

Rozmowy:

Łukasz Pawlik

Zohar Fresco

Maciej Trifonidis



TOP NOTE

Janusz Muniak,  
Joachim Mencil,  
Willem von Hombracht,  
Harry Tanschek  
– *Contemplation*

**Adam  
Pierończyk**  
W zgodzie ze sobą

Fundacja EuroJAZZ i Bemowskie Centrum Kultury  
zapraszają na KONCERT i wystawę okładek  
z okazji 5-lecia MIESIĘCZNIKA JAZZPRESS

W Y S T Ą P I Ą

Kamil Piotrowicz Quintet

# Atom String Quartet



transmisja  
((on-line)))  
radio.jazz.fm

Bemowskie Centrum Kultury

19.03.2016 / 19:00

wstęp wolny

A. SOBIECHŃKA

Grafika na podstawie zdjęć Stefana Curta

[www.jazzpress.pl](http://www.jazzpress.pl)

# jazzpress



BEMOWSKIE  
CENTRUM  
KULTURY

EuroJazz

Jazzpress

radio.jazz.fm



# Od Redakcji

redaktor naczelny

Piotr Wickowski

piotr.wickowski@radiojazz.fm



„Brzmienie saksofonu Muniaka, po okresie stańkowej ‘awangardy’ było podobne do Joe Hendersona z jednej i Stana Getza z drugiej strony. Było to brzmienie stonowane, wyrównane we wszystkich rejestrach i bardzo ‘wokalne’. Muniak posiadał atuty wszystkich wybitnych saksofonistów: grał z niezachwianym swingiem i potrafił ‘opowiadać historię’” – wspomina Jarosław Czaja.

Kiedy przypominam sobie Janusza Muniaka przede wszystkim słyszę właśnie to charakterystyczne brzmienie, niepowtarzalne, sprawiające, że najbardziej ograne balladowe amerykańskie standardy stawały się wyjątkowe i osobiste. To brzmienie bez problemu mogło konkurować z brzemieniem największych saksofonowych herosów, o których rozpisują się autorzy historii jazzu... Brzmienie jak na najnowszej, niestety, ostatniej wydanej za życia Janusza Muniaka, płycie zatytułowanej Contemplation. Na wielu jazzfanach ten album, opublikowany po wielu latach milczenia Muniaka, zrobił duże wrażenie, również w naszej redakcji. Stał się więc poważnym kandydatem do naszej rubryki Top Note, zanim jeszcze dotarła do nas wiadomość o ciężkiej chorobie, a następnie śmierci Mistrza. Pozostaje mi jeszcze tylko zacytować jeden fragment z bardzo osobistego wspomnienia wielkiego saksofonisty autorstwa Jarosława Czai: „odejście Janusza Muniaka to niepowetowana strata dla naszej, polskiej kultury”.

Milej lektury!







---

## SPIS TREŚCI

---

### 3 – Od Redakcji

---

### 4 – Spis treści

---

### 6 – Porterety improwizowane

---

### 7 – Wydarzenia

---

### 8 – Wspomnienia

8 Janusz Muniak (1941-2016)

11 Paul Bley (1932-2016)

---

### 12 – Płyty

12 Pod naszym patronatem

14 Top Note

Janusz Muniak, Joachim Mencil, Willem von Hombracht, Harry Tanschek – *Contemplation*

20 Recenzje

Franciszek Raczkowski Trio – *Apprentice*

Cezariusz Gadzina & Atom String Quartet – *The Fifth Element*

Paweł Pańta, Krzysztof Dys, Krzysztof Szmańda – *Pańta\_Dys\_Szmańda Play Bach\_Beethoven\_Chopin\_Malecki*

Sebastian Zawadzki Trio & Strings – *Euphony*

Nils Landgren with Janis Siegel

– *Some Other Time: A Tribute To Leonard Bernstein*

Cæcile Norby & Lars Danielsson – *Just the Two of Us*

Maliha – *The Day I Had Everything*

The Bad Plus & Joshua Redman – *The Bad Plus Joshua Redman*

Sisterhood of Klangpedal – *Sisterhood of Klangpedal*

Ganelin Trio Priority – *Solution*

Aki Takase & Ayumi Paul – *Hotel Zauberberg*

---

### 40 – Książki

40 Recenzje

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

---

### 44 – Koncerty

44 Przewodnik koncertowy

46 Czôczkò czyli szaleństwo improwizacji

48 W tej grupie moc

52 Marek Napiórkowski, Artur Lesicki

---

**55 – Rozmowy**

55 Adam Pierończyk

*W zgodzie ze sobą*

70 Łukasz Pawlik

*Uwielbiam wyzwania*

79 Zohar Fresco

*Muzyka jest moją religią*

88 Maciej Trifonidis

*Cały ten jazz! MEET!*

---

**102 – Słowo na jazzowo**

102 Wszystkie drogi prowadzą do Bitches Brew

*Niepoprawny innowator – Jimmy Giuffre – część pierwsza*

106 Kanon Jazzu

*Gene Krupa / Buddy Rich – The Drum Battle At JATP*

108 My Favorite Things (or quite the opposite...)

*Z ziemi greckiej do Polski*

111 Down the Backstreets

*Ini – Center of Attention*

114 Na gościnnych występach

*David Bowie. Życie, które nie boi się śmierci*

---

**120 – Pogranicze**120 World Feeling

---

**122 – Redakcja**

---



#JazzDolt!

od poniedziałku do piątku,  
godz. 11:00-13:00

na antenie

RadioJAZZ.FM

www.radiojazz.fm



*Portrety i prowizowane*



rys. Jarosław Czaja



fot. Piotr Fagajewicz

Tomasz Stańko skomponował hejnał Rzeszowa. Pierwsza koncertowa prezentacja hejnału odbyła się 17 stycznia podczas uroczystości związanych z rocznicą lokacji Rzeszowa. Utwór zatytułowany *Na cztery strony świata* wykonał wtedy sam autor.

Zgodnie z uchwałą Rady Miasta Rzeszowa hejnał jest odtwarzany z nagrania, z wieży ratusza stolicy Podkarpacia, siedem razy w ciągu dnia, co trzy godziny począwszy od godziny 6:00 rano, z wyjątkiem godz. 3:00. Będzie się go także wykonywać lub odtwarzać w czasie uroczystości miejskich oraz świąt i rocznic państwowych.

Tomasz Stańko przyszedł na świat w Rzeszowie, a w podrzeszowskiej Zwińczycy (obecnie należącej do Rzeszowa) spędził pierwsze sześć lat życia. W ubiegłym roku otrzymał tytuł Honorowego Obywatela Miasta Rzeszowa.

Grupy The Forest Tuner i Mateusz Pliniewicz Quartet uzyskały dofinansowanie w ramach piątej edycji programu *Jazzowy debiut fonograficzny* organizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca. Decydująca o przyznaniu dofinansowania komisja wysoko oceniła potencjał artystyczny, dobre przygotowanie warsztatowe, dojrzałość muzyczną artystów i oryginalność przedstawionych projektów.



fot. Piotr Gruchała

Kuba Ziołek został laureatem Paszportów tygodnika *Polityka* w kategorii Muzyka popularna. Muzyk grup Innercity Ensemble, Alameda 5 i Stara Rzeką nagrodzony został za „wyjątkowe, autorskie i zawsze rozpoznawalne podejście do muzyki z kręgu rocka, folku czy elektroniki” oraz „za niebywałą pracowitość, konsekwencję i talent w łączeniu różnych muzycznych środowisk”. W tej samej kategorii nominowany był również Raphael Rogiński.

Podwójną Wdechę w kategorii Miejsce Roku, czyli nagrody przyznawane przez Gazetę Stołeczną, otrzymał 5 lutego warszawski klub Pardon, To Tu. Znany i ceniony nie tylko w Warszawie, i nie tylko w Polsce, klub kierowany przez Daniela Radtke doceniono za utrzymywany od kilku lat wysoki poziom koncertów. W przypadku Pardon, To Tu decyzja dziennikarzy warszawskiego oddziału Gazety Wyborczej zbiegła się z decyzją głosujących czytelników.

Sukcesem zakończyła się zbiórka funduszy na wydanie nowej płyty młodej basistki Kingi Głyk, która przeprowadzona została na portalu Wspieram.to. Dzięki akcji wydana zostanie płyta koncertowa artystki z występu Teatrze Ziemi Rybnickiej, która będzie nosić tytuł *Happy Birthday*. ●



## Trafiał w sedno Janusz Muniak (1941-2016)



Jarosław Czaja

[jarczaja@poczta.onet.pl](mailto:jarczaja@poczta.onet.pl)

[jazztornado.blog.pl](http://jazztornado.blog.pl)

Smutek, można rzec podwójny. Po pierwsze zakończył życie Wielki Muzyk, a po drugie, nie pozostał po sobie, niestety, zbyt wiele śladów swojego talentu. Myślę tu oczywiście o płytach autorskich Janusza Muniaka. Ponad 50 lat kariery i zaledwie bodaj 10 krążków! No, ale pan Janusz zawsze był w wielu kwestiach „osobny” i przedkładał jazz „żywy” ponad głuche i obojętne ściany studia nagraniowego. Wiem co mówię, bo byłem na wielu jego koncertach.

Przepraszam, ale nie potrafię teraz pisać o tej stracie inaczej, niż w sposób osobisty. Poznawałem muzykę Mistrza z czarnych, analogowych krążków. To było *Placebo* i *Janusz Muniak Quartet*. Pamiętam, że nie długo po tym, kiedy rozpocząłem studia w Krakowie pod koniec lat osiemdziesiątych, zobaczyłem Muniaka w całej swojej niedużej postaci po prostu na ulicy. Szedł zamyślony trzymając w ręce futerał z saksofonem. To było coś! No, a potem były słynne Jaszczury, klub U Muniaka na Floriańskiej itd. Pamiętam, bo

zostałem tam z radia studenckiego delegowany z mikrofonem, jak Muniak z Jarkiem Śmietaną prezentowali różne style muzyczne (grali wspaniale między innymi *Girl From Ipanema*) na specjalnym koncercie dla dzieci i młodzieży w Centrum Młodzieży na Krowoderskiej, w 1991 roku. Teraz, kiedy dowiedziałem się o śmierci pana Janusza, przypomniał mi się ten występ. Pomyślałem, że Jarek Śmietana bardzo się – gdzieś tam w zaświatach – ucieszył, bo znowu, jak za dawnych lat, może z Muniakiem pograć do woli.

Piszę o tym, ponieważ odejście Janusza Muniaka, to niepowetowana strata dla naszej, polskiej kultury. Z dzisiejszej perspektywy trudniej to dostrzec, ponieważ jazz stał się marginesem marginesu i niszą zupełną. Ale gdy myślę o czasach tamtych, słusznie minionych, czasach szarych, burych i beznadziejnych, to nasuwa mi się analogia z polskimi himalaistami. Ludzie z ubogiego kraju bez wysokich gór, mogli być najlepsi na świecie. Podobnie było z naszymi muzykami jazzowymi.



fot. Piotr Gruchala



Człowiek szedł do Jaszczurów, albo już potem do piwnicy Muniaka i miał poczucie, że jest w innej rzeczywistości. Świat przychodził do nas, chociaż na chwilę...

Pamiętam, że U Muniaka z głośników „leciał” kiedyś Joe Henderson. I właśnie z tym wielkim, amerykańskim saksofonistą kojarzył mi się zawsze Janusz Muniak. Obaj funkcjonowali w tle, nie lubili się narzucać i traktowali muzykę bardzo osobiście. Brzmienie saksofonu Muniaka, po okresie stańkowej „awangardy” było podobne do Hendersona z jednej i Stana Getza z drugiej strony. Było to brzmienie stonowane, wyrównane we wszystkich rejestrach i bardzo „wokalne”. Muniak posiadał atuty wszystkich wybitnych saksofonistów: grał z niezachwianym swingiem i potrafił „opowiadać historię”. Dlatego doskonale czuł się w świecie standardów. Nie był typem sztukmistrza – jak Tomasz Szukalski, który zawsze miał w rękawie jakiś trik zaskakujący publiczność. Muniak trafiał w sedno bez nadużywania

techniki. Widziałem na własne oczy, jak potrafił zaczarować ludzi.

Koncerty w klubach jazzowych są specyficzne, bo elitarne. Mistrz wychodził ze swojej piwnicy rzadko – za rzadko!, Zdarzało mu się jednak zagrać z powodzeniem dla publiczności, raczej na co dzień jazzu niesłuchającej. Widziałem to na własne oczy, jakieś cztery, czy pięć lat temu. Było to w przepięknym, zażytkowym kościółku drewnianym w Binarowej koło Biecza. Koncert odbywał się w ramach letniego cyklu *Muzyka zaklęta w drewnie*. Zwykle grano w po-



dobnej scenerii raczej muzykę klasyczną. Muniak wystąpił w ramach „eksperymentu”. I sprawdził się doskonale! Grał w towarzystwie Pawła Kaczmarczyka na klawiszach i basisty, którego nazwiska teraz nie pomnę. Siedziałem w ławach nawy pośród nobliwych słuchaczy ubranych wieczorowo jak do opery i takich, co to raczej do filharmonii nie uczęszczali nigdy. Pan Janusz na tle barokowego, złoczonego ołtarza grał jak sam anioł. Jego pełny, okrągły ton odbijał się od drewnianych ścian i opadał niczym obłok na oszołomionych ludzi. Takiego zaśłuchania nie spotkałem ani przedtem, ani potem w żadnym kościele na jakimkolwiek koncercie, albo tym bardziej kazaniu.

Jako człowiek, pan Janusz był niezwykle skromny i ciepły. Kiedy podałem mu kiedyś do podpisania *Placebo*, spojrzał na mnie z uśmiechem lekkiego zażenowania. „A, to takie tam...”, jakby zdziwiony, że ktoś tego jeszcze słucha. Ano słucha i słuchać będzie, bo twórczość Janusza Muniaka to już od dawna kanon jazzu i raczej nie prędko się zestarzeje. Szkoda tylko, że za życia krakowski saksofonista nie doczekał się, tak naprawdę odpowiedniego uznania. ●



# Odejście legendy Paul Bley (1932-2016)

Piotr Rytowski  
rytowski.jazz@gmail.com



Charlie Parker, Ben Webster, Sonny Rollins, Roy Eldridge, Donald Byrd, Jackie McLean, Art Taylor, Charles Mingus, Art Blakey, Lester Young, Chet Baker, Ornette Coleman, Don Cherry, Charlie Haden, Billy Higgins, Jimmy Giuffre, Coleman Hawkins, Gary Peacock, Paul Motian, John Surman, Bill Frisell, Evan Parker, Roland Kirk, Don Ellis, John Abercrombie, John Scofield, Billy Hart, Lee Konitz, Jean-Luc Ponty.

Grał z nimi wszystkimi. Lista nie jest oczywiście pełna – to tylko największe nazwiska ze świata jazzu, z którymi kooperował. Dlatego jeszcze przed chwilą mogliśmy o nim powiedzieć „żywa legenda”. Zasługiwał na to jak mało kto. Teraz możemy mówić już tylko „legenda” – Paul Bley zmarł 3 stycznia tego roku, w swym domu w Stuart na Florydzie. Miał 83 lata.

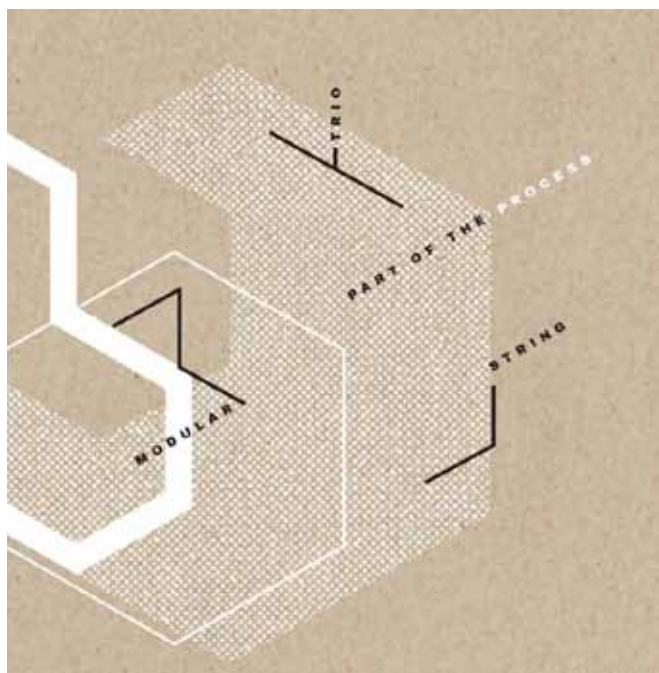
Ten kanadyjski pianista, już w młodości wyprowadził się z ojczyzny, trafiając do nowojorskiej Juilliard School. Od samego początku grywał z największymi.

Był wspaniałym muzykiem, ale też organizatorem. Organizował warsztaty, założył własną wytwórnę płytową Improvising Artists oraz Jazz Composers Guild – organizację skupiającą muzyków nowojorskiego free jazzu. Był jednym z pionierów wykorzystania syntezatorów w jazzie. Pod jego skrzydłami swój talent rozwinęła żona – Carla Bley.

Pianistyka Bleya jest mocno osadzona we free jazzie, ale dużo też w niej elementów bluesa, czy nawiązań do współczesnej kameralistyki. Wiele kompozycji to po prostu urzekające melodie. Na przestrzeni kilkudziesięciu lat twórczości dokonał wielu wolt w swojej muzyce, więc bardziej wnikliwa analiza jego dokonań wymagałaby zdecydowanie bardziej obszernego materiału.

Myślę, że był muzykiem niedocenionym – szczególnie w naszym kraju. Nigdy nie wystąpił w Polsce. Zostawił po sobie jednak ponad 100 płyt. Jest do czego wracać – i gorąco do tego zachęcam.●





### **Modular String Trio – *Part of The Process***

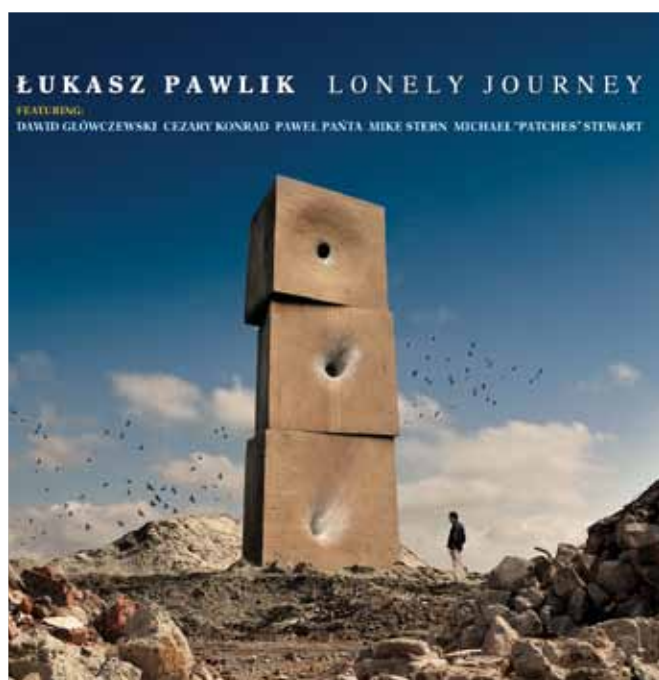
„Elektro-akustyczna improwizowana kameralistyka bliska współczesności” – najlepiej określa działalność Modular String Trio, według założyciela tej formacji Jacka Mazurkiewicza. Zespół powstał w 2013 roku jako trio, ale ostatecznie uformował się w składzie czteroosobowym: Sergey Ohrimchuk – skrzypce, Robert Jędrzejewski – wiolonczela, Łukasz Kacperczyk – syntezator modularny i Jacek Mazurkiewicz – kontrabas i elektronika. *Part of The Process* jest pierwszą płytą w dorobku zespołu, za którą w krótkim czasie, bo już w maju 2016 roku, wydana zostanie kolejna, w prestiżowej portugalskiej wytwórni Clean Feed. Wtedy też grupa planuje koncerty promujące jednocześnie oba albumy. Na *Part of The Process* złożyły się improwizacje zarejestrowane w warszawskim klubie Pardon, To Tu podczas sesji nagraniowych i koncertu. Wydawcą płyty jest Multikulti.



### **Ida Zalewska – *Storytelling***

Nastrojowe jazzowe ballady i energetyczne bluesy zawiera druga płyta Idy Zalewskiej zatytułowana *Storytelling*.

Muzyka, którą można usłyszeć na płycie skomponowali: Kuba Płużek, Jerzy Małek i Bogdan Hołownia. Za stronę aranżacyjną i brzmienie płyty odpowiada Kuba Płużek. W składzie zespołu towarzyszącego wokalistce znaleźli się znani i cenieni młodzi jazzmani: Kuba Płużek – fortepian, Szymon Mika – gitara, Kuba Dworak – kontrabas i Damian Niewiński – perkusja. Teksty w języku polskim i angielskim są autorstwa Idy Zalewskiej oraz Joanny Majorkiewicz. Premierowy koncert odbędzie się 25 lutego w krakowskiej Piwnicy pod Baranami. Płyta ukaże się 18 lutego nakładem słowackiej wytwórni Hevhetia.



### Łukasz Pawlik – *Lovely Journey*

Płyta *Lovely Journey* Łukasza Pawlika odwołuje się do estetyki brzmieniowej lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, wzbogaconej o możliwości nowoczesnej elektroniki. Łukasz Pawlik, który jest autorem wszystkich kompozycji zamieszczonych na albumie, zadbał o bogatą instrumentację, wykorzystał instrumenty smyczkowe, etniczne, zastosował intensywne loopy. W nagraniu wzięli udział doświadczeni muzycy: Mike Stern (gitara), Michael „Patches” Stewart (trąbka), Cezary Konrad (perkusja), Paweł Pańta (gitara basowa), Dawid Główniewicz (saksofony: altowy i sopranowy). Łukasz Pawlik zagrał na fortepianie i elektrycznych instrumentach klawiszowych. Płyta ukaże się w 19 lutego nakładem Pawlik Relations. ●

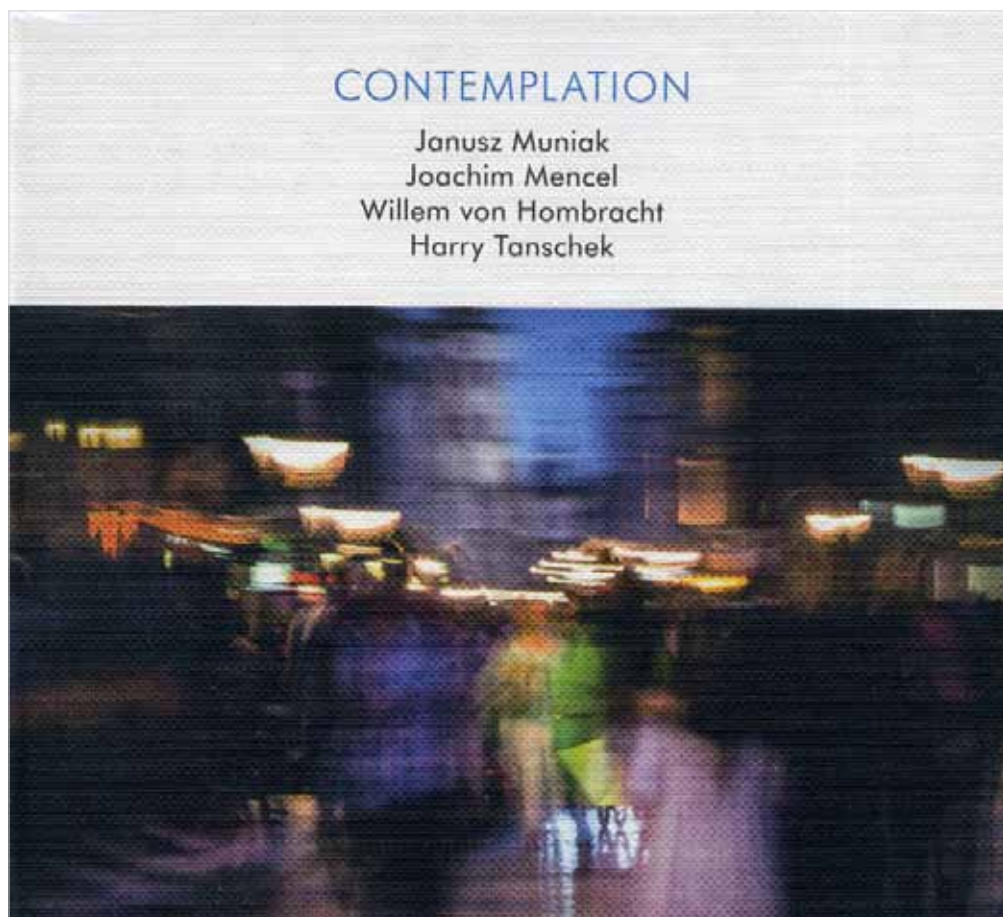
radioJazz.fm



## Pobierz aplikację



Oceń aplikację,  
zostaw swoją opinię ★★★★★

TOP  
NOTE

Inspirafon, 2015

## Janusz Muniak, Joachim Mencil, Willem von Hombracht, Harry Tanschek – *Contemplation*

Traciłem już nadzieję, ale oto jest! Po ponad dekadzie ukazała się nowa płyta Janusza Muniaka. Przynosi kilka niespodzianek. Po pierwsze: nie jest to tak naprawdę jego autorski projekt, ale – jak wynika już z samej okładki – raczej dzieło czterech, równorzędnych partnerów muzycznych. Po drugie: płyta ujrzała światło dzienne w listopadzie 2015 roku, ale nagrana została w lipcu 2012 roku, co przypomina casus *Placebo*, które także ukazało się z podobnym poślizgiem, ale wtedy była przecież komuna. Dalej: trzy lata temu, pamiętam, anonswane były wspólne nagrania Muniaka z Pawłem Kaczmarczykiem, a na *Contemplation* mamy oto innego pianistę – Joachima Mencila w dodatkowej roli producenta. Czwartą niespodzianką jest tutaj dosyć egzotyczna, bo niepolska sekcja: kontrabasista Willem von Hombracht pochodzi z St. Louis, zaś perkusista Harry Tanschek z Wiednia.



*Nie wiem, kiedy ostatnio  
zdarzyło mi się słuchać  
jednego krążka na okrągło  
przez kilka dni...*



Jarosław Czaja  
jarczaja@poczta.onet.pl  
jazztornado.blog.pl

Nie zaskakuje natomiast repertuar. Najwidoczniej głos decydujący miał Mistrz, bo znać od razu jego wyjątkowy smak w doborze standardów i „oryginałów”, które układają się pięknie w całość. Jednak nie tak prędko. Muszę na wstępie przyznać, że ta płyta nauczyła mnie pokory i zmusiła do zrewidowania poglądów w kilku kwestiach. Dosłownie rzecz ujmując: ja *Contemplation* „odchorowałem”. Nie wiem, kiedy ostatnio zdarzyło mi się słuchać jednego krążka na okrągło przez kilka dni...

Wszystkiemu winne są oczekiwania. Chcemy znów, jak na *Placebo*, *Not So Fast*, albo *Annie* posłuchać tego pięknego, lekko zamglonego brzmienia tenoru, rozpędzonych i pokrętnych fraz, bopowej elokwencji. Tymczasem na *Contemplation* Muniak zrazu nieco rozczarowuje. To jest niby ten sam artysta co zawsze, ale jednak inny. Przy pierw-

szym przesłuchaniu wydaje się, że jego tenor brzmi jakoś inaczej – co trudno sprecyzować, a on sam nie gra już tak lekko i potoczyście jak kiedyś. Miałem okazję słuchać Janusza Muniaka wiele razy na żywo, także niedługo po nagraniu tej płyty, i mam wrażenie, że grał o wiele swobodniej.

Mówię „zrazu rozczarowuje”, bo po którymś z kolei przesłuchaniu, kiedy zaczynamy czuć całość i wychwytywać niuanse, zmienia się nam optyka. Okazuje się, że *Contemplation* ma bardzo szczególną aurę dźwiękową. Nad nagraniem (w Studiu Koncertowym Radia Katowice), miksem i masteringiem czuwał osobiście nieodżałowany Wojciech Przybylski. Ponoć wykorzystywał w tym procesie stary, analogowy sprzęt, jeszcze z lat 60. I to by wiele wyjaśniało. Płyta ma walory audiofilskie o szerokim paśmie dynamicznym, ale paradoksalnie jej nieco suchy na pozór, ale bardzo naturalny dźwięk, może się wydawać cokolwiek... mało ciepły i „analogowy”, jak na standardy dzisiejszych cyfrowych „polepszaczy”. Trzeba po prostu chwilę do *Contemplation* się przyzwyczajać, inaczej mówiąc – tę płytę długo kontemplować. Gwarantuję, że warto. Instrument Muniaka jest najwyraźniej nagrany dużo wierniej

(słysząc doskonale odgłos mechanizmu poruszającego kłapami) niż zwykle. Mistrz chyba zdawał sobie z tego sprawę, bo nie gra zbyt głośno. Nie musi. Przypomina w tym Joe Hendersona. Na dobrą sprawę, chyba dopiero teraz mamy okazję posłuchać w warunkach domowego komfortu prawdziwego i nieprzytłumionego dźwięku, jaki wydaje saksofon Janusza Muniaka. To już wartość sama w sobie!

Ale walor akustyczny to jedno, a walor artystyczny drugie. Na *Contemplation* szczęśliwie jedno idzie w parze z drugim, chociaż trudno to dostrzec od razu. Zachodzi tutaj dziwna i, przyznam, trudna do wyjaśnienia sprzeczność: Muniak technicznie zrobił krok do tyłu, artystycznie zaś, o dziwo – krok do przodu! Błyskotliwość brzmienia, niuanse techniczne, wszelkiego rodzaju rutyniarstwo – to wszystko schodzi na dalszy plan. Nam się często mylą te sprawy. Urzeczeni perfekcjonizmem i biegłością palców, utożsamiamy doskonałość techniczną ze sztuką. Uczył nas już przecież dawno temu Miles Davis, że tak być wcale nie musi, ba – często nie jest. Teraz przypomina o tej prawdzie Muniak. Pewna doza nonszalancji i nieskrępowanej niczym fantazji jest w jazzie niezbędną. To wszak muzyka „chwili” z całym dobrodziejstwem inwen-

tarza. Po prawdzie Muniak zawsze grał swoje gdzieś na uboczu, traktowany przez luminarzy (proszę spojrzeć na ankietę *Polski jazz – top wszech czasów* w ostatnim Jazz Forum) jak nieszkodliwy wariat. Facet, który nie zabiega o względy publiczności, bardzo rzadko nagrywa płyty, nie próbuje nadążyć za modą i nie wychodzi praktycznie z własnego, ciasnego klubu, to niewątpliwie – dzisiaj, w czasach powszechnej autopromocji i obowiązującego narcyzmu, dziwak i outsider. No i to upodobanie do amerykańskich standardów! Przecież wiadomo, że u nas standardy to się gra na samym początku kariery, a potem to jedynie kojarzą się z „kotletem”.

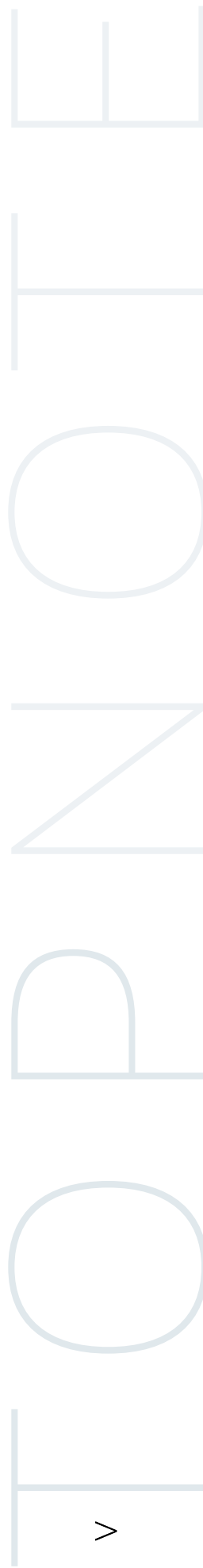
Całe to „wariactwo” Mistrza wyłazi na *Contemplation* w całej krasie, jak nigdy chyba do tej pory. Owszem, powinni tej płyty posłuchać ludzie młodzi, poszukujący, zwłaszcza ci, co utożsamiają jazz z „piłowaniem drzewa”, albo dla odmiany z czymś przyjemnym i bezpłciowym, szumiącym delikatnie w tle: smooth, czy inną „Sjestą”. Ale Muniak z premedytacją nie gra dla nich. On gra dla zaawansowanych fanów, zwłaszcza takich, co przedkładają klasyczny jazz amerykański (od Hawkinsa, Webstera do Coltrane'a) nad europejskie wydziwiania z ciszą. Mam

jednak wrażenie, że pan Janusz gra tutaj jednak przede wszystkim dla siebie.

Ale przestawmy się z opcji „słuchanie samego Muniaka” na opcję „słuchamy całego zespołu”. Aura *Contemplation* bardzo przypomina mi to, co w latach 80. XX w. tworzył Stan Getz ze swoim genialnym zespołem na takich płytach jak *Anniversary!* czy *Serenity*. Współpraca Getza z pianistą Kennym Barronem to temat sam w sobie i osobny rozdział w encyklopedii, ale słuchając teraz Janusza Muniaka z Joachimem Menclem, przeżywam déjà vu! Oczywiście mowy nie ma o jakichś dosłownościach, chodzi raczej o to, że Muniak i Mencil tworzą idealny „związek partnerski”, o podobnym co Getz z Barronem stopniu konsolidacji i wzajemnej inspiracji. To jest też ten sam, najwyższy stopień jazzowego wtajemniczenia. Partie solowe obu muzyków trwają prawie tyle samo czasu i mimo, że stanowią wobec siebie pewien kontrast – pianista gra dużo, lekko i błyskotliwie w stylu nieodżałowanego Cedara Waltona – pasują do siebie jak puzzle. Zresztą, w repertuarze *Contemplation* obaj panowie „M” odwołują się do amerykańskiego wzorca wprost, grając utwór *Sunshower* skomponowany przez Kenny’ego Barrona i umieszczony na słynnej, „zagubio-

nej” sesji Getza z 1989 roku, wydanej na płycie dopiero w 2003 roku. Joachim Mencil pełni najwyraźniej, podobnie jak niegdyś Barron, rolę kierownika artystycznego grupy. Można powiedzieć, że Muniak zawsze potrafił dobierać sobie świetnych pianistów, ale tym razem nie mógł chyba trafić lepiej!

No i sekcja rytmiczna. Bardzo, jak to się pisze w takich sytuacjach – solidna. Basista Willem von Hombrecht zrazu mi się nie spodobał, bo ma niby suche, oszczędne i „traskające” brzmienie, ale gdy uważniej posłuchałem, to się okazało, że to nie lada mistrz, co to potrafi dołożyć swoje „trzy grosze” w najbardziej odpowiednim momencie. Jego partie solowe to istne perełki, swego rodzaju puenty do solówek Muniaka i Mencla. Ten gość potrafi słuchać! Kontrabas zaś, jest tak nagrany jak zawsze powinien: naturalnie, bez sztucznego podbicia „dołu”. Perkusista Harry Tanschek to istna drum-maszyna. Nic dziwnego, studiował w Berklee z Kennym Dennardem i współpracował z wieloma luminarzami (od Clarka Terry’ego po Phila Woodsa). Obecnie jest nauczycielem w wiedeńskim Konserwatorium, a z Joachimem Menclem zna się dobrze od lat, bo obaj współtworzą grupę El Greco.





