi się, że jesteśmy zespołem kobiet. W Holandii albo Danii nikt by się tym tak nie przejmował. Jesteśmy eksponowane jako coś wyjątkowego i łapiemy się na różne koncerty tylko dlatego, że wszystkie jesteśmy kobietami. Z kwestią pochodzenia jest podobnie. Zastanawiam się teraz czasami, po co ja gram ten czy inny koncert, po co realizuję czyjś grant, skoro jestem tylko klockiem w układance wyłącznie z powodu mojego pochodzenia. Zależy mi, żeby być z tym

kojarzoną, ale czuję, że manipuluje się moją pozycją, że wykorzystuje się ją do cudzych celów. Pod spodem pojawia się jednak sporo zysków społecznych. Poznają nowe osoby i mam okazję, żeby się pokazać. Dalej skutkuje to tym, że mogę spokojnie rozwijać swoje projekty na własną rękę.

Jesteśmy bardzo rozproszeni i słabo komunikujemy się ze sobą jako naród

Wspomniałaś o zespole O.N.E. – Patrycja Wybrańczyk mówiła kiedyś, że O.N.E. mają potencjał, by stworzyć dla młodszych artystek wzorzec jazzowej instrumentalistki.

Dla mnie to nie jest szczególnie istotny wątek. Nie postrzegam muzyki przez płęć. Nigdy nie potrzebowałam akcentować w muzyce, że jestem kobietą. Byłam przyzwyczajona do męskiego otoczenia. W środowisku muzycznym, zwłaszcza jazzowym, mężczyźni są znacznie więcej. Wydaje mi się, że w Polsce trzeba jeszcze pokazywać, że istnieją grające dziewczyny, że istnieje inna wrażliwość muzyczna – kobieca, że tak powiem. Chociaż jeżeli zamkniesz oczy, to – poza paroma wyjątkami – nie słyszysz różnicy.

Zauważyłem, że próbuje się wam przypisywać wywrotowość, ale jeśli zestawić was z całą tradycją feministycznego jazzu, wypadacie przy niej dość zachowawczo.

My nie mamy żadnych kobiecych manifestów. Nie ma tu feminizmu w stanie aktywnym. To jest po prostu dobre improwizowane granie z melodiami. Każda z nas ma inny *background*, każda studiowała inne rzeczy i każda prezentuje inny język jako improwizatorka. Wszystkie mamy odpowiednio dużo przestrzeni, żeby się wypowiedzieć. Szukamy takiego sposobu komunikacji, żeby każda czuła się usłyszana, zrealizowana jako artystka. Mnie najbardziej zależy na tym, żeby to nadal funkcjonowało jako demokratyczny zespół.

Masz jeszcze kontakt z kijowską sceną?

Sporadyczny. Jest parę środowisk, z którymi się kontaktuję. Mogę czasem przyjechać do Kijowa i zagrać koncert z kimś, kogo sama wybiorę, bo inicjatywy w moją stronę tam za bardzo nie ma. Raczej nikt nie wypytuje mnie, kiedy przyjadę, bo moglibyśmy coś razem zagrać.

To ciekawe, bo powiedziałaś kiedyś Tomkowi Gregorczykowi, że

w Ukrainie dużo większym szacunkiem i zainteresowaniem cieszą się muzycy z doświadczeniami z zagranicy.

Tak, jest to paradoks, ale o niektórych po prostu się zapomina, gdy wyjadą. Sytuacja skomplikowała się też dlatego, że wojna poprzekręcała priorytety. Teraz się o tym bardzo mało mówi, ale tak naprawdę istotnym kontekstem muzycznym, niestety, stało się to, ile kasy dla armii jesteś w stanie zebrać na koncercie. Sama wpłacam regularnie, ale tej tendencji nie rozumiem i uważam, że jest na dłuższą metę wadliwa. Muzyka, nawet bardziej ambitna niż dwuminutowy przebój w radiu, ulega przez to komercjalizacji. Skutki tego będą widoczne jeszcze długo. Już teraz trudno jest się przebić z jakimś pomysłem. Największy sukces będzie wtedy, kiedy ogłosisz, że robisz zbiórkę. Wtedy nagle będzie marketing, reklama.

Środowisko w Kijowie zmienia się bardzo dynamicznie. Wielu osób, które na przykład organizują koncerty, już nie kojarzę. Ciągłe działa takie ugrupowanie Fusion Jams. Współtworzy je obecnie Misha Birchenko, z którym Mery Zimny robiła ostatnio wywiad, a także Borys Tkaczuk, Anastasiia Bobrova oraz mnóstwo muzyków, którzy współtworzą tkankę artystyczną, m.in. Yevhen Pugachov, Andrii Barmalii, Polina Maiboroda czy Oleksandr Yavdyk. Jest wielu muzyków, z którymi nadal utrzymuję kontakt towarzyski, ale nie czuję potrzeby, żeby wchodzić w to środowisko głębiej. Nie czuję też żalu, że nikt tam do mnie nie dzwoni i nie pyta, kiedy przyjadę. Doskonale rozumiem, że muszą się mierzyć z ważniejszymi rzeczami na co dzień.

Podobno gdy powiedziałaś swojej babci, że idziesz do szkoły jazzowej, ona z wyrzutem odpowiedziała, że to przecież nie jest „wasza” muzyka.



fot. Ewa Zielonka

Nie utożsamiam się z tą ideą. Odegrała u nas kiedyś sporą rolę, powstało wiele bardzo pięknych rzeczy. Nawet chór Medicus pod kierownictwem Igora Chomy, w którym moja babcia śpiewała i z którym nagrywała. Wymawiała mi, że jazz to nie nasza muzyka, a kiedyś z chórem podśpiewywała sobie scat. Wtedy to było dość odważne granie, można było za to trafić do więzienia. Medicus ratowało tylko to, że był założony przez pracowników szpitala. Mieli lepszą pozycję społeczną, więc władza ich nie tykała. To było raczej grzeczniejsze granie, ale był tam i jazz, i motywy ludowe. Mieszanka wybuchowa, w tamtych czasach przepis na antysukces. Po wydaniu płyty z taką muzyką nie wiadomo było, co się z tobą stanie następnego dnia. A jednak jazz wpłynął też mocno na muzykę estradową, dzięki tym wpływom powstawały piękne aranże. Słysząc to na płytach wydawnictwa Mielodija, które przywożono do nas z Moskwy i Petersburga, albo w radzieckich czy ukraińskich filmach.

Zgaduję, że z rodzicami miałaś łatwiej – oboje w latach 90. współtworzyli artystyczny skłot BeZhe-ART (ukr. БЖ-АРТ).

Babcia nie jest głupią kobietą i widzi, że jestem autentyczna w tym, co robię. Sięgam po jej materiały, więc ciągle jesteśmy w kontakcie. Rozmawiam z nią dużo o sztuce, o muzyce ludowej i dowiaduję się od niej fajnych rzeczy. Trzeba było przebrnąć przez kategoryczność, która z wiekiem jej się pogłębia, a i tak wciąż wychodzi na to, że najczęściej ma rację.

