

MAJ 2020

Miesięcznik internetowy
poświęcony jazzowi
i muzyce improwizowanej

ISSN 2084-3143

Leopold Tyrmand 100 lat

New Bone
Longing

TOP NOTE
Anna Gadt
& Marcin Olak
Gombrowicz

Kuba Wójcik
Kuba Stankiewicz

Jerzy Mączyński Robię coś innego

fot. Kuba Majerczyk

The background of the advertisement features a warm, artistic composition. On the left, two issues of the 'Jazzpress' magazine are stacked. The top issue is dated 'MARZEC-KWIECIEŃ 2020' and has the ISSN '2344-1164'. It includes a QR code and the text 'PDF PODIĘZ'. The bottom issue is labeled 'SETNE WYDANIE PDF'. To the right of the magazines, a white ceramic cup filled with a frothy, dark beverage, likely coffee or chocolate, sits on a wooden surface. In the upper left corner, there are some pink and white flowers. The overall lighting is soft and warm, creating a cozy atmosphere.

ZAMÓW GAZETĘ DO DOMU!

3 NAJBLIŻSZE NUMERY - 21 ZŁ

5 NUMERÓW - 35 ZŁ

Napisz maila (z adresem wysyłki):

GAZETA@JAZZPRESS.PL

Wpłać na konto wydawcy:

Fundacja Popularyzacji Muzyki Jazzowej EuroJAZZ

nr konta: 05 1020 1169 0000 8002 0138 6994

Od Redakcji

redaktor naczelny

Piotr Wickowski

piotr.wickowski@radiojazz.fm



„Pod koniec dekady, odwrotnie niż na jej początku, naród amerykański znalazł się w głębokim kryzysie – powróciły prawicowe demony, których urzeczywistnieniem było zabójstwo Martina Luthera Kinga w kwietniu 1968 roku oraz senatora Roberta Kennedy’ego dwa miesiące później. «Pomyśl jak Czarny: straciliśmy Martina, straciliśmy Malcolma, straciliśmy Bobby’ego. Wciąż walczymy w niemoralnej wojnie. W Białym Domu urzęduje Tricky Dick [pogardliwie o Richardzie Nixonie]. Gniew, zepsucie, zamieszanie. Potrzebowaliśmy wsparcia i pomocy. Potrzebowaliśmy nowego ukierunkowania» – wspominał brat Arethy Franklin Cecil”. Wygląda znajomo? Kojarzy się nie tylko z historią i nie tylko z kontynentem amerykańskim? To fragment przenikliwego i wszechstronnego eseju Jakuba Krukowskiego zatytułowanego Królestwo Arethy Franklin.

Wtedy na wyzwanie odpowiedzieli artyści, a wśród nich Aretha Franklin. Powstało wiele ponadczasowej muzyki, narodziły się nowe nurty. Jak będzie tym razem? Ktoś będzie w stanie odciąć się od mediów społecznościowych i nieustannego szumu, nie tyle nawet informacyjnego, co właśnie społecznościowego? Na razie nie widać zbyt wielu chętnych, przynajmniej u nas. A może gdzieś są, tylko nie wiadomo o nich zbyt wiele, bo po prostu pracują, zamiast dbać o to, by regularnie robić sobie selfie, nagrywać nowe filmiki i uruchamiać nowe kanały w nowych serwisach „do kontaktów z fanami”?

Saksofonista Jerzy Mączyński ma nadzieję, że będzie lepiej. Być może, jego zdaniem, „na wartości zyskają dzieła związane z wolnością, ludzie zaczną zauważać najistotniejsze rzeczy w życiu, konsumpcjonizm trochę wygaśnie”. Sam, jak przyznaje, zabrał się do intensywnej pracy: „Trochę zajęło mi zaakceptowanie faktu, że zostały anulowane wszystkie moje wiosenne koncerty. A miał to być dla mnie totalny sezon – zapowiadał się świetnie. Ale z perspektywy czasu widzę, że ten okres, mimo że tak krótki, już mnie zmienił. Zacząłem zauważać nowe cele, których wcześniej nie dostrzegałem, i dzięki temu zacząłem uczyć się całkiem nowych rzeczy – pandemia jest dla mnie czasem wyciszenia i pracy twórczej”.

Trzymam kciuki za wszystkich pracujących nie na pokaz, ale twórczo. Dużo zdrowia!



SPIS TREŚCI

3 – Od Redakcji

6 – Portrety improwizowane

7 – LEOPOLD TYRMAND – 100 LAT

10 – That's NYC jazz, Babe

12 – Wydarzenia

16 – Wspomnienie

16 Lee Konitz

Siedem twórczych dekad

18 Tony Allen

Mógł zagrać wszystko

20 Ellis Marsalis

Ojciec jazzowej dynastii

21 Wallace Roney

Trębacz Milesa

22 Jymie Merritt

Basista Messengersów

24 Bill Withers

Życie na własnych warunkach

26 To trzeba zobaczyć – historyczne koncerty

28 To trzeba zobaczyć – koncertowe nowości

30 – Płyty

30 Pod naszym patronatem

36 TOP NOTE

Anna Gadt & Marcin Olak – Gombrowicz

39 Recenzje

Marcin Olak – Music From Non-Existent Movies

Marcin & Bartłomiej Oleś Duo – Alone Together

Łukasz Ojdana – Kurpian Songs & Meditations

Soundcheck V – Martin Luther: Suite For Jazz Quartet

Kulpowicz Quartet – Expression

Jazzpospolita – Przyptyw

Yarosh Organ Trio & Katarzyna Mirowska – Alteracje

Leszek Możdżer – Ikar. Legenda Mietka Kosza. Muzyka z filmu Macieja Pieprzycy

Janusz Szrom

Wacław Zimpel – Massive Oscillations

William's Things – Michał Górczyński, Sean Palmer, Tomasz

Wiracki – A Soul Not All of Wood 51

Daniel Toledo Quartet – *Fletch*
 Shabaka and the Ancestors – *We Are Sent Here By History*
 Jeremy Cunningham – *The Weather Up There*
 Avishai Cohen Big Vicious
 Levitation Orchestra – *Inexpressible Infinity*
 Black String – *Karma*
 Matthias Bublath Eight Cylinder Bigband
 Silje Nergaard – *Japanese Blue*
 George Benson – *Walking To New Orleans: Remembering Chuck Berry And Fats Domino*
 Wyrzyski przekaz Gordona
 Mariusz Urbanek – *Zły Tyrmand*

70 – Rozmowy

- 70 Jerzy Mączyński
 Robię coś innego
- 86 Kuba Wójcik
 Astronomia, synestezja i dekonstrukcja
- 93 Kuba Stankiewicz
 Nauka od mistrzów. Cały ten jazz! MEET!

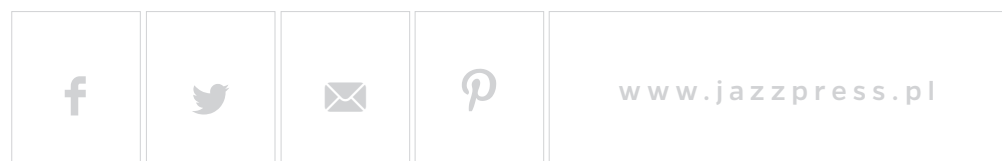
100 – Słowo na jazzowo

- Królestwo Arethy Franklin
- 100 R-E-S-P-E-C-T
- 108 My Favorite Things (or quite the opposite...)
 Free painting & abstract jazz
- 111 Złota Era Van Geldera
 Isfahan, czyli czar minionych podróży...
- 113 Kanon Jazzu
 Pełen odlot

115 – Pogranicze

- 115 Down the Backstreets
 Warto zdmuchnąć kurz

119 – Redakcja



Portrety improwizowane



Prorok jazzu

Krzysztof Komorek
donos@wp.eu

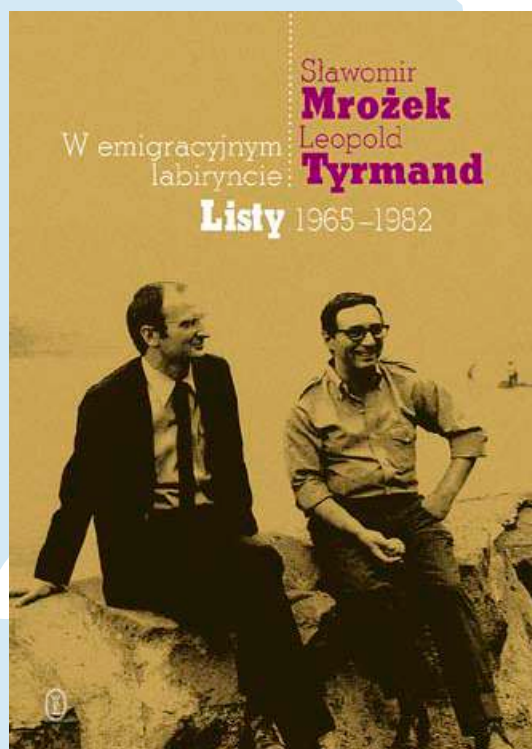
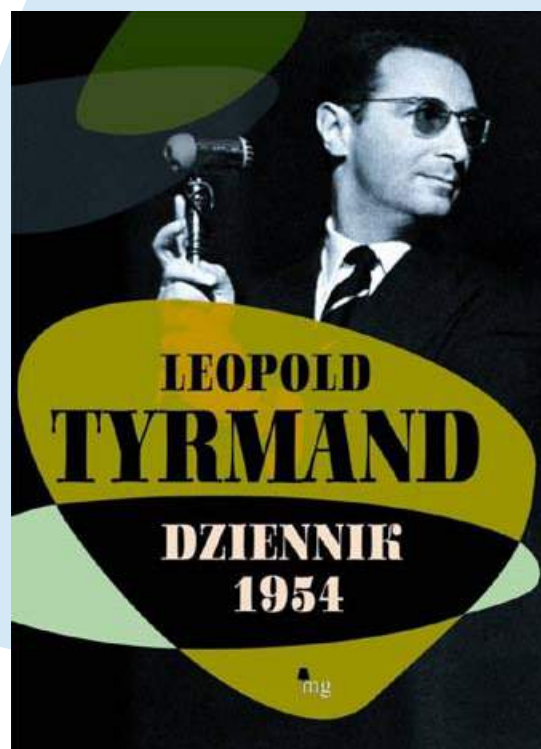


Nierozzerwalnie wiąże się z początkami jazzu w powojennej Polsce – organizował pierwsze powojenne koncerty i festiwale. Jako pierwszy szerzył wiedzę na temat gatunku w podnoszącej się z gruzów Warszawie. Dzięki niemu też jazz trafił do poważnych powojennych publikacji książkowych. W tym miesiącu mija setna rocznica urodzin **Leopolda Tyrmanda**.

Urodził się 16 maja 1920 roku w Warszawie w zasymilowanej rodzinie żydowskiej. Tu też w 1938 roku ukończył Gimnazjum im. Michała Kreczmara. Następnie wyjechał do Paryża studiować architekturę i wtedy właśnie, w stolicy Francji narodziła się fascynacja Tyrmanda jazzem. W Hot Club de France słuchał między innymi Stéphane'a Grappelliego, któ-

rego spotkał czterdzieści lat później na koncercie w Rockford, gdzie później Tyrmand zamieszkał. W Paryżu był również na koncercie Duke'a Ellingtona.

Lata wojenne spędził w Wilnie oraz w Niemczech, gdzie pracował, podając się za Francuza. Pomogła mu w tym studencka legitymacja z czasów paryskich. Przez ostatni rok wojny przebywał

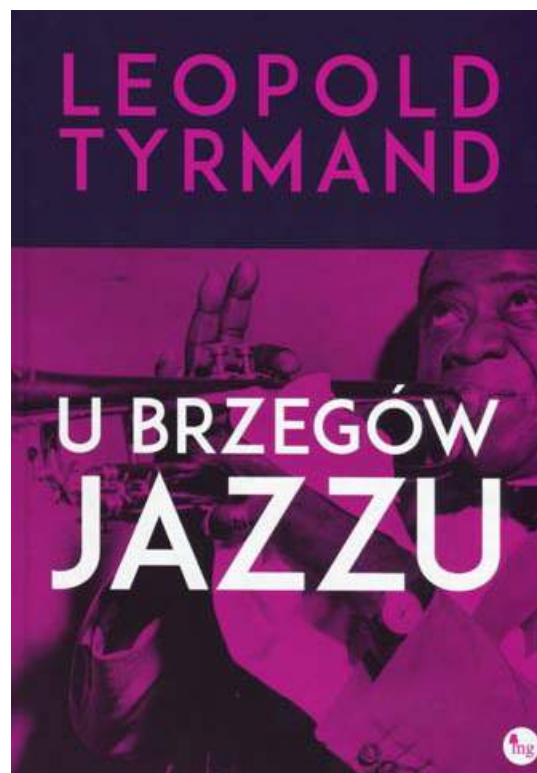


w obozie w Norwegii. Nawet w tamtych trudnych czasach udawało mu się – jak twierdził – mieć kontakt z jazzem. Czy to słuchając Emila Mangelsdorffa, występującego na frankfurckiej ulicy, czy też natykając się na niemieckiego żołnierza, potajemnie słuchającego nagrań Benny'ego Goodmana, jak opisał potem w swojej książce *U brzegów jazzu*. Co ciekawe, anegdota ta znalazła się potem również w tekście na okładce jednej z płyt Milesa Davisa.

Wrócił do Polski w roku 1946. Pracował w Przekroju, potem w Tygodniku Powszechnym. Zajął się pisanie książek, a wydany pod koniec roku 1955, kultowy do dziś *Zły* szybko stał się bestsellerem na skalę międzynarodową. W roku 1965 wyjechał z Polski, by ostatecznie znaleźć się w Nowym Jorku. Współpracował z The New York Times, Reporterem oraz polskimi wydawnictwami emigracyjnymi: paryską Kulturą i londyńskimi Wiadomościami. W 1977 roku rozpoczął wydawanie konserwatywnego dwumiesięcznika The Chronicles of Culture. Zmarł na zawał serca w roku 1985.

Swanee River

Tyrmand dla środowiska jazzowego nierozzerwalnie wiąże się z początkami jazzu w powojennej Polsce. Nic dziwnego, skoro od pierwszych lat angażował się w organizację jazzowych wydarzeń w stolicy. Już w roku 1947 w gmachu YMCA w Warszawie założył Jazz Club, którego był pierwszym prezesem i który prowadził wraz z Wojciechem Brzozowskim. Jazz Club organizował regularne koncerty i jam sessions, poprzedzane prelekcjami Tyrmanda dotyczącymi historii jazzu. Pierwsze takie wydarzenie miało miejsce 30 maja 1947 roku. Rozpoczął je fragment utworu *Swanee River*. Taki początek przerodził się w tradycję i przez dziesięciolecia w ten właśnie sposób rozpoczynało się w Polsce wiele jazzowych festiwali. Warszawskie



koncerty szybko stały się jedną z największych atrakcji kulturalnych przyciągających tłumy zainteresowanych, więc podobne imprezy zaczęto szybko organizować w oddziałach YMCA w innych miastach Polski.

Idylla trwała tylko dwa lata i została zniszczona – w dosłownym niemal sensie, bowiem zbiory jazzowych płyt po prostu połamano – wraz z nadejściem socrealizmu. Jazz zszedł do podziemia. Zespoły spotykały się w prywatnych mieszkaniach, w piwnicach, próbowały przemycić swoją muzykę, grywając oficjalnie na potańcówkach. W roku 1954, wraz z początkami politycznej odwilży, w Krakowie zorganizowano półlegalne jeszcze Zaduszki Jazzowe, legendarną już dziś imprezę, podczas której wystą-

pili między innymi Krzysztof Komeda, łódzcy Melomani i Andrzej Kurylewicz.

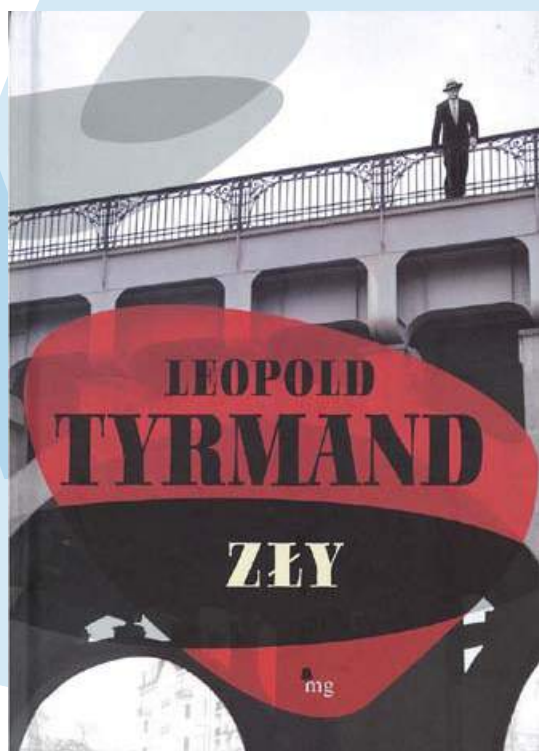
Jazz Jamboree

W roku 1955 jazz powrócił już pełną parą i całkowicie oficjalnie. Jam Session nr 1, zorganizowane w Warszawie, w ministerialnych barakach, otworzyło długą listę imprez, w których organizację włączyło się Państwowe Przedsiębiorstwo Imprez Estradowych. Tyrmand odpowiadał za stronę programową oraz pisał teksty dla konferansjerów, którymi byli Edward Dziewoński i Andrzej Łapicki. Kolejne lata przyniosły dwie edycje Festiwalu Muzyki Jazzowej w Sopocie, później przeniesionego do Warszawy. Otwierając edy-

cję w roku 1959, Tyrmand użył nazwy Jazz Jamboree, a festiwal pod tą nazwą stał się wkrótce jedną z najważniejszych imprez jazzowych Europy. Jamboree – mimo rosnących nieporozumień ze środowiskiem jazzowym – będzie Tyrmand inaugurował do końca swego pobytu w Polsce.

W 1957 roku ukazuje się książka *U brzegów jazzu*, określana jako pierwsza polska monografia poświęcona jazzowi. Książka skupiająca się na korzeniach jazzu, sięgająca ku czasom niewolnictwa i odnosząca się do kultur muzycznych czarnej Afryki. To publikacja pełna rozważań historycznych i socjologicznych. Zakończona rozdziałem opisującym barwną kulturę i zwyczaje Nowego Orleanu. Traktująca o jazzie tradycyjnym, który Tyrmand uważał za „autentyczny”.

Po publikacji tej ważnej pozycji polski prorok jazzu powoli zaczął się jednak odsuwać od jazzowego światka. Stawał się gorącym orędownikiem rocka, przez ortodoksyjnych jazzmanów, paradoksalnie, zacięcie zwalczanego. Jazz z muzyki wolności, fenomenu sprzeciwiającego się zarzucanym regułom, symbolu walki z reżimem – a tak Tyrmand rozumiał jego rolę, nie tylko w Polsce, ale w całej historii gatunku – stał się elementem dworskim, oficjalnym. „Bawcie się dalej beze mnie” – cytują biografowie ówczesne słowa Tyrmanda skierowane do przedstawicieli środowiska jazzmanów. Jednak związków z jazzem nie porzucił nigdy, a skojarzenie Tyrmand – jazz pozostanie zawsze jednym z kluczowych elementów zarówno biografii pisarza, jak i historii polskiego jazzu. ●



Pisząc tekst, korzystałem z następujących książek: *Zły Tyrmand* Mariusza Urbanka, Wyd. Iskry, 1992, 2020, *Biografia Leopolda Tyrmanda. Moja śmierć będzie taka jak moje życie* Marcela Woźniaka, Wyd. MG, 2016 oraz *U brzegów jazzu* Leopolda Tyrmanda, Wyd. MG, 2008.

That's NYC jazz, Babe



fot. Kasia Idżkowska

Billy Kaye – 88-letni perkusista, nadal czynnie grający w nowojorskich klubach. Jest jednym z najbardziej życzliwych ludzi, jakich miałam przyjemność poznać.

Grał z Theloniousem Monkiem w jego kwartecie, a także z Herbiem Hancockiem. Wspominał przyjaźń z Ellą Fitzgerald i Billie Holiday, potrawy, które dla niego gotowały. Pamięta czasy, kiedy on i inni Afroamerykanie musieli jeździć windami towarowymi w hotelach, w których występowali, bo te osobowe były im zakazane. Fotografowałam go na sesji okładkowej do EB Business Magazine w klubie Fat Cat, w którym występował co poniedziałek o czwartej rano. „Sukces wynika z tego, że zawsze staram się zabawić publiczność, dając z siebie wszystko na sto procent. To ja jestem dla ludzi, nie odwrotnie” – powiedział mi wtedy. ●

WSPIERAJ ARTYSTÓW W CZASIE PANDEMII

KUP PRACE

FOTOGRAFIKÓW **JAZZPRESSU**



WIĘCEJ >>



Najlepsi fotografują dla nas

JazzPRESSowi fotograficy zdominowali grono zwycięzców tegorocznej, drugiej edycji konkursu MK Jazz Foto – drugą nagrodę przyznano Piotrowi Banasikowi, trzecią – Kasi Idźkowskiej i Jarkowi Wierzbickiemu, a nagrodę specjalną – Kasi Stańczyk. Laureatką konkursu została Urszula Las.

Piotra Banasika doceniono za zdjęcie, na którym znalazł się grający ekspresyjnie Trombone Shorty, z relacji wykonywanej przez autora dla naszego magazynu. Kasia Idźkowska kolejną nagrodę (jak informowaliśmy, w ubiegłym miesiącu wygrała konkurs Jazz World Photo) zebrała tym razem za pracę przedstawiającą Brenta Birckheada. Rezultat tej sesji autorki publikowaliśmy w jej rubryce TNYCJB, w wakacyjnym numerze dwa lata temu. Jarka Wierzbickiego doceniono za fotografię Leszka Możdżera, a Kasię Stańczyk za zdjęcie perkusisty Adama Wajdzika, wyko-

nane na Jazzie nad Odrą (nagroda specjalna dla fotografujących to wydarzenie).

Zwycięskie prace wyłoniono spośród 255 nadesłanych przez 90 osób. Najlepsze 33 fotografie wystawione zostaną na pokonkursowej ekspozycji, która towarzyszyć ma 56. edycji Festiwalu Jazz nad Odrą, w tym roku przełożonego z kwietnia na październik. ●

fot. Urszula Las



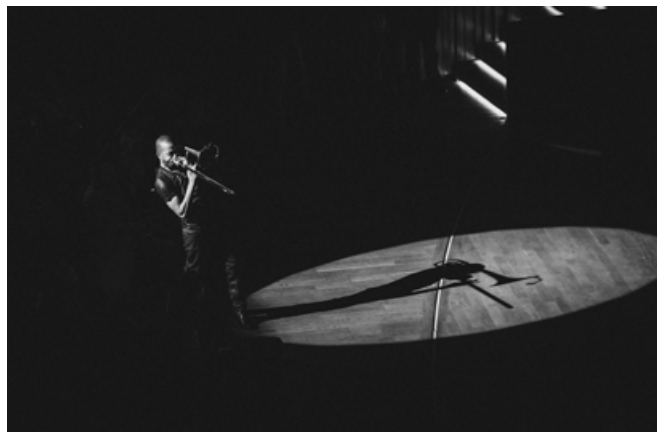
fot. Kasia Idźkowska



fot. Jarek Wierzbicki



fot. Kasia Stańczyk



fot. Piotr Banasik

JazzPRESS wśród najlepszych jazzowych magazynów świata

JazzPRESS znalazł się wśród dziesięciu najlepszych jazzowych periodyków świata w zestawieniu, które w kwietniu opublikowała platforma Jazzfuel. Umieszczono nas obok takich znanych muzycznych mediów jak amerykański DownBeat, brytyjski Jazzwise, niemiecki Jazzthing i Jazz Forum.

Autorzy artykułu podkreślili szeroki i wszechstronny obraz sceny jazzowej prezentowany na łamach JazzPRESS-u. Ponieważ zwrócono uwagę wyłącznie na magazyny, które ukazują się w wersji papierowej, zauważono że JazzPRESS jest jedynym periodykiem w tym zestawieniu, który za-

czynał od wersji elektronicznej, by z czasem ukazywać się również w formacie fizycznym.

Jazzfuel to międzynarodowa platforma wspierająca muzyków jazzowych w działaniach promocyjnych i marketingowych, dostępna pod adresem jazzfuel.com. ●

Adam Bałdych Quartet w finale BMW Welt Jazz Award

Kwartet Adama Bałdycha znalazł się w finale tegorocznej edycji BMW Welt Jazz Award. Finałowy koncert, z udziałem dwóch wybranych przez jury zespołów, odbędzie się na początku 2021 roku.

Spośród sześciu wysłuchanych zespołów jury konkursowe wybrało do występu w finale grupy Adam Bałdych Quartet oraz Peter Gall Quintet. Koncert planowany pierwotnie na 9 maja 2020

roku został przełożony na początek roku 2021. To kolejny sukces polskiego muzyka w tym konkursie – w ubiegłym roku główną nagrodę zdobył w nim kwartet Macieja Obarę. ●

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

Indywidualność Jazzowa 2020 – finaliści

Marcin Pater Trio, Gąwroński/Lechki Consolidation Collective, Damian Hyra Quartet, Semiotic Quintet, Chojnacki/Migula Contemplations, Unleashed Cooperation, Bogdan Skiedrzyński i Ola Błachno Quartet – te

zespoły zakwalifikowane zostały do finału towarzyszącego Jazzowi nad Odrą Konkursu na Indywidualność Jazzową.

W związku z przełożeniem tegorocznego Jazzu nad Odrą na jesień, finały konkursu za-

planowano na 9 i 10 października. Wymienione osiem zespołów zaprezentować się ma wtedy w sali kameralnej Impartu, a zdobywca Grand Prix ma zagrać 10 października na głównej festiwalowej scenie. ●

Znaczek z Leopoldem Tyrmandem

Znaczką z portretem Leopolda Tyrmandy Poczta Polska uczci w maju setną rocznicę urodzin pisarza i rok jego imienia. Autorem projektu graficznego jest Bożydar Grozdek. Co ciekawe, na powiązanej ze znaczkiem kopercie znalazła się fotografia, którą wykonał Jerzy Duduś Matuszkiewicz.

Znaczek pocztowy z Leopoldem Tyrmandem wejdzie do obiegu 16 maja w nakładzie 144 000 sztuk. Pierwszego dnia można będzie go kupić wraz z kopertą oznaczoną okolicznościowym stemplem.

Znaczki i koperty z Leopoldem Tyrmandem będą dostępne w filatelistycznym sklepie internetowym Poczty Polskiej. ●



fot. mat. prasowe

Mural Ptaszyna

Jan Ptaszyn Wróblewski doczekał się niezwykle go upamiętnienia w Nowym Tomyślu. Na ścianie jednego z tamtejszych budynków powstał mural przedstawiający postać wybitnego saksofonisty.

Jan Ptaszyn Wróblewski związany jest z odbywającym się w Nowym Tomyślu od ćwierć wieku Big Band Festiwalem od pierwszych edycji tej imprezy. Przed de-

kadą przyznano mu tytuł Zasłużony dla Miast i Gminy Nowy Tomyśl. Mural autorstwa Jarosława Fabisia powstał na ścianie Miejskiej i Powiatowej Biblioteki Publicznej, przylegającej do placu, gdzie odbywają się miejscowe wydarzenia kulturalne, nieopodal muszli koncertowej. Na ścianie, jako integralne elementy całości projektu, zamontowano budki lęgowe dla jerzyków. ●



fot. mat. prasowe

10 lat
radioJazz.fm

NOWA STRONA RADIA

WWW.RADIOJAZZ.FM



WSPIERAJ RADIO



PATRONITE



PLAYER

Lee Konitz (1927-2020)

Siedem twórczych dekad

Lee Konitz – saksofonista altowy, który przyzwyczaił jazzfanów do swojej stałej obecności na estradach koncertowych i w studiach nagraniowych od końca lat czterdziestych do czasów współczesnych. Uczestniczył w powstawaniu, odgrywając też doniosłą rolę w późniejszym ich rozwoju, dwóch istotnych i, wydawałoby się, przeciwnych kierunków jazzu nowoczesnego – free i cool. Jego ostatni autorski album *Old Songs New* został wydany 22 listopada ubiegłego roku, kiedy to saksofonista liczył sobie 92 lata. Lee Konitz zmarł 15 kwietnia w Nowym Jorku, wskutek zapalenia płuc wywołanego przez koronawirus SARS-CoV-2.

Należał do ścisłego grona najlepszych saksofonistów altowych, których lista – za sprawą znacznie bardziej wymagającego instrumentu – jest o wiele krótsza niż w przypadku muzyków grających na saksofonie tenorowym. Z perspektywy historii Lee Konitza możemy wymienić jednym tchem obok Charliego Parkera, Cannonballa Adderleya, Zbigniewa Namysłowskiego, Paula Desmonda, Ornette’a Colemana czy Anthony’ego Braxtona.

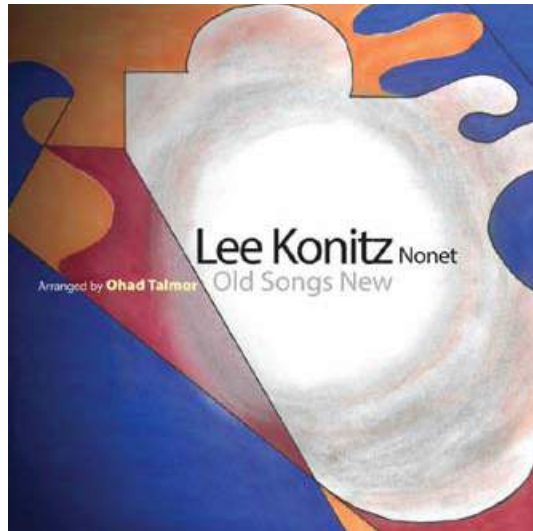
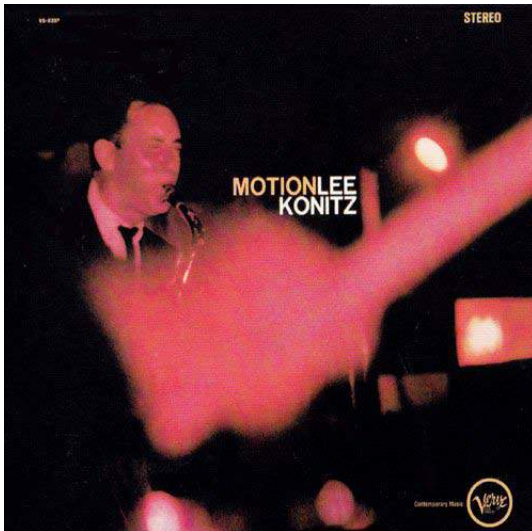
Lee Konitz urodził się 13 października 1927 roku w Chicago. Pierwsze nagrania z jego udziałem pochodzą z 1947 roku. Już wtedy wypracował swój indywidualny styl, który w odróżnieniu od wszystkich pozostałych alclistów tamtej doby nie był naśladownictwem Charliego Parkera. Pod koniec lat czterdziestych grał w zespole Lenniego Tristano, biorąc udział w nagraniach, które uważane są za pierwsze w historii jazzu zarejestrowane free improwizacje (przede wszystkim w utworach *Intuition* i *Digression*). W 1948 roku Miles Davis zaprosił go do swojego słynnego nonetu. Trzy sesje nagraniowe grupy dla firmy Capitol, z 1949 i 1950 roku, zostały później wy-

dane jako *Birth Of The Cool*. Składy, które brały w nich udział, zmieniały się, ale na żadnej z nich nie zabrakło Lee Konitza. W zespole wspierającym Milesa Davisa zagrał jeszcze raz, w 1957 roku, podczas nagrywania płyty *Miles Ahead*.

Przez ponad 70 lat swojej muzycznej aktywności Konitz grał z największymi osobowościami jazzu, różniącymi się swoimi stylistykami tak bardzo jak Stan Kenton, Jimmy Giuffrè, Ornette Coleman, Charles Mingus, Gerry Mulligan, Dave Brubeck, Brad Mehldau, Charlie Haden czy Paul Motian.

Rozwijał równolegle z powodzeniem działalność pod własnym nazwiskiem. Jego skandynawskie tournée z 1951 roku przyczyniło się w znacznym stopniu do ukształtowania utrzymującego się do dzisiaj tak zwanego stylu skandynawskiego.





Dyskografia Konitza obejmuje ponad sto płyt. Na szczególne wyróżnienie zasługują takie jak *Motion* z 1961 roku, z Elvinem Jonesem na bębnach i Sonnym Dallasem na basie, stanowiąca opierający się luźno na znanych standardach, nieprzerwany tok żywiołowej (aczkolwiek charakterystycznie dla Konitza stonowanej) improwizacji. W 1968 roku ukazał się album *The Lee Konitz Duets*, zawierający nagrania duetów Lee Konitza w niezwykle różnorodnych stylach (od dixielandu po free) i niekiedy w unikalnych w tamtym czasie zestawieniach: z puzonem zastawkowym, z saksofonem barytonowym, ze skrzypcami. W jednym nagraniu wyjątkowo Lee Konitz zagrał na saksofonie tenorowym, w duecie z innym „zawodowym” tenorzystą Richiem Kamucą. W 2000 roku ukazało się śmiałe i udane nagranie Konitza z towarzyszeniem kwartetu smyczkowego, z interpretacjami francuskiej muzyki kla-

sycznej z przełomu XIX i XX wieku: *French Impressionist Music from the Turn of the Twentieth Century*.

Jeszcze do niedawna mieliśmy świadomość, że wciąż na świecie żyje i tworzy muzyk, którego początki sięgają czasów narodzin jazzu nowoczesnego. Chociażby hipotetycznie mogliśmy porozmawiać z kimś, kto pamiętał Charliego Parkera, miał udział w narodzinach takich nurtów jak cool czy free. Aby ujrzeć to we właściwej perspektywie czasowej – początki jazzu są dla nas tak samo odległe (lub bliskie), jak dla zaczynającego swoją karierę Lee Konitza szczytowe lata twórczości Johanna Brahmsa, Gustava Mahlera czy Richarda Wagnera. Takiego znaczenia w kulturze zaczyna nabierać historia muzyki jazzowej, której Lee Konitz był istotną częścią. Może to w przybliżeniu dać pojęcie o tym, jaką świat jazzu poniósł stratę. ●

Cezary Ścibiorski

Tony Allen (1940-2020)

Mógł zagrać wszystko

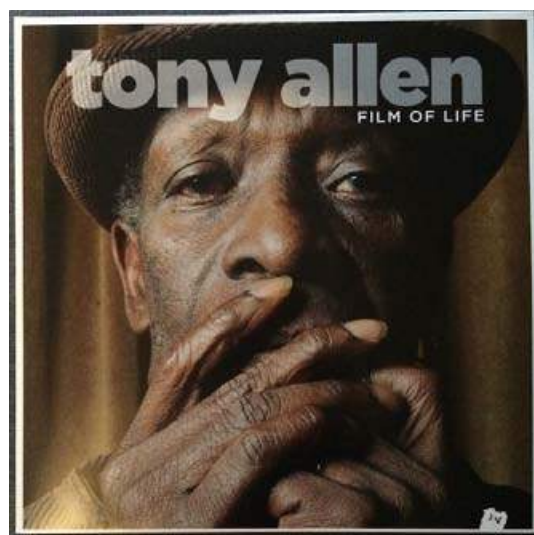
Trudny to moment w historii muzyki. Z jednej strony zbierająca żniwo pandemia, z drugiej naturalny cykl kończący życie i tak już niewielu pionierów gatunku. Jeśli jednak dotychczas zegnaliśmy legendy, to 30 kwietnia zakończyła się epoka – zmarł Tony Allen. Każda strata jest równie bolesna, ale afrykański perkusista swoją twórczością wykraczał daleko poza ramy konkretnego gatunku, zresztą sam je współtworzył.

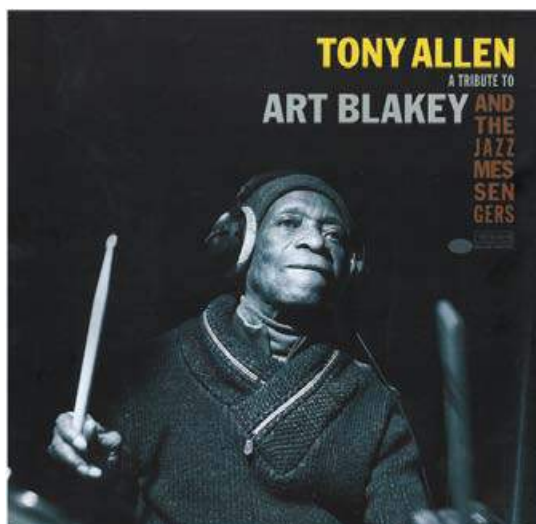
Tony Oladipo Allen urodził się w nigeryjskim Lagos 12 sierpnia 1940 roku. Grę na perkusji rozpoczął w późnych latach pięćdziesiątych, pracując w radiu. Obsługi instrumentu uczył się naśladować jazzowych idoli – Arta Blakeya i Maxa Roacha. Jednocześnie fascynował się rytmem jùjú plemienia Yoruba oraz popularnym wówczas afrykańskim stylem highlife. W 1964 roku poznał Felę Kutiego, co zaowocowało rozwojem zupełnie nowego gatunku w muzyce. Można powiedzieć, że jeśli Kuti stworzył afrobeat, to tylko dlatego, że Allen dał mu swój beat. Po pięciu latach sformowali skład Africa '70, perkusista został jego dyrektorem artystycznym i uczestniczył w nagraniu ponad 30 albumów. Był wówczas stałym bywalcem Shrine – klubu należącego do Kutiego, gdzie zasłynął z całonocnych setów, grając z takimi artystami, jak Gilberto Gil i Hugh Masekela. W 1975 roku wydał debiutancki album *Jealousy*, a trzy lata później opuścił legendarny kolektyw i założył własny zespół. Grał z nim do 1984 roku, kiedy na dobre wyjechał poza kontynent afrykański.

