

Rozmowy:
Antoni Krupa
Iva Bittová
Michael League
Weronika i Michał Kwiatkowscy

Wojtek Jachna

Chwycić przypadek i go nie zepsuć

#JAZZDOT

Od Redakcji

redaktor naczelny

Piotr Wickowski

piotr.wickowski@radiojazz.fm



Klasyfikowanie pomaga w zorientowaniu się w ogromie docierającej zewsząd muzyki. Przynosi jednak częściej więcej szkody niż pożytku, sprowadzając bogatą i nowatorską twórczość do zużytych i nieaktualnych etykiet. A co z takimi artystami, którzy w szufladkach w ogóle się nie mieszczą? Jak na przykład Iva Bittová. „Nie interesuje mnie trzymanie się żadnych gatunków. Nad muzyką nie da się w taki sposób zapanować. Nigdy nie wiesz, co ci do głowy przyjdzie, co się w tobie urodzi. Nie ma co zatrzymywać tego procesu. Zresztą, w moim przypadku większość muzyki powstaje w trakcie improwizacji i przeważnie dla mnie samej jest zaskoczeniem. Gdy gram, sama słucham jej po raz pierwszy, odkrywam ją” – mówi Iva Bittová.

Z błędnym klasyfikowaniem próbuje walczyć bohater lutowego JazzPRESSu – Wojciech Jachna, który zauważył: „Dziś wszystkim wygodniej jest podchwycić jakieś fajne, chwytliwe hasło, niż zastanawiać się, co i jak gra dany muzyk czy zespół”.

Błędne klasyfikowanie i upraszczanie, wbrew pozorom, nie jest problem dotyczącym jedynie nielicznych. Dotyka ono na co dzień wszystkich melomanów a zwłaszcza miłośników jazzu, których zamyka się w getcie z etykietką „niszowy”. Co należy tłumaczyć jako: taki, który swojej ulubionej muzyki nigdy nie usłyszy i nie zobaczy w masowych mediach, chyba że wyjątkowo i nie wcześniej niż w okolicach północy. Nic dziwnego, że później organizatorzy koncertów stwierdzają, że u nich „jazz się nie przyjął”. Takie słowa usłyszał od jednego z nich nasz felietonista Konrad Michalak.

Sugestię Konrada, z felietonu publikowanego w tym numerze naszego magazynu, poddaję pod rozwagę wszystkim, którzy decydują, jaka muzyka i kiedy się opłaca, komu i ile za „pracę w kulturze” zapłacić lub czy w ogóle przeznaczyć jakieś pieniądze na działalność kulturalną: „Być może wreszcie przyszedł czas, żeby zacząć się godzić ze świadomością, że duży ekonomiczny zwrot wymaga pracy, wysiłku i czasu, nierzadko też wymaga popełnienia błędów oraz zainwestowania pieniędzy, bez stuprocentowej gwarancji krótkoterminowego zwrotu”.

Milej lektury!



SPIS TREŚCI

3 – Od Redakcji

4 – Spis treści

6 – Wydarzenia

9 – Konkursy

10 – Wspomnienie

10 WARD SWINGLE (1927 – 2015)

Pożegnanie twórcy The Swingle Singers

12 – Płyty

12 Top Note

Pianohooligan – *15 Studies for the Oberek*

16 RadioJAZZ.FM poleca

18 Recenzje

Wojciech Myrczek & Paweł Tomaszewski – *Love Revisited*

Andrzej Olejniczak oraz Orkiestra Polskiego Radia pod batutą
Krzysztofa Dębskiego – *New Sax Concertos*

Ksawery Wójcicki – *The Soul*

Tomasz Sroczyński, Marek Pospieszalski – *Bareness*

Grażyna Auguścik Orchestra – *Inspired by Lutosławski*

Wojtek Mazolewski Quintet – *Polka*

Bogna Kicińska – *The Maze*

Michał Milczarek Trio – *Squirrels & Butterflies*

Diana Krall – *Wallflower*

Erik Truffaz – *Being Human Being*

Ches Smith & These Arches – *International Hoohah*

Bill Frisell – *Guitar in The Space Edge*

Robin Eubanks + Mental Images – *Klassik Rock Vol. 1*

Adam Pierończyk Quartet – *A-Trane Nights*

50 – Koncerty

50 Przewodnik koncertowy

52 Normalnie w styczniu

58 Jazz w pięciu smakach

61 Sprzężenie zwrotne

64 Żywiłowe polsko-belgijsko-australijskie HRH

66 Bielszy odcień bieli

68 Bez cenzury – jazz i klasyka

73 – Rozmowy

- 73 Wojciech Jachna
Chwycić przypadek i go nie zepsuć
- 84 Antoni Krupa
Moim życiem pokierowały dwa przypadki...
- 92 Iva Bittová
Artykuł pierwszej potrzeby? Zatyczki do uszu
- 98 Michael League
Musisz być podekscytowany tym co tworzysz
- 105 Weronika i Michał Kwiatkowscy
Chcemy, żeby ta kula śnieżna toczyła się sama
-

113 – Galeria improwizowana**118 – Słowo na jazzowo**

- 118 Słuchając we dwoje
John Surman – *The Spaces In Between*
- 122 Półmisek szefa
Dyskretny urok jazzowych epifanii
- 124 On the Corner
Polecam, bo wie, co to jazz
- 126 Lewym Uchem
Bez stuprocentowej gwarancji krótkoterminowego zwrotu
-

128 – Pogranicze

- 128 World Feeling
Wyłącz kaloryfer
- 131 Bluesowy Zautek
- 131 The Blues Hall of Fame
– urodzeni pod pechową gwiazdą
-

134 – Kanon Jazzu**136 – Redakcja**





Weezdob Collective, Mateusz Pałka, Szymon Mika Quartet i Kajetan Borowski Trio – to finaliści konkursu festiwalowego Lotos Jazz Festival – 17. Bielska Zadymka Jazzowa. Finalistów wybrało jury pod przewodnictwem Jana Ptaszyna Wróblewskiego. Finał Konkursu odbędzie się 23 lutego w Sali Koncertowej ZPSM w Bielsku-Białej. Gwiazdami tegorocznej Zadymki będą: Wayne Shorter, Esperanza Spalding, Randy Crawford, Arturo Sandoval i Włodek Pawlik.

Na mapie polskich jazzowych miejsc koncertowych przybył kolejny punkt – Jazz Club Vertigo we Wrocławiu. Oficjalną działalność zainaugurowano tam 15 lutego koncertem Moniki Borzym. Vertigo (po angielsku oznacza „zawrót głowy”) znajduje się w podziemiach budynku Business Center Save The World. Właściciele klubu zapewniają, że akustyka wnętrza została specjalnie dostosowana do grania muzyki jazzowej. Miło nam poinformować, że ściany pomieszczeń klubu zdobią między innymi fotografie autorstwa naszego redakcyjnego kolegi Lecha Basela.



Apprentice z Domem Wydawniczym For Tune oraz Patryk Kraśniewski Trio z Agencją Koncertowo-Wydawniczą Karrot Kommando uzyskali dofinansowanie w ramach czwartej edycji konkursu na jazzowy debiut fonograficzny.

Jak poinformował organizujący konkurs Instytut Muzyki i Tańca: „Wyboru zakwalifikowanych projektów dokonano, kierując się koncepcją nagrania i wyrazem artystycznym debutujących zespołów (na podstawie nadesłanych materiałów demonstracyjnych). Wysoko oceniono dojrzałość muzyczną artystów i oryginalność przedstawionych projektów, a także umiejętności wykonawcze muzyków biorących udział w nagraniu”. Wyboru dokonano spośród dziesięciu zgłoszonych projektów.

Program *Jazzowy debiut fonograficzny* ma na celu zwiększenie liczby debiutów i nagrań muzyki jazzowej, ułatwienie wejścia na rynek muzyczny nowym zespołom i solistom, a także animację jazzowej twórczości kompozytorskiej (przynajmniej 50 procent czasu trwania nagrania musi zostać poświęcone muzyce polskiej z obligatoryjnym nagraniem przynajmniej jednego nowego utworu polskiego kompozytora). We wcześniejszych trzech edycjach programu dofinansowano wydanie sześciu albumów płytowych: Jazz City Choir, Raw Tone (2012 rok), Joanna Kucharczyk Quartet, Darek Dobroszczyk Trio feat. Przemek Hanaj (2013), F.O.U.R.S. Collective, Michał Milczarek Trio (2014).



Do 31 marca przyjmowane będą zgłoszenia do pierwszej edycji Międzynarodowego Jazzowego Konkursu Gitarowego im. Jarka Śmietany. Na podstawie nadesłanych nagrań jury wybierze 10-15 najlepszych muzyków, którzy zaproszeni zostaną na rozpoczynające się 1 lipca przesłuchania w Krakowie. Zwycięzcy ogłoszeni zostaną 4 lipca podczas finałowej gali w Centrum Kongresowym ICE Kraków. Organizatorzy przewidzieli nagrody pieniężne o łącznej wartości 17 tys. dolarów. Nagrodę specjalną ufunduje ponadto rodzina patrona konkursu – Anna i Alicja Śmietana. Przesłuchania konkursowe i koncert galowy będą rejestrowane i transmitowane online. Dodatkowo, na stronie konkursu zorganizowany zostanie plebiscyt, w którym publiczność wybierze najlepszego muzyka startującego w konkursie. Otrzyma on nagrodę publiczności i wystąpi podczas finałowej gali.

Konkurs w hołdzie wybitnemu gitarzyście Jarkowi Śmietanie organizuje Fundacja My Polish Heart, we współpracy z Fundacją im. Zbigniewa Seiferta i Letnim Festiwalem Jazzowym w Piwnicy pod Baranami. Konkurs odbywać się będzie w cyklu dwuletnim, na przemian z zainaugurowanym w ubiegłym roku Konkursem im. Z. Seiferta. „Konkurs Seiferta spotkał się z olbrzymim, międzynarodowym zainteresowaniem. Jego sukces przekonał mnie, że równie ważnym wydarzeniem powinien się stać Konkurs im. Jarka Śmietany. I to zarówno dla młodych muzyków jak i fanów jazzu z Polski oraz świata” –

podkreśla Witold Wnuk, pomysłodawca Konkursu Śmietany oraz dyrektor Letniego Festiwalu Jazzowego w Piwnicy pod Baranami.

W jury konkursu znalazły się międzynarodowe gwiazdy jazzowej gitary – chcą w ten sposób złożyć hołd wybitnemu polskiemu artyście, z którym się przyjaźnili i współpracowali. Są wśród nich między innymi: John Abercrombie, Mike Stern i Ed Cherry, a także polscy wirtuozi i pedagodzy tego instrumentu: Marek Napiórkowski i prof. Karol Ferfecki. Skład jury uzupełni ponadto wieloletni przyjaciel Śmietany, pianista i organista Wojciech Karolak oraz prezes Fundacji My Polish Heart – Witold Wnuk.

Zgłoszenia do konkursu przyjmowane są za pośrednictwem strony www.smietanacompetition.com. Tam też dostępne są szczegóły i regulamin konkursu.



fot. Marian Sanecki

Druga edycja Międzynarodowego Jazzowego Konkursu Skrzypcowego im. Zbigniewa Seiferta odbędzie się między 11 a 16 lipca 2016 roku. Zdobywca pierwszej nagrody otrzyma 10 tys. euro, drugiej – 5 tys. euro a trzeciej – tysiąc euro. Organizatorem Konkursu jest Fundacja im. Zbigniewa Seiferta.



Cztery imprezy z muzyką swingową, niezliczone godziny warsztatów, konkursy, pokazy i wiele innych atrakcji złożą się na Retro Weekend Festiwal. Święto miłośników dawnego jazzu (od lat 20. do 40. XX wieku) i związanych z nim tańców odbywać będzie się w dniach od 26 lutego do 1 marca w Warszawie.

Na imprezach najlepszą muzykę swingową zapewnią będą polscy i zagraniczni DJ-e, zagrają też na żywo zespoły: The Warsaw Dixielanders, Happy Jazz Band i Blues Fellows. Na głównej imprezie, w sobotę 28 lutego, w Loft44, nie zabraknie występów instruktorów i konkursów tanecznych z nagrodami oraz praktycznych porad z zakresu retro stylu – makijażu, fryzur, stroju i dodatków.

Organizowany po raz piąty Retro Weekend Festiwal po raz drugi ma charakter międzynarodowy, z gościnnym udziałem zagranicznych instruktorów. Więcej informacji na stronie: www.retroweekend.pl

W tym numerze JazzPRESSu publikujemy rozmowę z organizatorami Retro Weekend Festiwal – Weroniką i Michałem Kwiatkowskimi z warszawskiej szkoły tańca Shim Sham.



Wrocławski festiwal Jazz nad Odrą wkracza w swoją drugą pięćdziesiątkę pod artystycznym kierownictwem Leszka Możdżera. Gwiazdami 51. edycji JnO, która rozpocznie się 14 kwietnia i potrwa przez tydzień, będą między innymi: Dave Liebman, Lars Danielsson, Lee Konitz, The Bad Plus, Dave Douglas, David Sanborn i Marius Neset. Z polskich atrakcji szczególnie ciekawie zapowiada się specjalny koncert przygotowany przez Wojciecha Konikiewicza w hołdzie Ryszardowi Miśkowi, podczas którego zaprezentują się różne pokolenia polskiej jazzowej awangardy.

Muzycy, którzy nie ukończyli 35. roku życia do 31 marca mogą jeszcze zgłaszać się do konkursu, który jest najstarszą tego typu, festiwalową rywalizacją w Polsce. Warunkiem udziału w nim jest przedstawienie do oceny 20–30-minutowego materiału muzycznego na CD (w tym własnej interpretacji znanego standardu jazzowego). W jury znaleźli się: Lee Konitz, Leszek Możdżer i Paweł Brodowski. Szczegóły na stronie organizatora: jazznadodra.pl/konkurs-30 ●



W lutym proponujemy do zdobycia płyty wokalistek jazzowych oraz nowość książkową.. Można wybierać między następującymi:

Diana Krall – *Wallflower*

Bogna Kicińska – *The Maze*

Monika Lidke – *If I Was Describe You*

Stanisław Danielewicz
– *Jazzowisko trójmiasta. Czwarta zmiana*

Wygrywa co dziesiąty z kolei mail, z wpisanym w temacie tytułem jednej z trzech wymienionych płyt lub książki, którą chcielibyście dostać. Zapraszamy do pisania na adres: konkurs@radiojazz.fm.

Powodzenia!



konkursy!

Ward Swingle (1927 – 2015)

Pożegnanie twórcy The Swingle Singers



Andrzej Patlewicz

redpat@interia.pl

Od czasu powstania The Swingle Singers jazzowy świat znacznie wzbogacił się o grupy wokalne, wśród których byli i polscy Novi Singers. W dużej mierze przyczynił się do tego amerykański wokalista i aranżer Ward Swingle, twórca i spiritus movens The Swingle Singers, zespołu słynącego ze znakomitych interpretacji utworów muzyki poważnej. Ward Swingle odszedł 19 stycznia 2015 roku, w wieku 87 lat.

Ward Lamar Swingle przyszedł na świat 21 sierpnia 1927 roku w Mobile, w stanie Alabama, gdzie docierały echa muzyki Nowego Orleanu. Swoją edukację muzyczną rozpoczął od gry na fortepianie. Zanim rozpoczęła się na dobre jego kariera muzyczna, wraz ze starszym bratem Irą występował w szkolnej kawiarni. Po ukończeniu szkoły średniej studiował w Cincinnati Conservatory, gdzie poznał francuską skrzypaczkę Françoise Demorest, która została jego żoną. Udział w czynnym w uczelnianym big bandzie, a dzięki stypendium Fulbrighta po raz pierwszy wyjechał do

Paryża. Właśnie tam Ward Swingle kontynuował swoją dalszą naukę, pobierając lekcje u pianisty Waltera Gieseckinga. Dzięki niemu rozwijał swoje jazzowe zainteresowania, które bliskie były sztuce wokalne. Śpiewając w zespole Les Blue Stars, który towarzyszył w nagraniach studyjnych i na estradzie wokalistce Blossom Dearie, odkrył iż śpiew jest jego powołaniem. Właśnie w Les Blue Stars poznał utalentowaną wokalistkę Christiane Legrand, siostrę znanego kompozytora i pianisty Michela Legranda. To dzięki niej przyłączył się do zespołu wokalnego Les Double Six, kierowanego przez Mimi Perrin, która wspierała na estradzie francuskie gwiazdy, między innymi Charlesa Aznavoura i Édith Piaf. Gdy kierowniczka, ze względu na stan zdrowia, wycofała się z prowadzenia zespołu Les Double Six, Ward Swingle wraz z Christiane Legrand i pozostałymi wokalistami utworzyli grupę Les Swingle Singers.

Jazzujące aranżacje kompozycji Jana Sebastiana Bacha, wykonywa-

ne na głosy, przyniosły zespołowi ogromną popularność. Otrzymywali zaproszenia na koncerty niemal z całego świata. W Polsce wystąpili w 1964 roku śpiewając a cappella. Nagrane przez zespół albumy zdobyły pięć nagród Grammy.

Les Swingle Singers wykonywali klasyczne tematy jak *Eine kleine nachtmusik* Mozarta lub *Largo* z koncertu F-dur Jana Sebastiana Bacha, a także z wielką wprawą sięgali po znane utwory z muzyki popularnej. Wszystko, co śpiewali było sztuką wokálną z wielkim ładunkiem jazzu. Ważnym momentem w ich karierze było wspólne wykonanie z Modern Jazz Quartet *Arii na strunie G* Jana Sebastiana Bacha, co przyniosło im olbrzymie uznanie krytyki jazzowej. Zachwycała się nimi także publiczność, która doceniła ich kunszt wokalny.

Będąc niemal u szczytu sławy francuski zespół w 1973 roku rozwiązał się, a Ward Swingle wyjechał do Londynu, gdzie wraz z młodymi wo-

kalistami sformował efemerydę wokálną Swingle II. Prowadzone przez Warda Swingle grupy wokalne, przybierały co rusz różne nazwy, a to The Swingles, The New Swingle Singers, czy wreszcie The Swingle Singers. Pod tym ostatnim szyldem grupa zasłynęła, nie tylko nad Tamizą, wykonując brawurowo temat do filmu o przygodach Jamesa Bonda *The Spy Who Loved Me*.

The Swingle Singers wykonywali, przy użyciu jazzowo-swingowej techniki wokalne, własne opracowania muzyki klasycznej. Po mistrzowsku, za pomocą techniki skatu, a cappella śpiewali zarówno utwory klawesynowe, organowe fugi, jak i bardzo skomplikowane aranżacyjnie utwory koncertowe.

W 1984 roku Ward Swingle zrezygnował z czynnego śpiewania i zajął się pisaniem aranżacji dla własnego zespołu, w którym pojawiały się nowe pokolenia śpiewaków. Mimo podeszłego wieku z wielkim powodzeniem prowadził warsztaty dla młodych wokalistów. W 2008 roku Ward Swingle obchodził swoje osiemdziesiąte urodziny. Olbrzymi chór siedemdziesięciu byłych członków The Swingle Singers odśpiewał jubilatowi *Happy Birthday*. Zespół, który założył Ward Swingle istnieje do dziś, jako formacja międzynarodowa, skupiająca wokalistów z różnych zakątków świata. ●

TOP
NOTE

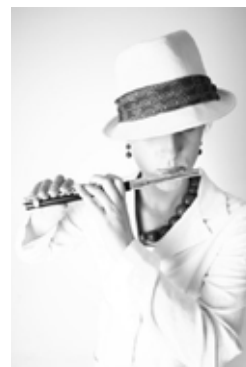
U brzegów Piotra Orzechowskiego

Pianohooligan – 15 Studies for the Oberek

Piotr Orzechowski przyzwyczał jazzową publiczność do tego, że wyrzuca z butów: z butów własnych przyzwyczajęń; z butów tego, co już na temat muzyki wiemy; z butów wygody poruszania się po rewirach oswojonych, niemal na pamięć, czyli z uśpioną czujnością. Tym razem zaprasza nas do miejsc charakterystycznych dla polskiego tańca i tam szuka, przez nikogo jeszcze niezbadanych przestrzeni.

Płyta *15 Studies for the Oberek*, opatrzona logiem londyńskiej wytwórni Decca Classics, jest już drugim solowym materiałem w karierze Pianohooligana. Myli się jednak ten, kto oczekuje kontynuacji myśli z pierwszej płyty. W przeciwieństwie do sporych form z debiutu poświęconego muzyce Pendereckiego, w tym przypadku mamy do czynienia raczej z fortepianowymi miniaturami, zbiorem krótkich szkiców inspirowanych jedynie cechami oberka. Co ciekawe, opierając się na improwizacjach rodzimego folkloru, Orzechowski nie podaje na tacy ani jednej istniejącej już melodii ludowej.

Będąc dalekim od brnięcia w historyczny zarys oberka, pianista kładzie nacisk raczej na ulotne wartości tego tańca, pokazane przede wszystkim za pomocą dźwięków



Marta Ignatowicz-Sołtys
marta@martaignatowicz.com

Piętnaście tytułowych studiów omawia pięć cech ludowego tańca. Najsilniejsze wrażenia w muzyce budowane kolorem zawarte są w *Study 1,2 i 3* (część zatytułowana *The Colour*). Kolejne trzy utwory poruszają zjawisko napięcia w harmonii – a w niej różnorakich kadencji i ich rozwiązań (*The Tensions*). Pulsacja i rytm – z nieoczywistym metrum muzyki ludowej – są przedmiotem badań w *Study 7-9* (*The Pulse*). Triada *Study 10-12* mówi o impulsie potrzebnym, by improwizacja była źródłem powstawania formy z niczego, jako czysty efekt radości kreacji (*The Impuse*). Ostatnia część badań poświęcona jest melodiom zainspirowanym polskim folklorem – ale wyprowadzonym we współczesnym kontekście (*The Line*).

Będąc dalekim od brnięcia w historyczny zarys oberka, pianista

kładzie nacisk raczej na ulotne wartości tego tańca, pokazane przede wszystkim za pomocą dźwięków. I tak, wyciska ze znanej mi ludowości każdą kroplę soku – jak w pracowni alchemicznej wtłacza coraz to nowe składniki, zamienia, wymienia, dodaje i odejmuje, potęguje, dzieli, dwoi i troi – a wszystko po to, żeby odnaleźć jedność, uniwersalizm i myśl główną; ducha, jaki może łączyć wszystkie znane i nieznane na polskim gruncie oberki. Rozbiera formę na części pierwsze – ale ów rozkład wcale nie jest destrukcją, składa formę, daleką jednakże od rekonstrukcji. Orzechowski-alchemik daje oberkom nową postać improwizacji, a tym samym nowe życie; przez wyciąganie na światło dzienne, ocala od zapomnienia. Opierając znaną nam formę na zupełnie nowych zasadach, sięga daleko ponad to, co dostępne jest oczom wytrawnego krytyka rodzimego jazzu. Staje się jednocześnie twórcą i świadkiem zmian, jakie może przynieść muzyka improwizowana. Nie wiem, czy to świadomy zabieg, ale odnoszę wrażenie, że temu eksperymentowi ulega również sam pianista – schodząc w coraz większą głębię siebie, która rzeźbi w nim jeszcze bardziej charakterystyczne (niż znane dotychczas) cechy muzycznej osobowości. Wyciągając rzeczy dawne na światło nowej im-

prowizacji, prezentuje ją w szerszej przestrzeni czasowej. Daje więc słuchaczowi coś, co ten pozornie zna i jednocześnie przełamuje schemat postaci w jakiej muzyka zwykła była przybierać swą formę. Nie traci przy tym jednak głównego ośrodka, bez którego nie rozmawialibyśmy dziś o muzyce ludowej – intuicji. Tyle, że idzie z nią dużo dalej, bo podczas gdy dawne ludy odkrywały swoją muzyczną tożsamość metodą prób i błędów, intuicja Pianohooligana rozwijana jest na podłożu bardzo szerokiej świadomości historii, w oparciu o długie badania. A to słysząc już od pierwszego, kluczowego, akordu na płycie.

Gdy w wywiadzie do styczniowego numeru JazzPRESSu Orzechowski mówi, że jest raczej na początku próby zdefiniowania tego, co tak naprawdę chce robić w muzyce, zdumiewam się wiedząc, że niejeden z polskich muzyków życzyłby sobie właśnie takiego końca. Podobnie jak podczas rozmów mam do czynienia z człowiekiem bardzo pokornym, świadomym i oszczędnie używającym słów, tak i w piętnastu szkicach nad oberkiem widać, że pianista nie zarzuca nas treścią. Jeśli już coś mówi... to konkretnie. A jak bada – to do końca.

Ostrożny niech będzie ten, który

studia nad oberkami chce umieścić w tle rozmowy przy kawie lub uprzyjemnić sobie za ich przyczyną jazdę samochodem. To płyta, która może nie być atrakcyjna w masowym mniemaniu, nie mam jednak wątpliwości, że jest na wskroś artystyczna. Jest przykładem muzycznego materiału, który się z nikim niczym nie dzieli, a dla zrozumienia wymaga ogromnych nakładów koncentracji i wysiłku. Ale proszę się nie bać. Oba te czynniki prowadzą do odkrycia nowego: nowych szczytów, nowych lądów. Czy taka podróż po nowe jest ryzykowna? Bardzo. Należy jednak pamiętać, że bez graniczącego z obłędem ryzyka jednego człowieka nie podróżowalibyśmy dziś do Ameryki.

Przedzieranie się przez układ mechanizmów i drobnych trybików, którymi zarządza Orzechowski, tworząc zupełnie nowy sposób działania maszyny, którą pozornie znam, jest dla mnie ogromnym wyzwaniem. Polegając jednak na folklorystycznej intuicji, z której wszakże zrodziła się moja muzyczna wrażliwość, nie pozwalam sobie na zwątpienie. Studia nad oberkiem, w kontekście współczesnej muzyki improwizowanej, są dla mnie wyzwaniem. Uczą pokory i pokazują, jak jeszcze wiele nieznanego przede mną. I choć mówi się,

że muzyka zaczyna się tam, gdzie kończą się słowa, nie znaczy to, że nie należy próbować jej opisywać. Muzyka w monologu Andrzeja Chłopeckiego broni się: „Nie da się opisać, wysławić, wyrazić, wypowiedzieć, nazwać, ale – do diabła – o tym, czego się nie da słowami powiedzieć, trzeba tymi słowami próbować mówić tym bardziej.”. Podobnie płyta Piotra nie wydaje mi się odpowiedzią na wszystkie pytania dotyczące oberka – raczej zachętą, by stawiać ich coraz więcej. Inny mistrz muzycznego pióra, Leopold Tyrmand, świadomy w jak głęboki nurt wchodzi próbując opisać jazz, z pokorą nazwał swoje rozważania – *U brzegów jazzu*. Nie bez powodu powołuję się tutaj na dwóch największych dla mnie badaczy muzyki w Polsce, którzy mieli odwagę zawsze żmudnie i wciąż na nowo próbować nazywać ją słowami.

15 Studies for the Oberek jest dla mnie muzyką na najwyższym światowym poziomie, która z powodzeniem niejednemu pięknemu opisowi może – i powinna – wymykać się. To muzyka, dla której rankingi takie jak „płyta roku” czy „muzyka roku” są formalnością zupełnie zbędną. Bo wyrывая się wysoko ponad normę, ponad ranking czy schemat – przedstawia przestrzeń nikomu dotychczas nieznaną, na potrzeby której trzeba stworzyć nowy schemat, nową normę, nowy ranking. I wciąż jest to jazz. Świadoma tej prawdy, nazywam mój tekst: *U brzegów Piotra Orzechowskiego*, życząc sobie przy kolejnych jego płytach takiej porcji nauki i pokory, jakiej doznałam podczas studiów oberka. Cieszę się, że dzięki sterom Piotra dobiłam dziś do brzegów nowego, nikomu dotychczas nie odkrytego, lądu. ●





Wolfgang Haffner – Kind Of Cool

Taki skład i repertuar w połączeniu ze znakiem jakości, jaki stanowi wydanie albumu przez ACT Music, oznacza w zasadzie pewny sukces. Z drugiej zaś strony, mógł przecież powstać zbiór sztapnowo zagranych standardów. Wtedy jednak nie czytaliście tego tekstu, bo ja bym go nie napisał. O słabych płytach pisać nie warto, a na ich słuchanie szkoda czasu. Życie jest za krótkie. (...) Całość pomyślana jest jako produkcja nieco rozrywkowa, lekka, łatwa i przyjemna, choć, jak to często bywa w przypadku muzyki najwyższej jakości, jeśli spędzicie z tą muzyką więcej czasu, odkryjecie, że mimo swojej przystępności daleka jest od banału i prostego odgrywania znanych na całym świecie melodii. (...)

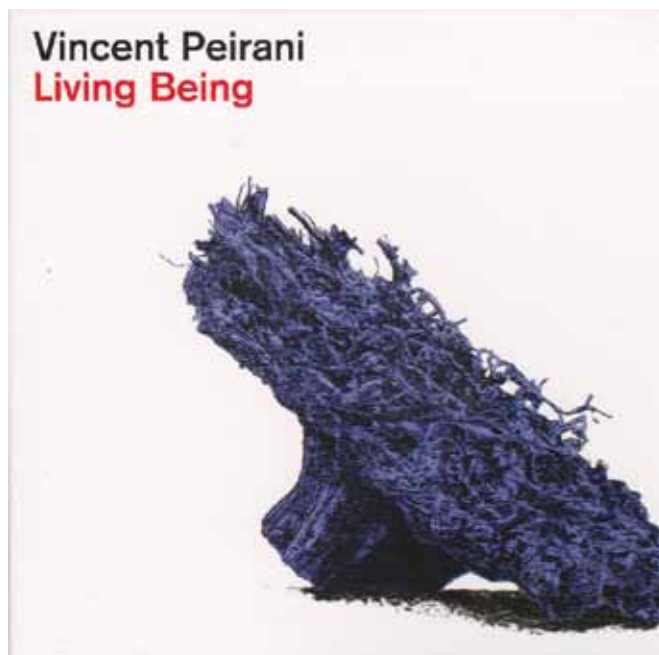
Całość brzmi niezwykle nowocześnie, choć gdyby album ukazał się 50 lat wcześniej, byłby równie ciekawy i mało kto uznałby go za produkcję z przyszłości... To taki rodzaj ponadczasowej, mainstreamowej jazzowej stylistyki, którą wymyślono w latach 50. ubiegłego wieku i która sprawdza się do dzisiaj.



Alex Riel & Stefan Pasborg – Drumfaces

(...) Obaj perkusiści grają wyśmienicie, dla mnie jednak odkryciem tego albumu jest nieznamy mi wcześniej pianista – Carsten Dahl, grający na nieco staromodnym, ale doskonale pasującym do konwencji tego albumu elektrycznym fortepianie. Na organach Hammonda wspomaga go, również wcześniej mi zupełnie nieznamy, Jeppe Tuxen. Dodatkowym smaczkiem uzupełniającym autorski repertuar jest jeden z największych jazzowych przebojów wszechczasów – *Bernie's Tune* i melodia Boba Haggarta i Raya Bauduca z lat trzydziestych – *Big Noise From Winnetka* wyciągnięta z lamusa i doskonale wpisana w stylistykę albumu.

Drumfaces czekało na mojej półce z nowościami jakiś czas. Ten album jest dla mnie niezwykle zaskoczeniem i dowodem, że duńska scena jazzowa działa wyśmienicie, a biorąc pod uwagę fakt, że młodzi uczą się od starszych, z pewnością tradycja wielkich mistrzów pozostanie tam jeszcze długo żywą sztuką, a nie tylko wspomnieniem utrwalonym na płytach.

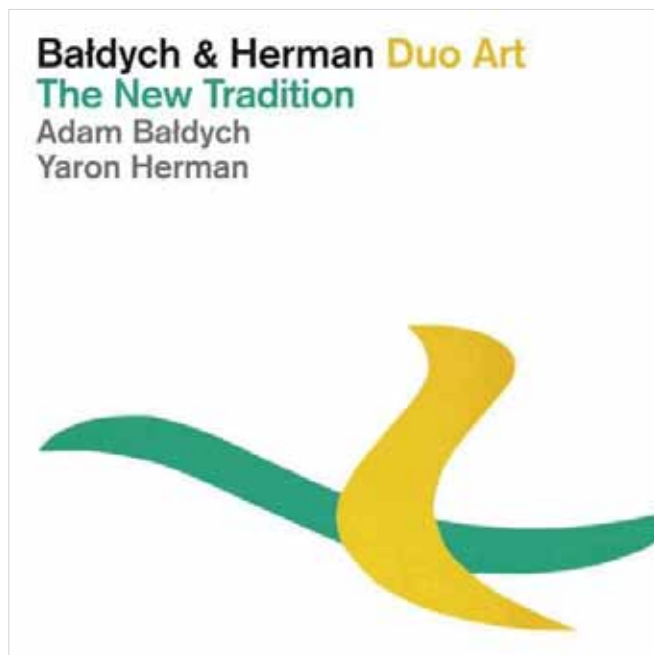


Vincent Peirani – *Living Being*

Vincent Peirani to muzyk absolutnie zjawiskowy, człowiek, który codziennie udowadnia, że akordeon to nie tylko tango, muzyka klezmerska i staromodnie brzmiące taneczne przeboje. Jego niezwykle zaangażowana, pełna emocji i wirtuozerska gra przywraca akordeon na jazzowe salony, a być może wprowadza go tam po raz pierwszy w roli solowego, pełnoprawnego improwizującego instrumentu.

(...) Vincent Peirani to już nie tylko wirtuoz akordeonu, ale sprawny lider niezwykłego kwintetu, w którym we własnych kompozycjach łączy tradycyjne brzmienie akordeonu z elektrycznymi brzmieniami fortepianu i efektami generowanymi przy pomocy studyjnej elektroniki.

Z perspektywy poprzednich dwóch albumów – na *Living Being* jest zdecydowanie mniej akordeonowych improwizacji i więcej ciekawej, autorskiej muzyki oraz interesujących poszukiwań brzmieniowych. (...)



Adam Baldych & Yaron Herman – *The New Tradition*

(...) Dla mnie bezapelacyjnymi zwycięzcami i autorami najlepszej jazzowej płyty 2014 roku są Adam Baldych i Yaron Herman – ich *The New Tradition* musicie mieć na pewno.

Jest jeszcze kilka zjawiskowych produkcji, które z pewnością zapamiętam na dłużej. Należą do nich *Prana* Artura Dutkiewicza, *Belle Epoque* Vincenta Peirani'ego & Emile Parisiena i *Portraits* Chicka Corei. Ten ostatni album przywrócił mi wiarę w starego mistrza, która jego wyczynami elektrycznymi została nieco nadszarpnięta. Światową produkcją popisał się Marek Napiórkowski, jego *KonKubiNap* to płyta, która byłaby sensacją za Oceanem, gdyby tam trafiła. Absolutnie fenomenalnym zaskoczeniem jest najnowszy album Grażyny Auguścik *Inspired by Lutosławski*, z tą płytą muszę jednak jeszcze poznać się bliżej... Ciągłe ją odkrywam, co i Wam polecam. (...)

Płyty recenzuje Rafał Garszczyński

Wojciech Myrczek & Paweł Tomaszewski – *Love Revisited*



Krzysztof Komorek

donos_kulturalny@wp.pl



Dom Wydawniczy For Tune lubi zaskakiwać słuchaczy. Taką niespodzianką jest nowa seria płytowa nazwana rubinową, gdzie, jak zapowiadają sami wydawcy, „pojawiać się będą płyty z pięknie zaśpiewanymi piosenkami, w różnych stylach”. Trzeba przyznać, że już inauguracyjny tytuł zawiesił poprzeczkę wysoko. Wojciech Myrczek to jedna z nadziei polskiej wokalistyki jazzowej, laureat nagród takich jak Montreux Jazz Voice Competition, Bielskiej Zadymki Jazzowej czy Międzynarodowych Spotkań Wokalistów Jazzowych w Zamościu. Paweł Tomaszewski, poza liderowaniem własnemu tercetowi, współpracuje i współpracował z wieloma muzykami, między innymi z Adamem

Bałdychem, Jarosławem Śmietaną, Grzegorzem Nagórskim czy Erykiem Kulmem. Ma także doświadczenie w pracy z wokalistami: Martą Król i Iwoną Kmieciak.

Myrczek i Tomaszewski zdecydowali się nagrać znane standardy, niemal same hity jak *My One And Only Love*, *Unforgettable* czy *Nearness of You*. Taki dobór materiału powoduje, że słuchacze chętnie sięgają po nagrania. W końcu – parafrazując klasyka – najbardziej podobają nam się te utwory, które już znamy. Z drugiej strony niesie to jednak ze sobą pewne niebezpieczeństwo. Gdy interpretacje znacznie odbiegają od klasycznych, znanych wcześniej wersji, odbiorcy mogą się zrazić, mieć odczucie zniszczenia przez wykonawcę któregoś z tak lubianych utworów. Przyznam się od razu, że i mnie coś takiego przydarzyło się – jest na tej płycie jedna piosenka, której, mimo usilnych prób, nie polubiłem. Za to pozostałe dziewięć jest znakomitych.