Tanschek z von Hombrachtem tworzą sekcję niemal idealną, w typie legendarnego tandemu Garrison / Jones. Perkusista fałuje na zestawie i blachach jak „gromowładny” Elvin, a Hombracht trzyma idealny puls. Obecność obu tych muzyków na *Contemplation* niewątpliwie podnosi znacznie wartość tej płyty. To kolejny przykład udanej kooperacji polsko-światowej.

À propos tytułowego utworu. *Contemplation* to, jak wiadomo, kompozycja McCoy Tynera z płyty *The Real McCoy*, nagranej przez pianistę (plus Joe Henderson, Ron Carter i Elvin Jones) dla Blue Note, w 1967 roku. Porównanie wersji oryginalnej z tą „muniakowo-menclową” najlepiej pokazuje, na czym, tak naprawdę, polega jazz w najlepszym wydaniu. Krakowski tenorzysta potraktował ten minorowy temat inaczej, bardziej jeszcze medytacyj-

nie. Zauważmy, że Joe Henderson w oryginale gra melodię, posługując się górnym rejestrem saksofonu, a Muniak dolnym, co przydaje muzyce niezwyklej melancholii i piękna. Ta kreacja zostaje w uszach na długo.

Z innych utworów wyróżniłbym temat Komedy *Moja ballada*, nieco inaczej niż kiedyś – bardziej surowo i oszczędnie – zagrany szlagier własny Muniaka Annie oraz wykonany w szybszym tempie niż to się zwykle słyszy, standard *Body and Soul*. Ale w zasadzie płyta stanowi jednorodną całość, którą się dobrze słucha, chociaż nie jest to, wbrew pozorom i niektórym medialnym anonsom – typowy jazz „standardowy”. Na koniec słowo o okładce. Jest znakomita. Artystycznie rozmazana fotografia ulicy Grodzkiej w Krakowie pasuje do muzyki Muniaka i spółki idealnie! ●

→ Z A R C H I W U M J A Z Z P R E S S U / W W W , J A Z Z P R E S S . P L





radioJazz.fm

Teraz gramy dla Was, co chcecie i kiedy chcecie!  
Ty decydujesz kiedy, jakiej audycji słuchasz.  
Nowa **platforma podcastowa** RadioJAZZ.FM już w sieci!  
**[www.archiwum.radiojazz.fm](http://www.archiwum.radiojazz.fm)**



## Franciszek Raczkowski Trio – *Apprentice*



Krzysztof Komorek

donos\_kulturalny@wp.pl



For Tune, 2015 / [www.store.for-tune.pl](http://www.store.for-tune.pl)

Niemal każda nowość w katalogu For Tune przynosi mi na myśl kilka kwestii. Po pierwsze, że z jazzem (przynajmniej w Polsce) nie jest tak źle, skoro co i rusz pojawia się na horyzoncie jakiś interesujący projekt. Zwłaszcza, że często jest to działanie firmowane przez muzyków młodych. Po drugie zaś (tu ukłon w stronę wydawcy) niezmiernie ciekawi mnie skąd oni ich do diaska biorą?

Nazwany skromnie i nieco chyba przekornie album tria krakowskiego pianisty Franciszka Raczkowskiego to kolejna bardzo dobra płyta będąca fonograficznym debiutem. Trzeba jednak wspomnieć, że

grający na płycie Piotr Budniak wydał już wcześniej firmowany własnym nazwiskiem i entuzjastycznie przyjęty album. Także basista Piotr Wszolek znany jest z udziału w wielu jazzowych formacjach. Nie mamy więc do czynienia z postaciami całkowicie nowymi na polskim jazzowym firmamencie.

*Apprentice* to fragment dłuższej sesji, z której wybranych zostało siedem kompozycji. Wszystkie autorstwa lidera tercetu. Otrzymaliśmy płytę z ciekawymi i wpadającymi w ucho melodiami. I chociaż w niektórych kompozycjach artyści zeglują czasem w kierunku nieco odważniejszych improwizacji, to jest to album zdecydowanie mainstreamowy. Solidny „jazz środka” w wykonaniu klasycznego tria. Można tu się próbować doszukiwać porównań z wielkimi nazwiskami jazzowej pianistyki, ale moim zdaniem muzykom udało się wypracować własny styl, nieobciążony przesadnie wyraźnymi wpływami gigantów.

Pomimo deszczowej okładki i trzech utworów z deszczem w tytule nie spodziewajcie się Państwo



na tej płycie przewagi melancholijnych ballad. Choć z drugiej strony trudno też mówić o przesadnej żywiołowości tercetu. To po prostu dobrze wyważona i świetnie zagrana płyta.

Na koniec warto nadmienić, że nagrania zrealizowane zostały w ramach programu Jazzowy Debiut Fonograficzny we współpracy z Instytutem Muzyki i Tańca. Trafny wybór!●

**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

**10 II 2016 / g.19:30**

### **TRIFONIDIS ILLUMINATION BAND**

**MACIEJ TRIFONIDIS** – gitary  
**BARTEK ŁAZARSKI** – kontrabas  
**ADEB CHAMOUN** – riq, darbuka, daf, cajon

**24 II 2016 / g.19:30**

### **NIKA LUBOWICZ**

**NIKA LUBOWICZ** – vocal  
**DAWID LUBOWICZ** – skrzypce, mandolina  
**KRZYSZTOF LENCZOWSKI** – gitara  
**MARCIN MURAWSKI** – kontrabas  
**BOGUSZ WEKKA** – instrumenty perkusyjne

Warszawskie  
Towarzystwo Muzyczne  
**ul. Morskie Oko 2**  
Warszawa  
[www.wtm.org.pl](http://www.wtm.org.pl)

Projekt współfinansuje m.st. Warszawa

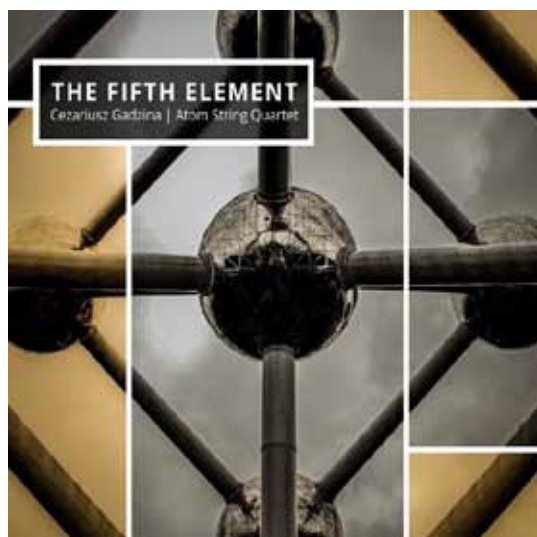


## Cezariusz Gudzina & Atom String Quartet – *The Fifth Element*



Mery Zimny

maria.zimny@gmail.com



TAK Records, 2015/ [www.takrecords.eu](http://www.takrecords.eu)

Ubiegły rok dla Atom String Quartet był bardzo intensywny i obfitujący w różne muzyczne przedsięwzięcia. Pod koniec roku ukazała się czwarta płyta z udziałem naszego czołowego kwartetu smyczkowego. Niedawno pisałam o autorskim, dwupłytowym albumie *AtomSPHERE*, teraz czas przyszedł na równie interesujący krążek *The Fifth Element*.

Jest on efektem współpracy kwartetu z saksofonistą Cezariuszem Gudzina. Kompozycje, jakie się na nim znalazły, są dziełem przede wszystkim saksofonisty. Tylko cztery z nich, a zaznaczę, że jest ich aż 11, muzycy skomponowali wspólnie.

Połączenie czterech instrumentów smyczkowych oraz saksofonów Cezariusza Gudziny dało efekt nadzwyczaj interesujący, co wcale nie jest oczywiste w przypadku tak oryginalnego składu kwintetu. Z drugiej strony połączenie dźwięków smyczków z tymi generowanymi przez instrument dęty daje nowe możliwości brzmieniowe, które panowie w pełni wykorzystali.

Klimat, jaki tworzą instrumenty smyczkowe wraz z saksofonem oraz poziom zgrania zespołu, są wyjątkowe. Piąty element, jakim jest saksofon, idealnie współgra z kwartetem. Jazz zyskuje tutaj nowe folkowe zabarwienie, bardzo wyraźne, to nie tylko luźna inspiracja. Piękne melodie Gudziny przeplatają się z odrobiną eksperymentu i improwizacji Atom String Quartet. Saksofonista daje nam często gotowe wspaniałe krajobrazy, pozostali panowie proponują, byśmy sami we współpracy z wyobraźnią je stworzyli. Ich smyczki do przesyconego słońcem krajobrazu potrafią wprowadzić trochę chłodu, więcej przestrzeni, czasami ascezę, a także niepokój. Za-

wsze jednak towarzyszy im w tym saksofonista. Wszystko to wyraźnie słyhać we wspólnie skomponowanych utworach: *Metamorphoses of Leaves*, *Fragility of Flowers*, *Evocation of Roots*.

Obok nich stoją nastrojowe, subtelne kompozycje saksofonisty *Daraja* i *Daily Sax*, których melodie na dłużej pozostają w pamięci. Utwory *Gadziny* mają folkowe zabarwienie, którego najbardziej dosłownym przykładem jest *Krzesany*, utwór inspirowany muzyką góralską, dziański i zagrany z przytupem. Inną kompozycją saksofonisty, o której chciałabym wspomnieć, jest *Lost in White*. To przepiękny, ilustracyjny

utwór, poprowadzony głównie przez saksofonistę, ale ze wspaniałym solem wiolonczelisty.

Płyta jest skrojona na miarę zarówno wymagającego słuchacza, jak i odbiorcy niekoniecznie na co dzień gustującego w jazzie. To muzyka z pogranicza, łącząca jazz z folkiem i klasyką, która ma zdecydowany, wyrazisty charakter. Dramaturgia płyty, nie rozpędzona, ale też niezbyt powolna, została skrojona niemalże idealnie, a piękne melodie, z których składa się każdy z utworów, przykuwają uwagę, zapadają w pamięć i nie pozwalają oderwać się od krążka. Oprócz świetnych kompozycji, gruntownie przemyślanych i skomponowanych z myślą o konkretnym składzie, jakim są instrumenty smyczkowe i saksofon, album wypełniają świetne partie solowe muzyków. Piąty element w postaci saksofonu wchodzącego w zażyłą relację z czterema instrumentami smyczkowymi sprawdza się tu doprawdy wyśmienicie. ●

→ Z A R C H I W U M J A Z Z P R E S S U / W W W , J A Z Z P R E S S . P L

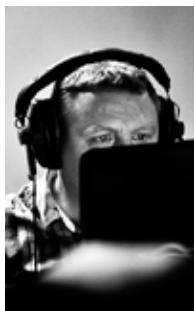




## Paweł Pańta, Krzysztof Dys, Krzysztof Szmańda – *Pańta\_Dys\_Szmańda Play Bach\_Beethoven\_Chopin\_Małecki*

Rafał Garszczyński

rafal@radiojazz.fm



Fonografika, 2015 / [www.fonografika.pl](http://www.fonografika.pl)

Marcin Małecki był wielkim talentem, choć świat nie zdążył się o tym przekonać. Pozostał na trwałe w pamięci tych, którzy mieli okazję usłyszeć jego muzykę na scenie i kolegów, którzy z nim grali i z pewnością snuli plany na przyszłość. Wśród nich z pewnością byli Paweł Pańta i Krzysztof Szmańda, z którymi nagrał jedyną swoją płytę – *Odyseję kosmiczną*. 16 stycznia minęło osiem lat od przedwczesnej śmierci Marcina Małeckiego. Jego koledzy wciąż pamiętają, a za pomocą jednego z najnowszych wydawnictw wytwórni Fonografika przypominają również całemu światu o niezwykłym talencie swojego przyjaciela.

Cała muzyczna zawartość albumu *Pańta\_Dys\_Szmańda Play Bach\_Beethoven\_Chopin\_Małecki* została oparta na aranżacjach Marcina Małeckiego, przygotowywanych na jego drugą autorską płytę. Na program albumu składają się utwory największych kompozytorów muzyki zwanej dziś zupełnie niepotrzebnie poważną, zaaranżowane w unikalny sposób, łączący szacunek do klasycznych melodii z jazzową kreatywnością, a także kompozycje Marcina Małeckiego utrzymane w podobnym klimacie.

Takiego połączenia próbowało wielu jazzowych muzyków. Jedni wykorzystują swoją niezwykłą inwencję improwizatorską, czerpiąc w ledwie zauważalny sposób z utworów wielkich mistrzów, inni zaś starannie aranżują w jazzowy sposób znane na całym świecie kompozycje, chcąc na chwilę zajrzeć na sceny wielkich sal koncertowych lub spełnić często dziecięce jeszcze marzenia o zagranju z wielką orkiestrą. Są również tacy, którzy starają się znaleźć dodatkową publiczność wśród słuchaczy muzyki

klasycznej lub tych, którzy uważają się za znawców, bądź uznają, że znajomość Bacha, czy Beethovena nobilituje ich towarzystwo. Wielcy kompozytorzy sprzed lat pisali też piękne, przebojowe melodie – można je wykorzystać i w ten sposób zostać zauważonym.

Paweł Pańta, Krzysztof Dys i Krzysztof Szmańda nie idą żadną z tych prostych, gwarantujących chwilowy sukces dróg. Ich najnowszy album nie jest kolejnym jazzowym projektem sięgającym w jeden z wymienionych powyżej sposobów do przebojów muzyki Bacha, Beethovena, czy Chopina. Rok chopinowski się skończył, a wraz z nim moda, ale też pieniądze na wszelakie interpretacje dzieł jednego z największych polskich kompozytorów. Album *Pańta\_Dys\_Szmańda Play Bach\_Beethoven\_Chopin\_Małecki* poświęcony jest pamięci wybitnego muzyka – Marcina Małeckiego i jego wybornym aranżacjom.

Muzycznym idolem Marcina Ma-

łeckiego był Oscar Peterson, który należy również do grona tych, których uwielbiam najbardziej. Czy Oscar Peterson tak właśnie słyszał Chopina? Nigdy się nie dowiemy. Za to dzięki płycie *Pańta\_Dys\_Szmańda Play Bach\_Beethoven\_Chopin\_Małecki* cały świat może dowiedzieć się, jak Chopina słyszał Marcin Małecki. To dobrze, że ten album został nagrany. Przypomina smutną i tragiczną historię niezwykłego talentu.

Odrzucając jednak wszystkie nazwiska, historie związane z powstaniem tej muzyki, czas jej nagrania i wciąż aktualną modę na granie Chopina, słuchając tej muzyki bez tych wszystkich opowieści łatwo można dojść do wniosku, że mamy do czynienia ze zwyczajnie doskonałą muzyką. Trudną do opisanego, wielowarstwową, inspirującą, różnorodną, prostą i zwyczajnie piękną. Nawet jeśli ktoś nie słyszał wcześniej żadnego innego nagrania tych kilku ważnych dla muzyki poważnej kompozycji. A tak zupełnie niespodziewanie, zaglądając na okładkę, odkrywamy, że kompozycje Marcina Małeckiego są równie dobre, jak te napisane przez wielkich mistrzów. Za jak zwykle nienaganną realizację techniczną nagrania odpowiada Jan Smoczyński. Ja żałuję tylko tego, że ten album tak szybko się kończy i że pewnie nie ma szans na kolejne nagrania aranżacji przygotowanych przez Marcina Małeckiego. ●

## Sebastian Zawadzki Trio & Strings – *Euphony*

Krzysztof Komorek

donos\_kulturalny@wp.pl



For Tune, 2015 / [www.store.for-tune.pl](http://www.store.for-tune.pl)

Po ubiegłorocznej, znakomitej płycie solowej Sebastian Zawadzki powraca z nowymi nagraniami. Tym razem z duńsko-szwedzką sekcją rytmiczną (Morten Lund na bębnach i Johannes Vaht na basie) oraz wielonarodowym kwartetem smyczkowym.

Na najnowszym wydawnictwie znajdziemy kompozycje zagra-  
ne solo na fortepianie, utwory dla  
jazzowego tria, tria i smyczków,

a także tylko dla kwartetu smyczkowego, gdzie, co ciekawe, Sebastian Zawadzki wciela się w rolę dyrygenta. Pianista jest autorem całości materiału, a w nagraniach słuchacz odnajdzie klimaty znane już z płyty *Luminescence*.

Nowa płyta Sebastiana Zawadzkiego jest zbiorem melodyjnych, lecz w żadnym wypadku nie banalnych, jazzowych kompozycji, w które udanie wplatają się utwory klasyczne (dwie wariacje na kwartet smyczkowy). Doszukać się tu można wpływów muzycznych fascynacji, do których przyznaje się Sebastian Zawadzki: mistrzów pianistyki klasycznej, Vijayia Iyera czy też doświadczeń związanych z nagrywaniem muzyki filmowej. Warto podkreślić dobrze przemyślaną narrację wydawnictwa. Płynne przejścia od utworów smyczkowych (*Wariacja #3*), poprzez septet jazzowo-smyczkowy (*Zwłoka*), do jazzowego tria (*Ściółka*) stanowią prawdziwy majstersztyk. Znakomicie brzmią zagra-  
ne solo *Listy z północy* mieszające jazz z fortepianową klasyką. Mariaż tych dwóch stylów daje świetny efekt, a elementy muzyki klasycznej spełniają tu rolę delikatnej przyprawy decydującej o unikalnym wrażeniu w odbiorze całości. Bardzo ciekawa, ciepła płyta i dobrze spędzona godzina z wysokiej klasy jazzem. ●

Mamy za sobą  
**50**  
numerów  
JazzPRESSu





# Nils Landgren with Janis Siegel

## – *Some Other Time: A Tribute To Leonard Bernstein*

Rafał Garszczyński  
rafal@radiojazz.fm



ACT, 2016 / [www.actmusic.com](http://www.actmusic.com)

Oto mam przed sobą pierwszy album wydany w 2016 roku. Pierwsze takie wydawnictwo zawsze trafia bez kolejki do mojego odtwarzacza. Data wydrukowana na okładce nie ma wpływu na jakość muzyki, ale ten zwyczaj, którego źródła już dziś nie pamiętam, powtarzam od lat. W tym roku było jednak znacznie łatwiej, bowiem najnowszy album Nilsa Landgrena nie czekałby w kolejce zbyt długo niezależnie od daty wydania.

Cykl wydawniczy, szczególnie w przypadku tak wystawnej produkcji, był niezwykle krótki. Muzykę zarejestrowano na początku listopada 2015 roku, a już w pierw-

szych dniach stycznia gotowa płyta trafiła do mnie wprost od polskiego dystrybutora. W przypadku albumu nagranych z dużą orkiestrą, co z pewnością komplikuje miks i ostateczne zgranie, biorąc pod uwagę okres świąteczny, to rzeczywiście wielka sztuka.

Nils Landgren jest jednym z tych artystów, których nowe albumy kupuję w zasadzie w ciemno (choć ten akurat dostałem w prezencie od dystrybutora). Dodatkowym magnesem na okładce są nazwiska: Janis Siegel – od ponad 40 lat jeden z najważniejszych głosów The Manhattan Transfer, a także Leonard Bernstein – legendarny kompozytor, któremu poświęcona jest płyta. Nie za bardzo rozumiem, dlaczego na okładce zabrakło miejsca dla Vince’a Mendozy – postaci, która również mogłaby zachęcić spore grono potencjalnych nabywców. To właśnie Vince Mendoza zaaranżował cały materiał, zajmując się również w kilku utworach poprowadzeniem całkiem sprawnej orkiestry symfonicznej z niemieckiego Bochum.

*Some Other Time* to album poświęcony pamięci Leonarda Bernsteina, złożony z materiału napisanego przez tego wybitnego, zmarłego 25 lat temu kompozytora, który jazzowemu światu dał przede wszystkim *West Side Story*. W repertuarze albumu znalazły się również muzyczne fragmenty z napisanego w latach czterdziestych musicalu *On The Town*, nieco późniejszego *Wonderful Town* oraz zamykająca album kompozycja *A Simple Song* z przedstawienia

teatralnego z początku lat siedemdziesiątych znanego jako *MASS: A Theatre Piece for Singers, Players, and Dancers*.

Całość muzyki, na nowo opracowana przez Vince'a Mendozę, w duchu starych dobrych orkiestracji, które miały same opowiadać muzyczne historie, brzmi wyśmienicie. Ten album mógłby powstać wtedy, kiedy nagrywano oryginalne wersje umieszczonych na nim kompozycji. To muzyka ponadczasowa, we fragmentach orkiestrowych pokazująca brzmieniowy potencjał dużej orkiestry. Vince Mendoza jest współczesnym mistrzem orkiestracji. W zasadzie jedynie Duke Ellington i Gil Evans potrafili robić taki użytek z orkiestry.

Nils Landgren jest dużo lepszym puzonistą niż wokalistą, nie dysponuje jakąś szczególnie charakterystyczną barwą ani niezwykłymi możliwościami technicznymi. Jest jednak niezwykle muzykalny. *Some Other Time* to raczej album Nilsa Landgrena – wokalisty, potrafiącego bez wysiłku stworzyć niezwykle klimatyczne duety z Janis Siegel, która w standardach z *West Side Story* również nie podąża w stronę jakichś niezwykłych i technicznie

trudnych fraz, skupiając się na pięknie melodii. Oboje tworzą wyśmienity duet wokalny, dla mnie porównywalny z tymi, które tworzył Frank Sinatra z Dinah Shore, Ellą Fitzgerald, czy Doris Day. Wolę kiedy Nils Landgren gra na puzonie. Jednak w duecie z Janis Siegel jest zjawiskowy. Do tego jego wyśmienity kwartet, perfekcyjne aranżacje i dobra orkiestra. I oczywiście niezwykle kompozycje Leonarda Bernsteina. Trochę żałuję, że Janis Siegel nie zaśpiewała w *Maria*, ale wersja instrumentalna brzmi świetnie.

Rok 2015 nie był dla mnie jakimś muzycznie wyjątkowym. Nie potrafię wskazać albumu wydanego w 2015 roku, o którym będę pamiętał za 10 lat. Rok 2016 zaczyna się dużo lepiej za sprawą najnowszej płyty Nilsa Landgrena, Janis Siegel i Vince'a Mendozy. ●



Każdy festiwal może  
mieć swój JazzPRESS...

## Cæcile Norby & Lars Danielsson – *Just the Two of Us*

Marek Brzeski  
marek.brzeski@onet.pl



ACT, 2015 / [www.actmusic.com](http://www.actmusic.com)

Czasem robimy coś automatycznie, nie do końca pamiętając kolejność zdarzeń. W przypadku pierwszego podejścia do najnowszej płyty Norby i Danielssona tak właśnie było. Zmęczony dniem, włączyłem płytę i usłyszałem Joni Mitchell (?).

W pierwszej chwili byłem przekonany, że to jakaś nowa wersja *Both Sides Now*, tytułowej piosenki z płyty nagranej przez artystkę dla Warner Music w 1999 roku. Zaintrygowany sprawdziłem zawartość odtwarzacza i okazało się, że wszystko się zgadza – płytę włożyłem właściwą. Odzukałem wspomniany krążek na półce i porównałem kilkakrotnie oba wykonania. Cæcile Norby zna-

komicie wczuła się w klimat poetyki Joni Mitchell. Do tego stopnia, że dzisiaj nie jestem pewien, które wykonanie podoba mi się bardziej. Kameralny klimat unplugged oraz piękna gra Danielssona stworzyły niepowtarzalny nastrój i po raz kolejny zaskoczyła mnie siła drzemiąca w kontrabasie. W rękach artysty to „cały świat”, przy nim każdy obcy instrument to intruz.

Płyta *Just the Two of Us* nagrana przez Cæcile Norby i Larsa Danielssona zawiera trzynaście utworów, w większości kompozycje własne duetu. Wyjątkiem są *Both Sides Now* autorstwa Joni Mitchell, dwa utwory Abbey Lincoln i po jednym Carla Nielsena i Leonarda Cohena. Całość utrzymana w jednorodnej stylistyce, chciałoby się powiedzieć, typowej dla wytwórni ACT.

Najprzyjemniejsze są kompozycje wspólne Norby i Danielssona. Pełne ciepła, ładne melodycznie, widać, że świat sztuki i uczuć jest wspólnym światem wykonawców. Szczególnie podoba mi się *Liberetto Cantabile*. Taki „niekończący się motyw”, który podobnie jak prag-



nienie, którego nie można ugasić, im dłużej się słucha, tym bardziej chce się do niego wracać. Równie wyjątkowej urody jest *Cherry Tree*, piosenka, którą można polubić jak pogodny dzień.

Do kategorii „moje klimaty” zaliczyłbym także jedenasty utwór *Sarabande* Larsa Danielssona. Jest w nim cała masa uczuć, które lubię, taka odskocznia do miejsca, w którym można się zatrzymać. *Ghost Lullabye* autorstwa Norby świetnie nadaje się na zakończenie występu. Posiada rodzaj muzycznej narracji sugerujący zbliżający się koniec – to jednak tylko moja projekcja i moje życzenie. Płytę kończy kompozycja Leonarda Cohena *Hallelujah*. Tak jak nie do końca rozumiem „fale”, na których „nadają” wielbiciele Rolling Stones czy Presleya, tak i w przypadku Cohena zniechęcają mnie do jego twórczość masy, które go uwielbiają. Do *Hallelujah* czuję wręcz awersję osobistą. Jazz ma jednak te cudowne właściwości, że nawet z *Hallelujah* potrafi wyczarować sztukę. To jedno z ciekawszych i ładniejszych wykonania, jakie słyszałem do tej pory.

Wytwórnia ACT po raz kolejny udowodniła, że jest

marką firmującą sztukę na najwyższym poziomie. Lars Danielsson to znakomity kontrabasista o wyjątkowej wyobraźni muzycznej. Współpracujący z wieloma wybitnymi artystami, jak choćby DeJohnette czy Moždžer, uznawany za jednego z najwybitniejszych muzyków europejskich, laureat prestiżowej nagrody ECHO Jazz 2015. Cæcil Norby, była wokalistka rockowa, prywatnie żona Danielssona, wydaje swoje solowe płyty jazzowe od 1995 roku. Ma na koncie współpracę między innymi z Mikem Sternem oraz Chickiem Coreą. Album *Just the Two of Us* jest najnowszym w jej karierze.

Piękna płyta, bardzo muzyczna, trochę nostalgiczna, ale zarazem ciepła i taka, którą chciałoby się zabrać ze sobą w podróż. Ze wszech miar godna polecenia.●



fot. Kuba Majerczyk

# Malija – *The Day I Had Everything*

Krzysztof Komorek

donos\_kulturalny@wp.pl



Edition Records, 2015  
[www.editionrecords.com](http://www.editionrecords.com)

Londyńskie środowisko jazzowe uznaje dziś swoje miasto za stolicę jazzu. Londyn jako centrum współczesnego nurtu tej muzyki ma być kontynuatorem tradycji i następcą Nowego Orleanu – miasta narodzin jazzu, Nowego Jorku – jako kolebki bebopu, wreszcie Paryża lat pięćdziesiątych ubiegłego stulecia. Muzyka tria Malija ma zaś naśladować puls tego wielkiego miasta, być odzwierciedleniem impulsów wysyłanych z pełnej różnorodności sceny muzycznej Londynu.

Pianista Liam Noble, saksofonista Mark Lockheart i basista Jasper Høiby spotkali się po raz pierwszy w roku 2009 podczas pracy nad na-

granym w kwintecie albumem Lockhearta *In Deep*. Dobrze przyjęcie płyty i udana trasa koncertowa zaowocowały w roku 2015 nagraniami pod szyldem Malija. Noble i Lockheart to znani i nagradzani jazzmani brytyjscy, uznani wykładowcy akademicki. Høiby znany jest przede wszystkim z głośnego skandynawsko-brytyjskiego tria Phronesis, a od lat mieszka w stolicy brytyjskiego imperium.

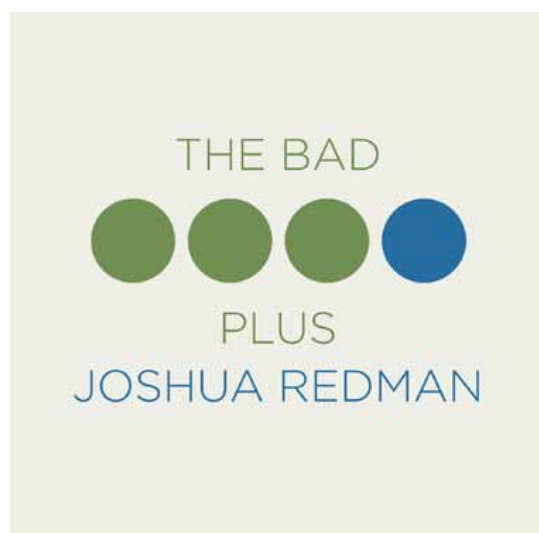
Ów wspomniany wcześniej londyński tygiel muzyczny stał się dla tej trójki inspiracją do stworzenia różnorodnego albumu. Taka stylistyczna mieszanka, bo na płycie znajdziemy odwołania do bluesa, bluegrassu, tanga, muzyki klasycznej, inspiracje Ellingtonem i Earlem Hinesem – ulubionymi pianistami Noble'a – świetnie się sprawdziła. Cytując Jaspera Høiby'ego: „to muzyka prosta, skomplikowana, piękna, brzydka, dziwna, zwyczajna – wszystko to zależy jedynie od nastroju słuchacza”.

Najciekawszymi dla mnie utworami na płycie są: bluesowy – a jakże – *Blues*, klasyczna ballada *One for Us* oraz *Almost a Tango*, którego nie da się opisać lepiej niż dowcipnym i trafionym w punkt tytułem tej kompozycji. Trzeba jeszcze zaznaczyć, że w dwóch nagraniach Malija wspierana jest przez Ligeti String Quartet. „To było niczym dziecięce zachwycenie nowym dniem. Wszystko wydaje się wtedy tak ekscytujące, że nie sposób zdecydować za co zabrać się najpierw” – tak komentował sesję nagraniową Mark Lockheart, autor połowy kompozycji umieszczonych na płycie. Z tej ekscytacji powstała nowoczesna, dojrziała, mocna i wciągająca muzyka. ●

## The Bad Plus & Joshua Redman – *The Bad Plus Joshua Redman*

Rafał Garszczyński

rafal@radiojazz.fm



Nonesuch, 2015 / [www.nonesuch.com](http://www.nonesuch.com)

The Bad Plus, czyli Ethan Iverson, Reid Anderson i David King jest zespołem istniejącym już niemal 15 lat. W dyskografii zespołu jest już ponad 10 albumów, a *The Bad Plus Joshua Redman* to pierwszy album nagrany z tak znaczącym udziałem gościa specjalnego. Wcześniej pojawiali się w nagraniach zespołu wokaliści, nie miało to jednak większego znaczenia dla brzmienia znakomicie zgranego tria. Kilka razy zespół próbował też współpracy z gitarzystami, między innymi z Billem Frisellem i Kurtem Rosenwinklem. Były to jednak tylko gościnne występy.

Najnowszy album zespołu może stanowić przełom. Joshua Redman jest dla The Bad Plus wymarzonym partnerem. W zespole, który gra w niezmiennym składzie w zasadzie od zawsze, trudno jest odnaleźć sobie muzyczne miejsce. Wszystko jest poukładane, każdy wie, co ma robić, muzycy komponują dla siebie, mając w pamięci setki zagranych razem koncertów i wszystkie szalone pomysły z niezliczonych prób. W takim układzie nowa osoba zdaje się być skazana na rolę gościa, kogoś, kto zagra parę solówek w miejscach starannie zaplanowanych przez zespół.

W przypadku wspólnego nagrania Joshua Redmana i zespołu The Bad Plus, mamy do czynienia z muzycznym cudem. Gdybym nie znał wcześniejszych płyt zespołu, pomyślałbym, że Joshua Redman w zasadzie od zawsze gra w tym składzie. Nie wiem, jak to się udało. Coś niemożliwego, stało się możliwe i rzeczywiście się zdarzyło. Co można przypisać jedynie nieprzeciętnemu talentowi całej czwórki muzyków i doskonałemu pomysłowi kogoś, kto wymyślił, aby panowie zagrali razem.

Utwory takich zespołów i kompozytorów jak Abba, Nirvana, Vangelis, Queen, Black Sabbath, Pixies, Tears For Fears, Bee Gees, Igor Strawiński i pewnie jeszcze sporo innych coverów pojawiało się na wcześniejszych albumach The Bad Plus. Od kilku lat jednak są one raczej koncertowymi bisami niż elementami nagrań studyjnych. Zespół dojrzał, choć elementy przebojowego rocka pojawiają się również w kompozycjach przygotowywanych

specjalnie na kolejne albumy. Co zapewnia zespołowi spore powodzenia na licznych amerykańskich koncertach i jest wyróżnikiem pozwalającym zaistnieć w świadomości słuchaczy.

Joshua Redman jest doskonałym uzupełnieniem formuły jazzowego tria bez lidera. W jednej chwili, już od pierwszych dźwięków, staje się frontmanem zespołu, którego ten w zasadzie nigdy nie miał. Nie oznacza to w żadnym razie zmiany brzmienia, czy natury muzyki The Bad Plus. To ciągle The Bad Plus jakich znamy i uwielbiamy. To siła zespołowego grania, muzycznego

kolektywu, jazzowego tria dwudziestego pierwszego wieku, uzupełnionego o swingującego równie nowocześnie solistę.

The Bad Plus, zespół porównywany często do najlepszych wzorców, zespołów dowodzonych przez Dave'a Brubecka, Billa Evansa, czy wczesnych dokonań Keitha Jarretta, wreszcie dostał swojego Paula Desmond... To mariaż doskonały, wręcz oczywisty, aż dziwne, że wcześniej nikt na to nie wpadł. Po wysłuchaniu *The Bad Plus Joshua Redman* sięgnąłem po kilka wcześniejszych albumów zespołu. Nic nie straciły na swojej muzycznej jakości, jednak pustka wynikająca z braku saksofonu w składzie stała się więcej niż oczywista. The Bad Plus to wyśmienite trio, które do życia potrzebuje dodatkowego głosu, a Joshua Redman, niezwykle inteligentny i uniwersalny solista wydaje się być jednym z najlepszych wyborów. ●

## Płyta tygodnia

Rafała Garszczyńskiego

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

godz.  
**11:45**

[www.radiojazz.fm](http://www.radiojazz.fm)

radioJazz.fm



## Sisterhood of Klangpedal – *Sisterhood of Klangpedal*



Wojciech Sobczak-Wojeński  
wsimply@o2.pl



Hevhetia, 2015 / [www.hevhetia.com](http://www.hevhetia.com)

Sisterhood of Klangpedal – cokolwiek przyświecało słowackiemu trio w opracowywaniu nazwy zespołu – na swoim eponimicznym albumie prezentuje współczesną adaptację znanych i lubianych w latach siedemdziesiątych, a raczej odroczonych na lata osiemdziesiąte rozwiązań z obszaru rocka progresywnego, jak również jego jazzowego oblicza – jazzrocka.