Po krótkim pobycie w Londynie osiadł w Paryżu. Gdy uwolnił się od nałogu narkotykowego, w latach dziewięćdziesiątych występował jako sideman w zespołach Kid Creole i Manu Dibango. Pod koniec dekady zaczął pracować na własne nazwisko, a wyda-

nym w 1999 roku albumem *Black Voices* zdefiniował na nowo afrobeat. Równolegle londyńska wytwórnia Strut wprowadziła na europejski rynek reedycje jego autorskich produkcji z lat siedemdziesiątych, trafiając z nimi do szerszego grona odbiorców. Do współpracy zaprosili go wówczas między innymi Sébastien Tellier, Charlotte Gainsbourg i zespół Air. Muzyk coraz chętniej angażował się w projekty młodszych kolegów, niezależnie od gatunku, w którym tworzyli – od awangardowego saksofonisty Jimiego Tenora po pionierów techno – Moritza von Oswald, Jeffa Millsa i Theo Parrisha. „Nie chcę stagnacji czy nudy. Chodzi o ewolucję. Nie mogę robić ciągle tych samych rzeczy” – przyznał w wywiadzie dla Guardian.

Szczególne relacje wiązała go z Brytyjczykiem Damonem Albarnem.





W 2000 roku zespół Blur nagrał singiel *Music Is My Radar*, w którym Albarn deklarował: „Tony Allen nakłonił mnie do tańca!”. W kolejnych latach muzycy połączyli swoje siły w ramach gwiazdorskich projektów: Good, the Bad & the Queen, Rocket Juice & the Moon oraz Africa Express.

W 2017 roku perkusista zadebiutował w wytwórni Blue Note – krótką płytą poświęconą jednemu ze swoich mistrzów *A Tribute To Art Blakey And The Jazz Messengers* oraz długogrającym, w pełni autor-

skim, krążkiem *The Source*. W tym czasie zaangażował się też w inne, mniej znane, choć niezwykle ciekawe projekty, między innymi z Afro-Haitian Experimental Orchestra czy Chicago Afrobeat Project. W 2019 roku zagrał na nagrodzonym Grammy albumie Celia Angélique Kidjo, gdzie stworzył fenomenalną sekcję rytmiczną z Me'Shell Ndegéocello. Ostatnim projektem, który ukazał się za życia artysty, była płyta *Rejoice* nagrana z Hugh Masekelą. Muzycy od wielu lat darzyli się przyjaźnią i planowali wspólne nagranie, do którego doszło dopiero po 25 latach. W 2010 roku w Londynie zarejestrowali spontaniczną sesję, która ujrzała światło dzienne, wzbogacając o nowe partie instrumentalne, po kolejnych 10 latach. Allen dedykował ją pamięci zmarłego w 2018 roku przyjaciela, a teraz w obliczu jego śmierci produkcja nabrała dodatkowego wymiaru – symbolicznej zmiany warty. Trębacz w utworze *We've Landed*, śpiewa w języku yoruba „teraz zaczyna się wasza praca”, zwracając się do młodej generacji muzyków. We wspomnianym już wywiadzie dla dziennika *Guardian* Allen przyznał, że stara się dbać o młodych kolegów: „Oni niosą przekaz i chcę, żeby przejęli mój beat”. Perkusista przez dekady inspirował kolejne generacje twórców, od jazzu przez hip-hop aż po muzykę elektroniczną. Był bez wątpienia jednym z najwybitniejszych perkusistów XX wieku.

Tuż przed wybuchem pandemii koronawirusa zespół Gorillaz Damona Albarna, raper Skepta i Tony Allen zarejestrowali w Londynie utwór *How Far?*. To pewnie ostatnie nagranie z udziałem perkusisty, tym cenniejsze, że zawierające również jego głos. Poza krótką zwrotką, słyszymy tam również śmiech artysty. Niech więc tak będzie zapamiętany – jako muzyk dający radość, niezależnie od gatunku, który grał, kraju, w którym tworzył, czy pokolenia, które go słuchało. ●

Jakub Krukowski



Ellis Marsalis (1934-2020)

Ojciec jazzowej dynastii

Najsłynniejszy rodzic współczesnego jazzu. Założyciel najbardziej wpływowej muzycznej dynastii. Pianista i edukator. Ellis Marsalis zmarł 1 kwietnia w wieku 85 lat z powodu zapalenia płuc wywołanego przez COVID-19.

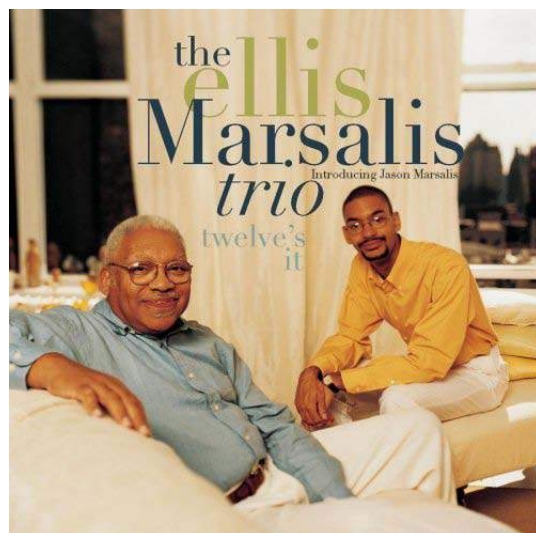
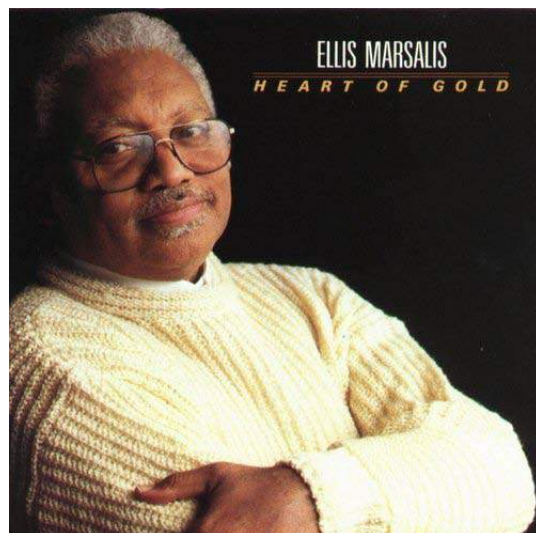
Edukacyjna oraz rodzicielska pozycja Ellisa Marsalisa przysłała nieco jego osobiste osiągnięcia jako instrumentalisty. Także dlatego, że nie nagrywał dużo jako lider. Jego dyskografia w tej roli liczy zaledwie 20 tytułów, a na debiut czekał aż do roku 1985. Jednak już ćwierć wieku wcześniej pojawił się na albumach, najpierw Eda Blackwella, a następnie Nata Adderleya.

Od roku 1967 wykładał na uczelniach rodzinnego Nowego Orleanu – New Orleans Center for Creative Arts oraz University of New Orleans. Wśród jego wychowanków znajdziemy Terence’a Blancharda, Nicholasa Paytona, Harry’ego Connicka Jr., Victora Goinesa, Reginalda Veala i Marcusa Robertsa. Oczywiście są też w tym gronie jego czterej synowie: Branford, Wynton, Delfeayo i Jason. Dzisiaj najlepiej rozpoznawalni są dwaj pierwsi – jedni z największych gwiazd muzyki jazzowej. Ale to właśnie Ellis Marsalis, poprzez naukę, a potem wspólne występy i płyty, pomógł im wypłynąć na szerokie wody światowych karier. Ukoronowaniem tych zasług była nagroda National Endowment for the Arts Jazz Masters, którą otrzymał wspólnie z synami w 2011.

Był niezwykle mocno związany z Nowym Orleanem, gdzie spędził niemal całe życie. Regularnie, aż do końca ubiegłego roku, koncertował w miejscowym klubie Snug Harbor, gdzie w ramach swojej piątkowej rezydencji często pre-

zentował publiczności młodych, obiecujących muzyków. Na jego cześć nazwano lokalne centrum muzyczno-edukacyjne: The Ellis Marsalis Center for Music. Dwa lata temu został wprowadzony do Luizjańskiej Galerii Sław Muzyki. ●

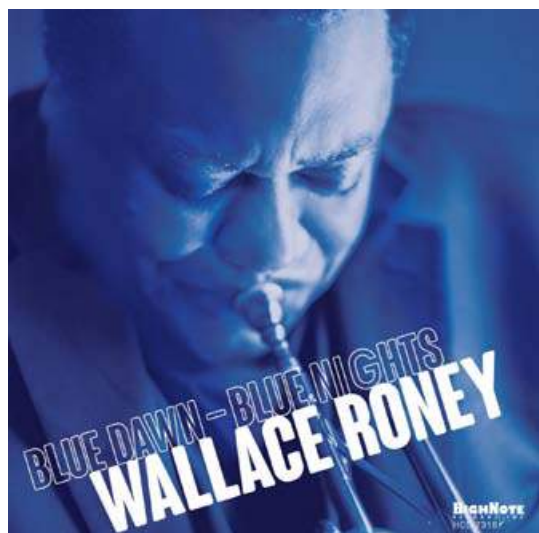
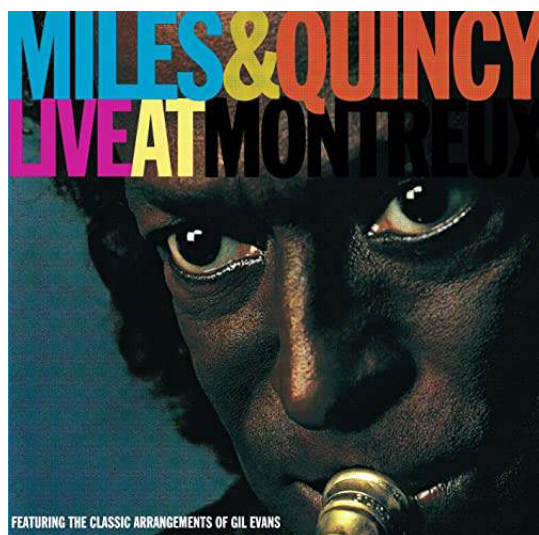
Krzysztof Komorek



Wallace Roney (1960-2020)

Trębacz Milesa

W czasie kwarantanny zdarza mi się powracać do niesłuchanej od dawna muzyki czy też do oglądanych już wcześniej filmów. Jednego popołudnia postanowiłem przypomnieć sobie – tym razem w telewizyjnej odsłonie – hit naszej akcji #kinojazz: *Miles Davis Birth Of The Cool*. Jak przypominałem sobie przypadkowo,



wśród opowiadających o Milesie był tam Wallace Roney, znakomity trębacz, jedna z ofiar światowej pandemii COVID-19.

Davis wywarł największy wpływ na karierę Roneya. Był jego mentorem i nauczycielem. Należy wspomnieć, że Roney był jedynym trębaczem, który cieszył się tak wielkim wsparciem ze strony Davisa – notabene, ku nieukrywanej niekiedy zazdrości innych muzyków. W czasie nagrywania w roku 1991 albumu *Miles & Quincy Live At Montreux*, trzy miesiące przed śmiercią Davisa, to właśnie Roney wielokrotnie wspomagał swoimi partiami trąbki mocno schorowanego mistrza.

Wallace Roney, jako lider, zadebiutował albumem *Verses* wydanym w roku 1987. Jego ostatnia płyta *Blue Dawn-Blue Nights* ukazała się w roku 2019. Oprócz 21 albumów firmowanych własnym nazwiskiem, jako ceniony sideman, współpracował przy projektach wielu jazzowych znakomości. Był następcą Terence'a Blancharda w Jazz Messengers.

Występował i nagrywał między innymi z Ornettem Colemanem, Herbiem Hancockiem, Wayneem Shorterem, Chickiem Coreą, Elvinem Jonesem, Pharoahem Sandersem i Tonym Williamsem.

Wallace Roney był małżonkiem zmarłej kilka lat temu Geri Allen. Oboje wielokrotnie wspierali się artystycznie, uczestnicząc w sesjach nagraniowych swoich albumów. Wallace Roney zmarł 31 marca, dwa miesiące przed swoimi sześćdziesiątymi urodzinami. ●

Krzysztof Komorek

Jymie Merritt (1926-2020)

Basista Messengersów

Jymie Merritt wspierał swoją grą na basie legendy jazzu, jego nazwisko można odnaleźć na historycznych albumach. Samodzielne przedsięwzięcia Merritta miały jednak niewielki zasięg, ograniczony do rodzinnej Filadelfii. Basista zmarł 10 kwietnia z powodu choroby nowotworowej.

Jymie Merritt urodził się 3 maja 1926 roku. Już na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych dołączył do grupy jednego z prekursorów nurtu nazywanego dirty bluesem Bulla Moose'a Jacksona. Kierunek ten zyskał swoją nazwę z powodu przełamywania tabu obyczajowego i – biorąc pod uwagę kontekst tamtych czasów – niezwykle odważnego wykorzystywania wulgaryzmów w warstwie tekstowej. Wtedy w Stanach Zjednoczonych groziło to poważnymi kłopotami. Takie zjawiska kulturowe przygotowywały grunt pod mającą wkrótce nadejść rewolucję obyczajową. Jednocześnie grając w tym zespole, Jymie Merritt wprowadzał inną rewolucję, o bardziej długotrwałych konsekwencjach – był on pionierem basu elektrycznego i już w 1949 roku zastosował jeden z pierwszych elektrycznych wzmacniaczy basowych firmy Ampeg.

Następnym etapem w biografii basisty była gra w zespole B.B. Kinga w latach 1955-1957. Najważniejsze lata w karierze Merritta przypadają na okres 1957-1962, kiedy był stałym kontrabasistą w zespole Jazz Messengers Arta Blakeya. Wiele osób uważa, że to był najlepszy czas dla zespołu Blakeya, czego dowodem są takie albumy, nagrane z udziałem Merritta, jak: *Moanin'* z roku 1959, *Big Beat* z 1960, *Night in Tunisia* z 1961, *The Freedom Rider* nagrany także w 1961 roku, ale wydany w roku 1964, *Art Blakey!!!! Jazz Messengers!!!!* z 1961 oraz *Mosaic* z 1962 roku. Co ważne, w owym czasie w składzie Messenger-



sów grali obok basisty tak wybitni muzycy, jak Lee Morgan, Wayne Shorter i Curtis Fuller.

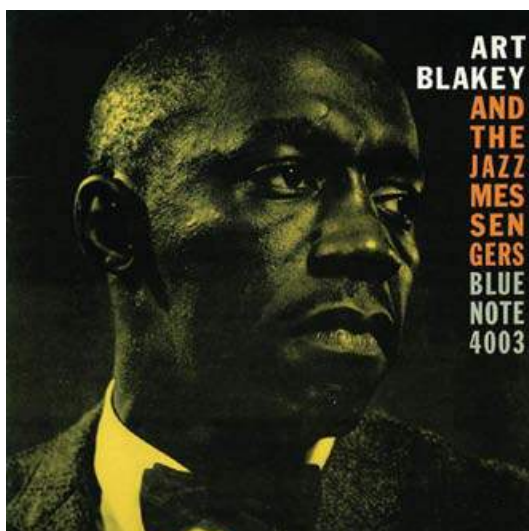
Jazz Messengers z Jymiem Merrittem w swoim składzie nagrali muzykę do filmu *Les Liaisons dangereuses* (Niebezpieczne związki) z 1959 roku, który wyreżyserował Roger Vadim. Był to jeden z ostatnich filmów z udziałem Gérarda Philipe'a (zmarłego wkrótce po pre-



mierze) oraz kolejny film z muzyką jazzową, w którym zagrała Jeanne Moreau (po *Ascenseur pour l'échafaud*, z muzyką skomponowaną i zagrana przez Milesa Davisa). W filmie jedną z drugoplanowych ról zagrał też słynny pisarz Boris Vian.

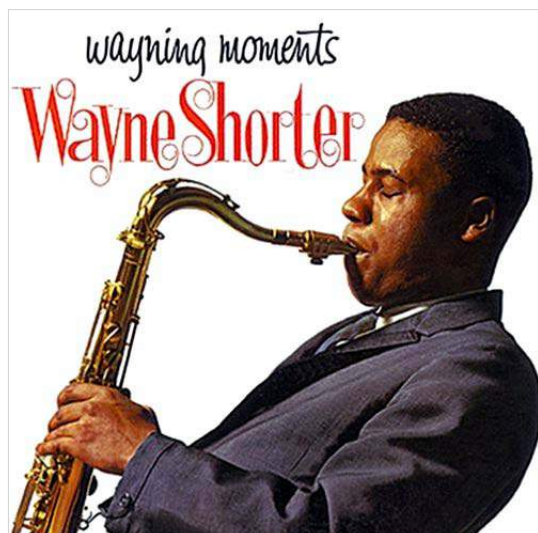
Z nieznanych dzisiaj powodów Merritt musiał w 1962 roku zakończyć grę w zespole Blakeya, ale przyjaźnie muzyczne, jakie zawarł, zaowocowały udziałem w nagraniach wielu ważnych płyt, między innymi Curtisa Fullera *South American Cookin'* i *Soul Trombone*, Lee Morgana *Live at the Lighthouse* i *Lee Morgan* oraz Wayne'a Shortera *Wayning Moments*. Jymie Merritt w czasie swej wieloletniej kariery grał także między innymi w zespołach Cheta Bakera, Dizzy'ego Gillespiego i Maxa Roacha.

Merritt był też uzdolnionym kompozytorem, do historii przeszły przede wszystkim jego utwory *Nommo* (uzyskał nagrodę kryty-



ków pisma *DownBeat* jako kompozycja jazzowa roku 1966) i *Absolutions*. W 1962 roku założył w Filadelfii formację *Forerunners*, z którą wypracował swoje własne podejście do muzyki i którą, z przerwami, prowadził do początku tego tysiąclecia. Pomimo tego, że mało kto o nim w ostatnich latach pamiętał, Jymie Merritt przeszedł do historii dzięki wielkim albumom, na których można posłuchać jego gry. ●

Cezary Ścibiorski



Bill Withers (1938-2020)

Życie na własnych warunkach

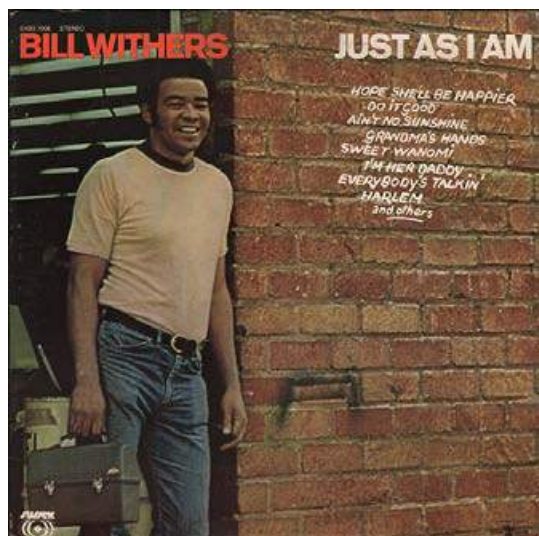
„Taki jaki jestem” – zatytułowano debiutancki album Billa Withersa. Na jego okładce pozuje on oparty o drzwi zakładu pracy, trzymając w dłoni skrzynkę z lunchem. Tyle, że o żadnym „pozowaniu” nie było wtedy mowy. Zdjęcie zrobiono podczas prawdziwej przerwy obiadowej w fabryce Weber Aircraft. Muzyk pracował tam jeszcze po nagraniu płyty, nie wierząc w powodzenie przygody z show-biznesem. Bezkompromisowy pozostał do końca życia. Był jedną z niewielu gwiazd w historii muzyki, które odeszły z branży na własnych warunkach i nigdy nie żałowały swojej decyzji.

Z uwagi na powyższe, jego kariera trwała zaledwie piętnaście lat, jak się okazało wystarczająco, by stać się legendą muzyki soul. Krótki czas wynikał też z późnego debiutu. Artysta przyszedł na świat 4 lipca 1938 roku w górniczej miejscowości Slab Fork, w stanie Wirginia Zachodnia. W wieku siedemnastu lat zaciągnął się do armii, gdzie spędził dziewięć lat – wtedy zainteresował się śpiewem. Służbę zakończył w 1965 roku i przeprowadził się do Los Angeles, łącząc pracę fizyczną z graniem w barach. We wczesnych latach siedemdziesiątych zaczął ubiegać się o profesjonalny kontrakt nagraniowy. Dopiero Clarence Avant, właściciel Sussex Records, dostrzegł jego potencjał. Wytwórnia wydała *Just As I Am* w 1971 roku, album wyprodukował Booker T. Jones, a do promocji posłużyły dwa single: *Grandma's Hands* oraz *Ain't No Sunshine* – największy przebój w dorobku artysty, a jednocześnie jeden z najpopularniejszych szlagierów w historii muzyki. Withers miał wówczas 32 lata, wiek w jakim niektóre „gwiazdy” odchodzą już w niepa-
mięć.

Płyta osiągnęła sukces, a *Ain't No Sunshine* przyniósł wokaliście pierwszą statuetkę Grammy. Jego drugi album (w tytule również akcentujący niezależność) *Still Bill*, powtórzył sukces poprzednika – utwór *Lean On Me* był numerem jeden na listach przebojów w 1972 roku, a jego sprzedaż przekroczyła trzy miliony egzemplarzy.

Artysta dał się poznać jako świetny wykonawca muzyki na żywo, o czym można się przekonać słuchając zarejestrowanego występu w Carnegie Hall z 6 października 1972 roku. Do historii przeszedł też koncert z 1974 roku, kiedy pojawił się na scenie razem z Jamesem Brownem, Ettą James i B.B. Kingiem w Zairze, przed legendarną walką bokerską *Rumble In the Jungle* George'a Foremana i Muhammada Alego.





W 1975 roku Sussex Records zbankrutowało, co zmusiło Withersa do poszukania nowej wytwórni. Podpisał wówczas kontrakt z Columbia Records, zakładający wydanie pięciu albumów. Nie spodziewał się jednak, że odwrotnie jak dotychczas, medialny gigant będzie ingerował w proces twórczy. Miles Davies w swojej autobiografii oskarżył Columbię o rasizm, sugerując, że jej władarzy interesowało wyłącznie promowanie białej muzyki. Piosenkarz czuł się podobnie. Gdy w 1980 roku razem z saksofonistą Groverem Washingtonem Jr. nagrał utwór *Just The Two Of Us* (dla wytwórni Elektra) i zdobył kolejną nagrodę Grammy, przyznał w wywiadzie dla magazynu *Rolling Stone*, że był to: „pocałunek w dupę Columbi”. Po wypełnieniu założeń umowy nie zamierzał szukać nowego pracodawcy. Przez lata odrzucał kolejne propozycje powrotnych tras

koncertowych oraz nowych nagrań. We wspomnianym wywiadzie przyznał: „Jestem niezwykle szczęśliwy (...) Wszedłem w ten biznes mając trzydzieści lat. Pozostałem normalnym facetem. Nigdy nie czułem, żebym kierował tym interesem, ani żeby on kierował mną”.

„Był to mój pierwszy idol (...), był naszym Springsteenem... naszym everymanem” – napisał producent i perkusista Questlove w dniu śmierci artysty, 30 marca 2020 roku. Withers już dawno zapisał się w historii muzyki – swoim nieśmiertelnym hitem czy dziesiątkami hip-hopowych produkcji opartych na jego samplach. Przede wszystkim jednak to życiowa postawa muzyka powinna inspirować. Niezwykłą wartością jest możliwość znalezienia dystansu, tak do swojej twórczości, jak i nastawionej na pogoń za zyskami branży. ●

Jakub Krukowski



To trzeba zobaczyć – historyczne koncerty

1. The Dave Brubeck Quartet, *Jazz Casual*. San Francisco (17 listopada 1961 r.)

Kwartet Dave'a Brubecka był drugim składem goszczącym w programie telewizyjnym Ralpha Gleasona. Zespół skończył niedługo wcześniej sesję nagraniową *Time Further Out*, z której część kompozycji trafiła również na album *Countdown – Time In Outer Space*. Podczas występu muzycy sięgnęli jeszcze po dwa utwory z wydanego w 1959 roku *Time Out*, tym samym słyszymy na żywo najsłynniejsze przeboje grupy, z okresu kiedy była u szczytu formy.



<https://www.youtube.com/watch?v=5dtii86zrPI>

2. Dizzy Gillespie Quintet, *BBC Jazz 625*, Londyn (30 listopada 1965 r.)

Dizzy Gillespie słynął z poczucia humoru, którym emanował na scenie. Nie inaczej było w tym przypadku – salwa śmiechu widowni rozległa się już na początku, gdy lider naśladuje brytyjski akcent przedstawiającego go Humphreya Lytteltona. Podobne reakcje następowały każdorazowo, gdy trębacz zapowiadał kolejne utwory, żartując ze swoich kolegów, zwłaszcza wiernego kompana, Jamesa Moody'ego.



https://www.youtube.com/watch?v=Gmo6PJxwuDM&feature=emb_title

3. Miles Davis, *Live At Tanglewood*, Tanglewood, Lenox (18 sierpnia 1970 r.)

Dokładnie rok od nagrania albumu *Bitches Brew* septet Milesa Davisa przyjechał do sali Tanglewood, gdzie zagrał przed największą do tej pory publicznością. Lider był u szczytu popularności, a na scenie towarzyszyły mu największe wschodzące gwiazdy: Jarrett, Corea, DeJohnette, Bartz, Holland i Moreira. David Gahr zrobił wtedy ikoniczne zdjęcie trębacza, które znalazło się na okładce albumu *A Tribute To Jack Johnson*.



https://www.youtube.com/watch?v=3_JZRhffYxE

4. Keith Jarrett, *Molde-72*, Molde (2 sierpnia 1972 r.)

Spośród kilku sfilmowanych koncertów solowych Keitha Jarretta, dostępnych online, ten jest prawdopodobnie najstarszy. Rejestracja miała miejsce na Molde Jazz Festival, imprezie na którą artysta powracał czterokrotnie. Repertuar stanowiła jedna, nieprzerwana improwizacja, którą muzyk zatytułował *Molde-72*.



<https://www.youtube.com/watch?v=uxiP6K56bHo>

5. Al Di Meola, John McLaughlin, Paco De Lucía, *Friday Night In San Francisco*, Warfield Theatre, San Francisco (6 grudnia 1980 r.)

W 1981 roku wytwórnia Columbia wydała album *Friday Night In San Francisco*, sygnowany nazwiskami trzech gigantów gitary: Meoli, McLaughlina i De Lucii. Wszystkie utwory, z wyjątkiem *Guardian Angel*, które znalazły się na płycie pochodzą z występu w The Warfield Theatre. W czasach, gdy muzykę zdominowało elektryczne brzmienie gitary, dzięki temu występowi również akustyczny instrument osiągnął komercyjny sukces.



https://www.youtube.com/watch?v=cFlDf7Ck-N4&list=PL-VN9xScBCSg_2iv2v5M4mQ6R_kAapVDO&index=33&t=os

To trzeba zobaczyć – koncertowe nowości

1. Kamasi Washington, *The Epic*, Regent Theater, Los Angeles (4 maja 2015 r.)

Pierwszy koncert Kamasiego Washingtona towarzyszący wydaniu jego debiutanckiego albumu *The Epic*. Tego dnia, w rodzinnym Los Angeles, artysta rozpoczął drogę ku wielkiej popularności. Na filmie, oprócz pełnego występu, słyszymy wywiady z artystami biorącymi udział w wydarzeniu, przybliżające okoliczności nagrania.



<https://www.youtube.com/watch?v=oYbPSIXQ4q4>

2. Makaya McCraven, *Boiler Room Live Set*, Jazz Cafe, Londyn (11 listopada 2016 r.)

Boiler Room jest platformą transmitującą występy artystów online z różnych miejsc na całym świecie. W 2016 roku serwis wyemitował występ kwintetu Makayi McCravena z kultowego Jazz Cafe w Londynie. Muzyk promował wówczas album *In The Moment* – jedną z pierwszych produkcji International Anthem, jednej z najciekawszych obecnie amerykańskich wytwórni płytowych.



<https://boilerroom.tv/recording/makaya-mccraven>

3. Kamil Piotrowicz Sextet, *Product Placement*, Filmoteka Narodowa Instytut Audiowizualny, Warszawa (6 listopada 2019 r.)

Trzeci w dorobku autorski album Kamila Piotrowicza *Product Placement* był jednym z najlepiej ocenianych polskich produkcji jazzowych w 2018 roku. Znakomity skład sekstetu, zawiązany przy okazji poprzedniego krążka *Popular Music*, przeszedł prawdziwą ewolucję brzmienia. Najlepiej słyszeć to na koncertach jak choćby tym, zarejestrowanym przez Ninatekę.



<https://ninateka.pl/film/kamil-piotrowicz-sextet-fina-na-ucho>

4. Christian Scott aTunde Adjuah, *Ancestral Recall*, Bimhuis, Amsterdam (8 listopada 2019 r.)

Nowoorlański trębacz, który na albumie Marcusa Millera *Tutu Revisited* odegrał partie Milesa Davisa, kolejnymi autorskimi produkcjami wspina się na szczyt w hierarchii współczesnego jazzu. Koncertem w holenderskiej sali Bimhuis muzyk promował ostatni album *Ancestral Recall*. Warto go obejrzyć, zwłaszcza, że na kontrabasie gra tam Polak – Max Mucha!



<https://www.youtube.com/watch?v=IqX2og96M3E>

5. The Comet is Coming, Tiny Desk Concerts, NPR, Waszyngton (13 grudnia 2019 r.)

Od 2008 roku amerykańskie radio NPR zaprasza wielkie gwiazdy i debutantów do występu w wypełnionym przedziwnymi artefaktami gabinecie. Również muzyka jazzowa często gości przed „małym biurkiem”. A grali tu między innymi: Ravi Coltrane, Roy Ayers, Gregory Porter, Charles Lloyd i Chick Corea. Polecam zacząć od energetyzującego występu Shabaki Hutchingsa z zespołem The Comet Is Coming, a potem poddać się odkrywaniu kolejnych godzin innych niezwykłych wykonania w niewielkim pomieszczeniu.



<https://www.npr.org/2019/12/13/786471709/the-comet-is-coming-tiny-desk-concert>

NEW BONE – LONGING

W hołdzie tacie

Tomasz Kudyk – trębacz, kompozytor i lider New Bone – wydał, jak sam przyznaje, najważniejszy dla siebie album. Szósta płyta istniejącej od ponad 20 lat grupy, o wymownym tytule *Loning*, to muzyka o tęsknocie, smutku spowodowanym utratą ukochanej osoby oraz o radzeniu sobie w życiu, które następuje po stracie. Jan Kudyk, również trębacz, sprawił, że jego syn pokochał jazz, wspierał go, był mentorem, a równocześnie ojcem. Płyta Tomasza jest przykładem dzieła, które rodzi się z bólu oraz chęci złożenia hołdu i przypomnienia o ważnej, nie tylko dla niego samego, ale całego

polskiego środowiska jazzowego, osobie. Jan Kudyk był jednym z filarów muzyki dixie-landowej w Polsce, ponad 50 lat był obecny na scenie ze swoim zespołem Jazz Band Ball Orchestra. Dlatego jego syn swoim wydawnictwem stara się zachować, ale i odświeżyć pamięć o nim.

Tomasz Kudyk, choć jest autorem niemal wszystkich, z jednym wyjątkiem, utworów, ostateczny kształt albumu wykreował wraz ze swoimi znakomitymi towarzyszami. Są nimi: pianista Dominik Wania, alzysta Bartłomiej Prucnal, Fortuna Maciej oraz perkusista Dawid Adamczak.



Mery Zimny: Szósta płyta w dorobku i moment przełomowy, stwierdził pan bowiem, że to album najważniejszy.

Tomasz Kudyk: To prawda, szósta płyta, zespół natomiast istnieje ponad 20 lat, ale tak naprawdę regularnie zaczęliśmy grać po wydaniu pierwszego albumu *Something For Now* w 2004 roku. Najnowszą płytę nagraliśmy po długiej, pięcioletniej przerwie, której bardzo potrzebowałem, a na którą wpłynęło kilka rzeczy. Jestem w średnim wieku, wkroczyłem w tę drugą fazę życia, która dla wielu osób wiąże się z kryzysem, u mnie natomiast łączyła się z pewną egzystencjalną rozterką, przemyśleniami na temat przemijania i siebie samego. Na ten refleksyjny, niełatwy czas nałożyła się nagła śmierć mojego taty, z którym nie zdążyłem się nawet pożegnać. Bardzo to przeżyłem, straciłem jakby wiatr w skrzydłach, trudno było mi się zmotywować do wielu rzeczy, ale od początku wiedziałem, że chcę nagrać



ci robi, potrzebna jest motywacja, determinacja i wiara, które w tamtym momencie na jakiś czas utraciłem. Wstąpiła we mnie jakaś obojętność, myślałem o tym, że wszystko ma swój kres, tak jak skończyło się życie taty, który grał przez ponad 50 lat, koncertował, nagrywał płyty, zwiedził świat. W końcu jednak udało mi się napisać muzykę, zdobyć środki i nagrać mate-

Chcę po prostu grać jak najlepiej i najszczerzej,
od serca, ale nie za wszelką cenę

dla niego płytę. Tata – też trębacz – niejako mnie namaścił, jeśli chodzi o trąbkę i jazz, to dzięki niemu zacząłem grać i zajmować się tą muzyką, stąd tak duża trauma po jego utracie.

Mówi się, że żałoba trwa około dwóch lat, u mnie trwała dużo dłużej. Zwolniłem, ale nie wycofałem się całkowicie z życia muzycznego, nadal grałem z zespołem i pracowałem na uczelni, niemniej brakowało mi motywacji. Do wszystkiego, co się w ży-

riał w Studiu S4 Polskiego Radia. Wspaniałe miejsce, już wiem, że kolejny album chcę nagrywać właśnie tam. Mam ambicję, by dokonać tego w ciągu kolejnych dwóch lat. Nie będzie to łatwe, nagranie i wydanie płyty to wyzwanie dla lidera. Prowadzenie zespołu, granie, komponowanie i codzienne ćwiczenia, by utrzymać kondycję, to jednak spore poświęcenie. Jednak późniejsza satysfakcja cały ten wysiłek wynagradza.

Rzeczywiście sytuacja wyjątkowa, rozstał się pan nie tylko z osobą najbliższą – rodzicem, ale też swoim mentorem, osobą, której sensem życia była muzyka i trąbka, więc to zatem szczególna.

Tak, robię wszystko to, co robił tata. Również skończyłem klasę trąbki na Akademii Muzycznej w Krakowie. Wszystko, co się zaczęło, to właśnie od niego – to on przywoził do domu analogowe płyty

zwą. Wiedziałem, że to jest to, co chcę robić w życiu i że nie ma już odwrotu.

Ten trudny czas po śmierci taty miał na pewno wpływ na pana jako człowieka, ale jak wpłynął na pana jako muzyka?

Czas ten dużo mnie nauczył, na pewno dojrzałem i nabrałem więcej dystansu do siebie i do muzyki. Wcześniej zdarzało mi się borykać z problemem wiary w siebie, po-

Longing jest dla mnie punktem zwrotnym

jazzowe z zagranicy. Było wśród nich sporo nagrań big-bandów – Duke’a Ellingtona, Counta Basiego czy Woody’ego Hermana, a także trębaczy, z Milesem Davisem na czele. Taką właśnie muzyką byłem otoczony dzięki niemu od dziecka. Nigdy nie zmuszał mnie czy specjalnie motywował do grania, ta pasja zrodziła się naturalnie. Najpierw grałem na perkusji, skończyłem podstawową szkołę muzyczną, później tata zapytał, czy nie chcę spróbować grać na trąbce. Stwierdziłem: „czemu nie”. Jak to nastolatek, na początku trakto- wałem to nie do końca poważnie, bywało, że wolałem pograć z kolegami w piłkę niż ćwiczyć. Jednak kiedy poszedłem do liceum, przeżyłem fascynację muzyką jazzową i wiedziałem, że chcę ją grać. Dlatego zacząłem dużo ćwiczyć, słuchać nagrań, przegrywać audycje radiowe. Studiowa- łem wprowadzić trąbkę klasyczną, ale równolegle grałem jazz. Wtedy też założyłem swój kwintet, wtedy jeszcze pod inną na-

równywałem się z innymi... Teraz podcho- dzę już do tego, co robię, inaczej. Nie ma już we mnie potrzeby rywalizacji i takiego przymusu, że trzeba coś osiągnąć, zdo- być jakieś laury. Chcę po prostu grać jak najlepiej i najszczerzej, od serca, ale nie za wszelką cenę. Nie jest to łatwe. Teraz, kie- dy wychodzę na scenę, to nie po to, by coś udowodnić i pokazać, na co mnie stać, ale po to, by pomuzykować w tym najlepszym sensie. Nadal całkowicie się w to angażuję, ale już niepotrzebnie się nie spinam, co jest bardzo uwalniające.

Czy podczas nagrywania tego materiału pojawiła się obawa związana z tym, że tak bardzo osobistą i intymną muzykę będzie się prezentować ludziom?

Kiedy nagrywałem tę płytę, myślałem cały czas o tacie. Myślę, że koledzy w studiu to zauważyli i mogli odczuć moje wzruszenie. Chciałem jak najpełniej oddać w tej mu-

zyce swoje emocje, czas, który z nim przeżyłem, oraz smutek. I chyba to mi się udało. Sama płyta jest też pięknie wydana, w środku są zdjęcia taty wraz z moją dla niego dedykacją. Wydaje mi się, że całość tworzy spójny, szczery przekaz twórczości powstałej z potrzeby serca.

Miał pan nie tylko długą przerwę, ale też sama muzyka podobno długo się rodziła.

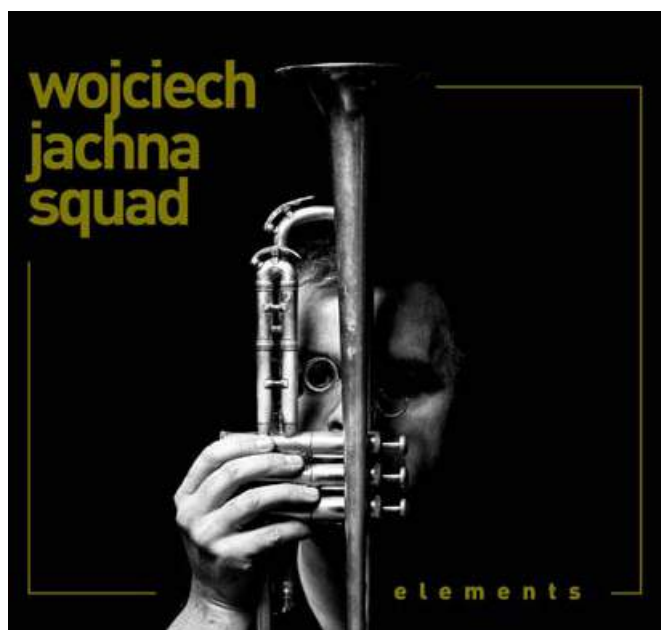
To był długi proces, trwał około dwóch, trzech lat i złożyło się na niego wiele rzeczy. Piszac muzykę, zawsze wiele od siebie wymagam, a z wiekiem chyba coraz więcej. Pracując nad tym materiałem, chciałem między innymi, by nie powtarzał tego, co stworzyłem wcześniej. Chciałem uniknąć podobnych zwrotów melodyczno-rytmiczno-harmonicznych. Oczywiście pisząc muzykę, nie da się uciec od tego, kim się jest, ja na przykład piszę bardziej modalnie, melancholijnie, na „smutną nutę”, ponieważ sam lubię taką muzykę i taki jestem. Na *Longing* są tylko dwie durowe kompozycje,

jedna to blues mojego autorstwa – *Blufes*, druga to utwór taty – *Head Dizziness*.

