

TOP NOTE
Oleś Brothers
& Piotr Orzechowski
*Waterfall:
Music of Joe Zawinul*

Piotr Schmidt Quartet
Dark Forecast

Jazzmeia Horn

Krystyna Stańko
Naturalne środowisko

DZIEŃ z...

11.02.2021 — 73. Dzień z JANUSZEM SZROMEM

18.02.2021 — 74. Dzień z MACIEJEM OBARĄ

25.02.2021 — 75. Dzień z OLEM WALICKIM

04.03.2021 — 75. Dzień z WŁODKIEM PAWLIKIEM

PLAN DNIA

12:15-14:00 – muzyka Artysty

14:00-14:45 – 5 ulubionych płyt Artysty

15:15-16:00 – koncert

16:00-17:00 – rozmowa

Od Redakcji

redaktor naczelny

Piotr Wickowski



Dwa różne rodzaje wokalistyki, w większości zupełnie odmienny repertuar, inne pochodzenie, inne pokolenia. Coś jednak je mocno łączy.

Krystyna Stańko: „To muzyk decyduje, w jakim kierunku w jazzie chce się przemieszczać. Uczulałabym jednak młodych ludzi na to, że nawet jeśli grają coś, co wydaje im się «wyższą formą współczesnego jazzu», lekcje powinny zostać odrobione. To jest tak jak z malarstwem – musimy przyswoić literaturę, poznać techniki, nauczyć się rysunku i dopiero później możemy kreować coś własnego. (...) Nazywanie czegoś jazzem nie przeszkadza w opowiadaniu własnej historii w sposób nowoczesny, a nawet nowatorski. Przeszłość jest tak samo ważna jak przyszłość. Dlatego byłabym ostrożna w tym otrząpianiu się z szyldu «jazz». Zagraj pięknie standard, poznaj harmonię, odkrywaj historię, a paleta twojej artystycznej wypowiedzi będzie bogatsza”.

Jazzmeia Horn: „Cokolwiek się studiuje – antropologię, projektowanie czy modę – trzeba znać tego historię, żeby zrozumieć, skąd pochodzi. Trzeba docenić spuściznę i iść do przodu. Nic nie jest wieczne, wszystko się zmienia, drzewa rosną, wydają nasiona i rozkwitają na wiosnę, tak też jest z nami. (...) Wierzę w ewolucję”.

Obie nasze aktualne rozmówczynie z szacunkiem mówią o jazzowej tradycji i tylko w oparciu o nią widzą szanse na rozwój. Jak to ujęła Jazzmeia Horn: „Każdy może być tak eklektyczny, jak chce, i każdy może wybierać własną drogę. Dla mnie jednak najbardziej liczy się tradycja. Nie sądzę, żeby się to kiedykolwiek zmieniło. Mam do niej ogromny szacunek, dla drogi, którą przeszli muzycy z historii, i przeciwności, z jakimi musieli się zmierzyć. Są mi bliscy, bo sama też miałam niełatwą drogę i dzięki temu wiem, skąd się wzięła ich muzyka. Chcę kontynuować tę tradycję”.

Miłej lektury.



SPIS TREŚCI

3 – Od Redakcji

6 – Portrety improwizowane

7 – That's NYC jazz, Babe

8 – Wydarzenia

10 – Płyty

10 Pod naszym patronatem

16 TOP NOTE

Oleś Brothers & Piotr Orzechowski – *Waterfall: Music of Joe Zawinul*

19 Recenzje

Krystyna Stańko – *Fale*

Kasia Pietrzko Trio – *Ephemeral Pleasures*

Jakub Hajdun Trio

Piotr Matusik Trio – *Independence*

Warm Trio – *Mouse Paradise*

The Flash! & Dustin Carlson – *Bujaka w gumiakach*

Crash – *Crash!*

Miguel Zenón & Luis Perdomo – *El Arte Del Bolero*

K A L E I I D O – *Voyage*

Kurt Rosenwinkel Trio – *Angels Around*

Nubya Garcia – *Source*

Blue Note Re:imagined

Jimmy Heath – *Love Letter*

Ella Fitzgerald – *The Lost Berlin Tapes*

Laszlo Gardony – *La Marseillaise*

Maisha – *Open the Gates*

Gary Bartz & Maisha – *Night Dreamer Direct-To-Disc Sessions*

Własnymi ścieżkami

Niewiele kobiet śpiewało w takim tempie

Moim językiem jest muzyka

Wrzecz! Mikołaj Trzaska. Autobiografia. Rozmawiają: Tomasz Gregorczyk i Janusz Jabłoński

50 – Koncerty

50 Przewodnik koncertowy

52 – Rozmowy

52 Krystyna Stańko
Naturalne środowisko

65 Jazzmeia Horn
Blask i piękno

74 – Słowo na jazzowo

74 My Favorite Things (or quite the opposite...)
Jazz zakamuflowany

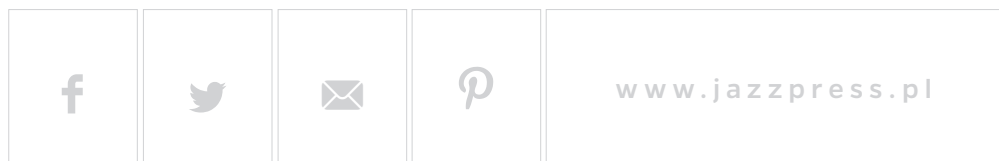
77 Kanon Jazzu
Klasyk hard bopu

79 Wszystkie drogi prowadzą do Bitches Brew
Third stream – historia i dziedzictwo. Część 4 – ferment i inspiracje

83 – Pogranicze

83 Down the Backstreets
Treach – MC definiujący lata dziewięćdziesiąte

87 – Redakcja



Portrety improwizowane





That's NYC jazz, Babe



fot. Kasia Idźkowska

Keyon Harrold – artysta pochodzący z wielodzietnej rodziny. Dorastał jako jedno z 16 dzieci. Z czasem trafił na największe sceny, by grać z Jayem-Z i Beyoncé. Posiada niesamowicie sympatyczne usposobienie. Mam wrażenie, że każdy, kto go spotka, po chwili go uwielbia. Fotografowałam go w Blue Note w 2019 roku. Emanował pozytywną energią, tak podczas koncertu, jak i za kulisami. Umawiałam się z nim na sesję koncertową, ale musiałam wrócić do Polski. Może innym razem... ●

Kasia Idźkowska

Archiwum Tomasza Stańki

A i J, *Bluish*, *Bosonossa*, *Mademoiselle Ka*, *Third Heavy Ballad* i *Wisława* – między innymi te pamiętne kompozycje Tomasza Stańki udostępnione zostały na specjalnej internetowej platformie, która rozpoczęła swoją działalność. Tomasz Stańko Archives na początek umożliwia bezpłatny dostęp do zapisu 30 utworów.

„Staraliśmy się, by jak najpełniej oddać kompozytorskie bogactwo Tomasza Stańki. Udostępniamy więc kompozycje z pierwszego albumu wydanego przez ECM Records, czy-

li *Balladyny: First Song* i *Last Song* oraz muzykę filmową – kompozycję *Mała matura*. Jest także utwór *Ciemność w Sierpniu* skomponowany dla Muzeum Powstania Warszawskiego. Jest *Hejnał* napisany w 2015 roku dla rodzinnego miasta trębacza – Rzeszowa. Jest przekrój przez «dzikie» lata 80. i 90.” – wyjaśniła Anna Stańko, córka artysty i założycielka Fundacji im. Tomasza Stańki, z której kolekcji pochodzą partytury. Są to fotografie oryginalnych zapisów nutowych ręcznie wykonanych przez trębacza, które zostały zdigi-

talizowane, oraz ich wierne transkrypcje przeniesione do notacji muzycznej. Można się z nimi zapoznać na stronie internetowej i pobrać w formie plików cyfrowych.

Tomasz Stańko Archives docelowo ma być miejscem, w którym znajdzie się przekrojowa dokumentacja archiwaliów z życia i twórczości wybitnego polskiego kompozytora, trębacza i band lidera.

Platforma jest dostępna na archive.tomaszstanko.com. Można do niej dotrzeć także poprzez zakładkę archive na stronie www.tomaszstanko.com. ●

Powstała Polska Biblioteka Muzyczna PWM

P olskie Wydawnictwo Muzyczne zakończyło prace nad digitalizacją zasobów będących w jego posiadaniu. W wyniku tego powstała Polska Biblioteka Muzyczna.

Polskie Wydawnictwo Muzyczne to największy polski wydawca nut i książek o muzyce. Przez 75 lat istnienia PWM zgromadziło setki tysięcy materiałów

o wielkiej wartości kulturowej, które udostępniło w cyfrowej bibliotece. Jest ona efektem pracy kilkudziesięciu osób, które realizowały ten projekt od 2017 roku. W udostępnionych online zbiorach znajdują się nuty dzieł skomponowanych od średniowiecza do współczesności, zbiory ikonograficzne (fotografie i grafiki prezentujące m.in. co-

dzienne życie kompozytorów, fotografie teatrów i oper), reprodukcje korespondencji i rękopisów muzycznych, afisze i programy koncertowe oraz wycinanki prasowe.

W Polskiej Bibliotece Muzycznej znajduje się ponad 10 000 obiektów cyfrowych. Zbiory zostały udostępnione na stronie polskabibliotekamuzyczna.pl. ●

Debiutanci 2021

S emiotic Quintet i Maciej Kitajewski Trio – to zespoły, które zwyciężyły w tegorocznej edycji konkursu Jazzowy debiut fonograficzny, organizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca. Wyjątkowo przyznano również wyróżnienie – formacji Mateusz Kaszuba Trio.

W ramach przyznanego dofinansowania Semiotic Quintet wyda swój debiut w SJ Records, a Maciej Kitajewski Trio wraz z wydawcą Music Art Fun Adam Jarzmik. Zwycięzcy wyłonieni zostali z 18. zgłoszonych do programu wniosków. Decydująca o przyznanych dotacjach komisja w składzie: Anna Gadt,

Mariusz Bogdanowicz i Henryk Miśkiewicz, brała pod uwagę takie kryteria jak oryginalność, stopień zaawansowania wykonawczego, twórcze podejście do zaprezentowanych kompozycji, aranżacji i improwizacji, ogólny wyraz artystyczny, a także brzmienie zespołu i koncepcja debiutanckich albumów. ●

Fig Tree wśród bestsellerów

Płyta *Fig Tree* kwartetu Przemysława Strączka znalazła się, w pierwszym tygodniu sprzedaży, wśród najlepiej sprzedających się polskich winyli. To od dłuższego czasu jedyny jazzowy tytuł na liście bestsellerów OLIS publikowanej przez Związek Producentów Audio Video.

Wynylowa wersja *Fig Tree* ukazała się 22 stycznia i od razu po pierwszym tygodniu sprzedaży trafiła na czwarte miejsce OLIS, wyprzedzając takich popularnych wykonawców innych gatunków jak Kayah i Bregovic, Queen, AC/DC i Pink Floyd. Album jest produkcją audiofil-

ską składającą się z dwóch płyt o obrotach 33/3 rpm oraz 45 rpm, dzięki czemu udało się uzyskać miękkie brzmienie i zmieścić wszystkie utwory, które pierwotnie ukazały się na płycie CD w lutym ubiegłego roku.

Za specjalny miks i mastering wykonany na potrzeby wydania analogowego odpowiedzialny jest Katsuhiko Naito z nowojorskiego studia Avatar, nominowany do nagrody Grammy za płyty Ala Di Meoli i Johna Scofielda. Płyta ukazała się w wydawnictwie Voice Music – Voice Shop. Okładkę zarówno do wersji CD, jak i wersji winy-



lowej zaprojektował Tomasz Kipka. Album nagrał zespół w składzie: Przemysław Strączek – gitara, Marcin Kaletka – saksofon sopranowy i tenorowy, Francesco Angiuli – kontrabas oraz Patryk Dobosz – perkusja. ●

R E K L A M A



Grajcie z nami

Związek Artystów Wykonawców

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

A: ul. Nowy Świat 64
00-357 Warszawa

T: +48 (22) 55 69 200
E: stoart@stoart.org.pl

stoart.org.pl

W duchu kreatywnej, nieskrępowanej ekspresji



Piotr Schmidt, urodzony w 1985 roku trębacz jazzowy, producent muzyczny, lider zespołów, wydawca, adiunkt na wydziale jazzowym Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Nysie oraz wykładowca na Wydziale Jazzu Akademii Muzycznej w Katowicach. Jako absolwent tej uczelni w czerwcu 2016 roku uzyskał tytuł doktora w dziedzinie sztuk muzycznych. Piotr Schmidt to topowy trębacz polskiego jazzu. Jest stypendystą University of Louisville (Kentucky, USA, 2006), ponadto w okresie debiutanckim w latach 2006-2010 zdobył wiele indywidualnych nagród i Grand Prix. Schmidt ma na swoim koncie dwanaście autorskich płyt. Wydany w 2018 roku album *Tribute to Tomasz Stańko* został doceniony przez krytyków nie tylko w Polsce, ale i na świecie. Drogę, jaką wówczas obrał, kontynuuje na najnowszej płycie *Dark Forecast*, która w marcu ukaże się w wersji winylowej.

Michał Dybaczewski: *Dark Forecast* to stylistyczna kontynuacja *Tribute to Tomasz Stańko*. Koncepcję tamtej płyty zdradzał już jej tytuł, co tym razem kierowało tobą w procesie twórczym?

Piotr Schmidt: Tę stylistykę, którą sły-chać na obu płytach, zapoczątkowaliśmy z Wojciechem Niedzielą jeszcze na naszej wspólnej płycie *Dark Morning*. Ten klimat, przestrzeń, stosowanie niuansów i deta- li w brzmieniu, bawienie się brzmieniem, sonorystyką, poszerzanie zakresu eks- presji i docieranie do głębi emocji w bar- dzo subtelny sposób to coś, co jest bardzo charakterystyczne dla tych trzech aku- stycznych projektów. Tym razem jednak chciałem, by na płycie znalazło się więcej utworów mojego autorstwa. By była ona bardziej uporządkowana, choć w duchu kreatywnej, nieskrępowanej ekspresji, którą tak dobrze słycać na *Tribute to To- masz Stańko*. Skomponowałem zatem sześć utworów, uzupełnionych o kawałki im- prowizowane, oraz dwa polskie standardy jazzowe Komedu.



Tym razem wszystko było z góry ustalone. To znaczy – moje kompozycje plus utwory Ko- medu, a do tego mieliśmy wyimpro wizować wspólnie kilka utworów, które uzupełniły- by album. Z czterech takich improwizacji na płycie znalazły się trzy, choć czwarta też jest świetna, ale już zabrakło miejsca. Przed se- sją mieliśmy dwie próby w triu, bez Krzysz- tofa Gradziuka, bo tylko on nie mieszka w Katowicach. Wszystko po to, by sesja po- szła w miarę gładko. Gdy nagrywaliśmy

Chciałem, by na płycie znalazło się więcej utworów mojego autorstwa. By była ona bardziej uporządkowana, choć w duchu kreatywnej, nieskrępowanej ekspresji

Czy wasza praca nad ostatnią płytą by- ła równie spontaniczna jak w przypadku *Tribute to Tomasz Stańko*, która, jak sam wspominałeś, powstała dlatego, że Henryk Miśkiewicz spóźnił się na sesję *Saxesfull*, a wy czekając na niego, zaczęliście im- prowizować, tworząc na tej bazie kompozycje.

w studiu, nigdy nie zrobiliśmy więcej niż trzy podejścia do jednego utworu, ponie- waż grając coś więcej razy, traci się świeżość w tworzeniu, interakcji, sposobie interpreta- cji utworów. Jazz akustyczny grany w krea- tywny sposób przez tak kreatywnych muzy- ków wymaga świeżości, słuchania się z dużą

uwagą nawzajem i reagowania na to, co kto gra w danej chwili. To bardzo wyczerpujące, ale też dające niesamowicie dużo satysfakcji.

Novum to goście zza oceanu, którzy pojawili się na najnowszym albumie: gitarzysta Matthew Stevens i saksofonista Walter Smith III. Dlaczego akurat ci muzycy? Co chciałeś osiągnąć rozbudowując instrumentarium?

Tym razem chciałem coś zmienić w koncepcji kwartetu. Wzbogacić jego fakturę. Ale nie upierałem się początkowo przy tej koncepcji. Dopiero kiedy powstały kompozycje, zrozumiałem, że do pewnych utworów idealnie pasowałyby gitara, a do innych saksofon. Saksofon jest też na *Ballad for Bernt* Komedy, ale nie gra tematu jak w oryginale, tylko rozpoczyna opowieść swoją improwizacją po temacie trąbki. Kiedy już podjąłem decyzję o poszerzeniu składu, pomyślałem, że pewną świeżością, także względem płyty *Saxesful*, będzie zaproszenie artystów zagranicznych.

do teraz. Pamiętając te wydarzenia i związane z nimi emocje, postanowiłem napisać do Waltera z pytaniem, czy nie zechciałby gościnnie wziąć udziału w nagraniu mojej nowej płyty. Od razu się zgodził, a gdy poprosiłem go o poradę w kwestii gitarzysty na trzy inne utwory, to polecił mi Matthew Stevensa, z którym zresztą się przyjaźni i z którym wspólnie nagrał albumy *In Common* oraz *In Common 2*. Stevens na co dzień gra m.in. z Christianem Scottem, Terri Lyne Carrington i Esperanzą Spalding.

Z powodu pandemii współpraca ze Stevensem i Smithem odbyła się na odległość. To nie był dla ciebie problem?

Dla mnie nie, a najważniejsze, że nie był to problem dla zaproszonych gości. Obydwaj to nie tylko wybitni muzycy, ale też racjonalnie funkcjonujący i trzeźwo myślący ludzie. Wiadomo było, że w warunkach lockdownu nie da się podróżować poza swój kraj, więc obaj poszli do lokalnych studiów nagra-

Ważne, że kwartet mógł normalnie nagrać muzykę razem. Inaczej to by się nie udało

Pierwszy, do którego napisałem, był Walter, bo znaliśmy się już wcześniej ze zorganizowanej przeze mnie w 2013 roku trasy koncertowej. Zagraliśmy wtedy pięć koncertów dzień po dniu i było to dla mnie niesamowite przeżycie. Walter gra jak nikt inny, jest perfekcjonistą i ma swój styl. Na potrzebę tej trasy powstał też utwór tytułowy z płyty *Dark Forecast*, który przez kolejne siedem lat nie znalazł się na żadnym nagraniu aż

niowych, by dograć się do wstępnie zmiksowanego przez Macieja Stacha materiału. Ważne, że kwartet mógł normalnie nagrać muzykę razem. Inaczej to by się nie udało. Wzajemna interakcja, szczególnie w sekcji rytmicznej, możliwa jest tylko przy graniu razem, a nie dogrywaniu się ścieżka po ścieżce. Cieszę się też, że pomimo wzbogacenia płyty o dwa dodatkowe instrumenty, udało się zachować idiom kwartetu.

Poza muzykami z *Dark Forecast* związane jest kolejne novum – trąbka, specjalnie dla ciebie profilowana. Jak oceniasz jej potencjał w porównaniu do poprzedniczki?

Moja poprzednia trąbka to świetny, profesjonalny instrument. Bardzo dobrze mi się na niej grało. Niemniej jednak ta trąbka firmy Schagerl, model Gansch-Horn, absolutnie mnie zachwyciła. Testowałem różne topowe modele tej firmy w ich siedzibie w Austrii i wybrałem instrument najlepszy dla mnie. Duże, szerokie, głębokie, pełne brzmienie. Jest fantastyczna! Panowie z firmy specjalnie dla mnie dostosowali tzn. finisz, zgodnie z moim kaprysem, i końcowy efekt można zobaczyć gdzieś na Facebooku, a przede wszystkim można usłyszeć na płycie *Dark Forecast*.

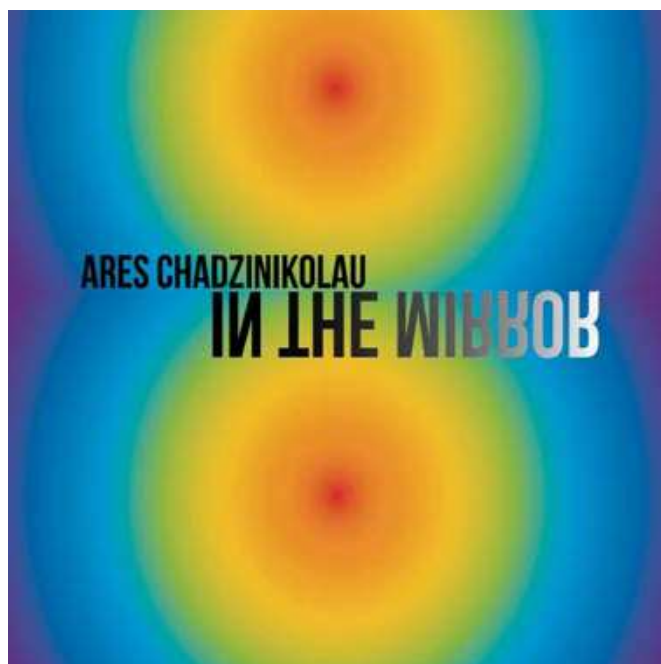
Dwa lata temu w recenzji *Tribute to Tomasz Stańko* w Kurierze Lubelskim napisałem: „Jeśli byłbym Manfredem Eicherem, zrobiłbym wszystko, żeby mieć tego 33-letniego trębacza pod swoimi skrzydłami”. Z tego, co mi wiadomo, Eicher nic w tym kierunku jak na razie nie zrobił, ale ty zdajesz się tym nie przejmować i „małe ECM” stworzyłeś sobie sam. Najnowsza płyta jest tego wyraźnym dowodem – nie tylko w warstwie muzycznej, ale i graficznej. Jakie zatem znaczenie ma dla ciebie estetyka ECM?

Duże. To kapitalna wytwórnia i muzyka spod tego znaku bardzo mi odpowiada. Nie wszystko jednak kupuję, wybieram sobie artystów najbardziej mi pasujących. Lubię tę ich przestrzeń w muzyce, minimalizm, spokój. Ale też i w projektach graficznych. Te obrazy, czasem zdjęcia, zawsze z nutką

niedopowiedzenia, tajemniczości. W *Dark Forecast* trochę skopiowałem szatę graficzną rodem z ECM. Dzięki temu ludzie z góry wiedzą, z jakim jazzem mają do czynienia, ale drugim powodem było to, że mój grafik i przyjaciel Tomasz Olszewski jest wybitnym malarzem i namalował specjalnie dla mnie obraz, który stał się okładką płyty. Obraz ten wisi u mnie w mieszkaniu, a z procesu malowania powstał jeden z wideoklipów promujących krążek. Cieszę się, że współpracuję z Tomaszem już od 10 lat i że ta współpraca wciąż się rozwija. Tomasz to introwertyk z olbrzymią wyobraźnią i wrażliwością, prawdziwy artysta.

Na *Dark Forecast* znalazły się dwie kompozycje Komedy, którego gra się u nas chyba aż do przesytu. Dlaczego mimo to zdecydowałeś się na te interpretacje?

Najwięksi jazzmani tego świata sięgali po standardy jazzowe, by uzupełnić o nie swoją twórczość. Były to czasem covery znanych utworów, często czerpanych z teatrów broadwayowskich i muzyki popularnej. Jest to zawsze pokusa o tyle inspirująca, o ile wybrane utwory przypadają nam do gustu. Polskie standardy jazzowe tworzyli m.in. Komeda czy Kurylewicz. O ile na płycie *Saxesful* sięgnąłem po znane pozycje z rynku amerykańskiego, o tyle tym razem chciałem mieć standardy polskie. Choć wiele osób w Polsce zna wybrane przeze mnie utwory, to uważam, że warto je dalej promować i wspierać się nimi. Wybrane utwory pisane były do filmu i mają w sobie niesamowity klimat i moc. Bardzo korespondują z klimatem moich kompozycji, tak więc postanowiłem je nagrać i dopełnić nimi mój album. ●



Ares Chadzinikolau – *In The Mirror*

„Jego kosmogonizm i miłość do świata, troska o przyszłość ludzkości, mesjańska ornitologiczność, wizjonerstwo i homerycki epos nadaje indywidualistyczne wyobrażenie tego, co było, jest, i tego, co będzie” – napisał wewnątrz okładki do *In The Mirror* Nikos Filaktos. „To niezwykle wnikliwie przemyślana sesja, wymagająca dyscypliny kompozytorskiej i wirtuozerskiej elokwencji pianisty” – uważa w kolejnym komentarzu z tej samej okładki Dionizy Piątkowski. Za muzykę zamieszczoną na tej płycie odpowiada poznański pianista i kompozytor Ares Chadzinikolau. Nagrał ją wraz z Pawłem Banachem (perkusja) i Mateuszem Mateem Holcem (wolonczela).

Ares Chadzinikolau urodził się w Poznaniu. Jest synem greckiego poety Nikosa Chadzinikolau. Pracuje jako wykładowca Akademii Muzycznej im. Ignacego Jana Paderewskiego w Poznaniu. W swoim dorobku ma 24 albumy. Zajmuje się też twórczością literacką (opublikował m.in. kilkanaście tomów poezji) i translatorską.

Płyta wydana została 19 stycznia przez Ariston Studio.



Magda Kuraś – *Plony*

Album *Plony* jest debiutem wokalistki Magdy Kuraś. Liderka, wraz z grającym w jej zespole na klawiszach Patrykiem Czyżewskim, napisała niemal całą muzykę, sama jest autorką tekstów do wszystkich utworów. Obok Kuraś i Czyżewskiego zespół uzupełniają perkusista Robert Kutrzepa, kontrabasista Michał Kowalczyk, wokaliści: Małgorzata Oleszczuk i Maciej Świniarski oraz gość specjalny, pianista Dominik Kisiel, który napisał też jeden z utworów.

Album jest połączeniem piosenki artystycznej i etno jazzu. Wypełniają go jazzowe brzmienia, improwizacje i białe zaśpiewy. *Plony* nawiązują również do muzyki popowej. Jak sugeruje wokalistka, utwory są tytułowymi „plonami” doświadczeń, czasu i zdarzeń, które wywarły mocny wpływ na liderkę.

Magda Kuraś to wokalistka poruszająca się w stylistyce okołojazzowej. Obecnie jest studentką wokalistyki jazzowej na Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku w klasie Krystyny Stańko.

Płyta ukazała się 30 grudnia 2020 roku nakładem wokalistki.



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

Mamy nadzieję, że ułatwi Wam to lekturę naszego miesięcznika!

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

Piszemy dla Was i dzięki Wam



Audio Cave, 2020

Oleś Brothers & Piotr Orzechowski – *Waterfall: Music of Joe Zawinul*

Na poprzednim albumie bracia Olesiowie zaskoczyli słuchaczy skrajnie minimalistyczną formułą – *Alone Together* zawierał w zasadzie dwie solowe płyty. Teraz artyści wracają do znanej i, mam wrażenie, cenionej zarówno przez muzyków, jak i słuchaczy formuły bracia plus gość – wybitny instrumentalista lub wokalista. Tym razem gościem jest pianista Piotr Orzechowski, niektórym znany lepiej jako Pianohooligan.

Muzycy planowali współpracę już od jakiegoś czasu, ale dopiero pomysł wspólnego wykonania muzyki Joe Zawinula okazał się ostatecznym impulsem do działania. Zarówno Olesiowie, jak i Orzechowski dali się już poznać jako niezwykle oryginalni interpretatorzy muzyki wielkich kompozytorów. Wśród mi-

Ta muzyka ma w sobie niezwykłą delikatność. Znajdziemy w niej mnóstwo przestrzeni i ani jednego niepotrzebnego dźwięku



Piotr Rytowski

strzów, po których dzieła sięgali w przeszłości, były tak różne postaci, jak Krzysztof Penderecki, Bach, Komeda i Henryk Mikołaj Górecki. Twórczość Zawinula także pojawiła się już w dokonaniach braci. Na płycie *One Step From The Past* z 2016 roku znalazła się ich interpretacja *In a Silent Way*. Utwór ten powraca też na albumie *Waterfall*.

