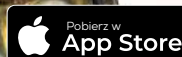


Fot. Sławek Pzerwa

STYCZEŃ-LUTY 2025

ISSN 2084-3143



Wszystko, co ważne w jazzie i muzyce na rowizowanej

Jazzpress

Po prostu się działo **Dyakowski**

Paulina Owczarek

Marta Goluch

Piotr Schmidt i Wojciech Myrczek

Jakub Paulski

Top Note

Mikołaj Trzaska

Eternity For A While





EuroJAZZ 2024

Za nami rok 2024, prowadzona przez nas Fundacja ma już piętnaście lat. Wydaliśmy sześć numerów JazzPRESSu w wersji elektronicznej i trzy w formie papierowej. Zorganizowaliśmy i prowadziliśmy blisko 90 wydarzeń w Warszawie i okolicach, w tym m.in.:

- trzecią edycję Festiwalu JAZZ W FILMIE. PL
- 21 koncertów w cyklu Cały Ten JAZZ! w PROMie Kultury Saska Kępa
- 12 koncertów w cyklu Salon Jazzowy w Pałacu Szustra
- 6 koncertów w cyklu Jazz w BOK! Gramy wprost! w Bielańskim Ośrodku Kultury

- 41 warsztatów dla dzieci i 7 koncertów formacji JAZZ DLA DZIECI QUINTET z udziałem gwiazd.

Zorganizowaliśmy także szóstą edycję Międzynarodowego Konkursu Plakatu We Want Jazz! – KOMEDA55, do którego zgłoszono 965 plakatów z 80 krajów, a także kilka wystaw finalistów zeszłorocznej i wcześniejszych edycji konkursu.

Agnieszka Holwek i Jerzy Szczerbakow
Fundacja EuroJAZZ



Od Redakcji

redaktor naczelny
Piotr Wickowski



Trudno wyobrazić sobie dwie osoby stojącej dalej, po absolutnie przeciwnych stronach muzycznego uniwersum, na przeciwnych biegunach podejścia do saksofonu i saksofonowego kunsztu. Przemek Dyakowski i Paulina Owczarek. Dzieli ich 50 lat, wychowywali się więc i zdobywali swoje instrumentalne umiejętności w zupełnie innych realiach, mieli zupełnie inne wzorce, inne fascynacje, inaczej mogą rozumieć muzykę i swoją w niej rolę. Niemniej warto, zwłaszcza jeśli ma się ambicje ogarniania szerokiego spectrum muzyki i podchodzenia do niej bez uprzedzeń, poznać obie sylwetki, obie drogi, ich różne poglądy i doświadczenia.

„Nie miałem nigdy w sobie blokad przed nowym, wszelkie poszukiwania w jazzie nie stanowiły dla mnie problemu w zaakceptowaniu ich i obserwowaniu. Dziwił mnie konflikt jazzmanów z yassowcami” – podkreśla Przemek Dyakowski. „Myślę, że żadna ortodoksja nie sprzyja rozwojowi kreatywności” – twierdzi Paulina Owczarek. Właśnie od tego jest JazzPRESS, aby poznawanie tak różnych postaw, życiorysów, osobowości i twórczości było możliwe na wyciągnięcie dłoni, bez konieczności przekopywania się przez wyszukiwarkę czy bibliotekę. Przede wszystkim oczywiście jednak warto samemu posłuchać muzyki obojga artystów i samemu wyrobić sobie zdanie na jej temat.

Na pewno warto też posłuchać nowej muzyki wszystkich, którzy znaleźli się w czołówce naszego najnowszego redakcyjnego rankingu, tym razem podsumowującego rok 2024. Gratulacje dla zwycięzców i życzenia nieobniżania lotów w tym roku i w latach następnych.



SPIS TREŚCI

3 – Od Redakcji

6 – Jazz 2024

8 – Portrety improwizowane

9 – Wydarzenia

12 – Wspomnienie

12 Quincy Jones

14 Roy Haynes

16 Lou Donaldson

18 – Płyty

18 Pod naszym patronatem

36 TOP NOTE

Mikołaj Trzaska – *Eternity for A While*

39 Recenzje

Kosmos

Adam Bałdych Quintet – *Portraits*

Monika Borzym – *Kołysanki dla dorosłych*

Asia Czajkowska – *Pianissima*

Michał Kaczmarczyk Trio – *Let's Take a Ride!*

Warsaw Improvisers Orchestra – *Trzy dni*

Tryp Tych Tryo – *Warsaw Conjunction*

McCoy Tyner & Joe Henderson – *Forces of Nature: Live at Slugs'*

Keith Jarrett, Gary Peacock, Paul Motian – *The Old Country. More From The Deer Head Inn*

Immanuel Wilkins – *Blues Blood*

Pat Metheny – *MoonDial*

Ross Bellenoit – *Signals*

Rosario Giuliani Quartet – *Logbook. Live at Sounds*

Thumbscrew – *Wingbeats*

Dogo du Togo & The Alagaa Beat Band – *Avoudé*

Kokoroko – *Get The Message*

Nowe wyzwania

Alchemiczna synergia

Krzysztof Bidziński – *Elbląska Encyklopedia Muzyczna*

Warren Ellis – *Guma Niny Simone*

68 – Koncerty

- 68 Przewodnik koncertowy
 - 76 Chyła triumfujący
 - 83 Kumulacja uniesień
 - 89 Ulubione smakołyki
 - 92 Finał Jazz.PL
-

94 – Rozmowy

- 94 Przemek Dyakowski
Po prostu się działo
 - 108 Paulina Owczarek
Ortodoksja nie sprzyja kreatywności
-

120 – Słowo na jazzowo

- 120 Gabriela Kurylewicz, Muzyka & poezja
Wolność
 - 123 Piotr Rytowski, My Favorite Things (or quite the opposite...)
Muzyka pod nadzorem kuratorskim?
 - 127 Patryk Zakrocki, Myśli, że myśli
O Monie i Sterele
 - 128 Ryszard Wojciul, Strefa free impro
Muzyka intuitywna – muzyka, życie, gra
-

131 – Pogranicze

- 131 Linda Jakubowska, Roots & Fruits
Kiedy Tony spotkał Fełę
 - 135 Adam Tkaczyk, Down the Backstreets
Król, który pozostał fanem
-

137 – Redakcja



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

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



RANKING

redakcji JazzPRESSu
i RadioJAZZ.FM

Głosowało kolegium w składzie: Linda Jakubowska, Krzysztof Komorek, Jakub Krukowski, Rafał Marczak, Tomasz Tobin Pałubiński, Oksana Predko, Piotr Rytowski, Wojciech Sobczak, Mateusz Sroczyński, Cezary Ścibiorski, Tomasz Guido Światała, Adam Tkaczyk, Piotr Wickowski, Piotr Zdunek, Paweł Ziemba.

POLSKI JAZZOWY MUZYK / ZESPÓŁ ROKU

1. **EABS**
2. Marek Pospieszalski
3. Kosmos



fot. Zuza Gąsiorowska

ZAGRANICZNY JAZZOWY MUZYK / ZESPÓŁ ROKU

1. **Nubya Garcia**
2. Meshell Ndegeocello
3. Giuseppe Doronzo



fot. Beata Gralewska

RANKING

redakcji JazzPRESSu
i RadioJAZZ.FM



Jazzpress

radioJazz.fm

2024



POLSKA JAZZOWA PŁYTA ROKU



1. Teo Olter Quintet – *In Pursuit of Happiness*
2. Błoto – *Grzybnia*
3. Marek Pospieszalski Octet & Zoh Amba – *Now!*



ZAGRANICZNA JAZZOWA PŁYTA ROKU



1. Nala Sinephro – *Endlessness*
2. Nubya Garcia – *Odyssey*
3. Meshell Ndegeocello – *Red Hot & Ra: The Magic City*

Portrety improwizowane



Blu/Bry znów laureatem

Zespół Blu/Bry otrzymał główną nagrodę w najnowszej edycji Konkursu Bielskiej Zadymki Jazzowej im. Jana Ptaszyna Wróblewskiego. To kolejne zwycięstwo grupy w prestiżowym polskim konkursie, po niedawnym Grand Prix krakowskiego Jazz Juniors 2024. Jury bielskiego festiwalu 17 listopada 2024 roku nagrodiło również zespo-

ły Sylwester Bugajak Project, Kosmos oraz – indywidualnie – Jana Kusza (saksofonistę Blu/Bry, za najlepszą kompozycję), Sylwestra Bugajaka (za najlepszy program) oraz Tymoteusza Wójtewicza i Michała Czwichockiego (z Sylwester Bugajak Project, najlepsza sekcja rytmiczna).

Nagrodzony statuetką Aniołka Jazzu zespół Blu/Bry wystąpił

w następującym składzie: Jan Kusz (saksofony), Tomasz Kusz (trąbka), Jakub Letkiewicz (fortepian), Franek Wicke (bas/kontrabas) i Stanisław Banyś (perkusja). W ramach nagrody grupa zagra podczas 27. Bielskiej Zadymki Jazzowej w 2025 roku, a ponadto ukaże się jej płyta z materiałem zarejestrowanym podczas koncertu finałowego Zadymki. ●

Kuba Więcek z nominacją do Paszportów Polityki

Kuba Więcek znalazł się wśród 21 nominowanych do najnowszej edycji Paszportów Polityki. Muzyka wyróżniono za działalność w ramach prowadzonego przez siebie zespołu Hoshii. O Paszport w kategorii Muzyka popularna będzie walczyć z Kasią Lins oraz Dariaż ze Śląska. Rozstrzygnięcia redakcyjnej kapituły i czytelników magazynu ogłoszone zostaną 14 stycznia.

„Przez ostatnie lata świat dla mnie szybował, co chwila zmieniały się moje zainteresowania, skakałem po różnych muzycznych sytuacjach jak z kwiatka na kwiatek” – mówił Więcek w podkaście Polityki. Wszystko to zmieniło pojawienie się pod koniec 2023 roku formacji Hoshii (z japońskiego: pragnąć), jego nowego stałego zespołu. Ten połączył różne wątki w autorską całość – szkice kompozycji powstawały na kompute-

rze, niczym beaty hip-hopowe, a następnie zostały wykonane przez zespół złożony z silnych osobowości młodego polskiego jazzu: Grzegorza Tarwida na instrumentach klawiszowych, basisty Maxa Muchy i perkusisty Miłosza Berdzika. Sam lider – i kompozytor utworów – narzucił sobie ograniczenia, chcąc pisać nieco prościej, a przy swojej skłonności

do wymyślania melodii – trochę jednak się powściągnąć, by tworzyć motywy, które razem nie znudzą się po minucie i których można będzie słuchać w tle. „Zawsze miałem problem z moim ADHD, najchętniej w moich kompozycjach co 20 sekund zmieniałbym motyw, robił jak najwięcej skomplikowanych rzeczy” – przyznał Więcek. ●



Kuba Więcek i Hoshii, fot. Jakub Owczarek

Nowe kategorie jazzowe we Fryderykach

Na gali jazzowej odbywającej się w ramach nadchodzącej przyszłorocznej edycji Fryderyków nagrody po raz pierwszy będą wręczane w dwóch nowych kategoriach: Album Roku Jazz Eksperymentalny/Współczesna Muzyka Improwizowana oraz Jazzowy Kompozytor/Jazzowa Kompozytorka Roku.

Najważniejszą zmianą w regulaminie dotyczącą muzyki jazzowej jest nowa kategoria dla albumów. Osoby zgłaszające płyty do konkursu mogły wybrać jedną z dwóch kategorii: dotychczasową kategorię Album Roku Jazz lub nową: Album Roku Jazz Eksperymentalny/Współczesna Muzyka Improwizowana. Kolejną nowością w ramach muzyki

jazzowej jest nowa kategoria dla jazzowych twórców i muzyków. Oprócz kategorii Artysta Roku Jazz będą oni mogli ubiegać się o nominację w kategorii Jazzowy Kompozytor/Jazzowa Kompozytorka Roku. Rejestracja zgłoszeń prowadzona była od 12 listopada do 8 grudnia 2024 roku. W 2025 roku Fryderyki zostaną przyznane po raz 31. ●

Sławek Dudar z Nagrodą Europejskiego Regionu Metropolitalnego Norymbergi

Forum Kultury Europejskiego Regionu Metropolitalnego Norymbergi wybrało w grudniu 2024 roku saksofonistę i kompozytora Sławka Dudara z Hof na Artystę Regionu Metropolitalnego. Muzyk od wielu lat mieszka i pracuje w Hof, współtworząc lokalną scenę jazzową. Występuje także w różnych formacjach w całej Europie.

Sławek Dudar urodził się w Polsce i kształcił się na Wydziale Jazzu Akademii Muzycznej we Wrocławiu. W Hof pracuje jako muzyk i nauczyciel saksofonu w szkole muzycznej Hofer Symphoniker. Działa jako solista, ale także gra w międzynarodowych zespołach. Stoi na czele Sławek Dudar Trio oraz wspiera muzyków jako sideman.

Jest zaangażowany w szeroki zakres gatunków, w tym

funk, muzykę latynoską, muzykę indyjską, electro i muzykę klubową. Jednak jego uwaga zawsze skupia się na jazzie. Wśród wielu muzyków, z którymi współpracował, są m.in. Jeremy Pelt, Bodek Janke, Jean-Clair de Ruwe,

Olivia Trummer, Tex Döring, Rainer Glas i Adam Bałdych. W 2023 roku zainicjował festiwal Hof Jazz Nights, samodzielnie wymyślając, planując i organizując cały festiwal jako dyrektor artystyczny i generalny. ●



fot. Andreas Rau, RauLinse Photography

Myrczek & Schmidt Quintet Młynarski. Bynajmniej.

NOWA
PŁYTA!



Album dostępny na:



streamingi

CD

WYDANIE
DIGIPACK

WAV Hi-Res
24 bity/96 kHz

DO POBRANIA WRAZ Z GRAFIKAMI
TYLKO NA STRONIE
www.sjrecords.eu

LP

LUTY
MARZEC
2025

SJ RECORDS



Więcej na:
www.sjrecords.eu



Quincy Jones (1933-2024)

Q ponad gatunkami

Quincy Jones – światowej sławy producent, aranżer i trębacz – odszedł 3 listopada w wieku 91 lat. Q, jak bywał też nazywany, stał się jedną z najbardziej szanowanych osób w środowisku muzycznym, ponad podziałami. Choć karierę rozpoczynał jako jazzman, z czasem realizował się też w innych gatunkach, jego wszechstronny talent producencki zaowocował wieloma płytami, z których część weszła na stałe do kanonu muzyki popularnej. Był wielokrotnie nagradzany, w tym 28 nagrodami Grammy. Urodził się w roku 1933 w czarnoskórej rodzinie z korzeniami sięgającymi Francji i Walii; doroślał pod wpływem muzyków bebopowych, słuchając muzyki Parkera i Gillespiego, ale też religijnych pieśni afroamerykańskich kościołów i gospel. Te drugie niewątpliwie skierowały jego wrażliwość na potencjał przebojowości w muzyce. Muzyczną edukację pobierał też w Berklee College of Music.

Ogromny wpływ na jego rozwój miała znajomość z Rayem Charlesem, która otworzyła mu drogę do

kariery muzyka jazzowego. Współpraca z Lionelem Hamptonem, Dizzym Gillespiem, rozpoznawalność w jazzowym środowisku, ale też eklektyczny gust i uzdolnienia, zaowocowały rozmaitymi kolaboracjami. Już na początku lat 50. wystąpił jako trębacz z początkującym wówczas Elvisem Presleyem, wielką sławę natomiast przyniosły mu płyty nagrane z Countem Basiem i Frankiem Sinatrą. W swojej biografii Jones wspominał, że „Sinatra przenosił go do innego świata”, współpraca zawodowa zamieniła się w przyjaźń, Sinatra przygotowywał nawet dla Jonesa śniadania. Współpracę obu sław dokumentuje kilka albumów, od klasycznej już pozycji *It Might as Well Be Swing*, z 1964 roku, do której Quincy stworzył aranżacje dla zespołu Counta Basiego i Sinatry, aż do jednej z ostatnich płyt legendy jazzowego wokalu *L.A. Is My Lady* z roku 1984. Słynne współprace nie oddadzą niezwykłego bogactwa jazzowej dyskografii solowej Jonesa. Debiutował jako lider już w roku 1955 nagraniem *Jazz Abroad*, firmowanym wspólnie z zespołem Roya Haynesa. Do wykonania swojej części płyty Quincy skompletował imponujący zespół z Artem Farmerem na trąbce na czele. Następnie zarejestrował

fot. Jarek Wierzbicki



wiele innych albumów, m.in. *This is How I Feel About Jazz* i *Big Band Bossa Nova*, na których udało mu się zgromadzić pod swoim przewodnictwem wielu znakomitych muzyków, takich jak chociażby Roland Kirk, Phil Woods czy Jim Hall. Pod tym względem można go umieścić obok takich legend bigbandowego jazzowego grania jak Gil Evans czy Duke Ellington. Boom na bosę przybliżył go też do muzyki brazylijskiej, nawiązał wieloletnie znajomości z muzykami z Ameryki Południowej, m.in. z Miltonem Nascimento i Paulinho Da Costą. Solowa twórczość Q z późniejszych dekad nie abstrahowała od nowinek muzyki popularnej – pop i R&B mieszają się z jazzem na jego albumie *The Dude* z roku 1981, na którym pojawili się tak różnorodni muzycy jak Herbie Hancock, Michael Jackson czy Steve Lukather. Oprócz Raya Charlesa Quincy nawiązał też w latach 50. znajomość z Milesem Davisem, ale ich jedyna większa współpraca miała nastąpić dopiero na początku lat 90. w związku z festiwalem w Montreux. Wydarzenie było o tyle wyjątkowe, że był to jednorazowy występ Davisa, który razem z orkiestrą skompletowaną i dyrygowaną przez Jonesa wykonywał materiał sprzed trzech dekad, honorując okres współpracy twórcy *Kind of Blue* z Gilem Evansem. Oprócz tego Davis zagrał w dwóch

utworach na płycie Quincy'ego *Back On The Block* z roku 1989 obok wielu innych legend jazzu, m.in. Ala Jarreau, Elli Fitzgerald, Sarah Vaughan, Joe Zawinula, Raya Charlesa czy Dizziego Gillespiego. Co ciekawe, weterani jazzu zmierzyl się tam z aranżacjami współczesnej muzyki rozrywkowej, w tym nawet hip-hopu, co jest kolejnym przykładem otwarcia Q na rozmaite gatunki muzyczne.

W latach 70. Jones zasłynął głównie jako producent i aranżer Michaela Jacksona, nagrał z nim trzy płyty, które osiągnęły nieprawdopodobny sukces komercyjny i zdominowały brzmienie muzyki popularnej lat 80. Legendarny *Thriller* do dziś jest najlepiej sprzedającym się albumem muzycznym w historii. Kontynuacją tej współpracy był charytatywny singiel *We Are The World*, który Jackson napisał wspólnie z Lionelem Richiem. Wyprodukowany przez Jonesa przebój zgromadził największe gwiazdy światowego popu, soulu i rocka, i stał się kamieniem milowym tego typu charytatywnej twórczości, pomysłem wielokrotnie odświeżanym przy rozmaitych okazjach.

W późniejszych dekadach, aż do ostatnich dni, Q interesował się światem muzyki i jej rozwojem. Stał się jednym z ojców kariery Jacoba Colliera, który podobnie jak Quincy zainteresowany jest mieszaniem rozmaitych stylistyk, od jazzu przez pop aż po heavy metal. Próbował również swoich sił w filmie i telewizji. Stworzył lub produkował muzykę do wielu filmów, między innymi do *Koloru purpury* Stevena Spielberga (który również współprodukował) czy afroamerykańskiej interpretacji *Czarnoksiężnika z Krainy Oz*, czyli *The Wiz* (z Jacksonem i Dianą Ross w rolach głównych).

Oficjalnie Polskę odwiedził tylko raz, w 2012 roku, na zaproszenie Tomasza Stańki, aby podczas festiwalu Solidarity of Arts poprowadzić słynny radiowy NDR Bigband z Hamburga. ●

Piotr Zdunek

Roy Haynes (1925-2024)

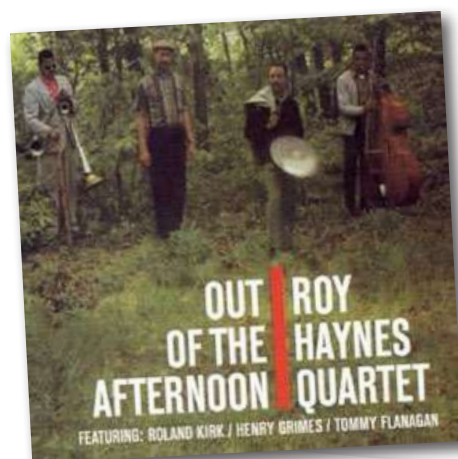
Perkusja, która śpiewa

Miał 99 lat i występował prawie do końca. 12 listopada odszedł jeden z największych perkusistów jazzu Roy Haynes. „Zawsze w odpowiedniej chwili, zawsze na czasie, wieczny i klasyczny, a jednocześnie całkowicie nonszalancki” – tak określił go w Guardianie młodszy kolega Pat Metheny, który miał zaszczyt z nim nagrywać i odbierać wspólną nagrodę Grammy.

Byłam świadkiem, jak niespożytą energią emanował Roy Haynes w wieku 86 lat, kiedy byłam na jego koncercie. I właśnie takiego go zapamiętałam. Być może owa nonszalancka obojętność, o której wspomniał Metheny, sprawiła, że Haynes nie zyskał takiego rozgłosu jak inni wielcy perkusiści – Blakey, Roach, Clarke czy Jones. Przyznam, że niestety też często o nim zapomniałam i kiedy padało pytanie o ulubionego perkusistę, wymieniałem Elvina Jonesa czy innych, a przecież uwielbiam Haynesa na równi z Elvinem. Co ciekawe, dziś mamy niezliczone klony Maxa czy Arta, ale nie ma nikogo, kto grałby tak jak Roy.

Najbardziej emblematyczna jest jego wszechstronność. Zawsze był pierwszym perkusistą na liście zastępujących muzyków, jeśli akurat Max Roach, Philly Joe Jones, Elvin Jones czy Art Blakey nie mogli wystąpić. Czuł się równie dobrze w bebopie, hard bopie, awangardzie, jazzie wokalnym i latynoskim. Hayes najpierw pracował z liderami zespołów z ery swingu, a przeprowadzka do Nowego Jorku w 1945 roku pozwoliła mu dołączyć do dużych zespołów Luisa Russella i Louisa Armstronga oraz grać z Lesterem Youngiem. W połowie lat 50. przez pięć lat koncertował na całym świecie z Sarah Vaughan. Był też w zespole towarzyszącym Billie Holiday podczas niektórych z ostatnich jej występów.

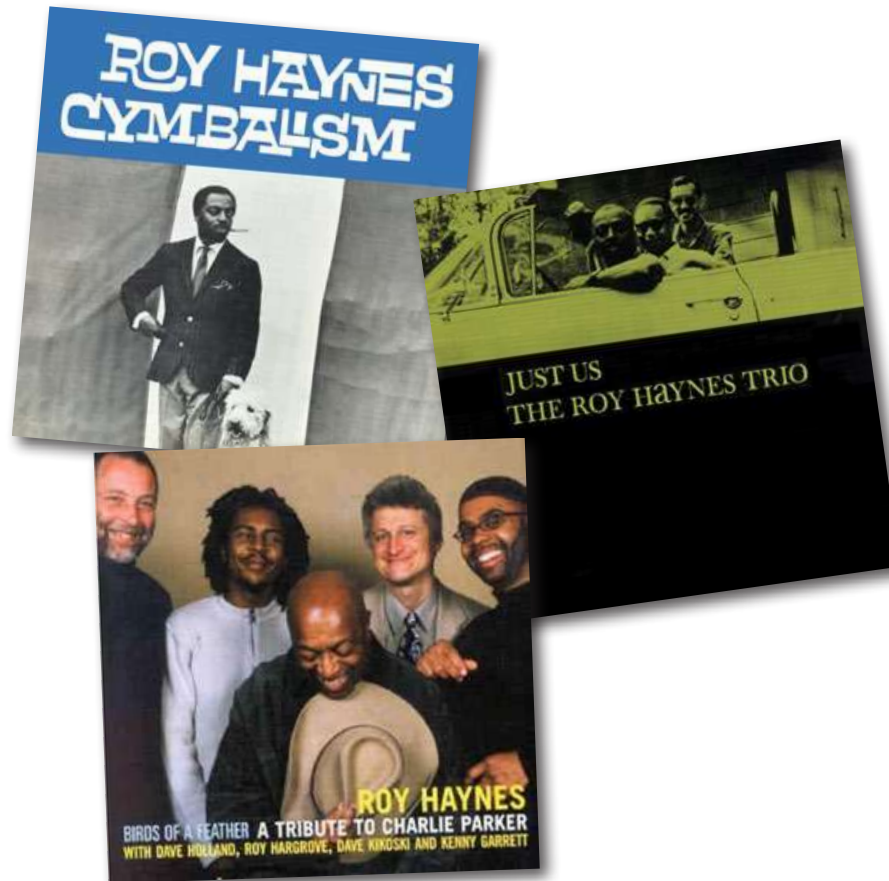
W czasach bebopu grał między innymi z Parkerem, Davisem, Monkem, Coltranem i Rollinsem. Jego wszechstronność pozwoliła mu zabłysnąć, gdy bebop ewoluował, zapraszano go więc na przełomowe nagrania wytwórni Blue Note. Dobrze obeznany z polirytmicznym podejściem praktykowanym przez młodsze pokolenie nowoczesnych jazzowych sekcji rytmicznych rozwijał też własną karierę. Pomogło mu to, że rezerwowano go na sesje z McCoyem Tynerem, Oliverem Nelsonem,



Erikiem Dolphym i Jackie McLeanem. Wówczas też zaprezentował się jako lider zespołu, m.in. nagrywając w 1962 roku niesamowitym album *Out of the Afternoon* (z Rolandem Kirkiem, Tommym Flanaganem i Henrym Grimesem). W sumie jako lider Haynes nagrał prawie 30 albumów.

Słynął z subtelnej gry na perkusji i właśnie tym mnie najbardziej uwiódł: grą subtelną, ale stanowczą, agresywną, lecz wrażliwą, trzaskającym jak u nikogo innego werblem i syczącymi talerzami. Płyta z 1961 roku *The Blues and the Abstract Truth* Olivera Nelsona jest pod tym względem najdoskonalszym przykładem, a zamieszczony na niej utwór *Stolen Moments* jest po prostu poezją. Z równą delikatnością i wyważeniem spotkamy się na *Question and Answer* z płyty Pata Metheny'ego o tym samym tytule (1990). Nie ujmując niczego Hollandowi i Metheny'emu, uważam, że to właśnie zrelaksowana, subtelna perkusja Roya wypełniła swoją barwą każdy zakamarek utworu.

Haynes zawsze udawał, zwłaszcza solówkami na koncertach, że gra na perkusji nie musi być irytującym popisem szybkości i siły. To dzięki temu umiał się odnaleźć w wokalnym jazzie. Vaughan śpiewała wolne ballady, zaś Haynes – wydawało się, że nie tylko dla niej gra, ale jest



jednocześnie szczerze zasłuchany w teksty i piękne melodie. Z drugiej strony jego styl był bardzo energetyczny i dynamiczny. Pomysłowo wykorzystywał bebopowe „bomby” i polirytmie. Talerze w jego grze nie przestają syczeć ani na moment, a wyrazista, czysta gra na werblu jest wręcz legendarna.

Każdy fan jazzu ma zapewne swój ulubiony instrument, a może nawet skrycie nudzi się niektórymi (szczególnie przy długich solówkach). Niektórzy z przyjemnością słuchają fortepianu, ale ukradkiem ziewają przy solówce trąbki. Jeśli ktoś się zalicza do tych, dla których perkusja jest tylko tłem i nigdy nie uległ jej urokowi, powinien posłuchać Roya Haynesa. Odkryje wtedy, że perkusja może mieć wdzięk, humor, spokój, pewność siebie, witalność i elegancję. ●

Linda Jakubowska

Lou Donaldson (1926-2024)

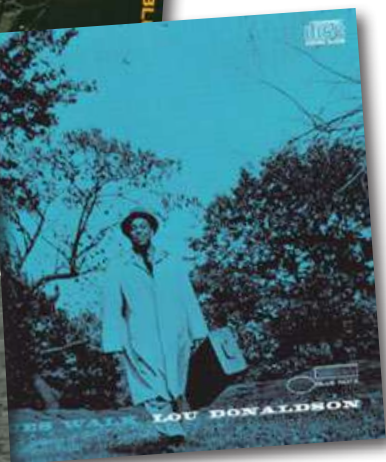
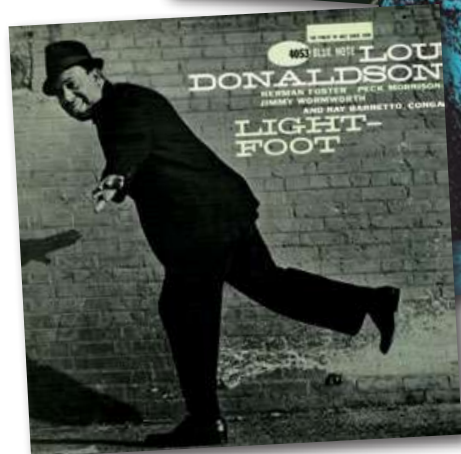
Legenda Blue Note Records

9 listopada 2024 roku zmarł jeden z ostatnich muzyków pamiętających czasy, kiedy formował się jazz nowoczesny. Był tego świadkiem z bliska, bowiem sam w tym uczestniczył. Lou Donaldson dołączył do jazzmanów z tego wyjątkowego grona, których niedawno pożegnaliśmy, do Lee Koonitza, Jimmy'ego Heatha czy Benny'ego Golsona.

Lou Donaldson urodził się 1 listopada 1926 roku (był równolatkiem Milesa Davisa) i z jazzem zetknął się już w połowie lat 40. Na

początku, jak praktycznie wszyscy saksofoniści altowi, uległ wpływowi Charliego Parkera, ale bardzo szybko wypracował swój indywidualny, rozpoznawalny, mięsisto-bluesowy styl. Pierwszych nagrań dokonał w firmie, w której pozostał do końca pierwszego etapu jej działalności – Blue Note Records. Przez kolejne lata, kiedy to, po części zresztą z winy Donaldsona (o czym za chwilę), nagrania Blue Note przybierały coraz bardziej komercyjny brzmienie, to właśnie on, obok organisty Jimmy'ego Smitha i pianisty Horace'a Silvera, w coraz większym stopniu zapełniali katalog tej wytwórni.

Debiut Donaldsona nastąpił od razu u boku największych legend: Theloniousa Monka, Milta Jacksona i Arta Blakeya. Tak się złożyło, że te pierwsze albumy z udziałem Donaldsona zapisały się w historii: *A Night at Birdland* Arta Blakeya, *Wizard of the Vibes* Milta Jacksona (w istocie było to jedno z pierwszych nagrań the Modern Jazz Quartet, jeszcze z udziałem saksofonisty) oraz część sesji wydanych później jako *Genius of Modern Music* Theloniousa Monka. Już w tych pierwszych nagraniach słysząc, jak Donaldson buduje swój własny styl. Jeszcze sporo jest w jego grze



szarpanych, szybkich fraz, jakby pośpiesznie szkicowanych ołówkiem, ale też coraz częściej pojawiają się dłuższe, gęstsze frazy, niczym pociągnięcia pędzlem tempéry.

Niebawem Donaldson zaczął wydawać płyty pod swoim nazwiskiem. Tytułowy utwór z nagranego w 1958 albumu *Blues Walk* stał się wielkim przebojem (w tamtych latach to właśnie jazzowe nagrania były powszechnie grane w popularnych stacjach radiowych – co za czasy!). I ten tytuł, obok chwytliwych kompozycji Lee Morgana czy Horace’a Silvera sprawił, że stacje radiowe i dystrybutorzy zaczęli wywierać coraz większy nacisk na szefów wytwórni, domagając się właśnie takiego repertuaru. Ostatecznie, pomimo że właścicielowi Alfredowi Lionowi udało się jeszcze, przynajmniej po części, zachować część awangardowego, ekskluzywnego katalogu, coraz większą część zaczęło zajmować groovowe, coraz mniej wymagające brzmienie. I taki charakter zaczęły przybierać płyty Donaldsona pod koniec lat 60. Jednakże, po pierwsze, styl ten okazał się prekursorski dla nurtu fusion (nie przypadkiem gitarzysta z zespołu Donaldsona, George Benson, został zaproszony do udziału w nagraniu płyty Milesa Davisa będącej pierwszą upubliczniąną przymiarką do wielkiej zmiany: *Miles In The Sky*), po drugie, nawet te niektóre nagrania



Donaldsona z powodzeniem wytrzymują próbę czasu, chociażby *Alligator Bogaloo* z 1967 czy *Mr. Shing-A-Ling* lub *Midnight Creeper* z 1968 roku.

Od połowy lat 70. jakość kompozycji Donaldsona zaczęła coraz bardziej się rozmywać. Po wykupieniu i zamknięciu Blue Note Records Lou Donaldson wciąż sporadycznie wydawał płyty i koncertował. Ostatni występ miał miejsce w 2023 roku, z okazji świętowania jego 97 urodzin. Niestety nigdy już nie zbliżył się do poziomu ze swoich najlepszych lat. Zamknięcie najlepszego okresu działalności Blue Note Records położyło też kres najwartościowszej aktywności twórczej jej znamienitego filaru. ●

Cezary Ścibiorski

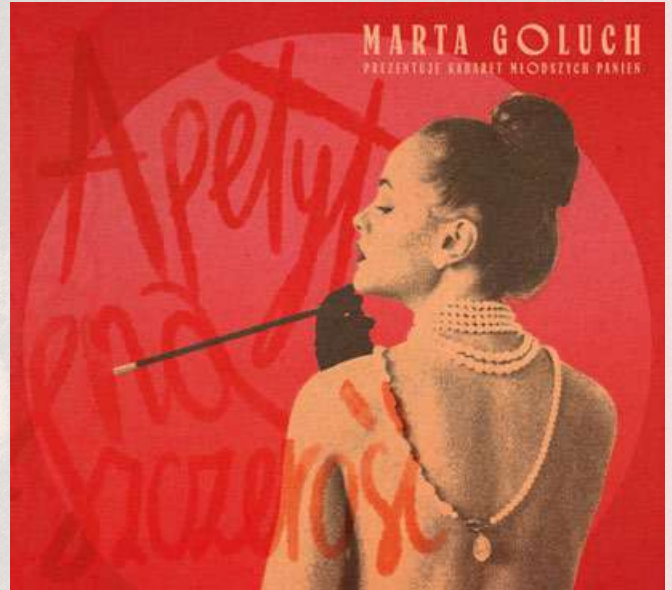
MARTA GOLUCH – APETYT NA SZCZEROŚĆ

Marta Goluch – wokalistka, dziennikarka, poetka, miłośniczka poezji Osieckiej i Młynarskiego, paryskich kabaretów, absolwentka kilku wydziałów, laureatka konkursów, autorka tekstów piosenek. Powołała spółkę autorską Kabaret Młodszych Panien, z którą finuje album *Apetyt na Szczerłość*. Opowiadając o swoim zespole, szukaniu niszy, ulotnych chwilach, francuskich poetach, dystansie do siebie i świata, opisuje wszystko to, co składa się na jej nowy projekt – intymny, pełen emocji i w całości autorski, co czyni go wyjątkowo szczerym.

**Z dystansem
do siebie**

Linda Jakubowska: Poezja i muzyka to twoje dwie pasje. Co było pierwsze w przypadku tego projektu? Teksty pisane specjalnie na płytę? Czy chęć wyśpiewania poezji, którą stworzyłaś wcześniej, zanim pojawił się pomysł na *Apetyt na Szczerłość*?

Marta Goluch: Jak to bywa w przypadku debiutów: różnorodnie. Zazwyczaj jednak pierwsze powstawały teksty, które przekazywałam w odpowiednie ręce. Najpierw Pawłowi Ruszkowskiemu, który otrzymał ode mnie rękopisy moich nieśmiałych wówczas prób piosenkopisarskich. Z tego spotkania naszych wrażliwości zrodził się utwór *Warschau Swing* otwierający płytę. Z czasem tekstów w moim notatniku zaczęło przybywać, więc przełamawałam się i przesyłałam te, które uważałam za zakończone, Karolinie Krzyżanowskiej. „I tak powstał ten Kabaret Młodszych Panien, co do kawy wielkie ma upodobanie...”



materiał na moją undergroundową EP-kę (nie trafiła do oficjalnego obiegu), nikt nie wiedział, kim są te słynne dziś polskie rapperki i inne artystki sceny alternatywnej – takiej muzyki w Polsce po prostu było niewiele. Niestety poszło to w kierunku tandety i kiczu, wulgarności i równie płytkich treści. Ja zawsze stawiam na słowo. I to się nie zmieniło. Tak naprawdę to ta EP-ka

Lubię poszukiwać siebie w innych ludziach

Twoje muzyczne zainteresowania i inspiracje rozciągają się na wiele innych gatunków. Trzy lata temu nagrałaś EP-kę w stylu R&B i neo soulu – coś zupełnie odmiennego od *Apetytu na szczerłość*. Dlaczego zdecydowałaś się na tak jaskrawą zmianę gatunku?

Staram się nie ulegać trendom, chociaż dziś – w tym całym tyglu stylistycznym, który nas zewsząd otacza i przytłacza – trudno się wyłamać, znaleźć swoją niszę, coś, co będzie inspiracją, a nie kalką. Kiedy tworzyłam

była eksperymentem, bo kabaret, piosenka aktorska, swing – tkwiły we mnie od zawsze, dlatego mój debiut to oczywiście powrót do tych muzycznych fundamentów. Niemniej chciałabym w niedalekiej przyszłości odtworzyć projekt Margo, tyle że z muzyką zaaranżowaną na żywe instrumentarium, a nie do bitów.

Czy pisząc teksty i poezję, patrzysz bardziej do wewnątrz czy na zewnątrz? Roztrząsas swoje emocje i przeżycia czy raczej opisujesz to, co cię otacza?

Lubię poszukiwać siebie w innych ludziach. Przyglądam się swoim ofiarom, wynajduję zbieżności i wyjątkowości, a potem je spisuję. Sztuka bez emocji nie istnieje, to zaledwie – nawet jeśli genialne w wykonaniu – rzemiosło. Czasem podchodzę do tekstu z dystansem, więc na etapie finalnego przepracowania w sobie utrwalonych emocji i wspomnień. Jednak bywają chwile tak ulotne, że proszą mi się do ucha szepcąc już nazajutrz, tego samego wieczora lub... w trakcie. Nie dziwię się poetom, którzy spisywali swoje dzieła na serwetkach. Stąd ten wtręt w *Sacré-Cœur*.

debiucie postawiłam na pełną autorską twórczość. Natomiast w najbliższym czasie będę miała przyjemność brać udział wokalnie i konferansjersko w projekcie *Édith Piaf – Kontrasty*, który będzie dla mnie szansą na wyżycie się interpretatorskie w hołdzie księżnej francuskich *chansons*.

Gdzie poznałaś muzyków swojego zespołu i jak przebiegała współpraca nad płytą?

Trzonem naszego zespołu nie jestem ja ani Karolina, ale Kacper Skolik, który nie tylko trzyma nas w cuglach rytmu, ale też

Nasze społeczeństwo ma poważne problemy z komunikacją i choć można mi zarzucić, że kryję się za metaforami, to myślę, że ta płyta wyraża te najważniejsze kwestie bezpośrednio

Paryż i paryska cyganeria to jedna z twoich wielu fascynacji, czemu dajesz dowód w *Sacré-Cœur*. Czy kusiło cię, aby przetłumaczyć swój tekst na francuski i zaśpiewać w tym języku? Zaśpiewać Baudelaire'a, Verlaine'a czy Rimbauda? Nagrać cover Édith Piaf?

Exactement! Gdy tylko skończyłam pisać *Sacré-Cœur*, odezwały się we mnie duchy przeszłości i wspomnienia z przeglądów piosenki francuskiej, których byłam laureatką. Kusiło mnie stworzenie tłumaczenia m.in do tego utworu i nie ukrywam, że nadal ten pomysł nie daje mi spokoju. Niemniej poezja francuska sama w sobie równie mnie porusza i pobudza, ale w swoim

był pierwszą osobą z naszego trójmiejskiego środowiska, która mnie zauważyła i zaprosiła do współpracy. Zaprzyjaźniliśmy się i wiedziałam już, że w „moim zespole” to on właśnie obejmie funkcję perkusisty. Nie tylko ze względu na to, że wzajemnie darzymy się sympatią i zaufaniem, lecz przede wszystkim dlatego, że zaimponował mi swoją muzyczną wrażliwością. Gdy zbliżyłyśmy się do siebie twórczo z Karo, zaproponowałam jej ponadto rolę pianistki i kierowniczkę muzycznej, ponieważ urzekła mnie swoim niesamowitym wyczuciem stylu i sztuką akompaniamentu. Aż wreszcie dołączył do nas Bartek Brózda z kontrabasem pod pachą i swoim kabaretowym zacięciem, którego na początku

nikt z nas się nie spodziewał. Na płytę zaprosiłam również dwóch gości: wspomnianego już gitarzystę, wokalistę i kompozytora Pawła Ruszkowskiego oraz „białego Armstronga” Sergieja Kriuczkowa. W takim towarzystwie nagraliśmy płytę, natomiast zbliżające się koncerty i spektakle będziemy prezentować w składzie Marta Goluch Quartet Cabaret z niezastąpioną sekcją rytmiczną oraz Dawidem Kamińskim przy fortepianie, który sprawia, że nasze brzmienie jest mocniej ujazzowione, co niesamowicie cenię.

Nawiązując do tytułów z twojej płyty, czy uważasz, że we współczesnym świecie jest za mało szczerości, a za dużo sztuczności? Że jesteśmy za mało czuli?