Na płycie zwracają uwagę dwa odmienne od pana dotychczasowej muzyki utwory – *Prolog* i *Longing*. To formy jeszcze bardziej otwarte i kameralne.

Słuszna uwaga. Myślę, że wynika to z tego, że bardziej się rozwinąłem muzycznie i technicznie oraz że się otworzyłem. Granie w kameralnym zestawie, tutaj solo i duet trąbka – fortepian, to rzecz naprawdę wymagająca, trzeba umieć zainteresować i zainspirować słuchacza, mieć coś więcej do zaproponowania swoim dźwiękiem, melodyką, emocją czy ogólną artystyczną charyzmą. *Prolog* zrodził się naturalnie, z mojej potrzeby, nie planowałem takiego rozwiązania wcześniej. *Longing* jest rzeczywiście nowością, nie zdarzyło mi się grać w duecie na poprzednich płytach. Znów, była to spontaniczna sytuacja i bardzo się cieszę, że to zrobiłem, jest to z pewnością zmiana koncepcji w moim graniu i otwarcie się na nowe. ●





Wojciech Jachna Squad – Elements

Wojciech Jachna Squad to nowa grupa trębacza Wojciecha Jachny, która zadebiutowała albumem *Elements*. Jak zapewnia wydawca, płyta „wyrasta z jazzu, ale klasycznie jazzowe tematy w wielu miejscach – zwłaszcza dzięki pomysłowo wykorzystanej elektronice oraz dynamicznym partiom gitary – pączkują wyraźnie w kierunku innych stylistyk”.

Grupa jest kontynuacją kwartetu Jachna/Cichocki/Urowski/Krawczyk, który uzupełnił gitarzysta Marek Malinowski. „To świetni improvizatorzy i kompozytorzy. Skwapliwie skorzystałem z ich utworów, które moim zdaniem są wyjątkowe – sam bym takich nie napisał” – stwierdził Jachna, który częściowo jest tu także kompozytorem. „Powstały puzzle muzyczne, które są dowodem na krystalizację własnego stylu. To dla mnie najważniejsze, choć mam świadomość, że jest to proces, który nie skończy się na jednej płycie” – podsumowuje lider. Album miał premierę 23 kwietnia w oficynie Audio Cave.



O.N.E. Quintet – One

Album *One* to pierwsza płyta zespołu O.N.E. Quintet. Zawiera kompozycje oraz aranżacje tworzących go instrumentalistek i jest energetyczną mieszanką współczesnego jazzu, free i etno.

W powstałej przed czterema laty formacji O.N.E. Quintet spotkały się przedstawicielki młodego pokolenia polskiego jazzu: Monika Muc (saksofon altowy, laureatka nagrody indywidualnej konkursu Powiew Młodego Jazzu 2017), Dominika Rusinowska (skrzypce, pierwsza Polka w finale Konkursu im. Zbigniewa Seiferta, w 2016 roku, na którym zdobyła nagrodę publiczności), Paulina Atmańska (fortepian, finalistka Jazz Juniors 2014, w 2016 roku trzecia nagroda w konkursie B-Jazz w Belgii), Kamila Drabek (kontrabas, laureatka ubiegłorocznego konkursu Jazzowy Debiut Fonograficzny) i Patrycja Wybrańczyk (perkusja, uczennica Wydziału Jazzu ZPSM w Warszawie w klasie Krzysztofa Gradziuka).

Płyta ukazała się 1 maja nakładem Audio Cave.



Piotr Matusik Trio – *Independence*

Stypendysta programu Młoda Polska Piotr Matusik wydał album *Independence*, który zadekował swojej ojczyźnie. Jest on podsumowaniem dwóch lat zarówno pracy kompozytorskiej lidera, jak i jego pracy nad brzmieniem. „Udało mi się rozszerzyć instrumentarium o syntezator analogowy, który bardzo zainspirował mnie w procesie pisania muzyki” – zdradził pianista.

Piotr Matusik ukończył Wydział Jazzu Akademii Muzycznej w Katowicach w klasie fortepianu profesora Wojciecha Niedzieli. Jest zdobywcą wielu nagród, między innymi pierwszego miejsca w Międzynarodowym Konkursie B-Jazz 2016 w Belgii na kompozycję jazzową.

Pianista nagrał płytę w klasycznym jazzowym triu, z kontrabasistą Alanem Wykpiszem i perkusistą Patrykiem Doboszem. Choć lider jest autorem wszystkich kompozycji, które znalazły się na płycie, na ich ostateczny kształt miało wpływ całe trio. Płyta jest dostępna od 24 kwietnia w katalogu wytwórni Soliton.



Jakub Gucik – *In Silva*

In Silva, czyli „w lesie” – taki jest tytuł solowego albumu Jakuba Gucika. Stworzył on kompozycje na wiolonczelę i looper – muzykę z pogranicza world music, muzyki etnicznej, minimalizmu i jazzu. To osobista, tajemnicza wizja dźwiękowego ekosystemu pełnego nieodgadnionych zjawisk i stworzeń.

Jakub Gucik jest absolwentem Akademii Muzycznej w Krakowie. Zajmuje się głównie wykonawstwem muzyki kameralnej. Współtworzy między innymi grupy: IPT Wójciński/Bańdur/Gucik i Spółdzielnia Muzyczna Contemporary Ensemble. Jest autorem muzyki teatralnej, elektroakustycznej i elektronicznej.

„W naiwnej muzycznej wizji próbuję przedstawiać poprzez dźwięki mieszkańców leśnego gąszczu, zjawiska, których tak naprawdę, jako ludzie, nie jesteśmy w stanie poznać ani zgłębić. Dźwięki mają nie tyle zilustrować to, co dzieje się w lesie, ile wyzwolić projekcję naszej wyobraźni” – mówi Gucik. Album ukaże się 9 maja nakładem oficyny ITP.

TOP
NOTE

Hevhetia, 2020

Anna GadT & Marcin Olak – Gombrowicz

„Bywa, iż sobą zdumiewam siebie”. Wśród kilku cytatów z *Dziennika 1953-1969* Witolda Gombrowicza zamieszczonych wewnątrz okładki najnowszej płyty Anny GadT i Marcina Olaka ta sentencja jest wyraźnie podkreślona. Nawiązując do niej, trzeba przyznać, że wokalistka z tego duetu, zdumiewa przede wszystkim słuchaczy. To już szósta pozycja w jej autorskiej dyskografii, tak jak poprzednie – wymykająca się klasyfikacji i definiująca na nowo jej artystyczny język.

Impulsem do nagrania albumu *Gombrowicz* było poznanie twórczości Barry’ego Guya. Koncert London Jazz Composers Orchestra z 2013 roku był dla wokalistki tak ważny, że zadedykowała później kompozytorowi swój utwór *Thanks God* zamieszczony na płycie *Renaissance*. Choć na tegorocznej produkcji trudno odnaleźć bezpośrednie odwołania do twórczości Brytyjczyka, to można domyślić się, że jego stylistyczna otwartość była i tym razem ważną inspiracją. Podobnie jak fascynacja literaturą, czego efekty obser-

Można śmiało powiedzieć, że duet oddaje hołd Gombrowiczowi nie tylko przez nawiązanie do treści jego dzieła, ale przede wszystkim poprzez przełożenie na język muzyki stylu, w jakim go napisano



Jakub Krukowski
j.krukowski@op.pl

wowaliśmy już na poprzednim albumie artystki zatytułowanym *Mysterium Lunae*. Można więc odnieść wrażenie, że Gadł, czerpiąc z tych samych źródeł, obraca się w podobnym repertuarze. Nic bardziej mylnego. Każda z wymienionych pozycji okazała się innowatorska.

Na albumie *Gombrowicz* przede wszystkim wokół jest dominującym instrumentem muzycznym, nie ustępującym w niczym towarzyszącej mu gitarze Marcina Olaka. Oboje muzycy perfekcyjnie odnajdują się w tym kameralnym zestawieniu, potrafią wsłuchać się w przebieg improwizacji partnera, dając mu wystarczające miejsce na jej rozwinięcie. „Muzyka improwizowana to dwie ścieżki równoległe” – powiedziała Gadł w RadioJAZZ.

FM, dodając: „tak jak w malarstwie mamy dwie różne kreski, które dopiero w całości dają nam obraz”. Dobrze słyhać to na tym albumie, na którym odmienne sposoby kreowania dźwięków obojga wykonawców uzupełniają się, zapewniając atrakcyjność przekazu.

Zarejestrowany materiał, podobnie jak występy na żywo, w całości został wyimprowizowany. Wokalistka dowolnie dobierała fragmenty *Dziennika*, przeplatając je spontanicznymi wokalizami. Selekcja cytatów wynikała z jej wewnętrznych impulsów, podobnie jak dźwięki instynktownie proponowane przez Olaka. Działa to w dwie strony, gitarzysta bowiem wyraźnie kieruje swoją grą w stronę wyznaczaną treścią słów. Oryginalny tekst Gombrowicza ma więc fundamentalne znaczenie dla działań muzyków.

Szacunek do pierwowzoru autorka podkreśliła we wspomnianej rozmowie, przyznając: „Nie chcę niczego zmieniać, ani jednego słowa, ani jednego przecinka (...). Jedno słowo czy przerwa w innym miejscu zmienia kontekst”. Trud-

no byłoby jednak mierzyć się z twórczością polskiego pisarza bez właściwego mu odrzucenia obowiązujących norm. Właśnie na tym polu widoczna staje się wyjątkowość tej płyty. Złączone w improwizacji różne stylistyki, oparte na zdekonstruowanym tekście, tworzą spektrum dźwięków wolne od formy zarówno muzycznej, jak i literackiej. Można śmiało powiedzieć, że duet oddaje hołd Gombrowiczowi nie tylko przez nawiązanie do treści jego dzieła, ale przede wszystkim poprzez przełożenie na język muzyki stylu, w jakim go napisano. Zapytana, jak określiłaby swój śpiew, Anna Gadt stwierdziła, że najchętniej nazwałaby go „wydawaniem dźwięków”. To kluczowe dla docenienia jej kunsztu. Choć jest artystką perfekcyjnie wykszoloną, to ciągle poszerza swój warsztat, sięgając po narzędzia obce jazzowej wokalistyce, jak choćby beatbox. Wykonując sztu-

kę całkowicie pozbawioną ram stylistycznych, wciąż dostrzega jednak walor klasycznej techniki. „Jestem za tym, żeby poszerzać swoje możliwości warsztatowe, po to, by przy improwizacjach mieć jak najmniej barier dla swojej wyobraźni”. To niezwykle ważna lekcja, zwłaszcza dla młodych wykonawców, by w poszukiwaniach indywidualnego języka pamiętać o korzeniach, z których bierze się ich styl.

Anna Gadt potwierdza, jak bardzo przydatna może okazać się własna erudycja. Jej produkcje przepełniają ambitne treści, rzadko spotykane w twórczości innych artystów. Ma przy tym niezwykle wyczuć, by merytoryka nie przytłaczała muzyki. W dobie dziesiątek projektów poświęconych pamięci wielkich twórców to niezwykle, że jest artystka, której oddanie mistrzom bierze się nie z instytucjonalnych zamówień, ale szczerzej fascynacji. ●





Marcin Olak – *Music From Non-Existent Movies*

Marcin Olak, 2020

Najnowszy album Marcina Olaka *Music From Non-Existent Movies* miał swoją oficjalną – wirtualną z konieczności – premierę 20 marca. Podobny tytuł już gdzieś słyszałem, część z Was zapewne również pamięta album *Flat Tire: Music for a Non-Existent Movie* Allana Holdswortha. Najnowszy album Marcina Olaka jest w podobnej koncepcji gitarowy solo (w przypadku Holdswortha prawie solo), reszta – czyli najważniejsze rzeczy – te płyty od siebie odróżnia.

Oto bowiem Allan Holdsworth funduje swoim fanom płytę demo swojego słynnego gitarowego syntezatora, moim zdaniem pozbawioną jakichkolwiek

emocji. Mam wrażenie, że jego album skierowany był jedynie do wiernej grupy fanów i gitarzystów drążących subtelności techniczne i realizacyjne. Marcin Olak oferuje natomiast album z prawdziwą, emocjonalną, choć niełatwą muzyką zrealizowaną kilka miesięcy temu prostymi środkami na akustycznej gitarze.

Być może przez jakiś czas w ten sposób, możliwy do zrealizowania dla wielu muzyków w domu, trzeba będzie nagrywać płyty. Chciałbym, żeby w czasie, kiedy nasze życia są zaparkowane na czas nieokreślony, artyści nagrywali tak ciekawe albumy. Już po kilku tygodniach mam dość tych, którzy apelują do fanów o wsparcie, bo jest im źle, oferując jedynie widok własnej kanapy i niestarannie odgrywane stare przeboje. Wszyscy żyjemy inaczej. Artyści też muszą się przestawić. Szczególnie że ich fani nie będą mieli teraz zbyt dużo pieniędzy. Wszyscy muszą starać się bardziej... Niniejszym informuję, że do odwołania wstrzymuję zakupy wydań z archiwów domowych,

które już zaczynają się pokazywać. Chcę słuchać nowej muzyki, która powstaje w tak skrajnie innych czasach. Album Marcina Olaka powstał przed wybuchem światowej epidemii, ale mam wrażenie, że jest dobrym zwiastunem takiego nowego muzycznego świata.

Tytuł sugeruje inspiracje obrazami, nieważne, że nieistniejącymi w realnym filmowym świecie. Dodanie takiego tytułu tworzy z improwizowanej muzyki Marcina Olaka rodzaj zagadki z wieloma prawidłowymi odpowiedziami, zdrowego i bezpiecznego stymulatora wyobraźni. Wystarczy kupić album dostępny w cyfrowej dystrybucji w serwisie Bandcamp i próbować podążać za możliwymi skojarzeniami. Każdemu wyjdzie coś innego, ale dla mnie to jeden z ostatnio ciekawszych albumów tego rodzaju. Zupełnie nie mam pojęcia, jakie filmowe ujęcia chciał zilustrować Marcin Olak. To nie ma jednak większego znaczenia. Na mnie muzyka z jego najnowszego albumu działa inspirują-

co i pozwala wykonać kolejne przyjemne ćwiczenie potrzebne uwięzionej z konieczności w czterech ścianach wyobraźni.

Album *Music From Non-Existent Movies* nie jest jedynie ciekawostką na czas epidemii. To doskonałe i kompletne, ponadczasowe dzieło – gotowy kanał transmisyjny pomiędzy wyobraźnią kreatywnego muzyka i uchem skupionych, ciekawych świata słuchaczy. Pozostaje mieć nadzieję, że możliwie szybko będziemy mogli wszyscy pójść do najbliższego, otwartego jak dawniej sklepu z płytami i kupić sobie własną, niewirtualną, ale materialną kopię tego albumu, czego Wam wszystkim życzę. ●

Rafał Garszczyński



Marcin & Bartłomiej Oleś Duo – *Alone Together*

Audio Cave 2019

Najnowszy album braci Oleśów miał swoją premierę w grudniu ubiegłego roku. Choć COVID-19 już rozprzestrzenił się w Chinach, to nikt nie przypuszczał, że tytuł tej płyty nabierze za chwilę niezwykle aktualnego i z pewnością innego niż intencja artystów znaczenia. *Alone Together* – zamysł artystyczny na uczczenie 20-lecia pracy artystycznej braci okazał się hasłem przyświecającym wielu muzykom na całym świecie w czasie pandemii. Serwisy społeczno-

ciowe i streamingowe pełne są dziś nagrań wykonawców (nawet całych orkiestr), zrealizowanych właśnie według tej formuły – każdy oddzielnie, a jednocześnie wszyscy razem.

W przypadku Marcina i Bartłomieja Oleśów koncepcja była jednak trochę inna. Można rzec – bardziej radykalna. Nie tak dawno przy okazji recenzowania któregoś z poprzednich albumów muzyków stwierdziłem żartobliwie, że bracia stają się już trochę nudni – niczym nie zaskakują, nagrywając kolejne świetne płyty. No więc chciałem... i mam. *Alone Together* może być dużym zaskoczeniem dla słuchaczy. Każdy z członków duetu nagrał swój instrument oddzielnie i wydał na osobnej płycie – w osobnej okładce! Na podwójny album składają się krążek Bartłomieja Oleśa *The Drum Tower* oraz dzieło Marcina Oleśa *Lapidaria*. Rozwiązanie, o którym piszę, dotyczy płyty CD. Płyta winylowa pomyślana jest jako dwie równoważne strony – B i M – rzecz jasna od imion braci. Taki zabieg pozwala słuchaczowi skupić się na indywidualnym brzmieniu każdego z braci, niuansach technicznych



i oryginalnym podejściu do instrumentu. Jednocześnie możemy dzięki tej przejrzystej formie przyjrzeć się temu, co każdy z Olesiów wnosi do dobrze nam znanej gry duetowej.

Poza ideą podzielenia duetu na składowe nagrania przyświecała jeszcze jedna myśl – poszukiwania doskonałości brzmienia. Muzycy z wielką pieczołowitością podeszli do wyboru studia i sprzętu do realizacji materiału. Celem było maksymalnie wierne przeniesienie naturalnego brzmienia na płytę. Posłużyły temu między innymi highendowa elektronika i audiofilskie akcesoria – z kablami włącznie. Wszystko to dodaje smaku albumowi, na którym znajdziemy podzielone na pięć części perkusyjne improwizacje Bartłomieja oraz sześć lapidariów Marcina. Utwory prezentują wirtuozerię obu instrumentalistów, ale przede wszystkim umiejętność kreowania wyjątkowych wrażeń za pomocą minimalistycznych środków. Jedyna wątpliwość, jaka może najść słuchacza, to od której płyty / strony zacząć... ●

Piotr Rytowski



Łukasz Ojdana – *Kurpian Songs & Meditations*

Audio Cave, 2020

Długo zastanawiałam się, czy w ogóle napisać tych kilka słów o płycie *Kurpian Songs & Meditations* Łukasza Ojdany. Nie byłam pewna swojego obiektywizmu, bo poznałam ten album, zanim go wysłuchałam. Pianista opowiadał o swoim solowym debiucie (JazzPRESS 3/2020), a ja chciałam jak najszybciej przesłuchać tę płytę, bo czy jest coś piękniejszego niż medytacje połączone z ludową mądrością, melodyką i rytmem?

Wola autorska i cel dzieła to sprawy bardzo osobiste, które niekoniecznie muszą znaleźć aprobatę lub zrozumienie odbiorców. Wydane dzieło może żyć w odezwaniu od zamysłu twórcy, który nie ma wpływu na to, co słuchacz usłyszy, odkryje i zinterpretuje. To jest

wartość, czy raczej dowód własnego życia dzieła i jego niezależności. W tym przypadku poznałam intencję autora, zanim jeszcze usłyszałam płytę. Dowiedziałam się, że *Kurpian Songs & Meditations* są próbą poszukiwań własnego, muzycznego języka Łukasza Ojdany.

Muzyka ludowa Kurpi pojawiła się tu niejako przypadkiem. Pianista mieszka w Pruszkowie, chciał poznać muzyczne korzenie swojego regionu, zniechęcony negatywnymi konotacjami folkloru Mazowsza, kojarzącymi się ze znanym zespołem ludowym, szukał dalej. Najbliższe okazały się pieśni kurpiowskie. Zainteresowanie kompozytorów muzyką ludową jest stare jak romantyzm, a najbardziej znanym owocem fascynacji pieśniami kurpiowskimi jest dzieło Karola Szymanowskiego *Dwanaście pieśni kurpiowskich na głos i fortepian op. 58*.

Źródłem materiału kompozytorskiego *Kurpian Songs & Meditations* stała się dla Ojdany, podobnie jak dla Szymanowskiego, książka badacza, folklorysty księdza Władysława Skierkowskiego. Zebrał on i zapisał w sposób rzetelny pieśni kurpiow-

skie, omijając błędy swoich poprzedników. Łukasz Ojdana czerpał zatem z wiarygodnego i pewnego źródła. Jednak w przeciwieństwie do Szymanowskiego Ojdana przełożył pieśni na formę wyłącznie instrumentalną, pozbawiając tym samym muzykę ludową jej trzonu, czyli śpiewu. To nie było jedyne wyzwanie, które podjął pianista. Nie chciał on także potraktować muzyki ludowej w oczywisty dla jazzowych wykonawców sposób, czyli według schematu – motyw lub myśl muzyczna, przetworzenie (improwizacja tego motywu), zakończenie motywem.

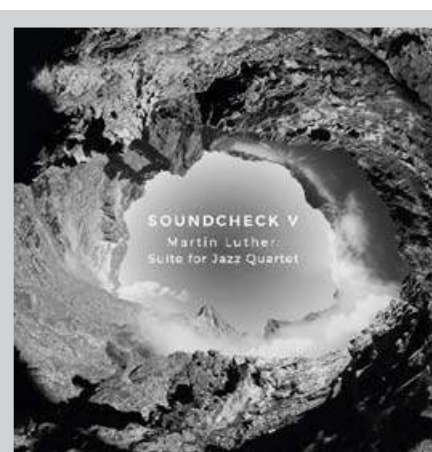
Układ płyty jest bardzo przejrzysty, autor podzielił ją na dwie części – pieśni i medytacje. Odzwierciedla on proces twórczy, odegranie materiału, a następnie przełożenie go na własny język muzyczny, ale w osobnych utworach [!]. Pieśni trwają maksymalnie dwie minuty, a medytacje trzy, to opcja mikro, forma utworu jest krótka i zwięzła, a tym samym oddala się od muzyki improwizowanej. Album składa się więc z miniatur fortepianowych, które są z założenia skondensowane. Rozpoczynający płytę *Song*

I jest tajemniczy i ascetyczny, tak jak jego medytacyjny odpowiednik, czyli *Meditation I*. Tymi dwoma numerami Ojdana otwiera przed nami duchową stronę ludowości. Żałuję, że całość nie brzmi tak refleksyjnie jak te dwa pierwsze utwory. W kompozycjach Ojdany, zwłaszcza w melodyce, wybrzmiewa dużo polskiego romantyzmu, ale fascynacja ludowością jest tu raczej kurtuazyjna. Ojdana użył pieśniowych motywów, które w swojej naturze są przystępne i chwytliwe, przetwarzając je w eleganckie, salonowe utwory. W sferze techniki pianistycznej, posługiwania się środkami artykulacyjnymi, Ojdana nie ma sobie równych. Delikatność i wyważenie to chyba słowa najlepiej charakteryzujące jego grę. Jednak na płaszczyźnie osobistego odbioru, chociażby w związku z rodzajem wrażliwości zaproponowanym na tej płycie, mam mieszane uczucia. Każdorazowe odsłuchanie płyty wzbudzało we mnie odmienne emocje. Możliwe, że wynika to z balansowania na pograniczu prostoty i infantylności, a jednocześnie z odczuwalnego wysiłku harmonicznego, jakim

cechują się niektóre medytacje. Są to jedynie niuanse, zarezerwowane dla tych, którzy podobnie jak ja preferują ognistość temperamentów, tak wyraźnych w śpiewach ludowych.

Czym zatem są *Pieśni i Medytacje*? Zbiorem krótkich, osobistych refleksji na temat poszukiwania własnego, polskiego języka? Próbą zatrzymania się i zdystansowania? Rozegrania swoich ludowych korzeni rękami wysublimowanego jazzowego pianisty? ●

Aya Al Azab



Soundcheck V – Martin Luther: Suite For Jazz Quartet

Audio Cave, 2019

Poznański kwartet Soundcheck powrócił po siedmiu latach przerwy. Zanim doszło do reaktywacji, muzycy skoncentrowani byli na

karierach solowych oraz innych projektach. Choć właściwie można jeszcze inaczej policzyć ten czas zawieszenia w działalności zespołu, bo materiał, który zamieszczony został na *Martin Luther: Suite For Jazz Quartet*, zarejestrowano w 2015 roku. Za koncept płyty oraz za wszystkie kompozycje odpowiada lider kwartetu, saksofonista Marcin Kociński – muzyk w polskim środowisku znany i uznany (trzykrotna nominacja do Fryderyka). Poprzez formę suity chciał ukazać postać Marcina Lutra, nie tylko reformatora Kościoła, ale też twórcę nurtu społecznego i filozoficznego. Jak mówi sam Kociński, historia reformacji była dla niego bardzo ważna ze względów osobistych, dlatego też zależało mu na wybraniu jak najwłaściwszej koncepcji muzycznej, aby ją opowiedzieć.

Czy udało się zatem zachować jedność formy i treści? Otóż tak. *Martin Luther: Suit For Jazz Quartet* to bardzo spójna płyta. Poza bonusowym utworem *Bottle Of Water* nawet tytuły poszczególnych kompozycji tworzą całość. Mniej niż na poprzednich nagra-

niach zespołu słyszeć tu rozdrgania free, bo choć Soundcheck tworzą świetni instrumentalisci – poza liderem Krzysztof Dys (fortepian), Andrzej Świąś (kontrabas) i Krzysztof Szmańda (perkusja) – to tutaj ich umiejętności podporządkowane są głównemu celowi, jakim jest melodia. To raczej spokojne i zbalansowane granie, nawet w mocniejszych fragmentach na swój sposób liryczne – echa europejskiej szkoły jazzu są ewidentne. Znajdziecie tu kilka wyrazistych linii melodycznych, a dialog Kociński – Dys w *Sola Gratia* to jeden z najmocniejszych punktów płyty. Tematyka albumu mogłaby narzucać religijny patos, na szczęście (można by rzec: chwała Bogu!) muzycznie kwartet w niego nie popada.

Może ten album nie niesie ze sobą muzycznej rewolucji, ale mam wrażenie, że przemknął przez polski rynek trochę niezauważony. Może to kwestia dłuższej przerwy w działalności zespołu, choć muzycy anonimowi nie są i nie dawali o sobie zapomnieć przez ten czas, bądź po prostu zwykły pech – rok 2019 stał bardzo

mocnymi rodzimymi premierami jazzowymi. Zatem zdecydowanie warto zapoznać się z tą płytą, wszystkim nam przyda się 37 minut ukojenia. ●

Grzegorz Smędek



Kulpowicz Quartet – *Expression*

For Tune, 2019

Zainteresowanie towarzyszące wydanym niedawno albumom Johna Coltrane'a czy Milesa Davisa skłania do refleksji, że od produkcji żyjących gwiazd, a tym bardziej premier debutantów, publikę bardziej ekscytuje odkrywanie przez wytwórnie zapomnianych archiwów. Nie dziwi więc, że również na naszym rynku wydawcy chętnie korzystają z „cudownych znalezisk”. Pod koniec ubiegłego roku oficyna For Tune zaskoczyła nas ta-

kim odkryciem – ostatnim nagraniem studyjnym Sławomira Kulpowicza.

Pół roku przed śmiercią pianista powołał znakomity skład z myślą o zarejestrowaniu nowej płyty. Nagrał na taśmie około stu minut muzyki, które za sprawą jego ciężkiej choroby i przedwczesnej śmierci wylądowały w magazynie. Zanim jednak materiał trafił w ręce życiowej partnerki Kulpowicza – Małgorzaty Korczyńskiej, a następnie Ryszarda Wojciula, za sprawą którego płyta ujrzała światło dzienne, droga do zrealizowania samej sesji była długa i wyboista.

Szczyt jazzowej działalności Kulpowicza przypada na okres między 1976 a 1981 rokiem, kiedy muzyk był członkiem zespołów Zbigniewa Namysłowskiego, The Quartet i autorskiego InFormation. W kolejnych latach artysta stopniowo odchodził od gatunku, kierując się w stronę muzyki etnicznej, ambientu oraz new age. W 2006 roku nieoczekiwanie zorganizował jednak trasę koncertową pod hasłem *The Quartet Again* – nie tylko powracając do jazzu, ale inicjując nowy The Quartet.

Niestety jego ambitne plany zatrzymała choroba nowotworowa. Szukając lekarstwa, zafascynowany hinduizmem, udał się do Indii, gdzie przeszedł terapię ajurwedyjską. Gdy poczuł, że odzyskuje zdrowie, powrócił do Polski i w sierpniu 2007 roku wszedł do warszawskiego studia Mantram. Obok lidera (fortepian elektryczny) w składzie znaleźli się Piotr Cieślowski (saksofony sopranowy i tenorowy), Wojciech Pulcyn (kontrabas) i Kazimierz Jonkisz (perkusja). Zarejestrowano wtedy kilka utworów, które miały się znaleźć na album *Expression*. Były to przymiarki do właściwych nagrań i próby do promującej je trasy koncertowej. Muzycy nie powtarzali kolejnych kompozycji, gdyż nie szukali jeszcze perfekcyjnych wykonń – raczej skupiali się na znalezieniu odpowiedniego kierunku. Właśnie wtedy powróciła choroba pianisty, atakując jego organizm nadspodziewanie szybko. W lutym 2008 roku Kulpowicz zmarł, a o niedokończonej sesji zapomniano.

W 2018 roku Ryszard Wojciul dostał od For Tune propozycję wyprodukowania *Expression*. Jak wspomina

w tekście zamieszczonym na płycie, miał świadomość istnienia tych taśm, nigdy ich jednak nie słyszał. Jak się okazało, był to praktycznie gotowy materiał, wymagający jedynie odpowiedniej selekcji. Wybrał sześćdziesiąt najwartościowszych minut i zdecydował się dograć kilka partii trąbki, tam gdzie saksofon wypadł nieco słabiej. Ideą było zachowanie wykreowanej przez Kulpowicza formuły kwartetu, więc na trzech utworach oba instrumenty dęte wybrzmiewają równocześnie, nie wprowadzając żadnych nienapisanych przez kompozytora dźwięków. Ostatecznie zespół rozrasta się więc do rozmiarów kwintetu za sprawą dodanych partii Tomasza Dąbrowskiego, znakomicie wtapiających się w strukturę formacji.

Rozłłka z jazzem najwyraźniej stymulująco podziałała na Sławomira Kulpowicza. Niezwykła energia, którą emanuje na płycie, pokazuje, jak bardzo musiał być stęskniony za występami na najwyższym poziomie. Na przekór toczącej go śmiertelnej chorobie cały czas imponuje dynamiką i wirtuozerią, czym zachęca kolegów do znakomitej, kolektywnej

pracy. Odczucia towarzyszące odsłuchowi *Expression* siłą rzeczy są przez to dwójakie. Z jednej strony trudno nie zachwycić się popisami zespołu jednego z najważniejszych polskich pianistów, z drugiej zaś pojawia się żal i niedosyt, że drzemający w artyście potencjał nie miał szans w pełni się zrealizować. ●

Jakub Krukowski



Jazzpospolita – *Przyływ*

Audio Cave, 2020

Mieliśmy już *Wpław* i *Brodzenie* – dwie znakomite płyty tria Brzoska/Marcińskiak/Markiewicz. No, ale tak na przysłowiowy chłopski rozum – żeby móc sobie pobrodzić, czy tym bardziej puścić się wpław, musimy mieć co najmniej jakiś przytulny akwenik. A jak się bawić, to na całego, więc

nadałby się jakiś porządny morski przyływ. No i proszę, jak na życzenie, chcieliśmy, to mamy – Jazzpospolita i płyta *Przyływ*.

Jazzpospolita to zespół o ugruntowanej już pozycji, który wyjątkowo swobodnie porusza się w rejonach delikatnego jazzu, postrocka czy ambientu. Niezależnie od roszad personalnych (których w ostatnim czasie było w tym zespole sporo) Jazzpospolita zachwyca jedną szczególną wartością – delikatnym i prostym brzmieniem, w którym jest jednocześnie szyk i elegancja. Nie zdradzę żadnej wielkiej tajemnicy, wspominając, że słysząc to również bardzo wyraźnie na płycie *Przyływ*.

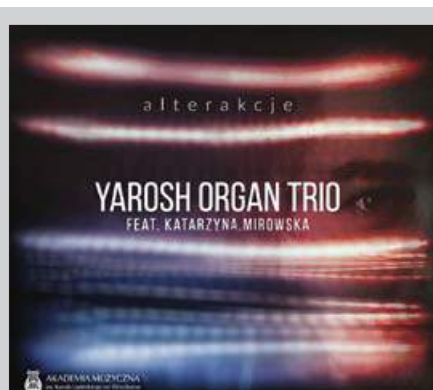
Już otwierający ją *Biały las* pokazuje, że Jazzpospolita nie straciła nic ze swojej świeżości. Powolnie rozwijająca się struktura utworu swoje dopełnienie znajduje w znakomitej solówce Łukasza Borowickiego. Ta gitarowa partia szczerze zachwyca doskonałym wyczuciem frazy i melodii – w brzmieniu nie brak jednak pewnego rockowego „nerwu”, który całej kompozycji dodaje dynamiki, fantastycznie kontrastującej ze spokojnym

początkowym fragmentem. Kolejna perełka to kompozycja *Przedwiośnie*. Genialna w swej prostocie melodia znów poprowadzona jest przez Borowickiego. Dyskretnego uroku utworowi dodaje jednak Michał Załęski, który dźwiękami klawiszy w łagodny (ale nie nudny) sposób niejako „otula” cały utwór, eksponując jeszcze wyraźniej tę prześliczną melodię. Niewątpliwie to właśnie Załęskiego i Borowickiego nazwać można gwiazdami i frontmami tego zespołu. Nie jest to jednak absolutnie zarzut w stronę sekcji rytmicznej. Basista Stefan Nowakowski i perkusista Karol Domański to duet wręcz wymarzony dla wszystkich zespołów jazzowych (zresztą, jak podejrzewam, nie tylko jazzowych). W nienachalny i nieekspansywny sposób tworzą nie byle jaki szkielet, który zostawia tak wiele wolności twórczej Borowickiemu i Załęskiemu.

Gdyby ktokolwiek miał wątpliwości (kompletnie bezzasadne moim zdaniem), czy *Przyływ* to aby na pewno taka superpłyta, to mam jedną prośbę – proszę wytrwać do samego końca. Wieńczący ją tytuło-

wy utwór *Przypływ* to delikatna, pełna gracji ballada (chciałoby się rzecz popowa, lecz w najlepszym sensie tego słowa), która uwodzi i hipnotyzuje, ale też kryje w sobie jakąś magnetyzującą tajemnicę. Jazzpospolita w wyrafinowany, lecz stanowczy sposób pokazuje, jak tworzyć muzykę wyjątkowo przyjemną w odbiorze, a równocześnie nieoczywistą i wciągającą. ●

Jędrzej Janicki



Yarosh Organ Trio & Katarzyna Mirowska – *Alteracje*

Akademia Muzyczna im. Karola Lipińskiego we Wrocławiu, 2018

Świeży powiew brzmienia nieco odbiegającego od głównego nurtu współczesnego jazzu, trochę nietypowy skład: organy Hammonda, saksofon, perkusja i wokół, a przede wszystkim kompozycje zaskaku-

jące feerią barw i nastrojów – to pierwsze wrażenia po odsłuchaniu płyty *Alteracje*. Przemysław Jarosz, tworząc wraz ze swoim składem drugi krążek, tak jak na pierwszym (*Yarosh Organ Trio*, 2016) postawił na indywidualne umiejętności muzyków i na tym oparł koncepcję całości.

Prezentowane na *Alteracjach* utwory nie są grzecznymi, uładowanymi kompozycjami, nie jest tak, że po kilku taktach słuchacz jest w stanie przewidzieć, jaka jest ich konstrukcja i co ma do powiedzenia kompozytor. Wprawdzie przy pierwszym przesłuchaniu może pojawić się myśl, że popis indywidualnych możliwości muzyków na tej płycie wprowadza chaos i wywołuje dezorientację, jednak szybko kilka rozwiązań aranżerskich zastosowanych w poszczególnych utworach wprowadza w nich „ład i logikę”. Na tej płycie nawet bardzo freejazzowe utwory przechodzą w ciepłe utwory wokalne. Tak dzieje się w przypadku *Basant* i następującego po nim *Niekochania*. Ten drugi utwór został bardzo interesująco i nastrojowo zaśpiewa-

ny przez Katarzynę Mirowską. Na pierwszej płycie zespołu był utworem instrumentalnym, teraz zyskał wiele dzięki wokalistce i poetyckiemu tekstowi napisanemu przez Martę Guśniowską.

Mocną stroną tej płyty są właśnie wokalizy wykonywane przez Katarzynę Mirowską oraz współbrzmienia wokalnych improwizacji z saksofonem czy też organami. Wprowadzenie Mirowskiej do zespołu było trafionym rozwiązaniem, a jej bardzo ciekawy głos stał się dodatkowym instrumentem rozszerzającym gamę brzmieniowych i interpretacyjnych możliwości Yarosh Organ Trio. Kolejnym atutem tego krążka jest bardzo precyzyjna gra instrumentalistów – nie wyczuwa się tutaj przypadkowości wyskoków improwizacyjnych. Należy poza tym szczególnie wyróżnić grającego na organach Hammonda Kajetana Galasa, który ciekawymi brzmieniami nadaje płycie nowego wyrazu. W ryzach rytmicznych całość bezbłędnie trzyma grający na perkusji lider zespołu.

Słuchając po raz kolejny nagrań utrwalonych na *Alteracjach*, zastanawiam się,

do jakiej szufladki można je włożyć, i dochodzę do wniosku, że chyba do żadnej. Okazało się po raz kolejny, że style jazzowe wymyślone pół wieku temu, lub nawet wcześniej, mogą stać się znakomitą pożywką dla nowatorskich rozwiązań. Kto zatem lubi osadzone w jazzowej tradycji eksperymenty oraz poszukiwanie niekonwencjonalnych pomysłów, powinien się z tą płytą zapoznać. ●

Andrzej Wiśniewski



Leszek Możdżer – *Ikar. Legenda Mietka Kosza. Muzyka z filmu Macieja Pieprzycy*

Outside Music, 2019

Na początku jest gra w kolory, słyszymy, jak mały Miecio przypisuje kolory dźwiękom. Później dowiadujemy się, jak wygląda u niego proces twórczy. Po drodze jest jeszcze kil-

ka rozmów, trochę koncertów. W końcu słyszymy, że on w zasadzie „nie spadł, poleciał”. I kończymy tę zbyt krótką podróż przez życie przejmująco smutnym *Post Scriptum*. Tak przedstawia się muzyczna wersja życia Mietka Kosza – geniusza, który okazał się zbyt wrażliwy i wątpliw w konfrontacji ze światem i realiami, w których przyszło mu żyć.