Zawinul to dla miłośników jazzu przede wszystkim elektryczny okres Milesa Davisa, grupy Weather Report oraz Syndicate. Niezależnie od składu i okresu twórczości, kiedy mówimy Zawinul, myślimy fusion. Czasem z elementami funky, czasem etno, ale zawsze w myślach krążyły w okolicach jazz-rocka. Takiej stylistyki nie znajdziemy na *Waterfall*. Choć Piotr Orzechow-

ski niejednokrotnie pokazał, że doskonale potrafi posługiwać się elektronicznym instrumentarium, to tym razem gra wyłącznie na fortepianie. Mało tego, kojarzący się raczej z „mocnym uderzeniem” pianista gra na tym albumie niezwykle delikatnie.

W pełni akustyczne brzmienie nie będzie jedynym zaskoczeniem dla miłośników muzyki Zawinula. Nieoczywisty może też wydać się dobór materiału. Muzycy skupili się na utworach, które nawet w oryginale były dość dalekie od stereotypu nurtu fusion. Wspomniane już *In a Silent Way*, *Orange Lady*, *Unknown Soldier* czy tytułowy *Waterfall* to utwory, w których bracia Olesiowie usłyszeli postromantyczną tradycję europejską w muzyce Zawinula – dla przypomnienia, z pochodzenia Austriaka. Marcin Oleś tak tłumaczy ten wątek: „W jego twórczości najbardziej zainteresowało nas wyjątkowe, odmienne i oryginalne podejście do kompozycji, które odczytaliśmy jako na wskroś europejskie. Napisał on takich utworów raptem kilka, ale to właśnie one zainspirowały nas do stwo-



radioJazz.fm

KOBIETY W JAZZIE

PON | ŚR | PT

12:15-13:00



for. B. Augustyniak for. K. Wierzbowski

rzenia tego projektu. (...) Bardzo nas zafrapował ten trop. Istotne jest również to, że od samego początku chcieliśmy interesujący nas dorobek Zawinula odrzec z naleciałości fusion i elektrycznego brzmienia, które naszym zdaniem niejako kamuflowało europejskie źródła tej muzyki” (Audio Cave).

W przypadku większości utworów oryginały stanowią tylko podstawę dla impresji tria i wręcz trudne może być ich rozpoznanie. Ale na tym polega też siła tej płyty – to zdecydowanie więcej niż, nawet mistrzowskie, „wykonanie standardów”. Zarówno bracia, jak i Pianohooligan posiadają silne, wyraziste osobowości artystyczne i to one kształtują materiał zawarty na albumie. Użyłem już tego sformułowania w odniesieniu do gry Orzechowskiego, ale powtórzę je, bo doskonale opisuje wrażenia z kontaktu z płytą – muzyka ma w sobie niezwykłą delikatność. Znajdziemy w niej mnóstwo przestrzeni i ani jednego niepotrzebnego dźwięku.

Parafrazując słowa noblistki, Oleśowie i Piotr Orzechowski potrafią być szalenie czułymi muzykami. Jak pokazał nasz redakcyjny ranking na płytę roku, opublikowany w poprzednim wydaniu JazzPRESSu, nie tylko ja uważam *Waterfall* za jedną z najciekawszych płyt 2020! ●



Krystyna Stańko – *Fale*

Stankoffa Music, 2020

Nie będę ukrywał, że kolejnych płyt tej artystki z Wybrzeża wypatruję z utęsknieniem. Dekadę po wydaniu wspaniałej płyty *Secretly* z jazzowymi interpretacjami songów Petera Gabriela oraz niecałe dwa lata po premierze entuzjastycznie przyjętego albumu orkiestrowego *Aquarius. The Orchestral Session*, wypełnionego kojącymi bossami oraz pięknie zaaranżowanymi przez Krzysztofa Herdzina standardami, Krystyna Stańko nagrała krążek *Fale*, który ukazał się pod koniec ubiegłego roku.

Pieśniarka z Gdańska jest jedną z najwybitniejszych polskich wokalistek jazzowych. Od trzech dekad jest obecna na scenie. Zaskakuje świeżością i innowacyjnością swych muzycznych dokonań. Laureatka wielu nagród, w tym prestiżo-

wego medalu Gloria Artis. Autorka tekstów, kompozytorka, prezenterka radiowa, wykładowczyni. Właścicielka gwiazdy nazwanej jej imieniem i nazwiskiem w konstelacji Aquarius. Obdarzona ciepłym, ciemnym kontraltem.

Fale to kameralny long-play, osobista wypowiedź. Powstała w całości w czasie pandemii koronawirusa i przymusowej izolacji. Owoc niegasnącej potrzeby tworzenia, dialogu ze słuchaczami. Na przekór zaistniałej (niełatwej dla artystów) sytuacji. Stańko i jej muzyczni przyjaciele podarowali nam autorski projekt zarejestrowany w triu. Wieloletni współpracownicy – wibrafonista Dominik Bukowski, kontrabasista Piotr Lemańczyk oraz pomysłodawczyni i liderka projektu – tworzą zgrany team. Rozumieją się bez słów, wspierają, wzajemnie inspirują. Na scenie i w studiu tworzą jeden kompatybilny i symbiotyczny organizm.

Poza wibrafonem i marimbą mistrza Dominika Bukowskiego oraz kontrabasem i gitarą basową znakomitego i bardzo zapracowanego Piotra Lemańczyka pojawiają się też rozmaite

instrumenty perkusyjne, na których gra liderka, a jednocześnie autorka wszystkich tekstów. Sześć kompozycji jest autorstwa Bukowskiego, trzy Lemańczyka, jeden utwór napisała sama Stańko. W chórkach w kilku kompozycjach udzielają się Bukowski i Lemańczyk. Realizacją i produkcją materiału zajął się Paul Rutschka, który był odpowiedzialny za brzmienie poprzednich projektów. Sesja odbyła się w ostatnich dniach września 2020 roku w gdańskim studiu Custom 34. Na uwagę i pochwałę zasługuje minimalistyczna oprawa graficzna płyty. Projekt okładki oraz piękne fotografie wykonała artystka wizualna Alexandra Hinz-Władyka.

Jedenaście utworów to zapis przemyśleń oraz refleksji z czasu trwającej pandemii. Intymny dziennik lockdownu. Choć instrumentarium ograniczono do minimum, aranżacje brzmią bogato i nowocześnie. *Fale* to spójna opowieść o życiu, człowieku i jego egzystencji, uniwersalnych wartościach, sile i potędze natury. Album rozpoczynają oraz (prawie) kończą niespełna minutowe prolog i epilog autorstwa Dominika Bukowskiego.

Swą konceptualną czterdziestominutową opowieść trio buduje wokół relacji człowieka z przyrodą. W czasie pandemii możemy dostrzec w pełni i odkryć na nowo jej piękno. Gdańszczanka z urodzenia, wychowana nieopodal plaży, wzbogaca tytułowy song o autobiograficzny rys. „Fale mam w mej głowie / tworzą pomost z duszą, gdy zawodzi świat”. Kontakt z przyrodą to dla artystki antidotum. Daje jej schronienie i ukojenie. Staje się sanktuarium.

W *Kolorach Pragnień* zachwyca solówka Piotra Lemańczyka. Zwraca uwagę afrykański zaśpiew, wokalizy Stańko. *Prawda to Ty* zachęca do tego, by „płynąć na fali dnia”. Zrzucenia masek, bycia sobą. Odkrycia się, poszukania w sobie prawdziwych, indywidualnych barw. Fraza „zasłuchaj się, próbuj być naprawdę tu, nie udawać, nie grać, nie chować się” winna stać się mottem, zostać wcielona w życie przez niejednego niewierzącego w siebie wrażliwca, introwertyka. Słuchaczu, otwórz się na świat i jego różnorodność, na drugiego człowieka. Czas pomyka... Jest go coraz mniej. *Pauza świata* po raz kolejny nawią-

zuje do relacji homo sapiens – Matka Natura. Gaja „bierze oddech” i daje nam (nie po raz pierwszy) „mocny znak, by zakończyć tę szaloną pogon”. Przypomnijmy, że pandemiczny rok zaczął się od niewyobrażalnych pożarów lasów w Australii. Konsekwencja działalności, rozpasania człowieka. Kryzys klimatyczny i „koronawirusowy”. Z ich konsekwencjami będziemy jeszcze długo się mierzyć. Zatrzymajmy się w szalonym pędzie, nadprodukcji, konsumpcjonizmie, zawłaszczaniu tego, co należy do przyrody. Opiamiętajmy się, póki jeszcze jest czas!

Morska została wybrana na singiel promujący całość. Czule i z gracją reprezentuje *Fale*. Olśniewa duet wokali – marimba. Bravo! *Między wersami* traktuje o ponadczasowych wartościach. Potrzebie bliskości drugiego człowieka, przyjaźni, empatii, zaufaniu. Kończy się wyszeptanym przez wokalistkę refrenem: „Gdzieś pomiędzy wersami ukryj mnie i idź”. Wywołuje ciarki, przeszywa, zapada w pamięć. Na la grande finale otrzymujemy polski cover. Piosenkę sprzed kilku dekad. To już niemal tradycja u Stań-

ko. Przypomnę, że *Aquarius. The Orchestral Session* kończył się *Zmierzchem* z repertuaru Kabaretu Starszych Panów. Tutaj artystka przedstawia własną wersję *Nie jest źle*. Kompozycja Krzysztofa Komedy do tekstu Agnieszki Osieckiej. Song ten na początku lat 60. wykonywała Urszula Dudziak. W 1971 roku nagrała go z big-bandem Teresa Tutinas na płycie *Gorzko mi*. Wyborne, stonowane, delikatne podsumowanie *Fal*. Klamra łącząca teraźniejszość z przeszłością.

Fale to ważna pozycja w dyskografii Krystyny Stańko. Autorski program składania do zadumy, zaprasza do refleksji. Nie ma na płycie monotonii, zbędnych dźwięków. Trio Stańko / Bukowski / Lemańczyk czaruje i porusza czułe struny w słuchaczu. Premiera koncertowa miała miejsce 12 grudnia 2020 roku w ramach festiwalu Jazz Jantar w legendarnym gdańskim Żaku. Wydarzenie odbyło się bez publiczności. Zapis koncertu można znaleźć w serwisie YouTube. Dajcie się ponieść *Falom*, poddajcie się faloterapii! ●

Piotr Pepliński



Kasia Pietrzko Trio – *Ephemeral Pleasures*

Kasia Pietrzko, 2020

„Znalazłem taką małą czar-ną, ona ma taki cios na pia-nie!” – powiedział podobno Tomasz Stańko Michałowi Urbaniakowi, charaktery-zując Kasię Pietrzko. Cokol-wiek mistrz miał wówczas na myśli, jest w tym okre-sleniu coś, co dobrze oddaje jej styl. Materiał na najnow-szym albumie przenikają właśnie takie ciosy, które na długo pozostają w pamięci. Analizując karierę bielskiej artystki, należałoby współ-czuć wydarzeń, które po-tencjalnie mogły hamować jej impet. Najpierw niezre-alizowana trasa koncerto-wa ze wspomnianym wiel-kim trębaczem, następnie pandemia i zamknięcie klu-bów w momencie premiery mocno wyczekiwanej dru-giej produkcji, w końcu od-wołanie, z tego samego po-wodu, prestiżowych targów jazzahead!, na które została

zaproszona jako jedna z wy-konawców. Wielkość talentu i silna wizja drogi twórczej nie pozwoliły jednak, by co-kolwiek wstrzymało rozwój artystki. Wręcz przeciwnie – każdy zawód, jak i każda ra-dosć, nieprzerwanie stano-wi inspirację dla tworzonej przez nią muzyki. Autorka wielokrotnie powtarzała, że *Ephemeral Pleasures*, podobnie jak debiutanckie *Fort-hright Stories*, są kawałkiem jej życia, swoistym muzycz-nym pamiętnikiem. Jestem zresztą pewien, że powyż-sze epizody i tak przynio-sły korzyść – jedyny koncert, jaki udało jej się zagrać ze Stańką, był nieocenioną lek-cją, której mogą zazdrościć jej inni, okrojona trasa kon-certowa okazała się sukce-sem (polecam relację z En-ter Enea Festival – JazzPRESS 9/2020), a na bremeńskiej im-prezie zagra w 2021 roku.

Jak wspomniałem, inspiracją dla obu autorskich płyt pia-nistki były osobiste przeży-cia i w tym aspekcie możemy mówić o kontynuacji. Ogólne wrażenie muzyczne również pozwala mówić o spójności – znowu utwory mają emo-cjonalny przebieg, zwłasz-cza w improwizacjach lider-ki, w których często zmienia ona nastrój melodii. Dodat-

kowo powtórzyła konwencję mieszania kompozycji z luź-niejszymi formami tytuło-wanymi jako *Epizody*.

Albumy odróżnia natomiast niewątpliwy rozwój brzmie-nia tria. Powierzenie par-tii kontrabasu Andrzejowi Świąsowi zapewniło moż-liwość regularnych prób i uczestniczenia w procesie kompozycyjnym (to on do-starczył na nową płytę utwór *Quasimodo*). Trudno odmó-wić wirtuozerii obecnemu na poprzednim albumie Corcoranowi Holtowi, jed-nak współpraca z muzykiem mieszkającym za oceanem nigdy nie będzie tak płyn-na, jak z kolegą z ojczyzny. W sekcji rytmicznej part-neruje mu perkusista Piotr Budniak, związany z grupą od początku jej istnienia. Nie mam wątpliwości, że odna-lazłby się on w każdej konfi-guracji, ale ze Świąsem two-rzy naprawdę perfekcyjny duet. W rezultacie *Epheme-ral Pleasures* jest owocem pracy kolektywu i w nim na-leży upatrywać sukcesu tego materiału. To też doskona-ły dowód dojrzałości Pietrz-ko jako liderki, która potra-fi słuchać swoich muzyków i korzystać z ich pomysłów przy realizacji własnych za-łożeń. W rozmowie z Renatą

Głowacką (Dworek TV) tak opisała tę relację: „Trio jest dla mnie bardzo ważnym projektem (...) [bo] zespół obnaża mnie ze wszystkich masek”.

Jako kompozytorka Pietrzko już na poprzednim krążku pokazała biegłość w tworzeniu chwytliwych melodii. Osobiście bardzo chętnie powracam do *Brown* czy *Zielone oczy grafitowe*. Teraz do tego repertuaru dołączyły kolejne „szlagiery”. Na pewno taki potencjał mają *Dark Blue Intensity of Life* oraz poświęcony Tomaszowi Stańce *For T.S.* To świetnie skonstruowane utwory, których dramaturgia wciąż i zachęca do wielokrotnego odtwarzania. Warto jednak podkreślić, że album nie jest zbudowany jedynie na pojedynczych fragmentach. *Ephemeral Pleasures* jest dobrze przemyślaną produkcją, która zasługuje na uznanie jako całość, co zresztą potwierdzają końcoworoczne rankingi.

Pianistka zapytana w wywiadzie dla JAZZY Shots, co doradziłaby adeptom zaczynającym muzyczną przygodę, stwierdziła, że sama wciąż uważa siebie za taką osobę. I rzeczywiście, tak w jej przypadku, jak i wo-

bec innych artystów z tego niezwykłego pokolenia polskiego jazzu, chyba za szybko przyjęliśmy za normę ich obecność na scenie. Mówimy przecież o ciągle młodych wykonawcach, którzy najlepsze momenty mają jeszcze przed sobą. Wielką wartością jest więc, kiedy po udanym albumie nie pozostają w strefie komfortu, ale dalej poszukują sposobów na doskonalenie się. Tak postępuje Kasia Pietrzko, dzięki czemu niewątpliwie zmierza w kierunku wielkiej kariery. ●

Jakub Krukowski



Jakub Hajdun Trio

SMJ, 2020

Klawisze zawsze kojarzyły mi się z intrem. Pierwotny stukot młoteczków inicjuje we mnie zaśłuchanie już na samym początku. Przeważnie też zaczyna się od *piano* – właśnie to powoduje, że

staram się wysilić, by nie pominąć żadnego, nawet ledwie zauważalnego słuchem momentu. Klawiatura standardowo ma 88 klawiszy. To prawie tyle, ile dni ma kwartał. Domeną czasu, jak i dźwięku, jest powtarzalność. Można by z tym dyskutować, powołując się na wyjątkowość każdego brzmienia, szczególność każdej sekundy, ale przecież w istocie wszyscy powtarzamy te same schematy, skacząc przez tygodnie jak po czarnobiałych oktawach.

Piano-forte i te wszystkie klawisze – tak właśnie ciągle słyszę rok 2020: od uroku i wręcz dziecinnej subtelności Hani Rani przez naturalność i magię kompozycji Jagody Staniczkiej po jesienno-zimowe pejzaże Sławka Jaskułkego oraz zadymione snem wieczory przy debiucie Jakuba Hajduna. Pierwsze wrażenie, jakie wywołała płyta zatytułowana błyskotliwie od nazwy zespołu *Jakub Hajdun Trio*: przy zamieszczonej na niej jako drugiej z kolei interpretacji kompozycji Elsa Earla Zindarsa człowiek bywa tak samo lekki jak podczas słuchania Komedowskiego *Making Love In The Apartment* ze ścieżki dźwiękowej *Rosemary's Baby* (1968). Od razu przychodzi skojarze-

nie ze słońcem wychodzącym zza mgły na okładce albumu Hajduna.

I wtem w utworze *Syl-O-Gism* ujawnia się prawdziwa moc sekcji rytmicznej. Mimo że wydaje się być tylko cieniem fortepianu, jej przysłonięta przez Jakuba Hajduna głębia robi ogromne wrażenie. Roman Ślebarski na perkusji inicjuje utwór, mistrzowsko dołączając na kontrabasie Janusz Mackiewicz i błyskawicznie dochodzą do wspólnej konkluzji, która sprawia wrażenie jedynej prawidłowej. Wraz z liderem tworzą skład dorównujący klasą standardom wykonywanym na tej płycie. Dobranym starannie, z jednej strony z szacunkiem dla tradycji, z drugiej – z chęcią zwrócenia uwagi na to, co mniej znane. Bo poza wspomnianą *Elsą* i *Syl-O-Gismem* Larry’ego Galesa i Mary Lou Williams mamy tu jeszcze *My Bells* Billa Evansa w połączeniu z *Hot House* Tadda Damerona, *Shaw ‘Nuff* Dizzy’ego Gillespiego i Charlesa Parkera oraz *Blues for Gwen McCoy* Tynera, znów w połączeniu z *My Bells*. Takie zestawienie mówi samo za siebie.

Zagwozdkę stanowi dla mnie struktura debiutu Hajduna i jego poszczególnych utwo-

rów. Przejścia są niemal niezauważalne, nawet jeśli jeden utwór kończy się na wysokich rejestrach, a następny zaczyna od zdecydowanie niższych, wszystko intrygująco scala się ze sobą, sprawiając wrażenie spójności. Natomiast intra są jakby oddzielone od reszty utworów, co sprawia, że czasem się gubię, czy to finał poprzedniej opowieści, czy nowy początek. Niemniej podoba mi się ta intuicyjna zagrywka. Będąc klamrą kompozycja *My Bells* Billa Evansa najpierw wprowadza słuchacza do świata inspiracji Hajduna za rękę, a na końcu wyprowadza go już w pełni samodzielnego. Pozostaje tylko niedosyt, że ten świat nie jest jeszcze całkiem autorski.

Niektórzy mówią, że to jazz kawiarniany. Ja mówię: jeśli puszczałiby *Hot House* z tej płyty w kolejce po kawę, to oczekujący do tego stopnia zaspokoiliby się energetycznie, że kawiarnia by splajtowała. Jakub Hajdun jest absolwentem gdańskiego jazzu, stąd pewnie w nim ten wolnościowo-twórczy pierwiastek. Wystarczy tylko wypłynąć na pełne morze. Czekam z niecierpliwością. ●

Marta Goluch



Piotr Matusik Trio – *Independence*

Soliton, 2020

Independence to taki debiut nieco „udawany” – wszak do czynienia mamy z muzykami młodymi, lecz już artystycznie doświadczonymi. Liderem zespołu jest pianista Piotr Matusik, znany ze współpracy ze skrzypkiem Bartoszem Dworakiem (jej owocem była chociażby znakomita płyta *Reflection* z 2018 roku). Liderowi towarzyszą kontrabasista Alan Wykpisz (być może najciekawszy „władca niskich dźwięków” młodego pokolenia, którego najbardziej intrygującym muzycznym przedsięwzięciem pozostaje chyba High Definition Quartet) oraz perkusista Patryk Dobosz (wraz z Alanem Wykpiszem tworzył „pierwszą” sekcję rytmiczną wspomnianego już High Definition

Quartet). Tak klasycznie skonstruowane jazzowe trio nie zawodzi, lecz pozostawia pewien niedosyt... Już sama oprawa płyty wzbudziła we mnie mieszane uczucia. Z jednej strony zaciekawia malarzkie przedstawienie na okładce, z drugiej – odstrasza nieco nadęty tekst wewnątrz. Nie o obrazki i teksty jednak nam chodzi, a o samą muzykę. Autorem wszystkich utworów jest lider składu, który upodobał sobie kompozycje rozbudowane – wyjątek stanowią dwie fortepianowe impresje (*Solo Impression I* oraz *Solo Impression II*). No i właśnie to kompozycje są, moim zdaniem, najsłabszym elementem *Independence*. Choć pełne skomplikowanych i ciekawych zabiegów formalnych, to jednak jako całość wypadają dość mdławo. Brakuje im pewnego „punktu zaczepienia”, który pozwalałby identyfikować i odróżniać poszczególne struktury. Popisy niewątpliwie wirtuozerii muzyków, zwłaszcza lidera, który z ogromną łatwością zasypuje nas nie raz „kaskadowymi” pasażami, stają się po pewnym czasie, właśnie ze względu

na ten brak wyrazistości, nieco nużące.

Ogromnym walorem tej płyty jest jednak fantastyczna biegłość poszczególnych muzyków. Nie jest to oczywiście wyłącznie „małpia zwinność”, frazy całej trójki cechują się wycuciem, wrażliwością i świadomością. Niestety te pojedyncze bardzo ciekawe układy dźwięków nie współtworzą jednak zajmującej narracji. Co być może zaskakujące, to moim zdaniem najciekawszymi fragmentami płyty są dwie wspomniane już wcześniej impresje pianisty. Budują one swoiste poczucie intymności, raczej wskazując kontur, niż dokładnie przedstawiając...

Formuła akustycznego jazzowego tria pozostaje nieskończonym wręcz źródłem inspiracji. Trio Piotra Matusika zdaje się podzielać to przeświadczenie, a dysponuje tak znakomitym warsztatem, że panowie bez wątpienia mogą tego typu granie wynieść na wyżyny. Naprawdę niewiele brakuje, być może wystarczy dodać nieco „treści” do tych jakże efektownych zabiegów, a efekt może okazać się naprawdę wyjątkowy. ●

Jędrzej Janicki



Warm Trio – Mouse Paradise

RG Records, 2020

Być może tym tekstem narażę się zwolennikom Kar-mazynowego Króla, ale dajcie mi, Drodzy Czytelnicy, pokrótce powiedzieć, w czym rzecz. Przede wszystkim nie czuję, że album *Mouse Paradise* dopuścił mnie do swojego świata. Od pierwszej minuty nagrania byłem zdystansowany i trwałem w tym stanie do końca, z utworu na utwór pielęgnując uczucie rozdrażnienia. Powodem nie jest nieprzystępność tej muzyki wynikająca z jej złożoności. Koncept jest dla mnie czytelny, klimaty skądinąd znane (echa King Crimson i niektórych z zyliona nagrań Bucketheada), forma jak najbardziej „do ogarnięcia” przez osłuchanego cokolwiek osobnika. Myślę, że powodem irytacji jest brzmienie, które jest

przytłaczające, dźwięki jakby celowo nieprzyjemne, atmosfera przedziwnie klaustrofobiczna.

Pamiętam, jak czytałem, że kiedyś na koncercie King Crimson w Polsce Robert Fripp poprosił widownię, aby ta się nie bała. Sam zaś wraz z dziesiątkami ludzi opuszczałem bez poczucia wstydu Salę Kongresową w 2010 roku, gdy kamraci Frippa pod szyldem Crimson Garden raczyli widownię mrocznymi, miejscami iście katorżniczymi progresywnymi numerami. Od tego czasu zastanawiam się, ilekroć jest mi dane słuchać podobnej w swym wyrazie muzyki, czy muzycy grając ją, sami się nie męczą. Wszak słysząc (i widząc w biogramach), że panowie z Warm Trio (nieco ironiczna nazwa w kontekście temperatury dźwiękowej materii) mają techniczne umiejętności, aby przenieść swe dźwięki w nieco bardziej przystępne od acid-rockowo-jazzowych rewiry. Ale przecież jako artyści nie muszą tego robić, tak jak i ja nie muszę lubić wszystkiego.

Takie klimaty, w mojej ocenie, byłyby OK jako ilustracja

do awangardowych filmów lub do instalacji artystycznych. Słuchanie tego ciurkiem i w całości na płycie CD pozostawiłbym słuchaczom-wybrańcom, fanom konkretnie takich nieco złowrogo brzmiących jazz-rockowych fuzji, nie wykluczając tych, którzy zostali wtedy w Sali Kongresowej... ●

Wojciech Sobczak-Wojeński



The Flash! & Dustin Carlson – *Bujaka w gumiakach*

Hevhetia, 2020

Nawet osoba nieświadoma wcześniejszych dokonań grupy The Flash!, gdy sięgnie po ich najnowszą produkcję i choćby tylko przejrzy tytuły utworów, zorientuje się, z jaką stylistyką będzie mieć do czynienia. Nadając takie tytuły jak *Wkręcony na Maxa*, *Złość* czy *Speedball*, autorzy

dość jasno sugerują, co czeka słuchacza. Wciąż jednak myślę, że nie wszyscy będą przygotowani na tak imponujący ładunek energetyczny. I bardzo dobrze.

Ostatnie lata przyniosły kilka ciekawych produkcji eksplorujących alternatywne rejony jazzu, często określane w mediach punk jazzem. Niezwykle udane debiuty, zwłaszcza RASP Lovers i Nene Heroine, wpuszcili do polskiego środowiska nowy powiew wolności, w końcu bowiem nie wiązała się ona wyłącznie z ortodoksyjnym free jazzem. The Flash! jest kolejnym zespołem podążającym tą drogą, a ich najnowszy krążek jak żaden inny wniósł tak potrzebną w mijającym roku energię. Co prawda materiał zarejestrowano w krakowskim klubie Alchemia 25 kwietnia 2019 roku, ale premiera przypadła na rok pandemicznego marazmu. Zespół od początku tworzą Sławek Pezda (saksofon tenorowy, wokal), Kuba Dworak (gitara basowa) oraz Max Olszewski (perkusja), tym razem towarzyszy im jednak jeszcze gość – Dustin Carlson (gitara). Kilka lat temu polski saksofonista miał okazję odbyć trasę koncertową z ame-

rykańskim kolektywem Nat Osborn Band, w którym poznał mieszkającego na Brooklynie gitarzystę. Obu muzyków połączyło zamiłowanie do improwizacji i postanowili wspólnie zagrać w bardziej swobodnej stylistyce. Doskonałym pretekstem okazała się reaktywacja The Flash! i rejestracja *Bujaki w gumiakach*.

Zespół z założenia miesza gatunki: od punku przez rock, noise, drum'n'bass aż po free jazz, umykając przy tym prostej klasyfikacji. Wszystkie kompozycje na płycie są autorstwa lidera grupy – Pezdy, poza *Dracula Mountain* pochodzącym z repertuaru Lightning Bolt. Sięgnięcie po twórczość amerykańskiej kapeli zdradza jego szerokie inspiracje, z których wymienić można także m.in. Matsa Gustafssona oraz jazzowe legendy: Johna Coltrane'a i Pharoaha Sandersa.

Jako że mamy do czynienia z albumem nagrany na żywo, poza nowymi kompozycjami nie mogło zabraknąć nieco starszej twórczości. Wspomniane na początku *Wkręcony na Maxa* i *Speedball* pochodzą z poprzedniego krążka *Siła* i po latach zyskały jeszcze większą... siłę. Dodatkowo rozwinięcie aranża-

cji o gitarę udanie odświeżyło studyjne założenia. Na mnie największe wrażenie zrobiło *Chickpeas Madness*, ale trzeba przyznać, że trudno traktować ten album jako zbiór pojedynczych utworów. Od pierwszych dźwięków *It's Still Early* słuchacz zostaje pochłonięty przez szaleństwo dobiegające ze sceny. Choć sam nie uczestniczyłem w koncercie na żywo, czuję, jakbym jednak tam był. To zawsze najlepszy dowód na to, że decyzja o zarejestrowaniu występu była słuszna. ●

Jakub Krukowski



Crash – Crash!