A zatem, pozostając w formule „power trio”, gdzie wiodącym instrumentem pozostają klawisze (niegdyś całe szafy instrumentów, dziś najpewniej ze dwie klawiaturki), zespół obdarza słuchacza pięcioma dłuższymi, choć nie półgodzinnymi

mi suitami, w których roi się od nieregularnych rytmów, nieprzewidywanych dźwiękowych manewrów i solowych popisów – mniej lub bardziej kojarzących się z dokonaniem progrockowych gigantów i niegdysiejszych jazzrockowych mącicieli. Ponieważ katując *Obrazki* z wystawy oraz krążek zatytułowany *Tarkus* – oba autorstwa Emerson, Lake and Palmer – spędziłem wiele ekscytujących godzin (ku utraپieniu otoczenia), najbardziej do mojego przekonania trafiają te minuty nagrania, gdy lider Matej Miklos operuje brzmieniem organów Hammonda. Niestety, nie wszystkie pozostałe brzmienia, które wychodzą spod jego palców podobają mi się w takim stopniu. Synteza-torowe wtręty czasami po prostu pobrzmiewają tandetnie, ale zakładając, że w *Sisterhood of Klangpedal* chodzi o pewną teatralność wyrażającą się w uwydatnianiu cech wspominanych wyżej muzycznych prądów, to znajdują swoje uzasadnienie. Zauważam jednak, że utwory są zdecydowanie przeładowane zmieniającymi się sekcjami. „Oczywiście, wszak taka jest idea progresywnego grania” – mógłby ktoś od-

powiedzieć. Jasne, w muzyce wspomnianego ELP i innych sławetnych jazzowo-rockowych symfoników było tego jeszcze więcej, ale i utwory miały nierzadko zgoła inną konstrukcję. Przede wszystkim, były dłuższe – minitematy mogły się zapętlić, powtórzyć kilka razy, zbudować jakieś kłamry wokół niestałej narracji. Było w tym szaleństwie jednak nieco więcej przestrzeni i oddechu, którego brakuje mi w zatłoczonej muzyce Słowaków. Znowu jednak dopuszczam taką możliwość, że twórcy świadomie zapragnęli tak właśnie skondensować muzykę, aby ta progresywność była wręcz do kwadratu. Ale spokojnie, nie jest to jazzowy odpowiednik *Amarok* Oldfielda!

Na koniec ponarzekał jeszcze na produkcję – jakkolwiek znakomicie

komponują mi się hammondowe brzmienia z aksamitną barwą bezprogowego basu, tak ogólny „sound” zespołu jest nieco płaski i zanadto sterylny. Choć może, gdyby nie ta „komputerowa jakość”, zespół brzmiałby totalnie jak z innej epoki...

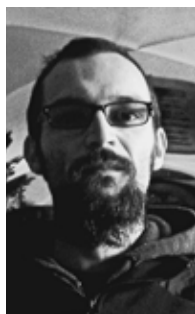
Raduje się dusza, gdy nowi, wschodzący artyści nie uciekają od swoich fascynacji, a nawet wskrzeszają klimaty – przez niektórych już 30 lat temu określone jako martwe i bez przyszłości. Tego typu projekty dają ogromne pole do improwizatorskich popisów, uczą wnikliwego słuchania (muzyków – siebie nawzajem, jak i samej muzyki), a ponadto bardzo poszerzają horyzonty. Pytanie tylko: jaka jest szansa, aby nawet słuchający jazzu człowiek w Polsce natrafił na tę niepozorną płytę o osobliwej nazwie? Może seria letnich koncertów mogłaby sprawić, że słowackie „siostrzeństwo” zaistniałoby nieco mocniej w świadomości polskiego słuchacza? Bo tak to trochę jest – słuchamy muzyki zza Wielkiej Wody, nawet często tej „z podziemia”, a trochę nie przywiązujemy wagi do tego, co nasi sąsiedzi-Słowianie wyczyniają. Może warto by to zmienić? ●

**JazzPRESS** swingująco  
ćwierka na Twitterze  
Nie przegap – obserwuj!  
**@JazzpressPL**



Obserwuj

## Ganelin Trio Priority – *Solution*



Rafał Zbrzeski  
zdeski@gmail.com



For Tune, 2015 / [www.store.for-tune.pl](http://www.store.for-tune.pl)

Vyacheslav Ganelin grający na fortepianie, syntezatorach i perkusjonaliach, Petras Vysniauskas na saksofonie sopranowym oraz Klaus Kugel na perkusji – oto skład trio, którego koncert został zarejestrowany w 2010 roku w Niemczech, a z końcem roku 2015 wydany przez naszą rodzimą oficynę For Tune.

Z twórczością Ganelina nie miałem styczności nigdy wcześniej – obawiałem się nieco, że naładowana do technicznych granic możliwości płyta (ponad 78 minut muzyki) przerośnie mnie przy pierwszych próbach podejszcia do odsłuchu. Nic takiego jednak nie nastąpiło, a ja uzupełniłem swoją wiedzę o tym

legendarnym muzyku i z ogromną przyjemnością wsłuchuję się w dźwiękowe pejzaże, które wy czarowywał podczas tego koncertu wraz ze swoim zespołem.

Pierwszą myślą jaka nasunęła mi się podczas zapoznawania się z materiałem zawartym na *Solution* było to, że Ganelin, Vysniauskas i Kugel potrafią zawrzeć w tworzonych wspólnie dźwiękach niesamowicie plastyczną wizję. To z całą pewnością zasługa zarówno wieloletniego doświadczenia muzyków, ale i nieskrępowanej artystycznej wyobraźni każdego z nich. Język tria oparty jest na free jazzie i improwizacji, ale nie brakuje w nim nawiązań do współczesnej muzyki poważnej – istnieje cała rzesza twórców, u których ciężko rozgraniczyć te inspiracje i prawdę napisawszy wydaje mi się to jałowym i bezcelowym upychaniem w gatunkowe szufladki.

Wracając do zawartości *Solution* – to właściwie jedna długa kompozycja, podzielona na osiem rozdziałów. Dużym atutem albumu jest różnorodność – wściekle freejazzowe frazy przechodzą w łagodniejsze pasáže i melodie, a te z kolei mieszają



się z masywnymi klasterami fortepianu lub rozpływają w improwizowanych partiach saksofonu. Dźwiękowe obrazy zyskują dzięki temu na swojej ekspresji. Wykorzystanie syntezatorów nadaje muzyce głębi i niespotykanych barw. Momentami można odnieść wrażenie, że gra tu znacznie więcej osób niż wymienione na okładce trzy.

Obcując z albumem *Solution* zastanawiam się, komu mógłbym go polecić. Zadowoleni powinni być miłośnicy ostrego, wymagającego free ale i muzyki spod znaku Warszawskiej Jesieni. Obawiam się, że słuchacze, którzy będą poszukiwać na tej płycie przede wszystkim melodii, o których pisałem wyżej, mogą ugrzęznąć w tym, czym melodie te są otoczone. Niełatwy to kawałek muzyki, ale moim zdaniem warto go poznać. ●



Mamy za sobą  
**50**  
numerów  
**JazzPRESSu**



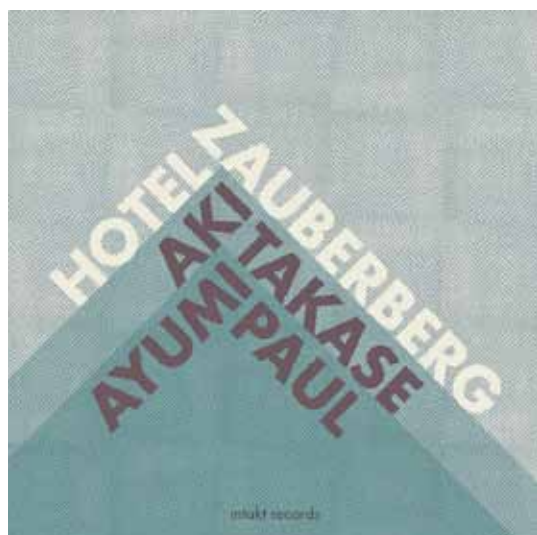


## Aki Takase & Ayumi Paul – *Hotel Zauberberg*



Anna Piecuch

anna.paulina.piecuch@gmail.com



Intakt Records, 2015 / [www.intaktrec.ch](http://www.intaktrec.ch)

Najnowsze wydawnictwo jednej z najbardziej wszechstronnych postaci współczesnego jazzu – japońskiej pianistki i kompozytorki Aki Takase (znana ze współpracy z najwybitniejszymi jazzmanami takimi jak Lester Bowie, David Liebman, John Zorn, Alexander von Schlippenbach, Evan Parker, Paul Lovens, Fred Frith, David Murray) – to kolejny dowód na jej poszukiwania nowych odniesień stylistycznych oraz inspiracji pozamuzycznych.

*Hotel Zauberberg* jest kontynuacją koncepcji połączenia muzyki z literaturą, zapoczątkowanej albumem *Diagonal* z 2002 roku, w którym

Takase dokonała muzycznej interpretacji poematu swej rodzimej literatki Yoko Tawady. Tym razem sięgnęła ona po jeden z najwybitniejszych przykładów niemieckiej literatury pierwszej połowy XX wieku – powieść Thomasa Manna. Wymiar polifoniczny *Czarodziejskiej Góry* artystka uzyskała poprzez konglomerat wielu stylistyk, a także różnorodność wyrazową utworów.

Rapsodyczność i mozaikowość wydawnictwa złożonego z osiemnastu utworów o niewielkich rozmiarach potwierdza obecność przykładów dzieł autorskich Takase, kompozycji mistrzów muzyki klasycznej – Mozarta (*Menuet KV 1 G-dur*) i Bacha (*Partita nr 3 BWV 1006*) oraz utworów będących efektem współpracy ze skrzypaczką Ayumi Paul. *Hotel Zauberberg* to pierwszy album w bogatym dorobku wydawniczym Takase, w znacznym stopniu przeniknięty idiomem XX-wiecznej muzyki poważnej, którą cechuje pluralizm prądów stylistycznych jak i przewartościowanie podstawowych elementów składowych dzieła muzycznego.

Artystki (Aki Takase i Ayumi Paul) skupiły się na wymiarze brzmieniowym kompozycji, pozbawiając tym samym prymatu melodię i standardową harmonię, którą przeniknęła atonalność i swobodne podejście do współbrzmień – będących nie celem, lecz skutkiem. Ten zgoła odmienny charakter dzieła jest zasługą skrzypaczki Ayumi Paul, która przemyciła do albumu swoje szerokie zainteresowania stylistyką awangardową. Kompozycją, w której najwyraźniej ujawniło się niekonwencjonalne podejście do materii dźwiękowej jest *Veränderung*, oznaczający przeobrażenie, zmianę. Tytuł idealnie obrazuje główną idee utworu, którą jest poszukiwanie nowych brzmień. Niektóre z nich – uzyskane poprzez niesztampową artykulację, na przykład granie bezpośrednio na strunach fortepianu – zbudowały pełną napięcia i dramatyzmu muzyczną całość. Ten utwór, o nieuchwytej formie, wypełnia aura improwizacji – jedyna wyraźna aluzja do stylistyki jazzowej albumu.

Wielobarwność wydawnictwa dookreślają występujące w mniejszości utwory o śpiewnej melodii i kla-

rownej formie. Oprócz przywołanych dzieł Mozarta i Bacha cechy te wykazują – *Frau Chauchat* wypełniony rytmiką taneczną, na tle której rozwija się liryczną melodia, a także następujący po nim *Vetter J.*, łudząco przypominający jedno z najbardziej znanych preludiów Chopina (*e-moll op. 28*). Być może to przejaw trwale zakorzenionego u japońskich pianistów i kompozytorów kultu Chopina?

Strona wykonawcza płyty zachwyca w nie mniejszym stopniu niż aspekt kompozytorski utworów i jej koncepcyjny charakter. Umiejętność muzycznej konwersacji artystek współpracujących ze sobą po raz pierwszy, jak i sama wartość prezentowanych brzmień – wymagających niebywalej sprawności technicznej oraz wyobraźni dźwiękowej i kreatywności – to dowód ich profesjonalizmu. Kooperacja przedstawicielki stylistyki jazzowej Aki Takase, która ma w swoim dorobku wiele znakomitych wydawnictw, ze skrzypaczką klasyczną Ayumi Paul – debiutującą w roli kompozytora, wygenerowała frapującą muzyczną całość – wydawnictwo nietypowe, nowatorskie i z pewnością godne polecenia. ●

**Twoje wsparcie = kolejny numer  
JazzPRESSu**

nr konta:

**05 1020 1169 0000 8002 0138 6994**

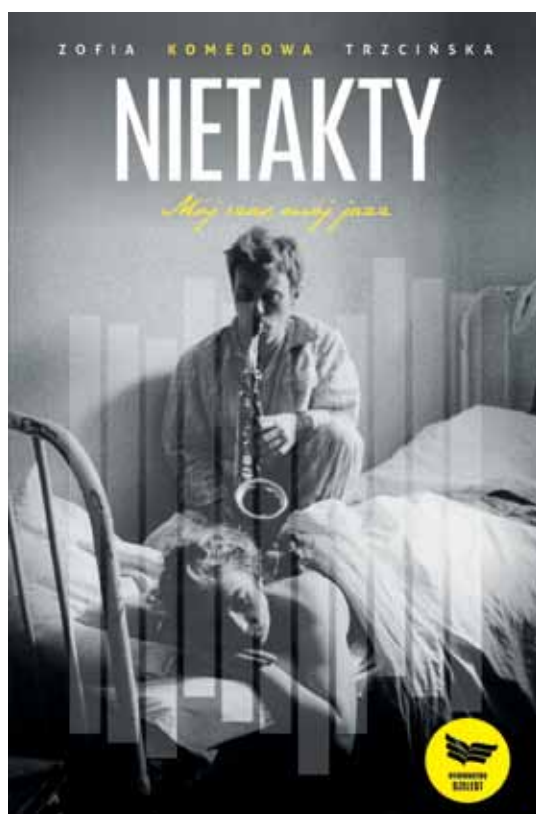
wpłata tytułem: *Darowizna na działalność  
statutową Fundacji*

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



Basia Gagnon

basiagagnon@gmail.com



Wydawnictwo Szelest, 2015  
[www.wydawnictwoszelest.pl](http://www.wydawnictwoszelest.pl)

Książkę czyta się jednym tchem, a pomimo to długo nie mogłam się zabrać do tej recenzji. Nie znałam szczegółów ostatnich dni Komedy, poza wyznaniem jego przyjaciela Marka Hłaski, który do końca obarczał się winą za upadek i śmierć Komedy. Ta część wspomnień Zofii Komédowej dotycząca śmierci wielkiego muzyka, z opisanym dzień po dniu koszmarem amerykańskiej i polskiej opieki medycznej jest po

prostu wstrząsająca. Taki geniusz, taka bezsensowna strata...

Przyczyny śmierci tak naprawdę do tej pory trudne są do rozstrzygnięcia, chociaż prawdopodobnie na skutek upadku w mózgu pojawił się krwiał, który zlekceważony (Komeda wielokrotnie wypisywał się ze szpitala na własne życzenie, żeby móc kontynuować pracę nad muzyką do filmu *The Riot*) rozlał się i spowodował śpiączkę. Do tego dołączyły się źle rozpoznane infekcje i dziwne procedury amerykańskich lekarzy. Komédowa dowiedziała się o chorobie męża po trzech tygodniach. Z pomocą przyjaciół udało jej się w rekordowym czasie załatwić bilet, paszport (w komunistycznej Polsce trwało to miesiącami) i przetransportować go do Polski, ale było już za późno.

Cudowna jest bezpośredniość Komédowej, która z równą nonszalancją opisuje wytworne kolacje ze sławami Hollywood (indeks nazwisk ma dziewięć stron, od Milesa Davisa po Paula Newmana), jak i warszawską prostytutkę Iżę, której bezinteresowna pomoc towa-

rzyszyła Zofii w tych koszmarnych chwilach.

Z kalejdoskopu zdarzeń udało się Tomaszowi Lachowi oraz redaktorowi Wydawnictwa Szelest Dariuszowi Fedorowi stworzyć narrację trzymającą w napięciu lepiej niż niejeden thriller, wzbogaconą milionami anegdot i obrazków z życia Zofii i Krzysztofa Komédów. Począwszy od żmudzkiego Dryszczowa nad Bugiem, w którym Zofia Janina Tittenbrun wiodła sielskie dzieciństwo w „rozłożystym szlacheckim drewnianym dworku z ganeczkiem”. Same opisy domowych rytuałów, wiejskiego rytmu przemian i rodzinnej hierarchii mogłyby posłużyć jako materiał na niezły film z tego okresu. Jak mówi Tomasz Lach, jej syn i współtwórca *Nietaktów*, miała fotograficzną pamięć i opowiadała obrazami. Kolejny z nich to Kraków i fenomenalnie opowiedziana historia początków polskiego jazzu. Żadne płyty czy recenzje koncertów nie oddadzą ducha tego czasu jak epizod z pożyczonym akordeonem wiezionym w tramwaju (i tam zostawionym) po koncercie. Czasy, kiedy farbowa-

ło się tenisówki na modny czarny kolor, walutą były levisy, a wejście do Piwnicy Pod Baranami było najwyższą nobilitacją.

Komedowa to tak silna osobowość, że nawet pisząc tę recenzję nie mogę się zdecydować o czym ta książka jest „bardziej” – o genialnym muzyku, który odszedł dużo za wcześnie, a któremu poświęciła połowę życia, czy o niej samej. Ze stron wyłania się postać nie mniej warta uwagi niż sam Krzysztof Komeda: panienka ze szlacheckiego dworku czy chłopczyca, która chodziła po drzewach i łowiła raki, nastoletnia łączniczka AK, pod okiem żandarmów w wózku dziecięcym wożąca wojskowe rozkazy, osiemnastoletnia żona krakowskiego kombinatora, wreszcie menadżer kultury i „guru polskiego jazzu” – z czystym sumieniem można ją tak nazwać.

Talent Komedy jest bezsporny. Dzięki tej książce wróciłam do mnóstwa dawno nieodwiedzanych nagrań, które są tak świeże, jakby napisał je dziś. Kompletnie się nie starzeją. Jednak to świadoma decyzja Zofii o po-



rzuceniu bezpiecznej mieszczańskiej egzystencji na rzecz efemerycznej kariery muzyka jazzowego Komeda zdecydowała o jego losie. Stworzyła nie tylko jego karierę, ale z żelazną konsekwencją budowała krakowskie środowisko jazzowe. Wyjazd do Warszawy był trudną decyzją – w Krakowie była absolutnym autorytetem, ale wiedziała już, że Kraków był dla Komedy za mały.

Warszawa nie przyjęła jej z otwartymi rękami, ale jako „matka, żona, krawcowa, kucharka, osobista sekretarka i impresario” przez pierwsze dwa lata znowu walczyła o przetrwanie, a „Krzysio komponował”. Wzruszająca jest jej wizja i niezachwiana wiara w przyszłość Ko-

medy. Wkrótce powstają *Niewinni Czarodzieje*, *Nóż w wodzie*, a potem *Rosemary's Baby* i *Hollywood*, gdzie Komeda poczuł się jak w domu. A Zofia nie.

Tę książkę powinien przeczytać każdy, kto uważa się za fana jazzu. Jest tak nafaszerowana historią, że otwieram ją raz po raz w dowolnym miejscu i czytam z równym zainteresowaniem jak na początku. Nie sposób ogarnąć tej feerii postaci i anegdot naraz. W 2014 roku wydano w Polsce *Baronową Jazzu*, czyli historię Hannah Rothschild, którą Thelonious Monk uwiecznił pisząc *Pannonicę* (oryginalne imię baronowej) na jej cześć. Komedowa pozostanie na zawsze *Crazy Girl*. ●

fot. Krzysztof Lach-Kubica



Rozmowa z **Tomaszem Lachem**  
– **JazzPRESS 1/2016**

oraz w dziale Podcasty  
na stronie **RadioJAZZ.FM**



fot. Kuba Majerczyk



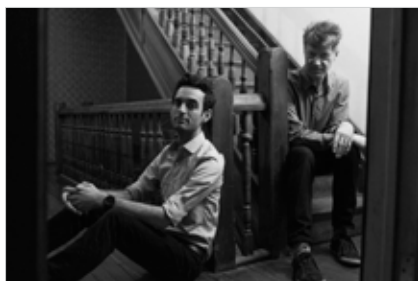
# KONCERTY



### JBBO W PODZIEMIACH KAMEDULSKICH

**Jazz Band Ball Orchestra** rozpocznie jedenasty sezon koncertów z cyklu **Jazz w Podziemiach Kamedulskich na Bielanach**. Zaplanowany na ostatni dzień karnawału – **9 lutego** – koncert, w podziemiach warszawskiego kościoła pokamedulskiego, wypełnią największe przeboje jazzu nowoorleańskiego.

Jazz Band Ball Orchestra gra od ponad 50 lat. To najstarszy polski zespół wykonujący jazz tradycyjny. Na ogólnopolską scenę jazzową wprowadziło JBBO zwycięstwo w konkursie festiwalu Jazz Nad Odrą w 1965 roku. Zespół uczestniczył między innymi w North Sea Jazz Festival w Hadze, Dixieland Meeting w Oberhausen oraz wielokrotnie w słynnym Dixieland Jazz Jubilee w Sacramento (USA), współpracował również z wieloma wybitnymi muzykami, jak chociażby ze słynnym trębaczem Wallace'em Davenportem. Muzycy wydali ponad 40 płyt, w tym 25 winylowych. Cieszą się popularnością nie tylko w Polsce, ale i za granicą. Doczekali się nawet swojego fan klubu w Sacramento. Wstęp na koncert wolny.



### PARDON, TO TU: NELS CLINE & JULIAN LAGE

**Nels Cline**, członek zespołu Wilco, według magazynu Rolling Stone jeden z najważniejszych współczesnych gitarzystów i **Julian Lage**, wybitny gitarzysta jazzowy młodego pokolenia, nominowany do nagrody Grammy za swój debiut, wydali pod koniec 2014 roku niezwykle album zatytułowany *Rooms*. Duet wykona na żywo program z tej płyty, na pierwszym i jedynym koncercie w Polsce – **17 lutego**, w warszawskim klubie **Pardon, To Tu**.

Nels Cline jest współpracownikiem tak różnych wykonawców jak: trio Medeski Martin & Wood, Sonic Youth, oraz Charlie Haden. Prowadzi własną formację The Nels Cline Singers, z którą występował, na początku 2015 roku, w Pardon, To Tu. Julian Lage nazywanym jest następcą Pata Metheny'ego. W swoim muzycznym CV ma między innymi współpracę z Jimem Hallem, Garym Burtonem, Herbie Hancockiem, Charlesem Lloydem, Joshuą Bellem i Yoko Ono.

### DOBRY WIECZÓR JAZZ: STRASZNI PANOWIE TRZEJ

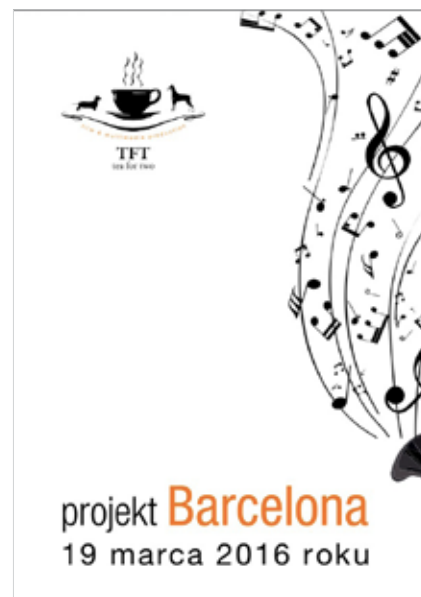
Zespół pod nazwą **Strasznii Panowie Trzej** wystąpi **20 lutego** w warszawskim **Teatrze Roma**, w ramach cyklu **Dobry Wieczór Jazz**. Strasznii Panowie Trzej to formacja założona w 2004 roku przez wokalistę Janusza Szroma, w skład której wchodzi również: pianista Andrzej Jagodziński i kontrabasista Andrzej Łukasik. W 2006 roku zespół nagrał płytę zawierającą utwory napisane przez najsłynniejszy polski duet autorski – Wasowski / Przybora, która okazała się dużym sukcesem i osiągnęła status złotej. Jej kontynuacją jest wydana na dziesięciolecie istnienia zespołu płyta *Strasznii Panowie Trzej – 2* zawierająca mniej znane utwory Wasowskiego i Przybory nagranych z gościnnym udziałem Henryka Miśkiewicza i sekcji instrumentów dętych. Program z tego albumu wypełni koncert w Romie.



### PROJEKT BARCELONA

**Projekt Barcelona** to inicjatywa przyjaciół profesora **Macieja Lewensteina**, którzy, aby uczcić jego sześćdziesiąte urodziny, postanowili zorganizować specjalny koncert **Tomasza Stańki**. Odbędzie się on **19 marca w Barcelonie**. Dojdzie tam również do dyskusji obu bohaterów projektu, podczas której opowiedzą oni o wzajemnej fascynacji, z jednej strony jazzem, z drugiej zaś nauką. Wydarzenie zostanie utrwalone przez zespół filmowców z reżyserem Krzysztofem Langiem i operatorem Michaeliem Coulterem celem stworzenia na tej podstawie filmu dokumentalnego.

Maciej Lewenstein jest fizykiem teoretycznym i zarazem autorem książek o fizyce i jazzie. Przez wiele lat był docentem, a następnie profesorem w Centrum Fizyki Teoretycznej PAN oraz na Uniwersytecie Leibniza w Hanowerze. Obecnie pracuje jako profesor ICREA – Katalońskiej Instytucji Badań i Studiów Zaawansowanych w ICFO – Instytucie Nauk Fotonicznych w Castelldefels pod Barceloną. Jest również kolekcjonerem płyt i autorem anglojęzycznej monografii polskiego jazzu *Polish Jazz Recordings and Beyond* (recenzja w styczniowym numerze JazzPRESSu).●







Dominik Strycharski Core 6

fot. Piotr Gruchala

## Czôczkò czyli szaleństwo improwizacji



Barnaba Siegel

barnaba.siegel@radiojazz.fm

Warszawa, Pardon, To Tu, 19 stycznia 2016 r.

„Czym jest jazz?” – to pytanie, które w wyniku różnych rozmów, przeczytanych podsumowań czy opisów nawiedza mnie coraz częściej. Odpowiedzi sam nie wymyślę. Ją trzeba po prostu usłyszeć. Płyta Czôczkò formacji **Dominik Strycharski Core 6** wzbudziła nie tylko mój entuzjazm – i to w zasadzie już od samego kontaktu z fizycznym egzemplarzem CD. Ładna okładka, intrygująca i sugerująca mariaż z folkielem nazwa oraz skład, o którym można było marzyć – w podwójnej

sekcji rytmicznej **Szmańda, Zemler, Wójciński i Kozera**, za wiodącymi instrumentami – lider grupy **Dominik Strycharski** oraz **Wacław Zimpel**. Zawartość jest znakomita, ale dopiero na scenie Pardon, To Tu dotarł do mnie zabieg, jaki został dokonany.

Po przeciwległych stronach sceny dwa zestawy perkusyjne, bliżej dwa kontrabasy i centralnie w środku dęciaki – klarnety i flety. Już czysta estetyka tej symetrii miała w sobie



Wacław Zimpel, Dominik Strycharski, Ksawery Wójciński, fot. Piotr Gruchała

coś pociągającego. Ale bajka zaczęła się dopiero, gdy machina ruszyła. Duet klarnetu basowego i fletu basowego łatwo roztoczył mistyczną atmosferę, ale na powierzchni aurze się nie skończyło. Cały spektakl był na przemian pogrążaniem słuchacza w ludowym transie i rozpędzaniem się w kolektywnych solówkach na peryferiach jazzu.

Ten jazz był dla mnie chyba najbardziej intrygujący, na zasadzie jądra,

genesis, bo stricte jazzu po prostu... nie było. Na scenie muzycy jeśli już kojarzeni jednoznacznie z jakimś gatunkiem, to raczej z właśnie jazzem. Wszyscy wirtuozi, wszyscy wprawni improwizatorzy. Tymczasem nie usłyszałem tu ani grama klasycznych struktur, tylko szaleństwo wyjątkowo mocno splecione ze swobodną improwizacją i jednocześnie sztywnymi ramami kompozycji oraz przesiąknięte do szpiku ideą fuzji z kaszubskim folkiem.

„To była muzyka... polska” – rzucił na koniec występu Dominik, ubiegając moje niezadane pytanie. ●



fot. Kuba Majerczyk

Power Of The Horns

## W tej grupie moc



Piotr Rytowski

rytowski.jazz@gmail.com

Warszawa, Prom Kultury Saska Kępa, 19 stycznia 2016 r.

To był mój pierwszy kontakt z muzyką **Power Of The Horns** na żywo. Nie mogę zatem obiektywnie odnieść się do efektów „odświeżenia” składu 12-osobowej grupy, która w Warszawie pojawiła się z bodajże sześcioma nowymi muzykami. Oczywiście niezmiennie sercem tej potężnej maszyny jest kompozytor, aranżer, dyrygent i trębacz **Piotr Damasiewicz**. W składzie, poza rozbudowaną sekcją dętą, pozosta-

ły dwa kontrabasy, dwie perkusje i fortepian.

Gdyby policzyć „współczynnik liczby wykonanych utworów do liczby muzyków na scenie”, byłby on równie niski jak na debiutanckiej, koncertowej płycie grupy – *Alaman* (3/12). W warszawskim Promie Kultury jednak tylko jedna kompozycja pochodziła z płyty. Czegóż więc mogliśmy posłuchać?





fot. Kuba Majerczyk



Pierwszy utwór – mniej znaną kompozycję *Suita 29* – tęskną melodią rozpoczął klarnet basowy. Po chwili dołączyła potężna, wręcz monumentalnie brzmiąca sekcja dęta i kontrabasy. Warstwa rytmiczna, w charakterystyczny już dla Power Of The Horns sposób, przywoływała skojarzenia z Afryką. Nakładające się warstwowo w tej części suity repetycje dęciaków momentami kojarzyły się z muzyką Steva Reicha.

Długi fragment grany przez sekcję rytmiczną, który przerodził się w solo perkusyjne mógł wydawać się trochę nużący, ale został skonfrontowany z następującą po nim solową partią fortepianu też opartą na repetycjach, ale zawierającą bardziej liryczne frazy. Na zakończenie ponownie z całą mocą zabrzmiał pełen skład grupy. Dla mnie, to zdecydowanie właśnie wtedy zespół brzmi najlepiej.

Druga kompozycja – *Psalm for William Parker* – to właśnie łącznik z płytą. Rozpoczęły go kontrabasy i perkusje. Znow w tle pobrzmiewała Afryka. Dołą-





fot. Kuba Majerczyk

czyła do tego trąbka lidera, włączały się kolejne instrumenty – atmosfera gęstniała. Miejscami nie było łatwo... Całość uporządkował fortepian, powtarzając prosty, melodyjny motyw niczym mantrę.

Na zakończenie muzycy wykonali kompozycję Pharoah Sandersa *You've Got To Have Freedom*. Utwór rozpoczęła repetycja motywu granego unisono, z dużą mocą przez wszystkie dęciaki, który po chwi-

li przekształcił się w witalny, energetyczny temat. Brawurowe solo na dwie perkusje chwilami brzmiało jak cały zespół brazylijskiej batucady, z tym, że rytmy były zdecydowanie bardziej połamane (znowu ta Afryka... – nota bene z płyty Sandersa pod takim właśnie tytułem pochodzi ta kompozycja).

Na bis zespół zagrał fragment ostatniej kompozycji. Nie była to jednak powtórka z tego, co usłyszeliśmy przed chwilą. Byliśmy świadkami swego rodzaju scenicznej zabawy, w której muzycy przejmowali jeden od drugiego kolejne partie solowe i grali je „w kółko” – zgodnie z ustawieniem na scenie. Odbiega-



fot. Kuba Majerczyk

ło to zdecydowanie od stylistyki do jakiej przyzwyczaili nas Power Of The Horns, ale myślę, że było trochę puszczeniem oka do publiczności.

Bez wątpienia jest w tej grupie moc. Z niecierpliwością czekam, aby usłyszeć, w jakim kierunku znajdzie ona swe kolejne ujście. Jedną rzecz na zakończenie, której niestety nie można pominąć, to akustyka koncertu. Z całą pewnością dobrze nagłośnić taki skład w miejscu pełnym dużych, szklanych tafli to sztuka. Podczas tego koncertu w ramach cyklu *Cały ten jazz! LIVE!* sztuka ta nie w pełni się powiodła. ●

fot. Bogdan Augustyniak



**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.



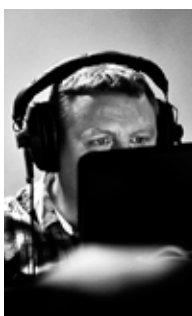
Artur Lesicki



fot. Tomasz Affet

Marek Napiórkowski

## Marek Napiórkowski, Artur Lesicki



Rafał Garszczyński  
rafal@radiojazz.fm

Warszawa, Studio Koncertowe Polskiego Radia  
im. Witolda Lutosławskiego, 21 stycznia 2016 r.

Koncert **Marka Napiórkowskiego** i **Artura Lesickiego** zorganizowany w warszawskim Studiu Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego był związany z promocją wydanego niedawno przez wrocławską wytwórnię V-Records albumu obu artystów – *Celuloid*. Ten album jest jedną z najlepszych polskich płyt 2015 roku. Biorąc pod uwagę niezwykle jakość muzyki oraz chwytliwy medialnie temat znanych wszystkim filmowych melodii, do dziś jestem nieco zaskoczony faktem, że całość

nie jest opisywana jako wydawnicza sensacja w mediach skierowanych do, tak zwanego, szerokiego odbiorcy. Jeśli się do nich zaliczacie – nie obrażajcie się, sam fakt oglądania telewizji śniadaniowej nie czyni nikogo gorszym ani lepszym, bez wątpienia jednak *Celuloid* stanowi genialny temat dla wszelakiego rodzaju mediów traktujących muzykę jako niekoniecznie potrzebny ozdobnik i dodatek do programów.

Promocja temu albumowi jest po-





fot. Tomasz Affet

trzebna, bowiem dzięki takim właśnie płytom, odrobina dobrej muzyki może trafić tam, gdzie na co dzień jej w zasadzie nie ma. Ludzie kupią *Celuloid* dlatego, że tam jest muzyka z *Wojny Domowej* i *Lalki*, a nie dlatego, że znają muzyków odpowiedzialnych za to wyśmienite nagranie. Niestety ludzie kupują *Moźdzera* i *Millera*, może jeszcze *Jopek*, i w ten sposób mają załatwioną konieczną dla lepszego samopoczucia odrobinę tak zwanej wysokiej kultury muzycznej. Ja nic do *Moźdzera* i *Millera* nie mam, im również zdarzają się wyśmienite nagrania. Fakt bycia celebrytą w jazzowym świecie nie uniemożliwia osiągnięcia artystycznych wyżyn własnych możliwości, wielu jednak rozleniwia... To tak przy okazji. *Celuloid* powinien być hitem sprzedaży, a mam wrażenie, że nie widuję go w promocyjnych miejscach w, tak zwanych, dobrych sklepach muzycznych.

Doskonałe akustycznie i mające swoją publiczność studio koncertowe im. Witolda Lutosławskiego, miejsce, gdzie nagrano wiele wyśmienitych płyt i zarejestrowano jeszcze więcej koncertów, powinno być wymarzonym otoczeniem dla kameralnej,

skupionej i wielowarstwowej muzyki duetu Napiórkowski – Lesicki. Przewrotnie podsumowując wydarzenie tego wieczoru – czuję się trochę rozczarowany, choć w sumie spodziewałem się dokładnie tego, co usłyszałem. Sami muzycy w wersji studyjnej podnieśli sobie poprzeczkę niezwykle wysoko. Czy nabywca biletu na koncert powinien spodziewać się, że dostanie dużo więcej, niż może usłyszeć na płycie – ja uważam, że mam takie prawo i tu czuję się nieco rozczarowany.

Koncert nie wypadł wyśmienicie, ale jedynie tak dobrze, jak dźwięki, które znam z płyty, do której często wracam. Tego wieczoru poczułem, być może w zupełnie nieuzasadniony sposób, że to, co mają do zaproponowania Marek Napiórkowski i Artur Lesicki, jest doskonale i pięknie zaplanowane, że każdy dźwięk ma swoje miejsce, a całość muzycznej przestrzeni jest wypełniona tym planem na tyle gęsto, że nie ma już miejsca na odrobinę nawet spontaniczności i improwizacji.