Nie pozostawił po sobie wiele muzyki, ale to, czego możemy posłuchać, zachwycą, wzrusza, zadziwia indywidualnością, wrażliwością, kunsztem. Nie da się obok jego muzyki przejść obojętnie. A jednak o nim zapomniano, pozostał w pamięci głównie wtajemniczonych. Wśród nich znalazł się Leszek Możdżer, który podjął się stworzenia muzyki do filmu o życiu Kosza – życiu trudnym, pełnym cierpienia, krótkim, i o czasie, w którym nie potrafił się odnaleźć. Muzyka była jego życiem, a więc i w filmie musiała odgrywać szczególną, nie tylko towarzyszącą obrazom rolę. Dlatego jest równie wymowna co obraz i słowa. Dlatego też na płycie *Ikar. Legenda Mietka Kosza* dostajemy nie tylko dźwię-

ki, ale i słowa, dzięki którym inaczej odbieramy muzykę.

Na tym albumie Leszek Możdżer dokonał rzeczy niezwykle trudnej. Zilustrował drogę Mietka Kosza – od wzlotu po Ikarowy upadek. Tylko niewielka część tego, co napisał, weszła do filmu, dlatego właśnie pojawiło się wydawnictwo płytowe. Pianista nie próbował naśladować Kosza, a przeanalizowawszy jego styl, postarał się nadać tej muzyce współczesne brzmienie. „Początkowo podchodziłem do muzyki Mietka Kosza jak kustosz, chciałem zachować wszystkie granice tej formy. Okazało się, że to nie działa, bo zmienił się język. Udało nam się stworzyć muzykę, która nawiązuje do języka Kosza, ale trafi do współczesnego widza” – powiedział na konferencji prasowej podczas Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni Możdżer. Stworzył więc nowe aranżacje, a nawet pokuślił się o odtworzenie jednej z kompozycji Kosza na podstawie opowieści świadków (*Ikar*). Ponadto zinterpretował na jazzowo, i niejako w stylu Kosza, w który głęboko starał się wniknąć,

Chopinowską *Etiudę Rewolucyjną Op. 10 Nr 12*, która jest swoistą perełką na tej płycie.

Choć uwspółcześnił ducha muzyki Kosza, starał się zachować nie tylko jej autentyzm, ale też autentyzm realiów, w jakich tworzył zmarły w tajemniczych okolicznościach pianista, a więc klimat lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Artysta zaadaptował pomieszczenie, w którym przez około rok pracował nad muzyką, ustawiając w nim specjalistyczne mikrofony. Znalazło się tam też specjalnie zakupione pianino, które zostało odpowiednio rozstrojone, zanim bowiem Kosz odniósł sukces, raczej nie było go stać na regularne strojenie i utrzymanie instrumentu w dobrym stanie. „Poprosiłem więc swojego fortepianmistrza, żeby wykreował mi brzmienie niestabilnego stroju. Ten instrument miał brzmieć tak, jak brzmi pianino intensywnie używane, ale długo niestrojone” – przyznał w wywiadzie dla trójmiejskiej *Gazety Wyborczej* autor soundtracku. Brzmienie to łatwo usłyszymy między innymi w utworze *Ikar i temat pierwszy*.

Nagrany przez Możdżera album jest pięknym przykładem szacunku dla twórczości Mietka Kosza oraz kunsztu artysty, który dogłębnie analizując muzykę swojego bohatera, umiejętnie przekłada ją na współczesny język. Co więcej, jest to język komunikatywny dla szerokiego grona odbiorców, do których miał dotrzeć film, przypominający osnutą mgłą zapomnienia postać. Język wymowny, operujący mocnym przekazem, wpływający na emocje. Możdżer stworzył brzmienia poruszające, ocierające się momentami o dramatyzm. „Ja naprawdę lubię muzykę, ale najbardziej cenię taką, która przygnębia, wpycha mnie w siebie, sprawia, że czuję, że życie jest dramatyczną przygodą do samego końca” – powiedział Kosz (cytat z materiałów prasowych dystrybutora filmu). Taka też jest muzyczna opowieść o nim autorstwa Leszka Możdżera. Za muzykę do filmu *Ikar. Legenda Mietka Kosza* Leszek Możdżer otrzymał nagrodę podczas Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni. ●

Mery Zimny



Janusz Szrom

Janusz Szrom, 2020

Głos ludzki ma w sobie nieprawdopodobnie wielki potencjał. Do pełnej ekspozycji jego możliwości potrzeba talentu, predyspozycji i wybitnego warsztatu, ale czasami i to nie wystarcza, aby efekty artystycznej pracy mogły szybko i we właściwym momencie ukazać się na muzycznym rynku. Przykładem tego jest tegoroczna płyta Janusza Szroma. Muzyka, która ostatecznie znalazła się na tym krążku, czekała bowiem aż kilkanaście lat na tę chwilę. Co jest najbardziej zdumiewające? Wcale się nie zestarzała.

Janusz Szrom to jeden z najbardziej uniwersalnych polskich wokalistów. Nie myślę tu wyłącznie o jego fenomenalnej technice wokalne, skali głosu, pokładach ekspresji i harmonicznym słuchu, ale i o jego pasji archiwisty i historyka publikującego starannie opracowane ana-

lizy polskich piosenkowych standardów powstałych na przestrzeni ostatnich dekad historii polskiej muzyki rozrywkowej. Jak bardzo wiąże się to z jego działalnością wydawniczą i artystyczną jako wokalisty, niech świadczą jego fonogramy z ostatnich kilku lat (*Śpiwnik, Faceci do wzięcia*). Sporo tam odniesień do popularnych przebojów (Zaucha, Niemen, Krajewski, a także Komeda i Matuszkiewicz), ale wykonywanych przecież w atrakcyjnej jazzowej konwencji, z towarzyszeniem jazzowych artystów (Hołownia, Wrombel, Szmańda).

Ta wszechstronność w działaniach idealnie przekłada się na charakter ostatniego krążka artysty. To nie jest zwyczajna płyta z wokalnymi produkcjami do posłuchania, całość mocno bowiem odbiega od standardów wykonawczych. Moim pierwszym skojarzeniem był na przykład jej dydaktyczny charakter. Nie ma wszak nic lepszego dla początkującego śpiewaka (a dodajmy, że Janusz Szrom to rozbierany pedagog), jak garść szkiców, impresji czy krótkich pomysłów pokazanych wprost jako efekt nagraniowej realizacji. Inna

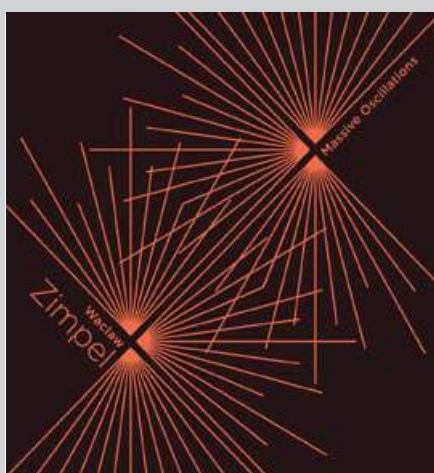
wartość tej płyty to jej warsztatowy twardy realizm: wyłączna samotność śpiewającego artysty w zderzeniu z nagraniową technologią, nieprawdopodobną precyzją, konieczną dyscypliną i dbałością o detale. Do tego głos w roli instrumentu (na 21 utworów tylko dwie kompozycje z tekstem!) daleko w obranej konwencji wykonawczej wybiega poza dość ciasne już dziś pojęcie „śpiewania scatem”, które wydaje się karykaturalnie ubogie i zdecydowanie niewystarczające do opisu tej muzyki. Warto zwrócić też uwagę na szerszy kontekst podobnych powstałych w Polsce projektów, zwłaszcza w jego historycznym znaczeniu, w którym mieści się najnowsze wydawnictwo Janusza Szroma. Bardzo zbliżone eksperymenty z multiplikowanym głosem prowadziła przecież sama Urszula Dudziak (*Malowany Ptak*) czy dużo później Karo Glazer (*Normal*), a czasem włączał się w ten nurt swoimi produkcjami także Grzegorz Karnas. Mamy tu jako polskie środowisko jazzowe naprawdę czym się pochwalić. Janusz Szrom nagrał płytę wyjątkową, która pewnie nie przebieje się na promocyj-

ne półki w medialnych sieciówkach i dyskontach, ale tym lepiej dla niej. To muzyka dla wrażliwego odbiorcy, szukającego nowości i świeżości w zalewie wszechogarniającej nas dźwiękowej papki, ciekawego muzycznych rzadkości i uniwersalnych wartości artystycznych. Bo ta płyta to ten rodzaj muzycznych dzieł, które przechodzą do historii, a nie zalegają latami na sklepowych płytowych półkach ze wszystkim i niczym.

I mam nadzieję, że mimo swoich obiekcji Janusz Szrom da się przekonać i wyruszy z tym projektem w koncertową trasę. Niech ktoś u nas w końcu przywróci do życia „muzyczny performance”. McFerrin już nie wystarcza, namawiamy Janusza Szroma. ●

Andrzej Winiszewski





Wacław Zimpel – *Massive Oscillations*

Ongehoord 2020

Konfrontacje zrodzonej z jazzowego ducha muzyki improwizowanej z elektroniką, jakkolwiek sięgają połowy lat sześćdziesiątych minionego stulecia (Bob James Trio, *Explosions*, 1965; Sun Ra, *Magic City*, 1966), niezmiennie owocują dość niejednoznacznymi i zaskakującymi efektami, rozpiętymi między karkołomnymi kolizjami brzmieniowymi, przecierającymi nowe szlaki sonorystyczne, a ocierającymi się o muzyczny banał szlagierami rodem z płyt promujących *space age swing* (Juan Garcia Esquivel and his Orchestra). Album *Massive Oscillations* Wacława Zimpla z całą pewnością nie zalicza się do tej drugiej grupy, śmia-

ło mierząc się z tradycją muzycznej elektroniki i dziedzictwem modernistycznej awangardy, która w świecie elektronicznych brzmień widziała atrakcyjny obszar odczarowania i przeformułowania muzyki.

Oscylacje stały się jednym ze znaków rozpoznawczych dźwiękowej syntezy co najmniej od czasu słynnego przeboju Silver Apples *Oscillations* z ich debiutanckiego albumu (1968), dlatego też przywołanie tego pojęcia w tytule niewątpliwie wyznacza pewne pole odniesień w świecie muzycznej awangardy, pociągając za sobą całkiem konkretne zobowiązania. *Massive Oscillations* to płyta dokumentująca dwięciodniową rezydencję artystyczną, jaką Wacław Zimpel odbył w holenderskim studiu Willem Twee w Den Bosch, mając do dyspozycji bogaty zestaw generatorów, oscylatorów, sekwencerów i magnetofonów, których obecność i użyteczność odcisnęła swe piętno na koncepcjach muzycznych artysty do tego stopnia, że zaangażował swe doświadcze-

nie improwizatora, by poszukać nowych brzmień właśnie wśród dźwięków oferowanych przez swoiste wyposażenie studia. Podstawowymi instrumentami muzyka pozostają tu oczywiście klarnety (basowy i altowy), a okazjonalnie także pianino, ale tym, co nadaje specyficzny kształt czterem długim kompozycjom, jest właśnie elektroniczna tkanka dźwiękowa, która splata się tu z dźwiękami akustycznymi, a także z ludzkim głosem, tworząc niewątpliwie organiczną całość.

Słuchana w całości płyta *Massive Oscillations* odsłania niezwykle spójny koncept – nieśpiesznej, linearnej narracji opartej na niezliczonych repetycjach i, jakże by inaczej, oscylacjach, oferując słuchaczowi elektroniczną podróż do urzekającego świata elektroniki w stylu retro. I określenie to, bynajmniej, nie oznacza, że muzyka, którą nagrał Zimpel w Willem Twee Studio, nie odznacza się świeżością. Wręcz przeciwnie – brzmi zaskakująco współcześnie. ●

Dariusz Brzostek



William's Things – Michał Górczyński, Sean Palmer, Tomasz Wiracki – *A Soul Not All of Wood*

Multikulti Project, 2019

Nagrywanie w lesie (i lasu) ma już w muzyce swoją długą i bogatą tradycję, by wspomnieć w tym miejscu tylko klasyczną pozycję europejskiej sceny – *Schwarzwaldfahrt*, zarejestrowaną przez duet Peter Brötzmann & Han Bennink w roku 1977, czy *Electronic Recordings From Maui Jungle* (2015), na którym Anthony Child skłonił syntezatory do subtelnej interakcji z tkanką brzmieniową lasu deszczowego. Od dawna już zresztą las przestał być w nagraniach li tylko atrakcyjnym pejzażem dźwiękowym, gwarantującym dyskretne, organiczne dźwięki tła, stając się raczej partnerem w muzycznym dialogu, lub co najmniej znaczą-

cą sonosferą, kształtującą w istotny sposób działanie muzyków w przestrzeni.

Rozpatrywana w tych kategoriach płyta tria William's Things (Górczyński, Palmer, Wiracki) – rozpisana na klarnet kontrabasowy, głos, instrumenty klawiszowe i dźwięki naturalnego otoczenia – sytuuje się gdzieś w połowie drogi między graniem w plenerze a graniem (z) plenerem. Jej kształt determinuje bowiem w znacznym stopniu temat płyty, wywiedziony wprost z pism amerykańskiego transcendentalisty, pisarza i filozofa Henry'ego Davida Thoreau, który nie tylko rozstawił „życie w lesie”, ale także dał jedne z pierwszych, w pełni świadomych, literackich opisów audiosfery leśnej, inicjując w ten sposób *field recording* na wiele lat przed wynalezieniem fonografu.

Twórcy *A Soul Not All of Wood* pozostają w zasadzie wierni tej tradycji, dokumentując swoje „granie w lesie”, podczas którego przedmiotem muzycznej interpretacji stały się wybrane teksty Thoreau, przyjmujące ostatecznie formę pieśni. I są to, pragnę podkreślić, pieś-

ni nader klasyczne w koncepcji, jeśli tylko przez klasycyzm będziemy rozumieli centralne miejsce, jakie zajmuje w nich głos interpretujący tekst poetycki. Wielka umiejętność Górczyńskiego i Wirackiego polega bowiem na umiejętnym ukryciu się za partiami wokalnymi Palmera i nader oszczędnym wykorzystywaniu możliwości brzmieniowych własnych instrumentów, tak by stały się one podstawą dla głosu wokalisty i zarazem dawały wybrzmienie otoczeniu dźwiękowemu, w którym zawieszone zostały dźwięki instrumentów. Sprzyja temu rzecz jasna ascetyczna, repetycyjna tkanka dźwiękowa, wolna od wirtuozowskich popisów i skupiona raczej na brzmieniowych niuansach. To samoograniczenie instrumentalistów otwiera przestrzeń dla głosu, który zyskuje swobodę interpretowania słów Thoreau.

Zapewne w muzyce William's Things słysząc odniesienia do jazzu, minimal jazzu czy form wywiedzionych z improwizacji, a jednak trudno byłoby mi określić *A Soul Not All of Wood* jako płytę nagrałą w paradygmacie

jazzowym. Choć może tym, co najbardziej zbliża ją do tej właśnie tradycji, jest osobliwy, subtelny stosunek do poezji – jako formy ekspresji wokalne-nej zrodzonej z improwizacji. Jazz zawsze był bowiem z poezją blisko spokrewniony i angażował się nierzadko we wspólne boje w obronie spraw z dawna przegranych. Warto wspomnieć tu choćby amerykańską *jazz poetry* (Kerouac, Ginsberg, Patchen), przełomowe dokonania Black Arts Movements (Amiri Baraka) czy znany nam doskonale polskoniemiecki projekt *Jazz i poezja* (Komeda). Ślady tej właśnie jazzowej czułości i wrażliwości na słowo odnajduję bowiem bez trudu w pieśniach William's Things. ●

Dariusz Brzostek



Daniel Toledo Quartet – *Fletch*

Audio Cave, 2020

Fletch w języku angielskim oznacza lotkę – element składowy strzały. Wyraz występuje też w formie czasownikowej i tłumaczy się go jako „zaopatrzenie strzały w pióra, żeby mogła latać”. W tekście zamieszczonym wewnątrz okładki płyty kwartetu *Fletch* Tyran Grillo metaforycznie określa, że bierze się ona z lotu strzały, na którą oddziałują zmiany kierunku wiatru, kąta nachylenia czy prędkości. To bardzo ciekawe uchwycenie idei jazzowej improwizacji, która również z jednej strony poddana jest zmienności chwili, z drugiej zaś kontrolowana przez intuicję lidera. W sierpniu 2018 roku na plenarowej scenie poznańskiej Winiarni Pod Czarnym Kółtem miałem okazję zetknąć się na żywo z kwartetem Daniela Toledo. Choć nazwisko

ekwadorskiego kontrabasi-
sty nie było mi obce (dzięki
wydanemu w For Tune albu-
mowi *Atrium*), to niewątpli-
wie moją uwagę przykuło
niespodziewane połączenie
Kuby Więcka (saksofon al-
towy) z Piotrem Orzechow-
skim (fortepian, wurlitzer)
i Michałem Miśkiewiczem
(perkusja). Pomimo świetnej
muzyki, jaką wtenczas za-
grali, nie spodziewałem się,
że jestem świadkiem kon-
certu formacji, której skład
był pieczołowicie dobrany.
Pomyślałem raczej, że gru-
pa kolegów świetnie się bawi
podczas letniej, spontanicz-
nej trasy koncertowej. Jak się
okazuje, dzień później weszli
oni do studia Monochrom
i zarejestrowali zaprezento-
wany materiał.

Zestawienie personal-
ne kwartetu wciąż wydaje
się niezwykle. Michał Miś-
kiewicz ma od lat wyro-
bioną silną markę na eu-
ropejskiej scenie jazzowej,
więc o jego zaangażowaniu
w nowe projekty muszą de-
cydować szczególne ocze-
kiwania artystyczne. Jeśli
chodzi natomiast o Więcka
i Orzechowskiego, to mimo
że nieraz zachwycali kon-
certami w duecie, nie pa-
miętam, by dotąd wspólnie
odwiedzili studio nagra-



niowe. Poza tym w jednym z wywiadów saksofonista deklarował, że zaczął bardziej uważnie rozpatrywać zaproszenia kolegów, raczej skupiając się na pracy autorskiej i nielicznych zespołach, których członkostwo jest dla niego prawdziwym wyzwaniem. A jednak południowoamerykański lider znalazł formułę, która zaintrygowała te trzy niezwykle osobowości. Toledo jest autorem wszystkich siedmiu kompozycji, tylko od niego zależało więc, w jakim kierunku podąży brzmienie jego albumu.

W tym momencie warto powrócić do koncepcji leżącej strzały. Choć targana wiatrem zdaje się mimowolnie opadać na ziemię, to wypuszczając ją z cięciwy, łucznik rozpoznaje cel, do którego mierzy. Analizuje warunki atmosferyczne i dobiera kąt nachylenia łuku tak, by jak najdokładniej trafić w obrany punkt. Wcześniej pieczołowicie ustawia lotki, bo dzięki temu zachowanie strzały w powietrzu będzie bardziej przewidywalne. Tak samo postępuje rozważny lider zespołu. Dobierając członków grupy, wie, jakim potencjałem dysponuje, i tworzy repertuar skrojony właśnie

pod nich. Wskazuje kolegom kierunek, do którego zmierza, i tylko od ich dyspozycji zależy, jak bardzo się do niego zbliżą. *Fletch*, trzymając się łuczniczej nomenklatury, jest w tym aspekcie „strzałem w dziesiątkę”. I to nawet kiedy „lot” okazuje się niejednorodny – szarpany zmiennym tempem oraz nastrojem.

Oczywiście trudno od tak znakomitych wykonawców oczekiwać słabego występu. Są ekspertami w swoich dziedzinach, osiągając sukcesy zarówno w autorskich, jak i cudzych formacjach. Jednak by dzieło było kompletne, oprócz sumy talentu i warsztatowej biegłości wewnątrz grupy musi wytworzyć się bezbłędne zrozumienie. Taką sytuację obserwujemy na opisywanym albumie. Może to letnia pora nagrania albo latynoski temperament lidera, ale dobry nastrój ewidentnie udzielił się wszystkim, wznosząc kolektywną grę na bardzo wysoki poziom. O prawdziwości tej atmosfery niech świadczą świetne koncerty, jak choćby ten, który sam ciepło wspominam. ●

Jakub Krukowski



Shabaka and the Ancestors – We Are Sent Here By History

Impulse!, 2020

Ćwierć wieku po obaleniu apartheidu w Republice Południowej Afryki nadal nie dzieje się dobrze, delikatnie mówiąc. Ponad połowa mieszkańców żyje poniżej progu biedy. Do białych wciąż należy 22 procent terytorium, w tym 72 procent powierzchni prywatnych farm. Z drugiej strony Johannesburg to biznesowa stolica Afryki. Metropolia licząca 5 milionów mieszkańców znajduje się na szczycie jednego z największych na świecie złóż złota. Miasto pieszczotliwie zwane Joburg to również hipsterska stolica regionu, z rozbudowaną kulturą muzyczną, klubami i masą kreatywnych artystów sztuk wszelakich. Wizytówką Joburga jest trzydniowy, odbywający się

od 20 lat, prestiżowy festiwal Joy of Jazz.

Shabakę Hutchingsa do RPA, jak sam twierdzi, zawiódł płomienny romans (niestety bez happy endu). Przyjechał na wakacje, poszedł „w balety” i, jak to czasem bywa, łatwo zauważalny dwumetrowy saksofonista momentalnie zakumplował się z czołówką sceny improwizowanej i kreatywnej Joburga. Weszli na dwa tygodnie do studia... i tak mniej więcej można streścić genezę pierwszego albumu zespołu The Ancestors.

Filarem zespołu do dziś pozostał charyzmatyczny wokalista, artysta wizualny, pieśniarz i trybun ludowy Siyabonga Mthembu, który wieloskalowym, surowym głosem intonuje teksty w zulu i xhosa, a po angielsku recytuje młodą poetkę Lindokuhle Nkosi. Za brzmienie odpowiedzialna jest magiczna sekcja rytmiczna z osiadłym w Joburgu zwinnym argentyńskim kontrabasistą Arielem Zamonskim, perkusjonalistą Gontse Makhene i genialnym bębniarzem Tumi Mogorosim. Plejadę gwiazd uzupełniają bardzo przekonujący saksofonista altowy Mthunzi Mvubu, piani-

ści Nduduzo Makhathini i Thandi Ntuli oraz trębacz Mandla Mlangeni. Wszyscy wymienieni artyści swoje zawodowe projekty koncentrują w Johannesburgu.

Album *We Are Sent Here By History* został pomyślany jako poemat dźwiękowy. Temperaturę barwową i nastrój tej prawie suity trwale nasycą swoją narracją Siyabonga Mthembu. Mam przekonanie, że drugi album The Ancestors jest głębiej niż pierwszy osadzony w afrykańskiej tradycji. Mamy do czynienia z współczesną mutacją południowoafrykańskiego jazzu miejskiego, którego pionierami w połowie XX wieku byli Hugh Masekela, Chris McGregor i Dudu Pukwana. Nie ma elektroniki i złamanych bitów, nie słychać karaibskich wpływów rytmicznych ani europejskiej dyscypliny. Instrumentalnie wybrzmiewa przekaz wyraźnie pierwotny. Momentami brutalnie szczery krzyk protestu i bezradności w obliczu humorów planety. Całość spleciona jest subtelными harmonicznymi niciami fortepianu i organów Rhodessa obsługiwanych przez Ntuli i Makhathiniego. To

oprócz tenora Shabaki jedynie melodyczne kotwice dla masywnie dymiącego szamańskiego ognia sekcji rytmicznej.

Każde czasy mają swoich muzycznych rewolucjonistów. Ten jest trochę nietypowy. Gabaryt nieskromny, talent profetyczny i erudycja onieśmiałające. Człowiek raczej łagodny i delikatny, za to artysta nad wyraz ekspresyjny i bezkompromisowy. „Po prostu przeżywam i dmucham tak mocno, jak to możliwe. Wydaje się, że każda cząsteczka w moim ciele wibruje i mogłaby wybuchnąć” – mówi Shabaka Hutchings w marcowym wywiadzie dla magazynu Crack.

Umysł 35-latka jest obecnie zajęty głównie rozważaniami nad tym, że nasza cywilizacja osiągnęła punkt krytyczny. Na ostatnim albumie jego bardziej elektronicznego projektu *The Comet is Coming (Trust In The Lifeforce Of The Deep Mystery, 2019)* zajmuje się futurologią i zwiastuje nam smutny koniec. Natomiast wspólnie z kolegami z *Sons of Kemet* na wydawnictwie *Your Queen Is A Reptile* (2018) rozprawia się bezlitośnie z mitem imperium

brytyjskiego. *Wisdom of the Elders*, pierwszy album The Ancestors z 2016 roku służy jako ostrzeżenie przed nadchodzącymi wydarzeniami. Pod wieloma względami najnowsze wydanie jego południowoafrykańskiej grupy w porażającej koincydencji czasowej opisuje naszą „dzisiejszość” i stanowi mapę drogową niezbędnych zmian. „Musimy zacząć redefiniować nasze utopie, jasno artykułować, co należy spalić, a co ocalić” – powiedział niedawno Shabaka New York Timesowi.

Saksonista pochodzi z Barbadosu, ale urodził się w Londynie. Wrócił do Anglii, aby studiować muzykę klasyczną. Grał na klarecie do czasu, gdy w 2010 roku zaraził go miłością do saksofonu, też pochodzący z Barbadosu, znany instrumentalista Soweto Kinch. „Kiedy zaczynałem występować z Polar Bear [grający w tym zespole muzycy zasilili później takie formacje, jak Melt Yourself Down, Sons of Kemet, The Comet Is Coming i Acoustic Ladyland – przyp. JF], graliśmy jazz na scenach festiwalowych, zanim stało się to powszechne. Musieliśmy się nauczyć, jak

przekazywać improwizacyjne pomysły szerokiej publiczności” – wspominał Shabaka. Swoistą puentą dla tej ścieżki ekspresji był rok 2018. Sons of Kemet zaliczył czterominutowy występ na rozdaniu prestiżowych Mercury Prize. Wstrząsnęli lekko już wstawioną śmietanką brytyjskiego show biznesu, doświadczając jedynej tej nocy owacji na stojąco. Z tych powodów nominacja była znacząca i szeroko komentowana. „Nigdy nie chodziło o wygraną, ale o to, żeby ktoś powiedział w telewizji, że „twoja królowa jest gadem” (*Your Queen Is a Reptile* – tytuł ich ostatniej płyty). Myślałem, że to się nie ma prawa nigdy wydarzyć” – śmieje się dziś Shabaka. Historia aliansu zachodniego świata z afrykańskim jazzem rozpoczęła się w latach sześćdziesiątych, gdy w Nowym Yorku pojawili się uciekinierzy z ogarniętego nienawiścią rasową Johannesburga – legendarni dziś Hugh Masekela i Miriam Makeba. Doskonałym dopełnieniem rozpoczętego wówczas nurtu jest dziś właśnie Shabaka. ●

Janusz Falkowski



Jeremy Cunningham – *The Weather Up There*

Northern Spy Records, 2020

„Szczęśliwie jestem teraz z muzyką i ludźmi, z którymi ją gram, a także z tymi, dla których ją gram” – te słowa rozpoczynają film promujący wydanie drugiego albumu w dyskografii Jeremy'ego Cunninghama. Zwłaszcza trzeci człon tej wypowiedzi jest istotny, *The Weather Up There* opowiada bowiem historię brata perkusisty – Andrew, zamordowanego podczas napadu na jego dom.

W dalszej wypowiedzi autor przyznaje, że o ile naturalnie tragedia dotknęła jego rodzinę, to nie spodziewał się, że takie piętno odcisnie również na innych – kolegach ze szkoły, mieszkańcach miasta czy nawet rodzinach sprawców. „Jedna noc, podczas której ktoś postanowił za-

bić mojego brata, zmieniała życie setek osób i wciąż je zmienia”. Do zdarzenia doszło w 2008 roku, kiedy dwóch uzbrojonych w karabiny maszynowe mężczyzn wtargnęło do mieszkania Andrew i podczas próby jego ucieczki śmiertelnie go postrzeliło.

Cunningham potrzebował dziesięciu lat żeby zmierzyć się z traumą. Był to jednocześnie czas, w którym dokonała się jego artystyczna przemiana. Dorastając w Cincinnati, wyrósł w tradycji straight-ahead jazzu i dopiero przeprowadzka do Chicago w 2009 roku skłoniła go do odnalezienia na nowo własnego języka. Rozwijając karierę w tak różnorodnym środowisku, nietrudno natrafić na artystów poszukujących inspiracji daleko od gatunkowych granic. Dotyczy to zwłaszcza towarzystwa skupionego pod szyldem wytwórni International Anthem, której gwiazdy – Jaimie Branch (trąbka), Ben LaMar Gay (wokół, elektronika), Tomeka Reid (wiolonczela) oraz Makaya McCraven (perkusja) – gościnnie wsparli kolegę w nagraniu. On sam jest członkiem gru-

py Resavoir, w ubiegłym roku debiutującej w tej pionierskiej oficynie. Na *The Weather up There* Cunningham prowadzi zespołowi, który tworzą: lider (perkusja, wurlitzer), Josh Johnson (saksofon altowy, instrumenty klawiszowe, klarnet basowy), Jeff Parker (gitara elektryczna), Paul Bryan (gitara basowa, syntezator), Matt Ulery (gitara basowa). W sesji udział wzięli jeszcze Dustin Laurenzi (saksofon tenorowy, syntezator OP-1) i perkusiści – Mikel Patrick Avery oraz Mike Reed.

Materiał muzyczny wypełniają własne kompozycje lidera o zróżnicowanej stylistyce i nastroju, co umożliwił eklektyczny zestaw zaproszonych wykonawców. Autor chciał uchwycić pełną paletę odczuć towarzyszących osobistym wspomnieniom, od szczęśliwych chwil wspólnego dorastania z bratem po ból i rozpacz pożegnania z nim. Udało mu się stworzyć formę kolażu, który łącząc odrębne elementy, układa się w jeden wyraźny przekaz. Silne emocje da się odczuć nawet bez znajomości kontekstu nagrania, ten jed-

nak co chwila powraca wraz z archiwalnymi wypowiedziami osób dotkniętych tragedią.

Mam wrażenie, że zawarte między utworami fragmenty przejmujących dialogów funkcjonują bardziej jako ostrzeżenie dla innych niż jako autoterapia. Ważnym aspektem produkcji jest pytanie o sens powszechnego posiadania broni palnej. „Chciałbym, żeby ludzie słuchając tego albumu, zrozumieli, jak to jest stracić kogoś w następstwie użycia broni” – przyznał muzyk we wspomnianym filmie, dodając, że ma „nadzieję, że da to do myślenia (...) żeby zmienić prawo w tym kraju”. Niestety wskazany problem jest obecny w amerykańskiej debacie publicznej od wielu lat i wciąż nie wydaje się, by ktoś miał odwagę go rozwiązać.

Jeremy Cunningham obok znakomitej produkcji i spełnienia się w roli bandleadera stworzył materiał o silnym, pacyfistycznym przekazie. Tylko czy społeczeństwo ma wystarczająco dużo rozsądku, by go przyjąć? ●

Jakub Krukowski



Avishai Cohen *Big Vicious*

ECM, 2020

„Tym razem jest inaczej” – głosi tytuł jednej z kompozycji zawartych na albumie *Big Vicious*. Porównując wartość płyty z dotychczasowym dorobkiem Avishaia Cohena, można stwierdzić, że to pewnie najlepszy komentarz do granej przez niego obecnie muzyki. Jednak, podobnie jak autorstwo wskazanego utworu, również brzmienie albumu nie zależy wyłącznie od izraelskiego trębacza, ale od całego zespołu Big Vicious, którego jest członkiem.

Koncepcja, żeby promować wydawnictwo nazwiskiem Cohena, była zapewne poddyktowana względami marketingowymi. Bez wątpienia należy on do grona gwiazd oficyny ECM, a opisywany album jest jego czwartą autorską produkcją nagrałą pod tym szyldem.

Pomimo to artysta nie czuje się tu liderem, podkreślając w filmie zapowiadającym album: „Każdy wnosząc swoje doświadczenia, decydował o charakterze zespołu”. Po przesłuchaniu całości trudno odmówić innowacyjności proponowanej muzyce, zwłaszcza jak na realia wspomnianej wytwórni.

Spośród jedenastu utworów cztery są autorstwa Avishaia, pięć to praca kolektywu (wspieranego przez producenta Yuviego Havkina aka Rejoicera), a dwa to covery. Na bazie tych ostatnich najłatwiej dostrzec, jak bardzo różnorodny jest prezentowany repertuar. Obok szlagieru Massive Attack *Teardrop*, po który zadziwiająco często sięgają jazzmani, muzycy wykorzystali... *Sonatę Księżycową* Ludwiga van Beethovena! Obie interpretacje są naprawdę ciekawe i, o dziwo, bardzo spójne. Cały album ma mroczny, psychodeliczny nastrój, na co wpływ miało odważne połączenie elektroniki i ambientu z jazzem.

Kolektyw Big Vicious opiera się na wieloletnich przyjaźniach. Z gitarzystą Uzim Ramirezem Avishai Cohen chodził do jednego liceum w Tel Awiwie. Ziv Ravitz był perk-

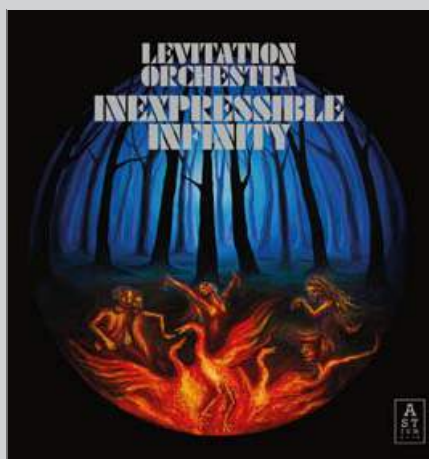
kusistą podczas koncertów jego akustycznego kwartetu. Natomiast basista Jonathan Albalak oraz perkusista Aviv Cohen pochodzą z Jerozolimy, gdzie razem grali w różnych formacjach. Gdy w 2014 roku trębacz wrócił z Nowego Jorku do ojczystego Izraela, ta spontaniczna grupa znajomych szybko zawiązała się w regularnie działający zespół.

Choć materiał składający się na ich debiutancki album jest wynikiem licznych prób i koncertów, to ostatecznie sesja nagraniowa przybrała improwizowany charakter. Podczas trzech dni we francuskim studiu La Buissonne, pod okiem producenta Manfreda Eichera, muzycy wytworzyli unikatową atmosferę, którą udało się uchwycić na taśmach. Swoją drogą to pozytywny sygnał, że szef monachijskiej wytwórni ciągle otwiera się na nowe zjawiska, nie ograniczając selekcji do sprawdzonych stylistyk. Odnosi się to nawet do okładki, wyraźnie innej od tych kojarzonych z większością jego produkcji. Na *Big Vicious* wykorzystano ilustrację przedstawiającą zastygłych w bezruchu członków zespołu, jakby zanurzonych

w kreowanych dźwiękach. Jej autorem jest David Polonsky, autor nominowanej do Oscara w 2009 roku animacji *Walc z Baszirem*.

Ziv Ravitz w tekście zamieszczonym na stronie internetowej wydawcy przyznał: „Kiedy złączyć wszystko ze sobą, okazuje się, że to magiczny zespół. Jest niezwykły, bo można było oczekiwać katastrofy zakończonej totalnym dramatem. Ale muzyka okazała się głęboka i bardzo melodyczna”. Faktycznie, przeglądając listę utworów można mieć wątpliwości co do sensu takiej selekcji. Podobnie miłośnikom charakterystycznej trąbki Cohena może być trudno zaakceptować go w nieco innej stylistyce. Jednak po przesłuchaniu całości nikt nie powinien być zawiedziony. To bardzo świeża muzyka, dobrze wpisująca się w obecne trendy. Pozbawiona jest jednak kalkulacji, celowego dopasowywania się do czyichś oczekiwań. Materiał jest szczery i ma ściśle autorski charakter, powstał bowiem z połączenia autentycznych zainteresowań ciekawych siebie kolegów. ●

Jakub Krukowski



Levitation Orchestra – *Inexpressible Infinity*

Astigmatic Records, 2019

Przyznaję się – na hasło „fusion” reaguję... hmm... raczej oziębłe. OK, elektrycznych składów Milesa słuchałem z otwartą paszczą, wielu później poszło tą drogą, ale już niewielu wywołało u mnie taką reakcję. Zatem kiedy usłyszałem, że Brytyjczyk Axel Kaner-Lidstrom powołał do życia twór pod nazwą Levitation Orchestra i zahacza on o wspomnianą w pierwszym zdaniu estetykę, podszedłem do tego z lekkim zainteresowaniem, ale też wahaniem.

Zainteresowanie budzi postać lidera, ten młody trębacz stoi za bardzo ciekawymi projektami, takimi jak Cykada czy Maisha – jest to zdecydowanie wyróżniająca się postać nowej brytyjskiej sceny jazzowej.

Zebrał zatem Lindstrom trzynastoosobowy big-band, uzbrojony w bogate instrumentarium. Obok sekcji rytmicznej, która wykazuje rockowe ciągoty, mamy też dwa saksofony, flet, instrumenty klawiszowe, skrzypce, wiolonczelę, harfę (Polka Marysia Osuchowska), gitarę, dwie wokalistki... uff.

Dzieje się w tych kompozycjach (cztery długie plus dwa krótkie przerywniki) naprawdę dużo, co groziło chaosem, niekoniecznie twórczym. Natomiast kluczowym określeniem tej muzyki wydaje się słowo „kolektyw”. Lindstrom jako lider nie jest autorytarny, zespół pracuje nad utworami wspólnie, można powiedzieć, że każdy z muzyków „dostaje po równo”.

Jest tu lot w stylu fusion z lat siedemdziesiątych, tak duży skład musi przywodzić skojarzenia z Sun Ra. Mamy orientalne wycieczki w *Mystical Yang*, chcecie spiritual jazz, znajdziecie go w *Clairevoyance*, utworze zbudowanym na partii Osuchowskiej.

