KWIECIEŃ 2021
ISSN 2084–3143
Miesięcznik internetowy poświęcony jazzowi i muzyce improwizowanej

10 lat

Jazzpress

Fot. Kuba Majerczyk

MATEUSZ POSPIESZALSKI

MUZYKA JEST ŚWIATEM

TOP NOTE

Kuba Płużek
Book of Resonance

Nowicki | Święs | Frankiewicz *Overtones*

ROZMOWA

Bence Vas

PŁYTA

bandcamp



Poniższe utwory to prezent od naszych Przyjaciół.
Część z nich powstała specjalnie na 10. urodziny JazzPRESSu.
Pozostałe nigdy dotąd nie były publikowane.

Artur Dutkiewicz | JazzPRESS - 100 lat | Bernard Maseli | Don't Cry in the Rain | Darek Oleszkiewicz & Larry Koonse | Time Remembered | Emil Miszk & Sławek Koryzno BLED | Event Horizont | Grzegorz Tarwid | Preludium Des-dur | Jorgos Skolias | Pandem Opus | Krzysztof Herdzin | Impro for JP | Latarnik | Prorok XVII | Leszek Kułakowski & Maciej Sikała | Oj tęszno mie | Mateusz Smoczyński | Twin Peaks - Kadencja | Piotr Damasiewicz Quartet | Zarys Szczęścia | Włodzimierz Nahorny & Mariusz Bogdanowicz | Foczka | Wojciech Jachna | A Day Full of Sunshine

Płyta dostępna na: www.jazzpress.bandcamp.com

Od Redakcji

redaktor naczelny
Piotr Wickowski



„Muzyka jest elementem metafizycznym, bo skoro grając czy słuchając, potrafi się z zamkniętymi oczami zapomnieć o ziemi, na której się stoi… Dźwięki potrafią ponieść, oderwać od ziemi wykonawcę i odbiorcę, którzy mogą znaleźć się w niebywałej przestrzeni. To jest struktura, w której człowiek może złapać Pana Boga za nogi, bo staje się twórcą. To jest właśnie to podobieństwo człowieka do Boga, ponieważ możemy odkrywać w sobie niebywałe możliwości duchowe przez artystyczne doznania jako twórcy i odbiorcy" – mówi Mateusz Pospieszalski.

Właśnie takie słowa chce usłyszeć meloman, ktoś, komu nieobce jest prawdziwe słuchanie muzyki, a nie tylko używanie jej jako mało znaczącego dźwiękowego tła, do zastąpienia czymkolwiek, byle nie ciszą… Saksofonista Voo Voo i Tie Breaku okazuje się tym samym nie tylko praktykiem, ale też teoretykiem kontynuującym na obu odcinkach pradawną myśl. Przypisywanie muzyce głębokich znaczeń stare jest bowiem jak ludzka autorefleksja. Przecież już w starożytności pitagorejczycy słyszeli w uporządkowanych dźwiękach odzwierciedlenie harmonii świata i porządku kosmosu. Co na grunt chrześcijańskiej teologii przenieśli św. Augustyn i Boecjusz.

„Muzyka z natury jest dawaniem i odbieraniem, dzieje się między twórcą i odbiorcą. Najzdrowszym zjawiskiem w muzyce jest interakcja, która realizuje się na scenie z publicznością. Natomiast studio jest blejtramem, możemy w nim pracować nad muzyką – zmieniać kolory, odcienie… Nazwałem to pewnego rodzaju wynaturzeniem od pierwotnej struktury, nie mówię, że jest to złe, ale umożliwia oszukiwanie. Tym bardziej w dzisiejszych czasach można zrobić z igły widły, jak ktoś jest zdolny komputerowo, a niezdolny instrumentalnie, to wysmaruje taką solówkę, że hej!" – to inny fragment przemyśleń twórcy Tam i sam.

Niestety z powodów pandemicznych o interakcję w sytuacji scenicznej na razie jest raczej trudno. Pozostaje świadome słuchanie i… czytanie.

Miłej lektury













SPIS TREŚCI

3 – Od Redakcji

6 – Portrety improwizowane

7 – That’s NYC jazz, Babe

8 – Wydarzenia

10 – Płyty

10 Pod naszym patronatem

18 TOP NOTE

Kuba Płużek – *Book of Resonance*

20 Recenzje

Mateusz Pospieszalski – *Tam i sam*
Zbigniew Seifert – *Live Recordings 1973 & 1976*
Jan Ptaszyn Wróblewski Quartet – *Słupy milowe*
Piotr Schmidt Quartet – *Dark Forecast*
Bester Quartet – *Bajgelman. Get To Tango*
Magda Kuraś – *Plony*
Bandonegro – *Hola Astor. Bandonegro Meets Piazzolla*
Etnos Ensemble – *Gardens*
Bence Vas & Big Band – *Overture et al.*
Masabumi Kikuchi – *Hanamichi*
R+R=NOW – *R+R=NOW Live*
Diego Pinera – *Odd Wisdom*
Larry Coryell & Philip Catherine – *Jazz at Berlin Philharmonic XI: The Last Call*
The Invisible Session – *Echoes Of Africa*
Charles Lloyd & The Marvels – *Tone Poem*
Georgia Mancio & Alan Broadbent – *Quiet Is The Star*
Gretchen Parlato – *Flor*
Lianne La Havas
Miguel Zenón – *Law Years: The Music of Ornette Coleman*
Airelle Besson – *Try!*
Griffith Hiltz Trio – *Arcade*
Francisco Mela – *MPT Trio Volume 1*
Atle Nymo – *Solo for Trio*
W oku pandemicznego cyklonu

50 – Koncerty
50 Przewodnik koncertowy
52 Chwytając Pana Boga za nogi

54 – Rozmowy
54 Mateusz Pospieszalski
Muzyka jest światem
67 Bence Vas
Nietypowe małżeństwo
73 Piotr Łukasiewicz
Słucham nie tylko bluesa

78 – Słowo na jazzowo
78 My Favorite Things (or quite the opposite...)
Dża(zz) Rastafari
83 Kanon Jazzu
Rozmowa gitarowych mistrzów

85 – Pogranicze
85 Down the Backstreets
Tom I

88 – Redakcja







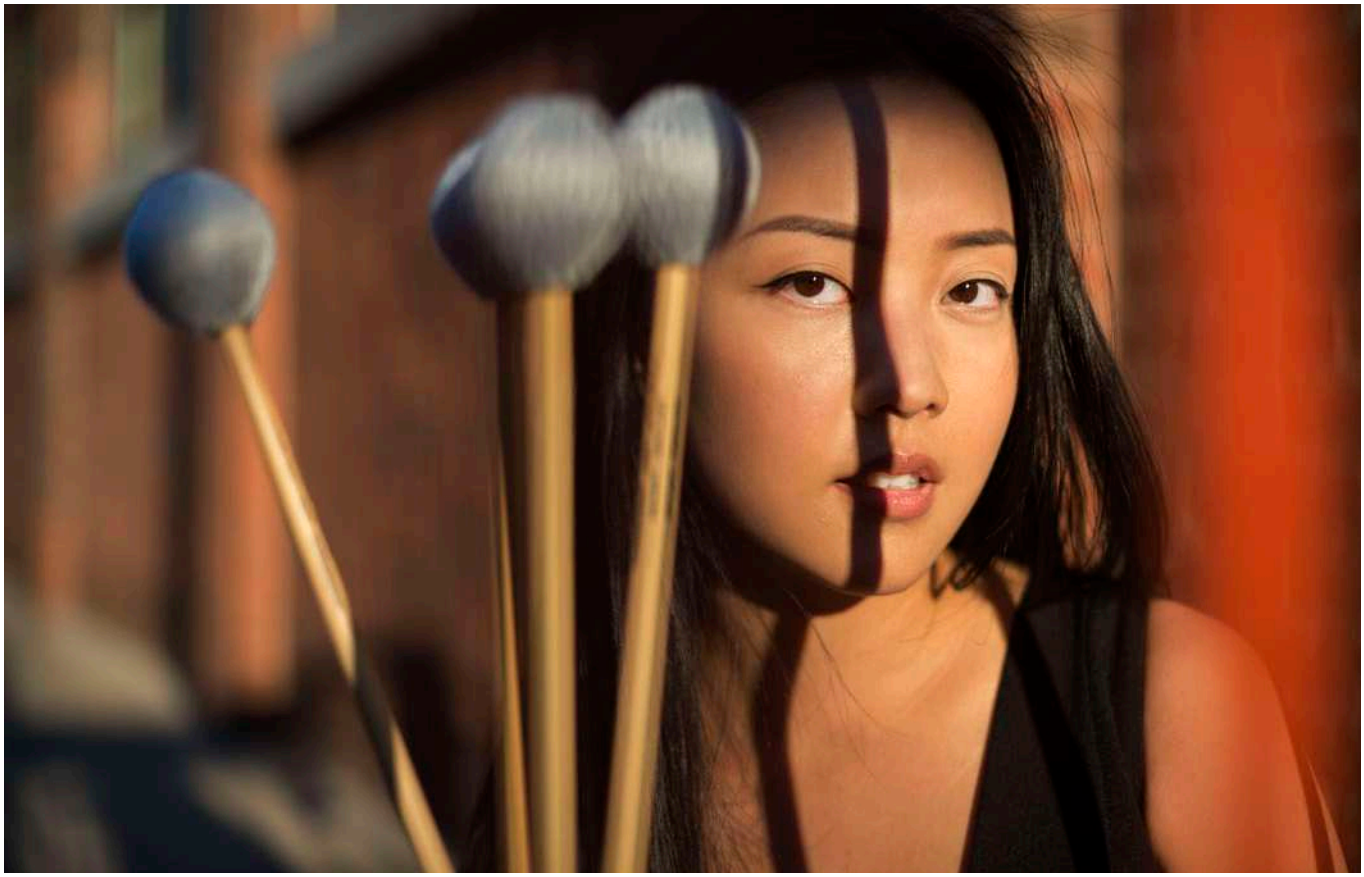
Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.
Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Portrety improwizowane



rys. Jarosław Czaja

That’s NYC jazz, Babe



fot. Kasia Idźkowska

Chien Chien Lu to wibrafonistka pochodząca z Tajwanu, która od kilku lat mieszka w NYC. Grała w składzie Jeremy’ego Pelta, a następnie zadebiutowała jako kompozytorka i liderka własnego kwartetu płytą *The Path*. Podczas koncertów, nawet występując w większych grupach, często skupia na sobie całą uwagę publiczności. Jest niezwykle pogodną osobą – zaprzyjaźniłyśmy się od pierwszego spotkania. Zdjęcie wykonane na Brooklynie podczas sesji promocyjnej.

Kasia Idźkowska

Jazzowe nominacje do Fryderyków 2021

Dominik Wania, Marcin Wasilewski Trio, Michał Tomaszczyk oraz muzycy wchodzący jednocześnie w skład grup EABS i Błoto – to polscy jazzmani, którzy w tym roku otrzymali nominacje do Fryderyków w więcej niż jednej kategorii. Wiadomo już, że tym razem Złotym Fryderykiem uhonorowany zostanie Adam Makowicz.

W kategorii jazzowego albumu roku nominowani zostali: Dominik Wania za *Lonely Shadows*, Marcin Wasilewski Trio & Joe Lovano za *Arctic Riff*, Andrzej Jagodziński Trio za *Bacha*, Emil Miszk & The Sonic Syndicate za *Artificial Stupidity* oraz Michał Tomaszczyk & Petter Olofsson za *Sketches from the North*. Jazzowy artysta roku wyłoniony zostanie spośród: Dominika Wani, Marcina Wasilewskiego, EABS, Michała Tomaszczyka i Mateusza Smoczyńskiego. Jazzowym debiutantem roku będzie ktoś z piątki: Marta Wajdzik (*My Planet*), O.N.E. Quintet (*ONE*), Przemysław Chmiel Quintet (*Witchcraft*), Michał Tomaszczyk (*Sketches from the North*) lub Łukasz Ojdana (*Kurpian Songs & Meditations*).

Ponadto płyty *Kwiatostan* zespołu Błoto oraz *Piano Forte Brutto Netto* Pink Freud otrzymały nominacje w kategorii Album Roku Alternatywa, a *Massive Oscillations* Wacława Zimpla – w kategorii Album Roku Elektroni-



fot. Jarek Wierzbicki

Adam Makowicz – Złoty Fryderyk 2021

ka. W sekcji muzyki klasycznej, w kategorii Album Roku Muzyka Koncertująca nominowano płytę *Reminiscences of Dark Streams* z utworami skomponowanymi między innymi przez Nikolę Kołodziejczyka. ●

R E K L A M A



STOART

Grajcie z nami

Związek Artystów Wykonawców
Zarządzamy i chronimy prawa do artystycznych wykonań 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

Indywidualności Jazzowe na start

Rozpoczęto pierwszy etap naboru do tegorocznej edycji Konkursu na Indywidualność Jazzową – jednego z najbardziej prestiżowych i najstarszych konkursów jazzowych w Polsce. W tym roku nabór do pierwszego etapu konkursu kończy się 15 czerwca, a finałowe występy zaplanowano na 17 i 18 września.

Konkurs na Indywidualność Jazzową tradycyjnie związany jest z wrocławskim festiwalem Jazz nad Odrą, przy którym odbywa się od jego pierwszej edycji, czyli od 1964 roku. Wśród laureatów konkursu są między innymi: Włodzimierz Nahorny, Zbigniew Seifert, Henryk Miśkiewicz, Jarosław Śmietana i Krzysztof Ścierański.

W konkursie nie mogą brać udziału muzycy powyżej 35. roku życia ani laureaci Grand Prix z lat poprzednich. Uczestnicy rywalizacji kwalifikowani są na podstawie maksymalnie 30-minutowego nagrania swojej interpretacji znanego standardu jazzowego. Pierwszej oceny dokonuje komisja kwalifikacyjna, która wskazuje finalistów. Następnie – już w trakcie festiwalu – sześć lub osiem najciekawszych zespołów i solistów prezentuje swoje możliwości przed jury złożonym z cenionych muzyków, producentów i dziennikarzy.

Nową tradycją konkursu na Indywidualność Jazzową jest współpraca zdobywcy Grand Prix z dyrektorem artystycznym festiwalu Leszkiem Możdżerem przy kolejnej edycji konkursu. W 2020 roku tytuł ten otrzymał zespół Marcin Pater Trio i we wrześniu wystąpi on ponownie na scenie JnO w towarzystwie Leszka Możdżera. 57. edycja Jazzu nad Odrą odbędzie się od 15 do 19 września we Wrocławiu.

Marcin Pater Trio – laureaci ubiegłorocznego konkursu



fot. Slawek Przerwa

R E K L A M A



WYDAWCA I DYSTRYBUTOR: Agora Muzyka

PATRONI MEDIALNI: RMF Classic, jazz forum, jazz soul .pl, cojestgrane24, Jazzpress, wyborcza.pl

NOWICKI / ŚWIĘS / FRANKIEWICZ – *OVERTONES*

Podstawowe, równoważne kolory

Nowicki / Święs / Frankiewicz Trio – kojarzeni również jako Pathfinder Trio, co przylgnęło do nich po wydaniu w 2012 roku debiutanckiego albumu pod takim właśnie tytułem. Trio-nie-trio, bo choć jest ich trzech, to każdy wybrzmiewa przede wszystkim indywidualnym tonem, co chyba najlepiej oddaje ich CMYK-owe logo. Zestaw czterech podstawowych barw z czernią w centrum ilustruje ich podejście do opowiadania muzyką. Zespół powstał z potrzeby eksploracji. Wkrótce stał się też sposobem na oderwanie się od pospiesznego tempa codziennego życia, przez które zanika potrzeba refleksji. Saksofonista **Radek Nowicki**, kontrabasista **Andrzej Święs** i perkusista **Sebastian Frankiewicz** stworzyli wspólną przestrzeń twórczości. Na dysputy na spokojnie zawsze mają czas, dlatego wydany w marcu przez Audio Cave ich drugi album *Overtones* pojawił się prawie dziesięć lat po pierwszym.

artykuł promocyjny



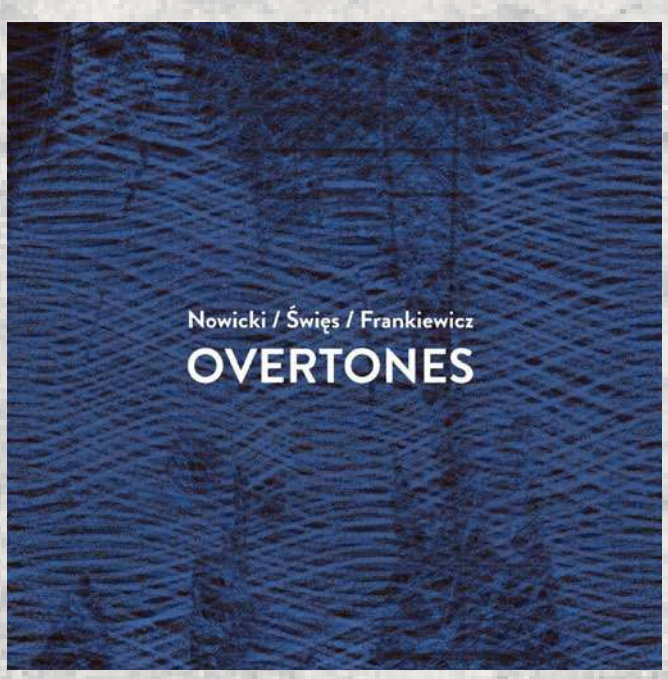
fot. Sisi Cecylia

Marta Goluch: Trzech brodaczy w czerni po niemal dekadzie powraca z nową płytą. Jako jedni z nielicznych w branży zrzuciliście łańcuchy terminów?

Sebastian Frankiewicz: Każdemu z nas brakowało przestrzeni, w której moglibyśmy swobodnie wymieniać się ideami. Upływający czas zdecydowanie sprzyja takim sytuacjom, pozwala, żeby wszystko dojrzało. Pędzimy w innych życiowych okolicznościach, więc nasze spotkanie w triu jest swego rodzaju celebracją. Tym bardziej cieszymy się, że po tylu latach mamy kolejną okazję do świętowania.

Radek Nowicki: Dajemy sobie miejsce, w którym każdy pomysł może być dyskutowany, podważany i próbowany tyle razy, ile tego potrzebujemy. Myślę, że określenie *working band* trafnie definiuje nasz zespół. Odróżnia nas to też od wielu projektów, które zwykle powstają po to, aby realizować konkretne wizje lidera i narzucać sobie ścisłe promocyjne oczekiwania.

Andrzej Święs: Pewna wypadkowa naszej burzy mózgów sprawia, że nawiązujemy ze sobą porozumienie i współgramy. Całość stanowi nieustanny proces na przestrzeni lat, który wpływa na ewolucję naszego języka muzycznego. Mamy świadomość, że jest taka tendencja, aby wydawać płyty w niedługich odstępach czasu, ale nie chcemy ulegać presji otaczającej nas rzeczywistości, a na pewno nie w procesie twórczym. Kwestia promocji oczywiście jest ważna, ale jej powszechność sprawia, że nie chcemy być kolejnym zespołem, który woła w ten sposób „Posłuchaj mnie!”.



Przestało nam się wszystkim spieszyć podczas pandemii

Przez te lata jednak nie próżnowaliście – były festiwale, inne projekty, a w tle już pobrzmiewało *Overtones*, które finalnie zarejestrowaliście na początku 2019 roku. Od tego momentu trochę się zmieniło, żyjemy w innej rzeczywistości. Jak teraz postrzegacie tę płytę?

AŚ: Przesłuchałem ją już tyle razy, że chyba dała mi już wszystko, co mogła zaoferować. Jednak gdy włączyłem tytułowy singiel już na portalu streamingowym, to dotknął mnie on jeszcze bardziej niż poprzednio. Po czasie dostrzegam, że udało nam się wyjść poza granice konwencjonalnego grania, położyliśmy duży nacisk na sonorystykę. Wytworzyliśmy przestrzeń, która sama

w sobie jest najwyższą wartością i dzięki temu jesteśmy w stanie zauważyć progres. Na tej płycie Sebastian wyciągnął z perkusji wiele kolorów, Radek rozwinął swój sound i ekspresję, a ja zacząłem grać arco.

SF: Zauważam prawidłowość, że dopiero po pewnym czasie jestem w stanie dostrzec głębię tej muzyki, a każdy kolejny odsłuch *Overtones* ujawnia nowe treści. Może to właśnie kwestia faktu, że przestało nam się wszystkim spieszyć podczas pandemii.

RN: *Overtones* jest na pewno podsumowaniem naszych poszukiwań. Punktem, który umożliwia spojrzenie z dystansu i zauważenie wielu wartościowych rzeczy. Cieszę się, że mamy to już za sobą i pojawia się przed nami kolejny etap. Znamy się i ufamy sobie na tyle, że możemy grać w zasadzie free.

we, równoważne kolory, które w relacji ze sobą tworzą kolejne barwy.

Na *Overtones* nie ma miejsca na kompromisy?

RN: W niektórych utworach linia basu jest określona, są też utwory ze ścisłą harmonią, ale tak naprawdę są one pretekstem do rzeczy najważniejszej – improwizacji. Często odchodzimy od form lub konstrukcji już na próbach. Słuchamy się wzajemnie i reagujemy na siebie. To naturalne, że ktoś w pewnym momencie wyjdzie z silniejszym pomysłem, a pozostali zareagują na to w adekwatny dla siebie sposób. Ważna jest znajomość tematu, a reszta to kwestia uważnego słuchania i komunikacji.

Ponad dźwiękami jesteśmy przede wszystkim ludźmi

Zdawało się, że na *Pathfinder* szukaliście ścieżek, którymi można by podążyć. *Overtones* utrzymuje ten ton poszukiwań. Może to wynik pracy w gronie trzech indywidualistów?

RN: Indywidualność jest tu kluczem. Myślę, że nie poddajemy się szybko wzajemnym sugestiom, jeśli tak by było, to nie uzyskalibyśmy tego, o co nam właściwie chodziło. Podczas improwizacji ważne jest dla nas ścieranie się pomysłów i wolność w podchodzeniu do nich. W naszej muzyce nie chodzi o podporządkowanie się jednej osobie.

AŚ: Nawet CMYK-owe logo naszego tria ilustruje to, co w nim zachodzi – zarówno wspólne zbiory, jak i te nasze indywidualne. Tacy właśnie jesteśmy – trzy podstawo-

AŚ: Gdy przynosimy swoje numery, to faktycznie na początku mówimy, jak my autorsko je słyszymy, ale nie narzucamy sobie nawzajem wyłącznie takiej wizji. Zostawiamy ją do interpretacji. Mamy podobny gust i współodczuwanie brzmienia.

SF: Poza tym na próbach wychodzi, co się sprawdza, a co nie, i na tej podstawie dokonujemy wyboru, w jakim zakresie kształtujemy naszą muzykę.

***Overtones* – dźwięki harmoniczne czy muzyczne podteksty? Zostawiacie słuchaczom pole interpretacyjne.**

AŚ: To w naturalny sposób wyszło od muzyki poprzez uniwersalną prawdę, że po-

artykuł promocyjny

nad dźwiękami jesteśmy przede wszystkim ludźmi. Jako muzycy jesteśmy trochę wypaczeni, bo słuchamy muzyki analitycznie. Natomiast słuchacze odbierają ją wrażeniowo. Słuchacz odczuwa energię – słyszy muzykę nie tylko dźwiękami, nie analizuje struktur melodyczno-rytmicznych. Jeśli dostarczymy odbiorcy dodatkowo emocji czy refleksji, to będzie to dla nas ogromna radość. To kolejny istotny album dokumentujący nasze poczynania, pokazujący rozwój naszej muzyki w aspekcie sonorystycznym.

Okładka płyty zaprojektowana przez Olę Mleczko ma wyraźnie oniryczny charakter. Zresztą to chyba wasze zarysy ze zdjęcia wykonanego przez Sisi Cecylię – i to błękitne! W jaki klimat chcieliście wprowadzić odbiorców?

AŚ: Kolor niebieski daje mi głębię w percepcji obrazu. Choć na okładce jest też sporo czerni, ta płyta brzmieniowo nie jest monochromatyczna. Dlatego chciałbym, żeby słuchając jej, ludzie spojrzeli w górę, nad tę naszą rzeczywistość. Żeby w tej gonitwie zweryfikować siebie jako człowieka. Barwy *Overtones* sprzyjają atmosferze refleksji.
RN: Myślę, że cała magia sztuki dzieje się w procesie wymiany między dziełem a jego odbiorcą. Jeśli coś zostało stworzone ze szczerą intencją, nieważne, czy pod wpływem konkretnych emocji, czy abstrakcyjnych myśli, zwykle daje poczucie pewnego rodzaju bliskości. W ten sposób powstaje rezonans, który tworzy pretekst dla słuchacza do wewnętrznej podróży, wniesienia do muzyki własnych doświadczeń. Zależy mi nie tyle na wprowadzaniu odbiorcy w konkretny nastrój, co na tym, aby nasza muzyka pozwalała na taką właśnie podróż.

Jakie historie kryją się za dźwiękami tej płyty?

SF: *Heartbeat Memories* jest zatrzymaną w przestrzeni i czasie chwilą, w której przytulałem bliską mi osobę. Jej bicie serca, tak mocne, że do tej pory jest we mnie i, mam nadzieję, wybrzmiewa w tym utworze.
RN: Mam zwykle trudności z nadawaniem tytułów. Nie do końca jest tak, że za każdym utworem kryje się jakaś konkretna historia, choć na przykład *Hymn To The Sun* powstał zimą, kiedy odczuwam ogromne zapotrzebowanie na promienie słoneczne. Jest w tonacji C-dur, tonacji najbardziej słonecznej, więc tytuł pojawił się samoistnie, trochę pół żartem, pół serio.

Pozostaje pytanie, kiedy będziecie mogli zaprezentować odbiorcom *Overtones* na żywo?

AŚ: Wszystkie nasze działania można śledzić na naszym profilu facebookowym.
SF: Chcielibyśmy jednak uniknąć sytuacji, w której prezentujemy dziesięć koncertów online z tym samym repertuarem. Dodatkowo nie ma tu odzewu ze strony publiczności, który zapewnia element spontaniczności i pozwala na wymianę energii.
RN: Na pewno możemy zaprosić na koncert, który zarejestrowaliśmy w Dwójce z gościnnym udziałem naszego przyjaciela, pianisty Krzysztofa Dysa. Wydanie *Overtones* jest dla nas momentem długo wyczekiwanym, dlatego zamierzamy go świętować z naszymi słuchaczami, nawet jeśli pandemia psuje koncertowe plany. ●

Pod naszym patronatem



Klemensiewicz/Kisiel – *Cassubia – Live at Sfinks700*

Debiutancki album duetu Klemensiewicz/Kisiel – *Cassubia – Live at Sfinks700* to improwizowana opowieść o życiu małej rybackiej społeczności z Jastarni. Z niej wywodzi się saksofonista i założyciel duetu – Jakub Klemensiewicz. Towarzyszy mu Dominik Kisiel na fortepianie. W jednym utworze można usłyszeć saksofonistę Darka Herbasza, który spontanicznie przyłączył się do kolegów. Muzycy zadeklarowali, że płyta jest hołdem dla wszystkich tych, którzy oddali swe życie morzu.

Zespół wziął na warsztat pieśni ludowego artysty z Jastarni – Mariana Selina, w którego twórczości ważnym tematem była śmierć, przedstawiana jako nieodłączna część życia rybaka egzystującego na skrawku ziemi otoczonej z trzech stron przez morze.

Nagranie zostało zarejestrowane w sopockim klubie Sfinks700 30 września 2018 roku. Wydawcą płyty jest Mjùse Records, założone przez Jakuba Klemensiewicza, a współwydawcą Muzeum Piśmiennictwa i Muzyki Kaszubskiej w Wejherowie.



Konarski & Folks

Konarski & Folks to debiut saksofonisty Marka Konarskiego, będący efektem wiedzy zdobytej na europejskich uczelniach oraz przywiązania muzyka do polskiej kultury i folkloru. Oprócz autorskich kompozycji lidera na płycie znalazły się dwie nowe odsłony znanych polskich pieśni.

Marek Konarski jest zwycięzcą wielu konkursów, zyskał miano Muzyka Roku 2015 duńskiej wyspy Fyn, zdobył pierwsze miejsca w konkursach jazzowych w Tarnowie i poznańskim Blue Note. Współpracował z cenionymi na świecie muzykami, takimi jak Tim Hagans, Jerry Bergonzi i Anders Mogensen. Jest absolwentem Syddansk Musik Konserwatorium w Danii oraz Sibelius Academy of Music w Finlandii i wychowankiem Małej Akademii Jazzu gorzowskiego Jazz Clubu Pod Filarami.