*Celluloid* to fantastyczny, odważny i zupełnie niekomercyjny projekt z wielkim, niewykorzystanym jeszcze komercyjnym potencjałem. Koncert promujący ten album powinien zobaczyć każdy, a następnie natychmiast kupić płytę, żeby lepiej zapamiętać te niezwykle dźwięki. ●





**Adam Pierończyk** – saksofonista, kompozytor, band lider. Niemal od początku swojej kariery w czołówce polskiego jazzu. Lider wielu formacji i bardzo ceniony sideman. Po ubiegłorocznej płycie *Migratory Poets*, nagranej w rozbudowanym, międzynarodowym składzie, na początku kolejnego roku opublikował duet ze słynnym basistą Miroslavem Vitoušem, z którym wkrótce ruszy w trasę koncertową. W nieodległej przyszłości można spodziewać się również kontynuacji jego programu *The Planet of Eternal Life* zagranego na saksofonie sopranowym solo, po raz pierwszy w historii polskiego jazzu.

# W zgodzie ze sobą

Piotr Wickowski

piotr.wickowski@radiojazz.fm



**Piotr Wickowski: Jak doszło do twojej współpracy z Miroslavem Vitoušem?**

Adam Pierończyk: Miroslava Vitouša poznałem ponad rok temu na festiwalu Sopot Jazz, którego dyrektorem artystycznym byłem przez pięć lat. Zaprosiłem go na poprzednią edycję z recitalem solo. Jego występ był, według mnie, jednym z najciekawszych i najmocniejszych koncertów wszystkich pięciu edycji festiwalu, które przygotowywałem. Wiedziałem czego się spodziewać, oczywiście znałem twórczość Miroslava Vitouša, ale szczerze mówiąc, podczas tego recitalu na żywo zrobił na mnie jeszcze większe wrażenie niż na płytach. Rozmawialiśmy sobie po koncercie chwilę i później, jakieś kilka tygodni po

przyjeździe do domu, po festiwalu w Sopocie, pomyślałem, że może to jest dogodna chwila do zaproponowania współpracy w duecie i nagrania w takim składzie płyty. On szczęśliwie na to przystał i teraz mogę się tą płytą cieszyć, bo jestem z niej bardzo zadowolony.

**Uzgodnienia, założenia programowe – było coś takiego czy raczej wszystko potoczyło się spontanicznie?**

Przede wszystkim płyta jest moją inicjatywą, dlatego też na okładce i w tytule zespołu moje nazwisko jest na pierwszym miejscu. Nie dlatego, że ja się czuję ważniejszy, ja to wszystko ustalałem z Miroslavem wcześniej, żeby nie było niepotrzebnych napięć. On po prostu wytłu-

maczył mi, że ten projekt jest moją inicjatywą, za którą ja ponoszę odpowiedzialność. Ja też tak to widzę. To ja przygotowałem w całości muzykę na tę płytę, z jednym wyjątkiem – ballady o czeskim i polskim tytule, bo tak samo się nazywa ten kwiat w obu językach, zatytułowanej *Tulipan*. Znalazła się ona na płycie dlatego, że zapytałem Miroslava Vitouša, czy nie miałby ochoty napisać czegoś premierowego, skoro wszystkie moje utwory wybrane na tę płytę są premierowe i on na to przystał. Poza tym są tam jeszcze dwie improwizacje, a to dlatego, że pod koniec drugiego dnia nagrań do tej płyty skończyliśmy dosyć wcześnie, wszystko było już zarejestrowane i Miroslav zapytał mnie, czy nie miałbym ochoty nagrać jeszcze jednego czy dwóch utworów wolno improwizowanych. I tak też się stało. Co zabawne, po nagraniu tych dwóch stricte improwizowanych utworów, bez żadnych ustaleń, stwierdziliśmy obaj, że moglibyśmy całą płytę taką nagrać. Kto wie, może w przyszłości podeszlibyśmy do tego od takiej strony, czyli nagrywając w pełni improwizowaną płytę.

**Twoje utwory powstawały specjalnie z myślą o tym partnerze, o tym projekcie, czy zostały częściowo wyciągnięte z archiwów?**

Muzyka częściowo została napisana na tę okazję. Częściowo została wyciągnięta z moich archiwów, ponieważ są one dość spore, dużo mam niewykorzystywanych nigdzie materiałów. Jeżeli jednak sięgam do swojego archiwum, to oczywiście z myślą, żeby wybrana muzyka jak najbardziej pasowała do danego projektu, danego zespołu. W tym przypadku też tak było. Jeszcze ważniejsze jest, że Miroslav również częściowo ingerował w ten materiał, który zresztą mu wysłałem, żeby mógł się z nim zapoznać. Spyta-

łem go o jego zdanie, krótko przed nagraniem przysłał kilka swoich sugestii aranżacyjnych, które odejęły mi sporo pracy końcowej, czyli właśnie aranżacyjnej. Z drugiej strony nie zmienił tej muzyki na tyle, żebym musiał o nią walczyć. Po jego zmianach to w dalszym ciągu jest moja muzyka. Jego uwagi były tak cenne i tak trafne, że szkoda byłoby ich nie przyjąć, tym bardziej, że pochodziły od tak doświadczonego i świetnego muzyka, jakim on absolutnie jest.

---

*Komputer jest tylko narzędziem pracy, nie zastąpi doskonalenia się na instrumencie*

---

**Czyli płyta jest bardziej efektem spotkania niż pomysłu na stworzenie projektu polegającego na połączeniu saksofonu z kontrabasem?**

Jak najbardziej jest efektem pomysłu, który chodził mi bardzo długo po głowie. Natomiast mając do czynienia z muzykiem takiego kalibru jak Miroslav Vitouš, byłoby co najmniej niemądrym z mojej strony, gdybym jako muzyk nie skorzystał z jego bogactwa, jego kreatywności.

**Miałeś w zwyczaju nadawać utworom tytuły dopiero po skomponowaniu muzyki. Tak też było w tym przypadku? Skąd takie tytuły,**

## **zresztą mocno skorelowane z szatą graficzną albumu?**

Wspomnę o dwóch tytułach. Pierwszym jest *Enzo and the Blue Mermaid*, czyli *Enzo i błękitna syrena*. Jest on nawiązaniem do przepięknego filmu, który każdy z nas chyba zna – *Wielki Błękit*, czyli *Big Blue*. Film o dwóch chłopcach, którzy dorastają nad morzem i rywalizują ze sobą w nurkowaniu głębinowym. Jednym z nich był właśnie Enzo. W tym filmie był piękny i jednocześnie smutny motyw, kiedy pobijając następny rekord głębinowego nurkowania, Enzo przesadza i niestety kończy się to jego śmiercią. Ten, z którym rywalizował przez całe dzieciństwo, przytula go. Pamiętam, że doszło wtedy do ostatniej wymiany zdań przed śmiercią Enzo. Enzo poprosił go o wrzucenie jego ciała na głębinę. Wspominali, że wychodząc na powierzchnię, za każdym razem, w pewnym momencie, dochodzi do momentu przekrzywienia rzeczywistości. Jest tak wielkie uzależnienie od tej głębi, że człowiek zaczyna się zastanawiać, czy warto w ogóle wracać na powierzchnię, czyli decyduje czy nie wybrać śmierci w tej przepięknej scenerii. W filmie była scena, kiedy jeden z nich spotyka w tej niesamowitej głębinie syrenę i zastanawia się, czy pójść za nią, czy wrócić na powierzchnię, do życia. Pamiętam, że jak kolega puszcza

małego Enzo pod wodę, w głębinę, wygląda jakby nurkował, mimo że już zmarł w jego ramionach kilka sekund wcześniej.

## **Skąd wziął się taki obraz? Ten film Luca Bessona jest twoim ulubionym? A może właśnie w trakcie pracy nad materiałem na płytę właśnie go oglądałeś?**

Rzeczywiście widziałem ten film przypadkowo w plenerze, krótko przed nagraniem. Ale najczęściej nadawanie tytułów nowym utworom wygląda u mnie w ten sposób, że najpierw powstają te utwory, a dopiero potem szukam do nich odpowiednich opisów.

Powiem o jeszcze jednym tytule, bo wiąże się z nim zabawna historia, która mogła się źle skończyć. Wydarzyła się w Warszawie, na Dworcu Centralnym, w czerwcu lub lipcu 2015 roku kiedy jechałem do Łodzi, na koncert z Tomkiem Stańką. Pamiętam, że wysiadłem na Dworcu Centralnym, był pogodny, słoneczny letni dzień. Miałem jeszcze sporo czasu przed spotkaniem z Tomkiem, przed wyjazdem do Łodzi, zastanawiałem się, czy jeszcze pójść na kawę, czy może coś zjeść. Pamiętam, że wszedłem na ruchome schody, wjechałem w górę, do holu głównego i w pewnym momencie, kiedy spojrzałem do góry, zobaczyłem kobietę, która wymachując rękami jak ptak, krzyczała: „Lecę, lecę, Jezu, lecę, lecę” i leciała na mnie z góry. Niestety zamiast się ratować, zamiast próbować się złapać za poręcz, skupiała się na tym, że leci i na wykrzykiwaniu tego. Skończyło się to na tym, że ja i mój saksofon, niestety, spełniliśmy rolę jej materaca. Na szczęście nie stało się nic ani mnie, ani, przede wszystkim, instrumentom, bo w przeciwnym wypadku z koncertu na pewno byłyby nici. Była to dość zabawna sytuacja, dlatego utwór nazywa się *I'm Flying! I'm Flying!*.





fot. Katarzyna Kukielka

**Rozumiem, że najpierw powstała melodia i dopiero później ona skojarzyła ci się z tym wydarzeniem?**

Tak, tak. Utwór dawno był gotowy i potem akurat ta melodia pasowała mi do tego.

**Czy tytuły waszym wspólnym improwizacjom nadawaliście razem?**

Nie, o tytułach utworów i płyty decydowałem ja, w pełni. Oprócz oczywiście ballady Mirosława zatytułowanej *Tulipan*.

**Motywy ptaków, lotu, skrzydeł od dawna obecne są w muzyce jazzowej. Wykorzystałeś je również**

**na tym albumie – są chociażby na okładce. Czym dla ciebie jest ta symbolika?**

Szukałem tytułu do tej płyty w Sopocie, podczas festiwalu Sopot Jazz. Miałem tam przyjemność co roku mieszkać, w tym samym apartamencie, przy samej plaży. Mogłem z niego codziennie obserwować ptaki. Sopot, jak i całe wybrzeże w Trójmieście jest idealnym miejscem, właśnie w czasie tego festiwalu, czyli na początku października, bo na plaży wtedy nikogo nie ma. W porównaniu z latem można się poczuć, jakby się było na prywatnej plaży. Stąd na pewno wziął się motyw ptaków i skrzydeł.

A jeżeli chodzi o przenośnię... Spędziliśmy z Mirosławem pięć dni na próbach, nagrywaniu i na koncercie premierowym, który odbył się podczas festiwalu Gdańskie Noce Jazzowe (30 sierpnia 2015 roku – przyp. red.). Ja po tym spotkaniu z Mirosławem czuję się jako muzyk, mogę to przyznać otwarcie, o wiele bardziej dojrzały. Mimo sporego już doświadczenia, które mam, bo koncertuję aktywnie i nagrywam od ponad dwudziestu lat, spotkanie z nim bardzo mnie wzbogaciło. Można to porównać do rozwinięcia skrzydeł. Oprócz tego symboliczne może być to, że bardzo dobrze nam się razem muzykowało. Nie tylko moim zdaniem, ale również

Mirolava, co jest wielkim komplem dla mnie. Nasza współpraca będzie miała swoją kontynuację w trasach koncertowych – pierwsza jest planowana na przełom lutego i marca 2016 roku.

**Trochę zaskakuje mnie to, co mówisz – ty, muzyk z tak dużym doświadczeniem, zagraniczną współpracą i o tak dużym dorobku. Tym bardziej, że już od dawna mogłeś czuć „rozwinęte skrzydła”, bo właściwie od początku swojej kariery byłeś bardzo dobrze postrzegany.**

Dla mnie również jest to zaskakujące. Powiedziałem Mirosławowi podczas naszego spotkania, że bardzo doceniam jego postawę, jego nastawienie do mojej muzyki. Tak jak mówiłem, zajmowaliśmy się głównie moją muzyką, w którą on bardzo się zaangażował. On, tak bardzo doświadczony muzyk, mający na swoim koncie współpracę z takimi ludźmi jak Miles Davis, Wayne Shorter, Joe Zawinul, Chick Corea, Stan Getz i wieloma, wieloma innymi. A miał to już w wieku 19, 20 lat.

**Czego w takim razie ty konkretnie nauczyłeś się od takiego muzyka?**

Współpraca z Mirosławem pomogła mi jeszcze bardziej docenić kwestię dialogu na scenie między muzykami, która dla mnie była

już od dawna bardzo oczywista. Ale on szczególnie zwrócił mi na to uwagę. Przez całą swoją karierę walczył o to, żeby kontrabas nie był w tle zespołu, walczył o równouprawnienie tego instrumentu, żeby nie traktować kontrabasu i basistów jak niewolników, którzy tylko akompaniują solistom. Po raz kolejny przypomniał mi, że warto na przykład częściej zrobić pauzę podczas improwizacji, odpowiedzieć na motyw swojemu partnerowi i skomentować jego motyw. Odświeżył, co już dawno wiedziałem, na jeszcze wyższym poziomie. Ciekawe, że jak mówił, właśnie z tego powodu stracił pracę w zespole Milesa Davisa, u którego próbował walczyć o taką komunikację. Tylko, że on dostał się do zespołu Milesa w latach siedemdziesiątych, kiedy Miles Davis wchodził w fazę fusion i chodziło mu bardziej o rockowe granie, czyli powtarzanie dość prostych motywów. A Mirosławowi zależało już wtedy na dialogu. Taki też był prawdopodobnie powód utraty pracy w zespole, który założył, czyli Weather Report. Tam też próbował walczyć o kreatywną stronę muzyki i zespołu.

**Rzeczywiście słysząc, że płyta *Wings* jest nastawiona na komunikację, na interakcję, będąc jednocześnie bardzo stonowaną. Ta współpraca w duecie różni się bardzo od tego, co robiłeś z Leszkiem Możdżerem. Tamten duet był brawurowy, bardziej energetyczny. Nie mówiąc już o różnicach od obecnych twoich większych formacji. Właściwie punkty wspólne można znaleźć tylko z płytą zawierającą program na saksofon sopranowy solo – *The Planet Of Eternal Life*. Może było twoim zamiarem odreagowanie w duecie z Mirosławem Vitoušem od innych swoich obecnych projektów?**

Absolutnie nie chodziło mi tutaj o jakiekolwiek odreagowanie. Dla mnie jest to naturalna współpraca, kontynuacja muzykowania w takiej formie, w jakiej

ja to widzę, i reagowania na partnera, z którym w danym momencie współpracuję. Na pewno Miroslav wzbogacił masz materiał o swoje niesamowite doświadczenie, zebrane na tak wysokim poziomie, na przestrzeni kilkudziesięciu lat.

**Zgodzisz się ze stwierdzeniem, że tak dobierasz sobie kolejne projekty, aby były dla Ciebie wyzwaniem?**

One są dla mnie oczywiście wyzwaniem, jak na przykład płyta na saksofon solo. Gram sporo recitali solo z materiałem z płyty solowej na saksofon sopranowy – *Planeta wiecznego życia*. W tym przypadku wyzwanie jest spore od strony muzycznej, ale też od strony kondycji fizycznej, bo muszę stać na scenie bez czyjejkolwiek pomocy przez 60-70 minut. Porównuję to do przebiegnięcia maratonu. Nie mogę pozwolić sobie na zrobienie przerwy po 15-20 minutach, bo straciłbym publiczność. To nie tylko wyzwanie, ale jednocześnie duża frajda. Nie podchodzę do tego od strony sportowej, że zrobię coś innego, czego ewentualnie nikt inny nie robił w okolicy, dawno nie robił, czy w ogóle jeszcze nie zrobił. Raczej nie o to mi chodzi. Chodzi mi o to, żeby były to oryginalne rzeczy, ale przede wszystkim by powstały w zgodzie ze sobą. Myślę, że gdybym działał wbrew sobie, nie mógłbym być sam kreatywny i nie mógłbym być też szczęśliwy z tego, co moje zespoły prezentują. Zresztą następny projekt, który jest już ustalony, przygotowywany na zaproszenie festiwalu Jazz nad Odrą, będzie kwartetem na dwa saksofony, kontrabas i perkusję. Ja i Gary Thomas będziemy grać na saksofonach, bierze w tym udział Orlando le Fleming, jeden z najbardziej rochwytywanych nowojorskich kontrabasistów oraz, również z Nowego Jorku, John B. Arnold na perkusji. Zastanawiam się po cichu nad następną płytą solową oraz w trio. Szukam nowych rozwiązań, takich, z którymi nie miałem nigdy do czynienia, ale to nie znaczy, że nie będę wracał do sprawdzonych już rzeczy.

**Jak bardzo ewoluują programy, które grasz przez dłuższy czas, jak na przykład program na saksofon solo, ale też aktualnych twoich zespołów?**

Myślę, że muzyka, którą uprawiam, jest dość otwarta, więc ona siłą rzeczy zawsze zabrzmiała trochę inaczej na koncertach. Jestem muzykiem, który sporo ćwiczy, po prostu lubię mieć częsty kontakt z instrumentem, lubię zamknąć się sam na sam z instrumentem. Potrzebuję tego i jednocześnie jest to dla mnie znacząca forma relaksu i medytacji. Myślę więc, że udaje mi się rozwijać na instrumencie. Siłą rzeczy koncert solowy, który dałem dwa, trzy lata temu brzmiał inaczej od tego, który gram obecnie czy zagram za kilka miesięcy. Udaje mi się iść dalej w kontakcie z instrumentem. Takim krokiem dalej, na przykład w kontakcie z saksofonem sopranowym, jest rozszerzenie skali tego saksofonu. Nad czym intensywnie od kilku lat pracuję, czyli nad tak zwanym altissimo – bardzo wysokimi dźwiękami, bardzo trudnymi do wydobywania, zwłaszcza na saksofonie sopranowym, który sam w sobie brzmi w wysokim rejestrze. Staram się dotrzeć do tego rejestru w taki sposób, żeby rzeczywiście te wysokie dźwięki były znośne dla ucha, a nawet żeby były przyjemne dla ucha i żeby brzmiały



jak naturalne przedłużenie tego instrumentu, a nie tylko piski niekontrolowane.

**Może jest to sposób na odkrycie nowego w jazzie? W czasach, kiedy, jak niektórzy twierdzą, nic już nie da się odkryć, w związku z czym jazz właściwie należy zakonserwować i odtwarzać w muzeum?**

Wysokie rejestry, zwłaszcza na saksofonie sopranowym nie są aż tak nowe, bo korzystał z nich chociażby sopranista Steve Lacy.

**Który jako pierwszy nagrywał płyty na saksofon sopranowy solo...**

Tak. Jest on w dalszym ciągu postrzegany jako pionier i w sumie ojciec gry na saksofonie sopranowym, zwłaszcza solo. Więc moje podejście

nie jest nowością. Wydaje mi się jednak, że udaje mi się..., przynajmniej staram się w trochę inny sposób korzystać z tego wysokiego rejestru na saksofonie sopranowym.

**Właściwie dlaczego wybrałeś sopran? Jaka była twoja motywacja? Mówisz, że odkrywasz ciągle nowe możliwości tego saksofonu, ale jednocześnie musisz się z nim zmagać, bo chyba wymaga więcej, nie jest na nim łatwo uzyskać tak przyjemne brzmienie, jak na przykład na tenorze, czy tak męskie jak na barytonie.**

Po raz pierwszy usłyszałem ten saksofon nie na płycie jazzowej, ale u Stinga, jak grał na nim Branford Marsalis. Były to w latach osiemdziesiątych, jak miałem kilkanaście lat. Każdy z nas zna do dziś na pamięć chociażby słynne solo Branforda w *Englishman in New York*. Ten pierwszy kontakt z saksofonem sopranowym Branforda był dla mnie olśniewający i tak zostało do dziś. Zresztą powiedziałem mu, że on jest odpowiedzialny za to, że tak blisko związałem się akurat z saksofonem so-



pranowym. Oczywiście uważam, że Branford ma swoje brzmienie na tym instrumencie, aczkolwiek dużo w nim słyhać Wayne'a Shortera i również Steve'a Lacy'ego. Mało kto wie, że Steve Lacy również grał bebop, grał wcześniej jazzowy mainstream. Znam jego nagrania standardów jazzowych na sopranie, w których brzmi całkiem inaczej niż 20-30 lat później, kiedy stał się o wiele bardziej eksperymentalnym muzykiem. Ciekawostką jest też, że Steve Lacy jest odpowiedzialny za to, że John Coltrane zaczął grać na saksofonie sopranowym, bo Coltrane po raz pierwszy o sopranie dowiedział się właśnie wtedy, jak usłyszał saksofon sopranowy Steve'a Lacy'ego.

**Czyli najpierw był Branford, później Coltrane, ale to Lacy pozostaje najważniejszą postacią tego instrumentu?**

Dla mnie?

**Tak.**

Dla mnie, o dziwo, Lacy nigdy nie był aż tak ważny.

**A pod względem wykorzystywanych możliwości, tego, co prezentował?**

Pod względem możliwości – zdecydowanie, wielki szacunek. Tylko, szczerze mówiąc, ja jego muzyki dużo nie słuchałem. Moja relacja z saksofonem sopranowym była dość naturalna, zawsze dużo ćwiczyłem na sopranie i wydawało mi się, że po prostu tak już jest, że z tym instrumentem dobrze się rozumiem. Stało się tak bez żadnego nacisku z zewnątrz ani przykładu.

**Myślisz, że masz predyspozycje do gry na innym instrumencie niż saksofon? Mógłbyś się oddać**

**ćwiczeniom na innym instrumencie do tego stopnia jak na saksofonie? Wiem, że najpierw grałeś na fortepianie.**

Zostałem saksofonistą częściowo przez przypadek, bo mój ojciec również jest saksofonistą i klarnecistą, i te instrumenty u nas w domu były. Było też pianino, na którym zaczynałem jako dziecko. Porzuciłem ten instrument po kilku latach. Do saksofonu zwróciłem się sam, z własnej woli, dość późno, bo w wieku chyba 17-18 lat, bez jakiegokolwiek nacisku z zewnątrz. Nikt nie musiał mnie namawiać, rzeczywiście byłem tym instrumentem zainteresowany. Na pewno pomogło, że te instrumenty w domu były. Wyobrażam sobie również siebie na kontrabasie, nie wyobrażam siebie na trąbce.

**Dlaczego?**

Nie wiem. Nie czuję tego instrumentu dla siebie.

**W tym czasie, kiedy zacząłeś grać na saksofonie interesowałeś się muzyką punkową, rockiem?**

Popem, elektroniką, dyskotekową.

**Voo Voo, Kult itd...**

Tak.

**Trochę to nie pasuje. Wprawdzie w Kulcie Kazik grywał czasem na saksofonie, ale chyba większość twoich rówieśników nie miało szacunku do saksofonu, zwłaszcza sopranowego. Może miało to coś wspólnego z zainteresowaniem jazzem?**

Wtedy jeszcze nie interesowałem się jazzem. Uważam, że to też było naturalne: przeżywałem swoje młode lata, również buntownicze, więc nic dziwnego, że słuchałem punka czy rocka. Poza tym uważam, że było dużo wartościowego popu w latach osiemdziesiątych, jak Ho-

---

*Drażni mnie, tak zwany, sztuczny szpan i próba kamuflażu niedociągnięć na instrumencie poprzez show na scenie, zalakierowane fryzury czy coś w tym stylu*

---

ward Jones, Eurythmics czy muzyki elektronicznej, jak Kraftwerk. Do dziś mam kompakty Frankie Goes to Hollywood, które wciąż uważam za wybitne. Tamta muzyka nie znużyła się nawet po trzydziestu latach. Zdarzało się, że działałem jako didżej...

**Właśnie chciałem o to spytać. Co i gdzie jako didżej zapodawałeś?**

Puszczałem na dyskotekach muzykę, między innymi popową, lat osiemdziesiątych. Eurythmics, Howard Jones, Nik Kershaw, Frankie Goes to Hollywood. Nie żyłem z tego, tylko okazjonalnie grałem w zastępstwie za kolegów. Miałem również epizod z tańcem breakdance, który mnie bardzo wciągnął. Mieliśmy duet z kolegą z Braniewa, nawet braliśmy udział w jakimś regionalnym konkursie breakdance.

**Z jakim rezultatem?**

Chyba wygraliśmy, ale nie było dużej konkurencji. Z breakdancem również wiąże się ciekawa muzyka. Jeden z największych hitów muzyki breakdance – *Rockit* – napisał muzyk jazzowy Herbie Hancock.

**Dalej nie łączą mi się te młodzieńcze fascynacje muzyczne z saksofonem.**

A mnie się łączą wspaniale i jestem za te różne pasje bardzo, bardzo wdzięczny. Tak samo jak jestem wdzięczny moim początkowym przygodom z komputerem w latach osiemdziesiątych, jak zaczął się rozkręcać szal na komputery. Ojciec z odwiedzin

rodziny w Niemczech przywiózł mi Atari. Pamiętam, że ten komputer mnie tak bardzo wciągnął, że musiałem powtarzać drugą klasę liceum. Wtedy było to dołujące doświadczenie, ale z perspektywy czasu uważam, że stało się bardzo dobrą szkołą życia. Tak mocno to przeżyłem, że później już nie miałem problemów z dyscypliną pracy. Ta przygoda nauczyła mnie samodyscypliny. Na szczęście powtarzałem klasę razem z kolegą, więc wspieraliśmy się. Miałem też na komputerze programy muzyczne, pierwsze sekwencery, więc już wtedy udawało mi się emitować jakieś przeboje, na przykład zespołu Kraftwerk.



fot. Katarzyna Kukielka

### **Mimo tego przykrego wydarzenie nie nabrałeś uprzedzenia do komputerów?**

Nie. Bardzo szanuję Steve'a Jobsa, który wypuścił na rynek komputer Macintosh, z którym od samego jego początku jestem związany. Mnie takie narzędzie bardzo pomogło, uważam, że jest bardzo pomocne wszystkim kreującym muzykę. Jako narzędzie pracy do tego służące jest po prostu genialne. Jeśli tylko mogę przygotowywać materiał na płytę, robię to na komputerze, który w obecnych czasach jest przenośny. Można pracować w hotelu, na lotnisku, w restau-

racji, w domu, w kawiarni, gdziekolwiek. Zresztą kilkanaście lat temu udało mi się nawet zrobić samemu, od A do Z, własną stronę internetową, poczynawszy od projektu graficznego do ułożenia całej strony, która w sumie do dziś istnieje. Zajęło mi to kilka miesięcy, ale bardzo miło wspominać tamtą fajną pracę.

### **Słyszę, że komputer ciągle jest dla ciebie pasjonującym narzędziem.**

Niesamowite i interesujące jest to, że wszystko można wyprodukować na tym samym narzędziu, jakim jest właśnie komputer przenośny.

### **Jesteś też zwolennikiem wszelkich udogodnień, które sprawiają, że w dzisiejszych czasach płytę może nagrać właściwie każdy, nawet w swojej sypialni? A może doceniasz niepowtarzalność analogowych brzmień, studia w starym stylu?**

Prawie wszystkie moje płyty były nagrywane na komputerach, ale oczywiście w profesjonalnych studiach. Sam ich nie realizowałem, natomiast jest dla mnie drugorzędną sprawą, czy wykonuje się to przez komputer. On jest tylko narzędziem pracy, nie zastąpi pracy na instrumencie i doskonalenia się na instrumencie, na którym grasz – to jest najważniejsze. Jeżeli ma się brzmienie na instrumencie, to kwe-

stia studia oczywiście jest ważna, żeby nagranie było dobrej jakości, ale jest drugorzędna. Jeżeli muzyk dobrze brzmi na instrumencie, to nawet w drugorzędnym, nieoptymalnym studiu da się dużo z tego wyciągnąć.

**W twojej twórczości niewiele jest wpływów różnych nurtów, którym ulegają jazzmani, w miarę jak stają się modne. Było u ciebie trochę elektroniki, ostatnio masz zespół wykonujący program z płyty *Migratory Poets* z elementami hip-hopu, ale w sumie niewiele jest takich wycieczek poza główny nurt twojej twórczości...**

Ja bym tego hip-hopem nie nazywał, bo Anthony Joseph nie jest rapperem, tylko poetą, który recytuje swoje teksty.

**Tak, ale one są w rapowym stylu skandowane, poezja też jest hiphopowa.**

Może po trosze kojarzyć się z hip-hopem, ale dla nas nie jest hip-hopem. Aczkolwiek hip-hop bardzo cenię i kiedyś dużo hip-hopu słuchałem.

**Świadomie unikasz zapożyczeń z różnych innych stylistyk?**

Szczerze mówiąc, nie zamykam się przed nimi. Jeżeli tylko pojawi się taka możliwość, która będzie wciąż

gająca, będzie dla mnie bardzo ciekawa, to na pewno wezmę ją pod uwagę.

Po roku 2000, kiedy nastąpił boom muzyki elektronicznej – wtedy we współczesnej muzyce elektronicznej dużo się wydarzyło: 2-step, dub czy eksperymentalna elektronika. Strasznie dużo tego słuchałem. Dużo też w domu, podczas ćwiczeń improwizowałem do takiej muzyki, na przykład do drum and bassu. To jest świetny sposób na wyrobienie sobie, tak zwanego, timingu, czyli granie równo do perkusji, do beatu. Tam jest bardzo wymagające i szybkie tempo. Ćwiczyłem tak przez kilka lat i te ćwiczenia, jeżeli chodzi o timing, wiele mi dały. Wtedy była to świeża muzyka, która mnie inspirowała. I wtedy pojawiły się dwie płyty, które dla mnie były przygodą z elektroniką, czyli *Digivoco* i *Amusos*. Kilka lat temu zrealizowałem również płytę na zamówienie Muzeum Powstania Warszawskiego, na której Borys Szyc recytował poezję powstańca warszawskiego Tadeusza Gajcego. Napisałem do tego muzykę z bardzo dużą ilością elektroniki.

**Jak oceniasz kierunek, w którym zmierza obecnie jazz?**

Jest bardzo dużo muzyków w Polsce i na świecie, którzy są na bardzo wysokim poziomie, grają ciekawe rzeczy. Myślę, że mainstream jazzowy idzie w dobrym kierunku. Na pewno nie jest tak świeży jak zespoły Coltrane'a czy Davisa w latach sześćdziesiątych, ale ich ciężko jest przebić. Szczerze mówiąc, z dość sporym dystansem podchodzę do, tak zwanej, muzyki i sceny free, wolnoimprowizowanej, nie dlatego, że chcę ją deprecjonować, bo często z zespołami free miałem do czynienia i nie zamykałem się przed taką formą muzykowania, ale przeszkadza mi, jeżeli próbuje się z tego robić, czy sami muzycy, którzy taką muzykę uprawiają,



próbują nazywać tę muzykę awangardą. To nie jest awangarda, takie rzeczy grało się w latach sześćdziesiątych. Grał tak Ornette Coleman, grał nawet Keith Jarrett ze swoimi zespołami, który dzisiaj jest bardziej kojarzony z mainstreamem, nawet z muzyką klasyczną. Taka muzyka jest bardziej surowa i wymagająca dla słuchacza, ale nie jest awangardą, bo awangarda jest czymś, co nagle się pojawia i doprowadza do eksplozji, ścina wszystkich z nóg. Natomiast free jest po prostu wolnoimprowizowaną muzyką. Nie zgadzam się ze stwierdzeniem, że jeżeli muzyka jest wolnoimprowizowana, to znaczy, że jest świeża. Może być świeża, jeżeli jest zagrana przez bardzo dobrych muzyków. Jest rzeczywiście świeża, jeżeli chodzi o podejście. Natomiast również w muzyce wolnoimprowizowanej pojawiają się rzeczy sprawdzone, które się powtarzają tak samo jak w mainstreamie. Jeżeli wykorzystuje się tylko je, to powstająca z tego muzyka nie jest świeża.

**Gdzie w takim razie szukać tej świeżości? Jakie jeszcze inne wartości decydują o wysokiej jakości nowopowstającej muzyki?**

Jeżeli twórca ma pomysł na świeżość, ten pomysł jest autentyczny i muzyk z tym pomysłem jest pogodzony, rzeczywiście jest on jego drogą. Jeżeli jeszcze ma predyspozycje, zwłaszcza na swoim instrumencie, do tworzenia takiej muzyki, to jest optymalna sytuacja. Jeżeli ktoś chce grać mainstream, chce grać całe życie standardy, w tym się sprawdza i dobrze czuje, ma do tego jeszcze swoją publiczność – proszę bardzo. Dla mnie takimi głównymi priorytetami w muzyce są: warsztat, autentyczność i prawda. Drażni mnie, mówiąc kolokwialnie, sztuczny szpan i próba kamuflażu niedociągnięć na instrumencie poprzez

show na scenie, zalakierowane fryzury czy coś w tym stylu.

**Ale na pewno obserwujesz, że taka otoczka, wynikająca z tego, że ktoś ma większe środki na promocję lub po prostu potrafi lepiej się wylansować, często okazuje się decydująca i powoduje, że coś się dobrze sprzedaje w przeciwieństwie do innego, bardziej wartościowego.**

Nie sądzę, żeby tandetę i coś bez treści można było wypromować jako wielkie dzieło. Myślę, że to nie jest

---

*Na pewno można spopularyzować coś, co nie jest bardzo wysokich lotów, ale to ma krótkie nogi, nie przetrwa próby czasu*

---

aż takie proste. Zgadzam się, że na pewno można spopularyzować coś, co nie jest bardzo wysokich lotów, ale wydaje mi się, że to ma krótkie nogi, nie przetrwa próby czasu. Rzeczywiście działania promocyjne mogą drażnić, ale staram się nad tym panować i skupić się przede wszystkim na tym, co robię. Nie zawsze jest to łatwe, ale coraz bardziej mi się udaje.

**Część muzyków grającymi jazz, z którymi rozmawiałem, nie chce być postrzegana jako stuprocento-**

**wi jazzmani. Uważają, że taka klasyfikacja ich ogranicza. Gdzie ty widzisz swoje miejsce?**

Uważam, że jestem muzykiem jazzowym, ale staram się nie być uprzedzony do innych stylistyk. Zwłaszcza jeżeli są one ciekawe, prawdziwe i jeżeli one mnie inspirują. To może być muzyka klasyczna, muzyka ludowa z wielu krajów, nawet rock i hip-hop. Ważne, by była inspirująca. W sumie przez całe około dwudziestu lat mojej kariery miałem szczęście, że nie byłem zmuszony, z powodów finansowych, do podejmowania współpracy, która by mnie nie wciągała. Współpracy, w której musiałbym kłamać, zakłamywać siebie jako artystę.

**Robić coś wbrew sobie?**

Tak, ale też nie być do końca szczerzy w stosunku do tych, którzy mnie do jakiegoś projektu zapraszali. Dlatego zazwyczaj, jeżeli ktoś się do mnie zgłasza i chce mnie zaprosić do jakiegoś nowego projektu, jeżeli nie znam bardzo dobrze tej osoby, proszę o jakąś próbkę muzyczną. Mogę dzięki temu zdecydować, czy to jest coś dla mnie, czy nie. Mam szczęście, że mogę rezygnować z rzeczy, które mi się nie podobają.

**Dużo było takich projektów, które odrzuciłeś?**

Nie wiem, czy dużo, ale zdarzają się w miarę regularnie. Co nie znaczy, że one są słabe – one po prostu mogą do mnie nie pasować lub mi się wydaje, że ja nie pasuję do nich.