Polskich tropów jest tu zresztą więcej – muzycy

mówią wprost o inspiracji nagraniami Michała Urbaniaka, wokalizy kojarzą się z Novi Singers lub Urszulą Dudziak, no i wreszcie – płytę wydała polska oficyna Astigmatic Records. Jeśli ktoś ma obawy, że poprzez te liczne odniesienia do przeszłości zafundowano nam odgrzewany kotlet, to uspokajam – nawet jeśli przepis na danie jest stary, to zajął się nim nowy kucharz.

Ciekaw jestem, czy ta płyta będzie jednorazowym projektem, czy doczekamy się w przyszłości kolejnej pod szyldem Levitation Orchestra. Patrząc na aktywność Lidstroma w innych składach, może być z tym różnie. A byłaby wielka szkoda, bo udało się na tym albumie przefiltrować trochę już skostniałą formułę przez współczesną wrażliwość nowego pokolenia muzyków.

Mam bardzo dużą satysfakcję z obcowania z tymi dźwiękami, z odkrywania nowych tropów. Stosując skalę ocen szkolnych, wszystko jest tutaj na piątkę. No, może poza okładką... ●

Grzegorz Smędek

**Black String
Karma**

ACT



Black String – Karma

ACT, 2019

Karma – najnowszy album Black String – jest kontynuacją stylu zaproponowanego przez ten zespół na poprzednim *Mask Dance*. Użycie tradycyjnych koreańskich instrumentów i odrobiny współczesnej elektroniki w połączeniu z egzotyczną dla europejskiego słuchacza muzyką z Półwyspu Koreańskiego tworzy inspirująco odmienny świat. A zaproszenie do współpracy przy nagraniu dwu utworów Nguyêna Lê również jest dobrym pomysłem na urozmaicenie brzmienia.

Muzyczna podróż do dalekiego kraju może dziś zastąpić podróż samolotem, która jeszcze jakiś czas będzie raczej niemożliwa, a po zniesieniu wszystkich formalnych ograniczeń może okazać się dużo droższa niż przed epidemią. Dlatego właśnie w czasach, w których podróżować nie może-

my, warto odbywać podróże wirtualne, nie tylko palcem po mapie i na ekranie komputera, ale również te dzięki egzotycznej muzyce.

Muzycy zespołu grają na koreańskich instrumentach o egzotycznych nazwach. Geomungo z wyglądu przypomina elektryczną gitarę hawajską umieszczoną na stoliku (bez pudła rezonansowego). Według historycznych przekazów, na Półwyspie Koreańskim na podobnym instrumencie muzycy grali 1500 lat temu, a może nawet wcześniej. Struny wykonywano ze skręconych włókien jedwabiu. Podobne struny mogą być wykorzystywane również współcześnie. Niestety nie podejmuję się rozpoznania, czy te, na których gra Yoon Jeong Heo, są jedwabne. Daegeum to rodzaj długiego fletu poprzecznego wyposażonego dodatkowo w membranę nadającą instrumentowi specyficznej barwy. Całość wykonywana jest tradycyjnie z bambusa i jako że flet w wielu kulturach oprócz instrumentów perkusyjnych jest najstarszym z muzycznych atrybutów cywilizacji, domyślam się, że może mieć historię dłuższą niż geomungo.

Taepyeongso jest z kolei instrumentem dętym z wyglądu nieco przypominającym prostą myśliwską trąbkę, wyposażonym jednak w podwójny stroik podobny do tego wykorzystywanego w europejskim fagocie. Ten instrument trafił na Półwysep Koreański z Chin jakieś 1500-1700 lat temu, więc z perspektywy tamtejszej tradycji muzycznej w sumie dość niedawno. Janggu to rodzaj bębna z dwoma membranami o różnej wysokości dźwięku po obu stronach przypominającego klepsydrę pudła rezonansowego, używany w Korei co najmniej od dwóch tysięcy lat.

Pozostałe instrumenty używane przez zespół – yanggeum (rodzaj cymbałów strunowych, na których gra się młoteczkami albo palcami), tungso i danso (lokalne nazwy bambusowych fletów podobnych do tych znanych w całej Azji) – mają nieco krótszą historię.

Muzyka zespołu Black String brzmi nowocześnie, choć jest osadzona głęboko w jednej z najstarszych ciągle istniejących kultur muzycznych. Z pewnością zupełnie inaczej odbierają ją Koreańczycy, odnajdując w niej swoje brzmienia ludowych

tańców i piosenek, a inaczej Europejczycy czy Amerykanie, dla których brzmi egzotycznie. Warto czasem spojrzeć szerzej i dalej. Improwizować można nie tylko korzystając z młodej tradycji bluesowej, ale również z wiedzy muzyków, którzy grali na swoich instrumentach w czasach, z perspektywy europejskiej cywilizacji, abstrakcyjnie prehistorycznych.

Być może to właśnie w Korei po raz pierwszy na świecie muzycy zaczęli improwizować na swoich instrumentach. Dziś członkowie zespołu Black String w fantastyczny sposób łączą tradycje pradawnej muzyki z możliwościami współczesnych instrumentów. Transowe rytmy, zderzenie wiekowej tradycji z rzeczywistością i kreatywne wykorzystanie elektroniki tworzą jeden z najciekawszych projektów integrujących folk ze współczesnym jazzem i muzyką rockową. Dodatkowo muzycy zespołu udowadniają, że w Korei dzieją się rzeczy muzycznie o wiele ciekawsze niż inwazja k-popu, którą widać i słyszeć na każdej ulicy w Seulu. ●

Rafał Garszczyński



Matthias Bublath *Eight Cylinder Bigband*

Enja / Yellowbird, 2020

Matthias Bublath – niemiecki pianista i organista, także kompozytor. A przy tym obieżyświat. Koncertował prawie na całym świecie, występował w różnych składach na największych festiwalach, w tym na Montreux Jazz Festival, gdzie wygrał konkurs pianistów jazzowych. Ponad dekadę mieszkał i tworzył w Stanach Zjednoczonych. Zaczynał od Berklee & Manhattan School of Music, a potem był związany z nowojorską sceną jazzową. Występował między innymi z takimi muzykami, jak Lenny Pickett, Mike Clark, Lionel Loueke, Bobby Sanabria, Frank Lacy, Cándido Camero, Reuben Wilson. Jego koronny instrument to organy Hammonda, model B3 (prowadzi własne trio z tym brzmieniem), ale gry-

wa na różnych instrumentach klawiszowych i w różnych stylach. Wszystkie je słysząc na najnowszej, tym razem bigbandowej, płycie *Eight Cylinder Bigband*. To już jedenasta płyta, którą Matthias Bublatz sygnował jako lider.

To brzmi jak muzyka z ambitnej dyskoteki końca lat siedemdziesiątych. Takie było moje pierwsze wrażenie po kilku początkowych taktach efektownego *Bigband Intro Joint*. Ale tylko po kilku, bo po kilkunastu wiedziałem już, że się pomyliłem. Kolejne sekundy wstępu zapowiadały różnorodność tej płyty. Już drugi utwór (to kolejny wstęp – *Matight Intro*) przyniósł uspokojenie i piękne, spokojne solo trąbki. To gościnnie występujący na płycie japoński trębacz Takuya Kuroda. Mamy do czynienia z wielogłosowo brzmiącą orkiestrą w nowoczesnym wariacie, z elektryczną sekcją rytmiczną i bogatym brzmieniem instrumentów dętych.

Skończyły się wstępy, zaczęło się granie. I po kolei – kompozycja, w której pobrzmiewają latynoskie echa, potem kolej na silne brzmienie fusion, nowo-

czesne gospel z brzmieniem elektrycznych organów, klasycznie jazzowy big-band i powrót do prawdziwie tanecznych, łańskich klimatów. Czyżby nazwa tego utworu – *Return The Source* – miała symbolizować ducha tej orkiestry? Nie jestem przekonany, bo słuchając jej dalej, wracamy do pełnokrwistego jazzu, aż do zamykającego album *Outro Blow*. To utwór będący klamrą łączącą koniec z początkiem. Ale tu niespodzianka, okazało się, że to nie koniec – samo zakończenie tego krążka jest zaskakujące – sięgnięcie do klimatu orkiestr dancinowych w kołyszącym i słodkim *Bolero*.

Orkiestra gra z dużą klasą, bez cienia kiczu czy jakiegoś udawania. Wydaje się, że muzycy po prostu lubią, gdy się wszystko wokół kołysze, gdy ich muzykę można radośnie tańczyć. Płyta jest nagrana w dużym tempie, bez zbędnych przerw, a i utwory ciągle prą do przodu napędzane przez sekcję rytmiczną. Tylko od czasu do czasu można natrafić na chwilę wytchnienia. Dla mnie bomba. ●

YatzeK Piotrowski



Silje Nergaard – *Japanese Blue*

OKeh Records/Sony 2020

Norweżka Silje Nergaard to wokalistka, którą powinni poznać wszyscy, którzy jeszcze nie słyszeli jej śpiewu. Jest ku temu szczególna okazja. Artystka celebrowie w tym roku trzydziestolecie swojej kariery. Czego elementem jest *Japanese Blue* – rzecz dla wrażliwych słuchaczy. Kojące dźwięki, które wypełniają ten album, niosą nadzieję i światło. Plaster na nasze obolałe dusze w czasach zarazy.

Zaczynała od wykonywania popu, na początku lat dziewięćdziesiątych wydała kilka longplayów śpiewanych w języku ojczystym. Zadebiutowała w wieku zaledwie 16 lat. Na przestrzeni ostatnich trzech dekad nagrała kilkanaście fonogramów. Na swoim koncie ma współpracę z takimi gwiazdami jazzu i muzyki roz-

rywkowej, jak Al Jarreau, Pat Metheny, Toots Thielemans, John Scofield, Nils Peter Molvær czy Morten Harket ze słynnej grupy A-ha. Jej pierwszy singiel *Tell Me Where You're Going* (nagrany z Patem Methenym w 1990 roku) był międzynarodowym przebojem. Silje Nergaard ma rzesze entuzjastów po obu stronach Atlantyku. Jest jedną z nielicznych pieśniarek norweskich, których krążki i trasy koncertowe wyprzedają się na pniu w Japonii, Brazylii, Niemczech, Anglii, a nawet w Stanach Zjednoczonych. W Kraju Kwitnącej Wiśni, gdzie jazz i klasyka płyną z głośników nawet w windach i marketach, na jej cześć nazwano jeden z gatunków wina.

Filarami towarzyszącymi jej bandów byli mistrzowie skandynawskiego jazzu: Tord Gustavsen oraz Jarle Vespestad. Wybitny dyrygent i aranżer Vince Mendoza otrzymał nominację do Grammy w 2011 roku w kategorii Best Instrumental Arrangement Accompanying Vocalist(s) za pracę przy tytułowej piosence z płyty *A Thousand True Stories*, będącej zapisem sesji z holenderską The Metropole Orkest. Często po ten krążek sięgam... Najwyższy czas,

by sama Silje zdobyła Grammy!

Pod koniec lutego otrzymaliśmy od Silje album *Japanese Blue*. Jest to zestaw dzieł więci przebojów Norweżki oraz kilku coverów w intymnym opracowaniu na głos i fortepian. Krążek ten ma szczególny charakter, bo został nagrany w domowym zaciszu pod Oslo. Nergaard zanurzyła się w swoim przepastnym katalogu, by wybrać kilka perełek. Za akustyczny i minimalistyczny sound odpowiada pianista średniego pokolenia Espen Berg (grał między innymi z trębaczem Perem Jørgensenem, saksofonistą Mariusem Nese-tem oraz z Trondheim Jazz Orchestra). Jest on równoprawnym bohaterem *Japanese Blue*. Silje Nergaard ma oryginalny, subtelny, lekki, dziewczęcy głos o wysokim rejestrze. Porównałbym jej barwę do wokalu takich śpiewających dam, jak Blossom Dearie, Stacey Kent, Kat Edmonson, Lisa Bassenge czy Lisa Ekdahl. Nieskomplikowany aranż, prostota przekazu, minimalistyczne podejście do znanych utworów zachwycają od pierwszych dźwięków podczas odsłuchu tego ascetycznego

albumu. Do tego wyczuwalna chemia między wokalistką i jej akompaniatorem. Bez fajerwerków, pompastycznych rozwiązań czy patosu płynnie przechodzimy do kolejnej ballady.

Japanese Blue otwiera przejmująca wersja *Be Still My Heart*. Piosenka ta ma prawie 20 lat, po raz pierwszy pojawiła się na *At First Light* z 2001 roku. Otrzymujemy też akustyczną wersję piosenki *Based On A Thousand True Stories*. *I Don't Want To See You Cry* nie zestarzała się, przeciwnie, w nowej interpretacji Silje nabrała dojrzałości. Ciekawie wypadają też covery: *Mercy Street* Petera Gabriela oraz *Love Of My Life* zespołu Queen. Na finał duet Nergaard/Espen serwuje nam jedyną piosenkę śpiewaną po norwesku *En Og En*.

Japanese Blue to pierwsza płyta Silje Nergaard, którą otrzymujemy w tym roku. Pandemia koronawirusa pokrzyżowała plany niejednemu artyście. Plan celebrowania jubileuszu był inny. Album z oryginalnymi kompozycjami miał pojawić się razem z akustyczną płytą w końcu lutego. Przymusowa izolacja sprawiła, że diwa z północnej Europy została uwięziona w domu. Silje po-

stanowiła przełożyć taką premierę. *Hamar Stasjon / Hamar Railway Station* ukazać się ma ostatecznie w maju. Podobnie jak setki artystów z całego świata, w czasie trwania ogólnoswiatowej kwarantanny, artystka zaprasza nas cyklicznie w sobotnie wieczory do swojego salonu na *live streaming* internetowego koncertu z serii *Living Room Session*. Na pewno „odwiedzę” Silje, by wysłuchać jej subtelного głosu. ●

Piotr Pepliński



George Benson – *Walking To New Orleans: Remembering Chuck Berry And Fats Domino*

Provogue Records/Mascot Label Group, 2019

Dobrze usłyszeć nowe nagrania George’a Bensona. Poprzedni jego album ukazał się w 2013 roku (*Inspiration: A Tribute To Nat*

King Cole), nie robiąc na mnie jakiegoś szczególnego wrażenia, i bez wyraźnego powodu po kilku latach wysłałem gitarzystę na muzyczną emeryturę. Nie obserwowałem nawet jego strony internetowej, więc premiera nowego krążka w nowej wytwórni, która jest słabo reprezentowana w Europie (*Provogue / Mascot*) była dla mnie zaskoczeniem. Musiałem trafić na sklep, w którym ktoś zechciał pokazać ten album i uznać go za wart promocji. Tym razem pochwała należy się księgarni, która kilka lat temu została nawet wybrana w specjalnym plebiscycie najlepszą księgarnią na świecie. Istotnie Readings Carlton w Melbourne to wyśmienicie zorganizowana księgarnia z dobrym, choć niewielkim działem płytowym.

Walking To New Orleans nie jest albumem odkrywczym, przełomowym, nie będzie też najważniejszą płytą w bogatej dyskografii George’a Bensona. On już swoje w muzyce zrobił. W moim autorskim Kanonie Jazzu ma już trzy płyty – *Breezin’*, *Shape Of Things To Come* i *Body Talk*. Te al-

bumy to lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte. Wtedy też najjaśniej świeciła gwiazda George’a Bensona, do tego stopnia, że był jednym z nielicznych muzyków jazzowych, którym udało się sztuka wprowadzenia dwu utworów z jednego albumu na światowe listy przebojów muzyki pop, bez artystycznych kompromisów. *This Masquerade* i *Breezin’* wytrzymują próbę czasu i dobrze brzmią również dzisiaj.

Benson miał później jeszcze kilka przebojów, choć za jego największym sukcesem komercyjnym – płytą *Give Me The Night* raczej nie przepadam. Jak dla mnie za daleko leży od jazzu, który lubię. Dla mnie Benson jest doskonałym gitarzystą, który niestety czasem śpiewał i wtedy było trochę gorzej. Za sprawą płyty *Walking To New Orleans* muszę zmienić zdanie. Musiało minąć wiele dekad, zanim Benson przekonał mnie ostatecznie do swojego głosu. Nie jest może wybitnym wokalistą, ale Chuck Berry też nie był, a jego głos pamiętają do dziś wszyscy. Może właśnie dlatego

nie spodobał mi się Benson w repertuarze Nat King Cole'a z poprzedniego albumu.

Utwory znane z repertuaru Fatsa Domino i Chucka Berry'ego Benson prezentuje w sposób zbliżony do oryginalnych aranżacji. Nie znajdziecie tu brawurowych solówek gitarowych czy jakichś prób znalezienia istotnie innych od oryginałów dźwięków. Ten album przypomina mi trochę koncepcyjnie płytę *Rock 'n' Roll Party: Honoring Les Paul* Jeffa Becka. Pozwala cofnąć się w czasie i wspomnieć dawnych mistrzów. George Benson, podobnie jak

Jeff Beck, sięgnął po styl dawnych mistrzów, którzy swoje największe przeboje nagrywali w czasach jego młodości.

Wokalna improwizacja Bensona w *Nadine* i stylowo imitujący styl Fatsa Domino pianista Kevin McKendree nadają temu albumowi dodatkowego blasku. Jeśli brakuje Wam improwizującego na gitarze George'a Bensona w starym stylu, odnajdziecie go w *Memphis, Tennessee* i *How You've Changed*. Być może nagraniem brakuje trochę spontaniczności, album powstawał bowiem w kawałkach i w różnych miejscach, przypuszczal-

nie muzycy nigdy nie spotkali się razem w studiu. To nigdy nie pomaga, choć inżynierowie zrobili wiele, żeby brzmiał spójnie.

Być może również można ponarzekać na to, że Benson chowa się trochę za całym zespołem. Taki pomysł sprawdza się jednak doskonale, nie jest łatwo zagrać takie klasyki jednocześnie z wielkim szacunkiem dla ich pierwotnych wykonawców, jak i zachowując swoje własne brzmienie. George Benson wyszedł z tej próby obronną ręką. Nie mogę doczekać się koncertowej edycji tego projektu. ●

Rafał Garszczyński



Wyrazisty przekaz Gordona

Krzysztof Komorek

donos@wp.eu



Muzyczne zainteresowania Gordona Grdiny, gitarzysty i mistrza oudu, ubiegłorocznego laureata Juno Award, w oczywisty sposób nazwać można szerokimi. Koncertuje na całym świecie, a albumy w których tworzeniu brał udział, znaleźć można na półkach z jazzową awangardą, współczesną improwizacją, rockiem czy tradycyjną muzyką arabską. Współpracował między innymi z Colinem Stetsonem, Garym Peacockiem, Paulem Motianem, Matsem Gustafssonem, Markiem Feldmanem, Eyvindem Kangiem. Koncertował wielokrotnie w Polsce, jego nazwisko można nawet znaleźć w katalogu krakowskiej wytwórni Not Two. Już po pierwszych miesiącach rok 2020 Grdina zaliczyć może do szczególnie udanych pod kątem fonograficznym. Poza albumami, na których widnieje w charakterze gościa, wydał trzy autorskie, całkowicie odmienne płyty.

Gordon Grdina's Nomad Trio – *Nomad*

Początek roku przyniósł pierwszą płytę najnowszego tria muzyka z kanadyjskiego Vancouver. Do udziału w Nomad Trio zaprosił Grdina pia-

nistę Matta Mitchella oraz perkusistę Jima Blacka. Te dwa nazwiska dość jasno wskazują, z jaką muzyką słuchacz będzie miał do czynienia i... nie mylicie się Państwo. Free w pełnej krasie wypełnia całe pięćdziesiąt minut albumu. Zebranie wymarzonego tria w jednym miejscu i czasie zabrało Grdinie kilka lat. Muzykom nie było łatwo wygospodarować czas pomiędzy licznymi podróżami koncertowymi i spotkać się w studiu nagraniowym. Ów nomadyjski tryb życia znalazł odzwierciedlenie w tytule albumu i nazwie zespołu.

Płyta zaczyna się prawdziwie dzikim *Wildfire*, który miał być ilustracją piękna, ale i brutalności świata dzikich zwierząt. Grdina skomponował utwór, będąc artystą-rezydentem położonego w leśnych ostępach kanadyjskiej Alberty Banff Centre



Gordon Grdina's Nomad Trio – *Nomad*
Skirl Records, 2020

for Arts and Creativity. Jak wspomina sam artysta, często podczas pracy zdarzało się, że do okien studia muzycznego zaglądały dzikie zwierzęta.

Większość utworów zaczyna się długimi, kilkunastominutowymi solowymi wstępami. W ten sposób prezentuje się lider w tytułowym *Nomad* oraz w *Benbow*, Black w *Thanksgiving* oraz Mitchell w finałowym *Lady Choral*. Ten ostatni utwór w tytule zawiera żartobliwy hołd dla zmarłego trzy lata temu Larry'ego Coryella (wymowa *Lady Choral* i Larry Coryell jest bardzo podobna). To zresztą najciekawszy według mnie utwór spośród wszystkich, rozegrany w duetach fortepianu i gitary, a potem gitary i perkusji, przeplecionych solówkami Mitchella i Grdiny. Świetnie słucha się też *Benbow*, w którym po gitarowej introdukcji trio stopniowo rozpędza się, oferując fantastyczny zespołowy finał.

Nielubiących free nie będę namawiał do zagłębienia się w ten album, ale fanom, a także tym, którzy lubią nowe muzyczne wyzwania, mocno *Nomad* polecam.

Gordon Grdina's The Marrow – Safar-E-Daroon

Druga tegoroczna płyta Grdiny to inny zespół i całkowita stylistyczna odmiana. Sam lider zamiast gitary gra tym razem na oudzie. To nie pierwsza jego przygoda z arabsko-perskim instrumentem i muzyką z tamtych regionów, a zapoczątkował ją wydany czternaście lat temu *Think Like The Waves*. To również nie pierwszy album grupy, która firmuje *Safar-E-Daroon*.

Zespół The Marrow wystąpił tym razem w rozszerzonym do kwintetu składzie. Do lidera oraz znanych już z wcześniejszych płyt kontrabasisty Marka Heliasa, wiolonczelisty Hanka Robertsa oraz perkusjonalisty Hamina Honariego dołączył skrzypek Josh Zubot. Materiał na poprzedni album *The Marrow*, zatytułowany *Ejdeha*, skomponował w całości Grdina. Na *Safar-E-Daroon* swoje cegiełki do układanki dołożyli także inni członkowie zespołu.



Gordon Grdina's The Marrow – Safar-E-Daroon
Songlines Records, 2020

Całość nadal bazuje na estetycznych nawiązaniach do muzycznych tradycji Persji – systemu pod nazwą dastgah – i Arabii – gatunku maqam. Jednakże są one mocno osadzone we współczesnym jazzowym kontekście. Tytuł albumu *Safar-E-Daroon* oznacza podróż do wnętrza siebie. I właśnie z głębi osobistych doświadczeń każdego z członków grupy zebranych w kolektyw powstało najnowsze dzieło grupy.

Kolektywna gra nie oznacza jednak braku ekspozycji poszczególnych muzyków. W *Mini-con* kapitalne solo wykonuje Zubot. *Shamshir* jest z kolei popisem Robertsa, a Honari fantastycznie prezentuje się w *Illumination*. W *Convergence* zespół sięga po inspiracje również ku nowym dla siebie tradycjom Afryki Zachodniej. Nieco odmiennie wybrzmiewa także finałowy *Gabriel James*, bliski muzyce ilustracyjnej, który jest pokłosiem zabawy lidera z czteroletnim synem, którego imieniem został nazwany.

Płyta zdecydowanie delikatniejsza od opisywanej wyżej, oferują-



Gordon Grdina Septet – Resist
Irabagast Records, 2020

ca zupełnie inne wrażenia, jednak na swój sposób równie wyrazista. Warta uwagi.

Gordon Grdina Septet – Resist

Trzeci z tytułów prezentuje z kolei septet dowodzony przez vancouver-skiego muzyka. Zespół powstał z połączenia tria Grdiny oraz jego smyczkowego kwartetu East Van Strings. Do tak sformowanej grupy dołączył saksofonista Jon Irabagon, znany ze współpracy z Dave Douglas Quintet oraz występów w zespole Mostly Other People Do the Killing.

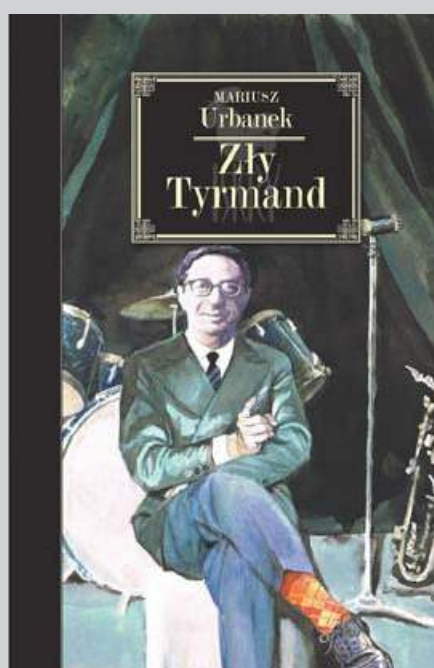
Muzyka prezentowana na *Resist* skomponowana została na zamówienie Vancouver International Jazz Festival i premierowo została wykonana właśnie tam, w roku 2016, podczas specjalnego koncertu. Grdina – autor całości – nie ukrywa, że wpływ na kształt *Resist* miały dwa znaczące wydarzenia, które miały miejsce podczas prac na utworem – wyniki brexitowego referendum w Wielkiej Brytanii oraz zwycięstwo Donalda

Trumpa w prezydenckich wyborach w sąsiednich Stanach Zjednoczonych Ameryki.

W całej suicie dominuje pierwsza, niemal 23-minutowa część. Rozpoczyna się klasycznymi smyczkami, po sześciu minutach przechodząc stopniowo, wraz z pojawieniem się – w kilkunastuminutowych odstępach – najpierw gitary, a potem saksofonu, ku intensywnej improwizacji. Na koniec równoległe narracje prowadzą klasycyzujące smyczki i improwizujący saksofon. Pozostałe fragmenty suity łączą się z tytułowym *Resist* krótkim solowym, gitarowym interludium. Trzy końcowe części mocno eksponują improwizacyjną stronę zespołu. W *Resist The Middle*, oraz w finałowej części zatytułowanej *Ever Onward*, Grdina gra na oudzie. Jednak tylko w tym drugim fragmencie, i jedynie w jego pierwszej części, lutnia nadaje muzyce z lekką orientalny smaku.

Resist nie jest łatwy w odbiorze. Szczegółnej uwagi wymaga od słuchacza jego najdłuższa część. Muzycznie bliżej jest suicie do utworów Nomad Trio niż do persko-arabskich peregrynacji The Marrow. Trzeba jeszcze wspomnieć, że Grdina jasno określa *Resist* – a generalnie także cały proces tworzenia sztuki – jako akt polityczny. Choć jest to zaznaczone jedynie w warstwie koncepcyjnej, to warto o jasnym stanowisku twórcy pamiętać. A niezależnie, czy zgadzamy się z nim politycznie, czy też nie, warto kanadyjskiego muzyka wysłuchać, bowiem także w warstwie muzycznej ma on wiele ważnego do przekazania.

Gordon Grdina w czterech pierwszych miesiącach roku zaserwował nam niezwykle różnorodną paletę swoich muzycznych dokonań. W każdym z przypadków potrafiąc bezwarunkowo przykuć uwagę odbiorcy. Dobrze wiedzieć, że to nie ostatnie płyty, na którym w tych roku pojawi się Gordon Grdina. Nie zawsze jako lider, jednak nie mam wątpliwości, że zawsze znacząco przykładając się do finalnego obrazu całości. Pewien też jestem, że po wszystkich te albumy z chęcią i zainteresowaniem sięgnę. ●



Mariusz Urbanek – *Zły Tyrmand*

Wydawnictwo Iskry, 2020

Mariusz Urbanek zasłużył sobie na opinię jednego z najlepszych polskich biografów. Leopold Tyrmand był bohaterem trzeciej jego książki, która ukazała się w 1992 roku. Na początku tego roku, wyprzedzając nieco 100-lecie jego urodzin, Wydawnictwo Iskry przygotowało nowe, poszerzone o dwa rozdziały wydanie *Złego Tyrmanda*. Warto po nie sięgnąć w miesiącu, w którym wypada okrągła rocznica urodzin autora *U brzegów jazzu*.

Trzystustronicowa biografia zbudowana jest ze wspomnień osób, które przewinęły się przez bogaty, kolorowy życiorys Tyrmanda. Najbliższych, przyjaciół i nieprzyjaciół, ale i takich, którzy bohatera książki znali jedynie z przygodnych spotkań czy obserwacji. Większość rozdziałów to krótkie – czasem zaledwie półstronicowe – impresje. W zasadzie jedynie część *Firma Hoff-Tyrmand*, opowiedziana przez byłą żonę Tyrmanda Barbarę Hoff, jest dłuższa i nieco bardziej rozbudowana. Jednak mnogość tych mini-portretów, pojedynczych ujęć z życia, sprawia, że przed czytelnikiem pojawia się wprawdzie dość subiektywny, jednak bez wątpienia intrygujący i ciekawy obraz głównego bohatera książki. Trzeba również wspomnieć, że katalog rozmówców Mariusza Urbanka jest równie barwny i bogaty, jak Tyrmandowska biografia. Znajdzie tam czytelnik

tuzy świata muzycznego, dziennikarskiego, literackiego i filmowego. Większości spośród nich nie ma już pośród żywych.

Jak pisze we wstępie autor, przez niemal 30 lat od premiery zmienił się niemal cały kontekst biografii. Inna jest Polska, inna Ameryka, zmianie uległo też postrzeganie samego Tyrmanda. Znacznie wzbogaciła się lista poświęconych Tyrmandowi książek (jedną z nich – publikację Marcela Woźniaka *Biografia Leopolda Tyrmanda. Moja śmierć będzie taka jak moje życie* recenzowaliśmy w numerze 2/2017 *JazzPRESS-u*). W ogłoszonym przez Sejm Rzeczypospolitej Roku Tyrmanda dobrze przypomnieć sobie i to pierwsze opisujące go wydawnictwo. *Zły Tyrmand* nie zestarzał się, a oprócz swojej pionierskości, oferuje oryginalną i emocjonującą lekturę. ●

Krzysztof Komorek



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





Jego debiut z zespołem Jerry & The Pelican System w serii *Polish Jazz* wzbudził kontrowersje. Zupełnie się nimi nie przejął, koncentrując się na rozwoju zespołu oraz na działalności w RASP Lovers i P.E. Quartet. Należy do młodego pokolenia polskich jazzmanów korzystających skwapliwie z muzycznych systemów edukacyjnych różnych państw – kształcił się w Polsce, Danii i Hiszpanii. Na przykładzie jego twórczości można przekonać się, że otwarte podejście do muzyki, bez przesadnego kultuwowania jazzowych aksjomatów, może dawać zaskakująco jazzowe efekty. **Jerzy Mączyński** – saksofon tenorowy, syntezatory i kompozycje.

Robię coś innego

Piotr Wickowski

piotr.wickowski@radiojazz.fm



Piotr Wickowski: Koronawirus przeszkodził w nagraniu nowej płyty P.E. Quartet, które wcześniej zaplanowaliście akurat na czas obostrzeń epidemiologicznych?

Jerzy Mączyński: Tak, nagrania planowane były na koniec marca. Z P.E. zagrałem mój ostatni koncert przed pandemią, byliśmy też gotowi na nagranie płyty, więc jak tylko będzie jakakolwiek możliwość, to udamy się do studia.

Czym jest dla Ciebie pandemia koronawirusa? Odbierasz ją przede wszystkim jako zagrożenie, zmagasz się z zakazem koncertowania i innymi ograniczeniami czy dostrzegasz jakieś pozytywy?

Oczywiście jak wielu z nas przeżyłem szok związany z ograniczeniami, trochę zajęło mi też zaakceptowanie faktu, że zostały anulowane wszystkie moje wiosenne koncerty. A miał to być dla mnie totalny sezon – zapowiadał się świetnie. Ale z perspektywy czasu widzę, że ten okres, mimo że tak krótki, już mnie zmienił. Zacząłem zauważać nowe cele, których wcześniej nie dostrzegałem, i dzięki temu zacząłem uczyć się całkiem nowych rzeczy – pandemia jest dla mnie czasem wyciszenia i pracy twórczej.

Jak myślisz – czy obecna sytuacja, nawet zakładając, że nie potrwa długo i ograniczenia nie powrócą po jakimś czasie, mo-

że stać się ważnym doświadczeniem dla twojego pokolenia?

Trudno mi to ocenić, ponieważ coś takiego nie zdarzyło się jeszcze za naszego życia. Przypomina mi to znaną z opowieści sytuację, kiedy Polska znajdowała się za „żelazną kurtyną”, dlatego wydaje mi się, że znów na wartości zyskają dzieła związane z wolnością. Ludzie zaczną zauważać najistotniejsze rzeczy w życiu. Mam nadzieję, że konsumpcjonizm trochę wygaśnie.

Czy scena jazzu, improwizacji i okolic będzie po tym wszystkim inna?

Wydaje mi się, że powstanie dużo nowych albumów, sam się do tego przygotowuję. Problemem może być w branży eventowej to, że wiele koncertów, które miały odbyć się wiosną i latem, zostanie przeniesionych na kolejne miesiące, co spowoduje natłok wydarzeń w tym samym czasie. Mam nadzieję, że rozwój koncertów online wyzwoli nowe pomysły, z których skorzystają organizatorzy wydarzeń klubowych. Uważam, że dobrze przemyślana forma koncertu online, nie musi być jedynie protezą rzeczywistości, ale doświadczeniem nowej jakości. Sam chcę zacząć niebawem taki cykl koncertowy w Saunie, mojej przestrzeni wykorzystującej opuszczony basen, która jako jedno z bardzo niewielu miejsc funkcjonowała przed pandemią na niezależnej scenie Warszawy.

Jeszcze zanim dopadła nas pandemia, zdążyłeś zamieścić swój szacunek dla Ornette'a Colemana. Co stało się tuż przed 90. rocznicą jego urodzin.

Tak, zagraliśmy dwa koncerty [Jerzy Mączyński Trio, występy w warszawskich klubach: 19 lutego – SPATiF i 28 lutego – 120n14 Jazz Club – przyp. red.], z Ksawerym Wójcińskim i Krzysztofem Szmańdą, na których pojawił się program związany z Ornettem. Ten drugi był nawet w całości poświęcony Ornette'owi, aczkolwiek jego kompozycje zostały przez nas mocno przerobione, nie odzwierciedlaliśmy dokładnie tego, co jest na jego płytach. Można powiedzieć, że inspirowaliśmy się duchem muzyki Ornette'a Colemana.

Hołdy polskich muzyków jazzowych dla Ornette'a nie zdarzają się często. Mimo tego, że od wydania

Znów na wartości zyskają dzieła związane z wolnością. Ludzie zaczną zauważać najistotniejsze rzeczy w życiu. Mam nadzieję, że konsumpcjonizm trochę wygaśnie.

albumu *Free Jazz* upłynęło już 59 lat, wciąż spotykam się u nas z opiniami, jak szokująca czy trudna to muzyka. Ty przyznałeś się niedawno w RadioJAZZ.FM, że nigdy cię nie szokowała. W takim razie jak ją odbierałeś od pierwszego posłuchania?

Nie, nigdy dla mnie to nie było szokujące. Zawsze odbierałem tę muzykę... nie wiem... duchowo. Wycho-
dzę z założenia, żeby tej muzyki
nigdy za bardzo nie analizować.
Często spotykam się ze stwier-
dzeniem, że nie da się jej nauczyć
w szkole i, szczerze mówiąc, zgad-
zam się z tym. Nawet nie jestem
w stanie wyobrazić sobie, jak by
to mogło wyglądać w szkole, jak
by to zamknąć w akademicki spo-
sób. Ja po prostu od zawsze tego
słuchałem. I nawet nasze próby
przed wspomnianymi koncerta-
mi, z Krzysztofem i Ksawerym, nie
polegały na przerabianiu materia-
łu. Zналиśmy dokładnie kompozy-
cje Ornette'a, wiedzieliśmy, które
chcemy grać, i po prostu weszli-
śmy, żeby sobie pograć. Tak powsta-
ły aranżacje – po prostu na próbie,
bez słów. W takich przypadkach
trzeba być osłuchanym w muzy-
ce, z którą chce się coś zrobić. Tu
nie ma jednoznacznego wzoru, jak
coś powinno być grane. Ludzie pró-
bowali spisywać grę Ornette'a, ale
według mnie to nie jest możliwe.
Ten time nigdy nie jest zdefiniowa-
ny, cały czas przyspiesza, zwalnia,
a mimo to wszystko się zgadza.

**Bo tematy Ornette'a, które weszły
do kanonu – na czele z *Lonely Wo-
man*, ale przecież też sporo innych
– to jedno. Jest jeszcze ten jego nie-
zwykły sposób gry, jakby nad sek-
cją rytmiczną, coś, czego do dzi-**



fot. Yatzek Piotrowski

**siaj nie wszyscy mogą zaakceptować. Jego saksofon
fruwając sobie, ale wszystko jest jedną harmonijną
muzyką.**

Po pierwsze ja też kultywuję takie granie jakby nad
sekcją – jak powiedziałeś – i wydaje mi się, że że-
by tak grać, trzeba mieć większą świadomość ryt-
mu i lepsze jego poczucie niż w przypadku my-
ślenia metronomowego i grania na zasadzie, że
wszyscy dążymy do jakiegoś ideału... Właśnie ca-
ła siła tej muzyki polega na zrozumieniu przestrze-
ni muzycznej Ornette'a i... jakby to określić... czasu
trwania w improwizacji. Jest tak, że saksofon może
przez jakiś czas fruwać, że rzeczywiście jest totalnie

poza time'm, ale następuje jedna fraza – nawet dwa-trzy dźwięki – która sprawia, że jesteśmy idealnie razem. To nie jest zupełnie oderwane fruwanie, jest w tym pełna świadomość rytmiczna. Na tym bazuję, też dużo gram w takim stylu „nad”, ale jednak, żeby grać dobrze „nad”, trzeba też umieć być „in”.

Zdaje się, że to twój pierwszy taki muzyczny hołd dla postaci z przeszłości?

Tak.

Nie było w tym przypadku – Ornette jest rzeczywiście kimś, kogo chciałeś uczcić w pierwszej kolejności?



fot. Kuba Majerczyk

Tak, to nie było przypadkowe. Bardzo dużo robię teraz projektów, w których gram na komputerze, ciągle szukam, eksperymentuję... Ale ludzie zaczęli mnie określać jako saksofonistę, który jest bardzo blisko związany z Ornettem, chociaż wcześniej nigdy nie zagrałem nic Ornette'a na scenie. Szczerze mówiąc, to chciałem podjąć taką właśnie próbę konfrontacji z tym, czy tak naprawdę jest, czy jestem blisko tej muzyki. No i okazało się, że jestem.

