

TOP NOTE
Marcin & Bartłomiej
Oleś Duo
Spirit of Nadir

Rozmowy:
Marek Napiórkowski
Artur Dutkiewicz

Jerzy Mazzoli

Nie stawiam muzyki ponad życie

MELODY GARDOT

Live in Europe



PIERWSZY ALBUM LIVE

JUŻ W SPRZEDAŻY

ALBUM DOSTĘPNY NA 2CD ORAZ 3LP

chillizet

co
jest
grane24

AUDIO

jazz forum
The European Jazz Magazine

jazz
soul.pl

ALL
ABOUT
MUSIC

Jazzpress

jazz forum

UNIVERSAL
UNIVERSAL MUSIC POLSKA

DECCA
RECORDS

Od Redakcji

redaktor naczelny

Piotr Wickowski

piotr.wickowski@radiojazz.fm



„Grając, staramy się przekroczyć siebie. To się czasami zdarza, ale na styku zjawisk, powiedzmy, energetycznych, kiedy odłączymy się od kontroli. Wtedy muzyka płynie przez nas i bez naszego udziału” – twierdzi Marek Napiórkowski. I dalej, w publikowanej przez nas rozmowie dodaje: „Muzycy mają ten wielki przywilej, że często bez żmudnej pracy duchowej osiągają dostęp do wysokich poziomów świadomości, jak za kłaśnięciem ręki. Mogą połączyć się z «tym czymś większym». Grając, czujemy czasami, że czas przestaje istnieć, jeśli coś fajnego się dzieje”.

Jerzy Mazzoll zwraca natomiast uwagę na szczególny aspekt pracy z instrumentem, bez której przecież nie można liczyć na wielkie przeżycia jako muzyk: „Niezwykle cennym jest to, co się dzieje, kiedy dostajesz instrument. Możesz stwierdzić, że twoje ciało i duch, dzięki praktyce, stają się jednością, nie jesteś oderwany”.

Okazuje się też, że można grać, jakim się jest i jakim chciałoby się być. Marek Napiórkowski: „Jednym z najważniejszych dla mnie określeń dotyczących innych muzyków jest stwierdzenie, że ktoś jest naturalnym muzykiem. To objawia się jako rodzaj indywidualnego temperamentu muzyka. Taki był Tomasz Szukalski, jest Henryk Miśkiewicz, który gra dokładnie tak, jakim jest człowiekiem. Podobnie ja uważam się za muzyka naturalnego. Lepiej czy gorzej, ale gram tak jak ja”. Jerzy Mazzoll usłyszał kiedyś: „Grałeś tak ładnie, jakim chciałbyś być człowiekiem”.

Według Artura Dutkiewicza „granie o czymś” to podstawa, o której nie mówi się w szkołach muzycznych i z którą mają problemy młodzi muzycy, nawet bardzo sprawni warsztatowo, ale z niewielkim bagażem doświadczeń. Bo, jak wyjaśnia pianista: „Za pomocą dźwięków opowiada się o tym, co jest teraz, o swoich nastrojach, za pomocą formy prezentuje się to, co formy nie ma”. Nie jest łatwo przekroczyć siebie.

Miłej lektury



SPIS TREŚCI

3 – Od Redakcji

4 – Spis treści

6 – Porterety improwizowane

7 – Wydarzenia

10 – Wspomnienie

10 Hugh Masekela (1939 – 2018)

Trąbka głosem sprzeciwu

12 – Płyty

12 Pod naszym patronatem

14 TOP NOTE

17 Recenzje

Tribute to Andrzej Przybielski – *Tribute to Andrzej Przybielski, Volume 2*

Piotr Budniak Essential Group – *Into the Life*

Diomede – *People From East*

Father Kong – *The Sunny, Dirty Days*

Paweł Ignatowicz – *Here and Now*

Vadim Neselovskyi Trio – *Get Up And Go*

Jazzowa uczta w dwóch częściach

Marius Neset – *Circle of Chimes*

Charles Lloyd – *Passin' Through*

Jane Ira Bloom – *Wild Lines: Improvising Emily Dickinson*

Jazzmeia Horn – *Social Call*

Panteon poszerzony

Mathilde Grooss Viddal FriEnsemble – *Out of Silence*

Esperanza Spalding – *Exposure*

Keyon Harrold – *The Mugician*

Lettuce – *Witches Stew: A Tribute To Miles Davis*

Miloš Železnák & Anna – *Vtáčiky*

Lina Allemano Four – *Sometimes Y*

Made To Break – *Trebuchet*

Gayle przenosi w inny wymiar

58 – Koncerty

58 Przewodnik koncertowy

62 Światowe fusion z Polski

65 Gwiazdy wsparły dziecięce Centrum Transplantacji

68 Duet, który lubi się zaskakiwać

70 – Wystawy – relacje70 Jazzowe łamigłówki

75 – Rozmowy

75 Jerzy Mazzoli

Nie stawiam muzyki ponad życie

88 Marek Napiórkowski

Przekroczyć siebie

96 Artur Dutkiewicz

Cały ten jazz! MEET!

106 – Słowo na jazzowo

106 Złota Era Van Geldera

Wulkan w La Marchal

108 Kanon Jazzu

Nie rozumiem, ale uwielbiam

110 Wszystkie drogi prowadzą do *Bitches Brew*

Islam i amerykański jazz część 2

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

Foxtroty, symfonie, eksperymenty...

117 – Pogranicze

117 Down the Backstreets

Jedyna szansa Da King & I

120 – Redakcja



www.jazzpress.pl

Portrety improwizowane



Osiemdziesiątka Marka Karewicza

Najslawniejszy fotografik polskiego jazzu Marek Karewicz 28 stycznia skończył 80 lat. Z tej okazji w warszawskim klubie Tygmont odbył się urodzinowy koncert, w którym solenizant nie mógł, niestety, uczestniczyć z powodu problemów ze zdrowiem. Polska Fundacja Muzyczna uruchomiła już specjalną zbiórke na jego kosztowne leczenie. Wpłaty przyjmowane są na konto: **95 1140 1977 0000 2634 0600 1002, z dopiskiem „Marek Karewicz”**.

Marek Karewicz na swoich zdjęciach uwiecznił najważ-

niejsze wydarzenia polskiego jazzu i innych nurtów muzyki rozrywkowej. Jest autorem, między innymi, słynnych zdjęć z koncertów w Polsce Milesa Davisa i wielu innych, największych gwiazd muzyki improwizowanej. Jego fotografie zdobią okładki setek płyt, między innymi serii *Polish Jazz*. Ma w archiwum 2 mln negatywów. Fotografik od dłuższego czasu zmagają się z poważnymi problemami zdrowotnymi, ostatnio przeszedł kolejny wylew.

Na specjalnym koncercie w Tygmoncie, 28 stycznia, wystąpili: Aga Zaryan, Robert

Majewski, Borys Janczarski, Czesław Bartkowski i Wojtek Pulcyn. ●



fot. Filip Błażejowski

Startuje polska telewizja jazzowa

Pierwsza polska telewizja, której program niemal w całości wypełniać będzie jazz, rozpocznie nadawanie 20 lutego. Na początku dostępna będzie w pakiecie podstawowym Vectry oraz w mniejszych sieciach kab-

lowych. Telewizja Jazz uzyskała 10-letnią koncesję Krajowej Rady Radiofonii i Telewizji.

„Jesteśmy jedyną stacją stworzoną w całości dla pasjonatów muzyki jazzowej. Fani dobrze zdają sobie sprawę, że obecnie w Polsce nie ma alternatyw dla naszej propozycji. Jesteśmy oazą dla pewnej grupy wiernych odbiorców i oszczędzamy jej ciągłego

skakania po kanałach. Mając to wszystko na uwadze, dokładamy starań, aby już niedługo być gotowym do wejścia w ofertę telewizji satelitarnych” – zapowiada Telewizja Jazz.

Kanał finansowany jest w całości przez nadawcę – firmę Berekafilm należącą do Agnieszki Bani. Siedziba stacji znajduje się w Świętochłowicach. ●



2020 – rokiem Leopolda Tyrmandy

Sejmowa Komisja Kultury i Środków Przekazu 25 stycznia jednogłośnie przyjęła projekt uchwały w sprawie ustanowienia roku 2020 rokiem Leopolda Tyrmandy. Przypad-

nie wtedy setna rocznica urodzin i trzydziesta piąta śmierci pisarza.

„Był nie tylko bezlitosnym krytykiem komunizmu, ale także arbitrem warszawskiej

elegancji, znawcą i namiętnym propagatorem zakazanego w czasach stalinowskich jazzu” – czytamy w projekcie uchwały, która czeka na drugie czytanie w sejmie. ●

Potrzebna pomoc dla Eryka Kulma

Perkusista Eryk Kulm potrzebuje wsparcia w kosztownej terapii. Lider Quintessence choruje na nowotwór. Polska Fundacja Muzyczna uruchomiła zbiórkę

funduszy na rzecz muzyka. Pieniądze na leczenie Eryka Kulma można wpłacać na konto fundacji pod numerem: **35 1140 1977 0000 2634 0600 1015**, z dopiskiem „Eryk Kulm”. Pol-

skie Stowarzyszenie Jazzowe oraz Polska Fundacja Muzyczna przygotowują wraz z Polskim Radiem koncert charytatywny, którego beneficjentem będzie Eryk Kulm. ●



fot. Henryk Malesa

Kolejne archiwalia na polishjazzarch.com

Portal www.polishjazzarch.com po raz kolejny zwiększył swoje zasoby. Kolekcja uzupełniona została między innymi o kolejne roczniki magazynów Jazz i Jazz Forum oraz programy festiwalu Jazzu nad Odrą.

Portal www.polishjazzarch.com to jedyne miejsce w interne-

cie udostępniające bezpłatnie dużą ilość archiwalnych materiałów z historii polskiego jazzu – zeskanowanych, pełnych wydań czasopism muzycznych, publikacji okolicznościowych, programów festiwalowych (między innymi Jazz Jamboree, Krakowskie Zaduszki Jazzowe, Festiwal Pianistów

Jazzowych w Kaliszu, Jazz Juniors, Złota Tarka) oraz plakatów. Obecnie w bazie znajduje się ponad 35 tys. obiektów.

Portal prowadzony jest od 2011 roku przez Fundację im. Zbigniewa Seiferta dzięki dofinansowaniu ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego. ●

Zadebiutują w 2018

Lukasz Kokoszko Collectiva oraz Raczkowski / Kostka Duo – to formacje, które otrzymały dofinansowanie Instytutu Muzyki i Tańca, umożliwiające im wydanie debiutanckich płyt w 2018 roku. Obie ukażą się nakładem SJ Records.

Płyty dofinansowane zostaną w ramach siódmej edycji programu Jazzowy debiut fonograficzny.

Tradycyjnie też oba zespoły będą mogły wystąpić w lipcu na jednym z koncertów festiwalu Warsaw Summer Jazz Days. ●



Lubartów otwiera się na jazz

Koncertem pod nazwą *Lubartów Otwarty na Jazz* rozpocznie 23 lutego swoją działalność portal LubartOPEN.pl. Wystąpią Jacek i Kuba Mielcarkowie ze swoimi aranżacjami standardów jazzowych.

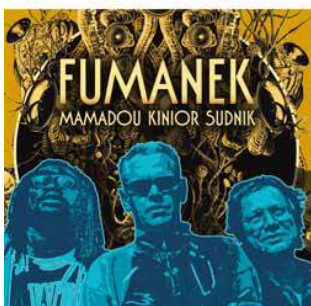
Koncert odbędzie się w lokalu W Bramie w Lubartowie.

Podczas wieczoru zaprezentują się także młodzi wykonawcy, lubartowianie, studenci Wydziału Artystycznego lubelskiego Uniwersytetu Marii Cu-

rie-Skłodowskiej na kierunku Jazz – Aleksandra Rudzińska i Arkadiusz Borzęcki. Wydawcy lubartowskiego portalu kulturalnego deklarują, że na jego stronach znajdzie się miejsce na tematykę jazzową. ●

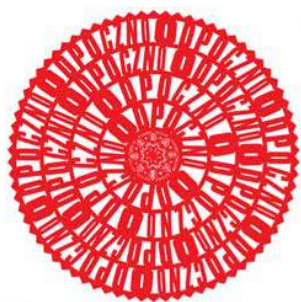
audio●cave

przedstawia:



Fumanek
Fumanek

CD: ACD-001-2018
LP: w przygotowaniu



Odpoczno
Odpoczno

CD: premiera 08.03.2018
LP: w przygotowaniu



Marcin & Bartłomiej
Oleś Duo

Spirit of Nadir
CD: ACD-008-2017
LP: w przygotowaniu



JAZABU
łódź kosmiczna

CD: ACD-009-2017
LP: ACV-006-2017

Hugh Masekela (1939 – 2018)

Trąbka głosem sprzeciwu

Jakub Krukowski

j.krukowski@op.pl

Przyczynił się do popularyzacji muzyki afrykańskiej, stając się z czasem jednym z jej najbardziej znanych przedstawicieli. Swoimi kompozycjami pomagał w piętnowaniu takich problemów, nie tylko swojego kontynentu, ale całego współczesnego świata, jak rasizm. Dzięki trwającej przez ponad 50 lat, a zamkniętej w styczniu, twórczości Hugh Masekeli, jazz wzbogacił się kolorowymi, południowoafrykańskimi brzmieniami.

„Ileko go spotykałem, zawsze powtarzałem mu, żeby robił swoje, zamiast próbować odtwarzać to, co robimy tutaj”. Tak, kreując się po raz kolejny na autora sukcesów

innych, mówił o nim, w swojej autobiografii, Miles Davis. Nie wiadomo, czy rzeczywiście Hugh Masekela usłyszał te słowa, ale bez wątpienia swoją twórczością udowodnił, jak bezkompromisowym i twórczym był artystą.

Z całą pewnością, zwłaszcza dla rodzimej, południowoafrykańskiej społeczności, był kimś ważniejszym niż pionierem tamtejszej sceny jazzowej. Przyszedł na świat już w czasie polityki apartheidu i od początku kariery odczuwał jej skutki. Zmuszony do emigracji, poza ojczyznę przebywał 30 lat, stając się najsilniejszym głosem sprzeciwu wobec rasistowskiej





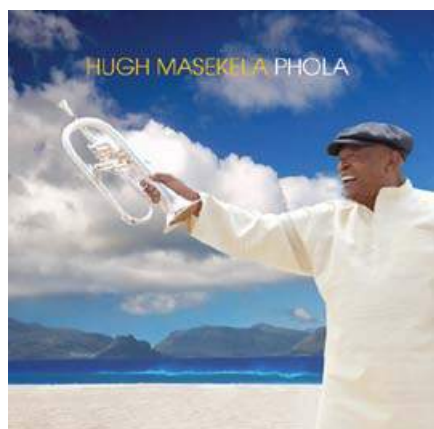
władzy. Zarówno nagrany w 1977 roku, z ówczesną żoną Miriam Makebą, *Soweto Blues* (poświęcony ofiarom powstania w Soweto), jak i *Bring Him Back Home* (dedykowany Nelsonowi Mandeli) z 1986 roku, stały się światowymi symbolami walki z dyskryminacją rasową.

Jego muzykę kształtowały wielkie osobistości, z którymi miał okazję pracować. Podobno trąbkę, na której uczył się grać, podarował jego szkole Louis Armstrong. Po krótkim pobycie w Wielkiej Brytanii do Stanów Zjednoczonych sprowadził go Harry Belafonte, gdzie pomoc w dalszej nauce zaoferował

mu Dizzy Gillespie. Zafascynowany amerykańskim jazzem Hugh stał się aktywną postacią lokalnej sceny. Z czasem wypracował własny ton, coraz silniej sięgając do afrykańskich korzeni.

Debiutował 1962 roku albumem *Trumpet Africaine*, zaś sześć lat później osiągnął pierwszy komercyjny sukces, gdy *Grazing in the Grass* znalazło się na najwyższym miejscu listy magazynu *Billboard*. Imponującą karierę trębacza wypełniło nagranie ponad 40 albumów oraz szereg znaczących kolaboracji z artystami reprezentującymi różne style.

Ostatni, wydany w 2016 roku, album Masekela zatytułował *No Borders*. Był on dla niego osobistym manifestem, że wszelkie podziały, tak w muzyce, jak i społeczeństwie, są nienaturalne i zbędne. Artysta odszedł 23 stycznia na ojczystej ziemi w Johannesburgu. ●





VA – Poznański Festiwal Młodego Jazzu, vol. 2

Drugi z albumów, prezentujący muzyków, którzy wystąpili na drugiej, letniej edycji Poznańskiego Festiwalu Młodego Jazzu, przynosi nagrania zespołów: Kagyuma, Smutne Piosenki i Patryk Rynkiewicz Electric Project.

W składzie pierwszego z nich znalazły się same kobiety: Kama Salach, Agata Majewska, Julka Kulpa i Marta Mackiewicz. Wszystkie są wokalistkami, grają też na instrumentach klawiszowych i perkusyjnych. Inspirują się minimalizmem, muzyką jazzową, skandynawską i etniczną.

Smutne Piosenki – czyli: Iza Polit (wokal), Michał Ruksza (instrumenty klawiszowe), Paulina Frąckowiak (gitara basowa) i Jakub Szwarc (perkusja) – określają swoją stylistykę jako jazzu electro folk pop.

Kwartet, którego liderem jest trębacz i kompozytor Patryk Rynkiewicz, nawiązuje do estetyki skandynawskiej oraz pogranicza rocka.

Premiera albumu, wydanego przez Stowarzyszenie Jazz Poznań, odbyła się 8 grudnia.



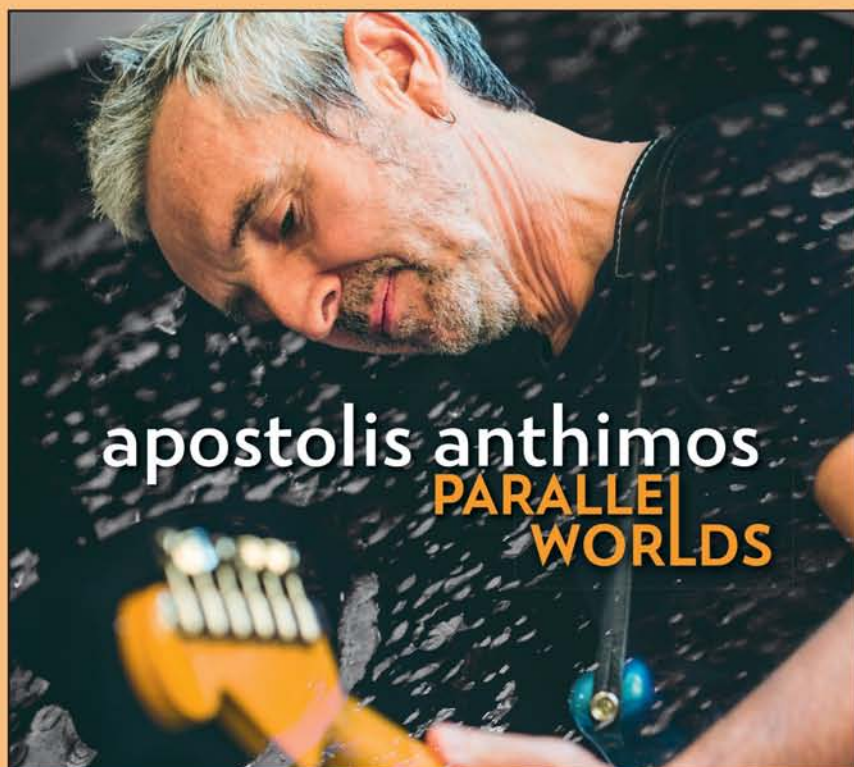
Melody Gardot – Live In Europe

Live In Europe jest pierwszym koncertowym albumem Melody Gardot. To zwieńczenie koncertów Gardot z lat 2012–2016. W wypowiedzi, adresowanej do swoich fanów, wokalistka tak wyjaśniła przyczyny jego powstania: „Ten album to po prostu jedno wielkie słowo «dziękuję», które pragnę wykrzyczeć w Waszym kierunku”.

Album zawierać będzie największe hity filadelfijskiej wokalistki, takie jak: *Baby I'm A Fool* (nagrania z koncertów w Wiedniu i Londynie, jedyny utwór w dwóch wersjach), *My One And Only Thrill* (Barcelona), *Les Etoiles* (Londyn) oraz *March For Mingus* (Utrecht). W sumie zbiór zawiera siedemnaście różnych wykonień. Wokalistce towarzyszyli muzycy z jej stałej grupy koncertowej: saksofonista Irwin Hall, basista Sam Minaie i perkusista Charles Staab.

Album wydaje Universal Music. Wydawnictwo będzie dostępne w wersji na dwóch płytach CD oraz na potrójnym winylu. Trafi do sprzedaży 9 lutego.

apostolis anthimos PARALLEL WORLDS



Najbardziej jazzowe
oblicze Mistrza!
Nowe utwory
i starsze kompozycje
w jazzowych aranżacjach!

APOSTOLIS ANTHIMOS
ROBERT SZEWCZUGA
PIOTR MATUSIK
OLAF WĘGIER

Premiera: 16.02.18

interia STYL² wyborcza jazzforum GUITAR muzyka chillizet

MOONRISE

ROBERT SZEWCZUGA TRIO

JAZZOWY DEBIUT ROKU!

GOŚCIE SPECJALNI:
APOSTOLIS ANTHIMOS
GHOSTMAN
JAREK KRUŻOŁEK
I INNI!



PREMIERA: 16 LUTY 2018

interia STYL² wyborcza jazzforum GUITAR Jazzpress chillizet

TOP
NOTE

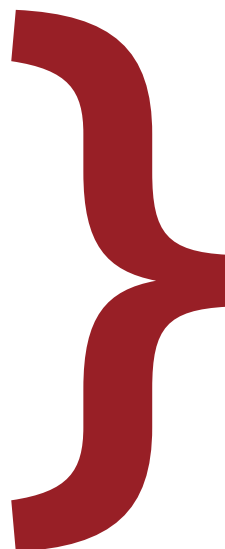
Audio Cave, 2017

Marcin & Bartłomiej Oleś Duo
– *Spirit of Nadir*

Bracia Olesiowie zaczynają być zbyt przewidywalni. Pozbawiają słuchacza tego dreszczyku emocji, niepewności, które pojawiają się zazwyczaj przed premierą materiału. Każda ich nowa płyta po prostu jest świetna... Właśnie kolejne wydawnictwo trafia na jazzpressowy Top Note!

Olesiowie, którzy przez długi czas znani byli przede wszystkim jako wspaniała sekcja rytmiczna, grająca z całą plejadą polskich i światowych gwiazd jazzu i muzyki improwizowanej, już kilka lat temu dali się poznać jako „samowystarczalny” duet niezwykle kreatywnych instrumentalistów. Mogliśmy poznać ich zarówno w repertuarze bliskim współczesnej kameralistyce, jak i jazzowym czy etnicznym. Na ogół w twórczości braci wszystkie te gatunki przenikają się, spajane niezwykłą wirtuozerią

***Potrafia wytworzyć
wyjątkowy nastrój i utrzymać
go od pierwszej do ostatniej
nuty na płycie, trzymając
słuchacza w stanie swoistej
medytacji***



Piotr Rytowski

rytowski.jazz@gmail.com

muzyków i ich wyjątkowym bliźniaczym porozumieniem. Najnowsza produkcja plasuje się w etnicznym nurcie zainteresowań artystów. Z dotychczasowej twórczości duetu najbliżej jej do projektu Sefardix (bracia Olesiowe i Jorgos Skolias).

Spirit of Nadir w 2017 roku pojawił się na płycie, ale nie jest nowym materiałem. Bracia Olesiowie wykonywali go już między innymi z okazji wmurowania kamienia węgielnego pod budowę Muzeum Historii Żydów Polskich Polin czy podczas Festiwalu Warszawa Singera. Album został zarejestrowany w 2013 roku, aby dopiero po czterech latach oczekiwania ujrzeć światło dzienne.

Podobnie jak w przypadku kompozycji z płyt Sefardix, trudno precyzyjnie umiejscowić geograficznie muzyczne inspiracje

twórców. Słyszymy dźwięki charakterystyczne dla muzyki arabskiej i żydowskiej, słyszymy echa Afryki, ale też południa naszego kontynentu. Muzycy zabierają słuchaczy w egzotyczną podróż w nieznane. Podróż muzyczną, ale też duchową – zachęcającą do kontemplacji. Nie zaliczałbym jednak tej płyty do kategorii „world music” – możemy znaleźć na niej znacznie więcej niż muzykę inspirowaną folkami z różnych stron świata. Dostajemy muzykę wolną od jakichkolwiek gatunkowych podziałów i trudną do jednoznacznego sklasyfikowania – co moim zdaniem jest jej dużym atutem.

„Nadir” to z arabskiego – przeciwieństwo. Jako pojęcie astronomiczne słowo to oznacza przeciwieństwo zenitu, czyli najniżej położony punkt sfery niebieskiej. Swoistą wędrówkę po nieboskłonie zapewniają słuchaczom kolejne utwory na płycie, na którą składa się dziesięcioczęściowa suita poprzedzona prologiem i zakończona epilogiem.

Prolog delikatnie wprowadza nas w bliskowschodni klimat. Przywołuje na myśl noc na pustyni albo uśpione arabskie bądź żydowskie miasto – puste

i ciche, czekające na świt. Świt przychodzi wraz z pierwszą częścią suity zatytułowaną *From Dawn...* Po pierwszych mocniejszych akordach utworu, uderzających jak silne promienie wstającego słońca, album wraca do subtelnych brzmień, ma w sobie jeszcze spokój nocy, ale z czasem pojawiają się coraz wyraźniejsze rytmy, muzyka budzi się do życia i coraz bardziej rozbudza wyobraźnię słuchacza.

Kolejna kompozycja – *Nadir* już wyraźnie pulsuje wschodnimi rytmami i choć słyszymy tylko kontrabas i perkusję, to obcujemy z niezwykle bogatą w brzmienia i faktury muzyką. Następne utwory przynoszą bogate, różnorodne wrażenia – od onirycznego, tajemniczego klimatu do pełnych ekspresji orientalnych tańców. Ostatnia część suity, jak można się domyślić, nosi tytuł *...To Dusk*. Po zmierzchu ponownie zapada noc, muzyka epilogu wycisza się, rytmy rozmywają się w mroku. W ten sposób w niewiele

ponad czterdzieści minut przeżywamy całą, spędzoną w egzotycznej atmosferze dobę.

Olesiowie zawsze poszukują wyśmakowanych, często zaskakujących dźwięków, wydobywanych z ich „skromnego instrumentarium”. Z pewnością właśnie to formalne ograniczenie jest katalizatorem niezwyklej inwencji muzyków. Kiedy podczas słuchania *Spirit of Nadir* zapomnimy na chwilę, że gra dla nas duet kontrabas – perkusja, usłyszymy zespół wykorzystujący całą gamę orientalnych instrumentów strunowych i perkusyjnych. Artyści potrafią wytworzyć wyjątkowy nastrój i utrzymać go od pierwszej do ostatniej nuty na płycie, trzymając słuchacza w stanie swoistej medytacji. Album zdecydowanie godny polecenia zarówno wszystkim, którzy już znają i cenią Olesiów, jak i wszystkim, którzy przygodę z muzyką duetu dopiero będą zaczynać. ●



www.jazzpress.pl

Tribute to Andrzej Przybielski – *Tribute to Andrzej Przybielski, Volume 2*

Basia Gagnon

basiagagnon@gmail.com



Stowarzyszenie Jazz Poznań, 2017

Pomimo że to już drugi wolumen albumu poświęconego niepokornej postaci zmarłego 9 lutego 2011 roku bydgoskiego artysty, to i tak zostawia niedosyt – szczególnie znajdujące się w nim DVD. Chciałoby się, żeby ten niezwykle koncert trwał jak najdłużej.

Projekt powstał z inicjatywy Macieja Fortuny, który z grupą zapaleńców, przy wsparciu Bydgoskiego Centrum Kultury, doprowadził do nagrania kompozycji Andrzeja Przybielskiego zaaranżowanych (Maciej Fortuna i Iwona Witek) na nonet składający się z sześciu trąbek, gitary i sekcji rytmicznej. Starannie wydany zestaw płyt – DVD z zapi-

sem koncertu z 5 listopada 2016 roku i CD z utworami, które nie znalazły się na pierwszym wolumenie, wzbogacony jest o pokaźną książeczkę ze zdjęciami i informacją o nagraniu.

Zapewniam, że nie grozi nuda – zarówno słuchanie CD, jak i oglądanie DVD ma swoje zalety. Płyta zmusza do skupienia na dźwięku, który jest znakomity – nie tylko pod względem artystycznym, ale też technicznym (Jędrzej Roch Rochecki – reżyser nagrania, montaż, mastering).

Płyta zawiera opis rozmieszczenia trębaczy w panoramie (lewy i prawy kanał), więc można, oglądając świetne zdjęcia autorstwa Magdaleny Kasperczak, czuć się prawie jak na koncercie, co z kolei w stu procentach zapewnia nagranie wideo.

Jest na albumie przekorny blues *Dixie*, który rozpoczyna płytę CD i kończy nagranie koncertowe DVD. Są też dwie wersje *Góru*, jak wskazuje nazwa, odnoszące się do góralskich korzeni. Na płycie CD jest też zespołowa improwizacja *Free* i *Hejnał Bydgoski* autorstwa Konrada Pałubickiego, a zamyka ją dostojny *Szkic*.

Niesprawiedliwe byłoby wyróżnianie któregoś z trębaczy. Wojciech

Jachna, Piotr Schmidt, Marcin Gawdzis, Maurycy Wójciński, Tomasz Kudyk, Maciej Fortuna – każdy z nich swoim własnym unikalnym dźwiękiem, zarówno osobno, jak i w zespołowym graniu, w równej mierze przyczynił się do powstania wyjątkowego nagrania, trochę nostalgicznego, ale równie progresywnego, pełnego energii pokolenia, dla którego Andrzej Przybielski był, i jest, autorytetem.

Przepiękne są zwięzłe solówki, jeszcze piękniejsze – zespołowe frazy, fala dźwięku sześciu zupełnie różnych, a jednak wspaniale współbrzmiących, dopełniających się instrumentów. Słysząc w tej muzyce szacunek nie tylko dla zmarłego geniusza, ale i dla siebie nawzajem. Nie jest to, jak się czasami zdarza, pojedynek osobowości, ale synergia współbrzmienia. Chyba to jest największą zaletą tego przedsięwzięcia. Z pewnością nie bez znaczenia jest fakt, że całość trzyma w rytmicznych ryzach znakomita sekcja: Grzegorz Nadolny (kontrabas) i Grzegorz Daroń (perkusja), dawni współpracownicy Andrzeja Przybielskiego.

Szczególnie wyjątkowa jest barwa dźwięku sześciu trąbek w otwierającym koncert *Afro Blues*. W głównym temacie brzmią jak kosmiczne organy. Pod nimi intrygująco pulsuje bas i bębny. Znakomicie dopełnia je mięsista gitara Jakuba Kujawy, chwilami przypominająca mojego ulubionego hammonda. Trochę cool jak *Tutu*, ale jednocześnie pełne energii, jak *Bitches Brew*. Każda solówka siedzi mocno we wspólnym brzmieniu tego niezwykłego comba. W arce to z kolei przejmująca nostalgiczna ballada, a zaraz po niej (na DVD) zabawne, medytacyjno-radosne *Góru*, pełne tatrzańskich harmonii. *Hey Jack* (dedykowane Jackowi Bednarkowi) roz-

poczyna subtelne solo kontrabas Nadolnego, do którego dołącza dyskurs sześciu trąbek i fenomenalnie zawodzącą gitarę Kujawy, hendriksowsko złowroga, rockowo zadziorna, podbita pulsującym rytmem perkusji. Wracą kontrabas solo, z którym znów konwersują trąbki w znakomitej zespołowej improwizacji. To moim zdaniem najlepszy utwór na nagraniu. W niezwykłych barwach trąbek i gitary oraz pełnych wyobrażeń frazach słysząc całą historię jazzu. Hejnał Bydgoszczy to wariacje Konrada Pałubickiego na wiadomy temat, w których chóralne trąbki i nieszablonowe harmonie przywodzą na myśl *Sketches of Spain*. Koncert zamyka *Dixie*, przekorne kilka taktów nowoorleańskiego jazzu tradycyjnego, ale już po chwili bas Grzegorza Nadolnego narzuca zdecydowany groove i kompozycja rozwija się w rasowego smakowitego bluesa, na DVD zakłóconego konferansjerką, ale w pełnej krasie na płycie CD.

