

MARZEC-KWIECIEŃ 2025

ISSN 2084-3143



Wszystko, co ważne w jazzie i muzyce improwizowanej

Jazzpress

Top Note
Kwartet
Fulguryty

MAREK **Po**
spie
szal
ski Na
własne
konto

Nubya **Garcia**

Tomasz **Mądzielewski**

Wojciech **Jachna**

Syndyba

Kuba **Banaszek**

ROMA
DOBRY
WIECZOR
JAZZ
TEATRROMA.PL

IX Koncert z cyklu GWIAZDY JAZZU DLA DZIECI
na rzecz Instytutu - Pomnik Centrum Zdrowia Dziecka
oraz Domu Dziecka w Kłodzku

14.04 GODZ. 19.00

Bilety do nabycia na
www.teatrroma.pl
i w kasach Teatru
oraz www.cbilet.pl

MICA MILLAR

MICHAŁ SALAMON & Guests

Michał Salamon - piano
Kevin Fitzsimons - vocal
Zbigniew Sz wajdych - trumpet
Michał Zaborski - viola
Jan Wierzbicki - bass
Tomasz Mądzielewski - drums

Od Redakcji

redaktor naczelny
Piotr Wickowski



„Nie uważasz, że w świecie sztuki pojawiła się tendencja dążenia do parytetu za wszelką cenę?” – pyta Marka Pospieszalskiego Mateusz Sroczyński, zwracając uwagę, że gdy do dyskografii saksofonisty po Polish Composers Of The 20th Century trafiła *No Other End of the World Will There Be* – płyta inspirowana twórczością wyłącznie polskich kompozytorek muzyki współczesnej XX wieku – niektórzy uznali to za „dopełnienie parytetu”.

„Zupełnie nie tak miało być. Przez to, że przygotowałem osobny projekt z kompozytorkami, chciałem rzucić większe światło na ich twórczość. Nie chciałem, żeby zagubiły się pośród nazwisk kompozytorów, bo, pomijając dobrze kojarzone twórczynie – jak Bacewicz czy Zubel – większość z nich nie funkcjonuje w szerokiej świadomości, choć ich twórczość zasługuje na największe uznanie. Jeśli w jakimkolwiek stopniu udało mi się zwrócić na ich twórczość uwagę słuchaczy, bardzo mnie to cieszy” – odpowiada Marek Pospieszalski. I dalej podkreśla: „Na szczęście coraz więcej kobiet dochodzi obecnie do głosu i mam wrażenie, że to one nadają teraz ton”.

W zupełnie innej muzycznej stylistyce jedną z nadających obecnie ton jest brytyjska saksofonistka Nubya Garcia, wybrana zagraniczną jazzową artystką 2024 roku w najnowszym rankingu naszych redakcji. Jej najnowszy album *Odyssey* (też w czołówce tego rankingu) jest przykładem ciekawego podejścia do dzieła, które zdaniem artystki powinno działać na odbiorcę nie tylko w warstwie muzycznej – nie tylko na zmysł słuchu czy nawet wzroku... Wprawdzie nie jest to tak rewolucyjne i holistyczne, jak niegdyś zdarzało się w przypadku płyt Björk, ale jak na branżę jazzową to nie sposób nie docenić starań. Co ciekawe, ponadstandardowe zaangażowanie w powstawanie różnych aspektów albumu artystka przenosi również na aspekt biznesowy swojej obecności na rynku. Kobiety nadają ton muzycznemu marketingowi? Czemu nie?



SPIS TREŚCI

3 – Od Redakcji

6 – Portrety improwizowane

7 – Wydarzenia

10 – O!koło płyty

10 Coltrane promieniejący szczęściem

13 Triumf eklektyzmu

16 – Płyty

16 Pod naszym patronatem

32 TOP NOTE

Kwartet – Fulguryty

35 Recenzje

Marek Pospieszalski Octet & Zoh Amba – *Now!*

Unleashed Cooperation – *Trust*

Jakub Paulski – *Free'odde*

Leszek Możdżer / Lars Danielsson / Zohar Fresco – *Beamo*

Miłosz Oleniecki Trio – *Black Narcissus*

Piotr Scholz – *Sirens*

Wojtek Mazolewski Quintet – *Beautiful People*

Filip Żółtowski Quartet – *BiBi*

Eskaubei & Tomek Nowak Quartet – *10/10*

Beryllium – *Umbra*

James Brandon Lewis – *Apple Cores*

Out Of/Into – *Motion I*

Pierrick Pédron – *The Shape of Jazz to Come (Something Else)*

Ewolucja

Sztuka dawania w mordę

Jaco. Opowieść o Zbigniewie Jakubku

58 – Koncerty

58 Przewodnik koncertowy

72 Jazz ukryty w ruchomym obrazie

76 – Rozmowy

76 Marek Pospieszalski

Na własne konto

86 Tomasz Mądzielewski
Z nową energią

93 Nubya Garcia
Nie na pół gwizdka

100 – Słowo na jazzowo

100 Gabriela Kurylewicz, Muzyka & poezja
Z otwartymi oczami

103 Piotr Rytowski, My Favorite Things (or quite the opposite...)
Najlepszej poezji szukaj w second handzie

105 Patryk Zakrocki, Myśli, że myśli
Co się stało z bluesem

107 Aleksandra Fiałkowska, Projekt Jazz
Projektowanie intelektualne Wojciecha Zamecznika

111 Ryszard Wojciul, Strefa free impro
Free jazz a wolna improwizacja

114 – Pogranicze

114 Linda Jakubowska, Roots & Fruits
Podwórkowa rumba w metrum nieregularnym złożonym

118 Adam Tkaczyk, Down the Backstreets
Pre-Lo-Fi

120 – Redakcja



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

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

Portrety improwizowane



Fotograficy JazzPRESSu w finale Jazz World Photo 2025

Lech Basel i Katarzyna Stańczyk znaleźli się wśród autorów 30 najlepszych fotografii zakwalifikowanych do finału tegorocznego konkursu Jazz World Photo. Dla obojga współpracujących z JazzPRESSem fotografików to już kolejne wyróżnienie w tym konkursie: Lech Basel znalazł się w finale drugi rok z rzędu, a Katarzyna Stańczyk była finalistką w 2021 i 2023 roku.

Lech Basel wyróżnioną fotografią, na której znalazł się saksofonista Marcin Konieczkiewicz, wykonał na koncercie zespołu New Bone, w ramach wrocławskiego cyklu So What?. Fotografia Katarzyny Stańczyk dokumentuje wy-



fol. Katarzyna Stańczyk

stęp brytyjskiego muzyka Youngra podczas Jazz Around Festival.

Finałowa trzydziestka Jazz World Photo 2025 wybrana została przez jury konkur-

su spośród prac nadesłanych przez 121 uczestników z 22 krajów. Zwycięzcy ogłoszeni zostaną 12 kwietnia, tradycyjnie podczas wydarzenia towarzyszącego finałowemu koncertowi festiwalu Jazzinec w Trutnovie w Czechach. Wystawę najlepszych konkursowych prac będzie można najpierw oglądać w Centrum Kultury w czeskim Mielniku, a następnie w innych miejscach, do których, jak co roku, trafi. Wystawa prac wszystkich 36 polskich fotografików, którzy byli finalistami dotychczasowych edycji konkursu, towarzyszyć będzie w tym roku wrocławskiemu festiwalowi Jazz nad Odrą. ●



fol. Lech Basel

Premierowa Gala Muzyki Jazzowej Fryderyków

Organizowana po raz pierwszy Gala Muzyki Jazzowej będzie pierwszą odsłoną tegorocznego Fryderyk Festiwalu. 23 marca w Muzeum POLIN w Warszawie zwyciężcom pięciu jazzowych kategorii wręczone zostaną statuetki Fryderyków, wystąpi też niemal 50 artystów, w tym specjalnie stworzony na tę okazję bigband, który poprowadzi dyrektor artystyczny gali Nikola Kołodziejczyk.

„Koncepcja artystyczna Gali Muzyki Jazzowej Fryderyk Festiwal ma ambicję pokazać różnorodność środowiska

jazzowego. To okazja nie tylko do zaprezentowania najciekawszych propozycji muzycznych tego szerokiego stylistycznie gatunku, ale także próba zbliżenia reprezentantów wielu gałęzi jazzu i pracy na rzecz większego zjednoczenia środowiska jazzowego: muzyków, będących twórczą, międzygatunkową siłą napędową całej polskiej sceny muzycznej, jazzowych aranżerów, będących cichymi bohaterami wydawnictw płytowych i festiwalu telewizyjnych, czy też nauczających warsztatu przyszłe pokolenie związane

ze wszystkimi gatunkami” – mówi Nikola Kołodziejczyk.

Podczas gali m.in. wokalna grupa Voice Act, którą współtworzą Anna Gadt, Marta Grzywacz, Natalia Kordiak i Gosia Zagajewska wystąpi wraz z duetem Malediwy Qby Janickiego i Marka Pospieszalskiego, Leszek Możdżer zagra z Atom String Quartet i Wojciechem Myrczkiem, a Kuba Więcek dołączy do duetu Deux Lynx Miłosza Berdzika i Adama Jędrysika.

JazzPRESS jest jednym z patronów medialnych wydarzenia. ●

Nowy kaliski festiwal ku pamięci Ptaszyna

Centrum Kultury i Sztuki w Kaliszu ogłosiło start nowego festiwalu jazzowego poświęconego pamięci Jana Ptaszyna Wróblewskiego. Kalisz Ptaszyn Fest, jak została nazwana impreza, odbędzie się 29 marca, dwa dni przed 89 rocznicą urodzin saksofonisty. Do pierwszej edycji KPF Centrum Kultury i Sztuki zaprosiło trzy zespoły: Rebirth – reprezentujący młode pokolenie dobrze zapowiadających się artystów, Szymanowski / Afanasjew / Skowroński / Wójte-wicz Quartet, którego muzyka stanowi pomost pomiędzy tradycją i nowoczesnością, oraz Special Quartet – zespół Hen-

ryka Miśkiewicza, który powstał by demonstrować publiczności muzykę Jana Ptaszyna Wróblewskiego w nowej, melodyjnej, własnej i radosnej interpretacji.

„Pragniemy, aby wybitny jazzman rodem z Kalisza był dobrym duchem tego przedsięwzięcia i będziemy wciąż wracać podczas tej imprezy do jego przebogatego dorobku muzycznego, ale jednocześnie zależy nam, aby była ona świętem jazzowych saksofonistów – czy szerzej: instrumentów dętych – i aby podczas każdej edycji na scenie pojawił się co najmniej jeden młody zespół, bo Ptaszyn jako dziennikarz

radiowy również promował talenty” – zapowiada Robert Kuciński, dyrektor CKiS w Kaliszu.

Kalisz to rodzinne miasto Jana Ptaszyna Wróblewskiego, muzyk był absolwentem miejscowego Liceum im. Adama Asnyka, przyznano mu też po latach tytuł Honorowego Obywatela Miasta Kalisza. ●



Central European Jazz Showcase czeka

Do 4 kwietnia przyjmowane będą zgłoszenia do festiwalu Central European Jazz Showcase 2025. Impreza jest otwarta dla czeskich i polskich zespołów jazzowych w dowolnym składzie, utworzonych nie później niż w 2023 roku. Większość członków zespołu musi mieć mniej niż 35 lat i posiadać obywatelstwo cze-

skie lub polskie bądź wykazać długoterminowy pobyt w jednym z tych krajów.

O kwalifikacjach zadecyduje jury złożone ze znanych polskich i czeskich jazzmanów, w którym znaleźli się: Jakub Dołężał, Nela Dusová, Ondřej Konrád, Mateusz Pałka, Rafał Sarnecki i Mateusz Smoczyński. 30 kwietnia zostanie ogłoszo-

nych osiem wybranych zespołów, które wystąpią na Central European Jazz Showcase 23 i 24 czerwca w Brnie w Czechach.

Central European Jazz Showcase jest współorganizowany przez Instytut Adama Mickiewicza w ramach międzynarodowego programu kulturalnego Polskiej Prezydencji w Radzie Unii Europejskiej 2025. ●

Kuba Więcek laureatem Paszportu Polityki

Kuba Więcek otrzymał 14 stycznia Paszport Polityki w kategorii Muzyka popularna. Kapituła przyznała mu nagrodę za „odwagę w przekraczaniu granic muzycznych gatunków”. Podkreślono również jego „ciekawość w zgłębianiu różnych obszarów twórczej aktywności:

od komponowania i wykonywania utworów jazzowych po produkcję nagrań raperów”.

Kuba Więcek (rocznik 1994) to wykształcony w Amsterdamie i Kopenhadze saksofonista, który w 2017 roku jako lider swojego tria zadebiutował w reaktywowanej serii wy-

dawniczej *Polish Jazz*. Współtworzy wiele formacji, z których najnowszą jest Hoshii (po japońsku: „pragnąć”), łącząca różne wątki jego twórczości. To właśnie działalność w tej grupie zwróciła uwagę kapituły nagrody i była impulsem do nominacji. ●

KAJETAN GALAS

ORGAN

o i t a g o



GRZEGORZ MASŁOWSKI . DRUMS SZYMON MIKA . GUITAR KAJETAN GALAS . SAX MARCIN KALETKA . SAX

SPOT

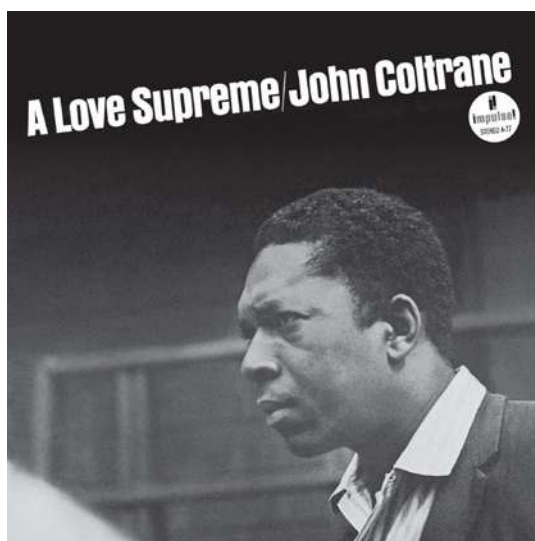
PREMIERA NOWEGO ALBUMU 28.02.2025

Coltrane promieniejący szczęściem

A Love Supreme Johna Coltrane’a to jeden z dwóch najczęściej wskazywanych jazzowych albumów wszechczasów. Zwolennicy muzycznej polaryzacji twierdzą nawet, że każdy szanujący się fan jazzu powinien zdecydowanie opowiedzieć się czy jest za, czy przeciw pozycji tego dzieła na czele rankingów. Niezależnie od tego, tę muzykę znać trzeba, warto też przypomnieć sobie, jakie były okoliczności jej powstania i skąd się wzięła. Zwłaszcza że właśnie minęła 60. rocznica pierwszego wydania.

W latach 1962-1964 ukazały się albumy zaliczane do tzw. środkowego okresu Johna Coltrane’a. Po latach ciężkiej pracy, eksperymentowania, konieczności naginania się do woli właścicieli kolejnych wytwórni saksofonista wypracował sobie pozycję, dzięki której mógł otwarcie i w pełni

zaprezentować swój unikalny styl. Owszem, wywodzący się z bebopu, niewolny od hardbopowego mainstreamu, ale jednak rozpoznawalny i początkowo niepodrabialny. Do znaczących, legendarnych dzisiaj płyt artysty z tamtego czasu można zaliczyć *Coltrane* z 1962 roku, *Duke Ellington & John Coltrane* z 1963 oraz *Live at Birdland* i *Crescent* z 1964 roku. Po osiągnięciu spełnienia na tym odcinku Coltrane nabrał dostatecznej pewności siebie, aby stworzyć coś zupełnie nowego, co dojrzewało w nim już od pewnego czasu. Oprócz zbudowania sobie odpowiedniej pozycji i prestiżu wyzwoleniu pełnej siły twórczej sprzyjały też okoliczności osobiste. Po kryzysie z lata 1963 roku, kiedy rozstał się ze swoją żoną Naimą, zaczął spotykać się z Alice McLeod, pianistką, którą poznał rok wcześniej. Już latem 1964 roku Alice urodziła ich pierwszego syna i cała rodzina, wraz z czteroletnią córką Alice z pierwszego małżeństwa, wprowadziła się do ustronnego domu na przedmieściu Dix Hills na Long Island. Praktycznie nie miewali wtedy gości ani nie widywali się z innymi ludźmi. Alice całkowicie pochłoneła opieką na dwojgiem małych dzieci. John, będący z natury typem samotnika, całymi dniami zaszywał się w odosobnieniu w pokoju na piętrze i pracował nad swoją nową muzyką. Któregoś dnia, jak



John Coltrane – *A Love Supreme*
Impulse! Records, 1965

wspominała Alice, „zstąpił ze schodów niczym Mojżesz, z twarzą promieniejącą szczęściem”, trzymając w ręku zapis swojej najnowszej kompozycji.

Ten rękopis utworu stał się dopiero po latach dostępny dla miłośników twórczości Coltrane’a, zaprezentowany publiczności z okazji sprzedaży w domu aukcyjnym w 2004 roku. Możemy się z niego dowiedzieć, że oryginalnym zamysłem Coltrane’a było nagranie suity w składzie dziewięcioosobowym. Poza tym jednym wyjątkiem większość zamysłu została zrealizowana w pełni.

Całość została nagrana podczas jednej sesji 9 grudnia 1964 roku. Coltrane z zespołem w stałym od kilku lat składzie: McCoy Tyner (fortepian), Jimmy Garrison (kontrabas) i Elvin Jones (perkusja), zjawili się w studiu Rudy’ego Van Geldera na Englewood Cliffs o siódmej wieczorem. Nocne sesje nagraniowe były normalną praktyką Johna, ale zazwyczaj rejestrował podczas nich jeden-dwa utwory. Tym razem, po raz pierwszy w swojej historii, miał całość skomponowaną, zaaranżowaną i przemyślaną, stąd ukończono wszystko w jeden wieczór. Kolejnego dnia nagrano jeszcze alternatywne wersje dwóch fragmentów w składzie sześcioosobowym, poszerzonym o saksofonistę Archiego Sheppa i drugiego kontrabasistę Artę Davisa. Ostatecznie na

pierwotnej płycie została wydana jednak tylko wersja kwartetu.

Okładka w czerni i bieli odchodziła od normalnej, bordowo-brunatnej stylistyki firmy Impulse! Wewnątrz rozkładanego albumu, po lewej, znajdował się esej-notka, zazwyczaj powierzany jakiemuś znanemu krytykowi, tym razem napisany przez samego Johna Coltrane’a, a po prawej – poemat-modlitwa do „Boga, któremu Chwała”. Treść eseju wskazuje inspiracje Coltrane’a zarówno nauczaniem Chrystusa „szukajcie, aż znajdziecie”, jak i Koranu: „w imię Boga miłosiernego, łitościwego”. Wiadomo o późniejszym zwrocie Coltrane’a w kierunku także religii hinduistycznej, którego dokonał z inspiracji swojej żony (z Alice pobrali się w 1965 roku), ale na samej płycie jeszcze to nie jest zasygnalizowane.

Tytuły poszczególne fragmenty zyskały dopiero po dokonaniu nagrania. Suita *A Love Supreme* składa się z czterech części: *Acknowledgement*, *Resolution* oraz połączonych *Pursuance* i *Psalm*. To muzyka, której należy posłuchać w pełnym skupieniu. Jej porywająca siła skłania, by wracać do niej wielokrotnie. Sam John Coltrane nie chciał jej grać na koncertach, a już na pewno w warunkach klubowych, gdzie, jak sam mówił, „muzykę przerywa szcęk szklanek lub wołanie o rachunek w połowie sola Jimmy’ego Garrisona”. Obecnie znane są tylko dwa

wyjątki, w których zagrał *A Love Supreme* na żywo. Pierwsze wykonanie miało miejsce na Festival Mondial du Jazz Antibes w kurorcie Juan-les-Pins we Francji 26 lipca 1965 roku. Drugie zostało dokonane 2 października tego samego roku w The Penthouse w Seattle. Oba zostały wydane dopiero po latach – w 2002 i 2021 roku.

Od nagrania tego albumu zaczął się też najbardziej dojrzały i najważniejszy okres twórczości samego Johna Coltrane'a. Wcześniej był świetnym muzykiem, liderem i saksofonistą. W tej chwili stał się wielki. W ciągu ostatnich dwóch lat życia muzyka ukazały się jeszcze *Ascension*, *Meditations*, *Kulu Sé Mama* i *Expression*. Wiele podobnie uduchowionych nagrań nagranych w tym czasie wystarczyło na wydawanie kolejnych płyt jeszcze wiele lat po jego śmierci.

Pomimo tak radykalnej innowacyjności album zyskał od razu gorące przyjęcie i zrozumienie. Jego wpływ na innych muzyków i kolejne już pokolenia trudno przecenić. Otwarcie przyznają się do niego m.in. John McLaughlin, Carlos Santana i muzycy U2. Zespół Miłość od niego wziął swoją nazwę. Mimo upływu sześciu dekad od pierwszego wydania wydaje się on wręcz przybierać na znaczeniu. Dał asumpt do duchowego i religijnego kierunku w jazzie – od razu podjęty przez Archiego Sheppa, a potem, po śmierci Coltrane'a w 1967 roku, przez Pharoaha Sandersa, Alice

Coltrane, McCoya Tynera, którzy grali u jego boku. Ale potem także przez wielu innych muzyków, m.in. Dona Cherry'ego. Sam John Coltrane został uznany za świętego przez Prawosławny Kościół Afrykański z siedzibą w San Francisco. Istnieje jego ikona, a fragmenty liturgii tego kościoła zawierają fragmenty poematu Coltrane'a z *A Love Supreme*.

Na szczęście dzięki niezliczonym wznowieniom możemy nieustannie się cieszyć tym niezwykłym albumem. W tym roku 7 lutego, celebrując 60. rocznicę pierwszego wydania, Impulse! Records wprowadziło do sprzedaży specjalną, limitowaną edycję wytłoczoną na diamentowym, przezroczystym winylu, umieszczoną w specjalnej obwolucie wydrukowanej na srebrnej, lustrzanej płycie z wytłoczonymi elementami. Niezależnie od wersji edytorskiej, słuchając tego albumu za każdym odkrywa się coś nowego. Można już z całym przekonaniem stwierdzić, że jego wydanie było jednym z najważniejszych wydarzeń muzycznych dwudziestego wieku. ●

Cezary Ścibiorski

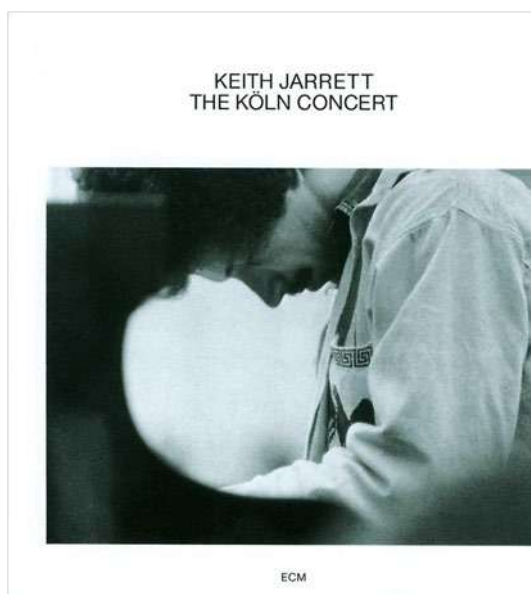
Bibliografia:

- Kahn Ashley – *Liner notes A Love Supreme Deluxe Edition*, Impulse! 2002.
Ben Ratliff – *Coltrane: The Story of a Sound*, St Martin's Press 2008.

Triumf eklektyzmu

Absolutna klasyka, jeden z najbardziej uznanych albumów jazzowych lat 70., kultowy zwłaszcza dla miłośników pianistyki, nie tylko jazzowej. Bestseller z rekordowymi ponad czterema milionami sprzedanych egzemplarzy, co czyni go numerem jeden pośród wszystkich płyt z muzyką na solowy fortepian. W tym roku są okazje do świętowania półwiecza *The Köln Concert* Keitha Jarretta – zarówno samego nagrania (24 stycznia), jak i premiery (30 listopada).

Keith Jarrett, dziś już żywa legenda, ma na koncie całą masę rozmaitych projektów w różnych muzycznych konfiguracjach i jest prawdopodobnie największą obok Herbiego Hancocka żyjącą postacią jazzowego fortepianu. Oprócz prowadzenia własnych zespołów zasłynął jako twórca solowych recitali, które właściwie w pojedynkę inicjował, tworząc gatunek sam w sobie: w pełni spontaniczny koncert zamiast improwizacji na podstawie gotowych utworów. Duży wpływ na karierę Jarretta miał Manfred Eicher, założyciel wytwórni ECM, w której Jarrett, wówczas członek elektrycznego zespołu Milesa Davisa, debiutował jako solista albumem *Facing You*, zawierającym kilka autorskich kompozycji. Jednak to *Solo Concerts: Bremen/*



Keith Jarrett – *The Köln Concert*
ECM, 1975

Lausanne były pierwszą, historyczną rejestracją improwizowanego spektaklu Jarretta. Ten format, oprócz całej masy innych projektów, stał się wizytówką Amerykanina, a występy solowe, z mniejszą lub większą częstotliwością, dawał aż do roku 2016 – dwa lata później choroba całkowicie uniemożliwiła mu grę.

Dlaczego więc akurat *The Köln Concert* odniósł aż taki sukces? Przecież prekursorskie *Solo Concerts: Bremen/Lausanne* z roku 1973, monumentalne *Sun Bear Concerts* nagrane podczas japońskiej trasy roku 1976 czy *Concerts* z roku 1982 uchodzą wśród wielu wielbicieli pianisty za wybitniejsze dzieła. Jasnej odpowiedzi na to

pytanie udzielić się nie da. Sam Jarrett niechętnie wypowiada się na ten temat, nie chcąc być kojarzony z jednym albumem, który sławą przyćmił resztę jego kariery. Długo zwlekał z opublikowaniem autoryzowanej transkrypcji nutowej. Jedno jest pewne, niewiele albumów jest owianych taką legendą jak *The Köln Concert*.

Oto gmach kolońskiej opery, chłodne popołudnie 24 stycznia 1975 roku. Czasy triumfu rock and rolla i eksplozji fusion. Tymczasem przybytek, jak dotąd goszczący jedynie muzyków klasycznych, wyprzedaje 1400 biletów, by zaprezentować solowy recital muzyka prowadzącego awangardowy kwartet jazzowy w Stanach, a promotorką wydarzenia jest raptem 18-letnia studentka Vera Brandes. Już to, w połączeniu z niesamowitym talentem Jarretta, wystarczyłoby do okrzyknięcia tego wydarzenia wyjątkowym. Zanim jednak doszło do występu, głównych bohaterów czekał niemały thriller. Okazało się, że pomyłono fortepiany i zamiast koncertowego modelu Bösendorfer 290 Imperial na scenie umieszczono znacznie mniejszy instrument, który nie spełniał wymogów rozjuszono- go tym faktem Jarretta. Pedaly nie działały poprawnie, górne i basowe rejestry nie stroiły, a na domiar złego, podczas podróży ze Szwajcarii do Kolonii samochodem (zamiast standardowego samolotu) Jarrett

nabawił się bólu pleców oraz miał za sobą nieprzespaną noc.

Ku przerażeniu nastoletniej promotorki pianista oznajmił, że nie zagra tego wieczoru, chyba że uda się załatwić instrument zastępczy, który spełni jego oczekiwania. Mimo że zlokalizowano odpowiedni egzemplarz, jego transport i strojenie zajęłoby zbyt wiele czasu. Ostatecznie urokiem osobistym, retoryką lub może wywołaniem litości udało się Brandes przekonać Jarretta do występu, a koloński stroiciel przystąpił do pracy, by fortepian przygotowany na koncert resuscytować do akceptowalnego stanu. Jakby tego było mało, wykończony bezsennością Jarrett, razem z Verą Brandes i Manfredem Eicherem, przez pomyłkę kucharzy oczekiwali na lunch w pobliskiej restauracji tak długo, że gdy jedzenie w końcu podano do stołu, musieli już wychodzić, by zdążyć na koncert. Sytuacja jak z czarnej komedii; wściekły Jarrett ponownie rezygnuje, gotów wykrzyczeć inżynierom dźwięku, że mogą się pakować i wychodzić. Sprawa wisiała na włosku, ostatecznie jednak uznano, że ponieważ sala jest już wyprzedana, a zwrot za bilety po dotychczasowych wydatkach przerastał możliwości Brandes, koncert odbędzie się, jednak nagranie z niego nie zostanie nigdy opublikowane.

Zapewne właśnie ograniczenia wpłynęły na występ pianisty i drogi, jakimi podążały jego palce.

I nawet jeżeli sporo więcej tu legendy, a instrument został przywrócony do akceptowalnego stanu (wszak Jarrett używa przez cały koncert pedałów, i to nawet w perkusyjny sposób, a i wysokie i niskie rejestry nie są przez niego pomijane), to jednak walka muzyka z nieidealnym instrumentem oraz bólem fizycznym paradoksalnie dała mu większe możliwości niż najlepszy fortepian i pełnia zdrowia. Jarrett powiadał, że podczas grania koncertów w pełni improwizowanych on sam bywał zaskoczony tym, co słyszy, i to nie mniej niż publiczność. Zatem brzmienie instrumentu wpisało się w występ i stało się integralną częścią samej muzycznej treści.

Otwierające cztery nuty nakreślają dwa akordy: Am7 i G-dur, które ogrywa Jarrett przez kilkanaście minut. Są one w pewnym sensie badaniem możliwości fortepianu, akustyki sali, ale też wrażliwości artysty, który reaguje w czasie rzeczywistym na to, co słyszy. Porusza się on bowiem po rozmaitych ścieżkach, nie zmieniając harmonicznego podstawy: przejmująca improwizacja otwierająca stopniowo przepoczwarza się w bluesowy feeling – Jarrett korzysta z całej palety emocji, ogrywając zaledwie dwa akordy. Środkowa, awangardowa część i jej ambientowe glissanda wydobyły z fortepianu niebiańskie niemal tony, inaugurując pośrednio wielki

boom na muzykę New Age. Finałowe gospelowe ostinato wieńczą umykające pojedyncze nutki. Publiczność zaniemówiła, brawa wybrzmiewają dopiero po chwili. A to przecież dopiero koniec pierwszej części.

Kolejne pokazują niezwykle wszechstronność i wirtuozerię Jarretta eksplorującego harmonie i techniki bliższe muzyce klasycznej, prezentując przy okazji mistrzowską wirtuozerię pianisty, co czyni koncert triumfem eklektyzmu, romansem tradycji europejskiej z amerykańską improwizacją jazzową. Ostatnia część to pełna optymizmu coda, której piękno jest świadectwem sublimacji wszystkich nieszczęść tego dnia w wielkie dzieło, ostatecznym triumfem genialnego umysłu nad przeciwnościami losu.

Pomyśleć, że mało brakowało, a do koncertu nigdy by nie doszło. Pięć dekad po premierze *The Köln Concert* wciąż zachwyca, a na okrągłą rocznicę planowane jest przynajmniej kilka wydarzeń upamiętniających. W przygotowaniu jest powieść graficzna, a niemiecki film fabularny *Köln 75* w reżyserii Ido Fluka, opowiadający o koncercie z perspektywy Very Brandes właśnie w lutym zadebiutował na 75. Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Berlinie. ●

Piotr Zdunek

WOJCIECH JACHNA SQUAD – AD ASTRA

Ja płynę...



Nowe oblicze prezentuje na swojej trzeciej płycie, wydanej pięć lat po debiutanckiej, **Wojciech Jachna Squad**. Dzieło *Ad Astra* nagrane zostało w zmienionym i zmniejszonym do kwartetu zespole, który współtworzą obecnie: Wojciech Jachna (trąbka, kornet), Marek Malinowski (gitara elektryczna), Jacek Cichocki (fortepian, moog, vermona) i Rafał Gorzycki (perkusja, perkusjonalia). Co i dlaczego zmieniło się w WJS? Jak obecnie działa i dokąd zmierza? Odpowiada lider **Wojciech Jachna**.

Piotr Wickowski: Po próbach flirtowania z mainstreamem Wojciech Jachna Squad definitywnie przestał się oglądać na cokolwiek i, zgodnie z tytułem najnowsze-
go materiału, odlatuje do gwiazd? Jak byś określił miejsce, w którym znalazła się, w związku z nową płytą, ta twoja grupa?

Wojciech Jachna: Ta moja grupa... [śmiech]? Grupa nie jest moja, w muzyce improwizowanej nazwy są czysto nominalne. Po prostu każdy zespół musi się jakoś nazywać, a na każdym zebraniu jest tak, że ktoś musi zacząć... Uzgodniliśmy na początku z kolegami, że skoro i tak robię całą organizacyjną robotę, nazwiemy to WJS, ale jak widać na załączonym obrazku, każda zmiana w zespole - odejście kontrabasisty, nowy kontrabasista, zmiana perkusisty - zmienia bardzo dużo. Nie kreuję tych zmian, ja płynę wraz z zespołem, który dorasta w naturalny sposób. I tak powinno być - w przeciwnym wypadku to nie



historii muzyki, zarówno tej komponowanej, którą bardzo lubię, jak i bardziej otwartej. Tak, zmiana perkusisty, czyli pojawienie się Rafała Gorzyckiego, zmieniła bardzo dużo. Ja tego nie oceniam, Mateusz Krawczyk, z którym grałem bardzo długo i znaliśmy się prawie 10 lat, miał zupełnie inny background muzyczny, więc siłą rzeczy muzyka szła w kierunku bardziej rytmicznym.

Wkład zespołu w efekt ostateczny był ogromny

jest muzyka improwizowana. Czy jazzowa, to rozmowa na inną okazję, bo здаje się, że definicja tego, co jest jazzem, a co nie, obecnie lekko się rozjechała. Mnie nie przeszkadza nazwa muzyka improwizowana, wręcz przeciwnie.