A z rodzicami rzeczywiście miałam o wiele łatwiej. Nikt mnie do niczego nie zmuszał. BeZhe-ART, o którym mówisz, powstał w 1993 roku i szczytową działalność prowadził do 1999. Ten skrót pochodzi od ulicy Wielkiej Żytomierskiej w centrum miasta, na której znajdowała się siedziba. To była stara, pięcioletrowa kamienica, którą miasto miało oddać do renowacji. Nie można było tam mieszkać, bo w każdej chwili mogła się zawalić, ale przejęli ją artyści. Na stałe mieszkało ich tam około 80, trudno to dokładnie policzyć. Przewijali się tam nie tylko muzycy, ale też architekci, dziennikarze, malarze, różnego rodzaju osoby publiczne. Odbýwały się tam wystawy, performanse i koncerty, ale one akurat były najczęściej produktem ubocznym innych działań, przede wszystkim związanych ze sztukami wizualnymi. Odbýła się tam na przykład pierwsza w Ukrainie wystawa body-artu.

Malowało się różne rzeczy na ciałach ładnych kobiet z okazji święta

Iwana-Kupała. Po całym budynku, pomalowanym na czerwono, graszowali półnaczy ludzie przepasani chustą, do tego dymy, jakaś dzika muzyka. Niestety doszło do pożaru i wiele materiałów, które teraz mogłyby być bardzo cenne, spłonęło. Po jakimś czasie przeprowadzili się do nowego miejsca, znajduje się między akademikami AST i ASP,

Nie postrzegam muzyki przez płęć. Nigdy nie potrzebowałam akcentować w muzyce, że jestem kobietą

pośrodku blokowiska. Funkcjonuje do dziś, ale już na bardziej oficjalnych zasadach, są tam po prostu pracownie wynajmowane za niewielkie pieniądze. Wiele osób z tego kolektywu działa teraz niezależnie.

Wokół ukraińskiego jazzu tworzy się teraz jakaś kontrkultura? Jazz przyswaja lub tworzy tam narracje emancypacyjne?

Raczej nie. Musimy pamiętać o tym – Polskę też to dotknęło – że wiele rzeczy w naszym jazzie odbywa się na zasadzie kopiuj-wklej. Jest pełna świadomość, skąd jazz się wywodzi, u nas można było o tym przeczytać nawet w radzieckich książkach, ale znajomość tych korzeni rzadko przekłada się na działanie.

Środowisko grające mainstream wpadło w „syndrom nowojorski”. Słyszysz tam dobrze wyszkolonych muzyków i wiele różnych akcentów skopionych bez znajomości kontekstu. Mogą nawet grać piosenki z ukraińskim tekstem albo nadawać utworom tytuły po ukraińsku, ale to nic nie zmienia. To brzmi po prostu nowojorsko. Wschodnie tereny Europy mają w większości tę samą przypadłość. Rozmawialiśmy wcześniej o Kopenhadze i Paryżu – ludzie tam mieli bezpośredni dostęp do

muzyki, kiedy przyjeżdżali do nich artyści, tacy jak na przykład Charles Mingus. To stwarzało szansę do naturalnego rozwoju gatunku w obecności osób, które wraz z muzyką przywiozły cały jej bagaż. Przez takie przeszczepy muzyka improwi-

zowana ewoluowała w różnych miejscach w Europie w swoje strony. Do nas spadały tylko okruchy, mniej muzyków tu przyjeżdżało. Do tej wymiany nie doszło i to słysząc.

Opór w jazzie widoczny jest raczej w gestach indywidualnych? Mam na myśli na przykład Marka Tokara, który występuje w mundurze.

Jest też Serhij Ochrimczuk, który swoje zaplecze ludowe przekłada na muzykę współczesną. Mariana Sadovska, która może nie należy do awangardy, eksperymentuje w tym duchu z różnymi wiejskimi instrumentami. Olesia Zdorovetska, która mieszka teraz w Irlandii, zajmuje się ostatnio eksperymentalną poezją emancypacyjną, eksperymentuje z technikami wokalnymi i robi z tego performanse. Pojedyncze postacie są, wcale nie jest ich mało. W kontrkulturę można poniekąd wpisać Fusion Jams, ale to wcale nie jest odważna muzyka. Kontrkulturą są wydawnictwa takie jak Muscut, który

wydawał stare nagrania Aleksandra Szapowałowa, czy KOKA Records – oni wydawali Svitlanę Nianio i Cukor Bila Smert. Tę scenę, niestety, mało kto utrzymuje dziś w pamięci. Mam nadzieję, że kiedyś stanie się bardziej popularna. Pieśni, które pisała Svitlana, to naprawdę niestarzejące się przeboje. Może przyjdą spokojniejsze czasy, kiedy nie trzeba będzie krzyczeć o bólu wojny. U niej to był ból innego rodzaju – nie wynikał z biedy, a z potrzeby bycia usłyszana.

W tym roku robiłam wywiad z Kateryną Kravchenko. Jest wokalistką, mieszka teraz w Niemczech, w 2023 roku wygrała Jazz Juniors. Niedawno wydała płytę *Faces*, bardzo manifestacyjną, na której wykonuje mądrą poezję amerykańską, ale też wiersze Wasyla Stusa. To bardzo ważny ukraiński poeta, który został zesłany na Sybir za to, że pisał po ukraińsku o prawdzie.

Sama byłaś w czasach szkolnych szykanowana za używanie języka ukraińskiego. Trudno to sobie wyobrazić w XXI wieku w Kijowie, stolicy kraju.

Język rosyjski traktowano jak język inteligencji, a ukraiński był językiem podludzi. To się wzięło z koncepcji Małorosji, nazywano nas Małorusami. Nie liczę, że ktokolwiek z zagranicy rozumie ten patologiczny podział. Doprowadziła do niego tak zwana antypropaganda połączona z nieznajomością historii i przekonaniem, że język nie gra żadnej roli. Jeszcze do końca XIX wieku tereny na wschodzie Ukrainy były niedookreślone. Były tam działki prywatne i dużo niezbadanych terenów, które później inżynierowie z Wielkiej Brytanii zaczęli zastawiać fabrykami. Był jeden taki o nazwisku John Hughes, zakładał w tych okolicach pierwsze kopalnie. Od niego powstała pierwsza nazwa Doniecka,

czyli Juzowka. Nie był to teren mocno zaludniony, więc przesiedlono tam rosyjskie rodziny. Oczywiście forsownie, jak to zwykle bywa w imperium – po prostu przestawia się klocki i robi interesy, nikt nie zwraca uwagi na ludzkie życie. Później łatwo było manipulować kontekstem językowym. Gdy roz-

Może przyjdą spokojniejsze czasy, kiedy nie trzeba będzie krzyczeć o bólu wojny

padł się Związek Radziecki, nie dokonano lustracji. Za Janukowycza weszła bardzo aktywna „antypropaganda”, która mówiła, żeby nie głosować na Wiktora Juszczenkę, bo on podzieli Ukrainę na trzy części: trzeci sort, drugi sort i prima sort. Prima sort to miał być ten elitarny Zachód, a Wschód to już w ogóle małpy. I pytanie: czy chcecie takiego życia? Wtedy uaktywniły się wątki tożsamościowe kompletnie zaburzone przez imperializm. Mówimy o czasach, kiedy anektowano Krym, z Donbasu przyjechało wiele rodzin mówiących po rosyjsku. To byli akurat ci ludzie, którzy mieli do mnie najwięcej pretensji za to, że jestem jaka jestem. To był dla mnie duży cios. Już w wieku 12 lat zrozumiałam, że trzeba mówić, kim się

jest. Nie można tego zaniedbać, bo cię zabiją. Jeśli nie dosłownie, to w przenośni.