Sześciu wybitnych solistów na jednej scenie plus znakomita sekcja rytmiczna to naprawdę uczta. Zachęcam gorąco do poświęcenia czasu tym płytom, jeśli uda Wam się je zdobyć (niedostępne w otwartej sprzedaży). To jazz do szóstej potęgi. ●

Piotr Budniak Essential Group – *Into the Life*

Mery Zimny

maria.zimny@gmail.com



SJ Records, 2017

Wyjmując krążek z niepozornego opakowania nie spodziewałam się, że zanim usłyszę dźwięki, płyta już skłoni mnie do refleksji. Niespodziewanie bowiem uwagę przykuwają ważne rozważania, które skrywała wewnętrzna strona okładki.

„Are we alive?

What if being is not equal to living
What is life?”

Każdy co najmniej kilka razy w życiu zastanawia się nad takimi kwestiami. Wydawało by się, że owe pytania pojawiają się wraz z wiekiem, wkraczaniem w kolejne, coraz bardziej zaawansowane etapy życia. Na płycie *Into the Life* zadaje je natomiast bardzo młody muzyk – lider grupy Piotr Budniak Essential Group.

Album o wymownym tytule i równie wymownej okładce jest drugim autorskim krążkiem perkusisty Piotra Budniaka. Muzyka ta to podsumowanie dotychczasowej działalności zespołu, ale przede wszystkim krok naprzód. Tak jak pytania, które padły wcześniej, tak muzyka są otwarte, w obydwu przypadkach bowiem nie ma oczywistych i łatwych odpowiedzi, a kluczowe jest raczej poszukiwanie. Dlatego w swoich – od razu zaznaczę – świetnych i bardzo dojrzałych kompozycjach, perkusista pozostawia dużo wolności towarzyszącej – również młodym, ale ważnym na polskiej scenie jazzowej instrumentalistom. Brzmienie składu z pierwszej płyty wzbogacił i nadał mu nieco innego, nowego kolorytu, Jakub Skowroński, grający na klarnecie basowym oraz saksofonie tenorowym. O brzmieniu w sposób równie istotny decyduje też gitara Szymona Miki oraz saksofon altowy Wojciecha Lichtańskiego. Grze kolegów w sposób subtelny towarzyszy pianista Kajetan Borowski oraz lider, który nierzadko dyskretnie toruje drogę kolegom. Niebagatelna jest w tej muzyce rola kontrabas,

na którym gra Alan Wykpisz, który oprócz kształtowania rytmicznej bazy, ma duży wpływ na melodię. Niezwykle ciekawe są momenty, kiedy artysta gra arco, kreując brzmienie, któremu najbliżej do muzyki współczesnej. Panowie nie boją się szperać w otwartej formie, dochodząc do barw i rozwiązań nieoczywistych oraz niezwykle ciekawych. Rewelacyjnie słyhać to w dwuczęściowej kompozycji *Moments*. Utworem, który doskonale pokazuje zarówno charakter płyty, jak też „plejadę” solówek, jest *Opium*. W każdym z kawałków dzieje się jednak tak wiele, że nie sposób wyróżnić tylko jednego. Krążek tworzy świetnie napi-

sana muzyka, a gra młodych – utalentowanych instrumentalistów sprawia, że efekt musiał być tak frapujący.

Into the life to muzyka, w której da się wyczuć poszukiwanie i kontemplację, ale też nadzieję na to, że wszystko zmierza w dobrym kierunku. W opisie dotyczącym płyty możemy przeczytać słowa lidera: „To historia o drodze, jaką musimy przejść, aby naprawdę zacząć żyć i odkryć, po co tutaj jesteśmy”. Czy zatem słuchając krążka jest szansa na zbliżenie się do odpowiedzi na te ważne egzystencjalne pytania? Nie wiem, ale z pewnością warto dać myślom swobodnie popłynąć z nurtem tej muzyki. ●



Diomede – *People From East*

Jędrzej Janicki

jedrekjanicki1994@gmail.com



SJ Records, 2017

Saksofon i fortepian. Tylko dwóch muzyków, a jakże bogata i intensywna jazzowa podróż. *People From East*, debiutancki album duetu Diomede, to wynik blisko dziesięcioletniej muzycznej współpracy saksofonisty Tomasza Markanicza i pianisty Grzegorza Tarwida. Warto jednak było czekać taki kawałek czasu, bo płyta w pełni zadowoli nawet najbardziej krytycznego odbiorcę.

Całą przygodę zaczynamy z utworem *Baikal Lake*. Z rozbudowanego fortepianowego intro wyłania się prosta, lecz jakże piękna melodia. Emocjonalne brzmienie saksofonu buduje podniosłą i skromną atmosferę, nawiązującą do tej tworzonej przez kompozytora filmowego Mi-

chała Lorenca. *Back Home* to wielowarstwowa kompozycja, w której Grzegorz Tarwid zwiedza bardzo duży kawałek jazzowego uniwersum, od rytmicznego podkładu, przez agresywną partię solową i liryczne zakończenie.

Fantastycznie wypada *Danse No. 36*, pełne improwizacji zbudowanej wokół sentymentalnej i nostalgicznej melodii prowadzonej przez Markanicza. Druga część utworu pokazuje, jak różną postać może przybrać tytułowy „taniec”. Rozimprowizowane, szaleńcze partie solowe obu instrumentów w tym utworze to jeden z najjaśniejszych fragmentów całej płyty. *Burchan #1* to blisko pięciominutowy saksofonowy lament na tle budującego nastrój grozy i posępności podkładu fortepianowego. Podobnie pobrzmiewa *Burchan #2*, który budzi do życia najdziksze upiory, niczym z obrazów Hieronima Boscha, dając chwilę refleksyjnego wytchnienia na samym końcu utworu.

People From East to delikatny i niezwykle wyważony flirt jazzu z muzyką etniczną, folkową i orientalną. Proporcje są jednak idealnie wymieszane, a głównym składni-



Służewski Dom Kultury
ul. J.S. Bacha 15 w Warszawie

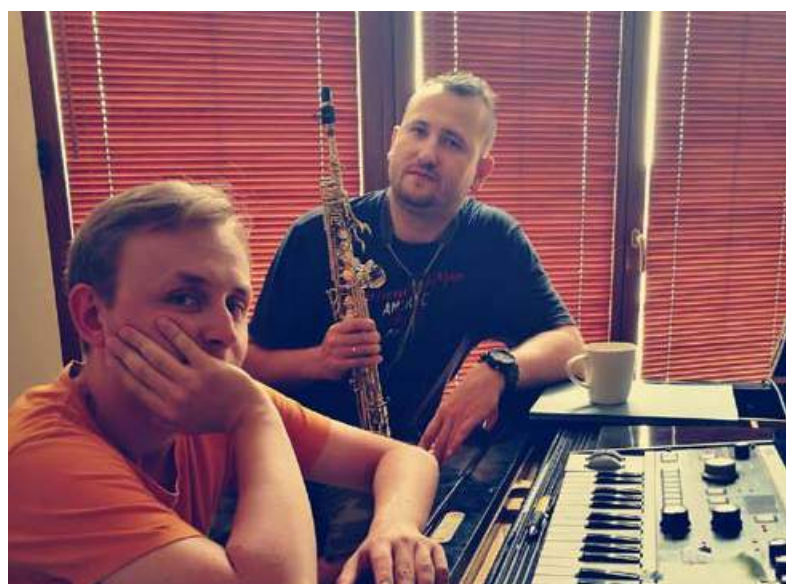
dobry
Jazz koncert **16/02/2018**
piątek g.19:30
NAD DOLINKĄ bilet 20,00 zł / sala widowiskowa SDK

Eskubei & Tomek Nowak Quartet

Eskubei - rap / Tomek Nowak - trąbka /
Alan Wykpiśz - kontrabas / Kuba Płużek - piano /
Filip Mozul - perkusja.



kiem pozostaje muzyka jazzowa. Zachwyca bogactwo emocji, jakie z instrumentu potrafi wydobyć Tomasz Markanicz. Co ciekawe, pomimo skomplikowanej struktury utworów i nieoczywistych rozwiązań, płyta ta w ogóle nie męczy. Jest bardzo melodyjna, choć melodie te nie mają w sobie nic z nachalności czy oczywistości. O oryginalności jej świadczy też, że nie budzi ona żadnych oczywistych skojarzeń. Jest tworem odrębnym, nie kopiującym niczego i zanurzonym tylko w muzycznej wrażliwości obu panów. ●



Rozmowa

**z Tomaszem Markaniczem
i Grzegorzem Tarwidem**

w RadioJAZZ.FM

archiwum.radiojazz.fm

bilety w sprzedaży

kasa SDK pn-pt 10.00-16.00 / przez internet: www.sdk.waw.pl

ORGANIZATOR:

SŁUŻEWSKI
DOM
KULTURY

PATRONI
HONOROWI

SND
SŁUŻEW NAD DOLINKĄ
WIDOWISKOWA

LAND

PATRONI
MEDIALNI

radiojazz.fm jazzpress

Father Kong – *The Sunny, Dirty Days*

Adam Tkaczyk
adam-tkaczyk@wp.pl



Too Many People Records, 2017

Od zarania dziejów Father Kong był solowym projektem olsztyńskiego producenta, człowieka odpowiedzialnego również za b.a.u.d. oraz duet Stereomord 96. Obecnie Father Kong to pełnoprawny zespół – do głównego „mózgu” artystycznego dołączyli instrumentalisci. I tyle w gruncie rzeczy wiadomo – brak imion, ról w grupie, etc.

Chociaż album *The Sunny, Dirty Days* wydano w czerwcu 2017, większość materiału pochodzi z 2015 roku. Podoba mi się ta mgiełka tajemniczości, jaka otacza Father Kongów. Przypomina to trochę sytuację z The Weekndem z czasów jego pierwszych mixtape'ów (za nim się tanio sprzedawał, he, he, he) – w połączeniu z klimatyczną muzy-

ką działało to na wyobraźnię. *The Sunny, Dirty Days* również działa.

Jeśli musimy definiować muzykę gatunkowo, to *The Sunny, Dirty Days* jest elektroniką z elementami jazzu – w tej właśnie kolejności. Jazz jest tutaj dodatkiem, chociaż miejscami fundamentalnym dla danego utworu. Podstawę stanowią dźwięki elektroniczne, często bardzo przestrzenne, a instrumenty (dęte: trąbka i saksofon oraz perkusja) wchodzi na scenę w odpowiednich momentach.

Brzmienie albumu jest bardzo filmowe. Niektóre utwory z *The Sunny, Dirty Days* spokojnie mogłyby znaleźć się na ścieżce dźwiękowej do filmu Johna Carpentera. Father Kong są naprawdę dobrzy w chwytaniu emocji takich jak strach, niepokój i niepewność. Duży wpływ na to mają dodatki wokalne – wprowadzone bardzo oszczędnie i ze smakiem. Te pogłosy, echa, szepty robią klimat. Trochę mi się to wszystko kłóci z tytułowym określeniem „sunny days”, ale może to ironiczne? A może po prostu źle interpretuję zamysł autorów. *The Sunny, Dirty Days* świetnie łączy w sobie obskurność i ponury klimat elektronicznych „fundamentów”

z odrobiną organicznych dodatków, urozmaicających całość (nadal za mało żeby było „sunny”!).

Nie wiem, dlaczego większość utworów z *The Sunny, Dirty Days* tak długo leżakowała na dyskach twardych, ale podziękujmy muzycznym bogom, że w końcu ujrzały one światło dzienne. Warto posłuchać, szczególnie zimą, podczas nocnych spacerów. Lub na zadymionym afterparty, o czwartej nad ranem, w mieszkaniu na poddaszu w warszawskim Śródmieściu, gdy część ekipy się już „sparowała” i zasnęła dwójkami

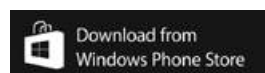
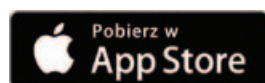
po kątach pokoju, a inni dobijają się jointami i alkoholem. W tle leci wtedy właśnie *The Sunny, Dirty Days*.

Podwójne przesłanie na koniec. Po pierwsze, kupujcie i wspierajcie swoimi funduszami niezależnych polskich artystów, jak ci opisani powyżej. Po drugie, mam dziwne przeczucie, że Father Kong mają szansę wkrótce przebić się na większe sceny, więc warto zaznać się z ich twórczością wcześniej, żeby być tymi, którzy „słyszeli, zanim było modne”. Trzymam kciuki i polecam. ●



radioJazz.fm

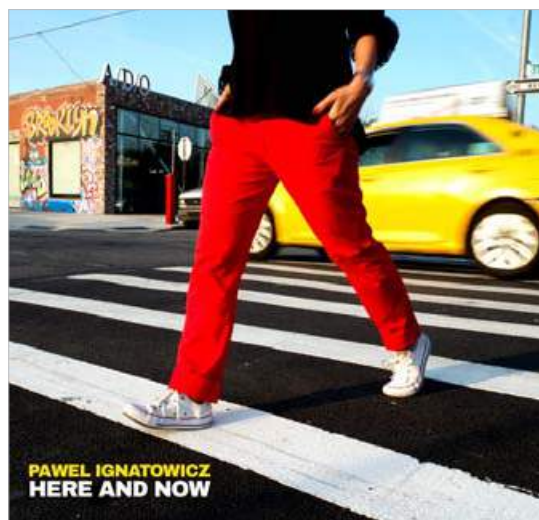
Pobierz aplikację mobilną



Oceń aplikację, zostaw swoją opinię ★★★★★

Paweł Ignatowicz – *Here and Now*

Krzysztof Komorek
donos_kulturalny@wp.pl



Ignatowicz Music Productions, 2017

Pawła Ignatowicza przedstawiliśmy już naszym czytelnikom w poprzednim numerze JazzPRESSu. Pora teraz na omówienie jego najnowszej płyty, o której między innymi opowiadał w tamtej rozmowie. Wychowany w Polsce gitarzysta od jedenastu lat mieszka w Nowym Jorku. *Here and Now* to drugi album wydany i firmowany przez tego muzyka. Wydawnictwo zawiera 70 minut muzyki nagrałej w kwartecie (z wyjątkiem jednego utworu, gdzie dodatkowo gościnnie pojawił się tablista Jonathan Singer).

Ignatowicz przyznaje się do fascynacji dokonaniem Scofielda i Metheny'ego i tych źródeł inspiracji można się łatwo domyślić.

Wpływy gigantów jazzowej gitary nie są jednak aż tak silne, by odmawiać muzykowi oryginalności i wyraźnego indywidualnego sznytu. Melodyjne, wpadające w ucho kompozycje przykuwają uwagę słuchacza i są jedną z zalet płyty. Dużo słyhać na *Here and Now* grającego na fortepianie i klawiszach Juliana Shore'a, a jego obecność to drugi z atutów tego wydawnictwa zwłaszcza, gdy prezentuje się w wersji akustycznej.

Słucha się *Here and Now* z przyjemnością, choć przyznam się, że trochę inaczej ułożyłbym kolejność utworów na płycie. Pierwszy i najdłuższy utwór, trwający niemal dwanaście minut *Facing West*, przeplata zespołowe fragmenty solowymi wstawkami gitary i fortepianu, tworząc swoistą trzyczęściową suitę. Czas trwania i zróżnicowana forma nie predystynują go jednak moim zdaniem do roli wizytówki albumu, a raczej do bycia punktem kulminacyjnym całości przedsięwzięcia. Daje się to odczuć zwłaszcza przy pierwszym przesłuchaniu. O wiele chętniej widziałbym na początku najciekawszy na płycie *Come*

Rozmowa z **Pawłem Ignatowiczem**

JazzPRESS – 1/2018

**Przez Milesa
w Nowym Jorku**

fot. Marta Mońko

and Go, gdzie użyto elektrycznego sitaru i tabli, czy choćby tytułowy *Here and Now*. Dobrze za to sprawdza się z roli finału *Logg Off*, interesująco wypadają także spokojniejsze *Open Skies* i urokliwa ballada *High Hopes*.

Fajna płyta, która, mam nadzieję, pozwoli mocniej utrwalić się Pawłowi Ignatowiczowi w świadomości jazzfanów (nie tylko w Polsce). Mnie już zachęciła do sięgnięcia po wcześniejsze produkcje artysty. ●

WSPIERAJ
WYDAWANIE
KOLEJNYCH NUMERÓW
JAZZPRESSU

Fundacja Popularyzacji Muzyki Jazzowej EUROJAZZ
nr konta:

05 1020 1169 0000 8002 0138 6994

Ważne: wpłata tytułem "Działalność statutowa Fundacji"



Vadim Neselovskyi Trio – *Get Up And Go*

Marta Szostak

marta.weronika.szostak@gmail.com



Jazz Family, 2017

Inspiracja. Słowo klucz. Kogo nigdy nie kusiło pytanie artysty o jej źródło? Kto nigdy nie próbował dojść do tego, co zawładnęło jego umysłem i co pokierowało jego dłońmi? No właśnie. Każdy z nas – recenzentów, słuchaczy, wielbicieli – choć raz musiał dać się ponieść podobnym rozmyślaniom. Ja również mam je na swoim koncie, choć w pierwszej kolejności najbardziej lubię mierzyć się z dziełem zupełnie „w ciemno”. Bez sprecyzowanych oczekiwań i bez nakreślonych kontekstów. Dopiero później, po kilku odsłuchach, spisaniu własnych odczuć i uporządkowaniu refleksji, siadam do researchu. Zadaję pytania.

Nie inaczej było w przypadku albumu *Get Up And Go* tria Vadima Neselovskyiego. Choć początkowo słuchałam go bardziej mimochodem, było w tej opowieści kilka miejsc, które kazały mi się zatrzymać i skupić tylko na nich, ale o tym za chwilę.

Na wydanej w minionym roku płycie, u boku wspomnianego już ukraińskiego pianisty, słyszymy izraelskiego perkusistę Ronena Itzika oraz amerykańskiego basistę Dana Loomisa. Ten międzynarodowy tercet wzbogaciła swoją gościnną obecnością portugalska wokalistka Sara Serpa. Doświadczeni, niesztampowi i intrygujący artyści. Choć to nie cytujący prawosławną modlitwę *Krai* otwiera *Get Up And Go*, od niego chciałabym zacząć; on właśnie był jednym z pierwszych wspomnianych przed chwilą momentów. Kiedy poznałam historię powstania tego utworu, całość – wzruszająca i przejmująca już od samego początku – wywarła na mnie jeszcze większe wrażenie. Kiedy w czerwcu 2014 roku Neselovskyi i jego trio przybyli na festiwal Alfa Jazz, nie spodziewali się, że przyjdzie im tak radykalnie zmienić swoje koncertowe plany.

Zaledwie kilka minut przed ich wejściem na scenę świat obiegła wiadomość o zestrzeleniu przez separatystów ukraińskiego samolotu wojskowego. Stając twarzą w twarz w obleczoną w tak nieprawdopodobnie świeżą żałobę widownią, Neselovskyi zaczął improwizować. Tak właśnie powstał *Krai*.

Jeśli tytułowy utwór wydał się komuś z was znajomy, spieszę z potwierdzeniem tej intuicji – *Get Up And Go* pierwotnie zostało bowiem zamieszczone na albumie *Next Generation* Gary’ego Burtona z 2005 roku, u którego boku występował Neselovskyi. Kompozycja ta, opowiadająca o niechcącym zrezygnować z walki rannym żołnierzu, podczas festiwalu Alfa Jazz wybrzmiała wyjątkowo mocno.

Nie w każdym z zawartych na tej płycie utworów odbijał się jednak mrok ówczesnych wydarzeń. Zarówno otwierająca ją kompozycja *On a Bicycle*, jak i *San Felio* to chwile przyjemnego wytchnienia. W *On a Bicycle* fortepian zdaje się być wszędzie – bardzo aktywny, żywy i wielobarwny; realizuje się zarówno w tworzeniu melodii, jak i pełnieniu funkcji rytmicznej. Ten inspirowa-

ny XX-wiecznym utworem Jewgienija Jewtuszenki kawałek to jedna z lepszych i bardziej radosnych chwil tego albumu. *San Felio* to podróż w głąb jasnego brzmienia, podbijanego basem tematu, który prezentowany jest niemal w każdej możliwej formie. Wykorzystywany również podczas gry arco kontrabas jest tutaj niezastąpiony.

Podobnie rzecz się ma w *Winter*, kompozycji rozpoczynającej się lirycznym wstępem fortepianu, na którego tle pojawia się i buduje swoją grę Loomis. Panowie malują tu prawdziwe zimowe pejzaże, poczynając od gęstych, mrocznych śnieżyc, aż do delikatnych ornamentów ze szronu na okiennych szybach. *Station Taiga* warte jest wspomnienia głównie ze względu na obecność Serpy i jej eterycznej wokalizy, dodającej całości światła i lekkości.

Get Up And Go to jedna z najbardziej ludzkich historii, której przyszło mi wysłuchać. Chwilami trudna i chwytająca za serce, chwilami zaś przynosząca tak potrzebne nam wszystkim wytchnienie. Stale przejmująca. Stale prawdziwa. Coś pięknego. ●

Jazzowa uczta w dwóch częściach

Krzysztof Komorek

donos_kulturalny@wp.pl



Gustav Lundgren, Jorge Rossy & Doug Weiss
— *Jazz Vol. 1*
Lundgren Music, 2017



Gustav Lundgren, Jorge Rossy & Doug Weiss
— *Jazz Vol. 2*
Lundgren Music, 2018

Jazz ma najprzeróżniejsze oblicza: od ostrego free po muzykę taneczną. Gdyby jednak poszukiwać pewnego wzorca, przykładu po wysłuchaniu, którego nawet największy z laików mógłby stwierdzić, że tak brzmi jazz, wtedy właśnie warto sięgnąć po najnowsze nagrania Gustava Lundgrena.

Ów szwedzki gitarzysta, absolwent cenionej artystycznej szkoły Södra Latin w Sztokholmie, wielką uwagę darzy rejony charakteryzujące się gorętszym klimatem i temperamentem. Ze szczególnym uwzględnieniem Hiszpanii. Tam często koncertuje, nagrywa, przez kilka lat mieszkał w Madrycie, do

dziś ma apartament w Barcelonie. Dwie płyty zatytułowane *Jazz* nagrał w podbarcelońskim Begues, dopraszając do studia dwóch doświadczonych muzyków. Za zestawem perkusyjnym zasiadł miejscowy rezydent (i właściciel studia, w którym dokonano nagrania), Jorge Rossy, multiinstrumentalista, pamiętany chociażby z pierwszego składu tria Brada Mehldaua. Z Lundgrenem współpracują już od roku 2009 i niemal od początku znajomości planowali wspólne nagranie w trio. Na kontrabasie zagrał pochodzący z Chicago, aktualnie rezydujący w Nowym Jorku, Doug Weiss, mający w portfolio

współpracę z Alem Fosterem, Brianem Bladem, Peterem Bernsteinem czy Lizz Wright.

Wydany w roku 2017 pierwszy wolumin *Jazzu* oraz druga część, która ujrzała światło dzienne w styczniu bieżącego roku, zawierają łącznie piętnaście nagrań (w tym powtarzające się na obu płytach *On Green Dolphin Street*). Znane tytuły: *All The Things You Are*, *Triste*, *Blue Bossa*, *Blue in Green*, *Polka Dots and Moonbeams*, *Invitation* oraz wielkie nazwiska kompozytorów: Irving Berlin, Jerome Kern, Antônio Carlos Jobim, Kenny Dor-

ham, Miles Davis, Jimmy Van Heusen, Bronisław Kaper (jedyne, którego dwie kompozycje prezentuje trio).

Półtorej godziny (dwa razy po trzy kwadranse) melodyjnego, relaksacyjnego, bezpretensjonalnego, ale bez wątpienia wirtuozowskiego grania. To prawda, że Lundgren wybrał tematy ograne, a aranżacje poprowadził bardzo tradycyjnie. Potrafił jednak magicznie zamienić je w radosną ucztę jazzowej klasyki. Nie ma w tytule obu płyt nic z buńczuczności zarozumiałstwa. To rzeczywiście jest *Jazz*. ●



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.

Marius Neset – *Circle of Chimes*

Kasia Białorucka
kasia@radiojazz.fm



ACT, 2017

Circle of Chimes jest szóstą płytą Mariusa Neseta w roli lidera. 33-letni Norweg został już okrzyknięty jedną z najjaśniejszych gwiazd europejskiego jazzu, saksofonistą o wielkim temperamencie, świetnej technice gry i oryginalnych pomysłach kompozytorskich. Za jego reputacją stoi zresztą współpraca z wieloma znakomitymi muzykami – takimi jak Django Bates, Anton Eger, Lars Danielsson czy Adam Baldych – oraz liczne projekty solowe.

Kompozycje na *Circle of Chimes* mają, zdaniem Neseta, wyjątkowo osobisty charakter, są pełne melancholii i nowych, nieoczywistych inspiracji. Zapowiada to już pierwszy utwór na płycie, *Satellite*. Rozbrzmiewające od pierwszych chwil

utworu dzwony, z czasem stają się tłem do gry wiolonczelisty Andreasa Brantelida, a następnie całej grupy muzyków występujących na płycie. Mamy tu zresztą, na wzór tytułowych dzwonów, ogromną różnorodność brzmień. Poza saksofonem lidera oraz wspomnianą wiolonczelą na płycie usłyszymy także flety, na których Nesetowi towarzyszy jego siostra Ingrid, gitarę i wokół Lionela Loueke, fortepian Ivo Neame'a, wibrafon i marimbę Jima Harta, kontrabas Pettera Eldha oraz pełną pomysłu grę na perkusji Antona Egera.

Pozostałe kompozycje są utrzymane w nastroju na pograniczu zadumy i energii. Nostalgia, którą zapowiada Neset, zazwyczaj nie trwa długo i – tak jak w kompozycji *A New Resolution* – szybko przeradza się w zawadiacką zabawę z rytmem i słodko-gorzka melodią. Sporo tu funkującej gitary i nieoczywistych zwrotów akcji, jak zamykający utwór scat pochodzącego z Beninu Lionela Loueke. Pełny energii jest również *Sirens of Cologne*, z mocną partią wibrafonu i tematem granym w zaskakująco dobrze brzmiącym duecie Marius i Ingrid Neset. Rodzeństwo



rzeczywiście zdaje się doskonale ze sobą porozumiewać, bo grają z niesamowitym wyczuciem pulsu i dużą precyzją.

Chwilę zatrzymania daje kołysankowy *The Silent Room*, który momentami przypomina motywy rodem z Angelo Badalamentiego. Szczególnie interesujący jest natomiast kolejny utwór o tytule 1994. Kompozycja o ostatecznym punkcie wyjścia, odnoszącym się być może do twórczości Steve'a Reicha, ulega różnorodnym przekształceniom i zawirowaniom. Muzycy utrzymują wewnętrzną motorykę

i pełne energii napięcie przez całą niemal dwunastominutową kompozycję, co robi spore wrażenie!

Zamykające album *Eclipse* to coda do początkowego *Satellite*. Znowu mamy łagodniejsze brzmienia, głos, delikatne uderzenia w struny gitary, dzwony i... ciszę. Przyjemne zakończenie płyty, po wysłuchaniu której ma się wrażenie, że wspólnie z liderem, dzięki towarzyszącym mu muzykom, odbyliśmy pewną podróż w czasoprzestrzeni. Pozostaje ponadto z miłym wrażeniem, że dużo jest jeszcze do odkrycia w świecie *Circle of Chimes*. ●

Rozmowa z **Mariusem Nesetem**

JazzPRESS – 10/2014

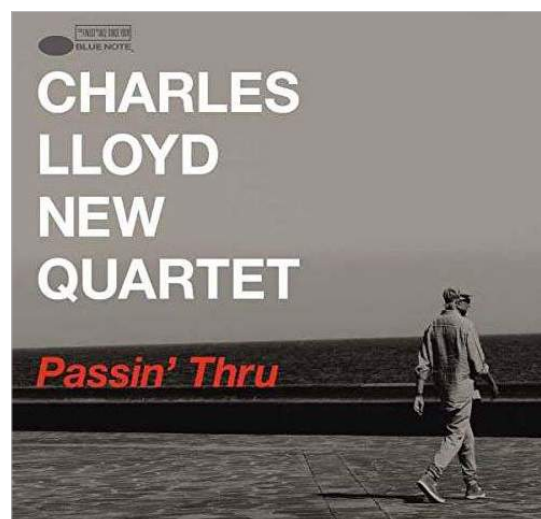


fot. Lisbeth Holton

Charles Lloyd – *Passin' Through*

Krzysztof Komorek

donos_kulturalny@wp.pl



Blue Note Records, 2017

Ta niewielka planeta jest jedynie etapem naszej podróży. Pojawiamy się tu tylko na chwilę – „We are just passing through” – tak wyjaśnia Charles Lloyd pomysł na tytuł swojej ostatniej płyty.

Kwartety Lloyd'a mają swoją wielką historię. Pierwszy z: Keithem Jarrett, Cecillem McBee i Jackiem DeJohnnettem. New Quartet, sformowany w roku 2007, ma w składzie Jasona Morana, Erica Harlanda i Reubena Rogersa. Ich poprzednie płyty – w tym ostatnia, *Mirror*, wydana w roku 2010 – ukazywały się pod szyldem ECM-u. W połowie 2016 roku Lloyd, po kilku latach przerwy, ponownie zaprosił kolegów z Nowego Kwartetu na trasę koncertową. Siedem oryginalnych

kompozycji Lloyd'a zarejestrowano właśnie podczas tych muzycznych wojaży: 30 czerwca w czasie festiwalu w Montreux (rozpoczynający płytę *Dream Weaver*) oraz 29 lipca 2016 w Santa Fe (pozostałe sześć nagrań). Zagrany w Szwajcarii *Dream Weaver*, tytułowy utwór albumu z roku 1966, inaugurował całą trasę – nim właśnie zespół rozpoczął pierwszy koncert. Występ w Santa Fe, a także cały album dedykowane są pamięci Judith McBean, zmarłej w roku 2014 mecenaski sztuki, długoletniej przyjaciółki, duchowej siostry (jak wspomina sam artysta) Lloyd'a i jego żony. Zamykający płytę *Shiva Prayer* to modlitwa i medytacja poświęcona właśnie Judith McBean, jedyny, całkowicie premierowy utwór na omawianym tu albumie.

Pozostałe kompozycje pojawiły się w dyskografii Lloyd'a już wcześniej. „To moje dzieci. Dorosły i opuściły dom, a ja spotykam się z nimi od czasu do czasu w różnych miejscach na świecie. Mając za sobą lata życiowych doświadczeń opowiadam teraz nowe historie” – tak muzyk wyjaśnia powrót do starszych nagrań i nowe interpretacje tytułowego *Passin'*

Through, nagranych po raz pierwszy w roku 1963 przez kwintet Chico Hamiltona, wspomniane go *Dream Weaver*, *How Can I Tell You* z roku 1964, z płyty *Discovery!*, pierwszej w dyskografii samego Lloyda, czy wreszcie *Tagore On The Delta*, utworu inspirowanego postacią hinduskiego poety i filozofa Rabindranatha Tagore. *Part 5, Ruminations* jest fragmentem suity *Wild Man Dance*, który ostatecznie nie pojawił się na nagranej we Wrocławiu płycie, jednak znajduje się w repertuarze New Quartet (podobnie jak *Nu Blues*) od czasów koncertów jubileuszu 80-lecia Village Vanguard.

