

Rozmowy:
Michał Ciesielski
John B. Arnold

TOP
NOTE

High Definition
Quartet – *Bukoliki*

Od świtu do
zmrzchu –
choroba Johna
Coltrane'a

Andrzej Dąbrowski
Grać mniej, a trafiać w sedno

ROMA
TEATR MUZYCZNY.COM
TM
ROMA

DOBRY
WIECZÓR
JAZZ
OPIEKA ARTYSTYCZNA
KRZYSZTOF HERDZIN



SŁAWEK JASKUŁKE SEA



12.12 GODZ. 19:30

KUP BILET WWW.TEATRROMA.PL #TEATRMUZYCZNYROMA

jazz forum
The European Jazz Magazine

Jazzpress

Od Redakcji

redaktor naczelny

Piotr Wickowski

piotr.wickowski@radiojazz.fm



„Grać mniej, a trafiać w sedno” – taka jest definicja muzycznego złotego środka według głównego bohatera naszego listopadowego numeru Andrzeja Dąbrowskiego. Jak doprecyzował ten naśladowca wyrafinowanego perkusyjnego stylu Joe Morello: „Nigdy nie była dla mnie ważna jakaś oszałamiająca technika, pokazówka techniczna. Zawsze starałem się w solówkach grać ciekawe rzeczy, troszkę nawet zaskakujące rytmicznie, z wykorzystaniem pauz, ale zawsze dokładnie wyliczone”. Jednocześnie przyznaje on, że życiu codziennym trudno było znaleźć mu podobny umiar. Chyba że polegać on miał na nieustannych próbach pogodzenia tak różnych i czasochłonnych fascynacji jak muzyka, fotografia i motoryzacja...

Kolejny nasz rozmówca, choć jego domeną jest inny instrument, hołduje podobnej zasadzie: „Staram się, by nie było dźwięków bez sensu. Wielu ludzi za wszelką cenę próbuje grać ich za dużo. Jeśli ktoś ma możliwości, by grać gęsto, natarczywie, a zarazem ciekawie, to super. Czasami lepiej potraktować coś subtelniej, aniżeli zabić słuchacza ilością niepotrzebnych dźwięków” – mówi Michał Ciesielski.

Inaczej rozumiał pewnie pojęcie muzycznego złotego środka w ostatnim etapie swojego życia i twórczość John Coltrane. Co, według Cezarego Ścibiorskiego, było zdeterminowane przez stan zdrowia i wcześniejszy tryb życia wielkiego saksofonisty.

Skoro mowa o próbach pogodzenia sprzeczności i znajdowaniu optymalnych rozwiązań, to w tym numerze rozpoczynamy nową rubrykę, w której Adam Tkaczyk będzie przybliżał fanom jazzu ważne, odnoszące się do jazzu hip-hopowe płyty. Zapraszamy na spacer bocznymi ulicami.

Miłej lektury!





SPIS TREŚCI

3 – Od Redakcji

4 – Spis treści

6 – Wydarzenia

8 Konkursy

10 – Wspomnienie

10 Kontynuator mrocznego nurtu Milesa Masabumi Kikuchi (1939-2015)

12 – Płyty

12 Pod naszym patronatem

14 Top Note

High Definition Quartet – Bukoliki

18 Recenzje

Marek Malinowski Quartet – Alone

Wojciech Staroniewicz – A'FreAk-KomEdA Project

Paweł Wszółek – Choice

Bartosz Dworak Quartet – Polished

Tomasz Bura – Ritual

Grzegorz Włodarczyk – Confessions

Michael Wollny – Nachtfahrten

Gary Peacock Trio – Now This

Iiro Rantala – My Working Class Hero

Ida Sand – Young At Heart

Mats Gustafsson & Nu Ensemble – Knockin' Hidros 6

Konstantin Ionenko Quintet – Deep Immersion

Deep Tone Project – Flow

46 – Książki

46 Recenzje

David Ritz – Respect. Życie Arethy Franklin

Jolanta Fajkowska – Muzyka z profile i en face. Rozmowy o jazzie

Krzysztof Karpiński – Był Jazz

54 – Koncerty

54 Przewodnik koncertowy

56 Trans-Jazz?

61 Różne rzeczy słycać w zgiełku

64 Wspólne szaleństwo i bezgraniczne porozumienie

- 68 Z zachowaniem pulsu oryginalnych melodii
- 70 Wielka Draka w bałuckiej kamienicy
- 72 Niemożliwe warszawskie standardy
- 74 Jesienne wyznania miłości
- 77 Najdziksi na rynku!

79 – Rozmowy

- 79 Andrzej Dąbrowski
Grać mniej, a trafiać w sedno
- 93 Michał Ciesielski
Jazz jest muzyką intelektualną
- 98 John B. Arnold
Perkusista, który nie rozumie Nowego Orleanu, nie gra jazzu
- 102 Wojtek Pilichowski
Cały ten jazz! MEET!

105 – Galeria improwizowana

Barbara Adamek

110 – Słowo na jazzowo

- 110 On the Corner
Niezależność? To zależy!
- 112 Wszystkie drogi prowadzą do Bitches Brew
Od świtu do zmierzchu – choroba Johna Coltrane'a
- 117 Down the Backstreets
Pete Rock & C.L. Smooth – *Mecca and the Soul Brother*
- 120 Kanon Jazzu
Bogdan Hołownia with Dave Clark and Skip Hadden
– *On The Sunny Side*

122 – Pogranicze

- 122 World Feeling
- 124 Bluesowy Zaulek
Rawa w końcu odmłodzona!

126 – Redakcja





Zbigniew Wodecki i Mitch & Mitch, Włodzimierz Nahorny, Marcin Pendowski oraz zespół Atom String Quartet znaleźli się wśród tego-
rocznych laureatów Mateuszy Trójki.

W kategorii Muzyka Jazzowa – Debiut Mateusz Trójki przypadł Marcinowi Pendowskiemu. Nagrodę otrzymał za: „ umiejętne połączenie funkowej tradycji z nowoczesnością; za pełne kreatywności spojrzenie wstecz i przywrócenie do życia cudownego brzmienia instrumentów z lat siedemdziesiątych; za wyczuwalną dla słuchacza radość z tworzenia muzyki”.

Wydarzeniem roku w kategorii Muzyka Jazzowa okazała się płyta Zbigniewa Wodeckiego i zespołu Mitch & Mitch 1976: *A Space Odyssey* – jak czytamy w uzasadnieniu: „dowód na to, że choć czasy – w tym muzyczne – się zmieniają, duch pozostaje ten sam”. Z kolei Mateusza Trójki 2015 w kategorii Muzyka Jazzowa – Wydarzenie odebrali muzycy Atom String Quartet za: „niezwykły koncert w Trójce w maju 2014 roku i błyskawiczną międzynarodową karierę czterech niezwykle utalentowanych wiolinistów, z których każdy jest improwizującym muzykiem jazzowym”. Jury przyznało także dwie nagrody za całokształt osiągnięć twórczych. W kategorii Muzyka Jazzowa doceniony został Włodzimierz Nahorny, który ujął Akademię Muzyczną Trójki: „eleganckim i kunsztownym połączeniem muzyki klasycznej z jazzem oraz niezapomnianymi piosenkami i melodiami”.



Gramy dla Marka – pod takim hasłem zorganizowany został koncert, z którego cały dochód przekazany zostanie na leczenie i rehabilitację Marka Karewicza, legendarnego fotografika jazzowego. Koncert, zaplanowany na blisko cztery godziny, odbędzie się 21 listopada o godz. 19:00 w warszawskiej Stodołę.

Swój udział zapowiedziały między innymi wokalistki: Hanna Banaszak, Ewa Bem, Urszula Dudziak, Halina Frąckowiak, Dorota Miśkiewicz, Magda Piskorczyk, Maryla Rodowicz, Maria Sadowska, Anna Serafińska, Lora Szafrań, Aga Zaryan; wokaliści: Marek Ałaszewski, Krzysztof & Wojtek Cugowski, Krzysztof Daukszewicz, Andrzej Dąbrowski, Tomek Lipiński, Stanisław Soyka, Janusz Szrom; soliści: Krzesimir Dębski, Artur Dutkiewicz, Krzysztof Herdzin, Zbigniew Jaremko, Wojciech Kamiński, Robert Majewski, Marcin Masecki, Henryk Miśkiewicz, Włodzimierz Nahorny, Piotr Napela, Krzysztof Sadowski, Tomasz Stańko, Maciej Strzelczyk, Krzysztof Ścierański oraz zespoły: Blues Fellows, Andrzej Jagodziński Trio, Klan, Milo Kurtis Ensemble, Old Timers, Włodek Paw-

lik Trio, Piotr Rodowicz Sextet.

Rolę gospodarza wieczoru będzie spełniał Tomasz Tłuczkiewicz, a poza nim artystów zapowiadać będą między innymi: Piotr Baron, Paweł Brodowski, Krzysztof Materna, Piotr Metz, Marek Niedźwiecki, Tomasz Szachowski. Podczas koncertu przewidziane są między innymi licytacje fotografii i płyt.

Marek Karewicz to jeden z najbardziej znanych w Europie fotografików muzycznych i jedna z najbarwniejszych postaci polskiej estrady. Jest też autorem ponad tysiąca okładek płytowych. Przed kilkoma laty doznał ciężkiego udaru, który uniemożliwił mu dalsze wykonywanie zawodu. Utrzymuje się z niewielkiej emerytury, a jego pogarszający się stan zdrowia wymaga coraz większych nakładów na rehabilitację.



Jeszcze do 14 listopada przyjmowane są zgłoszenia na 39. Międzynarodowy Konkurs Młodych Zespołów Jazzowych Jazz Juniors. Konkurs przeznaczony jest dla młodych muzyków, którzy nie przekroczyli jeszcze 33 roku życia. Nagroda główną Grand Prix jest 10 tys. zł. Regulamin i formularz zgłoszeniowy dostępne są na stronie konkursu.

Laureatami zeszłorocznej edycji Konkursu byli: Grand Prix – Darek Dobroszczyk Trio, nagroda druga – The Flash! i nagroda trzecia – Inner Out.



fot. materiały prasowe

Słynny saksofonista Dave Liebman przyłączy się do młodej polskiej formacji Kołakowski:Wykpisz:Korelus, aby zagrać z nią na dwóch koncertach: w Tarnowie, w ramach Azoty Jazz Contest (9 listopada) i w Katowicach, w ramach Ars Cameralis (10 listopada). Trio tworzą: Mateusz Kołakowski (fortepian), Alan Wykpisz (bas) i Bartłomiej Korelus (perkusja). Grupa wygrała tegoroczny Open Jazz – konkurs dla młodych muzyków, który towarzyszył tegorocznej edycji Warsaw Summer Jazz Days. Dave Liebman przez kilka dekad należał do najbardziej aktywnych jazzowych saksofonistów. Od początku lat siedemdziesiątych prowadził wiele autorskich grup, współpracował również z największymi postaciami jazzu i muzyki awangardowej, między innymi z Milesem Davisem, Elvinem Jonesem, Chickiem Coreą, Johnem Scofieldem.



Twoje wsparcie = kolejny numer JazzPRESSu
nr konta:
05 1020 1169 0000 8002 0138 6994
wpłata tytułem:
Darowizna na działalność statutową Fundacji

Płyty dla tych, którzy wspierają JazzPRESS!



W konkursie, w którym co miesiąc rozdajemy nowości płytowe, zdobyć można również specjalne torby na zakupy z logiem JazzPRESSu. Zapakujemy do nich po dwie płyty i wyślemy do wszystkich tych, którzy zdecydują się wesprzeć nas kwotą powyżej 60 zł.



Dwa kroki do wygranej:

- 1** wpłata dowolnej kwoty, przeznaczonej na wydawanie kolejnego numeru JazzPRESSu, na podany poniżej numer konta wydawcy JazzPRESSu – Fundacji EuroJAZZ.
- 2** mail na adres: **konkurs@radiojazz.fm** z podaną datą przelewu, danymi adresowymi oraz propozycją co najmniej trzech tytułów płyt z poniższej listy, które chcielibyście otrzymać. Wpłat można również dokonać, korzystając z przycisku przy linku do pobrania nowego numeru naszego magazynu na stronie **www.jazzpress.pl**.



Pojedyncze nagrody płytowe powędrują do dziesięciu osób, które dokonają wpłat między 5 i 15 listopada.

We wrześniu do wygrania są następujące płyty:



RGG – *Aura*

Kuba Płużek – *Eleven Songs*

HoTS – *Harmony of the Spheres*

Piotr Budniak Essential Group – *Simple Stories About Hope and Worries*

Grit Ensemble – *Komeda Deconstructed*

Krzysztof Komeda Trzeciński – *Sophia's Tune. Krzysztof Komeda*

w Polskim Radiu – 4



Olga Boczar Music Essence – *Little Inspirations*

Piotr Wójcicki – *Moon City*

Krzysztof Sadowski – *Na kosmodromie*

Krzysztof Sadowski – *Three Thousand Points*



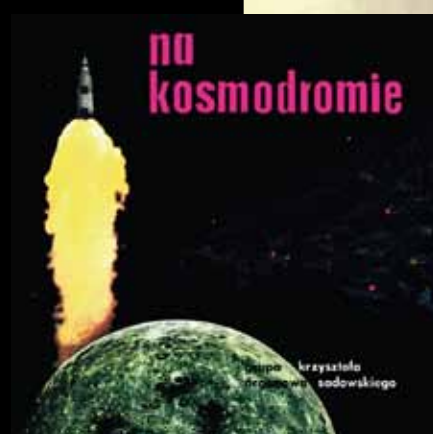
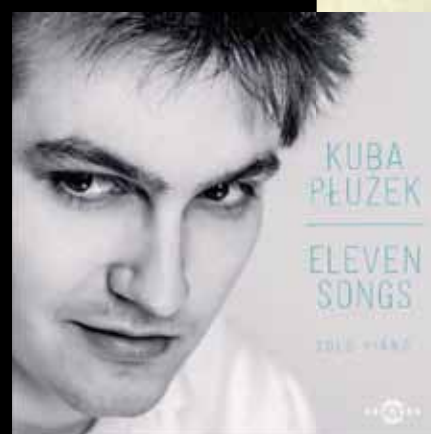
Dziękujemy wszystkim przekazującym dotacje.

Piszemy dla Was i dzięki Wam!



numer konta:

05 1020 1169 0000 8002 0138 6994



Kontynuator mrocznego nurtu Milesa Masabumi Kikuchi (1939-2015)



Barnaba Siegel

barnaba.siegel@radiojazz.fm

Masabumi „Poo” Kikuchi był jednym z niewielu japońskich artystów poruszających się w kręgach bliższych mainstreamowi, którzy wypłynęli na szerokie wody. A zaczął wraz z najbardziej obiecującymi muzykami, jak się później okazało, również „eksportową” elitą – trębaczem Terumaso Hiną i tym bodaj najbardziej znanym saksofonistą Sadao Watanabą. Bardzo się cieszę, że mogę na łamach JazzPRES-Su przybliżyć postać, która w mojej ulubionej dekadzie – czyli w latach siedemdziesiątych – nagrała tak fascynujące płyty. I bardzo mi przykro, że powodem tej opowieści jest śmierć tegoż muzyka.

Choć początkowo artystom zdarzały się wypadki w stronę easylistening (bo – co tu ukrywać – takie często były oczekiwania wytwórni), bar-

dzo wcześniej Kikuchi, Hina i Watanaba dali się poznać jako muzycy chętnie sięgający po mniej kompromisowe rozwiązania. Pierwszym naprawdę dużym strzałem był dla Kikuchiego album *Iberian Waltz* z 1967 roku, firmowany nazwiskami Watanabe oraz Charliego Mariano. Japonią i Kikuchim właśnie zaczęły się szybko interesować także inne tuzy z USA. W ciągu kilku kolejnych lat z Masabumim nagrali płyty między innymi Oliver Nelson, Mal Waldron, Gary Peacock, Elvin Jones, Joe Henderson czy sam Gil Evans. Lista tych muzyków dowodzi, że nie szukali oni w niedawno „odkrytej” Japonii tylko egzotyki (przypomnijmy, że dopiero w połowie lat sześćdziesiątych zaczęły tam koncertować gwiazdy zza oceanu), ale również po prostu solidnych muzyków.





Poza współpracą z wielkimi gwiazdami Kikuchi zajmował się też autorskimi projektami i kolaboracjami. W duchu free nagrał album w kwintecie z Terumasą Hino *Hino-Kikuchi Quintet*, a później jeszcze bardziej intrygujące, dzikie *Collaboration*, gdzie jego zespół połączył siły z kwartetem Sadao Watanabe.

Lata siedemdziesiąte okazały się z kolei wyjątkowo owocne, jeśli chodzi o eksplorację rodzącej się sceny fusion. Kikuchi sięgnął po elektryczny fortepian i rozpoczął rajd w poszukiwaniu nowych rejonów w muzyce. Wydany w 1970 roku, tylko rok po *In A Silent Way* Milesa, album *Poo-Sun* świetnie kontynuował model długich utworów wypełnionych hipnotycznym groovem i rozbudowaną grą sekcji perkusyjnej. Niedługo później nagrał wraz ze swoim sekstem jazzrockową ścieżkę dźwiękową do filmu *Hairpin Circus* – japońskiego odpowiednika dzisiejszej serii *Szybcy i wściekli*.

Choć w jego twórczości słychać było bardzo wyraźne inspiracje konkretnymi zespołami (Weather Report, Mwandishi, Miles), dzieła Kikuchiego są bardziej wdzięcznym naśladownictwem niż słabymi kopiami. Najbardziej ciekawa w tym jest fascynacja tym mroczniejszym epizodem twórczości Davisa, który przecież w Stanach nie miał praktycznie żadnych kontynuatorów. Na płytach *Kochi/Wishes* (1976) i *Susto* (1981) słychać bardzo wyraźne echa *Big Fun*, *Get*

Up With It czy *On The Corner*, a w składzie pojawili się Dave Liebman, Steve Grossman, Airto Moreira, Mtume, Al Foster, Anthony Jackson czy Reggie Lucas – wszyscy wychowankowie legendarnego trębacza.

Mariaż z elektroniką nie był krótkotrwały, Kikuchi wracał do niego w różnych momentach swojej kariery, na przykład na dubowo-house'owym albumie *Dreammachine*, nagrany z Billem Laswellem oraz Bootsym Collinsem i Bernie Worrellem z kolektywu Parliament-Funkadelic. Jednocześnie, jak każdy pianista jazzowy z krwi i kości, artysta nigdy nie porzucił akustycznych form. Jeszcze nie tak dawno wydał album *Sunrise*, w formacie fortepianowego tria, dla ECM-u. Nagrywał i koncertował też z formacją Paula Motiana – Trio 2000.

Masabumi Kikuchi zostawił po sobie płyty, z którymi koniecznie trzeba się zapoznać. Jego wkład w historię jazzu warto dostrzec i docenić. ●

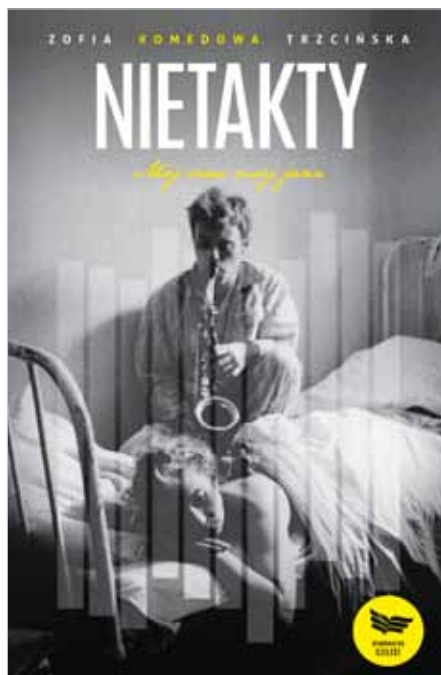


Jaskułke Trio – On

Sławek Jaskułke po wielu latach koncertowania solo i realizowania projektów z fortepianem w roli głównej powraca do swojej macierzystej formacji muzycznej – składu trzyosobowego, z Krzysztofem Dziedzicem na perkusji i Maxem Muchą na basie. „Ten zespół jest jak szybkie, duże i wygodne auto. Można je prowadzić delektując się jazdą, ale pod maską drzemie potężna moc. Z jednej strony kreacja, z drugiej prawdziwie jazzowy charakter grania” – wyjaśnia Sławek Jaskułke.

Nowa płyta Jaskułke Trio zatytułowana *On* jest wyraźnie jazzowa o mocnym, ale jednocześnie melodyjnym charakterze. W zamierzeniu lidera, w warstwie merytorycznej, album jest zgłębieniem sztuki improwizacji jazzowej oraz pracą nad strukturą kompozycji.

Premiera płyty w listopadzie. Wydawcą jest Sławek Jaskułke.



Zofia Komédowa Trzcińska – *Nietakty. Mój czas, mój jazz*

Nietakty to zbiór pasjonujących wspomnień Zofii Komédowej Trzcińskiej, które opracował jej syn, Tomasz Lach. Poza Komédami bohaterami książki są między innymi: Roman Polański, Wiesław Dymny, Piotr Skrzynecki, Jerzy Skolimowski i Marek Hłasko.

Zofia Komédowa była żoną i mężą Krzysztofa Komédy. Dla niej skomponował on utwór *Crazy Girl*. Za jej namową porzucił medycynę na rzecz muzyki. Była jego menedżerką, konferansjerem, sekretarką, fryzjerką i krawcową... „Kiedy stawiałam pierwsze kroki na jazzowej scenie, Zosia Komédowa była moim muzycznym, artystycznym aniołem stróżem” – wspominała Urszula Dudziak. Zofia Komédowa zmarła w 2009 roku, 40 lat po swoim mężu.

Książka ukazuje się nakładem wydawnictwa Szelest. Premiera 16 listopada.●

Aplikacja na Androida

pobierz w  Google Play



Created by **EXACO**
Designed by Kuba Replewicz

Oceń aplikację, zostaw swoją opinię ★★★★★

TOP NOTE



For Tune, 2015 / www.for-tune.pl/en/store

High Definition Quartet – *Bukoliki*

Piotr Orzechowski w rozmowie, którą opublikowaliśmy w styczniowym numerze JazzPRESSu zarzekał się, że High Definition Quartet jest odrębnym bytem odróżniającym się wyraźnie od jego działalności solowej. Najnowsza płyta zespołu – wydane pod koniec września *Bukoliki* – nie są jednak tego potwierdzeniem.

Bukoliki można uznać za zespołową kontynuację twórczości solowej Orzechowskiego. Wpisują się w logiczną drogę rozwoju jego kariery jako Pianohooligana, wyznaczaną przez wydawane kolejno: *Experiment: Penderecki* (Decca Classics, 2012), *15 Studies for the Oberek* (Decca Classics, 2014). Niezaprzeczalnie na ostateczny rezultat tej płyty złożyła się praca wszystkich czterech muzyków (Piotr Orzechowski – fortepian, Mateusz Śliwa – saksofon tenorowy, Alan Wykpiśz

Czuć w grze kwartetu dużą swobodę i chęć do wspólnych, improwizacyjnych poszukiwań



Piotr Wickowski
piotr.wickowski@radiojazz.fm

– kontrabas, Dawid Fortuna – perkusja, na tym instrumencie zmiana od poprzedniej płyty zespołu), jednak to Orzechowski opracował całość materiału i przede wszystkim słyhać jak urzeczywistniane są w nim jego idee: poszukiwanie nowej, ponadgatunkowej muzyki oraz pierwiastków wspólnych, leżących u podstaw polskiej muzyki ludowej.

Bukoliki powstały na podstawie kompozycji Witolda Lutosławskiego. Kompozytor napisał je w 1952 roku i sam, rok później, jako pierwszy wykonał na fortepianie. Nawiązywał w nich do ludowych melodii kurpiowskich (ze zbioru *Puszcza Kurpiowska w pieśni* zebranych przez księdza Władysława Skierkowskiego, którego wizerunek zdobi okładkę płyty HDQ) i zadedykował Zbigniewowi Drzewieckiemu, polskiemu pianiście i pedagogowi, jednemu z inicjatorów Międzyna-

rodowego Konkursu Pianistycznego im. Fryderyka Chopina. W zamierzeniu miniatury Lutosławskiego przeznaczone były dla adeptów pianistyki. Taki był też cel opracowania kolejnej wersji tych utworów, przygotowanych przez Lutosławskiego w 1962 roku, tym razem na altówkę i wiolonczelę.

W książeczce do płyty można przeczytać: „(Piotr Orzechowski) przeanalizował wszystkie oryginalne melodie poszukując tych, które Lutosławski sobie upodobał i znalazł wszystkie pięć odpowiadających pięciu częściom *Bukolików*”. Materia, na bazie której przyszło działać aranżerowi, została zatem gruntownie zbadana, sięgnięto głębiej do źródeł. W efekcie powstało jednak dzieło... odchodzące daleko od obu pierwowzorów.

Bukoliki High Definition Quartet trudno porównać z którymkolwiek z wcześniejszych wykonani tych kompozycji. Wierne pierwowzorowi wykonania miniatur są muzycznymi drobiazgami trwającymi w sumie około 5 minut, taka jest też niedawna wersja akordeonowego Motion Trio z płyty *Polonium* (Akordeonus / Warner Music Poland, 2013). Na bazie tak drobnego materiału Piotr Orzechowski i High

Definition Quartet potrafili stworzyć poważne 47-minutowe dzieło uwolnione tak od powinności pedagogicznych, jak i funkcji jazzowej adaptacji polskiego folkloru.

Historia jazzu pełna jest przykładów wykorzystywania błahych źródeł do tworzenia zupełnie nowych, czasem monumentalnych utworów. Wystarczy tylko przypomnieć o tym, czego dokonał John Coltrane bazując na piosence *My Favorite Things* spółki Rodgers and Hammerstein. Można nawet rzec, że istotą jazzu jest „jak”, a nie „co” jest grane. Orzechowski z kolegami wpisują się w ten nurt, wydaje się jednak, że starają się iść jeszcze dalej – porozumiewając się z rdzenną tradycją, „ponad” współczesnym kompozytorem z niej czerpiącym.

Oczywiście *Bukoliki* High Definition Quartet nie eksploatują wiernie materiału źródłowego, wykorzystywany on jest raczej jako pretekst, a może nawet jako echo. Tak dzieje się na przykład w początkowej bukolice, w której nie pojawia się dosłownie temat pierwowzoru *Allegro vivace*, powraca jedynie końcowy element melodii, w postaci dynamicznego akcentu. Akcentu dopełniającego zresztą konstruowany i dekonstruowany rytm.

Fascynujące jest śledzenie rytmiki *Bukolik*, cała muzyka tego albumu jest na niej utkana, właściwie każdy z instrumentów obarczony został tu obowiązkiem jej budowania – oczywiście też fortepian, ale nawet saksofon. Kolejne bukoliki są swoistymi studiami nad rytmiką drobnych utworów, z których się wywodzą, ale przede wszystkim czuć w nich poszukiwanie głębszych źródeł, elementów wspólnych, rozwiązań rytmicznych pochodzących z pierwotnej muzyki ludowej. Splatająca się i korespondująca ciągle z rytmiką jazzową rytmika *Bukolik* buduje stronę melodyczną, nigdy nie zostaje jednak jej podporządkowana.

Oczywiście taka koncepcja byłaby nie do zrealizowania bez zgodnego współdziałania wszystkich muzyków i bez uniesienia przez każdego z nich wielofunkcyjności melodyczno-rytmicznej. Jednocześnie czuć w grze kwartetu dużą swobodę i chęć do wspólnych, improwizacyjnych poszukiwań. W porównaniu z poprzednią, przecież też wysoko ocenianą płytą HDQ (*Hopasa*, Universal, 2013), *Bukoliki* wyróżniają się przede wszystkim spójną koncepcją. To dojrzałe dzieło, które wbrew etymologii swojego tytułu, nie tyle stara się doprowadzić słuchacza do stanu błogości, co przede wszystkim przekazać mu ważne treści. ●

APO STO LIS ANTHIMOS TRI

6.XI
19:30



SŁUŻEWSKI DOM KULTURY

**SŁUŻEWSKI
DOM KULTURY**
UL. BACHA 15
BILETY 25 zł

*dobry
Jazz*
NAD DOLINKĄ

fot. P. Kaczorowski

A. SOGUTYŃSKA

PATRONI MEDIALNI:

Jazzpress

Jazz
Soul



KONCERTOMANIA

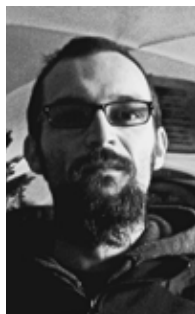
PRODUKCJA:



PRACOWNIA
ZAKŁADÓW

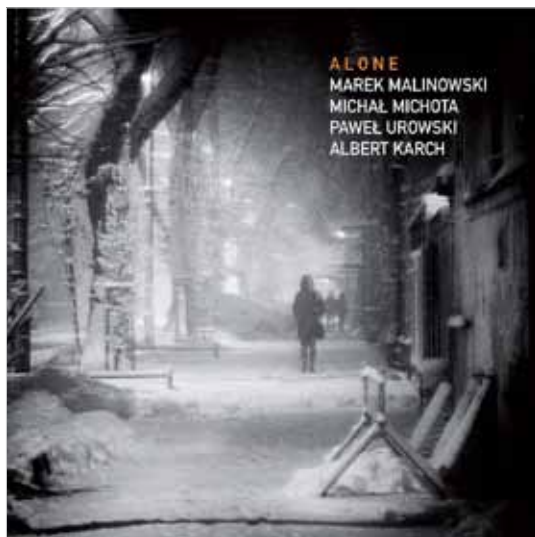


Marek Malinowski Quartet – *Alone*



Rafał Zbrzeski

zdeski@gmail.com



Requiem Records, 2015
www.requiem-records.com/pl/main

Płyta kwartetu Marka Malinowskiego to bardzo interesująca pozycja wśród krajowych wydawnictw. Osobiście by ją docenić, potrzebowałem trochę czasu, bo po wstępnym przesłuchaniu płyta wydała mi się za mocno stonowana, zbyt spokojna i nostalgiczna. Jednocześnie czułem, że w muzyce z *Alone* jest zawarty ładunek emocji, który powoduje, że chcę wracać do jej słuchania jeszcze wielokrotnie. Faktycznie przy kolejnych podejściach odkrywałem w tych nagraniach coraz więcej detali, które przykuwały moją uwagę.

W brzmieniu zespołu jest wiele elementów, które przywodzą na myśl skandynawskie podejście do muzy-

ki – charakterystyczny chłód i rozciągające się w czasie melodie oraz ostre brzmienie trąbki. Grający na tym instrumencie Michał Michota w najbardziej wyraźny sposób nadaje tej płycie skandynawsko-jazzowy charakter – często wysuwa się na pierwszy plan, prowadząc narrację utworów. Grający na gitarze lider pozostaje wtedy nieco w cieniu, przez cały czas kontrolując jednak rozwój kompozycji i budując przestrzenne tło. Często wchodzi w dialog z trąbką, by razem z Michotą snuć nici, z których tkają misterne, ulotne opowieści. Gdy trąbka milknie, wtedy gitara wysuwa się na pierwszy plan – w tych momentach robi się naprawdę kołysząco i senne, co absolutnie nie jest zarzutem. To ten rodzaj senności, który ogarnia człowieka, gdy leży w zimową noc pod ciepłym kocem, a na zewnątrz szaleje śnieżycą. Stylu gry Malinowskiego nie odbieram jednak jako czysto jazzowego grania. Faktura jego brzmienia, powtórzenia, wolno sączące się dźwięki, które mimowolnie kojarzą mi się z zimowymi krajobrazami – to wszystko przywodzi na myśl rozmaite postrockowe naleciałości. Dzięki połączeniu na *Alone* tych dwóch

elementów otrzymujemy naprawdę intrygujący efekt, który byłby niepełny, gdyby nie sekcja rytmiczna. Nastrój przepięknie podtrzymuje grający na perkusji Albert Karch – jego gra na talerzach subtelnie podkreśla senny klimat kompozycji. To kolejny album po nagranej w trio z Wojciechem Jachną i Grzegorzem Tarwidem płycie *Sundial*, na którym ten młody perkusista przykuwa moją uwagę swoją grą. Sekcję uzupełnia kontrabasista Paweł Urowski, który wydaje się świetnie czuć w tej muzyce, gra bardzo dobrze, choć trzeba przyznać, że nie otrzymał tu zbyt dużo swobody

i miejsca, aby w pełni zaprezentować swoje umiejętności.