Natomiast co do flirtu z mainstreamem... Pozwól że nie skomentuję tego głośno, jakoś ten mainstream nie przyjął mnie z otwartymi rękoma, bardziej na swój użytek ukułem nazwę modern jazz - jest dość pojemna, mieści w sobie duży kawałek

Idealnym tandemem była dla mnie sekcja Krawczyk - Urowski. Ale kontrabasista Paweł Urowski - który był z kolei moim kumplem z lat młodszych, razem dorastaliśmy jazzowo, słuchając wszystkiego po drodze i ucząc się muzyki - wprowadzał dużą wiedzę i miał otwartą głowę na różne akcje muzyczne - od prostych komponowanych utworów, groove'ów w stylu psychodelicznego, transowego fusion, aż po szkice free, bo był fanem Mingusa i miał też takie doświadczenia, niestety

zniknął. Musiał oddalić się z powodu obowiązków życiowych pt. zarabiam pieniądze, bo z jazzu nie mogę wyżyć. Tak ten idealny tandem rytmiczny mi się rozsypał. Został idealny tandem harmoniczny, czyli Jacek Cichocki i Marek Malinowski. W tę lukę wszedł Rafał i dość szybko poszukaliśmy nowej formuły.

Kontrabasista nie został zastąpiony, doszło do pełnego wyeliminowania kontrabasu, co zmieniło proporcje pomiędzy innymi instrumentami, sprawiając przede wszystkim, że w nowych rolach musieli odnaleźć się gitarzysta Marek Malinowski i klawiszowiec Jacek Cichocki. Dołożenie do tego grającego inaczej niż Mateusz Krawczyk Rafała Gorzyckiego spowodowało, że muzyka Squadu bardzo

przeze mnie wcześniej koncerty ze starym materiałem, dość szybko zorientowaliśmy się, że granie starych utworów w kwartecie jest możliwe, ale chyba Rafał nie czuje się dobrze w nie swoich butach. Wyzaczyliśmy sobie czas na próby, cotygodniowe (sic!) i w tym trybie w trzy miesiące nowy materiał był gotowy.

W czerwcu 2024 roku w dwa dni nagraliśmy w Studiu Tonn całość. Jak się odnalazł Marek i Jacek? To bardziej pytanie do nich, ale Marek współpracował z Rafałem przy jego płycie *Playing* nagranej w triu, więc znają się bardzo dobrze, co chyba słychać. Jacek, myślę, że cały czas szuka swojego miejsca w tym układzie, tym bardziej że był pomysł, by grał basy na syntezatorach, ale ostatecznie materiał zabrzmiał bardziej akustycznie.

Rzeczywiście nastąpił skręt, i nie wykluczam kolejnych zmian stylistyki

się zmieniła, zachowując jednocześnie sporo z dotychczasowego stylu. To efekt mozolnej pracy – rzeczywiście dużego wysiłku potrzebował tytułowy „odlot do gwiazd” – ręki lidera i kompozytora większości utworów czy jeszcze czegoś innego? Jakże były kulisy prac nad *Ad Astra*?

Paradoksalnie kulisy nie były spektakularne, ale praca przebiegała po japońsku. Znam Rafała bardzo dobrze, bo graliśmy w Sing Sing Penelope 10 lat i wiem, że jest człowiekiem bardzo zdolnym, a przede wszystkim zadaniowym i pracowitym. Zagraliśmy więc wiosną 2024 roku dwa zabukowane

Faktycznie okazało się, że mam kilka melodii w szufladzie, które chciałem wykorzystać, utwór *Ad Astra*, powstał już wcześniej i był grany na koncercie w Jassmine w Warszawie. Miałem jeszcze jakieś pomysły muzyczne, ale odstawiłem je, bo dwa utwory Rafała, mimo że pojawiły się kiedyś na płytach, tutaj zagrane w innym składzie i aranżu, okazały się bardziej interesujące. Wkład zespołu w efekt ostateczny był ogromny, dlatego nie przesadzałbym z tymi kompozycjami - po prostu przyniosłem melodie, może tylko *Ad Astra* miała jakieś rozpisane akordy, ale ostatecznie jej kształt też wyłaniał się podczas gry.

To, że płyta jest inna, ale jednak zachowuje nasz styl, to oczywiście efekt soundu, poszczególnych instrumentalistów – rzecz dla mnie najcenniejsza w jazzie i muzyce improwizowanej. A brak Pawła Urowskiego, dla mnie i nie tylko, rzeczywiście jest mocno odczuwalny, dlatego myślę że zmiana pozycji i zmiana konceptu była dobrym pomysłem. To otwarte granie spowodowane jest więc ostatecznie stylem gry Rafała, jego doświadczeniami perkusyjnymi oraz brakiem kontrabasisty.

Tak naprawdę odejście Mateusza i Pawła wymusiłem w pewnym sensie ja – na pewnym etapie nie byliśmy w stanie się spotykać, ponieważ chłopacy nie mieli na to czasu. Stanowią tutaj na miejscu w Bydgoszczy najbardziej „rozrywaną” sekcję do wszystkiego, grają i wykładają na Akademii na Wydziale Jazzu i Rozrywki, są zarobieni po uszy. I bardzo dobrze. Nie miałem z kim się spotkać na próbie, doszliśmy więc do wniosku, że będzie lepiej dla nas, jeśli każdy skupi się na swoich rzeczach. To niestety ta przykra strona bycia liderem, że czasem trzeba odbywać takie rozmowy.

To już trzeci wasz album (a może nawet czwarty, jeśli wliczymy mającą sporo wspólnego z powstaniem Squadu inicjatywę uwiecznioną na *The Right Moment*), a sprawiacie wrażenie, jakbyście dawali sobie szansę na nowy start. Twórczość tej grupy może pójść w dowolnym kierunku, ale nie zapadła jeszcze decyzja w którym?

Dokładnie tak jest – ten zespół i jego muzycy mają duży warsztat i wyobraźnię, dlatego od początku przewidywałem, że może nadejść moment, kiedy będziemy zmieniać

stylistykę, bawić się konwencjami. I właśnie nadszedł ten moment, co mnie bardzo cieszy i bawi. Być może u dotychczasowych fanów, zwłaszcza fanatycznych, nastąpi konfuzja lub zdziwienie, ale cóż, to się zdarza, z góry przepraszam... [śmiech]. Rzeczywiście nastąpił skręt, i nie wykluczam kolejnych zmian stylistyki, mam w zespole dyplomowanego kompozytora muzyki współczesnej, dwóch jazzmanów otwartych na różne doświadczenia. Jacek Cichocki również skończył w Warszawie Studium Dyplomowe na Wydziale Kompozycji. Wygląda na to, że muzycznie możemy odbyć jeszcze wiele flirtów i może nastąpić moment, że WJS zagra kompozycje innych członków zespołu, a nie moje, lub – co również rozważam – zagramy zupełnie improwizowaną płytę.

Wyjaśnienia wymaga niepokojący obraz, który trafił na okładkę. Skąd wzięła się ta wizja i jak ma się do muzyki lub atmosfery w zespole?

Zdjęcie wykonał Dariusz Bareya, z którym od lat współpracuję podczas sesji solowych i zespołowych. Początkowo mieliśmy na oku inne, również jego, ale ten obraz przyciągnął moją uwagę dziwnym ujęciem nieba – jak wyjaśnił Darek, to zorza złapana charakterystycznym obiektywem. Nie myślałem, czy jest niepokojące, raczej ujęło mnie swoją specyfiką, i nawiązaniem do tytułu. Miałem przez moment opór przed zbytnią dosłownością, ale na szczęście nie ma na nim gwiazd... Jest pewna tajemnica, a tę lubię najbardziej w muzyce. Atmosfera w zespole – dziękuję, nie narzekam, pozdrowię wszystkich. ●

Pomaga w trudnych chwilach

Syndyba to niezwykle osobisty, a jednocześnie niepozbawiony uniwersalności album pianisty **Miłosza Bazarnika**, który skomponował cały nagrany w duecie z perkusistą **Łukaszem Giergielem** materiał. Jak wskazują sami artyści, ich muzyka łączy minimal jazz, neoclassical oraz idiom skandynawski. Miłosz Bazarnik i Łukasz Giergiel współtworzą też kwartet, na którego czele stoi pierwszy z nich, ich współpraca rozpoczęła się zaś w zespole działającym do dziś, choć w zupełnie innych muzycznych rejonach...



Damian Stępień: Album *Syndyba* zbiera pochlebne recenzje, a z jakimi reakcjami spotykają się panowie po koncertach?

Miłosz Bazarnik: Przed każdym utworem na koncercie staram się przybliżyć publiczności jego historię. To pomaga „wejść” w naszą muzykę. Po występach często też rozmawiamy. Wielokrotnie na przykład słyszałem, że *Magical Forest* jest bardzo obrazowy, że potrafią dobrze wyobrazić sobie ten las w różnych jego odcieniach.

Łukasz Giergiel: Nie spotkaliśmy się jak na razie z niepochlebną opinią. Dużo ludzi zwraca uwagę, że ta muzyka daje przestrzeń do złapania oddechu, zanurzenia się w dźwiękach. Faktura brzmieniowa



MB: Ten album powstał właśnie z potrzeby poradzenia sobie z bardzo trudnym momentem w moim życiu, jakim była utrata nienarodzonego dziecka. Każdy ma takie chwile, które go przerastają. Mam nadzieję, że ta

Myślę, że to jest jej największa moc.
Ona jest bardzo konkretnie o czymś

sprawia, że można się zatrzymać, być tu i teraz i przeżywać historie, o których wspomina Miłosz. Dzięki temu publiczność jest w stanie się w nich zagłębić i na swój sposób je przeżywać. A dużo się tu dzieje pomimo minimalizmu formy, wszystko płynie.

Pozwolę sobie na prywatną dygresję. Kiedy umierała moja mama, sięgnąłem po tomik poetycki Tadeusza Różewicza *Matka odchodzi*. Ta poezja bardzo mi wtedy pomogła. Dla mnie to doskonały przykład, jak sztuka może przynosić ukojenie. Myślę, że podobnie jest z *Syndybą*.

muzyka daje otuchę i czas na przemyślenia, nie spływając przy tym żadnej kwestii. Może dzięki niej łatwiej jest sobie wszystko poukładać w głowie w mniej lub bardziej sensowny, ale przynajmniej skuteczny sposób.

ŁG: Dla mnie to bardzo ciekawy temat. Myślę, że ta muzyka pomaga w ogóle w przeżywaniu tego, co się dzieje wokół nas w czasie rzeczywistym. Oczywiście trzeba się w nią zagłębić. Dzięki temu słuchający może otworzyć się na swoje emocje, które dzięki dźwiękom zaczynają do niego docierać. Przyznam się szczerze, że na początku nie myślałem, że odbiór tej muzyki pójdzie aż

w taką stronę. Im więcej ze sobą rozmawialiśmy, tym bardziej stawało się to klarowne. Miłosz dużo mi mówił o tym, co go motywowało przy pisaniu poszczególnych utworów. Dzięki temu zrozumiałem, że w tym jest głębsza historia. Słuchacze też nam piszą, że ten album ma wydźwięk terapeutyczny, że pomaga w trudnych chwilach.

Przynosi nie tylko ukojenie, ale i nadzieję. „Syndyba” to słowo wykrzykiwane przez pana dwuletniego synka Stasia jako wyraz niepohamowanej radości i szczęścia.

MB: Tak, i myślę, że tak właśnie jest. Każdy utwór oddala nas od trudnych emocji, nie się w kierunku ukojenia i spokoju. Im bardziej zagłębiamy się w muzykę, tym większe rozluźnienie.

ŁG: Podpisuję się pod tym, że jest w tym albumie nadzieja. Jeżeli są czarne chmury nad nami, to one w końcu zostają rozwią-

kontekstu powstania albumu jest to muzyka, która skłania do refleksji, nie narzuca się jednak z interpretacją.

MB: Słowa „zagłębienie się”, „zanurzenie” są tu bardzo ważne. Dostrzegam to podczas naszych występów. Publiczność jest niezwykle skupiona. To znaczy, że każdy może w tej muzyce znaleźć własne emocje.

Refleksyjność – to słowo dobrze określa tę płytę. Czy przez ten czas od komponowania aż do koncertów zmieniło się wasze podejście do tych utworów?

MB: Na pewno zmienia się ekspresja wykonywania utworów podczas koncertów, ale emocje towarzyszą mi niezmiennie te same.

ŁG: Miłosz tworzył tę muzykę, więc ma zupełnie inne podejście niż ja. Dla mnie każdy koncert, każde nowe wykonanie utworu to kolejny krok w tej wędrówce. Za każdym

Może uda nam się też w Polsce otworzyć
drzwi dla tego gatunku

ne przez muzykę. Z każdym koncertem dociera to do mnie coraz mocniej. To jest w tej muzyce najciekawsze.

MB: Myślę, że to jest jej największa moc. Ona jest bardzo konkretnie o czymś. To czuć szczególnie na koncertach, gdy widzimy reakcje publiczności.

Słuchając Syndyby, ma się pełen wachlarz dźwięków, melodii i emocji. I pomimo

razem coś nowego się dzieje, coś nowego mnie zaskakuje. To sprawia mi dużą radość. Może wynika to z faktu, że ja brałem udział w tworzeniu gotowego materiału, w którym emocje już były. Moim zadaniem było je tylko podkreślić, napędzić, nadać im koloru, którego Miłosz by oczekiwał.

Napisali panowie, że wasza muzyka łączy minimal jazz, neoclassical i idiom skandynawski. Co z tego najbardziej panów fascynuje?

MB: Najbliższy jest mi idiom skandynawski. Szczególnie odkąd zainteresowałem się takimi klimatami muzycznymi, jak na przykład duet Svaneborg Kardyb, związany z wydawnictwem Gondwana Records. Ten kierunek duńsko-norwesko-szwedzki bardzo mi przypadł do gustu. Jest to muzyka bliska moim przeżyciom, czasem bliższa niż jazz mainstreamowy.

ŁG: Ja natomiast lubię minimalizm i przestrzeń w muzyce. Nie jest jednak tak, że miałem tak zawsze. Kiedy jeszcze studiowałem jazz, czy nawet wcześniej, gdy grałem muzykę gospel, to szukałem wielu rozwiązań. Chciałem jak najwięcej pokazać. Teraz poszedłem w zupełnie drugą stronę. Lubie, kiedy muzyka swobodnie płynie. Oczywiście czasami dodaję element wirtuozerski, ale niezbyt często. Chyba razem z Miłoszem lubimy, kiedy dźwięk nie jest przerysowany. I to jest też wykładnik tego projektu.

MB: Te melodie, harmonie są wprost pokazane. Naszej historii nie trzeba odkrywać w szybkiej, wirtuozerskiej kompozycji. Ona jest wręcz podana na tacy. Dla mnie to duży plus tej muzyki.

Syndyba nie jest waszym pierwszym wspólnym przedsięwzięciem. Kiedy i w jakich okolicznościach przecięły się panów muzyczne szlaki? Jaka melodia was połączyła?

ŁG: Połączyła nas melodia swingu. Spotkaliśmy się na Akademii Muzycznej w Katowicach przy okazji projektu Lazy Swingers Band (aktualnie Lazy Swing Band – przyp. red.).

MB: To było bardzo przyjemne spotkanie przy stoliku, była kawka i tak poszło... [śmiech].

Adagio, moderato, a może presto, trzymając się terminologii agogiki, jak określiliby panowie waszą wspólną pracę, czy to na próbach, czy w studiu?

MB: Ciekawe pytanie. Myślę, że wybrałbym moderato. Chociaż może coś pośredniego pomiędzy moderato a allegro. Presto na pewno nie [śmiech].

ŁG: Chyba szedłbym bardziej w stronę allegro. Początki były bardziej moderato, ale teraz nasza praca nabiera rozpędu. Mam nadzieję, że już niebawem pojawi się coś nowego.

Chociaż już drugi kwartał roku przed nami, to jednak zapytam o noworoczne postanowienia, plany, marzenia...

MB: Planem na ten rok jest przynajmniej zarejestrowanie materiału na drugą płytę. A by to zrobić, to najpierw trzeba go napisać i zaaranżować na próbach. Chcemy też poszukać poważnego wydawcy. Jeżeli jednak się nie uda, to wydamy album sami. Poza tym to oczywiście organizacja koncertów. Spotkania z publicznością są bardzo ważne i przyjemne. Liczymy też na występy za granicą. Wydaje mi się, że odbiór tej muzyki jest tam bardziej żywy i mocny. Widziałem to właśnie podczas występów wspomnianego duetu Svaneborg Kardyb. Może uda nam się też w Polsce otworzyć drzwi dla tego gatunku. ●

KUBA BANASZEK TRIO – 2020

Pamięć o emocjach

Pianista **Kuba Banaszek** swój najnowszy autorski album zatytułowany 2020 zrealizował w triu z Maksem Olszewskim (perkusja) oraz Alanem Wykpiszem (kontrabas). Absolwent krakowskiej Akademii Muzycznej dostarczył nam na tej płycie osobisty zapis pandemicznego roku, miesiąc po miesiącu. Materiał nagrany w studiu B&B Records w Niepołomicach dojrzał trzy lata, zanim ujrzał światło dzienne nakładem BamBam Label, dzięki czemu wypieszczono go w najdrobniejszych szczegółach. Zawartość muzyczną dzieła dopełnia okładka autorstwa Stefana Raczkowskiego.

Rafał Marczak: Kuba, twój debiut płytowy *Band of Brothers* z 2020 roku powstał w kwartecie. Najnowszym autorskim materiałem powróciłeś w formacie klasycznego tria jazzowego. Skąd ta zmiana?

Kuba Banaszek: Uważam, że trio dla pianisty to coś bardzo istotnego. Jeszcze zanim mój kwartet pojawił się na scenie, myślałem o triu i pod tym kątem tworzyłem na początku moich studiów. Później świadomie zrezygnowałem z tego konceptu, gdyż zdawałem sobie sprawę, że rzemiosło jest tu istotniejsze niż w przypadku kwartetu czy innych zespołów, w których fortepian nie jest instrumentem wiodącym. Ponadto gdy dobrze nam się wiodło z kwartetem, nie myślałem o triu.

Tworząc materiał 2020 w pandemicznym roku, starałem się inaczej podejść do procesu komponowania. Wcześniej było ono efektem pracy koncepcyjnej, realizowałem



muzyków jednocześnie. Raczej wyobrażałem sobie, że fortepian będzie w centrum, a sekcja będzie za mną podążać, lecz muzyczni partnerzy, których sobie dobrałem, sprawili, że te kompozycje mogły zawędrować w rejony, o których do tamtej pory nie myślałem.

Trio dla pianisty to coś bardzo istotnego

założenia w zależności od tego, jak utwory były przeze mnie aranżowane. Trio wydawało mi się naturalnym narzędziem do realizacji utworów, które w swojej formie nie są szczególnie skomplikowane, lecz stawiają na dużą dawkę swobody wykonawczej.

Po wyjściu ze studia zrozumiałem, że odpowiedzialność, która, mogłoby się wydawać, spoczywa przede wszystkim na pianicie, rozproszyła się pomiędzy naszą trójkę. To wynikło naturalnie, bo nie miałem takiej myśli, że chciałbym, żeby ta narracja była budowana przez wszystkich

Max Olszewski to twój druh muzyczny, gracie razem już od ponad 10 lat. Z Alanem Wykpiszem też realizujecie się w kilku projektach. Ale chyba nie tylko z tych powodów zaprosiłeś ich do 2020?

Maks zawsze miał w sobie taki rodzaj prowadzenia time'u, który dodawał mi otuchy w tym, co robię na scenie, było to dla mnie szczególnie istotne, gdy zaczynałem wypływać na szersze wody z kwartetem. Z czasem zaczęło się to przeradzać w rodzaj zgrania, który sprawia, że nie muszę

się zastanawiać, jak partnerzy zareagują na pewne rzeczy na scenie. Jeśli chodzi o Maksa, sporo ruchów jestem w stanie przewidzieć, co dla mnie jest szczególnie istotną wartością, gdy mówimy o muzyce improwizowanej. Dziś to nasz wspólny język.

Wydaje mi się, że z wyborem Alana mogło być nieco inaczej. Wcześniej właściwie nie graliśmy ze sobą. Jedną z najważniejszych zalet Alana – poza tym, że jest świetnym sidemanem – jest też bycie znakomitym liderem. Wiedziałem, że w momentach w trakcie nagrania czy później na koncertach, w których nie będę wiedział, jaki kierunek powinniśmy dalej obrać, to on doskonale będzie potrafił uzupełnić myśl, którą staram się chłopakom nadawać. Re-

świadomie zacząłem stawiać go na równi z innymi pianistami, natomiast to wciąż najsilniejsza inspiracja. Chociaż po wielu latach pomyślałem też o triu Esbjörna Svenssona, którego, będąc jeszcze nastolatkiem, słuchałem bardzo dużo. Wszystkie albumy wydane za jego życia naprawdę miałem osłuchane od początku do końca – znałem je na pamięć!

Jesteś również muzykiem szkolonym klasycznie. Jak ten fakt wpływa na twoją twórczość?

Ukończyłem pełny cykl nauczania szkolnego, czyli pierwszy i drugi stopień na fortepianie klasycznym, z czego dzisiaj jestem bardzo zadowolony, bo dało mi to

Zwyczajnie brakowało mi improwizacji

asumując, był to świadomy wybór. Wiedziałem, kogo zapraszam do zespołu i czego mogę się podziwiać. Nie byłem pewien, jaki efekt możemy wspólnie osiągnąć, i to było coś, co zostawiłem na czas pracy w studiu.

Wracając do tematu tria opartego na fortepianie – kto szczególnie imponuje ci w takim składzie?

Jeśli miałbym obiektywnie spojrzeć na to, kogo i jak intensywnie słuchałem od początku mojego zainteresowania muzyką jazzową, to przede wszystkim powinienem wskazać na trio Brada Mehldaua i jego cykl *The Art of The Trio*. W połowie studiów

niesamowity warsztat, który pozwala szerzej spojrzeć na pianistykę. W jazzie mamy sporo ukierunkowania na rytm, natomiast trochę mniej zwracamy uwagi na fakturę, która w pianistyce jest istotną kwestią. Kiedy chodziłem do szkoły muzycznej o profilu klasycznym, z tyłu głowy towarzyszyła mi stale taka myśl, że czegoś mi brakuje. Zwyczajnie brakowało mi improwizacji.

Mówię o okresie końcówki szkoły muzycznej pierwszego stopnia. Dużo było tam improwizacji na fortepianie, ale jeszcze nie na kanwie jazzowych standardów. Wtedy poczułem, że to jest brakujący element całej układanki. Moje zainteresowanie jazzem wzrastało, brat pokazywał mi

kolejnych artystów. Do dziś pamiętam, że pierwsze nagranie, które usłyszałem, to *Bounce* Terence'a Blancharda. Wtedy zrozumiałem, że improwizacja nieskrępowana żadnymi ramami to rzecz, która mnie interesuje.

Improwizacja nierozzerwalnie łączy się ze sferą emocjonalną, od emocji aż kipi na twojej płycie. Domyślam się, że ten ładunek spowodował, że sporo wody upłynęło w Wiśle od nagrania do wydania 2020.

To prawda, dużo czasu minęło. Gdybym spróbowałbym to jakoś zobrazować – trudno byłoby mi powiedzieć, co robiłem w każdym miesiącu 2019 lub 2021 roku. Natomiast bardzo dokładnie pamiętam każdy miesiąc 2020, nie muszę sięgać do nie wiadomo jakich czeluści, pamięć o emocjach z tamtego okresu cały czas jest ze mną. Dlatego też ten proces od nagrania do wydania albumu był tak rozciągnięty, bo czasami trudno było mi się zebrać i wykonać czynności związane z przygotowaniem wydawnictwa. Pamiętam, jak przeciągałem prace nad miksem.

Z racji tego, ile dla mnie ten materiał znaczy, przez długi czas tkwiło we mnie przeświadczenie, że chciałbym każdy fragment tego albumu dopieścić, by nie zostać z poczuciem, że można było zrobić to lepiej. Próbowałem zrobić wszystko najlepiej jak potrafię. Wiadomo, że takie podejście ma sporo minusów, mój debiut był w 2020 roku, a później ten pociąg odjeżdżał, bo z kwartetem nie zagrałem bardzo wielu koncertów ani nie wydałem przez ten czas czegoś, co by pozwoliłoby mi być obecnym na rynku. Starałem się chociaż na chwilę ten ładunek

emocjonalny odłożyć na bok i dokończyć ten proces, ale zajęło mi to trzy lata.

W procesie twórczym sięgasz po niebanalne metody. Podobno część utworów istniała jedynie w zapisie słownym!

W przypadku większości utworów z tej płyty faktycznie emocje z tamtego okresu przelewałem raczej na pięciolinie, kreując utwory, czy nawet zapisując myśli będące punktem wyjścia do improwizacji. Tak jest z *Sierpniem* – on miał linię melodyczną i pewien zarys harmoniczny, ale nigdy nie był utworem o konkretnej strukturze formalnej.

Jeśli chodzi o *Wrzesień* oraz *Październik*, to one w ogóle nie miały zapisu nutowego, tylko słowny zapis myśli. Zaczęło się od tego, że zanotowałem pewne idee emocjonalne w kontekście muzyki, które chciałem zrealizować. O ile w przypadku *Września* to nie był szczególny problem, bo po prostu siadam i gram solo, to z *Październikiem* granym w triu należało to skonkretyzować. Przed wejściem do studia stworzyłem zespół cech, które ten utwór powinien posiadać. Przed samym nagraniem powiedziałem chłopakom, że chciałbym, żebyśmy zagrali burzę. Nie istniał pomysł na to, jak długo ten utwór ma trwać, jak się ma zaczynać i kończyć – po prostu próbowaliśmy. Powstała dwuminutowa miniaturowa, lecz gdy gramy ją na żywo, przybiera zupełnie inną, rozbudowaną formę, w której kulminacja emocjonalna nie jest kwestią krótkiej chwili, lecz stopniowej gradacji. Gdyby pozostać przy porównaniu do burzy, to w trakcie koncertu stajemy w jej epicentrum! ●



Wojciech Myrczek & Piotr Schmidt Quintet – *Młynarski. Bynajmniej!*

Na fali krajowego renesansu zainteresowania twórczością Wojciecha Młynarskiego dwaj polscy jazzmani postanowili dokonać własnych interpretacji utworów pochodzących z jego repertuaru. W ten sposób zrodził się album *Młynarski. Bynajmniej!* wokalisty Wojciecha Myrczka i trębacza Piotra Schmidta.

Myrczek odpowiada tu oczywiście za partie wokalne, natomiast za instrumentalne – Schmidt i jego kwintet w składzie: Mino Cinelu (perkusja), Andrzej Świąś (kontrabas), Sebastian Frankiewicz (perkusja) oraz Krzysztof Herdzin (fortepian). Ten ostatni jest także doświadczonym aranżerem i to właśnie on – wraz z Sabriną Meck – przełożył przeboje Młynarskiego na język współczesnego jazzu. Wśród nich znajdziemy popularne przeboje (*Dziewczyny*, *bądźcie dla nas dobre na wiosnę* czy *Podchodzą mnie wolne numery*), ale również te mniej znane, np. romantyczną balladę *Księżyc nad Kościeliskiem*. We wszystkich interpretacjach zespół wspomaga orkiestra AUKSO pod batutą Marka Mosia.

Album ukaże się 14 marca w SJ Records. ●



Kajetan Galas Organ Spot – *Oitago*

Zespół Kajetana Galasa – propagatora brzmień organów Hammonda – zadebiutował przed 12 laty płytą *Organ Spot*, po czym zawiesił aktywność wydawniczą i ograniczył się jedynie do koncertowania. To długoletnie milczenie przerywa tegoroczna premiera albumu *Oitago*, na którym skład prezentuje się już prawie wyłącznie z autorskim programem.

Oprócz lidera w *Organ Spot* występują także gitarzysta Szymon Mika oraz perkusista Grzegorz Masłowski, który zastąpił Bartka Staromiejskiego grającego na pierwszej płycie. Od kilku lat regularnie współpracuje z grupą też saksofonista Michał Kaletka. Album *Oitago* wypełnia sześć autorskich kompozycji – po trzy utwory napisane przez Kajetana Galasa i Szymona Mikę – oraz dwa standardy jazzowe. Główną inspiracją dla tego materiału jest legenda o młodym muzyku Dżet-Sanie, który odkrył mistyczną mądrość płynącą z rzeki. Filozofia *Oitago*, oparta na harmonii życia i muzyki, stała się metaforą twórczej podróży zespołu. Wydawca płyty SJ Records premierę zaplanował na 28 lutego. ●



Simona De Rosa & Confusion Project – *Feathers*

Od kanionu Charyn w Kazachstanie po ulice Kuby, od Libanu po Pekin, a także od Włoch przez Polskę aż po Chiny. Ta zagmatwana geografia stanowi podstawę *Feathers* – wspólnej płyty grupy Confusion Project i wokalistki Simony De Rosy.

„To płyta o wolności, sile i pięknie w podróży przez życie z otwartym umysłem i sercem. Jest połączeniem języka jazzu, którego nauczyłam się podczas studiów w Nowym Jorku, z muzyką z różnych stron świata, z którą miałam styczność podczas swych podróży” – deklaruje De Rosa. Tytuł nawiązuje do historii mewy wzlatującej w niebo po uwolnieniu się z własnych więzów z *Jonathan Livingston Seagull* Richarda Bacha oraz symbolu orła, popularnego tropu w folklorze Kazachstanu.

De Rosa nawiązała współpracę z Confusion Project w 2023 roku, po kilkuletniej przyjaźni i współpracy z liderem tria Michałem Ciesielskim, z którym koncertowała w Chinach od 2018 roku. Od tamtego czasu regularnie dołącza do tria na trasy koncertowe. Wspólna płyta jest kolejnym etapem tej współpracy. ●



Marek Jakubowski Trio – *Opowiadki*

Zbiór kompozycji splecionych z tematów odzwierciedlających szeroką paletę uczuć stanowi płyta *Opowiadki* tria Marka Jakubowskiego. Znajdziemy tu numery wzruszające, podszyte nutą niepewności, a także przechodzące w pogodny, optymistyczny nastrój.

Na *Opowiadki* składa się osiem kompozycji napisanych przez lidera tria. Materiał na swoją premierę czekał aż od 2017 roku, kiedy to w ciągu dwóch dni został nagrany w składzie Marek Jakubowski (perkusja), Witold Janiak (organy Hammonda) i Paweł Zielak (saksofon, EWI).

Jakubowski dopowiada: „Od wielu lat marzył mi się projekt w składzie saksofon, organy Hammonda i perkusja, a kolejny w moim życiu szczęśliwy splot wydarzeń sprawił, że wybitni muzycy i wspaniali koledzy – Paweł Zielak i Witek Janiak – zgodzili się wziąć w tym udział. O ile tytuły i sam nastrój tych tematów może sprawiać wrażenie lekkich, wręcz infantylnych, o tyle ich struktury i formy wymagają olbrzymiej wyobrazi i wirtuozerii”.

Opowiadki zostaną wydane 7 marca przez Allegro Records. ●

SMIAK JAZZU

CZWARTEKI, GODZ. 19:00

Zaprasza Paweł Ziemia



SŁUCHAJ

NA WWW.RADIOJAZZ.FM

PODCASTY

PODKASTY.RADIOJAZZ.FM/@SMIAKJAZZU

PORY...

Piotr Komosiński/Jerzy Mazzoll

Piotr Komosiński & Jerzy Mazzoll – *Pory...*

Trzynaście miesięcy – tyle czasu zajęło Piotrowi Komosińskiemu oraz Jerzemu Mazzollowi stworzenie pierwszego wspólnego albumu. Kontrabasista mający za sobą 30-letnią działalność sceniczną i jeden ze współtwórców nurtu yassowego postanowili podejść do tego projektu niespiesznie, wymyślając materiał w tempie jednego utworu na miesiąc.

Każdy utwór na płycie odpowiada jednemu miesiącowi, jedynie muzyczna impresja na temat listopada została nagrana w dwóch wersjach. Artyści tworzyli te numery w warunkach domowych, zostawiając sobie maksimum dowolności. „Zależało mi na mocy autentyzmu i improwizacji, a podświadomie czułem, że w ten sposób znajdziemy i zbudujemy coś nowego” – twierdzi Komosiński, który proponował na kontrabasie figury rytmiczne, wokół których Jerzy Mazzoll budował swoje improwizacje na klarnetach. Utworom towarzyszą okazjonalnie elektroniczne tła, a w niektórych gościnnie pojawiają się Ulka Murawko (wibrafon), Waldemar Knade (altówka) i Franciszek Komosiński (fortepian). ●

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





Multikulti Project, 2024

Kwartet – *Fulguryty*

Zasłużona dla polskiego podziemia jazzowego poznańska wytwórnia Multikulti Project dorobiła się pod koniec ubiegłego roku niezłego jubileuszu. W listopadzie ukazała się bowiem 50. płyta w ramach prowadzonego przez label cyklu wydawniczego Improvised Music Series – *Fulguryty*, czyli drugi album enigmatycznej grupy Kwartet.

