

Jazzpresso

Top **Note**
Sonorismo
Personal Voice



Michał **Starkiewicz**
Robert **Świstelnicki**
Bartek **Łupiński**
Tomasz **Imienowski**

Urszula
DUDZIAK
Optymizm i energia

JESIEŃ-ZIMA 2023

Gazety szukaj na festiwalach i
w miejscach, gdzie gra się jazz



www.jazzpress.pl/gazeta

Od Redakcji

redaktor naczelny
Piotr Wickowski



„Był taki moment w moim życiu, mówię o początkach lat 70., kiedy w ogóle zostawiłam to śpiewanie, chciałam dowiedzieć się naprawdę, czy ja tak bardzo chcę śpiewać, czy tak naprawdę kocham tę muzykę, czy to tylko tak jest, że spotkałam ciekawych ludzi po drodze i podoba mi się takie życie i przebywanie wśród publiczności z fajnymi muzykami. I okazało się jednak, że bez muzyki żyć nie mogę, i w tym momencie zaczęło się rodzić coś bardzo własnego, osobistego i indywidualnego. Mój pomysł na siebie jako artystkę, szukanie własnego języka i możliwości wykorzystania elektroniki. To właśnie wtedy rodziłam się ja, ta prawdziwa, ta dzisiejsza” – przyznaje się Urszula Dudziak.

Znając dorobek, charakter i przebojowość Magic Lady, trudno dziś uwierzyć, że i ona miała kiedyś poważne chwile zwątpienia, że zagrożone były innowacje, które dzięki niej weszły do wokalistyki. Na szczęście jednak nic nie stanęło na przeszkodzie i One Woman Show mógł trwać, a jego bohaterka wprowadziła w życie znacznie wcześniej to, co obecnie na własny użytek odkrywa młoda pianistka Connie Han: „Muzyka jest dla mnie częścią większej całości, która zawsze istniała, a my dopiero ją odkrywamy. Gdy młody muzyk po raz pierwszy odpuści sobie tę część ego, w której uważa się za «doskonałość», a zaufa swojej intuicji – wtedy naprawdę wszechświat zaczyna się przed nim otwierać”.

Co obowiązkowo powinno się znaleźć w filmie fabularnym lub serialu opartym na życiorysie Urszuli Dudziak? „Chciałabym, aby to był pełny obraz mojego usposobienia, mojego optymizmu, mojego podejścia do życia, czerpania z niego pełnymi garściami, całej tej mojej energii” – wylicza wokalistka. Życzymy jej w takim razie, z okazji urodzin, aby takie dzieło powstało. Przy okazji życząc tego też sobie, bo zawsze warto zaczerpnąć z autentycznych i, wydawałoby się, nieograniczonych zasobów optymizmu i energii, zwłaszcza pod koniec roku i na progu kolejnego. Wszystkiego dobrego!



SPIS TREŚCI

3 – Od Redakcji

6 – Portrety improwizowane

7 – We Want Jazz

15 – Wydarzenia

20 – Wspomnienie

20 Carla Bley

23 Richard Davis

26 Charles Gayle

28 – Płyty

28 Pod naszym patronatem

48 TOP NOTE

Sonorismo – Personal Voice

51 Recenzje

Ascetic

Siema Ziemia – Second

Raphael Rogiński – Talàn

Jazzpospolita – Obiekt

Leszek Możdżer & Musicae Antiquae Collegium Varsoviense – Composites

Piotr Schmidt International Sextet – Hearsay

Ewa Uryga – Between Voice & Bass

Przemek Dyakowski Take it Easy VI – Ludmiła

Grażyna Auguścik – 2 The Light

Tomasz Wendt – Daily Things

Maciek Mazurek – My Home

Wojtek Stanisław Quartet – Szuflandia

Imienowski Jazz Set – Jazz Side of Abbey Road

Irek Wojtczak Tentet – Suita Parzęczewska

Otwinowski / Sikorski / Witkowski – Spalona ziemia

Michał Dymny & Vasco Trilla – Decasia

Mazzoll & Daktyl – T...se T...se

Irreversible Entanglements – Protect Your Light

Jesper Thorn – Dragør



**Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego**

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury

Shalosh – *Tales of Utopia*
 Mo' Horizons – *Mango*
 Dhaivat Jani Plus – *Sum//Parts*
 Ula

84 – Koncerty

- 84 Przewodnik koncertowy
- 98 Boski Sco
- 104 Higiena Mózgu, czyli Do Not Forget to Keep Your Mind Clear
- 110 Pomiędzy ciszą a hałasem
- 114 A te country-skrzypki to po co?

118 – Rozmowy

- 118 Urszula Dudziak
Optymizm i energia
- 124 Connie Han
Chodzi o spontaniczność, nie tylko o improwizację

132 – Słowo na jazzowo

- 132 Gabriela Kurylewicz, Muzyka & poezja
Wybór
- 135 Piotr Rytowski, My Favorite Things (or quite the opposite...)
Kobiety głos na Górze Prawdy
- 139 Aleksandra Fiałkowska, Projekt Jazz
Sztuka w genach – Piotr Młodożeniec
- 142 Rafał Garszczyński, Kanon Jazzu
Klasyk w jeden dzień

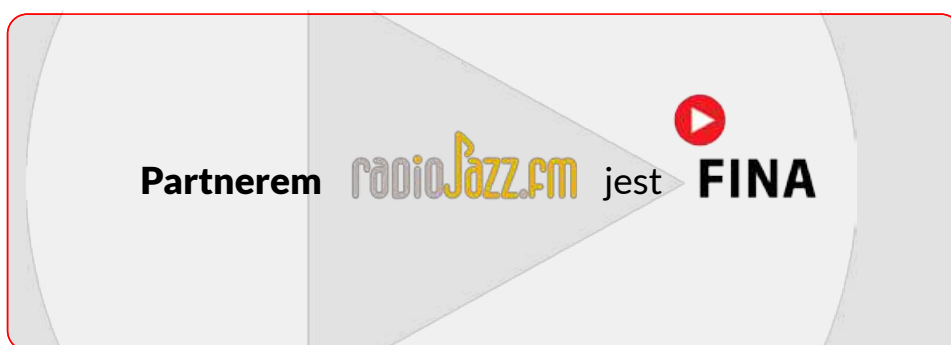
144 – Pogranicze

- 144 Linda Jakubowska, Roots & Fruits
Powab nieprzewidywalności

149 – Pogranicze

- 149 Adam Tkaczyk, Down the Backstreets
Grioci wychodzą do ludzi

152 – Redakcja



Portrety improwizowane



Zwycięzcy piątej edycji Międzynarodowego Konkursu Plakatu We Want Jazz



Temat konkursu: ALL THAT JAZZ

Polska artystka graficzka Liza Orlowska otrzymała główną nagrodę piątej edycji Międzynarodowego Konkursu Plakatu WE WANT JAZZ, którego tematem w tym roku było hasło ALL THAT JAZZ! Drugą nagrodę otrzymał artysta z Chin Jiayang Zhao, trzecią zaś Polak Mirosław Charkot. Jury przyznało także dziewięć wyróżnień honorowych. W gronie wyróżnionych znaleźli się Anastasia Temirkhanova z Włoch, Charolia Bigott z Hiszpanii, Chen Shiming z Chin, Oleksandr Sysolin z Ukrainy, Sebastian Strasnoy z Argentyny oraz Anna Chmielnik, Martyna Kot, Piotr Gruszczyński i Wojciech Janicki z Polski.

Zwycięzców i wyróżnionych wybrało jury pod przewodnictwem prof. Lecha Majew-

skiego, kierownika Katedry Komunikacji Wizualnej Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. W składzie jury znaleźli się również dr hab. Tomasz Kipka, adiunkt w Instytucie Sztuki Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Śląskiego, Andrzej Wąsik, artysta malarz i Agnieszka Holwek, wiceprezesa Fundacji EuroJAZZ.

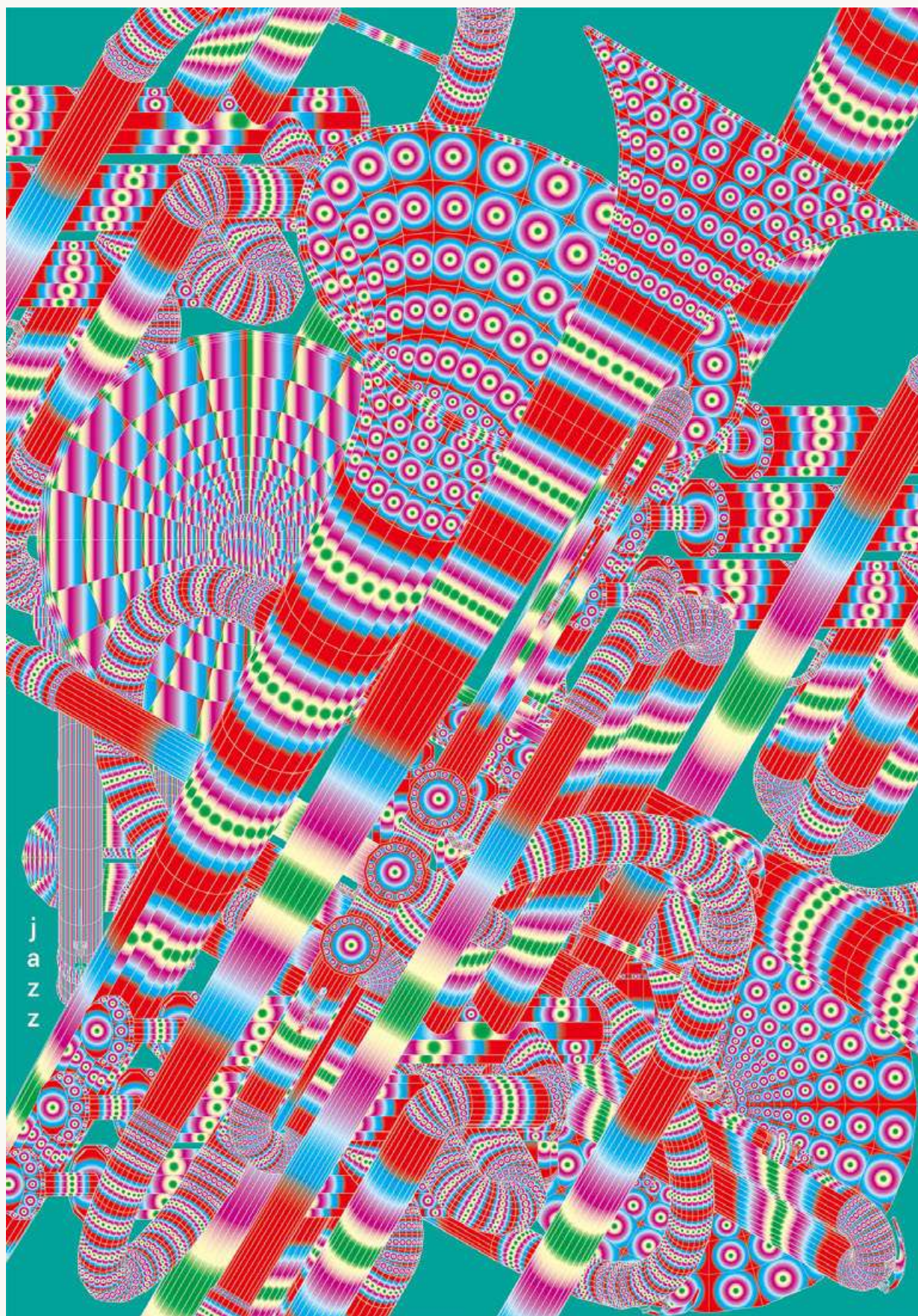
Na konkurs nadesłano 1393 prace artystów z 70 krajów. 17 października w warszawskim PROMie Kultury Saska Kępa odbyło się uroczyste otwarcie wystawy finalistów konkursu. Wystawa potrwa do 10 listopada 2023 roku.

Konkurs zorganizowała Fundacja Popularyzacji Muzyki Jazzowej EuroJAZZ. ●

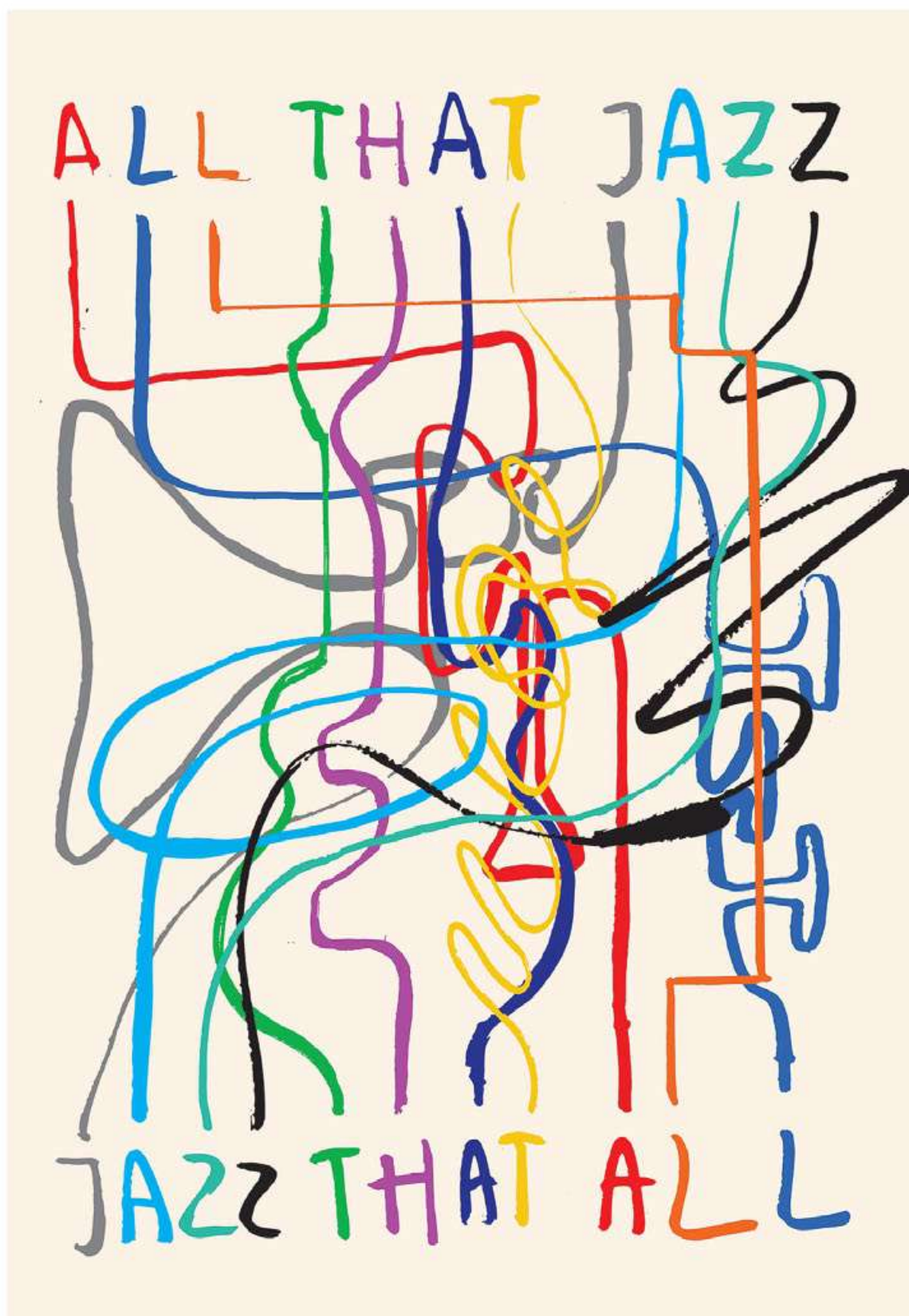
I nagroda **Liza Orlowska** – Polska



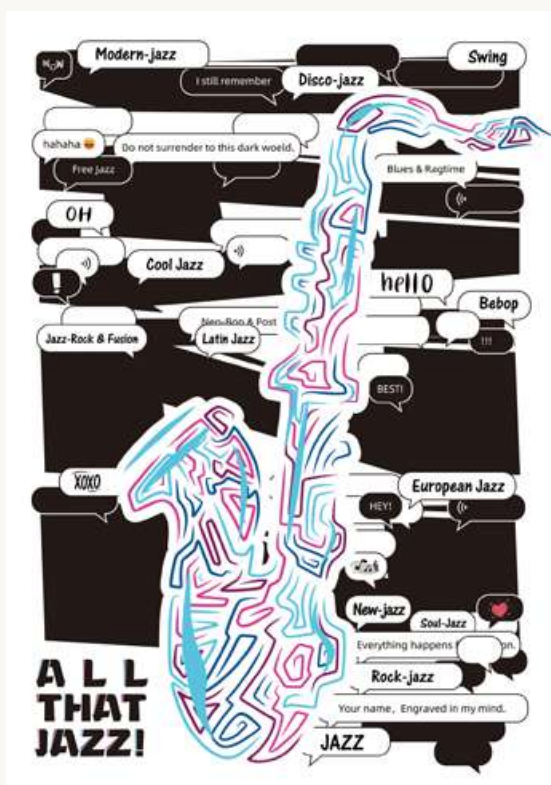
II nagroda **Jiayang Zhao** – Chiny



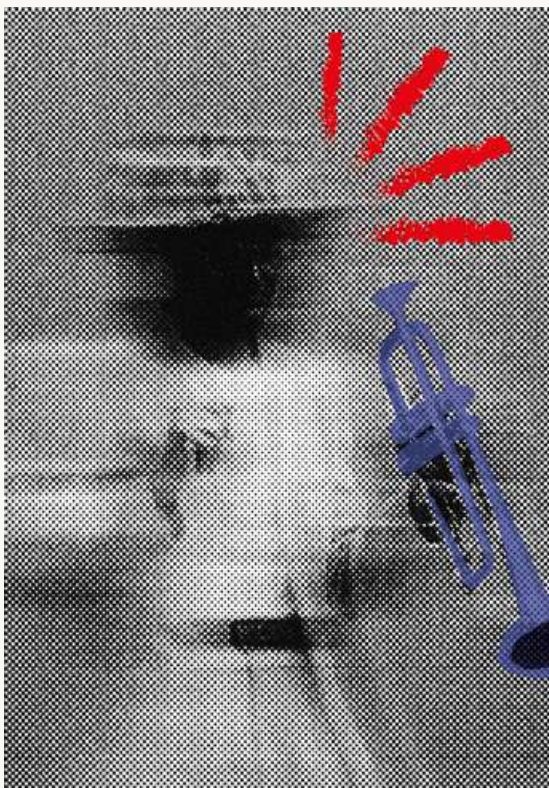
III nagroda **Mirosław Charkot** – Polska



Wyróżnienia honorowe:

Anastasia Temirkhanova – Włochy**Anna Chmielnik – Polska****Chen Shiming – Chiny****Charolia Bigott – Spain**

Martyna Kot – Polska



Oleksandr Sysolin – Ukraina



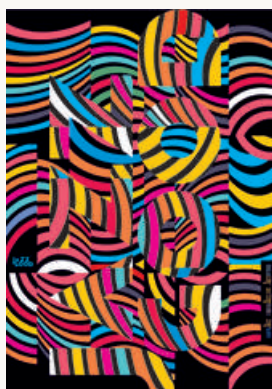
Wojciech Janicki – Polska



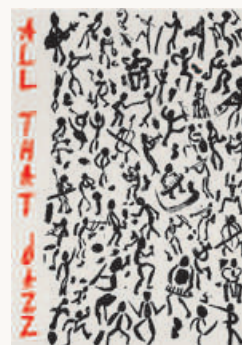
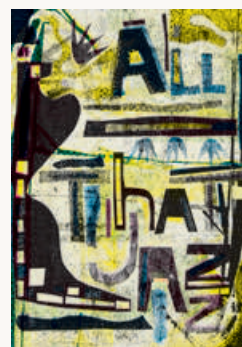
Piotr Gruszczyński – Polska



Sebastian Strasnoy – Argentina



Prace zakwalifikowane do finałowej wystawy



Otwarcie wystawy finalistów konkursu



Duet Kravchenko Clees zwycięzcą Jazz Juniors 2023

Ukraińsko-luksemburski duet Kravchenko Clees został laureatem Grand Prix tegorocznej edycji Jazz Juniors. Drugie miejsce przypadło polskiemu zespołowi Know Material, a trzecia nagroda trafiła do Mateusza Kaszuba Trio. Przyznano także Nagrodę im. Janusza Munia, którą otrzymał portugalski saksofonista Álvaro Correia Pinto.

W finale tegorocznej edycji konkursu znalazło się sześć zespołów, które 12 października zaprezentowały się na sce-

nie krakowskiej Cricoteki. Oceniało ich międzynarodowe jury wraz z Radą Partnerów Międzynarodowych. Finałiści wyłonieni zostali ze zgłoszonych tym razem aż 51 zespołów z całej Europy.

Zwycięski duet tworzą ukraińska wokalistka Kateryna Kravchenko i luksemburski wiolonczalista Arthur Clees, którzy studiują w Hochschule für Musik w Dreźnie. Konkurs Jazz Juniors zorganizowały Fundacja Muzyki Filmowej i Jazzowej i Fundacja im. Zbigniewa Seiferta. ●



fot. Michał Łepecki

Współbrzmienia kwintetu Michała Aftyki

Michał Aftyka Quintet zwyciężył w pierwszej edycji Ogólnopolskiego Konkursu Muzyki Improvizowanej Współbrzmienia. Wyróżnienia przyznano zespołowi Muzik NVA Lab i Marcinowi Paterowi. Pozaregulaminowo wyróżniono dodatkowo dwa zespoły: Amalia Umeda Quartet i O.N.E.

Na konkurs nadesłano 146 zgłoszeń, do finału przeszło 17 zespołów. Przeglądanie odbywały się od 26 do 28 września w klubie Jassmine. Tam też Współbrzmienia zakończył 29 września uroczysty koncert laureatów konkursu.

Konkurs zorganizowała Fundacja Most the Most. Mogli w nim brać udział polscy

muzycy soliści i polskie zespoły bez ograniczeń wiekowych. ●



fot. mat. prasowe

Międzynarodowy sukces Quietet

Polski zespół Quietet dowodzony przez Dominika Cichego otrzymał główną nagrodę dziewiątej edycji konkursu 7 Virtual Jazz Club's Contest w kategorii wiekowej do lat 25. Grupa zaprezentowała utwór *Scand*.

17 września w Mediolanie podczas transmitowanej na

żywo debaty jury wyłoniło zwycięzców tegorocznej edycji 7 Virtual Jazz Club's Contest. Oprócz Polaków w kategorii wiekowej do lat 25 nagrody zdobyli Norwegowie z zespołu Schemes (drugie miejsce) oraz Kanadyjczycy z Adam Lamoureux Quartet (trzecie miejsce).

W kategorii Pros & Amateurs zwyciężył francuski zespół NoSax NoClar. Drugą nagrodę otrzymał niemiecki Shuteen Erdenebaatar Quartet. Trzecie miejsce przyznano Benny'emu Benackowi III z USA. Specjalna nagroda za innowacyjność (Innovation Prize) trafiła także do NoSax NoClar. ●

Poznański Blue Note wrócił do gry

Poznański klub Blue Note po niemal półtorarocznej przerwie i gruntownym remoncie znów zaprasza do lokalu w Zamku Cesarskim. Klub wrócił do działalności z nowym współwłaścicielem, unowocześnionym wnętrzem, odświeżonym logotypem oraz zapowiedziami programowymi. Lokal przeszedł gruntowny remont, ale zachował charakte-

rystyczne elementy, jak antresola oraz bar, artystyczne poręcze schodów na główną salę i wejście od strony Dziedzińca Różanego, które są pracami rzeźbiarza Adama Garnka i były w klubie od samego początku. Cała przestrzeń została odświeżona i unowocześniona, zreorganizowano również zaplecze oraz garderoby, a także poprawiono akustykę.

Zmianom uległo logo oraz cała komunikacja wizualna klubu wraz ze stroną internetową. Nowy logotyp bazuje na dotychczasowym znaku – nadal widnieje w nim elipsa symbolizująca nutę, ale całość została przerysowana odręcznie w sposób nawiązujący do retro neonu. Nowe kolory (odcienie niebieskiego, beżu i czerni) nawiązują do wytwórni Blue Note Records.

Współwłaścicielem klubu został Krzysztof Wawrzyniak, szef poznańskiej agencji koncertowej Good Taste Production, która została mecenasem klubu.

We wrześniu Blue Note powrócił do regularnych koncertów. Wśród pierwszych zaproszonych na klubową scenę gwiazd są Jeremy Pelt, Aga Zaryan, Sarah McKenzie i Takuya Kuroda. Do repertuaru klubu zostały włączone koncerty z muzyką funk, soul i groove. ●



fot. Krystian Daszkowski

Przyznano Koryfeusze Muzyki Polskiej 2023

Osobowość roku – Martyna Pastuszka, Wydarzenie roku – 16. Międzynarodowy Konkurs Skrzypcowy im. Henryka Wieniawskiego w Poznaniu, Odkrycie roku – Wojciech Niedziółka oraz nagroda honorowa dla Ireny Santor. Tak rozdzielone zostały w tym roku Koryfeusze Muzyki Polskiej.

Koryfeusze przyznawane są od 2011 roku za dokonania w minionym sezonie artystycznym – z wyjątkiem nagrody za całokształt działalności. Poza kategorią Odkrycie roku o podziale pozostałych nagród decyduje w tajnym głosowaniu Kolegium Elektorów, w którego skład wchodzi przedstawiciele branży muzycznej. Odkrycie roku wyłania w internetowym otwartym głosowaniu publiczność.



fot. Marta Ankiersztejn

Gale wręczenia Koryfeuszy 23 października uświetnił m.in. występ tria Marka Napiórkowskiego z kontrabasistą Maxem Muchą i perkusistą Michałem Bryndalem. Marek Napiórkowski był w tym roku wśród nominowanych w kategorii Osobowość roku. ●

R

E

K

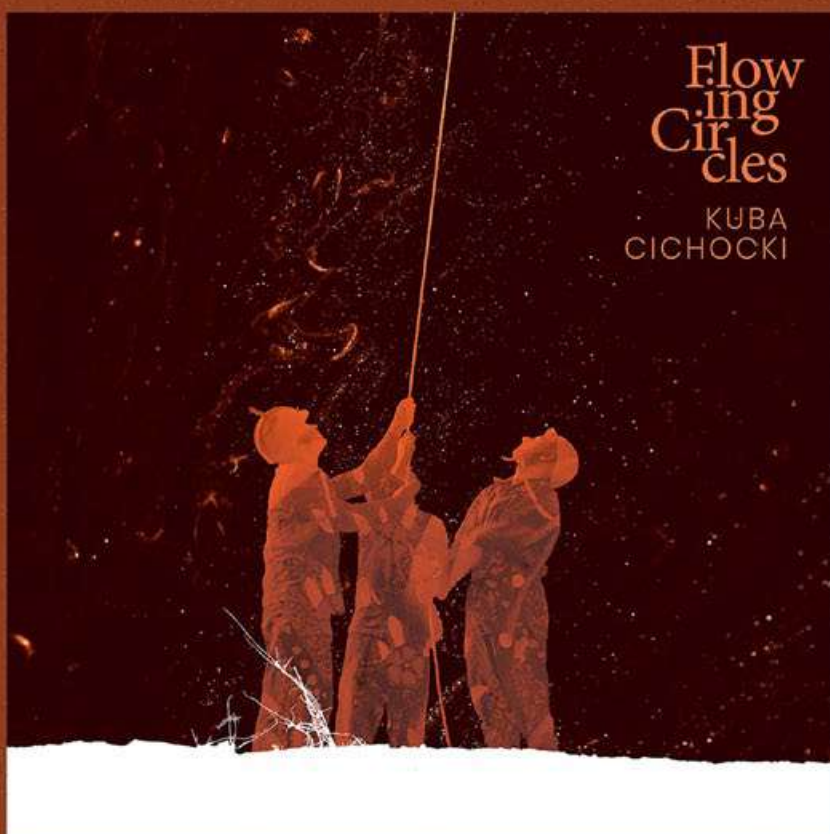
L

A

M

A

Kuba Cichocki



PREMIERA PŁYTY

"Flowing Circles"
27 października 2023

Brooklyn
Jazz Underground
Records

Dostępna na wszystkich platformach

www.bjurecords.com
www.kubacichockimusic.com

bjurecords

jazz forum

Jazzpress



Hammond Zająca trafił do muzeum

Organy Hammonda należące do najbardziej znanego wirtuoza tego instrumentu w Polsce, nieżyjącego już Wojciecha Karolaka, trafiły do Muzeum Hammonda w Kielcach. Z tej okazji odbyła się uroczystość połączona z otwarciem sali nazwanej imieniem artysty, uświetniona występami m.in. lidera Skaldów Andrzeja Zielińskiego oraz wokalisty i perkusisty Andrzeja Dąbrowskiego.

„Wojtek zapewne wzruszyłby się sobą samym, gdyby ten instrument przekazał osobiście” – tak Artur Andrus, opiekun spuścizny po Wojciechu Karolaku, skwitował fakt, że najlepszy i największy model organów Hammonda o symbolu B-3, należących do jego przyjaciela, trafił do kieleckiego Muzeum Hammonda, będącego jedyną tego typu placówką na świecie. To efekt starań Ryszarda Pomorskiego, dyrektora Domu Środowisk Twórczych, w którego strukturze działa muzeum, i zarazem rozmów z Arturem Andrussem.

„Z Arturem znamy się od lat i łatwiej było podjąć taką decyzję, że organy Hammonda nieco zmodyfikowane przez samego śp. Wojtkę Karolaka trafią do nas. Ten instrument nie będzie jedynie eksponatem muzealnym, ale poprzez formułę naszego muzeum, dającego możliwość gry na organach, pamięć o tym wirtuozie będzie żywa za każdym razem, gdy wydobędą się z niego bardzo charakterystyczne dźwięki” – dodał dyrektor kieleckiego DŚT.



fot. Jarek Wierzbicki



fot. Jarek Wierzbicki



Organy stanęły na głównym, honorowym miejscu w Sali im. Wojciecha Karolaka, a w ich tle i na niemal wszystkich ścianach sali znalazły się fotografie autorstwa Jarka Wierzbickiego, fotografika JazzPRESSu, autora portretu Wojciecha Karolaka, który wykorzystano podczas pogrzebu artysty, a także zdjęcia Filipa Błazejowskiego i kilka fotografii z prywatnego archiwum Andrzeja Dąbrowskiego.

Częścią wydarzenia był improwizowany koncert, pełen krotocwilnych anegdot z życia patrona wydarzenia, serwowanych przez Artura Andrusa. On też okraślił wydarzenie prezentacją wideo z nagranej wiele lat temu piosenki *Zając na Manhattanie*, z muzyką Wojciecha Karolaka i słowami swojego autorstwa. W muzeum zaśpiewali także Andrzej Zieliński (przeboje Skaldów) oraz Andrzej Dąbrowski (standardy jazzowe). Wystąpiła też kielecka wokalistka Aleksandra Lipińska, która wykonała piosenkę autorstwa duetu Czubaszek/Karolak - *Wysłałam za mąż, zaraz wracam*. Wokalistom towarzyszył zespół w składzie: Jacek Prokopowicz (organy Hammonda), Wojtek Lipiński (gitarę) i Zbyszek Zagóra (perkusja). ●

Zbigniew Piotr Kotarba



Carla Bley (1936-2023)

Wyprzedzała swoje czasy

Pomimo że nigdy nie zdobyła popularności wielkiej światowej gwiazdy, na którą zasługiwała, od końca lat 50. była w grupie najważniejszych postaci wpływających na historię muzyki jazzowej. I status ten udało się jej utrzymać do końca swoich twórczych dni. Zaczynała jako żona znanego muzyka, ale bardzo szybko wyszła z jego cienia, funkcjonując już jako samodzielna, niezależna i niezastąpiona kompozytorka, aranżerka, pianistka, producentka i animatorka. Z dzisiejszej perspektywy wyraźnie widać, że wyprzedzała swoje czasy o wiele lat. Została doceniona, ale wydaje się, że jedynie przez najbardziej nowatorskich muzyków i nie dość licznych słuchaczy. Carla Bley 17 października przegrała kilkuletnią walkę z guzem mózgu.

Do swoich najważniejszych, monumentalnych dzieł kompozytorskich – *A Genuine Tong Funeral* i *Escalator Over The Hill* – musiała latami szukać wykonawców, którzy mieliby dostatecznie dużo umiejętności, ale też erudycji, aby podjąć się ich wykonania. Podobne trudności miała ze znalezieniem wystarczająco od-

ważnych, by je wydać. A jednak obydwa dzieła zostały od razu docenione – jako jedne z najważniejszych wydarzeń swojej epoki. Tyle że ich autorka dla tzw. szerokiej publiczności wciąż pozostawała mało znana.

Urodziła się 11 maja 1936 roku w Oakland w Kalifornii jako Lovella May Borg, w rodzinie szwedzkich imigrantów. Pierwszych lekcji gry na fortepianie udzielał jej ojciec, organista kościoła protestanckiego. Była jeszcze nastolatką, kiedy przeprowadziła się do Nowego Jorku i podjęła pracę jako sprzedawczyni papierosów w klubie Birdland. Wybór miejsca nie był przypadkowy, gdyż, jak wynika z późniejszych jej wspomnień, już wtedy była żywo zainteresowana jazzem. Pracując w słynnym klubie, mogła bliżej poznać muzyków, których wcześniej podziwiała. Do tych, którzy wywarli na niej największe wrażenie i których mogła dzięki swojej pracy bliżej poznać, należeli Count Basie i Thelonious Monk. Tam też spotkała pianistę Paula Bleya, z którym pojechała w trasę koncertową i za którego wkrótce wyszła za mąż. Zmieniła wtedy imię i nazwisko na Carla Bley. Pomimo że dość szybko rozwiodła się z Bleyem, pod tym nazwiskiem tworzyła już do końca życia.

To właśnie mąż, jak się powszechnie uważa, „zachęcił ją do kompono-

fot. Jarek Wierzbicki



wania”. Z jej punktu widzenia wyglądało to prozaicznie: „Powiedział: «potrzebuję sześciu utworów na jutro». I napisałam je”*. W ogóle z początku musiała znosić specyficzne traktowanie kobiet w tamtych latach. Jak mówiła w tym samym wywiadzie: „Czasami do nas do domu przychodził Sonny Rollins, aby pogadać z Paulem. Pewnego razu przyniósł wielką torbę owoców. Podał mi ją i powiedział, żebym je umyła. Odpowiedziałam «w porządku» i umyłam je. Nie odebrałam tego źle, pomyślałam, że to szansa, żeby pomóc. Nie miałam nic do powiedzenia, przynajmniej mogłam umyć owoce”. Mimo trudności Carli z przebicciem się, talent, unikalność i siła jej kompozycji zostały na szczęście szybko dostrzeżone. Już w 1957 roku Paul Bley na swojej płycie *Solemn Meditation* zamieścił utwór żony *O Plus One*. Kolejnymi wybitnymi muzykami, którzy natychmiast, bo już w latach 1960–61, poznali się na talencie Carli Bley byli George Russell i Jimmy Giuffre. Kompozycje pianistki zagraли na albumach *George Russell Sextet at the Five Spot*, *Stratusphunk*, *George Russell Sextet in K.C.*, *Fusion* i *Thesis*. Te dwie ostatnie płyty zostały nagrane przez trio Jimmy’ego Giuffre, które obok lidera współtworzyli Paul Bley na fortepianie i Steve Swallow, późniejszy wirtuoz gitary basowej, wtedy jeszcze grający na kontrabasie. Po rozwodzie z Paulem Bleyem Carla zdobywała coraz większą rozpozna-

walność jako kompozytorka, a ponadto zaangażowała się w organizację stowarzyszenia awangardowych muzyków jazzowych Nowego Jorku. Wtedy to poznała austriackiego aktywistę, muzykologa i trębacza Michaela Mantlera, z którym się związała. Pomogła mu zorganizować i założyć skład Jazz Composers Guild Orchestra, później przekształcony w Jazz Composer’s Orchestra, który ostatecznie stał się podstawą Jazz Composer’s Orchestra Association, organizacji non-profit, której celem była promocja, dystrybucja i produkcja awangardowych produkcji jazzowych, zbyt trudnych do przyjęcia przez wytwórnie głównego nurtu. Stało się to podstawą ruchu funkcjonujących do dziś i ciągle powstających nowych niezależnych wytwórni nagraniowych.

Pierwszą większą suitę Carli Bley, częściowo inspirowaną *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band* Beatlesów, *A Genuine Tong Funeral* początkowo po kolei odrzucali Creed Taylor, Bob Thiele i Francis Wolff. Dopiero gdy Steve Swallow zaprezentował tę kompozycję Gary’emu Burtonowi, ten od razu docenił dzieło i nagrał je ze swoim kwartetem, dokooptowując kilku innych muzyków z pierwszej linii awangardy, wśród których znalazła się też grająca na fortepianie i organach oraz dyrygująca kompozytorka całości Carla Bley. Muzyka ta miała w jej zamyśle ilustrować różnorodne podejście do śmierci i po latach nadal brzmi niezwykle interesująco i świeżo.

Jeszcze większym rozmachem cechuje się opera jazzowa *Escalator Over The Hill*. Libretto do niej napisał Paul Haines i zawiera ono treści dość charakterystyczne dla tamtych czasów, zbliżone chociażby do poezji Allen Ginsberga. Przede wszystkim jednak robi wrażenie ponadczasowa muzyka, w całości autorstwa Carli Bley. Jest tu i bebop, i klimat spektakli broadwayowskich i hollywoodzkich filmów, nowoorleańskich parad, colemanowskie free, world music, fusion, a nawet hard rock. Udało się zgromadzić imponujący skład, w którym znaleźli się m.in. Gato Barbieri, Jack Bruce, Don

Cherry, Charlie Haden, Leroy Jenkins, Michael Mantler, Ron McClure, John McLaughlin, Paul Motian, Enrico Rava i Linda Ronstadt. Muzyka była, jak zwykle w przypadku Carli Bley, zbyt nowatorska, aby zaakceptowali ją szefowie wielkich wytwórni, i ostatecznie została wydana jako trzy płytowy album przez WATT – własną firmę Bley i Mantlera. Z braku odpowiednich funduszy nagrywanie dzieła rozłożono na kilka lat (1968, 1970 i 1971). Na szczęście, kiedy już się ukazało, zostało zauważone i należycie docenione.

Carla Bley była również cenioną aranżerką i producentką. Do najbardziej znanych produkcji, za które odpowiadała, należą albumy Liberation Music Orchestra Charliego Hadena czy debiutancki album znanego z zespołu Pink Floyd perkusisty Nicka Masona – *Nick Mason's Fictitious Sports*. Wszystkie kompozycje tego albumu zostały przez nią napisane, a obok Masona na perkusji w nagraniu wzięli udział muzycy stałego zespołu kompozytorki.

Autorka *Escalator over the Hill* przez wiele lat kolejne swoje albumy w różnorodnych składach wydawała pod szyldem wytwórni WATT. Dopiero od 2013 roku zaczęła pojawiać się w katalogu ECM. Wszystkie płyty nagrane dla monachijskiego wydawcy nagrały w triu ze Stevem Swallowem na gitarze basowej, z którym była w związku do końca życia, i Andym Sheppardem na saksofonach. Ostatnia, *Life Goes On*, powstała już po rozpoznaniu choroby artystki i ukazała się na początku 2020 roku. ●

Cezary Ścibiorski

* Rozmowa przeprowadzona przez Ethana Iversona na <https://ethaniverson.com/interview-with-carla-bley>.

R

E

K

L

A

M

A



HORNTET

BARTŁOMIEJ LEŚNIAK fortepian

ROBERT WYPASEK saksofon tenorowy i sopranowy

SZYMON ZIÓŁKOWSKI saksofon altowy i sopranowy

MIKOŁAJ SIKORA kontrabas

PIOTR PRZEWOŹNIAK perkusja

fot. Sławek Przerwa

PREMIERA 25.10.2023



www.for-tune.pl

no katalogowy: 163 10991

Richard Davis (1930-2023)

Iron Man

Mogłoby się wydawać, że nazwisko Davis zostało zarezerwowane dla jednego jazzowego geniusza. Jednak oprócz Milesa był też Richard – kontrabasista, który w swoich czasach załapał się na większość najważniejszych momentów w historii jazzu i aktywnie je współtworzył. Grał z niemal wszystkimi najlepszymi, z którymi mógł grać, a jego dyskografia, liczona w setkach płyt, zawiera mnóstwo klasyków, jak również intrygujących, nieznanych szerzej dokonań. Nie ograniczał się do jazzu i wzbogacał swoimi partiami dzieła z kręgu popu, a nawet współczesnej muzyki poważnej. W ostatnich latach życia pracował nad autobiografią. 6 września zmarł w szpitalu w Madison, w stanie Wisconsin, po dwóch latach spędzonych na leczeniu. Miał 93 lata.

Historia Richarda Davisa zaczęła się w Chicago, gdzie udzielał się w rodzinnym triu wokalnym, oraz Chicago Youth Symphony Orchestras, w której zagrał po raz pierwszy w wieku 17 lat. Początek jego profesjonalnej kariery był ściśle związany z postacią pianisty Dona Shirleya, za sprawą którego przeniósł się w połowie lat 50. do Nowego Jorku, aby z nim występować.

W 1955 roku zagrał na jego pierwszej płycie *Tonal Expressions*, co zaowocowało dłuższą współpracą. Krótco potem zaliczył swoją pierwszą sesję na płycie z przebojami, współtworząc sekcję rytmiczną wokalistki Sarah Vaughan na *Swingin' Easy* (1957). Lata 60. to już eksplozja twórczej nadaktywności Davisa. Zdobywał nowe kontakty i szybko został doceniony jako instrumentalista, zwłaszcza za charakterystyczny styl gry z użyciem smyczka, którego – obok Henry'ego Grimesa – był mistrzem. Można usłyszeć go na ważnych albumach epoki, takich jak *Rip, Rig and Panic* Rolanda Kirka, *Lucky Strikes* Lucky'ego Thompsona, *The Rise and Fall of the Third Stream* Joe Zawinula, *Impressions of the Middle East* Herbiego Manna, *Point of Departure* Andrew Hilla, *Karma* Pharoah Sandersa czy wreszcie *Out to Lunch!* Erika Dolphy'ego. Ten ostatni napisał nawet utwór dedykowany Davisowi i zatytułował go *Iron Man* (można go znaleźć w wersji studyjnej na pośmiertnym albumie *Iron Man* Dolphy'ego z 1968 roku, zawierającym nagrania z roku 1963, kiedy to prawdopodobnie powstał utwór). Gdy dziś przyglądamy się karierze kontrabasisty, widać w niej przede wszystkim gigantyczną chęć obecności w ówczesnie najbardziej nowatorskich momentach muzyki jazzowej oraz niezrównaną nadaktywność, więc miano Człowieka z Żelaza zdaje się pasować do niego idealnie.

W drugiej połowie lat 60. Davis związany był także z jednym z największych dużych składów tamtej ery, czyli The Thad Jones / Mel Lewis Orchestra. Wystąpił na najbardziej uznanej płycie orkiestry *Consummation* z 1970 roku. Ta data jest także dość symboliczna dla jego kariery, bowiem to

właśnie wtedy zaczął bardziej zwracać się ku muzyce rozrywkowej. Dołączył na moment do składu soulowej songwriterki Laury Nyro, a współpracę tę dokumentuje krążek *Smile* z roku 1976. Na polu mainstreamowego rocka grywał z Bruce'em Springsteenem. Wystąpił w kilku utworach na jego debiucie oraz na *Born to Run*, który okazał się wielkim komercyjnym sukcesem. Z artystycznego punktu widzenia uwagę najbardziej przyku-

fot. Brian McMillen, Wikimedia Commons



wa jednak ogromny wkład Davisa jako band leadera w arcydzieło Vana Morrisona *Astral Weeks* nagrane jeszcze w 1968 roku. Krytyk Greil Marcus o jego obecności na tej płycie napisał: „najznakomitszy bas słyszany kiedykolwiek na albumie rockowym”.