Kolejna bardzo ciekawa płyta od Requiem, które niestety kończy podobno od przyszłego roku z wydawaniem katalogu jazzowego. Wielka szkoda, bo choć nie zawsze najłatwiejsze czy najbardziej przebojowe, to jednak w znakomitej większości przypadków ich wydawnictwa trzymały wysoki poziom artystyczny. Zakończenie tej działalności jest dla mnie nieco zaskakujące, podobnie jak zaskakująca jest końcówka płyty *Alone* – polecam sprawdzić samodzielnie. ●



KONCERT OLO WALICKI KASZEBE II

11 listopada, godzina 19:00

TRANSMISJA ON-LINE W RADIOJAZZ.FM



BEMOWSKIE
CENTRUM
KULTURY

Bemowskie Centrum Kultury,
ul. Górczewska 201
Bilety: 10 PLN

Jazzpress

radioJazz.fm

Wojciech Staroniewicz – *A'FreAk-KomEdA Project*



Wojciech Sobczak-Wojeński
wsimply@o2.pl



Allegro Records, 2015
www.allegrorecords.com

Doprawdy, omawiając już któryś z kolei w tym roku album jazzowy poświęcony Krzysztofowi Komedzie, odnoszę wrażenie jakoby 2015 był rokiem pamięci o tym muzyku i kompozytorze. Jeżeli Komeda wciąż nie wzbudza u Państwa mdłości jak wszechogarniający (przynajmniej w stolicy) Chopin, jak również nie stracili Państwo cierpliwości do moich analiz „komedowskich” projektów, to zapraszam do zapoznania się z opisem kolejnego albumu stanowiącego muzyczną wariację na temat „Komeda”. Co ważne – kolejnego udanego albumu.

Mowa o płycie o *A'FreAk-KomEdA Project* saksofonisty Wojciecha Sta-

roniewicza, która – zarówno w nazwie, jak i w materii muzycznej – pozostaje nietypowa i zakręcona. Oczywiście słowem kluczowym pozostaje tu „Afryka”, mogą więc Państwo spodziewać się egzotycznych, ciepłych brzmień, głównie za sprawą instrumentów perkusyjnych, takich jak wibrafon i marimba (Dominik Bukowski), czy po prostu zestawu wszelakich przeszkadzajek (Larry Okey Ugwu). Kontrastem dla łagodnych, miękkich brzmień wydobywanych pałeczkami na płytach, są różnego sortu saksofony: tenorowy (lider), tenorowy (Przemek Dyakowski), barytonowy (Darek Herbasz) i sopranowy (Marcin Janek).

Wszystkie cztery kompozycje Komedy (oprócz nich, na albumie znajdują się jeszcze dwie kompozycje Staroniewicza) to znane i lubiane melodie, które wykonywane są z należytą starannością, co sprawia, że od razu są rozpoznawane i wpadają w ucho. Nieprzesadnie etniczne aranżacje powodują natomiast, że godnie uszanowane melodie oryginałów pobrzmiwają w chyloutowym otoczeniu kołyszącego

fusion. Oczywiście jest też miejsce na bardziej energetyczne fragmenty (na przykład solo Marcina Janka w *Crazy Girl* czy Dominika Bukowskiego w kompozycji lidera *Ifunaya*), jednak ze względu na finezyjność fraz w najmniejszym stopniu nie wytrącają one słuchacza z ogólnego zamyślenia. Nie jest to takie filozoficzne zamyślenie, które może towarzyszyć odbiorowi oryginałów Komedy, ale raczej stan, który określiłbym jak „luźna błogość”. Bodaj najskwapliwiej coverowana przez jazzmanów *Kattorna*, o dziwo, po-brzmiewa świeżo, a współgranie afrykańskiego fletu i instrumentów perkusyjnych nadaje całości klimatu transowości, co zdecydowanie pasuje do mrocznego tematu. W kończącym *Cherry* swoje „pięć

minut” ma wreszcie basista Janusz Mackiewicz, któremu należą się gratulacje za klimatyczne basowanie na całej płycie, a przy okazji nieudawanie Jaco Pastoriusa – co w przypadku takiej muzycznej fuzji zakrawa nieomal o cud. Obie kompozycje Staroniewiczza wpasowują się zarówno w klimat całego projektu, przemycają ducha komedowskich aranżacji, jak również stwarzają perkusiście (Roman Ślefar-ski) okoliczności do bardziej dynamicznego grania.

A'FreAk-KomEdA, choć zabrzmiałoby to może banalnie, jest propozycją idealną na jesienno-zimowe chłody, jak również przykład na to, że Komedę można grać bez napięcia, ciepło, energetycznie – bez wchodzenia w co bardziej surowe arkana europejskiego jazzu, bez strojenia poważnych min i niby wyzwolonego eksperymentowania. Zespół udowadnia, że do kultowych kompozycji nie trzeba podchodzić na kolanach, aby oddać im cześć, a wprost przeciwnie – przy odpowiednim nastawieniu można z nimi odlecieć „hen, daleko!” – choćby na Czarny Ląd. ●



Paweł Wszółek – Choice



Mery Zimny

maria.zimny@gmail.com



Fresh Sound Records, 2015
www.freshsoundrecords.com

Album *Choice* jest pierwotnym dzieckiem młodziutkiego kontrabasisty Pawła Wszółka. Pobierający szlify na krakowskiej Akademii Muzycznej lider debiutancką płytę rozegrał na cztery głosy, wciągając w swoją wizję muzyki trzech kompanów. Partia fortepianu przypadła znanemu z fantastycznego debiutu Sebastianowi Zawadzkiemu. Łukasz Kokoszko odpowiada za partie gitary, natomiast przy perkusji zasiadł Szymon Madej, doskonale znany z wielu różnych składów wyróżniających się na polskiej scenie jazzowej.

Album to przykład bardzo dobrego, choć nie przełomowego debiutu – jest solidny, spójny i przemyśla-

ny. Kompozycje, będące w całości dziełem kontrabasisty, są wyraziste, ściśle ze sobą połączone tak, że czasami ciężko właściwie wyodrębnić poszczególne utwory. Muzyka sący się lekko i nieśpiesznie z głośników, choć oczywiście są też momenty dynamiczne, posuwające muzyczną narrację z impetem. Dominuje jednak spokój i wytchnienie. Jest też miejsce dla ciszy, która najwymowniej wybrzmiewa pomiędzy dźwiękami fortepianu. W muzyce tej da się odczuć spokój i nadzieję, a także swego rodzaju ufność. W co? Każdy pewnie zinterpretuje to na swój sposób, jednak spoglądając na tytuły poszczególnych kompozycji, da się zauważyć trochę odniesień do religii. Jednym z nich jest otwierający płytę dziękczynny *Psalms 138* z chwytliwym tematem i piękną partią fortepianu, i towarzyszącej mu z dużą wrażliwością perkusji. Kontrabasista snuje opowieści o *Prawdzie*, *Pokoju*, ale też *Rewolucji*, kończąc pełnym nadziei, bardzo prostym i oszczędnym w formie solem *Oddaję Ci*.

Zdecydowanie najmocniejszą stroną tego wydawnictwa są partie fortepianu Sebastiana Zawadzkiego oraz perkusji Szymona Madeja.

fot. Bogdan Augustyniak

Pianista swoją grą tworzy subtelnie piękne kolaże, bardzo wyraziste i przykuwające uwagę już od pierwszych dźwięków. Ramie w ramie towarzyszy mu w tym perkusista, który z wyczuciem i ogromną wrażliwością podkreśla brzmienie fortepianu. Nie odstaje od nich kontrabasista ze swoją pewną i zdecydowaną grą. To właśnie na tej płaszczyźnie rozgrywają się wszystkie najważniejsze rzeczy, od których trochę odstaje gitara. Są momenty, w których wręcz przeszkadza, zagłuszając ciekawą i piękną grę pianisty. Partie gitary są dla mnie trochę jednostajne, mało zróżnicowane i brzmiące bardzo podobnie. Myślę, że muzycy poradziliby sobie równie dobrze, porzeczając na klasycznym trio.

Choice to bardzo udany debiut, który rokuje nadzieje, że artystyczna ścieżka Pawła Wszołka będzie rozwijać się dynamicznie i przyniesie niejeden owoc, a każdy z nich będzie coraz bardziej dojrzały i o jeszcze wyrazistszym smaku. Dla fanów jazzu głównego nurtu pozycja ta z pewnością okaże się interesująca i da wiele satysfakcji ze słuchania. ●



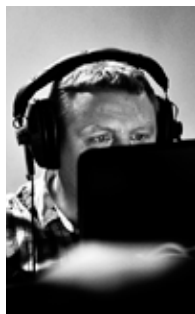
JazzPRESS poszukuje
współpracowników
- autorów relacji z koncertów
w Warszawie, Poznaniu,
Trójmieście, Wrocławiu
i Katowicach.

Zgłoszenia, najlepiej
z próbkami własnych
tekstów:

jazzpress@radiojazz.fm

Zapewniamy wstęp na wszystkie
relacjonowane dla nas koncerty
i festiwale.

Bartosz Dworak Quartet – *Polished*



Rafał Garszczyński
rafal@radiojazz.fm



Hevhetia, 2015
www.hevhetia.com/Hevhetia

Bartosz Dworak ma z pewnością doskonały sezon. Dużo koncertuje, nagrywa, zalicza kolejne festiwale i udziela sporej liczby wywiadów. Jest doskonale przyjmowany przez publiczność. Często pojawiające się porównania do Zbigniewa Seiferta są jeszcze może trochę przedwcześnie, jednak z pewnością ten startujący do wielkiej kariery skrzypek zasługuje już teraz na uwagę.

Skrzypce to polska jazzowa konkurencja, stąd też wielu rozpoczynających karierę jazzowych skrzypków pojawia się na naszych scenach. To jednak również oznacza, że poprzeczka jest zawieszona na niebotycznym poziomie. W zasadzie od

połowy lat siedemdziesiątych historia światowej wiolinistyki jazzowej jest Polską sztafetą absolutnie fenomenalnych muzyków. Role tych największych przekazywali sobie w różnych okolicznościach: Zbigniew Seifert, Michał Urbaniak i Krzesimir Dębski. Dziś światowym numerem jeden jest bez wątpienia Adam Bałdych. Ci najwięksi zawsze jednak mieli za sobą grono muzyków aspirujących do roli kolejnego lidera. Z pewnością do takich należy już dziś Bartosz Dworak.

Muzyczny świat kreowany przez złożony z młodych ludzi kwartet Bartosza Dworaka jest niezwykle dojrzały. Sam lider zdaje się w skuteczny sposób omijać najczęściej trudny do ominięcia fragment rozwoju własnego talentu. Nie usiłuje być wirtuozem, jakby miał świadomość, że nagranie albumu *Polished* z pewnością nie jest jego ostatnią wizytą w studiu. Z pewnością tak nie jest, bowiem jego talent z pewnością wart jest większego uznania.

Polished to album wypełniony mniej więcej w połowie kompozycjami lidera, pozostałe skomponował pianista zespołu – Piotr Matu-

sik. W kompozycjach lidera łatwo można odnaleźć fascynację polską szkołą jazzowych skrzypiec. To najlepszy z możliwych wzorców, nie ma więc w tym niczego niestosownego.

Dla mnie album Polished jest świadectwem twórczych poszukiwań zespołu, próbą jego możliwości, różnorodnych pomysłów na dalsze muzykowanie. Zmienne są nastroje i dynamika utworów. Są na nim studyjne wersje koncertowych hitów i nieco bardziej wyważone, skupione na zespołowej aranżacji brzmieniowe eksperymenty. Całość brzmi niezwykle dojrzałe i zaskakująco spójnie.

Kariery polskich skrzypków jazzo-

wych rozwijają się zwykle dość podobnie. Biegłość techniczna poparta często klasycznym wykształceniem, otwarty muzyczny świat, rockowe fascynacje prowadzące do prób grania elektrycznego i na koniec powrót do jazzowego mainstreamu, często jako ucieczka od elektroniki. Jeśli uda się pominąć część z tych doświadczeń – mamy do czynienia z niezwykle eksplozją talentu – tak jak w przypadku Bartosza Dworaka...

Bartosz Dworak jest dla mnie jednym z największych odkryć 2015 roku. Z niecierpliwością będę wypatrywał każdej możliwej okazji do posłuchania zespołu na żywo i kolejnych nagrań...●

Płyta tygodnia

Rafała Garszczyńskiego

od poniedziałku do piątku
w **RadioJAZZ.FM**

godz.

11:45

www.radiojazz.fm

radio **Jazz.FM**

Tomasz Bura – *Ritual*



Anna Piecuch

anna.paulina.piecuch@gmail.com



SJ Records, 2015
www.sjrecords.eu

Słuchanie muzyki obecnie często pozbawione jest celebracji, całkowitego skupienia na materii dźwiękowej, częściej towarzyszy ona codziennym czynnościom, służy do kreowania tła. Istnieją jednak dzieła wymagające uwagi, namysłu, chwili zatrzymania i zatracenia się w muzyce. Do najnowszego, debiutanckiego albumu Tomasza Bury – pianisty i kompozytora – należy podejść z pełnią zaangażowania, jak do misteryjnego rytuału, z namaszczeniem i otwartością na wszelkie dźwiękowe zdarzenia.

Pierwszy solowy album artysty, znanego z współpracy z trębaczem Piotrem Schmidtem oraz zespołem Schmidt Electric, nagrano w marcu

bieżącego roku, w nowym studiu Jazzovia, w Gliwicach. Jak relacjonował na łamach JazzPRESSu Piotr Schmidt (rozmowa – JazzPRESS, czerwiec 2015), zarejestrowano ten materiał przy okazji sesji Schmidt Electric, kiedy powstała płyta zespołu wydana jako *Tear The Roof Off*.

Ritual, sugestywny tytuł wydawnictwa Tomasza Bury, odnosi się do jego charakteru i sposobu budowania muzycznego napięcia. Utwory zebrane na płycie, oprócz *Caravan* i *Morning*, są autorstwa Bury i stanowią zapis improwizacji artysty, w których zaprezentował on szeroki arsenał swych możliwości technicznych, jak i bogactwo zainteresowań, sięgających muzyki poważnej.

Album jest przestrzenny i malarski. Co wyraża się w niemal dosłownych nawiązaniach do impresjonizmu w muzyce, w postaci wielokształtnych plam brzmieniowych o różnych odcieniach, które dopełnia, a zarazem rozmywa pogłos. Harmonika niezwykle bogata, oprócz standardowych nawiązań do jazzowych schematów, zawiera wyraźne aluzje do tej tożsamej ze skriabinowską. Melodyka zaś osadzona

w polimetryczne przebiegi ewokuje nastrój nostalgii i liryzmu. Dziełem tym Bura zaprezentował swe wielkie umiejętności w zakresie kompozycji. Co nie powinno dziwić, gdyż podobno swe pierwsze próby kompozytorskie podejmował, mając zaledwie sześć lat.

Dojrzałość emanująca z wykonani przejawia się w umiejętnym rozdysponowaniu czasu, jak i w doborze środków muzycznych. Wirtuozeria nie jest celem, a jedynie narzędziem, którym kompozytor posłużył się w momentach uzasadnionych dramaturgicznie. Wariacyjność i przetwarzalność materiału muzycznego wielokrotnie repetowanego (*Caravan*) postępująca w różnych kierunkach, świadczy o wielkiej wyobraźni i warsztacie kompozytorskim muzyka. Dramaturgię płyty zbudował on od utworu *Ritual*, pełnego ciszy i przestrzenności, ubarwionego impresjonistycznymi pejzażami, przez motorykę i taneczność interpretacji standardu *Caravan* Duke'a Ellingtona, aż po statyczny, przesycony melancholią *Morning*, inspirowany utworem *Dark Morning* Piotra Schmidta. Ten utwór zapowiada nastrój zwieńczenia – wygasającej mu-

zyki *Cody*, prowadzącej do całkowitego wyciszenia.

Debiut Tomasza Bury to śmiała próba przeniesienia doświadczeń ze współpracy z Piotrem Schmitdem na własną artystyczną drogę, naznaczoną stylistyką muzyki poważnej. Fuzja klasycznych technik i harmonii wraz z jazzowymi formami okazała się udana i twórcza. Kompozytor nie odciął się od swoich korzeni, wyrosłych na gruncie muzyki klasycznej (studiował fortepian klasyczny na Akademii Muzycznej w Katowicach), lecz swe doświadczenia przetworzył w celu dobitniejszego odzwierciedlenia drzemiącej w nim muzycznej ekspresji. Album ten jest śmiałą propozycją muzyka stale działającego dotychczas w kolektywach. Solistyczna gra Tomasza Bury na fortepianie nie nuży, raczej czaruje mnogością barw, wariacji, zmiennych harmonii i melodii – niekiedy lirycznej, śpiewnej, innym razem wypełnionej frazami o różnych długościach, zestawionych swobodnie. *Ritual* to album wymagający zwolnienia, zatrzymania się, które z pewnością nie okaże się krótkotrwałe i bezrefleksyjne. ●

Grzegorz Włodarczyk – Confessions



Marek Brzeski

marek.brzeski@onet.pl



Unit Records, 2015

www.unitrecords.com/page.php?pid=1000

W czasach, których nikt nie pamięta, przed wybraniem się do kina lubiłem czytać recenzje. Nigdy się nie zawiodłem. Dzisiaj wszystko jest na zamówienie, zarówno pochwała jak i krytyka. Komu wierzyć? Szukanie słabych punktów jest zawsze najłatwiejsze, a od specjalistów „ściągnięcia za nogi” aż się roi. Nigdy tego nie robiłem. Patrzę na świat sztuki oczami publiczności. Takiej zwykłej. Jeżeli przy jakiejś płycie zostaję dłużej to znaczy, że wytrzymała próbę czasu, jeśli krócej, to może innym razem...

Pogłębianie wiedzy o twórcy jest zawsze konsekwencją sympatii dla jego muzyki.

W przypadku kwintetu Grzegorza Włodarczyka było inaczej. Zanim usiadłem wygodnie w fotelu, przeczytałem dostępne w sieci informacje o zespole (<http://www.grzegorzwlodarczyk.com>, <http://www.jazzpress.pl/news/2734-grzegorz-wlodarczyk-quintet-confessions>). Dowiedziałem się co nieco o założycielu i pozostałych instrumentalistach. Słuchając nagrań miałem świadomość, że to bardzo młodzi ludzie, a płyta *Confessions* jest ich debiutancką.

Z rozmysłem więc szukałem minusów – „szkolnych aranżacji”, ułomnych improwizacji, braku dojrzałości i wszystkiego do czego, osłuchana publiczność, mogłaby się „przyczepić”. Słuchałem płyty wielokrotnie i przy którymś razie okazało się... , że ją polubiłem. Krążek zawiera siedem utworów, z których sześć utrzymanych jest w podobnej stylistyce. Nastrojowa, dobrze brzmiąca, z ładnymi tematami, mocno jazzowa. Wysokie umiejętności instrumentalne wykonawców dopełniają całości, jaką jest bardzo udana produkcja.

Album otwiera, zdecydowanie najbardziej udany utwór na płycie – *Un-*

prising – nastrojowa kompozycja autorstwa Grzegorza Włodarczyka. W dalszej części posłuchamy *Naked in Barbes* – z ładnym jazzowym tematem, znakomitym timem, bardzo dobrą sekcją. Gdyby nie nadmiernie eksponowane „łączniki” (ostinata), „hamujące” nieco improwizacje, podskakiwałbym w fotelu jak przy najlepszych popisach Steps Ahead.

Tune for Greg oraz *Plateau* Grzegorz to kompozycje gitarzysty zespołu. Ładne, pełne przyjemnej liryki, niebanalne. Czwarty – *Because of Light* zawiera barwy, przy których mógłbym spędzać godziny. Można słuchać, ale i z przyjemnością potraktować pozycję jako towarzysza wieczoru z książką. *Nuits* to utwór o budowie ABA, oparty na kontraście (ujmując kolokwialnie) – „brzydkie / ładne / brzydkie”. Jeśli dobrze zrozumiałem intencję, „brzydkie” ma podkreślać urodę „ładnego”. Zbyt dosłowne, aby urzekło. Jedyne utwór na płycie jakby niepasujący do reszty.

Album kończy kompozycja Grzegorza Włodarczyka *My Litany*. Ponownie nastrojowa, trochę „klubowa”,

ze znakomitą improwizacją saksofonisty, stanowi dobrze dobrane muzyczne podsumowanie płyty.

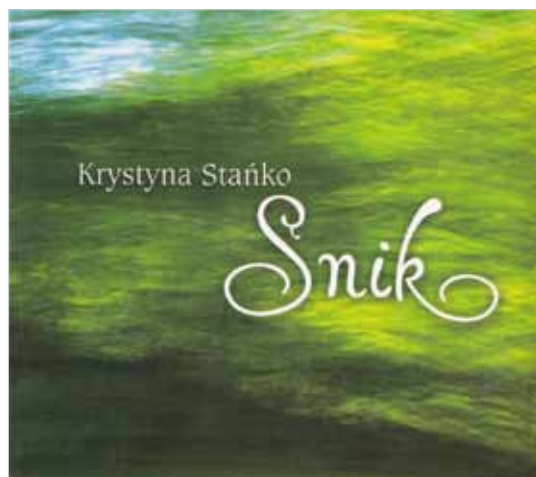
Czy zespół można przypisać jakiemuś stylowi? W opisie znajdziemy informację, że kwintet łączy w sobie niezliczoną ilość gatunków. Coś w tym jest. Przypominam sobie muzykę Komedy, brzmienie zespołów Jana Ptaszyna Wróblewskiego, klimat i improwizacje Yellojackets, dynamikę Steps Ahead, nastrój płyt Jarretta, Abercrombiego, jazz skandynawski, mógłbym wymienić wielu innych wykonawców. Odnoszę wrażenie, że na tej płycie wszystko to jest. Tak, jakby zespół wybrał to, co najlepsze z otaczającego nas świata. Ktoś mógłby stwierdzić – zatem nic nowego. Ja wolałbym powiedzieć – nic złego.

Sztuka jest wartością samą w sobie, ale jak każdy język potrafi przechowywać i przekazywać wartości uniwersalne. Zespół, czerpiąc inspiracje z tak różnych obszarów, ma szansę stworzyć muzykę ponadczasową i jeśli tak wygląda debiut, to Grammy jest tylko kwestią czasu. „Kibicujemy” z sympatią. ●

Krystyna Stańko – *Snik*

Anna Piecuch

anna.paulina.piecuch@gmail.com



Powiat Kartuski, 2014

Polska scena jazzowa obfituje obecnie w osobliwe wydawnictwa ukierunkowane na eksplorację kultury ludowej. To bogate i niekończące się źródło inspiracji coraz częściej nie tylko przenika nowopowstającą muzykę, ale jednocześnie jest też jej wewnętrznym spoiwem. Miejsce wyjątkowe na tle wielu wydawnictw, w większości czysto instrumentalnych, zajmuje *Snik* wszechstronnej artystki Krystyny Stańko – wokalistki jazzowej, kompozytorki i gitarzystki, na co dzień związanej z Akademią Muzyczną w Gdańsku. Album całkowicie wypełnia kaszubska tradycja poetycko-muzyczna, którą artystka wyniosła na wyżyny artyzmu.

Wysoce osobisty ton wydawnictwa osiągnięty został poprzez twórczą reinterpretację kultury wokalistce bliskiej, w której wzrastała budując swą tożsamość artystyczną. To właśnie dzięki podróży w głąb własnych „korzeni” artystka wskrzesiła powoli wymierającą tradycję. W zgodzie z ludową praktyką wykonawczą instrumentarium poszerzyła ona o typowe kaszubskie instrumenty, takie jak skrzypce diabelskie, burczybas czy parłaczka.

Oprócz korzennych melodii na czele z *Kaszubskimi nutami* na albumie znalazła się także legenda *Trzy zjawy*, funkcjonująca według podania kaszubskiego poety Aleksandra Majkowskiego. Dramaturgia opowieści rozłożona została na przestrzeni czterech odrębnych części, które w całości wypełnia pozbawione melodii rytmiczne opowiadanie wkomponowane w statyczne frazy akompaniamentu wypełnionego perkusyjnymi szmerami. Te odrębne jednostki jednego poetyckiego dzieła oplatają pieśni, co urozmaica koncepcję dramaturgiczną albumu – nieszablonowego, pełnego odniesień oraz walorów znaczeniowych i kolorystycznych.

Snik w kontekście bogatej twórczości Krystyny Stańko, współpracującej z wieloma wybitnymi osobistościami polskiej sceny muzycznej, jest niejako kontynuacją założeń poprzedzającego albumu *Kropla słowa*. Ukierunkowanie na odkrywanie piękna ojczystej poezji takich twórców jak między innymi Halina Poświatowska czy Wisława Szymborska, stało się początkiem nowej drogi artystycznej wokalistki, która przy okazji *Snik* sięgnęła po niemal zapomnianą poezję ludową. Tę na albumie przyozdobiła w osobiwe melodyczne frazy – swoją grą dźwiękowych pejzaży połączonych jej zmysłowym, głębokim i dźwięcznym głosem. Interpretacje Stańko pełne subtelności, zwieźności i przestrzenności wiernie opisują piękno nadmorskich krajobrazów. Kompozytorka oprawiła je fuzją stylistyk – jazzowej, ludowej i współczesnej muzyki elektronicznej budując frapującą muzyczną kompilację.

Na całość tego wyjątkowego wydawnictwa wpłynęli także czołowi rodzimi jazzmani – wieloletni współpracownicy Krystyny Stańko, mię-

dzy innymi Dominik Bukowski, czy Piotr Lemański. Bukowski po raz kolejny zachwyił brzmieniem i swą kreatywnością w podejściu do budowania tła brzmieniowego, w tym przypadku niepozbowionej złożoności i mieniającego się różnymi odcieniami brzmieniowości. Lemański zbudował zaś pełny dramatyzmu prolog zapowiadający nastrojowość legendy *Trzy zjawy*, wygrywając na kontrabasie wolno kroczące przytłumione niskie dźwięki. Muzycy nie tylko zagrali swoje frazy budując słowno-muzyczną całość, ale także włączyli się do narracji opowieści o Kaszubach, zainicjowanej przez niezwykle świadomą wagę muzyki swych przodków artystkę.

Najnowsze wydawnictwo *Snik* na polskiej arenie fonograficznej wyróżnia się nie tylko przemyślaną i konsekwentnie zrealizowaną koncepcją eksploracji folkloru Kaszub, ale również warstwą stylistyczną – zróżnicowaną, ale jednocześnie, w kontekście całej płyty, spójną. Krystyna Stańko wzbogaciła jazzowe harmonie i klasyczne akustyczne brzmienia o sample, modyfikując ponadto śpiew na sposób awangardowy wykreowała momentami aurę tajemniczości i niepewności. Zaprezentowała nowatorskie podejście, które może zwiastować u niej artystyczny przełom, a na pewno świadczy o wielkiej świadomości aktualnych tendencji panujących na polskim rynku wydawnictw jazzowych.

Snik to wielopłaszczyznowy album, idealny, aby na chwilę zatrzymać się i celebrować piękno polskiej kultury ludowej. ●

Michael Wollny – *Nachtfahrten*



Krzysztof Komorek

donos_kulturalny@wp.pl



ACT Music, 2015

www.actmusic.com

„Noc to chwila, kiedy światło znika. Ciemność odkrywa przed nami otoczenie stopniowo, z każdym kolejnym stawianym przez nas krokiem. Wszechogarniająca cisza jest punktem, w którym coś się zaczyna. W tej otchłani leży siła, która ma na nas ogromny wpływ, inspiruje nas. Noc powoduje, że improwizacja brzmi lepiej. Kiedy nie wiesz, jaki powinienesz wykonać następny ruch. Noc to nokturn – forma, która w muzyce istnieje od stuleci. Proste akordy, proste motywy tworzą wielką sztukę.” Tak mówi o korzeniach swojego najnowszego dzieła Michael Wollny.

Płyta inspirowana jest książką

Nachtmeerfahrten (Nocne morskie podróże), która opowiada o ciemnej stronie romantyzmu, o świecie Duchów i Cieni. W takiej oto (nie)rzeczywistości pianista ów czuje się nadspodziewanie dobrze, choć nie jest to muzyka, do jakiej przyzwyczaił nas w swoich poprzednich nagraniach. W rodzinnym kraju nazywany jest punkowcem jazzu. Tym razem zabiera nas w spokojną i zrównoważoną podróż w noc. Płyta „tematyczna”, podporządkowana z góry założonej tezie może niebezpiecznie zabrnąć w ślepy zaulek monotonności i znużenia. Na szczęście w opisywanym przypadku artystom udało się uniknąć tej pułapki. Wybrane nagrania celnie puentują różnorodności i niuanse pory ciemności.

Płyta rozpoczyna się nastrojową, smutną balladą *Questions In A World Of Blue*, a wielu ze słuchaczy zapewne rozpozna w niej muzykę ze ścieżki dźwiękowej serialu *Twin Peaks*. Z krótkiej chwili melancholii wyrwie nas jednak szybko, niczym tytułowa nocna zmora, kolejny utwór *Nachtmahr*. Zmagania dwóch stron nocy: romantycznej i niespokojnej obrazuje *Odile et Odette* odwołujący

się tytułem do rywalizacji bohaterek *Jeziora łabędziego*. Księżu Nocy – Księżycowi poświęcone są dwa utwory: liryczny *White Moon*, współczesnego niemieckiego kompozytora Chrisa Beiera oraz zaaranżowana przez Wollnego w dramatyczno-niepokojącej konwencji osiemnastowieczna francuska ludowa piosenka *Au clair de la lune*.

Większość kompozycji jest autorstwa lidera tercetu. Nagrania firmują także perkusista Eric Schaefer oraz wspólnie całe trio. Listę uzupełniają: wspomniana wcześniej kompozycja Badalamentiego, *Marion* Bernarda Herrmanna z hitchcockowskiej *Psychozy*, oraz *De desconfort* Guillaume de Machaut – średniowiecznego prekursora Ars Nova.

To druga płyta tercetu Wollnego z basistą Christianem Weberem (jeżeli liczyć studyjne i koncertowe wersje *Weltenraum* jako jedność). Inne oblicze tego tria nie rozczarowuje. Uniwersalizm dokonań tylko podkreśla klasę muzyków. Oczywistym jest wspaniała postawa lidera, jednak duże wrażenie robi także gra Erica Schaefera, który, eksponując na pierwszym planie kocioł i stopę, podkreśla szczególną atmosferę tego wydawnictwa. Znakomita, wyróżniająca się płyta. ●



Każdy festiwal może mieć swój JazzPRESS...



fot. Lech Basel

Gary Peacock Trio – *Now This*

Krzysztof Komorek

donos_kulturalny@wp.pl



ECM, 2015
www.ecmrecords.com

Gary Peacock jako tytułowy lider zespołu wydał poprzednią płytę 20 lat temu (nie licząc nagrań z triem *Tethered Moon*). Teraz powraca z własnym zespołem, w którego składzie są: Marc Copland i Joey Baron. Basista jest autorem większości kompozycji na *Now This*: nowych, ale także i starszych, znanych już z wcześniejszych nagrań. Copland i Baron dołożyli trzy utwory, a całość dopełnia *Gloria's Step* Scotta LaFaro.