Chętnie grasz nutami tożsamościowymi w swoim zespole Hilarious Disasters. Używasz tematów ludowych, wykorzystujesz też nagrania terenowe z ukraińskimi pieśniami, jak w utworach *Try Zhury* czy *Nichka Petrivochka*. Skąd one pochodzą?

Ze zbiorów mojej babci albo z materiałów, które dawno temu etnologowie i etnografowie zebrali za pieniądze ukraińskiego funduszu kulturowego do archiwum nazwanego Berwy. Ze zbioru pieśni z zachodu Ukrainy, z Galicji, pochodzi *Nichka Petrivochka*. Ma bardzo ciekawą harmonię, a motyw jest na tyle uniwersalny, że to mogłaby być piosenka świata. To jest repetytywny motyw na pentatonice, który można byłoby zagrać w Zachodniej Afryce, w Indonezji i Ameryce Południowej. Jest coś takiego w tej melodii, że bije z niej lokalność, a wszędzie mogliby ją zrozumieć i wszędzie będzie się zgadzać.

O czym jest?

To wiosenna pieśń obrzędowa, która opowiada o obchodach święta Świętego Piotra – *Malaya nichka Petrivochka*. Z okazji początku wiosny robiło się kolorowe

korowody, paliło się ognisko, śpiewało się pieśni, a panienki szukały kawalera. Musiały się ładnie ubrać, przygotować się do takiego wieczoru. Piosenka jest bardzo pozytywna, a to na słowiańszczyźnie nie jest częste. Bohaterka prosi w tę noc ojca, żeby zajął się wozami, końmi, piwnicą, bo ona musi przygotować się na tańce, na których może znajdzie sobie męża. Tego już dosłownie nie ma w tekście, ale jest taki świąteczny motyw matrymonialny.

Na naszej płycie jest jeszcze inna pieśń, którą mam akurat od babci – *Kryvy Tanec*. To jest melodia krzywego tańca, do którego zaprasza się dziewczyny. Matka w tej w tej pieśni zabiera córkę na potańcówkę, ale uprzedza ją, żeby nie balowała za długo. To jest dla mnie obca historia, uczciwie przyznaję, bo nigdy nikt mi czegoś takiego nie powiedział, ale jestem wystarczająco empatyczna, żeby sobie wyobrazić, że to jest część normy społecznej, która istnieje w moim kodzie tożsamościowym.

Moim głównym celem jest zgromadzenie materiału i praca badawcza. Zależy mi na tym, żeby pokazać jak najwięcej, żeby zakochać słuchacza w tych melodiach, żeby ktoś się kiedykolwiek zainteresował, skąd to pochodzi, co to jest za rejon, co to znaczy. Zawsze dostaję te pytania po koncercie albo

fot. Tessa Veldhorst



w wywiadach i za każdym razem mi się to podoba.

Pierwszym takim materiałem, po który sięgnęłaś, był dramat *Pieśń lasu* Łesi Ukrainki...

W oryginalnym wydaniu *Pieśni lasu* są didaskalia, które odsyłają do melodii, jakie powinny zostać zagrane do poszczególnych fragmentów. Znalazłam takie wydanie i postanowiłam te melodie opracować. Łesia Ukrainka też zbierała muzykę tradycyjną ze źródeł, od mieszkańców guberni wołyńskiej, prowadziła tam swoje badania. Z Natalią Kordiak potraktowałyśmy te źródła bardzo dosłownie, ona też rzetelnie przebadła wszystkie motywy. Nadałyśmy im dramaturgię i zrobiłyśmy coś nowego. Moja wczesna wersja tak naprawdę musnęła temat. Była pierwszą próbą stworzenia niezależnego zespołu jazzowego, który nie grałby standardów. Wcześniej nikt w Ukrainie po to nie sięgnął. A kto oprócz nas mógłby to zrobić? Wyjeżdżasz za granicę i nikt już tego nie kojarzy. Spróbuj to w ogóle komuś wytłumaczyć...

Teraz z Hilarious Disasters przerobiliśmy Hrihoriya Skoworodę, niedługo wyjdzie z tego winyl. Pamiętam koncert w Filharmonii Opolskiej, na którym to było nagrywane. Trzeba było zrobić coś z muzyką ukraińskiego kompozytora, a ja uznałam, że to nie będzie kompozytor, tylko filozof, który przy okazji grywał sobie, pisał wiersze i piosenki. Stoję przed tymi Opolanami, opowiadałam im o tym, a tam po prostu mgła. Musiałabym zrobić wykład historyczny, żeby jakkolwiek nawiązać do kontekstu polskiego, ale fajnie jest to popularyzować, to jest studnia bez dna. A nikt tego jeszcze w konwencji muzyki improwizowanej nie zrobił.

Ten ukraiński napis, który wisi u ciebie na ścianie, też nawiązuje do motywów tradycyjnych? Co oznacza?

To obraz, który kupiłam w kijowskiej księgarni. Nie ma podanego autora, jest stylizowany na emancypacyjną grafikę z lat 90. z ornamentami ludowymi i czcionką wziętą z pierwszego wydania *Eneidy* Iwana Kotlarewskiego. To cytat z wiersza Tara-

Moim głównym celem jest zgromadzenie materiału i praca badawcza. Zależy mi na tym, żeby pokazać jak najwięcej, żeby zakochać słuchacza w tych melodiach

sa Szewczenki zapisany ukraińską cyrylicą i oznacza: „Och, nie jest mi wszystko jedno” (ukr. Ох, не однаково мені!). „Lecz wiem: nie jedno mi, o nie / że matkę uśpią źli szalbierze / i wreszcie, okradzioną w śnie, / pożoga ją z uśpienia zbudzi... / Och, nie na jedno mi to, nie!” (według przekładu Sydira Twerdochliba – przyp. MS). Wszyscy u nas kojarzą ten fragment. Utożsamiam się z nim, bo już tyle lat jestem poza swoim krajem i nie wiem, czy w ogóle do niego wrócę. Mam nadzieję, że to się kiedyś wydarzy. ●

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

jazz forum

**Sylwetki wybitnych muzyków,
wywiady, recenzje płyt, relacje z festiwalii.**

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

Prenumerata roczna (8 numerów) - 210 zł

Prenumerata półroczna (4 numery) - 105 zł

Jazz Forum, ul. Hoża 35 lok. 24, skr. poczt. 2, 00-694 Warszawa 81

tel. 22 621 94 51, jazzforum@jazzforum.com.pl, www.jazzforum.com.pl, www.polishjazzarch.com



Życzliwość

Gabriela Kurylewicz



Życzliwości nie wolno się spodziewać. A gdy życzliwość się zdarzy, nie wolno jej nadużywać. W światowym kryzysie sztuki autentycznej w wieku XXI niezmiennie cenna jest każda niteczka życzliwości. Z takich niteczek drobnych w dużej mierze powstaje delikatna i żywa tkanka twórczości ludzkiej. Talent, który nie napotka na życzliwość choćby najmniejszą, nie ma przyszłości. Dlatego prosić trzeba i wdzięcznym być wypada za każdy okruszek życzliwy. Życzliwość, prawdziwa życzliwość, należy przecież do zbioru rzeczy dobrych – bytów duchowych i bytów materialnych, które zasługują na miano dobrych. Bezsprzecznie ludzkiej twórczości życzliwy jest Bóg i dzieje się tak zupełnie niezależnie od mniemań i sądów ludzkich, a nawet kościelnych instytucji. Życzliwi są też na pewno dobrzy aniołowie. Również całe królestwo natury jest wyraźnie życzliwe ludzkiej twórczości autentycznej i jednostkowej. Twórczość prawdziwa jest przecież przedłużaniem praw natury fizycznej i duchowej i twórczość, która rodzi się z kontemplacji idei i z myśli o nich i wspomnień, nie może być w żaden sposób niszczyielska dla samych ludzi i żadnego ze stworzeń.