Popowy okres Davisa to również czas jego największej aktywności jako lidera. Od 1971 do 1979 roku wydał 13 płyt sygnowanych własnym nazwiskiem, jednak nie były to już aż tak nowatorskie propozycje artystyczne. Na pewno wyróżnić należy materiał koncertowy *Epistrophy & Now's the Time* z ikonycznym zdjęciem okładowym kontrabasisty w okularach przeciwsłonecznych oraz *Divine Gemini*, czyli swobodnie improwizujący duet z wibrafonistą Waltem Dickersonem. Free improv w odjechanej postaci nie było obce Davisowi, o czym świadczy jego obecność na płycie *Inside An Hour Glass* (1970) spontanicznie powołanego składu Arnie Lawrence & The Children Of All Ages, na której można usłyszeć m.in. dzieci muzyka grające na piszczałkach.

Po szalenie intensywnych 23 latach życia spędzonych w Nowym Jorku Davis przeniósł się do Wisconsin, gdzie poświęcił się karierze akademickiej. W 1977 roku zatrudnił się w University of Wisconsin-Madison, w którym zrobił profesurę. Zaoferowano mu tam pracę z uwagi

na brak prowadzącego klasy kontrabas. Zaczął kształcić i wychowywać kolejne pokolenia kontrabasistów, a jednym z jego uczniów odnoszących największe sukcesy jest William Parker, basista obecnie o olbrzymim własnym dorobku, stały współpracownik takich liderów jak Cecil Taylor, Peter Brötzmann, Jemeel Moondoc czy Matthew Shipp.

Przy okazji kariery akademickiej Davisa nie można nie wspomnieć o tym, że już na wczesnym etapie działalności muzycznej został dostrzeżony przez wielkich dwudziestowiecznych kompozytorów muzyki współczesnej: Igora Strawińskiego, Leonarda Bernsteina, Pierre'a Bouleza, Leopolda Stokowskiego i Gunthera Schullera. Jego znak rozpoznawczy, czyli *walking bass rhythm* zagrany smyczkiem, znalazł zastosowanie w wykonaniach dzieł powyższych kompozytorów.

Kolejne lata przynosiły już coraz mniej aktywności scenicznych, choć warte wspomnienia jest trio New York Unit z pianistą Johnem Hicksem i japońskim perkusistą Tatsuyą Nakamurą działające pod koniec lat 80. To ostatni większy projekt muzyczny Davisa. W 1993 roku założył Richard Davis Foundation for Young Bassists, platformę wymiany doświadczeń między młodymi a doświadczonymi basistami. Dekada lat 90. to także

zwracanie się muzyka ku aktywizmowi na rzecz osób czarnoskórych poprzez inicjatywę Center for the Healing of Racism. Sam opowiadał w wywiadach o doświadczaniu rasizmu już od dziecka. Wspominał wykluczenie z możliwości grania w orkiestrze spowodowane kolorem skóry oraz zwracał uwagę na ucisk czarnoskórych w czasach jego dzieciństwa.

W 2016 roku Davis wycofał się z działalności edukacyjnej. Miał wówczas 86 lat, a więc był aktywny do ostatnich lat życia. Nieco wcześniej, bo w 2014 roku, został nagrodzony tytułem NEA Jazz Master, przyznawanym co roku siedmiu wybitnym postaciom światowego jazzu. Ponadto magazyn DownBeat w międzynarodowym plebiscycie krytyków określił Davisa mianem najlepszego basisty lat 1967-1974. Ostatnie dwa lata życia muzyka to zmaganie się z pogarszającym się ciągle stanem zdrowia, co poskutkowało długim pobytem w szpitalu. Z początkiem września o jego odejściu media zawiadomiła córka Persia Davis. To kolejna po Shorterze i Brötzmannie wielka tegoroczna strata wśród tych największych z największych jazzmanów, którzy tworzyli niepodważalny po dziś dzień kanon. Przekraczali bariery międzygatunkowe, tworzyli nurty avant i free jazzu, a także pisali niedoścignione standardy, które może trochę trudniej jest dziś docenić, gdy w oparciu o nie powstają rocznie setki płyt muzyków, którzy nawet nie silą się na nowatorstwo czy charakterystyczność choćby w ułamku porównywalne do największych. A Richard Davis niewątpliwie do takich należał – był jednym z najaktywniejszych instrumentalistów swojego pokolenia. Ma na koncie dyskografię, której mógłby pozazdrościć mu każdy. Partie jego basu zostały unieśmiertelnione w najbardziej reprezentatywnych dla historii gatunku longplayach. ●

Mateusz Sroczyński

Charles Gayle (1939-2023)

Grał tak, jak żył

„Wciąż uczę się muzyki i wciąż mam sporo do nauki” – mówił Charles Gayle w rozmowie opublikowanej w JazzPRESSie (nr 6/2015), wyjaśniając, dlaczego jego zdaniem nie zasługuje na przyznaną mu przez Arts For Arts nagrodę Lifetime Achievement Award. Twierdził tak mimo znaczącego dorobku na scenie improwizowanej, mimo tego, że poza swoimi niezwykle ekspresyjnymi płytami mógł szczycić się licznymi przykładami udanej współpracy ze słynniejszymi od niego postaciami free jazzu. Niestrudzony improwizator, niegdyś bezdomny z wyboru, a później krzewiciel religijnych prawd, Charles Gayle zmarł 7 września 2023 roku w Nowym Jorku w wieku 84 lat.

Charles Gayle urodził się 28 lutego 1939 roku w Buffalo, w stanie Nowy Jork. W dzieciństwie nauczył się gry na pianinie, później zaś opanował saksofon (tenorowy, altowy i sopranowy) z którym przede wszystkim jest kojarzony. W dalszej karierze sięgał jeszcze po klarnet basowy oraz skrzypce. Choć przez lata uznawano, że debiutował dopiero w latach 80., to już w 1965 roku wraz z basistą Buellem Neidlingerem i perkusistą Johnem Bergamo nagrał pierwszy materiał, wydany 50 lat później jako *Gayle Force* (K2B2 Records, 2015). Wiele aspektów jego wczesnego życia pozostaje zresztą zagadką.

Na przełomie lat 60. i 70. przeniósł się do Nowego Jorku, by związać się z tamtejszą sceną freejazzową. Występował wówczas z pionierami gatunku, m.in. Archiem Sheppem i Pharoah Sandersem. Przez swój agresywny ton miał dorobić się opinii dominatora, co w czasach skupionych na kolektywnej improwizacji sukcesywnie oddalało go od współpracowników, aż do całkowitego zniknię-

cia ze sceny. Lata 70. i 80. Spędził, grając na ulicach i stacjach metra w Nowym Jorku, mieszkując w manhattańskich squatach. W późniejszych wypowiedziach twierdził, że decyzję o bezdomności podjął świadomie, by skupić się wyłącznie na grze i rozwijaniu własnej muzyki, bez zmartwień o byt czy zmieniające się gusta.

W 1984 roku Peter Kowald zaprosił Gayla do występu z jego kwartetem podczas Sound Unity Festival – był to pierwszy od lat regularny koncert saksofonisty. W końcówce lat 80. rozpoczął rezydenturę w nowojorskim klubie Knitting Factory, co zaowocowało nagraniem trzech albumów z kontrabasistą Sironem (*Always Born*, *Spirits Before* i *Homeless* – Silkheart, 1988). W 1991 roku, po europejskim tournée, nagrał przełomową płytę *Touchin' On Trane* (FMP, 1993) z kontrabasistą Williamem Parkerem i perkusistą Rashiedem Alim. Od tego momentu budował prominentną karierę w awangardzie, współpracując m.in. z Cecilem Taylorem czy Sunnym Murrayem. W 1996 roku związał się z ikoną nowojorskiej sceny eksperymentalnego rocka Henrym Rollinsem, co zaowocowało nagraniem albumu-audiobooka *Everything*. Od 2000 roku zaczął



fot. Konrad Żelazo

nagrywać również solowe albumy na fortepianie.

Mimo uznania, jakie zyskiwała przez lata jego muzyka, Gayle nie odrzucił doświadczeń zebranych na nowojorskich ulicach. Nigdy nie krył się ze swoim katolickim światopoglądem, wykorzystując biblijne tematy na autorskich albumach. Miał również w zwyczaju wygłaszać moralizatorskie monologi podczas koncertów, co nierzadko spotykało się z konsternacją widowni. W latach 90. wykreował sceniczne alter ego o imieniu Streets – na koncertach występował w makijażu klauna i poszarpanych ubraniach. Jak

przyznał w wywiadzie (Perfect Sound Forever, marzec 2000), oprócz muzyki odgrywał w ten sposób towarzyszące mu emocje miłości, bólu czy radości. „Kiedy naprawdę jesteś na ulicy, nie zawsze chodzi tylko o grę i melodie – inne rzeczy przychodzą ci do głowy” – tak tłumaczył swoje występy.

W przywołanej rozmowie na pytanie, czy jego gra zmieniła się na przestrzeni lat, oświadczył: „Grałem tak, jak żyłem (...). Wciąż czuję się tak samo energiczny, ale wydaje mi się, że decyduję się uderzać w nieco inny sposób” Gayle pozostał aktywnym członkiem freejazzowej sceny do 2010 roku, kiedy coraz bardziej zaczęły dotykać go efekty choroby Alzheimera. W 2017 roku wszedł jeszcze do studia, a rok później po raz ostatni wystąpił na żywo. ●

Jakub Krukowski / PW

STARKIEWICZ / LICAK / WÓJCIŃSKI / MORA MATUS – SOLARIS

Melodyjne opisy maszyn

Album *Solaris* to efekt niespodziewanej współpracy czterech muzyków, którzy spotkali się dwa lata temu podczas spontanicznej, improwizowanej sesji. **Michał Starkiewicz** (gitara), **Tomasz Licak** (saksofon tenorowy), **Ksawery Wójciński** (kontrabas) i **Luis Mora Matus** (perkusja) debiutują w takim składzie intensywnym materiałem koncertowym, w którym kryją się odniesienia do twórczości Stanisława Lema i języka maszyn, a wspólna improwizacja jest jak odkrywanie nowych galaktyk. Pomiędzy kosmicznej tematyki płyta zaskakuje jednak brakiem futurystycznego brzmienia. Skąd taka forma i treść, wyjaśnia Michał Starkiewicz.

artykuł promocyjny



fot. Konrad Żelazo

Mateusz Sroczyński: Początki składu Starkiewicz / Licak / Wójciński / Mora Matus sięgają 2021 roku, a więc dwa lata przed wydaniem pierwszej płyty. Jakie były kulisy zawiązania się tego zespołu? Zdaje się, że wszyscy jesteście muzykami z zupełnie różnych światów, oprócz oczywiście Tomasza Licaka, z którym grasz w Beat Freaks.

Michał Starkiewicz: Prowadzimy w Szczecinie fundację Generator Sztuki. Zaraz po pandemii rozpoczęliśmy cykl koncertów jazzowych *W sieci dźwięków*. Były to koncerty tematyczne, a także występy typu „free impro session”. Do jednego z koncertów zaprosiliśmy Flavia Gullottę na kontrabasie i właśnie Luisa Mora Matusa na perkusji. Tematyką i inspiracją koncertu był



Skąd pomysł, by zadebiutować materiałem koncertowym, a nie studyjnym? Uważam, że to najlepsza opcja dla zespołów z tak silnymi tendencjami do improwizowania, bo ujawnia się wtedy pełnia ich potencjału.

Granie muzyki improwizowanej, a także tworzenie i komponowanie w oparciu o literaturę, obraz czy film, jest niezwykle inspirujące i pozwala tworzyć zupełnie nieprzewidywalne przestrzenie muzyczne

Stanisław Lem. Efekt był tak niespodziewany, a przyjęcie tak dobre, że Luis po koncercie powiedział, że musimy to nagrać. Zresztą koncert ten nadal można zobaczyć na fundacyjnym kanale na YouTube. Postanowiłem pociągnąć temat i tak oto mamy płytę *Solaris*. Niestety w trakcie okazało się, że Flavio nie może z nami zagrać, więc zaprosiliśmy Ksawerego Wójcińskiego, który rok wcześniej wziął udział w jednym z podobnych koncertów. I tak wykrystalizował się skład.

Muzyka *Solaris* na początku była improwizacją od początku do końca, bez żadnych szkiców czy założeń. Pomyślałem, że przy takiej formule niezwykle ważne jest uzyskanie odpowiedniej energii oraz wykreowanie sytuacji, w której każdy z muzyków zagra nie tylko na sto procent, ale z pełnym zaangażowaniem emocjonalnym. Warunki koncertowe w sprawdzonym miejscu, z publicznością, która chłonie każdy dźwięk i odpowiada zaangażowaniem, są idealne, by spełnić to założenie. Łódzkie Ciągoty

i Tęsknoty to miejsce doskonale nadające się do tego celu, pomyślałem więc „albo tam, albo nigdzie”. Napisałem do Tomka Wolskiego, który od razu powiedział „jasne, przyjeżdżajcie”. No i prawie dwa lata szukaliśmy terminu, który będzie pasował każdemu.

Oczywiście nagranie studyjne pozwala dopieścić każdy dźwięk, formę, eksperymentować z brzmieniem, zrobić jakieś poprawki itp., ale czasem trudno uzyskać energię i pewien rodzaj „feelingu”, który jest naturalny w warunkach koncertowych. Dlatego zdecydowaliśmy się na taką formułę. Ostatecznie napisałem sześć utworów, spotkaliśmy się trzy dni wcześniej, zagraлиśmy kilka koncertów i pojechaliśmy do Ciągót. W Łodzi jest też Kamil Łazikowski, który nagrywał pierwszą płytę The Beat Freaks, a później jeden z naszych koncertów z Kajetanem Galasem i Krzyszkiem Szmańdą, i wiedzieliśmy, że zabrzmi to bardzo dobrze. Po każdym z koncertów na trasie omawialiśmy utwory, sprawdzaliśmy, co działa, a co nie, i tak dopracowaliśmy wspólnie każdy z utworów.

Jak doszło do tego, że w warstwie pozamuzycznej oparliście się na twórczości Stanisława Lema? Zrządzeniem losu wszyscy okazaliście się jego pasjonatami?

Taka była geneza i założenia pierwszego koncertu w 2021 roku i postanowiliśmy to kon-

tynuować. Granie muzyki improwizowanej, a także tworzenie i komponowanie w oparciu o literaturę, obraz czy film, jest niezwykle inspirujące i pozwala tworzyć zupełnie nieprzewidywalne przestrzenie muzyczne. Dla mnie sposób, w jaki Stanisław Lem opisuje maszyny i procesy, jakie w nich zachodzą, jest niezwykle melodyczny.

Niezwykle jest, jak Stanisław Lem opisywał procesy, które działały się w maszynach, urządzeniach, statkach, robotach

Ta fascynacja nie przełożyła się jednak na futurystyczne brzmienie. Dlaczego?

Przede wszystkim chciałem uniknąć odwołań czy inspiracji jeden do jednego. Dlatego też żaden z utworów nie odnosi się bezpośrednio do konkretnego dzieła, zdarzenia czy sceny. Każdy stanowi pewnego rodzaju opowieść, która rozwija się i snuje od początku do końca. Widać to między innymi w formie, która odbiega od typowej formy jazzowej „temat – solo – temat”, a także w samej kompozycji. Bohaterowie Lema często zmagają się z obcymi, nieznanymi światami, prowadzą pewnego rodzaju walkę. Muzyka *Solaris* to często dwa konkurujące ze sobą światy – ład, porządek kontra chaos; liryka i diatonika kontra niczym nieograniczona improwizacja, konstrukcja i dekonstrukcja. Przykładowo *Steel Ropes March In* zaczyna się od delikatnego tematu saksofonu, na tle sielankowego nastroju, który tworzy gitara z kontrabasem – niczym hymn na tle kościelnych dzwonów o świcie. Solo gitary, początkowo delikatne i czyste, z czasem staje

się brudne, agresywne i zaczyna zaburzać pierwotny obraz. Kulminacją jest saksofonowe solo, które dekonstruuje resztki porządku. Dla mnie ten utwór jest właśnie jak walka dwóch światów i kiedy wydaje się, że świat chaosu dominuje, niczym nadciągające posiłki wyłania się riff Ksawerego, do którego dołączają pozostałe instrumenty, tworząc potężny finał. Tak mniej więcej w naszej muzyce przejawia się fascynacja literaturą Lema i światami, które tworzył.

Co najbardziej cenisz w jego dziełach?

Niezwykłe jest, jak Stanisław Lem opisywał procesy, które działy się w maszynach, urządzeniach, statkach, robotach. Używał słów i określeń, które nadawały im cechy humanoidalne, ożywiał je i sprawiał, że czytając, można było wręcz usłyszeć dźwięki układające się w pewnego rodzaju muzykę. To było źródłem inspiracji. A najbardziej cenię chyba ponadczasowość, uniwersalność i niezwykłą wyobraźnię. Dzisiaj nie dziwią nas latające drony, a Lem wymyślił je ponad 60 lat temu. To niesamowite.

Jeden z utworów na płycie zatytułowany jest *Tarantoga's Invention*. U Lema profesor Tarantoga wynalazł peregrynator, czyli urządzenie do teleportowania się między planetami. Postrzegasz w ten sposób wspólną improwizację w tym zespole? Mam też skojarzenia ze słowami Dominika Kisiela, który powiedział mi kiedyś, że improwizacja jest trochę jak łowienie dźwięków z kosmosu.

To utwór skomponowany w oparciu o technikę kompozytorską, która zakłada użycie

wszystkich 12 dźwięków skali chromatycznej. Niezmienny schemat stanowi oś utworu i jest niczym fundament, baza, z której muzycy improwizując, udają się w inne rejony, odkrywają nowe galaktyki, planety, rzeczywistości. Improwizacja rodzi się ze słuchania siebie i pozostałych muzyków i nadawaniu kierunku opowieści, którą wszyscy tworzymy. Na etapie tworzenia i pracy nad utworami przywiązywałem dużą wagę właśnie do kierunku, w jakim zmierzamy, i to w pewnym sensie determinowało wspólną improwizację.

Ciekawi mnie wspomniane nawiązywanie do dźwięków maszyn. Szczególnie kojarzy mi się z tym świetne solo Luisa Morry Matusa na *Syrtis Maior*. To dopiero maszyna!

Tak, Luis zagrał wspaniale. Także użycie elektroniki gitarowej nawiązywało do komunikacji cyfrowej maszyn czy robotów. Myślę, że każdy z nas poszukiwał środków ekspresji kojarzących się ze światami Lema. Pewnego rodzaju wyzwaniem był fakt, że wciąż pozostaliśmy w tradycyjnym instrumentarium kwartetu, nie sięgając po futurystyczne brzmienia.

Obrona przez was konwencja będzie skutkowałą w przyszłości płytami poświęconymi innym twórcom science-fiction?

Szczerze – nie myśleliśmy o tym. Bardzo zaskoczyła nas frekwencja na koncertach, odbiór naszej muzyki i zainteresowanie słuchaczy. Na razie chcemy głębiej wejść w światy, które stworzył Lem, podczas koncertów, a co będzie potem – zobaczymy. ●

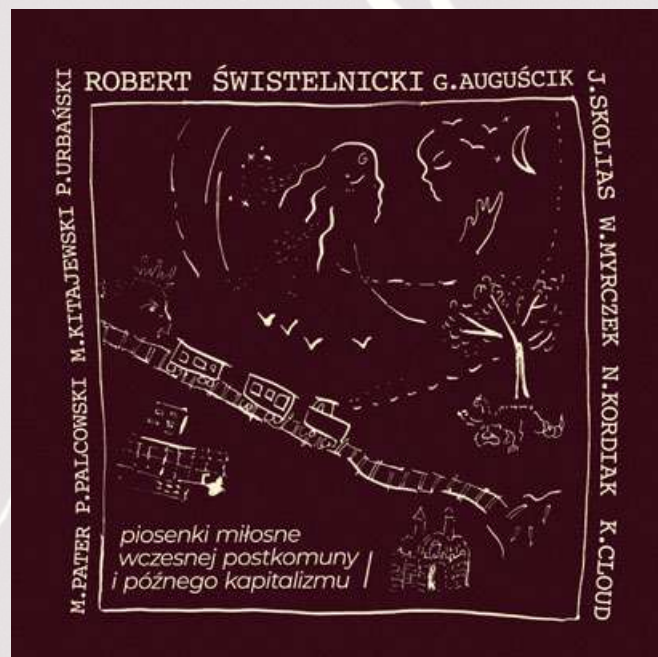
ROBERT ŚWISTELNICKI – *PIOSENKI MIŁOSNE WCZESNEJ
POSTKOMUNY I PÓŹNEGO KAPITALIZMU I*

Muzyka przeciwko duchowi czasu

Robert Świstelnicki – pochodzący ze Szczecina, ale mieszkający w Chicago muzyk, poeta i filozof powrócił z kolejnym albumem do Polski. Po debiutanckich *Piosenkach* z 2022 roku zdecydował się kontynuować ścieżkę słowno-muzyczną, czego efektem są *Piosenki miłosne wczesnej postkomuny i późnego kapitalizmu I*. Autorem wszystkich tekstów i – z niewielkimi wyjątkami – kompozycji jest lider, który także gra na fortepianie i gitarze. Na poprzedniej płycie melorecytował, tym razem oddał prawie całkowicie głos wokalistom, czyli Grażynie Auguścik, Jorgosowi Skoliasowi, Wojciechowi Myrczkowi, Natalii Kordiak i Klarze Cloud. W nagraniach Świstelnickiemu towarzyszyli wibrafonista Marcin Pater, trębacz Paweł Palcowski, kontrabasista Maciej Kitajewski, gitarzysta Paweł Urbański, a także goście specjalni – saksofonista tenorowy Adam Bławicki i trio skrzypcowe: Monika Szemelak, Alicja Guściora i Palina Horbach.

Aya Al Azab: Na wydanych w ubiegłym roku *Piosenkach* grał m.in. perkusista Piotr Budniak, którego kompozycja znalazła się też na najnowszym albumie. Czy to oznacza, że wasza współpraca nadal trwa?

Robert Świstelnicki: Piotr Budniak to człowiek co najmniej kilku talentów. Tym razem współpracował z nami w charakterze realizatora, nagrywając też w swoim studiu kilka fraz gitary. Piotrek to oczywiście też autor pięknych melodii. Jedną z nich (*Unknown/Nieznane*), za jego zgodą, faktycznie mu podebraliśmy. Adaptując na naszej płycie jego melodię, chcieliśmy poniekąd uhonorować naszego wspaniałego kolegę, który nie zmieścił się tym razem w koncepcji albumu, tj. albumu bez zestawu perkusyjnego, oraz zwrócić uwagę, że nie tylko od Komedy czy Kurylewicza można pożyczać piękne melodie, że świetni melodyści i w naszym pokoleniu wykuwają, miejmy nadzieję, przyszłe polskie standardy.



Tuż przed naszą rozmową miałem okazję potwierdzić pierwszy koncert mojego nowego, „bardzo amerykańskiego” projektu. Staram się zatem nie być monotematyczny [śmiech]. Oczywiście *Piosenki miłosne* zasadniczo osnute są wokół naszego polskiego momentu postkomunistycznego. W swoich „dociekaniach” artystycznych

Każdy tekst i każda melodia mają swoje jednostkowe prawa

Mieszka pan w Stanach, a mimo to po raz drugi wraca pan na polski rynek wydawniczy z płytą wypełnioną polskimi piosenkami. Jest pan poetą, więc nie dziwi fakt kontynuowania drogi słowno-muzycznej, ale jednak brak amerykańskiego elementu podpowiada mi, że może polskie piosenki są dla pana manifestacją tożsamości, która krystalizuje się szczególnie na emigracji... Czy to po prostu wynik artystycznych preferencji gatunkowych?

i filozoficznych staram się zawsze szukać tego, co uniwersalne, ogólne i tym samym nieuniknienie abstrakcyjne. Ale, paradoksalnie, droga do tego prowadzi przez głębokie zmagania z tym, co lokalne, bliskie i konkretne. Ogólna idea sztuki ogłasza się zawsze w danym, jednostkowym dziele sztuki, jak nas uczy Goethe, a pytanie o absolut możliwe jest tylko po pytaniu o konkret historyczny, jak nas uczy Hegel. Jestem dzieckiem polskich lat 90.

Gdzie miałyby moje piosenki szukać swoich epifanii, jeśli nie w takiej właśnie piosenkowej psychoanalizie naszej lokalnej postkomuny?

Na ile album jest głosem przedstawiciela pokolenia wychowanego w rzeczywistości postkomunistycznej, a na ile nawiązuje do piosenek o miłości i wolności z lat komuny wyśpiewywanych przez pokolenia starsze?

Piosenka to sztuka tworzenia z tych dwu sfer – jednej. Praca nad każdą piosenką jest inna. Każdy tekst i każda melodia mają swoje jednostkowe prawa. Sens, przekaz, kolor, rytm, logika wywodu, ładunek emocjonalny, forma. Wszystko jest tu ważne.

Ciekawa jest różnorodność stylistyczno-brzmieniowa, którą dyktują wokaliści.

Staram się swoją muzyką i poezją dotykać spraw bardzo ważnych

W tej naszej wewnętrznie sprzecznej epoce „wczesnej postkomuny i późnego kapitalizmu” przyszło nam – młodym i starym – żyć razem. Starzy śpiewali wtedy o miłości i wolności przeciw tamtemu zeitgeistowi. Ale teraz czasy są inne, więc i piosenki o wolności trzeba przekalibrować. Lepiej, żebyśmy czym prędzej wszyscy – młodzi i starzy – nauczyli się, przeciw naszemu zeitgeistowi, śpiewać o wolności jednym głosem.

W pierwszych literaturoznawczych badaniach piosenki debatowano nad tym, jaki element jest prymarny – tekst czy muzyka. W tym przypadku muzyka nie jest tylko tłem tekstu, można nawet chyba mówić o równorzędności obu. W procesie twórczym kieruje się pan, jako filozof, sensem, przekazem czy układem sylab, rytmicznością słów? Czy może to muzyka pcha pana i inspiruje do dopisywania tekstu?

Gdy śpiewa Wojciech Myrczek, mamy do czynienia z piosenkowym jazzem, gdy Grażyna Auguścik – z klasycznym jazzem, gdy Jorgos Skolias i Natalia Kordiak – z mrocznymi wokalizami, chwilami psychodeliczno-ludowymi. Według tego klucza wybierał pan wykonawców?

Każdy utwór był pisany z myślą o konkretnym wykonawcy czy konkretnej wykonawczyni. Jednak w ten sposób, żeby dany wokalista mógł być „sobą” i swoją jednostkową charyzmą nadać danemu utworowi własnego autorskiego sznytu.

Piosenki na płycie są kulturowo-społecznym obrazem świata. W jakim stopniu uważa pan, że kontekst społeczny i polityczny ma wpływ na muzykę? I jaki ma wpływ konkretnie na pana twórczość? Można stwierdzić, że dotyka pan spraw dla siebie ważnych?

Staram się swoją muzyką i poezją dotykać spraw bardzo ważnych – dla mnie i, w pewnym sensie, w mojej osobistej ocenie ważnych ogólnie. Kulturowo-społeczny ład świata jest zatem dla mojej twórczości zasadniczo ważny, a to, co nad nim, czyli, jak nas uczy Pascal, miłość, dobro, piękno, prawda itp., jest, w moim założeniu przynajmniej, jeszcze ważniejsze. Naszą muzykę dyktuje nam duch czasów, ale my ją też gramy poniekąd przeciwko niemu!

Nawet piosenki o miłości na płycie są raczej odniesieniem do kultury i sztuki, do miejsca miłości w kulturze, a nie osobistą opowieścią o niej... Czy może zbyt płytko to odczytuję?

Jak mawiał Tomasz Mann o *Czarodziejskiej górze*: „można ją interpretować na kilka sposobów”. Nie ma tu pewnie zbyt wiele narcyzmu pisania o konkretnych osobistych doświadczeniach (z kilkoma ukrytymi wyjątkami), ale pewnie ogólnie magma poetycka tego albumu jest nieuniknienie bardzo osobista. No i jest to album o miłości – o miejscu miłości w kulturze i jej kulturowych uwarunkowaniach, ale też o jej kategoriycznej wyższości nad kulturą i o subtelnej inności miłosnej logiki od logiki sfery kultury.

Szczególnie moją uwagę zwrócił Zawiercie blues – istny bluesowy protest song, a jednocześnie podsumowanie niemal ostatniego wieku ludzkości. Pesymizm na granicy absurdu...

My w tej piosence przeciwko niczemu sami wprost nie protestujemy. Opowiadamy,

w sposób alegoryczny, historię dysydenta, który przeciw komunie protestował w imię ideałów, które później go, jeśli nie rozczarowały, to swoją konkretną historyczną inkarnacją co najmniej skonfundowały. Czy ten utwór jest pesymistyczny ze względu na dramat bohatera, czy też ze względu na jego mroczny kontekst historyczny? Utwór jest celowo tak napisany, żeby tego rozsądzić się nie dało. Długo można by zresztą o nim rozmawiać.

Porozmawiajmy zatem o współtowarzyszach. Oprócz Pawła Palcowskiego, Adama Bławickiego i Macieja Kitajewskiego, którzy zagrali na debiutanckim albumie, okładkę *Piosenki miłosne...* zdobi wiele nowych nazwisk. Przy pierwszej płycie wybór muzyków był wynikiem sumiennej selekcji. Czy teraz było podobnie?

Każdy muzyk i każdy instrument był starannie przemyślany i z Pawłem Urbańskim, współproducentem płyty, dokładnie przedyskutowany. Grażyna, Jorgos, Wojtek, Marcin, dziewczyny z tria smyczkowego, Maciek, Pawły, Adam, Klara, Natalia. O wszystkich długo rozprawialiśmy i na każdego mieliśmy plan. Ale oczywiście myśl za światem tak naprawdę stara się po prostu nadażyć i los i tak dyktuje to, co jest możliwe. Na przykład gdyby Grażyny akurat nie było w Polsce, to pewnie by się nie dało zagrać *Nieznanego* w takim *ad libitum*, jakie można usłyszeć na płycie. Albo, radykalniej, gdyby Wojtek przypadkiem nie trafił na koncert mojego poprzedniego projektu, być może myśl o płycie z wokalistami nigdy by się w naszych głowach nie zaległa. ●

Nie da się zaszufladkować

Puzonistę **Bartka Łupińskiego** kojarzymy z Daniel Latorre Organisation czy Brass Federacją. Ponadto ma na koncie współpracę ze słynnymi muzykami różnych gatunków: Kazikiem Staszewskim, Organkiem, Radzimirem Dębskim, The Dumplings, Aukso i Zbigniewem Namysłowskim. Wraz z Jakubem Łupińskim (trąbka), Jakubem Kotowiczem (wibrafon), Tymonem Trąbczyńskim (kontrabas) oraz Piotrem Budniakiem (perkusja) tworzy zespół Hot Donuts, który zadebiutował w tym roku płytą *Ninja*. Znalazł się na niej bardzo różnorodny materiał, korespondujący z dotychczasowymi muzycznymi – i nie tylko – doświadczeniami lidera. Co to za składowe?

Rafał Marczak: Skąd wziął się tytuł pierwszej płyty Hot Donuts?

Bartek Łupiński: Ninja był kundelkiem, moim pierwszym psem, którego znalazłem na ulicy. Utwór *Ninja* powstawał, kiedy musiałem go niestety pożegnać, więc pewnie wywarło to na mnie wpływ. Jest to jednak radosny numer, Ninja takim też był pieskiem i miał raczej dobre życie. Jego podobizna zdobi okładkę albumu zrobioną przez moją żonę Hanię, która jest graficzką.



Temat ten pochodzi z czasów, gdy funkcjonowaliście jeszcze jako Bartek Łupiński Quintet. Dopiero potem przemianowaliście się na Hot Donuts. Dlaczego doszło do tej zmiany?

stoku. Ilekroć słyszałem Budiego na jamach, różnych występach czy nagraniach w internecie, zawsze podobało mi się, jak gra i jaką ma wrażliwość, więc pomyślałem, że będzie

Słucham różnej muzyki. To widać po moich projektach – nie zamykam się na nic

Nazwa pochodzi od mojej ksywki Poncjusz. W skrócie mówią na mnie Pączek. Pomyślałem, że Hot Donuts będzie dobrą nazwą, tym bardziej że perkusista Budi i mój brat Kuba też są dość okrągli. Mam nadzieję, że się nie obrażą, ale tak jakoś pasuje ona do naszego zespołu [śmiech].

Jak formował się wasz skład?

Nad kompozycjami zaczęliśmy pracować z moim nauczycielem, jeszcze gdy studiowałem na Jazz Institute w Berlinie. Na początku był kwartet. Z Tymonem grałem od czasów PSJ na Bednarskiej, czyli od około 2011 roku. Z Kubą Kotowiczem zaczynałem wcześniej, bo znamy się jeszcze z rodzinnego Białego-

świecym wybojem na perkusistę. Skrzyknąłem chłopaków, zagraliśmy dwa koncerty. Później temat trochę upadł, brakowało czasu i funduszy na wydanie płyty.

Czy cały materiał rodził się podczas twoich studiów w Niemczech?

Harmoniczne załączki jednej kompozycji (L.J. – przyp. red.) powstawały, gdy rodziła się moja córka Jadzia. Zdaje się, że pięć utworów pochodzi z okresu berlińskiego, pozostałe cztery wykształciły się już po nim.

Berlin to niezwykle płodne artystycznie miejsce. Czy można powiedzieć, że jego duch natchnął twoją sztukę?

Duch miasta, ale też ludzie, z którymi grałem. Dla mnie studia w Berlinie były bardzo pozytywnym doświadczeniem. Nie skończyłem ich, ale nauczyłem się tam mnóstwa rzeczy i ukształtowałem jako muzyk. Dla przykładu – na polskich uczelniach istnieje problem z salkami do ćwiczeń. Jeśli chcesz poćwiczyć, musisz poczekać, aż ktoś skończy. Czasem czekasz 15 minut, czasem godzinę albo dwie. W Niemczech też byłem

Mamy też z Wojtkiem Urbańskim projekt, gramy techno połączone z czterema „dętkami”, gdzie robię aranże. Potrafię zagrać funky, techno, jazz, „frytę”... Tego też nauczyłem się w Berlinie – żeby nie zamykać się na jeden kierunek. Zresztą, nie wiem, czy masz takie wrażenie, ale płyta Donutsów łączy kilka stylów. Masz trochę drum’n’bassu czy psychodelii. Nie da się wsadzić jej do szuflady z jednym gatunkiem.

To nie jest muzyka, która może być grana wyłącznie na festiwalach jazzowych

w małej szkole, która nie dysponuje wielkimi przestrzeniami, ale jeśli ktoś ma salę, to wychodzi na korytarz, zgarnia wszystkich i robicie jam. Nie ćwiczysz skal, gam czy wprawek, tylko uczysz się, grając z ludźmi. Niektórzy są na pierwszym roku, inni na czwartym. Jedni przyjechali ze Skandynawii, inni z Bałkanów czy Hiszpanii, ale każdy ma coś innego do zaoferowania i to jest niesamowite. Nie lekcje z nauczycielami, ale to dało mi najwięcej. Berlin jest wyjątkowy, koncertów w mieście jest mnóstwo, codziennie gdzieś indziej masz jam session.

Brałeś udział w projektach z Kazikiem, Organkiem, Jimkiem, Janem Młynarskim. Masz Brass Federację. Zastanawiam się, czego jeszcze potrzebowałeś, skoro zdecydowałeś się powołać Hot Donuts.

Słucham różnej muzyki. To widać po moich projektach – nie zamykam się na nic. Komponuję i aranżuję w Brass Federacji.

Słuchając Ninja, odnosiłem wrażenie, że to soundtrack filmowy. Poszczególne utwory wywoływały u mnie konkretne obrazy...

Ja jestem gamerem. Lubię pograć w gry komputerowe i cenię w nich dobrą muzykę, co może także wpłynęło na nasz album. Na przykład utwór Cywilizacja nawiązuje do gry o tym samym tytule.

Pisałeś utwory stricte na puzon?

Nie, komponuję przy pianinie. Puzon był dopiero ostatnim elementem. U mnie często punktem wyjścia jest harmonia, forma, a do niej dokładam melodię.

Jak określiłbyś ten album i poszczególne utwory?

Mam wrażenie, że płyta nie jest trudna w odbiorze. Chciałbym dotrzeć do szerszej publiczności. To nie jest muzyka, która

może być grana wyłącznie na festiwalach jazzowych. Jako pierwszy utwór powstał *Ninja*, nad którym pracowałem jeszcze z moim nauczycielem w Berlinie. Pierwotnie harmonia była dość oczywista, ale on pokazał mi kilka patentów, które otworzyły mi głowę. Śp. Zbyszek Namysłowski miał największy wpływ na mnie, jeśli chodzi o pisanie kompozycji. Jego muzyka była mega nieszablonowa. Grałem w jego Superbandzie na Bednarskiej przez trzy lata. *Robson* to też kompozycja berlińska. Co pół roku brałem udział w innym kombie tematycznym, tym razem kompozycyjnym. Utwór powstał w ramach zajęć i był grany przez skład: skrzypce, puzon, klarnet, kontrabas, pianino i perkusja. Tam pod koniec jest interlude grany w unisonie, gdzie tłuką się bębny, co również jest inspirowane Zbyszkiem Namysłowskim.

W *Spokojnie* postaviliśmy na barwę, na współbrzmienie. Jak sam tytuł wskazuje, przy nim zdecydowanie możesz się odprężyć. Używamy tam tłumików, bo chciałem, żeby kolor tego utworu nieco się zmienił, a Kuba Kotowicz pięknie opowiada wibrafonem.

Czy wibrafon od początku był częścią twojego wyobrażenia o *Ninja*?

Chciałem mieć wibrafon, bo jest też instrumentem perkusyjnym, a Kuba dodatkowo jest perkusistą, co świetnie uzupełnia się z rytmicznymi akcentami Piotrka. Pianista gra trochę inaczej niż wibrafonista, bo ma więcej palców do użycia, podczas gdy wibrafonista dysponuje czterema pałkami. Lubię grać bez fortepianu,

bez instrumentu harmonicznego. Kuba też to wyczuwa, włącza się w odpowiednich momentach, zostawia sporo przestrzeni, a czasem położy „plamy”. Wibrafon ma kosmiczne brzmienie, które kojarzy mi się ze spadającymi gwiazdami.

PRL kojarzy mi się najbardziej z *Astigmatic* Krzysztofa Komedy. W środkowej części, niby-sambie, wyobrażam sobie nielegalnie organizowaną w stanie wojennym potańcówkę studencką. Jest wesoło, bawimy się, po czym słysząc syreny i znowu robi się groźnie. Akurat ten utwór powstał od melodii.

Tango z kolei inspirowane było duetem Anny Marii Jopek z kubańskim pianistą Gonzalo Rubalcabą i jedną melodią, a właściwie dosłownie czterema nutami, z jej solówki! *Tango* podobnie jak *PRL* mają nieregularne metra, co wprowadza też nieco zamętu. Znowu Berlin... Mój nauczyciel od puzonu specjalizował się w afrykańskim jazzie i świetnie czuł się w tempach 15/8 czy 11/4.

Chyba jeszcze o kimś nie powiedziałeś?

Jedyny członek zespołu, o którym nie mówiłem, to trębacz [śmiech]. Kubuś to mój młodszy brat. Jest nas siódemka w rodzinie – sześciu braci i siostra. Z Kubą od małego miałem najlepszy flow, dogadywaliśmy się w różnych projektach. On poszedł na studia klasyczne na trąbkę, ale ściągnąłem go na Bednarską na jazz. Jako bracia dzielimy wspólne wibracje, co, myślę, słysząc w muzyce. Na pewno jesteśmy dobrze zgrani, a puzon i trąbka ciekawie współbrzmia! ●

IMIENOWSKI JAZZ SET – JAZZ SIDE OF ABBEY ROAD

Złoty środek

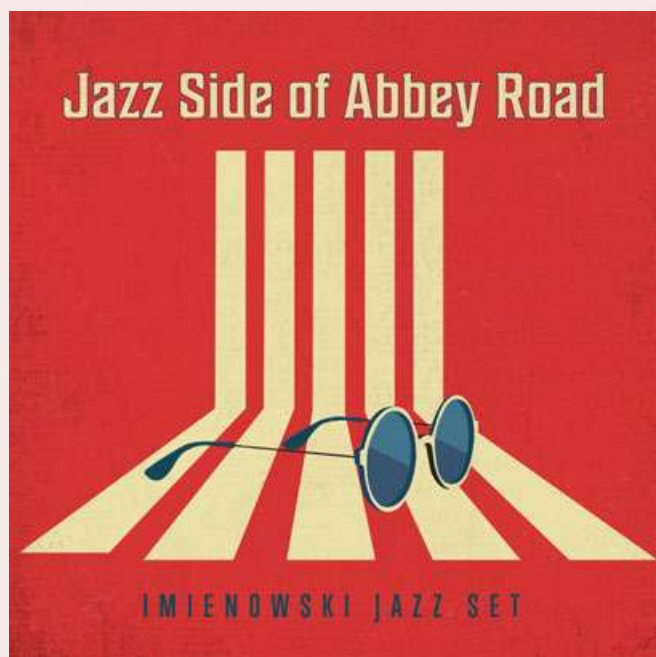


Tomasz Imienowski basowego fachu uczył się od Wojtka Pilichowskiego i Krzysztofa Ścierańskiego. Z niejednego muzycznego pieca chleb jadł, ale kiedy zdecydował się w końcu na uruchomienie zespołu pod własnym nazwiskiem, postawił na stylistykę jazzową. Przełożone na nią przeboje jego ulubionej grupy The Beatles okazały się strzałem w dziesiątkę – wydana w tym roku płyta *Jazz Side Of Abbey Road* spotkała się z nadspodziewanie przychylnym przyjęciem, a **Imienowski Jazz Set** zagrał z tym repertuarem już ponad 50 koncertów, na których na pewno nie poprzestanie...

Piotr Wickowski: Zazwyczaj, jeśli ktoś przyznaje się do fascynacji The Beatles, ma jakieś swoje osobiste historie związane z muzyką tego zespołu. Jakie są tego typu historie Tomasza Imienowskiego? Skąd wzięła się ta fascynacja?

Tomasz Imienowski: Moje pierwsze wspomnienie dotyczące Beatlesów wiąże się z filmem *Help!*. Obejrzałem go jeszcze jako dziecko około 1992 roku i już wtedy zwróciłem uwagę na muzykę i gitarowe brzmienia zespołu The Beatles. Film znajdował się w miejscowej wypożyczalni wideo i trafiał do naszego domu nieraz. Za każdym razem był przeze mnie przewijany kilkakrotnie. Po latach myślę że wracałem do niego dzięki pięknej ścieżce dźwiękowej w wykonaniu panów z Liverpoolu. Charakterystyczną czołówkę mam w głowie do dzisiaj.

Potem już poszło klasycznie, jak to u nastolatka interesującego się muzyką w latach 90.: płyty gramofonowe znalezione w domu, piosenki nagrane z radia na kasety magnetofonowe. Jeden z pierwszych świadomie zakupionych przeze mnie komp-



sami miałem cały czas blisko odtwarzacza. Pochody basowe grane przez McCartneya stawiałem na równi z liniami Jaco Pastoriusa czy Stanleya Clarke'a, starałem się je rozpracować ze słuchu, bo nie było jeszcze dostępnych tylu materiałów edukacyjnych jak dzisiaj.

W takim razie jakim basistą, z obecnego punktu widzenia, już doświadczonego specjalisty tej kategorii instrumentalnej, jest Paul McCartney? Jak ocenia go basista jazzowy?

Pochody basowe grane przez McCartneya stawiałem na równi z liniami Jaco Pastoriusa czy Stanleya Clarke'a

tów to płyta *Let It Be*. Miałem wtedy 13 lat i ta płyta, chociaż już bez okładki, jest ze mną do dzisiaj. Trochę się tnie, ale nadal działa [śmiech].

