

Jazzpress

LUTY 2017

Miesięcznik internetowy
poświęcony jazzowi
i muzyce improwizowanej

ISSN 2084-3143

Take
SIX
Szóste
urodziny
JazzPRESSu!

Rozmowy:
Anna Gadt
Paweł Szamburski

Henryk
Miśkiewicz
Głębszy
i niewytłumaczalny
temat

TOP NOTE
Oleś Brothers
& Antoni Gralak
– *Primitivo*

fot. Kuba Majerczyk

6 LAT
MIESIĘCZNIKA
JAZZPRESS

18 MARCA 2017
GODZ. 19:00

WSTĘP WOLNY

take six

Bemowskie Centrum Kultury i Fundacja EuroJAZZ zapraszają na koncert:

Klara Cloud & Vultures
Zbigniew Namysłowski Quintet

Bemowskie Centrum Kultury,
ul. Górczewska 201, Warszawa
www.bemowskie.pl

transmisja
on-line
radioJazz.fm



BEMOWSKIE
CENTRUM
KULTURY

euroJazz

Jazzpress

radioJazz.fm

Od Redakcji

redaktor naczelny

Piotr Wickowski

piotr.wickowski@radiojazz.fm



Muzyka do tańca, do zakupów, jako tło, ale również o charakterze sakralnym i w typie klasycznej, tanio i szybko na dowolne zamówienie. Precyzyjnie dostosowywana do oczekiwań zamawiającego. Tworzona i odtwarzana przez specjalnie w tym celu stworzone programy komputerowe.

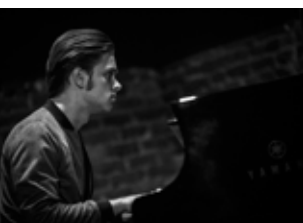
Coraz mniej nas to dziwi? Takie są realia współczesnego świata. Skoro w kolejnych dziedzinach praca ludzka zastępowana jest przez maszyny, dlaczego nie miałyby się tak dziać również w branży muzycznej? Co w takim razie powiecie na roboty, które potrafią... improwizować? Tak, analizują (chciałoby się napisać „słuchają”) melodię i rytmikę podawaną przez żywego muzyka, a następnie odpowiadają na to swoją sekwencją dźwięków. Nieprzypadkowych, mających uzasadnienie, pasujących do tego, co gra i jak zachowuje się człowiek. Niemożliwe? Przecież z przekroczeniem bariery improwizowania mają czasem problem nawet doskonale wykształceni muzycy, a co dopiero maszyny. Ironiczne science-fiction? Nic podobnego, takie roboty już powstają. Nie wierzycie? Przeczytajcie najnowszy odcinek *My Favorite Things* (or quite the opposite...) Piotra Rytowskiego.

Chyba jednak nie powinno nas to wcale dziwić. Przecież większość z nas niemal bezustannie podłączona jest do swoich smartfonów i wpatrzona w ich ekrany, poza którymi świata nie widzi.

Może nie jest jeszcze za późno? Może ogrzewająca od środka fraza Henryka Miśkiewicza jeszcze się do czegoś przyda...

Miłej lektury





SPIS TREŚCI

3 – Od Redakcji

4 – Spis treści

6 – Porterety improwizowane

7 – Take 5, czyli 5 pytań do Andrzeja Dąbrowskiego

8 – Wydarzenia

10 – Płyty

10 Pod naszym patronatem

12 Top Note

Oleś Brothers & Antoni Gralak – *Primitivo*

14 Recenzje

Jachna / Tarwid / Karch – *Sundial II*

The Flash! – *Siła*

Adam Pierończyk – *Monte Albán*

Marek Napiórkowski Sextet – *Trójka Live*

Dorota Miśkiewicz – *Piano.pl*

Tomasz Wendt Trio, Atom String Quartet – *Behind The Strings*

Rafał Grząka, Atom String Quartet – *Atom Accordion Quintet*

Silberman And Three Of A Perfect Pair – *Silberman And Three Of A Perfect Pair*

Sokołowski – *Galerie*

Piotr Domagała & Kwartet Śląski – *Chowańce*

Eskelin Weber Griener – *Sensations of Tone*

Andrew Cyrille Quartet

– *The Declaration of Musical Independence*

Iro Haarla – *Ante Lucem for Symphony Orchestra and Jazz Quintet*

Eric Schaeffer + The Shredz – *Bliss*

Emilie Weibel – *oMoO*

Black String – *Mask Dance*

Naqsh Duo (Golfam Khayam & Mona Matbou Riahi) – *Narrante*

Moonbow – *When the sleeping fish turn red and the skies start to sing In C major I will follow you till the end*

São Paulo Underground – *Cantos Invisiveis*

François Carrier / Michel Lambert / Rafał Mazur – *The Joy of Being*

Schlippenbach Trio – *Warsaw Concert*

Joe McPhee & Raymond Boni – *Live from The Magic City*

Joe McPhee & Ingebrigt Håker Flaten – *Bricktop*

53 – Książki / recenzje

Marcel Woźniak – *Biografia Leopolda Tyrmanda.*

Moja śmierć będzie taka, jak moje życie

Grzegorz Piotrowski – *Muzyka popularna. Nasłuchy i namysły*

57 – Koncerty

- 58 Przewodnik koncertowy
 - 62 Tajemniczy gość
 - 64 Pianista na rozstaju
 - 67 Dobry wieczór nie tylko dla kinomaniaka
 - 69 Powiew wolności
-

75 – Rozmowy

- 75 Henryk Miśkiewicz
Głębszy i niewytłumaczalny temat
 - 87 Anna Gadt
Jak bardzo decyduje strach
 - 95 Paweł Szamburski
Cały ten jazz! MEET!
-

106 – Słowo na jazzowo

- 106 Złota Era Van Geldera
Wayne Shorter – 5 Original Albums
 - 109 Kanon Jazzu
Joshua Redman – Wish
 - 111 Wszystkie drogi prowadzą do Bitches Brew
Lato 1969
 - 116 My Favorite Things (or quite the opposite...)
Taperzy XXI wieku?
-

120 – Pogranicze

- 120 Down the Backstreets
De La Soul – Buhloone Mindstate
-

122 – Redakcja



www.jazzpress.pl

Portrety improwizowane



rys. Jarosław Czajka

5 pytań do Andrzeja Dąbrowskiego

*Melodia,
ciekawa harmonia
i dobry tekst są
milsze dla uszu*

Piotr Wickowski: Kogo chętniej pan słucha – perkusistów czy wokalistów?

Andrzej Dąbrowski: Częściej słucham wokalistów i wokalistek. Perkusistów mniej, bo sam już od czterech lat nie gram. A śpiewam nadal. Melodia, ciekawa harmonia i dobry tekst są milsze dla uszu.

W którym z pana wielu samochodów najlepiej słuchało się muzyki?

Najlepszy sound i jakość dźwięku oddawało nagłośnienie w dawnej limuzynie z lat dziewięćdziesiątych, była to lancia kappa. Pełnia brzmienia i doskonałe głośniki wysokotonowe. Teraz mój ford fiesta st fabryczny system audio Sony też ma super.

Po czym poznaje się dobrą piosenkę?

Dobra piosenka musi mieć ładną melodię, dobry tekst, wpadający w ucho refren. Wiele dobrych piosenek ginie, bo nie są prezentowane w muzycznych mediach.



fot. Kuba Majerczyk

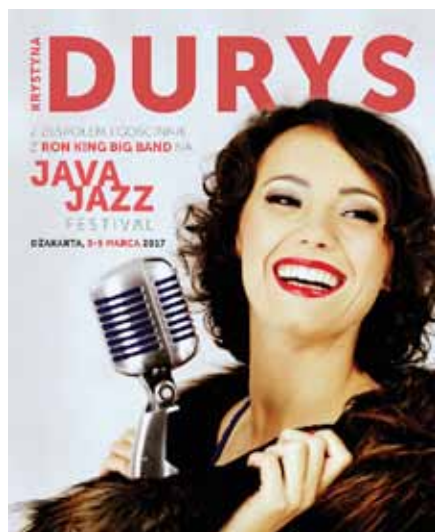
Gdyby mógł pan stworzyć sobie wymarzony band, złożony z największych postaci jazzu, kogo by pan do niego zaprosił?

Żeby nie sięgać daleko, wystarczyłby mi akompaniament polskich wspaniałych muzyków, takich jak Henryk Miśkiewicz, Robert Majewski, Łukasz Żyta, Michał Tomaszczyk, Jacek Niedziela, Wojciech Karolak, Paweł Kaczmarczyk.

JazzPRESS potrzebuje działu motoryzacyjnego?

Myślę, że nie jest to konieczne. Wprawdzie jazzmani interesują się motoryzacją, ale JazzPRESS jest fachowym pismem jazzowym i, moim zdaniem, nie potrzebuje „wspomagacza” motoryzacyjnego. Rynek prasowy jest wystarczająco wypełniony tematami moto...●





Krystyna Durys na Java Jazz Festival 2017

Wokalistka Krystyna Durys została zaproszona na Java Jazz Festival 2017 w Indonezji, który odbędzie się na początku marca. Krystyna Durys wystąpi wśród takich sław, jak Kirk Whalum, Sergio Mendes, Chick Corea czy Arturo Sandoval, podczas przed-festiwalowego Java Jazz On

The Move, gali powitalnej oraz wszystkich trzech dni festiwalu, również gościnnie z Ron King Big Band.

Java Jazz Festival to największy festiwal jazzowy na półkuli południowej i jeden z największych na świecie. Odbywa się w Dżakarcie od 2005 roku. ●

Kamil Piotrowicz z nagrodą Miasta Gdańska

Pianista Kamil Piotrowicz znalazł się w gronie trzech wyróżnionych Nagrodami Miasta Gdańska dla Młodych Twórców w Dziedzinie Kultury. Nagrody przyznawane są od roku 2000 twórcom poniżej 35 roku życia. Wśród ponad stu wcześniej nagrodzonych artystów są między innymi Olo Walicki i Wojciech Mazolewski. ●



fot. Marika Morawiec

WSPIERAJ WYDAWANIE
KOLEJNYCH NUMERÓW JAZZPRESSU !

nr konta:

05 1020 1169 0000 8002 0138 6994

Ważne: wpłata tytułem "Działalność statutowa Fundacji"

Wacław Zimpel i Jan Ptaszyn Wróblewski z Paszportami Polityki

fot. Marta Ignatowicz-Soltys



Wacław Zimpel „za przełamywanie granic w muzyce, za autorskie, poparte świetnymi umiejętnościami łączenie różnych trady-



fot. Barbara Adamek

cji i szukanie w nich tego, co wspólne i uniwersalne” oraz Jan Ptaszyn Wróblewski „za bycie dobrym duchem muzyki jazzowej w Polsce od jej pra-

początków aż do dziś” – tacy są laureaci najnowszej edycji Paszportów tygodnika Polityka w kategoriach – odpowiednio – *Muzyka popularna* oraz *Kreator kultury*.

Wacław Zimpel znalazł uznanie, między innymi, za łączenie duchowości Wschodu z zachodnią minimal music – cechy charakterystyczne jego twórczości pojawiające się również na dziełach wydanych w ubiegłym roku: solowym albumie *Lines* oraz na płycie tria LAM tworzonego z Hubertem Zemlerem i Krzysztofem Dysem. ●

Zwycięzcy konkursu na jazzowy debiut fonograficzny

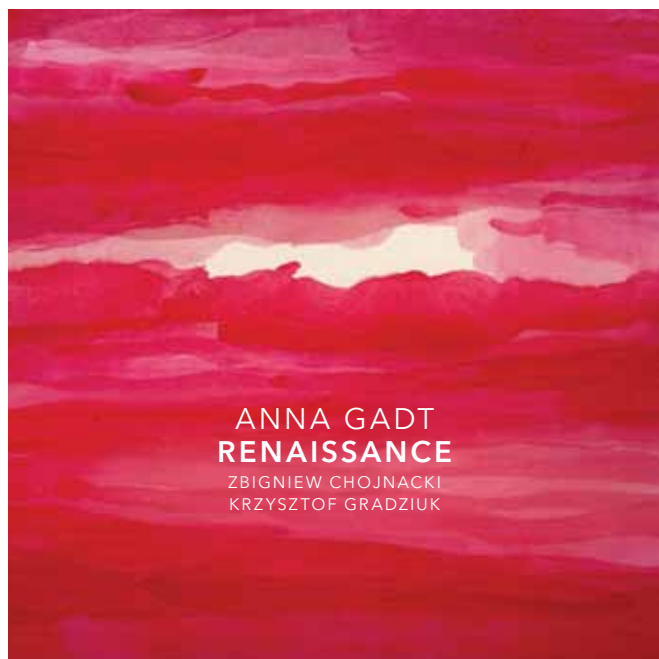


Zespoły Immortal Onion i Quindependence zwyciężyły w szóstej edycji rozstrzygniętego 10 stycznia konkursu w ramach programu *Jazzowy debiut fonograficzny*. Pierwsza z grup będzie mogła wydać swój debiutancki album w Requiem

Records, a druga – we współpracy z Jazz Sound. Oba zespoły będą też mogły wystąpić podczas tegorocznej edycji Warsaw Summer Jazz Days w lipcu, jeśli tylko ich debiuty zostaną wcześniej wydane i skierowane do sprzedaży.

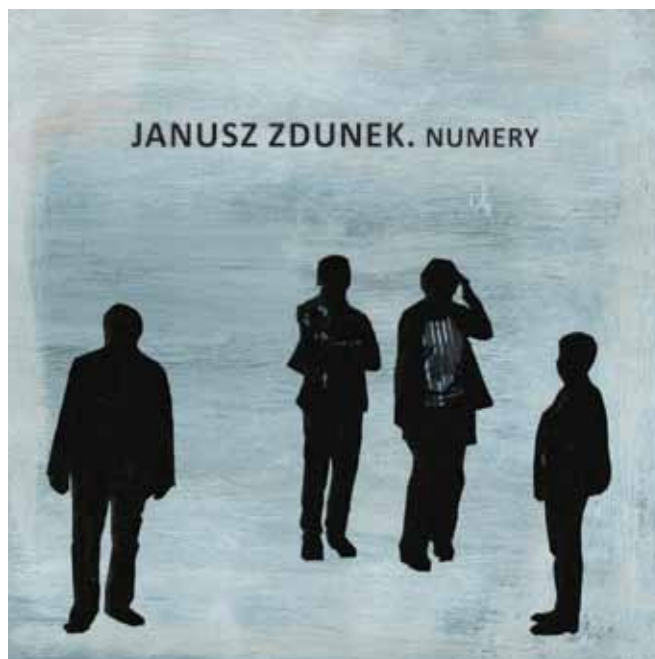
Wydanie płyt dofinansuje Instytut Muzyki i Tańca, który jest też organizatorem konkursu. Konkurs jest przeznaczony dla muzyków nie starszych niż 30 lat, którzy nie publikowali dotychczas swoich nagrań (wymóg dotyczy

co najmniej połowy członków zespołu). Przynajmniej połowa czasu trwania planowanego nagrania debiutanckiego albumu musi być przeznaczona na muzykę polską, w programie powinien się również obowiązkowo znaleźć chociaż jeden nowy utwór polskiego kompozytora. W poprzedniej edycji konkursu *Jazzowy debiut fonograficzny* zwyciężyli Mateusz Pliniewicz Quartet oraz The Forest Tuner. Płyty obu grup ukazały się w 2016 roku. ●



Anna Gadt – *Renaissance*

Najnowszy album Anny Gadt – *Renaissance* zawiera interpretacje utworów z kanonu dzieł kompozytorskich renesansu: psalmów, pieśni liturgicznych, utworów świeckich. Wokalistce w nagraniu towarzyszyli: perkusista tria RGG Krzysztof Gradziuk oraz akordeonista Zbigniew Chojnacki. Artyści na nowo odczytali kompozycje Wacława z Szamotuł, Gerwazego Gorzyckiego, Mikołaja Gomółki i Jana z Lublina. Listę utworów uzupełniają dwa nagrania autorstwa Anny Gadt, w tym dedykowany Barry’emu Guyowi *Thanks God*. Współczesna dysonansowa harmonia, sonorystyka, a także oryginalny dobór i wykorzystanie instrumentów pozwoliły przetłumaczyć renesansową rzeczywistość na współczesny język wykonawczy. Wydany nakładem Hevhetii album miał premierę 25 stycznia.



Janusz Zdunek – *Numery*

Autorska płyta trębacza i kompozytora Janusza Zdunka *Numery* nawiązuje do idei yassu, choć nie brakuje na niej także akcentów rockowych. Na płycie usłyszeć można wpływy twórczości wszystkich formacji, z którymi Janusz Zdunek współpracuje, a w nagraniach wzięli udział muzycy z tych właśnie zespołów: Ireneusz Kaczmar i Rafał Baca (Marienburg), Jarek Ważny i Tomasz Glazik (Kult), Bogumiła Boogie Ludwińska i Piotr Wróbel (projekt na festiwal Zacieralia) oraz Mariusz Godzina. Jedenaście autorskich kompozycji charakteryzuje się rozbudowanymi partiami instrumentów dętych, zróżnicowanymi formami ekspresji oraz mieszkanką segmentów improwizowanych i zaaranżowanych. Płyta, którą wydała wytwórnia SP Records, miała premierę 27 stycznia.



Stanisław Słowiński – *Solo*

Solo to autorska płyta skrzypka, aranżera i kompozytora Stanisława Słowińskiego. Na mini album (EP) laureata Grand Prix Festiwalu Jazz Juniors oraz nagrody publiczności na pierwszym Międzynarodowym Jazzowym Konkursie Skrzypcowym im. Zbigniewa Seiferta, składają się trzy kompozycje inspirowane na równi klasycznym kanonem muzyki skrzypcowej, swobodą wyrazu jazzu i szeroko pojmowanej muzyki improwizowanej. Album stanowi próbę zdefiniowania na nowo roli skrzypiec jako instrumentu solowego we współczesnej muzyce improwizowanej. Podczas sesji nagraniowej artysta korzystał z wykonanych specjalnie dla niego pięciostrunowych skrzypiec. Płyta miała premierę podczas trasy koncertowej pod koniec stycznia.



D.R.A.G. – *Oberek*

Płyta *Oberek* debiutuje założony przez skrzypaczkę Dominikę Rusinowską kwartet D.R.A.G. Zespół istnieje od roku 2014, oprócz liderki, laureatki nagrody publiczności podczas drugiej edycji Międzynarodowego Jazzowego Konkursu Skrzypcowego im. Zbigniewa Seiferta, współtworzą go: pianista Mateusz Gawęda, kontrabasista Kuba Mielcarek oraz perkusista Józef Rusinowski. Album zawiera sześć utworów będących interpretacjami melodii tradycyjnych w aranżacjach Dominiki Rusinowskiej, Mateusza Gawędy i całego zespołu. Muzyka D.R.A.G. powstała z inspiracji ludowymi motywami i współczesną sceną improwizowaną. Płyta ukazała się nakładem krakowskiej wytwórni Audio Cave i miała premierę 4 lutego. ●

TOP
NOTEFor Tune, 2016 / www.for-tune.pl

Oleś Brothers & Antoni Gralak – *Primitivo*

Według przedpremierowych deklaracji muzyków ideą nagrania tego albumu było odwołanie się do pierwowzorów muzykowania. Skupienie się na emocjach, prostocie przekazu. Historia pokazuje, że takie podejście nie raz już okazywało się sukcesem, udowadniając, że właśnie w prostocie tkwi siła. Trąbka, kontrabas, perkusja – prosty zestaw instrumentów i kompozycje o nieskomplikowanej budowie kolejny raz dowiodły słuszności tego twierdzenia. „Muzyka, zawsze była opowiadaniem o dwóch skrajnych emocjach – radości i rozpacz” – zacytuję tu słowa Marcina Olesia. Cóż, tytuł *Songs of Mirth and Melancholy*, podobnie jak *Pieśni miłości i nienawiści* są już jednak od pewnego czasu zajęte. Muzycy postawili więc na *Primitivo* kierujące uwagę odbiorcy właśnie ku swoim źródłom inspiracji.

W większości to nagrania spokojne, wyważone. Raczej niebędące ekspresją wielkiej radości, ale też nie mówiące o bezbrzeżnym smutku



Krzysztof Komorek
donos_kulturalny@wp.pl

Godzinną płytę wypełnia dziesięć utworów, a w zasadzie dziewięć i jedna półminutowa zespołowa improwizacja *Ka Ko* – najdynamiczniejszy, najostrzejszy utwór na tej płycie. Bo *Primitivo* w zdecydowanej większości to nagrania spokojne, wyważone. Raczej niebędące ekspresją wielkiej radości, ale też nie mówiące o bezbrzeżnym smutku. Wyjątkiem jest *Hindu* skomponowany przez Antoniego Gralaka, nieco bardziej radosny, śpiewny i taneczny. Być może to moje subiektywne odczucie, jednak zdaje mi się, że Olesiowie w kolejnych projektach częściej, niż kiedyś, kierują się ku lekkiej melancholii, zadumaniu, uspokojeniu. Nie ukrywam, że ku mojej rosnącej satysfakcji.

Na opisywanej tu płycie, oprócz wspomnianych powyżej nagrań, znajdziemy także utwory autor-

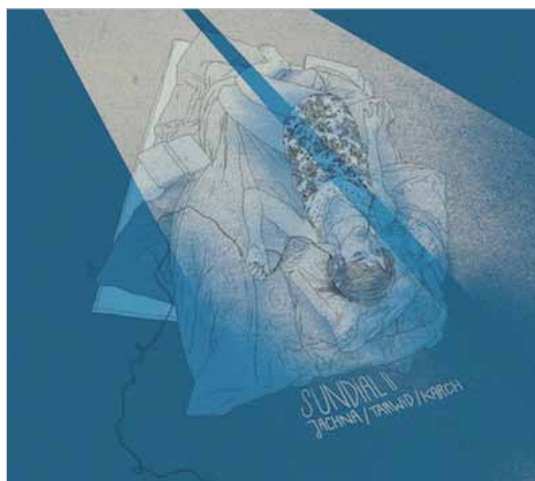
stwa guru awangardowego jazzu Roscoe Mitchella, kenijskich muzyków Mbaraka Achienga i Ayuba Ogady (których kompozycje chętnie wykorzystywane były swego czasu w kinowych przebojach – między innymi w *Wiernym ogrodniku* i *Samsarze*) oraz trzy kolejne dzieła członków tria: jeszcze jedno Antoniego Gralaka, jedno Bartłomieja Olesia i jedno spółki Marcin Oleś / Antoni Gralak (kapitałna, przebojowa wręcz *Gambetta*). Powyższą listę uzupełniają tradycyjne pieśni: suazyjska, tybetańska i aztecka. W interpretacjach tych trzech ostatnich dość łatwo doszukać się muzycznych korzeni każdego z utworów. Sygnalizuje to choćby wstęp do *Nangmy* czy perkusjonalia w *Suazi*. Zamykająca album *Sangje Menla* zaskakuje z kolei wokalnym popisem Antoniego Gralaka, lekko przypominającym klimat płyt Olesiów z Jorgosem Skoliasem.

Album ukazał się tuż przed końcem roku i zdążyło jeszcze namieszać w rocznych podsumowaniach krajowego jazzu. Ci, którzy zbyt wcześnie poukładali sobie zestawienia topowych wydawnictw 2016 roku mogli nabawić się bólu głowy, bowiem *Primitivo* zdecydowanie zasługuje, by do tych zestawień dołączyć. Bardzo ciekawa i fajna płyta. ●

Jachna / Tarwid / Karch – *Sundial II*



Jakub Krukowski
j.krukowski@op.pl



Hevhetia, 2016 / www.hevhetia.com

Już ponad dwa lata minęły od wydania pierwszej płyty trio Jachna / Tarwid / Karch, jednak fundamenty, na jakich artyści oparli nową produkcję, zdają się pozostawać niezmienione. Ich muzykę wciąż cechuje minimalizm, a obok gry na instrumentach istotną składową jest umiejętne operowanie ciszą. „Otwarta, improwizowana kameralistyka” – mogliśmy przeczytać w opisie wydawniczym poprzedniego albumu, „wszystko działa tu precyzyjnie i bezbłędnie, jak w zegarku” – dodał Piotr Wickowski (JazzPRESS, styczeń 2015). *Sundial II* jest podobnie wyważony, zdaje się, że jeszcze dokładniej przemyślany, z całą pewnością kontynuuje drogę obraną na debiucie. Symbolicznym tego wyrazem jest zegar sł-

neczny, który znów znalazł się w nazwie albumu – tak, jak nieprzerwane jest jego funkcjonowanie, tak zespół pozostaje wierny swojej stylistyce.

Kolejnym wyraźnym nawiązaniem do poprzedniego krążka jest tytuł kompozycji *Terpsichore's Back*. Rzekomy powrót antycznej muzy tańca i pieśni nie odnosi się bynajmniej do odzyskania utraconego natchnienia muzyków, dla tych bowiem, dzielące obie płyty lata były niezwykle owocne. Trębacz Wojciech Jachna nagrał kilka świetnie przyjętych płyt (miedzy innymi *Dźwięki Ukryte - Top Note JazzPRESSu* w listopadzie 2016), natomiast Grzegorz Tarwid (fortepian) i Albert Karch (perkusja) razem z Kubą Więckiem koncertowali w ramach tria Into Interlude, indywidualnie zaś brali udział w wielu innych ciekawych projektach. Jachna, z uwagi na swój sceniczny dorobek, wciąż pozostaje naturalnym liderem formacji. Jego młodszy kolega w ostatnim czasie nabrali jednak sporego doświadczenia, czy to grając w polskich i międzynarodowych składach, czy też podczas studiów na kopenhaskiej

Rhythmic Music Conservatory. Z całą pewnością możemy więc mówić o doborowym składzie, którego członkowie zarówno jako zespół, jak i indywidualnie, osiągnęli bardzo wysoki poziom.

Na *Sundial II* znalazło się dziewięć kompozycji, autorstwa wszystkich trzech artystów. Album otwiera wspomniany wcześniej utwór *Terpsichore's Back*, napisany przez Tarwida. Podobnie jak na *Terpsichore's Chant* z poprzedniej płyty, melodia hipnotyzuje słuchacza, tym razem jednak nie powolną grą fortepianu, a bardziej subtelnym tonem trąbki, wybijającym się ponad inne instrumenty. Słychać, że muzycy nie spieszą się, już na samym początku wprowadzają fragmenty wyciszenia. Snując subtelne frazy, w dużym stopniu bazują na improwizacji, ta jednak potrafi gwałtownie zmienić nastrój, czego najlepszym dowodem są *Holmen* i *Mirror of a Thousand Flowers*.

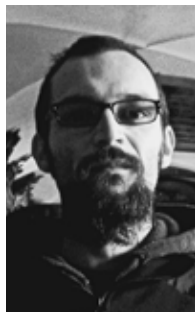
Szczególnie interesującym dla mnie momentem jest *Money for AP* również autorstwa Tarwida. Jest to najdłuższy utwór, pełny stylistycznych zwrotów, z ciekawą interakcją fortepianu i trąbki. Rozbudowaną strukturę ma też *One for Hedgehog*, gdzie uwagę przyciąga gra Tarwida i Karcha, wspólnie wygrywających tło dla improwizacji Jachny. Mamy tu też najmocniejszy akcent płyty – energetyczne solo perkusji w końcowej fazie utworu. Pozostający przez dużą część płyty nieco z tyłu Karch, tu daje pokaz swojej wirtuozerii.

Pozbawienie zespołu linii basu daje innym instrumentom dużo miejsca do wypełnienia. Muzycy tria pozostają jednak wierni minimalistycznej stylistyce i rozważnie dysponują przestrzenią. Do tego w zasadzie wszystkie kompozycje mają szkieletową formę, która z całą pewnością ewoluować będzie podczas występów na żywo. Pomimo oszczędności wyrazu otrzymujemy materiał z pięknymi detalami, których nie sposób od razu wyłapać. Płyta naprawdę wciąga, zachęcając do kolejnych odsłuchań. Połączenie doświadczenia Jachny oraz młodzieńczej energii Tarwida i Karcha, wciąż daje niezwykle dobry rezultat. *Sundial II* to świetna płyta, udowadniająca, że potencjał tria daleki jest od wyczerpania. ●



www.jazzpress.pl

The Flash! – Siła



Rafał Zbrzeski
zdeski@gmail.com



Hevhetia, 2016 / www.hevhetia.com

W kwietniowym numerze Jazz-PRESSu z roku 2015 wspólnie z Olą opisywaliśmy w entuzjastycznym tonie nasze wrażenia z koncertu tria The Flash! w krakowskim klubie Alchemia. Podczas tamtego koncertu Sławek Pezda zapowiadał wydanie płyty. I tak po roku z okładem – w grudniu 2016 – deklaracje lidera The Flash! zmaterializowały się w postaci krążka zatytułowanego *Siła*. W tym miejscu należy nadmienić, że skład zespołu, tak samo jak na wspomnianym koncercie, w nagraniu studyjnym uzupełnili basista Kuba Dworak i Max Olszewski za bębnami.

Kto zetknął się już z twórczością The Flash! nie będzie zaskoczony zawartością płyty, natomiast jazzowi ortodoksi mogą mieć problem

z zaakceptowaniem muzyki, którą proponuje krakowskie trio. Bądź co bądź młodzi (ale przecież już rozpoznawalni i doceniani zarówno w kraju, jak i zagranicą) jazzmani nagrali płytę mało jazzową. Właściwie album *Siła* to kociołek, w którym mieszają się ze sobą rozmaite stylistyki, z przewagą powracającego jak bumerang punk rocka. Oczywiście połączenia jazzu z punk rockiem, muzyką taneczną czy masywnym groovem nie wymyślono wczoraj, a jazzowa scena zna kilku wykonawców, którzy takie zabiegi stosują z niemałym powodzeniem. Wydaje mi się jednak, że do tej pory żaden z polskich artystów nie połączył tego wszystkiego na jednym albumie w tak zgrabny i pozbawiony pretensjonalnego zadęcia sposób.

Już tytuł otwierającej album kompozycji (*Pogrzeb jazzu*) nie pozostawia złudzeń, że będzie bardzo zadziornie. Faktycznie, od pierwszych taktów noga sama porusza się do rytmu, a w drugiej części utworu pojawia się gniotący ciężarem groove basu jako tło dla rozdzierającego wrzasku saksofonu. W następnym utworze Pezda balansuje pomiędzy krzykliwą frazą, a me-

lodią przywołującą skojarzenia z twórczością grupy The Madness. W kolejnych kompozycjach pojawiają się również nawiązania do współczesnej, elektronicznej muzyki tanecznej i drum'n'bassu, a dźwięki z utworu 103 C w pewnym momencie wywołują u mnie skojarzenie ze świetnie znanym tematem z serialu komediowego *Benny Hill*. Nieco bardziej nostalgicznie robi się w kawałku *Smutny Sławek*, ale już po chwili zespół ponownie zaprasza do wytężonego poruszania kończynami i tanecznej zabawy w utworze zatytułowanym *Kurt Cobain at disco*.

Szalona mieszanka stylów i gatunków trwa od pierwszego do ostat-

niego dźwięku albumu. Oczywiście, można silić się na doszukiwanie się, co dałoby się zrobić lepiej, ciut podkreślić, a co można było sobie podarować – nie ma to jednak większego sensu, gdyż czterdzieści siedem minut trwania płyty mija zupełnie niepostrzeżenie, a słuchacz zostaje naładowany niesamowitą energią. Album prezentuje zespół w pełnej krasie i daje znakomite pojęcie o tym, czego można spodziewać się podczas występów tego składu na żywo – a te niezmiennie polecam. Podczas koncertów The Flash! energia zawarta na albumie zostaje podniesiona do sześcianu i to właśnie scena jest prawdziwym żywiołem tego trio. ●



KONCERTY W PAŁACU SZUSTRA

Salon Jazzowy

22 II 2017 / g.19:30

PAULINA ATMAŃSKA TRIO

PAULINA ATMAŃSKA – fortepian
ADAM TADEL – kontrabas
BARTOSZ SZABŁOWSKI – perkusja

Projekt współfinansuje m.st. Warszawa

 **Warszawskie Towarzystwo Muzyczne**
IM. STANISŁAWA MONIUSZKI – ROK ZAŁOŻENIA 1871

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

Adam Pierończyk – *Monte Albán*



Adam Tkaczyk

adam-tkaczyk@wp.pl

Adam Pierończyk, 2016
www.adampieronczyk.com

Gdy pierwszy raz włączyłem *Monte Albán* Adama Pierończyka, nie wgłębiałem się w historię jego twórczenia ani pozycję albumu w katalogu artysty. Włączyłem, bo miałem ochotę na jakiś polski jazz, a album polecił rednacz niniejszego periodyku. W trakcie słuchania stopniowo uderzało mnie, jak łatwo słuchacz (w tym przypadku obok podpisany) może wizualizować sobie dźwięki wydobywające się z głośników.

Jeden utwór brzmi jak spacer po ruinach świątyni Majów, innym razem mamy przed oczami palenie fajki o podejrzanym zawartości z 500-letnim szamanem (pozdrowienie dla mojego człowieka Matuzalema), jak w teledysku Action Bronsona.

Odsłuch pozostawił na mnie mocne, bardzo pozytywne wrażenie i powracałem do albumu kilkakrotnie. Gdy zlecono mi recenzję *Monte Albán*, zrobiłem tradycyjny risercz (w sensie, że poczytałem sobie o albumie to i owo) i nagle czytam, że album inspirowany jest wycieczką jego autorów do tajemniczego kompleksu starożytnych piramid w Meksyku o nazwie Monte Albán właśnie (nie znałem tej nazwy i nie poczuwam się od winy – oskarżajcie sobie polski system edukacji). Zdaje się, że wywołanie takiego odbioru najlepiej świadczy o autorach kompozycji, ale jestem wystarczająco dużym egocentrykiem, żeby przejąć całą chwałę trafnego odczucia i poczuć się jak zaklinacz muzyków.