Choć w skład zespołu wchodzi czwórka nie byle jakich muzyków (grają tu przecież klawecista Piotr Melech, pianista Jakub Królikowski, perkusista Jacek Buhl oraz kontrabasista Jarosław Majewski), jego nazwa skazuje go na absolutny niebyt w przestrzeni internetowej i popadnięcie w niełaskę algorytmów. To trochę tak, jakby wszyscy czterej muzycy celowo postanowili zaszyć się w głębinach undergroundu. Nie dopatruję się jednak w tej decyzji wyłącznie odważnego PR-owego sabotażu, lecz także kąśliwej zagrywki zwracającej uwagę na niewielkie zasoby finezji wśród polskich jazzmanów głównego nurtu w zakresie wymyślania nazw dla swoich zespołów. Nieustannie dominuje archaiczna, a więc jakże dla polskiej sceny

Kompozycja Obsydian zasługuje na miano jednej z najpiękniejszych wieczornych ballad, jakie pojawiły się w polskiej fonografii jazzowej na przestrzeni ostatnich kilku lat



Mateusz Sroczyński

typowa, tendencja do kompulsywnego promowania swoich nazwisk poprzez nazywanie składów w myśl monotonnego równania XYZ + Trio, Quartet, Quintet i tak dalej. Zespół Kwartet miałby poważny problem z wysunięciem naprzód postaci lidera – jawi się jako dużo bardziej wiarygodny, demokratyczny twór. Tę tezę potwierdzają informacje o autorstwie wszystkich czterech numerów zawartych na *Fulgurytach*. Każdy z muzyków jest zaangażowany w materiał od strony kompozytorskiej, ale najaktywniejszym z nich wydaje się być Mełech – w pojedynkę skomponował tematy *Heliotrop* i *Obsydian*.

Druga płyta Kwartetu nie dotrzymuje elektrycznej obietnicy zawartej w tytule. *Fulguryty* to bowiem określenie przypisane podłużnym

obiektom powstałym po stopieniu piasku kwarcowego w wyniku uderzeniu weń pioruna, co zasadniczo stoi w kontrze do stuprocentowo akustycznego materiału poznańskiego składu. Punktem wyjścia są tu kompozycje utrzymane w duchu eleganckiej dwudziestowiecznej kameralistyki, które kolektywnie rozwijane są w oparciu o tradycję harmonijnego, na ogół pozbawionego atonalnych i dysonansowych wybiegów free jazzu.

W tej formule szczególnie zaskakuje Królikowski, który – znany ze swoich psychodelicznych syntezatorowych fascynacji realizowanych w zespołach Koń czy Głupi Komputer – wznosi się w Kwartecie na wyżyny niespotykanego dotąd liryzmu. W *Obsydianie* prowadzi z Mełechem dialogi tak czułe i zmysłowe, że rzeczona kompozycja zasługuje na miano jednej z najpiękniejszych wieczornych ballad, jakie pojawiły się w polskiej fonografii jazzowej na przestrzeni ostatnich kilku lat. To pozbawiony choćby nuty ckliwości pokaźny ładunek delikatnego romantyzmu przyprawionego szczyptą typowej dla klarncisty klezmerskiej melancholii.

Z kolei numer tytułowy wprowadza element ilustracyjnej grozy, spuentowanej ostatecznie serią drżących alarmów fortepianu napędzanych przez minimalistyczną repetycję Buhla. To jeden z niewielu momentów na płycie, gdy grę perkusisty trudno byłoby określić jako niecierpliwą – Buhl dąży bowiem do nieustannego zagęszczenia. To właśnie on błyszczy w Kwartecie najjaśniej, rozwijając setki pomysłów na minutę i stosując subtelne sonorystyczne ozdoby, przy których okazjonalnie wtóruje mu operujący szorstkim arco oraz ocieślałym, smolistym tonem Majewski.

Choć członkowie Kwartetu znani są przede wszystkim jako nadzwyczaj sprawni improwizatorzy, okazują się równie wytrawnymi kompozytorami. Poruszają się przecież w konwencji nienowej, w zasadzie mocno wyeksploatowanej, lecz potrafią postawić na niej grubo autorski stempel, nie wspominając o brawurowym wykonawstwie i bogatej palecie onirycznych dźwięków. *Fulguryty* i debiut kwintetu Teo Oltera z przekonaniem wskazują jako najlepsze polskie płyty jazzowe z ubiegłego roku. Muzyka to nie zawody, wiadomo, ale w istocie nie było dla nich zbyt licznej konkurencji. ●

R

E

K

L

A

M

A

Award-Winning Singer Songwriter

Eugenie Jones

#5 on Jazz Week Top 50

"This album is a winner.
Each track will get
under your skin"
New York City
Jazz Record

"HIGHLY
RECOMMENDED"
Ark of Music

LISTEN NOW



MORE INFORMATION
EugenieJones.com



Marek Pospieszalski Octet & Zoh Amba – *Now!*

Instant Classic, 2024

Dwie poprzednie płyty oktetu Marka Pospieszalskiego były mocno zakorzenione w przeszłości. Punktem odniesienia zawartej na nich muzyki była twórczość polskich kompozytorów i kompozytorek XX wieku. Początek nowego albumu mógłby sugerować, że tym razem Pospieszalski wziął na warsztat minimalistów. Ciąg szybkich i niezwykle precyzyjnych repetycji może przywoływać na myśl kompozycje Steve'a Reicha, ale skojarzenie to po chwili znika skutecznie rozwiane przez burzące ten repetytywny porządek improwizacje saksofonów. I chociaż pewne wpływy minimal music odnajdziemy także w innych utworach na płycie, to nie jest to album spoglądający w przeszłość. To muzyka,

w przypadku której, zarówno dla jej twórców, jak i słuchaczy, istotne jest tu i teraz. Niezwykle mocna, stworzona przez Macia Morettiego okładka nie pozostawia w tej kwestii wątpliwości.

Do nagrania płyty została zaproszona Zoh Amba – młoda, ale mająca już na swoim koncie wiele niezwykłych dokonań amerykańska saksofonistka. Jej bezkompromisowe podejście do muzyki doskonale wpisuje się w filozofię materiału zawartego na *Now!*. Podstawowy skład oktetu nie zmienił się, ale z pewnością warto przypomnieć nazwiska wybitnych instrumentalistów, którzy dołączyli do grającego na saksofonach, klawirze i flecie lidera. Są to: Piotr Chęcki (saksofony – tenorowy i barytonowy), Tomasz Dąbrowski (trąbka), Tomasz Sroczyński (altówka), Szymon Mika (gitara), Grzegorz Tarwid (fortepian), Max Mucha (kontrabas) oraz Qba Janicki (perkusja i soundboard). *Now!* zawiera sześć utworów, do których ramy kompozycyjne stworzył Pospieszalski, ale ich finalny kształt jest wynikiem kolektywnej twórczości całego zespołu. Słuchając płyty,

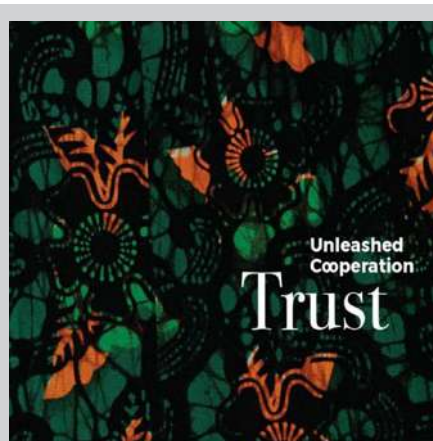
odnosi się wrażenie, że muzycy wnieśli do tego materiału nie tylko świetne brzmienie swoich instrumentów, nie tylko kreatywne improwizacje, ale także, a może przede wszystkim, ogromny ładunek emocjonalny – bo cała płyta charakteryzuje się niezwykle emocjonalną atmosferą.

To artystyczne spojrzenie na naszą teraźniejszość jest niepokojące i może wywoływać u odbiorców wręcz pewien rodzaj dyskomfortu. Na szczęście przez tę posępną wizję przebijają się także promienie światła – melodyjne, łagodniejsze – dające nadzieję. Twórcy postarali się jednak, aby czujność słuchaczy nie została uśpiona. Chwile pozornego spokoju na płycie są szybko zakłócane elementami noise'u, manipulacjami taśmą magnetofonową oraz seriami drażniących szmerów i zgrzytów około-perkusyjnych.

Prowadzenie tak dużej grupy muzyków to ogromne wyzwanie. Pospieszalski robi to w mistrzowski sposób – potrafi utrzymać pełną dyscyplinę w grze zespołu, a jednocześnie dać każdemu z instrumentalistów bardzo szerokie pole do improwizacji i autonomii.

W efekcie otrzymujemy jeden z najlepszych albumów 2024 roku. Fakt, że ten „soundtrack do naszej teraźniejszości” drażni i zawiera tyle niepokoju, skłania do głębokiej refleksji – nad muzyką, ale przede wszystkim nad kondycją naszych czasów. Pytanie, czy jeśli płyta nosiłaby tytuł *Future* znaleźlibyśmy na niej więcej spokoju i pozytywnej energii czy wręcz przeciwnie? ●

Piotr Rytowski



Unleashed Cooperation – *Trust*

Multikulti Project, 2024

Trust jest, po *8 Years*, drugą płytą w dyskografii Unleashed Cooperation. Zestawiając ze sobą tytuły wskazanych produkcji z nazwą grupy, otrzymujemy składowe idealnej współpracy. Tylko bowiem wieloletnia gra przynosi zaufanie, na

bazie którego można w pełni uwolnić energię tkwiącą w kolektywie. Powyższą, pewnie przypadkową, zależność znakomicie obrazuje nowy album. Dowód szczerości „zaufania”, jakim członkowie Unleashed Cooperation darzą się nawzajem, znajdziemy w oznaczeniu autorów poszczególnych kompozycji, jest tam bowiem ślad zaangażowania wszystkich muzyków. Co naturalnie dla tak szerokiego składu, otrzymujemy muzykę charakteryzującą się dużym zróżnicowaniem – zarówno nastroju, jak i przyjętej stylistyki.

Lider formacji Krzysztof Kuśmerek (saksofon sopranowy i tenorowy) przygotował szkic *Polistes Dominula*. Występująca w tytule klecanka rdzaworożna nie wydaje się owadem szczególnie atrakcyjnym, a jednak dostarczyła autorowi cennej inspiracji, by stworzyć przebojowy utwór, oparty na chwytliwym motywie, trwale zapisujący się w pamięci odbiorcy. Kompozycje (*Mr. Paul's Strange Dream* i *Mr. Paul's Beautiful Dream*) Stanisława Aleksandrowicza (perkusja) wprowadzają dwa odrębne światy. Pierwsza ma charakter awangardowy, pełen zwrotów i detali odkrywanych za

każdym odtworzeniem, druga zaś jest oniryczną podróżą wiedzioną tajemniczymi wokalizami.

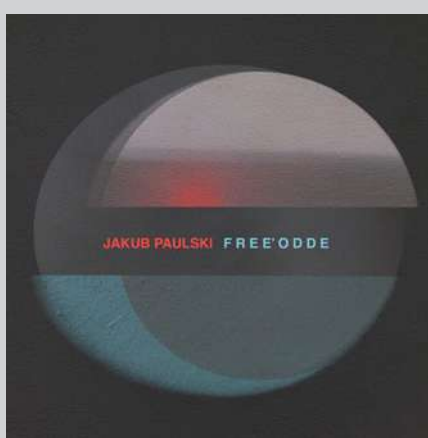
Jeszcze inną estetykę wprowadza Patryk Rynkiewicz (trąbka), kierujący zespół w spokojniejsze rejony. Napisał on dwie kompozycje (*String Theory* i *Laura's Theme*), prześiąknięte nastrojowością, dającą słuchaczowi przestrzeń do wytchnienia. Czwarty z instrumentalistów Patryk Matwiejczuk (fortepian) dostarczył natomiast utwór *Sea*, nawiązujący do polskiej muzyki klasycznej, konkretnie pieśni Morze Witolda Lutosławskiego. Pozostałe dwa utwory (*Coincidence 1* i *Coincidence 2*), dokładnie jak wskazuje ich tytuł, powstały z przypadku, spontanicznie podczas sesji nagraniowej. Choć Flavio Gullotta (kontrabas) jako jedyny nie widnieje w spisie autorów, to również on miał istotny udział nie tylko w warstwie wykonawczej nagrania. Jak zdradził w radiu Jazzkultura lider zespołu, to właśnie Gullotta zaproponował zaproszenie do nagrania mistrzyni improwizowanych form wokalnych Anny Gadt, goszczącej na czterech utworach.

Warto w tym miejscu zatrzymać się nad jej rolą w powstaniu *Trust*. Jak już wspomniałem, siłą zespołu jest umiejętne wykorzystywanie możliwości grania kolektywnego. Fakt, że instrumentalisci znają się od lat, i to nie tylko z pracy w tym zespole, ma przełożenie na naturalność ich poczynań. Najwyraźniej jednak korzyść z doskonałego zrozumienia nie była dla nich wystarczająca i potrzebowali „obcego” elementu, który wyzwoliłby nowe pokłady kreatywności. Wybór Gadt do takich poszukiwań był odważny, ale jak to często bywa – im większa śmiałość, tym atrakcyjniejsza jest nagroda. Zaufanie, jakim ją obdarzyli, dało fenomenalny efekt, tak że trudno wyobrazić sobie płytę w innej formie. Co ciekawe, przed nagraniem muzycy zaprezentowali wokalistce gotowe kompozycje i mimo że ich ostateczny kształt zmienił się w studiu, to hipotetycznie mogły pojawić się na płycie bez jej głosu.

Miarą sukcesu opisywanej produkcji są liczne wyróżnienia, jakimi w różnych plebiscytach została obdarzona. Trudno też przejść obojętnie nad imponującą trasą koncertową promującą ten

materiał (26 koncertów w 11 krajach!). To wszystko potwierdza, jak dobre decyzje podjął kwintet przy tej produkcji, a nie zrobiłby tego bez, wielokrotnie tu już przywoływanego, zaufania. ●

Jakub Krukowski



Jakub Paulski – *Free'odde*

V Records, 2024

Już pierwsze dźwięki nowego projektu Jakuba Paulskiego wprowadzają nas w przestrzeń głębokiej refleksji, opowieści o różnicy między byciem napędzanym przez siły zewnętrzne a prawdziwą wolnością, rodzącą się z wewnętrznej kontemplacji. Przesłanie o sile uważności i świadomego życia przenika tę płytę na wskroś, tłumacząc, że prawdziwa sprawczość nie wynika z działania, lecz z harmonii w działaniu, pojednania

różnych aspektów codzienności i czerpania z tego satysfakcji.

Album, który trafił do mnie przypadkiem, od pierwszego przesłuchania całkowicie mnie pochłonął, otulając kolejnymi warstwami głębi i znaczeń. Najpierw sprawia wrażenie pobudzanego namietnościami – aktywnością pozornie chaotyczną, która w rzeczywistości okazuje się z czasem jakby kontrolowana. Ten swoisty antyschemat, obecny w niemal każdej kompozycji, może stać się aktem głębokiej autorefleksji słuchacza, której Jakub Paulski jest inicjatorem.

Free'odde swoją strukturą przypomina żywioł – pełen nieregularności, a jednocześnie stale dążący do harmonii. Jak woda, która nie zawsze forsuje przeszkody (*Italian Sketches pt. 1*), lecz z gracją i cierpliwością odnajduje drogę wokół (*New Major*). To ta płynna nieprzewidywalność uczy, że opór nie zawsze przynosi rozwiązanie (*2 listopada pt. 2*), a łagodność i wytrwałość potrafią pokonać nawet najtwardsze bariery (*Okolo pierwszej*). Woda na tym krążku, tak wszechobecna, a zarazem niewidoczna, podskórnie wyczuwalna – jest życiem, ale także siłą

zdolną zniszczyć, szczególnie gdy jest spleciona z wiatrem (2 listopada pt. 1). Jest też symbolem nieustannego cyklu: unosząc się w chmurach, które obejmują góry (*Italian Sketches* pt. 2), powraca jako deszcz, by rozpocząć podróż na nowo (*New Minor*).

Muzyka sekstetu Jakuba Paulskiego w składzie: Wojciech Lichtański (saksofon altowy), Mateusz Śliwa (saksofon tenorowy), Cyprian Baszyński (trąbka), Tymon Trąbczyński (kontrabas) i Maksymilian Olszewski (perkusja) rozpisana została na osiem rozdziałów, osiem odrębnych opowieści, z których każda jest wyjątkowa i każda pełna kontrastów. Przebiega od subtelnych, kameralnych momentów, kiedy trio gitara-kontrabas-perkusja wysuwa się na plan pierwszy, po pełne rozmachu brzmienia rozbudowanego zespołu, wzbogacone głębią i majestatem instrumentów dętych. *Free'odde* to podróż tam i z powrotem własnej duszy, w której różnorodność staje się siłą napędową, a nieustanne poszukiwania nadają jej wyjątkowego, eksploracyjnego charakteru.

Nowy projekt Jakuba Paulskiego nie tylko wyznacza nowe ścieżki, ale także jest

wyrazem artystycznej dojrzałości lidera, który stawia na rozwój i podążanie własnym, wyjątkowym szlakiem. To również muzyka, której świeżość, oryginalność i melodyjność spotykają się z odwagą wychodzenia poza utarte schematy. *Free'odde* to piękna podróż do środka, z każdym odsłuchaniem odsłania przed nami nowe, transformacyjne oblicza jazzu. ●

Bartosz Szarek



Leszek Możdżer / Lars Danielsson / Zohar Fresco – *Beamo*

Teraz Teraz, 2024 / ACT, 2025

Jak wielu rodaków-jazzmanów czuję miętę do supertrio Możdżer / Danielsson / Fresco. Dźwięki stworzone przez tę słowiańsko-skan-dynawsko-bliskowschodnią ekipę gwiazd towarzyszą mi od lat, a nawet zainspirowały mnie do wielu

własnych twórczych poszukiwań. W twórczych poszukiwaniach nie ustaje też Leszek Możdżer, który ewidentnie przechodzi teraz erę zabawy tonalnością. Okazuje się, że zwykły – taki jak go znamy – fortepian nakłada na naszego artystę zbyt wiele limitacji, stąd konsekwentnie szuka ów nowych środków wyrazu w ramach tych samych, oklepanych 88 klawiszy. Na omawianej tu płycie *Beamo* Możdżer oprócz grania na „zwykłym” fortepianie muska palcami po klawiaturze fortepianu deka-fonicznego (nastrojonego w skali 10-stopniowej – a nie jak zazwyczaj 12-tonowej) oraz fortepianu w stroju 432 Hz, który rzekomo lepiej rezonuje z wszechświatem. Jako że JazzPRESS to nie czasopismo Teoria Muzyki ani magazyn Wróżka, nie zamierzam nawet tykać tego wątku, za to chętnie podzielę się subiektywnymi odczuciami z perspektywy wieloletniego fana tego ansamblu. Trio Możdżer / Danielsson / Fresco zawsze miało w sobie znaczący element przebojowości. Panowie ze swoją wyjątkową fuzją muzyczno-etniczną byli po prostu cool. Na najnowszym krążku zamiast swobodnego, spontanicznego

przepływu energii między mistrzami znajdujemy więcej wyczelowania, kalkulacji i, nomen omen, fałszu. Fałszujące klawisze Moździerza są totalnie przerysowane. To, co kiedyś było subtelnością (wszak, jak uzgodniliśmy, nie są to pierwsze takie poszukiwania pianisty), ciekawym smaczkiem, teraz jest wyeksponowane – celowo drażniąc ucho i wywołując w słuchaczu pytanie: „po co?”. Gdyby ta muzyka powstała do jakiegoś filmu czy spektaklu teatralnego, gdzie trzeba by tworzyć atmosferę psychodelicznego horroru, to niniejszy tekst można by wyrzucić do śmieci. Nie mam jednak pewności, czy należy podejrzewać twórców o takie aspiracje. Jedynie kilka utworów z dość długiej, bo niemal godzinnej płyty (w tym grany przez pianistę od lat *Enjoy the Silence* Depeszów), nieświeży dawny urok i ukojenie, a miejscami – alchemicznie tworzący się między tą trójką *catów* jazzowy szwung. Co więc jest tutaj grane, panowie? W mojej ocenie otrzymujemy eksperyment obliczony, nie wiedzieć czemu, na przełamanie dotychczasowej, wręcz misternie dopracowanej i uwielbianej, formuły grupy.

Zdaję sobie sprawę, że wizja ugrzęźnięcia w ciasnej stylistycznej szufladce jest dla artysty niemal tak straszna jak fałszowanie na klawiaturze Moździerza czy śpiewanie Keitha Jarretta, ale może sensowniejszą ścieżką byłoby założenie nowego projektu? Niczego nie sugeruję, a po prostu retorycznie pytam. Talentu i kreatywności nie brakuje żadnemu z panów tworzących zespół Moździer / Danielsson / Fresco, więc na pewno są w stanie nas nie jeden raz zaskoczyć, nie niszcząc swojego wspólnego dziedzictwa.

Już kiedyś Marcin Masecki grał na niedostrojonych instrumentach. Nie pomnę, czy stała za tym jakaś głębsza newage'owa filzofia, czy przekorna chęć redefiniowania fortepianu/pianina, czy po prostu artystowska nonszalancja, jakkolwiek efekt dla uszu był podobny. Pozostaję na stanowisku, że jedyne fałszujące pianino, jakie toleruję, to honky tonk z westernowego baru.

Ci, którzy sięgając po *Beamo*, będą mieli w pamięci chociażby ikoniczne *The Time*, obawiam się, natrafią na nieco zafałszowany przekaz. Dosłownie. ●

Wojciech Sobczak



Miłosz Oleniecki Trio – *Black Narcissus*

Miłosz Oleniecki Trio, 2024

Miłosz Oleniecki to pianista, kompozytor i producent, który jest absolwentem zarówno Wydziału Jazzu Państwowej Szkoły Muzycznej im. Fryderyka Chopina w Warszawie, jak i Wydziału Elektroniki i Technik Informacyjnych Politechniki Warszawskiej. Porusza się swobodnie po różnych rodzajach muzyki, od funku poprzez hip-hop, elektronikę po jazzowy hard bop. Dobrze znany z projektu P.Unity, a od niedawna współtworzący nowy skład Jazzpospolitej. Wydany 25 listopada 2024 roku *Black Narcissus* jest już drugą płytą jego tria. Pierwszą była wydana trzy lata wcześniej *Songs for A*.

Obok lidera w składzie tria, podobnie jak na debiutanckim krążku, grają Paweł Zwierzyński-Pióro na

kontrabasie i Rafał Dutkiewicz na perkusji. I od razu pierwszy utwór nowego albumu – tytułowa kompozycja Joe Hendersona z wydanej w 1977 roku płyty *Black Narcissus* – udowadnia precyzyjne zgranie muzyków. Nieczęsto można usłyszeć aż tak dobrze ze sobą współpracujący zespół. Każdy z instrumentów jest starannie wpasowany w strukturę kompozycji. Tak dobry utwór, wykonywany przez tak zagrany band, od razu przykuwa uwagę i zachęca do wysłuchania całej płyty. Kolejny utwór *Elegy* jest typowy dla formatu tria jazzowego: słyszymy najpierw temat, potem zespół przechodzi do improwizacji. Słuchając drugiej części tej kompozycji lidera, nie sposób nie docenić nie tylko zgrania tria, ale też warsztatu poszczególnych muzyków.

Następnie słyszymy trzy kolejne – jak można sądzić z autopromocyjnego opisu – „interpretacje tradycyjnych pieśni sefardyjskich”: *Los Bilbilicos*, *Cuando El Rey Nimrod* i *Descanso De Mi Vida*. Wykorzystanie takich melodii jest bardzo dobrym pomysłem. Mieszanka tradycji iberyjsko-sefardyjskiej, z wyraźnymi akcentami

arabskimi, zawsze okazuje się pewniakiem. Porywające, a zarazem liryczne, egzotyczne i swojskie pieśni wykorzystane były już przez wielu innych muzyków i nieodmiennie urzekają. Tak też jest na płycie *Black Narcissus* tria Miłosza Oleńckiego. Kulminacyjnym momentem całego albumu jest *Cuando El Rey Nimrod*, z dodatkowym udziałem Mateusza Szemraja na lutni oud. Gość świetnie się dopasował do tria i znacząco wzbogaca jego brzmienie.

Ostatnia kompozycja *Longing* jest uroklivym solem fortepianowym, nagrany w studiu MO Sound należącym do Miłosza Oleńckiego. Reszta albumu, jak można dowiedzieć się z tylnej okładki, powstała w Sound&Wave Studio. Sama okładka jest atrakcyjną graficznie reprodukcją abstrakcyjnego obrazu namalowanego grubą warstwą żółtej i czerwonej farby, szkoda tylko, że nigdzie na wydaniu winylowym, ani w opisach serwisu Bandcamp, gdzie m.in. dostępna jest wersja elektroniczna, nie można doszukać się informacji o autorze dzieła, podobnie zresztą jak o kompozytorach poszczególnych

utworów czy o dacie nagrania. Można natomiast, niestety, znaleźć w wersji dostępnej w internecie pomyłki w tytułach utworów. I jeszcze jedno – słysząc, jak muzycy w kolejnych utworach albumu *Black Narcissus* rozkręcają się, kiedy przechodzą do improwizacji, można spodziewać się świetnych wrażeń na koncertach tria. Radzę więc, aby potraktować tę płytę jako dobre na te koncerty zaproszenie. ●

Cezary Ścibiorski



Piotr Scholz – *Sirens*

Piotr Scholz, 2024

Choć dyskografia Piotra Scholza obejmuje już przeszło 10 albumów, to najnowsza produkcja *Sirens* na kilku płaszczyznach okazuje się debiutem. Przede wszystkim jest to pierwsza płyta sygnowana

nazwiskiem muzyka nagrana w mniejszym składzie. Do tej pory nie dane mu też było, występując w roli lidera, tak wyraźnie eksponować warsztat gitarowego. Po raz pierwszy w karierze artysta napisał także utwór do tekstu. Scholz powołał nietypowy kolektyw pozbawiony klasycznej linii kontrabasu. Autorski kwartet współtworzy z Kubą Marciniakiem (saksofon tenorowy, saksofon sopranowy, klarnet basowy), Stanisławem Aleksandrowiczem (perkusja) i Kasią Osterczy (wokale), do których gościnnie dołączyli Krzysztof Leniczowski (wiolonczela) oraz Frederico Heliodoro (gitara basowa).

Od początku działalności artystycznej Scholz walczy o należne w przestrzeni kultury miejsce dla wieloosobowej formy uprawiania muzyki. Poświęcił temu dwie prace dyplomowe, czego owocem są nagrania z orkiestrą jazzową (*Suite the Road*, 2016) oraz klasycznym big-bandem (*Birds from Another Planet*, 2021). W 2015 roku zainicjował Poznań Jazz Philharmonic Orchestra, z którą nagrał trzy kolejne albumy.

Wreszcie od dwóch lat kieruje Blue Jazz Orchestra – jedyną w Polsce orkiestrą jazzową działającą przy klubie muzycznym (Blue Note w Poznaniu). Na przestrzeni niemal dekady stał się jednym z czołowych dyrygentów i aranżerów specjalizujących się w tej dziedzinie.

Równolegle realizował się w mniejszych składach – m.in. w Weezdob Collective czy triu Kasi Osterczy – te projekty, z różnych przyczyn, uległy jednak zawieszeniu, musiał więc przyjąć czas, gdy poczuł potrzebę powrotu do kameralnego grania. Zapowiedzią takiego zwrotu był wydany w 2022 roku minialbum *At Home*. Artysta występuje tu solo, kreśląc gitarą przesiąknięte melancholią, nastrojowe melodie. O ile jednak konwencja *Sirens* wynikała z osobistej potrzeby intymniejszego grania, o tyle wcześniejsze nagranie motywowane było ograniczeniami pandemicznego lockdownu.

W wywiadzie udzielonym Polskiemu Radiu gitarzysta przyznał, że nie jest zwolennikiem płyt spójnych stylistycznie. Słysząc to na najnowszym albumie, którzy

zbudowany jest na gatunkowej różnorodności. Jak wspomniałem, jego kwartet ma charakter eksperymentalny, co daje ku temu duże możliwości. W głównej mierze decyduje o tym gitara potrafiąca oscylować między subtelnym minimalizmem a energetycznym rockiem. Artysta od początku kariery współpracuje z saksofonistą Kubą Marciniakiem, stąd naturalne było zaangażowanie go w ten projekt. Muzyk, znany przede wszystkim z doskonałej gry na tenorze, tutaj rozszerza paletę dźwięków, sięgając też po klarnet basowy. Brak kontrabasów daje większą przestrzeń perkusiście, z czego umiejętnie korzysta Stanisław Aleksandrowicz. Szczególną uwagę trzeba jednak zwrócić na Kasię Osterczy. Nie bez przyczyny zespół określony jest jako kwartet, gdyż jej głos traktowany jest jako autonomiczny instrument. Jedynie w zamykającym album utworze *Aparat* wokalistka śpiewa do tekstu napisanego przez Sandrę Mikę. Nie sposób pominąć też zaproszonych gości, zwłaszcza że ich obecność uosabia dwie fascynacje lidera. Brzmienie wiolonczeli

i możliwości jej zastosowania w muzyce jazzowej są dla niego wielkim odkryciem, które ciągle eksploruje, a trudno o lepszego ku temu partnera niż Krzysztof Lenczowski. Frederico Heliodoro zaś jest jednym z najbardziej rozpoznawalnych muzyków młodego pokolenia w Brazylii, reprezentuje więc środowisko, którego melodykę Scholz niezwykle ceni.

Trzymając w ręku płytę Piotra Scholza moglibyśmy poprzestać na skomplementowaniu ciekawej muzyki, odważnego doboru składu czy świetnego wykonania. Trzeba jednak podkreślić coś, co nie zawsze dociera do świadomości słuchaczy – wytrwałość muzyków w dążeniu do realizacji swoich celów. *Sirens* jest całkowicie niezależnym projektem, który po wielu nieudanych próbach uzyskania wsparcia Scholz zdecydował się sfinansować sam. Odnoszę wrażenie, że to częsty ostatnio problem, który skłania do gorzkiej refleksji, co by się stało z tak znakomitą muzyką, gdyby jej autor nie był równie zdeterminowany? ●

Jakub Krukowski



Wojtek Mazolewski Quintet – *Beautiful People*

NoPaper Records, 2024

„Piękni ludzie” – słowa z tytułu najnowszej płyty kwintetu Wojtka Mazolewskiego brzmią jak wyraz wdzięczności i zaproszenie do głębszej refleksji, która zrównuje odbiorcę z twórcą. Zespół zrobił swoje, teraz przekazuje pałeczkę nam – którzy dzięki temu, co w tej muzyce czujemy i widzimy, możemy odkrywać samych siebie. Piękni ludzie to my. Takie postawienie sprawy skutecznie nawiązuje do odwiecznej relacji między artystą a odbiorcą, przenikając każdy aspekt *Beautiful People*. To album, który Mazolewski opisuje jako duchową podróż i jednocześnie zapis chwili – emocji, inspiracji i doświadczeń uchwyconych tam i wtedy,

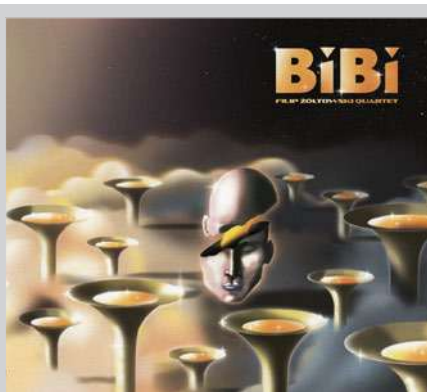
w legendarnym Studiu S4 Polskiego Radia. Nie chodzi jednak o prosty, jednoznaczny przekaz, lecz o otwarcie się na abstrakcyjną formę dźwiękową, która oferuje przestrzeń do odnalezienia siebie – lub ponownego zagubienia.

Dla mnie muzyka Wojtka Mazolewskiego oraz licznych projektów, które za nim stoją, od zawsze stanowiła wyraz tzw. „procesu przepływu życia”; twórczości wymagającej od autora zaangażowania, wyjścia przed szereg, przed zespół, by mogła zaistnieć – czego otwierający płytę utwór *Purple Space* jest wyrazistą manifestacją. Następnie musi wstrząsnąć, by wprowadzić w ruch myśli, co znajduje swoje odzwierciedlenie w następnym segmencie płyty i takich kompozycjach jak *Live Spirit*, *New Energy*, *Beautiful People*, *Sun* oraz *Purple Space (Long Version)*. Ta dynamika budzi umysł i zmysły. A gdy pot zaczyna rosić czoło, jak w *The Art of Joy*, w jakiś sposób czas zwalnia, a droga do serca zostaje otwarta. Wybrzmiewa to wspaniale w numerach *Air*, *Beautiful People (Slow Version)* i bonusowym *Seven Wishes*. W obliczu

tych momentów nie pozostaje nic innego, jak tylko patrzeć na nie z głęboką wdzięcznością.

Beautiful People zamyka pewien rozdział w artystycznej podróży kwintetu, jednocześnie otwierając przed nim (nami) przestrzenie, w których współczesny jazz wnika w horyzonty duchowości. Wojtek Mazolewski i jego kolektyw (obok lidera słyszymy Marcela Balińskiego na fortepianie, Piotra Chęckiego na saksofonach, Oskara Toroka na trąbce oraz Tymka Papiora na perkusji) należą do grona artystów, którzy nigdy nie zapominają, dlaczego stoją na scenie. Nie zapominają o nas. Ich muzyka zostawia ślady, które pozwalają odbiorcy powracać do własnych przeżyć, odnawiać siebie. Każdy z tych momentów ma w sobie coś świętego, jest jak krople deszczu, które można poczuć. Ta więź, choć subtelna i pośrednia, na nowo wzbija w nas życie, przedłużając życie samej płyty – w swoim czasie, na swój sposób. Piękni ludzie, piękne spojrzenie – hołd dla nas, słuchaczy. ●

Bartosz Szarek



Filip Żółtowski Quartet – *BiBi*

Alpaka Records, 2024

Drugi album gdańskiego kwartetu Filipa Żółtowskiego to muzyczna opowieść – snująca się po rozległych przestrzeniach. Za bezpretensjonalnym tytułem kryje się muzyka, która oddaje złożoność wszechistnienia: od pełnych zachwyty wybuchów przez pustkę zawieszonych w próżni pytań po ulotną ulgę w akceptacji tego, co jest – tego, co może nadejść lub nie nadejść nigdy. *BiBi* to dźwiękowa odyseja przez czas, przestwór i ludzkie historie, wiodąca ku nieskończonym horyzontom muzycznych kosmosów. Syntezatory są niczym pulsujące gwiazdy wśród rozdrzania trąbki, melancholii saksofonu, żywiołu perkusji. Zawartość płyty fascynuje od pierwszych chwil, łącząc w sobie odurzającą intensywność z muśnięciami nostalgii. To podróż będąca nie

tylko eksploracją dźwiękowych przestrzeni, ale też wędrówką przez delikatne krajobrazy własnej duszy. *BiBi* staje się dla słuchacza „pożądanym towarzyszem” – w mroku zmagania, w prześwitach zachwyty, w zawiłościach introspekcji, zachęcając do zanurzenia się w dręczących nas pytaniach, do poszukiwania odpowiedzi – nawet jeśli te przychodzą jedynie w formie czystej abstrakcji.