GAD Records, 2020

Crash to legenda polskiego fusion. Grali w czasach, kiedy zagraniczne mody docierały do Polski z opóźnieniem, a podpatrywanie wzorców nie było łatwe. Zespół powstał w 1976 roku

we Wrocławiu i był kontynuacją działalności innego, legendarnego na Dolnym Śląsku składu znanego pod nazwą Spisek Sześciu.

Założyciele zespołu mieli za sobą przeróżne muzyczne doświadczenia. Stanisław Zybowski był zapatrzony w Led Zeppelin, Zbigniew Czwojda dzielił swoje muzyczne życie pomiędzy jazz nowoczesny i dixieland (w latach osiemdziesiątych miał zostać ważną postacią zespołu Sami Swoi – podobnie jak Władysław Kwaśnicki). Juliusz Mazur zanim trafił do Crash, miał za sobą doświadczenia w kabaretach i muzyce teatralnej. Andrzej Pluszcz od zawsze i do końca życia grał na basie we Wrocławiu tam, gdzie działo się coś muzycznie ciekawego.

Zespół szybko zdobył popularność nie tylko w Polsce, ale też w całej Europie. Nagroda na prestiżowym festiwalu jazzowym w San Sebastian pozwoliła na częste występy niemal na całym kontynencie. W pewnym momencie Melody Maker uznał Crash za najlepszy europejski zespół jazzrockowy. Niestety sukcesy koncertowe nie przełożyły się na dobroć nagraniowy zespołu.

Wydana niedawno przez GAD Records płyta zawiera debiutanckie nagrania zespołu, które ukazały się w 1978 roku jedynie w postaci kasety magnetofonowej, co spowodowało, że materiał umieszczony na tym albumie od wielu lat był w zasadzie niedostępny. Zespół wydał do 1983 roku trzy albumy i kolejną kasety magnetofonową (*Live Is Brutal*), która pod zmienionym tytułem ukazała się w niewielkim nakładzie jako album analogowy w Niemczech i do dziś czeka na cyfrowe wznowienie. Dlatego też każde przypomnienie dorobku Crash godne jest odnotowania. Wytwórnia GAD Records specjalizuje się we wznowieniach dawno niedoścignętego materiału i w premierowych wydaniach archiwów sprzed wielu lat.

Wielu fanów jazz-rocka w Europie zna na pamięć legendarny album zespołu *Senna Opowieść Jana B.* nagrany z udziałem Grażyny Łobaszewskiej. Nagrania z kasety magnetofonowej *Crash!* powstały wcześniej i w części możliwość ich zarejestrowania była nagrodą dla zespołu, który wygrał festiwal Jazz Nad Odrą i mógł skorzystać ze studia Polskiego Radia w Opolu. Wydaw-

ca przygotował materiał, wykorzystując oryginalne taśmy zachowane w archiwach radiowych i w porozumieniu z żyjącymi członkami zespołu, przywołując atmosferę eksperymentu i nieco spóźnionej mody na jazz-rock w Polsce. Album uzupełnia kilka bonusowych nagrań, które najbardziej uważni fani zespołu znają od kilkunastu miesięcy z analogowego wydania wytwórni Sound On Sound, nazwanego *Kakadu – Lost Tapes 1977-1978*.

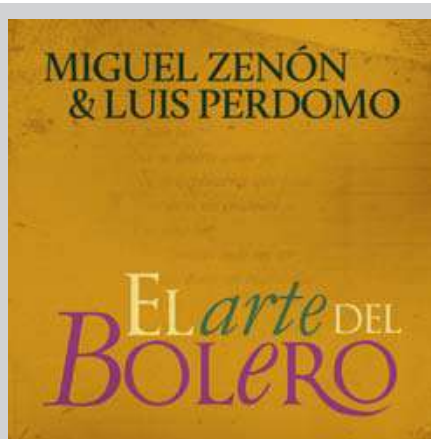
Dziś dzięki wznowieniom i obszerniejszej bibliotece nagrań w historii polskiego jazzu często wspominamy o Extra Ball Jarka Śmietany, SBB i Laboratorium. Crash, który w czasach swojej świetności był w Europie równie znany i chętnie przyjmowany na wszystkich festiwalach i w klubach, gdzie grało się nowy jazz, istniał do dziś raczej tylko w pamięci tych, którzy pamiętali zespół z przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Dziś pora przypomnieć o jego istnieniu młodszemu i zachować już na zawsze w cyfrowej postaci nagrania, które nigdy nie ukazały się na trwa-

łym i umożliwiającym kolejne reedycje nośniku.

Dla mnie album *Crash!* jest nowością, nie przypominam sobie, żebym słuchał kiedykolwiek tego materiału z kasety magnetofonowej. Zarzuty o zbyt szerokie korzystanie z dorobku elektrycznych zespołów Chicka Corei są według mnie zupełnie nietrafione. Z dobrych wzorców korzystać warto, ja osobiście nie mam nic przeciwko takim praktykom. Dziś cały jazz-rock to rzecz trochę historyczna. To jeden z tych jazzowych stylów, który ciągle czeka na swój prawdziwy powrót. Wtedy i Crash powróci w glorii jednego z pionierskich w Europie zespołów grających w tym stylu. Patrząc na debiutancki album z perspektywy późniejszych nagrań zespołu, trzeba zauważyć, że Juliusz Mazur dopiero kompletował swoje instrumentarium, prawdopodobnie po raz pierwszy używając w studiu mooga. Trudności w dostępie do elektronicznych instrumentów są charakterystycznym elementem całego polskiego jazz-rocka (może z wyjątkiem nagrań Czesława Niemena). To dodaje muzyce

Crash oryginalności i wyróżnia ją na tle zagranicznych zespołów o podobnych umiejętnościach z końcówki lat siedemdziesiątych. Mam wrażenie, że *Crash!* to początek miniserii reedycji muzyki zespołu w katalogu GAD Records, nastawiam więc ucha i czekam na kolejne albumy. ●

Rafał Garszczyński



Miguel Zenón & Luis Perdomo – *El Arte Del Bolero*

Miel Music, 2021

Jak głosi tytuł tego muzycznego krążka, traktuje on o sztuce bolera, i tu trzeba wyjaśnić pewną dwojakość znaczeń. W tradycji europejskiej bolero wywodzi się z hiszpańskiego tańca z XVIII wieku. Utrzymane w metrum 3/4 charakteryzuje się silnie narastającą dramaturgią, którą najlepiej ilustrują w klasy-

ce *Boléro* Maurice'a Ravela czy *Bolero C-dur* Fryderyka Chopina, a w rocku *Abandon's Bolero* grupy Emerson, Lake & Palmer czy *Movement 1* Vangelisa. Natomiast w obszarze Morza Karaibskiego w XIX wieku narodziło się bolero, które jest formą pokrewną kubańskiemu son. Tę postać bolera, utrzymaną w rytmie 4/4, cechuje lekko kołysząca i absolutnie melancholijna narracja, a najlepsze przykłady tej formy można znaleźć na kultowej płycie kubańskiej formacji Buena Vista Social Club.

Ponieważ saksofonista altowy Miguel Zenón pochodzi z Puerto Rico, a pianista Luis Perdomo z Wenezueli, nie ulega wątpliwości, że artyści pragnęli wypowiedzieć się w języku bliskiego im folkloru karaibskiego. Duet grywa ze sobą od ponad dwudziestu lat, a każdy z muzyków może pochwalić się znacznym dorobkiem indywidualnym, docenionym także w nominacjach do Grammy. Idea tego projektu narodziła się po entuzjastycznie przyjętym koncercie duetu, tak że muzycy postanowili nagrać jego program w studiu, z marszu, bez dogrywek czy powtórzeń.

Wyczuwa się wyraźnie od pierwszych nut, że Zenón

i Perdomo interpretują muzykę, która jest im bardzo bliska i którą nasiąknęli już w dzieciństwie. Kompozytorzy poszczególnych utworów pochodzą oczywiście z tamtego obszaru kulturowego. Sześć rozbudowanych utworów jest konsekwentnie utrzymanych w nastroju kontemplacyjnym, z nutką romantycznej nostalgii. Zarówno kreślone tematy, jak pełne uduchowienia partie improwizowane są pozbawione fajerwerków technicznych. Nie oznacza to jednak, że muzycy nie mają okazji pochwalić się swą erudycją i pięknym brzmieniem instrumentów.

Jedynie z zamykającej płytę kompozycji *Juguete* emanuje więcej wigoru. Ciekawie wypada porównanie interpretacji utworu legendarnego Arsenio Rodrigueza *La Vida Es Un Sueño* przez tandem, o którym tu mowa, i przez formację gitarzysty Marca Ribota. Oba wykonania są wprawdzie rozwijane niespiesznie, lecz grupie Marc Ribot Y Los Cubanitos Postizos udało się zbudować dwie dekady wcześniej nieporównanie większe napięcie. Świat Zenona i Perdomo owiewa wyraźnie łagodniejsza aura melancholii. ●

Cezary Gumiński



KALEIDO – Voyage

ExoPAC Recordings, 2021

Pod specyficznie zapisywaną nazwą K A L E I D O kryje się nowy duet, który stworzyły dwie duńskie instrumentalistki: gitarzystka Anna Roemer i saksofonistka Cecilie Strange. Debiutancki album duetu, wspartego przez ciekawych gości, nosi tytuł *Voyage*.

Pięćdziesięciminutowa podróż z muzyką K A L E I D O składa się z siedmiu etapów. Artyści zabierają nas w świat muzyki improwizowanej, elektronicznej, ambientowej. Poszukiwania unikalnego brzmienia i ponadgatunkowe stylistyczne wolty nie powinny jednak dziwić słuchacza. Obie liderki kształciły się bowiem w znanym z zachęcania do artystycznej otwartości i dociekliwości Konserwatorium w Odense. Renoma tej uczelni dotarła

i do Polski, a wśród jej absolwentów znajdziemy wiele nazwisk, które mocno namieszały w naszym krajowym jazzie. Warto przy tym wspomnieć, że Annę Roemer można było usłyszeć na albumie *One* grupy Beam (o płycie tej pisał w JazzPRESSie 10/2017 Jakub Krukowski), a jej udział w tamtym nagraniu został zauważony i zgodnie wysoko oceniony przez krytykę.

Jak wspomniałem na początku, w sesji nagraniowej oprócz obu członkiń duetu wzięli udział zaproszeni goście. Wokalistka Stine Steendorph, trębacz Kasper Tranberg, kontrabasista Anders Christensen oraz perkusista Jakob Høyer odcisnęli znaczące piętno na prezentowanej na *Voyage* muzyce. Szczególne wrażenie robią kapitalne wokalizy Stine Steendorph. Przepięknie zderzone z solową partią saksofonu w *Voyage Part I*,

czy też kreującymi tło gitarą i perkusją w *Voyage Part III*. Gitara wyróżnia się bardziej właśnie w pejzażowej odsłonie, budując klimat poszczególnych nagrań. Saksofon z kolei podąża częściej w stronę prezentacji pierwszoplanowej.

Cała płyta utrzymana jest w jednorodnym nastroju. Dozuje emocje w sposób stonowany. Ale chociaż nie znajdziemy na *Voyage* gwałtowności uczuć – może poza dynamiczną perkusyjną solówką w finale *Voyage Part VI* – to różnorodności wrażeń zdecydowanie na albumie K A L E I D O nie brakuje. Bardzo dobry debiut. Mam nadzieję, że doczekamy się kontynuacji, a zagadką pozostaje tylko, w jakim kierunku i z jakimi gośćmi kontynuował będzie duet swoje wojaże. ●

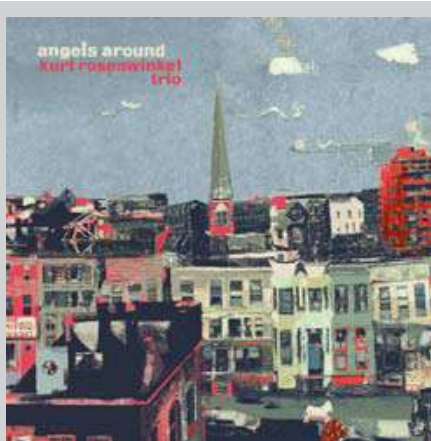
Krzysztof Komorek

Jazz i Nie Jazz

10 lat
radiojazz.fm

piątek 18:00

zaprasza Agnieszka Iwanicka-Szczepaniak



Kurt Rosenwinkel Trio – *Angels Around*

Heartcore Records, 2020

Płyta *Angels Around* amerykańskiego gitarzysty i założyciela Heartcore Records Kurta Rosenwinkla jest jazzową podróżą głównie po standardach, okraszona dwiema autorskimi kompozycjami. W nagraniach u boku Rosenwinkla wzięli udział basista Dario Deidda oraz perkusista Gregory Hutchinson.

Album otwiera *Ugly Beauty* Theloniousa Monka. Ujmuje tu melodyka gry lidera, przy czym sekcja rytmiczna kołysze w nienaganny sposób przez większą część utworu. *Ease It* Paula Chambersa, wykonane ze swingowym sznytem, wciąga słuchacza coraz bardziej z każdą sekundą. Solo Deiddy w środkowej części tworzy ciekawy przerwownik w improwizacji gitary. Następnie *Self Portra-*

it in Three Colors Charlesa Mingusa działa kojąco po poprzednich pędzących falach dźwięku – ale to tylko przysłowiowa cisza przed burzą...

Autorski utwór *Simple #2* jest najdłuższy i sporo się tu dzieje. Słysząc w nim wyraźnie doskonały warsztat każdego muzyka z osobna. Oprócz oczywistych jazzowych fraz można usłyszeć tu także bluesowe zagrywki i motywy. *Punjab* Joe Hendersona zaskakuje swymi podziałami na przestrzeni całej kompozycji. Zespół świetnie oddał charakter tego klasyka sprzed niespełna 60 lat. Z kolei *Time Remembered* Billa Evansa w interpretacji tria rozbrzmiewa w zupełnie innych barwach niż oryginał. Przejmujące w oryginale dzieło amerykańskiego pianisty zyskało zupełnie inny wydźwięk w nowej wersji dzięki pulsującej linii basu na wstępie i przepełnionego efektami brzmieniu gitary. Tytułowy numer *Angels Around* jest z pewnością najostrzejszy w tym zestawie, w dużej mierze za sprawą sposobu gry Hutchinsona na otwartych talerzach, charakterystycznego dla muzyki rockowej. W wer-

sji dostępnej przez internet krążek zamyka bonusowy *Passarim* autorstwa brazylijskiej ikony bossa novy – Antônio Carlosa Jobima.

Podsumowując, Kurt Rosenwinkel Trio – *Angels Around* dryfuje między przeszłością a teraźniejszością, będąc przy tym dziełem niesamowicie spójnym, mimo solidnych odniesień do jazzowej tradycji na wskroś świeżym i współczesnym. ●

Mateusz Stachurski



Nubya Garcia – *Source*

Concord Jazz / Nubya Garcia, 2020

Nubya Garcia swój długogrający debiut zaczyna od źródła, a właściwie źródeł, które dla jazzu wcale nie są tak oczywiste. Wybiegając z podwórka nowej fali brytyjskiego jazzu, płytą *Source* zabiera nas do brzmień, których jest przedstawicielką.

W muzyce brytyjskiej saksofonistki tym razem słyszemy dźwięki zarówno typowo jazzowe, jak i te wręcz kojarzące się z współczesnymi nurtami klubowymi.

W polskiej *Historii jazzu* Andrzej Schmidt zauważył, że w dziejach gatunku będącego głównym tematem tego dzieła pomija się często wpływ folkloru. Garcia sugerując się muzyką zachodnioafrykańską i południowoamerykańską, wyręcza muzykologów oraz badaczy jazzu i wyklada nam wielowątkową opowieść skupioną wokół etno jazzu. Jednocześnie unosi się na fali współczesnej londyńskiej muzy.

Ta fuzja sprawia, że jazz przełamuje kulturowe granice, wstaje od stolików i tańczy pod sceną. Garcia dobrze wie, jak ruszyć swoich odbiorców, w czym pomaga jej z pewnością didżejska osobowość. Wielokrotnie nagradzana saksofonistka zaaranżowała wszystkie utwory i wyprodukowała tę płytę we współpracy z Kwesem (producentem między innymi Solange i Selah Sue). W efekcie brzmienia zostały poukładane tak, by stanowić jedno kręcące się transowo jak winyl zjawisko, które-

mu oddają się z pełną energią twórcy.

Source jest paradoksalnym warkoczem zaplecionym z gładkiego jazzu, ale też post-bopu, hancockowskiego broken beatu, tradycji tanecznych – od calypso przez wywodzące się od niego ska aż po kolumbijską cumbię. Ostatnim pasmem jest równie rytmiczny dubstep, osadzający fabułę w nowoczesnym brzmieniu wielkich, świetlistych aglomeracji. Parzyste metrum i eksponowany przez indywidualność perkusyjną Sama Jonesa rytm podczas słuchania wpulsowuje się w nas i pobudza do tanecznej akcji.

Choć Nubii Garcii w podstawowym zespole towarzyszą sami mężczyźni – poza Samem Jonesem na perkusji Joe Armon-Jones przy klawiszach i Daniel Casimir na basie, energetyczny ładunek kobiecy jest na tym albumie silnie zaznaczony poprzez udział m. in. kolumbijskiego tria La Perla czy pań ze składu Kokoroko w osobach trębaczki Ms Maurice, wokalistki Cassie Kinoshi oraz puzonistki i wokalistki Richie Seivwright. To kolejna forma przełamania tabu kulturowego, panie z zespołów La Perla i Kokoroko

uświadamiają nam, że nie ma już instrumentu czy stylu, który przynależy wyłącznie do jednej płci. Na płycie chodzi jednak nie tylko o feministyczne poruszenie, lecz także wyrażenie troski o sytuację w Bogocie, która jest kolejnym źródłem historii Garcii. Może to sprawia, że wsłuchując się w *La Cumbia Me Está Llamando*, czuję nagły przypływ wojowniczej energii, którą można by spożytkować na jakimś wiecu czy proteście. Z kolei *Stand With Each Other* poruszany wokalem Ms Maurice jak trzcina na wietrze, daje poczucie zmysłowego wyzwolenia i kobiecej siły. Ta muzyka tak samo jak na klubowy parkiet nadaje się na uliczny wiec.

Nubya Garcia mogłaby się niechybnie zaplatać w tych wszystkich nieoczywistych inspiracjach, a jednak słychać, że nie zabrakło jej sposobu na uporządkowanie swoich pomysłów. Tym, co spina hiperźródłowość dziewiciu różnorodnych tracków na albumie *Source*, jest doprecyzowany, pewny siebie dźwięk saksu. Z jednej strony podburzany przez perkusję, z drugiej masowany przez bas, a z jeszcze innej kojony syntami, pewny

jest swojej pozycji. Nie wywyższa się, ale słysząc, że popycha ten instrumentalny układ do przodu.

Korzenie, choć scalone w jeden pień, znajdują swoje odzwierciedlenie w koronie drzewa. Ta bogata muzycznie korona pozwala nam wspinać się po gałęziach i otwierać na przyszłość jazzu. Nubya Garcia nie unika eksperymentów, dlatego jeśli kiedyś usłyszycie remiks któregoś z jej utworów na parkiecie klubowym, nie czujcie się nieswojo, tylko dajcie upust energii i tańczcie! ●

Marta Goluch



Blue Note Re:imagined

Decca Records, 2020

Jak brzmi klasyka jazzu po-traktowana współczesną wizją i technologią? Bardziej energicznie, transowo, balladowo – w innym wymiarze

– ale czy mniej błękitnie? Album *Blue Note Re:imagined* redefiniuje pojęcie błękitnych nut, jednocześnie oddając hołd temu, co wyznaczało ich pierwotny sens.

Coraz częściej łapię się na tym, że ten świat nam się muzycznie rozdrabnia. Na kawałki tak małe jak rozbite szkło, którego pozostałości dalej kruszeją z każdym dotknięciem. I choć wydawać by się mogło, że taka kruszynka nie ma nic wspólnego z drugą, to obie przecież powstały z tej samej materii. Jeśli zaczepimy na ulicy studenta i zapytamy go, czy słucha jazzu, może poczuć się skonsternowany. Natomiast jeśli zagaimy, czy zna Jorję Smith albo Jordana Rakę, to nawet wymieni *Blue Lights* czy *Mind's Eye*. Co wobec tego sprawia, że współczesne gatunki, które czerpią pełną garścią z klasycznego jazzu, soulu i R&B, znajdują zrozumienie i miejsce na playlistach dojrzewających adeptów muzycznego błękitu? Chyba właśnie potrzebą odpowiedzi na takie pytanie kierowali się inicjatorzy projektu *Blue Note Re:imagined*.

Legendarna wytwórnia Blue Note Records to muzyczna świątynia, która podejmując współpracę ze słynną

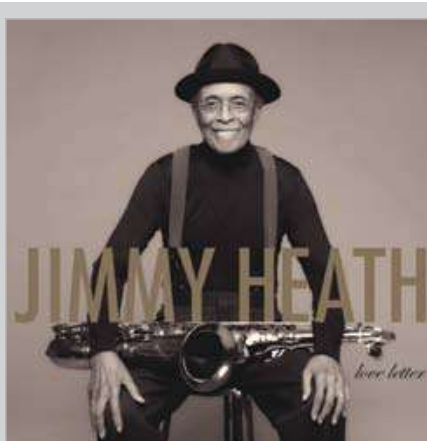
nowojorską Deccą, scaliła pokolenia. I tak doszło do tego, że na tej historycznej mieszance Smith śpiewa St Germain, *I'll Never Stop Loving You* oryginalnie wykonane przez Doris Day w filmie *Kochaj albo odejdz* (1955) interpretuje Yazmin Lacey, a saksofon Wayne'a Shortera imituje wokół Emmy-Jean Thackray. Przeważają jednak przeobrażenia instrumentalne. Grający na saksofonach Shabaka Hutchings i Nubya Garcia biorą na warsztat odpowiednio Bobby'ego Hutchersona i Joe Hendersona. A *Maiden Voyage* Mr Jukesa to podróż w zupełnie inne miejsce niż wyobrażnia Herbiego Hancocka.

Artystów występujących na tym albumie ewidentnie spajają korzenie. Południowy Londyn, czyli wspólne podwórko dla nowej fali brytyjskiego jazzu i alternatywnych kierunków muzycznych. Alternatywnych, ale jak słysząc na *Blue Note Re:imagined* – silnie osadzonych w tych korzeniach (choć na płycie jazzuje sobie też wyjątkowo norweski zespół Fieh). Jednocześnie wybrzmiewa mocno, że wszyscy czerpią ze wspólnego źródła.

To muzyczne pokolenie (pamiętajmy, że twórcy to przedział wiekowy 20+) charakteryzuje intrygujące przedefiniowanie dawnych wzorców. Jego domeną są solidne i wyraziste bity, czynny udział syntezatorów, czasem nawiązanie do ambientu. Nieco w tym funku (Rakei, Melt Yourself Down), nieco hip-hopu (Steam Down z Afronautem Zu), indie (Skinny Pelembe) czy nawet przeblysków EDM i techno, ale kłamrą są wprowadzające w strefę chilloutu niebieskie nutki, które po prostu są ponadczasowe.

Fascynują nas te same schematy rytmiczne, te same melodie, uniwersalne historie słowne i rozwiązania instrumentalne. Te same – a jednak przeobrażone. Może inaczej: zdjęte z półki, przetarte z kurzu i pokazane w świeżej perspektywie. Brzmieniem naszych czasów. I choć dziś jazz to nie „miasto, masa, maszyna”, to niebo nadal jest tak samo błękitne. Czasem tylko dopadają je odcienie różu, pomarańczy i fioletu – a takie właśnie przyjemnie obserwuje się ze składanką *Blue Note Re:imagined* w słuchawkach. ●

Marta Goluch



Jimmy Heath – *Love Letter*

Verve / Universal, 2020

To niestety ostatnia płyta tego wybitnego amerykańskiego saksofonisty, zakończył ją nagrywać na półtora miesiąca przed śmiercią (w styczniu 2020 roku). Jako jeden z „ostatnich Mohikanów” ery bopu odszedł w zacnym wieku 93 lat. Bracia Heatha (kontrabasista Percy i perkusista Albert) oraz reszta rodziny byli, czy nadal są, związani z uprawianiem muzyki synkopowanej. Jimmy, Percy i Albert tworzyli przez wiele lat supergrupę Heath Brothers, rozbudowywaną o kolejnych muzyków.

Warto podkreślić siłę charakteru Jimmy’ego, któremu udało się skutecznie wyjść w młodości z nałogu heroinowego, a jak wiadomo, potrafią to nieliczni. Talent i samozaparcie spowodowały, że szybko po-

znano się na jego nieprzeciętnych umiejętnościach jako kompozytora i aranżera. Nagrywał kolejne płyty dość regularnie. Zostało to uhonorowane kilkoma nominacjami do Grammy i innymi wyróżnieniami. Heath współpracował z olbrzymią liczbą najwybitniejszych postaci jazzu i łatwiej chyba wymienić, z kim nie grał.

Do nagrania swego ostatniego albumu mistrz skompletował zespół wspaniałych instrumentalistów i wokalistów. Są wśród nich znacznie młodszy wykonawcy, co oznacza, że artysta bacznie śledził poczynania młodego pokolenia i doceniał ich wkład w rozwój jazzowej materii. Właściwie cały album jest utrzymany w atmosferze balladowej, z wyjątkiem nieco żywszej prezentacji kompozycji *Con Alma*, choć też nie tak żywej jak w autorskich interpretacjach Dizzy’ego Gillespiego. Myliłby się jednak ten, kto by sądził, że płyta Heatha jest pozbawiona emocji i mało zróżnicowana, ba, nawet nudna. Jak na wielu innych nagraniach, doszły tu do głosu jego nieprzeciętne umiejętności aranżacyjne. Połowę repertua-

ru zrealizowano z perliście brzmiącym fortepianem Kenny'ego Barrona, resztę ze stylową gitarą Russella Malone'a i wibrafonem Monte Crofta. Dodatkowy koloryt wniósł młodziutki, słodki alt Cecile McLorin Salvant w *Left Alone*, aksamitny baryton Gregory'ego Portera w *Don't Misunderstand* i pełna wysmakowanego blasku trąbka Wyntona Marsalisa w *La Mesha*. Ich popisy ozdabiał zawsze pewny, ciepły i niespieszny ton saksofonu tenorowego Heatha. Jednak najbardziej śpiewnie mistrz wypadł na sopranie w *Inside Your Heart*. Nie ma wątpliwości, że ten zacny mentor odszedł w świetnej kondycji artystycznej. ●

Cezary Gumiński



Ella Fitzgerald – *The Lost Berlin Tapes*

Verve / Universal, 2020

Odkrycie nowych, nieznanych i tajemniczo ukrytych nagrań każdej w zasadzie gwiazdy jazzu to tylko kwestia czasu. Nie zdziwiło mnie więc odnalezienie nowych, wcześniej niepublikowanych nagrań Elli Fitzgerald. Szczególnie, że to nagrania koncertowe. Takich jest więcej, bowiem często koncerty były rejestrowane przez stacje radiowe lub telewizyjne albo przez lokalnych akustyków na zasadzie – a może kiedyś się przyda? Część takich nagrań nie powinna się nigdy ukazać z powodu słabej jakości technicznej zarejestrowanego materiału czy – co gorsza – ze względu na słabą jakość muzyczną: artystę w słabej formie, w kryzysie twórczym, zmęczonego lub „pod wpływem”.

Na szczęście nie dotyczy to albumu *The Lost Berlin Ta-*

pes. Jakość techniczna nie jest może idealna jak na 1962 rok, ale muzyce jakoś szczególnie nie przeszkadza. Muzycznie to Ella Fitzgerald w najlepszej formie. Mam tylko dwa zastrzeżenia do tego wydawnictwa, choć... może jednak trzy. Po pierwsze – mogło mieć bardziej reprezentacyjną formę. Uważam, że Verve mogło się postarać – zwykła papierowa koperta i kilka stron tekstu to trochę za mało jak na gwiazdę największego formatu i potencjalnych nabywców tego albumu, którzy w większości mają już wiele płyt Elli Fitzgerald, w tym sporo wydawanych w czasach, kiedy duże wytwórnie robiły to staranniej. I nie da się tego zwalić na ekologię, wiele jest przykładów ekologicznych, ale jednak staranniejszych opakowań.