Na *Monte Albán* oprócz lidera – saksofonisty Adama Pierończyka, słyszymy argentyńskiego perkusistę Hernana Hechta i Roberta Kubiśzyna na elektrycznym basie. Płyta zawiera osiem utworów, trwa lekko ponad 70 minut, nagrano ją w dwa dni. Tym sposobem mamy już połowę recenzji w stylu polskich tygodników, więc dorzucę jeszcze, że jest to freejazzowy album z wplecionymi elementami elektroniki.

Wykorzystanie owych elektronicznych instrumentów jest bardzo subtelne, raczej tworzą one dodatkową przestrzeń dla głównego bohatera, niż odciągają od niego uwagę. W mojej opinii szczególnie przydatne okazało się programowanie perkusyjne – mroczne i enigmatyczne brzmienie kolejnych utworów może znużyć, a te elementy elektroniczne w odpowiednim momencie zmieniają nastrój i wybudzają z letargu album. I żeby było jasne: to nie są przeciętne „artystyczne eksperymenty” – na *Monte Albán* nie uświadczycie dźwięków na zasadzie: wpuścimy do studia misia koalę, zmusimy do zagrania na klawiszach i dopiszemy do tego „ukryte znaczenie”. Tutaj mamy profesjonalizm i najwyższe umiejętności – nawet jeżeli użycie pewnych narzędzi i dźwięków nie mieści się w książkowej definicji muzyki jazzowej, to na tym albumie są one pięknie wplecione w melodie i harmonie.

Wracając do Pierończyka, to jego performance jest fantastyczny. Sięga po różne narzędzia, rzecz jasna głównie po saksofony: sopranowy i tenorowy, i za każdym razem chce się, by nie przestawał grać. Często brzmi trochę coltrane’owo, co broń Boże nie jest zarzutem. Atmosferę nagrań mniej więcej opisałem już na wstępie, ale właśnie klimat, wywoływane emocje i obrazy są dla mnie najmocniejszym elementem albumu.

Monte Albán jest niczym wersja audio filmu *Baraka*. Nie pada ani jedno słowo, ale emocji i tak jest w nadmiarze. Tajemnica, niepewność, poznanie, zachwyt, przeżycia duchowe i seanse spirytystyczne. Może to zabrzmieć jak klisza, ale to, czego nie słychać, jest na tym albumie głośniejsze niż to, co słychać. Album, który w odbiorze jest bogatszy niż w dźwiękach. Czas założyć buty trekkingowe i ruszyć do Meksyku. Nie słyszałem w zeszłym roku nic podobnego. Gorąco polecam. ●



Marek Napiórkowski Sextet – *Trójka Live*



Marek Brzeski

marek.brzeski@onet.pl

Polskie Radio, 2016 / www.polskieradio.pl

W zająwce autorstwa Piotra Iwickiego umieszczonej na okładce płyty możemy przeczytać, że zarejestrowany w Studio Koncertowym Polskiego Radia im. Agnieszki Osieckiej materiał jest rodzajem recepty na doskonały koncert. Przyznaję autorowi rację w stu procentach. Ten zespół to chwilami „dynamit”, bywa momentami liryczny – wszystko we właściwych proporcjach. Przy znakomitej sekcji i wirtuozowskim duecie Miśkiewicza z Pierończykiem dostaliśmy perfekcyjną „maszynę”, czyli jazz na najwyższym poziomie.

Połączenie jakości studia i atmosfery koncertu zaowocowało jedną z najlepszych płyt ostatnich lat. Aż żał, że krąg odbiorców dobrej muzyki jest tak niewielki (przynaj-

mniej w Polsce). Pamiętam końcówkę lat siedemdziesiątych oraz lata osiemdziesiąte, kiedy każda nowa płyta Nahornego, Wróblewskiego, Urbaniaka, Makowicza, Muniaka i wielu innych była oczekiwaniem wydarzeniem. Jazz był obecny w radio, czasem w telewizji, wydawało się, że jego pozycja jest stała i nie zagrożona. Muzyka jazzowa była synonimem wolnej sztuki i wolnego świata.

Po roku 1989 przyszła wolność i odszedł jazz. W mediach zaczęła dominować komercja w najgorszym tego słowa znaczeniu. Promowanie tandetnego popu zaowocowało kilkoma pokoleniami muzycznych ignorantów (myślę o publiczności). Doczekaliśmy się sytuacji, w której wszystko, co wartościowe, zeszło do „podziemia”, czyli internetu, ustępując miejsca przemysłowi muzycznemu serwującemu „sezonowych artystów” dla tak zwanych mas. Równolegle pojawili się muzycy młodszego lub młodego pokolenia, którzy uprawiają muzykę jazzową na bardzo wysokim poziomie. Bez kompleksów, fenomenalnie uzdolnieni, wrażliwi i perfekcyjni technicznie. Grają z najlepszymi, koncertują na całym świecie.

cie i jedynie polskie, oficjalne, media zachowują się, jakby nie istnie-
li. Dziwne, ale przede wszystkim
smutne.

Płyta Marka Napiórkowskiego *Trójka Live* to „wiatr młodości” i potę-
ga doświadczenia. Cytując, wspo-
mnianego na początku Piotra Iwi-
ckiego – „swoisty polski Dream
Team”. Słyszemy wybitnych muzy-
ków młodszej i starszej pokole-
nia, znakomicie się rozumiejących,
grających jak w „natchnieniu”. Li-
der, Marek Napiórkowski, wielo-
krotny Jazzowy Gitarzysta Roku,
zaprosił do współpracy Henryka
Miśkiewicza (w nieustająco znako-
mitem formie), Krzysztofa Herdzi-
na, Adama Pierończyka, Roberta

Kubiszyna i Pawła Dobrowolskie-
go. Różnica między najmłodszym
a najstarszym muzykiem to po-
nad ćwierć wieku, jednak komplet-
nie tego nie słychać. Słychać nato-
miast sześć bardzo dobrych i rów-
nych kompozycji autorstwa Marka
Napiórkowskiego. Słychać znako-
mity time, mistrzowskie improwi-
zacje i wszystko, co powinien mieć
dobry jazz.

Osobiście szczególnie zwróciłem
uwagę na *Penn Drive* oraz *Lunar Ca-
lendar* – oprócz świetnych improwi-
zacji poczuwamy w nich to, co ja na-
zywam „ciepłem polskiego jazzu”.
Taki specyficzny klimat, którego
nie znajdziemy nigdzie na świecie.
Piękna i wartościowa płyta. ●

**Płyta
tygodnia**

**Rafała
Garszczyńskiego**

od poniedziałku
do piątku godz.

11:45

radioJazz.fm

www.radiojazz.fm

Dorota Miśkiewicz – *Piano.pl*



Wojciech Sobczak-Wojeński
wsimply@o2.pl



Universal Music Polska, 2016
www.universalmusic.pl

W czerwcu ubiegłego roku na łamach JazzPRESS-u miałem okazję podzielić się z Państwem moimi odczuciami z udziału w niebagatelnym na naszym rodzimym jazzowym gruncie przedsięwzięciu. Mowa o koncercie *Piano.pl* Doroty Miśkiewicz. Dziś, wszyscy, którzy podówczas mogli o tym koncercie tylko poczytać, mają szansę poczuć na własnej skórze to, o czym pisałem. Zamiast wracać do czerwcowego tekstu, lepiej jest chyba samemu wyrobić sobie zdanie – a zaiste, jest czego posłuchać i co pooglądać.

Dla mnie wydana właśnie w formie CD & DVD pozycja *Piano.pl* stanowi nie tyle przypomnienie

(wszak nie zdążyłem jeszcze zapamiętać szczegółów tamtego koncertu), ale przyczynek do wglębnienia się zarówno w warstwę muzyczną, jak również, co muszę uczciwie przyznać, większego docenienia warstwy wizualnej przedsięwzięcia. Dopiero teraz mam bowiem realnie szansę przyjrzeć się ciekawym (na pewno dla pianisty) zbliżeniom na czarno-białą klawiaturę pod władaniem aż 13 różnych ludzi, interakcjom między muzykami (tak zwana chemia na scenie), a wizualizacje i gra światła w tych mini-ujęciach jawią się jako jeszcze bardziej artystycznie uzasadnione.

Wracając do materii dźwiękowej – jestem zachwycony jakością tego nagrania. Masteringowe szlify nie pozbawiły koncertu właściwej temperatury. Wszystko pozostaje chłodno eleganckie, świeże, czyste, nowoczesne. Trudno wręcz miejscami nie oprzeć się wrażeniu, że słuchamy nagrania studyjnego, co potwierdza tylko (choć nie trzeba tu raczej nikogo przekonywać) status znakomitych muzyków, którzy uczestniczyli w nagraniu koncertowym. Warto w tym miejscu również nadmienić, że żadnej piosen-

ki nie trzeba było na potrzeby rejestracji powtarzać, co czyni tę koncertową sesję jeszcze bardziej kunsztowną.

Płyta DVD prezentuje utwory w kolejności pojawiania się na koncercie, zaś na płycie CD dokonano pewnego przetasowania – moim zdaniem na korzyść całości. Trudno przy tylu kolaboracjach uniknąć pułapki chaotyczności (lub z drugiej strony – sztucznych podziałów) materiału, ale wspomniany krążek CD, dzięki zmyślniejszej kolejności prezentowanych nań treści, wzmacnia ogólny przekaz, uwypukla uzasadnienie i zalety doboru takich, a nie innych kompozycji, intensyfikuje doznania słuchacza. Oczywiście, stanowczo nie na korzyść wypadłoby miesza-

nie utworów na płycie DVD, która ma w tym przypadku walor dokumentu 1:1.

Jak się domyślamy, tego typu wyjątkowy materiał zasługuje na wyjątkową oprawę. I tak też się dzieje. Elegancka warstwa edytorska *Piano.pl* dostarcza dodatkowych wrażeń estetycznych, stanowiąc równoprawną, artystyczną część projektu. Takich odczuć nie zapewniłyby jednak same pliki MP3... Lubię takie wydawnictwa, które od A do Z są skazane na sukces, robione ze znanstwem, rozmachem i światowym sznytem. *Piano.pl* do takich projektów należy i mam nadzieję, że przyniesie rodzimemu jazzowi kolejną złotą, a może i lepiej, płytę. ●

CISZA MOCNA

Najświeższa muzyka dla najbardziej wytrwałych słuchaczy. Głośno lub cicho, ostro lub łagodnie, awangardowo lub minimalistycznie, ale zawsze mocne wrażenia. Co tydzień w poniedziałek równo o północy. Powtórka od wtorku do piątku o tej samej porze.

WICKOWSKI / SIEGEL / FALKOWSKI

PONIEDZIAŁEK

24.00

radioJazz.fm

Rafał Grzaka, Atom String Quartet – Atom Accordion Quintet Tomasz Wendt Trio, Atom String Quartet – *Behind The Strings*



Mery Zimny

maria.zimny@gmail.com



Requiem Records, 2016
www.requiem-records.com

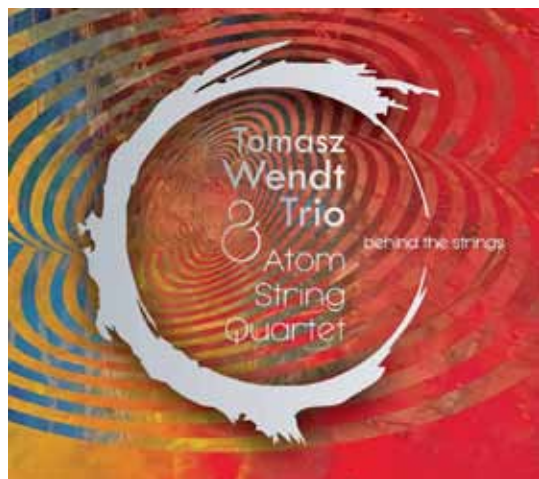
Muzycy tworzący Atom String Quartet to prawdziwe Atomówki. Może nie ratują świata przed zagładą, ale ucho przed zubożeniem, w przesyconym dźwiękami świecie, owszem. Nie tylko dostarczają pięknych dźwięków, są też niezwykle ruchliwi i pracowici, a dzięki rozległemu muzycznemu horyzontom, co rusz biorą udział w nagrywaniu kolejnych płyt. W drugiej połowie ubiegłego roku zaprezentowali dwa, bardzo różne projekty. Jeden nagrany z triem saksofonisty jazzowego Tomasza Wendta, drugi z akordeonistą Rafałem Grzaką

wpisujący się we współczesną klasykę.

W stronę muzyki nowej

Atom Accordion Quintet to muzyka współczesna, ale nie ta spod znaku Warszawskiej Jesieni. Nie ma tu eksperymentów, brzmień wciskających w fotel i wystudiovanych form zrozumiałych tylko nielicznym. To materiał bardzo przystępny, przyjemny w odbiorze, o klarownych kompozycjach i motywach wprost nawiązujących do muzyki ludowej. Zespół uzupełnił Rafał Grzaka, a autorami czterech utworów są młodzi polscy kompozytorzy: Mikołaj Majkusiak, Piotr Wróbel, Krzysztof Lenczowski oraz Nikola Kołodziejczyk.

Pierwszy z nich odwołuje się do muzyki nowej, ale w sposób przystępny, zapewniając wartką akcję, dobrze rozpisaną dramaturgię z miejscem na złapanie oddechu w ciągu glissand. Kompozycja uderza chwilami w tony rozrywkowe, przypominające nieco dokonania



SJ Records, 2016 / www.sjrecords.eu

Motion Trio. Ukłonem w stronę polskiej muzyki ludowej i tańców takich jak: kujawiak, mazur i oberek jest *Suita 3-5-7* Piotra Wróbla. To dzieło, w którym za spoiwo poszczególnych części posłużyła muzyka współczesna. Miłą dla ucha i bardzo plastyczną jest czteroczęściowa kompozycja *Atom Accordion Quintet* Krzysztofa Lenczowskiego, która podsuwa przed oczy gotowe obrazy i kadry. Ostatnia trzyczęściowa *Subliminal Folk Suite* Kołodziejczyka została skrojona tak, by wyeksponować rolę akordeonu. Niekiedy pobrzmiwają w niej echa muzyki Astora Piazzolli, a w całości zwraca uwagę niejednorodny rytm, odwołania do muzyki ludowej i piękny sonorystyczny kawałek z oddychającym miechem akordeonu. Choć całość zgromadzonego na płycie mate-

riału nie jest nowatorska, pozwala czerpać dużą satysfakcję ze słuchania i to nie tylko melomonom.

Jazz – oversize

Tuż przed świętami Mariusz Szczygieł polecał książkowe prezenty z tytułami sprofilowanymi pod konkretnego odbiorcę. Nagle padło pytanie, czy istnieje książka, która byłaby uniwersalnym prezentem, mogącym zaciekać i spodobać się każdemu, bez względu na preferencje czy wiek. Okazało się, że owszem, istnieje wydawnictwo uniwersalne, a ja dodam, że nie tylko w dziedzinie literatury. Druga płyta Atom String Quartet i tria Tomasza Wendta śmiało może pełnić taką rolę, jazz bowiem nie musi być skrojony na miarę.

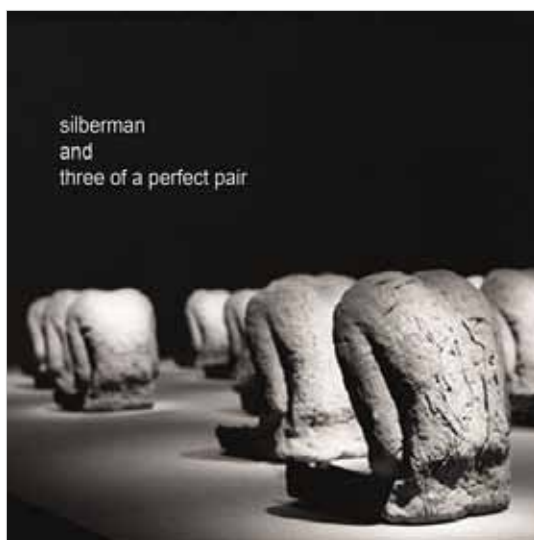
Behind The Strings to fonograficzny debiut Tomasza Wendta z całkowicie autorskim materiałem. Do wspólnej gry zaprosił on kolegów: perkusistę Wojciecha Bulińskiego i basistę Grzegorza Piaseckiego oraz Atom String Quartet. Krążek, doskonale nadający się do rodzinnych odsłuchów, wypełnia ciepłą, rodzinną aurą. Wrażenie to znajduje uzasadnienie w osobistych i emocjonalnych utworach dedykowanych bliskim autorowi osobom. Materiał wpisuje się w mainstreamowy jazz o bardzo przemysłowej strukturze z chwytliwymi, ładnymi tematami. Czuć tu ducha wspólnoty, w bardzo szerokim znaczeniu, jakby artyści chcieli zaprosić do słuchania każdego, komu muzyka nie jest obojętna. Płytę wypełniają melodie, które gładko wpadają w ucho i choć może na długo z nami nie zostaną, to pozwolą spędzić przyjemny czas, do którego będziemy chcieli wrócić. ●



Silberman And Three Of A Perfect Pair – *Silberman And Three Of A Perfect Pair*

Mery Zimny

maria.zimny@gmail.com



Audio Cave, 2016 / www.audiocave.pl

„Język (...) jest ruchomy i w każdej chwili powstaje, nie bierze się tylko z jakiegoś gotowego zapasu. Bo ja na przykład takiego gotowego zapasu wszystkich słów nie mam. Znajduję je w momencie zapisywania. (...) Myślę, że najlepiej by było, gdyby każdy piszący mógł stworzyć własny język, w którym zapisałby to bardzo niewiele, co ma od siebie do powiedzenia”. I to „bardzo niewiele” od siebie nagrało trio Silberman. Myślę, że te słowa bardzo dobrze pasują i oddają muzykę, stworzoną przez zespół, a twórczość ich autorki w jakimś stopniu posłużyła za inspirację do nagrania tej muzyki. Chodzi tu o awangardową poetkę Krystynę Miłobędzką, któ-

rej poezja dobywająca się z ust Jana Peszka wybrzmiewa na tle muzyki kilkakrotnie.

Tak jak Miłobędzka w języku, tak muzycy na krążku szukają nowych dróg, środków lub sposobów wyrazu. Pragnieniem poetki było napisanie i stworzenie języka na nowo – czy artystom przyświecał podobny cel? Owocem ich pracy jest sześć kompozycji, z czego pięć skomponowali członkowie trio, jedna jest natomiast dziełem włoskiego kompozytora Umberto Giordano. Choć mamy do czynienia z klasycznym trio jazzowym, to, co słyszymy na płycie dalece odbiega od wszelkich wyobrażeń i skojarzeń przypisywanych takiemu składowi. Perkusi- sta, zwany Silbermanem, wykazuje bardziej rockowe zacięcie, maksymalnie wypełnia przestrzeń nakreśloną i tworzoną przez fortepian i kontrabas, często nie pozostawiając miejsca na żaden dodatkowy dźwięk.

Łukasz Stworzewicz trzyma w ryzach wszystko, co się dzieje, buduje dynamikę lub asekurowuje pozostałe instrumenty. Z kolei kontrabas (Jakub Mielcarek) realizuje się w sposób bardziej awangardowy,

jego niepokojące dźwięki i nierzadko brudna barwa (*Latająca Komnata 32, Cocoon*) wspaniale budują dramaturgię muzyki. W końcu fortepian (Mateusz Gawęda) o klasycznym brzmieniu, ale kompozycyjnie skłaniający się ku muzyce współczesnej, jest raczej oszczędny i przenika się z subtelnym brzmieniem syntezatora, które wprowadza nietuzinkowy koloryt i nową jakość do kompozycji.

Krążek wypełniają autorskie kompozycje, na przykład hołd dla Davida Bowiego w *Dedicated to Starman*, niezwykle ciekawej kompozycji przypieczętowanej jeszcze ciekawszymi słowami Miłobędzkiej. Z kolei operowe fascynacje wybrzmiewają w pięknej kompozycji Umberto Giordano *La Mamma Morta*, z opery *Andrea Chénier*. Fortepian przejmuje w niej rolę gło-

su, a dźwięki pięknej melodii zostają wymieszane z tymi wygenerowanymi przez syntezator. Efekt jest o tyle fantastyczny, co niepokojący, bardzo wyrazisty i plastyczny. Cały materiał nafaszerowany jest emocjami, smacznymi niuansami, intrygującymi i nieoczywistymi rozwiązaniami oraz brzmieniem. Choć projekt łączący muzykę ze słowem, w tym z poezją, nie jest niczym nowym, to niewiele z takich przedsięwzięć jest naprawdę udanych. Tutaj czuje się, że muzyka i poezja są organicznie zespolone, a materia dźwięku stworzona jest dla słów, które składają się na wiersze Miłobędzkiej. Słowa wybrzmiewające w ustach Jana Peszka tak bardzo pasują do dźwięków, że chwilami można mieć wrażenie, że się przenikają i zamieniają rolami – w *Latającej Komnacie 32* w pewnym momencie kontrabas przypomina głos recytującego aktora. W jak dużym stopniu awangardowa poetka, próbująca stworzyć swój własny język, przekracza go, napisać i wymyślić od nowa, miała wpływ na muzyków i ich pracę można spekulować. Pewne jest jednak, że znalazła się tutaj nie z przypadku, a swój ślad pozostawiła nie tylko w słowach. ●

Sokołowski – *Galerie*



Piotr Rytowski

rytowski.jazz@gmail.com

For Tune, 2016 / www.for-tune.pl

Kuba Sokołowski, znany z grupy Magnolia Acoustic Quartet (wydawanej także przez For Tune) tym razem prezentuje się nam na solowym albumie. Sokołowski jest odpowiedzialny za kompozycję, wykonanie, nagranie i edycję materiału. To „scentralizowanie” działań było istotnym założeniem tego projektu.

Płyta składa się z dwunastu utworów: intro, dziesięciu galerii oraz outro. Wszystkie stanowią połączenie dźwięków fortepianu, elektroniki i tak zwanych fields recordings (mokradła, żaby, gotujący się ryż, silnik windy, schronisko dla psów, dzieci z przedszkola, wentylator).

Pierwsze określenie, jakie nasuwa się podczas słuchania materiału z płyty *Galerie* to minimalizm. Ale nie mam na myśli repetytywnej minimal music, tylko raczej oszczędność dźwięków, z którymi mamy do czynienia.

Przez ponad 46 minut obcujemy z ciekawym dźwiękowym eksperymentem. Czasem wychwytujemy strzępki melodii, rytmiczne frazy. Kiedy indziej kompozytor roztacza przed nami kompletnie abstrakcyjne pejzaże dźwiękowe – pejzaże malowane delikatną, minimalistyczną kreską. Najczęściej okryte tajemniczą czy wręcz niepokojącą aurą, której źródłem może być zarówno partia fortepianu, jak i szmery, szelesty i inne trudne do zidentyfikowania dźwięki tła.

Odbiór płyty *Galerie* z pewnością wymaga skupienia. Nic tu nie „wpada w ucho”, jednak po paru przesłuchaniach muzyka wciąga i w pewien sposób hipnotyzuje słuchacza. To chyba jedna z tych płyt, które najtrudniej opisać słowami. Dlatego tak krótko. Zachęcam do wzięcia udziału w tym eksperymencie. ●

Piotr Domagała & Kwartet Śląski – *Chowańce*

Mery Zimny

maria.zimny@gmail.com



Agencja Artystyczna GAP, 2016
www.aagap.pl

Moja przygoda z *Chowańcami* zaczęła się niejako od końca i premierowego koncertu w Krakowie. W bardzo zimny wieczór Piotr Domagała z Kwartetem Śląskim, być może na przekór zimie, zaprezentowali bardzo ciepłą i kojącą muzykę, która na chwilę pozwoliła zapomnieć o nieprzyjemnie smagającym twarz wietrze. Dopiero po muzyce „na żywo” przyszedł czas na tę z odtwarzacza, która dla odmiany wybrzmiała w chłodniejszych dźwiękach osnutych mroczną aurą.

Na płycie *Chowańce* są momenty jasne i radosne, pełne dziecięcych fantazji i beztroski, jednak dominują brzmienia mroczne, owiane gęstą mgłą, z której dobywają się

szepty i tajemnicze zgrzyty. Muzykę, w całości skomponowaną przez Piotra Domagałę, charakteryzuje melancholia – tak często kojarzona z muzyką słowiańską. Da się w niej wyczuć barwnego i niespokojnego ducha folku, którego gitarzysta od lat umiejętnie łączy z jazzem, natomiast zaproszony do projektu Kwartet Śląski wnosi elementy współczesnej muzyki klasycznej, a w tym wszystkim nie brakuje też improwizacji. Co najważniejsze, wszystkie te elementy świetnie ze sobą współgrają, tworząc bardzo spójną całość. Jest to zasługa zarówno doskonałych muzyków, którzy potrafią wyjść poza ramy muzyki, w której obracają się na co dzień, jak i świetnych aranżacji poszczególnych kompozycji.

Chowańce, to płyta wyróżniająca się wśród jazzowych i około jazzowych wydawnictw brzmieniem, kolorytem i koncepcją. Grę gitary i smyczków uzupełniają perkusjonalia Sławka Bernego, którego szerokie muzyczne doświadczenie owocuje bezbłędną orientacją i wzbogacaniem tej muzycznej materii. Muzycy klasyczni: Szymon Krzeszowiec, Arkadiusz Kubica, Łukasz Syrnicki i Piotr Janosik

bez problemu i zdawałoby się z naturalną łatwością odnaleźli się w świecie Domagały, wnosząc doń elementy, bez których końcowy efekt nie byłby tak interesujący. Są momenty, w których ciężko uwierzyć, że to, co słyszymy, to naturalne dźwięki dobywające się z instrumentów smyczkowych, a nie brzmienia wygenerowane przez syntezatory. Bardzo ciekawe są utwory, w których kwartet operuje sonorystycznymi brzmieniami, tak jak otwierająca płytę, mroczna kompozycja *Wiły*, niesamowita *Gawra* – utwór pełen napięcia i niepokoju, czy nieco złowieszcza *Matoha*. A najlepszym przykładem wspomnianej słowiańskiej melancholii niech będzie przepiękna ballada *Chowaniec*.

Piotr Domagała wraz z Kwartetem Śląskim i Sławkiem Bernym stworzyli ambitny materiał, który podali w bardzo przystępnej formie. Choć chowaniec to skrzaty, które pomagają czarownicy, nie należy się ich bać, a zdecydowanie warto poznać, a nawet się z nimi zaprzyjaźnić. ●

fot. Kuba Replewicz



radioJazz.fm

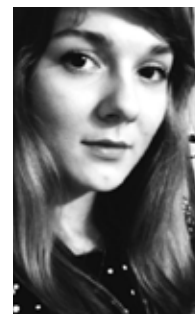
Jedyne żywe jazzowe radio w Polsce

www.radiojazz.fm



Eskelin, Weber, Griener – *Sensations of Tone*

Kasia Wójcicka
kasia@radiojazz.fm



Intakt Records, 2017 / www.intaktrec.ch

Niewątpliwą sensacją albumu *Sensations of Tone* jest unikatowe zestawienie ze sobą utworów freejazzowych i klasycznych ragtime'ów. Trio – Ellery Eskelin grający na saksofonie tenorowym, kontrabasista Christian Weber i perkusista Michael Griener – reprezentuje wyjątkowo otwarte podejście do jazzu, w którym oba style wykonawcze potraktowane zostały na równi. Płyta zawiera kompozycje legendarnych twórców, między innymi, Jelly'ego Rolla Mortona i Benniego Motena oraz własne swobodne improwizacje.

Punktem wyjścia do stworzenia takiej koncepcji albumu była teoria „odczuwania dźwięku” (*Sensations of Tone*) Hermanna von Helmholtza

z 1863 roku, dotycząca reagowania na różnorodne dźwięki, w zależności od kontekstu i uwarunkowań psychologicznych odbiorcy. Płyta zawiera więc swojego rodzaju eksperyment – w jaki sposób zabiegi stosowane dziś w muzyce z kręgu free, dawniej prawdopodobnie uznane za hałas, są odbierane dzisiaj? Jak na to wrażenie wpływa umiejscowienie takich improwizacji między tradycyjnymi kompozycjami jazzowymi?

Tytuły utworów w pełni improwizowanych odnoszą się do miejsc, w których muzycy spotykali się na próbach, bądź nagrywali materiał. Stanowi to być może kolejną sugestię dla słuchacza, bo poza odniesieniami do kompozycji klasyków, trio odwołuje się również do konkretnych sytuacji i przeżyć. Płytę otwiera perkusyjny wstęp utworu *Orchard and Broom*, z interesującym smyczkowym towarzyszeniem Webera i swobodnym zaśpiewem saksofonu Eskelina. Improwizacja w pewnym momencie przeradza się w pełen optymizmu *Shreveport Stomp* Mortona z lat dwudziestych ubiegłego stulecia. Muzycy grają z niesłychaną świeżością i znajomością stylu. Słysząc wyraż-

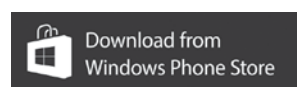
ne zamiłowanie do swingowych korzeni jazzu. Saksofon Eskelina brzmi zresztą zupełnie inaczej niż w dużo „ciemniejszych” utworach improwizowanych – tu przypomina barwę raczej klarnet. Uwagę zwraca również wykonanie standardu *Ain't Misbehavin'*, w którym odcinki solo są minimalistyczne, jest w nich sporo przestrzeni i „światła”. Kolektywne improwizacje tria rozbijają natomiast muzykę na jej czę-

ści składowe, powodują, że atmosfera staje się wyraźnie poważniejsza. Z oddali dochodzą jęki saksofonu, które przecinają przestrzeń *Cornelia Street*, nostalgicznie brzmi perkusja Greinera na *Ditmas Avenue*, wspominająca czasy Złotej Ery Swingu. Muzycy przenoszą słuchacza od radośnie nierealnego czasu minionego, do teraźniejszości, z jej współczesną poetyką i prozą życia. Płyta szczególna, dająca impuls do własnej refleksji. ●



radioJazz.fm

Pobierz aplikację mobilną



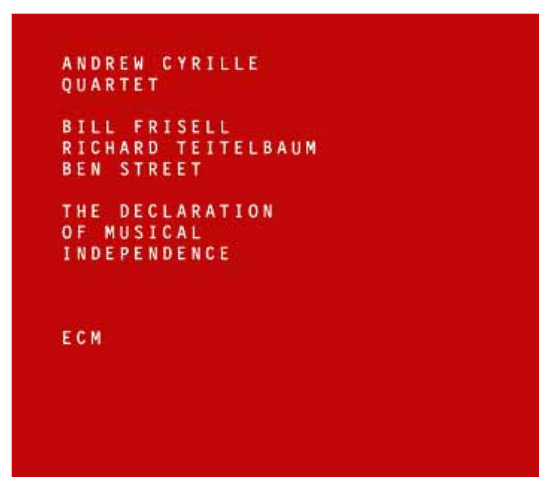
Oceń aplikację, zostaw swoją opinię ★★★★★

Andrew Cyrille Quartet

– *The Declaration of Musical Independence*

Krzysztof Komorek

donos_kulturalny@wp.pl



ECM Records, 2016 / www.ecmrecords.com

Kiedy pierwszy raz spojrzysz na biografię Andrew Cyrille'a z niedowierzaniem i zdumieniem studiujesz listę nazwisk muzyków, z którymi współpracował jako sideman: Geri Allen, Carla Bley, Anthony Braxton, Walt Dickerson, Charlie Haden, Coleman Hawkins, Cecil Taylor – wymieniając tylko część z nich. Dyskografia Cyrille'a jako lidera wygląda przy tej liście gigantów nadzwyczaj skromnie.

Swoje 77 urodziny ten znakomity perkusista uczcił pierwszym albumem wydanym pod szyldem ECM-u. W tworzeniu płyty pomagali go: Bill Frisell, keyboardzista Richard Teitelbaum i basista Ben Street. Nazywany Eminen-

cją Awangardy perkusista niezwykle trafnie sformułował motto albumu już w samym jego tytule. ECM-owski debiut Andrew Cyrille'a to rzeczywiście prawdziwa *Deklaracja Muzycznej Niezależności*. Lider nie ucieka od swoich awangardowych korzeni. To płyta z dużą dawką grania free, pozostawiającego jednak – zgodnie z tradycją ECM-u – dużo przestrzeni pomiędzy muzykami.

Otwierający album *Coltrane Time* to nigdy nienagrana kompozycja Johna Coltrane'a, którą z liderem projektu podzielił się niegdyś Rashied Ali. Teraz często grywana przez Cyrille'a solo. *The Declaration of Musical Independence* także rozpoczyna się perkusyjnym solem i chodź po minucie pojawia się Frisellowska gitara, to jednak właśnie perkusja, z pozoru pozostająca w tle, gra tu główną rolę. To pomieszczenie planów jest dla tej płyty dość charakterystyczne. Słuchacz często podąża za instrumentalną solówką, dopiero po chwili, a czasem przy kolejnym przesłuchaniu, odkrywając kolejne, cenne warstwy kompozycji. Centralną częścią albumu jest najdłuższy spośród wszystkich utworów *Dazzling (Perchordially Yours)*. Zbiór improwizacji opartych na pojedynczych akordach, wybranych dla każdego z instrumentów.

Kapitałnie gra Bill Frisell, zwłaszcza we fragmentach bardziej melodyjnych (własne kompozycje *Kaddish* i *Song For Andrew No. 1* oraz *Say* autorstwa Bena Streeta) stanowiących przeciwagę do rozwijających się obok swobodniejszych improwizacji. Płyta, choć niewątpliwie wymagająca dla odbiorcy, to jednak niezwykle intrygująca i zajmująca. ●

Iro Haarla – *Ante Lucem* for Symphony Orchestra and Jazz Quintet

Jakub Krukowski

j.krukowski@op.pl



ECM Records, 2016 / www.ecmrecords.com

Chociaż album *Ante Lucem* miał swoją premierę we wrześniu zeszłego roku, okres zimowo-wiosennego przesilenia wydaje się być najbardziej odpowiedniejszy na jego odsłuch. Iro Haarla swoją monumentalną produkcję skonstruowała w oparciu o konwencję walki światła z ciemnością, zakończoną Wielkanocnym Zmartwychwstaniem. Jak mówi autorka, to historia odkupienia przez „Światłość”.