Do udziału w swoim projekcie saksofonista zaprosił Artura Tuźnika (fortepian), Damiana Kostkę (kontrabas), Kubę Gudza (perkusja) i Anię Rybacką (wokal, gościnnie). Album dostępny będzie w sprzedaży od 9 kwietnia.



Michał Lewartowicz Quartet feat. Adam Wendt – *Inspirations*

Inspirations to ukłon w stronę muzyki nurtu fusion lat osiemdziesiątych. „Inspiracją dla mnie byli wielcy gitarzyści tego gatunku, tacy jak Mike Stern, Allan Holdsworth, Scott Henderson czy Pat Metheny, których muzyka kształtowała mój styl i brzmienie" – wyjaśnia gitarzysta Michał Lewartowicz.

W składzie zespołu, który nagrał *Inspirations*, poza liderem znaleźli się: Adam Wendt (saksofony), Rafał Czarnacki (instrumenty klawiszowe), Jarosław Żarnowski (gitara basowa) i Paweł Nowak (perkusja).

„Postawiłem na zwarte i ułożone formy, co nawiązuje do mojego charakteru, jak mówi moja żona i przyjaciele «zaplanowanego człowieka»... W utworach zamieszczonych na płycie starałem się znaleźć balans pomiędzy spokojem a energią oraz sprawić, żeby moja muzyka była interesującą nie tylko dla miłośników jazzu" – kontynuuje Michał Lewartowicz.

Najbardziej znaną postacią zespołu *Inspirations* jest Adam Wendt, współzałożyciel i wieloletni muzyk Walk Away.



Pod naszym patronatem



Jah Ares Quartet – *Utopology*

Utopology to najnowsze dzieło bardzo aktywnego ostatnio poznańskiego pianisty i poety greckiego pochodzenia Aresa Chadzinikolau. W poprowadzonym przez niego kwartecie zagrali: Piotr Grossmann (gitara), Marcin Bonq Bąkowski (bas) i Jarosław Koczorowski (perkusja).

„*Utopology* to wyrafinowana stylistycznie wizja naszej cywilizacyjnej pogoni, upadku wartości międzyludzkich, upadku religii, systemów edukacji, mroku egzystencji, terroru i segregacji kastowej. Ares, bez egotyzmu, unikając sprytnie popowości, dalej galopuje po naszej planecie, zapisując odważne wersy swojego manifestu, swojej afirmacji i solarności, odważnie mówi: «być – znaczy tworzyć, rozplatać warkocz światła i mówić NIE szydercom świata». Wraz ze swoim zgranym kwartetem są tu jak Jeźdźcy Apokalipsy. Ares daje muzykom swobodę wypowiedzi, bacznie czuwając nad symfoniczną całością i tym albumem stawia kolejną pieczęć, która zmiażdży malkontentów" – napisał Manthos Jortzoglou.



Fryderyk HD – *Sounds Good*

Jazz i elementy improwizacji łączy z muzyką rockową i ambientową pianista Fryderyk HD na swojej debiutanckiej płycie *Sounds Good*. W nagraniach towarzyszyli mu znani i cenieni muzycy. Na *Sounds Good* na gitarach zagrali Luca De Toni i Rafał Sarnecki, na perkusjach – Gen Yoshimura i Sebastian Kuchczyński, na basach – Jack Schwenke i Michał Barański. W dwóch utworach na perkusjonaliach zagrał Thomas Debelian, a na skrzypcach – Mateusz Smoczyński. Utwory prezentowane są w większości w formacie kwartetu lub kwintetu, opierają się silnie na melodyce i przetworzeniu tematów przewodnich. Muzyka w całości została skomponowana, zaaranżowana i wyprodukowana przez Fryderyka HD.

Urodzony w Warszawie pianista Fryderyk HD jest absolwentem Wydziału Reżyserii Dźwięku na Uniwersytecie Muzycznym Fryderyka Chopina w Warszawie oraz Berklee College of Music w Bostonie. Jako inspiracje wymienia takich artystów jak Aaron Parks, Tigran Hamasyan i Avishai Cohen.

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

Mamy nadzieję, że ułatwi Wam to lekturę naszego miesięcznika!

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

Piszemy dla Was i dzięki Wam





Audio Cave, 2021

Kuba Płużek – *Book of Resonance*

Kuba Płużek jest artystą chadzającym własnymi ścieżkami. A słuchacz podążając za nim, ma gwarancję napotkania zjawisk intrygujących i bezwarunkowo przykuwających uwagę. Nie inaczej jest w przypadku *Book of Resonance*.

Pierwszy solowy album Kuby Płużka spotkał się z zasłużonym uznaniem i do dziś fani mają do niego ogromny sentyment. Najnowsza płyta nie jest ot tylko zdyskontowaniem ówczesnego sukcesu, choć niekiedy wybrzmiewają na niej echa muzycznego klimatu *Eleven Songs*. *Book of Resonance* ma w sobie jednak dodatkowy, dość szczególny pierwiastek.

Śledzący karierę Kuby Płużka pamiętają zapewne zapowiedzi z sesji nagraniowej, podczas której pianista korzystał z rezonatora magnetycznego. Tegoroczny album jest właśnie efektem wspo-

Trzeba doprawdy wielkiej klasy, by stworzyć na bazie tak popularnej kompozycji coś oryginalnego, a Płużek zwyczajnie „rozbija bank" siedmioma minutami tego nagrania



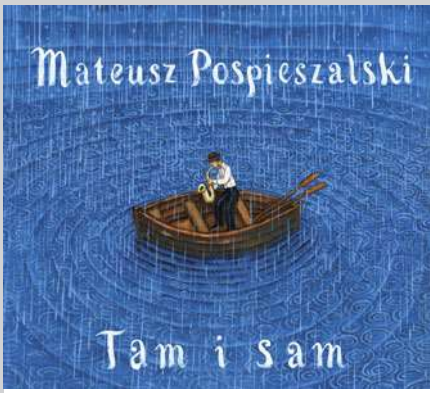
Krzysztof Komorek

mnianej sesji. Zastosowane urządzenie pozwoliło na wydobycie z fortepianu dźwięków, które można w pewnym sensie porównać do brzmienia syntezatora, choć w stu procentach jest ono akustyczne. Cytując samego muzyka: „Ta technika sprawiła, że otworzyły się przede mną zupełnie nowe możliwości (...). Chociaż korzystanie z rezonatora niesie ze sobą konieczność ponownej nauki gry na fortepianie".

Nie należy się jednak obawiać zdominowania brzmienia płyty przez rezonansowe eksperymenty. Owszem, objawiają się one fragmentami nawet bardzo wyraziście, ale to jednak nadal „fortepianowa" płyta. Pierwszy rozdział – autorskie kompozycje na płycie opisane są bowiem w tytułach właśnie jako kolejne rozdziały – Płużkowej „księgi rezonansowej" daje odczuć obecność innowacji dopiero w końcowym fragmencie. Trochę więcej znajdziemy jej w *Chapter 3* czy w środkowej części *Chapter 6*.

Ciekawie wybrzmiewa zestawienie nowoczesności z melodiami ludowymi, ponieważ poza sześcioma własnymi utworami znajdziemy na płycie także dwa utwory z rodzimego śpiewnika folkowego. Jest to rozbity na dwie części *A chtóż tam puka,* pochodzący ze zbioru pieśni kurpiowskich Szymanowskiego, oraz *Two Little Hearts*, w którym łatwo poznać *Dwa serduszka, cztery oczy*. Ten ostatni utwór – świetnie rozpoznawalny, ale dość mocno „ograny", także na jazzowych płytach – kapitalnie pokazuje mistrzostwo Kuby Płużka. Trzeba bowiem doprawdy wielkiej klasy, by stworzyć na bazie tak popularnej kompozycji coś oryginalnego, a Płużek zwyczajnie „rozbija bank" siedmioma minutami tego nagrania. W pierwszej połowie zagranego jakby od niechcenia, porażająco przejmującego, pomimo oszczędności w zastosowanych środkach i przepięknie, klasycznie rozwiniętego w drugiej części.

Znakomity album. Wracam do słuchania i z całych sił polecam wszystkim uczynić to samo.



Mateusz Pospieszalski – *Tam i sam*

Polski Rap 2020

„Obcowanie z naturą powoduje, że człowiek czuje się lepszy. W przestrzeni, która otacza nas. odnajdujemy rzeczy za każdym razem zaskakujące. Widząc las, chcę do niego wejść. Stojąc nad morzem, wpatruję się w dal oniemiały. Będąc nad jeziorem, chciałbym już płynąć. Tam! Przyroda żyje i zachwyca. Pragnieniem nieodłącznym jest chęć współistnienia z tym wszystkim, co nas otacza". Słowa Mateusza Pospieszalskiego zamieszczone na okładce albumu *Tam i sam* w bardzo bezpośredni sposób przybliżają słuchaczom zamysł artysty stojący za tym wyjątkowym dziełem. Fascynacja naturą czy próby wejścia w relacje z nią poprzez muzykę mogą znajdować przeróżne formy. O niektórych z nich pisałem w materiale Ekojazz (JazzPRESS 9/2020). Pospieszalski wybrał formę najprostszą. A może najtrudniejszą? Duet – on i natura.

Pierwszy kontakt z muzyką zawartą na płycie może być sporym zaskoczeniem dla wszystkich, którzy znają saksofonistę z jego kwintetu, projektu Empe3, grup Voo Voo czy Tie Break. Mogłoby się wydawać, że album nagrany solo przez tej klasy artystę będzie popisem wirtuozerii, pomysłów formalnych, intrygujących tematów. Tymczasem już pierwszy utwór na płycie – *Zwieczorniały* – wyprowadza nas z błędu. Pospieszalski gra prostą melodię, jest niezwykle oszczędny w dawkowaniu dźwięków – jakby starał się nie zagłuszyć deszczu, który cały czas słyszymy w tle. Jeśli nie poświęci się tej muzyce należytej uwagi, można nawet czasem odnieść wrażenie, że artysta gra jakieś wprawki, próbuje... Jednak kiedy już wejdziemy w ten materiał, trudno będzie się od niego uwolnić.

Wspomniałem, że nagranie to duet z naturą. W zasadzie to nie duet, a dosyć rozbudowany zespół. Swoje partie mają tu dzikie kaczki, drozdy, pies, świerszcze, wiatr i przede wszystkim woda – w postaci deszczu, morskich fal, tafli jeziora. Mateusz Pospieszalski nie naśladuje na tej płycie natury, nie komentuje jej, nie dialoguje z nią – on i jego muzyka stają się po prostu jej częścią. Studiami nagraniowymi zostały pomost nad jeziorem, nadmorska plaża, polana, sopockie molo. Okazuje się, że aby osiągnąć intrygującą akustykę, nie trzeba jechać do Taj Mahal – czasem wystarczy Suwalszczyzna.

Wszystkie nagrania to improwizowane „koncerty" zagrane w naturalnej przestrzeni. Z kilku godzin zarejestrowanych materiałów autor dokonał selekcji dziesięciu fragmentów, które złożyły się na płytę. Tylko w jednym utworze saksofonista dograł dodatkowe dźwięki w studiu. *Zwieczorniały z akompaniamentem* zawiera dodatkową partię klarnetu basowego oraz ścieżkę rytmiczną graną na klapach saksofonu.

W tle utworu *Nieba zbłąd* pojawił się obcy element – dźwięk przelatującego w oddali samolotu. Może to zwiastun kolejnego albumu Pospieszalskiego, bo muzyk już zapowiada, że zamierza

kontynuować grę z dźwiękami otoczenia – nie tylko naturalnego. Czekam z niecierpliwością, a póki co polecam mentalne przeniesienie się nad brzeg jeziora, plażę albo skraj lasu z dźwiękami saksofonu z płyty *Tam i sam*.

Piotr Rytowski



Zbigniew Seifert – *Live Recordings 1973 & 1976*

Jazzhaus / Naxos, 2021

Jeśli chodzi o Seiferta, mam dwie żelazne zasady. Z pewnością nie jestem w tej sprawie obiektywny, ale wiem, że po pierwsze im mniej innych muzyków, tym lepiej, a po drugie – każdy skrawek odnalezionych nagrań z udziałem Seiferta natychmiast musi uzupełnić moją kolekcję. Muzyka to emocje, a te obiektywne być nie muszą, w związku z tym wcale nie mam obowiązku ukrywania się ze swoją fascynacją dźwiękami muzyki największego skrzypka wszech czasów.

Najnowszy album Seiferta, a raczej zbiór jego nagrań wydobyty z niemieckich archiwów i wydany przez Naxos, uważam za sensację na miarę światową. Album *Live Recordings 1973 & 1976* to nie żaden bootleg nagrany przez fana i „cudownie" po latach odnaleziony. To nagrania dokonane przez starannie działających niemieckich inżynierów radiowych, którzy mieli do dyspozycji sprzęt o studyjnej jakości, rejestrowali muzykę raczej nie z myślą o wydaniu na płycie, ale nawet do archiwum wypada przecież nagrać starannie.

Wydawnictwo Naxos zawiera materiał koncertowy z dwu wydarzeń. Większość płyty została zarejestrowana w 1976 roku. Duet Zbigniewa Seiferta i Alberta Mangelsdorffa, już wtedy postaci legendarnej, nie jest może najłatwiejszy i wymaga odrobiny skupienia, ale pokazuje, jak bardzo rozwinął się muzycznie Seifert w czasie swojego pobytu w Niemczech. Dla mnie ten fragment jest prawie tak samo doskonały, jak solowe improwizacje Seiferta zapisane na płycie *Solo Violin* zarejestrowanej zaledwie kilka miesięcy później. To również kolejne potwierdzenie bliskiej mi tezy – im mniej ludzi na scenie czy w studiu grało z Seifertem, tym lepiej.

Duet Seiferta z Mangelsdorffem to sztuka w czystej postaci. Żadnego wcześniejszego planu czy kompozycji stanowiących bazę dla wspólnej improwizacji. Tam mogli grać tylko muzycy, dla których ich instrumenty – skrzypce dla Seiferta i puzon dla Mangelsdorffa – nie stanowią żadnej przeszkody na drodze transmisji emocji z głowy do uszu słuchaczy. Te nagrania to rozmowa dwóch przyjaciół, najwyższa forma dialogu bez słów.

Ostatni z prezentowanych przez Naxos utworów to zupełnie inny muzyczny świat. Zarejestrowany trzy lata wcześniej występ większego składu dowodzonego przez Seiferta w chwili, kiedy ten był jeszcze mocno związany z elektrycznym, energetycznym graniem w stylu

The Mahavishnu Orchestra czy Franka Zappy z Jean-Luc Pontym w składzie. Prawdopodobnie dorzucenie tego nagrania było podyktowane objętością materiału z 1976 roku – trochę nie wypada dziś wydawać 40 minut materiału, nawet tak dobrego jak duet Seiferta z Mangelsdorffem. Słuchacze, którzy po raz pierwszy zetkną się z muzyką Seiferta z tego albumu, usłyszą, jak bardzo rozwinęła się jego muzyka w ciągu zaledwie 3 lat, które spędził głównie koncertując w różnych składach w Europie Zachodniej.

Angel Wings nie jest niepotrzebnym dodatkiem, być może gdyby zachował się cały koncert i został wydany osobno, byłby rewelacyjnym przykładem nowoczesnego fusion z pierwszej połowy lat siedemdziesiątych, a tak jest tylko przystankiem na drodze Seiferta od grania free jazzu do całkowitego uwolnienia się od jakichkolwiek ograniczeń formalnych, czego najlepszym przykładem jest większość tego albumu i solowe nagrania znane jako *Solo Violin*. ●

Rafał Garszczyński



Jan Ptaszyn Wróblewski Quartet – *Słupy milowe*

GAD Records, 2021

W zasadzie o takich albumach nie powinno się pisać, wystarczy posłuchać. Kolejne cudowne odnalezienie przywraca również wiarę w cuda, a jeśli popatrzeć na to z drugiej strony – pokazuje, jak wiele w muzyce decyduje się nie w głowach muzyków, ale na biurkach tych, którzy podejmują finalną decyzję o wydaniu jakiegoś materiału lub włożeniu go na półkę w archiwum. Dobrze, że teraz jest trochę inaczej, jednak ciągle pieniądze są elementem istotnym.

W przypadku albumu *Słupy milowe* Jana Ptaszyna Wróblewskiego mamy do czynienia z cudownym odnalezieniem w archiwach Polskiego Radia, gdzie z pewnością znajduje się jeszcze wiele podobnych nieodkrytych taśm. Oby dotrwały do odnalezienia w dobrej kondycji. Usłyszałem ostatnio z wiarygodnego źródła o czterech tysiącach (tak, to nie pomyłka) nagrań innego wielkiego saksofonisty zalegających w archiwach Polskiego Radia.

Materiał wydany przez GAD Records powstał w latach 1979-1980 i jak zwykle doskonale przygotowany przez wydawcę, ujrzał światło dzienne po raz pierwszy. Nagrania zespołu Ptaszyna były przygotowywane z myślą o wydaniu albumu, do czego jednak w burzliwym czasie przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych nie doszło. Nie są to więc jakieś tam odrzuty, wprawki czy przypadkowe zapiski z próby, które nagrały się przypadkiem albo w wyniku zamierzonego błędu realizatora. Według samego zainteresowanego, czyli lidera zespołu – Jana Ptaszyna Wróblewskiego, skład z Markiem Blizińskim, Zbigniewem Wegehauptem i Andrzejem Dąbrowskim był wariantem awaryjnym i dość przypadkowym, stworzonym po zakończeniu działalności składu znanego jako Main-

stream z Wojtkiem Karolakiem i zwykle Czesławem Małym Bartkowskim na bębnach.

Kiedy zabrakło Karolaka, potrzebny był basista, a tych w końcówce lat siedemdziesiątych, znowu wedle samego Ptaszyna, był pewien deficyt. W zespole na chwilę pojawił się Witold Szczurek (tak powstała doskonała płyta *Flyin' Lady* z 1978 roku). Szczurek jednak wybrał Sun Ship, a z polecenia Jarka Śmietany (tu znowu wspomnienia samego Ptaszyna), w zespole pojawił się Zbigniew Wegehaupt. Za bębnami zasiadł Andrzej Dąbrowski i w ten sposób powstał kwartet Ptaszyna odpowiedzialny za *Słupy Milowe*, które na wydanie musiały poczekać czterdzieści lat.

Repertuar zespołu złożony z kompozycji lidera został przetestowany w nieco innym składzie, z Januszem Kozłowskim na basie, kilka tygodni przed nagraniem albumu na słynnym wyjeździe muzyków do Indii, stąd między innymi tytuł jednej z kompozycji – *Czarna Chandra From Calcutta*.

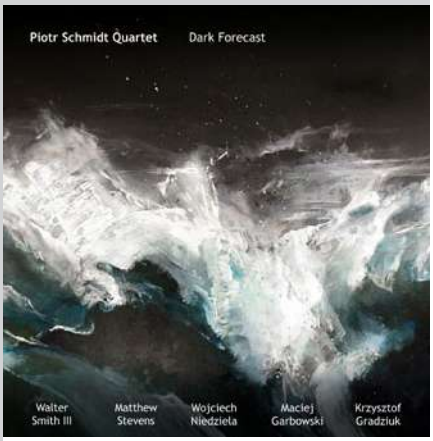
Zawartość muzyczna albumu nie pozostawia oczywiście wątpliwości, to autorska płyta Ptaszyna, jednak to również jedno z najlepszych nagrań w całej karierze Marka Blizińskiego. W historii jazzu jest wiele przykładów zespołów z dwójką solistów – wybitnym saksofonistą i równie genialnym gitarzystą. Pat Martino nagrywał z Sonnym Stittem, Joe Pass z Zootem Simsem, w nagraniach z saksofonem specjalizował się Grant Green, który ma w swoim dorobku między innymi płyty z Joe Hendersonem, Hankiem Mobleyem i Ikiem Quebekiem.

Wśród tych wszystkich doskonałych nagrań można śmiało postawić *Słupy milowe*. Jeśli istnieje słowiański blues, to ten album jest jego najlepszym przykładem. Ptaszyn Wróblewski i Marek Bliziński tworzą razem jakość nieosiągalną dla wielu amerykańskich mistrzów, w dodatku swoich solówek nie opierają na znanych amerykańskich melodiach, ale na autorskich kompozycjach lidera. Oby więcej takich fantastycznych odkryć, które dzięki wysiłkom GAD Records trafiają nie tylko do tych, którzy pamiętają koncerty w podobnych składach, ale i tych, których wtedy nie było jeszcze na świecie. Ten album, mimo że powstał czterdzieści lat temu, będzie dla mnie jednym z najważniejszych w 2021 roku.

I jeszcze drobna uwaga edytorska – nazwanie trzech ostatnich utworów bonusami nie wynika z tego, że są jakieś gorsze i w czasie nagrania odstawione na boczny tor. Moim zdaniem są bonusami, bo GAD Records zamierza wydać album winylowy, na którym się nie zmieszczą, więc na CD są dodatkiem. Tak wynika z moich kalkulacji, choć uważam, że warto wydać może skromnie wypełnione, ale jednak dwie płyty analogowe z całością materiału. ●

Rafał Garszczyński





Piotr Schmidt Quartet – *Dark Forecast*

SJ Records, 2020

Na żadną płytę nie wyczekiwałem ostatnimi czasy tak niecierpliwie jak na album sygnowany przez Piotr Schmidt Quartet. Poprzednik, *Tribute to Tomasz Stańko*, zrobił na mnie (i zdaje się, że nie tylko) tak duże wrażenie, że moje oczekiwania były ogromne. Piotr Schmidt sam (świadomie lub nie) w związku z nową płytą pompował balonik emocji, sesje fotograficzne z nową trąbką mogą być tego przykładem. Poza zjawiskowym instrumentem zasadniczą zmianę stanowiło poszerzenie formacji o gitarzystę i saksofonistę – Matthew Stevensa i Waltera Smitha III. Wiedząc przy tym, jacy wyjadacze tworzą formację Schmidta, pozostawało tylko zakrzyknąć: „Let's Get Ready to Rumble". I faktycznie nadciągnęły chmury, trochę pogrzmiało, ale się rozeszło.

Dark Forecast jest albumem dwóch sprzeczności: pewnej jałowości kontrowanej przez wybitne niuanse dźwięku. Paradoksalnie jałowość pojawia się tam, gdzie instrumentarium jest poszerzone i występują goście zza oceanu. Przyznam z ręką na sercu, że do gitary w jazzie nie pałam miłością, ponieważ rzadko kiedy wychodzi poza sztampę. Tak jest i w tym przypadku. Gdzie szukać wybitności? Ano tam, gdzie formacja gra w żelaznym składzie: *A Melancholy Time*, *Psychokinetic Time*, *Shadows of Darkness*, *A Place of Hope*. Znajdziemy tam niuanse dźwięku, do których kwartet nas tak przyzwyczaił. Doprawdy szeleszcząca kartka Gradziuka, pogłos jego blachy, zgaszona trąbka Schmidta i „grube" tony kontrabasu Garbowskiego, pieszczone subtelną grą Niedzieli robią lepszą robotę niż łkająca gitara Matthew Stevensa.

W reperaturze znalazły się dwa utwory Komedy: *Ballada z Noża w wodzie* oraz *Ballad For Bernt*. Kiedy widzę, że ktoś sięga po Komedę, automatycznie zapala mi się czerwone światełko. Rozumiem, że to guru, „ojciec chrzestny" i w ogóle, ale przesyt jest zauważalny, tym bardziej że liczba interpretacji Komedy nie przekłada się na jakość (rozumianą w tym przypadku jako nowatorskie odczytanie jego muzyki). Tych, którzy ostatnimi laty zrobili z Komedą coś sensownego, można wymienić na palcach jednej ręki: EABS, Jaskułke, Oleś Brothers & Christopher Dell. Schmidt zrobił to ładnie. Tylko tyle.

I podkreślę: *Dark Forecast* nie jest słabą płytą, zdecydowanie nie, jest płytą niezłą, tyle tylko, że po hołdzie dla Stańki moje oczekiwania były zdecydowanie większe. Po albumie doskonałym otrzymaliśmy album niezły (z wybitnymi fragmentami). Pewnie gdyby te albumy zostały nagrane w odwrotnej kolejności, moja rozterka doszłaby do głosu i teraz piałbym nad jakościowym skokiem Schmidta. Tu wprawdzie skoku nie ma, ale może wkrótce nastąpić. Wszak wróbelki ćwierkają, że w formacji Schmidta szykują się iście rewolucyjne zmiany. ⭘

Michał Dybaczewski



Bester Quartet – *Bajgelman. Get To Tango*

Anaklasis / PWN Edition, 2020

Wydanie albumu *Bajgelman. Get To Tango* można już uznać za początek mody na muzykę Dawida Bajgelmana. Całkiem niedawno swój album poświęcony Bajgelmanowi wydał Maciej Tubis (*Sygnowano Bajgelman: Impresje*). Jarosław Bester ze swoim zespołem (kiedyś Cracow Klezmer Band) specjalizuje się w poszukiwaniu dobrych melodii pochodzących z kultury żydowskiej. Nagranie całego albumu poświęconego muzyce tego pochodzącego z Ostrowca Świętokrzyskiego kompozytora jest więc doskonałym uzupełnieniem całkiem pokaźnej dyskografii zespołu. W nagraniu albumu wzięli udział goście specjalni – trębacz Michał Bylica i grający na wiolonczeli Krzysztof Lenczowski oraz śpiewający teksty napisane do muzyki bohatera albumu – Grażyna Auguścik, Dorota Miśkiewicz i Jorgos Skolias.

Dawid Bajgelman przed drugą wojną światową (zginął w nieznanych okolicznościach w obozie koncentracyjnym lub w transporcie do któregoś z obozów) był znanym twórcą operetek i sztuk teatralnych. Gdyby urodził się w Stanach Zjednoczonych, pewnie byłby światową sławą. Wielu kompozytorów najbardziej znanych przedwojennych przedstawień na Broadwayu miało żydowskie korzenie. Na tej amerykańskiej liście sław można umieścić Irvinga Berlina, Jerome'a Kerna, George'a i Irę Gershwinów, Lorenza Harta, Richarda Rodgersa, Oscara Hammersteina II, Kurta Weilla, Leonarda Bernsteina, Jule'a Styne'a i paru innych znanych twórców. Wśród tych nazwisk byłoby z pewnością nazwisko Bajgelmana, który pisał równie dobre melodie, jednak pozostanie najbardziej znanym twórcą przedstawień muzycznych przedwojennej Łodzi.

Bajgelman był skrzypkiem i dyrygentem, ale przede wszystkim kompozytorem. Mimo niesprzyjających okoliczności pisał w ciągu pierwszej wojny światowej i nie przerwał pracy, nawet kiedy w czasie kolejnej wojny zamknięty został w łódzkim getcie. Stworzył tam orkiestrę symfoniczną działającą w domu kultury. Jego olbrzymi dorobek w większości pozostaje dziś nieznany, a część kompozycji bezpowrotnie zaginęła. Najbardziej spektakularne dzieło Bajgelmana to ilustracja muzyczna do spektaklu *Dybuk* Szymona An-skiego, przed wojną wystawianego na wielu scenach w Europie i Stanach Zjednoczonych. Realizował również nagrania muzyki sakralnej i wiele takich nagrań można dziś odnaleźć na zachowanych płytach przedwojennej wytwórni Syrena.

Trudno wyobrazić sobie lepszą grupę muzyków do odtworzenia dorobku Bajgelmana. Bester Quartet od lat specjalizują się w jazzowym graniu muzyki klezmerskiej i folkloru żydowskiego. Na tej płycie potrzebowali wokalistów i wokalistek. Z Grażyną Auguścik i Jorgosem Skoliasem Jarosław Bester współpracował już nie raz. Dorota Miśkiewicz również doskonale odnalazła się w klimatach przed-

wojennej Łodzi. Nie patrzcie jednak na ten album jak na wirtualną wycieczkę po teatrach muzycznych sprzed prawie stu lat. Gdyby uznać, że muzyka się starzeje, na scenach całego świata nie byłoby dziś nie tylko Bajgelmana, ale też Gershwina i Jerome'a Kerna. Ich muzyka wpisała się w jazzowe księgi standardów na stałe. Teraz czas na Bajgelmana.

