

Petera Sextet
Flashover

TOP NOTE
Eskabej & Tomek
Nowak Quartet
Sweet Spot

Skerebotte Fatta
Włodzimierz Nahorny

Eryk Kulm

Kwintesencja, czyli wszystko

LIPIEC-SIERPIEŃ
WWW.JAZZPRESS.PL
ISSN 2545-3564

Jazzpress



W hołdzie Rostawowi Szaybo

KOLEJNY
PAPIEROWY
NUMER
W LIPCU!

szukaj w miejscach, **gdzie gra się jazz!**

Lista miejsc na: www.jazzpress.pl

Od Redakcji

redaktor naczelny

Piotr Wickowski

piotr.wickowski@radiojazz.fm



„Muzyka Alberta Aylera jest dla mnie pięknem samym w sobie, emanacją czystości. Słuchając Aylera, często się wzruszam, bo jest tam mnóstwo emocji, »nagich« emocji. Niepohamowana ekspresja, jaka tkwi w jazzie tamtej epoki, stanowi dla mnie ogromną inspirację” – mówi Jan Małkowski z duetu Skerebotte Fatta.

Fascynacja jest niezmiennie motorem napędowym działalności Eryka Kulma: „Byłem strasznie zafascynowany Artem Blakeyem i jego Jazz Messengers. Zresztą do dziś jestem zafascynowany. Słuchałem ich bardzo dużo w Ameryce. To było niesłychane – taka drapieżna, nieokiełznana, niewypolerowana muzyka Blakeya, Messengersów. Nie było gładkości, tylko dźwięk był chropowaty. Strasznie fascynował mnie i odpowiadał mi ten rodzaj grania”.

Oba przykłady potwierdzają słuszność zasady, którą stara się wpajać swoim studentom Maciej Sikała. Co nie jest łatwe w czasach, kiedy na wyciągnięcie kciuka dostępna jest nie tylko jedna „historyczna” płyta, ale od razu cała dyskografia wybranego giganta jazzu. „Trudno się odnaleźć w tej masie nagrań. Zawsze sugeruję wybrać swojego, jednego, najlepszego muzyka i jego płyty słuchać codziennie przez trzy miesiące. Tylko jednej. Gwarantuję, że w genialnej płycie za każdym razem usłyszy się coś nowego. To jest tak fantastyczna muzyka” – radzi saksofonista.

Podobnie pierwotne emocje nie pozwoliły, mimo świetnych perspektyw, Władysławowi Adzikowi Sendeckiemu dokończyć klasycznej ścieżki edukacji muzycznej, skłaniając go, by wymyślił Extra Ball i rzucił się w wir polskiej sceny jazzowej lat siedemdziesiątych. A po emigracji – by ciągle poszukiwał dla siebie właściwego miejsca, mimo nadmiaru najprzeróżniejszych muzycznych zajęć, które zapewniały mu utrzymanie. „Muzyka musi być związana ze mną i z moim życiem. Chcę móc swoją fantazję rozegrać na scenie” – mówi pianista.

Z tej samej fascynacji muzyką powstał i nadal tworzony jest JazzPRESS. Nie dajmy jej w sobie zabić.

Miłej lektury



SPIS TREŚCI

3 – Od Redakcji

6 – Portrety improwizowane

7 – That's NYC jazz, Babe

8 – Wydarzenia

10 – Wspomnienie

10 Wanda Warska (1932-2019)

Pierwsza dama polskiego jazzu

12 – Płyty

12 Pod naszym patronatem

18 TOP NOTE

Eskaubei & Tomek Nowak Quartet – *Sweet Spot*

21 Recenzje

Włodek Pawlik Trio – *Pawlik/Moniuszko. Polish Jazz*

Nahorny Trio – *Ballad Book*

EABS – *Slavic Spirits*

Dominik Bukowski Quartet – *Transatlantyk*

Wojciech Lichtański Questions – *Iga*

ZK Collaboration – *Double Universe*

Ola Mońko – *Wherever You Are*

Tobiasz Siankiewicz – *Time To Begin*

Mist – *Live Dragon*

Marc Copland – *Gary*

Anat Fort Trio – *Colour*

Alex Harding & Lucian Ban – *Dark Blue*

Elina Duni, David Enhco, Marc Perrenoud, Florent Nisse, Fred Pasqua – *Aksham*

Claudia Campagnol – *I'm Strong*

Kwartet Wojciecha Gogolewskiego – *Skok nr 8*

Wgniata w fotel

Fraktale wypełniają lukę

41 – Koncerty

42 Przewodnik koncertowy

50 Wychodząc poza schematy

57 Domówka z Krzysztofem Komedą

59 Afryka to tu

62 – Rozmowy

62 Eryk Kulm

Kwintesencja, czyli wszystko

76 Skerebotte Fatta

Wychodząc poza formę i codzienność

81 Włodzimierz Nahorny

Cały ten jazz! MEET!

88 – Słowo na jazzowo

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

Jazz pod Giewontem

91 Złota Era Van Geldera

Fortepian jak saksofon

93 Kanon Jazzu

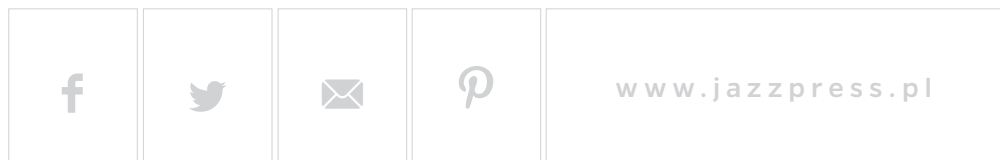
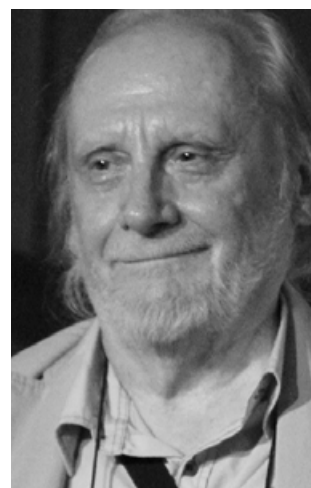
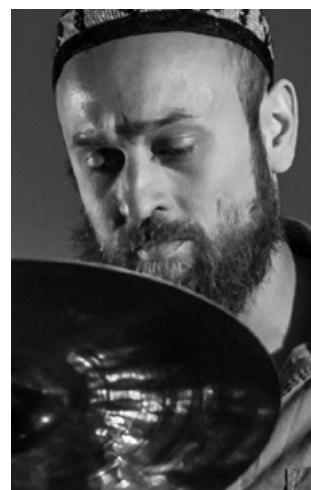
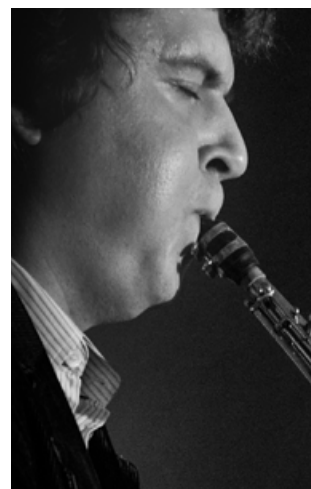
W stylu Stanleya Turrentine'a

95 – Pogranicze

95 Down the Backstreets

Kiwamy głowami pod lekcję filozofii

97 – Redakcja



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

Dofinansowano ze środków
Ministra Kultury i Dziedzictwa
Narodowego.

Portrety improwizowane



That's NYC jazz, Babe

fot. Kasia Idźkowska



Brent Birckhead – saksofonista młodego pokolenia pochodzący z muzycznej rodziny, dzięki której zdobył gruntowne wykształcenie. Ma na swoim koncie wiele nagród. W swojej estetyce muzycznej łączy popularne nowoczesne nurty z wielkim szacunkiem dla tradycji, z której się wywodzi. W tym roku wydał debiutancki album *Birckhead*. Jego okładkę zdobi zdjęcie mojego autorstwa. Fotografia prezentowana w JazzPRESSie wykonana została na Harlemie podczas sesji do promocji tego debiutu.

Kasia Idźkowska

Grand Prix Komeda 2019 dla Marcina Stańczyka

Marcin Stańczyk został 8 czerwca laureatem Grand Prix Komeda 2019 Festiwalu Filmowego im. Krzysztofa Komedy w Ostrowie Wielkopolskim. Zwyciężył muzyką do filmu *Kobro/Strzemiński. Opowieść fantastyczna* w reżyserii Borysa Lankosza.

„Nie ma granic w sztuce – w to wierzę” – powiedział kompozytor, kiedy odbierał główną nagrodę festiwalu, nawiązując do głównego obszaru swojej działalności, jakim jest muzyka poważna. Marcin Stańczyk jest laureatem kilkunastu konkursów kompozytorskich, między innymi Tokyo Competition for Chamber Music Composition, Biennale/ISB David Walter Competi-

tion w San Francisco i Salvatore Martirano Award w Illinois. W roku 2013 jako pierwszy w historii Polak został zwycięzcą największej nagrody kompozytorskiej Japonii – Toru Takemitsu Award. Pięciokrotnie nominowany był do Paszportu Polityki i dwukrotnie do Koryfeusza Muzyki Polskiej. Wykłada kompozycję, instrumentację, analizę dzieła muzycznego i muzykę elektroniczną w Akademii Muzycznej w Łodzi.

O Grand Prix Komeda w tym roku walczyło siedmiu kompozytorów muzyki filmowej, wśród których byli również twórcy związani z jazzem i muzyką improwizowaną – Mikołaj Trzaska (muzyka do

filmu *Kler*, reż. Wojciech Smarzowski) i Jerzy Rogiewicz (*Krew Boga*, reż. Bartosz Konołka). ●



fot. Komeda Jazz Festival

Filmowe wyróżnienie dla Marka Napiórkowskiego

Marek Napiórkowski wyróżniony został 28 czerwca na odbywającym się w Łagowie festiwalu Lubuskie Lato Filmowe. Doceniono muzykę gitarzysty do filmu dokumentalnego *Miłość i puste słowa*. „Cieszę się szalenie tym

bardziej, że to moja pierwsza przygoda z pisanem do filmu” – skomentował Marek Napiórkowski.

Miłość i puste słowa w reżyserii Małgorzaty Imielskiej otrzymał na LLF Złote Grono nagrodę główną w kategorii dokumentów. Rywalizowały o nią 24 obrazy.

Zwycięski pełnometrażowy film opowiada o zmaganiu się z chorobą Alzheimera. Marek Napiórkowski jest nie tylko kompozytorem, ale również wykonawcą muzyki wykorzystanej w tym dokumencie, wraz z grającym na instrumentach klawiszowych Tomaszem Kałwakiem.

Lubuskie Lato Filmowe jest najstarszym polskim festiwalem filmowym, od 1990 roku o statusie międzynarodowym. W tym roku, w czerwcu, odbyła się jego 48. edycja. ●



fot. Jarek Wierzbicki

Marcin Wasilewski Trio znowu w jubileuszowej trasie

Aż 40 koncertów liczy druga część trasy, na której Marcin Wasilewski Trio świętuje 25-lecie swojego istnienia. Rozpoczęte 15 czerwca na Midsummer Festival w Cork w Irlandii występy potrwać do grudnia.

Marcin Wasilewski, Sławek Kurkiewicz i Michał Miśkiewicz zagrają w Niemczech, Włoszech, Norwegii, Holandii, Belgii, Wielkiej Brytanii i Szwajcarii. Poza Cork na mapie trasy znalazły się inne fe-

stiwale – Jazz Baltica, Ancona Jazz i EFG London Jazz. Najwięcej, bo aż 22 koncerty, zaplanowano w Polsce. Pierwszy z nich odbędzie się 22 sierpnia w Łodzi, ostatni – 17 grudnia w Katowicach. ●

Confusion Project w Chinach

Confusion Project jest kolejnym polskim zespołem, który wyruszył na koncerty do Chin w ramach projektu Jazz Po Polsku. Trasa *Finding True Nature 2019* promuje trzeci album zespołu zatytułowany *Primal*.

Zaplanowana została na 20 koncertów, w 12 miastach Państwa Środka, w tym w największych aglomeracjach: w Peki-

nie, Kantonie, Harbinie, Shenzhen i Szanghaju. Do 27 lipca grupa wystąpi w renomowanych salach koncertowych, klubach jazzowych i konserwatoriach muzycznych. Muzycy poprowadzą również warsztaty dla chińskich studentów.

Formacja zagra w składzie: Michał Ciesielski – fortepian, Konrad Żołnierz – gitara basowa i Adam Golicki – perkusja. Do zespołu w wybranych miastach dołączy chiński gitarzysta Jun Xiao. ●



fot. Jakub Krzeszowski

R

E

K

L

A

M

A



Grajcie z nami

Związek Artystów Wykonawców

Zarządzamy i chronimy prawa do artystycznych wykonania utworów muzycznych i słowno-muzycznych

Wanda Warska (1932-2019)

Pierwsza dama polskiego jazzu

Wanda Warska – pierwsza dama polskiego jazzu, wielka propagatorka polskiej poezji, wykonawczyni pieśni Andrzeja Kurylewicza, jak również Henryka Mikołaja Góreckiego, Krzysztofa Pendere-



fot. archiwum rodziny Kurylewiczów, zdjęcie z 1970 roku

ckiego i Wojciecha Kilara – zmarła 6 lipca po długiej walce z chorobą poudarową – poinformowała jej córka Gabriela Kurylewicz.

Wanda Warska urodziła się 28 kwietnia 1930 roku w Poznaniu. Była śpiewaczką jazzową, pieśniarką poezji, główną wykonawczynią pieśni i piosenek Andrzeja Kurylewicza. Autorka piosenek do własnych tekstów oraz wierszy wielkich poetów klasycznych i współczesnych (Jana Kochanowskiego, Adama Mickiewicza, Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego i innych). Kompozytorka. Malar-ka (ponad 20 wystaw indywidualnych).

Debiutowała w Akademii Muzycznej w Poznaniu na galowym koncercie w 1935 roku. Występowała w Europie Zachodniej (Austrii, Niemczech, Francji, Danii, Finlandii, Wielkiej Brytanii, Włoszech, Szwajcarii, Portugalii) i Ameryce Łacińskiej (na Kubie spędziła w 1971 roku sześć miesięcy, intensywnie koncertując z Andrzejem Kurylewiczem).

Od 1954 roku wykonywała jazz amerykański i polski – Andrzeja Kurylewicza i Krzysztofa Komedy. Od 1958 roku związana z Festiwalem Jazz Jamboree, na którym

przedstawiała rokrocznie nowy program, w tym – wraz z Formacją Muzyki Współczesnej Andrzeja Kurylewicza – słynne *Pamiętniki Billie Holiday* (1970 rok).

Wraz z Andrzejem Kurylewiczem wprowadziła w Polsce brazylijską bossa novę, pisząc, za zgodą autorów, swoje słowa do utworów João Gilberto i Antônio Carlosa Jobima. Po 1971 roku, gdy Andrzejowi Kurylewiczowi odmówiono udziału w Jazz Jamboree, odeszła od jazzu i poświęciła się śpiewaniu wyłącznie poezji, malarstwu oraz prywatnemu mecenatowi sztuki w swojej pracowni muzyki współczesnej – Piwnicy Artystycznej na Rynku Starego Miasta 19 w Warszawie.

Autorka i wykonawczyni słynnych wokaliz do filmów takich jak *Pociąg*, *Pingwin*, *Cyrograf dojrzałości*. Skomponowała oryginalną muzykę do serialu *Karino*.

Była postacią ze wszech miar oryginalną, nowoczesną, niezależną i bezkompromisową. Animatorka niezliczonych przedsięwzięć artystycznych. W 1991 roku założyła Fundację Piwnica Artystyczna Wandy Warskiej i Andrzeja Kurylewicza.

Za pracę twórczą uhonorowana została wieloma odznaczeniami polskimi – Krzyżami Zasługi Kawalerskim i Oficerskim oraz niemieckim Bundesverdienstkreuz I Klasse.



fot. Filharmonia Gorzowska

W 2016 roku przeszła rozległy udar, po długotrwałej rehabilitacji odzyskała zdolność twórczą i pracowała nad serią szkiców zatytułowanych *Rysunki lewą ręką*. ●

Gabriela Kurylewicz

PETERA SEXTET – FLASHOVER

Lubię, kiedy muzyka mnie zaskakuje

Dariusz Petera – pianista, kompozytor. Absolwent Autorskiej Szkoły Muzyki Rozrywkowej i Jazzu im. Krzysztofa Komedy w Warszawie w klasie aranżacji prof. Lucjana Kaszyckiego oraz fortepianu Wojciecha Kamińskiego. Kształcił się również u Janusza Skowrona. Zadebiutował na polskiej scenie jazzowej w 2013 roku

wraz z zespołem Fusion Generation Project albumem *No Fusion*.

Współpracował z takimi artystami, jak Adam Bałdych, Krzesimir Dębski, Olga Bończyk, Frank Parker, Michael Patches Stewart, Wojciech Staroniewicz

oraz z Atom String

Quartet i Polską

Orkiestrą Sinfonia

luventus.

Z Fusion Ge-

neration Pro-

ject wywalczył

pierwsze miej-

sce w konkursie

Europejskie Inte-

gracje Muzyczne

2011, a indywidualnie

zdołał zdobyć trzecie

miejsce w Międzynarodowym

Konkursie na Kompozycję

Jazzową 2018, w ramach 13.

edycji Silesian Jazz Festiwal.

Do autorskiego projektu Petera

Sextet, w którym postanowił

sprawdzić się jako lider, zaprosił

czołówkę polskiej sceny jazzowej:

Krzysztofa Szymańkę,

Macieja Kocina Kocińskiego,

Emila Miszka, Krzysztofa

Lenczowskiego i Andrze-

ja Świąsę.



Aya Al Azab: Od debiutanckiej płyty *No Fusion* minęło sporo czasu. Potrzebowałeś tego kilkuletniego oddechu, aby niejako stworzyć siebie na nowo, czy może po prostu chciałeś odpocząć od jazzu?

Dariusz Petera: Rzeczywiście, od wydania *No Fusion* minęło sporo czasu. Jednak ta cisza to jedynie złudzenie. Na przestrzeni tych lat cały czas byłem aktywny muzycznie. Brałem udział w różnych projektach moich kolegów muzyków. Jednym z nich jest kwintet łódzkiego trębacza Piotra Krzemińskiego, który mam przyjemność tworzyć ze wspaniałymi muzykami. Poza tym nadal koncertowaliśmy z Fusion Generation Project. W mojej głowie pojawił się pomysł na sekstet, więc zacząłem myśleć nad nowymi kompozycjami. Jak wiadać, okazji do złapania oddechu nie było tak dużo, jak by się mogło wydawać.

Raz rzeczywiście postanowiłem na chwilę odpocząć od muzyki w ogóle. To był moment, kiedy intensywnie przygotowy-



że moja muzyka cały czas będzie ewoluowała, a ja razem z nią. Czuję w sobie głód ciągłego rozwijania się jako muzyk oraz eksplorowania nowych muzycznych rejonów.

Jedno na pewno się w tobie nie zmieniło – podejście do jazzu, próba łączenia w nim wielu kolorów i stylistyk, czego odzwierciedleniem jest zróżnicowany skład twojego sekstetu. Udało ci się osiągnąć zamierzony cel?

Czuję w sobie głód ciągłego rozwijania się jako muzyk oraz eksplorowania nowych muzycznych rejonów

wałem się do nagrań *Flashover*, a było to w trakcie mojej podróży do Chin. Obiecałem sobie wtedy, że na czas wyjazdu nie zabieram ze sobą żadnej muzyki oraz przestaję o niej myśleć. Po prostu robię sobie muzyczny detoks [śmiech]. Jak się okazało, było mi to potrzebne, aby nabrać trochę dystansu do tego, co przede mną.

Myślę, że proces tworzenia siebie na nowo cały czas trwa i trwać będzie. Mam nadzieję,

Lubię łączyć ze sobą skrajne emocje oraz różne muzyczne światy. Dotyczy to nie tylko doboru muzycznych partnerów, ale również mojego podejścia do komponowania. Lubię, kiedy muzyka mnie zaskakuje. W zasadzie od samego pojawienia się pomysłu na sekstet myślałem o zaproszeniu tych konkretnych muzyków. To była świadoma decyzja. Wiedziałem, że w swoim zespole będę miał wiolonczelę. Byłem przekon-

nany, że wprowadzenie tego instrumentu do składu będzie miało duży wpływ na brzmienie mojego sekstetu. Uważam, że w pewien sposób go wyróżnia.