Pamiętam swój zachwyt koncertem Lloyda z roku 2015, który zagrany został w innym składzie i z innym programem. 74 minuty rejestracji z Montreux i Santa Fe są równie atrakcyjne. Zachwyca niemal 20-minutowa wersja *Dream Weaver*, z długą introdukcją, solówkami fortepianu i kontrabas (ta kończy utwór) oraz tytułowe *Passin' Through*, które Reuben Rogers rozpoczyna swoim solem, a potem na pierwszy plan wysuwają się po kolei pozostali członkowie zespołu. Kapitalnie brzmi *Tagore On The Delta* z Jassem Moraniem grającym na fortepianowych strunach. Mistrz i jego ludzie w fenomenalnej formie! ●

Charles Lloyd

**Chciałbym uczynić
świat lepszym**

JazzPRESS – 12/2016



Jane Ira Bloom – *Wild Lines: Improvising Emily Dickinson*

Krzysztof Komorek

donos_kulturalny@wp.pl



Outline, 2017

Mam wrażenie, że Jane Ira Bloom nie cieszy się w Polsce wystarczająco dużą atencją. Można nawet pokusić się o stwierdzenie, że dla wielu krajowych miłośników jazzu jest postacią anonimową. Tymczasem to jedna z najbardziej cenionych osobowości jazzu. Ubiegłoroczna laureatka nagrody Jazz Journalists Association i ankiety krytyków DownBeatu (w kategorii saksofonu sopranowego). Ma w swoim dorobku współpracę między innymi z: Charliem Hadenem, Edem Blackwellem, Fredem Herschem i Kennym Wheelerem.

Źródłem inspiracji dla nagranych i wydanych w 2017 roku przez włas-

ną wytwórnę artystki albumu *Wild Lines: Improvising Emily Dickinson* stała się twórczość słynnej poetki z Amherst. Uznawanej za jedną z najwybitniejszych osobowości poezji amerykańskiej, która uznanie zdobyła dopiero ponad pół wieku po swojej śmierci. W nagraniach saksofonistce towarzyszyli stali współpracownicy: pianistka Dawn Clement, basista Mark Helias oraz perkusista Bobby Previte.

Niezwykle ciekawy jest koncept dwupłytkowego wydawnictwa. Pierwsza z płyt zawiera utwory instrumentalne – czternaście kompozycji Jane Iry Bloom oraz *It's Easy To Remember* Richarda Rodgersa i Lorenza Harta. Druga to te same utwory, choć nieco przearanżowane i, co najważniejsze, wzbogacone o recytację tekstów Emily Dickinson. Głosem poetki na płycie jest Deborah Rush, aktorka znana między innymi ze swoich ról teatralnych i udziału w latach osiemdziesiątych w filmach Woody'ego Allena.

Wild Lines: Improvising Emily Dickinson – album, który przeszedł u nas niemal bez echa to, moim zdaniem, jedno z najciekawszych jazzowych wydawnictw roku 2017. Niezwykle różnorodny stylistycznie: od klasycznego mainstreamu, po bardziej wyrafinowane formy współczesnej muzyki improwizowanej. Może się wydawać, że dwa godzinne sety tej samej muzyki, w tym jedna z prezentacją poezji, mogą być nużące. Jednak o znudzeniu czy przesycie nie może być mowy. Słucha się *Wild Lines* z zapartym tchem i rozdziawioną z zachwyty gębą. Znakomity album. ●

Jazzmeia Horn – *Social Call*

Krzysztof Komorek

donos_kulturalny@wp.pl



Prestige, 2017

Byłem święcie przekonany, że to musi być artystyczny pseudonim. Czy można uwierzyć, że ktoś z tak wieloma odniesieniami do jazzu, w prawdziwym imieniu i nazwisku, zostaje potem wokalnym odkryciem w kolebce tego gatunku? Historia nierealna, a jednak prawdziwa.

Babcia naszej bohaterki, sama utalentowana pianistka, z racji bycia żoną ortodoksyjnego pastora, grać mogła jedynie pieśni akceptowane w kościele. Umiłowanie do jazzu zapisała natomiast w imieniu wnuczki. Wraz z tak zawartym przeznaczeniem przekazała – jak się okazało – niebagatelny talent, wsparty przy okazji lekcjami, jakich zaczęła udzielać już trzyletniej Jazzmei.

Dla porządku dodam jeszcze, że zbieżność nazwisk z wielką Shirley Horn również ma charakter przypadkowy. Śpiewać zaczęła więc Jazzmeia wcześniej, ale pierwsze jazzowe fascynacje i inspiracje przyszły do niej dopiero w latach szkolnych, wraz z nagrańmi Sarah Vaughan. Ją właśnie starała się naśladować w początkach kariery i z fascynacji tą właśnie wokalistką wziął się tak często używany przez Jazzmeię Horn skat. Sukcesy przyszły szybko: w roku 2013 zwyciężyła w Sarah Vaughan International Jazz Competition, a dwa lata później wygrała Thelonious Monk Institute International Jazz Competition.

Wokalistce towarzyszy na albumie trio z Victorem Gouldem na fortepianie (współpracował z Esperanzą Spalding, Terencem Blanchardem, Nicholasem Paytonem), Benem Williamsem na basie (grał z Patem Methenym, a w jego kwartecie występują Gerald Clayton, Marcus Strickland i Matthew Stevens) i Jeromem Jenningssem na perkusji (mającym za sobą występy i nagrania z Sonnym Rollinsem, DeeDee Bridgewater, Christianem McBridem). Na płycie pojawiają się także – w różnych konfiguracjach – grający na instrumentach dętych: Stacy

Dillard (tenor), Josh Evans (trąbka) i Frank Lacy (puzon). Dziesięć nagrań, ale trzynaście utworów (dwa razy Jazzmeia Horn łączy ze sobą kilka tytułów). Od krótkiej, trwającej niespełna trzy minuty wersji utworu tytułowego, do trzynastominutowej suity.

Pełno na tej płycie nawiązań i odniesień. Jazzmeia Horn swój debiut ułożyła jako artystyczny, ale także społeczno-polityczny manifest. Z jednej strony przywołuje więc swoje wielkie poprzedniczki: Betty Carter (*Tight*), Ernestine Anderson (*Social Call* Gigi Gryce'a), Normę Winstone (*The Peacocks* Jimmiego Rowlesa z przepięknym solem trąbki), czy wspomnianą już Sarah Vaughan (*I Remember You* Johnnynego Mercera i Victora Schertzingera).

Tytułowe nagranie ma też inny podtekst – słowa do niego napisał zmarły niedawno Jon Hendricks, z którym Horn miała okazję śpiewać na albumie JC Hopkins Biggish Band. Hendricks był mistrzem scatu, po którą to technikę tak chętnie sięga także Jazzmeia Horn. Tu warto wspomnieć jak genialnie wypada jej scat-dialog z saksofonem w *Tight*, czy wstęp – tylko z towarzyszeniem bębnow – do *Afro Blue*. Wokalistka przy-

pomina też inne, obok wspomnianych wcześniej, klasyczne amerykańskie standardy i ich autorów: Brooksa Bowmana – *East Of The Sun (and West Of The Moon)* i Normana Whitfielda – *I'm Going Down*.

Z drugiej strony Jazzmeia Horn sięga po kompozycje odnoszące się do problemów społecznych oraz sytuacji społeczności afroamerykańskiej w Stanach Zjednoczonych, nagrywając utwór *Make The World Go Round* soulowej grupy The Stylistics, poprzedzony recytowaną wyliczanką problemów trapiących dzisiejszy świat, kościelną pieśń *Lift Every Voice And Sing*, określaną jako „czarny hymn narodowy Ameryki”, czy wreszcie *Medley: Afro Blue / Eye See You / Wade In The Water*, łączący pierwszy „afrykański” standard Mongo Santamarrii, nawiązującą do rapu recytację własnego autorstwa oraz tradycyjny utwór gospelowy. „Ma być tak, jak mówiła Nina Simone: użyj swoich sił i możliwości, by mówić o tym, co dzieje się na świecie. W innym wypadku, po co być muzykiem?” – deklaruje Jazzmeia Horn.

Zrobiło się więc poważnie, a jak to wygląda od strony muzycznej? Powiem krótko: wygląda r-e-w-e-l-a-c-y-j-n-i-e! Fantastyczna skala głosu, świetna technika, oryginalne interpretacje, znakomite porozumienie z muzykami i wykorzystanie możliwości tria i sekcji dętej – jakże oni się wspaniale z wokalistką dopełniają i uzupełniają.

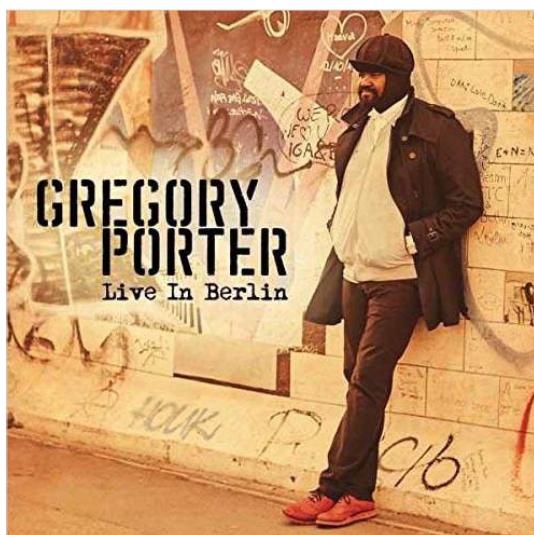
Jazzowa wokalistyka poniosła w minionym roku wielkie straty. Pożegnaliśmy kilku gigantów, klasyków. Jednak młode lwice (excuse-moi ladies) jak Horn, czy McLorin Salvant powstałą pustkę szybko wypełniły. Myślę, że jurorzy tegorocznych Grammy mieli ogromny kłopot komu przyznać palmę pierwszeństwa. ●

Panteon poszerzony



Piotr Pepliński

piotr.p.peplinski@wp.pl



Gregory Porter – Live in Berlin
Eagle Rock, 2016

Dwie statuetki Grammy. Najbardziej prestiżowe, najlepsze sale koncertowe świata wypełnione po brzegi. Duety nagrane z Lalah Hathaway, Dianne Reeves, Jamiem Cullumem, Lizz Wright, Renée Fleming, a nawet wirtualna kolaboracja z The First Lady Of Song Ellą Fitzgerald. Miliony sprzedanych nośników. Miano niekwestionowanej jazzowej gwiazdy, wręcz klasyka; piewcy soulu, kontynuatora najlepszych tradycji wokalnych. O kim mowa? Oczywiście o Gregorym Porterze. Właścicielu pięknego, urzekającego barytonu, który od wydania debiutanckiej płyty *Water* w 2010 roku nie przestaje nas zaskakiwać.

Wypracował on niepowtarzalne brzmienie, rozpoznawalne od pierwszych nut. Artysta ten daje słuchaczom kunsztownie przygotowane wydawnictwa, a poprzez swoją muzykę – radość oraz wzruszenie. W niniejszym tekście zajmę się dwoma albumami Portera – koncertową płytą *Live in Berlin* z 2016 roku oraz ostatnim studyjnym krążkiem wokalisty *Nat King Cole & Me* z października ubiegłego roku. Czy album live jest tylko zachowawczym zapisem berlińskiego koncertu z trasy promującej płytę *Take Me To The Alley*? Jak wypadają znane utwory? Czy na albumie-hołdzie dla swojego mistrza Gregory Porter zaprezentował reinterpretacje evergreenów? A może podszedł do tych klasyków z wielkim szacunkiem? Jak wypada głos jazzowego kaznodziei na tle wieloosobowej orkiestry?

Dwupłytowe wydawnictwo koncertowe przynosi utwory znane z poprzednich studyjnych płyt artysty. Nie ulega wątpliwości, że nagranie live, spotkanie z publicznością jest dla każdego wokalisty największym sprawdzianem. Porter i towarzyszący mu zespół wypadają bravurowo. Miłośnicy jego kunsztu

zebrani w berlińskiej filharmonii reagują zaś entuzjastycznie, stając się współuczestnikami święta muzyki. To, co słyszymy na koncercie, stanowi podsumowanie dotychczasowej oszałamiającej kariery. Zarówno w balladach, jak i kawałkach energetycznych, Porter brzmi świadomie i szlachetnie. Składa on tu cześć swoim ulubionym wykonawcom R'n'B, na których się wychował. Piosenka *On My Way To Harlem* przechodzi w hymn Marvina Gaye'a *What's Going On*. Mamy tu też przewrotną wersję *Papa Was A Rolling Stone* The Temptations.

Protagonista niczym mistrz ceremonii potwierdza, że nie ma sobie równych na jazzowej i soulowej scenie. Śpiewa tu finezyjnie, emocjonalnie, ale i agresywnie. Odnoszę wrażenie, że Porter nie potrzebuje mikrofonu, jego głos jest tak silny, że byłby słyszalny w najdalszych zakamarkach sali. Chwilami artysta trzyma swój baryton w ryzach. Improwizuje, bawi się dźwiękami, ale nie ma w tym przesady. Urzekająco opowiada historie, maluje dźwiękami obrazy. Dialoguje ze znakomitą zespołem. Z koncertu bije pozytywna energia. Smakowicie wypadają porywające, op-



Gregory Porter – *Nat King Cole & Me*
Blue Note, 2017

tymistyczne *Don't Lose Your Steam*, ballady *Be Good (Lion's Song)*, *Take Me To The Alley* i *Hey Laura* czy mocne w społecznym przekazie inspirowane śmiercią Martina Luthera Kinga 1960 *What?* Koncert kończy pełne pasji wołanie o wolny świat. Album ten to znakomity popis warsztatu Portera, jego słuchanie to czysta przyjemność. Zgaście światło, zamknijcie oczy i przeniescie się do Berlina. Warto! Klasa!

W przypadku albumów takich, jak *Nat King Cole & Me* istnieje podejrzenie, że są jedynie odcinaniem kuponów od popularności artysty. Nic z tych rzeczy. Z tego ambitnego, ale ryzykownego projektu Gregory Porter i jego team wychodzą zwycięsko. Nat King Cole jest dla Portera wielką inspiracją nie tylko jako artysta, ale i człowiek. W dzieciństwie był dla niego jak ojciec, którego nie miał. Składając hołd swojemu mistrzowi, artysta przenosi

nas w podróż w przeszłość, do czasów swingu, musicali, przedwojennego Broadwayu. Na płytę wybrano znane standardy, popowe evergreeny. Brzmiały one monumentalnie, ale i na wskroś nowoczesnie. Duża w tym zasługa The London Studio Orchestra pod batutą wybitnego Vince'a Mendozy.

Krążek otwiera patetyczna *Mona Lisa*. *Smile* zaś to pean na cześć życia. Autorem tej kompozycji był Charlie Chaplin. W uwodzicielskim *Quizas, Quizas, Quizas* po raz pierwszy słyszymy Portera w języku Cervantesa. W piosenkach *L-O-V-E* oraz *Ballerina*, wokalista udowadnia, że ma znakomite poczucie swingu, a to nie jest częste. Jego timing jest doskonały. W *Pick Yourself Up* brzmi zawadiacko. *When Love Was King* to jedyna kompozycja autorska, napisana już na album *Liquid Spi-*

rit (2013). Bardzo osobista, emocjonalna interpretacja. Przeszywająca, przejmująca pieśń. Wyraz uwielbienia dla mistrza. Wersję podstawową albumu zamyka świąteczny klasyk *The Christmas Song*. Płyta ta jest świadectwem wielkiego szacunku dla Cole'a.

Porter nie udaje nikogo, pozostaje świadomym artystą. Najlepszym jazzowym barytonem XXI wieku. Panteon wspańiale swingujących wokalistów, croonerów, jak Frank Sinatra, Mel Tormé, Tony Bennett, Dean Martin, Bing Crosby, Harry Connick Jr., został właśnie poszerzony o jegomościa w czapce. Szacun! Recenzowanymi wyżej albumami, Gregory Porter udowadnia, że jest artystą spełnionym. Potwierdza swoją klasę i pozycję na współczesnej scenie. Mr. Porter, you did a good job! ●



fot. Piotr Gruchala

Rozmowa

z Gregorym Porterem

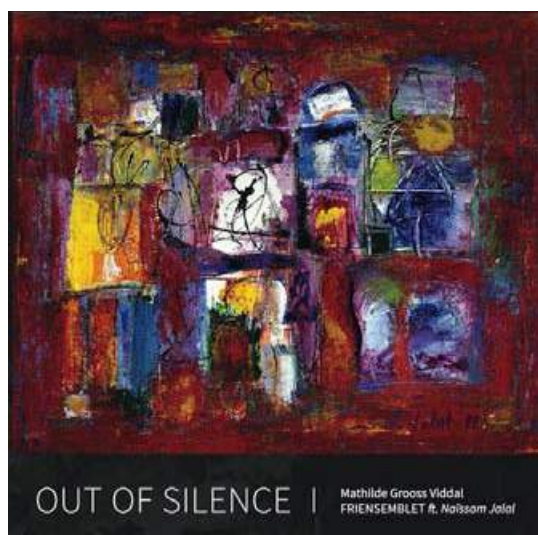
***Trafiam do ludzi
i cieszę się tym***

JazzPRESS – 5/2017

Mathilde Grooss Viddal FriEnsemblet

– *Out of Silence*

Kasia Białorucka
kasia@radiojazz.fm



Mathilde Grooss Viddal / Giraffa Records, 2017

Mathilde Grooss Viddal, pochodząca z Norwegii klarnecistka, która chętnie sięga również po saksofon, wydała płytę łączącą jazz europejski ze światem arabskim. Jest tym bardziej emocjonująca, że została nagrana podczas koncertów na żywo, na festiwalu National Jazzscene w 2015 roku oraz Kampen jazz w 2016 roku. Utwory zebrane na płycie są w większości autorskimi kompozycjami Viddal oraz Naïssam Jalal, która na *Out of Silence* gra również na fletach (współczesnym flecie poprzecznym oraz ney).

O tej artystce warto powiedzieć kilka słów więcej, ponieważ spotkanie z jej muzyką sprowokowało Viddal do stworzenia całego projektu. Ja-

lal urodziła się i wychowała w Paryżu, tu również ukończyła konserwatorium muzyczne. W wieku 19 lat postanowiła opuścić Francję w poszukiwaniu własnych korzeni. Zawędrowała do Damaszku i na tamtejszym Instytucie Muzyki Arabskiej zgłębiała technikę gry na tradycyjnym flecie ney. Następnie zdecydowała się na podróż do Kairu, gdzie rozpoczęła naukę pod okiem mistrza skrzypiec Abdu Dakhera. Od tego momentu była obecna na najważniejszych scenach wschodniego świata w towarzystwie mistrzów improwizacji. Porozumienie między Viddal i Jalal zaowocowało powstaniem albumu otwierającego Europę na Wschód. Tytuł płyty został zaczerpnięty z przemówienia Malali Yousafzai, laureatki Pokojowej Nagrody Nobla, która w 2014 roku mówiła: „9 października 2012 roku talibowie strzelili w lewą część mojego czoła. Postrzelili także moich przyjaciół. Myśleli, że kule nas uciszą. Nie udało im się. Potem, z tej ciszy, pojawiło się tysiące głosów”. Do tej ciszy odnosi się również płyta Viddal, która również nie daje spokoju, rodzi nowe pytania.

Na płycie, obok artystek, występują również muzycy tworzący FriEnsemble: Dag Stiberg (saksofon altowy), Per Willy Aaserud i Eivind Lønning (trąbki), Øyvind Brække (puzon), Britt Pernille Frøholm (skrzypce), Tellef Kvifte (elektronika), Safaa Al-Saadi (darbouka), Knut Kvifte Nesheim i Siv Øyunn Kjenstad (perkusja, wibrafon) oraz Ellen Brekken, grająca na kontrabasie.

Materiał na płycie został podzielony na trzy części, różniące się między sobą stylistycznie. Utwory: *Peace*, *Parfois c'est plus fort que toi*, *Silence* i *Out of Silence* otwierają album w sposób stonowany, stopniowo rozszerzając skład instrumentalny i brzmienie. Pobrzmiwiają melodie arabskie, melancholia. Duże wrażenie wywiera solowa partia Naïssam Jalal, swobodnie łączącej współczesne techniki wykonawcze z jazzowym feelingiem. Kompozycja tytułowa dla całego albumu (autorstwa Viddal) jest melancholijnym kanonem, w którym kolejne dęte dopowiadają swoją historię do tematu z *Silence*.

Środkowa część albumu *Animal Farm*, na którą składają się trzy kolektywne kompozycje Norwegów

współpracujących z Viddal na płycie, była dla mnie niemałym zaskoczeniem. Na pierwszy plan wysunęła się tutaj solowa partia trąbki, intensywnie zniekształcana przez elektronikę. Refleksyjność albumu została brutalnie przzerwana, co w odsłuchu *Out of Silence* bardzo przeszkadza.

Wracamy do poetyki Jalal i trzech utworów: *Frontieres*, *Tribute To The Syrian Revolution* i *Nomades*, które zamykają płytę Viddal. To właśnie one najbardziej zapadają w pamięć, są siłą i sercem całego albumu. Pierwsza kompozycja zawiera wiersz autorstwa Jalal, odczytywany przez nią w języku francuskim. *Hołd złożony Syryjczykom* to swobodna improwizacja flecistki na perskim flecie ney, piękno, które szczęśliwie znalazło swoje miejsce na tej płycie. W *Nomades* do Naïssam Jalal dołącza reszta muzyków, dominuje mocna linia basu, która ciekawą kompozycję o silnych arabskich korzeniach utrzymuje w nieregularnym metrum na siedem. Jest to intrygujące zamknięcie całej płyty i impuls do przyjrzenia się bliżej twórczości zdolnej syryjsko-francuskiej flecistki. ●

Esperanza Spalding – *Exposure*

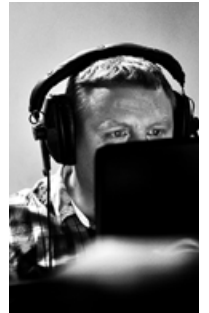
Rafał Garszczyński
rafal@radiojazz.fm



Esperanza Spalding / Concord Records, 2017

Projekt *Exposure* z założenia był od samego początku medialną ciekawostką mającą zainteresować fanów Esperanzy Spalding możliwością obserwacji procesu nagrywania albumu w całości. Nikt wcześniej na to chyba nie wpadł. Płyta powstała w czasie trwającej nieprzerwanie przez 77 godzin sesji w studiu, a kamery obecne w niemal każdym miejscu włączone były cały czas, przekazując na żywo obraz i dźwięk. Oczywiście muzycy robili sobie krótkie przerwy na sen, jednak nawet w sypialni umieszczona była kamera. W efekcie mieliśmy do czynienia z prawdopodobnie pierwszym muzycznym reality show opowiadającym o stworzeniu albumu przez znanego artystę.

Oczywiście najciekawsze było to, co działo się w studiu, gdzie piosenki powstawały na oczach widzów. Kompozycje i ich aranżacje były nieustannie doskonalone i zmieniane, co z pewnością było ciekawym przeżyciem dla tych, którzy nigdy nie widzieli, jak twórczy proces wygląda od strony technicznej. Nawet dla osób, które odwiedziły kiedyś studio w czasie sesji, taka obserwacja procesu w całości mogła być ciekawa, choć momentami nużąca, bowiem obserwowanie powtarzającego się czasem kilkadziesiąt razy procesu nagrywania kilkunastosekundowej sekwencji muzycznej do szczególnie ekscytujących nie należy. Chyba nikt, łącznie ze mną, nie wytrzymał 77 godzin przed komputerem, ale przyznaję się, że zaglądałem na stronę Esperanzy w tym czasie dość często, a pracując na komputerze, miałem w zasadzie stale uruchomiony dźwięk ze studia w tle i włączałem sobie obraz, kiedy działo się coś ciekawego. W efekcie tej sesji powstał album *Exposure*, który na razie, i w deklaracji tak ma pozostać, dostępny jest w limitowanym, obejmującym jedynie 7 777 sztuk nakładzie, który sprzedał się już pierwszego dnia sesji w całości. Producentom zabrakło



kilka tygodni wyprodukowanie płyt (dostępne były zarówno płyty CD, jak i sporo droższe wydanie winylowe). Wszystkie egzemplarze podpisane są przez Esperanę Spalding i zawierają mały skrawek oryginalnych notatek z sesji. W ten sposób powstało wydawnictwo unikalne i jeśli producenci dotrzymają słowa, *Exposure* nigdy nie zostanie wznowione, a muzyka nie będzie dostępna w formacie cyfrowym na żadnej platformie.

Wydawnictwo złożone jest z dwóch płyt. Pierwsza zawiera 10 piosenek skomponowanych w czasie sesji i nagranych przez zespół muzyków towarzyszących liderce, z udziałem gości specjalnych, w tym Roberta Glaspera i Lalah Hathaway. Druga – *Undeveloped* – to rodzaj szkiców muzycznych przygotowanych jeszcze przed samą sesją *Exposure*. Część z tych utworów zostanie być może rozwinięta w dłuższe fragmenty i znajdzie się na następnej, dostępnej w wolnej sprzedaży płycie.

Exposure to doskonały pomysł na muzyczną promocję, choć dla fanów artystki, którzy nie zdążyli kupić albumu, musi to być dość przykre doświadczenie. W tej chwili ceny albumu w serwisach aukcyjnych, niezależnie od wersji (płyty analogowe lub CD) oscylują wokół 300 dolarów, a z pewnością nie będzie taniej. Powstał więc przedmiot kolekcjonerski, którego wartość będzie rosła w czasie.

Album z pewnością zwiększył ilość ludzi obserwujących Esperanę Spalding w mediach społecznościowych, co było jednym z celów całej akcji. Najważniejsza jest jednak muzyka, a ta, biorąc pod uwagę krótki czas nagrania i prac nad albumem, naprawdę się udała. W 77 godzin muzycy wymyśli-

li, skomponowali, nagrali i zmiksowali wstępnie 10 piosenek w stylu znanym z poprzednich płyt Esperanzy, niełatwych, niekoniecznie przebojowych, ale intrygujących, i sprawiających, że do płyty chce się wrócić kolejny raz.

Sama liderka jest tu przede wszystkim kompozytorką i wokalistką, nieco mniej basistką, co chyba nie jest złym wyborem, bowiem sięgający w wysokie rejestry głos Esperanzy i specyficzny sposób akcentowania, często niekoniecznie w zgodzie z klasyczną angielską wymową, jest jej znakiem rozpoznawczym. Na kontrabasie Esperanza gra nieźle, ale nie jest wirtuozem tego instrumentu. Połączenie gry na kontrabasie z udanymi kompozycjami i barwą głosu stanowi o jej unikalności i skupia wokół kolejnych albumów grupę wiernych fanów.

Exposure swoją niedostępnością wystawia ową wierność na ciężką próbę, za to jestem pewien, że u tych, którzy nie zdążyli, wytworzy odruch codziennego zaglądania na jej stronę internetową. *Exposure* to doskonały album fantastycznej artystki. Moim zdaniem wart nawet 300 dolarów, z pewnością oprócz uczty artystycznej będzie to doskonała inwestycja. ●

Keyon Harrold – *The Mugician*

Marek Brzeski
marek.brzeski@onet.pl



Sony Music, 2017

Zdarza się, że w trakcie rozmowy z nieznajomym potrafimy określić osobowość rozmówcy lub jej brak, odróżnić pasjonata od karierowicza, człowieka wolnego od lokaja. Ze sztuką bywa podobnie. W zetknięciu z *The Mugician* płyta wydała mi się na początku „dziwna”. Dużo dźwięków, zdarzeń, ruchu. Czasem reggae, czasem cyrk, ktoś mówi, ktoś inny śpiewa – nie mogłem znaleźć punktu zaczepienia. Jednak właściwie od samego początku nabrałem przekonania, że ani artysta, ani album nie należą do tuzinkowych. Jest w tej muzyce ulica, reportaż, film. Są ludzie, czuć przesłanie, jest też sztuka, dobrzy muzycy, jazz, rock, reggae, hip-hop, klasyka, blues, soul.

Płytę otwiera *Voicemail*, jedna z trzech, moim zdaniem, ciekawszych kompozycji. „Reportażowa”, melancholijna, przypominająca muzykę z filmu. W tle głos kobiety – z opisu matki Keyona, Shirley Harrold – apelujący o optymizm w obliczu panoszącego się zła. Utwór ładnie zaaranżowany, dobrze oddający dramaturgię zawartego przesłania. Drugi w kolejności to tytułowy *The Mugician*. Ponownie mieszanina wszystkiego – muzyka ulicy, jazz, reggae, piosenka, wszechobecne wrażenie ruchu. *MB Lament* oraz *When Will It Stop* to piosenki, które powstały po śmierci osiemnastoletniego Michaela Browna, zastrzelonego przez policję w 2014 roku, w czasie rozruchów ulicznych. Utwory są próbą napiętnowania tragicznych zdarzeń, buntem przeciwko niesprawiedliwości społecznej.

Jako zbliżone do moich muzycznych światów, wyróżniłbym tytuły: *Voicemail*, *Ethereal Souls* oraz *Bubba Rides Again*. Dwa pierwsze za klimat, ostatni za muzykę, w której usłyszymy improwizację gitary, fortepianu i saksofonu, jakby lider „wreszcie pozwolił” zaistnieć solistom.



Całość materiału to dwanaście kompozycji autorstwa Keyona Harrolda, nazwanego przez Wyntona Marsalisa „przyszłością trąbki” oraz „jednym z najbardziej rozchwytywanych trębaczy na świecie”. Swoją pozycję zawdzięcza niebywałym, jak na swój wiek, osiągnięciom. Uczestniczył w nagraniu około stu płyt. Koncertował, nagrywał i komponował między innymi dla Beyoncé, Erykah Badu, Rihanny, Gregory’ego Portera, Davida Sanborna, Billy’ego Harpera. Uczestniczył w produkcji filmu o Milesie Davisie. Jest nie tylko trębaczem, ale i kompozytorem oraz producentem.

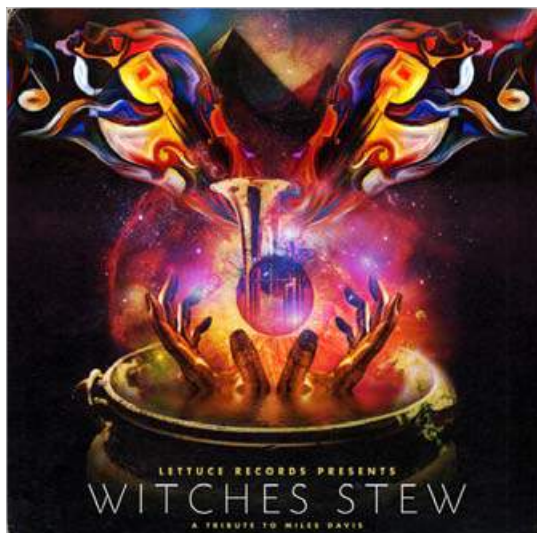
W nagraniu płyty wzięło udział wielu znakomitych muzyków, z których wypada wymienić: Gary’ego Clarka (młodego gitarzystę współpracującego między innymi z Sheryl Crow, Alicią Keys, występującego obok B.B. Kinga, Erica Claptona, Jeff Becka, czy ZZ Top), Roberta Glaspera oraz James’a Poysera (multiinstrumentalistę, laureata Grammy, komponującego dla Erykah Badu, Mariah Carey, nagrywającego płyty z Adele, Norah Jones, Erikiem Claptonem).