Za sprawą najnowszego albumu grupy Jarosława Bestera każdy może poznać piękne melodie napisane przez Bajgelmana w nowoczesnym wydaniu pełnym muzycznej inwencji. *Bajgelman. Get To Tango* to zaproszenie wielkiego kompozytora – bohatera tego albumu do najwyższej światowej ligi, przygotowane przez światowej klasy muzyków. ●

Rafał Garszczyński

JAZZPRESS.PL



Magda Kuraś – *Plony*

Magda Kuraś, 2020

Marcin Wincenciak, Łukasz Reks, Alicja Serowik, Agnieszka Maciaszczyk, Kinga i Karolina Pruś, Natalia Capelik-Muianga, Katarzyna Golecka, Maciej Świniarski, Gabriela Janusz-Zięba, Krystyna Gedzik, Irka Zapolska, Paulina Łaba-Torres, Paulina Grochowska-Stekla. To tylko nieliczni przedstawiciele absolwentów (bądź studentów) na kierunku wokalistyki jazzowej w Akademii Muzycznej im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku. W klasie znakomitej artystki z Wybrzeża – dr Krystyny Stańko. To spod jej skrzydeł wyruszają w świat świetni adepci jazzowego śpiewu. Część z nich już wydała swoje pierwsze fonogramy. Jedni idą jazzową drogą (Maciaszczyk, Janusz-Zięba, siostry Pruś), flirtują z folkiem (Serowik), inni z powodzeniem odnaleźli się w estetyce spod znaku indie popu. Niektórzy śpiewają współczesne R&B (Reks). Wielu poszło w ślady swojej mentorki i naucza. Jedną z młodych studentek w klasie Stańko, która zwróciła moją uwagę jest Magda Kuraś.

Debiut fonograficzny Magdy Kuraś *Plony* pojawił się na przełomie 2020 i 2021 roku. Album ten jest pokłosiem autorskiego projektu opartego na muzyce (około)jazzowej, do której przenikają liczne barwne elementy folku. Są tu też echa ambitnego popu. Wraz z zespołem młoda artystka wystąpiła już m.in. w Strefie Otwartej w Krakowie, Centrum Kultury w Lublinie oraz na lubelskim festiwalu Wschody. To z niego w 2019 roku wyjechała z wyróżnieniem. Kuraś jest też laureatką lubelskich wyróżnień kulturalnych Żurawie.

Plony zawierają siedem autorskich, oryginalnych kompozycji – nieco ponad pół godziny muzyki. To znakomity, dojrzały debiut. Nie ma tu zbędnych piosenek. Pieśniarka wybrała własną drogę, własną stylistykę. Ta płyta to zbiór jej dotychczasowych doświadczeń, przemyśleń, poszukiwań. Nie ma tu wszechobecnych coverów standardów. Wokalistka nie sięga do historii polskiej

piosenki rozrywkowej. Ryzykowne, odważne posunięcie. Skazujące ją zapewne na nieobecność na playlistach mainstreamowych stacji radiowych. Na niebyt w studiach telewizji śniadaniowych. Program *Plonów* wypełnia sześć autorskich piosenek, do których muzykę skomponowała wokalistka wraz z pianistą Patrykiem Czyżewskim. Jeden utwór – *Ponadfrunę* napisał Dominik Kisiel, absolwent Akademii Muzycznej w Gdańsku znany z Dominik Kisiel Exploration Quartet, nominowany do Fryderyka 2019 w kategorii Debiut Roku – Jazz. Obok wokalistki i pianisty w skład zespołu tworzącego debiut Kuraś weszli kontrabasista Michał Kowalczyk oraz perkusista Robert Kutrzepa.

Album wypełniony jest jazzowymi brzmieniami, improwizacjami oraz białymi zaśpiewami nawiązującymi do tradycji ludowej. Folk na miarę XXI wieku. Czerpiący z korzeni, a jednocześnie będący głosem ożywczym. To symbiotyczne połączenie piosenki artystycznej i etno jazzu. W songach z *Plonów* słychać młodość, radość, entuzjazm, witalność, świeżość, optymizm, słońce. Dużo uroku, przestrzeni, uwielbienia dla nadwiślańskiej przyrody. Złączenie człowieka z naturą. Subtelność głosu Kuraś spotyka się z minimalizmem dźwięków zaproponowanych przez jej muzycznych kompanów. Odrobina nostalgii i słowiańskiego romantyzmu.

Kuraś śpiewa lekko, zwiewnie, naturalnie. Otwierający krążek utwór *Wołam* wykonuje a capella. Ma plastyczny głos. Urzekają mnie jej zaśpiewy, technika operowania wokalem oraz inteligentne wykorzystanie scatu. W chórkach wspomogli ją koledzy z uczelni Małgorzata Oleszczuk i Maciej Świniarski. Brawa za dojrzałe teksty stylizowane na folklorystyczne przyśpiewki.

Plony Magdy Kuraś są świetną egzemplifikacją, jak podchodzić do polskiego folkloru. Pielęgnować go, szanować, ale i dodawać doń współczesne motywy. Świetnie zaaranżowany i przemyślany debiut. Bardzo dojrzały. Kuraś dołącza do Anny Marii Jopek, Krystyny Stańko, Grażyny Auguścik, Olgi Boczar, Doroty Miśkiewicz, Alicji Serowik – wokalistek, którym nieobce są eksperymenty, łączenie jazzu z folkiem. Już czekam na następną płytę. ●

Piotr Pepliński



Bandonegro – *Hola Astor. Bandonegro Meets Piazzolla*

SJ Records,2019

Astor Piazzolla jest jedną z tych nielicznych postaci w historii muzyki, które na stałe zdefiniowały pewien jej rodzaj. Bez ryzyka przesady sparafrazować można słowa Leonarda Cohena, w których ten kanadyjski bard skomentował wiadomość o przyznaniu literackiego Nobla Bobowi Dylanowi, i stwierdzić za nim, że określenie Piazzolli najwybitniejszym kompozytorem tanga jest jak przyznanie Mount Everest medalu za to, że jest najwyższym szczytem świata. To wszystko chyba jednak nadal mało powiedziane – wszak Piazzolla tangiem argentyńskim po prostu jest. Nic więc dziwnego, że artyście temu poświęcona jest niezliczona liczba upamiętniających jego twórczość nagrań. Znalazło się

wśród nich przedsięwzięcie *Hola Astor* polskiego zespołu Bandonegro.

Mistrz mistrzem, lecz na płycie obok sześciu kompozycji Piazzolli znalazło się też pięć utworów Marcina Antkowiaka – kontrabasisty zespołu. A jeśli już przy personaliach jesteśmy – Bandonegro to kwartet, który obok Antkowiaka współtworzony jest przez bandoneonistę Michała Główkę, skrzypka Jakuba Czechowicza oraz pianistę Marka Doleckiego. Na płycie *Hola Astor* klasycznemu zestawieniu Bandonegro towarzyszy dwóch młodych polskich jazzmanów – gitarzysta elektryczny Dawid Kostka oraz perkusista Mateusz Brzostowski.

Płyta przepełniona jest dźwiękami wywodzącymi się z dwóch różnych tradycji. To z jednej strony miłość do tanga argentyńskiego, a z drugiej niewątpliwe fascynacje jazzem. Przyznać jednak trzeba, że to pierwszy wspomniany muzyczny świat odgrywa rolę dominującą. Niekiedy pojawiające się akcenty jazzowe są raczej dopełnieniem osadzonych w duchu tanga interpretacji. Jedna rzecz jest jednak więcej niż pewna. Bandonegro tango czują jak mało który zespół! Ich utwory przepełnione są żarem i namiętnością, która podszyta jest jednak swego rodzaju melancholią. Jednym słowem, mieszanka idealna.

Z autorskich kompozycji Antkowiaka zdecydowanie najciekawiej wypada zamykający płytę utwór *Vislumbrar*. Zaskakująco, lecz wyjątkowo intrygująco wypada w nim wręcz altrockowy (!) podkład, na którego tle tęskną i dramatyczną partię solową prowadzą skrzypce. Naprawdę przepiękny utwór, w którym ogniskują się wszystkie twarze Bandonegro.

Płyta *Hola Astor* ukazała się w 2019 roku, ale nie straciła swojej aktualności, a nawet szczególnie warto jej posłuchać w roku 2021. Bo to właśnie w marcu tego roku obchodziliśmy setną rocznicę urodzin mistrza Astora. I mimo tego, że *Hola Astor* muzycznego świata na pewno nie zmieni, to jednak w bardzo skuteczny sposób przypomni, na czym polega nieodparty urok tanga. ●

Jędrzej Janicki



Etnos Ensemble – *Gardens*

Opus Series, Requiem Records, 2019

Szczerość – ta podstawowa muzyczna wartość – wybrzmiewa przede wszystkim w autorskich kompozycjach Etnos Ensemble. Zgodnie z nazwą muzycy nawiązującą w nich do muzyki etnicznej, która nie jedno ma imię. Album *Gardens* jest drugą płytą zespołu tworzonego przez Konrada Mertę (akordeon), Bartosza Pacana (klarnet), Piotra Gacha (wiolonczela) i Michała Kapczuka (kontrabas).

Tytuł *Gardens* odwołuje się do osobistych skojarzeń czterech muzyków z ogrodami. Słychać je również w muzyce na albumie, obejmującej szeroki wachlarz folklorystycznych inspiracji. Znajdziemy tu wpływy tradycyjnej muzyki żydowskiej, bałkańskiej, polskiej, ale także elementy jazzu. Nie zabrakło umiejętnie

stosowanej improwizacji, sprzyjającej spontaniczności. To wszystko wzbogaca poszczególne utwory i nadaje wielowymiarowości zespołowi, który ewidentnie nie zamyka się w jednym gatunku, nie bojąc się korzystać z różnych, nawet odległych, zapożyczeń.

W pełni akustyczne instrumentarium – bez syntezatorów, elektronicznych brzmień, efektów specjalnych czy nawet wokalu – daje poczucie pierwotnego dźwięku, do którego zdają się być przywiązani muzycy Etnos Ensemble. Czasem przywodzi to na myśl skojarzenia z filmem fantasy, kiedy to napięcie lub patos budowane są wyłącznie za pomocą czystych dźwięków instrumentów. Ale z płyty wybrzmiewa także spokój oraz kojąca prostota melodii, podkreślająca tradycyjne, etniczne źródło tej muzyki, któremu muzycy starają się być wierni. W wydobywaniu czystego piękna z najprostszych melodii pomocne być może okazało się klasyczne wykształcenie członków kwartetu. To mogło pomóc w połączeniu elegancji wykonania z pierwotnym charakterem pieśni ludowych.

Do pandemii Etnos Ensemble wiele koncertował, często w plenerze, starając się dotrzeć do jak największego grona – nawet przypadkowych – odbiorców. Bo jak wyjaśniali muzycy, „Ciężko jest nakłonić Kowalskiego z ulicy, żeby posłuchał takiej muzyki. Jednak jeżeli zobaczy ją na żywo, to będzie chciał do niej wracać" (za tysol.pl). Pozostaje życzyć zespołowi, aby jak najszybciej mógł powrócić do wędrowania ze swoją muzyką, wzbogaca nią bowiem znacznie folkowo-jazzową część polskiego rynku. ●

Alicja Michalska



Bence Vas & Big Band – *Overture et al.*

Jazz Sound, 2020

Bence Vas, węgierski organista, kompozytor, aranżer oraz… malarz, mieszka w Polsce i udziela się na polskiej scenie jazzowej. Jest autorem lub współautorem czterech albumów nagranych w różnych składach – od tria po big-band. Niniejszy, piąty projekt Vasa został zrealizowany dzięki wsparciu Instytutu Współpracy Polsko-Węgierskiej i powstał w czasie pandemii. Nagrania przygotowanego materiału dokonano z muzykami węgierskimi, głównie z Modern Art Orchestra, pod dyrekcją Dániela Dinnyésa. Ta dwudziestoczteroosobowa orkiestra o rozbudowanych sekcjach dętych może się pochwalić solidnym europejskim brzmieniem, a jej muzycy wykazują znakomitą dyscyplinę warsztatową.

Vas jako ambitny kompozytor pozostaje pod wyraźnym wpływem klasycznej twórczości Béli Bartóka, którego z kolei inspirowała węgierska muzyka ludowa (lecz nie ta z cygańskim rodowodem). Choć poszczególne sekcje i soliści orkiestry nie oddalają się od idiomu jazzowego swingowania, to w warstwach melodycznych zaznaczają się specyficzna harmonika, bogactwo partii ostinatowych i użycie lekko dysonujących interwałów. Całość brzmi dość monumentalnie i zdecydowanie serio.

W pięciu utworach zawartych na płycie brak wyraźnych partii ozdobnikowych, a bazują one na solidnie skrojonych aranżacjach. Ich cechą charakterystyczną jest naprzemienne wykorzystanie sekcji dętych, fletu, fortepianu, organów (zwłaszcza w dolnym rejestrze) oraz gitary. Choć aranżacje Vasa zawierają typowe dla jazzowych big-bandów elementy składowe, to są one zestawiane w nowych w pewien sposób układach. Powstałe formy, obojętne, czy będą miały charakter motoryczny, balladowy, mroczny czy taneczny, ciągle zaskakują nietuzinkowością naprzemiennego wykorzystania instrumentów.

Przy pełnym bogactwie aranżacyjnym stosunkowo mało jest w poszczególnych utworach partii solowych. Nierzadko kontrastują one z orkiestrowym tłem. Najczęściej popisy solo powierzono pianiście, autor projektu kurtuazyjnie nie zdominował ich na organach. Warte podkreślenia jest też niezwykle oryginalne wykorzystanie współbrzmień gitara-flet-organy czy fortepian-organy. ●

Cezary Gumiński



Masabumi Kikuchi – *Hanamichi*

Red Hook Records, 2021

Płytą zawierającą ostatnie studyjne nagrania zmarłego w roku 2015 wybitnego pianisty Masabumiego Kikuchiego debiutuje wytwórnia Red Hook Records, założona przez związanego niegdyś z ECM Records producenta Suna Chunga. Nowy wydawca zaprezentował już swoje plany i pierwszych artystów (m.in. Wadada Leo Smith, Andrew Cyrille i Qasim Naqvi), których albumy ukażą się pod jej szyldem. Do publikacji Red Hook Records warto będzie bez wątpienia powracać. Dziś jednak należy skupić uwagę na płycie otwierającej katalog nagrań wytwórni.

Możliwość wydania nagrań z ostatniego okresu życia Masabumiego Kikuchiego anonsowana była już przy okazji wydania płyty *Black Orpheus*, na której posłuchać mogliśmy ostatniego publicznego występu pianisty. Artysta po roku 2012 rejestrował domowe koncerty, zdecydował się również na dwudniową sesję nagraniową w nowojorskim studiu Klavierhaus. Stamtąd właśnie pochodzą nagrania wydane na *Hanamichi*.

Producentowi płyty Sunowi Chungowi udało się namówić Kikuchiego na dość nietypowy repertuar. Pośród sześciu utworów znalazła się tylko jedna improwizacja. Pozostałe kompozycje to znakomicie rozpoznawalne klasyki: *Ramona* Gilberta i Wayne'a, Gershwinowskie *Summertime* oraz dwie wersje standardu *My Favorite Things*. Program dopełnia autorski klasyk pianisty *Little Abi*, który zadedykował córce.

Nie jest to taka płyta jak nagrane niegdyś przez Keitha Jarretta *The Melody At Night With You*. Tam, zgodnie z tytułem, rzeczywiście dominowała melodia. U Masabumiego Kikuchiego oczywiście również usłyszymy charakterystyczne tematy wymienionych wcześniej utworów. *Hanamichi* cechuje jednak bardziej poszukiwanie niż eksponowanie me-

lodii. Ostrożność w wydobywaniu dźwięków. Niezwykłe skupienie przed każdym kolejnym krokiem. Zwykle muzycy wychodząc od melodii, kierują się ku meandrom improwizacji. Słuchając Kikuchiego, ma się wrażenie, że działa on inaczej: zbiera fragmenty oryginalnych kompozycji, by czasami jedynie na chwilę złożyć z nich rozpoznawalną od razu sekwencję.

Jak dowiadujemy się z opisu płyty, japońskie słowo „hanamichi" oznaczało podest, który w teatrach kabuki przecinał widownię, łącząc się ze sceną i dając aktorom możliwość stworzenia bardziej intymnej przestrzeni spotkania z publicznością. Ale wyraz ten ma jeszcze jedno znaczenie – opisuje idealny sposób zakończenia kariery, zejście ze sceny przy aplauzie publiczności. Ostatnie kroki przed zniknięciem za kurtyną już na zawsze. Nagrania Masabumiego Kikuchiego wypełniają obie te definicje. Piękniejszej analogii i wspanialszego pożegnania nie można sobie wyobrazić. ●

Krzysztof Komorek



R+R=NOW – *R+R=NOW Live*

Blue Note Records, 2021

Gdyby ktoś się obudził z ponad rocznej śpiączki, uprzejmie informuję, że trwa światowa pandemia, w związku z czym możliwości koncertowania są bardzo, bardzo ograniczone. Skąd zatem pojawił nam się album live (super)grupy R+R=NOW? Ano stąd, że w październiku 2018 roku, czyli cztery miesiące po premierze albumu *Collagically Speaking*, Robert Glasper przez miesiąc był rezydentem nowojorskiego Blue Note Jazz Club. Właśnie wtedy i tam powstało owo nagranie, wydane w 2021 roku, w czasach niespotykanie długiej koncertowej posuchy. Super, zawsze jakaś namiastka występów na żywo.

Dla tych, którzy R+R=NOW nie znają, już tłumaczę, kim są i dlaczego są „super". Liderem grupy jest klawiszowiec Robert Glasper – człowiek odpowiedzialny za serię *Black Radio*, członek zespołów Dinner Party oraz August Greene. Z jego usług muzycznych korzystali m.in. Herbie Hancock, Marcus Strickland, Bilal, Maxwell, Anderson .Paak, Kendrick Lamar, Esperanza Spalding, Flying Lotus, Brittany Howard, Shafiq Husayn, Q-Tip oraz Royce da 5'9". Krótko mówiąc, jeden z najbardziej cenionych i rozchwytywanych instrumentalistów i producentów ostatniej dekady.

Na syntezatorze, saksofonie altowym i vocoderze mamy Terrace'a Martina. Podobnie jak Glasper – człowiek o długiej liście współpracowników, najczęściej wśród raperów z Zachodniego Wybrzeża, który od czasu do czasu sam staje przy mikrofonie. Dalej: trębacz Christian Scott aTunde Adjuah –odpowiedzialny za jedne z najlepszych i najbardziej chwalonych jazzowych płyt ostatniej dekady. Taylor McFerrin – syn Bobby'ego, ale zdecydowanie wychodzący z cienia znanego ojca, np. dzięki świetnemu albumowi *Early Riser* z 2014 roku. Skład uzupełniają Derrick Hodge (gitara basowa) oraz Justin Tyson (perkusja) – również znakomici muzycy ze świetnymi dziełami na kontach.

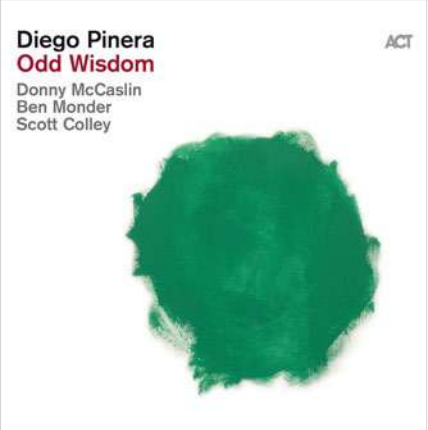
Gremium pełne tak uznanych, a przede wszystkim popularnych międzygatunkowo muzyków oznacza ryzyko walki o dominację, konflikty i stawianie ego oraz własnej wizji ponad dobro końcowego efektu muzycznego. Tym bardziej docenić należy, że R+R=NOW jest grupą muzyków uzupełniających się, darzących dużym wzajemnym szacunkiem, bawiących się świetnie muzyką oraz swoim towarzystwem razem z publicznością.

Rzecz jasna fundamentem występu były utwory z *Collagically Speaking*. Dorzucono do nich na potrzeby koncertu kilka innych, w których maczali palce członkowie R+R=NOW: *How Much a Dollar Cost* z *To Pimp a Butterfly* Kendricka Lamara, którego współautorem jest Terrace Martin, *Perspectives* z albumu *Stretch Music* Christiana Scotta aTunde Adjuaha oraz *Postpartum* Taylora McFerrina. Jak przystało na nagranie koncertowe, wszystkie zagrane kompozycje są bardziej rozciągnięte i organiczne, surowsze w porównaniu do wersji studyjnych. W tym wypadku, uważam to za dużą zaletę, bo nie byłem największym fanem *Collagically Speaking* – ten album jakoś bezwiednie przelatywał mi przez głośniki, niespecjalnie zostawiając jakikolwiek wyrazisty efekt. Tymczasem *R+R=NOW Live* już tę uwagę przyciąga zdecydowanie mocniej i sprawia wrażenie produktu o wiele wyraziściej doprawionego.

Przykład niech stanowi wspaniałe 25-minutowe wykonanie *Resting Warrior*, zamykające album. Utwór, głównie ze względu na bębny i bas, mocno nasuwający skojarzenia afrykańskie, zawierający rewelacyjne solówki, z saksofonem Terrace'a Martina na czele. Innym jasnym punktem albumu jest, ku mojemu zdziwieniu, hipnotyczne *Needed You Still* z Omarim Hardwickiem. „Ku mojemu zdziwieniu", bo nie jestem fanem vocodera – a w tym utworze jest go najwięcej. Przepuszczony przez to narzędzie wokal Martina na początku gra główną rolę w kompozycji, ale szybko dołączają do niego pozostałe instrumenty, tworząc aksamitną harmonię i dorzucając kolejnych emocji do wyśpiewywanych oraz recytowanych wersów. Hardwick próbuje w trakcie utworu drobnej improwizacji, na co reagują muzycy. No właśnie – nieoczekiwany przebłysk, nagła akcja wymuszająca reakcję.

Na koniec kolażu *Perspectives/Postpartum* Tyson próbuje sprowokować Glaspera do rapowania, a ten chwilę wcześniej żartobliwie podśpiewuje *Somewhere Out There* Lindy Ronstadt i Jamesa Ingrama. Podczas występu Hardwicka, lider zespołu podkreśla, że publiczność ma przed sobą aktora Omaria Hardwicka, a nie Ghosta – postać z serialu *Power*. To są właśnie momenty, za którymi najmocniej tęsknię w obecnych „niekoncertowych" czasach – żarty ze sceny, nieoczekiwane dodatkowe wersy w zwrotkach, zabawy między muzykami. M.in. dzięki tym elementom *R+R=NOW Live* podoba mi się o wiele bardziej niż studyjne *Collagically Speaking*. Muzycy pozwalają sobie na więcej fantazji, pokazują więcej unikatowego charakteru i humoru, nie sprawiają wrażenia ograniczonych formatem – co było moim wrażeniem przy poprzedniej płycie. Tym razem ogromny potencjał drzemiący w gwiazdorskim składzie R+R=NOW został wykorzystany. Polecam szczególnie słuchaczom wygłodniałym koncertów. ●

Adam Tkaczyk



Diego Pinera – *Odd Wisdom*

ACT, 2021

Album *Odd Wisdom* jest już drugą autorską płytą Diego Pinery wydaną przez ACT Music. Jego muzyczna droga do Berlina i jednej z najbardziej uznanych jazzowych wytwórni Europy biegła z Urugwaju, gdzie się urodził, przez Hawanę i Berklee. Dziś często gra z muzykami z południa Europy. Jako perkusista stawia na nowoczesne połączenie jazzu i etnicznych rozwiązań rytmicznych z przeróżnych kultur, a jako lider przygotowuje muzykę kolorową i zaskakującą. Nie stara się na siłę poszukiwać oryginalności i szokować publiczności. Dzięki renomowanej wytwórni i własnym kontaktom gra w dobrych składach. Swój najnowszy album przygotował wspólnie z gitarzystą Benem Monderem, saksofonistą Donnym McCaslinem i grającym na kontrabasie Scottem Colleyem.

Nowojorski skład może sugerować zamknięcie w jazzowej klasyce, jednak autorski repertuar lidera otwiera przez zespołem, w którego brzmieniu dominuje saksofon i w kilku momentach gitara, nowe możliwości rytmiczne. Nie sposób uciec od porównania poprzedniego albumu lidera – *Despertando* z najnowszą produkcją. Debiut dla ACT Music należy umieścić bliżej rytmów latynoskich. Spora w tym zasługa zmiany składu na typowo amerykański, złożony z muzyków, którzy mają w swoich dokonaniach nagrania z największymi gwiazdami ze światowej stolicy jazzu (w szczególności Scott Colley). Taka zmiana nie wydarzyła się jednak bez przyczyny. Muzyka łączy w sobie południowoamerykańskie korzenie lidera z tradycją jazzową. Nie bez wpływu na muzykę Pinery pozostaje fakt, że od niemal dwudziestu lat mieszka w Niemczech. Mimo całkowicie amerykańskiego składu *Odd Wisdom* to raczej nie jazzowy mainstream, tylko europejska muzyka improwizowana.

Odd Wisdom to autorski projekt Pinery, jednak gdybym dostał ten album bez okładki, pomyślałbym, że liderem jest saksofonista. Donny McCaslin swobodnie komentuje za pomocą swojego saksofonu kolejne tematy grane przez zespół, ma rolę wolnego strzelca, zawodnika bez pozycji na boisku, gwiazdy, która patrzy nieco z boku i wkracza do akcji tylko wtedy, kiedy uzna, że warto i można dołożyć coś znaczącego do gry zespołu.

Oczywiście to wszystko trzeba było skomponować i doprowadzić do nagrania. To rola lidera. Jeśli spróbujecie rozłożyć muzykę z tego albumu na czynniki pierwsze, odnajdziecie całkiem sporo nietypowych rozwiązań rytmicznych, bo w końcu lider jest perkusistą. Nie ma tu jednak zbędnej i irytującej wirtuozerii ani próby szokowania słuchacza jakąś karkołomną i wcześniej niestosowaną zagrywką.

Podejrzewam, że zakończenie albumu kompozycją *Blue Monk* Theloniousa Monka może być rodzajem artystycznej deklaracji dotyczącej muzycznych inspiracji, przynajmniej w czysto jazzowym fragmencie muzyki Diego Pinery. To jednak

tylko przypuszczenie, choć trudno uwierzyć, że na płycie złożonej z kompozycji własnych lidera utwór Monka znalazł się przypadkowo, bo nie było już niczego innego do zagrania. ●

Rafał Garszczyński



Larry Coryell & Philip Catherine – *Jazz at Berlin Philharmonic XI: The Last Call*

ACT, 2021

Jedenaste płytowe spotkanie z *Jazzem w Filharmonii Berlińskiej* upływa pod znakiem gitarowego duetu. Ale wydany pod tym szyldem koncert Larry'ego Coryella i Philipa Catherine'a wiąże się również ze smutną okolicznością, był bowiem jednym z ostatnich występów tego pierwszego przed niespodziewaną śmiercią.

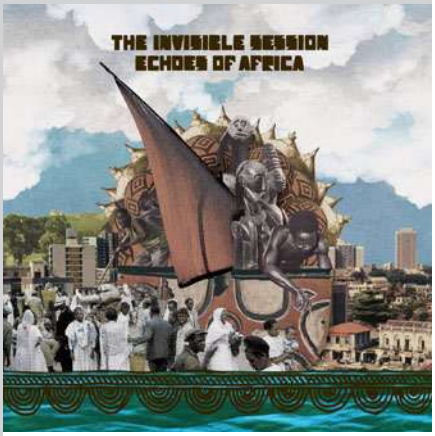
Obu muzyków łączyła długa historia współpracy. Wspólnie koncertowali – nie tylko w duecie – już od lat siedemdziesiątych. Jako członkowie zespołu 11th House, wzbudzili entuzjazm podczas berlińskiego Jazztage w roku 1976. Grywali z Charlesem Mingusem, tworzyli kwartet ze Stéphanem Grappellim i Nielsem-Henningiem Ørstedem Pedersenem. Transmisję ich koncertu w Sao Paolo obejrzało 17 milionów widzów – co zawdzięczali, jak ze śmiechem wspomina Philip Catherine, umieszczeniu w ramówce telewizyjnej tuż przed transmisją bokserskiej walki Muhammada Alego z Leonem Spinksem. Wspólnie nagrali dwa albumy *Twin House* (1977) oraz *Splendid* (1978). Producentem obu płyt był… Siegfried E. Loch.