Obu panom udało się znaleźć złoty środek pomiędzy zachowaniem tego, co najlepsze w oryginalnych

wersjach, a odcisnięciem własnego, niepowtarzalnego piętna, nawet jeśli miało by to być dodanie jedynie drobnego smaczku do znanej już potrawy. Znakomicie brzmi *Little Sunflower*, gdzie spokojną balladę porusza nieoczekiwane przyspieszenie fortepianu i wokaliza Wojciecha Myrczka. Rewelacyjny jest pomysł na *My Romance* zagrany z fortepianem żeglującym momentami w stronę ragtime'u. Ciekawy z wielu powodów jest *Freedom Jazz Dance*, zaczynający się w konwencji zbliżonej do free, potem zgodnie z tytułem przywołujący jazzowy taniec, zaś zamiast solo, eksponujący cytaty z książki Włodzimierza Sedlaka, katolickiego duchownego i wy-

bitnego naukowca, twórcy polskiej szkoły bioelektroniki. Płytę kończy *All Blues*, w którym doszukać się możemy fascynacji wokalisty stylem Bobby'ego McFerrina.

Wojciech Myrczek jest wokalistą uniwersalnym, a ta płyta pokazuje szeroki wachlarz jego możliwości – śpiew, wokalizę czy scat. W każdej z form sprawdza się znakomicie. Paweł Tomaszewski umiejętnie dopełnia swojego kolegę, nie będąc tylko akompaniatorem. Obaj wyrażają się o sobie w samych superlatywach i wydaje się, że to duet idealnie dobrany. Czy czegoś mi na *Love Revisited* brakowało? Tak, małego drobiazgu: choćby jednej piosenki zaśpiewanej w ojczystym języku. Może doczekamy się „innego spojrzenia na miłość”, po polsku? Na razie trzeba jednak stwierdzić, że rubinowa seria zalsniła szlachetną barwą, a ja mam nadzieję, że kolejne kamienie z tej kolekcji będą równie cenne. ●



Andrzej Olejniczak oraz Orkiestra Polskiego Radia pod batutą Krzesimira Dębskiego – *New Sax Concertos*

Krzysztof Komorek

donos_kulturalny@wp.pl



Andrzej Olejniczak mieszka i pracuje w Hiszpanii. Polskę odwiedza jednak regularnie i dzięki temu w ostatnim półroczu miałem przyjemność dwukrotnie słuchać jego występów: z Montreal Trio grającego muzykę Zbigniewa Seiferta oraz ze String Connection. Ten minifestiwal uzupełniłem teraz płytą z nagraniem koncertu z kwietnia 2013 roku.

W Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego spotkali się: Orkiestra Polskiego Radia pod dyрекcją Krzesimira Dębskiego oraz właśnie Andrzej Olejniczak. Program koncertu zawierał

trzy kompozycje na saksofon i orkiestrę symfoniczną. Cały koncert symfoniczny poświęcony temu instrumentowi, a dodatkowo jednemu tylko soliście, nie zdarza się na co dzień. Półtorej godziny obecności na scenie w takiej konfiguracji stanowi niemałą trudność dla artysty, a tyle trwały właśnie wybrane do programu utwory.

Początek występu to kolejne wyzwanie: zmierzenie się z legendą *Focus Suite* Eddiego Sautera. Utwór napisany dla Stana Getza, nagrany w 1961 roku, jest uznawany za jedno z największych dokonań tego artysty. Partie saksofonu są przez kompozytora ledwie zasugerowane, zostawiając muzykowi pole do improwizacji. Orkiestra jest tu zredukowana do smyczków, a w składzie pojawia się dodatkowo perkusja – w warszawskim koncercie za bębnami usiadł Łukasz Żyta.

Występ rozpoczął się od krótkiego dynamicznego *Night Rider*. Kolejne cztery części suity były spokojniejsze, a wyróżniał się spośród nich balladowy *I Remember When*.

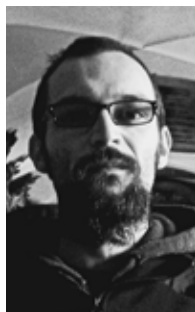
Wreszcie kapitalny finał – *I'm Late*, *I'm Late* to jakby kłótnia perkusji i saksofonu ze smyczkami. Stałe powracające motywy smyczków wplatają się pomiędzy długie solowe partie saksofonu i perkusji. Andrzej Olejniczak gra ostrzej, bardziej wyraziście niż niegdyś Stan Getz. Cała suita to bez wątpienia jazzowy utwór z dodatkiem instrumentów symfonicznych.

Druga część jest już zdecydowanie klasycznym utworem. To *Saxophone Concerto* Marka Kussa, trzycięciowy utwór powstały w roku 2006, podczas premierowej prezentacji wykonywany przez Branforda Marsalisa. Ciekawostkę stanowi główny temat drugiej części dzieła, który jest palindromem – zabrzmiał tak samo grany od początku do końca jak i w kierunku przeciwnym. Wy różniłbym tu finałowe *Andante* z przepiękną liryczną końcówką. Ostatni z prezentowanych utworów to *Jazz Concerto for Sax and Orchestra* napisany przez Krze-

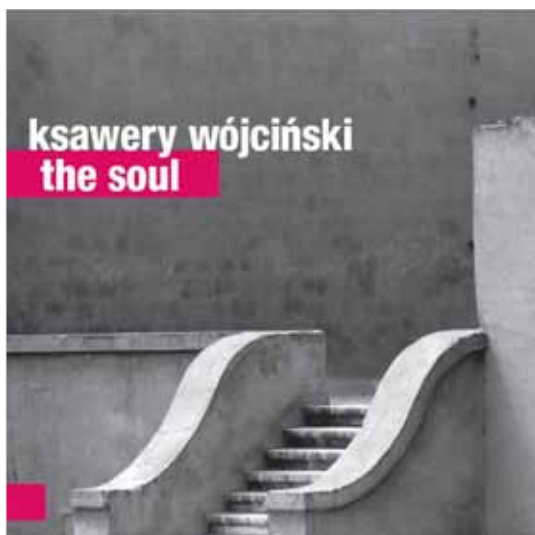
mira Dębskiego. Bliska wzajemna znajomość (obaj panowie nie tylko współpracują ze sobą, ale i przyjaźnią się na stopie pozazawodowej) zaowocowała dziełem stworzonym w roku 2008. Uważny słuchacz wyłowi wplecione w poszczególne części tematy grywane wcześniej przez String Connection. Ostatnia część występu to znowu nieco inna stylistyka, przywodząca tym razem na myśl gershwinowskie utwory orkiestrowe – mam tu na myśli przede wszystkim część trzecią *Giocoso*.

Całości słucha się z zapartym tchem. Rewelacyjne nagrania, które dzięki swej stylistycznej różnorodności świetnie eksponują znakomitą technikę i muzyczną erudycję Andrzeja Olejniczaka. Jedynym mankamentem jest konieczność zmiany płyty (długość koncertu wymusiła wydanie nagrania na dwóch dyskach CD) i wyrwania się z atmosfery muzycznej uczty. Dla mnie to jedna z najlepszych płyt ubiegłego roku. ●

Ksawery Wójciński – *The Soul*



Rafał Zbrzeski
zdeski@gmail.com



Niezwykły urodzaj panuje w naszym kraju na solowe wydawnictwa muzyków improwizujących. Dopiero co recenzowałem na tych łamach płytę Marcina Bożka. W międzyczasie ukazały się nagrania solo Pawła Szamburskiego i Jacka Mazurkiewicza (by wymienić tylko dwóch z całego szeregu), a już na recenzenckim stoliku wylądowało kolejne wydawnictwo zawierające muzykę nagrałą w pojedynkę – tym razem przez Ksawerego Wójcińskiego.

Album zatytułowany *The Soul* ukazał się pod koniec ubiegłego roku nakładem wydawnictwa For Tune. Pierwsze zaskoczenie pojawiło się, gdy odruchowo spojrzałem na miejsce na okładce, w którym zwykle widnieje skład. Owszem wymieniono tam tylko i wyłącznie Ksawerego Wójcińskiego, ale zestaw użytych podczas nagrania instrumentów obejmuje nie tylko kontrabas, którego się spodziewałem. Wójcińskiego kojarzyłem do tej pory głównie jako basistę zespołu Hera oraz z gry w trio z Uri Cainem

i Robertem Raszem, jak się jednak okazuje, jest to artysta o wielu twarzach i wielu rejonach twórczych poszukiwań.

W związku z tytułem płyty ośmielałam się snuć przypuszczenie, że Ksawery Wójciński zaprasza słuchaczy w podróż w głąb własnej duszy. Album nagrany solo wydaje się być ku temu najlepszym sposobem. Jaki więc obraz swojego wnętrza przedstawia nam artysta?

Dusza Wójcińskiego jest bliska rzeczom wzniosłym i mistycznym (utwory *Trinity*, *Holiness*, *Eternity*), jednocześnie pamiętająca o korzeniach (*Roots*), rozwibrowana i rozedrgana od wyimprowizowanych dźwięków, ale przy tym posiadająca duży ładunek kojącego zmysłu spokoju. Bywa nostalgiczna, ale i niespokojna, pełna napięć – jak gdyby rozdrażniona. W finale jednak wybrzmiewa gospelowo-soulowym songiem, który rozprasza wszelkie niepokoje.

The Soul to bardzo ciekawa, wciągająca, wielowątkowa i do końca trzymająca w napięciu opowieść. ●

Tomasz Sroczyński, Marek Pospieszalski – *Bareness*

Piotr Wojdat

piotr.wojdat@radiojazz.fm



Wspólna płyta skrzypka i specjalisty od elektronicznych brzmień w jednym, czyli Tomasza Sroczyńskiego oraz saksofonisty Marka Pospieszalskiego, pomimo że została wydana przez uznany niezależny label Requiem Records jakoś nie zaistniała w szerszej świadomości słuchaczy. To duży błąd. Tym zresztą większy, że nie uświadczymy tego wydawnictwa, o ile mnie pamięć nie myli, także w żadnym znanym mi zestawieniu najlepszych polskich płyt 2014 roku. Nie ukrywam, iż ten stan rzeczy nie przestaje mnie zadziwiać.

W dobie kopiowania gotowych wzorców i chodzenia na artystyczną łatwiznę, *Bareness* urzeka nie tylko skromnym nagromadzeniem

środków wyrazu, pomysłowością, komunikatywnością, ale także niebanalnym podejściem do samej kompozycji i improwizacji.

Wspólnego albumu Sroczyńskiego i Pospieszalskiego doskonale słucha się w całości. Takie stwierdzenie niby nie jest zaskakujące, ale jeśli zestawić je z informacją o tym, kiedy płyta była nagrywana, to już tak oczywiste nie będzie. Część kompozycji została zarejestrowana w marcu 2011 roku w Kościele Nawiedzenia Najświętszej Marii Panny na Nowym Mieście w Warszawie. Pozostałe nagrania powstały ponad dwa lata później... w pracowni Tomasz Sroczyńskiego. Inny czas, inne warunki akustyczne – a jednak spójność zamysłu artystycznego i pewna ciągłość narracji została zachowana. Jak to możliwe? Nie jestem w stanie odpowiedzieć na to pytanie z całkowitą pewnością, ale skoro efekt przerasta oczekiwania, to współpraca muzyków na przestrzeni lat okazała się nad wyraz udana.

W moim odczuciu w *Bareness* najbardziej interesujące jest zestawienie kompozycji w duchu współ-



czesnej kameralistyki, z minimalistycznymi impresjami nawiązującymi do muzyki ambient. Utwory oparte na uzupełniających się dialogach saksofonu lub klarnetu ze skrzypcami, oddają tak różne stany emocjonalne, jak niepokój, nostalgia czy namietność. Przykuwają uwagę lekko zarysowaną narracją, ogromnym skupieniem czy chwilowym odejściem od tematu, w czym bryluje Marek Pospieszalski, stosujący oddech okrężny oraz inne triki zadęciowe i artykulacyjne.

Z drugiej strony mamy do czynienia z nagraniami, w których istotną rolę odgrywa sampler. Najlepszym przykładem jest zamykające cały album, tytułowe *Bareness*. Oprócz tego, że jest to najdłuższa kompozycja na całej płycie, a zarazem znakomite jej zwieńczenie, duetowi udaje się wprowadzić słuchacza w stan permanentnej melancholii. Zapętlenie głównego motywu powoduje, że zapada on w pamięć i wraca ze zdwojoną siłą.

Płyta Tomasza Sroczyńskiego i Marka Pospieszalskiego nie jest nagraniem stworzonym pod publikę. Jeśli słuchacz spodziewa się tylko kolejnego albumu w duchu jazzowej awangardy czy muzyki współczesnej, to może się poczuć zaskoczony finalnym efektem współpracy tych dwóch artystów. Kto lubi wyzwania i ważniejsza jest dla niego sama muzyka niż przejmowanie się łatkami stylistycznymi, ten powinien wpisać *Bareness* na ścisłą listę płyt do sprawdzenia. Zwłaszcza, że obok wydawnictwa *Catalogue des arbres* Jacaszka i Kwartludium, to chyba najbardziej intrygujący album zeszłego roku. Warto do niego wracać, by odkryć go także dla siebie.●



Grażyna Auguścik Orchestar – *Inspired by Lutosławski*

Rafał Zbrzeski
zdeski@gmail.com



Grażyna Auguścik to jedna z najbardziej docenionych polskich wokalistek jazzowych. Jej twórcze zainteresowania sięgają poza ramy tego, co zwykle możemy znaleźć na sklepowej półce w dziale ze śpiewającymi paniami – najlepszym tego przykładem może być płyta *The Intuition Orchestra Fromm*, w nagraniu której wzięła gościnny udział.

Nowa płyta sygnowana nazwiskiem wokalistki pojawiła się na rynku pod koniec ubiegłego roku nakładem najbardziej chyba aktywnego polskiego wydawnictwa – warszawskiego For Tune. Na okładce albumu, po nazwisku wokalistki pojawiło się słowo „Orchestar”, zaś wiedzie się jednak ten, kto oczekuje

big-bandowych aranżacji i potężnego zestawu instrumentów dętych. Owa orkiestra to w gruncie rzeczy trzy różne zespoły, z których każdy jest przedstawicielem innego muzycznego gatunku. Na płycie Grażynie Auguścik towarzyszą: kwartet smyczkowy Atom String Quartet, jazzowe trio Jana Smoczyńskiego oraz poszukiwacze i strażnicy ludowej tradycji czyli trio Janusza Prusinowskiego. Ta mocno urozmaicona grupa muzyków wspólnie z wokalistką wzięła na warsztat utwory z wczesnego okresu twórczości Witolda Lutosławskiego.

Na albumie *Inspired by Lutosławski* znajdziemy na nowo zaaranżowane i przetworzone utwory wielkiego polskiego kompozytora, takie jak *Tryptyk śląski* czy kompozycje z cyklu melodii ludowych. Brzmienie nowych wersji sugeruje, że zamiarem artystów było dotarcie do pierwotnych ludowych i folklorystycznych inspiracji Lutosławskiego, wyciągnięcie tych właśnie elementów kompozycji na pierwszy plan, a następnie zinterpretowanie ich na nowo, w swój własny, jak najbardziej nowoczesny sposób.

Zamiar ten udał się połowicznie – w większości utworów na płycie dostajemy tylko jeden z elementów, na przykład tętniący ludową spon-tanicznością oberek, albo jazzową wokalną balladę. Gdzieś nad tym wszystkim unosi się co prawda duch oryginalnych kompozycji, ale płyta jako całość brzmi po prostu mało spójnie. Zbyt rzadko wszystkie trzy zespoły pojawiają się w nagraniu równocześnie, łącząc swoje siły i tworząc rzeczywiście nową jakość, jak ma to miejsce w utworach *Hurra polka* i *Fujarka*. Nie wiem, czy zabrakło muzykom odwagi, czy pomysłów, by zaaranżować w ten spo-

sób większą liczbę utworów. Album jako całość zdecydowanie by na tym zyskał.

Dobrze się stało, że płyta taka jak *Inspired by Lutosławski* pojawiła się na rynku. Stanowi ona ciekawy przykład eksperymentowania w łączeniu rozmaitych muzycznych światów. Szkoda, że zabrakło większej konsekwencji w budowaniu spójności materiału, są bowiem na albumie momenty, które powodują, że niektórych kompozycji słucham kilkakrotnie z rzędu, są też niestety takie, które przy którymś z kolei przesłuchaniu pomijam. ●

**Jeżeli lubisz nas czytać,
język polski nie ma przed tobą tajemnic
i chcesz pomóc nam ustrzec się błędów -
zapraszamy do współpracy
przy korekcie naszych tekstów.
Zgłoszenia przyjmujemy pod adresem:
jazzpress@radiojazz.fm**

Wojtek Mazolewski Quintet – *Polka*

Wojciech Sobczak-Wojeński
wsimply@o2.pl



łaniająca się trąbka, tworzy ciekawą introdukcję do kojącego tematu utworu. Kiedy pierwszy raz usłyszałem tę kompozycję (autorstwa lidera), wiedziałem, że skądś kojarzę to specyficzne „dławienie” się trąbki. Otóż odnalazłem je w niektórych utworach z płyty *Arkhangelsk*, którą sygnuje Erik Truffaz. Czy to z inspiracji, czy nie, Oskar Török zagrał swoje frazy niezwykle nastrojowo.

Zapowiedź płyty *Polka* usłyszałem po raz pierwszy dokładnie 12 lipca 2012 roku, kiedy to kwintet Wojciecha Mazolewskiego rozpoczynał festiwal jazzowy w SOHO Factory. Od tej pory z dużą czujnością i niemałą niecierpliwością oczekiwałem nagrania, które dziś szczęśliwie trzymam w dłoni i niniejszym dzielę się z Państwem wrażeniami po jego wielokrotnym już przesłuchaniu.

Roma I – niezależnie, czy odnosi się do Wiecznego Miasta, czy niewiasty obdarzonej wdzięcznym imieniem Romana lub Romualda, pozostaje urzekającą inauguracją tej nietuzinkowej płyty. Analogowe brzmienie nagrania otula ciepłem od pierwszych minut, a nieśmiało wy-

Grochów – kompozycja pianistki Joanny Dudy to nieco bardziej dynamiczna muzyczna opowieść, która pobudza rozmarzonego słuchacza pozytywną energią. Żałuję jedynie, że bardziej wyzwolone klimaty, które zespół proponuje w środkowej części utworu (przypadającej na solo saksofonisty Marka Pospieszalskiego) zostały tak szybko ukrócone i sprowadzone do przewodniego beatu, choć również – nader przyjemnego (tutaj solo Töröka). Jak jednak dobrze znam sceniczny temperament formacji Wojciecha Mazolewskiego, zespół z pewnością kreatywnie rozwija wspomniany fragment na koncertach. Nieco mroczniejszą opowieść grupa snuje w kompozycji Kurta Cobaina *Heart-Shaped Box*, w jakże odległej od oryginału aran-

zacji, która po raz kolejny utwierdza mnie w słodkim przekonaniu, że wolę jazz od grunge'u. Mimo to, aż się prosi, aby pokazać pazur! Znów pozostaje wiara, że w wersji „live”, w smętne klubowe opary wdziera się nutka rock&rolla. Zanim dotrzemy do tytułowej *Polki*, lider asambu proponuje nam autorską kompozycję, będącą – jak rozumiem – kolejną muzyczną widokówką, tym razem z rodzimego Gdańska (utwór *PUNK-T Gdańsk*). Chwytny temat, ożywczy rytm i nie za długie partie solowe muzyków – to niewątpliwie przepis na jedną z najbardziej przystępnych propozycji całego wydawnictwa. *Polka* znacznie bardziej do mnie przemawia, charakteryzuje się jazzowym pulsem, ciekawszymi rozwiązaniami harmonicznymi, większą przestrzenią dla poszczególnych temperamentów kolegów Mazolewskiego. Szkoda, że tak krótko trwa, gdyż sekcja rytmiczna (Wojciech Mazolewski i Michał Bryndał) naprawdę tutaj „wkręca”. Z zadumy niewątpliwie wytrąca z kolei *Bombtrack* (z repertuaru zespołu Rage Against The Machine), w którym saksofonista Marek Pospieszalski bezlitośnie odpiera wszelkie ewentualne zarzuty jakoby na płycie brakowało rockowego przytupu. Po lirycznym *Paris* (z wokalizą Sary Brylewskiej) i eksperymentalnym *Berlin* (z udziałem perkusisty Qby Janickiego), następuje bardzo ciekawy numer – *Sunday*,

w którym muzycy rozwijają swoje partie solowe niemal w rytmie disco. Synchroniczne partie fortepianu i kontrabasu, tworzące podkład do tematu naprawdę poprawiają humor! *Bangkok* to bodaj najbardziej romantyczny i refleksyjny utwór z całego zestawu, który mimo swej nazwy, w moim odczuciu tchnie polskością, znacznie bardziej niż następujący po niej osobliwy, fantazyjny *Kraków*. Nieszkodliwe i przystępne *Get Free* w kołyszącym rytmie reggae, mimo że wytypowane na singiel promujący wydawnictwo, dla mnie niepotrzebnie mąci klimat w tym konkretnym miejscu płyty. Lepiej byłoby, aby zespół bezpośrednio przeszedł do sześciominutowej reprzyzy kompozycji *Roma II*, która faktycznie jest tą finalną. Choć i tutaj niestety muzyczna podróż na Jamajkę, którą odbywają muzycy zaraz po zagranii naprawdę lirycznego tematu, niepotrzebnie banalizuje całość.

Najnowsze wydawnictwo formacji Wojciech Mazolewski Quintet to nowoczesna, lekkostrawna, niewydumana, choć niepozbawiona ambicji propozycja, która powinna przypaść do gustu nawet największym kontestatorom muzyki improwizowanej. Zaiste osłuchany we wszelkich muzycznych gatunkach lider, w swoim dla siebie eklektycznym języku, opowiada wraz z kolegami historię, która angażuje, koi, a zarazem

realnie zachęca do zabawy. Znacznie bardziej poetycka i przemyślana od nagranej naprędce poprzedniczki (*Wojtek w Czechosłowacji*, 2011 r.) *Polka* ma wszelkie atuty, aby stać się modną płytą wśród aspirującej młodej publiczności. Dla tych, którzy w jazzowych peregrynacjach mają już wprawę, odbiór nagrania będzie zaś okazją do satysfakcjonującego wyszukiwania muzycznych skojarzeń. W moim przypadku takimi znaleziskami są między innymi: The Cinematic Orchestra, Jaga Jazzist, Trifonidis Orchestra, Get The Blessing, Ibrahim Electric i Erik Truffaz.

Mazolewski, jak mało kto, potrafi bez odżegnywania się od swoich źródeł i fascynacji, tworzyć impro-

wizowaną układankę, która fascynuje początkujących słuchaczy, a i znajduje uznanie w oczach konserwatorów muzyki. Do tego dochodzi jego niepodważalna charyzma sceniczna i kompetencja do rzeczowego, interesującego rozprawiania o muzyce swojej, muzyce, którą poważa, oraz innych kwestiach. Takiej osoby, takiej muzyki – płynącej pod znakiem ambitnej, ale jednak radosnej rozrywki – potrzeba, aby realnie dotrzeć z synkopowanymi dźwiękami pod strzechy. Mój знаmienity imiennik wychodzi jeszcze bardziej na przeciw! Ci, którzy na koncercie nie wiedzą, bądź zapomnieli chwilowo, jakiej konkretnie muzyki słuchają, niech popatrzą na palce lidera-kontrabasisty. *Any questions left?* ●



WARSZAWSKIE TOWARZYSTWO MUZYCZNE
IM. STANISŁAWA MONIUSZKI – ROK ZAŁOŻENIA 1871

KONCERTY W PAŁACU SZUSTRA

Salon Jazzowy

25.02.2015 / g.19:30

SEBASTIAN ZAWADZKI

solo

Warszawskie Towarzystwo Muzyczne
ul. Morskie Oko 2, Warszawa
www.wtm.org.pl

Projekt współfinansuje m.st. Warszawa



Bogna Kicińska – *The Maze*



Mery Zimny

maria.zimny@gmail.com



Ubiegły rok obfitował w wiele świetnych, a nawet spektakularnych debiutów na polskim podwórku jazzowym. Zaliczyć do nich można wydany pod koniec roku debiutancki album polskiej wokalistki jazzowej Bogny Kicińskiej. Materiał na *The Maze* nagrany został w nowojorskim studiu Bass Hit Recording z pomocą polskich i amerykańskich jazzmanów. W skład zespołu weszli między innymi: skrzypek Mateusz Smoczyński, pianista Kuba Cichocki, kontrabasista Edward Perez i perkusista Colin Stranahan. Na materiał, prócz czterech standardów, złożyło się pięć autorskich kompozycji wokalistki. Zarówno zamysł samej autorki, jak i świetni muzycy, którzy jej towarzyszyli, wzbogacając całość o swoje

doświadczenie, dały owoc, na który można się skusić z całkowicie czystym sumieniem.

Bogna Kicińska od początku czaruje nas swoim głosem, snując opowieści najczęściej bez słów, za to operując wieloma barwami swojego głosu. W sposób subtelny i nienachalny pokazuje jakby przy okazji swoje umiejętności i możliwości wokalne. Z lekkością i naturalnością operuje scatem, zarówno w partiach improwizowanych, jak i podczas śpiewania napisanych przez siebie melodii. Często wchodzi w interesujący dialog z innymi instrumentami, zdarza się też, że śpiewa unisono, najczęściej ze skrzypcami. Wśród doskonałych autorskich kompozycji i równie dobrych aranżacji standardów, ciężko wybrać utwór szczególnie wybijający się czy zapadający w pamięć. Każdy z nich czymś zaskakuje, jakimś niebanalnym rozwiązaniem w warstwie rytmicznej czy też harmonicznym, niespodziewanym zwrotem akcji, rewelacyjnym solem skrzypka lub pianisty. Bogna Kicińska swojego głosu używa z prawdziwą wirtuozerią, co w połączeniu z wyśmienitymi instru-

mentalistami daje muzykę niebanalną, pełną wyczucia i smaku.

Muzykę Bogny Kicińskiej można sklasyfikować jako nowoczesny jazz, w którym autorka odważnie czerpie chociażby z muzyki klasycznej. Najwyraźniej widoczne jest to w dwóch utworach, które powstały z towarzyszeniem kwartetu smyczkowego, czego przykładem jest kompozycja *Sen pastreczki*. Najważniejszą rolę spośród towarzyszących wokalistce muzyków odegrali skrzypek oraz pianista. Obydwaj panowie mają bardzo dużo do powiedzenia i bynajmniej nie są to rzeczy banalne. Mądrze akompaniują i wspierają Bognę Kicińską w wokalnych improwizacjach, ale też pozostawiają swój mocny, indywidualny rys na kolejnych utworach. Niemalże w każdej z kompozycji zachwycają ich partie solowe. Warto też zwrócić uwagę na wspaniałą partię kontrabasu w *Speak Low* Kurta Weila, gdzie Edward Perez ma swoje przysłowiowe pięć minut.

Pomiędzy własne kompozycje wokalistka postanowiła wpleść cztery standardy, które ładnie komponują się z całością, czyniąc płytę spójną. Zostały też wykonane w oryginalny sposób, przez muzyków, których stać było na własne interpretacje takich kompozycji jak: *I Get a Kick Out Of You* Cole'a Portera, *You're Everything* Chicka Corei i Neville'a Pottera i *Speak Low* Kurta Weila. Zastanawiam się jednak, co skłoniło wokalistkę do włączenia tychże kompozycji do swojej płyty. W końcu większości materiał to jej własne propozycje, niezwykle udane, ciekawe i świeże, a więc standardy właściwie są tutaj zbędne.

Piękny głos, świetna technika, pomysły, dojrzałość i kreatywność, a do tego doskonały angielski – to przymioty, które Bogna Kicińska na pewno posiada. Nie pozostaje nic innego, jak tylko czekać na kolejny jej krążek, mam nadzieję, że tym razem w całości z autorskimi kompozycjami. ●

Michał Milczarek Trio – *Squirrels & Butterflies*



Urszula Orczyk

u.orczyk@gmail.com



Michał Milczarek Trio, czyli gitarzysta Michał Milczarek, perkusista Mateusz Modrzejewski i basista Bartosz Łuczkiewicz grają muzykę improwizowaną, z dużymi wpływami fusion i nowoczesnego jazzu oraz elementami bluesa, rocka, funku i psychodelii. 13 października 2014 roku ukazała się ich debiutancka płyta *Squirrels & Butterflies*, wydana przez Akademię Rocka dzięki wsparciu Instytutu Muzyki i Tańca, w ramach programu *Jazzowy Debiut Fonograficzny Roku*. Wcześniej powstały na początku 2012 roku zespół miał na swoim koncie jedno wydawnictwo – EP *The Big Game*.

Pierwszy studyjny album Michał Milczarek Trio, nagrany w warszawskim Quality Studio zwraca uwagę bardzo dobrą produkcją (w roli producenta Envee; odpowiedzialny za mastering – Marcin Cichy, czyli połowa Skalpela). Płyta ma dobre brzmienie, a zawarty materiał muzyczny tworzy spójną całość. Na ten efekt w dużym stopniu wpłynęło zastosowanie sprytnego i trafionego zabiegu – otóż, kompozycję zatytułowaną *Gibril Farishta* podzielono na krótkie części (prawie wszystkie trwają poniżej minuty), pełniące funkcję mostów-łączników między kolejnymi utworami. Pomysł ten rzeczywiście się sprawdził, łącząc materiał w zborną całość. Ciekawe, że muzyczna treść tych krótkich „przejsć” okazuje się bardziej interesująca od niektórych „pełnowymiarowych” utworów.

Ogólnie rzecz biorąc, *Squirrels & Butterflies* to przyzwoity debiut, dobrze zagrany przez zgrany zespół. Wprawdzie gitarowe improwizacje lidera dominują, lecz na szczęście nie przytłaczają całości.

Z ciekawszych kompozycji warto wspomnieć o otwierającym album *Thuan Has Never Seen Shanghai* – ze zróżnicowaną dynamiką, rozpoczynającym się melodyjnym motywem gitarowym w estetyce Pata Metheny'ego, który przewija się co jakiś czas przez cały utwór. Niestety pomimo charakterystycznego tematu i energicznych gitarowych improwizacji, utwór niepotrzebnie jest tak długi (prawie ośmiominutowy); z czasem powtarzalność motywów w schemacie kompozycyjnym staje się trochę nużąca i przewidywalna, co osłabia jego walory.

In plus wyróżnia się również nieco psychodeliczny, z rockowym szny-

tem *A Handful of Needles* i *Mount Brynd* – mocny, motoryczny, z wykorzystaniem elektroniki.

To, co drażni natomiast na tej płycie, to pewna „szkolna”, zbyt łatwa do odczytania przewidywalność w budowie kompozycyjnej utworów, nadużywanie powtórzeń motywów przewodnich i zbyt powszechnie spotykane w stylistyce fusion patenty, sposób frazowania. Pomimo tego, Michał Milczarek Trio mają spory potencjał, podstawy i narzędzia do dalszego rozwoju. Oby tylko kierunek w jakim pójda, zaowocował bardziej indywidualnym i oryginalnym językiem muzycznym. ●

Wasze wsparcie = kolejny numer JazzPRESSu

nr konta:

05 1020 1169 0000 8002 0138 6994

wpłata tytułem:

Darowizna na działalność statutową Fundacji



Diana Krall – *Wallflower*



Andrzej Patlewicz
redpat@interia.pl



Diana Krall należy do tych jazzowych artystek, które od lat odnoszą spektakularne sukcesy. Kanadyjska wokalistka ma do nich dystans i doskonale zdaje sobie sprawę z własnych niedoskonałości. W jednym z wywiadów powiedziała: „Mam wrażenie, że dostaję od losu więcej, niż na to zasługuję.”

Nie zawsze tak było – o tym, jak wyglądało jej życie opowiadała w piosenkach na płycie *The Girl In The Other Room* (2004 r.), która była jej debiutem jako autorki tekstów. Poznanie Elvisa Costello, z którym zaczęła wspólnie komponować i który został jej mężem sprawiło, że wydosłała się z kręgu amerykańskich standardów. Za jego namową posze-

rzyła swój repertuar o znane utwory z repertuaru Toma Waitsa, Joni Mitchell, Billy’ego Joela, Gordona Lightfoota i wielu innych popularnych twórców.

Tą drogą podąża również na swojej najnowszej, wydanej 3 lutego, płycie *Wallflower*. Krall zamieściła na niej dwanaście piosenek – tak, piosenek a nie tematów jazzowych – stając się bardziej piosenkarką niż wokalistką jazzową. Powstała płyta popowa zagrana przez muzyków jazzowych: gitarzystę Anthony’ego Wilsona, perkusistę Karriema Rigginsa i kontrabasistę Dennisa Croucha (z zespołu Elvisa Costello). Diana Krall we wszystkich utworach śpiewa i tylko w niektórych gra, bardzo oszczędnie, na fortepianie. Główne partie fortepianu przejął producent albumu David Foster, również Kanadyjczyk, spod którego ręki wyszły dziesiątki, jeśli nie setki nagrań, w tym wiele nagrodzonych Grammy. Foster znakomicie odnajduje się w utworach wybranych na *Wallflower*, niewykluczone, że łatwiej jest mu grać taki repertuar niż Dianie Krall, której pianistka osadzona jest w zupełnie innej konwencji. Fortepianowe partie

Krall pojawiają się w zaledwie kilku utworach (*Wallflower*, *I Can't Tell You Why*, *California' Dreamin'*).

Diana Krall zna popularne piosenki jeszcze z czasów, kiedy grała w piano barze, ponoć miała ich wtedy w repertuarze ponad setkę. Nagrane na tym etapie jej kariery są jednak trochę niczym zaprzeczenie jej wcześniejszego wizerunku – wokalistki sięgającej raczej po ballady Nata Kinga Cole'a czy tematy Irvinga Berlina.

Płytę otwiera przebój sprzed lat *California Dreamin'* pochodzący z repertuaru The Mamas and the Papas. Piękna i zarazem przejmująca interpretacja Diany Krall, do której świetny beat dołożył tu perkusista Karriem Riggins. W chórkach pojawia się głos pamiętającego czasy powstanie tego utworu Graham Nash ze znanej niegdyś formacji Crosby, Stills, Nash & Young. W *Operator* (*That's Not The Way It Feels*) z 1972 roku, utworze autorstwa Jima Croce'a, dołącza kolejny głos z CSN&Y – Stephen Stills. W *In My Life* Lennona i McCartneya (w wersji deluxe albumu) słysząc fortepianowe popisy Davida Fostera,

który przemycił ten utwór na płytę. Diana grała wcześniej na jazzowej płycie (o ile można tak powiedzieć) Paula McCartneya *Kisses On The Bottom* (2012 r.) i z sesji nagraniowej do tego albumu zapamiętała *If I Take You Home Tonight*. McCartney nie umieścił wtedy tej kompozycji na swoim albumie, znalazła się ona jednak na *Wallflower*. Świetnie wypada w wykonaniu Diany znana kompozycja Eltona Johna *Sorry Seems To Be The Hardest Word*.

Od pierwszej chwili przykuwa uwagę zaadaptowany na potrzeby tego albumu *Superstar* z repertuaru The Carpenters, z nieco zmienioną aranżacją. Podobnie jak w znanym utworze *Desperado* kalifornijskiej grupy The Eagles. W zdumiewający sposób zinterpretowane zostały utwory: *I'm Not In Love* grupy 10 cc oraz *Don't Dream It's Over* australijskiej formacji The Crowded House.

Wokalistka ubarwiła swój najnowszy album duetami, zapraszając do współpracy dwóch śpiewających Kanadyjczyków – osadzonego w konwencji jazzowej Michaela Bublé'a z którym wykonała *Alone Again (Naturally)* oraz pop-rockma-

na Briana Adamsa, świetnie spisującego się w utworze Randy Newmana *Feels Like Home*.

Wśród doskonale prezentujących się muzyków zespołu Diany Krall, różnorodnym brzmieniem swojej gitary zadziwia szczególnie Anthony Wilson. Warto zwrócić też uwagę na grę Davida Fostera i jego subtelną oprawę do tytułowego utworu *Wallflower*, mało znanej kompozycji Boba Dylana z 1971 roku.