Kwintet jazzowy prowadzony przez fińską kompozytorkę spotyka się na płycie ze szwedzką orkiestrą NorrlandsOperans Symfoniorkester. Materiał stanowi rejestrację wspólnego koncertu na Umeå Jazz Festival w 2014

roku oraz kilku późniejszych sesji. Trzon zespołu Haarli stanowią muzycy grający z nią w latach dziewięćdziesiątych w zespołach jej męża Edwarda Vesali – saksofonista Trygve Seim oraz kontrabasista Ulf Krokfors. Do nagrania trzeciej płyty dla wytwórni ECM zaprosiła jeszcze fińskiego perkusistę Mikę Kallio oraz norweskiego trębacza Haydena Powella. Orkiestra Opery Norrlands ma swoją siedzibę w mieście Umeå, dyrygentem podczas koncertu był kolejny Fin, Jukka Iisakkila.

Fundamentem projektu jest współbrzmienie wszystkich uczestniczących muzyków. Haarla w swoich kompozycjach równomiernie rozkłada akcenty pomiędzy symfoniaków i jazzmanów, tworząc poczucie jedności tych niekiedy skrajnych bytów. Pieczołowicie rozpisana symfoniczna orkiestracja naturalnie przenika się z improwizacją kwintetu, niwelując wszelkie granice pomiędzy sekcjami. Mimo wyraźnego wyodrębnienia zespołów w opisie płyty, można odnieść wrażenie, że mamy do czynienia z jedną, spójną grupą.

Finka jest autorką wszystkich czte-

rech części koncertu, gra też na harfie i fortepianie. Mimo że najlepiej kojarzona jest z pierwszym instrumentem, jego dźwięk usłyszymy jedynie w otwierającym album *Songbird Chapel*. Artystka dedykowała go nieżyjącej matce, śpiewaczce operowej. Sięgnięciem po klasyczny instrument zdaje się czcić pamięć zmarłej, podobnie jak konstruując podniosłe partie orkiestry, wydobywające jej pełen potencjał. Najefektowniej brzmi jednak improwizacja saksofonu na subtelnie nakreślonym przez Haarlę i symfoników tle. Trygve Seim operuje fenomenalnym, ciepłym tonem, jego gra, w moim odczuciu, ma największy wpływ na charakter całego materiału.

Tytuł drugiej kompozycji tłumaczyć można jako *Przetrzymując zimę*. Muzyka nabiera większej dramaturgii, staje się gwałtowna niczym mroźny, styczniowy wiatr. Wchodzimy w najbardziej przejmujący fragment suit, gdzie ciemność walczy ze światłem. Początek

dominują przeszywające dźwięki, urywane, bądź nawzajem zagłuszane, do momentu aż zapanuje nad nimi delikatna gra fortepianu. Podczas tego, najdłuższego na płycie, utworu nieraz doświadczamy nagłych zwrotów i zmian nastrojów, zupełnie jak podczas śnieżnych zamieci.

Druga połowa albumu przenosi nas w nastrój oczekiwania na odrodzenie. Nazwa trzeciego utworu nawiązuje do biblijnego wersetu z *Ewangelii św. Jana* – „światłość w ciemności świeci i ciemność jej nie ogarnęła”, zaś zamykający płytę *Ante Lucem – Before Dawn...*, jak czytamy w przemowie autorki, przywołuje chrześcijańską prawdę o Zmartwychwstaniu. Obie kompozycje są mniej skomplikowane, znacznie więcej tu indywidualnej gry. Muzyka uspokaja się, wnosi atmosferę zadumy, na koniec zaś wybrzmiewają podniosłe dźwięki triumfu.

Walka światła i ciemności – trudno o bardziej eksplloatowany w sztuce motyw. Czy da się jeszcze tę historię opowiedzieć z pasją? Słuchając *Ante Lucem* nie mam wątpliwości, że tak. Iro Haarla wraz z grupą niezwykłych muzyków opowiada o prawdziwej magii ukrytej gdzieś w skandynawskich lasach, spowitych śniegiem, walczących o przetrwanie w niesprzyjających warunkach. Zdaje się mówić, że niezależnie od przeciwności, zawsze jest nadzieja. Ważne by dotrzeć do świtu, a słońce przezwycięży mrok.●

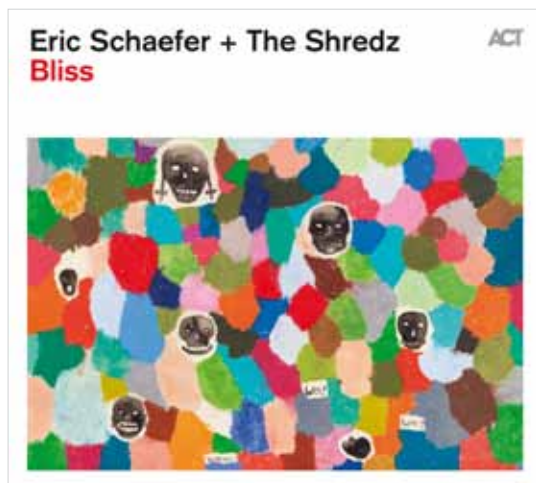


Eric Schaeffer + The Shredz – *Bliss*



Basia Gagnon

basiagagnon@gmail.com



ACT, 2016 / www.actmusic.com

Muszę przyznać, że miałam co do tej płyty początkowo mieszane uczucia. Okładkowa notatka opisuje *Bliss* jako „magic brew” i rzeczywiście pierwsze jej dźwięki (*Abstract Dub*, kompozycja Erica Schaefera) do złudzenia przypominają legendarną *Bitches Brew* Milesa Davisa. Ten sam pulsujący bas, przestrzenna trąbka i... No właśnie – już kilka minut później jest jasne, że to muzyka XXI, a nie XX wieku: klubowa elektronika, monotonne klawisze, ale też polifoniczne motywy, nieoczekiwane atonalne harmonie, a przede wszystkim wyobraźnia, zarówno kompozytora i lidera (Eric Schaeffer), jak i pozostałych członków tego projektu (John-Dennis Renken – trąbka, Volker Meitz – in-

strumenty klawiszowe, John Eckhardt – gitara basowa).

Stanowczo odradzam słuchania tej płyty na urządzeniach typu iPhone. To błąd, który sama popełniałam, a który nieomal spowodował radykalnie inną recenzję, bo bez, jak się okazało, genialnego basu wydawała mi się daleka od pierwowzoru, a wręcz techno-irytująca. To właśnie dyskretny, precyzyjny puls Johna Eckhardta, tworzący inteligentne tło dla niezziemskiej trąbki Johna-Dennisa Renkena, tworzy wyjątkową jakość.

Perkusja lidera jest oczywiście nie-naganna i znakomicie współtworzy rytmiczne krajobrazy, na których maluje atonalne, polifoniczne sekwencje trąbka i keyboard Volкера Meitza. Jest w tej muzyce przestrzeń, wyobraźnia odległych planet, energetyczna, a zarazem chłodowo medytacyjna. Dla uściślenia – Renken w żaden sposób nie próbuje udawać Davisa, jego trąbka jest oryginalna, czasem drapieżna, czasem hipnotycznie liryczna. To płyta, która zyskuje przy ponownych przesłuchaniach, i warto do niej podejść w leniwe niedzielne popołudnie.

Kompozycje Schaefera (*Abstra-*

ct Dub, Barber, No Bottom No Top, Bliss) i zespołowe (LongJam, SlomoJam, Oistrakh, ShortJam) składają się na rodzaj niekonwencjonalnej suity lub też chilloutowego setu – jak kto woli. Z tego muzycznego pejzażu szczególnie wpadł mi w ucho SlomoJam z ciekawą konwersacją basu i powściągliwej perkusji i kontrapunktującymi się wzajemnie rytмами.

LongJam i No Bottom No Top to klubowe sety z mocnym afrykańskim beatem. ShortJam zmienia nastrój w garbarkowe klimaty i funkowy driving rhythm. Najbardziej eksperymentalny jest tytułowy Bliss, zwięzły, ale treściwy, z gulgoczącym syntetyzatorem Schafera. Szumy, trzaski i elektryczne eksplozje wywołują pozaziemskie skojarzenia.

Polubiłam Bliss i kto wie, czy nie zostanie na stałe w moim zesta-

wie ulubionych klasyków razem z Bitches Brew. To zasługa przede wszystkim genialnej sekcji rytmicznej – zarówno perkusji lidera, jak i symbiotycznego basu Johna Eckhardta o przepięknej głębokiej ciepłej barwie, która równoważy chłodne klawisze Volkera Meitza. No i oczywiście znakomita trąbka Johna-Dennisa Renkena, który nie musi się obawiać porównania z Davisem. Kto wie – gdyby Miles dożył XXI wieku, może w takie właśnie dźwięki by się bawił?

Kończyłam tę recenzję, słuchając Bliss po raz kolejny i zerkając na finał Wielkiej Orkiestry Świątecznej Pomocy. W konfrontacji z ponurą rzeczywistością Brexitu, Trumpa i naszej pięknej narodowej katastrofy Bliss i Orkiestra przywróciły moją wiarę w ludzkość. Dopóki powstaje taka muzyka, może jednak nie wszystko stracone...●



#JazzDolt!
na antenie
RadioJAZZ.FM
od poniedziałku do piątku,
godz. **11:00-13:00**
www.radiojazz.fm

Emilie Weibel – oMoO



Vanessa Rogowska

vrogowska@gmail.com



Inner Circle Music, 2014
www.innercirclemusic.com

Jazzowy świat Nowego Jorku przypomina mutację drożdży. Muzycy wszelkich ingrediencji, z wszystkich kierunków świata skupiają się w tym wyjątkowym miejscu, rosnąc w siłę, zmieniając nawzajem swą jakość, oddając innym coś z własnego niepowtarzalnego wnętrza. Solista ma zapewne trochę trudniej. Ulega wpływom, ale w ostateczności staje na scenie czy w studiu sam.

Emilie Weibel należy do samotnych strzelców. Nie potrzebuje zespołu. Sama tworzy akompaniament własnym głosem. Jej druga solowa płyta oMoO pokazuje wokálną indywidualność kobiety obdarzonej subtelnym, dziewczęcym głosem i wyobraźnią. Choć nie jest

to estetyka stricte jazzowa, to trzeba się zgodzić, że ma improwizowany charakter i mocny, indywidualny rys.

We własnych kompozycjach artystka zaprasza słuchacza do pochylenia się nad intymnym, wyciszonym światem stworzonym głosem i prostą elektroniką, która nie narzuca form, tylko potrafi je nieść zgodnie z zamysłem autora. Sporo tu odwołań do przyrody, zarówno w warstwie brzmieniowej, jak i tekstowej. Morskie fale przelewają się przez kolejne kompozycje, a wiatr trzęsie dzwonkami na górskich halach.

Weibel może czasami przypominać frazowaniem swoją mentorkę Sarę Serpę, ale jej nie ulega, a jedynie jest nią zainspirowana. Podobnie jak innymi znanymi artystkami z tego nurtu i koleżankami po fachu: Gretchen Parlato, Jen Shyu. Kolejnym atutem Emilie Weibel, w anglojęzycznym obiegu muzycznym, jest wykorzystanie przez wokalistkę języka francuskiego, który idealnie sprawdza się z delikatną wokálną materią. Polecam płytę tym słuchaczom, którzy pragną wyrwać się z dźwiękowej rutyny i potrzebują nieco wytchnienia od hałasu. ●

Black String – Mask Dance

Rafał Garszczyński
rafal@radiojazz.fm



ACT, 2016 / www.actmusic.com

Dzisiejsza technika studyjna pozwala wytworzyć elektronicznie w zasadzie każdy dźwięk, wierne odwzorować barwę, dynamikę i wszelkiego rodzaju mikroszczegóły, które sprawiają, że słuchacze potrafią rozpoznać brzmienie konkretnego typu gitary, producenta fortepianu, a ci wprawniej si nawet konkretny egzemplarz. To wszystko można nagrać, a później metodami cyfrowymi odtworzyć tak, żeby każdy mógł grać dźwiękiem najdroższego fortepianu, historycznych bezcennych skrzypiec czy dźwiękiem instrumentu, którego nigdy nie miał w rękach.

Rzecz w tym, że muzyka na szczęście nie składa się wyłącznie z dźwięków, czego skutecznie, przynajmniej na razie, dowodzą nie-

udane próby namówienia komputerów do komponowania i wykonywania muzyki. Muzykę tworzą ludzie, a ci dorastają z określonymi dźwiękami, w przeróżnych kulturach w różnych zakątkach świata, często otoczeni przez instrumenty, o których istnieniu poza ich lokalnym środowiskiem w zasadzie nikt nie ma pojęcia. Takie egzotyczne dla reszty świata instrumenty oferują często nie tylko egzotyczne brzmienia – te można przecież komputerowo odtworzyć, ale również w związku ze swoją konstrukcją i sposobem obsługi tworzą niespotykane w innych zakątkach świata rytmy i muzyczny klimat, który zupełnie bez sensu nazywamy muzyką świata. Gdyby ta nazwa miała jakiś sens, to w zasadzie wszystko byłoby muzyką świata, bowiem każdy rodzaj muzyki gdzieś powstał i w swoich początkach byłby muzyką danego kraju, miasta lub odrębnej geograficznie i kulturowo przestrzeni.

Kiedy dwa światy spotykają się, mówimy o fuzji czy muzyce fusion, szczególnie jeśli owo spotkanie jest niespodziewane i polega na zderzeniu pozornie zupełnie do siebie niepodobnych artystycznych wrażeń



liwości. To oczywiście całkiem sztuczne nazewnictwo, stworzone na okoliczność uproszczenia opowiadania o tym, że artyści się spotkali i postanowili zagrać razem coś innego niż to, czego każdy z nich nauczył się w swojej szkole.

Tak jest w przypadku zespołu Black String, złożonego z muzyków grających na zupełnie w Europie nieznanymi pradawnymi koreańskimi instrumentach muzycznych oraz nieco ekscentrycznego, choć z pewnością wychowanego w muzycznej tradycji zachodniego świata, gitarzysty Jeana Oh.

Z tego zderzenia pozornie zupełnie ze sobą niezwiązanych światów i brzmień wyszła intrygująca, egzotyczna i niezwykle wciągająca muzyka, oferująca ciekawe, w części wzorowane na tradycyjnych kilkusetletnich koreańskich melodiach. Z pewnością dominujący w brzmieniu kwartetu olbrzymi strunowy instrument – geomungo, nie był narzędziem pracy wędrownych graków, a salonowym źródłem przyjemności dla władców, trudno bowiem wyobrazić sobie kogoś dźwigającego ten instrument, intrygujący swoim głębokim brzmieniem, przypominający nieco zasadą konstrukcji i działania bliższe nam cytry.

Odrobina elektroniki i przesterowanej gitary Jeana Oh wprowadza dodatkowe efekty dynamiczne do często dla europejskiego ucha dość monotonej muzyki dalekiej Azji. Mam jednak wrażenie, że tych europejskich dźwięków jest momentami nieco za dużo, co oznacza jedynie, że czuję się niezwykle zaintrygowany brzmieniami i kompozycjami proponowanymi przez koreańskich arty-

stów. To jeden z tych projektów łączących egzotyczne instrumenty i pradowne kompozycje z nowoczesnością, którego siłą są rzeczywiste emocje i fantastycznie wciągające melodie, a nie tylko chęć zaistnienia w formie ciekawostki kulturowej i brzmieniowej odmienności.

Z pewnością muzyka zespołu Black String może się spodobać nie tylko poszukiwaczom egzotyki i kolekcjonerom ciekawostek, ale również tym słuchaczom, którzy doceniają prawdziwe emocje, uwielbiają nowości i chcą być zaskakiwani. Część pradawnych koreańskich utworów w nieco zmienionej organizacji rytmicznej może spodobać się nawet fanom ciężkiego gitarowego rocka, którzy mają otwarte muzyczne umysły i lubią poeksperymentować. Tego rodzaju muzyki koniecznie trzeba posłuchać na żywo, najlepiej w kameralnej atmosferze, co pozwoli połączyć w wyobraźni ekspresję dźwiękową z wizualną, zrozumieć, w jaki sposób powstają dźwięki, które na płycie są dla większości z nas zupełnie abstrakcyjne.●

Naqsh Duo (Golfam Khayam & Mona Matbou Riahi) – *Narrante*

Kasia Wójcicka

kasia@radiojazz.fm



ECM, 2016 / www.ecmrecords.com

Narrante. Płyta, która urzeka i stwarza swoją własną, wyjątkową historię o wielu wątkach i zwrotach akcji. Dźwięki przenikające serce, wprowadzające w trans, z którego nie sposób się wyrwać. Już od pierwszych sekund debiutanckiego albumu duetu Naqsh przenosimy się do absolutnie niezwykłej krainy. Na myśl przychodzi odległa Persja, ze swoimi legendami i baśniowymi postaciami. Połączymy uważnie za narracją gitary i głosem klarnetu, nieustannie przenikającymi się ze sobą i splatającymi w spójną całość.

Włoskie tytuły utworów zapowiadają nastrój poszczególnych fragmentów, pozostawiają jednak miejsce na indywidualne odczucia.

Pierwsza pozycja na płycie – *Testamento* – nawiązuje zapewne do bogatego dziedzictwa Iranu, z którego wywodzą się obie instrumentalistki – grająca na gitarze Golfam Khayam i klarnecistka Mona Matbou Riahi. Wyraźny temat, powracający na łagodnym tle kompozycji kilkakrotnie, stanowi rodzaj wspomnienia dalekiego kraju.

Po tym wprowadzeniu duet zaczyna snuć swoją historię. Łagodne *Arioso* i refleksyjne *Lacrimae* budują tło, wypełniają kolorami krajobraz opowieści. Stopniowo do narracji wdzierają się krótkie znaki zapytania, podejrzenia i cień niepokoju. Dochodzimy do *Battagli*. W muzyce renesansu forma ta ilustrowała odgłosy pola bitewnego. Tu również, atmosfera staje się posępna, słychać „uderzenia bębnow”, trzaski i szmery. Po chwili, jakby z oddali, wybrzmiewa smutna ballada. Nastaje dzień – *Parlando* zaczynają stopniowo przenikać smugi światła. Do *Sospiro*, wraz z charakterystycznymi zawodzeniami klarnetu, wraca nastrój zadumy.

Tytułowe *Narrante* sprawia, że serce zaczyna szybciej bić. Rytmiczna pulsacja akordów gitary i towarzysząca jej swobodna gra klarnetu wciągają w tajemniczą, orientalną pieśń... lecz nieoczekiwanie się urywają. Pozostajemy w ciszy *Silenzio*, którą konstruuje spojenie subtelnych dźwięków obu instrumentów. Płytę zamyka przejmujące *Lamento-Furioso*. Z mieszaniny motywów i emocji wyłania się konkluzja – czym jest? Ciszą czy pustką? Zachęcam do własnych interpretacji i sięgnięcia po niezwykły album irańskiego duetu. ●

Moonbow

– *When the sleeping fish turn red and the skies start to sing In C major I will follow you till the end*



Anna Mrowca

amrowca@gmail.com



ILK Music, 2016

www.ilk-music.myshopify.com

Gdy lider Moonbow Tomo Jacobson wysłał wczesny master tego albumu do legendarnego nowojorskiego kontrabasisty Williama Parkera z prośbą o opinię, w zamian otrzymał wiersz. Parker napisał w nim między innymi, że tę piękną muzykę najlepiej słuchać o brzasku lub wczesnym rankiem, bo wtedy wszystko się odnajduje, składa w całość i nabiera sensu.

Właściwie to muszę się przyznać, że takiego albumu chyba jeszcze nie słyszałam. Otwierająca zestawienie kompozycja *Fish* wydaje mi się być kwintesencją jego klimatu. Mamy tu tak wiele: melodię i arytmie, brudny rock i ciszę. Poja-

wia się też fortepian, historia sama w sobie. Zwracam na niego uwagę praktycznie od samego początku. Zwodzi mnie cały czas, to uspokaja, to wykołaja – i robi to z wielką wprawą, ale bez przechwałek. Potem przyjdzie mi tylko utwierdzać się w przekonaniu, że to nie gitara elektryczna czy saksofon, ale właśnie fortepian targa mną najbardziej w tym albumie.

Po *And the skies* i *In C major*, odpowiednio drugim i czwartym utworze, zaczynam zauważać pewne podobieństwa. Swobodnie widzę te utwory w charakterze ścieżki filmowej, poza tym już po raz kolejny następuje nagłe wygaszenie rozbujanych wątków na rzecz solówek na bębnach, fortepianie czy „skromnych” duetów. O ile w *Fish* jest to dla mnie miłą niespodzianką, w *And the skies* – kontynuacją, to w *In C major* ten wymyślny patchwork nieco się pruje. Mam wrażenie, że ostatnia część utworu mogłaby ewoluować samodzielnie, a tak – funkcjonuje jedynie jako języczek u wagi, który wzmacnia apetyt i nie syci. Tym samym wywołuję wilka z lasu, bo oto nadchodzi *I*

fot. Bogdan Augustyniak

will follow you till. Jest buńczucznie, z nośną linią melodyczną, która stopniowo zanika i oddaje pole indywidualizmowi poszczególnych instrumentów. Niestety, utwór zdaje się kończyć w pół zdania.

Przyznaję to ze smutkiem: *The end*, klamra spinająca album, jest dla mnie jednocześnie jego najslabszym ogniwem. To typowe hollywoodzkie kino akcji – kompozycja jest monumentalna, meandrująca i z oczywistym przytupem w finale. Co prawda to uczucie schematyczności błędnie przy powtórnych odsłuchach, ale nie znika.

When the sleeping fish turn red and the skies start to sing in C major I will follow you till the end ma znamiona prawdziwego trotyle, a rozwinięcie niektórych tematów, na przykład na koncercie, mogłoby grozić wysypem kolejnych wierszy. Płyta zadaje smaku, ale brakuje mi w niej tych cudownych kilkunastu minut stawiających kropkę nad i. Czuję, jakbym miała w ręku sztuczne ognie, które rozbłyskują i rychło nikną. Z drugiej strony, może gdy przesłucham ją o świcie, okaże się kompletna? ●



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

Zgłoszenia, najlepiej
z próbkami własnych
tekstów:
jazzpress@radiojazz.fm

Zapewniamy wstęp na wszystkie relacjonowane dla nas koncerty i festiwale.

São Paulo Underground – *Cantos Invisíveis*

Jakub Krukowski

j.krukowski@op.pl



Cuneiform Records, 2016
www.cuneiformrecords.com

Dla słuchaczy RadioJAZZ.FM utwór *Olhaluai* z płyty *Cantos Invisíveis* z całą pewnością będzie brzmiał znajomo. Piotr Wickowski w audycjach JazzPRESSjonizm konsekwentnie zwalczał nim jesienną chandrę – jak dla mnie, bardzo skutecznie! Trudno jednak traktować tę kompozycję jako jednoznacznie definiującą charakter opisywanego albumu. Mamy bowiem do czynienia z materiałem stylistycznie zróżnicowanym, czerpiącym z wielokulturowości, bogatym w ciekawe rozwiązania kompozycyjne – moim zdaniem naprawdę wybitnym.

Przeszło dziesięć lat trwa już współpraca amerykańsko-bra-

zylijskiego tercetu Rob Mazurek (kornet), Mauricio Takara (perkusja) oraz Guilherme Granado (instrumenty klawiszowe), którzy na piątą w kolejności płytę wspierani są przez szwajcarskiego saksofonistę Thomasa Rohrera. Duże wrażenie robi bogate instrumentarium – artyści oprócz swoich macierzystych instrumentów sięgają, między innymi, po melotron, sampler, flet czy tradycyjne brazylijskie skrzypce rabeca oraz gitarę cavaquinho. Do tego korzystają z różnych elektronicznych efektów, które w niektórych utworach stanowią środek do ekspresyjnych improwizacji. Użyte przeze mnie wyrażenie „współpraca” w zasadzie nie jest tu adekwatne, muzycy w licznych wywiadach podkreślają wzajemną przyjaźń, która daje impuls do pracy. Mamy więc okazję usłyszeć nie tyle grę trzech wybitnych artystów, co szczerą konwersację bliskich osób, rozumiejących się bez zbędnych słów.

Na albumie znalazło się dziewięć utworów, które zostały pieczołowicie poukładane. Początek stanowi prawie czternastominutowa suita, podzielona na kilka części – nostalgiczne otwarcie, następnie

improwizowaną partię przeszywaną dźwiękiem kornetu oraz zakończenie w formie kolektywnego śpiewu. Poszczególne fragmenty niepostrzeżenie się urywają, odzwierciedlając tym samym tytuł płyty oznaczający „niewidzialne/zanikające zaułki/piosenki”.

Kolejne utwory są znacznie krótsze i bardziej dynamiczne, jak choćby *Violent Orchid Parade*, gdzie Mazurek intonuje swoisty uliczny hejnał. Lider formacji, określając graną muzykę, wyznaje, że przywołuje ona „miłość, współczucie oraz radość i smutek życia” oraz nazywa ją „uliczną paradą dla wszystkich”. Koncentrując się na grze Amerykanina, nie sposób pominąć trzeciej kompozycji *Cambodian Street Carnival*. Na samym końcu słysząc subtelną frazę kornetu, która na tle polifonii dźwięków ulicy brzmi naprawdę poruszająco. W kolejnych trzech utworach wkraczamy w świat przestworów elektronicznie, improwizowanych dźwięków, którymi muzycy osiągają energetyczny ton. Trwa to aż do wspomnianego *Olhaluai*, opartego na miękkim dźwięku cavaquinho wydobywa-

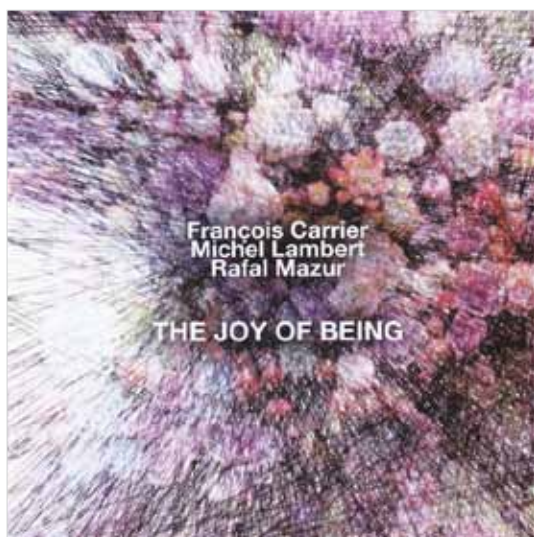
nym przez Takarę. Razem z następującym po nim *Of Golden Summer* wchodzimy w najlepszy fragment płyty. Oba utwory wydają się być szczególnie emocjonalne, drugi z nich urzeka liryczną melodią z kornetowym solo. Kończąca go wokaliza, wybijająca się ponad dźwięk instrumentów, zdaje się niespiesznie zamykać album, nic jednak bardziej mylnego, przed nami jeszcze najdłuższy, szesnastominutowy utwór! Mamy więc idealną klamrę nawiązującą do suity z początku, również podzieloną na kilka części.

W jednym z opisów dystrybucyjnych płyty spotkałem się z opinią, że jest ona „multi-kulturowa, multi-narodowa – multi w każdym aspekcie”. Rzeczywiście, otrzymujemy uniwersalny materiał, jednocześnie jednak bardzo intymny. Muzycy czerpią garściami ze swoich, odrębnych kulturowo, korzeni, ogromnego doświadczenia, ale nade wszystko – ze wzajemnej przyjaźni. W mojej opinii *Cantos Invisiveis* jest doskonałym dowodem na to, że wszelkie kulturowe podziały są sztuczne i niepotrzebne. ●

François Carrier / Michel Lambert / Rafał Mazur – *The Joy of Being*

Rafał Zbrzeski

zdeski@gmail.com



NoBuisness Records, 2016
www.nobusinessrecords.com

The Joy of Being to druga płyta kanadyjsko-polskiego tria improvizatorów, w skład którego wchodzi saksofonista François Carrier, perkusista Michel Lambert i grający na akustycznej gitarze basowej Rafał Mazur. Album został zarejestrowany podczas występu muzyków w krakowskim klubie Alchemia 24 maja 2015 roku.

Gdy rozbrzmiewają pierwsze dźwięki tytułowego utworu, moje skojarzenia mimowolnie kierują się w stronę muzyki Ornette'a Colemana z czasów, gdy współpracował z Davidem Izenzonem i Charlesem Moffettem. Grający na saksofonie altowym (a także na chiń-

skim oboju) Carrier sprawia na mnie wrażenie muzyka, dla którego instrument jest naturalnym przedłużeniem tego, co dzieje się w jego umyśle i duszy. Kanadyjczyk gra w sposób emocjonalny, żarliwy, a zarazem bardzo liryczny, mogący się kojarzyć z afroamerykańskim free jazzem z połowy lat 60. XX wieku. Trudno nie usłyszeć pobrzmiewających w jego grze wpływów Aylera, Colemana, Coltrane'a czy Sheppa. Krzykliwe, przejmujące brzmienie saksofonu równoważone jest przez przyjemnie, głęboko brzmiącą gitarę basową w rękach Rafała Mazura. To również muzyk niezwykle – jego gra z jednej strony jest drażniąca, z drugiej – ma w sobie coś niezwykle relaksującego. Jest trochę jak tulący się do nóg tygrys – niby miękki, miły w dotyku, ale w gruncie rzeczy to bardzo niebezpieczne zwierzę. Ta dwójka oraz zasiadający za perkusją Michel Lambert sprawiają, że rzeczywistość muzyczna na *The Joy of Being* buzuje emocjami, a dźwiękowa akcja toczy się z jednakową intensywnością na kilku planach jednocześnie.

W moim odczuciu muzykom udało się podczas koncertu, którego zapis stanowi ten album, stworzyć jeden muzyczny organizm. Nie znaczy to, że ich gra zlewa się w jedno. Każdy z tej trójki jest indywidualistą, ale również każdy potrafi słuchać i współdziałać z tym, co dzieje się obok niego – a o to przecież głównie chodzi w muzyce swobodnie improwizowanej.

Pisać o *The Joy of Being*, że to mistrzostwo świata byłoby grubym rozminięciem się z prawdą. Przede wszystkim dlatego, że muzyka improwizowana to nie zawody sportowe, tutaj nie chodzi o rywalizację, o udowadnianie, kto jest lepszy, i zdobywanie laurów. Dużo lepiej napisać, że muzyka opublikowana na tym albumie trafia w sedno. Zapewne wszyscy zainteresowani – zarówno muzycy, jak i słuchacze (a nawet każdy odbiorca z osobna) inaczej to sedno zdefiniują, ale trudno byłoby im się nie zgodzić, że muzyka ta dotyka i porusza co głęboko ukryte i trafia w zakamarki wrażliwości. ●



Każdy festiwal może mieć swój JazzPRESS...



fot. Kuba Majerczyk, Piotr Gruchała, Lech Basel

Schlippenbach Trio – Warsaw Concert

Rafał Garszczyński

rafal@radiojazz.fm



Intakt, 2016 / www.intaktrec.ch

To nie pierwsza sytuacja, kiedy światowy materiał wielkiej gwiazdy formatu międzynarodowego powstaje właśnie w Polsce. Przyczyny takiego stanu rzeczy w przypadku albumu *Warsaw Concert*, firmowanego przez Alexandra von Schlippenbacha, nie są mi znane, ale pewnie, jak zwykle, to splot sprzyjających okoliczności. Do tych należy przychylna publiczność, dobry dzień artystów, dobra sala i fortepian, realizacja dźwięku, czasem jakieś sprawy finansowe i sympatia do promotora wydarzenia koncertowego, dla którego zawsze honorem i reklamą jest, jeśli to właśnie organizowane przez niego koncerty utrwalane są na płytach. Wielu światowych artystów chwa-

li polską publiczność i już dawno pozbyłem się przekonania, że robią tak w każdym kraju, żeby lokalnym przedstawicielom mediów, promotorom i fanom było miło. Polacy na jazzie się znają, reagują spontanicznie, choć swoje uwielbienie okazują w sensownych momentach i bez zbędnej egzaltacji. Jeśli kiedykolwiek trafiliście na jazzowe wydarzenie we wschodniej Azji, wiecie co mam na myśli... Jednak nie w tym rzecz, znowu się udało i mamy koncert wielkiego muzyka zagrany w Warszawie, wydany przez szwajcarską wytwórnię Intakt i sprzedawany na całym świecie. Oczywiście w przypadku muzyki Alexandra von Schlippenbacha, złotej płyty z tego nie będzie, ale kilka tysięcy egzemplarzy *Warsaw Concert* z pewnością znajdzie nabywców na całym świecie, po raz kolejny stanowiąc niezbity dowód na to, że Polska publiczność sprzyja wielkiej sztuce.

Alexander von Schlippenbach to jedna z legend europejskiej muzyki improwizowanej, zbliżający się do osiemdziesiątych urodzin muzyk, legendarny założyciel, twórca i animator istniejącej już grubo ponad 40 lat, choć ze

sporymi przerwami, Globe Unity Orchestra, najważniejszej dużej freejazzowej formacji w Europie. To również niezwykley interpretator muzycznych idei Theloniosa Monka, uczestnik niezliczonych sesji nagraniowych z udziałem muzyków europejskich, ale również sław amerykańskich. Od lat grywa również w trio, w przeróżnych konfiguracjach, ostatnio w towarzystwie saksofonisty Evana Parkera i perkusisty Paula Lovensa. To właśnie w takim składzie muzycy zagrali w październiku 2015 roku koncert w Warszawie, który rok później ukazał się nakładem wytwórni Intakt. Przy tej samej okazji festiwalu Ad Libitum kolejne wcielenie Globe Unity zagrało w towarzystwie Tomasa Stańki, ale ten koncert z pewnością ze względów kontraktowych raczej nigdy nie znajdzie się na płycie, choć od tych, co go wysłuchali, wiem, że powstałby z pewnością świetny album. To wydarzenie nieco przyćmiło występtria Alexandra von Schlippenba-

cha, ale w tym akurat przypadku za sprawą szwajcarskiego wydawnictwa możemy do zagranych wtedy dźwięków powrócić.