**Czasami jednak zdarza się, że mimo tego, że wszystko zapowiada się dobrze, ostatecznie coś nie idzie tak, jakby się chciało. Miałeś takie projekty, które wbrew przewidywaniom nie zakończyły się satysfakcjonująco?**

Właśnie dzięki temu, że mogę sobie pozwolić na uczciwe rezygnowanie z tego, co mi nie odpowiada, raczej nie zdarzały mi się takie sytuacje. Musiałbym mocno się zastanowić... Ale chyba nie, nie było takich sytuacji.

**A jakieś pomysły, zespoły, które rozpadły się, do których nie wróciłeś?**

Jeżeli jakiś zespół się rozpadał po jakimś czasie, to zazwyczaj z powodów międzyludzkich. Brakowało chemii międzyludzkiej, co jest bardzo ważne, przynajmniej dla mnie. Ciężko wyjechać w trasę koncertową czy wejść do studia z muzykiem, z którym się nie rozumie, nie ma się pewności, że będziemy mogli wejść głębiej w materię muzyczną.

**Trudniej jest utrzymać dobre relacje w większym składzie?**

Wiadomo, że im więcej podmiotów, tym jest wyższe prawdopodobieństwo pojawienia się jakichś problemów. Z drugiej strony im mniejszy skład, tym bardziej ta chemia interpersonalna jest ważna, zwłaszcza w duecie. Chyba, że gram solo, wtedy nie muszę z nikim dyskutować...



fot. Katarzyna Kukielka

### **Taki jest ewidentny plus działalności solo.**

Jest to jednak bardzo wymagający skład, od strony kondycji fizycznej, ale też jeżeli chodzi o koncentrację na scenie i przede wszystkim odpowiedzialność. Jeżeli wychodzisz solo na scenę i do tego występujesz *sauté*, tak jak ja często, czyli najczęściej bez nagłośnienia, bez pomocy jakiegokolwiek elektroniki, oddajesz się w najbardziej bezlitosnej formie, jaka jest możliwa, stoisz nago na scenie.

### **Ile takich koncertów można zagrać?**

Sporo. Oczywiście trzeba, w miarę możliwości, dbać o siebie, uprawiać jakiś sport, starać się wypaść jak najlepiej, co nie zawsze jest możliwe przy lotach samolotem podczas trasy koncertowej. Ja mam takich koncertów już chyba z 30-40 na koncie. Mimo wszystko są one wielką frajdą, taka for-

ma kontaktu z publicznością jest bardzo atrakcyjna, zwłaszcza jeżeli gra się na instrumencie akustycznym, jakim jest saksofon. Jeżeli koncert jest w pomieszczeniu, w którym taki saksofon dobrze brzmi, to jest również sporą atrakcją dla publiczności.

### **Będzie kontynuacja pierwszej twojej płyty na saksofon solo, może planujesz kolejną?**

Wstępnie mam takie plany.

### **Czyli projekt rozwija się?**

Rozwija się, ponieważ dużo ćwiczę, a każde ćwiczenie jest jak prywat-

ny koncert solo. Taka jest zresztą geneza tego projektu: w pewnym momencie doszedłem do wniosku, że jeżeli lubię ćwiczyć, sprawia mi to przyjemność i od wielu lat jest dla mnie tak ważne, to dlaczego nie spróbować podzielić się tym z publicznością i nie nagrać takiej płyty.

### **Są jakieś efekty podjętej wtedy decyzji o programie solowym?**

Myślę, że tak. Na pewno zyskałem jeszcze więcej pewności siebie, ale też dużo satysfakcji, że można samemu, bez zespołu, spontanicznie wyjść na scenę. Bardzo fajne, aczkolwiek – podkreślam jeszcze raz – nie jest to łatwe.

### **Na koniec spróbujmy uporządkować wiedzę o aktualnych składach, w którym się pojawiaasz, bo jest ich sporo. Poza prowadzonymi przez siebie, w wielu udzielasz się gościnnie.**

Tak, rzeczywiście sporadycznie występuję gościnnie, chyba najczęściej w Marek Napiórkowski Sextet UP. Grałem też niedawno z Leszkiem Możdżerem w dużej sali NOSPR. Z jego projektem *Psalm*, z chórem, Olem Walickim na kontrabasie, z Zoharem Fresco na instrumentach perkusyjnych. Grałem ostatnio w zespole Piotra Wyleżoła. Nie wiem, czy kogoś nie pominąłem. Może ty mi pomożesz?

### **Ciągle intensywnie działa zespół grający program *Migratory Poets*?**

Tak, ta płyta ciągle jest świeża. Mam nadzieję, że uda nam się jeszcze ten program kontynuować. Oczywiście będą na to mieć wpływ kwestie organizacyjne, bo ten skład jest dość duży i międzynarodowy. Mam nadzieję, że jeszcze uda się nam wyruszyć w trasę.

### **A co ze składem trzyosobowym?**

Dla mnie trio w dalszym ciągu jest bardzo ważne. Są wstępnie planowane koncerty w Meksyku, bodajże w marcu.

### **W jakim składzie? Bo on ciągle się zmienia.**

Tym razem najprawdopodobniej będzie to Robert Kubiszyn na gitarze basowej albo kontrabasie i prawdopodobnie Dawid Fortuna na perkusji, aczkolwiek niekiedy pojawia się na tym instrumencie również Łukasz Żyta.

### **Skąd te częste zmiany w tym zespole?**

Co chwilę pojawiają się muzycy, którzy w danym momencie mogą być dla mnie ciekawi – od strony brzmienia, swojej muzykalności i którzy, według mnie, coś ciekawego do tego zespołu wniosą.

### **Nie byłoby wygodniej mieć stały skład trzyosobowy?**

Pewnie byłoby to możliwe, gdybym miał odłożone milion-dwa na koncie. Mógłbym wtedy kolegów zamknąć w złotej klatce i mieć ich na wyłączność. Realia są takie, że każdy musi funkcjonować jako muzyk grający jednocześnie w wielu zespołach. Bez tego miałby problemy z egzystencją. ●





fot. Piotr Gruchala

Nasza rozmowa z **Łukaszem Pawlikiem** zaczęła się w październiku 2014 roku. Jadąc pociągiem do Amsterdamu, zadałam mu kilka pytań dotyczących jego najnowszej płyty *Lonely Journey*, która wtedy była jeszcze w fazie nagrywania. Ciąg dalszy nastąpił jesienią 2015 na warszawskim Powiślu, w uroczym barze A nuż widelec.

## Uwielbiam wyzwania



Małgorzata Smółka  
malgorzata@mmusic.eu

**Małgorzata Smółka:** Kiedy na początku roku 2014 pisałeś mi po raz pierwszy o muzyce, którą właśnie tworzysz, nie ukrywałam zaskoczenia. Znając twoje dotychczasowe osiągnięcia, zapowiadało się coś zupełnie innego, nowe-

**go. Skąd u kompozytora Łukasza Pawlika taka zmiana?**

**Łukasz Pawlik:** To chyba z jednej strony konsekwencja mojej ewolucji muzycznej, potrzeba chwili, a zarazem chęć spróbowania cze-

gość nowego, bardziej swojego niż dotychczas. W pewnym momencie odniosłem wrażenie, że wszystko, co do tej pory robiłem, nie było do końca moje. W zespole Kattorna wykonywaliśmy co prawda głównie moje kompozycje, jednak nie miałem do końca wpływu na ich ostateczny kształt. Sposób funkcjonowania zespołu był wypadkową różnych wizji różnych osób. Efekty tej działalności nie zawsze były zgodne z moimi wyobrażeniami. Z jednej strony zawsze intrygujące

na zdrowie. Ponieważ nie jestem osobą specjalnie upartą i nie leży w mojej naturze charakterystyczne dla liderów „ustawianie ludzi”, poddawałem się raczej beznamietnemu dryfowaniu w bliżej nieokreślonym kierunku, aż do momentu, kiedy zrozumiałem, że czas na zmianę podejścia.

Do mojego nowego projektu podszedłem od zupełnie innej strony. Postanowiłem, że tym razem będę miał całkowity wpływ na kształt muzyki. Napisałem utwory, po czym zaczęła się praca w studiu nad aranżacją materiału. Podkładając sample różnych instrumentów, loopy, starałem się zaprojektować estetykę brzmieniową całości. Sprawdzałem, na ile

te wszystkie komponenty będą ze sobą współgrały. Na komputerze powstał wstępny zarys całości, który był moim punktem wyjścia. Potem przeszedłem do etapu rejestrowania partii instrumentalnych przez poszczególnych muzyków. A zaczęliśmy nagrywać od perkusji.

---

## *Tworzenie w zespole wymaga kompromisów. Kompromis nie zawsze jednak wychodzi muzyce na zdrowie*

---

było to, że stworzone przeze mnie dźwięki nabierały inspirujących kształtów w spotkaniu ze świetnymi muzykami, z którymi współpracowałem w Kattornie. Jednak w momencie, kiedy do głosu dochodzić zaczęły ambicje kompozytorskie niektórych kolegów, chęć przekierowania zespołu na swoje tory, a warunkiem istnienia zespołu było zaspokajanie tych ambicji na koncertach i płytach, poczułem, że kończy się już możliwość współpracy. Tworzenie w zespole wymaga kompromisów. Kompromis nie zawsze jednak wychodzi muzyce

### **Od serca projektu?**

Perkusja zdeterminowała w dużym stopniu charakter oraz energię tej płyty. Czarek Konrad miał w jakimś sensie ułatwione zadanie, ponieważ przygotowałem dla niego komputerowe aranże z dość ściśle nakreśloną partią samplowanej perkusji, dzięki czemu mógł szybko rozeznać się w mojej koncepcji muzycznej. Jednakże do swoich interpretacji dołożył jeszcze całe mnóstwo własnych pomysłów, wynikających z nieograniczonej inwencji, z której przecież słynie. Z Czarkiem nagrywałem też kilka utworów na keyboardzie, aby wprowadzić element interakcji w solówkach. Zresztą esencją jego stylu jest twórcze dialogowa-

nie z solistą i cieszę się, że udało się je na płycie uchwycić. Muszę przyznać, że osobowość Czarka, jego muzykalność, w znacznym stopniu wpłynęły na to, jak ten materiał w ostateczności brzmi. Po sesji nagraniowej perkusji zaczęliśmy dokładać kolejne instrumenty.

**Twój wybór muzyków na tę płytę był bardzo świadomy. Musiałeś sobie zdawać sprawę z tego, że nie każdy ma ochotę pracować w ten sposób. Niektórzy swoje pomysły starają się za wszelką cenę przemycić, czasami wbrew twórcy.**

Komfort pracy nad autorskim materiałem polega na tym, że decydujący wpływ na kształt muzyki ma jej twórca. I tak było w przypadku tego projektu. Moim celem nie było jednak całkowite narzucenie muzykom sposobu grania. Starałem się bardziej nakreślić ramy strukturalne i narracyjne, w obrębie których każdy miał miejsce do indywidualnej wypowiedzi. Cieszę się, że muzycy, z którymi współpracowałem przy płycie zaufali mojej wizji, nigdy nie stwarzając wrażenia, że grają wbrew sobie. A o ich kunszcie najlepiej świadczy fakt, jak twórczo rozwinęli moje muzyczne założenia, o czym można się przekonać na płycie.

**Wspomnieliśmy już perkusistę – Czarka Konrada. Opowiedz o innych muzykach biorących udział w nagraniu tej płyty**

Na gitarze – Mike Stern, na saksofonach zagra Dawid Główniczewski, a Michael „Patches” Stewart na trąbce. I to są instrumenty, które w różnych konfiguracjach podają melodie oraz grają solówki, oprócz mnie. Drugim fundamentem sekcji rytmicznej, obok Czarka, jest Paweł Pańta, grający na gitarze basowej, którego wybór okazał się również strzałem w dziesiątkę.

**Już dawno chciałam cię o to zapytać: czy wychowując się w domu pełnym muzyków, myślałeś o tym, żeby zajmować się w życiu czymś innym?**

Tak, myślałem o innych rzeczach. Muzykę wybrałem jednak bardzo świadomie. Może się wydawać, że rodzice w jakiś szczególny sposób popychali mnie w jej kierunku. Tak nie było. Jako dziecko marzyłem o tym, żeby zostać sportowcem. Ale muzyka w pewnym momencie wygrała. Decyzja, by pójść w stronę muzyki, dojrzała we mnie powoli, a jazz w dużym stopniu przyczynił się do tego, że postanowiłem związać się z nią na dobre i na złe.

**Jaką była droga edukacyjna, którą przeszedłeś, a która ostatecznie zaprowadziła cię do tego wyboru?**

Kończyłem Liceum Muzyczne w Warszawie przy ulicy Miodowej. Studiowałem dwa i pół roku w Stanach Zjednoczonych na uczelni Western Michigan University, a w 2012 ukończyłem Wyższą Szkołę Muzyczną im. Roberta Schumannna w Düsseldorfie w klasie wiolonczeli.

**I na tym edukację muzyczną w ławce szkolnej zakończyłeś?**

Tak. Odebrałem gruntowne wykształcenie muzyczne. Poza studia-

mi instrumentalnymi miałem jeszcze okazję studiować kompozycję i dyrygenturę. Jako muzyk jazzowy jestem raczej samoukiem, choć nie bez znaczenia są wpływy ze strony ojca, choćby podświadome. Chyba większość jazzmanów odkrywa tę muzykę indywidualnymi ścieżkami. Mimo bogatej obecnie oferty jazzowych wydziałów, uważam, że żadna szkoła nie jest w stanie zastąpić kreatywności. Albo ma się własny pomysł na muzykę, albo nie. Edukacja daje oczywiście wiedzę, wyposaża w narzędzia, które można wykorzystać do własnych poszukiwań muzycznych. Nie jest jednak w stanie ukształtować osobowości muzycznej.

**Wróćmy do twojego projektu muzycznego. Chociaż wyjątkowo nie lubię tego słowa: „projekt”. Trudno mi jednak znaleźć zamiennik w tej chwili. Wszyscy tak mówią, pisząc o kolejnych płytach.**

Żyjemy w czasach projektów. Chcąc dostać dofinansowanie od instytucji państwowej, trzeba napisać „projekt”. W dzisiejszych czasach polski artysta chcący otrzymać wsparcie na wydanie płyty jest wnioskodawcą, petentem. I musi umieć pisać „projekty” wpisujące się w filozofię statutową danej instytucji. Stąd tak groteskowy wydźwięk tego słowa.

**No dobrze. W takim razie opowiedz**



fot. Piotr Gruchała

**mi o tym, jak to się stało, że na twojej nowej płycie zagrał Mike Stern?**

Zdobyłem adres mailowy do jego managera. Kontakt ułatwił mi Randy Brecker, który współpracował z nim wielokrotnie. Uzyskać kontakt ze Sternem jest naprawdę bardzo trudno. On nie korzysta w ogóle z internetu, nie ma maila, telefonu komórkowego. Jedynym kontaktem jest jego manager. Jednak na stronie internetowej Mike'a nie ma adresu mailowego, do tego aktualnego. Sprawa się więc komplikuje. Na szczęście Randy był tu pomocny.





fot. Piotr Gruchała

Partia gitary została nagrana w Nowym Jorku. Nagranie poprzedziła rozmowa na temat utworu. Mike dostał aranż, do którego miał dograć gitarę w studiu oraz niezbyt łatwe nuty do zagrania. Dzwonił do mnie, trzymając gitarę i pytał, czy gra te nuty, o które mi chodziło! (śmiech). Jestem pod wielkim wrażeniem jego talentu, bo napisałem naprawdę trudny utwór z wieloma przebiegami szesnastkowymi w temacie w bardzo szybkim tempie. Mike po raz pierwszy przyjrzał się temu dzień przed wejściem do studia! Następnego dnia

zadzwoił ponownie i powiedział, że zagrał jeden *take* od początku do końca. A zagrał tak, że przysłowiowa szczeka opadła. I to jest właśnie prawdziwy Mistrz.

### **W ilu utworach usłyszymy Mike'a Sterna na twojej płycie?**

Mike zagrał w jednym utworze. Za to Michael „Patches” Stewart pojawi się w trzech. W większości utworów zagra też Dawid Głównowski na saksofonach: sopranowym i altowym. Ja gram na fortepianie, keyboardach i syntezatorach. Jest to płyta, na której ścierają się elementy jazzu akustycznego z elektroniką.

**Miałam inne wyobrażenie procesu nagrywania płyty, podejrzewam, że takie jak wielu zwykłych śmiertelników: zbierają się muzycy, grają razem i potem mamy płytę. A to, o czym opowiadasz, pokazuje, jak bardzo proces powstawania płyty się zmienił.**

I na szczęście dla mnie! Do nagrywania partii perkusji wybrałem studio United Records w Kielcach. Ściany z kamienia! I ten kamień dał dobry efekt sprężystości w brzmieniu. Dźwięk szybko wracał, nie tracąc swojej barwy. Niestety, mało jest w Polsce miejsc, które pozwalają na uzyskanie podobnego efektu. Można oczywiście nagrywać wszystkie instrumenty razem, ale ja nie zna-

lażem studia, w którym istniałyby idealne warunki do nagrania wszystkich instrumentów. Nagrywając osobno, w najlepszych warunkach dla każdego instrumentu, udało się uzyskać optymalny rezultat z punktu widzenia brzmienia. A właśnie na dobrym brzmieniu tej płyty bardzo mi zależało.

**Czy z czystym sumieniem możesz powiedzieć, że dokładnie o to ci chodziło od samego początku?**

---

*Nie ma nic złego w tym, że przyjeżdżają do nas muzycy z USA, ale myślę, że powinny być zachowywane jakieś racjonalne proporcje między koncertami artystów zagranicznych i polskich*

---

Kiedy zaczynałem pracę nad utworami, nie miałem jeszcze jakiegokolwiek wyrażonej koncepcji całości. Skomponowałem utwory o pewnym ciężeniu stylistycznym, na pewno bardzo odmiennie od moich kompozycji z płyty *Straying to the Moon* Kattorny. Założeniem było, żeby tym razem materiał zawierał zdecydowanie bogatszą instrumentację, elementy elektroniczne, instrumenty etniczne, itd. Jest to skręt w zupełnie nowym dla mnie kierunku, przysło-

wiowy skok na głęboką wodę.

**Niezwykle istotna jest też graficzna oprawa płyty. Kto jest za nią odpowiedzialny w przypadku *Lonely Journey*?**

Wizualną stronę mojego projektu powierzyłem Kubie Karłowskiemu, który pięć lat temu był odpowiedzialny za grafikę płyty Kattorny. Bardzo dobrze nam się wówczas współpracowało, dlatego poprosiłem go ponownie o pomoc przy najnowszym przedsięwzięciu. Jego dbałość o szczegóły oraz wrażliwość muzyczna, w wielu miejscach zbieżna z moją, dają mi poczucie, że to właściwa partnerka do współpracy. Dla mnie grafika ma być niejako komentarzem do muzyki. Chciałbym, żeby opakowanie płyty mówiło już coś na temat jej zawartości muzycznej. Koncepcja okładki, z której jestem bardzo zadowolony, jest efektem twórczej interakcji między mną a Kubą Karłowskim, któremu wyjaśniłem, jak wyobrażam sobie samotną podróż, a on wiedział już, co z tym dalej zrobić.

**Jeśli jest płyta, to trzeba ją promować. Zanim zadam pytanie o taką najbardziej oczywistą formę promocji, jaką jest trasa koncertowa. Jaki masz pomysł na promocję? Zarówno w Polsce jak i za granicą.**

Nie stawiam przed sobą bardzo wygórowanych celów. Wiem, jak długa jest kolejka do kariery w świecie jazzowym. Jak mawiał Miles Davis – płyta jest przede wszystkim reklamą zespołu. I takie podejście uważam za sensowne. A nazwiska muzyków na moim albumie są w świecie jazzowym dobrze znane, więc myślę, że mogą przyciągnąć wielu fa-



fot. Piotr Gruchała

nów jazzu. Cieszy mnie zainteresowanie deklarowane przez dziennikarzy piszących o muzyce, którzy szukać będą pewnie odniesień, porównań do twórczości mojego ojca, z którym też czasami występuję. Koncerty z materiałem z płyty oczywiście będą i już teraz serdecznie na nie zapraszam. Moją ambicją jest stworzenie równie efektownej palety brzmieniowej, jak na płycie, dlatego też podczas koncertów będę wykorzystywał komputer, który sprawi, że możliwe

będzie usłyszenie wielu instrumentów, na których sam nie będę mógł zagrać, bo brakowałoby mi rąk.

**Promocja jest czymś więcej niż trasa koncertowa. Kilkakrotnie z bliska przyglądałam się zabiegom promocyjnym na polskim rynku muzycznym i, szczerze mówiąc, widziałam, jak niewiele mają wspólnego z profesjonalizmem. Bo przecież skoro powstał produkt w postaci płyty, który jest bardzo dobry jakościowo, to trzeba mieć jakąś strategię na to, aby go po prostu dobrze sprzedać. To chyba najprostsza ze wszystkich zasad ekonomii. Czy według ciebie jest ktoś w Polsce, kto ma bardzo konkretny pomysł na promowanie muzyki jazzowej?**

Skuteczność promocji artysty jest w dużej mierze uzależniona od budżetu, jakim dysponuje on sam, wytwórnia płytowa bądź od hojności sponsorów. Bardzo ważna jest dziś także obecność w mediach elektronicznych. Za budowanie wizerunku, strategii PR-owej w przypadku gwiazd muzyki pop odpowiadają całe sztaby ludzi. Muzycy jazzowi mają zwykle skromniejsze środki na promocję. Problem z muzyką jazzową jest taki, że w wielu kręgach uznawana jest za niszową, i dlatego niełatwo przekonać rozgłośnie radiowe do jej emitowania. Z miejsca odrzucane są wartościowe propozycje, które mogłyby trafić do szersze-



go grona odbiorców, tylko dlatego, że słowo *jazz* dla wielu osób oznacza nieprzystępność, wąskie grono naturalnych odbiorców. I koło się zamyka. Aby w tej branży odnieść sukces na skalę międzynarodową, za artystą musi stać potężna machina, jaką jest duża wytwórnia płytowa lub państwowe instytucje kulturalne, które zapewniają koncerty. Próby promocji „we własnym zakresie” to często takie odbijanie się od ściany. Kluby, w których gra się jazz, upadają, nie mając żadnego

ją do nas muzycy z USA, ale myślę, że powinny być zachowywane jakieś racjonalne proporcje między koncertami artystów zagranicznych i polskich, bo, biorąc pod uwagę liczbę ciekawych zespołów na polskiej scenie jazzowej, absolutnie nie mamy się czego wstydzić.

**Wydaje mi się, że nie tylko w Polsce taki mit Ameryki panuje. Dokładnie to samo obserwuję w Niderlandach, gdzie muzykom jazzowym równie trudno jest utrzymać się z samego jazzu. Gdzie kluby mają podobne problemy, a stawki, jakie się muzykom oferuje, są naprawdę mało atrakcyjne.**

---

*Komponowanie wymaga jednak spokoju, niekiedy izolacji, stąd taki właśnie u mnie tryb życia i świadoma rezygnacja z włączania się po klubach w poszukiwaniu angaży*

---

wsparcia z zewnątrz. A my, muzycy, chcemy otrzymywać godne wynagrodzenie za naszą pracę. Często jest tak, że uprawianie jazzu jest pewnego rodzaju luksusem, na który możemy sobie pozwolić, mając już inne źródło utrzymania. Z samego jazzu w dzisiejszych czasach wielu polskim muzykom utrzymać się jest trudno. Większość osób decydujących o programach festiwali woli zapraszać muzyków amerykańskich, bo mit Ameryki, zwłaszcza nad Wisłą, jest bardzo silny. Nie ma nic złego w tym, że przyjeżdża-

To dla mnie pewne zaskoczenie, bo wydawało mi się, że ten kompleks Ameryki to polska domena. Może to jakieś małe pocieszenie, że tak nie jest. Uważam, że dopóki nie wykorzeni się powszechnego przekonania, że jazz lokalny to tylko odprysk, nieudolna kopia amerykańskiego, dopóty w kraju będziemy marginesem festiwa-

li zdominowanych przez Amerykanów, a koncerty za granicą będziemy grali tylko dzięki pomocy polskich instytutów. Tutaj potrzebne są rozwiązania systemowe, integracja jazzowego środowiska w Polsce, które reprezentować będzie interesy polskich muzyków.

**Przyglądając się twojej drodze w kręgach jazzowych, zwróciłam uwagę na pewną rzecz, która wydaje mi się bardzo unikatowa. Powszechnie wiadomo, że muzycy jazzowi lubią grać w różnych kombinacjach, składach czy projektach. Innymi słowy: każdy w pewnym momencie grał już z każdym. Ciebie jednak trudno w tych mieszanych konfiguracjach znaleźć. Czy to świadomy wybór?**



Może będzie zaskakujące, co powiem, ale nie jestem fanem jam sessions. Może to problem mojej wrodzonej nieśmiałości. Chociaż może to też być kwestia otoczenia. Kiedy mieszkalem w USA i dopiero raczkowałem jako jazzman, czułem nieskrępowaną frajdę ze spotkań na scenie z nieznanymi wcześniej muzykami. W Polsce jakoś zawsze trudno było mi się przełamać. To chyba kwestia różnej mentalności w różnych krajach. W USA miałem wrażenie, że muzycy grają, bo sprawia im to radość, w Polsce zaś zawsze wyczuwałem jakiś element konkurencji, napięcia. Co jest tylko moim subiektywnym wrażeniem. Poza tym, po pewnych nie zawsze udanych eksperymentach z różnymi muzykami, doszedłem już do takiego momentu w życiu, kiedy od razu wyczuwam, z kim łączy mnie jakieś pokrewieństwo wrażliwości, które może się przełożyć na ciekawą muzyczną współpracę, a z kim nie. Zazwyczaj wystarczy samo poznanie człowieka, bez wyciągania instrumentu. Z drugiej strony, może moja dwubiegunowość muzyczna, fakt, że zajmuję się również klasyką, sprawia, że moje życie nie wpisuje się w schemat typowy dla żywotu jazzmana. Główną ideą, jaka mi w muzyce przyświeca, jest, aby stale się rozwijać. Myślę, że mam więcej do powiedzenia jako kompozytor niż jako instrumentalista, dlatego o wiele większe znaczenie ma dla mnie nagranie płyty autorskiej z muzyką skomponowaną w całości przeze mnie, niż miałyby pojawienie się na 10 płytach innych muzyków w roli sidemana. Największą radość sprawia mi tworzenie muzyki i możliwość dzielenia się nią z innymi. Komponowanie wymaga jednak spokoju, niekiedy izolacji, stąd taki właśnie u mnie tryb życia i świadoma rezygnacja z włączania się po klubach w poszukiwaniu angaży.

**Pytanie może mało muzyczne, ale zawsze mnie bardzo ciekawiła ta kwestia. Wedle osobistej filozofii jesteście tym, co czytamy, dodam, że nie tylko**

**– bo też tym, czego słuchamy! Co czytał, czyta Łukasz Pawlik?**

Najwięcej czytałem w najbardziej chyba formotwórczym momencie naszego życia, czyli w latach licealnych. Miałem szczęście, ponieważ trafiłem na niesamowitą nauczycielkę języka polskiego, która potrafiła zaszcześcić nie tylko u mnie zamiłowanie do czytania. Moją fascynacją literacką z tego okresu był Tomasz Mann, natomiast ulubioną książką *Don Kichote*. Zawsze miałem też słabość do twórczości Gombrowicza.

**Łatwej literatury sobie nie wybierałeś!**

To było trochę jak odkrywanie czegoś, co nie do końca rozumiałem. Ale bardzo chciałem to zgłębić i zrozumieć. Jak w jazzie. Słuchałem solówek wielkich mistrzów, nie wiedziałem, dlaczego to, co słyszę, wydaje mi się tak pociągające, bo tego nie pojmowałem. Zwykle, kiedy czuję, że coś jest ponad moim poziomem rozumienia, ambicja nie pozwala mi odpuszczać, dlatego od razu przystępuję do analizy tego, czego nie chwytam. I tak było zarówno ze słowem, jak i z muzyką, która pozostaje dla mnie niezgłębionym i ciągle na nowo fascynującym wyzwaniem. A ja uwielbiam wyzwania. ●



**Zohar Fresco** znany jest w Polsce głównie z występów z Leszkiem Możdżerem. Mało kto wie, że jest potomkiem słynnego tureckiego kompozytora muzyki klasycznej Tamburiego Izhaka Fresco. Na antycznym tamburynie tof miriam, który przywrócił do łask, tworzy hipnotyczny trans w stworzonym przez siebie skomplikowanym rytmicznym kodeksie. Czasami używa też... miotły. Rozmawiamy kilka dni po paryskiej tragedii, Zohar rzadko się uśmiecha, rozpromienia się za to jak tylko zaczyna grać.

## Muzyka jest moją religią

Basia Gagnon

basiagagnon@gmail.com



**Basia Gagnon:** Jazz zmienia się niesamowicie szybko. Prawie każdy muzyk korzysta z elektroniki, a ty wybrałeś antyczny instrument – jak do tego doszło?

Zohar Fresco: Tak, wybrałem inną drogę. Wziąłem starożytny tambu-

ryn i nauczyłem się wykorzystywać rozmaite techniki gry. Oczywiście mogę na nim grać muzykę współczesną, ale dźwięk jest antyczny.

**Muzyka powstała z połączenia ludzkiego głosu i rytmu...**

Właśnie tak ją tworzę. W zachodniej tradycji perkusja jest po to żeby trzymać rytm, ja tworzę na bębnie melodie, czasem unisono z głosem, czasem osobno. Na mojej płycie wprowadzam do niektórych utworów pianistę, żeby dodać harmonię i uniknąć monotonii, ale melodia zawsze powstaje na bębnie. Tak też jest w mojej współpracy z Leszkiem (Moździerzem) – on wprowadza harmonie, których nie ma w moich kompozycjach.

**Twoja muzyka wymaga skupienia. Nie da się jej słuchać „w tle”. Jest niemal medytacyjna.**

Zdecydowanie. Z Leszkiem gram nowoczesną muzykę, ale w moich kompozycjach czerpię ze starożytnej tradycji. Jest tylko głos i tamburyn, a to bliższe mojej wrażliwości, a możliwości tamburynu są nieograniczone. Przez lata stworzyłem własny język rytmiczny, którego uczę innych muzyków. Opiera się na czterech sylabach MA-NE-GI-NA, co znaczy w moim (tureckim) języku „melodia”. Cztery sylaby to cztery uderzenia, mogę z nich tworzyć nieskończone kombinacje rytmiczne, jak w muzyce hinduskiej. W ten sposób łatwiej jest zapamiętać skomplikowane sekwencje rytmiczne, bo ja nie liczę, tylko tworzę sekwencje sylab.

**Studiowałeś w Indiach?**

(śmiech) Prawie! To dziwna historia. Miałem przyjemność pracować z Zakirem Hussainem i powiedział mi pewnego razu, że w moim graniu słyszy muzykę południowych Indii.

**Byłeś tam kiedyś?**

Nigdy! Zakir zachęcał mnie żebym pojechał. Wtedy nie było Google ani Internetu, dał mi tylko numer telefonu do nauczyciela. Zadzwoiłem, zaprosił mnie, kupiłem bilet w jedną stronę i poleciałem do Ćennaj (miasto w południowo-wschodnich Indiach). Kiedy dotarłem na miejsce, dzwoniłem przez parę dni z rzędu i ciągle słyszałem, że jest zajęty i żebym zadzwonił jutro. To trwało dziesięć dni. Ostatniego dnia zadzwoniłem i usłyszałem, że... nie żyje.

---

*Komponuję zawsze na bębnie – zupełnie odwrotnie niż w zachodniej tradycji, gdzie melodia powstaje na fortepianie czy wokalu*

---

**Niesamowite.**

Uznałem to za znak – że muszę znaleźć swoją własną drogę.

**Postanowiłeś stworzyć własny język? Te hinduskie konwencje rytmiczne są niesamowicie skomplikowane, powstawały przez wieki – jak się do tego zabrałeś?**

Mają dwa tysiące lat. Powiedziałem sobie, że to nie musi być aż tak złożone. Hinduska muzyka, przez swoją odrębność, jest dość hermetyczna, trudna dla przeciętnego słuchacza.

Postanowiłem stworzyć język, który byłby zrozumiały w świecie Zachodu. Tak powstało MA-NE-GI-NA, język którego nauczyłem wielu muzyków, i uczę coraz młodszych. Co ciekawe, po wielu latach zadzwonił do mnie ktoś z Ćennaj, zaintrygowany moją muzyką. Znalazł mnie przez internet i chciał nauczyć się MA-NE-GI-NY. Ja na to, że to oni są moimi mistrzami i sam chętnie się od nich nauczę. Pojechałem tam i okazało się, że to przyjaciel owego nauczyciela, którego nigdy nie dane mi było spotkać! Spędziliśmy sporo czasu ucząc się od siebie nawzajem, daliśmy koncert, zaprosiłem nawet dwóch muzyków – bębniarza i flecistę – na Enter Festival w Poznaniu. To było coś wspaniałego, chociaż było dużym wyzwaniem dla europejskiego ucha... Powiedziałbym nawet, że słuchacze byli lekko zszokowani, nie mieli punktu odniesienia. Mam nadzieję, że powoli ta muzyka się przyjmie.

**Hinduski język muzyczny jest jak matematyka. To niezła gimnastyka mózgu, nie jesteśmy do tego przyzwyczajeni w naszej stosunkowo prostej tradycji rytmicznej. Zdarzają się ambitne jazzowe łamańce typu 7/11, ale hinduskie polirytmiczne kadencje – ponieważ opierają się na znanych słuchaczowi zasadach – mogą być o wiele dłuższe.**

Tak. To duże wyzwanie, ale ja to



fot. Piotr Banasik

uwielbiam. Jadę tam niedługo i już się cieszę, nie mogę się doczekać. Mój system jest dużo prostszy, ale opiera się na tej samej zasadzie i doskonale się rozumiemy.

**Znalazłeś sposób na asymilację starożytnej tradycji, która opiera się na zupełnie innej filozofii, na europejski grunt. Czy możesz wytłumaczyć zasadnicze różnice?**

W muzyce hinduskiej jest dokładnie na odwrót – to bębny tworzą linię melodyczną. Rytm jest w pewnym sensie ukryty, domyślny, bo słuchacze doskonale go znają, potrafią go wyliczyć używając dłoni



i palców. To wspólny język. W muzyce zachodniej perkusja odgrywa drugorzędną rolę wyznaczania rytmu pozostając w tle.

**Ale najlepsi muzycy doskonale wiedzą, jak jest ważna, i wyszukują najlepszych, bo bez sekcji rytmicznej nie ma kapeli!**

Rytm to serce każdego zespołu, wokół prowadzi melodię, a harmonie są pomostem między nimi.

**Czy w muzyce hinduskiej te same instrumenty tworzą i rytm, i melodię?**

Indie to ogromny kraj. Rozmawiamy o południowo-wschodniej części. Tam wokalista jest liderem, a drugi pod względem pozycji jest bębniarz, który współtworzy linię melodyczną. Rytm jest bardzo skomplikowany, łatwo z niego wypaść, ale jest tak głęboko zakodowany w tradycji, że dla miejscowego muzyka i słuchacza jest oczywisty. W europejskiej muzyce rytm jest „na wierzchu” i jest stosunkowo prosty. To też jest OK, ale jest zupełnie innym doświadczeniem. Mam szczęście, że mogę grać tak zupełnie różną muzykę.

Na moich koncertach gram długie sola na bębnie, ale mam też pianistę, który dodaje elementy harmoniczne i rodzaj wytchnienia dla nieprzychylnego słuchacza. Pierwszą reakcją jest często zaskoczenie – nie wiadomo, jak tego słuchać... Zawsze radzę, żeby oswajać się powoli – jeden utwór dziennie. Wiem, że to wyzwanie, ale właśnie lubię wyzwania. Komponuję zawsze na bębnie – zupełnie odwrotnie niż w zachodniej tradycji, gdzie melodia powstaje na fortepianie czy wokalu. Najpierw powstaje rytm, a potem melodia.