Życie większości z nas jest dziś publiczne, więc podlega kreowaniu. Kreujemy się na bardziej atrakcyjnych ludzi z pierwiastkiem boskim. Każdy z nas temu ulega i nie zamierzam tego krytykować. Ale przydałby się tej całej otoczce balans w postaci wyblakłego, zupełnie nie-sexy, pełnego narzekań i brzydkich słów „making offa” naszego życia. Ja znalazłam na to sposób adekwatny do mojej osobowości – pisanie piosenek z dużym ładunkiem dystansu do siebie, ironii, czy wręcz sarkazmu. Ale *Apetyt na Szczerość* to też moje melancholijne oblicze, sentymentalne, pikantne – złośliwe, czy też to zdradzone, pełne bólu i pragnące zemsty. Nasze społeczeństwo ma poważne problemy z komunikacją i choć można mi zarzucić, że kryję się za metaforami, to myślę, że ta płyta wyraża te najważniejsze kwestie bezpośrednio. Krzyczy: bądź dla mnie czuły, bo mnie stracisz! Płyty wam już co

prawda nie odbiorę, ale traktujcie ją najczulej, proszę! [śmiech]

Która piosenka z płyty jest ci szczególnie bliska?

Chociaż na etapie powstawania tej ballady miałam mieszane uczucia ze względu na jej wielowątkowość i skomplikowaną strukturę, to gdy tylko usłyszałam ją w studiu po raz pierwszy, nawet bez dogranej linii trąbki, poczułam to „coś”. Jej *Duch*, nazywany na jednym z naszych koncertów przez pewnego aktora *danse macabre*, to silnie ekspresyjna, niemal ośmiominutowa opowieść o namietności, bólu i zemście, o obojętności i emocjonalnym szale. Przenikliwa linia trąbki przywodzi na myśl Davisowskie motywy z *Windą na szafot* z Jeanne Moreau, a główny motyw melodyczny wzbudzający atmosferę niepokoju w moim „la la la” w ostatnim pokazie tematu przypomina mi *Kołysankę* Krzysztofa Komedy z filmu *Dziecko Rosemary*. I do tego cisza. W tym utworze wszystkie momenty zostały doskonale wyczekane. Jak mój debiut... ●

fot. Sisi Cecylia



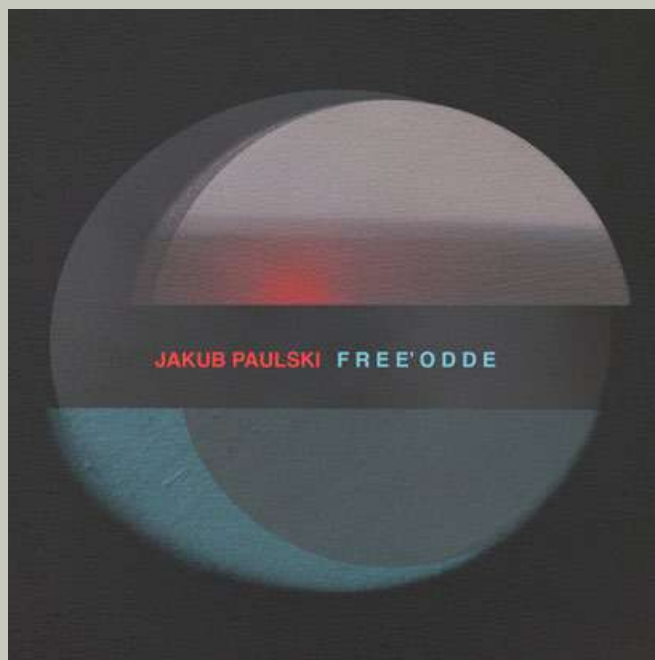
Proces tworzenia, proces rozwoju

Gitarzysta **Jakub Paulski** poszerzył dossier grup, które prowadzi, zwracając tym razem uwagę – albumem *Free'odde* (wyd. V Records) – na odmienny od tria, z którym zwyciężył w konkursie Jazz Juniors 2019 i zadebiutował płytą *Preludium*, sześćcioosobowy kolektyw. Znaleźli się w nim, obok lidera, Cyprian Baszyński (trąbka), Wojciech Lichtański (saksofony – altowy i sopranowy), Mateusz Śliwa (saksofon tenorowy), Tymon Trąbczyński (kontrabas) i Maksymilian Olszewski (perkusja). Czym jest ten wielowarstwowy – według intencji kompozytora – „hymn wolności”? Co chciałby artysta przekazać słuchaczom?



Piotr Wickowski: Wyjaśnijmy na wstępie tytuł płyty *Free'odde*. Jakie słowa zostały w nim połączone i dlaczego?

Jakub Paulski: Czy możemy troszkę naokoło [śmiech]? Od początku zależało mi na tym, aby moja kolejna płyta (po *Preludium*) miała swój odrębny język. Zacząłem się zastanawiać, czym mogłaby się wyróżniać, co będzie jej cechą charakterystyczną. Ustaliłem założenia formalne, wieloczęściowe utwory, sposób kreowania melodii oraz użycie konkretnych akordów. Jeśli dodamy do tego cechy, które cenię w muzyce, czyli np. skłonność do eksperymentowania... to tak oto wyszło połączenie „free”, „odd” i „ode”, czyli: wolność, nieregularność i pieśń (melodia). Przyznam, że nie pamiętam, co było pierwsze, czy te hasła, czy muzyka, ale sądząc po reakcji kilku osób, te słowa i tworzący je zlepek *Free'odde* dobrze oddają charakter płyty.



promować JP Collective i swojego nazwiska – wymagałoby to co najmniej dwukrotnej pracy, stąd powrót do Jakub Paulski – *Free'odde*. I chyba to była dobra i logiczna decyzja.

Ciekawe jeszcze, co ukrywa się pod datą 2 listopada, która dała tytuł dwuczęściowej

Dyscyplina była niezbędna do nabycia swobody w utworach

Płyta finalnie sygnowana jest twoimi personaliami, choć zespół, który ją nagrał, początkowo funkcjonował jako JP Collective. Skąd taka decyzja?

Nazwa powstawała na etapie mojego znużenia sygnowaniem projektów własnym nazwiskiem. W rezultacie powstał kolektyw i muszę przyznać, że bardzo podobało mi się brzmienie wypowiedzianej po angielsku nazwy JP Collective. Jednak zauważyłem, że nie jestem w stanie z powodzeniem

kompozycji na albumie. Sądząc po przebiegu utworu, to był bogaty w wydarzenia dzień...

z listopada... i wszystkie inne dni... Z perspektywy czasu zdałem sobie sprawę, że pisanie muzyki konkretnie na tę płytę to pewien sprawdzian. Czy jestem w stanie tworzyć w krótkim czasie wolnym i czy widzę piękno, które znajduje się w codzienności i szaleńczym tempie życia? To odbicie światła na ścianie prowadzącej do

korytarza pracowni (motywnik okładki). Wieczorny spacer z żoną. Widok z okna, dźwięki otoczenia... Czy widzę to i doceniam?

W informacji dla mediów czytamy, że ten album „niesie hymn wolności w postaci niczym nieskrępowanych improwizacji zawartych w skomplikowanych i nieregularnych utworach”. Przede wszystkim jednak słyhać tu precyzyjną organizację muzyki, która chyba wymagała od zespołu dużej dyscypliny. Trudno było wszystko pogodzić w trakcie realizacji?

w nową ideę”. Jesteś zwolennikiem patrzenia na twórczość muzyczną jako na część szerszego procesu – rozwoju osobowości, zmieniania rzeczywistości?

Po tę książkę sięgnąłem w trudnym dla mnie czasie i w momencie potrzeby ustalenia kierunku swoich działań artystycznych i organizacyjnych. Przyniosło to rezultat w postaci myślenia o działaniach artystycznych w kategorii projektów. Takie myślenie pozwoliło mi przejąć kontrolę nad wypowiedzią i narracją płyty – jaka

Proces ten potrafi trwać latami i dobrze...

Tak... myślę, że dyscyplina była niezbędna do nabycia swobody w utworach, co też może tłumaczyć okres ogrywania materiału. Musiało minąć kilka lat, zanim weszliśmy do studia w lipcu 2023 roku... Czułem, że aby każdy muzyk wypowiedział się w zgodzie z ideą płyty i na wysokim poziomie, musi minąć trochę czasu. Nanosiłem korekty, uwzględniałem uwagi kolegów. Zespół był świetnie przygotowany, a mimo to po nagraniu prawie wszyscy muzycy podkreślali, że była to jedna z bardziej wymagających sesji w ich karierze zawodowej.

To zgodne z maksymą Frederica Lalouxa z książki *Pracować inaczej*, na którą lubisz się powoływać: „Musimy nauczyć się łączyć moc racjonalnego umysłu z mądrością intuicji i uczciwością – i dopiero na tej podstawie odważyć się na ryzyko skoku

ma być ta muzyka? Czym się będzie wyróżniać? Kogo muszę poprosić o pomoc?

Dzięki realizacji *Free’odde*, procesowi stałego odpowiadania i realizacji kolejnych założeń myślę, że się rozwinąłem. Przyznam, że dzięki temu sposobowi myślenia już nie mogę się doczekać tworzenia i realizowania kolejnych projektów... Proces ten potrafi trwać latami i dobrze, ponieważ podoba mi się ten brak pośpiechu, co finalnie wpływa na kontrolę wypowiedzi... W moim procesie tworzenia można zobaczyć pewną analogię do architektury – budowanie od podstaw, ustalanie zasad, widoczne rozróżnienie faz projektowania i realizacji. Co więcej, podczas tworzenia „fundamentów” wyłaniają się odpowiedzi, jak jako kompozytor muszę się przygotować do napisania określonej muzyki oraz jako wykonawca – czego muszę się nauczyć, aby z powodzeniem i z polotem tę muzykę wykonać. Czy

to, o czym mówię, przekłada się bezpośrednio na rozwój osobowości? Na pewno uczy w jakimś stopniu organizacji i krytycznego patrzenia na to, co tworzę.

Co do pytania o zmianę rzeczywistości – nie mnie oceniać. Ja jestem zwolennikiem kreowania rzeczywistości w ramach danego działania twórczego i procesu twórczego. Co oczywiście nie oznacza, że odbiorca musi koniecznie ten cały proces bądź kontekst znać.

Kto miał decydujący wpływ na to, jak obecnie pracujesz, zwłaszcza na ostateczny rezultat twojej najnowszej płyty?

„Jak pracuję” – jest to proces ciągłych zmian i poszukiwań, który trwa i mam nadzieję będzie trwał jeszcze długo, bo pozwala się rozwijać. Trudno mi przywrócić stan z okresu pracy nad płytą... Na pewno czytałem dużo biografii, ponieważ interesuje mnie, w jaki sposób pracowały i tworzyły autorytety w danej dziedzinie. Stąd przeczytałem m.in. *Życie Chopina*, *Pamiętniki Ignacego Jana Paderewskiego*, biografię Debussy’ego i *Sztukę fugi* o Glennie Gouldzie. Te książki pozwoliły mi odpowiedzieć na kilka ważnych pytań. Pomogły chociażby zrozumieć, że nie ma nic złego w komponowaniu poprzez improwizację (Debussy) czy istocie ćwiczenia na instrumencie (Paderewski). W książce *Narzędzia tytanów* znalazłem też kilka inspirujących cytatów Roberta Rodrigueza, jak np. ten: „Ograniczenia dają wolność. Jeszcze bardziej wyzwala ją jest świadomość, że mam do wykorzystania tylko kilka elementów (...). W tych granicach masz

niemal absolutną swobodę”.

Co do samej płyty – cieszę się, że udało się włączyć w proces realizacji tyle utalentowanych osób. Ewa Jaźwińska zadbała o piękną wizualną stronę płyty. Tymon Trąbczyński pomógł w edycji i wspierał cennymi uwagami producenckimi, nad dźwiękiem zaś czuwał Błażej Domański. W kwestii filmów ratował mnie Wojciech Piotrowski. Dzięki czemu byłem w dość komfortowej sytuacji, czułem, że mam do kogo się zwrócić o pomoc, co jest naprawdę ważne, kiedy setki spraw walą się naraz przed terminem premiery...

No i na koniec taka myśl, że to, co tworzy moje życie, jest złożoną i delikatną konstrukcją – życie rodzinne, zawodowe, czas wolny. Chciałbym podkreślić, że dzięki temu, że prowadzę bardzo szczęśliwe życie prywatne – dziękuję w tym miejscu mojej żonie Beatce za stałe wpieranie mnie – jestem w stanie funkcjonować na pozostałych obszarach życiowych. A może właśnie wspomniany przez ciebie rozwój osobowości pojawia się przy próbie pogodzenia ze sobą wszystkich obszarów życia i czerpania z tego radości?

Jakie są plany dla tego zespołu? Co dalej z *Free’odde* i co po tym albumie?

Grać, grać, grać... Panie drogi... czas trochę się odprężyć i pograć to, co zostało tak pieczołowicie nagrane i wydane [śmiech]. Swoje kompozytorskie myśli kieruję zaś teraz ku Space Weldersom (inna z grup prowadzonych przez Jakuba Paulskiego – przyp. red.) i projektowi *Światło i Cień*. ●

MYRCZEK & SCHMIDT QUINTET – MŁYNARSKI. BYNAJMNIEJ

Wyczucie chwili



Bynajmniej, *Księżyc nad Kościeliskiem, Dziewczyny, bądźcie dla nas dobre na wiosnę, Taka piosenka, taka ballada, Podchodzą mnie wolne numery* – m.in. te przeboje Wojciecha Młynarskiego powróciły w nowych wersjach na płycie kwintetu poprowadzonego przez **Piotra Schmidta** i **Wojciecha Myrczka**, która pojawiła się pod koniec ubiegłego roku. Do jazzowego zespołu, który wykonał aranżacje Krzysztofa Herdzina i Sabiny Meck, dołączył światowej sławy perkusjonalista Mino Cinelu, brzmienie rozbudowano również dzięki udziałowi orkiestry smyczkowej Aukso. Jak powstawał ten materiał i jakie są związane z nim plany, opowiadają dwaj muzycy stojący na czele tego przedsięwzięcia.

Piotr Wickowski: Skąd pomysł na album *Młynarski. Bynajmniej?* Na czym on polega? Dlaczego zdecydowaliście się na wersję z orkiestrą smyczkową?

Piotr Schmidt: Inicjatorem i pomysłodawcą był mój przyjaciel Michał Kalita, prywatnie przedsiębiorca, meloman, człowiek wychowany m.in. na Wojciechu Młynarskim. Zaproponował mi zrobienie jazzowego projektu do tekstów Młynarskiego. Idea była taka, by utwory były jazzowe, czasem odjazdowe, momentami szalone, ale wszystko w granicach rozsądku i z poszanowaniem materiału źródłowego. Od razu pomyślałem o Wojtku Myrczku, który bardzo żywo zareagował na propozycję wzięcia udziału w takim projekcie, bo też od zawsze był fanem Młynarskiego właśnie. Pomyślałem też o Krzysztofie Herdzinie, najpierw jako pianiście, a potem także jako aranżerze utworów, kiedy razem



Wojciech Myrczek: Repertuar wybraliśmy wspólnie z Michałem Kalitą. Każdy z nas zaproponował utwory szczególnie mu bliskie. Okazało się, że wiele naszych wyborów pokrywało się, dzięki czemu szybko osiągnęliśmy porozumienie co do ostatecznego kształtu albumu. Mamy teks-

Punktem wyjścia są w tym projekcie aranżacje

z Wojtkiem wpadliśmy na pomysł orkiestry Aukso. Resztę składu – Andrzej Świąs na kontrabasie i Sebastian Frankiewicz na perkusji – w zasadzie dobieraliśmy wspólnie z Wojtkiem, potem konsultując pewne wybory z Herdzinem. Chciałem, by każdy tutaj czuł się dobrze. Pomysł orkiestry symfonicznej był więc mój i Wojtka, dla mnie to też pierwszy projekt płytowy z orkiestrą, co daje mi dużo radości i satysfakcji.

Dlaczego właśnie te, a nie inne utwory znalazły się na płycie?

ty poważne, refleksyjne, dowcipne, figlarne i romantyczne... To nasze spojrzenie na twórczość Mistrza. Piotr, jako wydawca, zdecydował, że jedną z piosenek zarezerwujemy wyłącznie dla winylowej wersji albumu oraz plików WAV Hi-Res, które są dostępne jedynie na stronie wydawnictwa SJRecords. Dlatego przesympatyczną kompozycję *Podchodzą mnie wolne numery* dedykujemy tym z Państwa, którym „podchodzą numery” słuchane z gramofonu lub z wyśmienitej jakości plików cyfrowych WAV Hi-Res.

Czy uczestniczący w nagraniach płyty Mino Cinelu został wtajemniczony w problematykę i finezję piosenek Młynarskiego? Miał jakieś zdanie na ten temat?

PS: Mino puszczałem nasze nagrania tylko w drodze do studia. To był materiał, który już zrealizowaliśmy wcześniej. Było już prawie wszystko nagrane: sekcja, orkiestra i prawie wszystkie wokale. Najpierw więc krótko osłuchiwał się z tym materiałem w samochodzie, a potem w studiu dokład-

aranżację dwójce profesjonalistów: Krzysztofowi Herdzinowi i Sabinie Meck, prywatnie siostrze Wojtka Myrczka, kapitalnej aranżerke i wokalistce. Zadanie było trudne, ale artyści ci wykonali je absolutnie fenomenalnie, zgodnie też z sugestiami, by było sporo jazzowej przestrzeni i momentów bardziej kreatywnych. Dodatkowo do jednego wiersza muzykę dopisała moja żona Joanna Szymala, na co dzień pani doktor kompozycji. Później bazując na tych aranżacjach, wykonawcy mieli już dużo

Nie korzystam z gotowych szablonów.
Nad każdą piosenką lubię się zastanowić,
oswoić ją i zbudować z nią emocjonalną więź

nie słuchaliśmy utworów i Mino sam decydował, do czego chce się dograć, a do czego nie, gdzie to nie ma sensu, a gdzie czuje, że może dołożyć coś wartościowego od siebie. Finalnie dograł się do połowy utworów, ale tam, gdzie jest, jest to wyraźnie słyszalne, choć subtelne, daje taki fajny *vibe*, że teraz nie wyobrażam sobie tych utworów na płycie bez niego.

Wojciech Młynarski miał swój wyrazisty styl, zarówno jako autor tekstów, jak i ich wykonawca. To ułatwiało czy utrudniało zadanie wykonania nowej interpretacji jego utworów? Co było w tym najtrudniejsze – dla aranżerów i wykonawców?

PS: Na pewno to utrudniało zrealizowanie zupełnie innych, nowych aranżacji. M.in. dlatego było to bardzo trudne zadanie, ale to był też powód, dlaczego powierzyliśmy

prostsze zadanie, a ostateczny kształt naszych partii podpowiadało nam doświadczenie i wycucie chwili i muzyki, jaką wspólnie nagrywaliśmy w danym momencie. To, co dzieje się tu i teraz, w jazzie jest wyznacznikiem tego, co dalej, impulsem do dalszych przekomarzań, interakcji i wypowiedzi muzycznych. Punktem wyjścia są jednak w tym projekcie aranżacje.

Jak to wygląda z wokalnego punktu widzenia? Zastąpienie głosu nierozzerwalnie związanego z tekstami, które częściowo weszły do obiegu potocznej polszczyzny, nawet najbardziej profesjonalnym wokalem wymagało chyba specjalnego podejścia?

WM: Każde nagranie, w które się angażuję, wymaga ode mnie specjalnego podejścia. Nie korzystam z gotowych szablonów. Nad

każdą piosenką lubię się zastanowić, oswoić ją i zbudować z nią emocjonalną więź. Staram się uchwycić jej sedno. Utwory Młynarskiego są szlachetnym i inspirującym materiałem do takiej pracy, ponieważ zawierają mnóstwo wskazówek, informacji i tematów, do których można się odnieść, tworząc swoją interpretację. Piosenki z płyty i te wykonywane na koncertach traktuję jak swoje własne – śpiewam je najszczerzej, jak tylko potrafię.

Jakie są plany koncertowe dotyczące tego materiału? Gdzie i w jakim składzie – czy składach – będzie grany?

PS: Pierwsze dwa koncerty, na rozgrzewkę, zagraliśmy jeszcze w grudniu, 4 i 5 grudnia w klubie Jassmine w Warszawie oraz CK Jazovia w Gliwicach. Oba w oryginalnym kwintecie. Oba udały się znakomicie i nawet – przyznam szczerze – nie brakowało nam za bardzo smyczków! Krzysztof Herdzin tak pięknie potrafi wypełniać tę przestrzeń, którą na płycie zajmuje kwintet smyczkowy, że niczego więcej nie brakuje. I takich koncertów promujących ten album będziemy grali na pewno najwięcej, natomiast są też plany na koncerty w filharmoniach z orkiestrami smyczkowymi, o czym z pewnością będziemy regularnie informować. Startujemy z koncertami już 16 stycznia w Lublinie, potem 17 stycznia Krasnystaw, 19 stycznia Olsztyn i dalej, m.in. 12 lutego ponownie klub Jassmine w Warszawie. Koncertów będzie sporo, więc tym bardziej zapraszam wszystkich do obserwowania choćby mojego fanpage'a na Facebooku: Piotr Schmidt Music, i zakładki Wydarzenia,

gdzie prezentujemy najbliższe, potwierdzone już koncerty, na które sprzedaż biletów się rozpoczęła.

Zapraszam też na stronę wydawnictwa SJRecords: www.sjrecords.eu, gdzie można nabyć płytę CD, ale także pliki WAV Hi-Res (24 bity / 96 kHz), to jakość prosto ze stołu mikserskiego, jakiej próżno szukać w streamingach. To nowość w wydawnictwie i coraz więcej płyt jest tam oferowana w takiej też formie. Winyl natomiast na przełomie lutego i marca! Do zobaczenia na koncertach! ●

fot. Kajtek Kajrunajtys





Moon Hoax – Jazz O2 (Dwutlenek jazzu)

Po futurystycznej *Randce z androidem* z 2021 roku przyszła pora na jazzową lekcję chemii w wykonaniu zespołu Moon Hoax za sprawą ich trzeciego albumu *Jazz O2 (Dwutlenek jazzu)*.

Muzyka Moon Hoax łączy intensywne rytmy, bajkowe przestrzenie malowane przez wibrafon i melodyjne tematy okraszone brzmieniem rockowej gitary. Bazuje na harmonijnym połączeniu lirycznej narracji z motoryczną sekcją rytmiczną, syntezatorami i elementami free. Zespół tworzą doświadczeni muzycy mający za sobą współpracę z wieloma zespołami i artystami, m.in. 100nka, Kaliber 44, Abradab, Antoni Gralak, Kazik, Robotobibok. Są to: Michał Karbowski (gitara, kompozycja), Przemysław Borowiecki (perkusja), Jędrzej Łaciak (gitara basowa), Filip Owczarski (wibrafon, syntezator), Klaudiusz Kłosek (trąbka) i Kamil Kułach (saksofon, ewi). Jako swoje inspiracje wymieniają Komedę, Soft Machine oraz trio Medeski Martin & Wood.

Na płytę składa się osiem autorskich kompozycji. Materiał ukazał się 28 listopada 2024 roku w wytwórni Capricornus Records. ●

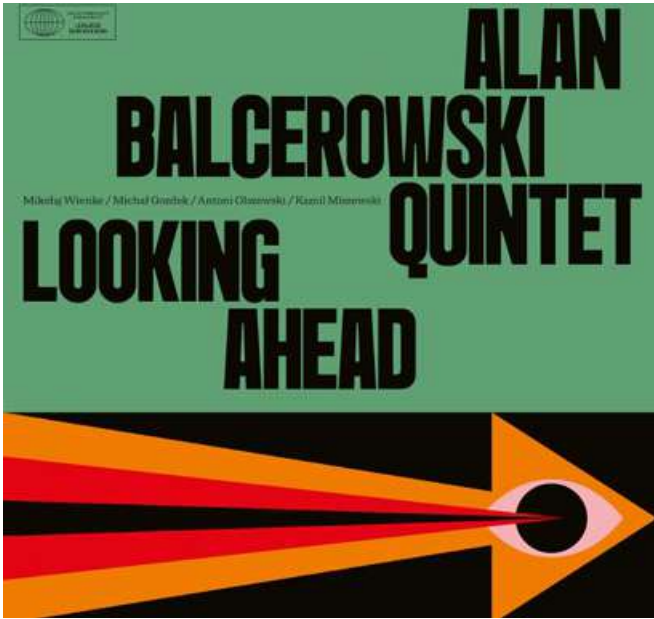


Michał Urbaniak Organator – D-Day in Tomaszów

Niespełna rok temu ukazała się książka *Michał* – wywiad rzeka, który z Michałem Urbaniakiem przeprowadził Jacek Górecki – a po niej przyszła pora na płytę, którą legendarny polski jazzman ponownie zwraca się ku swojej przeszłości. Tym razem jest to jednak przeszłość nieodległa. Krążek *D-Day in Tomaszów* zawiera bowiem koncertowe nagranie zarejestrowane w 2019 roku podczas czwartej edycji Love Polish Jazz Festival w Tomaszowie Mazowieckim.

Tamtego wieczoru w tomaszowskiej Arenie Lodowej Urbaniakowi towarzyszyli Piotr Wojtasik (trąbka), Gabriel Niedziela (gitara), Frank Parker (perkusja) i Wojciech Karolak – wirtuoz organów Hammonda. To właśnie Karolak był sercem projektu *Organator*, opartego na tradycji organów Hammonda. Zabrzmiały wtedy trzy kompozycje Michała Urbaniaka: *Nirvana*, *Walcoberek* i *UrbTime*, a także standardy *Girl Talk* Neala Heftiego, *Sugar* Stanleya Turrentine'a i ulubiony utwór Karolaka – *Daddy James* Jimmy'ego Watsona.

Płyta, wydana przez wytwórnię For Tune, miała premierę 6 grudnia 2024 roku. ●



Alan Balcerowski Quintet – *Looking Ahead*

Alan Balcerowski zadebiutował w roli lidera ze swoim kwintetem albumem *Looking Ahead*. W ośmiu zróżnicowanych kompozycjach lidera, które ostatecznie trafiły na płytę, pobrzmiewa, według jego deklaracji, głęboki szacunek do brzmienia oraz dorobku największych artystów jazzowych. Znalazło się także miejsce na żywiołowe, rozbudowane partie improwizowane każdego z członków zespołu.

A zespół współtworzą: Alan Balcerowski (flet poprzeczny, saksofon tenorowy i sopranowy), Mikołaj Wienke (saksofon altowy i tenorowy), Michał Gozdek (fortepian), Antoni Olszewski (kontrabas) oraz Kamil Miszewski (perkusja). Kierunek twórczości kwintetu wyznacza fascynacja muzyką jazzową głównego nurtu, zamiłowanie do akustycznego brzmienia oraz specyficzny rodzaj sonoryzmu, wynikający z obecności dwóch instrumentów dętych. Album *Looking Ahead* ukazał się 6 grudnia 2024 roku w ramach *Jazz Series* poznańskiej wytwórni Multikulti Project. Materiał został nagrany w lipcu 2023 roku w Monochrom Studio w Gnieźnie. ●



Marta Rubik Quintet – *Beautiful Soul*

Marta Rubik Quintet to działający od 2019 roku projekt śląskiej skrzypaczki jazzowej Marty Rubik, który niedawno zadebiutował płytą *Beautiful Soul* – autorską mieszankę współczesnego jazzu z domieszką muzyki folkowej.

Liderce na płycie towarzyszą: Alan Balcerowski (saksofony tenorowy, sopranowy, flet), Sara Kosętka (fortepian), Wojciech Grochowina (gitarra basowa) i Maciej Domagalski (perkusja). Pięć z siedmiu kompozycji zawartych na płycie przypisanych jest Marcie Rubik. *Niedomarzenie* napisał związany z zespołem Balcerowski, natomiast autorem *Today, Tomorrow, Forever* jest kompozytor Maciej Sikała.

„Melodyjne tematy szybko wpadają w ucho, co czyni muzykę przystępną w odbiorze nie tylko dla wyrobionych fanów jazzu” – twierdzą muzycy. Liderka poszukuje na płycie brzmienia, które będzie wyrazem jej własnej, kobiecej wrażliwości, znajdując przy tym miejsce zarówno na ekspresyjne improwizacje, jak i szczerzy, emocjonalny przekaz. Album ukazał się 27 listopada 2024 roku nakładem wydawnictwa Soliton. ●



The Ancimons & Friends – *Let Them Play!*

„*Let Them Play!* zachwyci zarówno poważnych panów szukających jazzu, jak i tych, którzy szukają w muzyce duszy i autentyczności” – tak swoją debiutancką płytę zapowiada sekstet The Ancimons. „Nasza muzyka to przede wszystkim wolność, która pozwala nam na taniec pomiędzy różnymi gatunkami muzyki. Lawirując gdzieś pomiędzy jazzem, hip-hopem i wpływami muzyki afrykańskiej, inspirujemy się wzajemnie” – dodają muzycy.

W skład grupy wchodzi Zuza Baum (wokal), Jasiak Piwowarczyk (wokal), Mateusz Szczypka (gitarę), Kuba Banaszek (instrumenty klawiszowe), Bartek Matyasik (bas) i Tymek Huget (perkusja). Na płycie można znaleźć ponadto aranżacje cennego kompozytora Nikoli Kołodziejczyka, wibrafonowe brzmienia Tymona Kosmy, harmonie kwartetu smyczkowego Cozy Sessions Quartet oraz energetyczny chór gospel. Całość tworzy mozaikową mieszankę stylów, łączącą jazz, soul, muzykę świata i hip-hop.

Album powstawał przy wsparciu Velobanku, a jego premiera planowana jest na 15 stycznia. ●



Piotr Baron / Andrzej Dąbrowski / Darek Oleszkiewicz / Bogusław Kaczmar – *Karolak Songbook*

Zanim powstał *Karolak Songbook*, Piotr Baron wraz z Wojciechem Karolakiem, Darkiem Oleszkiewiczem i Andrzejem Dąbrowskim umówili się na sesję nagraniową złożoną wyłącznie ze standardów i – co za tym idzie – na wydanie płyty. Plany przekreśliła nagle śmierć pianisty.

„Zostaliśmy jak sieroty i wtedy zapytałem Andrzeja i Darka, czy może nie nagrałibyśmy jednak tej płyty, ale złożonej wyłącznie z wojtkowych piosenek, z tęsknoty, z niezgody na jego brak, z potrzeby serca. Uznaliśmy we trzech, że tak trzeba. A skoro tak, to należało znaleźć nie zastępcę, bo to niemożliwe, ale kogoś, kto zagra najbliższej stylu Wojtka. Wtedy padło na Bogusława Kaczmarę, wiernego stylistycznie idiomowi Wojtka: Wyntonowi Kelly’emu i George’owi Shearingowi” – tłumaczy genezę albumu Piotr Baron. W efekcie nowy kwartet zaprezentował nie tylko popularne kompozycje Karolaka, ale również te mniej znane utwory, w tym piosenki napisane wspólnie z żoną – Marią Czubaszek.

Płyta ukaże się w styczniu wspólnym nakładem wytwórni Dux i V Records. ●

REPERTUAR STY-CZE 2025 | 5 LAT JAZZU W CSK!



16 STY 2025 – PREMIERA
MYRCZEK & SCHMIDT QUINTET
FT. KRZYSZTOF HERDZIN
MŁYNARSKI. BYNAJMNIEJ

8 MAJ 2025
MARITA ALBAN JUAREZ QUARTET
JAZMINES

13 LUT 2025 – PREMIERA
DAWID LUBOWICZ QUARTET
HUMAN FATE

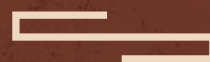
22 MAJ 2025
BANDONEGRO
TANGO MEETS JAZZ

20 MAR 2025 – PREMIERA
WOJCIECH JACHNA SQUAD
AD ASTRA

12 CZE 2025 - PREMIERA
PENDOFSKY
KURATORIUM

10 KWI 2025
GRZEGORZ TARWID TRIO
& MICHAŁ GÓRCZYŃSKI
FLOWERS

kontakt:
wojciech.moscibrodzki@csklublin.pl





Przyjaciele Staffa61 – *Dada, haiku & jazz*

Album *Dada, haiku & jazz* jest efektem współpracy grupy przyjaciół w ramach projektu, w którym wzięli udział poeci i muzycy odwiedzający pracownię artystyczną Aresa Chadzinikolau w Poznaniu, przy ulicy Leopolda Staffa 61. Wydanie zbiegło się ze 100-leciem istnienia dadaizmu, więc jest to hołd dla tego nurtu i próba jego wskrzeszenia.

Pomysłodawcą i koordynatorem projektu jest Ares Chadzinikolau – poeta, muzyk, kompozytor. To on zaaranżował i wyprodukował płytę, a teksty oprócz niego napisali także Urszula Zybura, Christian Morgenstern i Tadeusz Zawadowski. W projekt zaangażowali się ponadto: Janusz Purzycki (pierwsze skrzypce), Stella Karalis (drugie skrzypce), Michał Giżycki (klarnet basowy), Adam Teresa (pierwsza trąbka), Kuba Jankowiak (druga trąbka), Bartłomiej Stuczyński-Zgoła (kontrabas), Piotr Dąbrowski (instrumenty perkusyjne, głos), Tymek Paluszak (talerz), Urszula Zybura (recytacja), Mandar Purandare (recytacja, bęben), Maria Piątek i wielu innych, którzy weszli w skład specjalnego chóru. ●



Ola i Wojtek Lipińscy – *Patrz dalej niż widzisz. Wasowski dla małych i dużych*

Jerzy Wasowski jest powszechnie kojarzony z Kabaretem Starszych Panów. W duecie z Jeremim Przyborą wyznaczył szlak polskiej piosence artystycznej – dowcipnej i rzewnej zarazem. Mało kto wie jednak, że spośród swojej twórczości Jerzy Wasowski najbardziej cenił muzykę napisaną dla dzieci.

Wspominał o tym kilkakrotnie w wywiadach oraz we wstępie do wydanych nut. Uwielbiał współpracować z redakcją dziecięcą Polskiego Radia. Opracowywał dla niej słuchowiska, pisał muzykę ilustracyjną oraz piosenki. Z nut zachowanych w archiwum Fundacji Wasowskich wynika, że skomponował ich co najmniej 185. 12 z nich zaaranżował na nowo w jazzowej stylistyce gitarzysta Wojtek Lipiński. Piosenki oparte na lekkich i dowcipnych tekstach zostały rozszerzone o fragmenty improwizowane. Głosowi Oli Lipińskiej i jazzowej gitarze towarzyszy sekcja Michał Braszak – kontrabas i Gerta Szymańska – perkusja oraz klawiszowiec Piotr Sitkowski.

Płyta ukaże się na przełomie stycznia i lutego nakładem wydawnictwa Requiem Records. ●



Jaco – opowieść o Zbigniewie Jakubku

Bartłomiej Skubisz i Hubert Gotkowski stworzyli wspólnie filmową biografię Zbigniewa Jakubka, zmarłego w 2023 roku jazzowego pianisty. Premiera *Jaco – opowieści o Zbigniewie Jakubku* odbyła się w ramach Festiwalu Wolności Twórczej organizowanego przez Stowarzyszenie Podkultura, którego bohater filmu był wieloletnim wiceprezesem.

Film prezentuje szerokie spektrum działalności Zbigniewa Jakubka, o którym opowiadają m.in. Grażyna Łobaszewska, Marek Raduli, Michał Urbaniak, Adam Bałdych, Dominik Wania, Bernard Maseli, Marek Napiórkowski i Adam Wendt. To podróż z muzyką z płyty *Tribute to Zbigniew Jakubek*, pełna wspomnień, anegdot, miłości i świadectw o artyście.

Hubert Gotkowski to reżyser, scenarzysta, współtwórca rzeszowskiej grupy filmowej DDN, autor nagradzanych niezależnych produkcji filmowych (m.in. *Przepraszam*, *Koperta*, *Student* czy *Manna*). Bartłomiej Skubisz jest raperem, autorem tekstów i dziennikarzem muzycznym. Był wieloletnim współpracownikiem i przyjacielem Jakubka. ●

TEŚCIOWA GRA!

CZWARTKI, GODZ. 18:00

Co dwa tygodnie!

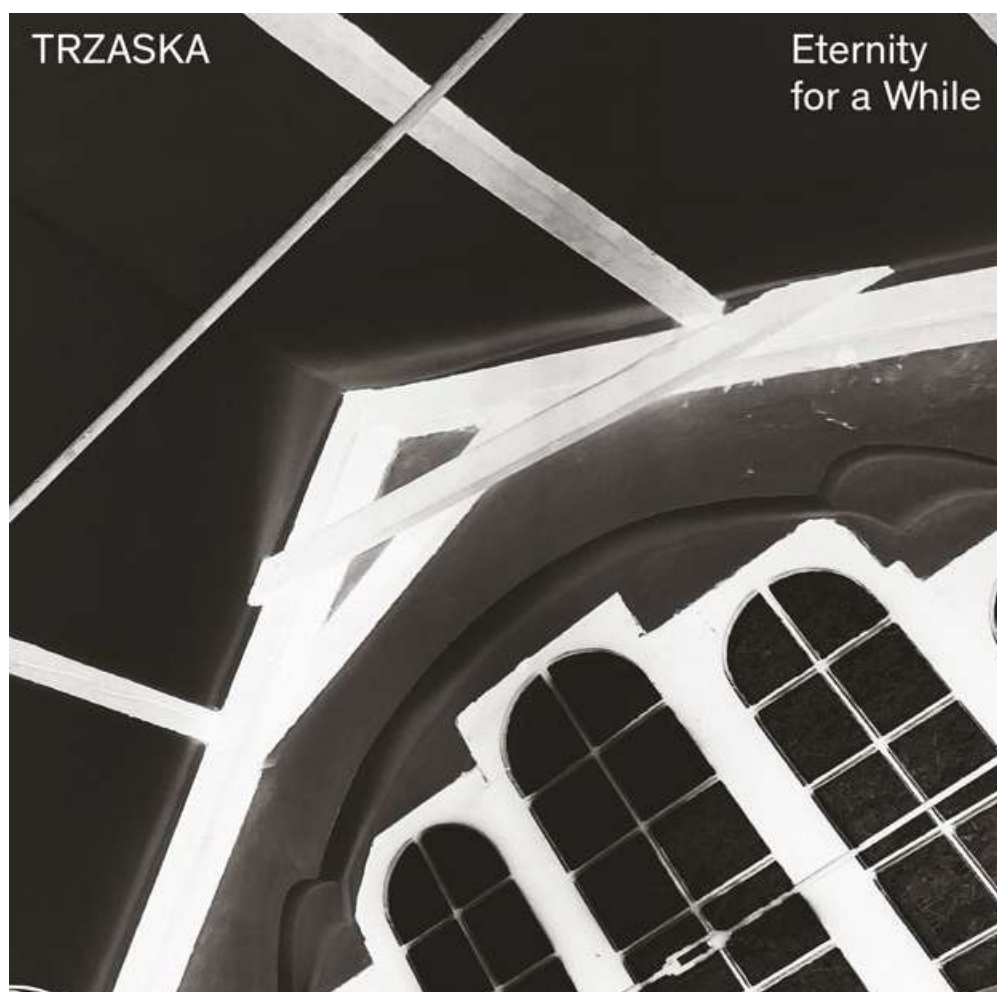


NOWA AUDYCJA

SŁUCHAJ NA WWW.RADIOJAZZ.FM

PODCASTY

ARCHIWUM.RADIOJAZZ.FM/TESCIOWAGRA



Instant Classic, 2024

Mikołaj Trzaska – *Eternity for A While*

U artysty, którego dyskografia obejmuje naprawdę wiele pozycji, deklaracja o „nowym otwarciu” może brzmieć jak promocyjna kokieteria. Tak się jednak składa, że najnowszy album Mikołaja Trzaski faktycznie jest szczególny. „Kompletny monolit”, jak *Eternity for a While* nazwał on w opisie wydawniczym, to dzieło, w którym saksofonista i klawecista odpowiadał za cały proces powstania – od pomysłu przez wykonanie aż po produkcję. O ile dwa pierwsze etapy procesu twórczego w jego przypadku wydają się naturalne, to ostatni nie jest już tak oczywisty... A wprowadził nim artysta do swojej muzyki nową jakość.

Dla osób śledzących twórczość gdańszczanina *Eternity for a While* nie powinno być obcym tytułem. Na albumie *City Fall* z 2016 roku, będącym rejestracją koncertu z londyńskiego Café OTO,

*Jak przystało na wytrawnego
twórcę muzyki filmowej, ma
Trzaska doskonałą umiejętność
kreowania dźwiękiem barwnych
obrazów, całkowicie angażujących
percepcję odbiorcy*



Jakub Krukowski

ostatni utwór posiada niemal identyczną nazwę (*Eternity for a Little While*). Wówczas ową wiecznością zatrzymaną na chwilę była niepowtarzalna sytuacja – obecność na legendarnej scenie obok Polaka Johna Edwardsa, Marka Sandersa i Evana Parkera, świętujących 70. urodziny ostatniego z nich. Najnowsza produkcja to szerszy, bardziej uniwersalny kontekst.

Album jest nagraniem solowego występu Trzaski ze słupskiej sali modlitewnej dawnego żydowskiego domu przedpogrzebowego. Muzyka ma przywrócić pamięć o istnieniu w przedwojennej Polsce pomorskich Żydów, a w szerszym ujęciu – całej tej społeczności, o znaczeniu której coraz częściej się

zapomina. Jest to temat szczególnie bliski artyście, od lat odkrywającemu w ten sposób własne korzenie. „Godzinami wsłuchiwałem się w przestrzeń tej sali, to jak absorbuje dźwięki ulicy i jak sama odpowiada”, napisał we wspomnianym opisie, podkreślając, jak ważne dla solowego grania jest miejsce rejestracji.