Szef i współzałożyciel wytwórni ACT postanowił uczcić czterdziestolecie wydania pierwszej z nich uroczystym koncertem w ramach cyklu *Jazz at Berlin Philharmonic*. Larry Coryell zagrał na gitarze akustycznej, natomiast Philip Catherine na elektrycznej. Do udziału w jubileuszu zaproszeni zostali w charakterze gości specjalnych pianista Jan Lundgren, kontrabasista Lars Danielsson oraz trębacz Paolo Fresu. Na *Last Call* usłyszeć więc można duety – dwóch gitar (w czterech nagraniach), gitary z fortepianem (Catherine i Lundgren), gitary z kontrabasem (Coryell i Danielsson) oraz cały kwintet, który zamyka album standardem *Green Dolphin Street*.

Obok trzech własnych kompozycji – w tym *Miss Julie*, która rozpoczyna całe wydawnictwo, podobnie jak wspomniany już album *Twin House*, artyści zagrali również Gershwinowskie *Embraceable You*, słynne *Manhã de Carnaval* Luiza Bonfy oraz *Bag's Groove* Milta Jacksona. Ostatnie z nich – wykonane przez Larry'ego Coryella i Larsa Danielssona – zachwyca wplecionymi muzycznymi cytatami, od *Święta wiosny* Strawińskiego po *Move* z Milesowskiego albumu *Birth of the Cool*.

Można pozazdrościć obecnym wówczas w berlińskiej świątyni muzyki wspaniałego wieczoru. Prezentowanych z mistrzowską lekkością kolejnych wirtuozowskich popisów. I z żalem skonstatować smutne pożegnanie wielkiego mistrza, jakim niezamierzenie stał się ten album. ●

Krzysztof Komorek



The Invisible Session – *Echoes Of Africa*

Space Echo, 2021

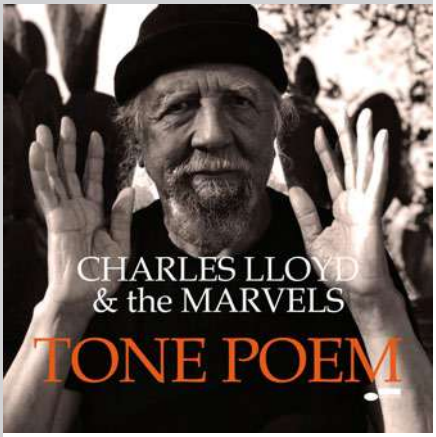
Luciano Cantone powrócił po 15 latach z nową, afrojazzową odsłoną The Invisible Session. Pierwszy album nagrany w 2006 roku był sesją muzyczną stworzoną przez włoskich muzyków, na którą składało się dziesięć kompozycji różnorodnych gatunkowo, jednak skupionych wokół jazzu, gospel oraz etnicznych brzmień pochodzących z Afryki. Już wtedy muzycy pokazali niezwykłą zdolność do łączenia tych gatunków. O ile poprzedni album był projektem wynikającym z chęci eksperymentowania ze stylami muzycznymi, o tyle nowy jest hołdem dla czarnej muzyki etnicznej, na co wskazuje już sama nazwa albumu – *Echoes Of Africa*, a także okładka obrazująca bogactwo i siłę kultury afrykańskiej.

Swój cel Luciano Cantone postanowił osiągnąć z muzykami pochodzącymi z różnych stron świata. Oprócz Włochów w nagraniach wzięli udział także, między innymi, etiopski perkusista, fiński basista i gambijski muzyk grający na korze. Różnorodność instrumentów tworzy barwną mieszankę, którą potęguje transowość skręcająca nawet niekiedy w rejony psychodelii. W utworach *Journey To The East*, *Entoto oraz Breathe The Rhythm* wyraźnie słychać wpływy etiopskie oraz inspiracje muzyką tamtejszej legendy jazzu – Mulatu Astatke.

Echos Of Africa ujawnia nam również swój inny wymiar, odwołując się w niektórych utworach do wydarzeń społeczno-politycznych. Mocno akcentuje to utwór *Hearing The Call*, który jest komentarzem do rasizmu i niesprawiedliwości na całym świecie. W tekście słychać echo legendarnego utworu *Strange Fruit*, śpiewanego przez Billie Holiday, a później między innymi przez Ninę Simone, utworu, który napisany został przez Abla Meeropola w 1939 roku jako wyraz protestu przeciwko linczom czarnoskórych Amerykanów. Luciano Cantone zwraca też uwagę, że muzyka The Invisible Session odnosi się nie tylko do rasizmu, zajmuje również stanowisko w kwestii zmian klimatycznych, co sygnalizują utwory *Ideas Can Make The World* oraz *People All Around The World, Can Make It*. Najważniejszym założeniem wydaje się jednak być oddanie hołdu sile sprawczej afrykańskiej muzyki, co sprawia, że odbiór płyty *Echos Of Africa* staje się wielowymiarową podróżą w głąb jej etnicznych brzmień. ●

Alicja Michalska





Charles Lloyd & The Marvels – *Tone Poem*

Blue Note Records, 2021

W żyłach tego genialnego saksofonisty amerykańskiego, jakim jest Lloyd, płynie krew przodków z całkiem odległych części świata. Wydaje się, że tacy twórcy w swych poczynaniach są szczególnie predestynowani do dokonywania najrozmaitszych fuzji stylistycznych. Może to było dziełem przypadku, że w początkach swej drogi artystycznej (wczesne lata 60.) Lloyd trafił do formacji perkusisty Chico Hamiltona, który nowatorsko spajał jazz z muzyką latynoską, rockiem, a nawet country; łączenie tych dwóch ostatnich elementów z jazzem było wcześniej nie do pomyślenia. Po opuszczeniu zespołu Hamiltona Lloyd wypowiadał się w najrozmaitszych formach, będących najczęściej mieszanką autorską, nierzadko z silnym jazzowym akcentem.

I tak w 2016 roku Lloyd zawiązał supergrupę Marvels, w której oprócz niego na saksofonie tenorowym i flecie pojawili się młodsi muzycy: gitarzysta Bill Frisell, gitarzysta suwakowy Greg Leisz, kontrabasista Reuben Rogers oraz perkusista Eric Harland. Wszechstronny Frisell od lat wybornie łączył jazz z country, w czym często sekundował mu właśnie Leisz. Aby jeszcze silniej zbliżyć te oba style, Lloyd zaprosił do nagrania poprzedniego albumu *Vanished Gardens* (2018) słynną wokalistkę stylu country-bluesa Lucindę Williams. Można więc uznać, że formacja Marvels na swym trzecim albumie to zespół w pełni zgrany i świadomy swego artystycznego celu.

Na repertuar płyty *Tone Poem* składa się dziewięć utworów, z których tylko trzy stanowią kompozycje Lloyda. Kiedyś wydawałoby się niemożliwe, aby w wykonaniu słynnych tematów Ornette'a Colemana, o niegładkiej przecież melodyce, *Peace* i *Ramblin'* wzięło udział dwóch gitarzystów splatających w magicznej harmonii swe całkiem łagodne brzmienia (w tym słodkiej gitary suwakowej). Ton saksofonu lidera był tu adekwatny do gitarowej narracji i niezależnie od tempa zabrzmiało to fantastycznie. Podniosłą balladę Leonarda Cohena *Anthem* zespół zinterpretował w majestatycznym natchnieniu. Tę atmosferę ożywiła pełna temperamentu kompozycja lidera *Dismal Swamp,* prowadzona przez rześki flet, co przypomniało czasy świetności legendarnego kwartetu Lloyda z końca lat 60.

Utwór tytułowy otworzyła abstrakcyjna introdukcja saksofonu i perkusji, po czym liryczny temat zyskał żwawe rozwinięcie w partiach improwizowanych. Ciekawe, co powiedziałby Thelonious Monk, kompozytor *Monk's Mood*, na słodkie, ale nie ckliwe (!), potraktowanie tego pełnego melancholii standardu, w którym fascynuje swoiste „przekomarzanie" się gitar i saksofonu. Najsilniej do stylu country nawiązał utwór *Ay Amor* z silną ekspozycją gitarową. Przypomniała też dawne czasy skoczna kompozycja *Lady Gabor* gitarzysty Gábora

Szabó, dawnego kompana Lloyda. Podążając za skocznym fletem, zespół wykreował tu iście transową atmosferę. Album zamknął utwór *Prayer* (firmowany przez lidera) o pełnej rozmarzenia linii melodycznej, w którym nastrojowy popis na kontrabasie arco dał Rogers. ●

Cezary Gumiński



Georgia Mancio & Alan Broadbent – *Quiet Is The Star*

Roomspin Records, 2021

Moje pierwsze zetknięcie z twórczością duetu Alana Broadbenta (fortepian) i Georgii Mancio (wokal, teksty) zaliczam do cokolwiek zaskakujących. Zaskakuje nie tyle zawartość muzyczna *Quiet Is The Star*, choć jest to niechybnie propozycja niedzisiejsza w swym powabie, co oprawa promocyjna wydawnictwa. Wydanej 27 marca 2021 roku płycie towarzyszy wyczerpująca notka prasowa, w której jak zawsze – wiadomo – wiele pochwał pod adresem artystów, lecz jedno zdanie przykuwa uwagę szczególnie. W tekście stawiana jest hipoteza, że mamy do czynienia z utworami, które mają szansę stać się standardami przyszłości. Co więcej, wraz z płytą udostępniana jest książka z nutami i tekstami utworów wspomnianego duetu, co czyni powyższy przekaz jeszcze poważniejszym w wymowie. I można by się tutaj zastanawiać – czy mamy do czynienia jedynie z ciut megalomańską promocją, czy faktycznie – jest ta zapowiedź jakoś zasadna.

Wszystkie dziewięć utworów na omawianym tu krążku syci złaknionego melodyjności jazzowych piosenek słuchacza. Aranżacje rzeczywiście przypominają te, które spotykamy w real bookach (książkach z nutowymi opracowaniami standardów – przyp. WSW), warstwa tekstowa – analogicznie do wielu znanych piosenek, choćby Gershwina czy tandemu Rodgers-Hart) – oscyluje wokół tematów w istocie uniwersalnych. Mamy więc podstawę, by twierdzić, że materiał ma potencjał, by z poczuciem „aktualności" odtworzyć go za pół wieku. Aby je jednak przekuć w standardy, trzeba by się zastanowić, w jaki sposób te utwory mogłyby zafunkcjonować na trwałe w świecie popkultury. Może film, może musical? A nawet jeśli, to czy dzisiejsza popkultura to kupi? Wszak to nie lata 30., gusta, potrzeby i formy przekazu nieco się jednak zmieniły... Nie podejmuję się zatem oceny, czy spełni się owa PR-owa przepowiednia, czas pokaże, ludzie ocenią.

Tak czy inaczej – Alan Broadbent ma już i tak zapewnione miejsce w historii muzyki. To ceniony instrumentalista i aranżer, wieloletni członek Quartet West Charliego Hadena, kreatywny współpracownik m.in. Barbry Streisand, Diany Krall, Natalie Cole. Georgia Mancio ma zaś szereg własnych osiągnięć, do których należy niewątpliwie także współpraca z Broadbentem.

A abstrahując od poruszonych tu kwestii, muzyka na *Quiet Is The Star* jest czarowna – wprost słychać w niej te lata inspiracji i zachwy-

tu nad jazzową piosenką. Słychać i widać (w książce – zerkając na oprawę graficzną oraz czytając przemyślenia artystów, często bardzo osobiste) szczerość, entuzjazm i przywiązanie do wysokiej jakości. Co więcej – bez przesładzania i podpierania się repertuarowymi kliszami.

Nie wiem, czy będą to przyszłe standardy, ale jest to bez wątpienia wysoki standard instrumentalno-wokalnej sztuki jazzowej. **o**

Wojciech Sobczak-Wojeński



Gretchen Parlato – *Flor*

Edition, 2021

Flor (co w języku portugalskim oznacza kwiat) to pierwszy od ośmiu lat studyjny album znakomitej amerykańskiej wokalistki, kompozytorki i producentki Gretchen Parlato. To też jej debiut w brytyjskiej wytwórni Edition Records, niezależnym labelu z Cardiff przyciągającym coraz więcej artystów zza Oceanu (Kurt Elling, Sachal Vasandani, Ben Wendel, Chris Potter, Jeff Ballard). Parlato dzieli się tu swoimi przeżyciami z lat nieobecności na scenie, wyjawia ostatnie fascynacje i prezentuje nowy zespół.

Gretchen Parlato jest jedną z najczęściej nagradzanych i najbardziej utytułowanych przedstawicielek sztuki wokalnej średniego pokolenia. Inspiruje młodych piosenkarzy. W 2003 roku przeniosła się do Nowego Jorku. Rok później zwyciężyła w Thelonious Monk International Jazz Vocals Competition. Od początku kariery współpracowała bądź dzieliła scenę z tuzami gatunku, wśród których byli między innymi Wayne Shorter, Herbie Hancock, Kenny Barron, Esperanza Spalding, Terence Blanchard, Marcus Miller, Lionel Loueke, Robert Glasper, Terri Lyne Carrington. Wystąpiła gościnnie na ponad 80 albumach. Od 2013 roku jest wykładowczynią na Manhattan School of Music. Wypracowała swój rozpoznawalny styl śpiewania.

Debiutowała w 2005 roku płytą *Gretchen Parlato*. Na jej fonogramach znaleźć można autorskie kompozycje oraz covery. Sięgała po amerykańskie standardy, wykonując je jak własny materiał. Z popularnych utworów Davisa, Hancocka, Björk, Simply Red, Mary J. Blige, SWV, Lauryn Hill uczyniła wokalne perełki. Wraz z koleżankami Beccą Stevens i Rebeccą Martin współtworzyła trio, „songwriterski" projekt Tillery. Opublikowała koncertowy krążek *Live In NYC* (2013), który przyniósł jej nominację do Grammy w kategorii Best Jazz Vocal Album i... zniknęła. Poświęciła się małżeństwu z perkusistą Markiem Guilianą oraz wychowaniu synka Marleya.

Gretchen Parlato jest pieśniarką o niecodziennej inteligencji, smaku, subtelności, wyczuciu estetyki. To wokalistka o niezwykłej artystycznej wrażliwości. Jest mistrzynią scatu, klimatycznego szeptu. Skupia się na harmoniach i rytmie. Jej wokal jest pełen precyzji i detali. Ma charakter introwertyczny, śpiewa jakby do siebie. Pozbawiona jest

egzaltacji. Eksperymentuje z dźwiękami, barwą. Śpiewa krystalicznie czysto. Świadomie i oszczędnie wykorzystuje ozdobniki. Maluje głosem obrazy. Opowiada słuchaczom historie ze swojego życia.

Najnowsze wydawnictwo artystki zatytułowane *Flor* zachwyca. Jest to refleksyjna i retrospektywna kronika jej doświadczeń płynących z macierzyństwa. Rozpisany na dziewięć utworów pean na cześć Brazylii. Jej kultury i muzyki. Bossa nova, samba, MPB (música popular brasileira) stanowią główne inspiracje Parlato. Wraz z wydaniem *Flor* debiutuje nowy zespół towarzyszący protagonistce. Na gitarze gra pochodzący z São Paulo Marcel Camargo (Michael Bublé, Herb Alpert), który pełni również funkcję dyrektora muzycznego. Na perkusji i cymbałach słychać Léo Costę, który na co dzień rezyduje w Rio de Janeiro (Sergio Mendes, Bébel Gilberto). Na wiolonczeli zaś Artema Manukyana z Armenii (Melody Gardot, Kamasi Washington). Parlato, Camargo i Costa są producentami całości. Dream team.

Album otwiera niezwykłej urody piosenka *É Preciso Perdoar* spopularyzowana przez wielkiego João Gilberto w 1973 roku, do której Gretchen napisała angielski tekst. Emocjonalna, hipnotyczna pieśń. Ważnym punktem jest piosenka *Sweet Love*. Hit legendy R&B i soulu Anity Baker z albumu Rapture, z 1986 roku. Zmysłowa, eksperymentalna reinterpretacja starego leniwego songu została wzbogacona

radioJazz.fm

PASMO LIVE

PIĄTEK GODZINA 20:00

09.04.2021 Wes Montgomery
Body And Soul - Live At Ronnie Scott's Club

16.04.2021 Miles Davis In Person
Friday and Saturday Night At The Blackhawk

23.04.2021 Barney Wilen
Barney At The Club Saint-Germain (Paris 1959)

30.04.2021 Ola Błachno Quartet
Cały ten Jazz! LIVE! PROM Kultury Saska Kępa, Warszawa

07.05.2021 Zbigniew Namysłowski
Jasmin Lady

grą Geralda Claytona na fender rhodesie. Co za groove! *Rosa* to pozbawiony słów snuj. *What Does a Lion Say* jest delikatnym, subtelnym walczykiem, który ma szansę wejść do kanonu dziecięcych kołysanek. Stylowo!

Singiel, który zwiastował pod koniec 2020 roku premierę *Flor – Wonderful* jest listem miłosnym do synka oraz męża. Małżonek Mark Guiliana gra tu na perkusji, ponownie pojawia się Clayton, a syn pary muzyków debiutuje przed mikrofonem. *Roy Allan* stanowi hołd dla nieodżałowanego maestra gry na trąbce Roya Hargrova. Pieśń, którą nagrał na płycie *Family* (2005), ma tu formę pulsującej samby. Artystce towarzyszy chór oraz gość specjalny, legendarny brazylijski perkusista Airto Moreira. Mistrz perkusjonaliów znany z płyt Return to Forever, Weather Report, Jobima, Paula Simona i Astrud Gilberto. Finezja, perfekcja wokaliz. Feeria brazylijskich brzmień. Genialne połączenie estetyk z obu Ameryk.

Na koniec wybrano nieoczywistą rzecz z repertuaru Davida Bowiego. Nie jest to przebój muzycznego kameleona. *No plan* pochodzi z EP-ki, która wyszła w 2017 roku, rok po śmierci legendy. Zawierała ona utwory napisane do musicalu *Lazarus* oraz odrzuty z sesji *Blackstar*, ostatniego studyjnego krążka ekscentrycznego wokalisty. I znowu Parlato zwycięża, prezentując subtelną, urokliwą wersję pierwowzoru.

Wobec artystów, którzy znikają i każą swym fanom czekać na nowe wydawnictwa niemal dekadę, mamy duże oczekiwania. Gretchen Parlato nie zawiodła. Przeciwnie, na najnowszym albumie rozkwita, dojrzała, przeobrażając się niczym tytułowy kwiat. I choć nie jest to stricte jazzowy, a raczej piosenkowy krążek, wywołuje u piszącego te słowa tylko pozytywne wrażenia. Warto nadmienić, że wytwórnia Edition, do której dołączyła Parlato, „zgarnęła" w tym roku Grammy w kategorii Best Jazz Vocal Album za ubiegłoroczny album Kurta Ellinga i Danilo Péreza *Secrets Are The Best Stories* (recenzja – JazzPRESS 6/2020). *Flor* ma duże szanse na powtórzenie tego sukcesu. ●

Piotr Pepliński



Lianne La Havas

Warner Records, 2020

Dobrze wraca się do płyt, które wywołują myśli o lecie. O dniach bez nocy, o ulubionej chilloutowej playliście do słuchania w hamaku. Z tym kojarzy mi się Lianne La Havas. Trzeci album tej brytyjskiej piosenkarki, autorki tekstów i kompozytorki pozbawiony jest może wielkich hitów, lecz w zamian usłyszymy artystkę w jej najszczerszym, intymnym wydaniu. Można powiedzieć, że nawet w pewnym oderwaniu od tej Lianne, którą znamy z poprzednich dwóch albumów: debiutu *Is Your Love Big Enough?* (2012) i *Blood* (2015). Piosenkarka kojarzona przede wszystkim z głębokim vibrato i wyrazistą, subtelną gitarą pod palcami zdecydowała się wreszcie zdystansować od napędzanego przebojami przemysłu muzycznego.

Wypuściła więc album koncepcyjny – trzyetapową opowieść o biologicznym cyklu życia, który jest metaforą rozwijania relacji z drugim człowiekiem – od zauroczenia aż do momentu odejścia, a potem powrotu ze wzmożoną mocą i większym doświadczeniem. Uczuciem, które często przebija przez warstwę liryczną płyty, nie jest żal czy rozpacz, a odwaga. Trzeba odważyć się zarówno kochać, jak i odchodzić, by żyć od nowa. Trzeba też odwagi, by stworzyć coś dla siebie – nie dla innych, wystawiając się bez kokieterii na oceny krytyków. Myślę, że tą odwagęą wybrzmiewa *Lianne La Havas*, te jedenaście kompozycji.

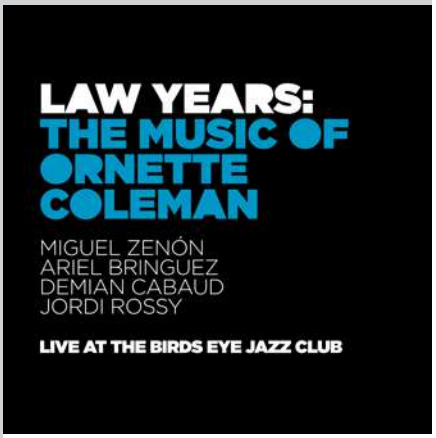
Jasną stroną tego wydawnictwa jest także jego eklektyzm i zaplecze inspiracyjne – od Joni Mitchell przez Ala Greena i Miltona Nascimento po Destiny's Child. Ta paleta po zmieszaniu wszystkich barw wytworzyła przypominający kwiat bzu, pastelowy fiolet, który jest esencją neo soulu, z pojedynczymi kapnięciami purpury jazzu i słomkowego folku. A to wszystko grubą linią zarysowane świetną produkcją z Mattem Halesem na czele, z koproducentami Benim Gilesem, Samem Crowem i współproducentem gościnnym – Murą Masą.

W związku z tym, że *Lianne La Havas* to materia jednorodna, trudno określić jej oś. Część słuchaczy dosłuchuje się jej w jedynej nieautorskiej kompozycji na płycie, czyli *Weird Fishes*, oryginalnie wykonywanej przez rockowy zespół Radiohead. Następuje ona zaraz po interludium *Out Of Your Mind*, więc naturalnie wprowadza nas na kolejny poziom opowiadanej tu historii. Prośba o prawdziwą miłość w utworach *Green Papaya* czy *Paper Thin* – niczym papier, potrafi zaciąć jak kartka ostrymi elementami wokalu. Zaraz po tym, gdy *Seven Times* zabiera nas do świata brazylijskiej samby, mój słuch zawiesza się na chyba najbardziej organicznym, śpiewanym niemal szeptem, utworze *Courage*. Utworze o tej odwadze, która w końcu wezbrała, by w ostatniej, dosyć rozbudowanej piosence *Sour Flower* przynieść oddech i szczery uśmiech, jak autorka na zdjęciu z okładki.

Jednak to jeszcze nie ostatnie słowo. Na uwagę zasługuje soczyste intro do albumu, jakim jest *Bittersweet*, nie bez powodu uznawane za reprezentatywne dla trzeciego wydawnictwa Brytyjki. To utwór, którego – zgodnie z logiką – szukalibyśmy na końcu, jednak La Havas, zapewne powodowana sercem, umieściła go na wstępie. Mamy więc do czynienia z retrospekcją. I to udaną retrospekcją. Rozpoczynanie słuchania opowieści od puenty bywa uzasadnione. Na przykład wtedy, gdy tą puentą jest „słodko-gorzki letni deszcz". Sądzę, że po przesłuchaniu całej *Lianne La Havas* odrodzicie się na nowo, z odwagą, która pozwala pogodzić się z tym, co po prostu jest. Na pewno pomoże w tym iście soulowy, charakterny i emocjonalny wokal Lianne oraz jej niebanalne podejście do strun.

Warto również sięgnąć po wydaną przez artystkę w grudniu EP-kę *Live At The Roundhouse* (2020), , czy letni deszcz, czy zimowa mżawka – muzyka La Havas leczy. ●

Marta Goluch



Miguel Zenón – *Law Years: The Music of Ornette Coleman*

Miel Music, 2021

Parę miesięcy temu portorykański saksofonista altowy Miguel Zenón w duecie z pianistą Luisem Perdomo przedstawił swe przywiązanie do tradycji sentymentalnego bolera karaibskiego (recenzja – JazzPRESS 2/2021), na omawianym kompakcie dokonuje natomiast przeskoku stylistycznego w świat ognistego jazzu sprzed kilku dekad. Dorobek Zenóna, wielokrotnie nominowanego do Grammy, jest zdominowany przez jazz latynoski, lecz tym razem muzyk sięgnął do twórczości swego idola, jazzowego geniusza – Ornette'a Colemana. Z jednej strony należy podziwiać u współczesnych jazzmanów budzącą respekt umiejętność wypowiadania się w rozmaitych stylach, z drugiej zaś rodzi się pytanie, która z uprawianych form wyraża ich prawdziwe ja.

Co ciekawe, do prowadzenia narracji językiem Colemana Zenón dobrał muzyków z krajów latynoskich: saksofonistę tenorowego Ariela Bringueza z Kuby, kontrabasistę Demiana Cabauda z Argentyny i perkusistę Jordiego Rossy'ego z Hiszpanii. Każdy z nich wypowiada się w stylu charakterystycznym dla formacji prowadzonych przez Colemana. Muzycy tworzą świetnie zgrany kolektyw, a przy tym każdy może pochwalić się imponującą techniką, tak że mógłby zagrać w oryginalnych składach mistrza.

Niniejszy tytuł zawiera materiał z klubowego występu kwartetu Zenona w Bazylei w 2019 roku. Repertuar koncertu skonstruowano w oparciu o utwory napisane przez Colemana w latach 1959-1971. Przysłuchując się interpretacjom ośmiu kompozycji słynnego muzyka, zdajemy sobie sprawę, że nieżyjący już wizjoner uwolnił wprawdzie jazz od bebopowej harmonii i progresji akordów, ale zarazem nadał swej nowej muzyce wyraźną strukturę. To nie jest granie, w którym wszystko wolno i materia muzyczna wylewa się swobodnie ze wszystkich instrumentów na raz. Uświadamia to już otwierająca kompozycja niniejszej płyty *The Tribes of New York*, gdy skoczny motyw melodyczny trzymany jest w ryzach, ściśle określonych ramach, a w trakcie saksofonowych improwizacji sekcja rytmiczna starannie dba o miarowe pulsowanie.

Nie oznacza to jednak, że oprócz kreślenia tematów brak jest w grze kwartetu fragmentów rozwijanych przez cały kolektyw. W improwizowanych partiach kompozycji *Free*, *Broken Shadows* i *Dee Dee* fascynują pełne żaru duety altu i tenoru. Choć większość utworów kwartet serwuje w wartkim tempie i z pazurem, to urzeka rzewna melodia tematu *Broken Shadows* rozwijanego powoli, lecz przy utrzymaniu należytego napięcia. Prezentacja *Dee Dee* przypomina miejscami rozwichrzoną Bachowską fugę; zresztą Coleman też ujawniał fascynację twórczością J. S. Bacha. Choć większość materiału jest zdominowana przez popisy saksofonistów, to równie mocne wrażenie wywołuje partia kontrabasu w *Law Years* oraz solo perkusisty w rozswingowanym *Giggin'*. ●

Cezary Gumiński



Airelle Besson – *Try!*

Papillon Jaune, 2021

Płyta *Try!* jest drugim autorskim albumem w dyskografii francuskiej trębaczki Airelle Besson i prowadzonego przez nią kwartetu. Poprzednie wydawnictwo, *Radio One*, ukazało się w roku 2015 i zebrało bardzo pozytywne opinie. Warto na początek przyjrzeć się składowi zespołu, bowiem łączy on ciekawe muzyczne osobowości.

Szwedzka wokalistka Isabel Sörling od lat zaangażowana jest w projekty eksperymentalne i improwizowane. Chętnie bierze udział w działaniach multidyscyplinarnych. Od kilku lat mieszka w Paryżu. Perkusista Fabrice Moreau jest wziętym muzykiem sesyjnym. Ma na swoim koncie prestiżową nagrodę Victoires de Jazz. Pianistę Benjamina Moussaya pamiętają słuchacze z wydawanych przez ECM płyt kwartetu Louisa Sclavisa. W roku 2020 muzyk zadebiutował w monachijskiej wytwórni jako lider, wydając solowy album *Promontoire*.

