

**100 LAT
BIRDA**

The Consonance Trio
Orient Express

TOP NOTE
Marcin Wasilewski Trio,
Joe Lovano
Arctic Riff

Kuba Więcek

Saksofon to mój język

Marcelina Gawron
Teus Nobel

2nd 'We Want Jazz' Poster Competition:



THEME
POLISH COMPOSERS

PRIZE 10.000 PLN

DEADLINE: 24.08.2020

INFO: www.radiojazz.fm/wewantjazz2020

radioJazz.fm

**Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego**



Dofinansowano ze środków
Narodowego Centrum Kultury
w ramach programu
„Kultura – Interwencje 2020”

Od Redakcji

redaktor naczelny

Piotr Wickowski

piotr.wickowski@radiojazz.fm



Po pierwsze: „To on nie tylko wynalazł pewien idiom, ale go w najwyższym stopniu udoskonalił! Owszem, Miles Davis czy John Coltrane dołożyli swoje, ale mieli już gotowy wzorzec z Sèvres! Parkera uważa się powszechnie za najbardziej kreatywnego improwizatora, jaki do tej pory pojawił się w muzyce jazzowej i nie tylko”.

Po drugie: „Obcując z postacią Parkera, ma się dziwne wrażenie, że strumień inwencji twórczej był u niego zupełnie niezależny od marnej zazwyczaj kondycji życiowej”.

Po trzecie: „Bird był w zasadzie samoukiem – jeśli nie liczyć krótkiego epizodu z jakąś orkiestrą szkolną, z której szybko go wyrzucono za brak... talentu”.

Po czwarte: „Parker z Gillespiem zmienili już strukturę jazzu na poziomie melodycznym, harmonicznym i rytmicznym, tak jak 20 lat wcześniej zrobili to Louis Armstrong z Kingiem Oliverem w Chicago”.

Po piąte: „W przypadku Parkera nie ma czegoś takiego, jak «wersja ostateczna» danego utworu. On nie nagrywał muzyki w taki sposób, w jaki robiła to i robi większość wykonawców na tej planecie. Niczego nie «szlifował», nie próbował, nie udoskonaliał. Po prostu spontanicznie muzykował”.

Po szóste: „Parker udowodnił, że jazz można grać w inny niż dotychczas sposób. Otworzył furtkę, której nikt prawie (bo byli też inni przed nim, choćby Duke Ellington) wcześniej nie otwierał”.

Z tych i wielu innych powodów, przywołanych przez Jarosława Czaję w eseju Bird Lives!, jeżeli nie słuchamy nagrań Charliego Parkera na co dzień, zrobmy to przynajmniej w sierpniu, kiedy mija setna rocznica jego urodzin. Biorąc też pod uwagę głos młodego saksofonisty Kuby Więcka: „U Charliego bardzo cenię otwartość na błędy, szukanie niedoskonałości, co wydaje mi się w jazzie niezwykle istotną kwestią. Myślę, że tutaj warto jeszcze dodać – chociażby w kontekście tej spontaniczności Parkera – że nigdy nie byłem zwolennikiem organizowania wielu prób z moim zespołem. Nawet jeśli muzyka jest skomplikowana, to i tak robię tyle prób, żeby dokładnie być na granicy tego, że czujemy się w tym pewnie, ale że zawsze wyjdzie to trochę inaczej. I myślę, że to jest właśnie to przełożenie wpływu Charliego Parkera na mój własny pogląd na tworzenie”.



SPIS TREŚCI

3 – Od Redakcji

6 – Portrety improwizowane

7 – CHARLIE PARKER – 100 LAT

7 Bird Lives!

21 Koncerty, winyle, komiks

22 Nieistniejąca biografia Charliego Parkera

24 Charlie Parker na dużym i małym ekranie

27 – That's NYC jazz, Babe

28 – Wydarzenia

32 – Wspomnienie

32 Freddy Cole

Wykreował własny styl

34 – Płyty

34 Pod naszym patronatem

40 TOP NOTE

Marcin Wasilewski Trio, Joe Lovano – *Arctic Riff*

Emil Miszk & The Sonic Syndicate – *Artificial Stupidity*

43 Recenzje

Piotr Lemańczyk Trio – *In Simplicity*

Tomasz Grzegorski / Marcin Ślusarczyk / Tomasz Białowolski /
Maciej Adamczak / Arek Skolik – *To Muniak With Love*

Marta Wajdzik Quartet – *My Planet*

Agnieszka Hekiert – *Soulnation*

Olo Walicki & Jacek Prościński – *Llovage*

Pimpono Ensemble – *Survival Kit*

Awatair – *Awatair Plays Coltrane*

Esperanza Spalding & Fred Hersch – *Live At The Village Vanguard*

Sophie Tassignon – *Mysteries Unfold*

New York Voices – *Reminiscing In Tempo*

Dinosaur – *To The Earth*

Sarathy Korwar – *More Arriving*

Ricardo Grilli – *1962*

Elias Stemeseder & Max Andrzejewski – *Light/Tied*

Enzo Carniel / House of Echo – *Wallsdown*

The Mark Harvey Group – *A Rite for All Souls*

Nie nudzić!

The Eddy

70 – Rozmowy

- 70 Kuba Więcek
Saksofon to mój język
- 81 Marcelina Gawron
Tęsknota za kontrabasem
- 89 Teus Nobel
Podróż do muzycznej dorosłości
-

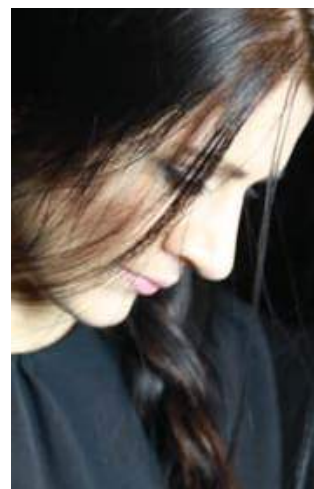
98 – Słowo na jazzowo

- 98 My Favorite Things (or quite the opposite...)
Metafizyka życia małżeńskiego
- 101 Złota Era Van Geldera
Dwie zasłuchane gitary
- 103 Kanon Jazzu
Nie-awangarda dwóch liderów
-

106 – Pogranicze

- 106 Down the Backstreets
Celebracja kreatywności na przekór białej wściekłości
-

109 – Redakcja



www.jazzpress.pl

Portrety improwizowane



Bird Lives!

Jarosław Czaja

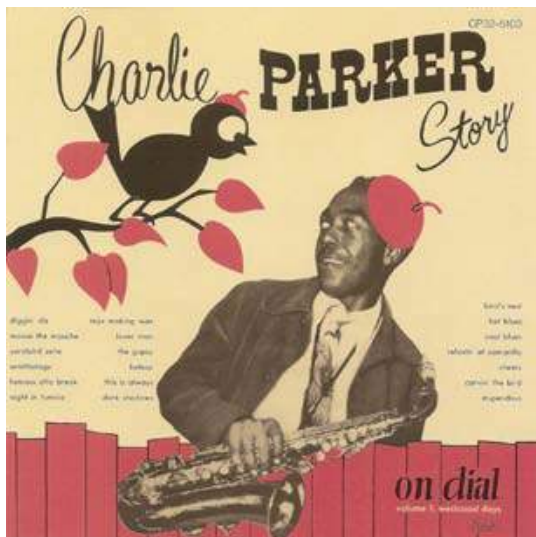
jarczaja@poczta.onet.pl



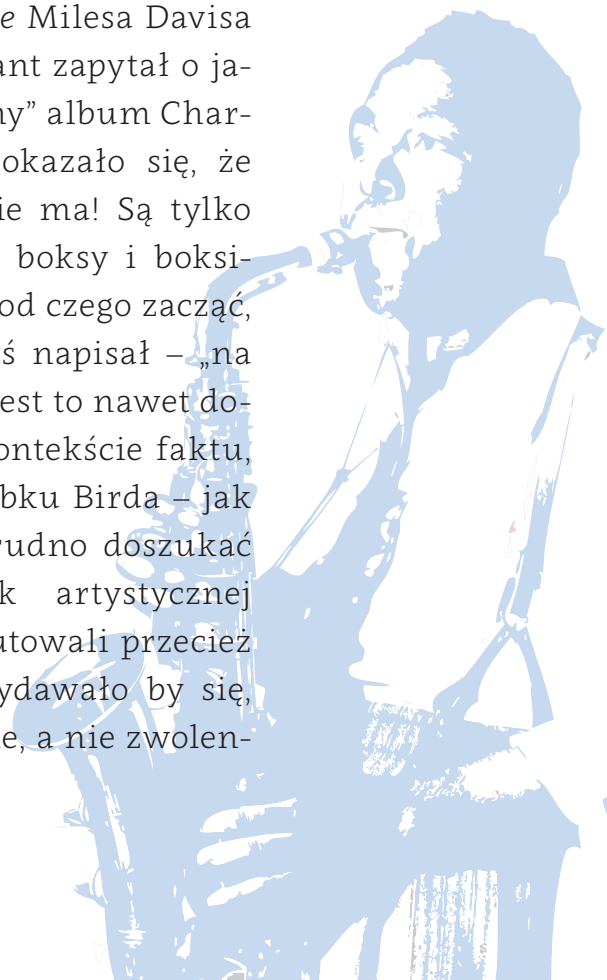
„Wszystko co grał, kiedy mu zależało i naprawdę grał – było przerażające, a ja byłem tam co wieczór!”

Miles Davis

Setna rocznica urodzin Charliego Parkera noszącego przydomek Bird – Ptak – zapewne obchodzona będzie z należyтым ceremoniałem. Przypomniane zostaną odpowiednie urywki z encyklopedii, a w sklepach pojawią się odkurzone nagrania Birda w nowych opakowaniach. Nie łudźmy się jednak. Parker był zawsze raczej muzykiem dla muzyków, a nie dla szerokiej publiczności. Popularnością cieszyli się jego liczni epigoni i naśladowcy, a „pożyczali” od niego wszyscy bez wyjątku – świadomie czy nieświadomie, i tak jest do dzisiaj.



Dla wielu współczesnych słuchaczy dodatkową barierą trudną do pokonania jest to, że Parker nagrywał w czasach fonograficznej prehistorii. Wystarczy sięgnąć do internetowych portali społecznościowych, wejść na jakiekolwiek forum miłośników audio, żeby się o tym przekonać. Ot, całkiem niedawno natknąłem się na dyskusję o „genialnych” jazzowych albumach w rodzaju *Kind Of Blue* Milesa Davisa i ktoś z głupia frant zapytał o jakiś jeden „genialny” album Charliego Parkera. I okazało się, że czegoś takiego nie ma! Są tylko jakieś składanki, boksy i boksiki. Nie wiadomo, od czego zacząć, żeby – jak to ktoś napisał – „na minę nie trafić”. Jest to nawet dośyć zabawne w kontekście faktu, że akurat w dorobku Birda – jak u mało kogo – trudno doszukać się jakiegokolwiek artystycznej mielizny. A dyskutowali przecież ludzie dobrze, wydawało by się, osłuchani w jazzie, a nie zwolennicy disco polo!



Nikt go jeszcze nie przeskoczył

Utarty schemat myślenia jest taki, że muzyka cały czas rozwija się liniowo. Parkera traktuje się powszechnie jako wielkiego innowatora i wynalazcę, ale wiadomo, że wszystkie wynalazki wymagają ulepszeń. Więc owszem, on coś tam wymyślił, coś grał, ale to wszystko było zarejestrowane w prymitywny sposób i dzisiaj na sprzęcie odtwarzającym za kilka albo nawet kilkanaście tysięcy złotych szkoda tego słuchać. Tyle jest nowszych wykonanych choćby *Now's The Time* albo *Anthropology* różnych innych artystów, które na pewno lepiej brzmią i są w stereo. Reasumując: poważamy Parkera, ale go nie słuchamy. I teraz właśnie, należałoby uświadomić tym wszystkim ludziom jedną podstawową rzecz, która najwyraźniej im umyka, a mianowicie taką, że do tej pory Birda – mówiąc językiem sportowym – nikt w jazzie jeszcze nie przeskoczył!

To on nie tylko wynalazł pewien idiom, ale go w najwyższym stopniu udoskonalił! Owszem, Miles Davis czy John Coltrane dołożyli swoje, ale mieli już gotowy wzorzec z Sèvres! Parkera uważa się powszechnie za najbardziej kreatywnego improwizatora, jaki do tej pory pojawił się w muzyce jazzowej i nie tylko. Potem na dobrą sprawę tylko sama technika nagrań poszła do przodu, chociaż i o to mam zamiar się za chwilę pokłócić. Im dalej od śmierci Parkera, tym bardziej poletko jazzu ulegało wyjałowieniu. Albo inaczej: stare, rozłożyste dęby, lipy i buki zniknęły, a zastąpiła je monokultura świerków rosnących gęsto i równo jak od liniiki.

Pamiętam taki wywiad z Joe Hendersonem w nieistniejącym już magazynie Studio (nr 6/1994), gdzie znakomity saksofonista powiedział o swoich młodszych kolegach coś takiego: „Doprawdy, czuję się otoczony przez zadowolonych z siebie kłownów, którym wystarczy nauczyć się paru chwytliwych schematów, by mieć czelność wejść na estradę, a potem zdo-



być famę i pieniądze. Zaczepiają mnie fani jazzu, którzy lata całe spędzili na słuchaniu Charliego Parkera, Buda Powella, Theloniousa Monka, i pytają: «Joe, co się do cholery dzieje z tą muzyką? Jeszcze nigdy nie widziałem takiej miernoty na estradach, jak teraz». Za ostro? Kiedyś myślałem, że owszem, ale z wiekiem coraz bardziej przyznaję Hendersonowi rację. Sedno problemu tkwi w tym, że zaniknęła tak na prawdę sztuka improwizacji „tu i teraz”. Pozostał tylko termin, którym chętnie szafujemy – określając nim bezrefleksyjnie każdą bez mała instrumentalną partię solową, a tymczasem, jak to ujął inny zasłużony saksofonista Branford Marsalis: „Dziś muzycy nie improwizują, tylko uczą się schematów, jak grać na akordach. Granie tych schematów w kółko to nie improwizacja, tylko przeżuwanie już strawionej potrawy” (Jazz Forum, 9/2006).

Jest pod koniec słynnego filmu *Bird* Clint Eastwooda taka symbolicz-

na scena, kiedy zdumiony Parker przygląda się zza kulis występowi swojego byłego mentora z Kansas City – alcyście Franklina Bustera Smitha. Wykonuje on jakiś prosty i efekciarski utwór rock’n’rollowy ku aplauzie wielkiej widowni. W następnym ujęciu widzimy, jak Charlie idzie i gra na saksofonie z tandetnie błyszczącymi inkrustacjami, a za nim biegnie wściekły Buster. Parker odwraca się i mówi: „Chciałem tylko sprawdzić, czy na tym saksofonie da się zagrać więcej niż jedną nutę na raz”. Mam wrażenie, że wielu współczesnych muzyków korzysta bezkarnie z faktu, że od 65 lat Parker spoczywa w grobie. Inaczej musieliby grać z duszą na ramieniu, jak ten biedny Buster...

Ćpać jak Bird

Ja poznawałem dorobek Birda w czasach, kiedy nie było problemu z wyborem, bo nie było dostępu do oryginalnych płyt. Patrę właśnie z sentymentem na dwa stare czar-

ne krążki *Charlie Parker Live Performances* (Polskie Nagrania) i *Anthropology* (Poljazz), wydane w naszym kraju bodaj u progu lat osiemdziesiątych XX wieku. Słuchało się ich wtedy z prawdziwym nabożeństwem, chociaż nie były dla twórczości Birda zbyt reprezentatywne. No, ale czarne płyty stały się wkrótce niemodne, a potem nadeszły lepsze czasy i można było wyjechać wreszcie za granicę. Pamiętam, że pierwszą płytą kompaktową, jaką kupiłem na mitycznym dla nas Zachodzie, chyba w Londynie – było coś, co nazywało się *The World Of Charlie Parker*. Była to składanka, którą wydała holenderska wytwórnia Trace. Wspominam o tym, bo uważam, że nie mogłem trafić lepiej. Ktoś, kto ułożył te 16 nagrań (co ciekawe – niechronologicznie!) z całego dorobku Birda musiał dobrze znać się na rzeczy, bo zrobił to perfekcyjnie.

Oczywiście dostrzegłem to dopiero po wielu latach, kiedy już ten dorobek znałem dużo lepiej. Więc nie mam nic przeciwko składankom, jeśli faktycznie są robione przez znawców, bo to znakomity punkt wyjścia. Inna sprawa, że w połowie lat czterdziestych XX wieku nie rejestrowało się jeszcze nagrań na taśmie, lecz na pojedynczych płytach szelakowych, które zachowały się w różnym stanie. Dlatego utwory z tej samej sesji nagraniowej brzmią niekiedy całkiem inaczej jakościowo, co może sprawiać wrażenie, że pochodzą z różnych okresów i stanowią składankę.

Oczywiście pierwsze skojarzenie, jakie nam się nasuwa w związku z Parkerem oprócz muzyki, to narkotyki. W latach czterdziestych i pięćdziesiątych były one nieodłączną częścią jazzowego środowiska. Odpowiadały za to z pewnością ciężkie warunki życia w epoce segregacji rasowej, ale niektórzy historycy twierdzą, że skłonność do używek była w społecznościach czarnych obywateli Ameryki także spuścizną kolonializmu. Właściciele plantacji niewolników celowo podawali im narkotyki, by mniej



jedli i ciężiej pracowali. Parkera obarcza się winą za to, że cokolwiek nieświadomie wpędził w nałóg całe młode pokolenie muzyków tamtego okresu.

Ogólne przekonanie było takie, że jeśli chcesz grać tak jak Bird, musisz ćpać tak jak on. Mało kto był w stanie uwierzyć, że można osiągnąć podobnie wysoki poziom bez stosowania „dopalaczy”. Oczywiście był to mit, bo są świadectwa, że Bird potrafił ćwiczyć na swoim instrumencie, tak jak później Coltrane – nawet 10 godzin bez przerwy. Aczkolwiek gdyby spojrzeć na historię muzyki XX wieku pod tym szczególnym kątem, to jednak musimy przyznać, że cała sprawa nie jest taka prosta. Podobny do bebopu lat czterdziestych ferment twórczy, połączony z wybitnymi osiągnięciami artystycznymi, zdarzył się przecież w latach sześćdziesiątych na styku jazzu, rocka i bluesa w epoce tak zwanej psychodelii. W tle również były duże ilości środków odurzających...

Obcując z postacią Parkera, ma się dziwne wrażenie, że strumień inwencji twórczej był u niego zupełnie niezależny od marnej zazwyczaj kondycji życiowej. Pełno jest opowieści o tym, że nagle gdzieś zniknął, a potem zjawiał się na występy obzarpany w wymiętych ubraniach, jakby w nich spał i w dodatku bez instrumentu, który zastawił w lombardzie. Pochłaniał ogromne ilości narkotyków i alkoholu, a jednak zawsze grał „jak nigdy dotąd”. Nawet ta słynna „pokiereszowana” wersja *Lover Man* z 1946 roku, którą nagrał w stanie półprzytomności – emanuje dziwnym rodzajem piękna. W jednym z wywiadów powiedział o sobie, że żył jakby ciągle w jakiejś panice.

Talerz Jo Jonesa

Co ciekawe, Bird był w zasadzie samoukiem – jeśli nie liczyć krótkiego epizodu z jakąś orkiestrą szkolną, z której szybko go wyrzucono za brak... talentu. Ale, można śmiało powiedzieć, Parker był też

szczęściarzem. Urodził się 29 sierpnia 1920 roku w Kansas City i chyba nie mógł trafić lepiej. W latach kryzysu lat trzydziestych XX wieku, kiedy rynek pracy dla czarnych muzyków dramatycznie się skurczył, jedynym miastem, gdzie scena jazzowa dalej funkcjonowała, a nawet się rozwijała, było właśnie Kansas City. Charlie Parker nie musiał więc nigdzie wyjeżdżać, aby posłuchać na żywo najwybitniejszych ówczesnych instrumentalistów z Lesterem Youngiem na czele.

Po drugie – specyficzny styl, jaki wykształcił się w tamtejszych klubach, oparty na niekończących się nocnych pojedynkach muzycznych, sprzyjał ryzykantom i innowatorom. Wprawdzie początki Parker miał trudne, bo jak wiadomo, podczas jednego z jam sessions, kiedy był na scenie i usiłował grać w podwójnym tempie, perkusiści Jo Jones z grupy Counta Basiego rzucił mu pod nogi duży talerz na znak dezaprobaty. Jednak



już w 1936 roku (kiedy miał 16 lat) jako młody alzysta grał zawodowo w miejscowych grupach i jeździł w trasy koncertowe po okolicy.

Właśnie podczas takiej trasy zdarzył się wypadek drogowy, w którym Parker został ciężko ranny (miał uszkodzony kręgosłup), a jego towarzysz zginął na miejscu. To zdarzenie jest mało na ogół znane, ale to właśnie w nim upatruje się początków poważnego nałogu narkotykowego muzyka, bo podawano mu w szpitalu morfinę dla uśmierzania bólu.

Przełom w karierze Parkera nastąpił na początku 1938 roku, kiedy wszedł do sześciuosobowej grupy wspomnianego już Bustera Smitha. Wiele się od swojego lidera nauczył, bo Smith miał wówczas opinię wirtuoza saksofonu altowego i znał wiele sztuczek. Jak to jednak zwykle bywa, wkrótce uczeń przerosł mistrza. Razem z tym zespołem Parker przeżył także pierwszą chwilę większego triumfu i przy okazji wyrównał rachunki z Jo Jonesem. W kwietniu 1939 roku do Kansas City zawitała po dwuletniej nieobecności – opromieniona już sławą w całym kraju – orkiestra Counta Basiego. Buster Smith i jego grupa zostali zaangażowani jako rozgrzewka przed występem sławnego big-bandu. Dzięki temu Parker miał wreszcie okazję udowodnić, że wiele się przez te kilka lat nauczył. Improwizacje, które

DZIESIĘĆ DAT Z ŻYCIA BIRDA

- 29 sierpnia 1920 – w Kansas City, w stanie Kansas, przychodzi na świat Charles Christopher Parker Jr.
- 1935 – porzuca szkołę, rozpoczynając karierę profesjonalnego muzyka
- 1939 – wyjeżdża do Nowego Jorku
- 1940 – z zespołem Jaya McShanna dokonuje pierwszych nagrań, podczas współpracy z McShannem zyskuje przydomek Bird
- 1944 – spotyka 18-letniego wówczas Milesa Davisa i nawiązuje z nim współpracę
- 1945-46 – koncerty w Los Angeles wraz z Dizzym Gillespiem, trasa koncertowa szczególnie ważna dla ukształtowania się bebopu
- 1946 – w wyniku załamania nerwowego spowodowanego między innymi uzależnieniem od heroiny zostaje skierowany na przymusowy sześciomiesięczny pobyt w szpitalu psychiatrycznym w Camarillo, w Kalifornii
- 1947 – po powrocie do Nowego Jorku tworzy zespół wraz z Milesem Davisem i Maxem Roachem
- 1949 – po raz pierwszy występuje w Europie, na festiwalu w Paryżu
- 12 marca 1955 – Charlie Parker umiera w Nowym Jorku w apartamencie baronowej Pannoniki de Koenigswarter, tydzień po ostatnim koncercie, który zagrał w nazwanym na swoją cześć klubie Birdland

oprac. Krzysztof Komorek

tego wieczoru zagrał, zrobiły ponoć wielkie wrażenie na publiczności, a także na muzykach Basiego – łącznie z Lesterem Youngiem i Jo Jonesem. Nie mogli wręcz uwierzyć, że to jest ten sam saksofonista, którego widzieli wcześniej. W tamtym okresie Par-

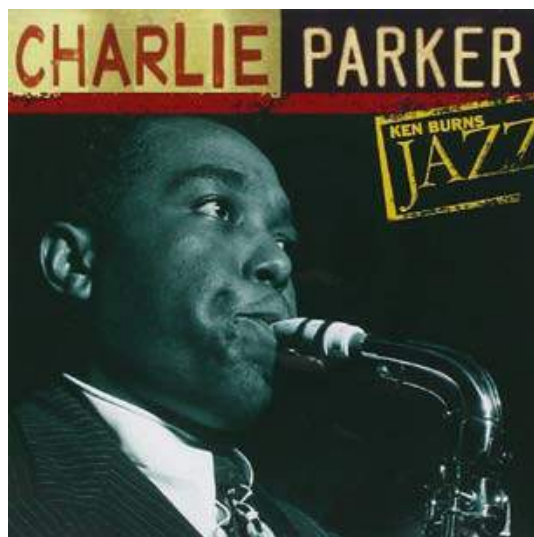
ker został także zaangażowany do big-bandu pianisty Jaya McShanna i z nim dokonał w 1941 roku pierwszych nagrań.

Tutaj wtrącę swoje trzy grosze. Podaje się zazwyczaj w opracowaniach, że Charlie błysnął swoim talentem dopiero w 1942 roku, kiedy zagrał solo w utworze McShanna *Sepian Bounce*. Nie wiem, skąd się to wzięło, bo przecież już rok wcześniej został zarejestrowany w Dallas jeden z największych przebojów tego big-bandu – świetny *Swingmatism* z ciekawą partią Parkera bliską stylowi Lestera Younga. Tutaj chyba po raz pierwszy uwidoczniło się to, co będzie charakterystyczną cechą wszystkich niemal późniejszych nagrań Birda, a mianowicie ów nagły i wyczuwalny podmuch „wiatru”, kiedy zaczyna grać solo. Wpływa to od razu na cały zespół, jakby ktoś doładował muzykom baterię.

Urodzony improwizator

Potem był Nowy Jork. Tutaj nadal – można powiedzieć – sprzyjało Parkerowi szczęście. Najpierw przez pół roku (musiał czekać na specjalną kartę pozwalającą na grę w tym mieście) zmywał naczynia w jednym z klubów, a przy okazji słuchał występującego tam pianisty Arta Tatum. Jest taka anegdota, że ten niemal ociemniały artysta potrafił grać jak dwóch pianistów naraz, ponieważ słuchał w dzieciństwie nagrań, gdzie faktycznie grało dwóch mistrzów klawiatury, tylko nikt mu o tym nie powiedział. Od niego właśnie Parker nauczył się, że w muzyce wszystko jest możliwe.

Potem alzysta wszedł w środowisko podobnych sobie, młodych buntowników – w osobach Dizzy’ego Gillespiego, Charliego Christiana, Kenny Clarke’a i Theloniousa Monka. Przede wszystkim jednak trafił na bardzo ciekawy okres w jazzie. Podczas II wojny światowej rząd USA nałożył słony podatek na lokale rozrywkowe, w których



grano do tańca. Nie wszyscy właściciele chcieli go płacić, więc w konsekwencji upadały big-band, które – o czym dzisiaj się już nie pamięta, grały przecież do tańca. Muzycy z konieczności zaczęli występować w mniejszych składach i w małych klubach w rodzaju Minton’s Playhouse, gdzie nie wolno było tańczyć.

Sytuacja niejako wymusiła nowe podejście do prezentacji jazzu. Muzycy mieli teraz przed sobą publiczność, która słucha, a nie tańczy. Aby przyciągnąć jej uwagę musiano jednak wyjść poza utarte schematy swingowe. Zaczął się popyt na prawdziwych wirtuozów, którzy potrafili ciekawie improwizować. Tak oto, niejako z konieczności, jazz z muzyki typowo użytkowej i rozrywkowej zmienił się w dziedzinę czysto artystyczną. I właśnie ta okoliczność sprzyjała Parkerowi, który był urodzonym improwizatorem. Ponoć podczas jednego wieczoru, kiedy długo grał

solo w oparciu o popularny temat *Cherokee* – przypadkiem zastosował w linii melodycznej wyższe interwały akordów co doprowadziło do odkrycia zbliżonych, ale nowych harmonii i to był właśnie początek nowego stylu – bebopu.

Rynek płytowy też się wówczas zmieniał. W 1943 roku powstały pierwsze nagrania kwartetowe (saksofon plus sekcja rytmiczna) Lestera Younga i Colemanu Hawkinsa, które wyznaczyły standard dla całej branży. Parker z Gillespiem w tym samym czasie wypracowali inny wzorzec: klasyczny do dzisiaj kwintet, czyli trąbka i saksofon plus sekcja rytmiczna. Dobrali się jak w korcu maku. Z tym że Dizzy miał wrodzony talent sceniczny, a Parker był z natury nieśmiały i w efekcie to Gillespie zyskał od razu większą popularność i szybsze uznanie krytyków. Jednak obaj na siebie wpływali i mobilizowali się nawzajem.

Ta rywalizacja była motorem, któ-

ry napędzał całą ówczesną scenę muzyczną. Parker nie od razu stał się jednak liderem, tak jak Dizzy. Pierwszych nagrań na przełomie 1944/45 dokonał jako członek różnych zespołów, które firmowali tacy muzycy jak gitarzysta Tiny Grimes (wrzesień 1944 roku – wtedy zarejestrowano pierwszą kompozycję autorstwa Parkera *Red Cross*), puzonista Clyde Bernhardt (styczeń 1945), Dizzy Gillespie (luty i maj 1945) i wibrafonista Red Norvo (czerwiec 1945). To nagrania sekstetu, którego liderem formalnie był Gillespie, dla maleńkiej wytwórni Guild, z lutego 1945 roku, uchodzą powszechnie za pierwszą manifestację nowego stylu. Zarejestrowano wtedy dwie kompozycje trębacza: *Groovin'High*, *Dizzy Atmosphere* i jeden standard: *All The Things You Are*. Słychać tutaj wyraźnie, że Parker z Gillespiem zmienili już strukturę jazzu na poziomie melodycznym, harmonicznym i rytmicznym, tak jak 20 lat wcześniej zrobili to Louis Armstrong z Kingiem Oliverem w Chicago. Nie była to jednak do końca rewolucja, raczej ewolucja. Pewne jest natomiast to, że bebop wymagał lepszej techniki instrumentalnej od tej, jaką dysponowała większość jazzmanów tamtego okresu. Całkowitemu przeobrażeniu uległa zwłaszcza warstwa rytmiczna. Zmienił się sposób, w jaki sekcja rytmiczna realizowała beat i rytmiczne pomysły solistów. Główna odpowiedzialność za puls spadała na kontrabasistę, a bęben taktowy przestał dublować bas i zaczął być używany przez perkusistów do akcentów i podkreślania melodii.

Nie udoskonalał

Młodzi „bopersi” nie zostali w ogóle zauważeni przez największe amerykańskie wytwórnie typu RCA czy Columbia, dlatego ich wczesny dorobek wydawały małe, niezależne oficyny, które wówczas powstawały jak grzyby po deszczu. Na szczęście

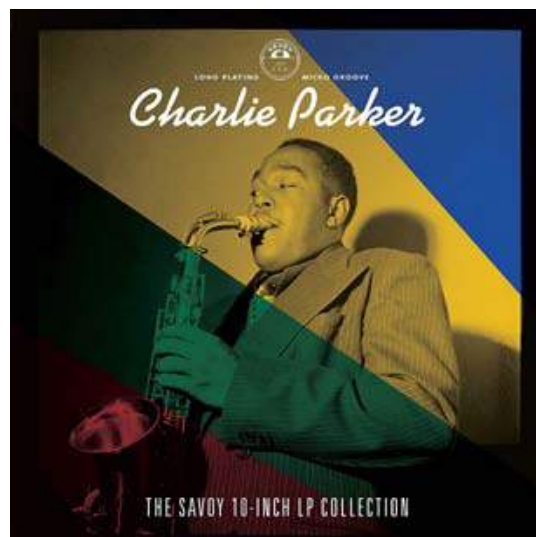


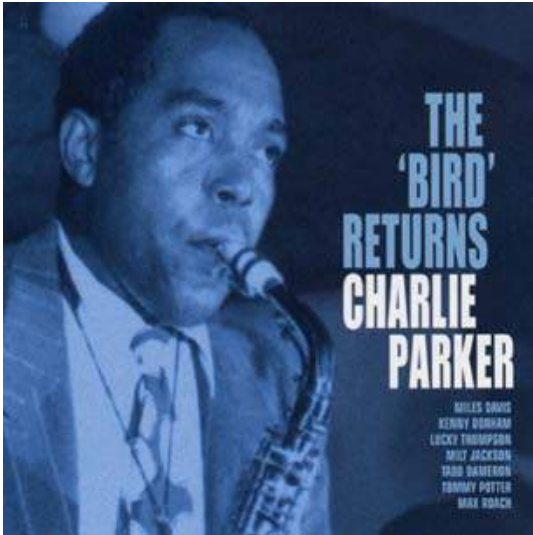
Parkerem zainteresowała się także nieco większa i lepiej prosperująca wytwórnia Savoy – założona przez emigranta z naszej części Europy Hermana Lubinsky’ego. Dla niej w listopadzie 1945 roku Bird zarejestrował swoją pierwszą autorską sesję, która wyszła na płycie pod nazwą *Charlie Parker’s Reboppers*. Jest słusznie uznawana za legendarną. Mówi się też słusznie, że choćby nawet Bird niczego już później nie nagrał, to i tak stałby się nieśmiertelny. Gdyby teraz zrobić ranking, ale taki z prawdziwego zdarzenia, w stylu „topu wszech czasów”, czyli listy najbardziej „genialnych” jazzowych płyt, to spokojnie można by umieścić te nagrania na samym jej szczycie! Dość wspomnieć, że obok dwóch koryfeuszy bopu w osobach Birda i Dizzy’ego wystąpił tutaj także młodziutki Miles Davis. I co zaskakujące – Gillespie grał głównie na fortepianie! Ale jest ciekawsza kwestia. Przeglądałem ostatnio wszystkie popularne opracowania o bebopie, jakie tylko znalazłem. Wszędzie napisane jest, że na tej sesji zarejestrowano pięć kompozycji Parkera w różnych wersjach. Mnie się wydaje – patrząc na płytę, że tych kompozycji było jednak sześć, ale chodzi o coś innego. Znajdźcie gdziekolwiek (nie wyłączając internetowej Wikipedii) informacje, jakie to były dokładnie kompozycje! Podaje się wszędzie tylko trzy tytuły: *Billie’s Bounce*, *Now’s The Time* i *Ko Ko* – bo niby są najbardziej znane.

To teraz proste pytanie: proszę wskazać, kiedy zarejestrowano pierwszą wersję jednego z najsłynniejszych tematów Parkera *Anthropology*. Biorę do ręki dwupłytkowe wydawnictwo *Charlie Parker The Complete Savoy Masters* i szukam. Nie ma. Biorę dwa dyski *Charlie Parker Story On Dial*. Też nie ma. Nieodżałowany Henryk Choliński na okładce starej, czarnej płyty o tytule *Anthropology* napisał, że ten utwór nazywał się pierwotnie *Be Bop Bonds*. Więc szukam. Też nie ma! To gdzie, do cholery – za przeproszeniem – jest *Anthropology*?

Pomijam w tym momencie późniejsze rejestracje koncertowe. W takich sytuacjach czytanie opracowań nic nie daje. Trzeba po prostu posłuchać muzyki. Znacnie taki temat Parkera jak *Thriving From A Riff*? Zarejestrował go właśnie na tej swojej pierwszej sesji z „Reboppersami”. Nie? A to jest właśnie *Anthropology*, tylko pod inną, zapewne „roboczą” nazwą. W dodatku jeszcze, tylko w tym utworze, a raczej różnych jego wersjach – grał na trąbce Dizzy Gillespie!

Doszliśmy przy okazji do kwestii podstawowej. W przypadku Parkera nie ma czegoś takiego, jak „wersja ostateczna” danego utworu. On nie nagrywał muzyki w taki sposób, w jaki robiła to i robi większość wykonawców na tej planecie. Niczego nie „szlifował”, nie próbował, nie udoskonalał. Po prostu spontanicznie muzykował. Słuchając kilku wersji *Billie’s Bounce* albo *Now’s The Time* – nie jesteśmy w stanie powiedzieć, która z nich





jest lepsza, bo każda jest inna. Dlatego najlepiej słuchać tej muzyki w szerszych opracowaniach, gdzie zamieszczono wszystkie utwory z danej sesji nagraniowej. Im większy box, tym lepiej. Przygoda gwarantowana!