Kolejne odsłuchy płyty przywołały w mojej pamięci wspomnienie znakomitego albumu *Trumpet* Wadady Leo Smitha (2021), na którym trębacz wygłaszał samotne monologi inspirowane przestrzenią kamiennych murów małej fińskiej świątyni. „Miejsce (...) jest rodzajem akustycznego lustra, które dla muzyka jest odbiciem [jego] samego” – to jeszcze inny sugestywny cytat z tekstu Polaka, który doskonale pasuje do obu wskazanych produkcji. Za pomocą siedmiu autorskich utworów, składających się na *Eternity for a Little While*, Trzaska snuje nieśpieszną opowieść, pełną emocjonalnych zwrotów. Jak przystało na wytrawnego twórcę muzyki

filmowej, ma on doskonałą umiejętność kreowania dźwiękiem barwnych obrazów, całkowicie angażujących percepcję odbiorcy. Muzyka inspirowana tradycją pieśni klezmerskich, łączy jego autorskie kompozycje z improwizacją, w której doskonale rozwija swoje pomysły. Jak wspomniałem na wstępie, saksofonista osobiście wyprodukował i zmiksował nagrany materiał, co miało kapitalne znaczenie dla końcowego efektu. Trzaska zdecydował się bowiem poszerzyć brzmienie przy pomocy techniki overdubbingu, czyli nakładania na siebie kolejnych warstw nagrań. Dzięki temu

muzyka jest bogatsza i daje więcej treści, co dla realizacji idei tego projektu wydaje się bardzo cenne. „Strona A i strona B to dosłownie dwie chwile, czyli wieczność na chwilę”, napisał autor tej muzyki w mediach społecznościowych, odnosząc się do winylowego wydania swojego albumu. Trzaska zaprasza nas do zatrzymania się w tym momencie, choćby na czas trwania nagranej muzyki. Odnoszę jednak wrażenie, że opisywany materiał ma przedziwną siłę przyciągania, skłaniającą słuchacza do kolejnych odtworzeń i obcowania z tym doświadczeniem znacznie dłużej. ●

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

POLSKA FILMOGRAFIA JAZZOWA

Wideoleksykon w 100 odcinkach
youtube.com/radioJAZZFM-PL





Kosmos

Audio Cave, 2024

Kosmos nie jest zapewne pierwszym skojarzeniem, gdy mowa o Łodzi. Post-industrialne miasto może jeszcze nie produkuje rakiet (przynajmniej przemyśło), ale ma swoją scenę jazzową, a kwintet Kosmos, którego debiutancki album ukazał się w 2024 roku, bynajmniej konserwatywnie nie brzmi. Booklet, opisując zespół, wspomina Sun Ra Arkestra, ale łódzki Kosmos jest swojski, nie newage'owo-amerykański, lecz lokalny, wyrosły z naszej awangardy. Dwa dęciaki i sekcja rytmiczna, yassowa estetyka, ale też Stańko, ten późniejszy, ECM-owy – wystarczy parę słów do opisanie muzyki kwintetu. Ale tam, gdzie Stańko meanduje, Kosmos kondensuje, gdzie ECM jazz stawiałby na ciszę, łódzki kwintet wprowadza mechaniczny

(ale nie plastikowy) groove. Kontrabas jest słyszalny i chwytny – otwierający płytę utwór *UĆ* uwspółcześnia akustyczny jazz rytmiką hip-hopową, a błyszczący na płycie pianista Stanisław Szmigiero koloruje fantastycznymi voicingami akordów. Bo to jest niewątpliwie jazz, bardzo dobry jazz – dodatki i inspiracje, chociażby fragmenty elektroniczne, stanowią jedynie dopełnienie, produkcyjny komentarz. Nie wiem, kosmos czy nirwanę próbują osiągnąć łódzianie w *JA* – rytmicznie stukniętym, z jajcarską solówką syntezatorową, ale Szmigiero to nadal mój faworyt; nie ze względu na partię solową, ale też nie pomimo niej.

Ptaszyn powiadał, że każdy występ warto ubogacić bluesem. Tutaj go nie ma, dostajemy za to liczonego na trzy walczyka (*Walc II*), jeden z piękniejszych tematów na albumie, z elegancką kadencją na sopranie Iwo Tylmana i następującą potem kolektywną improwizacją. Podobnie balada *Muratyn*, na leniwy dzień, kiedy oczy się same zamykają, robi za ilustrację późnojesienną, z bardzo dobrze uwydatnionym

na scenie basem à la *Baladyna*. Najbliżej Stańki stoi chyba *Wenus*, i to całościowo, poczynając od konceptualnych początków weterana free, ponieważ utwory Kosmosu są starannie rozplanowane. Finałowy vamp trzyma muzykę w ryzach kompozycji, co po dialogach trębacza Jana Ostalskiego z sekcją rytmiczną zaskakuje.

Ni stąd, ni zowąd w tej przestrzeni pojawia się *Koziołek*, czyli drum'n'bassowy jazz z przewodnim motywem opartym na syntezatorowym ostinato; nie da się ukryć, popowy song Kosmosu, taki mikrokosmos współczesnego jazzu w trzech minutach – nie ma co się dziwić, powstał pod auspicjami Jana Smoczyńskiego, który w pop songach już palce maczał. W latach 80. The Lounge Lizards próbowali ożywić bebop przez punk rocka, ale nie byli chyba tak uzdolnieni muzycznie jak kwintet Kosmos. Niech chłopaki dadzą nowe życie polskiemu jazzowi, yassowi, czy generalnie muzyce improwizowanej. Wróżę karierę, świetna płyta. ●

Piotr Zdunek



Adam Bałdych Quintet – *Portraits*

Imaginary Music / ACT, 2025

Rok temu, tuż na początku 2024 roku, pisałem o tym, że płyta duetu Adam Bałdych / Leszek Możdżer *Pasacaglia* jest mocną kandydatką do płyty roku. Tym razem, słuchając kwintetu ww. skrzypka, mam pokusę, by wyrazić się podobnymi słowami. Na tegorocznym albumie *Portraits* znajdujemy, co pozostaje w spójności z tytułem, muzykę ilustracyjną – z umiarkowaniem i melancholią płynącą spokojnie tzw. trzecim nurtem, na styku jazzu i muzyki poważnej.

Materiał ten miał już swoją prezentację jesienią ubiegłego roku w Międzynarodowy Dzień Pokoju w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie. Jak czytamy w opisie krążka, dźwięki te

zostały nagrane z określoną intencją lub, jak kto woli, z myślą przewodnią, w oparciu o konkretne inspiracje. Wydawca wskazuje na udostępnione Bałdychowi archiwalia z okresu drugiej wojny światowej, w tym nagrania z udziałem świadków historii czy skany zeznań z bazy Zapisy Terroru. Przysnać należy, że taki punkt wyjścia mógłby wiązać się z muzyką cokolwiek złowrobną. Tymczasem, mimo aury tajemniczości i zadumania, dźwięki generowane przez ten ансамбль niosą raczej spokojną zadumę, choć bynajmniej nie bezrefleksyjną.

Myślę, że jeśli oderwać je od wspomnianych wyżej historycznych tropów, również stanowiłyby idealny podkład do pogłębionych przemyśleń lub muzyczną ilustrację do poważniejszego filmu. Tym, co osobiście mnie intryguje i zachwyca, jest przedziwny balans, który udało się uchwycić na tym nagraniu. Słyszemy, że ta płyta jest „o czymś”, od początku czujemy, że ta muzyka jest „ważna”, a zarazem nie musimy być kawatowani kawalkadą awangardowych dźwięków. Tego

się słucha z uwagą, ale i melomanską przyjemnością, obcując z nagraniem klasy premium.

Zagraniczne media opisują Bałdycha jako „jednego z najważniejszych skrzypków jazzowych naszych czasów”. Ja mogę powiedzieć, że to, co ostatnio przychodzi mi od niego słyszeć, to rzeczy istotne, zapadające w pamięć, świeże – choć osadzone w dobrych tradycjach, niosące określoną wysoką jakość wykonawczą i produkcyjną. Anna Maria Jopek powiedziała kiedyś o muzyce Marka Grechuty, że jak ją słyszy, to słyszy Polskę. Ja mam podobnie z wdzięcznym, choć surowym, przenikliwym, a niekiedy otulającym tonem Bałdycha – niezależnie czy generowanym na skrzypkach renesansowych czy „zwykłych”, bo ważniejsza jest dusza. I tym bardziej się cieszę, że po raz kolejny możemy pochwalić się płytą ważną dla nas słuchaczy, naszego rynku i dla jazzowego świata. Czy z tymi płytami roku to faktycznie nowa tradycja? Chętnie się przekonam. ●

Wojciech Sobczak



Monika Borzym – *Kołysanki dla dorosłych*

Borzym Music Polska, 2024

Słuchacie Państwo jazzu w romantycznych chwilach? No jasne, że tak! Z radością informuję, że najpewniej mocno już zutylizowanym płytom Getza, Bakera, Sinatry, a także smoothjazzowym składankom, można dać chwilę odpocząć na półce. Monika Borzym oferuje „małą nocną muzykę” – cudną selekcję jazzowych standardów w oszczędnych, iście kameralnych aranżacjach.

Pozwólmy ukoić się dźwiękom *Moon River*, *Blame It On My Youth* czy *Bewitched, Bothered and Bewildered*. Jest też coś dla współczesniejszych muzycznych romantyków – *Kiss Prince’a*. Myślę, że sam Książę przy takich dźwiękach oddałby się aktywnościom, o których tylko on mógł śpiewać (nawiązując tu do wersetu z popularnej

piosenki *Bad Touch* zespołu Bloodhound Gang: „*Me and you do the kind of stuff that only Prince would sing about*”).

Matowej, czarującej Monice Borzym z dżentelmeńskim spokojem towarzyszą Krzysztof Dys (fortepian), Max Mucha (kontrabas) i Michał Bryndal (perkusja, perkusjonalia). Państwo artyści dali nam znakomity podkład do romantycznych uniesień, ale z całą resztą musimy poradzić sobie sami. Powodzenia! ●

Wojciech Sobczak



Asia Czajkowska – *Pianissima*

Asia Czajkowska, 2024

Pamiętam, jak kiedyś słuchałem płyty *Sfera szeptów* nieodżałowanego Alchemika i czytałem, aby nie pogłasniać aparatury w cichszych momentach, bo tak to należy

przyjmować – z większą uwagą, wyciszeniem. Omawiana tu *Pianissima* wokalistki Asi Czajkowskiej formułuje podobny przekaz. Czytamy, że album powstał niespiesznie (przez 10 lat) i tak właśnie należy jego zawartość konsumować. W dodatku ten cichy tytuł...

Dziewięć utworów, wszystkie na wokal i fortepian. Wokal ten sam (Czajkowska), pianiści – różni. Wszyscy artyści skupieni wokół Torunia. Klimat – równie kojący. Bardzo ciekawą formułę wybrała artystka, bo płyta, mimo określonego klimatu, jest różnorodna aranżacyjnie, co dynamizuje całość, pozwala się rozsmakować w detalach.

Standardowo, jako że nie jest to periodyk poświęcony poezji, nie poddaję szczegółowej analizie warstwy lirycznej (wiersze podarowały wokalistce również torunianki – Agnieszka Niezgoda i Małgosia Trzpił). Wiem, że teksty w jazzie nie są łatwą sprawą, ale tu udało się stworzyć zrozumiałą, intymną, miejscami metaforyczną, romantyczną opowieść – a na pewno konwenującą z materią dźwiękową. Ta cichutka damsko-męska (bo w jednym

utworze mamy wokalny ducek) konwersacja pozwała się zatrzymać, zadumać, zapomnieć. Za te doznania w dzisiejszych mało sprzyjających kontemplacji czasach – bardzo dziękuję.

To zachwycające, że komuś nadal przyświecają takie idee, by tworzyć płyty „kompletne” – spójne i podporządkowane konkretnej wizji twórczej, nawet kosztem czasu realizacji. Warto było, gród Kopernika może być dumny. ●

Wojciech Sobczak



Michał Kaczmarczyk Trio – *Let's Take a Ride!*

Michał Kaczmarczyk, 2024

Michał Kaczmarczyk, absolwent Akademii Muzycznej w Katowicach, a następnie Akademii Muzycznej w Poznaniu (którą ukończył z wyróżnieniem w 2016

roku) i laureat prestiżowych jazzowych nagród, zadebiutował na czele swojego tria płytą *Let's Take A Ride*. Współtworzony przez Patryka Dobosza (perkusja) i Mateusza Szewczyka (kontrabas, gitara basowa) zespół prezentuje na niej mainstreamowy program złożony z kompozycji autorstwa lidera i dwóch standardów. To pozycja rekomendowana osobom potrzebującym relaksu i wypoczynku po ciężkim dniu lub nawet tygodniu pracy. Idealna jest również dla tych miłośników jazzu, którzy lubią zasypiać z włączoną muzyką. Więc jeśli ktoś włoży ją do odtwarzacza w samochodzie, powinien trochę uważać na możliwe rozleniwienie...

Na *Let's Take a Ride!* spokojnie prowadzonym melodiom towarzyszy nienachalna, bardzo wyważona sekcja rytmiczna. Poza samą perkusją Patryk Dobosz włącza czasem instrumenty perkusyjne. Mateusz Szewczyk na kontrabasie od czasu do czasu sięga po smyczek. Wszystkie utwory na tej płycie naprawdę przyjemnie brzmią, tworząc ciepły i miękki klimat otaczający łagodnie słuchacza. To bardzo klasycznie, a nawet staromodnie skonstruowany krążek.

Atmosferę ukojenia i relaksu podkreśla minimalizm wkładanej energii i prezentowanych emocji. To co dla zmęczonych fanów jazzu może być zaletą, dla innych może być oczywiście wadą tej płyty.

Let's Take a Ride! jest niczym urzeczywistnienie marzenia bohatera jednej z piosenek Wojciecha Młynarskiego wyrażone słowami: „Podchodzą mnie wolne numery”. Ta płyta jest zdecydowanie przeznaczona dla słuchaczy, którym takie preferencje są bliskie. ●

YatzeK Piotrowski



Warsaw Improvisers Orchestra – *Trzy dni*

WIO, 2024

Spośród krajowych orkiestr improwizujących to właśnie ta warszawska wykazuje się obecnie największą aktywnością i dbałością

o regularne występowanie. To zresztą dużo więcej niż po prostu orkiestra – od 2013 roku przewinęło się przez nią bowiem bez mała kilkuset muzyków. Rayowi Dickaty'emu, spiritus movens WIO, podczas trzech marcowych dni roku 2017 udało się na potrzeby nagrań w Polskim Radiu zgromadzić aż 46-osobowy kolektyw improwizatorów. Ten spektakularny moment w historii orkiestry dokumentuje jej nowe, trzypłytkowe wydawnictwo zatytułowane po prostu *Trzy dni*.

Wymienienie wszystkich członków WIO, łącznie z dokooptowanym zespołem wokalnym The Sound in Space Choir, zajęłoby prawdopodobnie co najmniej połowę niniejszej recenzji, lepiej poświęcić tę przestrzeń dźwiękom. Przy tego rodzaju liczebności pojawia się zresztą ryzyko zatracenia tożsamości artystycznej. WIO w pewnym sensie ugięło się pod ciężarem liczb, lecz ostatecznie przekuło brak jednorodnej, spójnej osobowości w zaletę. Muzycy nie wybierają żadnej stylistycznej preferencji, stawiają na totalny eklektyzm. Dzięki temu *Trzy dni* to wzorowy przykład muzyki improwizowanej

wolnej od estetycznych uprzedzeń, swobodnie zonglującej najrozmaitszymi gatunkowymi idiomami.

Na przestrzeni tytułowych trzech dni (każdy kolejny krążek zawiera nagrania poczynione danego dnia) ujawnia się cała paleta odniesień do przeróżnych muzycznych tradycji. Pojawiają się soczyste kontrabasowe drony, krautrockowa motoryka, rytualna psychodelia, free jazz z etnicznymi naleciałościami, łagodne ambienty, elegancka kameralistyka czy nawet chór rozmodlony w znanym wyłącznie sobie języku. Imponujące bogactwo odniesień! A w całej tej dźwiękowej gęstwinie bananał pojawia się zaskakująco rzadko. Niemal wszędzie błyskają jakieś brzmieniowe ciekawostki, a dowodzący całą tą rzeszą głosów Dickaty dba od czasu do czasu o odpowiednie dramaturgiczne zwroty akcji.

Oczywiście trudno ten płomień kreatywności podsycać nieustannie, toteż w tak okazałym objętościowo materiale zdarzają się i dążenia ku nonsensownej wirtuozerii. Na pocieszenie zaznaczyć jednak należy, że dzieje się to zaledwie dwukrotnie. Mowa o *It Was Dark*

in the Guitar Room, in the Presence of Sound oraz *After a Time the Groove Settled With Regular Angularity* z dnia pierwszego. Ścigające się ze sobą solówki gitarowe brzmią niczym wyjęte żywcem z późnego okresu Pink Floyd i nieprzyjemnie trącą kliszami stadionowego prog rocka.

Przy niemal każdym fragmencie *Trzech dni* nasuwa się wrażenie, że Dickaty za pomocą porządkujących dźwięki gestów rzeźbi w muzycznej materii sceny z filmów odtwarzających się w jego głowie. Choćby taki *Chains of Voices Across the Synth* mógłby posłużyć za ilustrację sennego koszmaru z produkcji Lyncha. Na tle syntezatorowych szumów i chropawych cięć gitary członkowie The Sound in Space Choir popisują się imponującym zakresem technik wokalnych, skrzecząc, zawodząc i snując upiorne wokalizy podobne do zaklęć rzucanych przez nadnaturalne istoty. *Solitude, Starting With Bowls and a Deep Drum* to z kolei szamański rytuał, który mógłby wykorzystać Jodorowsky, gdyby kręcił *Świętą górę* na serio, a w *A Trumpet Voiced Truth and Reconciliation*

słysząc lament trąbki jak z napisów końcowych Chandlerowskiego kryminału. Trudno znaleźć bardziej otwarte improwizatorskie przedsięwzięcie na polskim gruncie. *Trzy dni* można właściwie potraktować jako zapis długiego pobytu na muzycznym placu zabaw, jaki swoim podopiecznym przygotował Ray Dickaty. Wspaniały manifest różnorodności. ●

Mateusz Sroczyński



Tryp Tych Tryo – *Warsaw Conjunction*

On The Corner/Lanquidity Records, 2024

Jesienny wieczór, industrialne obrzeża Warszawy. Natcyet Wakili (Nok Cultural Ensemble, Sons of Kemet, Steam Down) i Tamar Osborn (Collocutor, Dele Sosimi Afrobeat Orchestra) podążają za

znakami prowadzącymi do Black Kiss Studio. Na miejscu wita ich Wojtek Mazolewski, rzucając z uśmiechem: „No to lecimy!”. Tak właśnie rodzi się Tryp Tych Tryo, którego debiutancki album – owoc zaimprovizowanej sesji w warszawskim klubie SPATiF we wrześniu 2020 roku – ujrzał światło dzienne w czerwcu ubiegłego. Całość powstała przy współpracy brytyjskiego radia Worldwide FM oraz Instytutu Adama Mickiewicza w ramach inicjatywy *Get Your Jazz Together*.

Istotą albumu Tryp Tych Tryo jest czas, który biegnie tutaj na kilku poziomach, przede wszystkim wyobrażeniowych: niczym miarowe uderzenia lat i dekad formujących nasze życie, ale też jako ulotne piękno ukryte w biciu serca. Istnienie we wszystkich tych wymiarach jednocześnie jest zarówno głębokim, jak i osobliwie kojącym doświadczeniem – wyzwaniem, które potrafi przytłoczyć swoim rozmachem, ale i oczarować subtelnością.

Każda z ośmiu kompozycji buduje tę filozofię ogromu. Monumentalne, głębokie brzmienia kontrabas Wojtka Mazolewskiego tworzą

solidny fundament. Perkusja Natcyeta Wakiliego – precyzyjna, lecz otwarta na przestrzeń – podtrzymuje ten ciężar, przypominając bezlitosne przeskoki wskazówek zegara. Ciepło do tej narracji wnosi Tamar Osborn, której partie saksofonu barytonowego i fletu przełamują mrok, podkreślając, że w każdej chwili może skrywać się ulotne piękno. Te dźwiękowe refleksy – najwspanialej uchwycone w utworze *Aries Journey Under The Libra Moon* – zdają się intymnym zapisem czegoś więcej, czegoś nieuchwytnego. Przypominają subtelne promienie światła, przeciskające się przez ciasne warstwy basu i perkusji, które z każdym kolejnym taktem zaczynają kruszeć.

Centralnymi elementami płyty, obok improwizacji i czasu, są także relacje między muzykami – jazz staje się najbardziej osobisty, gdy jest odkrywany i wyrażany we wzajemnych relacjach. Właśnie ta zależność nadaje albumowi wagę: raz dialog, innym razem starcie różnych perspektyw i doświadczeń. Wyraźnie wyczuwalna jest tu przestrzeń do dyskusji, platforma

ciekawości siebie i świata, wymiana pytań i odpowiedzi. Dzięki temu całość zyskuje na mocy i organicznej spójności.

Pandemiczny kontekst powstawania płyty wyraźnie odzwierciedla się w jej nastroju. Dojmujące minory i ciężkie struktury i chwile wyraźnego rozdarcia przywodzą na myśl emocjonalny krajobraz tamtych miesięcy: izolację, niepewność, strach. Z drugiej strony pojawiające się jasne momenty – w szczególności lekkość fraz Tamar Osborn, ale i przytomność perkusji Wakiliego – niosą ze sobą przebliski nadziei.

Warsaw Conjunction to emocjonalna podróż przez czas – głęboka, intymna medytacja, rozpięta między wymiarem całościowym a jednostkowym. Pełna kontrastów: mroku i światła, niepokoju i ulgi, ciężaru i ulotności. Tryp Tych Tryo oferuje konceptualne dzieło – swoistą odyseję dźwięków, która przynosi katharsis, pozostawiając słuchacza z poczuciem oczyszczenia, ale i przestrzenią do refleksji. Mocne, dobre, potrzebne. ●

Bartosz Szarek



McCoy Tyner & Joe Henderson – *Forces of Nature: Live at Slugs'*

Blue Note Records, 2024

W latach 60. Slugs' Saloon na Manhattanie był miejscem, w którym koncertowali najwięksi: Sonny Rollins, Ornette Coleman, Albert Ayler i wielu innych. Niewątpliwie, tak jak wcześniej Five Spot i Village Vanguard, było to szczególne miejsce na nowojorskiej mapie klubowej, kwitła tam muzyka awangardowa, a artystyczna bohema zbierała się, by zapoznać się z aktualnym statusem jazzu. Warto wspomnieć, że to w Slugs' zastrzeżony przez partnerkę został Lee Morgan, co aurze tego miejsca nadało nutę tragizmu. Ale stało się dopiero w następnej dekadzie...

Oto połowa lat 60., ledwie początki triumfalnej inwazji rock and rolla, amerykański jazz rozwija się na kilku

frontach – od wpływów latynoskich i bossy do post-bopu i awangardy. *Forces of Nature: Live at Slugs'*, czyli występ zarejestrowany w nowojorskim klubie w roku 1966, prezentuje ekstatyczny jazz modalny i post-bop. Na nagraniu Joe Henderson, który miał już na koncie kilka płyt dla Blue Note, spotyka się w kwartecie z McCoyem Tynerem, a wspomagają ich Henry Grimes (znany z występów z Sonnym Rollinsem i Albertem Aylerem) oraz Jack DeJohnette. Nie jest to pierwsze spotkanie dwóch liderów, wszak Tyner już występował na dwóch płytach studyjnych *The Phantoma*, Joe z kolei miał wystąpić na debiucie pianisty dla Blue Note już w następnym roku. Co do materiału, mamy tu dwa oryginały Hendersona – stojący w rozkroku między hard-bopem i free jazzem *In 'N Out* oraz humorystyczny, quasi-monkowy *Isotope*; dalej *The Believer* autorstwa Tynera, znany z nagrania Johna Coltrane'a z roku 1958; i w końcu przypisana wszystkim członkom kwartetu blues-molowa furioza *Taking Off*, która osiąga tutaj niemal pół godziny. Wszystkie te utwory zagrane są w olśniewająco szybkim

tempie, z rosnącą w crescendo intensywnością. Dla kontrastu odświeżony został jeszcze *We'll be Together Again* – standard, który Tyner nagrywał już wcześniej dla Impulse, dzięki czemu dostajemy też jedną balladę. Występ to ciekawa kartka z kalendarza – i to z kilku powodów. Tyner dopiero co opuścił kwartet Coltrane'a, który odlatywał coraz bardziej w stronę spiritual-jazzowej kakofonii, Henderson natomiast, po fenomenalnej karierze dla Blue Note, szykował się do debiutu dla Milestone z nieco bardziej przystępnym materiałem. Nie ma jednak mowy o stępieniu pazurów, *Forces of Nature* to album ekspresyjny i niekomercyjny, dokument bezkompromisowości dekady, podczas której eksperymentowało się na scenie, podczas występów. *In 'N Out* oraz *Taking Off* ciągną się przez tyle chorusów, na ile liderzy chcieli sobie pozwolić, ze wszystkimi charakterystycznymi dla nich zagrywkami: opartej na pentatonice harmonii i niezwykle silnej lewej ręce Tynera oraz ekspresyjnym Hendersonie, świeżym i oryginalnym głosem nowoczesnego tenora, choć

pod wyraźnym wpływem Coltrane'a.

Mój faworyt to *Isotope*, jeden z najlepszych utworów Hendersona, kompozycja skoczna i pełna humoru, znana już w wielu wersjach, w tym z debiutu na płycie *Inner Urge*, skądinąd również z fortepianem Tynera. Warto porównać ten wykon z oryginałem oraz moim zdaniem najciekawszą wersją tego utworu z płyty *State of the Tenor*. Nim uwolniony został z ograniczeń harmonicznym fortepianu, usłyszemy drogi, którymi podążał Henderson, grając ten numer w kwartecie. Solowe partie Tynera i Hendersona zdominowały nagranie, warto jednak zwrócić uwagę na rozszerzone solo Grimesa w *We'll be Together Again* i wirtuozerską robotę perkusyjną DeJohnette'a.

Wiele lat materiał czekał na publikację, a przyczynił się do niej walenie Zev Feldman – producent, który od lat zaskakuje, odkopując zapomniane nagrania legend jazzu. Występ nagrany został przez Orville'a O'Brien'a, a taśmy przez blisko 60 lat w swej prywatnej kolekcji posiadał ostatni żyjący członek kwartetu Jack DeJohnette.

To on właśnie, wyraźnie dumny z treści nagrania, przekazał je Feldmanowi, a współpraca z Blue Note w celu ich publikacji była naturalną kolejną rzeczą. Nie dziwi, że to DeJohnette jest zachwycony rezultatem, bo on sam daje na płycie fenomenalny popis. Zachwyca jego power drumming w *In 'N Out* oraz *Taking Off*, w którym dzięki niemal atletycznym popisom perkusyjnym zespół osiąga groove porównywalny do momentów klasycznego kwartetu Trane'a. To jest Jack DeJohnette jeszcze przed występami z Bilem Evansem, okresem fusion z Milesem, zanim stał się stałym muzykiem ECM i członkiem Standards Trio Keitha Jarretta. Nazwiska mówią same za siebie, pozostaje więc tylko słuchać. ●

Piotr Zdunek

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



KEITH JARRETT
THE OLD COUNTRY
GARY PEACOCK
PAUL MOTIAN

More from the Deer Head Inn

ECM

Keith Jarrett, Gary Peacock, Paul Motian – *The Old Country. More From The Deer Head Inn*

ECM Records, 2024

Kiedy zobaczyłem tytuł najnowszego wydawnictwa sygnowanego nazwiskiem Keitha Jarretta, pomyślałem, że będzie to kompilacja klasyków country w wydaniu jazzowym (zrobił to kiedyś John Scofield z płytą *Country for Old Men*). Nie zdziwiłbym się, gdyby znany z wykonywania standardów Jarrett sięgał na przestrzeni lat po rodzime, typowo amerykańskie tematy. Tymczasem to nie country per se, ale standardy – jak najbardziej. Tytuł krążka to nic innego jak melodia... Nata Adderleya.

Repertuar uwieczniono go w 1992 roku wieczoru w pensylwańskim klubie Deer Head Inn, który znalazł się na wydanej

w listopadzie 2024 roku płycie *The Old Country*, obejmuje nieśmiertelne melodie: *Everything I Love* i *All of You* Cole'a Portera, *Straight No Chaser* Theloniousa Monka, *I Fall In Love Too Easily* Jule'a Styne'a, *Someday My Prince Will Come* Franka Churchilla, *How Long Has This Been Going On* George'a Gershwina oraz *Golden Earrings* Victora Younga (mamy więc i polski akcent).

Trudno sensownie pisać o takich płytach. Każdy, kto zna Jarretta i towarzyszących mu w tym nagraniu Gary'ego Peacocka i Paula Motiana, uzna bez wahania, że to najwyższa klasa, a nagranie można w zasadzie kupić w ciemno. Ja, czy to ze względu na doskonale dobraną, nastrojową setlistę, czy po prostu słabość do Jarretta (mimo jego nadekspresji, która mnie czasami drażni), wsiąknęłam w tę płytę całkowicie – odbywając mentalną podróż do jednego z najstarszych jazzowych klubów USA, a za przewodników mając prawdziwe tuzy.

Dla wnikliwych – opisywany tu album to swego

rodzaju epilog płyty *At the Deer Head Inn* (też ECM, 1994), a oba wydawnictwa stanowią zapis koncertu z klubu, w którym Jarrett kiedyś zaczynał, w dodatku właściwie w mieście, w którym się urodził – Allentown. Okazuje się, że właśnie w Deer Head Inn miał swój pierwszy koncert jako lider tria fortepianowego, będąc niespełna szesnastolatkiem. Jego ponowna rezydencja w tym klubie to już ten koncert z 1992 roku. Można więc mówić o dużej nostalgii. Tym większej, gdy zdamy sobie sprawę z obecnej sytuacji zdrowotnej tego wyjątkowego artysty. Łatwo można by posadzić wytwórnę o odgrzewanie kotletów (zakładam, że w szafie z plakietką „Jarrett” jest jeszcze wiele nagrań, które będą sukcesywnie wydawane jako nowe, będących zapisem przeróżnych koncertów z ubiegłego wieku), ale w tym przypadku to zawsze łakomy kąsek i wymowne przypomnienie – tak się kiedyś grało, Panie i Panowie. Obyśmy doczekali sukcesorów. ●

Wojciech Sobczak



Immanuel Wilkins – *Blues Blood*

Blue Note Records, 2024

Mający wcześniej w dorobku już dwa albumy dla Blue Note Immanuel Wilkins trzecim wypływa na głęboką wodę. Jest to nie tyle stylistyczny krok naprzód, co raczej – wybaczenie oksymoron – futurystyczny powrót do przeszłości. Saksofonista sięga bowiem do afroamerykańskiej tradycji, a jego celem jest zaprezentowanie słuchaczom syntezy własnych inspiracji kulturowych. Oddaje przy tym głos historii dosłownie, bo szepety, krzyki i wokalizy zaproszonych śpiewaków jak dobre duchy nawiedzają całe nagranie.

Przesłanie albumu oparte jest na historii Daniela Hamma, jednego z dzieciaków z tzw. Harlem Six, w latach 60. fałszywie oskarżonych o morderstwo sklepikarki i brutalnie

pobitych przez policję, nazywanych przez prasę Blood Brothers. Tytułowe połączenie bluesa z krwią, rozumianą tutaj także jako dziedzictwo krwi, to próba okiełznania trudnej przeszłości rasistowskiej Ameryki dwudziestego wieku oraz celebrowanie kultury wyrosłej na kanwie traumatycznej historii czarnoskórych. Materiał początkowo, już trzy lata temu, zaprezentowany został w formie koncertowej, w podobnym składzie jak na nagraniu, i miał charakter audiowizualny – towarzyszył mu performance... kucharski Sekai Abeni. Bo kultura oralna, która jak mawia Wilkins, stanowi rdzeń afroamerykańskiej tożsamości, zawiera się m.in. w przepisach kulinarnych przekazywanych z pokolenia na pokolenie.

Po wydaniu poprzedniego albumu *The 7th Hand* Wilkins nieustannie koncertował, odwiedzając również Polskę. Miał wówczas okazję ograć część nowego materiału z zespołem, aż nadszedł czas, by wejść do studia. Jego stały kwartet, z Micahem Thomasem na fortepianie, Rickiem Rosato na basie i Kweku Sumbrym na perkusji, uzupełniony został na

płyce grą gitarzysty Marvina Sewella, perkusisty Chrisa Dave'a i, przede wszystkim, wokalistów. Na płycie śpiewają: Ganavya, Yaw Agyeman, June McDoom oraz megagwiazda współczesnego jazzowego śpiewu – Cécile McLorin Salvant.

Mimo narracyjnego charakteru albumu piosenkę mamy tutaj, na dobrą sprawę, tylko jedną – jest to przejmująca ballada *Dark Eyes Smile* zinterpretowana przez Salvant tak, jak dekady temu mogłaby to zrobić Lady Day – magnetyzująca Cécile czyni ten utwór swoim własnym. Jest to pieśń o wszystkich mentorach Wilkinsa, którzy z pokolenia na pokolenie żyli i trwać będą w nim i jego bliskich. Jak głosi refren: „In my best and worst times, my reflection will resemble you”.

W pozostałych utworach wokale odgrywają rolę zbliżoną raczej do instrumentów w onirycznej ilustracji dźwiękowej, jak we współczesnej muzyce klasycznej, i może przede wszystkim elektronicznej. Tak, jak robił to np. Burial, stawiając raczej na barwę i atmosferę sampli wokalnych, gdzie głosy, pocięte i wymieszane,

układały się w pieśni bez słów. Tutaj jednak słowa stanowią integralną część całości. „Branch to trees, roots to leaves, we are everything” – deklamuje Agyeman w *Everything*, to powracający element podkreślenia wspólnoty międzypokoleniowej. Posłuchajcie *Apparition*, w którym uroczę fortepianowe arpeggia łączą się z wielogłosowym śpiewem, jakby Wilkins urządził w studiu seans spirytystyczny, północnoamerykańskie dziady. Skojarzenia z mantrami Turiya Sings Alice Coltrane na pewno najdą niejednego słuchacza.

Gdzie indziej bebopowo brzmiące tematy wyśpiewywane są unisono z fortepianem Thomasa i altem Wilkinsa, jak w otwierającym płytę *Matte Glaze* czy też w *Afterlife Residence Time*. To drugie przeraża się w bluesujące ostinato fortepianowe, a głosy w oparach pogłosu stanowią tło dla coraz bardziej ekspresyjnych partii saksofonowych Wilkinsa; te z kolei czerpią z historii bluesa, ale też Johna Coltrane’a i spiritual jazzu. *Moshpit* to w wersji lo-fi kontynuacja tego motywu, reprzyza poprzedniczki,

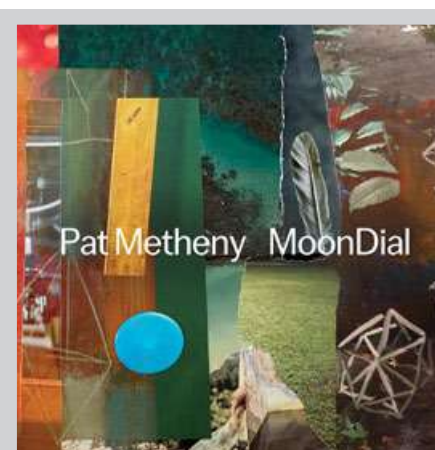
stylizowana na staroświecki bootleg, jak gdyby odnalezione taśmy Birda z dawnej epoki. Dla mnie Wilkins to saksofonista bebopowy i na pewno duch Parkera przez niego przemawia – ultraszybkie i połamane glissanda są jego znakiem rozpoznawczym. Akustyczne granie, bliższe post-bopowej awangardzie niż muzyce środka, rozszerzał lider całym szeregiem inspiracji – od free do bluesa, w swym jądrze opiera się ono na chemii pomiędzy członkami kwartetu i ich wirtuozerii.

Blues, soul i ambient, naznaczone bebopowymi partiami solowymi, to amerykański tygiel na miarę dwudziestego pierwszego wieku. Ilustruje to może najlepiej finał, czyli utwór tytułowy, w którym głosy przodków w gospelowej codzie układają się w hołd dla afrykańskiej diaspory w USA, triumfalny hymn kulturowej samoświadomości. Miałem okazję słyszeć wersję tego utworu wykonywaną przez kwartet na żywo i przyznaję, że wersja wokalnie-instrumentalna jest niewątpliwym ubogaceniem. Pomost między muzyczną tradycją

a współczesną kulturą popularną stanowią też skity: *Funmi*, *Air (Interlude)* czy *Your Memory (Interlude)*, wykorzystujące sample, a syntezatorowe plamy wprowadzają nostalgiczny nastrój à la Boards of Canada.

Nie mam wątpliwości, że *Blues Blood* to współczesny klasyk. Minie może wiele lat, ale duchy przeszłości nie dadzą o sobie zapomnieć i pozostaną częścią amerykańskiej tożsamości. Tak samo jak najnowszy album Immanuela Wilkinsa. ●

Piotr Zdunek



Pat Metheny – *MoonDial*

Metheny Group Production / BMG, 2024

Pat Metheny nie pierwszy raz nagrał album na gitarę solo. Były już przecież klasyczne *New Chautauqua*, noise-rockowe *Zero*

Tolerance for Silence, wydane całkiem niedawno dwa krążki *Road to the Sun* (tu tylko częściowo i przede wszystkim w wykonaniu innego muzyka) i *Dream Box* oraz wcześniej parę innych eksploracji rozmaitych konwencji grania solowego. Najnowszy projekt odróżnia jednak od poprzednich sam instrument. Barytonowa gitara, z utwardzonymi, nylonowymi strunami, wypróbowana podczas pierwszej w karierze amerykańskiego weterana w pełni solowej trasy koncertowej, daje mu, jak twierdzi, całkiem nowe możliwości. Wierzę Metheny'emu, choć osobiście niesamowitej wyjątkowości tego instrumentu ani strojów, jakie zaprezentował, nie słyszę.

To w gruncie rzeczy przyjemna płyta, repertuar stylizowany trochę na muzykę klasyczną lub kojące ilustracje filmowe. Tak śliczne, cukierkowe nieraz tematy jak *Falcon Love* czy tytułowy *MoonDial* Metheny'ego znajdują się obok beatlesowskiego *Here, There and Everywhere*, dwóch standardów i coveru Chicka Corei. Oryginał gitarzysty Shōga wypada tutaj nawet nieco

dziwacznie, prostota bitych akordów w sąsiedztwie starannie wykonywanych quasi-klasycznych etiud brzmi niemal awangardowo. Bardziej jazzowe wrażenie robi standard z amerykańskiego songbooka *Angel Eyes*, klasyczna noirowa melodia w interpretacji Metheny'ego na solo gitarę brzmi nawet nieco złowieszczo, nadałaby się na wizytówkę albumu jako pokaz umiejętności aranżacyjnych.

Mimo wyjątków – całość jest raczej monotonna, Metheny nie próbuje nic nikomu udowodnić, gra spokojnie, stroni od wirtuozerii, szuka kolorytu w doborze akordów. *MoonDial* robi więc za przyjemny easy listening i raczej niewiele więcej. Występy Metheny'ego na żywo są na pewno warte uwagi. Szczęśliwie ostatnio stosunkowo często mieliśmy okazję w nich uczestniczyć. Płyta jest jednak kierowana raczej do pasjonatów. Zaczynającym swą przygodę z Methenym, także tym solo, radzę szukać gdzie indziej. Jest z czego wybierać w jego bogatej dyskografii. ●

Piotr Zdunek



Ross Bellenoit – *Signals*

Ross Bellenoit, 2024

Ross Bellenoit to prawdziwy tytan pracy, który od piętnastu lat konsekwentnie buduje swoją karierę gitarzysty, kompozytora i producenta muzycznego. Współpracował z takimi kolegami po fachu jak John Carter Cash, Phil Nicolo, Ian Cross, Brian McTear czy Devin Greenwood i już z samego zestawienia tych nazwisk można domyślić się, jak ogromnie różnorodny jest dorobek artystyczny Bellenoit. Muzyk obraca się w gatunkach rockowych, jazzowych, gospel, R&B i country, ale nie unika również innych nieszablonowych projektów.

Bellenoit może pochwalić się również bogatym doświadczeniem koncertowym. W 2007 roku jako członek zespołu Amosa Lee dołączył do *Never Ending Tour* Boba Dylana. Odbił liczne trasy

z grupą country The Sweetback Sisters oraz filadelfijską piosenkarką Birdie Busch, a od 2008 roku występuje regularnie na arenie międzynarodowej z formacją Joseph Parsons Band. A to zaledwie drobna część osiągnięć estradowych gitarzysty.

Jego najnowszy autorski album *Signals*, nagrany w składzie: Mark Allen (saksofon altowy i sopranowy), Victor North (saksofon tenorowy), Morgan Walbridge (wibrafon), Jordan Berger (kontrabas) i Anwar Marshall (perkusja), to propozycja zarówno dla wytrawnych melomanów, jak i entuzjastów nietuzinkowych brzmień. Płytę otwiera leniwy utwór *Trails*, wprowadzający melancholijną, knajpiano-luźną atmosferę. Pod tą pozorną beztroską tli się jednak niepokój, który stopniowo narasta, by eksplodować w finale, stanowiąc sygnał do wejścia w odważniejsze, eksperymentalne rejony, czego manifestacją jest druga kompozycja *Overseas*.