Wszyscy muzycy grający ze mną na płycie należą do czołówki współczesnej sceny jazzowej i improwizowanej w naszym kraju. Ich doświadczenie, kreatywność, muzyczna intuicja oraz otwartość na to, co obecnie dzieje się w muzyce improwi-

zuć się niczym reżyser hollywoodzkich filmów [śmiech]. Jediną rzeczą, która cię ogranicza, jest twoja wyobraźnia.

Komponując materiał na *Flashover*, starałem się myśleć o całości albumu. Tak, aby słuchacz miał możliwość poczuć się częścią opowiadanej przez nas historii już od pierwszego utworu. Zauważ, że cały sekstet gra tylko w kilku kompozycjach. Mało tego, nawet na przestrzeni pojedynczych utwo-

Połączenie ze sobą wrażliwości tych konkretnych muzyków nadało moim kompozycjom wyjątkowe brzmienie

zowanej, zaważyły na moim wyborze. Jak się później okazało, sesja nagraniowa była bardzo udana i wszystko poszło zgodnie z moimi oczekiwaniami. Połączenie ze sobą wrażliwości tych konkretnych muzyków nadało moim kompozycjom wyjątkowe brzmienie. A koledzy też zdają się być zadowoleni z efektu końcowego.

Jak na debiut w roli lidera, to był skok na głęboką wodę – ze sporym składem, nie wolałeś zacząć od duetu bądź tria? Tym bardziej, że kompozycje na *Flashover* cechuje intymność i melancholia, które najłatwiej uzyskać przez zawężenie instrumentarium.

Uważam, że do nagrania całego albumu w duecie czy triu trzeba dojrzeć. Ja jeszcze nie czuję, że jestem na to gotowy. Rzeczywiście, sekstet to duży zespół i skok na głęboką wodę, ale ile oferuje możliwości brzmieniowych i zabawy przy komponowaniu. Pisząc na taki skład instrumentalny i mając takich muzyków w zespole, można po-

rów zdarzają się różne konfiguracje instrumentalne. Tak więc w przypadku takiego składu jest mnóstwo możliwości zabawy formą. Poza tym wszyscy z szacunkiem dzieliliśmy się ze sobą muzyczną przestrzenią, myślę więc, że każdemu z nas udało się zachować swoją muzyczną tożsamość, mimo tak dużego instrumentarium.

Sekstet spotkał się w całości dopiero w studiu. Jak udało się wam uzyskać tak naturalne porozumienie?

Poza Krzysztofem Lenczowskim, z którym współpracuję od lat, z pozostałymi muzykami nie miałem okazji poznać się wcześniej osobiście. Nigdy ze sobą nie graliśmy, co nie znaczy, że nie znałem ich dorobku. Mimo mojego przekonania, że koledzy zrealizują to, co sobie założyłem, jadąc do studia, byłem pełen obaw i rozterek. W końcu jadę do wynajętego na trzy dni studia nagraniowego i nie znam ludzi. W mojej głowie pojawiało się mnóstwo wątpli-

wości: czy starczy nam czasu na nagranie materiału? Czy będę mógł liczyć na zaangażowanie kolegów? Cytując Emila Miszka – czy towarzysko będzie się zgadzać? Z drugiej strony towarzyszyła mi wielka ekscytacja, że oto nadszedł moment urzeczywistnienia mojej muzycznej wizji. Byłem bardzo ciekaw tego, co się wydarzy. To były skrajne emocje, które towarzyszyły mi do samego wejścia do studia. Jednak na miejscu wszystkie obawy zniknęły.

Cały materiał nagraliśmy w dwa dni, a nie w trzy, jak sobie zaplanowałem. Koledzy idealnie odnaleźli się w przestrzeni muzycznej, którą zaproponowałem. Ogólnie daliśmy sobie dużo przestrzeni. Czasami dochodziło nawet do burzy mózgów. Cały proces ustalania formy czy improwizacji miał miejsce na bieżąco. Odnaleźliśmy porozumienie – zarówno na płaszczyźnie muzycznej, jak i towarzyskiej – które w czasie sesji było tak dobre, że postanowiłem zawrzeć to w tytule płyty. Rozbłysk, czyli *Flashover*, ma symbolizować to, że ten chwilowy skok wzajemnego zaufania, ten przepływ energii, który nastąpił w trakcie nagrań, wywołał „spięcie” pozwalające uwolnić się dźwiękowej wrażliwości każdego z nas.

Uczyłeś się u Janusza Skowrona, zmarłego w tym roku wybitnego pianisty. Jakim był nauczycielem?

Na swojej drodze edukacji muzycznej miałem wielkie szczęście spotkać wspaniałych nauczycieli, którzy mieli duży wpływ na ukształtowanie mnie jako muzyka. Jednym z nich był pan Janusz Skowron. Wspaniały pianista, muzyk o ogromnej wrażliwości i wyobraźni, mający wielki szacunek do jazzowej tradycji, kompozytor oraz kreator wyjątkowych brzmień. Jednocześnie, będący bardzo skromnym, pełnym humoru człowiekiem. Erudyta. Pamiętam, jak kiedyś przed rozpoczęciem zajęć rozmawialiśmy o Jarrettcie, a pan Janusz podsumowując naszą rozmowę powiedział: „Żeby grać tak jak Jarrett, to trzeba by mieć cztery głowy” [śmiech].

Był świetnym nauczycielem, starającym się przekazać jak najwięcej swojej wiedzy na temat improwizacji, harmonii, postrzegania muzyki jako sztuki. Czułem, że z tygodnia na tydzień w mojej grze następuje progres, że otwierają mi się kolejne klapki w głowie. Poza tym dzięki panu Januszowi poznałem całą dyskografię największych mistrzów jazzu: Shortera, Coltrane’a, Parkera, Rollinsa i wielu innych. Czuję się wyróżniony, że mogłem być uczniem pana Janusza Skowrona. Noszę w sobie cząstkę jego ogromnej muzycznej wiedzy, którą mi przekazał. ●





Krzysztof Komeda Trzciński – *Suplement*
[Krzysztof Komeda w Polskim Radiu vol. 8]

Suplement to ósma – ostatnia – płyta serii *Krzysztof Komeda w Polskim Radiu*. Zawiera nagrania różnych zespołów Krzysztofa Komedy z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych.

Sześć nagrań z Rozgłośni Poznańskiej Polskiego Radia z lat 1956-1957 i fragment występu na Międzynarodowym Festiwalu Młodzieży i Studentów w Moskwie w 1957 roku jest dziełem Sekstetu Krzysztofa Komedy. Jeden utwór, nagrany przez jego trio, pochodzi z 1963 roku. Późniejsza o cztery lata jest piosenka *Ja nie chcę spać*, zaśpiewana przez Kalinę Jędrusik z towarzyszeniem zespołu kompozytora.

Bonusem na *Suplemencie* jest kołysanka z filmu *Rosemary's Baby* w interpretacji Mieczysława Kosza i temat z *Dwóch ludzi z szafą* w wersji Orkiestry PRiTV w Łodzi pod batutą Henryka Debicha. Na płycie znalazł się także jedyny zachowany w archiwum Polskiego Radia wywiad z Komedą, przeprowadzony przez Magdalenę Konopkę w 1967 roku. Album ukazał się 21 czerwca nakładem Agencji Muzycznej Polskiego Radia.

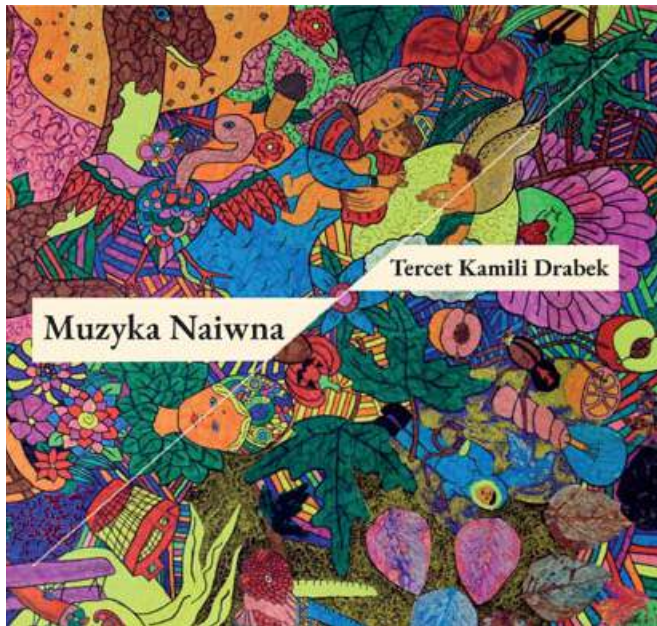


Michalska & Jarzmik Quintet
– *Moniuszko. Pragnienia i rozterki*

Rok Stanisława Moniuszki obfituje w inicjatywy artystyczne popularyzujące twórczość tego polskiego kompozytora romantycznego. Różnorodne stylistycznie interpretacje udowadniają ponadczasowość jego kompozycji. *Moniuszko* stał się także inspiracją dla zespołu Michalska & Jarzmik Quintet.

Moniuszko. Pragnienia i rozterki – to album złożony z jazzowych aranżacji autorstwa Adama Jarzmika, który uwspółcześnił kompozycje twórcy polskiej opery narodowej. Na płycie znalazły się znane fragmenty *Śpiewników domowych*, takie jak *Przqśniczka*, *To i Hola* oraz *Dumka*. Wokalistce Patrycji Michalskiej towarzyszy kwintet Adama Jarzmika, w którego składzie, oprócz lidera na fortepianie, znaleźli się Jakub Łępa na saksofonach, Mateusz Szewczyk na kontrabasie i Stefan Raczkowski na perkusji.

Koncert premierowy płyty odbędzie się 25 września w Kieleckim Centrum Kultury podczas festiwalu Memorial to Miles. Premierę albumu zapowiedziano na 15 sierpnia. Wydawcą jest MAF.



Tercet Kamili Drabek – Muzyka Naiwna

Dzięki organizowanemu przez Instytut Muzyki i Tańca programowi *Jazzowy debiut fonograficzny* również w tym roku młodzi muzycy mieli możliwość zaprezentowania swojej twórczości szerszej publiczności. Wygrana w konkursie tym razem umożliwiła wydanie płyty kontrabasistce Kamili Drabek i jej zespołowi.

Muzyka Naiwna – taki tytuł nosi debiutancka płyta Tercetu Kamili Drabek. Album wypełniają autorskie kompozycje liderki oraz jeden standard. „Piszę piosenki, które mają korzenie w różnych stylach. W mojej krwi płyną polonezy i kujawiaki. Będzie więc pewnie trochę słowiańsko, swingowo, rockowo, piosenkowo” – zapowiadała jeszcze przed wejściem do studia kontrabasistka w rozmowie dla specjalnego wydania JazzPRESSu.

Kamili Drabek towarzyszą saksofonista Marcin Konieczkiewicz i perkusista Kacper Kaźmierski. Premiera płyty – 4 lipca – zbiegła się z występem zespołu na Warsaw Summer Jazz Days. Album ukazał się nakładem Solitonu.

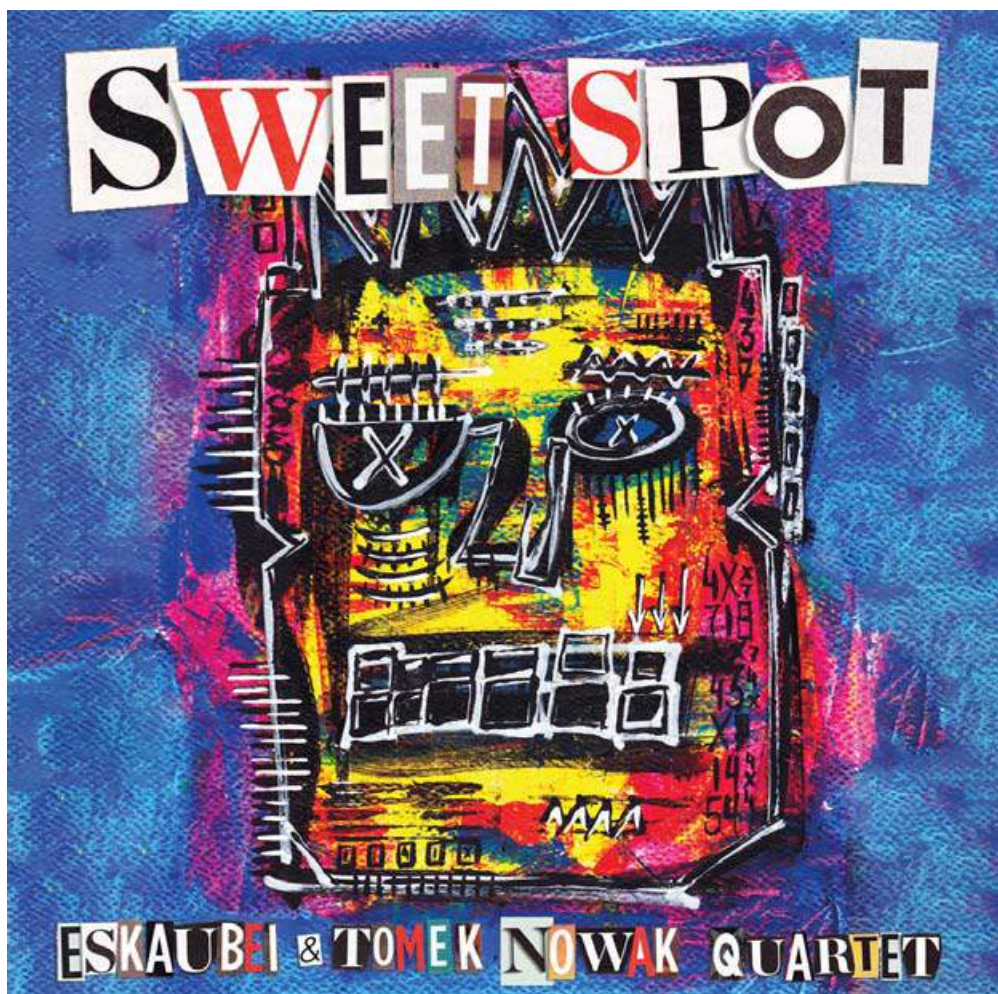


Andrzej Białkowski & Wojciech J. Burszta – Jedzie Pan Jazz.

Gorzowska Mała Akademia Jazzu opisana została w książce Andrzeja Białkowskiego i Wojciecha Burszty *Jedzie Pan Jazz*. Jej fenomen pokazany został z różnych perspektyw – od kulturowo-antropologicznej, przez portrety twórców, aż po spojrzenie na skutki społeczne. „Oddaliśmy głos wielu ludziom, zarówno znanym, jak i anonimowym, blisko związanym z MAJ albo takim, którzy zetknęli się z akademią jedynie incydentalnie” – mówią autorzy.

Mała Akademia Jazzu powstała w 1985 roku w Gdańsku. Jej celem jest edukacja estetyczna dzieci i młodzieży, przygotowanie do uczestnictwa w kulturze, kształtowanie nawyków i potrzeb kulturalnych, rozwój zainteresowań, kultury osobistej, słuchu muzycznego, poczucia rytmu, ogólnego umuzykalnienia. Funkcjonowała w wielu miastach, głównie na Pomorzu, jednak w większości ośrodków upadła. Pozostała jedynie w Gorzowie, gdzie działa od kwietnia 1986 roku.

Publikacja ukazała się 15 czerwca nakładem Wydawnictwa Naukowego Katedra.

TOP
NOTE

Fundacja Polski Jazz Records, 2019

Eskaubei & Tomek Nowak Quartet – *Sweet Spot*

No to jesteśmy na trzeciej bazie – po *Będzie dobrze* i *Tego chciałem* Eskaubei i kwartet Tomka Nowaka dają nam *Sweet Spot*. Nie tak dawno rzeszowski MC oraz dwóch kolegów z zespołu – Kuba Płużek i Max Olszewski (który notabene zastąpił na trzecim albumie Filipa Mozula) – wydali bardzo udany album *4 a.m.* z grupą Sophia Grand Club. Minęły trzy lata od *Tego chciałem*, rok od *4 a.m.* Nadszedł czas na zmiany i przynajmniej delikatną modyfikację formatu. Co przygotowali dla nas tym razem muzycy?

Muzycznie jest nieco inaczej niż na dwóch poprzednich albumach, a już na pewno kompletnie inaczej niż w projekcie Sophia Grand Club (trudno nie odnosić się również do tej płyty, skoro kilku muzyków gra i tu, i tu – udzielają się także wzajemnie na koncertach). *Sweet Spot* to album bardziej przystępny dla

*Podoba mi się bijący z albumu
optymizm i akcentowanie
pozytywnej strony życia*



Adam Tkaczyk
adam-tkaczyk@wp.pl

niedzielnego słuchacza. Momenty instrumentalne nie przesłaniają wokalu Eskaubeia i gości, odeszły lekko w cień, choć nadal pozostają istotnymi elementami układanki. Więcej w warstwie muzycznej neo soulu i subtelności, mniej trudniejszych w odbiorze momentów – szczególnie w porównaniu z pierwszym albumem. Nadal najaktywniejszym instrumentalistą jest rzecz jasna lider – Tomek Nowak na trąbce, którego solówek, tak jak wcześniej, słucha się cudownie. Muzycznie *Sweet Spot* to moja ulubiona płyta projektu Eskaubei & Tomek Nowak Quartet. Kompozycja za kompozycją (gwo-li ścisłości: dziewięć Tomka Nowaka, jedna Kuby Płużka i trzy kolektywne improwizacje) oczarowują, relaksują, wzbudzają emocję, któ-

rą nazywam „audiobłogością”. No co tu dużo gadać – jest wspaniale!

Zdecydowanie moim ulubionym kawałkiem na albumie jest *Uprzejmość to nie słabość*. To mocny, bezczelny rapowy joint, w którym Eskaubei rozprawia się z fałszywymi ludźmi, leniwymi dziennikarzami – krótko mówiąc: bucami, spotykany mi każdego dnia. Ten moment płyty to najśłodszy miód na moje hardkorowo-rapowe serce. O taki właśnie „pieprzny moment” apelowałem w recenzji poprzedniego wydawnictwa E&TNQ – *Tego chciałem* (JazzPRESS – 1/2017). Oczywiście Eskaubei nie jedzie w tym utworze epitetami niczym Nas w *Ether*. Zachowuje wymagany takt i elegancję, ale mimo wszystko – czasem trzeba złapać ludzi za mordę i spokojnym głosem powiedzieć im prawdę. Natomiast niestety, oprócz tego momentu, osobiście jestem dość zawiedziony performansem tego utalentowanego i zasłużonego dla sceny rapera.

Podobnie, jak pisałem przy okazji ostatniego albumu – nie zostałem zaskoczony. Wydaje mi się, że

najprościej wytłumaczyć to tym, że nie jestem w grupie słuchaczy, do której kierowana jest warstwa liryczna płyty. Publika jazzowa zaatakowana tekstami o bardziej klasycznym, rapowym charakterze mogłaby tego, mówiąc wprost, nie zdzierżyć. Nie wyobrażam sobie, by na przykład para trzydziestoparolatków idąca na koncert jazzowy w „małym mieście” zareagowała pozytywnie, gdyby pod subtelne dźwięki zespołu Eskaubei jechał pełne skomplikowanych porównań i metafor lub agresywne teksty w stylu Redmana albo Ghostface’a. Uznajmy zatem, że problemem w moim odbiorze tekstów na *Sweet Spot* jest przyzwyczajenie i niedopasowanie do charakteru projektu oczekiwania, a nie performance Pana Skubisza.

Bo zapewne 95 procent słuchaczy na co dzień słucha muzyki instrumentalnej lub subtelnego jazzu wokalnego, a nie Royce’a da 5’9” i Westside Gunna. Zatem, podchodząc do tematu bardziej z ich strony i próbując wejść w tę rolę – warstwa liryczna i performance Eskaubeia będą dla nich perfekcyjnie zrozumiałe, pasujące do muzyki, jej nastroju i relaksującego, sentymentalnego charakteru. Zapewne jazzowe głowy przyjmą te teksty z otwartymi ramionami. Szczególnie, że *Sweet Spot* odbieram jako wielki „love song” do losu zawodowego muzyka, jazzu i jego

legendarnych twórców, rozmów ze słuchaczami oraz życia w trasie. Eskaubei wydaje się być niezwykle usatysfakcjonowany wybraną drogą życiową, dumny ze swoich osiągnięć, a jednocześnie skromnie wskazuje osoby, którym to, we własnej ocenie, zawdzięcza.

