

TOP NOTE

RASP Lovers

Romantic Alternative

Schizophrenic Punk

Surreal Players

Ideogram

Krzysztof Herdzin

Marcin Wasilewski Trio

Kamil Piotrowicz

Andrzej Jagodziński

Pomysł życia

**Plebiscyt
2019**

**Polska płyta
Zagraniczna płyta
Polski wykonawca
Zagraniczny wykonawca
Jazzowe wydarzenie w Polsce**

JAZZ



A. SOBIECHŃKA

radioJazz.fm

Jazzpress

Głosuj!

Czekamy na Wasze głosy do 31 grudnia 2019

Na głosujących czekają nagrody - NIESPODZIANKI!

Aby zagłosować wypełnij formularz na www.jazzpress.pl

Od Redakcji

redaktor naczelny

Piotr Wickowski

piotr.wickowski@radiojazz.fm



„Fortepian, instrument muzyczny z grupy chordofonów uderzanych. W drewnianym, wspartym na trzech nogach korpusie w kształcie ptasiego skrzydła umocowana jest rama żeliwna z napiętymi stalowymi strunami (dla niższych dźwięków owiniętymi miedzianym drutem). Struny przebiegają ponad świerkową płytą rezonansową; ułożone są krzyżowo, w chórach po trzy dla dźwięków wyższych, po dwa lub pojedynczo dla niższych, zaczepione w tylnej części ramy, a w przedniej nawinięte na kołki strojnicy. Wzdłuż krótszego boku umieszczona jest klawiatura. Końce dźwigni klawiszowych uruchamiają mechanizm młoteczkowy; uderzenia młoteczków pobudzają struny do drgania”^{*}.

Z pewnością ten przytoczony mechanizm zna aż za dobrze większość muzyków spośród tych, którym oddajemy głos w tym numerze JazzPRESSu: Andrzej Jagodziński, Krzysztof Herdzin, Marcin Wasilewski, Kamil Piotrowicz i Krystian Jaworz. Podobnie zresztą jak w ewidentnej większości byli pianiści na naszych okładkach w 2019 roku. Gościli na nich czterokrotnie, wobec dwójga przedstawicieli profesji basowej, trębacza, wokalisty i skrzypka. Co w pełni oddaje silną pozycję mistrzów klawiatury na rodzimym rynku jazzowym. To nic nowego, bo od dziesięcioleci w kolejnych pokoleniach improwizujących muzyków zajmują oni tu poczesne miejsce.

A skoro polski fortepian, to oczywiście również Fryderyk Chopin. Wśród zbyt wielu artystów próbujących wykonywać muzykę tego kompozytora na modłę jazzową wyróżnia się od dawna pierwszy specjalista tego nurtu – Andrzej Jagodziński. Najprawdopodobniej w ogóle nie zająłby się on fortepianem, gdyby nie twórca Etiudy c-moll. Jak przyznaje: „fortepian mnie pociągnął swoim brzmieniem od momentu, kiedy usłyszałem Chopina”.

Mimo wszystko nie należy ograniczać się do fortepianu – i do Chopina – spoglądając wstecz na rok 2019. A przede wszystkim warto te 12 miesięcy podsumować i dać wyraz swoim muzycznym typom, głosując w naszym corocznym plebiscycie na stronie www.jazzpress.pl.

Wesołych Świąt i szczęśliwego Nowego Roku!

^{*} Encyklopedia muzyki pod redakcją Andrzeja Chodkowskiego, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995.



SPIS TREŚCI

3 – Od Redakcji

6 – Portrety improwizowane

7 – That's NYC jazz, Babe

8 – Wydarzenia

10 – Płyty

10 Pod naszym patronatem

22 TOP NOTE

RASP Lovers – *Romantic Alternative Schizophrenic Punk*

25 Recenzje

Jerzy Mączyński – *Jerry & The Pelican System*

Tercet Kamili Drabek – *Muzyka Naiwna*

Andrzej Kowalski Quartet – *Abstrakt*

Jacek Niedziela-Meira – *Burrellhouse*

Michał Martyniuk – *Resonate*

Kagyuma – *Okularnice*

Ahmad Jamal – *Ballades*

Lee Konitz Nonet – *Old Songs New*

Kenny Barron & Mulgrew Miller – *The Art Of The Piano Duo – Live*

The Bad Plus – *Activate Infinity*

Andrea Keller – *Transients Volume 1*

Dale Barlow – *Flute Hoot*

Lyambiko & WDR Funkhausorchester – *Berlin-New York*

Przyjacielskie wspomnienia

Świadomy miejsca, w którym się znalazł

Mają jeszcze spore rezerwy

Idealizm sprawdzający się w praktyce

Musieliśmy umrzeć, aby żyć

56 – Koncerty

56 Przewodnik koncertowy

62 Udręka i ekstaza

69 Muzyka dla koneserów w Koneserze

75 Rozśpiewana Arena McFerrina

78 Hipnotyzujące pieśni protestu

80 – Rozmowy

- 80 Andrzej Jagodziński
Pomysł życia
- 91 Krzysztof Herdzin
Daleko mi do antropocentryzmu
- 96 Marcin Wasilewski Trio
Czas robi swoje
- 104 Kamil Piotrowicz
Cały ten jazz! MEET!
-

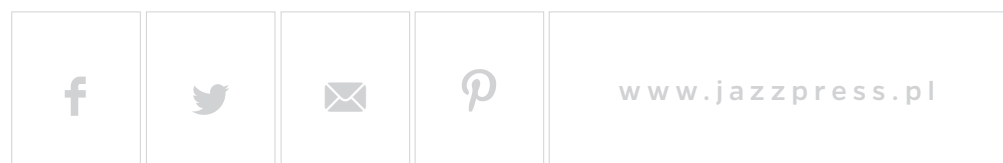
110 – Słowo na jazzowo

- 110 My Favorite Things (or quite the opposite...)
Pop & jazz
- 112 Złota Era Van Geldera
Radość dziecka
- 115 Kanon Jazzu
Dla tych, którzy nie sięgają po jazzowe nagrania codziennie
- 117 Wszystkie drogi prowadzą do Bitches Brew
Rok ważnych okrągłych rocznic Milesa. Przekrój dekad
-

121 – Pogranicze

- 121 Down the Backstreets
Skromny król
-

123 – Redakcja



Portrety improwizowane



That's NYC jazz, Babe



fot. Kasia Idzikowska

Jeremy Pelt to znany i ceniony amerykański trębacz, często koncertujący w Polsce. Poznałam go w jednym z warszawskich klubów jazzowych, dokumentując koncert współtworzonego przez niego Black Art Jazz Collective. Miałam przyjemność współpracować z nim, tworząc okładkę jego najnowszego albumu *The Artist*. Wtedy powstało powyższe zdjęcie. Sesja okładkowa następnego albumu *The Art Of Intimacy*, który ukaże się w styczniu 2020 roku, zajęła nam zaledwie 20 minut.

Kasia Idzikowska

Jakub Paulski Trio zwycięzcą Jazz Juniors

Jakub Paulski Trio z Grand Prix i nagrodą dodatkową dla najlepszego polskiego zespołu, The Cuban Latin Jazz – z drugą nagrodą oraz Kwaśny Deszcz – z trzecią. Takie są ogłoszone 29 listopada rozstrzygnięcia Konkursu Jazz Juniors 2019. Indywidualną nagrodę Złoty kontrabas dla najlepszego kontrabasisty konkursu otrzymał Franciszek Pospieszalski.

W przesłuchaniach konkursowych, które trwały 27 i 28 listopada, wzięło udział sześć zespołów, wyłonionych spośród 37 zgłoszonych. Zgłoszenia, prócz tych z Polski, napłynęły z Włoch, Ukrainy, Wielkiej Brytanii, Niemiec i Południowej Afryki. O podziale nagród zdecydowało jury w składzie: Adam Pierończyk (przewodniczący, od 2019 roku dyrektor programowy Jazz Juniors), Anna Gadt oraz Will Vinson.

W tym roku do grona Rady Partnerów Międzynarodowych obserwującej rywalizację młodych jazzmanów zaproszeni zostali: Ivan Blagojević (założyciel Nišville Festival w Serbii), Enrico Moccia (twórca Emme Produzioni Musicali, dyrektor artystyczny Fara Music Festival we Włoszech), Yaroslav Sartakov (dyrektor programowy Ural Terra Jazz Festival, Rosja), Ratko Zjača (Jazz Festival Croatia), Josh Grossman (dyrektor artystyczny festiwalu Toronto Downtown Jazz w Kanadzie), Wojciech Si-

wek (współtwórca festiwalu Jazz Nad Odrą i przewodniczący Międzynarodowej Fundacji Jazz Nad Odrą), Adam Huang (zastępca prezesa i sekretarz generalny Chińskiego Stowarzyszenia Muzyków Jazzowych, założyciel Beijing Nine Gates International Jazz Festival), Tamás Bognár (dyrektor Opus Jazz Club w Budapeszcie) oraz Jakub Krzeszowski (szef projektu Jazz Po Polsku). Właśnie od działaczy tej rady zwycięskie zespoły, poza nagrodami, otrzymały zaproszenia do udziału w festiwalowych koncertach, w większości zagranicznych. Między innymi zdobywcy Grand Prix zaproszeni zostali na Jazz nad Odrą, Toronto Downtown Jazz Festival, Nine Gates Festival (w Chinach), Fara Music Festival i Jazz Festival Croatia. ●



fot. Michał Tepecki, Jazz Juniors

Wystartowała edycja druga MK Jazz Foto

Do końca stycznia przyszłego roku przyjmowane będą zgłoszenia do drugiej edycji Konkursu fotograficznego im. Marka Karewicza - MK Jazz Foto. Wystawę 33 finałowych prac będzie można oglądać w przestrzeniach wroc-

ławskiego Impartu podczas 56. edycji Festiwalu Jazz nad Odrą, od 20 do 26 kwietnia.

Do konkursu przyjmowane są fotografie o tematyce jazzowej, wykonane dowolną techniką po 2000 roku, które dotychczas nie były nigdzie nagradzane. Każdy uczestnik może zgłosić maksymalnie trzy prace. Zgłaszać się mogą zarówno zawodowi fotograficy, jak i amatorzy, wymogiem jest jednak posiadanie polskiego obywatelstwa.

Organizatorem MK JAZZ FOTO jest Międzynarodowa Fundacja Jazz nad Odrą przy współpracy z magazynem Jazz Forum oraz Strefą Kultury Wrocław. Kuratorem konkursu i wystawy jest Lech Basel. ●



Platynowe *Ulotne*

Status Platynowej Płyty osiągnęła płyta *Ulotne* Anny Marii Jopek, którą wokalistka nagrała wspólnie z Branfordem Marsalisem. Artystka odebrała nagrodę 2 grudnia podczas koncertu w Teatrze Roma w Warszawie.

Płyta *Ulotne* została wydana w październiku 2018 roku. Marsalisowi i Jopek partnerowali na niej: autor prawie wszystkich aranżacji Krzysztof Herdzin, Mino Cinelu, Maria Pomianowska, Robert Kubiszyn, Pedro Nazaruk, Marcin Wasilewski i Atom String Quartet. Wiosną 2020 roku Anna Maria Jopek wraz z dziesięcioosobowym zespołem wyruszy w trasę koncertową, podczas której wystąpi w dziewięciu mia-



fot. Rafał Nowakowski

stach, między innymi w Szczecinie, Gdyni, Wrocławiu, Katowicach i Krakowie. Zaprezentuje na niej premierową muzykę w ramach nowego projektu zatytułowanego *Prze-stworza*.

Za *Ulotne* wokalistka otrzymała w tym roku siódmą w swojej karierze platynową płytę. Wśród wcześniejszych o tym statusie było wydane w 2002 roku *Upojenie*, nagrane z Patem Methenym. ●

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

SURREAL PLAYERS – IDEOGRAM

Miłość do muzyki i kawa

Zaczęli ze sobą grać przez przypadek. Szczęśliwy zbieg okoliczności sprawił, że musieli napisać razem kolędę. Ostatecznie kolęda nie powstała, za to rozpoczęła się ich wieloletnia współpraca, sfinalizowana debiutanckim albumem. Wiolonczelistka **Magda Pluta** i pianista **Krystian Jaworz** grają razem, tworząc autorską muzykę jako **Surreal Players**, od 2012 roku.

Dużo razem koncertowali, by się „dotrzeć”, umiejętnie dzielić między sobą role i zdobyć doświadczenie we wspólnej improwizacji. W 2014 roku wraz z Tadeuszem Mieczkowskim nagrali EP-kę, a dopiero w 2018 zdecydowali o nagraniu debiutanckiego albumu. Plany pokrzyżowały im niespodziewane sytuacje życiowe, które sprawiły, że musieli skupić się na rodzinie i własnym zdrowiu. Trudności nie ostudziły ich zapału i marzeń,

które sfinalizowali wydanym 10 października krążkiem *Ideogram*.

Ich muzyka to wypadkowa różnych doświadczeń i fascynacji. Magda nagrała dwie płyty wydane w wytwórni Tzadik: debiutancki album *Quachatta* zespołu Samech oraz album *The Golden Land* grupy Bester Quartet. Z tymi ostatnimi występowała też w projekcie *Księga Aniołów* według Johna Zorna. Z kolei dla Universal Music nagrała *W poszukiwaniu dróg. Nowe i stare kolędy* Zbigniewa Preisnera, a dla Caldera Records jego muzykę filmową, między innymi *Valley Of Shadows*. Krystian mówi o sobie „emerytowany rockandrollowiec”. Przez kilka lat grał w zespole Pudelsi, z którym nadal ma od czasu do czasu kontakt. Obecnie sporo koncertuje z grupami Max Klezmer Band i Agata Kulis Music.

Ma też trio jazzowe Groove Set, które gra jego autorską muzykę.



Mery Zimny: Klasyczna wiolonczelistka i jazzowy pianista... Jak doszło do tej współpracy i znalezienia wspólnego języka?

Krystian Jaworz: Jestem klasycznie wykształconym trębaczem, ale na fortepianie zawsze grałem dla siebie. Kilkanaście lat temu, ze względu na kontuzję, przestałem grać całkowicie na trąbce i wtedy podjąłem i ukończyłem studia na fortepianie jazzowym w Krakowie. Nie czuję się jednak takim ortodoksyjnym jazzowym pianistą. Po prostu bardzo lubię grać i improwizować.

Magda Pluta: Ja od wczesnego dzieciństwa słuchałam jazzu dzięki wielkiej pasji mego ojca i mimo klasycznych studiów język ten był mi „znany ze słyszenia” jeszcze przed roz-



nym już nie jest takie oczywiste. Natomiast ja jestem z natury minimalistką i raczej nie komplikuję nic na siłę. Ważne są emocje, jeśli słuchacz je silnie odczuwa i jeszcze nam o tym mówi po koncercie – misja spełniona.

Ideogram to obraz wizji.
Nic tu nie było świadomym założeniem

poczęciem nauki w szkole muzycznej. Natomiast po jej zakończeniu rzeczą coraz bardziej oczywistą i jedynie kwestią czasu było stworzenie czegoś swojego, funkcjonującego pomiędzy klasyką i jazzem. Gdy przypadkiem rozpoczęliśmy współpracę z Krystianem, okazało się, że każde z nas znalazło się w punkcie rozwoju, w którym było to możliwe.

Komunikatywność muzyki to dla was jej ważna cecha?

MP: Tak. Chociaż to jest oczywiście bardzo względne gdyż to, co dla nas i dla części naszych słuchaczy jest jasne w odbiorze, dla in-

Jak powstają wasze kompozycje? Pytam, ponieważ wasza muzyka jest bardzo ilustracyjna, zastanawiam się więc, czy macie wcześniej w głowie jakiś obraz, coś, o czym chcecie opowiedzieć?

KJ: Właściwie zaczęło się od wspólnej kompozycji „na zlecenie”. Pewnego dnia mieliśmy podczas audycji zaprezentować zaranżowaną przez nas kolędę. Kolęda z tego nie wyszła, wyszedł za to *Drive 28 Winter*. Praca nad utworem przebiegała drogą mailową – podsyłaliśmy sobie kolejne pomysły na fragmenty, aby połączyć je w gotowy utwór kilka dni przed wykonaniem.

Poza tym komponujemy osobno, przynosząc na próbę jakieś szkice z wizją, jak to może zabrzmieć, lub gotową zaaranżowaną całość. Utwory w jakiejś części są tematyczne i ilustracyjne. Ja komponuję bardziej umysłem, trochę matematycznie – to, co trzeba zapisać, jeśli chodzi o improwizację,

czy to naturalna konsekwencja waszych doświadczeń?

MP: Ideogram to obraz wizji. Nic tu nie było świadomym założeniem. Nie umówiliśmy się, że „ja w części A gram klasycznie, dalej będę udawać kontrabas, a ty improwizuj”.

Nigdy chyba tak naprawdę nie wiemy,
którędy i dokąd zaprowadzi nas muzyka

cję, która jest właściwie kompozycją w czasie rzeczywistym, czuję się w niej swobodnie i gram bardziej emocjonalnie. Pisząc konkretne utwory, uciekam się do myślenia matematycznego, by łatwiej zapamiętać muzykę, ponieważ to, co sobie wymyślałam, bardzo szybko zapominam.

MP: Ja najpierw słyszę nowe motywy w głowie, chodzę z nimi jakiś czas, po czym następuje zapis – ołówkiem na papierze nutowym. Ten archaiczny sposób zapisu został mi chyba po rodzicach architektach, którzy kreślili projekty. Konsultujemy potem z Krystianem kwestie faktury i wykonalności naszych partii, nierzadko się kłócąc. Kiedyś dyskutowaliśmy o lewej ręce fortepianu w *Highlanderze*, była artystyczna kłótnia, podczas której zapisałam Krystianowi przykładową linię basu „na kolanie” ... i taka już pozostała. Podczas prób również wpadają nam do głowy nowe pomysły, które grając, sprawdzamy, ale nigdy na próbie niczego w całości nie skomponowaliśmy.

Ideogram łączy wiele różnych gatunków. Taki cel przyświecał wam od początku

jesz, bo to jest zmiana gatunku i się świetnie sprawdzi”. Jest z naszymi utworami chyba trochę jak z postaciami w powieści – pisarz



fot. xKrystian Jawor

wymyśla postać, a ona po jakimś czasie zaczyna żyć swoim życiem i robi, co jej się podoba. To jest zaskakujące, ale też fascynujące... Nigdy chyba tak naprawdę nie wiemy, któredy i dokąd zaprowadzi nas muzyka.

Łączy was tylko muzyka czy dzielicie też inne pasje?

KJ: Rytualne picie kawy i pasja do sportów zimowych. Ja jestem człowiekiem z przesadną chybą ilością pozamuzycznych pasji. Kiedy miałem sprawną nogę, były to sporty zimowe: narciarstwo pozaszlakowe – skitouring i bardzo archaiczne – telemark. Turystyka, turystyka rowerowa, motocyklowa, lotni-

ctwo i żeglarstwo, czyli takie poszukiwanie bardzo dużych przestrzeni. Poza tym fotografia i restaurowanie starych samochodów. Na pierwszym miejscu jest jednak muzyka.

MP: U mnie tych obszarów jest mniej, ale też nietypowo, bo lubię sporty walki, przez półtora roku trenowałam nawet boks.

Słyszałam, że okładka *Ideogramu* wiąże się z historią pewnego rysunku...

MP: Tak. Porządkując latem rzeczy rodziców, natknęłam się na teczkę z pracami ojca ze studiów architektonicznych. Ojciec był zdolnym rysownikiem. Pokazałam jeden ze szkiców Krystianowi i uznaliśmy, że będzie to ciekawa okładka płyty. Po opublikowaniu jej w internecie, w dniu premiery, brat ojca przebywający za granicą od wielu lat napisał do mnie, nie wiedząc, kto jest autorem szkicu, że śniła mu się dzień wcześniej ta okładka i że w tym śnie obiekt z niej umiejscowiony był w ich rodzinnym miasteczku. Okazało się, że sen wujka wskazał miejsce, w którym ojciec wykonał swój rysunek. To perspektywa ich pierwszego domu rodzinnego.

Na płycie znalazł się wasz najstarszy, pierwszy utwór *Drive 28 Winter*. Darzycie go szczególnym sentymentem, chcieliście domknąć siedem lat waszej działalności?

MP: To właśnie jest utwór, który zachował się jak wyżej wspomniany bohater powieści – wymknął się twórcom spod kontroli i zaczął robić, co mu się podoba. Zabawne, że w zamierzeniu naprawdę miał być aranżacją znanej kolędy. Jest dla nas ważny, bo od niego wszystko się zaczęło. ●





Jerzy Milian – **Ostatnia kompozycja**

Ostatnia kompozycja to podsumowanie ostatniego okresu twórczości Jerzego Miliana. Album przedstawia trzy utwory będące owocem współpracy koncertowej, do której doszło jesienią 2009 roku w Poznaniu pomiędzy nestorem polskiego wibrafonu a młodymi adeptami sztuki jazzowej.

Milian nie ukrywał wrażenia, jakie wywarły na nim wspólne koncerty i wirtuozeria młodych poznańskich artystów. W 2012 roku napisał dwa utwory – *Music For Mr. Fortuna* oraz *Dylematy dla pięciu*. Serię dopełniło *Konsylium z żyrafą* z 2017 roku.

W nagraniach uczestniczyli: Jerzy Milian – wibrafon, Maciej Fortuna – trąbka, Maciej Kociński – saksofony, Piotr Banyś – puzon, Kuba Stankiewicz – fortepian, Jakub Mielcarek – kontrabas i Stanisław Aleksandrowicz – perkusja oraz Orkiestra Symfoniczna pod dyktando Grzegorza Stasiuka.

Wydawcą płyty, która ukazała się 30 listopada, jest Stowarzyszenie Jazz Poznań.



Marcin Pater Trio – **Nothing But Trouble**

Marcin Pater Trio w 2018 roku wygrało konkurs Jazz Juniors. Dzięki temu katowicka grupa nagrała swoją debiutancką płytę, którą jest właśnie *Nothing But Trouble*. Zespół składa się z Marcina Patera – założyciela, lidera, wibrafonisty i kompozytora, kontrabasisty Mateusza Szewczyka oraz perkusisty Adama Wajdzika. W nagraniu gościnnie wziął udział gitarzysta Jakub Mizeracki.

Grupa występowała na wielu międzynarodowych festiwalach, między innymi na wrocławskim Jazzie nad Odrą, Nisville Jazz Festival w Serbii, Sibiu Jazz Festival w Rumunii (gdzie zdobyła Grand Prix w festiwalowym konkursie), Fara Music Festival we Włoszech i Polska Jazz Budapest na Węgrzech, odbyła też trasę po Chinach.

Płyta *Nothing But Trouble* ukazała się 27 listopada nakładem włoskiej wytwórni Emme Record Label. Tego samego dnia zespół wystąpił na premierowym koncercie w krakowskim Piec Arcie, w ramach tegorocznego Jazz Juniors.

LB



Photo: Katarzyna Galla

Ivan Makedonov Paweł Kaczmarczyk Wojtek Staroniewicz Paweł Pańta Øyvind Brække Kjetil Reysland Mirosław "Carlos" Kaczmarczyk Knut Løchsen Kenneth Ekornes

LOUDJAZZBAND

**30th ANNIVERSARY
SPECIAL EDITION**
1989 - 2019

www.loudjazzband.com
www.mirosławcarloskaczmarczyk.com





Tomasz Wendt – *Chapter B.*

Chapter B. jest drugim autorskim albumem saksofonisty Tomasza Wendta. Płytę wypełniły wyłącznie kompozycje autorskie, podobnie jak było w przypadku *Behind The Strings* – nagranych przez niego z Atom String Quartet debiutu, za który otrzymał Fryderyka w kategorii Jazzowy Debiut Fonograficzny. Poza saksofonistą w nagraniu udział wzięli: Jan Smoczyński (instrumenty klawiszowe), Paweł Dobrowolski (perkusja) i Mateusz Smoczyński (skrzypce, elektronika).

Tomasz Wendt jest laureatem prestiżowych konkursów w Polsce i za granicą, między innymi pierwszych nagród w konkursie festiwalu Jazz Nad Odrą i Konkursie Improwizacji Jazzowej w Katowicach oraz drugich – na Jazz Juniors i Getxo Jazz Festival w Hiszpanii. We wrześniu 2019 roku obronił tytuł doktora sztuk muzycznych na Akademii im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, gdzie obecnie jest wykładowcą.

Płyta pojawiła się 22 listopada w katalogu SJ Records.



Sabina Meck Sextet & Wojciech Myrczek – *Słowo na T*

Słowo na T jest trzecią płytą Sabiny Meck, którą nagrała ze swoim sekstetem w składzie: Łukasz Kokoszko – gitara, Przemysław Chmiel – saksofony, Michał Jakubczak – fortepian, Piotr Narajowski – kontrabas i Szymon Madej – perkusja. W nagraniu gościnnie wziął udział wokalista Wojciech Myrczek. Liderka napisała zarówno muzykę, jak i teksty.

Słowo na T zawiera muzykę wychodzącą poza jazzowe ramy, a kompozycje mają charakter piosenek. Zamyśłem twórców było zestawienie prostych melodii z zaaranżowanymi partiami akompaniamentu oraz pozostawienie przestrzeni do improwizacji.

Sabina Meck jest wokalistką, kompozytorką, aranżerką, producentką i autorką tekstów. Ukończyła kompozycję i aranżację w Instytucie Jazzu Akademii Muzycznej w Katowicach. W 2017 była nominowana do Fryderyka w kategorii debiutu fonograficznego za płytę *Love Is Here*.

Album ukazał się 29 listopada nakładem SJ Records.

ROMA
TEATR
**DOBRY
WIECZOR
JAZZ**
OPIEKA ARTYSTYCZNA
KRZYSZTOF HERDZIN

**KUBA WIECEK TRIO
„MULTITASKING”**

24.01 GODZ. 19.30
NOVA SCENA

**MAREK NAPIÓRKOWSKI
„HIPOKAMP”**

18.02 GODZ. 19.30
NOVA SCENA

**BEATA PRZYBYTEK
„TODAY GIRLS DON'T CRY”**

13.03 GODZ. 19.30
NOVA SCENA

KAMIL PIOTROWICZ SEXTET

17.04 GODZ. 19.30
NOVA SCENA

**RICHARD BONA
WITH ALFREDO RODRIGUEZ
& PEDRITO MARTINEZ**

28.04 GODZ. 19.00
DUŻA SCENA

WWW.TEATRROMA.PL





The Sound Pack – *On Air*

On Air to wydawniczy debiut wokalne grupy The Sound Pack. Tworzą ją muzycy – Joanna Świńska, Katarzyna Mirowska, Małgorzata Biniek, Marcin Wawrzynowicz – których w 2016 roku z inicjatywy Marcina Wawrzynowicza połączyła idea stworzenia jazzowego zespołu wokálnego. Kwartet nawiązuje do tradycji amerykańskich ulicznych grup wokalnych ery swingu, a także do współczesnych znanych zespołów, takich jak The Manhattan Transfer czy The New York Voices.

Na płycie znajduje się dziesięć jazzowych standardów wykonanych w jedenastoosobowym składzie wokально-instrumentalnym. Za aranżacje większości kompozycji odpowiadają – kompozytor Aleksander Mazur, który przygotował opracowania utworów jazzowych na zespół wokalny, oraz puzonista Łukasz Rakalski, który połączył partie wokalne z nowoczesnym podejściem do rytmu, harmonii i orkiestracji.

Album pojawił się 25 października w katalogu SJ Records.



Two I Am – *Land Art*

Płytą *Land Art* debiutuje Two I Am – zespół stworzony przez wokalistkę Barbarę Błaszczuk oraz pianistę Przemysława Pankiewicza. Duet wykonuje własną muzykę ze słowami swojego autorstwa. Ich twórczość oscyluje wokół jazzu, alternatywy, polskiego folkloru oraz współczesnej muzyki improwizowanej.

Muzykom Two I Am zależy na tym, by skłonić słuchacza do zatrzymania się. Swoje kompozycje dedykują ludziom poszukującym spokoju w mieście. Tworzą muzykę intuicyjną, liryczną i osobistą.

Barbara Błaszczuk, poza śpiewem, komponuje i pisze teksty. Jest absolwentką Instytutu Jazzu Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Przemysław Pankiewicz studiuje na tym samym wydziale. Ma za sobą także studia muzyczne w Rotterdamie. Pianista jest również kompozytorem, aranżerem i producentem muzycznym. Prowadzi zespół Bokeh Acoustic Trio. Płyta miała premierę 16 listopada. Ukazała się nakładem Niwa Studio.

Andrzej Zaucha

SONG BOOK

Autor opracowania: dr hab. Janusz Szrom



AKAD
EMIA
TEATR
ALNA

WARSZAWA

3-częściowa monografia, zawierająca
240 premierowych piosenek w zapisie nutowym!

Wydawnictwo Akademii Teatralnej w Warszawie
w limitowanym nakładzie 1000 egzemplarzy!

Do nabycia na: www.andrzejzaucha.pl lub w kasie Teatru Collegium Nobilium
(czynne pon. - pt. w godz. 11:00 – 19:00, sob. – niedz. 13:00 – 17:00)
tel. 22 635 99 39, e-mail: wydawnictwa.at@at.edu.pl



Ola Błachno – *How To Be Me*

How To Be Me jest debiutancką płytą (EP) wokalistki Oli Błachno. Jej muzyka jest połączeniem nowoczesnego jazzu z wpływami tradycji musicalowej i songwritingu. Artystka podkreśla, że stara się, aby jej twórczość odzwierciedlała jej naturę – była zarazem refleksyjna i żywiołowa.

Na płycie *How To Be Me* znalazły się autorskie kompozycje i teksty Oli Błachno inspirowane doświadczeniami związanymi z życiem w wielokulturowym Berlinie, gdzie wokalistka kończy obecnie studia na wydziale jazzowym Universität der Künste. Ola Błachno poprowadziła zespół złożony z doświadczonych muzyków młodego pokolenia, w którym na trąbce gościnnie zagrał Rafał Dubicki, na fortepianie – Mateusz Kaszuba, na kontrabasie – Michał Aftyka i na perkusji – Patryk Dobosz.

Ola Błachno jest zdobywczynią nagród jazzowych i wokarno-aktorskich, między innymi trzeciego miejsca w konkursie na nową nadzieję jazzu Novum Jazz Festival 2018 w Łomży.



Michał Chwała – *Idi*

Album *Idi* to autorski projekt gitarzysty Michała Chwały. W jego realizacji towarzyszyli mu: Maciej Chwała na instrumentach klawiszowych, Kamil Kukla na perkusji, Artur Siejka na basie, Michał Łuka na saksofonach tenorowym i altowym oraz wokalistka Paulina Mączka-Michota, grająca też na gitarze akustycznej i instrumentach klawiszowych.

Muzyka na płytę powstała pod wpływem fascynacji filozofią i Freudowską koncepcją id, odnoszącą się do konieczności zaspokojenia własnych potrzeb. W zamyśle twórcy album realizuje potrzebę duchową – muzykę, którą nazwał on idi.

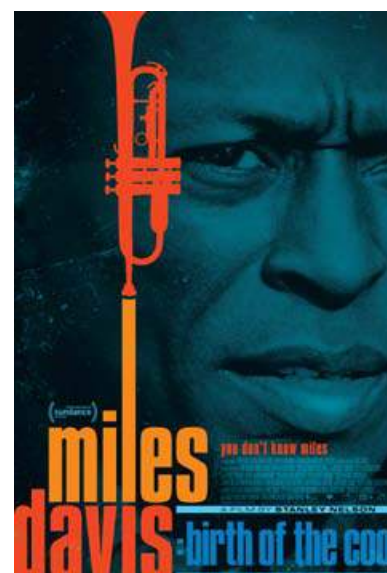
Maciej Chwała z wyróżnieniem ukończył bydgoską Akademię Muzyczną na wydziale klasycznym i jazzowym. Jest nauczycielem, a od 2015 roku współpracuje z warszawskim teatrem Roma, gdzie występuje jako aktor i gitarzysta. Tworzy muzykę z pogranicza jazzu i fusion. Pracuje również jako aranżer.

Płyta zostanie wydana 12 grudnia przez SJ Records.

„Amazing Grace: Aretha Franklin”

reż. Sidney Pollack, Alan Elliott

HELIOS, KinoKonesera 31 MIAST **11-30 grudnia**
Bytom, BECEK Bytomskie Centrum Kultury **9 grudnia**
Bolesławiec, Centrum Integracji Kulturalnej "Orzeł" **21 grudnia**
Cieszyn, Kino Piast w Cieszynie **13 grudnia**
Częstochowa, Kino Studyjne OKF Iluzja **20 grudnia**
Elk, Kino ECK **30 grudnia**
Gdańsk, Kino Muzeum **11, 13, 14, 15, 18 grudnia**
Gorzów Wlkp., Kino 60 krzeseł, **20, 21 i 22 grudnia**
Jarocin, Kino Echo, **12 grudnia**
Jelenia Góra, Kino LOT Jelenia Góra **18 grudnia**
Jelenia Góra, Jeleniogórskie Centrum Kultury **17 grudnia**
Kalisz, Kino Centrum **9 grudnia**
Katowice, Kinoteatr Rialto **14 grudnia**
Konin, Epicentrum Kultury **13-19, 21-22 grudnia**
Łódź, Kino Bodo **9-11 grudnia**
Opole, Kino Meduza **10 grudnia**
Olsztyn, Kino Studyjne Awangarda **13 grudnia**
Oława, Centrum Sztuki w Oławie **14 grudnia**
Radom, Kino Elektrownia **30 grudnia**
Stalowa Wola, Kino Wrzos **10, 14 grudnia**
Śrem, Kinoteatr Słonko **17 grudnia**
Świecie, Kino Wrzos **13, 14 grudnia**
Warszawa, Kino Luna **19 grudnia**
Warszawa, Kino Muranów **15 grudnia**
Warszawa, Iluzjon **9, 22 grudnia**
Warszawa, Nove Kino Wisła **10 grudnia**
Wągrowiec, Kino Miejskiego Domu Kultury w Wągrowcu **21 grudnia**
Włocławek, DKF "Ósemka" **30 grudnia**
Wrocław, Kino Nowe Horyzonty **14 grudnia**



„Miles Davis. Birth Of The Cool”

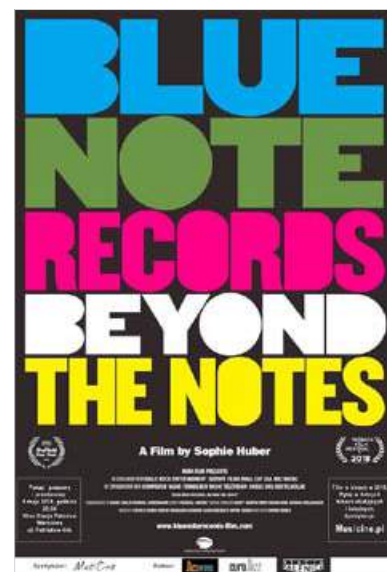
reż. Stanley Nelson

Łódź, Kino Galeria Charlie **13 grudnia**
Częstochowa, Kino Studyjne OKF Iluzja **14, 19, 22 grudnia**
Zduńska Wola, Kino Ratusz **15 grudnia**

„Blue Note Records: Beyond The Notes”

reż. Sophie Huber

Gdynia, Gdyńskie Centrum Filmowe **17 grudnia**



TOP
NOTE

Howard Records, 2019

RASP Lovers – *Romantic Alternative Schizophrenic Punk*

Sugerując się nazwą zespołu, z angielskiego oznaczającą Zgrzyt, można by oczekiwać, że odnalazłby się on wśród punkrockowych kapel lat osiemdziesiątych. Gdy spojrzeć jednak na życiorysy jego członków, grana przez nich muzyka powinna się koncentrować na stylistyce jazzowej. Jeśli ktoś określi to alternatywą albo schizofrenią, także niewiele się pomyli. Ba! Niech doda, że muzycy chcący połączyć te odległe światy są romantykami – i w taki sposób otrzyma nazwę ich debiutanckiego albumu.