Filip Żółtowski (trąbka, moog), Szymon Zawodny (saksofony), Wojciech Wojda (syntezatory, fender rhodes, moog) i Mikołaj Stańko (perkusja) to artyści obdarzeni niezwykłą wrażliwością, którzy konsekwentnie odrzucają sztywne definicje – czy to narzucane przez muzyczne schematy, czy wynikające z wygody i przyzwyczajień. Mogło być łatwiej, prościej, bardziej przewidywalnie, a jednak wsłuchując się w przestrzeń, jaką tworzą na *BiBi*, trudno nie poczuć, że jesteśmy świadkami prawdziwie artystycznego procesu. Sposób podania tej muzyki, ta swoboda, która rozsadza od środka tradycyjne wyobrażenia o jazzie, kieruje nas w stronę życia. *BiBi* to implozja wolności – wolności od kategoryzacji – która

promieniuje autentycznością w świecie zbyt często wymagającym podporządkowania się ustalonym regułom, konwenansom i nudzie.

Nowy Filip Żółtowski Quartet to misterny splot dźwięków, które nie tylko się słyszy, czuje i wizualizuje, ale których pragnie się słuchać wciąż od nowa i jak najdłużej. *BiBi* buduje pewną filozofię, jest wezwaniem, byśmy patrzyli na życie z uważnością, traktując każdy dźwięk – każdą chwilę – jako szansę na stworzenie czegoś znaczącego. Ta muzyka to przypomnienie, że między akceptacją tego, co jest, a odwagą, by zmierzać ku temu, co dopiero nadejdzie, kryje się ogromna siła – zdolna kształtować nasze światy. Tak więc wędrujemy jak najczęściej – to wszystko, co mamy. ●

Bartosz Szarek



Eskaubei & Tomek Nowak Quartet – 10/10

Wojewódzki Dom Kultury
w Rzeszowie, 2024

Po dziesięciu latach istnienia zespołu i regularnego wydawania płyt słuchacze mniej więcej wiedzą, czego się spodziewać po nowym albumie zespołu Eskaubei & Tomek Nowak Quartet. Panowie przekazują swoje wartości wprost, bez nadmiernego kombinowania – czy to tekstowego, czy instrumentalnego. Jubileuszowy album nie redefiniuje formuły przynoszącej do tej pory solidne efekty, ale wprowadza nowe elementy – uzupełniające styl, dodające życia i pozwalające na uniknięcie stagnacji. Moim zdaniem taka właśnie delikatna, ale odczuwalna kalibracja kierunku twórczego przedłuży kreatywne życie zespołu, a przy sprzyjających wiatrach może przynieść nowych fanów.

10/10 stanowi swoistą

definicję działalności zespołu Eskaubei & Tomek Nowak Quartet. Wiele tekstów dotyka początków twórczości – zarówno grupy, jak i samego rapera. *10 lat* opowiada jej mit założycielski, *Święty spokój*, *dobry vibe* jest de facto sformułowaniem muzycznej filozofii bandu, w *Nie było tego w planach* Eskaubei cieszy się z wykorzystanych możliwości, pomimo przeciwności i niskich szans powodzenia. *Hang* to z kolei historie spoza sceny – pozdrowienia dla przyjaciół odwiedzanych podczas tras, opis aktywności i praktykowanego harmonogramu dni koncertowych. O ile wielokrotnie mieliśmy okazję poznać Eskaubeia i kwartet Tomka Nowaka, słuchając „między wierszami”, tak tutaj dostajemy ich charakter i codzienność wyłożoną wprost. Ze zwyczajnie ludzkiego punktu widzenia cieszy, że po trudnym okresie nagrywania *Stories About Life And Love* z zespołem Skubisz/Lemańczyk Cooperation powróciły do twórczości Eskaubeia optymizm i energia. Gdy słyszeliśmy go ostatnim razem, w tekstach dominowała rezygnacja i smutek. *10/10* jest

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

10 lat
radioJazz.fm
*Jazz czyli
blues
albo odwrotnie*

środa 20:00

zaprasza Piotr Łukasiewicz

niemalże celebracją – stonowaną i nienachalną, ale jednak wyraźnie odczuwalną ulgą. Reminiscencje z ostatniej dekady aktywności scenicznej są dla artysty powodem do radości i dumy. Tak jak powinny – człowiek zrobił swoje na tej scenie i ma pełne prawo się tym chlubić. 10/10 to chyba najbardziej chwytliwy i przystępny z albumów grupy. Trzymając się charakteru, którego fundamenty położyły poprzednie płyty, dorzuca on do już głębokiego katalogu lżejsze elementy: dużą ilość damskiego wokalu (w wykonaniu świetnej Aleksandry Tockiej) i bliższe muzyce popularnej brzmienie. Bez obaw – nadal daleko do tandety i żenującej płycizny, za to utwory szybciej chwytają uwagę słuchacza. Poprzednie płyty, szczególnie dwie pierwsze, wymagały więcej aktywnego odbioru i najbardziej nadawały się do zaangażowanego słuchania w skupieniu. Tutaj muzyka sama ściąga ucho i utrzymuje uwagę, a żywe granie hip-hopowych loopów przez kwartet daje radochę nawet, jeśli muzyka stanowi jedynie tło innych aktywności. 10/10 zbliża Eskaubeia i kwartet Tomka Nowaka do neo

soulu, R&B i rapu znanego z płyt Soulquarians, nieco odchodząc od czystego jazzu. Osobiście uważam to za słuszny ruch i jestem ciekaw dalszych kroków twórczych zespołu. Tylko tego wersu o „storisach makelifehar-der” nie mogę przetrwać. Nie jestem fanem używania internetowych trendów i osobowości w sztuce. Obawiam się, że ten przykład może się źle zestarzyć, niczym „damn Daniel” rzucone przez Jaya-Z w *Drug Dealers Anonymous*. ●

Adam Tkaczyk



Beryllium – *Umbra*

Kariatyda, 2024

„Wszyscy mamy cienie, z którymi musimy się zmierzyć i które mogą doprowadzić nas do głębokiej ciemności, ale są też takie, które służą jako ucieczka i schronienie”, czytamy

w opisie debiutanckiego albumu *Umbra* formacji Beryllium. Skrywający się pod tym szyldem Michał Górczyński (klarnet kontrabasowy, elektronika) i Andrzej Izdebski (syntezatory, gitara elektryczna, elektronika) postanowili eksplorować najciemniejsze zakątki swoich muzycznych fascynacji, ukazując oblicze zgoła odmienne niż to kreowane w dotychczasowych formacjach. „Umbra” w języku łacińskim oznacza „cień”, w astronomii natomiast „cień całkowity”, czyli wewnętrzny cień Ziemi obserwowany na powierzchni Księżyca w momencie jego zaćmienia. Wizja „najciemniejszego miejsca” to dla artystów dwa sprzeczne skojarzenia. Z jednej strony przepełniona strachem przestrzeń dyskomfortu, z drugiej – potencjalne schronienie przed spojrzeniem innych. „Dychotomiczna tajemnica” – tak określił to Izdebski na antenie Programu Trzeciego Polskiego Radia. Subiektywność percepcji owej przestrzeni rzutuje na odbiór nagranej przez duet płyty. Minimalistyczna, wiedzona drone’ami muzyka, zanurzona jest w ciemnych barwach, przesyconych elektroniką, raz po raz zmiekczoną analogowym

brzmieniem. Na pewno zaskoczeniem jest tu gra Górczyńskiego, który charakterystyczny dźwięk klarnetu kontrabasowego przetwarza przez elektroniczne przyrządy, ukazując ten instrument w zupełnie nowym wydaniu. Każdy utwór kreuje rozpalające wyobraźnię, odrealnione światy. Materiał z założenia nie opisuje niczego konkretnego, pozbawiony jest zdefiniowanego rytmu czy melodyki, pozostawiając odbiór subiektywnej ocenie słuchacza.

Dotychczas wspominałem o Beryllium jako duecie, co w materii muzycznej jest jak najbardziej właściwe. *Umbra* jest jednak projektem, który wykracza poza sferę dźwięku, wyrażając się także poprzez obraz. Izdebski od początku myślał o produkcji

szeroko, zakładając obecność podczas występów na żywo wizualizacji, których stworzenie powierzył Dawidowi Grzelakowi. Idea wykorzystywanych sekwencji odpowiada granej muzyce – nawet jeśli wyraźnie czuje się cyfrowość przekazu, to ma on organiczny charakter, pulsujący rytmem abstrakcyjnej natury. Obraz również skupia się na ukazaniu tajemnicy, rodzi pytania, nie udzielając konkretnych odpowiedzi. Jestem pełen podziwu dla artystów unikających zatrzymywania się w strefach komfortu, nawet wtedy, gdy owocują one znakomitymi realizacjami. Z całą pewnością dotyczy to Górczyńskiego i Izdebskiego, którzy udowadniają, jak wartościowe mogą być odległe od codziennej pracy eksperymenty. *Umbra* nie jest przy tym wyłącznie warsztatową zabawą dwóch doświadczonych muzyków. To niezwykle intrygujący projekt, który pełnię potencjału ukazuje podczas występów na żywo, te bowiem, poza wspomnianą sferą wizualną, najlepiej oddają potencjał ich pozornie zdefiniowanych instrumentów. ●

Jakub Krukowski



James Brandon Lewis – *Apple Cores*

Anti-, 2025

Ubiegły rok był dla Jamesa Brandona Lewisa bardzo pracowity. Koncertował z różnymi projektami, w tym kilka razy w Polsce, brał udział w sesjach nagraniowych do paru bardzo mocnych płyt, m.in. Alana Braufmana i Giovanniego Guidiego, wydał też dwa albumy sygnowane własnym nazwiskiem – *Transfiguration*, czyli kolejne dzieło swego kwartetu, oraz owoc współpracy z grupą The Messthetics, niegdyś muzykami posthardcore'owego Fugazi. Znalazł przy tym czas, by wejść do studia i zarejestrować materiał na płytę ukazująca jeszcze jedną jego twarz: saksofonisty grającego w triu z basem i perkusją. Poprzednia taka próba, wydany w 2023 roku *Eye of*

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

radioJazz.fm

**RADIO
NASTRÓJ**

środa, 21:00

zaprasza Tomasz Tobin Pałubiński

I (z akompaniamentem na wiolonczeli Chrisa Hoffmana i na bębnach Maxa Jaffy) osiągnął niemały sukces. Tym razem muzycy towarzyszący liderowi to współtworzący też James Brandon Lewis Quartet perkusista Chad Taylor oraz basista elektryczny i gitarzysta Josh Werner. Jeżeli poprzednie trio Lewisa kładło nacisk na noise i drone, to teraz akcenty przerzucono na industrialny i mechaniczny rytm. Zabieg, co zaznaczę od razu, okazał się trafiony, bo rezultat, czyli longplay *Apple Cores*, jest spektakularnym triumfem.

Jeszcze przed premierą albumu, zaraz po odsłuchaniu premierowego singla *Five Spots To Caravan*, dotarło do mnie, że trio Lewisa jest w pewnym sensie kontynuacją wielkiego dziedzictwa Sonny'ego Rollinsa. Legendarny Newk był postacią kluczową dla kanonizacji formatu saksofonowego tria, a jego nagrania z lat 70. i 80., w których wprowadził elementy elektronicznego popu, mieszając je z ekspresyjnym i sonorystycznym tonem saksofonu R&B, były prekursorskie i przyniosły mu pewnie

tyle samo przeciwników, co zwolenników. W jednym z wywiadów promujących *Apple Cores* Lewis zapytany o podanie kilku ulubionych utworów wskazał m.in. nagranie Rollinsa *Did You See Harold Vick?* z roku 2000, co jest wyborem raczej niekonwencjonalnym, biorąc pod uwagę klasyczny dorobek Sonny'ego z lat 50. i 60. Słuchając nowej muzyki nowojorczyka, można jednak łatwo połączyć kropki – wpływ noise'u, dubu czy muzyki industrialnej to element łączenia gatunków elektrycznych z żywiołową i ekstatyczną saksofonią, współczesna odpowiedź na ścieżkę wytyczoną niegdyś przez prekursorów fusion.

Ranga tradycji, zawsze wysoka u Lewisa, ujawnia się natomiast w naturalnych inspiracjach afroamerykańską awangardą – trąbką Dona Cherry'ego i poezją Amiriego Baraki. Wspominany już *Five Spots to Caravan* otwiera hałaśliwa fanfara lidera, a z czasem utwór przechodzi w intensywne saksofonowe riffowanie na tle synth-gitarowego rave'u i ciężkiego bitu perkusyjnego. *Prince Eugene* radosny temat rozgrywa wokół popowego afrobeatu

spod znaku Petera Gabriella, a trylogia utworów *Apple Cores*, niby najbardziej tradycyjna w brzmieniu, łączy awangardową improwizację i garażowy marsz z punkową furiją.

Rodzajem historyzmu jest *Remember Brooklyn & Moki*, będący improwizacją osadzoną na basowym riffie i pogłosach elektrycznej gitary w oparach psychodelicznego spiritualu. Natomiast *Broken Shadows*, plemienie wystukane przez Taylora na tomach, jest – zgodnie z tytułem – hołdem dla Dona Cherry'ego i Ornette'a Coleman (kompozycję o takim tytule zarejestrowano w 1971 roku podczas nagrywania Colemanowskiego albumu *Science Fiction*). *D.C. Got Pocket* wchodzi na tereny stosunkowo rzadkie muzyce okołojazzowej, czyli ponure i mroczne drony. Paleta brzmień jest więc już pokaźnie rozszerzona. *Don't Forget Jayne* jest w pewnym sensie reprzyzą singlowego *Five Spots to Caravan* i prowadzi do hymnu *Exactly, Our Music*, który wieńczy mantrowy motyw Lewisa w stylu kompozycji Johna Lurie. Perełka. ●

Piotr Zdunek



Out Of/Into – Motion I

Blue Note Records, 2024

Supergrupy jazzowe mają to do siebie, że nie muszą służyć do udowodnienia wirtuozerkich umiejętności współtworzących je muzyków, bo te na ogół są już znane. Chodzi raczej o to, by zebrać artystów, którzy razem stworzą coś na tyle oryginalnego, że w żadnym innym składzie nie dałoby się uzyskać tej wyjątkowej chemii. Blue Note od kilku dekad organizuje takie zespoły, a szlify w nich zdobywały koty z jazzowego topu: Roy Hargrove, Jason Moran, Ravi Coltrane i wielu innych. Najnowszy taki band, powstały jako Blue Note Quintet, a przemianowany na Out Of/Into, dał o sobie znać pod koniec roku płytą *Motion I*. Album jest zwieńczeniem trasy koncertowej, którą grupa odbyła w roku 2024. Muzyczny dyrektor zespołu Gerald Clayton na fortepianie, Immanuel Wilkins z kolegą

Joelem Rossem odpowiednio saksofon altowy i wibrafon, perkusja Kendrick Scott i kontrabas Matt Brewer – imponująco prezentuje się ten skład. Czy udało się uchwycić pożądaną chemię?

Scott powiada, że Out Of/Into „odzwierciedla ewolucję Blue Note i ich własnego brzmienia”. Clayton również rozprawia o wspaniałej historii wytwórni wypełnionej po brzegi legendami jazzu. Stajnia Liona i Wolfa oczywiście wypracowała charakterystyczne brzmienie jazzowego albumu. Kluczowe zatem było wydanie płyty studyjnej, choć jak się rychło okazuje, pewnie lepszym pomysłem byłoby zarejestrowanie przynajmniej kilku koncertów z trasy i opublikowanie selekcji utworów, bowiem rezultat nagrań studyjnych brzmi na zbyt wykalkulowany.

Specjalnie dla tego projektu przygotowano siedem kompozycji, wszystkie autorstwa członków Out Of/Into, ale niestety nie wszystkie z potencjałem zachęcającym do improwizacji. Gdybym miał wyróżnić któryś numer, to na pewno otwierający *Ofafrii* – z melodyjnym tematem *call and response* Wilkinsa i Rossa robi za świetny

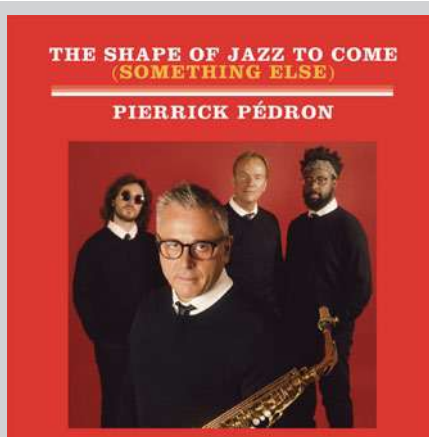
przykład ekspresyjnego jazzowego improwizowania. Niestety na ziemię sprowadza senny motyw *Gabaldon's Glide*, imitujący Bobby'ego Hutchersona, a nawet trochę Angelo Badalamentiego z *Twin Peaks* (dzięki uwydatnionemu wibrafonowi). Utwór ten orbituje w rejonach nieangażującego muzyka; nikt nie podejmuje solówki, która mogłaby ten numer z tych wielu wydobyć, choć Clayton stara się tę monotonię kolorować.

Również Clayton otwiera *Radical* niezłym solem opartym na chodzącym basie, przywracając swing na miarę klasyków Blue Note z lat 60. Wilkins po rewelacyjnej płycie solowej ciągle jest w formie, jak pisałem wcześniej, jego grę nawiedza duch Parkera, a groove, jaki się wytworzył, sprzyja jego saksofonowi, który w smutniejszych numerach nie potrafił jednak wynieść kompozycji ponad przeciętność. Ilustracyjny *Second Day* ponownie przynudza, bardziej jeszcze od *Gabaldon's Glide*, nie wnosi wiele ani aranżacyjnie, ani kompozycyjnie, elektroniczne przeszkadzajki relegują ten numer do drugiej ligi downtempo. Niestety to tylko filler. Najdłuższy na płycie *Aspiring*

to *Normalcy* otwiera introdukcja solo Brewera, choć sama noirowa kompozycja jego autorstwa rozczarowuje – ożywiona chwilo-wo ostinanto grupa wikła się w zmiany tempa, ale daleko jej do telepatycznego porozumienia, z jakim Drugi Wielki Kwintet Davisa dekonstruował standardy. Finałowe arpeggio jest najciekawsze, choć lepiej to wypadło w podobnych skądinąd zagrywkach Joela Rossa z jego płyt solowych. Znacznie lepiej prezentuje się bopowe *Synchrony* autorstwa Scotta – krótko i mięścisie, zdominowane przez saksofon Wilkinsa, który odzyskuje pazur, i wi- brafonowe solówki Rossa. Na to ożywienie przyszło nam czekać od openera.

Naprawdę dałoby się więcej wycisnąć z potencjału drzemiącego w tym składzie. Może płyta koncertowa ożywi trochę skostniałe i beznamietne interpretacje niektórych wlokących się numerów z *Motion I*. Prze- błyski są, ale Blue Note zasługuje na lepszy tribute, a od gości, którzy wydali w zeszłym roku kilka naprawdę rewelacyjnych płyt, należy wymagać więcej. ●

Piotr Zdunek



Pierrick Pédrón – *The Shape of Jazz to Come (Something Else)*

Continuo Musique, 2024

Polska scena jazzowa uwielbia projekty typu *tribute to...*, co generalnie nie świadczy o niej najlepiej. Ktoś powie, że przecież trudny do zignorowania ułamek historii jazzu opierał się na reinterpretowaniu standardów – owszem, zgoda, lecz czasy się zmieniły. Przybyło już odpowiednio dużo nowych kompozycji gotowych na to miano, a te stare ogrywane są tak namolnie, że stały się nieodłącznym elementem niechlubnego nurtu kotle- towego. W Polsce najdotkli- wiej przemienieni przez tę maszynkę zostali Miles Davis i John Coltrane, a więc same oczywistości. To też wystawia słabiutką notę szerokości krajowych ho- ryzontów. Tymczasem nie- dawno do naszej redakcji

trafiła płyta francuskie- go saksofonisty Pierricka Pédróna, który na warsztat wziął materiał nie dość po- pularnego nad Wisłą wizjo- nera Ornette'a Colemana. Pytanie tylko – właściwie po co?

Trudno powiedzieć, czy świadomość twórczości Co- lemana ma się we Fran- cji lepiej niż w Polsce, ale weźmy nowy album Pédro- na za dobrą monetę. *The Shape of Jazz to Come*, wy- dane w 1959 roku klasycz- ne już dzieło jednego z oj- ców chrzestnych koncepcji kolektywnej improwizacji, to silna pozycja w panteo- nie najważniejszych albu- mów muzycznych wszech czasów. I nie ma w tym krzty przesady. Wywrotowa w swoich czasach postawa Colemana robiła gigantycz- ne wrażenie nie tylko na współczesnych mu jazzma- nach (Miles Davis przez pe- wien czas traktował go jako poważną konkurencję), lecz również na generacji nowe- go eksperymentalnego ro- cka drugiej połowy lat 60. skupionego w Nowym Jor- ku. Lou Reed zawiązujący w owym czasie The Velvet Underground – zespół ma- jący raz na zawsze odmie- nić globalną scenę gitarową

– już wtedy jako jedną ze swoich największych inspiracji wymieniał kawałek *Lonely Woman*.

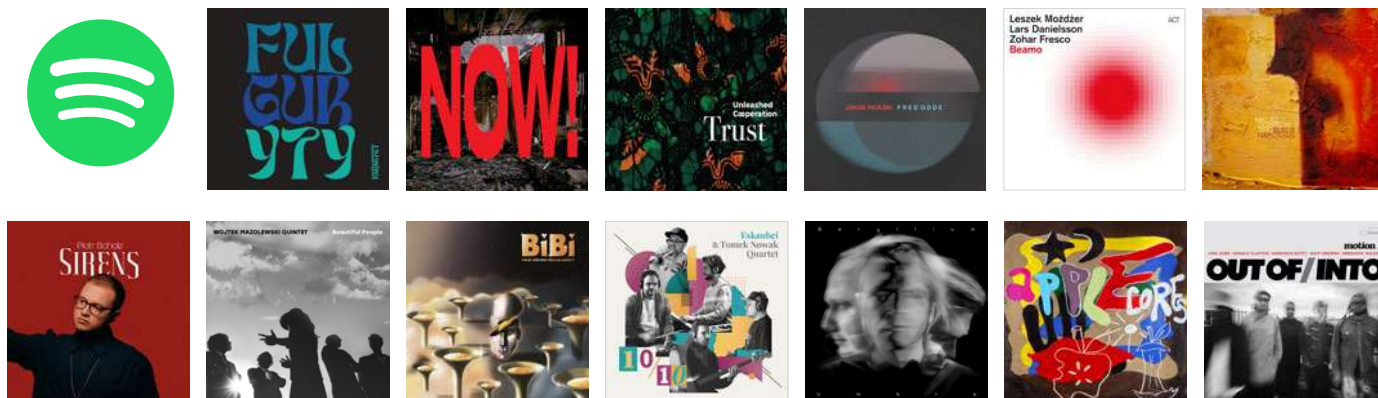
Tym bardziej zawodzi więc tak zachowawcze podejście Pédrona do materiału źródłowego. Jego radykalna wymowa jest dziś już ewidentnie mniej czytelna, ale jedyna zmiana, jaką w swojej interpretacji wprowadza francuski lider, zachodzi w zakresie instrumentacji. Kornet, na którym w oryginalnym grał wielki Don Cherry, zastępuje fortepian, przy którym zasiadł Carl-Henri Morisset. Skutkuje to jeszcze dalej idącym osłabieniem brawurowego oddziaływania dzieła Colemana – zostało ono zapięte w kaftan bezpieczeństwa, jaki zapewnia obecność instrumentu harmonicznego.

W wydaniu Francuzów kompozycje nijak nie jawią się jako jazz przyszłości, tylko jako jazz, z którego nadmiarem borykamy się od lat. Adekwatny zdaje się jedynie podtytuł *Something Else*, ale to dlatego, że wszystko staje się prostsze, podlane nutą budzącego konsternację kawiarnianego banału. Liderowi zdarza się zaryczeć i chrapnąć na alcie podczas *Chronology*, zespołowi trudno odmówić technicznie sprawnego wykonawstwa, ale ich improwizacje zdają się tkwić w oczywistych ograniczeniach akademickiego mainstreamu.

Skoro więc nie dzieje się tu nic rewolucyjnego względem oryginału, powracamy do pytania – po co to wszystko? Przedsięwzięcia

tego rodzaju sugerują, że ich twórcy nie mają raczej nic autorskiego do przekazania, toteż opierają swoją artystyczną wypowiedź na odtwórczym nawiązaniu do klasyki. Ta praktyka, jak pokazuje zwłaszcza kondycja współczesnej kinematografii, wpisuje się w trend kulturowej nostalgii, wykorzystywanej coraz śmielej jako strategia czysto komercyjna. Być może gdzieś tu kryje się sugestia odpowiedzi na postawione pytanie. Jednak by nie kończyć na smutno, podam wzorowy przykład twórczej konfrontacji z przeszłością – niech Państwo sprawdzą album *Plays Standards Ground Zero* i spróbują nie paść z wrażenia. ●

Mateusz Sroczyński



PLAYLISTA 03-04/2025



Ewolucja

YatzeK Piotrowski

Paweł Krawiec to gitarzysta młodego pokolenia, który swoją muzyczną drogę rozpoczynał od... skrzypiec. Po ośmiu latach grania na tym instrumencie sięgnął po gitarę elektryczną, na której rozpoczął przygodę z jazzem w wieku 19 lat. Ukończył z wyróżnieniem Akademię Muzyczną w Katowicach. Zdobyl już wiele wyróżnień i nagród w krajowych konkursach muzycznych i plebiscytach. Jest znakomitym instrumentalistą, który zdążył wyrobić sobie swój własny styl charakteryzujący się odważną i silną artykulacją oraz bogactwem środków wyrazu sięgających swoimi korzeniami do różnych gatunków muzycznych – nie tylko jazzu, ale też rocka, bluesa, funku.

Recenzowanie jednocześnie obu płyt Pawła Krawca jest bardzo przyjemnym doświadczeniem, nie tylko dlatego że każda z nich jest ciekawa. Pozwala bowiem prześledzić ewolucję muzyka i twórcy. Gitara elektryczna w jazzowym wydaniu nie zawsze jest dla mnie przekonująca w swojej sile wyrazu (i to pomimo tego że jestem miłośnikiem elektrycznego odcienia jazzu). Dlaczego? Potrafi bowiem nużyć, usypiać monotonią, często jest pozbawiona energii i wyrazu. Po prostu

„plumkająca” przez ponad 45 minut. Tym razem na szczęście zdecydowanie tak nie jest. Paweł Krawiec na swoich płytach nie boi się korzystać ze swoich umiejętności i nie oszczędza instrumentu. Nie oznacza to jednak epatowania energią czy głośnością – chyba że tak trzeba. Brzmienie gitary i sposób artykulacji są różnorodne, muzyk sięga do stylistyki różnych gatunków. Bluesa, rocka, oczywiście jazzu i innych stylów nowoczesnej muzyki.

Ofensywa to autorski kwartet Pawła Krawca z pięknie wpasowaną trąbką, na której gra Mateusz Żydek, w towarzystwie dobrze swingującej i niewątpliwie jazzowej sekcji rytmicznej Mateusza



Paweł Krawiec Quartet – *Ofensywa*
SJRecords, 2023

Lorenowicza (perkusja) i Filipa Hornika (kontrabas). Wykonują siedem pięknych kompozycji, a z każdej z nich emanuje siła i każda świetnie prezentuje nowoczesne brzmienie jazzu. Wszyscy muzycy śmiało improwizują, nie tylko w swoich partiach indywidualnych, ale także zbiorowo. Płynne przejścia między partiami trąbki i gitary, znakomite współbrzmienia powodują, że noga zaczyna sama „chodzić”. W tej sytuacji nie dziwi tytuł płyty – to prawdziwa ofensywa świeżości, witalności i nowoczesności.

Co ciekawe, kolejny krążek Pawła Krawca nosi tytuł *Brawura*, będąc jakby rozwinięciem wcześniejszej *Ofensywy*. Sygnalizuje podejście autora płyty do własnej twórczości. Tu stworzone zostało pole do popisu dla lidera, który rzeczywiście brawurowo i wirtuozersko korzysta ze swojego instrumentu. Tym razem nagrywano w triu – z Jakubem Kozłowskim (kontrabas) i Gabrielem Antoniakiem (perkusja) – co mogłoby oznaczać trochę uboższe brzmienie. Tymczasem ta płyta jest jeszcze bardziej intensywna, również brzmieniowo, i jest nie mniej wypełniona dźwiękami i emocjami niż wcześniejsza nagrana w kwartecie. Słychać wyraźnie zdecydowanie większą pewność siebie



Paweł Krawiec Trio – *Brawura*
SJRecords, 2024

i dojrzałość lidera. Gra jest zdecydowana, silna i nierzadko gęsta. Muszę przyznać, że zrobiła na mnie wrażenie.

Niespodziewanie obydwie płyty wskoczyły na listę moich ulubionych. Do innych nowoczesnych, witalnych, dobrze brzmiących i różnorodnych krążków. Warto będzie po nie sięgać także w przyszłości. ●

R

E

K

L

A

M

A



Filмотeka Narodowa
Instytut Audiowizualny

radiojazz.fm

Partnerem RADIOJAZZ.FM jest Filмотeka Narodowa – Instytut Audiowizualny

Sztuka dawania w mordę

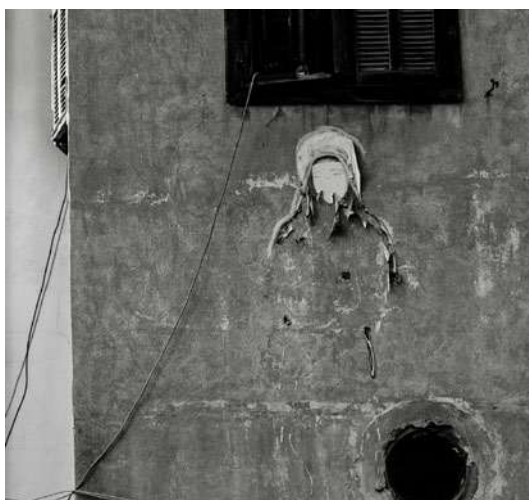
Mateusz Sroczyński

Najtrafniejszy opis stylu Adama Gołębiewskiego, jednego z najbardziej rozpoznawalnych polskich perkusistów-improwizatorów, zaproponował mi niegdyś Artur Rumiński, nazywając go w jednej z naszych rozmów „perkusyjnym bandytą”. Mocne słowa jak na gościa, który brzmi nie jak jeden, a siedmiu gitarzystów.

Ale trudno odmówić racji Rumińskiemu. Gołębiewski od zawsze grał z subtelnością rzeźnika – jeśli trzeba było jakiś obiekt zniszczyć, by wydobyć z niego preferowany dźwięk, nie wahał się. W swoich sonorystycznych poszukiwaniach upodobał sobie zresztą szczególnie brzmienia szorstkie, napastliwe i drażniące, a w jednym z wywiadów deklarował: „pospolicie rozumiana przyjemność muzyczna w najmniejszym stopniu mnie nie interesuje”. Jest jednym z tych, którzy z praktyki sonicznego „dawania w mordę” uczynili prawdziwą, kompleksową sztukę. Tej brutalnej ekspresji wciąż pozostaje wierny, co poświadcza *Shadowcracker* – jedno z jego ostatnich wydawnictw. Natomiast jeszcze świeższa płyta *Dogs Light* odsłania nieczęsto przez niego uzewnętrznianą zdolność do delikatności.

Sharif Sehnaoui / Tony Elieh / Adam Gołębiewski – *Shadowcracker*

Historia współpracy Adama Gołębiewskiego z gitarzystą Sharifem Sehnaouim sięga kilkunastu lat wstecz, kiedy to panowie poznali się podczas spontanicznego występu na nieodżałowanym poznańskim festiwalu Friv. Kłasyk historyczny: nieoczekiwanie zaiskrzyło, pojawiły się wspólne koncerty, a w 2017 roku ukazała się nagrana w duecie płyta *Meet the Dragon*. Basista Tony Elieh do tej dwójki dołączył dopiero w roku 2016, choć z Sehnaouim znał się już dużo wcześniej. Obaj



Sharif Sehnaoui / Tony Elieh / Adam Gołębiewski – *Shadowcracker*
UZNAM, 2024

od dwudziestu lat należą do kontrkulturowej libańskiej sceny improwizatorów związanych z międzynarodowym eksperymentalnym festiwalem Irtjal oraz arcyciekawą, żonglującą wszelkimi idiomami bejrucką wytwórnią Al Maslakh Records (z zewnątrz dotarli do niej m.in. Alan Bishop i AMM).

Szerzej o rzeczonych zjawiskach pisał Jan Błaszczak na łamach Tygodnika Powszechnego w tekście *Festiwal Ad Libitum i libańska muzyka improwizowana*, lecz należy uzupełnić, że z powodu wojny w Libanie część środowiska zdecydowała się na transfer do Berlina. Jednak również tam muzycy zmagają się z trudnościami – tym razem za krytyczną postawę wobec imperialistycznych, ludobójczych strategii Izraela.