**Nie sądzisz, że rytm „wraca” na pierwszy plan? Rap, hip-hop zbudowany jest przede wszystkim na rytmie?**

Być może, ale podziały rytmiczne są te same – 4/4 etc.

**Nie do końca – jest coraz więcej muzyki elektronicznej, gdzie podziały rytmiczne zmieniają się i są bardzo różnorodne, bo w samplowaniu nie ma żadnych ograniczeń.**

Chciałbym tego spróbować. Eksperymentuję z wykorzystaniem lo-

---

## *Wewnętrzne poczucie wolności to moje szczęście*

---

opów i myślę o zagranii koncertu solo z wykorzystaniem elektroniki. Myślę, że połączenie archaicznego brzmienia bębna z elektroniką może być ciekawe – delikatne dźwięki, ale zupełnie inne, proste rytmy, bardziej zrozumiałe dla europejskiego odbiorcy. Moja następna płyta będzie w tym kierunku.

**Przed chwilą wybiegłeś na scenę, żeby dołączyć do Mino Cinelu i Marcusa Millera, i wyglądało na to, że świetnie się bawisz!**

To był jeden utwór. Moją tradycją jest muzyka turecka, arabska, per-

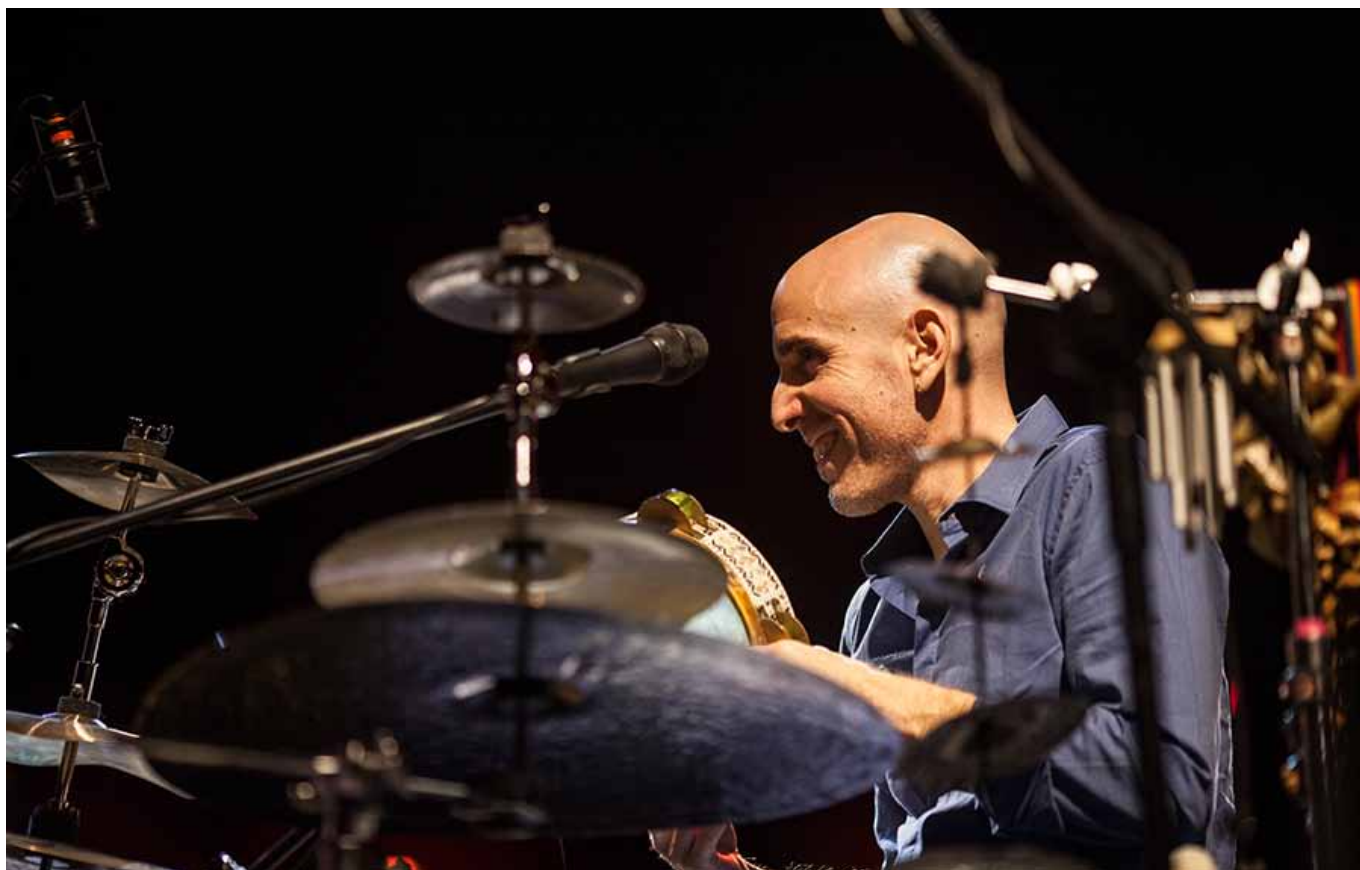


ska – nie słuchałem Led Zeppelin i The Rolling Stones. Dopiero Leszek (Moździerz) pozwolił mi zanurzyć się głębiej w jazzie. W Tel-Awivie można spotkać mnóstwo muzyków jazzowych, ale w latach osiemdziesiątych nie było ich wielu i trzymali się swojej tradycji. Teraz muzycy jazzowi są bardziej otwarci na fusion i często z nimi gram. Dwanaście lat temu Leszek przyjechał do Izraela i szukał miejscowego muzyka. Spotkaliśmy się, zaczęliśmy improwizować i zagraliśmy bez żadnej próby. Po koncercie Leszek zaproponował mi współpracę, ale odezwał się dopiero po trzech latach – zaprosił mnie do Sopotu. Tam poznałem Larsa Danielssona – podczas soundchecku! Znowu zagraliśmy bez próby. Zbigniew (Pre-

isner) był na tym koncercie i powstał pomysł nagrania *The Time*.

**Geograficznie to spory rozrzut – Skandynawia, Turcja i Polska, ale brzmicie wręcz symbiotycznie. Może w różnorodności waszych korzeni tkwi sekret sukcesu *The Time*. Nie znam osoby, której nie podobałaby się ta płyta.**

Gramy razem dziesięć lat. Bardzo ich lubię. Tę płytę nagraliśmy praktycznie z marszu, po tym jednym koncercie w Sopocie. Sam byłem w szoku jaka między nami była chemia. Ale też muszę powiedzieć, że polska publiczność jest wyjątkowa, jest bardzo otwarta. Wierzę w wolność i brak ograniczeń – geograficznych czy religijnych. Niestety w życiu potrzebne są paszporty, ale w muzyce jesteśmy wolni. Muzyka jest moją religią i mogę zagrać z każdym. Wewnętrzne poczucie wolności to moje szczęście. Lubię spotykać nowych ludzi i z nimi grać. Nie muszę nawet znać ich języka.



fot. Marta Ignatowicz-Soltys

### Co było pierwsze? Muzyka czy język?

Myślę, że język powstał ze śpiewu. Naśladowaliśmy odgłosy ptaków, żeby się do nich zbliżyć. Tak powstał śpiew, a potem język. Wystarczy popatrzeć na niemowlę – najpierw wydaje odgłosy zbliżone do śpiewu i reaguje na rytm. To instynktowne. W muzyce nie ma podziałów, tylko pokój. Bez tego nie da się grać. Jak kogoś nienawidzisz, nie da się z nim zagrać.

### Jakiej muzyki słuchasz?

Hinduskiej, arabskiej, Bacha, jazzu – nie tradycyjnego, raczej fusion, lubię Pata Metheny'ego. Uwielbiam muzykę klasyczną, szczególnie południowohinduską, turecką, skomplikowane, długie kompozycje.

**Masz w rodzinie słynnego kompozytora, jest twoim pradziadkiem. Grasz jego kompozycje?**

Tambur Izhak Fresco był nadwornym nauczycielem króla, żył na przełomie XVIII i XIX wieku. W przyszłym miesiącu będę miał okazję zagrać prapremierę jego kompozycji w Mannheim. To klasyczna muzyczna okresu otomańskiego z użyciem tradycyjnych instrumentów jak kanun, czyli coś w rodzaju harfy, tambur – instrument strunowy czy kamanch – rodzaj skrzypiec i oczywiście wokół.

**Tytuły twoich utworów są nietuzinkowe – możesz wytłumaczyć co znaczą?**

Który ci się najbardziej podobał?

**Może cię to zdziwi – *Solo tof miriam*. Przyznam, że kiedy pierwszy raz włączyłam twoją płytę *Tof Miriam* (Zohar Fresco, 2015), robiąc coś innego, nie rozumiałam jej. Dopiero kiedy usiadłam i wysłuchałam w skupieniu, doceniłam jej wartość i najbardziej lubię partie na bębnie solo. Rytm i melodia wciąga w hipnotyczny sposób, jak medytacja.**

Sporo osób to mówi, i to bardzo miłe, chociaż teraz mało kto słucha płyt od początku do końca. Przygotowuję się do następnego projektu i myślę, że następną płytę nagram solo.

---

*Myślę, że język powstał ze śpiewu. Naśladowaliśmy odgłosy ptaków, żeby się do nich zbliżyć. Tak powstał śpiew, a potem język*

---

W Transglobal World Music Radio Station mój utwór znalazł się na liście Top 20. I był to właśnie *Solo tof miriam*. Byłem zaskoczony, bo wydawałoby się, że to najmniej przystępny wybór.

**Rytm jest bardzo pierwotny w ludzkiej percepcji i najwidoczniej nawet pozornie dziwna muzyka dociera do odbiorcy. Wróćmy do tytułów – *Chai Peimot*?**

„Chai” znaczy „życie”, „peimot” to „bicie serca”, a w muzyce to rytm. W kabale „chai” to osiemnaście, i ta kompozycja jest napisana w rytmie na osiemnaście, a tytuł znaczy dosłownie – żyć w zgodzie z rytmem.

**Próbowałam liczyć, ale się zgubiłam – czy to najdłuższy kanon rytmiczny jaki stworzyłeś?**

Na tej płycie tak. Nie ma sensu tworzyć zbyt długich kombinacji, bo traci się napięcie, które przypada na raz. Mój prapradziadek pisał bardzo długie sekwencje rytmiczne w swoich klasycznych kompozycjach, ale do tego trzeba dużego skupienia.

*Shavuot* to tygodnie. W tygodniu jest siedem dni i ten utwór napisany jest na siedem. *Shecharchoret* to tra-

dycyjna kompozycja sefardyjska. Moja rodzina 550 lat temu musiała uciekać z Hiszpanii i chociaż osiedlili się w Turcji, to zachowali swoją tradycję. Chciałem połączyć te motywy z turecką aranżacją. *Solo riq* to rodzaj bębna z dzwonkami, a samo słowo znaczy „delikatnie”, i tak należy na nim grać.

*Miriam Ha'nevia* to postać biblij-

na, od niej pochodzi nazwa bębna *tof miriam*. To prorokini, siostra Aarona, opisana w *Exodusie* jako ta, która grając na bębenku pieśń dziękczynną wprowadziła wraz z Mojżeszem naród wybrany przez Morze Czerwone. Samo słowo „tof” ma głębokie znaczenie – składa się z trzech liter: „t” oznacza nutę, „o” to łącznik „i”, a „f” znaczy – usta. Wszystko razem oznacza rozmowę za pomocą nut, czyli dokładnie to, co chcę osiągnąć. Chcę komunikować się ze słuchaczem poprzez melodię na głębokim emocjonalnym poziomie, dotknąć jego duszy. Inne znaczenie tego słowa to też mądrość poprzez prostotę, i to także jest dla mnie bardzo ważne – wolność wraz z dyscypli-



na struktury. Zbytek wolności rodzi bałagan. Organizacja tworzy sens, który pozwala się porozumieć ze słuchaczem, a to jest moja misja.

*Jacob's Ladder* ma strukturę snu – zaczyna się liryczną melodią prowadzoną przez wokół i fortepian, a wejście bębna zbudowane jest z czterech części, jak zagłębianie się coraz niżej w odmienną rzeczywistość. Spokojna aranżacja fortepianu w tle nadaje temu utworowi senny klimat.

*The O* – „O” to zero, a zarazem kształt bębna. Dla mnie najważniejsza jest pozycja „zero”. Neutralna. Nie wyrywanie się do przodu, nie oglądanie za siebie. Brak ego. Stan czystości i otwarcia na to, co może się wydarzyć.

### **Bycie w chwili – wielu muzyków o tym mówi.**

Tak. To punkt wyjścia. Najlepiej pozwolić, aby życie przepływało przez nas. Dlatego w tym utworze jest tylko prosta melodia, nie ma tam bębna. To rodzaj kody podsumowującej płytę.

### **Masz klasyczne korzenie, grałeś też z wielkimi kompozytorami muzyki współczesnej jak Philip Glass i Zbigniew Preisner. Masz jakieś preferencje co do gatunku muzyki, którą grasz?**

Gatunek nie ma znaczenia. Niewielkie znaczenie mają też umiejętności – wolę grać z uzdolnionym zapaleńcem, który jest ciekawym człowiekiem i ma motywację, niż ze sławnym wirtuozem. Najważniejszy jest otwarty umysł. Mam szczęście, bo w swoim zespole mam takich muzyków.

### **To tradycyjny zespół?**

Tak, gramy muzykę arabską, turecką, ale niedawno zaproszono nas na festiwal jazzowy w Jerozolimie i, ku mojemu zdziwieniu, mieliśmy świetne przyjęcie. Środowisko jazzowe jest teraz bardziej otwarte na inne gatunki.

### **Ta muzyka kołysze się jak swing.**

Oczywiście, i opiera się na podobnych zasadach improwizacji.

### **Muszę zapytać o tę część twojego**

---

*W muzyce nie ma podziałów, tylko pokój. Bez tego nie da się grać. Jak kogoś nienawidzisz, nie da się z nim zagrać*

---

### **instrumentarium, która wygląda jak... miotła...**

(śmiech) Bo to jest miotła! Znalazłem ją w sklepie żelaznym na Sycylii. Jego właściciel używał jej do sprzątania. Patrzył na mnie jak na wariata, kiedy próbowałem ją kupić. Wreszcie go przekonałem – zapłaciłem 0,5 euro! Mój pierwszy bębenek też znalazłem na ulicy. Miałem osiem lat i grałem na tureckim odpowiedniku djembe. Nikt nie używał tof miriam. To nie jest łatwy instrument, wymaga delikat-

nego dźwięku i skupienia. Łatwo go zagłuszyć. Trzeba się też wsłuchać w siebie, żeby wydobyć z niego melodię.

**Głośnym instrumentem można zagłuszyć błąd – tu się nie da.**

Właśnie. Miałem ten znaleziony bębenek, ale był mały i zacząłem kombinować, jak zrobić większy. Chodziłem po imprezach i słuchałem jak grają bębniarze, zbierałem różne techniki, ale nikt nie grał na tof miriam. W Nowym Jorku jest Glen Velez – instrumentalista, który też na nim gra. Poznałem go dużo później, ale gramy zupełnie różnymi technikami. On uczył się w Izraelu u nauczyciela z Uzbekistanu. Spędziliśmy rok w Nowym Jorku grając wspólnie, nawet nagraliśmy materiał na płytę, która jeszcze się nie ukazała.

**Jakie są twoje muzyczne marzenia?**

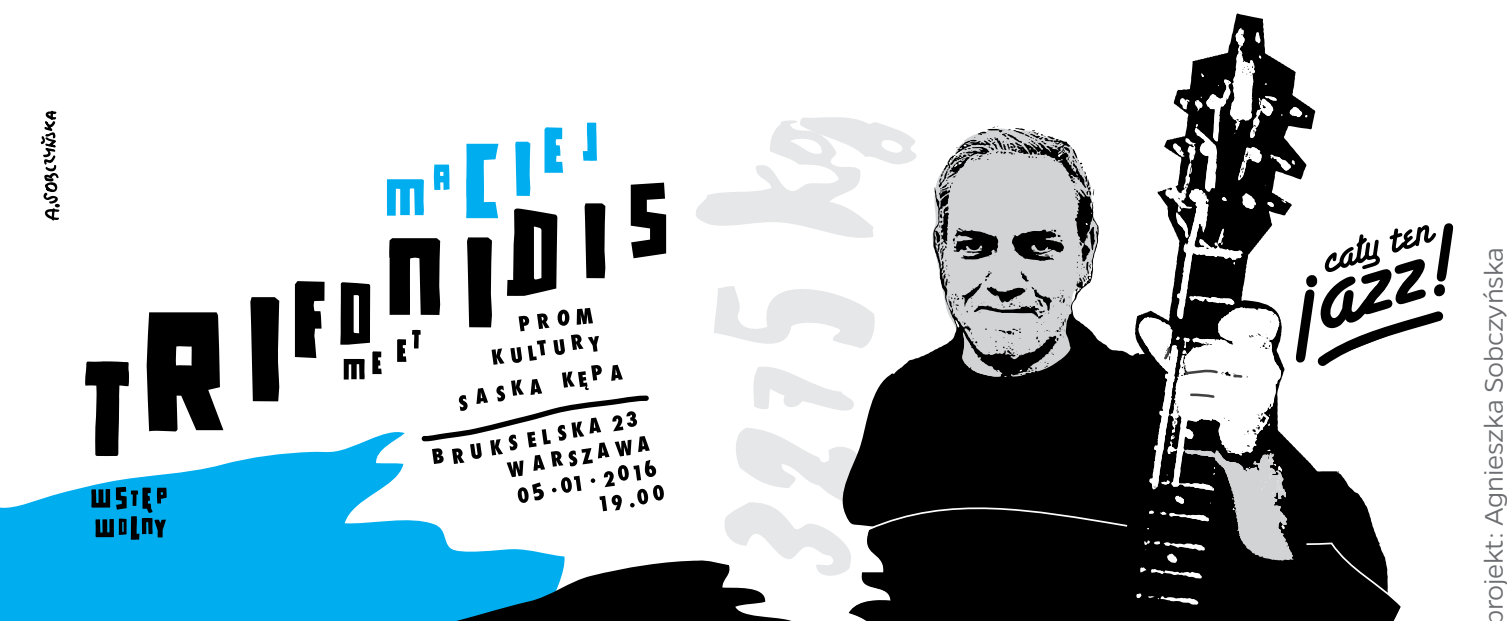
Chętnie zagrałbym w trio z Marcusem Millerem na gimbri (rodzaj afrykańskiego basu – przyp. BG), z jakimś dobrym trębaczem. To byłoby ciekawe brzmienie. Ma moją płytę i rozmawialiśmy o współpracy. To świetny muzyk o wspaniałej osobowości, bardzo otwarty na nowe projekty. Pamiętam ten występ na gimbrii (śpiewa intro do utworu Marcusa Millera *B's River*), piękna melodia...



fot. Piotr Banasik

Zawsze chętnie gram z muzykami z południowych Indii, kiedy tylko to możliwe. Ta muzyka ma na mnie ogromny wpływ. Cechuje ją bogactwo rytmicznych modulacji, które bardzo cenię. Z europejskich muzyków bardzo dobrze wspominam współpracę z Patem Methenym.

Nieważne są nazwiska czy sława, ale świeży, oryginalny projekt, tak samo chętnie zagrałbym na przykład z japońskimi flecistami, albo bałkańskimi muzykami z Bułgari.●



Kompozytor, multiinstrumentalista, bandleader, producent, animator kultury, autor książki, tata Neli. Jedna z barwniejszych postaci na scenie muzyki improwizowanej. Z równą łatwością prowadzi duże orkiestry, jak i wykonuje koncerty solowe. W swojej muzyce łączy brzmienia akustyczne z elektroniką, oscylując między improwizacją a precyzyjnym zapisem utworów. Działalność kompozytorska to jedna z trzech głównych dróg **Macieja Trifonidisa**.

## Cały ten jazz! MEET! – Maciej Trifonidis



Jerzy Szczerbakow

[jerzy.szczerbakow@radiojazz.fm](mailto:jerzy.szczerbakow@radiojazz.fm)

**Jerzy Szczerbakow:** Jesteś zaangażowany w wiele różnych projektów, solowych i znacznie większych. O nich jednak później. Najpierw dwie informacje o tobie, które dla wielu mogą wydać się za-

skakujące: autor książek, tata Neli. Dla ciebie to ojcostwo jest strasznie ważne.

**Maciej Trifonidis:** Zaskoczyłeś mnie tym pytaniem. W ogóle cała

sytuacja jest dla mnie zaskakująca. Pierwszy raz mam okazję brać udział w koncercie, ale nie koncercie, wywiadzie, ale nie wywiadzie. Jestem trochę zestresowany! Tata Neli? Tak, od ośmiu miesięcy jestem bardzo dumnym ojcem i nie wiem, jaki wpływ to wywarło na moją działalność, ale raczej bardzo pozytywny.

**Czujesz, że ojcostwo zmieniło coś w dźwiękach, których szukasz? Może wyzwoliło nową nutę?**

Na pewno, bo – wbrew pozorom – jest dużo więcej spokoju w tym wszystkim, co teraz robię.

**Spokoju? A wstajesz w nocy, gdy Nela płacze?**

Tak, wstaję i gram (*śmiech*). A druga część pytania była o...?

**Książki. Takie dwa pytania niezwiązane bezpośrednio z muzyką.**

Tak naprawdę to nie książki, tylko książka, jak na razie. Druga część jest jeszcze w fazie twórczej. Szczerze mówiąc, nie zacząłem jej nawet pisać. Ale rzeczywiście kilka lat temu napisałem książkę. Był to rodzaj odpoczynku od pracy muzycznej. Książka powstała właściwie w tydzień. Chciałem coś sobie przez nią udowodnić. Często bywa tak, że ludzie dość nieśmiało pod-

chodzą do swoich pasji i poczynąń artystycznych. Robią zdjęcia – kryją się gdzieś z tymi zdjęciami. Nie robią wystaw. Piszą teksty do szuflady, bo boją się je pokazać. Nie potrafią zorganizować wydania płyty, książki, filmu. Chciałem udowodnić sobie, że właściwie wszystko to można zrobić, w dodatku bardzo tanim kosztem. Zacząłem od wydawania własnych płyt. Któregoś dnia napisałem krótką książeczkę i pomyślałem: dlaczego mam jej nie wydać? Po prostu poszedłem do drukarni. Nie pojechałem na wakacje, ani letnie, ani zimowe i te zaoszczędzone pieniądze wydałem na wydanie książki. Niektórzy znajomi dziennikarze czy pisarze byli trochę obruszeni, że można wydawać nie będąc pisarzem. Ale można, jeśli tylko się chce. Jestem zwolennikiem właśnie takiej postawy.

**Dla ciebie bardzo ważne jest realizowanie swoich pasji, ale i pokazywanie swoich dokonań. Pamiętam, że gdy istniało jeszcze eterowe Jazz Radio, przychodziłeś do niego z płytami wydanymi przez siebie. Dałeś się poznać jako sprawny organizator i realizator pomysłów artystycznych. Chyba zawsze przychodziło ci to z łatwością.**

Może nie z łatwością. Tak naprawdę nie miałem wyboru. Żeby upublicznić swoją twórczość, trzeba mieć wydawcę, jakieś kontakty albo wierzących w twój talent ludzi. Można też pomóc sobie samemu. Przy pierwszych płytach sam realizowałem dźwięk. Te płyty powstały w zwykłym mieszkaniu, w blokowisku na Bemowie. Miałem zwykły komputer i półprofesjonalny sprzęt do nagrywania. Sąsiedzi byli bardzo niezadowoleni, bo nagrywaliśmy perkusje czy instrumenty dęte. W szczytowym momencie, w moim pokoju grało siedmiu muzyków naraz. Więc wspólnie nagrywaliśmy, a później ja to wszystko miksowałem. Nie było mnie też stać na grafików. W efekcie okładki, przy moim bardzo



miernym talencie graficznym, sam sobie projektowałem. Nauczyłem się obsługi programów do montażu. A na koniec – nie miałem wtedy jeszcze samochodu – zanosilem te materiały do tłoczni. Płaciłem i nie jechałem na wakacje, a po tygodniu odbierałem płyty. W taki sposób powstało 12 albumów. Wszystko to, w pewnym stopniu jest dowodem, że można obejść cały system wydawniczy. Przede wszystkim jednak nie ma co marudzić, tylko trzeba wziąć się do pracy.

**Poza ewidentnym sukcesem artystycznym twoje utwory pojawiły się w świadomości ludzi interesujących się jazzem, pojawiłeś się w radiu, pamiętam jak się mówiło o tych płytach w Jazz Radio. Pamiętam koncerty Trifonidis Orchestra. Czy oprócz takich artystycznych efektów udało ci się zarobić pieniądze na wakacje i pojechać w innym terminie?**

Tak, oczywiście. Jako wydawca płyt byłem też ich właścicielem. Sprzedaż podczas koncertów i sprzedaż internetowa w pewnym sensie zwróciła mi poniesione koszty. Zabierało to jednak dużo czasu. Przyznaję, że największym sukcesem, który kojarzy mi się z tymi płytami, było to, że ktoś kiedyś powiedział mi, że nasza pierwsza płyta jest nominowana do Fryderyków. Bardzo się ucieszyłem. Okazało się, że nie jest (śmiech)... Ale sama radość z usłyszenia, że to jest możliwe, była wspaniała.

**Czyli działalność artystyczna wbrew pozorom może przynieść korzyści?**

Działalność tak, ale płyty raczej nie. Przy tak ni-

szowej muzyce, jaką uprawiamy – jazzie i muzyce etnicznej – trudno jest dobrze zarobić. Nawet najlepsi polscy muzycy nie przekraczają pułapu kilku tysięcy sprzedanych płyt. To nie są, bo nie mogą być, ogromne zarobki. Sam jednak fakt wydania płyty, książki czy organizacji wystawy plakatów jest istotny dla dalszej działalności. Jeśli muzyk gra koncerty, ale nie posiada żadnej dokumentacji, nie wróżę mu dobrej przyszłości. To obowiązek muzyka, by płyty po-

---

*Sam jednak fakt wydania płyty, książki czy organizacji wystawy plakatów jest istotny dla dalszej działalności. Jeśli muzyk gra koncerty, ale nie posiada żadnej dokumentacji, nie wróżę mu dobrej przyszłości*

---

wstawały, by powstawała dokumentacja, dzięki której funkcjonujemy i możemy grać następne koncerty.

**Miałeś wytwórnię Slowdown...**

Zacząłem w 2007 roku. Założyłem z Konradem Żywieckim label wydawniczy i tak powstała płyta zespołu Tricphonix. To taki mój siedmioosobowy zespół saksofonowy. Równolegle wydaliśmy z zespo-

łem Horny Trees płytę w wytwórni Mikołaja Trzaski – Kilogram Records – i później już faktycznie się posypało. W ciągu kilku lat wydałem chyba dziewięć płyt.

**Jesteś jednym z niewielu polskich muzyków, którzy decydują się na zakładanie naprawdę dużych składów. Ich utrzymanie na rynku to nie jest prosta sprawa. Takie koncerty muszą słono kosztować ze względu na liczbę muzyków w projekcie. Prowadzenie zespołu, próby, zebranie ludzi – wszystko to jest kłopotliwe. I podczas gdy nie ma wielu dużych projektów na rynku, ty masz ich kilka. Skąd u ciebie takie ciągoty? Dlaczego nie zostałeś przy formule tria, kwartetu czy kwintetu?**

Jedną z gałęzi mojej działalności jest animacja kultury. Na początku starałem się działać tak, żeby wypełniać nisze zarówno w Warszawie, jak i w Polsce. W Polsce jest mnóstwo big-bandów, czy orkiestr typowo profesjonalnych, działających przy filharmonii. Są big-bandy przy wydziale jazzu, klasyki itd. Są też orkiestry strażackie... Trochę tego jest. Brakowało natomiast orkiestr nie tyle awangardowej, ile „młodzieżowo-jazzowo-poszukującej”. W pewnym momencie postanowiłem zrobić taki skład. W 2007 roku powstała siedemnastoosobowa Trifonidis Orchestra. Bardzo



fot. Paweł Kaczorowski

lubie też ludzi, zdarzały się takie sytuacje: szedłem ulicą, spotykałem jakiegoś kolegę muzyka, zaczynaliśmy rozmawiać i słyszałem, że nie ma grania, że nic się nie dzieje, więc proponowałem: „Chodź, zagrasz z nami, będzie kwartet”. I tak w ciągu dwóch tygodni potrafiłem spotkać kilkanaście osób. No i powstawały moje duże składy. Dzięki temu zobaczyłem, jaka siła jest w takiej muzyce. Po pierwsze siła stricte muzyczna. Po drugie ludzie się poznają i tworzą kolejne zespoły. Powstaje mikromiasteczko i – bardzo lubię to określenie – mikrospołeczność. A te orkiestry działały i działają. Ba, powstają następne.

**Prowadzenie tak licznego zespołu jest dużo większym wysiłkiem niż prowadzenie zwykłego. To zupełnie inna praca kompozytorsko-aranżacyjna niż napisanie materiału na cztery, pięć osób.**



fot. Paweł Kaczorowski

Zawsze bardzo lubiłem dużą liczbę instrumentów. O ile na komputerze było to dość łatwe do realizacji, o tyle na żywo już nie. Zwyciężyło jednak marzenie, żeby usłyszeć własną kompozycję w tak dużym zespole. Na początku podszedłem do tego może faktycznie trochę egoistycznie. Na większości albumów pojawiały się moje kompozycje. Taki był właściwie mój cel – żeby orkiestra grała to, co ja dla niej piszę. Później dotarło do mnie, że dobrze by zachęcić ludzi do działania. Najnowszy projekt, 3275 kg Orchestra, to już projekt wspólny. Powiedzmy, że jestem w nim pomysłodawcą i dyrektorem zarządzającym, ale każdy z muzyków ma coś do powiedzenia. Wielu komponuje. Chodziło o danie ludziom możliwości, żeby ich utwory zabrzmiały w takim dużym składzie.

**Pamiętam, że jak cię poznałem, myślałem, że jesteś**

**saksofonistą. Później się okazało, że jesteś basistą. Jeszcze później dowiedziałem się, że twoim ukochanym instrumentem od zawsze była gitara. Może są jeszcze jakieś inne instrumenty?**

Rzeczywiście, instrumentami fascynowałem się zawsze. Zbierałem najróżniejsze instrumenty z całego świata, i to prawda, zacząłem od gitary. Niestety, przez około 10-12 lat nie mogłem grać na gitarze z powodu kontuzji ręki. Stałem więc przez pytaniem: co dalej? Wszystko wskazywało na to, że po wielu latach nauki będę musiał zrezygnować z grania. Wtedy wpadłem

na pomysł, by kupić saksofon i nauczyć się na nim grać. Jak pomyślałem, tak zrobiłem. Kupiłem saksofon jako instrument zastępczy. Dwa lata ćwiczyłem w szkolnej pracowni, po czym zacząłem koncertować. Czy dobrze grałem? Nie sadzę, ale bardzo to lubiłem. Na szczęście po wielu latach moja kontuzja się zaleczyła i wróciłem do gry na gitarze. Ale miłość do różnych instrumentów została. W jakimś sensie jest to na szczęście miłość do instrumentów tanich. To dlatego, że ja bardzo lubię zbierać instrumenty zniszczone, ewentualnie kupuję nowe i je niszczyć. To na przykład niedawno była nowa gitara (*pokazuje*) – lubię więc instrumenty z duszą, niekoniecznie nowoczesne i ładne.

**No właśnie: tak na pozór nie szanujesz instrumentów...**

Ależ właśnie bardzo je szanuję!

**To znaczy bardzo je szanujesz, ale jak masz nowy instrument, to po dwóch miesiącach ten instrument wygląda jak...**

No właśnie, jak?

**Jak Frankenstein wygląda! (śmiech)**  
Pojawiają się jakieś dziury, wydrążone otwory...

W moich gitarach jest bardzo dużo kleju, bardzo dużo dziur, również

przedmiotów, które te dziury zaklejają, ponieważ te dziury się nie sprawdziły. W założeniu dziury miały poprawić brzmienie, ale okazało się, że tak tylko mi się wydawało... Jak widzisz, dużo eksperymentuję z instrumentami. Pozwalam sobie na to głównie dlatego, że to są tanie instrumenty. Szczerze mówiąc taka stolarka to fajna zabawa...

**I wiesz, że w domu nie usłyszysz nigdy: to weź je sprzedaj.**

To prawda...

**A oprócz gitary, jakie jeszcze masz instrumenty?**

W tej chwili wyzbyłem się wszystkiego. Tylko gitary, za to w dużej liczbie...

**Ile ich masz?**

Sporo... Dziesięć?

**Wiesz, ile prawdziwy gitarzysta powinien mieć gitar? „Jeszcze tylko jedną”.**

No tak. Spośród moich gitar pięć gra, a pięć ma zbyt wiele dziur i już nie.

**Grasz na basie dlatego, że grasz na gitarze i to nie jest dla ciebie jakaś specjalna sytuacja muzyczna. Mam na myśli to, że nie odróżniasz basu.**

Nie, odróżniam bas.

**Odróżniasz, ale nie traktujesz go jako inny instrument. Chodzi mi o to, czy czujesz się basistą?**

Kiedy miałem kontuzję ręki mogłem zagrać na gitarze mniej. Próbowiałem więc przez chwilę grać na





fot. Paweł Kaczorowski

basie. Zresztą nagrałem cztery płyty jako basista. Nie mówię, że dobre, ale mnie się podobają. W pewnym sensie muzyka jest w nas i jeżeli człowiek ma wyobraźnię, może się muzycznie wypowiedzieć przy pomocy każdego instrumentu, nawet jeśli tylko w dość prosty sposób. Instrument naprawdę nie stanowi o tym, czy i jaką magię można stworzyć. Polecam granie na instrumentach.

**Powiedziałeś, że ważnym aspektem w twoim życiu jest choć trochę zmieniać świat na lepsze. Może nie powiedziałeś tego wprost, ale wspomniałeś, że lubisz tworzyć takie mikrospołeczności, w których muzycy między sobą zaczynają wchodzić w interakcje. Oprócz zawodowych muzyków, to również zakręceny amatorzy, którym można dać możliwość rozwoju. Pamiętam twój projekt w Bemowskim Centrum Kultury dla osób niepełnosprawnych i tych, których choroba uwięziła w łóżku. Wpadłeś na pomysł, żeby przychodzić do ludzi odciętych od**

**bezpośredniego kontaktu z kulturą i organizować u nich koncerty przy łóżku.**

W sumie ty teraz mówisz o dwóch różnych sprawach...

**Chciałem cię pokazać jako społecznika o wielkim sercu.**

Tak naprawdę to czym innym jest specyficzna sytuacja społeczna, czyli ta druga akcja, o której może za chwilę rzeczywiście opowiem, a czym innym orkiestra. Tu nie do końca chodzi o czynienie dobra. Wcale nie. Przykładowo, jeśli mamy ogródek i chcemy, żeby w tym ogródku było przyjemnie chcemy, żeby wokół również było

ładnie. I tak samo jest w życiu. Jeśli czegoś brakuje, potrzebujesz współpracy z ludźmi, by ten brak wypełnić. W Polsce z kulturą i sztuką nie jest źle. Wielu rzeczy ciągle jednak nie ma. Moi koledzy, którzy studiowali w Danii, opowiadali, jak to wszystko tam funkcjonuje. Jest dużo lepiej, są dużo większe pieniądze, dotacje na różne działania. Żeby młodzież rozwijała się, mogła kreować różne sytuacje. U nas tego nie było i ta orkiestra była po trosze pielęgnowaniem własnego ogródka. Aby inni ludzie mogli robić rzeczy, których sam wcześniej robić nie mogłem.