Parker udowodnił, że jazz można grać w inny niż dotychczas sposób. Otworzył furtkę, której nikt prawie (bo byli też inni przed nim, choćby Duke Ellington) wcześniej nie otwierał. W erze przedbopowej melodię oryginalną danego tematu, niezależnie od tego, jak była przekształcona, uważano zwykle za fundament. W bopie wywrócono wszystko do góry nogami, bo melodia oryginalna często w ogóle nie jest grana, lecz obecna w umyśle wykonawcy czy słuchacza. Najczęściej znany schemat akordowy wykorzystywany jest jako baza dla zupełnie innej melodii, tak jak na przykład w *Groovin' High* Gillespiego – opartej na akordach popularnej piosenki *Whispering*. Kom-

pozycja Parkera *Meandering*, która zarejestrowana została na wspomnianej sesji w listopadzie 1945 roku, zrodziła się podczas improwizacji do Gershwinowskiego standardu *Embraceable You*. Parker wymyślił na poczekaniu nową melodię, czyli stworzył całkiem nowy utwór. Podobnie rzecz się miała z *Ko Ko*, gdzie bazą dla improwizacji były akordy wspomnianego już tematu *Cherokee*

Nie wypadał z rytmu

To może zaskakujące dla niektórych, ale Bird należał do naprawdę nielicznej grupy wybitnych muzyków, którzy potrafili faktycznie improwizować bez powielania uprzednio wypracowanych tak zwanych licków, czyli powtarzających się zagrywek. Pod tym względem, tak samo jak w życiu osobistym – był kompletnie nieprzewidywalny. Ignorował kreskę taktową i stosował nieregularne frazy, do tego – jak mówił Miles – grywał krótkimi, gwałtownymi wystrzałami oddechu.

Uwielbiał też szybkie tempa i nie dość, że nigdy nie wypadał z rytmu, to jeszcze zdawał się być cały czas zrelaksowany, nigdy nerwowy czy napięty. Doskonale również czuł się w balladach. W jego improwizacjach pełno było zmyłkowych szczątków motywów i błyskawicznych przeskoków w najdziwniejsze skale i tonacje. Jak pisał producent i właściciel firmy Dial Ross Russell w książce *Bird Lives!* – sola Parkera ani przez moment nie traciły ciągłości i proporcji formy. „Nie cofał się przed żadnym ryzykiem, rwał frazę pomijając oczywistości, a mimo to lądował zawsze na pewnym gruncie”.

Wracając jeszcze do sesji *Charlie Parker's Rebirth*. Nie wiem, czy wielbiciele dzisiejszej techniki nagraniowej słuchali kiedyś uważnie tej płyty. Owszem, brzmi archaicznie, ale ma coś, czego ze świecą szukać na współczesnych digitalach. Po pierwsze integralność. W tamtych czasach nagry-

Lista przebojów Birda według polskich saksofonistów*

Jan Ptaszyn Wróblewski

Ko-Ko
Parker's Mood
A Night in Tunisia



Henryk Miśkiewicz

Donna Lee
Yardbird Suite
Ornithology



Piotr Baron

Parker's Mood
Donna Lee
My Old Flame



Maciej Sikala

Donna Lee
Segment
Confirmation



Grzech Piotrowski

Scrapple from the Apple
Ornithology
How High the Moon



Zbigniew Namysłowski

Moose the Mooche
Confirmation
Anthropology



Wojciech Staroniewicz

Billie's Bounce
Ornithology
Donna Lee



Mikołaj Trzaska

Ornithology
Confirmation
Cherokee



Jerzy Mączyński

Ornithology
Blues For Alice
Yardbird Suite



Kuba Więcek

Cherokee
Relaxin' At Camarillo
Little Willie Leaps



* Kompozycje Charliego Parkera lub innych autorów przez niego wykonywane.

wało się „na setkę”, czyli na żywo. Zespół grał w jednym pomieszczeniu, gdzie dodatkowo jeszcze było piekielnie gorąco. W studiu musiała być odpowiednio wysoka temperatura, bo dźwięk zapisywany był wprost na miękkich płytach woskowych, potem acetatowych, z których następnie metodą galwaniczną sporządzano matryce do tłoczenia płyt

gramofonowych. Mikrofon był zazwyczaj jeden, łapał więc wszystko, także – a może przede wszystkim – atmosferę, czyli to, co unosiło się w powietrzu. Bo muzyka działa też podprogowo poprzez niesłyszalne, ale wyczuwalne fluidy.

Czasem wszystko się niby zgadza, grają panowie znakomicie i super to brzmi, ale czegoś nam brakuje i po pewnym czasie do płyty już nie wracamy. Nie wiadomo w zasadzie dlaczego. Brak dobrych fluidów! A niby jak mają się one wytworzyć, skoro jeden muzyk gra swoją partię w Nowym Jorku, a drugi w Los Angeles? Kiedy i na jakiej płycie słyszeliście ostatnio, że w trakcie popisowego sola saksofonisty, w tle jego kompan śmieje się radośnie, albo zagrzewa go okrzykami? Ano właśnie. Na płycie Parkera to wszystko jest, bo Dizzy siedzący przy fortepianie próbuje wstawiać nuty w pokręcone frazy Birda, które go ciągle zaskakują, gdy słyszy je pierwszy raz w życiu i dobrze się przy tym bawi. To się nazywa radość obcowania z muzyką!

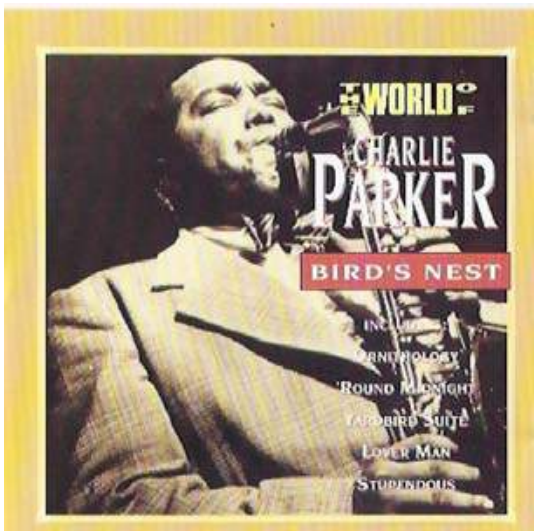
Następną sprawą jest unikalny sound saksofonu altowego, na którym grał Parker. Perkusję czy kontrabas zapewne można by lepiej dzisiaj zarejestrować, ale czy

na pewno instrument Birda? Śmiem wątpić. Pamiętam, jak kiedyś nieodżałowany Jarek Śmietana zastanawiał się nad tym w jakimś swoim tekście. Dlaczego mianowicie na starych płytach, tych niby gorzej nagranych, niektóre instrumenty brzmią bardziej naturalnie i mają swój własny niepowtarzalny ton? Parker właśnie miał ten charakterystyczny ton, który rozpoznaje się od razu – zrównoważony we wszystkich rejestrach i po prostu pięknie brzmiący. Wielu późniejszych alclistów próbowało coś takiego osiągnąć, ale chyba nikomu się nie udało. Najbliżej, według mnie, był Phil Woods. I jeszcze jedno. To nie jest wcale żart, ale istnieją niezłe zakręcenie na punkcie audio specjaliści, którzy poważnie twierdzą, że nagrania w systemie mono i do tego realizowane przy pomocy jednego mikrofonu są najbardziej... audiofilskie.

Relaxin' at Camarillo

Dużo miejsca poświęciłem tej pierwszej autorskiej sesji nagraniowej Parkera, ale celowo, bo stanowczo za mało się o niej pisze. Prawda jest jednak taka, że to był dopiero początek! W styczniu 1946 roku zorganizowano Parkerowi promocyjny koncert w filharmonii w Los Angeles, ale niestety pobyt artysty na Zachodnim Wybrzeżu doprowadził go po kilku miesiącach na skraj wyczerpania psychicznego. Skończyło się to półrocznym pobytem w szpitalu dla narkomanów w Camarillo. Przedtem jednak Bird dokonał wielu doskonałych nagrań dla nowo założonej wytwórni Dial. Na sesji, która odbyła się w Hollywood w marcu 1946 roku z udziałem Milesa Davisa zarejestrowano kilka wersji legendarnych tematów bopu, takich jak *Moose The Mooche*, *Yardbird Suite*, *Ornithology* i *A Night In Tunisia*.

Podczas następnej sesji w lipcu Parker znajdował się już w stanie niemal krytycznym z powodu zażywania mieszanki środków pobudzających i al-



koholu. Z trudem przebrnął przez wspomniany już wcześniej temat *Lover Man*, a po zakończeniu nagrań wznicił pożar w hotelu i biegał po nim całkowicie nago. W szpitalu w Camarillo doszedł jednak do siebie i wznowił nagrania dla Dialu w lutym 1947 roku. Odbyły się one z udziałem między innymi pianisty Errolla Garnera (*Bird's Nest*, *Cool Blues*) i trębacza Howarda McGhee (*Relaxin At Camarillo*). Potem Parker wrócił do Nowego Yorku i nastąpił bodaj najbardziej twórczy okres w jego karierze, znaczony długą serią nagrań dla wytwórni Dial i Savoy. Najważniejsze było to, że wreszcie miał swój stały zespół – kwintet, którego nieformalnym „kierownikiem muzycznym” był Miles Davis. Obok trębacza byli w nim także Duke Jordan (fortepian), Tommy Potter (kontrabas) i Max Roach (perkusja). Ciekawostką było to, że lider, czyli Bird, w ogóle nie uczestniczył w próbach, a pojawiał się (bądź nie) tylko na koncertach i w studiach nagraniowych. Pomimo tego grupa ta osiągnęła imponującą spójność i dokonała wspaniałych, nowatorskich nagrań, które stały się wzorcem dla całego ówczesnego jazzowego świata.

W zasadzie każdy utwór po kolei wnosił coś nowego i świeżego w brzmieniu, fakturze, rytmice i melodyce. Obok typowego dla bebopu grania tematów unisono pojawił się kontrapunkt, a fugatowe wejścia Milesa Davisa zainicjowały całą późniejszą modę na granie fug w nowoczesnym jazzie. Te klasyczne nagrania dla firmy Savoy (między innymi *Chasin' The Bird*, *Donna Lee*, *Barbados*, *Constellation*, *Parker's Mood*, *Ah-leu-Cha*) i Dial (między innymi *Dexterity*, *Bird Feathers*, *Embraceable You*, *Scrapple From The Apple*, *Quasimodo*) z lat 1947-48 są dzisiaj łatwo dostępne, ba – nawet w wersjach dla audiofilów. Sam posiadam japońskie tłoczenia *Charlie Parker Story On Dial* firmowane przez koncern Toshiba. Owszem, trzeszcza, bo inaczej się nie da, ale brzmią więcej niż przyzwoicie, a muzycznie są bezkonkurencyjne.

Panteon bopu

Pod koniec lat czterdziestych Charlie Parker podpisał lukratywny kontrakt z wytwórnią Verve. Niektórzy są zdania, że producent Norman Granz, który miał raczej zachowawczy gust, starał się Birda „oswoić” i przyciągnąć do głównego nurtu. Płyta nagrana z orkiestrą smyczkową, choć do dzisiaj stanowi kość niezgody pomiędzy fanami (jedni ją uwielbiają, inni wręcz odwrotnie), stała się pierwszym komercyjnym sukcesem w życiu Parkera. Po prawdzie jednak artysta nigdy nie obniżył lotów. Z tego okresu pochodzi kilka bardzo udanych sesji, choćby ta z udziałem Gillespiego z 1950 roku, która ukażała się na płycie *Bird and Diz*. Warto wspomnieć, że to jedyna sytuacja, kiedy w studiu spotkali się wszyscy trzej koryfeusze bebopu, bo na fortepianie zagrał Thelonious Monk. Szkoda tylko, że Granz





zatrudnił perkusistę Buddy Richa, który delikatnie mówiąc, był z innej parafii. Ale ważne, że ta płyta jest bardzo przyzwoicie nagrana, bo używano już taśm magnetycznych. Znakomita jest także sesja z roku 1951, nagrana w kwintecie z Redem Rodneyem (trąbka), Johnem Lewisem (fortepian), Rayem Brownem (kontrabas) i Kennym Clarkiem (perkusja). No i koniecznie trzeba posłuchać także płyty dosyć nietypowej w dyskografii Birda, bo nagranej w 1953 roku w kwartecie – tylko z sekcją rytmiczną. Nosila ona tytuł 10.

W tym już – jak piszą biografowie – schyłkowym okresie kariery Parkera wydarzył się jeszcze jeden cud, czyli koncert w Toronto. Było to w 1953 roku, czyli dwa lata przed śmiercią muzyka. Dzięki temu, że występ zarejestrował na swoim prywatnym magnetofonie Charlie Mingus, powstała płyta o tytule *The Quintet' – Jazz At Massey Hall*. Na okładce nie ma nazwiska Parkera, tylko pseudonim Charlie Chan – od imienia jego ostatniej

partnerki życiowej Chan Richardson. Grał tutaj razem prawdziwy panteon bopu: Dizzy Gillespie, Bud Powell, Charlie Mingus i Max Roach. Wielu miłośników talentu Birda, w tym także niżej piszący te słowa, uważa tę płytę za ulubioną w dorobku geniusza. Zaiste muzyka jest przednia, ale bardziej jeszcze istotna jest tutaj niepowtarzalna atmosfera koncertu. Parker potrafił być niezłym zgrywusem. Widząc, że Dizzy przyjmowany jest na widowni z o wiele większym aplauzem, od niechcenia rzucił w zapowiedzi do jednego z utworów, że trębacz jest jego (czyli Parkera) „przydatnym pomocnikiem”...

Życie w tytułach

Pisząc o dokonaniach Charliego Parkera, wspomina się zazwyczaj o płytach opatrzonych znaczkami Savoy, Dial albo Verve. Ale jego dyskografia jest dużo bogatsza i ciągle ukazują się jakieś „wynalazki”. Na przykład w latach osiemdziesiątych wytwórnia Storyville wydała znakomitą płytę pod tytułem *Charlie Parker In Sweden*. Bo Parker w 1950 roku spędził w Szwecji aż trzy tygodnie i odbył trasę koncertową z zespołem złożonym tylko z muzyków szwedzkich. A ci Szwedzi nie mieli żadnych kompleksów i naprawdę umieli (już wtedy!) grać bebop! Ba, tamtejsi krytycy byli tak zarozumiali, że w recenzjach najbardziej chwalili swoich krajaków, a o Parkerze któryś napisał, że był „nieco banalny” (sic!).

W 1961 roku wytwórnia Savoy wydała krążek *An Evening Home With The Bird*. Ciekawostka polega na tym, że nagrań dokonano w 1950 roku w mieszkaniu Parkera na prywatnym jam session z udziałem kompletnie dzisiaj nieznanych muzyków. A taśmę ofiarował ponoć wytwórni sam Parker. Sądząc z odgłosów, było w tym pomieszczeniu sporo ludzi, a Bird pomimo tego, że jego partnerzy grają mało

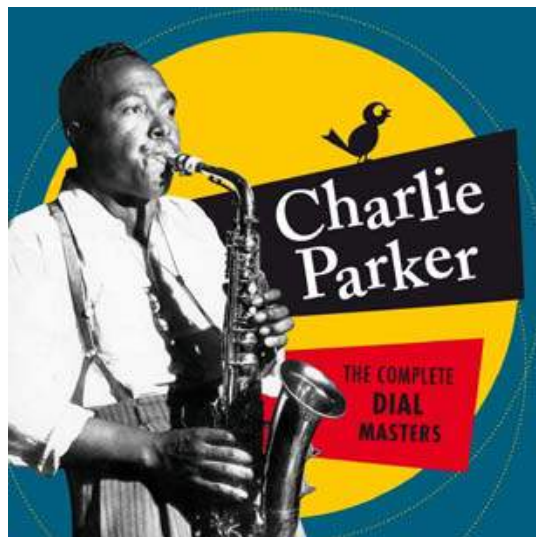
błyskotliwie – nie stosuje wobec siebie taryfy ulgowej. Jest taki moment w utworze *Fine and Dandy*, kiedy Parker zaczyna grać solo, i znowu jest ten efekt – jakby wiatr dmuchnął przez otwarte okno. Coś niesamowitego!

Nagrań koncertowych Birda jest na rynku całkiem sporo, ale wiele z nich ma bardzo kiepską jakość. Są jednak takie, których da się posłuchać z przyjemnością. Wytwórnia Savoy rejestrowała na przełomie 1948/49 występy zespołu Parkera w klubie Royal Roost. Powstał z tego choćby album *The Bird Returns*, gdzie do klasycznego kwintetu – na trąbce Miles Davis wymiennie z Kennym Dorhamem – dołączył w kilku utworach Milt Jackson na wi-brafonie i Lucky Thompson na tenorze. To jedna z najlepszych płyt nagranych przez Parkera na żywo.

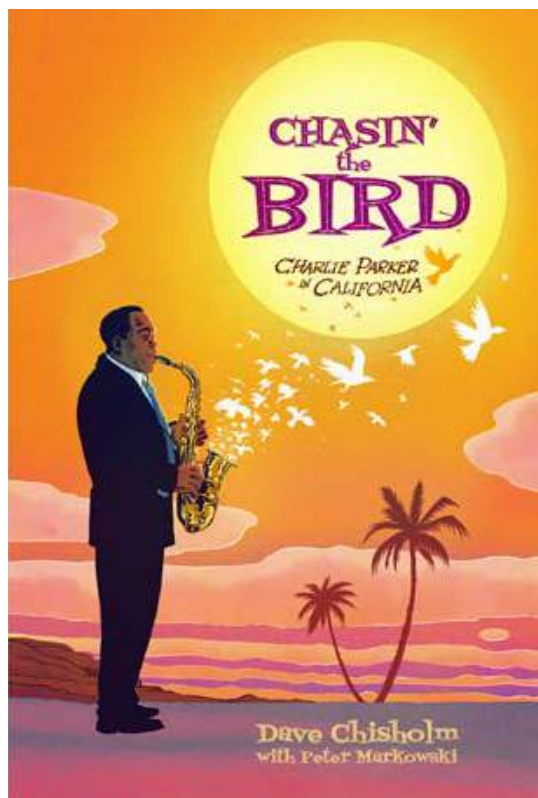
Polecam jeszcze rejestracje z koncertu, który odbył się w 1951 roku w klubie Birdland – nazwanym tak na cześć Parkera – z udziałem Gillespiego i Buda Powella. Wydawały ten materiał różne wytwórnie. Aha, i jeszcze coś, a mianowicie płyta wydana nieoficjalnie jako bootleg w 1960 roku o nazwie *Le Jazz Cool*. Są to nagrania prawdopodobnie także z Birdlandu, dokonane przez trzy różne zespoły Birda pomiędzy 1948 i 1950 rokiem. Można tutaj usłyszeć następujących trębaczy: Milesa Davisa, Fatsa Navarro i Kenny'ego Dorhama, pianistów: Ala Haiga, Buda Powella i Tadda Damerona, perkusistów: Maxa Roacha i Arta Blakeya, oraz basistów: Curly'ego Russella i Tommy'ego Pottera. Nic dziwnego, że ten bootleg otrzymał w prestiżowym magazynie *Down Beat* w 1961 roku aż pięć gwiazdek, a wiele pochodzących z niego utworów błąka się po różnych składankach do dzisiaj. I dobrze, bo na przykład wykonania *Ornithology* czy *Round Midnight* z udziałem Fatsa Navarro są fantastyczne!

Na koniec kilka ciekawostek, bo może kogoś zainteresuje, skąd się wzięły dosyć nietypowe ty-

tuły kompozycji Parkera. Uwidacznia się w nich najbliższe otoczenie artysty, bo jego muzyka zawsze wyrastała z prawdziwego życia. I tak na przykład *Buzzy* pochodzi od imienia syna właściciela wytwórni Savoy Hermana Lubinsky'ego, a *Cheryl* to z kolei imię córki Milesa Davisa. Tytuł *Marmaduke* wziął się stąd, że tak mówiła na swojego kota żona Parkera Doris, *Shaw 'Nuff* odnosi się do agenta Billy'ego Shawa, a z kolei *Billie's Bounce* do jego sekretarki o imieniu Billie. Tytuł *Moose The Mooche* to ksywka dostawcy heroiny z Los Angeles, *Laird Bird* to syn Parkera, a *Kim* to córka bliskiej przyjaciółki (wbrew temu, co się zwykle pisze, Parker nie miał z nią formalnego ślubu) Chan Richardson. I można to ciągnąć dalej: *Mohawk* to ksywka basisty Teda Sturgisa, a tytuł *An Oscar For Treadwell* pochodzi od trębacza George'a Treadwella... ●



Koncerty, winyle, komiks



Przygotowania do obchodów jubileuszu setnej rocznicy urodzin Charliego Parkera rozpoczęto już w 2019 roku. Pierwsze koncertowe celebracje rozpoczęły się w styczniu roku 2020. Podczas odbywającego się corocznie w styczniu Kongresu Jazzowe-

go w Nowym Jorku zorganizowano dyskusję panelową poświęconą Birdowi. Dalsze koncertowe plany na pierwszą połowę roku pokrzyżowała pandemia. Jednak cały czas czynione są starania, by odbyły się występy przygotowywane przez Rudresha Mahanthappę i Terri Lyne Carrington, którzy do specjalnego programu koncertowego zaprosili wokalistkę Charenée Wade, trębacza Adama O'Farrilla, pianistkę Kris Davis, kontrbasistę Larry'ego Grenadiera oraz DJ-a Kasę Overalla. W zawieszeniu pozostaje decyzja o przeprowadzeniu Charlie Parker Jazz Festival, organizowanego dorocznie w rodzinnym mieście saksofonisty – Kansas City – oraz w Nowym Jorku, gdzie spędził większość swoich najbardziej twórczych lat.

Na szczęście nic nie zatrzymało ekspansji wydawniczej. Już w listopadzie 2019 roku, specjalnie z okazji Record Store Day, ukazała się limitowana edycja 12-calowego winyla *The Magnificent Charlie Parker*. Z tej okazji przygotowano również do sprzedaży reprodukcje tej i czterech innych okładek albumów muzyka autorstwa Davida Stone'a Martina: *Big Band*, *Machito Jazz With Flip & Bird*, *Charlie Parker With Strings* oraz *Charlie Parker With Strings – Vol. 2*. W lutym Craft Recordings opublikowały zestaw 10-calowych winyli *The Savoy 10-inch Collection* zawierających zremasterowane wersje nagrań dla Savoy Records z lat 1944-48 z udziałem Milesa Davisa, Dizzy'ego Gillespiego, Johna Lewisa, Buda Powella i Maxa Roacha. W przygotowaniu znajduje się również kolejny winylowy zestaw *Charlie Parker: The Clef 10" Albums Collection*, którego wydanie zaplanowano dokładnie na rocznicę urodzin Birda. W wydanym przez Verve boksie znajdują się płyty nagrane niegdyś dla Clef Records: *Bird and Diz*, *Charlie Parker*, *Charlie Parker Plays South Of The Border*, *Charlie Parker With Strings* i *Charlie Parker With Strings – Vol. 2*. Wyjątkową publikację przygotowuje Wydawnictwo Z2 Comics, które zapowiedziało komiks Cha-



sin' the Bird: Charlie Parker in California poświęcony pobytowi Birda w Kalifornii w latach 1945-47. Autorem rysunków jest Dave Chisholm, który współpracował przy tym wydawnictwie z Peterem Markowskim. Książka zaczynać się będzie od przyjazdu Parkera do Los Angeles w końcu 1945 roku. Wydawca

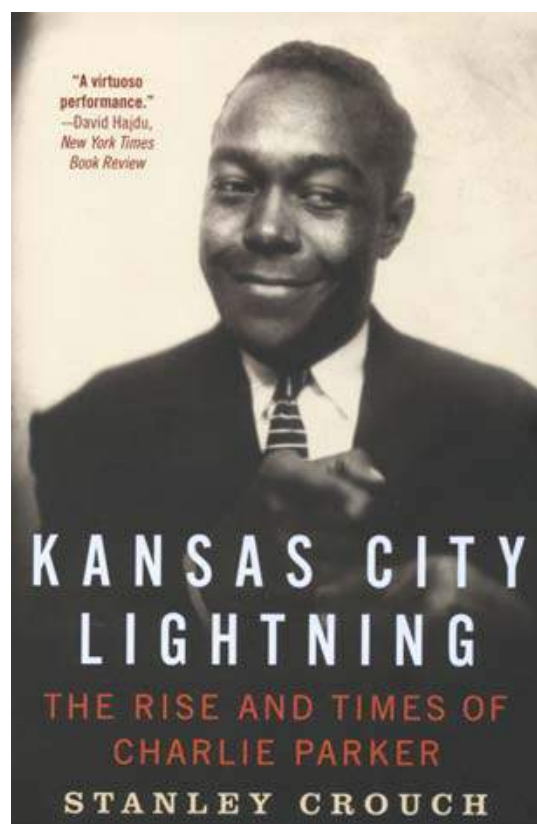
zapowiada premierę na wrzesień, a obok standardowej edycji chce zaoferować fanom wydanie zawierające winyl z muzyką Birda. ●

Krzysztof Komorek

Nieistniejąca biografia Charliego Parkera

Zbliżająca się setna rocznica urodzin Charliego Parkera skłoniła mnie do przyjrzenia się jego istniejącym biografom. Jeden z największych muzyków jazzowych wszech czasów nie ma jakoś szczęścia do książek. Oczywiście powstało ich całkiem sporo, ale żadnej z nich do dziś nie uważam za biografię doskonałą. Nie znalazłem książki o życiu Charliego Parkera, która potrafiłaby pogodzić narrację ciekawą dla czytelnika, niekoniecznie związanego mocno z jazzem, z rzetelnym i należycie udokumentowanym wywiadami i dokumentami zaprezentowaniem jego życia i muzyki. Może któryś z autorów szykuje taką publikację z okazji setnej rocznicy urodzin Parkera? Słyszałem o paru zapowiadanych publikacjach, jednak nawet jeśli ich autorzy mają na swoim koncie solidny dorobek biograficzny, zawsze książka o Charliem Parkerze może im się nie udać. Nie wypada polecać książek, zanim się ich nie przeczyta.

Tak więc dla tych, którzy chcą poznać życie i twórczość Charliego Parkera, mam propozycję multimedialnej układanki. Moją biografię geniusza saksofonu składałam z dwu publikacji – wyśmienitego filmu Clinta Eastwooda *Bird*, opisującego lata sławy i chwały Parkera, oraz równie genialnej książki *Kansas City Lightning: The Rise And Times Of Charlie Parker* Stanleya Croucha, opisującej dzieciństwo i młodość Parkera, które w większości spędził w tytułowym Kansas City. Wydarzenia opisane w tej



książce – moim zdaniem najlepszej publikacji na temat Charlie Parkera, jaka została do dziś napisana – obejmują okres od 1920 do 1940 roku, czyli do momentu, kiedy na stałe przeniósł się do Nowego Jorku.

O filmie Clinta Eastwooda napisano wiele, być może umieszczone w nim dialogi nie mają wiele wspólnego z rzeczywistą wymianą zdań między realnymi postaciami. Prawdopo-

dobnie jednak doskonale oddaje on nowojorską historię Charliego Parkera. Wniosek taki pozwalam sobie wyciągnąć, porównując fabułę filmu z wieloma innymi publikacjami, niekoniecznie o samym Parkerze, ale również o jego czasach – biografiami innych muzyków, książkami opisującymi narodziny bebopu i artystyczne życie Nowego Jorku przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych. Niespotykanego gdzie indziej realizmu dodaje filmowi niezwykła ścieżka dźwiękowa przygotowana z użyciem prawdziwych partii saksofonu Charliego Parkera i nowego zespołu, w którego skład weszli też muzycy pamiętający Parkera i niepozbawieni szans na muzyczną interakcję z bohaterem filmu za jego życia. W ten sposób powstały nowe nagrania z udziałem między innymi Raya Browna, Waltera Davisa Juniora i Reda Rodneya, którzy grali w młodości z Parkerem. To jedna z najciekawszych filmowych płyt, jakie znam.

W filmie Clinta Eastwooda pierwsze 20 lat życia Charliego Parkera jest w zasadzie zredukowane do nieudanych prób zaistnienia na scenie, tymczasem jest to temat bardzo złożony. Książka Stanleya Croucha opowiada z detalami o tym okresie życia Parkera, w wyniku którego znalazł się w Nowym Jorku z własnymi muzycznymi pomysłami i legendarnymi umiejętnościami gry na saksofonie. Mało

jest biografii tak dobrze udokumentowanych. Stanley Crouch pisał tę książkę 30 lat, odnajdując szkolnych przyjaciół Charliego Parkera, dotarł również do jego pierwszej żony Rebekki Ruffin i muzyków, z którymi Parker grał w Kansas City.

To książka o jazzowym świecie Kansas City – ważnej na mapie muzycznego świata lat trzydziestych metropolii, o muzykach, od których uczył się jazzu młody Charlie Parker, kiedy porzucił szkołę, chcąc zostać zawodowym muzykiem. O jego pierwszych krótkich wizytach w Nowym Jorku i początkach problemów z narkotykami. Znajdziecie w tej publikacji również historię niekończących się, wręcz obsesyjnie wypełnionych jedynie samotnymi ćwiczeniami na saksofonie, dniach spędzonych przez Parkera w jego rodzinnym domu, pierwszych muzycznych porażkach, kiedy próbował dostać się na scenę w czasie koncertów starszych kolegów (ten motyw pojawia się w filmie Clinta Eastwooda).

Poza niezwykłą dbałością o szczegóły i staraniem, by prezentować fakty poznane w wyniku rozmów z bezpośrednimi świadkami wydarzeń, Stanleyowi Crouchowi, doświadczonemu autorowi wielu jazzowych publikacji, udało się stworzyć książkę nie tylko dla fanów Charliego Parkera, ale również wielbicieli amerykańskiej kultury i obserwatorów przedwojennego stylu życia. To historia tak ciekawa i dobrze napisana, że mogą ją przeczytać z dużą przyjemnością również osoby, które nie znają muzyki ani historii życia Charliego Parkera.

Gdyby kiedykolwiek Stanley Crouch napisał drugą część – opowiadającą o pozostałych 14 latach życia Parkera – powstałaby jedna z najlepszych jazzowych biografii wszech czasów. Jednak nawet jeśli nie doczekamy się drugiego tomu, połączenie filmu Clinta Eastwooda z książką Stanleya Croucha to najlepsza biografia Charliego Parkera. ●

Rafał Garszczyński

Charlie Parker na dużym i małym ekranie

W historii światowej kinematografii Charlie Parker kojarzy się nam przede wszystkim ze słynnym fabularnym dziełem Clinta Eastwooda *Bird* z 1988 roku, opartym na wątkach z życia saksofonisty. O ile jednak we współczesnym kinie, a zwłaszcza w nurcie kina fabularnego, rzeczywiście film Eastwooda jest ważnym, a nawet wybitnym, choć odosobnionym, przypadkiem, to jednak w produkcji dokumentalnej postać Birda pojawia się o wiele częściej. Szkoda tylko, że większość tych dokumentów nie jest niestety szerzej znana.

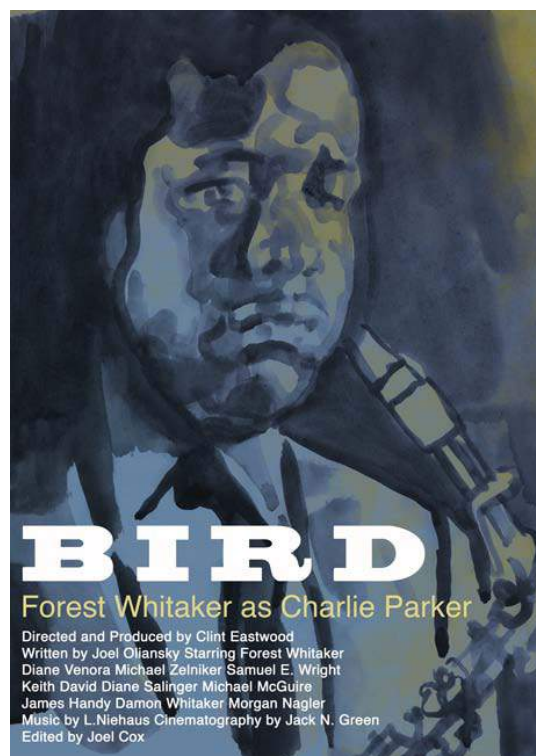
Popularność Birda wśród dokumentalistów wynika z co najmniej kilku powodów, ale chyba najważniejszym jest niezwykle znacząca rola, jaką Parker odegrał w historii jazzu. Już w rok po premierze biograficznego filmu Eastwooda norweski dokumentalista Jan Horne stworzył, wydaje się, najciekawszy i do dziś najbardziej obszerny filmowy dokument o artyście – *Charlie Bird Parker. 1920-1955*. Składająca się z czterech odcinków całość dzieli życie Parkera na zamknięte rozdziały – od czasów dorastania w rodzinnym Kansas City przez współpracę z największymi gwiazdami jazzu przełomu dekad lat czterdziestych i pięćdziesiątych po relacje jego ostatniej partnerki Chan (nazywanej często Chan Parker).

Dzięki materiałom zebranych do filmu przez Horne'a poznajemy wiele nieznanych faktów z biografii saksofonisty, na przykład ten, że Parker interesował się malarstwem, a nawet próbował malować i przyjaźnił się z malarzami. Poszczególne rozdziały noszą tytuły popularnych jazzowych standardów, kojarzonych także z Parkerem, na przykład *Now's The Time* (odc. 1) czy *Autumn in New York* (odc. 4).

Do dziś nie zrealizowano pełniejszego filmowego obrazu poświęconego saksofoniście, choć takie próby podejmowano zarówno w Europie, jak i w Sta-

nach Zjednoczonych. Oczywiście bez postaci Parkera nie da się opowiedzieć historii jazzu z połowy XX w., dlatego wątków związanych z tym artystą znajdziemy wiele w licznych dokumentach o muzyce jazzowej realizowanych współcześnie, choćby w emitowanym w roku 2015 roku w TVP2 wieloodcinkowym serialu dokumentalnym *Jazz* Kena Burnsa (w USA – 2000-2001).

To między innymi Burns przypomniał w swojej filmowej opowieści o bardzo nielicznych zachowanych fragmentach nagrań audiowizualnych z epoki, kręconych jeszcze za życia Parkera, z nim samym w roli głównej. Stanowią one bezcenną pamiątkę, zwłaszcza że w tych uję-





ciach widzimy i słyszymy prawdziwą legendę światowego jazzu. Pierwszy z nich to telewizyjna rejestracja dokonana przez Billa Seasmanna, amerykańskiego producenta i reżysera, który uwiecznił ceremonię przyznawania nagród pisma *DownBeat* Parkerowi i Gillespiemu w roku 1952 (nagrody przyznawano za rok 1951). Prócz sceny z wyraźnie zakłopotanymi artystami uchwyconymi w chwili odbierania statuetek widzimy również, w formie muzycznego suplementu, krótką rejestrację występu w studiu kwin-

tetu Parkera i Gillespiego (Dick Hyman – fortepian, Sandy Block – kontrabas, Charlie Smith – perkusja) wykonującego słynny standard *Hot House* (stąd ów film często w literaturze przedmiotu i zbiorach archiwalnych filmów funkcjonuje pod tym tytułem). Drugi równie cenny audiowizualny materiał, w którym pojawia się Bird, pochodzi z roku 1950 i stanowi właściwie fragment większego nagrania zatytułowanego *Improvisation*, zrealizowanego przez Gjona Miliego¹, a wyprodukowanego przez Normana Granza². Parker pojawia się już w pierwszej części tego 15-minutowego filmu, towarzysząc Colemanowi Hawkinsowi. Wokół tej dokumentalnej rejestracji narosło sporo kontrowersji. Głównie z powodu synchronizacji (a w zasadzie jej braku) obrazu i dźwięku, których to elementów w procesie produkcji nie nagrano jednocześnie. Niezależnie od tego słyszymy tam dokładnie tych artystów, których widzimy.

Ów fragment z filmu Miliego jest jedyną zachowaną do dziś (w tak dobrej jakości) rejestracją grającego Parkera (nagranie z udziałem saksofonisty trwa 4 minuty i 30 sekund i zarejestrowano je w dwóch odsłonach). Oba nagrania, zarówno *Hot House*, jak i to uwiecznione w filmie *Improvisation* często cytowane są w wielu filmach dokumentalnych odnoszących się do historii jazzu, nie tylko związanych z postacią Charliego Parkera. Wykorzystali je w swoim filmie *Celebrating Bird* (1987) także Gary Giddins i Kedrick Simmons zapraszając do rozmów wielu świadków artystycznej aktywności Parkera z przełomu dekad lat czterdziestych i pięćdziesiątych (między innymi Dizzy'ego Gillespiego i Roya Haynesa). Podobnie w filmie francuskiego dokumentalisty Marca Huraux *Bird Now. A Tribute to jazz legend Charlie Parker* (1988) widzimy aż cztero-minutowy cytat z filmu *Hot House*.