Skład Schlippenbach – Parker – Lovens nie jest przypadkowy, cała trójka muzyków zna się od początku lat siedemdziesiątych i nagrywała razem wiele razy. Muzycy należą do tego samego pokolenia, rozpoczynającego swoją muzyczną przygodę w latach wynalezienia amerykańskiego free jazzu.

Zbiorowa improwizacja polega na wspólnym muzykowaniu, w takim przypadku potrzebna jest oczywiście niezwykley muzyczna wyobraźnia i opanowanie instrumentów, ale nade wszystko przydaje się ogrom wspólnych doświadczeń i występów, a tego z pewnością trójce muzyków odpowiedzialnych za *Warsaw Concert* nie brakuje. Taka muzyka nie jest moim ulubionym jazzowym gatunkiem, jednak jest w tych dźwiękach szczególny rodzaj magnetyzmu, przykuwającego niemal każdego słuchacza do głośników na blisko godzinę w oczekiwaniu na dalszy rozwój muzycznej akcji. W związku z tym moja rekomendacja w tym przypadku jest prosta, nie wiem, dlaczego, ale to album, do którego mnie osobiście chce się wracać i żałuję, że nie miałem okazji posłuchać tego koncertu na żywo. Następnym razem postaram się nie przegapić okazji, bo wiem, że chociaż muzycy improwizują razem już od ponad 40 lat, ciągle mają nowe i twórcze pomysły.●

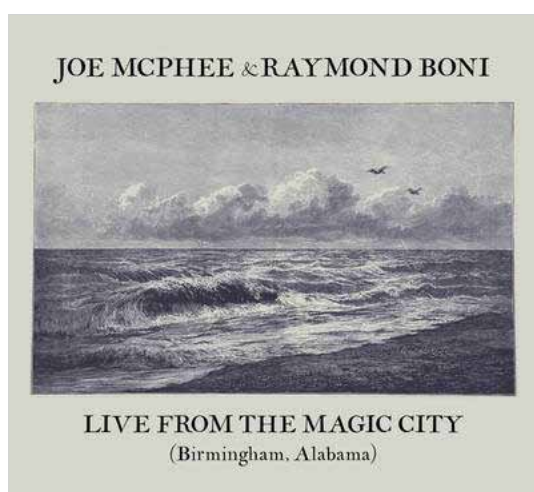


Joe McPhee & Raymond Boni – *Live from The Magic City*

Joe McPhee & Ingebrigt Håker Flaten – *Bricktop*

Rafał Zbrzeski

zdeski@gmail.com



Trost, 2016 / www.trost.at

Odnoszę wrażenie (być może mylne), że multiinstrumentalista Joe McPhee nie jest jakoś szczególnie mocno rozpoznawalną postacią w naszym kraju, siłą rzeczy nie jest też chyba jakoś szczególnie ceniony, pomimo wydania w naszym kraju kilku płyt. Trzeba jednak zaznaczyć, że ten dobiegający osiemdziesiątki artysta od początku lat sześćdziesiątych XX wieku konsekwentnie podąża drogą muzycznej wolności i eksperymentalnych poszukiwań. Na koncie ma znakomite albumy, by wymienić tylko *Nation Time*, *Trinity*, *Oleo*, współtworzył formację Trio X oraz współ-

pracował z całą plejadą luminarzy free jazzu – od Jimmy’ego Giuffre i Petera Brötzmanna poczynając, a na Matsie Gustafssonie i Williamie Parkerze kończąc.

W ubiegłym roku obszerna dyskografia artysty powiększyła się o dwie kolejne płyty – obie zostały nagrane w duetach. *Live from The Magic City* to zapis występu z gitarzystą Raymondem Bonim, który został zarejestrowany w kwietniu 1985 roku. Podobnie drugi z albumów – *Bricktop*, również został nagrany na żywo, tym razem w roku 2015, w duecie z basistą Ingebrigtem Håkerem Flatenem. W obu wypadkach należy się oczywiście spodziewać materiałów zawierających sporą (a nawet przeważającą) dawkę improwizacji.

Pierwsza z płyt – *Live from The Magic City*, jak wspomniałem wyżej, zawiera zapis występu duetu Joe McPheego i francuskiego gitarzysty Raymonda Boniego nagrany w roku 1985 na uniwersytecie w Birmingham, w Alabamie. Drogi tych dwóch muzyków przecięły się nie-

mal dekadę wcześniej – w roku 1978, co dało początek ich długoletniej i owocnej współpracy. Boni to instrumentalista o bardzo specyficznym muzycznym języku – gry na gitarze uczył się od Cyganów mieszkających w pobliżu jego rodzinnego domu, nieco później studiował w Londynie, ale szybko powrócił do ojczyzny, stając się jednym z pierwszych piewców free jazzu nad Loarą.

Płyty takie jak ta – zawierające improwizacje grane i nagrywane w duetach – wydają mi się szczególnym rodzajem wydawnictw, bardzo wymagającym przy pierwszych podejściach do odsłuchu. Truizmem jest stwierdzenie, że w żadnym wypadku nie jest to muzyka do słuchania w tle – nie inaczej jest i tym razem. Muzyka z *Live from The Magic City* wymaga (zwłaszcza początkowo) poświęcenia jej czasu i uwagi. Każdemu, kto się na to zdecyduje, zostanie to wynagrodzone. Dźwięki z Magicznego Miasta emanują specyficznym urokiem, duża w tym zasługa bogatej pale-



Trost, 2016 / www.trost.at

ty brzmień i efektów, których używają muzycy. Boni gra trochę tak, jak wyobrażałbym sobie brzmienie Cecila Taylora, gdyby zamienił fortepian na gitarę. Słysząc u niego pewną egzotykę, ale i ogromną kreatywność, do tego brzmienie swojego instrumentu ubiera zgrabnie w elektroniczne efekty, modulatory i pogłosy. McPhee podczas występu nie tylko gra na saksofonie, ale podobnie jak Boni obsługuje elektronikę oraz udziela się wokalnie. Gdy do głosu dochodzi saksofon, jego brzmienie jest zadziorne i ostre, a momentami na swój szorstki sposób melodyjne. Nie powinno to budzić zdziwienia, w końcu McPhee to w prostej linii kontynuator afroamerykańskiej freejazzowej tradycji, korzeniami sięgającej do lat sześćdziesiątych. Podkreśla to recytowana przez niego w trakcie koncertu fraza „When you hear music, after it's over, it's gone, in the air, you can never capture it again”, będą-

dająca cytatem z Erica Dolphy'ego, a w tym wypadku także inspiracją dla całej muzyki zawartej na *Live from The Magic City*.

Inna ważna dla historii jazzu postać (śmiem twierdzić, że o dużo mniejszej rozpoznawalności niż Dolphy) inspirowała nagranie drugiego z duetowych albumów McPheego, które ukazały się w ubiegłym roku. Album poświęcony został postaci Ady Beatrice Queen Victorii Louise Virginii Smith, znanej pod pseudonimem „Bricktop”. Joe McPhee w tekście wewnątrz okładki albumu powołuje się na słowa Caba Callowaya, który powiedział, że trzeba pamiętać, że jazz nie powstał tylko i wyłącznie w umysłach wielkich w rodzaju Ellingtona, ale też dzięki wysiłkowi zwykłych ludzi. Jedną z tych „zwykłych” osób to właśnie Ada Smith, która opuściła Amerykę i w okresie międzywojennym starała się zaszcześcić muzykę jazzową w Europie – była śpiewaczką, tancerką, a przede wszystkim właścicielką klubów (najpierw w Paryżu, a następnie w Mexico City i Rzymie).

Materiał zawarty na *Bricktop* jest o trzydzieści lat młodszy niż muzyka z *Live from The Magic City* i

chyba nieco ustępuje swoją mocą tamtej płycie. Nie oznacza to, że to zły album – miłośnicy free po zapoznaniu z nim nie powinni poczuć zawodu. Bez wątpienia słysząc tutaj, że zarówno McPhee, jak i grający na kontrabasie Ingebrigt Håker Flaten wkładają w muzykę ogromne pokłady kreatywności i zaangażowania. Niecałe czterdzieści minut improwizacji saksofonu tenorowego i kontrabasu – kto słyszał płytę *Blue Chicago Blues* tego samego duetu, ten wie, czego mniej więcej należy się spodziewać.

Oba albumy są godne polecenia miłośnikom awangardy i free, ale mając w pamięci postaci, które inspirowały nagranie obu opisanych płyt – będzie to polecenie z przesłaniem, aby nigdy nie zapominać o tradycji i korzeniach.●



www.jazzpress.pl

Marcel Woźniak – *Biografia Leopolda Tyrmandy. Moja śmierć będzie taka, jak moje życie*

Krzysztof Komorek

donos_kulturalny@wp.pl



Wydawnictwo MG, 2016
www.wydawnictwomg.pl

Leopold Tyrmand wydaje się postacią powszechnie znaną. Jazz, Zły, Dziennik 1954 – te hasła nasuwają się na myśl same. Jednak po chwili okazuje się, że większość z nas nie potrafi wyjść poza nie; że Tyrmand jest dla wielu osób niczym terra incognita. Zainteresowani mieli okazję poznać już kilka pozycji traktujących o życiu popularnego Lolka. Jednak każda z nich opowiadała tylko fragment jego życiorysu. Wydawnictwo MG od lat wyda-

je książki Tyrmandy i o Tyrmandzie i to właśnie ono pokusiło się o zamówienie i opublikowanie jego pierwszej kompleksowej biografii, konfrontującej legendę z rzeczywistością, odsłaniającej tajemnice, wyjaśniającej niedomówienia. Wykonanie tej niełatwej pracy przypadło w udziale Marcelowi Woźniakowi, toruńskiemu dziennikarzowi i scenarzyście. Zafascynowanemu Tyrmandem już od czasów studenckich. Trzeba od razu przyznać, że z powierzonego zadania, wywiązał się Marcel Woźniak znakomicie. Pierwszą jego zasługą stało się już samo odkrycie wielu nieznanych dotąd materiałów: zdjęć, wspomnień, korespondencji.

To właśnie dzięki tym źródłom udało mu się stworzyć nie kolejną wersję legendy, czy też zbiór mniej lub bardziej potwierdzonych anegdotek, ale kompletny obraz Tyrmandy – postaci z krwi i kości. Dowiemy się, więc z książki Woźniaka i o przodkach Tyrmandy, i o tym, skąd w ogóle wzięło się to nazwisko (kapitałna historyjka z E. T. A. Hoffmannem, autorem *Dziadka do orzechów* w roli głównej). Prześledzimy przedwojenne lata szkol-

ne i młodzińcze oraz czasy wojny (okres sowieckiej okupacji Wilna, uwięzienie najpierw przez NKWD, a później w niemieckim obozie w Norwegii). Ze zdumieniem odkrywamy, że nieprawdopodobne z pozoru i wydające się zmyślonymi epizody, zdarzyły się naprawdę.

Nie znalazło się co prawda w tej biografii miejsce na głębszą analizę prac Tyrmanda – moim zdaniem jednak bez szkody dla wartości omawianego tu wydawnictwa – ale za to kilka fragmentów poświęconych zostało ciekawostkom, kontekstom i wyjaśnieniom związanym z najgłośniejszymi jego publikacjami.

Ta obszerna, ciekawie napisana książka, ma jeszcze jedną zaletę. Są nią liczne reprodukcje zdjęć, faksymile dokumentów, artykułów, listów, fantastycznie uzupełniające słowo pisane i dające jeszcze dobitniej odczuć ogrom naprawdę solidnej pracy wykonanej przez Marcela Woźniaka. ○

rozmowa z

MARCELEM WOŹNIAKIEM
archiwum **RadioJAZZ.FM**
www.archiwum.radiojazz.fm



Platforma podcastowa
RadioJAZZ.FM
www.archiwum.radiojazz.fm
Ty decydujesz kiedy, jakiej
audycji słuchasz.

Grzegorz Piotrowski

– *Muzyka popularna. Nasłuchy i namysły*

Krzysztof Komorek

donos_kulturalny@wp.pl



Czym jest muzyka popularna? Towarzysząca nam na co dzień, sącząca się z radioodbiorników, odtwarzaczy, smartfonów, sklepowych głośników, wymyka się łatwym definicjom i klasyfikacjom. Grzegorz Piotrowski, muzykolog i kulturoznawca, wykładowca Uniwersytetu Gdańskiego, spróbował w swojej książce przyrzeć się temu zagadnieniu. Jak sam zaznaczył we wstępie, nie miał jednak ambicji by stworzyć konstrukcję komplek-

sowo systematyzującą opisywaną kwestię. Swoją publikację zaplanował jako refleksję nad określonym zjawiskiem kulturowym. Posiłkując się jeszcze raz odautorskim wstępem, trzeba zaznaczyć, że praca ta miała dotyczyć muzyki popularnej samej w sobie, a nie muzyki w kulturze popularnej, co Grzegorz Piotrowski uważa – i trudno się z nim nie zgodzić – za rozróżnienie niezwykle istotne.

W siedmiu rozdziałach książki znajdziemy rozważania dotyczące między innymi: samego terminu „popular music”, aspektów popularności, kodu muzycznego (ten rozdział zajmuje się wielkimi stylami muzyki, instrumentami, improwizacją, harmonią) czy też kwestią performatywności. Jedna z części poświęcona jest naukowemu dyskursowi dotyczącemu muzyki popularnej, jako że problemem zajmuje się już oddzielna subdyscyplina nauki. Ten ogólny opis poruszonych zagadnień daje przyszłemu czytelnikowi dość jasny obraz tego, czego może się spodziewać. *Muzyka popularna. Nasłuchy i namysły* to zdecydowanie praca naukowa (zresztą wydanie w piwow-


 12on14
JazzClub

Transmisje koncertów
z 12on14JazzClub
w **piątki od g. 20:30**
w RadioJAZZ.FM



 radioJazz.fm

skiej serii *plus-minus* zobowiązuje). W bibliografii – liczącej notabene kilkanaście stron, co świadczy o tym, że temat pobudza do dyskusji i rozważań – znajdziemy odniesienia do artykułów prasowych, wywiadów, specjalistycznych pozycji encyklopedycznych, ale także do poważnych dzieł i nazwisk, że wspomnę, chociaż o Walterze Benjaminie, Zygmuncie Baumanie, Stefanie Żółkiewskim czy Marii Janion. Książka zawiera dużo informacji, na pozór znanych, na które jednak często nie zwraca się wystarczającej uwagi, a które umieszczone w kontekście konkretnych fachowych rozważań potrafią czytelnika zaskoczyć.

Jak już wspomniałem, Grzegorz Piotrowski nie zamierzał tu usystematyzować opisywanego zjawiska. Jego książka, paradoksalnie, częściej stawia pytania, niż próbuje za wszelką ceną wysilać się na tworzenie definicji. To wymagająca lektura, jednak skłaniająca do refleksji, zastanowienia i przemyśleń. Jednakże, co istotne, nieprzegadana – liczy 150 skoncentrowanych na konkretnym przekazie stron. Przekazie zakończonym przewrotnym pytaniem: czy muzyka popularna w ogóle istnieje?●

nominowany do NAGRODY GRAMMY 2016

Keyon Harrold

1_03_2017

Agnieszka Wilczyńska/

prowadzący Artur Andrus

12_03_2017

KONCERT SPECJALNY:

Wynton Marsalis

Jazz at Lincoln Center Orchestra,
NFM Filharmonia Wrocławska

15_06_2017

28_02

12_03

SZCZECIN JAZZ

Lekcja muzyki z Panem Turnauem
28_02_2017 (wtorek), g. 17.00 i 19.00
Filharmonia w Szczecinie

Keyon Harrold
1_03_2017 (środa), g. 20.00
Filharmonia w Szczecinie

Jan Lundgren European Quartet - Potsdamer Platz
2_03_2017 (czwartek), g. 20.00
Filharmonia w Szczecinie

Zawartko/Piasecki - Leć Głosie feat. Potr Damasiewicz/
Tomasz Wendt
3_03_2017 (piątek), g. 20.00
Radio Szczecin

Jazz na niedzielę - koncert muzyki Gospel
5_03_2017 (niedziela), g. 18.00
Klasztor oo. Dominikanów, Szczecin

Just the Two of Us - Bill Salter Music Show
feat. Dorota Miśkiewicz
8_03_2017 (środa), g. 20.00
Tarfostacja Sztuki, Szczecin

Matthew Shipp Trio - Piano Song
9_03_2017 (czwartek), g. 20.00
Radio Szczecin

House of Jazz
11_03_2017 (sobota), g. 22.30
Klub Grey, Deptak Bogustawa, Szczecin

GALA POLSKIEGO JAZZU - Agnieszka Wilczyńska
wspomagana przez Henryka Miśkiewicza i Andrzeja
Jagodzińskiego. Prowadzenie ARTUR ANDRUS
12_03_2017 (niedziela), g. 19.00
Filharmonia w Szczecinie

WYDARZENIA SPECJALNE

Wynton Marsalis - mistrzowskie warsztaty muzyczne
14_06_2017 (środa), g. 17.00
Radio Szczecin

Wynton Marsalis
Jazz at Lincoln Center Orchestra,
NFM Filharmonia Wrocławska
15_06_2017 (czwartek), g. 20.00
Filharmonia w Szczecinie

odkryj Szczecin
na nowo

www.szczecinjazz.pl Bilety na: bilety.fm/ www.bilety.cojestgrane24.pl

**12ON14: KRYSTYNA STAŃKO QUINTET**

Krystyna Stańko wraz z towarzyszącym jej kwintetem wystąpi **22 lutego** w warszawskim **12on14 Jazz Club**. Wraz z wokalistką zagrają towarzyszący jej od wielu lat w trio **Dominik Bukowski** – wibrafon i **Piotr Lemańczyk** – kontrabas, a także **Marcin Wądołowski** – gitara oraz **Ze Luis Nascimento** – perkusja, który ma na swoim koncie nagrania z takimi gwiazdami jak Cesária Évora, Hindi Zahra, Al Di Meola, czy Jean-Luc Ponty. W programie koncertu przede wszystkim utwory z najnowszej płyty artystki *Novos Anos*.

22
lutego**WARSZAWA**
12ON14 JAZZCLUB**KUP BILET****DOBRY WIECZÓR JAZZ: EWA BEM**

Ewa Bem wystąpi **4 marca** w stołecznym **Teatrze Roma**, w ramach cyklu **Dobry wieczór jazz**. Koncert wypełnią utwory składające się na zapowiadaną na luty 2017 roku nową płytę wokalistki. Ewa Bem swą karierę rozpoczęła od zespołu Bemibek, a w jej trakcie współpracowała ze znakomitościami polskiego jazzu. Tym razem artystce towarzyszyć będą: **Andrzej Jagodziński** – fortepian oraz autor aranżacji do wszystkich utworów, **Robert Majewski** – trąbka, **Adam Cegielski** – kontrabas i **Czesław „Mały” Bartkowski** – perkusja.

4
marca**WARSZAWA**
TEATR MUZYCZNY
ROMA**KUP BILET**

JAZZ Z WAMI: MAREK NAPIÓRKOWSKI TRIO

Marek Napiórkowski zagra **5 marca** w **Domu Kultury Koźle** w **Kędzierzynie-Koźlu**. Znakomity gitarzysta ma w swojej dyskografii niemal 150 płyt nagranych z gwiazdami krajowej i światowej sceny jazzowej, między innymi Urszulą Dudziak, Anna Marią Jopek, Janem Ptaszynem Wróblewskim, Tomaszem Stańką, Dorotą Miśkiewicz, Patem Methenym, Richardem Boną, Marcusem Millerem, Dhaferem Youssefem i Angélique Kidjo. Tym razem zagra z triem w składzie **Michał Barański** – bas oraz **Cezary Konrad** – perkusja, prezentując autorski program z płyty *KonKubiNap*.

SYRENA MUSIC: MAREK BAŁATA I DOMINIK WANIA

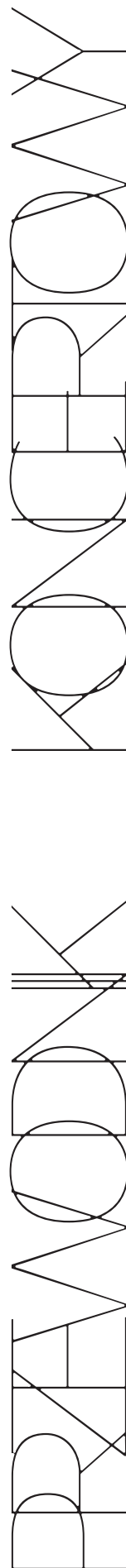
Marek Bałata – znakomity wokalista specjalizujący się w nowoczesnej improwizacji wokalne oraz **Dominik Wania** – wybitny pianista, wykładowca akademicki oraz laureat najważniejszych jazzowych nagród, wystąpią **12 marca** w **Teatrze Syrena** w **Warszawie**. Ten unikalny duet zaprezentuje program złożony z kompozycji własnych, standardów jazzowych i klasycznych, transformowanych i aranżowanych na żywo, w sposób nieprzewidywalny. Koncert będzie pełen odniesień do jazzu, romantyzmu, baroku i współczesnych dokonań, z dużą dawką wirtuozerji i nastrojowej improwizacji.

5
marca
**KĘDZIERZYN-
KOŹLE**

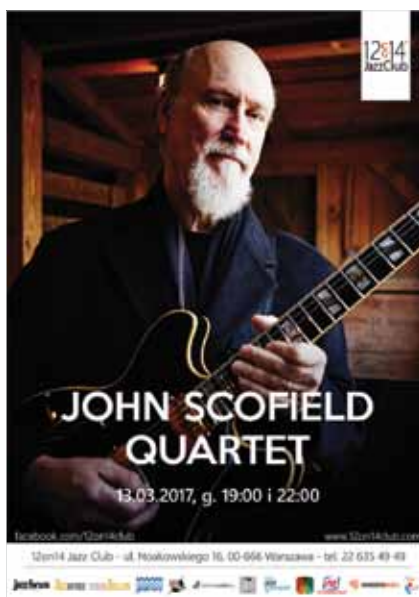
12
marca
WARSZAWA

TRANSMISJE W **radioJazz.fm**

- 10 II** 12on14 JazzClub
20:30 **IMAGINATION QUARTET**
- 17 II** 12on14 JazzClub
20:30 **INNER SPACES (CZ/PL)**
- 24 II** 12on14 JazzClub
20:30 **AREK SKOLIK TRIO**



KONCERTY

**12ON14: JOHN SCOFIELD QUARTET**

Jeden z najbardziej charakterystycznych i wszechstronnych współczesnych gitarzystów jazzowych – **John Scofield** zagra **13 marca** w warszawskim **12on14 Jazz Club**. Artyście towarzyszyć będą grający na organach i fortepianie **Sullivan Fortner**, gitarzysta basowy **Vicente Archer** oraz perkusista **Bill Stewart**. Kwartet przedstawi utwory z nominowanej do Grammy, ubiegłorocznej płyty *Country for Old Man*, którą Scofield składał hołd muzyce folk i country oraz artystom takim jak George Jones, Dolly Parton, Merle Haggard oraz Hank Williams.

13
marca**WARSZAWA**
12ON14 JAZZCLUB**KUP BILET**

PRZEWODNIK

**TAKE SIX! – 6 LAT JAZZPRESSU**

Szóste urodziny miesięcznika JazzPRESS uczczone zostaną koncertem jubileuszowym – **18 marca** na scenie **Bemowskiego Centrum Kultury** w Warszawie wystąpi **Klara Cloud & Vultures** - zespół prowadzony przez wokalistkę **Sylwię Zasempę**, w skład, którego wchodzi gwiazdy młodego pokolenia: **Bartosz Dworak**, **Mateusz Gawęda**, **Adam Tadel** i **Piotr Budniak**. Gwiazdą wieczoru będzie **Kwintet Zbigniewa Namysłowskiego**, z udziałem **Jacka Namysłowskiego**, **Sławka Jaskułke**, **Michała Kapczuka** i **Sebastiana Kuchczyńskiego**.

18
marca**WARSZAWA**
BEMOWSKIE CENTRUM
KULTURY**WSTĘP WOLNY**

PIDTR
DAMASIEWICZ

QUINTET

TRIBUTE TO SZAKAL

A. SOBIECHŃSKA

cały ten
jazz!

PROM
KULTURY
SASKA KEPA

BRUKSELSKA 23
WARSZAWA
21.02.2017
19.00

BILETY 25 zł

ORGANIZATOR:
PROM
PROM KULTURY SASKA KEPA

PATRONAT MEDIALNY:
Jazzpress **radiojazz.fm**

PRODUKCJA:
MUSIC

PAŃSTWO
ZAPRAWIŁO

FOT. LECH BASEL



fot. Paweł Wyszomirski

Tajemniczy gość



Krzysztof Komorek
donos_kulturalny@wp.pl

Jazz Jantar 2017: Vijay Iyer / Wadada Leo Smith
– Gdańsk, Klub Żak, 7 stycznia 2017 r.

Inauguracyjny koncert tegorocznej edycji Festiwalu Jazz Jantar powodował dreszczyk emocji od samej chwili ogłoszenia. Duet **Vijay Iyer / Wadada Leo Smith** powitano i oceniono entuzjastycznie już przy okazji niedawnej, pierwszej wizyty w Polsce. Wszyscy, którzy na owo wydarzenie wówczas nie dotarli, szybko otrzymali od losu – uosobianego przez gdański Klub Żak – drugą szansę.

Dla znających ubiegłoroczną płytę obu panów, *A Cosmic Rythm With Each Stroke*, koncert nie był wielkim zaskoczeniem. Materiał z albumu stanowił bowiem podsta-

wę programu występu. Oczywiście muzycy nie ograniczyli się do odegrania zarejestrowanych dla ECM-u utworów. Kompozycje stanowiły bazę do improwizacji, do wyeksponowania emocji danej chwili. Vijay Iyer uzbrojony, poza steinwayem i używanym niezwykle oszczędnie fenderem, także w laptopa, pozostawał przez większość czasu w tle, tylko niekiedy wysuwając się na pierwszy plan nieco dłuższą improwizacją czy też wdając się w muzyczną rozmowę ze swoim mentorem. Bo to właśnie Wadada Leo Smith wystąpił w roli głównej. Jego trąbka krzyczała, pła-

kała, żaliła się ochrypłym głosem. To on był tym, na którym skupiała się uwaga i który zaczarował widownię.

Rangę, znaczenie i przede wszystkim wartość tego typu wydarzenia da się łatwo wyczuć właśnie dzięki atmosferze na sali. Ta zaś był szczególnie. Nieczęsto zdarza się na jazzowym koncercie tak wielkie skupienie. Przez godzinę z niewielkim okładem nie słychać było – poza muzyką – żadnych dźwięków. Nikt nie wrywał się do okłasków po solowych fragmentach, nie zdarzyło się nawet kasznięcie czy chrząknięcie. Choć powietrze wokół buzowało od emocji i nastrojów zmieniających się wraz ze świetlną oprawą koncertu: od ni to tajemniczej, ni niepokojącej, kosmicznej niebieskiej głębi, po ognistą czerwono-złotą poświatę dzikich improwizacji. Dopiero na koniec, gdy po kilku sekundach stało się jasne, że wybrzmiał ostatni dźwięk, wybuchły entuzjastyczne owacje, skwitowane jednym krótkim bisem.

Na koniec wyjaśnijmy kwestię owego niespodziewanego gościa, który pojawił się na krótko, zaledwie przemknął, przez wielu być może niezauważony. W jednym z utworów w tle przewijało się przemówienie Malcolma X, które gdy muzyka na chwilę ucichła, swoim zakończeniem puentowało tę część występu artystów. Nawiązania do

fot. Paweł Wyszomirski



działań Malcolma X można bez trudu znaleźć w artystycznej i publicystycznej aktywności obu muzyków. Tajemnicą pozostaje dla mnie włączenie jego tez do suity inspirowanej twórczością Nasreen Mohamedi. Czy za decyzją tą stała niedawna zmiana politycznego krajobrazu Ameryki? Czy też należałoby doszukiwać się jakiś głębszych intencji? W moim przekonaniu zamysł ów – jakkolwiek by był – był zbyt trudny do odczytania i zrozumienia, zwłaszcza poza Stanami Zjednoczonymi. Być może muzykom chodziło właśnie o to, by skłonić słuchaczy do zainteresowania się, kogo słuchaliśmy, co miał do powiedzenia i zastanowienia, dlaczego jego przemowa wpleciona została w artystyczne działania. To jednak tylko drobna uwaga na marginesie, ciekawostka, która w żaden sposób nie przeszkadzała w odbiorze i ocenie spektaklu. Znakomitego, poruszającego i do końca trzymającego w napięciu. ●



fot. Katarzyna Wójcicka



fot. Katarzyna Stańczyk

Pianista na rozstaju

Piotr Orzechowski – Warszawa, Studio Koncertowe Polskiego

Radia im. Witolda Lutosławskiego, 18 grudnia 2016 r.;

Muzeum Historii Żydów Polskich Polin, 21 stycznia 2017 r.;

Teatr Muzyczny Roma, 28 stycznia 2017 r.



Piotr Wickowski

piotr.wickowski@radiojazz.fm

Ilością muzycznych przedsięwzięć, w które angażował się w minionym roku **Piotr Pianohooligan Orzechowski**, można by obdzielić kilku muzyków. Podsumowały tę aktywność w grudniu ubiegłego i styczniu nowego roku trzy warszawskie koncerty, na których można było zobaczyć pianistę w różnych rolach.

Recitale z kilkoma odmiennymi programami na fortepian solo i wraz ze swoją macierzystą formacją High Definition Quartet – rów-

nież podczas dalekiego tournée w Indonezji – to tylko niewielki wycinek działalności scenicznej Orzechowskiego. W ubiegłym roku udzielał się on również jako kompozytor muzyki baletowej – wraz z Krzysztofem Ścierańskim stworzył muzykę do spektaklu Baletu Opery Krakowskiej *Dwie historie, jeden taniec*, w którym odgrywał również rolę akompaniatora przedstawień. Grał, wraz Narodową Orkiestrą Symfoniczną Polskiego Radia, utwory Henryka Mi-

kołaja Góreckiego, Philipa Glassa i Steve'a Reicha. Inną muzykę wykonywał z orkiestrą Aukso oraz w ramach tworzonej wraz z braćmi Olesiami i aktorem Radosławem Krzyżowskim formacji Jazzformance. Odnotowanie dodatkowo jeszcze udziału Pianohooligana w takich przedsięwzięciach, jak: *Piano.pl* Doroty Miśkiewicz, koncert czterech pianistów na gali Jazz Juniors i *New Constellation* na Lublin Jazz Festiwalu nie zamyka pewnie jeszcze długiej listy jego działań w roku 2016.

Pianista znalazł też czas na dopracowanie i nagranie swojego nowego albumu solowego, z którym to programem, zanim jeszcze pojawi się na rynku w postaci płyty, można go już od niedawna zobaczyć w różnych miejscach. Jedną z takich prezentacji był styczniowy występ w warszawskiej Romie. Zanim jednak do niego doszło, publiczność ze stolicy miała szansę zapoznać się z wszechstronnością młodego pianisty, jako współpracownika składowców orkiestrowych.

Pierwszy występ - w Studiu koncertowym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego - miał miejsce podczas specjalnego przedświątecznego wieczoru ze zróżnicowanym programem. **Polska Orkiestra Radiowa** pod dyрекcją **Michała Klauzy** poza polonezami Ignacego Feliksa Dobrzyńskiego i suitą z baletu *Dziadek do orzechów* Piotra

Czajkowskiego wykonała wtedy niedawno odnaleziony *Koncert fortepianowy* Henryka Warsa a solistą był właśnie Piotr Orzechowski. Solista, wykonując cały utwór bez pomocy partytury, swoją błyskotliwą grą zrobił duże wrażenie na licznie zgromadzonej publiczności, która wywoływała go kilkakrotnie do bisów. Utwór, brzmiący niczym połączenie hollywoodzkiej muzyki filmowej z polską tradycją romantyczną, wiele zyskał dzięki młodzińczemu entuzjazmowi pianisty.

Nie łatwiejszy był dla Piotra Orzechowskiego występ z orkiestrą **Sinfonia Varsovia**, zorganizowany z okazji osiemdziesiątych urodzin Philipa Glassa, z repertuarem słynnego minimalisty. Orzechowski pojawił się tylko w jednej z trzech części koncertu, tym razem aby wykonać *Tirol Piano Concerto*. Utwór dający pianiście duże pole do popisu, ale stawiający też przed nim spore wymagania. Fortepian jest tu, przez większą część kompozycji, przeciwwagą dla zespołu smyczkowego i od niego zależą cały przebieg muzycznych wydarzeń. Tym razem solista również spotkał się z aplauzem publiczności a wywołany po raz drugi, po krótkiej konsultacji z dyrygentem Sinfonii Varsovi **Markiem Mosiem**, pozwolił sobie na chwilę szaleńczej improwizacji, zgrabnie wplecionej następnie w zagrany jeszcze raz finał utworu.

Trzecia płyta pianisty - *24 Preludes & Improvisations* (połowa jej programu zabrzmiała w Teatrze Muzycznym Roma) zapowiadana jest jako starannie skonstruowane dzieło inspirowane preludiami i fugami ze zbioru *Das Wohltemperierte Klavier* Jana Sebastiana Bacha. Wszystko wskazuje na to, że ma być kolejną wypowiedzią artysty potwierdzającą jego własną wizję muzyki, ponad gatunkami i wynikającymi z nich ograniczeniami. Zanim jednak będzie się można o tym przekonać przy użyciu własnego odtwarzacza, korzystać trzeba z pierwszych prezentacji tego materiału na



fot. Katarzyna Stańczyk



fot. Katarzyna Wójcicka

żywo. Materiału, który w takich okolicznościach robi duże wrażenie.