Całe szczęście, że wywodzenie się z jakiegoś środowiska nie oznacza eksplorowania tylko jednego rodzaju muzyki. Nie może być nic lepszego dla rozwoju, jak czerpanie inspiracji z różnych stylistyk. Podstawowe znaczenie przy realizacji własnej twórczej wizji ma dla RASP subkultura punkowa. W dosłownym sensie grupa czerpie z ekspresji tego gatunku, przenosząc ją na język jazzu. Ważniejszy jest tu jednak aspekt ideologiczny. Lider grupy, gitarzysta Szymon Wójcik, na

*Brak określonych założeń
stylistycznych i absolutna wolność
wyrazu są siłą albumu RASP Lovers*



Jakub Krukowski
j.krukowski@op.pl

łamach Jazz Forum przyznał, że chodzi o „rodzaj buntu przeciwko starym wartościom”, który tkwił w każdym z nich już od czasów szkolnych. Jest w naszym społeczeństwie silna potrzeba kategoryzowania każdej z dziedzin sztuki, tymczasem inspiracją dla artystów okazuje się wyzwolenie z takich ograniczeń. „Nie lubię reguł i przepisów. Są one wrogami wyobraźni” – mówiła Magdalena Abakanowicz. To właśnie brak określonych założeń stylistycznych i absolutna wolność wyrazu są siłą opisywanego albumu. Pomimo fundamentalnej swobody zawarty na nim materiał jest ściśle skomponowany, za co odpowiada Wójcik. Nie oznacza to jednak, że zabrakło tu swobodnej improwizacji. Wręcz przeciwnie, autor tak skonstruował kompozycje, by maksymalnie wyzwolić kreatyw-

ność kolegów. Partnerują mu Jerzy Mączyński (saksofon tenorowy i barytonowy), Marcel Baliński (fortepian, syntezator microkorg), Rafał Różalski (kontrabas) i Bartosz Szablowski (perkusja, dzwonki). Panowie grają wspólnie w różnych konfiguracjach uznanych już grup: Jerry & The Pelican System, P.E. Quartet czy Entropia Ensemble. Znają się więc doskonale, co było kluczowe dla wypracowania brzmienia RASP Lovers. „Tytuł płyty sugeruje, jakie są osobowości członków grupy. Jesteśmy trochę romantyczni, trochę alternatywni, trochę schizofreniczni i w dużej mierze punkowi” – stwierdził Wójcik w audycji Polskiego Radia.

W wypowiedziach lidera często pojawia się stwierdzenie o „muzycznych oksymoronach”. Trudno o lepsze określenie dla tak niedefiniowalnego stylu. Odnajdziemy tu mieszankę wspomnianego punku, awangardowego jazzu, improwizacji, rocka oraz elektroniki. Ważnym aspektem jest w tym miksie równorzędność instrumentalistów. Choć lider decyduje się momentami na gitarowe solówki, to częściej skupia się na warstwie brzmieniowej, budując noisowy podkład. W niektórych fragmentach przed

Nie mam wątpliwości, że, jak to
zwykle bywa przy tego rodzaju

projektach, znajdzie się grupa purystów wieszczących kres ukochanego gatunku. Trudno jednak nie dostrzec, że najmłodsza generacja wyraźnie dusi się w granicach wytyczonych na rodzimych uczelniach. Jak bowiem wytłumaczyć coraz liczniejszą grupę Polaków uczących się za granicą? Oczywiście progres nie może być celem samym w sobie. Każdy powinien mieć też świadomość tradycji i dokonań mistrzów gatunku. Muzycy RASP Lovers właśnie w ten sposób odnaleźli własny styl. Kiedy słuchacz podda się tej szalonej koncepcji, gwarantuję że, jak głosi tytuł jednego z utworów, ogarnie go *Miłość od pierwszego wejrzenia*. ●



Kulpowicz Quartet EXPRESSION

Tomasz Dąbrowski - trumpet (2, 3, 5)

www.store.for-tune.pl

Fortune®

© 1999 Blackwell Science Ltd



Jerzy Mączyński – Jerry & The Pelican System

Polish Jazz, vol. 83, Polskie Nagrania /
Warner Music Polska, 2019

Raport Pelikana, pojawiający się zarówno w tak właśnie zatytułowanej książce Johna Grishama, jak i w filmie Alana Pakuli, był dokumentem o ogromnej sile rażenia. Każdy kto się z nim zetknął, prędzej czy później popadał w ogromne tarapaty. Na szczęście dla miłośników nieoczywistych dźwięków muzyki jazzowej obcowanie z *Systemem Pelikana* nie niesie ze sobą żadnych przykrych konsekwencji. Mało tego, jest rozrywką na najwyższym poziomie!

„Ale o co właściwie chodzi?” – zapyta zniecierpliwiony tak mało konkretnym wstępem czytelnik. Już spieszę z wyjaśnieniami. Jerry & The Pelican System to okołojazzowy projekt skupiony wokół saksofonisty Jerze-

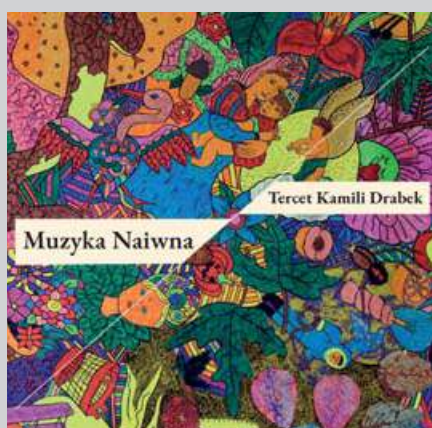
go Mączyńskiego (znanego chociażby ze znakomitego P.E. Quartet). Debiutancka płyta tego kwintetu ukazała się w ramach reaktywowanej kilka lat temu serii *Polish Jazz*. Obok Mączyńskiego decydujący wpływ na brzmienie płyty miał pianista Marcel Baliński – wraz ze swoim zespołem Entropia Ensemble mózg łódzkiej sceny jazzowej. Trębaczem składu został Marcin Elszkowski, perkusistką (i flecistką) Wiktoria Jakubowska, a na kontrabasie zagrał Franciszek Pospieszalski, znany ze swoich solowych projektów, również jako wyjątkowo utalentowany band lider (o płytach Franciszka Pospieszalskiego w dziale recenzji JazzPRESSu 9/2019).

Całą płytę *Jerry & The Pelican System* przenika charakterystyczny dla Jurka Mączyńskiego sposób postrzegania jazzowego uniwersum. Źródła jego pomysłowości zdają się być niewyczerpane, a same kompozycje w brawurowy sposób kuszą słuchacza swoją nieoczywistością i szaleńczą wręcz żonglerką strukturalnymi woltami. Obok typowych dla jazzu inspiracji sporo na płycie elektroniki (znakomity

Marcel Baliński na microkorgu) i nieco orientального zacięcia – nad wszystkim tym jednak unosi się oniryczny duch hippisowskiego muzykowania spod znaku eksperymentów Jerry’ego Garcii i Grateful Dead. W żadnym razie nie jest to jednak płyta bezstylowa! Jeżeli już upierać się musimy przy tego typu określających epitetach, to *The Pelican System* proponują muzykę pozastylową, co uznać należy za bardzo doniosłe osiągnięcie artystyczne.

Ta skrząca się świeżością i nieszablonowym sposobem myślenia płyta zasługuje na gromkie brawa. W zwariowanym świecie Jurka Mączyńskiego trudno doszukiwać się skrojonej na miarę metody twórczej, lecz w tym chyba tkwi muzyczna magia Pelikanów. Jerry & The Pelican System, niczym wędrowną trupą artystyczną, z zawrotną prędkością mkną przez kolejne rejestry jazzowych dźwięków. Doprawdy, niepowtarzalny to zespół, który w nieco ponad 70 minut zabrać potrafi słuchacza w podróż dookoła świata. ●

Jędrzej Janicki



Tercet Kamili Drabek – *Muzyka Naiwna*

Soliton, 2019

Sztuka naiwna (szerzej znana jako prymitywizm) to nurt malarstwa końca XIX wieku, spopularyzowany przez znakomitego Henriego Rousseau. Estetyka ta, często właściwa artystom nieprofesjonalnym, cechowała się deformacją przestrzeni, nietypowym wykorzystaniem koloru czy odniesieniami do świata magicznego. Co z tym wszystkim ma jednak wspólnego debiutancka płyta Tercetu Kamili Drabek? Oprócz tytułu *Muzyka Naiwna*, który do owego nurtu malarskiego wydaje się być jawnym odwołaniem, w muzyce tego zespołu odkryć można coś jeszcze, co przywołuje ducha twórczości tych niezwykłych artystów sprzed ponad stu lat. Tercet Kamili Drabek tworzy troje niezwykle utalentowanych muzyków – kon-

trabasistka Kamila Drabek, perkusista Kacper Kaźmierski i saksofonista Marcin Konieczkiewicz. Przyznać muszę się, że jestem miłośnikiem składów jazzowych złożonych wyłącznie z sekcji rytmicznej i saksofonu (obecnie w Polsce chociażby fantastyczne zespoły Kuby Więcka czy Marcina Stefaniaka, a w kanonie światowego jazzu – przede wszystkim Sonny Rollins), więc z tym większym zaintrygowaniem przysłuchiwałem się ochoczym poczynaniom Tercetu Kamili Drabek. Już pierwsze dźwięki utworu *Forever Late* jasno wskazują, że *Muzyka Naiwna* jest płytą nieprawdopodobnie dojrzałą. Brzmienie jest doskonale zbilansowane, brak w nim miejsca na frenetyczne solówki czy popisy poszczególnych muzyków, a dominuje przepiękne współbrzmienie i zespolenie trzech instrumentów. Niewątpliwym walorem jest również pomysłowość liderki w tworzeniu kompozycji. Nieograniczona wręcz biegłość, zarówno techniczna, jak i w prowadzeniu narracji utworu, pozwala na zabawę i pewnego rodzaju frywolność w tworzeniu struk-

tur utworów. Słysząc to doskonale chociażby w takich kompozycjach jak *Góralski* czy *Kwaśny Walczyk*. Ale Tercet proponuje nie tylko ten radosny, fragmentami skoczny repertuar. Pierwsza z trzech części minisuity *Świtezianka* brzmi niepokojąco i złowrogo, niczym finał jakiejś na poły legendarnej, pełnej tajemnicy, lokalnej opowieści.

Muzyka Naiwna przepełniona jest dźwiękami o nieoczywistym uroku. Wciąga i hipnotyzuje, stroniąc jednak od jakichkolwiek efektarskich rozwiązań. To kunsztowne i bezpretensjonalne dzieło zainspirowane jazzem spod znaku kwartetu Dave'a Brubecka, lokalnym folklorem czy muzyką rockową. Nawet najtrudniejsze rozwiązania przepełnione są jednak piosenkową wręcz przebojowością, która sprawia, że całego nagrania słucha się z niekłamną przyjemnością.

Tercetowi udało się w piękny sposób pokazać, jak wiele niespodziewanych treści może nieść ze sobą pozornie zwykła płyta jazzowa. I tak jak francuskim malarzom prymitywistom w zupełnie nienachalny spo-

sób udawało się wciągnąć nas w swój magiczny świat, tak *Muzyka Naiwna* to przepiękne zaproszenie do obcowania ze sztuką pełną harmonii, lekkości, niewymuszonego luzu i oszałamiającej pomysłowości. To bezsprzecznie jedna z najlepszych płyt polskiej sceny jazzowej 2019 roku. ●

Jędrzej Janicki



Andrzej Kowalski Quartet – *Abstrakt*

EBS Group Records, 2019

Pytanie o abstrakcyjność muzyki zostawmy może lepiej filozofom. Zdecydowanie większy pożytek przyniesie nam przysłuchanie się płycie, jakże konkretnej, zatytułowanej w przewrotny sposób *Abstrakt*. To debiutanckie wydawnictwo kwartetu Andrzeja Kowalskiego niewątpliwie zapewnić może całkiem sporą dawkę przyjemnych jazzowych wrażeń.

Kwartet dowodzony jest przez gitarzystę Andrzeja Kowalskiego, któremu dzielnie towarzyszą saksofonista Robert Wypasek, kontrabasista Jan Wierzbicki oraz perkusista Adam Wajdzik. Zespół ten w elegancki sposób przeplata standardową dość narrację współczesnego mainstreamowego jazzu z ciekawymi akcentami wprost z muzyki rockowej czy elektronicznej. Utwory skonstruowane są w nieoczywisty sposób, pozostawiając poszczególnym instrumentalistom sporo wolnej przestrzeni na improwizację.

Zdecydowanie wyróżniającym się fragmentem płyty jest kompozycja *Ogród*, napędzana potężnym riffem gitarowym o iście hardrockowym zacięciu. Znakomicie brzmi również środkowa partia tego utworu, w której na tle hipnotycznej pracy sekcji rytmicznej przepiękny dialog prowadzą gitara z saksofonem. Płyta przepełniona jest nienachalnymi melodiami utrzymanymi w stonowanym brzmieniu. Przykładem może tu być chociażby utwór *Refleksy Jowisza*, zbliżający nieco stylistykę kwartetu do smooth jazzu. Zaskakująco i intrygująco wypada również *Odbicie*

pustynne, którego początkowe dźwięki przywołują skojarzenie z zespołem Lao Che – pozornie bardzo odległym od stylistyki jazzowej.

Abstrakt nie jest płytą pozbawioną pewnych mankamentów. Choć to sprawa zupełnie drugorzędna, razi szata graficzna i „teksturowość” okładki. W samej sferze muzycznej kwartet Andrzeja Kowalskiego przejawia jednak spory potencjał. Cała płyta jest bardzo dobrze przemyślana, co powoduje, że słucha się jej bardzo dobrze. Nieco więcej odwagi pozwoliłoby jednak temu niewątpliwie utalentowanemu zespołowi wypracować oryginalny rys, którego na obecnym etapie być może trochę brakuje. ●

Jędrzej Janicki

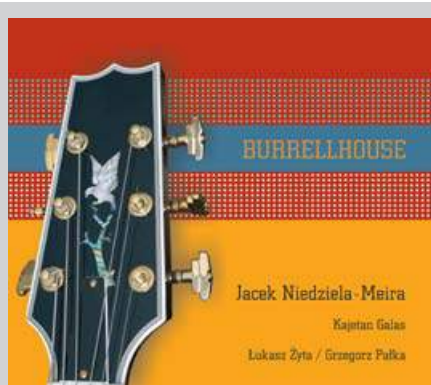
Środek Bluesa

co Środę, godz. 13:30

w ramach pasma
dziennego
JazzPRESSjonizm

Zaprasza Aya Al Azab

radioJazz.fm



Jacek Niedziela-Meira – *Burrellhouse*

SJ Records, 2019

Lubię takie niespodzianki. Płyta *Burrellhouse* trafiła do mnie przypadkiem. Kiedy również przypadkiem zauważyłem, że Jacek Niedziela-Meira gra na gitarze i że album dedykowany jest Kenny'emu Burrellowi, album zyskał status tych nowości, które należy poznać koniecznie i natychmiast. I oto jest. Niespodziewany, choć przez tych, którzy wiedzą o gitarowych fascynacjach autora, pewnie oczekiwany. Ja o nich nie miałem pojęcia, dlatego gdybym nie zauważył, że lider gra na gitarze, płyta pewnie leżałaby sobie dalej na stosiku podobnych nowości, które czekają na mój wolny wieczór czasem i cały rok albo dłużej.

Wspomniana dedykacja dla Kenny'ego Burrella i otwierająca album kompozycja *Lyresto*, nagrana wspól-

nie przez Burrella i Johna Coltrane'a, oznaczały, że wiedziałem, czego mogę się spodziewać. Zanim płyta trafiła do mojego odtwarzacza, nie wiedziałem jeszcze, że właśnie zyskaliśmy doskonałego gitarzystę, tracąc jednocześnie fantastycznego basistę. Będę miał bowiem już zawsze dylemat – czekać na kolejne nagrania Jacka Niedzieli – basisty czy kibicować jego gitarowym pasjom.

Wiem za to, że do płyty *Burrellhouse* będę wracał często. Z wielu powodów – ponadczasowa, świetna technicznie i pełna bluesowego feelingu gra lidera, doskonałe organy Hammonda, obsługiwane przez wschodzącą gwiazdę tego instrumentu – Kajetana Galasa, a także świetna realizacja techniczna nagrania. Dodatkowo wyśmienicie wybrany repertuar, złożony z amerykańskich standardów, kompozycji lidera i doskonale odnajdującej się w tym muzycznym otoczeniu piosenki Seweryna Krajewskiego *Ludzkie gadanie*, kiedyś śpiewanej przez Marylę Rodowicz.

Gitara z hammondem jest, moim zdaniem, jedną z ciekawszych form pogranicza bluesa i jazzu, szczególnie

jeśli w składzie brakuje basisty. W przypadku nowej płyty Jacka Niedzieli ani kontrabas, ani basowa gitara nie odzywają się nawet na chwilę. Nie myślałem, że napiszę tak kiedykolwiek o płycie jednego z naszych doskonałych kontrabasistów... Taką formułę eksploatowała większość organistów z najlepszego dla tego instrumentu okresu lat sześćdziesiątych oraz gitarzysty, którzy – podobnie jak Jacek Niedziela – potrafili zadbać o każdą nutę z osobna. Wśród nich były największe gwiazdy jazzowej gitary – Kenny Burrell, Wes Montgomery, Grant Green i czasem nawet George Benson.

W późniejszych latach nowocześniejsze brzmieniowo tria gitara-hammond-bębny tworzyli John Abercrombie z Janem Hammerem i Jackiem DeJohnetem oraz John McLaughlin z Larry Youngiem i Tonym Williamsem. Po rockowej stronie mocy w takim zestawieniu grali Emerson, Lake & Palmer i Van Der Graaf Generator. Dziś z nieco już inną, bardziej rockową gitarą taką formułę kontynuują muzycy zespołu Soulive. Osobny rozdział w kategorii gitara-ham-

mond-bębny należy do jednego z moich ulubionych jazzowych gitarzystów – Pata Martino.

Gdzie w tym wszystkim odnajduję Jacka Niedzielę? Zdecydowanie po stronie klasyków – Kenny’ego Burrella i Wesa Montgomery’ego z Jimmy Smithem z lat sześćdziesiątych. *Burrellhouse* to dzieło ponadczasowe, album, który brzmiałby współcześnie również w tamtym okresie. Nie znaczy to, że dziś ma wartość muzealną. Choć utrzymuje jakość klasyków wspomnianych mistrzów z dawnych lat, co dla mnie nie jest wadą, a raczej najlepszym z możliwych komplementów.

Ciekawe, czy sędziwy Kenny Burrell, ciągle zajmujący się pracą naukową na UCLA i dochodzący do zdrowia po wypadku z 2016 roku, wie o nagraniu Jacka Niedzieli. Jeśli nie, bo np. producent nie miał odwagi wysłać mu płyty, to sam to zrobię, bowiem *Burrellhouse* jest hołdem doskonałym i warto, żeby sędziwy już profesor, usłyszał, co Jacek Niedziela ma do powiedzenia w stylu, który Burrell wymyślił ponad pół wieku temu. ●

Rafał Garszczyński



Michał Martyniuk – *Resonate*

SJ Records, 2019

Niewielu jest bardzo młodych muzyków, którzy w krótkim czasie przechodzą metamorfozę – od soulu i funky do jazzu. Taką, udaną, ewolucję zaledwie w ciągu kilku lat przeszedł urodzony w 1988 roku pianista Michał Martyniuk. Jak się okazuje, nie zwalniania on tempa, raczej przede przodu, co udowadnia na najnowszym krążku *Resonate*.

Pomimo bardzo udanego flirtu z funky, R&B, soulem i hip-hopem, zaprezentowanego w ramach współautorskiego, debiutanckiego projektu After 'Ours na płycie *Odyssey*, na kolejnym albumie – *Nothing To Prove* – Michał Martyniuk zdecydował się zaprezentować z zupełnie innej strony. Ubiegłoroczny krążek był znakomicie nagrany, z wielkim

wyczuciem i wyrafinowaną elegancją, melancholijny, na co niewątpliwie wpływ mieli również współpracujący przy jego powstaniu muzycy. Pokazując bowiem pazur rasowego pianisty, lider dobrał sobie bardzo ciekawych przedstawicieli młodego pokolenia, którzy z czasem stali się jego znakomitą pomocą: gitarzystę Kubę Mizerackiego, saksofonistę Kubę Skowrońskiego, basistę Bartka Chojnackiego i perkusistę Kubę Gudza. Skład ten, z niewielkimi uzupełnieniami, utrzymany został na kolejnej płycie Martyniuka.

Oczywiście wsłuchując się w utwory zawarte na *Resonate*, można doszukać się analogii z poprzednią propozycją płytową Martyniuka, jednak uwagę zwraca przede wszystkim to, że tym razem muzyk zabrał słuchacza w nurt jazzu bardziej dynamicznego, co widać w takich na przykład utworach, jak *Java Blues* i *Mr. Eady*. W nich właśnie Michał Martyniuk pokazuje całą gamę swoich wirtuozowskich możliwości – jest szybki, a zarazem precyzyjny. Co doskonale uzu-

pełnia wymieniony tu już podstawowy skład jego zespołu oraz sekcja uczestnicząca w nowozelandzkiej części nagrań: Cameron McArthur – kontrabas i Ron Samson – perkusja.

Bardzo ciekawym zabiegiem aranżacyjnym, wykorzystywanym w wielu utworach *Resonate*, jest unisono gitary i saksofonu. Ubarwia to kompozycje, wzmacniający też ich brzmienie. Należy przy tym zauważyć, że twórca całego programu tego krążka Michał Martyniuk pozwolił swoim kolegom pokazać w pełni ich możliwości. W wielu utworach inteligentnie wtapia się on ze swoją grą na fortepianie w tło, by wspierać ich jedynie w partiach solowych.

Resonate to kolejny milowy krok w rozwoju młodego muzyka. Ciekawe, melodyjne utwory, z grą nastrojów, interesującą harmonią oraz wyważonymi popisami solistów, powodują, że płyty słucha się z wielką przyjemnością. Muzyka ta dzięki swojej przystępności nie odstraszy również tych, którzy jazzu słuchają tylko okazjonalnie. ●

Andrzej Wiśniewski



Kagyuma – Okularnice

Ms Muse, 2019

Związany z muzyką jazzową niezbyt często poświęcam uwagę piosence, również i tej aktorskiej. Płyta *Okularnice* była dla mnie zaskoczeniem, a im dłużej słucham tego albumu, tym dobitniej zdaję sobie sprawę, jak dużo w życiu przegapiamy, jak wielu ciekawych ludzi nigdy nie poznamy. *Okularnice* są odkryciem, to w czasach powszechnej unifikacji świat zaginionego spokoju, własnej drogi, odwagi i kobiecości.

W materiałach promocyjnych płyty możemy przeczytać, że muzyka Kagyuma jest „kobiecy manifestem wobec otaczających nas utopijnych wartości” oraz że „cała płyta to opowieść o świecie widzianym kobiecym okiem”. Nie jestem pewien, czy ten

świat rozumiem, ale bezsprzecznie mi się podoba. Odnajdziemy w nim wrażliwość odbiegającą od obowiązujących stereotypów, interpretacje kultowych utworów pozbawione poprawności politycznej, klimat i ciepło – a jeszcze bardziej jego pragnienie – które w czasie słuchania albumu stopniowo wypełnia całą otaczającą nas przestrzeń.

Muzyczno-aktorski teatr dźwięku Kagyuma tworzą: Kama Salach – śpiew, instrumenty klawiszowe i perkusyjne, Agata Majewska-Ostrowska – śpiew, instrumenty perkusyjne, dzwonki, ukulele, Julia Kulpa – śpiew, kalimba i Marta Mackiewicz – śpiew, instrumenty klawiszowe. Gościnnie wystąpili również Michał Kush na gitarze i instrumentach klawiszowych oraz Tomasz Waldowski na perkusji.

Płyta poświęcona pamięci Agnieszki Osieckiej nawiązuje wprost do celów, jakie stawia przed sobą Fundacja Okularnicy, czyli do zachowania w pamięci dorobku artystycznego poetki. Komponowali dla niej Krajewski, Zieliński, Gärtner, Konieczny, Kome-

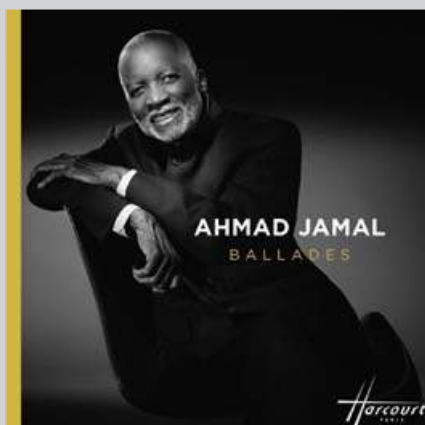
da. Nie sposób w krótkim tekście wymienić wszystkich. Jej piosenki znamy z wykonń choćby Kaliny Jędrusik, Maryli Rodowicz, Seweryna Krajewskiego, Skaldów czy Magdy Umer. Kultowymi stały się: *Ballada o pancernych* z muzyką Adama Walacińskiego oraz *Nim wstanie dzień*, do której muzykę napisał Krzysztof Komeda, wykonywane przez Edmunda Fettinga. Szczególnie ta druga pieśń stała się rodzajem „dobra narodowego”, zaadoptowanego przez różne środowiska, a nawet część żeglarzy mazurskich.

Interpretacje Kagyuma „burzą ustalony porządek”, w pewnym sensie demilitaryzując wspomniane piosenki, ale to nie razi. Kagyuma, zgodnie z deklaracją, widzi otaczający nas świat oczami kobiety. *Ballady o pancernych* słucham jak zaczarowany. Nie ma nic wspólnego z wersją Edmunda Fettinga, ale dlaczego miałyby mieć? Piękno tkwi również w wolności wypowiedzania się. Ciekawa interpretacja i wyjątkowa uroda dźwięków dały piosence nowe życie. Harmonia, klimat,

subtelność i poetyckość zachwycają również w *Zielono mi, Polskiej Madonnie* i *Żywej wodzie*.

Współczesny przemysł rozrywkowy, nastawiony na komercję, nie sprawia wrażenia zainteresowanego ambitnymi wykonawcami, a nowe zespoły bywają wtórne i pozbawione indywidualności. Często jedynym ich celem jest odniesienie sukcesu, najlepiej natychmiast. Zrozumienie, że sukces ma sens wyłącznie wtedy, kiedy niesie ze sobą pasję i miłość do sztuki, nie jest powszechne. W tym kontekście wydaje się, że Kagyuma jest szczególnie ciekawą i obiecującą formacją, która ma coś wartościowego do zaproponowania. Realizując bowiem misję Fundacji Okularnicy (oprócz kultywowania twórczości Agnieszki Osieckiej oznacza to również wspieranie „ludzi wrażliwych i wymagających intelektualnie, pragnących się rozwijać”), pokazuje rzeczywiste zdolności i zamiłowanie do muzyki. Świat z takimi ambitnymi zespołami jest ciekawszy i bardziej kolorowy. ●

Marek Brzeski



Ahmad Jamal – *Ballades*

Jazzbook / Jazz Village / Harmonia Mundi, 2019

Ahmad Jamal jest jednym z największych żyjących pianistów jazzowych. Ten urodzony w 1930 roku muzyk pozostaje do dziś aktywny, nagrywa i koncertuje, choć oczywiście nie tak często jak pół wieku temu. Jego najnowszy, wydany we wrześniu album *Ballades* zawiera materiał nagrany w czasie sesji w lipcu 2016 roku, na której powstała również płyta *Marseille*, znana już od dwóch lat.

Na Ahmada Jamala nie tracicie w wielu jazzowych książkach historycznych. Nie pojawiał się w znanych zespołach ani na sesjach skupiających gwiazdy lat pięćdziesiątych i kolejnych wyśmienitych jazzowych epok. Był zawsze postacią pozostającą nieco z boku. Nigdy nie zwracał uwagi na aktualne mody. Grał swoją

muzykę albo po mistrzowsku interpretował piękne melodie, najczęściej w kameralnych składach złożonych z muzyków, których zadaniem było akompaniować mistrzowi. Dyskografia Jamala liczy kilkadziesiąt autorskich albumów. Jedynie kilka razy wystąpił gościnnie u innych artystów. Jego nagrania nie są łatwe do zebrania, bowiem od swojego debiutu w 1955 roku wydawał w wielu, często małych i już dziś nieistniejących wytwórniach.

Ahmad Jamal zawsze miał, i dalej ma, tak wiele do opowiedzenia za pomocą fortepianu, że w jego dyskografii znajdziecie jedynie kilka nagrań, w których pojawiają się inne instrumenty solowe. Na palcach jednej ręki można policzyć jego wspólne nagrania z instrumentami dętymi. Jakoś nie miał nigdy ochoty na współpracę z trębaczami i saksofonistami. Choć wielu fanów jazzu dowiedziało się o istnieniu tego niezwykłego muzyka z wywiadów, jakich udzielał Miles Davis, który kilkakrotnie wspominał, jak wielki wpływ na jego muzykę wywarł Jamal. Miles grał również co najmniej dwie kompozycje Jamala – *Ahmad's Blues* i *New Rhumba*.

Jeśli ktoś miał szczęście usłyszeć Ahmada Jamala na żywo, wie, że on gra w zupełnie innej lidze. Jest jednym z nielicznych artystów, którzy potrafią w niezwykle sposób zaczarować publiczność, nie potrzebując na to więcej niż pół minuty pierwszego utworu. Podczas jego koncertów – przynajmniej tych, które miałem okazję usłyszeć – na widowni panowała niezwykła, przejmująca wręcz cisza. Czas jednak płynie nieubłaganie i pewnie szans na posłuchanie Jamala na żywo będzie już niewiele. Warto więc sięgnąć po każdą jego płytę, bowiem większość z nich jest niezwykle magiczna. A wydaje się, że artysta robi coś, co powinno być łatwe – gra prosto piękne melodie, przecież to najłatwiejsze na świecie. Nikt jednak nie potrafi tego robić tak pięknie jak on. Może czasem jedynie Oscar Peterson, kiedy nie grał zbyt szybko.

Ballades jest wyjątkowym albumem również dlatego, że zawiera kolejne wybitne wykonanie kompozycji Nata Simona *Poinciana*, która stała się przed laty niespodziewanie największym przebojem w repertuarze Jamala. Sukces komercyjny powszechnie krytykowanego przez dziennika-

rzy w 1958 roku albumu *At the Pershing: But Not for Me*, z *Poincianą* w roli głównej, pozwolił Jamalowi otworzyć swój własny klub w Chicago – słynną Alhambę.

Ballades nie jest w żaden sposób lepsza od wielu poprzednich płyt muzyka. Jest „tylko” kolejną jego płytą, ale zarazem jedną z najciekawszych płyt jazzowych 2019 roku. Jest również niezwykłą pozycją w dyskografii artysty, bo – jeśli mnie zbiory własne i dostępne publikacje nie wprowadzają w błąd – to pierwszy album solowy w jego ponad 70-letniej karierze. Choć w trzech utworach pojawia się kontrabas (James Cammack), jego obecność jest niezwykle dyskretna i właściwie można uznać *Ballades* za dzieło solowe. ●

Rafał Garszczyński

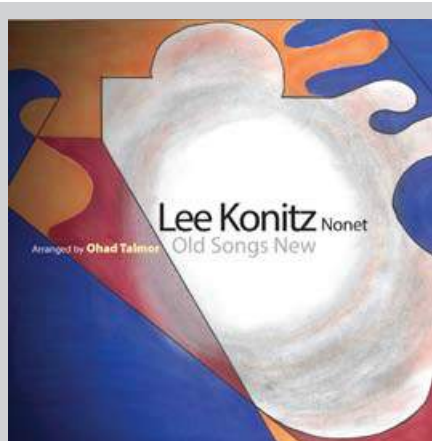
Płyta tygodnia

Rafała Garszczyńskiego

w RadioJAZZ.FM
od poniedziałku
do piątku

godz. 11:45

radiojazz.fm



Lee Konitz Nonet – *Old Songs New*

Sunnyside Records, 2019

Lee Konitz obchodził w tym roku 92. rocznicę urodzin. Stanowczo przysługuje mu status legendy jazzowego świata. Pierwszy album firmowany własnym nazwiskiem wydał jeszcze w roku 1949. Obecnie ma ich na koncie grubo ponad sto. Jako sideman nagrywał z innymi wielkimi jazzmanami, z Milesem Davisem na czele. W ostatnich trzydziestu latach Konitz często współpracuje z muzykiem, kompozytorem i aranżerem Ohadem Talmorem. Spotkali się po raz pierwszy w roku 1990 w Genewie, a już trzy lata później Talmor skomponował dla Konitza pierwsze utwory. W 2002 roku powstał prowadzony przez nich wspólnie nonet, którego nową odsłonę może-

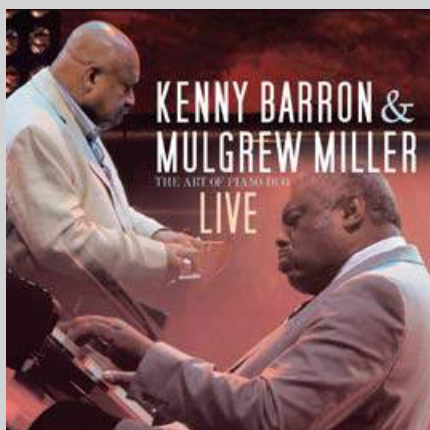
my usłyszeć na płycie wydanej w listopadzie.