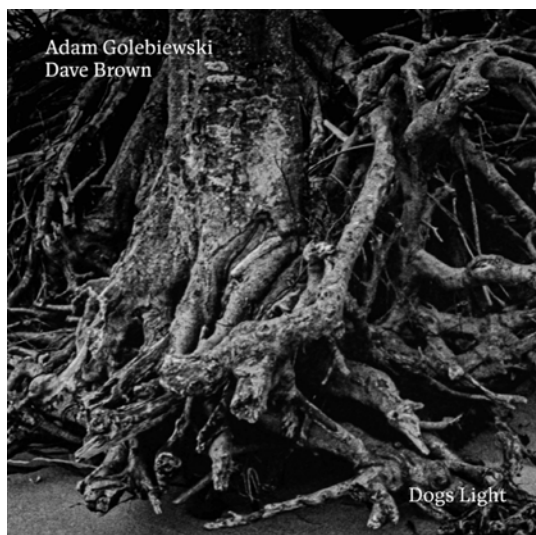
Debiutancki album tria, wydany w ubiegłym roku *Shadowcracker*, operuje głównie poetyką improwizowanego noise rocka. Prawdopodobnie zbyt dużym uproszczeniem byłoby utożsamianie hałasowania Libańczyków z gestem o znamionach politycznych, zwłaszcza że oni sami dystansują się od egzotyzacji swojej twórczości. Ta zresztą bierze się w prostej linii z prastarej optyki kolonialnej, naiwnej romantyzacji „szlachetnych i uciśnionych obcych”. Zestaw skojarzeń, jakie rodzi *Shadowcracker*, skutecznie zaciera tropy prowadzące na Bliski Wschód. W jazgotliwej grze Sharifa Sehnaouiego pobrzmiwają wprawdzie przenikliwe wibrujące mikrotony i okazjonalne wschodnie zaciągnięcia, lecz repetytywne groove’y Gołębiowskiego w *Phase In*, *Phase Out* i zapętlone basowe burdony Elieha przypominają raczej dzieki improwizacje trupy nowojorskich muzyków towarzyszące serii multimedialnych pokazów *Exploding Plastic Inevitable*, dziejących się w latach 60. z inicjatywy Andy’ego Warhola. Libańsko-polskie trio jest jednak absolutnie dalekie od amatorszczyzny tamtego przedsięwzięcia, wychodzi

raczej od energii o podobnym stężeniu destrukcyjności.

Gołębiowski zaskakująco często gra rytmicznie, a nie sonorystycznie, porządkując cały ten hałas i budując zwodnicze, chybottliwe napięcie. Najcięższe działa wytacza w ostatnim numerze *Ode to Łódź*, w którym przez niemal 20 minut szoruje po blachach, brzmiać niczym szlifierka, której ktoś zapomniał wyłączyć na noc w odpoczywającej po ostatniej zmianie fabryce. Towarzyszy mu seria sprzężeń, delikatnych dysonansów, a nawet surfujących zagrywek składających się na jakiś industrialny surrealizm, który mógłby pokochać David Lynch (tak samo, jak pokochał zresztą Łódź). Jeśli ta ciężka, fizyczna muzyka rzeczywiście jest przeciwko wojnie, Gołębiowski zdaje się głęboko współodczuwać wściekłość swoich kolegów.

Adam Gołębiowski & Dave Brown – *Dogs Light*

Uśpione od lat pokłady łagodności odnalazł w sobie Gołębiowski po niespodziewanym zetknięciu z gitarzystą Dave’em Brownem – starym wygą współtworzącym 45 lat temu najradzykalniejszy odłam punkowej sceny Melbourne. Polski perkusista zainteresował Browna swoim projektem z lokalnym eksperymentalnym



Adam Gołębiewski & Dave Brown – *Dogs Light*
Instant Classic, 2025

zespołem My Disco, który prezentowali razem na imprezie Unsound Adelaide w 2022 roku. Przy okazji tego wydarzenia doszło do spotkania na szczycie, wkrótce wydarzył się występ w Make It Up Club, a następnie sesja nagrań.

Dokumentuje ją wydany w Polsce album *Dogs Light*. Gołębiewski oczywiście nie rezygnuje zupełnie z szorstkości, ale tu wydaje się ona nieco ostrożniejsza, bardziej przestrzenna i może nawet czulsza. Duet nie stwarza żadnego decybelowego zagrożenia, oddaje sporo miejsca ciszy i subtelnym niuansom, poruszając się po terytoriach ilustracyjnego, chropawego noir bluesa. Cieniste brzmienie tenorowej i barytonowej gitary Browna wyraża jakąś odległą niedostępność zarośniętych, spowitych

ciemnością bagien, a jednocześnie narracyjny styl gry zdaje się prowadzić w ich coraz głębsze odmęty. W rękach Australijczyka gitary służą przede wszystkim za generatory sygnałów, a te przybierają postać krótkich dźwiękowych krzywizn, świergotów, metalicznych syren czy szumów zestrzajających się w harmonie z omiataniem membran przez perkusistę.

Atmosfera jest na tyle kameralna, że bez kompleksów padają tu nawet akordy i frazy wprost wyjęte z klasycznego bluesa, ale poza *Schoolroom* nie dzieje się to po prawdzie zbyt często. Największe wrażenie zdecydowanie robią techniki artykulacyjne Browna – każdy fragment przynosi zupełnie nowe barwy i figury, ale sam siebie gitarzysta przechodzi w *Fog and Itself*, gdzie osiąga efekt upiornego chichotu chowających się po lesie gremlinów. Do tych osobliwych pomysłów panowie przywiązują się jednak czasem zbyt długo, przeciągają je i popadają w monotonię, nie mając do dodania nic więcej poza nieustannym, powtarzającym się skrzypieniem. Niemniej nawet gdy w tych paru momentach uwaga zaczyna od płyty uciekać, muzyka ma w sobie coś takiego, że trudno się jej do końca pozbyć z horyzontu myśli. Ona wciąż wisi w powietrzu. ●



Jaco. Opowieść o Zbigniewie Jakubku

Reżyseria: Hubert Gotkowski,
scenariusz: Bartłomiej Eskabeit
Skubisz, zdjęcia / montaż /
światło: Hubert Gotkowski,
muzyka: Zbigniew Jakubek,
produkcja: Stowarzyszenie
Podkultura, 2024.

W ubiegłym roku recenzowałem na łamach JazzPRESSu (nr 3-4/2024) płytę *Tribute to Zbigniew Jakubek*, którą zgrubnie nazywałem „solidną dawką fusion w brawurowym wykonaniu”. Wiadomo – najlepszą „opowieścią” o muzyku jest jego portret muzyczny (płyty, utwory, dźwięki), ale czasem postać, którą wspominamy, jest na tyle barwna lub na tyle szeroko nieodkryta, że i filmowy dokument na jej temat nie zawadzi. Osoba

Zbigniewa Jakubka spełnia, w mojej ocenie, oba te kryteria. Bez dwóch zdań jego różnorodne osiągnięcia artystyczne zasługują na czułe upamiętnienie i westchnienie zachwytu, a z drugiej strony – mam poczucie, że artysta ten, mimo rozlicznych projektów i uznania w gronie licznych muzycznych przyjaciół – funkcjonował gdzieś hen, poza światłami mainstreamowych refleksatorów.

Przyznam, że nawet podczas mojej dziesięcioletniej dziennikarskiej przygody w tutejszej redakcji postać Jaco (nie Pastoriusa czy Michaela Jacksona) nie przewijała się zaledwie często w moich zapiskach – co, rzecz jasna, nie musi o niczym świadczyć, a jedynie daje mi subiektywne poczucie, że Jakubek był jedną z tych gwiazd jazzu, która nie robiła za gwiazdę. Tym bardziej cieszę się – zarówno z powodu wyżej wspomnianej płyty „tribute to”, jak i filmu dokumentalnego poświęconego osobie Jaco, który można w całości obejrzeć na platformie YouTube.

Na wspomnianej na wstępie płycie była „solidna dawka fusion”, a na wideo mamy solidną dawkę wspomnień. Istna plejada jazzowych mistrzów wspomina swojego skromnego, uzdolnionego i pracowitego kolegę, nie szczędząc nam anegdotycznych smaczków, jak chociażby opowieści, jak to zespół Walk Away nie skorzystał z zaproszenia od samego Milesa Davisa, by odwiedzić go w jego apartamencie. Cóż, Pano wie po prostu *walked away*... ale musicie posłuchać tego sami! Dużo jest o jego etosie pracy – zarówno muzycznej, jak i akademickiej – o wrażliwej osobowości i miłym usposobieniu. Słowem: to piękny muzyczno-ludzki hołd dla uzdolnionego muzyka i dobrego człowieka. Nieco mało jest, niestety, samej muzyki. Nie mówię, że nie ma jej wcale, ale aż by się czasami prosiło poprzeplatać anegdoty większą liczbą koncertowych urywków czy fragmentów, w których wypowiadałby się sam Jaco. Jestem jednak w stanie zrozumieć, że nagranych wspomnień uzbierało się tak wiele (tu pokłon

w stronę twórców – Huberta Gotkowskiego i Bartłomieja Skubisza, znanego również jako Eskabej, za zaangażowanie w projekt tak zacnego i obszerne-
go grona artystów), że żał by się było ich radykalnie pozbywać. Śmiem twierdzić, że bez problemu materiału starczyłoby, by stworzyć

taką książkę jak pamiętna ponad sześćsetstronicowa „cegła” Krzysztof Ścierański – z basem przez życie Renaty Bednarz.

Bardzo kibicuję takim projektom, bo pozwalają nam w obecnym natłoku muzycznych bodźców rozejrzeć się wokół, wgryźć w rodzimy rynek i rozsmakować

się w dźwiękach tworzonych przez tutejszych jazzmanów. A gdy nie mamy już okazji zobaczyć i usłyszeć bohaterów tych opowieści na żywo, inicjatywy te są tym bardziej cenne dla polskiej kultury ogólnie i jazzu w szczególności. ●

Wojciech Sobczak

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



Premiera singla „Uśmiech” 21.03.2025

Szukaj na platformach
streamingowych

więcej na:

nck.pl i jazzdladzieci.pl

WYDAWCA:



NARODOWE
CENTRUM
KULTURY

PARTNER:

euroJazz

PRZEWODNIK KONCERTOWY





REBIRTH

„JAZZOWE TO
JAM POWIATOWE WODZISZAWY”

SPECIAL QUARTET

„THE MUSIC OF PŁASZYN”

**SZYMANOWSKI /
AFANASJEW /
SKOWRONSKI /
WOJTEWICZ
QUARTET**

29-03-25

18:00

WZROK

1

marca

JAZZ4RARE: DOROTA MIŚKIEWICZ & MAREK NAPIÓRKOWSKI, PESH

MUZEUM EMIGRACJI, GDYNIA

Fundacja Bohatera Borysa już po raz szósty zaprasza na koncert w ramach cyklu Jazz4Rare, który nieprzypadkowo odbywa się na przełomie lutego i marca. Tegoroczna edycja obejmie występy działających w duecie Doroty Miśkiewicz i Marka Napiórkowskiego oraz polsko-norweskiego kwartetu Pesh, w skład którego wchodzi Patrycja Wybrańczyk (perkusja), Emil Misz (trąbka), Sondre Moshagen (fortepian) i Håkon Huldt-Nystrøm (kontrabas). Udział w wydarzeniu jest nieodpłatny, lecz wymaga odebrania wejściówki w Kasie Muzeum Emigracji w Gdyni. Koncert łączy się z przypadającym w ostatni dzień lutego Światowym Dniem Chorób Rzadkich (Rare Disease Day, RDD). Wszystkie działania podejmowane przez Fundację Bohatera Borysa w ramach RDD mają na celu budowanie coraz większej świadomości społecznej na temat chorób rzadkich oraz wyzwania stojących przed dotkniętymi nimi osobami i ich rodzinami. [WIĘCEJ >>](#)

WZROK

1-2

marca

KARTUZY JAZZ BASS DAYS 2025

KARTUSKIE CENTRUM KULTURY, KARTUZY

Kartuzy Jazz Bass Days co roku budzi ze snu zimowego fanów jazzu z całej Polski, którzy przyjeżdżają do serca Kaszub, by – jak zawsze podkreśla dyrektor artystyczny festiwalu, basista Piotr Lemańczyk – wspólnie celebrować piękno muzyki. W tym roku impreza rozpocznie się akcentem hip-hopowym za sprawą występu EABS. Pierwszego dnia będą grały także struny – usłyszymy gitarzystę Marcina Wądołowskiego ze swoim solowym projektem Private Channels, a na koniec wystąpi trębacz Piotr Schmidt ze swoim kwintetem. Drugiego dnia na scenie pojawi się kwintet skrzypka Tomasza Chyły, a zaraz po nim gość specjalny – Dave Douglas zasili na scenie S.E.A. Trio (Dominik Bukowski / Piotr Lemańczyk / Krzysztof Gradziuk). [WIĘCEJ >>](#)

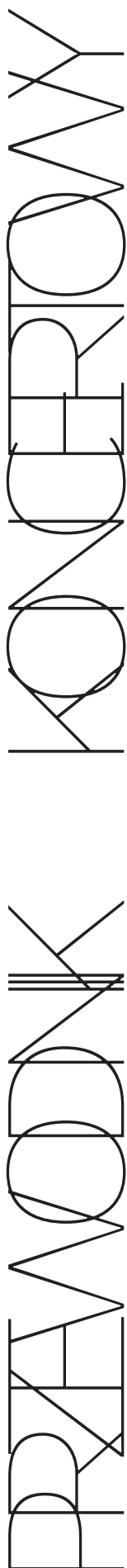


61 **jazz**
nad odra
23–27.04.2025

Program i bilety
na **jazznadodra.pl**



miasta spółka
Polski Mistrz Programu Wrocław

**6-23**

marca

CONFUSION PROJECT & SIMONA DE ROSA

CENTRUM KULTURY W LUBLINIE, MUZYCZNA OW CZARNIA, SCENA MONOPOLIS, PAŁAC W CHRZĘSNEM, BLUGRASS HALL, JAZZ CLUB POD FILARAMI, LABORATORIUM KULTURY ADEBAR, SCENA MUZYCZNA MIRKA MASTALERZA, FILHARMONIA CZĘSTOCHOWSKA, FILHARMONIA KASZUBSKA, ELJAZZ, TEATR ZIEMI RYBNICKIEJ, FILHARMONIA OPOLSKA, JASSMINE; LUBLIN, SZCZAWNICA-JAWORKI, ŁÓDŹ, CHRZĘSNE, Sopot, GORZÓW WIELKOPOLSKI, KOŁOBRZEG, OLSZTYN, CZĘSTOCHOWA, WEJHEROWO, BYDGOSZCZ, RYBNIK, OPOLE, WARSZAWA

Włoska wokalistka jazzowa Simona De Rosa dołącza do polskiego tria Confusion Project, aby zaprezentować materiał z nowej, wspólnie napisanej i nagranej płyty *Feathers*. Artyści zaprezentują na scenie nowoczesną fuzję muzyki jazzowej i etnicznej, sięgając zarówno po folklor rodzimych stron Simony – Neapolu, jak i muzykę folkową Hiszpanii, Chin, Kazachstanu, Ameryki Łacińskiej, Libanu czy Wietnamu. Artyści współpracują ze sobą nie od dziś. Simona poznała się z Michałem Ciesielskim, liderem Confusion Project, w Chinach w 2018 roku i od tamtej pory regularnie współpracują. Confusion Project towarzyszyło Simonie na trasie po Polsce w 2023 roku, koncertach w Niemczech, Włoszech i trasie koncertowej po Chinach w 2024 roku. Harmonogram trasy wygląda następująco: 6 marca – Centrum Kultury w Lublinie, 7 marca – Muzyczna Owczarnia w Szczawnicy-Jaworkach, 8 marca – Scena Monopolis w Łodzi, 9 marca – Pałac w Chrzęsnem, 13 marca – Blugrass Hall w Sopocie, 14 marca – Jazz Club Pod Filarami w Gorzowie Wielkopolskim, 15 marca – Laboratorium Kultury Adebar w Kołobrzegu, 16 marca – Scena Muzyczna Mirka Mastalerza w Olsztynie, 18 marca – Filharmonia Częstochowska, 19 marca – Filharmonia Kaszubska w Wejherowie, 20 marca – ElJazz w Bydgoszczy, 21 marca – Teatr Ziemi Rybnickiej w Rybniku, 22 marca – Filharmonia Opolska, 23 marca – Jassmine w Warszawie. **WIĘCEJ >>**

więcej na stronie
www.jazzpress.pl/koncerty



PIĘTA SZY NO WI W HOŁDZIE

JAREK WIERZBICKI
WERNISZAŻ FOTOGRAFII

27.03.2025

GODZ. 19:00

PROM KULTURY SASKA KEPA,
UL. BRUKSELSKA 23, WARSZAWA
WSTĘP 50ZŁ

ORAZ **KONCERT** SEPTETU MISTRZÓW
POWOŁANEGO SPECJALNIE NA TĘ OKAZJĘ:

ANDRZEJ DĄBROWSKI - ŚPIEW

PIOTR BARON - SAKSOFON TENOROWY

MARCIN JAHR - PERKUSJA

ROBERT MAJEWSKI - TRĄBKA, FLUGELHORN

HENRYK MIŚKIEWICZ - SAKSOFON ALTOWY

WOJCIECH NIEDZIELA - FORTEPIAN

ANDRZEJ ŚWIĘŚ - KONTRABAS

ORGANIZATOR: **SPS** 
WSPARCIE: **URZĄD MIASTA WARSZAWY**

WYSTAWIENIE: **Joanna Rosol** **Joanna Rosol** **Joanna Rosol**

Joanna Rosol

10

marca

THE OUTSKIRTS

PARDON, TO TU; WARSZAWA

To powołane w 2006 r. trio stanowiło trzon wielu freejazzowych zespołów, takich jak Dave Rempis Percussion Quartet czy Ingebrigt Håker Flaten Chicago Sextet. Z okazji przypadających 50. urodzin saksofonisty tego tria muzycy postanowili po 16 latach od ostatnich koncertów ponownie stanąć razem na scenie. The Outskirts występują w składzie: Dave Rempis (saksofony), Ingebrigt Håker Flaten (kontrabas), Frank Rosaly (perkusja). [WIĘCEJ >>](#)

13

marca

MARC RIBOT QUARTET

PARDON, TO TU; WARSZAWA

Ponad 10 lat temu (w 2014 roku) gitarzysta Marc Ribot (wraz z Henrym Grimesem i Chadem Taylorem) po raz pierwszy zagrał w Pardon, To Tu. Od tego czasu wielokrotnie występował tam także z Ceramic Dog i jest to dla organizatorów ogromna przyjemność i duma, że już niebawem będą go gościć z jego nowym kwartetem. Legendarny nowojorski gitarzysta zebrał tym razem pod swoimi skrzydłami gitarzystkę Avę Mendozę, kontrabasistę Sebastiana Steinberga oraz wieloletniego współpracownika, perkusistę Chada Taylora. [WIĘCEJ >>](#)



foto: Jarek Wierzbicki

PRZEMYSŁAW STRĄCZEK TRIO & ANDY SHEPPARD

Koncert | Białogłębkie Wieczory Jazzowe

10.05 — 19:00 — BOK van Gogha 1

Bilety:
70 zł (parter)
50 zł (balkon)

Wydarzenie objęte cyklem „Wychodzę z rodzicami” w ramach którego zapewniamy bezpłatną opiekę nad dziećmi
- sprawdź szczegóły na bok.waw.pl

KONCERTY

23

marca

KAKOFONIE #3: PAULINA OWCZAREK & MIKROBIOM

BETEL, KRAKÓW

Kakofonie to nowy cykl koncertów muzyki improwizowanej na krakowskim gruncie. Powstał jako efekt współpracy dziennikarza i animatora Mateusza Sroczyńskiego (JazzPRESS, Jazzkultura, Czas Kultury, Ruch Muzyczny, Noise Magazine, Soundrive, Lizard) z zasłużonym dla lokalnej sceny niezależnej klubem Betel. Główną ideą przyświecającą cyklowi jest łączenie w nowe konfiguracje personalne improwizatorów, którzy nie grali ze sobą nigdy wcześniej. W marcowej odsłonie Kakofonii siły połączą saksofonistka Paulina Owczarek, jedna z kluczowych postaci krakowskiej sceny free, oraz związany z niezależną wytwórnią Torf Records poznański duet Michała Giżyckiego (klarnet basowy, saksofon sopranowy) i Michała Jońca (obiekty, śmieci, wnętrza fortepianu) występujący pod szyldem MikrobioM. Miesiąc później, 24 kwietnia, na scenie Betelu wystąpi kwartet Jakub Gucik / Zosia Ilnicka / Ksawery Wójciński / Patryk Zakrocki. **WIĘCEJ >>**

**28. FESTIWAL
JAZZ JANTAR****26-30.03.2025****Fire! Orchestra Special Edition****Contemporary Noise Sextet****Peter Evans | Being & Becoming****Zoh Amba****i więcej...****jazzjantar.pl / klubzak.com.pl**

📱 / jazzjantar

BILETY: tickets.klubzak.com.pl i kasa Klubu Żak

ORGANIZATOR: Klub Żak, 80-264 Łódź, ul. Grunwaldzka 193, biuro@klubzak.com.pl



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

23.04.2025
GODZINA 18:00

JAZZ W BOK GRAMY WPROST! KRZYSZTOF ŚCIERAŃSKI QUARTET

Bielański Ośrodek Kultury
Warszawa, pl. Goldeniego 1

Bilety 35 zł, przedsprzedaż od 24.03
w kasie BOK i na bielanski.waw.pl



WWR

O

W

B

F

E

F

cały
ten

Jazz
meet!

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

04.03.2025, GODZ. 19:00

www.jazzmeet.pl

• ONLINE BILETY

WOJCIECH STARONIEWICZ QUINTET

WOJCIECH STARONIEWICZ - SAKSOFONY
ERIK JOHANNESSEN - PUZON
DOMINIK BUKOWSKI - WIBRAFON
KONRAD ŻOŁNIEK - KONTRABAS
PRZEMYSŁAW JAROSZ - PERKUSJA

cały
ton
Jazz!
Live!

18.03.2025, GODZ. 19:00

PROM KULTURY SASKA KĘPA,
UL. BRUKSELSKA 23, WARSZAWA
BILETY: 30 ZŁ

FOT. KUBA MAJERCZYK

● ONLINE BEZPŁATNIE

ORGANIZATOR
PROM KULTURY SASKA KĘPA
PARTNER
Jazzpresso prouduczym.eurol jazz
PROJEKT
eurol jazz



JAZZ OLA DZIECI

1 marca – Na początku był blues

Magdalena Este – śpiew, fortepian

Bartek Łęczycki – harmonijka

godz. 10:30 – PROM Kultury Saska Kępa, W-wa, ul. Brukselska 23

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

15 marca – Jazzowe trele

Magdalena Este – śpiew, fortepian

Anna Jasińska – flet

godz. 10:30 – PROM Kultury Saska Kępa, W-wa, ul. Brukselska 23

więcej na www.jazzdladzieci.pl

ORGANIZATOR:

euroJazz

PATRONI MEDIALNI:

Jazzpress

radioJazz.fm

PARTNERZY:

PROM
KULTURY SASKA KĘPA

**CENTRUM KULTURY
W PIASECZNE**

RELACJA KONCERTOWE





fot. Krzysztof Zygmont Andrzejewski

Jazz ukryty w ruchomym obrazie

3. Festiwal JAZZ W FILMIE.PL – Warszawa,

Prom Kultury Saska Kępa, 15-16 listopada 2024 r.



Andrzej Winiszewski

Trzecia edycja Festiwalu JAZZ W FILMIE.PL wyraźnie pokazała, że potrzeba przypominania o związkach jazzu i kina jest paląca. I nie chodzi tylko o to, aby prezentować wybrane filmy w wybranych kategoriach, wskazując konkretnych twórców i ich dzieła, ale też o to, aby zwrócić uwagę,

jak wiele bezcennych filmowych dokumentów, fabuł, krótkich metraży czy animacji zalega zupełnie zapomnianych w przepastnych magazynach wytwórni filmowych i telewizyjnych archiwach. Przywrócenie ich do życia wymaga wielu zabiegów, ale trud się opłaca. Po wielu latach i dekadach rzucają

one często nowe światło na historię polskiego jazzu i filmu.

Bo kto dziś jeszcze pamięta, że Dudaś Matuszkiewicz rozpoczynał swoją karierę muzycznego ilustratora od... animacji dla dzieci? Kto pamięta, że jeden z kultowych polskich twórców, Stanisław Bareja, jeszcze pod koniec lat 50. był wśród pierwszych, którzy sięgali po muzykę jazzową w swojej filmowej twórczości? Te i wiele innych pytań towarzyszyło organizatorom od samego początku przy mozolnym wyszukiwaniu i wyborze filmów do festiwalowych prezentacji. Wydaje się jednak, że wybory okazywały się trafne, a projekcje – czasami odkrywcze. Nie inaczej zdarzyło się i tego roku podczas trzeciej edycji festiwalu, który tym razem odbył się w przyjaznym dla jazzu i filmu PROMie Kultury Saska Kępa w Warszawie.

Nieodzownym elementem programowym wydarzenia stały się wieczory kompozytorskie, poświęcane wybitnym kompozytorom z kręgu muzyki filmowej (Włodzimierz Nahorny, Zbigniew Namysłowski). Tego roku bohaterem wieczoru został Andrzej Trzaskowski. Krótki przegląd jego jazzowej filmografii pokazał, jak wszechstronną osobistością polskiego jazzu był ten popularyzator i edukator (*Spotkanie z jazzem*, 1971), odważny poszukujący eksperymentator (*Nihil Est*, 1983), wreszcie wytrawny muzyczny ilustrator (*Zuzanna i chłopcy*,

1961). Trzy różne filmy, trzy artystyczne oblicza twórcy, który współtworzył takie wybitne obrazy polskiego kina lat 60., jak *Pociąg* (1959), *Walkower* (1965) czy *Lekarstwo na miłość* (1965). Zwłaszcza film *Nihil Est* Stefana Szlachtycza miał prawo zostać uznanym za sensację festiwalu, bo przez dekady uległ niemal zupełnemu zapomnieniu. A przecież to wybitne, wizjonerskie kino, w którego muzycznej warstwie Trzaskowski wypowiedział się bodaj najpełniej jako orędownik trzecionurtowego łączenia sztuk, stylów i gatunków. Po projekcji **Tomasz Tłuczkiewicz** szeroko komentował działalność kompozytora: „Trzaskowski był z przekonania awangardzistą. Wśród ówczesnych artystów jazzowych, nawet tych najwybitniejszych, wyróżniał się znacznie wykształceniem i świadomością”.



fot. Krzysztof Zygmunt Andrzejewski



fot. Beata Gralewski

Tegoroczna edycja nie mogła się obyć bez wątku komedowskiego w 55. rocznicę tragicznej śmierci kompozytora. I tu również podkreślono szerokie związki Komedy z twórcami polskiego filmu, poczynając od Polańskiego i Kondratiuka, a kończąc na zdecydowanie mniej rozpoznawalnych Etlerze i Sulimie. Z pewnością na większą uwagę zasługiwała prezentacja (bodaj po raz pierwszy od blisko sześciu dekad od premiery!) jednego z odcinków telewizyjnego cyklu *Jazz w Filharmonii*, emitowanego w programie TV na przełomie lat 60. i 70. W odcinku poświęconym Komedzie mamy niezwykle rzadką okazję zobaczyć go w roli lidera kwintetu i wysłuchać krótkiego z nim wywiadu przeprowadzonego przez Romana Waschkę w telewizyjnym studiu. Niejako uzupełnieniem filmowego portretu



fot. Beata Gralewka

Krzysztofa Trzcińskiego był przegląd fragmentów dokumentalnych z zasobów Polskiej Kroniki Filmowej, w tym słynnej miniatury Andrzeja Munka *Komeda i jego muzyka* (1956), relacji z pierwszego Festiwalu Muzyki Jazzowej w Sopocie (1956) i z planu *Noża w wodzie* (1961). Ten zestaw bezcennych już dziś materiałów archiwalnych to kolejny dowód, że wiele materiałów, o kapitalnym znaczeniu dla historii polskiego życia jazzowego, czeka jeszcze na swój czas i ponowne odkrycie.

Ta sama uwaga do znaczenia i niestety stopnia zapomnienia dotyczy także niezwykle interesującego przeglądu festiwalowego przypominającego wczesny okres działalności kompozytorskiej Jerzego Dudusia Matuszkiewicza na rzecz polskiego kina. Choć znamy jego niezapomniane tematy i piosenki filmowe nasycone jazzem i swingiem, to jednak po raz pierwszy na festiwalu wskazano, gdzie i w jakim gatunku filmowym upatrywać należy niewątpliwie początków Dudusiowych zainteresowań muzyką filmową i jej tworzeniem. Animacje dla dzieci, bo o nich jest mowa, przepełnione są świetną, pulsującą muzyką jazzową. Tyle że dziś nikt już tych starych, mocno czasem siermiężnych mikrofilmów rysunkowych i lalkowych nie przypomina, nie pokazuje. Festiwal JAZZ W FILMIE.PL doskonale tę lukę wypełnił,

otwierając tym samym nowy rozdział w odkrywaniu na nowo skarbnicy polskiej „jazzowej” animacji.

Niejako zwieńczeniem festiwalu stało się także wyjątkowe spotkanie z wybitnym polskim reżyserem, **Jerzym Skolimowskim**. Jego wspomnienia z czasów odradzania się jazzowego środowiska w Polsce i formowania się sekstetu Komedu rzuciły nowe światło na postać kompozytora i jego dzieło. Uzupełnieniem tej wspomnieniowej opowieści stał się również specjalny pokaz filmu *Le Départ* z muzyką Komedu. Filmu, który dla reżysera stał się wprowadzeniem do kinematografii europejskiej, a dla kompozytora – ostatnim przystankiem przed spełnieniem amerykańskiego snu: wyjazdem do Hollywood i pracą z Romanem Polańskim.

Duże zainteresowanie publiczności trzecią edycją imprezy dowiodło, że warto kontynuować niełatwą misję promocji Polskiej Filmografii Jazzowej, które to pojęcie, także dzięki festiwalowi, przyjęło się w przestrzeni kulturalnej naszego kraju. Przyklasnęło tej inicjatywie środowisko filmowców (Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny) i jazzowe media (JazzPRESS, RadioJAZZ.FM, Jazz Forum). Kierunek został wyznaczony, a kolejne edycje festiwalu, miejmy nadzieję, sprawią, że związki polskiego kina i jazzu ponownie staną się żywe i warte szerszej uwagi. ●





Rekordowo liczna jest muzyczna rodzina Pospieszalskich, ale trudno w niej o większego od-szczepieńca niż **Marek Pospieszalski**. Syn znanego z Voo Voo i Tie Breaku Mateusza Pospieszalskiego przez lata próbował różnych form i składów, poszukując własnej drogi, aż wreszcie zupełnie oddalił się od jazzu i zanurzył w – jego zdaniem – leczniczym minimalizmie, plątaninie afrykańskich polirytmii oraz transowych doznaniach osiąganym w kolektywnej improwizacji. Jego kariera poszybowała trzy lata temu za sprawą powołania działającego ponad środowiskowymi podziałami oktetu, z którym na dwóch płytach wydanych w portugalskiej wytwórni Clean Feed zaprezentował wariacje na temat motywów zaczerpniętych z twórczości polskich kompozytorów i kompozytorek muzyki współczesnej XX wieku. Wrodzona artystyczna nadpobudliwość nie pozwoliła mu na tym poprzestać i świeżo po premierze płyty *Now!* zajął się pracą na kolejnymi zadaniami. Plan jest prosty: skupić się na sobie i wreszcie pracować na własne konto.

Na własne konto

Mateusz Sroczyński



Mateusz Sroczyński: Domyślałem się, że wszyscy cię pytają o rodzinę, o korzenie, ale to chyba jednak nieuniknione, biorąc pod uwagę, jaką marką jest klan Pospieszalskich. Trudno było w takiej rodzinie nie zostać muzykiem?

Marek Pospieszalski: Czy trudno było nie zostać? Nie... Myślę, że wszelka myśl panująca w rodzinie dawała nam wszystkim wolność wobec tego, co będziemy chcieli robić. Natomiast atmosfera, w której wyrastaliśmy, stwarzała poczucie, że muzyka jest dobrem. Kojarzyła nam się z wyjazdami, wspólnotowością, przygodą. Wszystko to spowodowało, że większość z nas w tym wylądowała, ale to nie było

takie proste. Część z nas miotała się i nie chciała do końca tego robić. Ja na przykład od samego początku wiedziałem, że będę chciał grać. Niektórzy z kolei starali się wymknąć, ale siłą rzeczy i tak wpadli w tę muzykę. Nie wiem, czy są z tym do końca szczęśliwi, ale było im pewnie najprościej tak wybrać.

To wynikało z poczucia obowiązku wobec kultywowania tradycji rodzinnej?

Właśnie nie, nie było żadnej odgórnej presji.

Więc może jakiś lęk przed wyłamaniem się?

To już nie mnie trzeba pytać, a całą resztę. Dla mnie ta decyzja była bardzo naturalna. Od zawsze spędzałem dużo czasu z muzyką i nie wyobrażałem sobie niczego innego.

No tak, ojciec (Mateusz Pospieszalski – przyp. red.) grał, po domu kręcili się muzycy... Standardowa historia...

Tak, wyrastaliśmy w tym, to nam się dobrze kojarzyło. Wczoraj rozmawiałem z moją żoną o okresie szkoły podstawowej – nie miałem wtedy jakichś super bliskich kumpli, ta szkoła to był dla mnie jakiś osobny świat. Najlepiej się czułem w domu, w środowisku znajomych muzyków. To było dla mnie najbezpieczniejsze środowisko.