Nurt filmu dokumentalnego, choć najbardziej cenny z punktu widzenia historii jazzu i popularyzacji biografii Parkera, nie zamyka obecności jego mu-

zyki w dziejach światowego kina. Muzyka Parkera pojawia się jako ilustracja w co najmniej kilku filmach fabularnych. Spośród nich chyba najciekawszy jest obraz Larry'ego Clarka *Passing Through* (1977), którego bohaterem jest muzyk jazzowy Warrmack. Wyjście z więzienia otwiera przed nim nowe możliwości realizacji własnych życiowych pasji.

Wspomnieć również warto o filmie animowanym, w którym Parker pojawia się za sprawą choćby słynnej serii „jazzowych” krótkometrażówek realizowanych w latach dziewięćdziesiątych pod wspólnym tytułem *Birdland – A History of Jazz* w reżyserii Duńczyka Jannika Hastrupa. Zabawne rysunkowe opowieści wzbogacane są oryginalnymi nagraniami wybranych artystów. Każdy z odcinków poświęcony jest wybranemu jazzmanowi z wykorzystaniem jednego z jego nagrań.

W animacji ślad obecności Charlie Parkera znajdziemy jeszcze w twórczości filmowca i jazzmana Petera Bodge'a. W zrealizowanym w roku 1977 filmie rysunkowym *Bird Lives* obecność Parkera jest co prawda symboliczna, ale główna rysunkowa postać dość jednoznacznie sugeruje osobowy pierwowzór, co podkreśla dodatkowo wydmuchiwany z saksofonu wielki ptak. W triu wykonującym muzykę w tym filmie zagrał na perkusji sam jego twórca – Peter Bodge. Animacja jest częścią półgodzinnego zestawu czterech krótkometrażówek o jazzowej tematyce *Honky Tonky Bud* (1986).

Ten krótki przegląd filmów z udziałem Charliego Parkera, z wykorzystaniem jego muzyki lub (symbolicznie) postaci, nie wyczerpuje oczywiście tematu. Wciąż zdarza mi się trafić na fragmenty filmów z lat czterdziestych, pięćdziesiątych czy sześćdziesiątych, w których wyraźnie pojawia się muzyka Parkera w formie ilustracji, komentarza lub dźwiękowego tła. I choć często obecność Birda (a dokładnie – jego muzyki) nie jest tam wprost oznaczona, to jed-



nak dowodzi to jego sporej popularności i znaczenia dla historii jazzu, mimo że od jego śmierci minęło już 65 lat. Może właśnie rok 2020, w którym obchodzimy 100. rocznicę urodzin artysty, będzie dobrą okazją do przypomnienia jego znaczącej obecności w dziejach światowej kinematografii. ●

Andrzej Winiszewski

- 1 Gjon Mili (1904-1984) – wybitny fotografik i dokumentalista albańskiego pochodzenia, działający w USA. Twórca dwóch filmów krótkometrażowych zawierających studyjne nagrania gigantów jazzu lat czterdziestych *Jammin' the blues* (1944) i *Improvisation* (1950).
- 2 Norman Granz (1918-2001) – amerykański promotor jazzowy i impresario największych gwiazd jazzu, między innymi Oscara Petersona, Elli Fitzgerald i Stana Getza. Twórca i organizator cyklu koncertowego *Jazz at the Philharmonic*.



That's NYC jazz, Babe



fot. Kasia Idźkowska

Wspomnienie z próby nowojorskiego składu, podczas jego światowego tournée, w ITESCO (Guadalajara w Meksyku). Na zdjęciu mistrz i uczeń: Jon Faddis i Bruce Harris. Jon Faddis, protegowany wielkiego Dizzy'ego Gillespiego, znany jest nie tylko ze swojej mistrzowskiej gry na trąbce, ale też z olbrzymiego poczucia humoru. Bruce Harris to jeden z najbardziej utalentowanych nowojorskich jazzmanów młodej generacji. ●

Kasia Idźkowska

Jazzowe festiwale wracają

Po kilkumiesięcznej przerwie spowodowanej koronawirusem wracają polskie festiwale jazzowe. Publiczność będzie mogła wziąć udział w wielu koncertach, mając do wyboru niemal wyłącznie polskich muzyków.

1 lipca wystartował Vertigo Summer Jazz Festival, który postawił sobie ambitny cel rozprzestrzeniania synkopowanej muzyki po Wrocławiu. „Chcemy trafić do jak największej liczby miejsc, dlatego nie skupiamy się na jednym punkcie, a razem z muzyką «podróżujemy» po Wrocławiu, zarażając wszystkich naszą sympatią i miłością do jazzu. Festival Vertigo to próba przełamania «zamkniętych» form muzyki jazzowej i pokazania jej szerokiej publiczności. To promocja zarówno ciekawych miejsc we Wrocławiu, jak i wspaniałych wrocławskich muzyków” – wyjaśniają organizatorzy.

W programie znalazło się kilkadziesiąt zespołów, a wśród nich Marek Napiórkowski z Robertem Kubiszynem i Cezarym Konradem, The Cuban Latin Jazz, Zawartko/Piasecki, Stanisław Słowiński Quartet i EABS. Festiwal potrwa do końca lipca.

Tradycyjnie stawiający na rozmach Summer Jazz Festival Kraków i w tym roku proponował wiele koncertów, niemal wyłącznie polskich artystów. Wszystko rozpoczęli 3 lipca Aga Zaryan z Szymonem Miką oraz Eskaubei & Tomasz Nowak Quartet. W lipcowym

programie znaleźli się muzycy różnych pokoleń, reprezentujący różne stylistyki, między innymi Stanisław Soyka, Laboratorium, High Definition Quartet z Igozem Boxxem, Jazz Band Ball Orchestra, Jorgos Skolias z Dominikiem Wanią, Mariusz Bogdanowicz Sekstet, Andrzej Olejniczak z Organ Spot Trio, Mateusz Pałka Trio, Kamila Drabek Tercet, Adam Pierończyk Trio i bracia Olesiowie. Na sierpień zaplanowano specjalne wydarzenia - Ula Dudziak Show i Fusion Night, czyli występ Billy'ego Cobhama, Adama Bałdycha i Władysława Senddeckiego.

Bez zmian – w każdą sobotę wakacji na warszawskiej Starówce nadal na żywo rozbrzmiewać będzie jazz. Tegoroczna edycja festiwalu różni się od poprzednich tylko tym, że na scenie pojawią się wyłącznie polscy wykonawcy.

Rozpoczął Piotr Schmidt Quartet z programem *Tribute to Tomasz Stańko*, jako następni zaplanowani są Krzysztof Herdzin Quartet, Paweł Kaczmarczyk & Adam Bałdych, Krzysztof Ścierański Special Band Edition, Piotr Baron Quintet, EABS, Michał Urbaniak, Marcin Wasilewski Trio z Adamem Pierończykiem oraz Leszek Możdżer Polish Trio.

JAZZtrzębie Festiwal zaproponował w tym roku nie tylko koncerty z ograniczoną liczbą miejsc dla publiczności, ale również transmisje online. W Jastrzębiu-Zdroju od 9 do 11 lipca zagrają Przemysław

Strączek Quartet, Jakub Paulski Trio, Yumi Ito z Szymonem Miką, Adam Bałdych, Piotr Budniak Essential Group z Davidem Dorużką i Dorota Miśkiewicz z Atom String Quartet. Warsaw Summer Jazz Days zapewnia, że koncerty zagranicznych gwiazd, pierwotnie zaplanowane na ten rok, zostały przeniesione na następny. Tym razem natomiast festiwal, którego hasłem stało się „Ma trwać!”, zaprezentuje od 9 do 12 lipca wyłącznie polski program. Ułożony on został w taki sposób, aby połączyć koncerty polskich gwiazd z występami młodych adeptów jazzu. Wystąpią grupy Zgniłość, Algorhythm, Błoto, EABS, własne formacje poprowadzą Maciej Obara, Kuba Więcek, Piotr Damasiewicz, Marcin Masecki i Adam Pierończyk. Nie zabraknie laureatów konkursu *Jazzowy debiut fonograficzny*, tym razem są to Kasia Osterczy Trio i Damian Hyra Quartet.

W ostatnich dniach sierpnia odbędzie się festiwal Sopot Jazz. W programie Maciej Obara (Polish) Quartet, EABS, High Definition Quartet, Piotr Wojtasik Septet z udziałem Chóru Synagogi pod Białym Bocianem we Wrocławiu pod dyrekcją Stanisława Rybarczyka, Marta Wajdzik Quartet oraz Henryk Miśkiewicz Quintet z Dorotą Miśkiewicz, Polską Filharmonią Kameralną Sopot pod dyrekcją Wojciecha Rajskiego oraz gościem specjalnym – Janem Ptaszynem Wróblewskim. ●

Walczą o opłaty za „czyste nośniki”

„Nie wierz lobbystom - pomóż artystom!” – to hasło akcji Związku Zawodowego Muzyków RP. Muzycy domagają się wprowadzenia w Polsce opłat za smartfony, tablety, komputery i telewizory smart.

Zarząd związku w petycji do premiera i ministra kultury i dziedzictwa narodowego napisał, że z dużym niepokojem obserwuje wzmożone działania lobbystów reprezentujących interesy gigantów technologicznych walczących przeciwko planom rządu zmierzającym do poszerzenia listy „czystych nośników”

o smartfony, tablety, komputery i telewizory smart. „Wmawiają Polakom nieprawdziwe informacje, nazywając opłatę reprograficzną podatkiem, sugerując, że opłata ta jest pomysłem polskich organizacji zbiorowego zarządzania, a nie regulacją prawną UE” – wyjaśniają autorzy pisma. Jak wyliczają, działania lobbystów uszczupliły już środki na polską kulturę o około 2 miliardy złotych.

„Niestety branży artystyczne są jednymi z najbardziej poszkodowanych przez epidemię. Wydarzenia kulturalne zostaną «odmrożone» dopiero

w ostatnim, czwartym etapie planu rządowego. Na dodatek specjaliści branżowi sugerują, że duże wydarzenia kulturalne i pełna aktywność koncertowa powróci najwcześniej na jesieni 2021. To oznacza wielomiesięczną biedę dla dziesiątek tysięcy artystów polskich. Aktualnie potrzebne są zdecydowane działania, które pozwolą na ratowanie ich wszystkimi możliwymi sposobami. Postulujemy jak najszybsze przerwanie procedury wyprowadzania za granicę pieniędzy należnych polskim artystom” – apelują muzycy. ●

R E K L A M A



Grajcie z nami

Związek Artystów Wykonawców

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

A: ul. Nowy Świat 64
00-357 Warszawa

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

stoart.org.pl

INES#talent 2021

Do 31 lipca przyjmowane będą zgłoszenia do programu INES#talent 2021. Mogą zgłaszać się do niego również młode polskie zespoły – bez ograniczeń gatunkowych.

INES prowadzony jest przez organizację Innovation Network of European Showcases i finansowany ze środków Unii Europejskiej. Aplikacje do programu na rok 2021 prowadzone są za pośrednictwem platformy Gigmit. W październiku ogłoszona zostanie pula zespołów, spośród których zaangażowane festiwale wybierać będą artystów do zaprezentowania w poszczególnych imprezach.

INES rozpoczął działanie jako porozumienie ośmiu showcase'owych festiwali, w tym polskiego Enea Spring Break. Obecnie sieć zrzesza 20 imprez z 19 krajów. Do programu mogą zgłaszać się młode zespoły z Austrii, Czech, Niemiec, Grecji, Węgier, Włoch, Litwy, Luksemburga, Macedonii Płn., Polski, Portugalii, Rumunii, Serbii, Słowacji, Słowenii, Hiszpa-



nii, Szwecji, Szwajcarii i Wielkiej Brytanii. Przedstawiciele festiwali wybierają do puli od dwóch do dziesięciu reprezentantów swojego kraju.

Wybrane zespoły mogą liczyć na występy przez dwa lata, na przynajmniej ośmiu imprezach. Zespoły zakwalifikowane do występów mogą liczyć ponadto na karnety wstępu na cały festiwal, na którym wystąpią, pokrycie kosztów zakwaterowania i wyżywienia oraz honorarium za występ w kwocie 250 euro. ●

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

od 3 SIERPNIĄ 2020

100 AUDYCJI w RadioJAZZ.FM

PODCASTY <https://archiwum.radiojazz.fm/>

instytut muzyki i tańca
IMiT

**MISTRZOWIE
POLSKIEGO JAZZU
VOL.2**

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

NOWY ALBUM

MARCIN WASILEWSKI TRIO
JOE LOVANO

ARCTIC RIFF



MARCIN WASILEWSKI **FORTEPIAN**
SŁAWOMIR KURKIEWICZ **KONTRABAS**
MICHAŁ MIŚKIEWICZ **PERKUSJA**
JOE LOVANO **SAKSOFON TENOROWY**

JUŻ DOSTĘPNY NA CD I 2LP



ECM



PATRONI: **ckillizet**

cojestygrane24

jazz forum
The European Jazz Magazine

AUDIO

cgm.pl



empik



Freddy Cole (1931-2020)

Wykreował własny styl

27 czerwca w wieku 88 lat w domu w Atlancie odszedł Lionel Frederick Cole. Legenda pianistyki i wokalistyki jazzowej. Ikona amerykańskiego jazzu. Jeden z najznakomitszych głosów drugiej połowy XX wieku i początku wieku XXI. Znany szerzej jako Freddy Cole.

Był młodszym bratem wielkiego Nat King Cole'a oraz wujkiem Natalie Cole. Na pianinie zaczął grać w wieku sześciu lat. Było to nieuniknione w domu przepełnionym muzyką. Przyjaciółmi jego rodziny byli Duke Ellington, Count Basie oraz Billy Eckstine. Początkowo Cole wiązał swoją przyszłość ze sportem, szczególnie z amerykańskim futbollem. Kontuzje sprawiły, że porzucił sport, by zająć się muzyką.

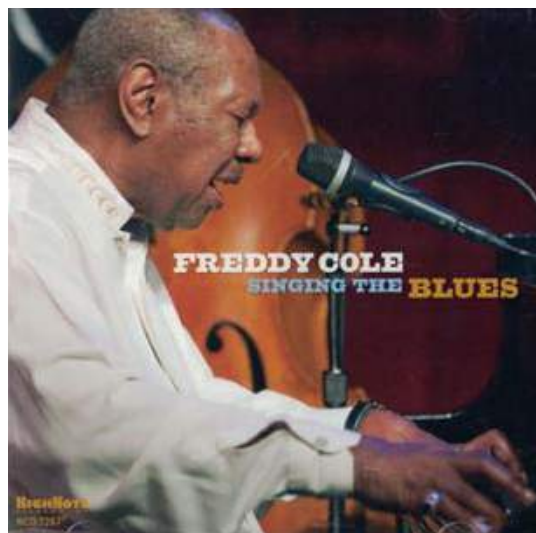
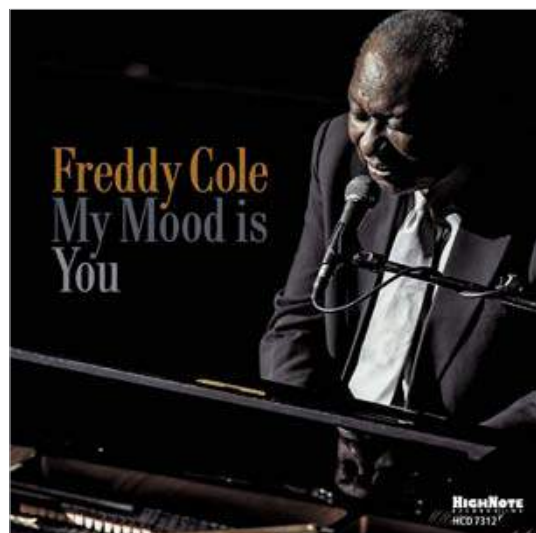
W 1951 roku przeniósł się z Chicago do Nowego Jorku, gdzie studiował na Juilliard School. Lata spędzone w zadymionych klubach jazzowych Nowego Jorku dały początek karierze, która trwała niemal siedem dekad. Niebawem! Dyskografia Freddy'ego Cole'a liczy ponad czterdzieści albumów. Był czterokrotnie nominowany do nagród Grammy w kategorii Best Jazz Vocal Album. Jedną ze swych sztandarowych płyt zatytułował *I'm Not My Brother, I'm Me* (1991). Repertuar albumu wypełniają klasyki spopularyzowane przez Nat King Cole'a, który zmarł w 1965 roku. Udowadniał tym longplayem, że ma swój styl. Kilkanaście lat później wydał kolejny hołd dla brata *He Was The King* (2016).

Choć obaj mieli podobne barwy głosu, tembr barytonu Freddy'ego jest bardziej wyrazisty, zachrypnięty, przygaszony, płaczący. Jazz zwycięża u niego nad popem. Mistrz subtelnej gry na fortepianie, oddawania niuansów, zdobień. Zawsze elegancki i skromny, romantyk, prawdziwy dżentelmen. Wy-

kreował własny styl. Każdą z wykonywanych piosenek, standardów zamieniał w osobistą opowieść. Liyczny gawędziarz.

Kilkukrotnie koncertował w Polsce. Aga Zaryan na swojej świątecznej płycie *What Xmas Means To Me* z 2018 roku miała zaszczyt zaśpiewać duety z Freddyem Colem. ●

Piotr Pepliński



JAZZ DO IT!

ROZMOWY

EWABEM

 ZOBACZ WYWIAD

MARCIN
WASILEWSKI

 ZOBACZ WYWIAD

DOROTA
MISKIEWICZ

 ZOBACZ WYWIAD

WOJTEK
MAZOLEWSKI

 ZOBACZ WYWIAD

ARTUR
DUTKIEWICZ

 ZOBACZ WYWIAD

GRAŻYNA
AUGUŚCIK

 ZOBACZ WYWIAD

BERNARD
MASELI

 ZOBACZ WYWIAD

SŁAWEK
JASKULKE

 ZOBACZ WYWIAD

KINGA
GŁYK

 ZOBACZ WYWIAD

 Subscribe

PREMIERA W KAŻDĄ SOBOTĘ!

AYA AL AZAB

JERZY
SZCZERBAKOW

THE CONSONANCE TRIO – ORIENT EXPRESS

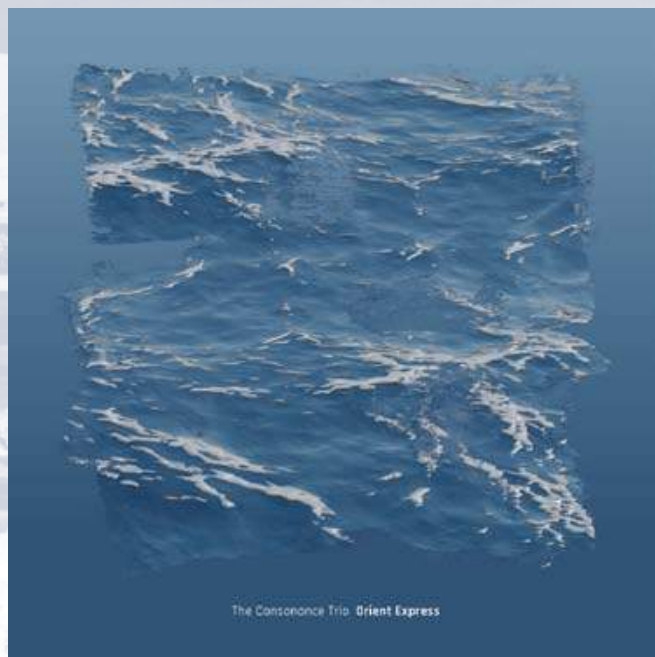
Wzrastanie w improwizacji

The Consonance Trio – założone przez pianistę **Maksa Fedorova**, kontrabasistę **Karola Sypytkowskiego** oraz perkusistę **Wojciecha Bronakowskiego**. Nagła śmierć Karola Sypytkowskiego w 2019 roku skłoniła kolegów z zespołu do nagrania albumu *Orient Express*. Materiał powstawał w latach 2014-2018, a jego autorami są wszy-

scy założyciele tria. Do zespołu dołączył kontrabasista **Piotr Chocie**, który uczestniczył w sesji nagraniowej. Na płycie tytułowy utwór umieszczony jest w dwóch wersjach, studyjnej i koncertowej z udziałem autora kompozycji Karola Sypytkowskiego, któremu muzycy zadedykowali album. Wydawcą płyty jest firma Quality Monika Lipska.

Aya Al Azab: Kompozycje zawarte na waszej płycie *Orient Express* powstawały od 2014 do 2018 roku. W jakim stopniu zmieniły się one na przestrzeni tych kilku lat? Ewoluowały czy może pozostawiliście je w niezmienionym kształcie?

Wojciech Bronakowski: Na początku były to spontaniczne pomysły w trakcie wspólnego grania, improwizowania. Napędzałyśmy się wzajemnie i mieliśmy ogromną potrzebę tworzenia melodii w tym właśnie składzie. Każdy utwór składa się z tematu, bądź kilku tematów, i improwizacji. Naszym wspólnym celem było i nadal jest wzrastanie w improwizacji i w umiejętności wyrażania naszych emocji poprzez instrumenty. Na przestrzeni kilku lat same tematy raczej się nie zmieniały. Jeżeli były jakieś zmiany, to w budowie lub aranżacji utworu. Zmieniały się również oczywiście improwizacje, które zajmują znaczną część każdego utworu.



Maksymie, Wojciechu, znacie się z Opery i Filharmonii Podlaskiej Europejskiego Centrum Sztuki im. Stanisława Moniuszki w Białymstoku, gdzie wspólnie pracujecie. Kiedy i dlaczego zdecydowaliście się założyć własny zespół jazzowy?

MF: Gramy z Wojtkiem od 2011 roku. Zaczęliśmy wspólnie muzykować na potrze-

Brzmienie orkiestry podświadomie wpływa na nasz sposób grania

Max Fedorov: Tak się dzieje w zasadzie ze wszystkimi utworami. Pierwotne wersje były tak zwanym szkicem, a z upływem czasu i prób zmieniały swoje brzmienie, czasem formę. W tytułowym utworze płyty *Orient Express*, którego kompozytorem jest nieobecny już z nami Karol Sypytkowski, główna melodia była trochę inna, ale z czasem, jak już ogrywaliśmy ten utwór, to klarowała się właściwa linia melodyczna.

by projektu z musicaliem dla dzieci, kiedy nasz wspólny kolega zaprosił nas do współpracy. Tam też poznaliśmy Karola. Pewnego dnia zadzwonili do mnie z Opery i Filharmonii Podlaskiej z pytaniem, czy mam skład, z którym zagramy koncert z piosenkami międzywojennymi. Tak powstał zespół Zimne Dranie z wokalistą Maciejem Nerkowskim na czele. Z Zimnymi Draniami zagraliśmy szereg koncertów i do tej pory gramy. W tym samym czasie, kiedy

spotykaliśmy się na próbach do utworów międzywojennych, każdy z nas coś zaczynał improwizować, pokazywać własne pomysły. I z tej potrzeby wyrażania siebie powstało The Consonance Trio. Każdy z nas miał wewnętrzną potrzebę realizowania się jako kompozytor.

WB: Już grając w zespole Zimne Dranie, czuliśmy, że to jest to. Bardzo dobrze się rozumieliśmy i mogliśmy na wiele sobie pozwolić w tym składzie. Nie sądziliśmy wcześniej, że nasze granie z Zimnymi Draniami pójdzie w tym kierunku.

długie wieczory przy tworzeniu partytur, tak na składy kameralne, jak i pełne symfoniczne. Zapewne wpłynęło to również na brzmienie TCT. Nagrywając *Orient Express*, każdy z nas wypełniał pewną przestrzeń dźwiękową. Nie przypominam sobie, żebyśmy celowo próbowali wydobyć brzmienie orkiestrowe i gęste, to wychodziło naturalnie. Często po koncertach słyszeliśmy głosy od słuchaczy, że odnosili wrażenie, jakby grało nie trio, tylko większy skład. Zagraliśmy kilka koncertów z Suwalską Orkiestrą Kameralną i na potrzeby tych wydarzeń powstały aranżacje niektórych naszych

Karol pozostawił nam pomysły, które być może uda się zrealizować na kolejnej płycie

Jesteście triem, choć muzyka zawarta na albumie *Orient Express* brzmi jak grana przez sekstet, jest gęsta, dynamiczna, słyszę w niej wschodnioeuropejskie krajobrazy, trochę orientalne. Wynika to z waszego zawodowego upodobania do brzmienia orkiestry?

WB: Myślę, że brzmienie orkiestry podświadomie wpływa na nasz sposób grania. Jesteśmy przesiąknięci klasyką, ale nie tylko. Uwielbiam bębniarzy grających muzykę jazzową z wpływami muzyki latynoamerykańskiej. Moim niedoścignionym wzorem jest Antonio Sánchez, który gra bardzo gęsto, łącząc przy tym dynamikę i muzykalność. Z niebywałą kolorystyką gra też Brian Blade.

MF: W swojej przygodzie z muzyką miałem dużo styczności z orkiestrą. Zaczynałem jako słuchacz i śpiewak chóralny, potem –

utworów. Moim marzeniem jest napisać do większości utworów partie orkiestrowe i zagrać materiał z *Orient Express* z orkiestrą symfoniczną.

Piotrze, dołączyłeś do The Consonance Trio w 2019 roku. Twoja działalność muzyczna nie ogranicza się do jednej stylistyki, grasz w wielu różnorodnych projektach. Jak odnajdujesz się w dynamice i kolorystyce TCT?

Piotr Chociej: Nie jest to dla mnie zupełnie nowa sytuacja muzyczna, nowością jest na pewno współpraca z Maksem i Wojtkiem (których znam też nie od dziś) i ich muzykalność oraz kompozycje, których wcześniej nie grałem. Zawsze starałem się stwarzać sobie okazje do obcowania z muzyką improwizowaną, by dać upust swojej na-

turze. Lubię moje „romanse” zahaczające o „małżeństwa” – zespoły, projekty, współpraca z muzykami z tych kręgów, prace na zlecenie – z jazzem, jazz rockiem, a ostatnio, jeszcze przed The Consonance Trio, z free jazzem – moją nieprzemijającą fascynacją.

W historii waszego zespołu zapisane jest przykre doświadczenie – utrata waszego przyjaciela, kontrabasisty, współzałożyciela The Consonance Trio Karola Sypyt-kowskiego, który zmarł w 2019 roku. Decyzja o wydaniu płyty – która jest częścią twórczości Karola, jemu ją także dedykujecie – jest próbą pójścia dalej, zamknięcia pewnego etapu?

WB: Po utracie Karola przez jakiś czas nie wiedzieliśmy, czy grać dalej. Jednak z Maks-
sem podjęliśmy decyzję, że będziemy kontynuować nasze granie z TCT. Zapropo-
nowaliśmy Piotrkowi, aby dołączył do zespołu. Szkoda nam było tego wszystkiego, co do tej pory razem zrobiliśmy. Mie-
liśmy już gotowy materiał na płytę *Orient Express*. Bardzo pomogła nam siostra Ka-
rola Monika Lipska, z którą doszliśmy do wniosku, że trzeba nagrać tę płytę. Mamy nadzieję, że będziemy kontynuować na-
szą muzyczną przygodę. Powstają już nowe utwory. Karol pozostawił nam pomysły, które być może uda się zrealizować na ko-
lejnej płycie.

MF: Minęło już trochę czasu od śmierci Ka-
rola, teraz można pewnie trochę spokojniej spojrzeć na całokształt TCT, na płytę, na na-
szą muzykę. Czy to jest zamknięcie pewne-
go etapu... w pewnym sensie tak. Materiał już od jakiegoś czasu czekał na nagranie,



fot. Michał Obrycki

Karol Sypytkowski

wieć zrobiliśmy to. Udało się zarejestro-
wać muzykę w przepięknym i inspirują-
cym miejscu, w studiu Monochrom. Jestem
wdzięczny Monice Lipskiej za pomoc oraz
Piotrowi Chociejowi za to, że podjął się na-
grania naszego materiału oraz za wniesie-
nie ciekawych pomysłów do całości i za to,
że teraz jest częścią TCT.

Powstają już nowe utwory, również Piotra.
Z założenia The Consonance Trio miało być
zespołem, w którym muzykę tworzy każdy
z nas. Każdy z załogi TCT jest kompozyto-
rem, co moim zdaniem może być ciekawe
dla słuchacza. Każdy z nas ma inną wrażli-
wość, co wprowadza większą i zróżnicowa-
ną kolorystykę dźwiękową. Ze swojej stro-
ny będę się starał nieustannie dopingować
zespół, by tworzył i grał. ●



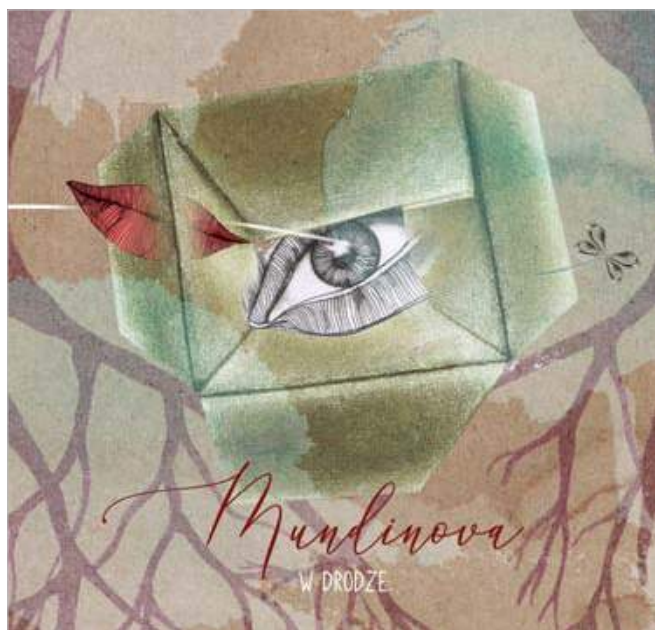
Włodek Gulgowski – *Beyond Infinity*

Spotkanie jazzu z muzyką klasyczną to obszar fascynujący i pobudzający do twórczych poszukiwań. *Beyond Infinity* to pełna odniesień, emocji i pianistycznej wirtuozerii eksploracja tego obszaru przez Włodka Gulgowskiego.

Ważną częścią muzyki Gulgowskiego jest humor oraz zabawa. Artysta uwielbia balansować pomiędzy dwoma różnymi stylami, powaga traci wtedy na znaczeniu i ustępuje zabawie. Doskonale słychać to w utworach, które znalazły się na płycie, a które w całości są autorstwa pianisty.

Włodek Gulgowski to pianista, kompozytor i aranżer. Studiował fortepian w Państwowej Wyższej Szkole Muzycznej w Warszawie. Współpracował z dixielandowo-swingową formacją New Orleans Stompers. Jako pianista jazzu nowoczesnego zadebiutował na Jazz Jamboree '63 w kwartecie Zbigniewa Namysłowskiego. W latach sześćdziesiątych wyemigrował do Szwecji, gdzie mieszka do dziś.

Płyta ukazała się 5 maja w wytwórni Soliton.



Mundinova – *W drodze*

Mundinova – to nazwa, która wzięła się od łacińskiego słowa mundus, czyli świat, wszechświat, kosmos, oznacza więc bezmiar i wolność. Debiutancki album grupy *W drodze*, dla jego twórców jest przekraczaniem muzycznej wyobraźni i pełną przygodą podróżą przez słowa i dźwięki.

Płyta zawiera dziesięć autorskich kompozycji oscylujących między jazzem, world i alternatywą, których autorką jest kontrabasistka i gitarzystka basowa Marzena Cybulka. Skład uzupełniają wokalistka Dorota Kołodziej i gitarzysta Michał Wilczyński oraz zaproszeni goście. Ważnym aspektem są teksty, które napisały Justyna Paluch, Marzena Cybulka i Dorota Kołodziej.

Zespół Mundinova istnieje od 2017 roku. Już w następnym roku zwyciężył między innymi podczas drugiej edycji międzynarodowego Bass&Beat Festival, a w 2019 roku otrzymał nagrodę specjalną za kompozycję *W drodze* na Festiwalu Wschody.

Płyta ukazała się 3 lipca nakładem Mundi Art.

CZYTAM JAZZ

 /RADIOJAZZFM-PL

 KAŻDY WTOREK

 VIDEO RECENZJE

Norman Granz: The Man Who Used Jazz For Justice – Tad Hershorn

#czytamJAZZ vol. 3

Książka Tada Hershorna jest biografią Normana Granza – najbardziej wpływowego producenta, promotora i managera największych gwiazd w historii jazzu. Jej współautor najpierw niemal 30 lat namawiał bohatera historii do wspólnego napisania książki, zbierając w tym czasie materiały faktograficzne, a później przez prawie pięć lat wielokrotnie spotykał się z nim i nagrywał rozmowy, które posłużyły za główny materiał. To Norman Granz odpowiedzialny jest za setki koncertów Jazz At The Philharmonic na całym świecie. To on był przez wiele lat managerem Oscara Petersona i Elli Fitzgerald, dla której wymyślił jej *Songbook*i. I to on stworzył wytwórnie: Verve, Pablo, Clef i Norgran. O tym wszystkim i wielu innych istotnych dla jazzu wydarzeniach dowiedzie się z tej lektury.



 [zobacz recenzję](#)

Jaco – Bill Milkowski

#czytamJAZZ vol. 4

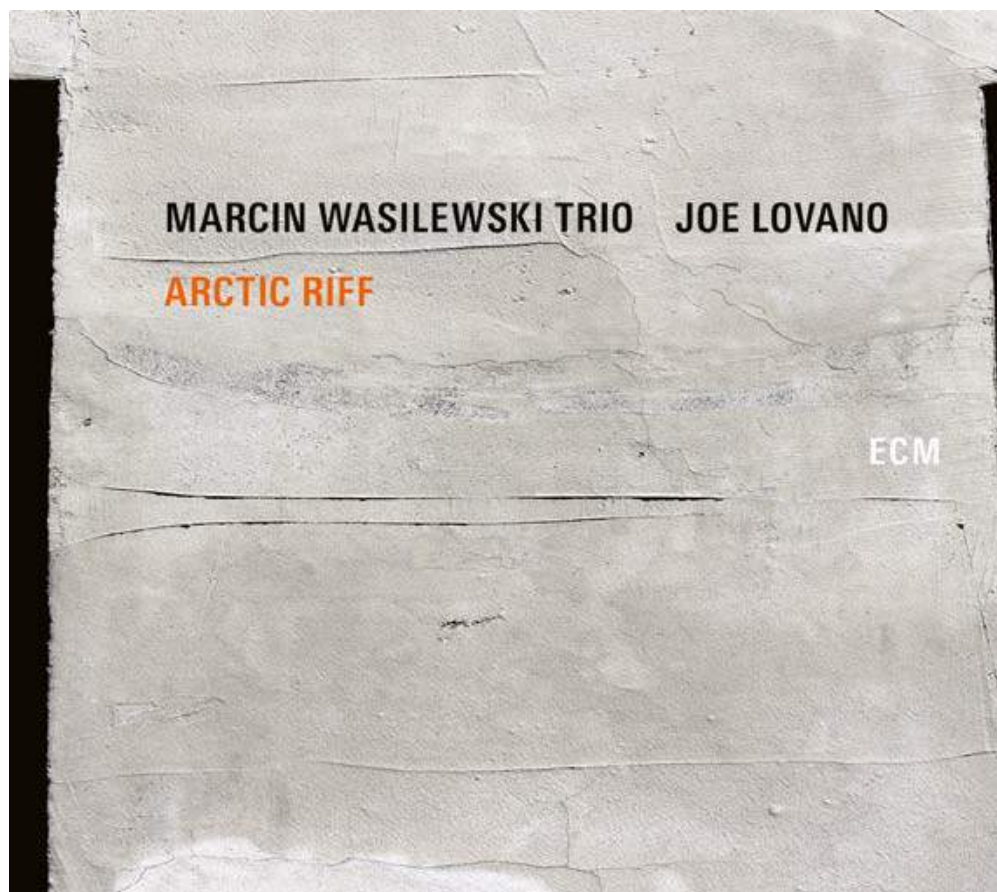


Biografia Jaco Pastoriusa jest jedną z ważniejszych książek o jazzie lat siedemdziesiątych. Napisana z niezwykłą starannością, w oryginalnym amerykańskim wydaniu uzupełniona o płytę z unikalnymi nagraniami jej bohatera. Jest również historią ze znakomicie poprowadzoną narracją. Milkowski doskonale opisuje skomplikowany życiorys Pastoriusa i do dziś uchodzi za eksperta w tej dziedzinie. Po nim nikt nie spróbował napisać innej biografii Pastoriusa, bo ta w wykonaniu Milkowskiego jest kompletna i kolejna nie jest raczej potrzebna.