Cały koncept albumu opiera się na fascynujących kontrastach – niespieszne, wystudzone kompozycje (*Rose*, *Adjustments*) przeplatają się z utworami pełnymi wzbudzenia lub o większej skali ekspresji (*The Language of*

Dreaming). To ciągle przeciąganie liny i towarzyszące mu napięcie między momentami ekscytacji i wyciszenia buduje narrację, która nieustannie utrzymuje uwagę słuchacza, zmuszając go do uważnego podążania za zmianami nastroju i dynamiki. Subtelność i melancholia tasują się tu z niespodziewanymi wybuchami, tworząc dynamiczną opowieść, w której harmonia i chaos wzajemnie się uzupełniają, nadając płycie wyjątkowy, niemal filmowy charakter.

W zamykającym całość tytułowym *Signals* Bellenoit sięga po gitarę akustyczną, tworząc kompozycję, która doskonale wpisuje się w koncept całej płyty – pełną niejednoznaczności i napięć. Przepychanki na różnych poziomach intensywności raz wygrywa bas, raz perkusja, innym razem na pierwszy plan wysuwają się wibrafon czy saksofon, który, choć momentami nieco zbyt rzewny, potrafi skutecznie zdominować przestrzeń. Gdy jednak stery przejmuje sam Bellenoit, utwór nabiera szczególnej intymności, jakby artysta osobiście chciał domknąć historię, akcentując drogę, którą przeszedł – od jazzu, rocka, country przez gospel i R&B aż

po formy bardziej akustyczne i kameralne. W ostatnim numerze swobodnie splata różne stylistyki, które definiowały i nadal definiują jego artystyczną tożsamość.

Signals to album pełen zaskoczeń i wzruszeń, który płynnie balansuje między łagodną nastrojowością a żywiołem. Wyjątkowym wyróżnikiem jest tu wibrafon – instrument odgrywający kluczową rolę w każdej kompozycji, dodający całości eterycznego charakteru, pełnego niedopowiedzeń i urwanych myśli. Ross Bellenoit stworzył płytę wyjątkową – świat dźwięków, w którym warto się zanurzyć, by po wynurzeniu odkrywać nowe perspektywy i łowić kolejne, wcześniej niezauważone detale. Sygnały. ●

Bartosz Szarek

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

radioJazz.fm

**RADIO
NASTRÓJ**

środa, 21:00

zaprasza Tomasz Tobin Pałubiński



Rosario Giuliani Quartet – *Logbook. Live at Sounds*

Hypnote Records, 2024

Grudniowy występ włoskiego saksofonisty altowego Rosario Giulianiego i jego sekcji rytmicznej w brukselskim klubie Sounds zaowocował płytą koncertową. Na *Logbook. Live at Sounds* składa się pięć kompozycji lidera wybranych przekrojowo z trwającej przeszło dwie dekady kariery oraz po jednym utworze od pianisty i elektrycznego basisty. W klubowej konwencji jest to repertuar wszechstronny na tyle, by zaprezentować pełne spektrum możliwości improwizacji jazzowej saksofonistyki. To granie to świetny przykład akustycznego jazzu na żywo: formalnie klasycznego, a wykonawczo profesjonalnego.

Na pierwszy rzut ucha słysząc, jak bardzo

amerykańsko brzmi bop Giulianiego. Myślę, że można go umieścić w szeregu klasycznych płyt jazzu środka prosto z ojczyzny jazzu, takich jak np. seria albumów nagranych w Village Vanguard przez Arta Peppera w latach 70. Ton Giulianiego jest jednak bardziej surowy, nie stroni od ekstatycznej sonorystyki, choć niewątpliwie opiera się na ekscentrycznie interpretowanym języku bebopowym. Krążek otwiera *Backing Home*, ballada w średnim tempie, która snuje się, nim zacznie na dobre grzać; jej intensywność w porównaniu z następnymi numerami sugeruje, że mamy do czynienia z rozgrzewką. *Interference*, w mechanicznym rytmie, zawiera wirtuozerski blowing w crescendo, zwalnia jednak pod fortepiano-we solo, by znowu dążyć do wydobycia się z dysonansu epifanicznymi konsonansami.

Nagranie to pokazuje muzyków, którzy bawią się materiałem, potrafią wspólnie improwizować, a muzykowanie sprawia im niezwykłą przyjemność, co udziela się aplauzującej publiczności. Posłuchajcie najlepszego

bodaj na płycie *London By Night*, to bebopowy temacik rozpracowany we wzorowej improwizacji z wszystkimi konwencjami: chodzącym basem, trading fours, ale przede wszystkim energetycznymi partiami Giulianiego, który zdominował występ. *West and Dance* pianisty Pietro Lussu pozwala naoliwić trochę silniki, podobnie jak oparta na pulsującym basie MMKK gitarzysty basowego Dario Deiddy – obie tonują gorącą atmosferę.

Dla entuzjastów koncertowej improwizacji i jazzowego mainstreamu będzie to kolejny ciekawy album. W tej konwencji Rosario Giuliani Quartet na pewno się sprawdza, choć przyznam, że chciałbym usłyszeć w wykonaniu Włochów coś, co stylistycznie nie zbliżałoby ich aż tak bardzo do amerykańskiej klasyki. ●

Piotr Zdunek



Thumbscrew – *Wingbeats*

Cuneiform Records, 2024

Wingbeats jest już ósmym albumem tria Thumbscrew. Poza pierwszym – wszystkie powstały podczas regularnych trzytygodniowych rezydencji grupy w City of Asylum w Pittsburghu. Jest to osiedle stanowiące, zgodnie z nazwą, schronienie dla pisarzy zmuszonych opuścić swój ojczysty kraj, a jednocześnie ważny ośrodek kultury, w którym regularnie powtarzana jest rezydencja Thumbscrew. Taki przewidywalny i powtarzający się czas spędzany w City of Asylum umożliwia zespołowi złożonemu z tych niezwykle rozchwytywanych i zapracowanych muzyków wspólne pracowanie nad kolejnymi albumami.

W skład zespołu niezmiennie wchodzi basista

Michael Formanek, perkusista i wibrafonista Thomas Fujiwara i gitarzystka Mary Halvorson. Trio, grające z sobą już od tylu lat (pierwsza płyta ukazała się w 2016 roku), przyjęło czytelną i demokratyczną formułę. Każdy muzyk przynosi po trzy kompozycje. Do tego układane są one metodycznie – utwór każdego członka zespołu zajmuje swoje stałe miejsce: najpierw utwór Fujiwary, potem Halvorson, a na końcu Formanka. Cykl powtarza się trzykrotnie.

Niestety, o ile można z podziwem zobaczyć, jak wspólnie rozwija się kompozytorski talent Mary Halvorson, to pozostałym muzykom tym razem pomysł wystarczyło zaledwie na po jednym utworze. Trzy kompozycje Halvorson – *Greenish Tents*, *Pyrrhic* i *Singlet* – to prawdziwe perły. A już szczególnie uroczy jest walc *Pyrrhic*. W pozostały dwóch wybrzmiewają w tle klimaty jak z filmów grozy, ale wszystkie nie tylko warto są wielokrotnego słuchania, ale też stawiają przed wszystkimi muzykami tria spore wyzwanie, któremu ci zresztą znakomicie sprościli.

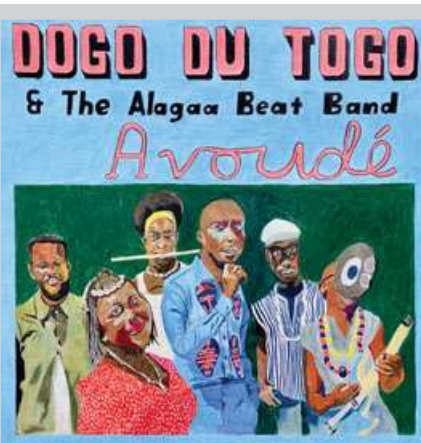
Otwierający płytę utwór tytułowy autorstwa Fujiwary to, jak na perkusistę przystało, polirytmiczny precyzyjny majstersztyk. Natomiast druga jego kompozycja *Irreverent Grace*, zadedykowana mamie, jest niestety najsłabszym elementem albumu. Nieco lepiej broni się *Knots*, chociaż wnosi niewiele nowego w porównaniu z udanym *Wingbeats*. Formankowi najbardziej udało się pierwsza z trzech kompozycji – *How May I Inconvenience You Today?*. Złożone barwne konstrukcje harmoniczne i rytmiczne bardzo dobrze brzmią, w pełni ukazując kunszt muzyków.

Ostatni utwór autorstwa Formanka – *Somewhat Agree* – to przede wszystkim pole do świetnego sola Mary Halvorson, która w ogóle na całej płycie jest w znakomitej formie. Dodatkowo, jako ostatni kawałek na albumie, zespół zagrał utwór Charlesa Mingusa *Orange Was The Color Of Her Dress, Then Blue Silk*. Mingus dobrze się sprawdza jako kompozytor standardów, więc i tutaj muzycy skorzystali ze świetnej okazji do popisania się swoimi umiejętnościami improwizacyjnymi.

Wingbeats jest drugą płytą Thumbscrew, na której Tomas Fujiwara zagrał na wibrafonie. Każdy z muzyków dostarczył nawet po jednej kompozycji specjalnie na tę okoliczność – Mary Halvorson *Greenish Tents*, sam Fujiwara *Irreverent Grace* oraz Michael Formanek *Somewhat Agree*. „Fajnie było zobaczyć, jak Tomas podjął się tego zadania i ile włożył w to pracy. Nawet mimo nietypowego podejścia do tria gitarowego, to wciąż jest trio gitarowe. Wprowadzając tutaj wibrafon, mieliśmy na myśli Red Norvo Trio z Talem Farlowem i Charlesem Mingusem. Gramy zupełnie inną muzykę, ale staraliśmy się przywołać tamte brzmienia” – podsumował Michael Formanek.

Wiadomo, że tak wytrawni muzycy gwarantują dobrą muzykę. I tutaj nie doznajemy zawodu. Pomimo tego, że niektórym płytą może wydać się nieco nierówna, to z pewnością każdy słuchacz może spędzić, przynajmniej z wybranymi partiami tego nagrania, sporo świetnego czasu. ●

Cezary Ścibiorski



Dogo du Togo & The Alagaa Beat Band – *Avoudé*

We Are Busy Bodies, 2024

Do napisania recenzji zachęcił mnie teledysk promujący płytę *Avoudé* – pełen roztańczonych pięknych kobiet, z rockowym gitarzystą w ekstrawaganckim przebraniu. Świetnie zrobiony klip – alternatywny, a zarazem naturalny, z niewymuszoną pozytywną energią. Afro-pop w fajniejszej odsłonie. Drugi powód, który skłonił mnie do przesłuchania płyty, to nieznanomość muzyki Toga, skąd pochodzi grupa. Wielu z nas zna nigeryjski afrobeat, ghański highlife czy kongijski so-ukous, ale kto zna togijski rytm alagaa?

Togijski piosenkarz i gitarzysta Serge Massama Dogo, znany jako Dogo du Togo, który od dwudziestu lat mieszka w USA,

powrócił do swoich korzeni, przedstawiając światu swój nowy zespół Alagaa Beat Band z siedzibą w Lomé. Tu zrealizował swoje marzenie o stworzeniu nowej formy psychodelicznej muzyki afro-rockowej, która zawiera różne togijskie tradycje muzyczne (ludów Ewe, Mina, Ga i Kabye) spięte rytmem alagaa. Pierwsze, co zwróciło moją uwagę na płycie, to to, że drugi utwór – *Zonva* – z dudniącym basowym groovem w średnim tempie, z klaskanym rytmem i grupowym wokalem w refrenie ma... słowiańsko brzmiący zaciąg. To oczywiście moje osobiste skojarzenie, bo eklektyzm grupy nie jest aż tak daleko posunięty. Kolejna pieśń *Enouwo Lagnon* wraca do klimatu *Avoudé*, ale odróżniają ją solo trąbki i syntezatora. *Adzé Adzé* to jeden z niewielu utworów w tej kolekcji, który nie używa alagaa. Zamiast tego ma ciekawy rytm 12/8. Gitara brzmi bardziej psychodelicznie niż w poprzednich utworach, ale klimat pozostaje bardziej popowy niż rockowy, być może przez syntezator, który kojarzy mi się z popem lat 80.

Na płycie nie zabrakło disco, które przywołuje utwór *Xenophobia*. Mocne, funkowe linie basu i dzwonek gankogui/agogo (odpowiednik krowiego dzwonka) uatrakcyjniamy prostotą disco. Na zakończenie mamy *Happiness* – dwuminutowe zamknięcie albumu, w którym afrykański rytm rozmawia z psychodeliczną gitarą i syntezatorem, czyli

jest tym, o co chodziło grupie od samego początku – stworzeniem afro-psychodelii.

Chociaż jestem wielką fanką afrykańskich rytmów i melodii, to niekoniecznie umiem docenić psychodelię czy pop-rock, dlatego co do płyty mam mieszane uczucia. Jeśli miałabym zaszufladkować muzykę Dogo du Togo, przybiłabym

jej pieczętą afropopu (tak ostatnio modnego, szczególnie u młodszego pokolenia), ale w ulepszonej i wzbogaconej świetnymi instrumentami wersji. I z tematyką piosenek bardziej zaangażowaną, odbiegającą od typowego lekkiego i beztroskiego afropopu. ●

Linda Jakubowska

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



CzytamJAZZ – biblioteka książek o jazzie

76 książek poleca Rafał Garszczyński

Obejrzyj w **Youtube/radioJAZZFM-PL**



Kokoroko – *Get The Message*

Brownswood Recordings, 2024

Get The Message to nowy, minialbum grupy Kokoroko. Składa się z czterech krótkich utworów, które są dość minimalistyczne, ale stanowią prawdziwy balsam na duszę, zwłaszcza w zimne jesienno-zimowe wieczory. Każdy z utworów jest inny, ale wszystkie reprezentują dyskretną elegancję i są świetnie wyważone.

Pierwszy utwór *Higher* to spokojny, oparty na instrumentach dętych kawałek, który idealnie nadaje się na sesję relaksu po ciężkim dniu pracy. W podobnym zwolnionym rytmie

afrobeatu jest, może nawet bardziej kojący, drugi – *Sweeter Than*. Kawałek ten ucieleśnia swój tytuł charakterystyczną słodyczą i ciepłem Kokoroko, które znamy chociażby z *Abusey Junction*, utworu zespołu sprzed ponad pięciu lat, który zrobił furorę w internecie. Na pierwszy plan wychodzą pięknie zsynchronizowane wokale, które też usłyszymy w kolejnej kompozycji *My Prayer*, odróżniającej się od pozostałych przede wszystkim brakiem wyraźnego rytmu. Niczego to nie ujmuje bynajmniej muzyce, bo solówki instrumentów dętych w połączeniu ze śpiewem zaczarują nas psychodelicznym soulem.

Na koniec triumfalne, taneczne zakończenie, świetny wybór na główny singiel płyty – *Three Piece Suit*. Chociaż zupełnie inny od pierwszych trzech utworów, to jednak w równie błogim klimacie, rozgrzewający serce hołd dla nigeryjskich korzeni muzyków. Piosenka

wzbogacona jest udziałem nigeryjskiego artysty Azekele, którego możemy kojarzyć ze współpracy z zespołami Massive Attack, Gorillaz, z Ebo Taylorem czy po prostu z jego charakterystycznego zmysłowego, soulowego, wysokiego głosu. Mimo że każdy utwór jest zupełnie inny, to mają wspólny mianownik, dzięki któremu album jest spójny. W każdej pozycji słychać to charakterystyczne dla grupy brzmienie, którego nie da się pomylić z żadnym innym.

Get The Message to niezwyczajna, bogata w brzmieniu EP-ka, która sprawia, że z niecierpliwością będę oczekiwać na kompletny album, nie wspominając już o możliwości posłuchania grupy na żywo. Zarówno poprzednie albumy Kokoroko, jak i ten najnowszy zwiastun zawierają tę piękną energię, której trudno się oprzeć i jeszcze trudniej przestać tej muzyki słuchać. ●

Linda Jakubowska



Nowe wyzwania

Jakub Krukowski

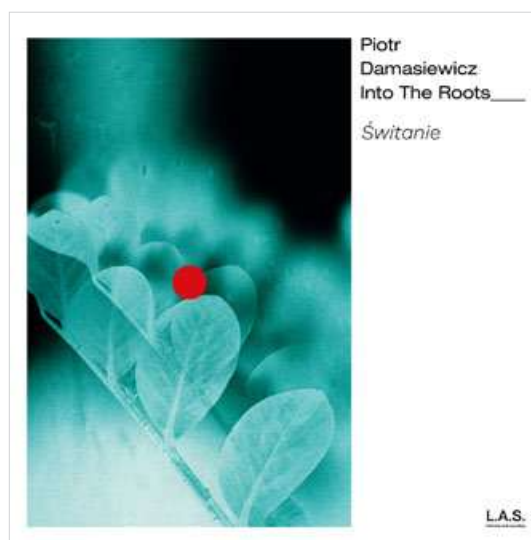
Twórczość Piotra Damasiewicza wprost kojarzy się z drogą. Jest to artysta, który pozostaje w ciągłej, muzycznej wędrówce, konsekwentnie poszerzając autorski język o nowe komponenty. Niezmienną cechą tych poszukiwań jest autentyczność ich efektów. Obojętnie jakie inspiracje obiera on w danym projekcie, wykorzystuje je tak, jakby były dla niego jak najbardziej naturalne.

Piotr Damasiewicz Into The Roots – Świtanie

Najnowsza produkcja kierowanej przez Damasiewicza grupy Into The Roots stanowi doskonały przykład powyższej obserwacji. Fascynujące jest odkrywanie, czym dla lidera (trąbka, fisharmonia, perkusjonalia, głos) oraz towarzyszących mu Zbigniewa Kozery (kontrabas, guimbri, harfa afrykańska) i Pawła Szpury (perkusja) są owe korzenie, w które już po raz trzeci się zagłębiają. Świtanie jest rozwinięciem motywów rozpoczętych na *Śpiwłach* i *Watrze*, a więc autorskiego dialogu z dziedzictwem Beskidów, istotnie rozszerzającym jednak ten krąg kulturowy. Damasiewicz nie zatrzymał się bowiem w polskich górach, ale jak ma to w zwyczaju,

przekroczył granicę, podążając na wschód śladami praprzodków. Karpackimi szlakami dotarł do Rumunii, przekroczył granice Eurazji i przemierzając Mongolię, zakończył wędrówkę w Japonii. „Dalej na wschód iść już się nie da” – podsumował w rozmowie w RadioJAZZ.FM.

Ta niezwykła podróż wyraża się, rzecz jasna, w instrumentach, jakie towarzyszyły mu w nagraniu. Trio stanowi trzon większego kolektywu, który w organiczny sposób wykreował ten uniwersalny język. Do eklektycznego instrumentarium Into The Roots Michał Żak wprowadził szałamaję, drewniany flet poprzeczny oraz nadające wschodnioeuropejskiego



Piotr Damasiewicz Into The Roots – Świtanie
L.A.S. listening and sounding, 2024

brzmienia cymbały, Alicja Krzeszowiak śpiewem gardłowym przywołała ducha azjatyckich stepów, a Katarzyna Karpowicz przy pomocy koto przeniosła zespół aż na Pacyfik. Skład osobowy uzupełnili muzycy obecni na poprzednich produkcjach lidera: Kamila Krzeszowiak (śpiew), Paulina Kaźmierczak (śpiew, skrzypce), Krzysztof Ryt (altówka pięcioletniowa) i Marek Ryt (dudy, fife, róg).

Tak szerokie konotacje kulturowe skłaniają do przemysłów, gdzie zaczynają oraz kończą się korzenie naszej tożsamości, a wręcz – czy w ogóle zasadne jest ich arbitralne wyznaczanie. Wszakże istotą człowieczeństwa od zarania była wędrówka. Myślę, że Damasiewicz w piękny sposób odpowiada na to pytanie, po prostu muzykując. Artysta całkowicie naturalnie i bez kalkulacji przekracza bariery, prezentując muzykę zakorzenioną w uniwersalnej tradycji, a jednocześnie idącą naprzód, nieskrępowanie dialogując ze współczesnością.

Agnieszka Wolny-Hamkało, Aleksandra Popławska, Piotr Damasiewicz – *Zerwane rozmowy*

10 września 2020 roku miała miejsce premiera książki *Zerwane rozmowy. 105 wierszy na inne okazje* – zbioru poezji Agnieszki Wolny-Hamkało. Wydarzenie miało osobliwy wymiar, autorka wraz z akompaniującym jej na trąbce Piotrem Damasiewiczem recytowała wiersze, brodząc w wodzie rzeki Ślęzy. Magia tego doświadczenia wzbudziła w artystach potrzebę jego materializacji, czego efektem jest wydany na kasacie magnetofonowej album *Zerwane rozmowy*.

Jeśli inicjacja współpracy była tak nietuzinkowa, to również owo nagranie nie mogło powstać konwencjonalnie. Z założenia miało mieć całkowicie analogowy charakter, zrealizowane bezpośrednio na taśmę, bez późniejszych zabiegów montażowych.



Agnieszka Wolny-Hamkało, Aleksandra Popławska, Piotr Damasiewicz – *Zerwane rozmowy*

L.A.S. listening and sounding, 2024

Sesja odbyła się w łódzkim Muzeum Książki Artystycznej, w towarzystwie kilkusetletnich maszyn drukarskich, których mechaniczny dźwięk otwiera i zamyka album. Instytucja planowała gruntowny remont, stąd artystom zależało na uchwyceniu jeszcze jej pierwotnego ducha. W praktyce nie było to łatwe – zmiany organizacyjne placówki, napięty terminarz wykonawców, trudna logistyka przedsięwzięcia odsuwała je w czasie. Ostatecznie jednak w marcu 2024 roku udało się doprowadzić do realizacji.

Muzyczno-poetycki duet zaprosił do projektu Aleksandrę Popławską,

której powierzył recytację. Aktorka zapewniła wokalny odczyt poezji, ujawniając kluczowe dla tego nagrania zdolności improwizatorskie. Damasiewiczowi zależało na spontanicznym poddaniu się chwili i miejscu, by stworzyć odpowiednią przestrzeń do wybrzmienia wierszy. Ważnym elementem sesji okazał się stuletni fortepian, na którym podobno grał Artur Rubinstein. Damasiewicz obsługiwał klawiaturę lewą ręką, w prawej trzymając trąbkę, tak by dźwięki nieskrępowanie podążały za jego intuicją. Jakkolwiek niecodzienne wydają się wszystkie te okoliczności, to dla tak doświadczonego muzyka nie były one przesadnie wymagające. Prawdziwym wyzwaniem okazała się natomiast praca ze słowem. Choć

obecność regionalnych pieśni jest nieodzownym elementem działalności Into The Roots, to lider tej grupy nie miał wcześniej okazji komponowania pod poezję. Odwrotnie niż ma w zwyczaju – w centrum zainteresowania musiał postawić słowo, a nie muzykę, co było dla niego nową sytuacją.

Złożoność procesu powstania *Zerwanych rozmów* nie mogła przyćmić treści wierszy, które stanowiły esencję tego projektu. Dzięki znakomitej korelacji muzyki z recytacją, a nawet przenikania się tych sfer, cel ten osiągnięto perfekcyjnie. Artyści wypracowali niepowtarzalny materiał, a osadzając go w kontekście historycznej wili Grohmana, nadali mu ponadczasowości. ●

A U T O P O M O C J A

radioJazz.fm

**Rozmowa
z Piotrem
Damasiewiczem**

Zaprasza Piotr Wickowski

POSŁUCHAJ PODCASTU >>

JAZZPRESSIONIZM

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

Alchemiczna synergia



Mateusz Sroczyński

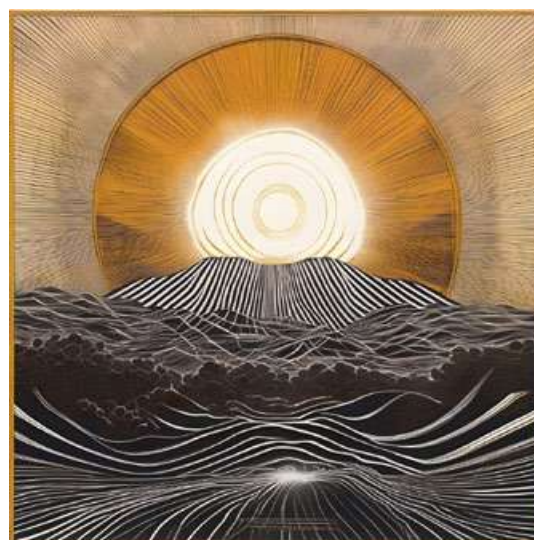
W karierze Pauliny Owczarek, krakowskiej saksofonistki, z którą do niniejszego numeru JazzPRESSu przeprowadziłem obszerną rozmowę, co kilka lat nadchodzi okres wzmożonej aktywności wydawniczej. 2024 był właśnie takim rokiem, w którym ukazały się aż cztery płyty z jej udziałem. Końcoworoczna atmosfera intensywnych podsumowań i redakcyjnych plebiscytów sprzyja zebraniu i omówieniu ich wszystkich. Pośród nich znajdziemy dwa nowe składy z wokalistkami, a także kontynuację szczególnie owocnej współpracy z Peterem Orinsem – francuskim perkusistą, którego śmiało można postawić w europejskim panteonie tuż obok takich talentów jak Vasco Trilla czy Roger Turner. To obecnie bez wątpienia najciekawszy duet improwizatorki, który w ostatnim czasie zaczął dodatkowo mutować ku kolejnym, rozszerzonym konfiguracjom.

Marta Grzywacz / Sebastian Mac / Paulina Owczarek – *What Is That?*

Improwizowana wokalistyka to chyba ostatni dział muzyki free, po jaki zdarza mi się sięgać. Do

jednego z niewielu chlubnych wyjątków należy wielki głosowy akrobata Phil Minton, którego warsztatową spadkobierczynią okazuje się polska mezzosopranistka Marta Grzywacz. To właśnie wokół niej na płycie *What Is That?* gromadzą się dźwięki Pauliny Owczarek i gitarzysty Sebastiana Maca.

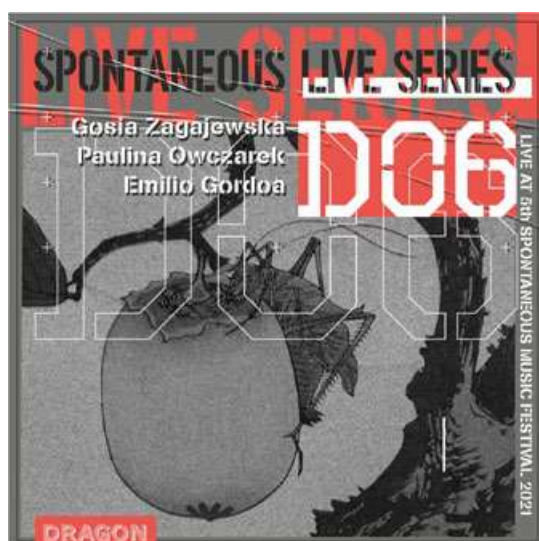
Grzywacz zdaje się przykuwać największą uwagę, ale nie ma mowy o żadnym ustawianiu hierarchii czy dążeniach apodyktycznych. Trio musiało mieć w studiu niezłą frajdę – podczas słuchania *What Is That?* można się bowiem niejednokrotnie uśmiechnąć. Już sama ekspresja wokalistki dowodzi, że humor dopisywał. Operuje ona głównie



Marta Grzywacz / Sebastian Mac / Paulina Owczarek – *What Is That?*
scatterArchive, 2024

fonemami wyrażającymi śmiech do rozpuku (*Hgry*), sowizdrzalskie bełkotanie (*Diminuendo*) czy wspa- niale przerysowany, narastający, pe- łen niedowierzania zachwyt (*Holt On*). Jej skłonności do dramatyzo- wania nieodzownie kojarzą się ze wspomnianym Mintonem.

Owczarek przedrzeźnia te wygłu- py, wyjąc lub gadając za pomocą ustnika, a później spotykając się z głosem Grzywacz w wymianie krótkich oddechów, podmuchów i świstów. Eksplorując perkusyjne właściwości barytonu, wspomaga rytmicznie Sebastiana Maca, gdy ten porzuca serie kliknięć na rzecz bluesującego frazowania, do które- go dorzuca regularnie element abs- trakcji. Punktualność całej trój- ki naprawdę robi wrażenie – w *Bel* nadejście wszystkich pauz wyczu- wają perfekcyjnie, z telepatyczną wręcz dokładnością.



Gosia Zagajewska / Paulina Owczarek / Emilio Gordoa – *Spontaneous Live Series D06*
Spontaneous Music Tribune, 2024

To naprawdę zabawna płyta, której słuchanie nie- jednokrotnie wywołuje wrażenie podsłuchiwanie prawdziwej, absurdalnej konwersacji. Zwłaszcza że sama Grzywacz puentuje materiał monologiem, jaki może poprowadzić w głowie niejedna osoba, która z muzyką improwizowaną zetknęła się po raz pierwszy.

Gosia Zagajewska / Paulina Owczarek / Emilio Gordoa – *Spontaneous Live Series D06*

Na scenie poznańskiego Dragona w ramach Spon- taneous Music Festivalu nasza bohaterka wystą- piła kilkakrotnie. Jedną z tych wizyt dokumen- tuje album *Spontaneous Live Series 010* zawierający zapis jej koncertu w fantastycznym kwartecie ad hoc z Peterem Orinsem, Witoldem Oleszakiem i Matthiasem Müllerem. Podczas tej samej edy- cji SMF (2021) wydarzył się dodatkowo dużo mniej udany spontaniczny występ Owczarek z wokalist- ką Gosią Zagajewską i wibrafonistą Emiliem Gor- doą, opublikowany w serii digitalnej Spontaneous Music Tribune.

To właściwie jedno z najmniej reprezentatywnych nagrań udostępnionych z czeluści archiwów SMT. Głównym sprawcą nieporozumień jest tu Gor- doa. Jak pisał na łamach Trybuny Muzyki Sponta- nicznej sam wydawca materiału Andrzej Nowak, wibrafonista preparując swój instrument, uczy- nił z niego „narzędzie zbrodni”. Tę sugestię nale- ży potraktować dosłownie – pierwsza połowa pół- godzinnego seta pozbawiona jest jakichkolwiek subtelności. Gordoa uporczywie drażni słuchacza wysokimi rejestrami chrząstów i kłujących prze- sterów, z których nie potrafi ulepić żadnej nar- racji. Niestety nie ma w sobie finezji rzeźników pokroju Brötzmanna, Zorna czy nawet Adama Go- łębiewskiego, którzy potrafią tak ostre dźwięki

ułożyć w przekonującą historię. Zasadniczo odstaje od koleżanek – te zresztą porozumienia szukają raczej między sobą, kreśląc unisono trajektorie wściekłości i dopasowując się nawzajem do swoich tembrów.

Folkowo-spirytualistyczne wokalizy Zagajewskiej domagają się formy medytacyjnej, lecz ta nigdy nie następuje, a trio pozostaje raczej w lekkim rozproszeniu. Gordoi zdarzają się drobne brzmieniowe olśnienia, jak kończący występ taniec filigranowych migotów prowadzony podszeptami altu, lecz ostatecznie nie dzieje się tu zbyt wiele i jest to raczej materiał do pominięcia.

WOO – *Hoo-Ha*

Duet Owczarek / Orins działa już od ponad pięciu lat. Ta artystyczna relacja mierzy się jednak z problemem odległości. Implikuje to potrzebę składnia sobie nawzajem regularnych wizyt, by stwarzać okazje do grania. W grudniu 2023 roku żeńska połowa duetu wybrała się więc na rezydencję do ojczyzny perkusisty, by odbyć z nim trasę koncertową – obfitującą w kilka wydarzeń specjalnych. Jednym z nich był występ tej dwójki z pianistką Christine Wodrascką pod spontanicznie powołanym w 2022 roku szyldem WOO. Koncert – wraz z krótkim fragmentem wizyty tria w studiu – udało się zarejestrować i wydać na płycie *Hoo-Ha*.

Responsywność muzyków i dynamiczna transformacja fragmentu *Why Not?* robią piorunujące wrażenie, zwłaszcza gdy dokładnie wsłuchać się w grę Orinsa. Perkusista wydaje się ewidentnym spoiwem składu i występuje w dwóch różnych rolach. Z Pauliną Owczarek skupia się na uważnym i delikatnym dłubaniu w teksturach, natomiast gdy wchodzi w bliższe interakcje z grającą perkusyjnie Wodrascką, uaktywnia się zjawiskowy



WOO – *Hoo-Ha*

Circum-Disc / Tour de Bras, 2024

polirytmiczny tandem. Saksofonistka przejmuje wówczas pierwszy plan, rozlewając głośne, ekspresyjne plamy altu z drobnymi załączkami melodii. Jest mrocznie, ekstatycznie, medytacyjnie.

WOO nie ogranicza się jednak wyłącznie do abstrakcji, ogrywa bowiem repetytywne motywy napędzane masywnym gradem niskich tonów fortepianu, które wreszcie ulegają destrukcji w eksplozjach emocjonalnych uniesień i powoli przeradzają się w kolejne poszukiwania sonorystycznych detali. Tych sporo znajdziemy jeszcze w atłasowym *Spacerze w angielskim ogrodzie*, w którym trio balansuje na granicy słyszalności, tworząc coś w rodzaju akustycznego ambientu szelestów i oddechów. W zestawieniu z wielowymiarową resztą albumu traktuję go jednak wyłącznie jako brzmieniową ciekawostkę.

Toc & Paulina Owczarek – *Psychedelic Jelly*

Najlepsze zostało na koniec. Podczas wspomnianej trasy z grudnia 2023 roku doszło również do połączenia sił Pauliny Owczarek z triem Toc, głównym zespołem Orinsa, który współtworzą Jérémie Ternoy (fender rhodes, syntezy basowy) oraz Ivann Cruz (gitarę). A jest to formacja szczególnie otwarta na spotkania z saksofonistami – Francuzi mają w dorobku płyty z Dave'em Rempisem, Sakiną Abdou oraz grupą The Compulsive Brass Christiana Pruvosta.

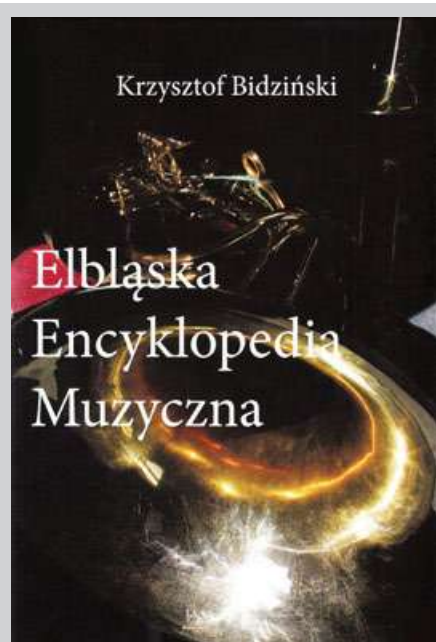
Toc jest bez wątpienia jednym z najbardziej fascynujących improwizujących zespołów w Europie, mimo że posługuje się stosunkowo ograniczoną formułą. Trio opanowało ją jednak do perfekcji. Chodzi o trans, który układają

z nieustannie ewoluujących wzorów i warstw, splatając je ze sobą i wytyczając im ścieżki pętlami rytmicznymi Orinsa, które nigdy nie pozostają do końca statyczne. Te instrumentalne strumienie są jednocześnie przestrzenne i na tyle zawiesziste, by z łatwością wprowadzić słuchaczy w stan totalnej immersji.

A brzmienie? Kosmiczne – niczym dźwięki silników maszyn opisywanych w prozie Lema. Nie jest jednak zimne i odhumanizowane, a ciepłe i organiczne. Wokół tych psychodelicznych wiązek dźwięków z gracją improwizuje Paulina Owczarek, przyłączając się do wysokich rejestrów pulsarów wydobytych z syntezatorów Ternoya lub dialogując z kalejdoskopową gitarą Cruza. Jej gra jest niesamowicie swobodna, jak rzadko kiedy otwarta, pełna skomplikowanych fraz wykonanych na długim oddechu oraz prowadzonych długim ciągiem narracji lub ornamentujących całość abstrakcyjnych figur. We *Flapjack Octopus* saksofonistka naprawdę oplata Toc jak tytułowa ośmiornica. Udzielają się jej przy tym narkotyczne właściwości muzyki Francuzów, sama sięga bowiem po brzmienie kwaśne, ostre, przeszywające. Fascynująca, alchemiczna synergia. Jeśli takimi płytami ma się kończyć każda trasa Pauliny Owczarek po Francji, niech jeździ tam jak najczęściej. ●



Toc & Paulina Owczarek – *Psychedelic Jelly*
Circum-Disc / Atypeek Diffusion, 2024



Krzysztof Bidziński – *Elbląska Encyklopedia Muzyczna*

Elbląskie Archiwum Muzyczne, 2018

Elbląska Encyklopedia Muzyczna to ewenement. Niezwykle szczegółowa kronika regionu, która (żaden to chwyt marketingowy) naprawdę zasługuje na miano encyklopedii. Chronologicznie przedstawione dziesiątki haseł obejmują przeszło dwa wieki działalności muzycznej i okółomuzycznej związanej z Elblągiem i okolicami: od solistów i grup wszelkich możliwych gatunków aż po rozgłośnie radiowe, restauracje, kluby, sale koncertowe, wypożyczalnie płyt, radiowęzeł uczniowski z gimnazjum nr 4 (sic!), a nawet... statek. Otóż *Admirał* zacumowany był na rzece Elbląg przy

Bulwarze Zygmunta Augusta, na którym to, jak głosi encyklopedia, znajdowała się restauracja hostująca rozmaite imprezy okolicznościowe, występy muzyczne i potańcówki. Bogato, nieprawdaż?

Już tylko przeglądając hasła, można poczuć klimat muzyczny średniego, okołostutysięcznego miasta, ale także całą masę lokalnych idiosynkrazji; niewątpliwie jednak można doszukiwać się w tej syntezie bardziej uniwersalnych prawidłowości. Oto co możemy przeczytać pod hasłem BART – BAŁTYCKA AGENCJA ARTYSTYCZNA W SOPOCIE, która miała swoje biuro w Elblągu przy ul. Traugutta: „Kłopoty przy organizacji dużych imprez pojawiały się, gdy brakowało miejsc hotelowych w Elblągu. Aby zakwaterować wykonawców i ich współpracowników technicznych, dochodziło do tego, że część zespołu nocowała w Elblągu, a część np. w zajeździe Flis na trasie do Gdańska. Z braku miejsc byłam zmuszona panią Demarczyk zakwaterować w hotelu Wiatrak w Nowinie. Problem narastał, kiedy z Teatru Muzycznego w Lublinie organizowałam operetki i musicale

(...), gdzie trzeba było przyjąć 100 osób”. To przytoczone refleksje Marii Dulian-Święconek, która w końcówce lat 80. kierowała BART-em.

Autor encyklopedii Krzysztof Bidziński wykonał kawał ciężkiej roboty, wykazując się kronikarską pasją i miłością do muzykowania w każdej formie. Skompletowanie materiału wymagało zbadania mnóstwa źródeł, wywiadów, a także generalnego rozeznania w lokalnej scenie. Rozmaite historie, które czytamy w tych hasłach, to nieraz piękne przykłady w rodzaju *almost famous* – ileż to zespołów rozbiło się o szklany sufit, a ile istniało tylko i wyłącznie z samej pasji do muzyki. Dowiemy się przy tym, jak różne problemy logistyczne i finansowe prześladowały artystów, ale też jakie inspiracje zagraniczne i rodzime wpłynęły na krajobraz muzyczny miasta. Ma się wrażenie, że ktośkolwiek wykonywał muzykę lub animował kulturę muzyczną w Elblągu, nawet zespół weselny czy podziemny raper, został przez Bidzińskiego uwzględniony.

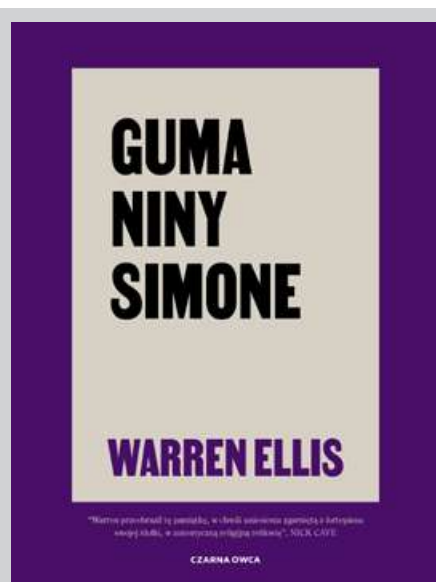
Obok opowieści o sławach ogólnopolskich, takich jak Ryszard Rynkowski czy raper VNM, możemy poczytać o wielu wykonawcach

i animatorach, którzy często nie tylko nie zdobyli wielkiej popularności, ale nie-raz jedyne, czym zaznaczyli swą obecność, było po prostu spotkanie się z przyjaciółmi, by razem pomuzykować. Z drugiej strony poznamy też trochę historii Elbląga, wszak mowa w encyklopedii również o muzykach i lokacjach sprzed wielu lat, nieraz nawet z okresu zaborów. Napotkałem np. następujące hasło: SA MUSIKZUGES STANDARTE 148 ELBING, czyli notatkę o lokalnej orkiestrze NSDAP, która w latach 40. akompaniowała stacjonującym w Elblągu niemieckim żołnierzom. A więc nawet jeśli to okupant robił coś muzycznego w Elblągu, Bidziński umieszcza o tym informację w swej pracy. Przy tym absolutnie nie ocenia, co jest dużym plusem publikacji i nadaje jej naukowy charakter. Naturalnie nie mogło tutaj zabraknąć informacji o lokalnej scenie jazzowej. Przeglądając książkę, mogłem odświeżyć lub odkryć niczym perły z lamusa rozmaite nazwiska, fakty czy nazwy zespołów związanych z Elblągiem. Oto parę przykładów: Special Jazz Sextet, który wydał w 2010 roku płytę *Projekt*

Elbląg, to próbka polskiego fusion pod przewodnictwem klawiszowca Bartka Krzywdy, z gościnnymi występami Przemysław Dąkowskiego na saksofonie, Jarosława Śmietany na gitarze i Jerry'ego Goodmana na skrzypcach. Podobnie Pies, również grający elektryczną wersję jazzu; mniejsze zespoły reprezentują też m.in. Dominik Bukowski Jazz Quartet i mieszący jazz z muzyką rozrywkową w formie wokalnoinstrumentalnej Elefunk; saksofonista Bartosz Jarosz, który angażował się w rozmaite zespoły jazzowe Elbląga i okolic: zarówno małe, jak i big-band, organizował też klubowe jam sessions. Ważną osobą sceny jest również kontrabasista Adam Żuchowski, a Musette to grupa artystów, którzy w latach 50. jamowali z zespołami Ptaszyna i Nahornego; znajdzie się i tak ekstrawagancka rzecz, jak Kanak Brazz Band – fuzja jazu nowoorleańskiego z rock and rollem wykonywana pod koniec lat 80! Części z tych zespołów nie sposób znaleźć nawet poprzez Google, zapoznanie się z materiałami audio lub audio-wideo wymagałoby pewnie nie lada zachodu. W czasach PRL-u w mieście dużą

rolę odegrał EL-Klub Jazzu Tradycyjnego, w którym już w pierwszej połowie lat 60. grano, jak sama nazwa głosi, jazz tradycyjny, klub współprowadzony zresztą w latach 60. przez jednego z naszych najśłynniejszych impresariów jazzowych Stanisława Cejrowskiego. I choć więcej szczegółów znajdziemy w *Historii jazzu i big-beatu w Elblągu* (skądinąd mającej swe hasło w niniejszej encyklopedii), to w bardziej całościowym wydawnictwie i fani jazzu z Elbląga mogą podrasować swoją wiedzę o muzyce jazzowej własnego miasta.