W tekstach zapowiadających *24 Preludes & Improvisations* pisano o odpowiednim ułożeniu miniatur w 12 tonacjach koła kwintowego, jednak już podczas koncertu w Rzymie można było się przekonać,

że muzyką tą można się cieszyć bez zagłębiania się w tak poważny kontekst. Podobnie zresztą, jak cieszył się nią sam jej twórca i wykonawca. Nowe utwory dały mu możliwość zaprezentowania swoich olbrzymich możliwości, czasami sprawiających wręcz wrażenie nieograniczonych. Fan jazzu mógł również odnaleźć w tej muzyce wzorce pochodzące od wielu wielkich postaci światowej pianistyki. W niektórych krótkich utworach Orzechowski mknął przez klawiaturę niczym Art Tatum i Oscar Peterson. Czasem rozbił harmonię i pokazywał ją od innej strony – jak Cecil Taylor, aby za chwilę stać się lirycznym niczym Keith Jarrett. Przede wszystkim jednak można było dostrzec, że cała ta muzyka, choć nie tak spójna jak na poprzednich albumach – *Experiment: Penderecki* oraz *15 Studies for the Oberek* – jest głęboko jego własna, jako urzeczywistnienie dotychczasowego rozwoju i wcielenie w życie własnych przymysłów.

Na podstawie zaprezentowanej podczas wieczoru w Rzymie części zaledwie materiału, który znajdzie się na trzeciej solowej płycie Piotra Orzechowskiego, można zaryzykować stwierdzenie, że pianista dotarł właśnie do bardzo ważnego momentu swojej krótkiej i efektownej kariery. Możliwości wydają się nieograniczone, a kierunków, w których może podążać, jest wiele. ●



Dobry wieczór nie tylko dla kinomaniaka

BIG BAND UMFC – Warszawa, Sala Koncertowa
Fryderyka Chopina UMFC, 11 stycznia 2017 r.

Katarzyna Czarnecka
katarzyna.slocinska@gmail.com



Choć wieczorem 11 stycznia panował przejmujący mróz, na sali koncertowej warszawskiego Uniwersytetu Muzycznego im. Fryderyka Chopina było naprawdę gorąco. A wszystko za sprawą prowadzonego przez **Piotra Kostrzewę Big Bandu UMFC**, który wystąpił przy Okólniku po kilkumiesięcznej przerwie. Zespołowi towarzyszyło małżeństwo wokalistów **Barbary Kurdej-Szatan i Rafała Szatana**. Tematem przewodnim koncertu była muzyka filmowa.

Zaczęło się od nastrojowego *Singin' In the Rain*. Po nim muzycy sięgnęli po temat z filmu *Pink Panther*. Obowiązkowo pojawił się także rozgrzewający publiczność utwór zna-

ny z filmów o agencji 007 – *The James Bond Theme* – za którego wykonanie szczególne gratulacje należą się sekcjom dętej i rytmicznej. Dzięki puzonistom naprawdę dobrze zabrzmiało *Mission Impossible*.

Podczas koncertu pojawiły się także akcenty dedykowane dzieciom – zarówno tym małym, jak i tym większym, oficjalnie już dorosłym. Wśród nich jedna z najbardziej rozpoznawalnych melodii tego świata, czyli *When You Wish Upon a Star* z filmu animowanego *Pinocchio* z 1940 roku, znana przede wszystkim jako disneyowski dzin-giel. Były też utwory z nieco młodszych produkcji Disneya: medley z



fot. Mieszko Czarnecki



The Incredibles oraz *You've Got a Friend In Me* z *Toy Story* (Ty druha we mnie masz fantastycznie zaśpiewał Rafał Szatan). Nie zabrakło tematu z serii filmów *Star Wars*. A kiedy Barbara Kurdej-Szatan i Rafał Szatan odśpiewali piosenkę z *Beauty and the Beast*, na sali zrobiło się prawdziwie nastrojowo.

Nie lada niespodziankę zrobił widzom Henryk Kuźniak, który pojawił się na scenie przy okazji odegrania melodii *Vabank* i *Vabank II*. Utwory powstałe blisko 30 lat temu dostały od Big Bandu nowe i – nie boję się użyć tego słowa – lepsze życie. Oba brzmiały wręcz niesamowicie. Znane głównie polskiej publiczności kompozycje, które Big Band przypomniiał tego wieczoru, to także *Stawka większa niż życie* i *Czterdziestolatek*.

Big Band tworzony jest przez muzyków bardzo młodych – studentów Uniwersytetu Muzycznego. Niezbyt zaawansowany wiek nie ma tu jednak nic do rzeczy. Nie da się ukryć, że są to ludzie naprawdę utalentowani, z pasją, czerpiący wielką radość z

gry, a radość ta, zapewniam, była odczuwalna dla każdego, kto pojawił się przy Okólniku podczas tego wieczoru z muzyką filmową. Nie sposób wymienić wszystkich nazwisk, ale grający na saksofonie tenorowym **Konrad Gzik**, puzonista **Jakub Gumiński** oraz roznoszący w pył instrumenty perkusyjne **Radosław Mysiek** to ci, przed którymi kłaniam się wyjątkowo nisko.

W nowym roku, całkiem niedawno, miała miejsce premiera inspirowanej rytmem oraz tańcem płyty *I Got Rhythm And Dance*. Polecam ją wszystkim chcącym poczuć atmosferę Big Bandowych imprez – w tym także koncertu z 11 stycznia. Tak na rozgrzewkę, bo do wiosny jeszcze daleko. ●



Powiew wolności

11. Krakowska Jesień Jazzowa – Kraków, Alchemia,
październik-grudzień 2016 r. – wybrane koncerty.

Mery Zimny
maria.zimny@gmail.com



Dłgie jesienne wieczory dla wielu krakowian znowu upłynęły pod znakiem freejazzowych brzmień Krakowskiej Jesieni Jazzowej. Free jazz jest trochę umownym określeniem, gdyż wiele z tego, co usłyszeliśmy, nie mieściło się w tym pojęciu. Festiwal przyciągnął między innymi tych, którzy szukają wolności, nieskrępowania, niestandardowych projektów i brzmień, mocnych wrażeń, lub po prostu ciekawych tego, co nocą dzieje się w piwnicach Alchemii.

Wikingowie

Jako pierwszy wystąpił zespół **Matusza Gawędy – Gawęda and the Vikings** w klasycznym składzie: lider – pianista, perkusista **Simon Albertsen** oraz basista **Bardur Reinert Poulsen**. Ich wspólne granie odznaczało się przede wszystkim zacięciem do improwizacji – nierzadko drapieżnej, rozpędzającej się i przeistaczającej w szaleńczy groove. Zespół niezwykle umiejętnie budował w słuchaczu napięcie,



fot. Piotr Banasik

które rośło i rozpierało niewielką klubową piwnicę. Ich muzykę czuło się całym ciałem – eksplozje i kulminacje świetnie rozładowane i rozwiązane w ciszy w pełni zaspokoiły nawet tych, którym potrzeba mocnych wrażeń.

Zwolnienia i wyciszenia, sprowadzanie dźwięków do szeptów, świstów czy szumów – muzycy posługiwali się tym wszystkim w taki sposób, że czasami przypominało to brzmienie generowane elektronicznie. Pianista z upodobaniem zniknął w pudle instrumentu zajmując się jego preparowaniem czy szarpaniem strun. Swój instrument często preparował też kontrabasista, dobywając zeń dźwięki rezonujące w słuchaczu i pobudzające wyobraźnię. Perkusista natomiast chwilami wpadał w taki trans, że zdawało się, że przed nami siedzi perkusyjna maszyna, rozpędzona i nie do zatrzymania. Panowie operowali wieloma barwami i odcieniami, budując nie tylko skomplikowane, wielowarstwowe struktury, ale też dobrze odnajdując się w minimalistycznych formach. Na zakończenie do

trzy dołączył saksofonista **Kuba Więcek**, z którym szepcząc, zespół zakończył swój świetny występ.

Szósty zmysł Barry'ego Guya

Tegoroczna czterodniowa rezydencja **Barry'ego Guya** dla mnie, niestety, ograniczyła się do dwóch pierwszych koncertów w małych składach. Dwa wieczory wypełniło jednak mnóstwo świetnych występów i kombinacji wielkich osobowości. Choć występy mogły chwilami dawać wrażenie oderwania od siebie i pewnej przypadkowości, całość uważam za niezwykle udaną. Myślę, że kontrabasiście przyświecała idea pokazania, w formie krótkich etud, potencjału tkwiącego w odpowiednio dobranych



fot. Piotr Banasik

muzykach, a także stworzenie pomostu między muzyką dawną, współczesną i jazzem, znalezienie dla nich wspólnego języka. Barry Guy po raz kolejny zrobił to, co potrafi najlepiej – zabrał wyśmienionych muzyków, dobrał w taki sposób, by uwolnić ich potencjał i uzyskać ciekawe, niezwykle frapujące brzmienie. Przypuszczam też, że finalny koncert miał być dopełnieniem pewnego niedosytu, jaki pozostawiły po sobie małe składy.

O tych dwóch wieczorach i zgromadzonych na niewielkiej powierzchni artystach (każdy z nich to nie-tuzinkowa postać!) można by się długo rozpisywać, analizując poszczególne składy, wymienię jednak tylko tych, którzy najbardziej utkwili mi w pamięci. Po pierw-

sze sam Barry Guy – ciepła, zabawna i bardzo naturalna sceniczna osobowość oraz niezwykle muzyk – to człowiek, który gra inaczej w każdym składzie i który zdecydowanie ma coś ciekawego do powiedzenia. Artysta przywiózł ze sobą grecką śpiewaczkę **Savinę Yannatou**, podobnie jak on mającą klasyczne wykształcenie, świetnie poruszającą się w muzyce dawnej, ale oddaną improwizacji i eksperymentom, jak też zgłębianiu muzyki orientальной, folkowej i tradycyjnej.

W Alchemii Yannatou śpiewała w sposób, który przywodził na myśl archaiczny, bardzo instynktowny obrzęd, poruszał pierwotnością i naturalnością płynącego prosto z trzewi dźwięku. Śpiewaczka prezentowała się w różnych składach, ale jednym z najpiękniejszych był duet z Guyem. Dawno nie widziałam artystów, którzy w tak zażyły sposób potrafili się uzupełniać! Wspaniała była delikatność i wrażliwość partii kontrabas, który umiejętnie towarzyszył śpiewaczce, podkreślając to, co przekazywała głosem. Z drugiej strony, wokalistka potrafi-

ła niezwykle zmysłowo tym głosem oplatać każdy dźwięk kontrabasisty. Tak krótkiego, a tak bardzo obfitującego we wrażenia występu dawno nie słyszałam.

Kolejne zaprezentowane artystki, to zakochana w barokowych skrzypcach **Maya Homburger**, której kunszt i wirtuozeria zachwyciły chyba każdego, oraz grająca na altówce **Fanny Paccoud**, młoda artystka o dużej wyobraźni. Obydwu paniom często towarzyszyli jazzmani, a każdy z takich składów zasłużyłby na osobny koncert. Altowiolistka zagrała, między innymi, w dwóch interesujących duetach: pierwszym z pianistą **Agustím Fernándezem**, drugim z gitarzystą **Benem Dwyerem**.

Były to duety pełne kontrastów, nafaszerowane elementami z muzyki klasycznej, ale też improwizacją i eksperymentem. Pewnym zaskoczeniem i swego rodzaju odkryciem był dla mnie gitarzysta Ben Dwyer, którzy zarówno w zespole, jak i grając swoje niesamowite solo, pokazał zupełnie nowe podejście zarówno do gitary klasycznej jako instrumentu, jak i do brzmienia. Z upodobaniem oddawał się preparowaniu gitary (na przykład przy pomocy kamertonu) uzyskując bardzo ciekawe efekty. Rezydencja Guya była sporym wydarzeniem, charakteryzującym się – paradoksalnie – nadmiarem urodzaju, na co jednak narzekać nie mam zamiaru.

NU Ensemble Matsa Gustafssona

„Muzyka jest jak życie. Tylko lepsza. Gram muzykę nie dlatego, że mam taką ochotę, tylko dlatego, że muszę” – powiedział **Mats Gustafsson**. Nie jestem w stanie podsumować jego trzydniowej rezydencji, gdyż uczestniczyłam tylko w koncertach małych składów w Alchemii, jednak w moim odczuciu to, co się tam zadziało, było nieco wymuszone. Całości być może brakowało idei, a gra, choć w wykonaniu wyśmienitych muzyków (oprócz Gustafss-



fot. Piotr Banasik

sona między innymi pianista Agustí Fernández, saksofonista i trębacz **Joe McPhee** czy wokalistka **Mariam Wallentin**), była dosyć nużąca. Nawet momenty zrywów, które owszem były, nie ratowały całości, która koncepcyjnie (bo nie o poziom wykonawczy tu idzie), była słaba.

Koncertem kończącym, ale tylko dla mnie, Jazzową Jesień był występ braci **Wójcińskich**: **Ksawerego**, **Maurycego** i **Szymona**, z **Krzysztofem Szmańdą**. Zaprezentowali oni muzykę dosyć spokojną, uporządkowaną, wprowadzającą pewien kojący ład, choć niepozabawioną napięć. Było w niej także sporo momentów transowych, w które muzycy lekko i swobodnie wprowadzali słuchaczy. Grali w pełnej symbiozie, z lekkością i radością wspólnego tworzenia. ●

ZAPRENUMERUJ:

jazz forum

The European Jazz Magazine



Najstarszy i najbardziej prestiżowy magazyn jazzowy w Polsce

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

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

prenumerata roczna
(8 numerów) – 136 zł
prenumerata półroczna
(4 numery) – 68 zł



JAZZ FORUM, ul. Hoża 35 lok. 24
skr. poczt. 2, 00-963 Warszawa 81
tel. (22) 621-94-51
e-mail: jazzforum@jazzforum.com.pl

www.jazzforum.com.pl
www.polishjazzarch.com

50 lat minęło!



Mistrz ballad i subtelnego brzmienia saksofonu. Liryk, który dobrze czuje się również w dynamicznym fusion. Nade wszystko lubi zaskakiwać, w każdym momencie gry, niezależnie od okoliczności. Nie przepada za komponowaniem, choć ma na swoim koncie ciekawy dorobek w tej dziedzinie. Obchodzący w tym roku 50-lecie pracy twórczej – **Henryk Miśkiewicz**.

Głębszy i niewytłumaczalny temat

Piotr Wickowski

piotr.wickowski@radiojazz.fm



Piotr Wickowski: Jan Ptaszyn Wróblewski w rozmowie, którą opublikowaliśmy niedawno, w grudniowym JazzPRESSie, powiedział: „Nie wyobrażam sobie, żeby można było spokojnie i nużąco grać przy Henryku Miśkiewiczu”...

Henryk Miśkiewicz: Fajnie, bardzo miło, że tak powiedział.

Czy takie jest podstawowe kryterium pana sposobu gry – nie może być nudno, przez cały czas, niezależnie od repertuaru, który jest wykonywany?

Tak bym chciał, oczywiście, a czy mi to wychodzi – nie mogę ocenić. W każdym razie staram się tak grać. Kiedy słucham muzyki,

to też wszelkie niespodzianki, które mnie spotykają, są bardzo przyjemne i taką muzykę lubię.

Chodzi bardziej o zaskakiwanie się nawzajem wraz z rozwojem akcji w utworze czy też o aranżację?

Raczej o to, co dzieje się na bieżąco podczas grania. Lubię muzyków, którzy reagują na to, co się dzieje na scenie, którzy sami coś proponują, którzy burzą schematy. Inspirują mnie i przyczyniają się do tworzenia czegoś nowego. Najbardziej lubię, żeby się wzajemnie zaskakiwać. Każdy człowiek coś umie, coś tam ma w palcach poukładane, ale chodzi o to, żeby to nie było tylko odgrywanie, tylko żeby to było muzykowanie. Do tego jest potrzeb-



fot. Katarzyna Kukielka

na niepewność, pewna niewiadoma, którą świetni muzycy potrafią stworzyć. Z takimi muzykami lubię grać.

W związku z tym kluczowe jest w jazzie dobieranie sobie partnerów odpowiednich do przedsięwzięcia, które zamierza się zrealizować. Tylko nie ma co się oszukiwać, że to zawsze, w stu procentach jest możliwe. Poza tym uczestniczy się w różnego rodzaju jobach, zastępstwach. Co w takich sytuacjach, kiedy gra się z przypadkowymi osobami?

Trzeba próbować.

Może z tego wyniknąć coś korzystnego?

Oczywiście. Trzeba próbować, a nuż zareagują, a nuż się coś wydarzy. I przeważnie coś się zdarza. Jasne, że są różne koncerty, różne joby, ale ja zawsze staram się wnieść coś do tego co gram, żeby coś się zdarzyło w muzyce, niezależnie od okoliczności.

Przez 50 lat kariery na pewno przydarzały się panu sytuacje, kiedy był pan niezadowolony z tego, co proponowali partnerzy. Początkowo zapowiadało się obiecująco, a później z różnych powodów – braku umiejętności, braku zaangażowania, braku inwencji – coś nie wypaliło, coś się nie udało.

To się zdarza, oczywiście. Czasami zapraszają mnie jakieś młode sekcje rytmiczne, muzycy, którzy jeszcze nie są ograni. Oni tak bardzo stresują się na koncercie, że nie reagują tak, jak powinni, boją się, brakuje im wiedzy, doświadczenia. Ale jak ich na próbie troszeczkę namówię, żeby się otworzyli, to zaczynają rozrabiać i jest fajnie. Bywa też tak, że się nie da, jest ciężko i każdy tylko się męczy podczas grania.

Co, poza stresem i brakiem doświadczenia, jest barierą, którą trzeba pokonać?

Brak feelingu. Jak nie ma feelingu, to jest najgorzej, ale tego nie da się pokonać.

A gdyby trzeba było wyjaśnić komuś nieorientowanemu co to jest feeling?

Feeling – drive. No, nie wiem...

Niektórzy mówią, że wtedy „jedzie”...

Jedzie, swinguje, kołysze się itd. Zresztą nie tylko w muzyce jazzowej to jest, także w muzyce pop i w każdej innej.

Niektórzy muzycy to mają po prostu?

Zawsze staram się wnieść coś do tego, co gram, żeby coś się zdarzyło w muzyce, niezależnie od okoliczności

Tak, tak. Dobrze grają, po prostu z feelingiem. To swinguje i ma drive. Wszystkie wymienione określenia mają związek z rytmem. Jednak nie tylko time wpływa na feeling, to dużo głębszy i niewytłumaczalny temat.

Uczestniczył pan w wielu nagraniach muzyki rozrywkowej, niejazzowej. Czy z pana punktu widzenia w muzyce pop, która obecnie w większym stopniu tworzona jest z gotowych elementów, bar-

dziej jest „produkowana” niż „grana”, można znaleźć więcej czy mniej feelingu niż kiedyś?

Wydaje mi się, że więcej. Bo są lepsi muzycy, o większych umiejętnościach, i oni potrafią lepiej grać.

Czyli obecnie, jeśli już zaangażuje się żywych muzyków do produkcji pop, to w efekcie finalnym znajduje pan w niej więcej feelingu?

Oczywiście. Jest naprawdę bardzo wielu dobrych muzyków, którzy pokończyli świetne szkoły. Generalnie poziom muzyków jest teraz dużo wyższy niż 20 lat temu.

I jednocześnie z roku na rok zwiększa się konkurencja.

Tak, ciągle przybywa świetnych muzyków. Tylko że słysząc ogólnie dużo wyższy poziom tych muzyków, słyszę też jak oni podobnie grają. W zasadzie każda szkoła uczy tego samego, podstaw, których trzeba się nauczyć.

Ale być może dlatego, że wszyscy korzystają z podobnych materiałów, ćwiczą wciąż skale, potem podobnie grają i podobnie brzmią. Nie ma takich indywidualności, jak za moich czasów. Wtedy, jak pamiętam, każdy grał po swojemu, u każdego można było coś własnego usłyszeć i każdego odróżnić.

Pewnie dlatego, że każdy trochę po swojemu dochodził do swoich umiejętności?

Tak, nie było nut, nie było takiego jak teraz dostępu do muzyki. Po prostu siedzieliśmy przy radiu, czy przy płycie i spisywaliśmy solówki. Dzięki temu zagłębiał się w muzykę dużo bardziej. Być może

to jakoś nas kształtowało i kształtowało nasze indywidualności.

Nie da się ukryć, że słuchając młodych muzyków można wskazać tych, którzy wyszli z klasy Macieja Sikały czy na przykład są od Piotra Wojtasiaka lub Wojciecha Niedzieli. Może, żeby zabrzmieć na swój sposób, muszą oni przejść przez etap buntu przeciwko swoim nauczycielom i mistrzom?

Myślę, że to bardzo dobrze, że uczą się od swoich mistrzów. Jeżeli mają coś do powiedzenia i mają wizję swojej muzyki, to kiedyś dojdą do etapu bycia tak świetnymi muzykami, jak Maciek Sikała i Wojtek Niedziela.

A pan był kiedyś na etapie buntu przeciwko komuś, od kogo pan się uczył?

Czy się buntowałem?

Bądź porzucił pan jakiś stary sposób grania, który pan wcześniej opanował, ale który po pewnym czasie stracił dla pana swój urok?

Rozwijałem się tak, jak chyba każdy muzyk się wtedy rozwijał. Zaczynałem od jazzu tradycyjnego, dixielandu. Oczywiście po jakimś czasie się zbuntowałem, chciałem pójść troszeczkę dalej. Jeżeli bunt sprawia, że muzyk się rozwija, to fantastycznie. A zbuntować się przeciwko temu, czego się nauczyłem? Nie, nie, szukałem tylko tego, co mi się podoba. Po prostu brałem wiele od moich idoli, ale miałem swoją wizję muzyki, jaką chciałem grać, jaka mi się bardzo podobała.

Czyli bardziej na zasadzie brania czegoś od kolej-

nych wielkich postaci, a nie zaprzeczając czemuś, czym się fascynowało wcześniej?

Tak, na tym polegał mój rozwój.

Powiedział pan, że zaczynał pan od jazzu tradycyjnego. Dlaczego wtedy, w drugiej połowie lat sześćdziesiątych zafascynował się pan jazzem tradycyjnym? Przecież był to już czas jazzowej „moderny”, poza tym dla większości nastolatków liczył się przede wszystkim rock’n’roll, zwany wtedy w Polsce big-beatem.

Nie ma takich indywidualności, jak za moich czasów. Wtedy każdy grał po swojemu, u każdego można było coś własnego usłyszeć

Usłyszałem na żywo zespół dixielandowy, jak miałem 10 czy 11 lat, w tej chwili nie pamiętam dokładnie. Grał zespół Zygmunta Wicharego, bardzo dobry zespół. Kiedy usłyszałem, jak oni swingują...

Gdzie był ten występ?

W Koźuchowie, gdzie wtedy mieszkalem. Jak ten zespół usłyszałem, to po prostu nie mogłem wysiedzieć, tak mnie tak muzyka poruszyła. Wiedziałem od tamtej chwi-

li, że ta muzyka będzie dla mnie najlepsza. Byłem na różnych innych koncertach, popularnych wówczas grup, jak Trubadurzy, Niebiesko-Czarni, ale mnie to po prostu nie chwyciło.

Fascynacja dixielandem była tak wielka, że wygrała u pana z szaleństwem pana rówieśników na punkcie zespołów gitarowych?

Ujął mnie rytm, swing. Tym nasiąknąłem jako młody człowiek i do dziś zespoły, które nie swingują, nie bardzo mi pasują.

Trudno było w tamtych czasach znaleźć kolegów do stworzenia dixielandowego zespołu?

Nie, kiedy tylko wyjechałem do Liceum Muzycznego we Wrocławiu, od razu natrafiłem na odpowiednich partnerów do zespołu.

Właśnie w tej szkole znalazł pan muzyków do swojej pierwszej grupy – dixielandowego Young Jazz Band?

Część ze szkoły, część spoza szkoły, z bywających w klubie Pałacyk we Wrocławiu. To był świetny klub, do którego wielu muzyków przychodziło, by wspólnie pograć.

Czyli nie czuł się pan osamotniony w pasji do tej muzyki?



fot. Kuba Majerczyk

Ciągnęło nas do grania, ale muzyka jazzowa w szkole nie była mile widziana. Kiedy dostałem nagrodę na Jazzie nad Odrą (w 1967 roku, za występ z Young Jazz Band – przyp. red.), pani dyrektor szkoły wezwała moją mamę i zdecydowanie zasugerowała, że takiej muzyki w tej szkole uprawiać nie wolno.

Trzeba było zadeklarować, że więcej się tego nie zrobi?

Deklarowało się, że już więcej się nie zrobi, ale się dalej grało.

A profesor od instrumentu nie nasłuchiwał, czy w grze nie słyszał jakichś niepoprawnych naleciałości?

Profesor nie zabraniał. Profesora miałem świetnego - Michała Nikonowa, który pracował w Operze Wrocławskiej, ale nocami grał na różnych potańcówkach.

Sympatyzował z pana ulubioną muzyką?

Tak. On zresztą słusznie uważał, że nie ma muzyki, która nie jest rozwijająca. On absolutnie niczego nie zabraniał.

Ile lat graliście w Young Jazz Band?

Do końca liceum, cztery lata, głównie potajemnie. Gdy w kolejnym roku znów dostałem nagrodę na Jazzie nad Odrą (w 1968 r. – przyp. red.), to poprosiłem, żeby jej publicznie nie ogłaszać.

Czyli oficjalne występy tego zespołu musiały być bardzo rzadkie?

To był zespół amatorski. Jeździliśmy na różne festiwale, graliśmy na potańcówkach, na studniówkach, ale nic związanego z zawodowym uprawianiem muzyki.

Jednak od występu na Jazzie nad Odrą w 1967 roku liczy pan swój oficjalny staż estradowy.

Tak, odliczam od mojej pierwszej nagrody.

A od kiedy odliczać grę w profesjonalnych zespołach?

Zacząłem się w Wyższej Szkole Muzycznej i od zespołu Jazz Carriers. Zdałem do Warszawy, gdzie spotkałem Zbigniewa Jaremkę, znałem go z zespołu Old Timers, z którym występował we Wrocławiu. Jarekko z Pawłem Perlińskim wpadli na pomysł stworzenia zespołu grającego bardziej nowocześnie, w którym i ja się znalazłem. Przerzuciliśmy się wtedy z Jaremką z klarinetów na saksofony.

Przejście z jazzu tradycyjnego do nowoczesnego nastąpiło poprzez zmianę instrumentów?

Zbuntować się przeciwko temu, czego się nauczył? Nie, nie, szukałem tylko tego, co mi się podoba

Tak, ale sposobu myślenia, fraz, wszystkiego nauczyliśmy się od początku. Dużo słuchaliśmy. Właśnie wtedy się zaczęło spisywanie solówek. Na początku, jak usłyszałem na przykład zespół Zbyszka Namysłowskiego, to nie do końca wiedziałem co oni grają – co to za nuty, takie trudne, dziwne.

Ale podobało się?

Tak, podobać się podobało, tylko nie rozumiałem. Trzeba się było wgłębić, żeby zrozumieć, na czym to polega.

Aż trafił pan do większych zespołów, jak Big Band Stodoła.

Tak, był Big Band Stodoła. Rozpocząłem współpracę z Ptaszynem w Studiu Jazzowym Polskiego Radia. Dla mnie to była najlepsza szkoła, naprawdę cała czołówka polskiego jazzu tam grała i było się od kogo uczyć. Dużo dała mi też gra w Swing Session.

Czyli, pana zdaniem, najwięcej można się było nauczyć w praktyce, grając z doświadczonymi muzykami?

Raczej tak, grało się wtedy każdy rodzaj muzyki, byliśmy angażowani do wielu nagrań. Jeśli chodzi o czytanie nut i związaną z nimi improwizację, to najwięcej nauczyłem się grając w orkiestrach (nie tylko Ptaszyna, ale również Andrzeja Trzaskowskiego), bo codziennie był inny program. Najwięcej wyłapywałem od starszych kolegów, którzy obok mnie siedzieli (w Studio Jazzowym czy Orkiestrze PRiTV) - feeling, zadęcie, dźwięk, artykulację i dobre frazy, które warto grać. To była bardzo dobra szkoła. Z kolei w małych zespołach granie też było cenne, szczególnie pod względem współpracy z partnerami. Generalnie, im więcej się gra różnej muzyki, tym się człowiek bardziej rozwija.

Ciekawi mnie, skąd wziął się cha-



fot. Kuba Majerczyk

rakterystyczny ton pana saksofonu, jedyny w swoim rodzaju, wyróżniający się zwłaszcza w balladach. Jak do tego doszło, że stał się pan specjalistą od takiego lirycznego opowiadania historii za pomocą saksofonu?

Skąd to się wzięło?...

Byli w historii jazzu wielcy saksofoniści, którzy wyspecjalizowali się w tej kategorii. Wzorował się pan na nich? Pozostając tylko przy alcie - na przykład na Paulu Desmondzie, ale też na bardziej różnorodnym Cannonballu Adderleyu, którym podobno pan się pasjonował?

Adderleyem - absolutnie.

Trudno jednak pana pomylić z Adderleyem, on jest jednak inny.

No, jest inny i bardzo dobrze, że nie jestem taki sam jak Adderley. Ale od niego bardzo dużo się nauczyłem. Dużo go słuchałem i od niego dużo wzięłem. Słuchałem również dużo innej muzyki. Skąd się wziął ton? Nie wiem. Myślę, że każdy muzyk ma w sobie wyobraźnię brzmienia i albo do niego dojdzie, albo nie potrafi sobie z tym poradzić. Niektórzy muzycy szukają instrumentów, ustników, które im to brzmienie dadzą, a jak już znajdą, to po czasie znów brzmią tak samo.

Czy było podobnie w pana przypadku, chociażby z decyzją o alcie jako głównym instrumencie?

Od początku u mnie był alt, bo mój ojciec też grał na alcie i innego saksofonu nie było w domu. Skoro był taki saksofon, to na takim grałem, a jak na takim grałem, to słuchałem też więcej tych, którzy grali na alcie. Nie przypominam sobie, żebym wtedy zastanawiał się nad wyborem saksofonu. Po prostu od razu alt mi bardzo przypasował i tak zostało. Gram też na sopranie, ale jednak na alcie czuję się najlepiej, to jest mój instrument.

Myślał pan kiedyś, że na tenorze mogłoby być łatwiej?

Być może na tenorze łatwiej uzyskać dobre brzmienie.

Choć w tamtej kategorii konkurencja jeszcze większa...

Konkurencja konkurencją, ale niezależnie od instrumentu, trzeba grać jak najlepiej.

Więc może balladowe opowiadanie i specjalizacja w takim sposobie grania jest kwestią predyspozycji, osobowości?

Uwielbiam słuchać ballad. Im wolniej, im mniej grają, tym bardziej mi się podoba. I tak też jest na moich płytach. W zasadzie jest tak od mojej pierwszej płyty *More Love*

Im więcej się gra różnej muzyki, tym się człowiek bardziej rozwija

(1994 rok – przyp. red.), na którą namówił mnie Marcin Kydryński. Ona właśnie była z samymi balladami. Właściwie to Marcin Kydryński stworzył mi taką klapkę, że jestem balladzystą...

Chodzi o to, że zaczął tak pana wtedy definiować i taka opinia do pana przylgnęła?

Powiedział: „Ballady musisz grać, bo świetnie to robisz”. I rzeczywiście - nagrałem płytę, posłuchałem i przyznałem mu rację.

Domyślałem się, że choć było to naturalne, nie było najłatwiejsze.

Zwłaszcza wobec publiczności, która często poszukuje w jazzie dużej dynamiki, dużej ilości zmian w krótkich jednostkach czasu. Trzeba było pójść trochę pod prąd?

Myszę, że nie jest łatwo dobrze zagrać balladę i znaleźć do niej odpowiednich muzyków. Takich, którzy stworzą nastrój. Często trudno się powstrzymać przed zagranieniem zbyt wielu dźwięków, które z kolei mogą popsuć cały klimat ballady.

Czyli jednak dochodzimy do kwestii osobowościowych. Trzeba mieć jakieś szczególne cechy, żeby tak zagrać. Nerwowy człowiek raczej się do tego nie nadaje?

Nie wiem, czy ja jestem taki spokojny, też jestem nerwus troszeczkę.

Ale trzeba mieć do tego odpowiedni temperament?

Są muzycy, którzy słyną z ballad. Grywałem z Kubą Stankiewiczem, on jest wymarzonym pianistą do ballad. Do dziś słyszę liryzm w jego zespołach. Jednak, poza balladą, też lubię ostro pograć, lubię jak jest dużo energii, jak się coś dzieje.

Chociażby wykorzystując potencjał swoich elektrycznych zespołów.

Tak. Uwielbiam granie w moim



fot. Archiwum Filharmonii Narodowej

zespole Full Drive, gdzie możemy z kolegami też pograć nieco mocniej i intensywniej. Ale jak jest ballada to czuję zawsze, że coś dobrego na mnie spływa.

A jeśli wymieniać najważniejsze fascynacje płytowe, od których to się u pana wzięło, to trzeba by zacząć od Milesa Davisa?

My Funny Valentine - jedna z największych płyt Milesa, coś przepięknego. Pamiętam, mieliśmy taki jeden, jedyny egzemplarz, który krążył po Warszawie. Był tak zdarty, że głównie było słychać jak trzeszczy. Ale słuchaliśmy go i staraliśmy się wyssać z niego całą esencję.

Jakieś inne nazwiska, wydarzenia, które sprawiły, że poszedł pan później taką drogą?

Johnny Hodges, głównie w Ellingtonowskich produkcjach. Na pewno od niego dużo zaczerpnąłem. Shirley Horn – co za klimat! Pamiętam jej występ w Warszawie, w Sali Kongresowej (na Festiwalu Jazz

Jamboree 1990 – przyp. red.), to było coś nieprawdopodobnego, tak ujęła całą publiczność. Grała proste rzeczy, na przykład *Corcovado*, które my graliśmy na chałturach. A ona to tak wykonała, że po prostu wyszło arcydzieło. Słuchałem też ballad Coltrane’a.