 [zobacz recenzję](#)

 [Subscribe](#)

10 lat
radioJazz.fm

TOP
NOTE

ECM Records, 2020

Marcin Wasilewski Trio, Joe Lovano
– *Arctic Riff*

Trio Marcina Wasilewskiego (lider – fortepian, Sławomir Kurkiewicz – kontrabas, Michał Miśkiewicz – perkusja) swoją renomę wypracowało, współpracując ze znakomitymi solistami. Oczywiście muzycy nie mieliby ku temu okazji bez rozwijanej równolegle, udanej twórczości autorskiej. To jednak dzielenie sceny z najlepszymi wzbudziło szacunek, poszerzając grono odbiorców tria. Choć w trwającej już ćwierć wieku karierze kolektywu (jubileusz miał miejsce przed rokiem, a wciąż wydaje się nieprawdopodobny) najistotniejsza dla jego członków była gra z Tomaszem Stańką, to patrząc na ich dyskografię, można odnieść wrażenie, że chętniej niż trębacz zapraszali do współpracy wirtuozów saksofonu.

Z uwagi na rodzinne relacje nie dziwi współpraca z Henrykiem Miśkiewiczem, z którym w 2001 roku, jeszcze jako Simple Acoustic Trio, nagrali album *Lyrics*. W 2013 roku trzech muzyków weszło

**W każdej konwencji muzycy
doskonale się odnajdują i trudno
wskazać estetykę, która byłaby
im bliższa**



Jakub Krukowski
j.krukowski@op.pl

w skład kwintetu gitarzysty Jacoba Younga, nagrywając album *Forever Young* – piątym muzykiem zespołu był wówczas norweski saksofonista Trygve Seim. W tym samym roku ukazał się czwarty autorski album tria wydany w wytwórni ECM – *Spark Of Life*, na który muzycy zaprosili saksofonistę ze Szwecji Joakima Mildera.

Na najnowszej, szóstej pozycji w katalogu monachijskiego wydawnictwa do polskiego składu dołączył natomiast Joe Lovano (saksofon tenorowy). Sesja nagraniowa miała miejsce we francuskim studiu *La Buissonne* w sierpniu ubiegłego roku, rzecz jasna pod okiem Manfreda Eichera. Materiał składający się na *Arctic Riff* stanowią zarówno utwory własne, jak i interpretacje

cudzej twórczości oraz kolektywne improwizacje. Album otwiera kompozycja Wasilewskiego *Glimmer of Hope*. To nastrojowa ballada sygnalizująca, czego możemy się spodziewać dalej. Pianista samodzielnie inicjuje delikatną linię melodyczną, do której po chwili dołączają koledzy z tria. Razem budują przestrzeń dla saksofonu Lovano, znakomicie odnajdującego się w tym subtelnym klimacie. Lider tria przygotował jeszcze trzy inne utwory: kolejną balladę *Fading Sorrow* oraz dwie pozycje napisane z myślą o zaproszonym gościu – energiczną *L'amour fou* (początkowo opatrzoną nazwą *Crazy for Lovo*, co jasno określało adresata melodii) oraz zamykającą płytę, spokojniejszą *Old Hat* (tu tytuł odnosi do charakterystycznych nakryć głowy Amerykanina). Dwukrotnie grupa interpretuje kompozycję *Vashkar* Carli Bley, z czego pierwszą wersję wybrano na singiel promujący wydawnictwo. Tak silna więź z twórczością pianistki nie powinna dziwić. W 1983 roku Lovano był członkiem jej zespołu, a trzy lata później razem z nią uczestniczył w nagraniu

Dream Keeper Charliego Hadena i jego The Liberation Music Orchestra. Dla Polaków zaś sięgnięcie po utwór Amerykanki nie jest niczym nowym, wcześniej interpretowali już jej *King Korn* (Simple Acoustic Trio *When Will The Blues Leave?*, 1996).

Trzy utwory powstały kolektywnie, w tym najdłuższy na płycie *Cadenza* oraz najkrótszy *A Glimpse*. Na ich tle zdecydowanie odróżnia się *Arco*, bardziej posępne i tajemnicze – dokładnie tak jak sugeruje tytuł, oparte na grze smyczkiem na strunach kontrabas. Wszystkie trzy kompozycje są świadectwem świetnego porozumienia muzyków, mimo że ci po raz pierwszy w tym składzie odwiedzili studio nagraniowe. Dwie pozostałe pozycje przygotował Joe Lovano – *Stray Cat Walk* i *On the Other Side*. Obie stanowią wyraźny kontrast do melodycznych, subtelnych utworów polskiego pianisty. Znamienny jest tytuł drugiego z nich, napisane-

go zresztą specjalnie na tę okazję, ukazuje on bowiem „inną stronę” tego doborowego składu.

Zestawiając ze sobą opisane tu kompozycje nie sposób nie zauważyć, że kolektyw prezentuje bardzo szeroki, nieograniczony wręcz, zakres możliwości. Co ważne, w każdej konwencji muzycy doskonale się odnajdują i trudno wskazać estetykę, która byłaby im bliższa. Jak to zwykle bywa z produkcjami Eichera, całość brzmi przy tym bezbłędnie, a słuchanie albumu sprawia dużą przyjemność. Poza wspólną trasą koncertową nie wiem, czy Panowie mają w planach dalszą współpracę. Poprzednie tego typu produkcje z udziałem tria, choć równie udane, miały charakter jednorazowy. W tym przypadku odnoszę jednak wrażenie, że dopasowanie muzyków okazało się szczególnie udane, więc nie zdziwiłbym się, gdyby w jakiejś formie kontynuowali ten projekt. ●



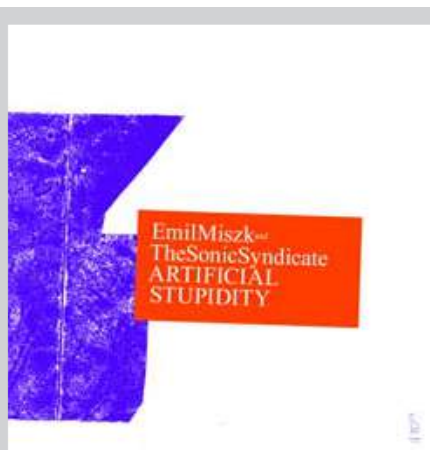
10 lat
radioJazz.fm

MARCIN WASILEWSKI

Wywiad wideo JazzDolt!
Rozmawia Jerzy Szczerbakow



ZOBACZ WYWIAD



Emil Misk & The Sonic Syndicate – *Artificial Stupidity*

Alpaka Records, 2020

Moje pierwsze spotkanie z premierowym materiałem zespołu Emila Miszka miało dość nietypowy charakter. Zwykle lubię z największą możliwą uwagą, najchętniej późno wieczorem, odkrywać nowe płyty, sięgając po kolejne albumy z ciągle rosnącego, mimo epidemicznego zwolnienia w muzycznym biznesie, stosu albumów, których jeszcze nie słuchałem, a które ktoś do mnie przysłał albo które sam kupiłem, wierząc, że to będą dobrze wydane pieniądze. W przypadku *Artificial Stupidity* było nieco inaczej. Emila spotkałem u naszego wspólnego znajomego, któremu przyniósł starannie wydaną płytę analogową. Krążek szybko wylądował na talerzu gramofonu, ale my mieliśmy, jak to zwykle bywa, setki

jazzowych tematów do omówienia. W takich warunkach, przynajmniej dla mnie, muzyka jest raczej zbędnym hałasem, jednak nawet w ten sposób, słuchając jednym uchem, odkryłem, że szybko muszę nadrobić zaległości i poznać najnowszą płytę Emila dokładniej. Sięgnąłem więc do naszego radiowego schowka, w którym odnalazł się mój egzemplarz płyty kompaktowej, i w ten sposób zawałęm kilka rzeczy, bo poświęciłem wieczór na *Artificial Stupidity*.

Dziś już wiem, że to jedna z tych płyt, które koniecznie muszę zdobyć w formacie analogowym. Takie zakupy ograniczam do najlepszych nagrań, bo inaczej strop w moim mieszkaniu mógłby tego nie wytrzymać. Nie lubię płyt CD, ale one są mniejsze i lżejsze. Poza tym łatwiej z nich przygotować materiał, który prezentuję w radiu, to zwyczajnie technologicznie prostsze, choć oczywiście jeśli analog jest dobrze przygotowany i wytłoczony, zawsze brzmi lepiej. W przypadku najnowszej płyty Emila Miszka i jego zespołu tak właśnie jest, więc nie marnujcie pieniędzy na kompakt i szukajcie od razu wydania analogowego.

Zespół Emila Miszka, złożony z muzyków młodego pokolenia, choć w większości już całkiem doświadczonych, nazwę demokratycznym, co moim zdaniem najlepiej oddaje charakter tej formacji. Jednak sama równość i należyta ilość miejsca w muzycznej przestrzeni nie zda się na nic, jeśli nie ma dobrych kompozycji, lidera, który ma pomysł na brzmienie zespołu, i muzyków, którym instrumenty nie przeszkadzają w wyrażaniu emocji i myśli lidera. Niewątpliwie członkowie *The Sonic Syndicate* (albo może *TheSonicSyndicate*, jak napisano na okładce) są niezwykle pewni tego, co robią, i technikę gry mają opanowaną wyśmienicie. Podoba mi się na tej płycie szczególnie fortepian i wspólne brzmienie trzech, a momentami czterech, instrumentów dętych. Podoba mi się pomysł na oszczędne i pełne dynamicznych zmian muzycznej akcji brzmienie i kompozycje, jak się domyślam – albo autorstwa lidera, albo będące dziełem całego zespołu. Żałuję, że mało miejsca dostał muzyk, którego usłyszałem na tej płycie chyba po raz pierwszy – gitarzysta

Michał Zienkowski. Może na koncertach zagra więcej, choć zespół złożony z ośmiu muzyków to organizacyjne i finansowe wyzwanie, szczególnie w trudnych czasach.

Album jest niezłą muzyczną łamigłówką – możecie poszukiwać przeróżnych źródeł inspiracji, przypisywać sobie fragmenty muzyki do różnych jazzowych stylów czy konkretnych zespołów. To jednak muzyka oryginalna, świeża i zupełnie nieskrępowana jakąś konkretną muzyczną konwencją czy tradycją. Album jest doskonałą kontynuacją debiutanckiej płyty zespołu *Don't Hesitate!*. Właściwie mogę przycześcić się tylko do tego, że w dzisiejszych czasach wydawanie płyty kompaktowej zawierającej 34 minuty muzyki jest dość ryzykowne, znam single, które mają mniej więcej tyle muzyki. Uważam jednak, że lepiej wydać 34 minuty doskonałego materiału niż 60 minut takiego sobie. Przypuszczam, że płyta powstała z myślą o formacie analogowym – wtedy wszystko by się zgadzało. Dlatego też analog wpisuję na początek mojej listy zakupów. ●

Rafał Garszczyński



Piotr Lemańczyk Trio – *In Simplicity*

Soliton, 2020

Jest godzina piąta nad ranem, kiedy zaczynam pisać tę recenzję. Ciepły czerwcowy poranek, majaczące nad łakami mgły – to idealna pora, żeby pochylić się (a raczej zasłuchać) nad nowym albumem Piotra Lemańczyka *In Simplicity*. Jakże inna to płyta od poprzedniej. Wydany w 2016 roku *Quart-er*, który niedawno trafił w moje ręce w winylowej postaci, był koncertową ekspresją zakorzenioną gdzieś w rejonach bliskich Charliemu Hadenowi. Estetyka nagrałego w formule tria *In Simplicity* jest zgoła odmienna. Obsługującemu kontrabas liderowi towarzyszy Dominik Wania na fortepianie i Michał Miśkiewicz na perkusji. W języku kibiców zwykło się mówić, że „nazwiska nie grają”, ale jazz to nie piłka nożna, tu nazwiska można traktować jako

swego rodzaju gwarancję jakości. I tak jest tym razem.

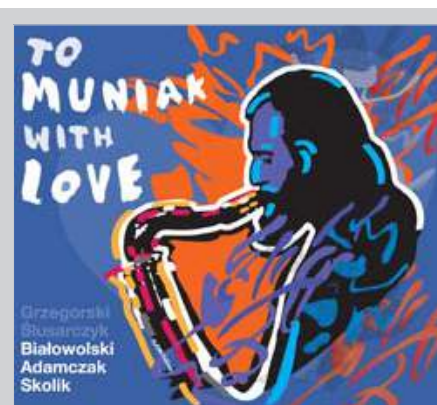
Panowie na *In Simplicity* powędrowali w stronę skandynawską, ku paradygmatowi ECM-owskiemu, co dziwić nie może, biorąc pod uwagę, że Miśkiewicz i Wania dla stajni Eichera już nagrywali. Album Lemańczyka przełamuje też inną zasadę – głoszącą, że staż związku determinuje jego doświadczenie. Trio ma krótką historię współpracy, ale muzycznie jest „dotarte” wręcz idealnie.

Kontrabasista jako lider tria nie wyrywa się przed szeregiem, mamy tu raczej do czynienia z „grą na Wanie” (pozostając przy piłkarskiej nomenklaturze). Otrzymujemy w efekcie to, co jazzowe trio może dać najlepszego: plastyczną opowieść fortepianu snutą w korytarzach dźwiękowych wytyczonych przez sekcję rytmiczną. Siłą rzeczy uwrażliwiałem swoje ucho na kontrabas i jego pierwszoplanowy głos, takich momentów nie ma zbyt wiele, jednak gdy się pojawiają (na przykład *Form.S.*), to w wydaniu, jakie lubię najbardziej, czyli mięsistego brzmienia.

Polska scena jazzowa coraz bardziej manifestuje swą

siłę, jeśli chodzi o klasyczne tria jazzowe. Najnowsza płyta Piotra Lemańczyka trend ten pcha dalej ku górze. Premiera płyty wręcz co do dnia zbiegła się z wybuchem pandemii COVID-19. Nie ma co ukrywać, w praktyce niemożliwa stała się koncertowa promocja płyty, teraz jednak jazzmani ponownie wchodzi na scenę i czekam z utęsknieniem, aż Piotr Lemańczyk swój arcy-mistrzowski materiał zagra na żywo. ●

Michał Dybaczewski



**Tomasz Grzegorski /
Marcin Ślusarczyk /
Tomasz Białowski /
Maciej Adamczak /
Arek Skolik – To
Muniak With Love**

Prod. Arek Skolik & Tomasz Białowski, 2019

Czytam sporo jazzowych biografii. Zdecydowanie częściej wybieram muzykę, jednak z czasem przychodzi potrze-

ba zrozumienia okoliczności powstania określonych dźwięków, a także zwyczajna ciekawość i chęć zajrzenia za kulisy tam, gdzie nie da się już zajrzeć osobiście. Część jazzowych książek jest moim zdaniem warta polecenia. Dlatego powstał nowy cykl recenzji jazzowych książek, który pod hasłem #czytamJAZZ znajdziecie na naszym radiowym kanale w serwisie YouTube. Skoro o muzyce można mówić i pisać, to o książkach można opowiadać na wizji.

W większości biografii wielkich amerykańskich gwiazd jazzu istnieje przynajmniej jedna opowieść o ważnym nauczycielu. Co dość symptomatyczne: gatunkowy ciężar opowieści o nauczycielach, tych formalnych związanych ze szkolną edukacją i tych zwykle ważniejszych – nieformalnych, których muzycy spotykają często już po rozpoczęciu profesjonalnej kariery – rośnie wprost proporcjonalnie do „oficjalności” danej biografii. Jeśli książka jest oficjalna i powstała na podstawie wywiadów sporządzonych przez autora z muzykiem lub – co jest zdecydowanie najlepsze – muzyk sam napisał swoją historię, wtedy rola mentora,

często tylko odrobinę starszego i bardziej doświadczonego, ale zawsze mającego dar przekazywania trudnej do zdefiniowania istoty jazzu, jest bardzo ważna. W zasadzie nie spotkałem historii ogólnie znanej jazzowej postaci, która nie wymieniłaby choćby jednego z legendarnych muzyków lub zupełnie nieznanych szerszej publiczności, ale wśród muzyków znanych powszechnie nauczycieli gry na instrumencie, jako niezwykle ważnych w ich rozwoju artystycznym. W nieco mniejszym polskim środowisku jazzowym, o jedną generację młodszym niż amerykańskie, zwykle słyszę historie o naszej doskonałej formalnej edukacji muzycznej. Historie o relacji mistrza z uczniem nie zdarzają się często. Sporo potencjalnych kandydatów na legendarnych edukatorów i nauczycieli, zanim dorobiło się takiej pozycji, opuściło Polskę i straciło szansę na wychowanie swoich następców. Pewnym wyjątkiem od tej historii jest działalność Janusza Muniaka. O jego podejściu do młodych muzyków i działalności związanej z krakowską piwnicą u Muniaka, która nosi dziś nazwę Jazz Club u Muniaka, słyszałem wiele

opowieści. Na paru płytach znajdziecie nawet dedykacje i podziękowania dla niego za cenne wskazówki.

Sam Janusz Muniak niestety nie udzieli już wskazówek żadnemu z młodych muzyków, zmarł w 2016 roku. Wiele zawdzięcza mu jednak całkiem sporo. W tej grupie są autorzy płyty *To Muniak With Love*: Tomasz Grzegorski, Marcin Ślusarczyk, Tomasz Białowolski, Maciej Adamczak i Arek Skolik. Na nagraniem przez nich niemal rok temu i wydanym jesienią ubiegłego roku albumie znajdziecie garść jazzowych standardów. Zgaduję, że granych zgodnie ze wskazówkami ich mistrza, a może nawet zagranych swego czasu z nim lub pod jego czujnym okiem w krakowskiej piwnicy, którą przez wiele lat artystycznie dowodził.

Oczywiście każdy z tych wyśmienitych jazzowych utworów został wcześniej nagrany setki razy przez wszystkich wielkich improwizatorów. Na płycie *To Muniak With Love* nie znajdziecie przełomowych aranżacji, brawurowych solówek czy jakichś zaskakujących dźwięków. Ten album to jazzowy klasyk, pokaz możliwości warsztatowych i muzycznej świadomości historii gatunku

muzyków, którzy z pewnością jeszcze nie raz zaskoczą nas swoimi autorskimi dźwiękami. To symboliczne podziękowanie dla mistrza Munia, jego muzycznego świata i tego, co zrobił dla członków zespołu. Jak słyszeć, nauczył ich bardzo wiele. Przede wszystkim świadomości tego, że jazz to nie tylko dźwięki, ale też to, co między nimi. Ale również, że jazz to gra zespołowa i że dzisiejsze nowoczesne granie nie powstało wczoraj. Nie jestem przeciwnikiem nowych dźwięków, ale one zawsze z czegoś wynikają.

Album *To Muniak With Love* to zbiór świetnie zagranych jazzowych klasyków. Podejrzewam, że mistrz byłby dumny ze swoich uczniów. Nazwiska autorów wpisuję na moją listę muzyków, których trzeba obserwować, a Tomaszowi Białowskiemu gratuluję świetnie napisanej tytułowej ballady. Wielu światowej sławy jazzowych kompozytorów zaczynało właśnie w ten sposób: grając standardy i jednocześnie umieszczając swoje pierwsze utwory gdzieś na końcu dziś uważanych za klasyki jazzowych albumów sprzed lat. ●

Rafał Garszczyński



Marta Wajdzik Quartet – *My Planet*

Stowarzyszenie Sztuka Teatr – Zdymka Multi Production, 2020

Debiut nagraniowy 18-letniej Marty Wajdzik brzmi obiecująco. Album nagrany w towarzystwie doświadczonych muzyków pokazuje spory potencjał młodej saksofonistki. Warto podkreślić, że *My Planet* to projekt autorski, w całości skomponowany i wymyślony przez liderkę.

Marta Wajdzik gra na saksofonach i flecie, ale zajmuje się również komponowaniem i programowaniem dźwięków. Jak dla mnie, muzyka jest tym lepsza, im więcej saksofonu i mniej programowania. Klimat tworzony przez Roberta Kubiszyna, Pawła Tomaszewskiego i Pawła Dobrowolskiego przypomina klasyczne płyty Pat Metheny Group, choć w zespole brak gitary. Kolorowe kompozycje, w których słyszeć inspiracje muzyką świata, mogą się po-

dobąć i z pewnością mają potencjał rozwojowy, pozwalając na koncertach pokazać pełniej improwizacyjną inwencję autorki.

Kiedy ruszy sezon koncertowy, pewnie trudno będzie Marcie Wajdzik zebrać zespół w takim składzie, w jakim powstała płyta. Liczę jednak na to, że na koncertach materiał zabrzmi jeszcze ciekawiej, uwolniony z ram studyjnej produkcji, która nieco zdominowała album. Płyta *My Planet* jest momentami zbyt grzeczna i brak jej spontaniczności, czego ja akurat nie lubię, ale dla wielu słuchaczy może to oznaczać relaksujący i przyjemnie przewidywalny rozwój muzycznej akcji.

Przewaga produkcji nad saksofonowymi improwizacjami nie jest powodem do krytyki, a jedynie do wyrażenia uznania dla stopnia opanowania instrumentu przez Martę Wajdzik. Zwyczajnie na kolejnym albumie chciałbym usłyszeć więcej saksofonu i mniej elektroniki, choć to wyraz osobistych preferencji. Nie miałem okazji usłyszeć Wajdzik na żywo, więc dziś, z perspektywy jednego albumu jest ona dla mnie świetnym kompozytorem i obiecującą sak-

sofonistką, która, jak przypuszczam, nie wykorzystała do końca swoich możliwości, nagrywając *My Planet*. Zaproszenie do współpracy przy albumie doświadczonych kolegów wymagało odwagi i świadomości celu nagrania.

Doskonale jest słyszeć nowych muzyków, którzy nie przeszli przez standardową w Polsce ścieżkę jazzowej edukacji obejmującą któryś z doskonałych wydziałów jazzu. W przypadku Marty Wajdzik to kwestia wieku, w przypadku innych muzyków, wybierających zagraniczne uczelnie lub samodzielną edukację w oparciu o model znany w muzyce jazzowej od niemal 100 lat, oparty na relacjach ze starszymi kolegami, to świadomy wybór.

Nie mam nic przeciwko działalności polskich wydziałów jazzu na akademiach muzycznych. Wręcz przeciwnie, wśród ich absolwentów jest wielu muzyków, których bardzo cenię. Jednak liczy się różnorodność i dlatego z nadzieją obserwuję alternatywne drogi edukacji muzycznej i rozwój młodych talentów w oparciu o nieograniczony dostęp do materiałów

szkoleniowych i inspiracji z całego świata. Trzymam kciuki za kolejną płytę saksofonistki i już nie mogę się doczekać, kiedy będę mógł jej posłuchać na żywo. ●

Rafał Garszczyński



Agnieszka Hekierto – *Soulnation*

Agnieszka Hekierto, 2019

Ewa Bem, w niedawnym wywiadzie przeprowadzonym przez Jerzego Szczerbakow (RadioJAZZ.FM, kanał YouTube – <https://www.youtube.com/c/RadioJAZZFM-PL>), narzekała na to, że wśród polskich wokalistek i wokalistów jazzowych brakuje prawdziwych osobowości. Umiejętności piosenkarzy są coraz większe, a osłuchanie, technika czy znajomość języka angielskiego są na zdecydowanie wyższym poziomie niż jeszcze kilkanaście lat temu. Jednak adeptom sztuki

wokalnej brakuje własnego „ja”, kośćca, budulca. Trudno nie zgodzić się z pierwszą damą polskiego jazzu. O braku charyzmy i wyrazistości nie można jednakże mówić w przypadku pieśniarki, która jesienią 2019 roku przypomniała o sobie słuchaczom płytą *Soulnation*. Agnieszka Hekiart to artystka, której udało się połączyć niszową sztukę i artyzm z komercyjną odsłoną swojego zawodu. Szerszej publiczności znana jest z programów rozrywkowych – od 2014 roku pracuje jako trenerka wokalna jednego z *talent shows* telewizji Polsat.

Hekiart ukończyła studia na Wydziale Jazzu i Muzyki Rozrywkowej Akademii Muzycznej w Katowicach. Od lat z powodzeniem łączy swoje dwie pasje: liderki i nauczycielki śpiewu. Sama komponuje, produkuje, pisze teksty, aranżuje. Prowadzi chóry oraz warsztaty wokalne z nauką improwizacji, interpretacją i emisją głosu. Doceniana na polskiej, ale też na europejskich scenach. Nagrała cztery autorskie płyty, w tym wydaną w 2009 roku *European Impressions* z Leszkiem Żądło, Konstantinem Kostovem i Nevyanem Lenkovem. Na

Stories z 2012 roku ponownie zagrał Kostov, a poza nim Cezary Konrad, Robert Kubiszyn, Krzysztof Herdzin, Kuba Badach i Atom String Quartet. Jak widać, w studiu wokalistka otacza się znakomitymi instrumentalistami. Należy wspomnieć także jej długoletnią współpracę z Bobbym McFerrinem. Hekiart zaśpiewała ze swym mistrzem wiele wspólnych koncertów w ramach projektu *Vocabularies*. Po siedmiu latach od wydania krążka *Stories* do naszych rąk trafiła płyta *Soulnation*. To kolejny efekt współpracy z bułgarskim maestro fortepianu Konstantinem Kostovem. Po przyjrzeniu się trackliście zauważamy, że mamy do czynienia z autorskimi kompozycjami. Wyjątek stanowią dwie tradycyjne pieśni: cygańska *Ederlezi* oraz bułgarska *Rosice*. Do studia zaproszono perkusistę Cezarego Konrada i kontrabasistę Pawła Pańkę – pierwsza liga! Gościnnie zagrali saksofonista Vladimir Karparov oraz dmący w trąbkę Jerzy Małek. Ich obecność przyczynia się do tego, że album ten śmiało można zakwalifikować jako soczyste polskie (szerzej: europejskie) fusion.

Tytułowe *Soulnation* to połączenie dusz. W dziesięciu piosenkach Hekiart i jej koledzy snują opowieści o kondycji i roli człowieka na Ziemi. Jesteśmy tu tylko na chwilę, jesteśmy kroplą, falą we Wszechświecie. Artystka namawia do otwarcia się, spojrzenia w głąb siebie. Łączenia, a nie dzielenia. Nie mogło też zabraknąć pieśni o ludzkich uczuciach, rozterkach. Przepływ energii między ludźmi, korelacja homo sapiens i natury – poruszana tematyka jest pokłosiem lektur pieśniarki, między innymi z zakresu fizyki kwantowej. Jest też song o miłości spełnionej – *On z nią. Lullaby* to kołysanka napisana przez Konstantina Kostova dla jego dzieci. *Ja wierzę* to credo artystki: jest o tym, w którą stronę zmierza, jakie jest jej powołanie. Do otwierającej płytę, a zanurzonej w Księdze Rodzaju, *Genesis* powstał wysmakowany wizualnie i choreograficznie teledysk. Udział w nim wzięła aktorka Teatru Współczesnego w Warszawie Katarzyna Dąbrowska.

Mocnym punktem repertuaru krążka jest wspomniany wyżej cygański utwór *Ederlezi*. Ten tęskny folkowy temat znamy doskonale jako

Nie ma, nie ma ciebie z bestsellerowej płyty Kayah i Gorana Bregovicia z 1999 roku. Wersja na *Soulnation* to autorska wariacja na temat bałkańskiej pieśni. Wokalistka powściąga emocje, śpiewa scatem, improwizuje. Piosenka *Deszcz* nie jest lirycznym snujem. Przeciwnie, to dynamiczny numer, hołd dla przyrody. *Deszcz* to życie, *deszcz* to piękno przyrody. Utwór zainspirował Kostov. Podobno po jego nagraniu przestał narzekać na niepogodę. Kończąca album piosenka *Wy to wiecie* ujmuje lekkim, optymistycznym tekstem.

Soulnation to płyta do zaśłuchania, pełna ciekawych rozwiązań aranżacyjnych, niebanalnych tekstów, improwizacji. Ma pozytywne przesłanie. ●

Piotr Pepliński



Olo Walicki & Jacek Prościński – *Llovage*

Gusstaff Records, 2019

Wiatr wieje od morza i niesie ze sobą zapach lubczyku... Frazes na początku tekstu to zawsze ryzyko, tyle że to wszystko prawda. Twórcy tej płyty pochodzą z Gdańska, a angielskie słowo „lovage” tłumaczymy jako „lubczyk”. Co więcej, do pudełka z płytą dodano liść tego zioła.

Olo Walicki, kontrabasista, kompozytor, znany choćby z Łoskotu oraz wielu solowych projektów, spotyka perkusistę Jacka Prościńskiego (Lasy, Perfect Son) – jeśli ktoś wie niewiele o tym drugim (zaliczam się do tego grona), po tej płycie zdecydowanie powinien zapamiętać to nazwisko.

Realizacja koncepcji due-tu okrojonego do sekcji rytmicznej wymagała nie lada wyobraźni i umiejętności, żeby utrzymać uwagę słu-

chacza przez 43 minuty. Ekipom z Trójmiasta wyobraźni i polotu nigdy nie brakowało, a jeśli dołączymy do tego jeszcze ewidentną radość ze wspólnego grania (polecam zerknąć na YouTube na klip z nagraniem ze studia – uśmiech gwarantowany), to mamy do czynienia z projektem nietuzinkowym.

Obaj Panowie, grając na swoich instrumentach, ochoczo korzystają też z elektroniki. I tu należą się wielkie ukłony dla Prościńskiego, który wykorzystuje to perfekcyjnie – gra efektownie, ale nie efekciarsko, raz podbija mocniej rytm (*Reno*), kiedy trzeba, daje przestrzeń, co tworzy nieco ambientową aurę (*Jino*). Elektronika i twórcze wykorzystanie sampli, wykonanych przez Cezarego Duchnowskiego, to zresztą wielka siła i spoiwo kompozycji znajdujących się na *Llovage*. Chyba najlepiej słyszeć to w *Katordze*, utworze najbardziej „monumentalnym”, gdzie dostajemy sample wokalne Kiry Boreczko-Dal i saksofonowe w wykonaniu starego znajomego z Gdańska, czyli Miłkołaja Trzaski. Nie można też nie wspomnieć o *Dziecku z Rossmanna*, które wprost nawiązuje do pewnej bardzo



znanej kompozycji, pewnego bardzo znanego pana na K., również z dzieckiem w tytule – posłuchajcie, a od razu odgadnięcie.

Lubczyk ma opinię naturalnego afrodyzjaku (czy to przypadek, że Walicki grywał też w Miłości?) i nawet nie konsumując wspomnianego liścia z opakowania albumu, można się w *Llovage* zabujać. Dlatego też swój stan po zapoznaniu się z tą płytą opisałbym jako poważne zauroczenie. I nawet jeśli komuś, jakimś cudem, w pierwszej chwili nie zabię mocniej serce, to z czasem dojrzeje do tego uczucia. Wyobraźnia, umiejętności muzyków, poczucie humoru – poproszę o więcej. ●

Grzegorz Smędek



Pimpono Ensemble – *Survival Kit*

Love & Beauty Music, 2020

Pierwsza płyta polsko-duńskiego-norweskiego kolektywu pod przywództwem perkusisty Szymona Pimpona Gąsiorka ukazała się w 2016 roku i była niewątpliwie wydarzeniem. Cztery lata przerwy, duże oczekiwanie i w styczniu 2020 roku dostaliśmy *Survival Kit*.

Pomysł na granie pozostał teoretycznie ten sam – ekspresja, rozbudowana sekcja dęta, ale jednak sporo się zmieniło. Z dwunastoosobowego składu zostało osób siedem, zniknęła gitara, ustępując miejsca efektom elektronicznym (za elektronikę odpowiada gitarzysta basowy Jonatan Uranes), pojawiła się za to tuba (Rasmus Svale) i to właśnie ona w wielu momentach nadaje ton. Swo-

ją drogą to bardzo ciekawe, jak w ostatnich latach ten rzadko używany w jazzie instrument wysuwa się na pierwszy plan.

Zaczyna się bardzo mocno, od utworu *Mały*, w którym wita nas niemalże metalowe uderzenie. W trzecim utworze *Tęsknota do światopoglądu* zespół zwalnia, co nie znaczy, że łagodnieje. Ociera się wręcz o muzykę współczesną, zresztą pojawia się w nim gościnnie dyrygentka Greta Eacott. Ten posępny, minimalistyczny utwór to duży kontrast po tak mocnym początku. A już naprawdę mnóstwo zaczyna się dziać, kiedy takie kontrasty występują w obrębie jednej kompozycji.

W *Fear Is The Only Negative Phenomenon* free jazz miesza się z noise, to ścian na perkusji i przesterów, z którą zderza się melodyjny motyw dęciaków.

W zamykającym płytę *Holmen Saxophone Etude* jednostajny motyw rytmiczny jest tłem dla rozbuchanej sekcji dętej, by w drugiej połowie utworu przejść w punkowo-metalowy zgiełk całości. Zderzenia dzikości z chwytnymi,



Olo Walicki & Jacek Prościński
o *Llovage*

często rzewnymi melodiami, potęgują odczucie, jakby dwa zespoły grały w tym samym czasie swoje, jednocześnie się przy tym nie wykluczając.

Odnoszę wrażenie, że w porównaniu z debiutem, na drugiej płycie Pimpono Ensemble zrobiło się poważniej i ciężiej – taki swego rodzaju przeskok z okresu młodości w dorosłość, ze wszystkimi tego konsekwencjami. *It's Not About Fun*, jak głosi tytuł jednego z utworów, paradoksalnie jednego z bardziej przystępnych.

Bo nie jest to łatwe granie. W większości kompozycje mają bardzo gęstą fakturę, co wymaga od słuchacza zaangażowania i uwagi. Nie powinno to jednak odstraszać, wręcz przeciwnie: te zabawy dynamiką, strukturami rytmicznymi i stylistyką naprawdę działają. I kiedy Gąsiorek w jednej z rzadkich partii wokalnych wyśpiewuje „We just need to survive”, to wiesz, że coś się dzieje.

Bardzo mocna propozycja muzyczna, równie mocny kandydat do zestawień. ●

Grzegorz Smędek



Awatair – *Awatair Plays Coltrane*

Fundacja Słuchaj, 2019

Opisywanie płyty rejestrującej improwizowany koncert, sięgający głębokich inspiracji członków zespołu, nie jest łatwym zadaniem. Zupełnie inaczej odbiera się taki materiał, mając w pamięci osobiste uczestnictwo w wydarzeniu. Odnosi się to szczególnie do wydawnictw Fundacji Słuchaj, specjalizującej się w podobnych realizacjach. Niedawno recenzowałem wydawnictwo sygnowane tym szyldem – RAFA tria RGG z Trevorem Wattssem (JazzPRESS nr 5/2019). Wówczas miałem możliwość konfrontacji muzyki ze wspomnieniem występu grupy na żywo i dużo łatwiej było mi poczuć atmosferę wypełniającą album. Przed pierwszym odtworzeniem *Awatair plays Coltrane* nie opuszczało mnie więc pyta-

nie, czy mogę w pełni przeżyć ten materiał, słuchając jedynie płyty. W tym miejscu uwidoczniło się wyczucie muzyków. Zawsze gdy emocje towarzyszące ich grze są autentyczne, widownia oddaje energię, wznosząc improwizację na wyższy poziom – trudno o lepszy moment na nagranie. Oczywiście nic nie zastąpi bezpośredniego kontaktu z artystą, ale przy odpowiednim skupieniu, poddaniu się dźwiękom, można się poczuć, jakby było się świadkiem wydarzenia.

Trzeba mieć sporo odwagi, by dotknąć spuścizny Coltrane'a. Status saksofonisty ma charakter wręcz sakralny, a jego twórczość jest kamieniem milowym rozwoju muzyki w ogóle. Do podjęcia próby interpretacji tych utworów powinna uprawniać jedynie szczerza fascynacja, poprzedzona latami zgłębiania ich maestrii. A właśnie tak było w przypadku trójmiejsko-lwowskiego kolektywu, który stworzyli: Tomasz Gadecki (saksofon tenorowy i barytonowy), Michał Gos (perkuszja) oraz Mark Tokar (kontrabas). Pierwszy z nich przyznaje: „Słuchałem różnej muzyki, ale wszyscy mówili tylko o Coltranie.

Poszedłem do sklepu, kupiłem *Meditations* i cały mój świat muzyczny wywrócił się do góry nogami” (Awatair: morze, powietrze i Coltrane, Tygodnik Powszechny).