Co do wydania i redakcji nie ma się w zasadzie czego przyczepić. Pojedyncze literówki przy tak ogromnej pracy są wybacalne. Jest też kilka sekcji poświęconych fotografiom ilustrującym wybrane hasła, a także wybór albumów i teledysków. Ostatecznie *Elbląska Encyklopedia Muzyczna* na pewno jest kronikarskim rarytasem i uroczą laurką upamiętniają region. Choć kierowana raczej do osób wychowanych w Elblągu i okolicach, posłużyć może jako inspiracja dla podobnych projektów w innych miastach. ●



Warren Ellis – *Guma Niny Simone*

Wydawnictwo Czarna Owca, 2024

1 lipca 1999 roku Nina Simone wystąpiła w Londynie po raz ostatni, pojawiając się na Meltdown Festival dzięki Nickowi Cave'owi, który akurat sprawował programową kuratelę nad tamtą edycją imprezy. Wydany dwa dni później numer *Guardiana* zawierał recenzję rzeczonego występu pióra Adama Sweetinga, który krytykował Simone za przyłożenie zbyt dużej wagi do antyrasistowskiej agitacji. Publiczność, którą opisał jako oddaną i rozemocjonowaną, miała jednak zgoda inne zdanie o koncercie, ponieważ przede wszystkim doceniła wielki tryumf wokalistki nad postępującą chorobą, z jaką zmagала się już kilka lat. W falującym tłumie fanów znajdował się

wówczas Warren Ellis, dla którego wydarzenie to okazało się czymś w rodzaju artystycznej epifanii.

A kimże jest Warren Ellis? To australijski multiinstrumentalista, przede wszystkim skrzypek, który w latach 90. wyczyniał niesamowite rzeczy jako członek postrockowej grupy Dirty Three. Niestety to także winowajca artystycznych porażek Nicka Cave'a z ostatniego ćwierćwiecza. Gdy The Bad Seeds zaczęli na przełomie mileniów opuszczać najważniejsi twórczy partnerzy Cave'a, kolejno Mick Harvey i Blixa Bargeld, ich rolę przejął działający w zespole od 1994 roku Ellis, konsekwentnie podsycając w liderze zamięłowanie do patosu, wzniosłości, a tym samym do trudnego do uniknięcia banału.

Cokolwiek powiedzieć o ostatnich (dalece nieudanych, ale o tym pisałem we wrześniu na łamach portalu Soundrive, narażając się rozjuszonym czytelnikom) płytach Cave'a, na które Ellis miał gigantyczny wpływ, nie sposób nie dostrzec, że jest to człowiek w szczególny sposób natchniony. Sztukę zdaje się postrzegać w kategoriach daleko posuniętego oddziaływania religijnego. 1 lipca 1999

roku, wiedziony nagłym impulsem, wparował zresztą po koncercie Simone na scenę, by zapewnić sobie pamiątkę tego metafizycznego przeżycia. Zabrał gumę do żucia, którą wokalistka zostawiła na fortepianie, i zawinął ją w ręcznik, jakim przecierała czoło.

To wydarzenie ponad 20 lat później stało się punktem wyjścia dla książki *Guma Niny Simone*. Nie ma ona jednak z biografią nic wspólnego. Rzec zaczyna się od spontanicznej wymiany wiadomości tekstowych Ellisa z Cave'em – drugi przekonuje pierwszego, by tytułowy artefakt, trzymaną w tajemnicy przed światem gumę, wystawić w gablocie jako element wspomnieniowej wystawy. Uruchamia całą lawinę zdarzeń, prowadzących wreszcie do ziszczenia się całego tego planu, który autor publikacji opisuje z obsesyjnym wręcz pietyzmem i wzruszeniem. Zanim jednak Ellis zagłębia czytelnika we właściwy proces, traktuje gumę jako pretekst do opowiedzenia własnej historii za pomocą szeregu przedmiotów. A jest to facet, który wprost uwielbia się nimi otaczać, wymienia całe mnóstwo osobistych talizmanów. Młodzieńcze lata skrzypka poznajemy przez

płyty winylowe jego ojca, zbierane na ulicy odważniki do felg, znaleziony na lokalnym wysypisku akordeon... Następnie pierwsze modele skrzypiec, wyryte w nich wzory, pocztówki, fotografie, dokumenty, kasety, artefakty otrzymane od muzycznych idoli. Ellis snuje właściwie traktat o przedmiotach jako czynnikach integralnych z ludzką tożsamością. Wszystkie są bowiem pełne znaczeń, są przyczynkami do opowiedzenia kolejnej barwnej anegdoty, a zebrane w podróżniczych neseserach stanowią mapy-pamiętniki z poszczególnych okresów jego artystycznego życia. Jest więc Ellis również strasznym szczegółarzem, ale działa to wyłącznie na korzyść spisanych wspomnień. Gdyby tylko postanowił trzymać się tej formuły do końca, mógłby to być doprawdy oryginalny, pasjonujący autoportret, zwłaszcza że okazuje się niezłym gawędziarzem o burzliwej, wartej opowiedzenia przeszłości.

Im dalej, tym bardziej segment autobiograficzny ustępuje jednak historii samej gumy, która po interwencji skrzypka z 1999 roku zaczęła niejako żyć własnym życiem, a dostęp do niej, nawet na poziomie samej wiedzy, mieli

wyłącznie jego nieliczni bliscy. Znaczna część tych wywodów składa się na poruszające świadectwo doznania w muzyce transcendencji. Dla niego guma, przedmiot zupełnie banalny, stwarza możliwość emocjonalnego powrotu do doznanego lata wcześniej koncertowego olśnienia. Pojawia się osobista, przesadna więź, polegająca między innymi na zawierzeniu idole swojej sztuki. Zawiera się w tej gumie pewna absurdalna nieskończoność. Skuteczna, nabożna iluzja kontaktu z samą Simone.

Niestety gdy przychodzi do ujawnienia gumy światu i do opisu procesu przygotowywania wystawy, osobiste doświadczenie rozwadnia się w zbiorowej histerii wokół artefaktu. Wszyscy zaangażowani w przedsięwzięcie – od odlewników przez fotografów po muzealników i kuratorów wystawy – według narracji Ellisa przeżywają niekończące się uniesienia, napady wzruszeń i nieracjonalnych lęków o gumę. Ta staje się objazdową relikwią, której koleje losu tworzą połączoną przeznaczeniem wspólnotę wyznawców. Tak przynajmniej opisuje to sam autor, zamiast wskazywać na oczywisty w przypadku tego rodzaju

przedsięwzięć wymiar wspólnotowy. Zalatuje to niechcący nieszkodliwym, głupiutkim sekciarstwem, typową dla Ellisa duchową egzaltacją, która dla niżej podpisanego zawsze była ciężkostrawna.

Tym bardziej, że później odlew gumy skutkuje powstaniem zestawu osobliwych dewocjonaliów: wykonanych ze srebra wisiorów, figurek i wielu innych gadżetów, a nawet pomników. Wygląda to po prostu jak fanaberia znudzonego, bogatego gościa, ale trudno nie wyjść z podziwu dla konsekwentnie prowadzonej dokumentacji, którą Ellis ujawnia, prezentując na kartach książki mnóstwo zdjęć, szkiców czy nawet wymiarów gabloty, w jakiej spoczęła guma.

Guma Niny Simone jest paradoksalnie najlepsza, gdy na tytułowym ekspozycie nie koncentruje się w sposób dosłowny, a więc dopóki stanowi opowiedziany świetnie za pomocą wspomnień traktat o transcendencji, uwielbieniu sztuki i tożsamościowej roli przedmiotów. Natomiast otwarcie relacji Ellisa z gumą na świat odebrało jej intymność decydującą o pięknie tego osobistego dziwactwa. ●

Mateusz Sroczyński

9

stycznia

**KAKOFONIE #1: MICHAŁ DYMNY /
PRZEMYSŁAW BOROWIECKI /
ARTUR RUMIŃSKI**

BETEL, KRAKÓW

Nowy krakowski cykl improwizowanych koncertów, Kakofonie, startuje już 9 stycznia. Serię wydarzeń zainauguruje występ spontanicznie zaaranżowanego tria muzyków, którzy nigdy wcześniej nie grali ze sobą w takiej konfiguracji, co jest programowym założeniem Kakofonii. Wystąpią: Michał Dymny (gitara), Artur Rumiński (gitara, efekty) i Przemysław Borowiecki (perkusja). Dymny to jedna z kluczowych postaci krakowskiej sceny free i lokalnego środowiska psychodelicznego, członek grup Sour Noir, Neal Cassady, Krwinki oraz Nucleon. Rumiński reprezentuje śląskie środowisko ekstremalnego metalu (występuje m.in. w Furii, Gruzji i Thaw), jest także kompozytorem i improwizatorem zdradzającym wyraźną fascynację Orenem Ambarchim; działa solo, jak również w składach ARRM i Marmur (z Maciem Morettim). Z kolei dorobek Borowieckiego rozciąga się od improwizującego składu 100nka, przez występy z Antonim Gralakiem i Marcinem Świetlickim (zespół Julia i Nieprzyjemni), aż po działający obecnie Moon Hoax. Koncert uświetnią autorskie wizualizacje Bogny Przewoźniak, znanej jako Vortex Visual Division. Cykl Kakofonie to efekt współpracy Mateusza Sroczyńskiego – dziennikarza, krytyka i animatora (JazzPRESS, Jazzkultura, Noise Magazine, Soundrive, Lizard, Ruch Muzyczny) – wraz z klubem Betel. Druga odsłona Kakofonii odbędzie się 6 lutego; wystąpią wówczas Alex Clov (saksofony, elektronika), Jakub Królikowski (klawisze) i Wojtek Kurek (perkusja, obiekty). **WIĘCEJ >>**



Fot. Rafał Łatoszek

EWA BEM „LOVES THE BEATLES”

gra Grzech Piotrowski Band | Białoleckie Wieczory Jazzowe

18.01 — 19:00 — BOK Głębocka 66

Bilety: 90 zł

Wychodzę z rodzicami - zapewniamy opiekę na dziećmi w wieku 3- 8 lat | Szczegóły na bok.waw.pl

  @bialoleckiosrodekultury



instytucja kultury
miasta stołecznego
Warszawy

bok
Białolecki Ośrodek Kultury

patron
medialny:

Jazzpress

... bo jesteśmy KulTurą!

16
stycznia
-28
lutego

KONCERTOWY NOWY ROK W JASSMINE

16 STYCZNIA - 28 LUTEGO, JASSMINE, WARSZAWA

Styczeń bywa zwykle martwym okresem w całorocznej rozpisce koncertowej, ale nie dla Jassmine, w którym występy jazzowych weteranów i przedstawicieli młodej krwi trwają nieustannie. Tak prezentuje się repertuar stołecznego klubu na najbliższe tygodnie: Henryk Miśkiewicz Full Drive (16.01), dwa koncerty urodzinowe Agi Zaryan (17.01), basistka Amy Gadiaga (18.01), Jazzpospolita (19.01), Immanuel Wilkins Quartet (21.01), Francesca Tandoi (24-25.01), Twoosty Mayonez (26.01), Ganavya (30.01), producent Don Glori (31.01), eksperymentalny kolektyw Ebi Soda (1.02), Błoto w hołdzie J Dilli (5.02), Mamas Gun (7.02), bigbandowa inkarnacja grupy Soyuz (8.02), Hania Derej Quintet (9.02), Piotr Schmidt Quintet w repertuarze Wojciecha Młynarskiego (12.02), Jembaa Groove (15.02), Oreglo (20.02), Dorota Miśkiewicz z programem *Bons Amigos* (22.02), trębacz Emil Misk we współpracy z The Sonic Syndicate (23.02), Cinnamon Gum (27.02), Marek Napiórkowski ze swoim String Theory oraz zespołem smyczkowym Melanidis Quintet (28.02). Początek roku w Jassmine zapowiada się więc intensywnie. **WIĘCEJ >>**

więcej na stronie
www.jazzpress.pl/koncerty

Burmistrz Grzegorz Pietruczuk
wraz z Radą i Zarządem Dzielnicy Bielany
oraz Bielański Ośrodek Kultury
zapraszają na

15.01.2025
GODZINA 18:00

fot. Agata Kaputa

JAZZ W BOK GRAMY WPROST! JORGOS SKOLIAS & JAROSŁAW BESTER "REBETIKO POLONIKO"

Bielański Ośrodek Kultury
Warszawa, ul. Goldoniego 1

Bilety 35 zł, przedsprzedaż od 10.12
w kasie BOK i na bielanski.waw.pl.



(na)ku!turę
dajemy
sieć warszawskich domów kultury



euroJazz

MAJ TOMASZ JAZZ MEET!

21.01.2025
GODZ. 19:00

cały
ten **Jazz!**
meet!

PROM KULTURY
SASKA KĘPA
UL. BRUKSELSKA 23,
WARSZAWA
WSTĘP WOLNY

● ONLINE BEZPŁATNIE

ORGANIZATOR

PROM
KULTURY SASKA KĘPA

PATRONAT MEDIALNY

Jazzpress **radioJazz.fm**



waw4free

PRODUCJA

euroJazz

FOT. - SŁAWEK PRZESŁA, PROJEKT - GRAFICZNY KASIA STANCZYK



OLA DZIECI

18 stycznia – Pan Puzon

Magdalena Este – śpiew, fortepian

Jacek Namysłowski – puzon

godz. 10:30 – PROM Kultury Saską Kępą, W-wa, ul. Brukselska 23

godz. 12:30 – Klub Kultury, Józefosław, ul. Julianowska 67

1 lutego – Jazz Trąbalski

Magdalena Este – śpiew, fortepian

Ignacy Wendt – trąbka

godz. 10:30 – PROM Kultury Saską Kępą, W-wa, ul. Brukselska 23

godz. 12:30 – Klub Kultury, Józefosław, ul. Julianowska 67

ORGANIZATOR:

euroJazz

PATRONI MEDIALNI:

Jazzpress

radioJazz.fm

PARTNERZY:

PROM
KULTURY SASKĄ KĘPĄ

**CENTRUM KULTURY
W PIASECZNE**

10 stycznia – 8 lutego 2025

FESTIWAL 27. ORŁÓW

FILMÓW-KANDYDATÓW DO POLSKICH NAGRÓD FILMOWYCH

Kino ILUZJON FilMOTEKI Narodowej – Instytutu Audiowizualnego, ul. Narbutta 50A, Warszawa



10.01 – PIĄTEK		
	FILM OTWARCIA: Jak być kochaną, reż. Wojciech J. Has	
20.00	Świętujemy Rok Wojciecha Jerzego Hasa, pierwszego laureata Orła za Osiągnięcia Życia – spotkanie	
11.01 – SOBOTA		
13.00	Dziewczyna influencera, reż. Szymon Gonera	94'
15.00	Joika, reż. James Napier Robertson	110'
17.00	Rok z życia kraju, reż. Tomasz Wolski – spotkanie z twórcami	84'
20.00	Pod wulkanem, reż. Damian Kocur – spotkanie z twórcami	105'
12.01 – NIEDZIELA		
15.00	Supersiostry, reż. Maciej Barczewski	105'
17.00	Smok Diplodok, reż. Wojciech Wawrzczyk – spotkanie z twórcami	93'
20.00	Biała odwaga, reż. Marcin Koszałka – spotkanie z twórcami	105'
13.01 – PONIEDZIAŁEK		
18.00	Koński ogon, reż. Justyna Łuczaj	75'
19.30	Skrzyżowanie, reż. Dominika Montean-Pańków – spotkanie z twórcami	99'
15.01 – ŚRODA		
17.45	Niepewność. Zakochany Mickiewicz, reż. Waldemar Szarek	113'
20.00	Minghun, reż. Jan P. Matuszyński – spotkanie z twórcami	90'
16.01 – CZWARTEK		
18.00	W stronę słońca, reż. Agnieszka Kokowska	90'
20.00	To nie mój film, reż. Maria Zbąska – spotkanie z twórcami	99'
17.01 – PIĄTEK		
18.00	Prawdziwy ból, reż. Jesse Eisenberg	90'
20.00	Fin del Mundo?, reż. Piotr Dumala – spotkanie z twórcami	85'
18.01 – SOBOTA		
13.00	Powstaniec 1863, reż. Tadeusz Syka	110'
15.00	WinEverything, reż. Janusz Osiński	85'
17.00	Drzewa milczą, reż. Agnieszka Zwiefka – spotkanie z twórcami	84'
20.00	Cisza nocna, reż. Bartosz Kowalski – spotkanie z twórcami	87'
19.01 – NIEDZIELA		
13.00	Powołany 2, reż. Jan Sobierajski	90'
14.45	Razem z przypadku, reż. Goran Stolevski	107'
17.00	Jestem postacią fikcyjną, reż. Arkadiusz Bartosiak – spotkanie z twórcami	75'
19.45	Rzeczy niezbędne, reż. Kamila Tarabura – spotkanie z twórcami	105'

Organizator:

Partner Główny Festiwalu:

Dofinansowanie:

Partnerzy Festiwalu:

Producent:



RELACJE KONCERTOWE





fot. Yatzek Piotrowski

Chyła triumfujący

66. Jazz Jamboree – Warszawa, Klub Stodoła,
25-27 października 2024 r.

Adam Tkaczyk



Jazz Jamboree 2024 zaklepałem sobie, gdy tylko zobaczyłem zapowiedzi w materiałach promocyjnych tegorocznego Warsaw Summer Jazz Days. **Sun Ra Arkestra? Chief Adjuah? Pharoah Sanders' Harvest Time Experiment?** Dawno już sobie na żaden festiwal tak nie ostrzyłem zębów. A okazało się, że

artyści wydający się uzupełnieniami składu postanowili rzucić wyzwanie gwiazdom i pozostawić po sobie mocne wrażenie.

Liga Mistrzów

Główną, „stodolaną” część tegorocznego Jazz Jamboree otworzył

koncert tria **Joanny Dudy**. Zespół dał ładny, stonowany występ; w większości grał kompozycje z wydanego w 2021 roku albumu *Fumitsu*. I chociaż muzyka brzmiała obrazowo i słuchało jej się przyjemnie, osobiście byłem koncertem zawiedziony. Niby zdarzały się zmiany tempa, atmosfery i motywów, ale cały czas odnosiłem wrażenie, że zespół gra nieco bojaźliwie, jednorako, bez ikry. Gęstsze użycie elektroniki w drugiej części koncertu nieco urozmaiciło obraz, ale nadal nie wzbudziło to we mnie większych emocji, nie zaintrygowało, nie pociągnęło mocniejszych odczuć. Miejsmy jasność – to był występ, który wielu fanom cool jazzu mógł przypaść do gustu. Mnie jednak zabrakło ryzyka i odlotu.

Kris Davis z projektem **Diatom Ribbons** wystąpiła dwa lata temu na Warsaw Summer Jazz Days. Pamiętam, że byłem tym koncertem zawiedziony. W perspektywie całego festiwalu wydał mi się nieco zbyt bezpieczny, mdły. Recenzujący wtedy razem ze mną redaktor Wojciech Sobczak napisał, że „potencjał grupy był powściągany akademickim formalizmem, co nadawało całości dętości, a mniej krytycznie – artyzmu”. Tym razem Kris Davis odpięła wrotki i stała się jednym z największych pozytywnych zaskoczeń Jazz Jamboree 2024. Koncert składał się w większości z kompozycji pochodzących

z ostatnich dwóch albumów grupy. Zaczęli energicznie, z przytupem, dbając o odpowiedni, organiczny groove i pozytywne nastawienie – czyli mówiąc prościej: o możliwość pobujania się do rytmu na swoim siedzeniu. W dalszej części koncertu nieco zwolnili, ale utrzymali intrygującą atmosferę i uwagę słuchaczy. Świetne były instrumentalne gierki między muzykami oraz ozdobniki i cuty zapewniane przez **Val Jeanty**. Momenty najwolniejsze i nastrojowe również wykorzystywane były umiejętnie, nie nudziły, a – jak się okazało – przygotowywały publiczność na mocne improwizacje na koniec występu. Obawiałem się występu Kris Davis i nie miałem wysokich oczekiwań – tymczasem Szanowna Pani Pianistka zyskała we mnie nowego fana!

Najlepszym koncertem pierwszego dnia Jazz Jamboree był w mojej ocenie – i zgodnie z oczekiwaniami – **Chief Adjua Quintet**. Już od samego początku wydawało się, że wystawiono na scenę zupełnie inny soundsystem, absolutną Ligę Mistrzów. Ze sceny płynęła energia mogąca dać życie potworowi Frankenstein, Chief Adjua grał na trzech autorskich (!) instrumentach, swoją charyzmą zawstydzał wszystkich pozostałych uczestników festiwalu – nawet jeśli jego śpiew nie wszystkim przypadł do gustu. Bardzo odczuwalne było gęste użycie



fot. Yatek Piotrowski

gitary elektrycznej i wykorzystywanego na wiele sposobów wokalu.

Zresztą cały koncert miał o wiele bardziej gitarowy charakter, niż się spodziewałem. Zespół naparzał aż miło, zahaczając o wszystkie możliwe okoliczne gatunki muzyczne (jeden utwór nawet załatywał brytyjskim indie rockiem, wokalnie i instrumentalnie) i bawiąc się razem z publicznością. Ta odwdzieczyła się nie tylko oklaskami, ale nawet spontanicznie odśpiewała *Sto lat* obchodzącemu urodziny **Cecilowi Alexandrowi** – gitarzyście grupy. Rewelacyjny występ, jeden z najbardziej zapadających w pamięć z tegorocznego Jazz Jamboree.



fot. Beata Gralewski

Kosmiczny lukier

O ile koncert kwintetu Chiefa Adjuaha najbardziej przypadł mi do gustu, to podsłuchując opinie wśród publiczności – za największego triumfatora festiwalu można uznać **Tomasza Chylę**. Koncert jego kwintetu z gościnnym udziałem **Kebbiego Williamsa** otworzył drugi dzień Jazz Jamboree 2024. O tym występie dyskutowano najczęściej drugiego i trzeciego dnia festiwalu. Kwintet zaprezentował odważny, energiczny, godny profesjonalnych muzyków hałas, przeskakujący swobodnie od chaosu do porządku, wręcz chwalcę się swoimi możliwościami. Jednoznacznym liderem grupy był – jak sama nazwa wskazuje – Tomasz Chyła, wyznaczający kierunek reszcie muzyków. Zaskoczyło mnie, jak świetnie kontrastowały ze sobą skrzypce i gitara elektryczna. To połączenie nie musiało zadziałać, a tymczasem nadawało smak występowi. Chyba najlepiej tę grę obrazuje utwór *Thousand Yard Stare* – polecam włączyć, by w pełni zrozumieć.

Jedynym zastrzeżeniem, jakie mam do tego koncertu, jest niewielkie wykorzystanie gościa. Kebbi Williams mógł dostać więcej szans na zaprezentowanie umiejętności, a biorąc pod uwagę akustykę klubu Stodoła – zespół powinien zostawić mu więcej przestrzeni na zapisanie się w pamięci polskiej

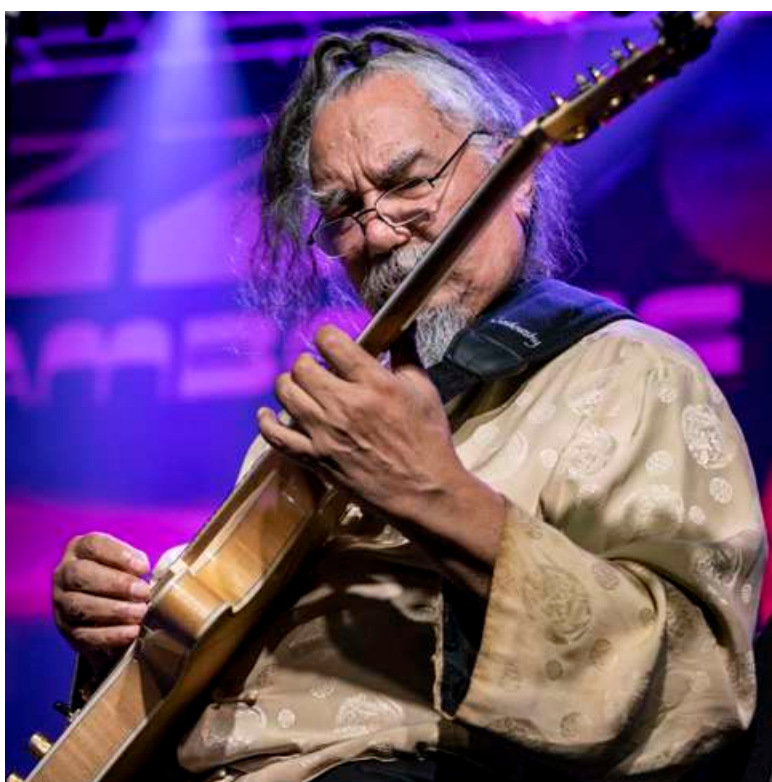
publiczności. Tym niemniej – spokojnie można powiedzieć, że Tomasz Chyła Quintet zrobił furorę drugiego dnia Jazz Jamboree. Jeśli polski jazz ma się rozwijać, to w mojej ocenie kwintet wyznaczył właściwy kierunek – odważny, z wypiętą klatą i głową wysoko, bawiąc się, eksperymentując, robiąc hałas, który zapamięta każdy uczestnik festiwalu.

Koncert Pharoah Sanders' Harvest Time Experiment wydawał się pewniakiem. Trio **Ill Considered** można spokojnie nazwać jazzowymi gwiazdami: **Tisziji Muñoz** grał z Sandersem, więc wartość jego udziału w przedsięwzięciu jest oczywista; **Joshua Abrams** to również uznana marka w świecie jazzu. Niespodziewanie na występ na Jazz Jamboree, prosto z Berlina, dołączyła do muzyków również wokalistka **Dumama**. Występ był godzinną sesją hipnozy, z rzadka przerywaną, której celem wydawało się pozwolenie słuchaczowi na utonięcie w dźwiękach i przeniesienie za pośrednictwem muzyki poza obecną rzeczywistość. Problem polegał na tym, że część publiczności, z którą dzieliłem się wrażeniami po koncercie, nie poczuła żadnego – trzymając się duchowej nomenklatury – powołania i miała czelność zwyczajnie, trywialnie się nudzić.

Muzyka sobie płynęła, a myśli były już na przerwie przed kolejnym koncertem. Brak wyraźniejszych



fot. Beata Graleska





zrywów i pewna rozlazłość muzyki wywołała równie apatyczną reakcję słuchaczy, a przynajmniej tych, z którymi miałem okazję rozmawiać (choć trzeba przyznać, że brawa zespół dostał nieliczne). Według mnie był to solidny występ, idealnie wymierzony czasowo – bo faktycznie kolejne 15 minut muzyki mogłoby mnie zacząć męczyć. Występ na Jazz Jamboree utwierdził mnie również w przekonaniu, że nie przepadam za **Idrisem Rahmanem** i jego zachowaniem scenicznym.

Występ Sun Ra Arkestra początkowo wydawał się przekłety – a to brak ikonicznego lidera Marshalla Allena, a to upadające instrumenty, a to problemy z dźwiękiem. Ale ani braki kadrowe, ani drobnostki techniczne nie miały szans z potęgą orkiestry. Oni przyszli tu pozamiatać, wybuchowym hałasem zrównać klub z ziemią – i zabrali się do roboty od pierwszego dźwięku. Pod nieobecność Marshalla Allena rolę lidera przejął saksofonista **Knoel Scott**; od czasu do czasu oddawał centrum uwagi trębaczowi **Michaelowi Rayowi**. Przeprowadzili oni publiczność i orkiestrę przez niesamowity show, wypełniony wirtuozerskimi improwizacjami, dalekimi freejazzowymi odlotami oraz miękkimi lądowaniami w standardach.

Usłyszeliśmy utwory z klasycznego katalogu Sun Ra (m.in. *Moonship*

Journey i *Angels and Demons at Play*), a występ zakończyło długie wykonanie *Space is the Place* i runda honorowa wszystkich instrumentalistów po sali Stodoły. Co za przeżycie, co za zespół! Cały show oczywiście posypano lukrem w postaci „kosmicznych” strojów nawiązujących do idei założyciela orkiestry oraz w postaci gry świateł, wzmacniającej psychodeliczne wrażenia wzrokowe. Mogą to być wyćwiczone gesty i pozy, ale wydawało się, że muzycy bawią się w tym hałasie równie dobrze co publiczność. Nie dało się chyba lepiej zakończyć drugiego dnia Jazz Jamboree – kto niby miałby po Sun Ra Arkestrze wejść na scenę? Absolutne szaleństwo, czysta zabawa!

Starsi panowie z Norwegii

Frekwencja trzeciego dnia Jazz Jamboree 2024 była zdecydowanie najniższa. Jestem w stanie to zrozumieć – żaden z występujących zespołów nie był wystarczającym magnesem, by przeciętny słuchacz wydał kilka stów na bilet. Co nie znaczy, że muzycy nie dali z siebie wystarczająco dużo, by swoją obecność na festiwalu uargumentować. **Raffaele Matta Trio** zaprezentowali materiał z ostatniego albumu *Bandra West*. Lider podkreślał na scenie hinduskie wpływy w swojej muzyce. Były wyraźne – czasem rytmiczne, czasem melodyczne, zawsze obecne.



fot. Beata Gralewski

Z dużą przyjemnością słuchałem gry basisty **Andrei Parodo**. Świetnie zadziałało rozpoczęcie długiego, sentymentalnego kawałka gitarowym solo. Cały występ Włochów był bardzo solidny. Nie mogę napisać, by ten koncert otworzył mi nowe szuflady w mózgu ani podważył w jakikolwiek sposób „myśl zachodnią” – a coś w ten deseń powinno się wydarzyć, jeśli wierzyć materiałom promocyjnym. Panowie zapewnili jednak bardzo przyjemną godzinę i spokojnie można polecać to trio, gdyby kiedykolwiek wrócili nad Wisłę. A że jeszcze zrobili na scenie wrażenie fajnych, skromnych gości, cieszących się ze swojej obecności na Jazz Jamboree – to dodatkowa zaleta, potęgująca pozytywne emocje.

Wielokrotnie dawałem do zrozumienia przy różnych okazjach, że „starsi biali panowie z Norwegii” to nie jest mój preferowany rodzaj jazzu. Mogę go docenić i miło spędzić czas na koncercie, ale generalnie ostatnimi czasy bardziej żywiołowa strona naszego kochanego gatunku jest mi o wiele bliższa.

Eivind Aarset Quartet zaczął swój występ od spokojnego, klimatycznego grania – i tego się właśnie spodziewałem po starszych białych Norwegach. Jednak im dłużej trwał koncert, tym gęstsze były warstwy gitary elektrycznej oraz tym wyraźniejsza rockowa energia. Zespół płynnie i stopniowo przeszedł z ambientu do eksperymentalnego rocka, czym zaskoczył niżej podpisanego, niezaznajomionego dogłębnie z ich twórczością. Bardzo elegancki występ, a jak się okazało pół godziny później – krok po kroku nastrajający przed ostatnim koncertem na Jazz Jamboree 2024.

Jak to podsumował kiedyś w skeczu genialny Dave Chappelle: różne instrumenty działają jak narkotyk na różne rasy ludzi. Biali kochają gitarę, we wszelkich odmianach (choć akurat tamten skecz skupiał się na elektrycznej). W trio **Tu-Ner** mamy dwie gitary – dotykową i warr, na których

grają odpowiednio: **Markus Reuter** i **Trey Gunn**. Zespół uzupełnia **Pat Mastelotto** na perkusji. Taki skład instrumentalny oznacza, rzecz jasna, jedno: mocną rockową napażankę. „Bujanka” i „vibe”, o których pisałem przy relacjonowaniu koncertu Kris Davis, skończyły się właśnie tutaj. Momentami było na tyle ostro, że nawet bezwłosy uczestnicy koncertu byli o krok od headbangingu. Tu-Ner grali utwory autorskie oraz pochodzące z katalogu King Crimson; wszyscy trzej byli członkami albo samego ikonicznego zespołu, albo jego pochodnych. Gdy nadarzała się okazja, panowie umiejętnie wplatali swoje improvizacje między standardowy materiał, utrzymując ducha jazzu w tym nieco ostrzejszym, gitarowym wydaniu. Koncert był solidnie angażujący i godnie, choć zaskakująco, zakończył Jazz Jamboree 2024. ●





fot. Łukasz Rajchert, Archiwum NFM

Kumulacja uniesień

21. Jazztopad Festival – Wrocław, Narodowe Forum Muzyki, Klubokawiarnia Mleczarnia, mieszkania prywatne, Kino Nowe Horyzonty; 15-24 listopada 2024 r.

Jak co roku jesień upłynęła wrocławskim miłośnikom jazzu pod znakiem Jazztopadu. Wydarzenie, zorganizowane już po raz 21., nie obyło się bez stałych, powracających punktów programu, takich jak jazzowe domówki, seria jam session w Mleczarni i specjalne koncerty jazzmanów

w towarzystwie orkiestry. Piotr Turkiewicz, niezmiennie dyrektor artystyczny całego przedsięwzięcia, nie zignorował także jazzowych nowości, które znalazły miejsce na scenie Narodowego Forum Muzyki pomiędzy starymi wyjadaczami, powracającymi na festiwal po wieloletniej nieobecności.

Zakorzenione w pamięci



Lech Basel

Jazztopad jest autorskim projektem jego dyrektora artystycznego, Piotra Turkiewicza. Realizowana od 2008 roku, koncepcja początkowo łamała dotychczasowe schematy ówczesnych festiwali, nie tylko jazzowych. Z grubsza oparta jest ona na przekraczaniu barier gatunkowych, zamawianiu u znanych muzyków jazzowych autorskich premierowych kompozycji z udziałem orkiestr NFM, prezentacji zarówno gigantów jazzu współczesnego, jak i młodych, mniej znanych talentów muzyki jazzowej oraz impro, a także odkrywaniu obszarów do tej pory mniej znanych z tego gatunku – jak Korea, Japonia, Australia, kraje Afryki. Nie inaczej było i tym razem. Miałem jednak wrażenie, że to, co kiedyś było przełamywaniem schematów, po 20 latach istnienia festiwalu stało się jego własnym schematem, momentami trudnym do zaakceptowania. Tym bardziej, że coraz częściej zdarzają się powroty muzyków i zespołów, które grały tu przed laty, i środek ciężkości gatunkowej przesuwają się w kierunku muzyki nazywanej umownie impro lub free. Szczególnie wyraźnie słychać to było na jamach w klubie festiwalowym,

gdzie – z całym szacunkiem dla zespołu **Sun Dogs** – od lat rozgrywają je ci sami muzycy.

Po raz kolejny uczestniczyłem w Jazztopadzie bez aparatu fotograficznego. Trochę to dziwne i ciągle wywołuje zaciekawienie u wielu moich znajomych, ciągle muszę im to tłumaczyć, ciągle rodzi to bardzo męczące mnie, pełne w tym roku politowania pytanie: „I co ty o tym napiszesz?”. Pytanie bardzo trudne, bowiem na 21. Jazztopadzie odjechał mi peron. Nie mogłem złapać swojego punktu zaczepienia, muzyki, która by mi się podobała, nie mówiąc o stanie euforii. Tak jak wcześniej pisałem – główne założenia festiwalu się nie zmieniły. Zmieniłem się ja. Zestarzałem się. Najwyraźniej odczułem to na koncercie zespołu **The Necks**. Przed laty, gdy byli pierwszy raz we Wrocławiu, oczarowali mnie. Facebook przypomniawszy mi nawet moje pełne zachwyty słowa po ich koncercie. Tym razem byłem blisko opuszczenia sali. Powstrzymywała mnie jedynie konieczność przedzierania się między rzędami, nie chciałem zakłócać odbioru innym słuchaczom. Po przerwie słuchaczy znacznie ubyło, ja ciągle byłem ciekaw odpowiedzi na własne

pytanie: dlaczego już we wrześniu kupiłem bilet i miał to być mój jedyny koncert, na który miałem iść z własnej, nieprzymuszonej woli? Stało się jednak inaczej. I oprócz tego „musiałem” wysłuchać kilku innych koncertów pierwszej części festiwalu „służbowo”. Z pewną konsternacją i zażenowaniem słuchałem koncertu otwarcia. *The Shape of Jazz to Come Orchestra Concert* miał być hołdem dla Ornette’a Colemana. Wiele lat chodziłem na takie koncerty, mam to brzmienie mocno zakorzenione w pamięci. Nie ukrywam – nie jestem zwolennikiem łączenia tego, co w moim odczuciu nijak do łączenia się nie nadaje. Kocham jazz, zwykły, czysty jazz. Lubię muzykę symfoniczną. Nadal bywam od czasu do czasu na koncertach. Ale... co się nie da skleić, tego nie da się zespawać ani połączyć na rzepy lub taśmą samoprzylepną. A jeżeli do tego dołoży się złe nagłośnienie, fatalne, oślepiające i nieomal dyskotekowe oświetlenie uniemożliwiające momentami spokojne słuchanie, brak spójności między muzykami jazzowymi a orkiestrą i dyrygentem, to zgrzytanie zębami z powodu wydania sporej gotówki na bilet czy nawet opuszczenie sali przez zdegustowanego muzyka, który był wśród publiczności, nie wywołuje zdziwienia. Konsternacja i rozczarowanie, i znikome ślady Ornette’a Colemana.



fot. Sławek Przerwa, Archiwum NFM



A grała dobra **Orkiestra NFM Filharmonia Wrocławska**, dyrygował zakochany w jazzie **Ernst Theis**, jazz reprezentowali: **Craig Taborn** przy fortepianie, znakomity trębacz **Ambrose Akinmusire**, **Bradley Jones** na kontrabasie, saksofonista **Isaiah Collier**, **Jakob Bro** na gitarze i **Denardo Coleman** na bębnach. Co nie zagrało?

Drugiego dnia sprowokował mnie mój przyjaciel, jednoznacznie oceniając, że nie muszę iść, bo na pewno nic mi się nie spodoba. W jego ocenie pierwsi wykonawcy byli mniej ciekawi niż rewelacyjni drudzy. Wiedział, bo był na próbie. Z przekory postanowiłem jednak pójść, zachęcony głównie tym, że pierwsi to moja ulubiona Skandynawia, a drudzy to kompletni nieznajomi. I cóż się okazało? Zespół **Lindy Fredriksson** poczęstował mnie

nowocześnie brzmiącymi skandynawskimi klimatami oraz niespodziewanym rozpoznaniem z końca sali, gdzie siedziałem, perkusisty, który grał w zespole Tomasza Stańki na koncercie promującym płytę *Dark Eyes* 15 lat temu...

Przy okazji występu zespołu **Samory Pinderhughesa** natomiast pojawił się problem niedostatecznej znajomości języka angielskiego, a co za tym idzie nierozumienia słów jego bardzo zaangażowanych piosenek. Problem ten wykluczał mnie ze spotkań z artystami, za słabo rozumiem ten język. Szkoda, że nie zorganizowano znowu tłumaczenia. Jako nieliczne, trochę podobały mi się oba koncerty, ze wskazaniem na pierwszy, całkowicie odwrotnie aniżeli w rokowaniach mojego przyjaciela.

Warto też wspomnieć, że nagłośnienie Sali Czerwonej było o wiele lepsze, oświetlenie powodowało

u mnie nieustanny ból serca, a oczy widziały same piękne kadry, wręcz plastyczne obrazy tworzone przez moją ulubioną operatorkę światła, która tak cudnie kiedyś oświetliła Hernaniego Faustino i zaprowadziła mnie aż do Nowego Jorku, do Blue Note, ze zdjęciem nominowanym do JJA Jazz Awards 2016.

Poczucie mojej jazzowej tożsamości ratowały dwa koncerty klubowe, w Mleczarni, klubie festiwalowym Jazztopadu. **Luka Zabric & The Gatherers** oraz duetu **Sun-Mi Hong & Alistair Payne**. Muzycy słoweńskiego kwartetu bardzo stylistycznie zebrali (The Gatherers) do jednego tygla różnorodne inspiracje muzyką – od poważnej poprzez free i folk aż po muzykę eksperymentalną – i uczynili z tego bardzo zgrabny miks, przyjęty entuzjastycznie przez publiczność. Koncert koreańskiej perkusistki Sun-Mi Hong oraz szkockiego trębacza Alistaire'a Payne'a trochę zachwiał moją osobistą teorią, jakoby prawdziwy jazz był wyłącznie muzyką amerykańską. Przybyli oni z różnych stron świata do Holandii, tam studiowali jazz, tam rozpoczynali swoje twórcze życie, tam osiągnęli pierwsze sukcesy. W Mleczarni zaprezentowali nam bardzo klarowną, pełną barw i skupienia rozmowę na trąbkę i perkusję, bez trudu wciągając słuchaczy do tego dialogu.