Album z jednej strony zachwyca, z drugiej męczy. Bez wątpie-

nia słyhać olbrzymi potencjał, zdolności, dopracowane aranżacje i gdyby całą płytę oparto na „klimatach” *Voicemail*, *Ethereal Souls* oraz *Bubba Rides Again* byłbym pewnie zachwycony. Jest na nim jednak dwanaście utworów, a nie trzy. W jednym z opracowań przeczytałem, że *The Mugician* to bardzo amerykańska płyta oscylująca wokół problematyki tożsamości Afroamerykanów. Może tu jest mój problem. Nie jestem Amerykaninem i z zasady dystansuję się do sztuki zaangażowanej politycznie. O Keyonie Harroldzie można również przeczytać, że jest trębaczem eklektycznym. Coś w tym jest. O ile jednak w przypadku architektury budowie eklektyczne bywają „baśniowe” (na przykład paryska bazylika *Sacré-Cœur*), to w przypadku muzyki łączenie zbyt wielu stylów może okazać się zwyczajnie męczące. Keyon Harrold ma jednak zaledwie trzydzieści siedem lat i przed nim całe życie. Być może jego eklektyzm oznacza również szerokie spojrzenie na świat... Jeśli tak, to możemy się spodziewać jeszcze wielu pięknych płyt, czego jemu i sobie jako słuchaczowi serdecznie życzę. ●

Lettuce – *Witches Stew: A Tribute To Miles Davis*

Michał K. Dybaczewski
dybaczewski@gmail.com



Lettuce Records, 2017

Do albumów typu tribute mam stosunek ambiwalentny. Z jednej strony rozumiem ideę oddania hołdu Milesowi Davisowi, z drugiej jednak odgrywana muzyka często (zazwyczaj?) jest wtórna i nic nie wnosi, czyli wedle zasady „można, ale po co?”. Lettuce sięgnęli po mistrza głównie z jego narkotyczno-psychodelicznego okresu. Kompozycje pochodzą z albumów: *Bitches Brew*, *In a Silent Way*, *On the Corner* i *Live-Evil*. I u mnie Sałaciarze mają za to plus, bo ten etap działalności Davisa lubię najbardziej. Teraz pytania zasadnicze: jak sobie z tym poradzili, czy w odegranych na żywo przed publicznością kultowych utworach jest jakiś powiew świeżości i jazzowej innowacji? Moim zdaniem wyszło to raczej średnio. Utwory oryginalnie

zagrane przez Milesa miały ten piękny brud, muzyka świetnie odzwierciedlała ducha epoki lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Lettuce przefiltrowali trębacza bardzo dokładnie, w efekcie otrzymaliśmy wersję sterylne brzmieniowo, wyjałowione, wręcz... wykastrowane ze swojego pierwotnego ducha.

Ale powie ktoś: „To przecież płyta tribute, a nie Miles w oryginale, więc nie musi mieć «tego» klimatu”. Owszem, nie musi, tyle tylko, że nie otrzymaliśmy nic w zamian, no może z wyjątkiem pojawiających się tu i ówdzie kosmicznych fraz granych przez Nigela Halla na keyboardach.

Od jakiegoś czasu wyznacznikiem tego, jak powinno się coverować legendy, jest dla mnie polski EABS, który poturbował muzykę Komeddy, odrzucił wierność z oryginałem, stawiając wyraźnie na dekonstrukcję. Lettuce na taki krok się nie odważyli, a szkoda.

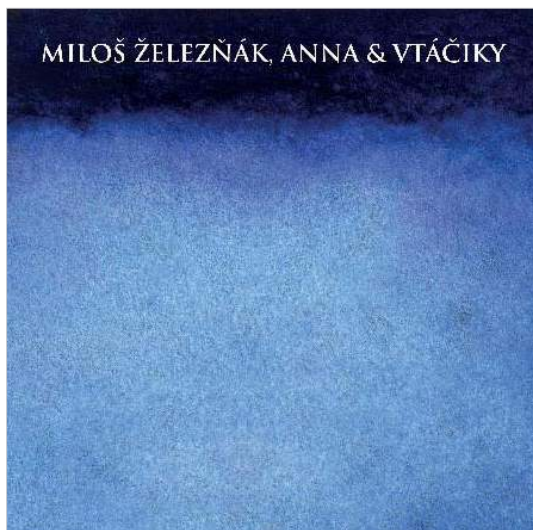
Nie widzę sensu we wtórnym kopiowaniu kanonu, bo jak mam chęć na kanon, to sięgam po wersje pierwotne, a nie wyrób milesopodobny. Jeśli Lettuce pojawiłby się gdzieś w okolicy z tym materiałem, wówczas chętnie poszedłbym na ich koncert, ale słuchać tej muzyki z nośnika? ●

Miloš Železnák & Anna – Vtáčiky



Katarzyna Nowicka

nowicka.katarzyna21@gmail.com



Hevhetia, 2017

Kiedy byłam małą dziewczynką, mama śpiewała mi do snu kołysanki, które choć posiadające dramatyczny tekst, otulone były subtelnością jej głosu i delikatnością matczynej opieki. Tę opiekę, za sprawą pięknego i pełnego liryzmu głosu, sprawuje nad słuchaczem Anna Hláváčova. I choć większość z nas nie zrozumie tej historii (ze względów językowych), to możemy odczytać ją oczami wyobraźni. Bo choć głos wokalistki, który zawróci na właściwą ścieżkę nawet najbardziej zbłąkaną duszę może wydawać się monotonny, to jednak nie brakuje tu całego kalejdoskopu emocji.

Opracowane przez duet pieśni, zarówno bałkańskie – z Czarnogóry, jak i słowiańskie – rosyjskie i ukra-

ińskie to pieśni prostego ludu, do którego nie dostał się futurystyczny hałas. Oczywiście uległy one przemianom na przestrzeni wieków, gdyż, jak to kiedyś na wsi bywało, każdy miał prawo dodać coś od siebie. Jednak zarówno trubadury, jak i wędrowni śpiewacy wykonywali je zazwyczaj przy akompaniamencie gitary, kobzy lub liry korbowej.

Świat, który prezentują nam artyści to świat, który na chwilę się zatrzymuje, mimo wciąż upływającego czasu. Oniryczna wizja muzyki i emocji z nią związanych przypomina odbiorcy o prostych wartościach, które często się ulatniają. Nie brak tu bowiem uczuć i duchowych uniesień – zdecydowanie pięknych i nostalgicznych. Oprócz jasnego świata i sielankowego życia z naturą pojawia się też aspekt zależności człowieka od przyrody, kiedy to pojawiają się problemy z pracą w polu, czy od historii, kiedy naciąga wojnę, a co za tym idzie śmierć.

Na całym krążku zachwyca subtelność głosu wokalistki, który jednak po pewnym czasie może okazać się nużący. Dlatego warto też wsłuchać się w tło. Miloš Železnák jest nie tylko biegłym gitarzystą, ale też świet-

nym multiinstrumentalistą. Grając na wszystkich instrumentach, które można usłyszeć na płycie, łączy tradycyjną muzykę ludową z nowoczesnym brzmieniem elektroniki. Robi to bardzo niepozornie – gdzieś daleko w tle słyszymy mandolinę, oud, lirę i buzuki zestawione z gitarą elektryczną oraz instrumentami elektronicznymi.

Wydawać by się mogło, że takie zmodernizowanie muzyki ludowej może ją w jakiś sposób zniekształcić. Otóż nie, wybawia ją z często nadawanych schematów „wsi spokojnej i wsi wesołej”, pozwalając zinterpretować ją na nowo tak, by głos i dźwięk leciał po rosie, niczym w Puszczy Kurpiowskiej. ●



Pasmo LIVE (piątki, godz. 20.00)

9
lutego

Kenneth Dahl Knudsen Group
12on14 Jazz Club

16
lutego

Klara Cloud & The Vultures Cały ten jazz! LIVE!
PROM Kultury Saska Kępa

23
lutego

Piotr Damasiewicz Quintet
12on14 Jazz Club

2
marca

Algorhythm
12on14 Jazz Club

Lina Allemano Four – *Sometimes Y*

Rafał Garszczyński

rafal@radiojazz.fm



Lumo, 2017

Świat jest duży, ale wszędzie jest blisko. Jak odnalazła mnie wytwórnia Lumo – nie mam pojęcia. Jednak już pierwsza przesyłka, zawierająca dwa albumy Liny Allemano, artystki, o której istnieniu jeszcze kilka tygodni temu nie miałem pojęcia, okazała się niezwykle interesująca. Jako pierwszą postanowiłem zaprezentować nagrałą wcześniej płytę *Sometimes Y*. Nie pytajcie o znaczenie tytułu, bowiem zwyczajnie nie mam żadnego racjonalnego pomysłu. Wiem jednak, że Lina Allemano jest niezwykle kreatywną trębaczką (to rodzaj żeński od trąbaczka, choć brzmi dziwnie – jak każde nie używane często słowo).

Zespół Lina Allemano Four działa w niezmiennym składzie już prawie

dekadę, jeśli wierzyć źródłom internetowym, bowiem ich pierwszy album ukazał się już w 2006 roku (*Pinkeye*). Od czasu debiutu powstało kilka płyt, a zespół sporo koncertuje, choć o jego koncertach ani tych zagranych, ani planowanych w okolicach Warszawy nic mi nie wiadomo. Jeśli chcecie posłuchać zespołu na żywo, zagłądajcie za naszą zachodnią granicę, bowiem oprócz rodzimego Toronto, to Berlin jest miejscem, gdzie grają najczęściej.

Zespół Four to jeden z dwóch muzycznych projektów prowadzonych przez Linę Allemano. Drugim jest równie ciekawy, ale istotnie różny brzmieniowo skład nazywany Titanium Riot z udziałem Ryana Drivera – muzyka grającego na analogowych syntezatorach. Ten skład nagrał niedawno album *Squish It!*, do którego z pewnością niedługo wrócę.

Istotą funkcjonowania zespołu Lina Allemano Four jest doskonała współpraca liderki z grającym na saksofonie altowym Brodie Westem. To właśnie ta para tworzy siłę i rozpoznawalne brzmienie formacji. Kontrapunkty, kolektywna improwizacja, eksperymenty z rytmem to coś, co pół wieku temu było muzycznym eksperymentem zwiastującym

nadejście jazzu free, dziś wydaje się być opatrzonym muzycznym mainstreamem. To oznacza brak kontrowersji, ale jednocześnie utrudnia zadanie. Stworzenie interesującego, łatwego do rozpoznania i atrakcyjnego dla słuchacza brzmienia nie jest zadaniem łatwym – nie wystarczy już bowiem szok wywołany nieoczekiwanymi zmianami dynamiki muzycznej akcji, ani łamanie kolejnych reguł. One już bowiem wszystkie zostały wyeliminowane przez poprzedników. Nie wystarczy zagrać inaczej, niż wszyscy – bo to w zasadzie niewykonalne. Trzeba to zrobić dobrze i z sensem.

Wolna i nieskrępowana żadnymi muzycznymi teoriami grupowa improwizacja, to nie jest mój ulubiony rodzaj muzykowania. Dlatego, jeśli jakaś płyta takiego rodzaju zwraca moją uwagę, musi być w niej naprawdę coś nadzwyczajnego. Tak właśnie jest z najnowszym albumem Liny Allemanno

i jej formacji Four. Doskonała realizacja w jedynym sensownym, w przypadku takiej muzyki, formacie nagrania studyjnego na żywo pozwoliła uchwycić wiele z przypuszczalnie jeszcze bardziej spontanicznych występów na żywo zespołu. Album zachęcił mnie do częstszego zaglądania na strony internetowe licznych berlińskich klubów w poszukiwaniu najbliższych koncertów zespołu.

Grupowa improwizacja wymaga doskonałego porozumienia pomiędzy uczestnikami nagrania. Muzycy zespołu Liny Allemanno grają ze sobą niezmiennie już ponad 10 lat i to z pewnością pomaga im w kreowaniu niezwykle ciekawych dźwięków, w jednej z najbardziej ogranych jazzowych formuł – składzie z trąbką i saksofonem uzupełnionym sekcją rytmiczną. Lubię czuć się zaskakiwany nowościami w świecie muzyki, w którym często wydaje mi się, że wszystko już było. ●

Płyta tygodnia
Rafała Garszczyńskiego

w RadioJAZZ.FM
od poniedziałku do piątku

radioJazz fm
www.radiojazz.fm

godz.
11:45

Made To Break – *Trebuchet*



Rafał Zbrzeski
zdeski@gmail.com



Trost Records, 2017

Tytuł piątego (lub ósmego, jeśli liczyć wydawnictwa cyfrowe) albumu *Made To Break* z miejsca sugeruje, że i tym razem amerykańsko-austriacko-holenderski kwartet wytoczył ciężką artylerię. Tak jak na poprzednich płytach, jego brzmienie jest wypadkową trzech elementów: chicagowskiej szkoły nowoczesnego, zbliżonego do free, jazzu, zdecydowanej rockowej rytmiki i groove'u oraz elektronicznych brzmień, którym najbliżej do drone'owego szumu, choć można byłoby pokusić się też o odszukanie tutaj elementów noise'u.

Nie ukrywam, że kwartet to jedna z moich ulubionych, a także – moim zdaniem – jedna z naj-

ciekawszych formacji, w których udziela się Ken Vandermark, stąd też ze sporą niecierpliwością oczekiwałem ich nowego wydawnictwa.

Album *Trebuchet* ukazał się 10 listopada ubiegłego roku – w sam raz, by dobrze się z nim zapoznać, korzystając z nieco większej ilości wolnego czasu w okresie świąteczno-noworocznym. Wielokrotnie przesłuchałem materiał od pierwszego do ostatniego dźwięku i odnoszę wrażenie, że jest to najbardziej dojrzała z dotychczasowych płyt kwartetu. Co więcej, że jest to jeden z najbardziej intrygujących albumów z udziałem Kena Vandermarka nagranych w ciągu ostatnich kilku lat.

Płyta zawiera zaledwie trzy utwory, zatytułowane odpowiednio: *Hydroplane*, *Contact Sheet* i *Slipping Words Against Silence*. Jak często bywa w przypadku albumów nagrywanych przez zespoły Vandermarka, poszczególne fragmenty dedykowane są różnym osobom, które w rozmaity sposób powiązane są ze sztuką albo nawet – szerzej – z humanistyką. Tym razem improwizacje zostały poświęcone wyłącznie

Amerykanom – noise-rockowemu zespołowi Shellac, pisarce i eseistce Susan Sontag oraz malarzowi i rzeźbiarzowi Kerry’emu Jamesowi Marshallowi. Zapewne dedykacje te bardziej powodowane są chęcią ukłonu dla postaci szczególnie dla samego Vandermarka, niż ich rzeczywistym związkiem z konkretnymi utworami, jednak śledząc je na przestrzeni lat, można zauważyć ogromną różnorodność i bogactwo zainteresowań saksofonisty.

Jeśli idzie o samą muzykę zawartą na *Trebuchet*, to zespół z dużym wdziękiem porusza się w wypracowanej stylistyce. Pierwszym elementem, który przykuwa uwagę, jest gra sekcji rytmicznej. Wyrażenie osadzona w muzyce rockowej, z zaznaczeniem, że raczej w tej jej odmianach, które ponad wirtuozerię i popisy techniczne stawiają energię i bezpośredniość. Tim Daisy i Jasper Stadhouders potrafią nadać utworom odpowiedniego groove’u i sprężystości brzmienia, unikając banalnych rozwiązań. Oczywiście nie pozostają przez cały czas w obrębie idiomu rockowego, dzieląc się również grą bliższą improwizacji.

Ken Vandermark improwizuje z równie wielką ochotą, ale zazwyczaj trzyma się ram kreślonych przez pozostałych członków zespołu. Oczywiście te zarysy nie są zbyt ostre i niejednokrotnie zwarte, mocne, oparte na motorycznych riffach sekcji fragmenty rozpadają się w amorficzne dźwiękowe plamy lub na odwrót – z chaotycznej improwizacji i elektronicznego szumu wyłania się wyraźny, podkreślający temperaturę temat.

I w tym momencie czytelnik mógłby zapytać: „No dobrze, ale zespołów łączących brudne, energetyczne rockowe granie z improwizacją jest całkiem sporo, cóż jest zatem wyjątkowego w tym *Made To Break*?”. Już spieszę z odpowiedzią! Otóż element, który stanowi o wyjątkowości tej grupy, to tak często lekceważona przez fanów jazzu elektronika.

Christof Kurzmann posiada dar takiego dobierania brzmień, że dźwięki przez niego generowane nadają muzyce (w gruncie rzeczy opartej na prostym pomysle) dodatkowego wymiaru. Tworzone przez niego plany złożone ze szmerów i hałasów często są irytujące niczym piasek pod powieką albo kamyk w bucie – i spełniają podobną rolę. Wybijają słuchacza z równowagi, może nieco dezorientują, ale zmuszają do aktywnego odbioru, ciągłego „dostrajania się”, jak przy słuchaniu radia, które odbiera program z zakłóceniami.

Z tych elementów panowie z *Made To Break* po składali swój najnowszy album, a zrobili to w taki sposób, że naprawę niełatwo jest się od niego odebrać. ●

Gayle przenosi w inny wymiar

Rafał Zbrzeski

zdeski@gmail.com



Charles Gayle Trio – *Solar System*
For Tune, 2017

Charles Gayle w swojej muzyce często odnosi się do rzeczy i pojęć, które czają się gdzieś poza horyzontem codziennej ludzkiej egzystencji. Nie może być inaczej, skoro dźwięki, które wydobywa z instrumentu wyraźnie naznaczone są dziedzictwem muzyki spirituals, gospel, a przede wszystkim pierwszej fali afroamerykańskiego free jazzu, o ile bardziej właściwie nie byłoby użycie w tym miejscu terminu „Fire Music”. Wymiar duchowy jest więc niejako genetycznie przypisany do jego twórczości.

Stawia to, urodzonego w Bufflo saksofonistę i pianistę (a okazjonalnie także wokalistę), w roli kontynuatora tradycji zapoczątkowanej w muzyce jazzowej przez Johna Coltrane’a,

Pharoaha Sandersa, Archiego Sheppa i Alberta Aylera. Bardzo dobrymi przykładami kontynuowania tej drogi są dwie koncertowe płyty tria Charlesa Gayle’a zarejestrowane podczas występów w Polsce, a wydane przez oficynę For Tune.

Najnowsza, wydana w połowie grudnia płyta Gayle, zatytułowana *Solar System* zawiera koncert nagrany w trio z udziałem perkusisty Maxa Andrzejewskiego i kontrabasisty Ksawerego Wójcińskiego. Występ odbył się 24 października ubiegłego roku w klubie 12on14, w Warszawie. Wydany w maju 2015 roku album *Christ Everlasting* to zapis koncertu z poznańskiego klubu Dragon, z roku 2014 – podczas tamtego występu na kontrabasie również grał Wójciński, zaś za perkusją zasiadał Klaus Kugel.

Na obu płytach tytuły sugerują inspiracje wybiegające daleko poza nasz codzienny świat. W przypadku nowego albumu podróżujemy przez Układ Słoneczny, na wcześniejszym muzyczna wędrówka ma zdecydowanie bardziej religijny wydźwięk, choć jednocześnie pojawia się tam też ukłon w kierunku wielkich poprzedników. Tym samym Charles Gayle dociera chyba do sedna ga-

tunku muzycznego, który uprawia – te dźwięki mają przenosić słuchacza w inny wymiar, w pewnym sensie tworząc alternatywną rzeczywistość, która pozwoli z ich pomocą oderwać się od codzienności. W pewnym sensie twórczości Gayle’a bliżej więc do porządku sacrum niż do profanum.

Na *Solar System* podróż rozpoczynamy w bezpośrednim sąsiedztwie Słońca. Album otwiera utwór *Mercury* – i przy pierwszych dźwiękach trudno uwolnić się od skojarzeń z muzyką Aylera z okolic *Spiritual Unity*. Charakterystyczne frazy saksofonu i gęsta gra sekcji do złudzenia przypominają dźwięki z tamtej, fundamentalnej dla free jazzu płyty. Odniosłem wrażenie, że u Gayle’a jednak perkusja i kontrabas w sposób nieco bardziej zaangażowany uczestniczą w konstruowaniu narracji. Nie jestem jednak pewien, czy wrażenie nie jest częściowo spowodowane słabszą produkcją wydanego ponad pół wieku temu albumu Aylera. Z całą pewnością zarówno przepięknie grający Ksawery Wójciński, jak i kładący gęste faktury Max Andrzejewski znakomicie uzupełniają skład i brzmienie tria.



Charles Gayle Trio – *Christ Everlasting*
For Tune, 2015

Podczas dalszej podróży poprzez nasz układ planetarny poznamy liryczną *Venus* z przeświecym kontrabasowym solo Wójcińskiego i perkusyjnym popisem Andrzejewskiego, po których temperatura na moment się podnosi. Docieramy do Ziemi – *Earth* to pierwszy z utworów, w których Gayle prezentuje się nam jako pianista – tu zapewne mogłyby się pojawić skojarzenia z Cecilem Taylorem i Andrew Hillem, jednak Gayle wydaje się być znacznie mniej biegłym klawiszowcem, który mimo tego bardzo wiele zyskuje dzięki żarliwości i zapałowi.

Kolejny utwór, rzecz jasna, nosi tytuł *Mars* – lider nadal przy fortepianie, ale jest zdecydowanie mniej spokojnie, praktycznie brakuje linii melodycznej, która ginie przykryta kaskadami dźwięków i wyłania się dopiero pod koniec utworu. Trzeba przyznać, że ujmująca w swojej prostocie i po mi-

strzowsku „podciągnięta” przez grę smyczkiem na kontrabasie Wójcińskiego. Podobnie niewinne i proste podejście do grania prezentuje Gayle w kolejnej kompozycji, opartej na bluesie i noszącej tytuł *Jupiter*. Przez cały czas dominuje brzmienie fortepianu – co przyznaję, zaskoczyło mnie nieco.

Saksofon powraca dopiero w utworze *Saturn* – tym razem grając rzewnie i melancholijnie w pierwszej części, by wraz z czasem trwania znów zbliżyć się do aylerowskiej intensywności. Album kończy zagrana ponownie na fortepianie miniatura *Uranus* – i choć w tej kosmicznej podróży zabrakło ostatniej z planet Układu Słonecznego, trudno nie przywołać w tym miejscu skojarzenia z późną twórczością Johna Coltrane’a i widoczną również w tytułach jego utworów fascynacją astronomią.

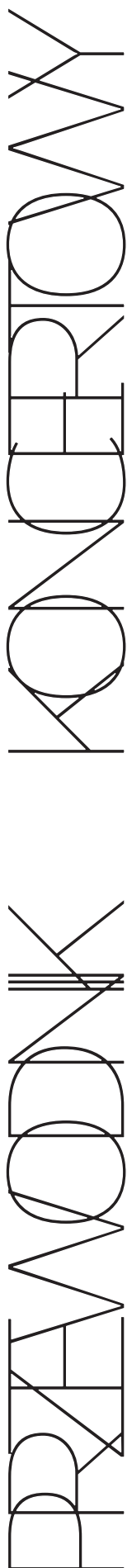
Łączniki z twórczością Trane’a znajdują się i na wcześniejszej płycie, o której już wspomniałem – album *Christ Everlasting* zawiera ognistą, rozimprowizowaną wersję utworu *Giant Steps*. Poza tym pomiędzy swoją autorską muzykę Gayle wplótł tutaj utwory Sonny’ego Rollinsa, Theloniousa Monka i Alberta Aylera. Tytuły –

zarówno albumu, jak i poszczególnych kompozycji nie pozostawiają wątpliwości co do duchowego wydźwięku całości. Z całą pewnością żarliwość, o której pisałem wyżej jest immanentną cechą muzyki Gayle. Odnoszę wrażenie, że to ten sam rodzaj zaangażowania, który można zaobserwować podczas nabożeństw afroamerykańskich społeczności religijnych – wspólny śpiew, czasem taniec przenoszą uczestników w zupełnie inną rzeczywistość. Z tego samego rodzaju duchowości czerpie muzyka Charlesa Gayle’a.

W porównaniu z *Solar System* mniej jest na *Christ Everlasting* brzmienia fortepianu – czyni to album mocniejszym w wyrazie, szczelniej upakowany emocjami. Przysłuchując się tym dwóm płytom można chyba zaryzykować twierdzenie, że Gayle dużo pewniej i bardziej przekonująco wypada w roli saksofonisty, jednak na obu jest wystarczająco dużo rozbudzających emocje momentów, by jasno stwierdzić, że warto mieć je w swojej kolekcji. Choć nagrane zostały stosunkowo niedawno i niedaleko w sensie geograficznym, to odwołują się do trochę innego porządku – znacznie bardziej uniwersalnego. ●

KONCERTY





9

lutego

ZIELONA
GÓRA

MAREK NAPIÓRKOWSKI WAW-NYC – TRASA KONCERTOWA

Marek Napiórkowski koncertuje z oryginalnym międzynarodowym składem, z którym zarejestrował ubiegłoroczną płytę WAW-NYC. Do końca lutego kwartet zagra w **Zielonej Górze (9 lutego)**, **Gorzowie Wielkopolskim (10 lutego, Jazz Club Pod Filarami)**, **Warszawie (11 lutego, Studio im. Agnieszki Osieckiej)**, **Frankfurcie nad Odrą (15 lutego)**, **Wadowicach (16 lutego)**, **Radomiu (17 lutego)**, **Wrocławiu (18 lutego, Sala Koncertowa Radia Wrocław)**, **Wałbrzychu (19 lutego, Jazz Club A'propos)**, **Łodzi (20 lutego, Filharmonia Łódzka)** i **Toruniu (21 lutego, Jazz Od Nova Festival)**. Zespół wystąpi w składzie: **Marek Napiórkowski** – gitary, **Manuel Valera** – instrumenty klawiszowe, **Sławomir Kurkiewicz** – gitara basowa, kontrabas, **Clarence Penn** – perkusja.

10

lutego

WARSZAWA

DOBRY WIECZÓR JAZZ: KUBA WIĘCEK TRIO

Utwory ze swojej debiutanckiej płyty *Another Raindrop* wykonają **10 lutego**, na scenie **warszawskiego Teatru Muzycznego Roma**, **Kuba Więcek** i jego **trio**. Będzie to kolejny koncert z cyklu **Dobry Wieczór Jazz**. Premierowy album 23-letniego saksofonisty ukazał się w ubiegłym roku w reaktywowanej po wielu latach przerwy prestiżowej serii *Polish Jazz* i został wysoko oceniony przez recenzentów. Swoje autorskie trio Kuba Więcek stworzył wraz z dużo bardziej doświadczonymi od niego muzykami: **Łukaszem Żytą** (perkusja) i **Michałem Barańskim** (kontrabas).

16

lutego

WARSZAWA

ESKAUBEI & TOMEK NOWAK QUARTET – TRASA KONCERTOWA

Eskaubei & Tomek Nowak Quartet rozpoczął w lutym kolejną trasę koncertową prezentującą przekrojowy materiał ze swoich obu dotychczasowych płyt – *Będzie Dobrze* i *Tego Chciałem*. Koncerty zaplanowano w: **Warszawie (Służewski Dom Kultury, 16 lutego)**, **Przemyślu (Klub Niedźwiadek, 7 marca)**, **Strzyżowie (Kawiarnia Combo, 8 marca)**, **Bielsku-Białej (Metrum Jazz Club, 16 marca)**, **Krakowie (Harris Piano Jazz Bar, 17 marca)** i **Rzeszowie (6 kwietnia, w ramach Eskaubei B`Day Jam)**. W Krakowie i Rzeszowie grupie towarzyszyć będą na scenie specjálni goście, między innymi **DJ Mr Crime**.

SZCZECIN JAZZ 2018

23 lutego

Szczecin Jazz w Berlinie

Black Music Renaissance presented by Kelvin Sholar featuring
YAH SUPREME and Sylwester Ostrowski

Werkstatt Der Kulturen Berlin Berlin, Germany
Jazz/Techno/Hip hop

25 lutego, g. 19.00

Keyon Harrold „The Mugician” feat. Sylwester Ostrowski
& Pharoahe Monch

Europejskie Targi Muzyczne Gazety „Co Jest Grane”
Jazz/R’n'b/Hip hop/Soul

27 lutego, g. 17.00/19.00

„Jazz dla dzieciaków”

Dorota Miśkiewicz i Kwadrofonik

Filharmonia w Szczecinie
Jazz/Classic/Kids

2 marca, g. 20.00

Keyon Harrold „The Mugician” feat. Pharoahe Monch
Trafostacja Sztuki

Jazz/R’n'b/Hip hop/Soul

3 marca, g. 20.00

Gala Legalnej Kultury

60 lat jazzu w Szczecinie - Dariusz Brubeck Quartet

Filharmonia w Szczecinie
Jazz/Gala

4 marca, g. 20.00

Vincent Herring & Soul Chemistry feat. Anders Bergcrantz
Radio Szczecin

Jazz

5 marca, g. 20.00

„From KC with Love”

Hermon Mehari Quartet

Bobby Watson Quartet feat. Deborah Brown

Trafostacja Sztuki

Jazz/Blues/Swing

8 marca, g. 20.00

„Ladies Jazz Day”

Sylvia Cuenca all females Quartet with Michael Mwenso

Trafostacja Sztuki

Jazz/Party

9 marca, g. 20.00

Jona Ardyn

Trafostacja Sztuki

Jazz/Country/Soul

10 marca, g. 20.00

„Let's dance with Szczecin Jazz”

Jazz Band Miynarski - Masecki

Trafostacja Sztuki

Swing/Party

11 marca, g. 20.00

„Guitar Day”

Michał Starkiewicz „The Beat Freaks”

Francesco Bruno „Remember”

Radio Szczecin

Jazz

12 marca, g. 20.00

The Wallace Roney Quintet

Filharmonia w Szczecinie

Jazz

Special hit

9 kwietnia

Marek Niedźwiecki prezentuje: Gino Vannelli
podczas gali „NAGRODA ARTYSTYCZNA MIASTA SZCZECIN”
Pop/Soul/Jazz

odkryj Szczecin
na nowo

SPRZEDAŻ BILETÓW

bilety.fm

ORGANIZATOR



Szczecińska
Agencja
Artystyczna

PARTNERZY



RADIO
SZCZECIN

WYSTĘPY
JAZZ
MUSICI

EuroAfrica



YAMAHA

PARTNERZY MEDIALNI



Co Jest Grane 24

uccendy jazz forum

WYKONAWCY

4

marca

TRZEBINIA

JAZZ Z WAMI: KUBA PŁUŻEK QUARTET

Kuba Płużek ze swoim kwartetem wystąpi **4 marca** w **Trzebini**, w ramach koncertowego cyklu **Jazz z Wami**. Podczas wieczoru w **Trzebińskim Centrum Kultury** można spodziewać się utworów z *Froots* – najnowszej płyty zespołu, która ukazała się pod koniec 2017 roku – oraz z wydanego trzy lata wcześniej debiutu pianisty, zatytułowanego *First Album*. Artyści wystąpią w składzie: **Kuba Płużek** – fortepian, **Dawid Fortuna** – perkusja, **Max Mucha** – kontrabas, **Marek Pospieszalski** – saksofon tenorowy i sopranowy.