Drugie zastrzeżenie to trochę jakby nadmierna kreatywność tytułu tego albumu. Wszyscy fani Elli Fitzgerald, a właściwie wszyscy fani jazzowej wokalistyki znają album *Mack The Knife: Ella In Berlin*. Tytuł *The Lost Berlin Tapes* może sugerować, przynajmniej na pierwszej stronie okładki, że to jakieś dodatkowe nagrania ze słynnego koncertu w 1960 roku.



Tymczasem nowe nagrania powstały dwa lata później.

Trzecim kłopotliwym tematem jest oczywiście pytanie, na które nigdy nie poznamy odpowiedzi – dlaczego akurat teraz? Bo w cudowne odnalezienia to ja jakoś nie wierzę. Nagrań koncertowych Elli Fitzgerald dostępnych jest całkiem sporo. W podstawowej, tej oficjalnej dyskografii wokalistki znajdziecie niemal 40 albumów, co najmniej jeden z prawie każdego roku jej kariery, poczynając od końcówki lat pięćdziesiątych. Z 1961 roku pochodzi *Ella In Hollywood* i inne cudowne odnalezienie z 1991 roku, znowu z Berlina – *Ella Returns To Berlin*, a także *Twelve Nights in Hollywood*. W 1964 roku powstał album *Ella at Juan-Les-Pins* i kolejne cudowne znalezisko – *Ella In Japan: „S Wonderful*. W 1962 i 1963 roku Ella nagrała tyle studyjnego materiału, że nie było zbyt wiele czasu na koncerty, a w szczególności na przygotowanie nowego materiału, który warto by zarejestrować na żywo.

To wszystko nie zmienia faktu, że *The Lost Berlin Tapes* to znakomity koncert, choć pewnie, żeby zachować

logikę, powinno się go nazwać *The Found Berlin Tapes*, ale to już kwestia pozamuzyczna. Prawdopodobnie zresztą w archiwach Normana Granza znajdzie się jeszcze wiele równie dobrych koncertów Elli Fitzgerald. Ten z Berlina z 1962 roku nie jest ani lepszy, ani gorszy od innych. Jest tak samo dobry, nie odnajdziecie tu ani jednej fałszywej nuty, ani jednego niepotrzebnego dźwięku.

Ella w Berlinie w 1962 roku była w co najmniej tak samo dobrej formie jak dwa lata wcześniej, kiedy nagrała album uważany za jedną z jej najważniejszych koncertowych rejestracji – *Mack The Knife: Ella In Berlin*. Może nawet w prezentowanym repertuarze i z tym samym pianistą – szefem zespołu czuła się pewniej. Jednak ten wcześniejszy album sprzedawał się tak dobrze, że wydanie kolejnego koncertu z Berlina, szczególnie że w tym samym okresie ukazywało się sporo materiału studyjnego artystki, dla Granza pewnie nie miało sensu. Stawiam, że to najbardziej prawdopodobna przyczyna zaginięcia i odnalezienia tego wyśmienitego materiału, który pewnie sporo zy-

skał na najnowszej technologii odzyskiwania dźwięku ze starych taśm magnetycznych. Dla wszystkich fanów Elli Fitzgerald to będzie zakup oczywisty, dla tych, którzy nie mają w swojej kolekcji podstawowych 40., może 50. jej albumów, równie dobry, jak wszystkich jej oficjalnie wydanych w Verve i w Pablo albumów, zarówno tych koncertowych, jak i studyjnych. ●

Rafał Garszczyński



László Gardony – *La Marseillaise*

Sunnyside Records, 2019

Na okładce obraz Eugène'a Delacroix *Wolność wiodąca lud na barykady* (*La Liberté guidant le peuple*), alegoria rewolucji. Zastanawiając się, czy zapowiada to rewolucyjną zawartość, ochoczo rozpocząłem słuchanie tej płyty, nie oglądając się na wcześniejsze recen-

zje dotyczące urodzonego na Węgrzech i od lat funkcjonującego na amerykańskiej scenie jazzowej pianisty. Zagłębiając się w album, zacząłem mieć wątpliwości co do samego jego pomysłu. Niewątpliwie do umiejętności muzycznych twórcy należy się odnieść z szacunkiem, niemniej jednak chyba zbyt rewolucyjnie podszedł on do prezentowanej przez siebie materii.

Nie neguję tego, że artysta ma prawo do wolności wypowiedzi, ale należałoby zadać sobie pytanie, czy rewolucja, którą chce się zaprezentować, będzie zrozumiała dla słuchacza. Rozumiem, że różne

mogą być inspiracje do tworzenia, ale jeżeli na twórczym sztandarze artysty widnieje rewolucja, to tej rewolucji oczekuję, tymczasem czekało mnie rozczarowanie. Trudno odnaleźć logikę w połączeniu zagranego bardzo tradycyjnie Misty Errolla Garnera i Marsylianki w boogie-woogie, czy też nawiązującej do jazzu lat dwudziestych ubiegłego wieku kompozycji Gardony'ego – *Bourbon Street Boogie*. A jest tu jeszcze zagrana w szalonym boogie-woogie piękna neapolitańska pieśń 'O Sole Mio.

Po kolejnym przesłuchaniu tej płyty nadal zadaję sobie pytanie – co artysta chciał osiągnąć przez tą szaloną

i niezrozumiałą mieszankę? Nie ma wątpliwości, że na tej płycie Laszlo Gardony zaprezentował swoje umiejętności techniczne i dużą muzykalność. Ale czy naprawdę wszystkie pomysły należy utrzymywać i dzielić się nimi z publicznością? Zabrakło mi tu dojrzałej myśli, która sprawia, że dzieło jest inspirujące i spójne. I choć mogą się pojawić głosy, że sztuka nie musi być logiczna, to jednak wydaje mi się, że nie może przytrafić się słuchaczowi nic gorszego niż to, że tylko artysta wie, dlaczego i co gra. ●

Andrzej Wiśniewski

radioJazz.fm

PASMO LIVE

PIĄTEK GODZINA 20:00

12.02.2021 Miles Davis

The Complete Concert 1964 My Funny Valentine + Four & More

19.02.2021 Ella Fitzgerald

Mack The Knife: The Complete Ella In Berlin

26.02.2021 RGG

Cały ten Jazz! Live! – Prom Kultury Saska Kępa, 2021

05.03.2021 Jarosław Śmietana Trio

You Never Know





Maisha – *Open the Gates*

Brownswood Recordings, 2020

Intrygujący septet z Londynu zabiera słuchaczy w kolejną niezwykłą podróż, otwierając na oścież wrota do krain, które, choć fascynujące, za czasów jego debiutanckiego LP jawiły się jeszcze jako ulotne i niedostępne. Wprawdzie najnowsze dzieło brytyjskiej formacji zdaje się być nieco ugrzecznione, stanowi jednak subtelne dopełnienie dotychczasowej kariery młodego zespołu. *Open The Gates* porównane do *There Is A Place* może wydać się pozycją bardziej konwencjonalną, choć odegraną z jeszcze większą dbałością o najdrobniejszy muzyczny detal. To właśnie dzięki tym szczegółom wytworzona przez grupę atmosfera niesamowitości, niemal bajkowości, wybrzmiewa teraz w zwielokrotnionym natężeniu.

Pierwsza strona EP-ki to tytułowe wezwanie do otwarcia bram. Trwający blisko siedemnaście minut utwór rozpoczyna się niepozornie. Po kilkudziesięciu sekundach wrota ewidentnie zaczynają się rozwierać. Z przestrzeni nieśmiało wyłaniają się dęciaki, które z czasem rozbrzmiewają już całkowicie nieskrępowanie, uwypuklając warsztat saksofonisty Binkera Godinga oraz trębacza Johnnego Woodhama. Obaj instrumentalisci pojawiają się na albumie jako goście. *Open the Gates* łączy sprężystość bliską afrykańskim rytmom z energicznym, ale wciąż grzecznym, pozornie chaotycznym brzmieniem saksofonu.

Choć dzieje się naprawdę dużo, żaden element kompozycji nie zapada w pamięć. Utwór jest owocem wyrafinowanego starcia rozmaitych tendencji, reprezentowanych przez każdego z członków tej wielokulturowej formacji. Pomimo posiadanej potencji grupa realizuje swoje pomysły w sposób syntetyczny, nie pozostawiając miejsca na jakiegokolwiek niedociągnięcia czy charakterystyczną dla motywów ludowych natu-

ralność. Muzyka płynie, rotując wokół siebie subtelną, oniryczną aurę, która z pewnością przypadnie do gustu miłośnikom uduchowionych podróży w bliżej nieokreślone muzyczne przestrzenie. Pomimo tego ewidentnie brakuje jej spontaniczności.

Rewers płyty to znany z wcześniejszych nagrań Osiris – tym razem z występu na żywo we francuskim Lille. Flagowa kompozycja Maishy sprawia wrażenie ścieżki dźwiękowej stworzonej na potrzeby jakiejś niesamowitej sztuki teatralnej. Od pierwszych sekund jej trwania budowana jest bowiem atmosfera rodem z fantastycznego uniwersum. Bębny i grzechotki w zestawieniu z gitarowymi efektami oraz brzmieniem elektrycznego pianina przywodzą na myśl rajski ogród zawieszony gdzieś w nieogarnionej kosmicznej przestrzeni. Wersja na żywo sprawia wrażenie bardziej dynamicznej od swojego studyjnego pierwowzoru – wyjąwszy z tego partie saksofonowe, które w koncertowym wykonaniu nie prezentują się już tak korzystnie. Możemy podejrzewać, że była członkini for-

macji, Nubya Garcia, nie była wówczas w najlepszej formie.

Najnowsza pozycja z dyskografii Maishy to z pewnością płyta niezwykle przemyślana i dopracowana w każdym calu. Muzycy nie silą się na oryginalność, dzięki czemu oba utwory z EP-ki są po prostu przystępne i przyjemne oraz doskonale wpasowują się w obecne trendy brytyjskiej sceny jazzowej. ●

Aleksandra Marszałek



Gary Bartz & Maisha – *Night Dreamer Direct-To-Disc Sessions*

Night Dreamer, 2020

Interakcja między dojrzałym amerykańskim saksofonistą a grupą młodych artystów z Wielkiej Brytanii zaowocowała powsta-

niem albumu *Night Dreamer Direct-To-Disc Sessions*. Mowa tu o wybitnym Garym Bartzu, który swego czasu współpracował z takimi znakomitościami jak Charles Mingus, Art Blakey i Miles Davis. Tym razem podczas sesji zorganizowanych w 2019 roku towarzyszyła mu afrojazzowa formacja Maisha, która robiła już sobie renome na londyńskiej scenie. Pierwsze ich spotkanie odbyło się przeszło rok temu, podczas festiwalu We Out Here, na zaproszenie Gillesa Petersona, i to tam muzycy poczuli wzajemnie oddziałujące pozytywne vibracje.

Album rozpoczyna *Harlem to Harlem*, który jest numerem z funkowym duchem, prowadzonym przez saksofon, po czym pod koniec wartą uwagi solówką popisuje się trębacz Axel Kaner-Lidstrom. W kolejnym *The Stank* temat wprowadzają dęciaki, do których dołącza reszta zespołu. Za motyw przewodni odpowiada Bartz, którego wspomaga lekką rytmiką gitarzystka Shirley Tetteh, tutaj też wyróżniająca się swoim delikatnym, ale wyrazistym solem. Ostatnia ze wspólnych

kompozycji *Leta's Dance* zaczyna się magicznym wstępem, po którym wkrótce, jak sama nazwa wskazuje, rozpoczyna się taneczna wariacja. Pozostałe dwa utwory *Uhuru Sasa* i *Dr Follows Dance* są klasykami Bartz'a. W połączeniu ich sił z ekspresyjną Maishą nabrały one nowej świeżości i można podziwiać tu ich drugą młodość.

Night Dreamer Direct-To-Disc Sessions jest wyrafinowanym wynikiem spotkania różnych pokoleń, które, jak się okazuje, świetnie się uzupełniają. Emocjonalne wykonania Bartz'a i pełne brzmienie Maishy dało uduchowiony i zarazem jazzowo-funkowy album. ●

Mateusz Stachurski



Własnymi ścieżkami

Aleksandra Marszałek



Ostatnie dwa lata były dla Piotra Damasiewicza okresem intensywnej, choć nie tylko muzycznej, pracy. Owocem starań trębacza, a od niedawna także założyciela wytwórni L.A.S., są dwa utrzymane w odmiennych nastrojach albumy – *Vienna Suite* z formacją *Viennese Connections* oraz *Śpiwle*. Materiał z obu płyt zarejestrowany został jeszcze w 2019 r. podczas pobytu muzyka w Wiedniu i Suchej Beskidzkiej. Pomysły na kompozycje rodziły się jednak w rozmaitych miejscach na świecie.

Vienna Suite

Jak wskazuje tytuł, album utrzymany jest w konwencji suity. To raczej przewrotna wskazówka. Materiał zarejestrowany na płycie jest bowiem zbiorem wyjątkowo awangardowych kompozycji. Odegrane przez polsko-austriacki kwartet, mają dać upust nowatorskim dążeniom lidera. *Vienna Suite* stanowi powrót, w przyzwoitym stylu, po sukcesie wydanej rok wcześniej *Polski*. W przeciwieństwie do swojej poprzedniczki wenecka suita jest jednak znacznie dynamiczniejsza i nieco bardziej eksperymentalna.

Słuchając pierwszej płyty wydanej przez L.A.S., trudno nie doszukiwać się wyraźnych inspiracji twórczością mistrzów z przeszłości. Piotr Damasiewicz narzuca sobie wyzwanie, któremu wraz ze swoją formacją stara się sprostać. Priorytetem dla lidera nie jest jednak prześcignięcie dotychczasowych dokonań wielkich twórców, ale stworzenie muzyki, w której proces kreowania angażują się nie tylko jej wykonawcy, lecz także odbiorcy. Cała filozofia L.A.S.-u to właśnie wspólne rezonowanie na drodze wykonawca – odbiorca.

Vienna Suite pełna jest szczerej energii, której na próżno doszuki-



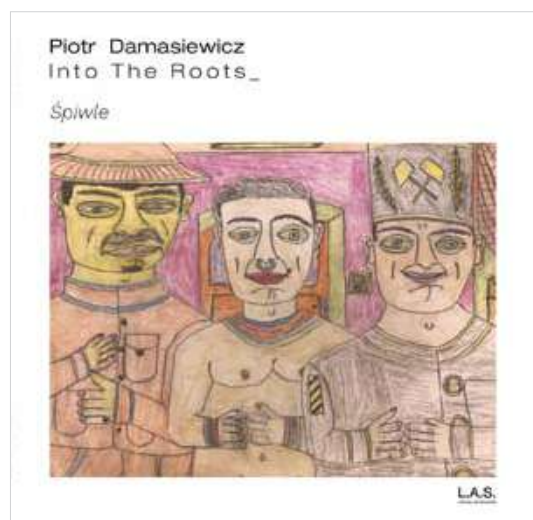
Piotr Damasiewicz *Viennese Connections*
– *Vienna Suite*
L.A.S., 2020

wać się w różnych współczesnych projektach. Pozbawiona wyrażonej formy może męczyć niewprawione ucho. Miłośnik konwencjonalnych odmian jazzu poczuje się raczej nieusatisfakcjonowany, słysząc dęte partie swobodnie lawirujące gdzieś między rżeniem a buczeniem. Warkot trąbki jest jednak odegrany niezwykle umiejętnie, a wytworzony przez muzyków zamęt jest w gruncie rzeczy bardzo przemysłany.

Szczególnym atutem wiedeńskiej suity Damasiewicza jest jej naturalność i bezpośredniość. Nie jest to wprawdzie album dla każdego, jednak niezależnie od gustów pozostaje pozycją interesującą w swoim gatunku. Jako pierwszy w dorobku nowej wytwórni stanowi niezwykle zgrabny początek cyklu wydawniczego od *Listening And Sounding* (jak między innymi można tłumaczyć nazwę), pozostawiając miejsce na dalszy rozwój tego obiecującego projektu. Podsumowując, *Vienna Suite* to konkretny kawał naprawdę porządnego grania w starym, żywym, dobrym stylu.

Śpiwle

Mówiąc o „sięgnięciu do korzeni”, można niebezpiecznie łatwo otrzeć się o banał. Wielu było bowiem takich, którzy w ramach różnych muzycznych gatunków



Piotr Damasiewicz *Into The Roots - Śpiwle*
L.A.S., 2020

usiłowali wcielić się w rolę pierwotnego wizjonera czy mistyka. Nie jest sztuką bezkrytycznie naśladownictwo, kreowanie estetyki stanowiącej atrapę faktycznych emocji towarzyszących doświadczeniom i zmaganiom minionych pokoleń. Próba zrecenzowania drugiej płyty z katalogu L.A.S.-u wymaga przede wszystkim analizy autentyczności tego, co starał się przekazać lider.

Według Damasiewicza, jego najnowsza płyta jest zbiorem spontanicznych pomysłów, które na przestrzeni lat pojawiały się i dojrzewały w świadomości muzyka, w czasach kiedy grywał głównie w polskich górach. Pomysły te nabierały kształtów wraz z nowymi doświadczeniami, jakie chłonał trębacz w okresie swoich podróży po świecie. Choć bywał w różnych miejscach, twierdzi, że to właśnie Afryka wywarła na niego największe

szy wpływ. Tam miał odnaleźć to, czego przez lata doszukiwał się w nagraniach inspirujących go mistrzów. Zrozumiał wówczas, że największe nazwiska w historii jazzu czerpały nie skądinąd, ale właśnie z tego nieskażonego zachodnim postępowym cywilizacyjnym kontynentu.

Śpiwle to w jakimś sensie płyta eklektyczna – stanowi syntezę ludowości z głębi Afryki, muzyki góralskiej z czasów dzieciństwa Damasiewicza, a także tradycyjnej skandynawskiej, z którą kompozytor zetknął się podczas swojej pracy jako pasterz w Norwegii. Piotr Damasiewicz uważa jednak, że każde miejsce na Ziemi posiada wspólny, pierwotny muzyczny mianownik, który objawia się zarówno pod postacią stosowanej kompozycji czy używanych w aranżacji instrumentów, jak i towarzyszących muzyce odgłosów, rytuałów i tańców. Elementy z różnych stron świata, z pozoru tak odmienne, potrafią tworzyć pewną spójną całość.

W porównaniu do *Vienna Suite* najnowszy album wydany przez L.A.S. zawiera znacznie przystępniejsze kompozycje, które przypadną do gustu słuchaczom o różnych muzycznych preferencjach. Nie znaczy to oczywiście, że utwory te są banalne czy nieoryginalne. Przeciwnie, każdy z nich zdaje się opowiadać unikalną historię z własną

czasoprzestrzenią i mikroklimatem, intensywnie oddziałując na wyobraźnię odbiorcy. Po jego stronie pozostaje zatem odgadnięcie, w jakim uniwersum znajduje się w danym momencie. Zjawisko kreacji przestrzeni jest tym bardziej fascynujące, że album został nagrany na żywo wewnątrz jednego z domów w Suchej Beskidzkiej.

Choć trąbka całkiem zgrabnie zastępuje plemienne okrzyki, odgłosy przyrody i inne nieodgadnione dźwiękowe zjawiska, brakuje jej towarzystwa innego instrumentu o równie wyrazistym brzmieniu. W tytułowych *Śpiwłach* gościnnie gra lokalny góralski dudziarz, jednak jego obecność nie jest wystarczająca, aby zaspokoić niedosyt, który odczuwam w perspektywie całej płyty. Z drugiej strony pusta przestrzeń stanowi pole do nieskrępowanej, niezwykle udanej improwizacji lidera.

Śpiwle to album niezwykle osobisty, stworzony przez człowieka, który muzyce poświęca całe swoje serce, a niesamowite idee wciela w czyn. Szczery, swojski, bez patosu, a więc rzeczywiście autentyczny. Piotr Damasiewicz odchodzi od jakichkolwiek wyraźnych nurtów, które wykształciły się przez lata na polskiej scenie jazzowej. Podąża własnymi ścieżkami, a poprzez nagrywaną muzykę dzieli się z odbiorcami swoimi najdroższymi wspomnieniami. ●

Niewiele kobiet śpiewało w takim tempie



Piotr Pepliński

Wielkie barwne afrykańskie turbany, etniczne stroje, piękna biżuteria z Czarnego Łądu – to rekwizyty używane na scenie przez charyzmatyczną i ekspresyjną Jazzmeię Horn. Jej największym atutem i siłą jest mocny, dobrze osadzony, wysoki głos. Wokal przesiąknięty wrażliwością i emocjami. Rozpoznawalny sound i styl. Dające do myślenia przesłanie. Antyrasistowski, wolnościowy, równościowy przekaz.

Zwycięzcy prestiżowych konkursów: Sarah Vaughan International Jazz Competition w 2013 roku oraz Thelonious Monk Institute International Jazz Competition za rok 2015. Już olśniewającym debiutem fonograficznym *A Social Call*, wydany przez kultowy label Prestige w 2017

roku, zachwyciła krytyków w Stanach i Europie. Podbiła serca słuchaczy, zdobyła rozgłos i uznanie. Intrygowała aranżacjami, zachwycała warsztatem wokalnym. Światowa kariera stała się faktem. Koncertowała na całym globie. *A Social Call* przyniósł jej pierwszą nominację do nagrody Grammy w kategorii Best Jazz Vocal Album. Statuetkę w 2018 roku zdobyła inna gwiazda wokalistyki jazzowej młodego pokolenia – Cécile McLorin Salvant. Jednak to o Horn mówi się jako spadkobierczyni schedy po boginiach jazzu: Billie Holiday, Elli Fitzgerald, Dinah Washington, Sarah Vaughan, Ninie Simone, Betty Carter, Nancy Wilson, Abbey Lincoln. I nie ma w tym ani grama przesady! Pierwszy album Jazzmei Horn był hołdem złożonym tradycji jazzowej. Wielkim poprzedniczkom, ikonom czarnych brzmień. Jednocześnie był nowym otwarciem dla młodej diwy. Podczas niemal dwuletniej trasy koncertowej adepta wokalu szlifowała umiejętności. Występowała w małych składach, a także z big-bandami, m.in. ze słynną WDR Big Band. Komponowała i tworzyła utwory, które weszły na album nr 2. *Love And Liberation* z 2019 roku jest owocem poszukiwań, progresu jaki zrobiła Jazzmeia na drodze



Jazzmeia Horn – *Love And Liberation*
Concord Jazz, 2019



Jazzmeia Horn – *Where We Are*
Artistry of Jazz Horn, 2020

do bycia świadomą artystką. Ukazuje niezwykle talent i rozwój osobisty. Horn nie spoczęła na laurach, nie przyszło jej do głowy, by skrócić w popowe czy smoothjazzowe rejonny. Pozostała ekspresyjną, poszukującą, znającą swoją wartość artystką. Tytuł albumu to jej życiowe credo. Mantra, którą powtarza każdego dnia. Jej muzyka ma łączyć ludzi różnych pokoleń, ras i wyznań. Za produkcję krążka odpowiada, podobnie jak w przypadku *A Social Call*, Chris Dunn. Liderce towarzyszą pierwszoligowii muzycy: pianiści Victor Gould (stały akompaniator) oraz Sullivan Fortner (współpracował z Cécile McLorin Salvant, Royem Hargroverem oraz Paulem Simonem), saksofonista tenorowy Stacy Dillard, trębacz Josh Evans, basista Ben Williams oraz perkusista i wokalista Jamison Ross.

Wypełniony coverami standardów i protest songów, *A Social Call* w war-

stwie tekstowej w większym stopniu kładł nacisk na kwestie społeczno-polityczne. Na jego następcy Horn w centrum rozważań stawia jednostkę. Rozwój duchowy, osobisty, samodoskonalenie. Spojrzenie w głąb własnej duszy. Poszczególne pieśni traktuje jako medytacje. Namawia w nich do zerwania z uprzedzeniami, stereotypami. Piosenki traktują o emancypacji kobiet, miłości, związkach. Aż osiem z dwunastu utworów napisała Jazzmeia. Cztery to covery.

Green Eyes z repertuaru Erykah Badu (kawałek ten kończył rewelacyjny longplay *Mama's Gun* z 2000 roku). *No More* wykonywał pod koniec lat 60. XX wieku legendarny Jon Hendricks. *Reflections of My Heart* pierwotnie śpiewała milcząca od wielu lat Rachelle Ferrell na genialnym albumie *Individuality (Can I Be Me?)* z 2000 roku. Współautorem kompozycji jest nieodżałowany George Duke. Piosenka *I Thought About You* spółki autorów James Van Heusen – Johnny Mercer pochodzi z 1939 roku. Śpiewali ją: Billie Holiday, Frank Sinatra, Shirley Horn, Diane Schuur, Carmen McRae.

Na *Love And Liberation* tradycyjny jazz sąsiaduje z nowoczesnym R&B. Pojawiają się elementy hip-hopu, melorecytacje, spoken word. Otwierający płytę lekki i żwawy utwór *Free Your Mind* jest komentarzem do światowej dominacji social mediów i technologii nad ludzką kreatywnością i interakcjami face to face. Globalne koncerny i ich algorytmy zawładnęły umysłami ludzi niemal pod każdą szerokością geograficzną. Jazzmeia nie ma w domu telewizora, żyje w harmonii z naturą, medytuje. Zaleca podobny sposób na osiągnięcie pełni. Uwolnijmy myśli, słuchajmy naszego wnętrza, dajmy sobie czas, by wyzbyć się uprzedzeń. Soczysty wokal znakomicie dialoguje z sekcją dętą.

Time to krótka stylowa, romantyczna ballada R&B. Współczesna, choć zanurzona w muzycznej przeszłości. Przywołuje na myśl dokonania Nancy Wilson. *Out The Window* stanowi popis techniki wokalne. Lekkość scatu i wyobrażenia Horn są zachwycające. Entuzjazm, a jednocześnie dyscyplina. Swingowy numer,

który mógłby znaleźć się w repertuarze diw jazzu epoki bebopu. Solówka Stacy'ego Dillarda robi wrażenie. *When I Say* została napisana dla córek artystki. Horn bawi się skalą i intonacją. Wykorzystane przez nią zabiegi sytuują ją blisko mistrzyni Betty Carter.

Ponad siedmiominutowa przejmująca pieśń *Legs And Arms* wymaga zasłuchania. Jazzmeia śpiewa tu bardzo wysoko. *Searchin'* ma oszałamiające tempo. Większość utworu wypełnia scat. Zwycięstwo młodej damy jazzu. Niewiele kobiet w historii śpiewało w takim tempie. Lekko, organicznie i powabnie. Niebywała dykcja. *Green Eyes* to hołd dla prekursorzki neo soulu Erykah Badu. Obie pochodzą z Dallas w Teksasie, obie uczęszczały do tej samej szkoły artystycznej Booker T. Washington High School for the Performing and Visual Arts. *Reflections Of My Heart* to rozmowa kochanków. Jazzmeia Horn i Jamison Ross brzmią idealnie razem. Zmysłowo, delikatnie, w każdym dźwięku słychać chemię między artystami. To rzadkość, by perkusista był jednocześnie świetnym wokalistą.

Drugi album w dyskografii Jazzmei Horn to z całą pewnością niezwykle dojrzała i przemyślana pozycja. Następujące po debiucie wydawnictwo, to zazwyczaj sprawdzian dla artysty. Niespełna trzydziestoletnia Teksanka wykazała się odwagą. Płyta *Love And Liberation* to krążek, na którym dominuje oryginalny materiał. I to najwyższej próby! Akademia przyznająca NAACP Image Awards uznała w 2020 roku krążek za „Outstanding Jazz Album”. Horn otrzymała nominację do Grammy. Nagroda trafiła w ręce Esperanzy Spalding. Moim zdaniem niesłusznie doceniono nazbyt enigmatyczny i przekombinowany album *12 Little Spells*. Horn jest znacznie lepsza głosowo. Udowodniła, że z sukcesem odnajduje się w roli kompozytorki.

Ważny jest przekaz *Love And Liberation*. Artystka mówi o wyrażaniu siebie, akceptacji, respektowaniu własnej natury. O bezwarunkowej miłości. Pandemiczny rok 2020 oraz kwarantannę Jazzmeia wyko-

rzystała kreatywnie. Wydała książkę. W *Strive From Within: The Jazzmeia Horn Approach* dzieli się swoimi doświadczeniami z procesu tworzenia płyt. Książka zawiera zapisy nutowe i transkrypcje wybranych utworów artystki. Opisuje mentalny aspekt jej sztuki, akcentując zarówno szerszą – kulturową oraz historyczną – jak i osobistą perspektywę twórczości. Publikacja jest po trosze pamiętnikiem, czasem poradnikiem, niekiedy rodzajem podręcznika. To ciekawa rzecz nie tylko dla profesjonalistów, ale i laików, miłośników Horn.