Chociaż *Try!* jest dopiero drugą płytą firmowaną nazwiskiem Airelle Besson, to trębaczkę trudno nazwać nowicjuszką. W trakcie swojej kariery występowała między innymi z Liberation Music Orchestra Charliego Hadena. Jej nazwisko, jako artystki sesyjnej, pojawiało się na albumach innych artystów już od roku 2000. Besson podobnie jak Fabrice Moreau jest laureatką Victoires de Jazz, a także Django Reinhardt Prize.

Try! zawiera jedenaście kompozycji, wszystkie autorstwa Airelle Besson. Album rozpoczyna trzyczęściowa suita *The Sound of Your Voice*. Podobnie do większości utworów główną rolę odgrywa tu dialog trąbki i wokalu. Liryczny głos Isabel Sörling idealnie komponuje się z trąbką liderki. Fantastycznie wypadają nagrania, w których Benjamin Moussay przesiada się od fortepianu do fender rhodesa. Tu wymienić można środkowy fragment wspomnianego *The Sound of Your Voice* czy też *Angel's Dance*.

Album jest jednak dość różnorodny. Chociaż nie brakuje na nim wpadających w ucho motywów czy też nostalgicznych ballad w rodzaju tytułowego *Try!*, to kwartet równie chętnie ucieka od eterycznej zwiewności ku formom bardziej otwartym – tu przykładem może być dwuminutowe *Patitoune*. Muzycy potrafią także kapitalnie połączyć wszystkie te elementy, co najlepiej słychać w *Wild Animals*. Spędzone z kwartetem Airelle Besson 54 minuty uważam więc za ze wszech miar udane. Na tyle, że do *Try!* niejednokrotnie już powracałem. ✪

Krzysztof Komorek





Griffith Hiltz Trio – *Arcade*

G-B Records, 2020

Johnny Griffith, kanadyjski saksofonista i operator syntezatorów, oraz Nathan Hiltz, gitarzysta –wieloletni przyjaciele współpracujący przy wielu muzycznych produkcjach zostali na *Arcade* wsparci przez perkusistę Neila Macintosha. Tak powstał kolejny album pandemiczny – nagrany przez muzyków odległych fizycznie od siebie, którzy odczuwali potrzebę współpracy w tych trudnych czasach, a miejscem tworzenia były dla nich piwnica i pralnia. A może na fali refleksji właściwych średniemu wiekowi odczuli nostalgiczny zew czasów młodości ?

Skrzyżowanie brzmienia dziecięcych instrumentów, kompozycji generowanych przez komputer i elektropopu to pierwsze skojarzenie związane z otwierającym płytę utworem *Movie Theme III: Transmogrification*. Oczywiście nie jest to takie proste, bo po kilkunastu taktach robi się trochę „dorośleJ", choć brzmi jeszcze ciągle ta muzyka dość plastikowo. Ale, ale – kolejny utwór i już brzmienie poważniejsze, solo gitary z ludzką twarzą. I tak po kawałku płyta robi się trochę ciekawsza. Wydaje się, że to zamierzony powrót do bardzo prostych, prymitywnych brzmień, celowo nawiązujących do dawnej ery komputerów osobistych i gier komputerowych. Można wyłowić ciekawsze partie gitary (to zdecydowanie najmocniejsze elementy tej płyty), czasami trochę ciekawych partii saksofonowych. Nie da się niestety tego samego powiedzieć o fragmentach syntezatorowych ani perkusyjnych. Można by doszukiwać się w tej płycie próby opowiadania historii o wydarzeniach w kosmosie (nawiązując do zaproponowanej estetyki i powrotu do lat siedemdziesiątych), ale czy warto? Z mojego punktu widzenia nie warto, nie ma w tej płycie ducha, który popchnąłby mnie do powtórnego jej słuchania. ●

Yatzek Piotrowski



Francisco Mela – *MPT Trio Volume 1*

577 Records, 2021

Kiedy kubański perkusista Francisco Mela, formując autorskie trio, zaprasza do składu Hery'ego Paza – rodaka grającego na saksofonie tenorowym i wenezuelskiego gitarzystę Juanmę Trujillo, może się wydawać, że ich wspólne dzieło będzie kipieć od latynoskiego żaru. Owszem, w grze kolektywu da się usłyszeć echa wspólnych artystycznych korzeni, jednak całość wybrzmiewa w duchu freejazzowej awangardy.

MPT Trio Volume 1 jest szóstą autorską płytą Meli. Na każdej z nich próbował on innych zestawień personalnych – od zespołów wieloosobowych (na debiutanckim *Melao* pojawia się ośmioro muzyków), aż po różne konfiguracje trzyosobowe. Łatwo zauważyć, że do kolejnych projektów naj-

chętniej zapraszał gitarzystów – Johna Scofielda, Lionela Loueke, Bena Mondera – oraz saksofonistów tenorowych – Marka Turnera, Joe Lovano, George'a Garzone'a. Przywołani muzycy to tylko niektórzy z wielu wybitnych wykonawców pojawiających się w zespołach Kubańczyka. Tak imponujący zestaw wynika z charakterystycznego stylu jego gry oraz silnej marki, którą wyrobił sobie, pracując m.in z McCoyem Tynerem i Kennym Barronem.

Zespół odpowiedzialny za rejestrację opisywanego albumu Mela założył trzy lata temu i sukcesywnie próbował z nim zarówno improwizowanej, jak i komponowanej twórczości. Na albumie znalazło się osiem oryginalnych pozycji: trzy lidera, po dwie Paza oraz Trujillo, a także jedna kolektywnego autorstwa całej trójki. Muzycy nie koncentrują się na określonej stylistyce – wyrażają odmienne emocje, przywołując różne inspiracje. Swoją grę opierają na improwizacji, często odważnie zbaczając z wyznaczanych przez partnerów ścieżek. Ich porozumienie jest jednak bezbłędne, stąd efekt tych wycieczek jest spójny i bardzo udany.

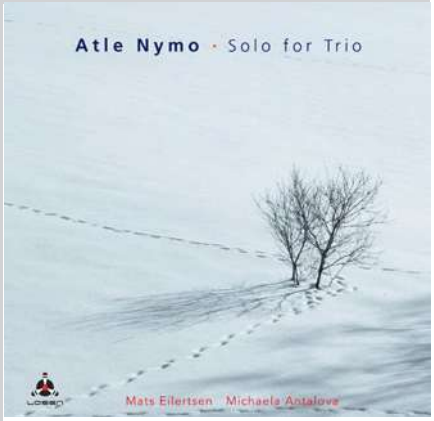
Album otwiera *Calipso*, którego początek stanowi solo perkusyjne, wybrzmiewające w rytmie melodii karaibskich. Z każdym kolejnym utworem słuchacz przekonuje się jednak, że czerpanie z rdzennych tradycji jest dla muzyków jedynie środkiem, a nie celem poszukiwania odpowiedniego brzmienia. Świetnym tego przykładem są *Sustain* oraz *El Llanto De La Tierra*, w których gitara kieruje zespół w rejony niepokojących, przesterowanych dźwięków. Również *Vino* i *Baldor,* o mocniejszym uderzeniu, dowodzą otwartości członków grupy na różne estetyki. Warto zwrócić uwagę na drugą ze wskazanych pozycji – Trujillo i Paz prowadzą tu fascynujący dialog, przerzucają się kontrastującymi frazami, by po chwili łączyć się w perfekcyjnym unisono.

Na albumie nie zabrakło też spokojniejszych fragmentów, jak ballada *Naima*, którą muzycy oddają hołd Coltrane'owskiemu standardowi. Punktem kulminacyjnym *MPT Trio Volume 1* jest najdłuższy na płycie utwór *Suite For Leo Brouwer*. Mela składa nim hołd legendzie kubańskiej muzyki – gitarzyście Leo Brouwerowi. To zestaw impresji zgrabnie połączonych w niemal dziesięciominutową suitę.

Słuchanie *MPT Trio Volume 1* każdorazowo dostarcza nowych wrażeń, trudno od razu wychwycić całe bogactwo tej produkcji. Przeglądając dotychczasowy dorobek lidera, upewnimy się, że to najodważniejsza pozycja w jego dyskografii. Mela udowadnia, że szufladkowanie artystów ze względu na ich pochodzenie jest bezsensowne, zwłaszcza kiedy znajdują się oni w tak kreatywnym towarzystwie. Cieszy fakt, że tytuł płyty sugeruje kontynuację projektu, na pewno warto na nią czekać. ●

Jakub Krukowski





Atle Nymo – *Solo for Trio*

Losen Records, 2019

Debiutancką propozycję norweskiego saksofonisty Atle Nymo najkrócej można określić jako eksperyment muzyczny solidnie osadzony w historii jazzu. *Solo for trio*, bo taki tytuł nosi płyta, to rodzaj zabawy dźwiękiem, który jest również formą poszukiwania nowych możliwości wykonawczych. Prezentowane na płycie utwory sprawiają wrażenie mocno improwizowanych i ukierunkowanych na indywidualne popisy muzyków. To kompozycje spod znaku free jazzu podparte bardzo przyzwoitymi umiejętnościami technicznymi artystów, którzy zostali zaproszeni do nagrania tego krążka.

Ciekawa jest geneza artystycznej twórczości Nymo. Ten czterdziestokilkuletni artysta ceniony jest na norweskiej scenie jazzowej jako muzyk o rodowodzie bigbandowym. Wziął między innymi udział w trasie koncertowej z Trondheim Jazz Orchestra, z którą zagrali również Pat Metheny oraz Chick Corea. Z kolei jako muzyk sesyjny znalazł się na blisko pięćdziesięciu albumach, wspierając swymi umiejętnościami różne zespoły jazzowe. Na pierwszym krążku wydanym pod jego nazwiskiem Nymo towarzyszyli norweski kontrabasista Mats Eilertsen oraz słowacka perkusistka Michaela Antalová.

Słuchając muzyki skomponowanej przez Nymo i jego przyjaciół, trudno nie zauważyć ich fascynacji dźwiękiem – brzmieniem poszczególnych instrumentów oraz możliwościami technicznymi, jakie one dają. Poprzez specyficzne pomysły aranżacyjne oraz artykulację muzycy stworzyli ciemny, wręcz momentami mroczny klimat tych nagrań. Szczególną atmosferę tej muzyki tworzy klarnet basowy i jego bardzo głębokie, niskie brzmienie. Podkreśla on nastrój grozy i mistycyzmu. Można przenieść się do mrocznej, zimowej Norwegii, przywołać jej legendy rozgrywające się w bardzo surowych, czarno-białych pejzażach, co zdaje się sugerować okładka.

Pomysły na *Solo for Trio* nie są może rewolucyjne, ale mogą zainteresować słuchaczy poszukujących muzyki odbiegającej od tradycyjnych podziałów rytmicznych czy też ugruntowanych linii melodycznych. Jest to zatem płyta dla miłośników jazzowych eksperymentów, która, w mojej ocenie, może stać się inspiracją dla kolejnych świeżych idei. Oby!

Andrzej Wiśniewski

PLAYLISTA 4/2021

W oku pandemicznego cyklonu

Jakub Krukowski



Piszę tę recenzję, kiedy mija dokładnie rok od nagrania *Cataclysm... Live at Cafe Oto* – właśnie 10 marca 2020 roku w londyńskiej Cafe Otto na scenie pojawił się zespół Cyclone Trio i zarejestrował opisywany materiał. Precyzyjne umiejscowienie tego wydarzenia w czasie jest kluczowe, był to bowiem ostatni koncert, jaki mógł się odbyć przed covidowym lockdownem. Bardzo wymowny w tym kontekście jest tytuł płyty, który znakomicie koresponduje z wypełniającą ją neurotyczną muzyką. Dzień po występie świadomi bieżącej sytuacji członkowie zespołu postanowili natychmiast udać się do Tigersonic Studios, by w warunkach studyjnych zdążyć nagrać jeszcze album *The Clear Revolution*. Cyclone Trio jest formacją powołaną przez saksofonistę Massimo Magee oraz perkusistów Tony'ego Irvinga oraz Tima Greena. Choć ich współpracę zapoczątkowało wspólne granie w australijskim Brisbane przed ośmioma laty, to kariery wszystkich związane są z awangardową sceną Wielkiej Brytanii. Nic więc dziwnego, że gdy Green odbywał europejskie tournée, a Irving chwilowo zawitał na wyspy z Antypodów, mieszkający w Londynie Magee zorganizował wspólny występ.

Choć zestawienie saksofonu z dwiema perkusjami nie jest rzadkim zjawiskiem (znajdziemy je choćby w twórczości Kena Vandermarka czy Tony'ego Malaby), to niewiele odnajdziemy rejestracji prezentujących wyłącznie taką konfigurację. Jednym z nowszych przykładów jest poczwórny album *Trio (New Haven)* Anthony'ego Braxtona, z Tomasem Fujiwarą i Tomem Raineyem. Monumentalna produkcja Amerykanina różni się jednak od recenzowanych pozycji, w których mocniej wykorzystano potencjał energetyczny obu zestawów perkusyjnych, tworząc



Cyclone Trio – *Cataclysm... Live at Cafe Oto*
577 Records, 2020

gęstsze spektrum dźwięków. Przestrzeń wydaje się być szczególnie wymagająca dla saksofonisty, którego gra musiała mieć odpowiednią moc i charyzmę, a tych nie sposób odmówić Magee.

Cyclone Trio – *Cataclysm... Live at Cafe Oto*

Wcześniejsze (o jeden dzień) nagranie ma wyraźnie apokaliptyczny charakter – jak bowiem inaczej odbierać kompozycję o nazwie *Konflikt*, zawartą na albumie *Kataklizm* zarejestrowanym przez zespół *Cyklon*, i to w momencie apogeum pandemicznej paniki? Nie wiem, czy światowy kryzys determinował tego dnia kierunek improwizacji tria, na pewno jednak ciekawie z nim koresponduje. Całą płytę (drugą w dyskografii zespołu) wypełnia przywołany utwór, w którym zespół przez niemal czterdzieści minut zalewa słuchaczy bezkompromisowymi dźwiękami.

Już od pierwszych minut imponuje kondycja muzyków. W trakcie koncertu nie robili przerw, co zwłaszcza w przypadku specyfiki saksofonu jest warte odnotowania. Perkusiści skutecznie zachęcali kolegę do utrzymywania intensywności, co nie oznacza, że parł on bezmyślnie w improwizowanym potoku. Im bliżej końca koncertu, tym częściej Magee decydował



Cyclone Trio – *The Clear Revolution*
577 Records, 2021

się wplatać fragmenty melodyczne, udowadniając, że trzyma kontrolę nad pozornym chaosem.

Cyclone Trio – *The Clear Revolution*

Drugi opisywany album ma zgoła inny charakter. O ile wcześniejszą pozycję wypełnia gra impulsywna, nieprzewidywalna, to tu materiał został nagrany w ściśle ustalonej konwencji. Szaleństwo z poprzedniego dnia wyparła cierpliwość w poszukiwaniu odpowiednich środków. Prezentowana muzyka okazuje się bogatsza, a dotychczasowa gonitwa zamienia się w wielowątkowy dialog. Duży w tym udział Magee, który oprócz rozgrzanego od koncertowych wyczynów tenoru sięga też po saksofon altowy, sopranino oraz grzechotkę.

Inspiracją do nagrania *The Clear Revolution* była geometria muzyki,

symbolizowana trzema kształtami zawartymi w tytułach utworów. Jak czytamy w informacji prasowej towarzyszącej wydawnictwu, *Inside the Circle* reprezentuje poczucie niezgłębionej eksploracji, *Trinsophile* zwraca uwagę na ścieżkę potrójnej mądrości, *Cardinal Points* zaś wprowadza figurę nieukończonego kwadratu wskazującego na tytułowe punkty kardynalne. Jakkolwiek pokrętna wydawać się może ta symbolika, to interpretacja jej znaczenia jest dla muzyków jedynie punktem wyjścia do freejazzowych improwizacji. Ich efekt zaskakuje różnorodnością, pomiędzy kolejnymi potokami dźwięków odnajdziemy nastroje poetyckie.

Czy po kataklizmie przyjdzie rewolucja, jak sugerują członkowie Cyclone Trio? Myślę, że optymistyczne jest już samo myślenie o tym, że cokolwiek po nim nastąpi. Choć rzetelne przesłuchanie obu albumów dla niektórych słuchaczy może okazać się wyzwaniem, to na pewno warto poświęcić im uwagę. Jestem pewien, że za kilka lat właśnie takie produkcje będą przywoływane w analizach wpływu pandemii na twórczość artystów – trudno o lepszy przykład, jak na bieżąco determinowała ona proces powstawania nagrań. ●



radioJazz.fm
CZYTAM JAZZ

KONCERTOWY

PRZEWODNIK

20 kwietnia

WARSZAWA
PROM KULTURY SASKA KĘPA / ON-LINE
GODZ. 19.00
FB//PROMKULTURY, /JAZZPRESSPL



CAŁY TEN JAZZ! LIVE!: OLA BŁACHNO QUARTET

Ola Błachno, wokalistka, kompozytorka, skrzypaczka i autorka tekstów, absolwentka wokalistyki jazzowej w Universität der Künste Berlin, ma na swoim koncie liczne laury zdobyte na konkursach i festiwalach w kraju oraz za granicą. Podczas koncertu w ramach cyklu Cały Ten Jazz! Live! wraz ze swoim kwartetem zaprezentuje materiał z debiutanckiego albumu zatytułowanego *How To Be Me*. Płyta łączy stylistykę nowoczesnego jazzu z wpływami songwritingu. Na scenie wokalistce towarzyszyć będą młodzi, a zarazem doświadczeni muzycy polskiej sceny jazzowej: Mateusz Kaszuba – fortepian, Michał Aftyka – kontrabas oraz Patryk Dobosz – perkusja. **WIĘCEJ >>**

21 kwietnia

WARSZAWA
PAŁAC SZUSTRA / ON-LINE
GODZ. 19.00
FB//SALONJAZZOWY, /JAZZPRESSPL



SALON JAZZOWY: Piotr Damasiewicz SOLO

Piotr Damasiewicz ciągle poszukuje nowych inspiracji i chłonie doświadczenia, aby z równym zaangażowaniem dzielić się nimi w ramach swoich kolejnych inicjatyw. Pod koniec ubiegłego roku uruchomił wydawnictwo opisane wieloznacznym skrótem L.A.S. To pod tym szyldem ukazały się dwie jego najnowsze płyty – *Vienna Suite* i *Śpiwle* – które zagwarantowały muzykowi zwycięstwo w plebiscycie Jazz 2020 organizowanym przez JazzPRESS i RadioJAZZ.FM. Podczas koncertu w Salonie Jazzowym muzyk zaprezentuje impresję na dwa instrumenty: fortepian i trąbkę. W jednej długiej improwizacji, eksponowane będą raz trąbka, a raz fortepian, a wszystko tworzyć będzie spójną całość. **WIĘCEJ >>**

KONCERTY

23-30 kwietnia

JASTRZĘBIE-ZDRÓJ / ON-LINE

FB//JAZZTRZEBIE



FESTIWAL JAZZTRZĘBIE

Tegoroczna edycja Festiwalu Jazztrzębie odbędzie się pomiędzy 23 a 30 kwietnia 2021 roku w różnych lokalizacjach na terenie Jastrzębia-Zdroju i Pawłowic. Organizatorzy zapraszają widzów na solowe koncerty Irka Głyka, Wolfganga Muthspiela, Kandary Diebatego, międzynarodowego zespołu Przemysława Strączka, kwartetu gitarzysty Adriana Trinidade oraz kwartetu Anny Marii Jopek, który pojawi się na festiwalowej scenie dwukrotnie. W programie znalazły się również imprezy towarzyszące: wernisaż i wystawa malarstwa Andrzeja Gruszki oraz prowadzone przez Roberta Rolofa warsztaty gramofonowe. **WIĘCEJ >>**

4 maja

WARSZAWA PROM KULTURY SASKA KĘPA / ON-LINE

GODZ. 19.00

FB//PROMKULTURY, /JAZZPRESSPL



CAŁY TEN JAZZ! MEET!: Joachim Mencel

Podczas majowego spotkania z cyklu Cały ten Jazz! Meet! organizowanego przez PROM Kultury Saska Kępa i Fundację EuroJAZZ widzowie będą mieli możliwość spotkania z Joachimem Menclem. Pianista, lirnik, kompozytor, producent muzyczny, doktor habilitowany – adiunkt w Akademii Muzycznej w Krakowie, nazywany jest romantykiem polskiej pianistyki jazzowej. Koncertuje solo z programem utworów na fortepian oraz na lirę, a także występuje ze swoim kwintetem. W roku 2020 wydał album *Brooklyn Eye,* który ukazał się nakładem amerykańskiej wytwórni Origin Records. Na płycie zagrali wybitni muzycy, których Mencel ceni i podziwia od wielu lat: Steve Cardenas, Scott Colley i Rudy Royston. **WIĘCEJ >>**

więcej koncertów na www.jazzpress.pl/koncerty



fot. Aleksandra Żołnacz

Chwytając Pana Boga za nogi



Michał Dybaczewski

Oleś Brothers & Piotr Orzechowski – Lublin, Klub Muzyczny Centrum Spotkania Kultur, 18 marca 2021 r.

Od kilkunastu miesięcy na jazzowej mapie Polski jest nowe miejsce – Klub Muzyczny CSK w Lublinie. W trudnych pandemicznych czasach klub rozpoczął swoją działalność koncertem Piotr Schmidt Quartet (18 czerwca 2020 roku). Był to bodajże pierwszy jazzowy koncert z publicznością od momentu wprowadzenia obostrzeń epidemiologicznych. W Polskę poszło hasło: „W Lublinie grają jazz" – a że zagrali w dużej mierze udało się dzięki determinacji Wojtka Mościbrodzkiego, koordynatora Klubu Muzycznego CSK. Potem były kolejne koncerty z udziałem widzów, m.in. Nahorny Trio, RGG, Michał Martyniuk Quartet, Tubis Trio. Późną jesienią obostrzenia wróciły i występy New Bone, Andrzej Jagodziński Trio i Patrycjusz Gruszecki Trio można było zobaczyć już tylko online. Kolejne, i jak się szybko okazało chwilowe, poluzowanie obostrzeń sprawiło, że 18 marca tego roku publiczność mogła przyjść do Klubu Muzycznego na koncert **braci Olesiów** i **Piotra Orzechowskiego** promujący album *Waterfall*.

Trzeba przyznać, że trio i organizator idealnie wstrzelili się w termin, bo dwa dni później już nie byłoby to możliwe. Usłyszeć i zobaczyć na

żywo muzyków odpowiedzialnych za najlepszą płytę, jaką w 2020 roku wydała polska scena jazzowa, to doprawdy w tym niepewnym czasie było jak złapanie Pana Boga za nogi. „Już nawet nie pamiętam, kiedy ostatni raz graliśmy przed publicznością" – zagaił **Bartłomiej Oleś**, no i zaczęło się... Na początek *Unknown Soldier*, mój ulubiony utwór Weather Report, który trio zinterpretowało tak dalece po swojemu, że naprawdę trzeba się było natrudzić, żeby odnaleźć ślady pierwowzoru. W wersji koncertowej ten utwór został jeszcze bardziej rozciągnięty, pierwszoplanową rolę przez cały czas grały niuanse, co w zasadzie odnosi się do każdej kompozycji serwowanej przez trio. Muzyka wymagająca totalnego skupienia i otwarcia na dźwięk, niełatwa acz magnetyczna, melancholijna i tym samym idealnie wpisująca się w otaczającą rzeczywistość. Melancholię momentami przełamywała żywsza gra, gdy trio wyraźnie się rozpędzało (*Directions – Echoes*, *Waterfall*). Siłą rzeczy nie można mówić, by któryś z muzyków starał się narzucić rolę lidera, choć tytuł mistrza ceremonii przypadł Bartłomiejowi Olesiowi. Synergię szczególnie było widać między braćmi, odczuwającymi autentyczną radość z grania. W tej konstelacji Piotr Orzechowski stanowił niejako odrębny byt, tworząc własny świat artystycznej (auto)kreacji i dodając do tej opowieści unikalny element. Kiedy było już po wszystkim, poczułem się niczym zbudzony z dobrego snu... Wokoło jakoś tak szaro i pandemicznie, a prognozy na normalność niezbyt optymistyczne. Kiedy znów dojdzie do jakiegoś koncertu z publicznością? ●

fot. Aleksandra Żołnacz









fot. Kuba Majerczyk

Mateusz Pospieszalski – saksofonista, multiinstrumentalista, kompozytor, aranżer, producent muzyczny. Na scenie od 16 roku życia. Współtworzył wiele formacji, od blisko 40 lat członek zespołów Tie Break i Voo Voo. Zdobył w ciągu swojej różnorodnej działalności dziesięć Złotych oraz trzy Platynowe Płyty.

Mimo ogromnego wkładu producenckiego i aranżacyjnego w polską muzykę rozrywkową, filmową i teatralną przede wszystkim, jak sam mówi, chciał być saksofonistą. W tej roli, jako lider, sygnując wydawnictwa swoim nazwiskiem, wydał w 2017 roku album *Tralala*, a pod koniec 2020 roku solową płytę *Tam i sam*. Choć solo to nie do końca precyzyjne określenie, ponieważ Mateusz Pospieszalski gra wśród dźwięków przyrody, dialogując i improwizując z zasłyszaną audiosferą.

Nagrań dokonał między sierpniem a październikiem w scenerii suwalskiego jeziora i sopockiej plaży. Konkretny dzień, konkretna przestrzeń opowiadały swoją historię Pospieszalskiemu, który dzięki otwartości i swobodzie jazzowej potrafił wejść w nią i stać się jej częścią. Skąd ta otwartość? Czym jest jazz? Dlaczego woli Leśmianowskie tytuły od jednoznacznych oznaczeń utworów?

Muzyka jest światem

Aya Al Azab



Aya Al Azab: Pierwsza rozmowa dla JazzPRESSu przy okazji wydania najmniej jazzowej płyty, a może w swojej wolności i dialogowaniu najbardziej jazzowej?

Mateusz Pospieszalski: No, na pewno coś w tym jest, że muzyka z *Tam i sam* jest jazzowa z zasady. Przecież jazz wziął się ze swobody, narracji pewnych tematów, improwizacji. Jazz jest wyzwoleniem człowieka w interpretacji dźwiękowej, melodycznej, a w moim przypadku swobody grania danego tematu. Krótko mówiąc – wariacji. Jestem muzycznym obywatelem świata, tzn. nigdy nie zamykałem się w określonym gatunku, jednocześnie będąc zawsze otwartym na improwizację. Oczywiście chciałem przede wszystkim grać na saksofonie, od maleńkości. Pierwszy saksofon miałem w ręku jako 10-letni chłopak, a prawdziwą edukację rozpocząłem trzy lata później. Wychowywałem się na różnorodnej muzyce, także ludowej. Ponieważ mieszkaliśmy w pobliżu Jasnej Góry, to obok naszego domu przechodziły pielgrzymki – a 40 lat temu muzycznie miały one inny wymiar niż dziś.

Śpiewano repertuar sięgający korzeni, to były przemarsze ludu żyjącego tradycją. Pamiętam jedną grupę grającą na regionalnych bębnach, jak się okazało, pochodzących jeszcze z czasów najazdów tureckich i wielkiej bitwy pod Wiedniem. Tak przywędrował turecki bęben i przeniknął do kultury jednego z regionów w Polsce. Wyobraź sobie te tłumy śpiewających pielgrzymów, te nieznane w twojej okolicy pieśni z akompaniamentem bębna. Tego wszystkiego słuchałem i tym przesiąkałem. Do naszego domu przychodził co roku o tej samej porze pan, który grał w stroju żywieckim na kozie, czyli na dudach.

Byłem otoczony całym bogactwem kulturowym – z jednej strony Radio Luxemburg, w którym w latach 70. puszczano Rolling Stonesów i Beatlesów, dodatkowo wychowywałem się na Niemenie, Czerwonych Gitarach, a z drugiej strony zacząłem chłonąć jazz – Milesa Davisa, Johna Coltrane'a, czyli tę strukturę jazzu, która wtedy była najbardziej modna i docierała do Polski. To jest cała historia, którą zostałem nakarmiony. W związku z tym kiedy biorę instrument do ręki jako dojrzały człowiek, no to cóż ja mam na nim grać?! Nie będę grać teraz stricte jazzu czy rock'n'rolla, jestem otwarty na wszystko, wypuszczam dźwięk i słucham, co się dzieje dalej – ten dźwięk mnie prowadzi.