Gdy zacząłeś sobie uświadamiać, że ten cały Tie Break i Voo Voo to są dla polskiej muzyki bardzo ważne historie, w jakimś sensie cię to onieśmiewało?

Na pewno był duży respekt. Natomiast starałem się – pewnie nie zawsze to słysząc i jednak mam dużo dźwięków taty w sobie – pracować na własne konto, wydeptywać swoje własne ścieżki. Teraz pewnie to jest bardziej

widoczne, zresztą sam czuję, że już wiem, czego tak naprawdę chcę. Wcześniej miałem się wielu różnych współprac, a teraz stawiam na swoją twórczość i to, co mnie najbardziej interesuje.

Wydaje mi się, że z całego młodszego pokolenia Pospieszalskich właśnie ty wyłamałeś się najbardziej. Zostałeś największym eksperymentatorem, no i odszedłeś od jazzu, zacząłeś dłubać w dorobku Studia Eksperymentalnego Polskiego Radia,

w europejskiej szkole improwizacji, w afrykańskiej rytmice.

Wiesz, ja właśnie w całej tej awangardzie się wychowywałem. Kiedy byłem dzieckiem, mój ojciec mocno w tym siedział. W domu była pokaźna płytoteka, miałem wszystko na wyciągnięcie ręki. Jeśli chciałem posłuchać sobie Coltrane'a, to miałem dostęp do prawie każdej płyty.

Twój ojciec wtedy interesował się takimi rzeczami, jakie ty teraz grasz?

No pewnie, głównie takimi, a mało kto o tym wie. Może to dlatego, że tak się jego historia potoczyła. Połowę płyt, których słuchałem

W całej tej awangardzie się wychowywałem. Kiedy byłem dzieckiem, mój ojciec mocno w tym siedział

w dzieciństwie, nagrali Fela Kuti, Salif Keita, Ustad Bismillah Khan. Same najgrubsze nazwiska muzyki etnicznej. Były też Coltrane'y, Ornette'y Colemany. To był główny trzon tego, co się muzycznie w domu działo. I może nie powinno to dziwić, biorąc pod uwagę, że Tie Break był przecież kontrą do głównego nurtu jazzu.

Jasne, ale w pewnym momencie Voo Voo stało się głównym zespołem twojego ojca i szybko zaczęło zmierzać w stronę dużo grzeczniejszą, przyjazną dla szerokiej publiczności.

Może tak, może nie, ale tam wciąż jest jednak dużo wolności. Jeśli pójdziesz na koncert Voo Voo, z całą pewnością tego doświadczysz. Z drugiej strony główny kierunek Voo Voo nadaje lider Wagiel.

Dwudziestowieczna muzyka współczesna, z którą jesteś teraz najbardziej kojarzony, też pojawiła się już w domu?

Jeśli spojrzę na swoje początki, to pewnie wyszedłem do tego od późnego Coltrane'a. Potem zacząłem się tym parać w szkole średniej i chłonałem wszystkie niekonwencjonalne dźwięki, na własną rękę docierałem do literatury.

No właśnie, a jednak wciąż bierzesz udział w przedsięwzięciach takich jak *Pospieszalcy* – *Dom* z muzyką do wierszy podręcznikowych polskich poetów. To wynika bardziej z poczucia spełnienia obowiązku wobec rodziny czy rzeczywiście coś takiego też ci sprawia frajdę?

To jest w ogóle złożony i szeroki temat. Wiadomo, że początkowo

wychodziliśmy na scenę z rodziną, były m.in. kolędy i różnego rodzaju inicjatywy, w które nas rodzice angażowali. Głównie chodziło w tym o aspekt społeczny, w tym była niezwykła moc wtedy. Od najmłodszych lat byliśmy zaprzęgani do śpiewania, potem do grania. Zachęcano nas, żeby brać udział w rodzinnym muzykowaniu i przez lata doszliśmy do tego, że większość zaczęła sama łapać za instrumenty. Gdy byliśmy młodszy, główny członek zespołu rodzinnego tworzyło czterech braci, ale zawsze musieli się posiłkować kimś – czy to muzykami Voo Voo, czy Tie Breaku – a kiedy pojawiły się młodsze pokolenia i zaczęły dochodzić do głosu, okazało się, że w zakresie wykonawstwa na scenie rodzina jest samowystarczalna. Aktualnie mamy kilkanaście osób grających. Myślę, że to jest ewenement, coś takiego nie zdarza się często. Duża siła w tym jest. Natomiast z różnych względów – i światopoglądowych, i stylistycznych – zacząłem stawiać na to, co mnie tak naprawdę od zawsze interesowało. W efekcie już teraz sporadycznie działam z rodziną. Te historie z polską poezją, które ujrzały światło dzienne w ubiegłym roku, to były nagrania sprzed paru lat. Ja już jestem gdzieś indziej.

fot. Beata Galewska



Obserwując twoje poczynania, zawsze miałem wrażenie jakiegoś zgrzytu, że ty jeszcze bierzesz udział w takich rzeczach, ale dla mnie twoja największa niespójność wizerunkowa to i tak było dołączenie do kwintetu Wojtka Mazolewskiego. Zupełnie mi nie pasowałeś do tej celebryckiej manieri, która jest dla niego tak typowa.

Nie wiem, czy pamiętasz początki jego kwintetu – Wojtek na początku działalności wychodził ze świata alternatywy. Gdy budowaliśmy ten zespół, chodziło o coś zupełnie innego niż to, co wydarzyło się po drodze. To lider chciał docierać do coraz szerszej publiki, ale zespół opierał się jednak na ludziach związanych ze sceną alternatywną. Na koncertach działy się czasem różne rzeczy, ta „przystępna muzyka” potrafiła otwierać się w różne odważne rejony. Koniec końców spędziliśmy parę ładnych lat wspólnie.

Największe zainteresowanie zdobyłeś, biorąc się jako lider oktetu za materiał polskich dwudziestowiecznych kompozytorów i kompozytorek. W jednym z wywiadów opowiadałeś, że tak naprawdę najpierw chciałeś się wziąć za kompozytorki, czyli tę część projektu, która chronologicznie została wydana jako druga. Na czym polegał problem z kolejnością?

Najprostszą przyczyną było to, że bardziej byłem zaznajomiony z muzyką kompozytorów. Paradoksalnie, bo przecież taka Barbara Buczek działała przy Akademii Muzycznej w Krakowie, a ja będąc na tej akademii, w ogóle o jej twórczości nie słyszałem. Nie miałem pojęcia, że ktoś taki istnieje. Wy myślając ten projekt, chciałem skompletować kilkunastu dwudziestowiecznych artystów, a miałem nie lada problem, żeby znaleźć w swojej głowie tyle kompozytorek. Czułem, że nie jestem do tego dostatecznie przygotowany.

Gdy ukazała się przełomowa płyta *Polish Composers of the 20th Century*, niektórzy dziennikarze w wywiadach z tobą zwracali uwagę na to, że nie ma zachowanego parytetu. Ty już wtedy odpowiadałeś, że pracujesz nad płytą z kompozycjami kobiet. Nie uważasz, że w świecie sztuki pojawiła się tendencja dążenia do parytetu za wszelką cenę? Nie raz przeprowadzałem rozmowy z improwizatorkami, również z przedstawicielkami dziedzin innych niż muzyka, w których powracała taka refleksja: zainteresowanie sztuką kobiet tylko dlatego, że są kobietami, jest dla nich właściwie umniejszające i do niczego konstruktywnego nie prowadzi. To nie płeć powinna być kryterium. Myślę, że niektórzy nieopatrznie odebrali tę drugą płytę twojego oktetu po prostu jako dopełnienie parytetu.

Zupełnie nie tak miało być. Przez to, że przygotowałem osobny projekt z kompozytorkami, chciałem rzucić większe światło na ich twórczość. Nie chciałem, żeby zagubiły się pośród nazwisk kompozytorów, bo, pomijając dobrze kojarzone twórczynie – jak Bacewicz czy Zubel – większość z nich nie funkcjonuje w szerokiej świadomości, choć ich twórczość zasługuje na największe uznanie. Jeśli w jakimkolwiek stopniu udało mi się zwrócić na ich twórczość uwagę słuchaczy, bardzo mnie to cieszy.

Na szczęście coraz więcej kobiet dochodzi obecnie do głosu i mam wrażenie, że to one nadają teraz ton. Patriarchat trzeba wyplenić, walka o parytety jest jak najbardziej słuszną. Takiej rewolucji nie da się przeprowadzić bez bólu, więc czasem będzie to robione w kwadratowy sposób. Dbajmy o to u źródła, już na etapie edukacji, to nie będziemy musieli później zgrzytać zębami.

Mimo że na dwóch pierwszych płytach swojego oktetu odnosiłeś się do kompozytorek i kompozytorów re-

Jazzowe media trochę nas zassały, ale to nie ma wina [śmiech]. Niedawno się dowiedziałem, że ostatnia płyta oktetu wygrała w plebiscycie Jazz Forum – fajnie, że jesteśmy słuchani, ktoś to zauważa, ale pewnie wrzucają nas tam ze względu na nasz background. Ja natomiast nieustannie będę chciał się temu wymknąć. W minimalizmie znajduję klucz do tego, by tak duży skład mógł sprawnie kolektywnie improwizować. W mojej ocenie nie ma do tego lepszej platformy.

Gdy słucham twojej kompozycji tytułowej otwierającej album *Now!*, naprawdę mam wrażenie, jakbym słuchał jakiegoś naturalnego przedłużenia *The Velvet Underground*.

Coraz więcej kobiet dochodzi obecnie do głosu i mam wrażenie, że to one nadają teraz ton. Patriarchat trzeba wyplenić, walka o parytety jest jak najbardziej słuszną

prezentujących różne nurty muzyki współczesnej, ich wszystkich udało ci się zamknąć w konwencji minimalistycznej. To bardzo nieoczywiste podejście do materiału źródłowego. Czyba nie było to proste?

Od paru lat param się rzeczywiście językiem minimalistycznym. To jedna z głównych koncepcji, w ramach których działa oktet. Staram się uciec od jazzowego idiomu, od wszystkich tych niekończących się solówek. Strasznie mnie to nudzi.

Myszę, że najlepiej przeżyć to na własnej skórze. Sprawdzić, co się dzieje w tych transowych sytuacjach nie po dwóch minutach, a na przykład po dziesięciu. Otwierają się inne sfery świadomości. Jest taka historia, być może prawdziwa, że gdy Giacinto Scelsi trafił do szpitala psychiatrycznego, znalazł na

korytarzu pianino i grał w kółko jeden dźwięk. Twierdził, że ten dźwięk go uleczy. Czuję, że coś w tym jest.

Wielokrotnie przypisywałeś polskim kompozytorom dużo większy radykalizm twórczy niż polskim kompozytorom. Kojarzy mi się to trochę z narracją Steve'a Albiniego, który za to samo cenił kobiece zespoły punkowe. Fascynował się *The Slits* czy *The Raincoats*, ich wrzaskliwością, atonalnością i asymetrią. Zdaje się, że u ciebie jest coś podobnego. Mógłbyś to rozjaśnić?

Totalnie się pod tym podpisuję. Na przykład u Barbary Buczek obsady dochodziły do tak

gigantycznych rozmiarów, że PWM nie miało odpowiednich papierów nutowych, które byłyby do tego dostosowane. Ona miała poklejone wielkie, metrowe partytury. Nie pamiętam, jakie było jej największe dzieło, ale to były takiej wielkości obsady, które się nigdzie nie zdarzały. Pisała też utwory, które mają tyle zagwozdek technicznych, że tak naprawdę mało kto jest w stanie je wykonać.

Pamiętam, jak jeszcze szukając utworów, o które chciałym się oprzeć, trafiłem na YouTube na taki utwór na fagot solo. Pod spodem był komentarz gościa, który napisał coś w stylu: „super,

że ktoś kultuwyje twórczość Barbary Buczek, bo rzadko to jest spotykane, ale znam ten utwór i w tym wykonaniu zrealizowana jest może jedna dziesiąta tego, co jest w nutach”.

Albo Lucia Długoszewski, która była też choreografką. U niej niesamowicie słyszeć, jak nie tylko muzyka, a samo brzmienie jest mega plastyczne, fizyczne, kompatybilne z ruchem. Nie da się tego opisać słowami, ale to jest naprawdę radykalne.

Prowadzenie oktetu jest chyba wyzwaniem. Nie wiele ósmioosobowych zespołów zapisało się w historii jazzu i muzyki improwizowanej – przychodzi mi do głowy przede wszystkim The Peter Brötzmann Octet z *Machine Gun*.

No tak, rzeczywiście. Pierwotnie to w ogóle miało być siedem osób, ale apetyt rośnie w miarę jedzenia. Skład był doskonale zaplanowany – trzon mieli stanowić moi długoletni przyjaciele, z którymi wkraczałem w kolejne dźwiękowe światy, czyli Tomek Sroczyński, Max Mucha i Qba Janicki. Do tego doszła ekipa, z którą zawsze chciałem zagrać. Wiedziałem, że inni tak dobrze moich pomysłów

nie zrealizują. Z czasem zacząłem chcieć mieć jeszcze jeden instrument dęty – stąd w zespole wziął się Piotr Chęcki.

Jak sam wiesz, oktet zaczął się rozrastać do nonetu albo jeszcze bardziej. Na festiwalu Inne Brzmie-

Staram się uciec od jazzowego idiomu, od wszystkich tych niekończących się solówek. Strasznie mnie to nudzi

nia w Lublinie graliśmy jeszcze z harfistką Anną Paścić i perkusistką Tamarą Kurkiewicz, więc to była już dziesiątka. To, w jakiej sferze dźwięków się poruszamy, pozwala nam na różne sposoby otwierać ten zespół.

**Te tendencje do rozszerzania się oktetu dały o sobie znać na jego trzeciej płycie, na której znalazł się już w pełni autorski materiał. Dołączyła do was Zoh Amba, która – choć dużo młodsza od ciebie – jest w podobnym momencie kariery, co ty. Mniej więcej w tym czasie, gdy wydawałeś *Polish Composers*, ona została zauważona przez Zor-
na i zaczęły ukazywać się jej płyty w Tzadiku. A potem ruszyło – zaczęła występować z Billem Orcuttem, Shahzadem Ismailym. Symboliczne się wydaje to wasze połączenie – jak do niego doszło?**

Cała ta historia jest związana z NOSPR-em i ich wspaniałym cyklem JazzKLUB, którym zawiaduje Michał Hajduk. Przy okazji listopadowego grania pod nazwą Zaduszki Michał powiedział, że jest realizowana taka koncepcja, że się zaprasza kogoś z zewnątrz do spontanicznych sytuacji. Różne pomysły krążyły w przestrzeni, pierwotnie myśleliśmy o kimś bardziej wyjętym z jazzowego środowiska, ale udało się złapać właśnie Zoh. Ona dysponuje pięknym, radykalnym językiem. Często podkreśla swoje postaylerowskie korzenie i podobno doskonale się w Nowym Jorku dogaduje ze wszystkimi tymi gośćmi starej daty. Ma w sobie pewnie jakąś starą duszę. Efekt był wspaniały, dość szybko udało jej się do nas wkleić.

Twój zespół to w ogóle jest prawdziwie multiśrodowiskowy skład. Tam są ludzie z offu, jak Janicki, Sroczyński czy ty, są ludzie środka typu Tarwid, ale też taki Szymon Mika, który gra z Agą Zaryan. Czy sty ekumenizm.

Ja się cieszę, że udało mi się wykrzesać z Szymona te dźwięki, których nikt w jego wykonaniu nie słyszał.

I o które chyba nikt by go nie podejrzewał.



fot. Sławek Przerwa

Dokładnie tak. Podoba mi się w oktecie to, że potrafimy wydobyć z siebie takie pokłady dźwięków, jakich nikt się po nas nie spodziewał. Już na pierwszej sesji udało nam się znaleźć wspólny język, który jednocześnie był nowy dla nas wszystkich.

Podobno niebagatelny wpływ na *Polish Composers* i *No Other End of the World Will There Be* miało twoje zainteresowanie analogowymi metodami nagrywania. Odnotowuję w Polsce jakiś powrót do tego – oprócz ciebie na dużą skalę zaczął to propagować Patryk Zakrocki w swoim nowym labelu Monaural Poetry, w którym nagrywa improwizacje na monofoniczny magnetofon szpulowy.

Pojawiłeś się zresztą na pierwszej kompilacji tego projektu. To po prostu nostalgia technologiczna czy coś więcej?

To takie mocno źródłowe działanie, zwłaszcza jeśli chodzi o samo brzmienie, bo ono się bardzo różni od cyfrowego. Patryk bardzo skrupulatnie podchodzi do całego procesu i jemu zależy na tym, żeby wszystko miało analogowe ręce i nogi. Ja z kolei korzystam z magnetofonu szpulowego jak z dodatkowego instrumentu, odnośnika do nowych brzmień lub efektu, przez który przetwarzam cały zespół. Nie chcę, żeby to było jakoś wydumane z mojej strony, że ma być tylko analog, a cyfra się do niczego nie nadaje. Ale to prawda, że z niczego innego nie

wygenerujemy dźwięku o takim charakterze.

Magnetofon szpulowy to nie jest twoja jedyna technologiczna zjawka. W duecie Malediwy z Qbą Janickim zaczął się twój romans z podpinaniem saksofonu do pieca gitarowego...

To polega na tym, że wrzucam mocno rozkręcony mikrofon do czary (saksofonu) i gram sprzężeniami. Mogę je modulować kłapami i tu się właśnie zaczyna cała bajka. Qba Janicki popchnął mnie w tym kierunku. W pewnym momencie u niego pojawiły się te nadajniki piezo podpięte pod bębny i zaczęło być mocniej, głośniej. Musiałem się w tej sytuacji odnaleźć i jakoś skompilować się z tym językiem. Wtedy trafiłem na te sprzężenia i nagle się okazało, że kiedy wzmacniacz gitarowy jest przy saksofonie, ten staje się zupełnie nowym instrumentem.

Cały czas się go uczę, bo to stosunkowo świeża sytuacja, ale można w niej dochodzić do przepięknych wniosków. Lubię na koncertach powtarzać, że te sprzężenia zwrotne są trochę jak dziki zwierz, którego nie jesteś w stanie ujarzmić. Nieustannie mocujesz się z tą materią i wiesz, że nigdy do końca jej nie uchwycisz, bo kiedy już ci się wydaje, że to masz, ten dźwięk zawsze ci ucieka w jakiś inny rejon.



fot. Yatzek Piotrowski

Wszystko się opiera na naprawdę subtelnych różnicach i to jest nie-samowita rzecz.

Naturalnie kieruje nas to w stronę twojego duetu z również zafascynowanym sprzężeniami Robertem Kaflem, o którym niestety mało kto słyszał. Zawsze myślę o nim jako o jednoosobowym duecie na gitarę i wzmacniacz. Nikt tak w Polsce nie gra. Podobno macie już gotowy wspólny materiał. Jak tra-

Potrafimy wydobyć z siebie takie pokłady dźwięków, jakich nikt się po nas nie spodziewał

filiście na siebie? Obaj pochodzicie z Częstochowy, ale to chyba nie jest aż tak oczywiste?

Trochę jednak jest. Robert działał w zespole Lewe Łokcie, przez który przewinął się Janusz Binkowski, mój znajomy. Zaproсили mnie kiedyś do kilku utworów na płycie, żebym dograł się z saksofonem. Przyjechałem na sesję i Roberta nawet na niej nie było, dopiero później napisał do mnie i podziękował za udział. Jakiś czas później pokazał się na koncercie Malediwów. Zaczęliśmy do siebie pisać i okazało się, że on też w kierunku tych sprzężeń podąża. Szybko się skumaliśmy, umówiliśmy się na granie, a ja pomyślałem,

że trzeba to zarejestrować. Może jeszcze kiedyś nam się uda wypuścić na świat ten materiał.

Wydajesz się gościem, który zawsze jest o krok na-przód przed wszystkimi, zawsze ma coś w zana-drzu, więc zapytam trochę przekornie, czy nowa płyta oktetu jest już gotowa?

To bycie zapracowanym jest po prostu moim sposobem na życie. Ja mam chorobliwą chęć tworzenia czegoś nowego. Kiedy wychodzi jakaś płyta, chciałbym już najlepiej nagrać nową. Przez lata byłem na usługach u innych, nadrabiam teraz zaległo-

ści i korzystam z okazji, by moje pomysły upłynnić. A sam za nimi trochę nie nadążam. Muszę mieć ciągle przed sobą jakieś cele, do których dążę, bo inaczej byłaby nuda.

Chcę zrealizować w tym roku kolejną płytę oktetu i nowego składu, który się zrodził przy okazji wykonywania muzyki z *Cowboya Bebo-pa* (japoński serial anime stylizowany na western – przyp. red.) z Sinfonietą Cracovią. Założyłem wtedy septet z Maniuchą Bikont, Maliną Miderą, Arturem Majewskim, Olem Walickim, Piotrkiem Bukowskim i Bartkiem Szablowskim. Zespół, który został stworzony specjalnie na tę okazję, okazał się wspaniałą pracującą maszyną. Nigdy nie byłem blisko anime, ale podjąłem wyzwanie, gdy dostałem tę propozycję. Doceniam realizację tego serialu, ale muzyka już trochę trąciła myszką. Samą autorkę posądzano przy różnych okazjach o grafomanię, ale nie chcę brzmieć na zbyt krnąbrnego. Trochę jazzu do windy, ale obok tego sporo niezłych piosenek. Uwielbiam wyzwania i cokolwiek by to było, staram się mówić zawsze własnym językiem. W każdym razie postanowiłem wykorzystać ten potencjał i za miesiąc wchodzimy do studia, żeby nagrać już zupełnie autorski materiał. ●



Z nową energią



Jerzy Szczerbakow

Tomasz Mądzielewski swoją przygodę z perkusją rozpoczął w wieku sześciu lat dzięki ojcu muzykowi. Jako sideman towarzyszył wielu gwiazdom muzyki rozrywkowej, przez dziesięć lat był także członkiem zespołu Wojtka Pilińskiego. W czasie pandemii zafascynował się graniem jazzu i dużymi zespołami. Tak narodziła się koncepcja projektu Tribute to Polski Jazz, który prowadzi z powodzeniem już trzeci sezon.

Jerzy Szczerbakow: Zostałeś perkusistą, bo?

Pewnie dlatego że u mnie w domu była muzyka, dlatego że mój tata grał na gitarze i od najmłodszych lat byłem nasączany blusem i jazzem. W wieku pięciu, sześciu lat koledzy prawdopodobnie słuchali Fasolek, a ja już odsłuchiwałem kasetę Milesa Davisa *Tutu*. I zamiast grać w piłkę, wolałem pojechać z tatą na próbę jego zespołu. Z Pawłem Jędrzejewskim, który też pochodzi z Grudziądza, założy-

Blues Meeting, jeździliśmy na różne festiwale do Anglii, m.in. na Southport Jazz Festival. A poza rodzinnym środowiskiem trafiłem do projektu Rock Loves Chopin stworzonego przez Radka Chwieralskiego oraz Stołeczną Estradę. Z okazji 200-lecia urodzin Chopina prezentowaliśmy program, w którym jego muzyka przedstawiona była na rockowo, jazzowo i klasycznie. Występowali z nami m.in. Wojtek Pilichowski i Jan Borysewicz, Anna Serafińska śpiewała w rockowym rozdaniu. W odsłonie klasycznej był Janusz Olejniczak, a w odsłonie jazzowej Leszek Możdżer. Do tego jeszcze jeździł z nami balet. To było wielkie przedstawienie. Kawałek świata zwieździliśmy.

Zamiast grać w piłkę, wolałem pojechać z tatą na próbę jego zespołu

liśmy pierwszy zespół. Ja miałem 15 lat, on 13. Graliśmy w triu. Mieliśmy dostęp do profesjonalnego studia, w którym mogliśmy grać próby. Od razu grałem w zespole z organami Hammonda!

Pierwsze poważne granie?

To chyba z moim tatą w jego zespole bluesowym Wakat. To jest zespół, który ma długoletnią tradycję, obchodził niedawno swoje 50-lecie. Trafiłem na złoty okres tego zespołu, miałem wtedy 16 albo 17 lat. No i już pierwsze sukcesy i festiwale: Rawa Blues, Toruń

Później przyszła współpraca z Wojtkiem Pilichowskim.

Z Wojtkiem Pilichowskim moja przygoda trwała około dziesięciu lat. W jej trakcie pojawiła

się współpraca z Łukaszem Mrozem. I w pewnym momencie grania już było tak dużo, że trzeba było podjąć decyzję, w którym kierunku skreć. Więc mogę powiedzieć, że zaczynałem od muzyki jazzowej, doszedłem do grania rockowego i potem nagle skreśliłem w rockowo-popowe rzeczy. I dopiero po kolejnych dziesięciu latach współpracy z Łukaszem Mrozem jazz do mnie wrócił. W tym czasie współpracowałem też z Anią Karwan, Kasią Moś, Sound'n'Grace i całą plejadą gwiazd. Trafiłem też na Grzecha Piotrowskiego i jego klub Six Seasons. Wtedy podjąłem decyzję zmiany muzycznej ścieżki i w pewnym sensie rzuciłem bycie sidemanem po to, żeby zacząć wszystko jeszcze raz. I nawet teraz nie mogę jeszcze powiedzieć, że jestem w połowie drogi. W zasadzie dopiero po dziesięciu latach, od kiedy poważnie zainteresowałem się

muzyką jazzową i jej językiem zacząłem się posługiwać.

Granie jazzowe jest czymś zupełnie innym od grania rozrywkowego.

Ja nie kończyłem żadnej szkoły, nie byłem uczniem na Bednarskiej. Ominął mnie ten czas młodzieńczego „kiszienia się” w jazzowym sosie – grania standardów w salkach prób i domówek jazzowych z setkami godzin rozprawiania o jazzie.

Stare przysłowie mówi, że jazz nie zna litości. I wymaga poświęcenia się temu gatunkowi.

Rozwój muzyka to jest ścieżka ludzi, których napotkasz na swojej drodze. I jakich napotkasz, w taki sposób rozwinie się twoja „wewnętrzna muzyka”. A ja napotkałem Grzecha Piotrowskiego i pierwszy raz zetknąłem się z czymś takim, że gdy ty muzycznie coś zaproponujesz, to inni idą w ciemno za tobą, I nie ma tu ramek, których się trzymasz!

Grzech nie jest przykładem muzyka grającego jazz mainstreamowy. Znam go ponad 20 lat i tylko raz słyszałem go grającego standardy.

Ale to on mnie muzycznie otworzył i nakierował potem na kolejne rzeczy. Potem poznałem Michała Salamona, z którym grywam zresztą do dziś. Pod ich wpływem upodobałem sobie mistrzów jazzu, ale upodobałem sobie to, co najbardziej słyszę i czuję, czyli odślonę przestrzenną i elektryczną.

Na początku mówiłeś, że chcesz iść w stronę grania jazzowego, ale sekcja rytmiczna w projekcie

Tribute to Polski Jazz odnosi się bardziej do funk-jazzu niż do mainstreamowego, walkingowego grania. Bas jest elektryczny, a ty też masz więcej funkowego zadziora niż klasycznego grania walkingowego. Czy chcesz dalej eksplorować jazz w kierunku mainstreamu?

Wydaje mi się, że to samo się rozwija. A kierunek tego rozwoju będzie zależał od składu. Nasz rodzaj groovu to połączenie swingowego pulsowania i klasycznych beatów funkowych i hip-hopowych.

Współtworzysz razem z dyrektorem Centrum Kultury w Grodzisku Mazowieckim Pawłem Twardochem, który notabene sam jest świetnym perkusistą, Mrowna Jazz Festival. Ponieważ masz gen

Rozwój muzyka to jest ścieżka ludzi, których napotkasz na swojej drodze

lidera i rola muzyka zapraszanego do cudzego projektu na dłuższą metę nie jest dla ciebie satysfakcjonująca, wymyśliłeś projekt karkołomny – jak na polskie i myślę, że także jak na światowe realia – Tribute to Polski Jazz. Zespół w pierwszej odsłonie był 14-osobowy, czyli w zasadzie był

to big-band z potężną sekcją dętą, w składzie znalazło się też dwóch muzyków grających na instrumentach klawiszowych, perkusista, perkusjonalista, gitarzysta i wokalistka, której głos traktowano jak instrument. Skąd ten pomysł i czemu od razu tak szeroko?

Zainteresowanie dużymi zespołami zaczęło się u mnie w pandemii. Wraz z Pawłem Bidermanem założyliśmy kolektyw muzyczny o nazwie Nu Fonia. Paweł pisał aranże na zespół: klawisze, bas, bęben, gitara z minimum trzema instrumentami dętymi. I to była baza. A potem im dłuższy był lockdown, tym bardziej my „w las”.

Dochodziły kolejne instrumenty... Nagle uświadomiliśmy sobie, że można wszystko zgrabnie wykorzystać. Trzeba grać dużo mniej i dawać innym instrumentom więcej przestrzeni do poruszania się. Są nuty, są konkretne tematy, więc można się zaplatać w bardziej finezyjne aranże. A jak uderzą ci trzy-cztery dętki, to jest taka moc! No i któregoś dnia sobie pomyślałem: spróbujmy zrobić coś jeszcze większego, utwór na przykład Namysłowskiego, zróbmy taki duży zespół, w którym możemy zagrać parę naszych aranży, korzystając z tego, czego już się nauczyliśmy. Miałem przesłuchaną całą kolekcję *Polish Jazz*,

chciałem, żeby ten projekt opierał się na polskim jazzie, więc wymyśliłem nazwę Tribute to Polish Jazz, żeby nie kojarzyć się z label'em wydawniczym.

Zaczęliście bez żadnego zaplecza organizacyjno-finansowego?

No właśnie, żeby zrobić coś dużego, fajnego i niekomercyjnego, to trzeba mieć jakieś środki. Napisaaliśmy wniosek do programu MKDiN i czekaliśmy na wyniki. I nagle zadzwonił właśnie Paweł Twardoch i poprosił mnie o współorganizację nowego festiwalu jazzowego. I pierwsze, co mi przyszło wtedy do głowy, to była myśl, że to byłaby świetna okazja na premierę takiego projektu. Czasu było sporo. Centrum Kultury w Grodzisku Mazowieckim weszło w ten projekt dzięki zaufaniu, jakim obdarzył mnie Paweł Twardoch. No i zrobiliśmy to!

Wiadomo, że cały skład osobowy jest bardzo istotny, ale byli muzycy, którzy mieli większy wkład w ten projekt.

fot. Beata Gralewska



Jacek Namysłowski, Adam Lemańczyk, Radosław Mosurek, Paweł Biderman – to byli czterej główni aranżerzy, którzy przyczynili się do powstania materiału do pierwszej edycji. Miałem przygotowaną listę utworów, głównie z instrumentami dętymi. Kiedy słucham muzyki, to wyobrażam sobie, jak to przełożyć na duży skład. Nie potrafię tego zapisać, ale potrafię sobie wyobrazić, jak operować brzmieniem, jak osiągać poziom energetyczny. Mieliśmy siedem instrumentów dętych i każdy z nich grał przemyślaną przeze mnie wcześniej linię, bo to nie tylko kwestie muzyczne

czy brzmieniowe, ale też i predyspozycji danego muzyka.

Myślisz jak producent. Na początku była sekcja dęta i skład instrumentalny, a materiał stanowiły wyłącznie numery instrumentalne, m.in. Zbigniewa Namysłowskiego, Janusza Muniaka, Jarosława Śmietany, zespołów Time Killers czy String Connection.

Tak, był *Taniec pawia* Muniaka, ale był i Zbigniew Seifert – zagrałiśmy jego *Song for Christopher*, jedną z najtrudniejszych rzeczy, z którą się zmierzylśmy, gdyż utwór w oryginale składa się z linii samych skrzypiec z różnymi efektami. Paweł Biderman zaaranżował go trochę bardziej orkiestralnie, ale właśnie z przestrzenią. Niby najprostszy numer, bo ballada nie ma skomplikowanej formy, ale struktura brzmieniowa, którą końcowo musieliśmy uzyskać, była największym wyzwaniem. Bo w pozostałych numerach były same konkrety: tu jest walking grany na 3/4, tam funk...

Druga edycja projektu, która również miała premierę na Mrownej, to zupełnie inny pomysł na Tribute to Polski Jazz.

Na drugiej edycji festiwalu dostaliśmy kolejną szansę, a dodajmy,



fot. Paweł Biderman

że ta pierwsza edycja festiwalu się udała, projekt TTPJ po swoim koncercie był bardzo dobrze przyjęty przez wszystkich, a szczególnie przez włodarzy miasta oraz przez dyrektora Pawła Twardocha. Mogę powiedzieć, że staliśmy się w pewnym sensie wizytówką tego festiwalu. Więc w następnej edycji miałem już trudniejsze zadanie.

Nagle uświadomiliśmy sobie, że można wszystko zgrabnie wykorzystać. Trzeba grać dużo mniej i dawać innym instrumentom więcej przestrzeni do poruszania się

Trudniejsze?

Musiałem pomyśleć o tym, jak zaskoczyć. Trudniejsze, bo już był punkt odniesienia, bo był duży sukces, a przecież musi być lepiej. Więc pomyślałem, że pójdziemy w odśloną piosenkową. Znowu najpierw wybrałem piosenki, które bardzo mi się podobają, a potem dopiero zacząłem wybierać wokalistów, czyli kto do czego będzie pasował. Bo na przykład wzięliśmy Cuckoo's Nest Michała Urbaniaka i od razu wiedziałem, że muszę zadzwonić do Ani Serafińskiej.

Wokalistów było czworo: Anna Serafińska, Ania Szarmach, Natalia Lubrano i Mateusz Krautwurst.

Było wiadomo, że piosenkę zespołu Crash musiała śpiewać Natalia Lubrano. Jej ojciec Andrzej Pluszcz zakładał ten zespół. Szukając dalej repertuaru piosenkowego, nie można było pominąć Ewy Bem. A Ewa Bem to od razu było skojarzenie z Anią Szarmach...