11

marca

GDAŃSK

FESTIWAL JAZZ JANTAR: VIJAY IYER & CRAIG TABORN

Duet światowej sławy pianistów – **Vijay Iyer** i **Craig Taborn** – wystąpi **11 marca** w **gdańskim klubie Żak**, w ramach **Festiwalu Jazz Jantar**. Będzie to jedna z rzadkich okazji do zobaczenia w takim składzie muzyków, którzy, zdaniem wielu ekspertów, znajdują się w szczycie artystycznej formy. Obaj wydali w ubiegłym roku wysoko oceniane albumy: Vijay Iyer, nagrany w autorskim sekstecie, *Far From Over* a Craig Taborn, kwartetowy – *Daylight Ghosts*. O jednym z koncertów duetu tak pisał JazzTimes: „Iyer i Taborn to zestawienie niczym z jazzowego nieba”.

PRZEWODNIK

JAZZ
I FORTEPIANkoncerty pianistów jazzowych
na Łowickiej

JAZZ I FORTEPIAN: KUBA STANKIEWICZ

Kuba Stankiewicz zainauguruje **5 marca** nowy cykl solowych koncertów pod nazwą **Jazz i fortepian**, które odbywać się będą co miesiąc w **Centrum Łowicka, w Warszawie**. W ramach cyklu każdy z wykonawców zaprezentuje muzykę, którą się inspirował, którą kocha i z którą się utożsamia. Będą więc kompozycje własne i standardy jazzowe, melodie znane, ale też słyszane wcześniej przez niewielu. W kolejnych miesiącach w Centrum Łowicka usłyszeć będzie można Michała Tokaja, Dominika Wanię i Andrzeja Jagodzińskiego, wyjątkowo ze swoim triem, z którym zagra premierowy program.

5

marca

WARSZAWA

KUP BILET

FOT. J. WIERZBICKI

MIŁOŚĆ MIŚKIE WIELKI QUARTET!



caty ten
jazz!

A. SOKOLNICKA

THE
TONY
WILLIAMS
TRIBUTE

PROM
KULTURY
SASKA KEPA

20.02.18/19:00
BRUKSELSKA 23
WARSZAWA
BILETY 25zł

KATARZYNA PIETRZKO - FORTEPIAN / RADEK NOWICKI - SAKSOFON TENOROWY
MICHAŁ JAROS - KONTRABAS / MICHAŁ MIŚKIEWICZ - PERKUSJA

ORGANIZATOR:

PROM

PROM KULTURY SASKA KEPA

PATRONAT MEDIALNY:

Jazzpress

radioJazz.fm

PRODUKCJA:

S

PAŃSTWO
KRAJOWE



fot. Marcin Czajkowski

Światowe fusion z Polski

Andrzej Kowalczyk

andrzej.kowalczyk@radiojazz.fm

Daniel Popiałkiewicz Quartet, Jazz dobry nad Dolinką

– Warszawa, Służewski Dom Kultury, 12 stycznia 2018 r.

Obecnie dobrze ma się jazz spod znaku mainstreamu, klimatów ECM, wielu przedstawicieli ma także scena – mówiąc ogólnie – „pardonowsko-ladoabcowska”. Natomiast w cieniu trochę ginie fusion, będące mariażem jazzu i muzyki rockowej. Oczywiście muzyka rockowa z całą swoją prostotą narzędzi i przekazu nie jest wyzwaniem dla muzyków jazzowych, za

to wnosi elektryfikację instrumentów, specyficzną energię oraz inną niż w jazzie warstwę emocji.

Pierwszego udanego połączenia tych dwóch odległych gatunków dokonał Miles Davis, potem ze zmiennym szczęściem fusion wracało w glorii i znikało w tłumie. Wielkimi przedstawicielami tego

gatunku byli w latach siedemdziesiątych: John McLaughlin, Al Di Meola, Stanley Clarke, Joe Zawinul, a w latach osiemdziesiątych swoje indywidualne kariery rozpoczęli wybitni: Allan Holdsworth, Mike Stern, John Scofield, zespoły Yellowjackets czy Steps Ahead, bracia Michael i Randy Brecker i inni. Wyżyłowany do granic możliwości aparat wykonawczy i gonitwy wirtuozerskie stały się jednocześnie początkiem końca popularności tego kierunku, gdyż warsztat zdominował muzykę.

Będąc wielkim miłośnikiem tego gatunku, nader rzadko mam okazję trafić na dobry koncert, zespoły specjalizujące się w graniu fusion raczej konfrontują się z własnymi umiejętnościami niż mają do opowiedzenia jakieś historie. Dlatego zaintrygowany przyszedłem na koncert kwartetu **Daniela Popiałkiewicza**. Jego ostatni album *Nada* to inteligentne czerpanie z klasyki gatunku, niepozbawione własnego autorskiego pomysłu.

Koncert – zwłaszcza z muzyką elektryczną – na ogół ma się nijak do słuchania tego samego materiału na płycie. Energia płynąca ze sceny jest nokautująca. Materiał napisany przez Popiałkiewicza, na żywo krąży na pograniczu fusion, a chwilami progresywnego rocka. Niezwykle trudne i szybkie unisona gitary i będącego jak zwykle w formie **Pawła Herbiego Tomaszewskiego** na



fot. Marcin Czajkowski

instrumentach klawiszowych wbijały w fotel. Naprawdę nie często zdarza się słyszeć tak zaawansowaną aranżersko muzykę fusion graną na żywo.

Niepokojące i zmieniające się metrum w utworach, dynamika, ostre tempo, ale także spora dawka liryzmu. Chwilami niektóre zagrywki Popiałkiewicza przywodziły mi na myśl nuty Scotta Hendersona, chociaż Henderson w swojej grze zawiera znacznie więcej bluesa, to jednak w takim graniu i współbrzmieniu kwartetu gitara-klawisze-gitara basowa-perkusja nie sposób nie pomyśleć o legendarnym Tribal Tech.

Sekcja rytmiczna **Robert Kubiszyn** – **Paweł Dobrowolski** to potężna maszyna groove'u, tak swobodnie realizująca najtrudniejsze aranże, jak i po-

zwalająca się wyhasać solistom. Co prawda Kubiszyn to zupełnie inna bajka niż Gary Willis, a Dobrowolski nie jest Kirkiem Covingtonem, ale inna nie znaczy w tym wypadku gorsza czy słabsza. Nasi muzycy – piszę to z pełnym przekonaniem – grają na poziomie światowym.

Po koncercie jeden z topowych polskich muzyków w rozmowie skomentował: „Do tej pory utarło się, że czołowym polskim gitarzystą fusion jest Marek Napiórkowski. Marek, masz poważną konkurencję!” ●



fot. Marcin Czajkowski



Gwiazdy wsparły dziecięce Centrum Transplantacji

Wawer Music Festival – Gwiazdy Jazzu Charytatywnie

Na Rzecz Dziecięcego Centrum Transplantacji

w Instytucie Centrum Zdrowia Dziecka – Warszawa,
Stary Młyn, Hotel Boss, 28 stycznia r.

Agnieszka Holwek

agnieszka.holwek@radiojazz.fm

Kwartet Marita Albán Juárez, trio Kuby Stankiewicza i zespół Kuby Badacha wystąpili w ostatnią niedzielę stycznia na ponadczterogodzinnym koncercie zorganizowanym przez profesorów Piotra Kalicińskiego i Jarosława Drzewieckiego na rzecz Dziecięcego Centrum Transplantacji w Instytucie Centrum Zdrowia Dziecka. Wydarzenie miało miejsce się w klimatycznym Starym Młynie,

znajdującym się na terenie kompleksu Hotel Boss w warszawskim Miedzeszynie.

Jako pierwszy zagrał kwartet **Mari-ty Albán Juárez**, artystki prezentującej klimaty latin jazzu, w którym szczególnie oklaskiwany był pianista **Dominik Wania**. Nastrój na scenie zmienił się radykalnie, kiedy pojawiło się na niej trio wrocławskiego pianisty Kuby Stankiewicza, specjalizującego się ostatnio w od-



fot. Jarosław Wierzbicki

krywaniu polskich korzeni amerykańskiego jazzu. Stankiewicz jest admiratorem twórczości Henryka Warsa, czemu dał wyraz podczas występu. Dzięki niemu publiczność została przeniesiona do czasów międzywojennej Warszawy. Popłynęły szlagiery: *Już nie zapomnisz mnie i Miłość ci wszystko wybaczy*.

Po trwających ponad godzinę dwóch występach, Kuba Badach – zaplanowany jako ostatni tego wieczoru – nie miał łatwego zadania. Ale kto nie był jeszcze na jego koncercie, ten powinien przynajmniej raz tego doświadczyć – to był wrywający z butów, energetyczny show – w najlepszym tego słowa znaczeniu – w wykonaniu wokalisty i jego zespołu. Wysłuchaliśmy wyjątkowych interpretacji piosenek Andrzeja Zauchy, które doskonale podsumowały niedzielny wieczór. Pamiętając o celu wieczoru, Kuba Badach przyznał pod koniec, że swoim występem chciał wyrazić wdzięczność wobec lekarzy Centrum Zdrowia Dziecka, których pacjentem był jako dwunastoletnie dziecko.

W wydarzeniu wzięło udział ponad 500 osób. Koncert odbył się już po raz drugi, tym razem w dużo większym wymiarze. Jak dowiedzieliśmy się następnego dnia od profesora Kalicińskiego, udało się zebrać około 50 tys. zł. Pieniądze zostaną przekazane na Fundację Wspieramy Rozwój Instytutu Centrum Zdrowia Dziecka. ●





fot. Przemek Kleczkowski

Duet, który lubi się zaskakiwać

Przemek Kleczkowski
przemekkleczkowski@gmail.com

Scott Colley & Benjamin Koppel – Kraków, Piec Art
Acoustic Jazz Club, 30 stycznia 2018 r.

Jakież szczęście mnie ogarnęło, gdy na najsłynniejszym portalu społecznościowym na literę „f” wyświetliła mi się informacja: „**Scott Colley & Benjamin Koppel** – Live in Piec Art Kraków”. Takie sytuacje należą do absolutnej rzadkości – by tego pokroju muzycy w takim ot, kameralnym składzie odwiedzali krakowskie piwnice.

Co innego oczywiście, gdy grają na jakimś dużym, komercyjnym festiwalu jazzowym z gwiazdami typu Julian Lage, Paul Bley czy Jack DeJohnette i po koncercie idą zwiedzać Stare Miasto, natrafiając przypadkowo na wieczorne jam session. Tym razem jednak, jak mi się udało dowiedzieć, całe przedsięwzięcie było zaplanowane przez management tych właś-

nie dwóch panów, którzy pomiędzy koncertami w Stuttgarcie i Mediolanie mieli lukę, i postanowili ją efektywnie wykorzystać na koncert w Krakowie.

Tak jak się spodziewałem, publiczność dopisała i to w takim stopniu, że część osób słuchała koncertu z zaplecza klubu, skąd dochodziły również rytmiczne odgłosy zmywarki kuchennej. Większość zaprezentowanych utworów było kompozycjami Koppela. Krótkie melodyjne tematy wypełniane długimi improwizacjami, uświadomiły odbiorcom, w jakich stylistykach muzycznych wykonawcy gustują i na co dzień się poruszają.

W zaprezentowanej muzyce można było odnaleźć wszystko – warsztat na najwyższym poziomie, nieprzeciętną muzykalność i zaskakiwanie samych siebie czymś, czego nigdy wcześniej (sądząc po reakcjach muzyków) nie słyszeli, mimo że grają ze sobą tyle lat. Jak można było się spodziewać, publiczność nie chciała się szybko rozstać z duetem, więc na bis zagrał on Colemanowskie *Turnaround*.

Na koncert przyszła śmietanka krakowskich muzyków jazzowych, którzy trochę po cichu liczyli na jakiś pokoncertowy jam session, ale panowie zamienili jedynie parę zdań z publicznością, udzielili kilku wywiadów, po czym udali się na odpoczynek, oczekując na poranny lot do Mediolanu. ●





fot. Tristan Fewings, Getty Images

Jazzowe łamigłówki

Jakub Krukowski
j.krukowski@op.pl

Basquiat. *Boom For Real* – Londyn, Barbican Centre,
21 września 2017 r. – 28 stycznia 2018 r.

„Nie wiem, jak opisać moje prace. To tak, jakby zapytać Milesa: Jak brzmi twoja trąbka?”

Na wystawie *Boom For Real* w londyńskiej galerii Barbican zebrano niespotykaną do tej pory w Europie kolekcję prac Jean-Michela Basquiata. Ekspozycję przygotowano tak, by w najpełniejszym stopniu przybliżyć otaczający malarza świat, a przez to inspiracje, jakie mu towarzyszyły. Wśród najbardziej charakterystycznych dzieł – ulicznego manifestu SAMO, cy-

klu oddającego hołd historii malarstwa czy efektów współpracy z Andym Warholem – znalazła się liczna reprezentacja obiektów poświęconych muzyce. Przyznaję, że o ile znane mi były związki Basquiata z nowojorską sceną awangardy, to nie przypuszczałem, że artysta w swojej działalności tak często odnosił się do świata jazzu.

Już pierwszą pracą, umieszczoną przy wejściu, był zaprezentowany na kilkumetrowym ekranie krótki film, na którym Jean-Michel tańczy do utworu *Riding on a Blue Note*

Duke'a Ellingtona. Spontaniczny obraz, zarejestrowany w jego studio, był świetną zapowiedzią tego, co znajdowało się w dalszej części wystawy. Najwięcej eksponatów inspirowanych jazzem zgrupowano w dedykowanej gatunkowi sekcji *Bebop*. Nazwa sali, poza oczywistym kontekstem stylistycznym, korespondowała z pojęciem „Beat bop”, którym Basquiat w 1983 roku nazwał wyprodukowany przez siebie hip-hopowy utwór.

Poświęcenie odrębnego miejsca na taki temat nie może dziwić, muzyka bowiem nieustannie towarzyszyła mu podczas pracy. Podobno w swojej kolekcji posiadał ponad 3000 albumów, z których najcenniejsze nabywał za swoje obrazy. Historyk sztuki Robert Farris Thompson w 1985 roku odwiedził malarza w jego pracowni i na żywo obserwował, jak odtworzone melodie wpływają na jego sztukę: „Basquiat włączył gramofon i puścił afrokubańską, freejazzową płytę, po czym wrócił do pracy nad nieukończonym kolażem. (...) Jego ruchy odzwierciedlały nagranie, a zmiany natężenia dźwięku umuzykalniały płótno”.

Kilka spośród zgromadzonych w każdym dziale prac kuratorzy opatrzyli szerszym opisem objaśniającym kontekst ich powstania. W przypadku sekcji *Bebop* opisy ujawniły, jak wytrawnym znawcą muzyki był Basquiat, odnoszący się w swoich działach do historycz-

nych wydarzeń, których bohaterami byli najważniejsi przedstawiciele gatunku.

Mimo że w jednym z wywiadów Basquiat wskazał Milesa Davisa jako ulubionego muzyka, to najczęstszym bohaterem jego prac był bez wątpienia Charlie Parker. Namalowany w 1984 roku *Plastic Sax* swoją nazwę zawdzięcza inskrypcji znajdującej się pod portretem pioniera bebopu. Basquiat przywołuje występ z 1953 roku z Toronto, zarejestrowany jako *Jazz at Massey Hall*. Saksofonista pojawił się tam obok wielkich swoich czasów – Dizzy'ego Gillespiego, Buda Powella, Charlesa Mingusa oraz Maxa



fot. Tristan Fewings, Getty Images

Roacha. Był to jedyny raz, kiedy gwiazdorska piątka razem przebywała na scenie.

Parker tego dnia grał na plastikowym saksofonie podarowanym mu przez właściciela marki Graf-ton. Jak podają niektóre źródła, miał wcześniej zastawić swój standardowy instrument w lombardzie, by za uzyskane środki kupić heroinę. Pomimo niecodziennych okoliczności występ przeszedł do historii jako jeden z najlepszych, a legendarny saksofon Amerykańskie Muzeum Jazzu w Kansas (mieście urodzenia Parkera) w 1994 roku kupiło na aukcji za 93 500 funtów.

Choć przywołana historia zdominowała obraz, to odnajdziemy w nim też szereg innych, całkowicie

z nią nie powiązanych wątków, co jest znakiem rozpoznawczym artysty. Są jednak prace, w których saksofonista jest samodzielny bohaterem – jak na rysunku *Untitled (Charlie Parker)*, nawiązującym do zdjęcia z okładki albumu rejestrującego historyczne *Koko Sessions*, gdzie nosi charakterystyczny, pokryty kropkami krawat.

Basquiat wykorzystywał wizerunek Parkera również w pracach zaangażowanych społecznie, jak w namalowanym wspólnie z Warholem *Arm and Hammer II*. Proces twórczy rozpoczął mistrz pop-artu, wprowadzając dwa potężne logotypy marki Arm and Hammer – firmy produkującej artykuły gospodarstwa domowego. Znak przedstawia muskularną rękę białego człowieka trzymającą młot, to nawiązanie do wizerunku rzymskiego boga ognia Wulkana. Młodszy artysta zamalował jeden z symboli, umieszczając w jego centrum popiersie czarnoskórej postaci grającej na saksofonie. Data „1955”, umieszczona poniżej, odnosi się do roku śmierci Charliego Parkera, stąd uznaje się, że to jego malarz wybrał jako przeciwieństwo „białej siły”. Nie bez znaczenia jest hasło promujące przywołaną markę – „Standard czystości”, które zdaje się być zestawione z dopiskiem „Wolność”.

Poruszając wątek jazzowych ikon w twórczości amerykańskiego malarza, nie sposób pominąć monu-



fot. Tristan Fewings, Getty Images

mentalnej pracy *King Zulu*. Na niemal całkowicie niebieskim tle (kolorze bluesa) znajduje się siedem elementów tworzących wyjątkowy rebus. Na środku płótna widnieje maska z podpisem „King Zulu”, odnosząca się do Louisa Armstronga koronowanego na króla podczas parady Mardi Gras w 1949 roku. Poniżej widnieje litera „G” pisana gotykiem, jak w znaku Gennett Records, gdzie legendarny trębacz zarejestrował swoje pierwsze solo w zespole Joe Olivera.

Tuż obok można natomiast dostrzec napis „DO NOT STAND / IN FRONT OF / THE ORCHESTRA”, który jest odniesieniem do zdjęcia Armstronga z orkiestrą Fate’a Marable’a, znajdującym się w książce *Black Beauty, White Heat*. Basquiat tworzy historię z połączenia różnych, luźno powiązanych elementów/cytatów, charakteryzując tym samym istotę ukochanej muzyki.

„Krótkie, ale bardzo intensywne życie”, to sformułowanie zdecydowanie za często pojawia się w biografjach wielkich muzyków jazzowych. Niestety podobne znajdziemy w odniesieniu do biografii Jean-Michela Basquiata. Przerazająco bliska jest historia malarza i jego wielkiego idola – Charliego Parkera. Dla obu intensywność twórcza niosła zarówno pionierskie rozwiązania, jak i śmiertelne uzależnienie prowadzące do przedwczesnej śmierci. ●



fot. Tristan Fewings, Getty Images



Klarncista, który zaczynał od rocka. Kiedy pojawiła się szansa na zdobycie dużej popularności z grupą Snukasky, w której był wokalistą, porzucił ją, aby grać z powstającą właśnie, awangardową Miłością. Jeden z twórców i apologetów ruchu yassowego, od którego z czasem się zdystansował, aby pójść własną drogą. Niestrudzony, bezkompromisowy improwizator i kreator muzycznych idei, z najbardziej znaną – koncepcją arytmicznej perfekcji. Lider wielu formacji, między innymi Niebieskiego Lotnika, Arhythmic Perfection i Diffusion Ensemble. Kompozytor muzyki do spektakli, filmów i reklam. Twórca trudnej do zaklasyfikowania, własnej muzyki, której najnowszym przykładem jest, wydany pod koniec 2017 roku, nagrany z duetem Hati, album *Teruah*. Występował z Derekiem Baileyem, Tonym Oxleyem, Django Batesem, Kazutoki Umezumi, Roscoe Mitchellem, Evanem Parkerem i Peterem Brötzmannem. Jako jeden z nielicznych w Polsce specjalizuje się w grze na klarncie basowym. **Jerzy Mazzoli** w JazzPRESSie dokonuje rozrachunku ze swoją przeszłością.

Nie stawiam muzyki ponad życie

Piotr Wickowski

piotr.wickowski@radiojazz.fm



Piotr Wickowski: Uważasz się bardziej za kompozytora, bandlidera, a może przede wszystkim za kreatora muzycznych sytuacji, kogoś, kto wytycza trendy i przygotowuje innych do pójścia nową drogą?

Jerzy Mazzoli: Obraziłbym wielu wspaniałych klarncistów, gdybym mianował się wirtuozem... Natomiast jestem zawodowcem, gram od ósmego roku życia. Grania na klarncie uczyłem się od profe-

sora Tadeusza Kamińskiego, który wykształcił wielu znakomitych instrumentalistów, takich jak Maciek Sikała, Emil Kowalski. Najbardziej chyba jednak cenię u siebie umiejętność dobierania sobie muzyków, z którymi tworzę zespół. Tylko często zdarza się, że kiedy zaczynają ze mną grać, właśnie wtedy dostrzegają ich inni i „wyłapują”, zanim zdążymy nagrać płytę.

Profesor Kamiński jest chyba szczególnie ważną dla ciebie

postać? Najpierw uczęszczałeś do niego w szkole muzycznej a potem na prywatne lekcje.

Moją pierwszą płytę – A – dedykował jemu, ponieważ nikt inny, żaden inny nauczyciel, tylko on – mistrz, jak go nazywam – tolerował to, co wyczyniałem w szkole, i po szkole. Tak, przyjął mnie też jako prywatnego ucznia, bo zaniedbałem swoje obowiązki. Nie zrobiłem dyplomu, ale w szkole spędziłem wiele, wiele lat, a potem uczyłem się u niego prywatnie. Doceniałem go przede wszystkim, jako tego, kto opowiedział mi, czym jest dla niego muzyka. Kto wsparł moje pomysły i wybory. Nawet na przekór moim rodzicom, którzy woleli, żebym grał na saksofonie.

Można powiedzieć, że jemu zawdzięczasz to, że grasz na klarnecie?

To, że gram na klarnecie, zawdzięczam swojemu cwaniactwu, które u dzieci jest wyrazem inteligencji. Ale mam nadzieję, że było to coś więcej niż cwaniactwo, czuwało nad tym coś większego, czyli że wybór był nieprzypadkowy. Po zdaniu egzaminu do szkoły muzycznej stanąłem przed komisją, która chciała mi wcisnąć trąbkę – chyba dlatego że mam wydatne usta – a ja spojrzałem na wiszące na ścianach tablice, które wszyscy mamy w pamięci ze szkół muzycznych, i zauważyłem tam mały czarny kijek. Pomyślałem, że z nim będzie mało problemów i wybrałem go. Wtedy stanął przede mną wielki, prawie dwumetrowy facet, który zapytał się: „Na-pew-no chcesz na tym grać?”.

Profesor Kamiński?

Tak, profesor Tadeusz Kamiński. Ta nauka była dla mnie bardzo ważna i niezwykła, bo kiedy wymi-

giwałem się, kiedy uciekałem ze szkoły, nie chciałem się uczyć, on mnie tam, na klarnecie, „zachował”. Załatwił mi powtarzanie roku, a potem uczył mnie jeszcze prywatnie, kiedy go poprosiłem, żeby wszystkie najważniejsze rzeczy z akademii mi przekazał. Pracował ze mną, chociaż zasady zmieniły się na fatalne. Jak powiedział: „Kiedyś miałem nad tobą władzę, a teraz to ty płacisz”. Nie stać mnie było, ale płaciłem. Pracowałem od ośmiu do dziesięciu godzin dziennie, potem jechałem na próbę Miłości, a po niej jeszcze graliśmy z Tymonem (Tymańskim) na ulicy. Dzień miał za mało godzin.

Czyli jednak klarnet jest twoim zawodem, najważniejszą profesją?

Klarnet jest dla mnie rodzajem protezy

Tak, klarnet można by nazwać moim zawodem, choć bardziej nazwałbym go... Może to nieładnie brzmi – chociaż dlaczego właściwie miałoby brzmieć nieładnie – klarnet jest dla mnie rodzajem protezy. Tak, jakbym zamiast ręki miał klarnet.

Uważasz go niemal za część swojego ciała?

A może ducha bardziej.



Przedłużenie twojego ciała?

Tak, tak, coś, co jest jednak fizyczne, coś co jest bardzo ważne, co kiedyś ukonstytuowałem, jako swój pogląd.

Nie miałeś wątpliwości? W zespołach rockowych, w których grałeś na początku, klarnet chyba nie był bardzo potrzebny?

Wszyscy mi mówili, żebym sprzedał klarnet i kupił sobie porządną mikrofon.

No tak, bo przecież byłeś tam wokalistą. Grałeś też na gitarze.

Tak, śpiewałem. Nie miałem własnego klarnetu, więc nie mogłem go sprzedać, miałem szkolny, a kiedy mi go zabrali, chwyciłem za gitarę. Była przywieziona z domu moich dziadków, ze wsi. Potem leżała na strychu, mój brat uczył się na niej grać. On (Wojtek Mazolewski – przyp. red.) opowiada, że znalazł ją nie wiadomo gdzie, więc wyjaśnię: przywiozłem ją ze wsi! Potem, podobno, miał ją rozbić na jakimś koncercie.

Brałeś kiedyś pod uwagę na poważnie gitarę jako swój instrument?

Gitara była narzędziem, po prostu ktoś mi pożyczał gitarę elektryczną, nie miałem nic innego do grania, byłem wokalistą, przez rok czy półtora. To była grupa Iwan Groźny. Mamy materiał na płytę nagrany po ćwierć wieku, ktoś znalazł też nagrany na

grundigu nasz stary koncert, więc chyba w serii *Archive* Requiem Records coś się pojawi. Wtedy upadną wszystkie mity, jak to tam było. Albo się odbudują.

Zatem przez pewien czas gitara była narzędziem wyrażania mojego ówczesnego stanu. Ale grałem tam też na klarnecie, takie frytowe wstawki harmonolodyczno-melodyczne przede wszystkim. To było aylerowskie, choć wtedy jeszcze muzyki Alberta Aylera nie znałem. Grałem total free, chcąc brzmieć jak przesterowana gitara. Mój klarnet zawsze był przy mnie.

Tylko mniej lub bardziej używany, na różnych etapach działalności?



fot. Jarosław Wierzbicki

W pewnym momencie swojego życia stwierdziłem, że on jest mi krzyżem. I to było dosyć ocalające, dlatego że uświadomiłem sobie... Kiedyś jedna z dziewczyn Tymona powiedziała po koncercie Miłości, że ładnie grałem, tak, jakim chciałbym być człowiekiem. Wtedy wszyscy się mnie bali, bo byłem z dosyć bandziorskiej dzielnicy i obawiali się, czy nie odwalę jakiegoś numeru, kogoś mocno nie wystraszę albo przynajmniej mentalnie go zmiażdżę. Oczywiście to była młodzieńcza obrona przed różnymi problemami, z którymi się człowiek wtedy boryka. Całe szczęście, że używałem też instrumentów do odczarowywania niektórych demonów. Czasami słyszeli to ludzie zupełnie nieobeznani. Myślę, że to był początek bardzo dobrej drogi do szukania swojego języka.

Ale czemu klarnet miałby być twoim krzyżem? Nie rozumiem.

Wiesz, zrozumieć swój krzyż, to nie jest takie proste. Ciągle nad tym pracuję...

Chodzi o wysiłek ponad siły? Postawę „niesienia krzyża”, która nie jest preferowana przez współczesny świat?

No tak. I właśnie na zakrętach tego świata o mało się nie rozbiłem, próbując dźwigać ten krzyż

samemu. Chcąc być tym, który zarządza, jak wygląda ten krzyż i co będę z nim robił. Co będę robił ze swoim życiem. Aż trafiłem na moment, kiedy poczułem się bezsilny.

*To była młodzieńcza obro-
na przed różnymi problemami,
z którymi się człowiek wtedy bo-
ryka. Całe szczęście, że używałem
też instrumentów do odczarowy-
wania niektórych demonów*

Klarnet ocalił mnie, w tym sensie – jako pewien trud i krzyż.

Widziałem, jak się męczą moi koledzy, którzy korzystają z nowych instrumentów, takich, które nie mają długiej, wiekowej tradycji. Mogę tu wymienić tych, z którymi grałem i których bardzo cenię, na przykład Igora Pudło, z zespołu Skalpel. Przyszedł taki moment, jak z nim grałem, kiedy on, biedny, mówił: „Ludzie już nie chcą, żebyśmy się tak kiwali nad tymi stołami”. W ich instrumentach (gramofony, urządzenia elektroniczne – przyp. red.) ten ruch, kiwanie się, dopiero się kształtuje. Nie ma jeszcze relacji psychofizycznej z instrumentem, jest tylko intelektualna. Zauważ, jak oni potrzebują czegoś jeszcze – jakichś wizualizacji.

Dlaczego o tym wspomniałeś?

Mówię o pewnym zmaganiu, jak niezwykle cennym jest to, co się dzieje, kiedy dostajesz instrument. Możesz stwierdzić, że twoje ciało i duch, dzięki praktyce, stają się jednością, nie jesteś oderwany. Kiedy jesteś młody, dorastasza, wydaje ci się, że ciało

wyprzedziło ducha, umysł, wszystko jest rozerwane. Dopiero czas powoduje, że to wszystko składamy w jedność i instrument bardzo w tym pomaga, nawet jeśli jest krzyżem.

Nie lubię muzyki robionej dla jaj, tak jak nie lubię, kiedy ktoś ciągle się śmieje. Wydaje mi się, że to wyraz choroby. Są chińskie teorie filozoficzno-energetycz-

ne, które mówią o negatywnych skutkach takiego częstego „wychichywania się”. Pamiętam, że bardzo męczyłem się w trasach, podróżując w jednym autokarze z muzykami, którzy ciągle kawały opowiadali. Nie chcę tu wyjść na jakiegoś ponuraka, lubię usłyszeć kawał i się uśmiechnąć, ale muzyka, która jest produktem, która – jak się dziś mówi – ma bawić, mnie nie interesuje.

To ciekawe, bo yass często odbierany był właśnie jako muzyka robiona dla jaj, jako zgrywa. Takie padały zarzuty ze strony waszych przeciwników, którzy nie chcieli zaakceptować tak „niepoważnej” twórczości. Masz w tym swój udział i myślę tutaj nie tylko o samej muzyce, ale też otocze, sytuacjach scenicznych. Czy to był może tylko sposób na wyrażenie swojej niechęci do ówczesnego polskiego jazzu, jak to niejednokrotnie mówiłeś, naśladującego, w sposób wtórny, amerykańską muzykę?

W sposób bardzo wtórny. To pewnie było nasze ważne narzędzie. Tylko ja nie wywodziłem się

bezpośrednio z Totartu (ruch pomorskich poetów, plastyków i muzyków przeprowadzający swoje, wywodzące się z dadaizmu, akcje na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku; wśród jego najaktywniejszych przedstawicieli byli Zbigniew Sajnóg, Paweł Konnak, Ryszard Tymon Tymański, Paweł Paulus Mazur, Dariusz Brzóska Brzósiewicz – przyp. red.). Nie chciałbym, żeby mi przypisywano jakieś – jak to się mówi – objawienia tego ruchu. Raczej dystansowałem się od nich. Nie byłem chrześcijaninem, nie byłem wtedy pobożny, nie praktykowałem żadnej wiary, ale pewne ich perwersje i obstrukcje – celowo używam tego słowa – nie pasowały mi, odcinałem się od tego. Niezależnie od tego, jak Tymon z Mikołajem (Trzaską) wychodzili na scenę – działał się Totart, wytwarzała taka energia muzyczna. Tymon potrafił góry przenieść, żeby to zaistniało.

Też masz na swoim koncie performance'y koncertowe...