Jestem otwarty na wszystko, wypuszczam dźwięk i słucham, co się dzieje dalej – ten dźwięk mnie prowadzi

Można powiedzieć, że mimo tych wszystkich wpływów kulturowych i gatunkowych pozostajesz jednak przede wszystkim saksofonistą? Dobrze rozumiem? Ta niemożność zaszufladkowania twojej twórczości jest wynikiem podejścia do instrumentu nie jako do narzędzia jazzowego, rockowego, tylko podejścia „metamuzycznego" czy „metasaksofonowego"? Czyli realizujesz estetykę muzyczną w obrębie instrumentu, a nie gatunku lub stylu muzycznego?

Tak, jak najbardziej! Jako saksofonista zostałem nakarmiony muzyką saksofonową, bo na tym się wychowałem – moja edukacja była stricte saksofonowa, a co najważniejsze, inspiracje były saksofonowe, bo powtórzę, słuchałem Coltrane'a – również z uwielbieniem tego późniejszego, Parkera, Ornette'a. W dużym stopniu ukształtowała mnie muzyka ludowa. Dlaczego znowu o tym mówię? Bo kiedy usłyszałem hinduski shehnai, od razu miałem skojarzenia z sopranem Coltrane'a. Odkryciem dla mnie niebywałym był fakt, że wszędzie na świecie dzieje się tak samo. Muzyka nie jest konkretnym gatunkiem, tylko muzyka jest światem. Nie chcę więc zamykać się tylko i wyłącznie na granie jazzu, w znaczeniu funkcji po funkcji. Dlatego zacząłem od razu eksperymentować z otwarciem się na przestrzeń muzyczną w bardzo szerokim pojęciu.

Także metafizycznym?

No tak, ale przecież sama muzyka jest elementem metafizycznym, bo skoro grając czy słuchając, potrafi się z zamkniętymi oczami zapomnieć o ziemi, na której się stoi... Dźwięki potrafią ponieść, oderwać od ziemi wykonawcę i odbiorcę, którzy mogą znaleźć się w niebywałej przestrzeni. To jest struktura, w której człowiek może złapać Pana Boga za nogi, bo staje się twórcą. To jest właśnie to podobieństwo człowieka do Boga, ponieważ możemy odkrywać w sobie niebywałe możliwości duchowe przez artystyczne doznania jako twórcy i odbiorcy. Wracając do muzyki hinduskiej, oprócz tego, że pozwoliła mi to wszystko zrozumieć, to także spowodowała, że równolegle do jazzu zacząłem interesować się muzyką świata, którą zacząłem zbierać na płytach. W tamtych czasach była bardzo trudno dostępna w naszym kraju, ale z uporem poszerzałem swoją kolekcję. To mnie inspirowało w dalszym działaniu.

To jak już jesteśmy przy szukaniu. Był czas w Tie Breaku, a właściwie Svorze, kiedy śpiewał z wami Stanisław Sojka. W pewnym momencie zdecydował się pójść własną, indywidualną ścieżką... Ty, mam wrażenie, zrobiłeś coś odwrotnego – kroczysz wieloma drogami. To wynika z typu osobowości, niespokojnej duszy, a może otwartości i strachu przed nudą i rutyną?



fot. Jarek Wierzbicki

Powodem jest to, że nigdy nie potrafiłem się zamknąć w jednym konkretnym kierunku. Zrobiłem parę kompozycji, parę płyt dla różnych wykonawców, komponowałem muzykę filmową, trochę muzyki teatralnej, aranżacje jakichś potężnych koncertów w międzyczasie. Ta aktywność nie wynika z tego, że chciałem udowadniać, że wszystko potrafię, po prostu zawsze tam, gdzie byłem, odnajdywałem przyjemność. Jeśli ktoś się do mnie zgłaszał z prośbą o napisanie aranżu na kwartet smyczkowy czy orkiestrę symfoniczną, to bez problemu przyjmowałem takie zlecenie. Jeżeli człowiek jest otwarty, to w wielu sytuacjach się odnajdzie.
Wspomniałaś o zespole Tie Break i o tym czasie, gdy Staszek poszedł własną drogą. Zespół Tie Break przed Staszkiem i po Staszku był zawsze niesfornym dzieckiem. Nigdy nie grał muzyki ściśle określonej gatunkowo. Nie graliśmy jazzu mainstreamowego, jazzu ornette'owskiego, tylko muzykę Tie Breaku i jedyną szufladką, w którą można było nas włożyć, była szufladka „Tie Break". Niektórzy nasi koledzy postanowili się sklasyfikować, zresztą z dobrym skutkiem, i nazwali swoje działanie yassem. Marketingowo zadziałało to rewelacyjnie. Być

może błędem było to, że Tie Break tego nie zrobił, bo ludzie potrzebują kategorii, nazw, przyporządkowania.
Nawiązując do twojego pierwszego pytania o *Tam i sam*, przydałoby się teraz znaleźć odpowiednią szufladkę [śmiech]. Jak by nazwać najnowszą płytę? Może *nature music* [śmiech]?

Ale to także budzi konkretne skojarzenia, więc myślę, że może w drugą stronę – należy przedefiniować jazz, który wciąż jest błędnie rozumiany, bo wkładamy go w ciasne kategorie. A jazz przede wszystkim – tak jak wspomniałeś na początku naszej rozmowy – jest wolnością, dialogowaniem.

Mateusz Pospieszalski – połowa lat 80., fot. Yatzek Piotrowski



Tak, swobodą grania w sposób bardzo szeroki. A co do szufladkowania, to podam przykład. Z jednej strony cała akademickość muzyki też jest potrzebna, tzn. jej nazywanie i pielęgnowanie pewnych zasad, ponieważ dzięki temu możemy dowiedzieć się dokładnie, jakie prawa rządziły interpretacją fugi Bachowskiej albo preludium Chopinowskiego. Z drugiej strony akademickość nie toleruje początkowych zmian i nowatorskości, np. Glenn Gould był kompletnie nieakceptowany przez akademików bachowskich czy Ivo Pogorelić na konkursie chopinowskim. Dalej idąc, tak samo dzieje się z jazzem. Pamiętam wypowiedź Wyntona Marsalisa – akademika, wybitnie grającego mainstream – który może nie tyle, że wieszał psy na Davisie, ale mówił, że to, co gra Miles Davis, nie jest już jazzem! Akademicki jazz jest potrzebny, dba on, by jazz się nie zmienił, by trwał w świadomości pokoleń. Absolutnie się z tym zgadzam. Natomiast jazz w samym swoim pojęciu jest według mnie swobodą grania, interpretacji, wyzwolenia się w swojej wypowiedzi.
Nie jestem akademikiem i nigdy nie chciałem nim być. Może kiedyś miałem ambicje, by umieć tak zagrać *On Green Dolphin Street* i *Stella by Starlight*, by wszystkim buty spadły, ale życie potoczyło się zupełnie inaczej. Mój jazz jest inny niż twój! A jednocześnie jest taki

sam, ponieważ muzyka jest jedna, a nie jazz jest jeden.

Przeczytałam o tobie: „Stale pracujący na sukcesy innych wykonawców" – czy jest w tym trochę prawdy?

Muzyka nie jest konkretnym gatunkiem, tylko muzyka jest światem

Przez lata dużo w swoim życiu robiłem „pracy usługowej", dużo imprez koncertowych, produkcji – taki uboczny element mojego zawodu, który w pewnym momencie zdominował moją twórczość. Naprawdę wiele czasu temu poświęciłem i w tym zakresie wiele osiągnąłem. Teraz mogę tylko spekulować, o ile więcej bym osiągnął, jaki miałbym dorobek artystyczny, gdybym ten czas, tę pracę poświęcił tylko i wyłącznie własnym sprawom, własnej muzyce. Bo fakt jest taki, że 11 lat temu obejrzałem się za siebie i ze zdumieniem dostrzegłem, że poza zespołem Voo Voo i Tie Breakiem jest sto płyt, w których nagraniu brałem udział, a na żadnej nie ma mojego nazwiska! A ja nie byłem muzykiem sesyjnym, tylko współtwórcą. Do dziś zajmuję się jakimiś pojedynczymi rzeczami, a resztę rzeczywiście zacząłem odpuszczać i stałem się asertywny, bo większą przyjemność sprawia mi to, co tworzę od początku do końca sam.

Dzięki podejmowaniu różnych angaży miałem wspaniałe przygody. Mogłem dyrygować dużymi składami, współpracować z różnymi artystami, m.in. z Dee Dee Bridgewater czy Nickiem Cave'em. Robiłem przeróżne projekty, np. płytę *Pamiętnik z Powstania Warszawskiego*, która była efektem współpracy z reżyserem Jerzym Bielunasem. Związałem się z tym materiałem, emocjonalnie zaangażowałem się w strukturę autentycznego zapisu, im więcej to wertowałem, tym głębiej wchodziłem. Wydałem ten materiał na płycie. Mówię to dlatego, że pewnych rzeczy się nie boję robić do dziś. Aczkolwiek nie twierdzę, że jest to tylko uboczna strona. Choć na początku chciałem tylko grać na saksofonie...

Niejednokrotnie spotkałam się z twoją wypowiedzią na temat ograniczeń i sztuczności studia nagraniowego, czy zatem wyjście na polanę było realizacją przekonania o konieczności nagrania żywej muzyki?

Nie do końca, przytaczasz tu fragment większej wypowiedzi. Muzyka z natury jest dawaniem i odbieraniem, dzieje się między twórcą i odbiorcą. Najzdrowszym zjawiskiem w muzyce jest interakcja, która realizuje się na scenie z publicznością. Natomiast studio jest blejtramem, możemy w nim pracować nad muzyką – zmieniać kolory, odcienie... Nazwałem to pewnego rodzaju wynaturzeniem od pierwotnej struktury, nie mówię, że jest to złe, ale umożliwia oszukiwanie. Tym bardziej w dzisiejszych czasach można zrobić z igły widły, jak ktoś jest zdolny komputerowo, a niezdolny instrumentalnie, to wysmaruje taką solówkę, że hej!

A ze mnie zrobi Ewę Bem...

Dokładnie tak. Mamy teraz inne czasy, jestem totalnym przeciwnikiem jakiejkolwiek edycji i strojenia. Jeśli się pojawia, to w jak najmniejszym stopniu. Wracając do pytania, dlaczego wyszedłem na polanę – z innego powodu.

To może zanim o powodzie, zatrzymajmy się przy dialogu. Jaka jest różnica między interakcją z publicznością a tą z naturą?

Bardzo trudne pytanie, wiesz? Myślę, że dialog z naturą wnosi dużo więcej spokoju. Ponieważ natura jest przestrzenią, której nie można niczego narzucić. Musisz z nią współgrać. Musisz stać się jej elementem, a nie ona elementem ciebie. To jest zasadnicza różnica. Kiedy stajesz na scenie, jest zupełnie odwrotnie. Dlatego że wciągam w interakcję publiczność, która chce być ze mną, chce mnie złapać za nogi i chce uczestniczyć w mojej twórczości. Natomiast wejście w strukturę przestrzeni natury... Czytałaś, co napisałem z tyłu okładki płyty?

Czytałam: „Obcowanie z naturą powoduje, że człowiek czuje się lepszy. W przestrzeni, która otacza nas, odnajdujemy rzeczy za każdym razem zaskakujące (...). Pragnieniem nieodłącznym jest chęć współistnienia z tym wszystkim, co nas otacza (...)".

Do tego dodam, że człowiek się uspokaja, zawsze czuje się lepszy, chce obcować z przyrodą, Wakacje, na których zacząłem nagrywać *Tam i sam,* wzięły się z tej potrzeby właśnie, ucieczki przed życiową galopką...

Wiem, że wyszedłeś pewnego wieczora na polanę i zacząłeś grać. Brzmi to jak czysta spontaniczność, ale zanim natura weszła z tobą w interakcję, to musiałeś jednak mieć jakąś koncepcję z tyłu głowy...

Kurczę, nie chcę za dużo o tym mówić, bo ten powód był banalny... A do tego zawsze pada pytanie, czy pandemia miała wpływ.

Tak, to jest teraz pytanie na topie.

Miała o tyle, że jej atmosfera się gdzieś ujawnia i płyta w swoim zamiarze i charakterze bardzo pasuje do czasów pandemicznych, ale powiem szczerze, że gdyby nadarzyły się takie same warunki, które obecnie mamy, również bym to zrobił w takim, a nie innym kształcie. Będąc na wakacjach, wyszedłem na ganek. Uświadomiłem sobie, że nie ma nikogo wokół mnie, nie było ludzi, nikomu nie przeszkadzałem. Największą radością było to, że stoję na polanie i nikt mi nie krzyczy „Zamknij się!" [śmiech]. Przyznam, że robiłem te nagrania z wielką satysfakcją. Nawet straciłem kontrolę

Muzyka z natury jest dawaniem i odbieraniem, dzieje się między twórcą i odbiorcą. Najzdrowszym zjawiskiem w muzyce jest interakcja, która realizuje się na scenie z publicznością

nad tym, ile tego zarejestrowałem, ile jeszcze nagrywam. Porównać to można do ludzi wspinających się po górkach dokoła świata, którzy zdobywają koronę ziemi, najpierw wejdą na wszystkie, potem w zimie, a później jeszcze bez tlenu itd. Dla mnie stało się to wyczynowe, wciągające, zaczęło wkręcać. Poczułem się w lekkim amoku.

Czy to nie było trochę tak, że zacząłeś nasłuchiwać konkretnych audiosfer, bo przecież swoimi nagraniami skierowałeś nie tylko własną uwagę, ale i uwagę słuchaczy na istnienie poszczególnych audiosfer – czy to suwalskiego jeziora, czy sopockiej plaży...

Tak, to jest podstawa. Właśnie konkretne miejsce, w którym się znajduję, buduje utwór. To buduje atmosferę. To buduje napięcie, improwizacje. To buduje temat! Oczywiście wszystko jest poprzedzone poszukiwaniami. A co ciekawe, rzeczy, które sobie wymyśliłem początkowo, zginęły w przedbiegach. Na płycie znalazły się też konkretne tematy, jak ten nagrany w deszczu. Materiału zgromadziłem tonę. Miałem duże trudności z wyborem i selekcją, zostawiłem te, które tworzą w miarę jednorodną atmosferę – nie chcę powiedzieć pandemiczną, ale nostalgiczną. Bo jak już wybrałem jedno, to pociągnąłem do końca, żeby było to stylistycznie spójne.



fot. Kuba Majerczyk

Natomiast jest mnóstwo fragmentów niebywale odjazdowych, powiedziałbym, że bardziej frytowych. Mam tego sporo i może coś z tym zrobię. Może ktoś mi do tego zaakompaniuje, zobaczymy...

I będziesz kontynuować tę naturalistyczną przygodę?

Tak, bardzo chcę ją kontynuować, dlatego przygotowuję się do wiosennych przemarszów, kiedy przyroda się budzi. Natomiast trochę się irytuję, bo zaczynają mi deptać po piętach różni artyści ze świata, m.in. Shabaka Hutchings zapowiedział, że będzie nagrywać płytę outdoor. Ja byłem przed nim! Już mam wydaną! [śmiech] Teraz będę robić drugą, jak Vivaldi – wiosnę. Będę to kontynuował,

bo sprawia mi to ogromną przyjemność. Podczas wkradania się w przyrodę towarzyszy mi adrenalina jak na koncercie. Pojawia się napięcie, czuję się odpowiedzialny za to, by nie zaśmiecać świata moimi dźwiękami, ponieważ każdy dźwięk, który zagram, musi być ważny – to jest ten wspólny aspekt z graniem dla publiczności.
O tyle łatwy jest ten projekt, że jestem sam. Nie muszę zbierać do kupy całej ekipy. Cieszę się, że jestem sam, ponieważ z jednej strony logistyka przedsięwzięcia jest łatwiejsza, a z drugiej – tutaj więcej nie trzeba do tej koncepcji. To ma być solo! I bardzo mi się to spodobało. Granie do wszystkiego, co mnie otacza, jest niebywałą przygodą. Tak jak granie do jeziora czy w browarze w Tenczynku do odgłosów butelek... Będzie fajnie, no!

Dziwię się, że nagle grasz sam. Pochodzisz z wielodzietnej rodziny i dostrzegam u ciebie tendencję do wypełniania luki po rodzeństwie członkami z zespołów – czy to Tie Break, czy Voo Voo. To naturalne zjawisko, kiedy człowiek nauczony jest od zawsze polegać na innych, przynależeć do grupy. Dlaczego tym razem *Tam i sam*? Dlaczego Pospieszalski w pojedynkę? Skąd potrzeba bycia samemu?



fot. Kuba Majerczyk

Tak naprawdę zawsze byłem zosią samosią, na szarym końcu. Zawsze byłem człowiekiem, który siebie podkreślał przekorą. I być może to, że teraz gram sam, to jest też przekora w stosunku do wieloosobowych grań, koncertów. Zawsze się muszę z kimś na scenie przekomarzać artystycznie, szukać swojego miejsca. A ponieważ każdy artysta jest egocentrykiem – co do tego nie ma wątpliwości – ta natura ego pcha go na scenę i czasami przekomarzanie buduje muzykę.
Dzięki solowej koncepcji nikt mi nie może truć, że czegoś jest za mało albo za dużo, mówię oczywiście w wielkim skrócie i trochę wyolbrzymiam, bo *Tam i sam* nie jest skutkiem decyzji „od dziś gram sam!". Jak będzie koncert Voo Voo czy Tie Breaku, to z wielką przyjemnością wyjdę z moimi kolegami na scenę i będziemy kontynuować to, co robiliśmy wcześniej.

A skoro o koncertach, to jak mogłyby wyglądać koncerty z materiałem *Tam i sam*? Wyobrażam

sobie jedyne wyjście, postawisz publiczność nad Wigrami, obok gęsi i zaczynamy set…

Pierwszy pomysł był taki, że zrobię koncert online w miejscu do tego zaadaptowanym. Możliwe, że to zrealizuję, ale to już nie będzie bezpośrednie nawiązanie do *Tam i sam*, bo specyfika tej struktury polega na tym, że nie można zrobić koncertu promocyjnego z tym konkretnym materiałem, bo był on zapisem chwili. Aczkolwiek pewne tematy jestem w stanie powtórzyć, bo siedzą one głęboko w mojej głowie. Wystarczy się nauczyć pierwszych kilku fraz, którymi zaczynam i którymi kończę. Budowałem sobie odcinki muzyczne w taki sposób, że to, co się nabudowało na początku, gdzieś wracało na końcu, może delikatnie zmienione, ale żeby zachować te ramy, formy. Jako syn architekta zawsze dbałem o formę.

Największą radością było to, że stoję na polanie i nikt mi nie krzyczy „Zamknij się!”

Zatrzymajmy się przy formie. Formą i budową utworu burzysz niejako przyzwyczajenia słuchaczy. Podejście do czasu także jest inne, jakby nie muzyczne, a naturalne – jak szum wiatru delikatnie rozchodzi się i zanika, tak i dźwięki saksofonu rozmywają się w tle. Nie ma się wrażenia, że słucha się albumu muzycznego. A raczej… filmu?

O! Fantastycznie! Bardzo się cieszę. Na początku ludzie, którzy nie byli w stanie określić tej muzyki, nazywali ją relaksacyjną, ambientową, a to już próba mocnego sklasyfikowania, dlatego bardzo się cieszę ze stwierdzenia, że saksofon z odgłosami tworzy wspólną narrację przestrzeni, w której się znajdujemy. Bardzo się cieszę, bo po nagraniu tych odcinków muzycznych słyszałem, że sytuują słuchacza w pewnym miejscu. Pamiętam, jak podobało mi się pierwsze odsłuchanie nagrań ze świerszczami, stało się tak głębokie, ogarniające. Dlatego powiedziałem sobie, że jeśli ktoś chce to jednak nazwać, przyporządkować, to może faktycznie to jest nature music!

Może niektórzy słysząc, że jest to płyta nagrana w naturalnych warunkach wśród przyrody, mogą skojarzyć *Tam i sam* z muzyką kontemplacyjną, ale dla mnie jest wręcz przeciwnie, dużo w niej płaczu, np. *Dowód tożsamości* to dla mnie utwór pustynny, z arabską nostalgią i dramaturgią… Słychać w tej muzyce pustkowie, dekadenckość, pustynne śpiewy arabskie.

No to muszę ci powiedzieć, że poruszyłaś bardzo ważny aspekt, dlatego że gdzieś tam w podświadomości odczuwam bardzo podobne elementy. Ponieważ jestem właśnie na etapie szukania rozwiązań, ale w zupełnie inny sposób niż opisałaś, bo to już byłoby stylizacją, natomiast absolutnie myślę o tym, żeby wprowadzić głos do następnych przygód. Ale jak to zrobię, to już moja słodka tajemnica. Mam pewną koncepcję.

Powiedziałaś o pustkowiu, przestrzeni. Ja dokładnie tak samo czułem! To nieprawda, że wszędzie i zawsze nie było ludzi, na plaży byłem na nich skazany, ale kiedy zamykałem oczy, to już ich nie było. Po zamknięciu oczu, tak jak na scenie bardzo często, znajduję się w jakiejś historii. Pojawia się przestrzeń, która oddziela człowieka zupełnie od rzeczywistości. To jest to, o czym rozmawialiśmy na początku – o złapaniu Boga za nogi – nagle odrywamy się od rzeczywistości. Zamknięcie oczu stanowi pomoc, dzięki temu morze mnie ogarnęło jeszcze bardziej, a ludzie, którzy tam spacerowali, stali się kompletnie nieistotni. Czy ta przestrzeń spowodowała samotność? Tak. Czy pasuje do naszych dzisiejszych czasów odizolowania i zamknięcia? Tak. Daję słuchaczowi możliwość odnalezienia się, zajrzenia nie w głąb mojej muzyki, ale w głąb własnej przestrzeni, razem z tą muzyką.

Zawsze się muszę z kimś na scenie przekomarzać artystycznie, szukać swojego miejsca

Można uznać *Tam i sam* – spontaniczne granie, odpowiadanie na dźwięki przyrody, improwizowanie – za koncepcję bez konkretnej kompozycji? To jest tu i teraz?

Tak, oczywiście. Choć sprostuję, nie wszystko jest wyimprowizowane, bo pojawiły się konkretne tematy, które były próbą oczyszczenia się z tej koncentracji i improwizacji, tego miętoszenia we własnym mózgu i duchu.
Każda przestrzeń zarejestrowana na płycie ma taki, a nie inny charakter, bo jest zapisem chwili. O innej porze roku, innej porze dnia to samo można byłoby zagrać zupełnie inaczej, bo gdyby było bardziej wietrznie, miałoby inne falowanie, jakby nad jeziorem był wiatr, słychać byłoby tylko trzciny, nie byłoby pogłosu. Znalezienie się tu i teraz stanowi przypadek!

To łapanie momentu trochę brzmi jak podejście impresjonistyczne. Przy jednoczesnym podporządkowaniu się temu, co się zastało. Nie próbujesz ogarnąć i zmienić przestrzeni?

Kiedy znajduję się w jakiejś strukturze, to ona buduje mi utwór. Ale by na to pozwolić, trzeba być otwartym muzycznie, ale nie na konkretne schematy harmoniczne, tylko móc umieć grać z czymś, a nie do czegoś. Więc struktura, w której się znajduję, buduje utwór, atmosferę, melodię, odcinek muzyczny, to mnie musi ogarnąć, wywrócić. A każdy muzyk improwizujący musi mieć otwartą czachę na odmienne historie, wtedy jesteśmy w stanie robić nową rzecz. W momencie, kiedy będziemy grać o czymś konkretnym, to już jest sytuacja akademicka, czego – podkreślę – nie umniejszam, nie chcę wartościować. Po prostu znalazłem się na drodze takiej, a nie innej, tworzę własne ujście artystyczne.

Nasuwa mi się wniosek w czasie tej naszej rozmowy, że jesteś ostrożny w nazywaniu czy dodawaniu ideologii do swojej twórczości.

Z prostego względu. Muzyka z natury ma swój kształt. Narzucanie własnej wizji, wpisywanie się w konkretną strukturę jest kompletnie niepotrzebne. Ponieważ z jednej strony mogę słuchacza naprowadzić idealnie, a z drugiej – błędnie. Zostawianie otwartego pola daje większą możliwość oddziaływania muzyki na wyobraźnię. Gdybyśmy patrzyli na obraz Pollocka i nazwali go *Pędzący samochód poprzez ludzi na ulicy,* to już dopatrujemy się konkretnej historii, a kiedy zostawiamy przestrzeń, pozwalamy, aby odbiór dokonywał się w odpowiednim tempie.
Jedyną historię, w którą początkowo chciałem słuchacza wciągnąć w ramach *Tam i sam,* była baśniowość, a raczej włączenie jej elementu do całego materiału. Baśniowość pomaga nam znaleźć się w zupełnie innej przestrzeni. Myślę, że poprzez nadanie kilku tytułów udało mi się (lub nam, bo dwa tytuły *Dowód tożsamości* i *Nikt nie zagłuszy psa* są autorstwa Janusza Palikota, z którym się przyjaźnię) stworzyć baśniowy klimat. Nawet na początku kusiło mnie, gdy znalazłem wiersz Leśmiana...

...Nie wiedziałam, dlaczego pomyślałam o Leśmianie, gdy zobaczyłam płytę!

Wiesz dlaczego? Bo nazwy są Leśmianowskie, zastosowałem słowotwórstwo typowe dla niego – *Zwieczorniały*, *Nieba zbłąd*... – to jest



fot. Jarek Wierzbicki

Leśmianowska fraza! Leśmian jest cały tajemniczy, baśniowy, duchowy, pośmiertny...

...mitologiczny...

Tak, przede wszystkim korzystał z elementów duchowości i życia po śmierci. Podoba mi się ta baśniowość, więc nie ukrywam, cieszę się – może nie zerżnąłem z Leśmiana – ale pomógł mi bardzo. Mogę tłumaczyć tytuły, ale przewrotnie trochę się nimi bawiłem, bo rzeczywiście wieczorem nagrałem *Zwieczorniałego*! *Dogłębnie przemokły* – tej wody dużo w morzu przecież [śmiech]. Tytuł *W śródmorzu* jest tolkienowski, no bawiłem się tym...

Nie chcesz jednocześnie dać słuchaczom gotowej interpretacji.

Nie chcę. Najbardziej przeszkadzają mi tytuły utworów jazzowych! Najczęściej nie pasują do siebie, do muzyki. Na przykład wielu artystów inspiruje się wydarzeniami lub osobami oraz ich twórczością, ich wierszami i osiągnięciami. To jest dziwne. Słucha-

łem kiedyś takiego wykonu i poza wspaniałą muzyką nie czułem żadnego związku z twórczością czy postacią. No kurde, dla mnie to jakieś takie naciągane było... Galoty smrody. Z całym szacunkiem, ku chwale ojczyzny [śmiech]. Dlatego wolę tytuły niejednoznaczne. Gdy w utworze nie mam tekstu, od którego mogę się odbić, to nadanie tytułu kompozycji instrumentalnej staje się bezpośrednim narzuceniem interpretacji, co może niebywale skrzywdzić muzykę! Dla mnie otwieranie baśniowości daje przestrzeń. To jest oczywiście subiektywne. Nie chcę narzucać nikomu takiego nastawienia, za które przepraszam tych wykonawców. Każdy oczywiście ma prawo do ustalania swojej drogi muzycznej, może to jest też dobry marketing...

Moja siostra, która jest malarką, nie lubi mówić o swoich obrazach, uważa, że opowiadając o założeniach, niszczy interpretacje odbiorcy, ingeruje w nie. Dlatego, jak sam powiedziałeś, rozmawianie o sztuce, muzyce niekoniecznie jest dobre dla poznania.

Tak, oczywiście! Absolutnie się z tym zgadzam. Tak jak totalną bzdurą jest interpretacja poezji. Na jej przykładzie widać, jak bezsensowne jest doszukiwanie się zamysłu autora... Dlatego poezja jest sztuką, bo dotyka naszej duchowości i umysłu.

Znowu dochodzimy do zgrzytu z akademikami... I jasne, zgadzam się z krzywdzącym szufladkowaniem, ale krytycy czy dziennikarze muszą to robić, powinni być łącznikami między muzykami a słuchaczami. Tak samo badacze – to, co robią, nazywanie i klasyfikowanie, jest ważne i potrzebne. Muzycy często nie chcą się na to zgodzić.