Urodzony twórca jest w głębokim sensie szczęściarzem, bo pracą swoją służy najszlachetniejszej konstrukcji wszechświata. Inna rzecz, że twórca prawdziwy często bywa lekceważony przez ludzi mniejszego ducha, ludzi może nie do końca złych, ale jednak w zło wmieszanych przez własne myślowe ubóstwo – tchórzostwo, niesprawiedliwość, brak umiaru, głupotę. Stąd tym bardziej drogocenna jest – gdy się zdarzy – ludzka życzliwość. Życzliwość to umiejętność myślenia o kimś czy o czymś dobrze i w konsekwencji umiejętność czynienia dobra dla kogoś lub czegoś. Życzliwość wyklucza możliwość zazdrości i zawiści, jest wolnością obdarowywania drugiego dobrem przyjaznych myśli i uczynków, dzieł. Życzliwość jest zawsze aktem jednostkowym i osobistym, jest wyrazem przyjaźni i solidarności bytów we wszechświecie. A gdybym miała nazwać istotę życzliwości, to jest nią moim zdaniem dobre życzenie, szczere życzenie dobra dla kogoś lub czegoś. Życzliwość nie może być cyniczna ani wyrachowana, ani głupia, bo dziwnym sposobem życzliwość prawdziwa ma wiele wspólnego z miłością i przyjaźnią idei.

Oczywiście gdy ludzie życzą źle ludziom, światu, sobie – a zdarza się tak czasem (!) – nie jest to życzliwość. Budulcem życzliwości są bowiem wyłącznie życzenia dobre. Zwłaszcza życzenia dobrze i poetycko wypowiedziane – mają sprawczość szczególną. Wiedział o niej Platon i dla niej właśnie nie chciał i nie życzył sobie w swoim państwie poetów głupich. Jednak nie postępował z nimi – jak też nikogo nie traktował – totalitarnie. Platon – uczeń najwierniejszy Sokratesa – cenił w każdym człowieku i stworzeniu choćby najmniejszy objaw filozofii. Filozofia nie jest i nie może być ideologią. Jest jednostkowym,

Gabriela Kurylewicz, *Z Matką*, olej na desce dębowej, 26 V 2026,
Firma Portretowa Gabrieli Kurylewicz, fot. Piwnica Artystyczna Wandy
Warskiej i Andrzeja Kurylewicza.



autentycznym umiłowaniem mądrości i przez to najlepszym lekarstwem dla poezji i wszelkiej muzyki, która nie chce być głupia. Życzenie dobrze i poetycko wypowiedziane niech zatem spełni się! ●

ŻYCZENIE

Oby wiośnie pozwolono
znów powiedzieć kilka słów.
Oby drzewa chciały jeszcze
nieść nam cień i ciszę w słońcu.
Oby deszcz pomagał drzewom
rosnąć wysoko i zdrowo,
a drzewa chroniły kwiaty
i wszystkie stworzenia.
Oby wiatr mógł być po myśli
pracowitym pszczołom.
Ach, żeby nasze psy gończe
nie bały się chodzić
z nami wzdłuż Wisły,
a głosy miasta
nie były nieznosne.
Oby wojna się skończyła
wygraną sprawiedliwych
wreszcie i na długo.
Nasi rodacy, żeby zmądrzeli
choć trochę
i samym sobie nie złorzeczyli.
Oby nasz dom nie zapadł się
do piekiel cynizmu.

21. V. 26.

Gabriela Kurylewicz,
wiersz z tomu *Drzewa mówią*.
Copyright Gabriela Kurylewicz
& Fundacja Forma.

Miasto, Muzyka, Modernizm



Piotr Rytowski

Niedługo po napisaniu felietonu do poprzedniego wydania JazzPRESSu, związanego z setną rocznicą urodzin Milesa Davisa, trafiłem do Gdyni, która akurat świętowała także sto lat swojego powstania. Ta w zasadzie przypadkowa zbieżność jubileuszy wywołała jednak w mojej głowie pewien ciąg skojarzeń. Moje trójmiejskie jazzowe doświadczenia zdecydowanie częściej łączą się z Sopotem i Gdańskiem niż z Gdynią. Dwa gdyńskie wydarzenia, które mocno osadziły się w mojej pamięci, to koncert reaktywowanej po dwudziestu latach Miłości w klubie Ucho (JazzPRESS, 1-2/2023) oraz znacznie wcześniejszy koncert Przemka Dyakowskiego (nie pamiętam już z jakim składem) na zlokalizowanej na plaży, kamestralnej Scenie Letniej Teatru Miejskiego w Gdyni – świetna muzyka z morzem w tle. Ale tym razem skojarzenia poszły znacznie dalej niż koncertowe wspomnienia.

Słowo klucz, które pozwoliło mi połączyć Gdynię z jazzem, to modernizm. Trudno znaleźć drugie polskie miasto, którego tożsamość byłaby tak silnie związana z ideą nowoczesności. Nie modernizacji – bo ta zakłada istnienie czegoś

wcześniejszego, co trzeba poprawić. Gdynia była w zasadzie projektem od zera. Miastem zbudowanym z wiary, że przyszłość można zaprojektować. Jej urbanistyka i architektura to przykład europejskiego modernizmu w niemal czystej postaci. Gdynia tworzyła się dokładnie w momencie, gdy jazz stawał się jednym z symboli nowoczesności. W latach 20. w Europie jazz był postrzegany podobnie jak samochody, drapacze chmur czy Hollywood – jako znak nowoczesnego świata. Był jego soundtrackiem. Pojawił się w chwili, gdy świat przyspieszył – popularność zyskiwało radio, płyty gramofonowe, samochody, masowa komunikacja, nowe obyczaje, emancypacja kobiet, industrializacja, wielkie migracje. Ludzie nie wiedzieli jeszcze, czym jest jazz. Uważali go za rozrywkę, modę, skandal obyczajowy, przejaw degeneracji albo... zwiastun nowej epoki. Jedno było pewne: oznaczał zmianę. Sto lat temu podobnie myślano o Gdyni. Nie była jeszcze miastem. Była obietnicą.

Związki jazzu z modernizmem widać też wyraźnie w ówczesnym odbiorze jazzu i sztuki modernistycznej przez masową publiczność. Tak

jak obrazy prezentowane na słynnym Armory Show w 1913 roku (International Exhibition of Modern Art) szokowały publiczność nowymi formami, tak jazz był odbierany często jako hałaśliwy i niezrozumiały atak na tradycyjne poczucie estetyki. Dla wielu młodych twórców lat 20. jazz i modernizm były dwiema odsłonami tego samego doświadczenia: fascynacji nowością, eksperymentem i przekraczaniem granic. Tak pojmowany modernizm był zjawiskiem społeczno-kulturowym. Jednak, przechodząc już na grunt muzyczny, o prawdziwym modernizmie w jazzie możemy mówić od narodzin (nomen omen) modern jazzu, zapoczątkowanego w latach 40. przez bebop – muzykę wymagającą i często niezrozumiałą dla szerokiej publiczności.