Na poszerzonej wersji deluxe, poza *In My Life* są jeszcze koncertowe wersje *Wallflower* i *Sorry Seems to Be the*

Hardest Word oraz studyjne *Yeah Yeah Yeah*. W tym ostatnim utworze Diana Krall śpiewa z brytyjskim wokalistą Georgie Famem. To właśnie 50 lat temu ta wykonywana przez niego, jego własna kompozycja *Yeah Yeah*, wdarła się na pierwsze miejsce brytyjskiej listy przebojów, spychając w dół *I Feel Fine* Beatlesów. Ten wyjątkowy duet wokalny, z sędziwym dziś Georgie Famem oraz towarzyszącym na organach Joey DeFrancesco jest jednym z najciekawszych spośród najnowszych dokonań Diany Krall. Szkoda, że mogą się o tym przekonać jedynie nieliczni nabywcy specjalnej edycji płyty *Wallflower*. ●



JazzPRESS swingująco
ćwierka na Twitterze

Nie przegap – obserwuj!
@JazzpressPL

Erik Truffaz – *Being Human Being*

Maciej Krawiec
m.krawiec@interia.pl



Francuski trębacz Erik Truffaz wydaje się być obecnie gdzieś na uboczu gorących muzycznych nurtów, wydarzeń i dyskusji. Mimo że krytykom zdarzało się określać go kontynuatorem stylu Milesa Davisa, a o jego muzyce pisano, iż prawdopodobnie podobną pisałby wielki Amerykanin, gdyby przyszło mu pożyć kilka lat dłużej, Truffaz zachował skromną i trzeźwą postawę wobec swojej twórczości. Od prawie dwudziestu lat wydaje kolejne albumy dla wytwórni Blue Note, z których niejeden miał charakter autorski, a nawet oryginalny. Na uznanie zasługuje ich koncepcyjna i gatunkowa różnorodność: zaczynał od klasycznego hardbopu i cool-jazzu, zaś później demonstrował

swoje zainteresowanie tak różnymi stylami jak: drum'n'bass, muzyka indyjska i arabska, pop, rap, a także elektronika. Najnowszy album Truffaza jest wyrazem fascynacji tą ostatnią.

Being Human Being powstało we współpracy z dwoma innymi artystami: meksykańskim twórcą muzyki elektronicznej Murcofem oraz francuskim rysownikiem Enki Bilalem. Materiał zarejestrowany na płycie to ścieżka dźwiękowa przygotowana do filmu Bilala, została ona jednak przez Truffaza i Murcofa zaadaptowana na potrzeby wydawnictwa. Wprowadzili oni skróty, by muzyka ta, pozbawiona kontekstu wizualnego, nie była nużąca. W efekcie powstał godzinny set, w trakcie którego rodzą się i giną kolejne melodie i tematy, zaś rozmaite emocje wzmagają się, łączą, nikną.

Wyrafinowanej, bogatej w brzmienia elektronice Murcofa towarzyszy trąbka Truffaza, która jest nie mniej wielobarwna. Muzyk raz operuje ciepłym, miękkim, okrągłym dźwiękiem, by za chwilę zmrozić wysokimi tonami tłumionego instrumen-

tu albo uczynić swoją grę nieczytelną za sprawą stosowanych efektów.

W samych kompozycjach można doszukać się rozmaitych inspiracji: *Warhol* efektownie pobrzmiewa psychodelią spod znaku Massive Attack, przejmujące *Hybridation* przywodzi na myśl elektroniczne eksperymenty Nilsa Pettera Molværa, melodyka i repetytywność *And Nina* kojarzą się jednoznacznie z dziełami Philipa Glassa, zaś w pełnym wzruszeń *8 Skin* odczuć można kruchość niektórych piosenek zespołu Portishead. Truffaz od tych wpływów się nie odżegnuje, wręcz przeciwnie, mówi o nich głośno, uznając je za część siebie. Niczym

Marcus Miller na płytach *Silver Rain* i *Free*, na *Being Human Being* trębacz prezentuje syntezę swoich muzycznych pasji.

Nowy album Erika Truffaza trudno polecić słuchaczom, którzy sceptycznie podchodzą do wiodącej w muzyce prym elektroniki. Płyta *Being Human Being* jest jej pełna, zaś trębacz tu i ówdzie do niej improwizuje. Ci jednak, którzy za syntetycznymi brzmieniami przepadają, odnajdą na albumie Truffaza ciekawie ewoluujące tematy, przeróżne muzyczne nastroje, a może nawet, za sprawą zmysłowo pulsujących rytmów, oddadzą się tanecznej mantrze...●

Polub **JazzPRESS**
na Facebooku

www.facebook.com/JazzPRESSpl



Ches Smith & These Arches – *International Hoohah*

Urszula Orczyk
u.orczyk@gmail.com



International Hoohah to trzeci album kwintetu These Arches. Płyta jest zapisem występu formacji na Warsaw Summer Jazz Days 2012 i zawiera sześć oryginalnych kompozycji skomponowanych specjalnie na tę okazję przez Chesa Smitha, na zamówienie wytwórni For Tune.

Poza Smithem – perkusistą, kompozytorem, muzykiem o jazzowo-rockowych korzeniach, zespół tworzą znakomici i cenieni instrumentalisci: saksofonista altowy Tim Berne, gitarzystka Mary Halvorson, saksofonista tenorowy Tony Malaby i akordeonistka Andrea Parkins. I pod względem wykonawczym rze-

czywiście nie można nic zarzucić temu wydawnictwu.

Charakteryzując ogólnie muzykę graną przez These Arches, należy wspomnieć o wyróżniających ją: wielowątkowości kompozycyjno-improvizacyjnej i eksperymentalno-eksploracyjnym podejściu w łączeniu różnych idei muzycznych, co zazwyczaj daje efekt w postaci ciekawych strukturalnie utworów, w których dużo się dzieje bez nieznosnego wrażenia przerostu formy nad treścią.

Lecz jeśli w przypadku wydanego rok wcześniej albumu *Hammered* ma się poczucie spójności całości materiału i zasadności zastosowanych środków wyrazu, to z *International Hoohah* jest już nieco inaczej. To, co słyszymy na tej płycie, można określić jako fuzję zahaczającego o mainstream współczesnego jazzu z free i awangardą. Ale pomimo bogatych, złożonych i eklektycznych struktur muzycznych, całość zaprezentowanego materiału nie wydaje się tworzyć spójnego konceptu. Jest zwyczajnie nierówna. Niby nie ma tu mo-

notonii, lecz zastana różnorodność sprawia trochę wrażenie zlepku muzycznych pomysłów, które nie zawsze wzajemnie się wspierają i mają jakiś cel. Partie improwizacyjne nie w każdym przypadku dopełniają budowę kompozycji. Miejscami muzyka błądzi w ślepy zaułek, wpada w dłużyzny, „rozjeżdża się”.

Owszem, pojawiają się dobre wątki indywidualne, ciekawe melodyjne motywy, partie bardzo interesują-

ce muzycznie jeśli odbierać je oddzielnie, jako osobne fragmenty. Zabrakło jednak „kleju”, który by je połączył w spójną całość. Fakt, że pojawiają się zwroty i zmiany kierunku niekoniecznie usprawiedliwione, bo nie wiadomo za bardzo skąd wynikają lub też nie mają usprawiedliwiającej kontynuacji, nie służy ogólnemu pozytywnemu odbiorowi tej płyty. Mam wrażenie, że tym razem mariaż założeń mainstreamowego jazzu z free nie do końca zdał egzamin. ●



Bill Frisell – *Guitar in The Space Edge*

Krzysztof Komorek
donos_kulturalny@wp.pl



Bill Frisell przenosił nas już wielokrotnie w muzyczne krainy inspirowane wybranym miejscem, czasem czy osobą. Tym razem postanowił zabrać nas na wycieczkę w erę podboju kosmosu. W ten sposób powstała płyta z coverami klasycznych rockowych utworów lat 50. i 60. ubiegłego stulecia (okraszona dwoma kompozycjami samego Frisella).

Kiedy się spojrzy poprzez kontekst odniesień kulturowych do tamtych czasów, zwłaszcza jeżeli się je pamięta, a nagrana muzyka wypełniała (w oryginalnych wersjach) czyjeś młode lata, to zrozumieć można liczne zachwyty, jakie pojawiły się w recenzjach po drugiej stronie oce-

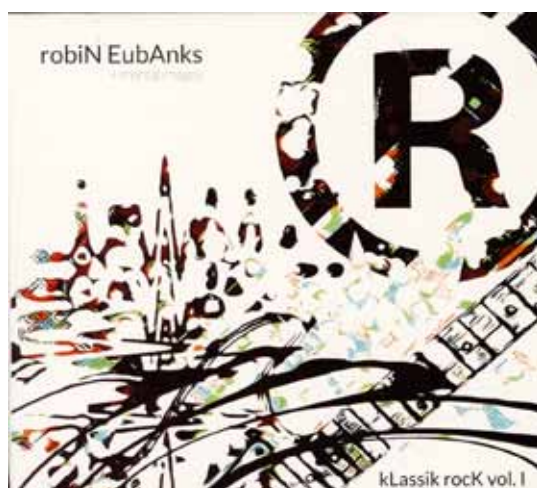
anu. Nagrania The Beach Boys, The Kinks czy The Byrds w interpretacji jednego z tytanów jazzowej gitary mogą wzbudzać radość i sentyment za dawnymi chwilami. Jak wynika z wypowiedzi Frisella, taka też była idea wyboru kompozycji – powrót do czasów jego dorostania.

Niestety odrzucając całą tę otoczkę otrzymujemy nagrania niezbyt ciekawe. Płyta jest bardzo, a nawet za bardzo, gitarowa. Frisell oraz wspomagający go na gitarach elektrycznej i hawajskiej Greg Leisz nie pozostawiają wiele miejsca sekcji rytmicznej. Covery zagrane są w większości „po bożemu” – bez zbytniego odchodzenia od oryginału. Ot, czasem ze zmienionym tempem. Stwierdzam to z przykrością, ale z trudem przebrnąłem przez całość.

Będzie krótko, bo dobrego nic nie da się tu powiedzieć, a „znęcać się” nad lubianym muzykiem nie zamierzam. Domyślać się mogę, że wykonawcom świetnie grało się ten materiał i ich rozumiem. Cóż, dla mnie jednak, jako słuchacza, płyta ta jest nudna niczym przysłowiowe flaki z olejem.●

Robin Eubanks + Mental Images – *Klassik Rock Vol. 1*

Andrzej Patlewicz
redpat@interia.pl



Puzonista Robin Eubanks przez wiele lat realizował swoje muzyczne projekty z wykorzystaniem bogatego wyposażenia elektronicznego, tworzącego podczas nagrywania coś w rodzaju sieci komputerowej pomiędzy muzykami i ich sprzętem, co miało umożliwiać im wzajemną kontrolę jakości dźwięku. Ktoś nawet wyraził opinię, że Eubanks reprezentował jeden z najbardziej futurystycznych kierunków w jazzie.

Najnowsza płyta Robina Eubanksa, przewrotnie zatytułowana *Klassik Rock Vol. 1*, jest powrotem do tych przefiltrowanych dźwięków. Eubanks gra na puzonie w sposób niekonwencjonalny, stosując bogate elektroniczne brzmienia.

Otwierająca płytę kompozycja *Thank You* to czystej postaci soul jazz. Pełen przebojowości temat jest powrotem do rodzinnych miejsc, do filadelfijskiej czarnej muzyki, którą Eubanks chłonał jako młody chłopak. Nic dziwnego, że w tym utworze – podobnie jak w innych na płycie *Klassik Rock Vol. 1* – ważną rolę ogrywa wokół. Poza liderem ciekawie śpiewają: Corey Glover i Kumba Frank Lacy.

Zestaw utworów na tej płycie jest zlepkiem wszystkiego, co dobre w muzyce popularnej i rockowej, a co można było w ciekawy sposób przenieść na grunt muzyki improwizowanej. Tak stało się w przypadku słynnego *Kashmiru* Led Zeppelin, wydłużonego do niemal dziesięciu minut, ze świetną grą lidera na puzonie, instrumentach klawiszowych oraz instrumentach perkusyjnych. Równie dobrze w zestawie tym wypada hendrixowski *Fire* z gitarowymi solówkami Kevina Eubanksa.

W rozbudowanych utworach *Bahian Parade* i *Shifting Centers* rozgrywane są wyjątkowe struktury

harmoniczne. Eubanks gra przenikliwym czystym i głębokim dźwiękiem, który podtrzymują znakomicie pozostali muzycy: alzysta Antonio Hart, pianista Mike King, kontrabasista Boris Kozlov oraz bębniarz Nate Smith.

W ostinatowym klimacie *Ostinato* muzycy poszerzają swoje możliwości harmoniczne. Wyróżnia się w tej kompozycji sam Robin Eubanks, który potwierdza, że stworzył swój własny styl gry na puzonie. Elektryczne brzmienia puzonu i trąbki z mocnym podkładem perkusji i instrumentów perkusyjnych

oraz wokalu samego Eubanksa słychać w kompozycji *The Ocean*, momentami przypominającej echa M-Base. Nie zapominajmy, że to Robin Eubanks był jednym z twórców i ważniejszych muzyków tego stylu w muzyce.

Klamrą albumu jest pełna jazzowego klimatu kompozycja *Between The Lines* z mocną, wyrazistą grą na basie elektrycznym Borisa Kozlova. Temat na wskroś nowoczesny, ale też wyraźnie odwołujący się do okresu współpracy Robina Eubanksa z Jazz Messengers Arta Blakey'a. ●

w w w . j a z z p r e s s . p l



Adam Pierończyk Quartet – *A-Trane Nights*

Maciej Krawiec

m.krawiec@interia.pl



Nie wybrzmiały jeszcze całkiem echa głośnej solowej płyty Adama Pierończyka z 2013 roku zatytułowanej *The Planet Of Eternal Life*, a do sklepów trafił kolejny album artysty. Tym razem jest to zapis koncertu kwartetu Pierończyka z 2008 roku, z berlińskiego klubu A-Trane. Saksofoniście towarzyszy wyborny zespół: Adrian Mears na puzonie i aborygeńskim didgeridoo, Anthony Cox na kontrabasie oraz Krzysztof Dziedzic na perkusji.

Otwierająca album kompozycja *Ivolginskij Dacan* zaczyna się od partii solowej Pierończyka, która przywodzi na myśl meandrujące swobodnie frazy z *The Planet Of Eternal Life*. Saksofonista nie bez humoru wprowadza główny temat utworu,

po czym dołącza do niego pomysłowa, dyskretnie aktywna sekcja Dziedzica i Coxa. Wkrótce ze swoimi tonami wkracza Adrian Mears, który bywa w swej grze oszczędny, jakby nieśmiały, ale są też momenty, kiedy jest bardzo dynamiczny i ekspozuje funkowość oraz dezynwolturę brzmieniową à la puzonista Til Schneider z niemieckiego zespołu Three Fall. Trwająca niemal szesnastie minut kompozycja nie zwalnia ani na chwilę; rozedrgane perkusjonalia Dziedzica bardzo interesująco towarzyszą kolejnym dobrym partiom solowym muzyków.

Następny na płycie utwór – *Bushido Code* – to kontynuacja tej wyrafinowanej jazzowej zabawy. Przy świetnym matowym pulsie sekcji zespół snuje swoje improwizowane historie. *Tranquil Prestidigitator* przynosi całkiem odmienną tkankę brzmieniową: Pierończyk sięga po saksofon sopranowy, zaś Mears po didgeridoo. Posępny początek utworu stopniowo przeradza się w niepokojący groove duetu. Z tym utworem kontrastuje szalenie dynamiczny *Copernicus*, w którym mamy do czynienia z szybkim, elokwentnym tematem i błyskotliwymi popisami

solo. Dopiero tutaj Dziedzic, znany z wyjątkowo ekspresyjnej i mocnej gry, daje upust tym skłonnościom. Kompozycja *The Storks Of Marra-kech* przenosi nas w enigmatyczny świat niczym z brzmiących Johnem Luriem filmów Jima Jarmuscha – muzycy, jak bohaterowie *Poza prawem*, niespiesznie podróżują, przekomarzając się, odchodząc od siebie i ponownie się spotykając. Utwór urzeka transową magią i swoistą aurą tajemnicy. Skutecznie wybudza z tych eskapistycznych snów porywający rytm perkusji Dziedzica i mocny kontrabas Coxa w kolejnym utworze – *Andalusian Garden Bel Canto*. W nim zarówno główny motyw, jak i solówki saksofonisty i puzonisty, mają w sobie dramatyzm, a nawet agresję. Do bardzo pięknych, refleksyjnych nastrojów muzycy wracają w *If I Ever Saw The*

Seashore, I Believe I'd Die Of Joy. Tam wzruszające frazy kierują ku sobie Mears i Pierończyk, intymny dialog prowadzą także Cox z Dziedzicem. Album zamyka Muniak & Pierończyk – *Best Bakers In Town*, w którym artyści dają upust swoim improwizatorskim temperamentom. Jest szybko i namiętnie. Tę jazzową ekstazę hojnie nagradza zgromadzona w berlińskim klubie publiczność.

Poza tymi różnorodnymi muzycznymi jakościami, *A-Trane Nights* to album, który doskonale oddaje koncertowy żywioł oraz radość muzyków towarzyszącą wspólnej grze i spotkaniu z publicznością. Przede wszystkim jednak dokumentuje on klasę lidera kwartetu – Adama Pierończyka, który po raz kolejny potwierdza swoje kompozytorskie i koncertowe talenty. ●

OW
W
F
E
Y



Wiesz o ciekawym koncercie?
Napisz do nas
jazzpress@radiojazz.fm

Adam Pierończyk Quartet – A-Trane Nights

Wojciech Sobczak-Wojeński

wsimply@o2.pl



Rozpoczyna się pięknie, tenorowo, solowo, subtelnie, amerykańsko. Co takiego? Podwójna koncertowa płyta kwartetu Adama Pierończyka. Po serii skojarzeń z Coltrane’em, Redmanem, Rollinsem, słuchacz zapoznaje się z wielce chwytliwym tematem otwierającej kompozycji, aby po podwójnym wysłuchaniu skonstatować, że temat ten już radośnie pobrzmiwa w jego głowie. (W tym miejscu przypomina mi się tytuł płyty Ornette’a Colemana – *Dancing In Your Head*, ale to tylko luźne skojarzenie.). Muszę przyznać, że współgranie puzonu (Adrian Mears) i kontrabas (Anthony Cox) w tym utworze jest wyjątkowo udanym rozwiązaniem aranżacyjnym, a całość znakomicie dopełnia orientalny zestaw perkusjonaliów

(Krzysztof Dziedzic). Gatunek opowieści snutej w utworze *Ivolgin-skiy Dacan*, chcąc nie chcąc, plasuje się obok *Tańca Smoka Miłości* i nie ukrywam, że za każdym razem, gdy słyszę TAKIE przestrzenne, hipnotyczne, silnie rytmiczne podkłady, tak czyste, nieprzekombinowane granie na saksofonie tenorowym i tak słowiańsko brzmiące tematy, to doznaję uczucia prawdziwej satysfakcji.

The Bushido Code rozpoczyna dwugłos instrumentów dętych, w którym chropowaty puzon przenika się z gładkością saksofonu altowego, a rytm tym razem znaczy latynosko brzmiące instrumentarium Dziedzica. Ta kompozycja, znacznie mniej przystępna od pierwszej, to kolejna płaszczyzna do solowych wyczynów artystów – począwszy od świetnego Coxa przez Mearsa, aż po lidera. I to na solo tego ostatniego przypada największe ożywienie sekcji rytmicznej, co dodatkowo wzmacnia dramaturgię tej fantastycznej, ekspresyjnej partii, płynnie przechodzącej w finale do osobliwej melodii ludowej. Szkoda tylko, że do tej pory nie było miejsca na solo perkusyjne, bo aż się prosi,

aby czysty rytm wiódł prym, choć na moment. A za nami już nieco ponad pół godziny koncertu...

Spragnieni egzotyki słuchacze z pewnością zacierać będą ręce na brzmienie australijskiego didgeridoo, które otwiera trzecią kompozycję wieczoru (Mears). I znów, pozostając w „około-miłosnych” klimatach, przypomina mi się kompozycja *W obliczu misia*, z pierwszej płyty Mikołaja Trzaski, gdzie saksofon ścierał się z tą aborygeńską trąbą. Przyznam, że nie gustuję zaledwie w brzmieniu didgeridoo, stąd też *Tranquil Prestidigitator* pozostaje w moim prywatnym rankingu najsłabszym punktem programu. Muszę jednak oddać Adamowi Pierończykowi co sprawiedliwe – jako zwolennik Jana Garbarka czuję się ukontentowany tą saksofonową impresją.

Copernicus, wieńczący pierwszy koncertowy dysk, to świetny, ożywczy numer, który znów otwiera w moim mózgu folder z napisem „Lesław Moździerz Sextet – *Talk To Jesus* (1996 r.)”. Znakomita, rozpędzona sekcja rytmiczna, agresywne solówki na tenorze i puzonie (tutaj,

znakomity popis Pierończyka!), błędnie rozgrywany temat w unisonie i... oczekiwane, pierwszorzędne solo perkusji! Legendarny Anthony Cox, pokazuje klasę, choć moim zdaniem jego partia solowa mogłaby spokojnie być „openerem” tego utworu, aby niepotrzebnie nie gasić emocji po improwizacjach pozostałych kolegów. Mimo wszystko, świetne zakończenie tego wieczoru. Pora wykorzystać wirtualny bilet na drugi koncert!

Spragnieni egzotyki słuchacze tego wieczoru doznają satysfakcji jako pierwsi, gdyż pierwszy utwór dysku nr 2 rozpoczyna Adrian Mears na swoim didgeridoo. Zanim wybrzmiewa temat kompozycji *The Storks Of Marrakech*, przed słuchaczem jeszcze analiza smyczkowych pociągnięć po strunach kontrabas w wykonaniu Antohony’ego Coxa. Średnio przyjemny fragment. Z drugiej zaś strony, wyobrażam sobie, że tego typu duet mógłby, ku ucieście fanów radykalnej muzyki, grać cały recital i tym bardziej chwala muzykom, że tutaj nie trwa to za długo. We wszystkim warto znać miarę! Ascetyczny temat całości, transowy kontrabas i specyficzne brzmienia





perkusyjne, znowu wywołują reminiscencje i powodują, że moja subiektywna przyjemność osiąga wysokie wartości.

Andalusian Garden Bel Canto rozpoczyna mocny groove i tutaj najbardziej podobają mi się przebitki Krzysztofa Dziedzica. W pewnym momencie są to dźwięki wygrywane na jakiejś blaszce (proszę wybaczyć tę trywializację) – i brzmi to kapitalnie! Ukłony dla Mearsa za puzonowe solo, w którym w jednym, czy dwu fragmentach, słyszę zniechęcone mi didgeridoo, ale cóż za efekt! Lider oczywiście uracza słuchaczy znakomitą partią solową, ale, tak jak wspomniałem, ten utwór „ukradł” perkusista, jak się okazuje – prawdziwy dziedzic afrykańskich mistrzów rytmu.

Kolejna kompozycja, obdarzona długim tytułem – *If I Ever Saw The Seashore, I Believe I'd Die Of Joy* (w świecie szeroko pojmowanego jazzu, jeśli miałbym podać dłuższą nazwę, to wskazałbym na ostatni utwór na pierwszej płycie Johna McLaughlina i Shakti – możecie sprawdzić!) to prawie dwanaście minut spokojniejszej, nieco niepokojącej, oniryczno-hipnotycznej

opowieści, która w moim odczuciu wypada nieco smętnie po takim zabójczym utworze, jak poprzedzający *Andalusian*. Być może jest to celowy zabieg przed finalnym *Muniak & Pierończyk – Best Bakers In Town*, w którym sekcja dęta dzielnie galopuje przez dwanaście minut, a „dęciaki” improwizują na zmianę i wychodzi im to fenomenalnie. Wymiana między kontrabasem a perkusją to równie rewelacyjny dialog, który zasługuje na ogromne oklaski, nagradzające bez wyjątku wszystkich muzycznych interlokutorów na koniec koncertu.

Przyznać należy, że oba dyski, składające się na najnowsze wydawnictwo sygnowane nazwiskiem Pierończyka, mają znakomitą dramaturgię, a koncertów słucha się z wypiekami na twarzy. Nawet wskazane przeze mnie słabsze fragmenty, mogą posłużyć jako chwila wytchnienia pomiędzy utworami, które naprawdę zaskakują mocą i przywodzą na myśl najlepsze skojarzenia. To nie tylko jazzowa muzyka świata, ale też jazzowa muzyka na światowym poziomie. Warto było złapać *A-Trane*, aby dotrzeć na te koncerty! ●

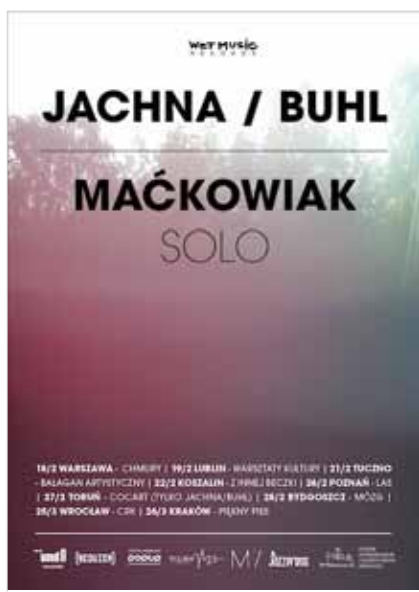


JazzPRESS dostępny jest na takich urządzeniach jak iPhone i iPad w bardzo przyjaznej formie!

Mamy nadzieję, że ułatwi Wam to lekturę naszego miesięcznika!

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

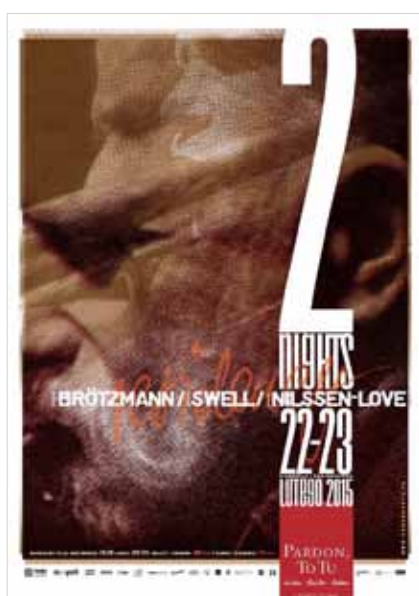
Piszemy dla Was i dzięki Wam



JACHNA / BUHL + MAĆKOWIAK SOLO

18 lutego w warszawskich Chmurach rozpoczyna trasę duet **Wojtek Jachna / Jacek Buhl**, którym towarzyszyć będzie **Artur Maćkowiak** solo. Zaplanowano następujące koncerty: **19 lutego** – Lublin, Warsztaty Kultury, **21 lutego** – Tuczno, Bałagan Artystyczny, **22 lutego** – Koszalin, Z innej beczki, **26 lutego** – Poznań, Las, **27 lutego** – Toruń, CoCart, **28 lutego** – Bydgoszcz, Mózg, **25 marca** – Wrocław, CRK i **26 marca** – Kraków, Piękny pies.

Istniejący od sześciu lat duet Jachna / Buhl ma w swoim dorobku trzy płyty, w tym ubiegłoroczny album *Atropina*. Gitarzysta i performer Artur Maćkowiak w lutym wydaje swoją trzecią solową płytę *If It's Not Real*.



PARDON, TO TU: STAŃKO I SCHLIPPENBACH

W lutowym i w marcowym programie warszawskiego **Pardon, To Tu** znów zaroilo się od wielkich nazwisk sceny improwizowanej. Z pewnością wielką atrakcją będą podwójne koncerty **Chicago Underground Duo** (**Rob Mazurek / Chad Taylor** – **15-16 lutego**) a następnie tria **Peter Brötzmann / Steve Swell / Paal Nilssen-Love** – **22-23 lutego**). Marzec otworzy formacja **Tim Berne's Snakeoil** (**Tim Berne / Oscar Noriega / Matt Mitchell / Ches Smith** – **1 marca**). Następny koncert to sensacyjne pierwsze i jedyne sceniczne spotkanie **Tomasza Stańki** w duecie z pianistą **Alexandrem von Schlippenbachem** (**4-5 marca**) W kolejnym tygodniu wystąpi supergrupa **Plymouth** (**Mary Halvorson / Jamie Saft / Joe Morris / Chris Lightcap / Gerald Cleaver** – **10 marca**), po której wystąpi **The Nels Cline Singers** (**Nels Cline / Trevor Dunn / Scott Amendola / Cyro Baptista** – **11 marca**)



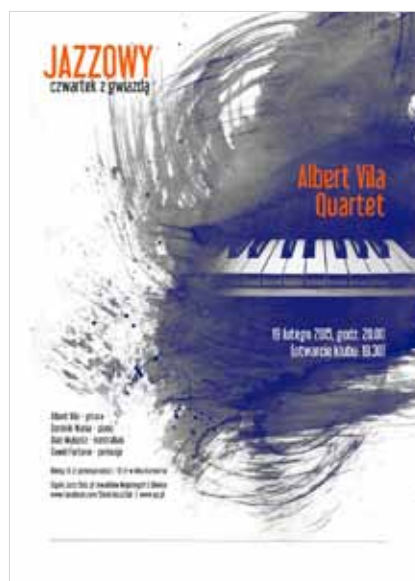
BAABA W TRASIE

Formacja **Baaba**, wyrusza w trasę promującą wydaną pod koniec ubiegłego roku płytę *EasterChristmas*. Pierwszy etap koncertów rozpoczyna się **15 lutego** w **Radomiu** (**Czytelnia Kawy**), następnie wiedzie przez **Bydgoszcz** (**20 lutego, MCK**), **Koszalin** (**21 lutego, CK 105**), **Łódź** (**22 lutego, Lokal**) do **Warszawy** (**26 lutego, Dzik**).

Grupa Baaba powstała w roku 2000 roku. Obecnie skład tworzą: **Tomasz Duda** (saksofony, flet, sampler), **Bartosz Weber** (gitara, sampler), **Piotr Zabrodzki** (bas) i **Jan Młynarski** (perkusja).

ŚLĄSKI JAZZ KLUB: ALBERT VILA QUARTET

Albert Vila, jeden z najlepszych hiszpańskich gitarzystów młodego pokolenia, laureat wielu europejskich nagród, wystąpi **19 lutego w Śląskim Jazz Klubie w Gliwicach**. Gitarzysta prezentować będzie materiał z nowej płyty zarejestrowanej w ubiegłym roku w Nowym Jorku. Albert Vila zagra w kwartecie wraz z polskimi muzykami: **Dominikiem Wanią** (fortepian), **Alanem Wykpiuszem** (bass) i **Dawidem Fortuną** (bębny).



DOBRY WIECZÓR JAZZ: BAŁDYCH IMAGINARY QUARTET

Imaginary Quartet Adama Bałdycha wystąpi **6 marca** na kolejnym koncercie w ramach cyklu **Dobry Wieczór Jazz**, organizowanego w **warszawskim Teatrze Roma**. Skład zespołu Imaginary Quartet, poza grającym na skrzypcach liderem, tworzą: **Paweł Tomaszewski** (fortepian), **Michał Barański** (kontrabas), **Paweł Dobrowolski** (perkusja).

Adam Bałdych zwyciężył w podsumowującym ubiegły rok plebiscycie, który zorganizował JazzPRESS. Otrzymał największą ilość głosów jako „polski wykonawca roku” oraz w kategorii „polska płyta roku”, za album *The New Tradition* nagrany w duecie z Yaronem Hermanem.



WARSAW BLUES NIGHT: DUKE ROBILLARD BAND

Po ponad rocznej przerwie powraca **Warsaw Blues Night!** **16 marca w Klubie Hybrydy** wystąpi mistrz bluesowej, a także jazzowej gitary **Duke Robillard**. Uznany jest za kontynuatora gitarowego dziedzictwa T-Bone Walkera, ma za sobą pięćdziesiąt lat muzycznej aktywności i na swoje koncerty ciągle przyciąga tłumy miłośników ekspresyjnie swingującej gitary. Będzie to jedyny koncert Duke Robillard Band w Polsce, a jednocześnie muzyczne wspomnienie występu sprzed siedmiu lat, kiedy to Robillard zagrał na WBN. Takiego wydarzenia nie może prze-gapić żaden fan bluesa i jazzu.●





Michał Wróblewski Trio

Normalnie w styczniu

W styczniu, kiedy większość miejsc koncertowych poprzestawało na poświęteczno-noworocznym marazmie, warszawski Pardon, To Tu zaproponował solidny program, niepozbawiony wartościowych wydarzeń. Oto relacje z trzech wybranych styczniowych koncertów.



Marta Ignatowicz-Soltys

marta@martaignatowicz.com

Michał Wróblewski Trio

Są tacy, którzy w szukaniu spokoju i odpoczynku po ciężkiej pracy uciekają od miasta. Są też ci, którzy w miejskiej dżungli znajdują swoje ukojenie. Wieczór 18 stycznia w Pardon, To Tu z pewnością był rajem dla tych drugich. Centrum mia-

sta, niedziela, już po zmierzchu, ale jeszcze nie zupełnie w nocy; światła latarni, taksówki mknące po pustoszejących ulicach zmęczonej dniem Warszawy... Nie ma lepszego pejzażu dla zilustrowania materiału płyty *City Album* formacji **Michał Wróblewski Trio**. No, może zamieliabym jedynie wypchany po brze-



Michał Wróblewski



Michał Kapczuk

gi klub na przyspieszoną stopklatkę z nowej trasy linii stołecznego metra – z mknącymi obrazami ludzi i śladów, jakie po sobie pozostawiają.

Melodyka fortepianu stanowiła myśl przewodnią, a różnorodność utworów ukazywała spory wachlarz muzycznych inspiracji lidera, nie pozwalając zatrzymać się na jednym obrazie na dłużej. I tak, siedząc w miejscu, odbiorcy karmili słuchowe zmysły gwarem ulic za dnia, ciszą ulic wieczorową porą, wchodząc w rytm pulsującego miasta za instrumentalnym triem Wróblewskiego. Także etiuda Chopina, spójnie połączona z autorskim materia-

łem zespołu, zdawała się udowadniać, że pomysł na Chopina na jazzowo jeszcze się nie skończył. Mało tego, wielcy tego świata – choć z wieków dawnych – mogą wciąż dostarczać współczesnym inspiracji. Co dla muzyki znaczy tylko lepiej: gdy świat poważny brata się z tym „niepoważnym”, w którym czysta kwinta ma czelność się obniżyć – i, co gorsza, brzmi to dobrze.

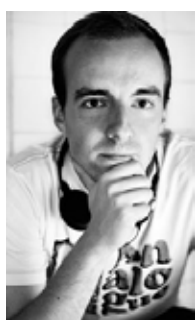
Nie wiem, czy to jakość muzyków zapewnianych przez organizatorów koncertu, zapotrzebowanie na scenę w stolicy, o takim a nie innym muzycznym przekazie, czy klimat Pardon, To Tu, ale w tym kameralnym klubie przy Placu Grzybowskim zawsze znajduję się w sytuacji, gdy jest za dużo ludzi i za mało miejsca. Nie inaczej było tym razem. Pomimo pewnej niewygody, taki widok cieszy, bo znaczy, że ludzi głodnych dobrych dźwięków nigdy dość.



fot. Maciej Klunder

Axel Dörner

Die Anreicherung



Piotr Wojdat

piotr.wojdat@radiojazz.fm

Kiedy słucham płyt z udziałem trębacza **Axela Dörnera**, nie mogę wyjść z podziwu dla jego umiejętności. Odnoszę wrażenie, że jest chodzącą encyklopedią muzyki jazzowej. W ramach jednej kompozycji potrafi nawiązać do bebopu czy hard bopu, by potem przenieść słuchacza do czasów świetności free jazzu. Jakby tego było mało, stosując innowacyjne techniki gry na trąbce, odnajduje własne, charakterystyczne brzmie-

nie. W pewnym sensie jest więc artystą wybitnym, który jest w stanie zagrać wszystko i opowiedzieć to, używając własnego języka. Niekiedy jednak artysta ponad przeciętny staje się zakładnikiem dużych umiejętności i zbyt daleko idącej kreatywności. Geniusz nie zawsze idzie w parze z jakością prezentowanej muzyki.

Czy takie wnioski nasuwają się po styczniowym, niedzielnym wieczorze-



Christian Lillinger

rze w Pardon, To Tu, kiedy to Axel Dörner wystąpił ze swoim kwartetem **Die Anreicherung**? Trudno odpowiedzieć na to pytanie jednoznacznie. Na pewno Axel Dörner potwierdził swoją niezaprzeczalną klasę, wydobywając z trąbki dźwięki, które raz kojarzyły się z zamierzchłą przeszłością muzyki jazzowej, ale częściej ukazywały muzykę synkopowaną w zupełnie innym świetle. Do lidera nie mogłem mieć większych uwag. Imponował spokojem, pomysłowością i przejrzystym brzmieniem. Podobnie rzecz miała się z **Christianem Lillingerem**, znanym między inny-

mi z Hyperactive Kid czy bardzo udanej, wydanej w ostatnim czasie przez Clean Feed płyty projektu Grünen. Perkusyjna ekwilibrystyka Norwega kazała przecierać oczy ze zdumienia, gdyż to, co wyrabiał na scenie ten artysta, budziło absolutny mój podziw.