Podoba mi się bijący z albumu optymizm i akcentowanie pozytywnych stron życia. Tytułowe „małe miasta” z otwierającego wydawnictwo utworu to wspinała okazja do poznania ludzkich życiorysów, zyskania nowych przyjaciół i szeroko rozumianej edukacji społecznej, a nie zapach przetrawionego alkoholu, bieda i brud. I taka postawa dominuje na większości albumu: Eskaubei jest wdzięczny za dary losu, fascynują go owiane legendami czasy kształtowania się sceny jazzowej w Polsce i zasłużone postacie z tamtych czasów oraz, ogólnie rzecz biorąc, otwiera się na ludzi i dialog.

Sweet Spot to kolejna wiktoria Eskaubeia i Tomka Nowaka. Kto wie – może nawet największa do tej pory? Najbardziej rozbudowana, najbardziej zróżnicowana, a jednocześnie przystępna i – co może zabrzmieć pejoratywnie – chwytliwa... Jeśli liczba odbiorców projektu zwiększała się systematycznie od wydania pierwszej płyty, to po wydaniu *Sweet Spot* może zaliczyć bardziej gwałtowny wzrost. Czego oczywiście życzę, bo twórcy sobie na to zasłużyli. ●



Włodek Pawlik Trio – Pawlik/Moniuszko. *Polish Jazz*

Pawlik Relations, 2019

Aż dziw, że nikt z naszych jazzmanów nie wpadł do tej pory na to, aby zainteresować się bliżej Stanisławem Moniuszką. Chyba, że coś takiego było, a ja nie pamiętam. Chopinem, jak wiadomo, interesowali się wszyscy. Kiedy jednak Włodek Pawlik opowiadał w wywiadach, że Moniuszko to taki nasz Cole Porter albo Irving Berlin, trochę mu nie dowierzałem. Teraz, po wysłuchaniu płyty wiem, że miał absolutną rację.

To już bodaj trzecia płyta Pawlika, o jakiej mam przyjemność pisać na tych łamach. I znowu znakomita. Jest lekka, bezpretensjonalna i w stu procentach jazzowa. A jazz to rytm, puls i energia, a nie imitacja filharmonii. Więc Moniuszko w wersji Pawlika jest w za-

sadzie mocno „przyczer-niony”, a nawet momentami afro-kubański. Ci, którzy szukają „głębszej”, narodowej sztuki muszą poszukać gdzie indziej.

Oczywiście płytę rozpoczyna największy chyba – jeśli tak można go nazwać – „hicior” w dorobku naszego narodowego kompozytora, czyli *Prząśniczka*. Dobre trio Włodka Pawlika, w składzie: Paweł Pańta na basie i Adam Zagórski na bębnach, zagrało ten temat z niesamowitym biglem, w sposób iście porywający i brawurowy. Aż się gęba człowiekowi sama uśmiecha. Doskonały marketingowy pomysł, bo jak ktoś posłucha, będzie chciał ciągu dalszego.

A dalej jest już wprawdzie bardziej może refleksyjnie i nawet lirycznie, ale nie mniej ciekawie. Pawlik potraktował arie z oper i pieśni ze *Śpiwnika* domowego Moniuszki w sposób dla jazzmana naturalny. Przetworzył je tak, jak zwykle przetwarza się standardy jazzowe. Melodie gra lekko, nienachalnie, jakby od niechcenia tylko muska. Więcej nie musi, bo słuchacz przecież dobrze je zna od dziecka. Skupia się za to

na harmonii i improwizacji. A tematy Moniuszki, chociaż wydają się proste, są całkiem wyrafinowane harmonicznie, co dla pianisty stanowi największą wartość.

Tutaj faktycznie Moniuszko okazuje się tak samo wdzięczny dla jazzfana, jak wspomniani na początku twórcy standardów amerykańskich. Najlepiej to słyszeć chociażby w temacie *Ten zegar stary* (aria Skołuby z opery *Straszny dwór*), gdzie Pawlik „bawi się” harmonią w zgoła nieoczywisty sposób. Z popisowej arii basowej, którą każdy Polak zna od kołyski, niewiele zostało. Początkowo słuchamy zdziwieni, ale po kilku przesłuchaniach nie możemy się już od tego oderwać.

Powiedzmy wprost. Nie jest to płyta zrobiona w hołdzie i ku czci ojca naszej opery narodowej. Moniuszko, jak sugeruje już sama okładka przypominająca styl ulicznych graffiti, potraktowany został przez trio Pawlika w sposób żywy, nawet można powiedzieć „brutalny” i bez nadmiernych, romantycznych sentymentów. Ale jakże przy tym prawdziwie i twórczo. Tak zawsze było w Ameryce. Innymi słowy,

nie ma mowy, aby Włodek Pawlik gdzieś, choćby na moment, zagubił swój jazzowy idiom. I chwala mu za to. Przebojów, w dobrym rozumieniu tego słowa, oczywiście tu nie brakuje. Mój typ „do radia” (co oczywiście jest tylko marzeniem) to niewątpliwie, oprócz wspomnianej *Prząśniczki*, także *Gdyby rannym słońcem* (aria Halki z opery *Halka*), gdzie potoczność frazy i piękno brzmienia przypomina twórczość Pata Metheny’ego. Podobnie jest zresztą w temacie *Pieśń wieczorna*.

Za to w dwóch pieśniach: *Znasz-li ten kraj* i *Matko! Już nie ma Cię* trio Włodka Pawlika przywołuje nieledwie „kawiarniany” klimat niezapomnianego Billa Evansa. Dla odmiany w *Kum i kuma* mamy mocny, niemal funkowy beat z ciekawymi pochodami basu. Skoro już o ty mowa, to Paweł Pańta porywająco współtworzy też melodię w *Motywie z kurentem* (aria Stefana z opery *Straszny dwór*).

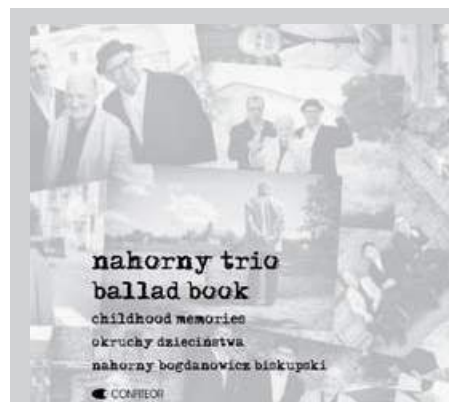
Projekt *Pawlik/Moniuszko* wyprodukowała jak zwykle żona naszego pianisty Jolanta Pszczółkowska-Pawlik. Od razu zwraca uwagę niezwykle perliste i selek-

tywne – nawet jak na Pawlika – brzmienie fortepianu. Po zagrzeniu do opisu płyty okazało się, że tym razem artysta grał nie na steinwayu (jak na przykład na płycie *America*), tylko na instrumencie Yamaha CFX. To flagowy fortepian japońskiego koncernu o zaiste niezwykłych parametrach dźwiękowych. Podejrzewam, że słuchałem tego instrumentu już wcześniej, wszak stoi w wielu studiach nagraniowych, ale dopiero teraz go naprawdę usłyszałem!

Twórczość Włodka Pawlika można nazwać za Henrim Matissem – „prawdziwą sztuką, która ukrywa sztukę”. Właściwa mu jest niezwykła lekkość w prowadzeniu frazy, niecodzienna swoboda harmoniczna i nienaganny timing. A przy tym lubi afro-kubańskie figury rytmiczne, które wplata umiejętnie i ze smakiem niczym Bud Powell. Tak, tak, akurat tak się złożyło, że słuchałem na zmianę płyty *Pawlik/Moniuszko* i starych nagrań Buda dla Blue Note. Dzieli je przeszło pół wieku, ale zadziwiająco dużo łączy. Bo Włodek Pawlik to w tej chwili nasz najbardziej (obok Wojcie-

cha Karolaka) „amerykański” pianista. Nic dziwnego, że tak cenią go za Oceanem. Sięgnięcie po twórczość Moniuszki w Roku Moniuszkowskim może i nie było oryginalnym pomysłem, ale efekt, jak dla mnie – słuchacza jazzu – znakomity! ●

Jarosław Czaja



Nahorny Trio – *Ballad Book*

Confiteor, 2018

Kiedy artyści, których dorobek zapewnił im już miejsce w muzycznym pantheonie, informują o nowym materiale, można się spodziewać, że nie będzie to zbiór przypadkowych melodii. Intuicja wynikająca z doświadczenia, biegłość warsztatowa oraz coraz dłuższe przerwy pomiędzy nagraniami nadają ich kolejnym projektom wyjątkowości. Może to kwestia wagi nazwiska, ale często

ich oryginalne kompozycje już w momencie premierowego odsłuchu brzmią jak światowe standardy.

Całkiem niedawno przykład takiej maestrii dał Adam Makowicz. Jego autorskie kompozycje zawarte na *Swinging Ivories* (recenzja – JazzPRESS 11/2018), miały właśnie taką siłę, co potęgowało jeszcze zestawienie ich z amerykańskimi klasykami. Parę miesięcy później swój „songbook” poszerzył inny gigant polskiego jazzu – Włodzimierz Nahorny. Choć panowie od lat konkurują o miano czołowych polskich pianistów, to porównywanie ich dokonania nie ma większego sensu. Można śmiało uznać, że obie płyty utrwalają dotychczasową – sprawiedliwą – równowagę.

Przykładów „nowych standardów” jest na *Ballad Book* wiele. Słuchając po raz pierwszy *Rezeda Waltz*, nie mogłem oprzeć się wrażeniu, że od dawna znam jego przewodni motyw. Podobne uczucie towarzyszyło również odsłuchom *Dragoś* czy *Piaskownicy* – zupełnie jakby artysta powracał do znanych od lat szlagierów. Nie chcę przez to powiedzieć, że kopiuje on sprawdzone pa-

tenty, po prostu jest tak konsekwentny we własnym stylu, że czas powstania tematów przestaje mieć znaczenie.

Potencjał tych kompozycji nie tkwi wyłącznie we „wpadającym w ucho” temacie. Przede wszystkim istotna jest tu precyzyjnie wyważona konstrukcja melodii, przygotowana tak, by uwaga odbiorcy koncentrowała się na całym czasie jej trwania. To, że po zakończeniu utworu w głowie słuchacza pozostaje charakterystyczna fraza, jest konsekwencją skupienia i poddania się dźwiękom.

Słowiańska nostalgia, tak charakterystyczna dla twórczości Nahornego, na jego najnowszej płycie osiąga szczególny wymiar. Nagranie poprzedziła sentymentalna wizyta zespołu w Kwidzynie, gdzie pianista dorastał i stawiał pierwsze sceniczne kroki. Czytając esej muzyka, zamieszczony wewnątrz okładki, przechadzamy się wraz z nim po tamtejszych ulicach, poznając szczególnie bliskie mu zakątki. Konfrontacja wyobrażeń z rzeczywistością skłania do zadumy, ale czytamy tu: „Moje lata młodości były jednak wspaniałe i ra-

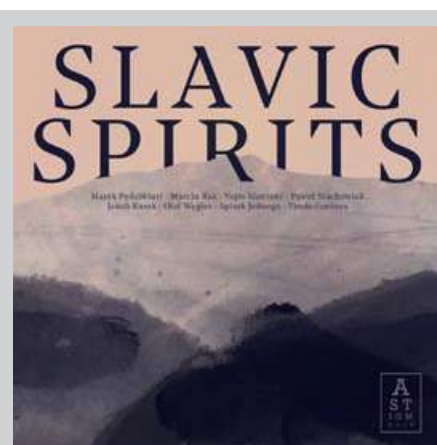
dosne, a więc i wspomnienia są raczej pogodne”. Tekst uzupełnia galeria zdjęć, z których warto wychwycić wymowne ujęcie pianisty porównującego zrujnowany obecnie budynek kina Tęcza z fotografią z czasów, gdy tętnił życiem.

Poza indywidualnym stylem gry lidera konsekwentne brzmienie zapewnia doborowa sekcja rytmiczna – Mariusz Bogdanowicz (kontrabas) oraz Piotr Biskupski (perkusja). Niezmienny od niemal trzydziestu lat skład czyni Nahorny Trio najdłużej działającym zespołem w historii polskiego jazzu! Przez ten imponujący czas zespół zagrał setki koncertów, co przełożyło się na bezbłędne porozumienie. Choć naturalnie dominantą muzyki jest tu dźwięk fortepianu, to nie sposób pominąć wkładu pozostałych instrumentalistów. Wystarczy wsłuchać się w linię kontrabas w *Treści Lata*, by zrozumieć, jak kapitalne potrafią być grane przez nich partie.

„Nieubłagany upływ czasu próbuje wypierać zadowolone w pamięci obrazy. Trzeba o nie bardzo dbać – są delikatne i piękne” – kończy swój refleksyjny

esej Włodzimierz Nahorny. Wszystkie elementy składające się na tę płytę kreują bardzo czytelny obraz. Szata graficzna okładki, zawarty wewnątrz niej tekst, jak również sama muzyka, dają możliwość bezpośredniego obcowania z intymnym światem autora. Wszystko to jest przy tym na tyle subtelne, że nie narusza właściwej takim materiałom delikatności. ●

Jakub Krukowski



EABS – *Slavic Spirits*

Astigmatic Records, 2019

Może część z Was, Drodzy Czytelnicy, pamięta, jak bezwstydnie, prawie nieprzyzwoicie, piałem z zachwytu nad ostatnim albumem studyjnym grupy Electro-Acoustic Beat Sessions zatytułowanym *Repetitions (Letters to Krzysztof Komeda)*. Nigdy wcześniej

ani nigdy później tyle razy nie użyłem przymiotnika „piękny” w tekście. Tak mi się przynajmniej wydaje – nie liczyłem. Oczywiście ponarzekalem sobie przez kilka zdań na rapowanie, ale potem już jechałem takimi peanami, że aż wstyd dzisiaj to czytać (*JazzPRESS* 10/2017). Tak czy inaczej – poprzeczka zawieszona wysoko jak diabli, ale osobiście byłem dziwnie spokojny, że wybitnie utalentowani panowie z EABS do niej co najmniej doskoczą, jeśli nie przeskoczą. Tym razem mamy do czynienia w stu procentach z kompozycjami autorskimi, w przeciwieństwie do *Repetitions*, płyty z reinterpretacjami. Zanim zacznę na dobre, krótka informacja – tym razem nie ma rapowania.

Tytuł albumu i jego okładka doskonale zapowiadają to, czego można się spodziewać po muzyce. Pod kątem atmosfery, duchów i spirytualizmu – *Slavic Spirits* kojarzy mi się z rewelacyjnym *Monte Albán* Adama Pierończyka. Tam co prawda zostaliśmy przeniesieni do Meksyku, a teraz zostajemy w Polsce – tylko że tej pogańskiej. Jak zapewne

wszyscy doskonale pamiętają – kilka lat temu mieliśmy już modę na Słowian, noce Kupały, ubijanie masła etc. Chcieliśmy się nawet nią dzielić w Europie...

Nie podejrzewam EABS o podążanie za modą i przed odsłuchem wziąłem za pewnik, że tutaj będziemy zmuszeni głębiej sięgnąć do naszych słowiańskich dusz i przeszłości narodu. Tak też oczywiście jest – podczas słuchania *Slavic Spirits* nie gapisz się, Drogi Słuchaczu/Czytelniku, w dekolt modelek przebranych w tradycyjne stroje, a raczej tańczysz rytualne tańce z duchami. Wymaga to skupienia, odpowiedniego nastawienia i wielokrotnych odsłuchów – ale warto. Warto jak jasna cholera.

Przede wszystkim *Slavic Spirits* to płyta istniejąca jako całość, a nie zbiór kompozycji z różnych bajek. Od cichej, tajemniczej *Ciemności* przez rozbudowaną i silnie kojarzącą się z dźwiękami natury kompozycję *Leszy*, niepokojącą *Ślężę* po mocne, entuzjastyczne *Przywitanie Słońca* – stanowi kompletną opowieść. I jak każda porządna opowieść, zawiera wstęp,

zwroty akcji, zmiany atmosfery, wielką kulminację. *Slavic Spirits* jest albumem muzycznie bardzo rozbudowanym i przestrzennym, sporo zostawia naszej wyobraźni – która odkrywa coraz więcej z każdym kolejnym odsłuchem.

Generalnie EABS umiejętnie łączą ze sobą jazzowe granie z wieloma różnorodnymi elementami z dawnej tradycji, niemalże plemiennymi. Podobnie jak w przypadku *Repetitions (Letters to Krzysztof Komeda)* – dużym atutem wydawnictwa jest jego wielowarstwowość, możliwość odkrywania przez słuchaczy kolejnych dźwięków i smaczków, które przemknęły niezauważone przy wcześniejszych odsłuchach.

Bardzo narzekałem na nadętość i górnolotność przy promocji ostatniego albumu Kamasiego Washingtona – uważałem nachalne posługiwanie się spirytualizmem w mediach podczas kampanii wydawniczej *Heaven And Earth* za niepotrzebne, wręcz pozostawiające niesmak. Być może teraz obnażę swoją hipokryzję i brak konsekwencji, ale elementy duchowe, nawiązania do słowiań-

skiego ducha wydają mi się w przypadku *Electro-Acoustic Beat Sessions* o wiele bardziej naturalne i nie tylko mi nie przeszkadzają, ale wręcz pogłębiają wrażenia.

Uważny, prawdziwy odsłuch *Slavic Spirits* bardzo szybko wymusi na słuchaczowi wizualizację słyszanych dźwięków. Może to hipokryzja, a może po prostu słowiańska kultura i słowiańskie duchy są bliższe niż jej podpisanemu? Nie do sprawdzenia. Tym niemniej – aby w pełni docenić album, polecam zaangażować się w słuchanie. *Slavic Spirits* nie jest dobrą „muzyką tła” – te kompozycje wymuszają aktywność uszu i umysłu.

Do albumu zespół dołączył bardzo obszerną, szczególnie biorąc pod uwagę standardy rynku, książkę autorstwa „niegrającego” członka zespołu – Sebastiana Jóźwiaka. Tam zdecydowanie więcej o symbolice, motywacjach i emocjach. Od siebie polecam całość wydawnictwa. EABS to zespół, którym możemy się chwalić na świecie. ●

Adam Tkaczyk

DOMINIK BUKOWSKI QUARTET TRANSATLANTYK



Dominik Bukowski Quartet – *Transatlantyk*

Soliton, 2019

Wibrafonista Dominik Bukowski od blisko dwudziestu lat jest obecny na krajowej scenie jazzowej. Dźwięki jego instrumentu słychać między innymi na płytach Wojciecha Staroniewiczza, Krystyny Stańko, Roberta Kubiszyna i Przemka Dyakowskiego. W roku 2019 ukazał się jego siódmy autorski album zatytułowany *Transatlantyk*.

W skład zespołu odpowiedzialnego za powstanie płyty weszli: Dominik Bukowski (wibrafon i kalimba), Emil Misk (trąbka), Adam Żuchowski (kontrabas) i Patryk Dobosz (perkusja). Skład zbliżony do tego, który nagrał *Sufię*, czyli poprzednią płytę firmowaną nazwiskiem Bukowskiego, pozwala przypuszczać, że kwartet z trąbką okazał się dla lidera ciekawą formu-

łą (na poprzednim albumie na tym instrumencie zagrał kapitalny Amir ElSaffar). Bezpośrednią inspiracją dla powstania *Transatlantyku* były odwiedziny artysty w gdyńskim Muzeum Emigracji, a wrażenia z wizyty zainicjowały kształt muzyczno-słownej opowieści zawartej na płycie.

Transatlantyk należy do tego gatunku nagrań, które same oparte na refleksji nad podejmowanym tematem zmuszają do namysłu również słuchacza. Tytuł trudno odczytać inaczej niż jako odwołanie do twórczości Witolda Gombrowicza, zresztą jego słowa, jak i słowa Sławomira Mrożka, pojawiają się w nagraniach, przywołane w kontekście namysłu nad niełatwymi losami twórców emigracyjnych.

Na płaszczyźnie muzycznej refleksję nad losem artysty na obczyźnie podejmuje Bukowski poprzez interpretację utworu *Dreamscape* Andrzeja Panufnika. Jednego z największych i jednocześnie mocno w ojczyźnie niedocenionych polskich kompozytorów XX wieku, który przez wiele lat mieszkał w Wielkiej Brytanii, gdzie otrzymał tytuł szlachecki.