Zdarzało się, że w Mózgu, przy garderobie, brałem w garniturze prysznic, po czym wychodziłem na scenę kompletnie mokry i mówiłem: „Proszę państwa, jestem polany”. I zaczynaliśmy grać. Albo wychodziliśmy na scenę z głowami owiniętymi papierem toaletowym, tak że nie wiadomo było, kto jest kim. Każdy z nas grał na instrumencie, na którym nie umiał grać. Dopiero po chwili robiłem sobie dziurę na usta, zaczynałem grać i wszystko stawało się jasne. Później też współtworzyłem z Robertem Knuthem galerię Delikatesy Avangarde, gdzie był performance, była prowokacja.

Myślę, że takie zachowania wynikały z chęci schowania się za nimi. Chodziło o zaatakowanie sarkazmem, zburzenie świątyni, którą zbudowano na

fałszywych podstawach. Bo to nie była autentyczna wiara, że ten jazz daje wolność. Ludzie, którzy mieli dostęp do źródeł, tym, którzy przychodzili posłuchać jazzu, opylali go jako czystą kliszę, i do tego często dużo słabszą.

Kto był bezcenny? Teatr Dźwięku niejakiego Ryszarda Gwalberta Miśka albo Komeda. Tylko do dziś, jak wielu polskich jazzmanów

Twoje ciało i duch, dzięki praktyce, stają się jednością

w swoim gronie usiadzie, to cicho sobie powiedzą: „On nie umiał grać za dobrze”. Dziwne, że od lat w rankingach polskich jazzowych płyt wszech czasów wygrywa *Astigmatic*. Czyli wygrywa własny głos, wygrywa oryginalność.

To ciągle dla ciebie bolesna sprawa?

Mógłbym tu jeszcze parę poważnych teorii przytoczyć. Bardzo mi było przykro, że naśladowano jazz, którego nie potrafiono nawet dobrze zagrać, właśnie w klimacie afroamerykańskim, czyli z elementem afro, gdzie beaty i sposób grania na perkusji czarnych muzyków jest inny. Inny był muzyków białych i żydowskich, którzy przecież też improwizowali. Było naśladownictwo, jak na polskich

filmach przedwojennych, gdzie białym muzykom farbowano twarze na czarno. A przecież mieliśmy u nas mnóstwo bardzo dobrej muzyki. Co pokazała ostatnio świetna płyta Maseckiego z Młynarskim (Jazz Band Młynarski-Masecki – *Noc w wielkim mieście*, 2017). Wcześniej Paweł Kaczmarczyk zrobił ciekawe przeróbki żyjących w Ameryce, ale trzeba pamiętać, że polskich kompozytorów Warsa i Kapera (*Vars & Kaper: Deconstruction*, 2016). To przecież wszystko muzyka stąd i na czasie. A czułem się jak odszczepieniec, kiedy mówiłem, że jazz pochodzi z Polski...

Mówisz jak osoba zatroskana o polski jazz i zainteresowana nim, o co pewnie nie podejrzewają cię ci, którym kojarzysz się tylko z yassem, a więc z nurtem sprzeciwu wobec niego.

Lekcje były przez nas odrabiane. Ganiałismy do szefa gdańskiego PSJ-tu, który zgrywał nam płyty na kasety. On miał chyba ze 160 płyt Coltrane'a! Był w stanie na weekend ściągnąć bootlegi z występów Dolphy'ego z Mingusem, w okrojonym kwartetowym składzie. Miał tylko na półtorej doby te płyty i przez ten czas wszystko nam zgrywał. Widzieliśmy też to światełko, które w polskiej muzyce pojawiło się wraz z Komedą, pociągnięte następnie przez Stańkę.



fot. Kuba Majerczyk

Szukalski! Jak żałuję, że był tak świetnym tenorzystą, bo z tego powodu nie zrobił za wiele na bas klarncie, a był na nim znakomity. Pojawił się na moment Polish Jazz Ensemble Leszka Żądło i Sendeckiego. Równolegle John Zorn z Billem Laswellem. Europejska scena impro. Wyłapywaliśmy takie rzeczy.

Zanim zacząłem mówić, że polscy jazzmani nie potrafią grać jazzu, że robią kliszę, a będąc świetnymi instrumentalistami, mogliby grać swoje, dokładnie ich posłuchałem. Przywara młodości, nie kalkułowalem, czy po tym, co powiem, ktoś będzie chciał mnie słuchać, bo totalnie wierzyłem w to, co grałem i grałem uczciwie. A potem miałem taki okres,



fot. Jarosław Wierzbicki

kiedy się zamknąłem zupełnie, niewiele mówiłem, siedziałem cicho.

Może yass nie został właściwie odebrany właśnie przez ten swój wykrzywiony wizerunek prześmiewczego ruchu, który lekceważy polski jazz i głównie jemu się sprzeciwia? Może dlatego druga strona nie potraktowała was poważnie, nie dostrzegła pozytywów, tego że nie byliście takimi ignorantami, jak mogłoby się wydawać?

Masz zupełną rację. Chciałem powiedzieć Stańce, ale nigdy tego mu nie powiedziałem: „Wie pan, my przed osiemdziesiątym dziewiątym nigdy nie wyszliśmy oficjalnie na scenę”. Bo rzeczywiście, Miłość pierwszy koncert *Modlitwa o pokój* zagrała

w osiemdziesiątym dziewiątym. Mieliśmy szczęście żyć w ciekawych czasach, stawać się dorosłymi, kiedy można było grać w pełni wolną muzykę, czerpiąc z różnych doświadczeń.

Widzieliśmy klonowość PSJ-u, nie tylko muzyczną, ale i instytucjonalną. Trzeba było oddać jakichś jeńców. Chcieliśmy móc mówić swoim głosem, widzieliśmy wielkie zwycięstwo muzyczne, ale też porażkę medialną całego pokolenia Young Power. Wyszedł Young Power (płyty zespołu ukazywały się w latach 1987-89 – przyp. red.),

grzecznie złożona orkiestra, żeby ją wszyscy przełknęli, a przeczytałem w Jazz Forum, że tam z tyłu jest rockowa sekcja, a z przodu same bzdury. Wyszedł świetny Tie Break (mowa o płytach z początku lat dziewięćdziesiątych – przyp. red.) – został zlekceważony.

Skoro mówisz o przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych, jest pewien charakterystyczny motyw powtarzający się w twojej biografii, zwłaszcza wtedy. Odszedłeś z zespołu Snukasky, w którym pojawiła się szansa na zrobienie kariery, jako gwiazda rocka, bo nagraliście materiał

jeden nasz utwór zajął drugie miejsce na liście Rozgłośni Harcerskiej i był na trzydziestym którymś w Trójce. Jako osiemnastoletni chłopak wybrałem wtedy freejazzową grupę, żeby grać w Gdańsku z kolegami, zamiast pojechać na koncert promocyjny Snukasky do Warszawy.

Zgadzasz się, że daje się tutaj dostrzec pewną prawidłowość. Zwłaszcza, że potem też właściwie zdystansowałeś się wobec yassu.

Mówisz jak moja kochana mamusia, ale masz dużo racji. Jest we mnie jakaś taka rysa, za którą jestem wdzięczny...

Jesteś zadowolony z tego, że tak reagowałeś, tak decydowałeś?

Można by rozpaczać, bo pamiętam, jak w Magazynie Muzycznym było 2/3 strony o Snukasky i obok mała wzmianka o De Mono. Byliśmy na wznoszącej fali. Ale – po pierwsze – być może nie żyłbym już dzisiaj, gdybym został gwiazdą rocka. Po drugie –

Chodziło o zaatakowanie sarkazmem, zburzenie świątyni, którą zbudowano na fałszywych podstawach

na płytę, a wasze piosenki zaczęły pojawiać się na liście przebojów Trójki, żeby grać z kompletnie awangardową Miłością. A z niej odszedłeś niedługo potem, kiedy Miłość ze swojego początkowego etapu zaczynała robić się popularna i startowała na jazzowe sceny i rynek fonograficzny.

Odejście ze Snukasky – to nie było miłe dla mojej rodziny, moja mama rozpaczała. Wiesz, rynek pop,

myślę, że nawet jeśli nie porzuciłbym klarnetu, tak jak to było przy punk rocku, który grałem z grupą Iwan Groźny, to nie doszedłbym do dzisiejszego poziomu na tym instrumencie. Nie rozwinąłbym tak tego instrumentu, nie pojechałbym na festiwal Company Week, na zaproszenie Dereka Baileya, nie poznałbym tam Tony'ego Oxleya, nie trafiłbym do orkiestry Django Batesa, nie zacząłbym rozwijać w Polsce współczesnej muzyki improwizowanej. Być może nigdy bym jej nie praktykował.

Rozumiem, są ewidentne plusy, których nie przesłaniają minusy.

Ekonomia życia? Nie narzekam, choć się zdarzało. Igor Pudło czasem, kiedy skończyliśmy koncert i usiedliśmy sobie gdzieś w barze, żeby wypić po piwie, dostawał serdecznej rozpaczki - za którą bardzo go lubię - i mówił: „Kurde, powinieneś mieć dwa domy”. Faktem jest, że nieraz czułem się upodlony, grając w Tokio na czteroletniej trzcinie, ale grałem, inaczej niż inni, miałem swój głos i język. A jak miałem tam okazję wystąpić w duecie z Kazutoki Umezu, to publiczność wykupiła wszystkie moje płyty, jakie przywiozłem do Japonii. Wszystkie kilkadziesiąt poszło za jednym razem.

Bardzo dużo czasu poświęciłem ostatnio, by zobaczyć wszystko w prawdzie i pogodzić się ze swoją historią. I to jest jedyna możliwość, żeby móc dalej grać swoją muzykę w sposób autentyczny. Ciągłe nie dać się zagonić w ten róg, o którym mówisz: „Jezu, gdybym ja wtedy dalej nagrywał te przeboje, pisał kolejne”. Mnie akurat to łatwo przychodziło.

Możesz się pocieszać, że i tak osiągnąłeś stutysięczną sprzedaż – z grupą Hocki Klocki, którą założyłeś, żeby robić muzykę dla dzieci.

Tak, i to była sprzedaż winyla. To już się nie powtórzy.

Oczywiście nie chodziło mi wyłącznie o kwestię finansową lub o sławę. Faktem jest też jednak, że nie było cię w Miłości, kiedy stała się niezwykle ważnym zespołem. Kto wie, czy nie najważniejszym w tym kraju, w okresie jej działalności. Nie było cię w filmie o Miłości.

Nie ma mnie w tym filmie, bo ten film (*Miłość*, reż. Filip Dzierżawski, 2013 – przyp. red.) jest bardzo piękny i mówi dużo prawdy o tym, co się zdarzyło. O niektórych rzeczach musieliśmy sobie z Ty-

monem dużo porozmawiać, ale jest też wiele rzeczy, za które go podziwiam. I niezwykle cenię go, że będąc producentem tego filmu, pokazał go w takiej wersji, jaką można obejrzeć. Film powiedział wiele o tym bandzie. Po jego obejrzeniu bardzo się ucieszyłem, że mnie

Czułem się jak odszczepieniec, kiedy mówiłem, że jazz pochodzi z Polski

tam nie ma. Nie chodzi mi o to, że czuję się lepszy, wynoszę się. Tylko, że nie byłem w tym zmaganiu, które oni musieli przejść jako ludzie, jako muzycy.

Tam bardzo mądrze, i czytelnie dla odbiorcy, mówi Mikołaj. Z pozycji pełnego outsidera. Bo prawda jest taka, że tam pełnymi outsiderami byli on i Jacek Olter.

Nie ma cię też w filmie o Jacku Olterze (Olter, reż. Krystian Matyszek, 2004).

Tak, bo nie chciałem się zgodzić na konwencję opowiadania anegdot o Jacku. Patrzyliśmy do końca, co się z nim dzieje, ale mu nie pomogliśmy, nie zapobiegaliśmy jego śmierci.

Z Miłości odszedłeś na wczesnym etapie, bo nie odpowiadało ci publiczne granie standardów, które wyćwiczyliście na próbach?

W tym zespole z czasem zaczęło się udawanie jazzu. Miałem jakieś przeczucie, że tak będzie. Że wejdziemy w jazz. Mógłbym nawet powiedzieć, że to mnie przestraszyło, ale bardziej mnie to odstręczało. Rozumiesz? Nie po to deptaliśmy z Tymonem znane czasopismo, robiąc z nim to, co w dzisiejszych czasach pewien wokalista „martwometalowego” zespołu zrobił z *Biblią*. I po tym mamy wejść w ten cały nurt, oddając jeńców?

Jakkolwiek na to patrzeć dzisiaj, Miłość była jednym z najlepszych polskich jazzowych zespołów ostatnich lat, który stworzył pewien wyłom. Dzięki niej też świat dowiedział się o Leszku Możdżerze, Maciek Sikała wrócił do porządnego grania. On był przecież najlepszym uczniem profesora Tadeusza Kamińskiego, ja byłem najgorszym [śmiech], ale obaj mogliśmy rozwijać u niego swoje osobowości. Wiele dobrego dzięki Miłości się wydarzyło. Miłość nie była miejscem, w którym można było pogodzić wizję Tymona z moją.

Czyli jaką?

Mnie było bliskie granie Kapitana Beefhearta – free rock w składzie jazzowym. I później Arhythmic Perfection było taką punkrockową grupą, która grała w składzie jazzowym. Stawaliśmy w szranki z zespołem, który był złożony niemal-

że z wirtuozów. My mieliśmy inną ideę grania, nie włąziliśmy sobie w drogę. Szliśmy równoległe, nie przeszkadzając sobie. To później z członków jednej i drugiej grupy zaczęły się tworzyć nowe formacje, dołączali nowi ludzie. Jednak na początku wszystko opierało się na muzykach z Niebieskiego Lotnika, Arhythmic Perfection albo Miłości.

Myszę, że gdyby istniał wtedy normalny rynek, gdyby pojawili się prawdziwi producenci, menedżerowie, wytwórnie, którzy by nas ogarnęli, to nie mówilibyśmy dzisiaj o błędach, które popełniliśmy. Bo my nie popełniliśmy żadnych błędów. Dzięki nam



fot. Jarosław Wierzbicki



fot. Jarosław Wierzbicki

dokonał się wyłomom. Mimo tego, że nas okpiąno, wycięto z przywilejów i korzyści wynikających z przynależności do elitarnej grupy jazzowej. Zaistnieliśmy, nie daliśmy się tak wykopać, jak wcześniejsze pokolenie, które – jak mówiłem – bardzo szanuję. Im zrobiono ogromną krzywdę.

Masz na myśli, że ich zmarginalizowano, nie doceniono we właściwym czasie – Young Power, Tie Break?

Tak. Dzisiaj już nikt nie powie złego słowa na Gralakę czy na Yaninę Iwańskiego. Ale słyszałem, że są w Polsce jazzmani, którzy chodzą zobaczyć, jak inni pomylili się na scenie. A przecież wiadomo, że w jazzie pomyłka jest istotą wyjścia do czegoś nowego. Dlatego dążyłem do stworzenia swojego osobnego świata. Myślę, że to moje odchodzenie na moment przed jakimś rozwinięciem czy – nazwijmy to – sukcesem było pewnym mechanizmem obronnym. Próbą zachowania własnego zdania, własnego języka i własnej muzyki. Choć jeszcze, jako osiemnastolatek, tego nie wiedziałem.

Rock nie skończył się dla ciebie, kiedy przestał działać Iwan Groźny czy może jak poszedłeś z Miłością, a nie ze Snukasky? Słuchasz tej muzyki jeszcze, ma dla ciebie jakąś wartość?

Rock przewijał się od czasu do czasu, zwłaszcza kiedy brałem udział w nagrywaniu rzeczy, które Tymon napisał i które śpiewał (na przykład zespołu Kury – przyp. red.). Jedną z ważniejszych dla mnie płyt jest *My Life in the Bush of Ghosts* Davida Byrne'a i Briana Eno.

Tylko, że ją akurat trudno zakwalifikować do rocka. Ale dobrze, że o niej mówisz, bo myślę, że inspiracja nią jest w centrum twojej twórczości, zwłaszcza obecnie. Wpłynęła chociażby na *Responsio*

Mortifera, Rite Of Spring Variation, MazzSacre +/- czy ostatnio na nagraną z duetem Hati płytę Teruah.

Mieliśmy szczęście żyć w ciekawych czasach, stawać się dorosłymi, kiedy można było grać w pełni wolną muzykę

Być może. W każdym razie rock u mnie nie zaginął. Jak już nie grałem z Arhythmic Perfection, założyłem transowy skład z Michałem Gosem na perkusji, z moim bratem na basie, Adamem Kamińskim na klawiszach i przewijającymi się paroma jeszcze muzykami. I to był band rockowy, tylko grał muzykę improwizowaną. Próbowałem z nim powrócić do moich kompozycji, partytur graficznych, pewnych biografii dźwięków, jak to nazywam, ale to okazało się już niemożliwe. Wszyscy mieli haj na granie długich, transowych form. Ale z natury był to zespół rockowy. Zaczął jako rockowy i skończył jak rockowy: rozpadł się z hukiem [śmiech].

Kiedy patrzysz z perspektywy czasu na swoją twórczość, zwłaszcza na to, co zostało zarejestrowane i wydane, to postrzegasz ją jako proces, który do czegoś zmierza? Czy raczej jako chaos, w którym do głosu dochodzą różne wątki, niektóre z nich powracają inne nie?

Jestem zadziwiony, że miałem niezwykle szczęście w szalonym odruchu odbić się od tamtej rewolucji. Nazywam yass rewolucją, bo nasza postawa

oburzała wielu ludzi, choć ja to widzę raczej jako ewolucję. Miałem szczęście się od tego odbić, kiedy yass się zjazzoził. Całe szczęście, że mieliśmy desant bydgoski i że powstała scena Mózgu, gdzie kultywowano muzykę współczesną, teatr

i performance. Scena, z którą się mocno związałem, do tego stopnia, że zaczęto o mnie pisać, że jestem z Bydgoszczy. A ja jestem z Gdańska, tam się urodziłem.

Miałem niezwykle szczęście, że odszedłem z Miłości, stworzyłem Niebieskiego Lotnika, który miał najlepszą możliwą sekcję, jaką tylko mogłem sobie wymyślić, czyli Ola Walickiego i Jacka Oltera. Miałem szczęście, że wyjechałem za granicę, mogłem spotkać Dereka Baileya, Tony'ego Oxleya, z którym spędzałem całe dni, grając i rozmawiając, jak my teraz. Wiele mnie nauczył, udzielił mi praktycznych wskazówek, kiedy miałem już nagranie, z którego powstała wydana w Niemczech płyta Perplex – Newborn. Potem ważna była możliwość pracy z Andrzejem Przybielskim, w ostatnim roku jego życia. Gra z Peterem Brötzmannem na jednej scenie, duet z Evanem Parkerem. Cóż można więcej sobie wymyślić?

Mówisz raczej o sytuacjach życiowych, nie o samej muzyce. Co oczywiście też jest odpowiedzią na moje pytanie.

Tak, bo nie stawiam muzyki ponad życie. To jest odpowiedź, w której zawieram swoje traktowanie muzyki. Jeśli ona nie jest drogą życia, to nie ma kompletnie sensu. ●



fot. Lech Basel

Tytan pracy. Towarzysz artystycznych dróg wielu muzyków w Polsce i zagranicą. Ze wspólnie zdobytych doświadczeń świadomie zbudował solidny fundament, którym w średnim wieku może się pochwalić niewielu artystów, nie tylko w Polsce. Kiedy rozmawialiśmy, nowa płyta **Marka Napiórkowskiego** WAW – NYC stała się pretekstem do rozważań o wolności w jazzie, wolności lidera zespołu czy poczuciu czasu i miejsca.

Przekroczyć siebie



Vanessa Rogowska

vrogowska@gmail.com

Vanessa Rogowska: Słuchając płyty WAW – NYC zadawałam sobie pytanie, czy to przypadek, że skład zespołu odzwierciedla główne komponenty

ty jazzu? Za perkusją Clarence Penn – Afroamerykanin z poważnym dorobkiem zanurzony w historii jazzu, pianista Manuel Valera – Kubańczyk?

czyk, przedstawiciel latynoskiego nurtu jazzu, saksofonista Chris Potter – gwiazda współczesnego oraz z Polski – Marek Napiórkowski – gitarzysta i Robert Kubiszyn – basista, rodzyński z importu...

Marek Napiórkowski: Nie był to celowy zamysł. Kiedy pojawił się pomysł na muzykę, zastanawiałem się, jaki zespół mógłby ją najlepiej zinterpretować. Zadzwoiłem do Clarence'a Penna, który nagrał ze mną płytę *Up!* i potem pojechał z nami w trasę. Po tym doświadczeniu wiedziałem, że kiedyś będę chciał z nim zagrać powtórnie. Zapytany o interesujących pianistów,

cy perkusista. Już jako nastolatek grywał z wielkimi postaciami jazzu, takimi jak Betty Carter czy nawet Dizzy Gillespie. Pochodzący z Kuby Manuel gra z latynoską żarliwością, ale w jego muzyce słychać lirykę będącą konsekwencją jego fascynacji Chopinem, wyniesionej z czasów studiów klasycznych w Hawanie. Robert i ja do naszych ulubionych jazzowych dźwięków dokładamy pierwiastek słowiański.

Różnimy się jedynie środowiskiem, z którego pochodzimy. Uświadomiłem sobie, że na styku tych światów powstało coś, co łączy nasze dwa miasta i kultury muzyczne. Nasz kwartet nagrał płytę w Warszawie „na setkę”, bo jesteśmy nastawieni na interakcje. W jednym utworze zabrakło mi instrumentu dętego. Nie miałem planów, aby na płycie pojawił się ktoś tak znamienity jak saksofonista Chris Potter. Zawdzięczam to ponownie Clarence'owi, który

przedstawił moją muzykę Chrisowi. Poleciałem do Nowego Jorku, gdzie Chris Potter dograł swoją część tak dobrze, jakby był z nami. Dzięki niezwykle rozwiniętej intuicji muzycznej potrafił się dopasować i reagował na każdy niuans naszego grania.

Ludzi z różnych stron świata wyróżniają szczególne cechy, a najważniejsze odbywa się na pograniczu światów czy zdarzeń

zapropozował Manuela Valerę. Tak powstał kwartet, który dopełniliśmy Robert Kubiszyn i ja. Niby pochodzimy z różnych stron świata, ale wszyscy wychowaliśmy się na podobnej muzyce. Łączy nas wspólny jazzowy korzeń. Zafascynowani jazzem, słuchaliśmy tych samych płyt, stąd porozumienie stało się naturalne.

Clarence to wychowany w kolebce jazzu wyśmienicie swingują-

Można podsumować to zdarzenie stwierdzeniem, że pogranicza są ważne?

Tak. Ktoś w jednym z wywiadów zapytał, czy chcielibyśmy grać jak Amerykanie. Nawet jeśli, to i tak nie da się nie zauważyć naszej odmienności kulturowej. Korzeniem tej muzyki jest blues, który nie jest moją naturalną tradycją, jednak jako pachołę słuchałem bluesów. Miałem naście lat, kiedy zachwyciła mnie muzyka Jimmiego Hendrixa, Alberta Collinsa czy Led Zeppelin. Ta muzyka stała się moim językiem, tak jak jazz stał się światem.

wym zjawiskiem kulturowym, uniwersalnym językiem muzycznym. I jazz, jako język, zmieniał się w ciągu lat. Przykładem niech będzie jazz skandynawski. Także Polacy grają muzykę w szczególny sposób, nasiąknięty naszą specyfiką kulturową. Ludzi z różnych stron świata wyróżniają szczególne cechy, a najważniejsze odbywa się na pograniczu światów czy zdarzeń. Pewnie grałbym inaczej, gdybym wychował się w Stanach.

Czy dla muzyka jazzowego Nowy Jork jest koniecznym odniesieniem?

Koniecznym nie. Jest inspirującym, ciekawym miejscem, w którym warto bywać. Nowy Jork jest stolicą światowej sztuki, która tętni niespotykaną energią. Muzycy z całego świata próbują zaznaczyć tam swoją obecność. Niby można kupić każdą płytę, nie wychodząc z domu, ale słuchanie muzyki granej przez mistrzów w małym klubie daje zupełnie inne doznania. Muzyków w NYC jest tak wielu, posiadają odmienne doświadczenia, sposoby ekspresji, narodowość, co składa się na wyjątkową wypadkową. Życie jazzmana w Nowym Jorku nie należy do łatwych. Clarence powiedział mi, że może mógłby zmienić miejsce zamieszkania, ale nie chce utracić kontaktu z tą trudną do zdefiniowania intensywnością tamtej sceny. Nowy Jork to nieustający tok informacji, ciąg wydarzeń i ludzi, które łącznie rozszerzają definicję jazzu. Przy okazji... Zauważyłem, że obecnie muzycy grają bardzo skomplikowane formy, które popularyzacji jazzu nie sprzyjają. Komplikacja może zamknąć muzykę w obrębie własnego środowiska. Jednak idąc do klubu, gdzie gra dobry zespół, możemy doświadczyć wspomnianej intensywności, która jest trudna do

wytłumaczenia. Najlepiej odczuć ją na własnej skórze.

To wynik niezliczonych relacji, połączeń, także na poziomie nieświadomości, które tworzą nową, unikalną jakość.

Będąc w NYC chodzę codziennie na jeden, dwa koncerty. Od klubu do klubu. Zawsze jest czego posłuchać, choć dziś po pierwszym efekcie zachwyty, to doznanie ustabilizowane. Potrafię wyjść z koncertu, który mi się nie podoba.

Czy po nagraniu płyty coś zmieniło się wokół ciebie, w tobie?

Minęło tylko kilka miesięcy od wydania płyty, która notabene powstała odmiennie od poprzednich. Zazwyczaj zbierałem materiał, nagrywałem i promowałem płytę koncertami. Tym razem napisa-

Nowy Jork to nieustający tok informacji, ciąg wydarzeń i ludzi, które łącznie rozszerzają definicję jazzu

ne przeze mnie utwory usłyszałem dopiero podczas próby poprzedzającej nasz pierwszy wspólny koncert. Następnie pojechaliśmy w trasę, a potem weszliśmy do studia. Po intensywnych działaniach przy

tworzeniu płyty przychodzi coś na kształt krótkoterminowej nagrody. Odpuszczenie, czas na pierwszą konfrontację ze słuchaczem, rodzaj spełnienia. Jednakże, największe szczęście dają koncerty. Zagrałem dwie trasy z moimi partnerami, a szykują się kolejne dwie w lutym i listopadzie bieżącego roku. Możliwość stawania się zespołem na scenie w tym składzie jest istotną nagrodą. Wspólne eksploatowanie energii podczas koncertów należy do wydarzeń na pograniczu intuicji, które ewoluują z koncertu na koncert.

To wymarzony układ.

Pewnie. Przetarliśmy różne ścieżki, improwizowaliśmy, zgraliśmy się ze sobą. Nowością jest dla mnie pisanie na konkretny termin, kiedy to deadline określa, zamyka proces twórczy czy jego rozmiar. Stało się to z pomocą mojej menedżerki Marty Sołtys, która dość szybko zaczęła ustalać terminy koncertów. Tak też można. Najważniejsza jednak jest świadomość, że nasza muzyczna relacja jest partnerska.

Czy amerykańscy muzycy skomentowali twój sposób ekspresji jazzowej?

Na pewno wyczuwają indywidualne cechy każdego z nas. Różni-



fot. Lech Basel

ca między polską a amerykańską rzeczywistością jest choćby taka, że ja znam prawie wszystkich polskich muzyków. Z większością grałem. Oni mieszkając w Nowym Jorku, nie byłiby w stanie z wszystkimi zagrać. To niewykonalne, scena jest dużo większa. Trudno mi za nich odpowiadać, ale już po płycie *Up!* wiedziałem, że chłopaki grając z nami, nie robią „skoku na kasę”. Moi współpracownicy są otwartymi ludźmi o różnorodnych doświadczeniach i, co cennie, nie pilnują zawzięcie czystości gatunku.

Czy poruszając się w gatunku improwizowanym, jakim jest jazz, można zawłaszczyć czyjąś wolność? Jak to wywołuje skutki? Może ktoś ci dał do zrozumienia, oznajmił, że przekroczyłeś jego granice?

W moim rozumieniu i doświadczeniu nie ma takiej możliwości. Muzyka jest wolnością i jako muzyk mogę zrobić cokolwiek, kierując się intuicją



fot. Lech Basel

– tajemniczym radarem improwizacyjnym. Ciekawszym zagadnieniem jest dla mnie pytanie, jak daleko może sięgać improwizacja w przekraczaniu granic. Ja i moi współpracownicy pochodzimy ze świata kompetencji. Chcąc zbliżyć się do muzyki wielkiego Johna Coltrane’a, analizowałem sumiennie początki jego działalności, żeby głębiej przeżyć i zrozumieć jego późny, metafizyczny okres. Nie ma chyba muzyka, którego język rozwijał się z takim imperatywem twórczym i tak „po kolei”. Ta ewolucja u Coltrane’a jest niezwykła.

Jazzu trzeba się uczyć od początku. Jestem samoukiem. Od tego roku wykładam na Wydziale Jazzowym Uniwersytetu Muzycznego w Warszawie. Uważam, że chcąc zrozumieć przekaz innego muzyka, warto poznać i zrozumieć jego język. Niektórzy postrzegają to jako ograniczenie. Nic bardziej mylnego! Większość muzyków, których lubię, grających otwarte, improwizowane formy, pochodzi ze świata kompetencji. Rzeczony Coltrane, nutka po nutce, rozszerzał świat muzyki, tworzył nową harmonię. Od kwintetu Milesa poprzez *Giant Steps* do harmoniczných odjazdów. Taka droga jest dla mnie fascynująca. Podobnie my staraliśmy się zbliżyć do muzyki swoich mistrzów poprzez zrozumienie ich kunsztu, te-

go, jak grają. Ciężko jest zagrać solówki Charliego Parkera, nie mając umiejętności. Rozwijając myśl... My grając, staramy się przekroczyć sie-

czy gorzej, ale gram tak jak ja. Słyszałem ostatnio własne nagrania sprzed trzydziestu lat i jest w nich moja charakterystyczna nuta. Nie uciekniesz od siebie. Idąc tym tropem... Kiedy impro-

wizuję, puszcza wodze wyobraźni. Istnieje jednak rodzaj gustu, smaku, którego nie przekroczyć.

Zauważyłem, że obecnie muzycy grają bardzo skomplikowane formy, które popularyzacji jazzu nie sprzyjają. Komplikacja może zamknąć muzykę w obrębie własnego środowiska

Ile lider może ofiarować wolności? Czy powinien kontrolować zespół?

Nie ma takiej potrzeby. Napisałem utwory, ale jaki rytm proponuje mi Clarence, to jest

bie. To się czasami zdarza, ale na styku zjawisk, powiedzmy, energetycznych, kiedy odłączymy się od kontroli. Wtedy muzyka płynie przez nas i bez naszego udziału. Brzmi to zapewne ezoterycznie...

jego sprawa. Oczywiście mnie może się to mniej lub bardziej podobać, i mogę go naprowadzić na właściwy trop, używając metafory. Ceniąc dobrych muzyków, szczególnie w małym składzie, zakładam, że każdy zagra w bardzo indywidualny sposób i razem stworzymy wspólną układankę. A ona jest wspólna, kiedy każdy coś wnosi. Kiedy byłby to większy zespół, musiałbym szczegółowo określić konkretne partie. Jedyne, co zmieniałoby się w czasie trasy, to formy utworów. Ja o tym decyduję, ale na pewno staram się uwolnić improwizację na bazie tego, co zapisane...

Skądże... To są ważne chwile, choć moim zdaniem nie powinno się do nich dążyć celowo. Brak kontroli jest wskazany nie tylko w muzyce.