Albumem *Old Songs New* zarówno sam Konitz, jak i Talmor postanowili oddać hołd brzmieniu radiowych orkiestr lat pięćdziesiątych. Pragnęli również odwołać się do muzyki zespołów, w których Lee Konitz miał swój znaczący udział – jego własnego nonetu z lat siedemdziesiątych oraz none-tu z historycznego Davisowskiego wydawnictwa *Birth Of The Cool*. Instrumentalny skład nonetu – poza saksofonem Konitza – zestawiono z fletu, klarnetu, klarnetu basowego, altówki, dwóch wiolonczeli, perkusji i kontrabasu. Dodatkowo w jednym utworze gościnnie zagrał Talmor, który poza tym ograniczył się do roli aranżera i dyrygenta zespołu. W nagraniach uczestniczyli George Schuller, Christopher Tordini, Caroline Davis, Denis Lee, Christof Knoche oraz sekcja smyczkowa w składzie: Judith Insell, Mariel Roberts i Dimos Goudaroulis. Ohad Talmor wybrał do zarejestrowania kompozycje, które Konitz nagrywał do tej pory bardzo rzadko lub w ogóle. Album zaczyna się od *Goodbye Gordona*

Jenkinsa oraz *Foolin' Myself* Tinturina i Lawrence'a. Ten ostatni utwór pojawił się na wydanej w 1954 roku płycie *Lee Konitz At Storyville*. Z kolei spopularyzowany przez Sinatrę *In The Wee Small Hours Of The Morning* to jeden z ulubionych utworów saksofonisty. Jedynym oryginalnym dziełem Lee Konitza nagrany przez nonet jest *Kary's Trance*. Nieukrywana sympatia muzyka do albumu *Charlie Parker with Strings* stała za włączeniem do jego repertuaru *This Is Always* – utworu, który klimatem odnosi się właśnie do Parkerowskiej płyty. Wreszcie *You Go to My Head* to jedno z pierwszych nagrań Konitza z Lenniem Tristano.

Całość kończy improwizowany *Trio Blues*, zarejestrowany, jak wskazuje tytuł, w triu saksofonu i sekcji rytmicznej. Niespełna pięćdziesięciominutowy album zawiera łącznie osiem nagrań. Aranżacje opierają się na dialogu Konitza z resztą zespołu. Służą wyeksponowaniu jego indywidualności, improwizatorskich talentów i godnej pozazdrosczenia formy. ●

Krzysztof Komorek



Kenny Barron & Mulgrew Miller – *The Art Of The Piano Duo – Live*

Groovin' High Records, 2019

Dwóch wybitnych pianistów razem na scenie. Takie wydarzenie zawsze określić można historycznym i wyjątkowym. Bez żadnych wątpliwości jest tak w przypadku albumu *The Art Of The Piano Duo – Live*. Rejestracji koncertów Kenny'ego Barrona i Mulgrewa Millera.

Obaj znakomici muzycy zagrali razem jedynie kilka razy. Na wspólnych koncertach spotkali się między innymi w roku 2005 we francuskim Marciac, a sześć lat później wystąpili dwukrotnie w Szwajcarii – w Genewie i Zurychu. Kiedy Mulgrew Miller zmarł nieoczekiwanie w roku 2013, te nieliczne duetowe koncerty nabrały dodatkowego znaczenia i wagi. Prezentowany tu album jest trzy płytowym zbiorem za-

wierającym wybór nagrań z trzech wspomnianych wyżej występów. Zawiera siedemnaście kompozycji – przy czym dwie z nich usłyszymy dwukrotnie. Łącznie daje to ponad trzy godziny muzyki. Tylko jeden z utworów wyszedł spod pióra Kenny'ego Barrona, pozostałe to klasyki oraz dzieła jazzowych klasyków.

Znajdziemy więc pośród nagrań standardy *Wielkiego Śpiewnika Amerykańskiego*: *It Never Entered My Mind*, *It Could Happen To You* czy *Have You Met Miss Jones*. Pojawiają się kompozycje Ellingtona, Parkera i Monka. W większości zagrane oczywiście w duecie, choć na każdej z płyt znajdziemy po jednym solowym utworze wykonanym przez każdego z muzyków.

Dwójka mistrzów zabiera nas w fantastyczną podróż po najpiękniejszych zakątkach jazzu. Znakomicie ujmują to słowa wprowadzenia do albumu: „To nie pojedynek, nie chodzi o to, by ktoś zwyciężył. Barron i Miller starają się razem wydobyć z każdego z utworów to, co najpiękniejsze”. Wystarczy usiąść i delektować się ich grą. ●

Krzysztof Komorek



The Bad Plus – *Activate Infinity*

Edition Records, 2019

Albumem *Activate Infinity* trio The Bad Plus debiutuje w barwach Edition Records. Jest to zarazem druga płyta nagrana przez zespół z pianistą Orrinem Evanssem. Muzycy kontynuują na niej drogę obraną na poprzednim wydawnictwie *Never Stop II*. Przy tej okazji warto zauważyć, że zostało ono przez brytyjski label wznowione równolegle z najnowszym.

Cztery z ośmiu utworów na *Activate Infinity* przygotował Reid Anderson. Po dwa napisali pozostali członkowie zespołu. Cały album liczy niespełna czterdzieści minut. Muszę przyznać, że początek płyty wypada, jak dla mnie, dość niemrawo. Pierwsze dwie kompozycje Andersona zdały mi się z lekka mdłe i zlewały się w jedno. Ale już w *Thrift*

Store Jewelry ożywienie wprowadziły dłuższe, solowe partie perkusji.

Kolejny utwór *The Red Door*, autorstwa Evansa, jest nieco bardziej wyrafinowany, a następne dwa nagrania porwały mnie już w stu procentach. Chociaż nie odbiegają od przyjętego przez trio schematu, to jednak zdecydowanie wyróżniają się spośród pozostałych.

Szczególne wrażenie robi nieco bardziej otwarte w formie *Looking In Your Eyes*. Bardzo dobrze słucha się również finałowego *Love Is The Answer* – najdłuższego i najspokojniejszego utworu na całej płycie. Z porywającym solem kontrabas i nieco patetyczną drugą częścią.

Takich właśnie momentów lekkiego przystopowania tempa nieco mi na *Activate Infinity* brakuje. *The Bad Plus* przez niemal cały album pędzą do przodu. Niekiedy jakby bez opamiętania. Choć z drugiej strony trzeba przyznać, że obcowanie z solidnym, dynamicznym, fortepianowym jazzem tego tria, prawie bez wyjątku, wiąże się z niewątpliwą przyjemnością. ●

Krzysztof Komorek



Andrea Keller – *Transients Volume 1*

Andrea Keller, 2019

Transients to fascynujący pomysł. Album jest unikalnym połączeniem twórczych poszukiwań idealnego tria, a czasem kwartetu, z niezwykle spójnym stylistycznie brzmieniem i doskonałymi kompozycjami. Andrei Keller udaje się utrzymać spójność brzmienia niezależnie od tego, czy gra z gitarą, saksofonem, czy klasyczną sekcją rytmiczną.

Projekt gry w różnych składach powstał trochę przypadkowo. Na scenie jednego z licznych klubów w Melbourne Andrea Keller postanowiła urządzić sobie rodzaj castingu na kolejnych muzyków do zespołu. Miała jednocześnie testować brzmienie różnych muzyków i reakcje publiczności. Wkrótce okazało się, że większość składów sprawdza się doskonale

i z żadnego z nich liderka nie chciała zrezygnować.

Tego rodzaju projekt musi być ciężki do produkcji koncertowej – trzeba zabrać sporo muzyków, z których część nie ma zbyt wiele do zrobienia przez większość wieczoru. W warunkach australijskich odległości między klubami liczone są w tysiącach kilometrów i podróż samochodem raczej nie wchodzi w grę. Mimo takich trudności projekt rozwija się doskonale od 2016 roku i niedawno pojawił się pierwszy z cyklu albumów dokumentujących dopracowane na koncertach kompozycje.

Andreę Keller usłyszałem po raz pierwszy za sprawą płyty, którą nagrała wspólnie z trębaczem o czechosłowackich korzeniach – Miroslavem Bukovskim. Andrea również ma czeskie korzenie. W Australii w zasadzie każdy ma jakieś zagraniczne korzenie... Andrea Keller i Miroslav Bukovski, w towarzystwie kilku innych muzyków z antypodów, zaproponowali ciekawe spojrzenie na muzykę Krzysztofa Komedy (*The Komeda Project*, 2016). Z perspektywy Australii tematy Komedy nie są słowiańskimi melo-

diami pisanymi do filmów, a rasowymi jazzowymi standardami. Z tego albumu pozostał mi w pamięci również grający na puzonie James Greening.

Z *Transients Volume 1* zapamiętam oprócz liderki przede wszystkim gitarzystę Stephena Magnussona. To właśnie w towarzystwie elektrycznej gitary kameralny zespół Andrei Keller brzmi najciekawiej. Nie jestem jeszcze do końca przekonany, czy istnieje jakieś odmienne, spójne brzmienie australijskiego jazzu. Nie odkryłem jak dotąd żadnej cechy wspólnej łączącej przeróżne produkcje z Australii, jednak w kompozycjach Andrei Keller jest coś odmiennego, rozpoznawalnego, czego nie potrafię do końca zdefiniować. Staram się dopasować określenia do lokalnego sposobu życia i odkrywam w dźwiękach tego albumu unikalne połączenie australijskiego luzu z niezwykle rzetelnym podejściem do tego, co się robi. Andrea Keller jest niezwykle aktywną artystką. Prowadzi równolegle kilka projektów, gra solo, kiedyś występowała w zespołach innych muzyków, dziś koncentruje się na własnych

projektach, w większości również w oparciu o własne kompozycje, choć jeśli będziecie mieli okazję posłuchać jej albumu solowego z kompozycjami Wayne'a Shortera – *Footprints: The Wayne Shorter Project* – być może odkryjecie, że w Australii potrafią mieć własne muzyczne zdanie na przeróżne tematy – od Komedy do Shortera. ●

Rafał Garszczyński



Dale Barlow – *Flute Hoot*

Dale Barlow / Hip Notation, 2018

Mój kolejny australijski wynalazek jest albumem w jazzowym katalogu dość nietypowym. Jego twórca Dale Barlow jest uznanym, nie tylko w Australii, saksofonistą. Przez całą karierę sięgał od czasu do czasu po flet. W zeszłym roku postanowił spełnić swoje marzenie i nagrał album w cało-

ści zagrany na flecie. W ten sposób powstał *Flute Hoot* – jeden z najciekawszych fletowych albumów współczesnego jazzu.

Przyznaję, że w tej akurat dziedzinie konkurencja nie jest zbyt wielka. Po flet sięgało w przeszłości okazjonalnie wielu saksofonistów, w tym tych największych, jak Charles Lloyd, Roland Kirk, Yusef Lateef czy Eric Dolphy. Nikt z wielkich nie nagrał jednak albumu w całości na flecie, nie sięgając po saksofon. W ten sposób najbardziej znanym jazzowym flecistą pozostaje od lat Hubert Laws, też zresztą saksofonista, a za ojca jazzowego grania na flecie można uznać Herbie Manna.

Instrument ma swoje ograniczenia techniczne, szczególnie w zakresie ekspresji, być może dlatego nigdy nie zdobył takiego uznania jak saksofon, który do jazzu pasuje idealnie. Za sprawą Dale'a Barlowa to może się zmienić. Twórca *Flute Hoot* jest całkiem niezłym saksofonistą, jednak długi pobyt w USA, co częste u australijskich muzyków, nazbyt go zamerykanizował. Jego nagrania saksofonowe jakoś nieszczególnie mnie przekonywały, z powodu wtórno-

ści proponowanej muzyki. Zawsze bowiem uważałem, i zdania nie zmienię, że lepszy oryginał niż najdoskonalsza nawet kopia. Stąd wszyscy, którzy próbują zostać kolejnym Johnem Coltranem, nie mają u mnie ładu.

Album *Flute Hoot* kupiłem w ciemno jako muzyczną ciekawostkę. Spodziewałem się raczej brzmienia rodem z popjazzowego grania z lat sześćdziesiątych, jakie znam z albumów Herbie Manna. Już pierwsze dźwięki zmieniły moje nastawienie.

Po pierwsze – Dale Barlow jest całkiem niezłym kompozytorem. Zestawił na płycie swoje kompozycje z jazzowymi standardami i obronił własną twórczość na tle melodii Benny’ego Golsona, Cole’a Portera, Leo Robina i Sammy’ego Cahn’a. Oczywiście dalej utrzymuję, że na flecie Coltrane’a grać się nie da, ale jest ciekawie. Dale Barlow nie jest początkującym muzykiem. Kiedy w latach osiemdziesiątych wyjechał do USA zobaczyć swoich idoli, szybko znalazł się najpierw w zespole Cedara Waltona, a później w Jazz Messengers, gdzie nie przyjmowali nigdy ludzi, którzy nie potrafią grać

amerykańskiego jazzu. Był uczniem Dave’a Liebmana i George’a Colemana. Grał z Chetem Bakerem, Lee Konitzem, Wyntonem Marsalisem, Bennym Golsonem i wieloma innymi muzykami ze światowej ekstraklasy. Każdy z nich może przebierać pośród wielu wyśmienitych saksofonistów. Często wybierali właśnie Barlowa. Kiedy muzyk przeniósł się do Wielkiej Brytanii, był członkiem orkiestry klubu Ronnie Scotta, grywał ze Stingiem i Kennym Wheelerem, był wynajmowany do wielu sesji muzyków popowych, gdzie czasem również sięgał po flet. Jednym słowem – na brak zajęcia nie narzekał. Kiedy wrócił do Australii, grał właściwie ze wszystkimi lokalnymi muzykami, którzy mieli coś ciekawego do zagrania.

Niezbędnie rozbudowana dyskografia Dale’a Barlowa obejmuje zarówno albumy własne, jak i gościnne występy u wielu amerykańskich gwiazd. Zajęty koncertowaniem muzyk nie nagrywa często, a album *Flute Hoot* jest prawdopodobnie ciągle jego najnowszą produkcją. Płyta powstała w czasie pojedynczej, spontanicznej sesji z udziałem

amerykańskich muzyków, ukazała się jednak w Australii nakładem samego lidera, co tam często się zdarza i nie oznacza wcale, że nikt nie jest zainteresowany twórczością zespołu, raczej dowodzi przedsiębiorczości lidera. ●

Rafał Garszczyński



Lyambiko & WDR Funkhausorchester – *Berlin–New York*

Okeh Records / Sony Music, 2019

Berlin–New York to kolejny krążek najpopularniejszej obecnie niemieckiej wokalistki jazzowej Lyambiko. Zawiera wybór przebojów z lat trzydziestych, czterdziestych i pięćdziesiątych w nowych aranżacjach orkiestrowych Maxa Knotha, który współpracował wcześniej między innymi z Ryūichi Sakamoto, Lou Reedem i Matthew Herbertem. Orkiestrę WDR Funkhausorchester popro-

wadził Frank Strobel.

Ukrywająca się pod pseudonimem Lyambiko Sandy Müller to charyzmatyczna, utytułowana i piękna artystka o korzeniach afrykańskich. Jako mała dziewczynka pobierała lekcje muzyki oraz śpiewu. We wczesnej młodości założyła swój pierwszy zespół folkowo-bluesowy. Prawdziwą solową karierą rozpoczęła dopiero w 1999 roku, gdy zamieszkała w kolebce kultury i sztuki – Berlinie. Odniosła liczne sukcesy w kraju oraz za oceanem. W 2011 roku przyznano jej Echo Jazz w kategorii Najlepsza Wokalistka Roku, zaś album *Lyambiko Sings Gershwin* z roku 2012 nominowano do tego prestiżowego niemieckiego lauru w kategorii Album Roku. Wokalistka na swoim koncie ma już całkiem pokaźną dyskografię. Do jej najciekawszych płyt należy *Saffronia*, z 2008 roku, na której oddała hołd Ninie Simone.

Na *Berlin–New York* główna bohaterka projektu oraz jej producenci zadbali o oryginalność i kreatywne podjęcie tematu. Nad całością unosi się duch starego Hollywoodu. Mamy tu piękne kompozycje musicalowe, przeboje radiowe, niezapo-

mniane utwory należące do Great American Songbook. Piosenki amerykańskie przeplatane są songami zza naszej zachodniej granicy. Artyści rzucają nowe światło na globalne powiązania kultury muzycznej w pierwszej połowie XX wieku. Pocho-dząca z Tanzanii artystka śpiewa prosto. Choć trzeba przyznać, że jej alt pozbawiony jest zwiewności, lekkości, szlachetności i aksamitnego odcienia, nieco matowa barwa głosu nie ma jednak wpływu na odbiór całości. Lyambiko dobrze wypada na tle wieloosobowej orkiestry. Na *Berlin–New York* znalazły się standardy kojarzone z Nowym Jorkiem: *September Song* Kurta Weilla z 1938 roku, *It's Oh So Quiet* Hansa Langa z 1948 roku, *Answer Me My Love* Gerharda Winklera z 1953 roku. Z drugiej strony mamy też berlińskie szlagiery: *Bei dir war es immer so schön* Theo Mackebena z 1938 roku, *Die ganze Welt ist himmelblau* Roberta Stolza z 1930 roku czy *Sommer, See Und Sonnenschein* Gerharda Mohra z 1937 roku. Odważną decyzją było umieszczenie na albumie niemieckich hitów w oryginalnej wersji językowej. Śpiewanie oraz improwizowanie w języku

Goethego nie należy do łatwych. Jest to twardy, mało dźwięczny, niezbyt śpiewny i melodyjny język, rzadko wybierany przez wokalistów jazzowych. Ale w interpretacjach Lyambiko nie razi. Najbardziej jednak spodobał mi się track *It's Oh So Quiet*, który kojarzyłem z wykonania Björk z bestsellerowej płyty *Post*, z 1995 roku. Niemiecka diva zupełnie inaczej potraktowała tę starą piosenkę.

Płyta *Berlin–New York* to propozycja rozrywkowa. Krążek z szeroką sceną dźwiękową i otwartą przestrzenią. Perfekcyjna gra orkiestry i realizacja nagrania. Kompilacja wybranych szlagierów jest przemyślana. Muzyka na tej płycie jest lekka, łatwa i przyjemna, ale to jej atuty. ●

Piotr Pepliński

Jazz Movie

co wtorek, godz. 12:30

w ramach pasma
dziennego JazzDolt

Zaprasza
Andrzej Winiszewski

radioJazz.fm

Przyjacielskie wspomnienia

Jakub Krukowski
j.krukowski@op.pl



Jesienno-zimowy okres sprzyja wspomnianiu osób, których nie ma już wśród nas. Kierując myśli ku nieżyjącym muzykom, trudno nie wrócić przy tej okazji do ich twórczości. Poza odtwarzaniem autorskich nagrań warto sięgnąć po pozycje innych artystów – nierzadko przyjaciół, którzy interpretując repertuar zmarłych, dzielą się osobistym wspomnieniem o nich. Taką wartość mają niedawno wydane albumy poświęcone pamięci Emila Kowalskiego i Zbigniewa Wodeckiego.

Obie płyty cechuje radosny wydźwięk. Poczucie nostalgii czy zadumy obecne w podobnych kompilacjach zastąpiło granie ciepłe i pogodne w brzmieniu. Wspomnienie zmarłych, niezależnie od tego, kiedy odeszli i jaką cieszyli się sławą, jest tu równie silne i szczere.

Cezary Paciorek Quintet – *Emil. Live at Radio Gdańsk*

W ubiegłym roku minęła dziesiąta rocznica śmierci trójmiejskiego klarncisty i kompozytora Emila Kowalskiego. 3 sierpnia 2018 roku jego współpracownik, a przy tym przyjaciel – Cezary Paciorek, zorga-

nizował z tej okazji koncert w ramach Sopot Molo Jazz Festival. Razem z zaproszonymi muzykami zaprezentował szereg kompozycji inspirowanych twórczością zmarłego, jak również te, które wyszły spod jego ręki. Skład grupy tworzyli: lider (akordeon), Marcin Janek (klarnet), Filip Kowalski (altówka), Paweł Urowski (kontrabas) oraz Adam Golicki (perkusja).

Spośród jedenastu zawartych na płycie utworów imponująco prezentuje się zwłaszcza kolaż *Memoires From The Wooden House*, na który złożyły się fragmenty trzydziestu dwóch standardów najczęściej wykonywanych przez Emila Kowalskiego. Nieodżałowany klar-



Cezary Paciorek Quintet – *Emil. Live at Radio Gdańsk*
Soliton, 2019

necista był cenioną i lubianą postacią środowiska pomorskiego, a jego zabytkowy dom stanowił miejsce twórczych spotkań. Wskazana impresja ma być świadectwem tych chwil, gdy przyjaciele wspólnie muzykowali. Trudno nie docenić też znakomitych aranżacji klasycznego repertuaru (Chopina i Mozarta), których interpretacja była nieodzowną częścią jego twórczości.

Dodając do tego autorskie kompozycje lidera, na koncert złożył się zróżnicowany materiał, łączący jazz z folklorem i klasyką. Kwintet bardzo dobrze odnalazł się w tej osobliwej mieszance, co nie dziwi, jeśli wskazać, że Golicki i Urowski od dawna współpracują z Paciorkiem, Janek był uczniem Emila, a Filip Kowalski to jego syn. Osobiste relacje z pewnością dodały tej muzyce głębi.

Piotr Baron – Wodecki Jazz

Tytuł albumu wielu słuchaczom może wydawać się zaskakujący. Postać Zbigniewa Wodeckiego jest głęboko osadzona w historii polskiej muzyki rozrywkowej, niekoniecznie utożsamianej z jazzem. Do czego więc odnosi się hasło *Wodecki Jazz*? Najprościej mówiąc – do wspomnień szalonych lat siedemdziesiątych.

Jak czytamy w tekście zamieszczonym wewnątrz okładki, był to czas, w którym skrzypek realizował się w roli jazzmana. Grywał w klu-



Piotr Baron – Wodecki Jazz
Polskie Radio, 2019

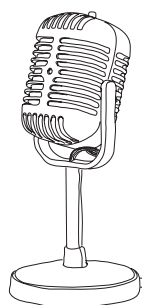
bie Jaszczury, jeździł w trasy koncertowe z Andrzejem Zauchą oraz nagrywał z Andrzejem Trzaskowskim. Wspomnienie tych epizodów skłoniło Piotra Barona, by zaproponować Wodeckiemu nagranie jazzowych aranżacji jego przebojów. Muzycy znali się od lat, więc oprócz wartości artystycznej taki projekt miałby też wymiar towarzyski. Pomysł spotkał się z wielkim entuzjazmem, ale nagła śmierć artysty przekreśliła jego realizację.

Sukces albumu 1976: *A Space Odyssey* pokazał, że repertuar Wodeckiego sprawdza się w różnych stylistykach i warto z niego korzystać. Świetnie się więc stało, że Baron nie porzucił planów realizacji tego ambitnego wydawnictwa. Osobiście przygotował aranżacje oraz zagrał na saksofonach (tenorowym i sopranowym) oraz klaryniecie basowym. Do zespołu zaprosił Roberta Majewskiego (trąbka,

flugelhorn), Michała Tokaja (fortepian), Macieja Adamczaka (kontrabas) oraz Łukasza Żytę (perkusja). Doborowy skład kwintetu uzupełnili znakomici goście. Nie mogło zabraknąć zwłaszcza wokalu i skrzypiec, które zapewnił Sebastian Karpiel-Bułecka.

Prawdziwym rarytasem jest interpretacja *Izoldy* – po siedmiu minutach eleganckiego, jazzowego grania pojawiają się elektroniczne modulacje (Adam Baron) oraz dźwięk gitary elektrycznej (Aleksander Baron), do których rapuje Tomasz Tomson Lach. Listę zaproszonych muzyków uzupełniają recytujący teksty Paweł Królikowski i Marysia Baron oraz grający na gitarze Gabriel Niedziela.

„Płyta opowiada o tym wszystkim – o człowieku, twórcy i muzyku (...), o dążeniu do doskonałości i ekstremalnych wyzwaniach” – napisał Cezary Pociorek na okładce swojej płyty. „Płyta ta ma niezwykle czar” – podkreśliła Kasia Wodecka-Stubbs w tekście zamieszczonym na albumie poświęconym pamięci jej ojca. Oba cytaty idealnie pasują do tych produkcji. Naturalność i niepowtarzalny charakter nagrania zdają się być gwarantowane, kiedy pierwszorzędni artyści oddają zmarłym muzyczny hołd. Nic bowiem nie wybrzmi tak szczerze, jak pochodzące prosto z serca wspomnienia przyjaciół ze sceny. ●



radioJazz.fm retransmisja

Pasmo LIVE
(piątki, godz. 20.00)

13
grudnia

Mistrzowie Polskiego Jazzu: Eryk Kulm
PROM Kultury Saska Kępa, Warszawa

20
grudnia

Cały ten jazz! LIVE! – Ola Mońko
PROM Kultury Saska Kępa, Warszawa

27
grudnia

Natalia Kordiak Quintet
Klub Spatif, Warszawa

Świadomy miejsca, w którym się znalazł



Marek Brzeski

marek.brzeski@onet.pl

Adam Jarzmik należy do najbardziej aktywnych polskich muzyków jazzowych młodego pokolenia. Poza projektami, w których „schowany” był za postaciami innych liderów, wydał w tym roku dwie autorskie płyty. Bardzo różne, nagrane w różnych składach.

On The Way Home to drugi po *Euphorii* studyjny album nagrany przez pianistę i kompozytora Adama Jarzmika. Swój kwintet założył, będąc jeszcze studentem katowickiej Akademii Muzycznej, zapraszając do współpracy saksofonistę Jakuba Łepę, trębacza Pawła Palcowskiego, kontrabasistę Macieja Kitajewskiego i perkusistę Piotra Budniaka. Płytę nagrano wspólnie z amerykańskim gitarzystą Mikiem Moreno, mającym na swoim koncie sześć płyt autorskich i kilkadziesiąt jako sideman, z których aż trzy zdobyły statuetkę Grammy. Krążek zawiera sześć kompozycji lidera i już w pierwszej z nich – *Fingerstyle* – oprócz niebanalnego tematu słyszymy stylowe solo Mike’a Moreno na gitarze i znakomitą grę Pawła Palcowskiego na trąbce. W materiałach promocyjnych płyty zamieszczono informację, że zaproszenie do współpracy



Adam Jarzmik Quintet & Mike Moreno
– *On The Way Home*

Audio Cave, 2019

doświadczonego amerykańskiego gitarzysty było nieco ryzykownym posunięciem, ale wątpliwości rozwiewa już wspomniany *Fingerstyle*. To prawda, spotkanie dwóch indywidualności nie zawsze kończy się spójnym materiałem. Mike Moreno pokazał jednak klasę nie tylko jako instrumentalista, ale również jako muzyk, świadomy miejsca, w którym się znalazł. Jego gra celnie wpisuje się w klimat kompozycji i słuchając albumu, można odnieść wrażenie, że koncertuje z zespołem od zawsze.

Z sześciu utworów zamieszczonych na płycie zwracają uwagę również *Goose Bumps*, z muzyczną roz-

mowę fortepianu z gitarą, *Rainforest*, z ładnie brzmiącym tematem i perfekcyjną grą gitarzysty oraz tytułowy *On The Way Home*, w którym, oprócz tematu i Mike'a Moreno, pozytywne wrażenie zostawia Jakub Łępa grający na saksofonie tenorowym.

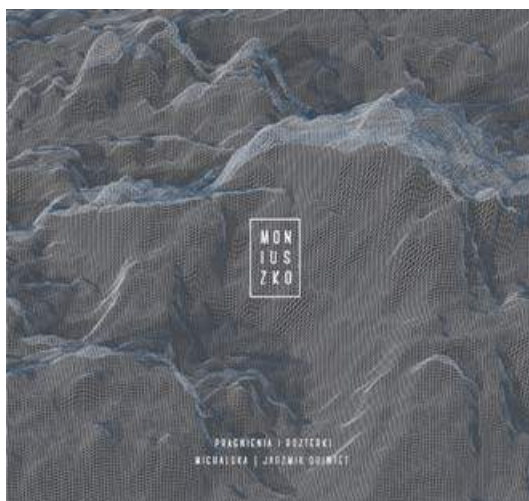
Płyta nie niesie szczególnego przesłania, toteż i w podsumowaniu trudno zawrzeć ładną sentencję. Z pewnością dobrym pomysłem była współpraca z Mikiem Moreno. Adam Jarzmik to utalentowany kompozytor i pianista. Jako słuchaczowi przeszkadza mi jedynie pewna monotonność płyty, spowodowana, jak sędzę, przewagą aranżacji nad partiami improwizowanymi. Biorąc jednak pod uwagę, że to zaledwie początek autorskiej dyskografii artysty, nie mam wątpliwości, że każda następna płyta będzie tylko lepsza.

Moniuszko. Pragnienia i rozterki to zupełnie inny świat. Jak przeczytałem na okładce, tym razem mamy do czynienia z bardzo klarownym przesłaniem. Intencją artystów jest popularyzacja twórczości Moniuszki i wprowadzenie jej do jazzu. To ładnie zaaranżowana i nastrojowa płyta.

Często kiedy mam okazję stykać się z podobnymi pomysłami, odzywa się we mnie marzenie, aby na szczyblu centralnym pojawiła się komórka, która instytucjonalnie zajmowałaby się wyszukiwaniem

naszych skarbów kultury muzycznej. I niekoniecznie myślę tu o pieśni romantycznej. Ciągłe wydaje mi się, że w zbiorach choćby Kolberga można odnaleźć niejedną piękną melodię, świetnie nadającą się do współczesnych, na przykład jazzowych, interpretacji, tak aby odciąć się wreszcie od cepelii, rozumianej jako prymitywne wiejskie przyśpiewki.

Stanisław Moniuszko kojarzony jest głównie z twórczością operową i takimi „sztandarowymi” dziełami jak *Halka* oraz *Straszny dwór*. Śpiewniki domowe, których wydano w sumie dwanaście, są dodatkowym elementem twórczości kompozytora. Zawarł w nich ponad trzysta pieśni i mówi się, że wprowadził w ten sposób sztukę „pod strzechy”. Z pewnością jest to bogate źródło melodii znanych do dziś, ale też zapomnianych, które warto odświeżyć.



Michalska & Jarzmik Quintet – *Moniuszko. Pragnienia i rozterki*
MAF, 2019

Na płycie znajdziemy ich siedem, wszystkie w znakomitej aranżacji Adama Jarzmika. Są przykładem, że nawet z „oklepanych” melodii (mam na myśli *To i hola* oraz *Przqśniczkę*) można wydobyć klimat i jazz. Słuchając płyty, odnosi się wrażenie, że melodie Moniuszki są tylko pretekstem do nastrojowych, jazzowych kompozycji. Miłym odkryciem jest wokalistka Patrycja Michalska i jej swingujący, ciepły, pozbawiony manier artykulacyjnych głos. Każdą z pieśni chłonę z niebywałą przyjemnością – takiej muzyki nie słuchałem już dawno. Nawet *Przqśniczka*, którą początkowo odrzuciłem, wydaje mi się po kilku podejściach najlepszą jazzową wersją, jaką do tej pory słyszałem. *To i hola* trochę nie pasuje na

koniec płyty, pewnie wolałbym *Ja ciebie kocham*, ale to również najciekawsza jazzowa interpretacja, jaką pamiętam.

On The Way Home i *Moniuszko* to dwie różne płyty, ale też i dwa różne składy. Na drugiej nie usłyszymy trębacza Pawła Palcowskiego, na kontrabasie gra Mateusz Szewczyk, na perkusji Stefan Raczkowski. Płyt nie można porównywać, ale można obdarzać je różnym stopniem sympatii. Ja wolę tę drugą i nie tylko dlatego, że przypomina naszego wielkiego kompozytora. Jest po prostu ciekawsza aranżacyjnie, bliższa moim jazzowym sympatiom, bardziej klimatyczna i w związku z tym z przyjemnością wygospodarowałem dla niej miejsce w mojej domowej bibliotece muzycznej. ●

Platforma podcastowa
RadioJAZZ.FM

www.archiwum.radiojazz.fm

Ty decydujesz kiedy,
jakiej audycji słuchasz.

Mają jeszcze spore rezerwy

Jędrzej Janicki

jedrekjanicki1994@gmail.com



Osiągnięcie swojego własnego, rozpoznawalnego stylu to chyba marzenie każdego ambitniejszego muzyka. Niektórym udaje się to bardzo szybko i już debiutanckie wydawnictwa stanowią zamkniętą i spójną całość. Innym zajmuje to więcej czasu, a ich styl wykluwa się podczas kolejnych artystycznych prób. Nie znaczy to jednak, że tacy artyści są w czymkolwiek gorsi, przecież te muzyczne poszukiwania stanowią wartość samą w sobie. I właśnie na tej pięknej (acz wyboistej i niełatwej) drodze kreowania własnej tożsamości muzycznej jest wrocławski zespół JazzBlaster.

Trzeba przyznać, że już na debiutanckiej płycie *Plays Depeche Mode* (jak sama nazwa wskazuje, zawierającej interpretacje kompozycji Martina Gore'a i spółki) panowie wykazali się odwagą i nieszablonością w myśleniu. Wszak Depeche Mode to prawdziwa legenda muzyki rockowo-elektronicznej, a odarcie ich brzmienia ze specyficznego nowofalowego anturażu zdawało się być zadaniem co najmniej karłomnym. Co więcej, płyta ta stanowi zapis koncertu, co jest swego rodzaju ewenementem, jeśli chodzi

o debiutanckie wydawnictwa. JazzBlaster nie wpadli jednak we własne sidła i muzycznemu wyzwaniu sprościli, w doskonale wyważony sposób godząc rockowy i rytmiczny sznyt oryginałów z jazzowym brzmieniem.

Utwory Depeche Mode posłużyły raczej jako szkielet, na bazie którego JazzBlaster budowali własną narrację. Płytę tę przepełnia jednak uroczy duch surowości i „garażowości”, który w pewien sposób sytuuje ten koncert gdzieś między jazzowymi salonami a punkowymi spelunami (no, powiedzmy, że ciut bliżej jednak tych jazzowych scen...). Na oklaski zasługują zwłaszcza pianista Piotr Rachoń oraz trębacz Tadeusz Kulas, które-



JazzBlaster – *Plays Depeche Mode*
V Records, 2017

go partie wokalne, choć niepozbawione pewnych mankamentów, dodają chociażby takiej kompozycji, jak klasyczne już *World In My Eyes* pewnej dawki tajemniczości i grozy.

Płyta *Night Out* to już natomiast w pełni autorski materiał, można więc powiedzieć, że to nagranie traktować należy jako pełnoprawny debiut JazzBlaster. Pewne zmiany personalne (kontrabasistę Eugeniusza Betlińskiego zastąpił Roland Grzegorz Abreu Krzysztofiak, a do zespołu dołączył skrzypek Dominik Bieńczycki) nie wpłynęły na sposób rozumienia muzyki przez JazzBlaster. Całe *Night Out* jest płytą o bardzo wyrazistym brzmieniu, z mocno zaakcentowanymi partiami basowymi. Brzmienie jest wyjątkowo ciekawe, a obecność skrzypiec oraz częstsze wykorzystanie elektroniki sprawiają, że zespół dysponuje pełnym wachlarzem dźwiękowych rozwiązań.