Jego *Ballads* do dziś są chyba jedną z najlepszych saksofonowych płyt balladowych.

Zupełnie inaczej grał, ale przepięknie. Jeżeli chodzi o granie ballad, to rozpiętość stylu jest spora.

Każdy może się w nim zmieścić, jeśli tylko chce?

Jeśli to czuje, jeśli uzyska odpowiedni klimat, to oczywiście, że tak.

Widzi pan teraz wśród młodych muzyków jakąś konkurencję w tym nurcie?

Nie widzę (śmiech).

Każdy woli jednak „podkręcić” tempo.

W innym kierunku poszła muzyka, coraz mniej liryki, w światowej muzyce także. Muzyka bardziej rozwija się w kierunku matematycznym.

Precyzja, jak największa ilość dźwięków?

Zmienne metrum, dużo skomplikowanych akordów, trudna rytmizacja. Ja się wywodzę z innych korzeni i czegoś innego oczekuję od muzyki. Chociaż ciągle się uczę i gram z niektórymi bardzo trudną, współczesną muzyką, to moja dusza gdzieś tam została z tyłu.

Nie wiem, czy z tyłu, ale pewnie na innej ścieżce.

W takim korytarzyku.

Co pan sądzi o innych nurtach poza jazzem, w których też powstaje balladowa muzyka, również elektroniczna, muzyka tła, ambientowa?

Lubię. Najgorzej, jeżeli przy muzyce muszę nadmiernie myśleć i zastanawiać się, co oni grają. Lubię słuchać muzyki, ona ma mi sprawiać przyjemność, wywoływać emo-

Nie jest łatwo dobrze zagrać balladę i znaleźć do niej odpowiednich muzyków. Takich, którzy stworzą nastrój. Często trudno się powstrzymać przed zagranieniem zbyt wielu dźwięków, które z kolei mogą popsuć cały klimat ballady

cje. Natomiast jeśli mam przy niej liczyć, domyślać się, o co chodzi, gdzie się chorus zaczyna, a gdzie kończy, i nie mogę do tego dojść, to przyjemności ze słuchania nie mam. Ale podziwiam muzyków grających w ten sposób i ich niebywałe umiejętności.

Nie fascynował się pan nigdy Charliem Parkerem?

Fascynowałem się, wychowałem się na nim! Ale współczesny jazz poszedł jeszcze dalej. Zresztą, dobrze zagrana muzyka, nawet najtrudniejsza, wywołuje emocje. Pamiętam jak słuchając na Jazz Jamboree grupy Ornette'a Colemana, nie wiedziałem, co grają, ale grali tak, że byłem zszokowany tym, że tak można. Myślałem, że oni grają o niczym, że na tym polega free, a tu nagle stop! - wszyscy robią pauzę bez żadnego znaku i po chwili znów zaczynają. To wszystko było zaplanowane, było częścią kompozycji, naprawdę robiło duże wrażenie.

Nie mówię, że nie ma współcześnie muzyków wartych uwagi. Jest masa interesujących instrumentalistów. Natomiast w moim ulubionym stylu niewielu dziś chce grać.

Czego możemy się spodziewać w najbliższym czasie w pana dyskografii?

W tym roku zamierzam nagrać płytę w duchu brazylijskim.

Bossa nova?

Bossa nova, samba, ale nie tylko. Przede wszystkim będzie to płyta jazzowa.

W jakim składzie?

Spora obsada. Poza mną i typową



fot. Piotr Gruchala

wą sekcją (fortepian, bas, perkusja) zabrzmi gitara, obój, waltornia, flet oraz kwintet smyczkowy i wokali.

Pana kompozycje?

Część moich, aranżacja w całości moja. Będą też oryginalne brazylijskie tematy, ale również polskie.

Może warto byłoby wydać coś z większą ilością pana kompozycji? Komponuje pan dużo?

Jestem raczej człowiekiem leniwym w tym względzie...



fot. Katarzyna Kukielka

Nie brakuje okazji do grania, to pewnie też nie sprzyja komponowaniu.

Może dlatego się troszeczkę rozleniwiłem. Gram z różnymi muzykami, w różnych zespołach. Komponowanie zeszło na dalszy plan.

Może to nie tyle lenistwo, co wewnętrzny cenzor jest tak surowy, że nie pozwala panu tego prezentować?

Być może cenzor też. Oraz sfera ekonomiczna. Trudno jest obecnie wydawać płyty takie, jak bym chciał, czyli wielkoobsadowe. To też zniechęca, bo słabo tak pisać tylko do szuflady. Ale faktem jest, że muszę się odleniwić i ruszyć, bo zastałem się ostatnio.

Nie jest pan dla siebie, jako kompozytora, za bardzo surowy? Przecież ma pan w swoim dorobku pamiętne kompozycje, publikowane na solowych płytach, począwszy od *More Love*, były też uda-

ne płyty wyłącznie z pana muzyką, jak *Kakaruka*, czy w większości z utworami pana autorstwa, jak *Lyrics*, nagrane z *Simple Acoustic Trio*.

Rzadko jestem z siebie zadowolony. I tak samo ze swoich kompozycji. Niektóre rzeczywiście uważam za fajne, ale generalnie jestem samokrytyczny.

Ciągle wygrywają u pana standardy, nawet te najprostsze?

No właśnie, proste melodie. Najtrudniej napisać taką prostą melodię, z prostą harmonią, ładną,

W moim ulubionym stylu niewielu dziś chce grać

żeby to wszyscy grali latami. To jest sztuka!

Czy ma pan kilka takich ulubionych standardów, do których może pan na okrągło wracać?

Nie mam kilku ulubionych, bo pięknych standardów jest za wiele. Wracając do początku naszej rozmowy, lubię po prostu muzykę jazzową, z której wyrosłem, która swinguje, jest żywa i z charakterem. Stara czy nowoczesna, ważne, żeby kręciła!●



fot. Jerzy Bartkowski

Prawie dekadę od swojego fonograficznego debiutu **Anna Gadt** zwróciła się ku muzyce, z którą jazzfani dotychczas jej raczej nie kojarzyli – ku kanonowi polskiego renesansu. Nie podjęła jednak próby odtworzenia dawnej tradycji a raczej subiektywnie, nietypowo odczytała ją na nowo. Co spowodowało taki zwrot u tej jazzowej ciągle wokalistki? Do czego ma ją doprowadzić?

Jak bardzo decyduje strach

Piotr Wickowski

piotr.wickowski@radiojazz.fm

Piotr Wickowski: Skąd wziął się pomysł na płytę z renesansowym repertuarem?

Anna Gadt: Odkąd pamiętam, muzyka klasyczna stanowiła ważną część mojego życia, głównie za

sprawą edukacji klasycznej. Przez 12 lat grałam na fortepianie, głównie utwory kompozytorów z tak zwanego kanonu: Bach, Mozart, oczywiście Chopin, Beethoven, ale również kompozycje Griega, Rachmaninowa i Paderewskiego. Do



fot. Jerzy Bartkowski

pewnego momentu ten rodzaj ekspresji wykonawczej wydawał mi się najbardziej naturalny. Pomysł nagrania płyty inspirowanej renesansem pojawił się zupełnie przypadkowo. Słuchałam nagrań partit skrzypcowych Bacha i wśród nich „zapodziało się” *In Te Domine Speravi* Wacława z Szamotuł. Od niego wszystko się zaczęło, dlatego też jest to utwór rozpoczynający album. Pierwsze dźwięki oryginalnej melodii nie dawały mi spokoju, mocno utkwiły w mojej głowie.

Czyli początkowo tematyka płyty *Renaissance* nie wzięła się z twojego olbrzymiego zafascynowa-

nia renesansem? Skoro jednak powstała w takim kształcie, musiałaś odnaleźć w tej epoce dużo więcej. Co takiego jest w renesansie, że warto poświęcić mu płytę w XXI wieku?

Przyznaję, że wielu z tych utworów, które ostatecznie znalazły się na płycie nie znałam wcześniej. Renesans wydawał mi się trochę niedocenioną epoką. Niewiele pamiętałam o nim z liceum i historii muzyki w szkole muzycznej. Sporo czasu zajęło mi „wczytanie się” w filozofię tego świata. To epoka, w której odkrycia geograficzne mocno rozbudziły zainteresowanie nowym światem i przekraczaniem pozornie nieprzekraczalnych granic. Renesans przywrócił wiarę w ludzki umysł i jego zdolność czynienia wielkich rzeczy. To czas rozwoju medycyny, działalności Leonarda da Vinci. Średniowieczny kult Boga, ustępuje miejsca humanizmowi, a na utwory o tematyce religijnej silnie oddziałują ruchy reformatorskie.

Nie przepadam za płytami tematycznymi, podchodzę do nich z rezerwą, dlatego długo nie myślałam o tym poważnie. Bałam się nagrywać album, który ma w sobie z góry zamierzony cel i pewną założoną tezę. Najdłużej trwał proces wewnętrznego mierzenia się z muzyką i pomysłem, czy ja chcę taką płytę nagrać, co nowego mogę dać

skończonym kompozycjom i czy ma to jakiś sens. Pomysł dojrzewał we mnie ponad rok. Byłam pewna, że muzyka, którą mam w głowie, powinna zostać zarejestrowana w innym składzie niż kwartet, który jest moim macierzystym zespołem. Potrzebowałam innego aparatu wykonawczego, innego brzmienia, a przede wszystkim zamiany ról. Wiele miesięcy nosiłam w sobie pomysł renesansu, który nie dawał mi spokoju, ale nie umiałam znaleźć dla niego formy. Kiedy usłyszałam Zbyszka (Zbyszek Chojnacki – akordeon na płycie Anny Gadt Re-

Wiele miesięcy nosiłam w sobie pomysł renesansu, który nie dawał mi spokoju, ale nie umiałam znaleźć dla niego formy

naissance), wszystko zaczęło układać się w mojej głowie. Zadzwoeniłam do niego z propozycją zbudowania tria, na szczęście szybko się zgodził, wtedy zaczęliśmy działać. Po kilku spotkaniach wiedziałam, że trzecim elementem będzie perkusja, dla mnie instrument bardzo sonorystyczny. Na końcu zadzwoniłam do Krzysztofa Gradziuka, z którym znam się już 16 lat, a który nadal zaskakuje mnie swoją wyobraźnią i nietuzinkowym podejściem do instrumentu.

Czym kierowałaś się wybierając konkretne utwory na płytę?

Na początku miały to być po prostu kompozycje renesansowe. Carlo Gesualdo, Pierre de la Rue, Thomas Tallis, z polskich: Wacław z Szamotuł i Mikołaj Gomółka. Ilość dostępnej muzyki przekroczyła jednak moje oczekiwania, stąd decyzja, by zawęzić perspektywę do twórców polskich. To chyba również część większego procesu, który we mnie trwa – określenia siebie i pojmowania w kontekście tradycji, historii, korzeni i kultury tożsamej dla nas w Europie.

W sumie wybrałam kilkanaście polskich utworów, ale niektóre odrzuciłam dość szybko. Na niektóre utwory nie miałam pomysłu. Zmiany „na siłę” nie

wnosiły nic twórczego i ciekawego, więc wycofałam się. Z każdym z utworów, które znalazły się na płycie, wiąże się pewien pomysł, przyczynek do zaistnienia i zburzenia pierwotnej konstrukcji. Już się zmierzcha został wybrany ze względu na tekst, podobnie *Psalm 137*, w którym

pojawia się improwizowana opowieść, którą snuję, będąc jednocześnie tłem dla pierwszoplanowego akordeonu. *Psalm 85* to utwór, w którym instrumentem przewodnim miała być improwizująca perkusja. Zarówno akordeon jak i głos, od początku stosują ten sam zabieg, bez specjalnym wzlotów dynamicznych i zatrzymań. Motoryka i mantra akordeonu, której przeciwstawiony zostaje trzeci instrument, pozornie niepasujący i jakby z innego świata.

Silva Rerum, to utwór specjalnie napisany dla tria, tytuł oznacza zbiór różnorodności. Utwór kończy dokładnie zaaranżowana część, bardzo oszczędna w środkach. Ostatecznie dołączyliśmy również kil-

ka fragmentów całkowicie improwizowanych. Są również dwie wersje utworu, który napisałam już dawno temu dla RGG, z którym tworzymy kwartet, *Thanks God* - dedykowany Barry'emu Guyowi.

Dlaczego taka dedykacja?

Ośmieliłam się zadedykować ten utwór człowiekowi, który stał się ogromną inspiracją dla mnie. Pierwszy raz usłyszałam go podczas festiwalu *Ad Libitum* w 2013 roku. Na scenie grało trio: Evan Parker, Paul Lytton i właśnie Barry Guy, to było coś! Kreatywność, charakter, wzajemne słuchanie się i relacja. Znalazłam tam wiele odpowiedzi na moje pytania odnośnie kształtu zespołu, filozofii grania. Na tym samym festiwalu zagrali muzycy z *London Jazz Composers Orchestra* prowadzonej przez Guya. Długo nie mogłam się otrząsnąć z wrażenia po tym wieczorze. Poraziła mnie szczerość, odwaga, pokora, pogodzenie ze światem, granie bez sztuczek, mrugania do publiczności i kokieterii. Czysta muzyka - odejście od schematu przy jednoczesnym trzymaniu się formy kompozycji, wzajemne słuchanie się, wspólna improwizacja przełamująca schematy harmoniczne i tabu podziału na solistę i akompaniatora. Zbiór różnorodności tworzący nową jakość w całkowitym poszanowaniu odrębności jednostki.

Porównując nowy materiał z twoimi poprzednimi albumami, można dojść do wniosku, że niezależnie od wybranego repertuaru dajesz wyraz swojemu własnemu, osobistemu renesansowi, szczególnie pod względem wokalnym. Z drugiej strony instrumentarium i aranżacje są bardzo minimalistyczne. To nie mógł być przypadkowy „konflikt”.

Wyjaśnisz, co kryje się za taką koncepcją całości?

Tytuł płyty to nie tylko nazwa epoki, która mnie zainteresowała, ale również kolejna próba zmierzenia się z własnym odrodzeniem. Nowymi inspiracjami, które odzywiają się we mnie. Cały czas poszukuję, szukam granic wypowiedzi i możliwości swojego instrumentu. Chcę je przekraczać. Patrząc wstecz, widzę rozwój, ale wciąż mam wrażenie, że jestem na początku drogi i dopiero zaczynam doświadczać

Z każdym z utworów, które znalazły się na płycie wiąże się pewien pomysł, przyczynek do zaistnienia i zburzenia pierwotnej konstrukcji

najlepszego. Kluczowy zdaje się być strach i mój stosunek do niego, jak bardzo on decyduje o naszym bycie nie tylko w sztuce. Czy okiełznanie go pozwala na całkowitą wolność? Na ile szczerość w stosunku do siebie, konfrontowanie się ze sobą, poddawanie w wątpliwość i zadawanie pytań ma swoje odbicie w melodiach, które gramy. Na dziś fascynuje mnie mocno ta kwestia, tak samo, jak relacja zamkniętej kompozycji i czegoś niezamierzonego, zwanego improwizacją w muzyce.

Wszystko, co wydarzyło się od momentu poprzedniej płyty *Breathing* ma swoje odbicie w dźwięku, dlatego dziś brzmi inaczej, inny jest sposób śpiewania i wybór tematów. Do tego nawiąże tytuł następnej płyty, *Mysterium Lunae - Tajemnica Księżyca*, którą będziemy rejestrować w kwartecie na początku marca.

Co kryje się za tym księżycowym pomysłem?

Muzyka, podobnie jak księżyc, świeci światłem odbitym. Najpierw człowiek, potem dźwięki. Zbiór doświadczeń, poznania i skonfrontowania siebie, ale też wiedzy, wpływa na muzykę, którą gramy, wpływa na nasze wybory artystyczne i decyzje. Człowiek to istota skrajna i wielobarwna, chciałabym móc użyć słowa fascynująca, choć nie do końca o to mi chodzi. Istota jednocześnie zdolna do tworzenia piękna i okrutna, obdarzona zdolnością myślenia abstrakcyjnego, a jednak uzależniająca swój byt od mamony.

Mierząc się z dawną, renesansową tradycją, czułaś większą presję niż wtedy, kiedy jako początkująca wokalistka mierzyłaś się z tradycją jazzu?

Chyba nie myślałam o tej płycie w kategorii presji, choć wiem, że muzyka będzie mierzyć się z pewnymi



fot. Maciej Moskwa

mi oczekiwaniami. Oczekiwania będą pewnie nie względem mnie, a względem repertuaru, który ulega silnej postintepretacji. Zdaję sobie sprawę, że dla wielu te wykonania będą obrazoburcze, dla innych być może czułe i przejmujące, ocena już nie należy do mnie. Cytując renesansowego poetę Klemensa Janicjusza:

„Idź już, książeczko, nagle przyjaciele. / Musisz się z mroku wynurzyć na światło.

Staniesz się służką tłumy, za grosz kupną, / I stracę władzę ojcowską nad tobą.

Ktoś cię znieważy, ktoś rzuci w płomienie, / A ty daremnie będziesz mnie przyzywać. (...)”

Porównajmy w takim razie te dwa różne „wynurzenia na światło”.

Nagrywając standardy, chciałam podsumować czas edukacji w Katowicach. Zresztą na płycie: *Still I Rise*, znalazło się kilka utworów, które śpiewałam będąc studentką. Chciałam zaznaczyć swoje miejsce, czułam się gotowa, ale nie umiem tego ocenić z perspektywy czasu, to zupełnie inny świat i zupełnie inny człowiek. Biorąc pod uwagę, że płyty są pewną stopklatką i zapisem tego, kim jesteśmy w danym

momencie, uważam, że to była dobra płyta i pewnie potrzebna mi, by móc iść dalej. Pracując nad dekonstrukcjami renesansowych kompozycji czułam wielki szacunek do dzieł w pewien sposób skończonych i w pewien sposób absolutnych. Chciałam, by zaistniały i odrodziły się na nowo w świadomości współczesnych ludzi. Stosowane przez nas środki wykonawcze, sposób traktowania instrumentów i ich dobór, elektronika, którą stosuje Zbyszek, reharmonizacja, a nawet sposób zmiksowania odpowiadają współczesnemu postrzeganiu muzyki. Chciałam przetłumaczyć historię na współczesny język wykonawczy. Mam nadzieję, że nie przemawia przeze mnie próżność, staram się wytłumaczyć jedynie, że po prostu muzyka renesansowa zaczęła się we mnie układać w inny sposób, a mój uparty charakter nie pozwolił mi porzucić tego pomysłu.

Niejednokrotnie przyznawałaś się, że twoja twórczość jest mocno związana z ważnymi wydarzeniami i osobami w twoim życiu. Jak jest w przypadku najnowszej płyty?

Tym razem, jest to odbicie życia współczesnej kobiety, próbującej łączyć role żony, matki, czynnego muzyka, pedagoga i samozwańczego kompozytora (śmiech).

Jak nowy materiał ma się do twoich innych muzycznych aktywności? Będziesz teraz koncentrować się wyłącznie na graniu w trio ze Zbyszkim Chojnackim i Krzysztofem Gradziukiem z programem renesansowym, czy jednocześnie będziesz działać w innych składach?

Kwartet jest moim najważniejszym przedsięwzię-

ciem, tu najwięcej się nauczyłam, choć widzę jak bardzo praca w trio zmieniła moje podejście do pracy z RGG. Jak wspomniałam, w marcu wchodzimy do studia. Materiał został napisany w ubiegłym roku. Granie z RGG to nieustanne chodzenie po linii zawieszanej nad głębokim kanionem. Piękne widoki i ciągłe skupienie. Moją rolę widzę jako kogoś, kto burzy misternie zbudowaną konstrukcję tria, którą chłopcy budowali konsekwentnie przez kilkanaście lat. Nigdy nie chciałam formuły 1+3, czyli: so-

Cały czas poszukuję, szukam granic wypowiedzi i możliwości swojego instrumentu. Chcę je przekraczać

listka i zespół akompaniujący, dlatego też nie sygnuję płyt jako Anna Gadt i RGG, choć może marketingowo byłoby to lepsze (śmiech). Granie z Łukaszem, Maciejem i Krzysztofem wymaga ode mnie nieustannej uważności, koncentracji i przede wszystkim pewności siebie - balansowania między własnym ego i szacunkiem względem ich talentu. To zespół mocnych osobowości, w którym nie mam miejsca na chowanie się i udawanie, bardzo sobie to cenię. Wiem, że tak dla moich kolegów, jak i dla mnie, ważne jest bycie zespołem, wspólne

brzmienie, myśl, rozumienie się, co bynajmniej nie wyklucza konfliktów. Staram się, by w moich zespołach zawsze grali ci sami muzycy, chcę przyzwyczajać publiczność, że Anna Gadt Quartet to Ojdana, Garbowski, Gradziuk i Gadt. Trio to Gadt, Chojnacki i Gradziuk, a nie zbiór przypadkowych, choć może tak samo utalentowanych muzyków.

Poza tymi dwoma składami współpracuję również z Miłoszem Wośko i Andrzejem Izdebskim w zespole Nash, z którym wydaliśmy w ubiegłym roku płytę *Trik*. Wiele znaczy dla mnie współpraca z kompozytorem Pawłem Mykietynem. Miałam okazję śpiewać w jego operze: *Czarodziejska Góra*, na maj przygotowujemy kolejną premierę. Współpracowałam również z Nikołą Kołodziejczykiem - przy *Śpiewniku Moniuszki*, którego koncert premierowy miał miejsce w Filharmonii Szczecińskiej, a na którego kontynuację bardzo liczę. Śpiewam również w projekcie Kwardrofonik i goście, utwór: *Music For 18 Musicians* - Steva Reicha.

Sporo i bardzo różnorodnie.

Jak widać w moim życiu klasyka wciąż przeplata się z improwizacją. Paweł, Nikola, Miłosz i Andrzej należą do osób, które mają bardzo sprecyzowane poglądy na sztukę, jednocześnie obdarzają artystów



fot. Maciej Moskwa

ogromnym zaufaniem. Imponuje mi ich ogromna erudycja, szacunek i pokora w stosunku do sztuki. Praca z nimi to jedno, ale godziny rozmów i możliwość zdobywania doświadczenia jest bezcenna.

Niegdyś przyznałaś się do bardzo konkretnych inspiracji kilkoma gwiazdami kobiecej wokalistyki jazzowej. Jak teraz, po prawie pięciu latach, postrzegasz ich muzykę? Są ciągle w twoim odtwarzaczu i twojej muzyce, czy to raczej etap zamknięty. A może ciągle znajdujesz nowe artystki godne podziwu i naśladowania?

Miejsce wokalistek zajęli instrumentalisci (śmiech). Pytasz o artystki, a ja wołałabym nie zawężać tej kwestii do płci. Oczywiście bywa, że wracam do starych płyt: Shirley Horn, Carmen McRae, Billie Holiday, Sarah Vaughan. Są i panowie: Frank Sinatra i ukochany Mark Murphy. Tak się składa, że zawsze najbardziej lubiłam słuchać pianistów: Monk, Bill Evans, Bobo Stenson, John Taylor, Mehldau, Jarrett, ale największy wpływ mieli na mnie kontrabasiści: Anders Jormin i Barry Guy.

Muzyka wokalna to dziedzina tak samo mocno rozwijana jak instrumentalistyka. Wśród młodszych



fot. Maciej Moskwa

pokolenia wrażenie robią na mnie Andreas Scherer i Leïla Martial, których miałam okazję poznać podczas festiwalu Voicingers Grzegorza Karnasa - niezwykle charyzmatycznego polskiego śpiewaka. Lubię również Gretchen Parlato oraz Cécile McLorin.

A jeśli chodzi o muzykę w szerszym rozumieniu: nie tylko wokalną, nie tylko jazzową czy dawną. Jaka obecnie wydaje ci się najciekawsza? Jaka najbardziej do ciebie trafia?

Tu otwiera się worek bez dna, choć wszystkich artystów, których nawet mikroprocenta nie wymienię charakteryzuje wolność, bezkompromisowość i pewien rodzaj zabawy formą. Cenię umiejętność patrzenia z dystansem na swoją twórczość, umiejętność wnikliwego patrzenia na swoją muzykę, a jednocześnie perspektywiczne myślenie o swo-

jej drodze. Pozwól, że wymienię tylko kilka nazwisk: najważniejszy - Wayne Shorter, człowiek - instytucja obdarzony wielkim umysłem, nietuzinkowym podejściem do sztuki, niemal każda jego płyta to dla mnie inspiracja, szczególnie te ostatnie. Oczywiście Brad Mehldau i wspomniany wcześniej Barry Guy, ale też David Bowie, Peter Gabriel... cały ogrom muzyki klasycznej Messiaen, Górecki, Mahler... Fascynuje mnie postać Kantora, choć nie muzyka, który zdawał się być nieobliczalnym dyktatorem z wizją. Ubolewam nad tym, że nie udało mi się wysłuchać wszystkich wspaniałych rzeczy, które bym chciała. Muzyka to jedno, ale ile książek na mnie czeka, jeszcze więcej nieobejrzanych spektakli teatralnych i filmów. Moje życie składa się z nieustannej selekcji i wyborów, dlatego długo myślę nad swoimi płytami. Muszę mieć wystarczająco mocny powód, by zająć słuchaczowi czas swoją muzyką.

Wiesz już, jaki będzie następny etap - twoja osobista epoka? Jest renesans, ale może już zbliżasz się do baroku?

W związku z kolejną płytą moja myśl skierowana jest w stronę księżyca (*śmiej*). A co będzie dalej? Jest sporo planet do poznania a z perspektywy kosmosu nie ma horyzontu.●



Alergicznie reaguje na słowo jazz. Klarncista – autodydakta, współtwórca Lado ABC. Paweł Szamburski opowiada o muzycznych fascynacjach death metalem, poznawaniu instrumentu, twórczej szczerości wobec siebie.

Cały ten jazz! MEET! – Paweł Szamburski

Jerzy Szczerbakow

jerzy.szczerbakow@radiojazz.fm



Jerzy Szczerbakow: Bez względu czy się jest muzykiem jazzowym, czy nie jazzowym, instrument zawsze jest zaborczą kochanką, której trzeba poświęcić dużo czasu. Czy ty lubisz ćwiczyć?

Aby czuć się swobodnie z instrumentem musisz mieć z nim kontakt, więc czy nazwiemy pracę z instrumentem ćwiczeniem, czy też jakoś inaczej, coś takiego musi jednak być.

Paweł Szamburski: Nie lubię. Uważam jednak, że to naturalne odczucie, ponieważ ćwiczenie jest wykonywaniem cały czas rzeczy, których się nie umie. Jest ciężkim zadaniem. Jednak bardzo lubię grać na instrumencie.

Kiedy byłem młody ćwiczyłem bardzo dużo. Miałem w sobie taki zapalnik. Ćwiczyłem w fabryce fotochemicznej w Warszawie, gdzie miałem swoją kanciapę. Nieogrzewaną, śmierdziało strasznie odczynnikami. Jednak grałem tam po



fot. Zbigniew Waliniowski

sześć godzin. Całe moje dwudzieste lata życia skupiały się na jeżdżeniu do tej fabryki i na próbach okiełznania instrumentu, który nie jest wdzięczny. Jest wręcz trudny, jeżeli chodzi o ukształtowanie brzmienia, artykulacji. Można powiedzieć *gehen-na*. Miałem czasem ochotę rozwalić instrument, rzucić nim o ścianę... Ucieczka od ćwiczeń w graniu jest jednak niebezpieczna dla muzyka. Powstaje wówczas pokusa, że się będzie chciało grać tylko rzeczy, które dobrze wychodzą, które fajnie brzmią. Ważne jest, żeby pojawiał się – w moim przypadku tak było – wewnętrzny motor, ukierunkowujący na pójście dalej, pokonanie pewnych granic. Bardzo dużo w moim ćwiczeniu polegało na uzyskaniu barwy, okrągłości. Na początku, kiedy się ćwiczy na klarnecie, nie odzywają się wszystkie alikwoty dźwięku. Co oznacza, że nie pojawia się pełne spektrum dźwięku, tylko dość spłaszczone, ponieważ nie mamy otwartego, rozluźnionego gardła, ust. To powoduje, że ten dźwięk jest płaski i nieprzyjemny. Oczywiście w związku z tym bardzo się człowiek męczy.

Dość późno sięgnąłeś po klarnet.

Tak, bardzo późno. Miałem 19 lat, nigdy też wcześniej nie chodziłem do szkoły muzycznej.

A potem?

Potem studiowałem na Muzykologii UW (Wydział Antropologii Kultury oraz Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego – przyp. red.) i uczęszczałem do tak zwanej szkoły mistrzów. Uczyłem się od muzyków i od ludzi, których spotykałem na swojej drodze. Chodziłem do nich na coś w rodzaju lekcji, na spotkania muzyczne, gdzie dowadywałem się wielu ciekawych rzeczy. Miałem ogromne szczęście, że na swojej drodze muzycznej i życiowej spotykałem wielu otwartych i wybitnych muzyków, autodyktów, ale także wielu akademików. Prowadziłem na początku lat dwutysięcznych cykl spotkań z muzyką improwizowaną, zatytułowany *Diaspora*, który był skupiony na konfrontowaniu właśnie muzyków akademickich, wykształconych muzycznie z autodyktami, czyli samoukami, do których w 90 procentach należę. Także moje środowisko muzyczne skupione wokół Lado ABC złożone jest z w większości z autodyktów, samouków. Zresztą, gdyby sięgnąć do źródeł jazzu czy muzyki nowoorleańskiej, wtedy zobaczysz, że ci wszyscy mu-

zycy byli samoukami. Już jako ma-
łolat wiedziałem, że muszę grać na
instrumencie i że muszę być muzy-
kiem. Nie było innego wyjścia. Już
wtedy miałem ogromne kolekcje
kaset z muzyką.

**Miałeś okres buntu? Objawiał się
on w rodzaju słuchanej muzy-
ki? Pojawił się rock'n'roll, może
Motörhead?**

*Ucieczka od ćwiczeń w granie
jest niebezpieczna dla muzyka.
Powstaje wówczas pokusa, że się
będzie chciało grać tylko rzeczy,
które dobrze wychodzą, które
fajnie brzmią*

W czasie nauki w podstawówce,
tak od piątej klasy do mniej więcej
początku liceum słuchałem death
metal. W dodatku bardzo rady-
kalnego: scena skandynawska, Be-
hemoth, Mayhem, Cannibal Corp-
se – czyli klasyka. Zespoły ze zło-
tego okresu tego gatunku były i są
wirtuozami stylu. Nie wiem, czy
można tu znaleźć powiązanie z ja-
kimś bunt. Na pewno ogrom-
ny wpływ miał na ten wybór mój
starszy brat, który wprowadzał
mnie w wiele muzycznych odkryć.

Próbuję znaleźć połączenie mię-

**dzy Behemothem – bo ta nazwa wszystkim coś
mówi – wówczas, a klarnetem dzisiaj. Fascyna-
cje zupełnie innymi stylistykami. W przypadku
death metalu mówimy o muzyce bardzo skrajnie
wyrażanych emocji.**

Dla mnie w muzyce właśnie chodzi o emocje. Mu-
zyka jest dla mnie emocjami. Pogowanie, rzucanie
się po pokoju i potem na koncertach. Emocje prze-
de wszystkim. Odczucia, które przychodzą, kiedy
coś jest fascynujące, kiedy się słucha czegoś, co jest
piękne. Później, już w liceum, zacząłem bardziej

wchodzić w muzykę od środ-
ka. Już nie tylko jako słuchacz,
ale chciałem też coś samemu ro-
bić. Tak się właśnie zaczęło. Je-
żeli chodzi o słuchaną muzykę,
przechodziłem wtedy płynnie w
stronę world music, muzyki et-
nicznej, muzyki różnych kultur.
Jako mój pierwszy instrument
wybrałem trąbitę australijską.
Potem jeszcze pojawiły się bę-

benki, grzechotki i cały arsenał etnicznych instru-
mentów. I w tym wszystkim cały czas pojawiały się
odniesienia do death metalu. Słuchałem na przy-
kład Hedningarny, skandynawskiej folkowej gru-
py z elektrycznymi gitarami, mocnej dość. Death
metal jednak zgasł we mnie. Zresztą, już wcześniej
wybierałem różne elementy z niego, zacząłem słu-
chać na przykład industrialnej muzyki grupy So-
nic Violence, takich bardziej eksperymentalnych,
mocnych brzmień. Zaprzyjaźniłem się też bliżej
z kolegą z bloku – Kamilem Antosiewiczem – któ-
ry przegrywał kasety. Przypominam, że wtedy nie
było z muzyki dostępne po prostu kompletnie nic,
poza pirackimi kasetami. To właśnie wtedy, dzięki
tym nagraniom, poznałem całą nowojorską scenę,
Milesa Davisa.

Wszyscy chyba tak wtedy przegrywali.

Uważam, że gdyby nie piractwo wówczas, dzisiaj chyba żylibyśmy w katakumbach. Te działania nas uratowały kulturowo w tamtych czasach i osobiście jestem bardzo wdzięczny wszystkim piratom za to. Pamiętam, że wysyłałem w latach dziewięćdziesiątych czyste kasety, 40 kaset w paczce, pocztą do Skwierzyny, do Witch Music Project. Mieli katalog i nagrywali wybrane stamtąd z płyty, za opłatą oczywiście. Po miesiącu dostawałem gotowe nagrania. Oczywiście wszystko odbywało się na zasadzie czystego piractwa, jednak w ten sposób przesłuchałem i odkryłem nowe rzeczy, na przykład polskie zespoły awangardowe, ze Stanów – wspomnianą już całą scenę nowojorską czy The Residents. Było też dużo rzeczy z muzyki eksperymentalnej, co z kolei otwierało mi horyzonty poszukiwań muzycznych już jako wykonawcy. Zacząłem studia na Antropologii Kultury, co było jednoznacznie związane właśnie z world music, etnicznością, kulturami i tradycjami różnych muzycznych światów. Na Muzykologii pisałem z kolei pracę magisterską o muzykach, artystach samorodnych i w niej racjonalizowałem tezę Jackowskiego a propos takich artystów, tyle że pochodzących z miasta, a nie ze wsi, tak jak w większości przypadków. Tematem byli miejscy artyści naiwni, czyli tacy, którzy z pasji zajmują się sztuką: malarze, rzeźbiarze czy muzycy. W ramach tego przeprowadzałem wywiady etnograficzne, a na muzykologii doksztalałem się teoretycznie. Cały czas oprócz tego grałem, udzielałem się w różnych aktywnościach muzycznych, więc pracy nie obrobiłem. Porzuciłem te studia nieskończone i jestem licencjonowanym etnografem.