Co ciekawe, chociaż Ania Szarmach była studentką Anny Serafińskiej, nigdy wcześniej razem nie występowały na scenie...

Więc jak już się dowiedziałem o tym na próbach, to od razu skojarzyłem z płyty Anny Serafińskiej jej wykonanie Zielono mi i od razu pomyślałem, że

muszą to razem zaśpiewać. Wiedziałem, że Mateusz Krautwurst od lat sięga po piosenki Zbigniewa Wodeckiego. I ufałem jego spojrzeniu na tę muzykę.

Tym razem była mała sekcja dęta. Mała jak na skalę twoich możliwości, bo jak na skalę zespołów jazzowych to normalna, czyli trzy instrumenty.

Jacek Namysłowski, Jarek Kaczmarczyk i Radosław Mosurek. Reszta zespołu to dwa instrumenty klawiszowe, gitara, perkusjonalia, gitara basowa, perkusja. Aranże, które wybrałem, nie przewidywały mocno rozbudowanych aranży, jeśli chodzi o sekcję dętą. Sekcja dęta nie ciągnęła całego zespołu tak jak było to w pierwszej edycji.

W tym roku Mrowna numer trzy i poprzeczka znowu w górę.

Chyba mogę już zdradzić, że będzie big-band, czyli na pewno trzy trąbki, trzy puzony i pięć saksofonów.

Instrumentalnie czy instrumentalno-wokalnie?

Instrumentalno-wokalnie, ale mogę też powiedzieć, że jeden utwór będzie z repertuaru Zbyszka Namysłowskiego z płyty *Follow Your Kite* – to *Seven/Eleven*. Chcę podążać za stylem, w którym się odnajdujemy i chcemy się dalej rozwijać, biorąc takie kompozycje na warsztat. Pojawią dwa głosy męskie i dwa damskie. Jednym z wokalistów będzie Wojciech Myrczek. Jeśli chodzi o klasykę, to sięgniemy może po coś z repertuaru Andrzeja Dąbrowskiego. Takie plany są w tej chwili i chociaż część repertuaru już jest, to część jest ciągle na etapie planów.

Wiadomo, że płyty w dzisiejszych czasach pełnią inną funkcję niż kiedyś, ale jest istotne, żeby zespół zaakcentował swoją obecność na rynku wydawniczym czy też klipami i obecnością w sieci.

Pierwsza odsłona Tribute to Polski Jazz to co najmniej osiem koncertów, każdy z nich praktycznie zakończony sukcesem, bilety były wyprzedane na długo przed datą wydarzenia. Wszystkie te koncerty zostały przeze mnie nagrane. Teraz muszę do każdego spadkobiercy zapukać bezpośrednio i powiedzieć: „Dzień dobry, jestem Tomasz Mądzielewski z Tribute to Polski Jazz, chcielibyśmy uzyskać zgodę na publikację...”. I pokazać zмикsowane nagranie.

Mamy stronę www.tributetopol-skijazz.pl. W tej chwili w sieci są nasze wykonania live. Klipu jeszcze nie ma. Ale wszystko jest na naszej stronie, na naszym kanale na YouTube, Instagramie i Facebooku. Rzeczywiście w zeszłym roku zabraliśmy się za materiał wideo o zespole Tribute to Polski Jazz, w którym wypowiadają się wszyscy muzycy, są przebitki z prób pierwszej i drugiej edycji. Chcemy domontować trzecią.

Kiedy słucham muzyki, to wyobrażam sobie, jak to przełożyć na duży skład

A jaki materiał planujesz prezentować na koncertach?

W tym roku w programie koncertowym, bo zamierzamy koncertować i mamy już parę koncertów w planach, będziemy mieć repertuar z wszystkich edycji projektu, czyli jeśli ktoś przyjdzie ponownie na nasz koncert, to na pewno będzie mile zaskoczony. Dla naszego funu i świeżości zamieniamy partie solistów miejscami w wykonywanych utworach, co sprawia, że zawsze gramy z nową energią. W repertuarze 2025 roku pojawią się również piosenki, które zaśpiewa Daria Kobierecka. ●

W najnowszym rankingu redakcji JazzPRESSu i RadioJAZZ.FM **Nubya Garcia** została wybrana zagraniczną jazzową artystką 2024 roku, a jej *Odissey* zajął drugie miejsce w kategorii zagranicznych albumów. Mówiąc o czołowych postaciach współczesnego brytyjskiego jazzu, Nubyę wymienia się już od kilku lat obok takich artystów jak Shabaka Hutchings, Yussef Dayes, Alfa Mist, Moses Boyd czy np. zespołu Ezra Collective. Ale twórczość urodzonej w Londynie saksofonistki nie zamyka się w jednym gatunku, czerpie ona bowiem chociażby z R&B, dubu czy nawet muzyki klasycznej. Artystka podzieliła się z nami refleksjami m.in. na temat tego, jak powstają jej dzieła, nie tylko w warstwie muzycznej.



fot. Danika Lawrence

Nie na pół gwizdka

Rafał Marczak

Rafał Marczak: Jak do tego doszło, że na *Odissey* – w pierwszym utworze *Dawn* – słyszymy Esperanżę Spalding?

Nubya Garcia: Słucham muzyki Esperanży od 15 roku życia. Napisałam utwór, który zaczęłam tworzyć

w Brazylii, potem kontynuowałam prace w moim przydomowym studiu. Ta kompozycja miała w sobie tak piękną energię... Zawsze gdy myślę o umieszczeniu w utworze partii wokalnych, to słyszę bardzo konkretny głos, w tym przypadku słyszałam Esperanżę. Zaproszenie



jej było nie lada wyzwaniem, ale pomyślałam, że nigdy nie przekonam się, czy się zgodzi, dopóki jej o to nie zapytam. Wysłałam jej wersję instrumentalną, przedstawiłam swoją wizję i powiedziałam, że fantastycznie byłoby nagrać z nią duet. I Esperanza się zgodziła! Rozmawialiśmy o tekście, który napisała, dzieliłam się z nią swoimi uwagami. Uważam, że to, co wspólnie zrobiliśmy, jest naprawdę piękne. Bardzo podoba mi się ta nowa ścieżka pracy z wokalistami, a Esperanza jest absolutnie fenomenalną wokalistką.

Usłyszałaś też Georgię Anne Muldrow?

Tak, każda z wokalistek znalazła się na płycie w podobny sposób. Najpierw powstawał utwór, a następnie miałam wizję tego, czyja energia i storytelling najlepiej odpowiada danej kompozycji. Podobnie było z Georgią, której fanką jestem od lat,

niezależnie od tego, czy mówimy o niej jako wokalistce, instrumentalistce czy producentce. Czułam, że może wniesić coś unikalnego – Georgia jest niczym jednorożec. Tutaj też od początku podobał mi się tekst i historia, rozmawialiśmy o nich, a te długie, ważne rozmowy stanowiły podstawę naszej współpracy.

Z kolei z Richie Seivwright znacie się od wieków!

Tak, znamy się od 16 lat! Poznałyśmy się w Tomorrow's Warriors (organizacja wspierająca rozwój młodych brytyjskich muzyków jazzowych – przyp. red.). Stałam naprzeciwko niej w big-bandzie, w którym grała na puzonie. Grałyśmy razem przez lata, później ja poszłam na studia, więc miałam mniej czasu na big-band. Pewnego razu prowadziłam jam session, na którym Richie się pojawiła i zaśpiewała. Byłam w szoku, nie miałam pojęcia, że śpiewa. Pamiętam to jak dziś, bo nigdy wcześniej nie słyszałam takiego głosu! Widziałam ją w różnych projektach – pojawiła się także na mojej poprzedniej płycie *Source* w charakterze wokalistki wspierającej. Wspaniale było napisać coś z myślą o niej. Kocham jej muzykę, którą tworzy w ramach swojego zespołu Kokoroko. To niesamowite, jak pilnie pracowała nad swoją drogą i sprawnością wokalną!



fot. Mariana Pires

Przy *Odysey* podjęłaś się napisania, aranżacji oraz dyrygowania partii dwunastoosobowej Chínke! Orchestra, z czym nie miałaś wcześniejszych doświadczeń. Jak wymagające to było zadanie?

Chyba nie potrafię robić rzeczy na pół gwizdka. Najwięcej uczymy się poprzez praktykę! Oczywiście mogłabym zlecić komuś orkiestrację, aranżację i dyrygenturę, ale czu-

Mogłabym zlecić komuś orkiestrację, aranżację i dyrygenturę, ale czułam, że chcę zrozumieć wszystkie te role

łam, że chcę zrozumieć wszystkie te role, by móc o nich rozmawiać i mieć nad nimi kontrolę twórczą. Jest inaczej, gdy masz kogoś pomiędzy, komu próbujesz wytłumaczyć, do czego dążysz, ale wciąż niezupełnie osiągasz cel. Pomyślałam, że przecież mogę zrobić to sama. Wiedziałam, jakiego brzmienia poszukuję, musiałam tylko do niego dotrzeć. Wyjaśnienie tego komuś drugiemu wiązałoby się z mozolnym procesem. Po tym doświadczeniu mogę dużo płynniej komunikować się z innymi aranżerami, orkiestratorami czy kompozytorami, z którymi przyjdzie mi pracować w przyszłości. Na początku jest to trudna nauka, ale

płynące z niej korzyści przeważają wszelkie niewygody.

Mówiąc o nauce, cenne lekcje wyciągnęłaś chyba z pracy nad poprzednim albumem, jeśli chodzi o pracę studyjną?

Kocham zarówno studio, w którym nagrywaliśmy *Source* (Lightship 95 – przyp. red.), jak i oba studia wykorzystywane przy *Odysey* (British Grove i The Church – przyp. red.). Niezwykle ważną lekcję wyniosłam z sesji do *Source*. Producent pracujący nad *Source* wykonał fenomenalną pracę. Przy *Odysey* było dla mnie niezwykle istotne, by nie zamykać sobie żadnych furtek. Nawet gdybym miała później nie dokonywać ponownego miksu, to wciąż chciałabym zapewnić sobie możliwie jak najlepsze

środowisko na taką ewentualność. Angażując się w produkcję tego albumu, upewniłam się co do tego, w jaki sposób chcę pracować. Wszystko było robione dokładnie tak, jak chciałam, mam ogromne szczęście, że mogło się to odbywać w takich warunkach.

środo-

Czy natknęłaś się na Marka Knopflera, właściciela British Grove?

Właściwie to wpadłam na niego raz! Spędziliśmy w studiu mnóstwo godzin tego dnia, już traciłam głowę, więc wyszłam na zewnątrz się przewietrzyć, a tam Mark Knopfler. „O Boże, co robić?” Nie chciałam zawracać mu głowy, ale – gdy teraz o tym myślę – powinnam była się chociaż przywitać... [śmiech]!

Zdaje się, że tym razem proces twórczy również przebiegał inaczej. Zazwyczaj często pisałaś, będąc w podróży.

Tak, faktycznie było to dla mnie nowe. Wreszcie mogłam wrócić do pomysłów, które powstawały w różnych przestrzeniach. Siadałam i pisałam muzykę każdego dnia. Chciałam wyrobić w sobie pozytywną rutynę na przekór stresującemu podejściu w stylu „teraz powinnam tworzyć muzykę”. Budziłam się, szłam na siłownię, wracałam i zamykałam się w studiu, co okazało się dla mnie pięknym doświadczeniem. Miewałam lepsze i gorsze dni, ale chciałam wypracować taką wrażliwość, skupienie i zaangażowanie, by nieustannie się rozwijać. Tak jak w przypadku ćwiczenia gry na instrumencie, tak i tutaj chciałam poprawiać swoje umiejętności kompozytorskie. Możliwość praktykowania tego w mojej własnej przestrzeni odmieniło moje życie. Po obudzeniu się mogę przejść do pracy, nie zastanawiając się, z którego studia skorzystam. To naprawdę usprawnia proces.

*Siadałam i pisałam muzykę
każdego dnia. Chciałam wyro-
bić w sobie pozytywną rutynę*

Dlaczego okładka *Odysey* przedstawia Nubęę Garcję w nieznany dotychczas sposób?

Zwracam szczególną uwagę na szatę graficzną. Chcę, by kogoś w sklepie muzycznym zaintrygowała przykuwająca uwagę okładka, która będzie spójna z muzyką. Wierzę, że te dwa elementy wzajemnie się uzupełniają. Fajna okładka to często pierwsze wprowadzenie, jest niczym tytuł, który zaprasza do zainteresowania się daną płytą. *Odysey* to moja pierwsza taka okładka. Przyznaję, że powstawała w długim procesie. Przez kilka miesięcy robiliśmy burze mózgów, zastanawiając się, o czym jest muzyka, jakie kolory do niej pasują, co chcielibyśmy przekazać jej energią. To również nowe doświadczenie dla mnie i wspaniałe było pracować z dyrektorami kreatywnymi, jak i samej wcielić się w tę rolę.

Jestem wzrokowcem, uwielbiam ciekawe grafiki. Ludzie często wychodzą z założenia, że kosztują mnóstwo pieniędzy, ale to nieprawda. W istocie potrzebujesz wizji! Wierzę, że okładki wymagają jej tak samo, jak muzyka, którą tworzysz. Uważam, że jedno nie istnieje bez drugiego, a gdy się dopełniają, efekt zazwyczaj bywa wyjątkowy. Wnikaliśmy w tę materię coraz głębiej – nasze prace nad winylem też się wydłużały. Początkowo nie rozważaliśmy książecz-

ki, ale mieliśmy wszystkie te zdjęcia, które są częścią opowieści, oraz teksty, które chcieliśmy wydrukować, tak jak robi się to w przypadku albumów R&B. Kocham takie rzeczy!

Na dopieszczonej oprawie graficznej nie poprzestałaś. Stworzyłaś autorskie kadzidełka.

Fajne, nie? Bardzo się cieszę, że to robiłam. Żyjemy w tak kapitalistycznym świecie – za wszystko, co otrzymujesz od artysty: muzykę, album czy koncert, musisz zapłacić. Tym fanom, którzy są ze mną od początku mojej podróży, chciałam

podarować coś, co nie wiązało-
by się z dodatkowym kosztem. Nie
mogłam pozwolić sobie na spory
nakład, ale pomyślałam, że przy
okazji tego specjalnego wydania
płyty winylowej dołożę coś osobi-
stego. Wypracowaliśmy 10 próbek
kadzidełek, odbyłam wiele spot-
kań dotyczących zapachów, bo to
dla mnie ważny zmysł. Za każdym
razem, gdy siadam w moim studiu,
zapalam kadzidełka, bo wierzę, że
budują nastrój, wspierają intencje
i oczyszczają energię w pomiesz-
czeniu. Zmysł węchu jest potężny,
również może nieść inspirację. Te
kadzidełka to specjalny upominek
– uwielbiam je, bo pasują do muzy-
ki. Nie sądziłam, że zrobimy więcej
niż 500 sztuk, ale ludziom tak bar-
dzo się spodobały, że stworzyliśmy
ich więcej i będą dostępne podczas
trasy.

**Podobno miewasz w swoim życiu
różne okresy słuchania muzyki.
Czasami bywa to Joe Henderson
lub Wayne Shorter. Czym zachwy-
casz się obecnie?**

Ostrzegam, że będzie zabawnie
[śmiech]! Obecnie mam dwie za-
uważalne fazy. Jedną z nich zain-
spirował wywiad, którego udzie-
lałam kilka tygodni temu dla
magazynu *Loverboy*, jego tytuł
wziął się z utworu Mariah Ca-
rey. Pod koniec zostałam zapyta-
na o moją ulubioną piosenkę tej



fot. Danika Lawrence

artystki. Nie słuchałam tej muzyki, odkąd byłam
nastolatką, co uruchomiło we mnie zajawkę na
oldskulowe R&B. Stworzyłam piękną playlistę 90s &
Noughties pełną kawałków Mariah Carey, TLC czy
Laurn Hill. Po drugie, ostatnio w zapętleniu le-
ci u mnie Mongo Santamaría i jego album *Sofrito*.
Więc mamy tu zupełnie skrajne rewiry – z jednej
strony R&B moich czasów nastoletnich, z drugiej
kubański jazz lat 70. [śmiech].

**Mimo że różne aspekty twojej działalności są pra-
co- i czasochłonne, nie słyszę u ciebie narzekania
na obowiązki związane z twoim zawodem. Zdajesz
się czerpać ze wszystkiego wiele radości.**

Dziękuję, to naprawdę wiele dla mnie znaczy.
Wiesz, ta muzyka czy okładka pozostaną tu na
zawsze. Jeśli podpisuję się pod nimi moim na-
zwiskiem, to chcę przy tym trwać – w przekona-
niu, że dałam z siebie tyle, ile mogłam. W prze-
szłości zlecałam innym część zadań, ale przecież
nikt nie będzie o nie dbał tak bardzo, jak ja sama.
Świetnie jeśli ktoś inny może napisać aranżacje,
ale idealnie byłoby się lepiej poznać i posłuchać

wspólnie muzyki. W przeciwnym wypadku muzyczny głos tej drugiej osoby nakłada się na twój. Jeśli tego potrzebujesz, to w porządku, lecz gdy próbujesz tego uniknąć, jest zgoła inaczej. Odczuwam w ten sposób każdy aspekt mojej twórczości, nawet ten biznesowy. Gdy, na przykład, mowa o umowach wydawniczych, musisz być w nich zorientowany, wiedzieć, gdzie leżą twoje granice, żeby biznes ich nie przesuwiał i w konsekwencji nadmiernie cię nie wykorzystywał. Żeby to osiągnąć, musisz wiedzieć, czego chcesz i jak chcesz to osiągnąć.

Pod koniec maja przyjedziesz do Polski na dwa koncerty w warszawskim klubie Jassmine. Czego możemy się spodziewać po tych występach?

Jestem podekscytowana faktem, że ta muzyka żyje swoim życiem, w maju minie osiem miesięcy od ukazania się *Odysey*, więc wchodzimy w kolejną fazę jej eksploracji. Rozkręcamy się! Pierwsza odsłona trasy miała miejsce w Azji i Australii, przed dotarciem do Polski zagramy jeszcze w kilku europejskich miastach w Wielkiej Brytanii i Stanach Zjednoczonych. Spodziewam się, że będziemy w pół drogi dalszego odkrywania muzyki, co samo w sobie mnie elektryzuje. Dodatkowo pod nogami kilka nowych efektów w porównaniu do tych, których używałam w studiu.

Podczas ostatniego twojego koncertu w naszym kraju, w ubiegłym roku, przy okazji festiwalu Jazz Around w Warszawie, nie sprzyjała pogoda. Jednak mimo burzy zawładnęłaś sceną i za pośrednictwem saksofonu snułaś opowieści, które spowodowały, że mnóstwo ludzi zostało na twoim koncercie i przeżywało ten niesamowity wieczór. To pewnie zabrzmiało banalnie, ale jak ty to robisz?

Hm, dobre pytanie! Jesteśmy wychowywani w taki sposób, że zawsze chcemy wiedzieć, co dokładnie nie robimy czy co wydarzy się za chwilę, pragniemy znać wszelkie parametry i zasady. To część natury współczesnego człowieka. Wierzę, że wykorzystując sztukę kreatywną, uczę się odpuszczać potrzebę zrozumienia tego. W zamian szukam połączenia. Słucham wszystkiego wokół mnie, czytam moją publiczność – czego chcą? Czego potrzebują? Dokąd powinniśmy zabrać ich za chwilę? Nawet nie wiem, jak to określić, ale tworzę coś w rodzaju przepływu.

Jeśli chodzi o improwizację, ćwicząc, budujemy narzędzia, skupienie, responsywność ku innym ludziom. Porównałabym to do nauki języka – najpierw uczymy się słów, ale już podczas konwersacji nie zastanawiamy się, czy użyć teraz słowa numer trzy – po prostu rozmawiamy. Uważam, że piękno polega na tym, że podczas koncertu zbieramy to wszystko, co wyćwiczyliśmy w salce prób oraz stworzyliśmy w studiu, by następnie wymieniać różne pomysły na scenie, co pozwala uzyskać całkowicie nowy efekt, pod warunkiem, że jest on rozwijany na podstawie dobrze znanej bazy, teraz poddawanej innemu spojrzeniu. Chyba nie potrafię tego lepiej wytłumaczyć. ●

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

jazz forum



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

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

Prenumerata roczna (8 numerów) - 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



Z otwartymi oczami

Gabriela Kurylewicz



Mój kolega nie lubi Chopina. Jest polonistą i człowiekiem kulturalnym, wrażliwym i słownym, uważam go za dobrego kolegę. Dlatego opinią jego o Fryderyku Chopinie – pianiście i kompozytorze wszech czasów – zmartwiłam się i jednak zastanowiło mnie bardzo głęboko, dlaczego zdanie takie człowiek wykształcony, muzykalny i wolny duchowo, a przy tym sympatyczny i życzliwy, może powziąć.

Kolega mój nie jest chopinistą, na szczęście, ani pianistą, choć może szkoda. Ale na pewno uważa muzykę za ważną rzecz oraz poezję czyta i ceni. I to jest prawdopodobnie klucz do naszej sprawy smutnej. Okazuje się, że Chopina można nie lubić za Chopina obecność sztuczną i złą. Przecież jest wódka Chopin i lotnisko w Warszawie o tej nazwie, i jest Chopin na rockowo, i na jazzowo, i na..., i na..., i na... handlowo. Jest mnóstwo wykonawców i wykonawców złych tej muzyki, złych, cwanych, przewrotnych, a także sfrustrowanych i zmarnowanych nieuleczalnie. Szczęśliwie Chopin uformował dość wcześnie swoich uczniów i przyjaciół w Polsce i na świecie, którzy sprawnie i skutecznie zadbali o korpus jego partytur i ich

wydania odpowiednie i profesjonalne, dlatego żadne umniejszanie jego muzyki i jej istnienia w kosmosie nie zniszczy. Niemniej szkoda, gdy złe wykonania i wykorzystania niegodne pozbawiają ludzi wrażliwych dostępu do prawdziwej wartości i pocieszenia duchowego, które muzyka Chopina – odpowiednio obecna – ofiarowuje człowiekowi, zwierzęciu, aniołowi, Bogu, słuchaczowi, moim zdaniem – każdemu.

Mój kolega jest polskim inteligentem, a inteligenci i humaniści polscy, europejscy być może też, czują się zmęczeni w XXI wieku. Trudno bardzo w naszych czasach o pracę uczciwą, twórczą i dobrze płatną. Za pracę autorską, oryginalną i odkrywczą nie dostaje się wynagrodzenia. Handel organizowany przez korporacje dusi muzykę, poezję, sztuki plastyczne, teatr, film – całą twórczość. W XXI wieku światem naszym rządzą – coraz bardziej, a może już wyłącznie – maszyny, biurokraci i gangsterzy. I nawet gorsi od maszyn są ludzie udający maszyny.

Inteligencja naturalna czy sztuczna nie jest winna, winna jest wciąż tkwiąca w ludziach potrzeba manipulacji, dezinformacji i terroru.

Oczywiście ludzie, dopóki byli w posiadaniu broni niedoskonałej i małego zasięgu, nie byli aż tak groźni dla siebie i dla świata jak teraz, kiedy mają gotową do użycia w każdej chwili broń masowego rażenia. Bronią rażącą masowo nie są tylko bomby atomowe i neutronowe, ale również, a może głównie, niepohamowany rozwój i pozbawiony barier przemysł biotechnologiczny i cybernetyczny – przemysł oparty na inteligencji przede wszystkim sztucznej.

Warto wiedzieć, że deklaracja otwartości, etyczności i bezpieczeństwa w przemyśle AI,

zapropozowana w Paryżu w lutym 2025 roku, nie została przyjęta przez USA i Wielką Brytanię. Między Wschodem i Zachodem całkiem poważnie toczy się wyścig w produkcji przemysłowej AI, wyścig, a może cwał, którego nie powstrzymują żadne reguły filozofii metafizycznej, etyki, sztuki, racjonalności czy logiczności, czy zwykłej i uczciwej naturalności (bo przecież ludzie całkiem zadeptali i wytruli przyrodę) na Ziemi. W internecie znalazł się już cały dotychczasowy dorobek intelektualny ludzkości, stało się tak dobrowolnie lub przez wyłudzenie. Teraz AI wyciąga jeszcze z ludzi myślących (bo wciąż są przecież tacy) wszystkie pozostałe treści istotne – zasady, reguły, prawa, idee, dzieła sztuki – i przetwarza, a AI – sztuczna inteligencja, finansowana i sterowana przez globalnych technokratów, na ogromną



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

skale już nami manipuluje, dezinformuje nas i terroryzuje.

Oczy bombardowane programową i zaplanowaną głupotą napastliwych mediów cyfrowych i zgrozą powszedniego życia w świecie niesprawiedliwości, złodziejstw i wojen, oczy otwarte zbyt długo męczą się. Oczy chorują, uszy słabną, myśl jednostkowa, szczerza i życzliwa gubi się, a najprostsze czynności życiowe i twórcze stają się coraz kosztowniejsze. Nie dziwne, ale straszne jest to, że wszelkie inicjatywy filozoficzne i twórcze – prywatne i kameralne – są poddawane współcześnie najwyższej próbie. Przecież wrogiem największym myśli żywej, jednostkowej, samodzielnej i kreatywnej jest populizm, globalizm i masowość – rzeczy tak naprawdę nieistniejące, ale skutecznie wygenerowane i promowane przez media cyfrowe.

Aj, byłoby to całkiem interesujące, gdyby kiedyś po latach Mr. AI, elegancki i nowy, synowi Elona Muska (np. temu, który teraz bywa widywany, jak siedzi na podłodze w nogach ojca, a kiedyś pewno dorośnie) odmówił wykonania pewnej kolejnej serii głupot i tak wprost wygarnął – że powinien lepiej najpierw zacząć się uczyć gry na fortepianie i budować repertuar klasyczny, a potem może powinien myśleć, jak nauczyć się i czy w ogóle nauczyć się można pisać wiersze i bajki prawdziwe i natchnione.

Tymczasem mój dobry kolega chyba wciąż nie lubi Fryderyka Chopina, a ja się zamartwiam nutami z muzyką Andrzeja Kurylewicza – fatalnie zredagowanymi przez nielegalnych wydawców i wystawionymi na sprzedaż w internecie bez mojej zgody – i przygnębia mnie atomowy stos rachunków za ciepło, światło, wodę, gaz, śmieci, telefon, samochód, internet. Jednak doceniam, że nie jestem AI i AI za mnie nie uprawia twórczości. A ja sama, i owszem, napisałam

wiersz i namalowałam obraz olejny i choć wszelkie prawa moje zastrzeżone, z czystym sercem się dobrem moim dzielę z życzliwymi czytelnikami. Otwórzcie oczy, przeczytajcie. Tytuł wiersza: *Ćwiczę pływanie pod prąd*. Tytuł obrazu: *Pływamy*. ●

ĆWICZĘ PŁYWANIE POD PRĄD

Ćwiczę pływanie pod prąd
permanentnie.

Uprawiam niepopularne zagony
sztuki
namiętnie.

Staram się postępować niezależnie
i odrębnie.

Wiem, że mam chwiejnych przyjaciół

i zawistnych wrogów,
lecz się ich nie boję
zupełnie.

Z otwartymi oczami pływam
w ukochanym morzu w Karwi,
uwielbiam jego dźwięk, zapach,
kolor, rysunek –

i nie odstępuję mnie
poczucie wdzięczności
za dar myślenia
o pięknie.

Karwia, 22 VIII 20

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

Najlepszej poezji szukaj w second handzie

Piotr Rytowski



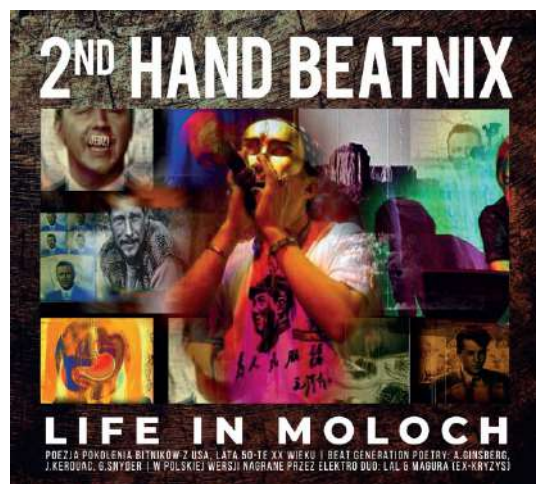
Popularność zjawiska vintage nie przemija. Moda w stylu vintage fascynuje trendsetterów z pokolenia Z, pojawia się na wybiegach i na ulicach. W sklepach typu second hand można znaleźć znacznie ciekawsze rzeczy niż w popularnych sieciówkach. A jak jest w muzyce? W książce *Retromania* Simon Reynolds pokazuje, jak cała dzisiejsza popkultura zachłannie czerpie ze swojej własnej przeszłości. Czasem jest to wtórne, „żerujące” na popularności muzyki sprzed lat..., ale czasem efektem tego zjawiska jest zupełnie nowa jakość. Tak jak własna, oryginalna stylizacja zrobiona z unikalnych rzeczy znalezionych w 2nd handzie...

Allen Ginsberg w 1956 roku w swoim ikonicznym poemacie *Skowyt* pisał: „Widziałem (...) anielogłowych hipstersów spragnionych pradawnego niebiańskiego podłączenia do gwiazdnej prądnicy w maszynie nocy...”. Ja zobaczyłem ich ponad pół wieku później na kameralnym koncercie w warszawskim Muzeum Azji i Pacyfiku. Choć Maciej Magura Góralski i Andrzej LAL Kasprzyk jako 2nd Hand Beatnix wykonywali przede wszystkim utwory oparte na amerykańskiej poezji z połowy ubiegłego wieku, to teksty brzmiały nadal uderzająco współcześnie. Pokolenie

amerykańskich bitników od wielu dekad inspiruje pisarzy, poetów, malarzy, muzyków i swego rodzaju paradoksem jest to, że ich poezja staje się coraz bardziej aktualna. Dziś, kiedy obserwujemy początek drugiej kadencji prezydentury Donalda Trumpa, te teksty zyskują kolejne życie. Demaskacja zaborczego kapitalizmu dokonywana przez Ginsberga, ekologiczne przesłanie Gary’ego Snydera, poszukiwanie prawdziwego, niezakłamanego życia przez Kerouaca to tematy dla dzisiejszych społeczeństw jeszcze bardziej aktualne niż w czasach wymienionych autorów.

Maciej Góralski nieprzypadkowo postanowił w XXI wieku powrócić do tej poezji i zaprezentować ją w nowej formie. Współzałożyciel i autor tekstów legendarnej grupy Kryzys jest także badaczem i propagatorem buddyzmu i to właśnie buddyjskie praktyki doprowadziły go do dwukrotnego spotkania z Allenem Ginsbergiem podczas jego pobytów w Polsce w 1986 i 1993 roku. Znajomość zaowocowała m.in. polskimi tłumaczeniami wierszy największego poety *beat generation*. Mamy więc w tym przypadku do czynienia z bezpośrednią linią przekazu od samego źródła. Czy można było tego nie wykorzystać muzycznie?

W 2005 roku DJ Magura prowadził w nieistniejącym już dziś, nadającym w eterze Jazz Radio audycję Ak-samitne Podziemie. LAL był producentem muzycznym stacji. Góralski pokazał Kasprzykowi teksty, a ten, w zasadzie bez prób, nagrał jego melorecytacje. Potem stworzył do nich warstwę instrumentalną łączącą elektroniczne brzmienia i sample z instrumentami etnicznymi, takimi jak syberyjski bęben szamański, tybetańska muszla czy buddyjskie dzwonki. Tak powstały pierwsze i jak dotąd jedyne nagrania duetu. Potem Piotr Obal zrealizował do kilku utworów świetne klipy, które do dziś można bez trudu odnaleźć w sieci. Musiały minąć dwie dekady, zanim nagrania ujrzały światło dzienne na płycie wydanej własnym sump-tem przez muzyków. Tym samym sięgając po muzykę zawartą na *Life in Moloch*, bo tak zatytułowany jest album, poruszamy się w zasadzie w trzech przestrzeniach czasowych – w latach 50. XX wieku, kiedy powstała poezja bitników, na początku XXI stulecia, kiedy powstały nagrania, oraz w teraźniejszości, w której utwory nie tylko zachowują aktualność, ale często nabierają nowego, jeszcze głębszego znaczenia. Duet wykonuje m.in. fragmenty ikonicznego poematu Skowyt oraz inne wiersze Allena Ginsberga, sięga też po twórczość Gary’ego Snydera, Jacka Kerouaca i Lawrence’a Ferlinghettiego. Na płycie znajdziemy również jeden autorski tekst Góralskiego *Dzięki Ci, Ameryko*, który został napisany 21 kwietnia 2003 roku, po ataku Stanów Zjednoczonych na Irak. Album zawiera dwie wersje tego utworu – polską i angielską – które różnią się nie tylko językiem, ale też zupełnie odmienną oprawą muzyczną. Tekst Magury świetnie wpisuje się w kontrkulturowy charakter poezji bitników – stosunkowo niewielkiej grupy artystów, którzy – na równi swoją literacką twórczością oraz swoimi niepokornymi życiorysami – potrafili obudzić ówczesną Amerykę i zapoczątkować głębokie zmiany w mentalności kolejnych pokoleń. Poza krytyką konsumpcyjnego stylu życia i zainteresowaniem



filozofią (zwłaszcza buddyjską) bitników charakteryzowała też fascynacja jazzem. Motywy jazzowe przejawiały się w warstwie fabularnej utworów literackich, ale jazzem prześiąknięta była też forma pisania. Styl prozatorski wywodzący się z bebopu jest między innymi charakterystycznym elementem pisarstwa Kerouaca (tzw. „bopowa proza”). Płyta *Life in Moloch* nie trafiła póki co do żadnego konwencjonalnego kanału dystrybucji, ale można zapoznać się z zawartą na niej muzyką (oraz wejść w jej posiadanie) za pośrednictwem profilu 2nd Hand Beatnix na Bandcampie. Choć album zawiera nagrania archiwalne sprzed 20 lat, to grupa 2nd Hand Beatnix, podobnie jak poezja bitników, nadal żyje. Do duetu dołączają inni muzycy, odbywają się koncerty, powstają nowe, czasem improwizowane ad hoc utwory. Nie zmienia się jedno – poezja bitników i muzyka 2HB cały czas próbują nam wskazać drogę wyjścia z pułapki cywilizacji i konsumpcji, drogę ku duchowemu spełnieniu. ●

Co się stało z bluesem

Patryk Zakrocki



Coś się stało z bluesem. Zdaje mi się, że go zgubiono, i to wina muzyków. Kiedy zacząłem jako nastolatek grać na gitarze, kolega nauczył mnie bluesa, a tak naprawdę schematu zmian akordów w formie szesnastotaktowego bluesa (TTSTDSTD), bo blues jest łatwy – usłyszałem. Nie żałuję tej lekcji, ale wcale nie nauczyłem się wtedy bluesa. I jeszcze długo, długo nie, choć myślałem, że takie schematyczne zagrywki z podciąganiem struny, aby przejść do kolejnego dźwięku, których się uczyłem na gitarze, to blues. Nie. To nie był blues.