Mniej efektownie, ale też i mniej efektywnie wypadł pianista **Håvard Wiik**, który dosłownie i w przenośni przez większość czasu trwania koncertu sprawiał wrażenie, jakby myślami był gdzieś obok wydarzenia. W kluczowych momentach przebudzał się jednak z letargu i pokazywał, na co naprawdę go stać. Niestety, niewiele dobrego mogę powiedzieć o kontrabasistcie **Janie Roderze**. Jeśli Håvard Wiik bez mrugnięcia okiem oddawał pole do popisu liderowi Axelowi Dörnerowi i hyperaktywnemu (nomen omen) Christianowi Lillingerowi, to Roder przez większość cza-

su trwania koncertu jawił się w tej całej układance jako statysta.

Nie chcę przez to powiedzieć, że niemiecki basista odstaje od reszty muzyków tworzących Die Anreicherung. Jego postawa być może jest efektem przypisania mu takiej, a nie innej roli przez spiritus movens projektu. A druga może być bardziej prozaiczna – Jan Roder nie do końca odnajduje się w zespole, którego idea grania opiera się na wielowątkowości i czasami zbyt daleko idącej chęci pokazania szerokiego spektrum umiejętności Dörnera i Lilinger. W efekcie muzyki Die Anreicherung słucha się z dużym zaciekawieniem, podziwiając przy okazji umiejętności trębacza i perkusisty, ale jako do zespołu (a przecież to jest najważniejsze) można mieć sporo uwag.

Prophetic Fall



Piotr Wickowski

piotr.wickowski@radiojazz.fm

Po prawej stronie publiczności grający na fletach prostych **Dominik Strycharski**; po lewej, za perkusją – **Paweł Szpura**; w centrum – kontrabasista **Ksawery Wójciński**. Zgodnie z rozmieszczeniem zawodników, to właśnie w centrum przebiegała główna linia frontu, stąd zespół czerpał swoją moc, stąd atakował. Tam była nie tylko baza rytmiczna, ale również melodyczna. Ksawery Wójciński niejednokrotnie podczas tego koncertu wyglądał jak pięściarz marzący już tylko o dźwięku gongu, chwili wytchnienia, dzięki której będzie mógł pozbierać się na następną rundę. Sam jednak był sobie winien – to on był sprawcą niezwykle intensywnego przebiegu muzycznej akcji, gęstego momentami chyba nawet do granic swoich technicznych możliwości. Co sprawiało, że **Prophetic Fall** (chyba można już użyć tej nazwy, zaczerpniętej od tytułu płyty; wcześniej ten sam skład występował jako DKS Trio) przypominał grające kiedyś na tej samej scenie The Thing, skład też trzyosobowy, ale wykorzystujący, od czasu do czasu, akcesoria elektryczne oraz – co najważniejsze – opierający się, w znacznym stopniu, na mocarnym saksofonie barytono-

wym Matsa Gustafssona. Prophetic Fall byli w stanie wyemitować tego wieczoru podobną dawkę energii, posługując się właściwie jedynie akustycznym instrumentarium oraz mając w sekcji dętej, wprowadzić różnorodny zestaw, ale jednak tylko skromnie brzmiących fletów.

Siłą rzeczy więc proporcje rozłożone zostały inaczej, a funkcję głównego motoru napędowego przejmował od Ksawerego Wójcińskiego raczej Paweł Szpura, a nie Dominik Strycharski. Nie oznacza to jednak, że rola flecisty ograniczona została tylko do subtelnej koloryzacji, ornamentyki, do jakiej niestety często jest sprowadzana, w mniej lub bardziej licznych zespołach jazzowych. Wręcz przeciwnie – w tym trio flet prosty wyemancypował! Choć momentami w swojej wątpliwości (dosłownie: niektóre z instrumentów, którymi posługiwał się Strycharski były wielkości ołówka) był niczym niewielki zwierzątko futerkowe lawirujące swobodnie i z wdziękiem pomiędzy dwoma rozszalałymi bestiami. Nawiasem mówiąc, może warto byłoby zadbać, aby realizatorzy dźwięku na koncertach tej formacji dawali większą szansę temu

fot. Marta Ignatowicz-Sołtys



Ksawery Wójciński

instrumentowi, bo podczas występu w Pardon, To Tu, chwilami trudno było mu się przebić przez huragan sekcji Szpura-Wójciński.

Koncert 28 stycznia był warszawską premierą pierwszej płyty tria, zatytułowanej właśnie *Prophetic Fall*, którą wydało pod koniec ubiegłego roku Not Two Records. Nie znając nawet początków grupy i jej związków z tradycją klezmerską, a jedynie odnosząc ten koncert do debiutanckiej płyty, nie trudno spostrzec, że wspólne działanie Strychalskiego, Wójcińskiego i Szpury ewoluuje, jest ciągłym procesem, pasjonującym do śledzenia przy kolejnych okazjach. ●

Galeria improvizowana Marty Ignatowicz-Sołtys

strona 113





fot. Piotr Gruchala

Jazz w pięciu smakach



Wojciech Sobczak-Wojeński
wsimply@o2.pl

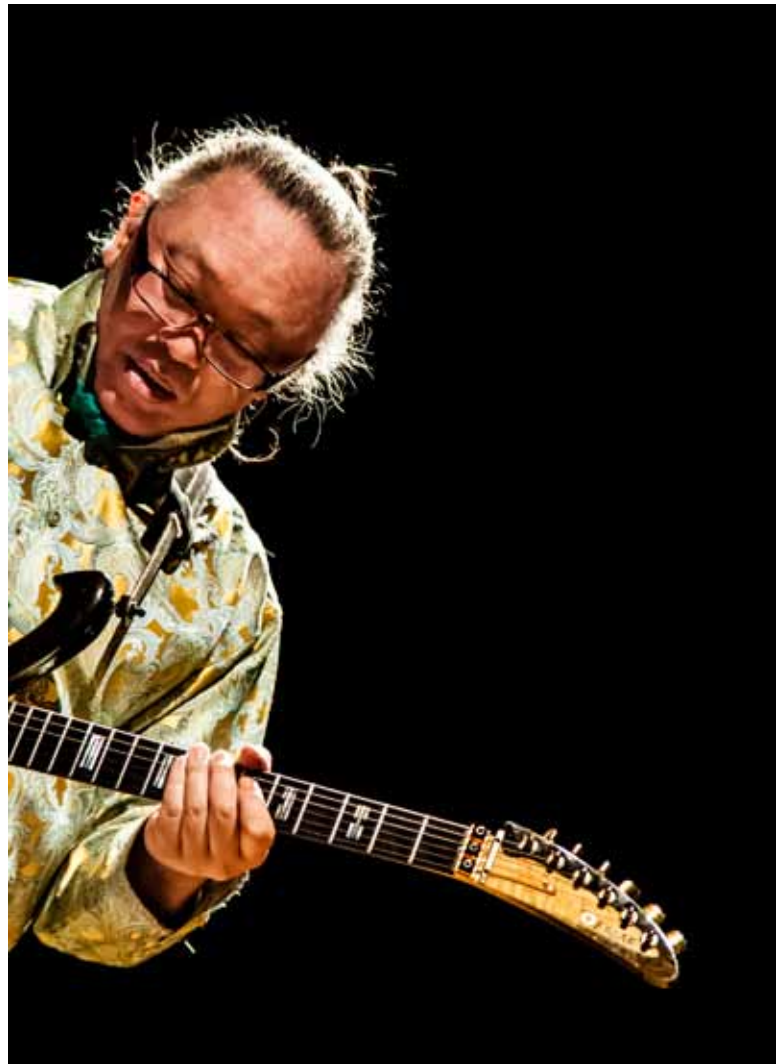
Warszawa, Studio Polskiego Radia
im. Witolda Lutosławskiego, 27 stycznia 2015 r.

W nowym roku cykl jazzowych koncertów, organizowanych przez Mariusza Adamiaka w Studiu Koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego, rozpoczął gitarzysta **Nguyên Lê**, wraz z dwoma kompanami: **Chrisem Jenningsem** na kontrabasie oraz **Jackiem Kochanem** na perkusji. Lider zafundował warszawskiej publiczności prawdziwe muzyczne danie kuchni fusion: barwne, intrygujące, smakujące dziwnie, ale zarazem znajo-

mo. Różnorodności spodziewałem się od samego początku, wystarczy bowiem popatrzeć na dotychczasowe artystyczne decyzje gitarzysty, aby skonstatować, iż z lubością łączy on przeróżne estetyki.

Muzyka orientalna, klasyczna, elektroniczna, utwory Marleya, The Beatles, Led Zeppelin, Hendrixa i Floydów – wszystko to stanowi składniki muzycznej zupy pho, od lat serwowanej nam przez fran-

cuskiego gitarzystę wietnamskiego pochodzenia. Takie, a nie inne wolty stylistyczne i fuzje wskazują jasno na osłuchanie gitarzysty, jego wszechstronność i odwagę artystyczną. Mają też znaczący wpływ na rozmycie jego indywidualnego stylu. Niczym wynajmowany do różnych, często odmiennych od siebie projektów, „sesyjny gitarzysta” przywdziewa różne maski, lecz w tym ciągłym żonglowaniu środkami wyrazu ma trudności w określeniu własnego języka. W samej grze Nguyêna słyszałem wiele stylistycznych zapożyczeń z dorobku innych gitarzystów i choć nie jestem gitarowym maniakiem (który z pewnością usłyszałby jeszcze więcej), wychwyciłem brzmienia i rozwiązania harmoniczne grane wcześniej przez innych mistrzów sześciu strun: Terje Rypdala, Billa Frissella, Steve’a Howe’a, Pata Metheny’ego. Choć nie posądzam lidera o eksplorowanie polskiego dorobku muzycznego, niektóre fragmenty kojarzyły mi się nawet z zagrywkami Apostolisa Anthimosa czy Jana Bo. Słowem – brakło mi w tym wszystkim Nguyêna Lê. Wydaje mi się, że orientalne zaciąganie na gitarze o brzmieniu à la *Wciąż bardziej obcy*, którym rozpoczął się koncert, mogłoby stanowić podstawę unikalnego stylu lidera, gdyby jednak było w większym napięciu w całym programie jego występu.



Nguyên Lê, fot. Piotr Gruchala

Medytacyjny, newage’owy wstęp szybko przeszedł w ożywioną, pełną rockowej energii improwizację. I tak już do samego końca – energetyczne utwory napędzane przez niestrudzoną sekcję rytmiczną (brawa dla wszechstronnego Kochana i starającego się dotrzymać kolegom kroku Jenningsa) przeplatały się z kontemplacyjnymi kompozycjami, w których Nguyêna posługiwał się często syntezatorem, tworząc muzyczne tła, typowe dla innego wirtuoza – Krzysztofa Ścierańskiego (skądinąd obecnego na widowni). Drażniły mnie u lidera nad wyraz częste zmiany brzmienia (nawet kilka razy w jednym utworze), które, jak sądzę, miały nadać całości dramaturgii i plastyczności, ale jestem pewien, że nie jednemu słuchaczowi skutecznie utrudniały delectowanie się serwowaną muzyką.



Nguyễn Lê

fot. Piotr Gruchala

Nguyễn, zamknięty w sobie, niewchodzący zaledwie w interakcje – ani z publiką, ani własną załogą – najlepiej wypadł we fragmentach stylizowanych na orientalne. Jego oszczędna, nie za głośna i nienastawiona na efekciarstwo przemyślana gra, angażowała wtedy najmocniej i ukazywała jego kompozytorski zmysł. Gitarzyście nie można zarzucić braku wirtuozerii. I choć niektórzy dopatrzą się owej maestrii w shreddingu, ja dostrzegałem ją w niby rzuconych przypadkowo, świetnie brzmiących akordach i drobnych ozdobnikach. Czasem mniej, znaczy więcej!

Ostatnia kompozycja tamtego wieczoru najbardziej przywoływała ducha Hendrixa i ostatecznie uwolniła energię kumulującą się w trójce muzyków. Zachęceni żwawymi oklaskami instrumentalisci postanowili uraczyć widownię bisem, który, o dziwo, po takiej petardzie zaczął się wyjątkowo ociężale (aby

nie powiedzieć nudno), by stopniowo rozwinąć się w żywiołową, kolektywną improwizację na zapętłonych akordach, do złudzenia przypominających podkład z *It's About That Time* Milesa Davisa.

I tak oto zakończyła się muzyczna uczta, z której chyba nikt nie wyszedł głodny. Ja, choć syty, następnym razem oczekiwałbym jakiegoś deseru, który nada daniu bardziej wyrazisty i pikantny smak. Może się niebawem okazać, że Nguyễn popełni jeszcze płytę z coverami Red Hot Chili Peppers, ale nie o ten typ dosłowności chodzi autorowi niniejszej recenzji...●



Dominik Wania, Maciej Obara

Sprzężenie zwrotne

Marta Ignatowicz-Sołtys

marta@martaignatowicz.com

Warszawa, Klub Kultury Saska Kępa, 19 stycznia 2015 r.

Jak ja się cieszę, że dotarłam na ten koncert! – takimi słowami pragnę rozpocząć moją relację z majstersztyku, którym uraczyli mnie **Dominik Wania** i **Maciej Obara** wieczorową porą 19 stycznia w Klubie Saska Kępa, na warszawskiej Pradze.

Są nazwiska, które przykuwają nie tylko wzrok i słuch, ale także mobilizują do szybszego włożenia butów na nogi. W moim Leksykonie Gorących Nazwisk Jazzowych znalazł się

Dominik Wania, który (wraz z Piotrem Orzechowskim) jest dla mnie żywym dowodem na wzrost jakości krakowskiej sceny. Pełen pokory, tytan pracy. Długo i rzetelnie bada muzykę na wskroś – a gdy już to zrobi, udostępnia swoją pracę słuchaczom i mówi o niej otwarcie (jako dowód w sprawie, polecam Państwu wywiad z Dominikiem z ubiegłorocznego, kwietniowego numeru JazzPRESSu). Muzyka Macieja Obary zaś już od momentu debiutu jest najwyższych lotów – i każdy kolejny rok jego aktywnej działalności jest tego dowodem.

Gdy zatem na scenie spotkali się razem – bez wzglę-



Maciej Obara, Dominik Wania, fot. Marta Ignatowicz-Sołtys

du na zawartość merytoryczną dwugodzinnego koncertu – musiałam tam być. Podobnego zdania byli również licznie zgromadzeni na sali muzycy. Jak wiemy, muzyk na koncert przychodzi do pracy. Powód musi być więc poważny, jeżeli również poza własnymi koncertami na cudzych gości. Działo się

wiele. Jerzy Szcherbakow zapowiadając koncert, powiedział: „To duet, ale taki, jakby grało ich co najmniej czterech”. Stwierdzenie to było całkiem trafne, nie tylko za sprawą współbrzmienia, w którym było gęsto, ale także dzięki materiałowi, jaki panowie zaprezentowali nie tak dawno w Norwegii... w kwartecie właśnie. Jak dowiedzieliśmy się, program nieprędko będzie zarejestrowany. Jedyne, co w takim wypadku możemy zrobić, to chodzić na koncerty, by uczestniczyć w czymś ulotnym, nieuchwytnym, co zdarza się teraz i co w takiej samej postaci nie wydarzy się już nigdy więcej.

Obfity program autorski przeplatany był fragmentami utworów Komedy, a ich każdorazowe „pojawianie się”, zwiastowało zmianę w prowadzeniu muzycznego napięcia: zmiana brzmieniowa, fragment solo, innym zaś razem konsekwencja silnych „tarć” obu instrumentów. W oceanie pełnym pochodów fortepianowych fal, które nacierały jedna za drugą, saksofon podążał jednostajnym ruchem, wyznaczając kolorytem klarowny tor przepływu. W stałej współpracy obu czynników wciąż dochodziło do sprzężeń zwrotnych: sygnały wyjściowe, jakie proponował Wania, oddziaływały na wejściowe uzyskiwane przez Obarę i odwrotnie. Przy ciągłym napięciu budowanym

przez akompaniament fortepianu, długie dźwięki saksofonu stawały się tak intensywne i nasyczone, że aż niemożliwe w konkretnej treści. „Dużo mięsa” – jakby powiedział znajomy muzyk. Bo Obara nawet jak gra oszczędnie – to z „mięsem”.

Nie ulega wątpliwości, że pod względem kreatywności na scenie mamy do czynienia z jednostkami niezwykle indywidualnymi. A gdy takim dwóm przyjdzie się spotkać – to albo nastąpi mocne zderzenie i pójdą na dno albo w walce o ster rozbiją się o skały... może też nastąpić sprzężenie, cudowna wzajemność, w której swoje mistrzostwo nie tyle pomnożą dwukrotnie, co podniosą do kwadratu. I tak się stało. Byliśmy świadkami współpracy dwóch takich, co bezczelnie ukradli księżyc.

Moja wyobraźnia zataczała koło wokół obrazów morza, z każdym przyplływem akompaniamentu fortepianu. A to ocierała się dramaturgią o Hitchcocka i jego *Łódź ratunkową* opartą na opowiadaniu Johna Steinbecka, a to wracała do *Noża w wodzie*, w muzycznym napięciu Komedy. Obecność tego ostatniego była szczególnie pokreślona; jego *Kattorna* niczym temat z wariacjami, łączył spójnie myśli dwóch instrumentów w jedną klamrę opowiadania. Sprzężenie napędzało charakter oglądanych obrazów.



Maciej Obara, fot. Marta Ignatowicz-Sołtys

Wania budował tło fabuły, ale to Obara wyprowadzał głównego bohatera, który swoją drogą, bez tej fabuły byłby tak goły jak Adam na florenckim fresku Masaccia. Znów obraz. Wszak najistotniejszym walorem formalnym języka muzycznego jest nie to, co ktoś gra, ale jak gra. A panowie grali bezprecedensowo, bezkonkurencyjnie i nieomylnie. Pięknie.

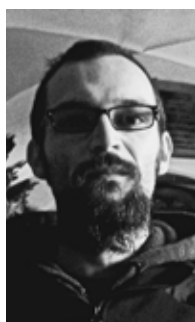
Chciałoby się złapać minioną chwilę i bezradnie zawołać: „Czy ktoś to nagrywał?”. Mnie pozostaje zawodna pamięć, Państwu – pilne szukanie nazwisk obu panów na plakatach i stronach w sieci. Swoją drogą, dla samego plakatu również warto duet wizualnie odnaleźć. Agnieszka Sobczyńska wykonała na ten właśnie występ piękną grafikę, od której w czasie koncertu nie mogłam oderwać oczu. Można uznać, że stała się ona niejako konkurencją dla scenicznego duetu. Obecność tej grafiki w sieci jest śladem, do którego chętnie powracam wspominając tamten styczniowy wieczór. ●



fot. Piotr Banasik

Samuel Hall, Mateusz Rybicki, Lennart Heyndels

Żywiołowe polsko-belgijsko-australijskie HRH



Rafał Zbrzeski
zdeski@gmail.com

Kraków, Klub Piec Art, 1 lutego 2015 r.

Twórczość muzyków wchodzących w skład **HRH Trio** nie była mi do tej pory znana. Krakowski występ formacji był dla mnie pierwszym spotkaniem z nazwiskami tworzących tę międzynarodową grupę muzyków i co z tym związane – zagadkę stanowiło dla mnie, co właściwie zespół zaprezentuje.

Polsko-belgijsko-australijskie trio powstało zaledwie kilka miesięcy temu, a krakowski koncert był dopiero czwartym wspólnym występem. Muzyka, której tego wieczoru można było posłuchać w klubie Piec Art

jest głęboko zakorzeniona w tradycji free-jazzu i muzyki improwizowanej. W dźwiękach płynących ze sceny bez problemu doszukać się można było wpływu takich artystów jak Albert Ayler, Cecil Taylor czy Peter Brötzmann. Jako swoją główną inspirację muzycy wskazują jednak twórczość awangardowego, improwizującego wiolonczelisty Tristana Honsingera.

W skład zespołu wchodzi: grający na klarnetach **Mateusz Rybicki**, belgijski kontrabasista **Lennart Heyndels** oraz perkusista z Australii **Samuel Hall**. Celem tria jest ba-

danie możliwości prowadzenia improwizacji w małym składzie.

Podczas koncertu zadziorne, pełne wigoru brzmienie klarnetu Rybickiego świetnie współgrało z grą sekcji eksplorującej rozmaite struktury rytmiczne. Muzycy korzystali z różnorodnych środków ekspresji, co jest już tradycją w muzyce improwizowanej, wykorzystując oczywiście rozszerzone techniki gry na swoich instrumentach. Pałki użyte do gry na kontrabasie czy wymiana końcówki klarnetu na końcówkę rury odkurzacza to niektóre z urozmaiceń zastosowanych przez zespół. Przy tym wszystkim muzycy grali niezwykle uważnie i każdy z nich był wsłuchany w grę kolegów. Bardzo sprawnie i z ogromnym wyczuciem reagowali na to, co dzieje się podczas występu. Tego wieczoru Mateusz Rybicki nie ograniczył się jednak tylko do gry na klarnetach. Postanowił skorzystać ze stojącego w rogu sceny fortepianu i zaprezentował się jako pianista – burza dźwięków przechodząca w spokojne klawiszowe płamy w ciekawy sposób urozmaiciła występ.

Dużą zaletą muzyki HRH Trio jest zróżnicowanie dynamiczne kompozycji. Zespół nie wpada w pułapkę hiperekspresyjnego hałasu, który łatwo mógłby się przerodzić w kakofonię. Owszem w muzyce tria obecne są te bardziej hałaśliwe elementy, ale stanowią one jeden z wie-



Mateusz Rybicki

fot. Piotr Banasik

lu sposobów artystycznej wypowiedzi, a nie stanowią celu samego w sobie. Emocjonalność to kolejny atut muzyki HRH Trio – miałem wrażenie, że podczas żywiołowej improwizacji przenoszą się gdzieś poza klubową salę i całkowicie dają się unieść dźwiękom.

HRH Trio nie stwarza może nowej jakości w improwizowanym jazzie, ale z uwagą przygląda się tradycji, osiągając przy tym bardzo interesujący rezultat. Mam nadzieję, że projekt przetrwa przez dłuższy czas i zdąży się zaprezentować szerszej publiczności. Gdy pojawi się taka możliwość, fani free zdecydowanie powinni udać się na koncert tej trójki utalentowanych improwizatorów. ●



fot. Marta Ignatowicz-Sołtys

Michał Salamon, Kuba Dworak

Bielszy odcień bieli

Marta Ignatowicz-Sołtys

marta@martaignatowicz.com

Warszawa, Skwer, 25 stycznia 2015 r.

Miałam okazję uczestniczyć w styczniu w kilku bardzo różniących się od siebie koncertach, wszystkie jednak mieściły się w ramach jednego i tego samego jazzu. Sale wypełnione po brzegi są dowodem na to, że odbiorcy mają nie tylko ogromną potrzebę, ale i prawo do poszukiwania własnego odcienia białego koloru w muzycznym języku. Podobnie jak Innuici, mieszkańcy Dalekiej Północy, dla których biel śniegu ma wiele określeń, a każde z nich dotyczy się innej, choć dla nas mało rozróżnialnej, materii.

Biel jest jedną z najpiękniejszych barw, jak śpiewa pewna polska wokalistka, przez wielu nazywana jazzową: „Ty spójrz na biel, na nieobjętą biel / Jej moc, jej blask podpowie Ci / Że biel to Bóg, bezkres, bez czas / Podziwiaj ją, bo jest / Bo jesteś”. Idąc tym

tropem, ruszyłam w przyprószony białym śniegiem wieczór 25 stycznia do warszawskiego Skweru na spotkanie z **F.O.U.R.S. Collective**.

Co na ich koncercie przykuło moją uwagę? Komunikatywność przekazu. Publiczność młoda, ale – sądząc po liczbie sprzedanych po koncercie płyt – nie mniej złaćniona muzycznych wrażeń od starszych salonowych wyjadaczy.

W F.O.U.R.S nie sposób nie zauważyć personalnej zmiany na scenicznym przedzie, w postaci **Zbigniewa Szwej-**



dycha. Zmiany, swoją drogą, bardzo słyszalnej. Młody trębacz niesamowicie „wkleił się” w muzyczny przekaz zespołu, kolorystycznie doskonale współgrając z saksofonem **Staszka Plewniaka**. Mam wrażenie, że ta zmiana bardziej jeszcze dopełnia artystyczny przekaz pianisty **Michała Salamona**. Wokal Plewniaka natomiast kierował kwintet raz w stronę world music i The Globetrotters z Kubą Badachem, innym zaś razem zahaczał o energiczne funky, aby na koniec ukoić żywiołowo reagującą widownię spokojnymi frazami Treezz. Zachwyt publiczności zdawał się być dowodem, że ów tytułowy utwór, promujący zeszłoroczną płytę – choć nagrany w ostatniej chwili i jako ostatni figurujący na liście – nie bez powodu znalazł się w repertuarze zespołu. Mało tego, dla wielu jest teraz

znakiem rozpoznawczym marki Salamon & Plewniak.

O tym wieczorze z całą pewnością możemy powiedzieć, co następuje: młodzi ludzie z Krakowa zebrali w Warszawie pełną salę zainteresowanych słuchaczy, nagradzających każdego z solistów głośnymi brawami. Bis był słuszny i – sądząc po woluminie zachwytu odbiorców – uzasadniony.

Warto przypomnieć, że prezentowana podczas koncertu płyta, była wisienką na torcie wygranego debiutu fonograficznego, który to został wzmocniony pokaźnym dofinansowaniem z kieszeni fanów, by muzycy mogli nagrać płytę marzeń. Wreszcie trzeba zauważyć, że zespół F.O.U.R.S. Collective odważnie i samodzielnie wchodzi frontowymi drzwiami na trudny muzyczny rynek. Nie stroni jednak też od okien – czego dowodem jest udział w telewizyjnym show, który z pewnością sprzyja wypełnieniu sal koncertowych ciekawską publiką. Jest to znak dzisiejszych czasów, w które zespół wkracza z impetem, dumnie prezentując swój bielszy odcień bieli. ●



Janusz Szrom

fot. Piotr Gruchala

Bez cenzury – jazz i klasyka

Wojciech Sobczak-Wojeński

wsimply@o2.pl

Głosy o zmroku – Warszawa, Mysia 3, styczeń 2015 r.

Rok 2015 rozpocząłem z gracją i w dobrym humorze, a to wszystko za sprawą cotygodniowych koncertów organizowanych przez Agencję Artystyczną Verità Nostra w ramach premierowej edycji festiwalu Głosy o zmroku (I Festiwal Muzyczny Verità Nostra 2015). Dawny budynek Urzędu Cenzury, jakże niewinnie i urokliwie jawiący się dzisiaj, w każdą niedzielę stycznia gościł melomanów zorientowanych na subtelność i wysmakowaną muzykę. I taka w istocie pobrzmiwała na poddaszu Mysiej 3, raz to emanując swingową energią i czarem (**Jarek Wist** – *Swinging with Sinatra*), roztaczając wokół romantyczną rzewność (**Hołownia / Pulcyn** – *Henryk Wars Songbook*),

później klasycznie tuląc do snu (**Jadwiga Kotnowska i Leszek Potasiński** – *Tańce Świata*), a jeszcze innym razem – pozostawiając w lekkiej konsternacji, o czym za chwilę.

Na finał festiwalu organizatorzy przewidzieli nietypowy program. Pierwszym występem (każdy koncert składał się bowiem z dwóch części) uczyniono program anonsowanego jako „bożyszcze nastolatek” **Kuby Mołody**, który z pomocą gita-



Zbigniew Wrombel

rzysty i saksofonisty zechciał zaprezentować kilka wyimków ze swojej muzycznej kariery i upstrzyć całość coverami. Muszę przyznać, że koncert ten nie przypadł mi do gustu ze względu na zbyt dużą zawartość „cukru w cukrze”, mało ekspresyjny wokół, szczerze poprawiony „talentem”, saksofon a’la Kenny G i zdumiewające zabiegi stylistyczne (vide: *Thriller* Michaela Jacksona wykonywany bez mała jak *Kołysanka dla nieznanjomej*). Postrzegam się, może i nieskromnie, za osobę, któ-

ra dobrze zna się na popie, wie więc jakimi rządzi się prawami oraz jakie pierwiastki może i powinien zawierać, aby w swej „sztuczności” poruszać serca. Zabrakło mi tego wieczoru wielu elementów, z których najważniejszym jest wyrazistość.

W tym miejscu muszę jednak wspomnieć, że Mołoda ma zachwycające umiejętności wokalne, a jego pracowitość na polu artystycznym jest godna pochwały. Choć nie czuję się nastolatką, jestem przekonany, że jego aktualna muzyczna oferta stanowi świetną propozycję dla młodych słuchaczy (słuchaczek?), poszukujących muzycznego idola. Mołoda dobrze się prezentuje, nie posługuje się nowomową, jego muzyka jest melodyjna, a droga rzetelnie budowanej kariery może być dla wielu drogowskazem. Zdecydowanie wolałbym, aby polskie dzieciaki słuchały Mołody, aniżeli Biebera czy innej Miley Cyrus.

Znacznie bardziej ciekawił mnie następujący po występie Kuby Mołody program **Śpiewnik Janusza Szroma i Zbigniewa Wrombla**. Panowie, ze wsparciem pianisty **Piotra Wrombla** (syna Zbigniewa) i perkusisty **Krzysztofa Szmańdy**, zrealizowali swój płytowy projekt, który składa się z jazzujących wersji znanych polskich przebojów. W jednej z wielu książek, jakie przeczytałem o Johnie Lennonie, padło zdanie, że jeżeli gra się utwory cudzego autorstwa, to, choćby zastosować najdziwniejszą aranżację, jeżeli w tej muzyce wciąż tkwi macierzysty utwór, będzie to udana wersja. Według koncepcji autorstwa niedysiejszego Bitelsa (do której entuzjastów się



fot. Piotr Gruchala

Janusz Szrom, Zbigniew Wrombel

zaliczam), niemal wszystkie zaprezentowane w tej części koncertu covery były udane – prezentujące piękno i energię drzemiące w oryginalnych piosenkach, wykonane z jazzowym feelingiem, bez egzaltacji. Zapewne mogą sobie Państwo z łatwością wyobrazić, jak przyjemnie wybrzmiały akustyczne wersje z gruntu jazzującego *Pod Papugami* czy melancholijnych perełek – *Uciekaj serce* bądź *Jej portret*. Ciekawostką był utwór *Tylko wróć* z pamiętnego serialu *Wojna domowa*, do którego sprytnie wkradło się hancockowskie *Cantaloupe Island*.

Obok tych nad wyraz udanych i stosunkowo mało ryzykownych wariacji muzycznych, zdarzyło się kilka mniej satysfakcjonujących fragmentów, jak na przykład przekombinowane, poprzedzone instrumentalnymi dłużyznami, elektroniczne *Kiedy byłem małym chłopcem* czy nieco dancingowa, latynoska *Historia pewnej znajomości*. Piotr Wrombel posłużył

się retro syntezatorem jeszcze raz na potrzeby żywiołowej piosenki Andrzeja Zauchy *Byłaś serca biciem*, która wypadła świetnie – być może ze względu na jej oryginalny, synth-popowy charakter. Moim zdaniem, program w stu procentach akustyczny byłby artystycznie lepszym posunięciem, a i dzięki temu obecni na sali fani Breakoutu nie nabawiliby się bruksizmu. Mimo tego zastrzeżenia oceniam koncert bardzo na plus.

Janusz Szrom, o którego znakomitych możliwościach wokalnych nie trzeba zanadto pisać, przekazał publiczności swą pozytywną energię, nie raz zachęcając zebrany tłum do wokál-



Janusz Szrom, Zbigniew Wrombel

nego udziału, a niemal każdy utwór okraślił ciekawą opowieścią. Takiego zabiegu zabrakło tydzień wcześniej podczas programu *Tańce Świata*, gdzie aż prosiło się o zgrubną charakterystykę każdego z tańców, gdyż te, brzmiały dość monotonnie i trudno było ocenić, czy muzycznie jesteśmy już w Rumunii, czy jeszcze w Hiszpanii.

Podsumowując, była to udana, pionierska edycja Głosów o zmroku, skrząca się prawdziwą feerią barw. Mam tu na myśli nie tylko oświetlenie, które znakomicie współgrało z ascetyczną przestrzenią Mysiej 3, ale przede wszystkim muzyczną różnorodność. Szczególne wyra-

zy uznania należą się za bezpośrednie zestawienie ze sobą jazzu i klasyki, jak również zaprezentowanie przystępnych wariantów tej muzyki. Dobrze, gdy pokazuje się, że muzyka obu tych gatunków – pojmowanych jako „przeintelektualizowana rozrywka z wyższych sfer” – może być elegancka, szykowna, a przy tym miła, rozrywkowa i modna. Cieszy również fakt, że w jednym miejscu stykają się, często nieuczęszczające na te same koncerty, widownie: jazzowa i klasyczna. Dla znawców swojego gatunku takie wieczory to sympatyczna ciekawostka, dla początkujących zaś – prawdziwe otwarcie na świat ambitnej muzyki.

Kiedy piszę ten tekst, jest grubo po zmroku, a ja wciąż nucę *Płonie stodoła*. Udzielam głosu poparcia dla przyszłych edycji festiwalu. I niech będzie to mój głos o zmroku. ●



Wojciech Jachna – trębacz i improwizator. W przeszłości w zespołach Contemporary Noise Sextet i Sing Sing Penelope, obecnie współtworzy formację Innercity Ensemble, duet Jachna / Buhl oraz trio Jachna / Tarwid / Karch. W ubiegłym roku udało mu się wydać płyty z każdą ze swoich aktualnych grup, wszystkie zbierające pozytywne recenzje. Nagraną w trio *Sundial* autorzy bloga Polish Jazz uznali za najlepszy jazzowy krążek roku 2014, zaś samego Jachnę za muzyka roku. W rozmowie dla JazzPRESSu Wojciech Jachna zdradza, jakie kolejne jego albumy pojawią się wkrótce.

Chwycić przypadek i go nie zepsuć

Mateusz Magierowski

mateusz.magierowski@gmail.com



Mateusz Magierowski: Miniony rok był dla ciebie właściwie pasmem muzycznych sukcesów, zwieńczonych tytułami muzyka roku i płyty roku za krążek *Sundial*, nadanymi przez twórców bloga Polish Jazz. Czy drogą do sukcesu było przesunięcie akcentu z funkcjonowania w większych składach – takich jak Sing Sing Penelope czy Contemporary Noise – w stronę bardziej kameralnych, autorskich formuł?

Wojciech Jachna: „Pasma sukcesów” to chyba za dużo powiedziane, ale faktycznie wszystkie płyty, które udało się wydać w 2014 roku, zebrały świetne recenzje, a krążek *Sundial* tria Jachna / Tarwid / Karch zrobił najwięcej zamętu, pewnie

z uwagi na odmienną muzyczną stylistykę niż ta, w której dotychczas funkcjonowałem. Wielka w tym zasługa Grzegorza Tarwida i Alberta Karcha – młodych muzyków studiujących obecnie w Kopenhadze, wielkich talentów i – już w tym momencie – dojrzałych artystów. Mam poczucie, że *Sundial* pozwolił mi na oderwanie przyczepionej do mnie od jakiegoś czasu łatki. Przesunięcie akcentu, jak to ładnie ująłeś, na mniejsze i inne składy, odbywa się już od dłuższego czasu, ale dopiero teraz udało mi się wszystko dopiąć i zebrać owoce kilku lat pracy. W zasadzie jeszcze niezupełnie, bo nowy rok przyniesie przynajmniej jeden nowy projekt, nad którym pracuję, a może nawet i więcej.

Jak w świetle tych nowych wyzwań wygląda twoja przyszłość w takich składach, jak wspomniane Sing Sing Penelope i Contemporary Noise, w których funkcjonowałeś przez lata, a które pozwoliły ci dać się poznać polskiemu jazzowemu słuchaczowi?

Sing Sing Penelope nie gra od ponad roku i wspólnie podjęliśmy decyzję o zawieszeniu działalności. Także Contemporary nie funkcjonuje jako zespół już ponad rok, a przyczyn tego stanu rzeczy jest wiele. Nie przez przypadek jest coraz więcej małych form, dużym zespołom po prostu coraz trudniej istnieć na rynku. Ja sam na pewno byłem zmęczony funkcjonowaniem w dużych organizmach muzycznych, miałem coraz więcej pomysłów na muzykę, na której tworzenie miałbym większy wpływ. Niekoniecznie pisanej od A do Z przeze mnie, ale opartej na współpracy w małych składach – duetach czy triach. Materiał na *Sundial* to przecież kompozycje Grzegorza i Alberta oraz nasze wspólne utwory.

Zostawiłeś młodzieży dość dużo improwizacyjnej i kompozycyjnej przestrzeni.

Bo słuchanie to dla mnie podstawowa rzecz. Jestem coraz bardziej zmęczony gadaniem głupot o sobie, muzyce, a coraz bardziej nastawiony na słuchanie. To długi proces i mam w tej materii jeszcze wiele do zrobienia, ale sądzę, że obrałem dobry kierunek. Przede wszystkim mam kompanów, których też interesują podobne rzeczy – a to już bardzo dużo. Choćby Jacek Buhl, z którym współtworzę duet Jachna / Buhl, czy Grzesiek i Albert.