**Taki egoizm polegający na tym, że lubisz jak innym jest dobrze, bo tobie wtedy też jest dobrze?**

Tak naprawdę robiłem to dla siebie. I nie ukrywam, że to bardzo ważne, by tworzyć sytuacje, które radują nas samych i innych. To była jednak działalność stricte artystyczna.

**Miło spotykać takich egoistów, którzy poprawiają świat wokół siebie przy okazji. A ta druga sytuacja?**

Rzeczywiście mam przyjemność pracować w Bemowskim Centrum Kultury przy różnych projektach. Grałem dla dzieci w Centrum Zdrowia Dziecka czy organizowałem koncerty w ośrodku OWiRON

dla osób niepełnosprawnych umysłowo. Okazuje się, że ci ludzie też tego potrzebują, ale nie dostają od państwa. Staraliśmy się wypełnić tę lukę. Artysty, którzy tam występowali, też zyskali niesamowity odbiór, ponieważ osoby niepełnosprawne okazały się wspaniałymi słuchaczami. Rewelacyjnie odbierają muzykę. Tak samo jak dzieci z Centrum Zdrowia Dziecka – dzieci, które tam mieszkają, mają szkołę, spędzają tam miesiące, czasami lata. Tym sposobem dostają rozrywkę i naukę. Coś nowego dzieje się w ich życiu. Powstał również pomysł koncertów domowych, który jest właśnie realizowany. Dotarło do mnie, że zdarzają się w życiu sytuacje trudne, na przykład ktoś skoczył do wody i złamał kręgosłup. Jest już skazany na spędzanie czasu w domu, a czasami nawet w łóżku. Taka osoba zazwyczaj ma ograniczony dostęp do kultury. Wpadliśmy na pomysł, by przyprowadzić muzyków do domu i zorganizować koncert dla prywatnych potrzebujących. I będziemy to robić. To działalność, która wydaje mi się bardzo potrzebna. Zazwyczaj, gdy coś się tworzy, ukrywa się to, by nikt tego nie ukradł. Mówię o tym pomysle wielu osobom, bo bardzo bym chciał, żeby wszyscy go ukradli. Pracujemy nad tym, żeby Bemowskie Centrum Kultury i inne ośrodki prowadziły tego typu działalność. Im tego będzie więcej, tym lepiej dla innych.

**Zawsze wiedziałeś, że chcesz być muzykiem?**

Tak. Właściwie chyba od piątego roku życia miałem dwie ścieżki, które bardzo się przenikały – miałem być muzykiem albo tenisistą.

**Myślałem, że strażakiem.**

Nie. Za to jak grałem w tenisa, i tak udawałem, że grałem na gitarze.

**A czy zdarzało ci się udawać, że gitarą grasz w tenisa?**

Zdarzało mi się rzucać gitarą na koncertach, ale to było dawno temu. Ale rzeczywiście, od małego ciągnęło mnie do instrumentów. Wygrzebywałem je ze złomowiska i śmietników. Jakieś puszki, stare wiatraki...Robiłem z tego instrumenty perkusyjne.

**Do jakiego stopnia masz formalne wykształcenie muzyczne?**

Do drugiego stopnia. To właściwie za dużo powiedziane, bo nie poszedłem na ostatni egzamin. Jak w większości innych szkół, które miałem przyjemność zwiedzać. Zazwyczaj kończyłem edukację na tym ostatnim dniu i kropki nie było.

**A uważasz, że edukacja muzyczna przydaje się w byciu muzykiem?**

Ogólnie edukacja muzyczna jest bardzo potrzebna. Oczywiście najpierw jest muzyka, ale mało kto w tych czasach jest w stanie uczyć się grać na instrumencie bez podstaw teoretycznych.

**U ciebie jest jeszcze jeden wątek. Pozaartystyczny. To wątek edukacyjny. Organizujesz warsztaty. Organizowałeś okolicznościowe warsztaty, chyba w Lublinie. Zdaje się nawet, że po takich warsztatach zorganizowałeś big-band dla młodych ludzi. Nosisz w sobie nie tylko pasję do wykonywania muzyki, ale również zarażania nią?**

Przez kilka lat prowadziłem projekt polegający na tym, że zapraszano mnie do różnych miast. Oczy-

wiście wszystko było przygotowywane kilka miesięcy przed samym wydarzeniem. Rekrutowano młodych muzyków, chętnych do stworzenia orkiestry na jeden, dwa bądź trzy dni. I zazwyczaj kończyło się to koncertem. Tak było w Lublinie, w Bydgoszczy, w Sejnach, w wielu miastach. Przeważnie było to wyzwanie, bo przyjeżdżałem i nie wiedziałem do końca, jacy to muzycy będą, kto przyjdzie, kto nie przyjdzie, jakie będą instrumenty, jaki poziom. Przywoziłem nuty

---

*W pewnym sensie muzyka jest w nas i jeżeli człowiek ma wyobraźnię, może się muzycznie wypowiedzieć przy pomocy każdego instrumentu, nawet jeśli tylko w dość prosty sposób*

---

i pracowaliśmy dwa dni po osiem, dziesięć godzin i to się udawało. Część osób przychodziła prawie z obowiązku, ktoś im doradził, że może się czegoś nauczyć, że może warto, a inni sami szukali takich sytuacji. Były też osoby, dla których były to pierwsze koncerty w życiu. Później mówiły mi, że to niesamowite doświadczenie. Do dzisiaj spotykam tych ludzi na scenie w ich własnych projektach.

**Wiem, że jeden z muzyków, który**



**brał udział w projekcie w Lublinie, w tej chwili przyjeżdża na próby 3575 kg Orchestra. Pamiętasz, ile lat temu był Lublin?**

Lublin – chyba cztery lata temu.

**I pozostała w nim ta pasja.**

Nigdy nie pytałem, na ile on z tego skorzystał. Prawdą jest jednak, że sam zaczął kreować różne podobne sytuacje. W tej chwili organizuje różne warsztaty, jam sessions itd. Może istnieje zatem ziarenko prawdy w tym, co powiedziałeś o zarażaniu działaniem.

**Jak się poczułeś w momencie, gdy**

**ogłosiłeś nabór do 3275 kg Orchestra i w zasadzie w ciągu jednej, dwóch dob, miałeś 30 zgłoszeń?**

Najfajniejsze jest to, że zadałeś to pytanie i wiesz, co cię czeka. Rzeczywiście była taka sytuacja, że ogłosiłem nabór...

Może powiem, że półtora roku temu zastanawiałem się nad programem wakacyjnym Promu Kultury Saska Kępa. W rozmowie z Natką Szelachowską, która zajmuje się promocją, głośno zastanawiałem się, kogo by zaprosić, by zorganizować ciekawy wieczór muzyczny. A Natka powiedziała: wiesz, jest taki muzyk, Maciej Trifonidis. Odpowiedziałem, że przecież znamy się z Maćkiem od lat, chociaż przez długi czas nie mieliśmy kontaktu. Zaprosiłem cię wtedy. Zagrałeś w lipcu i wtedy zacząłeś mówić o orkiestrze.





fot. Paweł Kaczorowski

Rzeczywiście, wtedy powstał projekt orkiestry. Ogłosiłem nabór na Facebooku, na różnych portalach jazzowych itd. I rzeczywiście, orkiestrę zebrałem w ciągu kilku godzin. W ciągu pierwszej godziny zgłosiło się ponad 30 muzyków. To było dla mnie niesamowite. Co ciekawe pierwszą osobą, która się zgłosiła, byłeś Ty.

**Tak, to byłem ja. Poczujesz siłę swojego rażenia, skoro zaufało ci tyle osób?**

Na pewno, ale też nie była to moja pierwsza orkiestra. Projekt, który ostatnio tworzymy razem, to już kolejny skład. Starałem się, aby poprzednie orkiestry, które prowadziłem lub zakładałem, coś osiągnęły. Zawsze kończyło się wydaniem płyty bądź dwóch. W przypadku mojej pierwszej, siedemnastoosobowej orkiestry udało nam się zagrać chyba

22 koncerty. To niezły wynik. Nie chodzi o tworzenie zespołu tylko po to, żeby coś powstało. Wszystko musi mieć początek i koniec. Również po to, żeby powstawały następne projekty. W tej chwili 3275 kg Orchestra działa ponad rok, nagraliśmy pierwszą płytę, będziemy pracować nad drugą i działać dalej.

**Opowiedz o filozofii 3275 kg Orchestra.**

Pewnie nie wszyscy państwo znają ten projekt. Rozpoczynając pracę w Bemowskim Centrum Kultury, w październiku ubiegłego roku, zaproponowałem zrobienie dużej orkiestry. Przez to, że miałem doświadczenie z siedemnastoosobowym składem, odważyłem się zrobić coś dwukrotnie liczniejszego. Wiedziałem, że tego już żadnymi prywatnymi kanałami nie zrobię i że muszę mieć wsparcie placówki. Właśnie w BCK otrzymałem świetne wsparcie w postaci sali, pracowni, instrumentów i promocji. Dzięki temu ten zespół powstał. Chodził o to, żeby uruchomić jakąś sytuację wśród ludzi z różnych środowisk. W naszej orkiestrze spotkali się muzycy klasyczni, jazzowi, folkowi, eksperymentalni, niektórzy na bardzo wysokim poziomie, niektórzy na niższym. I zaczęła się, jak to nazwać...

**(głos z sali) Koedukacja.**

Koedukcja, tak. Zaczęła się wzajemna nauka. Ci, którzy świetnie czytali nuty, zmobilizowali do pracy tych gorzej czytających. Dla odmiany klasycy, którzy nie mają w naturze improwizacji, nauczyli się od innych improwizować. Tych 35 osób zaczęło się uczyć od siebie różnych metod pracy, różnych metod grania, różnych podejść do grania. Każdy słuchał też innej muzyki. Spotykając tak dużą grupę ludzi widzimy, jak bardzo możemy skorzystać. Oczywiście były też gorsze dni i gorsze

---

*To bardzo dla mnie ważne grać z muzykami często wspomniałymi, ale nieznanymi. Nie mam marzeń związanych z tym, żeby wystąpić z kimś bardzo znanym na świecie*

---

doświadczenia. Po roku wyrzuciliśmy kilka osób, dlatego że notorycznie się spóźniały. To kolejne doświadczenie: nie wszyscy chcą pracować, chcą działać. Z drugiej strony, trzeba przyznać, że jeśli po roku działalności orkiestry, która nie przynosiła pieniędzy, tych 25-27 osób wciąż chce pracować, to jest sukces.

**Ku mojemu zdumieniu sam nie grasz w wielu utworach. Przeją-**

**łeś rolę spiritus movens, organizatora. Swoją osobowością spinasz ten projekt, bo ta orkiestra nie funkcjonowałaby pod innym sztandarem niż pod twoim.**

Ja bym powiedział, że na instrumentach to w żadnym nie gram.

**Nie no, grasz.**

Przecież nie noszę instrumentu. Ale to prawda – jestem kimś w rodzaju dyrygenta i kompozytora. Ale również prywatnie ta orkiestra to eksperyment. Muzycy tworzą coś w rodzaju samplera z żywych ludzi. Przekazaliśmy sobie pewien system znaków,

który wcześniej obmyśliłem. To jakby improwizowanie orkiestrą na żywo. Podpowiadam, co muzycy mają grać, ewentualnie wyznaczam solistów. Steruję rytmem, steruję różnymi sytuacjami. Na świecie to dość popularne. Taka nowoczesna koncepcja pracy z muzykami. Niekoniecznie muszą mieć zapisane nuty, tylko reagują na pewne gesty

i sytuacje. To takie granie na ludzkim fortepianie.

**W repertuarze orkiestry są chyba dwie twoje kompozycje.**

Tak, dwie.

**Jedna to *Walking Dead*. To fantastyczny utwór, w zasadzie trashmetalowy, zagrany na orkiestrę składającą się z trzech trąbek, dwóch puzonów, tuby, pięciu saksofonów, trzech klarnetów itd. Jak to dmuchnie, uczucie jest fantastyczne. Drugi utwór jest twoim znakiem firmowym.**

On się pojawiał i pojawi. Mam zamiłowanie do niektórych utworów. Jest taki, który gram już od 10 lat w różnych składach, ale nigdzie mi się go właściwie nie udało nagrać. Na żadną płytę. Albo się taśma zepsuła, a już był nagrany, albo zapomnieliśmy o tym utworze na sesji. Jakoś przypadkowo ten utwór nie wszedł na żadną płytę i dlatego wszedł dopiero na orkiestry. I udało się. Mowa o utworze *Aye Ya*.

### **Dokąd zmierzasz z graniem?**

Do przodu. I nie zamierzam się zatrzymywać.

### **Inspirujesz się danym wydarzeniem i patrzysz o jeden krok do przodu czy masz jeden ogólny cel?**

Już przestałem myśleć: „Fajnie by było, gdyby kiedyś...”. Kiedyś bardzo dużo myślałem w ten sposób. Z dzisiejszej perspektywy miałem głupie marzenia, takie jak każdy młody człowiek ma: chciałem być znany, sławny i bogaty. W tej chwili zostało mi tylko bogaty – to nadal bym chciał. Co do sławy, nie myślę już tymi kategoriami. Dużo czasu straciłem goniąc za jakimiś sytuacjami. W tej chwili jestem bardzo szczęśliwy robiąc, to co robię. Jestem szczęśliwy, że mogę przed państwem wystąpić, pograć, coś poopowiadać. To dla mnie duży sukces.

### **A czy są jacyś muzycy, z którymi chciałbyś zagrać? Może inaczej: jeżeli mógłbyś zmontować taki dream team z muzyków żyjących, kto by się w nim znalazł?**

Właśnie to jest dziwne. Ja wolałbym grać z tobą i różnymi innymi kumplami. To bardzo dla mnie ważne grać z muzykami często wspaniałymi, ale nieznanymi. Nie mam marzeń związanych z tym, żeby wystąpić z kimś bardzo znanym na świecie. Kiedyś taka myśl mi przyszła. Wtedy myślałem

jeszcze o tych znanych muzykach, tych żyjących czy nieżyjących, typu Coltrane, Davis, Metheny. I gdzieś zawsze był ten kompleks, że oni są tacy świetni, a ja nie. Potem zdałem sobie sprawę, że naprawdę dużo lepiej jeździę na nartach niż John Coltrane, Jimi Hendrix. Lepiej gram w tenisa od Louisa Armstronga. To mi wystarczy. Brzmi jak żart, ale poważnie dotarło do mnie, że każdy jest w czymś dobry i każdy coś robi dobrze i na swój sposób.

### **Czyli nie masz pokusy, żeby sprawdzić, jaka chemia panuje, gdy gra się na przykład z Billem Frisellem w jednym zespole?**

Nie. bardzo chciałbym chodzić na jego koncerty, słuchać jak gra i to wszystko.

### **Uważasz się za muzyka jazzowego?**

Nie, absolutnie nie. Chociaż patrząc na to, czym dziś jest jazz... Jazz ma tych kategorii dość sporo i różni ludzie różnie je postrzegają. Encyklopedyczne pojęcie jazzu jest trochę inne od tego, jak my go rozumiemy, przynajmniej ja, niektórzy moi znajomi. Choć jazz jest muzyką improwizowaną, coś napisane od a do z też potrafi być jazzem. Bardzo ciężko zaklasyfikować, która płyta, który muzyk, jego wędrówki po stylach, łącze-



nie stylów, technik to jazz. Muzyka współczesna przeniknęła do jazzu, jazz do muzyki współczesnej, podobnie jak folk, etno. Wydaje mi się, że ogólnie rzecz ujmując jesteśmy muzykami jazzowymi, ponieważ łączymy różne formy, improvizujemy, poszukujemy. Z drugiej strony nie zajmuję się graniem standardów jazzowych. W tym rozumieniu nie jestem jazzowy.

**A znasz jakieś standardy jazzowe, tak żeby je zagrać?**

Grałem ich kiedyś wiele.

**Jak wiele?**

Trzy! (śmiech) Był taki czas, że grałem, bo szkoła tego ode mnie wymagała.

**A zdarza się, gdy już przeciwicysz wszystkie swoje patenty, że ułoży ci się pod palcami na przykład *My Funny Valentine* i inne?**

Nie, nie zdarza. Tak naprawdę to wymagająca muzyka i trzeba mieć ogromne umiejętności, żeby poruszać się w standardach jazzowych i mieć przyjemność ze ich słuchania. Ja wolę słuchać, jak grają taką muzykę muzycy specjalizujący się w tego typu muzyce.

**Chciałem jeszcze ci zadać pytanie o twoją pracę kompozytorską. Tworzysz również na zamówienie. Ostatnio z bardzo dużym sukcesem zrealizowałeś koncert na zamówienie muzeum Polin.**



Tak, rzeczywiście. Sporo muzyki pisałem do filmów dokumentalnych i przy okazji innych zamówień. W ubiegłym roku miałem napisać muzykę do nieistniejącej ulicy. Muzeum Polin zaproponowało mi, żebym muzycznie opisał historię ulicy Gęsiej, warszawskiej ulicy, której już nie ma. W jej miejscu mamy dzisiaj ulicę Anielewicza. Zostały zdjęcia, opisy, wspomnienia ludzi. Dostarczono mi te materiały i poproszono, abym napisał utwór, który by o tym opowiadał. W pierwszym momencie myślałem, żeby zrobić muzykę stricte żydowską, ale później dotarło do mnie, że to bez sensu. To była ulica żydowska, ale nie tylko. Mieszały się na niej różne środowiska. W tamtym okresie żydowscy kompozytorzy często grali muzykę jazzową. Napisałem muzykę po prostu autorską, wyobraziłem sobie życie tych ludzi, że są tacy sami jak my, że wstają rano w lepszym bądź w gorszym humorze, że funkcjonują jak wszyscy. Oczywiście w historii tej ulicy były też dramaty. W pewnym momencie ta ulica przestała istnieć, i jej mieszkańcy też... Napisanie tej muzyki było wyzwaniem. Bardzo lubię takie projekty tematyczne.

**Zagrałeś jeden koncert poświęcony tej ulicy, prawda?**

Tak, to było zamówienie na ten jeden koncert.

**Czy coś zapowiada, że podobny projekt jeszcze kiedyś powstanie?**

Na początku myślałem, żeby w ogóle to kontynuować i dalej koncertować. Z drugiej strony poczułem, że właśnie jednorazowość była fajna. To się wydarzyło. Może nagramy kiedyś ten utwór, a może nie. Może go zagramy a może nie. On dokądś uleciał, ale może wróci.

**Ani nie przywiązujesz się do instrumentów, ani nie masz potrzeby zapisywania?**

Część rzeczy zapisuję. Zapisałem na przykład to, że dzisiaj mam tu przyjść. Zapisałem w notesie.

**Dopiero, gdy ci o tym przypominałem?**

Gdybym nie zapisywał, nie tworzyłbym tych płyt i nie napisałbym książki. Część rzeczy lubię dokumentować, część nie, bo wyczuwam magię w tym, że coś wydarzyło się tylko raz. Nie ma reguły, po prostu staram się nie trzymać jakichś założeń, że jak zapisuje to wszystko, a jak nie zapisuje, to też wszystko. Trzeba wybierać, co człowiek chce zapisywać, a czego nie. ●

---

Cały ten jazz! / [www.calytenjazz.pl](http://www.calytenjazz.pl)

Jerzy Szczęrbakow – autor cyklu

Agnieszka Sobczyńska – autorka plakatów

Paweł Kaczorowski – zdjęcia

Piotr Karasiewicz – kanał YT karasek52



## Niepoprawny innowator – Jimmy Giuffre – część pierwsza



Cezary Ścibiorski

cezary.scibiorski@wp.pl

Był za życia jednym z najbardziej nierozumianych artystów. Zażył jednak krótkiej sławy pod koniec lat pięćdziesiątych, a utwór *The Train and the River*, wykonany najpierw podczas programu telewizyjnego *The Sound of Jazz* (jednego z pierwszych programów ukazujących jazz w telewizji), a później na festiwalu w Newport w 1958 roku, zyskał nawet status wielkiego przeboju.

Jimmy Giuffre, urodzony w 26 kwietnia 1921 roku w Dallas, w stanie Teksas, przed rozpoczęciem solowej kariery zyskał solidne wykształcenie muzyczne, a później niezłe doświadczenie, aranżując utwory dla między innymi Buddy'ego Richa, czy będąc aranżerem i saksofonistą w big bandzie Woody'ego Hermana.

Na samym początku swojej kariery solowej Giuffre wpadł na pomysł bardzo niestandardowych składów. Już na wydanej w 1956 roku *Tangents in Jazz* jego zespół nie zawierał fortepianu. Giuffre grał na klarnecie i saksofonach: tenorowym i barytonowym, Jackie Sheldon na trąbce, Ralph Pena na basie i Artie Anton na bębnach. Skąd brał inspiracje

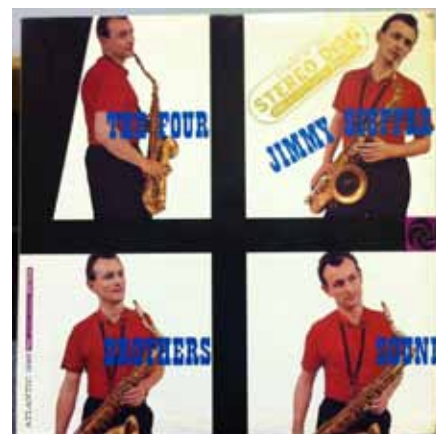
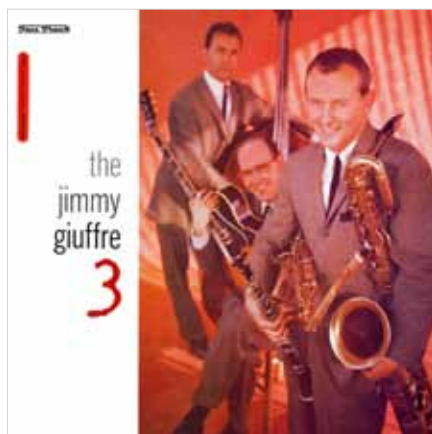
do tak śmiałych pomysłów? Sam Giuffre powoływał się na Claude'a Debussy'ego, krytycy dostrzegają także tradycje wiejskich kapel amerykańskiego środkowego zachodu. Należy pamiętać, że słynne trio bez fortepianu Sonny'ego Rollinsa nagrało swoją słynną płytę *Way Out West* dopiero dwa lata później.

Giuffre, niestrudzony i radykalny innowator, posuwał się dalej, nagrywając w 1956 roku album *The Jimmy Giuffre Clarinet*, na którym umieścił utwory z klarnetem solo, duety w różnorodnych, niestandardowych zestawieniach, trio z fortepianem i perkusją, ale bez kontrabas, oraz nonet.

Jeszcze w grudniu 1956 roku została nagrana *The Jimmy Giuffre 3*. Giuffre gra, jak dotąd, na klarnecie oraz tenorze i barytonie, z towarzyszeniem kontrabas (Ralph Pena) oraz gitary (Jimmy Hall). Radykalna jest też nazwa zespołu. Odtąd zazwyczaj tria Giuffre'ego będą oznaczane cyfrą – 3, a kwartety 4.

Płyta stanowi konsekwentny krok w kierunku tworzenia własnej





awangardowej i, jak się okazało, nie poddającej się upływowi czasu, a jednocześnie skupionej, wyciszonej i wyrafinowanej muzyki.

Z perspektywy wielu lat widać, że okres w twórczości Giuffre'ego, który do dzisiaj robi wrażenie i inspirowane kolejne pokolenia awangardy muzyków jazzowych, przypada na lata 1956-1962. Kolejne radykalne przełomy dokonywały się, mniej więcej, w odstępach dwuletnich.

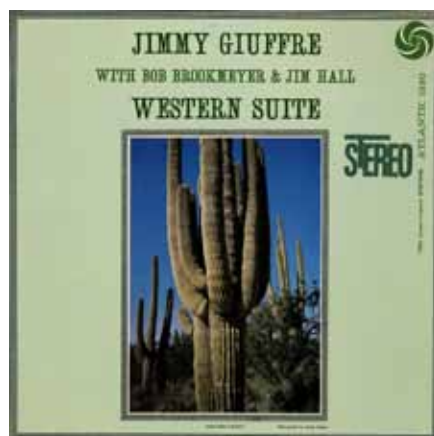
Kolejne nowe trio, a właściwie nowe 3, zostało utworzone na początku 1958 roku i to ono stało się twórcą największych sukcesów. Po raz kolejny miało bardzo nowatorski i niepowtarzalny zestaw instrumentów: lider na klawierze, saksofonie barytonowym i tenorowym, Jim Hall na gitarze oraz Bob Brookmeyer na puźonie wentylowym.

Szczęśliwie się złożyło, że festiwal w Newport 1958 został sfilmowany i wydany jako dokument *Jazz*

*on a Summer's Day*. Film ze wszech miar godny polecenia. Bardzo dobrze nakręcony obraz plejady prawdziwych gigantów jazzu i jednocześnie znakomity portret pewnej epoki. Epoki szczęśliwych lat pięćdziesiątych, Ameryki w dobie prosperity, po wygranych dwóch wojnach. Ameryki reprezentowanej przez bajecznie bogate, radosne i sprawiające wrażenie szczęśliwego pokolenie. Elegancko ubrani, radośni, młodzi ludzie, którzy już nie zaznali wojny i doświadczyli dobrobytu. W tym filmie trio Giuffre'ego, a właściwie – konsekwentnie nazywane przez lidera – Jimmy Giuffre 3, występuje w doborowym towarzystwie, między innymi: Theloniousa Monka, Sonny'ego Stitta, Anity O'Day, kwartetu Gerry Mulligana z Artem Farmerem, Chico Hamiltona, a także Louisa Armstronga. Podkreślam – w filmie, gdyż wiemy, że na tym samym festiwalu występował między innymi zespół Milesa Davisa, dokładnie w tym składzie, który pół roku później nagrał *Kind of Blue*. Zespół ten nie został uwieczniony na filmie, a jedynie wydany na płytach *At Newport 1958* i na czwartym tomie *The Bootleg Series Miles Davis at Newport: 1955-1975*.

Ale wróćmy do Jimmy'ego Giuffre 3. Wykonywany przez nie utwór *The Train and the River* rozbrzmiewa w czołówce i na początku filmu. Jak wspomniałem, stał się przebojem, a jednocześnie stanowi bardzo do-





brą wizytówkę tria. Lider gra na saksofonie barytonowym, a towarzyszą mu, zamiast sekcji rytmicznej, wspomniani Bob Brookmeyer na puzonie wentylowym oraz gitarzysta Jim Hall. Brak sekcji rytmicznej jest jednak niezauważalny, muzycy doskonale sobie radzą z rytmem (gdzie Giuffre ewidentnie prezentuje swoje wcześniejsze doświadczenia ze swingiem) i harmonią.

Grupa, oprócz występu w Newport, w owocnym i pełnym sukcesów 1958 roku, nagrała niezwykle, oszczędne i eteryczne, albumy – *Trav'lin' Light* i *Western Suite* – oraz eksperymentalny, z użyciem wielokrotnego nagrywania *Four Brothers Sound*. Na płytach *Trav'lin' Light* i *Western Suite* konsekwentnie nastrój, instrumentarium, tytuły utworów odnoszą się do prosto rozumianej tradycji i codziennego życia amerykańskiej prowincji. Utwory stanowią rodzaje kameralnych pejzaży lub scenek rodzajowych. Muzyka jest wyciszona, skromna i refleksyjna. *Western Suite*, *New England Mood* czy *Swamp People*, podobnie jak obrazy Edwarda Hoppera, portretują proste życie zwykłych ludzi Ameryki i, podobnie jak obrazy, rozumiane są przez odbiorców na całym świecie. Prawie nikomu nie udało się w jazzie tak skutecznie połączyć tradycjonalizmu z nowatorstwem, intelektu z prostotą, awangardy z przyswajalnością. Ten początkowy etap swojej

muzyki sam Giuffre określił jako blues-based folk jazz.

Sukces osiągnięty w 1958 roku dał Giuffre'emu dostateczną pewność siebie, aby pójść w swoim radykalizmie dalej. Kolejny rok przynosi kolejną zmianę i kolejną wielką płytę – do zespołu powraca kontrabas i Brookmeyera zastępuje Ray Brown. Trio nagrywa dla Verve wyciszoną i skupioną *The Easy Way*. W tym czasie Giuffre nagrywa niemało. Jednakże kolejny przełomowy okres przypada na lata 1961 i 1962. Rok 1961 przynosi kolejne, zupełnie nowe wcielenie trio. Paul Bley gra na fortepianie, a 21-letni Steve Swallow, później znany przede wszystkim z gry na gitarze basowej, na kontrabasie. Nowe trio nagrywa w 1961 roku, również dla Verve, dwie płyty – najpierw *Fusion*, a później *Thesis*. Nagrania pokazują kolejny skok, jak to określał Swallow: „z pastoralnego, wyciszonego brzmienia *The Train and The River*, do wymagającej, ascetycznej muzyki”. I rzeczywiście,

fot. Kuba Replewicz

obydwa nagrania zawierają muzykę skupioną, mistyczną, o niezwyklej sile oddziaływania. Trzydzieści lat później mastery tamtych nagrań przerobił Manfred Eicher z Janem Erikiem Kongshaugem i obie płyty zostały wydane przez ECM jako podwójny album, pod tytułem 1961.

W 1961 roku radykalizm Giuffre'ego spotkał się z wyraźną niechęcią kierownictwa Verve, uznawanego, skądinąd do niedawna, nie tylko za znaczącego wydawcę kameralnego jazzu, ale i również za nowatorstkiego. Być może na zmianie podejścia zaważyło, że chwilę wcześniej Verve zostało sprzedane przez Normana Granza koncernowi MGM. W każdym razie propozycja Giuffre'ego, wydała się zbyt daleko zaawansowana, nawet na tę wytwórnię. Do dokonania nagrań, skierowano Creeda Taylora, który mając wtedy na głowie przede wszystkim bossa novę, znów cytując Swallowa: „siedział w studio wraz z inżynierem dźwięku z nieszczęśliwą miną i przyciskał odpowiednie przyciski”.

Prawdziwy, epokowy, jako się miało okazać, przełom nastąpił jednak w 1962 roku. Niestety, wyprzedził on tak bardzo swoją epokę, że w pewnym sensie zwichnął Giuffre'emu karierę.●

www.radiojazz.fm

# Kanon Jazzu

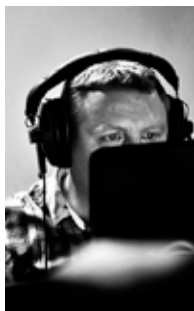
## Rafała Garszczyńskiego

godz.  
**14:45**

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

radioJazz.fm

## Gene Krupa / Buddy Rich – *The Drum Battle At JATP*



Rafał Garszczyński

rafal.garszczyński@radiojazz.fm



Verve, 1952

Cykl koncertów *Jazz At The Philharmonic* wymyślił Norman Granz w 1944 roku. Jego uczestnikami była większość jazzowych sław tamtych czasów. Szczyt popularności tego jedynego w swoim rodzaju wędrownego festiwalu przypadł na drugą połowę lat czterdziestych. Wtedy Norman Granz nagrywał wiele koncertów, a nagrania wydawano niemal natychmiast na płytach wytwórni należących do Mosesa Ascha. Wtedy Norman Granz nie prowadził jeszcze działalności wydawniczej. Dopiero w 1948 roku rozpoczął jako producent współpracę z Mercury.

Pod skrzydłami tej wytwórni ukazywało się na bieżąco sporo nagrań z koncertów *Jazz At The Philharmonic*,

choć Norman Granz miał już wtedy swoją własną markę – *Clef*. Kiedy w 1953 roku założył swoją *Norgran*, nagrania ukazywały się już tylko pod kontrolą jego własnych wytwórni.

Dziś te najważniejsze nagrania z lat 1944-1949 dostępne są w doskonale udokumentowanym i opisanym zestawie: *The Complete Jazz At The Philharmonic On Verve 1944-1949* wydany przez Verve.

W latach pięćdziesiątych w ramach kolejnych cykli koncertowych *Jazz At The Philharmonic*, zarówno w USA, jak i w Europie, działo się wiele niezwykle interesujących i często unikalnych muzycznie rzeczy. Przykładem rejestracji takiego wydarzenia jest album Gene'a Krupy i Buddy'ego Richa *The Drum Battle At JATP* zawierający materiał nagrany w 1952 roku i wydany pierwotnie jako 15 część wydawnictwa *Norman Granz: Jazz At The Philharmonic* wytwórni *Clef*.

Pierwsze spotkanie na żywo dwu wielkich postaci jazzowej perkusji nie było wcale spotkaniem między-

pokoleniowym. Obu muzyków dzieliła niewielka różnica ośmiu lat, to z pewnością nie całe pokolenie, choć Buddy Rich często nagrywał z Charliem Parkerem i Thelonio-usem Monkiem, podczas gdy Gene Krupa w czasach świetności bebopu pozostał raczej perkusistą big-bandowym, grywając jednocześnie w zespołach rejestrujących muzykę filmową na potrzeby Hollywood.

Tytułowa wojna bębnow trwała jedynie nieco ponad trzy minuty, ale obaj muzycy często występowali razem na scenie w cyklu *Jazz At The Philharmonic*. Spotkali się również w studiu – nagrali razem dwa albumy – *Krupa And Rich* w 1955 roku i *Burnin' Beat* w 1962, oba zostały wyprodukowane przez Normana Granza. Ten drugi powielił pomysł zrealizowany na scenie *Jazz At The Philharmonic* – w składzie zespołu nie ma kontrabasisty.

Ten krótki, zarejestrowany w Carnegie Hall album pokazuje całe bogactwo nagraniowego dorobku cyklu *Jazz At The Philharmonic*. Często nietypowe składy, spotkania na scenie muzyków, którzy nie grali

ze sobą na stałe, dużo chaosu i improwizacji. Bywało, że ze składu, który miał wystąpić, ktoś nie pojawiał się, bo miał tego dnia inne zajęcie albo nie dojechał. Często pomysły na kolejne atrakcje powstawały na próbach. W tym czasie jazz był muzyką dla wszystkich, musiał nie tylko dostarczać artystycznych przeżyć garstce wybrańców doceniających wyszukane pomysły muzyczne, ale zwyczajnie bawić ludzi w każdym wieku. Duet Gene'a Krupy i Buddy'ego Richa wywiązywał się z tego zadania doskonale. W sieci znajdziecie bez trudu rejestracje filmowe ich wspólnych występów. Jak wielu ówczesnych muzyków, obaj zaczęli w przedstawieniach teatralnych i wodewilowych oraz wielkich big-bandach.

Ostatni utwór na płycie – *Perdido* – był prawdopodobnie jednym z finałowych występów tego wieczoru. Na scenie pojawiło się wielu wykonawców i popularny, znany wtedy wszystkim temat. Każdy miał trochę miejsca dla siebie, a przy okazji oczywistej wielkości takich postaci jak Oscar Peterson, Lester Young czy Ella Fitzgerald, przypominał o sobie mocno niedoceniany Flip Philips.

W zasadzie każde wydawnictwo zawierające materiał z koncertów *Jazz At The Philharmonic* zawiera wyśmienite momenty i warto jest przypomnienia w naszym *Kanonie Jazzu*. To przypomnienie doskonałej muzyki, wielkich nazwisk, ale również czasów, kiedy jazz był bardzo ważny, a jego gwiazdy idolami dla wszystkich, niezależnie od wieku, pochodzenia czy muzycznej dojrzałości. ●



## Z ziemi greckiej do Polski



Piotr Rytowski

rytowski.jazz@gmail.com

Temat uchodźców w naszym kraju jest wciąż gorący. Stale budzi wiele kontrowersji. Czy, ilu i jakich powinniśmy przyjąć? Jakie mogą być tego konsekwencje? Nie, to nie będzie o polityce. Będzie o muzyce. Może trochę o historii, wcale nie tak odległej.