Cechą charakterystyczną całej płyty jest pewien chaos kompozycyjny – coś co dla niektórych stanowiłoby wadę, w tym konkretnym przypadku okazuje się bardzo intrygujące. Zespół świetnie miesza stylistyki, daleko wykraczając poza granice jazzowych schematów. Dobitnym dowodem jest tu chociażby rewelacyjna piosenkowa część otwierającego płytę *Inside Of Me*, które w brawurowy sposób pobrzmiewa indierockowymi strukturami. JazzBlaster zachowali pewną surowość znaną z *Plays Depeche Mode*, którą powinni, jakkolwiek paradoksalnie to brzmi, starać się pielęgnować. Właśnie ona, w połączeniu ze wspomnianym już nieładem, stanowi o wyjątkowości tego wrocławskiego zespołu.

W JazzBlaster niewątpliwie tkwi ogromny potencjał. *Night Out* potraktować można jako stylistyczne następstwo *Plays Depeche Mode* i krok w kierunku ugruntowania własnej muzycznej estetyki. Mam wrażenie, że JazzBlaster mają jeszcze spo-



JazzBlaster – *Night Out*
V Records, 2019

re rezerwy – już brzmią naprawdę bardzo dobrze, a przy nieco odważniejszym poeksperymentowaniu (i być może jeszcze bogatszym wykorzystaniu skrzypiec czy elektroniki) osiągnąć mogą muzyczne wyżyny. Ta koncepcja jazzowo-rockowej mieszanki ujętej w formie rozbudowanych piosenek to bardzo oryginalny i świeży pomysł.

Jak nieco mroczna postać z okładki *Night Out* muzycy JazzBlaster wkraczają w tajemnicze zaułki muzycznego świata. Mocno trzymam kciuki, żeby ich muzyczna ewolucja przebiegała tak płynnie, jak dotychczas. I choć u bukmacchera zazwyczaj nie święcę większych triumfów, to tym razem zaryzykuję pewną przepowiednię – JazzBlaster na przestrzeni kilku lat (a może raczej kilku płyt) staną się jednym z najważniejszych polskich zespołów. ●

Idealizm sprawdzający się w praktyce

Jakub Krukowski

j.krukowski@op.pl

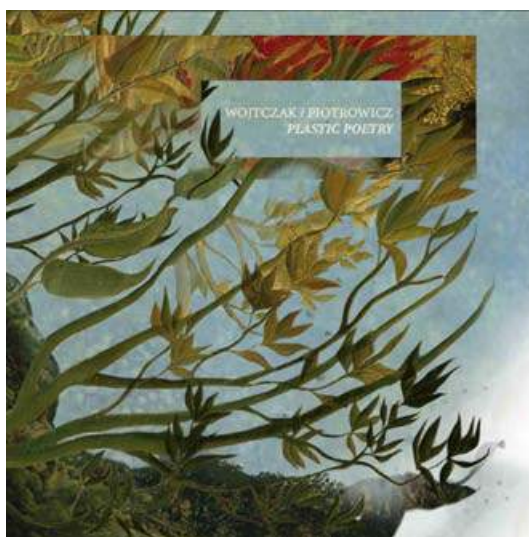
„Mam nadzieję, że uda nam się wykreować nową publiczność i wejdziemy z nią w interakcję”. Słów tych nie wypowiedział doświadczony organizator, ale młody artysta, który oprócz talentu ma niewyczerpane pokłady ambicji i optymizmu. Kamil Piotrowicz, bo o nim mowa, razem z Szymonem Gąsiorkiem zorganizował autorzski festiwal doskonale wpasowujący się w ideę prowadzonego przez siebie wydawnictwa Howard Records. Pozagatunkowość – oto klucz do zrozumienia obu przedsięwzięć, co pianista postulował już na łamach JazzPRESSu (1/2018), mówiąc: „Nie chcę funkcjonować w określonym gatunku, bo zbyt wiele mnie w muzyce ciekawi”.

Zaproszeni do udziału w imprezie artyści w ciągu czterech dni (16-19 listopada) przemieszczali się między Warszawą a Kopenhagą, biorąc udział w szesnastu koncertach. Jak tłumaczył inicjator w promocyjnym filmie: „Robimy wiele ciekawych rzeczy, ale jesteśmy niewidoczni. Chcieliśmy stworzyć platformę dla niezależnych artystów, by dotrzeć do szerszej publiczności”. Również on skorzystał z szansy prezentacji własnych produkcji – w Danii za-

grał materiał z debiutanckiego albumu *Plastic Poetry*, do Polski zaś przyjechał promować najnowszy album formacji Lawaai.

Wojtczak/Piotrowicz – *Plastic Poetry*

Kamil Piotrowicz nazywając swoje płyty, kontestował już wartość muzyki (*Popular Music*) oraz reklamy (*Product Placement*), teraz krytycznie odniósł się do istoty poezji. Wygląda na to, że określając ją jako plastikową, zarzuca jej sztuczność i błahość. Myślę jednak, że w odniesieniu do tak nietuzinkowego artysty taka interpretacja byłaby się zbyt prosta.



Wojtczak/Piotrowicz – *Plastic Poetry*
Howard Records, 2019

Wskazówką może być umieszczony wewnątrz okładki wiersz, zdający się poruszać kwestię relacji międzyludzkich. Choć można długo rozprawiać nad znaczeniem poszczególnych metafor, to okazuje się, że wygenerował je komputerowy algorytm. Czyżby to więc kolejna płyta, w której autor odnosi się do tego, jak wpływają na nas nowe media? Nie tak dawno w wywiadzie udzielonym Przekrojowi Piotrowicz stwierdził, że „Człowiek, dostając nowy model komunikacji, może automatycznie generować nowe komunikaty”, a co za tym idzie, „mając możliwość korzystania z nowych form, otrzymuje nową treść”. To ciekawa diagnoza, obrazująca, jak wyjątkowa jest sytuacja dzisiejszych twórców.

Można się zastanawiać, czy powyższe rozważania miały wpływ na kształt opisywanego albumu. W pierwszej chwili trudno dostrzec jakiegokolwiek korelację. Na pewno nie zdradza ich warstwa wizualna (swoją drogą niezwykle piękna) ani nazewnictwo utworów, sprowadzające się do niechronologicznej numeracji. Warto jednak zaznaczyć, że płyta jest dziełem dwóch muzyków – Piotrowicza (fortepian) oraz Irka Wojtczaka (saksofon sopranowy i tenorowy), stanowi więc zapis kameralnego dialogu. Spotkanie tak niezwyklej osobowości i konfrontacja ich wizji świata z pewnością budo-

wały pewne napięcie. Są to muzycy odmiennych pokoleń i środowisk, więc ich rozmowa musiała być wymianą różnych poglądów.

Jakkolwiek burzliwe były to dyskusje, nagraną muzykę – rejestrację improwizowanej sesji – cechuje spokój i nostalgia. Trudno nie użyć w stosunku do niej określenia „poetycka”, co kontrastuje z pejoratywnym zestawieniem tego słowa w tytule płyty. Wykonawcy imponują porozumieniem, dając przykład udanej międzypokoleniowej interakcji.

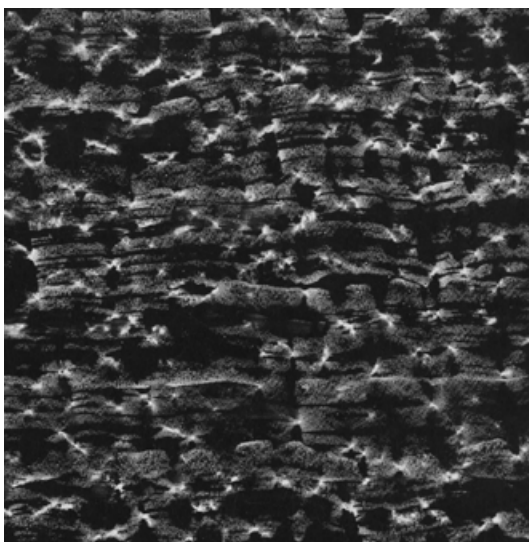
Lawaai – *Densities, Forces, Intensities*

Kiedy rok temu dotarła do mnie debiutancka płyta (a w zasadzie kase-ta) formacji Lawaai, miałem wrażenie, że to projekt jednorazowy. Całkowicie zaimprovizowana sesja trójki kolegów z kopenhaskich studiów zdawała się utrzymywać po prostu konkretną chwilę. Muzycy korzystając z minimalistycznych środków, wypełniali przestrzeń niepowtarzalnym napięciem, które po krótkiej trasie koncertowej mogło się wyczerpać.

Szybko okazało się, że trio – Kamil Piotrowicz (fortepian), Jeppe Høi Justesen (perkusja) oraz Stan Cal-lewaert (kontrabas) – nie tylko po-dąży dalej wyznaczoną ścieżką, ale też stanie się jedną z podstawowych formacji wytwórni Howard

Records. Świadczy o tym choćby wyjątkowość ich drugiego albumu. Niezwykły jest format tej produkcji, bowiem *Densities, Forces, Intensities* to pierwsza pozycja w katalogu oficyny wydana na płycie winylowej. Sam krążek ma jedyny w swoim rodzaju wygląd – transparentną strukturę pokrytą intrygującą grafiką. Zachwyca też projekt okładki, zapowiadający mroczny charakter zarejestrowanej muzyki. Biorąc do ręki tak niezwykły obiekt, oczekujemy wiele od jego zawartości.

W tym miejscu warto nakreślić styl opisywanej grupy. Kamil Piotrowicz we wspomnianym wywiadzie zarzekał się, że idąc na koncert, stara się czuć, a nie osądzać, przez co nie ma dla niego pojęcia twórczości trudnej w odbiorze. Takiej postawy można życzyć każdemu, chociaż nie każdy jest na nią gotowy. Tymczasem dla odbioru muzyki proponowanej przez Lawaai odczuwanie ma znaczenie fundamentalne. Najlepszym określeniem tej muzyki są zawarte w tytule drugiego albumu hasła – gęstość, siła i intensywność, każdorazowo wypełniające strumień improwizacji. Wykonawcy funkcjonują tu jak jeden organizm zamknięty w hermetycznej przestrzeni, bez reszty pochłonięty kreowanymi dźwiękami. Od słuchacza zależy, czy podda się tej pulsacji, muzycy bowiem zawsze bezkompromisowo realizują swój przekaz.



Lawaai – *Densities, Forces, Intensities*
Howard Records, 2019

Tego intrygującego materiału warto wysłuchać na żywo – technika gry, zwłaszcza Callewaerta, zaskoczy nawet wytrawnych znawców gatunku. Do tego można mieć pewność, że muzyka tworzona będzie na bieżąco i już nigdy się nie powtórzy. Podczas warszawskiego występu zarysowały się melancholijne linie melodyczne, co po przesłuchaniu albumu może wydawać się nieprawdopodobne.

„Wolę zbudować coś własnego, tym bardziej że narzędzia, by to zrobić, są ogólnodostępne” – to kolejna deklaracja Kamila Piotrowicza demonstrująca jego nieszablonową postawę. Zbierając wszystkie wypowiedzi, można by go określić odezwany od realiów idealistą, czego sam się nie wypiera nazywając tak autorski festiwal (Idealistic Festival). Trudno jednak nie dostrzec, że wszystkie jego przedsięwzięcia odniosły sukces. ●

Musieliśmy umrzeć, aby żyć

Jakub Krukowski

j.krukowski@op.pl



Mark Lomax, II – *400: An Afrikan Epic*
CFG Multimedia, 2019

Dominującej w sztuce „białej” narracji coraz odważniej przeciwstawia się punkt widzenia twórców afroamerykańskich. Obserwujemy to zarówno na polu kultury elitarnej, jak i masowej. Słuchając zatem płyt Kendricka Lamara czy Shabaki Hutchinsa albo oglądając filmy Barry’ego Jenkinsa czy superprodukcje Marvela, odnajdziemy mniej lub bardziej dosłowne echa rozliczeń z niewolnictwem.

Spośród pozycji eksplorujących ten wątek, z jakimi się zetknąłem, najbardziej kompletny wydaje się projekt *400: An Afrikan Epic*. Objętość składającego się nań materiału muzycznego przyprawia

o zawrót głowy – dwanaście albumów, co przekłada się na niemal dziewięć godzin odsłuchu! Imponująca jest jednak nie długość trwania ścieżek, ale wielość zawartych w nich odniesień. Autor, perkusista i kompozytor Mark Lomax, postanowił w ten sposób pochylić się nad czterystoma latami historii zniewolenia afrykańskiej społeczności.

Dokładnie tyle czasu minęło od 1619 roku, kiedy do brytyjskiej kolonii w Jamestown przypłynął holenderski statek z dwudziestoma Afrykanami, dając początek handlu ludźmi w Ameryce Północnej. „Składamy hołd naszym przodkom i leczymy rany przez nasze historie” – brzmi credo przyświecające autorowi. Sens cytatu jest o tyle istotny, że Lomax nie skupia się wyłącznie na zbrodniach białych oprawców, ale przybliża sięgającą tysięcy lat afrykańską kulturę, komentuje współczesne losy swojej społeczności, a nawet wybiega w jej przyszłość.

Mark Lomax & Ngoma Lungundu
– *The First Ankhcestor*

The Mark Lomax Quartet – *Song Of The Dogon*



Mark Lomax & Ngoma Lungundu – *The First Ankhcestor*



The Mark Lomax Quartet – *Dance Of The Orishas*



The Mark Lomax Quartet – *Song Of The Dogon*



The Mark Lomax Quartet – *The Coming*

The Mark Lomax Quartet – *Dance Of The Orishas*

The Mark Lomax Quartet – *The Coming*

Projekt podzielony jest na trzy czteroalbumowe suity, zachowujące chronologiczny bieg wydarzeń. Pierwszy tetrptyk *Alkebulan: The Beginning of Us* reprezentuje najdłuższy zakres czasowy, obejmujący tysiące lat do momentu przybytnięcia kolonizatorów. Słowo

wo *Alkebulan* jest najstarszą nazwą określającą kontynent afrykański, tłumaczoną jako Kraina Czarnych. Muzyka w tym fragmencie nawiązuje do pierwotnych rytmów tamtejszych ziem, przede wszystkim drgań membrany. *The First Ankhcestor* w całości skupia się na potędze takich instrumentów. Lomaxowi – konwencjonalnemu perkusiście, towarzyszą trzej mistrzowie bębnow tradycyjnych (Larry Holmes, Johnny Hayes oraz Freddie Kelley).

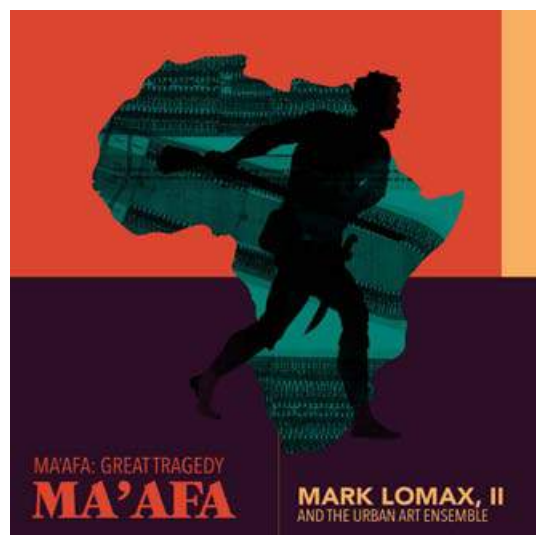
Na kolejnych trzech krążkach słyszymy kwartet Lomaxa w składzie: lider (perkusja), Edwin Bayard (saksofon tenorowy), William Menefield (fortepian) oraz Dean Hulett (kontrabas). *Song Of The Dogon* i *Dance Of The Orishas* w jazzowych aranżacjach przybliżają kultury wschodnioafrykańskich plemion Dogon oraz Yoruba, natomiast *The Coming* wprowadza w czas exodusu. Choć kompilacja ma charakter dydaktyczny, to tylko na czwartym albumie pojawia się słowna narracja – pisarz Daniel Black czyta fragmenty własnej powieści, podsumowując je przejmującym wyznaniem: „Musielismy umrzeć, aby żyć”.

Mark Lomax & The Urban Art Ensemble – *Ma’afa*
The Mark Lomax Trio – *Up South: Conversation on American Idealism*

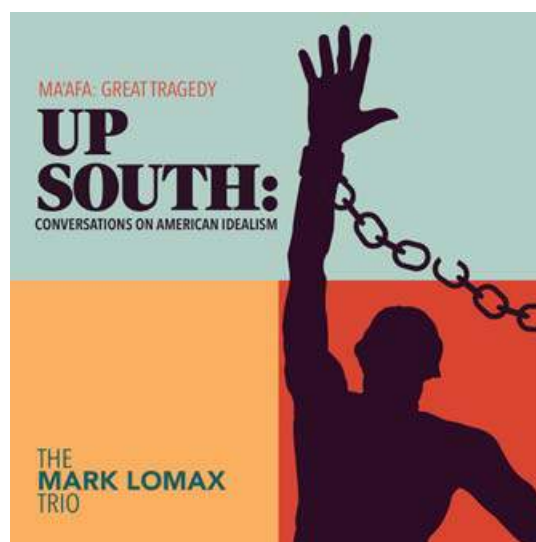
UCelli, The Columbus Cello Quartet – *Four Women*
 Mark Lomax & The Urban Art Ensemble – *Blues In August*

Druga suita skupia się na wydarzeniach pomiędzy 1619 a 2019 rokiem, jej tytuł *Ma’afa* w języku swahili oznacza Wielką Tragedię. Otwiera ją album o tym samym tytule i choć jest najkrótszy z całej dwunastki, to w mojej pamięci odcisnął się najsilniej. Pięć utworów prowadzi słuchacza przez dziewięćdziesiąt dni oceanicznej przeprawy z perspektywy niewolników stłoczonych pod pokładem statku. Lomaxowi towarzyszy szerszy skład – oktet The Urban Art Ensemble, którego sekcja smyczkowa fenomenalnie imituje skrzypienie drewnianego kadłuba.

Up South: Conversation on American Idealism przenosi nas do czasów podziału terytorium USA na liberalną Północ i konserwatywne Południe. Tytuł prowokuje dyskusję o prawdziwości tej charakterystyki, zważywszy na przykłady dyskryminacji w stanach abolicjonistycznych. Pomimo kolejnych deklaracji do dziś czarna społeczność nie czuje równości



Mark Lomax & The Urban Art Ensemble
– *Ma’afa*



The Mark Lomax Trio – *Up South: Conversation on American Idealism*

praw w „idealnym” amerykańskim systemie – ta refleksja dała impuls do dwóch improwizowanych setów przygotowanych przez trio Lomaxa (skład kwartetu bez pianisty).

Dwa kolejne albumy upamiętniają jednostki walczące o godność współbraci. Napisany dla kwartetu smyczkowego UCelli – *Four Women* przywołuje portrety kobiet: królowej Nzinga – władczyni Angoli walczącej z portugalskimi kolonizato-



UCelli, The Columbus Cello Quartet – *Four Women*



Mark Lomax & The Urban Art Ensemble – *Blues In August*

rami, Idy B. Wells – liderki Ruchu Praw Obywatelskich, Angeli Davis – działaczki ruchu Czarnych Panter oraz Chimamandy Ngozi Adichie – współczesnej nigeryjskiej pisarki. Inspiracją do napisania *Blues In August* była natomiast twórczość mężczyzny – Augusta Wilsona, autora sztuk teatralnych o życiu i tożsamości Afroamerykanów. Wykonanie tego fragmentu lider powierzył ponownie The Urban Art Ensemble.

The Mark Lomax Quartet – *Tales Of The Black Experience*

The Mark Lomax Trio – *Ankh & The Tree Of Life*

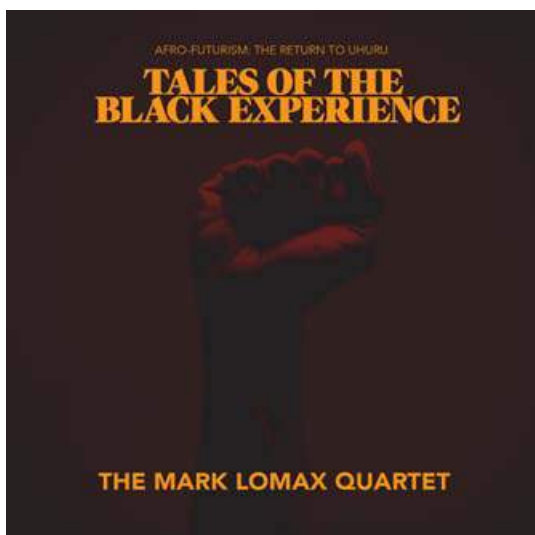
The Ogún Meji Duo – *Spirits Of The Egungun*

Mark Lomax – *Afrika United*

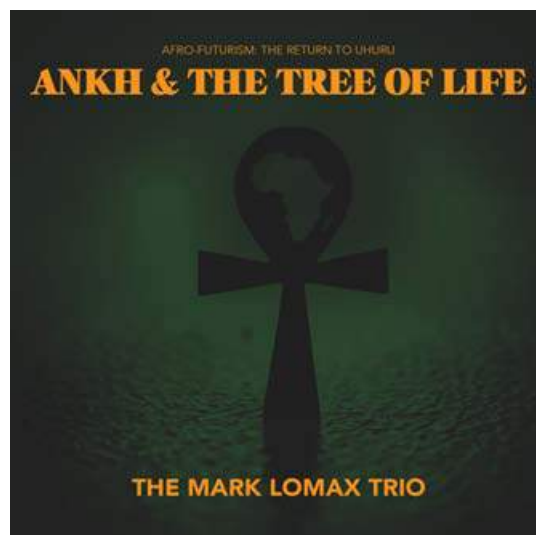
Ostatniej części swojej opowieści Lomax nadał tytuł *Afro-Futurism: The Return to Uhuru*, z języka Swahili, oznaczający powrót do wolności. „Chodzi o to, co znaczy być (...) człowiekiem, zarówno w odniesieniu do Afrykanów w Ameryce, mających w rodowodzie niewolnictwo, jak i Afrykanów na kontynencie, mierzących się z konsekwencjami kolonializmu” – tłumaczy. Odpowiedzi na te pytania autor szuka w starożytnych symbolach, wskazujących drogę do wyleczenia ran.

Nagrany w kwartecie *Tales Of The Black Experience* odnosi się do symbolu Sankofy, w kulturze Akan oznaczającego „budowanie pomyślnej przyszłości przez powrót do przeszłości”. Muzycy za pomocą nostalgicznych i agresywnych tonów przywołują czas tragicznych losów, by od wymownego utworu *Visions of Freedom* z optymizmem spojrzeć na nadchodzące lata. Na improwizowanym *Ankh & The Tree of Life* trio Lomaxa przywołuje egipski hieroglif oznaczający życie – tak doczesne, jak i pozagrobowe – symbolizujący pojednanie z bóstwem. *Spirits Of The Egungun* odnosi się do roli przodków w obecnym życiu, Egungun jest obrzędem plemienia Joruba polegającym na komunikowaniu ich woli. Lomax inicjuje tu temat – hymn proszący duchy o pomoc – który podejmuje w żywiołowej konwersacji saksofonista Edwin Bayard.

Kończący serię *Afrika United* zatacza muzyczny krąg. Lomax samodzielnie zasiada za perkusją, powracając do pierwotnego brzmienia bębna. Potężny tembr dobiegający z membran podkreśla wagę zawartych w nazwach kompozycji haseł – kluczy do rozliczenia z przeszłością: *Ma'at* (z egipskiego – prawda), *Zaufanie*, *Jedność* oraz *Siła*.



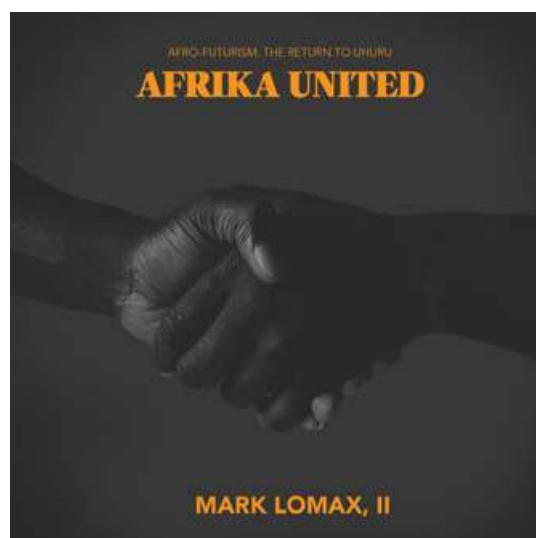
The Mark Lomax Quartet – *Tales Of The Black Experience*



The Mark Lomax Trio – *Ankh & The Tree Of Life*



The Ogún Meji Duo – *Spirits Of The Egungun*



Mark Lomax – *Afrika United*

Choć podniosły przekaz, bijący z opisywanej kompilacji zdaje się dominować nad treścią muzyczną, nie sposób odmówić liderowi warsztatowej biegłości. Korzystając z różnych form kompozytorskich trafnie ilustruje wydarzenia, tworząc konstrukcję przybierającą kształt słuchowiska. Samo odtwarzanie kolejnych płyt nie pozwoli na odkrycie wszystkich treści, jednak poznanie kontekstu ułatwi ob-

szerna publikacja dołączona do nagrań. Oprócz dłuższego czasu odsłuchu *400: An Afrikan Epic* wymaga więc też sporej uwagi przy poznawaniu kulturowych niuansów. Na pewno skala okrucieństw, jakich doznawali Afroamerykanie, skłania do poświęcenia tematowi większej uwagi. Dla mnie jednak opisywany projekt nawet bez tego nowatorstwem i erudycją skutecznie broni swojej wartości. ●



Mistrzowie Polskiego Jazzu



Andrzej Trzaskowski

Mistrzowie
Polskiego Jazzu



Andrzej Jagodziński

Mistrzowie
Polskiego Jazzu



Michał Urbaniak

Mistrzowie
Polskiego Jazzu



Urszula Dudziak

Mistrzowie
Polskiego Jazzu



Jarosław Śmietana

Mistrzowie
Polskiego Jazzu



Zbigniew Namysłowski

Mistrzowie
Polskiego Jazzu



Tomasz Szukalski

Mistrzowie
Polskiego Jazzu



Sławomir Kulpowicz

Mistrzowie
Polskiego Jazzu



Adam Makowicz

Mistrzowie
Polskiego Jazzu



Tomasz Stańko

Mistrzowie
Polskiego Jazzu



Wojciech Karolak

Mistrzowie
Polskiego Jazzu



Andrzej Kurylewicz

Mistrzowie
Polskiego Jazzu



Jerzy Milian

Mistrzowie
Polskiego Jazzu



Eryk Kulm

Mistrzowie
Polskiego Jazzu



Janusz Muniak

Mistrzowie
Polskiego Jazzu



Ewa Bem

Mistrzowie
Polskiego Jazzu



Marek Bliźniński

Mistrzowie
Polskiego Jazzu



Jan Ptaszyn Wroblewski

Mistrzowie
Polskiego Jazzu



Zbigniew Seifert

Mistrzowie
Polskiego Jazzu



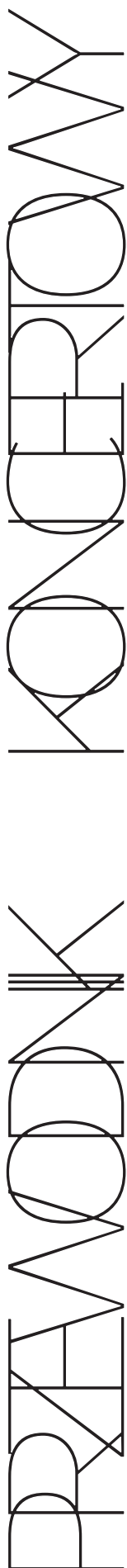
Krzysztof Komeda

Mistrzowie
Polskiego Jazzu



Posłuchaj 20 podcastów

www.archiwum.radiojazz.fm



14
grudnia
KRAKÓW

WOLA PIANO JAZZ FESTIVAL: KASIA PIETRZKO

Kasia Pietrzko wystąpi 14 grudnia w trzeciej odsłonie Wola Piano Jazz Festival w Krakowie. Pianistyczny festiwal w Dworcu Białoprądnickim ma charakter cyklicznych, comiesięcznych koncertów w kameralnej sali, w której publiczność siedzi dookoła artysty. Spotkań w wyjątkowej, wręcz intymnej relacji odbiorcy i jazzmana. Każdemu z występów towarzyszy spotkanie z artystą.

Kasia Pietrzko jest pianistką, aranżerką i kompozytorką. Laureatka Mateusza Trójki Polskiego Radia w kategorii Debiut Roku oraz nagrody Grand Prix Jazz Melomani 2018 w kategorii Nadzieja Melomanów. Nominowana do nagrody Fryderyk 2018 w kategorii Debiut Roku. Debiutancki album jej tria został bardzo pozytywnie przyjęty przez krytyków i publiczność w kraju i za granicą.

13-15
grudnia
**KOREA
POŁUDNIOWA**

SPIRIT OF FREEDOM: ATOM STRING QUARTET + CEZARIUSZ GADZINA

Pod hasłem Spirit of Freedom koncertują w Korei Południowej Atom String Quartet wspólnie z saksofonistą Cezariuszem Gdziną, pianistką Anną Ciborowską oraz muzykami koreańskimi z zespołu Stone Jazz. Artyści w różnych konfiguracjach wystąpią w prestiżowych salach koncertowych, prezentując muzykę z albumu *The Fifth Element*, zagrają też jazzowe interpretacje muzyki Fryderyka Chopina, Krzysztofa Pendereckiego, Witolda Lutosławskiego oraz Romana Palestra.

Artyści wystąpią w Bottom Line Jazz Club w Incheon oraz dwukrotnie w Seulu. Organizatorem Spirit of Freedom jest Fundacja TAK – Temat Aktualny Kultura, której misją jest szukanie wspólnej platformy do kreacji i promocji różnych gatunków muzyki niekomercyjnej.

ilustrowane muzyką na żywo spotkania poświęcone
dorobkowi wielkich polskich jazzmanów

fol. Piotr Cieplik

ERYK KULMA

MISTRZOWIE POLSKIEGO

JAZZU

PIOTR WOJTASIK
trębacz jazzowy,
przyjaciół Kulma

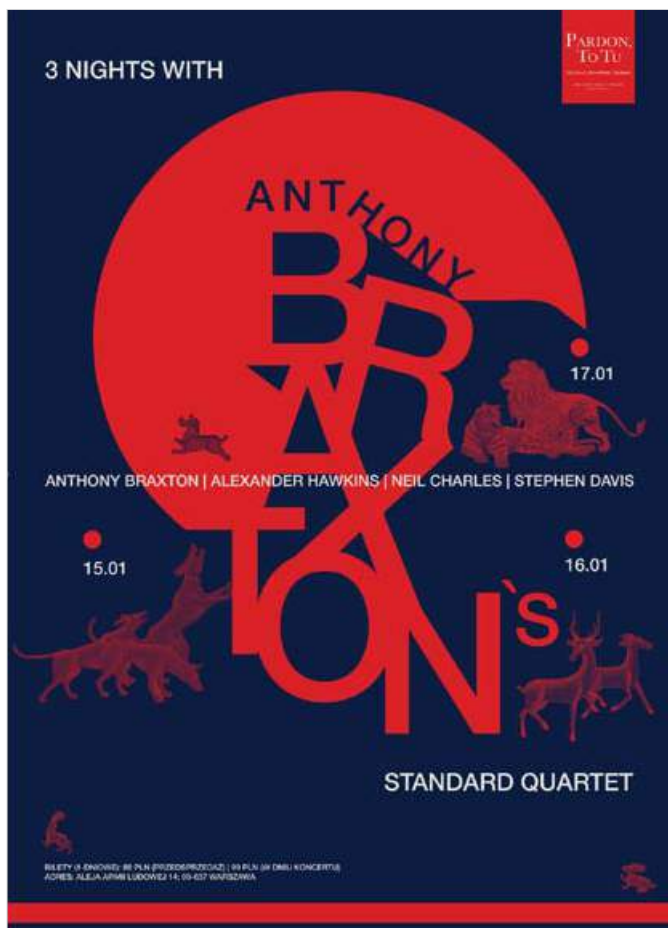
ŁUKASZ OJDANA
pianista jazzowy,
członek zespołu RGG

RAFAŁ GARSZCZYŃSKI
prowadzenie spotkania

PROM
PROM KULTURY SASKA KEPA

Jazzpress radioJazz.fm

11 grudnia 2019 / godz. 19:00 / wstęp wolny
ul. Brukselska 23 / www.promkultury.pl



15-17
stycznia

WARSZAWA

PARDON TO TU: ANTHONY BRAXTON

Zaliczany do najwybitniejszych twórców współczesnego jazzu i szeroko rozumianej muzyki awangardowej. Wielki, niepokorny, kontrowersyjny intelektualista, wybitny improwizator, wirtuoz, kompozytor, wizjoner. Anthony Braxton zawita w styczniu do warszawskiego klubu Pardon To Tu na trzydniową rezydencję.

Przynależność do jazzowej awangardy nie przeszkodziła Braxtonowi włączyć do swojej niezwykle obfitej dyskografii kilku albumów, w których przedstawił własną muzyczną wizję klasycznych kompozycji jazzowych. Ze swoim nowym zespołem, kolejną odsłoną Standards Quartet, w skład którego wchodzi pianista Alexander Hawkins, kontrabasista Neil Charles, perkusista Stephen Davis oraz sam Anthony Braxton, zagrają materiał ze wspomnianych albumów ze standardami jazzowymi. **WIĘCEJ >>**

TU KUPISZ BILETY NA KONCERTY JAZZOWE I NIE TYLKO

Aleksandra Mońko-Allen / fortepian
Maciej Sikala / saksofon
Emil Misk / trąbka
Paweł Urowski / kontrabas
Marcin Jahr / perkusja

DLA MOŃKO QUINTET

17.12.19 / 19:00
BRUKSELSKA 23
WARSZAWA

PRDM
KULTURY
SASKA KĘPA

cały ten
jazz!

BILETY 25 ZŁ

ORGANIZATOR:

PRDM

PROJEKT GRAFICZNY: JAKUB KOSCIŁKO

PATRONAT MIEJSCOWY:

radioJazz.fm

WSPARCIE FINANSOWE: MINISTERSTWO KULTURY

PRODUKCJA:

Jazzpress

euroJazz



Fot. P. Zabłocki



Celem koncertu jest szerzenie idei transplantacji oraz wsparcie dla Dziecięcego Centrum Transplantacji w Centrum Zdrowia Dziecka, w którym leczone są dzieci wymagające przeszczepienia narządów



A. SOBCZYŃSKA

GWIAZDY JAZZU DZIECIOM

dla DZIECIĘCEGO CENTRUM
TRANSPLANTACJI IPCZD

MARCIN WASILEWSKI Trio
SKICKI-SKIUK
PIOTR SCHMIDT Quartet
ft. WOJCIECH NIEDZIELA
JAREK WIERZBIcki wystawa fotografii
26.01.2020 / 17:30

Hotel Boss

STARY MEYN / HOTEL BOSS
Warszawa / ul. Żwanowiecka 20

Bilety w cenie 130 zł do kupienia na

Going.  **eBilet.pl**

+ Recepcja Hotelu Boss T. 22 51 66 100

Fot. Lech Basal



RELACJE





fot. Lech Basel

Udręka i ekstaza

*Jazztopad 2019 – Wrocław, Narodowe Forum Muzyki, Klubokawiarnia Mleczarnia,
15-24 listopada 2019 r.*

Wrocławski Jazztopad po raz szesnasty zaproponował bardzo zróżnicowany i bogaty program. Nie zabrakło w nim pozycji wywołujących

skrajnie odmienne reakcje odbiorców. Takie też są relacje jazzpressowych autorów z festiwalowych wydarzeń.