Modernizm zakładał, że przyszłość może być lepsza od przeszłości. Tak jak budowniczowie Gdyni wierzyli, że da się zaprojektować nowoczesne miasto, tak jazzmani wierzyli, że można stworzyć nową muzykę. W obu przypadkach kluczowe było przekonanie, że zmiana jest wartością – podstawowym materiałem, z którego buduje się tożsamość. Czy nie brzmi to jak artystyczne credo Milesa Davisa? Stwierdzenie, że Miles był jednym z najważniejszych architektów nowoczesności w muzyce XX wieku, nie wydaje się być przesadzone.

Patrząc dziś na białe elewacje kamienic przy Świętojańskiej czy zaokrąglone narożniki budynków przypominających transatlantyki, łatwo zapomnieć, jak radykalnym eksperymentem była ta architektura. Modernizm odrzucał ornament, sentyment i historyczne cytaty. Liczyła się funkcja, ruch, światło. Podobnie było z modern jazzem, który odrzucił konwencję na rzecz autentycznej ekspresji. Przed wojną porty były naturalnymi bramami nowoczesności. Razem z towarami przyływały płyty, mody, nowe idee. Dwa miasta uważane za przykłady klasycznego modernizmu – Gdynia i Tel Aviv – to miasta portowe. Portem jest też Nowy Orlean – kolebka jazzu. Ciągły ruch ludzi, towarów, myśli i języków tworzył tygiel kulturowy, który miał bezdyskusyjny wpływ na rozwój wielu nowych zjawisk. A przecież jazz od początku był muzyką spotkania różnych kultur.

W obliczu tego wszystkiego chciałoby się zapytać, dlaczego to nie Gdynia jest polską stolicą jazzu nowoczesnego. A może jest, tylko Gdynianie skrzętnie to ukrywają, bo i bez tego czasem mają już dosyć tłumów turystów... ●

fot. Yatzek Piotrowski



Utrudniajmy



Patryk Zakrocki

Szanujemy drobne niedociągnięcia. Udzielajmy schronienia zbiegom okoliczności, działajmy paradoksalnie, improwizujmy.

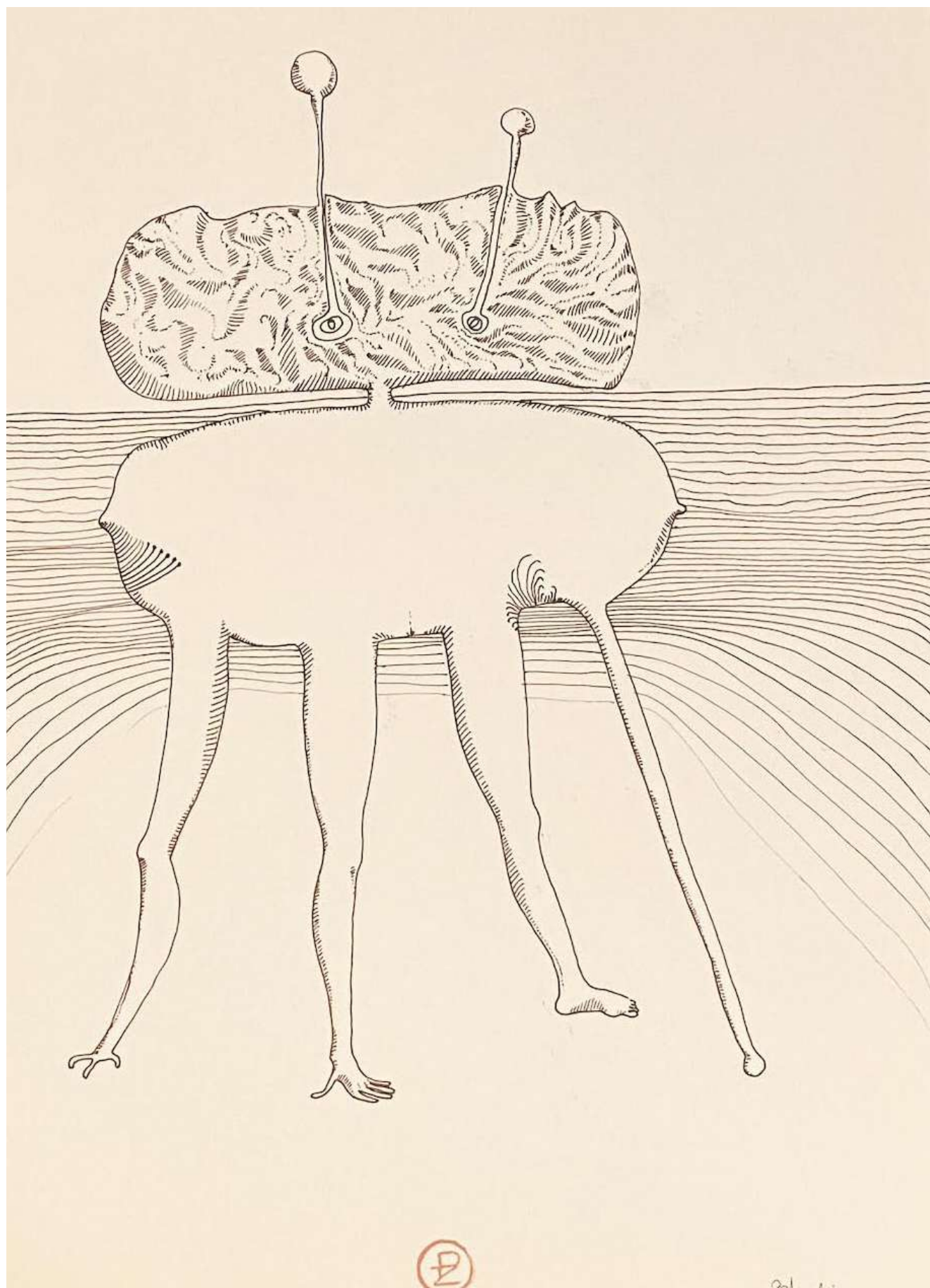
Nie widzę innego wyjścia. Żyjemy w świecie ułatwień, któremu niełatwo się wyrwać. Rowery jadą same, hulajnoga podjeżdża pod górkę bez wysiłku, jednym ruchem palca przenosimy się z rolki do rolki, z filmu do filmu, ze świata do świata, kupujemy i konsumujemy bez wysiłku. Tworzymy treści też już bez większego wysiłku. Tworzymy treści o potencjale artystycznym, ale w ułatwiony sposób i zgodnie z obowiązującymi trendami.

Osoby grające na instrumentach są jednymi z tych, które jeszcze uprawiają starożytną sztukę, wymagającą nauki i praktyki. Szanuję te osoby bez względu na gusta i wybory. Szanuję ich pracę. Ale praca, która ma na celu doskonalenie warsztatu, idealne wypolerowane powierzchnie każdego dźwięku, metronomiczną poprawność, precyzję, bezbłędnosć również bywa pułapką. Te walory, wypracowywane latami, które kiedyś stanowiły wartość, wytyczały kanony i standardy, zderzyły

się z technologicznymi ułatwieniami – spektakularną doskonałość w muzyce, grafice czy filmie można wygenerować dziś łatwo i nie zabiera to wiele czasu.