Poznawałem w tamtym czasie wiele różnorodnej muzyki, ale płyty i kasety z Beatle-

Paula McCartneya od zawsze podziwiałem za spójność i melodyjność linii basowych. Jest basistą, który z najprostszego pochodzenia basowego potrafi uczynić dzieło sztuki. Wprowadzał do The Beatles piękne harmonie, zamiast grać cały czas prymy. Stawiał

na inne dźwięki, niż zazwyczaj robili to basiści rockowi. To tworzyło niesamowity klimat linii basowych.

Wiadomo, że Paul w The Beatles grał nie tylko na basie, ale również na fortepianie, a także śpiewał, tworząc z Johnem Lenno-nem jeden z najlepszych duetów kompozytorskich wszech czasów. Jakiś czas temu przeczytałem się, że kiedy w 1971 roku tygodnik New Musical Express przeprowadził ankietę mającą wyłonić najlepszego basistę, a o głosowanie poproszono nie czytelników, lecz basistów – na pierwszym miejscu znalazł się właśnie Paul McCartney. W plebiscycie głosowali na niego m.in. Mark Clarke z Colosseum czy Roger Glover z Deep Purple. Jak widać, już wtedy budził respekt wśród basistów [śmiech].

grania płyty pojawiła się, gdy dotarło do mnie, jaki niesamowity klimat tworzy się w salach koncertowych w czasie naszych występów. Wiele osób zaczęło nas namawiać na nagranie tego materiału. Dopiero wtedy postanowiłem wydać płytę... Wiedziałem, jak dużo artystów na świecie wzięło się wcześniej za ten repertuar, ale po kolejnych zagranych koncertach i świetnym odbiorze publiczności byłem pewien, że się obronimy.

Sam pomysł koncertu pojawił się, gdy będąc w San Diego wraz z bardem Piotrkiem Matczukiem, w czasie nocnych eskapad trafiliśmy na koncert jazzowy w jednym z klubów. Byłem pod wrażeniem panującej tam atmosfery. Miejscowy band grał bardzo szeroki repertuar w klimatach jazzo-

Wybraliśmy złoty środek pomiędzy płytą z reinterpretacjami a trzymaniem się oryginału

Zajmując się piosenkami Beatlesów, muzycy mają do wyboru albo zdecydowanie się na śmiałe reinterpretacje, szukanie czegoś nietypowego, zaskakującego, albo trzymanie się możliwie wiernie oryginału, ewentualnie przełożenie go jedynie na inną stylistykę. Imienowski Jazz Set zdecydowanie należy do tego drugiego nurtu, który jest popularniejszy, ale zarazem wymaga mierzenia się z tysiącami innych startujących w tej konkurencji. Skąd decyzja o wystartowaniu właśnie w tej masowej rywalizacji?

Trzeba zacząć od wyjaśnienia, że najpierw wpadłem na pomysł koncertu, a chęć na-

wych. Zaprañałem stworzyć coś takiego – padło na muzykę The Beatles. Nie wyobrażałem sobie innej opcji.

Głównym założeniem tych interpretacji, które znajdują się na płycie *Jazz Side of Abbey Road* oraz które wykonujemy na koncertach mojego Imienowski Jazz Set, było, aby linie melodyczne w tych kompozycjach pozostały niezmiennione lub prawie niezmiennione. Przecież melodie w *Yesterday* czy *Love Me Do* są tak piękne, że nie wyobrażałem sobie innej drogi. W nagraniach zmienia się harmonia, zmienia się styl, ale powtórzę, że dbaliśmy, aby linie melodyczne pozostały prawie nienaruszone lub zupełnie nienaruszone. Poja-

wiają się poważniejsze reinterpretacje (np. *Hey Jude* czy *Get Back*), ale moim zdaniem wybraliśmy złoty środek pomiędzy płytą z reinterpretacjami a trzymaniem się oryginału. Dbaliśmy o to, aby materiał był spójny. Sądzę też, że ten niesamowity klimat powstał, bo Bartosz Krzywda na fortepianie i Michał Lasota na perkusji grają rewelacyjnie zarówno na płycie, jak i na koncertach.

Czego można się spodziewać po zespole Imienowski Jazz Set po *Jazz Side of Abbey Road*? A może jeszcze nie wybiegacie za bardzo w przyszłość i nie planujecie niczego poza graniem repertuaru Beatlesów?

Ten i przyszły rok upłyną nam zdecydowanie pod znakiem płyty *Jazz Side of Abbey Road* i trasy koncertowej *Jazz Beatles / Imienowski Jazz Set*, która promuje ten album.

Mamy zamiar odwiedzić miasta, w których jeszcze nie byliśmy, a muszę powiedzieć, że zagraliśmy już ponad 50 koncertów z tym materiałem. W przyszłym roku wybieremy się również na koncerty do Niemiec i Czech.

Mogę już zdradzić, że od jakiegoś czasu zacząłem komponować własne utwory jazzowe, aby były zarzewiem kolejnych koncertów i jazzowych projektów. Gdy tylko mogę, spędzam czas w pracowni, biorąc do ręki gitarę basową i spisując swoje muzyczne myśli, pochody basowe... Pracuję nad harmonią jazzową i pokornie ćwiczę na instrumencie.

Gramy teraz dużo koncertów, więc idzie mi to bardzo powoli, jednak myślę że w 2024 roku zagramy już autorski, jazzowy set koncertowy, a być może przymierzemy się do nowej płyty. Mam głowę pełną pomysłów i nie zawaham się ich użyć! ●

fot. Artur Aen Nowicki





Tomasz Chyła Quintet – *Music We Like To Dance To*

Trójmiejski skrzypek Tomasz Chyła powraca ze swoim kwintetem do korzeni i klimatów z debiutanckiego albumu *Eternal Entropy*. Po latach muzycznego eksperymentowania lider postanowił swój piąty krążek, zatytułowany *Music We Like To Dance To*, osadzić w konwencji tanecznej.

Tomasz Chyła mówi o płycie, że jest to „zaproszenie do wspólnego tańca, bez zbędnego teoretyzowania i skomplikowanych rozważań”. „Ten album to muzyczna szczerość, dzięki której słuchacz znajdzie to, czego potrzebuje w danym momencie. Prog-rockowe riffy przełamywane melodyjnymi frazami przypominają odbiorcy o funkcjonalności muzyki, która służy nam od wieków. Słuchając utworów z płyty, poczujesz się jak na dobrej imprezie, gdzie muzyka zelektryzuje całe ciało, a ty sam nie wiesz, w którym momencie zaczynasz tańczyć” – opisuje skrzypek.

Kwintet Chyły współtworzą Emil Miszk (trąbka), Krzysztof Hadrych (gitara), Konrad Żołnierek (kontrabas, gitara basowa) i Sławek Koryzno (perkusja). Album ukaże się 8 listopada nakładem Alpaka Records. ●



Krystyna Stańko – *Eurodyka*

Eurodyka jest hołdem Krystyny Stańko dla Europy. Każdy utwór na płycie zawiera podtytuł, będący nazwą europejskiego miasta, z którym autorzy kojarzą konkretny nastrój. Teksty nie dotyczą jednak historii związanych z tymi miejscami. Zaśpiewane w duecie z Joao de Sousa *Z oddali (Porto)* opowiada o niedopowiedzeniach i tęsknocie, *Dla Kompo (Malaga)* poświęcone jest zmarłej niedawno przyjaciółce wokalistki, a *Serca z naszych ciał (Lwów)*, wykonane z Laurą Marti, traktują o wojnie w Ukrainie.

Materiał zawiera autorski materiał skomponowany przez Krystynę Stańko i Dominika Bukowskiego (wibrafon, marimba, kalimba, xylosynth), a aranżacji dokonał norweski trębacz Arve Henriksen. Kompozycje – instrumentalne i piosenkowe – utrzymane są w stylistyce subtelnej jazzu i zawierają liczne nawiązania etniczne.

Liderkę wspomaga jej stały skład poszerzony o gości. Oprócz wymienionych wyżej do zespołu dołączyli Paul Rutschka (bas), Michał Bąk (kontrabas), Mikołaj Stańko (perkusja) i węgierski klarncista Daniel Mester. ●



Kuba Cichocki – *Flowing Circles*

Flowing Circles to album mieszkającego w Nowym Jorku polskiego pianisty Kuby Cichockiego, wydany dla wytwórni Brooklyn Jazz Underground Records. Awangardowe brzmienia i podejście do improwizacji łączą się tu z lirycznymi melodiami, a wielowarstwowe kompozycje są impulsem do energetycznej rytmicznej interakcji.

Duet Cichockiego z gitarzystą Brandonem Seabrookiem, którego owocem była poprzednia płyta *Brisk Distortions*, został tu poszerzony o sekcję rytmiczną Edwarda Perez (kontrabas) / Colina Stranahana (perkusja). Do zespołu dołączyli także Lucas Pino i wokalistka Bogna Kicińska. W kilku utworach gościnnie pojawił się również kwartet smyczkowy w składzie Sana Nagano (skrzypce), Leonor Falcón (skrzypce), Benjamin von Gutzeit (altówka) i Brian Sanders (wiolonczela). Pozostałymi gośćmi wzbogacającymi *Flowing Circles* są saksofonista Patrick Breiner, perkusista Rogerio Boccato i wokalistka Rose Ellis.

Materiał wyprodukował Dave Darlington znany m.in. ze współpracy z Herbiem Hancockiem i Madonną. ●



Michał Aftyka Quintet – *Frukstrakt*

Kwintet kontrabasisty Michała Aftyki w składzie Marcin Elszkowski (trąbka), Marcin Konieczkiewicz (saksofon altowy), Tymon Kosma (wibrafon, ksylofon) i Stefan Raczkowski (perkusja) debiutuje albumem *Frukstrakt*.

Płyta zawiera 11 autorskich kompozycji będących z jednej strony komentarzem do pełnego zadziwiających sprzeczności współczesnego świata, a z drugiej – hołdem dla wybitnej literatury XX wieku. Głównymi inspiracjami lidera są europejska muzyka improwizowana, muzyka współczesna oraz muzyka poważna.

Zespół Michała Aftyki zwyciężył tegoroczną pierwszą edycję Ogólnopolskiego Konkursu Muzyki Improwizowanej Współbrzmienia w Warszawie. Wcześniej, też w tym roku, muzycy zdobyli Grand Prix 24. Edycji Przeglądu Jazzowego Sax Clubu w Gdyni.

Płyta *Frukstrakt* ukazała się 31 października nakładem Multikulti Project. Została zrealizowana w efekcie zwycięstwa zespołu w konkursie Jazzowy debiut fonograficzny prowadzonym przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca. ●



Irek Głyk – *I Am Never Alone*

Irek Głyk na albumie *I Am Never Alone* zaprasza na podróż po różnych odcieniach jazzu, bluesa i muzyki etnicznej. Krążek zawiera sześć autorskich kompozycji lidera, a także *Invention No. 8* Jana Sebastiana Bacha oraz dwa standardy Chicka Corei – *Bud Powell* i *La Fiesta*. Wibrafonista nagrał go z udziałem Piotra Matusika (fortepian), Pawła Tomaszewskiego (instrumenty klawiszowe, organy), Rafała Stępnia (fortepian), Kingi Głyk (bas), Joaquina Sosy (klarnet), Nicolasa Viccaro (perkusja), Jonasza Stępnia (gitarą, wokale) i Ghostmana (wokale).

Irek Głyk jest aktywny na polskiej scenie od 1990 roku. Wygrał wtedy Międzynarodowy Konkurs Improwizacji Jazzowej w Katowicach. Z córką Kingą i synem Pawłem tworzył Głyk P.I.K Trio. Działal jako muzyk sesyjny, wspierając m.in. Stanisława Soykę, Justynę Steczkowską, Czesława Niemena, Jorgosa Skoliasa, Grażynę Łobaszewską i Tomasza Stańkę. Grał również u boku zespołów Krzak i SBB.

I Am Never Alone jest czwartym po *Long Time*, *Step Ahead* i *Vibes Expressions* albumem muzyka. ●



Swosza – *Pułapki*

Pułapki są efektem spotkania gitarzysty i kompozytora Janusza Swoszy Swoszowskiego oraz kornecisty Jarosława Spałka. Drugi z nich zaprosił do projektu plejadę znajomych muzyków, czyli Roberta Murakowskiego (trąbka), Grzegorza Kapońkę (gitarę), Adama Snopka (fortepian), Michała Jarosza (kontrabas), Arka Skolika (perkusja) i Magdalenę Krzywdę (wokalizy, chórki). Gościnnie w nagraniach pojawiają się także Jerzy Głowczewski (saksofon altowy), Arek Kaliński (saksofon tenorowy), Krzysztof Hajduga (trąbka) i Grzegorz Pytlik (puzon).

Materiał utrzymany jest w stylistyce bluesa z domieszką jazzu. Wynika to z fascynacji Swoszy amerykańskim jazzem lat 20. i 30. XX wieku. Swoszowski wykonuje teksty własne oraz autorstwa Jana Kaczyńskiego i Zbigniewa Matyjaszczyka. Opowiadają one o tytułowych pułapkach – namiętnościach czyhających na mężczyznę, takich jak kobiety, alkohol, seks i hazard.

Płyta ukaże się 15 listopada nakładem Fundacji Winnica pod Gliwicami skupiającej kompozytorów, tekściarzy i poetów. ●



Martyna Sabak – *Byłam, jestem, będę*

Wokalistka Martyna Sabak debiutuje autorską płytą *Byłam, jestem, będę* utrzymaną w konwencji piosenek łączących blues, soul i nowoczesny jazz. Album powstał kolektywnie we współpracy z Adamem Jarzmikiem, który odpowiada za aranżacje i kierownictwo muzyczne projektu.

Teksty do wszystkich dziesięciu utworów są autorstwa Martyny Sabak i poświęcone zostały różnym odcieniom miłości. Znajdziemy tu impresje na temat miłości trudnej, dobrej, miłości do samego siebie, miłości partnerskiej, rodzinnej i przyjacielskiej. Całość w zamierzeniu twórców jest adresowana zarówno do bardziej wymagających, jak i mniej wyrobionych słuchaczy.

Towarzyszący Martynie Sabak instrumentalisci to postaci znane z polskiej estrady jazzowej. Zespół stworzyli Adam Jarzmik (fortepian), Tymon Trąbczyński (kontrabas), Piotr Budniak (perkusja), Kuba Łępa (saksofon tenorowy) i Ignacy Wendt (trąbka).

Album *Byłam, jestem, będę* ukazał się 17 października nakładem oficyny Music Art Fun. Wydawnictwo promują single *Good Days* i *Bzdety*. ●



Jacek Namysłowski Septet – *Kalatówki '22*

Kalatówki '22 to materiał Jacka Namysłowskiego, którym ten puzonista i flecista podsumowuje 25 lat swojej działalności artystycznej, rozliczenie się z przeszłością i szczególnie ważnym w jego życiu Jazz Campingiem Kalatówki. To właśnie podczas tego wydarzenia 25 lat temu Jacek Namysłowski rozpoczął swoją karierę muzyczną.

Na płycie znalazło się siedem utworów, wszystkie zaaranżowane przez lidera, w tym jedna kompozycja Zbigniewa Namysłowskiego, jego ojca, oraz jeden utwór z gościnnym udziałem jego siostry – wokalistki Mary Rumi. Oprócz lidera album współtworzyli: Patryk Dobosz (perkusja), Łukasz Poprawski (saksofon altowy, saksofon sopraninowy, fagot), Mateusz Kaszuba (fortepian), Ignacy Wendt (trąbka), Tomasz Wendt (saksofon altowy, saksofon tenorowy) i Michał Rutkowski (kontrabas).

Jacek Namysłowski jest absolwentem Instytutu Jazzu Akademii Muzycznej w Katowicach i laureatem m.in. Bielskiej Zadymki Jazzowej (2003). Przez wiele lat związany był z kwintetem ojca, w którym nagrał cztery albumy. ●



Voicemusic / Music Corner Records, 2023

Sonorismo – *Personal Voice*

„Wychodzimy z założenia, że jeśli sami coś zrobimy, to nie będziemy mieli do nikogo pretensji” – przyznał przed dziesięcioma laty Krzysztof Gradziuk (www.jazzarium.pl). Muzyk odnosił się wówczas do działalności tria RGG, które dziś jest ikoną niezależności. O ile więc w kolektywie perkusista wielokrotnie potwierdzał prawdziwość wypowiedzianej przed dekadą deklaracji, o tyle rzadziej miał okazję na to w ściśle autorskiej działalności. W końcu jednak zdecydował się na sformowanie autorskiego składu, by jak wskazał w tytule płyty – móc przemówić indywidualnym głosem. Choć najnowszy projekt Gradziuka (perkusja, zabawki, kompozycje) jest również triem, a w jego składzie znalazł się pianista RGG Łukasz Ojdana, to mamy do czynienia z innym brzmieniem niż to macierzystej formacji obu muzyków. Ojdana sięga po pianino Fender Rhodes, a trzyosobowy skład uzupełnia fiński saksofonista Pauli Lyytinen (saksofon tenorowy, elektronika). Kluczowym

Każdy odstuch przynosi nowe odkrycia



Jakub Krukowski

rozwiązaniem jest tu rezygnacja z kontrabasu. Lider chciał w ten sposób uzyskać więcej przestrzeni na poszukiwanie nowych dźwięków, co podkreślił w nazwie formacji, wprost wskazującej na sonorystyczne konotacje. Odnosi się to przede wszystkim do jego własnej techniki, którą od dawna cechuje absolutnie autorskie podejście.

Znamienne, że na okładce płyty obok wskazania przy jego nazwisku perkusji widnieje jeszcze słowo „zabawki”. Uczestniczyłem w wielu koncertach tego muzyka i z całym przekonaniem mogę stwierdzić, że nie ma przyrzędu, który nie mógłby go zainspirować, przy czym dodawanie do instrumentarium „zabawek” nie służy przykuwaniu uwagi, ale bierze się z wnikliwego poszukiwania odpowiedniego w danej chwili dźwięku. To bez wątpienia

element, z którym twórczość Gradziuka jest najbardziej kojarzona, opisywany album miał w dużej mierze eksponować tę specyfikę jego sztuki.

Nie jest to jednak jedyny obszar zainteresowań lidera. Niezwykle ciekawym ruchem jest wprowadzenie do zespołu rhodesa oraz powierzenie go Ojdanie, który zarówno w działalności zespołowej, jak i solowej kojarzony jest raczej z klasycznym fortepianem. Podczas rozmowy w RadioJAZZ.FM perkusista wskazał na twórczość belgijskiego klawiszowca Jozefa Dumoulina (poleconego mu właśnie przez Ojdane), który swój artystyczny język opiera właśnie na tym instrumencie. Okazuje się, że obaj Polacy są zafascynowani tą muzyką i z wielką satysfakcją sami eksplorowali jej możliwości. Obecność Lyytinena wynika zaś pośrednio z działalności RGG – razem zarejestrowali czekający jeszcze na wydanie album *City of Gardens II*, wcześniej zaś brał on udział w nagraniu płyty *Swords* w triu z Gradziukiem i Maciejem Garbowskim. W Sonorismo fiński saksofonista dodaje kolejne barwy do gęstej, muzycznej mieszanki, z jednej strony wzmacniając przekaz brzmieniem

W T O N D O

tenoru, a z drugiej – dekonstruuując go nakładanymi efektami.

Album zawiera 14 utworów, z których osiem jest autorstwa Gradziuka – pięć kompozycji oraz trzy swobodne partie solowe, resztę zaś wypracowało całe trio. Rozpoczynająca *Personal Voice* improwizacja *Interludio* niespiesznie wprowadza w świat płyty. Lider rozpoczyna swoje perkusyjne poszukiwania, w tle zaś stopniowo narasta mantryczne, rhodesowe tło. Już w pierwszych sekundach następnego *First Touch*, pianino przestaje być jedynie akompaniamentem, prezentując się w całej okazałości jako solistyczny instrument, a gdy po chwili dołącza do niego saksofon, mamy do czynienia z manifestem możliwości całego zespołu.

Choć fundamentem powstania płyty były poszukiwania sonorystyczne, to nagrana muzyka okazuje się niezwykle nastrojowa. Najlepiej słyszeć to w przejmującym utworze *M.* (01.01.1951-07.10.2022) poświęconym (jak zresz-

tą całą płytą) pamięci zmarłego ojca lidera. Mnie szczególnie przypadł do gustu oniryczny dyptyk *The Woman Under Oath*, ze znakomitymi partiami Ojdany i delikatnie przetworzonym saksofonem Lyytinena.

Jestem przekonany, że *Personal Voice* okaże się ważnym dziełem w karierze Gradziuka. Bez wątpienia to bardzo intrygujący materiał, którego zgłębianie sprawia odbiorcy niezwykle satysfakcję, zwłaszcza że każdy odsłuch przynosi nowe odkrycia. Równie ważny jak artystyczny sukces tej produkcji jest też jej wymiar personalny. Maestria i wyobrażenia Gradziuka mogły w końcu w pełni wybrzmieć i choć nie musiał on niczego nikomu udowadniać, to jego dyskografia zasługiwała na taki materiał. Myślę też, że nabrawszy oddechu od podstawowej działalności, podejdzie on do niej teraz z nową świeżością, rozbudzając ciekawość fanów – w którą stronę będzie teraz zmierzać. ●

A U T O P R O M O C J A

JAZZZ DO IT!

radioJazz.fm

poniedziałek 10:00-12:00
zaprasza Jerzy Szczerbakow

Ascetic

Audio Cave, 2023

W zasadzie wszystko, co chciałbym powiedzieć o tym albumie, jest zawarte w jego tytule. Ale żeby nie było tak prosto i abym mógł jednak napisać kilka akapitów – tytuł, podobnie jak muzykę zawartą na płycie, możemy analizować na wielu poziomach.

Przede wszystkim kiedy włączamy płytę, już od pierwszych dźwięków słyszymy ascetyczne, na swój sposób, podejście artystów do muzyki. Przy drugim, trzecim, czwartym utworze można się zorientować, że taka jest filozofia całego albumu. Na czym ta asceza polega? Muzycy nie szafują dźwiękami, mam wrażenie, że grają dokładnie tyle nut, ile jest niezbędne do tego, co chcą przekazać słuchaczom. Możemy tu mówić o jakimś rodzaju samoograniczenia. Dzięki temu w całym materiale dokładnie sły-

szymy każdy dźwięk – nie ma tu tła, „wypełniaczy przestrzeni” i zbędnych popisów muzyków. Tak rozumiana asceza pozwoliła grupie wydestylować z utworów samą esencję tego, czym chcieli oczarować słuchaczy – i, moim zdaniem, udało im się to doskonale.

Drugi aspekt ascezy wiąże się z postacią lidera formacji Ascetic – Mateusza Rybickiego. Ten klarncista i saksofonista kojarzony był to jej pory przede wszystkim ze sceną z improwizowaną, free i awangardową. Duchowa przemiana, jaką przeszedł muzyk, zrodziła w nim potrzebę stworzenia muzyki, która będzie formą ukojenia, kontemplacji, może wręcz modlitwy. Stąd też zasadne są skojarzenia Ascetic ze spiritual jazzem. Utwory na albumie ujęte są w biblijną klamerę – otwiera go *No Eye Has Seen*, a zamyka *No Ear Has Heard* (patrz 1 Kor 2, 9).

Kolejna warstwa to inspiracje. Jak przyznaje Rybicki, Ascetic to nawiązanie z jednej strony do *Astigmatic* Komedy, a drugiej do *Asthmatic* Miłości. I rzeczywiście te inspiracje słychać w muzyce. Rzecz jasna skoro „uduchowiony jazz”, to nie można wśród inspiracji nie wymienić Coltrane’a. Lider

mówi też o fascynacji muzyką Hildegardy z Bingen. Ja dorzuciłbym też minimalistów (posłuchajmy chociażby fortepianowych repetycji w utworze *Lullaby*). Wreszcie pięknie z muzyką współgra ascetyczna szata graficzna okładki – świetnie zakomponowane minimum informacji w czerni i bieli.

Ascetic to wrocławski kwartet, w skład którego poza liderem wchodzi pianista Tomasz Kaczmarek, basista Ju Ghan (Dariusz Dżugan) i perkusista Jan Słowiński. Na płycie znalazło się dziesięć utworów, w dużej mierze wyimprowizowanych przez muzyków podczas trzydniowej sesji w studiu Monochrom. Album wypełnia spokojny, modalny, chciałoby się powiedzieć – klasyczny, a jednak bardzo współczesny jazz. Na pewno płyta nie rozczaruje słuchaczy, którzy podobnie jak ja nie są zwolennikami jazzowego mainstreamu. Ascetyczność, bo to jednak zdecydowanie lepsze słowo niż prostota, muzyki zawartej na płycie hipnotyzuje słuchacza i pozwala pomyśleć o rzeczach, których ani oko nie widziało, ani ucho nie słyszało. ●

Piotr Rytowski



Siema Ziemia – *Second*

Byrd Out, 2023

Jeszcze nie tak dawno Kacper Krupa albumem *First Snow* (recenzja – JazzPRESS 3-4/2023) ilustrował zimową aurę, a już końcówka lata wybrzmiała najnowszą produkcją jego formacji Siema Ziemia (Kacper Krupa – saksofon tenorowy, syntezatory; Fryderyk Szulgit – gitara, syntezatory; Paweł Wuja HZG Stachowiak – gitara basowa, moog; Andrzej Konieczny – perkusja, syntezatory). Choć oba materiały brzmią doskonale o dowolnej porze roku, to słuchając ich, trudno uciec wyobraźnią od specyfiki czasu, kiedy po raz pierwszy można je było odtworzyć.

O ile jeszcze solowy debiut saksofonisty koncepcyjnie osadzony był w śnieżnych pejzażach, o tyle nagrany w kwartecie *Second* nie na-

suwa tak jednoznacznych skojarzeń. Już od pierwszych dźwięków czuje się tu jednak specyficzny nastrój, może często niepokojący, ale jednak dający potężną dawkę energii, idealną na długie, ciepłe wieczory. Cały zarejestrowany materiał nastawiony jest na budowanie dramaturgii – muzyka jest bardzo gęsta i od pierwszych dźwięków zwiastuje nadchodzącą eksplozję, jakby kolejne utwory miały stanowić punkt kulminacyjny klubowych imprez.

Nie jest to bynajmniej porównanie abstrakcyjne – to, co muzycy osiągnęli na *We Used to Cry* i *Get Exhausted with Me*, aż się prosi o przełożenie na parkiet. Siema Ziemia już na debiutanckim krążku (*Siema Ziemia*, 2020) odważnie łączyła jazz z elektroniką, tu jednak ta synteza zdaje się osiągać zupełnie nową jakość. Zespół deklaruje, że jeszcze głębiej sięgnął do tradycji breakbeatu, techno i footwork/juke, co przełożyło się na podkręcenie tempa sekcji rytmicznej, napędzając Krupę i Szulgita do jeszcze bardziej porywających solówek. Do tego, podobnie jak

w wytrawnych DJ-skich setach, pomiędzy wybuchowymi utworami znalazło się miejsce na fragment wytchnienia (w emanującym ciepłem *Vulnerabilities* oraz nostalgicznym *All Those Moments*), dzięki czemu można nabrać siły przed kolejnym energetycznym impulsem.

Tak dobrego efektu należy upatrywać w kolektywnej sile Siema Ziemia. Jego członkowie, występując razem od lat w różnych zestawieniach, doskonale się znają, co przekłada się na bezbłędne wzajemne zrozumienie podczas swobodnych improwizacji. Nie ma tu wyraźnego lidera i nawet gdy wiele fragmentów dominuje wyrazisty dźwięk tenoru Krupy, to jego brzmienie nie byłoby takie samo bez połączenia z grą pozostałych partnerów. Najważniejszy jest jednak fakt, że wszyscy oni są nie tylko świetnymi instrumentalistami, ale też mają wysokie kompetencje producenckie i od początku byli świadomi efektu, jaki chcą osiągnąć.

Zupełnie nie dziwię się Bartkowi Chacińskiemu (polifonia.blog.polityka.pl), który przybliżając obszary

dźwiękowe eksplorowane przez Polaków, przywołał brytyjską grupę The Comet is Coming. Oczywiście zestawianie muzyki *Second* z cudzymi nagraniami nie pozbawia jej autorskiego waloru, chodzi bardziej o porównanie potencjału – ten niczym nie ustępuje rozchwytywanej na całym świecie grupie Shabaki Hutchingsa. Dlatego też myślę, że znakomitym krokiem była decyzja Siema Ziemi o wydaniu drugiej płyty w brytyjskiej wytwórni Byrd Out. Londyńska scena jest teraz przesiąknięta takim brzmieniem i nie ma pewnie lepszego miejsca, by grać w ten właśnie sposób. Trzeba pogratulować muzykom intuicji i odwagi w realizowaniu wizji swojego brzmienia – może się to okazać przełomowym krokiem w ich karierze. Gorąco im tego życzę, podobnie jak osiągnięcia najszerzego rozgłosu w ojczyźnie i za granicą. Przyniesie to korzyść nie tylko im, ale całemu, ciągle poszukującemu świeżości, polskiemu środowisku jazzowemu. ●

Jakub Krukowski



Raphael Rogiński – *Talàn*

Instant Classic, 2023

Rok 2023 obrodził w solowe płyty gitarowe polskiej alternatywy. Początek roku przywitał Paweł Nałysnik z noise-rockowym albumem *Hello, We Come in Peace!*, później był Patryk Zakrocki z wyciszonym, narracyjnym *Tales for Solo Guitar*, a niedawno Jvdasz Iskariota zapowiedział wydanie solowego albumu Roberta Kafela z dzikiego tria szorstkie. Wśród płyt tych znalazła się głośna (bo doceniona nawet w Pitchforku!) premiera od Raphaela Rogińskiego. *Talàn*, choć jest dziełem bardzo ascetycznym w wyrazie, intryguje emocjonalnym oddziaływaniem i poszukiwaniem piękna wokół Morza Czarnego, które ostatecznie zakłute jest w jednym instrumencie.

Dla formalności uściślijmy, że tytuł albumu pocho-

dzi od dawnego scytyjskiego słowa oznaczającego prawdopodobnie „może”, a sam Rogiński – znany około-jazzowej publiczności z tria Shofar i uznanych przez wielu za obrazoburcze albumów poświęconych Bachowi oraz Coltrane’owi – poświęcił pracom nad tym materiałem wiele lat, studiując muzyczną historię ludów skupionych nad brzegami Morza Czarne- go. Rogiński, będący z natury (i zawodu) wiecznie poszukującym muzykologiem, a także człowiekiem niepokornym, którego cechuje mnogość fascynacji i szczególnie oddanie idei, podróżował w tamte rejony, a część utworów stworzył nawet na miejscu, w Odessie. I choć to właśnie tamten kawałek świata jest główną osią *Talànu*, nie sposób uniknąć wrażenia, że sięgnięcie po inne kultury, także te zupełnie odległe, miało pomóc autorowi w opowiedzeniu głęboko osobistej historii. A także udowodnieniu, że piękno w muzyce, tak jak historia przodków Rogińskiego, przekracza bariery geograficzne.

Wyczerpujące pisanie bądź mówienie o tej płycie nie jest łatwym zadaniem,

bo potrzebna byłaby tu wiedza etnomuzykologiczna tak szeroka, jak wiedza samego autora. Mnogość nawiązań do wielu stron świata jest imponująca. *Night* blisko jest korzeni amerykańskiego bluesa, *Listopad* ma w sobie coś z afrykańskiej pustyni, utwór tytułowy pobrzmiewa Bliskim Wschodem, a *Carpathian Transit* kojarzy mi się ze słowiańską melancolią. Wyróżnia się także brzmienie, bardzo ciepłe i oszczędnie modulowane za pomocą efektów. Słysząc szelesty tła, cichą obecność prądu we wzmacniaczach i kablach, każde dotknięcie struny wydaje się transparentne. Rogiński mówi „nie mam nic do ukrycia” i stara się podejść możliwie najbliżej słuchacza, dzieląc się odkrytym przez siebie pięknem.

Bardzo ważny wydaje mi się tu wątek poszukiwania tożsamości. O ile Dominik Kisiel szuka dźwięków w metafizycznej przestrzeni dla uproszczenia zwanego kosmosem (opowiadał mi o tym w rozmowie do JazzPRESSu, nr 3-4/2023), o tyle dla Raphaëla Rogińskiego przestrzeń ta jest bardziej namacalna. To człowiek o wielokulturowym

pochodzeniu, który swoje i tak bogate artystyczne zaplecze poszerza o kolejne zakamarki ludzkiej cywilizacji. Na kanwie tych doświadczeń, zależnych i niezależnych od niego, rodzą się improwizowane kompozycje, które trudno jednoznacznie przyporządkować do konkretnego miejsca w świecie. Jeżeli można mówić o muzyce ponadgatunkowej, autor *Talàn* proponuje na tym albumie muzykę ponadkulturową. To już coś więcej niż kosmopolityzm. To bardziej próba dowiedzenia, że piękno – choć różnie rozumiane w zależności od szerokości geograficznej – niezmiennie pozostaje pięknem i da się o nim opowiedzieć w sposób uniwersalny.

Dniepr, Dunaj, Missisipi i Jordan w opowieści Rogińskiego stają się tą samą, jedną rzeką, która przepływa przez wszystkie ziemskie lądy, tak jak krew różnych kultur przepływa pod jedną postacią przez niego samego. *Talàn* unika zupełnie jakiegokolwiek jednoznaczności. To muzyka zatopiona w zadumie, sprzyjająca medytacji nad własnym miejscem w świecie, która co jakiś czas podrzuca tylko

fragmenty swobodnych skojarzeń. Odwołania do bluesa czy muzyki Bliskiego Wschodu są wskazówkami, wizytówkami miejsc, które żyją i tętnią w jednym człowieku.

To muzyka na tyle przystępna, że można jej słuchać z wielką przyjemnością w oderwaniu od wszystkich powyższych kontekstów, ale nie na tyle banalna, by traktować ją jako muzykę tła. To muzyka mglista, melancholijna i otwarta na słuchacza. Dziejąca się blisko ducha i natury. Kto by pomyślał, że w obrębie muzyki gitarowej, tak intensywnie wyeksploatowanej w naszej kulturze, da się jeszcze stworzyć coś tak wyrazistego, minimalistycznego i przy tym w pewnym sensie nowatorskiego. ●

Mateusz Sroczyński

A U T O P R O M O C J A





Jazzpospolita – *Obiekt*

Audio Cave, 2023

Obiekt to ósma płyta w piętnastoletniej historii zespołu Jazzpospolita. Przez te wszystkie lata nie zmienił się w składzie wyłącznie lider, kontrabasista Stefan Nowakowski. A jednak mimo wszystkich zmian grupa, z jednej strony, zachowywała rozpoznawalny, unikalny styl, a z drugiej – ciągle się rozwijała, co sprawiało że kolejne wydawnictwa i koncerty wzbudzały zainteresowanie, a zespół dorobił się sporej grupy wiernych, zagorzałych fanów. Nic dziwnego więc, że najnowszy album znów przynosi dość istotną zmianę brzmienia.

Zmiana związana jest pewnie z tym, że w 2021 roku cały skład, poza basistą, został wymieniony i to właśnie tak zmodyfikowane grono muzyków nagrało tę płytę. Stefan Nowakowski,

jak zawsze, gra tu na kontrabasie, a poza nim: Michał Milczarek – na gitarze i elektronice, Miłosz Oleniecki – na instrumentach klawiszowych oraz Wojtek Sobura – na perkusji. Ogromne znaczenie dla ostatecznego efektu ma fakt, że Miłosz Oleniecki jest także właścicielem studia MO Sound, w którym w większości rejestrowano *Obiekt*, a więc mógł swobodnie zająć się z kolegami, na własnych warunkach i w swoim czasie, nagrywaniem i miksowaniem materiału. Mało którzy muzycy mają taki komfort, a w tym przypadku dobrze słychać, że to zaprocentowało – rzeczywiście brzmienie i przesłanie muzyki na albumie są jego wielkimi atutami.

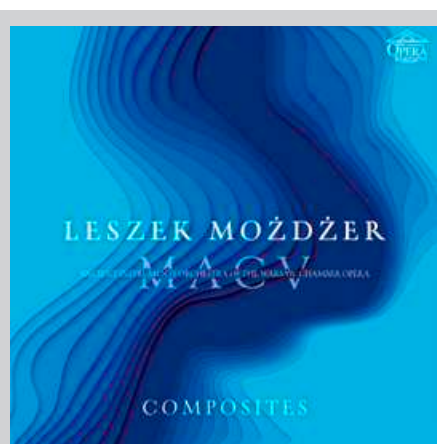
Jak mówi Stefan Nowakowski, załączkiem *Obiektu* była jego znajomość z Michałem Milczarkiem rozpoczęta od „wspólnego snucia ambientowych smug”. Najpierw więc powstały szkice, które później pełny skład rozbudował, tworząc pierwsze utwory na album. „Można powiedzieć, że *Obiekt* to płyta, która w znacznej mierze wyszła z nastroju, klimatu bliskiego muzyce minimalistycznej i repetytywnej” – opisuje Nowakowski.

I rzeczywiście, utwory cechuje swoisty ambientowy klimat, transowy rytm, minimalistyczne, repetytywne frazy, głębokie, rozbudowane, nieco mroczne, wypełnione detalami brzmienia. Zbliżona jest też dramaturgia utworów: powoli, przez kilka minut narastające crescendo, potem climax i wycofywanie emocji do końca utworów. Od tego schematu odbiegają jedynie dwie elektroniczne miniatury: *Róż obojętny* i *O obrotach ciał liliowych*, oraz zamykający płytę utwór tytułowy.

Płyta broni się zarówno słuchana w skupieniu, w pomieszczeniu ze zgaszonymi światłami, jak i w tle rozmowy w gronie przyjaciół. Do najciekawszych kompozycji należy *Dorēyin*, z romantycznym wstępem na fortepianie, do którego dołącza transowo-elektronicznie reszta grupy, potęgując emocje stopniowo, aż do charakterystycznego przełomu i ukojenia. Inny świetny utwór to *Mauwe*, o podobnej do większości struktury, ale w końcowej części zdominowany przez iście hendriksowski pazur gitary Michała Milczarka. *Eter* jest najbardziej zbliżony do brzmienia Jazzpospolitej,

które znamy z poprzednich nagrań zespołu. Całość płyty zamyka wspomniany, najbardziej magmatyczny i stricte ambientowy *Obiekt*, będący jedną z najciekawszych propozycji w swoim gatunku w ostatnim czasie. Na najnowszym albumie grupie Jazzpospolita, mimo tak zmienionego składu, udało się trudna sztuka – dostarczyła entuzjastom zespołu propozycję nowatorską, ale w ramach stylu stworzonego przez ostatnie 15 pracowitych lat. ●

Cezary Ścibiorski



Leszek Moździerz & Musicae Antiquae Collegium Varsoviense – *Composites*

Warszawska Opera Kameralna,
2023

Leszek Moździerz nie ustaje w poszukiwaniach nowych środków wyrazu. Preparo-

wanie fortepianu, strojenie go do częstotliwości 432 Hz, komponowanie mszy, występy z chórem czy czerpanie z muzyki dawnej – to dla każdego, kto usiłuje śledzić poczynania artysty, tylko mocny skrót dotychczasowych jego twórczych peregrynacji. Do pokaźnego katalogu formalnych eksperymentów poszukującego Moździerza dołącza za sprawą omawianego tu krążka projekt *Composites* stworzony we współpracy z Orkiestrą Instrumentów Dawnych Warszawskiej Opery Kameralnej MACV (*Musicae Antiquae Collegium Varsoviense*).

Pomysł na nagranie *Kompozycji* zasadza się na tym, by do improwizowanych partii fortepianu (oczywiście we wspomnianym obniżonym stroju) dopisać partytury orkiestry. Łączą się tu więc, jakby to rzec, dwa źródła – improwizowany i skomponowany, i reakcje – spontaniczne ze świadomości. Efekt jest barokowy, jednak wyłącznie w znaczeniu ogólnego przeładowania. Owszem, napisane partie orkiestry są próbą ograniczenia spodziewanego chaosu przy nagromadzeniu tyłu instrumentów i w zało-

żeniu śmiałych elementów improwizacji, nie udaje się jednak uniknąć poczucia pewnego bezładu. I mowa tu nie, bynajmniej, o braku synchronizacji – ta miejscami jest zaskakująca! – a o ogólnej przystępności i logiczności tej muzycznej wypowiedzi.

Zmianę podejścia oferują dwie kompozycje (tu tematy uprzednio napisane, następnie zaaranżowane) – *Ballad for Lars* i *Natalladia*, naznaczone znaną i kochaną od lat estetyką „romantycznego” Leszka Moździerza. Mimo tych drobnych ukłonnów względem „mainstreamowego” odbiorcy nie sądzę, aby ta propozycja była mu szczególnie dedykowana. *Composites* to, bądź co bądź, eksperyment, wykorzystujący improwizację, jednak niekoniecznie oznaczający wpisywanie się w gusta zwolenników idiomu jazzowego.

Paradoksalnie, bo mówimy tu o instrumentach dawnych, dużo w tym ujęciu współczesnej muzyki poważnej, stąd obrany przez twórców kierunek zyskać może szczególne u słuchaczy, którym bliżej do takiej właśnie ambitnej materii muzycznej. W kontekście

pomysłu na omawiany tu album zastanawia mnie, jakie podejście zastosują muzycy względem tego materiału, grając go na żywo. Bo przecież skoro do improwizacji dopisano partytury orkiestry, to teraz – o ironio! – fortepian musiałby niejako podgrywać do uprzednio stworzonych partytur, czyścić ustalone tematy z niegdysiejszych improwizacji, co może nie wyklucza improwizacji, ale cokolwiek ją zawęży, zmienia nieco wymowę projektu.

Inny kierunek to improwizowanie przez wszystkich na żywo, co zwiększa szanse na formalny chaos, ale przecież nie wyklucza sztuki. Wiele zależy od podejścia do muzyki, a konkretniej – do otwartości na zmiany. Leszek Możdżer zaprasza nas do chwilowego porzucenia oczekiwań w stosunku do znanych nam utartych form muzycznych i, tym samym, oczekiwań względem jego najpopularniejszego twórczego oblicza. A jak eksperyment, to eksperyment, więc i słuchacz musi być tego kompozytu ważnym substratem. Warto się do Leszka Możdżera dostroić. ●

Wojciech Sobczak-Wojeński



Piotr Schmidt International Sextet – *Hearsay*

SJRecords, 2023

Legendarnym swego czasu festiwalem sztuki awangardowej było wydarzenie o nazwie Konstrukcja w Procesie. Filozofią procesu zajmował się znakomity Alfred Whitehead, a o słynnym literackim *Procesie* Franza Kafki napisano tony mniej lub bardziej mądrych tekstów. Bywa jednak tak, że każdy proces ma swój koniec. Ta gorzko-słodką konstatacją znajduje swoje odzwierciedlenie na płycie *Hearsay* sextetu trębacza Piotra Schmidta. Wydaje mi się, że muzyk ten do perfekcyjnej wręcz spójności doprowadził brzmienie swojego zespołu.

Wspomniany sextet obok lidera współtworzą pianista Paweł Tomaszewski, saksofonista Kęstutis Vaiginis, gitarzysta Da-

vid Doruška oraz rotowany skład sekcji rytmicznej – kontrabasiści Michał Barański i Harish Raghavan wraz z perkusistami Sebastianem Kuchczyńskim i Jonathanem Barberem. W tym samym składzie Piotr Schmidt International Sextet (jakże huczna nazwa zespołu) nagrał już płytę *Komeda Unknown 1967* (z wcześniej niepublikowanymi utworami Krzysztofa Komedy, recenzja w JazzPRESSie 10/2022). Abstrahując już nawet od bliźniaczo niemal podobnych obrazów, które znalazły się na okładkach tych płyt, to oba te nagrania bardzo wiele łączy na poziomie brzmieniowym i aranżacyjnym.