Lech Basel
jazzograf@gmail.com

Michał Anioł, bohater książki Irvinga Stone'a zatytułowanej *Udręka i ekstaza*, nie ma oczywiście nic wspólnego z jazzem. Sam tytuł jednak idealnie pasuje do mojej huśtawki nastrojów i emocji, które towarzyszyły 16. edycji wrocławskiego festiwalu Jazztopad. Od samego początku aż po sam koniec. Zdaniem Leszka Możdżera jed-

nym z najważniejszych i najtrudniejszych zadań muzyka przed koncertem jest zharmonizowanie swojego wnętrza tak, aby podczas wykonywania muzyki zharmonizować słuchaczy. Moim zdaniem taką samą pracę powinni wykonać przed koncertem słuchacze. Aby mogło dojść do przepływu energii pomiędzy wykonawcami a odbior-

cami, ci drudzy powinni wejść na salę koncertową bez żadnych oczekiwań i uprzedzeń, gotowi na przyjęcie tego, co usłyszą tu i teraz.

Czysta karta

Dobrze znając własne uprzedzenia – bardzo nie lubię łączenia jazzu z muzyką symfoniczną, oraz znając swój bardzo emocjonalny stosunek do **Charlesa Lloyda**, wykonałem sam ze sobą kawał ciężkiej roboty i wchodziłem do NFM na koncert otwierający tegoroczny Jazztopad z czystą kartą w moim sercu i umyśle, szczęśliwy, że oto znowu po dwóch latach przerwy będę mógł zobaczyć na żywo i wysłuchać mojego jazzowego idola. Jednak ten nastrój został błyskawicznie zburzony jednym pytaniem zaprzyjaźnionego fotografa, pracownika NFM, o to, jak mi się podobało się spotkanie z Lloydem. Po chwili milczenia zapytałem wściekły: „Jakie spotkanie?”. Okazało się, że organizatorzy nie byli uprzejmi powiadomić wszystkich (nie tak znowu licznych) akredytowanych przedstawicieli mediów o konferencji prasowej z udziałem muzyka... W jednej chwili moje pozytywne nastawienie zmieniło się o 180 stopni i nie potrafiłem już do niego wrócić przez cały festiwal. Tak rozpoczęła się moja jazztopadowa udręka, ale na szczęście także i ekstaza.

Oczywiście koncert międzynarodowego sekstetu Lloyda z towarzyszeniem **Orkiestry symfonicznej NFM** poszedł do kubła. Orkiestra grała pięknie, publiczność biła brawa, a ja wyłuskiwałem z tego cudnego „hałasu” precudne brzmienia saksofonu mistrza. Doszło do tego, że uważnie śledząc przebieg koncertu, wyłączałem swój aparat słuchowy we fragmentach symfonicznych i włączałem go natychmiast, gdy Lloyd podnosił swój instrument do ust. Tak, można śmiało powiedzieć, że to chore, ale dzięki temu nie wybuchłem, chociaż wszystko we mnie się gotowało. Grek Zorba z pewnością w tej

fot. Lech Basel



sytuacji powiedziałyby swoje słynne słowa: „Katastrofa, ale jaka piękna!”. O moją niewiedzę na temat spotkania z Lloydem miałbym pretensję jedynie do siebie, gdyby nie to, że nie tylko ja nie przeczytałem wiadomości o konferencji zamieszczonej na kilkanaście godzin przed jej rozpoczęciem na Facebooku... Jedni dowiedzieli się o niej pocztą pantoflową, inni dostali maila, kilka osób, a wśród nich i ja, nie wiedziało nic. I z kamyczka zrobił się głąz...

Atomowa energia

The Comet Is Coming nie przegnała moich prywatnych chmur, które zawisły nad Jazztopadem. Spora grupa młodej widowni przeżywała prawdziwą

albo mocno udawaną ekstazę podczas koncertu tria **Shabaki Hutchingsa**. Dla mnie, jak i dla wielu fanatyków Kinga Shabaki, było to wielkie rozczarowanie, muzyczne nieporozumienie, wypadek przy pracy. Jego wcześniejsze występy we Wrocławiu były o niebo lepsze, ciekawsze. Tym razem była to typowa klubowa młócka, ozdobiona akrobatycznymi popisami klawiszowca.

Nadzieje na lepsze zakończenie weekendu otwarcia spełniły się jednak z nawiązką za sprawą znakomitego koncertu formacji, której liderem był **Makaya McCraven**, fantastyczny muzyk i perkusista z USA. Co ciekawe – z jego grupą gościnnie wystąpił nie kto inny, tylko... Shabaka Hutchings! Saksofonista, który przez jedną noc dokonał przemiany jak Dr Jekyll i Mr Hyde. Podkreślił ją dodatkowo całkowitą zmianą wizerunku, prezentując się w zupełnie innym stroju. Atomowa energia tego koncertu udzieliła się zarówno jemu, jak i całej widowni, która entuzjastycznie taką przemianę przyjęła. Ekstaza i zero udręki. Taki był bilans dnia trzeciego.

Muzyka sama się wybroniła

Po jednodniowej, poniedziałkowej przerwie huśtawka jazztopadowa ruszyła z pełną mocą. Nie było mi dane wejść na medytacyjny spek-



fot. Lech Basel

takl prowadzony przez tajwańsko-amerykański duet **Ned Rothenberg** i **Sainkho Namtchylak**, gdyż obowiązywał na nim, całkowicie zrozumiały zakaz fotografowania. Jakież było moje zdziwienie, gdy dzień później oglądałem na Facebooku ciekawy fotoreportaż wykonany przez zaprzyjaźnioną reporterkę, która tak jak ja fotografuje i opisuje wydarzenia muzyczne w mediach internetowych... Z kamyczka – „rolling stones.”... Robiło się coraz ciekawiej.

Koncerty dnia austriackiego podziałały na mnie jak uspokajający ciepły prysznic, po którym delectowałem się tortem Sachera i kawą po wiedeńsku. Z przedziwnym uczuciem Mozarta, Straussa i modrego pięknego Dunaju w tle. Trochę dziwne skojarzenia w Sali Czerwonej, ale tak było. Bez udręki, bez ekstazy.

Michał Urbaniak powiedział niedawno w jednym z wywiadów, że jazz to muzyka, której nie trzeba rozumieć, bo nie jest skomplikowana, a najważniejsze w niej są emocje, nie cyrkowe pokazy umiejętności. Zero emocji na twarzy znakomitej wiolonczelistki **Tomeki Reid**, błyskotliwy koncert **Grzegorza Tarwida**, odzianego w nie mniej błyskotliwą marynarkę, doskonale nieomal wpisują się w diagnozę pana Michała.

Danilo Pérez, wieloletni pianista legendarnego kwartetu



fot. Lech Basel

Wayne'a Shortera, był wyraźnie zachwycony entuzjastycznym przyjęciem przez licznie zgromadzoną w Sali Główniej NFM wrocławską publiczność jego najnowszego międzynarodowego projektu *Fronteras*, wykonanego przez międzynarodową grupę muzyków o nazwie **The Global Messengers**. Było to premierowe wykonanie kompozycji, w której wykorzystane zostały elementy muzyki wielu odległych od siebie kultur. Wpatrzona w swojego guru wielonarodowa grupa muzyków przypominała mi momentami niedzielą szkołę jazzową pod dyktando znakomitego pianisty. Mam nadzieję, że po okresie tej fascynacji wyklują się z nich ciekawe osobowości, bo chwilami solówki, jak i całość, brzmiały bardzo interesująco.

Na ich tle występ **Piotra Damasiewicza** i jego dęciaków był prawdziwą demonstracją siły młodego polskiego jazzu. Nonet rozbudowany w końcowej fazie do trzynastoosobowego małego big-bandu wypełnił Salę Główną potężnym brzmieniem, zachwy-



fot. Lech Basel

cił świetnymi solówkami, zdumiał recytatywem tekstu Charlesa Bukowskiego w wykonaniu lidera i znużył lekko przydługimi jego opowieściami. Na szczęście muzyka sama się wybroniła i premierowy koncert płyty zatytułowanej *Polska* stał się wielkim świętem grupy **Power Of The Horns** oraz jej charyzmatycznego lidera. A u mnie? Odrobina udręki, przyjemność, ale bez ekstazy.

Dosyć często pada pytanie, czy aby Jazztopad to festiwal (jeszcze) jazzowy. Sporo w nim zawsze muzyki nowej, uciekającej przed zaszklaniem, wymykającej się wszelkim klasyfikacjom. Arnold

Schoenberg powiedział kiedyś podobno, że jeśli coś jest sztuką, to nie jest dla wszystkich, a jeśli jest dla wszystkich, to nie jest sztuką. Na Jazztopadzie często bywa dużo muzyki, która nie jest dla wszystkich. Wielu słuchaczom trudno wejść do jej środka, dać popłynąć emocjom w jej rytmie, bo często trudno go po prostu odnaleźć. Dosyć nieoczekiwanie przyszedł mi z pomocą znowu malarz, Claude Monet, jeden z moich ulubionych impresjonistów. Miał on ponoć kiedyś powiedzieć, że aby widzieć, musimy zapomnieć, jak nazywa się rzecz, na którą patrzymy.

Tak właśnie było w przypadku genialnego koncertu finałowego, który zagrali **Vijay Iyer** i **Wadada Leo Smith**. Nie miało żadnego znaczenia, jak nazywa się ich muzyka. Ze sceny płynęły piękne dźwięki, które uprowadziły mnie prosto w kosmos. Jakby z zaświatów słyszałem w zwolnionym tempie wysyłane przesłanie Milesa Davisa. Wyraźniejsze w momentach, gdy Wadada grał z tłumikiem. Nie było już we mnie miejsca na następny koncert. Była wyłącznie ekstaza.

Muzyka łagodzi obyczaje, wymiotła jednak ze mnie pokłady ogromnego żalu wynikającego z odebrania mi możliwości spotkania z moim jazzowym idolem. Błędy zdarzają się wielu ludziom, można wybacząć. Z nadzieją, że nie będzie powtórek.

Katarzyna Bazgier
k.bazgier251@gmail.com



Medytacje

Dzień medytacji był pomysłem nowatorskim i odskocznią od dotychczasowych programów festiwalowych. Dyrektor artystyczny Jazztopadu Piotr Turkiewicz zalecił odłączenie się na chwilę z prądu, a włączenie uwagi tu i teraz. W Sali Czerwonej było inaczej niż zwykle. Półmrok, wygodne pufy, dostępne były maty do medytacji, w powietrzu przyjemny zapach kadzidełek. Sainkho Namtchylak i Nedem Rothenberg od początku czekali, także na matach – nie było standardowego wejścia artystów na scenę.

Przed występem duetu odbyło się krótkie wprowadzenie do medytacji. **Krzysztof Papis** przekierował uwagę publiczności ze świata zewnętrznego na wewnętrzny. Nigdy wcześniej nie byłam na zajęciach z medytacji. Po raz pierwszy udało mi się uciec od tego, co muszę jeszcze zrobić, czego nie zapomnieć. Skupiając się na sobie, na oddechu i brzmieniu własnego ciała, pomału przechodziliśmy w pełną medytację mindfulness, aż do momentu, kiedy światła całkiem zgasły i rozpoczął się koncert.

W pełni oddałam się chwili i zapomniałam, że jestem w tej sali. Nie czułam obecności innych ludzi, czy

nawet samych artystów. Namtchylak łączyła różne techniki wokalne, przechodziła, improwizując, od śpiewu alikwotowego do imitacji dźwięków natury oraz instrumentów. W połączeniu z multiinstrumentalistą Rothenbergiem wytworzyli zupełnie nową przestrzeń.

Na początku byłam pewna, że jestem w innym, dalekowschodnim kraju. Później przeniosłam się w czasie. Siedziałam sama w lesie, obserwując otaczającą mnie naturę i zachowania zwierząt. Na koniec byłam w zupełnie innej krainie, pełnej różnych, pozytywnych emocji – to było miejsce wcześniej mi nieznane.

fot. Lech Basel



Ten duet był jak jeden organizm, a dzięki pozbyciu się jakichkolwiek ograniczeń słuchacz nie czuł, że musi odgrywać jakąś rolę – na przykład podziwiania artystów na scenie, bicia brawa. Głównym celem było skupienie się na sobie, wczucie się w to, co słyszymy. Dużą rolę odgrywało sonorystyczne postrzeganie instrumentów – także głosu, ponieważ dzięki temu cały czas miałam wrażenie, że jestem w zupełnie innym miejscu niż w sali koncertowej. Dopiero, kiedy koncert się skończył, a ludzie zaczęli bić brawa, wróciłam do stanu sprzed performance'u. Taki dzień każdemu by się przydał, a na pewno podczas festiwalu był świetnym pomysłem na wsłuchanie się w siebie, odnalezienie wewnętrznej radości i spokoju.

Zbiorowe improwizacje

Po wyciszającej medytacji z Nedom Rothenbergiem i Sainkho Namtchylak, program Jazztopadu zaskoczył mnie po raz kolejny. Stało się tak dzięki energetycznym zespołom z Austrii – **chuffDRONE** i **Shake Stew**.

Pierwszy wystąpił kwintet w składzie: saksofonistka i klarncistka **Lisa Hofmaninger**, perkusistka

Judith Schwarz, kontrabasistka **Judith Ferstl**, pianista **Jul Dillier** oraz saksofonista altowy i klarncista **Robert Schrock**. Dosyć niestandardowym założeniem chuffDRONE jest tworzenie muzyki bez lidera zespołu. Mogliśmy się o tym przekonać podczas koncertu – każdy z wykonawców zapowiadał swój utwór, opowiadając o nim. Kompozycje były bardzo różnorodne. Muzycy starali się maksymalnie wykorzystać możliwości swoich instrumentów, stosując na przykład odmienne od tradycyjnych techniki grania. Momentami wydawało się, że słyszymy dźwięki elektroniczne, ale tak naprawdę na scenie nie doszukałibyśmy się tego typu instrumentów. Zespół chuffDrone ewoluuje, ale stylistycznie pozostaje wierny eksperymentalnemu traktowaniu repertuaru jazzowego – bardzo podobą mi się takie świeże podejście. Septet Shake Stew poprowadził jego lider – basista, kompozytor i aranżer **Lukas Kranzelbinder**. W składzie zespołu znalazła się podwójna sekcja rytmiczna i dzięki jej improwizacjom trudno zapomnieć ten występ. Jak się okazało, zbiorowe improwizacje są jego cechą charakterystyczną i prowadzone były nawet w sekcji dętej. Stawiające na zespołowość Shake Stew imponowało doskonałym zgraniem i jednocześnie dużym luzem. To był ich dzień, długo będę pamiętać tę dawkę energetyzujących funkowych beatów. ●



fot. Lech Basel



Muzyka dla koneserów w Koneserze

ECM50 Warsaw Festival – Warszawa, Centrum Praskie Koneser, 25-27 listopada 2019 r.

Obchody pięćdziesięciolecia kultowej wytwórni ECM odbywają się na całym świecie. W Warszawie to święto skupiło się na trzech dniach festiwalowych koncer-

tów w Centrum Praskim Koneser, którym towarzyszył pięciodniowy maraton filmowy. Koncerty relacjonują dwaj przedstawiciele JazzPRESSu.

Jacek YatzeK Piotrowski
yatzeK@yatzeK.eu



ECM50 to rocznicowe obchody okrągłych 50 lat istnienia ECM Records – legendarnej wytwórni płytowej, która wykreowała swoją własną, specyficzną i skupioną na doskonałości i czystości dźwię-

ku, stylistykę. Założona przez producenta Manfreda Eichera w 1969 roku wytwórnia opublikowała do dzisiaj ponad 1500 tytułów. Wśród nich są płyty takich artystów jak Keith Jarrett, John Abercrombie,

Jan Garbarek, Pat Metheny i wielu innych. Zainteresowania Manfreda Eichera sięgają jednak dalej, w 1984 roku utworzył markę ECM New Series, skoncentrowaną na muzyce klasycznej.



fot. Artur Krutowicz

W głębokim fotelu

Dzień pierwszy koncertów warszawskiego ECM50 bardzo mocno osadzony był w klimacie świętującej wytwórni i zarazem związany z pojęciem „najpiękniejszych dźwięków zaraz po ciszy”, które stało się jej mottem. Tak chyba jest do dzisiaj – niekoniecznie jazzowy imperatyw, lecz dbałość o perfekcję dźwięków tworzą charakter firmy z Monachium.

W dużej sali Butelkowni warszawski festiwal otworzył **Björn Meyer**, grający solo gitarzysta basowy ze Szwecji. Solo czy wcześniej w zespołach, zawsze poszukujący nowych połączeń dźwięków instrumentów akustycznych i elektrycznych, klimatów muzyki dawnej i współczesnej. W 2017 roku zrealizował swój pierwszy, po 30 latach grania na gitarze basowej, solowy album *Provenance*. Przy okazji był to jego debiut w wytwórni ECM.

W Warszawie z towarzyszeniem elektroniki stworzył jeden długi, kontemplacyjny krajobraz dźwięków oparty o regularnie powtarzane w sekwencerach struktury rytmiczne. Różnego typu modyfikatory dźwięku gitary basowej (pałeczki, łańcuszki itp.) dodawały do tego krajobrazu kolorytu. Nie zmieniały one jednak charakteru całości występu – relaksacyjnego, pozwalającego wyobrazić sobie wieczór spędzony w głębokim fote-

lu, w przytulnym ciepłe kominka i przyćmionym świetle.

Drugi tego wieczoru koncert nie odbiegał za bardzo charakterem od występu Björna Meyera. Gitarzysta **Jakob Bro** to duński weteran wytwórni ECM (cztery płyty własnych zespołów wydane w tym katalogu, udział w nagraniach płyt innych muzyków, w tym płyta *Dark Eyes* Tomasza Stańki). W Warszawie wystąpił w triu, razem z amerykańskim kontrabasistą **Larrym Grenadierem** i hiszpańskim perkusistą **Jorgem Rossym**. Większy i międzynarodowy skład zespołu, lecz klimat kontemplacji pozostał taki sam.

Gitara Jakoba Bro, wspomagana elektroniką, snuła cieniutką nitkę nawet nie melodii, a klimatu pomiędzy mocniejszymi dźwiękami kontrabas i perkusji. Intensywności grze dodawał kontrabas i talerze perkusji. W partiach zbiorowych improwizacji czuło się duże zrozumienie muzyków. W niektórych kompozycjach wybijał się kontrabas – nadający kształt całości, z mocno swingującymi riffami – tworzył idealną ramę dla zespołu, osadzając całość w bardziej jazzowym kontekście.

Polski wieczór

Trzeciego dnia festiwalu w przewadze były polskie zespoły. Najpierw kwartet **Macieja Obary** (sakso-



fot. Artur Krutowicz

fon altowy) z programem z najnowszej płyty *Three Crowns*, drugiej w ECM Records. Razem z **Dominiem Wanią** (fortepian), **Ole Mortenem Våganem** (kontrabas) i **Gardem Nilssenem** (perkusja) saksofonista tworzy od siedmiu lat zgrany zespół koncertujący i nagradzany na całym świecie. Kompozycje lidera, z narastającym napięciem i wyraźnym rozwiązaniem, służą do solowych improwizacji muzyków kwartetu. Jednak na koncercie dominowały zespołowe improwizacje w duchu sonorystycznych eksperymentów, w których pobrzmiewały nuty impresjonizmu i romantyzmu, ze słyszalnymi wpływami polskiej muzyki ludowej. Plamy dźwiękowe, w których rytm staje się jednym z umownych elementów szukania harmonii.

W grze Maćka Obary pobrzmiewały echa energetycznej i freejazzowej przeszłości, trzymanej jednak w ryzach konwencji grupy. Gra Dominka Wani odmienna – w swoich solowych partiach pełna porządku klasycznej pianistyki, skupiona na wirtuozerii i elegancji z impresjonistycznym klimatem.

Po krótkiej przerwie wystąpił chyba najmniej ECM-owy w klimacie zespół – włoski kwintet, na którego czele stanął pianista **Giovanni Guidi**. Zaskakujące wrażenie, biorąc pod uwagę, że zespół wydał właśnie – u tego samego wydawcy, co wszyscy po-



zostali muzycy tego festiwalu – płytę *Avec Le Temps*. Z wcześniejszego tria Guidiego pozostał portugalski perkusista **João Lobo**, pozostali muzycy na scenie to gitarzysta **Roberto Cecchetto**, kontrabasista **Joe Rehmer** i charyzmatyczny saksofonista **Francesco Bearzatti**.

Witalność, radość grania i energia były w najlepszym tego słowa znaczeniu – jazzowe. To był występ, który pobudził publiczność do dopingu, a kto wie czy nie pobudziłby nawet do zabawy. Wyda się, że zespół też bawił się świetnie – widać było dużą radość wspólnego grania. Można było odnieść wrażenie, że ta radość była na tyle wielka, że muzycy zdecydowali się zagrać więcej niż mieli zaplanowane. I można by zapewne jeszcze występ przedłużyć. Był też polski akcent koncertu – kompozycja dedykowana pamięci Tomasza Stańki, zatytułowana *Tomasz*.

Nadszedł jednak czas dla tria pianisty **Marcina Wasilewskiego**, ze **Sławomirem Kurkiewiczem** na kontrabasie i **Michałem Miśkiewiczem** na perkusji. Weterani wytwórni z polskiego punktu widzenia – cztery własne płyty w katalogu ECM, trzy płyty wydane w zespole Tomasza Stańki, jedna pod

sztyldem Simple Acoustic Trio. 25 lat wspólnej historii (a w zasadzie już 26 lat) – to imponujący dorobek i gwarancja olbrzymiego zgrania muzyków.

Zespół zaprezentował chyba najbardziej zróżnicowany program – utwory nowe przeplatały się z utworami z wcześniejszych płyt, kompozycje lidera z kompozycjami innych autorów, klimat ECM przeplatany intensywniejszymi nastrojami. Pianistyka zdecydowanie jazzowa, sekcja rytmiczna również. Mniej tu było poszukiwania nowych brzmień, więcej szukania harmonii i intensywności. Lekki niedosyt sprawiło mi brzmienie fortepianu. Jakby brakowało mu jasności i światła. Był bardzo zadowolony w brzmieniu pozostałych instrumentów. Może jednak to była założona koncepcja podkreślająca jedność zespołu.

Pomimo środka tygodnia – ostatni festiwalowy koncert odbywał się w środę – sala (i to duża) była pełna ludzi. Myślę, że było to godne uczczenie okrągłej rocznicy powstania zasłużonej dla muzyki wytwórni. Patrząc także na ruch przy stoisku z płytami myślę, że ten festiwal zrobił również wiele dobrego dla szerszej popularyzacji ambitnej i niełatwej muzyki. Dla mnie to kolejne ważne wydarzenie muzyczne w Warszawie i znakomita promocja dla nowego miejsca na koncertowej mapie miasta.

Wojciech Sobczak-Wojeński
wsimply@o2.pl



Europejski przepych

50. urodziny wytwórni ECM to niewątpliwie wyjątkowa okazja do świętowania. Tym większa radość, gdy celebracja odbywa się praktycznie tuż za rogiem – a piszę to jako warszawski prażanin czy – jak kto woli – praski warszawiak, wierzący głęboko, że nigdzie się tak nie słucha jazzu jak tu, po prawej stronie Wisły. Miałbym w tym temacie nieco do powiedzenia (między innymi wspominając Mazzollowe arytmie w Mózgu, koncert Eberharda Webera i Enrico Ravy w Fabryce Trzciny, premierę albumu *Faithful* Marcin Wasilewski Trio w Kinie Praga, koncert Freudów w Hydrozagadce, czy koncerty Warsaw Summer Jazz Days w Soho Factory), ale i tak macie Państwo w tym magazynie JazzPRESS ponad 100 stron jazzowej lektury. Co ciekawe, jazz z wielu tych miejsc zniknął, a i części z tych miejsc już nie ma. Okazało się, że pojawił się w Centrum Praskim Koneser, w którym wcześniej na koncercie tego gatunku nie byłem, więc okoliczność do poznania nowej miejscówki nadarzyła się wyśmienita.

Tord Gustavsen to pianista, którego nieprzerwanie od początków

jego współpracy z ECM postrzegam jako idealną wizytówkę tej wytwórni po 2000 roku. Jego muzyka zawsze zgrabnie łączyła to, co ambitne, inteligentne z tym, co przystępne, po prostu ładne. Zgłębianiem jego albumów można spokojnie rozpocząć przygodę z jazzowym katalogiem ECM, a i ci nieorientowani na jazz, a hołdujący muzyce poważnej, będą ukontentowani. I tak oto na koncercie w Koneserze słysząc było wszystko to, co czyni Gustavseną marką samą w sobie – jego zamiłowanie do skandynawskiego folkloru, nawiązywanie do rodzimych pianistycznych tradycji,



fot. Artur Krutowicz

przywiązanie do muzyki sakralnej, a jednocześnie talent do tworzenia angażujących tematów. Słysząc było te lata spędzone na graniu klasyki – te „hity Jana Sebastiana Bacha” (jak raczył się wyrazić sam artysta), godziny spędzone na studiowaniu harmonii, cały ten europejski teatralny przepych, ów romantyczny bagaż pianistów Starego Kontynentu. Ów z lekka patos było również odrobinę widać – w bardzo ograniczonych interakcjach między muzykami, skądinąd bardzo czujnymi i dobrze słuchającymi siebie nawzajem, jednak bardzo powściągliwymi – mimo oczywistego ogromnego potencjału.

Program ten zdobył uznanie publiczności, która nagrodziła artystów hojnymi brawami, po czym duża jej część jęła oblegać stoisko z płytami. Być może powodem tego ożywienia był fakt, że Tord i spółka wspaniałomyślnie zgodzili się wyjść do ludzi i z chęcią obdarzyć zainteresowanych autografami.

Występ **Tarkovsky Quartet** był doznaniem specyficznym, gdyż podczas jego trwania publiczność zaczęła masowo opuszczać salę. Być może część słuchaczy spieszyła się na pociąg, ale obstawiam, że mogło też chodzić o coś innego.

fot. Artur Krutowicz



Wspomniany skład nie reprezentuje bowiem jazzowego prądu ECM, a bardziej optuje za środkami wyrazu typowymi dla muzyki poważnej. Jakby nie było, nie sposób odmówić tej propozycji piękna. Współbrzmienie fortepianu, wiolonczeli, bandoneonu i sopranino było dopracowane z ogromnym pietyzmem. Tematy utworów momentalnie uruchamiały taśmę filmową w głowie i podsuwały najdziwniejsze wprost obrazy. Czuć było ducha minimalizmu w stylu Steve’a Reicha, ale i wyrazistość, a może i ckliwość właśnie filmowych tematów. Wszystko to okraszone bardzo wysmakowanymi improvizacjami – sprowadzonymi jednak do minimalnych wycinków. Kończąc, pragnę nakłonić organizatorów wydarzenia, by nie porzeczali na okrągłych urodzinach ECM. Obstawiam, że regularny festiwal w barwach tej wytwórni miałby wielu zwolenników. Podopiecznych Manfredda Eichera zapraszamy na Pragę, gdzie można się zainspirować, zagrać koncert dla świetnej publiczności, a i oryginalną okładkę na płytę, bez konieczności późniejszego retuszu w programie graficznym, wykonać. Wszystkim, którzy tworzyli i tworzą magię ECM składam podziękowania i najserdeczniejsze życzenia urodzinowe. ●



Rozśpiewana Arena McFerrina

Bobby McFerrin, Gil Goldstein, Louis Cato, Jeff Carney
– Warszawa, Arena Ursynów, 22 listopada 2019 r.

Piotr Rytowski
rytowski.jazz@gmail.com

W maju ubiegłego roku, w tym samym miejscu – warszawskiej Arenie Ursynów, **Bobby McFerrin** prezentował słuchaczom projekt Circlesongs (relacja w JazzPRES-Sie 6/2018). Wtedy ze sceny płynęły dźwięki śpiewu a capella McFerrina i towarzyszących mu wokalistów. Teraz warszawska publiczność mogła poznać zupełnie inne oblicze artysty, który wystąpił z towarzyszeniem jazzowego tria.

Kiedy po krótkim wstępie duetu McFerrina z perkusistą **Louisem Cato** dołączyli na gitarze basowej **Jeff Carney** oraz na instrumentach klawiszowych **Gil Goldstein**, zdałem sobie sprawę, że dawno nie słyszałem tak „jazzowego McFerrina”. Już od pierwszych dźwięków można było poczuć naturalny, głęboki groove płynący ze sceny. Zaskoczeniem dla słuchaczy mógł też być program



koncertu, na który złożyły się przede wszystkim... piosenki. Znalazły się wśród nich zarówno standardy jazzowe, jak i utwory należące do tak zwanej muzyki popularnej. Część repertuaru nawiązywała do płyty *SpiritYouAll*. Było swingujące *Joshua Fit de Battle of Jericho*, *The Devil Wants To Kill*, ale pojawiło się też hiphopowe *Here Comes The Hotstepper*.

Nie sposób wymienić wszystkich artystów, z którymi dotychczas współpracowali muzycy tria, są wśród nich Pat Metheny, Miles Davis, Quincy Jones, Sting, Michael Brecker, Al Jarreau, Marcus Miller, John Scofield, Stan Getz, Art Farmer, John Abercrombie, Elton John, Barbara Streisand i wielu, wielu innych. Takie rekomendacje nie mogą pozostawić wątpliwości co do poziomu wykonawczego instrumentalistów.

Goldstein prezentował swoją wszechstronność grając na elektronicznych klawiszach, fortepianie i akordeonie (czasem jednocześnie). Louis Cato kilka razy z powodzeniem przeistaczał się z perkusisty w gitarzystę, dobrze radził też sobie jako

drugi wokalista, co przy McFerrinie jest nie lada wyzwaniem. Każdym dźwiękiem muzycy udowodniali, że są profesjonalistami na najwyższym poziomie. Nie było tu miejsca na jakąkolwiek przypadkowość, ale w związku z tym czasem brakowało też nieco spontaniczności. W moim odczuciu, koncert był „zawodowy” ze wszystkimi tego plusami, ale i minusami. Być może do takiego chłodnego postrzegania występu przyczyniła się również konfrontacja tej muzyki z miejscem – myśle, że jej odbiór byłby zupełnie inny w klubie niż w dużej hali sportowej.

McFerrin tradycyjnie dawał pośpiewać publiczności – tym razem nie tylko chóralnie. Artysta usiadł na krawędzi sceny i zaprosił ochot-



ników do występów w zaimprovizowanych duetach. Każda z trójki osób wywoływała aplauz publiczności, ale zdecydowanie najbardziej zapadła wszystkim w pamięć dziewczyna o imieniu Alicja. W jej przypadku nie skończyło się na dwugłosie z artystą, na jego znak do śpiewającej ochotniczki szybko dołączył zespół i wspólnie wykonali cały utwór. Szkoda, że zapraszani przedstawiciele publiczności za każdym razem próbowali „wejść w buty” McFerrina, intonując wokalizę scatem, blue-sa czy anglosaską balladę. Czy nie ciekawiej brzmiałby taki duet na bazie typowo polskich motywów? Chociażby ze *Śpiewnika domowego* Stanisława Moniuszki. Wiem, może to brzmieć nieco odstrasza-jąco, ale w tym samym czasie co relacjonowany koncert, w klubie Mała Warszawa współczesne wersje moniuszkowskich pieśni wykonywało trio: Agata Zubel, Andrzej Bauer i Cezary Duchnowski. Ponoć było ciekawie...

W Arenie Ursynów słuchacze też bawili się świetnie. Owacje były gromkie, nie obyło się bez bisowania. Koncert zaliczyłbym do grupy tych adresowanych do szerokiej publiczności i myślę, że w tym zakresie sprawdził się na naprawdę wysokim poziomie. Poszukiwacze bardziej wysublimowanych doznań mogli czuć się jednak nieco rozczarowani. ●



fot. Jarek Wierzbicki



fot. Beata Gralewska

Hipnotyzujące pieśni protestu

Piotr Rytowski
rytowski.jazz@gmail.com

*Jazz Jamboree: Marc Ribot Quartet – Warszawa,
Bemowskie Centrum Kultury, 7 listopada 2019 r.*

Koncert, który formalnie stanowił trochę przesunięcie w czasie zamknięcie tegorocznego festiwalu Jazz Jamboree, rozpoczęło solo **Marc Ribota** na czysto brzmiącej, „typowo jazzowej” gitarze. Niby to nic zaskakującego w przypadku tak wszechstronnego gitarzysty, ale mając w pamięci jego warszawskie koncerty z Ceramic Dog czy triem Ribot/Grimes/Taylor, tak spokojny początek nie był oczywisty.

Jak można się było spodziewać ten spokój nie potrwał długo. Ribot w charakterystyczny sposób „owinął się wokół swojego instrumentu” (kto widział jego występy, wie co mam na myśli) i odpłynął w świat gitarowych improwizacji. Kiedy dołączyli do niego pozostali muzycy kwartetu nie było już wątpliwości, że jak zwykle w przypadku tego artysty będziemy mieli do czynienia z pełnokrwistym, mocnym i jednocześnie bardzo różnorodnym graniem. W składzie kwartetu poza liderem

znaleźli się perkusista **Chad Taylor**, który grywa z Ribotem już od 12 lat (między innymi w grupie Spiritual Unity czy wspomnianym już triu), **Jay Rodriguez** na saksofonach i flecie oraz **Nick Dunston** na basie.

Przed koncertem wiele osób zastanawiało się nad tym, jaki repertuar przedstawi grupa. Organizator zapowiadał koncert tytułem ostatniej płyty muzyka – *Songs Of Resistance* – jednak wszyscy zdawali sobie sprawę, że materiał albumu z udziałem wielu świetnych wokalistów, zaaranżowanego na bogate instrumentarium, może nie być łatwy do zaprezentowania na żywo w tym składzie. Z drugiej strony wiemy, że

Ribot potrafi i lubi śpiewać... Pierwsze pół godziny koncertu wypełniła jednak muzyka instrumentalna. Znając zarówno artystyczne wybory Marca Ribota, jak i jego polityczne czy społeczne zapatrywania można przyjąć tezę, że zdecydowana większość granych przez niego dźwięków (w różnych składach i okresach twórczości) to w zasadzie swoiste „songs of resistance”.