Ze względu na dużą komunikatywność i klarowność poszczególnych utworów muzyce z albumu blisko jest do jazzu głównego nurtu, jednak otwartość *Transatlantyku* sprawia, że nie można go sklasyfikować jako płytę mainstreamową. To bez wątpienia muzyka poszukująca, wyraźnie zbudowana wokół przewodniej koncepcji. Choć daleko jej do przekraczania granic czy ekstremalnych eksperymentów z dźwiękiem, to wiele w niej przestrzeni na swobodną wypowiedź.

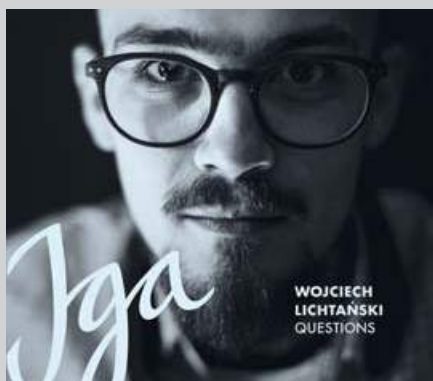
Wibrafon zdecydowanie, choć nienachalnie, nadaje kierunek całości, jednocześnie dostarczając kompozycjom pastelowych barw. Na albumie po raz kolejny znakomicie prezentuje się trębacz Emil Miszcz, jeden z najciekawszych muzyków młodej trójmiejskiej sceny. Ton jego instrumentu jest pewny i stanowczy, a jednocześnie czuje się w nim swobodę, a gdy wymaga tego dramaturgia, sięga po refleksyjne, nastrojowo rozdrgane nuty.

Dialogi trąbki z wibrafonem lidera są esencją tej płyty, a jeden z najpiękniejszych momentów to duetowy utwór *Hana*, w którym Bu-

kowski odkłada pałki i sięga po kalimbę. W reprzyzie lider toczy dialog już nie z trąbką, a z kontrabasem, na którym Żuchowski gra smyczkiem. Zresztą sekcja rytmiczna znakomicie buduje i uzupełnia brzmienie, w zależności od rozwoju poszczególnych utworów rozszerzając i kolorując przestrzeń lub dostarczając odpowiedniego drive'u. Album zamyka dziesięciominutowa kompozycja *Emigres*, w której muzycy zdają się wycofywać na drugi plan, a jej zasadniczą treść stanowią opowieści trzech emigrantów.

Transatlantyk to album podwójnie wart tego, by po niego sięgnąć. Bardzo interesujący i wciągający w warstwie muzycznej, a jednocześnie ważny ze względu na temat, któremu jest poświęcony. Duże uznanie należy się Dominikowi Bukowskiemu za to, że potrafił nagrać płytę, która skłania do refleksji, ale nie dostarcza łatwych, łopatologicznych odpowiedzi. Świadczy to o dużej klasie i kulturze artystycznej gdańskiego wibrafonisty. ●

Rafał Zbrzeski
Autor jest dziennikarzem
Radia Kraków.



Wojciech Lichtański Questions – Iga

Audio Cave, 2019

Iga jest wyważona i dojrzała, a zarazem świeża i w pełni oryginalna. Starannie przemyślane kompozycje mieszają się na tym albumie z brawurowymi improwizacjami. Układ utworów jest równie świadomy, tworząc doskonały balans. Ciepłe, miodowe brzmienie saksofonu altowego lidera doskonale komponuje się z subtelnymi, pełnymi wyobraźni pasażami Mateusza Pałki na fortepianie. Kuba Dworak na kontrabasie i Patryk Dobosz na perkusji dyskretnie i stabilnie malują tło.

Wojciech Lichtański ma już na koncie (z Vehemencie Quartet) Grand Prix Jazzu nad Odrą w 2015 roku, Aniołka Jazzowego (z zespołem Sound Lab) i nagrodę za kompozycję na bigband na Bielskiej Zadymce Jazzowej 2013. Na najnowszej płycie saksofon Lich-

tańskiego brzmi dojrzałe i pewnie. Techniki używa powściągliwie, nie popisując się ewidentnym warsztatem, każda fraza jest tu podporządkowana ogólnemu zamysłowi malowanego dźwiękiem pejzażu. Chwilami jest to muzyka wręcz kontemplacyjna, ale w elementach improwizacyjnych słychać muzyczny pazur.

Otwierające nagranie refleksyjne, subtelne frazy saksofonu w *Idze?* odzwierciedlają emocje przeżywane w związku z oczekiwaniem na narodziny córki i zastanawianiem się nad jej imieniem. Z saksofonem pięknie konwersuje fortepian Mateusza Pałki z delikatnym podtekstem basu i perkusji. Kontrast do przemyślanej i starannie wyważonej kompozycji stanowi następujący po niej *Grandpa, Where You Roam Now?*, całkowicie improwizowany, ze znakomicie współbrzmiającym sopranem lidera i akordeonem Mateusza Pałki.

Ciekawie kontrastuje z nim kolejne *Auto, Auto?* dynamiczną linią melodyczną i mocnym pulsem sekcji rytmicznej. Początkowo melodię prowadzi agresywny fortepian, do którego dołącza rozpoznawal-

ny saksofon Lichtańskiego, konkludując błyskotliwą improwizacją w pełni demonstrującą świetną technikę, której lider używa jednak z rozmysłem i powściągliwością.

Pełne zadumy *Are You Ready?* znów zmienia tempo w leniwej balladzie z ciekawymi progresjami i nieśpieszną frazą, jakby powstrzymując emocje tętniące pod powierzchnią muzyki. *Mr Muniak, What's Now?* napisany został w hołdzie zmarłemu muzykowi, u którego Lichtański, jak sam przyznaje, odbył solidną szkołę. Gwałtowne frazy i kaskady dźwięków rzeczywiście przywodzą na myśl harmonie wielkiego muzyka, przypominając je we własny autonomiczny sposób lidera. Najdłuższy utwór na płycie, czternastominutowa wersja *On the Green Dolphin Street*, jest bardzo ciekawym podejściem do znanego standardu. Otwiera go długie błyskotliwe intro Pałki na fortepianie, do którego dopiero po dłuższej chwili dołącza wrażliwy saksofon lidera. W improwizacji słychać nie tylko temat standardu, ale też echa wielkich impresjonistów, którymi od dawna Lichtański się fascynuje.

W *Improvisation Two* powraca genialna kombinacja saksofonu i akordeonu. Ten ostatni perfekcyjnie maluje nastrojowe tło dla wiążącej się jak dym delikatnej frazy saksofonu w dopełniającym się duecie. Nowocześnie swingujące *First Question* ponownie podbija tempo barwną konwersacją saksofonu z fortepianem na kanwie zdecydowanego rytmu kontrabas i perkusji. Płytę zamyka enigmatyczny *Blue Monday?*, nostalgiczna melodia wyśpiewana przez saksofon z wrażliwym akompaniamentem fortepianu, jak rozbudowana impresyjna suita.

Iga to doskonale wyważona, przemyślana płyta o zróżnicowanym klimacie. Refleksyjnie melancholijna, niespieszna, a jednocześnie pełna dynamicznych kontrapunktów, wykonana przez perfekcyjnie zgrany zespół i saksofon o doskonałej oryginalnej barwie. Lichotański o swojej muzyce lubi mówić w kategoriach wizualnych, myślę, że najlepiej opisuje ją porównanie do obrazów impresjonistów, pełnych mieniających się kolorów, blasków i cieni. ●

Basia Gagnon



ZK Collaboration – *Double Universe*

Fundacja Polski Jazz Records, 2018

Unia, zderzenie, splot, partnerstwo, spotkanie, kooperatywa, kolaboracja – wielu słów na określenie swojego duetu użyli Adam Zagórski (perkusja) i Maciej Kądziera (saksofon altowy) w tekście zamieszczonym na okładce wspólnego albumu. Sens tego projektu najlepiej wyraża jednak tytuł płyty.

Podwójny wszechświat (jak można go tłumaczyć) wskazuje na przeciwstawne osobowości liderów, których konfrontacja zapewnia unikalne brzmienie. „To rozdwojenie jaźni, strona ciemna i strona jasna” – tłumaczył Zagórski w wywiadzie publikowanym przez JazzPRESS (11/2018).

Już na samym początku łatwo się zorientować, które kompozycje wyszły spod ręki którego muzyka – przebojowy ton *Frustration* Zagórskiego wyraźnie

kontrastuje bowiem z niepokojącym *Old And New* Kądziera. Taki wzór powtarza się przez cały album. Pewne zamieszanie wprowadza ZKKSRR, zdający się łączyć oba żywioły – jak się okazuje, to jedyny utwór spoza repertuaru liderów. Jego autorem jest Mateusz Gawęda (fortepian), który obok Damiana Kostki (kontrabas) został zaproszony do składu. Choć to pierwszy album pod szyldem ZK Collaboration, jego członkowie znają się od lat. Jak przyznał perkusista, „Materiał powstał z myślą o konkretnych muzykach. Granie z zaufanymi artystami jest podstawą pisania pod nich kompozycji”. *Double Universe* nie opiera się jednak wyłącznie na perfekcyjnym zgraniu. Równie istotne jest tu sceniczne doświadczenie i warsztatowa biegłość, których żadnemu z tej czwórki nie brakuje.

Gdy w 2016 roku panowie zaczęli występować w kwartecie, próbowali, jak wspominał Kądziera, „zobaczyć, czy tak naprawdę mogą koegzystować razem na jednej scenie”. Po dwóch latach możemy przekonać się sami, jak dobrze, że jednak mogą. ●

Jakub Krukowski



Ola Mońko – *Wherever You Are*

Soliton, 2018

Debiut płytowy Oli Mońko w roli liderki ma wyraźnie osobisty charakter. Utwory wiążą się z konkretnymi przeżyciami, a całość artystka zadedykowała mężowi. I określa tak: „To historia o kimś, kto chce się podzielić z innymi swoją miłością do muzyki”.

Liderka – pianistka i autorka wszystkich kompozycji (z wyjątkiem standardu *Almost Like Being In Love*) wśród inspiracji wskazuje twórczość Krzysztofa Komedy, Bobby’ego Timmonsa czy Horace’a Silvera. Z polskim mistrzem bezpośrednio wiążą się utwory *I Will Not Fall In Love With You* i *Ocean* – oba przyniosły jej pierwsze nagrody na Konkursie Kompozytorskim im. Krzysztofa Komedy w Słupsku. W tym pierwszym charakterystyczny dla *Svantetic* motyw stał się punktem wyjścia do zbu-

dowania oryginalnej melodii. Odwołanie do zagranicznych ikon również wydaje się być w pełni uzasadnione. Mońko przez trzynaście lat mieszkała w USA, gdzie studiowała w Nowym Jorku i Waszyngtonie. Miała wówczas okazję współpracować ze znakomitymi muzykami, naturalnie przesiąkając „amerykańskim brzmieniem”. To z całą pewnością wielka zaleta tej płyty – połączenie europejskiej wrzliwości z zadziornością mistrzów zza oceanu.

Wielki wpływ na jakość tego materiału miał też dobór zaproszonych gości. Kwintet, poza liderką, tworzą: imponujący solówkami Maciej Sikała (saksofon tenorowy) i Jerzy Małek (trąbka) oraz bezbłędna sekcja – Michał Barański (kontrabas) i Eric Allen (perkusja, a prywatnie mąż Mońko).

Swój tekst na okładce autorka muzyki kończy tak: „Mam nadzieję, że będzie ona [płyta] inspiracją dla innych artystek, aby szukać własnej drogi”. Nie mam wątpliwości, że opisywany album (a właściwie zapisana na nim świetna muzyka) faktycznie będzie wartościowym wzorcem. ●

Jakub Krukowski



Tobiasz Siankiewicz – *Time To Begin*

Tobiasz Siankiewicz, 2018

Pierwsze takty rozpoczynającego album *Time To Begin* utworu *Night Bird* niemal od razu przenoszą mnie do Nowego Jorku. Jest późny wieczór. Siedzę nad szklaneczką whisky w jednym ze słynnych klubów jazzowych przy 52. ulicy, tam gdzie kilka dekad temu występowali Charlie Bird Parker, Dizzy Gillespie, Thelonious Monk, John Coltrane i Miles Davis. Panuje półmrok. Gryzący dym papierosowy unosi się nad muzykami i widownią, która co prawda nie zachowuje idealnej ciszy właściwej salom koncertowym, ale za to co kilka minut nagradza muzyków gromkimi brawami. A naprawdę jest za co!

Time To Begin to płytowy debiut pochodzącego z Kędzierzyna-Koźła saksofonisty Tobiasza Siankiewi-

cza – debiut tak dobry, że aż trudno uwierzyć, że to pierwsze kompozytorskie kroki tego trzydziestocześnoletniego artysty. Siankiewicz jest bezpośrednim, myślącym przyszłościowo muzykiem jazzowym o bardzo wyrazistej osobowości, pewności siebie i improwizatorskiej śmiałości. Jego gra jest absolutnie wyjątkowa, ale to kompozycje stanowią o dojrzałości i wszechstronności muzycznej artysty.

Album składa się z sześciu utworów o różnych nastrojach i tempach. Inspiracją do ich nagrania było życie Siankiewicza, sytuacje, w jakich się znalazł, ludzie, których poznawał, oraz wszelkie doświadczenia nabyte podczas pobytu w Nowym Jorku, gdzie studiował na Wydziale Jazzu w The City College of New York. Artysta odwołuje się do twórczości włoskiego pianisty Enrico Pieranunziego, w szczególności z okresu jego współpracy z Chetem Bakerem, i nie sposób nie zgodzić się z nim, że wybrał właściwe wzorce.

Album powinien spodobać się wszystkim miłośnikom dobrej muzyki – nie tylko jazzowym purystom

oczekującym skomplikowanych i czasem trudnych do zrozumienia konstrukcji. Warto wspomnieć też o niebywalej równowadze między wpływami tradycji jazzu – właśnie tej nowojorskiej – a nowoczesnymi nurtami. Artysta nie odcina starej szkoły jazzu grubą kreską, on ją kontynuuje, rozbudowując kompozycje i improwizatorski warsztat o własne, współczesne doświadczenia.

Obok Siankiewicza grającego na saksofonach – altowych i sopranowym – na albumie pojawili się: Bruce Harris – wchodząca gwiazda wśród nowojorskich trębaczy młodego pokolenia, Alec Castro grający na fortepianie i Diego Maldonado grający na perkusji (oba są przyjaciółmi Siankiewicza ze studiów) oraz kontrabasista Clovis Nicolas – muzyk grający z wielką precyzją, a zarazem dużą kreatywnością.

Kawał świetnego klubowego jazzu zagranego z niebywałą lekkością, uznaniem dla klasyki jazzu i dobrym pomysłem. Kolejny dowód na to, że współczesny jazz ma się naprawdę dobrze. ●

Paweł Stradowski



Mist – Live Dragon

Broda Records, 2019

Największą radość sprawiają mi nagrania, którym w żaden sposób nie da się przypisać jakiegokolwiek etykiety. To przekleństwo recenzenta oznacza kawał dobrej zabawy dla słuchacza – delektować się może on przede wszystkim dziełami przekraczającymi artystyczne granice i z uśmiechem lekkiego politowania czytać wypociny krytyka, który w pocie czoła próbuje uchwycić istotę muzyki, być może nie do końca dla niego zrozumiałej... Takim dziełem, które niewątpliwie wymyka się jakimkolwiek klasyfikacjom, jest płyta duetu Mist – Live Dragon.

Pod ową tajemniczą nazwą kryją się nazwiska dwóch muzyków – gitarzysty Macieja Pruchniewicza i pianisty oraz klarncisty Szymona Siwierskiego. W październiku 2018 roku

panowie spotkali się w klimatycznym klubie Dragon w Poznaniu, gdzie zarejestrowali osiem autorskich kompozycji. Każda z nich to odrębna, w pełni autonomiczna historia.

Narracja całej płyty i sposób jej budowy przywodzi mi na myśl sposób komponowania tekstów literackich, znany w anglojęzycznej literaturze jako *short story cycle*. Polega on na takim sposobie tworzenia rozdziałów, które, choć osobne, tworzą wewnętrzną spójną całość opowiadającą konkretną historię. Historie te muszą mieć oczywiście wątki zbieżne, tak pomyślane, by zestawienie ich kilku w jednym dziele powodowało nabierania przez nie dodatkowego znaczenia. Właśnie takie są kompozycje duetu *Mist. Live Dragon* to przepiękna opowieść, która najpełniej wybrzmiewa jako całość, lecz jej poszczególne fragmenty same w sobie są również pełnoprawnymi dziełami sztuki.

Wprowadźcie etykiety zdążyliśmy już wyrzucić na śmietnik estetyki, ale jednak pewne muzyczne tropy przy opisywaniu tej wspaniałej koncertówki są jak najbardziej adekwat-

ne. Pierwsze skojarzenia prowadzą do sławnego *The Köln Concert* Keitha Jarretta. To być może odległe echa, jednak pewna myśl w prowadzeniu utworów może być wspólna dla gry Jarretta i Siwierskiego. U Pruchniewicza słyszalna jest za to inspiracja grą Marka Knopflera z niezapomnianego *Dire Straits*. Wszystko to jednak zanurzone jest głęboko w przestrzennych impresjach dźwiękowych, które od czasu do czasu trącają tak uroczo te najbardziej romantyczne nuty...

Live Dragon to mistrzostwo w każdym calu. Świetne kompozycje, kunszt wykonania i subtelna atmosfera. Z każdym kolejnym przesłuchaniem tej płyty odnaleźć można jej coraz to głębiej poukrywane pokłady emocji. Z pozoru delikatne *Live Dragon* to skrajnie obfite źródło muzycznych wrażeń, które niczym obrazy najlepszych z impresjonistów zaskoczyć potrafi swoim niejednoznacznym obliczem. To naprawdę jedna z tych płyt, której pojawienia kompletnie się nie spodziewałem, a o której będę bardzo długo pamiętał. ●

Jędrzej Janicki



Marc Copland – Gary

Illusions Music, 2019

Muzyczne relacje łączą Marca Coplanda z Garym Peacockiem od ponad trzydziestu lat. Nagrywali razem w triach firmowanych zarówno przez jednego, jak i drugiego z nich. Koncertowali i wydawali albumy duetowe. Pianista do programu swoich płyt często włączał kompozycje starszego kolegi. Najnowsze solowe wydawnictwo Marca Coplanda już swoim tytułem nie pozostawia wątpliwości co do tego, że ma być hołdem właśnie dla Peacocka.

Artysta wybrał siedem utworów samego kontrabasisty oraz tytułową kompozycję Annette Peacock. Ciekawostką jest, że to nagranie po raz pierwszy zarejestrowano na wspólnej płycie pierwszego (Gary Peacock) i drugiego (Paul Bley) męża

kompozytorki; w studiu towarzyszył im wtedy również Paul Motian. Cztery tytuły pojawiły się kilka lat wcześniej na *Now This*, wydany przez ECM albumie tria Peacocka nagrany właśnie z Coplandem oraz Joeyem Baronem. Całość zamyka *Vignette*, które Copland nagrywał już trzykrotnie, w tym raz na płycie solowej.

Czterdzieści dwie minuty upływają na spokojnym chłonięciu Coplandowskich interpretacji. Pomimo stonowanego nastroju całości trudno album traktować jako zwykły zestaw eleganckich melodii. Gary to raczej zbiór muzycznych przemyśleń, bliższy improwizacji, niekiedy podążający w stronę współczesnej kameralistyki. Stanowi kapitalny przykład, jak minimalnymi środkami stworzyć można dzieło niezauważalnie, acz bezwarunkowo przykuwające uwagę odbiorcy.

Świetny wybór, dla miłośników zarówno Marca Coplanda, jak i Gary'ego Peacocka, ale przede wszystkim dla fanów znakomitej muzyki. ●

Krzysztof Komorek



Anat Fort Trio – *Colour*

Sunnyside Records, 2019

Zorganizowane naprędce w roku 1999 trio izraelskiej pianistki Anat Fort trzyma się razem już dwie dekady. Wraz z liderką współtworzą je berliński perkusista Roland Schneider oraz amerykański kontrabasista Gary Wang. Pierwsze wspólne koncerty wypadły na tyle dobrze, że muzycy postawili na regularną współpracę. Mają już za sobą między innymi dwa albumy nagrane dla ECM-u (sama pianistka zadebiutowała tam wcześniej z kwartetem, w składzie którego zagrał między innymi Paul Motian).