Ale to zależy, jaką drogę obierze krytyk. Wiem doskonale, o czym mówisz. Jako gnojek, mając 10 lat, w latach 70. słuchałem audycji pana Jana Webera, który puszczał muzykę klasyczną. Pamiętam, jak z zaparciem tchem słuchałem prezentowanych przez niego różnych interpretacji pianistycznych, na zasadzie porównania kilku fragmentów, komentowanych i tłumaczących przy tym, w jaki sposób dany artysta osiągał konkretny efekt, interpretację. Jeżeli ocenia się kogoś bez danego przykładu, to jest tylko pustosłowie. Zresztą polecam wszystkim dziennikarzom audycje pana Webera. Ważne jest nazywanie, ale trzeba znaleźć na nie sposób. Źle wspominam z czasów szkolnych próby interpretacji i te nieszczęsne pytania: co autor miał na myśli, co poeta chciał przez to powiedzieć... Coś okropnego!

Dlatego byłam słabą uczennicą, nie chciałam się podporządkować pod klucz, same dwóje z polskiego.

O, to nas łączy, widzisz... Ja też zawsze byłem indywidualistą do tego stopnia, że przykładowo, gdy ktoś każe mi założyć białą koszulę, to zakładam czarną.

To już przekora.

Oj tak, więc może to granie solo to jednak przekora – „nie będę już z nikim grać!". [śmiech]

A jednak! Na koniec mówisz prawdę! [śmiech]

Jednak wyszło szydło z worka. [śmiech] ●

Bence Vas – węgierski organista zafascynowany brzmieniem Hammonda, zainspirowany studiowaniem podstaw techniki kompozytorskiej Bartóka, w czasach pandemicznych ograniczeń i dystansu społecznego postanowił stworzyć projekt na... jazzowy big-band. Latem zeszłego roku w słynnym Pannonia Studio – historycznym domu węgierskich produkcji filmowych i muzycznych w Budapeszcie – powstało nagranie wydanego w Polsce albumu *overture et al.* z udziałem 24 czołowych muzyków węgierskiej sceny jazzowej i współczesnej muzyki klasycznej. Bence Vas jest absolwentem Akademii Sztuk Pięknych, więc do kompozycji podchodzi jak do tworzenia obrazu: wizualizuje jego rozmiar, kształt i kluczowe tematy. Ma też wielkie plany związane z współpracą z polskimi muzykami.



fot. Tünde Bodoki

Nietypowe małżeństwo

Basia Gagnon



Basia Gagnon: Organy Hammonda mają wyjątkowe brzmienie, ale nie jest to instrument cieszący się dużą popularnością. Skąd ten wybór?

Bence Vas: Rzeczywiście nie jest to popularny instrument, ale brzmienie Hammonda pojawia się zaskakująco często w nagraniach, od popu po jazz. Moim pierwszym instrumentem był fortepian – jako dziecko nie potrafiłem zidentyfikować brzmienia organów [Hammonda – przyp. BG]. Stało to trochę później, kiedy byłem nastolatkiem, i głównie dzięki muzyce rockowej.

Miałem zwyczaj siedzieć w bibliotece muzycznej w Budapeszcie i słuchać płyt losowo, bo chciałem odkrywać jak najwięcej nowej muzyki. Tak znalazłem *The Incredible Jimmy Smith: Back At The Chicken Shack* (Blue Note, 1963). Wciąż pamiętam uczucie, jakie towarzyszyło odkryciu dźwięku Hammonda; do tej pory jest dla mnie punktem odniesienia. Od tamtego momentu nie mogłem go zapomnieć. Zacząłem szukać jego wykonawców i wiedziałem już, że to mój instrument.

Jak poszło dalej z instrumentem i jego zdobyciem?

Trzy lata spędziłem w Kőbánya Music Studio, ucząc się gry na fortepianie. Mój nauczyciel, János Fogarasi, był też pierwszym organistą Hammonda na Węgrzech. Dzielił się ze mną archiwalnymi nagraniami i praktycznymi radami dotyczącymi mechanizmu instrumentu i głośnika Leslie. Byłem jeszcze w tej szkole, kiedy udało mi się kupić mojego pierwszego Hammonda, A100, który został wyprodukowany w USA w 1961 roku. Ten model oryginalnie nie był dostarczany z pedałami; były to „obcięte" organy, ale zacząłem nad nimi pracować i w końcu stworzyłem instrument, którego wciąż używam. W zasadzie to dalej jest A100 (te same organy co B3 czy C3), ale łatwiejszy w transporcie, ponieważ nie ma wbudowanych głośników i wzmacniaczy. Pierwotnie stworzony został do korzystania w domu, bez zewnętrznego wzmocnienia. Jednak głośnik Leslie jest integralną częścią dźwięku Hammonda od czasu jego wynalezienia, więc kupiłem też model 145 Leslie i teraz mój zestaw jest kompletny.

Niedawno znalazłem organy Hammonda Model A9 z 1936 roku, z pierwszej serii eksportowanej na rynek brytyjski. Niestety prawdopodobnie były przechowywane w złych warunkach i ucierpiały ze względu na angielski klimat, więc nie są w dobrym stanie. Zacząłem je restaurować, ale nadal wymagają dużo pracy.

fot. Szabolcs Vörös



Twoja najnowsza płyta jest inspirowana Bartókiem – czy to efekt klasycznej edukacji? Jaką ścieżkę edukacji muzycznej przeszedłeś?

Zacząłem grać na pianinie w wieku 10 lub 11 lat jako samouk. Po opanowaniu podstaw zdecydowałem

się pójść do popołudniowej szkoły muzycznej, gdzie przez sześć lat uczyłem się gry na fortepianie. Potem musiałem wybrać – mniej więcej w tym czasie studiowałem już w Liceum Sztuk Pięknych i Sztuki Stosowanej w Budapeszcie i planowałem studia na Akademii Sztuk Pięknych. Studia muzyczne musiałem odłożyć na później, ale w międzyczasie ciągle się szkoliłem, zacząłem improwizować i powoli dryfowałem w kierunku progresywnego jazz-rocka, a potem jazzu.

W 2007 roku wróciłem do bardziej formalnej edukacji muzycznej – do Kőbánya Music Studio, szkoły, która skupiała się na muzyce pop i rock, ale większość moich nauczycieli wywodziła się z jazzu, więc dzięki temu, a także dzięki moim osobistym zainteresowaniom, tam zacząłem podstawową edukację jazzową, razem z solidnym zapleczem teoretycznym. Myślę jednak, że większość mojej obecnej wiedzy i umiejętności osiągnąłem przez lata pracy z profesjonalnymi muzykami, w większości wywodzącymi się z akademii jazzowej.

Czy wykształcenie klasyczne jest zaletą czy przeszkodą dla muzyka jazzowego?

Moim zdaniem to bardzo indywidualne. Na Węgrzech, a o ile wiem także w Polsce, muzyczna edukacja klasyczna jest na bardzo wysokim poziomie – pomyśl tylko, ilu wspaniałych, światowej klasy pianistów, dyrygentów, kompozytorów pochodzi z naszych krajów. Nadal codziennie ćwiczę etiudy i utwory klasyczne, ale także wykonuję ćwiczenia związane z jazzem. Mam świadomość, że etiudy, tworzone przez doświadczonych pedagogów, z których korzystały pokolenia wybitnych pianistów klasycznych, znacząco wpływają na rozwój mojej techniki gry.

Inspiracji zawsze szukam u współczesnych kompozytorów klasycznych. Dla mnie, jako młodego kompozytora, to organiczna droga do odkrywania, studiowania i ciągłego rozwijania własnego języka

Innym ważnym aspektem jest słuchanie muzyki klasycznej i próba poznania twórczości kompozytorów, najważniejszych stylów, struktur kompozycyjnych i harmonizacji. Inspiracji zawsze szukam u współczesnych kompozytorów klasycznych. Dla mnie, jako młodego kompozytora, to organiczna droga do odkrywania, studiowania i ciągłego rozwijania własnego języka.

Czy masz muzycznych mentorów?

Byłaby to bardzo długa lista, ale skupię się na inspiracjach do *overture et al.* Słuchałem różnych utworów Frigyesa Hidasa, Emila Petrovicsa, Gábora Cseke: *Beat in Space*, Alfreda Schnittke: *Gogol Suite* i oczywiście różnych utworów Béli Bartóka.

Co jest ważniejsze w twojej twórczości – honorowanie tradycji czy dążenie do postępu w jazzie?

Powiedziałbym, że jestem dość tradycyjny w moich kompozycjach – używam głównie zwykłych, akustycznych instrumentów charakterystycznych dla typowego jazzowego big-bandu. Mam świadomość, że wszystkie formy muzyczne, struktury, progresje akordów, substytucje zostały opracowane prawie 100 lat temu w muzyce klasycznej. Można by powiedzieć, że zmieniające się, nieparzyste metrum jest progresywne, ale ono też jest częścią języka muzyki klasycznej. To olbrzymi temat, można znajdować wiele przykładów i źródeł postępu w jazzie, który wziął się z klasyki. Studiując podstawy techniki kompozytorskiej Bartóka, natknąłem się na bardzo interesujące badania autorstwa teoretyka muzyki, Ernő Lendvaia, o tym w jaki sposób matematyka, relacje fizyczne, świat organiczny i w ogóle natura pojawiały się w większości kompozycji Bartóka. Ja, eksperymentując, zastosowałem ścisłe ramy ogólne, jednocześnie zachowując wolne przestrzenie do improwizacji. Mam nadzieję, że efekt brzmi naturalnie, organicznie.

Można znajdować wiele przykładów i źródeł postępu w jazzie, który wziął się z klasyki

W większości twoich nagrań faworyzujesz ciekawe połączenie instrumentów: wibrafonu, organów Hammonda i fortepianu – skąd ten wybór?

Wibrafon i organy to nowo odkryte małżeństwo; nie jest zbyt częste, chociaż znam wiele wspaniałych przykładów. Wibrafon, fortepian i gitara mogą pełnić bardzo podobne funkcje w triu lub kwartecie. Organy, gitara i perkusja to najczęściej występujące trio, tak zwane organowe. Fortepian i organy to bardzo powszechny dźwięk w muzyce gospel. W orkiestrowych kompozycjach po prostu potrzebowałem precyzyjnego brzmienia fortepianu do zagrania trudnych przebiegów ostinato czy gam. Dzięki przepięknej grze Gábora Cseke fortepian stał się jednym z najważniejszych instrumentów solowych na tym nagraniu. Zawsze wyobrażałem sobie, że fortepian i organy razem mogą tworzyć tylko brzmienie w gospel, ale podczas tego nagrania zrozumiałem, że to połączenie jest idealne, aby wyrazić także moje skomplikowane muzyczne pomysły i stworzyć solidną bazę dla brzmienia orkiestry. Organy dodają wtedy przyjemnego ciepła fakturze dźwięków.

Rzeczywiście ta płyta ma wyjątkowe brzmienie. Jak wyglądał proces jego tworzenia?

Na początku zawsze stosuję tę samą metodę: przez jakiś czas burza mózgu i notowanie bez żadnej selekcji. Może to być kilka nut, fragmenty melodyczne, ciekawa sekwencja akordów lub metrum rytmiczne. Potem próbuję sobie

wyobrazić, nad czym dokładnie pracuję, tak jak to robię, gdy maluję obraz: zwizualizować jego rozmiar czy proporcje. Czasami wykonuję też rysunki i szkice z notatkami. Staram się zdecydować, jakie będą najważniejsze części kompozycji, ogólne brzmienie i sam proces muzyczny.

Jestem zwolennikiem zapisywania wszystkiego na papierze lub w jakimś programie do notacji muzycznej, ale niezależnie od tego muzyka jest zawsze w mojej głowie, wszędzie za mną podąża. Po odtworzeniu jej milion razy można zacząć proces eliminacji. To czas wycinania tego, czego jest za dużo – mam tendencję do wciskania zbyt wielu nut i pomysłów w jedną kompozycję. Po tym okresie należy zachować spokój, nabrać dystansu. Potem zaczynam powtarzać wszystkie części, partie poszczególnych instrumentów i osobno ćwiczyć partię organową.

Kluczowy jest też dobór wykonawców?

Modern Art Orchestra była naturalnym wyborem, bo pracowałem z jej muzykami przy nagraniu *Organic Impressions* w 2017 roku. Oczywiście nie było łatwo znaleźć idealny termin dla wszystkich muzyków i studia, ale w końcu udało nam się to zrobić w sierpniu 2020 roku w Pannonia Studio w Budapeszcie. Nagrywaliśmy w tym samym studiu, które zaprojektowane zostało do nagrań orkiestrowych około 70 lat temu, tylko perkusja i kontrabas były w innym pomieszczeniu. Podczas sesji prawdziwym liderem-koordynatorem był dyrygent Dániel Dinnyés. Dzięki profesjonalizmowi jego i reszty muzyków wszystko poszło gładko, mimo że wcześniej nawet nie mieliśmy okazji, aby zrobić próbę.



fot. Zsigmond Csákvári

Często myślę o swojej twórczości kompozytorskiej jako o szkicu, ogólnym planie, którym jest moja partytura. To muzycy ożywiają muzykę, sprawiają, że śpiewa, oddycha; tchną w nią całą siłę natury. Zawsze jestem bardzo wdzięczny za ich ogromny wysiłek w wykreowaniu tak pięknej muzyki z moich partytur.

Miksowanie i mastering wykonał György Mohai. Podczas nagrywania pomógł nam Viktor Szabó – jako oficjalny realizator dźwięku orkiestry. Muszę też dodać, że bez niezwykłego zaangażowania Oli Szewczyk ten projekt nigdy by nie powstał.

Nagranie z orkiestrą w czasach pandemii to dość odważne przedsięwzięcie.

Myślę, że każdy muzyk zainteresowany komponowaniem w czasie tej blokady w pewnym momencie zaczyna myśleć o pracy nad skomplikowaną aranżacją orkiestrową, bo wreszcie ma na to czas. W 2017 roku podjąłem pierwszą próbę z *Organic Impressions*. Wtedy skupiłem się na graniu, myśląc o dwóch orkiestrach – Hammond jako jednoosobowy big-band wraz z triem, a naprzeciw orkiestrowa burza dźwięków.
Nawet nie pomyślałem, że to odważny projekt, dopóki nie zdałem sobie sprawy, że przy zamkniętych granicach to może być niemożliwe. Mieliśmy szczęście, bo pod koniec lata nastąpiło poluzowanie ograniczeń. Pamiętam, jak cudownie się czułem, otoczony tyloma muzykami. To był prawdziwy dar, być tam i pracować razem z nimi nad tym projektem.

fot. Szabolcs Vörös



Wysoko postawiłeś sobie poprzeczkę. Co planujesz na następną płytę?

Wracam do korzeni, do trio organowego. Myślę, że dobrze będzie złapać oddech po tak monumentalnym projekcie. Z Dominikiem Bukowskim na wibrafonie i Krzysztofem Szmańdą na perkusji stworzyliśmy nowe trio i chcę wykorzystać okazję do stworzenia dla nas nowego materiału. Niestety wiele koncertów zostało odwołanych i tak naprawdę nie mieliśmy szans na wspólne granie. Ale wierzę w ten skład i jestem pewien, że wkrótce przedstawimy coś naprawdę unikalnego.

Jak wolałbyś być przedstawiany: „Bence Vas" czy „Vas Bence"?

Węgry to jeden z niewielu krajów – jak Chiny, Japonia i kilka krajów azjatyckich – w którym nazwisko jest na pierwszym miejscu. Chcąc szanować węgierską tradycję, to Vas Bence. Według międzynarodowych standardów, w których zaczynamy od imienia, będzie to Bence Vas. Wiem, że macie ten sam zwyczaj w Polsce: można zmienić kolejność i zacząć od nazwiska. Kolejnym problematycznym aspektem jest wymowa litery „s" w moim nazwisku. W języku węgierskim litera „s" wymawia się jak po polsku „sz".



fot. archiwum prywatne Piotra Łukasiewicza

ZA KULISAMI radioJazz.fm

Ubierają w słowa emocje, nazywają nienazwane – w RadioJAZZ.FM od 11 lat prezentują muzykę i opowiadają o niej wspaniali radiowcy – dziennikarze, biznesmeni, lekarze, a przede wszystkim – zagorzali fani różnych gatunków. Zapraszamy do tego radiowego świata na łamach JazzPRESSu. Pierwszą osobą, z którą rozmawia Dominika Naborowska, sekretarz redakcji RadioJAZZ.FM, jest **Piotr Łukasiewicz**, autor audycji JAZZ, CZYLI BLUES.

Słucham nie tylko bluesa

Dominika Naborowska



Dominika Naborowska: Piotrze, twoja audycja JAZZ, CZYLI BLUES (JAZZ, CZYLI BLUES ALBO ODWROTNIE) w czerwcu 2021 roku będzie obchodzić okrągłe urodziny – jeśli wszystko pójdzie zgodnie z planem, w RadioJAZZ.FM usłyszymy ją po raz setny. Już teraz przyjmij życzenia urodzinowe! Jak byś podsumował ten czas od pierwszego wejścia na antenę?

Piotr Łukasiewicz: Precyzyjnie ujmując, rocznica będzie w maju. Pierwszą audycję JAZZ, CZYLI BLUES poprowadziłem 8 maja 2019

ZA KULISAMI

roku. Może zabrzmi to patetycznie, ale ten krok dał mi drugie życie, jeśli chodzi o moją pasję, jaką jest muzyka. Wcześniej przez wiele lat pochłonięty byłem kolekcjonowaniem płyt, zgłębianiem wiedzy o muzyce, uczestniczeniem w koncertach czy też organizacją koncertów Warsaw Blues Night. Po 2015 roku mam „dziurę w życiorysie", kiedy to nieco odpuściłem pasję na rzecz innych życiowych priorytetów. Teraz na nowo poszukuję, czytam i przede wszystkim słucham. Audycje napędzają moją aktywność. Czas, kiedy przygotowuję audycję, to najprzyjemniejsza część tygodnia i nie chcę tego zmieniać.

Czy twoje audycje zmieniły się w ciągu tych dwóch lat?

O, tak. Moja przygoda z RadioJAZZ.FM to zarazem moje pierwsze kroki, jeśli chodzi o prowadzenie audycji. Przez ten czas przede wszystkim nieco okrzepłem jako spiker, ale na tym nie poprzestaję. W ciągu tych dwóch lat utrwalił się pomysł na audycje monotematyczne, co do którego początkowo miałem pewne obawy, ale teraz widzę, że sprawdza się w stu procentach.

Napisałeś o swojej audycji, że jest ona z założenia mało oczywista, gdyż przekracza międzygatunkowe granice. Znajdziemy w niej nie tylko blues czy jazz, ale i gospel, soul czy funk. Wiem, że nie raz spotkało się to z niezrozumieniem twoich słuchaczy, którzy chyba oczekują bardziej zawężonych gatunkowo wyborów muzycznych. Powiedz, czym się kierujesz przy tworzeniu swoich audycji?

Przez ostatnie miesiące wiele miałem tego typu pytań. Odpowiedź jest prosta. Prezentuję muzykę, której sam słucham, która działa na moje emocje. A słucham nie tylko bluesa. W mojej płytotece sporo jest jazzu, gospel, soulu, funku, a także rocka. Ostatnimi czasy pochłonięty jestem muzyką Nowego Orleanu niemal w każdej postaci, co też zapewne słychać w audycji. Często po audycji wypełnionej szorstkim bluesem z głębokiej prowincji Mississippi w następnym tygodniu gram jazz, by później zaproponować gospel. Nie planuję tego z premedytacją – często jest to impuls, który przychodzi po wysłuchaniu konkretnej płyty. Zdaję sobie sprawę z tego, że w ten sposób trudno zbudować stałą, szeroką grupę słuchaczy, ale co tydzień mam satysfakcję, że zagrałem to, co mi w duszy gra, i są słuchacze, którzy potwierdzają, że to, co proponuję, trafia także w ich gust.

fot. archiwum prywatne Piotra Łukasiewicza



Opowiedz zatem coś więcej o muzyce Nowego Orleanu. Pasja przyszła po filmie *Nowy Orlean. Miasto muzyki*, który recenzowałeś w JazzPRESSie, czy była już wcześniej?

W Nowym Orleanie podkochiwałem się powoli. Przez lata kręciła mnie muzyka np. Dr. Johna i Preservation Hall Jazz Band, ale prawdziwa miłość przyszła po wizycie w tym wyjątkowym mieście dwa lata temu. Ten klimat, ci ludzie, to jedzenie, ale przede wszystkim muzyka! To coś niesamowitego. Jasne jest, że to kolebka jazzu – w nowoorleańskim powietrzu jest coś, co uzależnia. Czy słuchasz jazzu, bluesa, funk, gospel czy hip-hopu z tego miasta, niemal od pierwszych nutek wiesz, że to jest to!
Od dwóch lat oszalałem na tym punkcie. Moja kolekcja płyt z muzyką z Nowego Orleanu rośnie w przerażającym tempie, cały czas odkrywam nowych artystów, o których wcześniej nie miałem pojęcia. To się chyba nazywa uzależnienie...

Audycje napędzają moją aktywność

Wokół twojej audycji powstała społeczność – stali słuchacze, rozmówcy, aktywnie komentujący nowe audycje na żywo na fanpage'u na Facebooku (ponad 1200 obserwujących). Możesz powiedzieć, czego dotyczą wasze rozmowy?

Każda audycja ma swoje wydarzenie na Facebooku i można zajrzeć. Jest spora grupa słuchaczy, którzy cenią słuchanie audycji w dobrym towarzystwie, a Facebook daje taką możliwość. Słuchacze witają się, pozdrawiają wzajemnie, wymieniają opinie o muzyce, często chwalą, ale czasem zdarza się krytyka. To jest niesamowite, bo pokazuje, jak pięknie możemy różnić się, jeśli chodzi o gusta muzyczne, a z drugiej strony jest to dla mnie barometr nastrojów. Już wiem, co się podoba, a co mniej. Mam to w głowie, przygotowując audycję, ale nie jest to jedyny wyznacznik tego, co znajdzie się na playliście.

Czym jest dla ciebie blues?

Nie lubię tego pytania. Bo nie potrafię na nie odpowiedzieć jednoznacznie, a to wbrew mojej analitycznej naturze. Dla mnie blues to emocje i „feeling". Nie wszystko, co szumnie nazywa się bluesem, jest dla mnie bluesem, a często w muzyce, która pozornie daleko jest od bluesa, ja słyszę to „coś", czego nie potrafię do końca nazwać. Bluesa słyszę w wielu utworach jazzowych, w muzyce Nowego Orleanu, w soulu, w gospel, w muzyce Toma Waitsa, ale jakoś nie mogę przekonać się do wielu muzyków, którzy królują na bluesowych listach przebojów. Nie czuję tego czegoś... ale bardzo szanuję opinie innych. Każdy czuje inaczej i tego się trzymajmy.

Jakie tematy łączą cię, a jakie dzielą z autorami innych audycji bluesowych w RadioJAZZ.FM – Ayą Al Azab i Sławkiem Turkowskim? Aya prowadzi w RadioJAZZ.FM audycję ŚRODEK BLUESA (środa,

godz. 20.00), natomiast Sławek we wtorki zaprasza na reaktywację FEELIN' THE BLUES.

Chyba zasadniczych różnic między nami nie ma. Na pewno różnimy się gustami i pomysłem na audycję. U mnie więcej jest okolic bluesa w postaci jazzu, gospel, soulu i funku. Sławek i Aya zdecydowanie są bliżej korzeni bluesa. Łączy nas czucie bluesa.

Prezentuję muzykę, której sam słucham, która działa na moje emocje

A co z polskim bluesem – chyba nie sięgasz po niego zbyt często w swojej audycji? W jakiej kondycji jest polski blues?

Moim zdaniem blues w Polsce ma się nieźle. Świadczą o tym liczne duże i małe festiwale, gromadzące fanów z całego kraju. Mamy wiele audycji o tematyce bluesowej w różnych radiach. U mnie polski blues pojawia się od czasu do czasu, ale jak zauważyłaś, nieczęsto, a wynika to w głównej mierze z charakteru audycji. Po prostu trudno wpasować polskich wykonawców w monotematyczną koncepcję każdej audycji, ale też jest niewielu krajowych muzyków, którzy trafiają w mój gust. Jak wspomniałem, prezentuję to, co mi się podoba, i nie mam preferencji narodowościowych.

Przez wiele lat aktywnie uczestniczyłeś w życiu środowiska bluesowego w Polsce – byłeś organizatorem cyklu koncertowego Warsaw Blues Night. To było dziewięć lat działalności i ponad 50 koncertów. Ostatnim z nich był bodajże koncert Duke'a Robillarda z zespołem w warszawskich Hybrydach (dokładnie 53 WBN). Nie brakuje ci zajęcia organizatora? A może coś planujesz?

W zasadzie częściowo odpowiedziałem na to pytanie na wstępie. Uszczegółowię jedynie, że koncerty Warsaw Blues Night miały 12-letnią historię. Pierwszy odbył się w 2003, a ostatni (wspomniany Duke Robillard) w 2015.

Oczywiście brakuje mi tych koncertów. To niesamowita frajda sprowadzać do Polski artystów, których się uwielbia i zna się jedynie z płyt. Często nasze wybory (dokonywaliśmy ich wspólnie ze Sławkiem Turkowskim) były mocno egoistyczne. Często byli to artyści, których lubiliśmy, którzy znani byli w świecie bluesa, a w Polsce niekoniecznie. To niesamowita satysfakcja, kiedy widzisz swojego ulubionego muzyka na scenie, na którą sam go sprowadziłeś, i na dodatek wzbudza on zachwyt publiczności. Tego mi brakuje.

Nie ukrywam, że kilka razy próbowałem powrócić, ale niestety wszystko prozaicznie rozbijało się o brak wsparcia finansowego. Jest pewien konkretny pomysł, ale odłożony został chwilowo na półkę ze względu na pandemię.

To kogo jeszcze chciałbyś zaprosić do Polski? Masz jakieś marzenie?

Toma Waitsa, ale on pozostaje jedynie w sferze marzeń z wielu powodów.

Blues to spora i ważna część twojego życia. Skąd i kiedy wzięła się u ciebie miłość do tego gatunku? Pamiętasz pierwszego artystę bluesowego, który cię zachwycił?

Tego to już nie pamiętam. Przyszło to jakoś naturalnie i niezauważalnie, słuchając innej muzyki po prostu zacząłem wyłapywać wątki, które wpadały mi w ucho, a które okazywały się bluesem, i tak po nitce do kłębka wpadłem na bluesa. Jakoś nie pamiętam tego pierwszego, ale niewykluczone, że był to John Lee Hooker i płyta *The Healer*.

A jakich artystów współczesnego bluesa byś polecił?

Ostatnio nieco mniej słucham współczesnego bluesa, raczej krążę w klimatach okołobluesowych, soulowych, gospel i nowoorleańskich. Skoro pytasz o bluesa, to z muzyków młodszego pokolenia zdecydowanie polecam Selwyna Birchwooda i Jontaviousa Willisa. Niezmiennie polecam tych jeszcze współczesnych, ale już z dorobkiem, jak Duke Robillard, Dave Specter, Robert Cray, Rick Holmstrom, Kirk Fletcher, Ronnie Earl, Junior Watson... Długo by wymieniać. [śmiech]

Długo by też można było wymieniać odmiany bluesa. Gdy zajrzymy na stronę archiwum RadioJAZZ.FM z podcastami z audycji (https://archiwum.radiojazz.fm, jest ich obecnie ponad 1300!), to możemy zauważyć takie słowa kluczowe, jak acoustic blues, Chicago blues, country blues, Delta blues czy swamp blues. Jaki dzisiaj blues jest grany na świecie? Powstają nowe odmiany?

To trudny dla mnie temat, ponieważ uważam, że niestety blues zabrnął w ślepy zaułek. Po boomie w latach 90. jego popularność na świecie spada. Moim zdaniem w przeciwieństwie do np. jazzu niewielu jest artystów poszukujących nowych ścieżek, którymi współczesny blues mógłby dotrzeć do szerszej publiczności. Nie mam odpowiedzi na pytanie, dlaczego tak jest, ale to fakt – publiczność bluesowa jest coraz starsza, a nowi artyści w większości hołdują trendom bliższym muzyce rockowej albo trzymają się kurczowo tradycji wypracowanej przez legendy. Może tak ma być i już. ●

JAZZ, CZYLI BLUES | Podcasty | Opis audycji

Plan na kwiecień:

– 07.04 – Django Blues – Biréli Lagrène – kontynuacja cyklu wypełnionego gypsy jazzem, tym razem w całości poświęcona Biréliemu Lagrène'owi.