Muzyka kwartetu z niezwykłą swobodą lawirowała pomiędzy free jazzem, funkiem, czy latino – przywołującym w pamięci słuchaczy projekt Los Cubanos Postizos. Wśród instrumentalnych improwizacji muzyków pojawiały się jednak coraz częściej czytelne motywy z piosenek znanych z płyty. Wreszcie Ribot zaczął śpiewać i zabrzmiały już w pełni rozpoznawalne piosenki – między innymi *How To Walk In Freedom* i *Rata de dos Patas*, przy której artysta nie omieszkiał napomknąć o swoim stosunku do obecnego prezydenta Stanów Zjednoczonych. Piosenki z racji zupełnie innego niż na płycie aparatu wykonawczego zyskały zupełnie nowy wymiar. W niektórych przypadkach nie zawahałbym się stwierdzić, że znacznie ciekawszy od wersji studyjnej, czego przykładem może być utwór *Srinivas*.

Gdyby tak jeszcze pojawił się Tom Waits i zaśpiewał *Bella ciao*... No cóż, nie można mieć wszystkiego. To był wspaniały wieczór! ●





Andrzej Jagodziński przez prawie trzy dekady zapracował w Polsce na miano głównego specjalisty od grania Chopina w sposób jazzowy. Mało kto jednak wie, że ten pianista ma również poważne ambicje kompozytorskie i że w nowym roku ukażą się jego nowatorskie opracowania utworów Bacha. A właściwie to jest on dyplomowanym... waltornistą.

Pomysł życia

Piotr Wickowski

piotr.wickowski@radiojazz.fm



Piotr Wickowski: 3 listopada zmarł Eryk Kulm, z którym współtworzył pan Quintessence i nagrał pierwszą płytę tego zespołu. Działo się to na początku lat dziewięćdziesiątych, w niezwykle ważnym dla pana czasie, niedługo przed powstaniem **Andrzej Jagodziński Trio** i sukcesem pierwszego albumu z programem **Chopinowski**. Czy do współpracy z Erykiem doszło dlatego, że wcześniej spotkaliście się obaj w grupie **Zbigniewa Namysłowskiego**?

Andrzej Jagodziński: Tak, wcześniej Eryka nie znałem, od Namysłowskiego się dowiedziałem, że przyjechał perkusista z Ameryki i że będziemy grać w kwartecie. W zespole Namysłowskiego graliśmy nieco ponad rok i chyba zaraz później powstał **Quintessence**, którego skład konstruowaliśmy we dwóch.

Znalazł się w nim też **Adam Cegielski**, do dziś pana współpracownik w autorskim triu.

Tak, byli też **Henryk Miśkiewicz** i **Robert Majewski**.

Eryk wyróżniał się swoją grą na tle polskich muzyków?

Myślę, że to był czas, kiedy polscy perkusiści już potrafili dobrze swingować. Ale rzeczywiście, jakaś świeżość biła od niego, w graniu też. Współpracowaliśmy ponad rok, byliśmy na kilku festiwalach, graliśmy z amerykańskimi gwiazdami, które tutaj przyjeżdżały. To świadczy o tym, że grało się dobrze.

Pojawiały się jakieś rozbieżności zdań między wami? Pytam, bo jeszcze niedawno, kiedy rozmawiałem z Erykiem, podkreślał, że nie jest zwolennikiem łączenia

jazzu z muzyką narodową, w tym z klasyką, i że jest fanem rdzennej amerykańskiej jego odmiany. A pan niedługo potem wystartował ze swoją jazzową wersją Chopina...

Nie przypominam sobie takich spornych sytuacji. Nie pamiętam też, czy już wtedy ujawniałem się z jakimiś pomysłami związanymi z Chopinem. Chyba jeszcze nie. Na pewno nie rozmawialiśmy o tym z Erykiem. Może miał inne zdanie niż ja, ale razem grało się nam dobrze - standardy, kompozycje Namysłowskiego, przede wszystkim jednak utwory polskie. Nie było konfliktowej sytuacji, ale być może rozeszliśmy się, bo mnie ciągnęło w inną stronę.

Debiutancki album Quintessence ukazał się w 1992 roku, a w następnym powstało pana trio, które pierwszy koncert dało wtedy w październiku. Ale cofnijmy się jeszcze do zupełnych pana początków muzycznych. Ukończył pan ówczesną Akademię Muzyczną im. Fryderyka Chopina w Warszawie w klasie waltorni. Dlaczego właśnie na tym instrumencie?

Oczywiście, jak to często bywa w życiu – przypadkowo. Matka mnie przywiozła do Warszawy, bo w okolicach naszej rodzinnej miejscowości Garbatka-Letnisko troszkę narozrabiałem, jako młody talent muzyczny, a było tam mało możliwości kształcenia. Więc po podstawówce trafiłem do Warszawy, żeby próbować dostać się na akordeon, którym się głównie wtedy zajmowałem na prowincji, jak większość muzyków, czy muzykantów, w tamtym czasie, czyli przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Okazało się, że akordeonu w Warszawie nie było, więc w szkole muzycznej

zaproponowano mi waltornię. Ani matka, ani ja nie wiedzieliśmy, co to jest, ale tak zostało.

Między akordeonem i waltornią jest jednak duża różnica. Nie prze-raził się pan?

Profesor Edwin Golnik, który się wtedy mną zajął, nie miał takich wątpliwości. Nie uważał, że już jestem za stary, nie przeszkadzało mu, że wcześniej nie miałem do czynienia z instrumentem dętym.

Bogactwo brzmień i bogactwo muzyki, które tam się odkrywało, siedząc w środku tego organizmu, było po prostu porównujące

Spokojnie patrzył w przyszłość, więc podobnie myśleliśmy z rodzicami.

Waltornia później się przydała, bo chociażby grywał pan na niej jazz gościnnie w String Connection.

Tak, a wcześniej w Old Timers i pochodnej tego zespołu, czyli Swing Session Henryka Majewskiego. Tam nie tylko grałem na waltorni, ale pisałem również aranżacje na cztery instrumenty dęte, bo zwykle wcześniej były w tych zespołach trzy. Używaliśmy również waltor-

ni, co było nieco nowocześniejsze, swingowe, a może zahaczające nawet o bebop w niektórych momentach.

Na początku była przede wszystkim muzyka klasyczna. A skąd wziął się u pana jazz?

Mieszkałem w Dziekance, akademiku, który był tygłem artystycznym - malarzy, aktorów, muzyków. Znalazło się w nim kilka pokoi dla nastolatków, dla licealistów takich jak ja wówczas. Spotkałem tam sporo kolegów muzyków, którzy zahaczali o jazz. Kiedy zorientowali się, że mogą dać radę w tym gatunku, zaczęliśmy grywać ze sobą w swoich pokojach. Po jakimś czasie znalazłem się w Stodole, gdzie już mogłem słuchać zawodowych zespołów, oczywiście tradycyjnych.

Stodoła była wtedy rewirem tego gatunku.

Tak, to był rewir tradycyjnego jazzu.

Stąd też pewnie na początku był pan związany głównie z tradycyjnym jazzem, w tej stylistyce grał pierwszy pana zespół, który zresztą odniósł sukces w konkursie o Złotą Tarkę?

Tak, ale nie wiązałem z tym planów na przyszłość i ciągle trzyma-



fot. Jarek Wierzbicki

łem się klasyki, grając w orkiestrze symfonicznej Polskiego Radia, a wcześniej w orkiestrach studencko-szkolnych. Bogactwo brzmień i bogactwo muzyki, które tam się odkrywało, siedząc w środku tego organizmu, było po prostu porywające. Słuchałem przy każdej nadarzającej się okazji klasyki, od Bacha do współczesnej. Chodziłem do filharmonii, korzystając, że uczniowie średnich szkół mogli za 5 zł, a czasami nawet za darmo, wchodzić na koncerty. Na tym upływał głównie czas - ćwiczenie na waltorni, chodzenie na koncerty i granie na fortepianie, bo fortepian mnie pociągnął swoim brzmieniem od momentu, kiedy usłyszałem Chopina. A było to, jak na muzyka, dosyć późno, bo około piętnastego roku życia.

Nie żałował pan wtedy, że jest ta waltornia, a nie fortepian?

Starałem się to godzić, patrząc z dzisiejszej perspektywy, sam się dziwię jak znajdowałem tyle czasu, żeby siedzieć nad jednym i nad drugim. Poza tym jeszcze trzeba było chodzić do szkoły, odrabiać lekcje...

Czyli można powiedzieć, że fortepian opanowywał pan metodą chałupniczą?

Tak, tylko że spędzałem przy nim kilka godzin dziennie.

Czyli od początku na poważnie?

To mnie najbardziej kręciło. Na waltorni grałem, bo musiałem.

A do grania z pierwszymi zespołami jazzu tradycyjnego nie przydawała się wtedy waltornia?

Nie, był w użyciu tylko fortepian. Na waltorni nie grałem nic jazzowego przed Złotą Tarką w 1979 roku. Dopiero na Złotej Tarce doszliśmy wspólnie z kolegami do wniosku, że może zrobić wyłom i pokazać instrument bardzo rzadko wykorzystywany w jazzie, a w tradycyjnym to już w ogóle.

Jak doszło do powstania tamtego zespołu?



fot. Kuba Majerczyk

Gdzieś w połowie studiów dotarła do mnie wiadomość, że wokalistka Aneta Łastik poszukuje stałej sekcji jazzowej. Wtedy modne były tak zwane trasy estradowe - brało się kilku wokalistów, jedną sekcję i ruszało na koncerty. Powiedzmy sobie szczerze - to była chałtura. Ona chciała pojawić się w tym środowisku, ale mieć zespół, który zaprezentuje bardziej ambitny i lepiej przygotowany program. Wciągnęliśmy się w to we trzech z kolegami: kontrabasistą, pracującym od tamtego czasu do dzisiaj w Filharmonii Narodowej Jerzym Cembrzyńskim, perkusistą Piotrem Kończewskim, który wyjechał niedługo później za granicę i tam już pozostał, oraz gitarzystą Andrzejem Kulpińskim. Ćwiczyliśmy, przygotowując ten program, i jakoś ten zespół się socalił. Bardzo nieoczekiwanie wygraliśmy na tamtej Tarce.

Czyli na samym początku było akompaniowanie wokalistce. I tak też pozostało, mimo sukcesów na innych polach. Czego przykładem była stała współpraca z Ewą Bem, kolejne sesje i występy z Grażyną Auguścik, a ostatnio płyta Wilcze Jagody, nagrana w duecie z Agnieszką Wilczyńską.

Tak raczej wynikło w trakcie tak zwanej kariery, bo zaczynałem od muzyki instrumentalnej i to ona była najważniejsza. Czy to Old Ti-

mers, później zespoły z Ptaszynem, Namysłowskim, kwartet Szukalskiego, String Connection... Fakt, że akurat Aneta była motorem napędowym naszego zespołu, inicjowała próby, bardzo często niemal codziennie, załatwiała koncerty. W tym czasie pojawiła się też Ewa Bem i zostałem jej stałym akompaniatorem i opiekunem muzycznym piszącym dla niej aranżacje. A w latach dwutysięcznych Grażyna Auguścik. Ostatnio Agnieszka, mająca bardzo ciekawy głos,

Ale do repertuaru Chopinowskiego wokalistki nie za bardzo były panu potrzebne.

[śmiech]

Nie grywa pan Chopina z wokalem dlatego, że jest pan chopinowskim purystą?

Tak, raczej jestem purystą, uważam, że jest to muzyka instrumentalna. Mogę tu przytoczyć pewną anegdotę, związaną z Chopinem i o muzyce instrumentalnej i wokalne.

Proszę bardzo.

Ważne, żeby w tym konkretnym przypadku improwizowało się na temat. Tak jakby improwizował Chopin, gdyby dzisiaj żył

którego można używać jak instrumentu, więc może dlatego ostatnio częściej współpracujemy. W niektórych sytuacjach wokalistki są niezbędne.

Do czego, poza zmuszaniem do prób?

Wokalistki są chętniej zapraszane na koncerty. Są bardziej popularne niż instrumentalni, łatwiej zauważalne na rynku. Nie da się ukryć, że na początku nasz kwartet miał więcej koncertów dzięki Anecie.

Istnieje słynna kompozycja Andrzeja Kurylewicza do serialu *Polskie drogi*. W Roku Chopinowskim 2010 graliśmy niemal na całym świecie repertuar Chopinowski. Gdy graliśmy w Wiedniu, w fantastycznej sali, oczywiście imienia Wolfganga Amadeusza, na bis wyszedłem sam i zagrałem *Polskie drogi*.

Po koncercie podeszła do mnie starsza para – widać było, wyrafinowani melomani – i powiedzieli mi: „Byliśmy pewni, że znamy wszystkie kompozycje Fryderyka Chopina, ale tej ostatniej nie znamy”.

I à propos tej kompozycji: któregoś dnia do Kurylewicza podszedł facet i powiedział: „Panie Andrzeju, pracowałem rok, a może więcej i napisałem w końcu tekst - uznałem, że warto go panu pokazać - tekst do *Polskich dróg*. A Kurylewicz natychmiast uciął tę dyskusję i powiedział: „Proszę pana, ale to jest muzyka instrumentalna”.

Więc tak, Chopin jest muzyką instrumentalną, aczkolwiek jest parę pieśni... Ale to była marginesowa, a może nawet niezbyt udana sfera jego twórczości. Do Chopina nie jest potrzebny wokal.

Niejednokrotnie wypowiadał się pan jako przeciwnik bezczeszczenia Chopina poprzez zbyt swobodne przerabianie jego kompozycji, zbytne odchylenie od oryginału, od jego harmonii i melodyki. Trudno się z tym nie zgodzić, kiedy weźmie się pod uwagę niektóre mało subtelne wersje, z tych powstałych w nadmiarze, zwłaszcza przy okazji Roku Chopinowskiego. Z drugiej jednak strony, gdyby takie podejście do kompozytorów klasycznych dominowało w jazzie, być może nie rozwinąłby się on tak wspaniale. Być może nie powstałoby wiele nowych prądów, nie rozwinąłby się jazz nowoczesny. Poza tym jak to się ma do faktu, że znaczna część muzyki, znanej obecnie jako kompozycje Chopina, pierwotnie była improwizacjami?

Myślę, że można tworzyć własne wersje odchodzące od oryginału, ale jednak powinno się do niego nawiązywać - klimatem, charakterem, specyficzną melodyką. Powiedzmy sobie szczerze, były takie nagrania, polskie też, gdzie temat Chopinowski traktowany był jak amerykański standard i improwizacja odbywała się jakby była budowana tylko na bazie takiego amerykańskiego standardu. Może nawet to były produkcje na wysokim poziomie artystycznym, ale czy były spójne z oryginałem? Mam wątpliwości. Być może dlatego wyraziłem taką opinię, której jednak ciągle jestem wierny.

Ważne, żeby w tym konkretnym przypadku improwizowało się na temat. Tak jakby improwizował Chopin, gdyby dzisiaj żył. Powinna być w tym melodyka oparta na polskich, słowiańskich korzeniach, naszych tradycjach i chopinowskiej melodyce. Gdyby tak dobrze prześledzić, zagłębiając się w to, co zrobiliśmy z kolegami w naszym triu

z Chopinem, to myślę, że harmonia jest u nas tylko lekko wzbogacona, może przybrudzona jazzowymi dysonansami, natomiast melodykę staramy się utrzymywać w klimacie romantycznym. Oczywiście od pierwszej płyty to poszło trochę do przodu. Natomiast takie było założenie tego programu.

Znalazłem pana zapowiedzi, że kończy pan z Chopinem. To było na poważnie czy raczej to tylko tymczasowe zmęczenie tym repertuarem?

Była pierwsza płyta w dziewięćdziesiątym czwartym, potem druga i jeszcze raz nagranie tego samego materiału już po kilkunastu

To było, w naszym przypadku, kilka lat ćwiczenia - grania, grania i grania - aż te linie melodyczne zaczęły się uzupełniać

latach eksploatacji. Program się nieco wzbogacił, rozszerzył, inny ma przekaz. Mamy też formę całościową, czyli wydaną w 2010 roku *Sonatę b-moll*. Nie wiem, co jeszcze nowego można w tym kontekście wymyślić. Jak wymyślę, to być może jeszcze coś zrobimy.

Na Sonacie chciał pan zakończyć?

Na niej chciałybym zakończyć, bo nie wiem, jak jeszcze można do tego podejść, żeby to było świeże.

Można na przykład jeszcze nagrać na fortepian solo...

Tak, można.

Albo w duecie, tylko z samym perkusistą lub kontrabasistą – to mogłoby stworzyć inny kontekst do improwizacji.

Tak szczerze mówiąc między nami, chętnie jeszcze trzeci raz nagrałbym to samo, bo po tych już niemalże 30 latach gramy zupełnie inaczej. Więc żeby to jeszcze raz utrwalić, bo to jest pomysł życia.

Nie przeszkadza panu, że został pan „wrzucony” do jednej szufladki? Nie jest czasem nudno z tym repertuarem? Czy przywiązanie do niego jest zbyt wielkie?

Jeśli gra się świeżo ten repertuar – ciągle na nowo, mimo że dużo rzadziej niż kilkanaście lat temu – można czuć się z tym bardzo świeżo. Ja się nie nudzę. Widocznie jest w tej muzyce coś takiego, co cały czas powoduje inne emocje.

Jest w niej też duża uniwersalność, dzięki której mogliście z „chopinowskim” triem zjeździć niemal cały świat. I pewnie bylibyście le-



fot. Jarek Wierzbicki

piej rozumiani, niż gdyby wasz program był stricte jazzowy.

Tak, byliśmy w wielu różnych miejscach na świecie, graliśmy w wielu salach koncertowych, jak chociażby Carnegie Hall czy Chicago Symphony Concert Hall. A czy jestem przywiązany do tego repertuaru? Chopin mnie porwał na początku lat siedemdziesiątych, kiedy zacząłem mnóstwo czasu spędzać przy fortepianie. Mnóstwo czasu zacząłem również spędzać na przygotowywaniu tego repertuaru jako programu jazzowego. Natomiast to, że on się ukazał, było przypadkowe.

Wymógł to wydawca Stanisław Sobóla, szef Polonii Records, która w 1994 roku wydała pierwszy wasz album Chopin?

Może nie tyle wymógł, co zaproponował. Myślę, że Sobóla miał komercyjny pomysł na taką płytę pod wpływem nagranych niewiele wcześniej przez Keitha Jarretta preludiów i fug Bacha.

Tylko sposób Keitha Jarretta na klasyczny repertuar był przez całą jego karierę inny. On równolegle do płyt jazzowych nagrywał klasyczne. Nie miał pan nigdy ochoty też tak spróbować?

Nie byłem w stanie zagrać wiernie oryginału, mój poziom techniczny na to nie pozwalał. Za późno zacząłem i nie byłem nigdy kształconym klasycznie pianistą.

A nie zdobyłby się pan na to nawet dzisiaj, mając tak duże doświadczenie?

Nie zdobyłbym się na zagranie oryginalnie nawet najprostszego utworu, bo w klasyce każda pomyłka, każde omsknięcie jest dyskwalifikujące, nie to co w jazzie.

W którym błęd jest nawet mile widziany, jeśli odpowiednio się na niego zareaguje.

Właśnie, tak.

W sytuacji, kiedy nie wiadomo, co dalej z Chopinem, decyduje się pan na Bacha, który ma się ukazać na początku przyszłego roku?

Tak.

Bach wynika ze ścieżki chopinowskiej – eksploatowania kompozycji z obszaru tak zwanej muzyki poważnej?

Bach wynika tylko z chęci improwizacji polifonicznej. Pomysł zrodził się zupełnie osobno. To kolejny krok do przodu, ponieważ wyzwanie jest dużo większe niż improwizacja w takim tradycyjnym stylu – lewa ręka akompaniament, prawa... W tym przypadku sprawy muszą się dziać równolegle. Ponieważ mamy jeszcze kontrabas – a więc trzecią linię melodyczną, którą można poprowadzić bez szkody dla rytmu, feelingu, groove'u, jakkolwiek to nazwać – spróbowaliśmy improwizować w sposób trzygłosowy. W większości utworów tak to się odbywa, że improwizacja jest między moimi dwiema rękami. Tu jest linia melodyczna, harmonia jest wyczuwalna, więc nie ma sensu grać akordów, chociaż zdarzają



fot. Jarek Wierzbicki

się również takie momenty, gdzie harmonia jest eksponowana. To wyzwanie, którego postanowiłem spróbować. Chyba tak nikt jeszcze nie grał Bacha.

Doszliście do tego we trzech metodą spontanicznych prób czy wszystko wzięło się raczej z opracowywania tych kompozycji na chłodno?

To było, w naszym przypadku, kilka lat ćwiczenia – grania, grania i grania – aż te linie melodyczne zaczęły się uzupełniać. Nie jest

nymi, improwizacja odbywała się w sposób absolutnie typowo jazzowy.

Na bazie tematu.

Tak, na temacie. Oczywiście harmonie zachowywali, natomiast nie było polifonicznego grania. Natomiast ja uznałem, że trzeba być wiernym wobec oryginału. Tak samo jak w przypadku Chopina, wtedy, kiedy mówiłem o tych liniach melodycznych romantyczno-słowiańsko-polskich. Skoro muzyka jest w oryginale polifoniczna, spróbujmy realizować ją w sposób polifoniczny. Jazzowy, ale polifoniczny. Tutaj jest bardzo trudno o taką stricte dokładną polifonię, ale też nie o to chodzi. Chodzi o to, żeby to sprawiało wrażenie polifonii.

Trudno mi sobie wyobrazić życie bez słuchania Mozarta, Beethovena, Chopina, Bacha, Mendelssohna i innych, aż po XX wiek

to Bach w wersji oryginalnej, która jest z natury polifoniczna. Nie jest to oryginalna kompozycja z dołożoną sekcją rytmiczną. My tylko zachowujemy temat.

Czyli powstaje subiektywna polifonia bachowska?

Ta polifonia rodzi się jakby na nowo, bardzo często w jazzowym idiomie. Ale nie jak u Jacquesa Loussiera, u którego, oczywiście poza ciekawymi zdobyczami aranżacyj-

Rzeczywiście brzmi to jak duże wyzwanie.

Jest to wyzwanie, bo trzeba mieć taaaakie uszy, wszyscy w zespole muszą mieć. Trzeba pilnować, żeby kontrabas nie zagrał tego samego, co ja zagram, a kiedy on coś uzu-

pełnia, ja z lewą ręką czekam, żeby się włączyć w całość nie zakłócając oczywiście narracji muzycznej.

Czy po Bachu następny będzie Mozart? Zauważyłem, że o nim też pan się ciepło wypowiadał...

O Mozarcie oczywiście przy każdej okazji będę się wypowiadał ciepło. Znam tych wielkich kompozytorów dosyć dobrze i trudno mi sobie wyobrazić życie bez słuchania Mozarta, Beethovena, Chopina, Bacha, Mendelssohna i innych, aż po XX wiek. Zawsze będę ich słuchał, to jest moje życie.

Z dwudziestowiecznych kogo najchętniej?

Neoromantycznego kompozytora rosyjskiego Rachmaninowa.

A jak nie słucha pan klasyki, to słucha pan jazzu?

Mniej. Czasami na YouTube coś albo z płyt, które są istotne u nas i które trzeba znać.

Nie może pan narzekać na brak uznania, jako wykonawca utworów Chopina, natomiast wydany w 2013 roku *Koncert fortepianowy g-moll* pana autorstwa nie spotkał się chyba z należyтым uznaniem.

Zagrałem go z filharmoniczną orkiestrą raptem kilka razy. Później tylko jedna z filharmonii, dwa lata temu, była nim zainteresowana.

Jest jeszcze jeden mój utwór, który był wykonany w zeszłym roku w NOSPR z chórem Camerata Silesia z Katowic - *Msza żałobna requiem*. Stałe sześć części, jak we mszy, tylko jazz i chór. Wykonaliśmy z dużą przyjemnością. Na razie to jeszcze nie zostało wydane, ale są do tego bardzo ostrożne przymiarki.

Dlaczego msza żałobna?

Nie było dotychczas takiej. Ale przede wszystkim ponieważ bardzo często wracam do *Requiem* Mozarta. I nie chodzi tylko o jego wartość artystyczną, ale również ideę powstania tego utworu. Mozart sam napisał zaledwie dwadzieścia kilka procent, resztę dokończyli uczniowie. A słuchając tego nie można powiedzieć, w którym miejscu jest Mozarta, a w którym jego ucznia. Jakby gdzieś duch Mozarta nad nimi czuwał, kiedy kończyli tę kompozycję. To jest porywająca metafizyczna historia.

Jest pan rozczarowany, że tak bez większego echa przeszedł *Koncert fortepianowy g-moll*?

Tak, to jest rozczarowanie. Biorąc po uwagę opinie, które słyszałem, chociażby od dyrygentów, z którymi grałem – jaka ta muzyka jest uniwersalna i niespotykana. Często powtarzały się opinie, że to jest świeże, nie było takiego ujęcia w stricte klasycznej, trzycięciowej formie. Każda z nich zbudowana została w sposób dokładnie klasyczny, zgodnie z zasadami. Jednocześnie nie jest to muzyka totalnie współczesna, atonalna. Są dające się zapamiętać melodie, czytelne nawet dla niezbyt wyrafinowanego odbiorcy.

Może to, że zaszufladkowano pana jako specjalistę od Chopina, jednak zaszkodziło? Nie wiedzą, jak do tego utworu pochodzić

Nie wiem, czy to miało znaczenie. Coś w tym jest, bo kiedy przyniosłem tę partyturę do ZAIKS-u, to nie bardzo wiadomo było, gdzie tę muzykę umieścić. Czy to jest klasyka? Czy jazz? Sam nie mogłem odpowiedzieć.

Może potrzebna jest intensywniejsza promocja? I może powinien pan grać tylko dwuczęściowe koncerty, zarówno z repertuarem Chopinowskim, jak i własnymi utworami?

To jest pewien pomysł, wezmę to pod uwagę. ●



Daleko mi do antropocentryzmu

Piotr Wickowski

piotr.wickowski@radiojazz.fm

Nie trzeba było długo czekać na kolejny jazzowy album **Krzysztofa Herdzina**. Płyta *The Book of Secrets* ukazała się niewiele ponad rok po *Kingdom of Ants*, znów wypełniona osobistymi kontekstami, którym pianista i kompozytor starał się nadać uniwersalne przesłanie. Jakie sekrety się za tym kryją?



Piotr Wickowski: *The Book of Secrets* sprawia wrażenie syntezy twoich wcześniejszych płyt. Na ile ten album jest efektem tego, co przydarzyło ci się wcześniej – w muzyce i życiu – i jest naturalnym etapem, do którego dotarłeś, a na ile powstał w wyniku wewnętrznej konieczności, gdy poczułeś, że zbliżasz się do 50. urodzin i przyszedł czas na podsumowanie? Dlaczego właściwie 50. urodziny mają mieć szczególne znaczenie?

Krzysztof Herdzin: Bardzo trafnie odebrałeś tę muzykę – to rzeczywiście pewna synteza tego, co zawarłem na swoich wcześniejszych płytach. Rozwijam się cały czas, jako człowiek i muzyk, i naturalnie wyrażam siebie poprzez dźwięki – to dla mnie wręcz organiczna forma kontaktu ze światem i ludźmi. Cały czas jestem ciekawy nowych wyzwań, czego dowodem jest na przykład elektryczna płyta *Kingdom of Ants* nagrana kilka lat

temu wspólnie z Vinniem Colaiutą, a na drugim biegunie coraz więcej zamówień kompozytorskich związanych z muzyką współczesną. Kim jestem obecnie, kim byłem i stawałem się na przestrzeni lat, co przeżyłem, co noszę w pamięci – o tym wszystkim opowiadam. Więc *Księga Sekretów* pod tym względem nie różni się specjalnie od wcześniejszych moich produkcji.

Od kilku już lat tytuły autorskich płyt: *Belcanto Semplice*, *Looking for Balance*, *Look Inward* układają się w określoną narrację, pokazują mnie od konkretnej strony: jako człowieka szukającego spokoju i harmonii, stroniącego raczej



fot. Jarek Wierzbicki

od chaosu i eksperymentów, sięgającego w głąb siebie. Najnowsza produkcja jest dokładnie o tym samym, choć opowiadam o wszystkim w bardziej dojrzały i bardziej

Tytuł *Księga sekretów* może kojarzyć się z Osho, kontrowersyjnym przywódcą sekty, i jego zestawem medytacji lub chociażby różnymi poradnikami dotyczącymi magii. Dlaczego zdecydowałeś się właśnie tak nazwać swoją płytę?

Naturalnie wyrażam siebie poprzez dźwięki – to dla mnie wręcz organiczna forma kontaktu ze światem i ludźmi

świadomy sposób. I tu rzeczywiście istotny wydaje się mój wiek. Kończy się pewien etap, zaczyna kolejny, tak to przynajmniej funkcjonuje w naszej kulturze. Nie jest to jednak żadne podsumowanie, bo na tego typu klamry chyba mam jeszcze czas.

A może jakąś rolę odegrał tu fakt, że płyta wydana została w serii *Polish Jazz*?

Nie miało to żadnego wpływu na jej kształt. Płyta pozostałaby dokładnie taka sama, niezależnie od wybranej przeze mnie firmy fonograficznej. Wymyśliłem wszystko i skomponowałem przed podpisaniem umowy z wydawcą. Jedynym prawdziwym bonusem jest fakt, że seria *Polish Jazz* to rzeczywiście kanon polskiego jazzu, katalog najważniejszych nazwisk. I to, że znalazłem się w tym zaszczytnym gronie, napawa mnie dumą.

Znam Osho. Jest prowokujący, to prawda. Przeczytałem kilka jego książek. Rzeczywiście napisał *The Book of Secrets* o medytacji, ale książkę o tym samym tytule popełnił także filozof i lekarz – Deepak Chopra. Są to z reguły

praktyczne wskazówki i porady, jak rozwijać własną duchowość i kształtować swoją duszę, głównie w oparciu o filozofie Wschodu.

Dlaczego taki tytuł? Lubię albumy koncepcyjne, takie też są zazwyczaj moje płyty. Szukałem tym razem zwartego hasła, które zawarłoby w sobie tematy, których dotykam na swojej płycie a dodatkowo miałyby w sobie pewną tajemnicę i zachęcałoby do sięgnięcia po CD. Wierzę, że tytuły poszczególnych utworów w uniwersalnym znaczeniu, dla każdego człowieka, są sekretami nie do końca wyjaśnionymi, interpretowanymi w różny sposób, zmuszającymi nas do refleksji i ciągłego poszukiwania odpowiedzi.

Człowiek – Narodziny – Wszechświat – Dusza – Wiara – Miłość – Czas. Dlaczego na takie właśnie „rozdziały” podzieliłeś swoją książkę? Dlaczego człowiek jest właściwie krótkim wstępem do opowieści, w której centrum się znajduje? A może właśnie nie znajduje się wcale w jej centrum?

Bardzo ciekawe spostrzeżenie. Myślę, że akurat te kilka „rozdziałów” to właśnie uniwersalne hasła, zrozumiałe dla każdego i bliskie każdej osobie, niezależnie od wyznawanej religii czy światopoglądu.

Każdy odnajduje w nich coś swojego, snuje inne refleksje. Rodzimy się, kochamy, umieramy, myślimy o tym, co nas czeka po śmierci, czy istnieją obce cywilizacje... Wciąż szukamy sensu życia, a w naszym pokoleniu szczęścia za wszelką cenę, co umiejętnie wykorzystują terapeuci oraz autorzy poradników sprzedających się jak ciepłe bułeczki. Według nich szczęście jest nadrzędnym celem w życiu. Bardzo mądry Yuval Noah Harari powiedział: „Z perspektywy tysięcy lat zyskałoby ogromną władzę nad światem, ale raczej nie przełożyło się to na większe niż w epoce kamienia łupanego poczucie szczęścia wśród ludzi”. A człowiek? To tylko preludium do całości, tło i punkt odniesienia. Daleko mi do antropocentryzmu, choć ta ideologia dominuje na świecie.

***The Book of Secrets* zawiera głównie muzykę bardzo pogodną. Czy to oznacza, że tak optymistycznie patrzysz na wszystko, co ci się dotychczas przydarzyło i co może się przydarzyć?**

Zdecydowanie tak. Wystarczy zresztą posłuchać mojej muzyki na innych płytach. I jako kompozytor muzyki współczesnej, i jako jazzman-improvizator, i jako twórca piosenek, zawsze skupiam się na emocjonalnym wyrażaniu pozytywnych treści. Nawet kiedy utwór jest utrzymany w minorowej tonacji, przebija z niego jakiś ukryty optymizm, pogoda ducha. Myślę, że byłem taki zawsze, choć wciąż uczę się, jak w ten sposób odbierać swoje życie i świat wokół na przekór codziennym problemom z samym sobą.

Jeśli słyszę muzykę pełną agresji i zgrzytów, zawsze zastanawiam się: jakie jest źródło tych dźwięków?

Każdy twórca opowiada o ważnych dla siebie rzeczach przy pomocy muzyki, czasem będzie to krzyk cierpienia, czasem zachwyt nad światem. Mnie samemu zdarza się „odjechać” czasem w improwizacji, grając mocno oddalono-

Wierzę, że tytuły poszczególnych utworów w uniwersalnym znaczeniu, dla każdego człowieka, są sekretami

ne od harmonii akordy i pochody, bywam również agresywny albo przygnębiający w graniu, wszystko zależy od samopoczucia w danej chwili. Czuję jednak, że w dzisiejszej muzyce jest coraz mniej harmonii i melodii, często mamy do czynienia z czystą kalkulacją, programowym odejściem od systemu dur-moll, komplikacją dla samej komplikacji, co czasem utrudnia kontakt z odbiorcą, a przecież bez niego muzyka jest martwa.

Po takiej płycie jak *The Book of Secrets* słuchaczowi trudno będzie przewidywać, co może pojawić się w twojej dyskografii, w bliżej lub dalszej przyszłości. A jakie są twoje plany?

To ciekawe, bo już kilkakrotnie padały podobne stwierdzenia

z ust dziennikarzy po premierach moich poprzednich płyt. Sam nie do końca wiem, jaka będzie moja kolejna płyta, zawsze tak mam. To impuls, niemniej świadomie różnicuję mocno swoje płyty, realizując je w innych zestawach instrumentalnych, dotykając innych idiomów muzycznych, innych inspiracji. Jednak zawsze staram się pozostać sobą, przy pomocy różnych narzędzi opowiadać o swoim postrzeganiu i odczuwaniu świata.

Moje obecne plany związane są głównie z muzyką współczesną, której poświęcam coraz więcej czasu zgodnie z wykształceniem – muzyka poważna mnie ukształtowała i uformowała mój muzyczny smak. Wkrótce wraz z Polską Orkiestrą Radiową, Chórem Filharmonii Narodowej i solistami – Olgą Pasiecznik, Andrzejem Lampertem, Kamilem Zdeblem – nagram moje opus magnum – *Requiem*. Płyta ukaże się jeszcze w tym roku nakładem Polskiego Radia. Zostanie też zarejestrowany mój trzyczęściowy *Koncert na harmonijkę ustną i smyczki*, rzecz całkiem nowa w rodzimej literaturze. Solistą będzie rewelacyjny wirtuoz Kacper Smoliński. Czekam na też olbrzymie wyzwanie: jako kierownik muzyczny przygotuję wiosną w bydgoskiej Operze Novej musical Andrew Lloyd Webera *Sunset Boulevard*. Prawie trzy mie-



fot. Jarek Wierzbicki

siące intensywnej i bardzo odpowiedzialnej pracy przy moich ukochanym gatunku muzycznym, jakim jest musical.