Kilkudniowa przerwa w trasie koncertowej natchnęła trio do intensywnych prób. W Berlinie ogrywali nowy materiał, a także wracali do starszych kompozycji, które nie znalazły

się dotąd na żadnej z ich płyt. Całość skończyła się wizytą w studiu nagraniowym, gdzie – tym razem bez producenta – zarejestrowali dziewięć utworów autorstwa pianistki. Płyta w założeniu ma być celebracją dwóch dekad wspólnego grania tria.

Niespełna godzinny program niemal w całości hołduje minimalistycznemu podejściu do emocji. Jedynie krótka *Tirata Tirata* (tytuł jest onomatopoeją obrazująca rytmiczną frazę granej melodii) i druga część trwającego ponad jedenaście minut *Heal And...* wprowadzają w nastrój płyty dynamiczniejszą ekspresję. Utwór ten opiera się na dwóch niezależnych tematach. Muzycy w trakcie wspomnianych wcześniej prób odkryli, że połączone „zagrały” o wiele ciekawiej.

Bluesowo-gospelowy *Sort Of* odwołuje się do fascynacji pianistki tymi gatunkami muzycznymi. Nastrojowy *Part* pojawia się na płycie dwukrotnie – raz zagrany przez trio i ponownie w solowej interpretacji Anat Fort. Rytmem walca uwodzi *The Limp*.

Colour daje słuchaczowi pełnię satysfakcji wysublimowanym poszukiwaniem dźwięków. Zmysłowością i delikatnością. Poruszającą melodią i realizowaną z namysłem improwizacją. ●

Krzysztof Komorek



Alex Harding & Lucian Ban – *Dark Blue*

Sunnyside Records, 2019

Muzyczna współpraca Alexa Hardinga i Luciana Bana rozpoczęła się dwie dekadę temu. Fonograficznie debiutowali w roku 2002 zarejestrowaną w duecie płytą *Somethin' Holy*, wydawali następnie albumy w większych składach, uczestniczyli wspólnie w sesjach innych muzyków. Obecnie ponownie prezentują kameralne, duetowe nagrania. Spotkali się na pograniczu jazzu, bluesa i współczesnej improwizacji.

Na *Dark Blue* składa się pięć kompozycji Bana i sześć Hardinga (który w trzech utworach zagrał nie na saksofonie barytonowym, a na klarnecie basowym). W zarejestrowanym materiale znajdziemy także sporo partii improwizowanych, nieco nowości oraz trochę nagrań znanych już z wcześniejszej współpracy obu muzyków. Jest mrocznie – jak w bluesowym utworze tytułowym rozpoczynającym całość – i nastrojowo smutno – jak w balladzie *Chakra* oraz finałowym *Hymn*. Dwa utwory zagrane zostały solo – w *H.B.* Harding składa hołd Hamietowi Bluiettowi, z kolei *Lowcountry Blue* inspirowany jest wspomnieniami wiejskiego życia w Rumunii – rodzinnym kraju pianisty. *The Invisible Man* wziął początek z nagrodzonej w 1953 roku National Book Award powieści Ralpha Ellisona. *Dark Blue* to bardzo ciekawa i różnorodna płyta. Zarówno pod względem nastroju, jak i stylistyki. Instrumentarium Hardinga (saksofon barytonowy i klarnet basowy) znakomicie koresponduje z pianistką Bana. Albumu słucha się bez chwili znudzenia. ●

Krzysztof Komorek



Elina Duni, David Enhco, Marc Perrenoud, Florent Nisse, Fred Pasqua – *Aksham*

Nome, 2019

Nie tak dawno na tych łamach zachwycam się albumem *Partir* Eliny Duni (JazzPRESS – 2/2019), albańskiej pieśniarki rezydującej w Szwajcarii. Jej ECM-owskie wydawnictwo zebrało znakomite recenzje i otrzymało szereg wyróżnień. W Belgii uznano je nawet za „Best International Album Of 2018”. Rok później artystka pokazała światu kolejną, bardziej piosenkową płytę. Tym razem towarzyszący jej muzycy są równorzędnymi bohaterami projektu. Jednakową czcionką ujęto ich nazwiska na okładce. Można by rzec, że *Aksham* to nazwa kwintetu, w skład którego, oprócz Duni, wchodzi pianista z Genewy Marc Perrenoud, francuski trębacz David Enhco, grający

na basie Florent Nisse oraz Fred Pasqua, który zasiadł za zestawem perkusyjnym. Przedstawiciele młodego pokolenia europejskich jazzmanów w natarciu – jaki jest efekt ich spotkania w studiu? Czym wyróżnia się płyta (koncept) *Aksham* na tle najnowszych produkcji? Jakie jest jej znaczenie w dyskografii Eliny Duni? Czy jest to krążek, po który warto sięgać wielokrotnie?

W języku tureckim termin „aksham” oznacza zmrok, zmierzch. Omawiana płyta to zestaw dwunastu wyciszonych, kontemplacyjnych, spokojnych songów. Idealnie słucho się ich właśnie późnym wieczorem. Krystaliczny, charakterystyczny, ciepły głos Duni wsporniale współgra z grą towarzyszących jej muzyków. Słuchać, że jest to spotkanie przyjaciół. Wzruszający, szlachetny śpiew wokalistki i subtelny styl pianisty Marca Perrenouda doskonale koegzystują z liryczną trąbką Enhco i zwiewną sekcją rytmiczną.

Piosenki śpiewane po angielsku i francusku zostały starannie dobrane. Ich tematem przewodnim są ludzkie emocje, miłość, melancholia, nostalgia, prze-

mijanie, ulotność czasu. Mamy tutaj utwory do wierszy wielkich poetów XX wieku: Jamesa Joyce’a oraz Paula Verlaine’a. Nostalgiczna podróż, która przynosi całą gamę pięknych, kojących dźwięków. *Spleen* jest przykładem nowoczesnego podejścia do francuskich chanson. A *Flower To My Daughter* to kolejna emocjonalna ballada na krążku. *Let Us Dive In* znamy z płyty *Partir*. Tutaj utwór ten ma jeszcze bardziej intymny, głębszy charakter. Na szczególną pochwałę zasługuje trębacz David Enhco, którego solowa gra podkreśla tęskny nastrój ekspresji głosu Duni. Album zamyka *Wisdom* – oda do mądrości. *Aksham* to propozycja niszowa. Wspaniała, refleksyjna płyta, zmuszająca do zatrzymania się. Rzecz dla koneserów, osób poszukujących piękna w sztuce, ukojenia w pędzącym świecie. To dowód na to, że można tworzyć analogowe albumy idące w poprzek modom i trendom. Odtrutka na hiperkonsumpcję, bylejąkość kultury masowej; iluzoryczny świat nowych technologii, współczesny brak empatii, braterstwa, zrozumienia, tolerancji. Polecam *Aksham*

miłośnikom talentu Eliny Duni, a także tym, dla których prawda, dobro, mądrość, natura są ciągle ważne. Nieśpiesznie delektujcie się zawartymi na krążku dźwiękami, odkrywajcie ujęte w nich emocje. ●

Piotr Pepliński



Claudia Campagnol – *I'm Strong*

Giant Sheep Music, 2019

Odczuwam bliżej nieokreślony strach, zabierając się za recenzowanie płyt wokalistek. No, może strach, to zbyt wiele powiedziane. Ale na pewno lekką obawę – o to, że znowu się rozczaruję i przez dłuższy czas będzie mnie to rozczarowanie prześladować. Bo jakim cudem te wszystkie albumy są tylko i wyłącznie przeciętne? Dlaczego większość prezentuje podobny, słaby wręcz poziom? Tekst poniżej

szy piszę bez żadnych uprzedzeń, ponieważ o Claudii Campagnol i jej muzykach nie słyszałam nigdy.

Na krążek składa się dziewięć autorskich kompozycji i *Smile* Chaplina. Obsada spora i różnie dysponowana: wokale, klawisze, bas, bębny, instrumenty dęte, perkusyjne i gitara. Tym razem wystarczyły dwa utwory do postawienia diagnozy. Uderzająca nijakość i nieśpójność. Campagnol nie zaintrygowała mnie nawet przez sekundę, i nawet nie chodzi o sam głos. Utwory są formalnie i stylistycznie tak oczywiste, tak przewidywalne, że aż głupio.

Wspomnę tu tylko kilka rzeczy, które zabolowały mnie najbardziej. Brzmienie instrumentów klawiszowych wyjęty niemal z lat osiemdziesiątych. W połączeniu z gitarą basową tworzą zjawisko co najmniej groteskowe. Nie podoba mi się również granie zespołowe. Mam nieodparte wrażenie, że każdy instrumentalista gra swoje i nie współtworzy jednego, żywego organizmu, jakim winien być band. Co do partii solowych – słodko tutaj jak w fabryce czekolady, która w nadzieniu ma patenty.

I'm Strong to twór niewymagający od słuchacza niczego. Niestety po raz kolejny moje przeczucia się potwierdziły. Nadal czekam na jakieś „bum” w światku wokalnym, na coś, co jakkolwiek mnie dotknie, poruszy albo po prostu nie zanuździ na śmierć. Czy to są duże wymagania? Uważam, że nie, co więcej, nie jestem w nich chyba osamotniona. ●

Paulina Sobczyk



Kwartet Wojciecha Gogolewskiego – *Skok nr 8*

GAD Records, 2019

Choć niektórym może być naprawdę trudno w to uwierzyć, polskiego jazzu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych nie można w żadnym względzie utożsamiać ze, skądinąd znakomitą, serią wydawniczą *Polish Jazz*. Poza nią

również jednak, jak grzyby po deszczu, wyrastały ponadprzeciętne składy, które z przeróżnych przyczyn nie mogły osiągnąć większej popularności. Warto więc gruntownie przeszukać przepastne mroki archiwów, by niektóre z uwiecznionych tam jazzowych perełek wydobyć na światło dzienne. Los tym razem okazał się łaskawy dla Kwartetu Wojciecha Gogolewskiego, którego archiwalne nagrania, tajemniczo zatytułowane *Skok nr 8*, właśnie ukazały się oczom i uszom szerszej publiczności.

Kwartet ten brawurowo zaprezentował się na festiwalu Jazz nad Odrą w 1976 roku, jednak pomimo bardzo pozytywnego przyjęcia, nie doczekał się nagrania własnej płyty. Na szczęście panowie zarejestrowali kilka utworów dla Polskiego Radia, dzięki którym ich wspólne muzykowanie nie odeszło bezpowrotnie w otchłań zapomnienia. Niekwestionowanym szefem zespołu był związany z łódzkim środowiskiem muzycznym pianista Wojciech Gogolewski, którego na płycie *Skok nr 8* usłyszeć możemy grającego na pia-

ninie Rhodesa. Cechą charakterystyczną tego zespołu jest bogate wykorzystanie fletu – grał na nim Mieczysław Wolny. Skład uzupełniali (choć to nie najlepsze sformułowanie w odniesieniu do takich muzyków i ich rzeczywistej roli) perkusista Czesław Szymański oraz młody wówczas kontrabasista Zbigniew Wegehaupt.

Muzycy ci doskonale poruszają się w delikatniejszych rejestrach muzyki fusion, oscylując wokół brzmienia zespołów Herbiego Hancocka (choćaby z płyty *Head Hunters*). W utworze *Grzyb Mun* ogromne wrażenie robi wirtuozerska i bardzo efektowna partia Wolnego, która na tle fun-

kujących klawiszy Gogolewskiego wybrzmiewa bardzo rasowo. Tytułowy *Skok nr 8* to fascynujący utwór, w którego dźwiękach słysząc bardzo wiele inspiracji brzmieniem sceny Canterbury – najbardziej efemerycznego i prawdopodobnie najciekawszego nurtu rocka progresywnego. Płytę kończy potężnie rozbudowana *Suite for M.*, która dobitnie wskazuje, że Gogolewski był nie tylko świetnym instrumentalistą, lecz również zdolnym kompozytorem.

Płyta zaskakuje przede wszystkim porywającymi „wyplatankami” Gogolewskiego i Wolnego – raz po raz zachwycają partiami solowymi, którymi zdają się wzajemnie pod-

kręcać do wznoszenia się w coraz wyższe rejony muzycznej wyobraźni (a także technicznej wirtuozerii). Pięć lat przed zarejestrowaniem części materiału z albumu *Skok nr 8* powstał legendarny już film *Shaft* ze ścieżką dźwiękową autorstwa Isaaca Hayesa. Nie wiem, czy soundtrack ten był znany Kwartetowi Wojciecha Gogolewskiego, lecz pewne punkty zbieżne między tymi nagraniami wyraźnie słysząc. Tak czy inaczej, *Skok nr 8* to naprawdę przepiękna próbka tego, jak ogromnym potencjałem dysponowała polska scena jazzowa lat siedemdziesiątych. ●

Jędrzej Janicki

REŻ. SOPHIE HUBER, PROD. USA/UK/SZWAJCARIA/2018

MUSICINE I JAZZPRESS ZAPRASZAJĄ
NA SEANSE W LIPCU:

WARSZAWA: 9 LIPCA KINO STACJA FALENICA

WARSZAWA: 16 LIPCA, 4 I 25 SIERPNIA KINO MURANÓW

ŁÓDŹ: 11 LIPCA ŁÓDŹSKIE CENTRUM KULTURY

KRAKÓW: 12 LIPCA KINO POD BARANAMI

POZNAŃ: 14 LIPCA KINO MUZA

INFO@MUSICINE.PL

FACEBOOK/MUSICINEDOCS

MusiCine euroJazz Jazzpress

SZUKAJ FILMU TAKŻE NA FESTIWALACH JAZZOWYCH

BLUE
NOTE
RECORDS
BEYOND
THE NOTES

Wgniata w fotel

Jędrzej Janicki

jedrekjanicki1994@gmail.com



Zespoły muzyczne to takie dziwne twory, które lubią ewoluować. Nie mówię tu, rzecz jasna, o dinozaurach muzyki rockowej, którzy od przeszło czterdziestu lat z uporem godnym lepszej sprawy ogrywają te same schematy (o jakie przykłady chodzi, chyba nietrudno się domyślić). Ewolucja brzmienia i ciągłe poszukiwanie własnej muzycznej ścieżki to jeden z wyróżników najoryginalniejszych zespołów sceny jazzowej. Tylko nielicznym jednak w tej galopadzie przez różnorodność udaje się zachować swój własny i niepowtarzalny styl. Jednym z niezwykłych tego przykładów jest polsko-chilijskie Quantum Trio. Powstały w 2012 roku w Rotterdamie zespół współtworzą saksofo-

nista tenorowy i altowy Michał Jan Ciesielski, pianista Kamil Zawisłak i perkusista Luis Mora Matus. Rok 2019 okazał się dla tych trzech muzyków wyjątkowy – bravurowo podsumowali oni swoją dotychczasową twórczość i chyba jeszcze odważniej wkroczyli w nieco inne rejony jazzowego uniwersum. Wszystko to stało się za sprawą dwóch płyt – *Quality Studio Live* oraz *Red Fog*.

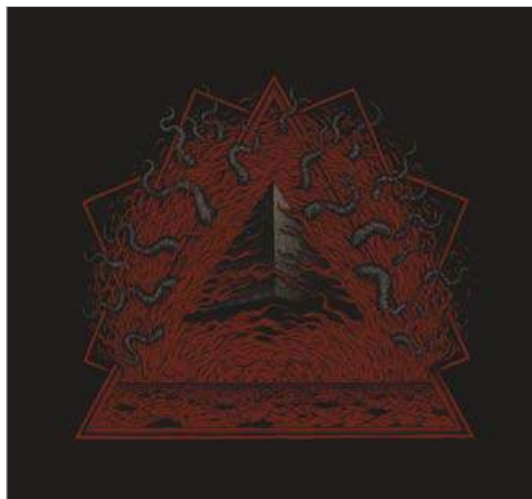
Na *Quality Studio Live* znajdują się kompozycje z dwóch pierwszych albumów zespołu – debiutanckiego *Gravity* (2015) oraz dwupłytkowego *Duality: Particles & Waves* (2017). To naprawdę wysmakowane nagranie, które łączy w sobie walory zarówno nagrań studyjnych, jak i koncertowych (to wszak znana wszystkim formuła „na żywo, ale w studiu”). Z jednej strony Quantum Trio prezentuje zbalansowane i eleganckie brzmienie, z drugiej jednak pozwala sobie, od czasu do czasu, na nieco improwizowaną frywolność. Utwory brzmią płynnie, moim zdaniem ciekawiej niż ich studyjne odpowiedniki. *Quality Studio Live* to naprawdę przepiękne ukoronowanie drogi, którą panowie wytyczyli na swoich dwóch pierwszych płytach.



Quantum Trio – *Quality Studio Live*
Quantum Trio, 2019

Red Fog już od pierwszych dźwięków, mówiąc wprost, wgniata w fotel (czy cokolwiek, na czym szanowny słuchacz akurat siedzi). Gęsta, bardzo mocna perkusja, motoryczna, osadzona w niższych rejestrach partia fortepianu i saksofon o nieco agresywnym brzmieniu – to wyróżniki nie tylko utworu *Interference*, lecz całej płyty *Red Fog*. Słysząc to również bardzo wyraźnie w absolutnie genialnym utworze tytułowym. Jest on mroczną jazdą bez trzymanki, iskrzącą się solowymi popisami. Zachwyca zwłaszcza styl Kamila Zawiślaka, który z zadziwiającą łatwością miesza posępną rytmikę z istic wirtuozerskimi i o wiele delikatniejszymi partiami. Tę różnorodność w jego grze słysząc zwłaszcza w utworze *Liquid Fire*, w którym Luis Mora Matus emanuje energią kojarzoną raczej z dobrymi metalowymi koncertami. *Liquid Fire* to prawdziwe wyzwanie rzucone słuchaczowi, od którego odwagi zależy tylko, czy zdecyduje się na ten skok w ciemność z Quantum Trio...

Młodzi muzycy tworzący bardzo spójny zespół o rozpoznawalnym stylu, który podlega twórczym ewolucjom – taki mógłby być opis muzycznego cudu. Nie



Quantum Trio – *Red Fog*
Emme Record, 2019

mieszejmy w to jednak sił nadprzyrodzonych, to tylko (a może aż) zespół Quantum Trio. Jeden z tych zespołów, których muzyka (zwłaszcza zawarta na *Red Fog*) pchnąć może i tak już mocno rozpędzoną scenę polskiego jazzu na jeszcze wyższe obroty. Są już rewelacyjni, a coś mi mówi, że ich potencjał pozwoli im nas jeszcze nie raz potężnie zaskoczyć i zachwycić. ●



Mistrzowie Polskiego Jazzu

Podcasty z audycji na:
www.archiwum.radiojazz.fm

Fraktale wypełniają lukę

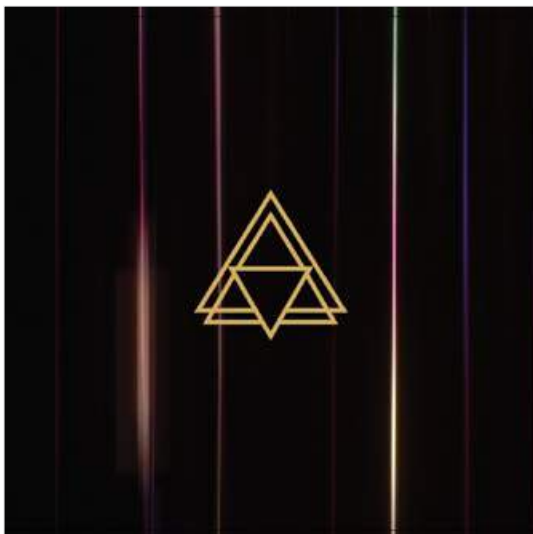
Jędrzej Janicki

jedrekjanicki1994@gmail.com

Trzeba przyznać, że fraktal to obiekt, którego struktura może okazać się naprawdę zgrabną metaforą funkcjonowania wielu zespołów muzycznych, zwłaszcza tych z nurtu jazzowego (i około-jazzowego). Jego poszczególne części są do siebie podobne i przypominają całość, którą współtworzą. Tak samo muzycy wszystkich najciekawszych zespołów odkładają na bok swoje osobiste ambicje i wirtuozerskie zapędy, by w pełni podporządkować swój niewątpliwie talent tworzonej muzyce. Pozornie podobni do siebie – dopiero w swego rodzaju magicznej synergii tworzą dzieła daleko przekraczające ich indywidualne możliwości. Z poziomu pseudofilozoficznych

rozważań o naturze wszechrzeczy przejdźmy może jednak do konkretnu (choć wypada mieć cień nadziei, że choć krztyna metafizyki z nami jednak pozostanie).