Mam więc taką myśl: utrudniajmy. Obserwujmy, bądźmy uważnymi słuchaczami samych siebie. Błąd uznawajmy za element języka: jeden palec ma mniejszy atak, jeden tłumik wolniej reaguje, kłapa nie kryje, wilk w wysokiej pozycji, a ta zagrywka nigdy nie śmigała we wszystkich tonacjach. Świetnie. Nie umiesz grać we wszystkich stylach? Bardzo dobrze. Graj w ulubionych. Czy trzeba umieć zagrać wszystko? Nie. Trzeba umieć zagrać bardzo dobrze albo wyśmienicie to, co się czuje i co w nas rezonuje.

Uważam, że to wystarczy. Nasza ciekawość i tak nas doprowadzi do poznawania i badania cudzego. To dobrze. Dlatego cieszę się, kiedy słyszę czyjś oryginalny język, widzę pasję, entuzjazm, który sprawia, że taszczymy gdzieś ciężki sprzęt, spędzamy godziny, opanowując trudną sztukę gry na instrumencie (głos czy gramofon itp. to też instrumenty). Lubię ludzi, którzy to robią. ●



Między dźwiękami – cisza w improwizacji

Ryszard Wojciul



STREFA
FREE
IMPRO

Przez długi czas w improwizacji skupiałem się przede wszystkim na dźwiękach. Na tym, jak jeden dźwięk prowokuje kolejny, jak rodzą się napięcia, kontrasty i muzyczne dialogi. Z biegiem lat coraz wyraźniej zacząłem jednak dostrzegać, że równie ważne – a może nawet ważniejsze – jest to, co pojawia się pomiędzy nimi.

Cisza.

Nie jako przerwa. Nie jako brak działania. Raczej jako szczególny rodzaj obecności.

W trakcie wspólnej improwizacji zdarzają się momenty, kiedy ktoś przestaje grać. Czasem jest to decyzja świadoma, czasem intuicyjna. Jeśli pozostali muzycy podążą za tym impulsem, pojawia się nagłe zawieszenie. Nie jest to jednak pustka. To stan szczególnego skupienia, w którym wyostrzają się relacje między dźwiękami, a każdy kolejny nabiera większego znaczenia. Właśnie wtedy słuchanie staje się najważniejszym elementem tworzenia muzyki.

Cisza jako napięcie

Cisza w improwizacji nie jest neutralna. Odgrywa aktywną rolę

w kształtowaniu przebiegu muzyki. Tworzy napięcie, które domaga się dalszego ciągu. Każdy kolejny dźwięk, który się po niej pojawia, ma większy ciężar, większe znaczenie. Nie dlatego, że jest głośniejszy czy bardziej złożony, ale dlatego, że wyrasta z przestrzeni oczekiwania. Z perspektywy praktyki jest to moment bardzo wymagający. Wymaga zaufania – do siebie, do innych i do muzyki, która dopiero się wyłania. Łatwo wypełnić ciszę kolejnym dźwiękiem. Znacznie trudniej oprzeć się tej pokusie.

Oddech między zdarzeniami

W różnych kulturach cisza była rozumiana nie jako brak, lecz jako element struktury.

W tradycji japońskiej istnieje pojęcie „ma” – przestrzeni między zdarzeniami, która nadaje sens temu, co się wydarza. Nie chodzi o przerwę oddzielającą dźwięki, ale o napięcie, które sprawia, że zaczynają one naprawdę wybrzmiewać. To bardzo bliskie temu, co dzieje się podczas improwizacji. Same dźwięki nie tworzą jeszcze znaczeń. Muzyka pojawia się w relacjach – a cisza jest

jednym z ich najważniejszych składników.

Cisza jako stan przejścia

Są momenty, w których cisza nie jest tylko elementem struktury, ale staje się znakiem zmiany.

W tradycji chrześcijańskiej Wielki Czwartek rozpoczyna czas, w którym milkną dzwony. To nie jest zwykłe zatrzymanie – to zawieszenie, które przygotowuje na coś, co ma dopiero nadejść. W improwizacji zdarzają się podobne momenty. Po intensywnym fragmencie muzyka nagle się zatrzymuje. Nie dlatego, że się skończyła, ale dlatego, że potrzebuje zmiany kierunku.

Cisza staje się wtedy przejściem.

To, czego nie słyszać

W filozofii i estetyce muzycznej Indii pojawia się pojęcie dźwięku, który nie jest fizycznie słyszalny, ale stanowi źródło wszelkiego brzmienia. Nie jest to metafora w sensie poetyckim, ale sposób myślenia o muzyce jako o czymś, co istnieje, zanim zostanie zagrane.

W praktyce improwizacyjnej to doświadczenie jest bardzo konkretne. Są momenty, kiedy jeszcze nic nie gram, ale już wiem – a może raczej czuję – że coś za chwilę się pojawi.

Ten „wewnętrzny dźwięk” nie jest jeszcze ruchem ani gestem. Jest raczej impulsem.

Cisza pozwala go usłyszeć.

Milczenie jako poznanie

W tradycji sufickiej cisza bywa rozumiana jako droga poznania – nie poprzez analizę, lecz poprzez zatrzymanie. W improwizacji to zatrzymanie ma bardzo praktyczny wymiar. Kiedy przestaję grać, przestaję też narzucać kierunek. Zaczynam odbierać to, co dzieje się wokół mnie. To zmienia relację z muzyką. Nie jestem już tylko źródłem dźwięku. Staję się częścią większego procesu.

Cisza jako decyzja

Z mojego doświadczenia wynika, że jednym z najtrudniejszych momentów w improwizacji jest ten, w którym trzeba zdecydować: zagrać czy nie.

Granie jest naturalnym odruchem. Cisza wymaga większej świadomości. Wymaga zgody na to, że nie muszę w każdej chwili uczestniczyć aktywnie. A jednak właśnie ta decyzja często przesądza o jakości całości.

Bo improwizacja nie polega na ciągłym działaniu. Polega na właściwym reagowaniu.

Początek

Każda improwizacja zaczyna się od ciszy.

Zanim pojawi się pierwszy dźwięk, istnieje tylko przestrzeń i uwaga. To moment, w którym wszystko jest możliwe, ale nic nie jest jeszcze określone.

Coraz częściej myślę, że to właśnie z tym stanem pracujemy – a dźwięki są jedynie jego rozwinięciem. Cisza nie jest więc przeciwieństwem muzyki.