Muszę przyznać, że pierwsze przesłuchanie płyty nieco mnie rozczarowało. Jednak już trzecie zakiełkowało zaciekawieniem, piąte zaś

pochłonęło bez reszty. Płyta jest doprawdy intrygująca. Bo choć da się na niej odczuć ECM-owskie piętno, owo charakterystyczne balansowanie między dźwiękiem, a ciszą, potrafi nas jednak zaskoczyć nieoczekiwaną stylistyczną woltą. To płyta niehałaśliwa, choć wcale nie spokojna. To rzeczywiście trio Peacocka – bas jest zdecydowanie i bezapelacyjnie instrumentem najważniejszym. Nie będę tu rozwodził się nad oczywistościami jakimi są muzyczna erudycja, wszechstronność i mistrzostwo Gary'ego Peacocka. *Now This* w pełni stanowi potwierdzenie tych walorów wybitnego muzyka.

Większość płyty to utwory niezbyt melodyjne, czasem tylko przemycające krótki, chwytliwy temat, będące za to materiałem do wirtuozerskich (nie mylić z pozerskimi!) popisów tercetu, a zwłaszcza jego lidera. Pod koniec płyty muzycy zaskakują jednak słuchacza, serwując dwie liryczne ballady: *Christa* i *Vignette* oraz wspomniany już standard *Gloria's Steps*, zagrany w sposób bardzo zbliżony do evansowskiego oryginału. W finałowym *Requiem*, stanowiącym echo nagrań z Masabumim Kikuchim i Masahiko Togashim, wracamy do nastrojów z początku płyty.

Kiedy słucha się *Now This* trudno doprawdy nie zdziwić się faktem, że Peacock wydawnictwem tym świętuje swoje 80. urodziny, tak świeże i witalne są te nagrania. Pozostaje tylko pozazdrościć formy i mieć nadzieję na kolejne niespodzianki od Pana G. P. ●

Iiro Rantala – *My Working Class Hero*

Wojciech Sobczak-Wojeński

wsimply@o2.pl



ACT Music, 2015

www.actmusic.com

Beatlesi, jako żywo, nieustannie pozostają inspiracją dla jazzmanów. Miałem już okazję na łamach JazzPRESSu w jednym z felietonów pisać o tym i prezentować subiektywny wybór najciekawszych jazzowych wersji utworów Czwórki z Liverpoolu. Dziś mam okazję opisywać wydawnictwo, które częściowo wpisuje się w moją „filozofię” coverowania The Beatles – bez egzageracji, napięcia i z szacunkiem dla pięknych, często do bólu prostych, melodii. Częściowo, bo zdarzają się na albumie rozwiązania nietrafione i nieco mierzące bitelsowskiego purystę.

Iiro Rantala, bo to jego tym razem wzięło na muzyczne wspomnin-

ki, właśnie w taki niejednoznaczny sposób przekłada na piano solo kompozycje spółki Lennon-McCartney z przewagą na rzecz kompozycji Lennona (również z okresu solowej twórczości), gdyż to słynnemu Johnowi poświęcony jest omawiany krążek. Choć wyczuwam w pianistcie ogromny respekt do oryginałów, który ujawnia się w kilku utworach, Rantala nie stroni od eksperymentów (wszak byłaby to na jazzowym polu zbyt odważa). Na przykład, na preparowanym fortepianie mrocznie i motorycznie rozgrywa legendarny protest song *Working Class Hero*, gdzie oryginalna melodia przywoływana jest raczej symbolicznie, a pianistyka wpisuje się w estetykę typową dla dokonań Vijaya Iyera.

Disneyowska interpretacja pozytywnego (*Just Like*) *Starting Over* poprzedza bardzo szlachetną, urzekającą prostotą wersję *Because*, w której pianista znakomicie robi pożytek z nietypowych harmonii oryginału z albumu *Abbey Road*. Moim zdaniem, jedna z najznamięniejszych ballad Lennona zatytułowana *Woman* pobrzmiewa pięknie, dopóki Iiro nie postanawia brutal-

nie połamać jej mocnymi uderzeniami lewej ręki... Jakkolwiek, solowa partia rozgrywana dla odmiany prawą ręką wychodzi mu naprawdę klasowo, a harmonia pozostaje nieudziwniona, co sprawia, że pulsujący poryw artysty jest w tym przypadku do wybaczenia. *Imagine*, zagrany nieco gospelowo, intryguje, choć nie wzbudza większych emocji – pomijając ewentualne zirygowanie wywołane kombinowaniem „na siłę” w finalnej części (posępnie brzmiące nieczystości). Jednak na tle pozostałych jazzowych i okołojazzowych coverów *Imagine* pod palcami Rantali pozostaje propozycją ciekawą, choć w żadnej mierze nie oddającą atmosfery oryginału, co, choćby częściowo, udawało się w przypadku wyżej opisanych, poprzednich utworów.

Połamane *Help* z ukrytym w kawałkach basowych dźwięków tematem, po którym następuje nie mająca wiele wspólnego z pierwotną kompozycją część improwizowana (skądinąd, całkiem interesująca), dopiero przy końcu przechodząca w „rozpoznawalną” muzykę i wyciszająca się błogo, pozostawia mnie w uczuciu rozbicia. Jako jazzowe dziełko przemawia do mnie, jednak potencjał niezwykle nośnego *Help* został, moim zdaniem, mało wyeksploatowany. Po bluesowej, bardzo udanej interpretacji *Watching the Weels*, następuje jedna z moich na-

jukochańszych melodii Lennona – *Oh My Love*. Rantala piękną do bólu balladę potraktował jak trampolinę do szybszej, molowo zabarwionej improwizacji, która podoba mi się, jednak znowu – zupełnie nie licuje z oniryzmem i pozytywnym przekazem piosenki. Dopiero cichutka coda tego utworu reprezentuje konwencję, w której wolałbym w skrytości mego serca, aby ten utwór był zagrany. *In My Life* reprezentuje właśnie taką konwencję i wspaniale wycisza przed znanym i kochanym *Happy Xmas (War Is Over)*, które dopełnia błogi nastrój, do momentu gdy Iiro znowu wchodzi w tryb erupcji ekspresji. Nagła zmiana klimatu w jego wykonaniu boli mnie tak samo jak moment, gdy w oryginale po raz pierwszy w refrenie odzywa się Yoko Ono... Trzeba jednak przyznać, iż pianista zmyślnie zabawił się harmonią owego oryginału i nadał całości soulowy feeling. Podobnie rzecz ma się w prościutkim, a genialnym *All You Need Is Love*, gdzie nieskomplikowana materia kompozycyjna pod palcami jazzowego pianisty nabiera nowego blasku, zachowując przy tym radosny i luźny klimat. Nawet pompatyczny, głośny finał jest w tym przypadku uzasadniony i uwarunkowany rozbuchaniem bitelsowskiego oryginału.

Najnowsza propozycja Rantali jest dla mnie trudna do jednoznacznej

fot. Bogdan Augustyniak

oceny. Cieszę się, że kolejny cieszący się renomą w jazzowym świecie artysta postanowił oddać hołd zespołowi The Beatles. Co więcej, w przypadku wielu utworów udało mu się stworzyć nader przyjemne, nieco naiwne i sentymentalne impresje. Wiele momentów na tej płycie daje jednak do zrozumienia, iż artyście owa skromność, pojmowana jako powściągliwość w doborze środków, nie wystarczała i odczuł w sobie przemożną chęć zrobienia czegoś „po swojemu” – i to głośno. O ile wykonania faktycznie były kunsztowne, a jedynie zaskakiwały ideą (na przykład spokojna, durowa piosenka zagrana molowo w szybkim tempie), można docenić oryginalność pianisty, a nawet ocenić je bardzo pozytywnie, pod warunkiem, że nie jest się zadowolonym z przywiązanym do oryginałów. Inna rzecz, gdy Rantali ekspresja wymyka się spod kontroli, a jego wariacje na temat zwiewnych piosenek przeradzają się w muzyczny połamaniec. ACT Music zadbało mimo wszystko, aby owe muzyczne wysiłkowe próby pozostały w granicach przystępności.

Można więc uznać *My Working Class Hero* za przyzwoity kolejny element w układance „The Beatles go jazz”, a *Oh My Love* w cichej wersji można zagrać sobie od biedy samemu – co zamierzam właśnie uczynić.●



www.pinterest.com/jazzpress

Ida Sand – *Young At Heart*

Rafał Garszczyński
rafal@radiojazz.fm



ACT Music, 2015
www.actmusic.com/

Ida Sand jest nadworną wokalistką wytwórni ACT Music, nagrywającą zarówno własne albumy, jak i goszczącą na płytach innych gwiazd, co jest dobrze przyjętym zwyczajem wśród muzyków tej wytwórni. *Young At Heart* jest najnowszym wydawnictwem tej niezwykle utalentowanej wokalistki. Płyta poświęcona jest w zasadzie w całości kompozycjom Neila Younga. Wyjątkiem jest *Woodstock* Joni Mitchell. Obecność tej kompozycji można zgrabnie wytłumaczyć faktem, że w zasadzie Joni Mitchell napisała tę piosenkę dla Grahama Nasha, z którym była związana przez jakiś czas nie tylko muzycznie. Partner Joni niemal

natychmiast przekonał do niej kolegów zespołu i tak oto kompozycja zadebiutowała niemal jednocześnie, a było to naprawdę dawno temu, na płycie Joni Mitchell *Ladies In The Canyon* i supergrupy Crosby, Stills, Nash & Young *Deja Vu*. Ten ostatni sprzedawał się znacznie lepiej, więc kompozycja jest do dziś kojarzona z Neilem Youngiem, choć pewnie ta wersja jest przez wielu, w tym przeze mnie, pamiętana głównie w związku z gitarowym geniuszem Stephena Stillsa, będącego jednym z najbardziej niedocenianych gitarzystów lat siedemdziesiątych.

Zostawmy jednak historię, choć z pewnością oba wymienione ważne albumy z 1970 roku zasługują na przypomnienie, na równi z późniejszymi koncertowymi wersjami *Woodstock* Joni Mitchell, jak choćby tej z *Shadows And Light*. Joni Mitchell w zasadzie nigdy swoich fanów nie zawiodła, a próby niedawnego reanimowania współpracy Davida Crosby'ego, Stephena Stillsa i Grahama Nasha, delikatnie rzecz ujmując, do udanych nie należą. Kto nie wierzy – nich zajrzy na wyśmienitą w wykonaniu innych megaprodukcję

The 25th Anniversary Rock & Roll Hall Of Fame Concerts.

Ida Sand proponuje nam kobietą, ugrzecznioną wersję 12 kompozycji Neila Younga, wśród których znajdziecie jego wielkie przeboje w rodzaju: *Helpless*, *Old Man*, *Ohio*, czy otwierającej płytę *Cinnamon Girl*. Oczywiście tu możemy stoczyć dyskusję na temat wyboru repertuaru i braku pozycji wydawałoby się oczywistych w rodzaju *Rockin' In The Free World*, czy *Down By The River*. Jest za to nieco nowszy superklasyk *Harvest Moon*. Nowszy – czyli w czasoprzestrzeni nieśmiertelnego Neila Younga niemal świeża nowość – z okolic 1992 roku...

Wokalistce towarzyszy sprawne grono muzyków, wśród których chyba najbardziej zasłużonym jest Nils Landgren, człowiek pracowity niezwykle, który pojawia się niemal w każdej wokalne produkcji ACT Music, choćby na chwilę. W wypadku albumu *Young At Heart* pozostali muzycy stanowią jedynie uzupełnienie dwu pierwszoplanowych postaci – wokalistki Idy Sand i autora tekstów – Neila Younga. Ten album

jest ważny nie tylko muzycznie, ale również tekstowo, choć część wybitnych wierszy Neila Younga sięga głęboko do amerykańskiej tradycji (mam oczywiście na myśli Amerykę jako kontynent, bowiem mimo tego, że Neil Young jest Kanadyjczykiem, nikt, być może oprócz dumnych Kanadyjczyków, którzy mimo wielkiego kraju dali światu Neila Younga i Oscara Petersona nie kwestionuje faktu, że Neil Young to muzyk amerykański) i w Europie pozostaje literacką ciekawostką.

Przy klasykach Neila Younga nie powinno się zbytnio majstrować. W wykonaniu Idy Sand, która dysponuje, co akurat trudne nie jest, dużo większymi możliwościami wokalnymi niż Neil Young, ważny jest tekst i melodia, a także czasem pojawiająca się gitara, daleka od rockowej prostoty, obsługiwana wybornie przez Ola Gustafssona, prywatnie życiowego partnera wokalistki.

Podsumowując zastanawiałem się chwilę, jak odebrałbym tę płytę nie starając się porównać wykonania Idy Sand do oryginałów – wtedy okazałoby się, że to wyśmienicie zaśpiewany album złożony z pięknych melodii i jeszcze lepszych tekstów. Być może brakuje momentami czegoś więcej ze strony towarzyszących artystce muzyków, ale wiem, że oni potrafią zagrać, tylko tym razem byli jedynie akompaniatorami. To chyba dobry wybór, bowiem Ida Sand jest wyśmienitą wokalistką, Neil Young jest świetnym kompozytorem, po co więc im przeszkadzać szukając na siłę okazji do jazzowych improwizacji?●

Girls In Airports – *Fables*

Krzysztof Komorek

donos_kulturalny@wp.pl



Edition Records, 2015
www.editionrecords.com

To kolejna płytowa premiera będąca jednocześnie zapowiedzią nadchodzącego koncertu w Polsce (14 listopada, festiwal Jazz Jantar w Gdańsku). *Fables* jest już czwartą płytą nagrałą i wydaną przez duński kwartet Girls in Airports i jednocześnie debiutem pod skrzydłami brytyjskiej wytwórni Edition Records. Oryginalna nazwa zespołu to między innymi echa tego jak definiują swoją twórczość sami muzycy, odwołując się do tekstu J. G. Ballarda opisującego lotniska jako „bramy nieskończonych możliwości”. Tak też, bez oglądania się na ograniczenia, prezentuje się muzycznie duński kwintet.

Świadczy o tym choćby zestawienie instrumentarium zespołu: dwa saksofony, keyboardy, perkusjonalia i perkusja. Kompozycje są dziełem kolektywnym, choć jak sami artyści przyznają, że praca zaczyna się przeważnie od zagranego jednym palcem na fortepianie pomysłu lidera, saksofonisty Martina Stendera. Od razu muszę zaznaczyć, że nie mamy tu do czynienia z płytą głównego jazzowego nurtu. Girls in Airports często zbierają nagrody za muzykę z pogranicza tego gatunku, jednakże stanowczo wskazują jazz jako jeden z korzeni swojej twórczości. Ot choćby omawiane tu wydawnictwo inspirowane jest w dużym stopniu kompozycją *Fables of Faubus* z kultowego *Mingus Ah Um*.

Na płycie Duńczyków usłyszymy to, co dla Girls in Airports charakterystyczne: skandynawski liryzm, ambient, urban folk, dużo elektroniki i dźwięki ze świata: hałasy orientального bazaru, rytmy Etiopii, Jamajki i Brazylii. W krótkiej trzyminutowej podróży muzycy potrafią przenieść słuchacza z wąskich uliczek Konstantynopola do centrum zgiełkliwej zachodnioeuropejskiej metropolii. W utworach zaskoczy nas

odgłos zegara nieuchronnie odmierzającego upływ czasu, narastająca siła tropikalnej ulewy, źródłana woda przelewająca się miniaturowym przełomem. Co ciekawe za te skojarzenia wcale nie odpowiada elektronika. Keyboardy kreują tu raczej tło, podbudowę pod solówki saksofonów. Wyobraźnię pobudzają zaś przede wszystkim instrumenty dęte i perkusjonalia. Zaskakujące crescendo i diminuenda potrafią w jednym utworze sprezentować odbiorcy huśtawkę nastrojów od melancholii do radosnego podeks-

cytowania. Trzeba jednak podkreślić, że w każdym przypadku spoza nieskoordynowanego pozornie natłoku dźwięków wyłonić potrafi się, choćby na krótko, melodia, muzyczny temat.

To już moje drugie podejście do twórczości Girls in Airports – poznałem ich dzięki poprzedniemu wydawnictwu *Kaikoura* – i coraz mocniej wsiąkam w opisywany przez nich świat, a i Państwu szczerze i gorąco polecam podróżę z Girls in Airports.●



Mats Gustafsson & Nu Ensemble – *Knockin' Hidros 6*

Rafał Zbrzeski

zdeski@gmail.com



Not Two, 2015

www.nottwo.com

Po dekadzie milczenia, w roku 2013 Mats Gustafsson reaktywował formację Nu Ensemble, z którą zagrościł w Polsce podczas ósmej odsłony Krakowskiej Jesieni Jazzowej. Po niemal tygodniu spędzonym w klubie Alchemia i codziennym prezentowaniu małych składów złożonych z muzyków orkiestry (nie były jakich – na klubowej scenie miały wtedy miejsce występy niecodziennych, często jednorazowych konfiguracji personalnych, jak i bardziej „regularnych” formacji, takich jak Swedish Azz i The Thing), nadszedł czas na finał, który miał miejsce 12 października 2013 roku w Cen-

trum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha.

Rejestrację tego właśnie koncertu finałowego zawiera album *Knockin' Hidros 6*. Potężny skład i potężna muzyka, mocno przesiąknięta europejską szkołą free jazzu i swobodnej improwizacji. Lekkim zaskoczeniem są dla mnie widniejące na okładce słowa: „Dedykowane muzyce i tekstom Little Richarda” – inspiracja to dla mnie dość nieoczywista, ale po dłuższym zastanowieniu dochodzę do wniosku, że ekspresja Little Richarda i Matsa Gustafssona mają ze sobą coś wspólnego.

Większość składu Nu Ensemble stanowią znani improwizatorzy. Nazwiska takie jak Peter Evans, Joe McPhee, Agusti Fernandez i jeszcze kilka innych z pewnością powinny przyciągnąć uwagę miłośników free. W składzie obecni są także mniej znani muzycy: wokalistka Stine Janvind Motland oraz turntable'ista ukrywający się pod pseudonimem Dieb13. Odniosłem wrażenie, że właśnie te dwie osoby wniosły największy powiew świeżości w muzykę Gustafssona i kole-

gów. Motland to wokalistka z kapitalną techniką, potrafi chyba zrobić z głosem wszystko – od naśladowania młota pneumatycznego do imitowania śpiewu ptaków. Gdy słuchałem na żywo jej solowego występu, mocno mnie irytowała, bo poza techniką nie odnajdywałem w jej performance żadnej treści, ale jako częśćka składowa Nu Ensemble jest wprost fenomenalna. Jej otwierająca album wokaliza wspólnie buduje nastrój, w międzyczasie dołączają się kolejni muzycy, zapewniając gęstą strukturę utworu. Po momencie kumulacji następuje kolejna wokaliza – krystaliczna i ostra jak dźwięczenie w uszach po wybuchu bomby, płynnie przechodząca w klimaty około soulowe. Przez większą część trwania pierwszej części albumu Motland jest zdecydowanie główną bohaterką muzycznych ewolucji. W dalszej części to Dieb13 dostaje swoje popisowe kilka minut i udowadnia, że jest mistrzem dekonstrukcji i tworzenia z dźwiękowego chaosu abstrakcyjnych narracji.

Oba te elementy, o których napisałem powyżej – wokal Motland i za-

bawa z dźwiękiem zaklętym na czarnych krążkach w wykonaniu Dieba13 – wpasowują się znakomicie w cały asortyment środków wyrazu znanych już z innych projektów Matsa Gustafssona – są i momenty motorycznej, mającej coś z ducha krautrocka gry sekcji, są obszerne improwizacje poszczególnych członków składu, którzy rozgrywają je czasem solo, czasem w duetach, lub jeszcze innych, większych konfiguracjach, jest też oczywiście znakomite budowanie muzycznej sytuacji i kierowanie akcją przez samego lidera. Każdy z muzyków dostał w tym wypadku sporo miejsca dla siebie – to od solowych partii rozpoczyna się zwykle budowanie napięcia. Zmasowane dźwiękowe ataki całego składu następują stosunkowo rzadko i są swoistymi „kropkami nad i” w poszczególnych częściach tego rozbudowanego i wielowątkowego muzycznego kolosa.

Pomimo nieco ciężkiego momentami charakteru całości, przy odrobinie poświęconego czasu i uwagi ten album naprawdę jest w stanie wciągnąć i zafascynować swoją hipnotyczną aurą. Z całą pewnością nie jest to płyta przeznaczona do słuchania w celu umilenia sobie codziennych czynności, ani taka, której można słuchać kilka razy z rzędu. Warto poświęcić jej jednak chwilę, a dla tych, którym będzie mało, wydawnictwo Not Two przygotowało pełną edycję *Hidros 6*, zawierającą pięć płyt kompaktowych zawierających fragmenty z występów małych składów, koncert finałowy na dwóch winylach oraz płytę DVD, więc szczególnie zainteresowani nie powinni odczuć niedosytu.●

Krzysztof Komorek
 donos_kulturalny@wp.pl

Konstantin Ionenko Quintet – *Deep Immersion*



FancyMusic, 2013
www.fancymusic.ru

Niezbyt często zdarzają się w Polsce koncerty jazzmanów zza naszych wschodnich granic, choć uważny obserwator rodzimej sceny improwizowanej wyłowi pojawiające się od czasu do czasu projekty z udziałem tamtejszych artystów. Warto więc może przybliżyć co ciekawego muzycznie dzieje się „tuż za miedzą”. Za przykład niech posłużą wydane przez rosyjską wytwórnię FancyMusic dwie płyty zespołów ukraińskiego basisty Konstantina Ionenki.

Pierwsza z nich (która notabene doczekała się właśnie reedycji w Japonii) – *Deep Immersion* to

nagrania kwintetu. W większości utworów prym wiodą instrumenty dęte: saksofon Dmitrija Szleleina oraz flugelhorn i trąbka Dennisa Adu, nadając zespołowi momentami z lekka bigbandowe brzmienie. Ciekawie brzmią solowe introdukcje saksofonu w utworze *Barracuda* i ascetycznie potraktowanej perkusji w *Invisible* – gra na niej Paweł Galicki, często współpracujący z Ionenką. Całość uzupełnia pianista Paweł Litwinienko. Tytułarny lider zespołu i zarazem autor całości materiału prezentuje się w solowym popisie tylko w balladzie *Devoted*. Pominąwszy dwa wolniejsze utwory całość ma żywy, swingujący charakter.

Druga z płyt firmowana jest jako Deep Tone Project. Konstantin Ionenko jest tym razem autorem połowy nagrań. Pozostałe są dziełem współlidera projektu, gitarzysty Aleksandra Pawłowa. W składzie zespołu pojawiają się również: wspomniany już Paweł Galicki oraz saksofonista Wiktor Pawełko. Kwartet ów serwuje słuchaczowi zupełnie inną muzykę, niż omawiany wcześniej nieco obszerniejszy skład.

Deep Tone Project – *Flow*



FancyMusic, 2014
www.fancymusic.ru

Zawartość płyty stanowią w zdecydowanej większości spokojne balady. Solowe partie przypisane są gitarze i saksofonowi. Oba instrumenty czarują ciepłym, melodyjnym tonem. To kontrast w stosunku do ostrego momentami brzmienia blach w *Deep Immersion*. Ionen-

ko znów koncentruje się przede wszystkim na stronie rytmicznej, grając solówkę tylko w *Odd Fellow*. Ciekawostką jest to, że choć muzyka na obu płytach gra na basie elektrycznym, to sposobem grania udaje mu się dać złudzenie akustycznego instrumentu.

Obie płyty lokują się w okolicach określanych jako „contemporary jazz”. Ich atutem są ciekawe, chwytliwe kompozycje, często zaskakujące słuchacza zwrotami w narracji. Utwory długie, trwające czasem niemal dziesięć minut, pozwalają na solidne zaprezentowanie możliwości poszczególnych solistów. To bardzo przyjemna, nowoczesna i świeża muzyka mainstreamowa. Mnie dodatkowo zachęciła do dalszej eksploracji katalogów FancyMusic.●

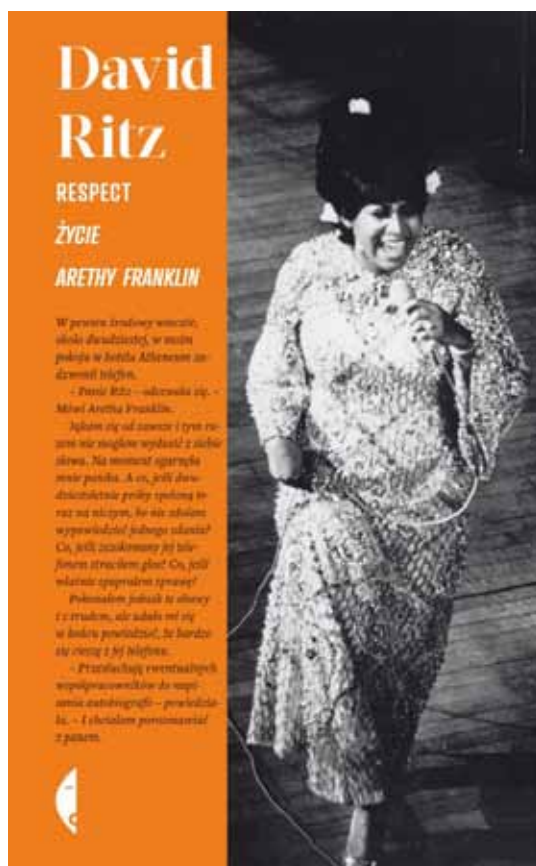


David Ritz – *Respect. Życie Arethy Franklin*



Basia Gagnon

basiagagnon@gmail.com



Wydawnictwo Czarne, 2015
www.czarne.com.pl

Historia autora i powstawania tej biografii jest niemal tak ciekawa jak ta o królowej muzyki gospel, soul i rhythm and blues. Zaczęła się w latach siedemdziesiątych, kiedy David Ritz startował z karierą pisarską i marzył o spotkaniu trzech największych osobowości tej muzyki: Raya Charlesa, Marvinę'a Gayer i Arethy Franklin. Był uparty i w 1978 roku ukazał się *Brother Ray*. Kiedy pracował nad książką ze swo-

im kolejnym idolem, Marvin Gay został zastrzelony przez swego ojca, a autobiografia z konieczności stała się biografią (1985).

Autor ponad 50 książek, sportretował między innymi Ettę James, B.B. Kinga, Elvisa Presleya i Buddy'ego Guya. Za notę do albumu *Queen Of Soul – The Atlantic Recordings Arethy Franklin* otrzymał w 1982 roku nagrodę Grammy. Mimo to czekał dwadzieścia lat na telefon, który dał początek historycznej współpracy. Nie przebiegała ona jednak tak, jak oczekiwał. Kiedy podzielił się radosną nowiną z Billy'm Prestonem, ten skomentował: „Zachowaj nadzieję, że będzie dobrze, ale nie oczekuj zbyt wiele”. „Dlaczego tak mówisz, Billy?” „Bo ją znam, ta dziewczyna nigdy się nie otworzy. Nigdy.”

Respect to potężny tom, ponad pięćset stron, ale czyta się go lepiej niż niejeden thriller, a jego bohaterka zgodnie z przepowiednią Prestona do końca nie odsłania wszystkich kart. Ritz przeprowadził dochodzenie godne detektywa FBI: setki rozmów, kilometry niedostępnych dla zwykłych śmiertelników nagrań, artykułów i notatek zbieranych la-

tami, jak puzzle, kawałek do mozolnie odnalezionego kawałka, składane w obraz, z którego ma się wyłonić błyszcząca gwiazda.

Głęboko melancholijny portret potwierdza tezę Prestona. Przygnębiające i fascynujące zarazem jest to, z jakim uporem diva trzyma się ciężko wypracowanego wizerunku gwiazdy, w który sama wątpi. I chociaż dla wszystkich, którzy byli lub są w jej otoczeniu, to jasne, Aretha nigdy się nie przyzna do chorobliwej wręcz potrzeby nieustannego potwierdzenia swojego statusu przez nagranie kolejnego hitu.

Oprócz życiorysu królowej soulu biografia jest też historią jazzu i walki o prawa Afroamerykanów na przestrzeni 70 lat. Ojciec Arethy, wielbny C.L. Franklin, pastor kościoła baptystów, postępowy teolog, przyjaciel Martina Luthera Kinga, był liderem czarnej społeczności Detroit. To w jego kościele Aretha stawiała pierwsze muzyczne kroki. Jako nastolatka regularnie występowała podczas nabożeństw, śpiewając i akompaniując sobie na pianinie. Dom Franklinów to polityczne i kulturalne centrum miejscowej

społeczności, zawsze pełne sławnych osobowości muzycznych, a młoda Aretha często budzona jest w środku nocy przez ojca, żeby zaprezentować swój talent zaproszonym słuchaczom. Ritz zapytał mentora Arethy, wielbego Clevelanda, czy mogła czuć się wykorzystywana: „Jeśli masz genialne dziecko, chcesz również wykorzystać ten geniusz (...). Frank sam śpiewał, rozumiał więc, jaką siłę ma muzyka przekazująca boże przesłanie. Był ogromnie dumny, że jego córka okazała się najlepszym z tych głosów. Uważał za swój obowiązek wypromowanie Arethy na gwiazdę. (Aretha) z pewnością dzieliła pasję swojego ojca. Odziedziczyła ją po nim.” A „przypadkowymi” słuchaczami byli: Ella Fitzgerald, Duke Ellington, Art Tatum, Oscar Peterson i przyszła partnerka ojca Clara Ward.

Ritz wnikliwie śledzi skomplikowane relacje rodzinne Franklinów. Rodzice Arethy rozstają się w 1948 roku. Aretha miała zaledwie sześć lat, kiedy jej matka, Barbara Siggers, opuszczała dom – zabierała ze sobą jedynie syna z pierwszego małżeństwa i przeprowadziła się do Buffalo. Aretha bardzo to przeżyła, ale ona, Erma, Carolyn i Cecil zostali z ojcem, co jest niecodzienną praktyką, zwłaszcza w tych czasach. Odwiedzali matkę regularnie, ale cztery lata później Barbara nagle umarła na atak serca. Zdaniem jej wieloletniej agentki Ruth Bowen Aretha „zamknęła się w skorupie, z której wyszła dopiero po wielu latach. Pomogła jej oczywiście muzyka. Bez muzyki Aretha nigdy nie wydostałaby się z ukrycia”. Niedługo po tym w domu Franklinów pojawiła się Lola Moore, ale równie niespodziewanie odeszła. Po kolejnej

stracie „Arethy nie dało się uspokoić” – wspomina Erma.

Związek Arethy z ojcem będzie zawsze w centrum jej życia i zaważy na przyszłych relacjach, szczególnie, że jego kolejną partnerką na wiele lat zostaje ikona muzyki gospel Clara Ward. „Jej elegancki wizerunek pieśniarki gospel był częścią ideału, do którego dążyła Aretha – powiedziała Ruth Bowen – podobnie jak walka Clary o szczęście i bezcelowe wysiłki, by uciec od dominującego rodzica.” W tym wypadku matki Clary, czyli Gertrudy Ward, która kontrolowała karierę córki i była postrachem całego ówczesnego przemysłu muzycznego. Bali się jej wszyscy. „Tylko jeden człowiek mógł się zmierzyć z Gertrude i wygrać” – stwierdził Billy Preston. „Wszystkich innych Gertrude przerażała. Clara stała się jej dojną krową, nie mogła więc stracić kontroli nad córką. Myślę, że właśnie dlatego Clara tak mocno przyłgnęła do Franka.” Dokładnie tak, jak Aretha na wiele lat przyłgnie do wieloletniego męża i managera o „reputacji alfonsa-dżentelmena” Teda White’a.

„Aretha traktowała Clarę Ward tak, jak ja traktowałem Lestera Younga – wspominał Stan Getz. Clara była pierwowzorem, oryginałem. I doskonałą natchnioną wokalistką gospel, która wiedziała, jak zabawiać ludzi. Jednak interpretacje Arethy były głębsze. Śpiewała z bólem tak ogromnym, że niemal niewyobrażalnym. Głęboko mnie poruszyła i artystycznie zainspirowała. Ale jej się bałem. Wyrażała więcej emocji niż może znieść jeden człowiek.”