Czyli jakieś wykształcenie udało ci się zdobyć, choć muzycznego nie masz. Rozumiem, że będąc autodydakta, miałeś brzmienie, do którego dążyłeś, gdzieś zasłyszane, wyobrażone?

Generalnie jest tak, że instrumentu się nie wybiera. W większości przypadków instrument wybiera muzyka i w sumie, z kim byś nie pogadał, może ci potwierdzić, że tak jest. Kiedy miałem 19 lat usłyszałem Eyala Selę, klarncistę z zespołu Silan, który grał połączenie muzyki arabskiej, dalekowschod-

Miałem ogromne szczęście, że na swojej drodze muzycznej i życiowej spotykałem wielu otwartych i wybitnych muzyków, autodyktów, ale także wielu akademików

niej, hinduskiej z żydowską. U nich usłyszałem jeden utwór i zwyczajnie oszalałem. Postanowiłem, że się tego nauczę. Myślę, że tamto doznanie odcisnęło na mnie pewne piętno. Sela grał bardzo plastycznie, legato, dźwiękiem wschodniego klarnetu. W związku z tym moja droga uczenia się gry na klarncie bardzo szybko poszła właśnie w stronę muzyki klezmerskiej i żydowskiej. Poznałem wtedy Raphaela Rogińskiego, z któ-

rym dużo współpracowałem z zespołem Cukunft. Wykonywaliśmy właśnie współczesne aranżacje tradycyjnej muzyki żydowskiej, a klarnet w muzyce żydowskiej jest bardzo ważnym, osiowym instrumentem. Cała ornamentyka i ekspresja na klarnecie w muzyce żydowskiej jest bardzo plastyczna, jest dużo legata, glissand, ale też staccato. Dość długo eksplorowałem tę przestrzeń i trudno mi się było od tego uwolnić, ponieważ takie granie było bardzo naturalne dla mnie. Nawet swego czasu spotykałem się z taką krytyką, że „żydzą” za bardzo.

Na twojej autorskiej płycie *Ceratitis Capitata* poszedłeś w dużo szerszą stylistykę i bardziej się otworzyłeś.

Tak sobie myślę teraz, że od death metalu do pieśni sakralnych jednak jest krótka droga. Bo na płycie solowej podjąłem flirt z muzyką liturgiczną pięciu religijnych tradycji muzycznych basenu Morza Śródziemnego. Jedną z nich jest właśnie tradycja żydowska, gdzie improwizuje się wokół tradycyjnych synagogałnych pieśni. Ekspresja jest tam bardziej zdecydowana w stosunku na przykład do chorału gregoriańskiego, chórów prawosławnych, bahaizmu czy islamu. Większość religijnych tradycji liturgicznych w muzyce jest de-



fot. Zbigniew Waliniowski

likatna, bardzo wysublimowana, natomiast żydowska jest kantoralna i zdecydowana w ekspresji. Jest to także dość ciekawe z czysto technicznego punktu widzenia, ponieważ mamy do czynienia z różnicą zaledwie jednego dźwięku, który powoduje, że utwór staje się muzyką żydowską. Delikatne różnice w obrębie skali i interwałów, a mamy od razu określony styl, do którego dodajemy jeszcze język, ornamentykę i rodzaj ekspresji danej kultury.

Przeczytałem także w wywiadzie z tobą, jak odróżniasz muzyków z wykształceniem od tych bez wykształcenia. Powiedziałeś, że ci, którzy nie mają

wykształcenia, ale mają potrzebę kontaktu z muzyką i tak zostaną muzykami samoukami, dziennikarzami muzycznymi albo wydawcami.

W moim przypadku była bardzo mocna potrzeba ukierunkowana w stronę tego, że chcę grać. Kiedy na przykład ćwiczę, wtedy po godzinie, dwóch, czuję rodzaj medytacyjnego wyłączenia. Bardzo pozytywnego, energetyzującego. Kiedy wychodzę z sali prób, jestem w stanie euforycznym, pobudzonego, szczęśliwszy. Wydaje mi się, że kiedy muzyk się koncentruje, wtedy w tym skupieniu myśli włączają się w obieg abstrakcyjny, czyli w dźwięk, kształtowanie brzmienia. Przecież kiedy ćwiczysz, wówczas cały czas słuchasz jakichś dźwięków. Kiedy prawidłowo ćwiczysz, jesteś w środku, wewnątrz tego procesu i nie myślisz o innych sprawach, o tym, że musisz następnego dnia coś załatwić, zawieźć, odebrać, wysłać mail. Po prostu tkwisz w środku tego doświadczenia. Wtedy mózg bardzo odpoczywa i sądzę, że wtedy masz takie odczucia jak przy medytacji, odpoczynku, regeneracji wewnętrznej.

Żeby troszkę ten świetlany wizerunek artysty sprowadzić ku realiom: z drugiej strony jest scena, koncerty, sposób odbioru przez publiczność i jednak budowanie siebie w kontekście bycia artystą.

Uważam ten aspekt za najmniej istotny. Chodzi przede wszystkim o dźwięk, o pewną wrażliwość. Publiczność świetnie wszystko wyczuwa i nie daje się oszukiwać. Kiedy szukasz, wtedy wiadomo, że coś takiego robisz. Muzyka oczywiście jest pewnym rodzajem kuglarstwa. Można zagrać, wybierając odpowiednie interwały i dźwięki, frazę wzruszającą, smutną, mollową, albo zagrać bardzo we-

soło. Możemy, na zasadzie manipulatora, osiągać emocjami bardzo dużo, ale jeśli jestem nieszczerzy w budowaniu tego, nieszczerzy z sobą samym, wewnętrznie, wtedy odbiorca od razu czuje i sam daje odczuć w feedbacku. Dlatego Kocham, uwielbiam koncerty za te natychmiastowe reakcje. Gdybym mógł tylko występować na scenie, grać koncerty i nic innego nie robić, byłbym najszczęśliwszym człowiekiem na Ziemi. Niestety, trudno

*Emocje przede wszystkim.
Odczucia, które przychodzą, kiedy coś jest fascynujące, kiedy się słucha czegoś co jest piękne*

jest utrzymać rodzinę tylko z koncertów, więc bardzo dużą część aktywności muzycznej przekładam na działania interdyscyplinarne, czyli udźwiękowianie spektakli teatralnych, komponowanie muzyki do filmów i choćby do audiobooków dla dzieci. Działania, które pozwalają ukierunkować w wiele rejonów kultury muzykę i zwyczajnie zarobić pieniądze. Oczywiście, że sytuacja nie wygląda tak, że nie lubię takich zadań, jednak są one procesem sztucznym w stosunku do pierwotnego, czyli kompozycji. Bardzo często przy zamówieniach mam sugestie, żeby zrobić coś w stylu *Amelii*, jakieś walczyki.



fot. Zbigniew Waliniowski

Zawsze jest element, który coś narzuca. Pracuję przy tym głównie z Patrykiem Zakrockim. My i tak jesteśmy na tyle asertywni, że zaznaczamy z góry, iż zrobimy zlecenie naszym językiem. Jeżeli się nie spodoba – trudno, jednak nie będziemy robić czegoś, czego nie czujemy. Uważam, że dzięki temu nasze prace są wystarczająco szczere, chociaż są działaniem w służbie czemuś zewnętrznemu, u ich początków nie było czysto wewnętrznej potrzeby. Są rodzajem pracy w takim sensie, że nie ma przy nich tej absolutnej przyjemności, jaką można osiągnąć, na przykład, kiedy teraz zagrałbym coś, co lubię – na przykład z tradycji sufickiej, w której notabene stosuję ciekawą technikę,

tak zwaną cyrkulacyjną, polegającą na tym, że się cały czas wtłacza powietrze do instrumentu, wciągając je nosem, bez brania oddechu, tak żeby cały czas był dźwięk. Nauczenie się tego zajęło mi kilka miesięcy. Okres straszliwej męki, ponieważ zupełnie nie wiedziałem, jak się to robi. Nawet miałem podpowiedzi, żeby ćwiczyć ze słomką i szklaną wodą, by produkować bąbelki cały czas. Zupełnie mi nic nie wychodziło. Po prostu musiała się otworzyć zapadka w głowie i nagle się udało. Trzeba po prostu się przemęczyć i potem nagle działa, po prostu pojawia się i już umiesz.

Dokładnie taką historię słyszałem o uczących się grania na didgeridoo. Ta sama technika nauki i te same problemy z nauką.

Na słomce chyba zupełnie nie da się tego wyuczyć. Jest przecież, chociażby, inne ciśnienie. Może być tak, że na słomce się nauczę, a potem na instru-



fot. Zbigniew Waliniowski

mencie mi nie wyjdzie. Jednak chciałem wspomnieć o tej technice, ponieważ ona pomaga, kiedy improwizuje się w nas jakaś myśl i chce się ją przedłużyć, bez przerywania oddechem. Wtedy właśnie ta technika jest bardzo pomocna. Oczywiście, przy tym wdmuchiowaniu jest jakieś załamanie dźwięku, ale technika bardzo tu pomaga.

Zauważyłem, że sugerujesz pewną opozycję między intelektualnym jazzem, a narracyjnością w opowieściach. Twierdzisz, że jazz ma tendencje do uciekania w akademickość, a alternatywą jest właśnie wyrastające z oddolnej potrzeby granie jako snucie opowieści. Jak to się przedstawia w kontekście owego projektu łączenia muzyków akademików i samouków, czy też autodydaktów? Jakiego właściwie powinno się użyć określenia?

Pamiętam, że kiedyś na studiach zaprosiłem na koncert swojego profesora i kolegów ze studiów. Kiedy zapytali mnie o muzykę i dowiedzieli się, że chodzi o improwizowaną, wtedy usłyszałem tylko prychnięcie. Tak jest, że słowa są czasem, w tym

wypadku w sferze kultury, naznaczone negatywnie. Powiesz „improwizacja”, a wszyscy rozumieją, że amatorszczyzna, przypadkowość, a przecież takie granie jest najwyższą szkołą jazdy, żeby improwizować tak, aby wszystko miało ręce i nogi. Trzeba grać czujnie, komponować na żywo. W zasadzie na tych spotkaniach muzyki improwizowanej nigdy nie zajmowaliśmy się w ogóle free jazem, czyli improwizacją emocjonalną. Budowaliśmy właśnie kompozycje na żywo, uczestniczyliśmy w procesie komponowania na żywo. Takie działanie jest związane z bardzo szybkim reagowaniem na siebie, kontrapunktowaniem, budowaniem struktury w czasie, myśleniem w perspektywie następnej minuty, dwóch lub całego utworu. Właśnie tak wygląda komponowa-

nie na żywo. Nie jak w przypadku improwizacji rozumianej w sensie freejazzowym, kiedy gram wszystko, co mi przyjdzie do głowy. Choć oczywiście takie określenie też jest jakimś stereotypem, kalką. Natomiast sformułowanie z wywiadu, o które mnie zapytałeś, dotyczyło jazzu tradycyjnego. Ponieważ teraz pod pojęciem jazzu zawiera się bardzo dużo różnych tradycji i szkół. Free jazz jest absolutną wolnością, a z jazzu bierze jedynie brzmienie czy instrumentarium. Wtedy mówiłem o jazzie tradycyjnym, gdzie bardzo dużo zasadza się na struk-

określonej strukturze. Rozmawiałem kiedyś o tym z wybitnym saksofonistą Maciejem Obarą. Intuicjonista – kolejne straszne słowo – autodyktata, improwizator przede wszystkim widzi emocje, możliwość opowiadania historii. Muzyk wykształcony widzi utwór i rozumuje inaczej, że tu musi grać w kwartowym, a tu w kwintowym. Mamy do czynienia z zupełnie innymi dyskursami, sposobami myślenia o muzyce. Oczywiście mam pełen szacunek do tego podejścia, ponieważ dla mnie jest to pełna czarna magia. Nigdy się nie zajmowałem teoretyczną stroną. Nawet kiedy próbowałem, doszedłem do wniosku, że tracę wtedy swój przekaz. Powtórzę – w jazzie jest bardzo dużo wolności i moim zdaniem miesza się pojęcia muzyki improwizowanej, czy komponowanej na żywo, z jazzem, po-

nieważ w jazzie jest także duża doza improwizacji, choć polegająca na tym, że muzyk ogrywa dany akord czy strukturę harmoniczną utworu. Improwizuje, jednak tylko w obrębie konkretnych struktur, czyli ta swoboda jest czymś ograniczona.

Gdybym mógł tylko występować na scenie, grać koncerty i nic innego nie robić, byłbym najszcześliwszym człowiekiem na Ziemi

turze harmonicznego utworu; na tym, jak zmieniają się akordy, jak muzyk je ogrywa, co z nimi robi, jak je interpretuje. Jazz tradycyjny jest grą bardzo intelektualną, matematyczną niemalże. Klasyczny, wirtuozowski jazz, polega w dużej mierze na poruszaniu się w strukturze harmonicznego utworu. Oczywiście tam też są emocje, narracja, muzyk improwizuje, intuicyjnie dobiera akordy, dźwięki w ten sposób, że są one jego i on opowiada tę historię. Jednak cały czas porusza się w

Na twojej solowej płycie te struktury harmoniczne były jeszcze bardziej ograniczone, poruszałeś się w ramach jednej skali.

Rzeczywiście, ponieważ w muzyce liturgicznej centrum harmoniczne jest jedno, najwyżej dwa. Zawężamy wszystko do jednej skali. W ogóle w pewnej chwili doszedłem do takiego momentu w swoim graniu, że chciałem już niemal na jednym dźwięku grać. Można naprawdę bardzo dużo powiedzieć, grając bardzo mało dźwięków.

Jednak wtedy trzeba mieć dojrzałych odbiorców, którzy będą w stanie tak ascetyczny przekaz przy-

swoić. Wydaje mi się, że mogłaby to być interesująca opowieść, jednak, jak powiedziałem, trzeba być naprawdę przygotowanym na odbiór tak szczególnego dzieła, które na przykład do słuchania w samochodzie się nie nadaje. W ten sposób płynnie przechodzimy do kwestii, czego słuchasz w samochodzie?

Dwójki, jeżeli chodzi o radio, Natomiast w przypadku płyt słucham dużo piosenek, muzyki wokalne, ale też klasyki, baroku. W skrytce u mnie znalazłbyś teraz i świetnego piosenkarza z lat sześćdziesiątych i Telemanna przepiękne koncerty na klarinet. Dominują jednak piosenki. Słuchanie płyt jest zupełnie inną aktywnością, niż słuchanie koncertów. Teraz już rozumiem tę kwestię, ale wcześniej popełniłem już kilka błędów, wydając płyty, które nie nadają się do słuchania w samochodzie. Owszem są pewnego rodzaju dokumentacją czegoś ważnego. Jednak na koncertach odbiorca także widzi muzyka, ma z nim kontakt, ogląda jego ruch, jest uczestnikiem procesu. Włączenie płyty w samochodzie zmienia kontekst, dlatego nie da się słuchać choćby płyt free jazzowych w samochodzie, wtedy chcesz słuchać gotowych, skomponowanych utworów. Na nowej płycie, o której wspominałem, zmieszaliśmy dwa języki, zbijając kompozycje gotowe z improwizowaniem w ramach struktury konkretnych utworów. Jeszcze nie poznałem takiego słuchacza, jakim sam kiedyś byłem. Kiedyś analizowało się, że perkusista zmienił miotełki na werblu na pałeczki, ponieważ kontrabasista zmienił harmonię. Teraz takiego sposobu słuchania jest bardzo mało. Sam lubię na koncercie słuchać harsh noise'ów, free, jednego dźwięku, kiedy Mazzoll gra przez godzinę. Jednak wydawanie ta-

kiej płyty mija się z celem – oczywiście w moim przypadku, ponieważ są tacy odbiorcy, którzy słuchają tego typu muzyki w domu. Jednak z płyty wolę słuchać skomponowanej muzyki.

Kiedy słucham twoich opowieści przychodzą mi na myśl słowa, które by się sprawdziły w każdej historii o tobie: bezkompromisowy, radykalny. Co oznacza, że jak już coś robisz, to na 300 procent i masz świadomość tego, za czym podążasz.

Trzeba być szczerym ze sobą, budować więź z odbiorcą i robić rzeczy, które po prostu będzie się chciało włączyć w swoim samochodzie

Chyba, że robię audiobooka dla dzieci.

Powiedziałeś wcześniej, że wtedy też.

Oczywiście. Każdą rzecz trzeba zawsze robić na 100 procent. Starać się być maksymalnie szczerym z sobą samym. W młodości przeczytałem *Postscriptum* Lutosławskiego, gdzie jest rozdział, który powinien być biblią każdego artysty. Lutosławski napisał, że w procesie tworzenia mamy twórcę i odbiorcę, a ponad-

to każdy z nas ma też wewnętrz-
nego odbiorcę i że twoje działania
twórcze powinny być przede w zgo-
dzie z tym wewnętrznym odbiorcą.
Możesz jedynie liczyć, że znajdą się
inni, którzy mają takich samych
odbiorców wewnętrznych i się z
tobą skomunikują. Od tamtej pory
uważam owo stwierdzenie za bar-
dzo ważne. Zresztą, zawsze mia-
łem takie intuicyjnie przeczucie –
nawet, jeśli popełniałem błędy, bo
dzisiaj widzę kopiowanie, naśla-
downictwo w swoich dawnych na-
graniach. Trzeba być szczerym ze
sobą, budować więź z odbiorcą i ro-
bić rzeczy, które po prostu będzie
się chciało włączyć w swoim samo-
chodzie.

**Z drugiej strony, jak sam mówisz,
tę drogę trzeba przejść.**

Trzeba popełnić trochę błędów,
może tylko kontrolowanych. Prze-
cież sam wierzyłem wtedy, kie-
dy nagrywałem, że jestem szczerzy.
Dochodzimy po prostu do stwier-
dzenia, że ów wewnętrzny odbior-
ca ewoluje, rozwija się, dojrzewa,
staje się lepszy. Może jednak też być
tak, że totalnie zmaleje, zniknie.
Miałem taki kryzys dwa, trzy mie-
siące temu, po dużej ilości zrobio-
nych audiobooków. Zacząłem kom-



fot. Zbigniew Waliniowski

ponowanie na płytę i nic zupełnie mi nie przycho-
dziło do głowy. Byłem tak nasączony innymi rze-
czami, że nie mogłem zupełnie nic zrobić, nie mo-
głem odnaleźć swojej muzyki i tego, co chciałbym
zagrać. Musiałem znaleźć klucz do wyjścia. Okaza-
ło się nim wyłączenie myślenia. Wziąłem klarnet
i po prostu całkowicie bezmyślnie zacząłem grać.
Ostatecznie wyszła z tego bardzo fajna płyta i będę
jej słuchał w samochodzie. ●

Wayne Shorter – 5 Original Albums



Jarosław Czaja

jarczaja@poczta.onet.pl

jazztornado.blog.pl

Miało być o czymś innym, ale jak tu nie zareagować, kiedy na rynku ukazuje się coś takiego. Do tej pory, o ile mnie pamięć nie myli, Blue Note wydawała w zestawach co najwyżej trzy płyty (*Great Sessions*). Owszem, większe boxy wypuszczała siostrzana firma Mo-saic, ale w mocno ograniczonym nakładzie. A teraz proszę – pod koniec ubiegłego roku pojawiło się w sklepach kilka bluenote'owskich „piątek” – zbiorów klasycznych płyt z dorobku Kenny’ego Burrella, Joe Hendersona, Arta Blakeya i Jazz Messengers oraz Herbiego Hancocka. No i oczywiście Wayne’a Shortera. Dla wszystkich kochających jazz to gratka nie lada. Nawet jeśli mają już w swoich zbiorach większość z tych pozycji.

Dokonajmy więc, jak to się modnie mówi w obcym języku, „unboxingu” – rozpakujmy lakierowane pudełko. W środku znajdujemy pięć kwadratowych, papierowych kopert – idealnych miniaturek oryginalnych longplayów Wayne’a Shortera. Wszystkie nagrania pochodzą z lat sześćdziesiątych XX wieku, ale tylko trzy płyty ukazały się na ryn-

ku w tamtym okresie. Więcej o tym za chwilę.

Szata graficzna robi oczywiście wrażenie, ale jeszcze większe wrażenie robi szata dźwiękowa tych pięciu CD. Nie ma tutaj żadnych informacji o obróbce dźwiękowej tych nagrań – kompletnie nic!, ale po paru sekundach słuchania można wpaść w euforię. Brzmienie jest zaiste, można powiedzieć, „analogowe”. Pełne, naturalne i selektywne, a przy tym pozbawione kompresji. Znacznie lepsze od tego, co wydawano do tej pory pod szyldem *R.V.G. Edition*. Przyznam – obawiałem się, że Blue Note zastosuje klasyczną sztuczkę – sprzeda ten sam towar w nowym opakowaniu. A jednak nie. Cuda się zdarzają.

Z Wayneem Shorterem długo miałem problem. Niby zawsze był wielki, ale jakoś z początku nie należał do moich najbardziej ulubionych saksofonistów. Nawet jeśli chodzi o słynny Kwintet Milesa Davisa, wolałem Georga Colemana. Ale w pewnym momencie – najwyraźniej do Shortera trzeba jednak dojrzeć – coś się diametralnie zmieniło. Co ciekawe, zacząłem lubić Wayne’a „od końca”, to jest od płyt,

fot. Jarosław Czaia



które nagrał całkiem niedawno. Przełomową w tej kwestii była *Alegria* z 2003 roku. Tymczasem Wayne Shorter po wielu latach powrócił na łono Blue Note i wydał w jej barwach, w 2013 roku, wspaniałą płytę *Without A Net*. W pewnym sensie zatoczył więc krąg w swojej długiej karierze. A w omawianym boksie znajdziemy pierwszą płytę, jaką wielki saksofonista i kompozytor nagrał w 1964 roku dla Alfreda Liona w studiu Van Geldera: *Night Dreamer*.

Płyta ta, zrealizowana z sekcją rytmiczną pożyczoną od Johna Coltrane'a (McCoy Tyner, Reginald Workman, Elvin Jones), ukazuje nam Shortera zapatrzonego mocno w wielkiego Trane'a, ale już momentami wyraźnie wybijającego się na niepodległość. Warto zaznaczyć, że od samego początku, to jest od 1959 roku (wytwórnia Vee Jay), aż po koniec lat sześćdziesiątych XX stulecia swoje solowe albumy Wayne Shorter realizował wyłącznie na marginesie, czyli w przerwach występów i sesji nagraniowych w ramach członkostwa w Jazz Messengers Arta Blakeya, a potem w kwintecie Milesa Davisa.

Właśnie na *Night Dreamer* słyszymy kolegę saksofonisty z zespołu Blakeya – trębacza Lee Morgana. Zważywszy na ilość kompozycji Shortera opublikowanych na płytach Jazz Messengers i Milesa Davisa oraz swoich własnych, trzeba stwierdzić, że muzyk już na początku swojej drogi artystycznej był niezwykle płodny. Na *Night Dreamer* uwagę zwraca zwłaszcza piękny temat *Black Nile*. Ale właśnie. Zestaw płyt wybranych do tego boxu, może budzić zdziwienie. Zamiast tak znaczących pozycji w dyskografii Wayne'a Shortera, jak *JuJu* czy *Speak No Evil* mamy płyty mniej znane, jak *The Soothsayer*, albo prawie w ogóle nieznane, jak *Etcetera*. Nie znaczy to jednak, że są one mniej ciekawe.

Wspominałem już w tej rubryce o tym, że wiele sesji nagranych i rejestrowanych dla Blue Note w latach sześćdziesiątych zostało wydanych na płytach dopiero wiele lat później – na przełomie lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, dzięki detektywistycznej pracy Michaela Cuscuny. Taki właśnie los spotkał dwie wyżej wspomniane pozycje. Dziś można je uznać za kolekcjonerskie rarytasy. Dopiero słuchając tych pięciu płyt po kolei, docenić można w pełni kunszt kompozytorski i wykonawczy Wayne'a Shortera, ale także, a może przede wszystkim, jego odwagę w przekraczaniu wszelkich barier stylistycznych. Gdybym miał to opisać

w największym skrócie – słysząc tutaj echa muzyki Coltrane'a, wpływ free jazzu, a także wycieczki w okolice funky i natchnionego soulu, chociaż jeszcze do Weather Report była daleka droga. Ważną rolę spełniają tutaj pianiści – dwaj najwięksi ówczesni luminarze. Na *Night Dreamer* i *The Soothsayer* towarzyszy liderowi McCoy Tyner, zaś na trzech następnych płytach – kolega z bandu Milesa Davisa – Herbie Hancock. Jeśli na *Etcetera* (w sekcji Cecil McBee na basie i Joe Chambers na bębnach) mamy muzykę zbliżoną w stylu do *E.S.P.* czy *Miles Smiles* Davisa, to dwa późniejsze albumy – *Adam's Apple*, a zwłaszcza moja ulubiona *Schizophrenia*, to już fantastyczny objaw niczym nieskrępowanej swobody twórczej. Melodyjna nośność tematów Shortera zniewala od razu, a specyficzny i z miejsca rozpoznawalny „cios funky” Hancocka uderza z wielką mocą. Chociaż to cios bardzo, jak mówi się w slangu czarnego getta, „mellow” – dojrzały i miękki.

Wayne Shorter jawi się zazwyczaj jako zadumany saksofonista-filozof. Ale jak wynika z tego boxu, to tylko część prawdy. Jego wachlarz środków wyrazu zmienia się ciągle jak w kalejdoskopie. Potrafi grać zarówno bardzo dynamiczny hard bop, jak i hipnotyczne ballady. Szczególna intymność i dojrzały emocjonalizm cechują płyty w obsadzie kwartetu (*Etcetera*, *Adam's Apple*), ale na *The Soothsayer* i *Schizophrenii* mamy już sekstety, które brzmią momentami jak nieledwie big-band. Warto wspomnieć, że grają w nich Freddie Hubbard, Ron Carter, Tony Williams, James Spaulding, Joe Chambers i Curtis Fuller. Tutaj dokłada się jeszcze talent aranżerski Shortera i jego niezwykła pomysłowość. Na *Schizophrenii* to wszystko sięga już szczytów geniuszu, a słuchacza na każdym kroku czekają niespodzianki. To jazz najwyższych lotów i wizytówka niezwykłych lat sześćdziesiątych XX stulecia.

Z ciekawostek: warto zwrócić uwagę na utwór *Toy Tune* na *Etcetera*, bo w temacie słyszymy kilka nut, które Shorter wykorzysta później w *Nefertiti*. Na

Adam's Apple mamy z kolei autorские wykonanie *Footprints* z nieco bardziej ozdobną melodią, w stosunku do ascetycznej wersji znanej z *Miles Smiles*. W *Schizophrenii* jest taki moment, kiedy w improwizacji (utwór *Kryptonite* Spauldinga) Shorter zaczyna grać niskim dźwiękiem jak syrena okrętowa. Do tej pory myślałem, że tak potrafił grać tylko jeden tenorzysta: Dexter Gordon!

Jeszcze słowo o cichym bohaterze tego boxu, a mianowicie perkusisie Joe Chambersie. Gra on aż na trzech płytach (od *Etcetera* do *Schizophrenii*) i chcąc nie chcąc został skonfrontowany z dwoma geniuszami bębnów: Elvinem Jonesem (*Night Dreamer*) i Tonym Williamsem (*The Soothsayer*). Zaskoczenie polega na tym, że Chambers wcale nie wypadł od nich gorzej, ba – momentami wydaje się, że to on znalazł z Shorterem najbardziej intymną nić porozumienia, a przy tym potrafił dać saksofoniście niezłego (zwłaszcza na *Schizophrenii*) „kopa”. Wydaje się, że ten żyjący do dzisiaj perkusista jest ciągle postacią zbyt mało docenioną. ●

Wayne Shorter – 5 Original Albums

Night Dreamer, 1964

The Soothsayer, 1965

Etcetera, 1965

Adam's Apple, 1966

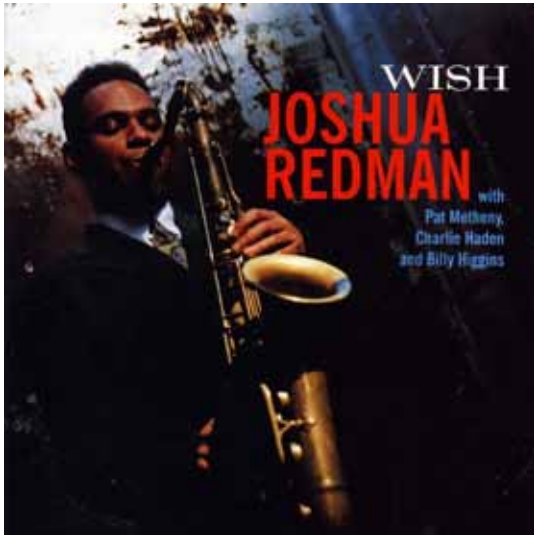
Schizophrenia, 1967

Blue Note/Universal, 2016

Joshua Redman – *Wish*

Rafał Garszczyński

rafal.garszczynski@radiojazz.fm



Warner Bros, 1993

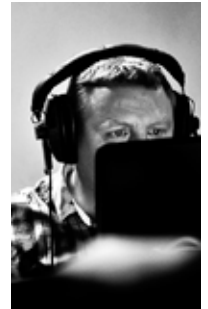
To już 24 lata... Rok 1993 był zupełnie wyjątkowym czasem startu kariery zupełnie wyjątkowego muzyka. Wtedy właśnie poznaliśmy niezwykle muzyczny świat Joshuy Redmana. Mnie osobiście trudno uwierzyć, że od jego muzycznego debiutu w roli lidera minęło już tyle lat.

Joshua Redman pochodzi z muzycznej rodziny, jazzowe zainteresowania odziedziczył po ojcu, również saksofoniście, Deweyu Redmanie. Jako dziecko słuchał jednak nie tylko Ornette'a Colemana, z którym grywał ojciec, ale i innych wielkich saksofonistów. Urodzony w 1969 roku muzyk, jak każdy nastolatek uzyskujący muzyczną świadomość w latach osiem-

dziesiątych, słuchał Led Zeppelin, The Police, Prince'a i wielu innych bohaterów tamtych czasów. Sam wielokrotnie opowiadał, że jego muzyczne doświadczenia i młodzińcze fascynacje, to nie tylko John Coltrane i Cannonball Adderley, co dla początkującego saksofonisty zupełnie naturalne, ale również The Beatles i Aretha Franklin.

Album *Wish* nie jest pierwszym nagraniem Joshuy Redmana, kilka miesięcy wcześniej ukazał się album zatytułowany zwyczajnie *Joshua Redman*, zawierający mieszankę jego własnych kompozycji i jazzowych standardów, nagrany między innymi w towarzystwie Christiana McBride'a, Gregory'ego Hutchinsona i Clarence'a Penna. Całkiem niezły debiut w niezłym składzie, jednak w 1993 roku te nazwiska były na muzycznej scenie równie nowe, jak nazwisko lidera zespołu. Wcześniej Joshua Redman pojawił się parę razy w studiach nagraniowych swojego ojca, ale także Boba Thiele i Elvina Jonesa. Trudno jednak nazwać te nagrania spektakularnym debiutem.

Co innego *Wish* – album, w które-



go nagraniu wziął udział zespół w składzie: Joshua Redman, Pat Metheny, Charlie Haden, Billy Higgins. Jak doszło do tak sensacyjnego spotkania młodego Joshuy Redmana z renomowanymi muzykami? To w sumie nie ma znaczenia, choć fakt, że Redman namówił starych wyjadaczy do zagrania melodii, które stanowią jeden z najbardziej niezwykłych zestawów, możliwie najbardziej oddległych od siebie muzycznych klimatów, nieodmiennie zadziwia mnie za każdym razem, kiedy sięgam po ten album.

Nie znajdziecie bowiem drugiej takiej płyty, na której wielkie jazzowe gwiazdy, wcale nie przymuszone do tego kontraktowymi zobowiązaniami, nagrywające swoje solowe płyty, zupełnie gdzie indziej stworzyły zespół akompaniujący debiutantowi w takim niezwykłym otoczeniu. *Wish* to połączenie ducha Ornette'a Colemana z przebojami Steviego Wondera i Erica Claptona. Na krążku sąsiadują ze sobą kompozycje Pata Metheny'ego i Charliego Hadena z *Moose The Moche* – stareńką melodią, przypisywaną Charlie-mu Parkerowi. Do tego całkiem zgrabnie w tym zestawieniu wypada kompozycja *Soul Dance* Joshuy Redmana.

Make Sure You're Sure Steviego Wondera, to był w 1993 roku całkiem spory i aktualny przebój, po raz pierwszy zaśpiewany przez autora w 1991 roku na płycie *Jungle Fever*, która była dla niego powrotem do wyśmienitej muzycznej formy, po nieco słabszym okresie poprzedniej dekady. *Tears In Heaven* Erica Claptona i Willa Jenningsa znał wtedy cały świat i choć Eric Clapton z pewnością nie chciał takiego przeboju, to był jego największy hit od wielu lat.

Czy umieszczenie takich melodii było ukłonem Joshuy Redmana w stronę komercyjnej publiczności? Raczej nie, bowiem album rozpoczyna się od *Turnaround* Ornette'a Colemana, a w 1993 roku

ludzie słuchali płyt w sklepach, zaczynając od pierwszej ścieżki... Faktem jest jednak, że w 1993 roku Warner Bros w zasadzie nie wydawał jazzu, więc może jednak chęć dotarcia do szerszej publiczności wpłynęła na repertuar?