Jazztopad ma swój bardzo elitarny, ulubiony przez publiczność



fot. Sławek Przerwa, Archiwum NFM

i muzyków punkt programu: są to weekendowe domówki w prywatnych przestrzeniach. W tym roku nie brałem w nich udziału. Powód był prozaiczny. Po 10 minutach internetowego przyjmowania zgłoszeń limit miejsc został wyczerpany. Podsumowując: jeżeli w przyszłym roku na Jazztopad przyjedzie Charles Lloyd, zamierzam być tylko na jego koncercie.



fot. Łukasz Rajchert, Archiwum NFM

Radosna aura

Rafał Marczak

Ostatnie dwa dni tegorocznego Jazztopadu obfitowały w różnorodność, do jakiej wrocławski festiwal w zasadzie nas przyzwyczaiał. W sobotę odwrócona scena sali głównej Narodowego Forum Muzyki pozwoliła stworzyć intymne warunki, w których **Aja Monet** z zespołem odnaleźli się znakomicie.

Nieczęsto się zdarza, by w jazzie kluczowym źródłem przekazu był tekst. Choć trio, składające się z kontrabasisty, perkusisty oraz pianisty (grającego na także na trąbce), oferowało słuchaczom muzykę jazzową, to stanowiła ona raczej tło do poezji wygłaszanej przez niezwykle charyzmatyczną Aję Monet. Artystka działa także jako aktywistka, stąd obok jej

przenikliwej perspektywy na problemy społeczne współczesnego świata nie można przejść obojętnie. Opowieści Monet traktują m.in. o dyskryminacji rasowej, niewolnictwie, dzieciach będących ofiarami wojen czy nierównościach klasowych, choć w grubym zeszycie artystka z pewnością skrywa zdecydowanie więcej ważnych tematów. Ponadto Monet doskonale żonglowała sposobami przekazu – od deklamacji czy odczytu na wzór Martina Luthera Kinga, poprzez rap, aż po soulowy zaśpiew. Publiczność znakomicie przyjęła taką formę wyrazu i poprosiła o bis, którego podobno artystka nigdy wcześniej nie dawała.

Druga odsłona sobotniego wieczoru to koncert składu **Saagara**



z **Wacławem Zimlem** i **Giridharem Udupą**. Co ciekawe, dla tej grupy to trzeci występ w ramach Jazztopadu. Z racji egzotyki instrumentów, nieoczywistych podziałów rytmicznych i swej transowości indyjskie dźwięki spowodowały u odbiorców wzmożoną uważność. Mimo niepozornych rozmiarów bębny, grzechotki, misy czy talerze wybrzmiewały potężnie (szczególnie podczas partii solowych), co było zasługą grających na nich wirtuozów. Sięgając ponad pięć tysięcy lat wstecz tradycję muzyki karnatyckiej kultywowali dla nas Giridhar Udupa (ghatam), **Aggu Baba** (khanjir), **Thavil Raja** (thavil) oraz **Mysore Karthik** (skrzypce). Dodatkowo, nieoczywistą postacią w tym zestawieniu był Wacław Zimpel, który oprócz klarnetu altowego odpowiadał



fot. Sławek Przerwa, Archiwum NFM

także za aspekt elektroniczny koncertu Saagary. Na uwagę zasługiwała radosna aura bijąca od muzyków siedzących w półokręgu, dla których takie ustawienie umożliwiała nie tylko komunikację, ale także kumulację uniesień towarzyszących im podczas wspólnego muzykowania.

Koncert zamykający 21. edycję Jazztopadu należał do **Abdullaha Ibrahima**. To kolejny nestor jazzu goszczący we Wrocławiu. Tym samym spełniło się jedno z marzeń programowych dyrektora Piotra Turkiewicza, który w przedmowie wspominał, że o występ 90-letniego artysty zabiegano od lat. Ibrahim zaprezentował solowy recital – w takim wydaniu znamy go m.in. z jego albumu *Solitude* z 2021 roku, co w połączeniu z najwyższej klasy akustyką NFM gwarantowało ucztę dla koneserów. Pierwsza część koncertu trwała nieprzerwanie przez ponad 40 minut, druga, krótsza, domknęła godzinny koncert, który przebiegał w skupieniu i melancholii. Abdullah Ibrahim dzielił się z nami swoimi doświadczeniami, zapraszając do podróży po krainach muzyki klasycznej, jazzowej i filmowej, dołączając w ten sposób do grona takich legend jak Wayne Shorter, Herbie Hancock, Sonny Rollins czy Charles Lloyd, które na kartach historii Jazztopadu także odcisnęły swój ślad. ●



fot. Lech Basel

Ulubione smakołyki

23. Krokus Jazz Festiwal – Jelenia Góra; JCK Bankowa, JCK Muflon, Klub Kwadrat; 24-27 października 2024 r.

Lech Basel

Moim ulubionym instrumentem jazzowym jest kontrabas. Kiedy więc **Kham Meslien** otworzył 23. Krokus Jazz Festiwal solowym recitalem, od pierwszego koncertu byłem w swoim jazzowym niebie. Bez najmniejszego oporu dałem się wciągnąć w jego muzyczny świat pełen ciepłych melodii, pięknych

przestrzeni dźwiękowych wzbogaconych delikatnymi efektami elektronicznymi i perkusyjnymi. Gdyby nie konieczność (i przyjemność) fotografowania, z pewnością zamknąłbym oczy i odkleił się na czas koncertu od świata realnego. Moją ulubioną małą formacją jazzową jest klasyczne trio.



Program tegorocznej edycji obfitował w tego typu zespoły – były aż cztery. Wyrafinowane podróże **Kuby Stankiewicza** tropami dawnych, często nieśluszenie zapomnianych polskich kompozytorów wzbudzają od lat mój zachwyt i podziw dla detektywistycznej nieomal pasji tego znakomitego pianisty. W Jeleniej Górze zaprezentował on program, do którego zaprosił **Dorotę Miśkiewicz**. Jej pełen jazzowego feelingu głos niewątpliwie bardzo wzbogacił ten program.

Spośród tych trzyosobowych grup jeleniogórska publiczność najbardziej żywiołowo przyjęła występtria **Gustava Lundgrena**. Ten doświadczony gitarzysta zachwycił zarówno błyskotliwymi, pełnymi energii solówkami, jak i melodyjnymi, nieomal romantycznymi balladami, zachwycającymi brzmieniem całego zespołu, do którego należy perkusista **Marc Michel** oraz kontrabasista **Pär-Ola Landin**.

Największą i najciekawszą niespodzianką tego festiwalu był dla mnie klubowy koncert laureatów konkursu dla młodych talentów jazzowych – Young Crocus Jazz Contest. Zwyciężyło trzech młodziutkich studentów krakowskiej Akademii Muzycznej, o nazwiskach brzmiących dziwnie znajomo dla miłośników jazzu: **Mika, Małecki i Małek**. Ich występu słuchałem w towarzystwie redaktora Marka Romańskiego. Co rusz patrzyliśmy na siebie

z zachwytem i zdumieniem, tak rasowo i swobodnie poruszali się ci młodzieńcy po przeróżnych gatunkach jazzu, a nawet i muzyki klasycznej. Jeżeli tak młodzi muzycy grają jazz z taką swadą i fantazją, to ja jestem spokojny o jego przyszłość w Polsce. Jazz is not dead!

Moją ulubioną dużą formacją jazzową jest big-band. Organizatorzy poczęstowali mnie aż dwoma smakołykami tego gatunku. **Art Connection Orchestra**, pod kierownictwem grającego na puzonie **Artura Nowaka**, zagrała bardzo stylowy program poświęcony twórczości Raya Charlesa. Znane przeboje zaśpiewał **Jacek Szreniawa** (służbowo jeden z dwóch dyrektorów artystycznych festiwalu), pomagało mu świetnie brzmiące żeńskie trio wokalne, a całość przyozdobił solówkami występujący gościnnie znakomity wrocławski saksofonista **Tomasz Pruchnicki**.

Działająca przy Jeleniogórskim Centrum Kultury orkiestra, której trzon stanowią muzycy Filharmonii Dolnośląskiej, dysponuje ciekawym brzmieniem i sporym doświadczeniem (istnieje od 2016 roku). Słysząc i widząc było, że to wspólne granie sprawia jej członkom sporą frajdę. Na sali panowała bardzo ciepła, nieomal rodzinna atmosfera, publiczność świetnie się bawiła i przyjmowała gorącymi oklaskami występy jeleniogórskiej orkiestry. Ja znowu czułem się



fot. Lech Basel

jak w swoim niebie i mi też udzieliła się fantastyczna atmosfera tego wieczoru.

Pozwolę sobie na krótką refleksję związaną z tym koncertem, na który w Sobieszowie przyszli miłośnicy jazzu i świetnie się bawili. Od dwóch lat rejestruję fotograficznie cykl koncertów jazzowych organizowanych w małych miasteczkach Dolnego Śląska, tam gdzie jazzu jest bardzo mało albo nie ma go wcale. Przychodzi na nie coraz więcej ludzi, którzy są ciekawi tej muzyki, którzy znają się na niej i którzy świetnie reagują na jazz. Tam, na obrzeżach Jeleniej Góry, poczułem nieoczekiwanie głęboką satysfakcję z tego, że jestem częścią takiego cyklu.

A teraz kilka słów o najwspanialszym bigbandowym smakołyku: finałowym koncercie tegorocznej edycji Krokus Jazz Festiwalu, rewelacyjnym występie grupy **Young Power New Edition**. **Krzysztof Poppek** zbudował piękny, nowoczesnie brzmiący 15-osobowy big-band. Znakomicie połączył w nim siły kilku pokoleń polskich jazzmanów: do tych wiecznie młodych, którzy tworzyli trzon pierwszej edycji zespołu, dokooptował młodych i jeszcze młodszych i powstała synergia umiejętności, energii i muzycznej fantazji, która swoją siłą porwała całą licznie zgromadzoną jeleniogórską publiczność. Kapitalne brzmienie, fantastyczne



fot. Lech Basej



solówki, również lidera (grającego na flecie altowym), przyprawiające o ciarki na plecach wokalizy **Jorgosa Skoliasa**, atomowa energia płynąca z perkusji **Pawła Dobrowolskiego** oraz instrumentów perkusyjnych **Thomasa Sancheza**, perfekcyjne panowanie nad całością szefa tej jakże różnorodnej grupy, Krzysztofa Popka – wszystko to sprawiło, że nie można było sobie wyobrazić lepszego zakończenia tego jakże udanego festiwalu.

Chylę czoła przed architektami programu artystycznego: Jackiem Szreniawą oraz Jakubem Olejnikiem, perfekcyjnym koordynatorem produkcji Łukaszem Prochackim, jak również całym zespołem organizacyjnym. Moim ulubionym tegorocznym festiwalem jazzowym został jeleniogórski Krokus Jazz Festiwal. ●



fot. Yatzek Piotrowski

Finał Jazz.PL

*Jam.PL – Warszawa; Polskie Radio,
Studio S3; 13 grudnia 2024 r.*

Piotr Wickowski



Jam.PL zakończył 13 grudnia cykl koncertów radiowej Dwójki odbywających się w ramach cyklu Jazz.PL. Inicjatywa została uruchomiona przed czterema laty, aby pomóc rodzimej branży, odciętej nagle od publiczności z powodu pandemii COVID-19. W finale udało się połączyć w muzycznej interakcji dwunastkę reprezentującą różne pokolenia, w niektórych przypadkach uprawiającą na co dzień nawet

bardzo odległe od siebie poletka synkopowanego areału.

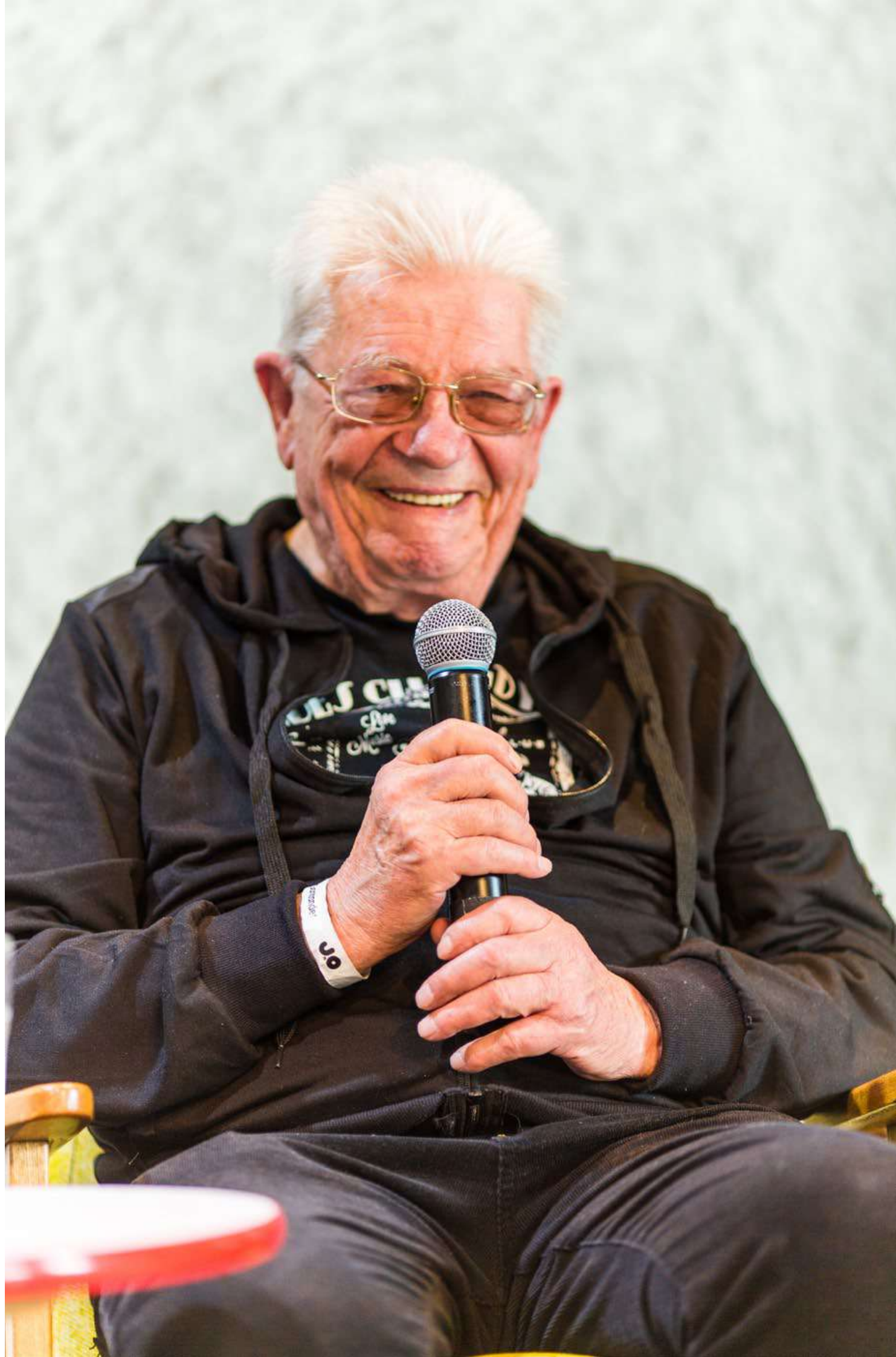
Wydarzenie, zapowiadane jako „finałowe jam session”, siłą rzeczy z klubowym jamowaniem nie miało wiele wspólnego, wszystko bowiem musiało być przeprowadzone bardzo precyzyjnie i sprawnie, aby zmieścić wszystkich muzyków i tworzone przez nich różne składy w „okienku” radiowej transmisji na żywo. Nie zabrakło

jednak nietypowych połączeń i interakcji zdarzających się podczas spontanicznych jamów. Ozdobą koncertu była np. krótka fortepianowa sekwencja na cztery ręce wykonana przez **Agę Derlak** i **Dominika Wanię**.

Przeważały sprawdzone melodie, m.in. *Nim przyjdzie wiosna* Czesława Niemena i *My Baby Just Cares for Me* z repertuaru Niny Simone – oba utwory zaśpiewała **Aga Zaryan**. Energicznie wypadło wieloosobowe wykonanie *You've Got To Have Freedom* Pharoah Sandersa, którym ochoczo dyrygował **Piotr Damasiewicz** (wywiązując się z zadania współtworzenia sekcji dętej), ciekawie zabrzmiało zagrane na finał *Illumination* Billy'ego Harpera. Postawiono na współpracę zespołową, więc na solowe popisy nie przewidziano wiele miejsca, co nie przeszkodziło szczególnie jasno zabłysnąć **Kubie Więckowi**.

Podczas Jam.PL zagrali również: **Kazimierz Jonkisz**, **Wojciech Pulcyn**, **Patrycja Wybrańczyk**, **Max Mucha**, **Borys Janczarski**, **Paweł Niewiadomski** i **Marek Napiórkowski**. Koncert poprowadzili dziennikarze Dwójki odpowiadający za koncerty z cyklu Jazz.PL: Ula Nowak, Andrzej Zieliński i Roch Siciński. Od 2021 roku tych koncertów było aż 160, co dało szeroki przekrój dokonań polskiego środowiska jazzowego różnych pokoleń i stylistyk. ●





Przemek Dyakowski – saksofonista, kompozytor, organizator życia muzycznego w Trójmieście, konferansjer. Legenda jazzu, nie tylko trójmiejskiego. Dla wielu przyjaciół i autorytet. Drogę zawodowego muzyka rozpoczął pod koniec lat 50. w Piwnicy pod Baranami, gdzie grał w zespole jazzowym. Należał do „rodziny” Piwnicy, która zawdzięcza mu odkrycie Ewy Demarczyk. Pocho- dzi z Krakowa, ale w latach 60. wyjechał do Gdyni, gdzie żyje do dziś. Był inicjatorem i sercem słynnego Sax Clubu, współtwórcą klubu Ucho, organizatorem koncertów i jamów w Cyganerii, a później w Blues Clubie. Stworzył w Gdyni Przegląd Zespołów Jazzowych i Bluesowych, Za- duszki Jazzowe, a w Sopocie współtworzył Sopot Molo Jazz Festival. Związany od późnych lat 60. z zespołem Rama 111, w ramach którego koncertował po całym świecie. Choć nie lubi siebie tak określać – lider grupy Take It Easy, z którą wydał pięć albumów. Obserwował z bliska yasso- wą i alternatywną trójmiejską scenę jazzową, a nierzadko także przyłączał się do gry – m.in. ze- społu Jacka Staniszwskiego Chłupot Mózgu. Na początku nowego stulecia dołączył do Swing Old Stars Jerzego Dudusia Matuszkiewicza. W 2007 roku ukazała się *Melisa* – w pełni autorska płyta saksofonisty, powstała we współpracy z Leszkiem Możdżerem i Sławkiem Jaskółkiem. Przemek Dyakowski skraca dystans od pierwszego spotkania. Ma w sobie naturalną lekkość w nawiązywaniu kontaktu, nadzwyczajną radość, energię, ogrom pokory i niepohamowaną umiejętność doceniania innych. Może właśnie połączenie tych cech sprawiło, że od ponad sześciu dekad przyciąga do siebie ludzi z różnych środowisk, inspirowa do działania i tworze- nia. Nie ogląda się za siebie ani nie skupia się na sobie. Jest dla jazzu i ludzi. Przemek przyjął mnie u siebie w mieszkaniu, jak to ma w zwyczaju od zawsze. Naszej trzy- godzinnej rozmowie w listopadowe popołudnie towarzyszyło nagranie koncertowe *Stan Getz & Andrzej Trzaskowski Trio* – płyta zapętlala się i stanowiła tło do wspomnień.

Po prostu się działo

Aya Al Azab

Przemek Dyakowski: Ale ten Stan Getz gra... każda jego fraza to jest gotowy odrębny utwór...

Aya Al Azab: Miał duży wpływ na twoje granie?

Getza się po prostu słuchało. Naj- ważniejszy był Sonny Rollins, a po

nim Stanley Turrentine. Wielu miałem takich saksofonistów, któ- rzy mi się podobali. Natomiast ni- gdy nie słuchałem ich, by się uczyć, robiłem to dla przyjemności.

A te wszystkie późniejsze mistycz- ne poszukiwania, np. Coltrane’a, przemawiały do ciebie?



Nie, poważnie ci mówię... Coltrane komplikował utwory, które były znane [śmiech]. Nigdy mnie to nie kręciło.

Przyjazd do Polski Stana Getza w 1960 roku był wydarzeniem!

Ojej, i to jakim! Zagrał wspaniały koncert także w Krakowie.

Miałeś poczucie wtedy, że to jest inna muzyka niż ta, którą gracie?

Tak, to się czuło... że to jest inne granie.

Jak wspominasz swoje początki w Trójmieście w drugiej połowie lat 60.? Przeprowadzka z Krakowa do Gdyni – to duży przeskok.

No duży. I ze względu na środowisko, bo byłem przyzwyczajony do krakowskiego, do Muniaków, a tu nie było Muniaków, choć byli inni świetni muzycy.

Sama Gdynia w porównaniu z Krakowem to bardzo młode miasto. Nie było tradycji takich jak w Krakowie.

Wiesz, w Krakowie było wszystko gotowe. Kraków jest wyjątkowy. Trójmiasto też ma swoje dobre strony, ale to nie jest Kraków. Nikt się tam nie spieszy [śmiech].

I ta atmosfera spotkań.

Oj tak, to była podstawa Piwnicy pod Baranami. Jeśli chodzi o sztukę, to wszystko się tam odbywało.

Pamiętasz moment przełomowy, w którym pojawił się jazz nowoczesny w Krakowie?

Na pewno duże znaczenie miała grupa Jazz Believers, a później założenie zespołu Jazz Darings przez Adama Makowicza i Tomasza Stańkę. Przez długi czas działał jazz tradycyjny i nowoczesny równocześnie. Z równym powodzeniem.

I był wyraźny podział na środowiska?

Był, oczywiście. Choć wszyscy muzycy się znali i kumpłowali, jedni grali „tradyka”, a drudzy nowoczesny. Jazz Band Ball Orchestra i Kudyk (Jan Kudyk – przyp. AA) to była jedna sprawa, a z drugiej strony był

Przez długi czas działał jazz tradycyjny i nowoczesny równocześnie. Z równym powodzeniem

Jazz Believers. Środowisko w Trójmieście było, ale zupełnie inne niż w Krakowie.

Zatem – czym się różniły?

W Krakowie był Trzaskower, uchodzący za tego, który umie grać jazz. W ogóle podejście do jazzu było inne. Do lat 60. to Kraków był

najważniejszym miejscem dla jazzu w Polsce, potem zaczęło się to zmieniać na korzyść Trójmiasta. W starym Żaku grany był jazz nowoczesny, a przy Politechnice w Kwadratowej był jazz tradycyjny – i taki wyraźny podział przez wiele lat obowiązywał. W pewnym sensie też wtedy regiony, bądź większe miasta, żyły własnym torem. Dla przykładu, Niemen w Trójmieście był kimś, a w Krakowie nie bardzo ktoś go znał na początku kariery. Kraków miał swój rytm i swoich artystów.

Chyba byłeś rzadkością, jedyny taki, co nie ma problemu, żeby grać i jazz tradycyjny, i nowoczesny, dla ciebie podziały nie istniały.

Tak, znałem się ze wszystkimi, nie było problemu. Choć w Gdyni, kiedy przyjechałem na początku, to byłem „ten obcy”... dopiero kiedy się dostałem do środowiska, było już lepiej.

A to, że grałeś tu i tam, nie potrzebowałeś przynależeć tylko do jednego środowiska – spotykało się z niezrozumieniem?

Tak, pytali: „A gdzie ty idziesz... do Kwadratowej? Tradyka grać?” „No tak, przecież to też jest kawałek jazzu!”.

Podobny w tym aspekcie jest Levandek.

Zgadza się, on też grał i swing, i jazz nowoczesny.

Mimo że Kraków był na początku głównym ośrodkiem jazzowym, to jednak w Sopocie w 1956 roku na dobre pojawił się jazz i rock’n’roll, czyli to Trójmiasto wyznaczało trendy...

Pierwszy Festiwal Muzyki Jazzowej w Sopocie w 1956 roku zmienił całkowicie muzykę w Polsce. Muzykę popowo-bigbeatowo-jazzową, ogólnie muzykę.

Jak myślisz, dlaczego?

Ponieważ pierwszy raz oficjalnie zostały zagrane takie utwory, których się słuchało trochę w ukryciu. Taka muzyka była zakazana.

I szybko została zaakceptowana przez władze – mam na myśli przechwycenie i kontrolowanie – skoro dłużej nie mogły jej zakazywać.

Tak, zgadza się. Zdali sobie sprawę, że im się to wymyka, więc woleli przyzwolić i kontrolować. Wtedy poglądy były mierzone na długość włosów.

fot. Yatzek Piotrowski, Jazz Jam Session Na plaży 2015 w Sopocie



Wracając do Sopotu, festiwal ten zmienił podejście i władz, i publiczności.

Wtedy też powstało czasopismo Jazz.

Redakcja pisma znajdowała się w Gdańsku, zanim przeniosła swoją siedzibę do Warszawy. Założenie tego czasopisma miało ogromne znaczenie dla atmosfery i środowiska Trójmiasta, ale i dla całej Polski.

Portowy charakter Gdyni umożliwiał dostęp do dobrego towaru, zwłaszcza zagranicznych płyt, były to perełki w tamtych czasach.

Tatusiowie chodzili z płytami, które się kupowało od nich. Brało się, co przywozili, więc nikt nie dziwił się różnorodności grania. Było widać chłopaków (marynarzy – przyp. AA), jak idą po mieście, pod pachą trzymając płyty. Podbiegało się, pytało: „jakie masz?”. „No jazzowe”. „To biorę, bez sprawdzania!”.

Radio Gdańsk to ważne miejsce dla sceny jazzowej w Trójmieście. Sporo płyt zostało tam zarejestrowanych. Sam też byłeś z radiem związany w ramach wieloletniej działalności zespołu Rama III.

Tak, byliśmy zespołem Radia Gdańsk. Grupa do zadań specjalnych, czyli mieliśmy nagrywać znane utwory, ale w naszej interpretacji. Byliśmy znani lokalnie, w Trójmieście jako zespół radia, bo współpracowaliśmy z wieloma muzykami.

Nie tylko lokalnie, bo przecież jeździliście po Polsce i świecie...

Sporo podróżowaliśmy i koncertowaliśmy z tym zespołem. W ogóle graliśmy różne rzeczy, bo byliśmy

młodzi, elastyczni. Akompaniowaliśmy wielu wokalistom. Koncertowaliśmy także z panią Santor. Odbyliśmy trasę po całych Stanach Zjednoczonych. To był dobry czas. Mieliśmy swój autobus. Jeździliśmy z tyłu z taką jedną fajną dziewczyną, którą Santor przestrzegała „Ty się nie zadawaj z muzykami, bo cię zdemoralizują”. To była Ewa Lemańska.

I nie pokusiła się na żadnego?

Nie, nie... Nie daliśmy rady. Trasa trwała tylko trzy miesiące.

Oprócz spotkań był czas na chodzenie po klubach, słuchanie jazzu na żywo?

Szczerze, nie było...

Natomiast pierwszy kontrakt wyjazdowy obejmował granie po Skandynawii. Miałeś wtedy możliwość poznania sceny muzycznej tamtych krajów?

Dużo wyjeżdżaliśmy. Wiesz, że do tej pory przesyłają nam pieniądze, emeryturę? Naszym zadaniem było niegranie folkowej muzyki fińskiej, humpa to się nazywało [nuci, naśladuje rytm]. I oni nas zaangażowali, żeby tej humpy nie grać w lokalach, tylko grać muzykę taneczną. Mieliśmy dużo fanów i... fanki oczywiście.

Fanki to wiadomo...

No wiadomo [śmiech]. A byliśmy najbardziej poszukiwani, bo oni mieli książeczki na alkohol, których zawsze brakowało, a my nie musieliśmy ich mieć, by kupić alkohol, wystarczył paszport. Więc byliśmy bardzo poszukiwanymi kolegami [śmiech].

A zauważyłeś, czy grało się wtedy jazz? Jeśli w ogóle możemy mówić o wyklarowanej scenie...

Pierwszy Festiwal Muzyki Jazzowej w Sopocie w 1956 roku zmienił całkowicie muzykę w Polsce

My go tam nie graliśmy, grało się raczej do tańca, nie było sceny jazzowej.

Siedemnaście lat grania na statkach wymagało sporo wyrzeczeń...

Jeździliśmy z ogromną przyjemnością.

Ale chyba wyglądało to inaczej niż teraz.

Tak, mogliśmy rozmawiać z gośćmi, wręcz ten socializing to był obowiązek, spędzaliśmy czas w ciekawym towarzystwie. Siedziała raz taka blond pani przy barze – Dotty

Hunt, widzi mnie, woła, „come on!”, pytam ją, skąd ma tyle pieniędzy, że może pozwolić sobie na niejednokrotne rejsy, odpowiada, że nie wie, ile zarabia dziennie, bo ma pole naftowe... Taka tam była klientela. Pracowaliśmy na tych lepszych statkach. Graliśmy z amerykańskimi muzykami, m.in. musicalowymi z Broadwayu. Dodatkowo zwiedzaliśmy świat.

Nawiązywaliście przyjaźnie z tymi muzykami?

Lubiliśmy się. Mieli do nas ogromny szacunek, byli pod wrażeniem, że chłopcy z Polski tak dobrze grali ich amerykański repertuar.

Zaowocowały te przyjaźnie na przyszłość?

Nawet tego nie chcieliśmy. Oni sami mówili, że na statku odpoczywają po całorocznym graniu

w knajpach do tańca. Praca na statku była dla nich wakacjami, co nam też dużo mówiło o realiach muzyków w Stanach.

Wspomniałeś, że zwiedzaliście przy okazji świat. Dziwię się, że był na to czas, teraz muzycy kontraktowi raczej nie mają takiej okazji.

No pewnie, że mieliśmy czas, i to ile! W ogóle w tamtych czasach granie na statkach było wyjątkową okazją do podróży, ale i przyzwoitych zarobków.

Ale wiąże się z tym jeden minus, jak się zdecyduje wyjechać na taki kontrakt, to można przegapić jakieś zawodowe okazje na miejscu. Czy podobnie było w twoich czasach, dostrzegałeś różnicę między karierami tych, którzy

zostawali w Polsce, a tymi którzy wyjeżdżali grać zarobkowo?

Miałem poczucie artystycznego zastoju, natomiast praca na statkach uczyła dyscypliny i obycia scenicznego. Dziś przede wszystkim widzę, że największym trudem i mankamentem było oddzielenie od rodziny na długi czas.

W twoim życiu spotkań nie brakuje, mam wrażenie, że to jest podstawa także w twojej pracy muzycznej.

Zdecydowanie tak. Nasze mieszkanie było wiecznie przepełnione ludźmi. I na tych spotkaniach polegała współpraca muzyczna. Tak jak pytałaś o bycie liderem. Żaden ze mnie lider, nie czuję się nim, po prostu się lubimy, widzimy, rozmawiamy i także gramy. Z tego wynika muzyka, składy, zespoły, płyty i koncerty. Podobnie jest z Take it Easy. Ja wiem, czego mogę się spodziewać po nich. Nie tylko muzycznie, ale osobowościowo. To daje komfort podczas grania. Nie mamy stresu, tremy...

I na tej zasadzie chyba była tworzona Piwnica...

Tak, myślę, że tak. Funkcjonowaliśmy jak rodzina. Przebywaliśmy ciągle razem, znaliśmy siebie, swoich bliskich, lubiliśmy swoje towarzystwo.

Na podstawie tych doświadczeń – widzisz szansę na tworzenie muzyki bez więzi? Bez intensywnych spotkań?

Nie bardzo... Co prawda jest wielu muzyków nagrywających i wydających ogrom materiału, ale czy wszystko jest owocem więzi? Czasy się

zmieniły.

Współpracowałeś często z wokalistkami. Z Marianną Wróblewską...

Z Marianką dużo graliśmy różnych rzeczy, bo ona wtedy była popu-

Tatusiowie chodzili z płytami, które się kupowało od nich. Brało się, co przywozili, więc nikt nie dziwił się różnorodności grania

larna, dziewczyna no wiesz... niebrzydka.

Prawdziwa diwa!

No tak!

Wracając do więzi. Wiele z nich przetrwało próbę czasu, także z muzykami, których początki obserwowałeś z bliska, np. Leszkiem Możdżerem.

Bardzo się lubimy z Możdżerem. Nagraliśmy razem *Melisę*, Leszek był siłą napędową.

I namówił cię do komponowania! Jak to było się przełamać i jednak zacząć pisać?

No wiesz co, to się siada i [nuci] zapisujesz to i masz fragment utworu.

To dlaczego wcześniej tego nie robiłeś, skoro to takie proste?

A po co, skoro to Możdżer robił [śmiech].

Patrząc na jego zaangażowanie, można przypuszczać, że sporo ci zawdzięcza...

Byłem po prostu jego starszym kolegą. Co prawda grał jako młody muzyk w ramach Sax Clubu, tam też usłyszał go Namysłowski, który później zaprosił go do współpracy. Może stąd ten sentyment Leszka... W ogóle sporo młodych się przewinięło i nabrało rozpędu w Sax Clubie, co mnie cieszy.

Miałeś też zmysł do talentów i otwartość do młodych.

Jeśli chodzi o dostrzeganie talentów, to może faktycznie. Chociażby Demarczyk, którą usłyszałem w Zakopanem i poleciłem Skrzynickiemu, by zaangażował ją do spektaklu Piwnicy. Zobaczyłem młodziutką dziewczynę, która śpiewała piosenki – wtedy modne, rock’n’rollowe można powiedzieć – i została Ewą Demarczyk, której później odbiło zupełnie. Nikt nie wiedział, gdzie ona jest... taki był fragment w jej życiorysie.

Mówi się, że pomogłeś wielu młodym...



fot. Piotr Fagasiewicz, Solidarity of Arts 2014 w Gdańsku

Nie, to się samo działo i dzieje.

Ale przecież trzeba stworzyć środowisko i atmosferę, żeby się to „samo zadziało”...

Pewne rzeczy przychodzą w sposób naturalny. Blues Club był bardzo obleganym miejscem, w którym organizowane były spotkania na zasadzie jam session, gdzie zawiązywały się znajomości, a tym samym środowisko. Wystarczyło miejsce i keyboard, a świetni muzycy już byli, zaczęli przychodzić, wspólnie grać i zaczęło się to toczyć. Wcześniej była Cyganeria, potem Ucho... Na tej samej zasadzie. Do Cyganerii szło się, by posłuchać ludzi, których wtedy warto było zobaczyć i poznać ich grę. To byli muzycy, którzy coś znaczyli.

Cyganeria to było specyficzne miejsce, trochę po krakowsku, przesiadywanie, mieszanie się reprezentantów różnych dziedzin sztuki i kultury. To

tam na przełomie lat 80. i 90. zacząłeś działać jako animator.

Karol Hebanowski wpadł na pomysł, by w Cygannerii także zagościł jazz. Pomagałem w organizacji koncertów. Grali tam Jan Ptaszyn Wróblewski, Tomasz Szukalski, Zbyszek Namysłowski, Tomek Stańko, ale także lokalni twórcy, np. debiutująca Miłość.

Jak wspominasz moment powstawania yassu? Każda narracja kreuje inną rzeczywistość, większość mówi o tym etapie w jazzie jako o czymś brutalnie wywrotowym, natomiast w twoich wypowiedziach jest dużo zrozumienia, yass w nich objawia się jako naturalna kolej rzeczy, której się można z zaciekawieniem przyglądać.

Zgadza się. Nie miałem nigdy w sobie blokad przed nowym, tak jak kiedyś pojawił się big beat promowany przez Walickiego, mojego sąsiada, tak i wszelkie poszukiwania w jazzie nie stanowiły dla mnie problemu w zaakceptowaniu

ich i obserwowaniu. Dziwił mnie konflikt jazzmanów z yassowcami. Nie raz z nimi grałem.

Musiałeś się jakoś przestawić mentalnie, by z tradycji wejść w taką alternatywę?

Nie, w ogóle. To było dla mnie naturalne, mam zagrać to i tamto – OK, nie ma sprawy. Grałem z Chłupotem Mózgu, Miłością, z Tymonem nagraliśmy płytę *Zbójnickie z gór* – lami, czyli Krzysztofem Trebunią-Tutką.

Mieszkałeś w Zakopanem, w przeciwieństwie do Namysłowskiego czy wspomnianego Tymańskiego, muzyka góralska nie jest dla ciebie czymś egzotycznym, a raczej jest ci bliska?

Tak, słuchałem bardzo dużo góralskiej muzyki, można powiedzieć, że mnie ona otaczała przez lata dzieciństwa.

Długo się chyba opierałeś przed byciem liderem i prowadzeniem zespołu...

Nie, to nie tak, po prostu tak wyszło. Poza tym samo się tak działo, graliśmy w składach, które się naturalnie zawiązywały. Może nawet nie było takiego myślenia, kto jest liderem, po prostu spotykaliśmy się i uzgadnialiśmy, co

fot. Sławek Przerwa, Jazz nad Odrą 2019



trzeba grać, kto się czym zajmuje i tyle. Np. AJ zajmie się aranżami, bo robi to dobrze, AJ czyli Artur Jurek.

I Take it Easy też było dziełem naturalnego procesu?

Nie miałem nigdy w sobie blokad przed nowym

Tak, nie było z mojej strony jakiejś wielkiej decyzji, postanowienia o założeniu formacji. Po prostu nagraliśmy pewnego razu (w 2004 roku – przyp. AA) materiał, nagrywał nas Piotr Taraszkiewicz. Okazało się, że ten zespół jest właśnie taki jak nazwa – Take It Easy. Było po drodze trochę zmian w składzie, przed AJ był Jasiu Rejnowicz, Aśka (Joanna Knitter) była od początku, a także Janusz Mackiewicz, Dominik Bukowski, Tomasz Sowiński.

Wydaje się, że jednym z kluczowych zespołów, w których grałeś, był Swing Old Stars. Co dla ciebie znaczyła ta propozycja współpracy?

Czułem się wyróżniony, że mogłem grać przez 10 lat z takim muzykiem jak Duduś Matuszkiewicz, który miał około tysiąca utworów zarejestrowanych, a dwieście z muzyki filmowej. Był też Karolak w tej grupie.

Raz ci pozazdrościł marynarki, co skończyło się tym, że wystąpiłeś bez niej.

Tak, mówi do mnie: „To nie jest biała marynarka, tylko écru”. On był od mody. W ogóle jazzmani zawsze narzucali trendy.

Dlaczego żadna płyta z tego nie powstała?

Duduś nie chciał nagrywać, bo uważał, że nie zagra tak, jak kiedyś potrafił. Co nie było

prawdą, bo był w szczytowej formie, gdy graliśmy w ramach zespołu Swing Old Stars. Świetnie grał przez cały czas.

Wspominasz często w wywiadach, że jak nie grasz w ciągu dnia przynajmniej dwóch godzin na saksofonie, to uznajesz dzień za zmarnowany. To wynika z twojej dyscypliny czy więzi z instrumentem?

Z konieczności ćwiczenia i szlifowania techniki grania.

No, ale co by ten jeden dzień przerwy zmienił...

Nie, powinienem te dwie godziny przerobić. Ptaszyn Wróblewski też to mówił...

Czyli potrzebna jest jednak dyscyplina.

Nie powinno się odpuszczać instrumentu, bo wymaga on pewnej sprawności.

Wspomniałeś Ptaszyna Wróblewskiego. Był od ciebie młodszy o rok, ale zaczął wcześniej grać na saksofonie. Poznałeś go jeszcze w Krakowie, bo

przecież w połowie lat 50. To tam mieszkali jedni z największych. I właśnie Ptaszyn należał do tej grupy.

Zgadza się, byliśmy bardzo zaprzyjaźnieni jeszcze z czasów krakowskich. Gdy ja dopiero zaczynałem zawodową grę na saksofonie, on już był gwiazdą. Na dwa miesiące stawaliśmy się równolatkami. Uważam, że takiego drugiego gaduły i takiej audycji radiowej, jaką on robił, nie ma niestety. Nagle zmarł... byliśmy na pogrzebie. Dobre to było chłopisko! Mówił na mnie *Capo di tutti capi*...

Bo jesteś ojcem chrzestnym trójmiejskiego środowiska jazzowego? Bardzo zasadne! Zainicjowałeś tyle wydarzeń, skupiłeś środowisko, zwłaszcza w Gdyni...

Tak jak rozmawialiśmy na początku, gdy przyjechałem tu z Krakowa, brakowało mi miejsc do grania, jakieś tradycji... Współtworzyłem klub Ucho, gdzie udało się rozpocząć Ogólnopolski

Przegląd Młodych Zespołów Jazzowych i Bluesowych Gdyńskiego Sax Clubu, w tym roku odbyła się 25. edycja. Byłem pomysłodawcą Zaduszek Jazzowych, które organizowane są tu od 26 lat.

Wspominaliśmy Ptaszyna, a jak pamiętasz Zbigniewa Namysłowskiego?

Wybitna postać. Ostatnio spotkałem w Warszawie kolumnę Zygmunta.

Chyba nie ten pomnik?

Na Zbyszka mówiliśmy Zygmunt, a na jego drugą żonę kolumna Zygmunta.... (śmiech). Mówi do

mnie „Poznajesz mnie?”, a ja: „No pewnie!”, „To jak się nazywam?”, „Kolumna Zygmunta” – zaczęła się śmiać i kiwnęła głową potwierdzająco. Dużo organizowała i w ogóle zarządzała sprawami.