Na albumie znajdują się cztery kompozycje: trzy z repertuaru mistrza oraz jeden dedykowany mu utwór zespołu. Trudno mówić tu o odtwarzaniu oryginałów, muzycy używają wycinaków legendarnych tematów obudowując je intensywnymi, freejazzowymi potokami dźwięków. O ile jednak w przypadku *The Father And The Son And The Holy Ghost*, *Seraphic Light* oraz autorskiej *Improvisation For Mr. J.C* konwencja bezkompromisowej improwizacji wpisuje się w pierwotny zamysł Coltrane’a, o tyle *Naima* została przecież precyzyjnie przez niego skonstruowana. Można wręcz zadać pytanie o sens takiej interpretacji. Wiadomo, że autor dedykował kompozycję ówczesnej żonie, stąd cechujące utwór delikatność, czułość czy melancholia są kluczowe, by wyrazić uczucia, jakimi ją darzył. W wykonaniu Awatair charakterystyczny temat otaczają natomiast agresywniejsze tony, przywołujące zgoła odmienne

emocje. Podejrzewam, że reakcje na tę koncepcję mogą być skrajne, ja jednak doceniam próbę spojrzenia na popularny standard z zupełnie innej perspektywy. Jest to przecież istota stylu, jaki praktykował sam Coltrane.

Przywołany przeze mnie album RAFA ma z *Awatair plays Coltrane* ważne podobieństwo – oba zarejestrowano podczas festiwalu Jazz Jantar, w gdańskim klubie Żak. Dodając do tego albumy Dominika Bukowskiego, Macieja Sikały czy Piotra Lemańczyka, również nagrywane w tym miejscu, trudno pominąć, jak ważny to punkt na jazzowej mapie Polski. Gadecki nie ukrywa, że właśnie tam uczestniczył w czymś niepowtarzalnym: „Wielu muzyków modli się, by poczuć na scenie taką energię, jaka wydarzyła się tego wieczora między nami i publicznością”. Dzięki płycie również ci, którym nie było dane znaleźć się na widowni, mogą poczuć namiastkę tej mistycznej energii. Szczególnie teraz, kiedy tak bardzo brakuje wszystkim doświadczania muzyki na żywo. ●

Jakub Krukowski



Esperanza Spalding & Fred Hersch – Live At The Village Vanguard

Esperanza Spalding & Fred Hersch, 2020

Pandemia spowodowała niewątpliwe spustoszenie w świecie kultury. Jednak dość szybko uruchomiła również mechanizmy obronne: koncerty on-line, nowe inicjatywy, specjalne edycje fonograficzne. Z taką właśnie sytuacją mamy do czynienia w przypadku nagrań Esperanzy Spalding i Freda Herscha. Nie jest to jednak kolejna odsłona duetowych nagrań Herscha, które publikowane są od pewnego czasu. Chociaż oboje spotkali się po raz pierwszy na scenie właśnie podczas cyklicznych koncertów Herscha z zaproszonymi gośćmi w roku 2013. Tym razem dwójka utytułowanych muzyków

postanowiła opublikować swoje nagrania w szczytnym celu. Dochód ze sprzedaży przeznaczony został w całości na rzecz Jazz Foundation of America. Kto przeoczył wydanie, może jedynie żałować, bowiem nagrania były dostępne w sprzedaży jedynie do końca czerwca 2020.

Prezentowane utwory zarejestrowano podczas trzydniowych koncertów Spalding i Herscha w nowojorskim Village Vanguard, w październiku 2018 roku. Mamy do czynienia z materiałem na wielu poziomach unikalnym. Niezbyt często udaje się uchwycić Esperanzę Spalding wyłącznie w roli wokalistki. Równie rzadkie są przypadki, gdy artystka sięga po utwory innych twórców. Zarówno Spalding jak i Hersch – jak sami wspominają – borykali się wówczas z osobistymi kłopotami. Jednak na nagraniu zupełnie tego nie słychać. Muzyka pozwoliła na ujście emocji, odreagowanie wszelkich niepokojów.

Słuchacze mogą zapoznać się z trzema kwadransami wykrojonymi z weekendowych występów pary. Piątkę utworów otwiera

But Not For Me Gershwinów. Do własnego *Dream Of Monk* Fred Hersch dopisał również słowa. Następnie poprzez *Girl Talk* spółki Neal Hefti / Bobby Troup, nie tylko zaśpiewane, ale również fantastycznie zagrane aktorsko, oraz *Some Other Time* Cahnna i Styne'a podążamy ku finałowi. Na zakończenie otrzymujemy *Loro* Egberto Gismontiego z kapitalnym scatem Esperanzy Spalding. Fantastyczny i porywający. Muszę przyznać, że tak jak wielbię Freda Herscha, tak do dzieł Esperanzy Spalding podchodziłem zazwyczaj z rezerwą. Tym duetem kupiła mnie jednak bezwarunkowo. Chylę więc niniejszym czoło przed klasą znakomitej artystki.

Nagrań jest wprawdzie tylko pięć, ale za to najkrótsze z nich trwa aż siedem i pół minuty. Zarówno Spalding, jak i Hersch zostawiają sobie nawzajem sporo przestrzeni na indywidualne eskapady, a słuchaczom oferują prawdziwą ucztę dla zmysłów, dając nam dzieło bez wątpienia wybitne. ●

Krzysztof Komorek



Sophie Tassignon – *Mysteries Unfold*

RareNoise Records, 2020

Urodzona w Belgii, a mieszkająca w Berlinie wokalistka Sophie Tassignon obecna jest w muzycznym biznesie od ponad 20 lat. Usłyszeć ją można na albumach zespołów Charlotte & Mr. Stone, Azolia, Zoshia, Khyal oraz na płytach nagranych z mężem Peterem Van Huffelem. Muzyczne spektrum działań, w które jest zaangażowana, rozciąga się od muzyki improwizowanej, awangardowego jazzu, po projekty elektro-akustyczne i spektakle teatralne realizowane we współpracy z reżyserką Elżbietą Bednarską. *Mysteries Unfold* to pierwszy album, który firmuje swoim nazwiskiem.

Na wydanej przez RareNoise płycie słuchać tyl-

ko głos artystki. Sophie Tassignon wspomaga się również elektroniką, ale głównie po to, by nakładać na siebie kolejne wokalne ścieżki we własnym wykonaniu. Dość krótki, nieco ponad półgodzinny album składa się z czterech kompozycji wokalistki i czterech coverów. Dobór tych ostatnich będzie dla każdego słuchacza nie lada niespodzianką.

Mysteries Unfold zaczyna się od rosyjskiej pieśni *Губы окаймленные* (*Usta prze-kłęte*) autorstwa pieśniarza Julija Czersanowicza Kima, znanej z filmu Nikity Mi-chałkowa *Pięć wieczorów i...* zaśpiewanej w języku oryginału. Tassignon bie-gle włada pięcioma języka-mi, a obecnie uczy się szó-stego – arabskiego (poezję tego regionu łączy z jazzem we wspomnianym projek-cie Khyal). Trzeba artyst-ce oddać, że jej rosyjski nie razi nawet słowiańskiego ucha.

Na kolejne zaskoczenie nie trzeba długo czekać, bowiem po rosyjskiej mi-łosnej pieśni, otrzymujemy *Jolene* – wielki prze-bój Dolly Parton, tutaj w przejmującej, choć da-lekiej od oryginału, wer-

sji. Do tego zestawu do-dajmy jeszcze *Cum Dederit* Antonio Vivaldiego oraz *Witches* wzięte z reper-tuaru folk-rockowej ka-nadyjskiej grupy Cowboy Junkies. Jednak ta styli-styczna różnorodność ory-ginałów w żaden sposób nie wpływa na jednorod-ność albumu. Kreatyw-ność aranżacji i wykona-nia powoduje, że mamy do czynienia z perfekcyjnie spójnym materiałem.

Własne utwory nie ustępu-ją przy tym coverom. Kró-ciutki i niezwykle smako-wity *Don't Be So Shy With Me* przenosi nas sto lat wstecz ku ówczesnym sce-nom kabaretowym.

W innych nagraniach nie-trudno doszukać się har-monii rodem z chorałów gregoriańskich. Orkiestra głosów (głosu) Sophie Tas-signon w każdym z tych przypadków robi ogromne wrażenie.

Nie znałem wcześniej tej artystki. *Mysteries Unfold* sprawiło, że będę jej do-konania uważnie śledził, a opisywaną tu płytę już teraz szczerze i gorąco po-lecam Jest bowiem znako-mita. ●

Krzysztof Komorek



New York Voices – *Reminiscing In Tempo*

Origin Records, 2019

Lambert, Hendricks & Ross, The Manhattan Trans-fer, The Singers Unlimi-tered, Take 6, Rare Silk, The Swingle Singers – to nie-pełne zestawienie grup wo-kalnych, które zapisały się złotymi zgłoskami (i nuta-mi) w historii jazzu i muzy-ki rozrywkowej. Większość z nich już nie istnieje. Nie-zaprzeczalnie wśród pierw-szoligowych zespołów wo-kalnych, które nadal cieszą entuzjastów pięknych gło-sów na całym świecie, wy-różniają się mistrzowskimi interpretacjami oraz har-moniami i zadziwiają sym-biotycznym zespoleniem głosów, jest New York Voi-ces. W ubiegłym roku gru-pa ta świętowała jubileusz trzydziestolecia kariery. Ze-spół nie rozpieszcza fanów. Ich jubileuszowy krążek *Reminiscing In Tempo* jest

dziesiątym albumem wydanym na przestrzeni trzech dekad.

Nowojorskie Głosy powołane zostały do życia w Itaca College. Ich debiut fonograficzny *New York Voices* ukazał się w 1989 roku w wytwórni GRP. Choć zaczęli jako kwintet, to jednak od 1994 roku działają w kwartecie. W jego skład wchodzi: śpiewający tenorem saksofonista Darmon Meader, główny aranżer grupy baryton Peter Eldridge oraz sopranistki Lauren Kinhan i Kim Nazarian. Dwukrotnie zdobyli Grammy. Najważniejsze sale koncertowe oraz festiwale świata zabiegają, by New York Voices znaleźli się w line-upie imprezy. Wokalny Olimp. Cztery wielkie głosy. Cztery charakterystyczne osobowości. Cztery żywioły.

Koncertowali i nagrywali z wybitnymi postaciami świata jazzu i piosenki, na liście ich współpracowników są: Bobby McFerrin, Paquito D'Rivera, Jim Hall, Till Brönner, Ann Hampton Callaway, Renée Fleming oraz The Count Basie Orchestra. W ich eklektycznej dyskografii znajduje się płyta po-

święcona twórczości Paula Simona, krążek świąteczny, album brazylijski, long-play współtworzony z Bob Mintzer Big Band. Uciekają w swojej twórczości poza szlagierowy schemat, wymykają się klasyfikacjom. Konsekwentnie tworzą własną stylistykę, której pozostają wierni od dekad. Członkowie New York Voices mają na swoim koncie entuzjastycznie przyjmowane przez krytyków i miłośników solowe projekty. Niemal równolegle do grupowych dokonań możemy cyklicznie śledzić ich indywidualne kariery. Nie ustają w edukowaniu młodych adeptów sztuki wokalne. Wydany przez Origin Records *Reminiscing In Tempo* zawiera dwanaście różnorodnych stylistycznie utworów. To kolejne artystyczne zwycięstwo kwartetu z Nowego Jorku. Producentami są tu Elliot Scheiner i Darmon Meader. Repertuar płyty wypełniają standardy tuzów – Cole'a Portera i Ala Jolsona, kompozycyjne perły Chica Corei oraz Freda Herscha, klasyk Duke'a Ellingtona, popowe piosenki The Beatles oraz mistrza z Brazylii Ivana Linsa. Są też

dwa kubańskie songi klasycznego kompozytora Ignacio Cervantesa.

Całość rozpoczyna zjawiskowa interpretacja *Round, Round, Round (Blue Rondo à la Turk)* Dave'a Brubecka ze słowami nieodżałowanego Ala Jarreau. Moją uwagę przykuł track nr 2. *Open Your Eyes, You Can Fly* Corei znam doskonale z wykonania Flory Purim i Lizz Wright. Rozpisany na cztery głosy brzmi nieziemsko. Piękny aranż ponadczasowego peanu na cześć wolności. Po nim następuje *Answered Prayers (É De Deus)*. Kolejna egzemplifikacja tego, że kwartet znakomicie się czuje w brazylijskiej sambie. *A Dance For Me* to zmysłowa i ciepła ballada Herscha. *Moments In A Mirror* jest z kolei oryginalnym tematem napisanym przez Darmona Meadera. Tytułowa piosenka, nieco zapomniany standard Ellingtona, daje kwartetowi możliwość pokazania siły głosów. Jest moc! Na finał wybrano liryczną i sentymentalną *In My Life* tandemu John Lennon / Paul McCartney. Napisana ponad pół wieku temu pieśń zaśpiewana a cappella porusza od pierwszych nut.

Reminiscing In Tempo to bardzo udany album nowojorskiego ansamblu. Eklektyczna podróż przez różne style od klasyki przez pop, swing, musical po latin jazz. Zespół bawi się dźwiękami, skalami, śpiewa scatem. Perfekcyjne brzmienie, harmonie pełne radości życia, kreatywne wokalizy, zachwycająca maestria. Cztery głosy, które współbrzmiają jak jeden organizm. Wyczuwamy też przyjacielską chemię między nimi. Nie pozostaje nic innego, jak życzyć New York Voices kolejnych 30 lat na jazzowych scenach świata! Top class! ●

Piotr Pepliński



Dinosaur – To The Earth

Edition Records, 2020

Brytyjska grupa Dinosaur swoim trzecim albumem zamyka i podsumowuje dziesięciolecie działalności. W czterdziestu minutach zespół oferuje słuchaczom pięć kompozycji liderki – Laury Jurd, jeden utwór podpisany przez cały kwartet oraz standard Billy'ego Strayhorna.

To The Earth może nieco zaskoczyć wielbicieli Dinosaurów. Jak opisuje to Laura Jurd, album jest zbiorem radosnych melodyjek, w które zespół zanurzył się i potraktował jako podstawę do rozwinięcia w dłuższe formy. Trębaczka i towarzyszący jej pianista Elliot Galvin, kontrabasista Conor Chaplin oraz perkusista Corrie Dick pokazali tym razem fanom swoje bardziej akustyczne oblicze. Ciekawie przedstawia się lista muzy-

ków, których Laura Jurd wymienia pośród swoich inspiracji. Znajdują się na niej współrodacy instrumentalistki: Liam Noble, Chris Batchelor i Huw Warren, norweskie trio Moskus, a także historyczni jazzowi giganci: Duke Ellington, Charles Mingus oraz Miles Davis.

Cały zespół prezentuje się fantastycznie. Na pierwszym planie dominuje oczywiście trąbka, ale licznych, ekscytujących doznań dostarczają nam także pozostali muzycy. Już tytułowe *To The Earth*, zaczynające całość, daje przedsmak tego, czego możemy oczekiwać, w siedmiu minutach z okładem oferując chwytliwy temat prowadzony przez liderkę i uzupełniany przez fortepian. Długie solo kontrabasisty i podsumowujący je popis perkusji. Podobnego zespołowo-indywidualnego show mamy jeszcze okazję posmakować w rewelacyjnym *Mosking*. Świetnie wybrzmiało także *Absinthe* Strayhorna – jak przystało na standard, zagrane bardzo klasycznie. Za to nowocześniejszą odsłonę muzyki zespołu pokazało *Held by Water*. Album zamyka, najkrótszy utwór – kapitalny, mroczny blues *For One*.

101st
radioJazz.fm
JAZZ DO IT!

pon, śr, pt 13:00-15:00
zaprasza Dominika Naborowska

wt, czw 13:00-15:00
zaprasza Jerzy Szczerbakow

Trudno wybrać ulubiony utwór na płycie, bowiem wszystkie są po prostu bardzo dobre. To *The Earth* trzeba więc zdecydowanie określić podobnym mianem. Super album – super grupy. Konieczny do posłuchania. ●

Krzysztof Komorek



Sarathy Korwar – *More Arriving*

The Leaf Label, 2019

Jazz jest muzyką wolności, a jazzmani jako wolności tej piewcy nierzadko komentują (dźwiękiem, ale i słowem) zawirowania geopolitycznego ładu. *More Arriving* Sarathy'ego Korwara jest tego doskonałym przykładem. To protest album wymierzony w uprzedzenia, rasizm, podziały na świecie, swoisty intergatunkowy komentarz na temat globalnych przeobrażeń jakie w ostatnich latach zaszły na świecie: casus bre-

xitu, a przede wszystkim polityki wobec uchodźców. „Przybywa ich więcej i będziesz musiał sobie z tym poradzić” – zapowiada najnowszy album perkusisty.

Sarathy serwuje nam muzykę tożsamościową, nie bawiąc się w półśrodki i narracyjną ogładę. Można rzec: wali cepem między oczy, krzyczy o tym, o czym inni boją się nawet pomyśleć. Jako Hindus urodzony w USA, dorastający w Indiach, a mieszkający w Londynie, wydaje się być do tego typu manifestu wręcz predestynowany. Staje tym samym w pierwszej linii frontu ideo-jazzowego multikulti na Wyspach Brytyjskich, obok Shabaki Hutchingsa, Yazz Ahmed czy Melt Yourself Down.

Sarathy zaangażował do nagrań MCs z Indii, którzy zrobili cholernie dobrą robotę, stając się w zasadzie postaciami pierwszoplanowymi. W efekcie materiału muzyczny jaki zawiera ten album jest istnym kotłem, w którym jazz miesza się z elektroniką, indyjskim folklorem i słownymi deklaracjami ideowymi typu: „Jestem Shiva. Jestem al Kaida. Mam przesłuchanie do roli terrorysty. Yeah, mogę to zrobić z arabskim акцен-

tem”. Tak rapuje Zia Ahmed w utworze *Bol*, wymierzając tym samym ironiczną fangę w nos różnej maści nacjonalizmom. Etniczność, a szczególnie ta bliskowschodnia, przeniesiona i wpleciona w nurt jazzu jest tym, co kupuję od razu i w całości – co po prostu uwielbiam.

W warstwie muzycznej album *More Arriving* jest esencją orientu, po którą mogę sięgać zawsze, gdy zaczynam czuć deficyt w tej materii. Wspomniany już *Bol* – gdzie obok deklaratywnej poetyki Ahmeda mamy prześwietną wokalizę, którą wykonuje Aditya Prakash – przenosi nas na pulsujące życiem indyjskie bazy (tak to sobie wyobrażam). Oddechem od gęstej i szalonej atmosfery jaka muzycznie panoszy się na tej płycie jest utwór *City Of Words*, gdzie porywającą wokalizą częstuje nas tym razem Mirande, ukazując uduchowioną stronę hinduskiej kultury.

Można by postawić pytanie na ile to jazz etniczny, a na ile muzyka etniczna z domieszką jazzu, ale po co? Sarathy jasno wyznaczył pole pytań i dotyczą one zgoła odmiennych kwestii. ●

Michał Dybaczewski



Ricardo Grilli – 1962

Tone Rogue Records, 2020

Ricardo Grilli to brazylijski gitarzysta młodego pokolenia (urodzony w 1985 roku) z São Paulo, mieszkający w Nowym Jorku. Wśród muzyków różnych stylistyk, z którymi grywał, są między innymi Chris Potter, Will Vinson i John Escreet. Własną płytą zadebiutował w wieku 28 lat (*If On A Winter's Night A Traveler*). Trzy lata później pojawiła się kolejna (1954), nagrała z Aaronem Parksem oraz z Joe Martinem i Erikiem Harlandem. Dwaj ostatni tworzą też sekcję rytmiczną towarzyszącą mu na najnowszej płycie, znów z rokiem w tytule – 1962. Tytuły dwóch ostatnich krążków to daty urodzenia rodziców Ricardo i mają być wskazówką do historycznych odniesień muzycznych. Gitarzysta jest tu nie tylko liderem zespołu, lecz również kompozytorem wszystkich utworów.

1962 bardzo miło się słucha. Co prawda solowe otwarcie 1954-1962 jest trochę jakby rozciągnięte w czasie, lekko rozkołysane i z nutką niepokoju, jednak płynnie przechodzi w zespołowe granie kwintetu – w którym poza wspomnianą sekcją znaleźli się Mark Turner (saksofon tenorowy) i Kevin Hays (fortepian) – sozystyczne i pełne w brzmieniu. Połączony ze wstępem Mars jest trochę nerwowy, można by rzec – bebopowy, na poziomie sekcji rytmicznej, ale saksofon i gitara pełnią tu funkcję uspokajającą. Zwłaszcza dłuższe tony saksofonu odgrywają taką kojącą rolę. Kolejne utwory pozbawione są tego rozwarstwienia. Bardzo mainstreamowe granie wzbogacone jest gdzieś niegdzie lekką nutą łańską (Coyote) i częściej – delikatnym nawiązaniem do czasów bebopu (*E.R.P.*; *183 W 10th St*). W całości płyta warta jest docenienia ze względu na dobre brzmienie i solidny warsztat muzyków. Warto podelektować się tymi dźwiękami, będą one dobrym towarzystwem na wieczór spędzany w kameralnym gronie, w którym nie wszyscy muszą być miłośnikami jazzu. ●

Yatzek Piotrowski



Elias Stemeseder & Max Andrzejewski – *Light/Tied*

WhyPlayJazz, 2020

Obu muzyków, o których najnowszej płycie tutaj piszę, świetnie znamy z ... polskiej sceny jazzowej. O wcześniejszych albumach z udziałem Eliasa Stemesedera i Maxa Andrzejewskiego pisaliśmy już kilkakrotnie. Obaj spotykali się już wcześniej, chociażby przy nagrywaniu płyty i na koncertach zespołu Marka Pospieszalskiego. Tym razem połączyli siły w dziele kompozycji i rejestracji wspólnej, autorskiej muzyki. *Light/Tied* zawiera cztery kompozycje perkusisty (Andrzejewski) i pięć pianisty (Stemeseder – tu grający również na syntezatorach). W składzie zespołu znaleźli się ponadto: Biliana Voutchkova – skrzypce, Lucy Railton – wiolonczela, Christian Weidner – saksofon altowy oraz Joris Rühl – klarnet i klarnet basowy.

Light/Tied trwa 56 minut. Pięć dłuższych, złożonych form, przeplata się z dwu-trzyminutowymi impresjami. Zespół sytuuje swoje działania w obszarze współczesnej kameralistyki. I choć można uznać, że rzeczywiście dominuje ona w przekazie sekstetu, to w poszczególnych utworach odnajdziemy także – całkiem wyraźne niekiedy – ślady innych stylistyk. Znakomicie przeplatają się one właśnie we wspomnianych dłuższych utworach, przechodząc czasem niemal niepostrzeżenie pomiędzy różnorodnymi muzycznymi światami. To także wynik pracy z gotowymi nagraniami, które poddano elektronicznej obróbce, pracując nad poszczególnymi ścieżkami osobno i składając je potem ponownie w całość. Cały album jest znacznie stonowany. Daje się odczuć, że każdy z elementów muzycznej konstrukcji ulokowany jest z namysłem, a jednocześnie z chirurgiczną wręcz precyzją. Wirtuozowskie popisy zastąpiło skupienie się na integralności zespołowego przekazu. Muzyka na *Light/Tied* absorbuje szybko i bezwarunkowo, fascynując od samego początku. ●

Krzysztof Komorek



Enzo Carniel / House of Echo – Wallsdown

Jazz&People, 2020

Przeróżne współczesne nagrania trzyosobowych składów typu fortepian-kontrabas-perkusja, jakkolwiek niekiedy wysokiej jakości, najczęściej umacniają mnie w przekonaniu, że kataryczne przełamanie utartych konwencji fortepianowego tria jest wyzwaniem, któremu sprostać mogą tylko najwięksi. I choć za brzmie tu może konserwatywnie, cofając się aż o 12 lat – od czasów *Leucocyte* (2008) e.s.t. nie słyszałem niczego, co mogłoby w równym stopniu wstrząsnąć moim postrzeganiem tej formuły. Dzisiaj nieco zaintrygować autora tej recenzji udaje się Francuzom – i choć Enzo Carniel & House of Echo to nie są do końca moje ulubione klimaty, to oryginalności dźwiękowej nie sposób tym panom odmówić.

Oczywiście jest w tym pewien kruczek. W składzie ekipy mamy operującego szeroko pojmowaną „elektroniką” pianistę Enzo Carniela, a towarzyszą mu koledzy: Simon Tailieu na kontrabasie, Ariel Tessier na perkusji, a także Marc Antoine Perrio obsługujący okazjonalnie gitarę, a na przestrzeni całej płyty dokładający dodatkowo warstwę dźwiękowych efektów.

Taka struktura zespołu pozwala fortepianowemu triu zabłysnąć, poruszać się w dźwiękowym środowisku, które tchnie świeżością, i tym samym uniknąć w dużym stopniu wtórności.

Piszę tu o fortepianowym triu, bo to ono jest w tej dźwiękowej alchemii produktem głównym. Oczywiście, francuski tandem operuje środkami muzycznej wypowiedzi dobrze znanymi naszym Czytelnikom z innych współczesnych nagrań. Są więc ściśle aranżowane, doskonale zsynchronizowane frazy, powtarzające się obsesyjne motywy, elektroniczne rytmy w jazzowym anturazie. Dodajmy do tego elementy tak zwanej muzy-

ki konkretnej (na przykład pobrząkiwania kamyków, głosy ludzkie, bliżej nieokreślone szmery), klimatyczne synth pady – i mamy już wyobrażenie, jak ta płyta „smakuje”.

W ogólnym rozliczeniu brakuje mi trochę dzikości, bo wszystko jest po europejsku chłodne – więcej tu zimnej kalkulacji niż ognistego ducha ekspresyjnego bopu. Co więcej, przydługawe ambientowe klamry, które oplatają co dynamiczniejsze części utworów, mogą wprowadzać w zniecierpliwienie („Kiedy wreszcie zagrają coś z biglem?!”).

Jeżeli jednak uznajemy *Wallsdown* za coś wartego posłuchania, a szczególnie coś „nowego”, to tym bardziej warto posłuchać dokonania polskiej kapeli (w mojej ocenie niecieszącej się jakąś szczególną „widocznością”) o nazwie Patryk Kraśniewski Trio (*Less Is Bless*, 2015). Klimaty bardzo podobne, produkcja równie smaczna, a talenty ulokowane w kraju nad Wisłą. Choć ci znad Loary też są w porządku. ●

Wojciech Sobczak-Wojeński



The Mark Harvey Group – *A Rite for All Souls*

Americas Musicworks, 2020

Mark Harvey znany jest przede wszystkim jako twórca dla wielu słuchaczy kultowej, bostońskiej Aardvark Jazz Orchestra. Ale to także aktywista jazzowy, pastor metodystów, trębacz, improwizator i poszukiwacz nowych terytoriów dźwiękowych. Wydany właśnie przez Americas Musicworks (premiera – 17 lipca) podwójny album to zapis koncertu, który odbył się w 1971 roku w Old West Church w Bostonie. Na koncercie wystąpił skład, który poprzedzał powstanie Aardvark Jazz Orchestra.

Kwartet Marka Harveya składał się wyłącznie z instrumentów dętych oraz perkusyjnych. Oprócz lidera (między innymi trąbka, flugelhorn) wystąpili: Peter H. Bloom (między innymi

saksofony i flety) oraz Craig Ellis i Michael Standish (na instrumentach perkusyjnych). O wydaniu płyty w pewnym sensie zdecydował przypadek – Harvey odnalazł taśmę podczas porządków w piwnicy. Kiedy przesłuchali je razem z Bloomem, stwierdzili, że nagranie sprzed niemal 50 lat zdecydowanie warto jest tego, aby usłyszało je więcej osób. Zdecydowanie mieli rację.

A Rite for All Souls to nie tylko zapis ówczesnych poszukiwań muzycznych, ale także możliwość pocucia atmosfery społecznej i artystycznej w Ameryce przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Muzyce towarzyszy recytacja poezji, między innymi o wojnie w Wietnamie. W komentarzu do płyty Harley mówi: „Żyjemy w burzliwych czasach, a jak powiedział Albert Ayler, muzyka jest uzdrawiającą siłą wszechświata”. Zarówno muzyka zawarta na płycie, jak i jej przekaz brzmią dziś świeżo i aktualnie.

Materiał, zgodnie z tytułem albumu, to rodzaj rytuału. Słyszymy to i czujemy już od pierwszych dźwięków

Inwokacji (Invocation) – delikatnych, tajemniczych, budujących napięcie. Po niej rozbrzmiewa Fanfare – na instrumentach dętych, jak na fanfarę przystało. Kolejne części prowadzą nas aż do zakończenia rytuału (The Rite Concluded).

Myślę, że próba jakiegokolwiek zdefiniowania tej muzyki byłaby dla niej krzywdząca. Słuchacze odnajdą tu elementy free jazzu, awan-

gardy, wpływy world music, twórczość zaangażowaną społecznie i politycznie czy wreszcie teatr muzyczny. Tego ostatniego akurat nie widać na płycie, ale koncertom Mark Harvey Group towarzyszyła na ogół niezwykle oprawa. Muzycy grali w ciemności, tylko przy świecach, ze starannie zaplanowaną scenografią (karty tarota) i rozkładem instrumentów na scenie.

W muzyce grupy jest miejsce na zgiełk i ciszę, mnogość rytmów i medytacyjne mantry. Improwizacje muzyków przenikają się tworząc niezwykle przestrzeń, w którą warto wejść, aby doświadczyć czegoś niezwykłego na koncercie sprzed pół wieku. Niezwykłe dzieło muzyczne i dokument historyczny. ●

Piotr Rytowski

10lat
radioJazz.fm

TOP OF THE LIVE

• P A S M O L I V E • PIĄTEK • GODZ. 20:00 • WWW.RADIOJAZZ.FM •

10.07.2020

Duke Ellington At Newport

17.07.2020

Miles Davis – The Complete Live At Motreux Disc 11

24.07.2020

Duke Ellington with Ella Fitzgerald – Cote d'Azur Concerts

31.07.2020

Oscar Peterson – The London House Sessions

07.08.2020

Various Artists – Jazz 56 – I Ogólnopolski Festival Muzyki Jazzowej

Sopot, 6-12 Sierpnia 1956

Nie nudzić!



Jakub Krukowski
j.krukowski@op.pl

Jerzy Milian otwarcie dzielił się opiniami o poznawanych na swojej drodze osobach. Pomijając tych, których nazywał „cmokierami, wazeliniarzami i spryciulami”, wielu z nich nie szczędził ciepłych słów. „Zafrapował mnie młody człowiek (...) pomyślałem «cholera, tu już nie ma żartów», trzeba coś dla niego napisać”¹ – stwierdził ponoć po koncercie na festiwalu Jazz na Starówce w 2010 roku. „Zafascynował mnie także człowiek znakomicie wychowany (...) oddałem mu do wykorzystania wszystkie swoje nagrania z rozgłośni europejskich”² – napisał w swojej autobiografii. Byli to kolejno Maciej Fortuna (trębacz z Poznania) i Michał Wilczyński (szef wytwórni GAD Records). Za te miłe słowa obaj, korzystając z właściwych sobie środków, odwdzięczają się w najlepszy możliwy sposób.

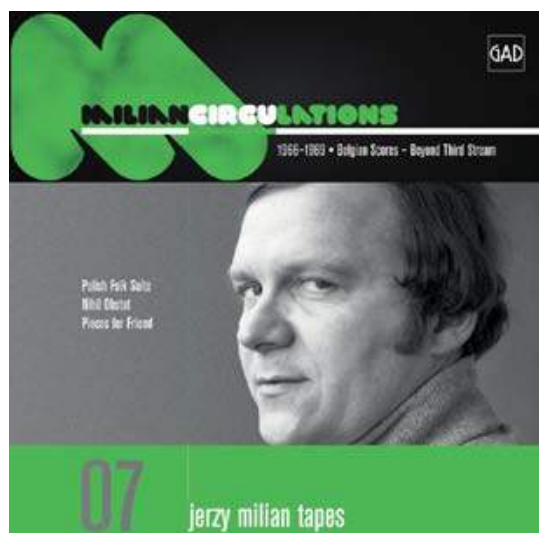
Jerzy Milian, Orkiestra Rozrywkowa PRiTV w Katowicach – *Bez przesady*

Życiorys Miliana wypełnia szeregi epizodów kluczowych tak dla jego kariery, jak i rozwoju pol-

skiego jazzu. Najważniejsze to z pewnością współpraca z Krzysztofem Komedą, debiut w kultowej serii *Polish Jazz* (fenomenalny *Baazaar*) czy aranżowanie dla cenionych europejskich big-bandów radiowych. Nie ulega jednak wątpliwości, że przez całe życie najintensywniej zaangażowany był w pracę krajowych zespołów radiowych, zwłaszcza Orkiestry Polskiego Radia w Katowicach. W ciągu siedemnastu lat zagrał z nią dziesiątki koncertów, nagrywając kilka tysięcy minut muzyki. Wytwórnia GAD Records skrupulatnie archiwizuje ten dorobek



Jerzy Milian, Orkiestra Rozrywkowa PRiTV w Katowicach – *Bez przesady*
GAD Records, 2018



Jerzy Milian – Circulations
GAD Records, 2018

– w 2017 roku pod jej szyldem ukazał się krążek *Pretekst* przybliżający pierwsze półtorarocze działalności Orkiestry. *Bez przesady* jest chronologiczną kontynuacją tamtej produkcji, przedstawiającą nagrania z lat 1975-76.

Tak jak repertuar zespołu, również niniejsza kompilacja zawiera bardzo zróżnicowany materiał. Słyszymy tu echa fascynacji stylem filadelfijskim (*Wybacz mi Barry*), funkiem (*Bez przesady*), bossa novą (*Bossa nova piknik*), popularnymi przebojami (*Hej, pomóżcie ludzie*), a nawet muzyką klasyczną, uosobioną w swingującą adaptacji Straussa (*Baron cygański*). O stylistycznej spójności utworów decyduje solidarne wykorzystanie siedmioosobowego zespołu wokalnego przez aranżerów, których wizję znakomicie realizują dyrygenci: Milian i Piotr Kałużny. Album rejestruje okres

działalności orkiestry, w którym po nieśmiałych początkach zaczęła wyrastać na czołową radiową formację grającą muzykę rozrywkową w Polsce.

Jerzy Milian – Circulations

Mogłoby się wydawać, że w połowie lat sześćdziesiątych Jerzemu Milianowi brakowało jeszcze biegłości i doświadczenia kompozytorskiego. Na pewno miał za sobą przygotowanie teoretyczne (studiował w berlińskiej Hochschule für Musik oraz prywatnie u Bogusława Schaeffera i Wolframa Heickinga) i początki pracy zawodowej (między innymi dla rozgłośni poznańskiego radia), czegoż jednak oczekiwać od artysty, który ledwie dekadę wcześniej zaistniał na jazzowej scenie? W rzeczywistości to raczej brak wykonawców skłonnych realizować jego pomysły hamował ten potencjał. Kiedy w 1965 roku muzyk nawiązał współpracę z orkiestrą radia BRT, okazało się, że ma gotowe pomysły, skrojone na międzynarodowy sukces.

Po udanym występie na Jazz Jamboree '64 szef działu jazzowego belgijskiej rozgłośni Elias Gistelinc zaprosił Polaka do tamtejszego studia. Na *Circulations* (tłum. cyrkulacje, obiegi) znajdują się nagrania dokonane w kolejnych latach, od 1966 do 1969 roku. Tytuł siódmego woluminu serii *Jerzy Milian Tapes* zaczerpnięto z jednej z najwcześniej zarejestrowanych kompozycji, której inspiracją była odmowa przyjęcia autora do Związku Kompozytorów Polskich, którą argumentowano jego rzekomą „obiegową inwencją”.

Praca dla Belgów okazała się ważnym epizodem twórczości Miliana. Był to punkt wyjścia dla współpracy z choreografem Konradem Drzewieckim, co z kolei przyczyniło się do angażu muzyka we wschodnioniemieckim big-bandzie Güntera Gollascha.

Jerzy Milian – *Stigma*

Ósma odsłona serii *Jerzy Milian Tapes* nosi podtytuł *1970 – First German Adventures*. „Niemiecka przygoda Milina”, który dość przypadkowo został aranżerem big-bandu Güntera Gollascha, trwała piętnaście lat. Po okresie współpracy z grupami Gustava Broma i belgijskiego radia artysta otrzymał propozycję skomponowania muzyki do baletu Conrada Drzewieckiego *Rywale*, dla wschodnioniemieckiej telewizji. Rejestracja materiału miała miejsce w berlińskiej rozgłośni w 1969 roku właśnie z orkiestrą Gollascha, który po wyjściu ze studia zaproponował Polakowi współpracę. Podczas tamtej sesji wibrafonista poznał saksofonistę Ernsta-Ludwiga Petrowsky’ego, podobnie jak on zainteresowanego free jazzem.