Z pewnością jednak *Wish*, mimo tak dziwnego repertuaru, jest wyśmienitym pełnoprawnym, rasowym jazzowym albumem, który w jednej chwili zwrócił uwagę całego świata na nową gwiazdę, a Joshua Redman wielokrotnie potwierdził później i do dziś udowadnia, że z każdej melodii można zrobić jazzowy przebój. Dziś jest muzykiem wybitnym, kimś, na kogo nowe albumy czeka cały muzyczny świat.

Czy towarzystwo bardziej doświadczonych kolegów pomogło mu w debiucie? Z pewnością go przyspieszyło, jednak z perspektywy lat, wielu koncertów Joshuy Redmana, jakie miałem okazję zobaczyć osobiście, całkiem pokażnej i niezwykle różnorodnej dyskografii, wielu *Płyt Tygodnia* z jego udziałem, uważam go za jeden z najważniejszych głosów młodego pokolenia. Jako że jest moim rówieśnikiem, nie obrażajcie się na fakt, że dla mnie jest ciągle przedstawicielem młodego pokolenia. Jestem mu nawet w stanie wybaczyć odrobinę sentymentalne *Tears In Heaven*, które ratuje genialny w tym utworze Pat Metheny.●

Lato 1969

Cezary Ścibiorski
cezary.scibiorski@wp.pl



W wielu poprzednich artykułach rubryki *Wszystkie drogi prowadzą do Bitches Brew* omawiałem różnorodne okresy poprzedzające przełomy w historii jazzu. Dojrzwianie i przygotowywanie wydarzeń, przedsięwzięć (zwanych obecnie projektami), bądź radykalnych decyzji artystycznych stwarzających nową rzeczywistość, zazwyczaj wymaga lat ciężkiej pracy i zmagania, nie tylko z wytaczaniem nowych dróg, pokonywaniem trudności, ale również z wieloma wątpliwościami. Ciekawe jednak jest, że niezależne wysiłki wielu osób wraz z naturalnymi procesami społecznymi i historycznymi czasem znajdują swoją kulminację w jednym, bardzo konkretnym momencie historycznym.

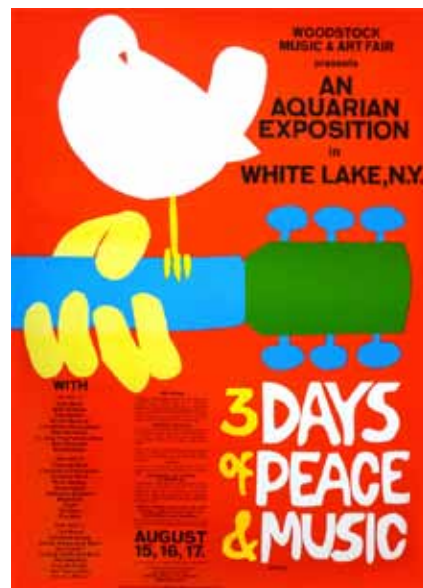
Wydaje się, że takim szczególnym czasem w dziejach kultury było lato 1969 roku. Przyjrzyjmy się zaledwie dwóm miesiącom tego roku – lipcowi i sierpniowi. Tak się złożyło, że doszło wtedy do szeregu wydarzeń, które na stałe zmieniły oblicze kultury, i których owoce widoczne są do dzisiaj. Media zazwyczaj skupiają się na złych wyda-

rzeniach, natomiast tutaj mamy szczęście przyjrzeć się czemuś, co wywarło dobroczynny, trwały wpływ, z którego wciąż korzystają kolejne pokolenia.

Lądowanie na Księżycu

Pomimo, że artykuł dotyczy wydarzeń ze świata muzyki rozrywkowej, nie sposób pominąć wydarzenia z innej dziedziny. 20 lipca 1969 roku po raz pierwszy w historii człowiek wylądował na Księżycu. Stało się to w czasie trzydniowego lotu statku Apollo 11. Później jeszcze na powierzchni Księżyca wylądowało pięć statków – w programie, który trwał do grudnia 1972 roku.

Całe przedsięwzięcie, nawet z dzisiejszego punktu widzenia, było niezwykle skomplikowane pod względem innowacyjnym, szkoleniowym, technicznym, produkcyjnym, finansowym, wykonawczym, logistycznym, managerskim, strukturalno-organizacyjnym czy operacyjnym. Przedsięwzięcie to wywarło nieoceniony wpływ na postrzeganie przez człowieka



swoich możliwości i granic. Marzenia wszystkich wcześniejszych pokoleń okazały się możliwe techniczne i ekonomicznie. Coś, co dotąd pozostawało jedynie w obszarze fantazji, okazało się – przy właściwym podejściu do sprawy – realne. W pewien sposób zmieniła się też definicja człowieka i jego ograniczeń. Perspektywa rzeczywistych podróży w kosmos nie tylko oddziałuje wciąż na literaturę, film, ale także na praktyczne postrzeganie naszej przyszłości. Co więcej, od tego czasu człowiek zaczął inaczej patrzeć na swoją planetę – Ziemia stała się „niewielką niebieską kropką w kosmosie” – i zaczął zupełnie w nowy sposób rozumieć potrzebę troski o nią.

Koniec epoki – The Beatles i *Abbey Road*

A teraz pora na wydarzenia kulturowo-muzyczne. 22 lutego 1969 roku Beatlesi rozpoczęli nagrywanie swojej kolejnej płyty. Krótkie sesje miały miejsce w kwietniu i maju, a potem nastąpiła przerwa, po której Beatlesi wzięli się ostro do pracy – dokładnie od 2 lipca. Płyta ta miała się okazać ostatnią nagrałą przez The Beatles i została zatytułowana *Abbey Road*. Ostatnie wspólne spotkanie zespołu The Beatles w studio nastąpiło 20 sierpnia 1969, kiedy zakończono nagrywanie utworu *I Want You (She's So Heavy)*.

Jak zawsze w takich sytuacjach, trudno o ścisły ranking. Tak czy inaczej, *Abbey Road* powszechnie zaliczana jest do największych dokonań Beatlesów. Trudno też przecenić znaczenie dla kultury, jakie miał zespół z Liverpoolu. Dla społeczności, szczególnie młodej, dla muzyki, dla kultury masowej. Długie włosy, epoka beatlemanii oraz artystyczne dokonania grupy, nie wyłączając dalszej działalności politycznej poszczególnych jej członków – do dzisiaj wywierają swój wpływ.

Abbey Road zawiera świetny materiał muzyczny, a jednocześnie stanowi swoiste podsumowanie ostatnich lat działalności zespołu. Układ utworów stanowi kompromis. John Lennon chciał nagrać szereg samodzielnych piosenek, na podobieństwo *Białego albumu*, natomiast Paul McCartney i producent George Martin zamierzali

kontynuować ideę albumu koncepcyjnego, takiego jak *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Ostatecznie koncepcja Lennona zrealizowana jest na pierwszej stronie płyty winylowej, zaś McCartneya i Martina – na drugiej, począwszy od utworu *You Never Give Me Your Money*, a skończywszy na *The End*.

W rezultacie powstała niezwykle udana płyta, bardzo umiejętnie godząca te dwie, wydawałoby się, sprzeczne konwencje. W dodatku została wydana we frapującej po dziś dzień okładce. W rezultacie muzyka, koncept albumu, a także jej szata graficzna miały okazać się ponadczasowe. Niemniej jednak wraz z tym wydawnictwem nastąpił koniec epoki. Zanim 20 sierpnia Beatlesi po raz ostatni spotkali się w studio, John Lennon rozpoczął karierę solową i po zakończeniu pracy nad *Abbey Road* do Beatlesów nie wrócił. 3 stycznia 1970 Beatlesi, już bez udziału Lennona, nagrali ostatni swój utwór, kompozycję George'a Harrisona – *I Me Mine*. 10 kwietnia 1970 roku, Paul McCartney ogłosił publicznie swoje odejście z zespołu. Era The Beatles dobiegła końca.

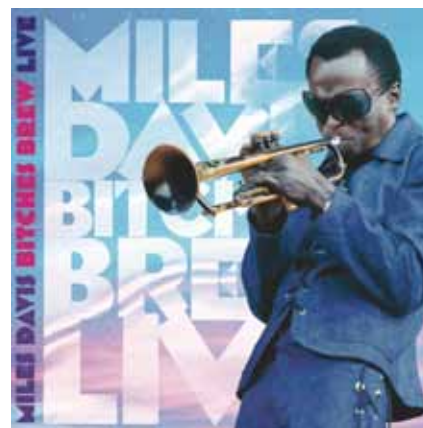
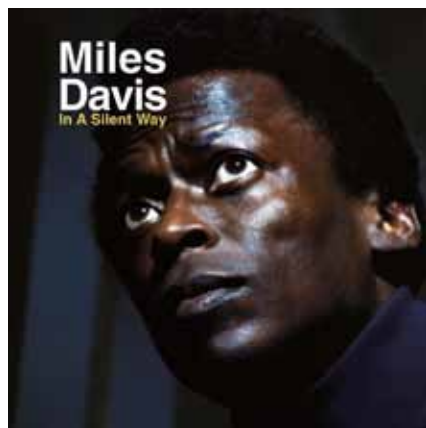
Triumf muzyki – festiwal Woodstock

W styczniu 1969 roku czterech amerykańskich przedsiębiorców i producentów muzycznych wpadło

na pomysł zorganizowania dużego festiwalu muzyki pop, dla 25 tysięcy słuchaczy. Miał on trwać dwa dni. W zamyśle miało to być przedsięwzięcie przynoszące organizatorom zysk finansowy. Po dłuższym poszukiwaniu odpowiedniego miejsca, z powodu kolejnych protestów lokalnych mieszkańców, ostatecznie festiwal zorganizowano na terenie farmy mlecznej Maxa Yasgura w Bethel, w stanie Nowy Jork, nieco ponad 170 km jazdy samochodem z Manhattanu.

W trakcie miesiąca przygotowań projekt dość szybko rozrastał się i tuż przed wydarzeniem udało się sprzedać 186 tysięcy biletów, w cenach odpowiadającej dzisiejszym 120-160 dolarom. Ostatecznie w festiwalu wzięło udział 400 tysięcy widzów, czyli ponad połowa przebywała tam za darmo. Można stwierdzić, że dla organizatorów festiwal nie skończył się finansowym sukcesem, jednak jego znaczenie historyczne i kulturowe było bezprecedensowe. Festiwal rozpoczął się 15 sierpnia 1969, o godzinie 17:07 czasu lokalnego, występem Richiego Havensa. W sumie wystąpiły 33 zespoły, w tym: Ravi Shankar, Joan Baez, Santana, Canned Heat, Grateful Dead, Creedence Clearwater Revival, Janis Joplin, Sly and the Family Stone, The Who, Jefferson Airplane, Joe Cocker, Ten Years After, The Band, Blood, Sweat & Tears, Crosby, Stills, Nash & Young. Ostatnim muzykiem, który zagrał w trakcie Woodstocku był Jimi Hendrix z zespołem Band of Gypsys (dla potrzeb tego występu nazwanym Gypsy Sun and Rainbows). Hendrix zagrał w poniedziałkowe przedpołudnie, 18 sierpnia, od 9:00 do 11:10, a jego popis śledziło jedynie 30 lub 40 tysięcy osób. Byli to głównie zagorzali fani, którzy zostali do rana właśnie dla Hendrixa.

Wziąwszy pod uwagę liczbę uczestników, cały festiwal przebiegł w niezwykle spokojnej atmosferze i stał się ilustracją ideologii pokoju głoszonej przez tamto pokolenie. Zarejestrowany podczas festiwa-



lu film, jak i nagrania części muzyków również na trwałe zapisały się w historii kultury.

Nowa era – Miles Davis i *Bitches Brew*

30 lipca 1969 do sklepów trafiła – nagrana w lutym tego roku – płyta o dramatycznie odmiennym brzmieniu, niż cokolwiek, co do tej pory wydano w muzyce jazzowej – *In A Silent Way*. Do dzisiaj przełom, jaki dokonał ten album jest nie do przecenienia. Wprawdzie nieliczne nagrania innych muzyków już od pewnego czasu zaczęły przygotowywać świat do muzyki fusion, to jednak nowatorstwo propozycji Davisa przeniosło jazz i nie tylko, o lata świetlne dalej.

Jednak niespełna miesiąc po ukazaniu się *In A Silent Way*, od 19 do 21 sierpnia 1969 (po upływie doby od zakończenia festiwalu w Woodstock), Miles Davis z dwunastoma muzykami, dokonał jeszcze jednego i równie wielkiego skoku w przyszłość. W ciągu tych trzech dni nagrał utwory, wydane później na podwójnym albumie nazwanym *Bitches Brew*.

Nagrany wtedy materiał, został poddany daleko idącej obróbce edytorskiej (podobnie zaawansowaną edycję zastosowano dotąd dopiero na *In A Silent Way*). Dlatego całe przedsięwzięcie nie ogranicza się do lata 1969. Niemniej specyficzna atmosfera tamtego czasu mogła przyczynić się do nagrania

takiego materiału, z którego można było później wyprodukować tak doniosłą płytę.

Album ten był już niejednokrotnie obszernie omawiany na łamach JazzPRESSu. Pozostaje jedynie wspomnieć, że ujęte także w szerszym kontekście *Bitches Brew* pozostaje jednym z największych wydarzeń w historii muzyki. Nie trzeba też nikogo przekonywać, że po upływie niemal pół wieku jej wpływ na kulturę pozostaje wciąż żywy.

Inne wydarzenia

Panuje dość powszechna zgoda, co do wielkiego znaczenia omówionych powyżej wydarzeń, które miały miejsce latem 1969 roku. Niemniej, listy tej nie powinno się ograniczać tylko do tych kilku pozycji. Wystarczy wspomnieć o jeszcze kilku doniosłych zdarzeniach z lata 1969. Ważnych z osobistej perspektywy. Każdy z nas ma przecież swoją własną listę największych



płyt bądź najważniejszych wydarzeń...

Od 3 do 6 lipca 1969 miała miejsce kolejna edycja festiwalu Newport Jazz. Było to kolejne urzeczywistnienie wspólnych koncepcji z dziedzin jazzu i rocka. Festiwal miał już ugruntowaną renomę wśród wielbicieli jazzu, a tego lata na liście wykonawców znaleźli się: George Benson, Kenny Burrell, Bill Evans, Freddie Hubbard, Sun Ra, Roland Kirk, Steve Marcus, Gary Burton, Miles Davis, Art Blakey, Dave Brubeck, Herbie Hancock, Buddy Rich, B.B. King, a także wykonawcy rockowi: grupa Jeffa Becka, Ten Years After, Jethro Tull, skład Johna Mayalla, Mothers of Invention Franka Zappya, Sly and the Family Stone czy Led Zeppelin. Entuzjazm tłumów był tak znaczny, że George Wein, obawiając się niepokojów na wi-

downi, ogłosił odwołanie występu Led Zeppelin. Występ jednak miał miejsce, ale dopiero, gdy lwia część widzów opuściła teren festiwalu.

Dodatkowo w sierpniu 1969 roku muzycy Led Zeppelin skończyli nagrywać album *Led Zeppelin II* – płytę dużo bardziej rockową, niż debiutancki album grupy. Właśnie *Led Zeppelin II* z brzmieniem Page'owskiego Gibsona Les Paul Standard '58 i wzmacniacza Marshall SLP-1969, stał się kamieniem milowym dla kolejnych pokoleń gitarzystów, a jej piętno słychać w twórczości muzyków do dziś.

I jeszcze jeden dzień – 5 lipca 1969 roku. The Rolling Stones zorganizowali w Hyde Parku koncert poświęcony pamięci wieloletniego członka i współzałożyciela zespołu – Briana Jonesa. Został on znaleziony martwy na dnie basenu w swojej posiadłości. Orzeczono, że śmierć nastąpiła wskutek „nieszczęśliwego zbiegu okoliczności, także z powodu nadużycia alkoholu i leków”. To właśnie z powodu problemów związanych ze stosowaniem tych używek Jones wcześniej odszedł od zespołu. Koncert w Hyde Parku rozpoczął w niezwyklej sposób: Mick Jagger, uciszył potężny tłum (szacuje się, że było tam od 250 tysięcy do pół miliona osób), a następnie odczytał fragment poematu *Adonais* Percy'ego Bysshe Shelleya z 1821 roku, elegii na cześć młodo zmarłego Johna Keatsa.

To właśnie podczas tego koncertu, po raz pierwszy został przedstawiony i zauważony przez tak szeroką publiczność kolejny zespół, który zapoczątkował nowy rozdział w muzyce - King Crimson. To właśnie wtedy grupa przedstawiła materiał wydany trzy miesiące później na płycie *In the Court of the Crimson King*...●



Taperzy XXI wieku?



Piotr Rytowski

rytowski.jazz@gmail.com

Jedna z największych na świecie agencji prasowych – amerykańska Associated Press – od przeszło dwóch lat wykorzystuje roboty do tworzenia depesz finansowych, a od roku także sportowych. Ostatnio szefowie agencji zapowiedzieli, że do 2020 roku algorytmy będą odpowiadać za 80 procent treści tworzonych przez AP. Czy to koniec zawodu dziennikarza? Miejmy nadzieję, że jeszcze nie. Ale biorąc pod uwagę fakt, że kolejne pokolenia przyswajają treści coraz krótsze, prostsze, a najlepiej podane w formie obrazowej czy wideo, trzeba przyznać, że coś jest na rzeczy...

Czy podobny los czeka muzyków? Nawet zagorzali fani muzyki elektronicznej powiedzą, że nigdy! Za całym tym sprzętem, komputerami, syntezatorami musi stać człowiek. Należy w tym miejscu jednak dokonać rozgraniczenia – na człowieka twórcę / kompozytora i człowieka wykonawcę. Nierzadko te funkcje się przenikają – szczególnie podczas improwizacji – jednak czym innym jest stworzenie muzyki, a czym innym jej odtworzenie, nawet to najbardziej krea-

tywne i innowacyjne. Wydaje się, że łatwiejsza do zastąpienia przez komputery czy roboty jest ta druga funkcja.

W muzyce pop nie brakuje przypadków, kiedy piosenka nie jest zagrana, tylko „wyprodukowana”. 100 procent syntetycznych brzmień – jeden człowiek i zaawansowane technologie zastępują potężny band. Możemy pomyśleć, że to „plastikowa komercja”, ale z pewnością nieco inaczej spojrzymy już na Pata Metheny’ego i jego Orchestrion. Pat także wyeliminował zespół, choć nie zrezygnował z oryginalnych brzmień akustycznych instrumentów. Udało się to dzięki urządzeniu skonstruowanemu między innymi przez członków League of Electronic Musical Urban Robots (LEMUR), które pozwoliło jednemu muzykowi obsługiwać jednocześnie pokaźny zestaw instrumentów. No dobrze – nawet jeśli maszyny mogą zagrać, to najpierw ktoś musi to skomponować. Czy na pewno ktoś? Już ponad 30 lat temu David Cope, w ramach eksperymentu Program Experiments in Musical Intelligence, stworzył aplikację nazwaną przez niego Emily Ho-

well, która potrafiła komponować chorały w stylu Bacha oraz utwory na fortepian przypominające kompozycje Philipa Glassa. Robot komponował muzykę na podstawie wcześniej wgranego materiału muzycznego – „inspiracji”. Można więc powiedzieć, że było to raczej „przetwórstwo” niż tworzenie, niemniej jednak powstawały nowe, akceptowane przez publiczność (uczestników eksperymentu) kompozycje.

W 2008 roku powstał Shimon – robot muzyczny Guya Hoffmana. Shimon gra na marimbie. Improvizuje, wykorzystując harmonię i linię melodyczną towarzyszącego mu pianina. Podczas koncertów na żywo, kiedy pianista pod wpływem publiczności czy nastroju chwili zmienia swoją ekspresję, robot słyszy to i także gra inaczej, dopasowując się do „lidera”. Cyfrowy jazzman?

Jazzującymi robotami zainteresowała się też amerykańska agencja rządowa DARPA (Agencja Zaawansowanych Projektów Badawczych w Obszarze Obronności). Kelland Thomas z University of Arizona School of Information (prywatnie

muzyk jazzowy) oraz Ben Grosser z University of Illinois pracują tam nad improwizującymi maszynami. Roboty uczą się tak jak młodzi muzycy – poznają tysiące utworów, analizują zawarte w nich solówki, schematy, zasady, wiedzą, w jakich skalach się poruszać itp. Po co amerykańskiej armii „sztuczni instrumentalisci”? Efektem badań ma być doprowadzenie do wspólnej improwizacji człowieka i robota, a więc ich komunikacji na poziomie wyższym niż werbalny. Wykorzystanie tego na obszarach zdecydowanie niezwiązanych z muzyką nasuwa się samo...

Być może już w tym roku będziemy mieli okazję posłuchać płyty z piosenkami skomponowanymi przez sztuczną inteligencję. Tak przynajmniej zapowiadają naukowcy z Sony CSL Research Laboratory. Jesienią ubiegłego roku opublikowali oni dwa pierwsze nagrania z przygotowywanego albumu. Pierwszy z nich nosi tytuł *Daddy's Car* i jest inspirowany twórczością The Beatles oraz wczesną muzyką pop. Drugi – *Mr Shadow* - nawiązuje do Duke'a Ellingtona i epoki swingu. Kompozycje powstały przy użyciu systemu FlowMachines i programu FlowComposer. Sztuczna inteligencja przeanalizowała ponad 13 tysięcy partytur, nabierając tym samym ogromnego „doświadczenia” w różnych stylach i gatunkach muzycznych. Nie obyło się jednak bez pomocy człowieka. Francuski kompozytor Benoît Carré napisał do utworów wiodącą linię melodyczną i harmoniczną, na bazie której maszyny tworzyły kompozycje we wskazanej stylistyce, czyli rozwijały prosty motyw w quasi-beatlesowską czy

swingującą piosenkę (teksty piosenek zostały napisane przez człowieka). Efekt można ocenić samemu – piosenki są dostępne w internecie.

Skąd pomysły na to, że w obszarze sztuki tak ulotnej i niematerialnej jak muzyka, cyfrowe maszyny mogą zastąpić człowieka? Wspólnym mianownikiem może być matematyka. W przypadku komputerów, informatyki i robotyki związek z „królową nauk ścisłych” nie budzi żadnych wątpliwości. Ale muzyka? Z jej spontanicznością i emocjonalnością? Wbrew pozorom wiele kluczowych dla muzyki elementów i zależności między nimi możemy opisać językiem matematyki i fizyki.

Nierozerwalne związki muzyki z matematyką zauważyli już starożytni. W VI w. p.n.e Pitagoras założył w Krotonie szkołę religijno-filozoficzną, która zrzeszała myślicieli i ówczesnych naukowców. Twierdzili oni (w pewnym uproszczeniu), że „wszystko jest liczbą”, a każdy element wszechświata można wyrazić za pomocą ułamków. Stąd wywodzi się pojęcie harmonii sfer, koncepcji, będącej połączeniem muzyki i matematyki. Pitagoras analizował za pomocą jednego z ówczesnych instrumentów – monochordu – jak zmieniają się odległości między dźwiękami (czyli interwały) podczas dzielenia struny w różnych stosunkach. Stwierdził, że najlepsze harmonie (dające przyjemne współbrzmienia) wyrażone są poprzez najprostsze proporcje, którym odpowiadają ułamki mające w mianowniku kolejne liczby naturalne, a w liczniku jeden. Odkrył w ten sposób tak zwany szereg alikwotów, który stanowi fundament

naszego systemu muzycznego. Oczywiście wiedząc, jak budować akordy i skale „miłe dla ucha”, ludzie zdobyli też wiedzę, co zrobić, aby brzmienie nie było tak gładkie, aby niepokoiło słuchacza i wybijało go ze strefy dźwiękowego komfortu – co często słyszymy w muzyce współczesnej czy jazzie. Wiele już napisano o związkach muzyki Bacha czy Mozarta z matematyką. Znamcy analizując chociażby *Die Kunst der Fuge* – jedno ze szczytowych osiągnięć Jana Sebastiana – nie mają wątpliwości co do jej matematycznej konstrukcji. Istnieje też teoria mówiąca o tym, że odkrył on i zastosował w muzyce (*Musikalisches Opfer*) figurę nazywaną w topologii wstęgą Möbiusa i to na 100 lat przed wynalezieniem jej w matematyce!

Jednak dopiero wraz z odrzuceniem tradycyjnych zasad harmonii rola matematyki w procesie komponowania naprawdę zaczęła rosnąć. Za sztandarowy XX-wieczny przykład tego zjawiska może posłużyć dodekafonia – nurt w muzyce współczesnej (1920–1950) stworzony przez Arnolda Schönberga, do którego dołączyli Anton Webern

i Alban Berg. Schönberg postanowił zastosować w kompozycji serię 12 dźwięków tak, aby żaden dźwięk w serii się nie powtarzał. Wchodzimy tu na grunt kombinatoryki, a dokładnie permutacji. Szybko okazało się, że dla muzyki dodekafonicznej tradycyjna notacja muzyczna oparta na pięciolinii i znakach chromatycznych jest niewystarczająca. Z czasem wykształcono wiele systemów zapisu muzycznego opartego na liczbach. Czysta matematyka. Arytmetyczna bądź geometryczna struktura utworu zapisana liczbami. Chyba najpełniej „aparat matematyczny” wykorzystał w swojej twórczości tworzący we Francji kompozytor greckiego pochodzenia Iannis Xenakis. Ponieważ z wykształcenia był architektem, jego wiedza w dziedzinie matematyki była zdecydowanie pogłębiona. Xenakis w swych utworach bazował na takich zagadnieniach jak procesy stochastyczne, teoria

zbiorów czy teoria gier. To już, potocznie mówiąc, wyższa matematyka.

Czy więc groźba zastąpienia muzyków i kompozytorów przez roboty i programy komputerowe jest realna? To zależy... Nietrudno sobie wyobrazić muzykę użytkową, przy komponowaniu której szybciej, taniej i efektywniej będzie można wykorzystać technologię niż ludzi. Muzykę, przy której będzie się świetnie tańczyć, która przyjemnie będzie sączyć się w tle w miejscach publicznych czy klubach. Wystarczy, że sprecyzujemy zapytanie – „coś w stylu orkiestry swingowej albo funku z lat siedemdziesiątych. Będzie odpowiedni rytm i harmonie. Będzie bezbłędnie. Czy to wystarczy? To zależy już wyłącznie od odbiorców. Niektórym na pewno wystarczy, niektórym nie. Bo nie będzie tam emocji. Bo niczym nas to nie zaskoczy.

Można nawet założyć, że taka rewolucja zrobiłaby dla muzyki coś dobrego. Mogłoby się okazać, że części „artystów” już nie potrzebujemy, że ich rolę lepiej wypełniają maszyny. Zostaliby tylko ci, którzy naprawdę mają coś do powiedzenia. Muzycy, którzy w swoją twórczość wkładają istotną część siebie – coś, czego wzorca jak na razie nie ma jeszcze w żadnym komputerze. Nie bójmy się więc swingujących robotów!●



www.jazzpress.pl

De La Soul – *Buhloone Mindstate*



Adam Tkaczyk
adam-tkaczyk@wp.pl

Zespół De La Soul znany jest zapewne większości czytelników, zatem nie ma co marnować czasu na podręcznikowe introdukcje. Dla mnie najfajniejsze w ich twórczości jest to, że każdy album grupy jest inny. Może nie skakali od g-funku, przez crunk, do hardcore'owego nowojorskiego podziemia, ale kolejne albumy wprowadzały do ich dyskografii nowe dźwięki i wrażenia. Wydanemu w 1993 roku *Buhloone Mindstate* najbliżej jest do jazzu. Warstwa muzyczna jest najbogatsza, gościnnie pojawiają się jazzmani (a ich rola nie ogranicza się do pogrywania w tle – naprawdę są istotnymi postaciami w utworach!), pojawia się również wyraźnie mniej niepotrzebnych skitów (drodzy raperzy, o ile nie macie ksywy Redman, w ogóle odpuśćcie sobie skity). MC's sprawiają wrażenie bardziej skupionych i dojrzałych niż na poprzednich albumach. *Buhloone Mindstate* to ostatni album De La Soul, przy którym pracował producent Prince Paul.

O ile *Buhloone Mindstate* jest najbliżej jazzu spośród albumów De La, to muszę skonkretyzować – mam na myśli raczej fuzje z lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesią-

tych niż starsze, bardziej organiczne dzieła, do których nawiązywał chociażby Jazzmatazz Guru. Raczej kierujemy oczy na eksperymentalne twory Branforda Marsalisa niż Johna Coltrane'a i Duke'a Ellingtona. Brzmienie albumu jest bardziej poukładane i konsekwentne w porównaniu do dwóch pierwszych płyt zespołu. Nie jestem największym fanem debiutanckiego *3 Feet High And Rising* – doceniam znaczenie tego krążka, ale jak dla mnie był zbyt beztroski i chaotyczny. Tak jakby jego twórcy chcieli być muzycznie w kilku miejscach jednocześnie.

Na *Buhloone Mindstate* słysząc, że minęło kilka lat, przybyło doświadczenia, a i dźwięki zaczęły się w głowie układać bardziej harmonijnie. We wstępie napisałem o gościnnym udziale muzyków jazzowych – są nimi Maceo Parker, Fred Wesley i Pee Wee Ellis. Oprócz tych instrumentalistów gościnnie słyszymy między innymi raperkę Shortie No Mas, Dresę z zespołu Black Sheep, Guru, Biz Markiego oraz japoński zespół Scha Dara Parr. Miło, że od czasu do czasu odsłuch urozmaicany jest gościnną zwrotką, ale raperskie popisy gości





Tommy Boy, 1993

przycmiewają jazzmani. To warstwa muzyczna gra główną rolę na tym albumie – tak jak zresztą w większości katalogu De La Soul.

Posdnuos, Maseo i Dave nie są może najlepszymi tekściarzami w historii muzyki, ale dobrze współgrają z muzyką. Najwyższe umiejętności w mojej opinii prezentuje ten pierwszy – wybija się również charyzmą i pewnością siebie. Zauważyłem, że wśród słuchaczy szczególnie pamiętany jest wers „Fuck being hard, Posdnuos is complicated” z utworu *In the Woods*. Ma on definiować nastawienie grupy do branży muzycznej w okresie, kiedy większość oczu skierowała się na raperów o „twardszym” wizerunku. De La Soul też nie są już kolorowymi afro-hipisami, ale nadal podstawą ich twórczości jest kreatywność, zabawa słowem, radość z tworzenia (choć nieco stonowana w porównaniu do debiutu) i, maksymalnie uogólniając, po-

zytywne nastawienie. Odsłuch *Buhloone Mindstate* nie zapewni nam ani jednej rewolucyjnej zwrotki, która zapisała się w historii rapu, ale z drugiej strony nie dostaniemy również żadnego żenującego tekstu, którego nawet po 24 latach którykolwiek z raperów powinien się wstydzić.

Buhloone Mindstate jest świetnym albumem – z tym się pewnie większość z nas zgodzi. Zastanówmy się jednak, dlaczego De La Soul, pomimo niepodważalnego katalogu, bywają zapominani, a ich wpływ na rap z perspektywy czasu jest niedoceniany, w porównaniu z chociażby A Tribe Called Quest lub Gang Starr? Problem z De La Soul może polegać na wizerunku i mniejszej charyzmie, w porównaniu do wyżej wymienionych „rówieśników”. Nie wydaje mi się, by tabuny nastolatków chciały wyglądać i zachowywać się jak Maseo, Posdnuos i Dave. Tak, jak bardziej pociągający dla większości nastolatków są Batman czy Tony Montana niż Pinokio i Mowgli. Nie oszukujmy się – rap jest jak wrestling lub biznes filmowy. Prezencja, charyzma, poczucie autentyczności i przedstawiana w tekstach i klipach persona liczy się bardziej niż pozytywne treści.

W 1993 roku rap był w miejscu niekorzystnym dla De La Soul. Ogromną popularność zdobywali twórcy bardziej hardcore’owi i „gangsterscy” – Dr. Dre, Wu-Tang Clan, Black Moon, czy Onyx. Co prawda na scenie nadal mocno trzymali się A Tribe Called Quest, pojawili się również Souls of Mischief, ale główny nurt skłaniał się ku twardszemu brzmieniu, niejako przygotowując się na nadejście ludzi, którzy rok później zredefiniują gatunek na długie lata – Nasa i Notoriousa B.I.G. Przy takim otoczeniu, *Buhloone Mindstate* poniosło komercyjną porażkę, co z pewnością do dzisiaj przeszkadza w uznaniu wartości artystycznej albumu przez szeroką publiczność. Tym niemniej – jest ona w mojej opinii wielka i szkoda byłoby, żeby album całkowicie przykrył się kurzem.●

Kontakt z redakcją: jazzpress@radiojazz.fm

ul. Górczewska 201, 01-459 Warszawa

www.jazzpress.pl

Redakcja

redaktor naczelny:
Piotr Wickowski

Roch Siciński
Mery Zimny
Jerzy Szczerbakow
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
Jakub Krukowski
Marta Ignatowicz-Sołtys
Radek Wośko
Lech Basel
Małgorzata Smółka
Rafał Zbrzeski
Aleksandra Zbrzeska
Vanessa Rogowska
Basia Gagnon
Jarosław Czaja
Marek Brzeski
Piotr Rytowski
Barnaba Siegel
Cezary Ścibiorski
Adam Tkaczyk

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
Bogdan Augustyniak
Krzysztof Wierzbowski
Katarzyna Stańczyk
Paulina Krukowska
Katarzyna Kukielka

Korekta

Ewa Weydmann
Katarzyna Czarnecka
Zuzanna Tuliscka
Mateusz Podlecki
Dorota Matejczyk
Natalia Adamczyk

Skład i opracowanie graficzne

Beata Wydrzyńska
beata@radiojazz.fm

Marketing i reklama

Agnieszka Holwek
promocja@radiojazz.fm



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