We wrześniu powróciły w radiowej Dwójce Kallambury z partytury – twoja autorska audycja, którą kilkanaście lat temu zacząłeś prowadzić w Jazz Radiu. Z jakimi nadziejami podjąłeś się znów tego zadania?

To wspaniały prezent od losu, a ściślej mówiąc od pani dyrektor Dwójki – Małgorzaty Małaszko. Mam wielką frajdę, opowiadając o swoich fascynacjach na ogólnopolskiej antenie, na falach najbardziej prestiżowej rozgłośni zajmującej się kulturą wysoką. Jest tam miejsce i na jazz, i na muzykę poważną, filmową czy musical. Moja audycja ma znakomite miejsce w ramówce – spotykam się ze słuchaczami na całą godzinę w niedzielne popołudnie. To wielka odpowiedzialność, nie tylko względem muzyki, ale także słowa. Dużo się uczę i nabieram nowych doświadczeń. To piękny czas. ●



fot. Bartek Barczyk, ECM Records

Grają wspólnie od 25 lat i nadal nie mają siebie dość. Doświadczenie przekuwają w doskonałe porozumienie na scenie i wzajemne inspirowanie się. Jeszcze jako Simple Acoustic Trio, wydając w 1995 roku płytę *Komeda*, stali się jednym z najgłośniejszych debiutów tamtych lat. We wrześniu 2018 roku ukazała się ich najnowsza płyta *Live*, będąca piątą ich pozycją w katalogu wytwórni ECM Records. Niezmiennie razem – pianista **Marcin Wasilewski**, kontrabasista **Sławomir Kurkiewicz** i perkusista **Michał Miśkiewicz**.

Czas robi swoje



Aya Al Azab

aya.alazab@radiojazz.fm

Aya Al Azab: Świętujecie w tym roku jubileusz 25 lat wspólnego grania. Jak udało się wam stworzyć tak długo działający, zgrany zespół. Jaki jest wasz sekret?

Sławek Kurkiewicz: Myślę, że na to składa się kilka elementów. Na początku odkryciem był sam fakt, że świetnie się nam gra razem. Kluczowe było również to, że nasze granie

podobało się innym muzykom i słuchaczom. Od początku potrafiliśmy porwać publiczność. Podkreśliłbym jeszcze wzajemne podobieństwa co do gustu, smaku muzycznego oraz dosyć wyrównany poziom inteligencji muzycznej. Mam na myśli sposób odnajdywania się w różnych niespodziewanych kontekstach muzycznych podczas improwizacji.

Marcin Wasilewski: Nie planowaliśmy ze sobą grać 25 lat, ale bardzo się cieszymy, że trwa to już tyle czasu i że ciągle możemy się cieszyć ze wspólnego muzykowania. Pamiętam nasze pierwsze granie na warsztatach jazzowych w Puławach, kiedy wykonywaliśmy *Softly, as in a Morning Sunrise* na jamie i to uczucie ekscy-

tą „chemię” muzyczną. Myślę, że w muzyce szukamy bardzo podobnych rzeczy, chodzi o pokrewny estetycznie gust. Mówiąc językiem czysto muzycznym, mamy wspólne poczucie rytmu i podobne wyczucie barwy. Łączy nas też silna potrzeba uzyskania spójnego, szlachetnego brzmienia w zespole. Jesteśmy bardzo wymagający wobec siebie i mimo że to przecież cały czas tylko „fortepian – kontrabas – perkusja”, staramy się iść naprzód, przekraczać granice...

Podobno, by osiągnąć sukces i móc urzeczywistnić marzenia, należy obrać konkretny cel, do którego później się dąży. Czy rozpoczynając tę wspólną przygodę 25 lat temu mieliście plany na tak długą i intensywną współpracę, pełną sukcesów?

MM: Nie. 25 lat temu to była czysta młodzieńcza pasja do muzyki, do jazzu. Chcieliśmy czuć żar na scenie, byliśmy rozemocjonowani muzyką i chcieliśmy zarażać tym też innych ludzi, publiczność. Nie myśleliśmy w kontekście sukcesu jako biznesu.

Mamy wspólne poczucie rytmu i podobne wyczucie barwy. Łączy nas też silna potrzeba uzyskania spójnego, szlachetnego brzmienia w zespole

tacji z grania spójnego rytmu i „chemii”, jaka zadziałała między nami od samego początku. Od tego momentu chciałem, abyśmy tworzyli zespół.

Michał Miśkiewicz: To na pewno wielki dar od losu, że się w ogóle spotkaliśmy te 25 lat temu. Od razu poczułem z kolegami niesamowi-

punkcie czasoprzestrzeni i stworzyliśmy wehikuł, który trochę samorodnie wystartował, i to było naturalne. Raczej bez większego planowania. Bardzo często chęć grania w przypadku muzyków improwizujących jest kompulsywna.

MW: Naszym celem na początku drogi było rozwijanie umiejętności wykonawczych, pokonywanie trudności i poznawanie sekretów muzyki impro-

SK: W moim wypadku to był nie tyle obrany cel, co raczej absolutna pewność, że pragnę zostać muzykiem, jazzmanem, improwizatorem. W kontekście zespołu szczęście polega na tym, że spotkaliśmy się w tym samym

wizowanej. Nikt nie zdawał sobie sprawy, że będziemy mogli świętować 25 lat wspólnego grania.

Koncertujecie wiele po całym świecie, prezentując swoją twórczość w różnych krajach. Czy odczuwacie różnicę odbioru, temperamentu, energii między poszczególnymi kulturami? Gdzie czujecie się ze swoją muzyką najlepiej – najszczerzej przyjęci i zrozumiani?

SK: Publiczność reaguje na naszych koncertach różnorodnie, choć zazwyczaj entuzjastycznie. Różnice kulturowe lub geopolityczne sprawiają, że na przykład publiczność na Martynice będzie bardziej skora do tańczenia niż w Zurychu. Z kolei wygłodniała artystycznych doznań publiczność w Kijowie może zareagować euforycznie. Pamiętam, jak w Maroku powiedziano nam, żebyśmy się nie przejmowali, jeśli ludzie zaczną wychodzić masowo z koncertu, bo to nie jest niczym niezwykłym. Na szczęście nie wyszli!

MM: Każda publiczność jest trochę inna, ale nie można powiedzieć czy gorsza, czy lepsza. Kiedyś czułem, że skandynawska publiczność wydaje się nieco chłodna, a na przykład amerykańska bardzo żywiołowa, ale z czasem te różnice zaczynają się zacierać, bo wiem, że odbiór koncertu zależy od wielu czynników, od sali, w jakiej się gra, od nagłośnienia, a przede wszystkim od nas samych. Od dramaturgii, jaką uda się nam uzyskać. Zawsze czuję duże zaangażowanie publiczności, niezależnie od tego, w jakim kraju się występuje.

Jak zmieniła się polska publiczność w przeciągu ćwierćwiecza waszej działalności?

MW: Polska publiczność z jazzem jest zaprzyjaźniona już od dziesiątek lat, dzięki wielu pokoleniom muzyków grających tę muzykę przed nami. Jest bardzo wymagająca i spontaniczna w odbiorze muzyki. Przez ostatnie 25 lat w wielu mniejszych miejscowościach publiczność ma okazję obcować z jazzem światowego formatu i dzięki te-

Wykorzystanie legendarnego nazwiska do promocji własnej płyty z perspektywy dobrego smaku jest, delikatnie mówiąc, kontrowersyjne

mu się rozwijać. W Polsce ostatnimi laty powstały i powstają piękne sale koncertowe, jak na przykład NOSPR, NFM i wiele innych filharmonii budowanych od nowa bądź remontowanych, do których publiczność chętnie przychodzi delektować się muzyką klasyczną, jazzową bądź bardziej wyrafinowaną muzyką rozrywkową. Tę publiczność stać na to, aby kupić bilet.

Skoro mowa o muzyce na żywo... - wasze ostatnie wydawnictwo *Live* pochodzi z 2018 roku. Podobno grając koncert, który znalazł się na tej płycie, nie byliście świadomi, że jest on rejestrowany z przeznaczeniem do wydania. Czy tej niewiedzy można zawdzięczać sukces albumu?

SK: Mieliśmy świadomość, że jest rejestrowany przez radio, choć nie było stresu, że właśnie nagrywamy album. Czasem taka presja mobilizuje, a czasem potrafi deprymować.

MW: Pamiętam, że na koncert przyjechaliśmy bardzo zmęczeni i aż trudno się przyznać, nie bardzo mieliśmy świadomość, jak dużym i ważnym wydarzeniem w Antwerpii jest Jazz Middelheim – jeden z najstarszych festiwali w Europie. W połowie wakacji, lekko pod formą, bez soundchecku, dziesięciominutowy line check, publiczność 4-5 tysięczna, rejestracja TV, radio, wywiad przed wejściem na scenę i trzeba było sobie radzić. Na szczęście 25 lat wspólnych doświadczeń i dobra znajomość programu pomogła nam wyjść z tego zwycięską ręką, a nagranie okazało się na tyle dobre technicznie i artystycznie, że wspólnie z ECM-em postanowiliśmy to wydać.

Przypomnijmy sobie wasz debiut i pierwsze sukcesy. Płyta *Komeda* była próbą zmierzenia się z twórczością Krzysztofa Trzcńskiego. Jak z perspektywy czasu oceniacie tę decyzję? Jak podchodzicie dziś do tego albumu?

SK: Jan Ptaszyn Wróblewski zachęcał nas do utworów *Komedy*, twierdząc, że do nas „pasują”. Cały czas mam w pamięci naszą próbę w kawiarni Smok w Puławach podczas warszta-

tów jazzowych, gdzie próbowaliśmy w triu kompozycje *Komedy*... To są genialne utwory jazzowe, inspirowane do improwizowania i wspaniale się złożyło, że nikt w tym czasie się jeszcze nimi nie interesował.

MW: Z perspektywy czasu ta decyzja była bardzo dobra, a przy tym bardzo spontaniczna i naturalna w tamtym momencie. Jan Ptaszyn Wróblewski подарował mi swoje opracowanie wszystkich najważniejszych utworów *Komedy*. Jak to zobaczyliśmy, od razu wiedzieliśmy, co z tym zrobić. Muzyką *Komedy* byłem zawsze oczarowany i zawsze mnie inspirowała do własnych poszukiwań w zakresie kompozycji, tym bardziej naturalne było nagranie naszej pierwszej płyty w hołdzie twórczości tego wielkiego polskiego kompozytora i muzyka jazzowego.

Od wydania waszego *Komedy* powstało już wiele projektów na jego cześć. Co o tym sądzicie? Czy istnieje, waszym zdaniem, granica między oddawaniem hołdu, popularyzacją, a wykorzystywaniem legendarnego nazwiska do własnych celów?

SK: Moim zdaniem oczywiście jest granica i każdy artysta wyznacza ją sobie sam. Później to oceniają krytycy i publiczność. Wykorzystanie legendarnego nazwiska do promocji własnej płyty z perspekty-



fot. Piotr Gruchala



wy dobrego smaku jest, delikatnie mówiąc, kontrowersyjne. Trudno powiedzieć o nas – osiemnastolatkach, że działaliśmy z pobudek komercyjnych. Cieszyliśmy się, że nagrywamy płytę. To był nasz debiut fonograficzny, a Komedą wówczas w środowisku się nie interesowano. Działaliśmy w natchnieniu, a album był tego konsekwencją. „Be first, be smarter, or cheat” (Bądź pierwszy, bądź bystrzejszy albo oszukuj) – ten cytat z filmu *Margin Call* (Chciwość, 2011) nieco odzwierciedla podejście w show biznesie. We don't cheat! (Nie oszukujemy!).

MM: Jest to na pewno muzyka warta popularyzowania. Komeda w polskim jazzie jest trochę jak Chopin w klasyce. Ale fakt, że ilość projektów wydaje się już chyba za duża. Jednak muzyka to też biznes, zawód, z którego się żyje. Trudno mi więc wskazać, gdzie ta granica powinna być, to szeroki temat. My jesteśmy raczej wierni oryginałom, tylko pozwalamy sobie na swobodę improwizacyjną, do której *de facto* ta muzyka inspirowa.

Jednym z ważniejszych, moim zdaniem, doświadczeń w rozwoju waszej kariery, ale chyba przede wszystkim waszej własnej artystycznej ewolucji, było rozpoczęcie współpracy z Tomaszem Stańką. Jak doszło do połączenia Simple Acoustic Trio z trębaczem?

SK: To było spełnienie mojego pierwszego wielkiego marzenia. Michał mnie polecił. Właśnie wróciłem do Koszalina z Przemyśla, gdzie grałem jeden z pierwszych koncertów w zespole Ptaszyna i zadzwonił Stańko: „Dzień dobry! Stańko. Czy gra pan sola?”.

MW: Z Tomaszem Stańką wiązała nas wieloletnia i bardzo ważna współpraca, która dała nam dużo dobrego w wielu aspektach. Najważniejszym był aspekt artystyczny. Tomasz był już ugruntowanym artystą z dużym dorobkiem i doświadczeniem i ciągle głodnym nowych przygód muzycznych, o czym świadczy choćby to, że chciał grać z tak młodym składem. Dla nas to była najlepsza okazja i motywacja, aby grać ze sobą i móc odkrywać tajniki jazzu totalnie improwizowanego, jakiemu hołdował Tomasz. Był prekursorem free jazzu w Polsce i jednym z najważniejszych jego przedstawicieli w świecie.

MM: W grudniu 1993 roku na sekretarce telefonicznej w moim domu nagrał się Tomasz Stańko... Przedstawił się, proponując od razu wspólny koncert, bo słyszał że „młody Miśkiewicz gra na bębnach”... Miałem 16 lat, byłem trochę przerażony (mój tata zresztą również). Oddzwoniłem. Okazało się, że Tomasz szuka sekcji do zespołu. Spytał, czy mam jakiegoś basistę, z którym lubię grać. Kamień

z serca mi spadł! Poleciłem oczywiście Sławka, bo już razem grywalismy. Pierwszy koncert odbył się z Januszem Skowronem na keyboardach, ale już drugi (w marcu 1994 roku) z Marcinem na fortepianie. Takie były początki, to był czad!

W lipcu minął rok od śmierci Tomasza Stańki. Jakie wspomnienie związane ze Stańką utkwiło w każ-

Rutyna w znaczeniu używania utartych schematów to taka ostatnia deska ratunku przed kompromitacją

dym z was najmocniej? Przez tyle lat inspirowaliście się wzajemnie. Czy można doszukać się części twórczości Stańki w waszej?

SK: Bez wątplenia, z artystów, z którymi współpracowaliśmy, wywarł na nas największy wpływ.

MM: Dla mnie jest to wspomnienie bliskości muzycznej tak intensywnej, że aż wykraczającej poza samą muzykę. Chociaż to cały czas była tylko muzyka... Rodzaj poczucia jakiegoś wyzwolenia, którego nie da się opisać za pomocą słów. Pamiętam też jego ekscytację na początku naszej współpracy, kiedy byliśmy tak młodzi. To było cudowne uczucie, którego nie zapomnę. Z ca-

łą pewnością gdyby nie Stańko, bylibyśmy dzisiaj w jakimś innym miejscu. Jego osobowość miała niebagatelny wpływ zarówno na nasze podejście do grania, jak i twórczość. Był bardzo wymagającym liderem. Zaszczepił w nas potrzebę szacunku do muzyki na każdym koncercie i przed każdą publicznością.

MW: Odejście Tomasza było dla nas bardzo bolesne. Spędzaliśmy ze sobą mnóstwo czasu w podróżach, na scenie, w hotelach i bardzo się związaliśmy ze sobą. Nikt nie przypuszczał, że to będzie trwało tak długo, tym bardziej, że Stańko był bardzo wymagający, czasem wręcz groźny, i nie uznawał kompromisów w muzyce. Traktował muzykę bardzo serio i to też od niego przejęliśmy. Jego muzy-

ka wywarła na nas duży wpływ, gdyż byliśmy bardzo młodzi, kiedy po raz pierwszy z nim zagraliśmy, a było to 8 marca 1994 roku w Łodzi. Graliśmy wówczas standardy, a on nam podstawił nuty, gdzie prawie w każdym utworze po temacie było napisane „free impro”. Oczywiście to duże uproszczenie, bo jego twórczość była bardziej złożona. Zawsze byłem fanem jego kompozycji i z ogromną ochotą je interpretowałem. Był mistrzem tworzenia czegoś wielkiego z niczego. Urzeczywistniał materię dźwięków w sposób bardzo oryginalny i jedyny. Kiedyś w jakimś wywiadzie powiedział, że wypija naszą młodą krew, ja mu odpowiedziałem w innym wywiadzie, że my wypijaliśmy jego stare dobre wino.

Wasze koncerty są ważną częścią obchodów 50-lecia ECM na świecie. Jako publiczność z Polski patrzymy na wasze dokonania z zachwytem. Każda kolejna płyta nagrywana dla ECM to, z naszej perspektywy, wielkie wyróżnienie. Jednak po tylu la-

tach z pewnością postrzegacie swoją działalność zgoła inaczej od nas – obserwujących. Jak się czujecie w obliczu tego światowego sukcesu? Czujecie się wciąż wyróżnieni? A może jest to dla was naturalna konsekwencja długoletniej współpracy?

MM: Z pewnością czas robi swoje. Tworzymy od lat w niezmiennym składzie muzykę, którą chcemy grać, w nurcie, w którym czujemy się naturalnie. Obserwujemy wnikliwie, co się dzieje w światowym jazzie, i inspirujemy się, ale nie podążamy za tym na siłę, nie staramy się naśladować. Myślę, że ta konsekwencja jest istotna.

SK: Cieszę się, że znaleźliśmy się w ECM w momencie, kiedy jeszcze wydawanie płyt kompaktowych było podstawą rynku fonograficznego. Teraz sytuacja z uwagi na streaming zmienia się gwałtownie. Mamy w internecie obfitość muzyki, bo każdy może ją w sieci publikować i przez to można nie być dostrzeżonym. Wszyscy muszą dywersyfikować metody promocji, my również. Mimo że muzycy nie są odpowiednio wynagradzani za streaming, to w tej sytuacji pociesza mnie fakt, że nasza muzyka dociera do większej liczby słuchaczy.

Często artyści patrzą na swoją twórczość krytycznym okiem. Wydaje się im, że pewne decyzje, technika gry, wrażliwość wykonawcza, były do poprawki. Niektórzy wręcz wstydzą się siebie z wczesnomłodzieńczych lat. Są jednak rzeczy niepowtarzalne i charakterystyczne dla młodych twórców, jak chociażby niepokorność, świeżość. Czy jest coś z Simple Acoustic Trio, co chcielibyście z sentymentem przywrócić?

MW: Nauka muzyki i gry na instrumencie to długi i żmudny proces. Zawsze jest coś do poprawienia i zawsze mogłoby być lepiej. Szczególnie na począt-

ku nie jest łatwo. Nadpłaca natomiast młodość, dziewiczość materii i pewna skłonność do ryzykowania, która wynika czasem z większej odwagi, jaką mają młodzi muzycy. Często można się w ten sposób znaleźć w przysłowiowych krzakach (śmiech), natomiast doświadczenie pozwala łatwiej z nich wyjść.

A co z tych chłopaków z Koszalina, którzy zdecydowali się grać jazz, pozostało do dziś?

MW: Pozostała ta sama pasja do grania muzyki, jaka urodziła się w Koszalinie, i zawsze, kiedy jesteśmy w tym szczególnym mieście z koncertem, jest to dla nas przeżycie.

Podczas rozmów z muzykami spotykam się ze stwierdzeniem, że o wiele łatwiej i przyjemniej gra się z ludźmi, których się zna. Pomijając fakt, że możecie sobie zaufać na scenie, to czy po 25 latach nie pojawia się rutyna? Nowe bodźce są bardzo ważne w jazzie. Jak jest w waszym przypadku?

SK: Rutyna w znaczeniu znajomości swojego rzemiosła może pomóc na przykład w przezwyciężeniu braku inspiracji podczas koncertu. Rutyna w znaczeniu używania utartych schematów to taka ostatnia deska ratunku przed kompromitacją. Rutyna w tym pierwszym znaczeniu

jest potrzebna, aby móc korzystać z intuicji. Intuicja, tak potrzebna w improwizacji, działa najlepiej, jeśli jest się ekspertem w swojej dziedzinie. Co do naszej wieloletniej znajomości – myślę, że na tle środowiska jesteśmy dosyć zgranym zespołem również w prywatnym życiu. Na przykład trudno mi sobie przypomnieć koncert, po którym nie udalibyśmy się z menedżerem na „hang” (spędzić razem czas) do pokoju hotelowego, któregoś z nas.

MM: Myślę, że dużo zależy od nastawienia. Umiemy się cały czas zaskakiwać, mimo że tak dobrze się znamy. Innymi słowy, umiemy jakoś intuicyjnie omijać rutynę szerokim łukiem. Wystarczy, że podczas koncertu którykolwiek z nas zagra coś inspirującego, by pojawił się element zaskoczenia, tak w jazzie istotny.

Bywały trudne momenty, w których chcieliście sobie już podziękować?

SK: Chyba nie ma historii, w których nie znalazłyby się trudne momenty. Mój sposób to traktować je jako lekcje albo ignorować.

MW: Nie pamiętam, abyśmy byli postawieni w takiej sytuacji. Były momenty trudne, kiedy wszystkie sprawy musieliśmy sami załatwiać, jak booking itd. Ale po-



fot. Piotr Gruchala

jawił się nasz nowy manager Sławek Wrzask, odciążył nas w wielu kwestiach, do których muzyk nie jest predestynowany, i tchnął w nas nową siłę.

MM: Nigdy nie było momentu, żebyśmy sobie chcieli podziękować. Bywają momenty nieidealne, ale „trudne” to za duże słowo w naszym przypadku. Myślę, że do rozvodu nam daleko.

Czy zespół z takim bagażem doświadczeń i sukcesów jeszcze o czymś marzy? Czego mogę wam życzyć?

MM: Ja osobiście marzeń specjalnie nie mam. Bardzo jest to pragnienie, by dalej móc robić to, co się kocha, co daje spełnienie. Na pewno współpraca z Marcinem i Sławkiem to daje, więc życzymy sobie zdrowia i oby tak dalej.

SK: Zdrowia!

MW: Zawsze jest coś nowego do odkrycia, spotkanie kolejnego świetnego muzyka, z którym można stworzyć nową muzykę lub samemu skomponować najpiękniejszy utwór, choćby dla samego siebie. Na tym polega piękno i magia muzyki, że możesz się dzięki niej wyrazić. Człowiek wymyślił wiele pięknych rzeczy i jedną z nich jest właśnie muzyka. ●



Kamil Piotrowicz – pianista i kompozytor młodego pokolenia. Po studiach licencjackich w Gdańsku przeniósł się do Kopenhagi, gdzie ukończył studia magisterskie. W 2017 roku był nominowany do nagrody Fryderyk za album *Popular Music*. Następną taką nominację uzyskał za kolejną płytę *Product Placement*. Od kilku lat prowadzi swój autorski sekstet oraz angażuje się w inne liczne projekty.

Cały ten jazz! MEET! – Kamil Piotrowicz



Jerzy Szczerbakow

jerzy.szczerbakow@radiojazz.fm

Jerzy Szczerbakow: Krzysztof Ścierański mówi, że muzyk jazzowy to firma transportowa z własnym programem artystycznym. Ty też dużo podróżujesz?

Wyszło nam, że miesiąc w roku. Może ja mniej, ale na przykład Andrzej Świąś i Krzysztof Szmańda grają dużo więcej ode mnie, więc w podróży są chyba cały czas.

Kamil Piotrowicz: Niedawno próbowaliśmy z moim sekstetem policzyc ile czasu spędzamy w drodze.

Krzysztof Szmańda i Andrzej Świąś to pokolenie nieco starszych muzyków. A jednak zapro-

siłę ich do sekcji. Powiesz, jak do tego doszło?

Najpierw był kwintet. Powstanie sektetu było spontaniczne i nieco przez przypadek. Któregoś razu miałem wystąpić w 120n14 Jazz Club – jeszcze w starej lokalizacji. Niestety Michał Bąk i Sławek Koryzno, z którymi wtedy grałem, nie mogli mi towarzyszyć. Stwierdziłem, że to doskonała okazja, żeby zaprosić do współpracy muzyków, których bardzo cenię, czyli Krzysztofa Szmańdę i Andrzeja Świąsa. Byłem ich wielkim fanem – kiedy miałem kilkanaście lat, namiętnie słuchałem zespołu Soundcheck, w którym grali. Zgodzili się pojawić ze mną na sce-

Tak, ale dla mnie to zawsze był naturalny proces. Myślę, że kwestia wieku nie ma znaczenia. Niezwykle ciekawi mnie kompozycja, aranżacja i kierunek, w którym możemy zmierzać jako zespół. Chyba dlatego potrzebuję sektetu, a nie na przykład tria. Co prawda gram teraz z triem Lawaai, jak również w duecie z Irkiem Wojtczakiem, ale to sektet jest dla mnie fascynującą grupą, w której mogę zbadać pewne interesujące mnie rejony kompozycji. Chęć eksploracji muzycznej i rozwoju jest bardzo silna. Nawet pomimo trudów organizacyjnych – bo niełatwo zgrać terminy sześciu osób.

W jednym z wywiadów w zeszłym roku mówiłeś, że na początku stawiałeś na żywiołowość zespołu, czyli granie bez prób – znamy materiał i otwieramy się w czasie koncertu – ale dojrzałeś do tego, żeby stawiać na dużą liczbę prób i przenikanie się energii muzyków. W jakim momencie jesteś teraz?

Nie narzucam żadnej koncepcji, po prostu spotykamy się i ze sobą rozmawiamy. Dzięki temu tworzy się pewien język, z którego można budować dalej

To jest taki mój sposób pracy, kiedy zaczynam współpracę z jakimś zespołem, gramy bardzo otwarcie. Nie narzucam żadnej koncepcji, po prostu spotykamy się i ze sobą rozmawiamy. Dzięki temu tworzy się pewien język, z którego można budować dalej. Improwizacja pozwala nam uży-

nie. Zaprosiłem też Kubę Więcka, z którym studiowałem w Kopenhadze. Zagraliśmy pierwszy koncert i dalej potoczyło się samo.

Jesteś jeszcze dość młodym człowiekiem, a już prowadzisz – i to z sukcesami – tak duży skład jak sektet. Komponujesz też muzykę. To spore wyzwanie?

skać dużo większą wolność.

Natomiast teraz, wydaje mi się, że zmierzam w kierunku bycia autokratą. Może jest to bardzo zły kierunek, ale zaczynam mieć potrzebę, żeby w konkretnym momencie pojawiła się dana przestrzeń. Wydaje mi się to interesujące, bo powoduje zupełnie inne napięcia w muzyce i w zespole. Czasami zazdroszczę kompozytorom klasycznym, gdyż są w stanie dokładnie wyegzekwować na przykład określoną barwę w konkretnym czasie. W muzyce

jazzowej jest to trochę trudniejsze, wynika to z samej esencji improwizacji. Staram się to łączyć.

A powiedziałbyś o sobie, że jesteś muzykiem jazzowym?

Nie wiem.

Pytam, bo chciałbym, żebyś zdefiniował, gdzie się kończy jazz?

Trzeba się najpierw zastanowić, czym jest jazz?

A jaka jest twoja odpowiedź na to pytanie?

Poszedłbym jeszcze dalej: czym jest sztuka? Czym jest muzyka? Dla mnie istotny jest przede wszystkim proces, a nie efekt tego, co się wydarzyło. Kiedy patrzę na jakiś obraz lub oglądam jakąś sztukę, to bardziej mnie interesuje, jak doszło do tego, że widzę, co widzę. Jeśli tak myślimy, to pytanie, czym jest jazz, też się zmienia. Dlaczego Komeda napisał taką muzykę, z czego wynikały jego decyzje? Jeżeli skupimy się na procesie, to wówczas pytanie o cechy gatunku ma drugorzędne znaczenie.

Powiedziałeś kiedyś, że twoimi wielkimi inspiracjami na początku byli Andrzej Trzaskowski i Krzysztof Komeda, ale również Mieczysław Kosz. Czy któryś ze współczesnych pianistów ma dla ciebie szczególne znaczenie?

Zawsze słuchałem dużo muzyki. Ostatnio staram się jednak mieć wolną głowę, żebym mógł podążać we własnym kierunku. Oczyszczam umysł z dźwięków i staram się inspirować ciszą. Natomiast Craig

Taborn to dla mnie niedościgniony wzór, jeśli chodzi o technikę, sposób improwizacji, warsztat.

Ważna była też dla ciebie rozmowa, którą przeprowadziłeś z Timem Berne, a która dotyczyła poznawania jakiegoś zjawiska z różnych perspektyw...

Dla mnie istotny jest przede wszystkim proces, a nie efekt tego, co się wydarzyło

Tim Berne jest niezwykle postacią. Jego kwartet – jeżeli chodzi o muzykę współczesną – to dla mnie *high ambition*. On doszedł do takiego miejsca, w którym improwizacja brzmi jak kompozycja, a jednocześnie jest improwizacją. Cały jego język kompozytorski jest językiem zespołu, co jest niesamowitym osiągnięciem. Powiedziałem mu o tym w Nowym Jorku. Odpowiedział: „Man, you know, I just sit and write music”.

Ciekawe jest, że cały czas mówisz o współczesnej muzyce improwizowanej, a nie używasz słowa jazz.

Wydaje mi się, że myśląc „jazz”, automatycznie determinujemy pewne skojarzenia, a dla mnie to dużo szersze pojęcie.

A inne dziedziny sztuki też są dla ciebie inspirujące?

Cała rzeczywistość wokół nas jest inspirująca. Ostatnio zainteresowałem się literaturą. W jedną wiosnę przeczytałem sporo Gombrowicza i Lema. To dla mnie ważne źródło inspiracji.

W twoim muzycznym życiorysie jest pewna dziura. Muzyką improwizowaną zainteresowałeś się w liceum, ale w pewnym momencie postanowiłeś zostać prawnikiem.

Tak było, ale trwało to tylko pół roku. Studiowałem prawo, ale w pewnym momencie zorientowałem się jednak, że częściej bywam na jamach w krakowskim Harris Piano Jazz Bar niż na zajęciach na uczelni. Dlatego zrezygnowałem i wróciłem do muzyki. Niemniej studia prawnicze były dla mnie piękną odskocznią. Dzięki nim poznałem zupełnie inny rodzaj pracy, innych ludzi.

Dzięki tej odskoczni nabrałeś pewności, że robisz to, co chcesz robić?

Tak, chociaż nadal zdarza mi się myśleć, że może byłoby warto zacząć robić coś innego. Fascynują mnie ludzie, którzy z dnia na dzień zmieniają całe swoje życie. Na przełomie sierpnia i września byliśmy z sekstem w trasie w Afryce – w Tanzanii, na Zanzibarze. Poznałem tam Pola-

ka, który co siedem lat wprowadza w swoim życiu poważne zmiany. Był już kierowcą rajdowym, kimś tam jeszcze, a teraz został hotelarzem na Zanzibarze. Mi też ten Zanzibar od czasu do czasu chodzi po głowie.

I tutaj dotknąłeś kolejnego tematu: osobiście znam niewiele zespołów młodego pokolenia, które grają koncerty na Zanzibarze. Kto za tym wszystkim stoi?

Wszystko sponsoruje Howard Records [śmiech]. A tak na serio, to jest praca. Wyjazd na Zanzibar zaczęliśmy planować niemalże półtora roku wcześniej. Organizując tę trasę, wysłałem wiele maili, chociaż ostatecznie zagraliśmy tylko dwa koncerty, zorganizowaliśmy warsztaty w lokalnej szkole i nagraliśmy materiał z rodziną pochodzącą z rejonu Bagamoyo, która przyплыnęła do nas statkiem. Pięciu Afrykańczyków i sześciu Polaków zagrało razem w małej, szkolnej przestrzeni. To było piękne.

Czyli organizujesz trasy koncertowe, a oprócz tego prowadzisz własny label?

Tak. Muszę to robić. W Polsce nie ma rozwiniętej kultury managementu. Wraz ze swoim kwinte-



fot. Jacek Piotrowski



fot. Jacek Piotrowski

tem przeszedłem cały proces konkursowy – udało nam się wygrać kilka konkursów w Polsce, kiedy jeszcze byłem na studiach. I nic z tego nie wynikło, nikt się nami nie zainteresował, nie wziął nas pod swoje skrzydła. A na przykład w Belgii jest inaczej. Mój kolega wziął udział w jednym konkursie i już to wystarczyło, żeby zajął się nim menadżer, który między innymi organizuje trasy koncertowe.

Teraz jest jeden z bardziej intensywnych okresów w moim życiu. Wraz z Szymonem Gąsiorkiem zorganizowaliśmy pierwszą edycję Idealistic Festival, która odbyła się w październiku. Poza tym założyłem label Howard Records, wydaliśmy tej jesieni trzy płyty – RASP Lovers, Lawaai i *Plastic Poetry*. To wszystko wynika z potrzeby stworzenia pewnej przestrzeni. Jesteśmy tym pokoleniem, które powinno te zmiany wprowadzać.

Jesteś po szkole w Kopenhadze, podobno najlepszej. Czym różni się system nauczania w Kopenhadze od tego w Polsce?

Przede wszystkim jest to edukacja, która polega na zadawaniu pytań.

A kto komu te pytania zadaje?

Nauczyciele studentom, a studenci nauczycielom. „Dlaczego chcesz iść w tę stronę muzyczną?”, „Kim jesteś jako artysta” itp. Mniej narzucania i roli nakazowych, a większe nastawienie na rozmowę, dialog i refleksje. Poza tym całe środowisko kopenhaskie jest międzynarodowe, więc bardzo inspirujące. Mam teraz przyjaciół z Włoch, Belgii czy Niemiec. Studiując tam, można zobaczyć szeroką perspektywę.

Poza tym otwiera w głowie granice?

To na pewno.

Jest coś takiego, jak narodowy język jazzu. Inaczej tę muzykę rozumieją Włosi, a inaczej na przykład Skandynawowie.