Sextet w godny podziwu sposób zagospodarowuje przestrzeń dźwiękową. Poszczególne instrumenty naprawdę świetnie współbrzmiają ze sobą. Nie wynika to jedynie ze stojącej na najwyższym poziomie produkcji albumu, lecz również z muzycznej wrażliwości i wyczucia kompozycji, które charakteryzują grę każdego z instrumentalistów. Żaden z nich nie wybija się przesadnie w miksie, a spokojny, wręcz bezpretensjonalnie

dystyngowany vibe płyty każe nam z miłym podeksytowaniem wyczekiwać każdej kolejnej frazy.

Ciekawym przełamaniem tej brzmieniowej spójności jest utwór *Good Old Roy*, w którym uwagę przykuwa gra Davida Dorużki. Specyficzne brzmieniu efektu wah-wah prawdopodobnie bardziej kojarzy nam się z jakimiś rockowo-psychedelicznymi odlotami, jednak w tym konkretnym wypadku dysonans pomiędzy elegancko prowadzoną melodią a takim właśnie potraktowaniem gitary elektrycznej wybrzmiewa w sposób intrygujący, unikając przy tym choćby grama efekciarskiej tandety, w którą muzykom rockowym raz na jakiś czas zdarza się popaść.

Porównując *Hearsay* i *Komeda Unknown* 1967 odnośnie nieodparte wrażenie, że choć sekstet dopracował jeszcze odrobinę swoje brzmienie, to nieco gorzej na najnowszej swojej płycie wypada na poziomie kompozycyjnym. Trudno się temu jednak właściwie dziwić, wszak przejawem huraoptymizmu byłoby oczekiwanie, że już na tym etapie swojej kariery Schmidt bę-

dzie pisał lepsze utwory niż sam Komeda... Tak czy inaczej, co bardziej marudnych razić może na *Hearsay* pewna nadmierna skromność w posługiwaniu się w aranżacjach prostymi i wpadającymi w ucho melodiami. Nie pozwólmy jednak, by drobne mankamenty przesłoniły nam wyjątkowo satysfakcjonujące doznania płynące z odsłuchu *Hearsay*. Pamiętam z licealnych czasów książkę, która walała się po szkolnym korytarzu, a której żarowiasty tytuł wykrzykiwał pytająco: „Maturzysto!!! Co dalej???”. Piotr Schmidt artystyczną maturę (czymkolwiek miałaby ona być) ma już na pewno bardzo dawno za sobą, jednak pytanie „co dalej?” w kontekście jego twórczości wydaje się być jak najbardziej na miejscu. W tym formacie grania, który słyszymy na *Hearsay*, nie ma już zbyt wiele miejsca na eksplozję, czy nawet rozwój muzycznej wyobraźni. Nie zmienia to jednak faktu, że *Hearsay* to płyta, która w swojej stylistyce należy na polskim rynku muzycznym do absolutnej czołówki. ●

Jędrzej Janicki



Ewa Uryga – *Between Voice & Bass*

Jazz & Classic, 2023

Jazzowy wokół i kontrabas to kombinacja, która daje dużo przestrzeni wykonawcom, a nam słuchaczom zwiastuje kameralną atmosferę. I dzieje się tak, nawet jeśli „pomiędzy wokalistką a basem” (nawiązując do tytułu wydawnictwa) wybrzmia subtelne – ale naprawdę subtelne – instrumenty perkusyjne (Dorota Piotrowska), gościnnie drugi wokół czy łagodna altówka (Olivia Skrzypczyk). Taką nieśpieszną zabawę proponuje tytułowy głos – Ewa Uryga w otoczeniu tytułowego basu – Pawła Pańty.

Zabawa ta jest o tyle wdzięczna i bezpieczna, że za materiał twórczy służą tutaj złote jazzowe standardy – *Come Rain Or Come Shine*, *Let's Call The Whole Thing Off* czy *Bewitched*,

Bothered And Bewildered – od lat uwielbiane i wykonywane przez artystów, od Billie Holiday przez Franka Sinatrę po Kurta Ellinga. Oczywiście w tym oldschoolowym secie musiała się znaleźć i bossa nova, a jak kultowa bossa, to tylko od Antônio Carlosa Jobima (tu: *Desafinado*).

Czas spędzony z płytą mija lekko i przyjemnie, ot, jakbyśmy przenieśli się na chwilę do spokojnej jazzowej kafejki. Ucho cieszy wspomniana selekcja dobrze osłuchanych pieśni,

a wokalistka oddaje im należny szacunek. Nie mam tu na myśli odtwórstwa, bo Uryga interpretuje te utwory w dość indywidualny sposób, ale nie skłania się ku jakimkolwiek manipulacjom wokół oryginalnych tematów. Można więc powiedzieć, że to płyta z gatunku wręcz edukacyjnych – przypominająca zarówno niestarzejące się wcale perełki, jak i pewną formułę jazzowego śpiewania.

Dla mnie to dodatkowo pokaz właściwie rozumianego pomiarkowania, co

jest pewnie zasługą stylu, ale i dojrzałości artystki. Dużą przyjemność z tej płyty czerpać będą również ci, którzy zainteresowani są kontrabasem. Znajdą tu wcale niezły zbiór inspiracji do akompaniowania w utworach z real booków. A więc pomiędzy wokalem a basem dzieje się dużo, mimo że wcale tak dużo nie musi się dziać, by było pięknie. Jak przekonuje nas tytuł zagranej tu piosenki – *But Beautiful*. ●

Wojciech Sobczak-Wojeński

R

E

K

L

A

M

A



Grajcie z nami

Związek Artystów Wykonawców

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



Przemek Dyakowski Take it Easy VI – *Ludmiła*

Allegro Records, 2023

Przemek Dyakowski i Joanna Knitter na szóstej odśłonie swingowego projektu Take It Easy przypominają o postaci Ludmiły Jakubczak i kapitalnych, choć przyprószonych nieco kurzem historii, piosenkach tragicznie zmarłej gwiazdy, która zyskała popularność na przełomie lat 50. i 60. ubiegłego wieku. I właśnie to przyprószenie – nieodbierające bynajmniej potencjału tym piosenkom – sprawia, że krążek jest tym bardziej istotny.

Poza utworem *Gdy mi Ciebie zabraknie*, z którym najłaskawiej obszedł się czas i który jest szerzej znany, Jakubczak, jak się okazuje, miała w swym repertuarze wcale niezły zestaw smakowitych piosenek. Smakowitych, bo gdy za two-

żenie biorą się tacy autorzy jak Szpilman, Osiecka, Wąsowski czy Winkler, to nie może być inaczej. Aranżacje i wykonanie – jak to w tym składzie – doskonale oddają czar minionych lat, puszcza się tu oczko w stronę klimatu retro, ale nie wpada w pułapkę usilnych stylizacji.

Wykonania Joanny Knitter są szlachetne – nie ma tu popisywania się, sileńia się na jakąś nieprawdopodobną oryginalność. Ale to właśnie zapewnia czytelność tym kompozycjom, pozwala też skoncentrować się na prostej, ale niebanalnej warstwie lirycznej. A zatem walor edukacyjny tego wydawnictwa nie budzi wątpliwości. Osobiście odkryłem na tej płycie kilka nieznanych mi piosenek, które znów pobudzają mnie do rozważań, że takich piosenek dzisiaj, niestety, już nie ma. Ale nie będę znowu, drodzy Czytelnicy, wpadać w takie smętne nuty. Będę się bujał z Take It Easy VI, dziękował całej ekipie Przemka Dyakowskiego i prosił o jeszcze. Keep swinging! ●

Wojciech Sobczak-Wojeński



Grażyna Auguścik – *2 The Light*

GMA Records, 2023

Niezaprzeczalnie jest jedną z najoryginalniejszych i najciekawszych polskich (i zarazem światowych) wokalistek jazzowych. Aranżerka, kompozytorka, producentka, band liderka. Grażyna Auguścik od kilku dekad rezyduje w Chicago. Jej niezwykły głos pojawił się na kilkudziesięciu płytach. Wiosną tego roku ukazał się najnowszy album artystki *2 The Light*. Już samym tytułem nawiązuje on do wydanego w 2005 roku *The Light*. Kontynuacja, a zarazem nowe otwarcie?

Grażyna Auguścik debiutowała w 1977 roku. Dwa lata później zdobyła główną nagrodę w konkursie debiutów w Opolu. Po ukończeniu studiów w Polsce i nagraniu swojego pierwszego albumu *Sunrise Sunset*, który ukazał się w 1988 roku, trafiła

do prestiżowej Berklee College of Music w Bostonie. Dyplom otrzymała w 1992 roku z wyróżnieniem z rąk Phila Collinsa i Ala Jarreau. Szybko zyskała przychylność oraz wysokie noty u światowych krytyków. Jest artystką progresywną, idącą pod prąd trendów. To ona wyznacza nowe ścieżki w wokalistyce. Przez lata wypracowała rozpoznawalny styl interpretacji. Śpiewa własny jazz. Wymyka się wszelkim klasyfikacjom. Balansuje na granicy gatunków, stylistyk. Realizuje autorskie projekty. Nagrywa nowatorskie conceptualne albumy. Warto w tym miejscu wspomnieć choćby dwa z ostatnich lat: *Orchestar – Inspired by Lutosławski* (2014) oraz *Man Behind The Sun – Songs of Nick Drake* (2012). Odważna i kreatywna. Prawdziwa i szczerą. Czerpiąca z polskiego folku, tradycji ludowej, ale też z muzyki klasycznej. Admiratorka brazylijskich dźwięków.

Ma na koncie współpracę ze znakomitymi muzykami, takimi jak John Medeski, Michael i Randy Brecker, Toots Thielemans, Michał Urbaniak, Urszula Dudziak (duety ludowe oraz świąteczne na płytach *To i Hola*, *Kolędy*), Patricia Barber (śpiewa-

ła chórki i była asystentką producenta na dwóch płytach nagranych dla Blue Note: *Mythologies* oraz *The Cole Porter Mix*), Kurt Rosenwinkel, Matt Ulery, Paulinho Garcia (wspólne wydawnictwa: *Fragile*, *Andança*, *The Beatles Nova*, *Bossa e Outras Nova*), Jarosław Bester (m.in. projekt *Bajgelman. Get To Tango*), Bogdan Hołownia, Andrzej Jagodziński (*Szeptem* zawierające polskie piosenki z lat 50. i 60.), Kuba Stankiewicz (projekt ze standardami autorstwa Victora Younga).

Jej kariera jest rozpięta między Ameryką a ojczyzną. Często koncertuje w Polsce. W Chicago występuje w kultowym klubie The Green Mill. Organizuje tam cykliczny festiwal Chopin In the City. Do głównych inspiracji wokalnych Grażyny Auguścik należą Peggy Lee, Ella Fitzgerald, Donny Hathaway, Nina Simone i Nick Drake.

Na najnowszym albumie z *The Light* aranżacjami i produkcją muzyczną zajął się Stefan Pettersson, z którym wokalistka współpracowała już przy płytach *To i Hola*, *River*, *Past Forward*, *Andança* oraz wspomnianej *The Light*. Zbiór dziewięciu utworów

powstawał na odległość podczas pandemii koronawirusa w 2020 roku. Zapis lockdownowych przeżyć i refleksji. Muzycy nagrywali w swoich domach. Auguścik zaprosiła m.in. gitarzystów: Brazylijczyka z Chicago Paulinho Garcię i Johna Kregora, pianistę Roba Clearfielda, skrzypka Mateusza Smoczyńskiego, harmonijkarza Howarda Levy'ego i akordeonistę Jarosława Bestera. Grają tu też muzycy ze Szwecji – Stefan Pettersson, Michael Pettersson, Sebastian Petersson, David Noren, John Emanuelsson.

z *The Light* przynosi kompozycje autorstwa Auguścik. Cechuje je eklektyzm gatunkowy, co nie oznacza, że płyta jest niespójna. Do kilku utworów pieśniarka napisała teksty. Płyta ta jest głosem za dążeniem do światła. Poszukiwaniem wytchnienia w ponurych, nieludzkich czasach. Uchwyceniem chwil i emocji towarzyszących pandemii. Album daje słuchaczowi spokój, optymizm, ulgę. Auguścik swoim ciepłym, subtelnym głosem urzeka, koi, napawa nadzieją. Nawet po najmroczniejszym okresie, gdy na horyzoncie widać tytułowe światło, jesteśmy

w stanie przetrwać, przezwyciężyć wszystko to, co złe. Otwierający album utwór *Thankful* ma w sobie dużo przestrzeni. *Spóźniasz się* to jedyna piosenka zaśpiewana po polsku. Tekst napisała poetka i scenarzystka Wiesława Sujkowska, która wcześniej stworzyła m.in. songi na płytę *Wilcze Jagody* Agnieszki Wilczyńskiej i Andrzeja Jagodzińskiego z 2019 roku. W *It's True* Stefan Pettersson zagrał partię brzmiającą, jakby była nagrana na organach Hammonda. Okazuje się, że taki sound udało się mu wygenerować na mniej prestiżowych klawiszach. Uwagę przykuwają kojące chórki. Piosenka ta ma przebojowy potencjał. Wyróżnia się też *Inner Light* na półmetku albumu. Przenosi nas w inny, mroczny wymiar. Auguścik śpiewa słowa swej przyjaciółki Sary Wollan napisane po łacinie. Rzecz opowiada historię ze starożytności. Niewol-

nik-poeta zostaje uwolniony dzięki swojemu talentowi i pasji. *Around and Around* to kojący track z pięknymi solówkami trąbki i gitary. *Baci* jest subtelną bossą. To ukłon w stronę fanów dutowych longplayów Auguścik z Paulinho Garcia. Jego gitara w połączeniu z głosem wokalistki i harmonijką Levy'ego urzekają. To najlepszy song na *The Light*. *Happy Sunday* relaksuje i wycisza. Finałowe *It's Always Tomorrow* daje nadzieję na pogodne jutro. *The Light* to płyta otwarta, zróżnicowana stylistycznie. Pełna powietrza i przestrzeni. Intrygująca pozycja w dyskografii Grażyny Auguścik. Do wielokrotnego zaśłuchania. Artystka wyjawiała w wywiadach, że marzy o albumie z balladami, nagrany z orkiestrą symfoniczną. Pani Grażyno, trzymam za słowo! ●

Piotr Pepliński



Tomasz Wendt – *Daily Things*

SJRecords, 2023

Płyta *Daily Things* faktycznie może stanowić dobre tło dla codziennych spraw, ale gdyby na tym poprzestać, wówczas nie oddano by jej sprawiedliwości. To nie jest po prostu muzyka tła – jakkolwiek po wielokroć ujmuje nienachalnym urokiem kompozycji i ciepłym współbrzmieniem saksofonu (Tomasz Wendt) i gitary (Szymon Mika).

Saksofonista-lider stawia tu na emocje, ale i oszczędność wyrazu, dzięki temu muzyka zyskuje na komunikatywności i lekkości. To granie niespieszne, powściągliwe, choć słychać w nim konkretny jazzowy nerw (tu duża zasługa Michała Miśkiewicza na perkusji) i potencjał do „odjazdów” w ewentualnym wydaniu koncertowym. Naprawdę zaskakuje mnie smakowitość poszczególnych tematów, a także przemyślany

Rozmowa z Grażyną Auguścik
o *The Light*

radioJazz.fm

JAZZPRESSIONISM

Zaprasza Piotr Wickowski || POSŁUCHAJ PODCASTU >>



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



Narodowy
Instytut
Muzyki
i Tańca

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

i sprawiedliwy podział odpowiedzialności między muzykami. Wiadomo, punktem centralnym pozostaje tu szlachetny tenorowy saksofon, ale panowie w duchu partnerstwa tworzą własną, bardzo konkretną i konsekwentną brzmieniową bajkę.

Uchylam kapelusza przed gitarzystą, który podejmuje się niełatwej sztuki grania „po swojemu” w obrębie brzmień mocno już zawłaszczonych przez legendy gitary. W otoczeniu pozostałych zdolnych kolegów Szymon Mika wychodzi z tej próby obronną ręką. Tomasz Wendt dzięki temu projektowi, poświęconemu umownie dniom tygodnia i zwykłym codziennym sprawom, wnosi na polski rynek jazzowy (a przynajmniej na moją, być może żdziebko nieregularnie odkurzaną półkę rodzimej muzyki improwizowanej) coś zupełnie innego niż głośnie festiwałe szybkości i alternatywności. To uczciwy, kojący ucho, wręcz zaskakująco dojrzały mainstream, z dużym naciskiem na jakość kompozycji i spójność brzmienia. Zarówno to podejście, jak i warstwa wykonawcza zasługują na uznanie i rekomendację. ●

Wojciech Sobczak-Wojeński



Maciek Mazurek – *My Home*

V Records, 2023

My Home, choćby swym tytułem, mogłby sugerować klimat sentymalny. Czy taką muzyczną podróż w rodzinne strony serwuje nam wrocławski gitarzysta Maciek Mazurek? Trudno orzec. Muzyka uwieczniona na tym krążku nie wzbudza nostalgii, może się raczej kojarzyć z domowym luzem.

Otwierający *Big John* wydaje się być ukłonem dla Old Mana Sco, jazz przenika się tu z bluesowym zacięciem i przestrzenną americaną. Do muzycznego spotkania z kumplami (*Meeting with Friends*) szybko dołącza na gitarze akustycznej Artur Lesicki, podtrzymując aurę błędnego lenistwa – choć przyznać należy, że gościnnie, ciepła gitara sauté wyjątkowo konweniuje

z brzmieniem ansamblu. Chwilę później na albumie pojawia się kolejny jegomość, Tomasz Wendt na saksofonie tenorowym, wpisując się idealnie w bujającego jazzu bluesa. *Lester* to już wesoła, niby karaibska melodia, a przynajmniej na ucho stwierdzam, że gdyby dodać do niej występujący wcześniej saksofon tenorowy, otrzymalibyśmy utwór Sonny’ego Rollinsa. Niemniej użyte w tytule imię sugeruje inny trop...

Ów znany klimat wpada w drugi – również cokolwiek osłuchany – a mianowicie w oficjalne terytorium wspomnianego wyżej Johna Scofielda (włączając w to brzmienie gitary). Tendencja, by eksplorować skarbczyk patentów sławnego mistrza, utrzymuje się, jak słyszę, w kolejnym numerze *Robben*, by osłabnąć nieco w bodaj najbardziej sentymalnym *Fly High* (z Robertem Jarmużkiem gościnnie na klawiszach). I tu muszę pogratulować Mazurkowi tego tematu – bo nader smacznie mu to wyszło.

Końcowe *Fight Back Your Demons* z wokalistką Natalią Lubrano to już spokojne

soulowe lądowanie, choć „lot” nie był znowu aż taki dynamiczny. Płyta liczy sobie zaledwie nieco ponad 30 minut, ale zdąża wciągnąć słuchacza na tyle, by chcieć włączyć „repeat”, bo to naprawdę niepozorna, a jednak bardzo sympatyczna rzecz. Oprócz totalnego luzu, który czuje się na przestrzeni całości, który – jak wspomniałem wyżej – kojarzy się z domowym „chillem” – płyta oferuje przegląd inspiracji lidera. I może sięgnięcie do tego, co tak dobrze się zna i na dnie muzycznego serca chowa, to taka metaforyczna podróż do domu. Jeśli tak, to byłem w domu u Mazurka i podobało mi się. Polecam wizytę. ●

Wojciech Sobczak-Wojeński



Wojtek Stanisław Quartet – Szuflandia

Voicemusic, 2023

Wojtek Stanisław – basista i pedagog zadebiutował płytą swojego kwartetu. Do elektrycznego zespołu lidera dołączyło wielu gości, od Mateusza Smoczyńskiego poprzez Wiktora Tataraka i Wojtka Kidonia aż do kwartetu wiolonczelowego Barrels Cello Quartet (aranżacje Wojciecha Lemańskiego). Ale to przede wszystkim w towarzystwie Piotra Wiczorka (gitary i banjo), Marcina Jagiełły (instrumenty klawiszowe) i Jana Szkudlaraka (instrumenty perkusyjne) Wojtek Stanisław stworzył ciekawą, lekko oldskulową płytę w gatunku fusion. Pozytywny klimat tej płyty sprawia, że dobrze towarzyszy ona jesiennym wieczorom i nocom.

Szuflandia to bardzo przyjemna płyta, miejscami wyrafinowana, miejscami bardziej odprężająca, ale nigdy

nie męcząca. Jest to świeża, wpadająca w ucho, dobrze brzmiąca muzyka. Elektryczny kwartet z gościnnym udziałem Mateusza Smoczyńskiego i wielu innych muzyków to naprawdę dobrze naoliwiona maszyna, w której słysząc, że wszyscy dobrze się rozumieją, ale chyba też i bawią. Daje to efekt bardzo swobodnej, niewymuszonej gry.

Większość utworów to kompozycje z wyraźnie zarysowanymi partiami solowymi, a przy tym to żwawe i energiczne melodie napędzające płytę. Począwszy od pierwszego utworu, w którym na skrzypcach gra Mateusz Smoczyński. To bardzo obiecujące otwarcie całości krążka, bo zarówno partie solowe, jak i słyszalna ewidentna radość z grania pozytywnie nastawiają słuchacza do słuchania i przeżywania dalszej muzyki. A zaraz za otwarciem natykamy się na bardziej złożone i wyrafinowane ścieżki (2, 3), które wymagają uważnego wsłuchania się i poddania klimatowi. O co nie jest bardzo trudno, bo jest ciekawie.

Czwarty utwór 7 Zbójów to ładny, głównie gitarowy napęd do kolejnej, bardziej energicznej części płyty, po której wracamy do partii

A U T O P R O M O C J A



od WTORKU
do PIĄTKU
10:00-12:00

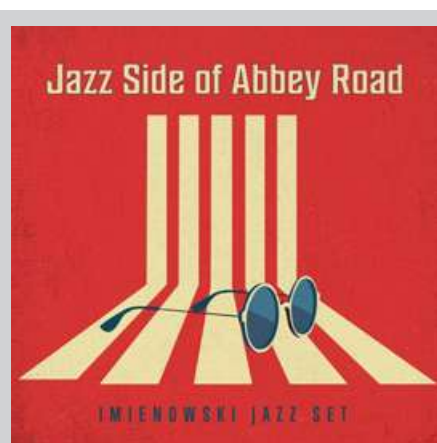


**IN A
MORNING
WAY**

ZAPRASZA DAREK BILSKI

smyczkowych, tym razem reprezentowanych przez kwartet wiolonczelowy. Rozbudowana kompozycja, ciekawie zaaranżowana i pełna ciekawych interakcji między muzykami. To utwór wymagający i pokazujący dojrzałość tej przecież młodej formacji. Ta zmienność klimatów utrzymuje się do końca płyty, nie pozwalając słuchaczowi się nudzić. Cieszę się, że przybył kolejny obiecujący i do tego elektryczny zespół. Z ciekawością posłucham ich na żywo, a kolejnej płyty wypatrywać będę z niecierpliwością. ●

Yatzek Piotrowski



Imienowski Jazz Set – *Jazz Side of Abbey Road*

Nord Cats Records, 2023

Jazzowa strona Abbey Road – to kolejne zaproszenie na słynną, bitelsowską ulicę,

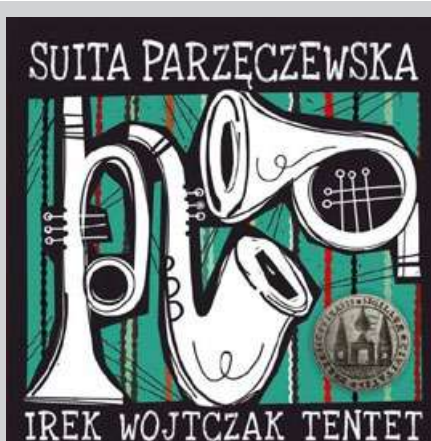
na której postanowili przystanąć jazzmani. Nie jest tajemnicą, że godnie zagrany cover – w dodatku oryginału tak zgrabnego i plastycznego jak kompozycje Bitelsów – musi się udać. Nie inaczej jest w przypadku ekipy Imienowski Jazz Set (od nazwiska basisty Tomasza Imienowskiego). Jedenaście numerów zebranych na tym wdzięcznym krążku to swoiste „the best of” czwórki z Liverpoolu – bez żadnych odskoków w co bardziej psychodeliczne rejon twórczości Brytyjczyków. Słucha się tego dobrze, cokolwiek bezboleśnie – czasami jest to aż nazbyt ugrzecznione (mam na myśli stopień ewentualnej jazzowej obróbki). Nie znajduję na tym krążku żadnych rewolucji (nie tylko number 9), a utwór, który został potraktowany bodaj najciekawiej, bo muśnięty melancholią w kontrze do oryginalnego charakteru, to Lennonowski (rzecz jasna śpiewany przez Johna, a autorstwa Phila Medleya i Berta Russella) *Twist and Shout*. Trudno nie ulec urokowi melodii takich jak *Let it Be*, *Yesterday* czy *Michelle*, w dodatku uszlachetnionych brzmieniowo przez mainstreamowe jazzowe trio klawiszowe – bas – perkusja.

Taka płyta to doskonałe uzupełnienie – jak zakładałam, pokażnej już – kolekcji tych, którzy lubują się w różnorakich, czy konkretnie – jazzowych, adaptacjach The Beatles. To również niegłupi prezent dla słuchaczy, którzy ze szczególną nostalgią podchodzą do tego repertuaru lub przymierzają się do przejścia z *Abbey Road* na *Green Dolphin Street*. A pozostając na chwilę przy tej metaforze – słynny Bitels Paul McCartney nagrał kiedyś utwór o nazwie *Jazz Street* (również bardzo ciekawy!). Podsumowując – The Beatles byli, są i będą inspiracją dla wszystkich muzyków, którzy podejść do ich materiału z czułością i szacunkiem. A że jest to muzyka, którą wielu z nas po prostu kocha – to nie chce się takich dźwięków zaprzepaścić. ●

Wojciech Sobczak-Wojeński

A U T O P R O M O C J A





Irek Wojtczak Tentet – *Suita Parzęczewska*

Irek Wojtczak, 2023

Irek Wojtczak – saksofonista, aranżer, edukator, absolwent Akademii Muzycznej w Gdańsku. Jest też animatorem polskiej muzyki ludowej, która stała się inspiracją do jego wcześniejszych albumów – *Direct Memory Access*, *Play It Again*, *Folk Five*, *Rom Tom Dada* oraz najnowszej *Suity Parzęczewskiej*.

Tytuł płyty początkowo mnie zniechęcał do zapoznania się z jej zawartością, wręcz odstraszał. „Suita” brzmiała mi trochę klawesynowo-barokowo, ewentualnie symfonicznie-rockowo, a nazwa Parzęczew już w ogóle mi nic nie mówiła, a wiadomo, że do tego, czego nie znamy, podchodzimy jak pies do jeża. I co się okazało? Że suita Irka Wojtczaka wcale nie jest dłużącym się utworem cyklicznym, ale zestawem dziewięciu bardzo

spójnych stylistycznie utworów, natomiast folklor parzęczewski pobrzmiewa całkiem swojsko, bo mazurki, oberki czy chodzone będą zawsze brzmieć nam znajomo, bez względu na to, z jakiej części Polski pochodzimy.

W 2021 roku Parzęczew obchodził 600-lecie nadania praw miejskich i jubileusz ten stał się inspiracją dla Irka Wojtczaka do skomponowania, a następnie nagrania, *Suity Parzęczewskiej*, której kanwą były zapiski Oskara Kolberga na temat muzyki regionu łęczyckiego. Narrację albumu spina *Chodzony Parzęczewski*. Piękna, liryczna melodia, zagrana w trzech różnych aranżacjach, w których główną rolę gra nieco chopinowsko brzmiący fortepian Piotra Mani. Klasycznie, prosto, ze słowiańska duszą. Czwarty z chodzonych (drugi numer na płycie) to zupełnie inna historia, ale nie mniej ciekawa, przede wszystkim przez nieoczywiste metrum (chodzony występuje najczęściej w metrum 3/4), dźwięk klarnetu basowego i soczyste improwizacje trąbki i fortepianu na tle mocarnego kontrabasu.

Najdłuższym i chyba najbardziej kompleksowym utworem na płycie jest *Ober od Pa-*

rzęczewa. Tradycyjnie oberki charakteryzuje się sporą dawką improwizacji, dlatego dla muzyków jazzowych musi stanowić wielkie pole do popisu, zwłaszcza w kwestii tempa. Oberek może ciągle przyspieszać tempa, aż do zawrotnego, gdy zanika nawet melodia, a pozostają tylko powtarzające się figury rytmiczne. Może też na zmianę przyspieszać i zwalniać, w zależności od możliwości tancerzy – bardziej lub mniej zmęczonych wirowaniem. *Ober od Parzęczewa* taki właśnie jest – zmienny. Czasem przyspiesza, czasem zwalnia, obrazując prawdziwy charakter tańca ludowego, jak i różne oblicza muzyków obecnych na płycie.

A muzyków jest tutaj dostatek. Dokładnie dziesięciu – i to sama artystyczna śmietanka. Emil Miszcz, Tomasz Dąbrowski i Tomasz Ziętek serwują nam trąbkę w trzech różnych smakach w postaci solówek w trzech różnych utworach. Trudno wybrać najlepszą, chociaż osobiście skłaniam się ku Emilowi Miszkowi, który w *Mazurze* brzmi mniej agresywnie i bardziej cool niż jego koledzy z bardzo mocnym, ekspresywnym,

freejazzowym brzmieniem w *Oberze* (Dąbrowski) i *Mazurze Żydowskim* (Ziętek). Jednak najlepiej brzmią wszyscy razem.

Dziesięciu muzyków to już prawie big-band, a ja lubię takie klimaty. Cudownie zgrane i zsynchronizowane instrumenty dęte w pierwszych minutach otwarcia płyty czy instrumentalne rozmowy w *Mazurze Żydowskim* emanują siłą kolektywnego grania, w którym słysząc doskonałe aranżacje (ukłon w stronę Aleksandry Tomaszewskiej, która aranżowała muzykę wraz z pomysłodawcą płyty), a także wielką zwartość i porozumienie między artystami.

Chociaż zabrakło miejsca na solówki kontrabasów i perkusji, nie sposób nie docenić wkładu tych instrumentów. Typowe tempo rubato, związane z rytmem mazurkowymi, swoboda rozmieszczania akcentów dynamicznych (głównie na słabych częściach taktu), zmienność metrum, synchronizacja z freejazzowymi solówkami czy budowanie klimatu wymagały nie lada maestrii, którą pokazał Adam Źuchowski i Krzysztof Szmańda. Jest też coś

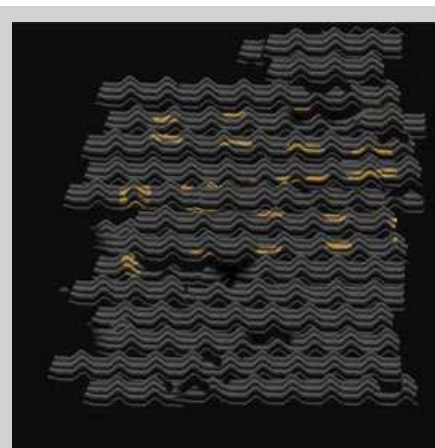
szczególnego w ich brzmieniu: głębokiego, wzajemnie wzmacniającego się i uzupełniającego. Nie wiem, czy to wyłącznie bęben basowy perkusji, jego wzmocnienie klarnetem basowym (czy kontrabasem?), dawało niekiedy efekt brzmienia barabanu, charakterystycznego dla naszej muzyki ludowej. Te idealnie zgrane niskie dźwięki tonują krzyczące dęciaki, czego rezultatem jest wyważona harmonia.

Suita Parzęczewska została skomponowana i zaaranżowana na podstawie krótkich muzycznych szkiców. Wprost trudno uwierzyć, że z kilku taktów i skrawków melodii zapisanych przez etnografa udało się skomponować i zaaranżować coś tak kompleksowego. Album to świetne połączenie prostoty muzyki ludowej z zaawansowanymi nowocześniejszymi dźwiękami. Znajdziemy tu też trochę minimalizmu bliskiego muzyce klasycznej w mariażu z tradycją jazzowych big-bandów.

Chociaż Ireneusz Wojtczak próbuje unikać jakiegokolwiek klasyfikacji swojej twórczości, trudno odeprzeć wrażenie, że autentyzm i głębia sztuki ludowej nie dają mu spokoju

i są jego stałym źródłem inspiracji. Życzę mu, aby nieprędko się ono wyczerpało i obfitowało w kolejne polonezy na trąbkę i inne nieoczywistości. ●

Linda Jakubowska



Otwinowski / Sikorski / Witkowski – *Spalona ziemia*

Gusstaff Records, 2023

Mamy do czynienia z płytą, na którą w zasadzie prawie nikt nie czekał i która pojawiła się trochę znienacka. Dowiedzieć się o niej można było jedynie za sprawą promocji medialnej Janusza Muchy, szefa Gusstaffa, który na swoich kanałach zapewniał, że szykuje się coś wyjątkowego. Jeśli więc można mówić o budowaniu oczekiwań wobec *Spalonej ziemi*, to zostały one spełnione w dwójnasób, a sam album rozbił bank. Ta ciężka

porcja elektroakustycznej improwizacji zafascynowała zresztą Mikołaja Trzaskę i Mazzolla, którzy przygotowali własne edycje winylowe tego wydawnictwa. Nic dziwnego, bo wkroczenie na terytorium *Spalonej ziemi* to jak satysfakcjonująca kąpiel w kipiącej magmie.

Heavy impro brzmi całkiem znajomo, biorąc pod uwagę trendy takiego grania z ostatnich lat. Sześć lat temu takiej konwencji, przechyłonej nieco w stronę noise'u, próbował zespół 30 Kilo Słońca na płycie *Zamach*, był działający krótko projekt Albatre z Portugalii, a ostatnio na podwórku iberyjskim działa fenomenalna grupa Low Vertigo (Diego Caicedo, Gonçalo Almeida, Vasco Trilla) o niemal metalowej mentalności. *Spalona ziemia* prezentuje raczej ciężar kontrolowany, pełen napięć i nieoczywistych poszukiwań dźwiękowych, bez przesadnego popadania w muzyczną abstrakcję.

Wszystko zaczyna się od odpowiednio dobranego instrumentarium: preparowane basy, daksofon, klarnet basowy, trąbka, saksofon barytonowy i perkusja z przeróżnymi obiektami. Do tego zestawu dołączają stare radio-

odbiorniki wraz z różnymi elektronicznymi przetwornikami, ale da się zauważyć tu pewną prawidłowość – ciężar *Spalonej ziemi* oparto na naturalnych walorach brzmieniowych konkretnych instrumentów, właśnie tych niskotonowych. To prawdziwy raj dla miłośników basów i barytonów.

Seria *Tank II*, *Tank I*, *Tank VII* i *Tank IX* zapewnia najbardziej ekstremalne doznania w kwestii ciężkiego brzmienia. Wszystko tu dudni, jest agresywnie, porywście i grząsko. Gitary basowe osiągają tu takie tony, których pozazdrościć mógłby co drugi zespół grający ekstremalne odmiany metalu. W odważnym kontraście do tych brzmień stają elektroniczne świsty i gładkie, skręcające się spiralnie duby, a także imitujący ludzki głos daksofon, który do całości wprowadza nawiedzone motywy, zwłaszcza gdy wchodzi w najwyższe rejestry. Co ważne, trio nie kieruje się ku totalnej abstrakcji, tworząc kolejną płytę, która brzmi jak zajęcia z szukania dźwięków, lecz wyłania z tej gorejącej miazgi imponujące podziały rytmiczne i błotniste groovy. Mamy tu motywy, za którymi możemy podążać, dzięki nim nie ginie-

my w deszczu lecących nam na głowę głązów i wychodzimy cało, mimo że ziemia osuwa się nam spod nóg, bo takie właśnie przygody zapewnia *Spalona ziemia*.

Z drugiej strony są też fragmenty dedykowane czystemu szaleństwu, jak na przykład *Zsyp*, który jest chyba najbardziej barokowym fragmentem tej płyty. Pełna dysharmonia, wszystko się od siebie odbija i narasta, przechodzi w instrumentalny ryk, by na koniec wyciszyć się za pomocą drobnych popiskiwań. Szaleje również poszukujący *Soundbox*, który rozpoczyna się ziarnistymi przesterami mikrofonów omiatających perkusyjne membrany, by przejść w upiorne elektroniczne motywy wywołujące jakiś znajomy dyskomfort, jak robak wpełzający prosto do ucha. Wyraźne skojarzenia ze ścieżkami dźwiękowymi do japońskich horrorów z lat 60. A oprócz wspomnianych wcześniej składów reprezentujących ciężką improwizację mam nieodparte wrażenie, że nad tą płytą unosi się duch Johna Zorna, zwłaszcza z tych bardziej okiełznanych momentów *Naked City* (zwłaszcza „tryptyk delt”) i przytłaczającej atmosfery *Execution Ground* Painkillera.

Jeszcze ciekawiej robi się, kiedy spojrzymy na twórców albumu. Nie byłbym zdziwiony, gdyby większość czytelników w ogóle tych nazwisk nie kojarzyła, ale zapewniam, że nie są to postaci znikąd. Marcin Witkowski to muzyk związany z legendarną awangardową formacją Kormorany, która specjalizowała się w muzyce teatralnej. Marek Otwinowski to członek obchodzącego w tym roku swoje dwudziestolecie kolektywu Karbido, najbardziej znanego prawdopodobnie z programu *Stolik*, czyli koncertu kwartetu na amplifikowanym drewnianym stole. Z kolei Michał Sikorski to muzyk BigRip, solista i ani-

mator życia kulturalnego skupionego wokół Galerii Sztuki Współczesnej EXIT, której zresztą jest kuratorem. Wszyscy wywodzą się z Wrocławia.

Stali Czytelnicy wiedzą zapewne, że wyznają twórczą supremację wrocławskiego środowiska alternatywnego. *Spalona ziemia*, którą stworzyli weterani tamtejszej sceny niezależnej, nie odstaje poziomem od płyt Śliny czy dokonań z Saliki CRK, które miałem przyjemność recenzować wcześniej na łamach JazzPRESSu i nie tylko. Nie wiem, jak oni wszyscy to robią, ale niech robią jak najdłużej. Ubolewam jedynie nad tym, że widoczność tria

O/S/W w mediach jest niemal zerowa, a koncerty grają sporadycznie. Ze swoją elektroakustyczną wizją kontrolowanego ciężaru mogliby stanowić rozchwytywany w środowisku zachodnich improwizatorów „polski towar eksportowy”.

To kolejna osobliwa pozycja w części katalogu Gusstaffa poświęconego free improv, który wydaje pozycje tak oryginalne, że od lat zalicza same strzały w dziesiątkę. To granie mięsiste, rozpalone, monumentalne i bardzo nowatorskie sonorystycznie. Porcja dźwięków, którą po wysłuchaniu trzeba rozchodzić. Intrygujące. ●

Mateusz Sroczyński

A U T O P R O M O C J A

SALONOWE ROZMOWY

zaprasza Jerzy Szczerbakow | środy | godz. 17.00

www.podkasty.radiojazz.fm/@salonowerozmowy



Michał Dymny & Vasco Trilla – *Decasia*

Dymny-Trilla, 2023

Jeśli można w ogóle mówić o uznaniu i docenieniu w przypadku muzyków zajmujących się swobodną improwizacją, to Michał Dymny jest z pewnością jedną z najbardziej niedocenionych postaci tego obszaru muzyki alternatywnej. Działający w kręgu krakowskich improwizatorów gitarzysta ma za sobą występy z całą plejadą artystów dźwiękowo-słowno-tanecznych z Polski i zagranicy. Współtworzył pionierski dla lokalnej sceny improwizującej kolektyw Improvising Artists, był jednym z założycieli Instytutu Intuicji, działał w formacjach Nucleon oraz efemerycznym Zimno i Drogo. Okazjonalnie powołuje do życia duet Dymny/Wnuk, współtworzy od lat psychodeliczny zespół Neal Cassidy, a ostatnio stanął na czele

własnej grupy – Dymny Sour. Od dawna jego głównym partnerem na polu improwizacji jest wybitny, uwielbiany w Polsce Katalończyk Vasco Trilla i to właśnie z nim wypuścił w świat kolejną porcję dźwięków, jaką jest *Decasia*.

Zacząć należy od tego, że to materiał, który swoje odczekał, by ujrzeć światło dzienne. Zawartość albumu pochodzi z koncertu, który odbył się w Alchemii cztery (!) lata temu. W 2019 roku fragmenty tych nagrań wyemitowano nawet w audycji Nokturn Programu Drugiego Polskiego Radia. *Decasia* przeszła przeróżne perypetie wydawnicze, aż w końcu we wrześniu tego roku wylądowała na Bandcampie. Luźno planowane jest wydanie albumu własnym sumptem w formie fizycznej, ale na razie cieszymy się tym, co mamy w wersji cyfrowej, bo zdecydowanie jest czym.

Decasia to pejzaż złożony z dźwięków zimnych i skupionych jak nigdy dotąd w historii tego duetu. Jest preparowana gitara elektryczna (jeszcze wtedy nie barytonowa, którą Michał ochoczo eksplorował w ciągu ostatniego roku), perkusja z obiektami i przestrzeń. Poprzednie płyty Dymnego, jak *Tidal*

Heating z Rafałem Mazurem i *Spontaneous Live Series 002* z Colinem Websterem (obie w składzie z Vasco) były moim zdaniem dużo bardziej odjechane, nie sprzyjały wyciszeniu. Z kolei Trilla mistrzem transu jest i kropka, wystarczy wspomnieć takie płyty jak *Tholos Gateway*, *Möhit* czy *The Torch in My Ear*. Większość z nich miała jednak jakieś odniesienie do mistycyzmu, tymczasem *Decasia* proponuje wizję wręcz... industrialną.

Całość zawiera trzy długie fragmenty, które łącznie dają 63 minuty ambientowego odpływu. Jest to jednak, jak wspomniałem, ambient bardzo zimny, operujący pojedynczymi zgrzytami, wydłużanymi dźwiękami gitary, pogłosami, świergotami, szelestami i od czasu do czasu bardziej agresywnymi efektami. Przez duet przemawia nieprawdopodobne skupienie. Prawdę mówiąc, takiego minimalizmu środków wyrazu nie słyszałem u obu muzyków nigdy wcześniej. Dużo tu ciszy, przestrzeni, a każdy dźwięk wybrzmiewa w całej okazałości. Gdybym nie wiedział, że jest to nagranie z koncertu w Alchemii, mógłbym pomyśleć, że płyta ta powstała w fabryce lub

jakiejś sterylnej przestrzeni. Michał i Vasco osiągają brzmienie tak metaliczne, że wszystko jakby odbija się od siebie i niknie za moment, wiedzione cichutkim echem. Z kolei te głośniejsze części przeradzają się w drone'owe katharsis, ale nie popadają w zbędny patos, który byłby najłatwiejszym rozwiązaniem, za co duży plus.

Dymny ma tu duże zacięcie dźwiękonaśladowcze. Krople wody skapujące ze skał czy odgłosy duchów (we fragmencie numer dwa, to brzmi naprawdę upiornie...) to tylko niektóre z przykładów. W międzyczasie perkusista z Barcelony bawi się ze słuchaczem bardzo detalicznymi dźwiękami przesuwania przedmiotów po różnych powierzchniach. Wszystkie te niuanse są zupełnie nieprzewidywalne, nieregularne, ale mimo swojej mrocznej natury nie powodują dyskomfortu. To trans, który pochłania stopniowo, powoli wyciąga rękę do słuchacza, a nie wciąga bez uprzedzenia do wnętrza ryczącej otchłani. Sprzyjają temu zapętłone na looperach wibrujące frazy gitary i bardzo subtelna konsekwencja rytmiczna, nawet jeśli opiera się ona na dźwiękach przypominających roz-

wijanie taśmy klejącej (to we fragmencie trzecim).