Przed końcem 2020 roku Jazzmeia Horn nagrała minialbum *Where We Are*. Własnym sumptem w założonej przez siebie wytwórni Artistry Of Jazz Horn. EP-ka zawiera dwa rozbudowane utwory. Tytułową klasyczną balladę oraz eksperymentalną 10-minutową poetycką suitę *Strive (To Be)*. Jest autobiograficznie i niebanalnie. Nagrań na żywo dokonano w historycznym Minton's Playhouse i Birdland Jazz Club w Nowym Jorku. Można ich słuchać na platformach streamingowych. Pojawił się też czerwony limitowany winyl w liczbie 100 kopii. Dla kolekcjonerów. Piosenki napisane z głębi duszy mają dodać siły, otuchy i nadziei. Inspirować do walki. Podtrzymać na duchu ludzi dotkniętych pandemią COVID-19. Zachęcić do stawiania czoła przeciwnościom losu. Thank you, Jazzmeia! ●

Moim językiem jest muzyka

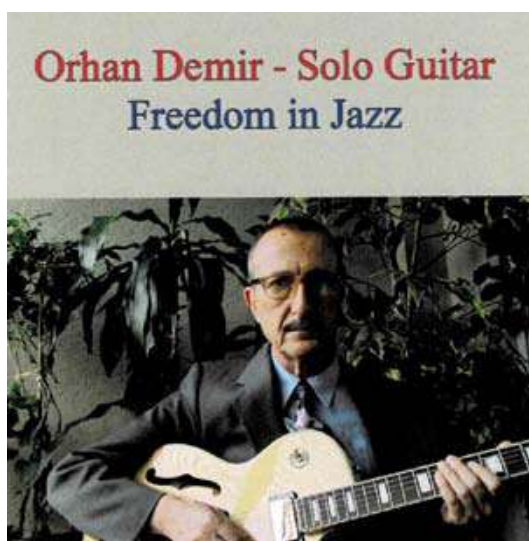
Jakub Krukowski

W jednej ze starszych recenzji płyt Orhana Demira odnalazłem stwierdzenie, że traktuje on gitarę jak czyste płótno. To sformułowanie doskonale pasuje również do opisu jego najnowszej produkcji – dwuczęściowego dzieła *Freedom in Jazz*. Mamy tu do czynienia z muzyką kreowaną przez artystę, który po latach rozwijania warsztatu osiągnął absolutną świadomość co do swojego instrumentu. Do tego występuje całkowicie sam, więc nic nie ogranicza jego kreatywności. Inspiracją do powstania materiału była, jak wyraźnie podkreśla tytuł, „wolność”. Nie chodzi tu jednak o freejazzową improwizację, a bynajmniej nie tylko o nią.

Herbie Hancock, zapytany w wywiadzie dla amerykańskiej stacji KCET, czym jest jazz, stwierdził: „To dla mnie przejaw wolności – odkrywania, wyrażania opinii, uzewewnętrzniania się”. Wolność jest gwarantem nieustającego rozwoju gatunku, gdyż dla każdego artysty to pojęcie może mieć zupełnie inne znaczenie. Jedni znajdują w niej środek wyrażania protestu, inni dostrzegą możliwość realizacji innowatorskich technik, kolejni zaś użyją jej jako sposobu komunikowania własnych emocji.

Demir eksploruje właśnie tę nieograniczoną możliwość, jakie daje uprawianie muzyki. Korzysta z rozmaitych inspiracji, sięgając po różne stylistyki, w każdej odnajdując swój język.

Zarejestrowany na obu płytach materiał liczy ponad dwie godziny i podzielony jest na 34 kompozycje. Wszystkie utwory są autorstwa wykonawcy, posługującego się wyłącznie gitarą. Imponująca liczba, przeważnie krótkich form, przekłada się na dużą różnorodność stylistyczną – od imponujących szybkością improwizacji z bardziej różnorodnej pierwszej płyty, po melodyczne ballady, dominujące na drugiej części. W na-

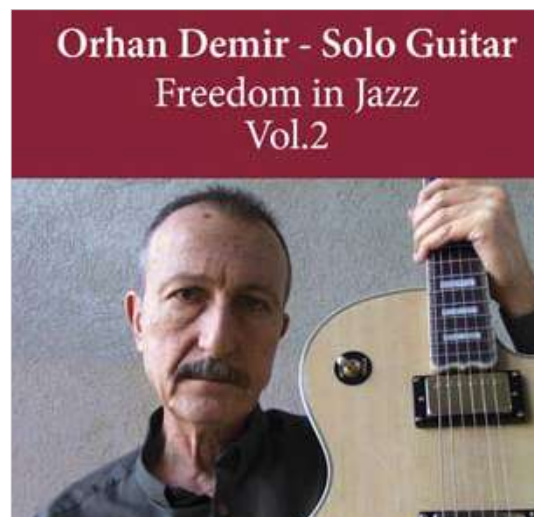


Orhan Demir – *Freedom in Jazz*
Hittite Records, 2019

zewnictwie przewijają się ciekawe konteksty korespondujące z nastrojami zawartymi w muzyce. Niektóre z nich, jak choćby *Inner City Blues*, *Rambler*, czy *Stanza*, to prawdziwe perełki, w których muzyk nawiązuje do spuścizny swoich mistrzów Django Reinhardta i Wesa Montgomery'ego.

Album jest jednak przede wszystkim hołdem złożonym instrumentowi, który towarzyszy autorowi od półwiecza. Poza uczynieniem jego brzmienia centrum muzycznych poszukiwań wyraźnie obecny jest też w warstwie wizualnej. Oprócz zdjęć z frontu okładek, na których artysta dumnie dzierży go w dłoni, znalazła się też grafika prawdopodobnie pierwszego w historii wizerunku gitary. Co ciekawe, pochodzi on z ojczyzny muzyka – Turcji, z hetyckiej płaskorzeźby z XV wieku p.n.e.

Orhan Demir urodził się w 1954 roku w Stambule, a po 23 latach na stałe osiadł w Montrealu. Jest on aktywnym członkiem lokalnej sceny (obecnie w Toronto), przy okazji warto więc zwrócić uwagę na bogactwo, jakie ona oferuje. Choć pozostającym w cieniu legendarnych sąsiadów zza miedzy Kanadyjczykom na pewno trudniej przebić się do ogólnoswiatowej widowni, to kariery wielu z nich są niezwy-



Orhan Demir – *Freedom in Jazz, Vol. 2*
Hittite Records, 2020

kle udane. Warto jednak, by poza modnymi obecnie artystami (jak na przykład BadBadNotGood czy Kris Davis) nie omijać tych, których twórczość jest trudniej dostępna, zwłaszcza po drugiej stronie oceanu.

„Każdy ma coś do powiedzenia światu, używając do tego swojego języka. Moim jest muzyka. To jak gram uosabia mój charakter, jest oknem na moją duszę” – wyznał Orhan Demir. *Freedom in Jazz* jest jego pierwszym od 20 lat nagraniem, musiało się w nim więc zrealizować wiele pomysłów i zmieścić mnóstwo emocji nagromadzonych w tym czasie. W efekcie obie płyty mają osobisty charakter i są dobrym podsumowaniem dotychczasowych dokonań artysty. ●





Wrzeszcz! Mikołaj Trzaska. Autobiografia. Rozmawiają: Tomasz Gregorczyk i Janusz Jabłoński

Wydawnictwo Literackie, Kraków
2020

W odniesieniu do wypowiedzi autobiograficznych używa się często określeń takich jak „szczerza”, „autentyczna”, „prawdziwa”, „osobista”, „intymna”, „oparta na doświadczeniu” lub wręcz „życiem pisana”. Osobliwie są to również epitety pojawiające się nader często w recenzjach płyt i koncertów z muzyką rockową, jazzową czy swobodnie improwizowaną, która wszak winna być „autentyczna” i „szczerza”, a nade wszystko „wywiedziona z osobistego doświadczenia” czy nawet „grana sobą”. Jest to zarazem muzyka, ku której życiowe

ścieżki wiodły bohatera książki *Wrzeszcz!* – Mikołaja Trzaskę – artystę na tyle odważnego i świadomego swych wyborów, iż gotów jest przyznać w rozmowie (rzecz jasna „szczerzej”), że na początku swojej bogatej kariery chciał mieć taki „posuwisty ton” jak saksofonista z zespołu Sade.

Autobiografia współzałożyciela Miłości i lidera Łoskotu przyjmuje popularną dziś w świecie sztuki formę wywiadu-rzeki, przeprowadzonego tym razem przez specjalistów od muzyki jazzowej i radiowych rozmów improwizowanych: Tomasza Gregorczyka i Janusza Jabłońskiego. Praca, jaką wykonują obaj interlokutorzy Trzaski, zasługuje zresztą na osobną uwagę, panowie nie narzucają się ze swoją obecnością, ukryci dyskretnie za bohaterem opowieści, a zarazem pozostają stale czujni i obecni w rozmowie – podrzucając tematy, budując kontrapunkty i rozwijając dygresje – nie pozwalają swemu rozmówcy dryfować zbyt daleko od centrum jego historii. Ta jest bowiem niezmiennie interesująca nie tylko jako zbiór osobistych przypadków improwizującego saksofonisty, ale także jako wcale pokąsany kawałek najnowszej historii polskiej muzyki jazzo-

wej i awangardowej, którą artysta ten współtworzy od trzydziestu lat.

Mikołaj Trzaska jest rozmówcą wdzięcznym: lubi mówić i opowiada tak, jak od lat gra na saksofonie – nie bojąc się ryzyka, przyznając do porażek i wątpliwości, a nawet zmieniając zdanie w trakcie wypowiedzi, podczas której uzmysłowił sobie, że nie jest pewien własnej opinii w jakiejś sprawie. Czasem się myli. Co pewien czas wyprowadza swych rozmówców i czytelników na manowce, ale niezmiennie wraca do tematu. Nie głądzi i nie duka, co czyni jego wypowiedzi posuwistymi niczym ton saksofonisty z zespołu Sade. Nie stroni od formułowania wyrazistych opinii oraz ocen dorobku własnego (często) i cudzego (rzadziej).

Bywa stanowczy i surowy, choć nie epatuje mentorskim tonem kogoś, kto wie lepiej. Przede wszystkim jednak Mikołaj Trzaska ma o czym opowiadać, posiada pewną historię wartą zrelacjonowania i być może dlatego właśnie słucha się jej (wyobrażam sobie niezłego audiobooka z tej książki) z niewątpliwym zainteresowaniem. Jest to zarazem historia polskich przemian po 1989 roku (w świecie

kultury i sztuki, ale także życia codziennego), poszukiwania kulturowej i muzycznej tożsamości, zmagania z formą przybierającą kształt artystycznych i osobistych słabości (forma to wszak siła pozorna, podszyta słabością), nawiązywania i wygasania przyjaźni etc., etc. W tle, a niekiedy na pierwszym planie, pojawiają się tu postaci istotne dla polskiej i światowej sceny muzycznej, z którymi Trzaska grał i nagrywał, zaprzyjaźniał się i „odprzyjaźniał”, wędrował po Polsce i Europie, czy po prostu pił wódkę i rozmawiał.

Wrzescz! to książka wolna od nieznośnego schematyzmu niezliczonych celebryckich „rozmów ze sławnym człowiekiem” i równie irytujących, mitologizujących rzeczywistość lub pozornie skandalizujących „opowieści o prawdziwym człowieku”. Jej autorzy unikają łatwego klasyfikowania, według czytelnych kluczy interpretacyjnych typu: Trzaska jako Żyd, jazzman, saksofonista, artysta z undergroundu itd. Wszystko tu jest raczej procesem, opowieścią o stawianiu się lub przechodze-

niu jednego stanu w inny (ot choćby – od przyjaźni do zniechęcenia). I, jak sędzę, jest to zarazem zgodne z duchem swobodnej improwizacji oraz stanowi o poznawczej wartości tej pozycji, pozwalającej dotknąć cudzego życia (z) muzyką na tyle, na ile jest ono w ogóle możliwe do dotknięcia. W tej kwestii Trzaska, Gregorczyk i Jabłoński działają jak sprawne, zgrane trio. Mają do opowiedzenia pewną historię. Chcecie? To posłuchajcie. ●

Dariusz Brzostek



KONCERTY



WYKONAWCY

ON LINE

10
lutegoON-LINE
GODZ. 19.00FB//SALONJAZZOWY,
/JAZZPRESSPL

SALON JAZZOWY: STRYCHARSKI & TARWID

Grającego na flecie Dominika Strycharskiego i pianistę Grzegorza Tarwida połączyło zamiłowanie do swobodnej improwizacji, współczesnej klasyki, twórczości Franka Zappy oraz do... dobrych posiłków. Rozpoczęli współpracę w ubiegłym roku, by koncertować i wydać płytę, na którą materiał został już zarejestrowany.

Dominik Strycharski gra i komponuje współczesny jazz, muzykę współczesną, elektroniczną, a także różne odmiany muzyki improwizowanej. Nagrał ponad 30 albumów w różnych składach. Grzegorza Tarwida znamy między innymi ze znakomitego tria Sundial, duetu Diomedee czy też projektu Alfons Slik. Podczas koncertu w Salonie Jazzowym spodziewać się można solidnej dawki improwizacji. [WIĘCEJ >>](#)

16
lutegoPROM KULTURY
SASKA KĘPA / ON-LINE
GODZ. 19.00FB//PROMKULTURY,
/JAZZPRESSPL

CAŁY TEN JAZZ! LIVE!: RGG

RGG to jeden z najbardziej charyzmatycznych zespołów na polskiej scenie jazzowej. Od momentu powstania w 2001 roku konsekwentnie nie ulega trendom i modom, budując własną muzyczną tożsamość. Ich płyty regularnie okupują czołówki rankingów i podsumowań. Muzycy RGG wydawali swoje albumy m.in. w wytwórni Okeh Records, a ostatni – *Memento* – w Polskich Nagraniach, w prestiżowej serii *Polish Jazz*. RGG często koncertuje i nagrywa z zaproszonymi gośćmi. Przez kilka lat trio współtworzyło kwartet Tomasza Stańki. RGG występuje obecnie w składzie: Łukasz Ojdana – fortepian, Maciej Garbowski – kontrabas oraz Krzysztof Gradziuk – perkusja. Podczas koncertu trio zaprezentuje specjalnie przygotowany na ten wieczór program. [WIĘCEJ >>](#)

BRZĄDNIKI

ON LINE

24

lutego

ON-LINE
GODZ. 19.00FB//SALONJAZZOWY,
/JAZZPRESSPL

SALON JAZZOWY: STANISŁAW SŁOWIŃSKI SOLO VIOLIN AVANTGARDE

Krakowski skrzypek Stanisław Słowiński wystąpi podczas kolejnej edycji Salonu Jazzowego. Artysta zaprezentuje materiał ze swojej najnowszej, solowej płyty zatytułowanej *Solo Violin Avantgarde*. Album jest kontynuacją wydanej przed kilku laty solowej EP-ki i zawiera siedem autorskich kompozycji Stanisława Słowińskiego. Muzyka na płycie łączy dwa muzyczne światy będące dla Stanisława Słowińskiego najważniejszymi filarami jego artystycznej drogi: świat muzyki klasycznej oraz jazzu i muzyki improwizowanej. Inspiracją dla solowego wydawnictwa był pionierski album najwybitniejszego polskiego violinisty jazzowego Zbigniewa Seiferta *Solo Violin*. **WIĘCEJ >>**

2

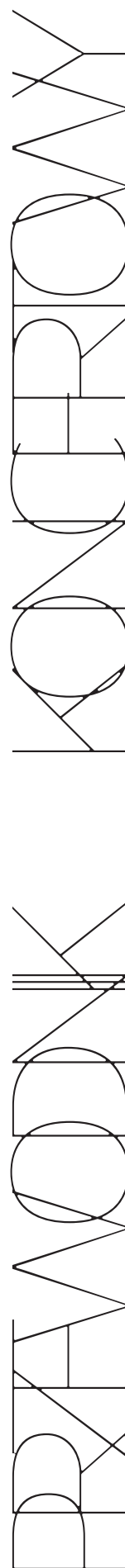
marca

ON-LINE
GODZ. 19.00FB//PROMKULTURY,
/JAZZPRESSPL

CAŁY TEN JAZZ! MEET!: PIOTR SCHMIDT

W marcowej odsłonie cyklu Cały ten Jazz! Meet! organizowanego przez PROM Kultury Saska Kępa i Fundację EuroJAZZ gospodarze wydarzenia spotkają się z trębaczem, kompozytorem, producentem i wykładowcą Piotrem Schmidtem. Tematem rozmowy będzie między innymi najnowsza płyta muzyka *Dark Forecast*, nagrana z udziałem saksofonisty Waltera Smitha III, gitarzysty Matthew Stevensa oraz stałego kwartetu trębacza. Nie zabraknie również kwestii związanych z prowadzonym przez Piotra Schmidta wydawnictwem SJ Records, a także najnowszym instrumentem używanym przez artystę, który po raz pierwszy zabrzmiał właśnie na wspomnianym wcześniej albumie. **WIĘCEJ >>**

więcej koncertów na www.jazzpress.pl/koncerty





Krystyna Stańko – poetka jazzu, która każdym kolejnym dziełem zabiera nas do swojej krainy łagodności. W przestrzeniach leśno-jeziornych Kaszub i z wiatrem od Bałtyku we włosach, podczas spacerów na trójmiejskich plażach – jak muszelki zbiera dźwięki i słowa. Jest zodiakalnym wodnikiem, więc i do wody jest jej najbliżej. A w muzyce, jak i w życiu, najwyżej ceni wolność, która sprawia, że jej głos może spełniać się nie tylko na scenie, lecz także w radiu, w festiwalowej konferansjerce i w pracy pedagoga na Akademii Muzycznej w Gdańsku. Choć jej interpretacje wyróżniają się indywidualnym podejściem, przy każdej okazji podkreśla, jak ważna jest w jej pracy zespołowość. To z niej właśnie wyrosła i wezbrała fala, która przybrała postać najnowszego albumu.

Wokalistka opowiedziała o swoich studenckich czasach, pierwszych projektach oraz o relacjach, brzmieniach i słowach, które doprowadziły ją do jej własnego miejsca na ziemi. Do fal, które tworzą jej świat.

Naturalne środowisko

Marta Goluch



Marta Goluch: Kiedy myślimy o polskim jazzie, wielu z nas ma w głowie obraz instrumentalnego jazzowego składu, po częstokroć – w pełni męskiego. Wokalistki jazzowe często traktowane są jako odrębna kategoria tego środowiska, a ich grupy jako „solistka i zespół”. W Pani zespołach odnosi się jednak wrażenie, że wokół jest równorzędnym instrumentem. Zresztą mówi pani o sobie: „jestem człowiekiem zespołu”. Z czego to wynika?

Krystyna Stańko: Może wynika to z faktu, że do końca szkoły średniej grałam na gitarze klasycznej, zresztą gitara jest ze mną do dziś i trochę korzystam z jej obecności przy komponowaniu czy aranżowaniu.

A może jest tak również dlatego, że z natury lubię przebywać z kolegami z zespołu, rozmawiać z nimi, jeździć na koncerty i z nich wracać – tym samym samochodem [śmiech]. To wszystko składa się z drobnych spraw, właściwie niuansów, które się razem buduje albo nie. Ja mam to szczęście, że buduję je przez lata i bardzo cenię sobie te wieloletnie relacje, co w jazzie nie jest stałym elementem – wszyscy wiemy, że składy się zmieniają, artyści migrują. A ja lubię być osobą, która tak jak pozostali muzycy uczestniczy w procesie twórczym od samego początku. Najbardziej frapujące w muzyce jest dochodzenie do punktu, w którym wchodzimy do studia, towarzyszy temu

uczucie, że tworzymy coś razem, że to jest tkanka, w której każdy z nas ma swój udział.

Niemniej w swoim zespole jest pani jedyną kobietą. W ogóle ten żeński wątek w jazzie, choć powinien być już mocno osadzony w kulturze, nadal pobrzmiewa dosyć egzotycznie. Pani zaczynała swoją karierę w zdecydowanie kobiecym towarzystwie. Założony przez panią kwartet żeński For Dee, podczas występu na festiwalu w Opolu w 1991 roku został zgrabnie zapowiedziany przez Jacka Skubikowskiego: „Choć mówią, że granie to męskie zajęcie, do grania i panie też mają zacięcie”. Skąd taka kobieca inicjatywa?

Bezpośrednią inspiracją do założenia zespołu For Dee był festiwal jazzu kobiecego, który miałam okazję zobaczyć wiele lat temu w telewizji, będąc u mojej siostry za zachodnią granicą. Wrażenie po tym programie nie dawało mi spokoju. Fantastyczny skład: kontrabasistka, pianistka i śpiewająca gitarzystka. I chociaż panie grały repertuar bliższy bluesowi niż jazzowi i nic nazbyt odkrywczego się tam nie działo, to było w nich coś niezmiernie swoistego, oryginalnego. Sam zespół i kobieca aura, którą wytwarzały, bardzo mi się spodobały i pomyślałam, że to jest świetny pomysł na przeniesienie czegoś podobnego w polskie realia. Nie tworzenie dziewczęcych składów, które śpiewają ładnie na głosy – chociaż to też jest sztuką – ale właśnie dziewczyny z instrumentami i autorskim repertuarem.

Wzięłam swoją gitarę, zebrałam koleżanki z liceum muzycznego w Gdańsku: kontrabasistkę, flecistkę i pianistkę. To były pierwsze kroki w tego

typu działaniach w Polsce. Ja pisałam muzykę i słowa, do tego też namawiałam dziewczyny, choć miały obawy, czy to rozrywkowe granie nie jest zbyt odległe od wykonywanej przez nie na co dzień muzyki klasycznej. Najważniejsze i tak w piosenkach były słowa, bo chciałam wtedy sporo wyrazić. Napisałam utwór *Oni* pod wpływem działalności Marka Kotańskiego, który szukał miejsc, gdzie mógłby założyć domy dla ludzi chorych na AIDS. Spotykał się z ogromnym buntem ze strony mieszkańców okolicznych miejscowości, niezrozumieniem, a nawet nienawiścią. Ta piosenka wygrała festiwal piosenki studenckiej, potem był fe-

Najbardziej frapujące w muzyce jest dochodzenie do punktu, w którym wchodzimy do studia, towarzyszy temu uczucie, że tworzymy coś razem, że to jest tkanka, w której każdy z nas ma swój udział

stiwal w Opolu, gdzie zdobyłyśmy pierwsze miejsce, a ja nagrodę im. Anny Jantar, więc można powiedzieć, że dobrze wystartowałyśmy.

Zanim jednak w 1995 roku ukazały się debiutanckie *Kobiety For Dee* (Zic Zac, 1995) i były studia jazzowe w Katowicach, działała pani

w bluesie, czy wręcz w polskim bluesrocku. Była trasa po Niemczech z zespołem Dekiel i występ na Rawie... Ta dziewczyna z gitarą, dzwonem w gardle i pazurem w głosie to echa młodości? A może nadal czuje pani bluesa?

Z tego się nie wyrasta! W gruncie rzeczy nadal jestem tą dziewczyną z gitarą, a właściwie już dojrzałą kobietą z moim ukochanym instrumentem. Wejście w atmosferę bluesową tego dziewięcioosobowego składu z sekcją dętą, czyli grupy Dekiel, ze świetnymi ludźmi – było dla mnie momentem, kiedy mogłam się rozkręcić i tego pazura pokazać [śmiech]. Po latach Jan Gałach zapytał mnie, czy zaśpiewałabym na jego benefisie, na którym będziemy wykonywać utwory The Allman Brothers. Miałam wątpliwości, czy odnajdę w sobie ten rodzaj energii i brzmienia, ale Jasiu był pewien, że się uda, więc przekonał mnie do wzięcia udziału. I wtedy spróbowałam w sobie znów wskrzesić „bluesowy ogień”. Nie ukrywam, że jednak trochę od tej muzyki odeszłam. Bardzo lubię i podziwiam wykonawców, którzy mają bluesową ekspresję, a wiadomo, że z bluesa wyrasta jazz, więc w moim przypadku to wszystko ma swoją kontynuację.

To też pokazuje pani ewolucję jako artystki – od mocniejszych brzmień po miękkie, subtelny, wie-



fot. Paweł Wyszomirski

lobarwny jazz – choć ten jazz towarzyszył pani od nastoletniości. W wieku 13 lat wiedziała pani już, że nie gitara klasyczna, a wokalistyka jazzowa. Jedyną możliwością wówczas był wyjazd na studia na drugi koniec Polski...

Mając 13 lat rzeczywiście wiedziałam, że chcę związać moje życie ze śpiewaniem. Z gitarą było tak, że edukacja klasyczna, która oczywiście jest bardzo istotna, stawiała jednak przede mną bariery wykonawcze, lęk przed popełnieniem błędu: jak się pomyłę raz, to już mam punkt mniej. Koncentracja, żeby nie popełniać błędów, była tak silna, że czasami odbierała mi przyjemność grania. Oczywiście później się to zmieniło, jak już robiłam dyplom, ćwiczyłam po sześć-osiem godzin dziennie i tak się tym nie stresowałam. W śpiewie nigdy nie czułam tego rodzaju obciążenia i dlatego byłam pewna, że to właśnie wokalistyka jest główną ścieżką, którą chcę pójść.

Studia w Katowicach były moim wielkim marzeniem. Nie było żadnej szkoły tego typu w Polsce, więc czułam się, jakbym złapała Pana Boga za nogi, bo tam przecież studiowali ci, których podziwiałam i wśród których chciałam być. Dla mnie te studia były spotkaniem środowiska, bycia z ludźmi, którzy kochają to samo co ja i tak są zakręcenii na punkcie muzyki, że mogą o niej bez końca rozmawiać, że mogą po prostu dla niej „zwariować” i całkowicie dać się jej pochłonąć. Kiedy się tam znalazłam, nie mogłam w to uwierzyć, bo egzaminy wstępne zdawało razem ze mną mnóstwo ludzi, takich, którzy naprawdę chcieli tę muzykę uprawiać, zgłębiać i formować się w grupy. W akademiku można było spotkać starsze roczniki, przyjeżdżali też wykonawcy i zespoły, żeby robić u nas próby – Lora Szafran, Heavy Metal Sextet czy Walk Away, z którym miałam przyjemność

zaśpiewać na dyplomie Benka Maselego, będąc na pierwszym roku. Wtedy też rozpoczęłam współpracę z zespołem Young Power. Działy się tam takie rzeczy, jakie nie mogły zdarzyć się wtedy tutaj, w Gdańsku.

Trochę zazdroścę pani tych czasów. Zdaje się, że dziś, może ze względu na wielość jazzowych wydziałów w całej Polsce, a może na to, że mamy wszystko na wyciągnięcie ręki, nie ma takiego popytu na wiedzę o muzyce, nie ma takich środowisk, gdzie ludzie angażują się wspólnie do tego stopnia we wszelkie okółomuzyczne aktywności – dziś raczej na akademiach muzycznych uczą się grona indywidualistów.

Wydaje mi się, że nie bez znaczenia jest to, że gdy studiowałam, jazz był muzyką obecną w mediach, w telewizji publicznej. Oczywiście czasem relacje z festiwali oglądałam późnym wieczorem, a nawet nocą, ale jednak były! I to młodych ludzi uskrzydlało, przybliżało tę muzykę słuchaczom. Ostatnio wspominałyśmy z Anią Serafińską, że w Katowicach ludzie na ulicy rozpoznawali nas z telewizji regionalnej, która współpracowała z uczelnią i nagrywała relacje z naszych koncertów, były też specjalne koncerty dla telewizji. Pracowały w niej osoby takie jak pan Leszek Furman, którym zależało, żeby ten młody jazz pokazywać i promować. Nasz



fot. Andrzej Siarkiewicz

ówczesny dziekan pan Andrzej Zubek również bardzo o to zabiegał i starał się nas jak najlepiej przygotować i pokazać.