Jednym z najważniejszych dla mnie określeń dotyczących innych muzyków jest stwierdzenie, że ktoś jest naturalnym muzykiem. To objawia się jako rodzaj indywidualnego temperamentu muzyka. Taki był Tomasz Szukalski, jest Henryk Miśkiewicz, który gra dokładnie tak, jakim jest człowiekiem. Podobnie ja uważam się za muzyka naturalnego. Lepiej

A panowie posiadają wszystkie inne przymioty, które pozwalają im zaufać...

Dokładnie tak.

Wykonujesz różne role. Jesteś kompozytorem, wykonawcą, aranżerem, producentem. Poruszasz się także w stylistykach odmiennych od jazzu. Jak w takich sytuacjach nie stracić siebie? Jak krocząc wieloma ścieżkami, nie zgubić siebie?

Od trzech lat rzadko wypożyczam talent. Postawiłem na swoje. Specyfika mojej pracy zmieniła się. Zajmuję się własnymi projektami. Robię rzeczy, na które mogę mieć wpływ. To jest cecha dorosłości. Dorosłem, ale robię różne rzeczy, bo posiadam takie umiejętności i potrzebę. Niedawno napisałem dla Teatru Starego w Lublinie kołysanki dla dzieci, które wykonuję wspólnie z Natalią Kukulską. To koncert-przedstawienie, ale powstanie z tego płyta, która ukaże się wiosną tego roku. Pisuję piosenki, muzykę teatralną. Ciągłe szukam różnych rzeczy. Nie mam problemu z „gubieniem siebie”. Kilka lat temu spotkałem w Moskwie Kevina Eubanksa, świetnego gitarzystę, i nie mogłem uwierzyć, kiedy mi opowiadał, że przez 17 lat, dzień w dzień był kierownikiem muzycznym zespołu The Tonight Show Jaya Leno. Zadaniem Eubanksa było pisanie aranżacji muzyki użytkowej. Oczywiście zdarzali się tam goście tacy, jak Miles Davis czy B.B. King. Ta praca nie pozbawiła go otwartości, świeżości czy umiejętności. Był i jest świetnym muzykiem jazzowym.

Wykonywał dobrze swoją pracę.

Genialnie ją wykonywał. Nie tracić siebie to nie grać chałtury. Nawet jeśli kiedyś, za chlebem, grałem dużo muzyki użytkowej, to zawsze z uważnością w stosunku do tego, co grałem. To rodzaj stanu wewnętrznego. Jeśli starasz się to zrobić jak najlepiej, twój indywidualny rys nie zaniknie.

A jak wyglądał twój świat muzyczny, zanim dotknąłeś gitary?

Prawie nijak. Kiedy miałem siedem lat, mama zapisała mnie na naukę gry na skrzypcach. Cho-

dziłem dwa lata. Wolałem grać w piłkę. To była miłość bez wzajemności. W wieku 12 lat sięgnąłem po gitarę.

Do jazzu trafiłeś poprzez rocka i bluesa. Kto przechylił szalę na korzyść jazzu?

Moi idole, czyli Pat Metheny, John Scofield czy Bill Frisell, też zaczęli od rocka. Niektórzy zostali przy rocku, bo sprawia im to frajdę. Grałem bluesy z moim przyja-

Jazzu trzeba się uczyć od początku

ciem Arturem Lesickim, aż ktoś z Domu Kultury w Jeleniej Górze, skąd pochodzę, zafundował nam warsztaty jazzowe w Chodzieży, które odmieniły wszystko. Wcześniej słuchałem radia i *Wieczorów* płytowych prowadzonych przez Tomasza Szachowskiego czy niezmiennie genialnych audycji Ptaszyna Wróblewskiego. W 1985 roku nagrałem transmisję koncertu Pata Metheny'ego w Polsce. Na magnetofon kasetowy. Nic wtedy z tego nie rozumiałem, ale koncert zrobił na mnie duże wrażenie.

Skoro jesteś przykładem człowieka, który swoją pasję przeobraził w zawód, to jak postrzegasz edukację jazzową w naszym kraju?

Świetnie, że ludzie mogą w końcu uczyć się jazzu. Mogą uczyć się improwizacji, czyli elementu, który jest kompletnie zaniedbany w edukacji klasycznej. Dodatkowo jazz wykładany w akademiach nabiera należnej mu rangi. Z drugiej strony żadna szkoła nikogo jazzu nie nauczy. Obserwuję to zjawisko za granicą, jak każdego roku tabuny muzyków kończą wydziały jazzu. Tylko z kim i gdzie będą oni grać? Droga jest zawsze ta sama. Ktoś musi cię usłyszeć, chcieć z tobą zagrać. Potem może jakiś starszy muzyk zaprosi cię do wspólnego grania... Jeśli ktoś ma grać, to będzie grał. Ponadto istnieje alternatywa dla edukacji klasycznej. Ja zaś ze swojej strony pomogę studentom, na ile będę mógł.

Jak odpoczywa Marek Napiórkowski?

Lubię jeździć „do ciepłego”. Czytam książki. Zacząłem chodzić na zajęcia z jogi ashtanga. Jeśli tylko jestem w Warszawie, to idę codziennie rano. Fajerwerków nie ma. Podjem coś dobrego. Dużo czytam. Nie jestem muzykiem, który chce być doceniony po śmierci. Nie kładę na ołtarzu jazzu innych przyjemności.

Czym jest dla ciebie poczucie czasu?

Muszę nawiązać do tego, o czym wcześniej rozmawialiśmy. Biorąc

pod uwagę wszystkie nauki o świadomości, korzystaniu z potencjału, patrzeniu z dystansu itd., to muzycy mają ten wielki przywilej, że często bez żmudnej pracy duchowej osiągają dostęp do wysokich poziomów świadomości, jak za kłaśnięciem ręki. Mogą połączyć się z „tym czymś większym”. Grając, czujemy czasami, że czas przestaje istnieć, jeśli coś fajnego się dzieje. Komponując, też odczuwam, że kiedy „przyżera”, to czas mija nie wiadomo kiedy. Nawet muzycy, którzy na świętych nie wyglądają, doznają pięknych stanów. Dlatego lubimy grać i bywać wysoko. ●



fot. Lech Basel



Artur Dutkiewicz – pianista jazzowy i kompozytor. Ukończył Wydział Jazzu Akademii Muzycznej w Katowicach. Przez wiele lat współpracował z Tomaszem Szukalskim, a także koncertował, między innymi z Janem Ptaszynem Wróblewskim, Zbigniewem Namysłowskim, Tadeuszem Nalepą, Darkiem Oleszkiewiczem, Urszulą Dudziak i Jorgosem Skoliasem. Od wielu lat prowadzi własne trio. Jest laureatem wielu konkursów muzycznych, w tym finalistą prestiżowego Thelonious Monk Competition w Waszyngtonie.

Cały ten jazz! MEET! – Artur Dutkiewicz



Jerzy Szczerbakow

jerzy.szczerbakow@radiojazz.fm

Jerzy Szczerbakow: Wojciech Karolak opowiadał kiedyś, jaką ma receptę na udane małżeństwo z Marysią Czubaszek. On funkcjonował w nocy, a w dzień spał, ona w nocy spała, a w dzień funkcjonowa-

ła. Dlatego, spotykali się tylko przy śniadaniach i kolacjach, a ponieważ rzadko się widywali, to za sobą tęsknili. U ciebie i twojej żony Hani jest dokładnie odwrotnie, rzadko można spotkać was oddzielnie.

Artur Dutkiewicz: Tak, u nas jest całkowicie odwrotnie. Są różne małżeństwa. Znam człowieka, który ciągle się rozwodził. Aż ożenił się z Włoszką. Nie znał za bardzo włoskiego, a ona nie знаła polskiego, ale bardzo się kochali. Nie mieli słów do rozmów i byli bardzo szczęśliwi [śmiech]. Natomiast ja z żoną przebywam dwadzieścia cze-

żeństwo cały czas się rozwija, kwitnie. Uważam, że receptą na udany związek jest być dla drugiej osoby. Przystawienie z „co wziąć” na „co dać”. Zazwyczaj każdy myśli o sobie, a właśnie myślenie o tym, żeby drugiej stronie było jak najlepiej jest ważne. To jest stara prawda, którą wystarczy sobie przypominać.

Czy miewasz momenty, że jesteś zmęczony muzyką i fortepianem, że chcesz odpocząć i masz potrzebę odcięcia się zupełnie od tej dziedziny?

Bardzo rzadko, ale zdarza się. Właśnie teraz zamierzam nie myśleć o muzyce przez kilka dni.

Receptą na udany związek jest być dla drugiej osoby

ry godziny na dobę i jest bardzo dobrze. Jutro wyjeżdżam, i będzie to dla nas pierwsza rozłąka od dłuższego czasu, na pięć dni. Ale robię to zupełnie celowo. W starożytnych czasach w porze deszczowej żony jechały do teściów, żeby małżonkowie zaczęli tęsknić. Ja wyjeżdżam na kurs jogi trochę odpocząć od wszystkiego. Nawet od siebie.

Na twojej ostatniej płycie *Traveller* jest kompozycja *Hey Hania*, dedykowana Hani.

Tak, to jest kompozycja prosto z serca. Obok pokoju, w którym ćwiczę, moja żona ma biuro. Te dwa pomieszczenia dzieli cieniutka ściana i mimo że ją wytłumiłem, to muzyka ciągle jest zbyt głośna, dlatego gram dla niej właściwie codziennie. Nasze mał-

Fortepian i muzyka cały czas są w mojej głowie, to jest część mnie, która ciągle gdzieś krąży.

Ile czasu dziennie spędzasz przy instrumencie? Czy kiedy nie jesteś w rozjazdach, to masz zaplanowane, na przykład, dwie lub cztery godziny na ćwiczenia?

Zazwyczaj ćwiczę przez dwie lub trzy godziny dziennie. Chciałbym więcej, ale nie chcę męczyć żony. Nie ćwiczę bardzo dużo, ale staram się robić to systematycznie. Jeśli mam parodniową przerwę między koncertami, to zawsze gram, żeby wzmocnić palce. Każdy człowiek napina się pod wpływem różnych emocji dnia codziennego i te napięcia trzeba rozluźniać. Mój kolega grający na perkusji mówił, że w jego szkole muzycznej powtarzano: „Ćwicz, bo jak nie, to będziesz musiał grać pop” [śmiech]. Ja także sporo ćwoczyłem. Przede wszystkim dlatego, że naukę zacząłem późno, bo mając jedenaście lat. Normalnie pianiści zaczynają około trzeciego roku życia. Musiałem ten czas nadrobić.

Słyszałem powiedzenie: „Nie ćwicz tyle, bo nie będziesz miał z kim grać”.

Na pewno z wiekiem krąg muzyków się zmniejsza. Znałem takich muzyków, którzy mieli już tak mały krąg artystów, z którymi chcieli grać, że była to pewnego rodzaju fobia. U mnie nie jest aż tak źle.

Jaką drogę przebyłeś, jako chłopak z Pińczowa, do kwartetu Tomasza Szukalskiego, z którym byłeś związany przez wiele lat?

Moja droga była bardzo długa. W Pińczowie, w pięknym pałacyku Wielkopolskich, pobierałem lekcje fortepianu u pani hrabiny Zofii Lipińskiej. Pani profesor przy mnie rozmawiała ze swoim mężem po francusku, co było dla mnie małym szokiem. Ale czułem się tam jak młody Chopin [śmiech], tym bardziej, że grałem tylko mazurki. Nigdy ich nie umiałem i zawsze dorabiałem jakieś końcówki i środki tak, żeby nie było widać, że tego nie umiem. Później dowiedziałem się, że to jest improwizacja i tak może być [śmiech]. Improwizowałem kiedy nasza pani profesor przysypiała na lekcji, ponieważ miała sporo lat. Żeby się nie zbudziła, nie grałem żadnych ostrych i zawiłanych dźwięków.

Później chciałem iść do szkoły muzycznej. Niestety, ponieważ nie ukończyłem podstawówki muzycznej, a jedynie prywatnie uczyłem się grać, nie chciano mnie przyjąć. Mogłem się dostać tylko do klas z nauką gry na fagocie albo na kontrabasie. Podziękowałem, ponieważ ani fagot, ani kontrabas mnie nie interesował. Parę miesięcy później pojechałem na konkurs pianistów jazzowych do Kielc. Tam zauważył mnie wicedyrektor szkoły muzycznej prof. Kutrzeba. To był zastępca tego dyrektora,

który mnie nie chciał przyjąć. Powiedział, że bardzo chętnie przyjmie muzyka improwizującego. Powołano specjalną komisję, która mnie przesłuchała i w grudniu, w połowie roku szkolnego przeniosłem się do szkoły średniej. Rodzice powiedzieli, że będę miał trzy lata opóźnienia w stosunku do rówieśników, więc postawili mi warunek, żebym skończył tę sześćcio-

W zespole powinno się grać razem trochę dłużej, żeby móc złapać swoje brzmienie i rozumieć się nawzajem

letnią szkołę w ciągu trzech lat. Tak też się stało, robiłem dwa lata w jednym roku, to był duży wysiłek. Chodziłem do normalnego liceum i do szkoły muzycznej.

Potem pojechałem na Konkurs Pianistów Jazzowych w Kaliszu. Zdobyłem nagrodę, której się zupełnie nie spodziewałem. Pojechałem tylko zobaczyć, jak wyglądają ludzie, którzy grają jazz, żeby mieć kontakt z muzykami, z prawdziwymi jazzmanami. Na studia bardzo chciałem zdawać do Akademii Muzycznej w Katowicach. Okazało się, że tam jest tylko pięć miejsc na jeden rok. Bardzo trudno było się dostać. Ale szczęśliwie zdobyłem kolejną nagrodę na Konkursie Improwizacji Jazzowej, właśnie

w Katowicach, która otworzyła mi drzwi do akademii bez zdawania egzaminów. Miałem szczęście, bo chyba nie starczyłoby mi odwagi, żeby zdawać przy tak dużej liczbie chętnych na jedno miejsce.

Po studiach grałem w Teatrze Instrumentalnym Ryszarda Gwalberta Miśka, bardzo eksperymentalnym. To reżyser i saksofonista który w siedemdziesiątych latach był guru free jazzu. W teatrze mogłem ćwiczyć jako kompozytor i aranżer, bo studiowałem kompozycję jazzową. Grałem konwencjonalnie i niekonwencjonalnie, czasem leżałem na fortepianie i uderzałem w klawiaturę, nosem

albo łańcuchami [śmiech]. Tworzyliśmy sztukę eksperymentalną łącząc ruch sceniczny z muzyką, bardzo awangardową, normalną, klasyczną i jazzową. Współtworzyłem muzykę do spektakli: *Proces* Kafki i *Taniec Lokatora*. Występowaliśmy w różnych operach i na festiwalach teatralnych. Jeździliśmy po Europie. Grałem solo z orkiestrą. To było wariactwo, różni artyści przychodzili, jak na przykład Franciszek Starowieyski po spektaklach w Hamburgu, i mówili, że drugiego takiego teatru nie ma na świecie. Mieliliśmy zajęcia z muzykami i aktorami, artystami z teatru Grotowskiego i Kantora. To były bardzo ciekawe czasy. Ale zdecydowałem się odejść. Wszyscy w teatrze wiedzieli, że zawsze będę grał muzykę jazzową.

Napisałem balladę, którą – jak mi się wtedy wydawało – mógł zagrać tylko Tomasz Szukałski. Wcześniej słyszałem jak wspaniale grał z The



fot. Piotr Gruchala



fot. Piotr Gruchala

Quartet i z organami Wojciecha Karolaka. Zrobił na mnie niesamowite wrażenie na koncercie podczas festiwalu Pomorska Jesień w Bydgoszczy, gdzie również występowałem z teatrem. Wtedy z bliska zobaczyłem, jak on gra. Jego gra tak mnie poruszyła od wewnątrz, że prawie się popłakałem. Po koncercie podszedłem do niego i powiedziałem, że jego występ był dla mnie wielkim przeżyciem. Ale na tym się skończyło, była to połowa lat osiemdziesiątych. Szczęśliwie usłyszał mnie jeden z menedżerów z Warszawy – Waldemar Duszyński. On wylansował Stanisława Soykę, był menedżerem Wojciecha Karolaka, a wtedy Tomasza Szukalskiego i Tomasza Stańki. Słyszał, jak grałem podczas koncertów z Karolem Szymanowskim i zorganizował nam trasy koncertowe. Zajął się też moją karierą, stworzyliśmy trio z Czesławem Bartkowskim i świętej pamięci Andrzejem Cudzichem

Po jednym z koncertów tria, w Akwariu, podszedł do mnie Tomasz Szukalski. Był bardzo wesoły i powiedział: „Synku, ładnie się rozgrywasz i masz ładny dźwięk, skąd ty jesteś?”. I później dostałem propozycję grania w kwartecie Tomasza. Współpraca, którą mi wtedy zaproponował, była dla mnie wielkim wyróżnieniem.

Z twojej opowieści wynika, że w życiu często los się do ciebie uśmiechał. Jednak było to, chyba, nie kwestią zrządzenia losu, a zasługą twojej ciężkiej pracy, starań i zaangażowania. Już od wielu lat prowadzisz swoje autorskie

trio. Trio jest najmniejszą formą comba jazzowego. Nie myślałeś o większym zespole?

Tak, chciałbym grać z saksofonistą. Grałem z wieloma, ale pamiętam, jak grał Tomek i trudno mi złapać harmonię z innymi saksofonistami. Ale jest to możliwe i myślę, że będziemy grali, od czasu do czasu, z saksofonem.

Tomasz Szukalski bardzo mocno odcisnął swoje piętno na muzyce, mimo że na rynku nie ma wiele jego autorskich płyt.

Tak, autorskich płyt nagrał cztery lub pięć. Z moim udziałem trzy. Ale poza tym nagrał około setki płyt z innymi artystami. Grając ra-

rytatywnego dla Tomasza Szukalskiego. Zawsze o Tomaszu Szukalskim mówisz z wielką sympatią i miłością. Natomiast był on wielką osobowością, która miała też swoje narowy. Są ludzie, którzy znali go od strony tych narowów, a nie od tej łagodnej. Ale mimo wszystko, kiedy organizowaliśmy koncert dla Tomasza, to wszyscy artyści, do których się zwróciliśmy, zdecydowanie chcieli zagrać.

Tak, zagrali artyści z Polski i z zagranicy, którzy z nim współpracowali i którzy go cenili. To było naprawdę duże wydarzenie. Ja zorganizowałem muzyków, a ty wspaniale poprowadziłeś cały koncert, który zakończył się sukcesem. Zebraliśmy sporą kwotę i udało się załatwić miejsce dla Tomasza w Domu Artystów Weteranów Scen Polskich w Skolimowie. Po bardzo trudnych latach mógł godnie spędzić ostatnie chwile w pięknym pałacu.

Czym się kierujesz dobierając muzyków do swojego zespołu? To bardzo istotne dla uzyskania od-

powiedniego brzmienia. Sekcja rytmiczna, z którą grasz – Michał Barański i Łukasz Żyta – jest jedną z najlepszych w Polsce, więc jest mocno zajęta. W życiu zdarzają się różne sytuacje. Co robisz, kiedy musisz znaleźć kogoś na zastępstwo?

Przydałoby się, żeby młodzi muzycy trochę więcej przeżyli, żeby mieli o czym opowiadać i o czym grać

zem, bardzo dużo wspólnie przeżyliśmy. Dwadzieścia cztery lata byliśmy w ciągłym kontakcie. Tomasz to wyjątkowo barwna osobowość. Nie tylko graliśmy razem, ale też się przyjaźniliśmy.

W 2010 roku Tomasz był w trudnej sytuacji i ty byłeś pomysłodawcą Dnia Szakala – koncertu cha-

Długo szukałem muzyków do swojego zespołu. Dopiero przez ostatnie lata wyłonił się stały skład z Michałem Barańskim i Łukaszem Żytą. Zagraliśmy wspólnie sporo koncertów oraz nagraliśmy dwie płyty: *Prana* i *Traveller*.

Przy doborze zwracam uwagę głównie na inteligencję muzyczną, czyli reagowanie na to, co się dzieje dookoła. Dobieram muzyków, którzy mają problemy warsztatowe za sobą, umieją grać i mają

dobry rytm. Kolejną kwestią jest otwartość na sytuacje nowe, nieprzewidziane, czyli kreatywność. Bycie kreatywnym muzykiem, to bycie też człowiekiem i granie o wartościach ludzkich, głębokich, o tym, co jest w nas najważniejsze. No ale to rzadkość. Idealnie byłoby grać z takimi, którzy warsztat traktują tylko jako narzędzie do rozmowy. Kiedyś muzycy długo razem ćwiczyli, znali się i była chemia w zespole. Dopiero potem grali wspólnie na scenie. Mimo pewnych niedoskonałości warsztatowych ich muzyka była spójna i przemawiała. Teraz są trochę inne czasy. Sidemani dużo grają śpiesząc się z joba na joba, nie ma czasu na opanowanie materiału na pamięć.

Większość muzyków to znakomici instrumentalści, świetnie czytają nuty i szybko adaptują się w nowych sytuacjach, ale koncert polega często na przeczytaniu utworów. Skupienie na nutach nie pozwala na swobodę. Dlatego, jeśli mam zastąpić moją sekcję innymi muzykami, to takimi, którzy posiadają tę inteligencję muzyczną i potrafią od razu wejść w nowe środowisko, ale też mają czas żeby się zaadoptować. Co nie jest łatwe.

Przed nagraniem płyty *Traveller* spotykaliśmy się z moim zespołem, często pracując nad brzmieniem. Grać zaczyna się dopiero wtedy, gdy zna się materiał. Dopiero wtedy można wyjść poza to grając o czymś. Za pomocą dźwięków opowiada się o tym, co jest teraz, o swoich nastrojach, za pomocą formy prezentuje się to co formy nie ma. W zespole powinno się grać razem trochę dłużej, żeby móc złapać swoje brzmienie i rozumieć się nawzajem. Tak było w kwartecie Tomasza Szukalskiego. Tam dopiero po jakimś czasie osiągnęliśmy właściwe brzmienie. Cały czas patrzę, jak grają inni i szukam muzyków, którzy oprócz tego, że są świetnymi rzemieślnikami, są kreatywni.

Kiedy obserwujesz młodych muzyków, to masz poczucie, że nadeszła trzecia fala polskiego jazzu?

Oczywiście, to jest właśnie trzecie pokolenie, które łapie wszystko bardzo szybko i szybko się roz-

Każdy dźwięk jest rodzajem energii

wija instrumentalnie. Jest dużo szkół, w internecie jest dużo materiałów muzycznych i pierwszy etap – warsztatowy jest o wiele łatwiej przejść. Teraz przydałoby się, żeby młodzi muzycy trochę więcej przeżyli, żeby mieli o czym opowiadać i o czym grać. Powinni stworzyć swój rozpoznawalny styl, bo wszyscy brzmią podobnie.

Jan Ptaszyn Wróblewski kiedyś powiedział, że to, do czego jego pokolenie dochodziło przez dwadzieścia lat, jeśli chodzi o znajomość jazzu, w tej chwili młodzi ludzie dostają w jednej pigułce i startują z zupełnie innego poziomu.

My dużo czasu poświęciliśmy właśnie na naukę podstaw. Natomiast młodzi ludzie już mogą być szybko na drugim etapie. Szkoły, moim zdaniem, powinny nie tylko uczyć warsztatu, ale również pokazywać, jak grać, żeby grać o czymś. Każdy

dźwięk jest rodzajem energii. Wychodzi z instrumentu czy wchodzi w mikrofon, z głośnika dochodzi do publiczności i przemienia się w świadomość, wznosząc ją lub działając destrukcyjnie. Oczywiście, żeby muzyka była ciekawa, musi być pewna opowieść, bohater dobry i siły przeciwne. Wszystko zależy w jakich proporcjach, jak się poustawia emocje, żeby historia była interesująca. Muszą być kontrasty oraz równowaga. Muzyka bez równowagi, jeśli prezentuję na przykład samą apatię, melancholię, jest destrukcyjna, bo pozostawia inercję.

Uważam, że w mediach jest dużo muzyki, która szkodzi, a ludzie nie mają świadomości tego, co słuchają. Ale jest też dużo muzyki wznoszącej, która pomaga i odstresowuje, poprawia nastrój, jak na przykład muzyka z lat czterdziestych i pięćdziesiątych, Louis Armstrong, Ella Fitzgerald, Dexter Gordon, ballady Coltrane'a, Herbie Hancock. Ta muzyka doszła do nas dopiero po około czterdziestu latach, jako funkcja społeczna i można ją usłyszeć teraz w windach, sklepach z firankami i w różnych restauracjach. Jest też muzyka, która wznosi na poziom ducha, jak Coltrane, Jan Garbarek, Keith Jarrett, Abdullah Ibrahim.

Artysta-fotografik Krzysztof Wierzbowski jest autorem okładki miesięcznika JazzPRESS, która przedstawia twój słoneczny profil (JazzPRESS



fot. Piotr Gruchala



fot. Piotr Gruchała

– 6/2012). Za każdym razem, kiedy ją widzę, mam wrażenie, że słoneczność, którą Krzyśkowi udało się uchwycić na zdjęciu, jest ciągle w tobie oraz daje o sobie znać w kontakcie z tobą i z twoją żoną Hanią. Dajecie światło i energię innym.

Pamiętam tę okładkę. Cieszę się bardzo. Słońce jest w każdym z nas, tylko chmury przechodzą dookoła słońca. Ale zawsze jest czas, kiedy ono wychodzi. To podobno nieprawda, że w środku mamy same problemy. Problemy są na zewnątrz, a w środku jest słońce. Chociaż w życiu jest różnie, to chodzi o to, żeby dawać sobie radę z problemami i być częścią rozwiązania a nie częścią problemu.

Twoje ostatnie płyty *Traveller* i *Prana* opowiadają o wewnętrznych wartościach oraz przekazują energię. Jest to energia, którą roznośisz po świecie?

Daję energię oraz życzę wszystkim, żeby mieli energię w sobie. To jest podstawa, wtedy się nie

choruje, ma się dużo entuzjazmu i siły do pracy oraz życia. Uważam, że ze wszystkiego można zrobić sztukę. Mam kolegę, travelлера, Janusza Bocheńskiego, fana jazzu, który jest niepełnosprawny, ale jeździ po całym świecie. Ostatnio był w Gambii. Ma trudności w poruszaniu się, ale wszędzie mu ludzie pomagają. To jest wielka sztuka, tyle podróżować, zwiedzać, mieć pasję i mimo choroby dawać sobie radę. Granice są tylko w umyśle.●

Cały ten jazz! / www.calytenjazz.pl

Jerzy Szczębakow – autor cyklu

Agnieszka Sobczyńska – autorka plakatów

Piotr Karasiewicz – kanał YT karasek52

Piotr Gruchała – fotografie



ZAPRENUMERUJ:
jazz forum
The European Jazz Magazine

JAZZTOPAD
WYTY 19 2016
ECM TRACES
JAZZ TOP 2017
ANKIETA KRYTYKÓW
MACIEJ OBARA MUZYK ROKU
DAVID VIRELLES
JOEP BEVING
PIOTR ORZECOWSKI
PIANO HOO LI GAN

ISSN 0324-8800 0 1
9 770324 880800

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

prenumerata roczna
(8 numerów) – 142 zł
prenumerata półroczna
(4 numery) – 71 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 mineTo!

Wulkan w La Marchal



Jarosław Czaja

jarczaja@poczta.onet.pl

W niedawno wydanej książce Jerzego Miliana *Wiem i powiem* znalazłem ciekawy fragment. Dotyczy on występów zespołu trębacza Idreesa Suliemana pod szyldem The New York Jazz Quartet w Poznaniu, w 1960 roku. Jerzy Milian opisuje to wydarzenie jako swoisty przełom, nieledwie objawienie, bo po raz pierwszy usłyszał wtedy na żywo czarny hard bop wprost przeniesiony z nowojorskich klubów. „Ten czad zmiotł panującą wówczas modę na brubeckowskie granie, szlachetne i wytworne kontrapunkty, delikatnie masowanie perkusji (...). Trębacz Idrees Sulie-man i pianista Oscar Dennard podczas tych poznańskich wieczorów klubowych pomogli mi zrozumieć prawdę, że jazz to przede wszystkim witalność. Zawsze trzeba wiedzieć, jak daleko można się posunąć w grze, by nie zatracić tego, co stanowi istotę jazzowego muzykowania” (str. 63).

To ostatnie zdanie pana Miliana powinno być mottem tej rubryki. Tymczasem problem z witalnością w jazzie jest dzisiaj jeszcze większy niż kiedyś. Już nie tylko w Europie, ale na całym niemal świecie, rządzi coś, co można nazwać este-

tyką skandynawską. To inny rodzaj wspomnianego brubeckowskiego grania. Nawet czarni muzycy z Ameryki realizują dla ECM-u płyty, na których próżno szukać walkingu albo żywszego tempa. Dlatego od pewnego czasu mam alergię na tę wytwórnę. Owszem, zdarzają się wyjątki, ale generalnie o całej masie współczesnych płyt można powiedzieć wszystko, tylko nie to, że są witalne! A kiedyś było zgoła inaczej.

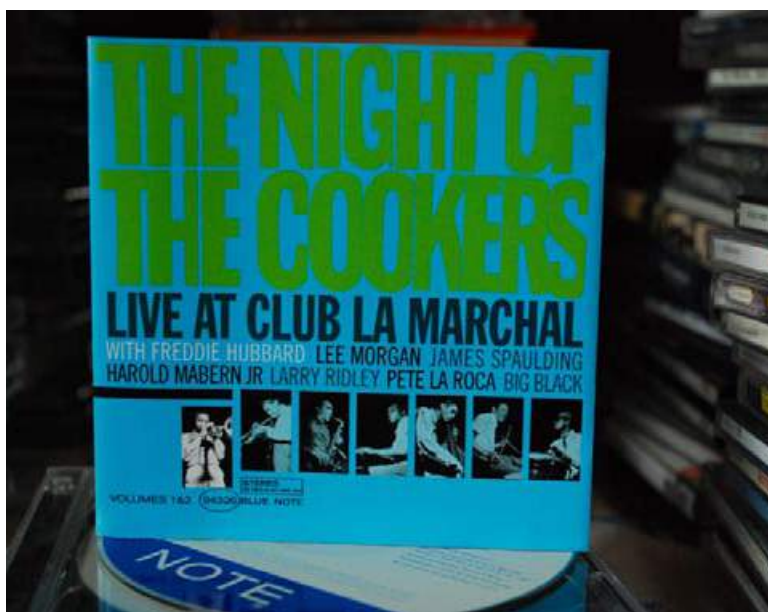
Gdyby teraz chciał przeżyć coś takiego, o czym wyżej pisał Milian, czyli doświadczyć prawdziwego czadu (choć nie lubię tego słowa, bo kojarzy się z rockowym cyrkiem), nie pozostaje nic innego, jak sięgnąć po stare nagrania. Najlepiej w wersji live. Szczęśliwie dla nas wytwórnia Blue Note w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ubiegłego wieku zarejestrowała wiele gorących koncertów klubowych. Tym razem chciałbym przypomnieć jeden z nich, który odbył się w klubie La Marchal na Brooklynie. Dwie kwietniowe noce w 1965 roku przeszły do historii, ponieważ występowała tam grupa trębacza Freddiego Hubbarda, z gościnnym udziałem trębacza Lee Morgana i perkusi-

sty Big Blacka. Oto na jednej scenie spotkało się dwóch najbardziej dynamicznych trębaczy hard-bopu! Oj, działało się!

Ale zacznę przekornie od mankamentów. Dotyczą one jednak strony technicznej, a nie muzycznej. Oryginalnie ukazały się pod tytułem *The Night Of The Cookers* dwa osobne czarne krążki. Po latach zebrano je razem na dwóch CD w jednym opakowaniu i wydano w serii *The Rudy Van Gelder Edition* w 2003 roku. Jednak w klubie La Marchal inżynierem dźwięku był nie Rudy Van Gelder, tylko niejaki Orville O'Brien. I mówiąc krótko: to słyszeć.