Można powiedzieć, że są przynajmniej dwa typy żon jazzmanów, te mocno zaangażowane w pracę muzyczną męża, bez których trudno wyobrazić sobie ich funkcjonowanie, a także te, które akceptują ten sposób życia, co także jest ogromnym wsparciem i umożliwieniem pracy...

Nie powinno się odpuszczać instrumentu, bo wymaga on pewnej sprawności

Na pewno można jakąś taką klasyfikację zrobić, coś w tym jest [uśmiecha się]... np. te, które wiedzą, że nic się nie stanie i nie jest niczym dziwnym, gdy przyjdzie niespodziewanie kolega do mieszkania o drugiej w nocy posiedzieć i pogadać. Albo mocno zaangażowane, jak mówisz, np. Zofia Komiedowa, która była jeszcze w czasach Jazz Believers menedżerką zespołu, bo załatwiała im koncerty, w tym w Piwnicy pod Baranami. Mam też pozamuzyczne wspomnienia z nią, byliśmy razem na lądowaniu na księżycu – czyli

oglądaliśmy transmisję z tego wydarzenia. Wzięła flaszkę, bo nie wiadomo było, ile to będzie trwać, okazało się, że bardzo długo.

Którym z tych typów była twoja żona?

Była bardzo wyrozumiała, znała wszystkich. I zawsze lubiła tak jak ja spotykać się z innymi, jeszcze w czasach jej studiów w Krakowie, kiedy się poznaliśmy. Tak nam zostało. Byliśmy kiedyś na koncercie Stańki, w czasach gdy był młody i jeszcze niezbyt znany w Akademii Morskiej – były dwie osoby, ja i moja żona.

A poznaliście się ze Stańką jeszcze wcześniej, w Krakowie.

Tak, pamiętam jak przychodził taki młody z ojcem do Piwnicy.

A propos lądowania na księżycu. Byłeś świadkiem zmian ustrojowych, które wpływały bezpośrednio na twoje życie.

Mieliśmy mały mająteczek. Dworek w Młodziejowicach. Straciliśmy wszystko... „Niech żyje towarzysz Stalin, co usta słodsze ma od malin”. Musieliśmy wyprowadzić się i wszystko zostawić.

Nie miałeś więc czasem momentów nostalgii, poczucia, że jest po

prostu kiepsko... zwłaszcza w młodości, gdy doświadczałeś rzeczywistości stalinizmu?

Kiepsko czasem było z kasą, ale się kombinowało, a później była praca na statkach... Czasem sobie myślałem, cholera, jak nam się to wszystko udawało, jak my to robiliśmy. Byliśmy młodszy, więc można było robić wiele rzeczy na raz, a to nagrania w radiu, a to koncerty i całe trasy.

Kombinowało się i nie martwiło się na próżno.

Nie, całkowicie bez zmartwień. Taka rzeczywistość była normalna dla nas, więc nie wkradała się nostalgia.

Zastanawiam się nad twoją twórczością...

Ja w ogóle tego nie nazywam twórczością...

...no dobrze, to nad działalnością i grą ogólnie.

Grać, to ja bardzo lubię po prostu.

Dużo jest w tym radości, a może takiej bez troski. Popraw mnie, jeśli się mylę.

Może być. Trudno by było, żebym nagle – czy to w czasach krakowskich, czy już trójmiejskich – zaczął mieć podejście „o cholera, to jest taka poważna sprawa”. Po prostu się dużo grało, także dla przyjemności.

Niedawno ukazała się twoja płyta *Ludmiła*. Decyzja o sięgnięciu po repertuar śpiewany przez Ludmiłę Jakubczak była motywowana samym uczczeniem jej postaci czy naturalną dla was kontynuacją swingowego dziedzictwa?

Bardzo fajne utwory wykonywała Ludmiła, pisali dla niej Jerzy Abratowski, Hanna Skalska

i Władysław Szpilman, a teksty piosenek są autorstwa Kazimierza Winklera i Agnieszki Osieckiej...

Alabama to przecież pierwszy blues po polsku!

Oj tak! A mnie podoba się *Szeptem do mnie mów...* [śpiewa] Aśka fantastycznie to zaśpiewała. W ogóle ona jest niesamowicie uzdolniona i profesjonalna, czyta solfeżowo, nie musi mieć napisanej melodii, ona to od razu śpiewa – a robi to czysto i stylowo! Przecież ona napisała całą płytę, którą nagraliśmy ... A niedawno także nagrała świetny album z piosenkami Arethy Franklin!

Dużo jest teraz wyszkolonych dobrych wokalistów, ale chyba trzeba mieć to coś.

Tak, i Aśka to ma. To ważne zwłaszcza gdy się jest wokalistą, bo instrumentem do pewnego stopnia można zasłonić braki osobowości czy charyzmy.

Czym dla ciebie jest saksofon?

Bardzo ważnym instrumentem. Lubię jego brzmienie. Dlatego tak lubię słuchać Stana Getza, on gra wzorcowo, wydobywa to piękno saksofonu.

Nie korciło cię kiedyś, żeby – tak jak to powiedział w wywiadzie (JazzPRESS 3/2019) Michał Jan Ciesielski – spróbować odsaksofonić saksofon?

Nie, bardziej chciałem być coraz lepszy technicznie, opanować ten instrument. Martwiłem się zawsze, że się zaniedbuję jako saksofonista-instrumentalista, w znaczeniu brzmienia, że nie potrafię wydobyć tego najlepszego. Dlatego cieszę się,

że udało się nagrać *Ludmiłę*, tam brzmienie mi odpowiada.

Piękna jest ta płyta. Z jednej strony oddaliście ducha tamtych czasów, a z drugiej – udało się wam zachować siebie.

Tak, taki mieliśmy zamiar. Udało się, bo po prostu bardzo podobała nam się te piosenki, są piękne, wtedy nie trzeba wiele. A okładkę robił Wnuczek (Marcin Storma – przyp. AA). Uważam, że okładka nie powinna być oddzielnym dziełem sztuki, odrębnym bytem, a ma obrazować to, co jest na płycie. Ma nawiązywać do zawartości.

W przypadku *Ludmiły* mamy na okładce portret Aśki – współczesnej wokalistki, śpiewającej piosenki Ludmiły z lat 50...

Dodatkowo moja żona miała na imię Ludmiła. Ale to przypadek, nie dlatego zdecydowaliśmy się na ten repertuar [śmiech].

Bardzo dziękuję za to spotkanie.

Przestań, posiedź jeszcze, pogadamy!

Dziękujemy Marcinowi Stormie za pomoc w realizacji materiału. ●

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

Mamy nadzieję, że ułatwi Wam to lekturę naszego miesięcznika!

By przetestować jak czyta się nasz magazyn na Waszych urządzeniach, kliknijcie [tutaj](#) »

Piszemy dla Was i dzięki Wam



Ortodoksja nie sprzyja kreatywności



Nie bez powodu **Paulina Owczarek** uchodzi za jedną z najbardziej aktywnych reprezentantek krajowej sceny muzyki improwizowanej. Krakowska artystka, grająca na saksofonie altowym i barytonowym, w samym tylko mijającym roku wydała na świat aż cztery płyty, w tym dwie we współpracy z fascynującym francuskim perkusistą Peterem Orinsem. W rozmowie, która odbyła się w krótkim okresie wytchnienia pomiędzy wyjazdami na sesje nagraniowe do kolejnych płyt saksofonistki – tym razem z zespołami Cranky Ego i Figa – opowiada, co sądzi o rozdziale jazzu od swobodnej improwizacji, opresyjnej edukacji muzycznej i nauce improwizowania, przetykając te wątki osobistymi retrospekcjami.

Mateusz Sroczyński



Mateusz Sroczyński: Gdy widzieliśmy się na ostatniej edycji **Spontaneous Music Festival** w Poznaniu, zapytałem cię o twoje wrażenia po solowym występie **Johna Butchera**, na co odpowiedziałaś, że „właśnie takie dźwięki słyszysz w głowie”. Proszę, wytłumacz się teraz z tego. **Butcher** był dla ciebie ważny, gdy zaczynałaś się interesować muzyką improwizowaną?

Paulina Owczarek: Butcher jest z całą pewnością jedną z najważniejszych moich inspiracji. Nie chodzi nawet o sam instrument – chociaż to, jak on gra saksofonie, też jest mi bardzo bliskie – ale jakiś rodzaj skupienia, stosunku do dźwięku, do brzmienia, do czasu, który mi bardzo imponuje. I oprócz tego nieprawdopodobna wyobraźnia – niezależnie od tego, czy gra solo, czy w duetach, czy w triu. Pamiętam do dziś londyński festiwal **Freedom of the City** sprzed ponad

dekady, na którym go usłyszałam po raz pierwszy, kiedy grał z **Johnem Edwardsem** i **Markiem Sandersem**. Ten koncert zrobił na mnie piorunujące wrażenie i od tamtej pory jestem wobec Butchera bezkrytyczna. Cały ten bagaż inspiracji i szacunku robi coś takiego, że nawet gdyby zagrał jakiś okropny, nudny koncert, to i tak bym się cieszyła, że na nim jestem. Ale uważam, że ten poznański był świetny.

Wśród twoich znanych inspiracji saksofonowych jest jeszcze John Lurie.

Kocham Johna Lurie, mogę przyznać to publicznie.

Chodzą słuchy, że chciałabyś zainicjować coś w rodzaju *Tribute to Lurie*.

Coś w tym rodzaju zainicjowaliśmy już w czerwcu z Michałem

Dymnym: na koncercie Sour Noir zagraliśmy kultowy numer *Yak*, z polskim tekstem, który wybornie zinterpretował Marcin Świetlicki. To była bardzo udana próba i myślę, że do tego wrócimy, ale to chyba jest muzyka na inną porę roku, inną energię... Mam to gdzieś z tyłu głowy, ale na razie mi się nie spieszy. John Lurie i Lounge Lizards to była dla mnie bardzo ważna muzyka 20 lat temu, teraz ma dla mnie przede wszystkim sentymentalną wartość. Od czasu do czasu wracam do niej z poczuciem, że fajnie by było zagrać te piosenki.

Lurie był jeszcze sprzed fascynacji improwizacją, więc kiedy nastąpił ten moment, że zdecydowałaś się pójść głównie w ten rodzaj ekspresji? Sądzę, że środowisko akademickie, w którym się wtedy znajdowałaś, raczej temu nie sprzyjało.

Nie, ale sprowokowało to. Sposób nauczania muzyki klasycznej na Akademii [Muzycznej im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie – przyp. red.] bardzo mnie rozczarował, ale też dał impuls, żeby poszukać innych rozwiązań, innych interakcji, innych rodzajów współpracy z ludźmi, mniej hierarchicznych, bardziej anarchicznych. Wtedy właśnie się wydarzył Londyn. Po raz pierwszy pojechałam do Londynu po pierwszym roku studiów i zetknęłam się z tamtejszą sceną free. Poznałam tam wielu fantastycznych ludzi, miałam różne przygody – od grania na ulicy do występowania z London Improvisers Orchestra. Niedługo potem zaczęłam grać na barytonie i jakoś wtedy się skryształizowało, że swobodne improwizowanie jest tym, co chcę robić najbardziej.

Czyli Londyn był jeszcze, zanim wsiąknęłaś w krakowskie środowisko?

Tak, bo krakowskie środowisko wcale nie było takie łatwe do wsiąknięcia. Nawet to improwizujące czy eksperymentalne. Dużo łatwiej niż w Krakowie było w Londynie przyjść z ulicy na koncert czy na imprezę i powiedzieć: „Cześć, jestem Paulina, gram na saksofonie, mogę z wami zagrać?”. Możliwe, że dzisiaj jest inaczej. Kilkanaście lat temu nadal tak było. Londyn mnie urzekł tym, że nikt nie pytał: „A gdzie studiujesz? U jakiego profesora? Ile wygrałaś już konkursów?” albo: „Kogo znasz? Z kim już grałaś?”. Możliwe, że po prostu miałam szczęście i trafiłam na otwartych ludzi, ale wtedy wydawało mi się, że ta scena totalnie jest taka. Dużo większa otwartość, brak uprzedzeń.

Koncerty free to nie są zwykłe sytuacje w żaden sposób dochodowe

A polska scena impro? Mam wrażenie, że ona przez ostatnie lata urosła i stała się bardziej dostępna.

Tak, jest więcej miast i ośrodków, wokół których powstały środowiska improwizatorów. To już nie jest tylko Warszawa, Kraków i może Trójmiasto. Wydaje mi się, że to jest żywa społeczność, niepozamykana w swoich miejskich banieczkach, to na pewno jest postęp. Ale

ten temat otwiera dyskusję, z jakimi wyborami się wiąże granie muzyki improwizowanej. Bo żeby być aktywnym na tej scenie i żeby mieć kontakt z ludźmi z innych miast, inwestujesz swój czas, energię i pieniądze. Koncerty free to nie są zwykle sytuacje w żaden sposób dochodowe. Muzycy, którzy tego nie robią i narzekają na izolację, albo zbyt szanują swoją pracę i twórczość, żeby grać za darmo, albo ich po prostu nie stać, żeby jeździć na drugi koniec Polski i grać za darmo. Ci, którzy grają, mają przywilej (lub przymus) utrzymywania się w inny sposób.

Ale z drugiej strony muzyka improwizowana się trochę wyemancypowała. Nie jest już aż taką niszą, świadomość publiczności nieco wzrosła.

Może. Ale nie uważasz, że ludziom w większości nadal się wydaje, że to jest po prostu jazz, tylko taki dziwny? W mainstreamowej percepcji albo nawet w percepcji jazzowej blogosfery.

Tak, zdecydowanie. Pamiętam tę nieszczęsną recenzję sprzed paru lat na Polish Jazz Blog – dotyczyła twojej pierwszej płyty z Peterem Orinsem, *You Never Know*, a jej autor wypisywał, że to już dalece wykracza poza coś, co można nazwać muzyką.

No właśnie, i to jest trochę smutne, bo takie dyskusje toczyły się sto lat temu przy okazji muzyki atonalnej czy *Święta wiosny* Strawińskiego. Swobodna improwizacja nie jest żadną awangardą, no proszę cię!

Ależ wiem, przy każdej okazji to powtarzam.

To jest tradycja muzyczna, która ma już ponad sześćdziesięcioletnią historię. Jeśli ktoś się na to nie załapał, no to sorry, ale to nie jest wina współczesnie tworzących ją muzyków.

Może problem polega na tym, że muzyka improwizowana nie ma indywidualnej reprezentacji



fot. Piotr Tolłoczko

medialnej? Ciągłe się o niej mówi przy okazji jazzu. Może to zastawia pułapkę na słuchacza, który na zetknięcie z taką muzyką jest potencjalnie niegotowy. Przypomnę ci zresztą wtopę pewnego krakowskiego dziennikarza muzycznego, który kiedyś po twoim koncercie w duecie z Aleksandrem Wnukiem próbował poprowadzić z wami spotkanie i zaczął je od pytania, czy to, co przed chwilą zagraliście, to był jazz.



fot. Grzesiek Mart

Myślę, że tu jest jeszcze duże pole do edukacji dla osób słuchających i promujących, piszących o tej muzyce. Ale nie tylko jazzowe media się tym interesowały, bo ja pamiętam bardzo rzetelną próbę ujęcia tego zjawiska, jaką podjęło Glissando.

Mówisz o trzecim numerze Glissanda.

Tak, to jest być może najlepsze źródło wiedzy w języku polskim na temat swobodnej improwizacji.

Rafał Księżyk współtworzył ten numer. Napisał taki tekst-przewodnik, w którym docierał do historycznych źródeł swobodnej improwizacji. Już wtedy dowodził, że to nie jest awangarda, bo zapuścił się chyba aż do lat 50.

Tak, korzenie sięgają Cage'a, Stockhausena, aleatoryzmu, muzyki intuicyjnej. Równolegle, ale nie jednoznacznie z free jazzem. Ale nie chcę ustawiać się w pozycji obrony jakiejś świętości i autonomii, że tutaj jest nasz impro-taliban, a jazzmanom wara. To po prostu nie jest ten sam język ani metoda twórcza. Z kolei podejście, jakie praktykowali na przykład AMM czy radykalni echtzeitowcy (berlińska scena improwizatorów powstała w latach 90. – przyp. red.) też ma swoje słabe strony i pułapki: że liczy się tylko abstrakcja, że trzeba

grać wyłącznie poza idiomem, tylko dźwięki wydobyte z preparowanych instrumentów, nic konwencjonalnego, a jak zagrasz przy nich trójdźwięk durowy, to się rozpłaczą. Myślę, że żadna ortodoksja nie sprzyja rozwojowi kreatywności. Nie ma nic zdrożnego we wpłataniu różnych idiomów w swobodną improwizację, ale wkładanie jej w kategorie gatunkowe i przy-

Swobodna improwizacja nie jest żadną awangardą

pisywanie jazzowi jest niesprawiedliwe. Może być krzywdzące dla wszystkich zainteresowanych stron: dla przygotowanych i nieprzygotowanych odbiorców, dla artystów.

A jednak ty sama jesteś przeważnie bardziej po stronie dźwięku niż muzyki, jeśli wiesz, co mam na myśli. To oczywiście duże uproszczenie.

Myślę, że coś w tym jest. Bardzo mnie pociąga odkrywanie nowych rzeczy. Wychodząc poza konwencjonalne granie, to znaczy granie dźwięków o określonej wysokości i ułożonych w melodie i rytmy, odkrywam, znajduję dla siebie więcej. Taką mam wrażliwość, taki umysł. Pewnie dlatego wędruję w tamte

rejon, ale może też jest to pozostawanie w kontrze do tych długich lat klasycznej tresury artystycznej.

Opowiesz więcej o tym doświadczeniu opresji w edukacji?

W dużym skrócie: to chyba sprowadza się do bardzo specyficznej relacji między studentem a profesorem, między uczniem a mistrzem. Ona stwarza duże pole do nadużyć. Ten profesor jest mentorem, jedynym autorytetem, od którego odbijasz swoje

pomysły, swoją muzykę. Jeżeli to jest osoba, której ufasz i którą szanujesz, powstaje relacja zależności, potencjalnie bardzo niezdrowa. Ja przyjechałam do Krakowa na studia, myśląc

że Kraków to mekka muzyki współczesnej. Z oczekiwaniem, że tu Bogusław Schaeffer i jego wychowankowie na każdym korytarzu siedzą z nową partyturą utworu na saksofon, że panuje atmosfera intelektualnej stymulacji, dyskusji, ekscytującego zdobywania wiedzy, eksperymentowania. A właściwie jedyne miejsce na Akademii, w którym się o to otarłam, to było studium muzyki elektroakustycznej i wykłady Marka Chołoniewskiego. I może jakieś ochłapy zajęć z muzyki XX wieku, ze współczesnych technik kompozytorskich. Całą resztę wspominam głównie jako udrękę. Przerabianie połowy programu z liceum i monstrualne godziny przymusowego chóru. Tam nikt ci nie dawał wyboru, czy chcesz to robić, czy nie. Ani tym bardziej – w jakim repertuarze.

Do tego poczucie absolutnego braku sprawczości i decyzyjności. Mordowałam się z jakimiś koncertami Głazunowa (Aleksandr Głazunow, rosyjski kompozytor romantyczny – przyp. red.), postromantycznymi sonatami, a chciałam grać zupełnie inne rzeczy. Prawo do zdecydowania o tym

dostałam dopiero na piątym roku, gdy przygotowywałam swoje recitale dyplomowe. Studia skończyłam dawno temu i traumę edukacyjną mam przepracowaną, więc sądzę, że wyszłam z opresji obronną ręką. Mogłam przecież rzucić te studia i wyjechać gdzieś, a nie zrobiłam tego. Trochę może z przekory, a trochę z myślą, że ten system mnie nie pokona. Mam teraz dyplom magistra sztuki, który mi się nie przydaje do niczego, oprócz składania wniosków o stypendia.

Dyskurs wokół improwizacji jest teraz chyba żywszy niż kiedyś i zdaje się, że reagują na to też uczenie. Dochodzą do mnie informacje, że zaczynają się pojawiać zajęcia z improwizacji, jednak mam obawy, że to będzie wciąż polegać po prostu na uczeniu w ramach konwencji.

Bardzo dużo zależy od tego, kto będzie tego uczył. Jeśli zajmą się tym praktykujący improwizację muzycy, może nie będzie tak źle. Ale jak to oceniać? Jak to weryfikować, jak to potem egzaminować? Nie mam pojęcia. I nie wiem, jak to się przysłuży rozpowszechnianiu tej praktyki w takim dobrym sensie. Wydaje mi się, że zasadniczo to jest oznaka

postępu – że w ogóle mówi się o tym w kontekście akademickim. Dobrze by było tylko nie wkładać tego w jakąś szufladkę, że to jest od do, że można to robić tylko tak i tak, a jeśli robisz inaczej, to „siadaj, pała, masz kolokwium za miesiąc”.

Tu się pojawia też szerokie pytanie, czy improwizacji można uczyć inaczej niż przez praktykę? Z mojego doświadczenia, bo zdarza mi się prowadzić warsztaty, można wprowadzać ludzi (niezależnie od tego, czy są muzykami, czy nie) w ten świat,

uświadamiając im, że to jest strategia działania obecna wszędzie. W spontanicznej konwersacji, w tym, że idziesz na spacer i musisz zmienić trasę, bo jest zamknięta ulica. Spontaniczne decyzje podejmujemy codziennie. To, że nie przygotowujesz sobie tego, co za chwilę zrobisz, słuchanie czy uważność na to, co robią inni, można ćwiczyć. Można to wypracować, jeśli masz to nieuświadomione, i w ramach tego założenia wydawać dźwięki z siebie lub z przedmiotów czy instrumentów. W tym sensie edukacja, nauka improwizacji, jest możliwa. Ale nadal spro-

*Bardzo mnie pociąga odkrywanie nowych rzeczy. Wycho-
dząc poza konwencjonalne gra-
nie, to znaczy granie dźwięków
o określonej wysokości i ułożo-
nych w melodie i rytmy, odkry-
wam, znajduję dla siebie więcej*

wadza się do tego, że żeby improwizować, trzeba improwizować. Najlepiej z różnymi ludźmi.

Akurat mam w pamięci wypowiedź trójmiejskiego pianisty Dominika Kisiela, z którym kiedyś rozmawiałem (JazzPRESS 3-4/2023) i który prowadzi zajęcia z improwizacji. Twierdził, że granie w ten

atonalny, powykręcany sposób, to jest najprostszy wybór. Był bardzo mocno po stronie dążeń do takiej klasycznie rozumianej harmonii.

Oczywiście łatwiej jest wydawać dźwięki z instrumentu czy z siebie, nie będąc ograniczonym konwencją – na przykład tonacją, określonym tempem czy rytmem – dla kogoś, kto nie ma doświadczenia muzycznego. Dla muzyka klasycznego z dwudziestoletnim stażem to wcale nie będzie łatwiejsze. Dlatego swobodne improwizowanie sprawia czasem wrażenie hochszta-plerki. Właśnie dlatego, że można zagrać cokolwiek, dowolny dźwięk. I właśnie pojawia się pytanie, kiedy to jest bezmyślna kakofonia, a kiedy to jest subtelna, przepiękna wspólna twórczość. Wydarza się jedno i drugie.

Łatwo to z twojej perspektywy odróżnić?

Wydaje mi się, że jeśli ktoś słucha uważnie, jest w stanie rozpoznać, czy jest świadkiem ściemy na delayu, czy jest świadkiem wspólnego tworzenia. Dla mnie to jest ewidentne, trudno mi się postawić w pozycji słuchacza innego niż sama jestem. Mogę sobie wyobrazić, że istnieją pewne sztuczki – takie bardzo ekspresyjne granie, głośne, z wyrzutem emocji – które za każdym razem na ludziach robią wrażenie.

Brötzmann, Gustafsson.

No, może w takim graniu są haczyki. Kiedy to słyszysz, nie ma znaczenia, czy ten charyzmatyczny solista gra solo, czy w okciecie. Po prostu przemawia do ciebie jego ekspresja. Wtedy to, ile tam jest wspólnego grania, ile tam jest improwizacji, ile tam jest wzajemnego słuchania, może przechodzić na dalszy plan. Dla mnie granie ekspresyjnych solówek to nie jest to samo, co kolektywne improwizowanie. Nie uważam tego za oszustwo, tylko po prostu za coś innego.

Pewnie cię zaskoczę, ale wszystko wskazuje na to, że to na twoich koncertach byłem częściej niż na czyichkolwiek innych. Zdążyłem zauważyć, że dużo bardziej otwarcie i konwencjonalnie grasz na alcie, a na barytonie bardziej sonorystycznie.

Nigdy sama tego nie analizowałam, ale to rozróżnienie jest elementem naszej współpracy z Federico Reubenem (kompozytor, improwizator, artysta dźwiękowy z Yorku – przyp. red.), ponieważ jego modele sztucznej inteligencji są karmione między innymi moimi nagraniami. Oprócz tego, że one na bazie tych nagrań uczą się generować dźwięki, dają też statystyczny obraz bazy danych. W taki maszynowy, algorytmiczny, właściwy sobie sposób wyciągają elementy, które są najbardziej znaczące, czyli najprawdopodobniej powtarzają się. I grać z tym jest bardzo dziwnie, ale zauważyłam różnicę pomiędzy tymi sieciami neuronowymi, które się uczyły na barytonowych nagraniach, a tymi, które były karmione głównie altem. Ale to chyba wymusza też specyfika instrumentu.

Mój baryton to jest kilkudziesięcioletni Conn, nie najwyższy model. Jest trochę takim rozklekotanym rupieciem, na którym się nie da zagrać wszystkiego w konwencjonalny sposób, ale ma ogromny



fot. Piotr Tołłoczko

potencjał perkusyjny. Ja to w nim akurat bardzo lubię. Natomiast alt jest instrumentem nowocześniejszym i łatwiejszym do technicznego grania. Może nie bez wpływu jest jeszcze to, że przez wiele lat grałam na nim muzykę klasyczną. Nie da się tego do końca wyprzeć, wyrugować.

Moje pojawienie się w Krakowie w 2021 roku zbiegło się akurat z rozprężeniem pandemicznym i okresem, w którym Rafał Mazur wycofywał się z aktywności scenicznej. Dużo rzeczy się wtedy rozpadało, ale długo miałem wrażenie, że twoje inicjatywy to co najmniej połowa wszystkich wydarzeń impro, jakie się dzieją w mieście. Było cię wtedy bardzo dużo. W pewnym sensie przejęłaś pałeczkę po Mazurze.

2021 rok był dla mnie bardzo trudny. Rok żałoby z jednej strony, a z drugiej rok duetów. Pandemia przeorała wszystkich, ale ja miałam szczęście, że nie utrzymywałam się już wtedy tylko z grania, więc nie straciłam środków do życia. Byłam w stanie pracować z domu, więc to mnie jakoś uratowało. Ale wtedy zmarł Tomek Chołoniewski i dla miasta, dla całej naszej sceny, to był taki cios, po

którym się do dzisiaj chyba jeszcze zbieramy. We wszystkich moich ówczesnych zespołach osadzonych w Krakowie – Starych Taśmach, triu OCHO i Krakow Improvisers Orchestra – obecność Tomka była niezastępowalna.

Nie wiem, czy grałam wtedy więcej niż wcześniej, czy więcej niż później. Może ze względu na trudności z przemieszczaniem się więcej grałam w Krakowie. Dla mnie to był moment pęknięcia, bo Stare Taśmy przestały wtedy istnieć, a to był bardzo ważny dla mnie zespół. Uznaliśmy wspólnie, że granie dalej nie ma sensu bez Tomka. To była taka formacja, że nie możesz po prostu wziąć perkusisty na joba na zastępstwo. Wszystko tam robiliśmy i wymyślaliśmy razem. Od śmierci Tomka coraz trudniej było też zebrać się Orkiestrze. Nasza czwórka (Michał Dymny, Rafał Mazur, Tomek Chołoniewski – przyp. red.), z którą robiliśmy Instytut Intuicji, też się rozeszła. Jeszcze na początku pandemii szukaliśmy z Tomkiem nowego lokalu, wykonywaliśmy jakieś ruchy, żeby to kontynuować. Później, bez niego, nie wystarczało motywacji i w naturalny sposób się to wszystko rozproszyło. Natomiast intensywnie działały wtedy nowe duety, z Peterem Orinsem, Witoldem Oleszakiem, Aleksandrem Wnukiem. Po pandemicznym wyhamowaniu miałam wielki niedosyt

koncertów, duo było najsensowniejszą formułą na tamten czas.

Wracając do Krakowa, mnie się to wydaje oczywiste, ale może takie nie jest, że istnienie sceny free w mieście to był wysiłek totalnie w duchu DIY. Bez żadnego wsparcia instytucjonalnego, bez publicznych pieniędzy. Taka niemal-

to do takiej sytuacji, że jeśli ja nie ogarniałam, to nie ogarniał nikt. Mam nadzieję, że to się zmieni, tylko ta zmiana jest teraz nie w moich rękach.

Wydaje się, że zagrałaś w tamtym czasie niemal ze wszystkimi, z którymi się dało. Nieustannie angażujesz się w mnóstwo współprac, choćby takich jednorazowych akcji. Chyba nie robisz tego dla sportu?

Żeby improwizować, trzeba improwizować. Najlepiej z różnymi ludźmi

Nie, z miłości. I z ciekawości.

Gdy występujesz ze wszystkimi tymi ludźmi, pojawia się iluzja, że da się ich poznać przez granie, da się dotknąć ich osobowo-

że punkowa, oddolna prowizorka. Chyba nie wszyscy sobie zdają sprawę, ile to kosztuje. To wcale nie jest wdzięczna robota. W momencie kiedy zaczynasz to robić i dowiaduje się o tym więcej osób niż dwadzieścioro twoich znajomych, na zewnątrz to wygląda, jakbyś był instytucją, która rozdaje przywileje, a tak nie jest. Skomplikowane to jest, a z czasem zasoby entuzjazmu maleją. Tak samo niestety było z KIO. Wiadomo, że muzycy mają różne kompetencje. Nie wszyscy są dobrzy w ogarnianiu, organizowaniu, pisanu, mailowaniu, ustalaniu grafików. Tylko niektórzy są skłonni się tego uczyć i się przełamać. Ja kiedyś uznałam, że lepiej, żeby Orkiestra działała, nawet jeśli miałyby być tylko na mojej głowie, niż nie działała w ogóle. No i trochę przestrzeliłam. Doprowadziło

ści? Swobodna improwizacja, przynajmniej z założenia, jest antyhierarchiczna. W takiej muzyce jak na dłoni widać ego.

Tak, to prawda. Myślę, że przez wspólne improwizowanie da się kogoś poznać. I to chyba nie jest iluzja, to jest autentyczne poznanie i zbliżenie. Mam w sobie ciągle ciekawość poznawania nowych osób, nowych muzyków, w ogóle nowych konfiguracji. Ale oczywiście mam też swoje preferencje. Rozpoznaję w graniu ludzi o ciekawej dla mnie wrażliwości albo ciekawej wyobraźni. To trochę jak niespodziewane spotkanie kogoś z własnego plemienia, które jest rozproszone po całym świecie i nie ma zbyt licznej reprezentacji. Takie spotkania są, być może, najcenniejsze. Nie zawsze oznacza to, że się posługujemy tym samym językiem, tą samą estetyką i ekspresją grania. To jest coś nieuchwytnego. Nie wiem nawet, czy jestem w stanie to opisać, ale są takie osoby, z którymi gdy gram, to się czuję, jakbym była w domu.

Ten społeczny walor muzyki improwizowanej jest chyba niedoceniany.

Tak, ale są takie osoby, z którymi świetnie mi się gra – bardzo to jest swobodne, bezwysiłkowe, jest wspólne *flow*, uwolnienie od myślenia w trakcie grania – natomiast nie przekłada się to na zwykłe życiowe dogadywanie się. Nie z każdym da się wytrzymać w trasie przez tydzień, nawet jeśli ci się z nim świetnie improwizuje. A lubię spędzać czas z ludźmi, z którymi się dobrze czuję też poza sceną.

Jednym z twoich ulubieńców jest właśnie francuski perkusista Peter Orins. Dla mnie to ścisła czołówka, jeśli nie numer jeden, jeśli chodzi o twoje stałe składy. Widać, że wy między sobą też to mocno czujecie.

Pełna zgoda. Jest w tym duecie coś niezwykłego, co sprawia, że się nigdy nie nudzi. Bardzo ciekawe jest to, że przy współpracach w większych składach (mamy trio WOO z pianistką Christine Wodrascką; gram też gościnnie w Toc, czyli triu Petera) nasze granie się zmienia. Charakterystyczną cechą duetu jest zamiłowanie do brzmienia, do szperania w teksturach i preparacjach. To nie tak, że za każdym razem używamy jakichś nowych obiektów, efektów albo kombinujemy z narzędziami. W tej ograniczonej konfiguracji instrumentów jest jakaś nieograniczona przestrzeń innowacji. Za każdym razem, gdy gram z Peterem, odkrywam dźwięki, których jeszcze nie zagrałam. To niewyczerpane źródło inspiracji.

Tak było na waszym ostatnim październikowym koncercie w Hevre. Miałem wrażenie, że zagrałaś takie dźwięki, jakich nie słyszałem u ciebie nigdy wcześniej.

Tak było! Można zadać pytanie – i co z tego? Co z tego wynika, że ciągle jest nowe? Dla mnie to wspaniałe, ale wyobrażam sobie, że to nie musi być nadrzędna wartość. Dla mojego własnego grania to jest

rozwojowe. Dla myślenia o improwizacji, o instrumentcie. Tam ciągle są jeszcze nieodkryte rejony. I to nawet na alcie!

Pamiętasz ten moment, kiedy między wami „kliknęło”?

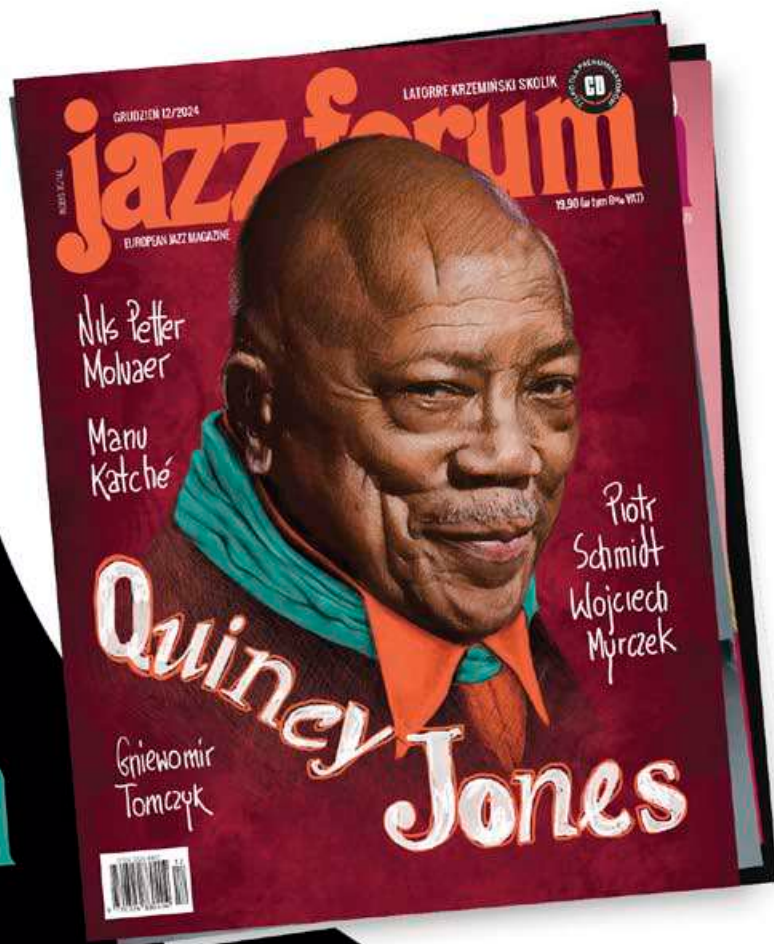
Pamiętam doskonale! Trochę przypadkowy koncert na Osobliwym Poniedziałku w Krakowie (cykl eksperymentalnych koncertów Marcina Barskiego – przyp. red.) w październiku 2019 roku, pierwsze spotkanie w duo (wcześniej graliśmy razem tylko w Satoko Fujii Orchestra Berlin i innych większych składach ad hoc). Peter był w trakcie trasy solo, ja miałam wpaść do Bazy na drugi set, wracając zresztą z trasy z innym perkusistą... i podczas tego krótkiego, przelotnego setu nastąpiło olśnienie od tzw. pierwszego dźwięku, które trwa do dziś.

Na koniec zapytam cię o twój *dream team*, z którym nigdy nie zagrałaś, a chciałabyś.

Bardzo chciałabym dołączyć kiedyś do tria Butcher / Edwards / Sanders. Albo zagrać z kimkolwiek z tego tria. Jeszcze Joëlle Léandre i Steve Beresford. I może tu się zatrzymam, bo ta lista superbohaterów byłaby naprawdę długa. Chociaż czasem myślę, że z idolami lepiej nie spotykać się na scenie, trudniej się wtedy pozbyć oczekiwań. ●

**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) - 210 zł

Prenumerata półroczna (4 numery) - 105 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



Wolność

Gabriela Kurylewicz



Wolność to samodzielne i rozumne gospodarowanie własnym czasem i umiejętnościami i – co najważniejsze – natchnieniem. Prawdopodobnie tak pojęta wolność nie jest tylko przywilejem ludzi. Wolnością zwierząt jest ich wybór dobra dokonywany szlachetnie lub co najmniej prostodusznie, zgodnie z ich jednostkowym poziomem poznawania. Rośliny też wybierają w podobny sposób, przeważnie i najkrótszą drogą poszukując dobra proporcjonalnego. Aniołowie, jako istnienia wyższe od roślin, zwierząt i ludzi, być może doświadczają innej wolności, ich wolność jest zawsze wyborem dobra (gdy są to aniołowie dobra) lub jest zawsze wyborem zła (gdy są to aniołowie zła) i nie dokonuje się w czasie, lecz w trwaniu ponad czasem, w wiekuistości.

Dla greckich i łacińskich filozofów metafizycznych, jak Platon, Arystoteles, Plotyn, Boecjusz, Tomasz z Akwinu, człowiek jest częścią wielkiego i cudownego świata stworzeń żywych – natury, a jego sztuka, twórczość jest przedłużeniem naturalnych praw. Sztuka tak pojęta nie kłóci się z naturą, tylko poznaje jej prawa i korzysta z nich dla dobra całości natury, której gatunkowa i jednostkowa natura i kultura

ludzi jest częścią. Co więcej, w sztuce tak interesująco zdefiniowanej poznawanie praw natury materialnej, fizycznej może prowadzić do możliwości poznawania praw natury wyższej, duchowej. A natura duchowa to są aniołowie. Gdyby ktoś pytał o Boga – nawet w czasach kryzysu kościołów i instytucjonalnych teologii – Bóg jest ponad naturą wszelką, jest transcendentny.

Doceniając wolność słowa w Jazz-PRESSie, piszę o tych rzeczach dawnych w przekonaniu o ich aktualności. Wielka zapaść sztuki, której jesteśmy świadkami i uczestnikami w naszych czasach w wieku XXI po Chrystusie, jest skorelowana z gigantycznym zniszczeniem świata naturalnego i samego organizmu żywego, jakim jest nasza rodzinna planeta Ziemia. W poszukiwaniu przyczyny zniszczenia natury i upadku sztuki może pomóc odkrycie, że temu stanowi rzeczy winna jest masowość. Masowością nazywam fakt, że ludzie pojedynczy, jednostkowi liczą się coraz mniej, a podmiotem uhonorowanym i dyktującym sposób traktowania życia na Ziemi jest masa, ekspansywna masa ludzi.

Filozofowie XX wieku przestrzegali przed czymś, co stało się w wieku

XXI – umasowieniem i zglobalizowaniem. Masa ludzi, tłum ludzi jest tworem groźnym, przede wszystkim dla samego siebie. Zauważył to już Platon, że tłum jest groźny dlatego, że jest głupi, a głupi jest przez to, że nie widzi, nie słyszy, nie czuje i nie myśli. Człowiek w tłumie, żeby nie dać się zgnieść i żeby móc obronić własne, jednostkowe myśli i tożsamość, musi się izolować, a izolując się, staje się jeszcze bardziej zdezorientowany, bo przez izolację jeszcze mniej wie o tym, co dzieje się wokół niego. I żadne nagłośnienie, żadne oświetlenie ani medialny obraz nie pomoże w uleczeniu owej samotności i zagubienia poznawczego w tłumie.

Tymczasem świat umasowiony i zglobalizowany, świat, w którym masowość jest tak upodmiotowiona, że dla jednostkowości nie ma już miejsca, jest kłamstwem największym w dziejach ludzkiej cywilizacji. Oczywiście politycy i biznesmeni cynicznie wybierający populizm i oportunizm (a tacy politycy i biznesmeni stanowią w swojej klasie zdecydowaną większość) nie walczą z kłamstwem masowości, lecz wykorzystują je w imię doraźnych, krótkich celów i zysków. Masowość w programach i działaniach, o których decydują ci ważni, wpływowi i rzekomo wybrani „nadludzie”, staje się usprawiedliwieniem dla niepokohamowanego progresu przemysłu i technologii kosztem niepowetowanym rzemiosła, sztuki

i samego życia. Bo życie prawdziwych ludzi, zwierząt i całej natury przecież nie jest i nigdy nie będzie masowe, życie każdego stworzenia jest i zawsze będzie jednostkowe albo nie będzie go wcale.