W latach 1948-1951 do Polski trafiło około 15 tysięcy Greków i Macedończyków. Byli to uchodźcy polityczni – greccy komuniści i partyzanci walczący w wojnie domowej po stronie generała Markosa Vafiadisa. Mimo że w powojennej Polsce sytuacja ekonomiczna i społeczna pozostawiała wiele do życzenia, uchodźcom zapewniono dobre warunki mieszkaniowe, opiekę zdrowotną, edukację. W 12-tysięcznym nakładzie (!) ukazywała się nawet gazeta emigracyjna Dimokratis.

W pierwszym okresie pobytu w Polsce społeczność uchodźców, licząc na szybki powrót do ojczyzny, nie integrowała się z otoczeniem, ale kiedy wkrótce okazało się, że sytuacja w Grecji wyklucza plany drogi powrotnej, nastąpiła dosyć szybka i głęboka asymilacja. Zaczęły powstawać grecko-polskie przyjaźnie

i małżeństwa. Grecy na dobre zadowolili się w nowym kraju. Kiedy w 1974 roku w Grecji obalono rządy tak zwanych czarnych pułkowników oraz po tym, jak kilka lat później na czele rządu stanął lider partii socjalistycznej Andreas Papandreu, do swojej ojczyzny powróciła zdecydowana większość zamieszkujących Polskę Greków. Ale nie wszyscy...

Fala greckiej emigracji zostawiła znaczący ślad w polskiej kulturze – zwłaszcza w muzyce. Eleni czy Niki Ikonomu (wokalistka zespołów Filipinki i Pro Contra) dały się poznać szerokiej publiczności piosenki popularnej. W obszarze muzyki rockowej i popu swoją obecność silnie zaznaczyli Kostek Joriadis (założyciel i wokalista grupy Human, muzyk tak różnych zespołów jak Izrael, Papa Dance, Maanam, Bajm czy Lady Pank) i Mikis Cupas – muzyk Wilków, jako muzyk sesyjny i kompozytor współpracujący z wieloma wykonawcami na naszej scenie. Ale nie oni będą głównymi bohaterami tego tekstu. Dla fanów jazzu i okolic zdecydowanie ważniejsze są trzy inne postacie. Ludzie, bez których nie byłoby wielu wybitnych formacji i znaczących płyt.

O pierwszej z nich będzie krótko. Nie dlatego, że nie zasługuje na uwagę – wręcz przeciwnie, zasługuje na to, aby pojawić się na okładce JazzPRESSu. Zasługuje przynajmniej na 13-stronnicowy materiał. Wystarczy sięgnąć do grudniowego wydania naszego magazynu, aby z obszernego wywiadu dowiedzieć się wielu interesujących rzeczy o muzycznej karierze Apostolisa Anthimos – gitarzysty SBB, Grupy Niemen, współpracownika Tomasza Stańki. Te trzy konfiguracje w zasadzie wystarczyłyby, aby trwale wpisać się w historię polskiej muzyki jazzowej i jazzrockowej. Ale to nie wszystko – Apostolis Anthimos to także lider własnych zespołów (Theatro, Apostolis Anthimos Trio, Apostolis Anthimos Quartet czy Skowron United) i muzyk, który ma na koncie nagranie kilkunastu albumów w polskich i międzynarodowych składach (po szczegóły zapraszam do JazzPRESSu 12/2015).

Druga osobowość to człowiek nie tyle związany z jazzem, co z szeroko pojętą muzyką improwizowaną i etniczną. Swoją muzyczną drogę rozpoczął na początku lat siedemdziesiątych, jako członek Grupy

w Składzie, tworzącej intuicyjną, eksperymentalną muzykę, zaprezentowaną przez zespół między innymi na Warszawskiej Jesieni. Multiinstrumentalista Milo Kurtis (Dimitrios Kourtis), bo o nim mowa, podobnie jak Apostolis Anthimos, urodził się w Polsce, w rodzinie greckich uchodźców. W 1973 roku założył z Wojciechem Waglewskim zespół Yá-sou, tworzący na styku multikulturowej muzyki etnicznej, jazzu i muzyki współczesnej. Dwa lata później grupa rozpadła się, a Kurtis rozpoczął współpracę z Osjanem oraz współtworzył z Markiem Jackowskim pierwszy skład Maanam. Na początku lat osiemdziesiątych grał z Deuterem, Izraelem i Voo Voo. Wielokrotnie towarzyszył na scenie Tomaszowi Stańce.

Po 11-letnim pobycie w USA (gdzie także był aktywnym muzykiem) zorganizował w 1996 roku Warszawie koncert pamięci Dona Cherry'ego, którego zapis ukazał się na płycie Yá-sou *Tribute to Don Cherry*. W koncercie wzięli udział artyści, którzy mieli okazję współpracować z legendarnym trębaczem, między innymi Stańko, Osjan oraz amerykańscy muzycy Dona Cherry'ego. Milo Kurtis współpracował też z efemerycznym yassowym składem The Users. Dwa ważne projekty z ostatnich lat to Drum Freaks oraz Orkiestra Naxos. W kontekście naszego tematu szczególnie warto zwrócić uwagę na ten drugi, ponieważ w Naxos Milo Kurtis skupił, poza przyjaciółmi z Polski, muzyków z Grecji, Syrii i Jemenu, którzy na stałe osiedli w Polsce. Orkiestra nagrała już dwie świetnie przyjęte płyty i jest doskonałym przykładem tego, co imigranci czy uchodźcy mogą wnieść w nasze życie artystyczne.

I wreszcie pora na jednego z najoryginalniejszych wokalistów w polskiej muzyce – nie tylko jazzowej. Głos i osobowość artystyczna Jorgosa Skoliasa nadawały i nadal nadają niepowtarzalny klimat wszystkim koncertom i płytom, na jakich się on pojawia. A na przestrzeni ponad trzydziestu lat profesjonalnej działalności muzycznej powstało ich całe mnóstwo. Z jednej strony nie sposób wymienić tu wszystkich grup i nagrań, w których Skolias uczestniczył, z drugiej naprawdę trudno zdecydować, co pominąć.

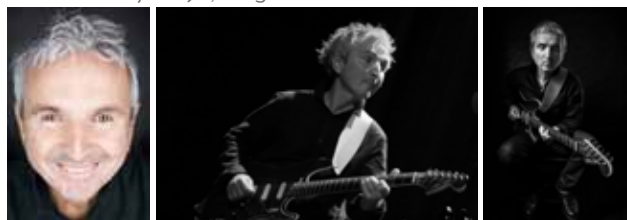
Blues-jazz-rockowa formacja Krzak, Young Power – big band, który wniósł zupełnie nową jakość do polskiego jazzu w latach osiemdziesiątych czy Tie Break – to chyba największe marki muzyczne, w których udzielał się Skolias. Pokażna ilość mniejszych (może lepiej – mniej znanych szerokiej publiczności) projektów nie ustępowała im jednak artystycznie w niczym. Pick Up Formation, duety z Bronisławem Duzym, Bogdanem Hołownią, Arturem Dutkiewiczem, współpraca z Witoldem Szczurkiem, Januszem Grzywaczem i wieloma, wieloma innymi doskonałymi muzykami są ważnymi punktami na mapie polskiego jazzu.

Z dokonań Skoliasa w ostatnich latach warto odnotować udział w nagraniu wraz z The Cracow Kle-

zmer Band płyty *Balan: Book of Angels vol.5* dla wytwórni Tzadik Johna Zorna, Sefardix – projekt z muzyką Żydów sefardyjskich z braćmi Oleśkami oraz El Greco – myślę, że niedoceniona płyta nagrana z zespołem Joachima Mencla.

To tylko trzy osoby. Tylko wybrane dokonania z ich bogatej twórczości. Zróbmy teraz mały eksperyment myślowy: założmy, że ich rodziny – greccy uchodźcy – nie zostali wpuszczeni do Polski. Nie chcę przesadzać i twierdzić, że dzisiejszy jazz w Polsce byłby zupełnie inny albo znacznie uboższy. Ale jeśli spojrzę na swoją płytotekę, na wykonawców, koncerty i nagrania, które kształtowały moją wrażliwość muzyczną, to poddanie się temu eksperymentowi powoduje pojawienie sporej ilości pustych miejsc na półce i przede wszystkim dotkliwy brak wielu ważnych wspomnień i doświadczeń muzycznych.●

fot. Kuba Majerczyk, Zbigniew Waliniowski



Rozmowa z  
**Apostolisem Anthimosem**  
**JazzPRESS**, grudzień 2015

## InI – Center of Attention

Adam Tkaczyk  
adam-tkaczyk@wp.pl



BBE Records / Rapster Records, 2003

Nie udawajmy idealistów i nie oszukujmy się – muzyka to biznes. Ludzie wydający płyty chcą na nich zarabiać – a przynajmniej ci pracujący w wielkich wytwórniach. Nie po to ustala się strategię działania, kręci teledyski i spędza długie godziny na promocji albumu, by w podsumowaniu finansowym zaliczyć stratę. I nie ma w tym nic złego, nie ma co bać się na zapas komercjalizacji. Problem pojawia się dopiero wtedy, gdy chęć zysku przesłania fundamentalne wartości muzyczne i wizję artysty. Ileż to razy byliśmy świadkami wstrzymywania / przesuwania / odwoływania premiery albumu przez konflikty na linii wydawca-artysta. Jak wiele

muzycznych klejnotów zostało wydanych całe lata później, niż zakładał autor, albo nawet niewydanych w ogóle. Wytwórnie, szczególnie te największe, bardzo często miały w głębokim poważaniu wizję artysty, wartości artystyczne dostarczanego na rynek produktu czy też perspektywiczną, stopniową pracę nad dorobkiem danego podopiecznego i budowę obszernego katalogu dobrej muzyki. Z wywiadów typu „behind the scenes” dowiadujemy się, że częstym warunkiem do wydania albumu było dostosowanie się do aktualnie panujących trendów, współpraca z konkretnymi osobami czy też najprościej – dostarczenie kilku radiowych hitów.

Ofiarami konfliktu z wytwórnią stały się dwa albumy wyprodukowane przez Pete Rocka w 1995 roku – *Center of Attention* grupy InI oraz *The Original Baby Pa* rapera o ksywie Deda. Według relacji producenta winna nieporozumień, które zebrały tak bolesne żniwo, była ówczesna szefowa Elektra Records – Sylvia Rhone. Żądała ona od Pete Rocka zmiany brzmienia i „bitów jak Puff Daddy”. W efekcie z umowy wyszły nici, a jedyną po niej po-



zostałością na półkach sklepowych był przez długi czas singiel InI *Fakin' Jax*. Wymienione wcześniej dwa albumy zostały wydane dopiero w 2003 roku, w „dwupaku” zatytułowanym *Lost & Found: Hip Hop Underground Soul Classics*. Obydwa krążki są warte sprawdzenia, ale to pierwszy z nich zasługuje na miano podziemnego klasyka.

Grupę InI tworzą Rob-O, Grap Luva, Ras G, Marco Polo (nie mylić z kanadyjskim producentem związanym z Duck Down Records) i DJ Boodakhan. Dwaj pierwsi zdecydowanie przodują pod względem umiejętności i liczby zwrotek – Rob-O (którego głos bardzo przypomina mi Buckshota z Black Moon) rapuje w każdym kawałku z wyjątkiem intra, a Grap Luva pojawia się w 11 utworach. O ile technicznie i lirycznie nie można im wiele zarzucić, a w dodatku ich style ładnie się uzupełniają, to jednak stanowią tylko tło dla genialnych bitów Pete Rocka. Skądś już to znamy, prawda? Znowu (!) poziom rapu kompletnie nie dorasta do pięt muzyce tego boga konsoly, od którego w momencie nagrywania albumu (rok 1995) wręcz oczekiwało się perfekcji. Spójrzmy jednak prawdzie w oczy – MC, którzy naprawdę potrafiliby przyćmić lub osiągnąć poziom tych podkładów, w całej historii było bardzo niewielu. Muzyka z jednej strony relaksująca i odprężająca, z drugiej jednocześnie wystarczająco dynamiczna, by nie zanudzić i utrzymać uwagę słuchacza. Łagodne, płynące linie basu łączą się z mocnymi, uliczno-nowojorskimi (taka zbitka wyrazowa najprawdopodobniej spowoduje grymas

na twarzach polonistów, ale wydaje mi się, że jest przy tym zrozumiała dla każdego fana rapu zza oceanu) bębnami, co następnie gdzieniegdzie, ze smakiem doprawione jest soczystym samplem i dodatkowymi trąbkami. Rozkosz dla ucha. A raperzy... są i nie przeszkadzają. W przypadku tego albumu to mi w zupełności wystarczy. Całość brzmi bardzo jazzowo, o czym świadczy chociażby lista wysampleowanych artystów. Pete Rock, autor 14 spośród 16 bitów znajdujących się na płycie, zapożyczył na potrzeby albumu fragmenty utworów, między innymi Kenny'ego Burrella, Davida Axelroda, Billy'ego Taylora, harfistki Dorothy Ashby czy Johna Klemmera, ale również ikony reggae – Boba Marleya, Jamesa Browna, Feli Kutiego, Cala Tjadera oraz zespołów Little Feat oraz Soft Machine.

Które utwory można wyróżnić? Na pewno *To Each His Own*. Zestawienie Pete Rocka z Q-Tipem i Large Profilem brzmi jak mokry sen fana nowojorskiego brzmienia z początku i połowy lat dziewięćdziesiątych. I pomimo tak wysoko

postawionej poprzeczki – nie zawodzi. Charakterystyczny, niepodrabialny Q-Tip wjeżdża na bit jako drugi i natychmiast rozbudza uwagę i zmusza do słuchania. Niestety dla InI swoim rapem mocno pokazuje grupie miejsce w szeregu i kontrastuje z ich niewybitnymi (choć niezłymi) zwrotkami. Poza tym godnymi rekomendacji utworami są *Step Up*, *Grown Man Sport* oraz singlowy *Fakin' Jax*, ale oglądając tracklistę stwierdzam, że mógłbym tutaj wymienić każdy numer z wyjątkiem *Kross Roads*, który w mojej opinii jest monotonny i opowiada nieciekawą historię.

Nikt nigdy nikomu raczej nie zasugeruje: „Hej, chciałbym na tym bicie usłyszeć InI. Nikt inny nie zapowiadałby pod to lepiej”. Panowie wielkich karier nie zrobili – jedynie dwóch wybrało pozostanie w branży muzycznej – i są ku temu powody. Na *Center of Attention* ich rola za mikrofonami raczej ogranicza się do spokojnego umilania uczty, którą przygotował Pete Rock. A tej nie oprze się żaden koneser podziemnych rapowych brzmień. ●

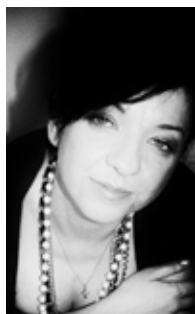


Każdy festiwal może mieć swój JazzPRESS...



fot. Lech Basel, Piotr Gruchała

## David Bowie. Życie, które nie boi się śmierci



Vanessa Rogowska

vrogowska@gmail.com

Cztery ule. Taki znak widniał na mojej szafce w przedszkolu, w której codziennie zostawiałam swoje buty i okrycie wierzchnie. Pośród zabaw i posiłków w głowie jak echo nieustannie rozbrzmiewały dźwięki analogowych płyt, fragmenty muzycznych programów telewizyjnych i radiowych oraz chęć, aby niezwłocznie do nich wrócić. *Historię muzyki rockowej* w odcinkach oglądaliśmy rodzinnie. Lektor – Wojciech Mann komentował wyczyny kolejnych artystów, którzy tak bardzo odróżniali się od przaśnej, polskiej rzeczywistości końca lat siedemdziesiątych. Na czarno-białym ekranie przewijały się kolejne postaci, nie wzbudzając mojego muzycznego aplauzu, gdy na scenę wszedł On. Chuda, zagadkowa, w moim dziecięcym rozumieniu, postać otoczona przez publiczność prorokowała, śpiewając z oddaniem. Błada osobistość zatrzymała mój wewnętrzny czas. Ziggy Stardust – jak podano – spadł na ziemię. Na imię mu było David Bowie, a wrażenia nie zdołał przyćmić występujący po nim Jimmy Hendrix... „Mamo! Tato! Kim jest David Bowie?”

### Loving The Alien

Odpowiedź na pytanie budowała się we mnie autonomicznie w ciągu następnych lat, kiedy teledyski z utworami *Heroes* i *Ashes To Ashes* incydentalnie gościły w polskiej telewizji. Odrębne wcielenia cheralawej postaci łączył charakterystyczny głos śpiewający już w nieco niższym rejestrze, a moim jedynym sposobem na jego utrwalenie była tylko pamięć...

Po komercyjnym sukcesie płyty *Let's Dance* w 1983 roku (który według artysty był ślepym zaułkiem) David Bowie stał się nawet znany dzięki radiowej Trójce i muzycznym programom telewizyjnej Dwójki. Znany tylko z kilku utworów... Miesięcznik *Scena*, poświęcony ruchowi teatralnemu, zamieścił plakat, a moja intuicja podpowiadała, że pomiędzy Ziggym a przypalonym australijskim słońcem casanovą istnieje inne, ciekawsze wcielenie. Ponownie zostałam sama ze swoimi domysłami, kolekcjonując przemycone spoza żelaznej kurtyny dźwięki, dokonując monofonicznych nagrań z telewizora. Bezskutecznie szukając współtowarzyszy talentu



Brytyjczyka wśród rówieśników, którzy jak kamfora znikali z szkolnych parkietów, kiedy tanecznie wyrażałam swoją radość z kolejnej zdobytej piosenki.

Z pomocą przyszła era nowego wynalazku, jakim było video. Właściciele odtwarzaczy posiadali kasety, którymi się wymieniali lub kopiowali filmy i teledyski. Koniec lat osiemdziesiątych to wkroczenie do polskich domów telewizji satelitarnej i MTV, która w rewolucyjny sposób serwowała muzykę i programy okółomuzyczne w artystycznie ubranej szacie, nie mającej nic wspólnego z dzisiejszym chaosem. W tym czasie od Davida Bowiego znacznie popularniejsze stawały się zespoły, które uległy jego muzycznym oddziaływaniom w sposób bezpośredni (Visage, Japan i David Sylvian, Bauhaus, Duran Duran) czy pośredni (Joy Division, The Cure).

Bowie nigdy nie cieszył się stosownym uznaniem w polskich mediach. Nie doczekał się prezentacji dyskografii w Programie Drugim

Polskiego Radia, w przeciwieństwie do mniej zasłużonych artystów. Nie wystąpił na koncercie w Gdańsku z powodu amatorskiej promocji. Dopiero otwierający się w kraju rynek płytowy oferował śmiertelnikowi wolność wyboru kolejnych krążków, aż z pomocą niedługo przyszedł internet.

Szaleństwo zdobywania radiowych singli, bootlegów było rewanżem za wykluczenie ze światowego obiegu kultury. Otwierające się granice umożliwiały uczestnictwo w koncercie, aż do informacji o zawale serca na scenie i wycofaniu z życia koncertowego. Wyciszony i niewidoczny dla mas Mr. Jones (prawdziwe nazwisko) nigdy nie zrezygnował z artystycznej pracy, która była związana nie tylko z muzyką. Nagle w 2013 roku zaskoczył wydaniem albumu *Next Day* i choć wciąż nie koncertował, to cieszył faktem artystycznej obecności, mimo że wielu wysłało go poza nawias muzycznego bytu.

Ulegający ciągłemu przyspieszeniu świat usłyszał, iż David Bowie następną płytę nagra z muzykami jazzowymi, a przewodnikiem po nim zostanie Maria Schneider. Nie pierwszy to urodzajny flirt Bowiego z jazzem, a efekt współpracy – utwór *Sue (Or In a Season of Crime)* – pozwolił na pobudzenie fantazji...

*Blackstar* dotarła do nas w urodziny artysty, choć serwis Spotify zamieścił ją wcześniej. Nie będę opisywać historii jej powstania, bo wszyscy w zaistnia-





łych okolicznościach ją znają. Komentarz do płyty byłby inny 8 stycznia. Wraz z urodzinowymi życzeniami dla artysty opisywałyby kolejne, niepokojące artystyczne rozdanie nietuzinkowego człowieka, który przemówił awangardowym językiem, angażując wszechstronnych muzyków z przepastnego świata jazzu w Nowym Jorku. Stało się inaczej. 10 stycznia zmieniła się nasza świadomość na zawsze. David Bowie zmarł dwa dni po swoich 69. urodzinach, do końca utrzymując chorobę i swoją tragedię w ścisłej tajemnicy. Szczęśliwe uszy, które słyszały muzykę nieskażoną nieodwracalną wiadomością. Po niej fakty zmieniły sens i zaczęły układać się w ciąg zamierzonych wydarzeń, do których zostaliśmy świadomie zaproszeni przez terminalnie chorego człowieka, który nie poddał się swojej apokalipsie. *Blackstar* trzeba odczytywać wielowymiarowo. Muzycznie, ale także symbolicznie czy metafizycznie oraz w połączeniu z ostatnimi teledyskami i musicalem *Lazarus*.

## Blackstar

Album *Blackstar* należy do awangardowej części dorobku Davida Bowie i próżno szukać na nim przebojów. Scalona jednorodnymi stylistycznie aranżacjami sugestywna muzyka unika jednostronnych porównań stylistycznych. Długoletni fan Davida Bowie odkryje w sobie powracające dźwięki i klimaty poprzednich, czasem odległych płyt: *Heroes*,

*Low*, *1. Outside* czy nawet *Diamond Dogs*. Tytułowy orientalny *Blackstar*, nietuzinkowy dziesięciominutowy utwór o orientalnym charakterze łamie konwencję budowy tradycyjnej piosenki. Definiuje nią siebie na ostatnim etapie znanej sobie ludzkiej i artystycznej egzystencji, widocznej także w zagadkowym i symbolicznym video. Parareligijny czy nawet obrzędowy charakter pierwszej części utworu łamie zmienny rytm, przesterowany głos wokalisty oraz freejazzowe saksofonowe dźwięki, wyprowadzając kompozycję na funkowy szlak. Charakter podkreślają partie fletu i noisowe przestrzenie elektroniczne. 'Tis A Pity She Was A Whore (znany z odmiennej wersji z singla) to mocna rockowa energia brawurowo skomentowana jazzowymi improwizacjami saksofonu. Funeralny *Lazarus* przywodzi na myśl wczesne dokonania The Cure (na przykład *Faith*) głównie za sprawą brzmienia gitary basowej. *Sue (Or In a Season of Crime)*, również w odmiennej wersji niż singlowa, jest przejściem przez ciemne otchłanie i może od-



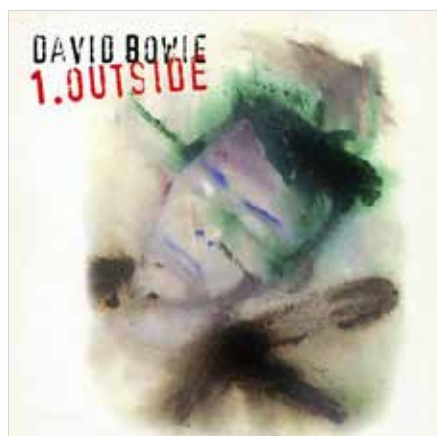
dawać stan lęku. *Girl Loves Me* monotonnym marszowym rytmem odmierza nieochronny czas, który ostatecznie gwałtownie zatrzymuje się. *Dollar Days* – dla mnie najbardziej wzruszający moment płyty – muzycznie jest osobliwym nawiązaniem do *Neuköln* z *Heroes*, mimo że to utwór instrumentalny. Partie gitary i ryk saksofonu przywołują klaustrofobiczny nastrój berlińskiej przygody artysty, która wpisała się na stałe do kanonu twórczości artysty i muzyki dwudziestego wieku. W powiązaniu z wyraźnie zaznaczonym na początku oddechem Davida na tle szelestu kartek i słowami refrenu: „Umieram, ale się staram” rozbiera do łez. Połączony z poprzednim utworem finałowy *I Can't Give Everything Away* zaśpiewany pogodzonym z losem głosem traktuje o potrzebie tajemnicy w tym wyjątkowym czasie.

Oryginalność i siła przekazu muzyki wynika ze wspólnej pracy Bowiego z wypróbowanymi muzykami jazzowej sceny Nowego Jorku. Swoją wirtuozerią i indywidualnościami

odkrywają oni nowe muzyczne przestrzenie, a łącząc się w rozmaite składy przypominają pączkujące drożdże, które rozszerzają granice i definicje muzyki. Śmiem twierdzić, że wyborem języka jazzu Bowie pragnął zapewnić sobie wolność interpretacji, choć muzycy nie używają tylko stricte jazzowego języka. Instrumentami rozgrywającymi na płycie są saksofon i perkusja. Zapewne to nie przypadek, bo sam David Bowie nieźle posługiwał się nim osobiście – raczej w sposób charakterystyczny niż wyrafinowany. W całej dyskografii ten właśnie instrument pełnił przewodnią rolę, akcentując muzykę Bowiego na przestrzeni pięćdziesięciu lat. Domknięcie tematu przypadło Donniemu McCaslinowi, który pierwszorzędnie wcielił się w postać przewodniego ilustratora. Doświadczony muzyk, długoletni współpracownik Marii Schneider, członek *Steps Ahead* wydał jedenaście solowych albumów, ale prawdopodobnie zapisze się w szerszej pamięci dzięki tej płycie. Jego podchwycenie idei Bowiego należy do wyjątkowych. Splata w sobie jego własną indywidualność i komentuje dokonania Bowiego.

### God Only Knows

*Blackstar* jest pięknym i zarazem trudnym darem dla miłośników Davida Bowiego i odbiorców muzyki. Stawia słuchacza w konieczności odpowiedzi na kwestie ostateczne, które współczesna kultura skutecznie wypiera poza nawias lub gloryfikuje tylko



w demoniczny sposób bez oddania im należytego szacunku. Bowie w ciągu kariery sam kreował odmienne artystyczne formy, uśmiercając je zanim one same przechwycą go i zaprowadzą w wysłużone koleiny. Zbliżająca się śmierć była ostateczną formą, z jaką Bowie podał współpracę. Uczynił z niej artystyczny akt przechodzący przez środek samego serca. Zostawił świadectwo hartu ducha, niezłomności i siły woli na tak długo, jak będziemy w stanie o nim pamiętać. Wideo i tekst *Lazarus* (a jednak odniesienie do chrześcijaństwa – *Ewangelia według św. Jana*, rozdział 11) jest listem z nieba, tylko nie było nam dane obejrzeć musicalu pod tym samym tytułem, który w Nowym Jorku wyreżyserował Ivo van Hove znany polskiej publiczności chociażby z ostatniej premiery *Łaskawości Tytusa Wolfganga Amadeusza Mozarta* w Operze Narodowej, a w którym Bowie grał i do którego napisał cztery piosenki.

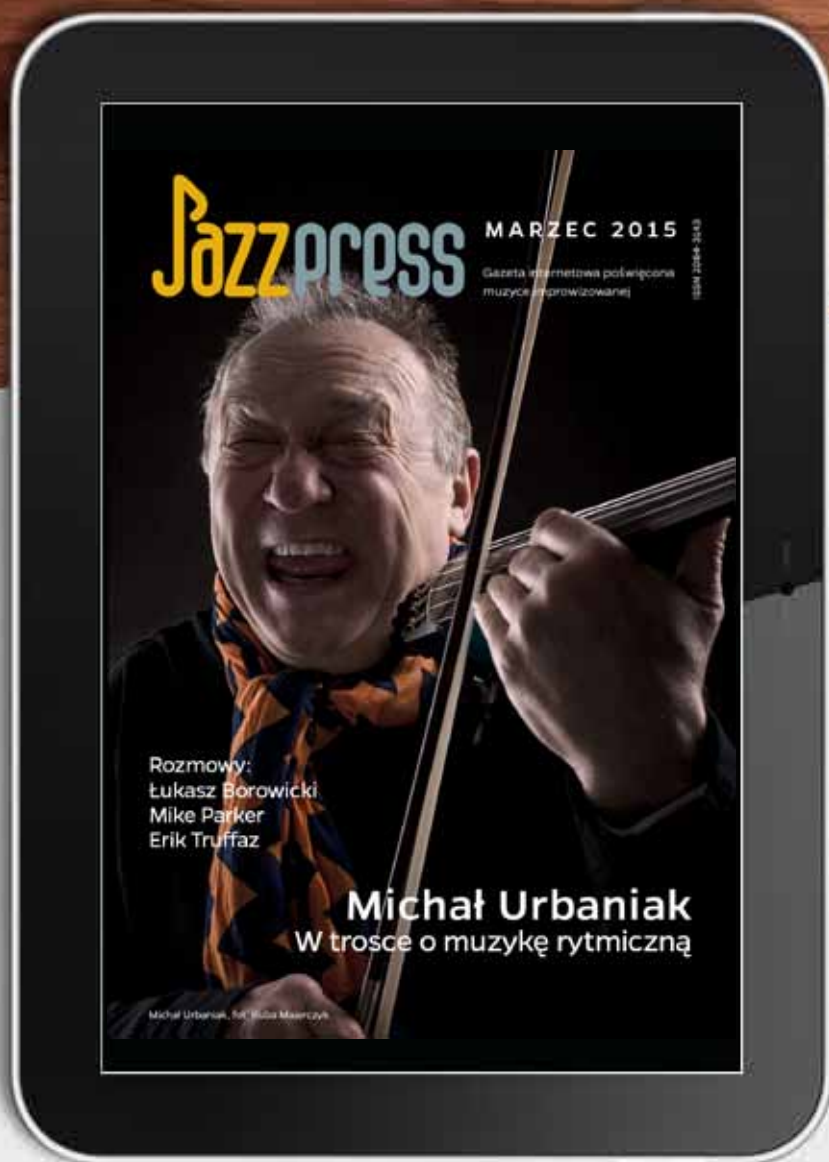
Mimo wielu tragedii, jakie drążą naszą rzeczywistość, powszechności choroby nowotworowej wśród bliskich, odejście Davida Bowiego poruszyło świat. Hołd złożyli mu nauczyciel buddyzmu Lama Chime Rinpoche czy watykańscy kardynałowie. Wielu płakało... Fala wspomnień zatoczyła koło. Życie Davida Bowiego pokazało, jak wiele treści można zmieścić w subtelnym ciele człowieka, który dokonał wielu wolt, przetrwał i ostatecznie odnalazł

się, wyznając tradycyjne wartości. O ile styl życia i czas wielu przyjaciół Davida zmienił rysy na niekorzystne, o tyle on z wiekiem zmienił się w charyzmatycznego mężczyznę obdarzonego urokiem, nonszalancją i nienaganną klasą. Z naszej powierzchni zniknęło życie, które nie bało się sięgać po trudne, niewygodne pytania. Błądzić, ale powstawać w odmiennej formie w poszukiwaniu kolejnych odpowiedzi. Odszedł proteuszowy człowiek, którego opis rzeczywistości i kultury wyprzedzał czas oraz zmuszał do słuchania.

## Stay

Panie Bowie, nie udało się Panu odejść bez zamieszania. Przewinęło się jak tsunami przez cały świat, zostawiając nas w smutku i z pustką, której nikt nie wypełni. Do zobaczenia! Będę Pana szukała i choć zdaję sobie sprawę, że kolejka do Pana długa, to mam nadzieję, że czas nie będzie grał już istotnej roli. Zatańczymy?●





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

Mamy nadzieję, że ułatwi Wam to lekturę naszego miesięcznika!

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

*Piszemy dla Was i dzięki Wam*





Łukasz Nitwiński  
lukasz@radiojazz.fm

## Dengue Fever - *The Deepest Lake*

Jak to możliwe, że banda hipsterów z Los Angeles nagrała album oparty na popowych hitach Kambo-dży sprzed paru dekad, wybełtała go w rockowym, psychodelicznym sprzężeniu i jeszcze zrobiła to dobrze? Naprawdę dobrze. *The Deepest Lake* to skrajna konfrontacja wschodu z zachodem, historii ze współczesnością – synonim dzisiejszego muzycznego świata ponad granicami i kulturami.

Dengeu Fever (nazwa odnosi się do tropikalnej, azjatyckiej choroby) został założony już w 2001 roku przez dwóch Amerykanów (bracia Zac i Ethan Holtzman), po powrocie z inspirującej podróży po Kambo-dży. Wkrótce powstał sekstet z wokalistką Chhom Nimol, śpiewającą po khmersku. Po pierwszych latach i albumach zespół ruszył w tournée po Azji i podpisał kontrakt ze słynnym Real Records Petera Gabriela.

Najnowszy album *The Deepest Lake* jest najbardziej globalnym osiągnięciem grupy. Khmerski repertuar został rozszerzony o rytmy afrykańskie, w utworach (na przykład w *Rom Say Sok*) pojawia się styli-



Mri, 2015

styka R'n'B, a sekcja dęta ma więcej miejsca. Muzycy starają się wszystkie inspiracje i stylistyki sprowadzić zgrabnie do wspólnego mianownika. I rzeczywiście jest spójnie – to jest największe zaskoczenie. Każdy z pomysłów współgra, a estetyka całości nie została przebarwiona. Utwory świetnie się przenikają, rozwijają powoli, uchylając drzwi do wielokulturowego świata Dengue Fever stopniowo. Warto wejść do środka.

## Gretchen Peters – *Blackbirds*

Jeden z najpiękniejszych albumów minionego roku. Ujmująco bezpretensjonalny, wielki ukradkiem. Staroświecko oparty na melodii i słowie. *Blackbirds* to opowieść o miłości, życiu i śmierci. Wyrafinowana narracja o rzeczach ostatecznych. Śpiew o nich przy skromnym akompaniamencie chropowatych gitar i szumie wrzosowych pól jest rzadką sztuką.

Gretchen Peters urodziła się w Nowym Jorku. W latach 80. przeniosła się na południe, do Nashville. Pisała, grała na gitarze. Szybko zapoznała się z lokalnymi legendami: Neil Diamond, Etta James, Martina McBride. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych stała się czołową postacią tradycyjnej muzyki amerykańskiego południa. W 2014 roku została zaproszona do elitarnego Nashville Songwriters Hall of Fame.

Teksty Peters nigdy nie były beztrosko pogodne. Cechuje je mądrość i refleksja nad blaskami i cieniami życia. Bohaterami *Blackbirds* są wojenni weterani, samotne matki, starcy, mordercy. "Ain't no shelter from this hard rain; the cure for the



Scarlet Letter Records, 2015

pain is the pain" – śpiewa w utworze o stracie bliskiej osoby. Ale w żadnym wypadku nie jest to twórczość depresyjna. Opowiedziane jest to lirycznie, delikatnie. Z wielkim smakiem i bez emocjonalnych nadużyć.

Drugą największą siłą tego albumu są kompozycje. Głęboko zakorzenione w tradycyjnej amercianie i folkowej spuściźnie Nashville. Twórczy talent Peters od lat docenia wielu artystów, wśród nich Bonnie Raitt czy supergwiazda country Martina McBride. Na albumie dominują ballady o melancholijnym nastroju, wspierane przez organy i fortepian Barry'ego Walsh'a czy świetnie grającego brudną gitarą Douga Lancio. Tempo równoważą utwory z rockowym pazurem, wśród nich *When All You Got is a Hummer*, który śmiało mógłby się znaleźć w żelaznym repertuarze Neila Younga & The Crazy Horse. ●

**Kontakt z redakcją:** [jazzpress@radiojazz.fm](mailto:jazzpress@radiojazz.fm)

ul. Górczewska 201, 01-459 Warszawa

[www.jazzpress.pl](http://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 Michalak

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](mailto:beata@radiojazz.fm)

## Marketing i reklama

Agnieszka Holwek

[promocja@radiojazz.fm](mailto: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 »**