Decasia zaprasza do głębokiego wyciszenia, nie oferując doznań mistycznych wprost. Wszystkie fragmenty płynnie przechodzą w siebie nawzajem, co sprawia wrażenie linearnej opowieści. Dość ciekawie to kontrastuje z tytułem płyty zaczerpniętym, jak zgaduję, z tak samo zatytułowanego filmowego eksperymentu Billa Morrisona z 2002 roku polegającego na manipulowaniu niszczącymi taśmami. Nie zdziwiłbym się, biorąc pod uwagę filmowe fascynacje Dymnego. *Decasia* to wreszcie trans, który czasem nawet drażni, dopytując słuchacza, czy na pewno jeszcze tam jest. Oferuje dźwięki szalenie sugestywne i imponuje samokontrolą.

W mojej ocenie jest to najlepsza płyta Michała Dymnego i jedna z najlepszych płyt w karierze Vasco Trilli. Czekam na wydanie fizyczne i mam nadzieję, że nie pójdzie ono w odstawkę, chociaż zdaję sobie sprawę, że w przypadku takiej muzyki nie jest to najbardziej dochodowa zabawa. Na razie słucham wciąż w obecnej formie. Ta płyta robi w głowie cuda. ●

Mateusz Sroczyński



Mazzoll & Daktyl – *T...se T...se*

Antenna Non Grata, 2023

Tegoroczne wznowienie *P.O.L.O.V.I.R.U.S.-a* Kur z okazji 25-lecia wydania albumu może stać się pretekstem do przyjrzenia się późniejszym karierom muzyków tworzących tę płytę, jak i wszystkich ojców założycieli nurtu yassowego. Jednym z nich, po dziś dzień aktywnym, jest Mazzoll, który niedawno wypuścił koncertowy album z bydgoskiego Mózgu, nagrany w lutym bieżącego roku ze składem Daktyl. To kolejne wcielenie klar-necisty, który niestrudzenie eksploruje motywy transowe i skutecznie sceniczny szamanizm, będące jednak krokiem dość zachowawczym i nieprzynoszącym wielu zaskoczeń.

Związki Mazzolla z Mózgiem są dziś dość oczywiste – świadczy o tym niemała liczba płyt z jego udziałem,

które tam właśnie powstały. Na *T...se T...se*, z której okładki patrzy na nas sympatyczny insekt, nasz bohater staje ponownie w roli lidera. Ma ze sobą tylko klarnety, okazjonalnie używa głosu, a wspomagający go duet Daktyle tworzą Marek Sadowski (perkusjonalia, elektronika) i Maciek Jaciuk (elektronika, daksofon).

Sześć fragmentów, które składają się na ten album, łatwo określić mianem szamańskiej sesji, rytuału muzycznego, który skupia się przede wszystkim na oddechu i powtarzalności. Już pierwszy utwór *Tse-tse i słodkie daktyle (oraz gorzkie żale)* opiera się na transowym motywie klarnetu powstającym na bieżąco z wykorzystaniem techniki oddechu cyrkulacyjnego. Dołączają do niego z czasem efekty spontanicznie generowane przez syntezatory modularne, by niejako trans ten urozmaicić. Koniec końców odbiera się to jednak jako improwizację, która raczej imponuje techniką i wytrzymałością płuc muzyka, niż proponuje faktycznie mistyczne doznania. Choć nie wątpię, że na żywo można to było postrzegać inaczej.

Dużo ciekawiej wypada oparty już w zupełności na od-

dechu cyrkulacyjnym *Jeden dźwięk (w kontekście kosmosu i przyjaciół)*. To kolejny z serii eksperymentów Mazzolla z jednym, wydłużanym dźwiękiem, które prezentował już na swoich poprzednich albumach. Tu mamy do czynienia z siedmiominutowym pulsującym rykiem na klarnet w stroju C, który wibruje przyjemnie z towarzyszeniem elektronicznych trzasków kojarzących się z techniką nagraniową lo-fi. Gdy lider przechodzi pod koniec tego fragmentu w rozdzierające altissimo, skojarzenia z Colinem Stetsonem stają się nieuniknione. Intrygująco wypada tu daksofon obsługiwany przez Jaciuka. Nie od dziś wiadomo, że instrument Hansa Reichela służyć miał imitowaniu ludzkiego głosu, ale tutaj zabrzmiał niezwykle sugestywnie, imitując płacz dziecka. Ryk Mazzolla trzymający tę improwizację w ryzach stwarza przestrzeń do dopisania sobie własnej narracji. Czy ten płacz jest jakimś pradawnym wspomnieniem, do którego można dokopać się poprzez astralną medytację? Nic nie sugeruję, interpretacji może być wiele.

Technikami sonorystycznymi może zainteresować frag-

ment *Dziwne kawałki (oddali nam tylko...)*, zwłaszcza gdy wsłuchamy się w interakcje daksofonu z elektroniką i metalicznymi odgłosami perkusjonaliów. Lider próbujący przemawiać falsetem przez ustnik klarnetu basowego brzmi przy tym dość karykaturalnie i raczej irytuje, nie pozwalając się skupić na snującym się bzyczącym tle. Wystarczyłoby zdecydowanie rytmiczno-liryczne wtrącenia klarnetu, które organicznie komponują się z całością. Nigdy nie byłem zwolennikiem Mazzolla w wersji gadanej, krzyczonej ani śpiewanej, a tego rodzaju partie na *T...se T...se* nadal mnie nie przekonują.

Podobnie z *Nowym Andrzejem (tak se tak se śpiewam impro-songi)*, będącym wariacją kultowej pieśni wykonywanej od czasów Arhythmic Perfection. Wykonanie z tej płyty popada w jakąś dziwną powagę, ocierającą się chwilami o zupełnie niezrozumiały, mruczany patos w bardzo teatralnym stylu, co nijak ma się do genezy utworu i jego konotacji z yassowym komizmem. Na szczęście ratuje nas fantastyczny, psychodeliczny podkład podszyty hałaśliwym, intensywnym mrokiem. Bez warstwy

wokalnej ta improwizacja na temat melodii *Andrzeja* byłaby dużo lepsza.

Nie będę rozpisywać się na temat pozostałych utworów, ale mogę zapewnić, że prezentują one zadowalający poziom i oferują przyjemne, niskotonowe medytacje. Album jako całość jest moim zdaniem bardzo nierówny. Największe zaskoczenie przynosi zawieszenie atmosfery w klimatach bliskich space industrialowi. Dla tych, którzy śledzą mistyczno-rytualną odnogę kariery Mazzolla, *T...se T...se* będzie naturalną kontynuacją tych motywów. Są momenty, które mają do zaoferowania wiele ciekawych dźwięków, zwłaszcza sugestywną obrazowość daksofonu. Kontrola Sadowskiego nad modularami jest także godna pochwały, a lider najlepiej wypada w sprawdzonych od lat formułach medytacyjnych. Na pewno z chęcią posłuchałbym też albumu Daktyli bez towarzyszenia Mazzolla. *T...se T...se* to raczej wydawnictwo dla największych miłośników gdańskiego klarncisty i ma niewielkie szanse na przyciągnięcie nowych słuchaczy. ●

Mateusz Sroczyński



Irreversible Entanglements – *Protect Your Light*

Impulse!, 2023

Zaangażowany społecznie kwintet dowodzony przez poetkę i performerkę Camae Ayewę (znaną jako Moor Mother) z każdym kolejnym albumem pnie się coraz wyżej i nie pozostawia wątpliwości, że mamy do czynienia z jednym z najważniejszych współcześnie zespołów globalnej sceny free. Jest to też grupa tak zwarta i myśląca kolektywnie, że od 2015 roku nie zmienił się jej skład. *Protect Your Light*, czwarty album Irreversible Entanglements, znalazł się w katalogu kultowej wytwórni Impulse! – i nic dziwnego, bo jakoś materiału jest niezmiennie najwyższych lotów.

Protect Your Light kontynuuje konwencję obraną przez zespół osiem lat temu, gdy powstawał. Moor

Mother wykonuje fragmenty swojej poezji z towarzyszeniem śmiało improwizującego składu jazzowego. Po fenomenalnym podwójnym singlu *Down to Earth / All You Can Do Is All You Can Do* z ubiegłego roku spodziewałem się tu nieco bardziej śmiałych odwołań do krautrocka i wykorzystania elektroniki, lecz na najnowszym albumie zespołu dzieje się to sporadycznie. Dostaliśmy formy znacznie krótsze niż na dotychczasowych płytach (*Celestial Pathways* i utwór tytułowy to jak na nich miniatury), w zasadzie niemal zupełnie akustyczne, z odwołaniami do karaibskich rytmów, ale zagrane z werwą punkowców, którzy... niosą przesłanie miłości.

Moor Mother skupia się na równości i wolności, czyli tematach znanych z jej twórczości najlepiej. Uderza w kolonializm (*Our Land Back*), grzmi przeciwko rasistom (*Degrees of Freedom*), ale przede wszystkim stara się afirmować miłość i jedność, czyniąc swój przekaz jeszcze bardziej społecznym niż kiedykolwiek. Singlowe *Free Love* to wręcz oda do miłości. Znając poprzednie dokonania poetki, które zahaczały o mocno

wyrastającą z punka stylistykę no wave, jaką zaprezentowała na płycie *True Opera* (2020) pod szyldem Moor Jewelry (duet z Mental Jewelry), mam wrażenie, że zaczyna ona iść coraz bardziej w kierunku hasła *Joy As An Act of Resistance*. Brytyjska grupa Idles uczyniła z niego tytuł swojej drugiej płyty, a także pewien rodzaj filozofii „różowego punka”, który walczy za pomocą samoakceptacji, pokoju i miłości.

Muzyczna warstwa *Protect Your Light* potwierdza tę tezę. *Free Love* ma momenty niemal karnawałowe, porywające do rytualnego, afirmatywnego tańca. Utwór tytułowy to wręcz soulowe jam session odbywające się w pubie gdzieś na kubańskiej plaży. W wiedzionym tęsknym fortepianem *Sunshine* Ayewa pokazuje się z najlepszej jak dotąd strony, jeśli chodzi o możliwości głosowe. To jej życiówka – oto mruczająca i ofensywna w wyrazie performerka staje się czułą, ekspresyjną wokalistką, która imponuje spontanicznymi ozdobnikami.

Instrumentaliści grają ten free jazz z mentalnością zespołu punkowego. Odwołania do New York Art Quartet? Proszę bardzo, ale

choćby na *Degrees of Freedom* Tcheser Holmes wybija rytm tak szaleńczy, że młyn pod sceną byłby gwarantowany w warunkach koncertowych. Irreversible Entanglements są szalenie intensywni nie tylko w przekazie słownym i ideowym. Słychać w ich grze pewną rewolucyjną nadpobudliwość, która objawia się w ciągłych zmianach struktur i tematów (*Free Love*, utwór tytułowy). To jak potwierdzenie, że chcą zmian, które postulują, i że będą o te zmiany walczyć.

W tej muzyce, tak jak w przekazie, nie ma miejsca na półśrodki. Jest czysty czad, improwizatorska furia, która nie ucieka przy tym od liryzmu i prowokuje do aroganckiego tańca na przekór tak zwanym wielbicielom białej rasy czy – w szerszym kontekście – na przekór globalnemu chaosowi wymierzonemu we współczesną jednostkę ludzką. Kwintet zaprasza do własnego chaosu, który ma charakter wspólnotowego rytuału. Przyprawia to chwilami elektronicznymi świergotami lub chmurami dźwięku, jak w *root & branch*, dociskając słucha-

cza niezwykle atrakcyjnym sonorystycznie ciężarem.

Nie ma zbędnego popisywania się, nie ma taniej, bezsensownej wirtuozerii. Irreversible Entanglements nie robią muzyki do wypełniania tła. Wszystkie bodźce zewnętrzne mogą być tłem dla nich. To muzyka, która postuluje pełne zaangażowanie. Wymaga tego od słuchacza i po stronie wykonawczej proponuje to samo. Porywają i ponieważ. Jestem zachwycony. ●

Mateusz Sroczyński



Jesper Thorn – *Dragør*

April Records, 2023

Każdy z nas pielęgnuje w sobie to jedno jedyne miejsce szczególne, gdzie sięgają nasze korzenie. Gdzie nasze życie się rozpoczęło, a nasza historia zaczęła zapisywać swoje karty. Miejsce, które

bez względu na wspomnienia jest i będzie nieodłączną częścią naszej tożsamości; które przyjęło nas z otwartymi ramionami, choć czasem musieliśmy dostosowywać się do jego rytmu. Gdzie stawialiśmy nasze pierwsze kroki, a oddech i myśli nabierały formy i charakteru, czyniąc nas tymi, którymi jesteśmy dzisiaj.

Dla Jespera Thorna takim miejscem jest tytułowe Dragør. Miasto ulepione z kontrastów, w którym z jednej strony doświadczał przemocy, z drugiej – poznał miłość swojego życia. Miejscowość może nie jak każda, ale jak jedna z wielu, o których, gdy napomyka się komuś, kto tam nie dorastał, zawsze słyszy się zachwyt typu: „Och, co za cudowne miejsce”. Ale dla Thorna Dragør jest czymś więcej niż tylko uroczym portowym miasteczkiem w Danii. To pewien myślowy konstrukt spleciony nierozzerwalnie ze sprzecznymi i złożonymi uczuciami, które w muzyku drzemały, a które teraz ujawniają się na jego nowej płycie.

Próba uchwycenia świata, którego nie ma; który nieuchronnie odszedł, pomimo szaleńczych starań

przywołania i usensownienia go przez Thorna i resztę w składzie: Marc Méan (fortepian, elektronika) Tobias Wiklund (kornet), Cecilie Strange (saksofon tenorowy) i Andreas Bernitt (skrzypce, altówka), musiało być zadaniem nie tyle trudnym, co wręcz karkołomnym. Ale ja w to uwierzyłem. Uwierzyłem w historię zawartą na krążku, poczynając od relacji ojciec-syn w otwierających i kończących *About Fathers and Sons* i *About Fathers*, w *As thma Breath* oraz *Boy*, poprzez wzloty i upadki, które artysta zaliczał, dorastając w Dragør, a które znalazły swój wyraz w nieformalnym tryptyku – kompozycjach *Upside Down*, *Dragør (Part 1)* oraz *Dragør (Part 2)*, ujmujących niebywale spójną formą medytacyjnej zadumy nad utratą i osobistym bilansem zysków i strat. I jeszcze jedno, *Sweeping It Under The Rug*, liryczny i rozedrgany w swojej płaczliwości hołd złożony swojemu katolickiemu dziedzictwu. Piękny, wymowny – szczery.

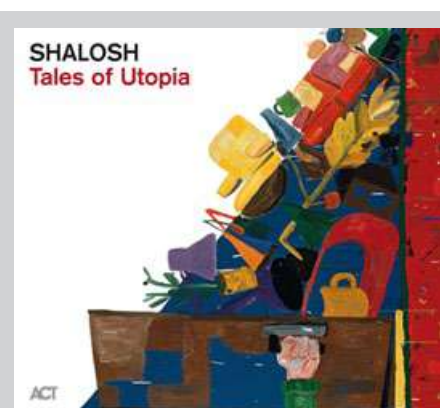
Wszystkie utwory zawarte na szalenie introspektywnym *Dragør* to prawdziwie jednorodne stylistycznie

perełki, nostalgiczne, odmalowane w zgaszonych barwach; poddane subtelnemu instrumentalnemu dialogowaniu. Całość otulona miękkim akompaniamentem kontrabas Thorna zaprasza z jednej strony do głębokiej kontemplacji i podróży przez emocjonalne stany artysty, z drugiej – do przespacerowania się po swoich własnych. Kompozycje zawarte na albumie (pomimo wagi tematu) nie przytłaczają, wręcz przeciwnie – prowadzą delikatnie za rękę w głąb miłosnej liryki, odkrytych niuansów, ukrytych przesłań, duchowych przestrzeni. Ta totalnie osobista muzyczna wyprawa w swojej autorefleksyjności jest paradoksalnie bardzo pojemna i uniwersalna. Podczas powracania do miejsc, które znamy, ale już jedynie ze wspomnień, ma się wyłącznie dwie opcje. Można zupełnie się zatracić albo skwitować rzecz westchnieniem, *Dragør* jest czymś pomiędzy.

Niemniej jednak przez nową płytę Jespera Thorna przebiega się zdecydowanie więcej światła niż mroku, mniej ruminacji, więcej nostalgii – melancholii, która

ujawnia tu swoje sedno za-
zwyczaj wtedy, kiedy naj-
mniej się tego spodziewa-
my. I właśnie w tym całym
łamaniu sobie głowy na te-
matach, do których czło-
wiek nie ma już dostępu,
nie chodzi wcale o uciecz-
kę – odcięcie się, to mimo
wszystko tęsknota – za do-
mem, za pamięcią o naszych
matkach, ojcach, za nowymi
metaforami życia. Piękne. ●

Bartosz Szarek



Shalosh – *Tales of Utopia*

ACT, 2023

Recenzowany przeze mnie
na łamach aktualnego nu-
meru JazzPRESS najnow-
szy album Jespera Thor-
na Dragør z *Tales of Utopia*
Shalosh łączy poszuki-
wanie równowagi i pogo-
dzenia. Różni natomiast
temperament, bezczas i do-
kumentalizm odmalowy-
wanych zdarzeń. I z jednej

strony trio w składzie: Gadi
Stern (fortepian), David Mi-
chael (kontrabas) i Matan
Assayag (perkuszja) zapra-
sza do wsłuchania się w to,
co ma nam do przekazania
– z drugiej, niejako w kon-
trze do nowego Thorna, rzu-
ca słuchaczowi wyzwanie,
gdyż ta muzyka to również
podróż, ale bardziej z kate-
gorii tych fizycznych, która
pobudza serca, ożywia inte-
lekt i prowadzi tam, gdzie
rozpląsane stopy czują się
najlepiej.

Ten czas utrwalony w mu-
zyce Shalosh zawsze był dla
mnie inny, fragmentarycz-
ny, oderwany od wszystkie-
go, co docierało do mnie ze
świata jazzu. Ale spędzony
sam na sam zawsze był zy-
skim. I jest coś filmowe-
go w twórczości nowojor-
sko-izraelskiego tria. Coś,
co uruchamia w słuchaczu
wyobraźnię – przywołuje
obrazy wznoszące się na po-
ziom emocji i historii, któ-
rych jeszcze nie zekranizo-
wano. Jakby dźwięki, które
materializują się w każdym
z utworów, miały moc kre-
owania własnych scenariu-
szy i wizji, narracji i uczuć.
Shalosh ewidentnie czerpie
energię z kolektywnej im-
prowizacji. W niebywale fa-
bularny sposób opowiada

historie za pomocą dźwięku
i osadza je w szerszym kon-
tekście. W przypadku *Tales
of Utopia* tym kontekstem
jest nieznanne – niepoznane.
Nie tylko świat zewnętrż-
ny, ale i wewnętrzne ja.
Muzyka na *Tales of Utopia*
jest eksperymentalna, ale
w żadnym razie nie rzą-
dzą nią chaos i przypadek.
Trio nie dąży do całkowite-
go obalenia porządku czy
bezsensownego odrzucenia re-
guł. W większości utworów
słychać otwartość i sponta-
niczność, w innych z kolei
muzycy stawiają na dyscy-
plinę. Nawet dobrze zna-
ne motywy zyskują tu nowe
życie poprzez autentyczne
i niekonwencjonalne podej-
ście – wypracowane na kan-
wie poświęconego czasu,
zgrania i braterstwa dusz.
Jednak czymś zupełnie in-
nym jest wsłuchiwanie się
w treści płynące z *Tales of
Utopia*, poddanie się im,
puszczenie wodzy fanta-
zji, a czym innym doświad-
czanie tego, jak zespół pa-
nuje nad muzyczną materią
– konstrukcją, formą, prze-
pływem energii o niebywale
szerokim spektrum emocji.
Jak nagina ją do własnych
potrzeb. Ta umiejętność zro-
zumienia i odczytania nie
tyle dźwięków zawartych na

plycie, co własnych intencji, pozwala im kształtować swoją twórczość w sposób wyjątkowy. Zamiast narzucać się słuchaczowi, Shalosh subtelnie i z czuciem wtapia się w melodie, tworząc niepowtarzalne narracje. To właśnie ta zdolność do swobodnej improwizacji, bez przesadnych popisów i fajerwerków, czyni ich płytę wyjątkową, głęboko poruszającą, choć niepozabawioną tanecznego vibe'u. ●

Bartosz Szarek



Mo' Horizons – Mango

Agogo Records, 2023

Z długiej listy ukazujących się w październiku albumów kategorii world/jazz/fusion od razu rzucił mi się w oczy zespół Mo' Horizons. Pośród nieznanego i egzotycznie brzmiących nazwisk artystów i nazw zespołów Mo' Ho-

rizons wyglądał jak stary, dawno niewidziany znajomy, dlatego postanowiłam go posłuchać w pierwszej kolejności. Ponad 20 lat temu jego portugalska żywiołowa przeróbka *Hit the Road Jack* otwierała każdą imprezę taneczną organizowaną cyklicznie przez nasze Radio Jazz, co daje mi kolejny powód do zaznajomienia się z albumem *Mango* hawajskich DJ-ów.

Po dwudziestu czterech latach od wydania pierwszej płyty (*Come Touch the Sun*) i dwunastu latach od ukazania się ostatniej, nasuwa się pytanie, czy twórczość zespołu wnosi coś nowego? Czy poszła w innym kierunku? Czy nas zaskoczy? Odpowiedź brzmi: nie. Ale to nie znaczy, że płyta jest słaba czy nudna. Może brakuje jej pewnej głębi, ale przecież Mo' Horizons zawsze specjalizowało się w muzyce lekkiej, łatwej i przyjemnej. Nie na tyle lekkiej, żeby wejść do mainstreamu i uznać ją za pop, ale na tyle łatwej, że można trochę się przy niej nudzić.

Album otwiera – jakżeby inaczej – klimat brazylijski, bo miłość Mo' Horizons do Brazylii zawsze była widoczna w bossie i sam-

bie, których nie mogło zabraknąć na żadnym z poprzednich albumów. *Anotha Bossa* ma wszystko, co odpowiada naszemu wyobrażeniu o typowej muzyce brazylijskiej: słodki wokal (Guida de Palma), taneczny rytm wybijany na werblach, karnawałowo brzmiące dęciaki i jęczący odgłos tradycyjnego bębenka cuica. Brakuje tylko dźwięku berimbau, ale to odnajdziemy później w *Sudoeste* – tanecznym drum'n'bassie z dubowymi wstawkami.

Z Brazylii naturalnie przenosimy się do Afryki, a dokładnie do Ghany, skąd pochodzi zaproszony artysta Gyedu-Blay Ambolley, który w ubiegłym roku wydał swoją płytę właśnie w wytwórni Agogo, należącej do nikogo innego jak do chłopaków z Mo' Horizons. Płyta Ambolleya jest naprawdę świetna (recenzja – JazzPRESS nr 10/2022), dlatego nie dziwi mnie, że Ralf Droesemeyer i Mark Wetzer zwerbowali tego artystę do swojego projektu. Niestety *Mango Woman* ma wprawdzie fajnie pomieszczone rytmy, ale miks nie buja tu w ten sam przyjemny sposób, w jaki potrafi bujać czysty high-life – domena

Ambolleya. Powtarzające się, nieskomplikowane melodia i słowa trochę nużą, ale miłą niespodzianką jest króciutka solówka trąbki. Szkoda, że tak mało.

Na szczęście kolejny kawałek otwiera cudowne ku bańskie brzmienie trąbki z zaśpiewem guajiry, która pojawia się jeszcze tu i ówdzie w tle ostrego funku utworu *Havana B-boys*. Zsamplewany, chropowaty, pełen soulu głos Arthura Lee nadaje muzyce zdecydowanego charakteru kultury wczesnych break tancerzy. Słuchając *Havana B-boys*, nie wysiedzimy raczej spokojnie w miejscu. B-boys i B-girls, to coś dla was!

Przy następnym utworze ani nie potańczymy, ani nie popłyniemy. Prosty rytm nabijany przez krowi dzwonek będzie akompaniamentem do piosenki, która ma być społecznie zaangażowana, ale słowa nie posiadają niestety ani głębi ani finezji, podobnie jak cumbiowaty, jednostajny rytm i prosta melodia. W dalszej kolejności znajdziemy coś dla fanów salsy (*Mascadito*) i gitary flamenco (*Sunset in el Palmar*).

El Palmar to nadmorska miejscowość na południu

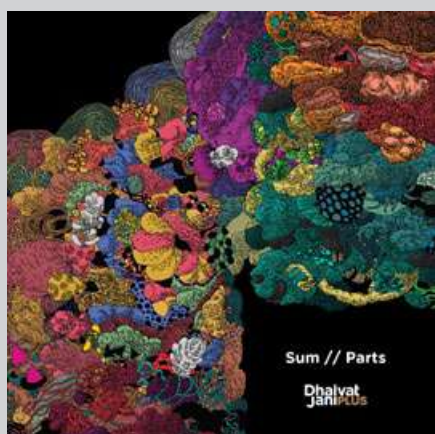
Hiszpanii, gdzie z całego świata zjeżdżają się miłośnicy surfingu. Bujające reggae, dźwięki gitary flamenco i palmas (wyklaskiwany rytm) w *Sunset in el Palmar* przyjemnie ukołyszają wypocowane, opalone ciała zgromadzone w lounge barach, beach clubach i innych przydrogich, dyskretnie snobistycznych miejscach na plaży Zachodniej Andaluzji. Tym, którzy chcieliby nadal pozostać w uspokajających reggae-dubowych rewirach, radzę nie zmieniać płyty, bo *Good 4* jest całkiem sprawnym wehikułem przenoszącym nas z Hiszpanii na Jamajkę.

Tym zaś, którzy wcale nie mają zamiaru się uspokajać, DJ-e proponują wybuchową mieszankę bałkańskiej synkopy z masajskimi chórkami (*Balkan-Maassai Party*) i wspomniane *Sudoeste*. Płytę zamyka *I Can't Sleep* z wokalem mało znanej izraelskiej artystki osiadłej w Madrycie Noam Bar Azulay. Łagodny głos, cudowna melodia, dyskretny wibrafon tworzą uniwersalną piosenkę, przy której można zarówno zatańczyć, jak i się zrelaksować.

Album ma bardzo mocne strony, ale nie brakuje mu

też słabości, co plasuje go bardziej w przedziale przeciętności niż wybitności. Na pewno nie można zarzucić mu braku spójności i jednocześnie różnorodności. Tematami przewodnimi są Atlantyk i plaża, ale w bardzo różnych odsłonach. Płyta ma wszystko, co lubię, jest tu downtempo, acid jazz, nu jazz, soul, funk, dub, trip hop, big beat, bossa nova, boogaloo, drum'n'bass, a jednak czegoś mi tu brakuje. Podejrzewam, że problemem może być mój wiek. Przeznaczeniem albumu *Mango* (jak i poprzednich) jest impreza. Niestety w moim grafiku oraz wachlarzu zainteresowań coraz rzadziej pojawiają się imprezy – zwłaszcza te taneczne, a wieczór w paryskim czy beiruckim Buddha Barze (z którym nierozzerwalnie kojarzy mi się muzyka Mo' Horizons) nie jest już szczytem moich marzeń. Album *Mango* będzie idealnym tłem muzycznym do imprezy na tarasie nadmorskiego domu, konieczne przy zachodzie słońca i daiquiri, z leciutką naleciałością kiczu, ale bez przekraczania granicy dobrego smaku. ●

Linda Jakubowska



Dhaivat Jani Plus – *Sum//Parts*

Dhaivat Jani Plus, 2023

Pochodzący z Ahmedabadu w Indiach, mieszkający obecnie w Kanadzie Dhaivat Jani rozpoczął swoją muzyczną edukację już w wieku pięciu lat od nauki indyjskiej muzyki klasycznej na tabli. W późniejszych latach, ze względu na duże zainteresowanie produkcją muzyczną i technologią, uczęszczał do college'u inżynierii dźwięku, zaczął też komponować oraz produkować muzykę do filmów. Jego muzyczne inspiracje wywodzą się z takich gatunków jak indyjska muzyka klasyczna, jazz, prog-rock, muzyka świata i elektroniczna. Od ponad ośmiu lat pracuje jako perkusista i kompozytor, ale jego praca obejmuje również współpracę z wielokrotnie nagradza-

nymi filmowcami, aktorami, poetami i malarzami. Taka właśnie jest jego muzyka na albumie *Sum//Parts* – plastyczna, wyrażna, obrazowa, czasem liryczna, trochę dramatyczna, wielobarwna niczym indyjskie święto Holi. Rzucałam się na tę płytę z nadzieją, że nasycę się głębokimi dźwiękami tabli i śpiewem konnakol, które czynią muzykę indyjską tak wyjątkową. Niestety nie było tego dużo, a ja wpadłam w pułapkę oczekiwań.

Pierwsze dwa utwory dały mi dokładnie to, czego oczekiwałam. *Day 21* rozpoczyna się bezsłownym wokalem solkattu (konnakol) – rodzajem rytmicznego śpiewu nazywanego często wokalną perkusją charakterystycznym dla muzyki indyjskiej. Po nim wchodzi gładka melodia saksofonu, ale zaraz potem powraca konnakol z kojącym elektronicznym dźwiękiem basu i pulsującym rytmem perkusji Dhaivata. Kawałek kończy się energetycznym śpiewem cudownie zgranym z saksofonem. *Peshkaar* niesie ze sobą również klasyczne indyjskie brzmie-

nie solkattu, a kompozycję utrzymującą północnoindyjskie rytmy tabli z fortepianem w tle.

Pulwama zaczyna się tablą, do której dołącza liryczna improwizacja wokalna Eliany Parker ozdobiona delikatnym wibrafonem. Punktem kulminacyjnym jest mocne solo fortepianu, po którym znowu przychodzi uspokajający dźwięk tabli i głos Eliany. Kolejny utwór, w którym słychać trochę indyjskich wpływów, to *Kaleidoscope*. Wydaje mi się, że utwór ten miał być centralnym i najważniejszym punktem płyty i dlatego wrzucono tu wszystko: tablę, afrykańskie polirytmu, dużo klawiszy, gitary i saksofonu, a całość jest spięta brzmieniem jazz fusion. Niestety, trochę za dużo jak na mój gust.

I jeśli chodzi o Indie, to byłoby na tyle. *Even If* to jakby kontynuacja *Pulwamy*, ale w wersji rockowej. Zaczyna się spokojnie powtarzającym się riffem fortepianu, w który niespodziewanie uderza fala rockowego brzmienia i ciężkiej perkusji w stylu Johna Bohnama (Led Zeppelin). Fortepian wychodzi od pojedynczych nut do czegoś

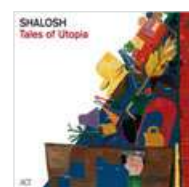
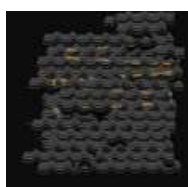
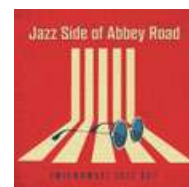
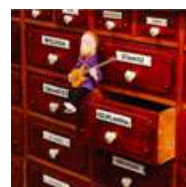
znacznie bardziej ekspansywnego, a kiedy wkraczają saksofon i gitara, dostajemy kolejne warstwy faktury i brzmień. Uważam, że jest to naprawdę potężny kawałek – kontrolowany, ale niepozbawiony dramaturgii. Wyraźną nutę rockową słychać w pozostałych utworach: *It Might Rain*, *Change Is The Only Constant* i *Unchain*. Ten ostatni to gęste brzmienie, ciężkie od akordów Matta Greenwooda, podbite nutami wiibrafonu Michaela Davidsona i podszyte bijącym sercem elektrycznego basu

Matta McCormacka. Większość utworów w tych bardziej rockowych klimatach nie pozostawia złudzeń co do tego, kto jest inspiracją Janiego. Duch perkusisty Led Zeppelin zaznacza swoją obecność w postaci głośnego, czystego, mocarnego, basowego uderzenia perkusji.

Chociaż uważam, że kulturowe korzenie Dhaivata Janiego powinny były być rozłożone bardziej równomiernie na całej płycie, to jednak sądzę, że album jest solidnie zaaranżowany i wyproduk-

wany. *Sum//Parts* to świetna zachęta do poszukiwań i muzycznych, dalszych podróży. Z łatwością wprowadza nas w świat współczesnego jazzu i gudżarackiego klimatu, muzyka jest przy tym przystępna dla naszych zachodnich uszu. Tu wszystko jest zaprojektowane tak, byśmy się czuli komfortowo (musi ujawniać się kanadyjskie oblicze Dhaivata). Jeśli kochasz jazz, rock i podróże, to z pewnością ulegniesz urokowi tego albumu. ●

Linda Jakubowska



PLAYLISTA 11-12/2023





Ula

Reż. Agnieszka Iwańska,
scen. Agnieszka Iwańska,
zdj. Urszula Dudziak, Michał
Urbaniak, Jakub Kowalczyk,
muz. Urszula Dudziak, Michał
Urbaniak, prod. Michał Szymanowicz
(Agencja Reklamowa Koma
2 Michał Szymanowicz), Ireneusz
Niewolski (Telewizja Polska), 2023

Film Agnieszki Iwańskiej *Ula* to jedna z ważniejszych premier tego roku. Docenili ją jurorzy tegorocznej edycji Krakowskiego Festiwalu Filmowego, przyznając jej Grand Prix w kategorii najlepszy pełnometrażowy film muzyczny. Trzeba przyznać, że reżyserka miała sporo szczęścia i doskonały materiał archiwalny do wykorzystania – kręcone amatorską kamerą prywatne filmy Urbaniaka i Dudziak, które o dziwo

zachowały się, jak widać to w filmie, w całkiem dobrej jakości. Dla filmowca-dokumentalisty to niebywały skarb. Niewykluczone, choć nie mogę być tego pewien, że to właśnie istnienie tych krótkich filmów i odkrycie ich przez debiutującą tym filmem Iwańską mogło stać się decydującą inspiracją, a przynajmniej niezwykle atrakcyjnym dodatkiem motywującym rozpoczęcie pracy na tę filmową biografią.

Sama artystka długo czekała na film o swoim życiu. Kilkanaście lat temu w jednej z rozmów o życiu w Stanach Zjednoczonych z uśmiechem mówiła: „ten mój amerykański czas to niemal gotowy materiał na jakiś film”. I z całą pewnością miała rację. To, co wi-

dzimy w sporej części tego dokumentu, to moment w życiu Urszuli Dudziak, opowiedziany archiwalnymi materiałami filmowymi i współczesnym do nich komentarzem, który w dużej części stanowi zapis szczególnie ważnego okresu w życiu artystki.

Przypomnijmy, we wrześniu 1973 roku Urszula Dudziak i Michał Urbaniak wylatują do Nowego Jorku, pozostając następnie jego mieszkańcami przez kolejne kilkanaście lat. Po latach Dudziak wspominała: „wiedziałam, że Michał nie zamierza wracać do Polski, i pogodziłam się z jego wyborem”. Te kilkanaście nowojorskich lat to okres, w którym tytułowa Ula wyrasta na gwiazdę światowego formatu, ale jednocześnie przeżywa dramat rozstania z mężem i podejmuje wyzwanie, jakim jest opieka nad dwiema kilkuletnimi wówczas córkami Kasią i Miką oraz ich wychowanie.

W filmie pojawiają się także dobrze znane w Ameryce postacie muzycznego świata. Wtedy jeszcze nieposiadające statusu gwiazd, ale dziś to przecież ikony światowego show-biznesu

(Hancock, Benson). Namietność, miłość, emocje zderzane są tu z fascynacją sztuką, muzyką i amerykańską kulturą. Ciekawie skonstruowany, pleciony z drobnych ujęć i scen film dobrze pokazuje kształtującą się wówczas silną osobowość Dudziak, która w ostatnich latach tak mocno przyciąga kolorowe pisma i śniadaniowe programy

telewizyjne. Hardość i zdecydowanie, życiowa witalność, odwaga, otwartość – to cechy, które rodziły się w latach 70. i 80., dojrzewały przez dekady oraz których nie sposób nie zauważyć w filmie Iwańskiej.

W uzasadnieniu przyznania głównej nagrody reżyserce i jej filmowi napisano wprost o „delikatnie utkanej, przejmującej historii

na styku miłości i muzyki, uznając obraz za „bezpretensjonalny i szczery portret jednej z najważniejszych wokalistek jazzowych świata”. Trudno się z tym nie zgodzić. ●

Andrzej Winiszewski

* Cytaty w tekście pochodzą z wywiadów z Urszulą Dudziak przeprowadzonych przez autora.

A U T O P R O M O C J A

JAZZOWA POLSKA FESTIWALOWA

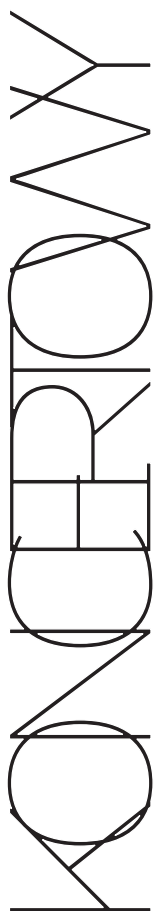
Wideoprzewodnik po **70** polskich
festiwalach jazzowych
youtube.com/radioJAZZFM-PL

zaprasza **Andrzej Winiszewski**



PRZEWODNIK KONCERTOWY





27

października

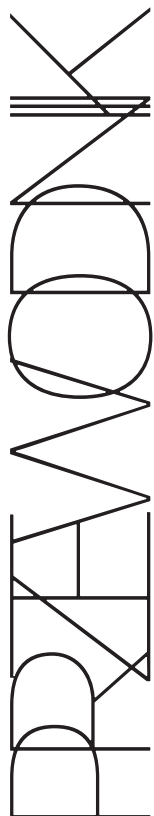
- 11

listopada

21. BYDGOSZCZ JAZZ FESTIWAL

KINOTEATR ADRIA, BYDGOSZCZ

21. edycja Bydgoszcz Jazz Festival rozpoczęła się w październiku i potrwa do listopada. Po Bitwie Jazzowej, w której 27 października uczestniczyli Ignacy Wendt Quintet i Halicki Sextet, odbędą się jeszcze koncerty w ramach Zaduszek Jazzowych oraz Świątowe Koncerty Gwiazd. 1 listopada podczas Zaduszek wystąpi Jan Ptaszyn Wróblewski Quartet oraz niemiecki duet Jens Düeppe (perkusja, elektronika) z Simin Tander (wokal). Tegoroczne Świątowe Koncerty Gwiazd będą należeć do muzyków amerykańskich – wokalista Kurt Elling i gitarzysta Charlie Hunter wystąpią 11 listopada. **WIĘCEJ >>**



29

października

- 10

grudnia

JAZZ & MORE MOXO WARSAW FESTIVAL

MOXO RESTAURANT & CLUB, WARSZAWA

Restauracja i klub muzyczny MOXO wraz z Fabryką Norblina zapraszają na Jazz & More MOXO Festival, podczas którego przez jedenaście niedziel odbywać się będą koncerty przyświecające hasłu *Jedność w różnorodności*. Do końca roku na festiwalowej scenie wystąpią Paweł Tomaszewski Quartet z programem *Chopin Into the Future* (29.10), Aga Zaryan (5.11), Henryk Miśkiewicz w repertuarze *Full Drive* (12.11), Piotr Wojtasik Quintet (19.11), Marcin Wasilewski Trio z materiałem „*En attendant*” Live (26.11), Marek Napiórkowski z płytą *Hipokamp* z 2019 roku (3.12) oraz Michał Barański ze swoim zeszłorocznym albumem *Masovian Mantra* (10.12). Gospodarzem festiwalu jest Tomasz Tłuczkiewicz. **WIĘCEJ >>**

Gary Guthman

cały
ten

Jazz!
meet!

07.11
2023
19:00

PROM KULTURY
SASKA KEPA
UL. BRUKSELSKA 23,
WARSZAWA

WSTĘP WOLNY
● **ONLINE BEZPŁATNIE**



PROM
KULTURY SASKA KEPA

PRACOWNIA ARTYSTYCZNA
Jazzcross radiojazzem

WARSZAWA
nowafree
eurubazz

KONCERTY

1

listopada

**JAZZ SESSION / SCENA PSJ:
ZADUSZKI JAZZOWE POLSKIEGO
STOWARZYSZENIA JAZZOWEGO**

BARDZO BARDZO, WARSZAWA

W ramach cykli Jazz Session oraz Jazzowej Sceny PSJ 1 listopada w warszawskim BARDZO bardzo odbędą się Zaduszki Jazzowe Polskiego Stowarzyszenia Jazzowego. Wystąpi na nich House Band, autorski projekt perkusisty Gniewomira Tomczyka, który przeniesie słuchaczy w świat jazzu, funku, fusion i soulu. Po koncercie odbędzie się rozmowa z zespołem, którą przed publicznością poprowadzi Mikołaj Tyczyński z Radia Nowy Świat.

4-30

listopada

LESZEK MOŹDŻER I ORKIESTRA MACV

KLUB WYTWÓRNA, TEATR POLSKI, AULA UNIWERSYTETU IM. ADAMA MICKIEWICZA, NOSPR, NARODOWE FORUM MUZYKI, CAVATINA HALL, CENTRUM KONGRESOWE ICE; ŁÓDŹ, WARSZAWA, POZNAŃ, KATOWICE, WROCŁAW, BIELSKO-BIAŁA, KRAKÓW

Leszek Możdżer i Orkiestra Instrumentów Dawnych Warszawskiej Opery Kameralnej MACV wyruszą w listopadzie w trasę koncertową, która będzie promować ich wspólny album *Composites*. Materiał ukazał się 13 października nakładem Warszawskiej Opery Kameralnej. Trasa obejmie siedem koncertów, które odbędą się 4 listopada w łódzkim klubie Wytwórnia, 5 listopada w warszawskim Teatrze Polskim, 19 listopada w Poznaniu w Auli Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 27 listopada w katowickim NOSPR-ze, 28 listopada we Wrocławiu w Narodowym Forum Muzyki, 29 listopada w Cavatina Hall w Bielsku-Białej oraz 30 listopada w krakowskim Centrum Kongresowym ICE. Gościnnie na koncertach pojawi się perkusistka Patrycja Betley, która także wystąpiła na płycie. **WIĘCEJ >>**

PRZEWODNIK

Ilona Damińska Solo

8 listopada, godz. 19.00

**SALON
JAZZOWY**
w Pałacu Szustra



euroJazz



Kacper Krupa "First Snow"

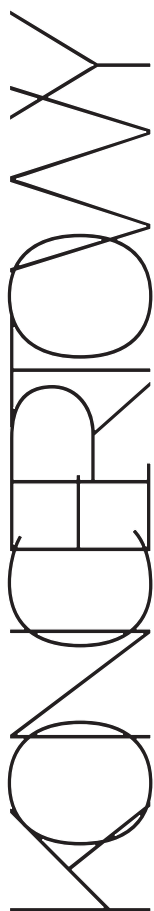
22 listopada, godz. 19.00

**SALON
JAZZOWY**
w Pałacu Szustra



euroJazz





15-19

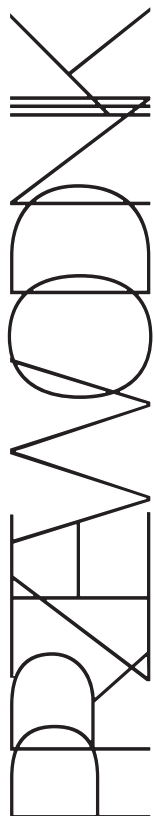
listopada

21. JAZZOWA JESIEŃ IM. TOMASZA STAŃKI

15-19 LISTOPADA, BIELSKIE CENTRUM KULTURY
IM. MARII KOTERBSKIEJ, BIELSKO-BIAŁA

Tegoroczna Jazzowa Jesień im. Tomasza Stańki w Bielsku-Białej – festiwal, którego współtwórcą i wieloletnim dyrektorem artystycznym był wybitny trębacz i kompozytor – odbędzie się w dniach 15-19 listopada 2023 roku. Tym razem prym na festiwalu wiodły będą kobiety. Podczas pięciu festiwalowych wieczorów na scenie Bielskiego Centrum Kultury im. Marii Koterbskiej wystąpią Marita Albán Juárez Quartet (15.11), Aleksandra Tomaszewska z 19-osobową orkiestrą jazzową (16.11), Fred Frith & Susana Santos Silva z programem *Laying Demons to Rest* (17.11), Teoniki Rozynek z zespołem i Brodką w premierowym materiale *gömböc* (17.11), Chelsea Carmichael (18.11), Kasia Pietrzko Special Sextet z Sun Mi Hong (18.11), Nicole Mitchell's Black Earth Sway (19.11) oraz Myra Melford's Fire and Water Quintet (19.11).