W filozofii metafizycznej, której jestem zwolenniczką, Bóg jest twórcą, a diabeł edytorem. Człowiek tymczasem może pomagać lub przeszkadzać edytorstwu diabła lub twórczości Boga. Naturalnie lepiej, żeby przeszkadzał diabłu, a pomagał Bogu. Żeby jednak umiał uczestniczyć w twórczości



Gabriela Kurylewicz, *Donia*, olej na desce, 2024, Firma Portretowa Gabrieli Kurylewicz, fot. Piwnica Artystyczna Kurylewiczów

boskiej, a zarazem skutecznie potrafił przeszkadzać diabłu w jego działaniu dewastującym stworzenia i świat, człowiek musi umieć odróżniać dobro od zła, a przede wszystkim musi, w miarę swoich możliwości, poznać naukę o dobru, a to nauka najtrudniejsza i najważniejsza. Tej nauki nie zastąpią żadne najlepsze programy komputerowe ani żadna najdoskonalsza sztuczna inteligencja, o tym warto pamiętać. Zwłaszcza że świat, sterowany przez cynicznych technokratów – jak można się spodziewać – będzie tak przekształcany i zniekształcany, żeby ludzie stopniowo zniechęcali się do samodzielnego, jednostkowego i twórczego myślenia.

Technokrati i kierowane przez nich korporacje bardzo będą dbali o to, by przeciętne artystycznie, a super płatne aranżacje wielkich utworów przeszłości bliższej lub dalszej zalewały globalny rynek muzyczny, a odbiorcy, przetworzeni w publiczność masową, pozbawioną gustu i wyboru publiczność analfabetów, utracili całkiem dostęp, a nawet utracili potrzebę poznawania źródeł oryginalnych, wielkich kompozycji. W tę stronę będzie zmierzała maszyna przemysłu muzycznego i artystycznego.

Osobiście nie mam zamiaru w owym wściekłym pochodzie kłamstwa masowości uczestniczyć. Staram się postępować tak, by „manager mimowolny morderca sztuki” jednak musiał w moim towarzystwie stać się mimowolnym miłośnikiem sztuki, przynajmniej mimowolnym, a jeśli będzie to możliwe, dobrowolnym. Staram się pamiętać, że żywiołem duszy nie jest niewola kłamstwa, lecz wolność prawdy. Duszę utrudzoną lecę lekturą *Fajdrosa* Platona, *Enneadami* Plotyna i *Ewangelią* Jana. Nie wolno mi zapomnieć, że „umiejętnością, metodą i praktyką, która prowadzi nas tam, dokąd trzeba podjąć wielką wyprawę”, jest „muzyka, miłość piękna i filozofia”. A celem, do którego dotrzeć trzeba i dotrzeć warto, jest „dobro i pierwszy początek”. Sama zaś wyprawa, wielka wyprawa, to droga wolności, droga

i drogi do prawdy o duszy, świecie naturalnym i świecie myśli i rzeczach istniejących, ideach. Wolnością najbardziej odczuwalną dla każdego stworzenia żywego, również dla człowieka, jest poznawanie i czynienie dobra. Wyrazem dobra szczerzego jest chociażby wykonywanie *Mazurka nr 1 op. 50* Karola Szymanowskiego samodzielnie, w oryginale, na prawdziwym fortepianie, i jest nim także radość nieznanego czarnego psa z białą łatką, który na widok mojej suczki na przejściu dla pieszych, szczekając śpiewa jak dzwoneczek, jak też jest epifanią dobra i piękna niezliczona wielość różnych, jednostkowych rzeczy i zdarzeń w naszym wciąż pełnym cudowności świecie. ●

MODLITWA

Ogromny Boże,
nie chcę marudzić.
Jestem obdarowana
po uszy
i dalej niż zasięg wzroku.
Za miłość do morza
najszczerszą
wystawi mi rachunek
reumatyzm,
co prawdopodobne.
Jednak proszę
o zniżkę serdeczną,
za poezję.

1 X 24

Copyright Gabriela Kurylewicz
& Fundacja Forma.

Muzyka pod nadzorem kuratorskim?

Piotr Rytowski



Publiczność zasiada na widowni. Kiedy na scenę wchodzi muzycy, pojawiają się oklaski. Brawa miłą, muzycy zaczynają grać. Początek jest taki sam niezależnie, czy jesteśmy w filharmonii, czy na Jazz Jamboree. Pewne różnice pojawiają się dopiero później. Filharmoników nagradzamy brawami dopiero na koniec koncertu, a jazzmanów po każdym utworze, czy nawet po każdym dobrym solo w trakcie utworu. Na zakończenie, przy aplauzie publiczności, muzycy schodzą ze sceny, czasem wywoływani brawami powracają kilkakrotnie, aby wreszcie zagrać bis.

Choć możemy mówić o zupełnie innej atmosferze, innej wymianie energii między muzykami a publicznością, to forma wydarzenia, jakim jest koncert, jest dosyć skonwencjonalizowana – niezależnie, czy słuchamy muzyki klasycznej, czy jazzu. Czy zawsze tak było i czy musi tak być? Fani jazzu mogą rzecz jasna od razu zaoponować – między klubem jazzowym a filharmonią istnieje ogromna różnica. Oczywiście istnieje, ale na przestrzeni kilku dekad te dwa światy bardzo się zbliżyły. Stało się tak przede wszystkim

za sprawą aspiracji muzyków, czy szerzej – środowisk jazzowych, skierowanych na nadanie jazzowi rangi „kultury wysokiej” i należnego prestiżu. Efektem tego była właśnie długa droga tej muzyki z szemranych klubów do wielkich sal koncertowych i filharmonii.

Pierwszym powszechnie uznanym jazzowym koncertem w filharmonii był występ big-bandu Benny’ego Goodmana w prestiżowej nowojorskiej Carnegie Hall w 1938 roku. W roku 1944 Norman Granz rozpoczął słynny cykl Jazz at the Philharmonic. Najstarszy polski festiwal jazzowy Jazz Jamboree, którego pierwsze edycje miały miejsce w studenckim klubie Stodoła, szybko „awansował” do Filharmonii Narodowej, a potem przez dekady związany był z nobliwą Salą Kongresową. Choć festiwal obecnie wrócił do Stodoły, to publiczność zasiada tam na widowni równo i ciasno zastawionej rzędami krzeseł. A przecież u zarania gatunku byłoby to nie do pomyślenia. W Nowym Orleanie czy Chicago na początku XX wieku jazz grano głównie w barach i klubach, często o nienajlepszej renomie, gdzie publiczność reagowała żywiołowo, śpiewała i tańczyła. Taniec był

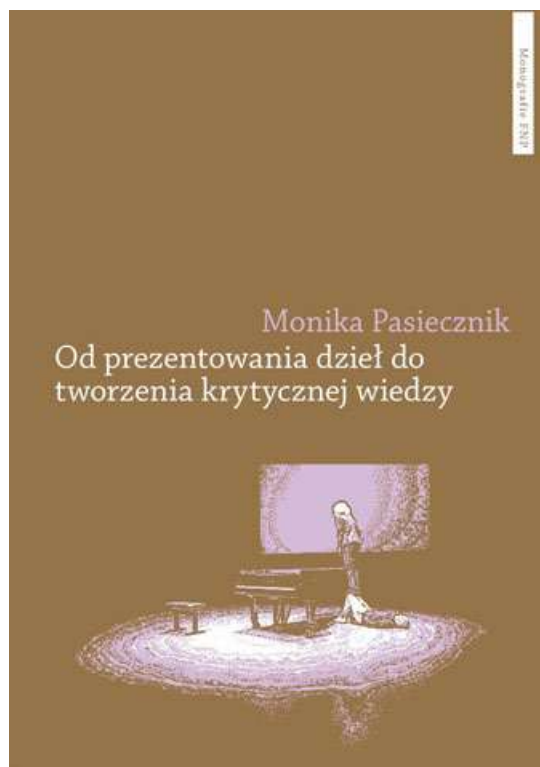
też kluczowym elementem odbioru jazzu w erze swingu. Bebop, cool jazz czy free to domena niewielkich klubów z niezwykle zaangażowaną publicznością. Potem fusion wprowadziło jazz na młodzieżowe festiwale i sceny plenerowe. Równolegle trwały jednak, zainicjowane wspomnianymi wydarzeniami z przełomu lat 30. i 40., próby wprowadzenia jazzu do „prawdziwych sal koncertowych”, przesuwające jazz w zbiorowej świadomości z półki „rozrywka” na półkę „sztuka” – bliżej klasyki.

Tyle że goszcząca na co dzień w tych salach muzyka klasyczna też nie tam budowała swoją historię. W świecie muzyki poważnej taka konwencjonalna z dzisiejszego punktu widzenia forma koncertu to twór relatywnie młody, bo XIX-wieczny. Dopiero w drugiej połowie XIX wieku powstały sale koncertowe w takim rozumieniu, jak dziś sobie to wyobrażamy. Pierwszą była wzniesiona w 1870 roku Wiener Musikverein. Miała uporządkowaną widownię ze stałymi miejscami do siedzenia, co uniemożliwiało dowolne przemieszczanie się podczas koncertu i wymuszało na słuchaczach większe skupienie się na muzyce, a nie aspektach towarzyskich wydarzenia. Wcześniej muzyka gościła na dworach i w pałacowych komnatach, w kościołach, salach balowych, lunaparkach,

ale też na ulicach miast i wiejskich placach. Nie istniały miejsca dedykowane wykonywaniu muzyki i „właściwe” formy jej odbioru. Jeśli porównamy okoliczności wykonywania i słuchania utworów Mozarta w czasach mu współczesnych (barwnie ukazanych np. w *Amadeuszu* Miloša Formana) i dziś, to dostrzeżemy analogię do drogi, jaką na przestrzeni 100 ostatnich lat przebył jazz. Nie ma chyba jednoznacznej odpowiedzi na pytanie, co zysaliśmy, a co straciliśmy, konwencjonalizując słuchanie muzyki na żywo – jako słuchacze i jako muzycy. Z jednej strony mamy większą możliwość koncentracji, lepszy jakościowo odbiór dźwięku, komfortowe warunki. Z drugiej – sala koncertowa nie odda nigdy niepowtarzalnej atmosfery dobrego klubu, silniejszej interakcji pomiędzy artystami a publicznością, poczucia bycia częścią wydarzenia, a nie jego biernym odbiorcą. Aspekty estetyczne zdecydowanie wzięły górę nad społecznymi.

Niezwykle ciekawą i głęboką analizę tego zagadnienia przedstawia Monika Pasiecznik w wydanej kilka miesięcy temu książce *Od prezentowania dzieł do tworzenia krytycznej wiedzy*.

Eksperymenty kuratorskie w publicznym koncercie pierwszych dekad XXI wieku. Co prawda książka poświęcona jest przede wszystkim



obszarowi nowej muzyki i nie ma w niej nic o jazzie, ale nie brakuje tu dających do myślenia praktyk artystycznych i inspirujących przykładów zupełnie innych ram formalnych odbioru muzyki niż te, do których przywykliśmy. Coraz częściej w działania związane z prezentowaniem muzyki wkraczają praktyki kuratorskie, kojarzone dotychczas raczej ze sztukami wizualnymi. Niektóre z tych praktyk próbują w pewien sposób powrócić do elementów utraconych przez osadzenie sytuacji koncertowej w sztywnej ramie – pomiędzy sceną a widownią, wykonywaniem dzieł przez muzyków i oklaskami publiczności. Inne poszukują nowych środków wyrazu pozwalających artystom pełniej się wyrazić,

a publiczności budować zupełnie nowe doświadczenia. Pasiecznik w swojej książce pokazuje różne próby wyjścia poza skostniałą konwencję koncertową. Są wśród nich przykłady niestandardowego podejścia do samego utworu – jego interpretacji i wykonania, odważne, zaskakujące sposoby układania programów koncertów, niestandardowe podejście do wyboru miejsca lub czasu koncertu, czy wreszcie ustanowienie zupełnie innej relacji pomiędzy wykonawcami a publicznością, w której jest miejsce na interakcję i partycypację.

Może brzmi to wszystko bardzo teoretycznie, ale po przeczytaniu książki zdałem sobie sprawę, że wśród wydarzeń muzycznych czy okołomuzycznych, które dostarczyły mi najciekawszych wrażeń, bardzo istotne miejsce zajmują te, które oparte były właśnie na różnego rodzaju praktykach kuratorskich (choć uczestnicząc w nich, jeszcze tak tego nie nazywałem...). Pisałem w tej rubryce o szwajcarskim festiwalu Neue Musik Rümelingen, na którym utwory różnych kompozytorów są dobierane lub zamawiane zgodnie z myślą przewodnią danej edycji, a publiczność nie zasiada na widowni, tylko wędruje po górach, co kawałek napotykając kolejne muzyczne doświadczenie – w lesie, na polanie, w stodole czy w starej kuźni... Idea ta wbrew pozorom nie

została stworzona na potrzeby prezentacji muzyki współczesnej – to jeden z przykładów powrotu do korzeni.

Koncerty promenadowe były popularne już w XVIII wieku. Organizowane w tak zwanych *pleasure gardens* wydarzenia łączyły odbiór muzyki ze spacerem. Rozmieszczone w rozległych londyńskich ogrodach, takich jak Vauxhall czy Ranelagh, pawilony muzyczne i sceny plenerowe prowadziły słuchaczy niczym dźwiękowe drogowskazy. W rubryce My Favorite Things (or quite the opposite...) pojawiały się także relacje z odbywającego się w Sokołowsku Sanatorium Dźwięku i z bydgoskiego Mózg Festival. Na obu imprezach koncerty przenikają się z performancem, instalacjami, sztukami plastycznymi czy sesjami medytacji. Słuchacze migrują pomiędzy różnymi przestrzeniami – klubowymi, industrialnymi, plenerowymi, zabytkowymi i kinowo-teatralnymi – z każdą zmianą otoczenia inaczej odbierając prezentowaną sztukę. Nawet w Filharmonii Narodowej coraz częściej pojawiają się pomysły mające na celu przełamanie tradycyjnej formy koncertowej. Przykładem może być otwarcie festiwalu Warszawska Jesień w 2023 roku, na które złożył się cykl odbywających się jednocześnie i wielokrotnie powtarzanych minikoncertów i instalacji dźwiękowych, rozproszonych w nietypowych zakątkach budynku. Dzięki temu odbiorcy mogli samodzielnie zbudować program festiwalowego wieczoru – zdecydować, czego chcą posłuchać, w jakiej kolejności, ile czasu spędzić w danym miejscu. Przykład znacznie świeższy – podczas odbywającego się w listopadzie ubiegłego roku festiwalu Eufo nie w Filharmonii mogliśmy usłyszeć m.in. *Pasję według św. Marka* Pawła Mykietyna. Utwór ma już kilkanaście lat, ale tym razem jego wykonanie zostało poszerzone o prezentację artystycznego wideo oraz występ grupy performerek, które

kilkakrotnie w różnej formie pojawiały się na widowni.

Czy taki zwrot kuratorski czeka nas także w jazzie? Na szczęście jazz nie przeniósł się w całości do eleganckich sal koncertowych – funkcjonują kluby jazzowe i odbywają się w nich jam sessions, na których atmosfera bywa bardzo nieformalna. Natomiast festiwale rzeczywiście sięgają już po środki z kuratorskiego arsenału – np. Jazztopad, którego organizatorzy poza prestiżowymi koncertami w sali NFM wprowadzili dla wielu odbiorców zaskakujące improwizowane koncerty we wrocławskich mieszkaniach prywatnych.

Po co te wszystkie zabiegi? Czy nie jest to po prostu udziwnianie muzyki? Tradycyjna forma koncertu, na której słuchacze, trochę jak w muzeum, poznają i podziwiają dzieła sztuki, czyli utwory muzyczne, na pewno nie zniknie. Dzięki nowym praktykom mamy jednak szansę odbierać muzykę, szczególnie tę bardziej wymagającą, w sposób pełniejszy, pobudzający do refleksji, budujący nowy rodzaj relacji pomiędzy artystami a publicznością, a także między samymi słuchaczami. Przede wszystkim jednak patrząc na historię sztuki i muzyki, nie sposób nie zauważyć, że łamanie konwenansów i wychodzenie poza wystandardyzowane ramy jest koniecznym warunkiem rozwoju. Zatem... kuratorzy na estrady! ●

O Monie i Sterele

Patryk Zakrocki



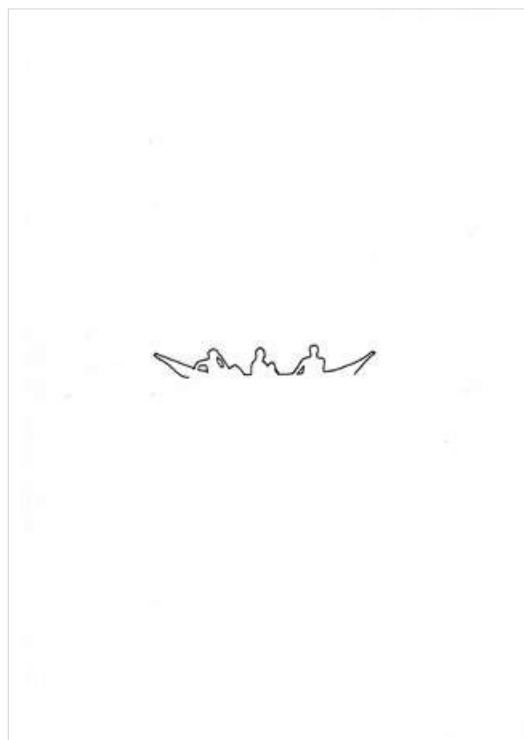
Człowiek ma dwoje uszu, można by więc stwierdzić, że słyszy stereo, że w związku z tym ta technika powinna być mu bliższa i bardziej naturalna. Chciałbym jednak zakwestionować ten pogląd. Przecież jeżeli słuchamy nagrania mono, i jest ono odtwarzane przez głośnik, bądź słuchamy muzyka wydobywającego dźwięk z instrumentu, to słuchamy obojgiem uszu monofonicznego źródła dźwięku. No dobrze, fortepian projektuje dźwięk przestrzenny, a w większym jeszcze stopniu perkusja (ale to zespół instrumentów). Sednem sprawy jest to, że dźwięk żyje w przestrzeni. Słuchanie na

słuchawkach jest stworzeniem iluzji jakiejś przestrzeni, natomiast słuchanie dźwięku reprodukowanego przez głośnik jest faktycznym stanem obecności tego dźwięku w pomieszczeniu, w którym słuchamy. Nawet jeżeli nagranie odwzorowuje jakąś inną przestrzeń, co oczywiście jest iluzją, to cały ten fenomen dźwiękowy znajduje się w przestrzeni razem z nami i wpada do naszych obojga uszu.

Nagranie stereofoniczne jest jedną z propozycji iluzji przestrzeni. Oczywiście jest super atrakcyjne, dźwięki mogą być rozłożone w przestrzeni i nie nachodzić na siebie, a wystarczą tylko dwa kanały: lewy i prawy. Jest to wspaniała technika pozwalająca otoczyć słuchacza dźwiękiem i obdarować go wspaniałymi akustycznymi doświadczeniami. Naprawdę w pomieszczeniu z dobrze ustawionym stereo dźwięk rozpościera się znacznie szerzej niż wskazywałaby na to pozycja głośników. Fajne są te systemy wielokanałowe, Dolby Atmos itd., ale naprawdę dobre stereo robi robotę.

Posłuchajmy jednak starych płyt zrealizowanych w technice monofonicznej, tylko pamiętajmy, żeby słuchać z głośnika, a nie na słuchawkach. Zachęcam do wsłuchania się, poruszania głową w trakcie słuchania i obserwowania naszych wrażeń, być może bardzo subtelnych. Bardzo się przyjaźnię z nagraniami monofonicznymi, ich naturalnością i fazową czystością.

Czemu o tym piszę? Bo warto zatopić się w zmysłowej przyjemności obcowania z dźwiękiem i nie jest do tego potrzebna technologia wielokanałowa, tylko dobra para głośników. Albo nawet jeden. ●



Muzyka intuitywna – muzyka, życie, gra

Ryszard Wojciul



STREFA
FREE
IMPRO

Szwedzki saksofonista i reżyser teatralny Johan Petri powiedział kiedyś: „improwizacja nigdy nie będzie prawdziwie «wolna», dopóki sam improvizator nie uwolni swojej psychiki od blokujących ją kodów, idiomów, tradycji – tylko wtedy bowiem stać nas będzie na gesty osobiste i rewolucyjne”. Improwizacja jest więc, według niego, rodzajem terapii psychoanalitycznej, dzięki której jesteśmy w stanie odkryć prawdziwe źródła naszych preferencji i upodobań, i albo je odrzucić, albo je sobie przynajmniej uświadomić. Dla każdego improvizatora granice wolności są ulokowane gdzie indziej i każdy z nas improvizatorów musi uwalniać się ze swoich własnych kajdan. W ten sposób otwieramy drzwi do osobistego wyrażania się i własnej muzycznej refleksji. Wolna improwizacja nie powstaje jednak w próżni. Każdy improvizator inaczej lokuje doświadczenia z improwizacją w swojej przestrzeni osobistej.

Improvizacja a życie – harmonia błędów

Justyna Rekść-Raubo, grająca na violi da gamba, dostrzega głębokie

powiązanie między improwizacją a codziennym życiem. Grając muzykę dawną, często improvizuje, realizując np. basso continuo, co wymaga przestrzegania zasad harmonicznych. Porównując tę tradycję z wolną improwizacją, zauważa, że choć współczesna forma здаje się pozbawiona reguł, to nie jest zupełnie chaotyczna. „Improwizacja kojarzy mi się z życiem – jak jest dobrze, to jest dobrze, a jak pojawia się błąd, to trzeba coś z nim zrobić” – mówi Rekść-Raubo. Jej zdaniem piękno wolnej improwizacji polega na tym, że „nie ma błędów, bo z każdego błędu można wybrnąć”. To przekonanie, że błędy mogą nas ubogacić i uczynić lepszymi, czyni z improwizacji coś więcej niż tylko muzykę – to filozofia, która przenika codzienne doświadczenia.

Szachy dźwięków – strategia i intuicja

Tadeuszowi Sudnikowi, artyście tworzącemu muzykę elektroniczną, improwizacja zespołowa przypomina partię szachów. „Przed rozgrywką wymyśla się pierwsze ruchy i dopóki się da, realizuje się je. Gdy plany roz mijają się z rzeczywistością, wyciąga się inne

«wojska» z zanadrza” – opowiada. Improwizacja zespołowa wymaga równowagi między kontrolą a spontanicznością. Choć artysta może przygotować się na pewne scenariusze, ostateczny przebieg wydarzeń zależy od dynamicznej interakcji z innymi muzykami i otoczeniem.

Boks na scenie – walka i współpraca

Akordeonista Zbyszek Chojnacki często improwizuje solo, używając swojego instrumentu nie tylko w sposób tradycyjny, ale także – głównie – jako elementu całego zbudowanego przez siebie systemu elektronicznego. Improwizację solową porównuje do boksu: „Musisz walczyć, żeby to miało jakiś sens, i jesteś w tym sam”. Z kolei gra w zespole przypomina rozmowę, w której słuchanie i współdziałanie stają się kluczowe. Improwizacja może być więc zarówno samotną walką z własnymi ograniczeniami, jak i radosnym procesem wspólnego tworzenia. W każdej z tych form muzyka staje się polem intensywnych emocji.

Życie, szachy, boks – trzy osobowości – trzy różne punkty odniesienia. Tu wracamy do przywołanego na początku cytatu Johana Petriego. Według niego w dialogu z samym sobą artysta improwizator stara się odrzucić to wszystko, co



fol. Marta Ankersztejn

pozostawiły w nim edukacja i doświadczenie, po to, aby w swej sztuce być naprawdę wolnym... **Czy aby na pewno?** Czy umiejętność poruszania się w poszczególnych konwencjach i umiejętne zastosowanie tego, czego się nauczyliśmy, co ułożone jest gdzieś w naszej podświadomości, przeszkadza w tworzeniu wartościowej muzyki improwizowanej? Czy wolność musi wiązać się tu z odrzuceniem całej tradycji i indywidualnego doświadczenia? Moim zdaniem jest wręcz przeciwnie. Prawdziwą wolność daje nam brak wszelkich ograniczeń i nakazów. Bycie wolnym w swej sztuce oznacza również wolność intuicyjnego podejmowania decyzji o wejściu w dowolną konwencję, choćby po to, aby zaraz z niej uciec.

Tradycja jako fundament, nie ograniczenie

Markus Stockhausen podkreśla, że dobra improwizacja nie jest możliwa bez solidnych podstaw technicznych i zrozumienia języków muzycznych. To właśnie dzięki tej wiedzy intuicja może być skutecznie wykorzystana w procesie twórczym.



fot. Konrad Gustawski

Tradycja i doświadczenie nie muszą być odrzuca-
ne, lecz traktowane jako zasoby, z których artysta
czerpie według potrzeb. Improvizacja polega tu
na świadomym decydowaniu, które elementy tra-
dycji przyjąć, a które odrzucić w danym momen-
cie. Podświadomość, czyli zapisane w nas nawy-
ki, doświadczenia i techniki, to kluczowy element
improvizacji. Umiejętność „słuchania siebie” oraz
uwolnienia się od myślenia o technicznych aspek-
tach gry pozwala osiągnąć stan swobodnej krea-
cji. Cytując Karlheinz Stockhausena, „graj, kiedy

umysł jest cichy, a gdy zaczynasz
myśleć, zatrzymaj się i spróbuj po-
nownie”. Wolność w improvizacji
nie polega więc na całkowitym od-
rzuconiu tradycji, lecz na umiejęt-
ności jej reinterpretacji i twórczego
wykorzystania. To właśnie indy-
widualne doświadczenie i intuicja
czynią muzykę improvizowaną
autentyczną i wartościową. Wol-
ność nie oznacza pustki, ale prze-
strzeń do wyrażenia siebie, przy
wykorzystaniu wszystkiego, co ar-
tysta ma w swoim arsenale umie-
jętności i emocji.

Dzięki połączeniu osobistych do-
świadczeń, intuicji i techniki wol-
na improvizacja staje się wyjąt-
kową formą artystyczną, która
odzwierciedla złożoność ludzkiej
kreatywności. Nie jest to zatem akt
twórczy „w próżni”, ale raczej wy-
nik wielowymiarowego dialogu –
z sobą samym, tradycją i otaczają-
cym światem. ●



WSPIERAJ WYDAWANIE KOLEJNYCH NUMERÓW JAZZPRESSU

Fundacja Popularyzacji Muzyki Jazzowej EUROJAZZ
nr konta:

05 1020 1169 0000 8002 0138 6994

Ważne: wpłata tytułem "Działalność statutowa Fundacji"

Kiedy Tony spotkał Felę

Linda Jakubowska



Wszystko zaczęło się w Ghanie, a nie jak wielu z nas myśli – Nigerii. Na początku XX wieku powstała w Ghanie muzyka highlife, będąca syntezą tradycyjnych rytmów plemienia Akan i zachodnich elementów muzycznych przywiezionych przez kolonizatorów i żeglarzy. Początkowo gatunek charakteryzował się połączeniem rodzimych melodii z zachodnimi elementami, takimi jak orkiestry dęte i gitary. W miarę upływu czasu highlife przechodził różne transformacje, a jedną z silniejszych była transformacja pod wpływem jazzu i muzyki południowoamerykańskiej.

Kompozycje highlife często zawierają wokale typu call and response. Dodatkowym, jeśli nie głównym, urokiem muzyki highlife jest taneczność jej rytmu. Teksty poruszają bardzo różne tematy: od miłości przez problemy społeczne do codziennych doświadczeń, dzięki czemu są zrozumiałe dla szerokiego grona słuchaczy. Muzyka highlife dziś ma nieco inny status, ale w latach 60. ubiegłego wieku była czymś więcej niż tylko rozrywką. Była lustrem odbijającym wartości, nadzieje i wyzwania – nie tylko Ghany, ale całej Afryki Zachodniej. Sama nazwa gatunku wskazuje na

jego aspiracyjną naturę, „highlife” oznacza ideę awansu społecznego i dążenia do lepszego życia.

U szczytu popularności highlife’u do Ghany przyjeżdża najsłynniejszy bodajże Nigeryjczyk – Olufela Olusegun Oludotun Ransome-Kuti, znany jako Fela Kuti, i postanawia założyć zespół łączący jazz i highlife. W tym samym czasie inny Nigeryjczyk – Tony Allen, odkrywa Arta Blakeya i słuchając go, zastanawia się, czy to jeden facet gra na bębnach, czy może ma on kogoś wspomagającego talerze i hi-haty. W muzyce afrykańskiej, jaką znał Allen, nie grano na hi-hatach w taki sposób. W zasadzie nie miały one większego znaczenia. Od tej pory granie w stylu Blakeya stało się obsesją Tony’ego. Kiedy w końcu nauczył się używać hi-hatów i talerzy w taki sposób, w jaki nikt w Lagos nie umiał, miejscowi muzycy uznali go za szaleńca, ale też masowo przychodzili na każdy występ Allena, żeby z zafascynowaniem posłuchać jego nietypowej gry.

W 1964 roku, mając 24 lata, Allen poznał Felę Kutiego, który zaprosił go na przesłuchanie do swojego nowego zespołu Koola Lobitos. Tak rozpoczęła się muzyczna



współpraca, która miała trwać ponad trzy dekady i zaowocować jednym z najbardziej wpływowych gatunków muzyki afrykańskiej. Afrobeat łączył highlife, jazz i funk, mieszając ciężkie soulowe groovy z rytmem muzyki Jorubów (apala, juju, fuji). W 1969 roku Kuti zabrał zespół do Ameryki, gdzie muzycy spotkali przedstawicieli Czarnych Panter i zetknęli się z polityką ruchu Black Power. To doświadczenie miało mieć znaczący wpływ na członków zespołu osobiście, politycznie i muzycznie. To właśnie w Los Angeles Fela zaczął formułować zarówno muzyczną strukturę, jak i polityczne przesłanie afrobeatu.

Swoje horyzonty polityczne poszerzył przede wszystkim poprzez

związek z Sandrą Isadore. Sandra, działaczka na rzecz praw obywatelskich, zapoznawała Felę z dziełami Malcolma X, podkreślając akceptację dla kultury afrykańskiej i afroamerykańskiej, co w tamtych czasach było ideą prawie wywrotową. Zachęcała go do wykorzystania swoich talentów, aby zwrócić uwagę ludzi na niesprawiedliwość. Po powrocie do niepodległej już Nigerii Fela zaczął pisać piosenki, które jak to często określano, „poruszały ludzi nie tylko do tańca, ale także do myślenia”. W jego muzyce coraz częściej pojawiały się tematy panafrkańskości. Zmieniając nazwę swojego zespołu z Nigeria 70 na Africa 70, chciał pokazać swój pogląd na fundamentalną wartość, jaką powinna stanowić jedność ludu afrykańskiego, zwłaszcza w konfrontacji z Zachodem.

Jego teksty były wyraźnie antykolonialne. Przebój *Teacher Don't Teach Me Nonsense* krytykował wprost intelektualne i kulturowe skutki kolonializmu w Afryce i niesprawiedliwość nigeryjskiego systemu wyborczego. Fela założył nawet własną komunę – Republikę Kalakuta – i ogłosił ją niezależną od rządu. Jej główne miejsce, Afrika Shrine, stało się popularnym ośrodkiem afrobeatu, miejscem dyskusji politycznych i pokazów kultury Joruba. Ataki Feli na korupcję elit ciągle wywoływały gniew nigeryjskiego rządu wojskowego.

Fela i jego zespół byli wielokrotnie nękami i bici przez siły rządowe, a Kalakuta była wielokrotnie napadana.

Na albumie *Zombie* Fela przedstawia nigeryjską armię jako zombie, szyderczo przekazując im: „Idźcie i zabijajcie... idźcie i gińcie”. Podczas jednego z ataków na komunię zginęła wskutek obrażeń matka artysty Funmilayo Anikulapo-Kuti, działaczka antykolonialna i obrończyni praw kobiet, ale pomimo tragedii muzyka grała dalej, Fela napisał szereg nowych piosenek, w tym *Coffin for Head of State*, w której winę za śmierć matki zarzucił wprost rządowi nigeryjskiemu. Poza tym piosenka jest mocnym dyskursem o niszczącym wpływie zarówno chrześcijaństwa, jak i islamu na afrykańskie tradycje. Utwór jest moim faworytem wśród twórczości artysty. Przez całe lata 80. Fela nadal był surowym krytykiem rządu i nie przestawał wydawać muzyki aż do swojej śmierci w 1997 roku. Spośród dzieł powstałych w ostatniej dekadzie życia artysty szczególnie ważne jest antyapartheidowe *Beasts of No Nation* z 1989 roku.

Dziś wielu ludzi myli afrobeat z afrobeats, nie wiedząc, że te dwa pojęcia zasadniczo oznaczają różne brzmienia i gatunki. Afrobeats to innymi słowy afrykańska muzyka pop, która zaczęła rozwijać się w Nigerii i Ghanie pod koniec lat

90. Rytm występujący w afrobeatsach są generalnie mniej swingujące i mniej synkopowane niż w afrobeat. Bity podążają bardziej za wzorcem hip-hopowym lub przyjęły wpływy disco i dancehall, co dobrze sprawdza się na parkiecie. Główną różnicą jest to, że afrobeats wykorzystuje w dużym stopniu instrumenty elektroniczne i produkcję wykonaną na komputerze. W afrobeats usłyszymy dużo automatycznie przestrojonych głosów, za to mało instrumentów. Podobnie jak w muzyce pop, przeboje afrobeats są tworzone tak, aby były przyjazne dla radia, więc generalnie podążają za typowymi formułami, z prostymi tekstami na temat przygód miłosnych i dobrej zabawy.



Jednym z najważniejszych artystów afrobeats jest Wizkid, który zdobył międzynarodową popularność dzięki współpracy z takimi międzynarodowymi gwiazdami jak Drake czy Beyoncé. Burna Boy to kolejna wielka gwiazda, która łączy afrobeats z elementami reggae, dancehallu, rapu i muzyki latynoskiej. Burna Boy zdobył nawet nagrodę Grammy w roku 2021 w kategorii Best Global Music Album. Wywołało to dyskusje wokół samej kategorii, która wcześniej nosiła nazwę Best World Music Album. Uznanie afrobeats, jakim było przyznanie Grammy, wywołało pytania o to, jak mainstreamowi zachodni odbiorcy postrzegają muzykę afrykańską oraz czy gatunek

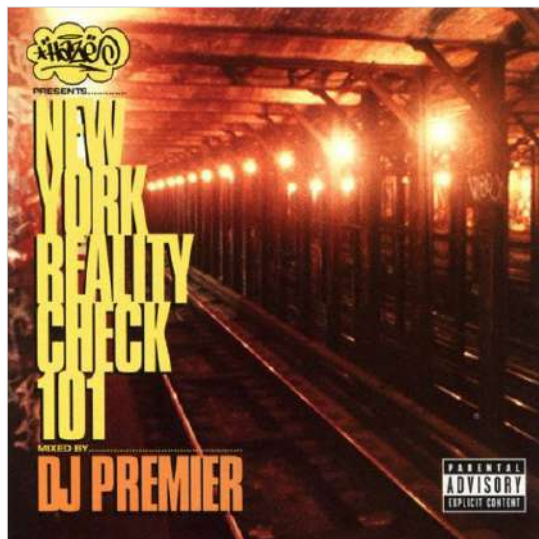
taki jak afrobeats powinien być oceniany w kategorii pop, czy nawet album roku, a nie w niszowej kategorii muzyki świata. Ponieważ jedna litera na końcu słowa wprowadza wiele zamieszania, słysząc wiele głosów, aby nazwę afrobeats zastąpić nazwą afropop. Jestem jak najbardziej za.

Wracając do afrobeatu, przez lata gatunek ten został zachowany i nadal cieszy się popularnością. Mam wrażenie, że w ostatnich latach nawet bardziej. Synowie Feli – Femi Kuti, Seun Kuti i Made Kuti – nie są jedynymi kontynuatorami jego muzyki. Jego śladem podążają Franck Biyong i Massak z Kamerunu, Antibalas z Brooklynu, stary mistrz highlife’u i afrobeatu Ebo Taylor, Segun Damisa & Afrobeat Crusaders, Shaolin Afronauts z Australii, Newen Afrobeat z Chile, Albinoid Afrobeat Orchestra / Albinoid Sound System z Francji, Dele Sosimi oraz byli członkowie Africa 70, a także część silnej londyńskiej sceny w postaci Koko-roko, Nubiyah Twist i Ezra Collective. Wszyscy wymienieni artyści i zespoły występują w dużych składach, wyróżniają się warsztatem muzycznym na najwyższym poziomie, charyzmą, mają swój styl i robią ogromne wrażenie na żywo. Chociaż pochodzą z różnych krajów i środowisk, to wszyscy bazują na inspiracji afrobeatem i uznaniu dla highlife’u. ●



Król, który pozostał fanem

Adam Tkaczyk



DJ Premier – *New York Reality Check 101*
Payday, 1997

DJ Premier to instytucja. Nie ma dyskusji o najlepszych producentach w historii hip-hopu bez jego ksywki, nie ma rankingu najlepszych utworów bez jego bitów. Najkrócej: nie ma kultury hip-hopowej bez niego. Oprócz jego wszystkich talentów i przymiotów – DJ Premier jest ogromnym fanem rapu. Oczywiście słysząc to w jego brzmieniu, ale przede wszystkim widząc na liście jego produkcji. Nigdy nie miał oporów, by współpracować z nieznanymi raperami, jeśli podobał mu się ich styl. Zawsze trzymał ucho blisko ulic, pilnując pulsu i nie pozwalając, by jakikolwiek podziemny talent przemknął bez zauważenia. W roku

1997, rok przed najlepszym albumem jego flagowego zespołu Gang Starr – *Moment of Truth*, wytwórnia Payday wydała DJ-ski mix Premiera zatytułowany *New York Reality Check 101*. Co znamienne – Preemo nie wyprodukował na tę składankę ani jednego utworu, odegrał rolę selektora, ułożył w set i dograł skrecze.

Album brzmi dokładnie tak, jak wygląda okładka (którą absolutnie uwielbiam) – to jest zestaw jointów, który dudni nocą w tunelach metra, zbasowany, zamglony, tu i ówdzie przerywany dźwiękami awantur, przejeżdżającego pociągu, ambulansu lub radiowozu. Premier zebrał twórców doskonale znanych fanom nowojorskiego rapu, ale w większości anonimowych dla słuchaczy muzyki głównego nurtu. El-P z Company Flow jest obecnie częścią duetu Run the Jewels, G-Dep wydał cztery lata później album w fabryce hitów: Bad Boy Records – i to w sumie tyle. Oczywiście J-Live ma na koncie klasyczne albumy, Ed O.G. to żywa legenda sceny bostońskiej, gościnnych występów udzielają Pharoahe Monch i O.C., a MC pokroju Godfathera Dona czy grupy Brainsick Mob i Shadez of Brooklyn przewijają się



na rapowych albumach po dziś dzień, ale trudno oczekiwać, by kojarzyli ich słuchacze czerpiący wiedzę ze stacji radiowych lub algorytmowych playlist na serwisach streamingowych.

Nie jest to najwybitniejszy spośród albumów, które w niniejszym dziale prezentowałem. Wśród niepodważalnych klasyków, perfekcyjnych dzieł, wiekopomnych kamieni milowych... *New York Reality Check 101* absolutnie nie wytrzymuje porównania z większością z nich. To bardzo surowy album, który może okazać się zbyt radykalnie hip-hopowy dla osób szukających muzyki w „niedzielnej” skali akceptowalności. Zwracam jednak na niego uwagę, ponieważ jest przepięknym listem miłosnym do kultury hip-hopowej. To, co napisałem we wstępie: DJ Premier jest tutaj przede wszystkim ogromnym fanem, dzielącym się swoimi muzycznymi znaleziskami z resztą świata. To nadal świetny album, przynoszący wiele radości, a *8 Steps to Perfection*

Company Flow spokojnie można nazwać utworem klasycznym. Tym niemniej nie należy podchodzić do *New York Reality Check 101* jak do skończonego muzycznego arcydzieła i oczekiwać wszechogarniającego zachwyty przed wciśnięciem „play” – szczególnie jeśli nigdy nie było się fanem rapu z konkretnego okresu. Ten album to przede wszystkim atmosfera bezwzględnych nowojorskich ulic połowy lat 90. Kocham takie płyty i zachęcam do wskoczenia na główkę w dźwięki *New York Reality Check 101*. Kto wie, może będzie to metamorficzne przeżycie i godzinę później będziecie bombić tunele warszawskiego metra? ●

radioJazz.fm

PODCASTY

www.podkasty.radiojazz.fm

PONAD 4000 PODCASTÓW

Kontakt z redakcją: jazzpress@radiojazz.fm
ul. Puławska 61, 02-595 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
Ryszard Skrzypiec
Wojciech Sobczak
Jakub Krukowski
Lech Basel
Małgorzata Smółka
Vanessa Rogowska
Basia Gagnon
Jarosław Czaja
Piotr Rytowski
Barnaba Siegel
Cezary Ścibiorski
Adam Tkaczyk
Piotr Pepliński
Jędrzej Janicki
Marta Goluch
Marta Ratajczak
Linda Jakubowska
Aleksandra Fiałkowska
Rafał Marczak
Grzegorz Pawlak
Bartosz Szarek
Piotr Zdunek

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

Fotograficy:

Piotr Gruchała
Marta Ignatowicz
Kuba Majerczyk
Lech Basel
Piotr Fagasiewicz
Piotr Banasik
Jarek Misiewicz
Katarzyna Stańczyk
Paulina Krukowska
Katarzyna Kukielka
Jarosław Wierzbicki
Beata Gralewska
Przemek Kleczkowski
Jacek Piotrowski
Sławek Przerwa

Korekta

Katarzyna Czarnecka
Dorota Matejczyk
Magdalena Kowalewicz

Projekt layoutu

Beata Wydrzyńska

Projekt okładki

Sławek Przerwa

Opracowanie graficzne, skład i łamanie

Klara Perepłyś-Pajak

Marketing i reklama

Agnieszka Holwek
promocja@radiojazz.fm



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

ARCHIWUM JAZZPRESS

WWW.JAZZPRESS.PL/ARCHIWUM