Rozumiem Getza, bo jej nieśmiertelnie hity towarzyszą mi od zawsze: tytułowy *Respect*, fenomenalny *Chain of Fools*, gorzki *The House that Jack Built*, przejmujący *Never Loved a Man*, radosny *Rock Steady*. Geniusz Arethy, wychowanki gospel, polega na tym, że potrafi wyrazić uczucia lepiej niż my sami. Wy-

dawało mi się, że znam na pamięć i jej płyty, i ją samą. Myliłam się. Z książki zamiast kultowej divy wyłania się obraz nękaney nieustanną niepewnością perfekcjonistki, ciągle czekającej na następny hit, drżącej o zachowanie swojej pozycji. Choć Aretha nigdy się do tego nie przyzna, ta niewiarygodna teza jest znakomicie udokumentowana przez Ritza niezliczonymi rozmowami z rodziną, producentami, muzykami i przyjaciółmi.

Niepojęta jest rywalizacja z siostrą Carolyn, której kariera zawsze pozostawała w cieniu wielkiej divy, a mimo to Aretha często z premedytacją blokowała wydanie jej płyty czy kontrakty. Ich relacje były zawsze bardzo bliskie, ale pełne kłótni i pojednań, a poprawiły się dopiero, kiedy Carolyn praktycznie zrezygnowała z kariery piosenkarki. Może nie dorównywała siostrze wokalnie, ale z pewnością była świetną kompozytorką. Zmarła w wieku czterdziestu czterech lat, w 1988 roku, zostawiając po sobie „dziedzictwo nieśmiertelnej muzyki”, a Aretha opiekowała się nią z oddaniem przez ostatnie dni.

Katastrofalny wpływ na Arethę miała choroba ojca. Sześćdziesięcioletni Franklin został postrzelony we własnym domu przez włamywacza i zapadł w śpiączkę. W atmosferze skandalu (wbrew faktom

media sugerowały powiązania narkotykowe) Aretha przeprowadziła się z Kalifornii z powrotem do rodzinnego Detroit i razem z siostrami postanowiły opiekować się nim w domu. Oznaczało to całodobową opiekę pielęgnarską i astronomiczne koszty. Po kilkumiesięcznej przerwie Aretha zmuszona była wrócić do pracy i pojawiła się w filmie *The Blues Brothers* z niezapomnianą wersją *Think*.

Aretha całe życie tkwi w dysfunkcyjnych związkach, poza tym zmagają się też z nadwagą, alkoholem i obsesyjnym strachem przed lataniem, przez który traci lub odwołuje wiele koncertów. Zdaniem Ritza ta chorobliwa potrzeba kontrolowania każdej sytuacji sprawia, że od dłuższego czasu Aretha podróżuje wyłącznie specjalnym autobusem albo pociągiem, co naturalnie ogranicza jej karierę koncertową.

Po pierwszej części dotyczącej gospel zatytułowanej *Święte Źródła* Ritz organizuje ogromny materiał w sekcje

związane z wytwórniami płytowymi, w których nagrywała Aretha, są to: Columbia (John Hammond), Atlantic (Jerry Wexler i bracia Ertegunowie) i Arista (Arif Mardin), a w nich kopalnia wiedzy o przemyśle muzycznym i drodze do sukcesu wielkiej divy. W każdej wytwórni, w każdej muzycznej dekadzie redefiniuje się na nowo i nieustannie myśli o tym, jak nagrać następny, największy hit. Kiedy nastała era disco i sprzedaż płyt Arethy spadała, a Natalie Cole po raz pierwszy od ośmiu lat dostała Grammy dla najlepszej wokalistki, w kategorii rhythm and blues, Aretha nagrała *Jump To It* z Lutherem Vandrossem i na nowo podbiła listy przebojów.

Co do jednego wszyscy pozostają zgodni – Aretha stworzyła nie jeden czy dwa, ale kolekcję ponadczasowych hitów, zarówno własnych kompozycji jak: *Spirit in the Dark*, *This Is the House That Jack Built* czy *Dr Feelgood*, opartych na własnych doświadczeniach, czy gotowych utworów, które niezmiennie aranżowała w tak oryginalny sposób, że to one pozostają w pamięci jako wzorcowe, jak tytułowy *Respect* Otisa Readinga, *I Never Loved A Man (The Way I Love You)* Ronnie'ego Shannona, *A Change is Gonna Come* Sama Cooke'a czy *The Thrill Is Gone* B. B. Kinga. Nadal występuje, traktowana jest na równi z arystokracją królewską, regularnie zapraszana przez kolejnych prezydentów i nie zamierza przejść na emeryturę. Wbrew jej własnym obawom – królowa jest wieczna. ●

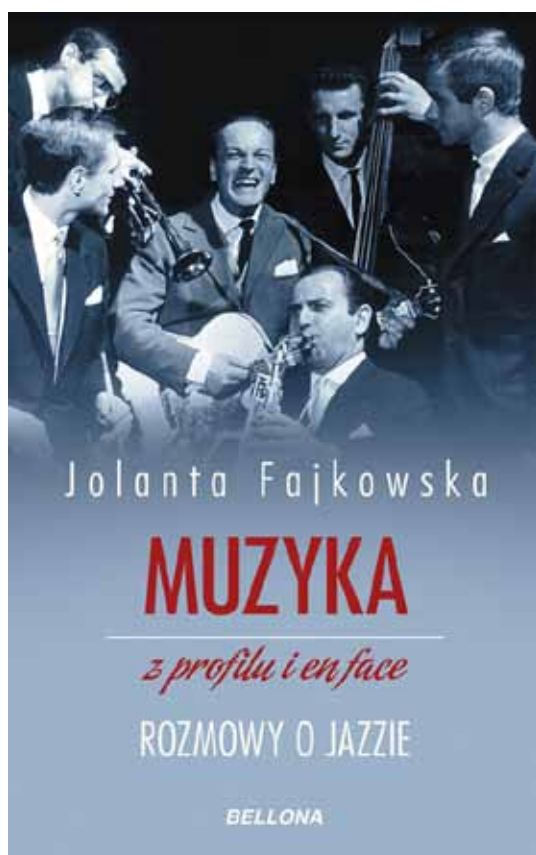


fot. Kuba Replewicz

Jolanta Fajkowska – *Muzyka z profilu i en face. Rozmowy o jazzie*

Krzysztof Komorek

donos_kulturalny@wp.pl



Bellona, 2015 / www.bellona.pl

Wydawnictwo Bellona, które kojarzyło mi się dotąd ze świetnymi książkami historycznymi opublikowało właśnie zbiór wywiadów przeprowadzonych przez Jolantę Fajkowską. Tytuł jest nieco mylący ponieważ nie do końca są to rozmowy o jazzie, a raczej z ludźmi jazzu, związanymi z nim mniej lub bardziej na różnych etapach swojego życia. Sama muzyka w części wywiadów pojawia się jedynie na

marginesie. Autorka zapraszała zresztą do studia nie tylko muzyków. Wśród gości pojawili się także, między innymi: Marek Karewicz czy autor książek o jazzie (a w życiu zawodowym sędzia sądu apelacyjnego) Krzysztof Karpiński.

Niestety w trakcie lektury daje się odczuć, że teksty są jedynie transkrypcją rozmów przeprowadzonych na antenie radiowej. To, co sprawdzało się w eterze niekoniecznie i nie zawsze zaistnieć może potem jako wywiad prasowy. Czytelnikowi brakuje choćby reakcji interlokutorów: pauz, uśmiechów, które słyszalne na antenie zupełnie zmieniają odbiór rozmowy. Być może zaznaczenie tego pozwoliłoby inaczej spojrzeć na niektóre z tekstów.

Nie wszyscy z rozmówców byli też wystarczająco interesującymi gawędziarzami i znów to, co w radiowej rozmowie zabrzmiało być może wystarczająco dobrze, w wersji książkowej staje się łagodnie mówiąc trudne do zniesienia. Zabrakło chyba dystansu w ocenie wartości niektórych rozmów i wystarczającej determinacji do ich pominięcia.

Krzysztof Karpiński – *Był Jazz*

Krzysztof Komorek

donos_kulturalny@wp.pl

Można też mieć uwagi co do merytorycznej redakcji tekstu. Ot, choćby łódzka Wytwórnia to nazwa własna klubu i powinna być napisana wielką literą (rozmowa z Michałem Urbaniakiem).

Na szczęście większość wywiadów czyta się z dużym zainteresowaniem. I choć czasem trzeba przymknąć oko na zdezaktualizowanie się pewnych treści (rozmowy pochodzą z lat 2008-2013) to spotkania z Arturem Dutkiewiczem, Bogdanem Hołownią, Andrzejem Jagodzińskim, Włodzimierzem Nahornym, Stanisławem Sojką, Januszem Stroblem, Lorą Szafrań czy Januszem Szromem rekompensują czytelnikowi słabsze momenty książki. Dobrze wyważone, gdzie rzeczywiście dużo mówi się o muzyce, okraszone anegdotami i ciekawostkami z życiorysów stanowią interesujące uzupełnienie sylwetek artystów oraz obrazu i realiów lokalnego jazzowego świata na przestrzeni kilkunastu lat. ●



Wydawnictwo Literackie, 2014
www.wydawnictwoliterackie.pl

Jazz w Polsce kojarzony jest powszechnie jako zjawisko, którego historia rozpoczęła się w drugiej połowie XX wieku. Nawet w wypowiedziach znawców tematu zdarzało się kwestionowanie świadomego istnienia jazzu w naszym kraju przed II wojną światową. Ubiegłoroczna publikacja Wydawnictwa Literackiego zdecydowanie rozwiewa jednak wszelkie wątpliwości i niedopowiedzenia w tej kwestii. Krzysztof Karpiński, prawnik, sędzia sądu

apelacyjnego, na 800 stronach zgromadził materiał dokumentujący rzeczywiste początki jazzu w Polsce.

Zaletą książki jest to, że autor nie ogranicza się w niej do stricte jazzowej materii, umiejętnie wplatając w omówienie głównego tematu wątki ukazujące tło opowiadanej historii: kwestie społeczne, obyczajowe czy też ekonomiczne. Nie sposób nie docenić wplecionych w treść ciekawostek, nieznanych faktów, do których dotarł Krzysztof Karpiński: ot choćby o wizycie w naszym kraju Cole'a Portera.

Książka podzielona jest na dziewięć rozdziałów. Pierwsze dwa dokumentują początki muzyki jazzowej na ziemiach polskich. Kolejne omawiają kwestie między innymi jazzowej fonografii, prezentacji jazzu na antenie Polskiego Radia czy też losów jazzu i osób z nim związanych w czasie wojennej zawieruchy. Oddzielne części poświęcone są lokalom rozrywkowym, w których muzyka jazzowa była obecna oraz zespołom i muzykom, którzy tam występowali. Jeden z tych rozdziałów poświęcony został Warszawie, drugi

zaś pozostałym miastom ówczesnej Rzeczypospolitej. Autor pokusił się ponadto o krótkie opisanie początków jazzu w innych krajach Europy.

Kapitałny jest wątek opisujący krytyczne (co jest dość łagodnym określeniem) przyjęcie z jakim jazz spotkał się w Polsce. Muzyka ludożerców, najniższy rodzaj muzyki, rytmy osłabiające działalność mózgu – takie oto opinie wychodziły spod piór autorów znanych i cenionych. Należy wspomnieć, że niemal 250 stron tej publikacji zawiera cenne dodatki: aneks kto jest kim w jazzie międzywojennym, bibliografia oraz wykazy nazwisk, formacji muzycznych oraz kin, kawiarni i lokali rozrywkowych. Wszystko okraszone zaś ponad 700 unikalnymi ilustracjami. Tradycyjne papierowe wydanie (niestety nakład jest już wyczerpany) uzupełnione jest płytą z nagraniami z epoki. Muszę pochylić czoła przed ogromem pracy jaką wykonał autor. To pozycja niezwykle wartościowa, pionierska jeżeli chodzi o nasz kraj, a przede wszystkim lekka w lekturze, nie mająca w sobie nic ze sztywności publikacji naukowej. ●

KONCERTY





MACIEJ KĄDZIERA QUINTET

Maciej Kądziera Quintet wraz z **Natanaelem Ramosem Garcia** wyrusza w listopadzie w trasę, w ramach której zagra w 16 koncertów w Polsce i za granicą. Rozpoczyna **5 listopada** koncertem na **Zaduszkach Jazzowych w Końskim**. Następne występy codziennie do **21 listopada**. Zespół odwiedzi między innymi: **Łódź, Łomżę, Warszawę, Kraków, Malme i Kopenhagę**. Lider grupy – Maciej Kądziera – jest saksofonistą, kompozytorem i aranżerem mieszkającym i występującym na stałe w Skandynawii. Hiszpański trębacz Natanael Ramos Garcia kształcił się pod okiem Wyn-tona Marsalisa i Arturo Sadowala.



CZWARTEK JAZZOWY Z GWIAZDĄ: KRYSTYNA STAŃKO TRIO

Krystyna Stańko Trio wystąpi **12 listopada**, w ramach **Czwartku Jazzowego z Gwiazdą**, w **Śląskim Jazz Clubie** w **Gliwicach**. Wokalistka zaprezentuje program ze swojej najnowszej płyty *Snik*, powstałej z inspiracji pięknem regionu Kaszub. Towarzyszyć jej będą: **Dominik Bukowski** na wibrafonie i **Piotr Le-mańczyk** na kontrabasie. Krystyna Stańko od po-nad dziesięciu lat pracuje jako wykładowca śpiewu w Akademii Muzycznej w Gdańsku. Nagrała osiem al-bumów, zarówno z muzyką autorską, jak i we współ-pracy z innymi twórcami.

Marcus Miller
Afrodeezia

Leszek Możdżer
i przyjaciele

GOŚĆ SPECJALNY:
ZBIGNIEW NAMYSŁOWSKI

Listopad / 2013

KUP BILET JUŻ TERAZ – SKORZYSTAJ Z KODU ZNIŻKOWEGO: MM2013	17. Poznań - Sala Ziemi, Międzynarodowe Targi Poznańskie
	18. DEUTSCHE BANK INVITES Warszawa - Torwar
	19. Katowice - siedziba Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia
	20. Wrocław - Narodowe Forum Muzyki
	21. Gdynia - Arena

MILLER / MOŻDŻER / NAMYSŁOWSKI – AFRODEEZIA

Marcus Miller wyrusza, wspólnie z **Leszkiem Możdżerem** i **Zbigniewem Namysłowskim**, w trasę koncertową, podczas której promowany będzie najnowszy album basisty – *Afrodeezia*. Od **17 do 21 listopada** muzycy odwiedzą kolejno: **Poznań, Warszawę, Katowice, Wrocław i Gdynię**. Można spodziewać się, że Leszek Możdżer z przyjaciółmi zaprezentuje swoje najnowsze projekty, w tym (przynajmniej na koncertach w Katowicach, Wrocławiu i Gdyni) muzykę tercetu Możdżer/Danielsson/Fresco z najnowszego albumu *Jazz at Berlin Philharmonic 3*.

KOŁAKOWSKI:WYKPISZ:KORELUS

Sześć małych utworów fortepianowych op.19 Arnolda Schönberga poddane dekonstrukcji, tak, aby klasyczny utwór atonalny zaprezentowany został w nowym świetle. Taki pomysł na koncert zaplanowany na **20 listopada** w **Miejskim Centrum Kultury im. Henryka Bisty w Rudzie Śląskiej** ma trio **Kołakowski:Wykpisz:Korelus**. Zespół zwyciężył z tym programem w konkursie Open Jazz, który towarzyszył tegorocznej edycji festiwalu Warsaw Summer Jazz Days.



RED TRIO, PIOTR DAMASIEWICZ & GERARD LEBIK

Lizbońskie **Red Trio**, z zaproszonymi przez nie do współpracy: trębaczem **Piotrem Damasiewiczem** i saksofonistą **Gerardem Lebikiem**, wystąpi **18 listopada** w warszawskim klubie **Pardon, To Tu**. Red Trio nagrywa dla renomowanych wytwórni płytowych, takich jak Clean Feed i No Business, koncertuje na całym świecie, będąc gościem prestiżowych festiwali i sal koncertowych. Koncert odbędzie się w ramach trasy promocyjnej płyty *Mineral* nagranej wspólnie przez ten skład oraz przygotowań do kolejnego nagrania, tym razem studyjnego.



JAZZ DOBRY NAD DOLINKĄ: APOSTOLIS ANTHIMOS TRIO

Apostolis Anthimos (Laris), wraz z basistą **Robertem Szewczugą** i perkusistą **Krzysztofem Dziedzicem**, wystąpi **6 listopada** w **Służewskim Domu Kultury w Warszawie**, w ramach cyklu **Jazz Dobry nad Dolinką**. Apostolis Anthimos jest wybitnym gitarzystą greckiego pochodzenia, filarem legendarnej grupy SBB. Współpracował między z Tomaszem Stańką oraz grupami Krzak i Dżem. Ma na swym koncie ponad 50 płyt. Cztery z nich wydane zostały pod jego nazwiskiem.●





Moli Sylle

fot. mfk.com.pl

Trans-Jazz?



Basia Gagnon
basiagagnon@gmail.com

*Sopot Jazz Festiwal 2015, Teatr Wybrzeże, SPATiF,
Sheraton Sopot Hotel, 7-10 października 2015 r.*

Zacznę od końca, bo dla mnie absolutnym hitem tego festiwalu był nie sławny saksofonista **Tony Lakatos**, czy wschodząca gwiazda trąbki **Ambrose Akinmusire**, ale magiczne trio wiolonczelisty **Ernsta Reijsegera**, **Harmena Franje** (fortepian) i Senegalczyka **Moli Sylle** (wokal, mbira, kongoma, xalam). Rozpoczęli finałowy sobotni koncert i od pierwszego dźwięku zaczarowali całą salę.

Reijseger znany jest z tego, że skomponował muzykę do większości filmów Wenera Herzoga, nie miałam natomiast pojęcia co potrafi zrobić ze swoją czerwoną wiolonczelą. Grał na niej chwilami rodzaj bachowskiej polifonii, żeby po chwili złapać ją jak gitarę i wykonać basowe solo, którego nie powstydział by się żaden rockman, po czym wydobywał z pudła rezonansowego ptasie piski trąc je polizanymi pal-

cami, jedną ręką grał na nim jak na djembe, drugą uderzając struny wiolonczeli żywcem jak z techniki znanej gitarzystom basowym jako slapping. Zaraz potem do złudzenia przypominał hipisowską gitarę (w rozmowie z nostalgią wspominał te czasy, kiedy kulturalny miks był w Europie czymś naturalnym i pożądanym). Żadna recenzja tego nie opisze, trzeba go posłuchać na żywo, a ja na pewno nie przegapię jego koncertu podczas festiwalu muzyki filmowej w Krakowie, na którym gości często.

Mola Sylle zasługuje na osobny artykuł. Do Holandii przyjechał z Senegalu ponad trzydzieści lat temu, poznał przyszłą żonę, został w Europie, ale śpiewa i gra tak jakby z Afryki przyleciał wczoraj. Z Reijsegerem grają prawie tak samo długo, a ich synergia na scenie jest niezwykła, ale to pianista Harmen Franje był inicjatorem powstania obecnego trio kilka lat temu. Miała być ośmiogodzinna próba przed debiutem festiwalowym, samoloty się opóźniły, spotkali się praktycznie na scenie, ale mówią zgodnie, że było tak, jak jest na każdym koncercie, a ten który słyszałam był niewiarygodny. Sylle oprócz niezwykle afrykańskich melodii produkuje własne instrumenty, jak kwadratowe pudło z umieszczonymi z boku paskami metalu i bambusu, na których gra jak na kalimbie, jednocześnie



Ernst Reijseger, fot. mfk.com.pl

wybijając rytm. Są też przeróżne trzęsidła, którymi czarował publiczność spacerując z nimi pod sceną. Pianista Harmen Franje, kiedy pytałam o ich metodę, przyznał po namyśle, że właściwie to nie słucha tego co inni grają, ma tego świadomość, ale robi swoje. Tak też opisywał proces Reijseger – równoprawna obecność na scenie, komplementująca się nawzajem. Było to niezwykle misterium muzyczne bardziej przypominające trans niż jazz.

Ale wróćmy do początku – czterodniowy festiwal rozpoczęło na Scenie Kameralnej Teatru Wybrzeże **Kathrin Pechlow Trio** (**Kathrin Pechlow** – harfa, **Christian Weidner** – saksofon tenorowy, **Robert Landfermann** – kontrabas). W zapowiedzi Artur Orzech zacytował wypowiedź berlińskiej artystki: „Wybrałam harfę jako dziecko, zawsze chciałam na niej grać, ale kiedy skończyłam dwadzieścia lat poczułam się zmęczona odtwórczym charakterem klasyki. Chciałam sprawdzić co można zrobić z harfą w świecie jazzu.” Występ ciekawy, oryginalne szumy i nieoczekiwane dźwięki, chwilami brzmiące jak orientalne piszczałki czy hinduski sitar, wydobywane z harfy polifoniczne melodie doskonale uzupełniane przez kontrabas. Duże wrażenie zrobił na mnie saksofonista Christian Weidner, autor kilku



Tony Lakatos, fot. mfk.com.pl

kompozycji, o wielkiej wrażliwości i imponującej technice (jeszcze nigdy nie widziałam tak zwanego „circular breathing” wykonanego tak pozornie bez wysiłku). Muzyka powściągliwa, oszczędna w środkach, chwilami medytacyjna, transowa, niemal hipnotyczna, co doceniła stosownym skupieniem publiczność.

Drugi występ tego wieczoru należał do uhonorowanego tegorocznym Fryderykiem za jazzowy debiut **Nikoli Kołodziejczyka** i jego orkiestry w składzie: Nikola Kołodziejczyk – dyrygent/fortepian, orkiestra kameralna, świetna sekcja dęta (**Oskar Torok** – trąb-

ka, **Szymon Kamykowski** – saksofon sopranowy, **Grzegorz Grzeszczyk** – klarnet basowy), gitara (**Marcin Olak**) i instrumenty ludowe (wyjątkowa **Marta Sołek** – suka biłgorajska, gadułka, sarangi). Liderowi należy się niewątpliwe uznanie za odwagę i rozmach. Kompozycja ambitna, moim zdaniem przydługa, zadanie nieco przerosło młody zespół, ale to kwestia czasu i dojrzałości, której z pewnością nabiorą.

Czwartkowy występ był już w klubowej atmosferze napchanego po brzegi sopockiego SPATiFu. Wcisnęłam się na kanapę, tuż za plecami **Tomka Torresa** podglądając jak manipuluje jednocześnie bębnami i elektroniczną perkusją. Ten wieczór należał zdecydowanie do świeżo powstałego **PSM** (**Jan Smoczyński** – keyboard, **Łukasz Poprawski** – saksofon altowy i fagot, **Tomek Torres** – perkusja). Poprzedził go polsko-duński zespół **Sphere** (**Ania Rybacka** – wokół, marimba, **Marek Kądziera** – gitara, **Kuba Dybżyński** – klarnet). Kompozycje o etnicznym zabarwieniu, oryginalne chórki tworzone elektronicznie przez wokalistkę obdarzoną imponującym sopranem, jednak w muzyce chodzi nie tylko o ładne dźwięki, ale emocje, których na szczęście nie brakło w występie PSM. Muzyka zdecydowanie bardziej agresywna, ale pełna energii, której brakowało Sphere. Uznany producent i aranżer Jan Smoczyński



Nikola Kołodziejczyk

rozpoczął dźwiękami przypominającymi mooga i didgeridoo w dialogu z powściągliwym saksofonem Poprawskiego. Znakomicie dawał sobie radę Tomek Torres na perkusji zastępujący zwykle grającego z tym składzie Michała Miśkiewicza. Zaprezentowali przedziwną mieszankę free, electro, post-bopu, podrasowaną drum'n'bassowymi transowymi rytmemi. Brzmi skomplikowanie, ale energia była zdecydowanie taneczna, chwilami funkowa i psychodeliczna, włącznie z odgłosami helikoptera rodem z *Dark Side of the Moon*. Na pulpitych były nuty, ale królowała improwizacja i świetne dialogi, a specjalnego smaczku dodały sola Łukasza Poprawskiego na fagocie.

Weekendowe trójsetowe koncerty odbywały się już w imponującej Sali Columbus (Sheraton Hotel) mieszczącej 500 osób i wypełnionej po brzegi. Piątek rozpoczął sławny duet weteranów **Jaspera van't Hofa** (fortepian) i **Tony'ego Lakatosa** (saksofon altowy), doskonały, ale to muzyka przeszłości. Bardziej przekonał mnie następny występ nieznanej mi wcześniej holenderskiej grupy **Chambertones** (**Jesse van Ruller** – gitara, **Joris Roelofs** – klarnet basowy, **Clemens van der Feen** – kontrabas). Rozpoczęli kompozycją klarnecisty zatytułowaną *Ninth Planet*, dedykowaną Plutonowi, który, jak tłumaczył lider, niedawno przestał być planetą. Nostalgiczna ballada była popisem fenomenalnego opanowania instrumentu przez Jorisa Roelofsa, który z klarnetu basowego wydobywał dźwięki praktycznie całego katalogu instrumentów dętych. Szczególnie zachwyciły góry, brzmiące jak flet, saksofon sopranowy czy tenorowy, doły były stosownie mięsiste przywodzące na myśl baryton Louisa Armstronga.

ga, a swoboda operowania całą tą gamą wyborna. Nieoczywiste harmonie gitary Jesse van Rullera i dyskretne wsparcie kontrabas Clemensa van der Feena dopełniały obrazu w różnorodnych kompozycjach – od nastrojowych *Floating on Top*, *Hippocampus* czy *Welcome to Presence*, po freejazzowo-bluesową wersję klasyka Joego Hendersona *Isotope*. Na bis z okazji dnia Johna Lennona zagrali przejmującą wersję *Norwegian Wood*.

Wieczór zakończył kwartet **Daniela Humaira**, weterana perkusji, współwykonawcy ponad 300 nagrań, którego od kariery piłkarskiej uratował nowoorleański jazz, dzięki któremu zamienił piłkę na bębny. Szwajcarowi, który towarzyszył ponoć całej czołówce amerykańskiego jazzu towarzyszyli **Émile Parisien** – saksofon sopranowy, **Vincent Peirani** – akordeon i **Bruno Chevillon** – kontrabas. Od pierwszych dźwięków zapanowali nad publicznością w sposób niezwykle: saksofon i akordeon prześcigały się w przejmującej melodii o orientalnej barwie. Perkusja malowała obraz burzy zgodnie z tytułem. Kontrabasista czarował niewiarygodną wirtuozerią, lekkością i różnorodnością dźwięków, z ptasimi piskami włącznie. Jego solo w kolejnym utworze *Unicorn in Captivity* i *Bedouin Sky* przywodziło na myśl transowe tsunami. Ale absolutnie magiczny był Vincent Peirani na akordeonie, który w dołach grzmiał jak organy, w górach jak flet, a w grupowych improwizacjach jak rozpędzony pociąg.

Na finał wystąpił **Ambrose Akinmusire Quartet** (**Ambrose Akinmusire** – trąbka, **Sam Harris** – fortepian, **Harish Raghavan** – kontrabas, **Justin Brown** – perkusja) młodego muzyka zza oceanu namaszczonego na wschodząca gwiazdę tego instrumentu. Zespół zawładnął sceną w sposób dość bezwzględny, agresywną falą dźwięków. Chyba pierwszy raz byłam na koncercie jazzowym, który zaczął się od sola

perkusji, zwykle zsyłanego gdzieś na koniec. Było trochę za głośno. Dopiero czwarta z kolei ballada *Bez Tytułu* pozwoliła docenić wrażliwość i umiejętności kwartetu. Akinmusire pokazał całą paletę wyjątkowych barw i opanowania instrumentu, a w kolejnych utworach luz momentami transowy, szczególnie w ostatniej kompozycji, w której monotonnie powtarzanym jednym dźwiękiem trzymał w szachu publiczność przez dobrych kilka minut, przypominając mi innego geniusza jednego dźwięku – Milesa Davisa.

W kuluarach przed koncertem słyszałam pełne obawy uwagi, że będą „jakieś nieznane nazwiska”. Rzeczywiście nie były to sprawdzone i zwykle zapraszane gwiazdy, za to prawie każdy koncert był wspaniałą podróżą w nieznane, co w muzyce cenię najbardziej. Nie zawsze były to ładne dźwięki, ale coś bardziej cenniego – prawda, emocje i wyznaczniki nowych kierunków tego, czym staje się współczesny jazz.

Już po powrocie dowiedziałam się, że po pięcioletniej kadencji jako dyrektor artystyczny Sopot Jazz Festival Adam Pierończyk nie będzie go kontynuował. Wielka szkoda, to zdecydowanie jeden z najciekawszych programów jakiego zdarzyło mi się wysłuchać. Oby festiwal znalazł godnego następcę...●



Paul Lovens

Różne rzeczy słyszeć w zgiełku

10. Festiwal Ad Libitum – koncert finałowy, Warszawa,

Studio Koncertowe Polskiego Radia

im. W. Lutosławskiego, 17 października 2015 r.

Barnaba Siegel

barnaba.siegel@radiojazz.fm

Na okrągłą, 10. rocznicę festiwalu Ad Libitum zaproszeni zostali goście równie wysokiej rangi, co na poprzednią edycję. Pojawiły się zarówno największe nazwiska światowej awangardy, jak i ci mocno liczący się na polskiej scenie. Czas nie pozwolił mi niestety uczestniczyć w całości edycji. Żałuję, że przegapiłem chwałonę w czasie audycji w RadioJAZZ.FM przez Macieja Karłowskiego, kuratora festiwalu, **Sejneńską Orkiestrę Jazzową** z **Mikołajem Trzaską**, ale jeszcze

bardziej szkoda mi tria **Alexandra von Schliepenbacha** i kwartetu **Petera Brötzmann**. Tego ostatniego słyszałem co prawda kilkakrotnie na przestrzeni ostatniego roku, ale spotkania z jego brzmieniem i ekspresją są zawsze równie inspirujące. Jednocześnie trzeci, finałny dzień Ad Libitum nie pozostawił we mnie ani półnuty niedosytu.

Sobotni koncert zaczął się od występu orkiestry kontrabasisty **Barry'ego Guya**. Przepiękna kompozycja





fot. Piotr Gruchala

Rudi Mahall, Tomasz Stańko, JeanLuc Capozzo,
Christoph Thewes, fot. Piotr Gruchala

uwzględniała nie tylko przestrzeń na improwizacje w odmiennych konfiguracjach, ale także cudne, bardzo ułożone i łagodne fragmenty. Wśród instrumentów typowych dla jazzowej awangardy, pozytywnie zaskoczyła mnie obecność gitary klasycznej. Instrument ten nie zawsze mógł się przebić, ale w momentach współgry tylko kilku muzyków właśnie klasyczność brzmienia gitary dodawała muzyce nie tyle uroku, co barwnego tła. W pamięć zapadła mi także bardzo wyważona gra **Agustí Fernándeza** i sa-

mego lidera. Nie da się jednak ukryć, że centralną postacią była **Savina Yannatou** – grecka wokalistka, która podjęła się jednocześnie recytacji wiersza, jego awangardowej interpretacji oraz improwizacji. Całkiem sporo, jak na jedną osobą.

Kolejnym punktem programu był **Alexander von Schliepenbach**, ale tym razem solo. Nie będę ukrywał – fortepian nie jest moim ulubionym instrumentem w jazzie, a już w szczególności w małych składach. Tymczasem Schliepenbach potrafi dosłownie czarować swoim stylem, którego nawet nie podejmę się sklasyfikować, ale jeśli jednak miałbym spróbować, to skłaniałbym się w stronę klasyki muzyki improwizowanej. Bez eksperymentalnych technik, za to z ciągłym nurkowaniem między akordami.