Różnice pomiędzy saksofonem tenorowym, który jest twoim instrumentem, a altom Ornette'a nie miały znaczenia?

Dużo ludzi mówi mi, że mój tenor często brzmi jak alt. A tak w ogóle to zacząłem od altu, na którym grałem muzykę klasyczną. Przeszedłem na nim szkolną ścieżkę edukacji i umiem na nim bardzo dobrze grać. Jednak ten instrument porzuciłem, bo po prostu wolę sound saksofonu tenorowego.

Jak to się stało, że Ornette był u ciebie na początku? Kiedy rozmawialiśmy w audycji JazzPRESSjonizm, powiedziałeś, że zacząłeś go słuchać, jak miałeś 13 czy 14 lat. Zazwyczaj w takim wieku nie słucha się takiej muzyki. Skąd ten wybór?

Jeszcze wcześniej był Coltrane...

Ktoś ci Coltrane'a i Ornette'a podrzucił?

Nie, nie pamiętam nic takiego.

Sam sobie wyszukałeś?

Tak, to był jakiś przypadek. Kształciłem się na saksofonistę klasycznego i, tak jak większość saksofonistów klasycznych, szukałem w jazzie, chciałem zacząć improwizować.

Dobrze przemyślana forma koncertu online, nie musi być jedynie protezą rzeczywistości, ale doświadczeniem nowej jakości

Szukałeś w jazzie, bo w klasyce nie ma zbyt wiele materiałów do zagrania dla saksofonistów?

Tak. Pamiętam, że wszyscy szukali – w muzyce rozrywkowej, jazzie. I tak po prostu siłą selekcji natrafiłem na płyty Coltrane'a, Ornette'a, a przede wszystkim Alberta Aylera, który stał się moją pierwszą wielką fascynacją.

Przez te pierwsze fascynacje ostatecznie poszedłeś w kierunku saksofonu, a nie fortepianu, na który też kiedyś uczęszczałeś?

Wtedy jeszcze nie wiedziałem, na co się zdecydować. Jak miałem 12-13

lat, skończyłem pierwszy stopień na fortepianie, grałem w zespole reggae na klawiszach, ale też zacząłem saksofon klasyczny. Ćwiczyłem coraz więcej na saksofonie, ale nie wiedziałem, czy będę muzykiem. Nie wiedziałem, w którą stronę idę i co robię.

Moje początki na saksofonie długo trwały. Bardzo długo uczyłem się zadęcia. Teraz z tego się cieszę, że wtedy wybrałem trudniejszą drogę, czyli poprzez granie na początku muzyki klasycznej na wypuszczonych wargach. Większość saksofonistów ma wargi wciągnięte i zadęcie klarnetowe, ale moja nauczycielka zawsze zachęcała mnie do trudniejszego sposobu, który mi w przyszłości pomoże.

go sposobu, który mi w przyszłości pomoże.

Z tego powodu grasz inaczej od strony technicznej niż inni saksofoniści? Jaki to ma wpływ na twoją grę?

Tak. Przede wszystkim nie męczę się, nie mam też żadnych problemów z altissimo (gra w najwyższych rejestrach – przyp. red.) czy innymi kwestiami technicznymi. Dużo ludzi ma problemy z „dołem” – z tym, że się im nie odzywa „góra”, że coś nie stroi. Mnie saksofon technicznie, jeśli chodzi o szybkość wydawania dźwięków, nie sprawia problemów.

Czy jesteś też mniej narażony na kontuzje? Z historii wiemy, że przydarzały się nawet gwiazdom jazzu, które w niewłaściwy sposób wydobywały dźwięk na saksofonie.

Tak, to nawet można usłyszeć na nagraniach – jak gra przeszkadza saksofoniście, słysząc ten „ścisk”.

Czy to, z czym miałeś problemy na początku, po latach procentuje?

Tak, choć na początku nie było łatwo. Przez cały rok uczyłem się, jak wydobyć dźwięk.

Oceniasz, że teraz masz dzięki temu więcej możliwości jako saksofonista? Możesz na przykład grać bardziej forsowne i dłuższe improwizacje?

Na pewno. Pamiętam swoją rozmowę o tym z Jamesem Carterem. Nie znam drugiego saksofonisty, który miałby tak jak on opanowany instrument. Na samym początku, po moich dwóch latach grania na saksofonie, kiedy byłem w Londynie, miałem możliwość udania się do niego na lekcje. I pierwsze, na co zwrócił uwagę, był mój sposób gry: „Oh, man, super” – powiedział, utwierdzając mnie w tym, że to zaprocentuje. Długo z nim wtedy rozmawiałem. James Carter jest moim guru, jeśli chodzi o wydobywanie dźwięków na saksofonie, może z nim zrobić wszystko – mam na myśli technikę, warsztat. I rzeczywiście mam tak teraz, że nie męczę się, nawet grając bardzo ofensywnie, bardzo głośno, bardzo piskliwie, dużo – niczego mi to nie psuje.

Jako adept jazzu masz za sobą ciekawą ścieżkę edukacji, bo kształciłeś się na uczelniach w różnych krajach - Polsce, Danii i Hiszpanii. Masz może interesujące obserwacje, kiedy porównujesz te systemy edukacyjne? Możemy to prześledzić choćby pod względem podejścia uczących w tych różnych krajach do takiej postaci jak Ornette Coleman?

Najdziwniejsze było - o czym sam się przekonałem – jak bardzo duży progres zrobiłem w graniu free jazzu i muzyki otwartej w Hiszpanii (na uczelni będącej przedstawicielstwem amerykańskiej Berklee College of Music, w Walencji – przyp. red.). Hi-

szpański wydział Berklee różni się od amerykańskiego, gdzie na roku studiuje dwa tysiące studentów. U nas było tylko 36 osób wybranych z całego świata.

Na pierwszej lekcji musiałem zagrać coś z jakimś zespołem, przypadkowo zebrany, bo nie mieliśmy czasu, musieliśmy pokazać coś nauczycielom. Po tym, jak zagraliśmy, usłyszałem od nauczycieli: „Ty masz coś z Alberta Aylera, super, że tu

To było nie do pomyślenia, żeby ktoś w Polsce pochwalił cię za to, że kojarzysz się z Aylerem

przyszedeś”. A ja wtedy w ogóle zapominałem o Aylerze, nie byłem tego świadomy, że ma na mnie wpływ. Poza tym to było nie do pomyślenia, żeby ktoś w Polsce pochwalił cię za to, że kojarzysz się z Aylerem. Raczej było to negatywnie odbierane.

Czyli ich podejście było zupełnie inne od tego, które znałeś z polskich szkół?

Totalnie inne. Pokazałem im swoje prace, dostałem stypendium i musiałem zaakceptować plan zajęć, który został tak przygotowany, abym zrobił progres, niezależnie od gatunku, którym będę się zajmował. A zajęcia, według mnie, miały być abstrakcyjne.

W jakim sensie?

Uczyłem się na przykład flamen-
co na cajónie. Musiałem też spraw-
dzić się jako producent muzyczny
folkowych składów w naszej szkole
– chodzić na ich nagrania i zajmo-
wać się ich produkcją, decydować
o składzie, brzmieniu. To mi bar-
dzo otworzyło głowę.

Edukacja w Hiszpanii najwięcej ci dała?

Tak. To było bardzo intensywne pół-
tora roku studiów magisterskich.

Odpowiadał ci najbardziej pro- gram tych studiów?

Tak, było wiele różnych zajęć, moż-
liwość poznania ludzi z całego
świata i nauczono mnie nieszablo-
nowo myśleć o własnym rozwoju.
Ćwiczyłem na cajónie, co tak na-
prawdę mi nie wychodziło, bardzo
źle grałem, szczególnie jak miałem
zajęcia z ludźmi z Ameryki Połu-
dniowej czy z Hiszpanii. Czułem,
że nie siedzi mi to, ale musiałem
zdać egzaminy. A egzaminy były
cholernie trudne.

**Czyli były jednak pewne elemen-
ty odgórnie narzuconych zadań,
w przeciwieństwie do koncepcji
duńskiej, której też jako student
doświadczyłeś. W Danii była abso-
lutna edukacyjna wolność?**



fot. Kuba Majerczyk

Rzeczywiście tam jest absolutna wolność. Na
pewnym moim etapie to też było super. W Hi-
szpanii było trochę amerykańskie myślenie –
wszyscy dużo pracują, mamy kursy czegoś przez
pięć godzin w tygodniu, jest później z tego egza-
min itd. To też było dobre, bo obserwowało się sil-
ny progres, wynikający ze zgłębienia jakiejś dzie-
dziny. Może nigdy w życiu nie będę grał rytmów
flamenco na cajónie, ale dzięki temu, że je cwi-
czyłem, poprawił się mój time. Teraz – nawet gra-
jąc abstrakcje w muzyce improwizowanej – czuję,
że mam wolność.

**A co najbardziej cenisz sobie ze swojego etapu
duńskiego?**

Super były zajęcia z kompozycji u Erika von Spreckelsena, który już chyba jako jedyny w Skandynawii zarabia na pisaniu oper. To była kompozycja dla każdego – czy grasz funk, jazz, czy muzykę klasyczną. Z tamtych zajęć wzięła się moja płyta *Jerry & The Pelican System*. Dzięki temu, że mieliśmy zadania kompozytorskie otwierające głowę, pokazujące kontrapunkt. Przyczynił się też do tego kult sesji, który tam panuje. Pielęgnuje się granie sesji, wszyscy bardzo przestrzegają tego, żeby się spotykać i grać. W szkołach są wszelkie udogodnienia ku temu, nawet są automaty z piwem. Ludzie spotykają się o stałych godzinach i trzy-cztery godziny dziennie grają ze sobą. Wszystkie klasy są otwarte, możesz przyjść ze swoim utworem.

Ciągle jest stawiany nacisk na praktykę?

Ciągła praktyka. Czego nie ma w polskich akademiach muzycznych. W Polsce miałem jej najwię-

cej na Bednarskiej (Wydział Jazzu – Zespół Państwowych Szkół Muzycznych im. Fryderyka Chopina w Warszawie – przyp. red.). To tworzyło zresztą klimat tej szkoły i wpływało na jej poziom.

Aczkolwiek w Polsce pewnie grało się coś innego. Na czym się skupialiście?

Na standardzie jazzowym. A w Danii – wszystko.

Niektórzy twierdzą, że mogli w pełni wykorzystać model duński dzięki temu, że zdobyli solidne podstawy warsztatowe w Polsce. Bez nich, tylko w oparciu o kształ-



fot. Yatzek Piotrowski

cenie się na duńskich uczelniach, ich umiejętności byłyby niepełne. Co o tym sądzisz?

Tu moglibyśmy powrócić do Ornette'a i abstrakcji... W Danii kładzie się bardzo duży nacisk na bycie artystą, ale takim totalnym, nawet nie instrumentalistą, ale przede wszystkim człowiekiem kreatywnym.

We współczesnym świecie, jeżeli chce się być artystą występującym pod swoim nazwiskiem i rzeczywiście będącym na jakimś topie, trzeba bardzo wszechstronnie ćwiczyć, dbać o rozwijanie się w różnych kierunkach

Chodzi nawet bardziej o podejście do życia?

Tak, żeby być człowiekiem kreatywnym, który wymyśla nowe koncepcje, ma nowe pomysły na zespół, na sztukę. Jeżeli jedziemy kształcić się w Danii, żeby uprawiać muzykę improwizowaną, to rzeczywiście ten warsztat się przydaje. Bo on jednak jest potrzebny do muzyki improwizowanej – trzeba od czegoś wyjść, nie wystarczy sama trąbka i chęć grania abstrakcji.

Chociaż właśnie w Danii spotkałem wielu ludzi, którzy robili sztu-

kę totalnie konceptualną, nie wiedząc nawet, jakie są dźwięki na fortepianie. Nie znali nut, używali trzech dźwięków, nie wiedząc, jakie to dźwięki, i pisali teksty, a potem nagrywali piosenki.

Masz na myśli studentów uczelni?

Tak, oni byli studentami. Tam jest to możliwe, jeśli tylko ma wymiar artystyczny i podoba się nauczycielom, którzy zobaczą potencjał w takiej osobie.

Wtedy stwierdzają: dlaczego nie?

Co o tym sądzisz, mając za sobą też funkcjonowanie w polskim systemie edukacji, gdzie takie podejście jest raczej nie do pomyslenia?

Absolutnie nie do pomyslenia. Ale z drugiej strony wydaje mi się dziwne zamykanie ludzi, którzy mają zostać muzykami sesyjnymi, czyli mają grać bardzo

różne rzeczy – a takich głównie „produkuje się” na polskich akademiach muzycznych – tylko na jednym profilu. W Danii jest duża dowolność pod tym względem, każdy ma swój indywidualny plan zajęć. Zamknięcie się na jednej uczelni, jednym profilu może też być problemem, jeśli założy się, że na studia idzie się, żeby grać swoją muzykę. Dużo zależy od tego, jakie ma się podejście i co chce się później robić. Jeżeli chodzi o granie w orkiestrach czy na weselach nawet, gdzie się świetnie zarabia – to OK. Ja nigdy nie dopuszczałem do siebie myśli nawet, żeby zarabiać jako muzyk sesyjny, może ewentualnie kiedyś jako producent...

Myślałeś tak od początku, jeszcze na etapie edukacji w Polsce?

Całe życie starałem się być kreatywną osobą, dużo tworzyłem. A na Bednarską poszedłem, nie wiedząc jeszcze, co chcę grać.

Podejmując jednak decyzję o porzuceniu klasycznej ścieżki?

Co do tego byłem przekonany - to na pewno zdecydowałem świadomie. Trochę mnie stłamsiły te szkoły muzyczne, nie będę tego ukrywał...

Mówisz o polskich – Bednarskiej i wrocławskiej Akademii Muzycznej?

Tak.

Co konkretnie masz na myśli?

Tłamsiło mnie takie podejście, że ktoś każe mi jakoś grać. I potem ocenia mnie w taki analityczny sposób – czy coś dokładnie jest wygrane, jakaś kadencja odegrana, czy zaznaczyłeś te punkty w standardzie, które trzeba. I jak z moim przyjacielem Szymonem Wójcikiem pojechaliśmy z Polski do Danii, to w pierwszych miesiącach byliśmy w nieustannym szoku. Szybko też zrozumieliśmy, przez co przeszliśmy w Polsce – „produkowali” z nas muzyków sesyjnych, czyli dobrze grających. Ale w imię czego? W imię standardów czy w imię tego, jak nasi nauczyciele grali? A w Danii trafiliśmy do myślenia typu: „OK, chłopaki. Kim jesteście? Co robicie? Fajnie by było, jak byście stworzyli jakąś muzykę i jeszcze na niej zarabiali pieniądze”. Zupełnie inne podejście! Jak ktoś może mówić tak do nas po tym, co mieliśmy przed ostatnie dwa lata?!

Trafiając na duńską uczelnię, zwątpiłeś też w swoją działalność w ramach jazzu. Stąd wzięło się porzucenie jazzowego brzmienia i komponowanie na syntezatory i głos.

Tak.

Ostatecznie jednak pozostałeś przy jazzowej stylistyce. Jak z obecnej perspektywy oceniasz tamten epizod?

To był błąd. Naszły mnie wątpliwości co do jazzu... Co było też efektem tego, że wcześniej tak bardzo ćwiczyłem te wszystkie standardy jazzowe, zamiast rozwijać się w inne strony jako muzyk. We współczesnym świecie, jeżeli chce się być artystą występującym pod swoim nazwiskiem i rzeczywiście będącym na ja-

Dostaliśmy oceny bardzo dobre, ale połowa kadry nauczycielskiej była zażenowana

kimś topie, trzeba bardzo wszechstronnie ćwiczyć, dbać o rozwijanie się w różnych kierunkach. Chyba poczułem się wtedy taki zakrzyczany jazzem. Stąd pomysł z syntezatorami, myśl, że zrobię coś innego.

Powróciłeś przy tym do klawiszy. Liczyłeś się wtedy z tym, że w ogóle odstawisz saksofon?

Jak najbardziej. Pamiętam, jak kiedyś poszedłem ćwiczyć preludia Chopina, pierwszy raz od sześciu lat, i pomyślałem: „Wow, dlaczego ja to zastopowałem? Dlaczego w ogóle nie klawisze...”. Zacząłem chodzić na zajęcia z prophetem – rodzajem syntezatora – i odkrywać rzeczy, które porzuciłem. Zastanawiając się, w imię czego właściwie to porzuciłem.

Ale jednak wróciłeś do saksofonu. Jeszcze kiedy byłeś w Danii?

Tak, ten rok w Danii też był bardzo intensywny. Jeszcze tam sformowałem Jerry & The Pelican System, w którym to zespole wybrałem rolę saksofonisty. Nie wyszedł mi ten projekt bycia wokalistą z syntezatorami [śmiech].

Skąd takie przekonanie?

Bardzo trudno mi mówić o tym okresie, bo był dziwny. Czułem się odizolowany. Mieszkaliśmy w domu jednorodzinnym, na farmie pod Odense, właściwie w lesie. Pisałem intensywnie ten materiał, nie wiedziałem dokładnie, w jakim celu, potem zrobiłem parę prób i stwierdziłem, że nie to chcę robić. Wydaje mi się, że punktem zwrotnym było uznanie, że chcę założyć zespół i na nim się skoncentrować.

Żeby wyjść z izolacji?



fot. Kuba Majerczyk

Tak, wyjść z izolacji, ale też wyjść z tej szkoły. Siedziałem już wtedy w Warszawie, był czerwiec 2018. To było jeszcze przed wyjazdem do Hiszpanii, który nastąpił pod koniec lipca. No i założyłem Pelicana. Pierwszy koncert zagraliśmy w kwietniu następnego roku.

I, paradoksalnie, bazując na swoim „niejazzowym” materiale, zacząłeś grać z bandem brzmiącym bardzo jazzowo.

Tak. Zrobiliśmy tylko dwie próby. Chciałem sprawdzić, czy to wyjdzie, ale zespół zagrał tak, że wszyscy byli na „wow”, więc od razu zagraliśmy koncert.

Gdzie to było?

W Warszawie, w Bardzo Bardzo.

Jak się do tego ma P.E. Quartet? Sporo muzyki z tego zespołu przenika do twojego Pelicana. Na okładce pierwszego albumu P.E. Quartet, który ukazał się w 2017 roku, można przeczytać: „Cokolwiek jest wielkim bałaganem, chaosem, absurdalną mieszaną czterech różnych osobowości, opowieścią o poszukiwaniu własnej tożsamości”. Jeżeli zestawisz choćby ten fragment z tym, co pisano o płycie *Jerry & The Pelican System*, to można utwierdzić się w przekonaniu, że jeden zespół współpracuje z drugim.

Debiut P.E. Quartet jest płytą, która została przez nas nagrana nieświadomie.

Jeszcze wcześniej niż *Jerry & The Pelican System*.

Rok wcześniej, jeszcze jak studiowaliśmy w polskich akademiach muzycznych - ja we Wrocławiu, Szymon (Wójcik) i Bartek (Szablowski) w Katowicach, Rafał (Różalski) w Łodzi, zanim go wyrzucili przed Kopenhagą. Płyta *Cokolwiek* wzbudziła duże kontrowersje na Bednarskiej, kiedy zagraliśmy tam premierowo ten materiał na naszym dyplomie. Dościliśmy oceny bardzo dobre, ale połowa kadry nauczycielskiej była zażenowana.

Mimo tego były tak wysokie oceny?

Naprawdę - połowa kadry była zachwycona, połowa zażenowana. Publiczności się podobało. Z perspektywy czasu, jak rozmawiam z chłopakami z zespołu, to dochodzimy do wniosku, że tamta płyta jest dla nas bardzo ważna.

Dlatego, że pierwsza, w tym pierwsza z tobą w składzie?

Przede wszystkim dlatego, że była próbą zrobienia czegoś innego, próbą własnej wypowiedzi, która się różni od tego, co gra się na tej scenie jazzowej, mimo tego że wychodzi od czterech chłopaków z czysto jazzowej szkoły.

A skoro już wspominasz tamten czas, możesz wyjaśnić, o co chodzi z zielonym fordem galaxy tak ważnym dla was?

Po prostu przemierzaliśmy nim milion kilometrów, grając w różnych miejscach... To jest samochód Rafała. Nie wiem, jak to się dzieje, że ten wóz się nie psuje mimo wieku. Mimo tego, że ma dziury w podwoziu.

Sprawdza się do przewożenia sprzętu?

Tak, i cały band się tam mieści. To jest nasz van zespołowy. Wiąże się z nim historia z samych początków zespołu. Bo P.E. Quartet powstał dzięki temu, że wygraliśmy w 2016 roku Tarnów Jazz Contest i były pieniądze na płytę. I właśnie jak jechaliśmy na ten konkurs, utknęliśmy na pustkowiu, w lesie, skończyło nam się paliwo, rozładowały się nam komórki. Spędziliśmy tam noc w zimnie, bo był wtedy marzec. Przyjechaliśmy na ostatni moment ubłoceni, wykończeni, ale też zespoleni. Zagraliśmy jakąś totalną frytę

w najmocniejszej odmianie i, o dziwo, wygraliśmy. Nikt z nas się tego nie spodziewał. Komisja doceniła naszą super energię.

Ale jak tak teraz o tym mówię, to zdaję sobie sprawę, że wszystkie te działania z P.E. Quartet były totalnie nieświadome. To chyba wynika z tego, że byliśmy bardzo mło-

Naprawdę jesteśmy zdziwieni, że udało nam się dojść do tego poziomu myślenia o muzyce, na jakim jesteśmy teraz

dzi, czuliśmy się zamknięci w tych swoich szkołach muzycznych. Naprawdę jesteśmy zdziwieni, że udało nam się dojść do tego poziomu myślenia o muzyce, na jakim jesteśmy teraz. Bo muszę się przyznać, że ja grając wtedy, zupełnie nie wiedziałem, co robię.

Czyli jednak chaos dominował. Tym ciekawiej będzie przekonać się, jak sytuacja prezentuje się obecnie. Jeśli do nagrania tej nowej płyty dojdzie. Chyba sporo chaosu nadal jest też w twoim autorskim zespole, czyli jak w skrócie mówisz – Pelicanach. Przyznaj się – kontrolujesz tutaj wszystko jako lider i zamieszanie jest zamierzone, czy to efekt wymykania się spod kontroli?

Masz na myśli zarzuty, które się pojawiały po wydaniu płyty, o chaotycznym wymieszaniu przez nas zbyt wielu stylistyk? Zdecydowanie wszystko tu przemyślałem, to w efekcie końcowym jest w 101 procentach przeze mnie wymyślone. Zauważyłem, że ludzie, którzy tak pisali, w innych artykułach zreflektowali się i zrozumieli taką koncepcję. Bardzo zależało mi na takim ułożeniu stylistyk, zależało mi właśnie, żeby tak jeden mood przechodził w drugi. Przez półtorej minuty ambientowa przestrzeń, która później staje się szaloną „rockerką”..., jak my to nazywamy.

Chociaż wszystko to jest zagrane przez typowo jazzowy skład i mieści się w jazzowym brzmieniu.

Tak. Aczkolwiek teraz się szykujemy do drugiej płyty, przed całą tą przerwą mieliśmy pierwsze koncerty w zmienionym składzie, który ją nagra.

Jakie to zmiany?

Ograniczyłem skład do kwartetu, co wpływa na kompozycje. I właśnie tak jest super. Gramy już ze sobą dwa lata i zaczęliśmy odczuwać, że zespół jest mocno zgrany. Zawdzięczamy to przede wszystkim świetnej sekcji, którą wymyśliłem, bo Franek (Franciszek Pospieszalski) i Wiktoria (Jakubowska) nigdy wcześniej nie grali ze sobą. Jako czwarty pozostaje w składzie jeszcze Marcel (Baliński) na fortepianie i syntezatorach.

Rezygnujesz z trąbki – dlaczego?

Trochę z towarzyskich powodów, ale głównie dlatego, że wprowadzam dużo elementów elektroniki, sam gram na syntach, będzie też powrót do fortepianu,

w tym sensie, że będzie go więcej i w naturalny sposób nasza muzyka zaczyna być bardziej kwartetowa.

Co z RASP Lovers, w kontekście rozwoju twojej autorskiej twórczości? Pozostajesz w tej grupie? Jest dla ciebie ważna?

Tak, jest bardzo ważna, potrzebuję takiej odmiany. Ta grupa jest inna – kwintet, dużo gitary.

Jest też – zgodnie z pełną nazwą Romantic Alternative Schizophrenic Punk – trochę punkowa, zwłaszcza ze względu na generowaną energię, jej drapieżność.

Może dlatego jest taka ważna, bo mogę w jej przypadku mówić o spełnieniu, wszystkie moje solówki są mega ofensywne, freejazzowe. Pelican bardzo idzie w ambient, trans, RASP – w punk, modularny. Zobaczymy zresztą, w co pójdzie... Na razie była duża aprobata na koncertach, więc było fajnie.

Wszystko sprawia wrażenie zagranego z olbrzymim luzem. Kto o tym decyduje?

Szymon (Wójcik) decyduje. Trochę tak jak w Pelicanie – ja. Tak się podzieliliśmy. Razem się wychowaliśmy, znamy się od 15 lat. To też jest nasza siła, że jesteśmy przyjaciółmi i rozmawiamy dużo o muzyce, razem tworzymy coś w Warszawie. Kompozycje są bardzo otwarte, to są motywy, czasami tylko cztery dźwięki, dużo miejsca na improwizację. No i plusem jest, że nie muszę ogarniać prób tego zespołu.

Czyli z twojego punktu widzenia, zanim doszło do przymusowej przerwy związanej z pandemią, przy-

szłość rysowała się ekscytująco. Również jeśli chodzi o powstawanie wokół grup takich jak wasze środowiska młodych warszawskich muzyków i ich publiczności?

Tak, powstaje coraz więcej składów, które przyciągają coraz więcej ludzi. Przybywa miejsc, w których można grać z dala od komercyjnych lokali. Sam uruchomiłem przestrzeń po dawnym basenie, będącą właściwie moim studiem, w której robię zamknięte koncerty. Ostatnio grał tam nawet Wacław Zimpel solo, bo przyjaźnię się z nim, podpatruję jego drogę, dużo się od niego uczę.

Powstaje coraz więcej składów, które przyciągają coraz więcej ludzi. Przybywa miejsc, w których można grać z dala od komercyjnych lokali

Jak z perspektywy czasu podchodzisz do krytyki, która się odezwała, kiedy album *Jerry & The Pelican System* ukazał się w słynnej serii *Polish Jazz*? Nie wszystkim spodobało się, że tacy młodzi muzycy jak Kuba Więcek i ty trafili pod taki prestiżowy szyld.

Jestem trochę poza tym mainstreamowym środowiskiem jazzo-

wym - choć oczywiście gram w ich miejscach, bo dlaczego miałbym odmawiać na przykład grania na najlepszych festiwalach w Polsce, takich jak Jazz nad Odrą – więc niewiele do mnie docierało. Poza tym staram się dużo jeździć po świecie, jak najwięcej się da. Raczej słyszałem pozytywne opinie. Po koncertach w „tradycyjnie jazzowych” klubach zgłaszało się do nas dużo młodych ludzi, którzy mówili: „Super, że to idzie w tę stronę”.

Hasło Polish Jazz na okładce pomaga sprzedawać płyty?

Tak, zwłaszcza za granicą. To jest bardzo rozpoznawalna marka. Uważam, że nagrałem świetną płytę,

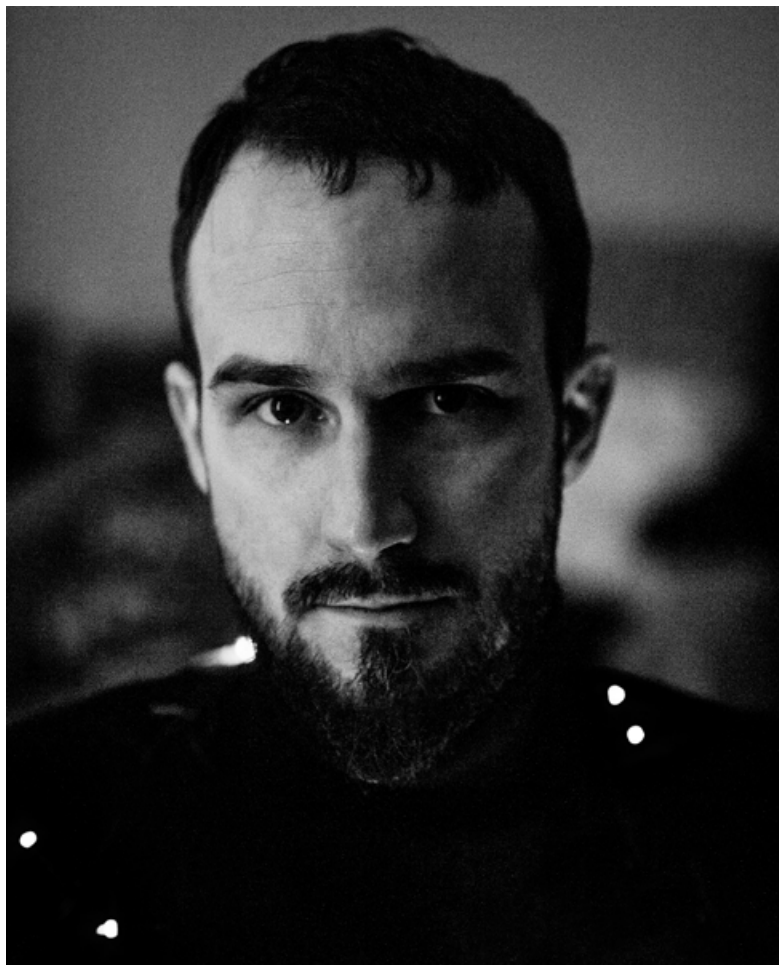
choć to wszystko jest bardzo subiektywne. Myślę, że jeżeli pojawiają się jakieś nieuzasadnione hejty, to wynikają z czyjejś zazdrości i tyle.

Masz jakąś wizję siebie i swojej twórczości w przyszłości?

Tak, wybiegam w przyszłość. Przede wszystkim chcę być twórcą - kompozytorem. Zależy mi na rozwoju Jerry & The Pelican System, również na rozszerzeniu tego składu o najróżniejsze instrumenty, brzmienia, żeby od innej strony zaprezentować siebie jako kompozytora, aranżera. Zależy mi na RASP i P.E. Quartet. Jednocześnie będę nadal grywał okazjonalnie solo, w triach, w duecie. Świetnie układa nam się współpraca w duecie z Wiktorią Jakubowską. Mamy w planach wspólną płytę. Chciałbym działać na całym świecie, grywając na szeroko rozumianych festiwalach muzycznych, nie tylko jazzowych. I zamierzam pielęgnować swój styl. ●



fot. Yatzek Piotrowski



Kocha tworzyć ładne melodie, które później może dekonstruować w duchu awangardy. Jest synestetą i muzykę widzi kolorami. Zamiast bujać w obłokach, częściej przemierza odległe galaktyki.

Jest kompozytorem i gitarzystą, artystą, który na co dzień aktywnie współtworzy warszawską scenę muzyczną. Ukończył Akademię Muzyczną w Gdańsku, w klasie gitary jazzowej Macieja Grzywacza, był też stypendystą w Rhythmic Music Conservatory w Kopenhadze. Twórca projektów z pogranicza jazzu i awangardy oraz współtwórca nowej inicjatywy wspierającej działalność muzyczną – KOLD. **Kuba Wójcik** – człowiek, który dobrze czuje się pomiędzy.

Astronomia, synestezja i dekonstrukcja



Mery Zimny

maria.zimny@gmail.com

Mery Zimny: Jak się masz w tych trudnych czasach i jak postrzegasz obecną sytuację? Jesteśmy zamknięci w domach, a cała sfera kultury i sztuki przeniosła się do sieci.

Kuba Wójcik: Na szczęście jestem z rodziną, mieszkamy blisko na-

tury, pod lasem, przez co czas ten jest dla mnie mniej dotkliwy. Nikt nie wie, ile potrwa obecna sytuacja i związany z nią kryzys, dlatego nie snuję domysłów na temat tego, co będzie, poza tym, że kiedyś to się musi skończyć i zaczniemy wracać do normalności. Jeśli chodzi

o aktywność w mediach społecznościowych, to nie jestem ich zwolennikiem, lubię realny kontakt z publicznością i z drugim człowiekiem. Jeśli będziemy skazani na taki kontakt z perspektywą dalszej przyszłości, to jestem dość pesymistyczny, niemniej sytuacja wymaga tego, żeby przede wszystkim działać na tyle, na ile mamy możliwość. Dlatego właśnie dotychczasowe Spontaniczne Kompozytorskie Spotkania [inicjatywa spotkań

To też taki okres, kiedy mamy moment, by się zatrzymać, zastanowić nad swoją twórczością i drogą, którą podążamy

z publicznością młodych polskich muzyków jazzowych, związanych szczególnie z Gdańskiem, Warszawą i Kopenhagą – przyp. red.] chcemy przenieść do sieci.

Bez wątplenia to, co się teraz dzieje, to trudny czas dla wszystkich, z drugiej strony jest to też taki okres, kiedy mamy moment, by się zatrzymać, zastanowić nad swoją twórczością i drogą, którą podążamy. Dla mnie jest to także czas, kiedy w końcu mogę przysiąc nad odkładanym od dawna projektem solowym. Jeszcze za wcześniej, by mówić o nim coś więcej, niemniej mam zamiar skupić się teraz przede wszystkim na nim. Poza tym już

wcześniej nagrałem dwa materiały, z których jeden na pewno wydám – mam nadzieję, że jesienią. Będzie to płyta nagrana z tuwińską artystką Sainkho Namtchylak.

To płyta studyjna czy nagranie koncertowe z trasy, którą mieliście w zeszłym roku?

Materiał został nagrany w Studio S2 Polskiego Radia, a składu grupy dopełnili Kamil Piotrowicz, Andrzej Świąś i Albert Karch. Współpraca z Sainkho jest bardzo nieprzewidywalna, w pozytywnym tego słowa znaczeniu. Artystkę tę charakteryzuje du-

ża naturalność we wszystkim, co robi, także w improwizacjach, którym nadaje kierunek. Gra z nią podczas koncertów była wspaniałą przygodą. W studiu natomiast musieliśmy połączyć swobodne improwizacje i spontaniczność, naturalność i pew-

ną dzikość Sainkho z moją muzyczną koncepcją. Wcześniej przygotowałem zamysł tej muzyki, szkielet, tematy i kierunek, w jakim chciałbym, by rozwijały się improwizacje.

W tobie jest też taka duża, naturalna otwartość na ludzi, z którymi grasz. Pozostawiasz dużo przestrzeni na współkreację muzyki.

Tak, fascynuje mnie to, w jaki sposób można kreować wspólną przestrzeń, dając wcześniej muzykom zaledwie kilka informacji. Lubię patrzeć, jak wspólne dzieło się rozwija, przekształca i w pewnym momencie zaskakuje mnie samego. Zdarzają się zwroty akcji, które nie przyszłyby mi do głowy, na które bym nie wpadł, ale dzięki temu, że zostawiłem wolną przestrzeń, ktoś je zaproponował. To bardzo cenne dla mnie.

Już w czasie pandemii odbyła się premiera albumu twojej formacji Mad Ship *Flash Years*. Doborowi muzycy i projekt, którego jesteś liderem. Powiedz, jaki zamysł przyświecał ci przy tworzeniu tej muzyki?

W tym projekcie przede wszystkim interesowało mnie brzmienie, dlatego pojawia się tu sporo elementów elektronicznych. Grzegorz Tarwid nie gra na fortepianie, a na syntezatorach, ja z kolei korzystam z różnych efektów gitarowych. Do tego dochodzi jeszcze postprodukcja w studiu z Albertem Karchem. Podsumowując, chciałem nagrać materiał, który wyróżnia się brzmieniowo, jest też zróżnicowany dynamicznie. Myślę, że słyhać w nim to, co jest istotne – że lubię muzycznie czerpać z różnych źródeł, cenię wyraziste melodie, które dekonstruuje podczas improwizacji idącej w stronę awangardy. Szukałem też własnej rytmiki zespołu, dlatego bawimy się rytmem i różnymi, dość nieoczywistymi jego podziałami.

Całość jest rzeczywiście mocno zróżnicowana, słuchacz może być momentami zaskoczony zmianami, które następują pomiędzy poszczególnymi utworami.

Bardzo lubię kontrasty, uważam, że są wspaniałe i bardzo ciekawe, dlatego kiedy tylko jest możliwość wykorzystania ich w muzyce, to to robię.

To już kolejny projekt, w którym widać twoje zainteresowanie astronomią.

Moja przygoda z astronomią sięga dzieciństwa. Kiedy miałem jakieś dziesięć lat, wymykałem się

w nocy z domu i spotykałem z kolegą, który miał lunetę astronomiczną. Wchodziliśmy po kryjomu na dach sąsiada i stamtąd oglądaliśmy planety i gwiazdy. To właśnie wtedy po raz pierwszy widziałem pierścienie Saturna, księżycy Jowisza czy kratery na naszym księżycu. Dla dziecka tego typu doświad-

Fascynuje mnie to, w jaki sposób można kreować wspólną przestrzeń, dając wcześniej muzykom zaledwie kilka informacji

czenie jest czymś niezwykle, co mocno zapada w pamięć, jak też oddziałuje na wyobraźnię. Być może to, co słyhać teraz w mojej muzyce, to pokłosie tamtych wydarzeń.

Oprócz dosłownych odniesień w tytułach utworów, rzeczywiście słyhać w tej muzyce przestrzeń i pewną tajemnicę.

Przez tysiące lat niebo było inspiracją dla mitów, różnych historii, w których ludzie starali się wytłumaczyć tę ogromną tajemnicę, która rozpościera się ponad ich głowami. Myślę, że jako gatunek mamy to gdzieś zapisane w podświadomości, kiedy widzimy nocne, rozgwieżdzone niebo z dala od miasta, odzywa się w nas to wspomnie-

nie tajemnicy i pewna tęsknota za czymś, co jako cywilizacja zarzuciliśmy. Jako ludzie żyjący w miastach jesteśmy całkowicie odcięci od nocnego nieba, możemy je zobaczyć i poczuć dopiero w okolicznościach przyrody.

Jak teraz, z perspektywy czasu, myślisz o *Flash Years*, o czym jest dla ciebie ta muzyka?