WIĘCEJ >>



17-19

listopada

MROWNA JAZZ FESTIWAL 2023

17-19 LISTOPADA, OŚRODEK KULTURY W GRODZISKU
MAZOWIECKIM, GRODZISK MAZOWIECKI

Tegoroczna edycja festiwalu w Grodzisku Mazowieckim to trzy wieczory z muzyką jazzową. Pierwszego dnia na scenie Ośrodka Kultury wystąpią Włodzimierz Nahorny Trio i Michał Salomon Trio. Dzień drugi należy do Andrzeja Dąbrowskiego z zespołem oraz do Nick Sincler Band, który wystąpi z materiałem *Groove Vibez & Funky Delight*. Zwieńczeniem festiwalu będzie koncert „Tribute to Polski Jazz”, podczas którego wykonane zostaną największe klasyki polskiego jazzu. Wystąpią Tomasz Mądzielewski (perkusja), Adam Lemańczyk (klawisze), Rafał Łępa (klawisze), Paweł Biderman (gitara), Jan Wierzbicki (bas, kontrabas), Bartłomiej Pająk (perkusja), Ignacy Wendt (trąbka), Radosław Mosurek (trąbka), Jacek Namysłowski (puzon), Szymon Klekowicki (puzon), Jarosław Kaczmarczyk (saksofon, flet), Joaquin Sosa (saksofon) i Tomasz Wendt (saksofon). Festiwalowi towarzyszyć będą Polskie Targi Perkusyjne i warsztaty, a codziennie po koncertach odbywać się będą jam session. **WIĘCEJ >>**



30 -LECIE KONCERT JUBILEUSZOWY

ANDRZEJ JAGODZIŃSKI TRIO I GOŚCIE

10 / 11 / 2023 - 19.00

OCH TEATR / WARSZAWA
UL. GRÓJECKA 65

WYSTĄPIĄ:

Andrzej Jagodziński
- fortepian

Adam Cegielski
- kontrabas

Czesław „Mały” Bartkowski
- perkusja

Ewa Bem - śpiew

Grażyna Auguścik - śpiew

Agnieszka Wilczyńska - śpiew

Henryk Miśkiewicz - saksofon altowy i sopranowy

Robert Majewski - trąbka i flugelhorn

Kwartet smyczkowy - The Time Quartet

Prowadzenie koncertu - red. Dwójki PR, Andrzej Zieliński

BILETY
99 zł

do nabycia w kasie Och Teatru i Teatru Polonia
www.ochteatr.com.pl / www.bilet24.pl



Organizator:

Patronat honorowy:

Partner:

Patronat medialny:

Blue Note
ADRIAN ARTYSTYSTA



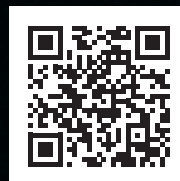
Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury w ramach programu „Muzyka”, realizowanego przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca



**MUZYCZNE
EMOCJE
W TWOIM
DOMU**



**NASZA
KOLEKCJA
KONCERTÓW
CZEKA**





Sekrety stynnych Płyt odkrywa Piotr Metz

10 listopada
2023
godz. 19.00



Now And Then

Ostatnia piosenka The Beatles
wraz z demo Johna Lennona

oraz utwory z płyty
The Beatles 1962 – 1966



Liczba miejsc ograniczona, prosimy o rejestrację przez formularz
umieszczony na stronie: www.fina.gov.pl

Dolby
ATMOS

FINA

ul. Wąbrzyska 3/5, Warszawa (Metro Służew)
sala Ziemia Obiecana

WSTĘP WOLNY

PATRONAT MEDIALNY

MKIDN

FINA

NINATEKA

TVP
KULTURA

WARSZAWA

19

listopada

**JAZZ SESSION / SCENA PSJ:
MARCIN PATER TRIO**

BARDZO BARDZO, WARSZAWA

Trio Marcina Patera wystąpi 19 listopada w warszawskim BARDZO BARDZO w ramach cykli Jazz Session i Scena PSJ. Zespół gra w składzie Marcin Pater (wibrafon), Mateusz Szewczyk (kontrabas, gitara basowa), Adam Wajdzik (perkusja). Muzyka grupy to twórczość autorska lidera, inspirowana jazzem, jazz-rockiem oraz fusion. Ich debiutancki album *Nothing But Trouble* został wydany w 2019 roku. [WIĘCEJ >>](#)

PRZEWODNIK

21

listopada

**CAŁY TEN JAZZ! JACEK NAMYSŁOWSKI
SEPTET**

PROM KULTURY SASKA KĘPA, WARSZAWA

Z okazji 25-lecia pracy artystycznej Jacek Namysłowski wydaje swój drugi album *Kalatówki '22* i z tym właśnie materiałem wystąpi ze swoim septetem 21 listopada w ramach cyklu Cały Ten Jazz! Zespół zagra w składzie Jacek Namysłowski (puzon, flet), Patryk Dobosz (perkusja), Łukasz Poprawski (saksofon altowy, saksofon sopraninowy, fagot), Mateusz Kaszuba (fortepian), Ignacy Wendt (trąbka), Tomasz Wendt (saksofon tenorowy, saksofon sopranowy) i Michał Rutkowski (kontrabas). Gościnnie pojawi się także siostra Jacka Namysłowskiego, wokalistka Mary Rumi.

[WIĘCEJ >>](#)



Spotkania dla dzieci
w wieku przedszkolnym
+ opiekun



WARSZTATY
MUZYCZNE



Na początku był blues | harmonijka

Magdalena Este

ŚPIEW, FORTEPIAN

Bartek Łęczycki

HARMONIJKA

18 listopada (sobota) | godz. 10:30

Prom Kultury Saska Kępa | Warszawa | ul. Brukselska 23

18 listopada (sobota) | godz. 12:00

Pałac Szustra | Warszawa | ul. Morskie Oko 2

19 listopada (niedziela) | godz. 11:00

Ośrodek Kultury OKO | Warszawa | ul. Grójecka 75

19 listopada (niedziela) | godz. 13:00

Wilanowskie Centrum Kultury | Warszawa | ul. Kolegiacka 3

bilety: www.jazzdladzieci.pl

Organizator: **euroJazz**

PROM
KULTURY SASKA KĘPA



OKO Ośrodek
Kultury
Ochoty



Patroni
medialni:

Jazzpress

radioJazz.fm

cały
ten

Jazz
Live!

21.11
2023
19:00

PROM KULTURY SASKA KĘPA,
UL. BRUKSELSKA 23, WARSZAWA

ONLINE BEZPŁATNIE
BILETY: 30 ZŁ

JACEK NAMYSŁOWSKI SEPTET

KALATÓWKI'22

JACEK NAMYSŁOWSKI - PUZON, FLET
PATRYK DOBOSZ - PERKUSJA
ŁUKASZ POPRAWSKI - ALT, SOPRANO, FAGOT
MATEUSZ KASZUBA - FORTEPIAN
IGNACY WENDT - TRĄBKA
TOMASZ WENDT - TENOR/SOPRAN
MICHAŁ RUTKOWSKI - KONTRABAS
GOŚCINNIE: MARY RUMI - WOKAL

ORGANIZATOR

PROM
KULTURY SASKA KĘPA

PATRONAT MEDIALNY

Jazzpress radioJazz.fm euroJazz

PRODUKCJA

euroJazz

II FESTIWAL JAZZ W FILMIE.PL

29.11-1.12.2023

WSTĘP WOLNY

FINA,
UL. WAŁBRZYSKA 3/5,
WARSZAWA



SEANSE FILMOWE • SPOTKANIA • WYKŁADY

ORGANIZATOR:

euroJazz

PARTNER:



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Dofinansowano ze środków
Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego
podjętych w ramach Programu Kultury

PATRONI MEDIALNI:

Jazzpress

radioJazz.fm

jazzforum

KINO

FILMWEB

KULTURA

TV P

KONCERTY

29
listopada
-1
grudnia**II FESTIWAL JAZZ W FILMIE.PL**FILMOTEKA NARODOWA – INSTYTUT AUDIOWIZUALNY,
WARSZAWA

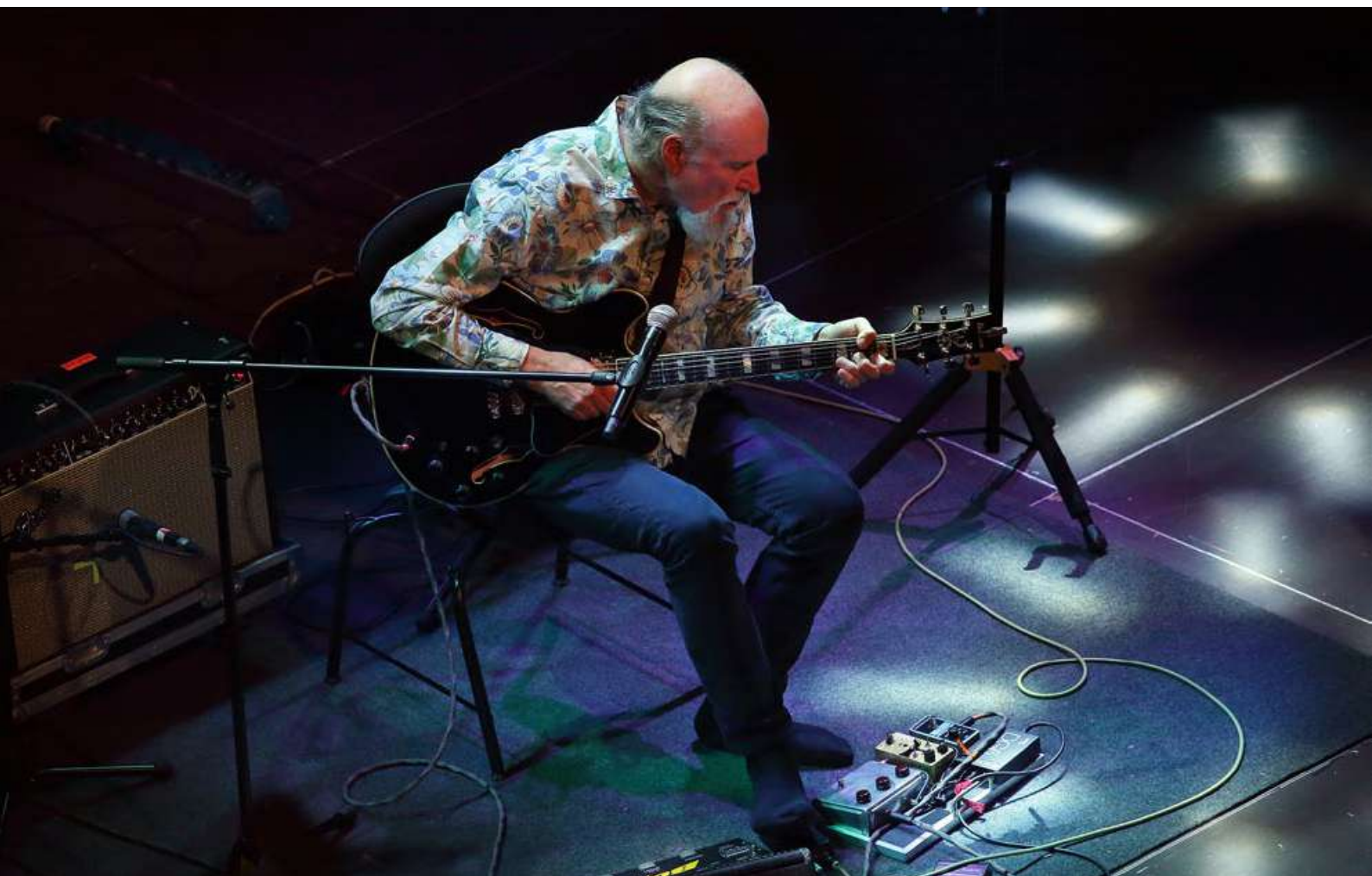
Festiwal Jazz w Filmie.PL zajmuje się prezentacją dzieł polskiej kinematografii wykorzystujących muzyczne ilustracje tworzone przez polskich jazzmanów. W tym roku bohaterem spotkania monograficznego będzie zmarły w roku 2022 polski saksofonista jazzowy, kompozytor, aranżer i band lider Zbigniew Namysłowski. W ramach spotkania pokazane zostaną mało znane filmy z muzyką tworzoną przez artystę. Drugiego dnia festiwalu pokazany zostanie blok filmów zilustrowanych muzyką Adama Makowicza, Andrzeja Przybielskiego, Tomasza Stańki, Krzysztofa Komedy i Jerzego Matuszkiewicza. Tegoroczną festiwalową premierą będzie film debutantki Agnieszki Iwańskiej *Ula* poświęcony wokalistce Urszuli Dudziak, z którą odbędzie się także rozmowa przed publicznością. O związkach kina i muzyki jazzowej opowie Michał Wilczyński. **WIĘCEJ >>**

PRZEWODNIK

więcej na stronie
www.jazzpress.pl/koncerty

RELACJE KONCERTOWE





fot. Piotr Fagasiewicz

Boski Sco



Szymon Stępnik*

Jędrzej Janicki*



16. Letnia Akademia Jazzu – Łódź,
Klub Wytwórnia, 11 lipca – 31 sierpnia 2023 r.

Genialny Boz Scaggs od 1969 roku wyśpiewuje uroczy hit *Another Day* (*Another Letter*). Jego wzorem miłośnicy jazzu mogliby zanucić refren piosenki *Another Year* (*Another Letnia Akademia Jazzu*) –

oczywiście jeśli taki utwór w ogóle by istniał. Niewątpliwie jednak istnieje łódzki klub Wytwórnia, który rokrocznie podejmuje trud krzewienia jazzowej kultury w samym centrum Polski – czyli, według

niektórych, w samym centrum Wszechświata. Tegoroczna edycja przyniosła nam doznania przyjemne, acz niezbyt często wybitne.

Lepiej niż na płycie

Mocnym uderzeniem gruchnęło już z samego początku. Boski **John Scofield** i tylko on – nikt i nic więcej. No może oprócz loopera, którego dość podstawowe zastosowanie przez Scofielda okazało się pewnie największym mankamentem występu. Sam sposób grania tego muzyka na instrumencie nie przestaje jednak zdumiewać i zachwycać. Jego fraza nadal brzmi świeżo i jest momentalnie rozpoznawalna. Scofield, w najprostszych nawet kompozycjach, bawi się rytmem i prowadzi melodię w sposób, który dla każdego słuchacza jest niespodzianką. Sco z każdą minutą koncertu czuł się w tym nietypowym dla siebie instrumentalnym anturazie coraz pewniej; to, co zaczął wyrabiać pod sam jego koniec, dalece przewyższało wersje studyjne z płyty zatytułowanej po prostu *John Scofield* – a właśnie tegoroczny solowy krążek artysty stanowił oś muzycznej narracji podczas koncertu w Wytwórni. I choć wydaje nam się, że Scofield jak mało który jazzman jest artystą „zespołowym”, to jego aktywność solo, zwłaszcza w wersji koncertowej, jest niebywale inspirowająca i dla niego, i dla odbiorców.

Tak jak nie ma żadnych wątpliwości, że największą zagraniczną gwiazdą tej edycji Letniej Akademii Jazzu był właśnie John, tak królową polskiego podwórka w tym względzie okazała się **Ewa Bem**, której towarzyszył jak zawsze znakomity **Andrzej Jagodziński** wraz ze swoim kwartetem. Bem zdecydowanie nic nie straciła ze swojej muzykalności, wyuczucia frazy oraz groove’u utworów i – co szczególnie cieszy – w brawurowy wręcz sposób utrzymywała kontakt z publicznością. Jej pełne intymności, czułości i delikatnego poczucia humoru zapowiedzi kolejnych utworów stanowiły w rzeczywistości integralną część show. Wszystko to spowodowało, że pewne czysto wokalne niedociągnięcia nie miały podczas tego wieczoru tak naprawdę żadnego znaczenia.

Prawdziwe spektrum

Szkoda tylko, że tak uroczy koncert poprzedzony został mdłym występem **Jazzowego Chóru Wytwórni**. Świetny pianista – **Taras Hlushko**, okłaski! – oraz porządne przygotowanie warsztatowe to jednak za mało, by spojrzeć na ten koncert przez inny pryzmat niż szkolnego wystąpienia podczas

fot. Piotr Fagaszewicz





fot. Piotr Fagasiewicz

jakiejś jakże ważnej uroczystości – o! dajmy na to koncertu kolęd odbywającego się w dniu urodzin dyrektora szkoły.

Gwiazdy gwiazdami, lecz to często, o paradoksie, nie one świecą najjaśniejszym blaskiem podczas tego typu festiwali. Już od paru ładnych lat dobitnie świadczy o tym inicjatywa International Jazz Platform. Jest to impreza łącząca siły witalne młodych adeptów muzyki improwizowanej z doświadczeniem wyjadaczy europejskiej sceny (około) jazzowej. W tym roku, w ramach Letniej Akademii Jazzu, koncerty trwały od niedzieli do czwartku, a każdy dzień koncertowy podsumowywany był koncertem znanego artysty. Codzienne co najmniej trzygodzinne sesje z muzyką improwizowaną mogłyby doprowadzić do szaleństwa nawet najbardziej zaprawionych w bojach słuchaczy, jednak w trosce o zdrowie psychiczne ogółu organizatorzy zadbali o gatunkowe zróżnicowanie – wszak każdego dnia serwowana była dawka zupełnie świeżych dźwięków.

W tej palecie jazzowych podgatunków mieliśmy okazję podziwiać prawdziwe spektrum muzycznych barw. Od uroczego koncertu **Mary Lattimore**, która poetycko opowiadała „harfiane” historie, płynnie przenieśliśmy się do wysłuchania saksofonisty **Macieja Obary**, który wraz ze swoją norweską sekcją

petardą – kontrabasistą **Ole Mortenem Våganem** i perkusistą **Gardem Nilssenem** – i pianistą **Dominikiem Wanią** żywiołowo, aczkolwiek bardzo konserwatywnie zaprezentował materiał ze swojej najnowszej płyty *Frozen Silence*. Last but not least (w końcu to impreza międzynarodowa, stąd pojawia się język nam obcy), daliśmy się zaczarować gitarzyscie **Stianowi Westerhusowi** z ekipą **Pale Horses**, którzy zaproponowali nam ambientowo-psychedeliczno-metafizyczne przeżycie. Jeżeli zaś chodzi o koncerty młodych adeptów prowadzonych przez piątkę „profesorów” – **Lotte Anker**, **Kaję Draksler**, **Nicka Dunstona**, **Erlanda Dahlena** oraz Stiana Westerhusa – to okazały się one pewnym rozczarowaniem. Kontrast pomiędzy juniorami a mistrzami był czasami wręcz ogromny. Najlepiej wypadła chyba ekipa Stiana Westerhusa, ale wciąż był to występ odbiegający jakością od tego, co usłyszeliśmy wcześniej. Niemniej jednak od lat International Jazz Platform na poziomie edukacyjnym sprawdza się doskonale. Jak w tajemnicy powiedział nam jeden z uczestników tego przedsięwzięcia sprzed kilku lat, przez te parę dni nauczył się o wiele więcej niż przez parę lat w akademii (muzycznej, rzecz jasna, a nie Letniej). Nie za dobrze świadczy to o akademii, lecz z wrodzonej kultury nie podamy, którą akademię ten dżentelmen miał na myśli.



fot. Piotr Fagiewicz

Widowisko

Niektóre koncerty pozostawiły nas w co najmniej niejasnym poczuciu. Tak było chociażby w przypadku jazzowo-funkowo-soulowej francuskiej orkiestry **Les Frères Smith**. Najlepiej wybrzmiała chyba sekcja dęta (świetne saksofony), a i klawiszowiec składu poczynił sobie całkiem odważnie. Niestety nieco kabotyńskie wygłupy głównego zapiewajły przyprawiały raczej o dojmujące fale żenady, niż wyrwały z krzeseł do frenetycznego podrygu, i skutecznie utrudniły odbiór muzyki tej całkiem zgrabnie brzmiącej orkiestry.

W zupełnie inne zakamarki jazzowych peryferiów zaprowadził nas zespół **Skalpel**, którego przedstawiać chyba nikomu nie trzeba. **Marcin Cichy**



i **Igor Pudło** porzucili formułę due-tową i do współpracy zaprosili znakomitych muzyków, spośród których zwłaszcza jeden wyprawiał istne dźwiękowe cuda. Chodzi o saksofonistę **Kacpra Krupe**, którego silnie zrytmizowane frazowanie doskonale uzupełniało czasami chyba zbyt męczące i jednostajne struktury tworzone przez duet Skalpel. Bardzo ważnym elementem występu były również animacje, stworzone zresztą przez sam duet didżejów. Świetnie współgrały z dźwiękami wydobywającymi się ze sceny, tworząc iście lynchowski (ach, relacja bez tego określenia to relacja straconą) klimat. Dzięki temu koncert nie był już zwykłym słuchowiskiem, ale stał się widowiskiem brawurowo łączącym zarówno dźwięk, jak i obraz. Podczas Letniej Akademii Jazzu 2023 doświadczyliśmy również dźwięków zgoła niejazzowych. Prym w tym zakresie wiodło trio **Bastarda**, które raz na jakiś czas staje się kwartetem. Tak też było tym razem, gdyż Bastarda w klubie Wytwórnia przypomniła nam swoją płytę *Fado*, poświęconą muzyce, cóż za zaskoczenie, fado. Integralną częścią tego portugalskiego skarbu narodowego jest wokal, o czym rzecz jasna Bastarda nie zapomniła. I to właśnie **João de Sousa** (no może obok mocno kabaretowej konferansjerki **Szamburskiego**) stał się prawdziwą gwiazdą tego właśnie koncertu. Jego czuły, pełen intym-

ności głos sprawił, że każda z wykonywanych pieśni była prawdziwym przeżyciem. Swego rodzaju „bliskość” dźwięku, tak charakterystyczna dla nagrań Bastardy, wzbogacona została o skrajnie emocjonalny element, który powodował, że występ kwartetu był po prostu hipnotyzujący. Wisienką na torcie (czy truskawką, jak kto woli) okazał się bis, podczas którego João w sobie tylko znany sposób uwiódł publiczność absolutnie genialnym solowym wykonaniem szlagieru *Miłość ci wszystko wybaczy*.

Nie opisaliśmy, rzecz jasna, wszystkich występów, gdyż odbiorowi jazzu bliżej raczej do kolekcjonowania impresji niż skrupulatnego prowadzenia kroniki. Wydaje nam się jednak, że tegoroczna Akademia nie była niczym więcej niż zlepkiem raz gorszych, raz lepszych cotygodniowych koncertów – cóż, być może organizatorzy celowo zrezygnowali z próby uporządkowania przekazu na rzecz możliwości zaprezentowania przeróżnych tropów stylistycznych. Letnia Akademia Jazzu 2023 jako festiwal prawdopodobnie życia odbiorców jakoś zasadniczo nie zmieniła, jednak niektóre koncerty okazały się wydarzeniami z gatunku tych absolutnie nie do zapomnienia. ●

* Autorzy relacji wspólnie prowadzą audycję Kind of Jazz w Studenckim Radio Żak w Łodzi, Jędrzej Janicki jest też autorem audycji Zakaz grania jazzu w RadioJAZZ.FM.



fot. Piotr Fagaszewicz





fot. Krzysztof Paw

Higiena Mózgu, czyli Do Not Forget to Keep Your Mind Clear



Piotr Rytowski

19. Mózg Festival – Bydgoszcz, Mózg, 7-9 września 2023 r.

19. edycja Międzynarodowego Festiwalu Muzyki Współczesnej i Sztuk Wizualnych Mózg Festival odbywała się pod hasłem *Do Not Forget to Keep Your Mind Clear* i z całą

pewnością dawała wiele możliwości praktycznej jego realizacji. Wiele perspektyw patrzenia nie tylko na muzykę, ale w zasadzie na sztukę współczesną, różnorodność

w doborze artystów, a także niezwykle inspirująca atmosfera podczas festiwalu to klucz do poszerzania percepcji odbiorców – a jak możemy przeczytać na stronie internetowej festiwalu: „poszerzona percepcja oznacza jaśniejszy umysł, który zdolny jest do podejmowania niezależnych, mądrych decyzji”. I chyba o to przede wszystkim w tym chodzi!

Bóg w Mózgu

Bez wątpienia podczas obcowania ze sztuką można dotknąć metafizyki, jednak w tym przypadku hasło, którym opatrzyłem pierwszy dzień festiwalu, ma inne źródło, ale o tym za chwilę. Zanim rozpoczęły się koncerty w klubie Mózg, mogliśmy uczestniczyć w wernisażu malarstwa bydgoskiego artysty Zby-Ziela (Zbigniewa Zielińskiego) oraz w performansie **Magdaleny Melin**. Performance Strupek był już wprowadzeniem do czekającego na gości festiwalu bogatego świata dźwięków – od wykrzyczanej recytacji, przez muzyczny podkład puszcany ze starego magnetofonu kasetowego, po wydobywane z kawałków złomu przez artystkę dźwięki, które chwilami przybierały formę surowej muzyki industrialnej.

Na scenie **Ido Bukelman** – izraelski gitarzysta, a w zasadzie multiinstrumentalista – w swoim

solowym występie doskonale łączył elementy folkowo-etniczne ze współczesną improwizacją, free jazzem i awangardowo potraktowanym bluesem. Gitara akustyczna, banjo (często traktowane smyczkiem) oraz wtrącane co jakiś czas wokalizy artysty dawały niezwykle ekspresyjny efekt.

Zakończenie pierwszego dnia festiwalu to koncert, na który bardzo wiele osób czekało z ogromnym zaciekawieniem. Po 30 latach od wydania *Tańców Bydgoskich*, płyty uchodzącej za pierwszy album

fot. Krzysztof Paw



sceny yassowej, grupa **Trytony** wznowiła ten materiał na winylu, a podczas festiwalu zaprezentowała jego część w wersji koncertowej. Utwory, takie jak *Galop*, *Tango* czy *Foxtrot*, zabrzmiały po 30 latach zdecydowanie dojrzałej. Wyraźnie słychać było, jaką drogę artystyczną przebyli w tym czasie **Tomasz Gwinciński**, **Sławek Janicki** i **Jacek Buhl**. Mimo że pojawiły się tematy dobrze znane z płyty, to nie był to koncert z cyklu „znacie, to posłuchajcie” – tego typu podejście przy tym składowie muzyków raczej nie byłoby możliwe. Bardzo współczesne i zarazem dojrzałe, w dużej mierze improwizowane granie. Kiedy wychodziłem z kon-

fot. Krzysztof Paw



certu, usłyszałem, jak swoimi wrażeniami dzielił się ze znajomymi podekscytowany młody chłopak: „...a ten gitarzysta w tych włosach wyglądał na scenie jak Bóg”. Bóg w Mózgu.

Teatr preparowany

Drugi dzień festiwalu rozpoczęły koncerty w bydgoskim Teatrze Polskim. Szukając wejścia do teatru, oglądałem „wypreparowaną” tkanę budynku – fragmenty betonowego szkieletu wyłaniające się zza blaszanego płotu budowlanego nie dziwiły specjalnie – tego typu przestrzenie nie powinny zaskakiwać w kontekście muzyki i sztuki współczesnej... Tylko jak przejść przez ten płot? Okazało się, że nie dość, iż przejście było, to prowadziło do normalnie funkcjonującej części budynku, w której mieściła się sala koncertowa.

Pierwsze skojarzenie miało jednak swoje konsekwencje, ponieważ we wszystkich trzech koncertach odbywających się tego dnia w teatrze pojawiał się preparowany fortepian. **Barbara Drazkov**, posługując się keyboardem oraz przede wszystkim bardzo pieczołowicie i pomyślowo preparowanym fortepianem, wydobywała z instrumentów dźwięki brzmiące jak cały zestaw perkusyjny, instrumenty strunowe, elektroniczne, a nawet brzmienia bliskie gamelanom. Co ważne,

tym skomplikowanym pod względem brzmieniowym przedsięwzięciem rządziły rytmy i melodie, była to więc świetna propozycja dla słuchaczy o różnym stopniu przygotowania do obcowania z dźwiękowymi eksperymentami.

Preparowany fortepian wykorzystywał także **Reinhold Friedl** grający w duecie z saksofonistą **Frankiem Gratkowskim**. Tym razem pianista często wykorzystywał technikę *inside piano*, czyli grał bezpośrednio na strunach instrumentu. Dźwięki fortepianu w jego wykonaniu były potężne, wręcz monumentalne, tworzyły plamy dźwiękowe i miały zdecydowanie innych charakter niż u Drazkov. Gratkowski towarzyszył mu na klarncie basowym, klarncie oraz alcie. Jeśli przy tego typu swobodnej improwizacji można mówić o wirtuozerii, to w tym wypadku mogliśmy właśnie jej doświadczyć – u obu artystów uderzała wielka świadomość instrumentów.

Trio **Josep-Maria Balanyà** (forte-pian) / **Tamara Joksimovic** (mapping, scenografia świetlna) / **Martina Ampuero** (VJ) zakończyło tę część wieczoru audiowizualnym programem *Survivor*.

W utworze dedykowanym Ukrainie mogliśmy podziwiać wiele technik gry Balanyà, uzupełnionych jego wstawkami wokalnymi oraz ciekawymi i niezwykle sugestywnymi projekcjami wideo.



fot. Krzysztof Paw

Chwilami można było odnieść wrażenie, że artysta w szybkich, transowych repetycjach zbliża się do rekordów tempa i głośności gry na instrumencie, jednak równie sprawnie Balanyà potrafił emanować liryzmem. Świetna symbioza dźwięku i obrazu.

Po krótkim nocnym spacerze publiczność mogła – już w sali klubu Mózg – posłuchać jeszcze dwóch koncertów. Duet z Sardynii, **Dalila Kayros & Danilo Casti**, zaprezentował audiowizualne dzieło *Animami*. Zarówno warstwa wideo, jak i dźwiękowa (elektronika + niezwykle ekspresyjna wokalistka) eksplorowały mroczną stronę ludzkiego umysłu. Niskie elektroniczne dźwięki, wizualizacje na granicy sennego koszmaru oraz wizerunek i choreografia występu wokalistki przeniosły nas w świat jakiegoś mrocznego klubowego rytuału.



Z atmosfery rodem z obrazów Beksińskiego skutecznie wyciągnął słuchaczy trójmiejski duet **Lasy**. Producent **Maciej Wojcieszek** oraz perkusista **Jacek Prościński** w energetycznym secie świetnie połączyli taneczną elektronikę z żywą perkusją.

Muzyka z mózgu... i z ciała

Krótki kurs medytacji, przeprowadzony przez Tomka Gwincińskiego w sobotnie popołudnie, był najbardziej bezpośrednią odpowiedzią na tegoroczne festiwalowe hasło. A koncertowo ostatni dzień festiwalu rozpoczął **Piotr Peszat**. Kompozytor i artysta dźwiękowy, eksplorujący przede wszystkim obszar muzyki elektronicznej i multimediiów, pokazał, jak szumy, szmery, trzaski oraz fragmenty nagrań terenowych w jego muzyce mogą niespostrzeżenie formować się w czytelne struktury – od delikatnego, acz niepokojącego ambientu po zrytmizowane, wyraziste brzmieniowo fragmenty.

O duecie **Jon Dobie & Tomasz Glazik** można powiedzieć: muzyka z Mózgu, ponieważ obaj artyści są związani z klubem niemal od jego początków. Dobie, zapuszczający się ze swoją gitarą z równą sprawnością w rejony free jazzu, awangardy i rockowych riffów, oraz improwizujący saksofonista rozumieli się wspaniale. Loopy i efekty gitarowe



oraz wygenerowany podkład rytmiczny sprawiały, że muzyka duetu nabierała jeszcze większego impetu i emanowała nieskrępowaną wolnością. Dla mnie – koncert wieczoru.

Hybrid – spektakl na rapera, cztery performerki i wizualizacje skomponowane przez Annę Jędrzejewską do libretta D'Chaosu wykonały artystki **Fundacji Sztuka Ciała**. Rap w konwencji poetyckiego slamu, wizualizacje oparte na cielesności i ekspresyjna choreografia performerek tworzyły swoistą refleksję na temat współczesności i przemijania. Choreografia sama w sobie jest muzyką płynącą z ciała, ale kiedy do muzyki odtwarzanej z głośników oraz granej na żywo przez artystki dołączyły odgłosy wydobywane z ich ciał – oddechy, poklepywania, pocierania mikrofonów o skórę – muzyka ciała ukazała się słuchaczom w pełnej okazałości.

Po muzyce z ciała przyszła kolej na muzykę z mózgu i to nie w symbolicznym znaczeniu, jak w przypadku duetu Dobie / Glazik, ale dosłownie. Formacja **FoMaTi** – **Marek Chołoniewski** / **Chris Cutler** / **Piotr Madej** – podczas koncertu-performansu *Folded Maps of Time* w bydgoskiej Galerii BWA zaprezentowała dźwięki generowane za pomocą biosensorycznych systemów elektromagnetycznych (czyli w uproszczeniu receptorów fal

mózgowych umieszczonych na głowie Chołoniewskiego) oraz perkusji Cutlera. Całość dopełniały projekcje, także sterowane głównie bezpośrednio z mózgu, oraz polegające na „zabawie z mózgiem” elementy performatywne. Ta audiowizualna podróż w głąb mózgu z oczywistych względów mogłaby być wizytówką festiwalu.

Trzydniowy festiwal zakończył się w klubie Mózg dwoma setami muzyki elektronicznej i jednym DJ-skim. Wystąpiła praska artystka **Ursula Sereghy**, która łączyła elektroniczne brzmienia z wokalizami. Po niej na scenie gościł **Grischa Lichtenberger** z elektroniką w trochę mocniejszym wydaniu, bliższą estetyce techno. Na set **Hilde Wollenstein** po trzech tak intensywnych dniach nie miałem już siły.

Z higieną mózgu jest jak z higieną ciała. Czasem bardziej odświeża delikatny masaż, a czasem chłosta brzożowymi witkami w saunie. Program festiwalu zapewnił słuchaczom pełne spektrum doznań. Za niespełna rok 20. edycja – do tego czasu Do Not Forget to Keep Your Mind Clear! ●

fot. Krzysztof Paw





fot. Jakub Krukowski

Pomiędzy ciszą a hałasem

7. Spontaneous Music Festival – Poznań,

Dragon Social Club, 6-7 października 2023 r.

Jakub Krukowski



Tradycyjnie w pierwszym tygodniu października w Poznaniu odbyło się święto muzyki spontanicznej. Choć w tym roku organizatorzy zmuszeni byli ograniczyć je jedynie do dwóch dni, to i tak zaprezentowali aż dziesięcioro artystów w ośmiu zróżnicowanych setach. Siłę tego festiwalu, oprócz pieczołowicie skonstruowanego programu, stanowi jego atmosfera. Warunki lokalowe

Małego Domu Kultury w Dragon Social Club są mocno ograniczone, widownia ma tu artystów dosłownie na wyciągnięcie ręki. W efekcie wszyscy doskonale absorbują każdy ładunek energetyczny płynący ze sceny, jak i spoza niej, gdyż pomiędzy koncertami artyści naturalnie mieszają się z tłumem.

Ideą Spontaneous Music Festival jest zapraszanie improwizujących

artystów z całego świata oraz stworzenie im przestrzeni do jak najbardziej nieskrępowanej prezentacji ich talentu. Równie istotne są tu więc zarówno występy solowe czy zespołowe, jak i (a może przede wszystkim) sytuacje „ad hoc”, w których muzycy łączeni są w nigdy wcześniej nieistniejące formacje. Tegoroczna – 7. edycja, odbyła się pod hasłem *Silence/Noise*, które chyba najlepiej oddaje charakter granej tu co roku muzyki.

Festiwal rozpoczął się solowym recitalem **Marty Warelis** – polskiej pianistki rezydującej w Amsterdamie. Choć otwarcie jej setu wypełniła feeria dźwięków wydobywanych z klasycznie brzmiącego fortepianu, to szybko okazało się, że nie miała jego część była spreparowana i kolejne nuty przybierały złowrogą, metaliczną fakturę. Warelis swój występ kończyła, pocierając struny sznurkiem, czym osiągnęła intrygujący, mantryczny efekt. Następną konfiguracją był duet polskiej pianistki **Aleksandry Chciuk** z katalońskim saksofonistą **Donem Malfonem** (Alfonso Muñozem). Było to pierwsze spotkanie tych muzyków, co przy ich nowatorskich technikach musiało zaowocować czymś niepowtarzalnym. Chciuk rozpoczęła żywiołowo, uderzając struny drewnianymi patykami. Generalnie klawiatura jej fortepianu częściej pozostawała zamknięta, a muzyka wydobywa-

na była z każdego innego fragmentu tego instrumentu. Hiszpan zaś okazał się prawdziwym odkryciem imprezy. Dźwięki, jakie uzyskiwał swoim altem i autorskimi tłumikami, były doprawdy niezwykłe; myślę, że nieosiągalne nawet dla tych, którzy do saksofonu podłączają elektroniczne efekty. Razem stworzyli niepokojącą opowieść, która bez reszty wciągnęła zgromadzoną widownię.

Trzeci set należał do składu trzyosobowego. Marcie Warelis, rozpoczynającej set na syntezatorze, towarzyszył jej partner z duetu Dirty Laundry – urugwajski gitarzysta **Miguel Petrucelli** – oraz polski basista **Marcin Bożek**. Początek zwiastował spokojną, nostalgiczną muzykę, idealną do wyciszenia i kontemplacji, szybko jednak okazało się, że będzie



fot. Jakub Krukowski

to energetyczne show, z porywającymi solówkami wszystkich uczestników tego wyjątkowego wydarzenia. Piątkowe występy zakończyła formacja **A Tiny Bell**, którą tworzą: Don Malfon, **Florian Stoffner** (gitara elektryczna) i **Vasco Trilla** (perkusja). Szwajcarsko-hiszpańskie trio specjalizuje się w tworzeniu niespiesznych, mrocznych pejzaży, co znakomicie zaprezentowali na ubiegłorocznej płycie *A Tiny Bell and Its Restless Friends*, wydanej przez poznańską oficynę Multikulti. Nie inaczej było tym razem – Malfon po raz kolejny zachwycił swoją nietuzinkową techniką, Stoffner nie ustępował mu własną ekspresją, a Trilla, stały bywalec tu-tejszej sceny, udowodnił renomę wśród improwizujących perkusistów.



fot. Jakub Krukowski

Sobotę również otworzył akcent solowy, zupełnie zasłużenie powierzony Malfonowi – widownia mogła więc skupić się już wyłącznie na jego magicznym warsztacie. Tłumienie tuby saksofonu, wrzucanie do niej metalowych przedmiotów, machanie metalową puszką rezonującą dźwiękiem czy w końcu blokowanie dysz przełożyło się na pełen zwrotów akcji spektakl, który pomimo swojego minimalizmu emanował angażującą siłą. Następnie pojawiły się dwa składy związane w formule „ad hoc”. Inna niekwestionowana gwiazda 7. edycji SMF, Marta Warelis, zagrała w towarzystwie Floriana Stoffnera i perkusisty **Rudiego Fischerlehnera**. Udowodnili oni, jak znakomite potrafią być efekty spontanicznego zestawienia kreatywnych muzyków. Mimo że był to najkrótszy koncert, to nagromadzenie emocji okazało się tak duże, że entuzjizm widowni nie stygł.

Trzeci sobotni występ był dla mnie najciekawszym doświadczeniem obu dni. Kwartet znanych już muzyków: Chciuk, Trilli, Bożka i Petrucelliego, dał popis nie tylko znakomitej gry, ale też iście performatywnej kreacji. Pianistka, opadając głową na klawiaturę, zdawała się tworzyć z instrumentem jedność; gitarzysta szurał gryfem po podłodze, niemal dotykając dźwiękami widowni; perkusista zaś często sięgał po smyczek, nadając muzyce

przeszywające wibracje. Występ został zwieńczony wyśpiewanym prosto na struny fortepianu wokalem Chciuk; tak pięknym, że partnerzy zdecydowali się wyłącznie na delikatny akompaniament.

Finałowy koncert powierzono triu **Der Dritte Stand** (**Matthias Müller** – puzon, **Matthias Bauer** – kontrabas, Rudi Fischerlehner – perkusja), którego ubiegłoroczna płyta powszechnie uznawana jest za jedno z najlepszych dokonań w sztuce improwizacji. Jego muzyka wiedzona brzmieniem puzonu Müllera świetnie sprawdziła się na deskach Dragona, perfekcyjnie zamykając festiwal.

Opisywaną imprezę cechuje pewien paradoks. Bez wątpienia jest to jedna z niewielu inicjatyw w kraju tak intensywnie (dodajmy, że oprócz festiwalu organizowane są przez cały rok koncerty pod hasłem *Spontaneous Live Series*, a także wydawane są płyty z ich rejestracjami) prezentujących najlepsze na świecie dokonania muzyków improwizatorów. Jednak pomimo doskonałej renomy organizatorom coraz trudniej jest wystarać się o odpowiedni budżet i promocję. Naprawdę warto zwrócić uwagę na wkład, jaki wnoszą oni w poprawę świadomości dokonań czołowych reprezentantów tej dziedziny. Bez ich zapału i konsekwencji ekspozycja opisywanej sztuki byłaby w naszym kraju dużo uboższa. ●



fot. Jakub Krukowski



fot. Jarek Wierzbicki

A te country-skrzypki to po co?

Terence Blanchard E-Collective & Turtle Island Quartet

– Warszawa, Jassmine, 1 października 2023 r.

Adam Tkaczyk



Z połamanymi plecami i z wyczuwalnie zbliżającym się przeziębieniem przekraczałem progi prestiżowego, eminentnego, szacownego i znamienitego stołecznego klubu Jassmine. Nastrój i samopoczucie dalekie od optymalnego (miło, że pytacie, Kochani!), ale przynajmniej miałem wymówkę, żeby zalec twar- do na klubowej kanapie i wstawać

jedynie po piwo. Po moich obydwu stronach usiadły bardzo eleganckie pary, jeden pan nawet w pełnym garniturze i pod krawatem. Z dużą satysfakcją przyjąłem więc fakt, że gwiazda wieczoru: **Terence Blanchard** – wybitny trębacz i kompozytor, przełamał nadęcie otoczenia, wchodząc na scenę w koszulce drużyny New Orleans Saints.

Koncert rozpoczął się o 20.35 – warto odnotować, by porównać z momentem, gdy lider zespołu pierwszy raz nawiązał werbalny kontakt z publicznością. Muzyka Blancharda to idealna ścieżka dźwiękowa na październikowy, leniwy niedzielny wieczór. Jego muzyka jest bardzo melodyjna i łatwa w odbiorze, nawet dla słuchaczy niezaznajomionych z jazzem. Solówki wszystkich instrumentalistów były krótkie i treściwe. Każdy miał szansę się wykazać i najczęściej wykorzystywał to z chęcią oraz ze smakiem. Miałem za to problem ze smyczkowym kwartetem **Turtle Island**, którego grę – przynajmniej z mojej perspektywy – bardzo tłamsiły klawisze. Jeszcze nie wiedziałem, że będę tęsknił za dźwiękami innymi niż smyczki, ale nie uprzedzajmy faktów.