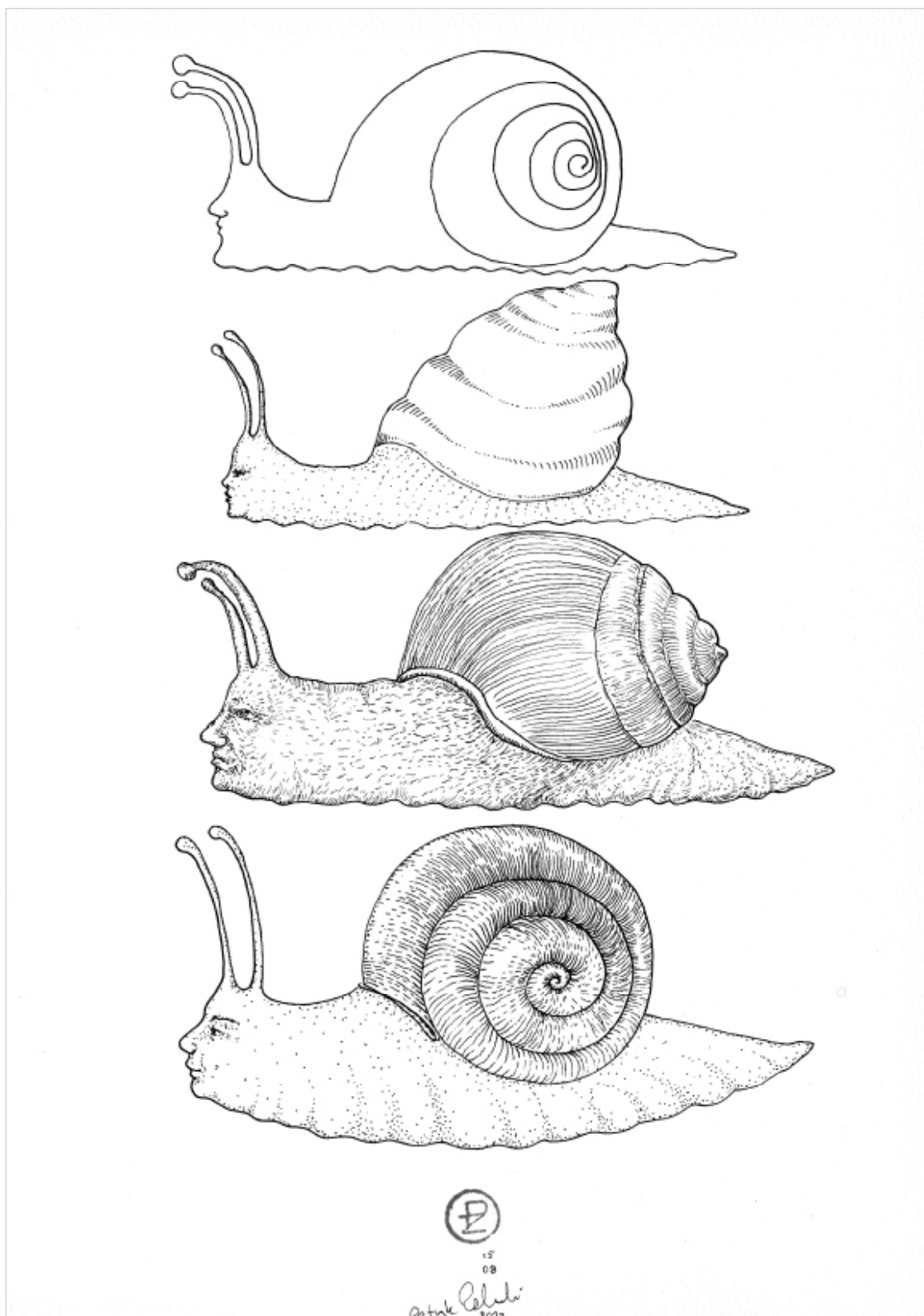
W ogóle nie wiedziałem, po co się tę strunę podciąga, bo nie słuchałem tych mikrotonalnych kolorów ukrytych między stopniami skali. Skala bluesowa to kolejny mylny trop – pentatonika z dodanym półtonem w miejsce blue note. Dopiero *Boom Boom* Johna Lee Hookera – popularny kiedyś utwór, przybliżył mnie do prawdziwego bluesa, choć ten hit akurat zawiera w sobie już sporą dawkę rocka. No i Jimi Hendrix, który w swoim języku był jednak bluesmanem.

Dziękuję się z czytelnikami swoją opinią, jakbym był ekspertem i miał jakieś prawo wyrokować, co bluesem jest, a co nie jest. Nie mam

takiego prawa, mam tylko głębokie wewnętrzne przeświadczenie, od kiedy poczułem bluesa, czy nadal tego bluesa w tej muzyce, którą słyszę lub gram, czuję. Myślę, że jeśli ktoś posłucha Roberta Johnsona, Skipa Jamesa, Mississippi Freda McDowella, R.L. Burnside'a, J.B. Lenoira..., to rozpozna potem bluesa w muzyce całego świata. Bo blues pojawia się, kiedy tylko człowiek wyraża swoją głęboką tęsknotę, opowiada o swoim losie. Bo blues to opowieść o samotności człowieka. Czasami gdy chce się coś powiedzieć, lepiej to wyrazić w innym języku. Ujmę to tak: blues music is a medicine, but it's not a painkiller, because it doesn't make you free of pain. It makes possible to deal with it. Nie ma znaczenia, na jakim instrumencie grasz bluesa. Nie ma znaczenia, czy grasz formę dwunasto- czy szesnastotaktową, czy grasz na jednym akordzie cały numer. Właściwie to im prościej, tym lepiej. Chodzi o puls, energię, intencję i czas. Blues to muzyka rdzenna – właściwie to w ogóle nie trzeba mieć instrumentu, żeby wejść w jej energię. Nie kiedy instrument tylko przeszkadza – swoją temperacją, bagażem zagrywek, pokusą technicznego popisu. Dlatego spontaniczny śpiew, dlatego drut napięty na ścianie drewnianej

szopy czy jakimkolwiek rezonatorze są często najlepszym, inspirującym narzędziem do znalezienia własnej, szczerzej muzyki.

Blues jest głęboką ludzką potrzebą wyśpiewania swoich tęsknot, człowieczym odpowiednikiem wycia do księżyca. ●



Projektowanie intelektualne Wojciecha Zamecznika

Aleksandra Fiałkowska



„Zamecznik nigdy nie opowiada. Wskazuje. Pokazuje palcem. Nie uprawia „kwiecistości” języka. Informuje. Nie buduje zdania. Stwarza Słowozapis. Buduje własny alfabet. Alfabet służący do jednoznacznego przekazu”.

Henryk Tomaszewski o Wojciechu Zameczniku¹

W historiach poświęconych polskim grafikom nie można pominąć kogoś, kto wniósł do projektowania użytkowego własny punkt widzenia, tak bardzo różniący od tego, co proponowali inni przedstawiciele polskiej szkoły plakatu. Mimo iż Wojciecha Zamecznika umiejscawia się w jej panteonie, to jego prace pozbawione były charakterystycznej dla powojennego plakatu aluzji, humoru, puszczania do widza oka. To projekty indywidualisty, żyjącego we własnym świecie logicznych ciągów, prostoty linii, dyskompozycji. Artysty, który w trakcie całej swojej twórczości eksperymentował, poszukiwał własnego stylu, a barwę i treść traktował jako elementy konstrukcyjne.

Wojciech Zamecznik urodził się w 1923 roku. Jeszcze przed wojną zdał maturę i rozpoczął naukę

w szkole mechaniczno-technicznej ufundowanej przez Hipolita Wawelberga i Stanisława Rotwanda. W czasie wojny w wyniku łapanki ulicznej trafił do obozu Auschwitz-Birkenau. Dwuletni pobyt w obozie wpłynął na stan zdrowia Zamecznika i przyczynił się do jego przedwczesnej śmierci z powodu choroby serca w 1967 roku. Po powrocie do Warszawy uczestniczył w tajnych kompletach Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej i Wydziału Architektury Wnętrza w Zawodowej Szkole Budownictwa. Po zakończeniu wojny pracował



m.in. jako kreślarz w Wydziale Planowania Miasta, a następnie jako grafik w Biurze Odbudowy Stolicy. Ważnym momentem jego kariery było współautorstwo oprawy plastycznej jednej z najbardziej wstrząsających wystaw w historii Muzeum Narodowego w Warszawie *Warszawa oskarża* przedstawiającej polskie zabytki zagrabione i zniszczone w wyniku rabunkowej polityki okupanta w czasie drugiej wojny światowej. Od 1960 roku aż do swojej śmierci prowadził Pracownię Projektowania Fotograficznego na Wydziale Grafiki Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie. Analizując twórczość Zamecznika, jego wszechstronność i ciągłą potrzebę eksperymentowania, zwłaszcza w dziedzinie fotografii, można uznać, że ukształtowały

go studia na Politechnice Warszawskiej. To właśnie tam w okresie międzywojennym rozwinęło się środowisko architektów zainteresowanych sztuką użytkową, a w szczególności grafiką. Prowadzony na uczelni system edukacji również znacząco przekraczał standardowy program kształcenia przyszłych inżynierów i architektów. Kładziono nacisk na wszechstronność, rozwijanie widzenia przestrzennego, umiejętności plastyczne. Plakaty projektowane przez architektów były oszczędne w środkach, cechowała je klarowność i prostota oraz precyzyjny rysunek.

Zamecznika fascynowała nowoczesność światła miast, neony, lampki na kontrolkach maszyn, co znalazło swoje odzwierciedlenie





w doborze barw. Jego prace nigdy nie były nadmiernie ekspresyjne, przekombinowane czy malarskie. Mimo że wśród grafików polskiej szkoły plakatu panowało przekonanie o zgubnym wpływie fotografii na jakość plakatu, Zamecznik zamiast rysunku wołał wykorzystywać fotografię, odpowiednio kadrowaną, multiplikowaną i przetwarzaną. Jego plakaty były poważne, surowe, precyzyjne. Jako bazę wykorzystywał często fotografie żony, fotografie detali różnych obiektów, fotografie abstrakcyjne, kadry filmowe, które poddawał obróbkom. Przykładem traktowania przez Zamecznika tematu filmowego są plakaty do filmów *Faraon* i *Matka Joanna od Aniołów*. W pierwszym, artysta wykorzystał do stworzenia

ascetycznego plakatu, portret głównego bohatera przerobionego do formy zbliżonej do znaku graficznego. W drugim twarz Lucyny Winnickiej została częściowo przesłonięta dłonią, na której umieszczony został tytuł filmu. Powstało kilka wariantów tego plakatu, a na każdym z nich dłoń przesłaniała inny fragment twarzy.

Wojciech Zamecznik nie komponował wprawdzie plakatów jazzowych, ale niezwykle interesujące są jego plakaty muzyczne, m.in. projektowane na festiwal Warszawską Jesień. W pierwszym plakacie z roku 1962 Zamecznik wykorzystał fotografię, na której zarejestrowane zostały nieregularne poziome plamy świetlne, których kształty na czarnym tle kojarzą się z układem klawiszy na klawiaturze

fortepianu. Plakat z 1963 roku to próba odzwierciedlenia dźwięków i rytmu na gruncie sztuki wizualnej. Różne natężenie kolorów przywodzi na myśl różne natężenie tonów muzycznych. Warto dodać, że muzyka była wielką pasją artysty. W jego pracowni stało pianino, na którym grywał czasami kompozycje jazzowe.

Choć, jak wspomniałam na wstępie, Zamecznikowi nie były bliskie humor i groteska charakterystyczne dla twórczości przedstawicieli polskiej szkoły plakatu, zdarzały mu się również projekty dalekie od surowej powagi, takie jak wyróżnione w 1964 roku w konkursie na najlepszy plakat Warszawy dzieło zatytułowane *Królu, zjeżdżaj na prawo*. Plakat przedstawiał woźnicę przystrojonego w koronę, który tamuje ruch na szosie.

Mimo krótkiego życia Zamecznik pozostawił po sobie imponującą spuściznę: plakaty, okładki płyt,

fotografie, kolaże, filmy animowane, scenografie, czasopisma. Był wielokrotnie nagradzany: otrzymał m.in. wyróżnienie im. Henriego Toulouse-Lautreca na Międzynarodowej Wystawie w Paryżu, dyplom za najlepszy plakat filmowy w Sao Paulo, złoty medal za plakaty festiwalowe Warszawska Jesień na Biennale Projektowania Przemysłowego w Lublanie. Był członkiem ZPAP i organizacji międzynarodowych – Fédération Internationale de l'Art Photographique i Alliance Graphique International. Pełnił funkcję redaktora tygodnika Przegląd Kulturalny, miesięczników Fotografia i Architektura². ●

- 1 Henryk Tomaszewski, *Uzasadnienie wniosku o przyznanie stopnia docenta dla Wojciecha Zamecznika*,teczka osobowa Wojciecha Zamecznika, Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie nr KD 56.
- 2 <https://culture.pl/pl/tworca/wojciech-zamecznik>.



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"

Free jazz a wolna improwizacja

Ryszard Wojciul

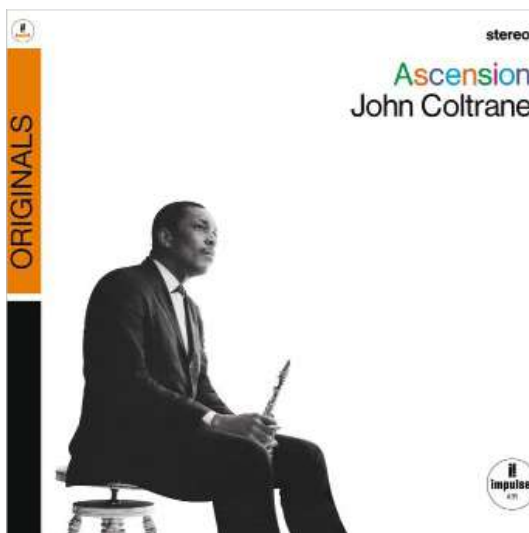
Chcąc opisać historię wolnej improwizacji, trzeba zacząć od naszych pradziejów. W kulturach pierwotnych muzyka była integralną częścią życia codziennego, rytuałów, obrzędów, a także sposobem na komunikację z duchami, naturą czy z innymi członkami społeczności. Ludzie improwizowali, reagując na okoliczności społeczne, religijne czy emocjonalne, używając dźwięków i rytmów w sposób swobodny i nieograniczony. W miarę jak kultura ludzka ewoluowała, improwizacja zachowywała swoją rolę w muzyce tradycyjnej i ludowej. Jednakże nawet w wysoce sformalizowanej klasycznej muzyce europejskiej improwizacja wciąż miała swoje miejsce, choć począwszy od epoki klasycyzmu umiejętności improwizatorów zdawały się coraz mniej potrzebne. Wiek XX przywrócił jej znaczenie, ale dopiero w drugiej połowie XX stulecia na „salony” powróciła wolna improwizacja. Pojawiła się jako skutek awangardowych rewolucji, z jednej strony muzyki jazzowej, z drugiej – muzyki klasycznej. Wraz z rosnącym zainteresowaniem tzw. muzyką ludową odkryliśmy również jej ciągłą obecność w praktyce muzyków tradycyjnych – praktycznie na całym świecie.

Pozorna ucieczka

Teoretycznie wolna improwizacja powinna uciekać od stylistyk, z których się wywodzi. Wiemy jednak, że tak nie jest. Zerwanie kaidan wiążących improwizatorów nie było jednoznaczne z całkowitym zerwaniem z tradycją. W latach 60. jazzman pozostał jazzmanem, klasyk klasykiem. Warto zatem przyjrzeć się, czym różnił się free jazz od wolnej improwizacji muzyków klasycznych i jak do tego ma się improwizacja muzyków ludowych. Różnice wynikają z odmiennych tradycji muzycznych, estetyk, celów twórczych oraz kontekstu społeczno-kulturowego. Chociaż opierają się na improwizacji, ich charakterystyka, podejście do struktury, rytmu,



STREFA
FREE
IMPRO



harmonii i melodii oraz interakcja między muzykami czy otoczeniem znacznie się różnią.

Free jazz

Free jazz odrzucił sztywne struktury harmonii i rytmu, stawiając na totalną swobodę w ekspresji muzycznej. Ornette Coleman, John Coltrane, Cecil Taylor czy Albert Ayler praktykując wolność w improwizacji, pozostawali jednak w kontekście jazzowych tradycji. Odrzucali dotychczas obowiązujące zasady harmoniczne, stawiając w centrum interakcję pomiędzy muzykami. Nie rezygnowali jednak całkowicie z jazzowej pulsacji rytmicznej, operowali wciąż tą samą barwą swoich zespołów, czasem rozszerzając składy o mniej typowe dla jazzu instrumenty.

Cechą dominującą stała się wzmożona ekspresja indywidualna oraz stosowanie ekstremalnych technik wykonawczych. Improwizacja muzyków freejazzowych pozostała zakorzeniona w tradycji jazzu, nawet jeśli w swym wyrazie była radykalna. Efektem dźwiękowym jest tu tzw. „freejazzowy hałas” – brzmienie na tyle charakterystyczne, że przeciwnicy tej muzyki często podnoszą fakt, że każdy koncert tego nurtu brzmi tak samo. Jest w tym oczywiście wiele przesady, ale czy w tym twierdzeniu nie ma również ziarna prawdy?

Muzyka intuicyjna

Swobodna improwizacja skupia się na instynktownej interakcji między muzykami. Wykonawcy muzyki intuicyjnej działają bez wcześniejszych ustaleń, a proces twórczy odbywa się poprzez reakcję na dźwięki, które pojawiają się w danym momencie. Jest to podejście, które czerpie ze spontaniczności i naturalnego przepływu idei. Muzycy reagują na siebie nawzajem. Nie narzucają a priori reguł dotyczących rytmu, harmonii, melodii, co nie oznacza,



że w wyniku procesu improwizacji nie mogą pojawić się struktury nawiązujące do tradycyjnych form budowania narracji muzycznej.

Muzyka intuicyjna nie jest związana z określoną tradycją muzyczną, co sprawia, że jest często eklektyczna. Najczęściej lokuje się jednak najbliżej estetyki muzyki eksperymentalnej, która narodziła się na przełomie lat 50. i 60. XX wieku. Do muzyki intuicyjnej zaliczyć trzeba utwory, w których wykonawcy grają według opisowych wskazówek lub medytacyjnych instrukcji. Sztandarowym przykładem jest słynna kompozycja Karlheinz Stockhausena *Aus den sieben Tagen*. Improwizacja intuicyjna obejmuje często dźwięki niekonwencjonalne, ciszę, a nawet działania pozamuzyczne.

Improwizacja muzyków ludowych

Wolna improwizacja w kontekście muzyki ludowej jest różna od free



jazzu i klasycznego grania intuicyjnego, choć także opiera się na spontanicznej interakcji muzyków. Ich gra ulokowana jest jednak najczęściej w określonych konwencjach

i formach. W tej tradycji improwizowanie może mieć na celu eksplorację emocji i opowieści za pomocą dźwięków, ale nie jest to improwizacja oderwana od tradycji kulturowych. Muzycy eksplorując elementy ludowych melodii, rytmów czy skal, korzystają jednak ze swobody w eksplorowaniu dźwięków i interakcji z innymi muzykami. Ważna jest tu także interakcja z otoczeniem. Improwizacja często jest związana z aktywnością społeczną i środowiskiem, w którym muzycy występują.

Aby uwypuklić różnice, o których dość skrótowo napisałem powyżej, w kolejnym artykule skupię się na analizie trzech sztandarowych dla swoich gatunków płyt: Ornette Coleman – *Free Jazz: A Collective Improvisation* (1961), Karlheinz Stockhausen – *Aus den sieben Tagen* (1968), Ravi Shankar – *The Sounds of India* (1957). ●

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

CzytamJAZZ – biblioteka książek o jazzie 97 książek poleca Rafał Garszczyński



Obejrzyj w **Youtube/radioJAZZFM-PL**

Podwórkowa rumba w metrum nieregularnym złożonym



Linda Jakubowska

Hawana, od jej przejścia przez Hiszpanów, zawsze była centrum, w którym odbywały się nie tylko transakcje handlowe. Była miejscem wymiany kultur, w tym muzyki. Muzyka, która przyplýwała do Hawany z Seville i Kadyksu, była już często wymieszana z elementami indiańskimi i afrykańskimi. W XIX wieku pojawiły się w związku z tym trzy gatunki kubańskiej muzyki ludowej, które miały ogromny wpływ na dalszą ewolucję muzyki kubańskiej: punto, contradanza i guaracha. Punto wykazuje największe podobieństwo do hiszpańskich pieśni o nieregularnym rytmie złożonym. Może to wskazywać, że hiszpańska muzyka, która przemieszała się potem na Kubie z elementami muzyki afrykańskiej, była już uprzednio wymieszana z wpływami z kontynentu afrykańskiego. Afroarabskie cechy były już wtedy w pełni zintegrowane z hiszpańskim dziedzictwem muzycznym, a gdy dotarli na wyspę, zostały poddane dalszemu wymieszaniu, stając się później dla mieszkańców Kuby podstawą do stworzenia nowych autochtonicznych gatunków

muzycznych, takich jak guaracha i contradanza – poprzedników rumby.

Chociaż mieszanka kulturowa czarnych i białych zaczyna się na Kubie wraz z przybyciem pierwszych afrykańskich niewolników około 1550 roku, ich kultury przez długi czas pozostały względnie niezależne, ponieważ niewolnicy nie mieli dostępu do tradycji kulturowych swoich panów, a Hiszpanie postrzegali kulturę afrykańską jako barbarzyńską i prymitywną, niegodną jakiegokolwiek uwagi. Dopiero uzyskanie niepodległości i powstanie warstwy społecznej złożonej z wolnych czarnych umożliwiło wchodzenie w interakcje i ostateczne połączenie kultur.

Zjawisko to początkowo miało miejsce w pierwszych zmarginalizowanych dzielnicach, które powstawały poza murami Hawany. Zamieszkiwała je głównie ludność czarnoskóra i wolni mulaci, którzy pracowali w porcie, stoczniach i na małych farmach wokół Hawany, a także „negros curros”, czyli wolni czarni przybyli z Seville. To właśnie w domach i na podwórkach tych marginalnych dzielnic

Hawany i Matanzas, zwanych „solares”, powstał nowy gatunek rumby – rumba miejska lub podwórkowa (rumba urbana, rumba de solar).

Rumba de solar ma ogromne znaczenie, ponieważ jest pierwszym kubańskim produktem muzycznym, powstałym w wyniku fuzji elementów stylu hiszpańskiego i afrykańskiego, który jest wykonywany wyłącznie na instrumentach pochodzenia afrykańskiego. Wraz z pojawieniem się rumby miejskiej formy pieśni pochodzenia hiszpańskiego zaczęły być wykonywane przy akompaniamencie zespołu składającego się wyłącznie z instrumentów perkusyjnych. Nie ma tu tradycyjnych instrumentów strunowych pochodzenia hiszpańskiego, za to są afrykańskie membranofony

i idiofony, które przez wieki pozostawały w ukryciu.

Generalnie zespół rumby składał się z trzech bębnow, z których najmniejszy, a więc najwyższy, nazywany jest quinto i pełni rolę solisty, improwizując figury rytmiczne, które czasami dialogowały z tancerzem (w starszych stylach część solową odgrywają najniższe bębny). Drugi bęben nazywa się macho lub tres-dos, ponieważ jego podstawowy rytm opierał się na rytmie rozłożonym na pulsacji trzy-dwa lub dwa-trzy. Największy bęben to hembra lub salidor. Zazwyczaj to on rozpoczyna lub przerywa rumbę. W zespole rumby wykorzystuje się również uderzenia dwoma łyżkami lub pałeczkami w kawałek wydrążonego bambusa, zwany guagua lub catá, kubańskie clave, güiro



oraz grzechotki. Melodia zazwyczaj opiera się na jednej krótkiej frazie muzycznej, powtarzanej z drobnymi wariacjami przez całą interpretację utworu. Wariacje na temat jednej frazy muzycznej są typowe dla muzyki afrykańskiej, w której większą wagę przykładana się do opracowania rytmicznego niż melodycznego.

Obecnie zachowały się tylko trzy z wielu stylów rumby de solar. Rumba yambú – to jedna z najstarszych i najbardziej miejskich odmian rumby pochodząca z Matanzas. Yambú tańczy się w parach, odmiana ta charakteryzuje się zmysłowością. Różni się ona zasadniczo od pozostałych odmian rumby tym, że jest tańcem wolniejszym i delikatniejszym.

Najpopularniejszą i najbardziej znaną rumbą poza Kubą jest pochodząca z Hawany rumba guaguancó. Taniec charakteryzuje się najszybszym rytmem ze wszystkich rumb. To taniec uwodzenia i podboju. W tańcu guaguancó mężczyzna próbuje podbić kobietę. Rolą kobiety jest unikanie i opieranie się. Kobieta chroni się, zakrywając się spódnicą lub rękami, ale robi to w sposób bardzo zalotny, subtelny i elegancki. I wreszcie wiejska rumba columbia – męski taniec charakteryzujący się rywalizacją między tancerzami, w którym każdy prezentuje swoje umiejętności taneczne poprzez improwizację kroków i gestów. Columbia to taniec wymagający wielkich umiejętności fizycznych



i muzycznych. Teksty pieśni zawierają liczne słowa pochodzenia afrykańskiego, głównie z języków rytualnych afrokatolickich religii kubańskich.

Najbardziej znaną, cenioną przez krytyków rumby, wielopokoleniową grupą grającą rumbę de solar jest Los Muñequitos de Matanzas. Wielkim propagatorem rumby kubańskiej jest inny wielopokoleniowy zespół Afro-Cuban All Stars. Łącząc elementy teatru, muzyki i tańca, oferuje istną ucztę dla uszu i oczu. Jeszcze kilka lat temu świat perkusji na Kubie był zasadniczo męski. Niewiele kobiet można było zobaczyć za bongosami lub zestawem perkusyjnym, a prawie żadna nie grała na bębnach batá, całkowicie zakazanych dla nich w tradycji afrokubańskiej. Dziś wielkim propagatorem gry na bębnach jest zespół Obiní Batá, pierwsza grupa kobiet na Kubie grająca na bębnach batá. Inna znaną propagatorką tych bębnów jest Brenda Navarrete.

Prędzej czy później rumba musiała spotkać się z jazzem. Związek Dizzy'ego Gillespiego z muzyką afrokubańską jest powszechnie znany. Kubańskie bębny wprowadził on do jazzu w latach 40. XX wieku, kiedy sprowadził z Kuby do Stanów Zjednoczonych perkusistę grającego na kongach Chano Pozo. Na albumach *Afro* i *Afro-Cuban*

Jazz Moods afrokubańskie rytmy stanowią inspirację dla najbardziej rozgrzanych solówek Gillespiego.

Kolejny specjalista od congos i bongos osiadły w USA to Mongo Santamaria. W latach 60. współpracował z Williem Bobo, Callem Tjaderem, João Donato, Dizzym Gillespiem i Chickiem Coreą. I w końcu moj faworyt Miguel Angá Díaz – znakomity kubański muzyk, który posługiwał się całą armią instrumentów perkusyjnych. Poświęcił się rozwojowi bębna conga i przełamując tradycyjne bariery perkusyjne, grał jazz, jungle, funk i hip-hop. Współpracował z Buena Vista Social Club, Irakere, Royem Hargrovem, Omarem Sosą, Stevem Colemanem i wieloma innymi. Po albumie *Cachaito*, eklektycznej produkcji prowadzonej przez basistę Cachaito Lopeza, która łączyła rumbę, reggae i muzykę elektroniczną, wizja Díaz jego własnej muzyki zaczęła nabierać kształtu. Rezultatem był *Echu Mingua*, album, który poszedł w wielu kierunkach naraz: w muzykę Afryki Zachodniej, rytualne śpiewy santerii, hip-hop, wersje tematów Johna Coltrane'a i Theloniousa Monka. Nie znam bogatszej wersji *A Love Supreme* niż przesączona potężnym brzmieniem i uduchowieniem kubańskich rumberos wersją Angi. ●

Pre-Lo-Fi

Adam Tkaczyk



RJD2 - Deadringer
Definitive Jux, 2002

Na potrzeby niniejszego tekstu popełniłem niewielkie badanie społeczne – zapytałem kolegów z najlepszego polskiego serwisu hip-hopowego BrakKultury.pl, czy słyszeli album *Deadringer* oraz czy uważają tę płytę za klasyk. W 2002 roku magazyn Klan odważnie ogłaszał solowy debiut RJD2 nowym *Endtroducing...*, lub przynajmniej mocną konkurencją dla arcydzieła DJ-a Shadowa. Okazuje się, że obecnie *Deadringer* nie jest znany wśród słuchaczy młodego pokolenia, a starsi co prawda nieśmiało rzucają określenie „cult classic”, ale nikt nie odważy się wynieść go na piedestał w gatunku instrumental hip-hop. A przecież El-P, ówczesny

szeft wytwórni Definitive Jux, zapowiadał, że ten album „zmieni świat” (dodał dla efektu wulgarny epitet). Nie tylko nie zmienił świata, ale okazał się kometa, która błyszczała przelatując obok Ziemi, ale nie pozostawiła po sobie większego wrażenia. Czy słusznie?

Odstawmy natychmiast intrygę na bok – *Deadringer* to rewelacyjny album. Kompozycja po kompozycji przeciera kolejne szlaki dla samplowanych produkcji, żonglując gatunkami, nastrojami, nietypowymi dźwiękami, wyrażając miłość do niepozornej sztuki łączenia sampli z bębnami. Udowadniają to m.in. futurystyczno-mroczny *The Horror*, bluesowy *Work*, wyciągnięty żywcem z lat 70. *Good Times Roll Pt. 2*, enigmatyczny i melodyjny *Smoke & Mirrors*, świetny duet z Blueprintem *Final Frontier* czy *Cut Out To FL*, gęsto używający turntablizmu. *Deadringer* zawiera o wiele więcej chwytliwych melodii niż większość albumów z gatunku instrumental hip-hop, dzięki czemu próg wejścia wydaje się być znacząco niższy. Wiąże się to jednak z przymiotem, który dla wielu może być zarzutem – *Deadringer* nie jest bardzo konsekwentny w brzmieniu.

Przypomina bardziej luźno powiązany zbiór bitów niż spójną całość, mającą opowiedzieć historię, przywołać konkretny obraz lub atmosferę.

Może być to też zaletą – dzięki różnorodności o wiele trudniej się *Deadringerem* znudzić. A hip-hopowe płyty niezawierające rapu bywają nużące – w tym wypadku nie tęsknimy za wokalami. Jedynie trzy utwory zawierają zwrotki rapowane, a gościnnie pojawiają się, poza wymienionym wcześniej Blueprintem, Copywrite i Jakki da Motamouth – szczególnie ten drugi wypada efektownie w osobistym utworze *June*. Nad tymi wszystkimi inspiracjami, wariacjami i muzycznymi przygodami unosi się jednak czysto hip-hopowy duch – pod każdy z tych bitów można zarapować,

a albumu, pomimo opisanej wcześniej różnorodności, raczej nie określi się ukochanym dla wielu słowem „eklektyczny”.

W moim przypadku powrót po sześciu latach (bo ostatni raz słuchałem tej płyty w roku 2019) wypadł wspaniale. Uważam, że pierwszy album RJD2 jest zdecydowanie najlepszy, zawiera najświeższe pomysły i najwięcej entuzjazmu. Wracając zatem do pierwszego akapitu i tezy o „zapomnieniu” tej płyty... W mojej ocenie swoiste zatarcie *Deadringera* w historii gatunku wynika raczej z kierunku rozwoju hip-hopu instrumentalnego w stronę technik lo-fi i brzmień inspirowanych J Dillą i Nujabem. Może okazać się on zbyt „czysty” dla słuchaczy przyzwyczajonych do muzyki bardziej zamglonej, surowej, nieprzeprodukowanej. Wedle moich wspomnień – dla dzieci drugiej fali „mody na hip-hop”, świeżo zajaranych tą subkulturą na początku XXI wieku, album był ścieżką dźwiękową wielu dni i drzwiami do eksplorowania kolejnych płyt instrumentalnych. Polecam odświeżyć lub poznać, zestarzał się bardzo dobrze. ●

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

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 Perepiłyś-Pająk

Marketing i reklama

Agnieszka Holwek
promocja@radiojazz.fm



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

ARCHIWUM JAZZPRESS

WWW.JAZZPRESS.PL/ARCHIWUM