Finał festiwalu mógł być dla wielu tym najbardziej oczekiwanym momentem. W końcu nie co dzień ma się okazję słuchać kilkunastu weteranów free jazzu na jednej scenie, czyli **Globe Unity Orchestra**. Założony przez Schliepenbacha ansambl to szalony concept. Fortepian, dwa skromne zestawy perkusyjne i długi rząd instrumentów dętych. A pośród nich, ku zaskoczeniu wielu (choć raczej na etapie czytania programu w internecie, niż na sali), **Tomasz Stańko**. Muzycy ustawili się tak samo jak za początków formacji



Alexander von Schliepenbach, Tomasz Stańko, Rudi Mahall, Globe Unity Orchestra, fot. Piotr Gruchała

40 lat temu, czyli fortepian i zestawy perkusyjne z boku, a w środku półkole „dęciaków”. I zaczął się trwający grubo ponad godzinę bezustanny łomot. I jaki był tego efekt? Cóż, nie jest mi zręcznie oceniać występ takiego zatrzęsienia klasyków, ale nie byłem do końca przekonany tym, co zaprezentowali muzycy, mając w pamięci ich albumy z lat siedemdziesiątych. Najbardziej byłem ciekaw tego, co zagra Tomasz Stańko, ale nie udzielał się on dużo na scenie. A może na zbyt wiele liczyłem? Z drugiej strony fantastycznie nie tylko grał, ale i nakręcał cały występ **Rudi Mahall**. Z chęcią usłyszę jeszcze raz jego, jak i pozostałych muzyków, ale już w mniejszych składach.●



fot. Kuba Majerczyk

Per Oddvar Johansen

Wspólne szaleństwo i bezgraniczne porozumienie

Rafał Garszczyński

rafal.garszczynski@radiojazz.fm

Warszawa, Fabryka Trzciny, 20 października 2015 r.



Bridges, najnowszy album firmowany przez **Adama Bałdycha**, był pierwszą płytą tygodnia po reaktywacji RadioJAZZ.FM. Jak podkreślałem, pisząc recenzję towarzyszącą muzycznej prezentacji na naszej internetowej antenie, nie była to płyta, która zachwyciła mnie od pierwszych dźwięków. Potrzebowałem kilku tygodni, by ją zrozumieć.

Kiedy wpisywałem sobie do kalendarza datę warszawskiego koncertu prezentującego ten materiał, miałem wiele obaw. Zdałem sobie sprawę, że materiałowi zarejestrowanemu w studiu brakuje spontaniczności i energii właściwej występom na żywo Adama Bałdycha, których widziałem wiele. Brakuje też nieco intymnej relacji ze słuchaczem, która



Adam Bałdych

występuje w imponująco wielkich dawkach na poprzednich płytach Adama: *Imaginary Room* i *The New Tradition*. Pomyślałem więc, że może to taki pomysł – skandynawski chłód i wyważone, nieco przytłumione dźwięki, oddalone gdzieś w muzycznej przestrzeni od Adama, jakiego znam od lat. Stąd właśnie wspomniane obawy, bowiem Bałdych, jakiego znałem do czasu nagrania *Bridges*, był pełen energii i spontaniczności, nawet jeśli była ona niezwykle skupiona i zorganizowana, jak w przypadku kameralnego albumu *The New Tradition*. Wieczór w Fabryce Trzciny miał udowodnić, jak bardzo się myliłem.

Deszczowy wieczór 20 października 2015 roku był niezbyt sprzyjającym momentem na organizację koncertu. Część publiczności pewnie udała się na Torwar, żeby w moim pojęciu zupełnie niepotrzebnie obejrzeć z daleka Dianę Krall. Ja sam pędziłem na koncert przez całą Warszawę prosto z mojej wtorkowej autorskiej audycji radiowej. Nie oczekiwałem wypełnionej po brzegi sali, a tak właśnie było. To zawsze robi dobre wrażenie i dodaje sporo energii muzykom.

Krótką trasę koncertową poświęconą była promocji albumu *Bridges*, więc spodziewałem się, jak to często bywa w takich przypadkach, co również jest naturalne dla składów zwołanych na jedno konkretne nagranie, usłyszeć materiał prosto z płyty, może jedynie uzupełniony o jakiś atrakcyjny bis i parę miejsc na nieco bardziej rozbudowane solówki. Tu znowu



Helge Liena



Adam Bałdych

fot. Kuba Majerczyk

się pomyliłem. Usłyszałem w zasadzie zupełnie inną muzykę. Rozpoznałem oczywiście kompozycje znane z *Bridges*, jednak dziś to już zupełnie inna muzyka. Tysiąc razy lepsza, ciekawsza od tego co na płycie, choć nie mam najmniejszego zamiaru skazywania albumu na rynkowy niebyt, to bowiem wyśmienita płyta, podnosząca muzykom poprzeczkę niesłychanie wysoko.

Co zmieniło się od czasu rejestracji studyjnej? Muzycy spędzili ze sobą trochę czasu i znaleźli swoje własne miejsca w każdym z utworów. Nieskrępowani czasowymi ramami nagrania zaplanowanego na jeden krążek, mogli zaszaleć i popisać się swoją muzyczną wyobraźnią.

Zaszaleli. Ten koncert był najciekawszym wydarze-

niem muzycznym 2015 roku i wątpię, że coś jeszcze równie fenomenalnego może się wydarzyć. Ilością innowacyjnych pomysłów brzmieniowych, wyśmienitych improwizacji, muzycznych kolorów i pozytywnej energii z tego koncertu można obdzielić całkiem pokaźny światowy festiwal jazzowy. Chyba nigdy nie widziałem Adama Bałdycha tak skupionego i jednocześnie uśmiechniętego. Gdyby ktoś obserwował ten koncert z zatyczkami na uszach, wiedziałby, że muzycy są z siebie niezwykle zadowoleni i uwielbiają grać razem. To właśnie sprawiło, że świetne utwory stały się zwyczajnie genialne.



Frode Berg

Ten materiał musi zostać koniecznie zarejestrowany na żywo. Nie tylko w związku z wyśmienitą energią płynącą ze sceny. Również dlatego, że mimo niezwykle muzycznego porozumienia pomiędzy Adamem Bałdychem i członkami zespołu **Helge Liena**, pewnie ich współpraca zakończy się na tym właśnie albumie. Tak dziś działa rynek – muzycy ciągle poszukują, czasem znajdując właściwe muzyczne przyjaźnie, kiedy indziej są tylko na chwilę częściami tego samego nagrania. Tym razem udało się osiągnąć niezwykłą muzyczną wspólnotę myśli i emocji.

Wirtuozeria Adama Bałdycha nie zaskoczyła mnie jakoś szczególnie, bowiem wielokrotnie słyszałem jego niezwykle popisowe wykorzystujące każdą, nawet najbardziej nieoczekiwaną możliwość wydobywania dźwięków ze skrzypiec, niekoniecznie przy użyciu smyczka... Niezwykłym odkryciem tego wieczoru stał się dla mnie **Per Oddvar Johansen**, perkusista zespołu. Kiedy trzeba, potrafi stworzyć rytmiczny filar, jeśli jest na to miejsce, wprawnie operuje bogatym repertuarem różnorodnych brzmień skromnego w sumie zestawu. W solowych partiach improwizowanych jest melodykiem i kolorystą, nie gra zbyt wielu dźwięków, skupia się raczej na ich właściwym miejscu. Pewnie mógłby też zagrać melodię, ale tym razem nie było na to miejsca.

Jak każdy niezwykle koncert, i ten był za krótki. Trochę szkoda, że sam Helge Lien nie miał więcej czasu dla siebie, choć jego duet z Adamem w jednym z utworów z *The New Tradition* wypadł rewelacyjnie. Chętnie posłuchałbym też setu złożonego z utworów norweskich muzyków z ich poprzednich albumów. Na to też zabrakło czasu. To oczywiste, że we współpracy Adama Bałdycha i zespołu Helge Liena jest jeszcze wielki muzyczny potencjał. Oby potrwiała ona jak najdłużej, co w dzisiejszych czasach zarówno ze względów komercyjnych, jak i artystycznych, pewnie nie jest jakoś szczególnie prawdopodobne.

O muzyce zarejestrowanej na *Bridges* pisałem, że jest kameralna, dojrzała i wciągająca. Już w studiu muzycy potrafili stworzyć brzmieniowy monolit, a może nawet coś więcej – wspólnotę emocji i przeżywania. Na scenie zyskali i posunęli się jeszcze dalej, do wspólnego szaleństwa i bezgranicznego porozumienia. To było dla mnie muzyczne wydarzenie roku 2015. ●



fot. Piotr Gruchała

Piotr Mania, Tomasz Dąbrowski

Z zachowaniem pulsu oryginalnych melodii



Cezary Ścibiorski
cezary.scibiorski@wp.pl

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

27 września w Studiu Koncertowym Polskiego Radia wystąpił **Irek Wojtczak** z zespołem, wykonując rozszerzony materiał oparty na motywach pieśni ludowych z rejonu łęczyńskiego, znany wcześniej z płyty Wojtczak NYConnection – *Folk Five* – nagranej w lipcu 2014 roku i wydanej przez polską wytwórnię For Tune Records. Płyta ta, nagrana w towarzystwie amerykańskich muzyków The Fonda / Stevens Group, doczekała się wielu bardzo dobrych recenzji

– w maju tego roku na łamach Jazz-PRESSu, kilkakrotnie też na portalu AllAboutJazz.com.

Na ostatnim koncercie Irek Wojtczak wystąpił wraz z polskimi, świetnymi muzykami: **Tomaszem Dąbrowskim** grającym na trąbce, **Piotrem Manią** na fortepianie, **Adamem Żuchowskim** na basie i **Kubą Staruszkiewiczem** na perkusji. Wydaje się, że ten koncert był jeszcze ciekawszy od i tak znakomitej płyty.

Być może przyczynił się do tego czas, jaki minął od rozpoczęcia projektu – możliwe, że lider jeszcze bardziej oswoił się z materiałem. Nie można też oprzeć się wrażeniu, że złożone i unikalne rytmy polskiej muzyki ludowej mimo wszystko bliższe są i leżą głębiej w duszy polskich muzyków. Wszak melodie ludowe wciąż, na szczęście, pojawiają się w radiu, telewizji i chcąc nie chcąc od dzieciństwa jesteśmy wszyscy na nie eksponowani.

W czasie koncertu Irek Wojtczak przypominał, że wszystkie, poza jedną (ballada *Cztery mile za Warszawą*), grane tego wieczoru melodie zaczerpnięte zostały od ponad dziewięćdziesięcioletniego, a wciąż będącego w świetnej formie, skrzypka Tadeusza Kubiaka. Sam Irek Wojtczak pochodzi z Ozorkowa, miasta oddalonego o nieco ponad 20 kilometrów od Łodzi, ale od wieków znajdującego się w obrębie, znaczącego niegdyś, rejonu łęczyńskiego. Region ten przez wieki zachował swoją odrębność, także w muzyce.

Zagrany program opierał się mocno o zapisy melodii ludowej i bardzo dobre, zdyscyplinowane improwizacje wszystkich muzyków zachowały wyraźny puls oryginalnych tematów, stanowiących punkt wyjścia utworów. Klimat muzyki, pomimo że zdradzał wpływ Erica Dolphy'ego z najlepszych lat, zachował wyraźny



Tomasz Dąbrowski, Irek Wojtczak, Adam Żuchowski
fot. Piotr Gruchała

polSKI charakter. Czerpiąc z naszych korzeni kulturowych, jest jedną z inicjatyw odnoszących się z szacunkiem do naszych dóbr kulturowych. Sam jazz wychodzi z głębokiej, przedwiecznej tradycji bluesa – tym bardziej warto się cieszyć, że znajdują się w Polsce muzycy, którzy czerpią z naszej.

Odbiór koncertu najlepiej obrazowała sytuacja bezpośrednio po nim, kiedy do stoiska z płytami w holu studia ustawiła się spora kolejka, aby kupić płytę Wojtczak NYConnection – *Folk Five*. ●



fot. Konrad Żelazo

Samuel Blaser, Marc Ducret, Peter Bruun



Wielka Draka w bałuckiej kamienicy

Krzysztof Komorek

donos_kulturalny@wp.pl

Łódź, Ciągoty i Tęsknoty, 2 października 2015 r.

„Zróbmy sobie koncert !” – w Łodzi zabrzmiało znowu znane fanom jazzu wezwanie. Od słowa do czynów krótka droga i tak w pierwszy weekend października w progi Ciągoty i Tęsknot zawitało trio **Samuela Blasera**. Już samo intrygujące zestawienie instrumentów zachęcało do zmierzenia się z materiałem koncertu.

Puzoniści – soliści to nie częsty widok, a Blaser pomimo młodego wieku już uznawany jest za wybitnego muzyka. **Marc Ducret** to uznany awangardowy gitarzysta, współpracownik wielu tuzów i lider

własnych zespołów. Wreszcie **Peter Bruun**, który na perkusji zaczął grać w wieku lat trzech, a ma w swoim CV między innymi udział w Django Bates' Belovèd Trio. Od muzyków z takimi rekomendacjami trudno było oczekiwać pastelowego wieczoru pełnego ballad.

Obecna na sali publiczność nie była jednak przypadkowa i wiedziała czego można spodziewać się od artystów. Entuzjastyczne reakcje i dwubisy nie pozostawiły wątpliwości, że o rozczarowaniu nie mogło być mowy. Zatwardziali puryści mieli-

fot. Konrad Żelazo



Samuel Blaser

by może wątpliwości czy mamy do czynienia z jazzem. Jednakże to, co w pierwszym momencie wydawać by się mogło muzyczną anarchią szybko okazało się świetnie współpracującym ze sobą, perfekcyjnie dopasowanym i zsynchronizowanym instrumentarium. Niedowiarków zaś przekonać powinna jedna chwila koncertu. Kiedy spośród zgiełku, jęków i pisków wyłonił się blues. Blues być może wywodzący się bardziej z bagien Luizjany niż z ulic Chicago, jednak niepozostawiający ni krzty wątpliwości. To było niczym olśnienie spływające na Jacka Bluesa w pamiętnej scenie *Blues Brothers* podczas kościelnego nabożeństwa. Tych trzech niezaprzeczalnie ma misję od Boga. Już się nie mogę doczekać kiedy z Bałut znowu zabrzmi koncertowy zew.●

fot. Kuba Replewicz





fot. Marta Ignatowicz-Soltys

Piotr Orzechowski, Avishai Cohen

Niemożliwe warszawskie standardy



Marta Kąpielska

martab.kapielska@gmail.com

Warszawa, Polin, 10 października 2015 r.

„To niemożliwe” – powiedział **Avishai Cohen** (trębacz) mniej więcej w połowie koncertu – „To niemożliwe, żeby grać w ten sposób, nie grając ze sobą długo wcześniej”.

Muzyczne spotkania w muzeum Polin nigdy nie zawodzą. Do tego nowoczesnego budynku przy warszawskiej ulicy Mordechaja Anielewicza zjeżdża się śmietanka muzyczna z całego świata. Stało się tak i tym razem, na koncertach świętu-

jących pierwszy rok istnienia Muzeum Historii Żydów Polskich.

Mało kto wie, że Warszawa jest kolebką kilku perełek spośród jazzowych standardów. Dzięki **Piotrowi Orzechowskiemu** okoliczni adeptci jazzu mieli okazję przypomnieć sobie, że to właśnie tutaj, w tym mieście, znajdowała się kuźnia talentów autorów standardów takich jak *On a Green Dolphin Street*, czy *My Foolish Heart*. To właśnie w Warszawie



Avishai Cohen

Victor Young i Bronisław Kaper szlifowali swoje umiejętności, by potem wznieść się na wyżyny jazzu. Piotr Orzechowski, by zaprezentować ich utwory, zaprosił na scenę Polin drugiego wybitnego muzyka – **Avishaia Cohena**, trębacza.

Całość koncertu upłynęła pod znakiem odgrzewania ogranych do bólu już standardów jazzowych. Choć aranżacje Piotra Orzechowskiego były nad wyraz ciekawe, a Avishai Cohen robił, co mógł, by dotrzymać mu tempa, coś ewidentnie nie współgrało. Muzycy nie czuli do siebie chemii. Mimo ogromu wzajemnego szacunku i admistracji, nie zdołali przekroczyć barie-

ry wynikającej chyba z niewystarczającego poznania się nawzajem. Smutne, że nawet muzycy takiej klasy i o takim doświadczeniu nie są w stanie improwizować „z kopyta”. Jedna z wielu dygresji **Cohena** potwierdziła tylko moje odczucia – muzycy grali ze sobą dopiero drugi dzień.

Żeby naprawdę docenić ten koncert musiałam rozbić go na części. Musiałam osobno skupić się na fortepianie Piotra Orzechowskiego, który wirtuozersko grał od początku do końca na pełnym feelingu i w pełnym skupieniu i osobno na Avishaiu Cohenie, który nawet w jazzowych standardach zasiał nutę klezmerskiej melodii. Myślę, że gdyby pograli ze sobą choć kilka dni dłużej, byłoby to jedno z lepszych wydarzeń muzycznych w Polin tego roku. Niestety warto przytoczyć tutaj początek relacji i słowa Avishaia Cohena. Muzycy wpadli nieco we wzajemną adorację, podziwiając się wzajemnie, ale równocześnie próbując sobie imponować, co nie dało najlepszego muzycznie efektu.

Najbardziej podobała mi się końcówka występu. Pięknie zagrane *On a Green Dolphin Street* i *Invitation*, a po oklaskach spektakularny bis. Dopiero w bisach było czuć i słyszeć swobodę jazzowej improwizacji. Bez spięcia, bez ograniczeń. Avishai Cohen zadał trąbką do wnętrza fortepianu wzbudzając w nim wibracje, do czego stopniowo dostosowywał się Orzechowski. Piękne.

Warto by było, żeby ci dwaj świetni muzycy spotkali się jeszcze, żeby stworzyli projekt daleki od ram i ograniczeń standardów, zasad i reguł, żeby w niekonwencjonalny sposób bawili się nutą, uczuciem i dźwiękiem, żeby kontynuowali to, czego początek dali w bisach i, żeby kiedyś ponownie to ciepło, które Orzechowski wykrzeszał z klawiszy fortepianu, ogrzało jakiś chłodny wieczór w muzeum Polin. ●



fot. Piotr Fagaszewicz

Diana Krall, Dennis Crouch, Kareem Riggins

Jesienne wyznania miłości



Marta Ignatowicz-Soltys

mignatek@gmail.com

Warszawa, Torwar, 20 października 2015 r.

Sky is the limit winien być zwrotem surowo zakazanym do wykorzystywania w przypadku organizowania przestrzeni koncertów jazzowych. Nawet pod karą zbiorowego buntu słuchaczy owego przedsięwzięcia. Taka myśl przyszła mi do głowy, gdy **Diana Krall** jesiennego wieczoru 20 października przywitała mnie swoim głosem w hali warszawskiego Torwaru. Z pomocą okularów korekcyjnych udało mi się dostrzec jaśniejący w oddali błąd

punkt, który musiał być puklami blond loków – charakterystycznym, wszech-rozpoznawalnym i od lat niezmiennym wizerunkiem wokalistki i piosenkarki.

Dlaczego piszę o tym na samym początku? Bo pierwsze wrażenie koncertowe pozostaje w myślach najdłużej. Bywa to opadająca kurtyna, znana melodia usłyszana w całkowitej ciemności, błysk światła... Jak widzieć – a z racji braku telebi-

mów widać było kiepsko – pierwszym wrażeniem, które towarzyszyło mi już do końca koncertu, było nieudolne mocowanie się z niekończącą się między nami, kobietami, przestrzenią. Zamknęłam więc oczy, siłą wyobraźni wyczarowałam małą klubową scenę oraz kilkanaście okrągłych stolików z lampkami wina... i dalej było już tylko lepiej.

Kanadyjce towarzyszył męski kwintet: współpracujący z nią od lat **Anthony Wilson** (gitara), **Kareem Riggins** (perkusja), **Dennis Crouch** (kontrabas) oraz po raz pierwszy na warszawskiej scenie w tym składzie: **Stuart Duncan** (skrzypce) i **Patrick Warren** (organy Hammonda). Obecność Duncana była dla mnie najmilszym zaskoczeniem tego wieczoru. Skrzypek piękną barwą instrumentu – zacinającą folkem, bluesem i muzyką country – uszlachetnił znane słuchaczom aranżacje Krall, ubogacając je o swój indywidualny pierwiastek solowymi popisami i akompaniamentem à la banjo. Zaskoczeniem były także partie wokalne, którymi – tworząc chórek wokalistce – przeniósł nas stylistycznie pod strzechy klubów Nashville.

Wedle wszelkich informacji prasowych, piosenkarka przyjechała do Polski, by promować swoją ostatnią płytę *Wallflower*, na której Krall wyśpiewała własne interpretacje prze-

bojów muzyki popularnej – jak tytułowy *Wallflower* Boba Dylana czy *California Dreaming* z repertuaru The Mamas and the Papas. I tu nastąpiło dość nieprzyjemne zaskoczenie wśród grona stałych bywalców koncertowych wokalistki, bowiem spośród 18 wybrzmiałych tego dnia utworów tylko dwa wyżej wymienione zostały wykonane z promującej trasę płyty. Artystka rozpoczęła spotkanie z polskimi słuchaczami trzema utworami z albumu *Glad Rag Doll*, kolejno przypomniawszy repertuar z *Quiet Nights* i *The Girl in the Other Room*. Dopiero w solowej części koncertu artystka wróciła do repertuaru z *Wallflower World Tour*.

By nie być jesienno-sceptyczną dodam przewrotnie, że Dianą byłam i jestem, subiektywnie i obiektywnie, absolutnie zachwycona. To jazzowy „wielki kaliber”, w towarzystwie którego zawsze warto się znaleźć. Czy promuje najnowszą płytę w olbrzymiej jak jej głos hali, czy siada samotnie przed fortepianem i nawiązując kontakt z widownią pyta: „Co chcielibyście teraz usłyszeć? Jestem tutaj, żeby śpiewać dla was” – czym psychologicznie zmniejsza rozmiary Torwaru do malutkiego jazzowego klubu. Czy wykonuje Toma Waitsa, czy Peggy Lee. Czy ma ochotę zaintonować *I'll Be There* The Jackson 5, czy miałaby życzenie, żeby do końca wieczoru śpiewać wyłącznie kołysanki. Wszystko mi jedno. Chcę jej słuchać i każdorazowe obcowanie z tym przepełnionym cudownym piachem głosem jest dla mnie ucztą. I ani przestrzeń rzeczywista, ani repertuar trasy, nie jest w stanie popsuć mi rarytasu, jakim owego wieczoru okazał się koncert jazzowej wokalistki i pianistki.

Na podsumowanie dnia, filmowy akcent. Niedająca się długo prosić o bis, Diana Krall zaśpiewała *Boulevard of Broken Dreams* z płyty *From This Moment On*. Za plecami muzyków, na olbrzymim ekranie publiczność ujrzała krótki film z kina niemego,



fot. Piotr Fagaszewicz

Diana Krall, Dennis Crouch, Kareem Riggins

przedstawiający scenę tanga. Muzyczny akompaniament sekstetu Krall do obrazu z lat trzydziestych był piękną podróżą w przeszłość, która przypominała mi, jak bardzo filmowy jest dla mnie muzyczny świat tej wokalistki. Czy pamiętają Państwo serial *Ally McBeal*, z muzycznym klubowym akompaniamentem Vondy Shepard? Tak, ten serial, w którym gościnnie występował Sting i Barry White? Choć od polskiej emisji tego amerykańskiego hitu minęło już dobrych piętnaście lat, do dziś mam w głowie obraz samotnie wracającej po pracy do domu trzydziestoletniej prawniczki. Uliczki Bostonu wzdłuż domów szeregowych typu *brownstone*; ona idzie z rękoma w kieszeni, na szyi powiewa jej niedbale założony, o dużo za długi, czerwony szal, na głowie wciśnięta byle jak czapka. W tle Vonda śpiewa *I Hope That I Don't Fall In Love With You* Toma Waitsa. Podobny

obraz towarzyszy mi również po koncercie Diany Krall, z tą różnicą, że pod względem tekstowym bliżej mi do przeczącego słowom Waitsa wyznania jazzowej wokalistki z utworu *Wallflower*: „I'm fallin' in love with you”. Każdorazowo zakochuję się w tej pół-wiekowej Kanadyjce. Piosenki Krall to samodzielne krótkometrażowe filmy, którymi można byłoby obsypać niejeden obraz. Te, które maluje swoim głosem, mogłabym oglądać sezon za sezonem. Jej muzyczna wyobraźnia, mam nadzieję, udzieliła się 20 października nie tylko mnie. ●

Najdziksi na rynku!

Barnaba Siegel

barnaba.siegel@radiojazz.fm

Warszawa, *Pardon, To Tu, Warszawa*, 1 października 2015 r.

Nie napiszę, że jest to obecnie najlepszy zespół jazzowy na świecie. Napiszę za to, że ich koncertów słuchało mi się absolutnie najfajniej spośród wszystkich mnogości tegorocznych wydarzeń, z Warsaw Summer Jazz Days włącznie. Żywioł i energia, jaka tkwi w muzykach z **Mostly Other People Do the Killing**, jest niewyobrażalna. Ale „niewyobrażalnie” grających muzyków jest wielu. Ci przebijają, moim zdaniem, całą resztę, dorzucając od siebie niezwykle koncept.

Ich zabawa formą, to rzucanie jazzu momentami w objęcia kabaretu, jest niezwykle. Nie przepadam za dowcipami w ramach koncertu, ale chłopaki nawet nie dają czasu na analizę, czy to wypada, czy nie. Dowodzący zespołem zza swojego kontrabasu **Moppa Elliott** najpierw bawi do łez całą salę kolejnymi historyjkami o nazwach utworów, pochodzących od jakiejś zapadłej dziury w amerykańskiej Pensylwanii, a następnie serwując melodię z pogranicza wszystkich możliwych stylów – z naciskiem na barowo-cyrkowe akcenty. Gdy do tych skocznych akordów basu dołącza piekielnie, aż



fot. materiały prasowe

przesadnie szybko i nerwowo grający **Kevin Shea**, komedia jest gotowa. Komedialność o tak wciągającym i intensywnym rytmie, że nie da się oderwać.

A co z jazzem? Takim jazzem-jazzem? Za to odpowiadał do tej pory duet Peter Evans (trąbka) – **Jon Irabagon** (saksofon). Peter rozstał się z MOPDTK, ale Jon dzielnie podtrzymuje rolę osoby zapożyczającej pierwszy plan, przechodząc swobodnie między bopowym szaleństwem, a lekko sonorystycznym akcentami. Skład uzupełnił za to **Ron Stabinsky** – pianista. I chyba najbardziej intrygowało mnie, jak zmieni się brzmienie grupy razem z nim. Ron przyjął bardzo ciekawą rolę takiego piłkarskiego „pomocnika” – w zależności od sytuacji stawał się albo partnerem do freejazzowych dialogów z Jonem, albo dodawał głębi tematowi graniem przez Moppę, czy sam przejmował pałeczkę w prowadzeniu żartobliwych motywów.

To mój drugi koncert Mostly Other People Do the Killing i panowie upewnili mnie, że muszę koniecznie zaliczyć każde ich wystąpienie. I Wam to również polecam!●



Jeden z najlepszych jazzowych perkusistów w kraju, mający za sobą współpracę z światowymi gwiazdami jazzu, staje się cenionym jazzowym wokalistą, mimo braku specjalistycznego przygotowania i wykształcenia w tym kierunku. Zdobywa ogromną popularność jako piosenkarz wykonujący muzykę rozrywkową i wygrywa najważniejsze konkursy estradowe. W międzyczasie gromadzi masę unikatowych fotografii własnego autorstwa, pracuje jako dziennikarz motoryzacyjny, konstruuje kampery. Bo właściwie jest przede wszystkim... kierowcą rajdowym. Tak można opisać tylko życie **Andrzeja Dąbrowskiego**.

Grać mniej, a trafić w sedno

Piotr Wickowski

piotr.wickowski@radiojazz.fm



Piotr Wickowski: Kiedy po raz pierwszy usłyszał pan słowo „jazz”?

Andrzej Dąbrowski: Pewnie w latach pięćdziesiątych, w Krakowie oczywiście. Chodziłem z rodzicami na takie koncerty, występowały jakieś zespoły z programami rozrywkowymi, grające swing, jazz...

W czasach uczęszczania do liceum muzycznego?

Nie, jeszcze wcześniej. W liceum to już sami próbowaliśmy grać jazz. Zbieraliśmy się na długiej, trwającej 20 minut przerwie, żeby grać jazz. Wielu sławnych jazzmanów wywodzi się z tego liceum: Zbyszek Namysłowski, Wojtek Karolak, Roman

Dyląg, puzonista Andrzej Piel, Jan Byrczek. Wtedy jazz był na cenzurowanym, ale my robiliśmy do niego pierwsze przymiarki. Trochę nas tam przeganiali w pierwszym okresie, potem trochę się nami chwalo-no, jak już potrafiliśmy zagrać coś rozsądnego. Przede wszystkim pozwalano nam na tych długich przerwach się spotykać. Było nas osiem, może dziesięć osób, rok pięćdziesiąty szósty, siódmy. W pięćdziesiątym siódmym już stworzyliśmy zespół.

Dlaczego pozwalano wam grać jazz na tych przerwach? Podejście profesorów było tak nowoczesne?

Możliwe. Chociaż właściwie kadra profesorska była wtedy raczej starej

daty. Może oni byli ludźmi, którzy przeciwstawiali się komunistycznym rządowi i może dlatego patrzyli na nas trochę przez palce. W każdym razie w jawny sposób nas nie tępił.

Czyli z jednej strony jazz nie był mile widziany, ale jednocześnie był waszą muzyką rozrywkową, był modny, można było nim szpanować?

Tak. Był chyba bardzo niemile widziany przez władze, uważany za muzykę kapitalistyczną, a wszystko, co pachniało kapitalizmem, było, niestety, źle widziane. Ale zaczęto w Krakowie robić pierwsze festiwale, pierwsze Zaduszki i nagle, w 20, 30 osób, znaleźliśmy się w ekskluzywnym gronie grających jazz. W pięćdziesiątym ósmym grałem w zespole jazzu tradycyjnego. Bo ja przeszedłem po kolei stopnie jazzowego wtajemniczenia...

Co to był za zespół, kto w nim grał?

Grał tam Wojtek Karolak, grał Andrzej Piel na puzonie.

Koledzy z liceum wyłącznie?

Tak, raczej tylko koledzy z liceum. Od czasu do czasu jakieś liceum urządzało tak zwaną potańcówkę i wtedy my byliśmy wykorzystywani, aby grać żywą muzykę. Graliśmy jazz tradycyjny, ktoś usiłował śpiewać – takie były początki. Ale w zasadzie moja prawdziwa działalność rozpoczęła się od w 1958

roku, kiedy na jednym z jazz session, pamiętam, że w Klubie Plastyka w Krakowie, Andrzej Kurylewicz zaproponował mi współpracę. Byłem tym zaskoczony. Można powiedzieć, że wtedy nastąpiło moje wejście do jazzu.

Jak długo był pan w tym pierwszym zespole?

Moja współpraca z Andrzejem Kurylewiczem trwała dwa, trzy lata. Dawaliśmy koncerty z Wandą Warszawską, zaczęło się prawdziwe granie. Wojtek Karolak do nas dołączył potem jako pianista, bo Kurylewicz grywał na trąbce. Byli kontrabasiści: Jan Byrczek i Roman Dyląg.

Jaki graliście repertuar?

Grało się raczej amerykańskie standardy, ale Kurylewicz oczywiście też komponował, Karolak zaczynał też podejmować jakieś próby kompozytorskie. Dość sporo nagrywaliśmy, to były początki nagrywania jazzu w Polskim Radiu. Wtedy nasze kompozycje były mile widziane, bo był jakiś problem z prezentowaniem amerykańskich standardów. Pewnie chodziło o tantiemy.