To w rezultacie słuchania młodszych kompanów narodził się pomysł na *Sundial*?

Pomysł na *Sundial* nie pojawił się w mojej głowie – jestem czasem mylnie o to posądzany. Za muzyką

nagraną na *Sundial* stoi wspólna koncepcja brzmienia tego zespołu, dlatego trio firmujemy nazwiskami całej naszej trójki, a nie tylko, na przykład, moim. Tak naprawdę ta konfiguracja powstała w sposób zupełnie nieplanowany, co tylko potwierdza moja tezę, że najfajniejsze rzeczy rodzą się przypadkiem, a naszym zadaniem jest ten przypadek uchwycić i nie zepsuć. Alberta poznałem kiedy jeszcze studiował w Bydgoszczy, od słowa do słowa zaczęliśmy razem grać. Powstał nawet pomysł, żeby nagrać coś akustycznie w duecie, ale Albert najpierw chciał zarejestrować materiał ze swoim kwartetem. W którąś sobotę zadzwonił do mnie z informacją, że nagranie jest przygotowane, ale chłopaki z Krakowa nie przyjechali, bo pierwsza fala mrozów i śniegu zatrzymała ich na drodze. Na miejscu był tylko Grzegorz, który już dzień wcześniej dojechał z Warszawy, więc Albert zadzwonił i spytał, czy nie przyjadę, żeby coś pograć. Nie trzeba było mi tego powtarzać dwa razy. Przyjechałem, nagraliśmy sporo improwizowanego materiału. Grzegorza widziałem pierwszy raz w życiu, ale po raz pierwszy słyszałem, żeby ktoś grał tak jak on! Fragmenty tej sesji wysłaliśmy do kilku osób, które oceniły materiał jako sensowny, więc przesłałem go też do For Tune. Zadzwonił Jarek Polit i tak się zaczęło. Kiedy okazało się, że chcą to wydać,

zaczęliśmy, na bazie tego, co wtedy zagraliśmy, tworzyć pewną opowieść. Spisałem częściowo rzeczy, które wyimpro wizowałem, chłopaki przynieśli swoje numery. Duży udział w domknięciu materiału na płytę miał Albert, który nie tylko napisał dwie bardzo kameralistyczne w swym klimacie kompozycje, ale też zaproponował pewną dramaturgię tej płyty, stworzył z odrębnych klocków spójną całość.

Dramaturgię budowaną w znacznej mierze w impro wizowanym dialogu, który właściwie stanowi rdzeń waszej muzyki.



fot. Piotr Gruchała

Dwa najbardziej rozimpro wizowane kawałki to *Terpsichore's Chant* i *Sudden Rush* – wspaniałe utwory Grzegorza Tarwida. Jego pianistyka jest zresztą wielkim objawieniem na tej płycie. Przy Grzegorzu i Albercie czuję się trochę jak dobry papa, który dogląda owieczek... i uważa, żeby za bardzo ich nie zepsuć (*śmiech*). Jak pokazuje historia naszej płyty, czasami trzeba się po prostu otworzyć na impulsy z zewnątrz. Niby niewiele, ale uwierz mi, dla wielu jest to po prostu niewykonalne. Zestawienie personalne ułożyło się samo. A stylistyka? Trzeba po prostu zacząć grać

i słuchać, co z tego wychodzi. Tak powstał *Sundial* – na bazie wspólnego grania i słuchania. Kompozycje zostały niejako dopisane do charakteru muzyki.

Zostawmy *Sundial* i skupmy się na innych formacjach, które współtworzysz albo współtworzyłeś. Dubska, Mordy, Innercity Ensemble, Contemporary Noise czy Sing Sing Penelope reprezentują różne muzyczne stylistyki. Lubisz sięgać poza jazzową konwencję.

Zaczynałem od różnych gatunków, bo – wiadomo – nie od razu Kraków zbudowano. Przy okazji poznałem wielu interesujących ludzi, nauczyłem się jak funkcjonują zespoły, jakie są ich bolączki, jakie problemy trapią różne bandy. Gwoli ścisłości: spo-

śródm wszystkich wymienionych zespołów obecnie gram jedynie w Innercity Ensemble – zresztą z dużym powodzeniem. Projekt, który miał być jednora-zowym spotkaniem muzyków z różnych miast, stał się normalnie działającym working bandem. Problemy z funkcjonowaniem w takim trybie rzecz jasna są, bo to aż siedem osób i kupa sprzętu, ale świetny odbiór naszej muzyki wynagradza te niedogodności. Wracając do meritum, z zespołów, które wymieniłeś, tylko Dubska, grające reggae, nie sięgały po improwizację. I to też niekoniecznie, bo na samym początku zespół zawzięcie improwizował na bazie pracy jamajskiej sekcji. Cała reszta grała muzykę, w którym improwizacja odgrywała ważną rolę, czasem mniejszą, kosztem kompozycji (Contemporary), czasem większą (Sing Sing Penelope), czasem w konwencji free rockowej (Mordy). Nie była to oczywiście „klasyczna jazzowa improwizacja”, ale ja sam coraz mniej już wiem, czym ona tak naprawdę jest. W swoim graniu zawsze inspirowałem się jazzem – brzmieniem, frazowaniem, timingiem. Klasyfikacja muzyki, którą grałem, była i jest kwestią drugorzędną – podstawową sprawą było dla mnie zawsze to, czy muzyka jest przekonująca, czy zawiera emocje, czy jest określoną opowieścią, czy ma w sobie jakąś przestrzeń, itd. Jeśli zaczynamy stosować takie kryteria, to jazzowość muzyki schodzi na dalszy plan.

Wiesz, problem jest też taki, że – jak to ładnie kiedyś ujął Tomasz Stańko w wywiadzie dla *Jazz Magazine* – ten „prawdziwy”, mainstreamowy jazz jest muzyką piekielnie trudną i żeby zagrać go w przekonujący sposób, trzeba mieć naprawdę do tego

i umiejętności, i sposób jakiś, i energię. Widocznie ja tego po prostu nie mam. Dyskusji na temat tego, co jest jazzem, a co nie, pozwól, że nie będę podejmował, wolę posłuchać, „co w trawie piszczy”. Powiem tak: czy solowa płyta Ksawerego Wójcińskiego jest jazzem? Nie wiem, ale jest bardzo fajna. Czy solowa płyta Pawła Szamburskiego to jest jazz? Nie wiem, ale jest bardzo fajna, itd.

Co jest jeszcze jazzem, a co już nie – to byłby pewnie temat na wywiad-rzekę. Niezależnie od tego, w jakim stopniu jazzem jest muzyka twoja i wspomnianego Ksawerego Wójcińskiego, zgodzisz się, że ostatnimi czasy muzycznie jest wam po drodze?

Początek współpracy z Ksawerym był oczywiście również przypadkowy i wynikał z zaproszenia od Piotra Wojdata. To on wymyślił sobie, organizując koncert free jazzowej trębaczki Susany Santos Silvy z kontrabasistą Torbjornem Zetterbergiem, nasz duet z Ksawerym, jako suport dla nich. Nigdy wcześniej nie poznaliśmy się z Ksawerym, nigdy też z nim nie grałem, choć oczywiście znałem jego muzykę. Zdzwonił się, Ksawery wyraził gotowość do gry, ja też, ustaliliśmy, że spotkamy się na próbie tydzień wcześniej,

żeby pogadać, pograć i zobaczyć, czy to ma sens. Miało (*śmiech*). Zagraliśmy krótki, treściwy, ponad półgodzinny set przed koncertem Susany i Torbjorna – wyszło fajnie, więc stwierdziłem, że chciałbym coś z tym dalej zrobić. Zdradzę jedynie, że jesteśmy z Ksawerym po improwizowanej sesji w Bydgoszczy. Kiedy jej słucham, to mam wrażenie, że gram z gościem, którego znam od dwudziestu lat.

Planujecie wydać ten materiał?

Na razie jesteśmy na etapie pracy nad nim. Wiem, że mi się podoba. Muzyka nie ma charakteru ekstremalnego free, jest raczej medytacyjna i transowa. Cieszę się z tej współpracy i mam nadzieję, że uda nam się coś z tym dalej zrobić, trochę pokoncertować. Ksawery to – moim zdaniem – obecnie jeden z najciekawszych akustycznych kontrabasistów uprawiających szeroko rozumianą muzykę improwizowaną. Jego kompetencje są ogromne, swoim warsztatem zaprzecza tradycyjnemu pogładowi, że do grania free czy free improv nie trzeba mieć solidnego warsztatu. Ciężko powiedzieć, czy nasza muzyka mieści się w tych kanonach. Chyba wykracza poza nie, ale Ksawery cokolwiek nie zagra, robi to świetnie. Grając smykami ma znakomitą intonację, grając palcami ma znakomite brzmienie, no i rzecz najważniejsza

w improwizacji – dusza, którą ma jego muzyka. Słuchać w jego graniu jakieś fajne opowieści, a nie jedynie zabawę techniką i wprawki. Jest mi niezwykle przyjemnie improwizować z nim, to naprawdę duża frajda.

Pewnie tak samo określiłbyś granie z Andrzejem Przybielskim. Chyba każdy improwizujący trębacz z Bydgoszczy w jakimś sensie mierzy się z jego legendą?

Mówiąc o Andrzeju nie za bardzo wiadomo, od czego zacząć i na czym skończyć. Przede wszystkim trąbka Andrzeja była obecna od początku mojej edukacji jazzowej. Moje początki słuchania muzyki to punk rock i hardcore, co powoli rozszerzało się na zimną falę, rock lat 70., jazz rock, po drodze hip-hop i reggae. I to właśnie w czasie słuchania kultowej płyty *Variété* – pierwszej oficjalnej – spotkałem się z trąbką Andrzeja. Od razu mnie wciągnęło. Zaryzykowałbym stwierdzenie, że jego brzmienie, frazy, były mi równie bliskie jak te Davisa czy później Stańki.

Po latach miałeś okazję z nim grać na jednej scenie podczas nagrania krążka *Sing Sing Penelope Stirli People (in Jazzga)*.

Kiedy po latach poznałem Przybielskiego, był już postacią dość enigmatyczną i miał średni kontakt z otoczeniem. Zaczął mnie dostrzegać, kiedy zobaczył jak gram gdzieś na jamie, obejrzał mojego *constellation* (marka trąbki – przyp. red.) i od tego czasu zawsze, kiedy mnie widział na mieście, krzyczał: „Jachna, ty jesteś trębacz, chodź tu zobaczyć mój kornet!”, albo coś w tym stylu (*śmiech*). Widywałem go w Eljazzie i Mózgu, potem w Sanatorium, zawsze przychodził, kiedy były jakieś jamy, kilka z nich do dziś wspominam jako najciekawsze wieczory w moim życiu. Samo granie z Andrzejem przy-



fot. Piotr Gruchala

Wojciech Jachna z Ksawerym Wójcińskim

pominało jednak i granie z bombą... Pomysł naszego zespołu, żeby nagrać z Przybielskim płytę live, był jednym z głupszych, na jakie wpadliśmy, co miało okazać się po samym nagraniu. Wszyscy którzy go nagrywali, wiedzieli, że Andrzej nie przejmuje się specjalnie miejscami, w których ma grać. Wiadomo, że zawsze zagra swoje charakterystyczne frazy, ale problem polegał na tym, że aby całość miała sens, musiało to zostać zagrane w określonym miejscu, a nie tam, gdzie akurat wypadło. Dlatego płyta *Stirli People (in Jazzga)* ostatecznie składa się w większości z improwizacji, częściowo zagranych zresztą na próbie przed koncertem. Resztę w pocie czoła Rafał Gorzycki miksował razem z Jarkiem Hejmannem i wierz mi, nie była to łatwa praca. Trąbka Andrzeja hulała wszędzie, większość kompozycji przygotowanych na koncert została rozpirzona w puch przez mistrza (*śmiech*). Najfajniejsze jest jednak to, że powstała z tego inna, nowa jakość, ale podczas kon-

certu nie było nikomu do śmiechu. Cała trasa z Andrzejem nauczyła nas dyscypliny zespołowej i tego, że kiedy Andrzej krzyczy do nas na scenie, to nie możemy go słuchać, tylko grać dalej. A ponadto? Na pewno otworzyliśmy się na improwizację totalną, bo z Andrzejem nie można było inaczej. Przyznam się szczerze, że samego Przybielskiego nie traktowałem nigdy jako swojego duchowego mistrza, miał swoje filozoficzne przekazy, ale dla mnie był raczej postacią hermetyczną. Wolę słuchać jego muzyki. Tego jak improwizuje, jak konstruuje frazy muzyczne. I takim chcę go zachować w pamięci.

Jeśli chodzi o aspekt techniki, to Andrzej grał po prostu swoją muzykę. Nie był typem nauczyciela gry na instrumencie czy wirtuozem, wiele rzeczy wykonawczych pozostawało poza jego zasięgiem. Jego postać nauczyła mnie jednego: nie można grać wszystkiego świetnie, a kiedy się na czymś koncentrujesz maksymalnie – na swojej muzyce, improwizacji – zawsze dzieje się to kosztem innych rzeczy. Podsumowując: niewątpliwie Przybielski wielkim muzykiem był – miał swoje brzmienie, time i artykulację.

Skoro już jesteśmy przy „bydgoskich” tematach, to nie mogę nie spytać cię o łatkę, którą przypięto muzycznemu środowisku tworzącemu w klubie Mózg, określając je mianem „postyassowego”. Mocno cię ona uwiera?

Hmm... To moje „ulubione” pytanie, ale trudno, rozprawmy się z tym. Postyass – co to właściwie znaczy? Od dłuższego czasu jestem w opozycji wobec takich pojęć. Są one dziennikarskim wygodnictwem, powtarzanym bez ładu i składu, i – co gorsza – bez znajomości tematu. Jeśli ktoś mówi „scena yassowa” czy „postyassowa”, to ja się pytam: jaka? Był czas, że na jakichś muzyków mówiło się „yassowcy” – tak sami się określali w latach 90., ale już „scena postyassowa” to jest jakaś kaczka dziennikarska stworzona na tej zasadzie,

że jacyś goście grają podobnie jak yassowcy, ale ta epoka już minęła, więc trzeba wymyślić coś nowego. Minęło dwadzieścia lat, mamy mnóstwo improwizowanej, wspaniałej muzyki, tworzonej przez takich muzyków jak Marcin Masecki, Mikołaj Trzaska, Irek Wojtczak, Tomasz Dąbrowski, Mikrokoklektyw i wielu, wielu innych. To jest muzyka postyassowa? Trochę to chyba głupie i śmieszne. Ktoś powie, że naszym punktem odniesienia jest Bydgoszcz – ale ten niby „postyass” to etykieta, którą przypinano zespołom spoza Bydgoszczy, takim jak Robotobibok czy Pink Freud. Pojęcia typu „yass”, „postyass”, „muzyka z Mózgu” to po prostu nic innego, jak określenia na muzykę, która już była dawno: free jazz afroamerykański – Ornette Coleman, Archie Shepp, nowojorskie Down Town – John Lurie, Marc Ribot, Fred Frith, czy w końcu cała brytyjska scena free/impro – Derek Bailey, Barry Guy, Evan Parker. Dlatego dla mnie takie określenia są niejasne i mgliste, i robią ludziom wodę z przysłowiowego mózgu (śmiech). Osobiście wolę pracować na swoje nazwisko, które, mam nadzieję, wkrótce będzie coś znaczyć, niż na jakieś niejasne i nieczytelne terminy, zresztą niebroniące się historycznie.

Wiem jednak, że dziś wszystkim wygodniej jest podchwycić jakieś fajne, chwytliwe hasło, niż zastanawiać się, co i jak gra dany muzyk czy zespół. Powiedzieć: „Aha, Wojtek Jachna, artysta z Mózgu, postyassowiec”. Zobacz, jakie to wprowadza zamieszanie: większość projektów funkcjonujących w klubie Mózg po 2000 roku wymykało się klasyfikacjom – Sing Sing Penelope, Spejs, The Cyclist, Ecstasy Project Rafała Gorzyckiego – każdy z tych bandów miał osobny mood, nastrój, każdy dziś idzie swoją, odrębną ścieżką. Dlatego, jeśli pytasz mnie, czy mnie uwiera ta łatka – tak, uwiera mnie. Trochę się zmieniło w muzyce, więc nie ma sensu wracać do czegoś i robić jakiegoś zbawidowskiego klimatu. Oczy-



fot. Piotr Gruchala

Wojciech Jachna z Ksawerym Wójcińskim

wiście, wtedy był świetny czas i na pewno na mnie wpłynął, mówiłem o tym nie raz, ale dzisiaj wpływają na mnie zupełnie inne rzeczy. Z przyjemnością obejrzałem film na dziesięciolecie *Mózgu, Miłość*, przeczytałem *Chłepcąc ciekły hel*. Historia Yassu Sebastiana Reraka, ale czas idzie do przodu. Kawał fajnej historii, ale trzeba robić dalej swoje.

Nie da się jednak nie spojrzeć wstecz na historię jazzu, szczególnie jeśli – tak jak ty – sięga się w swej twórczości do jazzowych inspiracji.

Jako trębacz wystartowałem z pozycji wielbiciela Milesa Davisa, jazzu elektrycznego, acid jazzu, reggae i tego typu bujających rzeczy. W pewnym momencie kumpel mi powiedział: „Ej, posłuchaj Tomasza Stańki, to jest trębacz, który fajnie gra”. Kupiłem sobie jego taśmę z *Balladyną*, muzyką do spektaklu. Kiedy ją włączyłem i usiadłem na tapczanie, tak zostałem na tym tapczanie do końca taśmy. Wgniotło mnie

totalnie. Tak już mi zostało z tym Stańką. Gdzieś wcześniej był Przybielski, na początku na tych płytach niejazzowych – takich jak *Variété*. Zauważ, że to było w ogóle charakterystyczne dla Przybielki – on grał wszędzie, gdzie słyszał jakąś przestrzeń dla siebie, nie tylko jazz. Ja też mam zresztą podobną filozofię. Stańko, Przybielski, Gralak to tacy goście, którzy zawsze się włączyli po jakichś ciekawych składach, poszukiwali tej „innej” muzyki. Tak jak z Miles, który zmieniał składy, brzmienia, konteksty swojej gry. To też napędza do trochę innego grania, innej pracy z instrumentem. Jeśli chodzi o mainstream, zainteresowałem się takim graniem przez Piotra Wojtasika. Moim zdaniem jest

świetnym pedagogiem i wyjątkową osobą. Miałem przyjemność wziąć udział w trzech warsztatach jazzowych z Wojtasikiem jako wykładowcą i dużo mi one dały. Teraz próbuję szlifować granie klasycznego jazzu na Akademii Muzycznej w Bydgoszczy, którą kończę w tym roku. Trochę tak na starość mnie wzięło na to studiowanie, ale tak czasem bywa (śmiech). Uczę się u Marcina Gawdzisa, który jest świetnym mainstreamowym trębaczem. Dużo jako pedagog dał mi na początku Janusz Zdunek, trębacz w Ahythmic Perfection Mazzolla, jednocześnie student Akademii Muzycznej na wydziale klasycznym. Miał swoje otwarte myślenie o muzyce, ale widząc, że nie mam żadnych podstaw muzycznych, przez rok katował ze mną wszystkie skale z metronomem, z różnymi artykulacjami. Dało mi to podstawy do dalszego rozwoju.

A pozajazzowe inspiracje?

Jeśli chodzi o gatunki inne niż jazz, to ja akurat nigdy nie potrzebowałem do słuchania takiej muzyki specjalnej zachęty. Wychowałem się środowisku, w którym zawsze słuchało się rocka w różnych odsłonach, elektronicznego, eksperymentalnego. Zawsze miałem dostęp

do różnej muzyki. Siłą rzeczy też stanowiła dla mnie ona inspirację, stąd być może projekty, w których brałem udział, zawsze były „obok” głównego nurtu jazzu. Gdzieś w tym wszystkim było też chodzenie do Mózgu na koncerty yassowe i eksperymentalne, zobaczyłem tam kilku gości, którzy coś pokazali – Fred Frith, Joey Baron. Mimo że był czas, kiedy większość mojej płytkoteki stanowiły płyty wydane przez Blue Note: Davisa, Hubbarda, Coltrane’a czy Lee Morgana, nigdy w takiej estetyce nie poczułem się na tyle dobrze i komfortowo, aby ją uprawiać. A inspiracje pozamuzyczne? Na pewno moja rodzina, mój ósmioletni syn Antek, no i oczywiście polskie filmy – zwłaszcza stare. Jest tam tak duża ilość nieprawdopodobnie pięknej muzyki, że oglądałem to stare kino

głównie ze względu na kompozycje, ich klimat, sposób wykonania i pomysły na aranżacje. Można się zachwycić, zainspirować i zadziwić.

Tylko nielicznych „kozaków” stać na stuprocentowo improwizowane koncerty, na których się nie wykładają

Skoro jesteśmy już przy zachwycaniu i zadziwianiu innych – czym Wojciech Jachna zamierza zachwycić i zadziwić swojego słuchacza w 2015 roku?

Zacznę może od refleksji, że wszystkiego jest za dużo, również w muzyce. Wszystkiego się za dużo wydaje, mamy do czynienia z klasyczną nadprodukcją. Ja niestety siłą rzeczą dołączyłem do tej muzycznej lawiny i – szczerze mówiąc – średnio się z tym czuję, ale ostatnie lata były dla mnie bardzo twórcze i wiele rzeczy zbiegło się w czasie. Co więcej, wszystko wskazuje na to, że w 2015 roku dopnę jeszcze jeden projekt, który zacząłem dwa lata temu – trio z Pawłem Urowskim i Mateuszem Krawczykiem, które obecnie przekształciło się w kwartet z Jackiem Ci-



fot. Piotr Gruchala

chockim na fortepianie, świetnym pianistą, klawiszowcem grupy Limboski. Ten zespół jest wypadkową naszych jazzowych fascynacji odczytanych w indywidualny sposób. Są kompozycje moje, Pawła, Jacka, jest też nasze wspólne improwizowanie. Jeszcze zobaczymy, jak to wypadnie na nagraniu, ale nie chciałbym, żeby był to po prostu „zlepek kompozycji jazzowych” różnych muzyków. Jak we wszystkich moich działaniach, chciałbym stworzyć pewną aurę i spójność tej muzyki.

Nagrany i zmiksowany jest już kolejny duet Jachna / Buhl. Materiał jest jeszcze mniej „jazzowy”, dużo w nim groove’ów, elektroniki i szeroko pojętej postprodukcji. Zawsze chcieliśmy taką płytę nagrać, ale nigdy nie było okazji i środków. A teraz, dzięki zaproszeniu od Artura Maćkowiaka, gitarzysty Intercity Ensemble, który pracuje w studiu w bydgoskim MCK, pojawiła się szansa, by zrealizować ten projekt tak, jak zawsze chcieliśmy to zrobić. Osobno zrobić

perkusję, osobno tracki z elektroniką, osobno podogrywać trąbkę i pomiksować, bawiąc się możliwościami studia. Całość brzmi momentami wręcz trip hopowo, ale nie będę dalej odstraszał (śmiech).

Jak już wspomniałem, niedługo będę miksować duet z Ksawerym Wójcińskim i zobaczymy, co z tego wyniknie – mam nadzieję, że coś pięknego. Bardzo chciałbym pograć też koncertowo *Sundiala*. Ten projekt grany na żywo prezentuje się bardziej niż dobrze. Jest więcej ognia, improwizacji, rozciągania formy. Na razie zagraliśmy w Toruniu, Katowicach i na bydgoskich Drums Fuzjach – było naprawdę krzepko....

Koncertowo na pewno pokażemy się jako duet Jachna / Buhl, razem z Arturem Maćkowiakiem solo, na przełomie lutego i marca. Ostatnio oprócz pojedynczych koncertów nie graliśmy zbyt dużo, więc cieszę się, że w końcu będziemy mogli zaprezentować się w trasie live.

Nadrabialiście jednak ostatnio regularnością wydawanych płyt.

Granie z Jackiem to w ogóle temat, który ciągniemy już dość długo. Jacek nasze granie określa jako „przepływu”. Improvizujemy, dodając elektroniczne loopy, preparując czasem trąbkę, a innym razem bawiąc się akustycznie. Najfajniejsze w tym wszystkim jest to, że nie zastanawiamy się w ogóle, w jakiej konwencji będzie to muzyka – wynika ona niejako naturalnie z naszej zabawy dźwiękiem. Czasem ociera się o free, czasem o beatowe wygibasy, czasem pojawiają się wymyślone wcześniej melodie. Dużo takich sytuacji było na pierwszej płycie duetu *Pan Jabu*, której – takie mam wrażenie – nikt chyba nie zrozumiał. Jest ona kolejnym przykładem wsadzania muzyki do pewnej szuflady – skoro goście z Bydgoszczy grają w duecie, to musi być to sążnista fryta. Skoro jej nie było, a pojawiły się elektroniczne loopy i preparacje trąbki, wszyscy napi-

sali, że gram jak Molvær, tak jakby nie było innych trębaczy grających w tym duchu i preparujących instrument na różne sposoby. Ta tradycja jest ogromna, ale wszyscy znaleźli tylko takie odniesienia. Styl gry Jacka jest bardzo daleki od tego, co słysząc na płytach Skandynawa, więc cieszy fakt, że przy recenzjach ostatniej *Atropiny* w końcu zrozumiano nasz muzyczny komunikat.

Co do idei otwartej improwizacji, przepływu: to może być bardzo ciekawa forma uprawiania muzyki, ale muszą być spełnione pewne warunki. Przede wszystkim ludzie muszą być otwarci na siebie, nie wymagać od siebie grania w określonej konwencji. Oczywiście zawsze dochodzimy do końca pewnej koncepcji grania, nic nie trwa wiecznie. Druga sprawa – im większe indywidualne możliwości, kompetencje muzyków, tym te improwizacje są ciekawsze. Tak naprawdę tylko nielicznych „kozaków” stać na stuprocentowo improwizowane koncerty, na których się nie wykładają. Nasze koncerty mają zaplanowany scenariusz, w ramach którego pozwalamy sobie na pewne fikołki, dowolność. Kiedy słucham na przykład Wayne Shorter Quartet, to słyszę, że jest taka mistrzowska formuła, gdzie goście z niesamowitym zapasem też pozwalają sobie na takie przepływy. Nie wnioskuję, czy na formie czy nie, bo podejrzewam, że muzycy tej klasy nawet kiedy improwizują, to i samą formę sobie w czasie grania tworzą. A zupełnie improwizowane granie? Kiedyś na Festiwal Mózg przyjechali von Schlippenbach, Paul Lovens i Evan Parker i dali tak mistrzowski koncert, że pamiętam go do dziś. Pokazali, jak można daleko zajść w takim graniu, które wydaje się wiecznym szukaniem. A my? Mamy jakąś swoją, skromną formułę, która uprawiamy i rozwijamy po prostu. Okaże się, jak daleko zajdziemy. ●



fot. Katarzyna Kukielka

Antoni Krupa – urodzony 23 marca 1945 roku w Krakowie. Dziennikarz radiowy, muzyk, kompozytor. Autor książki *Miasto błękitnych nut, czyli historia krakowskiego jazzu i nie tylko*. Miłośnik i kolekcjoner płyt winylowych.

Rozmawialiśmy w miejscu jego wieloletniej pracy – siedzibie Radia Kraków. Rozmowa pewnie byłaby dłuższa, ale Pan Antoni miał tuż po niej umówioną próbę zespołu. Mamy nadzieję, że do rozmowy i niektórych poruszonych w nich wątków uda nam się jeszcze powrócić.

Moim życiem pokierowały dwa przypadki...



Rafał Zbrzeski
zdeski@gmail.com

Rafał Zbrzeski: Radio jest pracą za pomocą głosu, pan dokłada do tego wyrazisty wizerunek. Nieodłączne atrybuty: kapelusz i fajka...

Antoni Krupa: Już tłumaczę dlaczego. Praca w radiu to jedno. Zanim jednak zostałem radiowcem byłem muzykiem, potem porzuciłem gra-

nie na kilkadziesiąt lat. Na stare lata mi odbiło i ponownie zacząłem grać i występować, a nie wyobrażam sobie występu bez kapelusza. Zaskoczeniem dla mnie jest fakt, że nigdy nie miałem tylu okazji do grania i rozmaitych działań na estradzie co teraz, kiedy jestem stary i schorowany. Los mi spłatał takiego figla.

Występował pan w kilku zespołach: Jazz Band Ball Orchestra, awangardowej grupie WIEM Marka Grechuty, freejazzowym trio z Jackiem Kochanem i Pawłem Dalachem. Kiedy właściwie narodziła się w panu miłość do muzyki, miłość do jazzu?

Paradoks początków mojego zainteresowania jazzem polegał na tym, że nie zacząłem, jak większość ludzi, poznawania tej muzyki od swingu, czy jazzu tradycyjnego. Ja wszedłem w nią poprzez free jazz i awangardę. Oszalałem na punkcie płyty Johna Coltrane'a *Meditations* oraz płyty Pharaoha Sandersa *Karma*. Oczywiście niewiele z tego rozumiałem, zafascynowała mnie natomiast masa, lawina dźwięków, mocna faktura tych płyt. Niewiele rozumiałem, ale dobrze się czułem słuchając tej muzyki. Trwałem więc przy niej, próbując usłyszeć jak najwięcej i zrozumieć, o co w niej właściwie chodzi. W tamtym czasie nie specjalnie podobał mi się Miles Davis. Po doświadczeniach z muzyką

Coltrane'a odbierałem jego grę jako cienkie piszczenie i myślałem – o co temu facetowi chodzi? Dopiero potem zacząłem odczuwać przyjemność z obcowania z tymi starszymi, spokojniejszymi rodzajami jazzu i odczuwam ją do dzisiaj.

Studiował Pan górnictwo na Akademii Górniczo-Hutniczej w Krakowie, mówiąc wprost, kierunek słabo kojarzący się ze sztuką. Jak więc doszło do tego, że zaczął Pan występować?

Patrząc z perspektywy lat na całe moje życie, dochodzę do wniosku, że pokierowały nim dwa przypadki. Powiem najpierw o drugim z nich. Jeżdżąc i występując po świecie z zespołem Jazz Band Ball, zebrałem sporą kolekcję płyt. Dzięki temu ówczesny kierownik redakcji muzycznej Radia Kraków Antoni Mleczko zaproponował mi robienie audycji. Pojęcia nie miałem o jakimkolwiek dziennikarstwie. Czasy były takie, że radio nie miało płyt, które miałem ja. W ten sposób zostałem radiowcem, nie mając żadnego wykształcenia w tym kierunku. Ktoś kiedyś napisał, że Krupa wpadł do radia na kawę i zasiadł się ponad trzydzieści pięć lat.

A pierwszy przypadek?

Nigdy nie marzyłem, że stanę się profesjonalnym muzykiem. Studiując na AGH miałem co prawda zespół rockowy, a właściwie blues-rockowy. Zespół nazywał się The Lessers i wystartowali w nim znakomici muzycy: basista Marian Pawlik i perkusista Benek Radecki. Weszli oni później w skład formacji Dżamble, a to była absolutna ekstraklasa polskiej muzyki. Granie z The Lessers było niesamowitą zabawą, odbywało się dużo imprez, na których zespół mógł zagrać. W każdy piątek i sobotę potańcówki w klubach studenckich, komersy, studniówki. Ktoś tam musiał grać, a że nie było w Krakowie zbyt wielu

zespołów, więc mieliśmy zapewnione regularne występy. Sytuacja, o której wielu muzyków dziś marzy.

Co takiego się wydarzyło, że z amatorskiego zespołu blues-rockowego trafił pan do Jazz Band Ball?

Po pierwsze, po drodze zainteresowałem się jazzem. Ale były też konkretne wydarzenia, które mnie do tego doprowadziły. Pewnego razu graliśmy z The Lessers na balu barbórkowym w głównym budynku AGH. Bal odbywał się w ten sposób, że w kilku różnych salkach grały różne zespoły i każdy mógł wybrać muzykę jaka mu pasowała do zabawy. Podczas przerwy w graniu poszliśmy podglądać konkurencję i trafiliśmy do salki gdzie grał kwartet jazzowy. Marian Pawlik trącił mnie i powiedział: „Ten saksofonista jest niezły, weźmy go do składu.”. Podczas ich przerwy zagadaliśmy, mówiąc, że mamy rewelacyjny zespół rhythm’n’bluesowy i chcielibyśmy, żeby z nami grał. On stwierdził, że skoro ma to być rhythm’n’blues, to potrzebne są nam dobre riffy. W ogóle nie wiedzieliśmy wtedy co to są te riffy, ale ów saksofonista pojawił się na naszej kolejnej próbie i żeby wzbogacić brzmienie przyprowadził kolegę, który grał na puzonie. Tym saksofonistą okazał się Zbigniew Seifert, a puzonistą Jan Jarczyk, znany później jako pianista, choć szkołę muzyczną ukończył właśnie w klasie puzonu. Oni dwaj wciągnęli mnie do Jazz-Klubu Helikon.

Helikon jest dziś prawdziwą legendą. Kariery zaczęli tam między innymi Adam Makowicz, Krzysztof Komeda, oraz nieco później Tomasz Stańko. Jakie ma pan wspomnienia związane z tym miejscem?

Przeciętny człowiek nie miał do Jazz-Klubu prawa wstępu – obowiązywały karty klubowe. Aby taką otrzymać należało zostać wprowadzonym przez dwóch członków klubu. Mnie wprowadzili właś-

nie Zbyszek Seifert i Jasiu Jarczyk. Tam po raz pierwszy zetknąłem się ze środowiskiem jazzowym i wszedłem w jazz. To właśnie w Helikonie kupiłem pierwszą płytę, tam dostałem od Grzegorza Tusiewicza *Meditations* Johna Coltrane’a.

Jazz-Klub Helikon to miejsce już nieistniejące, uwiecznione tylko w nazwie pańskiej audycji i w formie wspomnieniowej publikacji pod redakcją wspomnianego Grzegorza Tusiewicza.

Ubolewam nad tym ogromnie, likwidowanie takich miejsc jest barbarzyństwem. Proszę sobie wyobrazić jak wyglądałby Nowy Jork bez klubu Birdland. Dodatkowo zostały zniszczone freski autorstwa Wiesława Dymnego, którymi ozdobione było klubowe pomieszczenie, podczas remontu zdrapano je i wyrzucono na śmietnik. Barbarzyńskie niszczenie zabytków kultury, zasługujące na najsurowszą karę.

W klubie bywałem bardzo często. Mieszkalem wtedy przy odchodzącej od Rynku Głównego ulicy Szczypańskiej, a Helikon znajdował się dwie ulice dalej, przy św. Marka 15. Nawet gdy nie miałem czasu tam posiedzieć, wpadałem, jak to się mówi „podpisać listę obecności”. Jako, że mieszkalem blisko, klubowi koledzy, jeśli tylko zjawili się w okolicy Rynku przed otwarciem,



fot. Katarzyna Kukielka

przychodzili do mnie posiedzieć, posłuchać płyt. Nie myślałem jednak nigdy o graniu jazzu. I wtedy miał miejsce drugi przypadek. Pewnego dnia słyszę dzwonek do drzwi, otwieram, a za drzwiami stoi Jan Boba – pianista Jazz Band Ball – trzymając pod pachą banjo. I pyta mnie czy nie pojechałbym

z nimi następnego dnia na nagrania do Katowic, bo zrezygnował ich banjonista. Odpowiedziałem: „Z ogromną przyjemnością, ale nigdy w życiu na tym nie grałem.”. On machnął na to ręką i powiedział, że bym niczym się nie martwił, bo gra się na tym prawie jak na gitarze. Pojechałem, sesja nagraniowa była koszmarem, ale w efekcie jakoś poszło, a chłopcy polubili mnie na tyle, że zaproponowali że bym grał z nimi na stałe. W ten sposób dołączyłem do profesjonalnego zespołu. Szybko nauczyłem się grać na banjo, bo nie jest to trudny instrument i zostałem w składzie Jazz Band Ball na kolejnych pięć lat. Niestety w czasach kiedy z nimi grałem, nie wydawali płyt w Polsce. Jedyną płytą na jaką się załapałem był album wydany w Niemczech przez firmę Metronome.

Dużo wyjeżdżałem z zespołem do Holandii, Niemiec, w czasach kiedy bardzo ciężko było wyjechać na Zachód. W efekcie więcej czasem przebywałem za granicą niż tu. Skutek był taki, że w pewnym mo-

mentcie musiałem wybrać pomiędzy graniem a studiami. Po zaliczeniu czwartego roku porzuciłem studia na AGH. Dużo później ukończyłem kierunek „pedagogika kulturalno-oświatowa” na Uniwersytecie Jagiellońskim, bo był taki wymóg, że dziennikarz radiowy musi mieć ukończone studia wyższe.

Kolejnym rozdziałem było granie w grupie Marka Grechuty WIEM.