Maestro Blanchard nie odzywał się do publiczności, wskazywał jedynie muzyków do grania, niczym Jay-Z podczas wywiadu po występie z Michaeliem Jacksonem na Summer Jam 2001. Im dalej w las, tym koncert stawał się spokojniejszy, bardziej melancholijny, szukający sentymentalnych emocji. W mojej opinii trochę zbyt mało było samego Terence'a Blancharda – natomiast jako całość zespół zdecydowanie dowiódł i zapewnił bardzo miły, muzyczny wieczór. O 21.32 doczekałem się pierwszego monologu lidera. Mistrz obfi-

cie i zabawnie przedstawił całą grupę muzyków, łącznie z ich rodowymi miastami, a wymieniony wcześniej Turtle Island Quartet nazwał „zespołem treningowym New York Knicks”. Wspomnił Wayne'a Shortera, poopowiadał o utworach już zagranych oraz o tych, które dopiero mieli zagrać, streścił genezę powstania zespołu – przyznając, że z nawiązką zrekompensował mi godzinne oczekiwanie na kontakt.

fot. Jarek Wierzbicki



W pewnym momencie stwierdził, że za chwilę życie publiczności „zmieni się na zawsze” oraz „Knicks trafią do finałów”. Oznaczało to, że na scenie zostaną sami muzycy z kwartetu Turtle Island, a ich występ będzie najjaśniejszym momentem koncertu. Na marginesie: jako kibica nowojorskiej drużyny, nieco zakuł mnie w serduszko ten żart o Knicksach. Światła zostały przyciemnione, na scenie świeciło właściwie jedno – podłogowe, pomiędzy czterema muzykami Turtle Island Quartet, którzy zagrali ok. 10-15 minut.

Reakcja publiczności była entuzjastyczna, wyraźnie podbili serca Jassmine i dostali największą owację (również na sam koniec całego wieczoru). Brakowało mi tam jednak groove’u, bujanki, tradycyjnie jazzowej duszy. To granie za bardzo przypominało country, zupełnie nietrafiające w mój gust.

Ta zmiana brzmienia kompletnie mnie rozstroiła i na momencik zepsuła mój humor. Byłem w tym jednak absolutnie odosobniony i nadaremnie rozglądałem się za drugą skwaszoną twarzą w klubie. Turtle Island Quartet triumfował. Reszta zespołu Blancharda wróciła na jeszcze jeden utwór, a następnie bisik, porywająco kończąc udany wieczór. I chociaż nie był to koncert, który by zapadł mi głęboko w pamięć – to jednak naprawdę fajnie jest zobaczyć takiego muzyka, w takiej formie, w dodatku przy rewelacyjnym nagłośnieniu klubu Jassmine. Warto. ●

fot. Jarek Wierzbicki



ROZMOWY





Urszula Dudziak jest dziś jedną z ikon polskiego jazzu. Jej życie to doskonałe potwierdzenie tego, że wystarczy wiara we własne siły, aby odnieść sukces tam, gdzie wydaje się on prawie niemożliwy. A jest jedną z niewielu polskich artystek, które odniosły sukces w skali światowej i wciąż są rozpoznawalne oraz cenione w środowisku. Otwarcie mówi o swoim wieku. Kolejne, tym razem 80. urodziny ponownie stały się dla niej okazją, by celebrować swoje artystyczne osiągnięcia koncertami, spotkaniami i... filmową premierą. Film Agnieszki Iwańskiej *Ula*, w tym roku pokazywany na wielu festiwalach i imprezach filmowych w Polsce, jest kroniką amerykańskiego okresu w życiu artystki. Czasu, który sama Urszula Dudziak uważa za kluczowy dla jej kariery i który stał się także dobrą okazją, aby opowiedzieć raz jeszcze o tym okresie życia, kiedy – jak wspomina – „ta nieprawdopodobna historia się rozpoczęła”.

Optymizm i energia

Andrzej Winiszewski

Andrzej Winiszewski: Mam wrażenie, że w dużej mierze twoje życie to jedna wielka podróż. W jakimś sensie te podróże stały się kluczowe, często decydowały o twoim życiu i to od czasów wczesnego dzieciństwa po czasy współczesne.

Urszula Dudziak: Tak. Sięgając do początków, po wojnie wiele rodzin podróżowało, szukało swojego miejsca zakotwiczenia i tak myśmy wtedy podróżowali. Pamiętam, że byliśmy krótko w Czarnowicach. Nawet dokładnie nie wiem, co mój ojciec tam robił, gdzie pracował. Byliśmy w Napachaniu pod Poznaniem. Tatuś tam zarządzał jakimś majątkiem przez jakiś czas. Potem byliśmy też w Nowej Soli – tatuś był

dyrektorem fabryki proszku jajowego. Potem w Zielonej Górze pracował w Motozbycie, był też egzaminatorem na prawo jazdy, był ławnikiem. Potem pracował na stacji benzynowej, potem miał własną taksówkę – to już wszystko Zielona Góra. I tutaj zagraliśmy najdłużej miejsce. Tutaj moi rodzice zostali, nawet jak ja już wyjechałam i zaczęłam podróżować po całym świecie.

Gdyby tak dobrze przyjrzeć się twojej drodze artystycznej, to faktycznie wszystko ma swój początek w Zielonej Górze. Spędziłaś tam młodzińcze lata, założyłaś swój pierwszy licealny zespół, z bratem Leszkiem słuchaliście Willisa Conovera w Voice of America – i tam zostałaś odkryta przez Komedę.



Tak, wiele się tam wydarzyło. Pamiętam szkołę muzyczną i to, że nie byłam zadowolona z obowiązujących tam metod nauczania, bo dzieci nie lubią ćwiczyć, ja też nie lubiłam. Niestety, ćwiczyć trzeba, ale zamiast ćwiczeń grałam boogie-woogie na fortepianie i strasznie się nudziłam, kiedy musiałam ćwiczyć gamy. W związku z tym długo nie zagrzałam miejsca w tej szkole. Pierwszy zespół? Tak, z perkusją i saksofonem, grałam w nim na pianinie i śpiewałam.

Tam także zdarzył się mało znany epizod z konkursem piosenkarskim?

Tak, tamtejsza rozgłośnia radiowa zainteresowała się mną jako zdolną, młodą wokalistką i zgłosiła mnie do konkursu. Najpierw były eliminacje w Poznaniu, potem dostałam się do finału w Warszawie. Pojechał tam ze mną tatuś. Zająłam trzecie miejsce, a to dlatego, że jak mi powiedziano, za dużo swinguję, to był poważny zarzut.

Często wspominasz przy różnych okazjach, że w twoim rodzinnym domu nie brakowało muzyki, a mama dbała o waszą edukację. Jak rodzice wpływali na twój artystyczny rozwój?

Moja mama wychodziła z założenia, że w każdym domu powinno być pianino i biblioteka. I od kiedy pamiętam, od kołyski prawie, zawsze było bardzo dużo u nas muzyki. Tatuś grał na gitarze, mama grała na pianinie. Mieliśmy patefon z wieloma płytami i pamiętam te płyty, pamiętam muzykę, która płynęła z tych płyt. Mama kochała Mieczysława Fogga i zupełnie niesamowita rzecz się zdarzyła wiele lat później, kiedy zadzwonili do mnie z BMG i zapytali, czy nie zgodziłabym się nagrać jedną ze starych piosenek na płytę *Ladys*. To był taki spe-

cialny projekt. I dano mi do wyboru z 15 piosenek, żeby sobie wybrała jedną. A tam numerem trzy było... [śpiewa] „Jedynie serce matki...” (*Serce matki* – przebój Mieczysława Fogga – przyp. red.). A to była piosenka, którą grało się u nas w domu z płyty bardzo często. Mama miała piękny głos i tylko ze słuchem troszeczkę gorzej. Tatuś zawsze z tego powodu cierpiał. Jak

Zająłam trzecie miejsce, a to dlatego, że jak mi powiedziano, za dużo swinguję

szli do kościoła na mszę, to mama bardzo głośno śpiewała, miała bardzo piękny, dźwięczny głos, ale zawsze trochę obok. I mój tata, który miał bardzo dobry słuch mówił: „Gołąbeczku, troszeczkę ciszej, troszeczkę ciszej”.

Czy to już wtedy, w tej sprzyjającej artystycznej atmosferze rodzinnego domu ujawniły się te zdolności wokalne, zamiłowanie do śpiewania i to nowatorskie, jak na ówczesne czasy, traktowanie głosu?

Absolutnie nie. To rodziło się później, kiedy zaczęłam śpiewać trochę poważniej, mając jakieś 14-15 lat. Pamiętam, jak usłyszałam w radiu Voice of America Billie Holiday, to było poruszające uczucie, bardzo mnie

wzruszyła... Było coś przejmującego w jej głosie, w jej przekazie, w jej emocjach, w brzmieniu jej głosu, w sposobie wydobywania dźwięku, w ogóle coś nieprawdopodobnego. A potem usłyszałam Ellę Fitzgerald, moją największą inspirację. To była dla mnie najlepsza szkoła śpiewu, piszę o tym w swojej pierwszej książce (*Wyśpiewam Wam wszystko*, 2012).

W jakimś jednak momencie porzuciłaś tekst, ważną rolę zaczęła odgrywać improwizacja i, co najważniejsze, pojawiła się elektronika.

Pomysł z wykorzystaniem elektroniki zrodził się właściwie z frustracji. Michał (Urbaniak) mi mówił: „Jak już nie wiesz, co śpiewać, jak już się znudzisz tym, co robisz, i już właściwie nie wiesz, co masz i gdzie pójść – to to jest dopiero początek”. I to był taki moment w moim życiu, ja mówię o początkach lat 70., kiedy w ogóle zostawiłam to śpiewanie, chciałam dowiedzieć się naprawdę, czy ja tak bardzo chcę śpiewać, czy tak naprawdę kocham tę muzykę, czy to tylko tak jest, że spotkałam ciekawych ludzi po drodze i podoba mi się takie życie i przebywanie wśród publiczności z fajnymi muzykami. I okazało się jednak, że bez muzyki żyć nie mogę, i w tym momencie zaczęło się rodzić coś bardzo własnego, osobistego i indywidualnego. Mój pomysł na siebie jako artystkę,



fot. Piotr Gruchala

szukanie własnego języka i możliwości wykorzystania elektroniki. To właśnie wtedy rodziłam się ja, ta prawdziwa, ta dzisiejsza.

Wasz wyjazd do Nowego Jorku, patrząc na to z dzisiejszej perspektywy, był właściwie ucieczką do innego, lepszego świata. Zwłaszcza dla was artystów.

Byliśmy wtedy w trochę innej sytuacji, my muzycy. Mogliśmy podróżować, bo Pagart łakomił się na te 10 procent od naszych zarobków, które dostawaliśmy w dolarach. Muzycy mieli zielone światło, nie byliśmy tak krótko trzymani jak inne profesje. Niemniej jednak wyjazd do Nowego Jorku był celem i jedynym kierunkiem dlatego, że naszą pasją był jazz. Ale to Michał był motorem, mówił: „Musimy pojechać do Ameryki, musimy pojechać do Nowego Jorku, bo to jest to miejsce, tam musimy się sprawdzić ze swoją muzyką”. Nie po to, abyśmy się czegoś nauczyli, choć wielu rzeczy tam się nauczyliśmy, ale to nie było naszym najważniejszym celem. Chcieliśmy pojechać tam z naszą muzyką. Szukanie miejsca dla niej na tamtym rynku muzycznym – to było najważniejsze. I od samego początku było jasne, że po to jedziemy do Stanów. Mieliśmy zamiar

pojechać na parę miesięcy, tak przynajmniej Michał mówił. A że zrobi się z tego kilka dekad, to myśmy wtedy nie myśleli i tego nie podejrzewali.

Wspominasz jednak do dziś, że był to dla ciebie bardzo trudny okres. Nowa kultura, nowe miejsce, nowi obcy ludzie i niemal walka o przetrwanie.

To była jak najbardziej trauma, ja się bardzo ciężko rozchorowałam, nie mogłam wstać z łóżka, nie mogłam poruszać rękami, myślałam, że już nigdy w życiu nie utrzymam mikrofonu. Robiłam Michałowi karczemne awantury, w ogóle nienawidziłam Nowego Jorku, uważałam, że to jest chore miasto, że tam nie ma zieleni, że tam nie ma powietrza, że jest brud, że są domy które zaraz zwałą mi się na głowę. Naprawdę na samym początku naszego życia

w Stanach byłam bardzo nieszczęśliwa. Ale widocznie piękne dziecko rodzi się w bólach, i chyba taka jest odpowiedź na pytanie, dlaczego musiałam to wszystko przejść.

Ale przecież dość szybko, jak na przybyszów znikąd, nieznanych nikomu artystów zza żelaznej kurtyny, na bardzo hermetycznym przecież amerykańskim rynku przyszły pierwsze wasze wielkie sukcesy.

One przyszły nagle i niespodziewanie. To było tak, że nic się nie działo, nic, zupełnie, i nagle okazało się, że płyta wychodzi, że podjęto decyzję w Columbii, że wypuszczają moją płytę z Makowiczem (*Newborn Light*, 1974), potem naszą pierwszą płytę z Urbaniakiem (*Fusion*, 1974), drugą płytę (*Fusion III*, 1975)... I dyskusje w Columbii – jak je wypromować? A potem to już poszło bardzo szybko. Współpraca z Herbiem Hancockiem, podróże z Chickiem Coreą jako support, żeby dać się poznać amerykańskiej publiczności. Po tym wszystkim to już było zjeżdżanie z górki. Przyszło to, o czym marzyliśmy i do czego dążyliśmy.

Trudno oprzeć się wrażeniu, że na ten amerykański czas, twoją artystyczną drogę i zawrotną karierę mieli największy wpływ trzej mężczyźni: Komeda, Urbaniak i Kosiński. Jak ważną rolę odegrali w twoim życiu?



fot. Sławek Przerwa

Komeda mnie dostrzegł i właściwie dodawał mi odwagi, powtarzał, że mam szansę być kimś, że mam szansę dojść do czegoś wielkiego. Michał Urbaniak mnie wykreował. On komponował, on aranżo-

nie wykorzystał. Napisała scenariusz, postarała się o pieniądze i rozpoczęła ciężką pracę, bo trzeba było te filmy zdigitalizować, przejrzeć, wybrać fragmenty, wyczyścić, zmontować. Trwało to dobre dwa lata. Myślę, że w efekcie jest świetny film. Powstała piękna perełka.

Okazało się, że bez muzyki żyć nie mogę, i w tym momencie zaczęło się rodzić coś bardzo własnego, osobistego i indywidualnego

wał, z nim wyjechałam do Stanów. Był najbliżej tej mojej muzyki i jemu bardzo dużo zawdzięczam. Natomiast jeśli chodzi o Jerzego Kosińskiego, to dzięki niemu uwierzyłam, że mogę zrobić wszystko, co tylko chcę.

O tamtych czasach spędzonych w Nowym Jorku opowiada Ula - debiutancki film Agnieszki Iwańskiej, którego jesteś bohaterką.

Poznałam Agnieszkę sporo lat temu. Zaprzyjaźniłyśmy się i opowiadałam jej, że mam wiele archiwalnych filmów, które kręciliśmy z Michałem przy pomocy amatorskiej kamery. Są to dziesiątki godzin nagrań z naszych podróży po całym niemal świecie. Agnieszka bardzo się tym zainteresowała, mówiąc, że takie filmy to prawdziwy skarb i że trzeba to koniecz-

Tak, nie jest to czas ani sprzed, ani po tym amerykańskim okresie. To pewien wycinek mojego życia w Stanach, trwający jakieś dwie dekady. Gdyby ktoś chciał dowiedzieć się, jak to życie nasze w Stanach wyglądało, to ten film dobrze to ilustruje.

Twoje życie jest w ogóle znakomitym materiałem niemal na fabułę lub nawet filmowy serial! Stałaś się przecież niezwykle twórczą biografką własnego życia, pisząc o sobie dwie książki. Może czas na film?

[śmiech] Gdyby taki film fabularny albo serial miał powstać, to chciałabym, aby to był pełny obraz mojego usposobienia, mojego optymizmu, mojego podejścia do życia, czerpania z niego pełnymi garściami, całej tej mojej energii. Nie wiem, może kiedyś taki powstanie.

Na razie film Ula Agnieszki Iwańskiej pojawi się jako festiwalowa premiera podczas drugiej edycji festiwalu Jazz w filmie.pl. w FilMOTECE Narodowej w Warszawie 1 grudnia. Będzie okazja, aby ponownie o tym opowiedzieć festiwalowej publiczności.

Tak. Dziękuję za zaproszenie i do zobaczenia. ●



fot. Sisi Cecylia, Enter Enea Music Festival 2022

Chodzi o spontaniczność, nie tylko o improwizację

Uznana za czarodziejkę fortepianu, jedną z najbardziej utalentowanych i pomysłowych artystek współczesnego jazzu, ma 27 lat i wydane już cztery albumy. Jej ostatnia płyta *Secrets of Inanna*, jak można się dowiedzieć z opisu dołączonego do krążka, inspirowana jest sumeryjską poezją epicką starożytnej Mezopotamii, a konkretnie opowieścią o Inannie – królowej nieba i ziemi oraz jej siostrze Ereszkigal – mrocznej władczyni podziemia.

Kim zatem jest opowiadająca o tym swoją muzyką **Connie Han**? Młodą buntowniczką, sprzeciwiającą się narzuconym regułom gry? A może pełną siły, wiedzy, tradycji, świadomą przedstawicielką młodego amerykańskiego pokolenia muzyków jazzowych?

Paweł Ziemba



Paweł Ziemba: Śledzę od dawna rozwój twój i twojej muzyki i muszę powiedzieć, że ostatnie lata są dla ciebie szczególnie twórcze. Cieszysz się ciągle sukcesem swojej najnowszej płyty *Secrets of Inanna*?

Connie Han: Jestem bardzo podniecona faktem, że mogę szerzyć moją muzykę i propagować wielką tradycję fortepianu jazzowego poprzez mój własny styl. Doświadczam wielu nowych rzeczy, podróżując po świecie. Staram się grać najlepiej, jak potrafię, i sprawiać, że dla wszystkich, którzy przychodzą na mój koncert, będzie to dobrze wykorzystany czas.

Jakie jest w takim razie muzyczne przesłanie Connie Han?

Nie trzeba dekonstruować fundamentów jazzu, by być oryginalnym. Chodzi mi o to, że współczesny jazz i jego wszystkie historyczne odmiany funkcjonują wspólnie. Muzyka realizuje się w danym momencie, a kreatywność jest płaszczyzną do budowy języka wypowiedzi. Mam wrażenie, że zbyt często wykonawcy grający współczesny jazz wpadają w pułapkę bycia odtwórcą, powiedzmy, trochę „muzealnej”

formy sztuki. Granie jazzu to surowy, twórczy proces, który dzieje się w danej chwili. Możesz być prowokacyjny, ostry w przekazie i przesuwać granice, mając jednocześnie wielki szacunek dla tradycji i powstałego w wyniku ewolucji języka jazzowej wypowiedzi. Języka, który przejmujemy od takich mistrzów jak Bird, Dizzy, Red Garland, Oscar Peterson, Wynnton Kellym – można wymieniać długo, aż do Herbiego Hancocka, Chicka Corei i mojego ulubionego Kenny’ego Kirklanda. To właśnie jego sposób gry i frazowania miał ogromny wpływ na mój styl. Gdy słuchasz *Black Codes* Wynntona Marsalisa, masz wrażenie, że dźwięki wychodzą z podziemia. Jest to jedna z moich ulubionych płyt. Niesamowicie kreatywne aranżacje i instrumentacje, wyjątkowe podejście do rytmu! To jest ta muzyka, która naprawdę ze mną rezonuje i z której czerpię, aby tworzyć swój własny oryginalny język przekazu. Tak więc nie trzeba dekonstruować fundamentów jazzu, by mieć coś nowego do powiedzenia.

Wróćmy do *Secrets of Inanna*. Jak doszło do powstania tej płyty, kiedy wpadłaś na pomysł napisania muzyki zainspirowanej mitologią?

Pomysł przeniesienia tej historii na grunt muzyczny pojawił się w czasie pandemii. Tworzenie albumu koncepcyjnego nie jest czymś powszechnym, z czym można się często zetknąć w jazzie akustycznym. Wszystko zaczęło się właściwie od mojej rozmowy z Billem Wysaske, z którym od dawna współpracuję. To on zasugerował mi pomysł napisania muzyki opartej na tematyce mitologicznej. Na początku wydawało mi się to dość abstrakcyjne, ale jednocześnie wyzwanie, aby taki album nagrać, było bardzo ciekawe i intrygujące. Jestem miłośniczką literatury. Uważam, że opowiadane historie, a w szczególności wyrafinowana fikcja, wiele oferuje ludziom, a przekazywane mądrości udzielają lekcji jak żyć. Dlatego gdy usłyszałam wyjątkową historię Inanny, natychmiast poczułam, że jest mi bliska, utożsamiłam się z jej postacią.

Pierwsze, co mnie poruszyło, to gotowość bohaterki na cierpienie. Poświęca dobra materialne, swój status społeczny, aby na koniec zostać zamordowaną z ręki własnej siostry. Oddaje życie, aby osiągnąć swoje przeznaczenie jako królowa nieba i ziemi. Ta bolesna i trudna podróż może być inspiracją, a dla mnie życie to ciągłe łagodzenie bólu i cierpienia. Tak więc, gdy w końcu uzgodniliśmy i zebraliśmy wszystkie elementy tej historii, udało nam się z Billem tak poukładać całość, aby muzycznie projekt był spójny. Mam nadzieję, że tak właśnie jest odbierany przez słuchaczy.

Miałaś jakiś swój sposób na komponowanie muzyki do tego albumu czy po prostu korzystałaś z pomysłów Billa?

Bill zna mnie doskonale, dokładnie czuje to, kim jestem i co robię. Dzielimy sporo tych samych war-

tości. Miło jest pracować z ludźmi, którzy są nie tylko kompetentni, ale też cię rozumieją. Szczególnie w dzisiejszych czasach, gdy mamy do czynienia z tak różnorodnymi poglądami na temat muzyki. Z drugiej strony to dobrze, że

Nie trzeba dekonstruować fundamentów jazzu, by być oryginalnym

czasami różnimy się w ocenach. Lubię być konfrontowana z osobami, które się ze mną nie zgadzają i podważają mój punkt widzenia, bo w ten sposób zmuszają mnie do spojrzenia na sprawę z innej perspektywy.

Wracając do kwestii tworzenia albumu – był to głęboki, wspólny proces. Wykonaliśmy sporo pracy metodycznej, starając się zrozumieć rolę oraz możliwości każdego z członków zespołu. Musisz wiedzieć, że każda z osób uczestnicząca w nagraniu posiada spory zakres umiejętności. Kiedy tworzymy, oczekujemy wolności, aby po prostu realizować żywe obrazy pojawiające się w naszych umysłach w naprawdę swobodny sposób. Natomiast nie powiedziałabym, że była jakaś konkretna metoda pracy. Często nagrywam swoje improwizacje. Za każdym razem, gdy gram, jest to jak odcisk lub wrażenie tego, czego doświadczam w da-

nym momencie. Myślę o tym dużo w kategoriach metafory życia, niekoniecznie w kategoriach ściśle muzycznych. A jeśli chodzi o techniczną stronę komponowania, myślę, że ważne jest, aby dokładnie pamiętać, co się właśnie zagrało. W jazzie chodzi o spontaniczność, nie tylko o improwizację. Dlatego jedyną rzeczą, którą ustaliliśmy, było zapewnienie sobie wzajemnie miejsca na swobodną wypowiedź i powiedzenie: OK – let's do it!

Czy mam rozumieć, że część muzyki pisałaś ty, a część Bill?

Nie osiągnęłabym takiego efektu, gdyby nie pomoc mojego producenta, perkusisty i dyrektora muzycznego Billa Wysaske. Większość muzyki przygotowaliśmy razem, ale to on był prawdziwym wizjonerem, który sprawił, że ten album jest spójny. Bill zaaranżował kompozycję Rodgersa Granta *Morning Star* (nagrany wcześniej przez Huberta Lawsa), jak również *Desert Air* (pierwotnie duet kompozytora Chicka Corei i Gary'ego Burtona). Uważam, że w dużej mierze jest mózgiem tego albumu. Nie ma wątpliwości, że jest on również wirtuozem perkusji i bardzo dobrze zna się na harmonii. Założyliśmy, że ważne jest, aby korzystać z wolności twórczej. To jest esencją jazzowej formy sztuki i tego, co reprezentuje poza samą muzyką – mam na myśli filozofię.

Napisaliśmy muzykę impulsywną, opartą na tym, co czuliśmy w danym momencie. W utworach muzyki klasycznej często używa się dodatkowych elementów pozwalających oddziaływać mocniej na wyobraźnię słuchacza. Słysząc to bardzo wyraźnie u kompozytorów rosyjskich, którzy często do swoich utworów wprowadzali dodatkowe instrumenty, brzmienia czy też głosy podbijające wyobraźnię i emocje. Starałam się zadziałać podobnie, próbując jak najbardziej ożywić wyobraźnię za pomocą muzyki instrumentalnej. Opowiadam historię, ale nie w sposób typowy dla mowy werbalnej (np. jak bogini walczyła z niebiańskim bykiem). Staram się przywołać emocje i obrazy, bazując na komunikacji między zmysłami.



fot. Bill Wysaske

Twoja gra obfituje w wiele ciekawych, zaskakujących elementów. Skąd czerpiesz taką muzyczną witalność? Wielu krytyków nazywa cię „czarodziejką fortepianu jazzowego”. Czym wyraża się według ciebie różnica w podejściu do improwizacji i do akompaniamentu?

Nie lubię oddzielać akompaniamentu od improwizacji, obie formy traktuję podobnie. Możesz bardzo dobrze improwizować, grając jedynie akordami. Gdy akompaniuję soliście, nie lubię myśleć o sobie jako o kimś, kto ma za zadanie tylko wspierać. Nie lubię sprawiać, by ludzie czuli się tylko komfortowo, wolę inspirować i stawiać im wyzwania. Lubię przyczyniać się do czegoś, co jest poza muzykiem, który improwizuje. Muzyka jest dla mnie częścią większej całości, która zawsze istniała, a my dopiero ją odkrywamy. Gdy młody muzyk po raz pierwszy odpuści sobie tę część ego, w któ-

rej uważa się za „doskonałość”, a zaufa swojej intuicji – wtedy naprawdę wszechświat zaczyna się przed nim otwierać. Zawsze miałam dobry instynkt muzyczny, ale ten proces uwolnienia siebie i wyjścia ze strefy komfortu zawsze był dla mnie niezwykle frustrujący. Mówię o byciu niewygodnym i wymagającym, bo muzyka ma na celu uzdrowienie, ale niekoniecznie poprzez sprawianie, że odbiorca poczuje się dobrze. To bardziej jak uzdrawianie poprzez katharsis.

Czyli rodzaj terapii poprzez muzykę?

Dokładnie tak! To zdecydowanie rodzaj terapii. To katartyczna, abstrakcyjna ekspresja traumy lub doświadczenia. Nie ma znaczenia, czy jest ona pozytywna, negatywna lub może jakaś „pomiędzy”. Muzyka jest tak zróżnicowana pod względem kolorów, że tym samym ma niesamowicie szerokie, silne oddziaływanie na nas i nasze emocje.

To znaczy, że doświadczanie życia realizuje się nie tylko poprzez dobre bądź złe jego strony, doświadczamy go każdą częścią siebie, poprzez wszystko, co jesteśmy w stanie uchwycić zarówno w obszarze fizycznym, jak i emocjonalnym. Wszystkimi zmysłami.

Dokładnie tak.



Czy dobrze rozumiem, że o poziomie świadomości przeżywania muzyki decyduje nasza umiejętność uwolnienia myśli i otwarcia się na pewien nieuświadomiony wcześniej rodzaj i poziom emocji?

Tak myślę.

Kładziesz mocny nacisk na duchowy, transcendentalny wymiar muzyki. Odnajduję w tym sposobie myślenia wiele cech charakterystycznych dla spiritual jazzu.

Zgadza się. Myślę, że medytacja jest kluczem do wszystkiego. Chodzi o to, aby uwolnić umysł i wyjść w pewien sposób poza ciało, osiągnąć stan świadomości, w którym

Często nagrywam swoje improwizacje. Za każdym razem, gdy gram, jest to jak odcisk lub wrażenie tego, czego doświadczam w danym momencie

w ogóle nie myślisz o czasie. Dla mnie granie muzyki jest środkiem do osiągnięcia tego stanu. Myślę, że Coltrane z czasów gry w swoim kwartecie naprawdę uzyskał dostęp do tej części siebie, która pozwalała mu funkcjonować poza czasem. Wspólnie z McCoyem Tynerem, Elvinem Jonesem i Jimmym Garrisonem tworzyli forma-

cję funkcjonującą jak jeden „ogromny mózg”. Elvin był jego największą częścią. Miał w sobie niesamowitą witalność, siłę życia, która w pewnym sensie wchłaniała pozostałych w tę ponadczasową bańkę. Oczywiście darzę wielkim szacunkiem McCoya Tynera! Zdecydowanie wniósł do grupy coś w rodzaju „wysokooktanowej mocy”, stwarzając możliwość pozaczasowego funkcjonowania pozostałym muzykom. Takie podejście do grania i taka filozofia są czymś, co zawsze było mi szczególnie bliskie.

Słyszę, że jesteś mocno zakorzeniona w tej muzyce, w jej historii i wszystkim, co ją tworzyło w tamtym momencie...

Dokładnie tak. To jest nasza historia i nasze muzyczne korzenie!

Czy uważasz, że muzyka o tak mocnym, transcendentalnym brzmieniu jest dziś łatwiej przyswajana przez odbiorców, niż miało to miejsce za czasów Coltrane’a?

Nie wiem. Uważam, że jest inaczej w tym sensie, że tworzymy muzykę tu i teraz. Historia jazzu liczy sobie ponad sto lat, co oznacza, że mamy do dyspozycji tak wiele rzeczy dostęp-

nych, z których możemy czerpać, a których oni nie znali. Coltrane tworzył w oparciu o zupełnie inny zestaw inspiracji i doświadczeń. Wiem, że interesował się nawet muzyką kameralną. Artyści poruszali się kiedyś w innym wymiarze świadomości niż my dzisiaj. Myślę, że ciekawa, zagrana gdzieś z głębi nas muzyka zawsze znajdzie zainteresowanie wrażliwego odbiorcy – kogoś, kto poszukuje innej formy komunikacji niż tylko słowa. Właśnie w tym kontekście moja współpraca z Billem

Wysaske była bardzo owocna. Oboje wnieśliśmy do projektu nasze kompozytorskie i muzyczne inspiracje. Bill ma bardzo ciekawe i świeże podejście do procesu tworzenia i orkiestracji. Czerpie z wpływów dalekich od jazzu, właściwie sporo inspiracji znajduje w zbiorach muzycznych British Library. To ekscentryczne, ale wnosi nową perspektywę do brzmienia i stylu gry. Myślę, że Bill sprawił, że nasza muzyka jest klarowna i przystępna. Co przekłada się na to, że po prostu da się tego słuchać.

Album *Secrets of Inanna* to 12 kompozycji. Niektóre z nich trwają ponad siedem minut, inne dwie i pół minuty bądź nawet niespełna minutę. Z czego wynika zamysł podzielenia tej muzycznej opowieści na tak wiele kawałków?

Gdy słuchasz nagrań Coltrane'a czy Pharoah Sandersa (zwłaszcza z połowy lat 60.), często znajdujesz utwory trwające po 20 minut, a nawet dłużej. Tak się wtedy grało. Wystarczył jeden utwór, by coś wyrazić. Dziś inni są odbiorcy muzyki, ich oczekiwania, także sama muzyka uległa transformacji. Zwróciliśmy na to uwagę. Dla mnie najważniejsza jest klarowność przekazu. Bo jeśli gdzieś tę jasność się gubi (nieważne, czy na poziomie wykonawcy, czy odbiorcy), to tak naprawdę granie nie ma sensu.

Chodzi o to, aby być czytelnym i zwięzłym w swoim przekazie; aby nie zanudzić słuchacza; by był skupiony i nie zgubił przesłania, jakie niesie ze sobą muzyka – czegoś, co jest nowe. Zabieramy odbiorcę w podróż, podczas której doświadczamy z nim pewnych stanów zbiorowej świadomości. Chcesz, by doświadczył tego, co ty, i by to zrozumiał. Ze względu na fakt, że jazz jest definiowany przez im-

prowizację – gdy opowiadasz historię, twój przekaz musi być klarowny. To dlatego tak ważne jest, aby wszystkie drobne elementy tworzące muzykę były spójne.

Co chciałabyś, aby odbiorca *Secrets of Inanna* wyniósł z doświadczenia słuchania tej muzyki na poziomie indywidualnym?

Historia Inanny pokazuje, że mitologia może wiele znaczyć w naszym życiu. To metafora duchowego odrodzenia, przez które może przejść każda osoba, gdy rozwija się jako istota ludzka. To dotyczy również mnie jako artystki oraz jako człowieka. I oczywiście może dotyczyć każdego słucha-

Nie lubię odddzielać akompaniamentu od improwizacji, obie formy traktuję podobnie

cza, który zanurzy się w tej historii, muzyce i towarzyszących jej emocjach. Jazz jest muzyką, która odpowiada na różne nasze potrzeby i nastroje i ma w sobie wiele z medytacji.

Chciałabym pokazać również, że współczesny, akustyczny jazz nadal może być surowy, spontaniczny i w pewien sposób przebojowy, bez dekonstruowania jego fundamentów. ●

**NAJSTARSZY
I NAJBARDZIEJ
PRESTIŻOWY
MAGAZYN
JAZZOWY
W POLSCE**

jazz forum



**Sylwetki wybitnych muzyków,
wywiady, recenzje płyt, relacje z festiwalii.**

**8 numerów w roku, w każdym specjalna płyta
kompaktowa (tylko dla prenumeratorów).**

**Prenumerata roczna (8 numerów) - 180 zł
Prenumerata półroczna (4 numery) - 90 zł**

Jazz Forum, ul. Hoża 35 lok. 24, skr. poczt. 2, 00-694 Warszawa 81

tel. 22 621 94 51, jazzforum@jazzforum.com.pl, www.jazzforum.com.pl, www.polishjazzarch.com



Wybór



Gabriela Kurylewicz

Platon wymyślił lub odkrył (tego nie rozstrzygniemy) dwa argumenty za nieśmiertelnością duszy. Pierwszy argument (czasem nazywany dowodem) jest z pojęcia ruchu. Dusza jako zasada ruchu nie może swojej zdolności do ruchu i samonapędu utracić, bo przestałaby być sobą, zasadą swojego ruchu, duszą. Drugi argument jest z zasady życia. Dusza jako zasada życia nie może swojego życia utracić, bo przestałaby być sobą, zasadą swojego życia, duszą. Argument z zasady ruchu jest przedstawiony w *Fajdrosie*, a argument z zasady życia w *Fedonie* Platona. Jest jeszcze argument trzeci – dusza jest nieśmiertelna przez swoją skłonność do sprawiedliwości i dzielności. „Skłonność” to nie najlepsze słowo, odpowiedniejszym określeniem jest „upodobanie i wybór”, „wybór oparty na upodobaniu”.

Na drodze wyborów opartych na upodobaniach swojej duszy człowiek kształtuje własne życie, swój ruch, swoją dzielność i sprawiedliwość. To kształtowanie, formowanie duszy udaje się mniej lub bardziej w zależności od upodobania i namysłu, ponieważ myślenie, samodzielne myślenie jest żywiołem, treścią naturalną i naj-

ważniejszą duszy, a upodobanie przeważnie wynika z podjętych wyborów i wpływa na wybory kolejne.

Ów argument trzeci za nieśmiertelnością duszy, argument z duchowej sprawiedliwości i dzielności, jest do znalezienia również u Platona, w jego dialogu *Państwo*. Sokrates próbuje przekonać Glaukona, a wraz z Glaukonem wszystkich pragmatyków, że sprawiedliwość i dzielność jest w gruncie rzeczy czymś, co dusza lubi, bo sprawiedliwość i dzielność najpewniej przysparza duszy zdrowia. Co więcej, sprawiedliwość nie polega w istocie swojej na ustalaniu praw jedynie słusznych i wymierzaniu kar za ich nieprzestrzeganie, lecz na uczeniu się jej tak, jak uczyć się można i należy muzyki.

Zdaniem Sokratesa konstrukcja duszy jest muzyczna, jest prosta, jest zestrojem, muzyką przynajmniej czterech strun, czterech sprawności, dzielności – odwagi, umiaru, rozważy i sprawiedliwości. Muzyka duszy jest rytmiczna, harmoniczna, melodyjna i logiczna, taka jest z natury swojej i nie może w niej braknąć któregoś z tych czterech elementów.

Muzyka duszy jest oparta na wolności i rozumowaniu, a tym jedynie, co ją ogranicza, jest warunek, że nie może być bezmyślna, bo wówczas przestaje być muzyką. Zdaniem Sokratesa muzyka duszy jest niewyczerpana i nieskończona, o ile prowadzi do szczerości prawdy i niezmierzoności dobra (piękna) i – co jest najtrudniejsze – o ile znaleźć potrafi oparcie w boskim umyśle. Muzyka nie musi być dewocyjna, ale musi być natchniona w nienawiedzony i logiczny, mądry sposób.

Wskazanie ośrodka ludzkiej muzyki w ludzkiej, jednostkowej duszy i powiązanie jej z etyką nie jest ograniczeniem duszy ani zubożeniem muzyki. Przeciwnie, odkrycie, że ludzka muzyka jest z duszy i prowadzi do dobra, jest hipotezą, cenną niezmiernie, a wskazującą, że ludzka muzyka – przy pewnych szczęśliwych warunkach – prowadzić może do wyższej muzyki i najprawdopodobniej dalej jeszcze wyżej, do idei, rzeczywistości boskiej dobra i piękna.

W X księdze swojego *Państwa* Platon zamieścił opowieść (mit) o dzielnym żołnierzu Erze. Er zginął na wojnie i przeszedł śmierć kliniczną, a ponieważ był dzielny bezsprzecznie, potrafił wiele usłyszeć i zobaczyć, i następnie – po przebudzeniu do życia ziemskiego – opowiedzieć o tym, co dzieje się po śmierci, co zobaczył,



Gabriela Kurylewicz, *Wilczurka*, olej na desce, 2023,
fot. Piwnica Artystyczna Kurylewiczów

czego doświadczył i co zrozumiał. Er nie jest filozofem, lecz prostym żołnierzem, ale rozumie sporo. Dusze nie giną, tylko są rozliczane z żywotów dokonanych, sprawiedliwie, dziesięciokrotnością zapłaty za każde popełnione zło i dziesięciokrotnością zapłaty za każde dokonane dobro. Zapłatą za zło jest proporcjonalnie wymierzona kara i pokuta, zapłatą za dobro nagroda i możliwość wyboru nowego życia.

Er, gdy razem z duszami siedział na łące i czekał na wybory, mógł zobaczyć – poniekąd pojąć – niesamowitą budowę świata. Pionowo do nieba jest ustawiona oś, a wokół osi jest obracająca się kula, w której znajdują się kręgi w liczbie ośmiu, a każdy krąg tworzy odpowiednie dźwięki w proporcji: 1-8, 2-6, 3-4, 4-8, 5-7, 6-5, 7-3, 8-2. Z dźwięków wynikają równie proporcjonalnie barwy. Wrzeczono z kręgami tworzącymi dźwięki i barwy obraca się ruchem uporządkowanym: ósmy krąg najszybciej, a następne – siódmy, szósty i piąty ruchem równoczesnym wolniej, czwarty prędkością jeszcze wolniejszą, trzecią, trzeci czwartą, a drugi piątą. Oś obrotu jest umieszczona „na kolanach Konieczności”. A dalej następuje najpiękniejsza część

opowieści – trzy córki Konieczności, Mojry: Lachezis, Kloto i Atropos, siedzą dookoła tej przedziwnej kuli i śpiewają, Lachezis śpiewa o przeszłości, Kloto o tym, co jest, a Atropos o tym, co będzie. Er zdumiony poznaje, że Lachezis zwraca się do dusz i otwiera przed nimi wybory.

Dusze w kolejności, każda z osobna, wybierają – ducha opiekuńczego (dajmoniona) i następnie nowy żywot. Znamienne, że niektóre dusze, które poprzednio wiodły żywot ludzi, wybierają żywoty zwierząt – Orfeusz wybiera żywot łabędzia, Tamarys słowika, Ajaks żywot lwa, Agamemnon „z odrazy do rodzaju ludzkiego” żywot orła, a słynny błazen Tersytes żywot i sprawność małpy. Tymczasem dusza Odysa, która była na samym końcu, „przypomniawszy sobie minione trudy przez żądzę sławy poniesione, dała pokój ambicjom i chodząc długo tędy i owędy szukała losu człowieka prywatnego, który by miał czas wolny” i taki los, żywot znalazła ku swemu uradowaniu. Dusze zwierząt niekiedy wybierały żywoty ludzi, bohaterów lub myślicieli i filozofów. Er nie wszystko zdołał pojąć i zapamiętać. Ale uderzyło go, że tym, który do wyborów rzucił się pierwszy, był żarłok i głupiec, wybrał dyktaturę, której żałował potem, jednak było już za późno.

Jeśli wśród kulturalnych, muzykalnych zwierząt była wilczurka Magda, suczka mojego dziadka ze Lwowa, porucznika Aleksandra Kurylewicza, to moim zdaniem całkiem możliwe, że wybrała żywot filozofa. Bo, jak powiada Parmenides (w *Parmenidesie* Platona): „trzeba doprawdy być nie byle kim, żeby móc zrozumieć, że istnieje pewien rodzaj każdego przedmiotu i jego istota sama w sobie”. Do wyborów odpowiednich i mądrych trzeba mieć nie byle jakie uszy i nieprzeciętny nos, nos ogara lub wilczura. ●

KOLORY FARB

Malarze biorą kolory farb z kwiatów, drzew i kamieni.

Muzycy czerpią dźwięki i współbrzmienia z lasu, deszczu, wiatru, szumu źródeł, rzek i mórz,

a nade wszystko z mowy psów i śpiewu ptaków.

Śpiew ptaków to najdawniejsza muzyka.

Rzeczywistość kamieni, drzew i kwiatów to praświat.

Świat – kosmos powstał z kolorów i sekwencji dźwięków.

Platon opisał to w X. księdze *Państwa*.

Nie byłoby świata, gdyby nie było duszy.

Nie byłoby duszy, gdyby nie było muzyki umysłu, Boskiego umysłu.

Czym jest Boski umysł?

Czytajmy Platona, żeby to próbować zrozumieć, chociaż nie pojąć.

18 VII 23

Wiersz z tomu Gabrieli Kurylewicz,
Karwia-świat, Fundacja Forma, Warszawa 2023.
Copyright Gabriela Kurylewicz.

Kobięcy głos na Górze Prawdy

Piotr Rytowski

Być może zaczęło się to w połowie 2021 roku, kiedy recenzując kolejną edycję Warsaw Summer Jazz Days, postanowiłem napisać tylko o dwóch koncertach – Mary Halvorson oraz Jaimie Branch. Mimo że na festiwalu występowali też m.in. Branford Marsalis, Joey Calderazzo, John Patitucci, Antonio Sánchez i Miguel Zenón, te dwie artystki wydały mi się najbardziej interesujące z całego programu. Duże wrażenie robiły na mnie kolejne płyty Angel Bat Dawid i Moor Mother (zarówno solo, jak i z zespołem Irreversible Entanglements) oraz ich udział na płytach takich wykonawców jak Sons of Kemet czy Plastik Beatniks. Jednym z moich ulubionych niejazzowych albumów ubiegłego roku był *¡Ay!* Lucrecii Dalt. Nagle zauważyłem, że duża część muzycznych nowości, które uważałem za interesujące, świeże, intrygujące, to twórczość kobiet. W polskim jazzie, gdzie przez długie lata jeśli już pojawiały się kobiety, to na ogół w charakterze wokalistek, niepostrzeżenie na pierwszym planie można dostrzec takie postaci jak Kinga Głyk, Kasia Pietrzko czy Aga Derlak. Analogiczny trend widzę wyraźnie w muzyce współczesnej. Anna Sowa,

Teoniki Rozynek, Ola Słyż i inne młode kompozytorki są obecne na najważniejszych festiwalach tego nurtu.