Mieliśmy dużo koncertów, które, z tego, co pamiętam, były bardzo dobrze przyjmowane. Graliśmy w filharmoniach kilku miast polskich. Zapraszano nas do pierwszych powstających wówczas klubów. Jazz stawał się dość ekskluzywną muzyką, niby jeszcze był zabroniony, ale zaczęli się pojawiać w Polsce amerykańscy jazzmani.

Wasza ranga pewnie rosła?

Polskich muzyków grających jazz było bardzo niewielu. Byliśmy przyjmowani bardzo sympatycznie, każdy chciał się z nami pokazać, zaprzyjaźniać. Można powiedzieć, że w tamtych czasach byliśmy bardzo ekskluzywną grupą.

Zaczęliście też wyjeżdżać za granicę.

Nie było łatwo o takie wyjazdy w tamtych czasach. Byliśmy właściwie prekursorami prezentującymi polską muzykę jazzową na Zachodzie. Na pierwszych zagranicznych wyjazdach byłem z Andrzejem Kurylewiczem i z Wandą Warską, następnie z Ptaszynem Wróblewskim zaczęliśmy wyjeżdżać na festiwale jazzowe, grać w słynnych klubach. To już był początek lat sześćdziesiątych. Graliśmy na festiwalu w Juan-les-Pins, kiedy występował tam Miles Davis, Bill Doggett, śpiewała Sarah Vaughan, której wtedy zrobiłem pierwsze swoje zdjęcia. Wtedy



fot. Piotr Gruchała

też zacząłem zajmować się robieniem zdjęć podczas naszych wyjazdów. Był wyjazd do Paryża, gdzie graliśmy przez miesiąc, jako Polish Jazz Quartet, w sławnym klubie Blue Note, potem w drugim klubie Le Tabou. Mieliśmy fantastyczną trasę po Niemczech, po której pisano o nas w samych superlatywach, bo na Zachodzie nie wiedzieli wtedy wiele o polskim jazzie i byli zaskoczeni naszym poziomem grania. Do dziś przechowuję wycinki z niemieckich gazet o nas, z tamtego tournée. Przy okazji pisano tam wiele o polskim plakacie i filmie. Sądzę, że przysłużyliśmy się wtedy polskiej kulturze. Mam dzisiaj osobisty żal o to, że mało kto o tym pamięta.



fot. Piotr Gruchala

Dokąd był pierwszy wyjazd zagraniczny?

Pierwszy był wyjazd z Andrzejem Kurylewiczem na Festiwal Młodzieży i Studentów w Wiedniu, w pięćdziesiątym dziewiątym roku. Były komedie z tym wyjazdem, trzeba było uzyskać zezwolenia z ministerstwa, trzeba było pokazać, co się będzie grało. Mieliśmy szkolenia co wolno, a czego nie wolno, gdzie nam nie wolno chodzić, a gdzie wolno. Bo w zasadzie były dwa festiwale – jeden oficjalny i ten „zły”, nieoficjalny. A na tym złym, nieoficjalnym, na przykład, w wiedeńskiej Stadthalle miała swój koncert Ella Fitzgerald. I oczywiście nam zabroniono iść na ten koncert. Mgliście sobie przypominam nasz występ na tym festiwalu, ale pamiętam, że najważniejszym było dla mnie dostać się na koncert Elli Fitzgerald.

Udało się?

Udało się! Już nie pamiętam jakim cudem, widocznie nie było biletów, tylko był wolny wstęp. Proszę sobie wyobrazić, że dostałem się jeszcze do garderoby Elli Fitzgerald, żeby wziąć od niej autograf. Niesamowicie, że udało mi się go zdobyć, choć nie mówiłem wtedy w ogóle po angielsku. Pamiętam, że występowała wtedy z triem Oscara Petersona, na kontrabasie grał Oscar Pettiford. Wspaniałe przeżycie, rewelacja.

Czy żeby uwiecznić wspaniałe chwile z wyjazdów, zajął się pan fotografowaniem?

Fotografią interesowałem się już wcześniej, bo należałem do Krakow-

skiego Towarzystwa Fotograficznego i chodziłem na szkolenia. Zdobywałem kolejne, coraz lepsze aparaty.

Wtedy fotografowanie artystów było przywilejem nielicznych, teraz fotografują telefonami wszyscy. Co pan o tym sądzi?

Nie znoszę selfie. Po koncercie każdy musi mieć selfie z muzykiem. Nie te czasy...

Jak traktował pan swoje fotografowanie? Było dla pana sztuką równoprawną z muzyką?

Nie, absolutnie nie. Mnie fascynowało, żeby złapać „ten” moment. Jak grałem na statkach norweskich i amerykańskich, w każdym porcie schodziłem na ląd z aparatem, żeby złapać coś ciekawego, jakiś fajny moment. Czasem trudno jest uchwycić w jazzie coś fascynującego, nie ma takich warunków jak w studiu, że można sobie na spokojnie wszystko ustawić. Teraz jest lepiej, bo aparaty są coraz doskonalsze, praktycznie same robią zdjęcia. Uważam, że mam pewnie 20 zdjęć na światowym poziomie.

Domyślałem się, że pana archiwum fotograficzne jest spore.

Tak, ale wszystko robione na filmach – 24 na 36, czarno-białe.

Nie myśli pan o ich digitalizacji?

Myszę. Mam nawet odpowiedni przyrząd.

Potrzebny do tego jeszcze spory wkład pracy...

Tak, strasznie dużo pracy, a ja jestem z natury leni. Może gdybym nie był takim leniem, to byłbym w latach sześćdziesiątych najlepszym w Europie perkusistą.

Ale w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych był pan najlepszy w Polsce, grywał też z tak wielkimi gwiazdami amerykańskiego jazzu jak Stan Getz, Art Farmer, Don Ellis. Jak dochodziło się do takiego poziomu? Przecież nie za bardzo było od kogo się uczyć, nie było dobrych instrumentów. Były tylko audycje Willisa Conovera w Głosie Ameryki.

Ułatwieniem było, że uczyłem się klasycznej perkusji w liceum i w wyższej szkole muzycznej. Przyczynił się do tego mój profesor, znakomity Józef Stojko, spod którego skrzydeł przecież wyszedł też Janusz Stefański, świetny perkusista. Choć profesor nie miał z jazzem nic wspólnego.

Najwyraźniej jego nauka przydała się. Czego nauczył przede wszystkim?

Dał solidne podstawy w ogromnej dyscyplinie rytmicznej – żeby trzymać rytm. Zresztą ja do dziś to zachowałem... Trudno powiedzieć, że do dziś, bo już od przeszło dwóch lat w ogóle nie gram na bębnach. Ale zachowałem tę dyscyplinę, żeby grać mniej, a trafiać w sedno.

Nie robił problemów w związku z tym, że grał pan jazz?

Nie, żadnych.

Podstawy podstawami, ale jazzowych rozwiązań chyba nie było od kogo się uczyć?

Jazzu rzeczywiście nikt nie uczył, ale tak, były audycje Willisa Conovera, które staraliśmy się złapać na falach krótkich. Siedziało się przy radiu, fala czasami odpływała... Ryszard Horowitz czasem dostawał z Ameryki kilka płyt, przychodziliśmy do niego, najczęściej z Wojtkiem Karolakiem, by ich posłuchać. Dochodziliśmy do wszystkiego na takiej „słuchowej” zasadzie. Inne czasy, trudne do wyobrażenia dla młodych muzyków. A potem amerykańscy jazzmani zaczęli przyjeżdżać do Polski, na Jazz Jamboree, na specjalne koncerty. Przyjechał Dave Brubeck. Byłem zafascynowany jego perkusistą Joe Morello.

Nawet dostał pan od jego nazwiska przydomek Morelek. Kto właściwie to wymyślił, bo natrafić można różne wersje tej historii?

Wspaniały Andrzej Trzaskowski dał mi taki przydomek, bo ja starałem się grać tak jak Morello, siedziałem przecież parę metrów od niego podczas koncertu w Krakowie i wszystko dokładnie widziałem. Na nocne jam session przyniosłem swoją perkusję marki Trowa, produkcja NRD – tragedia, talerze, wszystko, groza! Nie zapomnę tego, jak on usiadł do tej perkusji i zaczął grać. To było niesamowite, zupełnie coś innego. Ten facet, na tych koszmarnych bębnach, zaczął grać tak fascynująco. To było niewyobrażalne... Niezapomniane przeżycia, inne czasy.

Ja w zasadzie nigdy nie byłem perkusistą, którego możnaby nazwać perkusistą o ogromnej technice. Po prostu raczej robiłem rzeczy dość skomplikowane, czasem solówki, które były idealnie wyliczone, czasem zaskakująco rytmicznie prowadzone, nie każdy

mógł sobie wtedy pozwolić na takie. To właśnie coś w stylu Joe Morello, bo on był taki bardzo wyrafinowany, zdyscyplinowany rytmicznie, używający na przykład wielu pauz.

Kto, poza Joe Morello, panu imponował, kogo pan starał się naśladować?

Buddy Rich, też fenomen. Miałem ogromną przyjemność usłyszeć i zobaczyć go na żywo na festiwalu jazzowym w Pradze. Chyba śpiewałem tam wtedy z big bandem, to był sześćdziesiąty ósmy lub dziewiąty rok.

Co on tam wyprawiał! Grał z big-bandem i miał taki numer solowy, w którym jedną ręką grał solówkę, trwającą chyba z 10 minut, druga ręka spoczywała w kieszeni marynarki. Gdyby nie to, że byłem blisko i widziałem to na własne oczy, nigdy bym nie uwierzył, że jest możliwe jedną ręką zagranie takiego sola. Coś fenomenalnego, nieprawdopodobne rzeczy! Ten facet miał tak ogromną technikę, że jak go zobaczyłem na żywo, to właściwie odebrało mi chęć do jakichkolwiek ćwiczeń, bo przychodziło do głowy: „W życiu nie osiągnę tego i tyle”.

Potem Philly Joe Jones bardzo wszedł mi w krew, nawet jego czterotaktówkę wyuczyłem się na pamięć, bo tak mnie fascynowała. Perkusiści, którzy grali z Davisem, to była trosz-



kę inna klasa. Mam takich kilku najważniejszych: Buddy Rich, Philly Joe Jones, Art Blakey, Ed Thigpen – reprezentujący solidne granie. Ja byłem jakby pomiędzy tym wszystkim, bo słuchało się różnych rzeczy. W każdym razie, nigdy nie była dla mnie ważna jakaś oszałamiająca technika, pokazówka techniczna. Zawsze starałem się w solówkach grać ciekawe rzeczy, troszkę nawet zaskakujące rytmicznie, z wykorzystaniem pauz, ale zawsze dokładnie wyliczone.

Z czasem zaczął pan łączyć granie na perkusji ze śpiewaniem. Pewnie początkowo nawet panu do głowy nie przyszło, że może pan śpiewać?

Nie, nie przychodziło mi do głowy, aczkolwiek zawsze bardzo mnie fascynowało akompaniowanie wokalistom i wokalistkom.

Poza Wandą Warską, kogo pan ma na myśli?

Przez dwa lata pracowaliśmy razem z Michałem Urbaniakiem i z Urszulą Dudziak w Skandynawii. Zresztą tam nagrałem swoją pierwszą płytę wokalną, z zespołem Michała Urbaniaka, w którym grałem. Była połowa lat sześćdziesiątych, miałem za sobą granie ze Stanem Getzem i nagrania płytowe. No i na tym singlu w Norwegii byłem reklamowany: „Andrew Dabrow solista w orkiestrze Stan Getza”. Nie wiem kto to wymyślił? Ja nie, bo bym się nie odważył. To była moja pierwsza płyta wokalna.

Właśnie w czasie gry z Michałem Urbaniakiem zacząłem w utworach rozrywkowych i standardach jazzowych grać równocześnie na perkusji i śpiewać.

Uczył pan się od kogoś śpiewu?

Nie.

Sam pan ćwiczył bez wskazówek od kogokolwiek?

Nie, nawet nie ćwiczyłem, tak po prostu zacząłem śpiewać.

Nie chce się wierzyć.

Bo ja ogromnie dużo nasłuchiwałem się śpiewu, jak grałem z różnymi solistami. Mój instrument, czyli perkusja, jednak ograniczał jakiejkolwiek możliwości tworzenia melodii, a ja zawsze lubiłem ładne melodie.

Nigdy nie była dla mnie ważna jakaś oszałamiająca technika, pokazówka techniczna. Zawsze starałem się w solówkach grać ciekawe rzeczy, troszkę nawet zaskakujące rytmicznie, z wykorzystaniem pauz, ale zawsze dokładnie wyliczone

Podśpiewywał pan sobie te melodie?

Tak, podśpiewywałem sobie i w końcu odważyłem się zaśpiewać po raz pierwszy, chyba na Jazzowych Zaduszkach w Krakowie, w 1965 roku. Namówiono mnie, bo wiedzieli, że trochę śpiewałem, grając.

Pamięta pan ten pierwszy repertuar wokalny?

Jakieś standardy, za pierwszym razem zaśpiewałem chyba trzy. Bardzo się spodobało i od tego się zaczęło. Potem znowu były wyjazdy za granicę i jak przyjechałem do Polski ze Skandynawii na dwutygodniowy urlop, zaśpiewałem pierwszy koncert w piwnicy u Andrzeja Kurylewicza i Wandy Warskiej w War-

szawie. Potem coraz częściej występowałem, bo się jakoś rozeszła wieść o tym, że gram i śpiewam, aż zaśpiewałem na Jazz Jamboree kilka utworów.

Z jakim zespołem?

Chyba z big-bandem Ptaszyna Wróblewskiego. Potem, w siedemdziesiątym pierwszym miałem wię-

cej tych koncertów, dostałem nawet zaproszenia do nagrań w Radiu Hamburg jako wokalista jazzowy. Byłem wtedy najlepszym wokalistą w Polsce, w ankiecie Jazz Forum, a w niemieckim Jazz Podium uplasowałem się na drugim miejscu

w kategorii wokalistów jazzowych, za Georgie Fame'm. W tym czasie, w siedemdziesiątym, Andrzej Jarszewski z Polskiego Radia namówił mnie, żebym zaśpiewał *Zielono mi*.

I poszło...

I poszło, od *Zielono mi*. Główna nagroda w Opolu i tak dalej.

Stał się pan gwiazdą piosenki polskiej.

Nie lubię tego słowa. Jaka to gwiaz-

da, co mieszka w bloku na jedena-
stym piętrze.

Takie były czasy.

Teraz są takie czasy. Do dziś tam
mieszkam.

**Jakie były reakcje w środowisku
jazzowym, jak zmienił pan reper-
tuar – ze śpiewania jazzu przerzu-
cił się pan na pop?**

Nie można powiedzieć, że mieli
mi za złe, ale czasem w takich pry-
watnych rozmowach, na przykład
od Zbyszka Namysłowskiego usły-
szałem: „A idź tam, ty śpiewasz te
piosenki”.

**W tym sensie, że zajmuje się pan
mniej poważnymi sprawami?**

Tak, że jednak nie ma mnie w jaz-
zie. Wydaje mi się, że mimo wszyst-
ko byłem ceniony i lubiano ze mną
grać. Pewnie mieli do mnie jakiś
żał. Może Wojtek Karolak też miał.
Ale ja, jakoś dziwnie starałem się
jeszcze łączyć granie na perkusji
i śpiewanie polskich piosenek, choć
było to dość trudne. W okresie mo-
jej dużej popularności, jako pio-
senkarza, która zaczęła się od 1972
roku i nagrania *Do zakochania jeden
krok*, granego po prostu wszędzie,
we wszystkich knajpach w Polsce,
musałem brnąć w tę polską piosen-
kę dalej. Co też przynosiło mi kolej-

ne sukcesy – trzy główne nagrody w Opolu i w Sopo-
cie, podczas dnia międzynarodowego. Tak wszystko
się potoczyło, że jazz, siłą rzeczy, musiał pójść w od-
stawkę. Nie było łatwo wszystko ogarnąć.

**Ale jeszcze nie tak dawno można było czasem
w warszawskim Tygmoncie posłuchać zespołów
z panem za perkusją.**

Tak. Ale to były epizody, sporadyczne grania.

**A w latach dziewięćdziesiątych? Jakoś udawa-
ło się godzić granie jazzowe z występami jako
piosenkarz?**

W latach dziewięćdziesiątych tak, gdy graliśmy z Pta-
szynem Wróblewskim w kwartecie. Te lata były chy-
ba najsympatyczniejszym okresem mojego grania
jazzu, najmilej je wspominam. Chociaż osiemdzie-
siąte też, bo przecież były wyjazdy, graliśmy na fe-
stiwalu jazzowym w Kalkucie, gdzie też śpiewałem,
dwa tygodnie w Indiach. Byliśmy na miesięcznym
tourne po uniwersytetach w Stanach Zjednoczo-
nych. To były wspaniałe czasy dobrego grania jazzu.

Wtedy granie przynosiło satysfakcję?

Oczywiście, jak najbardziej. Trochę czasem piosenka
była zaniedbywana, była kilkumiesięczna fala gra-
nia wyłącznie jazzu, aż w końcu jedno i drugie mu-
siało się rozejść. Były kilkumiesięczne wyjazdy na
statki, z kwartetem, z Ptaszynem Wróblewskim. Ja
jeździłem tam częściej i Ptaszyna namówiłem. Ale
właściwie na statkach grało się jazz, standardy jazzo-
we, bo dla amerykańskiej publiczności standardy są
podstawą. Miłe czasy, tylko koszmarne dotkliwa
było rozłąka z domem.

Ile w sumie trwało pana granie na statkach?



fot. Piotr Gruchala

Z przerwami, jakieś pięć, sześć lat. Zaczęło się w latach siedemdziesiątych, później były wyjazdy w osiemdziesiątych. Poznałem tam wspaniałych ludzi, akompaniowałem wspaniałym solistom, między innymi Astrud Gilberto. Były różne zabawne sytuacje. Zwykle śpiewałem dwa czy trzy utwory, co bardzo podobało się publiczności, nawet czasem bardziej niż występy amerykańskich solistów. Więc raz zdarzyło się, że zabroniono mi śpiewać.

Skąd wziął się pan w projekcie Alkopoligamii Albo inaczej, w którym wokaliści starszych pokoleń zaśpiewali piosenki polskich raperów?

Wykonania raperów to są raczej melodeklamacje oparte na rytmie. Projekt polegał na tym, że ciekawe teksty otrzymały prawdziwą melodię. Wszystko w jazzowym klimacie. Pomysł mi się spodobał i tak doszło do realizacji.

Jaki był pana stosunek do rapu i hip-hopu przed tą sesją?

Nie interesował mnie ten gatunek sztuki. Wychowany na jazzowych balladach o pięknej harmonii, nie mogłem akceptować prymitywizmu muzyki.

Czy zmienił pan zdanie po sesji?

Po naszych nagraniach doceniłem wartość wielu tekstów, często o wiele ciekawszych od lansowanych przebojów.

Nie ukrywał pan nigdy, że nie jest zwolennikiem awangardy. Nie kuśiło pana, żeby spróbować pograć

free, kiedy było modne i wszyscy przymierzali się do grania w tym stylu?

Śmieszył mnie tak zwany trzeci nurt. Namawiałem nawet Janusza Muniaka i innych muzyków, żeby zrobić taki specjalny skład na Warszawską Jesień. Żeby zrobić szopkę, powyglupiać się trochę. Przecież na próbach robiliśmy różne śmieszne rzeczy, naśmiewając się z muzyki awangardowej. To było bardzo łatwe do zrobienia, dla nas, jazzmanów potrafiących bez problemu improwizować. Czasem wychodziły z tego bardzo ciekawe rzeczy. Tylko trzeba było zachowywać powagę, nikt, broń Boże, nie mógłby się roześmiać.

Byłaby szansa wnieść wkład w muzykę współczesną.

Tak. Kompozytorzy muzyki współczesnej wypisywali setki nut, tony partytur powstawały, a można było zaimprovizować na spokojnie utwór trwający 10-15 minut. Byłoby jedno piano i cztery forte i w ogóle wszystko by się tam mieszało. Robiliśmy takie próby i to naprawdę doskonale wychodziło. Mnie nigdy ta muzyka awangardowa nie brała... Jestem tradycjonalistą, raczej wolę jazz taki od podstaw, taki solidny, niezahaczający o trzeci nurt.

Ale właściwie, jak miałem przyjemność grania z Donem Ellisem na

dwóch koncertach w filharmonii i nagrania z nim płyty, to wykonywałem utwór zupełnie free (rok 1962, wspólny występ na piątek edycji Jazz Jamboree, mowa o utworze Dona Ellisa *Soloes* – przyp. PW). Granie tego tak mnie śmieszyło, że na koncercie byłem bliski wywrócenia mojego kociołka i puszczenia go po estradzie, żeby zrobić jakiś wyglup. Dla mnie wtedy było to zbyt poważnie traktowane, może miałem do tego za lekki stosunek, może przesadzam...

Przed występami z Donem Ellisem było granie ze Stanem Getzem – ponoć największa trema w pana życiu. Jak do tego doszło, że znalazł się pan w gronie muzyków wytypowanych do gry z tym słynnym saksofonistą?

Tak, trema była ogromna. Właściwie dokładnie nie wiem, jak do tego doszło, że wybrano Andrzeja Trzaskowskiego, Romana Dyląga i mnie. Rok sześćdziesiąty, jeszcze początki mojego grania, zaledwie od dwóch lat grałem profesjonalnie jazz, a Stan Getz był tak wielką gwiazdą światowego jazzu, że po prostu odbierało człowiekowi w ogóle możliwość logicznego myślenia. Pamiętam, że ręce mi się trzęsły jak szczoteczkami w balladzie grałem, w ogóle tragedia. Potem jeszcze, jak on w trakcie grania nagle dał cynk, że ma chęć na czterotaktówki ze mną, na bębnach, to po prostu była groza. Graliśmy trochę z zaskoczenia, bo bez jakiegoś przygotowywania – co, kto pierwszy improwizuje, w ogóle nic nie było ustalone.

Była ogromna trema, ale jak dzisiaj tego się słucha, można powiedzieć, że nie było plamy. Te nagrania nie są wcale złe. Co jest nie tylko moją opinią. Granie jest trochę takie szkolne, ale jest wyliczone, wszystko tam się zgadza. Roman Dyląg, który był fantastycznym basistą, tam wszystko trzymał, no i Andrzej Trzaskowski.

Powstało kultowe nagranie...

Były komedie przed nagraniem, bo koncert zagraliśmy, a potem był problem, czy będzie można płytę nagrać. Wiem, że były jakieś telefony do jego menedżera, raz była zgoda, raz nie było zgody. Nagrywaliśmy w Warszawie, w filharmonii, pamiętam, że w końcu przyniesiono pół litra, on troszkę się napił, bo chyba nie stronił od alkoholu. Ale nic złego się nie działo, tylko był na lekkim rauszu. Grał przepięknie, Boże, coś niesamowitego. I w końcu zapadła decyzja, na którą czekaliśmy, ale jeszcze przed decyzją zagraliśmy jeden, dwa utwory. Byłem szczęśliwy, wszyscy byliśmy chyba. Rany boskie, ze Stanem Getzem płyta! Nieprawdopodobne, był 1960 rok.

Getz decydował, jaki będzie repertuar?

Tak, coś tam ustalał z Andrzejem Trzaskowskim jako pianistą, nabijał tempo i bez żadnych wielkich przygotowań graliśmy. Była straszna nerwówka.

Zauważył pan jakieś zmiany w swojej grze po tym niezwykłym spotkaniu z gwiazdą jazzu?

Nie, w mojej grze raczej nic się nie zmieniło.

A nie pojawiła się większa pewność siebie?

Oczywiście, jakaś pewność siebie, tak. Boże, to wtedy była sensacja – polska sekcja rytmiczna zagrała z jednym największych saksofonistów tamtych czasów. Dzisiaj młodzi muzycy mają wszystko wyłożone na talerzu, uczelnie jazzowe, wykładowcy, przyjeżdżają najlepsi jazzmani ze świata.

Bardzo podniósł się poziom edukacji, z drugiej strony nie ma już tak wielkich indywidualności, jakie**były kiedyś. Pana zdaniem jazz poszedł w dobrym kierunku?**

W sumie wszystko poszło w bardzo dobrym kierunku. Ja wolę oczywiście ten okres, kiedy muzycy grali typowe standardy – lata sześćdziesiąte, siedemdziesiąte. Ale muzycy są w obecnych czasach perfekcyjnie wykształceni. Uważam, że mamy teraz w Polsce co najmniej dwudziestu muzyków, którzy są w światowej czołówce jazzu. Nie tylko Tomek Stańko czy Adam Makowicz. Widoczny jest ogromny postęp, to fantastyczne. Może za mało jest jazzu na antenach dużych rozgłośni, kiedyś było go więcej.

Ale jest mnóstwo festiwali.

Tak, festiwali jest mnóstwo, są jazzkluby i muzycy mają gdzie grać.

Podoba się panu, że jest obecnie tak duża różnorodność w jazzie, nie ma dominującego powszechnie stylu?

Wiadomo, wszystko idzie do przodu, wszystko się zmienia, nie tylko w muzyce. Mnie trudno to oceniać, bo ja się jednak wyszkoliłem od absolutnych, typowych podstaw. Zaczynałem od dixielandu, potem grałem swing, potem jazz nowoczesny. I wydaje mi się, że taka jest najbardziej prawidłowa droga rozwoju. Dziś młodzi muzycy stykają się od razu z czymś zupełnie innym, od

fot. Piotr Gruchala



razu współczesnym, nowoczesnym. Nie mam dużej wiedzy o nowościach w jazzie, ale jak czasami słyszę młodych muzyków, to szczególnie u perkusistów dostrzegam braki. Czasem nie trzymają podstawowego, zasadniczego metrum, takiego rytmu, który powinien wszystko utrzymywać. Jest za dużo mieszanina, za dużo kombinowania, a hi-hat ani drgnie...

Kiedy zaczął pan startować w wyścigach jako kierowca rajdowy?

Jeszcze zanim zacząłem grać, w latach pięćdziesiątych, jako osiemnastolatek.

A skąd pan miał samochód?

Od ojca. Ojciec był fantastyczny, ojciec się zgodził. Prawo jazdy zrobiłem, mając 16 lat, na harleyu davidsonie z przyczepką.

Należał do ojca?

Tak. Mgliście to pamiętam. W każdym razie mieliśmy dwa harleye po wojnie, takie typowo wojskowe. Nie wiem, skąd je ojciec wytrzasnął. Na nich nauczyłem się jeździć. Po nich były samochody, nie, była jeszcze stara, kopcząca dkw, po niej simka 8 1100, podobna do włoskiego fiata 1100, ale produkowana we Francji i tym samochodem zacząłem jeździć w krakowskim Automobil Klubie. Tam poznałem Sobiesława Zasadę, który też był wtedy młodym człowiekiem, troszkę starszym ode mnie. Po zrobieniu pierwszego samochodowego kroku i zdobyciu jakiegoś dyplomu,

zacząłem jeździć tą simką w mistrzostwach Polski, w rajdach samochodowych. I w 1957 roku zdobyłem wicemistrzostwo Polski w rajdach. Jeżdżę do dziś, niedawno byłem drugi na Kryterium Bizonów na Bemowie. Startowałem niedawno w Opolu, przy okazji festiwalu opolskiego. Już nie śpiewałem na festiwalu, ale brałem udział w rajdzie opolskim, gdzie zdobyłem trzecie miejsce w kategorii dziennikarzy.

Czyli można powiedzieć, że jest pan bardziej kierowcą rajdowym niż muzykiem, bo zaczynał pan jeszcze przed rozpoczęciem kariery muzycznej i zajmuje się pan tym pan najdłużej.

No tak, to śmieszne, ale ciągle nie mogę z tego zrezygnować. Samochody są moją ogromną fascynacją. Jestem tak rozproszony – granie na perkusji, śpiewanie, fotografo-

Oczywiście te rajdy, w których obecnie

uczestniczę, są mniej poważne, niemniej jednak to rajdy. Byłem chyba już sześć razy mistrzem Polski dziennikarzy w rajdach samochodowych. Bo zajmowałem się też dziennikarstwem motoryzacyjnym, przez dziesięć lat byłem na etacie w redakcji tygodnika Motor.

Pewnie jak trzeba było jechać w trasę koncertową, też pan zawsze robił za kierowcę?

Tak, nie dałbym nikomu prowadzić! Zawsze sprawiało mi to ogromną przyjemność. Mieliśmy wiele przygód. Na przykład trasa na początku lat sześćdziesiątych z kwartetem Ptaszyna Wróblewskiego,

po dawnym RFN-ie. Impresario kupił nam starego, rozpadającego się volkswagena busa, jeszcze z dzieloną szybą przednią, na łysych oponach, na zimę. Wjechaliśmy nim na znany tor wyścigów Nürburgring w Niemczech. Po prostu brama była otwarta, a ja musiałem zobaczyć ten tor. Była zima, ślisko i nie podjechałem na tym torze pod górkę. Cały świat zjechałem z muzykami jako kierowca. Jeździłem w Ameryce, na jakichś wyspach na Pacyfiku, to już w ramach mojej pracy na statkach. W Meksyku uciekaliśmy przed strzelaniną wypożyczonym odkrytym, terenowym volkswagenem, który po niemiecku jest nazywany Kürbelwagen...

Można znaleźć jakieś punkty wspólne między zajęciem muzyka i kierowcy rajdowego? Może umiejętność improwizowania?

U perkusisty i kierowcy jest podobny sposób obsługi: ręce, nogami naciskanie pedałów. Improwizacja nie, bo jak jest wyścig na torze, to wiadomo, że go wszyscy znają i jest rutyna. W rajdach też jest dwudniowe zapoznanie się z trasą. Nie ma miejsca na improwizację. W jednym i drugim przypadku trening i praca czyni mistrza.●



Michał Ciesielski – pianista jazzowy, kompozytor i aranżer. Ukończył z wyróżnieniem studia na specjalności Kompozycja i Aranżacja Jazzowa w Akademii Muzycznej w Gdańsku w klasie prof. Leszka Kułakowskiego. Przez rok studiował w Instytucie Jazzu w Katowicach w klasie prof. Jacka Glenca. Pedagog i student fortepianu jazzowego w Akademii Muzycznej w Gdańsku. W 2013 roku ukazała się jego solowa płyta *Between Black & White*. W tym samym roku założył Confusion Project. Zespół ma na koncie debiutancki album *How To Steal a Piano?*, a na początku listopada wydaje drugi album *The Future Stars Now*.

Jazz jest muzyką intelektualną

Aya Lidia Al-Azab

aya.alazab@radiojazz.fm



Aya Al Azab: Ludzie chcą dziś jak najwięcej, w muzyce dominuje bogactwo. Ty jesteś bardzo subtelny w brzmieniu. Boisz się przesytu?

Michał Ciesielski: Staram się, by nie było dźwięków bez sensu. Wielu ludzi za wszelką cenę próbuje grać ich za dużo. Jeśli ktoś ma możliwości, by

grać gęsto, natarczywie, a zarazem ciekawie to super. Czasami lepiej potraktować coś subtelniej, aniżeli zabić słuchacza ilością niepotrzebnych dźwięków. A to niestety młodym ludziom się zdarza.

W 2012 roku nagrałeś swoją debiutancką solową płytę *Between Black & White*. Płyta nie jest wyłącznie skierowana do jazzowego słuchacza, jest uniwersalna. To zamierzony efekt? Chciałeś nagrać coś przystępnego, czy czujesz się po prostu dobrze w takiej stylistyce?

Płyta solowa celowo nie jest całkowicie jazzowa. To zbiór miniatur fortepianowych, które skomponowane są nuta w nutę. Jazz to muzyka improwizowana, a na tej płycie jest mało improwizacji.