Tak, zrezygnowałem z Jazz Band Ball. Wyjazdy zaczęły mnie męczyć i nie do końca taką właśnie muzykę chciałem grać. Akurat wtedy Marek Grechuta montował nowy skład. Zafascynowała go twórczość Weather Report i chciał jazz-rockowe granie połączyć ze współczesną poezją. Występy z grupą WIEM to były dwa i pół roku przepięknej przygody. Mieliśmy dwie sekcje rytmiczne złożone z najlepszych jazzmanów w Polsce. Pierwsza sekcja to był Kazimierz Jonkisz na perkusji i Paweł Jarzębski na kontrabasie. W czasie gdy ci dwaj grali z Namysłowskim, za perkusję wskoczył Jurek Bezucha a na kontrabasie grał Bronek Suchanek. Mając taką sekcję za sobą, po prostu odfruwaliśmy. Poza tym Grechuta pozwalał nam się wyżyć. Program składał się z dwóch części. W pierwszej normalnie graliśmy jako zespół towarzyszący Markowi w piosenkach, za to w drugiej były tylko trzy utwory, gdzie po odśpiewaniu swojej części schodził ze sceny a my graliśmy długie improwizacje. Po ponad dwóch latach Grechucie znudziła się taka forma i rozwiązał grupę. Zostaliśmy na lodzie.

Wtedy postanowiłem dać upust swojej fascynacji free-jazzem. Z kolegami z Jazz-Klubu Jackiem Kochanem na perkusji i Pawłem Dalachem na saksofonie stworzyliśmy trio. Moja gitara podpięta była do mnóstwa przetworników, co pozwalało mi wydobywać z niej kosmiczne dźwięki. Zagraliśmy może dwa koncerty, ale za to zrealizowaliśmy nagrania w radiu, które są zachowane do dzisiaj.

Równocześnie zapuszczałem się w inne gatunki muzyczne. Założyłem na przykład duet gitarowy z Krzysztofem Wierzchoniem, który grał na gitarze dwunastostrunowej, Grupa CD, gdzie nie graliśmy kompozycji tylko gitarowe improwizowane impresje. Potem dołączył do nas Jasiu Gonciarczyk – kontrabasista z kwartetu Seiferta i przez pewien czas występowaliśmy w trio znakomicie się przy tym ba-

wiać. Z tym zespołem stworzyliśmy muzykę do spektaklu *Ziemia Jałowa* według Elliota. Spektakl był wystawiany przez Teatr STU, a my podczas przedstawień graliśmy na żywo, co nie było wtedy w teatrze często spotykanym zabiegiem. Z Krzyśkiem założyliśmy też w późniejszym okresie zespół country. Śpiewała z nami Polka urodzona w Stanach Zjednoczonych. Z dzisiejszej perspektywy wokalnie niczym chyba się nie wyróżniała, ale w tamtym czasie zespół gdzie wokalistka śpiewa perfekcyjnie po angielsku robił wrażenie.

Kilkakrotnie podczas naszej rozmowy padły nazwiska znakomych jazzmanów związanych z Krakowem. Spotykał pan tych ludzi na co dzień, jakie są pana wspomnienia związane z tamtymi osobami?

To były bardzo barwne osobowości. Pierwszą postacią, która przychodzi mi na myśl, w związku z klubem Helikon, jest trębacz Andrzej Jakóbiec, który był też w Helikonie barmanem. Zdarzało się, że podczas koncertu w klubie stojąc za barem wyciągał trąbkę i grał razem z zespołem. Andrzej mieszkał w samym Rynku Głównym, więc jako że do klubu miał bardzo blisko, często idąc do pracy kupował dwie skrzynki piwa, które potem stanowiły zaopatrzenie baru, innego źródła zaopatrzenia w napo-

je klub nie miał. To była instytucja działająca samoistnie, utrzymywana przy życiu przez pasjonatów. W klubie bywałem w późniejszym okresie niż na przykład Adam Makowicz, który nie mając chyba gdzie się podziać, sypiał na klubowym fortepianie. Również w tym klubie swoje podwójne wesele zorganizowali legendarni jazzmani Krzysztof Komeda i Andrzej Trzaskowski. To też działo się w czasach kiedy ja do klubu jeszcze nie chodziłem.

W czasach mojej bytności w Helikonie przychodzili tam głównie muzycy związani z nurtem jazzu tradycyjnego, ale bywał też Seifert ze swoim kwartetem (jeszcze w roli saksofonisty). To właśnie tam zaczął krystalizować się pierwszy kwintet Tomasza Stańki. Stańko był bardzo spokojnym i cichym człowiekiem, natomiast ze Zbyszkiem Seifertem zaprzyjaźniłem się. Wpadał do mnie do domu, słuchaliśmy płyt, spędzaliśmy wspólnie czas. Połączyła nas też miłość do muzyki Coltrane'a. Wiąże się z tym następująca anegdota. W czasach gdy Seifert mieszkał już w Niemczech, przyjechał w odwiedziny do Polski. Ja w międzyczasie z jakiegoś powodu odsprzedałem część mojej płyto-
teki. Pewnego dnia otwieram drzwi i na progu widzę Zbyszka, który pyta mnie: „Antoni w tych Niemczech nie mają w ogóle płyt Coltrane'a, mogę przegrać je od Ciebie?”. Ja zro-



fot. Katarzyna Kukielka

biłem się najpierw blady, następnie czerwony z rozpaczy i odpowiedziałem: „Zbyszku nie mam ich.”. Do dziś trochę mi wstyd kiedy to wspominam.

To było jedno z moich ostatnich spotkań ze Zbyszkiem. Potem spotkaliśmy się jeszcze podczas nagrywania jego koncertu w Klubie Pod Jaszczurami, który ukazał się jako dwuczęściowa płyta zatytułowana *Kilimanjaro*. Płyta ta jest jedynym zarejestrowanym

i wydanym jego występem z krakowskimi muzykami, podczas którego gra jako skrzypek. Ukazała się też niedawno płyta nagrana podczas Jazzu Nad Odrą, gdzie wystąpił ze swoim kwartetem, ale jeszcze jako saksofonista. Ten kwartet nigdy nie zarejestrował płyty studyjnej, a szkoda bo był znakomitą zespołem.

Wróćmy na chwilę do pańskiej pracy w radiu. Wpadł pan tu na chwilę, a przygoda z radiem trwa już prawie czterdzieści lat – nie czuje się pan zmęczony?

Przed mikrofonem czuję się jak ryba w wodzie, mógłbym to robić jeszcze przez milion lat. Ja po prostu bardzo dobrze się z tym czuję. Niestety ze względu na problemy zdrowotne coraz większą trudność sprawia mi dotarcie do radia. Idealną sytuacją dla mnie byłoby gdyby ktoś, w jakiś magiczny sposób, przeniósł mnie z domu do radia i z powrotem.

W przypadku radia, też dała o sobie znać pana miłość do muzyki Coltrane’a. Pierwszy cykl pana audycji zatytułowany był *Muzyczny świat Johna Coltrane’a*.

Tak. Kiedy Antoni Mleczko zaproponował mi robienie audycji dla radia, nie chodziło o audycję dla tutejszej rozgłośni regionalnej. W tamtych czasach każde radio regionalne dostarczało materiały Polskiemu Radiu w Warszawie i było z tego rozliczane. Zrobienie takiego materiału zostało mi zaproponowane. Nie specjalnie czułem się na siłach, więc poprosiłem o pomoc przyjaciela Zdzisława Gogulskiego, perkusistę Jazz Band Ball. Zdzisław miał wtedy większą kolekcję płyt ode mnie. Zrobiliśmy audycję razem, mam ją do dziś nagraną, kiedy jej słucham myślę, że jest to kuriozum. Dwóch facetów czyta z kartki swoje kwestie niczym dzieci w podstawów-

ce, a pomiędzy tym gra muzyka. To był dramat. Mieliśmy szczęście, że w czasie kiedy wysłaliśmy audycje do Warszawy, powstawała tam, pod kierunkiem dwóch znakomitych dziennikarzy Ryszarda Wolańskiego i Andrzeja Witkowskiego, redakcja jazzowa. Szukali oni materiałów do audycji, my z naszym zasobem płyt spadliśmy im z nieba, więc przymknęli oczy na nasz brak doświadczenia i sposób czytania. Kiedy w Krakowie zorientowano się, że nasze audycje wzięła Warszawa, Antoni Mleczko zaproponował mi stworzenie czegoś wspólnie i zrobiliśmy audycję *Studio dwóch*. Tak zaczęła się moja przygoda z radiem. W trakcie tych prawie czterdziestu lat przeszedłem chyba wszystkie szczeble sztuki radiowej. Byłem producentem nagrań, pisałem muzykę do słuchowisk, prowadziłem własne programy, przeprowadziłem też sporo wywiadów.

Pamięta pan jakieś szczególnie udane, najciekawsze, bądź szczególnie trudne wywiady?

Największą, zupełnie baśniową przygodą był wywiad, który przeprowadzałem nie dla radia, a na potrzeby pisma Jazz Forum z Nigelem Kennedym. Wywiad miałem umówiony w jego mieszkaniu przy ulicy Floriańskiej, poszedłem tam a w środku natknąłem się na próbę zespołu, tłum osób, przechadzają

się jakieś dziewczyny. Potworne zamieszanie, atmosfera jak w jakimś klubie. Zaproponowano mi obiad, wódkę, ja odmawiałem, bardzo długo to trwało zanim udało się usiąść z Nigelem i wysłuchać jego niesamowitych opowieści, między innymi o tym jak uczęszczał na lekcje skrzypiec do Grappelliego i Menuhina. Drugi wywiad, który pamiętam szczególnie, to ten gdy Jarek Śmietana opowiadał mi o wizycie w domu u Milesa Davisa.

Trudny był dla mnie wywiad z Adamem Makowiczem, który robiłem stosunkowo niedawno. Bałem się, bo nie znałem wcześniej Makowicza, a jest przecież muzykiem światowej sławy. Rzeczywiście na początku było nieco drętwo, więc postanowiłem sięgnąć po asa, którego miałem w rękawie i zapytałem: „Panie Adamie, wyjaśnijmy pewną sprawę raz na zawsze. Różne źródła podają, że w Jazz-Klubie Helikon spał pan na, bądź pod fortepianem. Jak było naprawdę?”. Wtedy Makowicz wybuchnął śmiechem i atmosfera od razu się rozluźniła.

Anegdoty krążą o wywiadzie, który przeprowadziłem z Gordonem Haskelllem. Któraś z polskich filii dużych wydawnictw muzycznych załatwiła mi ekskluzywny wywiad w cztery oczy, wywiad miał odbyć się w hotelu. Mój angielski nie jest zbyt dobry i podejrzewam, że ktoś inny

o tym poziomie języka w ogóle by nie poszedł, żeby się nie wygłupić. Haskell otworzył mi drzwi i przez moment poczułem się jakbym spojrział w lustro – ta sama siwa broda, siwe włosy, podobna twarz. Zadałem mu wtedy tylko jedno pytanie, które wcześniej sobie przygotowałem: „Opowiedz mi o twojej przygodzie z muzyką”. Po tym pytaniu opowiadał przez półtorej godziny, a ja miałem gotowy materiał. Jeden z najlepszych moich wywiadów.

Pytanie na koniec naszej rozmowy. Czy jest coś co przykuwa pana uwagę na współczesnej polskiej scenie jazzowej?

Zdecydowanie tak. Choć początki jazzu w naszym kraju związane są z ogromnymi trudnościami i opóźnieniem wobec reszty świata, obecnie dzieje się wiele znakomitych rzeczy. Jest wielu znakomitych młodych muzyków, którzy dzięki uczelniom muzycznym bardzo szybko przyswajają sobie potrzebne umiejętności. Wymieniłbym tu: Tomka Kudyka i grającego u niego w zespole genialnego młodego pianistę Dominika Wanię. Przychodzi mi też do głowy Piotr Orzechowski, który robi teraz międzynarodową karierę. Jest też Paweł Kaczmarczyk – pianista, który chyba wydaje w najbliższym czasie kolejną płytę. Poza wymienionymi jest cała plejada znakomitych muzyków.●

Wasze wsparcie = kolejny numer JazzPRESSu

nr konta:

05 1020 1169 0000 8002 0138 6994

wpłata tytułem:

**Darowizna na działalność
statutową Fundacji**



„Muzyka bierze się z ciszy, dlatego im jej więcej, tym lepiej” – uważa **Iva Bittová**, czeska awangardowa skrzypaczka, aktorka i performerka, która gra i śpiewa symultanicznie. Jej muzyka to bardzo autorskie połączenie jazzu, folku, rocka i muzyki klasycznej. Skrzypce nie mają dla niej ograniczeń, często gra na nich jak na banjo, a jej śpiew to połączenie śpiewu operowego, tradycyjnego oraz improwizowanych dźwięków. „Nie interesuje mnie trzymanie się żadnych gatunków. Nad muzyką nie da się w taki sposób zapanować” – podkreśla. O muzycznym zgiełku Nowego Jorku, współpracy z Manfredem Eicherem z ECM-u oraz konieczności zachowania dźwiękowej higieny mówi w wywiadzie dla JazzPRESSu.

Artykuł pierwszej potrzeby? Zatyczki do uszu



Paulina Pacuła
paula_pacula@o2.pl

Paulina Pacuła: W rozmowie publikowanej w JazzPRESSie (maj 2014) polski jazzman, Wojciech Karolak, powiedział, że nienawidzi podróżować, bo za każdym razem, kiedy

wyjeżdża, musi zabierać ze sobą połowę mieszkania: pięć marynarek, bo nigdy nie wie, w co będzie chciał się ubrać na scenę, ulubiony kubek na kawę, książkę. To takie jego kło-

potliwe dziwactwo. Jak jest w twoim przypadku?

Iva Bittová: (*Śmiech*) Zupełnie na odwrót. Widziałas moją małą, czerwoną walizkę? Nie jest nawet pełna. Nie potrzebuję wiele. Nie otaczam się przedmiotami. Lubię minimalizm: na koncert zabieram ze sobą skrzypce, jedną sukienkę, trochę kosmetyków. Nie wlokę ze sobą połowy domu. Jestem w stanie spakować się w dziesięć minut. Nieważne, czy jadę na dwa dni czy na dwa tygodnie. Lubię też pustkę pokoi hotelowych. W takim miejscach łatwiej o czystą obecność.

Lubię podróżować. Każde miejsce ma swój rytm, swoją dynamikę i dźwięki. To inspiruje. Jedyne, co mnie czasem męczy, to harmider lotnisk, dworców i ulic. Dlatego zawsze mam ze sobą zatyczki do uszu. To mój ulubiony gadżet i artykuł pierwszej potrzeby (*śmiech*). Staram się odcinać od niepotrzebnych dźwięków, bo one wybijają mnie z równowagi, burzą koncentrację. A te elementy są mi w pracy niezwykle potrzebne.

Muzyka to dla ciebie praca?

Oczywiście. To niewątpliwie zajęcie, które bardzo kocham, ale też praca, która wymaga ode mnie profesjonalizmu, dyscypliny, ćwiczeń i regularności. Na skrzypcach gram

od trzydziestu lat, a wciąż potrzebuję ćwiczeń. Poza tym śpiewanie to praca całym ciałem. Nie chodzi tylko o struny głosowe i przeponę. Głos zależy od każdego mięśnia w ciele. Jest różny w zależności od wewnętrznych napięć, ogólnego samopoczucia czy zwyczajnie stanu zdrowia. Dlatego sporo czasu poświęcam na utrzymanie sprawności fizycznej. Poza tym do improwizacji – a to jeden z ważniejszych elementów mojej muzyki – potrzebne jest coś jeszcze: obecność. Koncentracja, skupienie, czystość umysłu. To nie przychodzi samo z siebie, trzeba nad tym pracować.

Wygrywasz niesamowite melodie na skrzypcach, traktując je nieraz jak banjo, jednocześnie śpiewasz tak, że człowiek ma dreszcze, bo oprócz tradycyjnego śpiewu, są jeszcze krzyki, jęki i świergot, do tego w trakcie występów angażujesz całe ciało, tworząc niezwykle performance. Twoja energia jest niemal namacalna. Skąd ona się bierze?

Moja energia bierze się z ciszy i spokoju wewnętrznego. Moja medytacja to samotność i długie spacerowanie po lesie. Niby mieszkam w Nowym Jorku, ale Rhinebeck to tak naprawdę totalne obrzeża, za domem mam zupełnie dziki las. To tam spędzam najwięcej czasu. Staram się unikać zgiełku, niepotrzebnych bodźców, nadmiernego rozproszenia. Moja muzyka pochodzi z wewnątrz, więc właśnie na wewnątrz muszę się skupiać.

To dość zaskakujące. Myślałam, że muzyk wyjeżdża do Nowego Jorku po to, by wejść tam w niesamowicie żywe i twórcze środowisko, jak najwięcej grać i poznawać ludzi. Myślałam, że to dlatego w 2007 roku zostawiłaś swoją małą arkadię – Lelekovice niedaleko Brna. Żeby rzucić się w wir wielkiego miasta...

Tak, ponieważ dlatego wyjechałam. I oczywiście robię to, korzystam z energii tego miejsca, spotykam się z ludźmi, poznaję fantastycznych muzyków, nawiązuję nowe współprace. Ale smutne jest dla mnie jedno: oni mają tak mało czasu! Większość muzyków, z którymi się spotykam, zawsze się dokądś śpieszy. To zaskakujące. Kompletnie nie jest to mój sposób bycia. Uwielbiam spotkania, ale nie lubię bywania i przelotnych kontaktów. Czasem chwytam skrzypce, zaczynam grać i po chwili nie wiem, czy minęła godzina, dwie czy pięć. Tak samo mam ze spotkaniami z ludźmi. Potrzebuję na nie czasu. Generalnie jestem introwertykiem i stąd takie moje potrzeby.

Na scenie tego po tobie w ogóle nie widać.

(Śmiech) Scena to zupełnie inna sytuacja. To moment, kiedy daję. Otwieram się i wypływa ze mnie to wszystko, co tak pieczołowicie w sobie pielęgnuję i gromadzę. Ale na co dzień introwersja dominuje. Żyję w swoim świecie. Unikam wiadomości, nie oglądam telewizji, nie wiem, gdzie doszło do jakiegoś zamachu, morderstwa, trzęsienia ziemi czy kryzysu politycznego. To coś, co mnie bardzo rozbija i sprawia, że nie mogę tworzyć. Bo ani nie mam na to wpływu, ani nie potrafię nikomu pomóc. Dlatego skupiam się na tym, co potrafię robić dobrze – na muzyce.

Krytycy i melomani mają problem z nazwaniem twojej muzyki. Jedni mówią, że to folk, bo dużo tam brzmienia tradycyjnej muzyki czeskiej, słowackiej i morawskiej, inni, że jazz, bo improwizujesz, jeszcze inni, że muzyka klasyczna, bo bardzo świadomie używasz takich elementów jak melodyka, rytmika, dynamika, kolorystyka czy artykulacja. Poza tym często odwołujesz się do Béli Bartóka, który jest twoim muzycznym guru. Z każdą kolejną płytą nie ułatwiasz im zadania.

Moja muzyka jest bardzo eklektyczna, sięgam po różne motywy. Béla Bartók to kompozytor, na którym się wychowałam, podobnie jak na morawskim folku. Mój dom zawsze był pełen muzyki, schodzili się do nas miejscowi grajkowie i muzykowaliśmy razem z ojcem, mamą, rodzeństwem. Jestem też bardzo przywiązana do muzyki dawnej, teraz na przykład studiuje muzykę barokową, niedługo będę miała nawet tytuł naukowy w tej dziedzinie. Wciąż jestem studentką (śmiech).

Ale ten eklektyzm bierze się też z tego, że dużo pracuję z innymi artystami, niemal każdy album nagrywam z kimś innym i to właśnie te osoby wnoszą do mojej muzyki rozmaite brzmienia. Inne są efekty współpracy z Vladimírem Václavkiem, inne z Bang on a Can, a jeszcze inne z Fredem Frithem czy Leosem Janáckiem i klasycznym kwartetem smyczkowym. Ja to bardzo lubię, absolutnie nie chcę popadać w formalizm, nie interesuje mnie trzymanie się żadnych gatunków. Nad muzyką nie da się w taki sposób zapanować. Nigdy nie wiesz, co ci do głowy przyjdzie, co się w tobie urodzi. Nie ma co zatrzymywać tego procesu. Zresztą, w moim przypadku większość muzyki powstaje w trakcie improwizacji i przeważnie dla mnie samej jest zaskoczeniem. Gdy gram, sama słucham jej po raz pierwszy, odkrywam ją.

Miles Davis, zapytany o improwizację, powiedział kiedyś, że najpierw gra, a dopiero potem wie, co to jest i może coś o tym powiedzieć.

W moim przypadku jest podobnie. Improwizacja to fascynujący proces. W pewnym sensie nie wiesz, co się wydarzy za sekundę. Muzyka cię prowadzi. Bardziej ją odkrywasz niż tworzysz. Bo dźwięk to instrument sam w sobie. W zależności od tego, gdzie grasz, on zachowuje się zupełnie inaczej. Inaczej brzmi w XVII-wiecznym kościele, inaczej na scenie teatru, inaczej w gotyckim klasztorze. Ucieka w przestrzeń, odbija się od ścian albo dostaje chaotycznego pogłosu. Bardzo lubię grać we wnętrzach, w których dotąd nie grałam. Lubię chodzić po sali i odkrywać, co tam się z tymi moimi dźwiękami dzieje. Z tym się można bawić, chwytając to, dośpiewywać do tego. To jest rodzaj dialogu, jak z drugim muzykiem. Bardzo to lubię. Czasem się nawet trochę zapominam na koncertach i na przykład kilka minut śpiewam odwrócona twarzą do ściany, bo usłyszałam tam coś ciekawego. Dla mojej publiczności to może dziwnie wyglądać, ale jeśli mnie znają, wiedzą, o co chodzi (śmiech).

Zauważyłam też, że czasem zapominasz, że masz mikrofon, który ma cię nagłaśniać. Chodzisz



fot. Marcin Wilkowski

sobie po sali i śpiewasz, a on stoi samotnie, taki niepotrzebny.

(Śmiech) Tak, ja w ogóle nie przepadam za takim sprzętem. Jeśli gram w kameralnej sali, która ma dobrą akustykę, to mikrofon nie jest mi potrzebny. Pamiętam piękny koncert, rok temu w synagodze w Timisoara, w Rumunii. Było około pięciuset osób, ledwo byłam w stanie się między nimi przeciskać,

gdy spacerowałam i śpiewałam. Byłam bez mikrofonu. I cudowne było, jak bardzo wszyscy byli cicho. Musieli się naprawdę skupić, żeby dobrze słyszeć. Wtedy pomyślałam, że to świetna metoda, by motywować ludzi do skupienia (*śmiech*). Bo to bardzo miłe uczucie.

Ale oczywiście zdarza mi się też grać z większym zespołem, na dużych scenach, jak na przykład w Carnegie Hall w Nowym Jorku, gdzie już trzeba być bardziej zdyscyplinowanym. Takie miejsca też dają fantastyczne możliwości. Bo kolejną jakością, która jest dla mnie bardzo ważna w muzyce, jest dynamika. W profesjonalnych salach można w tej kwestii poszaleć. Pamiętam piękny koncert z kwartetem smyczkowym w Wigmore Hall w Londynie. To jedna z najlepszych sal, w jakich kiedykolwiek grałam. Akustyka była taka, że mogliśmy operować na najdrobniejszych detalach, takich jak cmoknięcie czy mlaśnięcie. Było mnóstwo przestrzeni na to, by zaczynać delikatnie *pianissimo*, powoli przechodzić do *forte*, po to, by za chwilę pozwolić sobie na szalone *fortissimo*. Dla mnie dynamika w muzyce jest bardzo ważna, bo to tak jak w życiu. Jest hałas, głośność, krzyk, ale jest i szept, cisza i wszystko to, co pomiędzy. Współczesna muzyka bardzo często ignoruje dynamikę, a moim zdaniem to ogromna strata.

Słuchając cię i znając twoją muzykę, nietrudno odnieść wrażenie, że uwielbiasz wolność, że potrzebujesz jej w muzyce. Jakim doświadczeniem było dla ciebie nagrywanie płyty z Manfredem Eicherem dla ECM-u (płyta *Iva Bittová*, wydana została przez ECM w 2013 roku – przyp. red.)? Bo poza tym, że wśród niektórych uchodzi za muzycznego geniusza, za artystę dźwięku, to nie jest też tajemnicą, że jest trochę despota i dyktatorem. Decyduje, co chce nagrać, jakie mają być okładki i nierzadko wymyśla nawet tytuły dla cudzych utworów.

Tak też było w moim przypadku. Choć akurat pomysł nazwania utworów „fragmentami” bardzo mi się spodobał. Bo ta płyta to rzeczywiście trochę taka zbieranina fragmentów, próbek mojej twórczości (*śmiech*). O to Manfredowi chodziło. Bardzo chciał zebrać na niej coś, co jego zdaniem jest esencją mojej muzyki, czymś dla niej najbardziej charakterystycznym. Co nawet było dla mnie ciekawym doświadczeniem, bo jak dotąd chyba sama nie wiedziałam, co tą esencją jest. Dlatego takie spojrzenie z boku, opinia profesjonalisty, była dla mnie bardzo wartościowa.

Bardzo się cieszę z tej płyty i jestem niezmiernie szczęśliwa, że zostałam zaproszona do ECM-u. Ale jak dla mnie ona jest trochę zbyt sterylna. To nie do końca moje brzmienie. Choć rzeczywiście wyszła z tego kwintesencja mojego stylu, odsączona z tych różności, które w danym momencie spontanicznie do mnie przychodzą. Samej pracy w studiu też towarzyszyło pewne napięcie. Nie mogłam chodzić w trakcie śpiewania, musiałam pilnować mikrofonu, po kilka razy powtarzać te same frazy. To nie jest mój sposób pracy. Ale i tak było to dla mnie bardzo ciekawe doświadczenie i czekam na kolejny wspólny projekt.

Nagranie dla ECM jest dla muzyka rodzajem ostatecznego uznania? Ta

niezwykle poważana, renomowana marka jest dla wielu słuchaczy jakością samą w sobie.

Tak, oczywiście, to jest wyraz uznania, który do tego otwiera bardzo wiele drzwi. Ale ja osobiście wolę nagrywać dla małych wydawnictw. Bo duże wytwórnie rządzą się zupełnie innymi prawami. W małej, zaprzyjaźnionej wytwórni mam wpływ na więcej rzeczy. To stamtąd wychodzą najbardziej autorskie projekty.

Zatem wygląda na to, że nad ostatnią płytą pracowałaś dokładnie tak, jak lubisz. *Entwine-Proplétám* (2014, Pavian Records) została nagrana w XVII-wiecznym kościele w Czechach. Pięć utworów powstało tam na miejscu.

Tak. Ta płyta została nagrana we wnętrzu XVII-wiecznego kościoła Jana Nepomucena, wybudowanego przez genialnego architekta Jana Błażeja Santini. W przepięknym, niezwykle czarującym miejscu. Spędziłam tam wiele dni, grając zamknięta w tych niesamowitych murach z zaprzyjaźnionym inżynierem dźwięku. Utwory, które tam powstały, są odzwierciedleniem niezwyklego ducha tego miejsca, jego *genius loci*. To było piękne

doświadczenie, przychodziło tam do mnie mnóstwo melodii. A cała płyta jest rodzajem prostej refleksji nad życiem, jego kolejami, pojawiają się na niej bardzo różne emocje.

Sięgnęłaś na niej po teksty Rūżeny Danielovej, romskiej poetki ocalałej z Holokaustu. Jej wiersze były pisane w Oświęcimiu.

Tak, to niezwykle poruszająca i piękna poezja.

To prawda, że twój ojciec był z pochodzenia Romem?

Tego tak naprawdę nie wiem. Tak uważa moja siostra, ma jakąś teorię na ten temat, ale ojciec ani nie mówił w romani, ani nie mamy żadnych romskich krewnych, nigdy też o tym nie opowiadał. W sumie nie wiem, skąd się to wzięło. Nie ze względu na pochodzenie ojca sięgnęłam po tę poezję. Są tam po prostu niesamowite emocje i niezwykle doświadczenia. Historia Romów to kopalnia nieopowiedzianych historii. Tego, co dla mnie jest najważniejsze. Ludzkie doświadczenia, historie, uczucia. Na tym się skupiam.

Tworząc muzykę, masz jakiś cel? Zadałaś sobie kiedyś takie pytanie: po co to robię?

Tak, nieraz. Muzyka to terapia i mój mały wkład w funkcjonowanie tego świata. Oczyszcza, budzi energię, cieszy, ale też pozwala przeżyć emocje, od których często się odcinamy. A na koncercie można się dać ponieść. Lubię dawać ludziom coś, co im pomaga lepiej żyć, lepiej się czuć. Na mnie samą muzyka działa w ten sam sposób. Właśnie dlatego to robię i uważam to za moją misję. ●



fot. Jarek Misiewicz

Michael League – basista, gitarzysta, kompozytor, aranżer, producent, właściciel GroundUP Music. Mocno zaangażowany w propagowanie muzycznej edukacji, współpracuje z kilkoma amerykańskimi organizacjami non profit promującymi muzykę. Znany przede wszystkim jako lider **Snarky Puppy** – zespołu powstałego jedenaście lat temu na University of North Texas, gdzie League studiował jazz.

Snarky Puppy to grupa zdobywająca coraz większą popularność wśród słuchaczy i rozpoznawalność w branży swoją indywidualną fuzją jazzu, rocka, funku i R&B. W dotychczasowym dorobku mają osiem wydanych albumów. Muzycy Snarky Puppy są również członkami zespołów występujących z Erykah Badu, Marcusem Millerem, Kirkiem Franklinem, Ari Hoenigiem, Royem Hargrovem.

Musisz być podekscytowany tym co tworzysz

Urszula Orczyk
u.orczyk@gmail.com



Urszula Orczyk: Snarky Puppy tworzy około trzydziestu muzyków?

Od trzydziestu do trzydziestu pięciu.

Od początku był taki pomysł na zespół?

Nie. Stało się tak z konieczności. Niektórzy z członków zespołu nie mogli uczestniczyć we wszystkich koncertach ze względu na różne zobowiązania zawodowe, więc zatrudniałem innych muzyków, którzy potem stawali się częścią zespołu.

Na scenie jest was znacznie mniej, ale nadal jest to duża grupa.

Tak, z pewnością. Na scenie jest zawsze od siedmiu do dwunastu osób. Zasadniczo piszę materiał na dziesięciu muzyków. Kiedy zakładałem zespół było nas dziesięciu na scenie i staram się raczej tego trzymać. Zależnie od składu w jakim gramy, zmienia się sposób wykonania utworów; osobowości danych muzyków sprawiają, że muzyka brzmi trochę inaczej.

Skąd się wzięła nazwa zespołu? Ma ona jakieś szczególne znaczenie?

Nie, nie ma. Mój brat zamierzał tak nazwać swój zespół, ale w końcu zrezygnował, więc ja ją sobie wziąłem. No i lubię psy. Nie ma tu żadnej wyjątkowej historii. Gdybym wiedział, że zespół nadal będzie istniał po dziesięciu latach, nie nazwałbym go Snarky Puppy.

Zespół istnieje blisko jedenaście lat. Co było najtrudniejsze w ciągu tego czasu? Nie była to łatwa droga?

Nic nie było łatwe. Zdarzyła się kiedyś trasa, gdy skończyły mi się pieniądze. Miałem zapłacić chłopakom po pięćdziesiąt dolarów za koncert i nawet tyle nie byłem w stanie, bo wykorzystałem już maksymalny limit na mojej karcie kredytowej. Czułem się wtedy bezradny.

Myślę, że doświadczając takich rzeczy, ważnym jest, by nie pokazywać światu swojej walki i frustracji. Nie dzielić się tym, bo robiąc to, w pewien sposób wywołuje się taki stan



fot. Jarek Misiewicz

rzeczy. Zawsze więc starałem się zwracać uwagę na pozytywne strony sytuacji. To pomaga zmotywować siebie i innych.

Masz naturę lidera?

Chyba tak. Zawsze taki byłem – uparty, przywódczy. Od dziecka.

Twój ulubiony bohater fikcyjny to agent Dale Cooper z serialu Twin Peaks. Dlaczego? Utożsamiasz się z nim?

Nie, absolutnie. Nie jestem nawet w połowie tak fajny jak on. Lubię go, bo uosabia takiego idealnego człowieka. Jest z natury niezwykle dobry, o dobrych intencjach, wysokim morale. Zachowuje doskonałą równowagę pomiędzy byciem, z jednej strony

bardzo rozsądnym i trzeźwo myślącym, a z drugiej – otwartym na rzeczy nadprzyrodzone, nie z tego świata. Chciałbym takim być. Nie jestem, ale chciałbym.

Jesteś jedyną osobą w zespole, która przebywa w trasie przez jedenaście miesięcy w roku. Jak sobie dasz z tym radę, nie jesteś już trochę zmęczony?

Nie... To znaczy, bywam zmęczony fizycznie. Kiedy nie jestem w trasie ze Snarky Puppy, udzielam się w innych projektach, aby doświadczać trochę innej muzyki. Ale na razie jest OK, może za dziesięć lat

będę chciał spędzać jedenastu miesięcy w trasie. 2015 rok będzie trochę luźniejszy. Zamierzamy mniej koncertować i skupić się na nagrywaniu płyt.

W 85 procentach ty jesteś autorem materiału granego przez zespół. Raczej nie masz tyle czasu, aby usiąść sobie spokojnie w domu i pisać wtedy, kiedy chcesz. Jak ci się udaje tworzyć tak dobre kompozycje, nie mając praktycznie na to czasu? Dopingują cię wiszące nad głową terminy?

Tak, terminy. Nie wiem czy piszę pod presją dobrze czy nie, ale tak jest – piszę pod presją. Generalnie to wyzwala iskrę kreatywności, ponieważ wiem, że muszę. Im mniej myślisz, tym bardziej poddajesz się instynktowi i intuicji, płyniesz z prądem. Uważam, że to tworzy lepszą muzykę. Rzeczy, które pojawiają się w głowie znienacka okazują się muzycznie najlepsze. Lepsze niż te, nad którymi musisz ślęczeć.

Lingus z albumu *We Like It Here* skomponowałś podczas lotu samolotem. Czy inne utwory też powstały w osobliwych miejscach, niecodziennych warunkach?

Tak. Z *We Like It Here* dwa utwory napisałem w japońskim centrum kultury w Holandii, a jeden powstał cztery dni przed nagraniem albu-

mu – wszedłem do studia, usiadłem przy fortepianie, coś zacząłem grać i w efekcie powstał cały utwór. Zdarzyło mi się pisać na polu pełnym kóz, na Krecie. Niektóre kawałki napisałem w samochodzie, śpiewając do telefonu. Najczęściej piszę w jakichś pojazdach, podróżując.

Skąd się wzięły tytuły takich utworów jak *Shofukan*, *Tio Macaco*?

Tio Macaco to w języku portugalskim „wujek małpa”. Moja bratanica jest pół-Brazylijką i nazywała mnie tak, ponieważ uważała, że przypominam małpę. To brazylijska melodia, napisałem ją właściwie dla niej. *Shofukan* to nazwa japońskiego centrum kultury; oznacza również dźwięk szumiącego wśród sosen wiatru, nawiązuje więc do klimatu melodii. Zawsze próbuję wymyślić tytuł mający estetyczny związek z danym utworem, nie jest on zatem nigdy przypadkowy.

Co jest, twoim zdaniem, najważniejsze w procesie komponowania?

Najważniejsze, żeby to co napiszesz naprawdę ci się podobało. Musisz być podekscytowanym tym co tworzysz, bo jeśli tak nie jest, nie możesz oczekiwać, że spodoba się innym.

Wydaje mi się, że zespół tak dobrze brzmi, bo potraficie się nawzajem słuchać.

Staram się, aby każdy w zespole miał warunki, aby brzmieć jak najlepiej. To jest moim celem jako lidera – rozpoznać mocne strony każdego z muzyków i dać im przestrzeń, żeby je pokazali. Piszę dla nich, na scenie słuchamy się nawzajem, reagujemy na to co grają inni, aby cały czas móc improwizować.

Płyta *We Like It Here* opowiada o doświadczeniach w Europie?

Tak. Wciąż słyszeliśmy: „Oh, Europa, zobaczycie, będzie wspaniale!”. Bardzo na to czekaliśmy i kiedy w końcu pojechaliśmy w trasę było dokładnie tak jak wszyscy mówili. Było niesamowicie. Zabrałem ze sobą kamerzystę, aby nagrać odwiedzone miejsca. Wielu Amerykanów nie podróżuje i oglądanie DVD jest ich sposobem, żeby zobaczyć jak ludzie słuchają muzyki lub jak wygląda Europa, bez potrzeby ruszania się z domu.

Który z albumów *Snarky Puppy* jest dla ciebie szczególnie ważny?