Pamiętam też, że jako studenci Wydziału Jazzu chyba już w czerwcu zgłaszaliśmy chęć zakupu biletu na październikowe Jazz Jamboree i wtedy czekało się na upragnione koncerty, np. Keitha Jarretta, Milesa Davisa – tuzów jazzu. To było święto! Później w moim artystycznym życiu spotkałam się z podobnym

tyle, co kot napłakał. Gdyby było jej więcej, to pewnie i młodzi ludzie byliby bardziej zainteresowani. Ale nie ma co narzekać, nie jest źle.

Pamiętam jak podczas koncertu zaduszkowego w Kartuzach zaczarowała mnie pani swoją historią o relacji z cudowną Billie Holiday. Zwieńczeniem tej opowieści było *Good Morning Heartache* w pani wykonaniu, które doprawdy sprawiło, że ta szesnastoletnia dziewczyna wśród publiczności zdębiała. Dlatego muszę zapytać o tę pani niezwykłą pasję do *Lady Day*. Jaką rolę pełniła w pani praktyce wokalne, twórczości, u jazzawianiu duszy?

W gruncie rzeczy nadal jestem tą dziewczyną z gitarą, a właściwie już dojrzałą kobietą z moim ukochanym instrumentem

odczuciem podczas koncertu na festiwalu Sibiu w Rumunii, gdzie z kolei występowałam ze swoim zespołem i zauważyłam, że ludzie słuchali nas, jak my niegdyś koncertów na Jazz Jamboree w Kongresowej. Sala wypełniona po brzegi, ludzie siedzący nawet na schodach, gdzieś pomiędzy rzędami krzeseł. To było słuchanie z takim namaszczeniem, że gdyby przeleciała mucha, wszyscy by ją usłyszeli. Te czasy – myślę o końcu lat osiemdziesiątych – nas nie rozpieszczały i pewnie stąd różnice w podejściu. Dzisiaj mamy wszystkiego pod dostatkiem, ale w mediach muzyki jazzowej jest

Kiedy poszłam na studia, nie byłam aż taką pasjonatką „starego jazzu” – oczywiście, fascynowały mnie ikony gatunku, doceniałam ich wielkość – ale to nie była muzyka, której najzwyczajniej chciałam ciągle słuchać.

Wtedy poznałam głos Cassandra Wilson i ten szary, bardziej współczesny rodzaj brzmienia, który najbardziej mi odpowiadał. Spośród legend to Billie Holiday była dla mnie bardzo współczesna. Jej głos przeszedł długą drogę związaną bezpośrednio z jej życiem. Była w nim niebywała szczerość, sporo bluesa i chropowatości, czyli tego, czego wtedy szukałam i co nadal lubię. Nie wszystko przecież musi być gładkie i wyczelowane. Jej ostatnie nagrania mogą być dla niektórych słuchaczy wręcz przygnębiające. Moje uczucia były jednak inne. Każde śpiewane przez nią zdanie, każdy wyraz sprawiał, że czułam, jak bardzo jest w *presence*. Głęboko. Że jest „opowiadaczką” historii. Dlatego kiedy u Elli doceniałam kunszt, niewiarygodną sprawność i wirtuozerię, u Billie interesowała mnie interpretacja. W ogóle w moim życiu muzycznym jestem skupiona na interpretacji, dlatego

sięgam po poezję, sięgam też chętnie po polskie teksty.

Wracając do Billie Holiday, z pewnością wtedy działała na mnie elektryzująco, bo czułam, że gdy śpiewa, dociera do mnie treść. Śpiewała takie songi jak *Strange Fruit* czy *God Bless The Child*, które same w sobie były naznaczone sporym ładunkiem emocjonalnym i mocnym przekazem. O tej artystce pi-

sałam pracę magisterską, więc zasłuchiwałam się w niej podczas studiów. W Polsce nie było zbyt wielu materiałów, więc pojechałam do Niemiec i tam siostra tłumaczyła mi każde zdanie filmu dokumentalnego

o Billie. To było ważne doświadczenie. Do tej pory kiedy śpiewam utwory z jej repertuaru, to jakoś wydaje mi się, że staję się innym człowiekiem. Zaglądam głęboko do wewnątrz. Jej interpretacja „siedzi” w brzmieniu, barwie, emocjach, ale też w timingu. Billie Holiday tak stosuje swoje podziały rytmiczne, tak wprowadza nas w swój świat niespiesznie, że możemy odczuć ważność każdego wyśpiewanego przez nią słowa.

Głos jest pani atrybutem, pozwala realizować się na wielu płaszczyznach. Muzyka, akademie, konferansjerka, radio... Zastanawiam się, czy tak wielotorowe podejście do głosu wpływa jakoś na pełne wykorzystanie jego możliwości w śpiewie. Bowiem *Fale* subtelnie oblewają nam uszy wyrazistymi igraszkami głosowymi, onomatopeicznymi wstawkami, skatem i jak zawsze płynącymi wokalizami. Skąd się biorą te wokalne eksperymenty? Jak pani je traktuje?

Uwalniam swoją intuicję. Ale to, że robię tyle różnych rzeczy, to kwestia ich wzajemnego uzupełniania się, zazębiania i wynikania jednej rzeczy

z drugiej. Zaproszenie mnie przez festiwal Jazz Jantar, żeby zapowiedzieć wspaniałych artystów World Saxophone Quartet czy Roberta Glaspera i wielu innych świetnych muzyków, wynikało raczej z pomysłu Klubu Żak i organizatorów, żeby miejscowi artyści zapowiadali tych

Bardzo lubię i podziwiam wykonawców, którzy mają bluesową ekspresję

zza oceanu. Taki pomysł bardzo mi się spodobał – to, że jako „gospodarze” trójmiejskiego środowiska jazzowego bierzemy w tym udział.

Natomiast radio było dla mnie przestrzenią, o której marzyłam jako młoda dziewczyna. Kiedy dostałam telefon z zapytaniem, czy mogłabym przyjść do Radia Gdańsk na rozmowę, to myślałam, że sprawa będzie dotyczyć moich studentów, jakiegoś koncertu czy innego przedsięwzięcia. Tymczasem zaproponowano mi na tym spotkaniu autorską audycję z muzyką, którą naprawdę lubię, w którą wierzę i którą chcę się dzielić z innymi. Pomyślałam, że to trochę gwiazdka z nieba.

Bycie przed mikrofonem jest ogromną sztuką, ale też procesem. Moja przygoda z radiem trwa już blisko dziewięć lat. Mam swoich stałych słuchaczy, którzy często piszą, że mój głos jest „kojący”,

co pokazuje, że chociaż to inny rodzaj posługiwania się głosem, jego brzmienie i koloryt mają duże znaczenie. Tym samym głosem posługuję się w pracy pedagoga. Ja oczywiście jestem w takich sytuacjach spontaniczna i o tym nie myślę, ale później studenci mówią mi, że swoim spokojnym tonem pomogłam im wydostać się z niejednej trudnej sytuacji. Oczywiście oprócz brzmienia ważna jest treść [śmiech].

Radio pozwala mi być na bieżąco, czerpię z niego wiedzę o współczesnych muzykach, płytach, koncertach, którą później dzielę się także na uczelni. I dochodzimy do momentu, w którym sama stoję na scenie i posługuję się swoim głosem, a mam mniej obaw niż wiele lat temu. Dziś jestem tak skoncentrowana na muzyce, że strona zewnętrzna, którą się kiedyś bardziej przejmowałam, nie jest już dla mnie tak ważna. Siadam więc na scenie przed zestawem instrumentów perkusyjnych, które dla siebie wybrałam, i nie przejmuję się niczym innym. Dzisiaj liczy się kolor, który zaistniał na płycie *Fale*, a nie skupianie się na tym, że nie jestem wirtuozem perkusjonaliów [śmiech]. Jeśli chodzi o „eksperymenty” z głosem, to myślę, że głównie biorą się z poszukiwań związanych z barwą, zaciekawienia nią, wejścia w jakiś konkretny nastrój. Czasem robię „dziwne efekty”, te na płycie *Fale* kojarzą mi się np. z nadawaniem alfabetu Morse’a, z jakimś sygna-



fot. Kuba Majerczyk

łem, repetycjami, jakie wykonuję w piosence Dominika (Bukowskiego) zatytułowanej *Morska*. Gdy się płynie nocą do Szwecji, szczególnie gdy pogoda jest trudna, sztormowa, to można usłyszeć fale uderzające o błądę statku i słyszeć wręcz niepowtarzalne „ryki”, jakby jęczał jakiś stwór ludzkopodobny!

Jestem dziewczyną znad morza, która tutaj się wychowała i spędzała nad morzem każdą wolną chwilę. Pamiętam, jak po zajęciach w szkole z paczką koleżanek i kolegów codziennie biegaliśmy na nadmorskie spacer. To jest moje naturalne środowisko.

W pani muzyce, mimo wyrazistości rytmicznej, którą zresztą coraz częściej poprzez osobiste obcowanie z perkusjonaliami uzupełnia pani swój wokół, jest dużo morza i płynności, tak że odbiorca może

odpłynąć. Woda jest źródłem życia, a pani tę wodę przemienia w muzykę. Fale dźwięku, fale morskie i te radiowe, ale też drgania i pulsowania naszego życia, które sprzęgają się czasem w najmniej oczekiwanych momentach. Czym są te tytułowe fale?

Tytułowe fale są wielowarstwowe, dotyczą połączenia nas z naszym „ja”, ze zgodą lub niezgodą na to, co się w nas i wokół nas dzieje. Z tym, że za pomocą naszej intuicji poprzez fale komunikujemy się z innymi ludźmi, że wywołujemy się myślami. To też fala, która w nas wzbierała w związku z pandemią – w jednych fala gniewu, w innych – napięcia i oczekiwania na to, co będzie dalej. To jest również fala dźwięków, na której jestem z Piotrem (Lemańczykiem) i Dominikiem, jako zespół, już wiele lat. Łączy nas fala wspólnego odczuwania muzyki, która jest trochę jak ta na okładce – tworzy rodzaj tkaniny.

Te fale na siebie nachodzą, czasem się krzyżują i z tego powstaje faktura. To jest pewien rodzaj połączenia z drugim człowiekiem – „nadawanie na

tych samych falach”. Sytuacja izolacji, w której się znaleźliśmy, w wielu przypadkach skazała nas na siebie 24 godziny na dobę i mogło się okazać, jak rzeczywiście jest, jakie są nasze relacje z bliskimi, ze światem, z naturą. Woda kojarzy nam się z oczyszczeniem, właśnie z rodzajem niewyczerpanego źródła. I jest źródłem wielu znaczeń, dlatego każdy, kto się w tę płytę zaśłucha, znajdzie coś dla siebie do interpretacji, bo najważniejsze, żeby zostawić przestrzeń dla słuchacza, dla jego intuicyjnej fali.

Czy pani jako wokalistka czuje się falą?

Na pewno, szczególnie biorąc pod uwagę tę falę dźwiękową, która sprawia, że my – muzycy – rezonujemy ze sobą, a wokaliści w ogóle są pudłem rezonansowym [śmiej]. Nasze brzmienie zależy w dużej mierze od naszego kształtu, szczególnie naszej głowy, i jest też związane z tym, co w nas tkwi, co chcemy powiedzieć. Na poszczególnych etapach naszego życia potrzebujemy innych bodźców i inne dajemy emocje. Wydaje mi się, że artysta na każdej swojej płycie chciałby przekazać inną falę swoich przeżyć i to na pewno jest coś, co w nas ewoluuje.

Magia kaszubskich lasów i jezior, rodzime trójmiejskie plaże i Bałtyk. Dom. Miejsce przy kimś,

fot. Michał Balinski



własne miejsce, miejsce dla siebie. Scena. Każdy pani album ma swoje miejsce i nim wybrzmiewa. Ile znaczy dla Pani przestrzeń? Jak definiuje pani tę swoją?

Przestrzeń jest ogromnie ważna. Jestem człowiekiem, który uwielbia wolność, i gdyby ktoś próbował mnie w jakikolwiek sposób „spacyfikować”, czegoś mi zabronić czy coś nakazać, to od razu się buntuję i z tej spokojniej osoby wydobywa się gniew. Tak samo jak moi kole-

mój zespół i wielu przyjaciół, ale się nie udało, bo może nie pragnęłam tego tak w pełni. Pewnie zbyt mocno tęskniłabym za rodziną, bliskimi... Gdy zaczynałam nagrywać z zespołem For Dee i jeździliśmy w trasy, to pomyślałam, że dobrze byłoby mieszkać w Warszawie, bo tam wszystko się działo, wielu ludzi mnie przekonywało: „Musisz się przenieść do Warszawy, bo inaczej decydujesz się na bycie z artystycznej prowincji”. Może poniekąd tak jest? Żeby pojechać na wywiad do Warszawy, trzeba przemierzyć grubo ponad 300 km. Umówić się z kilkoma dziennikarzami na parę dni z rzędu.

Może dużo więcej się jeździ, ale dla mnie północ jest fantastycznym miejscem do życia. Bez tego naszego

wiatru nie potrafiłabym funkcjonować. Może mi to wietrzenie głowy i myśli jest potrzebne, tak jak patrzenie na morze i na horyzont. Uwielbiam Gdańsk, jego urokliwe brukowane uliczki – to jest dla mnie nie do zastąpienia. Nasze jeziora i lasy mają szczególnie moc, kiedy zbiera się energię do czegoś twórczego.

Dzisiaj mamy wszystkiego pod dostatkiem, ale w mediach muzyki jazzowej jest tyle, co kot napłakał. Gdyby było jej więcej, to pewnie i młodzi ludzie byliby bardziej zainteresowani

dzy z zespołu jestem bardzo silnie osadzona na Kaszubach, w Trójmieście. Dla kogoś młodego może to nie ma wielkiego znaczenia, bo się wędruje, przemieszcza, mieszka raz tu, raz tam. I ja, mieszkając miesiąc w jednym miejscu, pół roku w innym – nie myślałam o tych miejscach w kategorii własnej przestrzeni. Ale teraz, gdy wracam na przykład z koncertów, czuję, że wracam do mojego miejsca.

Po studiach myślałam, żeby zamieszkać w Krakowie, gdzie był

W Warszawie kiedy spojrzysz się do góry, to widać czubki budynków, ta przestrzeń jest zbita i gęsta. W Gdańsku, czy przede wszystkim na Kaszubach – u góry widać tylko niebo i żaden kształt nie ogranicza tej przestrzeni. W przełożeniu na muzykę: jazzfolkowy *Snik* (2014) kłania się kaszubskiej ziemi, *Novos Anos* (2016) pachnie ciepłym brazylijskim powietrzem, a *Aquarius* (2019) jest naturalnym środowiskiem dla wodnika. A jakim żywiołem jest Krystyna Stańko?

Chyba najbardziej wodą! Chociaż zapewne wszystkim po trochu, myślę, że to się również wiąże z naszą płcią [śmiech]. Kobiety są po prostu

nieodgadnione, zmieniają się, czasem nie wiadomo, jak zareagują, i to jest chyba w nas najbardziej intrygujące. Ja lubię być wodą, ale też lubię być czasem ogniem. Lubię kiedy nic mnie nie ogranicza, kiedy mogę oddychać pełną piersią i nie muszę się przejmować, że ktoś mi coś narzuci. Jako pedagog na uczelni mogę stosować własne, autorskie metody i do każdego studenta podchodzić indywidualnie. Jako mama daję swojemu synowi dużo swobody i wydaje mi się, że dzięki temu jest takim otwartym człowiekiem i muzykiem, szybko nawiązuje kontakty, czego mu nawet trochę zazdroszczę.

Tak, myślę, że jestem mieszkanką tych żywiołów, jednak z przewagą wody, która jest nieprawdopodobnie kojąca i dobra. Kąpiel, czy po prostu widok morza, a pewnie też i ten mój znak zodiaku – wodnik – to chyba sprawia, że najbliżej mi do wody.

Woda rozległa i nieograniczona – trochę jak jazz, który choć umieszczony w pewnych ramach, pozwala na wiele. Młode pokolenie jazzu często mówi, że to próba ich zaszufładowania. A pani jak odczuwa jazz?

Myślę sobie, że w młodym pokoleniu jest czasem sprzeczność, żeby nie nazywać jazzu jazzem, czego doświadczam również wśród studentów, którzy czasami głośno mówią, że jazz kojarzy im się z jakąś skamieliną. Dla mnie jazz jest muzyką, która zawiera w sobie improwizację i dopóki to będzie trwało, ta muzyka będzie cały czas ulegała rozwojowi. To muzyk decyduje, w jakim kierunku w jazzie chce się przemieszczać. Uczulałabym jednak młodych ludzi na to, że nawet jeśli grają coś, co wydaje im się „wyższą formą współczesnego jazzu”, lekcje powinny zostać odrobione.

To jest tak jak z malarstwem – musimy przyswoić literaturę, poznać techniki, nauczyć się rysunku i dopiero później możemy kreować coś własnego. Niektórym się po prostu nie chce tego robić, bo przecież można nazwać swoją muzy-

Jestem skupiona na interpretacji, dlatego sięgam po poezję, sięgam też chętnie po polskie teksty

kę awangardową. Tylko pytanie, do czego jest im bliżej. Czy będą grać na festiwalach popowych, czy jednak jazzowych? Nazewnictwo nie ma wielkiego znaczenia, ale z przekonaniem, że jazz jest skostniały, trzeba uważać, bo kiedy się wsłuchają w muzykę poprzedniego stulecia, może się okazać, że wtedy działały się muzycznie dużo ciekawsze rzeczy niż niektóre obecnie.

Tak że spokojnie! [śmiech] Młodość to jak wiadomo czas buntu, czas, w którym możemy wszystkiemu zaprzeczać, więc ja to rozumiem. Tylko przestrzegam przed tym, żeby nie izolować się od jazzu, a jednocześnie chętnie, gdy to wygodne, wpisywać się w to środowisko. Amerykanie czasem mówią, że jest tylko jeden jazz, amerykański, ale my wiemy, że jazz może mieć w sobie nutę słowiańskość i pięknie łączy się z muzyką ludową, więc

może być w każdym kraju, w którym chce. Jest jazz skandynawski, polski i każdy inny. Nazywanie czegoś jazzem nie przeszkadza w opowiadaniu własnej historii w sposób nowoczesny, a nawet nowatorski. Przeszłość jest tak samo ważna jak przyszłość. Dlatego byłabym ostrożna w tym otrząpywaniu się z szyl-du „jazz”. Zagraj pięknie standard, poznaj harmonię, odkrywaj historię, a paleta twojej artystycznej wypowiedzi będzie bogatsza.

Żeby korzystać z wolności, trzeba wiedzieć, czym ona jest. W zespole ważne jest też to, żeby nie wchodzić sobie na osobiste poletka wolności. I tak trio Stańko/Bukowski/Lemańczyk, choć kameralne, daje sobie przestrzeń. Z tymi muzykami współpracuje i przyjaźni się pani od lat. Czy to jest taki pani domowy skład? Najbliższy, który najlepiej czuje, „w jakim kierunku podąża pani głos”?

To jest skład, w którym bardzo dobrze się czuję, świetnie się rozumiemy, mamy podobne spojrzenie na świat. Lubię z nimi podróżować, bo to wesoła ekipa. Razem byliśmy w różnych bardzo odległych miejscach, a to właśnie podczas takich dłuższych wypraw poznaje się przyjaciół. To jest dla mnie team, który się sprawdził nie tylko towarzysko, lecz przede wszystkim muzycznie. Po latach współpra-



fot. Mariola Karpowicz

cy utkaliśmy już własną przestrzeń, o której wiemy, że z innymi się nie powtarza. Ważne dla nas w tym zespole jest to, że możemy wychodzić z ciszy, obcować z pauzą. Znamy swoje reakcje na tyle dobrze, że wiemy, kiedy co może się wydarzyć, a jednak nierzadko się zaskakujemy. To są osoby, z którymi lubię przebywać, tworzyć i koncertować, ale też od czasu do czasu grywam z innymi muzykami, co jest również interesujące. Natomiast w naszym triu nikt nie ma osobowości dominującej i każdy ma wolność wokół siebie. Z Piotrem i Dominikiem nie muszę się obawiać, że narażę się na jakiś obciach czy śmieszność, kiedy chociażby eksperymentuję ze swoim głosem. To chyba jest nagroda za te lata współpracy [śmiech].

Zresztą moim producentem jest Paul Rutschka, zdolny muzyk-basista, który nas nagrywa, realizuje, miksuje. Prywatnie to mój siostrzeniec, od płyty *Secretly* (2010) wyprodukował wszystkie moje albumy. Piękny projekt okładki ostatniej płyty *Fale* robiła ta sama osoba, która w 2012 stworzyła okładkę *Kropki Słowa* (2012), malarka i fotograficzka Alexandra

Hinz-Władyka. Jak widać, lubię pracować z ludźmi, których znam i cenię, którzy są dla mnie ważni i artystycznie bardzo interesujący. Jeśli chodzi o opiekę managerską, to sprawuje ją od lat mój mąż Andrzej, za co jestem mu bardzo wdzięczna.

W śpiewaniu oprócz wydobywania dźwięku z tego naszego instrumentu, jakim jest głos, tak jak pani powiedziała, liczy się treść tego dźwięku, to jak ją zrozumiemy i prześlemy dalej. Przy okazji wydania *Kropki Słowa* twierdziła pani, że śpiewa tylko te teksty, które mogłyby wyjść spod pani pióra.

Dzięki słowom, które interpretujemy, wchodzimy w sferę głębokich niuansów. Ja miałam tak właśnie z wierszami Wisławy Szymborskiej – człowiek jest w nich, ale jednocześnie za każdym razem, na kolejnym koncercie, odkrywa jeszcze coś innego. To są tak wspaniałe byty, które mówią mi, że człowiek to istota nieprawdopodobnie fascynująca. One odpowiadają na moją wątpliwość, jeszcze z dzieciństwa – dlaczego ja to ja? Słowa są dla mnie taką materią, w której my jako wokaliści się wypowiadamy. Właściwie w piosence ważniejsze są dla mnie słowa niż to, co chcemy pokazać głosem. Głos jest narzędziem do budowania nastroju, ekspresji. Ale bez umiejętności i natchnienia opowiadania historii, czyli interpretacji, nie wciągnę słuchacza, choćbym miała nie wiadomo jaki głos, jaką skalę, wolumen itp.

Można go rozwijać w nieskończoność, ale bez opowieści to będzie coś na krótką chwilę, jak w talent show – zabłyśnie i rozpierzchnie się gdzieś jak confetti. Nawiązując do Billie Holiday, to właśnie jej opowieść ma ciężar i wciąga, wznosi nas na inny poziom. Wracając do początku naszej rozmowy, myślę, że wokalistyka to jest oddzielny rozdział. To są dwa różne światy, jeśli chodzi o porównanie z muzyką instrumentalną, bo przecież oprócz

warstwy ściśle muzycznej mamy tu jeszcze sferę słów, w które trzeba głęboko wejść. Słowa są falą, która może prowadzić również do olśnienia.

Finał *Fal* to jeden z piękniejszych Osieckowo-Komedowych klasyków, jedyny nieautorski utwór na płycie, ale opatrzony autorskim spojrzeniem i interpretacją. Dlaczego akurat w tym wyjątkowym roku wybór padł na *Nie jest źle? Choć jest to piosenka bynajmniej nie pokrzepiająca, to pani brzmi w niej spokojnie, a nawet z uśmiechem...*

Noszę w sobie miłość do tych pięknych, starych, polskich piosenek, dlatego też na moich płytach pojawiały się wcześniej takie utwory jak *Dobranoc* czy *Zmierzch*, a teraz właśnie ten. Może nie jest zbyt optymistyczny, ale ja dostrzegam w nim nutkę nadziei. Gdy tracimy kogoś, kto był wspaniałą osobą, i mamy z nim dużo miłych, ciepłych wspomnień, to po jakimś czasie, po wielkim bólu i łzach, przychodzi moment, gdy go wspominamy i jawi nam się często w odbiciu tych radosnych chwil. One są nadzieją, że ten człowiek zostaje jakąś częścią nas samych. Ta piosenka jest dla mnie formą wspomnienia, bardzo dobrze pasowała do programu płyty. Pewnie ma dobrą falę w sobie. ●



Jazzmeia Horn – kobieta renesansu, zadeklarowana tradycyjnistka, która jednak wnosi do jazzu wiele nowego. Wydała dwie zupełnie różne płyty długogrające w odstępie dwóch lat, obie nominowane do nagród Grammy. Na kolejnej planuje pójść w całkiem nowym kierunku. Wielokrotnie nagradzana: na Sarah Vaughan International Jazz Vocal Competition (wschodząca gwiazda 2012 i główna nagroda 2013), Thelonious Monk Institute International Jazz Competition (główna nagroda 2015) oraz przez DownBeat (2008/2009, 2010 i 2018), po trzyletniej trasie koncertowej zaskoczona kwarantanną, spędzoną wyłącznie w towarzystwie dwóch małych córek, stworzyła muzyczną szkołę online, gdzie dzieli się nie tylko doświadczeniem wokalnym, ale i biznesowym. Oprócz tego projektuje ubrania i zdążyła jeszcze skończyć pisanie książki...

Blask i piękno

Basia Gagnon

Basia Gagnon: W wieku zaledwie dwudziestu dziewięciu lat masz na koncie dwa albumy, dwie nominacje do nagrody Grammy i dwójkę dzieci! Musiałś zacząć bardzo wcześnie.

Jazzmeia Horn: Tak, w zasadzie śpiewałam, zanim zaczęłam chodzić, ale profesjonalnie dopiero w wieku siedemnastu lat. Moja mama i cała rodzina po stronie ojca – włącznie z babcią i dziadkiem



– była zaangażowana w działalność w kościele ewangelicznym. Mój dziadek był pastorem, a babcia i mama dyrektorkami muzycznymi chóru gospel, więc nie miałam wyboru – kiedy miałam trzy lata, musiałam już brać udział w mszach i śpiewać w kościele. Nie lubiłam tego, bo codziennie były jakieś uroczystości, w których musiałam brać udział, a to było po prostu dla mnie nudne. Jedyne, co lubiłam, to muzykę. Śpiewałam w chórze dziecięcym, czasem też podczas wesel. Codziennie miałam próby, jedyny wolny dzień to był piątek! Dziewczynki miały też lekcje gotowania, a chłopcy – naprawy samochodów. Wszystko po to, żebyśmy się nie szwendali po ulicy.

fot. Lech Basel



Czy uczyłaś się gry na instrumencie?

Niestety nie. Tylko śpiewałam. Rodzina nie była zamożna i nie miała środków na lekcje dla wszystkich. Moja babcia grała na fortepianie, więc dziadek uważał, że jedna pianistka wystarczy. Każde z nas mogło się rozwijać w jednej dziedzinie. Ja miałam lekcje śpiewu, chociaż bardzo chciałam grać na pianinie i na perkusji. Udało mi się to dopiero w liceum. W podstawówce byłam w szkolnym teatrze i na wszystkich zajęciach chóralnych. Uwielbiałam śpiewać; dało mi to obeznanie ze sceną i swobodę występowania bez tremy.

Wielu wokalistów zaczynało od chóru. Jak odbywa się transformacja ze śpiewu chóralnego w solowy?

W chórze kościelnym są zawsze partie solowe, więc miałam wiele okazji, by spróbować, a to pozwoliło mi kształcić głos. Z kolei śpiewanie w grupie daje możliwość doskonalenia słuchu i harmonizowania. Lubię śpiewać zarówno sopranem, jak i altam, więc uczyłam się obu partii, co pomogło mi potem w czytaniu nut i zrozumieniu harmonii. Poza tym, kiedy śpiewasz w chórze, uczysz się dykcji i intonacji, co jest niezbędne w śpiewaniu solo. Nie

osiągnęłabym tego, co teraz, gdybym nie spędziła tylu lat w chórze. Jedno i drugie nawzajem się uzupełnia.

Uprzedziłaś moje kolejne pytanie, bo zwróciłam uwagę na wyjątkową dykcję, którą słyszeć szczególnie chociażby w utworze *Out The Window*, w którym w zawrotnym tempie wyśpiewujesz każdą sylabę – rzadko się zdarza, że można tak dokładnie zrozumieć każde słowo tekstu. Czy miałaś specjalne lekcje wymowy?

Nie osiągnęłabym tego, co teraz, gdybym nie spędziła tylu lat w chórze

Nie, to wszystko zasługa chóru, chociaż w tym konkretnym przypadku nie było łatwo! Jeden ze znajomych zapytał nawet, po co tak utrudniam sobie życie? [śmiech] Zależało mi na tych słowach i faktycznie musiałam je sporo ćwiczyć, przesadnie wymawiając każdą sylabę, tak żeby podczas nagrania brzmiało to naturalnie.