Jazz jest muzyką intelektualną i wymagającą bardzo zaawansowanego słuchacza. Ważne, by słuchacz czuł się z nią swobodnie, by go nie męczyła, a zarazem by mógł znaleźć coś dla siebie. Staram się, by moja muzyka była przystępna również dla ludzi, którzy z jazzem nie mają wiele wspólnego, ale nie na zasadzie by ją uprościć i sprzedać w łatwy sposób jako pop.

Jest wiele osób, które słuchają ambitnej muzyki, ale nie jazzu. Moje inspiracje również wychodzą poza jazz. Posiadam podstawy wykształcenia klasycznego. Wciąż lubię słuchać muzyki klasycznej. Dzięki temu potrafię spojrzeć z innej perspektywy. Myślę, że często zapomina się o wielu środkach wyrazu, a dzięki klasyce widzę szerzej. Staram się, by kompozycja była intelektualna, obrazowa i działała jednocześnie emocjonalnie.

Wewnątrz okładki płyty *Between Black & White* widnieje rekomendacja Leszka Możdżera – na wielkie otwarcie.

Leszek Możdżer bardzo mi pomógł z solową płytą. Wszystko zaczęło się od kontaktu z Katarzyną Burakowską, która organizuje Letnie Spotkania Jazzowe. Zadzwoeniłem do niej zapytać, czy jest możliwość pokazania gdzieś moich miniatur. Zgodziła się. Zagrałem na festiwalu. Jednym z uczestników był Leszek Możdżer. Do tego stopnia spodobały mu się moje miniatury, że udostępnił mi swoje studio nagraniowe we Wrocławiu, gdzie mogłem je nagrać. Wszystkie sprawy finansowe związane z nagraniem, masteringiem pokrył Leszek. Był to szalenie miły gest z jego strony! Gdyby nie on, pewnie nie powstałaby ta płyta.

Ciągnie cię do muzyki filmowej? W twoich miniaturach słyszałam delikatne odniesienia do tego gatunku.

Kiedyś słuchałem bardzo dużo filmówki. Może coś mi z tego okresu zostało. Choć nie robię tego świadomie. Jeśli słuchasz czegoś bardzo dużo, to potem mimowolnie nawiązujesz do tego. Dużo ludzi mówi, że moja muzyka jest o czymś. Podoba mi się to! Chciałbym, żeby ona mogła być postrzegana zarówno kompletnie abstrakcyjnie, jak i w bardzo obrazowy, programowy sposób. Myślenie o konkretnych przeżyciach pomaga mi w trakcie komponowania. Chcę przekazać dosłowny język przez abstrakcyjną muzykę, a jeże-



li on działa w odwrotny sposób na słuchacza, to fajnie, bo właśnie tak chciałbym działać.

Minęły trzy lata od wydania twojej debiutanckiej płyty, masz jakieś dalsze plany związane z karierą solową?

Nie zamykam się na solową twórczość. Skupiam się jednak na Confusion Project, choć nie tylko. Confusion Project jest takim składem, z którym świetnie mi się gra i dużo nam się udaje razem zdziałać. Mamy parę pomysłów na trzecią płytę, ale nie chcę jeszcze mówić za dużo.

Nie zdążyliśmy jeszcze wspomnieć o pierwszej, ani o drugiej płycie Confusion Project, a mówisz już o trzeciej.

(śmiech)

Na pierwszej płycie Confusion Project *How to Steal a Piano?* jesteś autorem wszystkich utworów, oprócz ostatniego *Caravan Duke'a Ellingtona*. Znacznie różnią się one od tych na solowej płycie. Na płycie solowej jest zupełnie inna muzyka.

W takim razie, bardzo się cieszę! Tym bardziej, że dwa utwory, które znajdują się na płycie bazują na dwóch miniaturach z solowej. Są one przełożone na muzykę improwizowaną, dodatkowo nie są grane tylko przez fortepian. Muzyka Confusion Project jest w dużej mierze improwizowana i poszerzona o bas

i perkusję. Moje myślenie podczas grania solowego jest zupełnie inne niż w Confusion. Muzyka grana z chłopakami bazuje na interakcji, wzajemnym przekazywaniu energii. Dlatego lubię taką formę, bo nie trzeba szukać inspiracji tylko w sobie, ale również można czerpać ją od kolegów z zespołu. Dzięki temu płyta Confusion Project wydaje mi się żywsza, a z pewnością przyjemniej mi się ją nagrywało.

Niedługo wydajecie drugi album *The Future Stars Now*. Po raz kolejny będziesz jedynym kompozytorem?

Tak, oprócz jednego coveru, tym razem Johna Coltrane'a. Jednak jeśli pytasz o wkład Piotra i Adama w repertuar płyty, to jest on ogromny. Razem wyznaczamy charakter kompozycji. Od momentu przyniesienia pomysłu kompozycyjnego na próbę, do efektu który znajduje się na płycie jest jeszcze długa droga. O ile melodie tematów, stricte kompozytorskie pomysły są moje, to jednak wkład chłopaków i ich kreatywność w utwory powoduje, że kompozycje są lepsze, niż gdyby wyłącznie zależały ode mnie.

Jakiego zatem efektu możemy się spodziewać po tej grupowej pracy?

Na płycie będzie siedem utworów. O ile pierwsza płyta jest zbieraniną kompozycji ze sobą niepowiązanych, o tyle w tej udało się, moim zdaniem, zawrzeć spójną myśl. *The Future Stars Now* jest muzyczną refleksją na temat punktu w czasie, jaki jest teraz, ile od tego momentu mamy możliwości, i co możemy z nimi zrobić. Jest więcej odważnych improwizacji niż na poprzedniej płycie. Są one bardziej spontaniczne. Środki uzyskane ze sprzedaży płyty przekażemy na Polską Akcję Humanitarną. Taki pozamuzyczny aspekt, by pokazać, że jeśli tylko chcemy,

możemy mieć wpływ na przyszłość innych ludzi.

Wasz dorobek powiększa się. Czyli Confusion Project nie jest żadnym chwilowym projektem przyjaciół, tylko poważnym, konkretnym zespołem, z którym wiążesz przyszłość na dłużej?

Tak. Confusion istnieje prawie trzy lata. Staramy się regularnie spotykać, dużo grać i rozmawiać o muzyce. Trasy koncertowe, długie godziny spędzone razem umożliwiają nam rozmowy o tym, co nas kręci w muzyce. Mam wrażenie, że każdy z nas chce to kontynuować, bo gramy nam się wspólnie coraz fajniej.

Grałeś na płycie *Ad Shave*, swojego kolegi, Adama Golickiego, u boku Sikały, Grzywacza, Paciorka, Gawdzisa. Czy ta płyta była etapem przejścia ze studenta w partnera sesyjnego?

Myślę, że jest to pytanie do kolegów po fachu, a nie do mnie, czy zaprosiliby mnie do swoich nagrań jako partnera sesyjnego. Wiem tylko tyle, że bardzo dużo wyniosłem z tej sesji nagraniowej. Z Piotrem Gierszewskim i Adamem Golickim dziwiliśmy się, słuchając później nagrań, że gramy zupełnie inaczej, lepiej. Dostaliśmy wiatru w żagle dzięki temu spotkaniu!



Bierzesz udział również w innych projektach?

Tak. Nawet ze względów materialnych ciężko jest w dzisiejszych czasach zatrzymać się na jednym projekcie. Wydaje mi się, że im więcej człowiek robi i udziela się, tym bardziej się rozwija. Współpracuję z wokalistami, głównie jazzowymi. Niedługo ukaże się parę płyt, na których gram. Trafiło mi się kilka propozycji czysto kompozytorskich. Pisałem muzykę do różnych słuchowisk. Na swój dyplom skomponowałem trzyczęściowy koncert na fortepian i big band. Wykonywałem ją z Jan Konop Big Band. Współpra-

ca z nimi wciąż trwa, co bardzo mnie cieszy.

Jesteś typem pianisty kompozytora, który chętnie zamyka się w pokoju i komponuje? Czujesz się lepiej jako kompozytor miniatur, czy jazzman?

Trudne pytanie. Chyba nie jestem w stanie się zdefiniować. Samo środowisko jazzowe to zbiór indywidualności. Każdy mój znajomy jazzman jest zupełnie innym tworem, o różnych zainteresowaniach i ukierunkowaniu muzycznym. Ja jestem muzykiem, który rzadko pojawia się na jamach, ale cenię sobie przepływ energii na scenie. Brak czasu, a także fakt, że jest we mnie natura człowieka, który chętnie siedzi w domu, próbuje coś pisać, komponować, powodują, że nie jestem częstym gościem takich wydarzeń. Lubię sobie dłużyć na klawiaturze w samotności. ●



fot. Jarek Rospond

John B. Arnold – perkusista, programista, kompozytor, organizator festiwalu muzyki elektronicznej Calcatronica (Włochy). Znalazł się w zespole Adama Pierończyka, który zarejestrował płytę *Migratory Poets* (For Tune, 2015), a następnie koncertował z tym programem. Rozmowa odbyła się po koncercie Johna B. Arnolda w duecie z Adamem Pierończykiem podczas krakowskiego 20. Letniego Festiwalu Jazzowego w Piwnicy Pod Baranami. Wyjątkowym koncercie, jak się okazało...

Perkusista, który nie rozumie Nowego Orleanu, nie gra jazzu



Basia Gagnon

basiagagnon@gmail.com

Basia Gagnon: Duże wyzwanie – półtorej godziny na scenie, tylko saksofon i perkusja. Często grasz w takim składzie?

John B. Arnold: To pierwszy taki

koncert od dziesięciu lat! Wymaga ogromnego zaufania... ale Adam (Pierończyk) mnie zaprosił, znamy się od dawna i dobrze nam się pracuje. Gram z nim w większym składzie.

Projekt The Migratory Poets z Anthonym Josephem.

Tak, moja absolutnie ulubiona formacja, jest tam wszystko: rap, hip-hop..., ale to nie jazz... Dla mnie jazz umarł. Jazz jest jakąś formą artystyczna, która jest przetwarzana, przeżuwana... Uważam tak, chociaż pochodzę z jazzowej rodziny. Mój dziadek (Hoagy Carmichael – przyp. BG) nie byłby zadowolony z tego, co robię! Mój ojciec też grał jazz na fortepianie.

Od początku było wiadomo, że zostaniesz muzykiem?

Tak. Jak miałem trzynaście lat zdecydowałem, że będę grał. Nienawidziłem szkoły – strata czasu – wolałem ćwiczyć. (śmiech).

Zaczynałem jako typowy perkusista jazzowy, chociaż w szkole grałem heavy metal, bo nie było żadnych muzyków jazzowych. Miałem dwa rockowe zespoły, ale po nocach słuchałem Johna Coltrane'a i Milesa Davisa.

Chodziłeś do szkoły muzycznej?

Nie. Myślałem o tym, ale zdecydowałem jednak uczyć się, grając z najlepszymi. Grałem typowy jazz – chik-a-ding, chik-a-ding, chik-a-ding – Chet Baker, Barney Kessel czy Ray Brown.

Niezła szkoła.

Świetna. Grałem z najlepszymi i zadawałem dużo pytań. W końcu się usamodzielniałem i zacząłem badać inne rodzaje rytmów. Słucham dużo hip-hopu, drum and bassu i elektroniki, które doprowadziły mnie do tego, co gram teraz. Mam perkusję, ale chcę, żeby brzmiała jak maszyna. Dokładnie odwrotnie niż to, co robiono w latach osiemdziesiątych. Na płytach hip-hopowych jest dużo nieregularnych rytmów, zmian, beat jest mocny, ale dookoła tego dużo się dzieje. Taki styl wymaga dużo pracy, poszukiwania i koncentracji. Muszę się uczyć nowego języka, imitować bity i sample palcami, tak samo jak się ćwiczy na saksofonie czy fortepianie.

Nigdy nie grasz tego samego rytmu dłużej niż kilka taktów.

On (Adam Pierończyk) tego nie lubi. Grałem tak w hip-hopowym zespole, ale stopniowo zacząłem od tego odchodzić. Teraz już trzeci rok organizuję festiwal we Włoszech (Calcatronica), w amfiteatrze niedaleko Rzymu – trzy dni muzyki elektronicznej, nie dance music jak Davida Guetty, raczej antydance. Tak samo jak nikt właściwie nie wie, co to jest jazz, tak nie wiemy, co to teraz jest muzyka elektroniczna. Dla nas to co innego, nowy język, który powstał w ciągu ostatnich dziesięciu lat i którego muszę się nauczyć.

Czy macie przed koncertem listę utworów?

Mniej więcej, ze dwie kompozycje Adama, ale większość to improwizacja.

Oprócz elektroniki jakie są twoje inspiracje?

Nowy Orlean. To jest serce, źródło amerykańskich rytmów. Perkusista, który nie rozumie Nowego Orle-



fot. Katarzyna Kukielka

anu, nie gra jazzu. Nie wystarczy słuchać jazzowych płyt. Rytm to jest język, to nie tylko wzory, a nowoorleańskie rytmy słysząc w jazzie, hip-hopie, rhythm and bluesie. Nowy Orlean jest kolebką rytmu: marching band music (*wystukuje typowy nowoorleański marsz na stoliku*), graliśmy parę takich rytmów dzisiaj.

Czy utwór, który graliście na bis, stamtąd pochodzi?

Nie. To temat z Amazonii, kompozycja Adama.

Zastanawiam się, czy rap to nowy blues?

Myślę, że tak. Rap i hip-hop to amerykańska forma artystyczna. Jest polityczny, coś znaczy. Lubię słuchać Q-Tipa, Branda Nubiana, Reza, Method Mana. Teksty są poważne, a nie tylko pełne wulgaryzmów. No

i oczywiście Public Enemy – zawsze.

Jest coś takiego jak nowojorski styl w grze na perkusji?

Tak, są nowe rytmy, które słyszałaś u Roberta Glaspera, ale to nie on je wymyślił, tylko Chris Dave. Wolę go od Damiona (Reida, obecnego perkusistę Roberta Glaspera – przyp. BG). Ma niezwykle brzmienie i bardzo mocny backbeat. Nagrali razem *Black Radio* i to on tworzy brzmienie tej płyty. Gra też z Adele i Portishead. Ciągłe powstają nowe kadencje i rytmy w muzyce, jeśli nie znasz języka rytmu, nie zagrasz ich. Sztuka polega na tym, żeby wziąć rytm

i potrafić go rozciągnąć. Nie można po prostu powtarzać cały czas tego samego. Nauczyłem się tego z muzyki brazylijskiej i afro-kubańskiej. Jeśli nie rozumiesz rytmu, nie możesz być dobrym muzykiem. Tony Williams, perkusista Milesa Davisa, dawno temu powiedział: „Można mieć przeciętny zespół z dobrym bębniarzem, ale nigdy dobrego zespołu z przeciętnym perkusistą”.

Jak stroisz swoją perkusję?

Wysoko, tak żebym mógł zagrać wszystkie nuty. Trochę to trwa, ale pozwala opowiedzieć historię, a nie tylko nabić rytm. Nie zawsze tak grałem, ale zrozumiałem, że to najlepszy sposób. Jeśli perkusja jest dostrojona wysoko, wystarczy dotknąć, żeby wydobyć dźwięk.

Często używasz instrumentów perkusyjnych?

Nie! Te są pożyczone (*śmiech*). Adam mi kazał je mieć. Ja używam komputera. Próbuje przeciągnąć Adama na stronę elektroniki i samplowania.

Wielu muzyków skłania się ku temu.

Tak – stąd mój festiwal Calactronica. Ekspłodował w ciągu trzech lat. Mam nadzieję, że będę mógł ściągnąć coraz więcej europejskich artystów, z Polski, z Niemiec. Na razie



fot. Jarek Rospond

większość to Włosi, jest jedna artystka z Kazachstanu i duet z Houston. Europa jest jakieś dziesięć lat za Nowym Jorkiem.

Moim marzeniem jest otworzyć klub z kreatywną muzyką elektroniczną w Krakowie, coś niewielkiego, na 200 osób. Oboje z żoną uwielbiamy Kraków. Włochy są piękne, ale strasznie ciężko coś tam zorganizować.

Przyszłością muzyki jest elektronika?

Myślę, że tak, przynajmniej na kilka najbliższych lat, ale kto wie, może potem muzyka elektroniczna się skończy i wrócimy na drzewa! (*śmiech*)

Myślisz, że Europa staje się coraz ciekawsza muzycznie, nawet dla nowojorczyka?

Nowy Jork dalej jest centrum – dzieje się mnóstwo ciekawych rzeczy, ale robi się tak kosztowny, że wszyscy się wyprowadzają. Mam nadzieję, że Europa Wschodnia będzie się tak rozwijać muzycznie jak Polska. Lubię Kraków, bo tu gra się profesjonalnie. ●



projekt: Agnieszka Sobczyńska

Cały ten jazz! MEET! Wojtek Pilichowski



Jerzy Szczerbakow

jerzy.szczerbakow@radiojazz.fm

Legenda gitary basowej, i to nie tylko w Polsce, ale i na świecie. Człowiek, który grając na instrumencie przekracza prawa fizyki. Urodzony na warszawskim Grochowie. Bezpretensjonalny. Skromny. Prawdziwy. Muzycznie wierny swojej drodze i pomysłom. Świadomy siebie i ułudy otaczającego go świata. Rozmowa jaka odbyła się była dla nas obydwu wyjątkowa – dla mnie, bo czułem, że dotykamy tego, jaki Wojtek jest naprawdę, co myśli i jak w jego życiu rozłożone są akcenty. Dla niego, bo jak sam po rozmowie powiedział, atmosfera miejsca, formuły spotkania, reakcji publiczności i bliskość rodzinnego Grochowa sprawiła, że rozmawiał wyjątkowo szczerze i otwarcie, nie tylko o muzyce, ale i o swojej życiowej drodze. I dlatego tym razem transkrypcji rozmowy nie będzie, bo nie da się w słowach przekazać wyjątkowości tych kilkudziesięciu minut.

Kto nie był, niech żałuje. Serio.●



Cały ten jazz! / www.calytenjazz.pl

Jerzy Szczerbakow – autor cyklu

Agnieszka Sobczyńska – autorka plakatów

Paweł Kaczorowski – zdjęcia

Piotr Karasiewicz – kanał YT karasek52





Archie Shepp

Galeria improwizowana

Barbara Adamek

Barbara Adamek
info@barbaraadamek.com
www.barbaraadamek.com



Zobaczyć muzykę – puls jazzu w fotografii Barbary Adamek

Barbara, młoda, nad wyraz utalentowana fotograf związana z Podbeskidziem i Śląskiem, z festiwalami: Lotos Jazz Zadymka Jazzowa, Bielską Jesienią Jazzową, Foto Art Festival w Bielsku-Białej, Jazz Art Festival w Katowicach i innymi. Z pasji, a także gruntownego wykształcenia uniwersyteckiego i artystycznego, dziś zawodowo utrwała wiele sfer życia. W szerokim spektrum jej uwagi znajduje się pejzaż, styl życia, zagadnienia społeczne, socjologiczne, tematy związane z modą czy portretem, fotografią studyjną, ale szczególne i najważniejsze miejsce w jej twórczości zajmuje muzyka, osobliwie, co nie dziwi, jazz.

Są takie dwie, spośród wielu, fotografie Barbary, znaczące jako uhonorowanie poziomu artystycznego jej prac i miejsca w środowisku fotografów, jedna z nich nagrodzona nominacją w The Jazz Journalists Association, w kategorii fotografia roku 2014, z udziałem w wystawie w Blue Note w Nowym Jorku, a druga fotografia nagrodzona udziałem w wystawie Jazz World Photo 2014, wybrana spośród tysięcy prac nadesłanych z całego świata. Wymienione prace to portret kubańskiego pianisty jazzowego Davida Virellesa z 11. Jesieni Jazzowej oraz portret perkusisty Billy'ego Harta z 10. Jesieni Jazzowej. Obie prace doskonale charakteryzują postawę twórczą Barbary. „Zobaczyć” muzykę, a w niej ukochany jazz.

Barbary, owo „zobaczyć” jest swoistym stanem skupienia, procesem, którego smak znany jest tylko Autorce. Chwilą tą dzieli się z Muzykiem, portrety niezmiernie wnikliwe, trafne, a jednocześnie mimo wyczuwalnego pulsu i napięcia w akcie tworzenia lub tuż po, pełne subtelności, kolorytu, zatrzymują, skłaniają do wsłuchania się w nie, w pulsujący w nich jazz. Tajemnicą Barbary pozostaje jej zdolność i łatwość nawiązania kontaktu mentalnego z portretowanym Muzykiem, czego owocem jest dokładnie taki obraz jaki sami chcielibyśmy ujrzeć, a Barbara nam go ofiarowuje w formie już niemal doskonałej, czystej, gdzie czeka nas przyjemność odbioru i interpretacji obrazu. Zatem owo „zobaczyć” jest różne od „pokazać” i ma wymiar nader intymny w poetyce fotografii Barbary, w całokształcie jej twórczości, na którą składają się tysiące portretów i reportaży z wielu koncertów znakomitości światowej rangi, których nie sposób tu wymienić, ale także kameralnych prezentacji młodzieży muzycznej w klubach jazzowych.

Fotografie Autorki wyróżniają: miękkość, malarskość, ciepły koloryt, wibracje światła, bohater – bez względu na dookreślenie jego istoty – bo nim może stać się nie tylko Człowiek, ale wiele elementów, drobiazgów – instrumentów, refleksów świetlnych, przenikań planów, perspektyw głębokich i bliskich, wszystko w rytm synkopy, w nurcie improwizacji jazzowej – zawsze trafnie odszukanych w kontrapunkcie kompozycji, zorganizowanych w strukturę obrazu, obdarzonych przez Barbarę znaczeniem. Tak Autorka okazuje swoją miłość i zachwyt jazzem, uwielbienie, szacunek i przyjaźń z wielu jazzmanami, może nawet bardziej w owym „zobaczyć”, kiedy w najwyższej koncentracji szuka kadru pod sceną lub w kulisie, z pietyzmem dotyka istoty misterium, a wraz z Autorką i my możemy „zobaczyć” muzykę, poczuć puls jazzu w znakomitych fotografiach Barbary Adamek.

Janusz Różański



Ahmad Jamal



David Virelles



Kamil Urbanski



Nils Petter Molvaer



Joe Lovano



Billy Hart



James Carter

Niezależność? To zależy!



Wojciech Sobczak-Wojeński
wsimply@o2.pl

Myślałem niedawno o finansowaniu społecznościowym, co w powszechnej świadomości funkcjonuje jako crowdfunding. Do refleksji skłonił mnie, rzecz jasna, ostatni przypadek RadioJAZZ.FM, ale też coraz to bardziej liczne projekty artystyczne, których realizacja uzależniona jest od datków fundatorów. No właśnie – uzależniona. Będąc jakkolwiek związanym ze światem jazzu, człowiek niejednokrotnie słyszy o niezależności na przykład wydawnictw, artystów, muzyki, instytucji itd. Jak więc należy ten termin interpretować i komu lub czemu faktycznie zagraża „zależność”?

Moim zdaniem artysta, który planuje wydać materiał, na co brakuje mu środków, zwracający się o pomoc do ludzi, ma najmniejsze ryzyko utracenia niezależności. Otóż, nadal może być bezkompromisowym, nie mizdrzącym się do nikogo, nie powiązany z żadną „machiną złą” artystą (czyli powiedzmy sobie „niezależnym”), a jego muzyka również może pozostać niekomercyjna i taka, jaką sobie wymyślił (czyli „niezależna”). Realizacja projektu na zakładaną skalę zależy jednak od woli słuchaczy-fundatorów.

Ale w tym przypadku, nawet jeżeli pieniędzy się nie uezbiera, to artysta może sobie ten projekt zrealizować jakkolwiek inaczej. Na przykład wydać mniejszy nakład własnym sumptem czy wpuścić rzecz do Internetu. Nawet koszty samego nagrania można zminimalizować niemal do zerowych. Wniosek z tego, że niezależności artystów i niezależności ich twórczości crowdfunding aż tak bardzo nie szkodzi, a może czasem pomóc. Inna rzecz następuje w przypadku inicjatyw na większą skalę, w których ważna jest przede wszystkim ciągłość, utrzymywanie się na powierzchni. Takim projektem jest przykładowo radiostacja czy inne medium. Owszem, crowdfunding pomoże sfinansować medium, które będzie niezależne – co pojmuję tutaj jako serwujące zawartość niezależną od aktualnych rynkowych i innych tendencji. Jednorazowy, mocny zastrzyk finansowy spowoduje, że ludzie urządzią sobie siedzibę, opracują nową witrynę i tak dalej. Cóż jednak się stanie po upływie czasu, gdy okaże się, że wpływów na konto nie ma aż tak wiele, a zaczyna się burzyć tak zwane cash flow? Czy wówczas całe to przedsięwzięcie stanie pod znakiem zapytania?

Uważam, że w przypadku tego typu projektu należy pomyśleć nad tym, w jakie układy zależności wchodzić, aby faktycznie być maksymalnie niezależnym. Maksymalnie, bo jak wiadomo – media zawsze pozostają od kogoś lub czegoś zależne. Jakiś współczesny Gajusz Cilnius Mece-nas nie byłby złym pomysłem, o ile zespołowi redakcyjnemu pozostawiono by wolność, a medium nie traciłoby charakteru podług humorów i wizji owego fundatora. Działania marketingowe, pozyskiwanie zewsząd dotacji – to inne opcje. Można by wiele zdziałać, gdyby na pokładzie znalazł się zespół ludzi, którzy łączą talenty biznesowe z pasją do sztuki. A z tym nie jest, niestety, tak łatwo...●

Twoje wsparcie = kolejny numer JazzPRESSu

nr konta:

05 1020 1169 0000 8002 0138 6994

wpłata tytułem:

**Darowizna na działalność
statutową Fundacji**



WARSZAWSKIE TOWARZYSTWO MUZYCZNE
IM. STANISŁAWA MONIUSZKI – ROK ZAŁOŻENIA 1871

KONCERTY W PAŁACU SZUSTRA

Salon Jazzowy

04 XI 2015 / g.19:30

AGA DERLAK TRIO

AGA DERLAK – fortepian

TYMON TRĄBCZYŃSKI – kontrabas

BARTOSZ SZABŁOWSKI – perkusja

18 XI 2015 / g.19:30

**JAN SMOCZYŃSKI/
JACEK NAMYSŁOWSKI**

JAN SMOCZYŃSKI – fortepian

JACEK NAMYSŁOWSKI – puzon

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

Projekt współfinansuje m.st. Warszawa



Od świtu do zmierzchu – choroba Johna Coltrane’a



Cezary Ścibiorski

cezary.scibiorski@wp.pl

Powszechnie wiadomo o uzależnieniu Johna Coltrane’a od heroiny i alkoholu w latach pięćdziesiątych. Dopiero po latach okazało się, że przyjmowanie narkotyków drogą dożylną, najczęściej heroiny, jest główną przyczyną zakażeń wirusami chorobotwórczymi – przede wszystkim wirusowego zapalenia wątroby (WZW) typu B i C, a od końca lat siedemdziesiątych – HIV.

Praktyką u osób uzależnionych od heroiny jest posługiwanie i wstrzykiwanie sobie kolejno narkotyku tą samą strzykawką i igłą. Jest to niestety niezwykle skuteczna droga rozprzestrzeniania zakażenia. Sam wirus WZW B jest jednym z najbardziej zakaźnych wirusów w przyrodzie. Jeżeli u zdrowej osoby dojdzie do naruszenia ciągłości tkanki i zetknię się z krwią lub płynami ustrojowymi osoby zakażonej, to ryzyko przeniesienia zakażenia wynosi 97 procent. Dla porównania, taka sama ekspozycja na HIV wynosi 0,5 procenta. Wirus zapalenia wątroby typu C jest mniej zakaźny, ale do dzisiaj droga dożylnego przyjmowania narkotyków jest najczęstszą formą szerzenia się zakażenia. Teraz

są to fakty znane, ale na pewno nie było tak w latach pięćdziesiątych. Wirus WZW B został odkryty dopiero w 1966 roku, a WZW C w 1989.

Pomimo pewnych różnic, obydwa wirusy ostatecznie powodują te same powikłania – marskość i raka wątroby. Wiadomo z wielu źródeł, że John Coltrane zmarł z powodu niewydolności tego narządu – jednakże jedni podają, że był to rak, inni, że marskość. W zasadzie obie wersje mogą być prawdziwe. Tym bardziej nie wiadomo, jeśli uległ zakażeniu wirusem zapalenia wątroby, to jakiego typu. W zasadzie różnice dotyczą odsetka osób, u których dochodzi do powikłań (w C 80 procent, w B 10 procent), oraz czasu rozwinięcia powikłań (w C 20 lat, w B ponad 40), niemniej, kiedy dołączy się do tego spożycie alkoholu, a szczególnie w dużych ilościach, okres ten może się skrócić.

Miles Davis pisze, że po raz pierwszy usłyszał Coltrane’a grającego w składzie Dizzy’ego Gillespiego w 1950 roku w Harlemie. Wkrótce najpierw sporadycznie, a później na dłużej, zagrali razem. Sam Davis

wtedy szybko wchodził w okres ciężkiego uzależnienia od heroiny i jak pisze: „Wszyscy trzej – Sonny (Rollins), Art (Blakely) i Coltrane – brali w tym czasie dużo heroiny, więc ich towarzystwo jeszcze bardziej mnie wciągało na dno”.

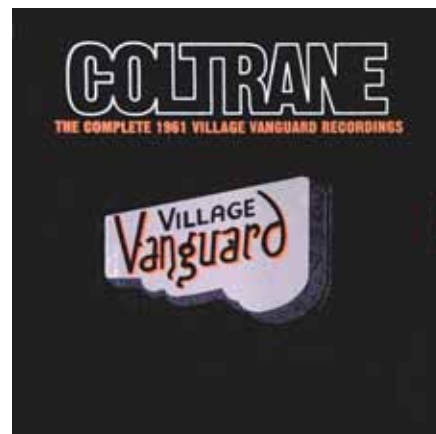
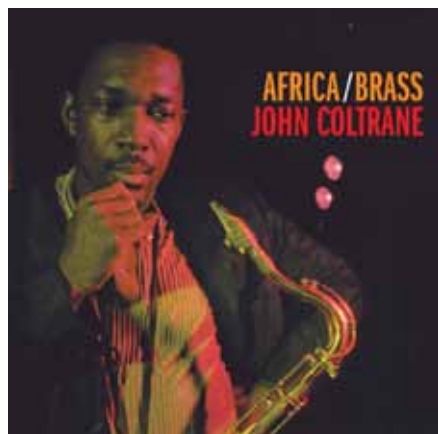
W 1955 roku, Coltrane dołączył na stałe do zespołu Milesa Davisa i uczestniczył w nagraniu pierwszej płyty Davisa wydanej przez wytwórnię Columbia: *'Round About Midnight*. Davis jednak wciąż związany był kontraktem z wytwórnią Prestige i winien był jej nagranie jeszcze czterech płyt, aby wywiązać się z umowy. Zespół zebrał się na dwie sesje: 11 maja i 26 października 1956 roku i nagrany wtedy materiał wystarczył na wydanie wspomnianych czterech płyt, które Prestige wydawał regularnie co rok, do 1961 – były to: *Cookin', Relaxin', Workin' i Steamin' (with the Miles Davis Quintet)*.

Po nagraniu drugiej z tych sesji, po występie w Cafe Bohemia, Miles, sam zerwawszy z nałogiem w 1954 roku, nie był w stanie dłużej tolerować uzależnienia Coltrane'a – „Ok-

ropne było patrzeć, jak Trane o sobie nie dbał, dał się wciągnąć w herę, a do tego sporo pił. Przychodził spóźniony, kiwał się na scenie.” Pobił Trane'a w szatni, (pamiętajmy, że przez dużą część swojego życia trenował amatorsko boks) akurat w chwili, gdy wszedł do niej Thelonious Monk, aby się przywitać. Monk widząc całe zajście, natychmiast ujął się za Coltranem i, zbesztawszy Milesa, zaproponował Coltrane'owi przejście do swojego zespołu.