Amkeni jest chyba tym, który lubię najbardziej. Dostaliśmy na niego grant z narodowego funduszu na rzecz sztuki w Stanach. Był to projekt charytatywny dla młodego uchodźcy z Afryki – Bukuru Celeste. Wyjątkowe doświadczenie, pomóc nagrać płytę dzieciakowi, który w życiu nie sądził, że mu się coś takiego przydarzy. Uważam, że to piękna płyta, bardzo lubię utwory, które na niej są; była nawet przez dzień czy dwa numerem jeden na liście przebojów.

***Snarky Puppy* występuje czasami z innymi artystami. Z którymi z nich współpracę szczególnie dobrze pamiętasz?**

Jest ich wielu. Z Jeffem Coffinem, saksofonistą Dave Matthews Band. Zawsze z nim gramy jeśli jest okazja, jest fantastyczny. Gdy byliśmy w Brazylii, graliśmy z flecistą Carlosem Małtą, jednym z moich ulubionych muzyków w ogóle. Zawsze jest ciekawie kiedy grasz z jednym ze swoich idoli. Pamiętam, na przykład, koncert z Terencem Blanchardem. Zdarzyło się zagrać z wieloma różnymi niesamowitymi gośćmi.

Jaki wpływ miało otrzymanie nagrody Grammy na karierę twoją i zespołu?

Ludzie bardziej cię poważają. Choć to śmieszne, że potrzeba Grammy, żeby ludzie cię szanowali. Bardziej cię szanują, więc więcej ci płacą, nocujesz w lepszych hotelach.

Jest się wyżej w hierarchii?

Tak właśnie, kilka szczebli wyżej na pewno. To miłe. Nareszcie... Nie oznacza to automatycznie jakiejś fortuny i nocowania w pięciogwiazdkowych hotelach przez cały czas, ale jest wygodniej pod wieloma względami.

W 2015 roku będziecie koncertować z Metropole Orchestra?

Tak. W kwietniu 2014 roku nagrywaliśmy z nimi. Specjalnie dla tej 64-osobowej orkiestry napisałem około godzinną, sześcioczęściową suitę. Płyta ukaże się w kwietniu 2015 roku nakładem Impulse! Records. Praca z tym zespołem była niezwykle ciekawym doświadczeniem, niesamowitym, jak spełnione marzenie.

Kiedy wyjdzie album *Family Dinner volume 2*?

Będzie nagrywany w lutym, a ukaże się latem. Nagranie odbędzie się w Nowym Orleanie, od 12 do 14 lu-



tego, z udziałem ośmiu wokalistów – z Anglii, Peru, Mali i Stanów Zjednoczonych. Wystąpi również gościnnie kilku instrumentalistów.

Podobno macie w planach nagranie płyty z Bobbym McFerrinem?

Tak, rozmawialiśmy o tym ogólnie, ale nic konkretnego jeszcze nie planowaliśmy. Kiedy byliśmy w Brazylii, Bobby zaśpiewał z nami na koncercie. Podoba mu się to co robimy. Jego córka, studentka Berklee, też jest naszą fanką. Louis Cato, jego perkusista, jest moim przyjacielem i jednym z perkusistów Snarky Puppy. Dlatego w naturalny sposób pojawił się pomysł na nagranie takiej płyty.

Czy poza projektami o których już powiedziałeś, macie coś jeszcze w planach na 2015 rok?

W sierpniu zamierzamy nagrać w Dallas kolejny album instrumentalny Snarky Puppy. Razem z płytą chcemy też wydać dokument o teksańskich muzykach.

Którzy z muzyków wpłynęli szczególnie na twój sposób postrzegania muzyki?

Z pewnością było tysiące artystów, którzy wpłynęli na to jak myślę o muzyce. Czasem była to jedna płyta, utwór lub jakiś moment w utworze. Ale mówiąc o tych wielkich, wymienilibym Led Zeppelin, The Beatles, Jamesa Browna, Steviego Wondera, Astora Piazzolę, Milesa Davisa, Louisa Armstronga, Herbie'ego Hancocka, Wayne'a Shortera, Jamesa Taylora, Toma Petty'ego, Philipa Glassa, Strawińskie-

go, Szostakowicza, Debussy'ego, Ravela, Beethovena, Bacha. Jest ich nieskończenie wielu.

A jakich nowych lub obecnie tworzących artystów słuchasz?

Bardzo lubię Björk, Radiohead, Deerhoof. Jest taki zespół z Brooklynu – Breastfist. Bardzo mi się podoba to co robią Banda Magda z naszej wytwórni płytowej. Jestem zresztą fanem wszystkich zespołów z naszej wytwórni.

Którą dekadę uważasz za najlepszą muzycznie?

Lata 70., a ściślej mówiąc lata 1965-1975. Zwykli ludzie słuchali wówczas dobrej muzyki, ponieważ duże wytwórnie płytowe i mainstreamowe media promowały dobrą muzykę. Obecnie, większość rzeczy, które słyhać w radiu i telewizji jest beznadziejna. Mam też wrażenie, że to był czas gdy panował duch odkrywania i wielkiej kreatywności. Podczas tego dziesięcioletniego okresu twórcy nie bali się próbować nowych rzeczy i powstawały wielkie płyty. Brakuje mi tego. Teraz jest tak zachowawczo i przewidywalnie, że wszystko co nie pasuje do pewnej określonej formuły uważane jest za niezależne lub undergroundowe. W przemyśle muzycznym zawsze chodzi o pieniądze, ale wcześniej zarabiano na sztuce, a teraz już, moim zdaniem, tak nie jest. Przynajmniej nie na wielką skalę. Oczywiście są wspaniałe zespoły, które zarabiają dużo pieniędzy, ale jest ich mało.

Czy są płyty, które zmieniły twoje myślenie o muzyce?

Oczywiście. Na przykład *Abbey Road* The Beatles, *Houses of the Holy* Led Zeppelin, *Dark Side of the Moon* Pink Floyd, *Apple Venus volume 1* XTC, *Songs from the Big Chair* Tears for Fears. Wszystkie te płyty miały coś, czego wcześniej nie słyszałem w muzyce. Niektóre z nich są legendarnymi klasykami, inne po prostu usłyszałem w momencie, gdy umysł otworzył mi się na rzeczy wcześniej niedostrzegane. *What Cha' Gonna Do For Me* Chaki Khan to płyta pop/dance, ale jest głęboka i bogata muzycznie. Lubię, kiedy artyści potrafią przekazać złożony koncept, idee muzyczne w taki sposób, aby każdy mógł tego posłuchać i by trafiło to do ludzi, tak jak na przykład płyty Michaela Jacksona – *Off the Wall*, *Thriller*. To jest muzyka, która może się spodobać każdemu człowiekowi z poczuciem rytmu. A jeśli jesteś muzykiem, docenisz ją jeszcze w inny sposób, na innym poziomie. Moim zdaniem, właśnie w tym tkwi sens muzyki. Nie powinno się być zmuszonym nadążać za muzykami, zastanawiać się, o co im chodzi. ●



On zastanawia się, jak sprzedać kilkaset tysięcy lakierów do włosów, ona chce mieć swoją córkę w swojej grupie przedszkolnej, gdy już przyjdzie taka pora. On po pracy ściąga garnitur i zakłada... następny, ona – zdejmuje trampki, by założyć... takie, co pasują do sukienki. Ich życie zmienia rytm i nabiera tempa – dosłownie – gdy wychodzą na parkiet. **Weronika i Michał Kwiatkowscy** – właściciele studia tańca Shim Sham w Warszawie, organizatorzy cyklicznego Retro Weekend Festival. Śmieją się i żartują, ale gdy zaczynamy mówić o uczeniu – robią się śmiertelnie poważni. Bo zabawa wynika z dobrego przygotowania backgroundu, nie mają czasu, żeby coś robić byle jak. Jeśli mają wysupłać 25. godzinę ze swojej doby dla tańca, ich misja musi mieć mocne podeszwy i najsilniejsze fundamenty.

Chcemy, żeby ta kula śnieżna toczyła się sama

Marta Ignatowicz-Sołtys
marta@martaignatowicz.com



Marta Ignatowicz-Sołtys: Wróciliście po świeżo wygranym konkursie Strictly Lindy Hop na Dragon Swing – festiwalu swingowym or-

ganizowanym w Krakowie. Czy udział w konkursach tanecznych jest ciągłą potrzebą udowadniania sobie, że jest się najlepszym, czy do-

brą zabawą wśród tych, którzy wiedzą, jak to robić?

Weronika Kwiatkowska: Jeżeli bierzesz udział w konkursie, to ten element konkurencji i potrzeby pokazania się przychodzi.

Michał Kwiatkowski: Jest częścią zabawy, częścią imprezy – głównie po to, żeby ludzie zobaczyli, jak można w bardziej profesjonalny sposób tańczyć, nie tylko na samym parkiecie; jest pokazaniem, do czego można dojść. Z drugiej strony między uczestnikami wytwarza się pewien stopień rywalizacji, bo w większości są nauczycielami tańca, którzy między sobą też konkurują. Każdy chce być najlepszy.

Jest różnica zdań, czy to pomaga w tańcu?

W.K.: Nie.

M.K.: (śmiech)

Dlaczego?

M.K.: Bo, tak jak w małżeństwie, kobieta powinna być podporządkowana.

W.K.: (śmiech)

Ale czy, tak jak na przykład w tangu, musi być napięcie, żeby taniec był bardziej ekspresyjny, czy bazujecie raczej na ciągłej współpracy?

M.K.: Na początku, jak się uczysz, większa jest rola partnera. Natomiast już później – wzajemnie dajemy sobie miejsce na interpretację, na muzykę. Nie jest tak, że partner w stu procentach nakazuje, co ma być zrobione.

Żono, czy chcesz coś dodać do wypowiedzi męża?

W.K.: Jako żona podporządkowana mężowi zawsze słucham jego prowadzenia... I skrzętnie korzystam z okazji, które mi daje, bym to ja mogła zabłysnąć.

Prowadzicie warszawską szkołę Shim Sham – to wyzwanie, powołanie, czy łączenie przyjemnego z pożytecznym?

M.K.: Prowadzimy szkołę w ramach wolnego czasu i sprawia nam to prawdziwą przyjemność. Zaczynaliśmy od zabawy. Początkowo w Warszawie było nas niewielu. Chcieliśmy jednak, żeby taniec ten stał się bardziej rozpoznawalny. Poczuliśmy powołanie, aby stopniowo zacząć budować tę niewielką społeczność tańca lindy hop w naszym mieście. Gdybyśmy dali sobie spokój, obecnie tańczyłoby 150, może nawet 200 osób mniej.

W.K.: Każda z nich ma znaczenie. Obydwoje bardzo lubimy uczyć sprawia nam to przyjemność więc, tak jak powiedział Michał, jest to powołanie. Z drugiej strony jest fun. Nie mamy takiej potrzeby, żeby sprzedawać usługę pod nazwą: „kurs tańca” i udawać: „Och, wszyscy jesteście fantastyczni, jesteście najlepszą grupą dzisiaj!”. Owszem, jeśli możemy, to tak mówimy. W pierwszej kolejności jednak zależy nam, żeby ludzie zarażali się tym tańcem i sami z siebie chcieli tańczyć.

M.K.: Często po pierwszych zajęciach więcej jest frustracji niż satysfakcji z tańca, proces uczenia się czasem bywa bolesny. Chcemy jednak, żeby ludzie robili to dobrze. Według nas „dobrze”, czyli żeby było porozumienie między partnerami. Chodzi o to, żeby tańiec był dla nich zabawą, a jednocześnie, żeby to był cały czas lindy hop, a nie coś na kształt tańca swingowego.

Wiem, że często pada takie pytanie, ale muszę je zadać: czy lindy hop jest tańcem dla każdego? To znaczy, czy każdy może go zatańczyć? A pytam mistrza Polski, który zaczynał przygodę ze złotą erą swingu w ogóle nie miał poczucia rytmu...

W.K.: Chyba sama sobie właśnie odpowiedziałaś na to pytanie! (śmiech)

M.K.: Tańce swingowe są tańcami użytkowymi, nie są tańcami turniejowymi, ludowymi. Można zacząć od prostych kroków, od naturalnych ruchów, które każdy z nas zna, ponieważ wykonuje je codziennie idąc po ulicy. Potem dodaje się do tego muzykę, wyczucie rytmu... dalej idzie.

W.K.: A rytmu można się nauczyć.

M.K.: Tak, czego ja jestem najlepszym przykładem.



fot. Marta Ignatowicz-Soltys

Pytam również jako wasza uczennica. Back to basic, czyli wyrabianie poczucia rytmu poprzez drałowanie krokiem podstawowym wte i wewte, ćwiczenie naciągów towarzyszy każdym zajęciom. Bez mocno ugruntowanych podstaw nie ma zabawy?

W.K.: Zależy, co chcesz osiągnąć. Każdy z nauczycieli lindy uczy trochę inaczej; inną ma metodykę i inne cele. Niektórzy koncentrują się przede wszystkim na zabawie, co też jest fajne i całej masie ludzi odpowiada taki system uczenia. Tylko że dla nas – opierając się na doświadczeniu jakie zdobyliśmy jako tancerze – najważniejsze jest to, żeby człowiek nauczył się poruszać własnym ciałem, miał świadomość tego, co się z nim dzieje i z czego wynika konkretny ruch. Nie tylko odtwarzanie na zasadzie „kopiuj-wklej”, ale bycie niejako twórcą, generatorem danego ruchu. Podstaw nigdy nie jest za dużo. Im dalej w las, tym bardziej zaczynasz je doceniać.

M.K.: Skupiając się na wypracowaniu dobrej podstawy, wybieramy drogę może trochę dłuższą, ale naszym zdaniem dobrą. Chcemy, żeby ludzie wychodząc od nas, ze szkoły, i chcąc dalej rozwijać się tanecznie, mieli taki znak jakości. Czyli: mają podstawę, mają bazę, na jakiej dalej mogą pracować. Czy z nami, czy z innym nauczycielem tańca...

W.K.: ...czy w ogóle, gdy wybiorą inny taniec...

M.K.: ...i zupełnie inną technikę, będą wiedzieć, jak prawidłowo poruszać się na parkiecie.

Zajmujecie się corem, czyli tańcem z lat 1920-40.

M.K.: Uczymy chronologicznie. Najpierw charleston i jitterbug, które mają najbardziej podobne kroki do tego, w jaki sposób przemieszczasz się po ulicy. Potem przechodzimy do lindy hopa bazującego na

tych dwóch tańcach. Z nich wynika trochę inna muzyka. Nie tańczy się już do happy jazzu czy do jazzu nowoorleańskiego, tylko do muzyki bigbandowej lat 40. Lindy hop jest w tym momencie najbardziej popularnym z tańców swingowych. Na tej granicy zatrzymujemy się.

A jive?

M.K.: Jive'owi mówimy stanowczo: „NIE”!

Dlaczego?

W.K.: Nasze zajęcia zaczynamy od tego: „Jeśli potrafisz chodzić, to potrafisz też zatańczyć”. Wystarczy dodać ci odrobinę rytmu. Jive jest już techniką turniejową, to jest *ballroom dance*, gdzie istotne jest ustawienie nóg, rąk, trzymanie ramy, wprowadzanie sztywności w określonych miejscach. Co jest wbrew naszej naturze (*śmiech*).

M.K.: Żeby improwizować, dobrze się bawić i rozumieć z partnerem w tańcu towarzyskim, trzeba osiągnąć naprawdę bardzo wysoki poziom. W tańcach użytkowych może nie wygląda to tak spektakularnie jak w tańcu towarzyskim, nie trzeba natomiast mieć równie wysokiego poziomu, żeby dobrze się bawić z innymi osobami. Znasz to minimum, tę podstawę: podążanie, prowadzenie, rytm i ruch ciała

z bouncingiem – i jesteś w stanie się bawić.

Co więc czyni lindy wyjątkowym na tle innych kategorii tanecznych? Jego socjalność?

W.K.: Tak, przede wszystkim charakter towarzyski – w bardzo dobrym tego słowa znaczeniu. Idąc na potańcówkę nie muszę iść ze swoim partnerem, a i tak będę się dobrze bawić. Abstrahując od muzyki, która jest wartością samą w sobie, nie muszę znać wszystkich kroków, wszystkich przejść – bo jeśli partner da mi sygnał, a ja mam na tyle dobrą świadomość swojego ciała i czas na reakcję, to zatańczę do tego, do czego mnie poprowadzi. Dodam jeszcze coś od siebie i będzie super.

Mówicie, że lindy wykorzystuje naturalne ruchy ludzkiego ciała tak, by taniec nie był nadto wyczerpujący i wymagający niezwyklej sprawności. Patrząc na wasze zdjęcia i widząc, jak Weronika lata nad twoją Michale głową, wcale nie odnoszę takiego wrażenia...

M.K.: Charleston i jitterbug były tańcami przyziemnymi. Lindy był pierwszym tańcem wykorzystującym elementy półakrobatyczne i akrobatyczne. Mamy dwie odnogi – po pierwsze *social dance*, czyli 99 procent czasu, który tancerz spędza na parkiecie zajmują imprezy, zaję-

cia, warsztaty. Natomiast ten najbardziej spektakularny jeden procent, który może przyciągać na początku widownię do tej kategorii tańców, to jest tzw. *strictly lindy* – czyli: startuję z partnerką, którą znam, z którą trenuję, z którą mam przećwiczone wszystkie elementy, z którą mogę zrobić coś więcej. Bo figury akrobatyczne wymagają zgrania. Nie polecam przerzucania z przypadkową osobą, bo to wykracza poza zasady *savoir-vivre'u* na parkiecie (*śmiech*).

W.K.: A to by bolało (*śmiech*).

Przybliżcie, proszę, czytelnikom JazzPRESSu ideę *I Charleston the World*, w ramach którego stworzyliście film *I Charleston Warsaw*.

M.K.: To ogólnoświatowy projekt pokazujący miejsca, w których ludzie tańczą charlestona. Ma za zadanie raczej pokazać miasto i tancerzy w tym mieście niż superchoreografię samych tancerzy. Od czasu do czasu odbywają się konkursy filmów swingowych, jazzowych, tak jak w Seattle na Just Dance Film Festival. Zrobiliśmy więc taki film, wysłaliśmy i zdobyliśmy trzecie miejsce.

Czy taka wygrana pomaga w rozprzestrzenianiu tanecznej edukacji na rodzimym poletku?

W.K.: Oczywiście, że tak. Za granicą wiedzą, że coś dzieje się w Polsce, przede wszystkim dzięki ludziom z Krakowa, którzy wykonują świetną robotę, a ich działalność jest rozpoznawana na arenie międzynarodowej. Jeśli więc inne kraje zobaczą, że w Polsce rzeczywiście coś drgnęło, przekazuje się to w większe zainteresowanie lindy hopem, a w rezultacie eventy, które zorganizujemy, będą miały większy zasięg. Mocodawcy kulturalni na miejscu też o tym usłyszą i wówczas będziemy mieli większe wsparcie ze strony miasta.



dzo świadomość muzyczna i obeznanie z jazzem wpływa na jakość improwizacji tanecznej?

W.K.: Wpływa ogromnie. Czy wiedza jest potrzebna? To zależy od poziomu zaawansowania. Ludzie, którzy zaczynają swoją przygodę z lindy hop, nie rozumieją tej potrzeby – po co mieliby się tego uczyć? Mają swoje kroki, wiedzą, jak wygląda ogólny schemacik i to działa. Potem, gdy zaczynają odkrywać, w jaki sposób jest budowana muzyka i jak można ją wykorzystać, pojawia się takie: „Wow! Ale fajnie weszło!”. Albo inne hasło: „Ale wsadził!” (śmiech).

Taka grypserka swingowa?

M.K.: Marketing lindy hopa i tańców swingowych jest bardziej marketingiem szeptanym. Jednak takie akcje jak wygrana konkursu, czy program śniadaniowy, pomagają w dotarciu do masowej widowni i uświadomieniu jej, że coś takiego w Polsce istnieje. Sam lindy hop, choć nie jest nazwą znaną, to jednak najbardziej popularny taniec swingowy wśród tancerzy. Możesz edukować ludzi, ale najpierw musisz ich zwabić. I takie konkursy, filmiki pozwalają ich złapać, żeby edukować i wciągać coraz bardziej.

Wasz taniec jest też improwizacją. Jak ważna jest dla tancerza wiedza o jazzie i kontakt z nim? Jak bar-

W.K.: Bo można coś rzeczywiście wsadzić w muzykę tak, żeby idealnie pasowało. Mówili nam na Dragonie: „Ach, te akrobacje były tak wpasowane w muzykę!”. A one nie były kwestią przypadku, tylko umiejętnością liczenia do ośmiu.

M.K.: Można tańczyć nie znając jazzu, historii jazzu, czy nawet samej muzyki, jeśli tylko słyszysz rytm. Ale jeśli już jesteś tancerzem i coraz mniej zajmuje cię ruch włas-

nego ciała, ruch partnerki, połączenia, więcej czasu możesz poświęcić na muzykę, wsłuchiwanie się w nią. Oprócz tego edukacja muzyczna pomaga. Muzyk, który jest jednocześnie tancerzem, jest dwa razy wyżej ode mnie. Słyszysz dużo więcej w muzyce, dużo więcej rozumie. Jeśli chcę wyłapać naprawdę subtelne rzeczy, muszę spędzić więcej czasu z muzyką. Ubolewam nad tym, że jeszcze tego nie zrobiłem.

W.K.: Michał zbiera się od trzech lat, żeby grać na trąbce.

Z pewnością potańcówki, które organizujecie, są najlepszą formą muzycznej edukacji. Współpracujecie z warszawskimi zespołami, również dixielandowymi. Mam wrażenie, że ta relacja oparta jest na symbiozie. Dzisiaj coraz trudniej o zespoły rasowo i prawdziwie grające swing, bo zapotrzebowanie na nie zmniejsza się wraz z tym, jak muzyka idzie do przodu. A dzięki wam, mają swoją stałą niszę.

M.K.: Współpracujemy na co dzień z The Warsaw Dixielanders, Happy Jazz Band i Blues Swallows. Z punktu widzenia tancerza zupełnie inne jest tańczenie do muzyki granej na żywo aniżeli do muzyki mechanicznej. Jakościowo nie da się przełożyć klimatu imprezy. Sami muzycy mówią, że takiej sceny swingowej w Warszawie jeszcze pięć lat temu

tu nie było. Wówczas nie widzieli dalszego sensu istnienia swoich zespołów. Bo ile można grać do kotleta? Aż zaczęła się tworzyć ta społeczność, dzięki której mają zupełnie inną motywację do opracowywania kolejnych utworów, nowych aranżacji. Zupełnie inaczej gra się dla tancerzy, którzy żywiołowo reagują, czy interpretują ich grę.

Innymi słowy, podarowaliście im drugą młodość.

W.K.: Tak, to jest ta symbioza, o której mówiłaś.

M.K.: Bez nich my też byśmy się tak nie rozwijali.

M.K.: Muzycy wchodzą na scenę i masz wrażenie, że geriatrya – sześćdziesiąt, siedemdziesiąt plus... Masz wrażenie, że ten co ciągnie za sobą kontrabas zaraz się przewróci. Siada perkusista, nabija: bum, bum, bum-bum, bum-bum – i w tym momencie jakby każdemu z krzyża dwadzieścia lat zdjęli (śmiech).

Czy społeczność, którą spotkałam ostatnio na jednej z waszych imprez jest społecznością shim sham, czy lindy w ogóle?

W.K.: To są ludzie tańczący w różnych miejscach w Warszawie, ale są też przybysze z całej Polski.

M.K.: Retro Weekend Summer's End, na którym byłaś, jest jednym z dwóch projektów w ciągu roku, które organizujemy w Warszawie. Ten jest lokalny i ma na celu pokazać tańczącym jak najwięcej instruktorów z Polski, którzy uczą lindy hopa. Z drugiej strony, dla nas instruktorów jest to miejsce spotkań, wymiany doświadczeń, czas na rozmowę o tym: kto, co i jak robi oraz nauka od siebie nawzajem. Byli tam instruktorzy z Poznania, Wrocławia, Krakowa, Gdańska, Warszawy.

W.K. Rzeczywiście, tworzy się społeczność lindy hopowa, a wywodzi się ona głównie ze szkoły. Nie próbujemy ich na siłę integrować, bo nie chcemy wydźwięku sekciarskiego (*śmiech*). Oni natomiast zaczynają się kumplować, łączy ich taniec, chodzą razem na imprezy. Tworzenie się społeczności jest niejako naturalnym efektem tego, że prowadzimy zajęcia, organizujemy eventy i to wszystko jakoś samo zaczyna się nakręcać.

Emanuje z was ogromna pasja, poważnie przykładacie się do realizowania swoich idei. Nie chcielibyście robić tego zawodowo?

W.K.: Nie, bo przestałoby to być naszą pasją.

M.K.: Jest społeczność z Chełma, w której wyrosłem i której bardzo dużo zawdzięczam. Te dzieciaki teraz nam pomagają, nie płacąc jednocześnie za przebyte u nas kursy. Taka wymiana. Gdybyśmy zaczęli żyć z tego, robić to zawodowo, nie mógłbym sobie na coś takiego pozwolić i zacząłbym patrzeć na ludzi przeliczając ich na złotówki. Nie chcemy sprzedawać usługi, chcemy tworzyć społeczność.

W.K.: Musielibyśmy robić coś wbrew sobie. Robimy to, co uważamy za dobre i słuszne, ale niekoniecznie musi się to podobać szerszemu odbiorcy.

M.K.: Czyli być profitowe. Może, ale nie musi. Wybieramy często dłuższą, bardziej bolesną drogę, ale uważamy, że tak trzeba, jeśli chodzi o naukę tańca. Nie drogę na skróty, żeby tylko się przypodobać i zarobić.

26 lutego rusza organizowany przez was Retro Weekend Festival, wydarzenie muzyczno-taneczne organizowane przez waszą szkołę już po raz piąty. Przeglądając program domyślam się, że łatwo nie

będzie, bo na rozgrzanie przed imprezą proponujecie tancerzom sporo warsztatów.

W.K. Oczywiście, że tak. Niektórzy przychodzą dla samych warsztatów pod okiem wybitnych tancerzy, inni – bo będzie fajna impreza. Jeśli możemy połączyć te dwie rzeczy, to tylko lepiej dla wszystkich. W porównaniu z zeszłym rokiem zajęcia będą wzbogacone jeszcze o grupę solo.

Obserwując ludzi na waszych imprezach zauważam, że bycie „retro” wychodzi już grubo poza kanwy tańca. To strój, fryzury, a czasem również bycie retro na co dzień. Obszerne są wasze szafy?

W.K.: Są z gumy, tak jak my (*śmiech*).

Czego wam życzyć, pamiętając o tym, co będzie się rozgrywać w najbliższych miesiącach?

W.K.: Siły.

M.K.: Czasu.

W.K.: Energii.●



Polub JazzPRESS
na Facebooku

www.facebook.com/JazzPRESSpl

Galeria improwizowana

Marta Ignatowicz-Sołtys

Muzyczne fotografie Marty Ignatowicz są absolutnie wyjątkowe. Cechuje je głębokie zrozumienie materii muzycznej. Do tego nie wystarczy być profesjonalnym fotografikiem, trzeba być samemu artystą muzykiem, który zna brzemień zmagania się z procesem tworzenia. Dopiero mając tę wiedzę, można w pełni oddać magiczny klimat i nastój muzyki.

Marta dysponuje taką wiedzą i specyficzną, rzadko spotykaną, wrażliwością. Dlatego jej fotografie oddają prawdę o tworzeniu muzyki, są autentyczne i wyjątkowe w swoim rodzaju. Dotykają trochę metafizyki, co jest tak charakterystyczne dla muzyki, i co czyni ją magiczną.

Jarek Śmietana



Wiesław Prządka



Czesław Mozil



Sławek Berny

Marta Ignatowicz-Sołtys
marta@martaignatowicz.com



Muzyka obrazem będzie

W muzycznych fotografiach chcę złożyć głęboki ukłon w stronę muzyków, dla których przestrzeń tonacji, brzmień i dźwięków jest często tą pierwszą i najważniejszą w życiu. Fotoreporterzy o tym zapominają, zatrzymując się jedynie na sfotografowaniu człowieka z instrumentem czy mikrofonem. Podejrzewam, że i mnie nie udałooby się uchwycić w obrazie sposobu przeżywania, gdybym sama nie była muzykiem. Dlatego chciałam wejść z obrazem w muzykę, z muzyką w fotografię; scalać te dwie przestrzenie tak, by były czytelne zarówno dla widzących, jak i słyszających. Chciałam stworzyć obrazową niszę dla muzyków – by znaleźli swoje miejsce w fotografii. I dla fotografów – by spróbowali odnaleźć się w muzyce. W jej w kolorze, jasnościach, ciemnościach, nasyceniu, kontrastach, barwach, fakturze, kształtach, wzorach, przestrzeni, emocjach, ruchu. By zobaczyli, że bez zaangażowania i wejścia w przestrzeń przeżywaną przez fotografowanego, bez stania się jej częścią – człowiek stojący na scenie z rekwizytem jest wciąż bryłą nieodkrytą. I przez to dla odbiorcy fotografii – niedostępną. Rozmowy z muzykami i praca dyplomowa z zakresu tonacji muzycznych były dla mnie silnym bodźcem, by pójść dalej, polegając na swoim subiektywnym postrzeganiu obu tych światów oraz próbie ich nazwania przez obraz.

Mimo upływu lat i ewoluowania – z czasem i doświadczeniem – mojej wrażliwości fotograficznej, rozwijam się o kolejne obrazy. Bo *Musica Pictura Erit* (Muzyka obrazem będzie) nie jest dla mnie jednorazowym tworem dyplomowym, tytułem skończonym dla kompletu fotografii, ale bardziej zadaniem na życie, nieustannym celem w pracy zawodowej. To moje marzenie dla fotografii muzycznej, dla muzyki fotografowanej – by przestrzenie te, w mojej twórczości, nie ulegały rozdzieleniu. ●



Tomasz Kukurba, Kroke



Mateusz Pospieszalski



Robin Eubanks

John Surman – *The Spaces In Between*



Rafał Zbrzeski
zdeski@gmail.com

Najciekawsza, najbardziej intrygująca i najpiękniejsza muzyka powstaje często, gdy twórca wychodzi poza sztywne ramy danego gatunku. Gdy przestaje myśleć: „Gram jazz, więc zagram to w takiej, a takiej skali, używając konkretnej harmonii”, a zaczyna szukać, łączyć i tworzyć poza wytyczoną wcześniej ścieżką. Owszem, zdarza się, że efektem takich poszukiwań bywa asłuchalna kakofonia, lecz czasem w miejscach międzygatunkowych tarć powstają rzeczy absolutnie wyjątkowe.

Trudno stwierdzić, jakie warunki muszą zostać spełnione, aby powstało dzieło wybitne – samoświadomość artysty, biegłość warsztatowa, osłuchanie, kreatywność – to wszystko brzmi równie prawdziwie, co banalnie. Historia pokazuje, że nie zawsze spełnienie tych wymogów gwarantuje sukces. Ba! Największym wirtuozom zdarza się nagrywać koszmarnie gnioty. By powstało dzieło wybitne, musi zaistnieć to osławione „coś”, które tak ciężko zdefiniować. Im dłużej się nad tym zastanawiać, to tym bardziej staje się jasne, że taka definicja być może po prostu nie istnieje.

„Coś” – ta nieuchwytna aura geniuszu czasem po prostu pojawia się na skutek szczęśliwego splotu różnych okoliczności.

Dziś chcę się podzielić odczuciami związanymi z albumem, podczas słuchania którego nie mam wątpliwości co do obecności na nim owej „bożej iskry”. Wydana w roku 2007, nakładem wytwórni ECM, płyta Johna Surmana *The Spaces In Between* trafiła do moich rąk zupełnie przypadkiem – wygrzebana w jakimś wyprzedażowym koszu z tytułami wycenionymi na pięć polskich złotych. Pierwsze przesłuchanie było niczym olśnienie – wraz z kolejnymi dźwiękami ogarniał mnie błogi spokój i uczucie pełnej harmonii.



John Surman – *The Spaces In Between*

Aleksandra Kurowska

kurowska.ale@gmail.com



Każda melodia ma własną historię i każda melodia historię opowiada, każdemu inną. Są melodie fantastyczne, jakby przypłynęły z odległych krain, zza siedmiu lasów, siedmiu mórz, tak samo ulotne co nie-



realne, trudne do zapamiętania. Są i te koszarne, obce, nieprzyjemnie dziwne, opowiadające to, o czym ciężko mówić słowami, których zapamiętywać nikt nie chce. Całkiem zwykłe zdarzają się rzadziej, ale nadają sens, jak pauzy w partyturze. Zazwy-

czaj są proste, szybko się zadomawiają i żyją własnym życiem.

Kilka takich pięknych opowieści podarował mi kiedyś Rafał, a właściwie zachęcił do wysłuchania niezwykłej narracji Johna Surmana. *The Spaces In Between* nie mogę porównać do żadnej innej płyty, ponieważ gdy jej słucham, nie słucham kompozycji, nie słyszę muzyki jak

zwykle, słyszę tylko historię. Odgłosy, które do mnie wówczas docierają są tak bliskie życiu, że niemal się z nim zlewają. A może to właśnie skrawek czyjegoś istnienia, może nawet całość? Nie wiem i wystarczy mi ta magiczna tajemniczość, która mnie urzekła.

Od pierwszych sekund między oddechami smyczków, ostrożnymi stąpaniami basu i czułymi westchnieniami saksofonu odzywa się szeptem tęsknota. Cedząc wzruszające wyznania, aż blaszany narrator jeszcze bardziej się rozrzewni, rozpłacze. Czas się jakoś dłuży, a do głosu dochodzą wątpliwość z niepewnością. Chórem ostrzegają podróżnika, by marzenia nie przyniosły mu zguby, ten jednak wyrusza. Pobudzony pragnieniem szczęścia, ciekawy, rusza w drogę daleką, bez mapy, bez planu, szukać swego miejsca na ziemi. Idąc przeżywa swe życie, wszystkiego próbuje, dojrzewa. Błądzi, na pozór tylko samotnie, każdemu z jego kroków wtórują skrzypiące jak zmrożona trawa pod stopami wspomnienia.

ciąg dalszy na s.121 ►

dokończenie ze strony 118

Rafał Zbrzeski

W teorii album ten spełniał wszelkie kryteria, by mi się nie spodobać. Nie przepadam za „third stream music” – jak próby łączenia muzyki klasycznej z jazzem, czy raczej szukania czegoś pomiędzy tymi gatunkami, nazwała kiedyś monachijska wytwórnia. Poza nielicznymi wyjątkami to muzyka wiejąca na kilometr nudą i nadęciem, do tego często podbudowana newage’ową pseudo-filozofią. Dziewięćdziesiąt dziewięć procent płyt zaliczanych do tego nurtu jest dla mnie niesłuchalna.

Jak wszyscy wiemy, nie ma jednak reguł bez wyjątków – album Surmana jest absolutnie genialnym tego przykładem. Czule rozrzewniony saksofon zamiennie z klarinetem snują swoją opowieść wplecioną pomiędzy melodie odgrywane z ogromną uczuciowością przez klasyczny kwartet smyczkowy, do tego puls kompozycji wzmocniony został grą kontrabasisty Chrisa Laurence’a.

Maestria i powab zaklęte w dźwiękach z *The Spaces In Between* powodują u mnie stan błogiego relaksu – naturalnie podzieliłem się więc tą płytą z Aleksandrą. Właściwie to po cichu bardzo liczyłem na to, że zrobi na niej wrażenie – popatrz, ja, facet zakochany we free-jazzie, katujący Cię Ornettem Colemanem, Donem Cherrym i Archiem Sheppem, będę słuchał z Tobą płyty zawierającej niemalże klasyczną kameralistykę. I co więcej, zrobię to nie po to, żeby się przypodobać, ale dlatego, że ta muzyka naprawdę mnie urzekła, więc chciałbym by urzekła i Ciebie i Tobie również dostarczyła błogiej przyjemności.

Nie wiem, jak to robię, i nie chcę się przechwalać, ale chyba po raz kolejny udało mi się co zaplanowałem. Dźwięki trafiły przez uszy do serca i poruszyły to, co schowane najgłębiej. Tak przynajmniej mi się wydaje, gdy patrzę na Aleksandrę podczas słuchania we dwoje tej płyty. 

dokończenie ze strony 119

Aleksandra Kurowska

Niemal krzyczą by zawrócił, bo już nie jego czas, albo jeszcze nie... Lecz serce tęskni za wiosną, wypatruje spokojnej zieleni, czeka pachnącego wiatru.

Wiosna przychodzi wraz z odgłosami uderzeń ostatnich kropel spadających z drzew, a z nią ciepłe słońce, jego orientalna piękność. Wszystko jest już inne, przyroda uwodzi rozkołysanymi rytmemi, wiatr przynosi ze sobą korzenne zapachy. Znalazł ją, albo ona jego. Mogą już spokojnie zasnąć.