Jest jej początkiem. ●

Saharyskie diwy



Linda Jakubowska

Mimo tego że lato daje się nam w Europie we znaki, proponuję przenieść się w jeszcze gorętsze miejsce. Dużo gorętsze. Na Saharę, gdzie ani klimat, ani polityka nie są łaskawe dla jej mieszkańców, a mimo wszystko znajdziemy tam prawdziwe muzyczne skarby, na dowód tego, że sztuka i muzyka były, i zawsze będą, obecne w życiu ludzi. Nawet najgorsze wojny czy inne klęski nie wytrzebią z nich imperatywu tworzenia czegoś pięknego, bez względu na to, w jak trudnej sytuacji się znaleźli. W wielu przypadkach twórczość ta będzie nie tylko zachwycająca, ale również pouczająca (dla jej odbiorców) i oczyszczająca (dla tworzących). Kraje Sahelu, od wybrzeża Mauretanii na zachodzie po Pustynię Nubijską na wschodzie, zrodziły licznych artystów, o których nie sposób nawet pobieżnie napomknąć w jednym artykule, dlatego poświęcimy im krótki cykl. Zaczynamy od Sahary Zachodniej i jej kobiecych głosów.

Najbardziej prominentnym głosem Sahary była Mariem Hassan (1958-2015). Kiedy mówimy „głos Sahary”, mamy na myśli dwie rzeczy. Po pierwsze muzykę saharyjską i tradycje poetycko-muzyczne

zwane *haul*. Po drugie – głos przemawiający w imieniu społeczności Sahary Zachodniej, która znalazła się w szczególnie trudnej sytuacji. Kawalek pustyni położony między Marokiem, Mauretanią a Algierią nie jest wyłącznie kupą piachu, pod którą ukryte są cenne złoża fosforytów. Od wieków mieszkają tu Beduini pochodzenia berberyjskiego i arabskiego, posiadający swój język (*hassanijja*) oraz unikalną kulturę, której esencją jest poezja, tradycje ustne i gościnność. W 1885 roku teren ten został przyznany Hiszpanii. Nikt się nim specjalnie nie interesował, jako że nie było jeszcze wiadomo o ukrytych tam naturalnych zasobach. Nawet sami Hiszpanie traktowali swoją prowincję po macoszemu, co umożliwiało Beduinom życie w spokoju i kultywowanie ich nomadycznych tradycji.

Sahrawi są nazywani ludźmi chmur. Chmura to nadzieja na zbawienny deszcz. Kiedy na niebie pojawiają się chmury, Sahrawi zbierają swój dobytek i podążają w ich kierunku. Tak było kiedyś. Od 50 lat większość saharyjskich Beduinów żyje w obozach dla uchodźców, głównie na terenie Algierii. W 1975 roku, na fali ruchów

niepodległościowych, Hiszpania została zmuszona do opuszczenia terytorium Sahary Zachodniej, pozostawiając ją na pastwę losu, a dokładnie Maroka. Dziś Sahara Zachodnia jest jeszcze bardziej osamotniona i porzucona niż Palestyna. Nigdy nie dostała szansy na samostanowienie, nie jest uznana przez ONZ za państwo ani nie ma statusu państwa obserwatora, a misja pokojowa nie ma nawet formalnego mandatu do monitorowania tam praw człowieka. A te są łamane nagminnie.

O tym wszystkim śpiewa Mariem Hassam. *El Chouhada* mimo swojego tanecznego rytmu dedykowana jest trzem poległym w wojnie braciom. Jeden z moich ulubionych utworów – *Shouka* krytykuje Hiszpanów za niespełnione obietnice i porzucenie. *Haiyu* to okrzyk mobilizacji, zachęta do oporu. Silny, zdecydowany głos Mariem, w połączeniu z wysokimi drżącymi okrzykami kobiet (*zaghrouta*)

pozostawia niezapomniane wrażenie jak przystało na jedną z największych ikon północnoafrykańskiej muzyki.

Artystyczną spadkobierczynią Mariem Hassan jest Aziza Brahim. Urodzona (w 1976 roku) w obozie dla uchodźców nigdy nie poznała swego ojca, który zginął w konflikcie. Wychowała się z babcią o przydomku „poetka z karabinem”, znaną z inspirujących wierszy tworzonych w czasie wojny, co prawda nie należącą do kasty griotów, ale bardzo ważną osobą w ustnym przekazie tradycji. Muzyka i poezja stały się pasją małej Azizy, która w 1995 roku, po powrocie z Kuby, gdzie przebywała na stypendium, do obozu zaczęła poważnie myśleć o karierze wokalistki, wygrywając lokalny konkurs i koncertując po Europie z grupą saharyjskich muzyków.

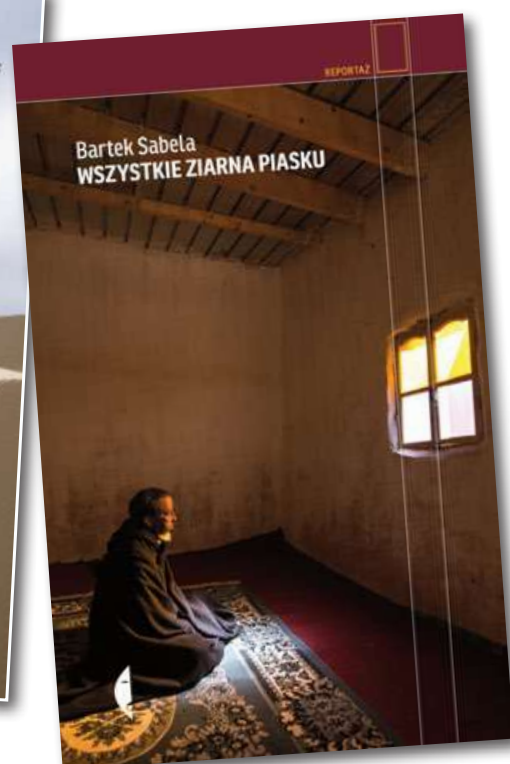
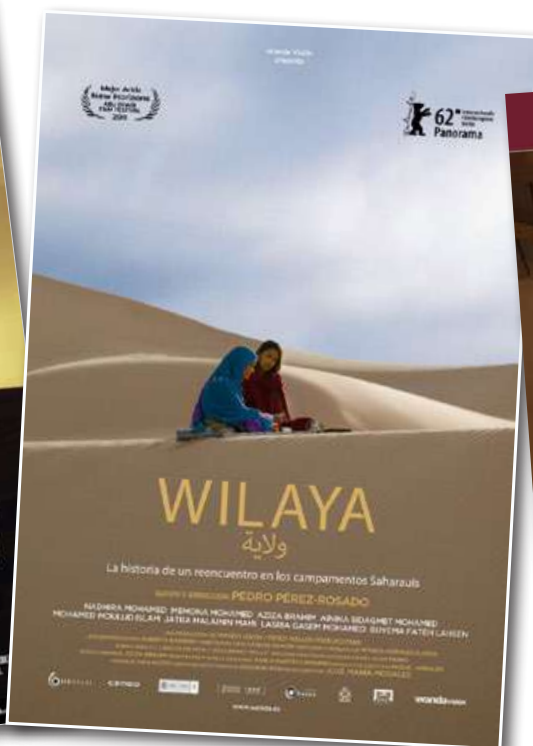
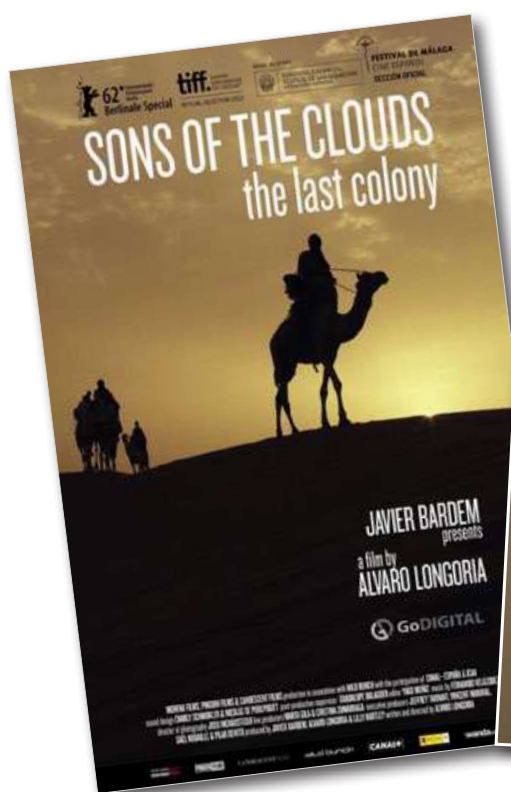
Pod koniec lat 90. nagrywała i występowała w Saharyjskim Radiu Narodowym, współpracując z muzykami tuareskimi. W 2011 roku Brahim została nominowana do nagrody Goya (hiszpańskiego odpowiednika Oscarów) za ścieżkę dźwiękową do filmu *Wilaya* (*Łzy piasku*), a następnie zdobyła nagrodę za najlepszą muzykę oryginalną na Festiwalu Filmowym w Maladze. Do dziś nagrała sześć studyjnych albumów. Jest zapraszana na liczne i ważne festiwale muzyczne na całym świecie.