Petrowsky równolegle z pracą w big-bandzie kierował własną formacją radiową – Ensemble Studio 4. Milian przygotował dla nich utwór *Near But Far*, który nagrano w kwietniu 1970 roku. Trzy miesiące później ponownie gościł w Berlinie, by osobiście zarejestrować z grupą dalsze kompozycje. *Stigmę* wypełnia ten materiał, uzupełniony dwoma utworami granymi przez zespół Gollascha.

Płyta ukazuje trzecionurtowe poszukiwania Miliana, który w swojej biografii stwierdza, że Ensemble Studio 4 grał: „free prawie na pograniczu (...) «muzyki nowej»”³. To szansa odkrycia awangardowych zainteresowań polskiego artysty, kontrastujących z jego działalnością rozrywkową.

Jerzy Milian – *Cutting*

„Niemiecką przygodę” kontynuuje najnowszy krążek cyklu *Jerzy Milian Tapes*, prezentujący nagrania z Berlina Wschodniego z lat 1971-77. Są to te same sesje nagraniowe, które wytwórnia GAD Records pre-



Jerzy Milian – *Stigma*
GAD Records, 2018

zentowała w pierwszej odsłonie serii (*When Where Why*, 2012). „DDR Big Band Grooves... again” – czytamy na okładce woluminu, znów bowiem wracamy do rozrywkowej działalności kompozytora. Nie ulega wątpliwości, że w ramach współpracy z Rundfunk-Tanzorchester Berlin Polak osiągnął w tej dziedzinie najwyższy artystyczny poziom.



Jerzy Milian – *Cutting*
GAD Records, 2020

Dysponował wówczas znakomitym aparatem wykonawczym, pozwalającym konkretyzować jego koncepcje. „Czułem się jak artysta malarz, który nagle otrzymał wspaniałe wyposażoną pracownię, najlepsze farby i pędzle, wino i legion modelek do wyboru”⁷⁴ – to porównanie, którego użył Milian, tym bardziej jest trafne, że wypowiedziane przez dawnego studenta Akademii Sztuk Pięknych...

Imponuje przede wszystkim szeroka barwa, jaką operują muzycy. Tradycyjnie silne orkiestrowe sekcje – dętą i rytmiczną – poszerzają syntezatory, organy Hammonda oraz gitary elektryczne. Przekłada się to na zróżnicowany, przeważnie energiczny materiał, w którym swing miesza się z funkiem. Nie przeszkadza to wszakże, by po mocnym *Jerzy und Gunter* (hołd obu liderom),

ze świetnym wibrafonowym solem, znalazła się nostalgiczna melodia *Silvias Traume*.

Każda z 16 kompozycji potwierdza wysoki poziom orkiestry, przy czym kilka z nich (zwłaszcza *Kung Tanz* i *Lauf zur Kasse*) z łatwością mogłoby wejść do kanonu standardów gatunku. *Cutting* okazuje się szczególnie ważną pozycją, dokumentuje bowiem, jak ogromny rozrywkowy potencjał miała współpraca Miliana z niemieckimi kompanami.

Kwintet Barowy – *Do widzenia*

W wydanej niedawno ostatniej części serii Krzysztof Komeda w Polskim Radiu (Vol. 8: *Suplement*, 2019) znalazło się sześć utworów z lat pięćdziesiątych sekstetu legendarnego kompozytora. Nagrania miały miejsce w Rozgłośni Poznańskiej Polskiego Radia i uczestniczyli w nich między innymi Jerzy Milian (wibrafon, ksylofon) oraz Jan Ptaszyn Wróblewski (saksofon tenorowy, flet). W tym samym mniej więcej czasie razem z Benonem Hardym (fortepian) zawiązali oni Kwintet Barowy. Krótką działalność składu dokumentują dwie sesje zarejestrowane w tym samym radiowym studiu we wrześniu i październiku 1959 roku.

Obie wspomniane płyty są niezwykle cennym (bo rzadkim) świadectwem okresu świetności sceny jazzowej w Poznaniu. Niestety w przypadku Kwintetu niemożliwe jest odtworzenie dokładnych personaliów wszystkich jego członków. Poza wspomnianą trójką gościnnie pojawiają się związani z lokalnym środowiskiem Janusz Hojan (trąbka) i Wojciech Lechowski (gitara), reszta zaś pozostaje w sferze domysłów.

Trzech liderów sięga po lekki, przede wszystkim autorski materiał Miliana i Ptaszyna, zwiastujący ich rozrywkowe zainteresowania, realizowane później z własnymi orkiestrami. Charakter



Kwintet Barowy – *Do widzenia*
GAD Records, 2020

albumu znakomicie oddaje okładka – wyjęta jakby z dawnego plakatu turystycznego, samo jej oglądanie wprowadza w miły nastrój. Jak zwykle w przypadku produkcji GAD Records album opatrzony jest merytorycznym esejem Michała Wilczyńskiego, w którym znajdziemy wypowiedzi członków grupy oraz ciekawe anegdoty z ich działalności.

Jerzy Milian / Maciej Fortuna – *Big Club Band*

Gdy w 1957 roku pod kierownictwem Zygmunta Mahlika powstała Poznańska Piętnastka Radiowa, stolica Wielkopolski stała się ważnym ośrodkiem muzyki rozrywkowej. Kluczową dla kolektywu postacią był Jerzy Milian – instrumentalista oraz autor przeszło stu jego utworów. Tradycję grupy kontynuuje poznański trębacz Maciej Fortuna, który nie tylko reaktywował skład, ale też zarejestrował szereg albumów poświęconych pamięci lidera.

Big Club Band jest drugą pozycją serii *Poznań Miliana*, dedykowanej urodzonemu w Poznaniu artyście. Na płycie znalazło się siedem jego kompozycji (oraz dwie Andrzeja Zielińskiego), w tym kanoniczne *Bazar w Aszchabadzie* (Jerzy Milian Trio *Baazaar*, 1970), *Waleczny Biedron* (Jerzy Milian *Nagrania 1975-1977*, 1977) czy *Motive in Blues* (Seks-tet Krzysztofa Komedy, lata pięćdziesiąte). Choć materiał obejmuje jedynie 30 minut muzyki, to wystarcza, by przekonać się o wysokiej jakości poznańskiego kolektywu. Repertuar ma charakter rozrywkowy, a jego aranżacje (autorstwa Iwo-ny Witek) zgrabnie łączą bogatą tradycję z oczekiwaniami współczesności. Płyta jest więc zarówno świadectwem historii, o której dotąd niewiele się mówiło, jak i produkcją wprowadzającą pozytywną atmosferę, z łatwością trafiającą w gusta szerszego grona słuchaczy.



Jerzy Milian / Maciej Fortuna – *Big Club Band*
Stowarzyszenie Jazz Poznań, 2018

Jerzy Milian – *Ostatnia kompozycja*

Album jest ostatnią częścią tryptyku Macieja Fortuny poświęconego pamięci legendarnego wibrafonisty. Zawiera kompozycje – *Music For Mr. Fortuna* oraz *Dylematy dla pięciu* – napisane przez Miliana pod wpływem wspólnych koncertów z poznańskimi muzykami na jesieni 2009 roku. Towarzyszący mu wówczas na scenie Maciej Fortuna (trąbka), Maciej Kociński (saksofon) i Piotr Banyś (puzon), w towarzystwie Kuby Stankiewicza (fortepian), Jakuba Mielcarka (kontrabas), Stanisława Aleksandrowicza (perkusja) oraz Orkiestry Symfonicznej pod dyktando Grzegorza Stasiuka, zarejestrowali materiał na niniejszą płytę. Zamykające ją trzyczęściowe *Konsylium z żyrafą* Milian napisał po wysłuchaniu pierwszego



Jerzy Milian – *Ostatnia kompozycja*
Stowarzyszenie Jazz Poznań, 2019

wydawnictwa z tej serii (*Music For Mr. Fortuna*, 2017). Jak się okazało, była to ostatnia kompozycja w jego karierze.

Album ponownie ukazuje inne oblicze Miliana. Inaczej niż na pieczołowicie skomponowanym *Big Club Band* – muzyka opiera się tu na swobodniejszej improwizacji. Przejawia się ona zwłaszcza w żywiołowych solówkach, choćby w świetnym popisie Kocińskiego z drugiej części *Dylematów dla*

pięciu. Wewnątrz trójkątnego opakowania płyty znajdziemy wkładkę z reprodukcją oryginalnego zapisu nutowego, opatrzonego komentarzami autora. Jeden z nich podkreśla: „Free! Free for all” – muzykom nie wypadało więc zlekceważyć takich instrukcji. Obecność mistrza na albumie jest też bardziej bezpośrednia. Pomiedzy trzema wskazanymi kompozycjami umieszczono dwa *Interludia*, w których słyszymy go grającego na wibrafonie. Są to archiwalne nagrania wzbogacone o orkiestrację Stasiuka.

Wspomniany przedruk wypełnia również okładkę *Ostatniej Kompozycji*. W tym fragmencie odnajdujemy dopisek Miliana, nakazujący żeby „Nie nudzić!”. Poznając biografię muzyka oraz wsłuchując się w kolejne pozycje sygnowane jego nazwiskiem, można śmiało przyjąć to za credo jego różnorodnej twórczości. Trudno przecenić wysiłek Wilczyńskiego i Fortuny w jej propagowaniu. Bez ich pracy dziedzictwo tego wybitnego artysty mogłoby ulec zapomnieniu, co byłoby niewyobrażalną stratą dla polskiego jazzu. ●

- 1 Kajetan Kurkiewicz, *Maciej Fortuna przypomina Jerzego Miliana*. *Klasyka poznańskiego jazzu na nowo*, poznan.wyborcza.pl.
- 2 Jerzy Milian, *Wiem i powiem*, GAD Records 2017, s. 211.
- 3 Ibid., s. 130.
- 4 Ibid., s. 130.

Jazz czyli blues albo odwrotnie

10 lat
radioJazz.fm

środa 19:00

zaprasza Piotr Łukasiewicz



The Eddy

The Eddy, scen. Jack Thorne (i in.),
reż. Damien Chazelle (i in.),
muz. Glen Ballard & Randy Kerber,
Netflix, 2020

„*The Eddy* to w pierwszej kolejności portret ludzi, dla których muzyka stała się całym życiem” – twierdzi w wywiadzie dla serwisu Collider pomysłodawca serialu, amerykański kompozytor i producent Glen Ballard. Przyznaje w nim również, że idea nakręcenia serialu o klubie jazzowym zakiełkowała, kiedy mieszkał w Paryżu, już w latach dwudziestych. „Moja pierwsza poważna kompozycja to był rok 1980 i piosenka *What Is On Your Mind?* napisana dla wielkiego George’a Bensona i wyprodukowana przez Quincy’ego Jonesa” – opowiada o swoich jazzowych początkach Ballard.

Jak to w Hollywood bywa, każdy projekt szuka swojego czasu. *The Eddy* musiał poczekać na uznanego brytyjskiego scenarzystę Jacka Thorne’a (wyrobił sobie markę, pisząc przez 10 lat genialny serial *Shameless*), który do jazzowych kompozycji Ballarda dopisał całe libretto, posklejał wszystkie historie. Największym jednak magnesem dla producentów z Netflix Europe było zainteresowanie przedsięwzięciem Damiena Chazelle’a. Kolejnego „złotego chłopca” z fabryki snów. Jest najmłodszym w historii laureatem Oscara za reżyserię (miał 32 lata) za *La La Land*. Całkowicie zasłużenie, bo dzięki jego wyobraźni i lekkości warsztatowej wróciliśmy do dawnego Hollywood. Do klimatu jak z *West Side Story*. Wymyślonego we współczesnej scenerii z fabularną finezją godną Billy’ego Wildera. W tym chaotycznym postgatunkowym kinie, muzyka, jazz, zapewniają opowieści spójność i konsekwencję. Dodatkowo główny bohater, grany przez Ryana Goslinga, jest pianistą zakochanym w klasycznym jazzie Counta Basiego czy Gila Evansa.

Zanim jednak Chazelle dostał budżet dla „dużych chłopców”, zainteresował wszystkich skromnym, ale bardzo ekspresyjnym *Whiplash* (główna nagroda na festiwalu w Sundance w 2014 roku). Historia sadomasochistycznej, w jakimś sensie, relacji surowego nauczyciela prestiżowego konserwatorium (Oscarowa kreacja J.K. Simmons) i młodego perkusisty pulsuje rytmem standardów jazzowych. Maestro swingowej orkiestry, fan innowatora bębnów Joe Jonesa, jasno komunikuje swoim wychowankom, co sądzi o innych gatunkach muzycznych: „Kto nie ma talentu, kończy w kapeli rockowej”. Podobno opowieść gnębnego ucznia szkoły muzycznej została wsparta przez reżysera wątkami autobiograficznymi.

W pierwszym odcinku *The Eddy* towarzyszymy Elliotowi Udo (fenomenalny André Holland), niegdyś wybitnemu pianiście jazzowemu, który po stracie syna i rozpadzie małżeństwa przenosi się ze Stanów do Paryża i zakłada ze współnikiem klub jazzowy. Dostajemy typową dla Chazelle’a (wyreżyserował dwa pierwsze od-

cinki serialu) mozaikę stylów i opowieści. Rozdartego i niepewnego głównego bohatera, historię miłosną z bardzo wyrazistym współudziałem naszej Joanny Kulig w roli wokalistki, wątek kryminalny i, od drugiego odcinka, szorstki poemat o dojrzewaniu.

Towarzyszymy codzienności muzyków. Kamera bardzo celnie akcentuje życie Elliota. Widzi, jak rytm codzienności podporządkowuje komponowaniu i wprawkom na trąbce z młodymi hip-hopowcami. Strach i zagubienie manifestuje w pustym klubie nad klawiaturą. Formalnie obraz narzuca bliskość. Kadry są ciasne, szukają emocji w detalu. Całość wizualnie spreparowana efektem ziarna i kurzu. Nie szlachetną patyną, raczej brudem.

Dzisiejszy jazzowy Paryż wcale nie przypomina tego z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych. Wtedy mogliśmy spędzić tam noc w towarzystwie poniewieranych rasowo w ojczyźnie gwiazd amerykańskiego jazzu, jak Art Blakey, Dexter Gordon czy sam Miles

Davis. Teraz zamiast klasycystycznych sal koncertowych czy stylowych knajpek ze sceną widzimy przedmieścia, blokowiska i obskurny klub w podrzędnej dwudziestej dzielnicy. Szare, wyzute z magicznego blasku i blichtru miasto świateł. Właściwie to nie musi być Paryż, to mogą być dowolne europejskie przedmieścia, chociażby w Brukseli czy Berlinie. Tu swój muzyczny zawód uprawiają emigranci, a ciekawe nowe brzmienia kiełkują w garażach wśród diaspory muzulmańskiej.

W jazzowym utworze jednym z elementów decydujących o atrakcyjności czy unikalności może być faktura. Określenie trochę niemuzyczne i nieprecyzyjne. Opisujące interakcje instrumentów i ulotne relacje między nimi. Okazuje się, że taki konstrukt może być uniwersalny dla każdego wielowątkowego dzieła, serialu też. W *The Eddy* każdy odcinek koncentruje się na innej postaci. Muzycy i wszyscy inni bohaterowie są niespokojni i frustrująco niesynchrono-

nizowani ze sobą. Pianista Randy Kerber (współautor ścieżki dźwiękowej) jest Amerykaninem, kontrabasa Kubańczykiem, perkusistka pochodzi z Chorwacji, saksofonista z Francji, trębacz z Kanady, a Polka śpiewa. Spaja ich muzyka i klub, mocno i interesująco.

Najbardziej charakterystyczną cechą jazzu jest improwizacja. Serial *The Eddy* został tak pomyślany, żeby oddziaływać na widza jak dokument, akcją jakby pozbawioną scenariusza. Relacjonowaniem zdarzeń tylko tu i teraz, z pozornie niekontrolowaną dramaturgią. To oczywiście zabieg, świadomy pomysł narracyjny, ale gdy opowiada o muzykach jazzowych oraz ich życiu i pracy, nabiera autentyczności. Szczególnie jeśli większość zespołu to prawdziwi muzycy, dla których to był debiut aktorski. „Graliśmy jazz na żywo na planie, codziennie przez dziesięć miesięcy, a cała akcja toczyła się wokół nas” – wspomina Glen Ballard. ●

Janusz Falkowski

PLAYLISTA 07-08/2020





Kuba Więcek – na początku zawsze pisał, że to najmłodszy debiutant słynnej serii *Polish Jazz*, a jego osiągnięć i muzycznych projektów, które współtworzy, nie sposób ująć zwięźle. Przede wszystkim reprezentant młodego pokolenia polskiego jazzu, saksofonista i kompozytor, dziś nieruszający się z domu bez syntezatorów. Absolwent Rytmisk Musikkonservatorium w Kopenhadze. Jego fonograficzne osiągnięcia akcentują nagrane w autorskim triu *Another Raindrop* (2017) i *Multitasking* (2019). Twórca tych płyt to rybniczaniek z wielką pasją kulinarną. Co zgotuje w polskim jazzie?

Saksofon to mój język

Marta Goluch

martagoluch2000@gmail.com



Marta Goluch: Kiedy twój debiut fonograficzny *Another Raindrop* ukazał się w słynnej serii *Polish Jazz*, doszłam do wniosku, że to dla polskiej sceny jazzowej kolejny przełom. Niby przepływasz basen tej samej długości, ale co płyta, to na innym torze. Może to próba udowodnienia, że w polskim jazzie jeszcze nie wszystko wybrzmiało?

Kuba Więcek: Wydaje mi się, że to zdecydowanie dopiero początek. Widzę to nie tylko u siebie, lecz i u innych, że każdy przechodzi taki moment fascynacji jazzem zza oceanu i dopiero później orientuje się, że na naszym podwórku mamy bardzo dużo rzeczy, które możemy wykorzystać i którymi możemy się chwalić. Które są dla nas szczerze,

naturalne, prawdziwe. Dopiero teraz zaczynamy te akcenty zauważać. Tak wiele dzieje się na europejskiej scenie i to, że idziemy po coś własnego, po prostu nas uskrzydla. Jeśli chodzi o mnie, to nie wiem, jaki będzie mój stosunek do jazzu w niedalekiej przyszłości, ponieważ od pół roku muzycznie zgłębiał inne rzeczy niż jazz i nie wiem, co się ze mną stanie za jakiś czas. Wciąż mam nadzieję wracać do tych moich jazzowych korzeni, ale to, co teraz robię, będzie miało ogromny wpływ na moją dalszą drogę.

Mimo wszystko coś tę drogę ugruntowało. Nie można przecież iść pod prąd, nie znając podstaw. W kopenhaskim konserwatorium, które oferowało ci sporą

swobodę tworzenia, czy w Nowym Jorku, gdzie pobierałeś nauki u wybitnych saksofonistów, np. nieżyjącego już Lee Konitza. A miałeś też swój erasmusowy incydent w Krakowie. Czym z perspektywy studenta jazzu różni się system edukacji artystycznej w Polsce od tego za granicą? Czy uważasz, że Polska względem innych krajów jest zbyt zachowawcza i zamknięta na innowacje?

Polskie uczelnie są zbliżone tokiem nauczania chociażby do tych nowojorskich czy tej z Amsterdamu, gdzie studiowałem przez rok. W kopenhaskiej szkole świetne jest to, że tam wszyscy zostajemy wsadzeni do jednego wora z ludźmi, którzy nie mają, na przykład, nic wspólnego z muzyką jazzową, nie potrafią czytać nut, mają inną wrażliwość muzyczną. I wydaje mi się, że to jest bardzo dobre. Takie sposoby właściwie działały już w jazzie wcześniej, kiedy jacyś band liderzy łączyli ze sobą różne osobowości, żeby spowodować powstanie jakichś nieoczywistości w muzyce. W Kopenhadze takie połączenia jazzmanów z songwriterami czy osobami robiącymi muzykę wyłącznie elektroniczną i w ogóle niegrającymi na tradycyjnych instrumentach odbywają się na szerszą skalę i to jest coś, co te szkoły wyróżnia.

Teraz mieszkam w Warszawie i brakuje mi tego. Te wszystkie środowiska działają odrębnie. Muzycy popowi nie współpracują z jazzmanami czy muzykami klasycznymi, a uważam, że byłoby lepiej, gdyby pojawiło się więcej inicjatyw łączących te różne światy.

W twojej muzyce można doświadczyć właśnie takiej hybrydy gatunków. Zresztą często podkre-

ślasz, że jako muzyk i słuchacz zwracasz uwagę oraz czerpiesz inspiracje z muzyki czasem zdecydowanie stroniącej od jazzu. Jednak taka otwartość oraz wypatrywanie innych muzycznych horyzontów mimo wszystko na końcu zawsze prowadzi do korzeni. W końcu muzyka rozrywkowa powstała głównie na kanwie jazzu i bluesa. Zresztą wszyscy powielamy schematy – najwięksi jazzmani przecież sami zbuntowali się przeciw ówczesnej rzeczywistości muzycznej – ty i inni młodzi muzycy

Muzycy popowi nie współpracują z jazzmanami czy muzykami klasycznymi, a uważam, że byłoby lepiej, gdyby pojawiło się więcej inicjatyw łączących te różne światy

robicie to samo. Na myśl przychodzi tu postać Charliego Parkera, który taką swoją muzyczną nie-subordynacją wprowadził w jazz stylistykę bebopową. W sierpniu będziemy obchodzić setną rocznicę urodzin tego saksofonisty. Może warto pochylić się nad jego wpływem na ukształtowanie twojego jazzowego charakteru?

Muszę przyznać, że nie był to pierwszy saksofonista, na którego

trafiłem, kiedy zainteresowałem się jazzem, a jak już trafiłem, to trochę mi zajęło, żeby się do niego przekonać. Może dlatego, że kiedy słuchałem muzyki, to podchodziłem do tego bardzo analitycznie, a łatwiej mi było zrozumieć język tych czasów, ucząc się solówek Sonny'ego Stitta czy Hanka Mobleya. Jednak dopiero kiedy zgłębiłem twórczość Charliego Parkera, mogłem tak naprawdę to poczuć. Wydaje mi się, że nie był tak „doskonały” jak muzycy, których wymieniałem wcześniej, ale za to mogłem się od niego nauczyć wielu innych rzeczy, które bardzo go wyróżniały.

Najważniejszy dla mnie jest aspekt ryzyka, trzymania słuchacza w napięciu, humor i naturalność. Pomimo tego, że czasami zdarza mu się na przykład powtarzać frazy, robi to w zupełnie nieprzewidywalny sposób, przedstawiając podobną treść w różnych kontekstach – to bardzo inspirujące. U Charliego bardzo cenię też otwartość na błędy, szukanie niedoskonałości, co wydaje mi się w jazzie niezwykle istotną kwestią. Myślę, że tutaj warto jeszcze dodać – chociażby w kontekście tej spontaniczności Parkera – że nigdy nie byłem zwolennikiem organizowania wielu prób z moim zespołem. Nawet jeśli muzyka jest skomplikowana, to i tak robię tyle prób, żeby dokładnie być na granicy tego, że czuje-



fot. Yatzek Piotrowski

my się w tym pewnie, ale że zawsze wyjdzie to trochę inaczej. I myślę, że to jest właśnie to przełożenie wpływu Charliego Parkera na mój własny pogląd na tworzenie.

Wspomniana *Another Raindrop* zasiała w polskim środowisku jazzowym niemały ferment. Ty, niedoszły wiolonczelista, zmierzyłeś się z tradycją gatunku. Myślę, że jesteś tą osobą, która stanęła między pokoleniami, inicjując nowy etap. Czym młody polski jazz różni się od tego „komedowego” i dlaczego zaistniał taki podział? Jesteś kontynuatorem polskiej myśli jazzowej czy jednak innowatorem i kreatorem zupełnie innego poglądu na tę muzykę?

Ja w ogóle nie jestem w stanie zrozumieć, skąd się to wzięło, dlatego cieszę się, że mogłem jakoś to przełamać, kiedy zaprosiłem do mojego zespołu wspaniałych Michała Barańskiego i Łukasza Żytę. Kiedy mieszkałem w Danii, takie wspólne międzypokoleniowe granie było na porządku dziennym i nie było w tym jakiegoś poczucia wyższości czy dominacji starszych, wszystkich traktowano jak równych sobie. Wydaje mi się, że możemy się od siebie bardzo dużo nauczyć, niezależnie od tego, ile mamy lat. Oby więcej takich kolaboracji!

Współczesny polski jazz od tego za Komedy różni się na pewno techniką – teraz muzycy są doskonalsi, bo mają wszelkie możliwości, których kiedyś nie było, ale nie wiem, czy to dążenie do doskonałości czasami nie przeszkadza. Wydaje mi się, że kiedyś większy procent jazzmanów wyróżniał się swoim oryginalnym stylem. W dzisiejszych czasach łatwo jest wskoczyć do takiego wiru, w którym wszyscy obracają się wokół tych samych inspiracji. Mamy dzisiaj dużą paletę możliwości, a ludzie wciąż korzystają z tych najpopularniejszych.

fot. Lech Basel



Może to kwestia sytuacji społeczno-politycznej? Jazz w PRL-u był muzyką, z którą się nie afiszowano, a wręcz ukrywano ją, słuchano w tajemnicy, dlatego może muzycy i kompozytorzy bardziej doceniali eksplorowanie jego brzmień. Dziś, kiedy jazz jest muzyką wyzwoloną, muzyków nie pociąga już to, co zakazane, więc mając nieskończoność możliwości, tak naprawdę niewiele z nich korzystają.

Tak, coś w tym jest, chociaż nie chciałbym stwierdzić jednoznacznie obecności jakiejś diametralnej różnicy pokoleniowej w polskim jazzie. Krzysztof Komeda czy Andrzej Trzaskowski robili muzykę, która dziś brzmi równie świeżo. Sami przekonujemy się o tym, widząc, jak często muzycy sięgają właśnie po Komedę. Jest to muzyka, która się nie zestarzała i do dziś wywiera ogromny wpływ na nas wszystkich.

Po sentymentalnej podróży przyszła pora na nowy kierunek w twojej twórczości. Przed zapuszczeniem się w gęstwinę tegorocznych projektów chciałabym nawiązać do albumu, którym przypieczętowałeś rok 2019. Po gorącznie związanej z *Multitasking* ukazała się płyta *Berry*. Opowiadałeś, że materiał na ten album, nagrany w kwintecie Mateusza Gawędy, powstał już dużo wcześniej i jest ukłonem

dla twojej miłości. Co zatem sprawiło, że mogliśmy posłuchać Berry w tym konkretnym momencie? Czy było to domknięcie pewnego etapu muzycznego?

Na pewno chciałem poczekać z wypuszczeniem *Berry* do momentu, aż wyjdzie *Multitasking*, tak po prostu widziałem narrację mojej muzycznej wypowiedzi. Kiedyś w Kopen-

Najważniejszy dla mnie jest aspekt ryzyka, trzymania słuchacza w napięciu, humor i naturalność

hadze spotkałem się z norweskim saksofonistą Mariusem Nesetem i podczas naszej wielowątkowej rozmowy dał mi jedną ciekawą radę, żeby każdy koncert zaczynać od dwóch zupełnie różnych utworów. Pierwszy i drugi utwór powinny być tak zróżnicowane, żeby zawierały w sobie całą kwintesencję twojej gry, pełne spektrum twojej muzyki. I korzystając z tej rady, postanowiłem wydać jako drugi krążek kontrastowy względem debiutu *Multitasking*, zamiast *Berry*, która jest zbyt bliska stylistycznie *Another Raindrop*. Rada Neseta jest dla mnie nadal niezwykle istotna i priorytetowa w procesie tworzenia. Stosuję ją od rozpisywania pojedynczych taktów, przez całe frazy

i utwory, aż do całego życia. Ale czy *Berry* jest jakimś zamknięciem, tą klamką, która zapada? Nie sądzę. Na pewno będzie jeszcze dużo powrotów.

**Mimo wszystko w lata dwudzieste wchodzisz w pewien sposób oderwany od jazzowej przeszłości. W twoich „ostatnio słuchanych” na Spotify’u jest fala hip-hopu, rapu, a nawet popu, a ty sam stałeś się producentem tworzącym beaty. Muzyka zaha-
czająca o lo-fi, dance i EDM, którą udostępniasz za pośrednictwem SoundClouda nieco przypomina**

mi twoje słowa, że jesteś w stanie wejść do tramwaju i w drodze z Ronda Radosława do Dworca Gdańskiego wymyślić beat i bawić się nim, tak jak bawiłeś się gameboyem jako młodziutki chłopak. Na czym polega dziś specyfika twojej pracy

z dźwiękiem, pracy producenta beatów korzystającego z syntezatorów i czy to według ciebie tymczasowy odwrót od jazzu, czy wręcz przeciwnie – kreowanie jego nowych sfer i podgatunków na przyszłość?

Kiedy zaczynałem grać muzykę jazzową, to w ogóle mnie nie interesował jazz tradycyjny, lata czterdzieste, pięćdziesiąte i sześćdziesiąte też nie miały dla mnie znaczenia. Na studiach w Amsterdamie zmuszano mnie do słuchania tego, co oczywiście miało skutek odwrotny, ale mimowolnie słuchałem tej muzyki, bo była podstawą mojej nauki. W Danii nikt mnie nie zmuszał, ale młodzi słuchali tylko tych staroci, jednak robili to z ogromnym uczuciem i wyczuciem, co sprawiło, że naprawdę się w tej muzyce zakochałem. Od tamtego czasu ćwiczyłem tylko jazz, nauczyłem się setek solówek jazzowych i standardów, aż stało się to moją ogromną pasją. Studia w Kopenhadze wiązały się

też z zajęciami, które wymagały ode mnie umiejętności producenckich. Nie chodziłem na zajęcia z programów, nie pociągało mnie to. I właściwie dopiero gdy wróciłem do Polski, mnie wzięło. Nagrałem *Multitasking*, na której to płycie sporo tych elektronicznych tematów ma swoje ujęcie. Co skłoniło mnie do myślenia, że to nie może się tak skończyć i może warto iść w to dalej, że potrzebuję nauczyć się czegoś zupełnie nowego.

Pewnego razu z Jankiem Młynarskim jedliśmy ramen na Saskiej Kępie i on powiedział mi, że zna takiego gościa, który jest licencjonowanym na-

uczycielem abletona. Wziąłem kontakt, odezwałem się po pół roku i umówiłem na lekcje. Tak naprawdę, oprócz lekcji saksofonu, nigdy nie miałem takich regularnych lekcji gry na czymkolwiek innym. Teraz zainspirowały mnie do tego stopnia, że zacząłem dostrzegać możliwości. To jest tak, że miałem tę muzykę w głowie, ale brakowało mi narzędzi, żeby ją realnie odtworzyć, dlatego po-

trzebowałem nauczyć się tego programu jak swojego instrumentu. Musiałem zrobić ten krok w tył, by móc zrealizować swoje aktualne wizje muzyczne. Ten krok otworzył przede mną muzykę na nowo, więc teraz mogę układać ją na wszelkie sposoby, a jedynym ograniczeniem jest moja wyobraźnia. Grając na saksofonie, uczyłem się od mistrzów, jak Parker, Stitt, Coltrane, i kiedy poznałem ten język, zaprzyjaźniłem się z nim, ale zacząłem szukać nowych wyzwań. I tak samo było z muzyką elektroniczną. Chciałem się nauczyć języków różnych producentów. Jak zrobić beat jak Timbaland, Pharrell Williams, J Dilla – to stało się dla mnie nowym obszarem, w którym mogę się uczyć formalnie iden-

tycznych rzeczy, tylko o nowej treści. Na tyle mnie to wciągnęło, że od pół roku codziennie rano muszę się siłą powstrzymywać, żeby po przebudzeniu nie siadać od razu do komputera i nie robić kolejnych beatów.

Jeśli chodzi o saksofon, to mam świadomość, że w świecie producentów warto się wyróżnić czymś charakterystycznym, wykorzystuję więc mój instrument, który jest

Współczesny polski jazz od tego za Komedy różni się na pewno techniką – teraz muzycy są doskonalsi, bo mają wszelkie możliwości, których kiedyś nie było, ale nie wiem, czy to dążenie do doskonałości czasami nie przeszkadza

dla mnie niezwykle istotnym symbolem, ale też oparciem dla mojej twórczości elektronicznej. Saksofon to mój znak rozpoznawczy, własny język. Gdy odciąłem się od akustycznego komponowania i wciągnąłem się w wir elektronicznego, to wracając do tego uprzedniego, myślę o nim zupełnie inaczej. Teraz właściwie nie potrafię myśleć o komponowaniu tak, jak myślałem kiedyś. Nie wyobrażam sobie wejścia w lata dwudzieste bez umiejętności produkowania muzyki.

Wiele mówimy o rewolucji technologicznej, która przez okres pandemii nawet przybrała na sile. Tak słucham tego jazzmana z syntezatorami i myślę: czy jazz też nam się skomputeryzuje?

Wydaje mi się, że nie. Tak naprawdę trzeba zdefiniować, czym jest jazz, bo dziś już nie chodzi o jakiś konkretny układ dźwięków czy harmonii, tylko o tę wspomnianą przeze mnie wcześniej spontaniczność. Najważniejsze, żeby to była muzyka nieprzewidywalna. Po prostu. Komputerom chyba trudno będzie się tego nauczyć.

Może to zabrzmieć paradoksalnie, ale o ile przemysł muzyczny ucierpiał pod kątem czysto ekonomicznym, tak realizacji twoich projektów ten czas zdecydowanie służy. Zaangażowałeś się w dosyć mainstreamowe działania, co według mnie w przyjemny sposób pozwoliło zapoznać się wielu nowym słuchaczom z twoimi kompozycjami. Podczas Home Session dla Warner Music Poland mogliśmy poznać twoją domową strefę twórczą. Nominowany przez Monikę Borzym włączyłeś się także w akcję pomocy dla medyków, rapując swoje #Hot16Challenge2. Jak się czułeś, podejmując te wyzwania rzucone przez lockdown?

Muszę przyznać, że dla mnie ten lockdown był zbawienny. Po całym



fot. Kuba Majerczyk

zeszłym roku obfitującym w niekończące się trasy koncertowe w styczniu przeprowadziłem się do Berlina na dwa miesiące, by poświęcić się muzyce elektronicznej, bo to akurat był czas raczej bezkoncertowy, który stanowił dla mnie taki reset, odpoczynek od jazzu. Tak mi się spodobało, że na myśl o powrocie i trasie znów mnie przyćmiło i nie cieszyłem się na ten powrót dawnego porządku i przerwanie, zahamowanie rozwoju w kierunku elektronicznym. A tu nagle pandemia – i mogłem nadal beztrudnie poświęcić się bieżącemu projektowi.

To dla mnie o tyle ważne, że nigdy nie zrobiłem tak wielkiego progresu muzycznego przez zaledwie kilka miesięcy, więc to przełom w moim życiu. To nie tak, że nie chcę wracać, ale zacząłem doceniać

ten domowy tryb pracy producenta, który jest dla mnie równie satysfakcjonujący co granie koncertów, dlatego jeszcze nie jestem pewien, jak to będzie rzutować na moją przyszłość.

Mimo że kwarantanna to czas izolacji i pracy nad sobą, spędzany w spokoju i przeważnie w pojedynkę, to chyba masz świadomość, że wychodzisz z tego okresu w pokaźnym gronie muzyków i różnego rodzaju kolaboracji. Aktywnie udzielasz się w projektach Pianohooligana, z którym zresztą gracie w Daniel Toledo Quartet, a przedkwarantannowy rok 2020, oprócz albumu *Fletch* tego kwartetu, przyniósł także *Artificial Stupidity* od Emil Misk & The Sonic Syndicate, więc o ile solo stawiasz teraz na eksperymenty, to w składach nadal funkcjonujesz

na jazzowych zasadach. Nasuwa się pytanie, gdzie w tym wszystkim odnajdziemy twoje trio z Michałem Barańskim i Łukaszem Żytą? Czy podczas letnich festiwali usłyszymy was ze świeżą wizją?

Od wydania *Multitasking* urozmaiciłem nasz repertuar, napisałem kilka nowych utworów, które może faktycznie eksplorują te bardziej elektroniczne strony, ale na pewno nie będzie to zaprezentowanie czegoś znacząco odległego od tego, co graliśmy przez cały czas naszej działalności. Na pewno jest jeszcze sporo wizji, które chcę w triu zrealizować, ale sam stoję teraz przed wieloma muzycznymi dylematami, więc nie potrafię stanowczo wybiec w przyszłość i zaplanować sobie, czym się zajmiemy. W sierpniu szukujemy premierę zdecydowanie specyficznego repertuaru wzmocnionego wokalem wybitnej polskiej artystki. Równolegle współpracuję z kilkoma artystami ze świata hip-hopu. Materiał na *Multitasking* tworzony był naturalnie, utwory powstawały na trasie i ogrywaliśmy je na koncertach. Wszystko po kolei, we własnym tempie. W lipcu gramy podczas Warsaw Summer Jazz Days i pewnie osoby, które zdecydują się wziąć udział w naszym koncercie w ramach tego wydarzenia, będą mogły zaobserwować ten proces zmian, ale nie będą to jeszcze zdefiniowane, sprecyzowane zmiany.



fot. Yatzek Piotrowski

Kolejną nowością u ciebie jest KOLD. Jak z twojego punktu widzenia wygląda działalność tej grupy, która stała się impulsem do stworzenia tak zwanych SKS-ów?