Wspomniałaś, że ostatnie dwa dni spędziłaś w studiu – co to były za nagrania?

Nagrywałam partie solowe na nowy album Ralpha Petersona.

Czy przygotowujesz jakiś własny nowy materiał?

Tak, mam już sporo muzyki napisanej do projektu z big-bandem i smyczkami. Chcę wejść do studia w lutym i marcu, a płytę wydać latem 2021. Właśnie podpisałam umowę z nową wytwórnią, której nazwy nie mogę na razie zdradzić, ale powiem tylko, że jest europejska i jestem bardzo zadowolona z tej współpracy. Jestem przekonana, że to idealne miejsce dla tego projektu. Większość utworów to moje kompozycje, które jeszcze nie były wykonywane. Są też standardy zaaranżowane przeze mnie na instrumenty smyczkowe. Wydaje mi się, że są to piękne brzmienia. Uwielbiam tradycyjny styl straight-ahead. Jest esencją mojej muzykalności i zawsze nią pozostanie. Tym projektem chcę mu oddać hołd, bo jest dla mnie bardzo ważny, ale też nadać mu nowe brzmienie. Myślę, że mi się to uda! [śmiech]

W swoich nagraniach, zwłaszcza na ostatniej płycie długogrającej, mieszasz najróżniejsze gatunki: jazz, R&B, pop, a nawet hip-hop. Jaki jest sekret pogodzenia szacunku dla tradycji z nowym brzmieniem? Kiedy mamy jeszcze do czynienia z jazzem, a kiedy już nie? Czym jest jazz?

Nie zastanawiam się nad tym. Dla mnie jazzem jest Jazzmeia Horn. Zostałam naznaczona tym imieniem i nie zastanawiam się, co i jak robią inni. Tak jak Ella Fitzgerald, Sarah Vaughan czy Betty Carter śpiewały na swój własny sposób, przyciągając tłumy na koncertach, i zyskały szacunek, nie zastanawiając się nad tym. Mam nadzieję, że tak samo jest z moją muzyką. Ja czy Esperanza Spalding albo Cécile McLorin Salvant – każda z nas ma swoją publiczność, swoje miejsce i może wyrażać się na

własny sposób. Każdy artysta – nie tylko muzyk, to może być kucharz – ma swoje miejsce. Całe szczęście, że każdy może być tak eklektyczny, jak chce, i każdy może wybierać własną drogę. Dla mnie jednak najbardziej liczy się tradycja. Nie sądzę, żeby się to kiedykolwiek zmieniło. Mam do niej ogromny szacunek, dla drogi, którą przeszli muzycy z historii, i przeciwności, z jakimi musieli się zmierzyć. Są mi bliscy, bo sama też miałam niełatwą drogę i dzięki temu wiem, skąd się wzięła ich muzyka. Chcę kontynuować tę tradycję.

Czy studiowanie historii jest niezbędne, żeby być muzykiem jazzowym?

Absolutnie! Cokolwiek się studiuje – antropologię, projektowanie czy modę – trzeba znać tego historię, żeby zrozumieć, skąd pochodzi. Trzeba docenić spuściznę i iść do przodu. Nic nie jest wieczne, wszystko się zmienia, drzewa rosną, wydają nasiona i rozkwitają na wiosnę, tak też jest z nami. Dlatego płyta *Social Call* nie brzmi jak *Love and Liberation*, a ta płyta nie brzmi z kolei jak materiał, który teraz przygotowuję. Wierzę w ewolucję.

Różnica między *Social Call* i *Love and Liberation* jest zadziwiająca. Trudno uwierzyć, że dzielą te płyty tylko dwa lata. Czy faktycznie tak krótko trwał ten proces przemiany?

Tak i nie. Rzeczywiście zajęło to tylko dwa lata, ale ja mam zawsze w zanadrzu tyle utworów, które nie zostały jeszcze nagrane, że na *Love and Liberation* są jedynie dwa, które nie powstały wcześniej: *When I Say*, który napisałam w zeszłym ro-

ku dla moich dzieci, i *Free Your Mind. Legs and Arms* i *Out The Window* dla mnie nie były nowe, napisałam je w szkole średniej. W moim szaleństwie była metoda. Na pierwszej płycie chciałam się przedstawić: „To ja, jestem wokalistką, która śpiewa standardy i szanuje tradycję, a jeśli się spodoba – mogę pójść dalej”. Kiedy okazało się, że ludzie kupują płyty i pojawiają się nagrody, zdecydowałam się na następny krok – drugą płytę: „Teraz pokażę wam moje własne kompozycje i orygi-

Mam do niej ogromny szacunek, dla drogi, którą przeszli muzycy z historii, i przeciwności, z jakimi musieli się zmierzyć

nalne brzmienie i mam nadzieję, że to się też spodoba”. Okazało się, że tak, płyty się sprzedawały i posypało się jeszcze więcej nagród. Dlatego idę dalej naprzód, żeby zobaczyć, co jest za rogiem!

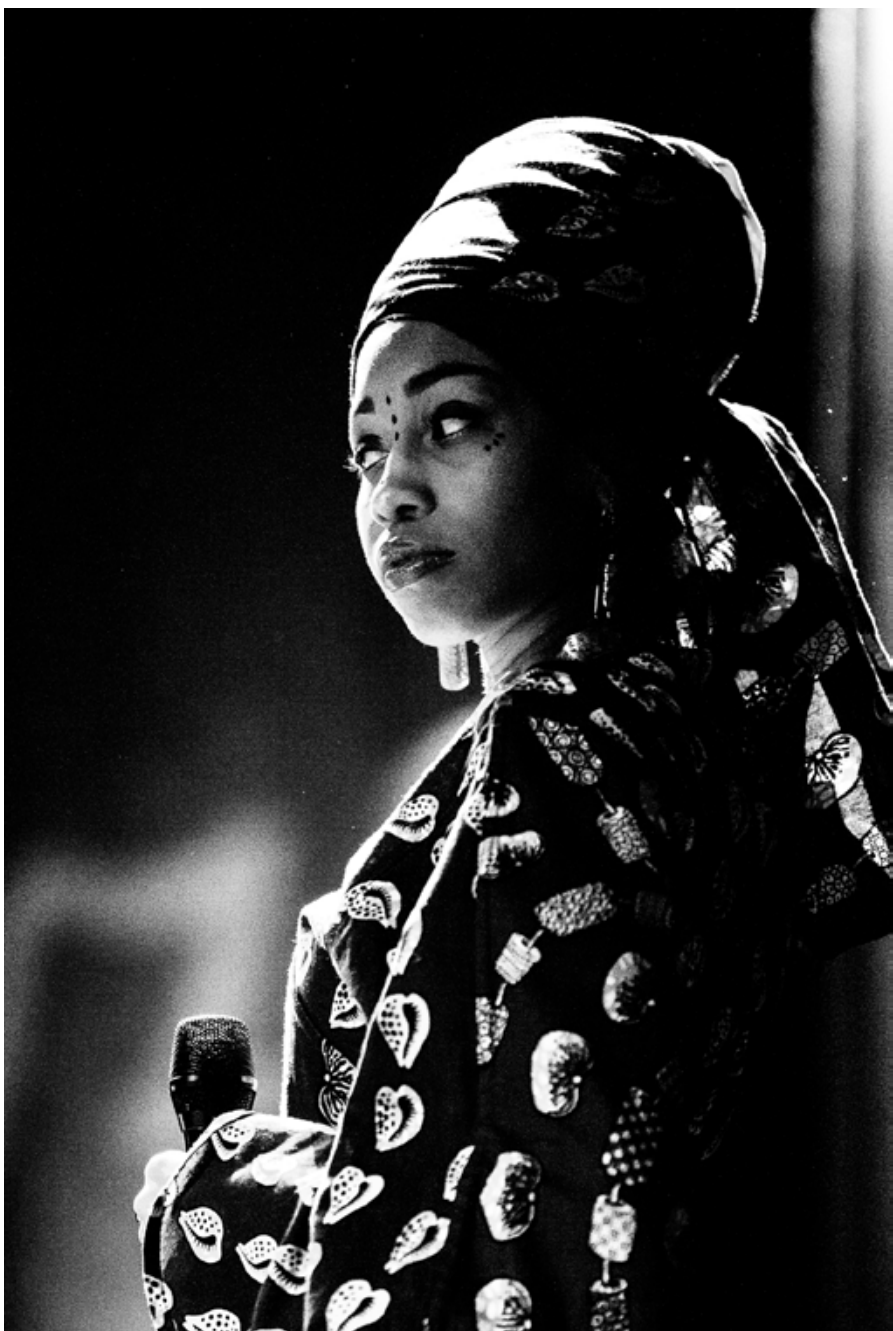
Zupełnie nowe brzmienie i dojrzałość twojego głosu na drugiej płycie przywodzą na myśl nie dwa, ale dziesięć lat różnicy. Czy to owoc długich ćwiczeń?

Nie miałam zbyt dużo czasu na ćwiczenia. Mam dwie córki,

cztero- i sześćioletnią. Dopiero teraz podczas pandemii złapałam trochę oddechu, udało mi się skończyć pisanie książki i orkiestracje na nową płytę. Te dwa lata pomiędzy płytami spędziłam w trasie – to właśnie progres, który słyszysz. Kiedy ćwiczysz, jesteś sama i możesz się rozwinąć na tyle, na ile pozwalają ci własne ograniczenia; kiedy grasz koncerty masz tyle siły, ile reszta muzyków, budujecie siebie nawzajem. Słyszysz rzeczy, które zmuszają do rozwoju, nie masz czasu na analizowanie harmonii i akordów, trzeba to usłyszeć, przyjąć i zareagować. Gimnastykowałam się wokalnie – i nie tylko – na wszystkie strony!

Macierzyństwo jest też niezłą szkołą, bo często zabierałam dziewczynki ze sobą, jeśli byliśmy dłużej w jednym miejscu. Prosto z samolotu jechałam na próbę dźwięku, podczas gdy one ucinały sobie drzemkę, potem kolacja razem, koncert, powrót do hotelu, kładłam je spać i dopiero wtedy miałam chwilę dla siebie. Ciągłe w ruchu, nieustanny wysiłek – to jest te dziesięć lat rozwoju w ciągu dwóch lat, które słyhać w moim głosie. Czułam się, jakby faktycznie minęło dziesięć lat!

Przeżyłaś dość drastyczną zmianę – trzy lata nieustannej trasy i nag-



fot. Kuba Majerczyk

le – kwarantanna. Wszystko się zatrzymało wraz z wybuchem pandemii. Jak to zniosłaś?

Było trudno i łatwo. Wiele rzeczy udało mi się zakończyć. Miałam szansę się zatrzymać i zatroszczyć o siebie fizycznie i mentalnie. Zaczęłam prowadzić szkołę muzyczną online – Jazz Horn Vocal Initiative. Mam około dwustu studentów, uczę ich nie tylko wokalu i improwizacji na progresji akordów, ale i marketingu, biznesu, praw autorskich,



fot. Beata Gralewski

PR-u i zarządzania mediami. Uczę ich mojego życia! Dzielę się wszystkim, co dotąd przeszłam, i mówię, jak do tego dojść. Sprawia mi to dużo radości – no i mam na rachunki teraz, kiedy nie ma koncertów. Jestem kobietą renesansu – zawsze znajduję wyjście.

Czyli szklanka jest zawsze do połowy pełna?

Tak, staram się zawsze zachować optymizm i wiarę. Spotkało mnie tyle złych rzeczy w życiu, że przestałam się martwić na zapas. Zdecydowałam, że będę zawsze widzieć blask i piękno we wszystkim, co mnie spotyka. Jeśli ktoś ci podstawia nogę, nie wiesz, czy zrobił to specjalnie, czy po prostu nie zauważył

albo ma zły dzień. Jeśli się zatrzymasz, żeby go skarcić, możesz tylko pogorszyć sprawę. Lepiej iść dalej i zająć się sobą z lekkością i gracją zamiast ze złością.

Czy pamiętasz swoje pierwsze inspiracje muzyczne? Jazzowe?

Dwie wokalistki sprawiły, że zaczęłam się zastanawiać – co ja robię ze swoim życiem? Pierwszą była Sarah Vaughan. Śpiewała *Shulie-A-Bop* z Johnem Malachim, Joe Benjaminem i Royem Haynesem. Miałam szesnaście lat i po raz pierwszy usłyszałam improwizację. Zniszczyłam tę płytę, odtwarzając ją bez końca.

To była pierwsza płyta, którą kupiłaś?

Nie, to była składanka zrobiona przez mojego nauczyciela w liceum Rogera Boykina, który nie mógł zrozumieć, jak można się nie interesować jazzem, z moim imieniem! Dla mnie jazz był nudny, kojarzył się z muzyką dla starych ludzi. Wolałam słuchać Brandy! To jej płytę jako pierwszą kupiłam za kieszonkowe. Mój nauczyciel nie odpuścił i podarował mi specjalnie dla mnie wybrane nagrania. Mam to CD do tej pory, chociaż jest kompletnie zdarte. Jest tam Little Jimmy Scott, Herbie Hancock, Sarah Vaughan, Betty Carter, Eddie

Jefferson, Etta James, Etta Jones, Art Blakey and The Jazz Messengers, The Cookers... Tyle różnych stylów... Historia jazzu na jednej płycie. *Shulie-A-Bop* był pierwszym utworem i kompletnie mnie powalił. Nie wiedziałam, co robić. Gdzie ja byłam przez te wszystkie lata?

Wtedy po raz pierwszy zaczęłam kopiować muzykę ze słuchu; nie wiedziałam nawet, co robię, nie znałam teorii i harmonii jazzu, zapisu nut. W chórze uczyliśmy się ze słuchu, bo kiedy zaczynałam jako

Kiedy ćwiczysz, jesteś sama i możesz się rozwinąć na tyle, na ile pozwalają ci własne ograniczenia; kiedy grasz koncerty masz tyle siły, ile reszta muzyków

trzylatka, nie umiałam nawet czytać i pisać. Słuchałam i śpiewałam, powtarzałam to, co słyszę. Wróciłam do mojego nauczyciela i poprosiłam o więcej. Puściłam płytę i zaśpiewałam całą ze słuchu, a on na to, że mam dar... Nie wiedziałam, o co mu chodzi. Wy tłumaczył mi, że niewielu wokalistów to potrafi – harmonizowania kompletnie ze słuchu bez żadnych nut. Wtedy zaczęłam się uczyć teorii i harmonii, historii jazzu. Zostałam zabrana w przepiękną podróż...

A jaka była twoja pierwsza jazzowa płyta?

Oczywiście Sarah Vaughan, *Forever Gold*.

Kim byli następni mentorzy?

W 2009 roku, po liceum, przeprowadziłam się do Nowego Jorku, gdzie spotkałam Billy'ego Harpera, który prowadził chór w mojej szkole. Spodobał mu się mój wokół i zachęcał mnie do czytania i pisania nut. Stwierdził, że mam „wielkie uszy” [śmiech], w sensie: dobry słuch, i powinnam to wykorzystać. Powiedziałam mu, że nie mam zamiaru nic pisać, chcę tylko śpiewać standardy jazzowe,

a on na to: „Naucz się na wszelki wypadek”. On wiedział – ja jeszcze nie. Miałam wtedy osiemnaście lat. Potem poznałam wielu wspaniałych muzyków jak George Cables, Bernard Purdie, Winard Harper, Bernard Lynette, Dee Dee i Cecil Bridgewater, Roy Hargrove – sami giganci jazzu. Nowy Jork otworzył przede mną tyle drzwi, tyle możliwości na-

uki. Chodziłam do Village Vanguard słuchać Marii Schneider, zadawałam jej i wszystkim innym mnóstwo pytań, a oni zawsze odpowiadali. Chodziłam też na jam sessions, żeby dać się poznać. Miałam bardzo wielu mentorów.

Kiedy nastąpił przełom w twojej karierze?

Pierwszy był Konkurs Sarah Vaughan, który wygrałam w 2013 roku. Miałam 22 lata i poczułam, że ludzie zaczynają mnie zauważać i słuchać. Kolejną nagrodą była The Young Lioness (młoda lwica, tłum. BG] na konkursie The Central Brooklyn Jazz Consortium w kwietniu 2015. A potem to już była jazda

windą w górę! Konkurs Wokalny Theloniousa Monka, nagrody czasopisma DownBeat, potem nominacje do nagrody Grammy; szło jedno za drugim.

Twoje teksty są bardzo zaangażowane. Czy uważasz, że sztuka powinna być polityczna? Skąd biorą się twoje przekonania?

Całe moje życie jest zaangażowane. Moja sztuka jest wyrazem mojej rzeczywistości. Muzyka pomaga mi pokonać przeciwności bycia czarną Amerykanką w społeczeństwie i branży muzycznej zdominowanej przez mężczyzn. Polityka wita mnie każdego ranka, kiedy wstaję, ale wznoszę się ponad to umiejętnością bycia sobą, zarówno w życiu, jak i w muzyce.

Piszesz utwory z bardzo różnych muzycznych gatunków. Jak przebiega proces ich tworzenia – naj-

fot. Kuba Majerczyk



pierw wybierasz formę czy to raczej treść ją wyznacza?

Mój proces tworzenia zależy od tego, co czuję. Czasami melodia przychodzi do mnie we śnie lub podczas medytacji albo po prostu kiedy gotuję obiad. Nigdy nie wiem, kiedy to nastąpi, muszę natychmiast przerwać, cokolwiek robię, i zapisać ją lub nagrać. Nigdy nie rozstaję się z moim małym kieszonkowym rejestratorem. Zabieram go wszędzie, nawet do łazienki! [śmiech] Czasami najpierw pojawia się tekst, a później buduję melodię, czasem trwa to nawet lata. Pozwalam utworowi żyć własnym życiem; kiedy będzie gotowy, wróci do mnie. Większość mojej twórczości oparta jest na osobistych przeżyciach. Niektórymi nie jestem gotowa się podzielić albo nie są one wystarczające na nowy utwór. Traktuję ten proces na luzie, bez ciśnienia.

Osiągnęłaś już wiele. Czy następny będzie Oscar? Myślałaś kiedyś o muzyce filmowej?

Absolutnie! Mam dużo kompozycji, o których rozmawiam z Carmen Lundy, bo ona ma doświadczenie w filmie. Mam teraz sporo na głowie, nową płytę z big-bandem, szkołę i swoich studentów, więc staram się utrzymać rozsądne tempo. ●

ZAPRENUMERUJ:

jazz forum

The European Jazz Magazine



Najstarszy i najbardziej prestiżowy magazyn jazzowy w Polsce

Sylwetki wybitnych muzyków, wywiady,
recenzje płyt, relacje z festiwalu.
8 numerów w roku,
w każdym specjalna płyta kompaktowa
(tylko dla prenumeratorów)

prenumerata roczna (8 numerów) – 150 zł
prenumerata półroczna (4 numery) – 75 zł

JAZZ FORUM, ul. Hoża 35 lok. 24
skr. poczt. 2, 00-963 Warszawa 81
tel. (22) 621-94-51

jazzforum@jazzforum.com.pl

www.jazzforum.com.pl

www.polishjazzarch.com



Jazz zakamuflowany

Piotr Rytowski

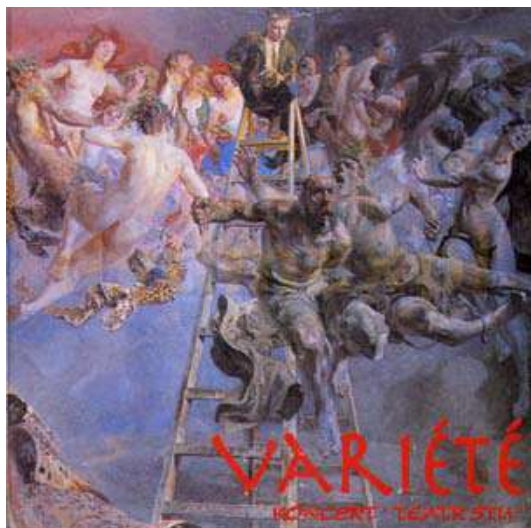


Bez wątpienia istnieje silne powiązanie pomiędzy naszym nastrojem a muzyką, której słuchamy. Jak to działa? Tu już pojawiają się pewne wątpliwości. Jedni uważają, że do depresyjnego samopoczucia najlepiej pasuje także właśnie muzyka – niespokojna, mroczna. Drudzy, że w takiej sytuacji najlepiej poprawić sobie humor czymś lekkim, melodyjnym, wesołym. Inne spojrzenie na temat przedstawili naukowcy kilku światowych uniwersytetów, którzy połączyli siły, aby przeanalizować osobowości 80 tysięcy melomanów i 50 znanych artystów. Poza dosyć oczywistymi faktami, że cechy naszej osobowości determinują naszą otwartość na muzykę i jak duże znaczenie ma ona w naszym życiu, badania dowiodły, że najchętniej słuchamy artystów podobnych pod pewnymi względami do nas samych. I tak okazało się, że fani Davida Bowiego są często neurotyczni, Marvinu Gaye'a to ludzie sumienni, wielbiciele Radiohead są otwarci, a Ozzy'ego Osbourne'a... nieprzyjemni.

Nie wiem, czy przyczyny tego szukać w otaczającej nas rzeczy-

wistości, czy raczej gdzieś głęboko w sobie, ale ostatnio sięgnąłem do niesłuchanych od dosyć dawna płyt zespołu Variété. Dla przypomnienia – grupa, która istnieje do dziś, powstała w 1983 roku i była jednym z pierwszych reprezentantów tzw. zimnej fali (cold wave) w Polsce. Jej piosenki, najogólniej mówiąc, nigdy nie należały do tych najpogodniejszych – ani ze względu na muzykę, ani świetne teksty Grzegorza Kaźmierczaka. Wśród albumów, które przesłuchałem, były te najstarsze *Variété* (1993), *Koncert Teatr Stu* (1995) oraz najnowszy *Nie wiem* (2017). Poza klimatem, poezją Kaźmierczaka i ewoluującym, ale jednak charakterystycznym brzmieniem grupy, łączyło



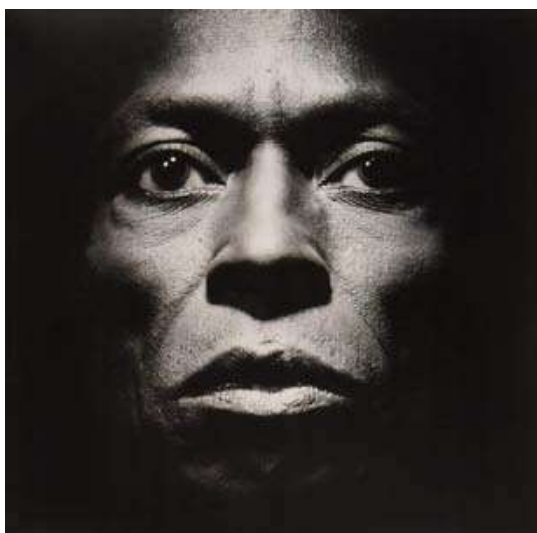


je jeszcze jedno. Goście. Na kolejnych płytach wystąpili Andrzej Przybielski, Mikołaj Trzaska i Kuba Więcek. Muzycy trzech różnych pokoleń i trzy wyraziste osobowości jazzowe! Dla ich jazzowych fanów epizody takie jak współpraca z Variété mogły przejść niezauważone, a szkoda, bo na każdej z płyt jazzmani pozostawili sporo świetnych dźwięków. W wydanej niedawno autobiografii Mikołaja Trzaski *Wrzeszcz!* o wspólnych występach z Variété też nie ma ani słowa. Nazwa grupy pojawia się w książce raz, obok nazwiska lidera, który realizował w Bydgoszczy nagranie muzyki teatralnej Trzaski. Saksofonista mówi natomiast bardzo dobrze o tej współpracy i opowiada jej genezę w dokumencie z 2010 roku *Variété – muzyka bez końca*.

Powrót do płyt Variété i zwrócenie być może większej niż kiedyś uwagi na obecność świetnych

muzyków jazzowych uzmysłowiły mi pewną rzecz. Pamiętam, kiedy zacząłem słuchać jazzu. W końcówce lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku starszy kolega ze szkoły – na pierwszy rzut oka „rasowy punkowiec” – Jacuś zapytał mnie pewnego razu: „Słyszałeś, że Tutu ma wyjść w Polsce na longplayu?”. Nie słyszałem. Nie miałem też pojęcia, co to jest Tutu. Ale skoro Jacuś był tym tak podekscytowany, postanowiłem sprawdzić. Potem była audycja *Lubię jazz w Rozgłośni Harcerskiej* albo już *Radiostacji*... i coś zaskoczyło! Tak myślałem do tej pory. Teraz spojrzałem na to z trochę innej perspektywy.

Rok 1982. Końcówka podstawówki. Maanam wydaje świetną płytę *O! Paranoja, Parada słoni, Jest już późno, piszę bzdury* i gdzieś pomiędzy tym wszystkim taki drobiazg – 44 sekundy – *Zwierzę*, freejazzowe solo Toma-



sza Stańki. Myślę, że nie miałem pojęcia, co to może być, ale robiło wrażenie. Dwa lata wcześniej na debiucie Maanamu zagrał Zbigniew Namysłowski. Jego saksofon był jednak bardziej organicznym elementem piosenki i nie pozostawił po sobie takiego śladu w moich muzycznych wspomnieniach. Takich nie do końca uświadomionych, ciekawych wątków jazzowych w ówczesnych muzycznych fascynacjach było znacznie więcej. Ziut Gralak i Mateusz Pospieszalski w Śmierci Klinicznej, nieco później Kinior w Izraelu i Brygadzie Kryzys, nie mówiąc już o Wojciechu Konikiewiczu, którego klawisze pojawiały się w wielu ważnych składach niezależnej muzyki lat osiemdziesiątych. Może to były prawdziwe, choć mocno zakamuflowane początki jazzu dla mnie i wielu ludzi z mojego pokolenia. Coś, co intry-

gowało, „wystawało” poza oczekiwaną formę i otwierało na nowe muzyczne doświadczenia. Pewnie dla części słuchaczy pozostało to „dęciakiem” pojawiającym się w piosence albo wręcz czymś, co psuło rockową czy nowofalową estetykę. Pamiętam jedną z audycji Tomka Beksińskiego, w której autor nie mógł pogodzić się z tym, że na płycie The Cure pojawiła się sekcja dęta. Beksiński to swoją drogą bardzo szczególny przykład związków muzyki z osobowością i stanami emocjonalnymi, które pojawiły się we wstępie tego materiału...

Może za 30 lat ktoś słuchając jazzu (swoją drogą ciekawe, jaki on wtedy będzie), wspomni sobie drugą dekadę XXI wieku, kiedy słuchał Kendricka Lamara i Flying Lotusa i zwróci uwagę na saksofonowe sola, które przewijały się na ich płytach. Może to początki ich jazzowej przygody? ●



Klasyk hard bopu

Rafał Garszczyński

fot. Rafał Garszczyński



Freddie Hubbard – Ready For Freddie
Blue Note, 1962

Freddie Hubbard to hardbopowy zawodnik wagi ciężkiej, jeden z najważniejszych trębaczy lat sześćdziesiątych, który – kiedy hard bop nie był już modny – postanowił poszukiwać nowego brzmienia w wytwórni CTI Creeda Taylora. W późniejszych latach Hubbard powrócił do klasyki gatunku, jednak lata jego świetności to z pewnością pierwsza połowa dekady od debiutu w 1960 roku (*Open Sesame*) do nagrania ostatniego albumu dla Blue Note w 1966 roku – *Blue Spirits*. Później bywało różnie, głównie za sprawą wyboru repertuaru i towarzystwa, w jakim przyszło mu nagrywać, a nie z powodu spadku formy.

W czasie trwania kontraktu z Blue Note trębacz nagrał dziewięć albumów dla tej wytwórni i kilka dla

konkurencji, w tym genialne *The Artistry Of Freddie Hubbard* i *The Body & The Soul*, oba dla Impulse! Był bardzo zajęty, w Blue Note działo się wtedy wiele. Często znajdował się w centrum wydarzeń, uczestnicząc w nagraniach takich klasyków jak *Out To Lunch!* Erica Dolphy'ego, trzech pierwszych płyt Herbie Hancocka – *Takin' Off*, *Empyrean Isles* i *Maiden Voyage* – oraz *Speak No Evil* Wayne'a Shortera, a także kilkudziesięciu innych fantastycznych albumów Dextera Gordona, Arta Blakeya, Hanka Mobleya, Bobby'ego Hutchersona, Kenny'ego Drew i wielu innych. A trzeba pamiętać, że w tym czasie w Blue Note grupa trębaczy obsadzona była wyjątkowo dobrze – Donald Byrd, Lee Morgan, Johnny Coles i Blue Mitchell to tylko najważniejsi w niej, nagrywający wtedy dla tej wytwórni. Freddie Hubbard miał jednak swój ton, coś najważniejszego z najważniejszych dla każdego trębacza, dlatego też nawet kiedy grał w dużych składach dekadę później, zawsze był łatwo rozpoznawalny.