Na pewno w jakiś sposób chciałem oddać swoją percepcję współczesności, tytułowych błyskawicznych, gwałtownych lat. Z drugiej strony chodzi tu o potrzebę bycia ciągle w świetle reflektorów, którą wzmagają w nas media społecznościowe. To pewien znak naszych czasów, z którym trochę jako ludzie mamy problem. Wydaje mi się, że jako użytkownicy social mediów za bardzo wierzymy w ten ciągle kreowany przez ludzi świat, który nie jest prawdziwy. To taka smutna refleksja i pewna krytyka z mojej strony, ale też próba opowiedzenia czegoś swojego, co stoi w kontraście do tej wizji świata.

Płytę wydałeś w nowej wytwórni KOLD, której jesteś współtwórcą wraz z Kubą Więckiem, Grzegorzem Tarwidem, Albertem Karchem i Filipem Oleckim. Zdaje się, że nie kierowała wami tylko chęć wydawania płyt, ale chodzi o coś więcej.

Wytwórnia jest naturalną kontynuacją SKS-ów, obok wydawania płyt mamy zamiar także organizować wydarzenia, koncerty czy warsztaty. Poza tym chcemy wydawać bardzo różną muzykę. Ta wytwórnia ma łączyć – tak jak my połączyliśmy swoje siły, tak chcemy łączyć różne gatunki czy style. *Flash Years* nie jest pierwszą, a trzecią wydaną przez nas płytą. Najpierw było *Celestially Light* Alberta Karcha z Ichiko Aoba, później *Plays* Grzegorza Tarwida.

Powiedz coś więcej o SKS-ach. Jak narodził się pomysł takich spotkań i jak one wyglądają?



fot. Hubert Gryglewicz



fot. Sisi Cecylia

Spotkania były naszą wspólną ideą. Wszyscy studiowaliśmy w Kopenhadze, gdzie uczęszczaliśmy między innymi na zajęcia z kompozycji, podczas których trzeba było szybko napisać utwór i zaprezentować go wraz z kolegami. Zależało nam na tym, by tę ideę przenieść na grunt polski, stworzyć jakąś przestrzeń do swobodnej rozmowy o muzyce, umożliwić dialog. Wydawało nam się, że czegoś takiego brakuje w naszym środowisku. Pierwsze SKS-y były w studiu Dizzy Dizzy u Filipa Oleckiego, później w SPATiF-ie. Odbęło się już kilka edycji, podczas których zapraszaliśmy różnych gości, byli to między innymi Emil Misk, Irek Wojtczak, Rafał Sarnecki i Alina Mleczko. Zapraszamy też młodszych kolegów, którzy chcą coś napisać. Na kilka dni przed spotkaniem wymyślamy skład instrumentalny i każdy ma za zadanie napisać utwór w oparciu o swoje kompozytorskie ograniczenia. Później spotykamy

się, przedstawiamy swoje utwory i rozmawiamy o nich. Klimat i atmosfera tych spotkań są naprawdę dobre, widać, że coś takiego było potrzebne. Okazało się też, że sporo osób nie miało wcześniej do czynienia z taką formą kreowania muzyki i wymiany myśli w ogóle.

Ostatnie spotkania, jak wspominałeś, odbywały się w SPATiF-ie. Widzę, że dużo dobrego się tam dzieje, a miejsce wygląda na jedno z ważniejszych twórczych punktów na muzycznej mapie Warszawy. Oferuje zarówno przestrzeń do wspólnej gry, jak też środowisko Jazz-State.

Tak, to świetne miejsce, w którym jest przestrzeń do spotkań. Wszystko dzięki Karolinie Szewc i Bartkowi Pazurze, którzy stworzyli to miejsce i muzyczne środy w SPATiF-ie. Co istotne, miejsce to jest otwarte dla wszystkich: na jamach można grać standardy, można improwizować, grać free czy rapować. Myle, że najważniejsze w powstaniu takiej

Lubię muzycznie czerpać z różnych źródeł, cenię wyraziste melodie, które dekonstruję podczas improwizacji idącej w stronę awangardy

otwartej przestrzeni, w którą angażują się ludzie, to po prostu nie przeszkadzać i nie hamować tego, co się w niej dzieje. Niezwykłe w SPATiF-ie jest to, że przychodzi tam dużo różnych muzyków, młodszych, starszych, którzy ze sobą grają, wymieniają się doświadczeniami. Jak myślę o starszych pokoleniach muzyków jazzowych w Polsce, to widzę spięcia pomiędzy muzykami free, a tymi mainstreamowymi. Nigdy tego nie rozumiałem. Kiedy mam ochotę, to gram free, kiedy indziej natomiast standardy – nie widzę powodu do sporu.

Ukończyłeś kopenhaską uczelnię, jedną z najpopularniejszych

wśród polskich muzyków. Powiedz, jakim muzykiem i kompozytorem byłeś przed, a jakim po jej ukończeniu? Co się zmieniło?

Wydaje mi się, że osoby, które wybierają się do Kopenhagi, nie robią tego przez przypadek. Ale to doświadczenie bardzo mnie nie zmieniło, zawsze fascynowała mnie awangarda i szukanie własnej ścieżki. Już w Gdańsku, na macierzystej uczelni, podążałem swoją drogą. Natomiast to, co dała mi Kopenhaga, to utwierdzenie w przekonaniu, że ta droga ma sens. Najważniejsze jest rozwijanie indywidualnego języka muzycznego i kompozytorskiego oraz własnego spojrzenia na sztukę w ogóle. Kopenhaga dała mi pewność, że to, co robię, jest ważne, że nie powinienem oglądać się na to, co robią inni, tyl-

ko konsekwentnie się realizować. Poza tym tamta uczelnia daje ogromne możliwości, zapewnia doskonałą przestrzeń do rozwoju i do wspólnej gry. Częste sesje z innymi muzykami bardzo rozwijają.

Opowiedz zatem o swoich początkach i o tym, kiedy pojawiło się zainteresowanie awangardą?

Nie chodziłem do szkoły muzycznej, ale wcześniej, bo w wieku trzech lat, zacząłem prywatnie uczyć się gry na pianinie. Później, w wieku czternastu lat, sięgnąłem po gitarę, a jako zbuntowany nastolatek grałem muzykę rockową i metalową. Już wtedy pisałem swoje piosenki, miałem zespół, z którym je graliśmy, więc rola lidera od początku była dla mnie naturalna. Natomiast awangardą zainteresowałem się jeszcze przed studiami, na warsztatach jazzowych w Sopocie. Spotkałem tam takich muzyków jak Ravi Coltrane, Ralph Alessi czy Mark He-

lias. Na miejscu okazało się, że dominuje awangarda, improwizacja freejazzowa, co nie było dla mnie nowością, ale nigdy wcześniej nie próbowałem grać takiej muzyki.

Ku mojemu zaskoczeniu okazało się, że wcale nie trzeba kończyć całego cyklu edukacyjnego, żeby improwizować. Kiedy rozmawiałem z Ravim, powiedziałem mu, że może nie powinienem tak grać, skoro nie mam przerobionych podstaw. Usłyszałem wtedy, że na warsztatach odbieram ważną lekcję, którą powinienem kontynuować, to znaczy rozwijać się jako improwizator, a równocześnie pracować nad swoim warsztatem, językiem harmonicznym itd. Idąc na studia w Gdańsku, wiedziałem już, czym jest improwizacja, i równolegle rozwijałem ten język.

Współpracujesz również z Karoliną Beimcik, z którą tworzysz coś przeciwnego do tej wolności, o której mowa, piszecie bowiem piosenki.

Tak, wynika to z potrzeby realizacji rzeczy, które mi kompozycyjnie dobrze wychodzą. Przez wiele lat pisałem dużo piosenek i utworów bardziej popowych, które chowałem do szuflady, ponieważ nie miałem projektu, w którym chciałbym je zrealizować. Kiedy poznałem Karolinę, z którą – mam wrażenie – świetnie rozumiemy się na poziomie duchowym, a do tego spodobało mi się to, w jaki sposób śpiewa i odbiera muzykę, stwierdziłem, że czas na otwarcie szuflady. Napisałem muzykę i wraz z Albertem Karchem, Grzegorzem Tarwidem i Andrzejem Świąsem nagraliśmy dwa single. W tym roku planujemy nagrać całą płytę.

Ewidentnie odpowiada ci funkcjonowanie między całkowitą wolnością i eksperymentem,

a bardzo określoną, piosenkową formą.

Zdecydowanie tak. Jestem taką osobą, która cudownie odnajduje się pomiędzy różnymi muzycznymi

Jako użytkownicy social mediów za bardzo wierzymy w ten ciągle kreowany przez ludzi świat, który nie jest prawdziwy

światami. Myślę, że to moje naturalne miejsce, lubię je. Nigdy nie chciałbym się ograniczać do jednej rzeczy. Być może mój solowy projekt będzie jeszcze czymś innym?

Na zakończenie opowiedz, jak wygląda u ciebie proces twórczy. To codzienna rzemieślnicza praca czy raczej szukanie inspiracji?

Inspiracja, o której mówisz, jest dla mnie bardzo ważna, to ona powinna być rdzeniem utworu. Kiedy jej brakuje, pisanie nie ma sensu. Z kolei od momentu pojawienia się inspiracji do ukończenia utworu jest długa i żmudna droga. Procesu kompozytorskiego nie da się przejść inaczej, niż siedzieć godzinami i pracować nad poszczególnymi elementami dzieła muzycznego. Jednak początkiem i podstawą tej drogi jest właśnie inspiracja. ●



Kuba Stankiewicz twierdzi, że otacza nas za dużo muzyki, przez co jej słuchanie nie jest takim świętem jak dawniej. Ostatnio swoimi płytami i koncertami przypomina o dziedzictwie, którego nie wszyscy polscy fani jazzu są świadomi.

Nauka od mistrzów Cały ten jazz! MEET! – Kuba Stankiewicz

Jerzy Szczerbakow

jerzy.szczerbakow@radiojazz.fm



Jerzy Szczerbakow: Twoje związki z Ameryką są bardzo silne, a wszystko zaczęło się od studiów na Berklee College of Music. Jak tam trafiłeś?

Kuba Stankiewicz: Jeszcze jako małałat grywałem ze Zbyszkiem

Namysłowskim. Jedna z jego płyt została wydana przez East Wind Records (*Songs Of Innocence...* – zagraniczne wydanie polskiej *Cy to blues cy nie blues* – przyp. red.). Byliśmy razem w trasie po Stanach, podczas której zaproponowano

mi stypendium. Było to w bodajże 1987 roku. Teoretycznie powinienem był wrócić do Polski i poprosić o zgodę na wyjazd – spodziewałem się jednak odmowy, więc tego nie zrobiłem. Pieniądze na utrzymanie dostałem od fundacji wspierającej studiujących w Stanach Polaków, prowadzonej przez Barbarę Piasecką-Johnson. Niestety, nie zdążyłem podziękować pani Barbarze osobiście, jedynie zapaliłem świeczkę na wrocławskim cmentarzu, na którym jest pochowana.

Twoje studia na Berklee trwały trzy lata. Polska zdążyła się w tym czasie zmienić?

Nawet bardzo. Zaraz po powrocie – a było to w 1991 roku – zostałem zaproszony na warsztaty do Puław, na których pojawiłem się w charakterze wykładowcy. Poza tym stworzyłem swój band. Pierwsza płyta, którą nagrałem to *Northern Song* – towarzyszyli mi na niej Henio Miśkiewicz, Cezary Konrad i Adam Cegielski. I tak to się zaczęło.

W tamtych czasach powstał także Traveling Birds Quintet.

Z Traveling Birds związana jest pewna zabawna historia. W latach osiemdziesiątych, we Wrocławiu, grałem w zespole z ludźmi, którzy – podobnie jak ja – nie umieli zbyt wiele. W zespole tym był między innymi Piotr Wojtasik, który grał na trąbce. Któregoś dnia przyszedł do nas człowiek, który na gitarze grał bossa novy. Powiedzieliśmy mu: „Wiesz, fajnie grasz, ale jest jeden problem – nie potrzebujemy gitarzysty, potrzebujemy basisty”. Przyniósł więc basówkę, czeską jolanę, nauczył się jednego chorsu Raya Browna, spisał go i grał w kółko. Za tydzień znał już drugi – i tak dalej, aż w końcu przesiadł



fot. Piotr Gruchala

się na bas. Ten człowiek to Darek Oleszkiewicz.

Teraz Darek Oleszkiewicz mieszka w Stanach, grywa z największymi gwiazdami.

Ostatnio był w Polsce z Patem Methenym. W tym roku zaplanowano występ Darka Oleszkiewicza, wraz z Peterem Erskinem i Alaniem Pasquą, na Jazzie nad Odrą.

A jak Peter Erskine znalazł się w twoim zespole?

Jakby tak popatrzeć na Real Book, czyli zbiór standardów jazzowych, to można powiedzieć, że duża część z tego została stworzona przez kompozytorów z Europy Środkowej

Zacząłem się od Victora Younga, którego chciałem nagrać z Dukiem. To Darek zaproponował, żeby zwrócić się z tym pomysłem do Petera. Peter się zgodził i spotkaliśmy się w studiu. Drugim naszym wspólnym projektem była muzyka Bronisława Kapera – i z nim też wiąże się śmieszna historia. Akurat mieliśmy nagrywać *Love Song From Mutiny On The Bounty*. Peter zapytał mnie, jak chcę, żeby to zagrał. Pomyślałem sobie: „co

ja będę mówił Peterowi Erskine'owi, jak ma grać...”. Więc tylko na niego spojrzałem i powiedziałem: „Polynesia”, a on na to: „OK”.

Muzyka, którą graliście nie była dla Petera Erskine'a niczym nowym. I tak dochodzimy do rdzenia twojej twórczości artystycznej, którym jest przywracanie nam, Polakom, świadomości, że Miles Davis, John Coltrane i Jaco Pastorius grali muzykę polskich kompozytorów.

No tak, jakby tak popatrzeć na *Real Book*, czyli zbiór standardów jazzowych, to można powiedzieć, że duża część z tego została stworzona przez kompozytorów z Europy Środkowej, w tym właśnie z Polski: przez Bronisława Kapera, Victora Younga, Henryka Warsę.

A skąd wzięły się pomysły na konkretne projekty? Był w tym jakiś klucz filmowy?

Nie, nie było. Adam Domagała, który był szefem V Records, zaproponował mi, żebym nagrał solowy album z utworami Kila-

ra. Zacząłem słuchać tej muzyki – którą przecież znałem, bo wychowałem się na niej – i stwierdziłem, że jest to znakomita baza do improwizacji. Kilar był wybitnym kompozytorem i wszystko co napisał było po prostu dobre. Jeśli natomiast chodzi o Younga, to swego czasu grywałem z Januszem Muniakiem, naszym wybitnym saksofonistą, który uwielbiał *Beautiful Love*. Mówił, że to brzmi jak ruska melodia ludowa. Zainteresowałem się tym i dowiedziałem się, że Victor Young, który to napisał, studiował w Warszawie – więc ta polska czy rosyjska melodia mogła mu się do ucha przyplątać. Grzebiąc w internecie, w poszukiwaniu dalszych

informacji, trafiłem na Bobbie Hill Fromberg, siostrzenicę Younga. Nawiązałem z nią kontakt, została też zaproszona na koncert, zorganizowany przez polskiego konsula Mariusza Brymore, już po nagraniu *The Music Of Victor Young*, w Los Angeles. Po koncercie podeszła do mnie i Darka i powiedziała: „Panowie, musicie przyjść do mnie do domu, bo na- stroiłam fortepian”. A fortepian okazał się prezen- tem ślubnym, podarowanym jej rodzicom w 1934 roku przez Victora Younga. Dostałem od niej wte- dy świadectwo ukończenia warszawskiego Konser- watorium, datowane na 2 lipca 1918 roku, z podpisa- mi Stanisława Barcewicza, Romana Statkowskiego i Piotra Ryty. Przekazałem ten dokument Muzeum Polin.

Ani Victor Young, ani Broni- sław Kaper nie komponowali standardów jazzowych.

Nie, była to przede wszystkim muzyka filmowa. Standardy po- wstawały dwojako – albo jako muzyka do broadwayowskich musicali, albo ja- ko muzyka filmowa właśnie. Na przykład: *Stella By Starlight* Younga to muzyka z filmu *The Uninvited* z 1944 roku – w Polsce trwało powstanie warszaw- skie, a w Ameryce powstawały filmy. W 1944 roku Miles Davis miał 18 lat, więc na pewno poszedł do kina.

Rozumiem, że zagranie utworów Bronisława Ka- pera i Henryka Warsa było naturalną kolejną rze- czy?

Tak to się ułożyło.

Bronisław Kaper był pierwszym Polakiem, który otrzymał Oscara.

W 1954 roku za muzykę do filmu *Lili*. Young był do Oscara nomino- wany 21-krotnie, ale za życia ni- czego mu nie dano. Dopiero w 1956 roku, już po śmierci, otrzymał na- grodę za *W 80 dni dookoła świata*.

Wykładasz w Akademii Muzycznej we Wrocławiu, uczyłeś też w Puła- wach – lubisz przekazywać wiedzę?

Myślę, że tak. Uczenie to proces dwustronny – ja także uczę się od swoich studentów. Kiedy zaczy-

Victor Young, który to na- pisał, studiował w Warszawie – więc ta polska czy rosyjska melodia mogła mu się do ucha przyplątać

nałem, jazz był dla mnie niemal muzyką współczesną – dla moich uczniów dzisiaj jest muzyką histo- ryczną. Kontekst się zmienił. Darek Oleszkiewicz, który często współ- pracował z Bradem Mehldauem, mówił, że on mu się skarżył. Nie podobało mu się, że młodzi słucha- ją jego, czyli Brada, a Brad słucha Reda Garlanda.

Brad Mehldau jest absolutnie wielką postacią. Nic dziwnego, że młodzi słuchają właśnie jego – ta muzyka jest im bliższa i energe- tycznie, i jakościowo.



On wszystko wie, jemu można wierzyć.

Czy masz wrażenie, że są roczniki z kumulacją talentów?

Jest trochę sinusoidalnie, ale nie widzę w tym jakiejś reguły. Rozwój adeptów szkół muzycznych rzadko kiedy jest liniowy, odbywa się raczej skokowo. Zaobserwowałem natomiast coraz niższy poziom ogólny. Podczas egzaminów wstępnych przyszedł do nas na rozmowę kwalifikacyjną młody człowiek, gitarzysta, bardzo dobrze grał, bardzo dobrze słyszał. Ubrany w skórzaną kurtkę, usiadł, zakładając nogę na nogę. Artur Lesicki, który uczy gitary, zapytał go, kto zagrał na płycie Milesa Davisa *Kind Of Blue*. Niestety, gitarzysta nie znał odpowiedzi – na to pytanie i na pa-

rę innych też. Coś mnie podkusiło i zwróciłem się do niego: „Proszę pana, czy mógłby pan podać nam tytuł chociaż jednej powieści Fiodora Dostojewskiego?”. I zobaczyłem przerażenie malujące się na jego twarzy. Zastanawialiśmy się, co zrobić z takim egzemplarzem. W końcu zdecydowaliśmy: gra, trzeba go przyjąć. Któregoś razu spotkałem go na korytarzu. Podszedł do mnie i powiedział, że właśnie zaczął czytać *Braci Karamazow*.

A co, twoim zdaniem, jest najważniejsze w edukacji jazzowej?

Kiedy uczyłem się jazzu, poszedłem do księgarni muzycznej we Wrocławiu i zapytałem, czy mają jakieś materiały jazzowe. Ekspedientka wyśmiała mnie i zaproponowała ragtime'y Scotta Joplina. Po powrocie do domu odpaliłem na gramofonie Bambino płytę NRD-owskiej wytwórni Amiga, na której Louis Armstrong śpiewał i grał *Ain't Misbehavin'*. Próbowałem to spisywać – z melodią mi się udało, ale na harmonię byłem za cienki. Dopiero później, po latach, zauważyłem, że intuicyjnie próbowałem

robić to, co w edukacji jazzowej jest najważniejsze. Słuchanie i spisywanie solówek to jakby uczenie się od mistrzów. A kto jest tym mistrzem to sprawa bardzo indywidualna. Charlie Parker nauczył się grać, kopiując solówki Lestera Younga i Colemana Hawkinsa. Bill Evans jest ojcem nowoczesnej pianistyki – wszyscy współcześni pianiści czerpią od niego, studiując jego harmonię. Normalnemu człowiekowi muzyka podoba się lub nie. Muzyk ją analizuje. Dlatego znalezienie mistrza jest w jazzie bardzo ważne.

Czujesz różnicę pomiędzy amerykańskim sposobem swingowania, a tym, jak swingują Europejczycy?

Myślę, że nie ma czegoś takiego. Jazz – przynajmniej dla mnie – jest muzyką amerykańską, która stała się muzyką globalną. Amerykańscy artyści bardzo lubią europejskie podejście. Jak u Duke’a Ellingtona: „it don’t mean a thing, if it ain’t got that swing”. Element swingu musi być. Jestem w tym za-

kresie tradycjonalistą. W dzisiejszych czasach sporo jest muzyki, którą nazwałbym muzyką improwizowaną. Nie ma w niej elementu swingu, a i tak niektórzy nazywają ją jazzem. Ja się z tym nie zgadzam. Myślę, że to ta warstwa rytmiczna decyduje, że coś jest jazzem lub nie.

Czy w takim razie to, co tworzył Allan Holdsworth, było dla ciebie muzyką jazzową?

Tak, bo był w tym swing. John Scofield też jest jazzmanem.

John Scofield swinguje jak cholera.

O tak! Ale nie bawiłbym się w jakieś szufladkowanie, to nie ma sensu. Muzyka jest bardzo pojem-



fot. Piotr Gruchala

na. Najprostszy jest podział na tę dobrą i złą.

Myślę, że największym marzeniem wszystkich muzyków jest zagrać w Carnegie Hall. Ty miałeś tę przyjemność.

Kiedy zaczynałem, jazz był dla mnie niemal muzyką współczesną – dla moich uczniów dzisiaj jest muzyką historyczną

Był koncert, przyszedli ludzie i nawet nie wyszli [śmiech]. Zdałem sobie później sprawę, że nie ma znaczenia czy gramy w Carnegie Hall, czy w Pikutkowie. Gdziekolwiek jesteśmy, staramy się grać najlepiej jak potrafimy.

Ale ciężar jest troszkę inny. Ludzi po horyzont.

To akurat było w sali kameralnej. Ale świetnie się tam gra bez nagłośnienia – akustyka jest genialna. Specjalnie na ten koncert przyjechała do Nowego Jorku, mieszkająca w Chicago, rodzina Victora Younga.

I tu znowu zrobimy skok do przeszłości – w kręgu twoich zainteresowań pojawił się Roman Statkowski, nauczyciel Younga. Skąd ten pomysł?

Roman Statkowski to bardzo ciekawa postać. Wybitny polski kompozytor, studiował kompozycję i instrumentację w Petersburgu, u Rimskiego-Korsakowa. Wcześniej w Warszawie, u Władysława Żeleńskiego. 1 marca 1906 roku odbyła się w Warszawie premiera jego opery *Maria*. Statkowski zmarł w 1925 roku, a partytura *Marii*

spłonęła w powstaniu warszawskim. Kazimierz Wilkomirski, który był uczniem Statkowskiego, zrekonstruował ją po wojnie na podstawie zachowanych głosów. Chwała Łukaszowi Borowiczowi, który tę operę wyciągnął z niebytu i nagrał płytę wraz

z Polską Orkiestrą Radiową. Pamiętam, że słuchając tej płyty myślałem: „Polski kompozytor, a pisał jak w Hollywood, kiedy jeszcze Hollywood nie było”. To było dobre samo w sobie, chciałem coś z tym zrobić. No i zrobiłem – opracowanie jazzowe. Mam nadzieję, że nastąpi renesans twórczości Romana Statkowskiego.

Ostatnio mocno skupiłeś się na wykonywaniu cudzych kompozycji, ale chyba piszesz również własną muzykę?

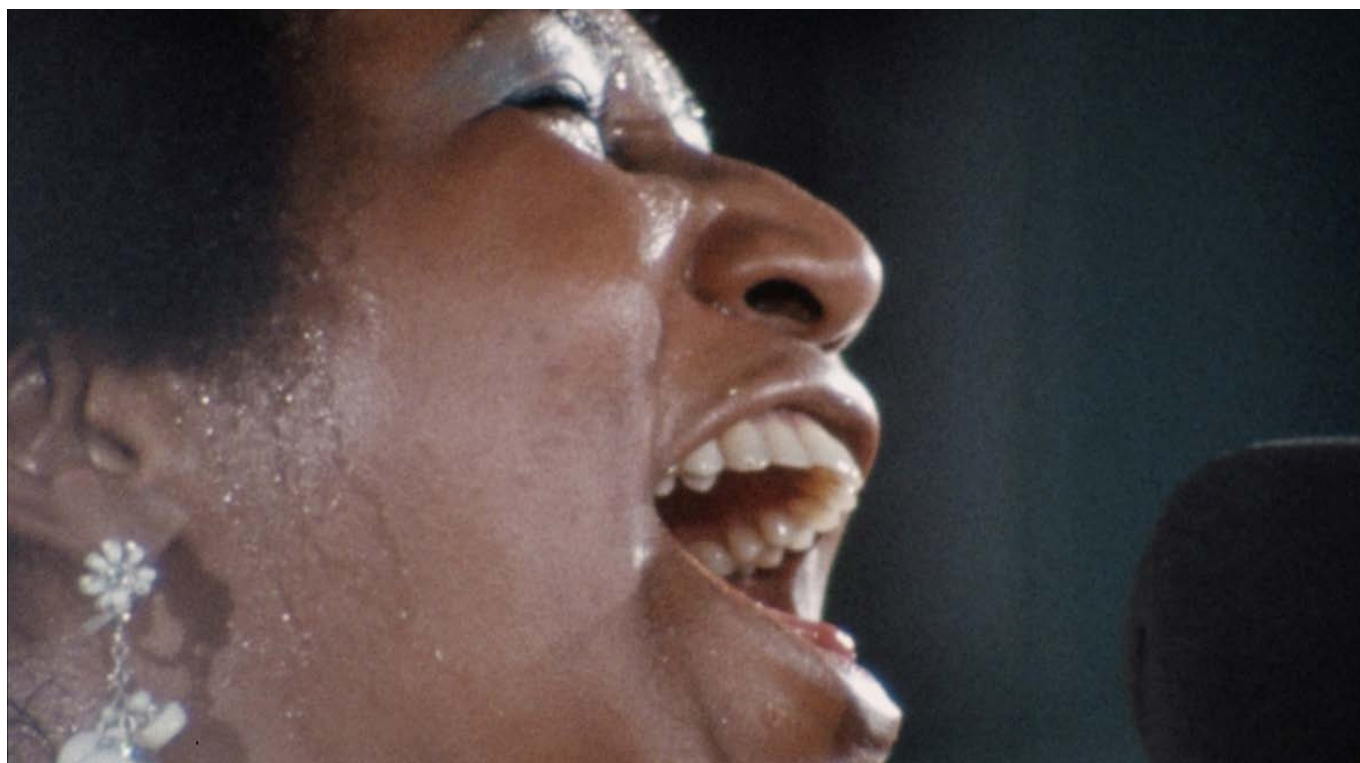
Tak, to się odbywa wielotorowo. Wydaje mi się, że aspekt edukacyjny jest równie ważny jak ten muzyczny. Może nawet ważniejszy. Bo świadomość tego, co Statkowski i Wars wnieśli do kultury polskiej i światowej, jest nikła. Dlatego uważam, że trzeba o nich mówić. Chciałbym doczekać czasów, kiedy obaj będą mieli swoje ulice. ●

Cały ten jazz! / www.calytenjazz.pl

Jerzy Szczerbakow – autor cyklu

Agnieszka Sobczyńska – autorka plakatów

Piotr Karasiewicz – kanał YT karasek52



fot. materiały prasowe

Królestwo Arethy Franklin



Jakub Krukowski
j.krukowski@op.pl

O wielkości Arethy Franklin najlepiej świadczą jej występy na żywo. Nieważne, na jakiej scenie się znalazła lub jak podniosłe towarzyszyły temu okoliczności, za każdym razem zapisywała się w historii. Było tak, gdy śpiewała na pogrzebie Martina Luthera Kinga (1968), zastępowała Luciano Pavarottiego na ceremonii nagród Grammy (1998) czy inaugurowała prezydenturę Baracka Obamy (2009). Już tylko te przykłady dowodzą, jak wszechstronną i ważną politycznie była artystką. Jeśli jednak rozpa-

trywać jej wpływ na rozwój muzyki, trudno nie wskazać koncertu ze stycznia 1972 roku w kościele New Temple Missionary Baptist w Los Angeles.

Wydany przez wytwórníę Atlantic jako *Amazing Grace* materiał z tego wydarzenia stał się najważniejszą w historii płytą gospel, oddziałującą daleko poza swój gatunek. Album cechuje niezwykła energia, kumulująca emocje towarzyszące jego rejestracji. O czym od niedawna można się przekonać nie tylko słuchając tej muzyki, ale również

oglądając dostępny w polskich kinach dokument w reżyserii Sydneya Pollacka i Alana Elliotta.

Smutek

Na początku lat sześćdziesiątych prezydent John F. Kennedy dał czarnoskórym mieszkańcom USA nadzieję na lepsze czasy. Zapowiadał ambitne plany walki z niesprawiedliwością, które miały przyczynić się do wyrównania społecznych krzywd. Niestety wielkie oczekiwania napotkały opór konserwatywnych polityków, a potem legły w gruzach wraz z jego zabójstwem w 1963 roku. Mimo wsparcia przez

Pod koniec dekady, odwrotnie niż na jej początku, naród amerykański znalazł się w głębokim kryzysie – powróciły prawicowe demony, których urzęczywistnieniem było zabójstwo Martina Luthera Kinga w kwietniu 1968 roku oraz senatora Roberta Kennedy'ego dwa miesiące później. „Pomyśl jak Czarny: straciliśmy Martina, straciliśmy Malcolma, straciliśmy Bobby'ego. Wciąż walczymy w niemoralnej wojnie. W Białym Domu urzęduje Tricky Dick [pogardliwie o Richardzie Nixonie]. Gniew, zepsucie, zamieszanie. Potrzebowaliśmy wsparcia i pomocy. Potrzebowaliśmy nowego ukierunkowania” – wspominał brat Arethy Franklin Cecil¹.

Również dla piosenkarki była to dekada sprzecznych emocji. Jej sukcesy artystyczne zdawały się nie mieć końca – 11 kolejnych singli lądowało na szczycie list pop i R&B, otrzymała pięć nagród Grammy, wydając w tym czasie ponad 20 albumów.

To wtedy przyłgnął do niej przydomek „Królowej Soulu”, którego do końca kariery nie sposób było jej odebrać. Momenty chwwały przeplatała jednak żaloba po śmierci życiowych mentorów. Szczególnie dotkliwa była strata Kinga, przez polityczną aktywność ojca blisko związanego z rodziną Franklinów. W 1958

Tak jak targana wewnętrznymi sporami Ameryka, również Aretha szukała ukojenia. W obu przypadkach namiastkę spokoju dawała muzyka

administrację następnego prezydenta – Lyndona B. Johnsona – Ruchu Praw Obywatelskich sytuacja Afroamerykanów nie poprawiała się, co zradyzalizowało ich działania. Kraj ogarnęła seria protestów, brutalnie tłumionych przez policję. Na zapowiadane reformy szybko zabrakło pieniędzy, zwłaszcza że sporą ich część pochłaniała beznadziejna wojna wietnamska.

roku u boku pastora Aretha odbyła krajowe tournée, a wraz z rozwojem kariery hojnie finansowała jego działalność. Kolejny cios przyszedł w 1971 roku, kiedy brutalnie zamordowano lidera jej zespołu, saksofonistę Kinga Curtisa. Nie minęło nawet pół roku, a odeszła najbliższa jej osoba – Mahalia Jackson. Swoje piętno pozostawił też konflikt z pierwszym mężem, a zarazem managerem – Tedem Whitem, zakończony rozwodem w 1969 roku. Tak jak targana wewnętrznymi sporami Ameryka, również Aretha szukała ukojenia. W obu przypad-

kach namiastkę spokoju dawała muzyka. W 1969 roku zorganizowano Festiwal Woodstock. Dla setek tysięcy ludzi, którzy przyjechali do Bethel, gdzie ustawiono festiwalową scenę, była to okazja ucieczki i poczucia brakującej na co dzień wspólnoty. Szczególne miejsce w historii ma koncert Jimiego Hendrixa, który żywiołową interpretacją amerykańskiego hymnu, bez jakichkolwiek słów, wykrzyczał na gitarze dokładnie to, co trapiło tłumy pod sceną.

W jednym z wywiadów Aretha przyznała: „Rewolucja wywarła na mnie duży wpływ, ale muszę przyznać, że moja rewolucja okazała się osobistą ewolucją”². Gdy 16 sierpnia rozpoczął się drugi dzień Woodstocku piosenkarka dawała koncert w Holmdel, zaledwie dwie godziny drogi od tamtej sceny. Choć, jak wynika z powyższej wypowiedzi, jej potrzeby były bardziej intymne, podobnie jak tysiące zgromadzonych w Bethel, również ona potrzebowała pojednania. Nie szukała go jednak w studiu czy na estradzie, ale w kościele.

Radość

Na początku lat siedemdziesiątych w R&B, popie, a nawet rocku, artyści chętnie inspirowali się muzyką religijną. Na szczytach list przebojów zaistniały takie utwory, jak *Oh Happy Day* Edwin Hawkins Singers, *My Sweet Lord* George’a Harrisona czy *Respect Yourself* Staple Singers. Rekordy popularności pobijał musical *Jesus Christ Superstar* – „Gospel stał się komercyjną siłą (...), biali hipisi zaczęli kupować albumy gospel” – stwierdził biograf Arethy Aaron Cohen³.

W tym czasie również Franklin zwróciła uwagę na siłę tej stylistyki. W wywiadach wspominała o chęci wprowadzenia muzyki sakralnej na Broad-

way, a nawet produkcji specjalnego programu telewizyjnego. Podczas występu w Las Vegas w 1970 roku zaprosiła na scenę Albertinę Walker i The Caravans, zespół od dwóch dekad cieszący się popular-

Gdy 16 sierpnia rozpoczął się drugi dzień Woodstocku piosenkarka dawała koncert w Holmdel, zaledwie dwie godziny drogi od tamtej sceny

nością w kręgach gospel. We wspomnianym wywiadzie dla Ebony z 1971 roku zapowiedziała nagranie w kościele, przyznając, że jest podniecona występem u boku Jamesa Clevelanda. Wydarzenie miało mieć sentymentalny wymiar, było bowiem powrotem do początków jej wielkiej kariery.

Artystka zamierzała powrócić do korzeni, choć nigdy ich z własnej woli nie porzuciła. Jako dziecko śpiewała w chórze swojego ojca – pastora C.L. Franklina, a w wieku 14 lat nagrała pierwszy album gospel *Songs of Faith*. We wczesnych latach sześćdziesiątych podpisała kontrakt z Columbia Records, który przyniósł zmianę repertuaru. Powodem nie były jednak osobiste poszukiwania, ale niewłaściwa koncepcja na jej karierę przedstawicieli wytwórni. Choć pod szyldem giganta wydała szereg uda-

nych albumów, nie przyniosły one spodziewanego sukcesu. Dopiero, kiedy w 1967 roku przeniosła się do Atlantic Records, odnalazła odpowiednie środowisko. Od przełomowego albumu *I Never Loved a Man the Way I Love You* zdefiniowała indywidualny styl łączący gospelowy wokół z innowacyjną pianistyką. Tylko nieliczne z jej utworów z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych nie przeszły do klasyki muzyki soul.

Koncepcja *Amazing Grace* była jednak inna. Zmienił się repertuar – świeckie piosenki o miłości zastąpiły klasyczne melodie kościelne oraz interpretacje uduchowionych przebojów Marvin’a Gaye’a czy Clarry Ward. Kluczowa była jedność uczestników nagrania. By dobrze ją zrozumieć, należy poznać kontekst. Baptystyczny kościół New

Temple Missionary znajduje się w dzielnicy Los Angeles – Watts, gdzie sześć lat wcześniej miały miejsce krwawe zamieszki. Eskalacja głęboko zakorzonego gniewu społeczności afroamerykańskiej po policyjnej pacyfikacji przyniosła śmierć 34 osób, setki rannych i dewastację okolicy.

Dzięki materiałowi filmowemu zarejestrowanemu przez Sydneya Pollacka, który trafił do kin jako *Amazing Grace: Aretha Franklin* (światowa premiera w 2018 roku), możemy poznać świadków tych wydarzeń. Jak podkreślił Cohen, „Na filmie widać nie tylko śpiewającą Arethę, ale także kongregację wiernych Watts, z czasów po Ruchu Praw Obywatelskich, (...) decydującą, gdzie iść dalej”⁴. To właśnie solidarność, zasadzająca się na wspólnych doświadczeniach i wierze, definiuje charakter tego albumu. Warunkiem, jaki Aretha postawiła producentom, było nagranie go w trakcie prawdziwego nabożeństwa. Dostarczyło to wykonawcom religijnej energii, uwalniającej ich duchowość. Choć Aretha wciąż jest gwiazdą, to otaczają ją równi jej bracia i siostry. „Patrząc na Arethę, widzisz jej artyzm i słuchasz jej poleceń, ale jednocześnie widzisz pokorę. Wtedy nie





fot. materiały prasowe

była skąpana w scenicznym blasku. Była po prostu Arethą, naszą siostrą śpiewającą dla Pana” – powiedział kierujący chórem pastor Alexander Hamilton⁵. Występ dał Franklin poczucie wolności, którego nie mogła dotąd w pełni zaznać. Radiowe przeboje, jakkolwiek udane, nie zaspokajały duchowych potrzeb. „Mogła robić to, co chciała, jeśli chciała śpiewać przez 20 minut, mogła śpiewać przez 20 minut. Mogła improwizować. Mogła zmieniać frazę. Mogła rozciągać głoski” – zauważył Cohen⁶. Skutkiem tego była przełomowa reinterpretacja gospelowych standardów. Z jednej strony przyczynił się do tego talent nieprzeciętnej wokalistki, z drugiej zaś klasa chóru Southern California Community Choir, z udziałem wielebnego Jamesa Clevelanda.