Za każdym razem, w momencie gdy uświadamiam sobie, że płyta się zatrzymała, mam wrażenie jak gdyby ostatnia godzina trwała co najmniej kilka lat. Zachwyca mnie prostota i lekkość z jaką przychodzi muzykom kreślenie alternatywnej rzeczywistości, która w tym wypadku staje się moim miejscem odpo-

czynku. *The Spaces In Between* jest dla mnie jak powieść ilustrowana impresjonistycznymi obrazami. Mnogość kolorów, nieograniczonych konturem, wolnych od jednoznacznej interpretacji zmusza do popuszczenia wodzy fantazji. Historia, którą niosą ze sobą te melodie przepełniona jest najbardziej codziennymi, długimi rozmowami, wzruszeniami, bliskimi każdemu uczuciami. Żyje naprawdę.

Do tej pory nie wiem, czy polecając tę płytę Rafał chciał mi coś szczególnego, przekazać, powiedzieć coś, co wówczas zdradziłyby jego rumieńce na twarzy i płaczący się język. Nie miałam potrzeby by dowiadywać się tego natychmiast, ale zdaje się, że osiągnął swój cel. Teraz nie chcę słuchać zawartych na niej melodii z nikim innym. Stały się Nasze. 

**Wasze wsparcie = kolejny numer
JazzPRESSu**

nr konta:

05 1020 1169 0000 8002 0138 6994

wpłata tytułem:

**Darowizna na działalność
statutową Fundacji**

SŁUCHAJCIE DWAJE



Dyskretny urok jazzowych epifanii



Maciej Nowotny

maciej.nowotny@radiojazz.fm

www.polish-jazz.blogspot.com



Oleś Brothers & Christopher Dell – *Komeda Ahead*

Po czym może człowiek poznać, że żyje? Mianowicie po tym, że wnerwia innych ludzi. Bo jedną z najważniejszych cech wszelkich działań kreatywnych jest fakt, że wywołują w nas, odbiorcach dysonans poznawczy. Innymi słowy: irytują, drażnią, szarpią nerwy, złością, gniewają, a przede wszystkim wyprawiają z równowagi. Jeśli zatem człowiek żyje, czyli tworzy, mówiąc górnolotnie przeciwdziała naturalnej dla Wszechświata skłonności do wzrostu entropii to akt ten wywołuje sprzeciw otoczenia. Nie inaczej jest z muzyką, która jeśli

chce być sztuką, a nie produktem użytkowym w rodzaju higienicznej podpaski, musi w pierwszym odbiorze budzić dyskomfort, sprzeciw, a nawet bunt.

I nie dziwiłbym się wcale, gdyby takie właśnie emocje wywołała najnowsza płyta braci Olesiów – Marcina i Bartłomieja – nagrana z niemieckim wibrafonistą Christopherem Dellem. Przypomina mi ona bowiem tę słynną Venus z Milo: perfekcyjną, nieskończenie piękną i... nieskończenie zimną. To tak, jakby Einstein rzeczywiście był kobietą i jeszcze do tego dostał ciało Moniki Bellucci. Cały czar w postaci perfekcyjnych piersi, niezrównanych bioder, olśniewających pośladków jest rozpraszany przez spojrzenie, w którym jest zbyt wiele samoświadości, patosu i jednocześnie kpiny. Na tej płycie spoglądamy na Komedę przez chwyconą w odwrotną stronę lunetę, która zamiast nas do dzieła przybliżać, pozwala nam na to, co tak dobrze znamy, spojrzeć z oddali, wyrabiając sobie dystans. Doświadczamy tej muzyki orbitując z dala od siebie, od Ziemi, a przede wszystkim od... jazzu.

Jeśli bowiem coś zawdzięczamy Komedzie poza zgraną do nieprzytomności *Kołysanką* z *Rosemary's Baby* Polańskiego, której wykonanie powinno być obecnie surowo zabronione, to jest tym odwaga eksperymentowania, traktowanie muzyki jako swego rodzaju epifanii, w której już nie o rozrywkę chodzi, o miejsce na liście przebojów czy liczbę sprzedanych singli, lecz o nas samych, naszą egzystencję, o jej sens w tym świecie. Jak to nazwał pięknie Stańko, który zresztą wydany w 1997 roku albumem *Litania* rozpoczął renesans zainteresowania Komedą, chodzi o „soul of things”.

Przyjemnie jest pisać (a mam nadzieję, że też czytać), gdy trafia się na muzykę, która potrafi wzbudzić w słuchaczu taki rezonans. Dlatego też zabraknie w tym tekście zwykłych w wielu recenzjach informacji o biografiach muzyków,

o tym, jak kto zagrał na takim czy innym instrumencie, jakie utwory na warsztat wzięli muzycy, a nawet kto płytę wydał (choć o tym akurat warto wspomnieć, bo to pierwszy album – miejmy nadzieję, że będzie ich więcej – wydany przez powołaną przez Macieja Karłowskiego i Kajtkę Prochyre Fundację Słucham), ile minut trwa i gdzie można ją kupić (nie wiem). Niekiedy bowiem najważniejsze jest po prostu dzieło sztuki. Być może dlatego kiedyś ludzie nie dbali o podpisywanie swoich rzeźb, fresków czy wierszy wszakże czuli, że są jedynie narzędziem, przy pomocy którego wypowiada coś ważnego, coś nieodzownego, ktoś o wiele ważniejszy i sensowniejszy niż oni sami...●

Autor felietonów z cyklu Półmisek Szefa –
Maciej Nowotny jest redaktorem naczelnym
bloga: www.polish-jazz.blogspot.com

Polecam, bo wie, co to jazz



Wojciech Sobczak-Wojeński
wsimply@o2.pl

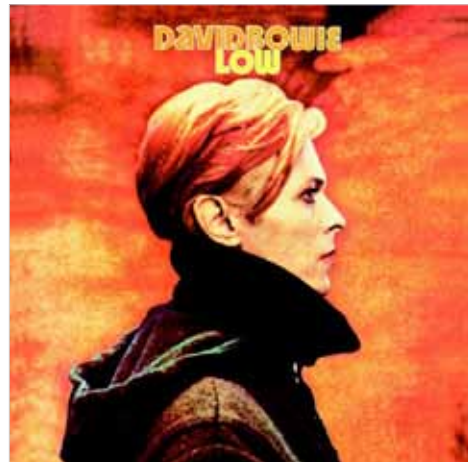
Naprawdę lubię Davida Bowiego. Jego postać jest dla mnie istnym ucieleśnieniem pop-artu. Podziwiam jego odwagę, charyzmę i marketingowy zmysł, a nawet poświęciłem lwią część mojej pracy magisterskiej tej, cokolwiek ekscentrycznej, osobie. Dlaczego jednak piszę o nim w tym miejscu? Otóż, pragnę przypomnieć jego flirty (nie towarzyskie, bo rubryk by w naszym magazynie zabrakło) z muzyką jazzową.

David, zafascynowany Charlesem Mingusem i Johnem Coltrane'em, otrzymał swój pierwszy saksofon altowy – w dodatku plastikowy – w wieku czternastu lat. Dopiero rok później zmienił go na prawdziwy instrument dęty drewniany i powołał do życia zespół. Jego fałszywie brzmiący, chropowaty sax pobrzmiewa na wielu nagraniach znanego już Davida Bowiego.

Dobrym przykładem jazzujących dęć Davida są partie w utworze *Subterraneans* (płyta *Low*, 1977 r.) czy *Candidate* (płyta *Diamond Dogs*, 1974 r.). Ciekawym przykładem echa jazzu w muzyce artysty jest tytułowa kompozycja z płyty *Aladdin*

Sane (1973 r.), w której pianista Mike Garson gra partie, które na prośbę lidera miały nawiązywać do jazzowej awangardy lat 60., a w moim prywatnym odczuciu miejscami przypominają styl Grzegorza Ciechowskiego – wyprzedzając jednak jego pojawienie się na muzycznej scenie o kilka lat. Zaiste, ciekawa kompozycja. Nawiasem mówiąc sądzę, że Bowiego i Garsona „ubiegł” zaś o trzy lata pianista jazzowy Keith Tippett, w utworze *Cat Food* zespołu King Crimson, ale to zupełnie inna opowieść. Znamienna jest kolaboracja artysty z Pat Metheny Group w połowie lat 80., której jakże powszechnie znanym i lubianym owocem pozostaje kompozycja *This Is Not America* (z filmu Johna Schlesingera, tłumaczonego w Polsce jako *Sokół i koka*).

Kolejny, znakomity romans z jazzem przeżywa Bowie na swoim albumie *Black Tie, White Noise* (1993 r.), na którym spotyka innego Bowiego – Lestera, trębacza Art Ensemble of Chicago. Proszę posłuchać świetnego numeru *Jump They Say* – z fałszującym saksofonem Davida i porażającą solówką Lestera! Dla uzupełnienia wspomnę, że



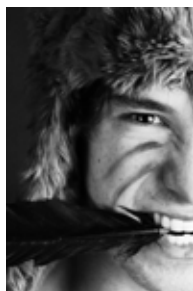
na listach płac Davida Bowie'ego przez lata pojawiali się, oprócz stylistycznie nieograniczanych, mniej znanych muzyków sesyjnych, inni znani i kojarzeni z jazzem: Poogie Bell, David Sanborn, Omar Hakim i Joey Baron.



Z końcem ubiegłego roku w Internecie pojawił się nowy singiel Bowie'ego Sue (Or In A Season Of Crime). O dziwo, po latach stylistycznych wolt, artysta znów sięga po jazzową sekcję rytmiczną, a towarzyszy mu orkiestra Marii Schneider. Premierowa piosenka promuje album kompilacyjny *Nothing has changed* (z ang. nic się nie zmieniło). No cóż, z pewnością nie zmienił się David Bowie, który, jak wiadomo, ciągle się zmienia. Nie zmieniła się też jego słabość do jazzu. A ja niezmiennie polecam romans z Bowiem, choć nie musimy tu naśladować Micka Jaggera...●



Bez stuprocentowej gwarancji krótkoterminowego zwrotu



Konrad Michalak

konradmichalaklodz@gmail.com

Sara Vaughan – *My Favourite Things*

Doprawdy nieogarnięta jest ludzka skłonność do szufladkowania innych ludzi oraz wszelkich wytworów ludzkiej pracy, nieistotne czy będzie to praca intelektualna czy fizyczna. Okazuje się jednak, że ta patologiczna skłonność do układania wszechrzeczy w przydanym sobie porządku, może być zgubna, bo zamyka po ludzku oczy na rzeczy, które nie muszą być ani piękne ani brzydkie, ale są swoiste.

Jakież było moje zdziwienie kiedy usłyszałem wykonanie Mario Lanza *Softly As in a Morning Sunrise*. Nie był to może strzał w dziesiątkę, ale przyznać trzeba, że Lanza, zaskakuje swoim śpiewem. Właściwie do końca trudno powiedzieć czy potencjalny odbiorca miałby być zaskoczony pozytywnie czy negatywnie tym wykonaniem. I chyba to jest właśnie najlepsze, że oto „kawałek sztuki” muzycznej jest „jakiś”. Nie podejmuję się w tym miejscu wykonania fachowej analizy aranżacji *Softly* i z tego samego powodu, nie poświęcę pozostałej części tego felietonu na stworzenie krytyczne-

go zleпка bzdur o bogactwie barwy głosu solisty, nie zwrócę uwagi na monumentalny charakter wykonania itp. Nie stać mnie na twórczość krytyczną. Jednego jestem pewien – odbiorcy kultury, widzowie, słuchacze, czytelnicy muszą obecnie na własną rękę starać się o to, by stykać się ze sztuką, która nie jest obciążona kontekstem, nadawanym jej celowo przez media. Skoro tylko szokująca informacja jest w stanie przebić się do świadomości odbiorcy, trzeba wszystkim zjawiskom odnotowanym przez nas (media) nadać szokujący wymiar. Dzięki temu z działu na przykład literatury dowiadujemy się o perypetiach finansowo-erotycznych na linii Karpowicz-Dunin, przy okazji zacytujac o wątek dominacji lewackich i homotolerancyjnych środowisk w kapitule przyznającej nagrodę NIKE. Oczywiście z grubsza rzecz biorąc jest to stek bzdur, skomponowanych po to, by zebrać lajki / komentarze / odsłony, a wszystko to spowodowane wszechobecną kapitalistyczną dominacją pieniądza, także w kulturze, która nie może, siłą rzeczy, obejść się bez niego.

Jak w tym świetle przedstawia się (kontrowersyjna) rzeczywistość potencjalnego twórcy muzyki, solisty, kompozytora? Jak współtwórcy zespołu muzycznego, który mimo wszystko próbuje wyżyć z własnej sztuki? Otóż rzeczywistość, nie opisywana z taką zapalczywością przez dziennikarzy, wygląda znacznie bardziej prozaicznie. 150 zł za muzyczną głowę płacą w krakowskich klubach (tyle dostaje za koncert jeden muzyk grający w kilkusobowym zespole). Oczywiście jest to informacja nieoficjalna od ludzi grających, szukających miejsca do grania i zarobienia pieniędzy na własnej wytężonej pracy.

Utyskiwanie na trudy codzienności nie leży w mojej naturze, ale nie sposób zadać sobie pytanie, jak zatem można funkcjonować w tym świecie, nie tracąc z oczu najważniejszego, czyli dążenia do wszelkich założonych celów, we względnej zgodzie ze sobą. Odpowiedź jest jedna: funkcjonować merkantylnie, to znaczy chałtury robić dyskretnie, zamiast wesel, bankiety, zamiast kawiarzianego ciosania numerów, „duety do restauracji na eventy bogatych ludzi” (autentyczna, nieoficjalna rzecz jasna, wypowiedź znajomego managera). Ta sytuacja

rodzi, delikatnie mówiąc, paranoję – oto odbiorca chciałby zetknąć się z ambitną muzyką, ale nie może, bo „organizator kultury” (dyrektor domu kultury, właściciel klubu, manager restauracji) boi się, że odbiorca nie przyjdzie, a organizator nie zarobi. Jest tylko jeden błąd w tym jakże logicznym toku rozumowania ekonomicznego. Błąd leży w założeniu, że każda potencjalna inwestycja musi się błyskawicznie przerodzić w bezwzględny i przeliczalny zysk – w postaci pieniądza ze sprzedaży biletów (w domu kultury), biletów, drinków i posiłków (w knajpie). Być może wreszcie przyszedł czas, żeby zacząć się godzić ze świadomością, że duży ekonomiczny zwrot wymaga pracy, wysiłku i czasu, nierzadko też wymaga popełnienia błędów oraz zainwestowania pieniędzy, bez stuprocentowej gwarancji krótkoterminowego zwrotu. Być może czas zdać sobie sprawę z tego, że odbiorca o zawężonej świadomości kultury, nie będzie miał innych potrzeb, poza obejrzeniem talent show w telewizji i odwiedzeniem jednej imprezy plenerowej w rodzinnym mieście, w trakcie której usłyszysz co zna i lubi czyli dysko z pola.

Bez świadomości faktu konieczności kształtowania gustów odbiorców, wpadamy w błędne koło. Przy okazji jednej z moich dziennikarskich rozmów z organizatorami koncertów jazzowych, usłyszałem taką oto wypowiedź: „U nas parę lat temu próbowaliśmy wprowadzić jazz, ale się jakoś nie przyjął. Może tam dalej w odległej o kilkadziesiąt kilometrów miejscie bardziej się wpisał w krajobraz miejski czy coś...”. Po czymś takim jedyną ulgą mogła być właśnie Sarah Vaughan i *My Favourite Things* w słuchawkach. Zachowując umiarkowany dystans do religii, szepnąłem do siebie w duchu: „Boże, co za ulga.”●

Wyłącz kaloryfer

Łukasz Nitwiński

lukasz@radiojazz.fm



Urodziłem się w lutym i nie jest to dla mnie bez znaczenia. Dlatego doskonale pamiętam, jak w dzieciństwie przestrzegano mnie przed jego zimnem. „Idzie luty, podkuj buty”. Ale mam alternatywną propozycję: poniżej trzy albumy w gorących rytmach, jasnych i ciepłych jak słoneczne promienie. Dodatkowe grzanie nie będzie już Państwu potrzebne. *Keep listening!*

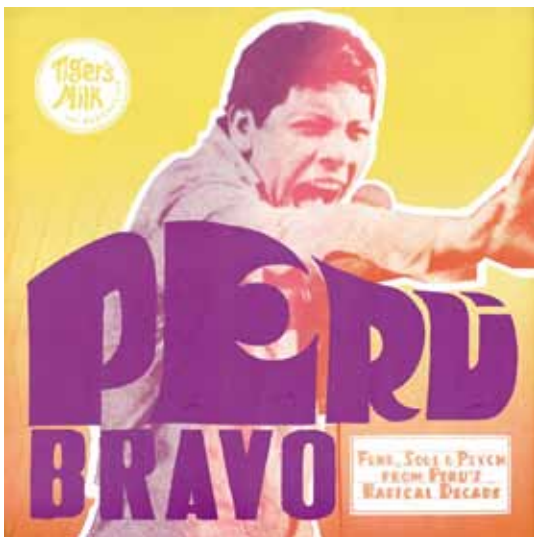


Abelardo Barroso with Orquesta Sensación – *Cha Cha Cha*

Nagrania dokonane przez Abelardo Barroso z Orquesta Sensación w Hawanie 1950 roku stanowią jeden z najlepszych przykładów złotej ery muzyki kubańskiej. Na albumie *Cha Cha Cha* wytwórnia World Circuit, stojąca niegdyś za Buena Vista Social Club, umieściła czternaście wyselekcjonowanych legendarnych nagrań. Nad każdym utworem osobiście czuwał Nick Gold, wielki admirator talentu Kubańczyka. Ponad 40 lat po śmierci Barroso w 1972 roku jego postać pozostaje ukochaną ikoną w muzyce latynoskiej. Zaskakujące, że jego piosenki przyniosły mu wielką sławę również w Afryce Zachodniej, gdzie głos Barroso wciąż słyszalny jest w kawiarniach całej Gwinei, Mali, Senegalu i Wybrzeża Kości Słoniowej.

Nagrania są pięknie zremasterowane. Brzmia świeżo i czysto, jakby zostały nagrane przed chwilą. Niektórych ta precyzja może razić, wszak pozbawia pewnego wdzięku. Wśród instrumentów orkiestry Barroso zaskakująco często na

pierwszy plan wychodzą skrzypce i flety. Zwłaszcza te drugie nadają jego muzyce lekkości i taneczności. Gatunkowo dominuje tytułowa cha-cha i mambo. Całość jest fantastyczna i elegancka, jak dobrze skrojony kubański garnitur.



Various Artists – Peru Bravo:
Funk, Soul & Psych from Peru's
Radical Decade

Kompilacja Peru Bravo powstała z pasji do odkrywania różnorodności muzyki peruwiańskiej. Jest tutaj punk i funk, chicha i cumbia, akustyczny folk i początki elektroniki. Przeszłość miesza się z teraźniejszością. Chropowate i szorstkie gitary prowadzą nas przez pokrętne meandry knajp i klubów. Są tu

takie perełki jak: *Hey Joe Hendrixa* (po hiszpańsku!), *Sookie Sookie Steppenwolf* czy *Cissy Strum The Meters* – wszystkie w nigdy wcześniej niesłyszanych aranżacjach. Zgodzę się, że nie są to covery najwyższego kunsztu, ale frajdy dają mnóstwo i brzmią urokliwie czupurnie.

Album jest bardzo eklektyczny, utwory łączy młodzieńcza werwa i psychodeliczny sound gitary. Fani odjazdów totalnych pokroju Arza-hel będą jednak zawiedzeni – świat latino aż tak daleko nie sięga. *Peru Bravo* to opowieść o muzycznych wichrach historii kultury peruwiańskiej pod koniec lat 60. i na początku lat 70. W Limie był to czas niestabilności i radykalnych poszukiwań: politycznych i społecznych. Odzwierciedleniem tych wydarzeń jest muzyka – migotliwa, efemeryczna, pełna wiary.



Ricardo Lemvo & Makina Loca – *La Rumba SoYo*

Nowy album Ricardo Lemvo & Makina Loca jest międzynarodowym projektem pełną gębą. Nagrania zarejestrowano na trzech kontynentach, w czterech krajach (USA, Kanada, Francja i Angola). Co zajęło Lemvo trzy lata. A wszystko to dla zgłębienia korzeni muzyki, którą nasiąkał w różnych kulturach. Czy się udało? Trudno powiedzieć, ale brzmi bez dwóch zdań świetnie.

Ricardo Lemvo dorastał w Kongu, ale związany jest najmocniej z Angolą i USA. Zyskał miano pioniera dzięki niewidzialnej metodzie łączenia gatunków z krajów oddzielonych Atlantykiem. Sercem są rytmy afro-kubańskie powiązane ze stylami panafrykańskim (soukous, semba i kizomba). Jego talent do łączenia został określony przez Los Angeles Times jako „bezzwowy”. W pokrętny sposób rzeczywiście oddaje to jego umiejętności poszukiwania, przenikania i tworzenia nowego. *La Rumba SoYo* wydana została z myślą o rynkach i koncertach w USA i Europie. Trochę to czuć w zbyt upiętej produkcji, ale to właściwie nieistotne – muzyka pięknie pulsuje. W łagodny sposób wprowadza nas w optymistyczny i taneczny nastrój. ●

The Blues Hall of Fame – urodzeni pod pechową gwiazdą

Aya Lidia Al-Azab

aya.alazab@radiojazz.fm



Mieliśmy nieokrzesanego Howlin' Wolfa, złośliwego Sonny Boy Williamson II, przyszedł więc czas, by do towarzystwa wielkich dołączył Canned Heat, jeden z najbardziej znanych i szanowanych zespołów w historii białego bluesa, a zarazem niewiarygodnie pechowy. Posiada bogatą dyskografię, okupioną licznymi perturbacjami w składzie.

Canned Heat powstał w 1966 roku z inicjatywy dwóch miłośników bluesa z Los Angeles: Alana Wilsona i Boba „The Bear” Hite'a. Alan „Blind Owl” (pseudonim z powodu okularów) był znany ze współpracy z Sonem Housem przy albumie *Father Of Folk Blues*, to dzięki niemu, weteran na nowo został odkryty.

Nazwę grupy zaczerpnęli z nagrania Tommy'ego Johnsona *Canned Heat Blues*. Ich fascynacja korzennym bluesem nie ograniczyła się tylko do nazwy, ich brzmienie od początku bazowało na bluesie, energicznej harmonijce i rozbudowanych gitarowych solówkach, czy na technice slide.

Posiadali pokłady młodszej energii, talentu i feelingu, który jest

nierozzerwalnym elementem potrzebnym do tworzenia bluesa.

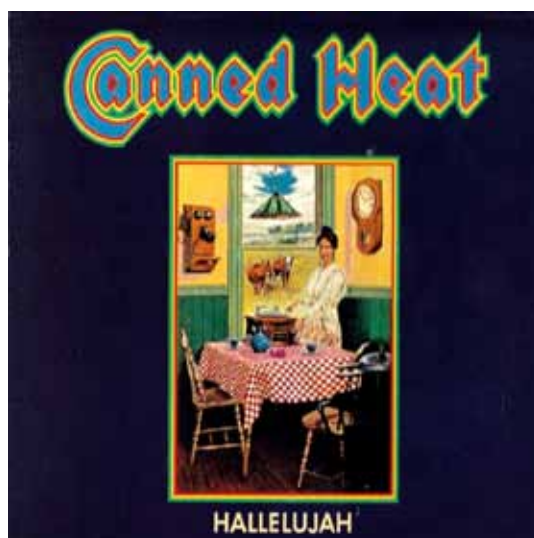
Niestety, zespół od początku istnienia zmagał się z częstymi zmianami składu. Do duetu doszli Frank Cook (perkusja), Stuart Brotman (bas) oraz Henry Vestine (gitarą). Wkrótce Brotman odszedł z zespołu, a na jego miejsce przybył najpierw Mark Andes, a następnie Larry Taylor, który współpracował z Jerryem Lee Lewisem i grupą The Monkees. W takim składzie nagrali w 1967 roku swój debiutancki album *Canned Heat*, który posiada doskonale opracowane interpretacje takich standardów jak: *Rollin' And Tumblin'* Muddy'ego Watersa i *Dust My Broom*, idealnie powielający gitarową surowość Roberta Johnsona.

Entuzjastyczne samopoczucie i wiara w siłę zespołu spowodowały nagranie płyty *Boogie with Canned Heat*, w której zagrał nowy perkusista Alfred Fita (właściwie Adolfo De La Parra). Z tego właśnie albumu pochodzi hit *On The Road Again*, który przyniósł grupie miejsca w brytyjskim i amerykańskim notowaniu list przebojów. Charak-

terystyczne wysokie partie wokalne Wilsona do złudzenia przypomina ją głos Skipa Jamesa. Piosenka stała się klasykiem i standardem bluesowym. Materiał jest konsekwentnie ukierunkowany w stronę korzennego bluesa, z psychodelicznymi improwizacjami. To właśnie połączenie charakteryzuje grupę Canned Heat.

Kolejnym sukcesem okazało się dwupłytowe wydawnictwo *Living The Blues*. W repertuarze znajduje się ciekawa interpretacja utworu Charlie'ego Pattona *Pony Blues*, a *Parthenogenesis* udowadnia możliwości eksperymentalne grupy. Delikatna kompozycja *Goin' Up The Country* posiada melodię piosenki Henryego Thomasa *Bulldoze Blues*, Wilson jedynie zmienił tekst, wskrzeszając zapomniany standard. Utwór idealnie wpasował się w modę lat 60., kultywującą życie w zgodzie z naturą.

Ważnym wydawnictwem spośród czterech albumów wydanych w latach 1969-70 była płyta *Hooker & Heat*, efekt współpracy z legendą i bluesowym mentorem Johnem Lee Hookerem. Niczym spotkanie Steviego Ray Vaughana z Albertem Kingiem, zetknięcie się dwóch pokoleń, dzielących te same fascynacje. Takie muzyczne spotkania



posiadają najgłębszą wartość artystyczną, każdy czerpie istotną część, historii lub świeżości. Zapisany materiał przeszedł do historii bluesa nowego pokolenia. Niestety sukcesy tej płyty, czy też *Hallelujah*, przerywa kolejna zmiana składu – na albumie *Future Blues* pojawia się nowy gitarzysta Harvey Mandel. Zajął on miejsce Henry’ego Vestine’a, który nie mógł dalej współpracować z basistą Larrym Taylorem. Mimo to, zespół wciąż bronił się swoją twórczością. W Wielkiej Brytanii hitem stał się cover *Let’s Work Together*, oraz inspirowane kulturą Cajunów nagranie *Sugar Bee*.

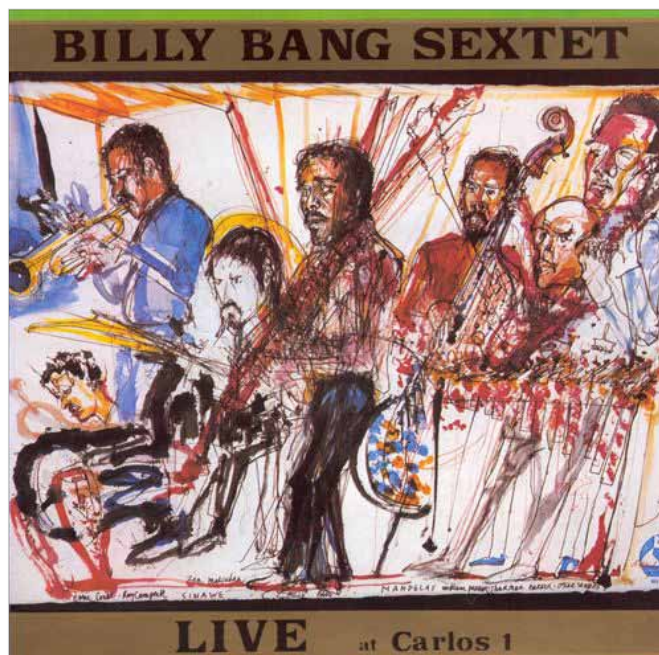
Niestety historia muzyki lubi zaskoczyć nas tragedią. 3 września 1970 roku w ogrodzie Hite’a znaleziono ciało Alana Wilsona. Zmarł w wyniku przedawkowania, choć są teorie, że było to samobójstwo. Dołączył on tym samym do „klubu 27”. Grupą wstrząsnęła śmierć wokalisty, która spowodowała znaczną rekonstrukcję w składzie. Odeszli Taylor i Mandel, którzy nawiązali współpracę z Johnem Mayallem. Powrócił natomiast Vestine, a nowym basistą został Antonio De La Barreda.

Śmierć Alana Wilsona zamknęła etap powodzeń i szczytu kariery Canned Heat. Ciągłe zmiany, które towarzyszyły zespołowi od począt-

ku, utrata głównego spoiwa grupy – to jest wokalisty – osłabiła morale kwartetu. Po nagraniu płyty *Historical Figures And Acent*, odszedł Barreda, który zastąpiony został bratem Hite’a – Richardem. Jedy-ny założyciel Canned Heat, Hite, próbował przez lata utrzymać zespół. Nieustające zmiany, problemy z kontraktem nagraniowym dały się we znaki, a dokładniej odbiły się na zdrowiu Hite’a. 5 kwietnia 1981 roku, po koncercie w North Hollywood, wokalista zasłabł i zmarł na atak serca.

I tu dla niektórych powinna skończyć się historia Canned Heat. W zależności od tego, jak postrzegamy istotę zespołu, oceniamy decyzję pozostałych muzyków, z którą zmierza się większość składów. Stoją oni przed wyborem zakończenia działalności i pozostawienia słuchaczom wspomnień o wielkim zespole albo wskrzeszenia umarłej dawno grupy. W tym przypadku Taylor i Parra wybrali drugą drogę. Postanowili pielęgnować spuściznę po dwóch wielkich założycielach. W 1992 roku powrócił Harvey Mandel, a skład uzupełnia gitarzysta i harmonijkarz Dale Spalding.

Zespół do dziś funkcjonuje i koncertuje. W marcu tego roku wyruszają w trasę po Europie.●



Billy Bang – Live At Carlos 1

(...) Całość jest równie niezwykła i nietypowa, jak większość muzycznych propozycji lidera tego ciekawego zespołu. Billy Bang eliminując ze składu fortepian, uwolnił swoją muzykę od wszelkich rytmicznych ograniczeń. Jednocześnie stworzył dość unikalne brzmienie zdominowane przez artykułacyjnie czysty ton skrzypiec i kontrapunkt w postaci marimby Thurmana Barkera. Pozostałe instrumenty, którym lider przypisał funkcje solowe, to trąbka Roya Campbella i gitara Oscara Sandersa. Do tego jeszcze niezwykle pełny, mięsisty i dobrze, jak na warunki koncertu, zarejestrowany dźwięk kontrabasu Williama Parkera oraz perkusja Zena Matsuury. W dwóch utworach gościnnie na kongach udziela się Eddie Conde. Wszystko to muzycy raczej mało znani, ale to kolejny dowód, ile w tego rodzaju produkcjach potrafi wydarzyć się między średniej klasy muzykami wybranymi do składu i wprawnie prowadzonymi przez lidera. (...)



Chet Baker – Baby Breeze

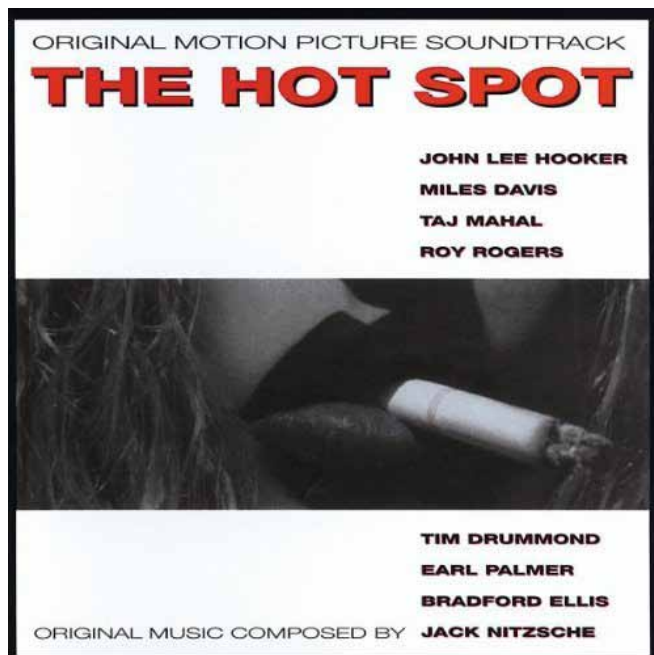
(...) To prawda, że Chet Baker z wiekiem nabierał szlachetności. Doświadczenie życiowe, a w jego przypadku raczej zużycie organizmu sprawiło, że to, co wolne stało się jeszcze wolniejsze, a głos nabrał bardzo unikalnej barwy, podczas gdy w latach sześćdziesiątych – okresie powstania *Baby Breeze* brzmiał... zwyczajnie.

Tak więc Chet Baker tym lepszy, im późniejszy. I to właśnie problem płyty, która powstała w 1965 roku. Poza tym *Baby Breeze* jest bardzo nierówna. Partie wokalne brzmią poprawnie, ale momentami ocierają się o balladowy banał. 20 lat później będą zawierały w sobie zdecydowanie większy ładunek emocjonalny. Będą prawdziwsze. To jednak jest ważny dokument i być może, jeśli Chet Baker nie nagrałby później wielu wyśmienitych płyt, tę uznałibyśmy za genialną. On sobie sam wysoko zawiesił poprzeczkę. (...)



Charlie Parker – *Bird: Original Motion Picture Soundtrack*

W 1989 roku pojawienie się tej płyty było wielką sensacją. Oto bowiem do wyśmienitej fabularyzowanej biografii Charliego Parkera, nakręconej z wielką dbałością o muzyczne szczegóły przez Clinta Eastwooda powstała ścieżka dźwiękowa, jakiej jeszcze świat nigdy nie widział. Postęp technologii studyjnej umożliwił odseparowanie dźwięków saksofonu Charliego Parkera pochodzących z różnych nagrań powstałych na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych od całej reszty instrumentów i realizacyjnych brudów epoki nagrywania na prymitywne magnetofony. W kolejnym etapie realizatorzy korzystając z najnowszych dostępnych wtedy środków technicznych, wyczyścili dźwięki saksofonu nieżyjącego już od ponad 30 lat muzyka i zaprosili do studia współczesne gwiazdy, żeby nagrały płytę ze swoim idolem. (...)



Miles Davis with John Lee Hooker – *The Hot Spot*

Ten album jest jednym z najmniej znanych w dyskografii Milesa Davisa. O kulisach jego powstania też w sumie wiadomo niewiele. Sporo udało mi się tą muzyką zaskoczyć fanów gatunku znających tysiące jazzowych płyt. Również skład zespołu jest niezwykle zaskakujący, nawet jeśli weźmiemy pod uwagę fakt, że płyta powstała w 1990 roku, więc u schyłku życia artysty. (...)

Ten album stał się najlepszym dowodem bluesowych korzeni całego jazzu. Sposób w jaki Miles Davis odnalazł swoje miejsce wśród muzyków z zupełnie innej muzycznej bajki, jest absolutnie fenomenalny. Miles potrafił nie tylko zagrać blue-sa, ale również w towarzystwie charakterystycznego brzmienia gitary Johna Lee Hookera zachować swój własny sound. (...)

Płyty przypomina Rafał Garszczyński

Kontakt z redakcją: jazzpress@radiojazz.fm

ul. Morskie Oko 2, 02-511 Warszawa

www.jazzpress.pl

Redakcja

redaktor naczelny:
Piotr Wickowski

Roch Siciński

Piotr Wojdat

Mery Zimny

Kacper Pałczyński

Jerzy Szczerbakow

Aleksandra Nowosad

Mateusz Magierowski

Łukasz Nitwiński

Milena Fabicka

Rafał Garszczyński

Aya Lidia Al-Azab

Maciej Nowotny

Ryszard Skrzypiec

Urszula Orczyk

Karolina Śmietana

Dorota Olearczyk

Konrad Michalak

Wojciech Sobczak-Wojeński

Andrzej Patlewicz

Krzysztof Komorek

Sławomir Orwat

Dionizy Piątkowski

Marta Ignatowicz-Sołtys

Radek Wośko

Tomasz Furmanek

Lech Basel

Małgorzata Smółka

Rafał Zbrzeski

Wydawca



Fundacja Popularyzacji Muzyki

Jazzowej EuroJAZZ

ISSN 2084-3143

Fotograficy:

Piotr Gruchała

Marta Ignatowicz-Sołtys

Kuba Majerczyk

Lech Basel

Marcin Wilkowski

Piotr Fagasiewicz

Piotr Banasik

Barbara Adamek Czartoryjska

Bogdan Augustyniak

Krzysztof Wierzbowski

Monika S. Jakubowska

Julian Olearczyk

Korekta

Ewa Weydmann

Katarzyna Słocińska

Zuzanna Tuliszka

Skład i opracowanie graficzne

Beata Wydrzyńska

beata@radiojazz.fm

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 »**