Czy zmieniła się moja percepcja? Czy może to kwestia związanej z wiekiem innej gospodarki hormonalnej? A może kobiety wreszcie zaczęły tworzyć dobrą muzykę? Żadna z tych tez nie brzmi przekonująco. Raczej to kobietom tworzącym ciekawe, ambitne rzeczy wreszcie udało się przebić do świadomości szerszej grupy odbiorców. Stało się to m.in. za sprawą aktywnie działających kobiecych ruchów społecznych – wiele artystek łączy sztukę z aktywizmem,



fot. archiwum autora

fot. archiwum autora



demonstrując swoją silną pozycję także w ten sposób. Możemy dziś mówić wręcz o swego rodzaju modzie na artystki kobiety. I jest to moda bardzo zdrowa! Dziś trudno wyobrazić sobie festiwal, na którym nie pojawiają się przedstawicielki płci pięknej – nie z powodu jakichś zapisów o parytetach, ale z powodu jakości ich twórczości.

Niezwykle ciekawy koncert, ściśle powiązany z powyższymi rozważaniami, mogłem podziwiać podczas kolejnej edycji szwajcarskiego festiwalu Neue Musik Rümlingen, w tym roku w malowniczych plenerach Ticino. Jeden z festiwalowych dni odbywał się na oddalonym o kilka kilometrów od Locarno wzgórzu Monte Verità. Zanim o wydarzeniu, parę słów należy się samemu miejscu. Kiedy jechałem na festiwal, nie miałem pojęcia o historii „Góry Prawdy”, a to właśnie ona nakreśla kontekst tych ciekawych działań artystycznych.

W 1900 roku na wzgórzu Monescia, później przemianowanym na Monte Verità, osiedliła się grupa ludzi, którzy szukali w tym miejscu prawdziwej wolności. Stworzyli komunę, w której żyli zgodnie z ideami wegetarianizmu, naturyzmu, wolnej miłości, poszanowania dla natury i pacyfizmu. Starali się być samowystarczalni – uprawiali ziemię na wzgórzu oraz zajmowali się sztuką. Nosili luź-

ne proste ubrania, długie włosy, brody. A wszystko to na kilkadziesiąt lat przed hippisami! Z czasem założyli sanatorium, które leczyło „dolegliwości epoki”. Przyjeżdżali do niego ludzie, którzy mieli dość miejskiej cywilizacji, burżuazyjnych wartości, konformizmu. Wzgórze stało się też azylem chętnie odwiedzanym przez artystów. Gościli tu m.in. Herman Hesse, D.H. Lawrence, Paul Klee, Max Weber czy Isadora Duncan. Jedną z istotnych wartości funkcjonujących w grupie było też równouprawnienie płci. Co ciekawe, ten pionierski, także pod tym względem, ruch powstał w Szwajcarii, która prawa wyborcze przyznała kobietom dopiero w 1971 roku! Współzałożycielką wspólnoty na wzgórzu Monte Verità była pianistka, wielbicielka Wagnera



fot. archiwum autora



i jedna z prekursorów feminizmu Ida Hofmann.

Ten zdecydowanie awangardowy jak na tamte czasy ruch oraz postać samej Idy Hofmann stały się inspiracją dla performatywnego spaceru po zboczach Monte Verità przygotowanego przez holenderski kolektyw performerski Het Geluid i wykonanego przez wokalistkę Stephanie Pan oraz perkusistkę Sylwię Żytyńską. Słuchacze na plenerowej trasie z dziewięcioma koncertowymi przystankami przeszli drogę od późnego romantyzmu przez cały XX wiek, śledząc rozwój wokalne awangardy. Jedynie pierwszy utwór pozbawiony był warstwy wokalne, ponieważ była to „partia kowadeł” ze *Złota Renu* Richarda Wagnera. Z jednej strony ewidentny hołd dla Idy Hofmann, ale z drugiej, być może, utwór kompozytora uważanego za mizogina (tak przynajmniej przedstawia go

w swojej książce jego prawnuk Gottfried Wagner) jako punkt startowy muzycznej wędrówki z kobietami w roli głównej. Kolejne osiem utworów to kompozycje kobiet, pisane dla kobiet lub wykonywane we wspaniałych kobiecych interpretacjach. Reprezentują one kolejne dekady XX wieku i stanowią ważne punkty w historii muzyki współczesnej, więc z pewnością warto je chociaż pokrótce wspomnieć.

W 1912 roku, w czasie pobytu w Berlinie, Arnold Schönberg poznał aktorkę Albertine Zehme, która namówiła go do skomponowania utworu na głos recytujący do wierszy belgijskiego symbolisty Alberta Girauda, Tak powstał *Pierrot Lunaire* – prekursorskie dzieło wykorzystujące Sprechgesang, czyli śpiewomowę, którego fragment został wykonany przez artystki na Monte Verità. Kolejnym utworem była *Ursonate* dadaisty Kurta Schwittersa – wczesny przykład abstrakcyjnej poezji dźwiękowej. *Wonderful Widow of Eighteen Springs* – pieśń na głos i zamknięty fortepian Johna Cage’a to kolejny utwór powstały na zamówienie kobiety – śpiewaczki i sufrażystki Janet Fairbank. Wreszcie pojawił się awangardowy utwór skomponowany przez kobietę. *Stripsody* Cathy Berberian to kompozycja z 1966 roku opierająca się nie na nutach, ale na komiksowych obrazkach, które wykonawca miał zobrazować za pomocą onomatopeicznych dźwięków. Stephanie Pan zrobiła to po mistrzowsku, a w kolejnym utworze – *Our Lady of Late Meredith Monk* – zaprezentowała studium wykorzystania głosu jako surowego, prymitywnego instrumentu ekspresyjnego.

Końcówka XX wieku była reprezentowana przez trzy utwory. Awangardowe *This is the Law of the Plague* Diamandy Galás oraz dwie kompozycje, które wprowadziły kobiecą, nadal w pewien sposób awangardową, muzykę w obieg popkultury. Artystki wykonały *O Superman* Laurie Anderson oraz

Jóga z repertuaru Björk. Temu ostatniemu utworowi, wykonywanemu na szczycie wzgórza, towarzyszyła niezwykle ciekawa instalacja dźwiękowa. Umieszczone na stalowych linach, wiodących od szczytu do podnóża wzniesienia, głośniki sunęły niczym kolejka linowa obok schodzącej w dół publiczności. Podczas gdy artystki wciąż wykonywały utwór Björk na górze, dźwięki podążały za słuchaczami znajdującymi się już kilkadziesiąt metrów niżej...

Projekt powstał na zamówienie festiwalu i był ściśle powiązany z miejscem, w którym został wykonywany. Nie będzie więc raczej już okazji, aby go zobaczyć. Wciąż można jednak poznać wzgórze Monte Verità i jego historię – osobiście lub online (<https://mediaguide.monteverita.org/en/>). Z pewnością

cią warto sięgnąć po wymienione utwory – może niezbyt oczywiste z punktu widzenia fanów jazzu, ale bez wątpienia warte poznania. Przede wszystkim jednak miejmy uszy i oczy otwarte na twórczość wspaniałych artystek, aby takie płyty jak chociażby tegoroczne *Requiem for Jazz* (Angel Bat Dawid), *Fly or Die Fly or Die Fly or Die* (World War) nieodżałowanej Jaimie Branch czy *Protect Your Light* (Irreversible Entanglements z Moor Mother) nie umknęły naszej uwadze. ●

A U T O P R O M O C J A

CzytamJAZZ – biblioteka książek o jazzie 97 książek poleca Rafał Garszczyński



Obejrzyj w Youtube/**radioJAZZFM-PL**

Sztuka w genach – Piotr Młodożeniec

Aleksandra Fiałkowska



„Jeśli robi się plakat jazzowy z dobrym, jazzowym nastawieniem, jeśli słucha się dużo jazzu, rozumie się tę muzykę i ją odczuwa, to potem ten plakat wibruje i dźwięczy trochę jazzowo”.

Piotr Młodożeniec

Poprzedni felieton z cyklu *Projekt jazz* poświęcony został twórczości jednego z najwybitniejszych polskich grafików Jana Młodożeńca. Tradycję rodzinną w zakresie projektowania użytkowego na wysokim, światowym poziomie podtrzymuje jego młodszy syn Piotr. Podobnie jak ojciec uczył się w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych w pracowni plakatu Henryka Tomaszewskiego. Anegdota głosi, że Jan Młodożeniec był pierwszym, a Piotr ostatnim studentem, który obronił u prof. Tomaszewskiego dyplom. Sam artysta odnosi się jednak do tej tezy dość sceptycznie: „Chyba jest w tej historii jakaś prawda, bo tata był jednym z pierwszych studentów Henryka Tomaszewskiego, ale nie jest tak, że zrobił dyplom jako pierwszy, bo równolegle z nim dyplom robili inni studenci. Ja z kolei byłem jednym z ostatnich studentów, którzy robili dyplom u profesora, ale

po moim dyplomie jeszcze trochę nauczał. Zrobiłem dyplom w 1981 roku, a z tego, co pamiętam, Tomaszewski odszedł z powodu choroby w 1983 roku, ale studenci nadal przychodzili do niego do domu i udzielał im rad. To był taki interwał czasu, że ojciec poszedł do młodego wówczas Henryka Tomaszewskiego, a ja jako młody student kończyłem ten czas pracy prof. Tomaszewskiego”.

Niewiele jednak brakowało, aby Piotr Młodożeniec uciekł artystycznemu przeznaczeniu. Po skończeniu liceum zdecydował się zdawać na architekturę, kierując się pasją do rysunku oraz dużymi



zdolnościami matematycznymi. Jednak projekt przedstawiony na egzaminie nie spodobał się komisi i jego kandydatura została odrzucona. Potem zdecydował się na naukę w jednym z pierwszych policealnych studiów komputerowych. Porzucił je w końcu na rzecz Akademii Sztuk Pięknych, jednak fascynacja komputerami pozostała i wywarła później znaczny wpływ na projektowanie graficzne artysty.

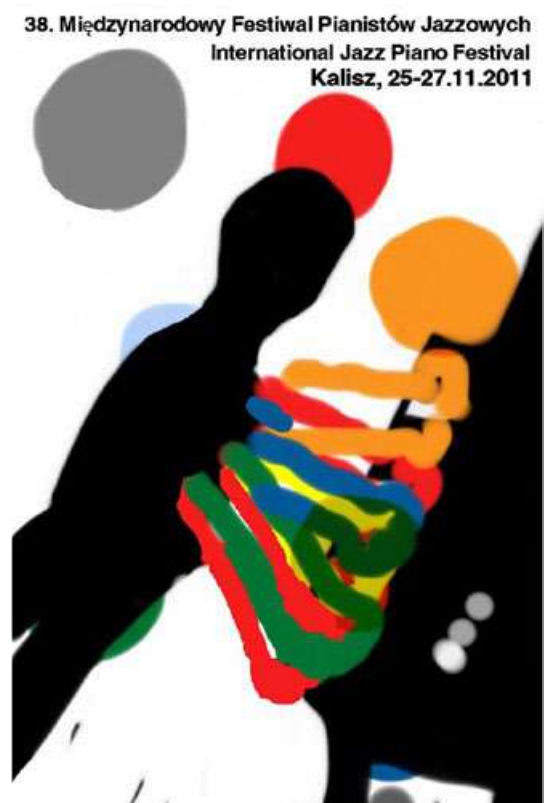
W pracach Piotra Młodożeńca widać, jak dużą rolę w jego życiu odegrała twórczość Tomaszewskiego, ale również, co naturalne, ojca Jana Młodożeńca, mimo że ten, jak podkreśla sam artysta, nigdy nie ingerował w jego artystyczne wybory. Plakaty Piotra Młodożeńca to kompilacja fascynacji twórczością wspomnianych mistrzów, pop-artu, sztuki ulicznej, sztuki zaangażowanej i sztuki podziemnej związanej z Solidarnością lat 80. Artysta opracował również autorską technikę sitodruku oraz wykorzystywał na szeroką skalę projektowanie komputerowe.

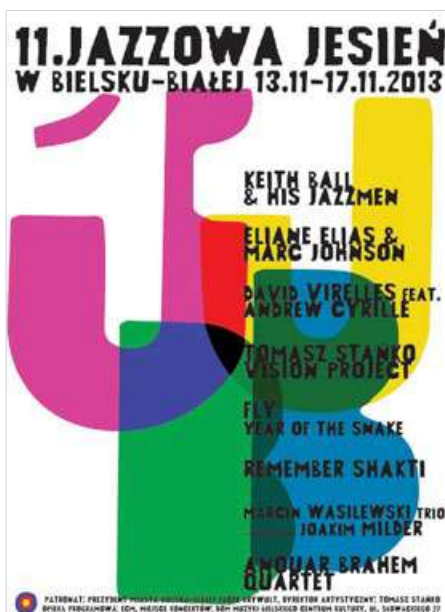
Projekty graficzne Piotra Młodożeńca to przede wszystkim formy uproszczone, szablonowe, kanciaste liternictwo², monochromatyczne kolory, schematyczna postać ludzika „zapożyczona” z miejskich sygnalizacji świetlnych. Artysta poprzez swoją twórczość często angażował się w sprawy polityczne i społeczne. Na początku XX wieku głośna stała się sprawa związana z zaprojektowaniem znaku Coexist na konkurs ogłoszony przez Museum on the Seam w Jerozolimie. Praca Młodożeńca otrzymała wyróżnienie i zaczęła żyć własnym życiem, pojawiając się na m.in. na muralach czy billboardach. Znak wywarł duże wrażenie na liderze zespołu U2 Bono, który zdecydował, że stanie się on symbolem ich trasy koncertowej. Sprawa była o tyle kontrowersyjna, że nikt nie zapytał o zgodę autora projektu.

W twórczości Piotra Młodożeńca ważną rolę odgrywają również plakaty jazzowe. Artysta od kilkun-

stu lat projektuje dla Jazzowej Jesieni w Bielsku-Białej, był również autorem plakatu na 38. Międzynarodowy Festiwal Pianistów Jazzowych w Kaliszu. Warto dodać, że stałą współpracę z Jazzową Jesienią Piotr Młodożeniec zawdzięcza Annie Stańko, córce Tomasza Stańki, który współtworzył ten festiwal.

Plakaty jazzowe Piotra Młodożeńca wyróżnia żywa kolorystyka oraz często dominujące w projekcie napisy, co jest bardziej charakterystyczne dla afiszy. Znak na plakacie z Jazzowej Jesieni z roku 2005 kojarzy się z tarczą strzelniczą, a na plakacie z 2012 roku umieszczona została w kształcie litery X postać ludzika trzymającego trąbkę. Z kolei plakat 38. Międzynarodowego Festiwalu Pianistów Jazzowych





w Kaliszu przedstawia czarną postać pianisty grającego z niezwykłą szybkością, co w dość humorystyczny sposób zostało pokreślone za pomocą wielu uderzających w klawisze rąk ujętych w pełnej gamie kolorystycznej.

Sam artysta jest również wielbicielem muzyki jazzowej i często żartuje, że słucha każdego rodzaju muzyki – pod warunkiem, że jest to jazz. O mariażu swojej twórczości graficznej z jazzem mówi: „Jazz to jest bardzo piękny temat, bo to jest wspaniała muzyka, a muzyka i sztuka wizualna bardzo się ze sobą łączą i można robić bardzo piękne obrazy zainspirowane właśnie tematami muzycznymi. Tu się składa ze sobą różne dźwięki, a tu się składa ze sobą różne kolory, różne formy w różnych ustawieniach. Jest absolutna dowolność. Wydaje mi się, że jeśli podczas procesu twórczego myśli i emocje, któ-

re są w artyście, przechodzą w jakiś sposób na ten przedmiot artystyczny, który on tworzy, to potem w jakiś sposób czasami emanują z tego dzieła. Jeśli robi się plakat jazzowy z dobrym, jazzowym nastawieniem, jeśli słucha się dużo jazzu i rozumie się tę muzykę i się ją odczuwa, to potem ten plakat wibruje i dźwięczy trochę jazzowo”.

Obecnie Piotr Młodożeniec skupia się głównie na malarstwie, które jak sam przyznaje, zajmuje 90 procent jego działalności artystycznej. Odejście od projektowania graficznego podyktowane jest przede wszystkim mniejszym zapotrzebowaniem na plakat oraz potrzebą rozwoju i ciągłego poszukiwania artystycznego „ja” w malarstwie. Artysta podkreśla jednak, że ten rodzaj twórczości jest mu nadal bardzo bliski: „Bardzo podoba mi się w pracy graficznej i designie element intelektualny, poszukiwanie pomysłu, świadomość, że plakat to nie jest tylko dziełko plastyczne cieszące oko, ale że też coś przekazuje, jakąś myśl, jakąś ideę. I połączenie tej plastyczności z tym zawarciem jakiejś myśli w plakacie jest bardzo inspirujące”. ●

- 1 Wszystkie cytowane wypowiedzi Piotra Młodożeńca pochodzą z rozmowy przeprowadzonej przez autorkę 19 lipca 2023 r.
- 2 Za <https://culture.pl/pl/tworca/piotr-mlodozeniec>.

Klasyk w jeden dzień

Rafał Garszczyński



Our Man In Paris to klasyk w ob-
szernym katalogu nagrań sakso-
fonisty. Album powstał w Pary-
żu w 1963 roku. W tym czasie już
od wielu miesięcy Dexter Gordon
mieszkał w Kopenhadze na stałe.
Do nagrania zaprosił trzech mu-
zyków, którzy tworzyli grające ze
sobą od kilku lat w paryskich klu-
bach trio fortepianowe dowodzone
przez innego emigranta do Euro-
py – Buda Powella. Całość powsta-
ła w znanej z wielu jazzowych kla-
syków lat sześćdziesiątych formule
luźnego towarzyskiego spotkania
i pogrania kilku znanych wszyt-
kim standardów.

W Kopenhadze, we wczesnych la-
tach 60. drugiej po Paryżu stoli-
cy europejskiego jazzu, goszczącej
wielu muzycznych emigrantów ze
Stanów Zjednoczonych, dyżurnym
zespołem Gordona, z którym gry-
wał w klubie Montmartre, był lo-
kalny zespół – Atli Bjørn / Marcel
Rigot / William Schiöppffe. Nic tym
muzynom nie ujmując (sądząc po
sytuacjach klubowych utrwalo-
nych na dostępnych w nieoficjal-
nym obiegu nagraniach), w celu
zarejestrowania albumu Dexter
Gordon wybrał się jednak do Pary-
ża w poszukiwaniu nieco ciekaw-
szego muzycznego towarzystwa.



Dexter Gordon – *Our Man In Paris*
Blue Note, 1963

Co ciekawe, jednym z pierw-
szych nowych przyjaciół Gordo-
na w Kopenhadze był znany te-
nisista i twórca filmowy Torben
Ulrich, który był jednym z właśc-
cieli słynnego Montmartre. Pano-
wie bardzo się zaprzyjaźnili, a na
dowód tej przyjaźni Gordon został
ojcem chrzestnym syna Torbena
Ulricha – Larsa Ulricha, później-
szego perkusisty zespołu Metallica,
który urodził się kilka miesięcy po
nagraniu *Our Man In Paris*.

Dexter Gordon przyjechał na kilka
koncertów do Londynu, a w efek-
cie przypadkowego spotkania
z jednym z duńskich promoto-
rów u Ronniego Scotta zabawił
w Kopenhadze niemal 15 lat. Sesja,
w wyniku której powstał album
Our Man In Paris, to jedno z nie-
licznych w tym czasie nagrań Blue

Note dokonanych w Europie. Chwilę później, na wiele lat Dexter Gordon związał się z Prestige Records, choć dziś jego europejskie nagrania znajdziecie głównie w katalogu duńskiej wytwórni SteepleChase.

Album powstał w czasie jednego dnia nagraniowego. Dziś z takiej sytuacji robi się wydarzenie i uzasadnia względami artystycznymi, pół wieku temu to koszty studia dyktowały taki styl pracy. Tak powstało wiele fantastycznych albumów, dziś uznawanych za klasyczne. To również z tej przyczyny często muzycy spotykający się w studiu na kilka godzin sięgali po znane melodie, jeśli zespół nie był stałym składem, na nowe kompozycje, próby i nowe pomysły zwyczajnie nie było czasu. W tym akurat przypadku potwierdzenie takiej tezy znajdziecie w korespondencji samego Dextera Gordona

na do Alfreda Liona, wtedy szefa Blue Note, której fragmenty cytuje wdowa po Dexterze Maxine Gordon w jednej z najciekawszych jazzowych biografii ostatnich lat – książce *Sophisticated Giant: The Life And Legacy Of Dexter Gordon*.

W tej samej korespondencji znajdziecie wynagrodzenia muzyków. Bud Powell dostał za nagranie *Our Man In Paris* 460 dolarów, Pierre Michelot – 200, Kenny Clarke – 350 a lider – 300 za sesję i 550 tytułem za licznki za prawa autorskie. Biorąc pod uwagę inflację, wynagrodzenie Buda Powella na cały dzień w studiu kosztowało w przeliczeniu na dzisiejsze pieniądze jakieś 4 200 dolarów amerykańskich. Dobra cena, jak za absolutnie klasyczny, jeden z najważniejszych albumów w dorobku Dextera Gordona.

Bopowy klasyk, może spóźniony o kilka lat, jednak z dzisiejszej perspektywy nie ma to żadnego znaczenia. To była jedna z pierwszych sesji Gordona w Europie, początek pokaźnej i do dziś aktualnej części jego dyskografii. Dla Buda Powella lato 1963 roku okazać się miało niestety szczytem jego europejskiej sławy potwierdzonej nagraniami. Pianista zmarł trzy lata później z powodu gruźlicy i trwającego wiele lat uzależnienia od alkoholu. ●

A U T O P R O M O C J A

SŁUCHAJ **2500** PODKASTÓW!

www.podkasty.radiojazz.fm

radioJazz.fm

Powab nieprzewidywalności



Linda Jakubowska

Improwizacja jest kluczową cechą jazzu, ale jazz nie jest bynajmniej jej jedynym właścicielem. Mozart i Beethoven byli znani jako znakomici improwizatorzy, podobnie jak Chopin i Liszt, a część ich muzyki brzmi jak „spisana improwizacja” (niektóre utwory bardziej niż inne). Początkowo muzycy klasyczni mogli czuć się dużo swobodniej i przynajmniej przez jakiś czas oczekiwano od nich improwizacji, tak jak dziś od muzyków jazzowych. Potem przyszła praktyka studiowania każdej nuty w klasycznej partyturze w celu wydobywania niuansów i odtwarzania kompozycji dokładnie tak, jak ją napisano, i w taki sposób, w jaki została wykonana po raz pierwszy. A więc dlaczego eurocentryczna „klasyczna” kultura muzyczna całkowicie wykluczyła improwizację, a jazz ją ożywił?

Odpowiedź znaleźć można w afrykańskich korzeniach jazzu. Korzenie jazzu wywodzą się z wcześniejszych tradycji improwizacji. Improwizacja charakteryzuje zdecydowaną większość tradycyjnej muzyki nie tylko Afryki, ale też Azji, Ameryki, Oceanii i Australii. Ponieważ tradycja afrykańska jest tradycją ustną, muzyka była zawsze przekazywana z pokolenia na poko-

lenie poprzez jej zapamiętywanie, a nie zapisywanie. Kiedy w Nowym Orleanie w XIX wieku europejskie orkiestry marszowe uczyły muzyki grupy Afroamerykanów, ci dodawali swoje improwizacje, synkopowane rytmy, rozbudowywali akordy i zmieniali harmonię. Często byli świetnymi muzykami, którzy niekoniecznie czytali nuty, ale wszystkiego mogli nauczyć się ze słuchu, bo do takiej formy zapamiętywania byli przyzwyczajeni.

Pokrewne tradycje, które były poprzednikami jazzu, takie jak muzyka minstrel, blues i gospel, również zawierały wysoki poziom improwizacji. Tradycyjny blues czy ragtime, z których wywodzi się jazz, były przekazywane ustnie. Oznacza to, że wszyscy grali tak, jak „słyszeli”. Zachowywały się schematy melodii, ale pozostawiano też ich wariacje. Z czasem wykonujący zdali sobie sprawę, że te wariacje są dla nich najbardziej interesujące, zaczęli je rozwijać, co dało początek współczesnemu jazzowemu stylowi solowemu.

Aż w końcu nadszedł czas, że improwizacji było więcej niż „rozpisanej” muzyki, melodia była grana tylko na początku i na końcu, środek wypełniała długa improwizacja.

Cały akompaniament grany na instrumentach akordowych (fortepian, banjo itp.), basowych (tuba, bas smyczkowy itp.) i perkusyjnych (bębny, tarka itp.) był przez cały czas improwizowany. Sposób interpretacji, zdobienia i rytmicznego grania „melodii” zmieniał się za każdym razem, gdy była wykonywana. Wtedy też zaczęto nazywać ten gatunek muzyki „jazz” albo „jass”. Etymologia tego słowa nie jest dokładnie znana, teorie na temat jej powstania są bardzo ciekawe, ale o tym innym razem...

W latach 30. XX wieku, kiedy era swingu obrodziła w big-band, jazz stał się bardziej „zaaranżowany” i częściej był spisywany. W reakcji na przesadne aranżowanie jazzu w czasach big-bandów i ery swingu (mimo że wciąż przewidywano improwizację) pod koniec lat 40. wyłonił się bebop – sposób na odzyskanie wirtuozowskiej dominacji improwizacji w jazzie, standard, który utrzymuje się do dziś we wszystkich kolejnych stylach jazzowych.

Cool jazz lat 50. niekoniecznie był odwrotem od koncepcji improwizacji, jak to często czytamy w książkach o historii jazzu. Muzycy po prostu szukali nowych sposobów strukturyzacji swojej muzyki. Ich rozwiązaniem było wpasowanie improwizacji w bardziej złożone aranżacje, użycie bardziej zorientowanych na melodię improwi-



zacji i kontrolowanie brzmienia instrumentów. Cool jazz był reakcją na dziki, solowy, artystyczny styl bebopu. W przeciwieństwie do cool jazzu bebopowe aranżacje pozwalały na szaloną improwizację. Utwory cooljazzowe były bardziej formalne w aranżacji, z naciskiem na gładkie, opanowane dźwięki prowadzone przez melodię.

W latach 60. improwizacja wydaje się być coraz bardziej samodzielna, a nowa odmiana jazzu nazywana jest free. Oczywiście to nieprawda, że free jazz musi być wolny od wszelkich ograniczeń i muzycznych reguł – tak było tylko w nielicznych przypadkach. Jednak w porównaniu z wcześniejszymi stylami jazzu free jazz z pewnością wprowadził nowe sposoby improwizacji. Swobodna improwizacja, powszechnie znana jako free jazz, została zdefiniowana jako „improwizacja nieidiomatyczna” (Bailey, 1993), ponieważ nie opiera się ona na wcześniej ustalonych elementach muzycznych (rytm, harmonia, melodia lub barwa). To powoduje, że z punktu widzenia słuchacza może być trudna w odbiorze. Stwarza to podejrzenie, że swobodna improwiza-



cja (jak inaczej określany jest free jazz) to po prostu muzyka dla muzyków i że publiczność nigdy nie może się do niej zbliżyć w taki sam sposób jak wykonawca. Jest w tym trochę prawdy.

Tak jak dziecko musi nauczyć się mówić, tak jazz musiał nauczyć się improwizować. Pierwsze improwizacje były raczej ozdobnikami. Można by to porównać do pierwszych słów dziecka „mama”, „tato”. Potem pierwsze słowa zaczynają zamieniać się w pierwsze zdania proste, a potem coraz bardziej złożone: „Kup mi tę zabawkę, proszę. Wszyscy moi koledzy ją mają”. Podobnie było z improwizacją w jazzie. Wystarczy posłuchać w kolejności: Kinga Olivera, Louisa Armstronga, Charliego Parkera i Johna Coltrane’a, żeby dostrzec transformacje improwizacji.

Najprostszą formą improwizacji są ozdobniki. Jest to najbardziej ograniczony zakres swobody twórczej i polega jedynie na upiększaniu tonów w istniejącej melodii. W porównaniu z następującymi dalej kategoriami wolności twórczej określa się to cza-

sem jako „proste odczytanie”. Modyfikacją „prostego czytania” jest improwizacja znana jako „parafraza” – przekształcenie oryginalnej melodii, ale nie na tyle, aby jej tożsamość nie była już wykrywalna. Przykłady znakomicie wykonanej parafrazy można znaleźć w interpretacji Stana Getza *It Never Entered My Mind* (na albumie *Stan Getz and J.J. Johnson at the Opera House*) oraz w solo Milesa Davisa w *My Funny Valentine* (album *My Funny Valentine: Miles Davis in Concert*).

Kolejnym zabiegiem umożliwiającym swobodną improwizację jest arpeggio. Arpeggio jest sposobem wykonania akordu, w którym poszczególne jego dźwięki uderzane są kolejno od najniższego do najwyższego albo odwrotnie. Mogą one stanowić pewien „szkielet” improwizacji, bądź same w sobie tworzyć krótszy lub dłuższy fragment przebiegu melodycznego. Najbardziej kreatywna forma improwizacji polega na wymyśleniu zupełnie nowej melodii, która jednocześnie jest zgodna z progresją harmonii towarzyszącej utworowi. Świeża melodia konstruowana jest spontanicznie po podaniu tematu wykonywanego utworu. Najlepsze improwizacje tego typu posiadają taką integralność i melodyjność, że mogą stworzyć własny oryginalny temat.

Kilku muzyków stworzyło tak dobrze skonstruowane improwizacje na znane melodie, że ich nagrane

solówki zostały przepisane i zaaranżowane na inne kombinacje instrumentów. Improwizowane solówki Charliego Parkera były tak melodyjne, że w 1972 stworzono zespół o nazwie Supersax, aby grać na żywo i nagrywać zharmonizowane transkrypcje improwizacji Birda (*Supersax Plays Bird*). Granie wzorców to podejście popularne wśród wielu muzyków jazzowych. Choć młodzi artyści często czerpią wzory z książek, chętnie przyswajają je, słuchając gigantów jazzu, którzy je wymyślili.

Clifford Brown jest tak powszechnie naśladowany, że wielu słuchaczy może pomylić któregoś z jego uczniów z pierwowzorem. Jazzmani, którzy dopiero rozwijają swój własny styl, zwykle zaczynają od solówek klasyków jazzu. Następnie opracowują własne podejście. Wielu muzyków nigdy nie wychodzi poza granie solówek w stylu swojego idola, często używając nienaruszonych fraz z nagranych przez niego improwizacji. Wymyślanie całkowicie oryginalnych improwizacji podczas każdego występu to cel, który udało się osiągnąć tylko niewielkiej liczbie muzyków jazzowych. Ale jest garstka artystów, którzy nie polegali na schematach i nagrywali solo za solem, a żadne nie zawierało fraz zaczerpniętych z poprzedniego. W tym elitarnym klubie są na przykład Wayne Shorter i Paul Desmond.

Improwizacyjne wzorce

- Ahmad Jamal – *Autumn Leaves* (koncert w Palais des Congrès Paris, 2017) – jeden z najpopularniejszych standardów jazzowych nie jest niczym oczywistym w wykonaniu pianisty, który od pierwszych taktów wchodzi z improwizacją.
- Ella Fitzgerald – *Ella in Berlin: Mack the Knife* – czasami zapomnienie słów może wyjść na korzyść, jak w tym przypadku. Bo scat jest dużo ciekawszy niż słowa, które wszyscy znamy.
- Christian Scott – *Before* (płyta *Ancestral Recall*) – możliwości Scotta chyba wszyscy znamy, dlatego radzę skoncentrować się na improwizacji młodej artystki fletu poprzecznego Elenie Pinderhughes.
- Dee Dee Bridgewater & Riley Mulherkar – *St. James Infirmary* (koncert w The Appel Room, Jazz at Lincoln Center, 23 września 2016 r.) – nie odchodząc ani na moment od głównego tematu, Dee Dee daje popis niezwyklej kreatywności wokalne.

O dziwo, znalazłam głosy, że niesłusznie uważa się improwizację za istotę muzyki jazzowej. Jazz ma być sposobem grania, a nie komponowania. Wielu muzyków jazzowych mając okazję, decydowało się na komponowanie, a nie tylko na improwizację. W rzeczywistości improwizacja na materiałach wcześniejszych twórców była bardziej powszechna, gdy muzycy wykorzystywali „gorszy” materiał (pieśni popowe lub ludowe, marsze wojskowe lub hymny religijne). Tak więc jednym prostym wyjaśnieniem wielkiej roli improwizacji we wczesnym

jazzie jest po prostu to, że czarni muzycy zostali zmuszeni przez społeczeństwo i przyzwyczajenie do wykonywania kiepskiej muzyki. Ich improwizacja była sposobem na przekształcenie jej w muzykę świetną. Jednak kiedy muzycy jazzowi zaczęli komponować własny materiał, zmieniała się rola improwizacji: stała się ona częścią metody kompozytorskiej.

Muzycy jazzowi zaczęli komponować własny materiał, ponieważ improwizacja na cudzym materiale nie była ani tak ciekawa, ani tak satysfakcjonująca, jak improwizacja na własnym. Nawet w ekstremalnie „wolnym” gatunku można znaleźć rodzaj jazzowej „kompozycji”: zbiór zasad tworzenia pożądanego przez „kompozytora” brzmienia. I to jest być może kluczowy wkład muzyki jazzowej w całą historię muzyki.

Improwizacja jest ważna, ponieważ jest sposobem na związanie się ludzi w spójną grupę. To sposób komunikowania się, który wykracza poza słowa. Może być jak czytanie w myślach kilku innych osób

jednocześnie. Improwizacja polega na szukaniu kontaktu. Kiedy dobrze współpracujesz z innymi, jest to o wiele łatwiejsze, rozwijające i przyjemniejsze niż zamykanie się z własnymi pomysłami czy uczuciami. Wspólne improwizowanie to bycie kilkoma istotami, które dzielą się jednym umysłem. Jazz to forma, która stwarza przestrzeń do improwizacji, komunikacji, dzielenia się. Chodzi o dawanie przestrzeni innym i wspieranie ich. Każdy ma swoją rolę w utrzymywaniu przestrzeni, ale role są przenoszone od osoby do osoby, od instrumentu do instrumentu, w zależności od potrzeb. Jazz zapewnia strukturę, w ramach której ludzie siebie słuchają i bawią się ze sobą, budując nowe rzeczy. ●

A U T O P R O M O C J A

W SZEROKIM KADRZE ZAPRASZA

radioJazz.fm



Poniedziałek 12:00

Grioci wychodzą do ludzi

Adam Tkaczyk



W numerze JazzPRESSu z lipca 2017 roku, czyli wydany ponad sześć lat temu, zachwalałem pierwszy, podziemny album *Freestyle Fellowship To Whom It May Concern...* Upłynęło wystarczająco dużo czasu, by przypomnieć ten genialny kolektyw i pochylić się nad ich jedynym momentem widoczności w głównym nurcie. A przynajmniej próby wejścia na większą scenę, dotarcia do szerszej publiczności.

Przypominam: *Freestyle Fellowship* to gwiazdy niezależnej, alternatywnej sceny Los Angeles. Wytyczali szlak dla artystycznego środowiska skupionego wokół *Good Life Cafe* – miejsca, gdzie kreatywne dusze Zachodniego Wybrzeża spotykały się na jamy poetyckie, sesje improwizacji rapowej czy inne popisy. Z jednej strony panowała tam przyjazna, nakręcająca wzajemną innowacyjność atmosfera, ale z drugiej – jeśli przejąłeś mikrofon i z miejsca nie podbiłeś serc publiczności (czy też, mówiąc wprost: byłeś kiepski), zostawałeś bezlitośnie zagłuszony przez charakterystyczne okrzyki „pass the mic”. Mikrofon w *Good Life Cafe* należało szanować – wskakuj na scenę, tylko gdy naprawdę jesteś pewien swoich umiejętności i stylu (w całych Stanach Zjedno-

czonych wiele miast posiadało takie właśnie warsztaty talentów, jak chociażby *Hip-Hop Shop* w Detroit, gdzie szkolili się Eminem, Proof, Elzhi i Royce da 5'9"). W takiej atmosferze kształtowały się talenty m.in. *Pigeon Johna*, *Chaliego zny*, DJ-a *Cut Chemista*, a nawet jednej z najbardziej wziętych obecnie reżysek w Hollywood – *Avy DuVernay*. A *Freestyle Fellowship* byli tam bezapelacyjnie największymi gwiazdami – wzorem, do którego poziomu aspirowała cała reszta.

Nie wiem, czy wypada napisać takie słowa w magazynie jazzowym, ale robię to: bywa, że sztuka może być zbyt trudna. I *Freestyle Fellowship* są, w mojej opinii, tego właśnie przykładem. Słuchaczom rapu, szczególnie tym niedzielnych, nie wybuchną głowy z wrażenia, jeśli puścicie im z zaskoczenia *Innercity Griots*. Album jest manifestem kreatywności, wolności tworzenia i różnorodności stylów. Zamiast stonowanego, charyzmatycznego, wręcz zimnego rapowania, *Freestyle Fellowship* bawią się technikami wokalnymi, frazowaniem, przyspieszeniami, tonami głosu, melodią, scatem... Wszystko w imię napinania kreatywnych mięśni do oporu i zadowalania publiczności oczekującej



rapowej wersji freejazzowego albumu. A może nawet bardziej – w imię zadowalania samych siebie, satysfakcji z tworzenia łamiących zasady, imponujących, wyprzedzających swoje czasy utworów rapowych. Podobnie dzieje się w warstwie muzycznej – bity łączą w sobie wykorzystanie sampli i automatów perkusyjnych z wieloma żywymi instrumentami, np. perkusją, gitarą basową, gitarą akustyczną, fletem, trąbką, wibrafonem, puzonem, kontrabasem oraz saksofonem.

W nagraniach uczestniczył Daddy-O – członek Stetsasonic, którego przecież największą chwałą jest tytuł „pierwszego hip-hopowego bandu”. Raperzy nie chcą odstawać – szczególnie Myka 9 wydaje się być najbardziej zajarany modulowaniem głosu na różne sposoby, czasem w ciągu jednego utworu używając kilku dalekich od siebie tonacji. Minęło 30 lat od premiery albumu, a nadal ze świecą szukać płyt z rapowaniem na takim poziomie. Tak jak napisałem te sześć lat temu – Freestyle Fellowship może być najbardziej jazzowym zespołem w historii hip-hopu. Wyraźnie wbrew oczekiwaniom wytwórni odmówili rozwodnienia swoich stylów – wręcz przeciwnie, pokazali jeszcze szerszą ich gamę niż na niezależnie wydanym *To Whom It May Concern...*

Wpływ Freestyle Fellowship jest ciągle żywy, tyle lat po *Innercity Griots*. José James coverował *Park*



Freestyle Fellowship – *Innercity Griots*
4th & B'way, 1993

Bench People, *Dilated Peoples*, *Jurassic 5* i *Denzel Curry* wymieniają zespół jako jedną ze swoich inspiracji. Zdaje się, że *Bone Thugs N Harmony* nigdy tego nie przyznali oficjalnie, ale trudno nie odnieść wrażenia, że kawałek *Mary* z *Innercity Griots* jest momentem narodzin ich stylu – melodyjnego rapowania podwójnym tempem.

Wszystko fajnie, ale oczywiście taka wierność własnym zasadom może przynieść różną przyszłość w branży muzycznej. Wiele talentów zauważonych w *Good Life Cafe* podpisało kontrakty z dużymi wytwórniami. I na ogół szybko z tych labeli wylecieli. Wychowani w kulturze oryginalności i szlifowania umiejętności, nie nadawali się na często przetworzoną pod szablon scenę głównego nurtu. Podobnie było z Freestyle Fellowship. Kompletnie inne niż pozostałe płyty na rapowym rynku *Innercity Griots* sprzedawało się mizernie, a zespół

wrócił do podziemia. Różnice charakterologiczne sprawiły, że kolejne albumy wydane zostały wiele lat później, a chemii studyjnej wyczuwalnej na dwóch pierwszych projektach nie udało się już nigdy odtworzyć.

Późniejsza dyskografia Freestyle Fellowship składa się z lepszych i gorszych płyt – wszystkie brzmiały jednak jak połączenie artystów solowych, a nie jednorodna grupa muzyczna, którą poznaliśmy na *To Whom It May Concern...* Co w gruncie rzeczy wydaje się być bliższe

faktom – powinniśmy się cieszyć, że takim MC jak Aceyalone, Myka 9, P.E.A.C.E. i Self Jupiter udało się „zgrać” na chociaż dwa genialne albumy (oraz składankę *Project Blowed*).

Na marginesie: oprócz „bycia kiepskim” w Good Life Cafe zabronione były również wulgaryzmy, ksenofobia i mizoginizm. Zdecydowanie najsłynniejszym przykładem usunięcia ze sceny jest Fat Joe – wtedy już jednak nowojorski gwiazdor – który odmówił dostosowania się do zasad lokalu, za co został bezlitośnie wybuchany i wyrzucony. Nagranie dźwiękowe z tego zdarzenia wykorzystane jest w filmie dokumentalnym *This Is The Life* Avy DuVernay, który gorąco polecam. ●

radioJazz.fm

PASMO LIVE

LISTOPAD-GRUDZIEŃ 2023

PIĄTEK GODZINA 20:00

Pasmo Live! Płyty koncertowe, których nie wypada nie znać, oraz retransmisje wybranych koncertów z Promu Kultury Saska Kępa w Warszawie.

- 03.11.2023 *Vienna Nights „Live at Joe Zawinul's Birdland” (2005)*
- 10.11.2023 *Al Jarreau „Tenderness” (1994)*
- 17.11.2023 *Krzysztof Herdzin Quartet | Cały ten JAZZ! LIVE!
PROM Kultury Saska Kępa*
- 24.11.2023 *Scena PSJ „Marcin Pater Trio”
Jazz Session, BARdzo Bardzo*
- 01.12.2023 *Keith Jarrett Trio „Tribute” (1991) cz. 1*
- 08.12.2023 *Keith Jarrett Trio „Tribute” (1991) cz. 2*
- 15.12.2023 *Jacek Namysłowski Septet | Cały ten JAZZ! LIVE!
PROM Kultury Saska Kępa*
- 22.12.2023 *Scena PSJ „JAH Trio”
Jazz Session, BARdzo Bardzo*
- 29.12.2023 *Christone „Kingfish” Ingram „Live in London” (2023)*



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

Redakcja

redaktor naczelny:
Piotr Wickowski

redaktor prowadzący jazzpress.pl
Mateusz Sroczyński

Krzysztof Komorek
Janusz Falkowski
Aya Al Azab
Mery Zimny
Jerzy Szczerbakow
Rafał Garszczyński
Dominika Naborowska
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
Jędrzej Janicki
Paulina Sobczyk
Marta Goluch
Marta Ratajczak
Linda Jakubowska
Aleksandra Fiałkowska

Wydawca **euroJazz**
Fundacja Popularyzacji Muzyki
Jazzowej EuroJAZZ
ISSN 2084-3143

Fotograficy:

Piotr Gruchała
Marta Ignatowicz
Kuba Majerczyk
Lech Basel
Marcin Wilkowski
Piotr Fagasiewicz
Piotr Banasik
Jarek Misiewicz
Barbara Adamek
Bogdan Augustyniak
Krzysztof Wierzbowski
Katarzyna Stańczyk
Paulina Krukowska
Katarzyna Kukielka
Jarosław Wierzbicki
Beata Gralewska
Przemek Kleczkowski
Jacek Piotrowski
Sławek Przerwa

Korekta

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

Projekt layoutu

Beata Wydrzyńska

Projekt okładki

Sławek Przerwa

Opracowanie graficzne, skład i łamanie

Klara Pereplyś-Pająk

Marketing i reklama

Agnieszka Holwek
promocja@radiojazz.fm



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

ARCHIWUM JAZZPRESS

WWW.JAZZPRESS.PL/ARCHIWUM