– 14.04 – Funky, Funky New Orleans – kolejne spotkanie z funkującymi artystami Nowego Orleanu.

– 21.04 – Pustynny Blues – muzyka rodem z Zachodniej Afryki.

– 28.04 – Gospel Alive – współczesne oblicze muzyki gospel.

– 05.05 – Bruce Katz – nagrania wirtuoza bluesowych klawiszy w wielu odsłonach.

Dża(zz) Rastafari



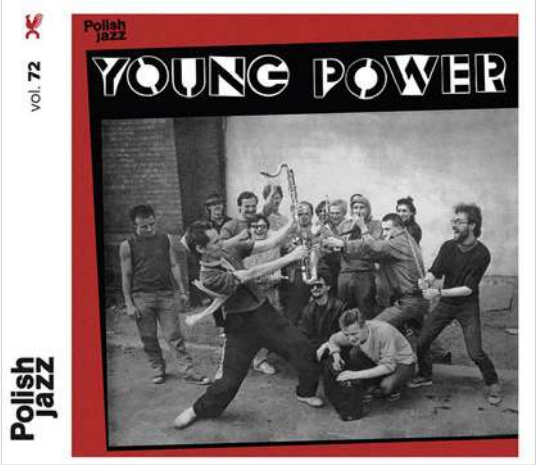
Piotr Rytowski

Sformułowanie Dża (Jah) Rastafari prawdopodobnie każdemu obiło się kiedyś o uszy. Zawołanie to można było często usłyszeć zarówno w skali globalnej – np. w muzyce Boba Marleya, jak i lokalnej – chociażby w twórczości grupy Izrael. Jah to oczywiście imię Boga, skrócone Jahwe (ang. *Yahweh*). Co oznacza Rastafari? Wielu osobom kojarzy się po prostu z Rastafarianami. Słusznie, ale to nie rozwiązuje kwestii pochodzenia tej nazwy.

Ras to książę, a Tafari Makonnen to imię, jakie na chrzcie otrzymał cesarz Etiopii znany później jako Haile Selassie – „Król Królów, Pan Panów, Wybraniec Boży, Zwycięski Lew z Plemienia Judy". Władca ten, w dyskusyjny sposób sportretowany w *Cesarzu* przez Ryszarda Kapuścińskiego, uznawany jest przez Rastafarian za wcielenie Boga lub za jego namiestnika na Ziemi. Jak kult etiopskiego Cesarza stał się tak istotnym elementem muzyki reggae?

Marcus Garvey, urodzony na Jamajce kaznodzieja i działacz społeczny, podczas wizyty w Etiopii w latach dwudziestych ubiegłego wieku zafascynował się postacią Ras Tafari Makonnena, a po jego koronacji ogłosił go Mesjaszem. Garvey głosił swe kazania w wielu krajach karaibskich, ale właśnie w jego ojczyźnie trafiły one na najbardziej podatny grunt. Powstanie wszystkich czarnoskórych, powrót do „ziemi obiecanej" – Afryki i odzyskanie jej z rąk białych kolonizatorów to idee ruchu rastafari, które łatwo znalazły odzwierciedlenie w miejscowej muzyce.

Ta zarysowana w bardzo dużym uproszczeniu historia ma przynajmniej kilka istotnych odniesień do jazzu. Po pierwsze jazz bez wątpienia wywarł wpływ na rozwój muzyki na Jamajce. Pojawił się tam już w latach dwudziestych XX wieku i przyczynił się do znacznego rozszerzenia instrumentarium. Obok drewnianych i bambusowych instrumentów etnicznych, wykorzystywanych w tradycyjnej muzyce mento zaczęły pojawiać się instrumenty wykorzystywane przez jazzmanów w pierwszych jamajskich big-bandach. Potem jazz i R&B wpływały na ewolucję jamajskiego grania od mento przez ska, rocksteady po reggae. Oddziaływanie w drugą stronę pojawiło się później – kiedy reggae stało się znane na całym świecie – i nie zanikło do dziś. Patrząc tylko na nasze



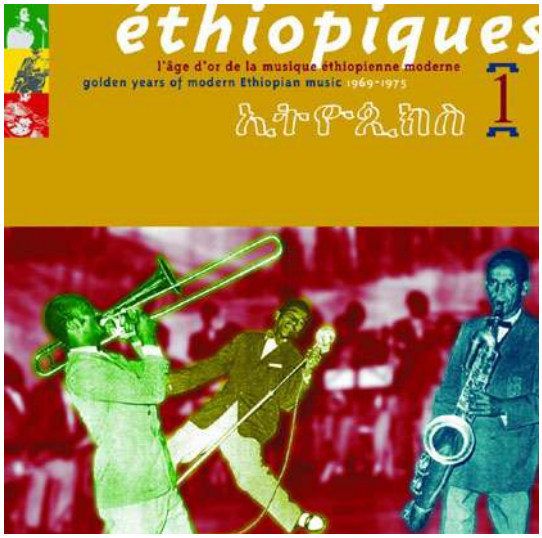
podwórko – kiedyś Young Power, potem Tymon Tymański, teraz Wojtek Mazolewski – chętnie sięgali po charakterystyczne dla reggae podziały rytmiczne czy to we własnych kompozycjach, czy „jamajskich interpretacjach" jazzowych standardów.

Jest jeszcze jeden wątek – mniej oczywisty, ale przez to prawdopodobnie najciekawszy. Haile Selassie ofiarował swoim wyznawcom kawałek ziemi w Etiopii. Ściągnęli tam rastafarianie z Jamajki, jednak Etiopia nie stała się drugą ojczyzną reggae. U schyłku panowania cesarza we wschodnioafrykańskim kraju zaczął się rozwijać... etiopski jazz.

Związki Haile Selassie z ruchem Rastafari, w tym wizyta Cesarza na Jamajce w 1966 roku, wywołują silne skojarzenia z muzyką reggae. Kołyszące rytmy, dredy, „święte ziele" – mogłoby się wydawać, że kraj pod panowaniem takiego władcy będzie mekką dla artystów. W praktyce wyglądało to nieco inaczej. Etiopscy muzycy byli zatrudniani przez państwo. Grali w zespołach istniejących przy policji, armii, urzędach, występowali na państwowych uroczystościach. Rynek muzyczny w zasadzie nie istniał – płyty wydawano tylko na specjalne okazje, takie jak kolejne rocznice koronacji cesarza. Oczywiście wielu artystów muzykowało na własną rękę, ale dotarcie do odbiorców za pomocą fonografii czy mediów było niemożliwe.

Jednocześnie stolica kraju Addis Abeba była nowoczesnym miastem z afrykańską siedzibą ONZ, licznymi ambasadami, działalnością Korpusu Pokoju i, co za tym idzie, częstymi gośćmi z Ameryki i Europy. To za ich sprawą pojawiły się pierwsze zachodnie płyty i inspiracje. Etiopczycy zainspirowani Jamesem Brownem, Elvisem Presleyem i jazzem zaczęli grać w klubach muzykę, która była ich odpowiedzią na to, co docierało z Ameryki. Zachowali jednak charakterystyczne dla siebie skale, metrum, język i sposób śpiewania. Efektem była muzyka, która po latach stała się fenomenem na skalę światową, ale do tego jeszcze daleka droga...

Muzyka pojawiła się w klubach, ale monopol płytowy państwa nie dawał szansy na jej nagranie. Właściciel sklepu płytowego, a później producent muzyczny Amha Eshete zdecydował się na nielegalne wydanie pierwszej etiopskiej płyty





z muzyką rozrywkową. Nie było to łatwe. Nagrania zostały ponoć potajemnie wykonane w małym studiu ministerstwa informacji. Płyty tłoczono w Indiach i przemycano do kraju. Kiedy krążek wreszcie ujrzał światło dzienne, wywołał histerię Etiopczyków. Przed sklepem Eshete zebrał się tłum, ludzie tańczyli na ulicach. Prawdopodobnie skala pozytywnych reakcji społecznych sprawiła, że nikt z zaangażowanych w proceder nie poniósł konsekwencji, a Amha Eshete postanowił wydawać płyty kolejnych wykonawców. Panowanie Haile Selassie miało się już ku końcowi i prawdopodobnie władza miała poważniejsze problemy niż jazz. Już niedługo miało się okazać, że problemy cesarza staną się także problemami ethio-jazzu.

Póki co złota era tej muzyki trwała, a w jej panoramie nie można pominąć sylwetki Mulatu Astatke, uważanego przez wielu za ojca ethio-jazzu. Astatke pod koniec lat pięćdziesiątych wyjechał studiować inżynierię lotniczą w północnej Walii. Dosyć szybko zmienił zainteresowania i poświęcił się studiom muzycznym w Trinity College w Londynie. Tam rozpoczął współpracę z brytyjskimi muzykami jazzowymi. Jednocześnie starał się prezentować europejskiej publiczności kulturę i muzykę etiopską. Jazzowe fascynacje zaprowadziły go do Berklee College of Music w Bostonie, gdzie kontynuował ideę połączenia muzyki etiopskiej z jazzem. Pod koniec lat sześćdziesiątych Astatke zdecydował się wrócić do swojego kraju z dobrze już wypracowaną koncepcją muzyczną, którą zaraził wielu miejscowych muzyków.

Okres bardzo kreatywnego rozwoju ethio-jazzu nie trwał jednak długo. W 1974 roku w wyniku wojskowego przewrotu władzę w kraju przejęli komuniści i znów

ZAPRENUMERUJ:

jazz forum

The European Jazz Magazine



Najstarszy i najbardziej prestiżowy magazyn jazzowy w Polsce

Sylwetki wybitnych muzyków, wywiady, recenzje płyt, relacje z festiwali.
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

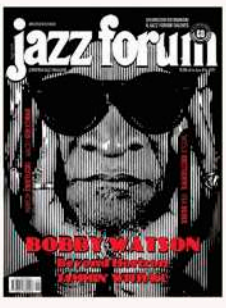
www.jazzforum.com.pl

www.polishjazzarch.com















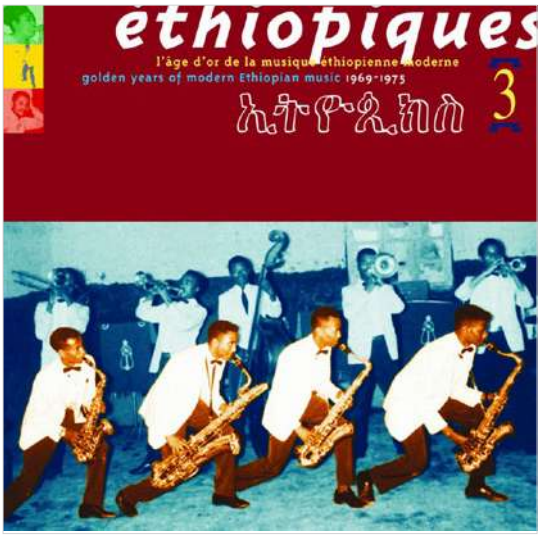












oficjalnie można było śpiewać i nagrywać tylko pieśni patriotyczne. O odrodzeniu etiopskiego jazzu możemy mówić dopiero po niemal dwudziestu latach. Głównym sprawcą tego procesu był Francuz Francis Falceto. Kiedy jeszcze w latach osiemdziesiątych usłyszał ethio-jazz, od razu się nim zachwycił i postanowił rozpropagować tę muzykę. Nie było to jednak możliwe aż do upadku junty wojskowej w Etiopii w 1991 roku. W latach dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku Falceto skrupulatnie zbierał zapomniane już nagrania oraz aranżował nowe sesje i wydał we francuskiej wytwórni Buda Musique serię *Ethiopiques*, początkowo składającą się z 23 płyt, potem uzupełnioną jeszcze o kilka. Dzięki ogromnej pracy Francisa Falceto i ludzi zaangażowanych w jego dzieło ethio-jazz w końcu trafił na międzynarodowe sceny. Do szerokiej publiczności muzyka ta dotarła, kiedy Jim Jarmusch, wykorzystał kilka utworów Mulatu Astatke w ścieżce dźwiękowej filmu *Broken Flowers* w 2005 roku.

Dziś zarówno płyty z serii *Ethiopiques*, jak i wiele współczesnych ethio-jazzowych nagrań możemy znaleźć nawet w popularnych serwisach streamingowych. Sample z muzyką Mulatu Astatke trafiły między innymi na płyty Damiana Marleya – syna Boba. Może to duch Haile Selassie po raz kolejny połączył Etiopię z Jamajką. Dża(zz) Rastafari!

10 lat radioJazz.fm
PODCASTY
htpps://archiwum.radiojazz.fm
PONAD 1300 PODCASTÓW

Rozmowa gitarowych mistrzów

Rafał Garszczyński



fot. Rafał Garszczyński



Herb Ellis & Joe Pass – *Two For The Road*
Pablo, 1974

W 1974 roku, w niełatwym dla jazzu momencie, pod opiekuńczymi skrzydłami Normana Granza i jego wytwórni Pablo, będącej w latach siedemdziesiątych doskonałym schronieniem dla muzyków, którzy nie chcieli grać elektrycznego fusion, Herb Ellis i Joe Pass nagrali trzy albumy. Wszystkie zawierają doskonałą muzykę. *Seven, Come Eleven* i *Jazz/Concord* to płyty zarejestrowane w kwartecie. Oprócz dwóch gitarzystów pojawiają się tam Ray Brown na kontrabasie i Jake Hanna na bębnach. Wcześniej spotkali się w 1968 roku. Rezultatem był wydany w 1998 roku album *Joe's Blues*. Na tej płycie również usłyszycie sekcję, ale jej skład do dziś pozostaje niejasny. Dlatego też album *Two For The Road* wyróżnia się na tle innych wspólnych nagrań tych doskonałych gitarzystów. Tutaj nie znajdziecie żadnych innych instrumentów. To klasyczny gitarowy duet, rozmowa dwu mistrzów tego instrumentu, dodajmy od razu – rozmowa o muzyce, a nie o gitarowych sztuczkach.

Co dość znaczące, to chronologicznie ostatnie wspólne nagranie obu muzyków, którzy po nagraniu *Seven, Come Eleven* i *Jazz/Concord* zdecydowali się zrezygnować z pomocy sekcji rytmicznej i przedstawić swoim fanom własne, kameralne spojrzenie na garść znanych wszystkim fanom jazzu melodii. Nie chcę skazywać ich poprzednich nagrań na miano niepotrzebnych wprawek przed nagraniem *Two For The Road*, ale dopiero na tej płycie powstała przestrzeń pozwalająca na nieskrępowaną muzyczną rozmowę. Moim zdaniem to ich najlepsze wspólne nagranie i trochę szkoda, że nie zdecydowali się na kontynuację tego rodzaju formuły.

Mistrzowska precyzja i muzykalność obu gitarzystów pozwoliły stworzyć wzorzec gitarowych

duetów. Z dużym prawdopodobieństwem znawcy będą w stanie podzielić album na dwie części – przypuszczalnie większość szybkich pasaży zagrał Joe Pass, a większość stylowych bluesowych zagrywek należy do Herba Ellisa, jednak to nie jest album z rodzaju: Ellis w kanale prawym, Pass w kanale lewym. Oni grają w zupełnie innej lidze. Dla tych, którzy skupiają się na muzyce, a nie na niuansach brzmienia pozwalających odróżnić obie gitary, a to najlepszy sposób na ten album, powstaje spójny dźwiękowy obraz.

Gdyby ktoś pokazał mi tę płytę bez okładki, być może uznałbym, że gra jeden niezwykle utalentowany gitarzysta, czasem pomagając sobie techniką wielościeżkową. Herb Ellis i Joe Pass nie opierają swojego brzmienia na muzycznych kontrastach, choć każdy z nich dysponuje rozpoznawalnym tonem. Skupiają się na melodiach i tworzą jeden, spójny i wspólny sound, którego nigdy później już żaden z nich sam nie naśladował. Doskonały wybór w większości znanych, choć nie tych najczęściej przez gitarzystów grywanych melodii pomaga w osiągnięciu oczekiwanego efektu świeżego spojrzenia na gitarowe spotkanie na szczycie.

Takich płyt powstawało i ciągle powstaje wiele. Nawet jeśli odrzucić te, które są strawne jedynie dla początkujących wirtuozów instrumentu i zawierają prawdziwą muzykę, to album *Two For The Road* gra w tej samej lidze, co choćby *I Can See Your House From Here* Scofielda i Metheny'ego, wspólne nagrania George'a Barnesa i Carla Kressa z lat sześćdziesiątych czy nieco nowszy duet Sylvaina Luca i Biréliego Lagrène'a. W Polsce podobnie magiczne dźwięki grywają razem Marek Napiórkowski i Artur Lesicki.

Kanon Jazzu

10 lat radioJazz.fm

poniedziałek-piątek 14:45
zaprasza Rafał Garszczyński

Tom I

Adam Tkaczyk



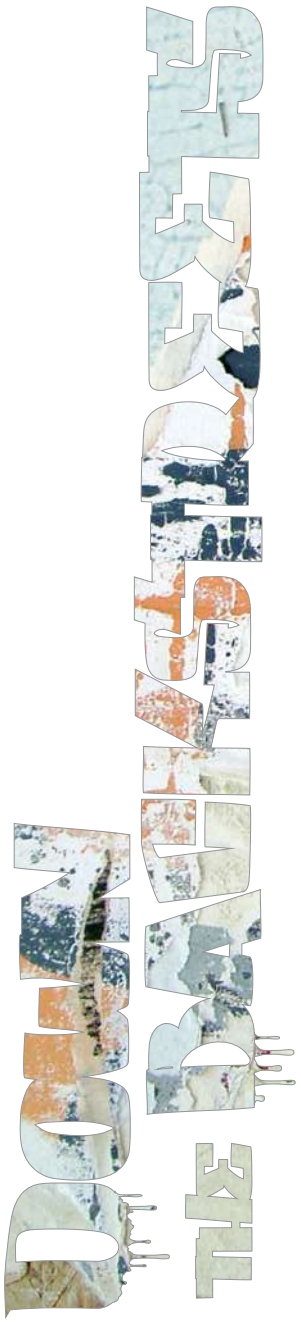


Masta Ace – *Disposable Arts*
JCOR, 2001

W grudniowym JazzPRESSie, we wstępie do tekstu o *The Realness* Cormegi, wymieniłem Mastę Ace'a jako rapera, którego kariera zyskała drugie tchnienie, niemal całkowicie niezależne od pierwszego. Stało się to w 2001 roku, gdy po sześciu latach poczucia rezygnacji i zniechęcenia Ace wypuścił album *Disposable Arts* i ponownie stał się ulubieńcem środowiska hip-hopowego, tym razem z przewagą fanów podziemia. Ale po kolei...

Młodziutki Masta Ace był częścią legendarnej ekipy Juice Crew razem z takimi legendami jak np. Kool G Rap, Big Daddy Kane, Biz Markie, Craig G, Roxanne Shanté i Marley Marl. W latach 1990–1995 wydał trzy albumy, które stopniowo coraz lepiej radziły sobie na listach sprzedaży, a o ostatnim – *Sittin' On Chrome* można spokojnie powiedzieć, że był sukcesem komercyjnym. Wytwórnia Big Beat Records oczekiwała od Ace'a więcej utworów utrzymanych w stylistyce ostatniej płyty. Ace miał jednak inne plany: nagrał album po swojemu, a wytwórnia stwierdziła, że w takim razie go nie wyda. Jednym zdaniem zmarnowała cały wysiłek twórczy włożony w stworzenie dzieła.

To może człowieka zniechęcić, a nawet złamać. Przez kolejne sześć lat Ace działał za kulisami, np. bywał producentem wykonawczym albumów innych raperów, ale coraz bardziej odpuszczał rymowanie i szlifowanie swojego warsztatu. Jak wspominałem często w swoich tekstach – zmiana warty w hip-hopie często jest bezlitosna i niewielu raperów, szczególnie w latach 80. i 90., utrzymywało się na szczycie dłużej niż trzy lata. Ace był tego w pełni świadomy i uważał, że jego czas jako MC minął. Był zrezygnowany, uważał, że nikt nie czeka na jego album i nie widział sensu nagrywania. To zmieniło się około 2000 roku, gdy został



ściągnięty do Wielkiej Brytanii na serię kilkunastu koncertów.

Jak zawsze w Europie – kluby były wypełnione po brzegi fanami hip-hopu ze złotej ery, rapującymi wszystkie teksty i entuzjastycznie nastawionymi do legend, w przeciwieństwie do rozpieszczonych amerykańskich słuchaczy, odrzucających raperów uznanych za przebrzmiałych. Te występy na nowo rozpaliły ogień w Acie. W 2000 roku ukazała się składanka *Game Over*, w której tworzeniu raper uczestniczył i nawet zarymował w dwóch utworach (warto dodać, że w kawałku *Hellbound* obok Ace'a pojawia się pewien MC, dla którego bohater niniejszego tekstu jest jednym z największych idoli – niejaki Eminem, kojarzycie go?). Trasa za oceanem i nowe zwrotki sprawiły, że Masta Ace uznał, że jest gotowy na nagranie kolejnej płyty. Postawił jednak ważny warunek – zrobi album na własnych warunkach, po swojemu, nie goniąc za trendami.

Na *Disposable Arts* Masta Ace po raz pierwszy zastosował formułę, której trzymał się na kolejnych solówkach – koncepcyjny album, opowiadający konkretną historię. Oprócz standardowych utworów znajdziemy na płycie również multum skitów, łączących ze sobą wydarzenia i wątki, ułatwiających słuchaczowi podążanie za opowieścią. W przypadku *Disposable Arts* mamy do czynienia z historią chłopaka, który po sześciu latach wychodzi z więzienia (co ma symbolizować przerwę Ace'a w nagrywaniu), orientuje się, jak zmieniła się jego rodzima dzielnica – Brooklyn, po czym zapisuje się do fikcyjnej szkoły I.D.A. Rozwinięciem skrótu jest Institute of Disposable Arts, czyli Instytut Sztuk Jednorazowych. Nazwa uczelni oraz tytuł albumu odnoszą się do nowego podejścia w konsumpcji muzyki.

Mniej więcej w czasie nagrywania *Disposable Arts* raperzy zaczęli mówić o nagrywaniu 10 utworów jednej nocy albo 60 utworów na album, spośród których wybiorą najlepsze. Do stacji radiowych dostawały się single zrobione pod szablon – głównie z gwiazdą R&B w refrenie, a tempo przetwarzania informacji i sztuki przyspieszało. Muzyka, która miała być czymś, co trwa długo i do czego wraca się po konkretne wspomnienia, emocje i wartości, stała się właśnie taką „jednorazówką" – odsłuchane, odhaczone, wyrzucone, zapomniane. Obecnie ten proces, ze względu na rozwój internetu, pogłębił się. Dodatkową kwestią było odrzucenie przez wytwórnię Big Beat wcześniejszego albumu Ace'a – dokonane z bezczelną łatwością.

Z historią jako motywem przewodnim Masta Ace wyraża żal wobec branży i środowiska, z którym nosił się przez kilka lat. Jednocześnie wyśmiewa, często używając gorzkiego, czarnego humoru, ówczesny stan sceny, trendy, nowe twarze i raperów, którzy w czasach Juice Crew nie byliby traktowani poważnie. Padają konkretne ksywy: w *Acknowledge* obrywa się Boogiemanowi (słusznie) i grupie The High & Mighty (niesłusznie, właściwie przez pomyłkę). Na dwie grupy dzieli się też sporo utworów: z jednej strony sentymentalne i emocjonalne, jak np. *Dear Diary*, *No Regrets*, *Take A Walk*, a z drugiej mocniejsze, energiczne, bitewne: *Acknowledge*, *Don't Understand*, *Something's*

Wrong. Gwoli kronikarskiego obowiązku dodam, że są oczywiście też takie upadające dokładnie pośrodku, jak *Too Long*.

Ace jest raperem ukształtowanym w czasach, gdy teksty i styl były absolutnymi fundamentami tworzącymi MC. Bardzo uważnie dobiera słowa, ubarwia teksty inteligentnymi metaforami, ale dba jednocześnie o jasność przekazu, również w kontekście wyraźnej wymowy. Nie jest zanadto ekspresyjny, nawet jeśli wersy mają uderzać mocniej i z większą energią – jego pewność siebie, niezachwiany spokój i umiejętności liryczne wystarczą, by zrobić odpowiednie wrażenie. Wśród składu producentów zebranych na *Disposable Arts* nie znajdziemy wielkich nazwisk (chyba że za takowe uznamy Ayatollaha), ale każdy z nich zadbał o to, by Ace dostał najsmaczniejsze kąski i mógł wysmażyć klasyk. Są za to uznani goście: Rah Digga, King Tee, J-Ro z Tha Alkaholiks, Greg Nice oraz wtedy nieznana Jean Grae. Więcej niż jedną zwrotkę dają późniejsi członkowie stałej ekipy Ace'a: duet Punchline & Wordsworth i Stricklin.

Plany były większe: Eminem miał gościnnie pojawić się w *Something's Wrong* (zastąpił go ziomek z dawnej ekipy Outsidaz – Young Zee), a Large Professor w *Unfriendly Game* (jako że koncepcja utworu nawiązuje do *Just a Friendly Game of Baseball* Main Source). Nikt nie przyćmiewa jednak głównego bohatera: to Masta Ace jest tutaj najbardziej utalentowanym raperem, jego zwrotki są za każdym razem najmocniejszymi lirycznymi elementami utworów. A bity, często melodyjne i łagodne, stanowią piękne płótno, do którego perfekcyjnie pasuje jego styl.

Trzy lata po *Disposable Arts* Masta Ace wydał kolejny klasyk – *A Long Hot Summer*, swoisty prequel omawianego tutaj albumu, opowiadający o tym, jak główny bohater trafił do więzienia, z którego wychodzi na początku *Disposable Arts*. Z formuły albumów koncepcyjnych korzystał później jeszcze kilkukrotnie, na co na pewno wpływ miał sukces tej płyty. Z mojej obserwacji wynika, że Masta Ace jest jednym z najbardziej uwielbianych raperów pokolenia polskich hip-hopowców 30+. Chyba *A Long Hot Summer* ma więcej fanów nad Wisłą, ale osobiście wybieram *Disposable Arts* jako lepszy album i przykład esencji talentu Masty Ace'a. ●



Kontakt z redakcją: jazzpress@radiojazz.fm
ul. Górczewska 201, 01-459 Warszawa
www.jazzpress.pl

Redakcja

redaktor naczelny:
Piotr Wickowski

redaktor prowadzący jazzpress.pl
Krzysztof Komorek

Janusz Falkowski
Aya Al Azab
Mery Zimny
Jerzy Szczerbakow
Rafał Garszczyński
Ryszard Skrzypiec
Wojciech Sobczak-Wojeński
Sławomir Orwat
Jakub Krukowski
Radek Wośko
Lech Basel
Małgorzata Smółka
Vanessa Rogowska
Basia Gagnon
Jarosław Czaja
Marek Brzeski
Piotr Rytowski
Barnaba Siegel
Cezary Ścibiorski
Adam Tkaczyk
Anna Piecuch
Rafał Zbrzeski
Anna Mrowca
Piotr Pepliński
Michał K. Dybaczewski
Katarzyna Nowicka
Jędrzej Janicki
Paulina Sobczyk
Marcin Czajkowski

Wydawca
Fundacja Popularyzacji Muzyki
Jazzowej EuroJAZZ
ISSN 2084-3143

Fotograficy:
Piotr Gruchała
Marta Ignatowicz-Sołtys
Kuba Majerczyk
Lech Basel
Marcin Wilkowski
Piotr Fagasiewicz
Piotr Banasik
Jarek Misiewicz
Barbara Adamek
Bogdan Augustyniak
Krzysztof Wierzbowski
Katarzyna Stańczyk
Paulina Krukowska
Katarzyna Kukiełka
Jarosław Wierzbicki
Beata Gralewska
Przemek Kleczkowski
Anna Mrowca
Kasia Idźkowska
Jacek Piotrowski

Plakaty
Agnieszka Sobczyńska

Korekta
Katarzyna Czarnecka
Dorota Matejczyk
Przemek Bychawski
Łucja Kubicka
Marta Pijanowska-Kwas
Magdalena Kowalewicz

Projekt layoutu
Beata Wydrzyńska

Opracowanie graficzne, skład i łamanie
Klara Perepłyś-Pająk

Marketing i reklama
Agnieszka Holwek
promocja@radiojazz.fm

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

ARCHIWUM JAZZPRESS
WWW.JAZZPRESS.PL/ARCHIWUM