Niestety, problem dotyczy głównie pierwszej linii. Dźwięki, które grają Freddie Hubbard i Lee Morgan, „pływają” z jednego kanału do drugiego i momentami trudno rozróżnić, który trębacz akurat gra dany pasaż. Jest to męczące, zwłaszcza w skądinąd znakomitym temacie *Pensativa*, otwierającym całość. Z drugiej strony można to potraktować jako niezłą zabawę typu: „zidentyfikuj trębacza”. Emocje mrowiane!

Wielką zaletą tych rejestracji jest z kolei to, że wszystkie utwory trwają długo – po 20 minut – więc



fot. Jarosław Czaja

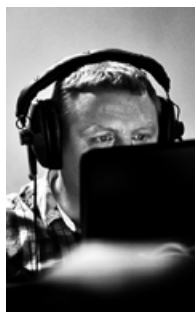
Freddie Hubbard – *The Night Of The Cookers, Live At Club La Marchal*

Blue Note, 1965

są tu i przestrzeń, i czas, aby każdy muzyk mógł się odpowiednio „wygrać”. Jak wspomniałem, w La Marchal występował regularny zespół Hubbarda w składzie: James Spaulding na alcie i flecie, Harold Mabern na fortepianie, Larry Ridley na basie oraz Pete La Roca na perkusji. Lee Morgan nie zagrał tylko w temacie Hubbarda *Jodo*. Sekcja rytmiczna zasługuje na uznanie, ponieważ wykonuje swoją „czarną robotę” jak dobrze naoliwiona maszyna, bez zbędnych popisów.

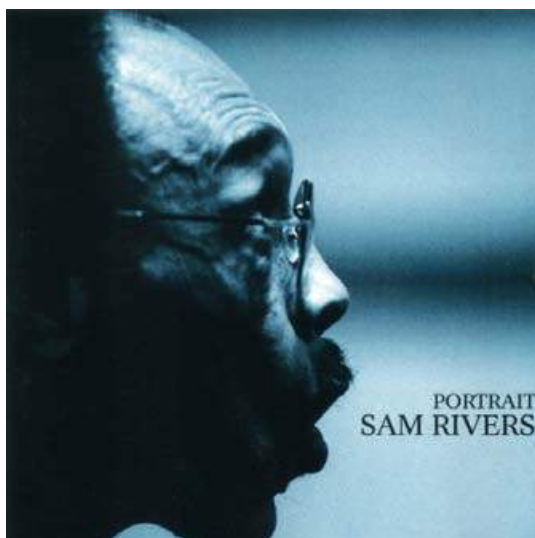
Podsumowując: *The Night Of The Cookers* to typowy przykład jazzu, jaki rozbrzmiewał w latach sześćdziesiątych we wszystkich prawie amerykańskich klubach. A był to jazz z niezwykłym „kopem” i energią. Testosteron dosłownie tryskał ze sceny. Te nagrania to prawdziwa odtrutka na dzisiejsze smęty i „muzykę ciszy”... ●

Nie rozumiem, ale uwielbiam



Rafał Garszczyński

rafal.garszczynski@radiojazz.fm



Sam Rivers – *Portrait*
FMP, 1997

Portrait to solowy album Sama Riversa zarejestrowany w czasie występu na żywo w Berlinie, w 1995 roku. Autor gra na saksofonach – tenorowym i sopranowym, flecie i fortepianie, podśpiewując sobie od czasu do czasu. Solowe albumy saksofonistów nie są produktami łatwymi w odbiorze, przynajmniej w swojej większości. Wiele jednak wielkich postaci tego instrumentu realizuje na jakimś – najczęściej w dojrzałym – etapie swojej kariery pomysł nagrania solowego, bez udziału sekcji rytmicznej, najczęściej kompletnie improwizowanego. *Portrait* nie jest więc dziełem muzycznego dziwaka, choć do mainstreamowych artystów z pewnością

Sam Rivers nie należał. Nagrywając ten album, dołączył do grona wielkich kolegów, wśród których są tacy wybitni autorzy płyt solowych jak Sonny Rollins, Steve Lacy, David Liebman, Lee Konitz czy John Surman. Moim ulubionym solowym saksofonistą pozostanie chyba na zawsze Roscoe Mitchell, głównie w związku z monumentalnym, dwudyskowym *Sound Songs*, które uwielbiam, ale zupełnie nie wiem dlaczego. Muszę jednak przyznać, że *Portrait* owej pozycji solowego saksofonowego dzieła wszechczasów zajmowanej przez *Sound Songs* zagraża.

Portraits należy do tych albumów, których nie rozumiem, ale które jednocześnie – z nienanych mi powodów – uwielbiam. To godzina oczekiwania na pojawienie się jakiejś rozpoznawalnej melodii, śladu znanej muzyki, jakiejś inspiracji. To również magiczne dźwięki angażujące uwagę już od wstępu zagrane na fortepianie. To muzyka wciągająca i pobudzająca. To również czasem odrobina podejrzeń o wielką muzyczną mistyfikację, która być może powstała w podobny sposób, jak słynna scena solowego występu Gérarda Depardieu w nieco dziś za-

pomnianym filmie, znanym w Polsce jako *Zielona karta*.

Nie mam wątpliwości, że Sam Rivers to wielki muzyk i nawet na fortepianie gra z pewnością lepiej niż każdy francuski aktor. Kiedy słucham *Portraits*, a ta refleksja dotyczy również co najmniej kilku innych znamienitych awangardowych dzieł solowych freejazzowych artystów, albo tych, którzy w rejony wolnej jazzowej improvizacji pozbawionej formy, melodii i ustalonego rytmu wybrali się jedynie na chwilę, jak choćby Pat Metheny w mojej ulubionej *Zero Tolerance For Silence*, zastanawiam się, czy to nie jest żart artysty z nas wszystkich.

Nie wiem, czy Sam Rivers, podobnie jak wspomniany już filmowy bohater, nie postanowił zwyczajnie zagrać zupełnie przypadkowych dźwięków i skutecznie wmówić nam, że to ma głębszy sens. A my – siedząc na widowni – nieśmiało zerkamy na innych słuchaczy, zastanawiając się, czy to tylko nam się wydaje, że to nie ma sensu... Skoro podoba się innym, to mnie też powinno się podobać...

W *Portrait* jest jednak niezrozumiała dla mnie magia. Wracam do tego rodzaju nagrań od czasu do czasu, zawsze z nadzieją, że zrozumiem coś więcej. Z Patem Methenym tak właśnie było. Dzieła Sama Riversa jeszcze nie rozumiem. Wiem jednak, że i na ten album przyjdzie czas. Może za rok albo za lat dwadzieścia. Jeszcze wiele razy do niego wrócę i zawsze będzie dla mnie stanowił intelektualną przygodę, rodzaj nierozwiązanej łamigłówki z odrobiną podejrzenia, że to muzyczne oszustwo... ●

Kanon Jazzu

Rafała Garszczyńskiego

w RadioJAZZ.FM
od poniedziałku do piątku

godz. 14:45

radioJazz.fm

Islam i amerykański jazz

część 2



Cezary Ścibiorski

cezary.scibiorski@wp.pl

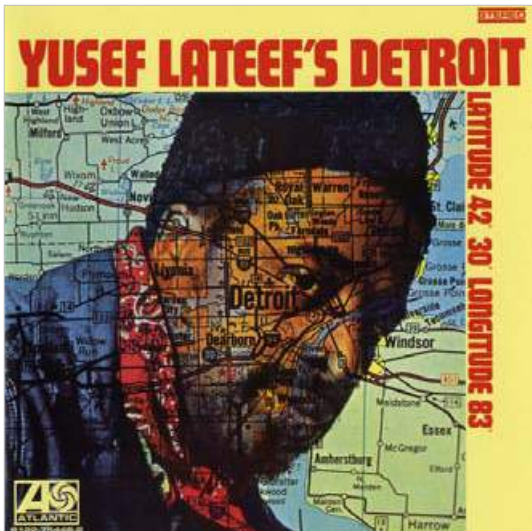
Jednym z pierwszych znanych muzyków amerykańskich, którzy przyjęli islam jako swoją religię, był saksofonista William Emanuel Huddleston. Przyjął on nowe nazwisko – Yusef Lateef – pod którym przeszedł do historii muzyki.

Sam Lateef zarzekał się, szczególnie w późniejszych wywiadach, że nie gra jazzu. Kiedy w 1988 roku otrzymał nagrodę Grammy za swoją płytę *Yusef Lateef's Little Symphony*, w kategorii Najlepszy album muzyki New Age, dziękując za tę nagrodę powiedział, że nie gra też New Age. Jaką więc muzykę tworzył? Sam określał ją jako „muzykę autofizjopsychiczną”, która miała wyrażać jednocześnie naturę duchową, fizyczną i emocjonalną twórcy. Pomimo tych deklaracji Yusef Lateef wymieniany jest przez najważniejsze źródła traktujące o muzyce jazzowej jako jedna z głównych jej postaci. Zrazem jednak ci sami autorzy nazywają go pierwszym i największym twórcą tak zwanej world music. Ciekawe, że bywał tak określany dziesiątki lat przed przyjęciem tego terminu i późniejszym jego strywalizowaniem.

Zainteresowanie muzyką Wschodu

Yusef Lateef urodził się 9 października 1920 roku w Chattanooga w stanie Tennessee. Kiedy miał pięć lat, jego rodzina przeniosła się do Detroit, gdzie dorastał. Z tym właśnie miastem, jego specyficznym klimatem muzycznym, chciał być później kojarzony. Już w połowie lat czterdziestych zyskał rozgłos jako tenorzysta. Grał w zespołach Lucky'ego Millindera, Hot Lips Page'a, Roya Eldridge'a i wreszcie w big-bandzie Dizzy'ego Gillespiego. Podjął studia na uniwersytecie w klasie fletu, a dodatkowo doskonalił swoje umiejętności na oboju. Do historii przeszedł jako jeden z dwóch najbardziej znanych jazzowych wirtuozów tego instrumentu. Oprócz Lateefa wymienia się jedynie Paula McCandlessa z zespołu Oregon.

Od 1957 roku tworzył własne zespoły, z którymi nagrywał dla takich wytwórni jak Savoy, Riverside i Prestige. W 1959 roku na kilka lat przeprowadził się do Nowego Jorku. Obok kolejnych nagrań pod własnym nazwiskiem występował



dalej w składach wielkich muzyków, takich jak Charles Mingus czy Donald Byrd. W 1961 roku nagrał jedną ze swoich najsłynniejszych płyt: *Eastern Sounds*. Pierwsze kompozycje zdradzające zainteresowanie szeroko rozumianą muzyką Wschodu dało się słyszeć na płycie *Cry! – Tender*, ale dopiero na *Eastern Sounds* Lateef dał w pełni upust swojej fascynacji. I to ze znakomitą wynikiem.

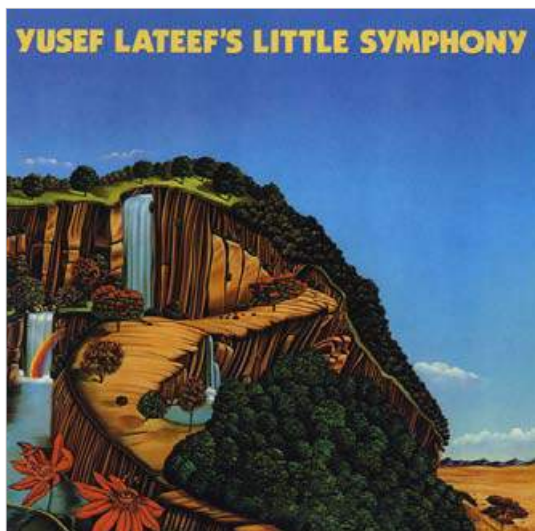
Od razu utwór zaczynający płytę, *The Plum Blossom*, otwiera nieznaną do tej pory świat dźwięków. Sam Lateef gra na chińskim flecie naczyniowym, basista Ernie Farrow na popularnym na Bliskim Wschodzie, pochodzącym z Afganistanu instrumencie rubab (na okładce płyty opisanym jako rabat). Skład dopełniają; pianista Barry Harris i perkusista Lex Humphries.

Wychowany w głównym nurcie bebopu Lateef zawsze prezentował wzorcowe wyczucie bluesa, co dobrze słyszeć w drugim utworze *Blu-*

es for the Orient, aczkolwiek granym przez lidera na oboju. Dzięki takiemu zabiegowi udało mu się z sukcesem i atrakcyjnie dla słuchacza połączyć najczystsza tradycję bluesową z orientalnym klimatem. Brzmienie większości tej płyty jest wyciszone i refleksyjne. Pomimo późniejszego odżegnywania się Lateefa od jazzu album *Eastern Sounds* jest wyjątkowym przykładem poszerzania granic tego gatunku z jednoczesnym zachowaniem jego najbardziej istotnych i znamiennych cech. Dobrym przykładem jest tu utwór *Chinq Miau*, który udowadnia, że sława Lateefa jako niezrównanego tenorzysty była zasłużona.

Kolejne instrumenty i nurty

Pomimo znacznego sukcesu wydawniczego *Eastern Sounds* Yusef Lateef nie poszedł drogą komercji, tylko na blisko trzy lata dołączył do sekstetu prowadzonego przez Juliana Cannonballa Adderleya, stając



tam w drugiej linii instrumentów dętych. Równolegle swoim nazwiskiem firmował nagrania najpierw dla wytwórni Impulse!, w latach 1963-1966, a potem dla Atlantic, pomiędzy 1967 a 1976 rokiem. Niejako przy okazji w 1975 roku obronił doktorat z muzyki na Uniwersytecie w Amherst. Dysertacja nosiła znamienity dla Lateefa tytuł: *Porównanie zachodniego i islamskiego sposobu nauczania*.

Bardzo szybko opanowywał grę na kolejnych instrumentach i wciąż sięgał po nowe. Jego instrumentarium obejmowało, oprócz wspomnianych: saksofonu tenorowego, oboju i klasycznego fletu, także niezliczoną wprost liczbę rodzajów fletów egzotycznych, między innymi: bambusowy, naczyniowy, tajwański koto. Do innych instrumentów dętych wykorzystywanych przez Lateefa należały shehnai, szofar, arghul, sarewa i fagot. Włączył się w ruch fusion niemal od jego początków, nagrywa-

jąc dwa świetne albumy – *Yusef Lateef's Detroit Latitude 42° 30' Longitude 83°* oraz *Diverse Yusef Lateef*. W latach osiemdziesiątych ubiegłego stulecia kilka lat spędził w Nigerii, grając tam i ucząc muzyki. Po powrocie, oprócz wykładowania muzyki na Uniwersytecie w Amherst, założył własną firmę wydawniczą YAL Records, w której nagrywał w towarzystwie takich muzyków jak Ricky Ford, Archie Shepp, Von Freeman i Adam Rudolph. To jednak nie wszystko. Dorobek Lateefa obejmuje muzykę eksperymentalną (przykładem jest wspomniana nagrodzona Grammy *Little Symphony*, gdzie gra sam na wszystkich instrumentach), dwie symfonie i muzykę kameralną.

Yusef Lateef miał czas, aby tego wszystkiego dokonać, mając przy tym liczną rodzinę. Żył 93 lata. W ostatnim roku życia zdążył jeszcze wystąpić z swoim benefisem, celebrując 75 lat obecności na scenie muzycznej. Przez wszystkie te lata, podobnie jak inni wielcy twórcy, bez wahania przekraczał granice stylów i kultur muzycznych, wytyczając nowe kierunki. A jego dziedzictwo nadal żyje. ●

Foxtroty, symfonie, eksperymenty...

Piotr Rytowski

rytowski.jazz@gmail.com



W większości muzycznych podsumowań roku 2017, wśród najlepszych polskich płyt na czołowych miejscach pojawiał się album Jazz Bandu Młynarski-Masecki *Noc w wielkim mieście*. Płyta, pomimo tego że ukazała się w końcówce roku, zdążyła zamieścić w zestawieniach dziennikarzy i krytyków. Mimo dosyć specyficznego repertuaru zagościła na popkulturowym topie. Trudno jeszcze ocenić, jak dużym sukcesem sprzedażowym okaże się wydawnictwo, ale w okresie przedświątecznym w wielu sklepach z płytami można było usłyszeć: „już nie ma”, „mieliśmy, ale zeszła”.

Mniej więcej w tym samym czasie usłyszałem o nowej płycie z *III Symfonią* Henryka Mikołaja Góreckiego, a więc utworem, który także zu-

pełnie niespodziewanie przebił się do obiegu kultury popularnej i bił rekordy sprzedażowe. Wydawnictwo Dux wydało właśnie *Symfonię Pieśni Żałosnych* w wykonaniu Orkiestry Symfonicznej Filharmonii Poznańskiej pod dyрекcją Andrzeja Boreyki oraz wybitnej sopranistki Ewy Iżykowskiej. Choć rzecz jasna zestawienie tych płyt czy próba porównywania skali ich sukcesu są bezprzedmiotowe, to jednak oba przypadki pokazują, jak przewrotne mogą być historie popularności muzyki.

Górecki napisał swoją *III Symfonię* w 1976 roku. Po premierze światowej, na festiwalu w Royan, jak i polskiej, podczas Warszawskiej Jesieni, wzbudziła ona skrajnie różne opinie – od zachwytu po oburzenie. Stała się z tego powodu dziełem, o którym było głośno. Głośno na skalę środowiska muzyki współczesnej, można więc rzec – dziełem „głośnym niszowo”... W 1992 roku symfonię, dla słynnej nowojorskiej wytwórni Nonesuch, nagrał zespół London Sinfonietta ze śpiewaczką Dawn Upshaw. Rok później stała się rzecz niebywała. 13 lutego 1993 roku na liście najlepiej sprzeda-



jących się płyt w Wielkiej Brytanii na miejscu szóstym, pomiędzy *Off the Ground* Paula McCartneya a *Automatic for the People* grupy REM, znalazł się wspomniany wyżej album. Na liście brytyjskich bestsellerów *III Symfonia* utrzymywała się przez 18 tygodni! Nie gorzej płyta radziła sobie za oceanem. Efektem był ponad milion sprzedanych egzemplarzy.

Za sukcesem stoi przede wszystkim geniusz tego dzieła. Słuchacze, którzy raz je usłyszeli, kupowali płytę. Kierowcy ciężarówek z amerykańskich szos dzwoniли do rozgłośni radiowych z prośbą o granie tego utworu! Jednak najpierw kompozycja musiała się przebić do masowej świadomości. Pomogły w tym działania kojarzone do tej pory z decyzją bardziej z promocją muzyki popularnej niż współczesnej klasyki. Do fragmentu utworu powstał „teledysk”, lub może raczej etiuda filmowa. Nagranie wprowadzono na anteny radiowe (nie tylko w stacjach specjalizujących się w klasyce) i zadziałał efekt tzw. kuli śniegowej – moda na Góreckiego. Do swoich fascynacji kompozytorem, za sprawą *III Symfonii*, przyznaje się cała rzesza

artystów – między innymi Björk, Goldie czy grupa Lamb. Dzięki nim o Góreckim usłyszeli także ich fani w latach dziewięćdziesiątych. Polski kompozytor muzyki współczesnej stał się w wielu środowiskach idolem.

A jak udało się wprowadzić do ściślejszej czołówki polskich płyt 2017 album jazzbandu grającego covery z lat trzydziestych ubiegłego wieku? Tu również zadziałało kilka mechanizmów. Nie ma co dyskutować z dwoma faktami. Po pierwsze, Masecki i Młynarski to świetni, wszechstronni muzycy, którzy są gwarantami wysokiego poziomu materiału. Po drugie mamy do czynienia ze szlagierami międzywojnia, takich autorów, jak Henryk Wars czy Fanny Gordon, czyli, co by nie mówić, ze świetnymi kompozycjami. Tyle że dotychczas ani świetne płyty Marcina Maseckiego, ani próby przypomnienia przedwojennych piosenek, na przykład Mieczysława Fogga, nie znikwały w takim tempie ze sklepowych półek. Dlaczego więc tym razem efekt jest tak spektakularny?

Niezależnie od tego, czy orkiestry okresu międzywojennego grały foxtroty, slow-foxy czy swing,



bez dwóch zdań, była to muzyka towarzysząca zabawie! W swojej kolebce – Ameryce – była to rozrywka masowa, w Polsce raczej elitarna, bo orkiestr nie było wiele. Należy sobie jednak uświadomić, że jazz w naszym kraju nie narodził się w okresie „katakumbowym”, pod koniec lat czterdziestych, ale rozwijał się już przed II wojną światową. Proces ten opisuje między innymi Krzysztof Karpieński w książce *Był jazz. Krzyk jazz-bandu w przedwojennej Polsce*. Właśnie ten pierwotny aspekt jazzu – rozrywkowy i taneczny, bliski bywalcom lokali i klubów, a nie sal koncertowych, eksplorują Młynarski i Masecki.

Sukces płyty Jazz Bandu to bez wątpienia także efekt mody na Polskę okresu międzywojennego. II RP to w zbiorowej wyobraźni okres wytwornych kawiarni, rewii, dżentelmenów – czasy, do których Polacy tęsknią i pewnie dlatego tak chętnie sięgają także po

muzykę z tego okresu. Warszawskie Combo Taneczne, Warszawska Orkiestra Sentymetalna, reprezentująca skrajnie odmienną stylistkę Hańba czy wreszcie grupa Bodo to wykonawcy, którzy w ostatnich latach zyskali sporą popularność, plasując się właśnie w tym nurcie.

Młynarski i Masecki podchodzą do tematu w sposób iście brawurowy. Do chwytliwych, melodyjnych kompozycji sprzed niemal wieku, Marcin Masecki dodaje swoje oryginalne i jak najbardziej współczesne pomysły aranżacyjne. Całość jest świetnie wykonana, a brzmienie umiejętnie stylizowane na retro.

Poruszając tematy: fenomenu *III Symfonii* Henryka Mikołaja Góreckiego oraz popularności muzyki jazzowej i „okołojazzowej” nie sposób nie wspomnieć o przedsięwzięciu, które oba te tematy łączy w jedno. Mam oczywiście na myśli album *Sorrow – A Reimagining*

of Górecki's 3rd Symphony Colina Stetsona, na którym artysta przedstawił własną interpretację *Symfonii pieśni żałosnych*. Stetson, który gościł z grupą Ex Eye na ostatnim Jazz Jamboree, a kilka miesięcy wcześniej koncertował solo w klubie Pardon, To Tu, zalicza się do grupy muzyków, którzy deklarują, że *III Symfonia* wywarła na nich bardzo duży wpływ. Fascynacja utworem była w jego przypadku tak silna, że postanowił „zrobić go po swojemu”.

W instrumentarium pojawiły się oczywiście saksofony, ale także gitara elektryczna i perkusja. Partię wokálną wykonała siostra muzyka – mezzosopranistka Megan Stetson. Do współpracy artysta zaprosił wielu muzyków z kręgu muzyki improwizowanej i alternatywnej – Rebeccę Foon, Dana Bennetta, Matta Baudera, Greya McMurraya, Ryana Ferreira, Grega Foxa, Shahzada Ismailya, Justina Waltera. Stetson nie tylko dokonał zupełnie nowej aranżacji utworu

Góreckiego, ale także „uzupełnił go” dźwiękami zupełnie nieobcymi w oryginale.

Chociaż porywanie się na „przeróbkę” tak genialnego dzieła może wydawać się obrazoburstwem, trzeba przyznać, że Stetson nie dokonał aktu barbarzyństwa na kompozycji (choć nie znam opinii „klasycznych purystów” na ten temat). Co ważne, nie jest to projekt z gatunku „klasyka na jazzowo”, tylko próba autorskiej interpretacji Colina Stetsona, która moim zdaniem jest inspirującą pozycją zarówno dla wielbicieli muzyki współczesnej, jak i fanów dzisiejszego jazzu, bo i jeden i drugi nurt nie stroni od różnego rodzaju eksperymentów.

Bawmy się przy Jazz Bandzie Młynarski-Masecki, kontemplujmy *Symfonię pieśni żałosnych* Góreckiego (w najnowszym, bądź tym klasycznym, bestsellerowym wydaniu), ale czasem dajmy też zmać tę radość pierwszego i spokój drugiego niepokojącą wizją Colina Stetsona. ●



www.jazzpress.pl

Jedyna szansa Da King & I

Adam Tkaczyk

adam-tkaczyk@wp.pl



Da King & I – *Contemporary Jeep Music*
Rowdy Records, 1993

Dzisiaj w cyklu „Pewnie nie znasz, a szkoda”, zwanym także „GDZIE ONI TERA SO?!” – album nieistniejącej już grupy, wydany przez ledwo zipiącą obecnie wytwórnię. Inny mi słowy: autor tekstu musiał zrobić sobie wolne od pisania o oczywistych albumach i poprowadzić małe lwiątko parę kroków dalej w głąb dżungli. Tam się zaczyna prawdziwa zabawa. Raz na jakiś czas naprawdę warto się tam wybrać. Do oczywistych klasyków wrócimy za miesiąc, teraz czas na tzw. „me time”. Dzisiaj album nadal znany, ale bardziej fanom gatunku, niż „niedzielnym” słuchaczom rapu. Nakreślmy obraz: jest 1993 roku, trwa druga „złota era” w historii

rapu; jeden z dwóch okresów, podczas których konkurencja na rynku, ewolucja stylów oraz postęp technologiczny są w swoich szczytowych momentach przez dłuższy czas. Podczas tych dwóch etapów, czyli 1986-1989 oraz 1992-1996 dostaliśmy dziesiątki albumów, którymi dzisiaj wypełnia się rankingi najlepszych w historii rapu. Konkurencja sprawia, że hartuje się stal, szlifują najpiękniejsze diamenty i średnia poziomu umiejętności na scenie wynoszona jest na kosmiczny poziom.

Gdzieś w tym szaleństwie znajdują się MC Izzy Ice i DJ Majesty. W 1988 roku wypuścili na rynek singiel *Soul Man*, po którym miał nastąpić, ale nigdy nie nastąpił, album długogrający w wytwórni Jive. Wracają w 1993 roku, w innej erze. Oni również chcą dostać swój kawałek tortu, bo ich twórczość: a) wpisuje się w ówczesne trendy produkcyjne i liryczne; b) trzyma wysoki poziom. Z wiarą w te dwa argumenty nasi dwaj brooklińczycy wypuścili na rynek album *Contemporary Jeep Music*.

Za całą produkcję odpowiada DJ Majesty. On też dzierży tytuł „Da Kinga” z nazwy grupy, co bez prob-





lemu można zrozumieć słuchając albumu. Produkcja, wypełniona jazzowymi i soulowymi samplami (między innymi Roy Ayers, Sly & The Family Stone, Lou Donaldson, Ramsey Lewis, Ohio Players, Cannonball Adderley i, oczywiście, James Brown), stanowi główną siłę *Contemporary Jeep Music*. Jest to typowy dla 1993 roku boom bap, do którego dorzucono sporo jazzowych przypraw. Połączenie twardych bębnów z modnymi wtedy „dętymi” samplami. Tytuł albumu może być mocno mylący – mi jeep kojarzyłby się raczej ze zbasowanym, bardziej elektronicznym brzmieniem, niż organicznymi, delikatnymi i wykwinnymi dźwiękami jazzowych trąbek i fortepianu.

Izzy Ice dodaje od siebie tyle, by przede wszystkim nie przeszkadzać. Jest poprawnym MC – ma przyjemny głos, inteligentne teksty (choć zdarzają się linijki bardzo wątpliwej jakości, przy których „starał się za bardzo”) i fajny flow, chociaż niespecjalnie zróżnicowany w różnych utworach. Nie ma w jego rapie przeblysków geniuszu – trzyma poziom. Całkiem niezły,

ale jednak na 1993 rok niewystarczający na zgarnięcie korony. Tym niemniej, podkreślam jeszcze raz – Izzy’ego Ice’a słucha się całkiem przyjemnie i nie ma co szczególnie wybrzydzać.

Tematyka tekstów kręci się wokół stałej puli tematów – życie w getcie, przechwałki, trochę gangsterki i historyjek, a także szczypta uczuć (fantastyczne *Tears* – mój faworyt). Zatem to DJ Majesty sprawił, że *Contemporary Jeep Music* warte jest przypomnienia. Łza się kręci na myśl, jakie dzieła moglibyśmy dostać, gdyby chłopakom została dana jeszcze jedna szansa. Jak mogłby się rozwinąć talent producencki (porównania do Pete Rocka może byłyby dzisiaj bardziej na miejscu, niż są aktualnie), a być może i Izzy Ice rozwinąłby skrzydła? Zostaliśmy z bardzo dobrym albumem; fantastycznie wyprodukowanym i zawierającym porządne zwrotki rapowane.

Pomimo dobrych recenzji, *Contemporary Jeep Music* poniósł klęskę na listach sprzedaży, a Da King & I nie wydali już żadnego albumu. DJ Majesty trochę produkował dla

wykonawców R&B (z bardziej znanych – SWV), Izzy Ice został przedsiębiorcą i odstawił mikrofon aż do 2017 roku, kiedy to opublikował utwór *Milk & Cookies*. Częsta historia wśród wykonawców debiutujących w okresach, które opisałem we wstępie. Rapowi słuchacze byli koszmarnie rozpieszczeni w tych latach, dostawali pięciogwiazdkowe płyty czasem tydzień w tydzień. Kto wie, jak potoczyłaby się kariera Da King & I, gdyby *Contemporary*

Jeep Music ukazało się w 1991 roku? Timing to często kluczowy element „tworzenia się” klasycznych albumów. Zapewne znalazłyby się lepsze płyty niż *Illmatic* Nasa, ale to właśnie *Illmatic* dotarł do ludzi w odpowiednim momencie. *Contemporary Jeep Music* do dzisiaj brzmi świetnie i niewiele ustępuje większości wyraźniej pamiętanych i częściej wspominanych dzieł z 1993 roku, ale wtedy nikogo nie obchodził. ●

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

Mamy nadzieję, że ułatwi Wam to lekturę naszego miesięcznika!

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

*Piszemy dla Was
i dzięki Wam*



Kontakt z redakcją: jazzpress@radiojazz.fm

ul. Górczewska 201, 01-459 Warszawa

www.jazzpress.pl

Redakcja

redaktor naczelny:
Piotr Wickowski

Mery Zimny
Jerzy Szczerbakow
Rafał Garszczyński
Aya Lidia Al-Azab
Ryszard Skrzypiec
Wojciech Sobczak-Wojeński
Krzysztof Komorek
Sławomir Orwat
Jakub Krukowski
Radek Wośko
Lech Basel
Małgorzata Smółka
Aleksandra Zbrzeska
Vanessa Rogowska
Basia Gagnon
Jarosław Czaja
Marek Brzeski
Piotr Rytowski
Barnaba Siegel
Cezary Ścibiorski
Adam Tkaczyk
Anna Piecuch
Kasia Białorucka
Rafał Zbrzeski
Marta Szostak
Anna Mrowca
Piotr Pepliński
Michał K. Dybaczewski
Katarzyna Nowicka

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
Jarosław Wierzbicki
Mateusz Drewnik
Przemek Kleczkowski
Anna Mrowca

Korekta

Katarzyna Czarnecka
Zuzanna Tulisza
Dorota Matejczyk
Kira Leśków
Przemek Bychawski
Łucja Kubicka

Projekt layoutu

Beata Wydrzyńska

Opracowanie graficzne, skład i łamanie

Klara Pereplyś-Pająk

Marketing i reklama

Agnieszka Holwek

promocja@radiojazz.fm



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

ARCHIWUM JAZZPRESS

WWW.JAZZPRESS.PL/ARCHIWUM