Krakowski kwartet Fraktale zaprezentował niedawno światu dwie wzajemnie ze sobą sprzężone płyty – *II* (u schyłku 2018 roku) oraz koncertówkę *Dharma Bums* (mniej więcej w połowie roku 2019). Śmiało można stwierdzić, że *Dharma Bums* jest swego rodzaju koncertowym odpowiednikiem *II* – gwoźli ścisłości, podczas tego koncertu zarejestrowane zostały cztery z pięciu utworów z płyty *II*, wzbogacone o trzy kompozycje z debiutanckiej płyty zespołu podstępnie zatytułowanej *I*. Manewr polegający na późniejszym wydawnictwie live, które w dużym stopniu pokrywa się z materiałem z poprzedniej płyty studyjnej, zespół Fraktale ma już solidnie przetestowany – wszak tak samo było z płytą *I* i towarzyszącą jej wersją live – *On The Road*. We wszystkich tych rachubach statystycznych można się łatwo pogubić, ale jedno pozostaje pewne. Zarówno płyta *II*, jak i *Dharma Bums* są dziełami jak najbardziej godnymi bardzo czujnego przesłuchania...



Fraktale – II
Music & More Records, 2018

II zaczyna się w naprawdę brawurowy sposób. Początkowe dźwięki syntezatora Rafała Rataja z utworu *Jezioro Marzeń* (*Dawson's Creek*) przywołują na myśl najlepsze dokonania Józefa Skrzeka i genialnego SBB. Później do głosu dochodzi niepokojący saksofon tenorowy Bartłomieja Szumilasa, który delikatnie flirtuje z nieco orientalnym brzmieniem. Wszystko to jednak w iście królewski sposób spaja znakomita praca potężnie brzmiącej sekcji rytmicznej (tworzą ją perkusista Michał Naróg i basista Filip Franczak, który na płytach *Fraktali* gra również na gitarze prowadzącej).

Świetnie brzmi także *Abraham*, w którym podniosłe akordy spod palców Rafała Rataja przeplatają się z nienachalnie zniekształconą partią gitary. Arcydziełem jest jednak kompozycja *Stranger Things*, zwłaszcza w wykonaniu na żywo. Gdzieś na skraju pozaczasowej rzeczywistości Syd Barrett i spółka spotykają muzyków The Orb i tworzą przepiękną opowieść o progrockowym zacięciu. Wersja koncertowa tego utworu jest o wiele bardziej rozdrzana, a hardrockowa ściana dźwięku przyprawiać może niejednego o szybsze bicie serca...

Na płycie *Dharma Bums* odnaleźć można więcej rockowej motoryki, przesterowanych dźwięków i wyrazistej narracji. *II* zachwyca jednak elegancją i klinicznie wręcz czystym brzmieniem. Do mnie ciut bardziej przemawia *Dharma Bums*, lecz niewątpliwie zestawianie i baczne wsłuchiwanie się w wersje koncertowe i studyjne przynieść może naprawdę wiele bardzo interesujących niespodzianek...

Muzyka *Fraktali* jest niejednoznaczna – z jednej strony gęsta i wymagająca pełnego skupie-



Fraktale – Dharma Bums

Music & More Records, 2019

nia, z drugiej jednak szalenie satysfakcjonująca. Temu kwartetowi udało się wypracować charakterystyczny styl, który łączy w sobie wiele inspiracji. To naprawdę muzyka ponad podziałami, wymykająca się etykietom i śmiało spoglądająca w przyszłość. *Fraktale* wypełniają bezsprzecznie lukę na polskim rynku muzyki nie tyle jazzowej, co jedynie opartej na jazzowym instrumentarium i jazzowych strukturach. Treść tej muzyki daleko jednak wykracza poza klasyfikacje gatunkowe, co być może czyni ją tak wyjątkową. *Fraktale* – ten zespół to naprawdę pozycja z gatunku obowiązkowych. ●

KONCERTY



WYKONAWCZY

12
lipca

GLIWICE

FILHARMONIA: ELMHURST COLLEGE JAZZ BAND

Światowej sławy studencki zespół Elmhurst College Jazz Band wystąpi 12 lipca na kolejnym koncercie w gliwickim Centrum Jazovia w ramach projektu Filharmonia.

Grupa prowadzona przez Douga Beacha zjeżdżała z koncertami cały świat, w tym dwukrotnie Europę. Pojawili się na festiwalu jazzowym w Montreux, na North Sea Jazz Festival, Umbria Jazz Festival i wielu innych. W 2014 roku magazyn DownBeat uznał Elmhurst College Jazz Band za najlepszy w kategorii studenckich dużych zespołów jazzowych.

Grupa regularnie występuje z gwiazdami jazzu i innych gatunków bliskich jazzowi. Ostatnio jej gośćmi na scenie byli: Bobby Shew, Yellowjackets, Patti Austin, John Pizzarelli, Nnenna Freelon, Denis DiBlasio, Michael Davis, Tom Scott, Bill Watrous.

12-13
lipca

ELBLĄG

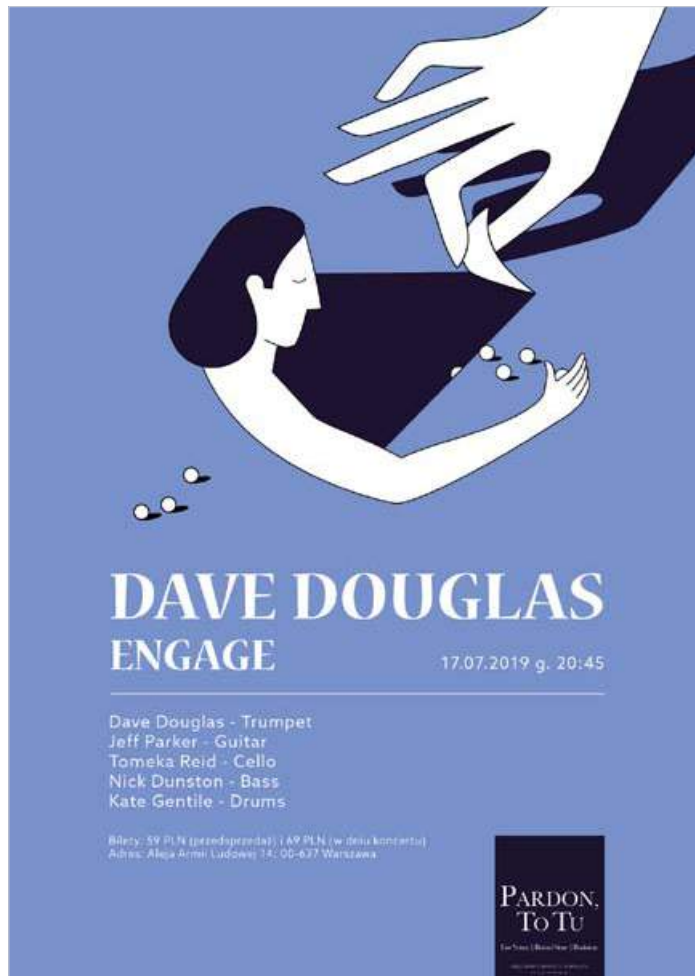
JAZZBLĄG FESTIWAL

Uznani mistrzowie i „młoda krew” polskiego jazzu – wypełnią program dwóch dni ósmej edycji elbląskiego festiwalu Jazzbląg. We wnętrzach Centrum Sztuki Galerii EL 12 lipca zagrają Staroniewicz North Park z udziałem Erika Johannessena, Bernard Maseli Soundscape i Grzegorz Nagórski Electric Euphonium Quartet.

W drugim dniu wystąpią młodzi zdolni, na czele z triem saksofonisty Kuby Więcka, oraz kwartet trębacza starszego pokolenia – Marcina Gawdzisa. Po zakończonych koncertach w Klubie Krypta (podziemia CS Galerii EL) odbywać się będą tradycyjnie towarzyszące festiwalowi jam sessions.



www.jazzpress.pl



17
lipca

WARSZAWA

PARDON, TO TU: DAVE DOUGLAS ENGAGE

Trębacz, kompozytor i band lider Dave Douglas, gitarzysta, członek zespołu Tortoise, Jeff Parker, współpracująca z zespołem Art Ensemble Of Chicago wiolonczelistka Tomeka Reid, kontrabasista Nick Dunston i perkusistka Kate Gentile – wszyscy oni pojawią się na jednej scenie na drugim koncercie w nowej siedzibie warszawskiego klubu Pardon, To Tu.

Dave Douglas jest znany ze stylistycznej różnorodności i wielu swoich muzycznych aktywności. Obecnie to jeden z najważniejszych amerykańskich twórców muzyki improwizowanej. Ma na swoim koncie 50 płyt, które nagrał jako lider, i dwie nominacje do Grammy. **WIĘCEJ >>**

MEMORIAL to Miles

24-29
WRZEŚNIA
2019



jazzfestiwal.kck.com.pl
fb/memorialtomiles

TARGI KIELCE JAZZ FESTIVAL

24 września

GARY HAMMOND QUARTET

25 września

MICHALSKA & JARZMIK QUARTET

26 września

BIG BAND Zespołu Szkół Muzycznych
im. L. Różyckiego

27 września

ZBIGNIEW NAMYSŁOWSKI QUINTET

28 września

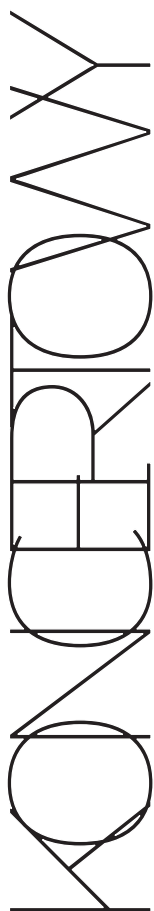
EMIL MISZK AND THE SONIC SYNDICATE
DANIEL TOLEDO QUARTET

29 września

CYKADA
DOROTA MIŚKIEWICZ PIANO.PL

Bilety online: kck.bilety24.pl

Informacje: Kasa KCK, tel.: 41 343-81-42



25

lipca

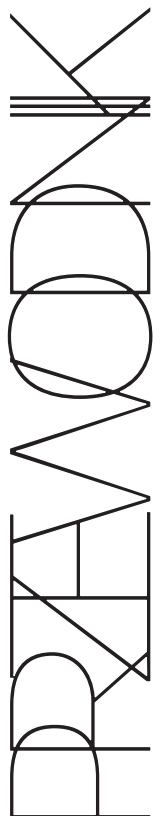
GLIWICE

CZWARTEK JAZZOWY Z GWIAZDĄ: BRACIA OLESIOWIE – 20 LAT NA SCENIE

Cztery różne autorskie projekty najśłynniejszych braci polskiego jazzu – Marcina i Bartłomieja Olesiów – złożą się na koncert, który odbędzie się 25 lipca w Gliwicach. Obok jubilatów na scenie Śląskiego Jazz Clubu pojawią się pianista Piotr Pianohooligan Orzechowski oraz niemiecki wirtuoz wibrafonu Christopher Dell.

Artyści zaprezentują następujący materiał: Oleś Duo – *Spirit Of Nadir*, Oleś Brothers & Piotr Orzechowski – *Misterious Weather*, a także z dwóch płyt nagranych w triu z Christopherem Dellem – *Komeda Ahead* oraz *Górecki Ahead*.

Bracia Olesiewie są zaliczani do czołówki najbardziej cenionych artystów współczesnej europejskiej sceny jazzowej. Współpracowali z takimi gigantami muzyki improwizowanej, jak David Murray, Kenny Werner, Tomasz Stańko, Jorgos Skolias, Antoni Gralak, Theo Jörgensmann, Erik Friedlander, Chris Speed, Herb Robertson.



27-29

lipca

OLSZTYN

WSCHÓD PIĘKNA – WORLD ORCHESTRA FESTIVAL

Już po raz piąty, od 27 do 29 lipca, na Warmii odbędzie się festiwal World Orchestra – Wschód Piękna. Tradycyjnie dwa pierwsze dni festiwalowe słuchacze spędzą w Przysiań Hotel & Spa, a trzeci – na łonie natury, w Muzeum Budownictwa Ludowego w Olsztynku.

W tym roku na scenach pojawią się mistrzowie flamenco – zespół Aurora, Roby Lakatos, zwany „diabelskim skrzypkiem” wybitny wirtuoz z Węgier, i Rasm Al Mashan, wokalistka o polsko-jemeńskich korzeniach. Nie zabraknie też polskich akcentów, które zapewnią: Sebastian Wypych, Atom String Quartet, Monika Borzym, Dawid Lubowicz Quartet, Michał Zaborski Quartet. Dyrektorem i pomysłodawcą festiwalu Wschód Piękna jest Grzech Piotrowski, twórca World Orchestra.

40

Międzynarodowy Festiwal
Jazzu Tradycyjnego
ZŁOTA TARKA

old jazz meeting

OLD
JAZZ
meeting

ŁAWA
9-11 Sierpnia 2019
Amfiteatr im. Louisa Armstronga

ORGANIZATOR



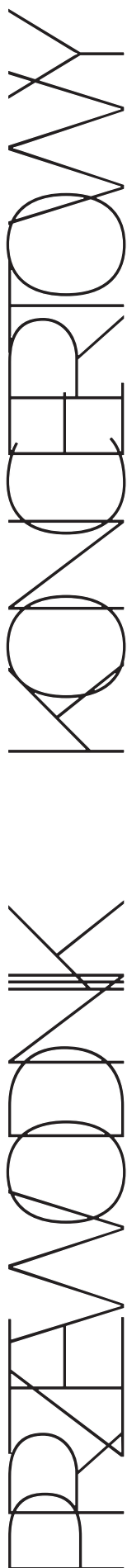
PARTNER



Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

PATRONAT
MEDIALNY





do **28**
lipca
KRAKÓW

SUMMER JAZZ FESTIVAL

Krakowski Summer Jazz Festival od końca czerwca tradycyjnie „ogarnął” jazzem całe miasto. Przez wakacyjny miesiąc koncerty kilkudziesięciu rodzimych gwiazd gatunku oraz gości zagranicznych odbywają się w Piwnicy pod Baranami, Harris Piano Jazz Barze, Piec Arcie, Klubie U Muniaka i Alchemii. Na koncertach specjalnych festiwalu wystąpią światowe gwiazdy: Bill Evans and the Spy Killers, Terence Blanchard z The E-Collective, Peter Erskine / Eddie Gómez / Dado Moroni Trio.

Polskich wykonawców na krakowskich scenach będą reprezentować między innymi: Ptaszyn/Karolak Band, Bernard Maseli Trio, Atom String Quartet, Sophia Grand Club, Krzesimir Dębski Groove Oberek, Lora Szafran & Wojciech Gogolewski, Szymon Mika Trio, Marek Napiórkowski Band, Aga Zaryan, New Bone, Piotr Wyleżoł Trio, Tercet Kamili Drabek, Joachim Mencil Artisena, Marian Pawlik Quartet, Katarzyna Pietrzko Trio, Mikołaj Trzaska Trio.

1-31
lipca
WROCŁAW

VERTIGO SUMMER JAZZ FESTIVAL

Vertigo Summer Jazz Festival to pomysł na promocję muzyki jazzowej w przestrzeni miejskiej Wrocławia. Organizatorzy chcą trafić do jak największej grupy odbiorców, dlatego nie skupiają się na jednej lokalizacji. Przez 31 dni lipca festiwal odwiedzi 31 miejsc na mapie Wrocławia, a w każdym z nich wystąpi inny wykonawca. W lecie we Wrocławiu będzie można posłuchać jazzu na plażach miejskich, w komunikacji, na dachach budynków, w hotelach i parkach. Wśród niezwykłych lokalizacji będzie również najwyższy budynek w mieście – Sky Tower i Tor Wyścigów Konnych. Współorganizatorem imprezy jest Wydział Kultury Urzędu Miejskiego Wrocławia.

11
lipca
-29
sierpnia
ŁÓDŹ

Letnia Akademia Jazzu

W drugim tygodniu lipca rusza kolejna edycja Letniej Akademii Jazzu. Przez całe wakacje na festiwalowej scenie w łódzkim klubie Wytwórnia prezentować się będą wykonawcy różnych stylów, o różnej rozpoznawalności. Do Łodzi przyjadą legendy – wirtuoz gitary Bill Frisell oraz wybitny saksofonista Joe McPhee, który będzie gościem specjalnym tria Mikołaja Trzaski.

Z Francji przyjedzie skrzypek Clement Janinet z projektem O.U.R.S., a ze Szwajcarii wokalistka o polsko-japońskich korzeniach Yumi Ito. Spośród polskich gwiazd zagra Jerzy Małek z międzynarodowym kwintetem, projekt Jachna / Mazurkiewicz / Buhl oraz trio Marcina Wasilewskiego, świętujące 25-lecie działalności.

**2-3,
9-10**

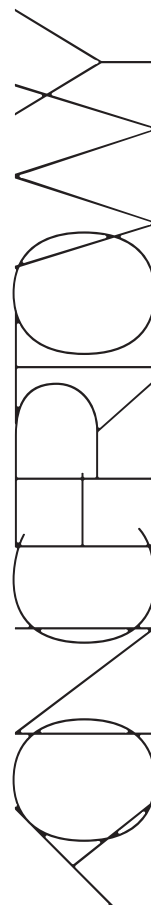
sierpnia

GLIWICE

FESTIWAL JAZZ W RUINACH

Międzynarodowy Festiwal Jazz w Ruinach to impreza prezentująca młode, wschodzące gwiazdy muzyki jazzowej, okołojazzowej i improwizowanej. Ideą przewodnią Jazzu w Ruinach jest łączenie sztuk – młodej sceny muzycznej z młodą falą twórców grafiki i plakatu. Festiwal ma być platformą porozumienia pomiędzy tymi dziedzinami sztuki.

Na całość wydarzenia składa się osiem koncertów, warsztaty muzyczne, wystawa grafiki plakatowej artystów z całego świata oraz akcje happeningowe w przestrzeni miejskiej. Ostatni dzień festiwalu to także jam sessions z udziałem muzyków ze sceny festiwalowej. Podczas 15. edycji gliwickiej imprezy wystąpią między innymi: O. N. E., Month of Sundays, Aga Derlak Trio, zespół Mów, Klara Cloud & The Vultures, Tomasz Chyła Quintet, Gniewomir Tomczyk Project.



Gdańskie
Noce
Jazzowe 2019

www.teatrlesny.pl

Teatr Lesny
Jaśkowa Dolina

www.gak.gda.pl

więcej:
Facebook/Winda GAK
www.winda.gda.pl

24 sierpnia **BENEFIS MACIEJA GRZYWACZA**

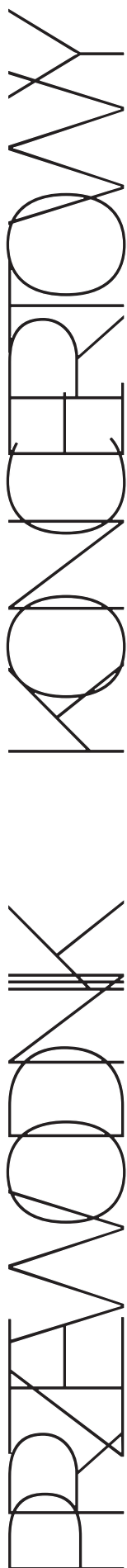
Barański Dinesen Gradziuk Jahr Lemańczyk
Obara Paciorek Sikala Stańko Walicki Żyta

23 sierpnia **DOBRE WIBRACJE**

Dominik Bukowski
Izabella Effenberg
Bernard Maseli

25 sierpnia **KOMEDA DAY**

Jan Ptaszyn Wróblewski MOJA SŁODKA EUROPEJSKA OJCZYZNA
Andrzej Jagodziński Trio oraz Grażyna Auguścik i Agnieszka Wilczyńska KOMEDA



3
sierpnia
WIELICZKA

SALTY INSPIRATIONS JAZZ FESTIVAL

Na wielickiej scenie plenerowej, zorganizowanej z okazji Salty Inspirations Jazz Festivalu, wystąpią: kompozytor, pedagog, pianista i band lider Leszek Kułakowski z zespołem, w programie *Love Song*, oraz trio jazzowe Chopin na strunach w oryginalnym składzie: Romuald Erenc (gitara), Piotr Rodowicz (kontrabas) i Maciej Strzelczyk (skrzypce).

Wszystkie utwory wykonywane przez trio Chopin na strunach zostały tak zaaranżowane, jakby to właśnie instrumenty tego zespołu odgrywały decydującą rolę w muzyce Fryderyka Chopina. Organizatorem drugiej edycji Salty Inspirations Jazz Festivalu jest Centrum Kultury i Turystyki w Wieliczce w ramach projektu Rynek w Centrum Kultury.