Występowali razem krótko, gdyż Coltrane wrócił do Davisa, pomimo ciągłego uzależnienia od heroiny i alkoholu, w grudniu 1956 roku. Ale tylko do kwietnia 1957 roku, kiedy Davis wyrzucił go znowu. Uzależnienie Johna Coltrane'a powodowało, że spóźniał się na występy, coraz gorzej grał lub wręcz nie grał w ogóle, występował w wymiętym ubraniu – a Miles Davis przez całe życie przywiązywał ogromną wagę do wyglądu. Robił na scenie jeszcze inne okropne rzeczy, ale ze względu na poczucie smaku Czytelników daruję sobie opisy – zainteresowanych odsyłam do książki *Miles. Autobiografia*.

Ponowne wyrzucenie z zespołu i sięgnięcie dna najprawdopodobniej przyczyniło się do rzucenia nałogu – na podstawie notki muzyka do płyty *A Love Supreme*, można sądzić, że nastąpiło to właśnie w 1957 roku. Tym bardziej, że od początku tego roku widać ożywienie w karierze – podpisuje kontrakt z Prestige, w maju nagrywa pierwszą płytę jako lider – płytę *Coltrane*. Od czerwca 1957 roku ponownie gra w zespole Theloniousa Monka – z tego okresu pochodzą



płyty *Thelonious Monk with John Coltrane* oraz album *Thelonious Monk Quartet with John Coltrane At Carnegie Hall*, nagrany podczas koncertu w tej sali 29 listopada 1957 roku.

W grudniu 1957 roku Coltrane przyjął ponowne zaproszenie Davisa do powrotu do zespołu, który od tej pory stanowił sekstet: Davis, Julian „Cannonball” Adderley na saksofonie altowym, John Coltrane na tenorowym, Red Garland na fortepianie, Paul Chambers na basie i Philly Joe Jones na perkusji. Najbliższe dwa i pół roku to czas jednej z wielkich rewolucji w muzyce, dokonanych przez Davisa. Przy udziale Coltrane’a powstały: *Milestones*, nagrana 4 lutego i 4 marca 1958 roku, przynosząca pierwsze utwory grane w sposób modalny, *Newport 1958*, nagranej 3 lipca podczas koncertu w czasie słynnego festiwalu, już z udziałem Billa Evansa na fortepianie.

Brzmienie Coltrane’a podczas tego występu wywołało kontrowersje, które już od tej pory przez lata dzieliło słuchaczy i krytyków. Artykuł w magazynie *Down Beat* opisuje jego grę jako „gniewny tenor” i przeciwstawia takie granie brzmieniu reszty sekstetu. Krytyk Ira Gitler broniąc Coltrane’a po raz pierwszy używa określenia „warstwy (pokłady) dźwięku (sheets of sound)” którym przyjęło się już zawsze charakteryzować grę Trane’a.

Kolejne płyty to *Jazz At The Plaza*, koncert w hotelu Plaza w Nowym Jorku, 9 września 1958 roku, w tym samym składzie. No i oczywiście – legendarna, jedna z największych płyt w historii jazzu – *Kind of Blue* – nagrana w większości materiału przez sekstet: Miles Davis, Julian „Cannonball” Adderley, John Coltrane, Bill Evans, Paul Chambers i Jimmy Cobb, 2 marca i 22 kwietnia 1959 roku. Ostatnimi nagraniami Davisa, w których uczestniczył John Coltrane, są utwory z płyty *Some Day My Prince Will Come*: tytułowy oraz *Teo*, nagrane 20 i 21 marca 1961 roku.

Równolegle do nagrań z Davisem, Coltrane prowadzi ożywioną działalność jako leader, nagrywając w tym czasie dla Prestige sesje, które przez kolejne lata zostały wydane na płytach *Lush Life*, *The Last Trane*, *The Believer*, *Soultrane*, *Black Pearls*, *Standards Coltrane*, *Stardust* i *Bahia*.

Dalej przychodzi kontrakt z Atlantic i płyty, które pokazują niezwykle



szybki rozwój Coltrane'a jako muzyka i stanowią jazzowe kamienie milowe – *Giant Steps*, *Coltrane Jazz*, *My Favorite Things*, *Coltrane Plays the Blues*, *Coltrane's Sound*, oraz, ostatni dla tej firmy – *Olé Coltrane*.

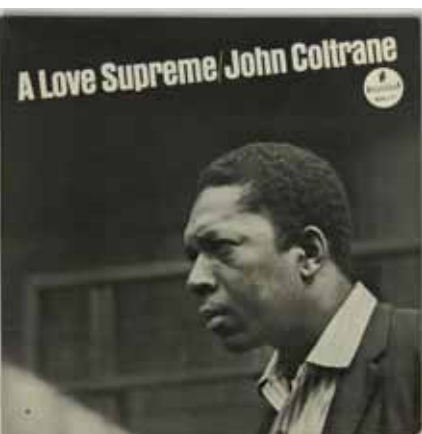
W maju 1961 rozpoczyna się współpraca z Impulse!, trwająca do końca jego życia. Dla tej wytwórni nagrywa większość swoich płyt, które rewolucjonizują muzykę w tym samym stopniu, co niedawne nagrania w zespole Davisa: do największych i najbardziej przełomowych należą, nagrane w 1961 roku *Africa/Brass* i seria koncertów w Village Vanguard wydawanych potem sukcesywnie, za życia Coltrane'a jako *Live at the Village Vanguard* i *Impressions*, a po jego śmierci jako *The Other Village Vanguard Tapes*, *Trane's Modes* i *From the Original Master Tapes*. Późniejsze przełomowe dokonania to już zwrot w stronę duchowości i free: *A Love Supreme*, *Ascension*, *Om*, *Meditations*, czy *Kulu Se Mama*.

Czy w 1966 roku ujawniają się objawy marskości wątroby? Można przyjąć, że minęło około 16 lat od zakażenia. Wątroba ma duże zdolności kompensacyjne, dlatego przez wiele lat, pomimo istotnego postępu choroby, objawy mogą być nieznacznie nasilone. W pewnym momencie jednak dochodzi do dość raptownego załamania. Jedno z istotnych zjawisk w przebiegu

marskości wątroby polega na tym, że traci ona swoje zdolności detoksykacyjne i dochodzi do zatrucia komórek mózgu i układu nerwowego. Zatrucie mózgu objawia się jako tak zwana encefalopatia wątrobowa.

Do nieswoistych objawów marskości należą osłabienie, łatwe męczenie się i utrata apetytu. W bardziej zaawansowanych stadiach dochodzą zaniki tkanki mięśniowej, dające szczupłość kończyn górnych i dolnych oraz wodobrzusze. W podręcznikach medycznych opisuje się sylwetkę chorych jako „kaszta nowy ludzik”. Można zauważyć, że Coltrane tak zaczyna wyglądać na zdjęciach z 1967 roku. Encefalopatia wątroba daje zaburzenia nastroju, osobowości i koncentracji, obniżenie sprawności intelektualnej, zapominanie. Do istotnych zaburzeń należy uszkodzenie obwodowego układu nerwowego pod postacią zaburzeń koordynacji ruchowej oraz charakterystyczne, grubofaliste drżenia mięśni rąk, określane jako „trzepocące” („flapping tremor”).

Nawet w ekstremalnie free nagraniach z płyt *Ascension*, *Om*, czy *Meditations*, muzyka wciąż zachowuje swoją strukturę mimo atonalności i złożonych polirytmi. Czy zmiana koncepcji i nowo przyjęty kierunek muzyki, które doprowadziły do odejścia McCoy Tynera i Elvina Jonesa były świadomą decyzją, czy objawem choroby? Już w nagraniu *Live at the Villa-*



ge Vanguard Again!, dokonany 28 maja 1966 roku, słyhać wibrato, którego nigdy wcześniej nie było w grze Coltrane'a. Czy był to zamierzony efekt artystyczny, czy patologiczne drżenia rąk w przebiegu encefalopatii wątrobowej?

Nagrania z lutego 1967, które okazały się ostatnimi Johna Coltrane'a (jeśli nie liczyć fatalnego technicznie *The Olatunji Concert: The Last Live Recording*, z 23 kwietnia 1967 roku), wydanych później na płytach *Stellar Regions*, *Interstellar Space* i *Expression*, stanowią muzykę wyzwoloną i otwartą w sposób totalny. Nie posiada żadnych ram ani struktury. Wibrato słyhać już bardzo wyraźnie i jego częstotliwość jest bardzo bliska do drżenia rąk pacjentów w schyłkowej fazie marskości wątroby. Płyty te nawet przez bezkrytycznych wielbicieli Trane'a nie są aż tak cennie, jak wcześniejsze dokonania. Nawet, jak wyżej wspomniano, trudne w odbiorze płyty „medytacyjne” (*Ascension*, *Om* i *Metidations*) mają solidny szkielet formalny, którego pozbawione są trzy ostatnie albumy. Swoich zwolenników ma wprawdzie nagrana w duecie z Rashiedem Ali *Interstellar Space*, ale nie jest ich wielu.

Czy to jest decyzja, czy objaw osłabienia sprawności intelektualnej? Niejednokrotnie w historii choroba muzyka wywiera zauważalny, czasem dodatni, częś-

ciej negatywny skutek. Do przykładów pierwszego należą ostatnie sonaty fortepianowe Beethovena, nie tylko od lat niesłyszącego, ale w zaawansowanej fazie choroby alkoholowej, czy Requiem, komponowane przez umierającego na niewydolność nerek Mozarta.

Niestety przykładów, kiedy ciężka choroba kładzie kres możliwościom twórczym wielkiego muzyka, jest więcej. Prawdopodobnie tak też się stało w przypadku Johna Coltrane'a. Pozostaje nam się cieszyć, że powikłania przewlekłego wirusowego zapalenia wątroby, które najprawdopodobniej doprowadziły do jego śmierci, 17 lipca 1967 roku, ujawniły się tak późno.

Smutkiem napawa świadomość, że od lat dziewięćdziesiątych dysponujemy skutecznymi lekami na WZW B, jak i od niedawna, na WZW C. Niestety, John Coltrane ich nie doczekał. Podobnie jak Gustav Mahler, umierając na bakteryjne zapalenie wsierdza w 1911 roku, zaledwie trzydzieści lat przed wprowadzeniem do leczenia, skutecznej w tej chorobie, penicyliny.●

Down the Backstreets Introdukcja

Piszę pierwsze słowa nowej rubryki JazzPRESSu i mam dziwne wrażenie, że wchodzę na obcy teren. Bynajmniej nie dlatego, że nie pisałem takich tekstów nigdy wcześniej, ale z powodu tematyki. Ilu fanów-fundamentalistów jazzu w Polsce, otwarcie lub skrycie, gardzi rapem i uważa za wybryk niegodny tytułu „gatunku muzycznego”? Odbylem niejedną rozmowę z takimi osobami, wiem zatem tyle, że kilku ich jest. Niczyjego światopoglądu kilkoma tekstami raczej nie wywróci się na drugą stronę, ale jeśli zasieję choć mikre ziarenko chęci bliższego zapoznania z jakże piękną i różnorodną kulturą hip-hopu – będę bardzo kontent.

Wyboru albumów dokonałem, nie ukrywam, dość samolubnie. Nie mam ochoty i nie widzę sensu opisywania niepodważalnych klasyków jazz rapu, o których wysmażono już setki tekstów i miliony słów. Z wyjątkiem pierwszego z opisywanych albumów, nie będzie tu rzeczy „oczywiście oczywistych” dla słuchaczy jazzu rapu – żadnego z albumów z cyklu *Jazzmatazz*, nic z twórczości A Tribe Called Quest czy The Roots ani nawet *Doo Bopu* Davisa. W *Down the Backstreets* postaram się przedstawić dzieła doskonale znane zagorzałym fanom rapu, ale niekoniecznie jazzowym catom.

Nazwa rubryki zapożyczona jest z utworu Guru z albumu *Jazzmatazz* – jednego z najważniejszych dzieł w historii jazz rapu. Tak właśnie widzę wizytę słuchaczy jazzu w świecie rapu. Zapraszam na spacer bocznymi ulicami – czasami brudnymi, surowymi i pełnymi przemocy, ale zapewniającymi przeżycia, obok których nie przechodzi się obojętnie.

Adam Tkaczyk

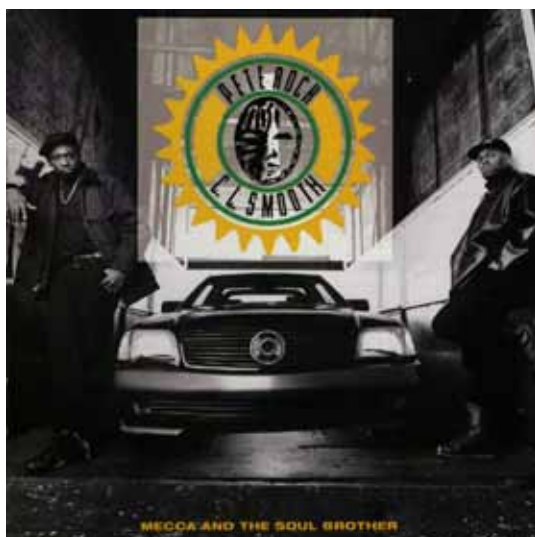


Pete Rock & C.L. Smooth – *Mecca and the Soul Brother*



Adam Tkaczyk

adam-tkaczyk@wp.pl



Elektra, 1992

Jak wspominałem we wprowadzeniu do nowej rubryki, pierwszy tekst dotyczyć będzie niepodważalnej klasyki gatunku – albumu, który ZNA każdy fan rapu, a który POWINIEN ZNAĆ (lub też POZNAĆ) nawet średnio zorientowany fan jazzu czy czarnej muzyki w ogóle. Nie będziemy tutaj jednak bić pokłonów ani uznawać za wybitne dzieła owego bez dyskusji i podania w wątpliwość jego wartości. Co to, to nie! Jak wiadomo, nawet największe świętości i autorytety warto od czasu do czasu weryfikować.

Album *Mecca and the Soul Brother* duetu Pete Rock i C.L. Smooth jest

pierwszym LP dla obydwu panów. Rok wcześniej wydali jedynie EPkę *All Souled Out*. Obydwie pozycje zostały, co prawda, powszechnie pochwalone przez fanów i krytyków, ale nie narobiły zamieszania na listach sprzedaży. Świat rapu zelektryzowany był wtedy przez *The Chronic* Dr. Dre i nowatorskie brzmienie g-funku. Uznanie dla Pete Rocka i C.L. Smootha rosło nieraptnie, stopniowo. Dzisiaj trudno wyobrazić sobie listę najlepszych albumów początku lat dziewięćdziesiątych bez *Mecca and the Soul Brother* lub fana rapu, który nigdy nie słyszał *They Reminisce Over You (T.R.O.Y.)*. Ale po kolei – za co kochamy ten krążek?

Gwiazdą płyty i znakiem jej jakości jest producent Pete Rock i jego muzyka. Nie bez powodu zaczął on wkrótce otrzymywać prośby o bity od największych w branży (w ciągu trzech lat od wydania *Mecca and the Soul Brother* produkował utwory i remiksy zarówno uznanych gwiazd: Run-D.M.C. oraz Public Enemy, jak i najgorętszych debutantów – Nasa i Notoriousa B.I.G.). Pete Rock rozwinął tu fundamenty przekazane mu przez muzykę A Tribe Called

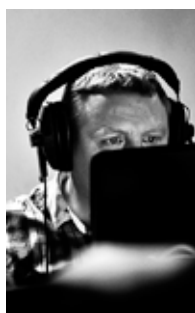
Quest, De La Soul czy Gang Starr, ozdabiając je własnym stylem, wypełnionym instrumentami dętymi i twardymi bębnami, który potem próbowało kopiować niemal całe rapowe wschodnie wybrzeże. Cały czas orbitując wokół brzmienia pełnego jazzowego smaku, album miejscami brzmi melancholijnie i relaksująco (*Lots of Lovin', For Pete's Sake*), by za chwilę wprowadzić twarde, nowojorski vibe (*Act Like You Know, The Basement, They Reminisce Over You*). Jest surowo – słysząc, że to 1992 rok, ale na tyle nowocześnie, że słucha się tego dobrze nawet dzisiaj. Pete próbuje również swoich sił za mikrofonem. Oprócz krótkich wstępów, refrenów i miejscowych dopowiedzeń możemy usłyszeć jego pełne zwrotki w czterech utworach. Są one akceptowalne, stanowią ciekawą odmianę od rapu C.L. Smootha, ale dla poziomu albumu dobrze się stało, że nie było ich więcej.

Mam lekki problem z C.L. Smoothem. Nie ma w jego rapie nic złego – pamiętajmy, że z perspektywy czasu wydaje się, że w 1992 roku poziom sceny był generalnie o wiele wyższy. Żeby zwrócić na siebie uwagę, należało mieć niepodważalne umiejętności. Nawet teksty tak wyśmianego przez środowisko i historię Vanilli Ice'a w 2015 roku mogłyby uchodzić za niezłe. C.L. Smooth potrafi nawiązać, ma łagodny, przyjemny głos, ciekawe zwrotki i pasuje do brzmienia

bitów Pete'a Rocka. Teksty dotyczą różnych tematów – od pospolitego braggadocio (forma tekstu, w którym raper zachwala w oryginalny sposób swoje umiejętności), przez wyznania miłosne, aż do problemów społeczności murzyńskiego getta. Unika on również wulgaryzmów, dzięki czemu łatwiej będzie go słuchać osobom zniechęconym do rapu – właśnie z powodu częstej ordynarności warstwy lirycznej. Problem polega na tym, że podkłady, które dostał, mają absolutnie fenomenalny, genialny poziom, i wypada on przy nich co najwyżej dobrze. Owszem, słuchanie C.L. Smootha jest za każdym razem przyjemnością, ale miewam wrażenie, że chętniej usłyszałbym na danym podkładzie Rakima, Kool G Rapa czy Redmana. Raper nie zapewnia tej iskry geniuszu, którą błyszczy przez cały czas trwania albumu producent. Daleki jestem od wieszania psów na C.L. Smoothie – po prostu został on zmuszony do trwania w cieniu geniuszu Pete Rocka. Błogosławieństwo czy przekleństwo? To samo pytanie mogą zadać na przykład MC Ren czy Willie D – porządni MC, którzy musieli dzielić scenę z geniuszami mikrofonu – Ice Cubem i Scarfacem. Oni również, tak jak C.L. Smooth, dołożyli swoje cegiełki do powstania wielkich, historycznych dla gatunku albumów. Słuchacze powinni zdejmować czapki z uznaniem, nawet jeśli wkład innych członków zespołów był większy lub ważniejszy.

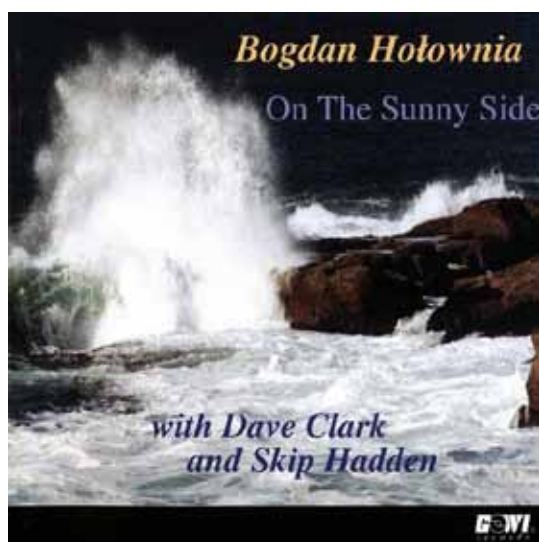
Czy *Mecca and the Soul Brother* broni się i utrzymuje swój status w 2015 roku? Moim zdaniem tak. Gdyby czepiać się szczegółów, niektóre elementy mogłyby być lepsze: C.L. w paru miejscach mógłby być dynamiczniejszy, Pete Rock mógłby mniej rapować, a według licznych opinii, większość jego najlepszych produkcji nadeszła w ciągu kolejnych kilku lat. Nie róbmy jednak z muzyki matematyki. *Mecca and the Soul Brother* posiada tę magię, atmosferę i magnetyzm, dzięki którym słuchanie go to niezwykle przeżycie dla miłośników muzyki. ●

Bogdan Hołownia with Dave Clark and Skip Hadden – *On The Sunny Side*



Rafał Garszczyński

rafal.garszczynski@radiojazz.fm



GOWI, 1997

Często wracam do tego nagranych w 1995 roku albumu. To doskonały przykład na to, jak można bawić się formą doskonale znanych wszystkim fanom jazzu melodii poszukując wewnątrz nich własnych pomysłów interpretacyjnych.

Bogdan Hołownia to muzyk niezwykle uniwersalny. Jest ulubieńcem wszystkich jazzowych wokalistek, które albo z nim grają, albo o tym marzą. W tej roli sprawdza się wyśmienicie, jednak jeszcze lepiej wypada jako lider własnych, kameralnych składów, choć nie należy do muzyków, którzy się jakoś szczególnie przepracowują w studiach nagraniowych. Jego płyty nie

ukazują się często, ale warto na nie czekać.

Moim ulubionym albumem Bogdana Hołowni jest nieco dziś zapomniany album wydany w 1997 roku przez wytwórnię GOWI – *On The Sunny Side*. Ten zarejestrowany prawdopodobnie w Stanach Zjednoczonych projekt to w zasadzie podręcznik jazzowych przebojów. Nie jest łatwym zadaniem uciec od wszelkich znanych i genialnych interpretacji i zaproponować coś autorskiego i oryginalnego. Porzucić melodię *Mercy, Mercy, Mercy* i skupić się na rytmie, uciec od banału tysięcy balladowych wykonania *Summertime*, czy ciągnących się nie miłosiernie i do bólu rzewnych wykonania słynnego tematu Krzysztofa Komedy z filmu *Dziecko Rosemary*. W tym ostatnim przypadku – mam ostatnio wrażenie, że trwają zawody – kto zagra wolniej... Ale to nieco inny temat.

Bogdan Hołownia zarejestrował ten album w towarzystwie dwóch niezbyt znanych amerykańskich muzyków, którzy udzielają się raczej w roli edukatorów aniżeli ak-

tywnych na scenie artystów. O muzycznym dorobku basisty – Dave’a Clarke’a nie wiem zbyt wiele, Skup Hadden wslawił się udziałem w kilku nagraniach Weather Report, co samo w sobie powinno być znakiem muzycznej kompetencji, znalazł się bowiem w gronie wielu wybitnych bębniarzy grających w tym zespole – między innymi Alphonse’a Mo-uzona, Narady Michaela Waldena, Alexa Acuny, Petera Erskine’a czy Omara Hakima.

On The Sunny Side nie potrzebuje jednak instrumentalnej wirtuozerii. To gra zespołowa, myślenie, dekompozycja i zabawa formą. To

jeden z tych zaskakujących albumów, do których będziecie ciągle wracać, w których będziecie odkrywać nowe brzmienia, nowe pomysły. To album wyśmienitego fortepianowego tria, które jeśli istniałoby nieco dłużej, z pewnością podbiłoby świat.

Ten album jest rezultatem studiów lidera w Berklee. Czasem trochę żałuję, że Bogdan Hołownia nie grywa często takiego repertuaru. Wtedy sięgam po płytę i wspominam stare czasy. Od nagrania tego albumu minęło już 20 lat, więc można ocalić go przed zapomnieniem opowiadając o nim innym i przypominając muzykę na falach radiowych. Na reedycję pewnie nie ma szans, pewnie oryginalne taśmy gdzieś zaginęły... Choć cuda się zdarzają. Moim zdaniem tego rodzaju pozycje warto wydawać. Może 20. rocznica nagrania, która właśnie mija byłaby dobrą okazją? Ja podejmuję się namówić parę osób do zakupu...●

Kanon Jazzu Rafała Garszczyńskiego

od poniedziałku do piątku,
w **RadioJAZZ.FM**

godz.
14:45

www.radiojazz.fm

radioJazz.fm



Łukasz Nitwiński

lukasz@radiojazz.fm

Faris – *Mississippi to Sahara*

Pomysł na ten album był prosty, lecz ryzykowny: wybrać tuareckiego muzyka, wręczyć mu kilkanaście najsłynniejszych utworów bluesowych i... zobaczyć, co z tego wyjdzie. W repertuarze Farisa – pół Tuarega, pół Włocha, dorastającego w Afryce – wylądował m.in. Robert Johnson (*If I Had Possession Over Judgment Day*), Skip James (*Hard Times Killing Floor Blues*) czy Muddy Waters (*Feel Like Going Home*). Ideą było uchwycenie wspólnego źródła dwóch gatunków: czarnego bluesa z delty Mississippi i Desert Bluesa, którego ambasadorami są Tuaregowie. I tylko jedna sugestia dla przyszłego autora: „zagraj to po swojemu, tak jak to czujesz”.

Faris miał wcześniej na koncie tylko jedną EP-kę. Był koncertowo doświadczonym muzykiem, ale pierwszy album studyjny stworzył dużą szansę. Wykorzystał ją dojrzałe i odważnie. Sesja nagraniowa trwała jeden dzień – jak podczas bluesowych sesji w latach 50. Większość aranżacji Farisa bardzo swobodnie bazuje na oryginałach – tytuły kompozycji zostały zmienione (wszystkie napisane są w tuareckim języku tamasheq). W dwóch kompozycjach



Wrasse Records, 2015

www.wrasserecords.com

Farisowi towarzyszy świetny czarny bluesmen Leo Bud Welch, co sprawia, że pomost pomiędzy gatunkami jest wręcz namacalny.

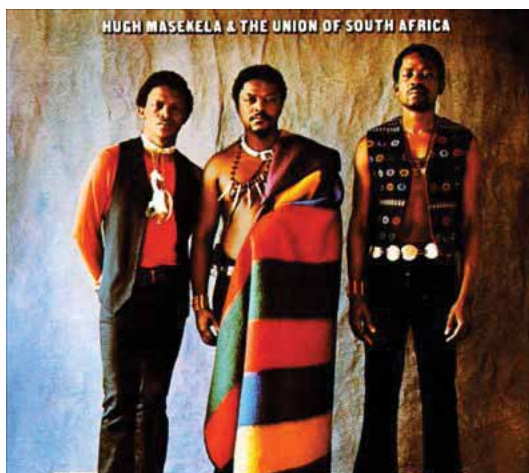
W ostatniej dekadzie objawiło się wiele tuareckich zespołów. Przełom, który rozpoczął przede wszystkim Tinariwen, szybko znalazł interesujących kontynuatorów: Tamikrest, Tartit, Bombino czy Toumast (zagadka literki „T” nie została jeszcze rozwiązana). Propozycja wytwórni Wrasse Records jest jednak w swoim gatunku wyjątkowa i inna. Na żadnym innym „pustynnym” krążku duch amerykańskiego bluesa nie jest aż tak wyraźny. Czuć w tych nagraniach, że zanim gatunek ten zawitał do Ameryki wraz z czarnoskórymi niewolnikami, to przez

wiele lat wybrzmiewał wśród piaszkowych wydm, palmowych oaz i wieczornych, tuareskich ognisk.

Hugh Masekela & Union of South Africa – *Hugh Masekela & Union of South Africa*

Ten album ma wszystko, czego potrzebujemy do dobrego samopoczucia. Melodyjne tematy, wielobarwną stylistykę, luz, dawne brzmienie i drobne smaczki do odkrywania przy kolejnych spotkaniach. Słuchając, mamy wrażenie jakby całość materiału powstała bezwysiłkowo – w przyjaznej, otwartej na każdy pomysł atmosferze.

Dzieje się dużo. Otwierająca album jazzowa ballada o Nowym Orleanie (czemu ten utwór nie stał się z miejsca klasykiem?), przechodzi w funkowy „Ade”. W następnej odsłonie ponownie zwalnimy tempo, ustępując pola instrumentalistom (grający prostym, ale chwytliwym tonem Masekela), by znowu



Chissa 1971 / Motown 1994

www.motownrecords.com

przyspieszyć, ale już innym kostiumie – soul, high life, nawet pop. No i ten analogowy, nieco brudnawy sound! Czasem to wszystko jest nieco chaotyczne i może niezbyt spójne, utwory nie zawsze równe. Tak – nie jest to pozycja w dorobku Masekeli bezbłędna. Ale tak zwany „fun” jest tutaj pierwszej klasy.

Oryginalny longplay, wydany jeszcze przez afrykańską wytwórnię Masekeli (Chissa) w 1971 r. to w swoim gatunku biały kruk. Nakład wyczerpany, rozproszony. Chwała wytwórni Motown, że w 1994 r. zdobyła te nagrania i przywróciła do życia. Cieszę mnie te dźwięki niezwykle. ●



Aya Lidia Al-Azab

aya.alazab@radiojazz.fm

Rawa w końcu odmłodzona!

Cieężko jest utrzymać w dobrej formie muzyczne wydarzenie przez kilkadziesiąt lat. Z festiwalami o długiej historii jest trochę jak z małżeństwem. Po trzydziestu pięciu latach para zakłada kapcie, żyje podtrzymywana wspomnieniami z przeszłości. Ogląda stare fotografie, które stwarzają złudne poczucie, że młodzieńcze szaleństwo wciąż jest obecne. Rawa Blues Festival założyła kapcie już jakiś czas temu. Szkoda, bo to impreza o ogromnym znaczeniu dla polskiej sceny bluesowej. Wrażenie zatrzymania w rozwoju festiwalu z pewnością dają stałe punkty programu – polskie gwiazdy pojawiające się na Rawie od początku jej istnienia.

Na szczęście organizatorzy zapraszają co roku perełkę i to ona przyciąga tłumy do Spodka. Zapewne powodem przybycia większości była Bettye LaVette. Gwiazda coverów, doskonałego ruchu scenicznego i ciekawej barwy. Moimi zaś perełkami byli Jarekus Singleton i Selwyn Birchwood. Odmłodzili 35. edycję, wstrzykując w nią życie i oryginalność.

Selwyn Birchwood swój występ roz-



począł bardzo delikatnie. Koncert wolny był od gwiazdorskich, przesadnie wydłużonych solówek. Jarekus Singleton znacznie bardziej namieszał. Dzięki jego odważnej mieszance bluesa, gospel z hip-hopowym frazowaniem wreszcie powiało świeżością w Spodku. Kto zna muzykę młodego Singletona, zrozumie jego fenomen. Udowadnia, że można potraktować bluesa jako źródło czerpania inspiracji, a tym samym rozwijania tego gatunku, a nie tylko podtrzymywania go przy życiu przez odgrywanie klasyków.

35. Rawa Blues Festival dzięki tym dwóm młodym artystom uratowała się od muzycznej monotonii. Może nie był to rewolucyjny zabieg odmładzania, ale z pewnością pomógł! ●



Irek Dudek, Jarekus Singleton,
Selwyn Birchwood, Elvin Bishop,
Ed Early, Bettye LaVette
fot. Łukasz Rak, www.eobraz.pl /
www.rawblues.com

Kontakt z redakcją: jazzpress@radiojazz.fm

ul. Górczewska 201, 01-459 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

Konrad Michałak

Wojciech Sobczak-Wojeński

Paulina Pacuła

Krzysztof Komorek

Sławomir Orwat

Dionizy Piątkowski

Marta Ignatowicz-Sołtys

Radek Wośko

Lech Basel

Małgorzata Smółka

Rafał Zbrzeski

Aleksandra Zbrzeska

Vanessa Rogowska

Basia Gagnon

Wydawca



Fundacja Popularyzacji Muzyki

Jazzowej EuroJAZZ

ISSN 2084-3143

Fotograficy:

Piotr Gruchała

Marta Ignatowicz-Sołtys

Kuba Majerczyk

Lech Basel

Marcin Wilkowski

Piotr Fagasiewicz

Piotr Banasik

Jarek Misiewicz

Barbara Adamek Czartoryjska

Bogdan Augustyniak

Krzysztof Wierzbowski

Monika S. Jakubowska

Julian Olearczyk

Korekta

Ewa Weydmann

Katarzyna Słocińska

Zuzanna Tulisza

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 »**