Szczerze polecam jej muzykę wszystkim fanom pustynnego bluesa.

Kolejna artystka Dimi Mint Abba (1958-2011) nie pochodzi z Sahary Zachodniej, tylko z Mauretanii – państwa niby wrogiego Saharze, a jednak kulturowo bliskiego. Co prawda Mauretania zajęła południową część Sahary Zachodniej po wycofaniu się Hiszpanii, jednak po kilku latach walk z Frontem Polisario wycofała się z konfliktu i zrzekła się roszczeń do tego terytorium. Co ma wspólnego Dimi z Azizą i Mariem? Wszystkie trzy artystki śpiewały głównie w języku hassanijja i wszystkie trzy związane są z tradycją haul. Wielu Sahrawi uważa kulturę hassanijjską za wspólne dziedzictwo, które wykracza poza granice współczesnych państw. Chociaż Dimi Mint Abba była Mauretanką, często występowała dla publiczności saharyjskiej i była bardzo ceniona w regionie Sahary Zachodniej. Dimi pochodziła z kasty iggawinów – mauretańskich griotów. Jej rodzice byli wybitnymi muzykami (ojciec skomponował hymn Mauretanii). Dimi rozpoczęła karierę muzyczną jako dziecko,

ucząc się gry na bębnie (na instrumentach perkusyjnych w Mauretanii tradycyjnie grają kobiety) i śpiewając z rodzicami. Jeszcze jako nastolatka zaczęła wygrywać międzynarodowe konkursy w Tunezji, Maroku, Algierii i Iraku. Dostrzeżona i polecona przez Ali Farka Tourégo nagrała z mężem Khali-fem Ould Eidem pierwszą płytę dla prestiżowej brytyjskiej wytwórni muzyki world – World Circuit (*Moorish Music From Mauritania*, 1990) i solową płytę dla Auvidis Ethnic (*Music & Songs Of Mauritania*, 1992). W kolejnych latach dużo koncertowała poza Afryką. Chociaż nie wydawała następnych płyt, jej kariera nieprzerwanie nabierała tempa w Mauretanii i sąsiednich krajach. Wielki europejski *comeback* był nieco niefortunny, ponieważ część





muzyków jej zespołu nie otrzymała wiz umożliwiających przyjazd na festiwal WOMAD. Mimo przeciwności Dimi Mint Abba wyszła na scenę. Jej potężny, surowy głos wsparty minimalnym instrumentarium wywołał gigantyczne emocje, a sam występ przeszedł do historii festiwalu. Niestety nagranie kolejnej płyty dla World Circuit, które miało się wtedy dokonać, nie doszło do skutku – znów z powodów wizowych. Największą jednak tragedią okazał się jej koncert Dimi w Al-Ujun (de iure jest stolicą Sahary Zachodniej, ale de facto znajduje się pod kontrolą Maroka), kiedy to śpiewając dla saharyjskiej publiczności, doznała wylewu i zmarła kilka dni później.

Muzyka Dimi Mint Abby to fascynujące, wręcz mistyczne zjawisko.

Przeciągły, hipnotyzujący arabsko-berberyjski śpiew na tle skomplikowanych rytmów czarnej Afryki nadaje niezwykle transowy klimat. Czasem słysząc tu okrzyk muezzina, czasem najgłębszego bluesa z delty Mississipi. Utwór *Independence* zapewne mówi o niezwykle poważnych sprawach politycznych, ale ja w nim słyszę wyłącznie kojący puls i słodką melodię. Kiedy słuchamy *Hassaniya Song for Dancing*, zarażamy się wyklaskiwanym rytmem i nie pozostaje nam nic innego jak klaskać z artystką. Uprzedzam, że nie jest to łatwe ze względu na skomplikowane metrum. Utwór *Chaviou Elwara: el Bam* pozwoli nam zrozumieć afrykańskie korzenie bluesa i jazzu. Znajdziemy tu smutny ton niebieskich dźwięków, call and response, wokálną improwizację, opóźnione frazy, pulsujący rytm.

Muzyka Dimi to muzyka do głębokiego czucia, kontemplacji, wyciszenia umysłu, głębokiego relaksu, zawieszenia między snem a rzeczywistością, wsłuchania się w odległe, egzotyczne głosy pustyni i jej mieszkańców. ●

Kontakt z redakcją: jazzpress@radiojazz.fm
ul. Puławska 61, 02-595 Warszawa
www.jazzpress.pl

Redakcja

redaktor naczelny:
Piotr Wickowski

redaktor prowadzący jazzpress.pl
Mateusz Sroczyński

Krzysztof Komorek
Aya Al Azab
Jerzy Szczerbakow
Rafał Garszczyński
Ryszard Skrzypiec
Wojciech Sobczak
Jakub Krukowski
Lech Basel
Małgorzata Smółka
Basia Gagnon
Jarosław Czaja
Piotr Rytowski
Cezary Ścibiorski
Adam Tkaczyk
Piotr Pepliński
Jędrzej Janicki
Marta Goluch
Linda Jakubowska
Aleksandra Fiałkowska
Rafał Marczak
Grzegorz Pawlak
Bartosz Szarek
Piotr Zdunek
Damian Stępień

Wydawca **euroJazz**
Fundacja Popularyzacji Muzyki
Jazzowej EuroJAZZ
ISSN 2084-3143

Fotograficy:

Piotr Gruchała
Marta Ignatowicz
Kuba Majerczyk
Lech Basel
Piotr Fagasiewicz
Piotr Banasik
Jarek Misiewicz
Katarzyna Stańczyk
Paulina Krukowska
Katarzyna Kukielka
Jarosław Wierzbicki
Beata Gralewska
Przemek Kleczkowski
Jacek Piotrowski
Sławek Przerwa

Korekta

Katarzyna Czarnecka
Dorota Matejczyk
Magda Kowalewicz

Projekt layoutu

Beata Wydrzyńska

Projekt okładki

Sławek Przerwa

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