KOLD czyli Kompozytorzy Organizujący Liczne Działania to jest kolejna z tych rzeczy, które wynikły naturalnie. To grupa ludzi, którzy studiowali w Kopenhadze i czer-

czyzny, żeby też więcej krajowych muzyków komponowało. Czego wielu z nich się po prostu boi. Według mnie w tej sferze nie potrzeba jakiegoś olbrzymiego talentu, tylko determinacji do nauki tej umiejętności, ale tak chyba jest ze wszystkim.

My sami chcieliśmy pokomponować, a poza tym pragnęliśmy udowodnić ludziom, że komponowanie jest czymś normalnym, dlatego sami przed każdym SKS-em dajemy sobie ograniczenia, żeby mieć tak naprawdę dzień czy dwa na przygotowanie czegoś od siebie. Poza tym jesteśmy przedsięwzięciem

wydawniczym, dlatego w ramach KOLD-u pojawiają się od czasu do czasu niezależne wydania członków stowarzyszenia.

Miałem tę muzykę w głowie, ale brakowało mi narzędzi, żeby ją realnie odtworzyć, dlatego potrzebowałem nauczyć się tego programu jak swojego instrumentu

Te inicjatywy mocno kojarzą mi się z klimatem jednego konkretnego miejsca. Ono także zostaje przedstawione w teledysku do *Multitasking*. Na kameralnej scenie warszawskiego SPATiF-u

pią z tego, że musieli regularnie komponować, bo szkoła nałożyła na nich taki obowiązek. To były dosyć szybkie zlecenia, czasem codziennie musieliśmy stworzyć nową kompozycję. Tamten czas był bardzo rozwijający dla nas wszystkich, nauczyliśmy się większego dystansu do tego, co robimy, i nie mogliśmy pozwolić sobie na kilkogodzinne rozmyślanie, czy to jest dobre, czy złe. Trzeba było podejść do muzyki „na zimno”.

Przeprowadziliśmy się do Polski i trochę nam tego brakowało, dlatego pomyśleliśmy, że może warto byłoby przenieść ten format do oj-

TiF-u miałeś okazję bywać nie raz. Wydaje mi się, że wokół tego miejsca powstało twoje warszawskie środowisko. Podczas kwarantanny mieliście możliwość znów stanąć na deskach tej sceny i wesprzeć ten klub, angażując się w projekt *Muzyka dla SPATiF-u*, w ramach którego zagrałeś między innymi z Grzesiem Tarwidem. Czym jest dla ciebie to miejsce?

SPATiF jest na pewno miejscem, w którym się czuję bardzo swobodnie. I to jest chyba dla mnie najważniejsze, żeby tam, gdzie gram koncert, samopoczucie uczestników tego koncertu było równie pozytywne, co muzyków na scenie. Dobrze kiedy klub stwarza odpowiednie warunki do grania, słuchania i odczuwania muzyki. SPATiF jest faktycznie takim miejscem, które to wszystko oferuje, i może

dlatego nas tak tam ciągnie. A do tego mają pyszną wegańską pizzę [śmiech].

W twoich projektach mocno czuć przyjacielski pierwiastek. Za animację do Jazz Robots z płyty Multitasking odpowiada twoja przyjaciółka Ola Mleczko. Jakie znaczenie mają dla ciebie takie koleżeńskie czy przyjacielskie więzi i ich przełożenie na muzykę, współtworzenie jej?

W muzyce relacje międzyludzkie są jedną z ważniejszych rzeczy. Gdybym robił to, co robię, ale siedząc w pokoju zupełnie sam, to myślę, że nie zaszedłbym nigdzie. Tak naprawdę to dzięki ludziom – moim przyjaciołom znajduję się dzisiaj w takim punkcie. Mam też taki sposób pracy, że gdy zrobię coś nowego, to pytam się najbliższych znajomych o feedback. Ci znajomi niekoniecznie są muzykami, to często moje licealne przyjaźnie z klasy o profilu matematyczno-fizycznym, ale są dla mnie naprawdę istotni i sam robiąc muzykę, myślę nie o jazzmanach, a właśnie o nich. Ten pierwiastek ludzki pełni w mojej muzyce niebywałą rolę. Współpraca, kolaboracje – są według mnie konieczne.

Muzyka to w końcu proces komunikacyjny, choć często bywa banalnie porównywana do rewolucji stricte kuchennych. Na zakończenie muszę jednak przypisać tę rozmowę pytaniem o przeboje kulinarne. Co teraz jazzuje w twojej kuchni?

Okres pandemii był dla mnie dosyć owocny w gotowaniu. Co srode udawałem się na targ, gdzie jeden z najślawniejszych w Warszawie farmerów przyjeżdżał z ogromną skrzynią świeżo zerwanych warzyw najlepszej jakości. Oczywiście u tego pana robiłem porządne zakupy i kombinowałem, co zgotować.

A teraz wyszła nowa książka *Jadłonomia* Marty Dymek i mam pomysły pod nosem.

Gotowanie właściwie stało się dla mnie ratunkiem. Życie muzyka jest dosyć rozregulowane, niestandardowe, wymaga poświęceń – wczesnych pobudek i zarywania nocy, wielu godzin w drodze i jedzenia co popadnie na trasie. To w pewnej chwili się odbiło na moim zdrowiu, dlatego zacząłem się ratować jedzeniem. Mam taką koncepcję, że jeśli nie czuję się dobrze w swoim ciele, to nie jestem w stanie zrobić nicze-

Teraz właściwie nie potrafię myśleć o komponowaniu tak, jak myślałem kiedyś

go dobrego muzycznie. Dlatego też jestem propagatorem zdrowego trybu życia i odżywiania. To jest chyba też coś, co odróżnia nasze pokolenie od pokolenia Komedy – tamten jazz kojarzył się z zakrapianymi alkoholem imprezami do późna w nocy, a teraz większość moich znajomych jazzmanów to weganie i jogini! Może to banalne, ale naprawdę czuję, że zdrowy tryb życia, takie spowolnienie, gwarantuje mój pęd tworzenia. W związku z tym jednym z moich marzeń czy planów jest to, żeby troszkę mniej koncertować, a w zamian po prostu tworzyć więcej muzyki i zadbać o siebie. ●

Na początku był widelec i łyżka oraz szczotka do włosów na sznurku. Tylko tyle potrzebowała do dziecięcych zabaw. Sztućce, których używała do gry, w wyobraźni brzmiały jak skrzypce, przywiązana do sznurka szczotka była natomiast mikrofonem, do którego z pasją śpiewała. Tak jednoznaczne zainteresowania były dla jej rodziców sygnałem, do jakiej szkoły powinna skierować swoje kroki ich córka. Wydawałoby się, że droga rozpoznana i obrana w tak młodym wieku będzie prosta i z góry określona. Okazało się jednak, że pojawiło się na niej więcej zakrętów i niespodzianek, niż można się było spodziewać.

Marcelina Gawron w 2019 roku wydała upragnioną i dobrze przyjętą debiutancką płytę *Notes Of Life*. Jest wokalistką i kontrabasistką, która swoją muzyczną drogę zaczynała, grając na skrzypcach. Realizuje się nie tylko artystycznie, ale także jako pedagożka.



fot. FoToM

Tęsknota za kontrabasem

Mery Zimny

maria.zimny@gmail.com

Mery Zimny: Ze względu na dosyć niezwykły czas, w którym się spotykamy, i niedawny okres izolacji społecznej, chciałam cię zapytać, jak sobie radziłaś i radzisz teraz?

Widziałam w twoich mediach społecznościowych, że trochę tworzyłaś. Był to więc bardziej pracowity muzyczny okres czy może też czas niepokoju?



Marcelina Gawron: Odczucia w tym czasie były przeróżne, od tych mniej przyjemnych, po bardzo pozytywne doświadczenia. Do tych drugich zalicza się możliwość zatrzymania się i refleksji nad tym, w jakim miejscu artystycznie teraz jestem, co i jak robię. Miłe było też to, że miałam więcej niż zwykle czasu dla muzyki i własnego rozwoju, by jeszcze głębiej wejść w siebie i dać wypłynąć temu, co jest w środku. Z czasem pojawiły się też różne niepokoje, na przykład przeraziło mnie to, jak dużą presję działania potrafię samej sobie narzucić. Muszę popracować nad pewnym spokojem i selektywnością w tym, co robię. Często jest tak, że chcę

robić zbyt dużo rzeczy na raz. Zauważyłam też, jak bardzo potrzebujemy takiego czasu sam na sam ze sobą, czasu refleksji, dzięki któremu mamy z czym wyjść do ludzi. Z drugiej strony, bez toczącego się wokół życia trudno jest na dłuższą metę tworzyć, bo brakuje pożywki dla inspiracji, brakuje też czegoś, co nadaje treść przemysłeniom. W ostatnich miesiącach było więc w moim życiu sporo skrajnych odczuć. Cieszę się z dodatkowego wolnego czasu, tęsknię jednak za normalnością.

Udało ci się odpocząć? Pamiętam, jak rozmawiałyśmy na początku tego roku i mówiłaś, że trochę dośkwiera ci brak czasu na odpoczynek i na spokojne zajęcie się swoją muzyką.

Tak, udało mi się odpocząć. Zauważyłam też, jak wiele czasu tracimy na przykład na przemieszczanie się, choć ja akurat to lubię. Kiedy jestem w drodze, daję sobie czas na swobodę myśli i na refleksję. Mam wtedy sporo cennych przemysleń, dlatego uważam, że nie jest to zmarnowany czas.

Na twoich ostatnich nagraniach zaczął się pojawiać kontrabas, czyżbyś do niego wróciła?

Dzięki temu, że miałam więcej czasu, rzeczywiście odkurzyłam tro-



chę kontrabas i mam nadzieję, że tak już zostanie. Czuję silną więź z tym instrumentem. Wzięłam go do rąk na kwarantannie, gdy poczułam się źle, co podziało na mnie terapeutycznie. Od tamtej pory coraz częściej do niego wracałam, czując, że pozwala mi on na wyrażanie siebie. Okazało się, że cały czas gdzieś we mnie ukry-

wanie przestrzeni, której w tamtym momencie potrzebowałam. Dlatego też utwór ten nie jest gęsty harmonicznie, raczej oszczędny. W pewnym momencie poczułam, że chciałabym z tą przestrzenią między dźwiękami wyjść do ludzi. Rzeczywiście pojawia się tam, choć w oszczędnej formie, także kontrabas.

Masz zamiar kontynuować tę drogę i więcej nagrywać z kontrabasem?

Bardzo potrzebujemy takiego czasu sam na sam ze sobą, czasu refleksji, dzięki któremu mamy z czym wyjść do ludzi

ta była tęsknota za kontrabasem, tęsknota, którą skutecznie odsuwałam ze względu na brak czasu. Teraz odkryłam ją na nowo i mam zamiar pielęgnować.

Widziałam, że na YouTube udostępniłaś kawałek solowy, w którym nie tylko śpiewasz, ale też grasz na kontrabasie – Kochaj naprawdę.

Tak i mam nadzieję, że takich utworów będzie więcej. Piosenka, o której wspomniałaś, powstała podczas jednego wieczoru, kiedy eksperymentowałam głosem z harmonią, pracowałam nad poszerzeniem jego spektrum i prawdziwości. Chodziło mi wtedy o po-

granie przestrzeni, której w tamtym momencie potrzebowałam. Dlatego też utwór ten nie jest gęsty harmonicznie, raczej oszczędny. W pewnym momencie poczułam, że chciałabym z tą przestrzenią między dźwiękami wyjść do ludzi. Rzeczywiście pojawia się tam, choć w oszczędnej formie, także kontrabas.

Zdecydowanie tak, choć rozgrzebanie tematu pokazało mi, jak odległy jest horyzont. Na kontrabasie grałam klasykę w drugim stopniu szkoły muzycznej i choć rozwijałam swoją świadomość muzyczną w kierunku jazzu, to ta świadomość nie do końca przekłada się na działanie ręki na gryfie. Świadomość jasno mi mówi jak ma być, ale palce nie zawsze są jej w stanie sprostać. Poza tym sposób myślenia i działania w muzyce klasycznej, są nieco inne niż w jazzie. Z jednej strony czuję, że mam w tym jakąś łatwość i to zintegrowanie świadomości z ręką może nastąpić szybko, niemniej przede mną dużo pracy, aby robić to dobrze, i duża lekcja cierpliwości. Zdecydowałam, że będę pracować i podnosić poziom swojej gry na kontrabasie.

Wiem, że byłaś na warsztatach z Ronem Carterem podczas Bielskiej Zadymki Jazzowej. Jak było? Co z nich wyniosłaś?

Zawsze lubiłam jeździć na takie ogólnorozwajowe warsztaty dla instrumentalistów. Choć jestem wokalistką, to traktuję swój głos jak instrument i stawiam sobie takie same wymagania co

do świadomości, harmonii, rytmu itd. Warsztaty z Ronem Carterem to było jedno z podpażeń tęsknoty do kontrabasu i może nie przypadkiem wydarzyło się to tuż przed kwarantanną. To spotkanie dostarczyło mi też dużo takich czysto ludzkich przemysłów. Jedno z inspirujących zdań, które powiedział wtedy Carter, brzmiało: „Żeby tworzyć muzykę w zespole, graj tak, żeby innym grało się dobrze z tobą”. To właśnie zdanie zapadło mi w pamięć.

Ostatnimi czasy różne sytuacje z tym właśnie korelowały, łącznie z pracą nad techniką wokálną, pracą z przestrzenią w muzyce, z oddechem czy ze spokojem.

Nie chodzi mi tu o wolne tempo utworu, ale o spokój w każdym tempie, który daje wgląd w nas. Myślę, że kontrabas, z punktu widzenia odbiorcy, jest w dużej mierze mało eksponowanym instrumentem, a równocześnie to on pozwala wszystkim czuć się dobrze w zespole. Trzyma tempo, decyduje o harmonii, żartobliwie mówi się, że słuchacz słyszy go dopiero wtedy, gdy przestanie grać. Coś w tym jest, bo kiedy go zabraknie, nie ma spoiwa.

Zastanawiałam się też, dlaczego wybrałam takich a nie innych muzyków do nagrania pierwszej płyty, i okazuje się, że oni właśnie dają drugiemu człowiekowi wspomnianą przestrzeń i komfort gry. Bardzo ważna dla mnie w muzyce jest osobowość współgrających osób.

Wymieniłaś dwa, chyba kluczowe dla ciebie i twojej muzyki słowa, czyli przestrzeń i spokój.

Rzeczywiście są to ważne elementy – w muzyce zarówno mojej, jak i tej, której słucham. Zawsze lubiłam właśnie taką muzykę i takiej też zawsze

szukałam. Natomiast po doświadczeniach pierwszej płyty wiem, że muszę się jeszcze wiele nauczyć, by ten spokój i przestrzeń były osadzone na gruncie pewności.

Powiedziałaś wcześniej, że pracujesz nad głosem i jego prawdziwością, co to oznacza?

Świadomość jasno mi mówi jak ma być, ale palce nie zawsze są jej w stanie sprostać

Wraz z wiekiem zdajesz sobie sprawę, że praca nad głosem i nad jego barwą jest poszukiwaniem prawdy. Rozwój polega na poznawaniu swoich niedoskonałości i tego, co nie pozwala nam we właściwy sposób działać, dlatego nazwałam to poszukiwaniem prawdy. Myślę, że jest to paralelne z szukaniem prawdy o sobie – praca nad głosem jest powiązana z rozwojem nas jako ludzi – przynosi dużo refleksji, wiedzy o sobie.

Masz doświadczenie i w śpiewie, i w grze na instrumencie. Zastanawiam się, czy to, o czym powiedziałaś, w równym stopniu odnosi się też do instrumentu? Czy jednak głos jest tutaj bardziej uprzywilejowany z racji tego, że jest częścią nas, wydobywamy go z naszego wnętrza.

Myszę, że wiele z tych lekcji przechodzi się też pracując nad warsztatem na instrumencie. Nie wiem, czy to wynika z różnicy wieku, w którym eksplorowałam instrument i głos, czy może z czegoś innego, ale praca nad głosem przysporzyła mi dużo więcej trudności, które wymagały przepracowania pewnych rzeczy we mnie i usunięcia blokad. Pamiętam ten pierwszy raz, kiedy wyszłam na scenę i zaczęłam śpiewać. Było to dla mnie zupełnie nowe doświadczenie, choć wcześniej już grałam na instrumencie, najpierw na skrzypcach, później na kontrabasie, i występowałam na scenie.

Nie chcę przez to powiedzieć, że nie miałam żadnych trudności z instrumentem, one były, była też walka z tremą i walka o to, by być prawdziwym, ale jak zaczęłam śpiewać, to stanęłam przed ścianą, która w tamtym momencie wydawała mi się nie do pokonania. Być może to tylko moje doświadczenie i odczucie, niemniej stanęłam w obliczu czegoś bardzo trudnego i jednocześnie fascynującego. Teraz, z perspektywy lat widzę, że praca nad głosem zaprowadziła mnie w miejsca, w które inaczej mogłabym nie dotrzeć. Ta ściana była dla mnie wyzwaniem i choć się bałam, czułam, że jest za nią coś naprawdę dobrego, o co warto walczyć.

Może to intuicja – wybierasz tę trudniejszą drogę, przypuszczając, że będzie ciekawsza, a owoce bardziej obfite.

Tak. Pamiętam, że czułam tęsknotę za tym, żeby wydobyć ze swojego ciała ładny dźwięk, chociaż jeden. Marzyłam o tym. Ta tęsknota cały czas mnie prowadziła, dawała siły do tego, żeby nie poddawać się w ciężkich chwilach, a jeśli chciałam się poddać i wszystko rzucić, to tylko na jeden dzień. Podczas koncertów piękny dźwięk potrafi na nowo rozpalać we mnie tę tęsknotę. Teraz, kiedy rozmawiam z kimś, komu chcę pomóc, a kto jest na tej samej drodze, mówię – idź i szukaj takich momentów, które podpalą w tobie tęsknotę, one dadzą ci wiarę i siłę.

Pamiętam, że kiedyś opowiedziałaś mi coś bardzo ładnego. Gdy byłaś dzieckiem, próbowałaś grać sztuczkami tak, jak na skrzypcach. Nosilaś też ze sobą szczotkę do włosów na sznurku, która z kolei imitowała mikrofon.

To są właśnie momenty, które pamiętam z czasów dzieciństwa – śpiewanie do szczotki i grę na sztuczkach, nagrywanie teledysków w domu oraz „dostarczanie poruszeń” dźwiękami: muzyka na spotkaniach rodzinnych i atmosfera radości, która towarzyszyła tym momentom, a także branie instrumentu do ręki w chwilach smutku, kiedy potrzebowałam to wyrazić, a niekoniecznie byłam chętna o tym mówić. To chyba też podpowiedziało rodzicom, by popchnąć mnie w tę stronę. Wprawdzie moje starsze rodzeństwo przetarło przede mną ten szlak, jednak z tego, co opowiadali rodzice, jako dziecko wykazywałam dużą chęć i motywację jeśli chodzi o muzykę. Pamiętam, że kiedy pierwszy raz poszłam do szkoły muzycznej i poczułam zapach instrumentów, usłyszałam dobiegającą zza



każdych drzwi muzykę, zachwycona pomyślałam, że chcę tu być. Teraz widzę, że te pragnienia, które miałam jako dziecko, wcale się nie zmieniły, tylko dojrzały.

Co się stało, że między pierwszym a drugim stopniem szkoły muzycznej skrzypce zamieniłaś na kontrabas?

Było to spowodowane głównie przerwą w edukacji muzycznej, którą miałam pomiędzy szkołami. Odległość szkoły muzycznej drugiego stopnia od mojej miejscowości była zbyt duża, żebym sama jako dziecko mogła ją pokonywać, rodzice zbyt się o mnie

bali. Ta przerwa była za długa, żebym na poważnie mogła kontynuować naukę gry na skrzypcach. Stąd zmiana na kontrabas. Skrzypce jednak nadal są mi bliskie i czasami do nich wracam.

Wybrałaś kontrabas...

W ogólnokształcącej szkole muzycznej wybrałam kontrabas, poszłam też na śpiew solowy do szkoły popołudniowej. Musiałam też nadrobić program przewidziany dla kontrabasu w dosyć krótkim czasie. Pamiętam, że grając na nim, nadal myślałam tak, jak na skrzypcach. Teraz myślę, że to było ciekawe i przydatne doświadczenie.

Wspominałaś, że miałaś obawę przed publicznym śpiewaniem, jak to się więc stało, że zdecydowałaś się w liceum na klasę wokálną?

Nie pamiętam jakichś głębszych przemyśleń z tamtego czasu. Chyba za mało wierzyłam, że jest to możliwe, dlatego wcześniej nie myślałam poważnie o śpiewie i nie robiłam nic w tym kierunku. Pomimo tego chciałam wyrażać się przez śpiew, czułam, że będzie to silnie współgrający ze mną instrument. Wtedy chyba nie zdawałam sobie sprawy, że ta droga będzie tak trudna, a jej przemierzanie tak bardzo rozwijające. Takie świadome rozmyślanie na ten temat pamiętam

z czasów późniejszych, kiedy chodziłam już do szkoły.

Na Facebooku napisałaś, że domowe zacisze prowokuje cię do muzycznych eksperymentów. Oprócz tych z kontrabasem wydarzyło się coś jeszcze, o czym nie wspomniałaś?

Od zawsze interesowało mnie i pociągało śpiewanie w harmonii, dlatego zadbałam o sprzęt, który pozwolił mi troszkę poeksperymentować także w tym zakresie.

Bardzo ważna dla mnie w muzyce jest osobowość współgrających osób

Poza tym spędzałam dużo czasu na łonie natury i próbowałam muzykować na przykład z ptakami, które często zapętlają swój śpiew w powtarzalny riff. Pomyślałam, by skorzystać z tego w muzyce, ale wymaga to odpowiedniego sprzętu do rejestracji, więc na razie jest to tylko sfera rozmyślań.

Czyli udawałaś się na wycieczki i wtapiałaś się dźwiękowo w naturę.

Dokładnie tak [śmiech]. Starłam się podchwycić dźwięki, do których będę w stanie zrobić duet. Relacje między dźwiękami to jest coś,

co zawsze mnie intrygowało w muzyce, dlatego śpiewanie w harmonii było dla mnie tak interesujące. Jestem wyczulona na kolor dźwięków, co pociąga za sobą też pewne konsekwencje. Niektórzy nauczyciele zwracali mi uwagę, że czasami wyczulony słuch muzyczny niesie konsekwencje w postaci komplikacji w działaniu całego aparatu głosotwórczego. Generalnie czasami po prostu za dużo kombinuję [śmiech].

Przypuszczam, że czujesz niedosyt wywołany brakiem koncertów po wydaniu debiutanckiego albumu. Było ich kilka, ale kolejne miały wydarzać się wiosną.

Te kilka koncertów, które wydarzyło się po wydaniu płyty, sprawiło, że ten materiał zaczął dojrzewać. Nagraliśmy go dosyć świeżo, więc z każdym koncertem czułam, że ta muzyka jest

jeszcze lepsza. Później nastąpiła przymusowa izolacja. Może tak miało być? Natomiast nagranie tej muzyki przyniosło sporo różnych refleksji, które pomogły mi zrobić krok do przodu, w tym kolejne plany, także na drugą płytę.

Czy myśląc o kolejnych koncertach, kiedy już nastanie jakaś normalność, chciałabyś wrócić do tego materiału, czy będzie to już czas na coś nowego?

Myślałam o tym ostatnio. Trochę nowego materiału czeka, by ujrzeć światło dzienne, ale mam też ochotę wrócić do utworów z płyty. Wydaje mi się, że teraz, gdy jestem już w trochę innym miejscu, zabrzmiały one inaczej. Natomiast jeśli wszystko pójdzie dobrze z planami i pragnieniami, to kolejny album będę nagrywać już w międzynarodowym składzie. Nie jestem jesz-

cze pewna, czy repertuar będzie całkowicie autorski, zobaczymy.

A ja myślałam, że twoim kolejnym krokiem będą działania w duecie z Adamem Jarzmikiem. Zagraliście kilka razy razem i bardzo pozytywnie się o tym wyrażałaś.

Na pewno będziemy kontynuować tę współpracę. Przestrzeń, którą daje ten skład, niesie możliwość eksploracji wyobraźni muzycznej, a pochodząc z Adamem z podobnych okolic i wychowując się na podobnym rodzaju melodyjności, dobrze się rozumiemy, muzykując. W czasie izolacji również mieliśmy kontakt online, gdyż eksplorując harmonię jazzową, mimo wielu dostępnych źródeł, do których się uciekam, często i jemu zwracałam głowę pytaniami. Coś udało nam się wspólnie stworzyć, dlatego duetowe działania na pewno niebawem się pojawią.

Opowiadałaś o wielu planach, nowych przedsięwzięciach. Nie boisz się, że powrót do jakiegoś normalnego trybu funkcjonowania, a więc także do nauczycielskich obowiązków, zabierze ci tę ważną przestrzeń do tworzenia, której ostatnimi czasami miałaś trochę więcej?

To jest pytanie, które często ostatnio mi towarzyszy. Na razie znalazłam sposób na połączenie tych działań. Pracując, staram się skupiać na „tu i teraz”, staram się też samorozwijać i tworzyć, by zarażać tą świeżością uczniów. Uświadomiłam sobie, że przecież wcale nie muszę stawać w miejscu, żeby mieć dla nich czas, a ten prąd, który mnie ciągnie, może pociągnąć też ich. Oczywiście nie zawsze jest łatwo, są też obowiązki, które wyma-

gają tego, żeby stanąć i z czegoś się wywiązać. Staram się jednak, żeby to nie zatrzymywało mojej motywacji. Gdybym przestała się rozwijać, oznaczałoby to, że nie jestem dobrym materiałem na nauczyciela. Chciałabym, żeby to, co robię dla uczniów i z nimi, było świeże i prawdziwe.

Uderzające jest to, jak lubisz uczyć. To wręcz widać i czuć.

Praca nad głosem i nad jego barwą jest poszukiwaniem prawdy

Kiedy wchodzę w materię uczenia, całkowicie mnie ona pochłania. Czasami wychodząc wieczorem ze szkoły, jestem bardzo zmęczona i myślę, wpadając w panikę, że teraz przecież powinienam iść tworzyć, a nie mam siły. Jednak kiedy jestem na lekcjach, nie czuję powodu do narzekania. Czuję, że to, co robię z uczniami, jest ciągle tą samą muzyczną materią i to, że komuś mogę coś przekazać, jest czymś dobrym dla ludzi i muzyki w ogóle. Być może przyjdzie czas, kiedy będę musiała z czegoś zrezygnować, na razie jednak udaje mi się wszystko jakoś łączyć i mam nadzieję zarażać swoją pasją kolejnych ludzi. ●



Teus Nobel – holenderski trębacz i band lider, ostatnio pochłonięty odkrywaniem tajemnic do robku Antônio Carlosa Jobima, czym muzyk podzielił się na swojej najnowszej płycie *Saudade*. Co nie zmienia faktu, że kluczowym etapem w dotychczasowej karierze Nobla pozostaje poprzednie, wydane w 2019 roku, dzieło *Journey Of Man* oparte na idei, że ludzkość wywodzi się od jednego człowieka. Muzyka zainspirowała książka o takim samym tytule, autorstwa antropologa i genetyka Spencera Wellsa. Poniższy tekst powstał w wyniku rozmów, które przeprowadziłam z Teusem wiosną ubiegłego roku i w maju 2020.

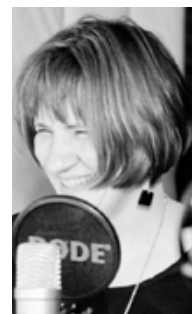
Podróż do muzycznej dorosłości

Małgorzata Smółka

malgorzata@mmusic.eu

Małgorzata Smółka: Tytuł twojej płyty *Journey Of Man* wskazuje na ważny moment, przełom w życiu i w karierze. Czy dobrze go zrozumiałam?

Teus Nobel: Zgodnie z intencją autora. Poczułem, że to jest ten moment: na ważne decyzje, na kolejny krok. Byłem muzycznie gotowy na ten projekt. Znała-



złem się w ważnym miejscu swojej drogi, swojej podróży. Tak się złożyło, że zakończyła się moja przygoda z orkiestrą Niderlandzkich Sił Powietrznych (Het Orkest van de Koninklijke Luchtmacht). Po dziewięciu latach poczułem, że chciałbym bardziej skupić się na samym jazzie. Wierzę w ideę Spencera Wellsa, dlatego też mam wewnętrzną potrzebę, by pomóc mojemu synowi w jego podróży przez ten świat. Ciekawy jest chociażby fakt, że rozmawiamy tutaj razem. W Niderlandach moje nazwisko jest już znane, ale w Polsce nikt raczej o mnie nie słyszał. To, że dzięki Tuurowi (Tuur Moens – perkusista w projekcie Teusa – przyp. red.) możemy przeprowadzić ten wywiad. To też część pewnej drogi, która w pewnym momencie prowadzi do „odpowiednich” ludzi – wierzę, że wcale nieprzypadkowych. Zdecydowanie jest to dla mnie wyjątkowy czas w życiu.

Inspiracją twoich muzycznych działań jest wspomniany Spencer Wells, ale chyba również twój największy muzyczny bohater Woody Shaw. Co cię w nim tak fascynuje?

Nie chciałbym skupiać się tutaj na technicznych aspektach, używać trudnej terminologii. Niedawno, po jednym z wywiadów ze mną opublikowanych w sieci, ukazał się komentarz słuchacza: „Niestety, nie znam się zupełnie na muzyce. Może powinienem zrobić jakiś kurs, aby lepiej rozumieć to, czego słucham?”. Odpowiedziałem, że muzyki nie trzeba rozu-



fot. Dufoto Photography

mieć, jeśli chodzi o terminologię. Muzykę trzeba przede wszystkim czuć.

Ale wracając do Shawa: to stało się bardzo organicznie. Zacząłem swoją edukację muzyczną na trąbce w wieku siedemnastu lat, na wydziale klasycznym. Szybko jednak doszedłem do wniosku, że klasyka jest dla mnie zbyt ograniczająca.

Muzyki nie trzeba rozumieć, jeśli chodzi o terminologię. Muzykę trzeba przede wszystkim czuć

Zacząłem odkrywać jazz i poczułem, że to jest dla mnie właściwa droga. W tym czasie słuchałem bardzo dużo Michaela Jacksona. Szukałem więc w jazzie czegoś czy kogoś, kto byłby najbliższy temu stylowi. Tym sposobem trafiłem na okres elektroniczny Milesa Davisa, na *Tutu* itd. Język Milesa nie był jednak tym, czego potrzebowałem w tym czasie.

Kolejnym etapem poszukiwań był oczywiście Chet Baker. Przede wszystkim ze względu na ten wyjątkowo liryczny sposób jego gry, przejrzystość solówek, które według Bakera powinny być na tyle oczywiste, żeby można było je zaśpiewać.

Szukałem jednak dalej i dotarłem do braci Breckers. W latach

2002-2006 mój wykładowca Jarmo Hoogendijk, wielki fan Shawa, próbował mnie zainteresować jego muzyką. Nie byłem na to jeszcze gotowy. Skupiłem się na stylistyce i pentatonice Randy'ego Breckera, bo to wtedy było dla mnie zrozumiałe.

Po zdobyciu licencjatu postanowiłem poczekać ze studiami magisterskimi. Chciałem zrobić tak zwane kilometry, czyli pograć, posłuchać, poodkrywać. Po dziesięciu latach doszedłem do ścia-

ny. Harmonicznie i melodycznie. Wszystko, czego się do tego czasu nauczyłem, mieściło się w bardzo wyraźnie określonych ramach. A dla mnie zaczęło robić się zbyt ciasno w tej przestrzeni. Chciałem więcej, czegoś innego. I wróciłem do

Woody'ego Shawa, mając nadzieję, że będę mógł użyć jego narzędzi do znalezienia własnego języka. Zrobić krok dalej.

W 2016 postanowiłem wrócić do Konserwatorium. Jedynym nauczycielem, który mógł mi w tym pomóc, był Jarmo Hoogendijk, u którego zresztą Shaw mieszkał kilka miesięcy w czasie jego pobytu w Niemczech. Byłem już wtedy gotowy na tę wiedzę. Nie dlatego, że mój nauczyciel to zaproponował, ale ponieważ doszedłem do tego sam, przez te dziesięć lat poszukiwań. Mogliśmy wymieniać się naszymi odkryciami na temat Shawa i był to naprawdę niesamowity, piękny i inspirujący proces. Przez te dwa lata udało mi się jako improwizatorowi zrobić wielki postęp.

Jaką rolę odegrał w tym Shaw?

To Shaw pokazał mi, jak znaleźć sposób, aby ten swój własny muzyczny obrazek pomalować piękną kreską nie tylko w ramach, ale i poza, zachowując

spójność całego obrazu. Udało mu się przeciwstawić twardym regułom bebopu i wyjść poza tradycję. Bo nie chciał grać tego, co już ktoś inny zagrał przed nim tysiąc razy.

Woody Shaw to dla mnie ucieleśnienie wolności. Tej wolności, której szukałem, mając dziewiętnaście lat, postanawiając zrezygnować z muzyki klasycznej na rzecz jazzu. I trochę, jak na ironię, zataczyłem koło, wracając do muzyki klasycznej. Shaw czerpał inspiracje z muzyki klasycznej, na przykład z Bartoka.

Ta historia potwierdza, jak bardzo ważne są w życiu inspiracje kimś, kto pomaga nam zrobić ten kolejny, ważny krok. Pomaga odkryć siebie i własny język. Myślisz, że znalazłeś swój styl? Język, styl, którym tylko Teus potrafi się posługiwać?

Mam nadzieję, że jeszcze nie! Bo to oznaczałoby koniec podróży. Wydawało mi się, że znalazłem swój język na pierwszej płycie, jednocześnie zdawałem sobie sprawę z tego, że jest dużo miejsca na poprawę. Ale przy moim ostatnim albumie znowu czuję to samo. I mimo że mam dużo wiary w to, co robię, szukam nadal. Mam wrażenie, że osiągnąłem dopiero jeden procent swoich możliwości. Mam też nadzieję, że kiedy w końcu ten styl znajdę, to będzie w nim dużo mniej dźwięków, dużo mniej młodzieńczego entuzjazmu i chęci pokazania wszystkiego, czego się nauczyłem.

Mam wrażenie, że każdy artysta uznaje swój ostatnio nagrany album za najlepszy. Dopóki nie zrobi kolejnego. Co jest w sumie logiczne...

W styczniu ukazała się płyta *Saudade* nagrana z orkiestrą smyczkową. To moje interpretacje Jobima. Myślę o tym, żeby kolejną płytę nagrać z wiolonczelą. Ciągłe szukam, eksperymentuję, próbuję. Wydaje mi się, że teraz mogę pójść w stronę Davisa i Bakera, wyciąć przynajmniej czterdzieści procent dźwięku, zostawić tylko tyle, ile jest absolutnie niezbędne.

Kiedy słucham swoich albumów, wydaje mi się, że najlepsze są jednak te akustyczne. Lubię elektronikę, fascynuje mnie, ale wszystko wychodzi mi zdecydowanie lepiej w wersji akustycznej. Cho-

Byłem już wtedy gotowy na tę wiedzę. Nie dlatego, że mój nauczyciel to zaproponował, ale ponieważ doszedłem do tego sam, przez te dziesięć lat poszukiwań

ciaż jest to być może tylko sugerowanie się opiniami prasy, krytyków. W Niderlandach muzyka elektroniczna nie do końca chyba jest rozumiana i doceniana. Siłą rzeczy odbija się to na recenzjach. Wiem, że to kwestia smaku, ale mimo wszystko...

Ostatecznymi recenzentami są jednak sam artysta i jego pub-



liczność. Jej gust jest chyba najważniejszy. Nie znaczy to, żeby tworzyć pod publikę, ale to jednak ważne, aby akceptację publiczności znaleźć. Zgadzasz się z tym?