24
sierpnia
-1
września
WARSZAWA

WARSZAWA SINGERA

Tradycyjnie jazzowych i okołojazzowych wykonawców nie zabraknie podczas tegorocznej, czternastej już, edycji festiwalu Warszawa Singera, który odbywać się będzie od 24 sierpnia do 1 września. Po raz kolejny posłuchać będzie można na nim Jazz Bandu Młynarski-Masecki. Paweł Szamburski, klawecista i kompozytor, specjalnie przygotuje autorskie opracowania pieśni i ni-gunów chasydzkich.

Dla miłośników jazzu ciekawą propozycją będzie również Hammond Summit, w których spotkają się muzycy grający na tym samym instrumencie klawiszowym: Kajetan Galas, Paweł Tomaszewski oraz Kit Downes z Wielkiej Brytanii. Z kolei jeden z czołowych polskich pianistów jazzowych Kuba Stankiewicz zaprezentuje muzykę Romana Statkowskiego, genialnego kompozytora z przełomu XIX i XX w.

4, 11,
18, 25
sierpnia
ŁÓDŹ

MANU SUMMER JAZZ SUNDAYS

To będzie już dziesiąte spotkanie z jazzem na rynku łódzkiej Manufaktury. Tym razem podczas sierpniowych niedziel pojawią się duety. Na początek 4 sierpnia wystąpi wokalistka Dorota Miśkiewicz wspólnie z gitarzystą Markiem Napiórkowskim.

Tydzień później zagrają dwaj mistrzowie organów Hammonda – Wojciech Karolak i Paweł Serafiński. 18 sierpnia wystąpią – niegdyś współtworzący zespół String Connection – skrzypek Krzysztof Dębski i basista Krzysztof Ścierański. Cykl przygotowany przez Manufakturę zakończą młodzi zoln – wokalista i pianista – Wojciech Myrczek i Paweł Tomaszewski.

swingujące trójmiasto

KONCERTY W OGRODZIE MUZEUM SOPOTU

27 sierpnia 9:15	ARTUR JUREK ORGAN QUARTET Artur Jurek (organy harmonium), Darek Herbasz (tenor), Grzegorz (saksofony), Tomasz Świątek (perkusja).
4 lipiec 9:15	PIOTR SZUMPO QUINTE Piotr Szumpo (saksofony), Adam Białosił (kontrabas), Jan Właz (fortepian), Paweł Haniadziński (perkusja).
11 lipiec 9:15	TOMASZ CHYŁA QUINTE Tomasz Chyła (saksofony), Piotr Chyła (saksofony), Szymon Burek (kontrabas), Adam Łachowski (fortepian), Bawel Konarski (perkusja).
18 lipiec 9:15	SOUND TRAP QUINTE Dawid Tomaszewski (saksofony), Dominik Bukowski (kontrabas), Janusz Machulski (fortepian), Marcin Kiełtyka (perkusja).
25 lipiec 9:15	SLAWEK JASKULE (kontrabas)
1 sierpnia 9:15	RENATA IRSA QUINTE Renata Irsa (saksofony), Artur Jurek (fortepian), Darek Herbasz (saksofony), Jacek Dąbrowski (kontrabas), Grzegorz (kontrabas).
8 sierpnia 9:15	MACIEJ GRZYWACZ QUINTE Maciej Grzywacz (saksofony), Cezary Fackowski (kontrabas), Piotr Kufalowski (kontrabas), Jacek Grzywacz (perkusja).
15 sierpnia 9:15	DAWIDKA/ŁUKASZ QUINTE Łukasz Dąbrowski (saksofony), Tomasz (kontrabas), Michał Jan Czerwinski (saksofony), Paweł (perkusja), Adam Górecki (kontrabas).
22 sierpnia 9:15	DAREK HERBASZ QUINTE Darek Herbasz (saksofony), Artur Jurek (fortepian), Paweł (kontrabas), Andrzej (kontrabas), Bawel (perkusja).
29 sierpnia 9:15	ALEKSANDRA TOMASZEWSKA WONDER TRIO Aleksandra Tomaszewska (saksofony), Bawel (kontrabas), Adam Łachowski (kontrabas), Adam Górecki (perkusja).
5 września 9:15	ADAM WENDT NORTH EDITION Adam Wendt (saksofony), Artur Jurek (fortepian), Janusz Machulski (kontrabas), Tomasz Świątek (perkusja).



Muzeum Sopotu, ul. Księcia Józefa Poniatowskiego 8, 81-724 Sopot
www.muzeumsopotu.pl

do **5**
września

SOPOT

SWINGUJĄCE 3-MIASTO

Muzeum Miasta Sopotu zaprasza w każdy wakacyjny czwartek do swego ogrodu, przy ul. Księcia Poniatowskiego, na cykl kameralnych koncertów pod hasłem *Swingujące 3-miasto*. Wydarzenie, odbywające się już po raz trzeci, tym razem składać się będzie z jedenastu akustycznych koncertów, których celem jest promowanie artystów trójmiejskiej sceny jazzowej. Wśród wykonawców tegorocznej edycji znajdują się między innymi: Artur Jurek Organ Quartet, Tomasz Chyła Quintet, Sound Trap Quartet, Renata Irsa Quintet, Maciej Grzywacz Quartet, Darek Herbasz Quartet, Aleksandra Tomaszewska Wonder Trio, Adam Wendt North Edition. **WIĘCEJ >>**



jazzpress.pl

KUP BILET

Going. 
Jazzpress

rzqd 1
miejsce 1

TU KUPISZ BILETY NA KONCERTY JAZZOWE I NIE TYLKO



fot. Paulina Krukowska

Wychodząc poza schematy



Jakub Krukowski
j.krukowski@op.pl

*Enter Enea Festival – Poznań, nad Jeziorem
Strzeszyńskim, 17-19 czerwca 2019 r.*

„Drgania, będące źródłem duchowym muzyki, wyobraźni i emocji” – taki był klucz, którym **Leszek Moździerz** kierował się w doborze wykonawców tegorocznej edycji Enter Enea Festival. Przyznam, że trudno było mi zrozumieć tą selekcję, zwłaszcza, gdy poszczególne punkty wydawały się przesadnie ze sobą kontrastować. Nie przeszkodziło to jednak w ogólnym

odbiorze imprezy, która, po raz kolejny, dostarczyła nowych, interesujących odkryć.

Korzenie sztuk

Poniedziałkowy wieczór rozpoczął spektakl *Raport Kasandry* **Teatru Pieśni Kozła** – był to debiut tej dziedziny sztuki na „enterowej” scenie. Wrocławski kolektyw słynie z uni-

kalnej formuły łączącej muzyczność z aktorstwem, eksplorując, jak określają to jego członkowie, „rytualne korzenie teatru”.

Widowisko trudno jednoznacznie sklasyfikować, z jednej strony uwagę absorbowała ekspresja wykonawców, z drugiej zaś towarzysząca ich gestom i śpiewom muzyka. Każdą z tych dziedzin rozwijano w toku improwizacji, co pobudzał dyrygujący grupą **Grzegorz Bral** (reżyseria). Innym charakterystycznym aspektem była gatunkowa dowolność, zwłaszcza w doborze melodii. Obok klasycznie usposobionej wiolonczelistki **Malwiny Maławy** i występującego w charakterze gościa Leszka Możdżera (fortepian), pojawił się **Maciej Rychły** (flety, dudy), eksplorujący inne korzenie – muzyki ludowej. Dzień zakończył koncert polsko-ukraińskiego kwartetu **Dagadana**, łączącego folklor obu narodów z elektroniką i jazzową improwizacją. **Daga Gregorowicz** (śpiew, elektronika) oraz **Dana Vynnytska** (wokal, instrumenty klawiszowe) w zeszłym roku obchodziły dziesiątą rocznicę współpracy, niejednokrotnie ze sceny padały więc zapowiedzi wejścia grupy w nowy etap. Obecność na EEF była okazją do odświeżenia własnego repertuaru, co zwiastowało zaproszenie specjalnych gości. Oprócz stałych współpracowników – **Mikołaja Pospieszalskiego** (skrzypce, kontra-

bas) i **Bartosza Nazaruka** (perkusja), towarzyszyła im mocna sekcja dęta oraz soliści – zyskujący coraz większą renomę **Kacper Smoliński** (harmonijka ustna) oraz ponownie Leszek Możdżer (fortepian). Wszyscy na scenie spotkali się podczas utworu *Rano rano raniusieńko*, udowadniając jak otwarte na różne stylistyki są pozornie zamknięte w ludowym idiomie kompozycje z płyty *Meridian 68*.

Folkową narrację kontynuowało, otwierające wtorkowe występy **Taksim Trio**, w składzie: **Hüsnü Şenlendirici** – klarnet, **Ismail Tunçbilek** – bağlama, **Aytaç Doğan** – kanun. Turecki zespół czerpie z tradycji światowego jazzu oraz bogatego brzmienia orientu, posługując się bliskowschodnim instrumentarium. Nagromadzenie dźwięków z gatunku world music sprawiało wrażenie, jakby zakończony dzień wcześniej festiwal Ethno Port przeniósł się nad Strzeszyńskie jezioro. Choć trudno było mi sensownie połączyć następujące po tym występie koncerty w spójną całość, to muszę przyznać, że tego rodzaju dźwięki sprawdzają się tu doskonale, zwłaszcza w scenerii zachodzącego słońca.



fot. Paulina Krukowska

Perkusyjna uczta

Zaraz po występie Turków festiwal przerodził się w święto perkusji. Rozpoczął je **Jojo Mayer** (perkusja), który razem z zespołem **Nerve**, w skład którego wchodzi: **John Davis** – bas, **Jacob Bergson** – klawiszowe, **Aaron Nevezie** – aranżacja dźwięku, brawu-



rowo przejął scenę. Panowie zadeklarowali, iż ufają wyłącznie improwizacji, próżno było więc oczekiwać odtworzenia zaskakująco jazzowych kompozycji z ostatniej płyty *After The Flare*.

W ogóle myślę, że stałych bywalców imprezy, przyzwyczajonych do kojących akustycznych brzmień, ten koncert wprowadził w niemałe zdziwienie. Gdy z głośników popłynęły elektroniczne szumy przeszywane linią basu, jasne było, że będzie to występ inny niż wszystkie. Mayer dołożył do tego mocną stopę, inicjując rytm, którego nie powstałby się niejeden berliński klub techno. Dynamiczny set, okraszony stroboskopowym światłem, lider przerwał tylko raz, by przedstawić



swój zespół, poza tym kipiący energią trans zdawał się trwać w nieskończoność. O dziwo, większość publiki poddała się tej niezwyklej pulsacji, dla mnie było to najlepsze wykonanie tegorocznej edycji.

Szczęśliwie dla rozbudzonej widowni zaraz po tym na scenę wszedł **Billy Cobham**, chyba jedyny jazzowy perkusista zdolny podtrzymać tak żywiołową atmosferę. Aż trudno uwierzyć, że jego obecność była dziełem przypadku, zastępował bowiem pierwotnie anonsowanego Nigela Kennedy'ego. Z perspektywy czasu nie wiem jak mogłoby być inaczej, Amerykanin dał popis niezwyklej siły, która, mimo 75 lat, wciąż w nim drzemie. Dobrano mu do tego świetnych współpracowników: **Marcin Wądołowski** (gitara), **Jakub Mizeracki** (gitara), **Michał Górecki** (bas) oraz Leszek Możdżer (instrumenty klawiszowe). Podczas utworu *Mirage* pojawił się dodatkowo **Kacper Smoliński** (harmonijka ustna), który nieoczekiwanie stał się jedną z gwiazd imprezy.

Przeglądając wtorkowy program, zorientowałem się, że możemy być świadkami niespotykanej dotąd sytuacji, w której pośród wszystkich wykonń zabraknie nieodzownego dla organizatorów (oraz dyrektora artystycznego) fortepianu... Na tak radykalne „wyjście poza schemat” będziemy musieli jeszcze poczekać, gdyż nawet przy



fot. Katarzyna Stańczyk

legendzie fusion Możdżer zasiadł za koncertową yamahą. Oczywiście nie przeszkodziło to w doskonałym odbiorze, myślę jednak, że oddech od akustycznego brzmienia byłby w tym przypadku idealnym rozwiązaniem.

Tak czy inaczej, siłą elektrycznych gitar, perkusji i syntezatora artyści przywołali ducha fantastycznej europejskiej trasy Cobhama i George'a Duke'a z lat siedemdziesiątych, na mapie której wówczas



zabrakło Polski. Co ciekawe, osiem lat temu w sopockim Sfinksie odbył się koncert na którym Możdżer, Wądołowski i Górecki wykonali program *Tribute To Billy Cobham*. Nikt wówczas nie śnił, że coś takiego powtórzy się z osobą samego mistrza.

Charakterystyczna cisza... nie do końca!

Co roku punktem kulminacyjnym festiwalu jest projekt specjalny przygotowany na tę okazję. Oczywiście za taki należałoby uznać wtorkowy koncert Cobhama, ten jednak, jak już wspomniano, był wydarzeniem spontanicznym. Od momentu ogłoszenia programu uwaga widowni skupiała się więc na **Reunion Quartet**. Na początku lat dziewięćdziesiątych w Berlinie małżeństwo **Susan** (gitara) i **Martin Weinert** (kontrabas) spotkało na scenie kwartet Zbyszka Namysłowskiego z Leszkiem Możdżerem (fortepian) oraz **Cezarym Konradem** (perkusja) w składzie. Po latach czwórka artystów postanowiła powrócić do tej formuły.

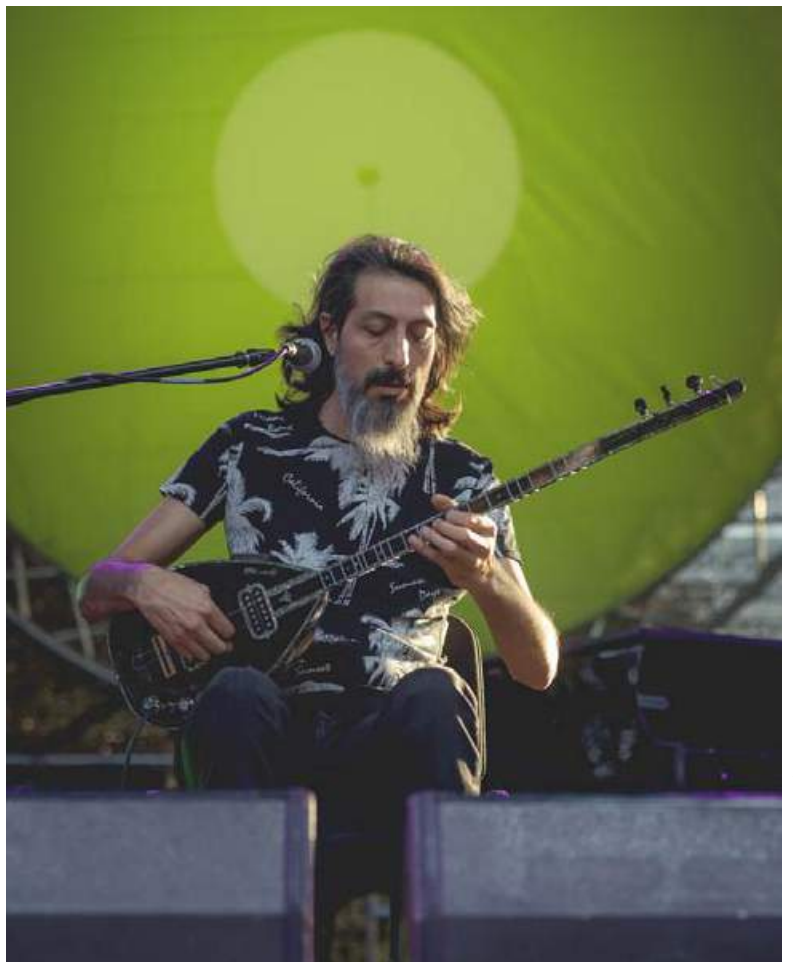
Wszystkich wykonawców (choć niejednocześnie) usłyszeć można na wydany w 2015 roku świetnym albumie *Fjord*, którego materia, obok najnowszej pozycji w dyskografii gitarzystki – *Beyond The Rainbow*, zdominował repertuar koncertu. Kompozycje Niemki





mają przestrzenny i nastrojowy charakter, można śmiało uznać, że są kwintesencją tego jak powszechnie postrzegany jest styl EEF.

Kolejny występ powrócił do charakterystycznej dla tej imprezy formuły duetów fortepianowych. Niezmordowany (w sumie dał aż pięć koncertów!) dyrektor artystyczny towarzyszył **Chrisowi Jarretto-wi**, fantastycznemu pianiście, nieśłusznie pozostającemu w cieniu swojego brata Keitha. Zanim jednak Polak dołączył do amerykańskiego wirtuoza, ten samodzielnie zaprezentował trzy autorskie kompozycje. We dwóch zagrali skomponowaną na tą okazję *Udos Cheesecake* oraz wariację na temat Komedowskiego *Astigmatic*.



Warto w tym miejscu dodać, że odwołany występ Kennedy'ego miał właśnie koncentrować się na twórczości legendarnego kompozytora.

„To spotkanie było dla mnie bardzo ożywcze. [Jarett] ma tak szybki czas reakcji, że w ułamku sekundy dostrajał się do rytmu” – chwalił kolegę polski pianista, na antenie Polskiego Radia. Choć wspólnie zaimponowali techniką i precyzją impro-



fot. Katarzyna Stańczyk

wizacji, to pełnię kunsztu artysta ujawniał, gdy dane mu było grać samemu. Miał jeszcze okazję na to dwukrotnie, z czego ostatnie wykonanie – *Introduction And Solemn March*, z jego ostatniej płyty *Tales Of Our Times*, pozostawiło szczególnie pozytywne wspomnienie.

Gdy zgromadzona widownia przypomniła sobie, że poznańska impreza to przede wszystkim kontemplacja nastrojowych melodii, tak delikatnych, że nie zagłuszają dźwięków otaczającej natury, na scenę z impetem wkroczył cygański tabor. Zamknięcie festiwalu powierzono energicznej formacji **Kočani Orkestar** – romskiej orkiestrze dętej z Macedonii. Charyzmatyczne show skłoniło wszystkich do powstania z krzeseł i poddania się rytmom bałkańskiego szaleństwa.

Tegoroczna edycja EEF udowodniła, że organizatorzy nie boją się konfrontować z przyzwyczajeniami oddanej widowni. Nieważne jednak jak bardzo program wychodzić będzie poza utarte przez lata schematy, jedno nie zmieni się nigdy – słuchanie muzyki nad jeziorem Strzeszyńskim zawsze będzie doskonałym pretekstem do odrywania się od codzienności. Nie bez powodu tutejszy Visual Park doczekał się kolejnego obiektu artystycznego – repliki kultowego poznańskiego neonu z lat siedemdziesiątych, z dumą głoszącego hasło „Strzeszynek Wypoczynek”. ●



Domówka z Krzysztofem Komeda

Noc Muzeów – Poznań, Siedziba Stowarzyszenia
Jazz Poznań, 18-19 maja 2019 r.

Jakub Krukowski
j.krukowski@op.pl

Obchody pięćdziesiątej rocznicy śmierci Krzysztofa Komedy składają się do szukania nowych form uczczenia jego spuścizny. W samym tylko Poznaniu (miejscu urodzenia kompozytora) mieliśmy okazję uczestniczyć między innymi w koncercie symfonicznym poświęconym jego twórczości i specjalnym projekcie *Komeda & More*, przygotowanym na festiwal Era Jazzu. W tej różnorodnej ofercie szczególnie kreatywną formułę zaproponowało Stowarzyszenie Jazz Poznań.

Rozmach imprezy pod hasłem *Poznań Komeda Maraton* od samego początku robił ogromne wrażenie. Ponad dwudziestu wykonawców* przez pełne 24 godziny rotowało składami, wykonując repertuar oscylujący wokół komedowskich standardów. Obok instrumentalnych interpretacji muzyki wykonawcy angażowali się też w inne dyscypliny sztuki kojarzone z osobą mistrza. Nie zabrakło przede wszystkim projekcji filmowych – wyświetlono filmy Janusza Morgensterna (*Jutro premiera* i *Do widzenia, do jutra...*) oraz Jerzego Skolimowskiego (*Bariera*), do których ścieżkę dźwiękową wykonywano na żywo. Bardziej oryginalnym pomysłem było nawiązanie do spektaklu *Jazz i poezja*, w którym recytacje

wierszy powierzono aktorce **Annie Mierzwie**. Naprawdę odkrywcze okazały się zaś artystyczne interakcje, gdy jazzowe improwizacje posłużyły **Mikołajowi Obryckiemu** do malarskich impresji oraz **Marcie Bosowskiej** podczas jej performance'u. Chylę czoła przed organizatorami – przygotowanie tak ambitnego przedsięwzięcia sprawiłaby trudność profesjonalnemu ośrodkowi kultury, a mamy do czynienia z grupą zapalonych entuzjastów, dysponujących skromną przestrzenią siedziby Stowarzyszenia. Myślę jednak, że właśnie to zapewniło imprezie artystyczny i towarzyski sukces. Jak mówił jej inicjator **Maciej Fortuna** – była to „największa jazzowa domówka”.