My, Polacy, jesteśmy bardziej sentymentalni, emocjonalni i melodyczni. Duński jazz jest według mnie nieco brudniejszy. Pracuję teraz z triem The President, tworzę je z Norwegami – trębaczem Erikiem Kimestadem i perkusistą Simonem Albertsenem. Lubię grać tą melancholią, używać harmonii bardziej tonalnej, która jest w kontraście. Dzięki temu tworzy się między nami bardzo dobra chemia. ●

Cały ten jazz! / www.calytenjazz.pl

Jerzy Szczerbakow – autor cyklu

Agnieszka Sobczyńska – autorka plakatów

Piotr Karasiewicz – kanał YT karasek52

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)

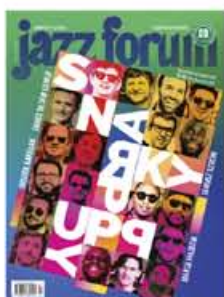
prenumerata roczna (8 numerów) – 150 zł
prenumerata półroczna (4 numery) – 75 zł

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



Pop & jazz



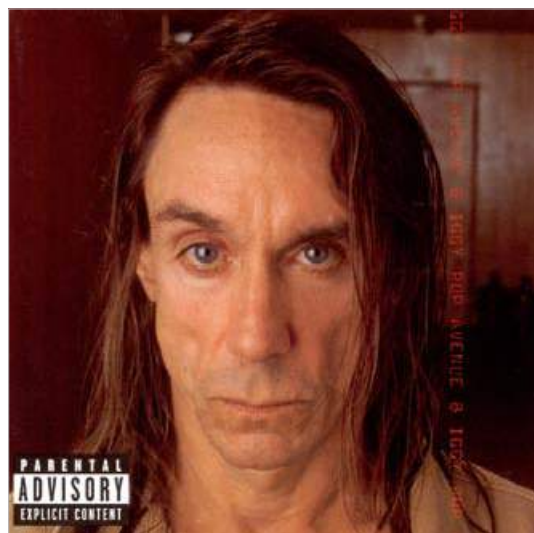
Piotr Rytowski

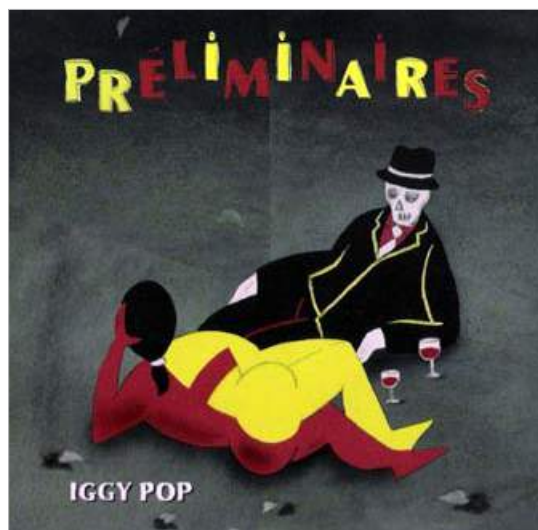
rytowski.jazz@gmail.com

W programie tegorocznego EFG London Jazz Festival obok Herbiego Hancocka, Art Ensemble of Chicago czy Marcin Wasilewski Trio znalazł się... Iggy Pop z muzyką ze swego najnowszego albumu *Free*. Z pewnością to nie tytuł płyty zdecydował o zaproszeniu artysty na jazzowy festiwal. Mówienie o jazzie w kontekście tego materiału nie jest sprawą oczywistą, ale jeśli wsłuchamy się w dźwięki grane przez znakomitego jazzowego trębacza Leronę Thomasa (autora większości kompozycji na płycie) oraz Sarah Lipstate, znanej jako Noveller, eksperymentującej gitarzystki, to myślę, że jest się nad czym zastanowić. Jak twierdzi Pop, płyta jest jakby kontynuacją jego audycji radiowych, które prowadzi od pięciu lat

w stacji BBC 6. Na wymienioną powyżej dwójkę muzyków artysta natknął się właśnie podczas poszukiwań muzyki do swojej audycji. Choć dla wielu fanów ojca chrzestnego punka może to być zaskoczeniem, w programach Iggy'ego Popa nie brakowało jazzu. Jak sam przyznaje, początkowo pociągały go rzeczy tylko bliskie free jazzowi. W końcu to ekspresja i energia często zbliżone do punk rocka.

Podczas pracy nad płytą *Post Pop Depression* dźwiękowiec Queens of the Stone Age Patrick Hutchinson (znany jako Hutch) dał artyście do obejrzenia dla relaksu DVD z filmem *Great Day In Harlem*. Film poświęcony bohaterom słynnego zdjęcia Arta Kane'a z 1958 roku przypomniał Popowi między inny-





mi postaci Roy Eldridge'a, Lestera Younga, Counta Basie'ego i Colemana Hawkinsa. Iggy Pop zaczął więc grzebać w przeszłości, odkrywać na nowo dużo wspaniałej jazzowej muzyki i prezentować ją w swojej audycji radiowej.

Związków Iggy'ego z jazzem możemy się doszukać jednak znacznie wcześniej niż w okresie pracy nad wydany w 2016 roku albumem *Post Pop Depression* (który zresztą był zdecydowanie rockowy). U schyłku ubiegłego wieku, w roku 1999 ukazała się płyta *Avenue B*, przyjęta zarówno przez fanów, jak i krytykę z mieszanymi uczuciami. Część twierdziła, że Pop zbyt się skomercjalizował, część, że artysta po prostu się starzeje... I choć niełatwo odszukać w tej muzyce wyraźne tropy jazzowe, to sporym zaskoczeniem dla wielu słuchaczy może być fakt, że wśród muzyków nagrywających album znaleźli się John Medeski, Billy Martin i Chris Wood. Trzeba przyznać, że to niezła jazzowa rekomendacja.

Dwa lata wcześniej na składance *Jazz A Saint-Germain* obok utworów wykonywanych między innymi przez Dee Dee Bridgewater czy The Jazz Passengers znalazła się piosenka *I'll Be Seeing You* zaśpiewana przez Françoise Hardy oraz Iggy'ego Popa. Artysta wziął także udział w nagraniu płyty w hołdzie Mose'owi Allisonowi w 92. rocznicę jego rodzin. Związki Jamesa Osterberga ze światem jazzu, choć może epizodyczne, jednak istniały.

W tym kontekście warto też wrócić do wydanej w 2009 roku płyty *Préliminaires*. Iggy Pop wykonuje tam między innymi standard *Autumn Leaves* Josepha Kosmy i Jacquesa Préverta, *How Insensitive* Antônio Carlosa Jobima i chyba najbardziej jazzowy, w tradycyjnym tego słowa znaczeniu, utwór w swoich dotychczasowych dokonaniach – *King of the Dogs*. Piosenka jest „rozwinięciem” nowo-orleańskiego *King Of The Zulus* Lillian Hardin-Armstrong. Album zainspirowany był powieścią Michela Houellebecqa *Możliwość wyspy*, która zafascynowała Iggy'ego i w której, jak twierdzi, znalazł doświadczenie zbliżone do jego własnych przeżyć.

Za najważniejsze jazzowe osiągnięcie Iggy'ego Popa należy chyba jednak uznać udział w nagraniu albumu *Loneliness Road* Jamiego Safta, uznanego przez kolegium redakcji JazzPRESSu i RadioJAZZ.FM za jedną z najlepszych płyt jazzowych 2017 roku. Saft tworząc koncepcję albumu, od razu myślał o konkretnych muzykach – w tym Iggy'ego Popa jako wokaliście. Pop pojawił się na płycie tylko w trzech utworach, ale mimo to odcisnął na tym materiale swój wyraźny ślad – po prostu ta płyta bez niego byłaby zupełnie innym albumem. Sytuacja w tym wypadku była zupełnie inna niż na *Avenue B* czy *Préliminaires*, bo Iggy był tu gościem zaproszonym na płytę trójki wybitnych jazzmanów. Tym razem już bez wątpliwości musimy przyznać, że Pop i jazz pasują do siebie jak ulał. ●

Radość dziecka



Jarosław Czaja

jarczaja@poczta.onet.pl

Blue Note to nie tylko nazwa wytwórni płytowej, ale także sieci klubów jazzowych rozsianych po całym świecie. Tak się składa, że w 2019 roku upływa równo 60 lat od pewnego znaczącego wydarzenia, które miało miejsce w chicagowskim klubie o tej nazwie. Świetny to pretekst, aby napisać wreszcie o artyście, którym do tej pory nie zajmowałem się w tej rubryce. Chodzi o Duke'a Ellingtona.

Twórczość tego giganta to „jazda obowiązkowa” dla każdego miłośnika jazzu. Jednak obawiam się, że młode pokolenie traktuje Duke'a tak, jak ja traktowałem go 30 lat temu, kiedy polskie radio nadawało cykliczny program ellingtonowskiego autorstwa Henryka Cholińskiego. Nawiasem mówiąc – to były czasy! Więc ja słuchałem, owszem, ale tak, jak się słucha klechd domowych o zamierzonych czasach. Bo przecież ciekawsza była nowoczesność: „bitowy” Miles Davis albo Steps Ahead. Tymczasem po latach zmienia się perspektywa widzenia. I Duke wysuwa się na prowadzenie w każdej możliwej dziedzinie.

Dwupłyty album Ellingtona *Live At The Blue Note* ukazał się na

CD w 1994 roku. Nie wiem, czy był później wznawiany, ale uważam, że powinien stać na półce każdego kolekcjonera jazzu i nie tylko. I to z wielu powodów. Pierwszy jest taki, że w dyskografii Duke'a nagrania klubowe stanowią rzadkość, a zwykle uchodzą za najlepsze od strony czysto muzycznej. Drugim powodem jest to, że producent Michael Cuscuna zdecydował się wydać po wielu latach całość materiału, który zarejestrowano na taśmie podczas występu orkiestry Ellingtona 9 sierpnia 1959 roku.

Pełne trzy sety, bagatelka – 28 utworów, dwie i pół godziny muzyki. Z tego tylko jedna trzecia ukazała się wcześniej na czarnej płycie. Dzięki temu mamy okazję posłuchać Duke'a tak, jakbyśmy w tym chicagowskim Blue Note byli osobście. Od początku występu do jego końca. W pełnej gwaru, swobodnej i luźnej, klubowej atmosferze. Prawdopodobnie ze względu na ten gwar materiał nie ukazał się w całości. Mnie ten szum zupełnie nie przeszkadza, a wręcz uważam, że jest tutaj jak najbardziej na miejscu.

Powód trzeci jest jasny. Wtedy, w 1959 roku, orkiestra Ellingtona była znowu w szczytowej for-

mie. Zrealizowała kilka wyśmienitych płyt studyjnych, jak choćby *Festival Session* i *Blues In Orbit*. Ale wiadomo było zawsze, że najlepiej i tak wypada na żywo. W dodatku pojawił się jeszcze ciekawy aspekt, który często umyka autorom różnych opracowań. Chodzi mianowicie o rytm. Ileż to się pisze o ellingtonowskiej melodyce, fakturze i kolorystyce, a o rytmie prawie nic. Tymczasem w 1959 roku Duke miał w orkiestrze dwóch perkusistów: Sama Woodyarda i Jimmy'ego Johnsona. Mówił o tym duecie „stereo drums”.

Perkusiści mieli nawet swój specjalny, popisowy utwór *Duael Fuel*

trwający tutaj ponad 10 minut. Jedną kilkuminutową partią solową bębniarza to dla niektórych za dużo, a co powiedzieć, gdy tych bębniarzy jest dwóch? Ale Ellington wiedział, co robi. Zresztą patent „stereo drums” przejął po nim James Brown, a później także zespół braci Allmanów. Zmasowany rytm przydał muzyce orkiestry dodatkowych walorów. A pamiętajmy, że musiała ona wówczas konkurować nie tylko z innymi orkiestrami jazzowymi, ale także z grupami rhythm'n'bluesowymi, czy wręcz rock'n'rollowymi.

Dosłownie dzień przed występem w Blue Note Duke ze swoimi mu-

fot. Jarosław Czajka



Duke Ellington – Live At The Blue Note
Roulette Jazz, 1994 (nagranie – 1959)

zykami grał na Playboy Jazz Festival na Chicago Stadium, gdzie został owacyjnie przyjęty. Nic dziwnego, że na *Live At The Blue Note* panuje atmosfera radosnej fiesty. Słusznie pisał Milan Kundera w *Zdradzonych testamentach*, że uśmiech jest wszechobecny w dziele Ellingtona. Ale tym razem jest go jeszcze więcej niż zwykle.

A tak na marginesie: pamiętam, jak czytałem wiele lat temu sążniste opracowania muzykologiczne na temat twórczości Duke'a. Było w nich wszystko o strukturze kompozycji, doborze środków itd., tylko nic o radości grania. A tajemnica Ellingtona, tak samo zresztą jak Picassa, polegała na tym, że potrafił po prostu zachować w sobie radość dziecka.

W orkiestrze – oprócz „stałych” gwiazd: Johnnny'ego Hodgesa, Paula Gonsalvesa i Harry'ego Carneya – bryluje niewątpliwie trębacz Clark Terry. Za fortepianem pojawia się także w kilku utworach Billy Strayhorn. Z tych najbardziej znanych tematów orkiestry Ellingtona zabrakło tutaj chyba tylko słynnej *Karawany*. Warto zwrócić uwagę, jak uroczo

„plumka” sobie Duke w *Mood Indigo* albo jak w temacie Fatsa Wallera *Honeysuckle Rose* gra wspaniałe figury rytmiczne w stylu stride, a orkiestra przeistacza się niemal w zespół dixielandowy – bardzo „hot”.

Wracając do klubu Blue Note w Chicago – to nie był taki sobie zwyczajny przybytek jazzowy. Duke uwielbiał w nim występować i nazywał go nawet „The Metropolitan Opera House Of Jazz”. Orkiestra grała tutaj regularnie od końca lat czterdziestych. Nagranie na żywo udokumentowane na albumie *Live At The Blue Note* jest znaczące także dlatego, że wkrótce po tym wydarzeniu klub w Chicago ze względów finansowych został zamknięty. ●

WSPIERAJ
WYDAWANIE
KOLEJNYCH NUMERÓW
JAZZPRESSU



Fundacja Popularyzacji Muzyki Jazzowej EUROJAZZ
nr konta:

05 1020 1169 0000 8002 0138 6994

Ważne: wpłata tytułem "Działalność statutowa Fundacji"

Dla tych, którzy nie sięgają po jazzowe nagrania codziennie

Rafał Garszczyński
rafal@radiojazz.fm



Geri Allen – *The Gathering*
Verve, 1998

Album *The Gathering* powstał w 1998 roku, nie jest więc ani muzyczną skamieniałością sprzed lat, ani żadną promowaną aktualnie nowością. Jest za to zwyczajnie dobrą ponadczasową produkcją, która równie dobrze mogła zostać nagrana i kilkanaście lat wcześniej, i współcześnie. Autorka albumu, amerykańska pianistka Geri Allen, właściwie przez całe życie pozostawała nieco na uboczu muzycznego świata. Trudno było nazwać ją bywalczynią jazzowych festiwali. Właściwie była raczej nauczycielem muzyki, który od czasu do czasu nagrywa coś własnego lub daje się

zaprosić znajomym do współpracy. Wśród tych znajomych pojawiały się wielkie sławy, tak więc jeśli spojrzeć na muzyczną biografię Geri Allen, to można z niej ułożyć całkiem niezłą jazzową encyklopedię.

Geri Allen współpracowała z Charlesem Lloydem, Ornettem Colemanem, Tonym Williamsem, Charliem Hadenem i Garym Thomasem. Była również związana z kultowym zespołem ruchu M-Base – Five Elements Steve’a Colemana. Lista jest oczywiście dłuższa. Najczęściej przypomniane nagranie z jej udziałem to chyba jeden z albumów z cyklu *Montreal Tapes* Charliego Hadena. Artystka ma na koncie całkiem pokazny katalog własnych płyt, w tym wydawanych w małej amerykańskiej niezależnej wytwórni Motéma. Była też przez lata artystką nagrywającą dla Blue Note, a *The Gathering* – nagrany z prawdopodobnie największym produkcyjnym rozmachem – jest jej jedynym autorskim albumem wydany przez Verve.

Artystka zaangażowała muzyków, którzy w czasie nagrywania jej albumu byli na samym



szczyście, między innymi swojego ówczesnego męża – wybitnego trębacza Wallace'a Roneya, puzonistę Robina Eubanksa, gitarzystę Vernona Reida, basistę Bustera Williamsa, perkusistę Lenny'ego White'a oraz Mino Cinelu, wraz z jego nieprzebranym arsenalem przeróżnych instrumentów perkusyjnych.

W efekcie zebrania świetnych muzyków powstała dojrzała, choć poszukująca płyta pianistki, kompozytorki i liderki, pozwalającej, zgodnie z jazzową tradycją, wykazać się wszystkim członkom zespołu, w tym nawet tym nieco mniej znanym. *The Gathering* z perspektywy ponad 20 lat od premiery wydaje się być doskonałym

materiałem pokazującym jak nagrać ponadczasową jazzową płytę, przeznaczoną również dla tych, którzy nie sięgają po jazzowe nagrania codziennie. Geri Allen wykonała dobrą robotę jako lider zespołu, wyśmienicie wywiązała się z roli pianistki, może nieco słabiej sprawdziła się jako autorka całości materiału, poszukując wciąż własnej recepty na styl.

Być może tylko kilka jazzowych standardów, nieco ciekawszych melodii niż kompozycje liderki, dzieli *The Gathering* od miana płyty wybitnej. To album, do którego często wracam. Jest doskonałym przykładem jak można być jednocześnie kompozytorką, liderką zespołu i pianistką. ●

Kanon Polskiego Jazzu

Rafała Garszczyńskiego

w RadioJAZZ.FM
od poniedziałku do piątku

godz. 14:45

radioJazz.fm

Rok ważnych okrągłych rocznic Milesa

Przekrój dekad

Cezary Ścibiorski
cezary.scibiorski@wp.pl



I tak dotarliśmy do ostatniego odcinka cyklu dotyczącego okrągłych rocznic Milesa Davisa przypadających w 2019 roku. Przypominam, że pretekstem było pięćdziesięciolecie nagrania i wydania *In A Silent Way* oraz sesji nagraniowych *Bitches Brew*. Cykl pomyślany jako zabawa stał się pretekstem do przypomnienia ważnych etapów twórczości wielkiego trębacza. Na koniec proponuję spojrzenie na spektrum dokonań Davisa z najszerzej perspektywy. Tym razem kluczowe będą albumy, które, mimo że nagrane znacznie wcześniej niż zostały wydane, ukazały się w latach zakończonych cyfrą dziewięć.

W czasie wielkiej przerwy Milesa Davisa i jego zupełnego wycofania z wszelkich aktywności publicznych, a muzycznych w szczególności, szefowie Columbia Records liczyli ciągle na powrót trębacza do studia. Aby wypełnić brak nowych nagrań i utrzymać swoją gwiazdę w świadomości słuchaczy, wydawnictwo zaczęło regularnie wypuszczać na rynek wcześniejsze nagrania, które z różnych powodów nie zostały wcześniej wydane. Ukazujące się w tym właśnie okre-

sie płyty na szczęście godnie trzymały poziom, do którego zdążył wcześniej przyzwyczaić wszystkich Miles Davis.

Nie za odważny?

Takim bardzo udanym albumem okazał się – wydany równo 40 lat temu, w listopadzie 1979 roku – *Circle In The Round*. Zawarty na nim materiał tworzył obszerną i wyjątkowo ilustratywną perspektywę dokonań Milesa Davisa z lat 1955-1970. Zaczyna się absolutnie typową kompozycją bebopową *Two Bass Hit* nagrałą w październiku 1955 roku. Kolejna to udana adaptacja standardu Cole'a Portera *Love For Sale*. Nagrał ją w maju 1958 ten





sam zespół, który blisko rok później został jeszcze raz skrzyknięty, aby nagrać *Kind Of Blue*.

Dalej następuje *Blues No. 2* nagrany 21 marca 1961 roku przez skład jeszcze z sekcją z pierwszego wielkiego kwintetu, czyli Paulem Chambersem i Phillym Joe Jonesem, ale już z Hankiem Mobleyem na saksofonie tenorowym i Wyntonem Kellym na fortepianie. Najważniejsza kompozycja na albumie, nadająca mu też tytuł, pochodzi z 4 grudnia 1967 roku.

Album ukazał się czterdzieści lat temu, dopiero po 12 latach od nagrania. Być może Miles Davis brał udziału w podejmowaniu decyzji o jego opublikowaniu. Od ponad czterech lat Davis nie pokazywał się na scenie, nie było go też w studiu nagraniowym. Jego kontakty ze światem zewnętrznym były mocno ograniczone. Z perspektywy czasu wiemy, że biorąc pod uwagę przełomy, jakich dokonał w muzyce Miles Davis, to właśnie *Circle In*

The Round należy do najważniejszych nagrań w karierze trębacza. Do dzisiaj nie ustają spekulacje, co by było, gdyby album został wydany zaraz po nagraniu. Jak zostałby przyjęty? Czy nie uchodziłby za zbyt odważny?

Na tej płycie po raz pierwszy został przez Davisa wykorzystany instrument elektryczny – gitara Joe Becka. Po raz pierwszy też utwory zmontowano z fragmentów nagrywanych w studiu. Całkowicie rewolucyjny jest też sam charakter kompozycji – monotonny trans, z dronowym brzmieniem gitary i czelesty (na której gra Herbie Hancock). Oryginalnie nagranie zostało posklejane i przygotowane przez Teo Macero w 1968 roku, ale na płycie wydanej ostatecznie w 1979 znalazła się nieco krótsza wersja (i tak trwająca 26 minut 17 sekund), zmontowana przez Stana Tonkela.

Druga płyta albumu *Circle In The Round* zawiera przede wszystkim nagrania wielkiego kwintetu (choć w dwóch utworach dodatkowo na gitarze elektrycznej gra George Benson) ze stycznia i lutego 1968 roku: *Teo's Bag*, *Side Car I*, *Side Car II* oraz oryginalną wersję wielokrotnie później przez Davisa granej kompozycji Wayne'a Shortera *Sanctuary*. Znajdziemy tam też nagranie *Splash* z przełomowego momentu powstawania nowego zespołu, w listopadzie 1968 roku,

jeszcze z Wayne Shorterem, Tonym Williamsem, Herbiem Hancockiem, ale i Chickiem Coreą i Davem Hollandem.

Album zamyka adaptacja przeboju Davida Crosby'ego *Guinnevere*, nagrana w styczniu 1970 roku (pod koniec cyklu sesji rozpoczętych w sierpniu 1969 nagrywaniem *Bitches Brew*) i kontynuująca tę stylistykę. Skład także jest charakterystyczny dla tamtego okresu: Wayne Shorter, Bennie Maupin, Khalil Balakrishna, John McLaughlin, Chick Corea, Joe Zawinul, Dave Holland, Billy Cobham, Jack DeJohnette i Airto Moreira.

Hołd dla Milesa i Gila Evansa

Kolejnym ważnym albumem Milesa Davisa, którego okrągłą – trzydziestą – rocznicę obchodzimy w tym roku, jest nagrana w styczniu 1985 roku, ale wydana dopiero we wrześniu 1989, *Aura*. W istocie całość tego, pierwotnie dwupłyto-

wego albumu, wypełnia dziesięć kompozycji duńskiego trębacza, kompozytora i aranżera Pallego Mikkelborga. Do nagrania przyczynił się pobyt Davisa w Kopenhadze, gdzie muzyk zjawił się w grudniu 1984 roku, by otrzymać Léonie Sonning Music Prize. Do wcześniejszych laureatów tej nagrody należeli między innymi Igor Strawinski, Leonard Bernstein i Olivier Messiaen.

Z okazji otrzymania tej nagrody przez Davisa Mikkelborg skomponował suitę na orkiestrę, której części czerpały inspirację z kolorów widma świetlnego, ale zakodowane w niej były także zapisy muzyczne liter z imienia i nazwiska Milesa Davisa (podobnie było w przypadku nazwiska Bach, które posłużyło wcześniej za kanwę kompozycji samemu Johannowi Sebastianowi, potem jego synowi Johannowi Christianowi, a także między innymi Robertowi Schumannowi, Johannesowi Brahmsowi, Arnoldowi Schönbergowi, Antonowi Webernowi, Alfredowi Sznitkemu czy The Modern Jazz Quartet). Davis podczas ceremonii uczestniczył w wykonaniu jednej z części, zatytułowanej *Violet*. Później przyjął zaproszenie Mikkelborga do uczestniczenia w nagraniu całej suity. Do trzydziestoosobowego zespołu dołączyli też John McLaughlin i siostrzeniec Davisa, Vincent Wilburn.



Mimo że kompozycja w całości jest autorstwa Mikkelborge i odnosi się do wcześniejszych dzieł Davisa, oddając mu hołd, udział bohatera odciska wyraźne piętno i ewidentnie wpisuje się w ostatni etap jego twórczości. Znaczenie kompozycji jest wielowarstwowe – oprócz przekroju odniesień do historii muzyki Milesa, słysząc inspiracje Charlesem Ivesem, a także wspomnianymi Igorem Strawinskim i Olivierem Messiaenem. Nieoceniony wpływ na Davisa, ale również na Palle Mikkelborge wywarł Gil Evans i hołd jego twórczości stanowi istotny składnik suity.

Całość stanowi wyjątkowo udane połączenie muzyki współczesnej zaliczanej do klasyki i jazzowej. W miarę upływu lat płyta zyskuje na wartości i znaczeniu. Mimo że z dzisiejszego punktu widzenia nagranie coraz bardziej jest doceniane, w czasie powstania (jak było wielokrotnie wcześniej z innymi istotnymi taśmami Milesa) spotkało się z niechętnym przyjęciem w wytwórni Columbia Records. Właśnie to stało się decydującą przyczyną zaprzestania przez Davisa współpracy z tą firmą po trzydziestu latach i przejścia muzyka do Warnera. Ostatecznie Columbia zdecydowała się na wypuszczenie płyty dopiero po czterech latach.

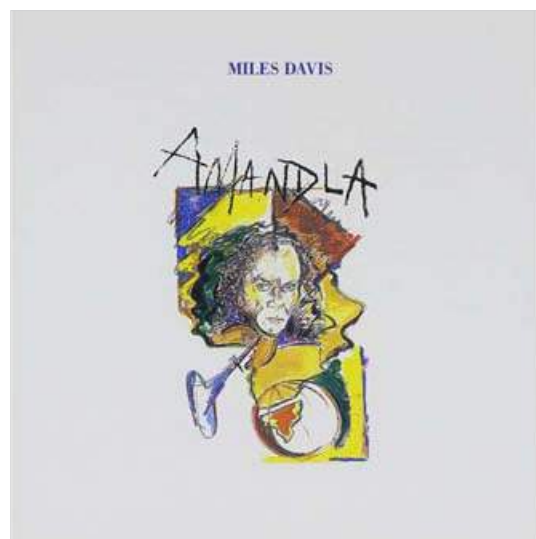
Do ciekawostek związanych z powstawaniem *Aury* należy fakt, że podczas sesji nagraniowej Davis poznał perkusistkę polskiego pochodzenia Marilyn Mazur, która dołączyła wtedy do jego zespołu.

1969, 1989

Na zakończenie cyklu należy wymienić jeszcze dwie rocznicowe płyty. W 1969 roku ukazała się *Miles in Tokyo*, nagrana podczas koncertu 14 lipca 1964 w Japonii, kiedy na tę jedyną trasę koncertową dołączył do zespołu Davisa rekomendowany przez Tony'ego Williamsa saksofonista Sam Rivers. Już wtedy Wayne Shorter został przyjęty do kwintetu,

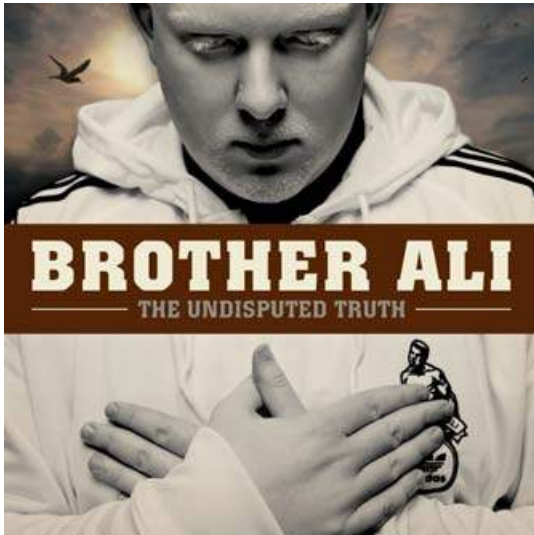
ale jego wcześniejsze zobowiązania uniemożliwiły mu udział w tej trasie. Pierwotnie Williams sugerował Erica Dolphy'ego, ale Davis nigdy go nie cenił i Rivers był kompromisowym rozwiązaniem. Bardzo żałuję jednak, że nie powstało nagranie Dolphy'ego z Davisem. Tym bardziej, że Dolphy zmarł tragicznie właśnie tamtego lata 1964 roku w Berlinie Zachodnim. Może, gdyby Davis, zwykle tak otwarty na nowe prądy, zaufał Dolphy'emu, tamten żyłby dalej?

W 1989 roku ukazała się *Amandla*. Po kolejnej, jeszcze jednej rewolucji muzycznej, jaką wywołała płyta *Tutu*, *Amandla* już nie zaskakiwała i, wydaje się, nie dorównała poprzedniczce, chociaż sukcesywnie kontynuuje jej stylistykę. Niemniej kilka kompozycji – takich jak *Big Time*, *Hannibal*, *Amandla* czy *Mr. Pastorius* – znalazło swoje stałe miejsce w repertuarze koncertowym ostatnich dwóch lat życia Milesa Davisa. ●



Skromny król

Adam Tkaczyk
adam-tkaczyk@wp.pl



Brother Ali – The Undisputed Truth
Rhymesayers, 2007

Brother Ali to postać nie tylko w rapowym podziemiu doskonale znana, ale i wręcz podziwiana. Raper od lat zachwycający swoim warsztatem, kreatywnością oraz świetnym, z płyty na płytę coraz głębszym, ale wciąż równym katalogiem. Zadebiutował w 2000 roku wydanym jedynie na kasecie (reedycja CD dopiero w 2004) albumem *Rites Of Passage*. W 2003 wydał swój pierwszy klasyk: płytę *Shadows On The Sun*. Album wypuściła na rynek wytwórnia Rhymesayers, w całości został on wyprodukowany przez jej współwłaściciela – Anta, znanego głównie z grupy Atmosphere. Dzieło zebrało w pełni zasłużone entu-

zjastyczne recenzje, Ali z miejsca stał się gwiazdą podziemia, a Ant umocnił pozycję jednego z najlepszych w swojej dziedzinie. Po czterech latach panowie ponownie łączą siły na albumie *The Undisputed Truth*. I kolejny raz udowadniają, że nie ma możliwości, by ich zatrzymać.

Wiele zdarzyło się w życiu Alego w ciągu czterech lat pomiędzy *Shadows On The Sun* a *The Undisputed Truth*. Przede wszystkim przeszedł trudny rozwód i uzyskał prawa do wychowania syna. Emocje związane z tymi wydarzeniami wręcz wyciekają z niektórych utworów na *The Undisputed Truth*. Album otwiera ostry banger – *Whatcha Got*, w którym Ali rozprawia się z każdym, kto wątpił w jego umiejętności. Chociaż przez cały album jest pewny siebie i swoich możliwości, to trochę jakby „odhaczył” utwór w stylu braggadocio „na dzień dobry” i dalej dostajemy głównie kawałki bardziej wypełnione konkretnymi, emocjonalnymi treściami, choć pojedyncze braggi jeszcze się zdarzają.

Dostajemy na przykład mocną krytykę Stanów Zjednoczonych w *Uncle Sam Goddamn* i *Letter*



From The Government, opowiada nie o swoich niedojrzałych wyborach w *Freedom Ain't Free*, rozliczenie z byłą żoną w *Walking Away*, wzruszający list do potomka w *Fa-heem*, powiew optymizmu w stosunku do swojego nowego, skromnego życia z synem w *Ear To Ear*. Ali obnaża swoje emocje przed słuchaczami, jednocześnie ubierając je w piękne metafory i słowa. Polecam nie tylko uważne słuchanie albumu, ale też jednocześnie czytanie tekstów – według mnie łatwiej wtedy docenić, jak wspaniale używa języka angielskiego Brother Ali.

Pod względem techniki – żadne zakroczenie – mógłby on dawać korepetycje 95 procentom raperów na scenie. Na marginesie, żeby pokazać elastyczność stylu Alego: w utworze *Uncle Sam Goddamn* jego flow przypomina Scarface'a w kontrze do na przykład *Whatcha Got*, gdzie brzmi bardziej jak młody, pełen energii Ice Cube. No, potrafi ziomek rapować.

Ant również staje na wysokości zadania – zresztą dla fanów At-

mosphere i Rhymesayers jest on marką samą w sobie i nigdy nie zawodzi. Podobnie jak Brother Ali potrafi sieknąć zarówno twarde, uliczny banger, jak i produkcję zainspirowaną country czy bit w stylu reggae/ragga. Pannowie dopasowują się do siebie wzajemnie, nie rozwadniając swoich talentów i umiejętności. Twórcza chemia jest odczuwalna mocniej niż morska bryza na czystej letniej plaży. Z pewnością nadążenie za takim twórcą jak Brother Ali nie jest łatwe, ale na szczęście trafili na siebie dwaj godni twórcy, a nie pierwsi z brzegu amatorzy.

Nie potrafię wskazać najlepszego spośród trzech albumów Brothera Alego z lat 2003-2009: *Shadows On The Sun*, *The Undisputed Truth* i *Us*. Był on wtedy na takim „gazie”, który zdarza się tylko najlepszym. W połączeniu z talentem i produkcjami Anta zostaliśmy – my, słuchacze – pobłogosławieni trzema wybitnymi albumami, które do dzisiaj brzmią świeżo i nie zeszły się ani trochę. ●

DTB Live Adama Tkaczyka

w każdy piątek **godz. 14:00**

w audycji JazzPRESSjonizm
radiojazz.fm/player

radioJazz.fm

Kontakt z redakcją: jazzpress@radiojazz.fm

ul. Górczewska 201, 01-459 Warszawa

www.jazzpress.pl

Redakcja

redaktor naczelny:

Piotr Wickowski

Janusz Falkowski

Aya Al Azab

Mery Zimny

Jerzy Szczerbakow

Rafał Garszczyński

Ryszard Skrzypiec

Wojciech Sobczak-Wojeński

Krzysztof Komorek

Sławomir Orwat

Jakub Krukowski

Radek Wośko

Lech Basel

Małgorzata Smółka

Aleksandra Zbrzeska

Vanessa Rogowska

Basia Gagnon

Jarosław Czaja

Marek Brzeski

Piotr Rytowski

Barnaba Siegel

Cezary Ścibiorski

Adam Tkaczyk

Anna Piecuch

Kasia Białorucka

Rafał Zbrzeski

Marta Szostak

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

Mateusz Drewnik

Przemek Kleczkowski

Anna Mrowca

Kasia Idźkowska

Plakaty

Agnieszka Sobczyńska

Korekta

Katarzyna Czarnecka

Zuzanna Tulisza

Dorota Matejczyk

Przemek Bychawski

Łucja Kubicka

Projekt layoutu

Beata Wydrzyńska

Opracowanie graficzne,

skład i łamanie

Klara Perepiłyś-Pająk

Marketing i reklama

Agnieszka Holwek

promocja@radiojazz.fm



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

ARCHIWUM JAZZPRESS

WWW.JAZZPRESS.PL/ARCHIWUM