Prawda leży jak zwykle gdzieś pośrodku. Jeśli ja za bardzo nie lubię tego, co gram, to nie będę w stanie przekonać publiczności. Są na to różne sposoby. Chociażby występy w programach typu *De wereld draait door* (bardzo popularny w Niemczech codzienny talk-show omawiający aktualności w kraju i na świecie – przyp. red.), które dla niektórych muzyków, szczególnie jazzowych purystów, są posunięciem kontrowersyjnym. Dla mnie to sposób dotarcia do publiczności,

która być może nigdy na koncert jazzowy by się nie wybrała.

Można też odpowiednio zastosować materiały promocyjne. Podejrzewam że niewiele osób zna i czyta w Polsce takie gazety jak *De Volkskrant* czy *Trouw*, więc recenzje, które się w nich pokazują, niewiele dadzą. Kiedy jednak używamy w pakietach promocyjnych materiałów telewizyjnych, to już coś więcej może powiedzieć i mieć jakieś znaczenie. W ostateczności to też narzędzie do osiągnięcia jakiegoś celu. To może udowodnić w kraju, w którym niewiele osób o tobie słyszało, że tam, skąd pochodzisz, jesteś już widoczny, masz pewien status. To pomaga.

Wracając do *Journey Of Man*. Jesteś liderem, to twój projekt, ale wyraźnie słychać, że muzyka jest dziełem zespołu. Tak na płycie, jak i na koncertach każdy z muzyków ma ogromną przestrzeń dla swoich pomysłów. Stało się to w wyniku twojego świadomego wyboru, czy może

spowodowały to okoliczności pracy nad tym materiałem?

Filozofia stojąca za tą płytą bierze się z przekonania, że jesteśmy rodziną, wywodzimy się z jednego miejsca, tworzymy powiazaną ze sobą ścisłą całość. Jesteśmy sobie potrzebni i niezbędni do funkcjonowania. Własną melodią i solówkami wystarczająco naznaczam ten materiał jako frontman. Bardzo świadomie wiele miejsca oddałem w tym projekcie pianiście. Alexander van Popta jest znany tutaj przede wszystkim z elektroniki i popu, ale ja uważam go za genialnego

jazzmana. Kilka lat temu miałbym z tym jakiś problem. Być może to jest właśnie muzyczna dojrzałość? To w ogóle dla mnie wyjątkowy materiał. Nasze kompozycje są narzędziem, a nie celem. Tworzymy ten materiał nieustannie na nowo i to jest bardzo fascynujące.

Organiczne granie – bardzo popularne określenie ostatnimi czasy.

Ale chyba bardzo trafne. Do tego naprawdę potrzebna jest pewnego rodzaju dojrzałość i przede wszystkim zaufanie. Bo nie mamy nad wszystkim stałej kontroli. I wszyscy czterej w kwartecie muszą się z tym czuć komfortowo. Jeśli chociaż jeden z muzyków woli mieć bardzo ściśle ustalone ramy, nic z tego nie będzie. Miałem takie doświadczenia. Sam byłem tym, który potrzebował wyraźnych zasad i ograniczeń. Teraz z taką wolnością czuję się bardzo dobrze. Dlatego też nazwaliśmy się Teus Nobel Liberty Group.

Trudno coś takiego udowodnić, ale wydaje mi się, że ten rodzaj wolności jest wyczuwalny dla słuchacza. Tylko zastanawia mnie, czy to wzięło się samo z siebie czy jest wykreowane?

Publiczność dojdzie do tego. Jeśli przyjdzie na dziesięć koncer-



fot. Fleur Huijsdens Photography

tów i przekona się, że żaden nie będzie taki sam, to będzie wracała. I o to mi chodzi w moim graniu. Aby wykreować w słuchaczu ciekawość, chęć ponownego spotkania, proponując za każdym razem coś nowego, innego. Do tego potrzebuję muzyków, którzy chcą

Davis, John Coltrane, Clifford Brown... Ta okazja nadarzyła się dzięki Wedgeview Studios. To miejsce, w którym nagrałem wszystkie moje albumy, z wyjątkiem *Social Music*. Wykorzystywali mnie wcześniej na nagrywanych przez siebie albumach, często właśnie ze smyczkami. Według nich mój styl grania idealnie do tego pasował. Marzenie, aby zrobić taką płytę pod swoim

nazwiskiem, żyło we mnie dłużej. Szukając odpowiedniego repertuaru, trafiliśmy na Antônio Carlosa Jobima, absolutnego guru jazzu i bossa novy. Jego muzyka wydała się nam idealna.

Mam wrażenie, że osiągnę- łem dopiero jeden procent swo- ich możliwości

tego samego. Eric Vloeimans powiedział w którymś z wywiadów, że po jednym czy dwóch koncertach już wiadomo, z kim można iść na wojnę i ją wygrać. To się po prostu czuje. Ja mam wrażenie, że z tymi muzykami mamy jeszcze bardzo wiele do odkrycia. I wygrania. Im więcej będziemy koncertować, tym większą wolność osiągniemy.

Materiał powstawał przez prawie trzy lata, we współpracy z koproducentem Roelandem Jacobsem. Nie tyle chciałem odkryć na nowo Jobima, co pokazać inną stronę mojego muzycznego spektrum. Może się to wydawać trochę bardziej komercyjne, ale wciąż jest muzycznie integralne ze mną i eksponuje moją liryczną stronę.

Krążek *Saudade* może być dość zaskakujący po bardzo jazzowym *Journey Of Man*. Co sprawiło, że muzykę Jobima chciałeś odkryć na nowo?

Przez lata wysoko na mojej liście życzeń było nagranie albumu z dużą sekcją smyczkową. Wszyscy wielcy z przeszłości mają album ze smyczkami, dlaczego nie ja? [śmiech] Charlie Parker, Miles

Muzyczne plany na 2020 rok zostały nieznacznie zmodyfikowane. Jaki jest twój pomysł na przetrwanie tego trudnego okresu? Pracujesz obecnie nad nowymi projektami na przyszłość?

Przez jakiś czas możemy przeżyć na oszczędnościach, ale łatwo nie jest. Powoli pojawiają się nowe plany, robione bardzo nieśmiało i ostrożnie. Pełen sezon jesienny jest nadal bardzo wątpliwy. Rozszerzona trasa promująca album z septetem Jefa Neve'a zatytułowana *Mysterium* jest nieustannie zmieniana. Nowe projekty dotyczą Paradox Jazz Orchestra. Zaczęliśmy koncerty w klubie Paradox w Tilburgu raz w miesiącu na początku tego roku, wszystkimi wyprzedanymi. Oczywiście teraz mam nadzieję na

więcej. W tym celu utworzono fundację PJO, której jestem dyrektorem wykonawczym. Założyłem także Liberty Music Foundation, głównie dla mojego kwartetu Liberty Group. Pomoże to na przykład w ubieganiu się o dotacje na trasy zagraniczne. Poza tym udzielam lekcji w konserwatorium w Tilburgu. Kolejnym planem na przyszłość, w sytuacji, kiedy bardzo trudno jest zebrać środki na własny album, jest nagranie przez Wedgeview Studios kontynuacji *Saudade*. Tym razem z muzyką Ivana Linsa. Ten naturalny następca Jobima, jak się o nim pisze, skończy w tym roku 75 lat i ma szczególną więź z Niderlandami. Budżet zapewnia studio, a nagrania smyczków, czyli Metropole Orkest i Radio Philharmonic Orchestra, zostały już zrobione jakiś czas temu. Poza tym nadal będę koncertował w duecie z Jefem, co jest nieco łatwiejsze na małych scenach – szczególnie jeśli nadal nie będzie można wpuszczać licznej widowni.

Rząd holenderski nie jest tak naprawdę przyjazny dla kultury, jeśli spojrzymy na środki przeznaczone na walkę z COVID-19. Jak w tej sytuacji widzisz swoją przyszłość i przyszłość całego sektora kulturalnego w tym kraju?

Niezbyt różowo. Obawiam się, że honoraria spadną jeszcze bardziej, nawet na najwyższej półce, do której zaliczam i siebie. Muzycy częściej akceptują niższe opłaty, ponieważ po prostu muszą grać, aby związać koniec z końcem. A festiwale na razie zostały odwołane zupełnie. Ja mam szczęście. Uważam, że moja pozycja w Holandii jest nadal silna. Będę musiał jednak sku-

pić się bardziej niż do tej pory na nauczaniu, na przykład na kursach internetowych i tym podobnych zajęciach.

Środki rządowe często planowane są bez żadnej wizji. Weźmy na przykład łączenie kwestii wznowienia festiwali i imprez plenerowych z tym, czy dostępna będzie szczepionka. Po pierwsze, badania pokazują, że transfer na świeżym powietrzu jest praktycznie niemożliwy. Po drugie, istnieją choroby takie jak malaria i zika, na które również wciąż nie ma

Jeśli ja za bardzo nie lubię tego, co gram, to nie będę w stanie przekonać publiczności

szczepionki. Bardzo dziwnie słucha się takich pokrętnych wyjaśnień naszych ministrów. Niech powiedzą po prostu: „Zawieszamy działalność całego sektora, zapomnijcie o swoich festiwalach”. Mało dyplomatyczne, ale przynajmniej będziemy wiedzieć, na czym stoimy. Teraz została nam tylko niepewność i to bez światełka w tunelu.

W takim razie życzę dużo światła na nadchodzący czas. I do zobaczenia na koncertach. ●

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



Metafizyka życia małżeńskiego



Piotr Rytowski

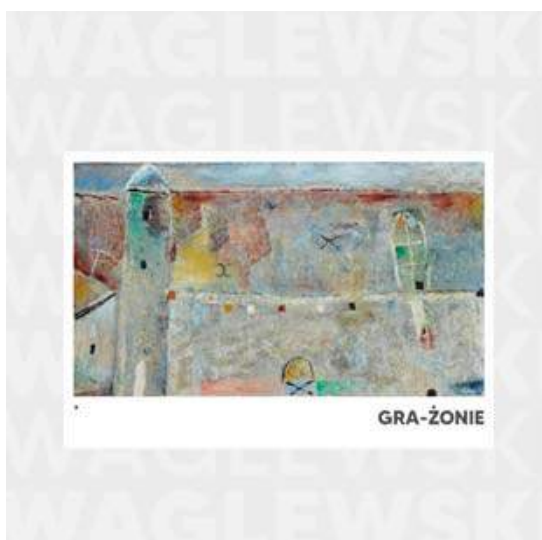
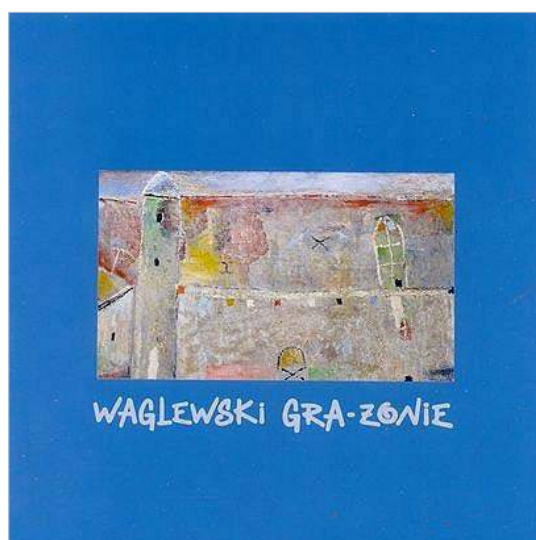
rytowski.jazz@gmail.com

W lipcu 1990 roku, podczas wakacyjnego wyjazdu poznałem dziewczynę. Piękną sweet sixteen – jak u Iggy’ego Popa. Było ognisko, gitara i... coś zaiskrzyło. Tak to się w tamtych czasach odbywało. Pięć miesięcy później Wojciech Waglewski, równolegle do realizacji drugiej płyty Małego Wu Wu, zarejestrował w studiu Tonpressu solowy album Waglewski Gra-Żonie. Niedługo potem nabyłem kasety z tym nagraniem i weszło ono do ścisłego kanonu moich muzycznych evergreenów.

W tym roku przypada trzydziesta rocznica obu tych wydarzeń. Z pozoru nie mają one ze sobą nic wspólnego poza osobą piszącego te słowa. Ale jest jeszcze coś. Coś nie-

współmiernie istotniejszego. Dziś, po tylu latach, Wagiel nadal gra żonie Grażynie, a ja nadal rozkoszuję się tymi dźwiękami wspólnie z żoną Joanną – tą poznaną trzydzieści lat temu.

„Metafizyka życia małżeńskiego jest faktem oczywistym, nadającym żywotowi ludzkiemu blask cudu, tak jak przyglądając się historii świata, kraju, jednego życia nie możemy oprzeć się wrażeniu, że splata się ona w jedno, trudne do ogarnięcia, pasmo następujących po sobie rzeczy niezwykłych (nie można przy tym zapominać, że sam proces przyglądania jest czymś cudownym...)”. Ten tekst pojawił się na wkładce płyty nagraanej 30 lat temu. Znalazł się także



w booklecie nowego wydawnictwa. Tego typu stwierdzenia ze swej natury są ponadczasowe i uniwersalne, a czy tak samo jest z materiałem zawartym na podwójnym albumie wydanym w czerwcu tego roku?

Zacznijmy od pierwszego krążka – zremasterowanej reedycji płyty sprzed trzech dekad. Pamiętam, że materiał zawarty na *Waglewski Gra-Żonie* był dla fanów Voo Voo pewnym zaskoczeniem. Po pierwsze Wagiel dał się poznać jako gitarzysta pokazujący zdecydowanie bardziej „klasyczne” blues-rockowe podejście do instrumentu, niż to miało miejsce w zespole. Po drugie – płyta emanowała swoistą kameralnością, wręcz intymnością.

Złożyły się na to dwie podstawowe przyczyny. Artysta nagrał materiał w pełni tego słowa znaczeniu solowy – grał na gitarze, gitarze basowej, perkusji, klawiszach, śpiewał, oczywiście komponował i pisał teksty. Tylko w niektórych utworach wspomagali go Piotr Stopa Żyżelewicz i Edyta Bartosiewicz. Drugi powód – album, zgodnie ze swoim tytułem, jest zbiorem piosenek dedykowanych żonie i wydanych na jej urodziny. Jak ta muzyka przeszła próbę czasu? Zdanie fana muzyki Wojtka Waglewskiego może nie być obiektywne. Poza tym to nie jest mój pierwszy kontakt z tą płytą po latach – wracałem do niej regularnie na prze-

strzeni lat – za każdym razem z równą atencją. Dla mnie to wciąż wspaniała muzyka. Wznowienie to bez wątpienia gratka dla fanów, ponieważ zdobycie oryginału wydanego przez Polton nie było do-tąd prostą sprawą, a w dodatku teraz otrzymujemy świetnie brzmiący remaster.

Orędownikiem nagrania solowej płyty Waglewskiego w 1990 roku był Jan Chojnacki – dziennikarz muzyczny, ówczesny szef artystyczny Poltonu. Teraz również za jego namową muzyk zdecydował się na wznowienie albumu. Wagiel pomyślał jednak, żeby „uzupełnić to wydawnictwo koncertową wersją, wykonaną tym razem przez osoby, które potrafią grać na swoich instrumentach...”. W ten sposób uformował się skład artystów, którzy zagrali w Studiu Trójki im. Agnieszki Osieckiej 22 lutego tego roku. Obok Waglewskiego na scenie znaleźli się Kasai (Kasia Piszek – instrumenty klawiszowe, śpiew), Masha Natanson (śpiew), Michał Bryndał (perkusja), Max Mucha (gitara basowa, kontrabas), Antoni Ziut Gralak (trąbka), Piotr Chołody (instrumenty perkusyjne) oraz DJ Eprom (gramofony, elektronika, scratche). Zapis tego koncertu wypełnia drugi krążek albumu.

Słuchacze otrzymują więc „zestaw podwójny” – na obu płytach znajdują te same utwory w interpretacjach, które dzieli 30 lat! (Na płycie z 2020 nie ma dwóch utworów z oryginału: *Her Melancholy* z udziałem Edyty Bartosiewicz oraz *Kłopotów z formą*). Przy takim zestawieniu trudno uciec od porównań. Od strony wykonawczej czy aranżacyjnej płyty są zupełnie różne – Waglewski solo kontra wielopokoleniowa grupa świetnych muzyków (w tym jazzmanów). Improwizacje Ziuta Gralaka, gra sekcji Bryndał / Mucha, scratche DJ’a Eproma wnoszą do tej muzyki niesamowity koloryt, bogactwo brzmień, których nie było na pierwowzorze. Natomiast od strony emocjonalnej oba wykonania są równie mocne.

To, co tak silnie działało trzy dekady temu, działa do dziś. Dlaczego? Z całą pewnością nie tylko przez zaangażowanie wspinających instrumentalistów i odświeżenie aranży. Tajemnica tkwi w... metafizyce życia małżeńskiego. Jak twierdził autor (w odniesieniu do wcześniej zamieszczonego cytatu), kiedy ukazywał się oryginalny materiał, „należałoby tę płytę potraktować jako ściśle historyczny opis cudu” i tym razem jest chyba tak samo, bo cud trwa nadal!

Koncert w Studiu im. Agnieszki Osieckiej i jego zapis na płycie to piękny sposób na świętowanie trzydziestej rocznicy. My również znaleźliśmy sposób na uczczenie tej naszej – prywatnej. Kiedy do sieci trafi ten numer JazzPRESSu, najprawdopodobniej jest

już po imprezie, na której spotkała się grupa znajomych, uczestników wakacyjnego wyjazdu z lipca 1990. Piszę ten materiał na tydzień przed umówionym terminem. Dla niektórych będzie to spotkanie po wielu, wielu latach. Nie wiem, w jakim kierunku potoczą się nasze rozmowy, na ile będziemy wspominać wspólnie spędzony czas, na ile dzielić się tym, co wydarzyło się potem, a na ile emocjonować się tematem wyborów prezydenckich. Jednego jestem pewien – wiem, jakiej płyty nie zabraknie na imprezie. ●

10 lat
radioJazz.fm



Grupa
na facebooku!

PODCASTY O JAZZIE I OKOLICACH

Dołącz do nas i dziel się jazzem!

ODZWIEDŹ GRUPĘ >>

Dwie zasłuchane gitary

Jarosław Czaja

jarczaja@poczta.onet.pl



Pisałem ostatnio o dokonaniach Japończyków na polu produkcji płyt jazzowych, dzisiaj pora na naszych zachodnich sąsiadów. Niemcy przecież wcale nie są gorsi od Japończyków w tej dziedzinie. I myślałem tutaj o „prawdziwym” jazzie, a nie o „łżejszym” fusion i funku, w czym specjalizuje się Joachim Becker. W Monachium istnieje coś takiego jak Instytut Gitarowy, który między innymi zajmuje się produkcją płyt. Dowodem na to, że jego działalność przynosi znakomite efekty, jest krążek, który chciałbym gorąco polecić wszystkim adeptom gry na gitarze, a także koneserom i kolekcjonerom.

Nazywa się *Minor Elegance*. Wyprodukowali go i osobiście zmiksowali już dosyć dawno (30 lat zleciało) dwaj panowie z Niemiec: Andreas Vahsen i – uwaga! – Horst Polland. Materiał nagrany został „na setkę”, czyli na żywo w słynnym onegdaj studiu Mad Hatter w Los Angeles w 1989 roku, a firmowali go dwaj mistrzowie gitary Joe Diorio i Robben Ford. Ten drugi jest szeroko znany (choćby dlatego, że grał przez chwilę z Milesem Davisem) – również ze swoich wielu zain-

teresowań, od fusion, rocka, bluesa do jazzu. Natomiast Diorio to ktoś, kogo można by określić mianem „najlepszy gitarzysta, o którym nigdy nie słyszeliście”.

Po prawdzie Diorio, który nagrywał niegdyś z takimi mistrzami jak Eddie Harris i Sonny Stitt, w Ameryce ma status legendy. Od lat zajmuje się edukacją muzyczną w Kalifornii i jest autorem bardzo cenionych w branży instruktażowych filmów i poradników gry na gitarze. Nie dziwi więc, że to on na *Minor Elegance* – że się tak wyrażę – gra pierwsze skrzypce i jest autorem większości kompozycji. Ale uwaga. Cały urok i wartość tej płyty polega na tym, że to nie jest produkcja do jakich jesteśmy przyzwyczajeni. Wręcz przeciwnie. Gitarzyści, zwłaszcza rockowi i blues-rockowi, cierpią zazwyczaj na przerost ego. Dotyczy to w mniejszym stopniu, ale jednak także gitarzystów jazzowych. Muzycy, którzy grają na instrumentach dętych, muszą często brać oddech i robią przerwy, co skutkuje tym, że słuchają otoczenia. Natomiast gitarzyści mogą „wymiać” praktycznie non stop i ochoczo z tego

korzystają. Są oczywiście wyjątki, jak choćby John Scofield, ale o nim będzie za chwilę. A jeśli jeszcze obok jednego gitarzysty stanie drugi, zaczyna się współzawodnictwo.

Tymczasem na *Minor Elegance* mamy dziwne i bardzo rzadkie zjawisko: dwóch gitarzystów całkowicie zasłuchanych w... grę partnera. Zero popisów! Ba, nawet do tego stopnia, że o ile na początku płyty mamy wyraźny kontrast stylów i brzmień – bo Diorio gra na dużym „pudle” dźwiękiem okrągłym i przyciemnionym, a Ford jest bardziej bluesowy i agresywny, to już od połowy krążka obaj zbliżają się do siebie tak, że momentami mamy kłopot z ich odróżnieniem. Tak, jakby każdy

z nich próbował grać w stylu kolegi. Dzięki temu następuje integracja i wzajemne zrozumienie na poziomie spotykanych tylko w sytuacjach, kiedy muzycy grają ze sobą dłuższy czas, a nie tylko okazjonalnie.

Oczywiście jest to także zasługa wspaniałej sekcji rytmicznej w osobach basisty Gary’ego Willisa i bębniarza Petera Erskine’a. W dwóch utworach słyszymy też pianistę Olivera Hahna, ale w roli zaledwie harmonicznego tła, bo koncepcja ogólna jest taka, że gitary mają tutaj maksimum przestrzeni. Jak wspomniałem, większość materiału (na czele z urzekającym tematem *E-Minor Ballad*) skomponował Diorio, ale są tutaj także dwa standardy, *Soul Eyes* Waldrona i *So What* Davisa, zagrane w sposób urzekający.

I teraz konkluzja. Idę o zakład, że tę płytę, mimo tego, że ukazała się w Niemczech, musieli w swoim czasie dokładnie przesłuchać dwaj luminarze: Pat Metheny i John Scofield. Wszak niedługo potem, w 1994 roku, zrealizowali razem płytę *I Can See Your House From Here* w podobnym zestawie: gitary plus bas i bębny. Osobiście uważam zresztą, że to jedno z najlepszych dzieł, jakie kiedykolwiek nagrali. Dlaczego? Bo Pat i John również potrafili uważnie słuchać się wzajemnie i robić muzykę, a nie zawody sportowe... ●

fot. Jarosław Czaja



Joe Diorio & Robben Ford – *Minor Elegance*
MGI, 1990

Nie-awangarda dwóch liderów

Rafał Garszczyński
rafal@radiojazz.fm

fot. Rafał Garszczyński



John Coltrane & Don Cherry – *The Avant-Garde*
Atlantic / Rhino / WEA, 1966

Album *The Avant-Garde* to jedna z najbardziej osobliwych płyt w bogatym katalogu nagrań Johna Coltrane'a. Niektórzy uważają, że powinna być raczej umieszczona w dyskografii Dona Cherry'ego i że nazwisko Coltrane'a znalazło się na pierwszym miejscu jedynie z powodów czysto marketingowych. To oczywiście nie do końca prawda, bowiem album powstał w czasie, kiedy John Coltrane miał kontrakt z wytwórnią Atlantic i choć nie był od razu zaplanowany do wydania, to od samego początku jego nazwisko było na pierwszym miejscu na okładce. Znam też osoby, które uważają, że to w zasadzie album Ornette'a Colemana, tylko akurat jego – lidera zespołu – zabrakło na tej konkretnej sesji. W tym stwierdzeniu prawdy jest już

trochę więcej, bowiem trzy z pięciu utworów na tej krótkiej płycie napisał Coleman, a kolejny – *Cherryco* – Don Cherry, który kiedy powstawał ten materiał, w 1959 i 1960 roku, nagrywał i koncertował z Colemanem. John Coltrane nigdy niczego oficjalnego z Ornettem Colemanem nie nagrał, tak więc album *The Avant-Garde* jest do dziś najbardziej doskonałym zbliżeniem muzycznych światów tych dwu wielkich muzyków. Dla fanów Coltrane'a album jest również ważny z wielu innych względów. To pierwsze nagranie Johna Coltrane'a po sesji do *Giant Steps* i choć płyta ukazała się dopiero po sześciu latach od zarejestrowania, do dziś jest też historycznie pierwszym studyjnym oficjalnym nagraniem Johna Coltrane'a grającego na sopranie. Zagrał na nim co prawda tylko w dwóch utworach, ale była to premiera nowego (przynajmniej w studiu) dla Coltrane'a instrumentu, zapowiadająca nagrania w rodzaju *My Favorite Things*.

Kiedy zabrakło pomysłów na repertuar, muzycy sięgnęli, co dla mnie brzmi do dziś zaskakująco, po *Bemsha Swing* Theloniousa Monka i Denzila Besta. Kiedy całkiem niedawno przygotowywałem odcie-



nek radiowego cyklu CoverToCover o tej kompozycji, sięgnąłem po album *The Avant-Garde*, który w mojej muzycznej pamięci był czymś strasznie skomplikowanym i należącym do gatunku spontanicznego hałasu, za którym nie przepadam. Fakty są jednak inne, o czym przekonałem się, słuchając tej płyty po jakichś kilkunastu latach przerwy. Dziś przypuszczam, że jedynie początek albumu – kompozycja Dona Cherry'ego *Cherryco* jest częścią całkowicie zespołowo improwizowaną, reszta robi dziś na mnie wrażenie nieco bardziej przygotowanych i zorganizowanych partii oddanych do dyspozycji obu liderom.

Dalej trochę razi mnie brzmienie, które kojarzy mi się z nagrywaniem w kompletnej ciemności, bez wiedzy na temat miejsca ustawienia mikrofonów przeznaczonych dla trąbki i saksofonu. Chciałbym wierzyć, że przyczyną była ciemność w studiu, a nie nadmiar używek zmieniający w losowy sposób pozycję instrumentów w relacji do mikrofonów. Jednak jakość dźwięków rekompensuje te techniczne niedoskonałości. Zastanawiam się też, i nawet próbowałem odnaleźć jakieś tropy w stosownych publikacjach, dlaczego Atlantic czekał aż sześć lat na publikację tak doskonałego materiału, nagranych przez dwóch muzyków, z których każdy gwarantował wysoką, oczywiście jak na jazzowe standardy, sprzedaż?

Z dzisiejszej perspektywy tytuł albumu wydaje się niezbyt dobrze oddawać charakter nagrania, *The*

Avant-Garde to dziś raczej jazzowy mainstream. Nawet w 1966 roku, kiedy album po raz pierwszy się ukazał, umieszczony na nim materiał był raczej dość konserwatywny, jednak początek lat sześćdziesiątych to dużo zmian w muzyce Johna Coltrane'a i równie dużo nowych pomysłów w muzyce improwizowanej. Na osi czasu sesji Trane'a album należy umieścić krótko po *Giant Steps*. Zaledwie kilka miesięcy później powstał *Africa/Brass*, a kiedy album ukazał się po raz pierwszy w 1966 roku, Coltrane nagrywał *Meditation* i *Expression*, a wydanie *The Avant-Garde* pewnie w ogóle go nie interesowało, bowiem o kontrakcie z Atlantic już dawno zapomniał. Muzycznie był już w zupełnie innym miejscu. Z punktu widzenia fanów Ornette'a Colemana i Dona Cherry'ego, muzyka na tej płycie może również wydawać się konserwatywna, będąc dobrym wstępem do muzycznego świata Colemana, który nie jest łatwy, ale z pewnością niezwykły i inspirujący. Tak więc *The Avant-Garde* z pewnością jest doskonałym uzupełnieniem każdej jazzowej kolekcji, choć często w zestawieniach najlepszych płyt lat sześćdziesiątych jest pomijane, bo zarówno w dyskografii Johna Coltrane'a, jak i Dona Cherry'ego z tego okresu znajdziecie ciekawe płyty o większym znaczeniu historycznym. ●

Kanon Jazzu

10 lat
radioJazz.fm

poniedziałek-piątek 14:45
zaprasza Rafał Garszczyński



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** »

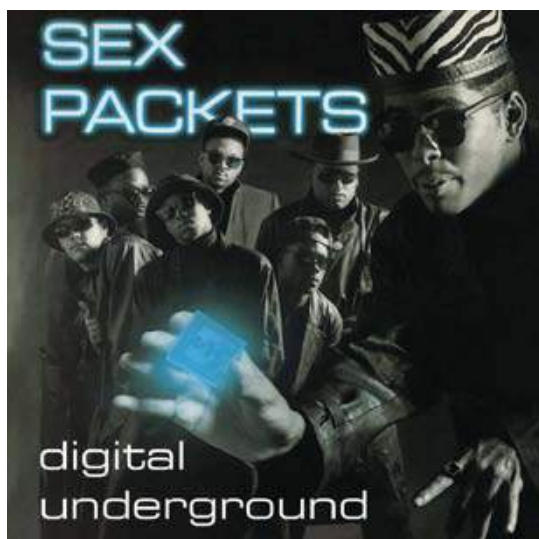
Piszemy dla Was i dzięki Wam

Celebracja kreatywności na przekór białej wściekłości



Adam Tkaczyk

adam-tkaczyk@wp.pl



Digital Underground – Sex Packets
Tommy Boy, 1990

19 marca 1990 roku w tygodniku Newsweek ukazał się pamiętny, skrajnie krytyczny dla kultury hip-hopowej artykuł *The Rap Attitude*, autorstwa Jerry'ego Adlera. Deprecjonował on rap jako muzykę, hip-hop jako kulturę oraz wykonawców jako artystów i twórców. Pomimo kolejnych hitów podbijających listy przebojów i błyskawicznego wzrostu znaczenia rapu w kulturze amerykańskiej i światowej, przewidywał raczej prędką upadek gatunku. Och, jak bardzo się pomylił! Pokazał tym samym wielki strach białych ludzi, teoretycznie posiadających kontrolę i władzę, przed młodą kulturą uli-

cy i nową generacją kreatywnych buntowników, najczęściej przedstawicieli mniejszości rasowych. Bez cienia strachu wykrzykiwali oni swoje racje prosto w twarz Ameryce, a ta nie do końca wiedziała jak reagować.

Piszę o tym artykule dlatego, że kolejny dzień był dla kultury niemal równie ważny. 20 marca 1990 roku ukazały się trzy istotne dla czarnej muzyki albumy: *Sex Packets* grupy Digital Underground, *Blacks' Magic* Salt-N-Pepy oraz *Poison Bell* Biv DeVoe. Przypomnę dzisiaj ten pierwszy. Nietypowy, nieoczekiwany przebój na listach przebojów i sprzedaży. Rapowy album koncepcyjny, który niespodziewanie stał się mainstreamowym hitem dzięki: po pierwsze świetnemu singlowi, który zwrócił uwagę, a po drugie wspaniałej, kolorowej reszcie utworów, które tę uwagę utrzymały.

Pochodzący z rejonu Zatoki (Oakland i okolice) zespół Digital Underground to różnorodny zbiór osobowości pod batutą lidera – Shocka G. Razem z nim mamy tutaj Humpty'ego Humpa i MC Blowfisha (czyli różne alter ego Shocka G),

Piano Mana (którego „grali” Shock G i, uznany w Zatoce, klawiszowiec Rodney Franklin), Chopmaster J-a, Money-B i DJ Fuze’a, którzy potem wydawali albumy jako duet Raw Fusion, i wielu innych, zmieniających się przez lata członków. W latach 1990-91 był też jeszcze młody człowiek, pełniący podczas trasy koncertowej Digital Underground rolę tancerza. Na *Sex Packets* jeszcze nie udziela się wokalnie, ale Shock G dał mu możliwość zapowiadania zwrotki w utworze *Same Song* ze ścieżki dźwiękowej do komedii *Same kłopoty...* – niejaki Tupac Shakur. Kojarzycie go? Chyba jakąś karierę zrobił potem, czy coś... Jak mogliście się, Szanowni Czytelnicy, zorientować z treści wcześniejszego akapitu, w którym wymienione były trzy różne osoby lidera grupy – Digital Underground podchodzą do swojej twórczości w dość specyficzny sposób. Humpty Hump jest tego najlepszym przykładem. Jest on wymyśloną przez Shocka G postacią – wyróżnia się kolorowymi strojami i sztucznymi okularo-wąsami, à la Groucho Marx.

Teksty są wypełnione żartami i przesadzonymi, niedorzecznymi linijkami na temat seksualności i swojej budowy ciała (szczególnie dużego nosa i chudości). Kreatywność i nieskrępowana konwenansami zabawa jest myśłą przewodnią twórczości Digital

Underground, czemu dają wyraz zarówno werbalnie, jak i od bardziej niewerbalnej strony – wyraźnie chcieli się bawić nagrywając *Sex Packets*. Puszczają wodze wyobraźni i kreatywności, zrzucają kajdany gatunkowe i schematyczne, urządzą wielką imprezę w formie albumu muzycznego. Robią, co im się żywnie podoba – byleby efekt końcowy był funky. Z tego chaosu powstał klasyczny, brzmiący świeżo nawet po 30 latach album.

The Humpty Dance był wielkim hitem w USA i do dzisiaj brzmi zajebiście. Tak – zajebiście. Nie fantastycznie, nie pięknie – ale właśnie zajebiście. Poprawia humor, niemalże zmusza do tańca, pokazuje w pełnej krasie najbardziej znane alter ego Shocka G. Jest również jednym z najczęściej samplowanych utworów w historii rapu – wykorzystywali go, w mniejszych lub większych porcjach, w swoich dziełach między innymi Gang Starr, Public Enemy, LL Cool J, Ice Cube, Jay-Z, ale także Sade i Spice Girls. Digital Underground nie mieli z tym żadnego problemu, a nawet żartobliwie wykorzystali popularność *The Humpty Dance* wśród producentów w utworze *The Humpty Dance Awards* z albumu *The Body-Hat Syndrome*.

Chwała im za to, bo mieli prawo odczuwać frustrację i urządzić piekło, „wyżyć” się na twórcach za to,



przez co sami musieli przejść podczas tworzenia *Sex Packets*. Albowiem proces „czyszczenia sampli” był istnym koszmarem – co niestety bywa bardzo częstym problemem wielu producentów. A skoro o tym mowa, to album jest bardzo mocno inspirowany twórczością Parliament i George’a Clintona. Oprócz ich utworów, wykorzystuje również sample, między innymi, z utworów Herbiego Hancocka, Chic, Sly & The Family Stone i Donny Summer. Bardzo mocno bazuje na funku i fusion. *The Humpty Dance* było największym przebojem, ale pozostałe single z *Sex Packets*: *Doowutchyalike* oraz *Freaks Of The Industry* również były hitami radiowymi, szczególnie w regionie Zatoki.

Sex Packets sprzedawało się w owym czasie lepiej niż wydane niewiele wcześniej *3 Feet High And Rising* De La Soul i przyczyniło do umocnie-

nia pozycji wytwórni Tommy Boy jako silnej rapowej stajni. Spójrzmy na przedstawicieli tego labelu na przestrzeni jedynie pięciu lat: w latach 1989-90 wydawali De La Soul, Queen Latifah, Digital Underground i Stetsasonic, w 1991 roku doszli Naughty by Nature, w 1992 House of Pain, a w 1994 Coolio. Imperium.

Sex Packets miał wielki wpływ na trendy produkcyjne i koncepcyjne w branży muzycznej. Zestarzał się wspaniale, do dzisiaj brzmi świeżo i radośnie. Shock G jest wizjonerem i geniuszem, którego katalog nie jest tak szanowany i pamiętany w środowisku jak powinien być. Mam świadomość, że nie wszystkie opisywane przeze mnie w tym miejscu albumy będą łatwe w odbiorze przez słuchaczy innych gatunków. Uważam, że *Sex Packets* jest jednym z tych bardziej „dostępnych” i wartych odsłuchu. ●



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 **euroJazz**
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 Tulisza
Dorota Matejczyk
Przemek Bychawski
Łucja Kubicka
Marta Pijanowska-Kwas

Projekt layoutu

Beata Wydrzyńska

Opracowanie graficzne, skład i łamanie

Klara Perepyś-Pajak

Marketing i reklama

Agnieszka Holwek

promocja@radiojazz.fm



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

ARCHIWUM JAZZPRESS

WWW.JAZZPRESS.PL/ARCHIWUM