Mimo że Hubbard jest absolutnym hardbopowym klasykiem, zawsze potrafił odnaleźć się w nieco bardziej postępowym graniu. Został



zaproszony do udziału w nagraniu *The Blues And The Abstract Truth* Olivera Nelsona, *Ascension* Johna Coltrane'a, *Free Jazz* Ornette'a Coleman'a i wspomnianego już *Out To Lunch!* Erica Dolphy'ego. Przyznacie, że to całkiem niezły zbiór awangardowych klasyków. Szczególnie jak na muzyka, który miał dekadę później w banalnych aranżacjach Dona Sebesky'ego grać utwory The Beatles i Henry'ego Manciniego. Pod koniec lat siedemdziesiątych, chyba po udziale w sesji do jednego z albumów Billy'ego Joela *52nd Street* (jego dobra partia z utworu *Zanzibar* została wyciszona, wersję oryginalną wydano dopiero niedawno na składance *My Lives* Joela), postanowił wrócić do dobrego jazzu. Trudno wtedy było wyobrazić sobie trudniejszy sposób na taki powrót. Pod okiem, a raczej czujnym uchem Milesa Davisa przejął jego rolę w słynnym kwintecie Milesa z lat sześćdziesiątych, który wtedy nazywał się już V.S.O.P. (Herbie Hancock, Wayne Shorter, Ron Carter, Tony Williams). Zresztą to podobno Miles Davis polecił młodego Hubbarda uwadze władz Blue Note w 1960 roku.

Album *Ready For Freddie* sam Hubbard uważał za jedno ze swoich najlepszych nagrań. Dziś to klasyk hard bopu. Połączenie muzyków klasycznego zespołu Johna Coltrane'a – McCoya Tynera i Elvina Jonesa – z Waynem Shorterem i urozmaicającym brzmienie, rzadko obecnym w studiach jazzo-

wych (chyba że w dużych składach bigbandowych) instrumentem – tubą barytonową Bernarda McKinney'a spowodowało, że powstał album unikalny. Zaledwie trzy miesiące przed nagraniem *Ready For Freddie* Hubbard grał z McCoyem Tynerem i Elvinem Jonesem na sesji, którą dziś znamy jako *Olé Coltrane*. Niezłe przeżycie dla muzyka, który debiutował w studiu nagraniowym zaledwie kilka miesięcy wcześniej.

Ready For Freddie to jeden z najbardziej przebojowych, melodyjnych, różnorodnych i spójnych albumów całego hard bopu. 23-letni Hubbard potrafił już wtedy wszystko – otworzyć dynamicznie album przebojowym *Arietas*, prowadzić dialog z Shorterem w *Birdlike* (utworze poświęconym Charliemu Parkerowi, w którym jego gra na trąbce bardziej przypomina Parkera niż tenorowe solówki Shortera) i zagrać z modnym wtedy za sprawą Milesa Davisa tłumiku w balladzie (dalej w hardbopowym stylu) *Weaver Of Dream*. Potrafił też uspokoić zwykle tryskającego energią Elvina Jonesa i zapędzić do pracy raczej w drugim rzędzie charyzmatycznego McCoya Tynera. To sporo jak na 23-latkę. Dlatego pewnie miał dobre wspomnienia z tej sesji i uważał ją zawsze za jedno ze swoich najważniejszych nagrań. To jeden z tych albumów, na których udało się wszystko i jeszcze trochę. ●

Kanon Jazzu

10 lat
radioJazz.fm

poniedziałek-piątek 14:45
zaprasza Rafał Garszczyński

Third stream – historia i dziedzictwo

Część 4 – ferment i inspiracje

Cezary Ścibiorski

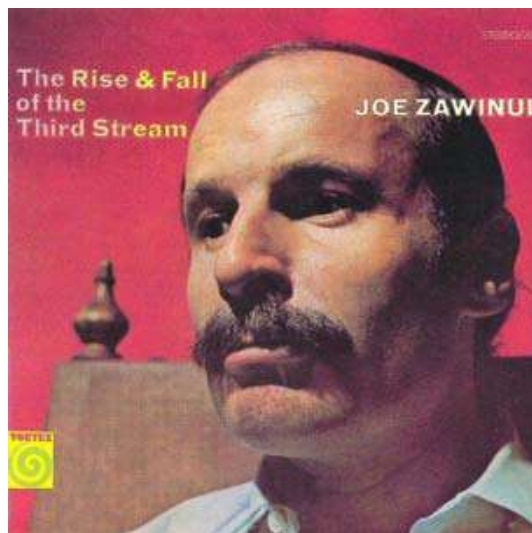


Wydawało się, że nadejście lat sześćdziesiątych położyło kres kierunkowi. Ukazały się ostatnie albumy, które można było bezpośrednio przypisać do definicji third streamu – płyta o takim właśnie tytule firmowana przez Modern Jazz Quartet oraz wspomniane w poprzednim odcinku płyty Milesa Davisa i Gila Evansa. 19 maja 1961 roku odbył się w Carnegie Hall koncert, przez wytwórnię Columbia nazwany legendarnym (*Miles Davis at Carnegie Hall*), na którym utwory grane przez sam kwintet Davisa przeplatane były z wykonywanymi z towarzyszeniem orkiestry Evansa. Wydana pod koniec 1963 roku płyta *Quiet Nights* okazała się (w kontekście muzyki Milesa Davisa oczywiście) fiaskiem artystycznym i na kilka lat zaszkodziła dalszej współpracy trębacza, zarówno z Evansem, jak i producentem Teo Macero.

Sugerowane zakończenie

Opromieniony sukcesem i sławą, po latach spędzonych w zespole Cannonballa Adderleya, Joe Zawinul wydał w 1968 roku jedną z pierwszych płyt pod własnym nazwiskiem, zawierającą niemal wyłącznie kompozycje Williama Fischera, której nadał prowokacyjny tytuł *The Rise and Fall of the Third Stream*. Z dzisiejszej perspektywy trudno ocenić, czy jest to rzeczywiście manifest odcięcia się od tego kierunku, czy może oddany mu hołd? Muzyka grana jest zarówno przez kwartet smyczkowy, jak i osadzone w hard bopie combo jazzowe. Zawinul gra na fortepianie i jeszcze śmielej niż u Adder-

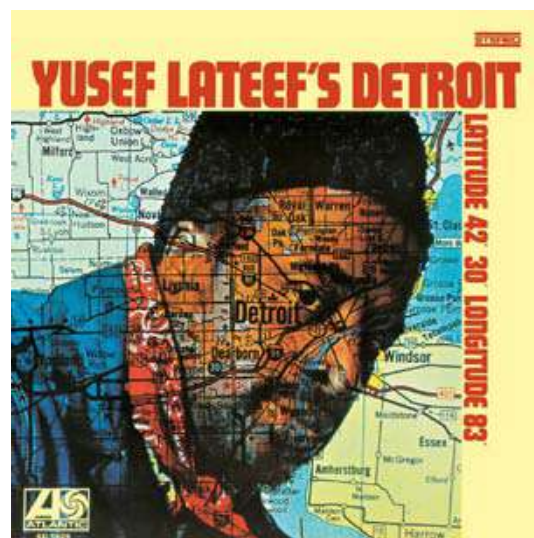
leya wprowadza klawisze Fendera. Tytuł płyty sugerował zakończenie trzeciego nurtu. I rzeczywiście, od tej pory sam termin w zasadzie nie był już stosowany. Joe Zawinul potem już do końca życia podążał drogą stylu fusion, którego stał się jednym z najbardziej znaczących



twórców. Styl ten zdominował muzykę jazzową na niemal całą dekadę lat siedemdziesiątych. Niemniej w ciągu kolejnych lat cały czas powstawały nagrania, które – jak się wydaje – nie doszłyby do skutku bez impulsu pochodzącego od Gunthera Schullera. A w każdym razie takie, w których łatwo odnaleźć można odniesienia do jego teorii i inicjatyw.

Oprócz inspiracji wynikających z tamtego konkretnego ruchu muzycy zaczęli włączać do swoich kompozycji inne elementy z szerokiego zakresu kultury muzycznej. W drugiej połowie lat sześćdziesiątych część artystów jazzowych zaczęła sięgać po instrumentarium elektroniczne, wykorzystywane w tym czasie przede wszystkim przez kompozytorów muzyki współczesnej, takich jak John Cage, Iannis Xenakis i Karlheinz Stockhausen. Dodatkowo wielu wprowadziło do swoich utworów tradycyjne brzmienia innych kultur, przede wszystkim afrykańskie. Doprowadziło to do powstania zupełnie nowej stylistyki, coraz śmielej torującej sobie drogę do współczesnego jazzu, co znów wiązało się z problemami ze zdefiniowaniem, już nawet nie samego third streamu, ale jazzu w ogóle. Gdzie się zaczyna jazz, a po przekroczeniu jakiej granicy muzyka przestaje być jazzem? A jeśli nie jazzem, to czym się staje? Awangardową muzyką współczesną? Folkową? Etniczną? Być może właśnie ta wielopłaszczyznowość, różnorodność źródeł, ciągłe zmiany i poszukiwania prowadzą do powstawania tego, co w jazzie wciąż jest najbardziej atrakcyjne?

Jak wspomniałem w poprzednim odcinku, muzycy, którzy napisali kompozycje zamówione przez Gunthera Schullera na organizowane przez niego festiwale, dalej rozwijali koncepcje będące źródłem tych inicjatyw. Jimmy Giuffre, Charles Mingus, George Russell, a także John Lewis wraz z the Modern Jazz Quartet, po dostarczeniu Schullerowi swoich zamówień, podążyli dalej tą drogą, wydając coraz bardziej nowatorskie płyty, które z jednej strony wychodziły

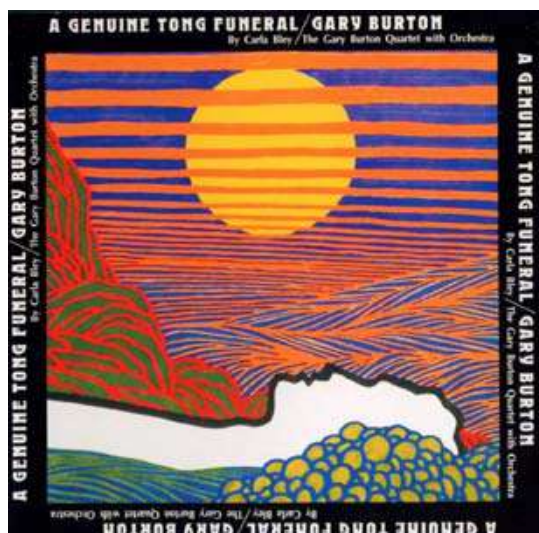


z inicjatywy third streamu, z drugiej odważnie penetrowały coraz to nowe obszary.

Modern Jazz Quartet u szczytu popularności fusion nagrał jedną ze swoich największych płyt – *Blues on Bach*. Inny weteran hard bopu, a jednocześnie pionier world music, Yusef Lateef, korzystał ze zdobytych kierunków chociażby na takich płytach jak *Yusef Lateef's Detroit: Latitude 42° 30' Longitude 83°*, *The Diverse Yusef Lateef* czy *Suite 16*.

Mroczna opera

Już w połowie lat sześćdziesiątych pojawił się na scenie muzyk, który od samego początku kariery bezkompromisowo korzystał ze zdobytych tradycji muzycznej i pomimo że kojarzony z początku był z jazzem free, bardzo wcześnie do swojego repertuaru zaczął wprowadzać elementy awangardo-



wej muzyki współczesnej. Mowa o Anthony'm Braxtonie. Począwszy od swojego pierwszego tria ze skrzypkiem Leroyem Jenkinsem i trębaczem Wadadą Leo Smithem po kwartet smyczkowy z ostatnich lat nie ustaje w poszukiwaniach i przekraczaniu wszelkich konwencji. W jego niezwykle bogatym dorobku nie tylko uderza różnorodność, ale właśnie modelowy przykład przełamywania granic wszelkich klasyfikacji.

Postacią, której kompozycje od po-

czątku lat sześćdziesiątych coraz chętniej wykorzystywali muzycy zyskujący na znaczeniu wśród awangardzistów jazzu, była Carla Bley. Na początku były to pojedyncze utwory, ale już wtedy zaczęły one być wykonywane przez luminarzy kierunku: George'a Russella, Jimmy'ego Giuffrego czy męża kompozytorki, Paula Bleya. W połowie lat sześćdziesiątych wyszła spod jej pióra rozbudowana kompozycja o unikalnej strukturze, *A Genuine Tong Funeral*. Wykonawca, który nie bał się podejmować wielce zaawansowanych wyzwań – takich jak ta kompozycja – Jimmy Giuffre, w owym czasie wycofał się na kilka lat z występowania, więc Carla Bley zmuszona była poszukać innego muzyka o podobnej odwadze. Ostatecznie odnalazła takiego w osobie Gary'ego Burtona.

Co ciekawe, podjął się on nagrania tej suity – nazwanej przez autorkę „mroczną operą bez słów”, bo poruszała temat różnorodnych postaw wobec śmierci – w tym samym czasie, kiedy powstała jego płyta, powszechnie uważana za pierwsze nagranie fusion, *Duster*. Oba albumy zostały wydane w 1967 roku (nie przypadkiem jest to rok wydania *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* The Beatles). Kompozycje Carli Bley sprawiły, że *A Genuine Tong Funeral* należy do najbardziej znaczących płyt w dyskografii Gary'ego Burtona. Oprócz jego kwartetu (z Larrym Coryellem, Stevem Swallowem i Bobem Mosesem) w nagraniu wzięła też udział plejada gwiazd awangardy: Steve Lacy, Mike Mantler, Gato Barbieri, Jimmy Knepper, Howard Johnson oraz sama Carla Bley. Niedługo później powstało monumentalne dzieło *Escalator Over the Hill*, obszernie omówione niedawno na łamach JazzPRESSu (9/2020).

Równolegle do realizacji tego projektu Carla Bley uczestniczyła w nagraniu albumu Charliego Hade-
na *Liberation Music Orchestra*, które niełatwo zakla-
syfikować, co jest jedną z licznych zalet tego nagra-



nia. Do orkiestry tej należeli: Gato Barbieri, Dewey Redman, Don Cherry, Roswell Rudd, Howard Johnson, Carla Bley, Paul Motian i Charlie Haden.

Znany z erudycji i poczucia humoru (przynajmniej muzycznego) Robert Fripp już na trzeciej płycie King Crimson, wydanej w 1970 roku, umieścił suitę *Lizard*. Nawiązująca do kilku epok historii muzyki klasycznej, a zupełnie odbiegająca od stylu rocka progresywnego kompozycja *Song of the Gulls* z płyty *Islands* King Crimson jest zręcznym pastiszem smyczkowej suity barokowej. Innym zespołem umiejętnie łączącym od początku lat siedemdziesiątych różnorodne style, kierunki i wpływy był Oregon.

W drugiej połowie dekady rozmach fusion zaczął powoli przygasać i niektórzy muzycy, nawet tak mocno z tym kierunkiem utożsamiani jak Chick Corea, zaczęli powracać do instrumentarium smyczkowego i brzmień bardziej kojarzonych z kameralistyką. Do takich właśnie płyt Corei z tego okresu należą *The Mad Hatter*, *My Spanish Heart*, *Three Quartets*, *Children's Songs*, nagrany ze Stevem Kujalą *Voyage* oraz nagrania duetu Chicka Corei i Gary'ego Burtona. Także gruntownie wykształcony klasycznie Zbigniew Seifert do nagrania swojej ostatniej płyty *Passion*, wydanej w 1979 roku, również zaprosił zespół smyczkowy. W czasach jeszcze nam bliższych do dokonania trzeciego nurtu ciekawie nawiązał Miroslav Vitouš na płycie *Universal Syncopations II* z 2007 roku.

Muzykiem, który od ponad trzydziestu lat przekracza wszelkie definicje, klasyfikacje i kanony, jednocześnie czerpiąc niemal z całego dorobku historii muzyki, ale i kultury, podejmując niemal każde ryzyko, często z pozytywnym skutkiem, jest John Zorn. Z początku kojarzony z nowojorską ekstremalną awangardą spod znaku Anthony'ego Braxtona, od połowy lat dziewięćdziesiątych zaczął wydawać płyty z klasycznym zespołem kameralnym.



Zorn często sam nie gra na płytach przez siebie firmowanych, a jednak zawsze dyryguje zespołami wykonującymi jego kompozycje, jest producentem wszystkich nagrań i bierze pełną odpowiedzialność za ich ostateczny efekt. Do istotnych płyt nurtu, o którym mowa w tym cyklu, należą m.in. *Bar Kokhba*, *Angelus Novus*, *The Circle Maker*, *Aporias: Requiem for Piano & Orchestra* czy wiele pozycji z przepastnej serii *Filmworks*. ●



Treach – MC definiujący lata dziewięćdziesiąte

Adam Tkaczyk

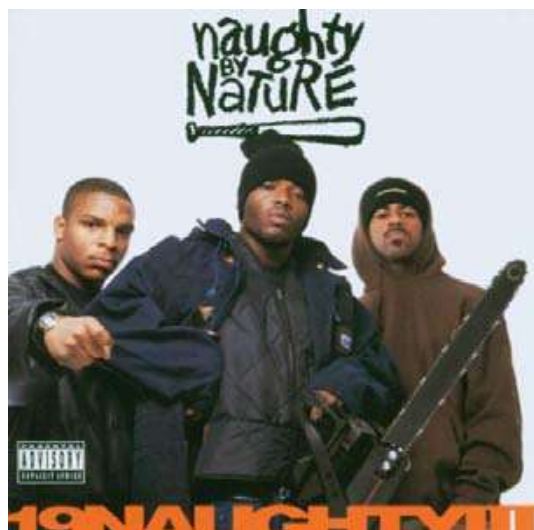
Dzisiaj, Drodzy Państwo, nieco inaczej. Nie bierzemy na warsztat jednego albumu, ale katalog i umiejętności wyjątkowego rapera. Człowieka, który w mojej opinii jest najbardziej niedocenianym MC wszechczasów i zdecydowanie zbyt rzadko pojawia się we wszechobecnych listach „najlepszych raperów w historii” (z którymi należy raz na zawsze skończyć, swoją drogą). Mam na myśli Treacha – lidera grupy Naughty by Nature. Rapera-maszynę, MC kompletnego. Autora przebojów radiowych, które do dzisiaj są pozycjami obowiązkowymi na hip-hopowych imprezach (*Hip Hop Hooray*, *O.P.P.*, *Feel Me Flow*), ale również świetnych

brudnych, ulicznych zwrotek (*Uptown Anthem*, *It's On*) lub też wersów bitewnych (*Guard Your Grill*). Gdy trzeba, pokazywał swoją łagodniejszą stronę i zabawiał swoim rapem dziewczyny (*Written on Ya Kitten*) lub udzielał się gościnnie w utworach R&B i popowych (*A Girl Like You* Aaliyah, *Vibin* grupy Boyz II Men, remiks *Scream* Michaela Jacksona i Janet Jackson). W latach 90. Treach przez długi czas wyznaczał standardy, do których próbowali dobić pozostali. Początki nie były jednak wesołe. W 1989 roku Naughty by Nature nazywali się The New Style, niespecjalnie wyróżniali na tle ówczesnej sceny, a ich album *Independent Leaders* przemknął niezauważony, również przez brak wsparcia promocyjnego ze strony wytwórni. Lider grupy – Treach – wrócił na chwilę do życia ulicznego, z którego wyrwała go nowa menadżerka Queen Latifah. The New Style zmienili nazwę na Naughty by Nature, kolorowe stroje zmieniły się w „uliczne mundury” i buty Timberland, a Treach przestał podążać za rapowymi trendami, tylko rapował po swojemu. Od tej pory to scena podążała za nim.



Pod względem techniki i umiejętności Treach potrafił zdominować świat rapu w czasach najostrzejszej rywalizacji, gdy poprzeczka podniesiona była na kosmiczne poziomy. Posiadał niesamowite, elastyczne flow, dzięki czemu radził sobie we wszystkich rodzajach bitów, a przy tym używał skomplikowanych struktur wersów, imponujących dla hiphopowych nerdów liczących wielokrotne rymy. Do tych wszystkich przymiotów koniecznie doliczyć należy kontrolę oddechu – choć wydaje się to absolutnym fundamentem w sztuce rapowania. Przy tak dynamicznym stylu, jaki prezentował Treach, nie mógł on sobie pozwolić nawet na drobne błędy, ponieważ skończyłoby się to zgubieniem płynności i rytmu danego utworu. Nie było to jednak dla tak utalentowanego człowieka żadnym problemem.

Treach potrafił bawić się słowem i metaforami, używał wielosylabowych rymów i zmieniał style, kiedy tylko chciał – taki mix posiadają jedynie najbardziej elitarni MC. A przy tym wszystkim sprawiał, że rapowanie wyglądało jak zajęcie najprostsze na świecie. Treach rapował tak, jak Floyd Mayweather Jr. boksował, czyli nieskazitelnie i naturalnie. Najtrudniejsze sztuczki swoich fachów wydają się w ich wykonaniu łatwymi czynnościami. Znany



podcaster i komentator UFC Joe Rogan użył według mnie celnego porównania: „Gdy wiążesz sznurówki, robisz to automatycznie, nie zastanawiasz się nad żadnym pojedynczym ruchem. Przychodzi ci to tak naturalnie, że używasz minimum energii”. Tak boksował Floyd, tak rapuje Treach z Naughty by Nature.

Żeby łatwiej było pojąć, o czym tutaj się produkuję, włączmy wszyscy teraz kawałek *Feel Me Flow* z nagrodzonego Grammy albumu *Poverty's Paradise*. Wiele mówi się o akrobacjach Treacha np. w *Yoke the Joker*, czyli utworze otwierającym pierwszy albumu Naughty by Nature. Osobiście jednak wolę pochylić się nad kawałkiem, który pokazuje nie tylko umiejętności techniczne, ale i elastyczność oraz różnorodność twórczości Treacha. *Feel Me Flow* to komercyjny, przyjazny stacjom radiowym singiel, który jednocześnie jest mokrym snem wszystkich fanów technicznego ra-

powania – perfekcyjny pod kątem wykorzystania umiejętności rapowych. Równowaga niezwykle trudna do osiągnięcia. Czego my tu nie mamy odhaczonego! Nieskazitelnym flow? Jest. Nieoczywiste schematy rymów? Są. Melodia? Jest. Efektowne przejście ze zwrotki do refrenu? Jest. Klasa mistrzowska. Te same zdania można zresztą napisać np. o *Clap Yo Hands* z tego samego albumu.

Należy dodać, że twórczość Treacha nie ogranicza się do płyt *Naughty by Nature* lub zwrotek solowych – jest on również jednym z najlepszych ghostwriterów lat 90. Większość czytających zapewne kojarzy wielki przebój dwóch małych latów noszących ciuchy „tył na przód” – *Jump* zespołu *Kriss Kross*. Autorem

tego utworu jest właśnie Treach! Pisał też m.in. dla *Run-D.M.C.* (*Hit 'Em Hard*), *Eaziego-E* (*Only If You Want It*), dobrej przyjaciółki z New Jersey – *Queen Latifah* (*Latifah's Had It Up 2 Here*), jest też autorem klasycznego kawałka *Keep It Real* rapera *Miilkbone'a* (wydaje się, że bit z tego utworu jest dzisiaj bardziej znany jako tło do legendarnego freestyle'u *Big L-a* i młodego *Jaya-Z* z 1995 roku – uznanego za jeden z najlepszych w historii).

Generalnie schemat jest prosty – jeśli autorem bitu jest *KayGee*, a osoba rapująca przypomina Treacha, to istnieje duże prawdopodobieństwo, że to on jest autorem tekstu. Dodatkowym smaczkiem jest fakt, że styl Treacha był na tyle unikatowy i charakterystyczny, że gdy chciał, bez żadnych problemów dawał słuchaczom znać, że to on jest autorem tekstu rapowanego przez innych MC. Tak przynajmniej interpretuję utwór *Da Youngsta's Crewz Pop*, w którym młodzi raperzy brzmią niemal identycznie jak Treach. A żeby było jasne, jak legendarny to jest moment, tłumaczę: *Crewz Pop* było dissem w stronę grupy *Kriss Kross* i odnosi się do ich wielkiego hitu *Jump...* który, jak wspominałem wcześniej, również napisał Treach! Na marginesie: powodem konfliktu były kwestie finansowe – menadżer i producent *Jermaine Dupri* nie zapłacił mu odpowiednio wcześniej wynagro-



fot. mat. prasowe



dzenia za usługi ghostwriterskie. Odnoszę wrażenie, że środowisko jest podzielone w kwestii dyskografii Naughty by Nature i „liczby klasyków” (okropne określenie) na ich koncie. Według mnie trzy pierwsze albumy wydane pod tym szyldem należy zaliczyć do pozycji obowiązkowych i klasyków gatunku. Większość bitów KayGee nadal trzyma się nieźle, chociaż oczywiście zdarzają się przestarzałe pozycje. Przeboje do dzisiaj bujają głową – *Hip Hop Hooray* to najlepszy i najbardziej oczywisty przykład, ale równie dobrze można tu wymienić *Written On Ya Kitten* (szczególnie w wersji QDIII remix, czyli teledyskowej), *Jamboree* i *Feel Me Flow*. Kawałki hardcore’owe nadal imponują klimatem i uczuciem autentyczności.

Polecam powrócić do katalogu Naughty by Nature z lat 1991–1999, prześledzić rozwój Treacha (wlicza-



fot. mat. prasowe

jąc w to takie teoretycznie poboczne kwestie jak teledyski i ubiór) – i na własne oczy i uszy potwierdzić, że jego umiejętności i wpływ na branżę są niepodważalne. Jest jednym z najlepszych raperów w historii. ●



Kontakt z redakcją: jazzpress@radiojazz.fm

ul. Górczewska 201, 01-459 Warszawa

www.jazzpress.pl

Redakcja

redaktor naczelny:

Piotr Wickowski

redaktor prowadzący jazzpress.pl

Krzysztof Komorek

Janusz Falkowski

Aya Al Azab

Mery Zimny

Jerzy Szczerbakow

Rafał Garszczyński

Ryszard Skrzypiec

Wojciech Sobczak-Wojeński

Sławomir Orwat

Jakub Krukowski

Radek Wośko

Lech Basel

Małgorzata Smółka

Vanessa Rogowska

Basia Gagnon

Jarosław Czaja

Marek Brzeski

Piotr Rytowski

Barnaba Siegel

Cezary Ścibiorski

Adam Tkaczyk

Anna Piecuch

Rafał Zbrzeski

Anna Mrowca

Piotr Pepliński

Michał K. Dybaczewski

Katarzyna Nowicka

Jędrzej Janicki

Paulina Sobczyk

Marcin Czajkowski

Wydawca



Fundacja Popularyzacji Muzyki

Jazzowej EuroJAZZ

ISSN 2084-3143

Fotograficy:

Piotr Gruchała

Marta Ignatowicz-Sołtys

Kuba Majerczyk

Lech Basel

Marcin Wilkowski

Piotr Fagasiewicz

Piotr Banasik

Jarek Misiewicz

Barbara Adamek

Bogdan Augustyniak

Krzysztof Wierzbowski

Katarzyna Stańczyk

Paulina Krukowska

Katarzyna Kukielka

Jarosław Wierzbicki

Beata Gralewska

Przemek Kleczkowski

Anna Mrowca

Kasia Idźkowska

Jacek Piotrowski

Plakaty

Agnieszka Sobczyńska

Korekta

Katarzyna Czarnecka

Dorota Matejczyk

Przemek Bychawski

Łucja Kubicka

Marta Pijanowska-Kwas

Magdalena Kowalewicz

Projekt layoutu

Beata Wydrzyńska

Opracowanie graficzne,

skład i łamanie

Klara Perepyłyś-Pajak

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