Innowacją było dodanie sekcji instrumentalnej. Grupę stworzyli nowojorscy muzycy: Bernard Purdie (kierownik muzyczny) na perkusji, Chuck Rainey na basie, Cornell Dupree na gitarze, Pancho Morales na kongach oraz Ken Lupper na organach Hammonda. Jak określił ich dziennikarz Corbin Reiff, „Była to znakomita mieszanka świeckości

z duchowością. Duch Święty i funkowy rytm”⁷.

Wydania *Amazing Grace* nie poprzedziła promocja jakimkolwiek singlem, co stanowiło ewenement w ówczesnym show-biznesie. Poszczególne utwory ze względu na gatunek i długość nie zaistniały nigdy w radiostacjach przepełnionych soulem i R&B. Nawet Aretha nie wracała do tego materiału, od razu zabierając się za inne projekty. Mimo to album przyniósł jej statuetkę Grammy za najlepsze wykonanie gospel na żywo, a sprzedając się w ponad dwumilionowym nakładzie, stał się jej najczęściej kupowaną do dziś płytą.

Szacunek

Zdaje się, że wielu przewidziało ten sukces. Wśród tłumów wier-

nych zgromadzonych w kościele znaleźli się też muzycy świadomości wagi wydarzenia. Na filmie widać, jak występowi przysłuchuje się Clara Ward – gwiazda gospel z lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Piosenkarka pozostawała w związku z ojcem Arethy, będąc dla jego córki mentorką przez większość kariery. O ile więc obie łączyły osobiste relacje, o tyle cał-

Oczywiście nie trzeba było osobiście uczestniczyć w nagraniu, by czerpać z jego wartości. Do inspiracji tym materiałem przyznawał się Freddie Mercury. Doskonale słychać to w jednym z przebojów Queen – *Somebody to Love*. Dzięki technice nakładania ścieżek członkowie grupy imitują w nim wieloosobowy chór gospel. Również tekst dotyka religijnych aspektów, jego autor – Mercury, pyta o rolę Boga w życiu pozbawionym miłości. Utwór znalazł się na piątym albumie studyjnym Brytyjczyków *A Day at the Races* z 1976 roku.

Wydania Amazing Grace nie poprzedziła promocja jakimkolwiek singlem, co stanowiło ewenement w ówczesnym show-biznesie. Poszczególne utwory ze względu na gatunek i długość nie zaistniały nigdy w radiostacjach przepętnionych soulem i R&B

kowicie poza wiedzą Franklin na widowni zasiedli Mick Jagger i Charlie Watts. Członkowie The Rolling Stones nagrywali w Los Angeles album *Exile on Main Street*, ich obecność w baptystycznym kościele miała dostarczyć ku temu inspiracji. Podobno zaraz po koncercie pobiegli do studia, by zarejestrować utwór *Shine A Light*. Echa gospel słychać jeszcze w innych kompozycjach, które znalazły się na tej płycie: *Tumbling Dice*, *Loving Cup* i *Let It Loose*.

Niewątpliwie największy wpływ Aretha wywarła na kobietach. Chaka Khan, Natalie Cole, Jennifer Hudson – między innymi one podkreślały silny związek z artystką, a pierwsza z nich śpiewała nawet na jej pogrzebie. Szczególny był związek „Królowej Soulu” z Whitney Houston. Ich relacja wykraczała poza aspekt muzyczny, matka Whitney – Emily Cissy Houston, śpiewała w chórkach Franklin, krążyły nawet pogłoski, że ta była matką chrzestną

Whitney. „Pamiętam, jak miałam 12 lat, schodziłam do piwnicy, gdzie mama miała sprzęt nagraniowy, brałam mikrofon i puszczałam Arethę – śpiewałam tak godzinami. Zamykałam oczy i wyobrażałam sobie siebie na scenie, występującą przed tłumami” – wspominała Whitney na łamach *Ebony*⁸. W 1994 roku, przed dwustutysięczną widownią zgromadzoną w Johannesburgu dla uczczenia zasług Nelsona Mandeli, Whitney zaśpiewała *Amazing Grace*, nawiązując do marzeń z dzieciństwa.

„Jest niewątpliwie tą, która zwraca uwagę wszystkich... Aretha była buntem, przywódcą.

Gdyby powiedziała «chodźmy, zrobmy to», byłoby to zrobione.”⁹



fot. materiały prasowe

W 1971 roku Nikki Giovanni – kontynuatorka zapoczątkowanego przez Amiriego Barakę ruchu Black Arts Movement – wydała album *Truth Is on Its Way*, na którym przy akompaniamencie nowojorskiego chóru recytowała autorskie wiersze. Jednym z nich był *Poem for Aretha*. Wokalistka przedstawiona jest tu nie tylko jako dominująca artystka, ale również liderka czarnoskórej społeczności, choć, jak przyznaje poetka, nigdy do tego nie aspirowała. Tekst podkreśla sceniczną i polityczną siłę Franklin, jednocześnie wskazując na jej codzienne, przyziemne oblicze. To pełen empatii i podziwu hołd oddany kobiecie nieświadomej wpływu, jaki wywiera na masy. Takie też wrażenie Aretha sprawia podczas koncertu w Los Angeles – nieziemską, a jednocześnie tak bliską.

Przez całą jej karierę wielu upatrywało we Franklin symbolu „Czarnej Ameryki”, jej sukces odzwierciedlał bowiem odradzającą się dumę Afroamerykanów. Grane na okrągło radiowe hity – *Think* czy *Respect* okazały się hymnami czarnego feminizmu. Drugi z nich, choć jest interpretacją piosenki Otisa Reddinga, Aretha zmieniła w pełne

pasji, ponadczasowe żądanie szacunku. Świat nigdy wcześniej czegoś takiego nie słyszał.

W całej karierze Aretha sięgnęła po 20 nagród Grammy. Nagrała 20 utworów, które osiągnęły pierwsze miejsca na listach przebojów R&B Billboardu. Ma najwięcej singli sprzedanych w ponad milionowym nakładzie ze wszystkich kobiet. Jednak „Królowa Soulu” nigdy nie otrzymałaby korony bez tradycji gospelowych. Wartość *Amazing Grace* nie wynika tylko ze znakomitego wykonania, ale przede wszystkim z ukazania prawdziwego oblicza artystki, śpiewającej materiał dotyczący jej autentycznej wiary. To właśnie w kościele Aretha Franklin stała się gwiazdą – nie tylko soulu, ale muzyki w ogóle. ●

- 1 Aretha Franklin Touches The Infinite In The Long-Delayed Film 'Amazing Grace', www.wbur.org.
- 2 Aretha: A Close-up Look at Sister Superstar, *Ebony*, grudzień 1971.
- 3 The LA story behind Aretha Franklin's best-selling album, 'Amazing Grace', www.scpr.org.
- 4 Aretha Franklin Touches The Infinite In The Long-Delayed Film 'Amazing Grace', www.wbur.org.
- 5 The LA story behind Aretha Franklin's best-selling album, 'Amazing Grace', www.scpr.org.
- 6 Aretha Franklin's 'Amazing Grace:' One of her least-known albums, www.daytondailynews.com.
- 7 Aretha Franklin's 1972 Live Album 'Amazing Grace' Captured The Queen at the Height of Her Powers, www.billboard.com.
- 8 Whitney Huston: For talented young star, singing is a family tradition, *Ebony*, grudzień 1985, s. 160.
- 9 Poetry Celebration: Nikki Giovanni, www.liberalpulpit.org.



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

Mamy nadzieję, że ułatwi Wam to lekturę naszego miesięcznika!

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

Piszemy dla Was i dzięki Wam

Free painting & abstract jazz

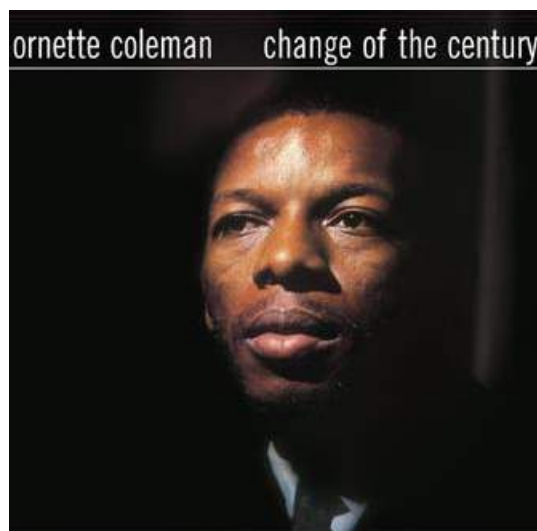


Piotr Rytowski

rytowski.jazz@gmail.com

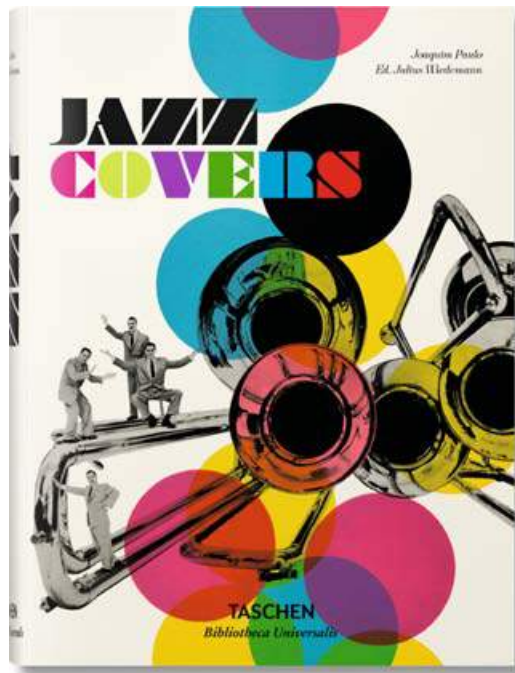
Czas pandemicznej izolacji sprzyja sięganiu do dawno nieodwiedzanych miejsc na półkach z płytami i książkami. Czasem trzeba zdmuchnąć trochę kurzu, ale takie powroty do rzeczy, które w ostatnim czasie „nie były nam niezbędne”, bywają bardzo miłe. W ten właśnie sposób w pewien kwietniowy wieczór zagłębiłem się w potężną publikację wydawnictwa Taschen – album *Jazz Covers*. Na pięciuset stronach przedstawiono tam okładki ponad 650 albumów. Niektóre opatrzone krótkimi historiami, inne po prostu zamieszczone jako szczególnie istotne albo pod jakimś względem ciekawe. Intrygujące fotografie, interesujące rozwiązania graficzne, wspania-

li artyści, trochę polskich akcentów – przede wszystkim za sprawą twórczości Marka Karewicza. Mimo że przy wielu okładkach zadawałem sobie pytanie „dlaczego akurat ta?”, był to naprawdę miło spędzony czas nad świetnym albumem. Po przejrzeniu całości miałem wrażenie, że czegoś mi tu brakuje. Jako że okładki ułożone są alfabetycznie według wykonawcy, wróciłem do litery C, aby się upewnić. Ornette Coleman – *Change of the Century*, *Skies of America*, *Body Meta* i *This is Our Music*. Tyle. A *Free Jazz*? Nie jestem specem od projektowania, historii designu czy fotografii, ale gdybym miał przywołać jakąś okładkę płyty Colemana byłby to *Free Jazz*.



Jakiś czas temu (JazzPRESS 6/2017) pisałem w tej rubryce o związkach jazzu z malarstwem. O malujących muzykach, grających malarzach oraz o obrazach zainspirowanych jazzem. W tym przypadku jest nieco inaczej. Na wydanej rok wcześniej niż *Free Jazz* płycie *Change of the Century* Ornette Coleman w notce do albumu opisał swoją muzykę jako „coś w rodzaju obrazu Jacksona Pollocka”. Nietrudno zgadnąć co miał na myśli. Pionierskie podejście Colemana do nieskrępowanej improwizacji było bardzo bliskie filozofii ekspresjonizmu abstrakcyjnego, który ukształtował się w malarstwie amerykańskim w latach czterdziestych XX wieku. Action painting, którego przedstawicielem był Pollock, na plan pierwszy wysuwał akt twórczy, spontaniczny i autentyczny sposób tworzenia dzieła.

W przypadku albumu *Free Jazz* związek muzyki Colemana ze sztuką Pollocka jest widoczny na pierwszy rzut oka. Zdecydowaną większość powierzchni okładki wypełnia napis *Free Jazz A Collective Improvisation by the Ornette Coleman Double Quartet*. W wolnym miejscu zostało wycięte okienko, przez które widać fragment obwoluty krążka – obwoluty, pokrytej reprodukcją obrazu Jacksona Pollocka *White Light*. Wiele projektów okładek, często tworzonych przez wybitnych artystów, ma zamiar czy



przekaz bezpośrednio korespondujący z muzyką na płycie, ale rzadko związki te są tak głębokie jak w tym przypadku. Improwizacja, przekraczanie granic, próba uwolnienia się od obowiązujących ram i odważna innowacyjność to bezdyskusyjne atrybuty obu tych dzieł. Ich twórcy przeszli do historii jako pionierzy w swoich dziedzinach.

Płyta Colemana, która należy dziś do ścisłego jazzowego kanonu, jest wyjątkowa z wielu względów. Jakby pomysł wykorzystania jednocześnie dwóch kwartetów był jeszcze za mało oryginalny, album zrealizowano w taki sposób, że w jednym kanale stereofonicznego nagrania słyszymy grę jednego, a w drugim drugiego. W obu kanałach słyszymy niesamowite składy. W jednym – Coleman, Don Cherry, Scott LaFaro i Billy Higgins, a w drugim – Eric Dolphy, Freddie Hubbard, Charlie

Haden oraz Ed Blackwell. Prawie czterdziestominutowa improwizacja była czymś bezprecedensowym na płycie wydanej w 1960 roku.

Zamiłowanie Colemana do twórczości Pollocka przetrwało długie lata. Kiedy saksofonista odwiedził wystawę dzieł malarza w 2006 roku, zapytany przez dziennikarza The New York Observer o to, czy obraz *Green Silver* jest także w stylu jego muzyki, odparł – „jest jak muzyka, nie tylko moja...”. Pollock nie mógł się odnieść do związków między swoim malarstwem i muzyką Colemana. Zginął w wypadku w 1956 roku, a więc na dwa lata przed ukazaniem się pierwszej płyty muzyka. Był entuzjastą jazzu, ale gustował raczej w jego klasycznym wydaniu – Nowym Orleanie, swingu i Billie Holiday. Nie dowiemy się, czy poznając filozofię free jazzu, przekonałby się do muzyki, która podobnie jak jego malarstwo dalece odbiegała od kanonu.

Kilkanaście lat później historia zatonęła swego rodzaju koło. Francuski artysta Jean-Max Albert, jako trębacz kwintetu Henri Texiera, był jednym z pionierów free jazzu we Francji. Później jako malarz eksperymentował z możliwościami plastycznego wyrażenia muzycznych idei. Jednym z efektów tych poszukiwań był namalowany w 1973 roku obraz... *Free Jazz*, który na pierwszy rzut oka może przywoływać wiele skojarzeń z pracami Pollocka.

Płyty winylowe wracają do łask. Wielu melomanów ceni w nich niepowtarzalne, analogowe brzmienie, tę wyjątkową „magię czarnego krążka”. Ale nie zapominajmy, że winyle dają nam coś jeszcze – możliwość obcowania ze sztuką, która może doskonale dopełniać, czy nawet nadawać nowy kontekst muzyce, z drukowaną okładką w formacie 12 na 12 cali. ●

JAZZZ DO IT!

10 lat
radioJazz.fm

poniedziałek, środa, piątek 13:00-15:00

zaprasza Dominika Naborowska

wtorek, czwartek 13:00-15:00

zaprasza Jerzy Szczerbakow

Isfahan, czyli czar minionych podróży...

Jarosław Czaja

jarczaja@poczta.onet.pl



O czym innym można pisać w czasie narodowej kwarantanny, jak nie o podróżach. Teraz, kiedy trudno wydostać się poza najbliższą okolicę – ba, poza swoją posesję! – można tylko powspominać i potęsknić. Jedną z najbardziej znanych (obok *Caravan* i *A Night In Tunisia*) kompozycji jazzowych kojarzących się z daleką podróżą jest oczywiście *Isfahan*.

Billy Strayhorn napisał ją po powrocie z dalekowschodniej trasy koncertowej orkiestry Duke'a Ellingtona w 1963 roku, zainspirowany pięknem Iranu. Znalazła się później na genialnej płycie *Far East Suite* tegoż Ellingtona, a pierwszym jej wykonawcą był oczywiście saksofonista altowy Johnny Hodges. Stworzył on wersję wzorcową, której później nikt chyba nie dorównał, a przecież po *Isfahan* sięgało i nadal sięga wielu znakomitych muzyków. Ale są dwie, według mnie, wyjątkowe interpretacje tego tematu, które wykraczają daleko ponad przeciętność. Jedna jest szeroko znana i doceniana, druga o wiele mniej. Ta pierwsza znalazła się na wydanej w 1991 roku i obsypanej różnymi laurami płycie *Lush Life* saksofonisty tenorowego Joe Hendersona. A tę mniej znaną

nagrał kilka lat wcześniej inny saksofonista tenorowy – Johnny Griffin. I tu dochodzimy do wspomnień z mojej własnej podróży. Otóż ze 20 lat temu wpadła mi w ręce płytka CD o nieco przaśnym wyglądzie. Był to fragment kolekcji *Wielki Jazz* wydawnictwa delPrado. Na brązowej okładce był tylko tytuł i autor: *Woe Is Me* – Johnny Griffin. Wyglądało to na typowy w takich przypadkach zestaw nagrań live z drugiego obiegu, a tymczasem zawierało wspaniałą muzykę zarejestrowaną w studiu Grove na Florydzie w 1988 roku. Specjalnie wspominam nazwę studia, bo te nagrania brzmiały po prostu nieziemsko. Ale jako stary kolekcjoner chciałem mieć oryginał z normalną okładką, nigdy się jednak z czymś takim nie spotkałem. Aż do zeszłego roku.

Byłem akurat na Krecie i zwiedzałem urocze miasto Chania na zachodzie wyspy. Spotkałem po drodze kilka stoisk z płytami, ale wyłącznie z grecką muzyką. Aż tu nagle w jakimś wąskim zaułku natknąłem się na czerwony szyld Music Store i maleńki sklepik. W środku były winyle, płyty CD i przede wszystkim był jazz! Zacząłem przeglądać półki z kompakta-

mi i w pewnym momencie co widzę? To, czego szukałem od 20 lat. Czyli Griffina i *Woe Is Me*. Wydanie holenderskie z ładną okładką i napisem „Original Recordings. Digitally Remastered”. Zabrałem oczywiście i poszedłem do kasy. Siedział przy niej zażywny starszy pan, który pewnie z nudów zagadnął mnie podczas płacenia i zapytał, skąd jestem. Kiedy usłyszał, że z Polski, uśmiechnął się szeroko i powiedział coś, czego najmniej bym się tutaj spodziewał: „Komeda! *Astigmatic* – to jedna z moich ulubionych płyt”!

Wracając do Griffina. Ten pochodzący z Chicago saksofonista od lat sześćdziesiątych mieszkał na stałe we Francji, ale co roku wracał do USA na kilka miesięcy, aby odbywać trasy klubowe i nagrywać płyty. Towarzyszyła mu przez całe prawie lata osiemdziesiąte ta sama sekcja rytmiczna w składzie: pianista Michael Weiss, basista Dennis Irwin i perkusista Kenny Washington. Jak doskonale zgrana była ta grupa, najlepiej świadczy właśnie krążek *Woe Is Me*. Powiedzieć, że muzycy wyczuwa-

li się telepatycznie, to byłoby zbyt mało. Ale cichym bohaterem tej płyty jest dla mnie nieodżałowany (zmarł w 2008, tym samym co Griffin, roku) basista Dennis Irwin.

Słyszałem go na wielu innych nagraniach (między innymi Jazz Messengers, John Scofield) i zawsze był doskonały, ale tutaj udało się inżynierowi dźwięku zarejestrować jego kontrabas w jakiś wyjątkowy sposób. Dennis gra naprawdę niskie nuty, schodzi w dół najniżej jak tylko można. Jego kontrabas jest przez to mniej dynamiczny i sprężysty, tak jak to lubią współcześni basiści, ale daje za to muzyce niezwykłą głębię. Z Irwinem i kwartetem Griffina związana jest pewna anegdota. Otóż kiedyś zespół miał grać cały tydzień w jednym z bostońskich klubów. W trakcie pierwszej nocy, podczas pierwszego seta, w kontrabasie (Irwin miał wiekowy instrument) pękł most. Basista bez chwili przerwy chwycił mikrofon i zaczął po prostu śpiewać nuty basowe, a zespół grał dalej...

No i wreszcie najważniejsze. W repertuarze omawianej płyty na pozycji drugiej znajdziemy zjawiskową, trwającą ponad 10 minut wersję *Isfahan*. Tego się nie da opisać. Tego trzeba posłuchać. I teraz, kiedy właśnie słucham, mam przed oczami nie irańskie miasto, jak tego chciał Strayhorn, tylko piękną grecką wyspę. Oto pożytki z minionych podróży. ●

fot. Jarosław Czaja



Johnny Griffin – *Woe Is Me*
Factory Of Sounds, 2018

Pełen odlot

Rafał Garszczyński

rafal@radiojazz.fm



Jest rok 1972. The Beatles już dawno nie istnieją, choć mają za sobą podróż do Indii. Carlos Santana wydał już albumy *Santana* i *Abraxas*. John McLaughlin zdążył nagrać *Bitches Brew* i kilka innych płyt z Davisem oraz – w ramach Mahavishnu Orchestra – jedną z najważniejszych płyt fusion lat siedemdziesiątych: *The Inner Mounting Flame*. Ma też swojego guru i nazywa się Mahavishnu John McLaughlin. John Coltrane nie żyje od pięciu lat, zyskał zasłużony status legendy, którą dla wielu był już za życia. Muzycy, sportowcy, poeci i wszyscy, którzy chcą trochę zanurzyć się w kolorowym świecie kultury tamtych czasów, wyjeżdżają do Indii, przyjmują nowe imiona. W artystycznym środowisku wielkiego świata nie wypada nie mieć własnego przewodnika duchowego...

Dwóch wielkich gitarzystów spotyka się, żeby zagrać trochę Coltrane'a. Jego już nie ma, ale *A Love Supreme* pozostanie na zawsze. Obaj liderzy dobierają sobie całkiem utytułowane już wtedy grono muzyków. Jest więc mało w owym czasie znany Jan Hammer (to czas przed jego współpracą z Jeffem Beckiem), tutaj grający na bębnach, znany McLaughlinowi z Mahavishnu Orchestra. Jest

dusza wielu podobnych płyt – organista Larry Young. Jest najbardziej rockowy z jazzowych perkusistów – Billy Cobham. Wszelkiego rodzaju instrumenty perkusyjne obsługują: znany z płyt Santany Armando Peraza i wszechobecny na dziesiątkach przeróżnych płyt Don Alias.

W wykonaniu takiego zespołu *A Love Supreme* otrzymuje jedną z doskonałych wersji. Obaj gitarzyści są już wtedy sławni, jednak jeszcze na początku muzycznej kariery. Tworzą płytę z innej planety, zupełnie nie przystającą do ich dyskografii, patrząc z perspektywy czasu. To jedna z najlepszych płyt Carlosa Santany i również bardzo ważna pozycja



Carlos Santana & Mahavishnu John McLaughlin – *Love Devotion Surrender*
Columbia, 1973

w dyskografii Johna McLaughlina. Choć to z pewnością nie jest płyta dla fanów *Supernatural*, *Friday Night In San Francisco*, ani tych, którzy kojarzą Jana Hammera z *Miami Vice*.

To jest pełen odlot. I choć za wyjątkiem dwóch krótkich utworów pierwszym i ważniejszym głosem jest gitara Santany, to płyta duetu liderów. Prawdopodobnie nazwisko Santany znalazło się na okładce jako pierwsze w związku z jego większym potencjałem komercyjnym. Doskonała gra obu muzyków, gitarowe solówki, jazzowe free w szybkich rytmach tworzonych przez Cobhama, świetny Larry Young, indyjskie rytmy i duch Coltrane'a nie tylko w jego własnych kompozycjach tworzą niepowtarzalny klimat tego albumu.

Chyba sam John Coltrane, gdyby dożył mody na inspiracje hinduskie, nie zagrałby tego lepiej. To dziwne brzmi, ale Santana jest na tej płycie równie bliiski ideom muzycznym Coltrane'a, co Zbigniew Seifert w swoich najlepszych momentach czy Kenny Garrett na wczesnych, niekomercyjnych nagraniach (*African Exchange Student* lub *Pursuance*). W sumie jednak płyta jest bardziej Santany niż Johna McLaughlina, choć to przecież temu drugiemu teoretycznie bliżej muzycznie do Johna Coltrane'a.

To płyta, którą można słuchać, i o której można pisać na dwa sposoby. Po pierwsze, jako o jednym z doskonałych hołdów dla Coltrane'a. Dla mnie jednak – i to po drugie – jest ona pełna gitarowej wirtuozerii,

świeżych dźwięków. Jest jedną z najlepszych płyt w dyskografii, zarówno Johna McLaughlina, jak i Carlosa Santany. To także ważny dokument czasów mody na inspiracje dalekowschodnie. Każdy z gitarzystów w tej trudnej konwencji potrafił zachować swoje własne charakterystyczne brzmienie, choć ich połączenie zapewne dla fanów obu było niezłym zaskoczeniem.

Najsłabszym fragmentem tej płyty jest według mnie *Naima* zagrana przez Johna McLaughlina. Reszta to ściana dźwięków perkusyjnych i gitarowych, przyprawiona organami Larry'ego Younga. Nigdy wcześniej ani później gitara Santany nie miała takiego wsparcia rytmicznego – chyba nigdzie więcej nie zagraли na jednej płycie Cobham, Peraza, Don Alias i Jan Hammer (nietypowo dla siebie na perkusji).

Ta płyta to prawdziwy, najlepszy Santana. To najbardziej jazzowy Santana i najbardziej rockowy John McLaughlin. To jeden z tych albumów, których nie wypada nie mieć na półce. A jak się komuś spodoba, to może jeszcze poszukać doskonałej płyty nagranej rok wcześniej: *Carlos Santana & Buddy Miles! Live!*. Materiał z *Love Devotion Surrender* wraz z muzyką z płyty *Illuminations* z 1974 roku, którą Carlos Santana nagrał z Alice Coltrane, posłużył Billowi Laswellowi do stworzenia *Divine Light*, ale to już materiał na inną opowieść. ●

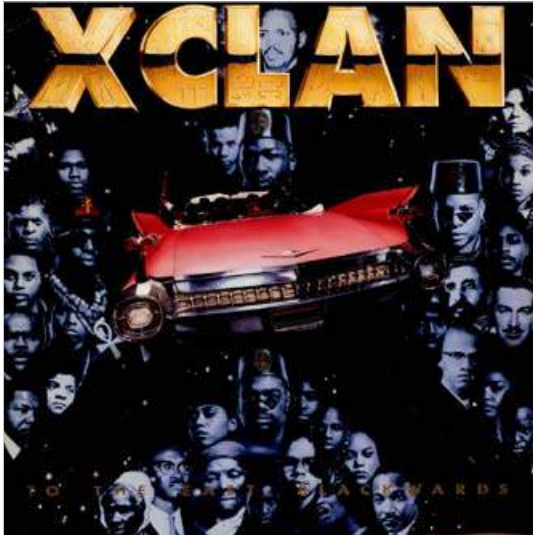
Kanon Jazzu

10 lat
radioJazz.fm

poniedziałek-piątek 14:45
zaprasza Rafał Garszczyński

Warto zdmuchnąć kurz

Adam Tkaczyk
adam-tkaczyk@wp.pl



X Clan – To The East, Blackwards
4th & B'way Records, 1990

Ruch afrocentryczny przeżywał na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych wielką popularność w amerykańskiej popkulturze. Jednocześnie trwała pierwsza złota era w historii hip-hopu – raperzy i czarni bracia nakręcali się wzajemnie na opowieści o Matce Afryce i jej kluczowym znaczeniu dla ludzkości, dzięki czemu mogliśmy obserwować wysyp raperów noszących efektowne afrykańskie dashiki. Wśród wszystkich tych wspaniałych twórców nie było jednak nikogo bliższego Afryce niż X Clan. Serio! Nawiązując do słynnego skeczu *Negrodamus*

Dave'a Chappelle'a i Paula Mooneya – Native Tongues wyglądał przy X Clanie jak Bryant Gumbel przy Malcolmie X.

Celem działalności X Clanu było głoszenie dumy rasowej, zwrócenie uwagę na nierówności społeczne dotyczące Afroamerykanów oraz na wielką spuściznę kulturową Afryki, szczególnie Egiptu. Zespół nie dbał o poprawność polityczną. Padało w jego tekstach wiele komunikatów kontrowersyjnych dla białej Ameryki, a zgodnych na przykład z naukami Narodu Islamu. Historię interpretowali według własnej perspektywy – czarni zostali porwani z Afryki, okradzeni z tożsamości i kultury, ich mózgi wyprane przez wrogi im system edukacji, a następnie zostali poddani systemowej i systematycznej eliminacji (AIDS, łatwy dostęp do broni w gettach, heroina, etc.). Niektóre z tych kwestii są niepodważalne nawet dla mieszkańca odległej Polski, ale nie dla zwolennika Ku Klux Klanu z Missisipi.

Duma rasowa często bywa interpretowana jako wrogość wobec



przedstawicieli innych ras, dlatego ruch afrocentryczny i zespoły takie jak X Clan wzbudzały wielkie emocje wśród białych w Ameryce. *To The East, Blackwards* – pierwszy album grupy, powszechnie uważany za ich najlepszy, jest dobrą dokumentacją nastrojów konkretnych grup mniejszościowych w Stanach Zjednoczonych na przełomie dekad. W mojej opinii album nie zestarzał się tak dobrze jak dzieła Public Enemy, A Tribe Called Quest lub Brand Nubian, ale raperzy przez wiele lat często wracali do twórczości X Clanu i cytów z tego albumu – co pokazuje silny z nim emocjonalny związek. *To The East, Blackwards* bardzo wiele znaczy dla kultury hip-hopowej.

X Clan na pierwszy rzut oka/ucha bardzo przypomina Public Enemy. Nie tylko w zaangażowanej społecznie i pro-czarnej tematyce, ale również jeśli chodzi o skład zespołu. Rolę frontmana i naczelnego MC grupy pełni rewelacyjny Brother J (odpowiednik Chucka D z Public Enemy), a sporo miejsca zajmują dokrzykiwania i przemówienia hypemana – Profesora X (odpowiednik Flavora Flava). Skład X Clanu zmieniał się przez lata kilkakrotnie, niestety również z powodu śmierci – w 1995 roku zmarł producent The Rhythm Provider

Sugar Shaft, a w 2006 roku Professor X. Tym niemniej w społeczności hip-hopowej X Clan kojarzy się, podobnie jak Public Enemy, z dwiema naczelnymi postaciami – Brotherem J-em i Profesorem X-em.

Pierwszy rapuje prawie wszystkie zwrotki – posiada przyjemny, gładki głos, a jego flow to produkt nowych czasów (czyli końca old schoolu). Wypełnia wersy słowami i rymami, trzyma tempo i kontroluje oddech, rzadko robiąc przerwy. Jednocześnie dba o dykcję i jasność przekazu. Słucha się tego trochę jak (ciekawej!) lekcji historii albo wiedzy o społeczeństwie, podczas której dla przyjemności odbiorców w tle puszczono funkowy bit. Muzyka stanowi tak jakby ramkę dla rapu – skupia na nim uwagę słuchaczy. Liczą się przede wszystkim słowa – komunikat puszczony w świat.

Z kolei Professor X najczęściej albo rozpoczyna utwory monologiem, albo wypełnia przerwy pomiędzy zwrotekami Brothera J-a swoimi hasłami, które na ogół kończy zdaniem: „Vanglorious! This is protected by the red, the black and the green, with a key, sisssiiieeeeeeees!”. Jest to odniesienie do barw flagi panafrykańskiej oraz egipskiego symbolu anch. Kolor czerwony symbolizuje krew, czarny ludność, a zielony ziemię. Jak



wspomniałem na początku, teksty wypełnione są symboliką afrykańską i niezaznajomiony z tematem słuchacz z Europy będzie musiał się ostro nagłowić nad ich znaczeniem. Brother J ma tendencję do rzucania drobnych informacji, które najpierw skłaniają do uważniejszego słuchania danej zwrotki, a następnie do wyszukiwania i poznawania wydarzeń oraz postaci, do których tekst nawiązywał.

Wydaje mi się, że z założenia, Professor X miał brzmieć o wiele poważniej niż Flavor Flav z Public Enemy. W 2020 roku wygłoszone przez niego słowa i ich tonacja, sprawiają jednak wrażenie dość niepoważnych, wręcz komicznych, niczym ulicznego kanzodziei krzyczącego w próżnię w biurowej dzielnicy. Jednocześnie nie sposób odmówić mu sentymentalnego uroku wzbudzającej szacunek ciekawostki z innego kręgu kulturowego. Kompletnie nie z naszego świata, ale możliwej do zrozumienia przy chęci otwarcia umysłu. Dodatkowy plus dla X Clanu jest taki: z wokali zarówno Brothera J-a, jak i Profesora X-a biją niekłamany wigor, energia i pasja. A tego i słuchało się świetnie w 1990 roku, i słucha teraz, w 2020.

Cały *To The East, Blackwards* X Clan wyprodukował sam. For-

muła jest prosta i doskonale znana słuchaczom rapu z lat osiemdziesiątych: zapętlone sample i bębny, zapożyczone z innego utworu. Słyszymy fragmenty twórczości między innymi Feli Kutiego, Parliament-Funkadelic, Roya Ayersa czy Billa Withersa. Bity są mocno funkowe i skoczne. Na sucho może się to gryźć z przekazem, ale w gruncie rzeczy jest dość konsekwentne: jesteśmy potomkami afrykańskich królów, pochodzimy z kolebki cywilizacji, mamy najwspanialszą kulturę w historii ludzkości – cieszymy się tym!

Niestety, upływ czasu nie był dla omawianego albumu łaskawy. Środki techniczne dostępne dla producentów hip-hopowych były często w owym czasie dość ograniczone, a postęp techniczny następował bardzo dynamicznie – ofiarą tego stało się wiele albumów wydanych na początku pierwszej złotej ery, w tym *To The East, Blackwards*. Słyszać to szczególnie mocno, jeśli porównamy debiut X Clanu do płyt wydanych dwa, trzy lata później. O ile bitów na *To The East, Blackwards* słucha się nadal bardzo przyjemnie, to wiele z użytych sampli pojawia się na innych klasycznych hip-hopowych albumach, i porównanie na ogół nie wypada na korzyść omawianej tutaj płyty. Nowinki techniczne



oraz kreatywność producentów nowej fali pozwoliły na ciekawsze, mniej archaiczne i po prostu lepsze wykorzystanie sampli. Tym niemniej podkłady wyprodukowane przez X Clan pełnią doskonale swoją rolę jako skoczego tła dla nauk raperów. I chociaż bitów RZA-y czy Sir Jinx'a dzisiaj słucha się lepiej, to *To The East, Blackwards* nadal pozwala wczuć się w atmosferę swoich czasów.

Początkowo części z Was, Drodzy Czytelnicy, ciężko będzie brać na serio X Clan – ze względu na ich wygląd i brzmienie momentami bardzo dalekie od nowoczesności. Ale wielu z Was będzie raz na jakiś czas wracać do *To The East, Blackwards*. Twórczość X Clanu do dzisiaj spowija mgła unikatowości, a słuchając dwóch pierwszych albumów nadal można po-

czuć się jak na spotkaniu Narodu Islamu. Brother J jest świetnym raperem: posiada piękny głos, nieoczywiste teksty wypełnione afrykańską symboliką, a flow, choć nieco już archaiczne, spełnia swoją rolę i uzupełnia się z produkcjami. Od debiutanckiej płyty minęło 30 lat, a Professor X nadal może uchodzić za oryginała – nie było i nie ma drugiego koleśka, z którym można by go porównać.

Pomimo tego, że *To The East, Blackwards* nieco się w mojej opinii zestarzał, zdecydowanie warto przebrnąć przez pierwsze wrażenie staroci, zdmuchnąć niewielką warstwę kurzu, przyzwycząić uszy i zanurzyć w naukach X Clanu. Ich przekaz jest tak samo aktualny teraz, jak był wtedy. A Brother J – choć obecnie zapomniany – jest jednym z lepszych raperów swoich czasów. ●



Kontakt z redakcją: jazzpress@radiojazz.fm

ul. Górczewska 201, 01-459 Warszawa

www.jazzpress.pl

Redakcja

redaktor naczelny:

Piotr Wickowski

redaktor prowadzący jazzpress.pl

Krzysztof Komorek

Janusz Falkowski

Aya Al Azab

Mery Zimny

Jerzy Szczerbakow

Rafał Garszczyński

Ryszard Skrzypiec

Wojciech Sobczak-Wojeński

Sławomir Orwat

Jakub Krukowski

Radek Wośko

Lech Basel

Małgorzata Smółka

Vanessa Rogowska

Basia Gagnon

Jarosław Czaja

Marek Brzeski

Piotr Rytowski

Barnaba Siegel

Cezary Ścibiorski

Adam Tkaczyk

Anna Piecuch

Rafał Zbrzeski

Anna Mrowca

Piotr Pepliński

Michał K. Dybaczewski

Katarzyna Nowicka

Jędrzej Janicki

Paulina Sobczyk

Marcin Czajkowski

Wydawca



Fundacja Popularyzacji Muzyki

Jazzowej EuroJAZZ

ISSN 2084-3143

Fotograficy:

Piotr Gruchała

Marta Ignatowicz-Sołtys

Kuba Majerczyk

Lech Basel

Marcin Wilkowski

Piotr Fagasiewicz

Piotr Banasik

Jarek Misiewicz

Barbara Adamek

Bogdan Augustyniak

Krzysztof Wierzbowski

Katarzyna Stańczyk

Paulina Krukowska

Katarzyna Kukiełka

Jarosław Wierzbicki

Beata Gralewska

Przemek Kleczkowski

Anna Mrowca

Kasia Idźkowska

Jacek Piotrowski

Plakaty

Agnieszka Sobczyńska

Korekta

Katarzyna Czarnecka

Zuzanna Tuliszką

Dorota Matejczyk

Przemek Bychawski

Łucja Kubicka

Marta Pijanowska-Kwas

Projekt layoutu

Beata Wydrzyńska

Opracowanie graficzne, skład i łamanie

Klara Pereplyś-Pająk

Marketing i reklama

Agnieszka Holwek

promocja@radiojazz.fm



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

ARCHIWUM JAZZPRESS

WWW.JAZZPRESS.PL/ARCHIWUM