Maraton stanowił okazję do integracji wielkopolskiego środowiska, a przy tym połączył różne jego pokolenia. Obok doświadczonych muzyków, wykładających na tutejszej uczelni, stanęli ci, którzy do niedawna pobierali od nich nauki. Tak się składa, że Katedra Jazzu obchodzi w tym roku dziesiątą rocznicę powstania, była to więc doskonała prezentacja potencjału, jaki w tym czasie stał się jej zasługą.



Trudno scharakteryzować wszystkie zestawienia personalne, jakie zaprezentowały się w trakcie imprezy. Od występów solowych, po wieloosobowe składy, przez scenę przewinęli się muzycy których śmiało można uznać za godną reprezentację poznańskiej społeczności jazzowej. Myślę, że miarą jakości ich wykonania było to, że po wielu godzinach słuchania podobnego repertuaru, licznie zgromadzona publiczność nie była nim znudzona. To, rzecz jasna, zasługa znakomitego warsztatu interpretatorów, ale też geniuszu kompozytora, któremu składali oni hołd. ●



fot. Paulina Krukowska

* **Stanisław Aleksandrowicz** (perkusja), **Jarosław Buczkowski** (akordeon), **Roman Chrański** (kontrabas), **Krzysztof Dys** (fortepian), **Maciej Fortuna** (trąbka), **Seweryn Graniasty** (saksofon altowy), **Piotr Kałużny** (fortepian), **Mateusz Kaszuba** (fortepian), **Nikodem Kluczyński** (kontrabas), **Kacper Krupa** (saksofon tenorowy), **Maciej Kociński** (saksofon tenorowy, sopranowy), **Andrzej Konieczny** (perkusja, elektronika), **Damian Kostka** (kontrabas), **Dawid Kostka** (gitara), **Jakub Królikowski** (fortepian), **Jakub Miarczyński** (perkusja), **Artur Pacak** (gitara), **Kajetan Pilarski** (perkusja), **Michał Rab** (gitara), **Jacek Szwał** (fortepian), **Zbigniew Wrombel** (kontrabas)



Afryka to tu

Orlando Julius & The Heliocentrics

– Warszawa, Pardon, To Tu, 7 czerwca 2019 r.

Piotr Rytowski

rytowski.jazz@gmail.com



Myślę, że dla wielu osób był to najbardziej wyczekiwany koncert sezonu. Na pewno dla mnie. Oczywiście występ pioniera afrobeatu z towarzyszeniem muzyków świetnego londyńskiego kolektywu to silny magnes dla publiczności, ale tym, co tak naprawdę podgrzewało atmosferę było miejsce, gdzie miał on się odbyć. Po przeszło dwuletniej przerwie klub Pardon, To Tu rozpoczął działalność w nowej, stałej siedzibie.

Dopiero na dwa dni przed otwarciem twórcy klubu ogłosili nowy adres. Lokalizacja lokalu na parterze nowoczesnego biurowca to duża zmiana po klimatycznej kamienicy przy warszawskim Placu Grzybowskim czy świetlicy Nowego Teatru na zrewitalizowanym terenie byłej bazy MPO, gdzie klub przez ostatnie dwa lata działał sezonowo. Trzeba jednak przyznać, że właścicielom udało się przenieść wiele elementów nie tylko wystro-

ju, ale przede wszystkim atmosfery „starego” Par-don, To Tu do nowej siedziby.

Pierwszy koncert (podobnie jak zapowiedzi ko-lejnych) pokazał, że nie uległo zmianie to, co naj-



fot. Beata Gralewka

ważniejsze – dobór zapraszanych wykonawców. **Orlando Julius** to nigeryjski saksofonista i wokali-sta, który w połowie lat sześćdzie-siątych mocno wpłynął na rozwój afrobeatu, łącząc tradycję afry-kańską z R&B, calypso i jazzem. W Warszawie wystąpił z muzy-kami z **The Heliocentrics**, z któ-rymi współpracuje od 2014 roku. Londyńczycy znani są szerszej publiczności głównie ze współ-pracy z Mulatu Astatke, ale z po-wodzeniem nagrywają też płyty pod własnym szyldem.

To oni właśnie rozpoczęli war-szawski koncert. Zanim na scenie pojawił się mistrz Orlando, mu-zycy zdążyli wytworzyć w klubie gorącą (dosłownie i w przenoś-ni) atmosferę „afro”. Kulminacją tego wstępu było pojawienie się na scenie **Latoi Aduke Ekemode** – żony Orlando Juliusa, która gra-jąc na shekere, śpiewając i prze-de wszystkim tańcząc, oczarowa-ła publiczność. Łączyła w swoim występie plemienną pierwotność z niezwykłą gracją. W tym czasie główny bohater wieczoru pojawił się... nie na scenie, ale wśród pub-liczności, przechadzając się i gra-jąc na afrykańskim bębenku. Kie-dy wreszcie dotarł na klubową scenę i zamienił bębenek na sak-sofon, rozpoczęła się prawdziwa muzyczna uczta.

Dźwięki nabrały nowej jakości. Orlando Julius grał na saksofonie,



klawiszach, śpiewał i roztaczał wokół siebie witalną, niezwykle kolorową, energetyczną aurę. Równie dobra zabawa trwała pod sceną, jak i na niej – w pewnym momencie niemal cały zespół (poza sekcją rytmiczną) zaczął jednocześnie grać na organach Juliusa. Afrykańsko-podobne tańce publiczności okazały się na tyle ekspresyjne, że jedna ze słuchaczek została zaproszona na scenę, gdzie godnie dotrzymywała kroku Latoi.

To ten rodzaj muzyki i ta forma jej przekazu, o których w zasadzie nie powinno się pisać. W tym przypadku nawet samo słuchanie to mało – tego typu występy trzeba chłonąć wszystkimi zmysłami, całym ciałem. Nie zawsze jest to łatwe – zwłaszcza kiedy muzyka zaczarowuje nawet klimatyzację, która tak, jak cały klub wczuwa się w afrykańskie klimaty. Naprawdę gorący koncert! ●



fot. Beata Gralewski



Eryk Kulm – perkusista nierozzerwalnie związany z Quintessence – grupą, która miała wiele wersji, najnowsza właśnie w tym roku ujawniła się z albumem *Private Things*. To dzieło wyjątkowe, bo po raz pierwszy złożone niemal wyłącznie z utworów Eryka Kulma. Nie powstałoby ono, gdyby nie choroba nowotworowa, z którą niedawno się zmagał, i inne trudne doświadczenia, w tym również te z 15-letniego pobytu w Stanach Zjednoczonych.

Kwintesencja, czyli wszystko

Piotr Wickowski

piotr.wickowski@radiojazz.fm

Piotr Wickowski: Jak to jest z amerykańskim graniem u nas? Zdania są podzielone – jedni twierdzą, że powinniśmy grać swoją muzykę i nie wozić drewna do lasu, drudzy są za naśladowaniem amerykańskich, ich zdaniem doskonałych, wzorców. Zawsze reprezentowałeś raczej tę drugą opcję?

Eryk Kulm: Tak naprawdę nigdy się nad tym nie zastanawiałem. Jeżeli przyjąć za punkt wyjścia brzmienie, do którego niemalże wszyscy – jak jeden mąż – dążą, to nie da się ukryć, że jest amerykańskie. Ono jest oparte na amerykańskich legendach, wiąże się z przyjmowaniem za podstawowe prawideł, pewnej estetyki, tego, co tamci wypracowali. Więc z tego punktu widzenia starałem się i staram się nadal grać... po amerykańsku. Ale to nie siedzi w gło-

wie, człowiek nie myśli o tym, kiedy gra. Nie myśli: „Muszę grać po amerykańsku”. Po prostu gdzieś w środku udało ci się skumulować wszystko, czego słuchałeś, co wyniosłeś ze wspólnych grań z Amerykanami. To zostało i emanuje.

To jest pewna koncepcja wypowiedzi, pewien sposób myślenia muzycznego, sposób grania, a przede wszystkim podejścia do czasu, tak zwanego swingu. Jeszcze nie wymyślono słów, które by spowodowały, żeby jakikolwiek adept, sztuki – powiedzmy – perkusyjnej, nauczył się swingować tylko na podstawie tego, co przeczytał w książce. Nie ma żadnych regulek, wszystko ciągle jest w sferze pewnej magii. Czym wytłumaczyć, że jeden swinguje, a drugi nie swinguje? Człowiek rozkłada na czynniki pierwsze prawą rękę perkusisty, jak on gra na bla-



sze. Czy to jest „ta tam, ta, ta tam”? Czy „goł ga, ge geł ga, ge geł ga”? To jest ta przestrzeń czasowa, która powoduje, że coś swinguje albo nie swinguje...

Wracając do twojego pytania, nikomu, broń Boże, nie narzucam takiego myślenia. Dla mnie jest ważne to, żeby starać się jak najbardziej przybliżyć do pewnych ideałów, które znam z historii jazzu w wykonaniu amerykańskich legend muzyki jazzowej. I im bardziej potrafię zagrać jak oni, czy im bardziej mój zespół potrafi zabrzmieć właśnie po amerykańsku, tym bardziej jestem szczęśliwy, spełniony, bo to mam w uchu, o to mi chodzi.

Nie przepadam za określeniami „polski jazz”, „francuski jazz”, „chiński jazz”... Albo coś jest jazzem, albo nie. Nie ma to związku z przynależnością narodową. Nie fascynowały mnie nigdy jazzowe wykonania Chopina czy Szymanowski na jazzowo, Moniuszko na jazzowo, kaszubski jazz. Takie pomysły ciosane są trochę topornie. Jazz nie potrzebuje żadnych podpórek.

Lepiej go nie żenić z innymi nurtami?

Absolutnie – zostawić. Jazz to jest jazz. Mam w głowie właśnie taki obraz czystej muzyki jazzowej, której najpierw słuchałem na nośnikach wszelakich, a potem miałem okazję na żywo grać.

Nie usłyszałeś nigdy w Stanach, żebyś zagrał coś rdzennie polskiego?

Żebyśmy dobrze się rozumieli – jeżeli ktoś będzie grał na przykład jazzowy numer oparty na Szymanowskim czy Chopinie – proszę bardzo. Tylko ja tego nie nazywam „Szymanowski na jazzowo”, tylko nazywam to jazzem. W związku z czym zawartość – czy tam jest jakieś słowiańskie brzmienie, czy ja-

kierkolwiek nuty mogące uświadomić słuchaczowi, że geneza tego jest gdzieś na Bałkanach czy u podnóża Tatr – to są inne rzeczy zupełnie.

Zresztą w Ameryce nikt się tak nie pyta co gramy, ja się przynajmniej z tym nie spotkałem. Albo jest akceptowane to, co grasz, albo nie. Jest „swinging” albo „not swinging”. „It’s cooking” – „it’s not cooking”. Koniec.

W twoim przypadku nie od początku był tylko amerykański jazz. Podobno wcześniej byłeś fanem tria Cream?

Jako młody człowiek byłem otoczony muzyką. Dużo działa się w klubach, w dyskotekach, więc chłonałem tę muzykę, którą miałem naokoło. Zespoły rockowe, grało się

Nie przepadam za określeniami „polski jazz”, „francuski jazz”, „chiński jazz”... Albo coś jest jazzem, albo nie

właśnie Creamów, Hendrixa i Zepelinów, tego typu historie. Można też wspomnieć, że kiedy miałem dziesięć lat, to śpiewałem w zespole harcerskim. Więc pierwsza moja muzyka była daleka od jazzu. Potem mi się pozmieniało wszystko.

Pod wpływem czego?



Pod wpływem koncertu jazzowego, na który zabrał mnie brat. Casino Jazz at Night w Sopocie, które prowadziła pani Zofia Komédowa. Grali Guccio Dyląg, Sergiusz Perkowski i Mietek Kosz. Jak usłyszałem to trio, to oszalałem i wyszedłem z tego koncertu z głębokim postanowieniem, że od tej pory wchodzę w ten świat jazzowy.

Jakich miałeś mentorów w tym początkowym etapie, od kogo najwięcej się nauczyłeś, zanim wyjechałeś do USA? I czego się nauczyłeś przede wszystkim?

Nauczono mnie słuchania tej muzyki. Z jednej strony słuchało się

płyt amerykańskich, a z drugiej – naszych rodzimych gwiazd. Namysłowski, Urbaniak, Trzaskowski, Ptaszyn, Karolak – ci ludzie w Polsce wytyczali trendy i świadomość jazzowa budowała się na ich koncertach. Oczywiście też Willis Conover w Voice of America Jazz Hour.

Czy nie najważniejsza była jednak praktyka?

Praktyka była bardzo ważna – jamy w klubach studenckich, granie jazzu z lokalnymi muzykami z Wybrzeża, w klubie Kwadratowa, w klubie Żak, w klubie Rudy Kot. Podglądanie starszych kolegów – Czesława Bartkowskiego, Kazia Jonkisa, Jurka Bartza. Onieśmieleni siedzieliśmy, jako młodzi ludzie, na ławce, każdy się bał na jamie zająć miejsce tych uznanych, oni byli darzeni ogromnym respektem. Mały Bartkowski – daj Boże zdrowie! – młodzi ludzie byli wpatrzeni w niego jak w obraz.

W którym zespole poczułeś się pierwszy raz jak zawodowy muzyk? Który dał ci najwięcej?

Pierwszym poważnym wyróżnieniem było dla mnie zastępstwo za perkusistę Jazz Carriers na trasie koncertowej i na festiwalu Jazz Jantar, w siedemdziesiątym czwartym roku. To było pierwsze moje zderzenie z bardzo profesjonalnym graniem... Zbyszek Kitliński nie mógł przyjechać na te koncerty, więc wskoczyłem ja. Grali Zbyszek Jaremkowski, Henio Miśkiewicz, Marian Komar, Sławek Kulpowicz. Był koncert w Operze Leśnej w Sopocie, koncert na Zamku Książąt w Szczecinie. Zagranie na festiwalu, na którym występowali wtedy Don Cherry i Dizzy Gillespie, było dla mnie wielkim przeżyciem i uświadomiło mi, że właśnie zacząłem coś nowego, zawodowego.

Szybko po tym przyszedł wyjazd na stypendium do Stanów.

No tak.

Jak do tego doszło? Jak to się stało, że dostałeś takie stypendium? Wtedy takie wyjazdy nie zdarzały się często.

Tak, raczej nieczęsto. Byłem w Krakowie, gdzie współpracowałem z Teatrem STU, i poszedłem kiedyś do Jaszczurów, wspaniałego studenckiego klubu, na pokaz filmu o Berklee. Wypowiadali się tam studenci i wykładowcy, między innymi Quincy Jones. Ten film dał mi sporo do myślenia...

Niedługo potem na jednym jamie przysiadłem się do stolika, przy którym siedział Czesław Niemen



fot. Piotr Ciślik

i jakiś gość z Ameryki. Okazało się, że był to Erling Kroner, wykładowca w klasie puzonu w Berklee. Zaczęliśmy rozmawiać, coś tam chyba zagraliśmy razem na scenie. On podał mi adres, namiary na ludzi, gdzie mam pisać, gdzie wysłać nagranie.

Wysłałem i parę miesięcy potem wracam do domu do Sopotu, a mama otwiera mi drzwi ze łzami w oczach i macha jakimś papierem. Mówi: „Dostałeś” – „Co dostałem?” – „Stypendium!”.

Wszyscy uczą się, studiują, chcą być coraz lepsi, a konkurencja dodaje siły, a nawet dodaje otuchy

Z angielskim nie było problemu?

Nie, bo angielski znałem od dziecka, chodziłem do przedszkola angielskiego, potem w domu był taki zwyczaj, że raz w tygodniu rozmawialiśmy z rodzicami tylko po angielsku. Poza tym zawsze lubiłem ten język. A jeszcze po maturze spędziłem półtora roku w Londynie. Więc od strony językowej nie bałem się zupełnie tego wyjazdu. Poza tym szlaki były już przetarte, bo wcześniej w Berklee studiowali Janek Jarczyk i Janusz Stefański. Tak, trochę przez przypadek, tam wylądowałem.

Pamiętasz, jakie nagranie wysłałeś, starając się o przyjęcie na Berklee College of Music?

To była jakaś taśma z próby.

Solo czy z zespołem?

Z triem. Plus solowe popisy perkusyjne. Nie za dużo, tylko odrobinę, żeby było słychać, że macham tymi pałkami.

Jak odebrałeś to, że zostałeś zakwalifikowany do studiów na tej prestiżowej jazzowej uczelni?

To na pewno było bardzo, bardzo miłe zaskoczenie. Jasne, że byłem dumny. Choć od razu muszę powiedzieć, że tej uczelni nie skończyłem.

Zderzenie z tamtą rzeczywistością nie było przyjemne?

Wytrzymałem tam około pół roku, a potem, jeszcze z paroma innymi, którzy podobnie jak ja nie mieli bogatych rodziców, uznaliśmy, że nie damy rady, że to wszystko tyle kosztuje, że nie mamy skąd wziąć pieniędzy. I wyjechaliśmy do Nowego Jorku.

Jakie zajęcia najlepiej wspominasz? Przez kogo prowadzone?

Przede wszystkim przez Alana Dawsona. Prowadził klasę perkusji. Fantastyczny chicagowski perkusista – czapki z głów! Mówią o nim z podziwem największe legendy amerykańskiej perkusji jazzowej.

Było tam wielu wspaniałych profesorów – stałych albo przyjezdnych – uczelnia była bardzo modna.

Przeżyłeś szok przenosząc się w 1975 roku z polskich realiów do Ameryki? Znalazłeś się w miejscu, gdzie był nieograniczony dostęp do nagrań i można było spotkać na zajęciach wielkie gwiazdy jazzu.

Oczywiście, że tak. Trzeba się było do tego przyzwyczaić. Szokujące było już samo zobaczenie pod jednym dachem tylu wariatów chcących zostać muzykami jazzowymi. Ścian z poodpukiwanym tynkiem, bo wszędzie było pełno ćwiczących, stukających pałkami po ścianach.

Ciśnienie było ogromne, żeby przejść dalej, wypaść jak najlepiej, ukończyć. Ale do tego potrzebne były pieniądze...

Koszty były za wysokie?

Oczywiście każdy próbował dorabiać. Okoliczne bary, knajpki pełne były studentów jako kelnerów, barmanów czy zmywaczy naczyń. Myślę, że tak jest nadal w okolicach wszystkich słynnych uczelni. Może nie takich, jak u nas uczelnie w Katowicach czy we Wrocławiu, które były bezpłatne.

Nie przeraziła cię olbrzymia konkurencja, z którą się tam od razu zetknąłeś? Tylko w swojej kategorii miałeś obok siebie wielu perkusistów, podczas gdy w Polsce była was zaledwie garstka.

Tak było pewnie na wszystkich instrumentach. Ale jadąc tam, zdawałem sobie sprawę, co mnie czeka. Więc nie było mi głupio, nie czułem przerażenia z tego powodu, że naokoło są wspaniali młodzi ludzie grający wyśmienicie. Wszyscy uczą się, studiu-

ją, chcą być coraz lepsi, a konkurencja dodaje siły, a nawet dodaje otuchy.

Natomiast przerwanie studiów nie miało z tym nic wspólnego i było przemysłanym ruchem, kiedy zdałem sobie sprawę z tego, że nie wystarczy mi pieniędzy i nie mam możliwości dorobienia tyle, żeby starczyło na wszystko – na uczelnię, akademik, jedzenie. Dostałem stypendium 500 dolarów na semestr, tyle co nic.

Nie schowałem głowy w piasek, tylko pojechaliśmy do Nowego Jorku, żeby przeżyć, grając na ulicach.

Wszystko było dla mnie nowością, nikogo nie oceniałem, moja radość z powodu powrotu do Polski była tak wielka, że w każdym człowieku spotkanym na mojej drodze widziałem przyjaciela

Nie myślałeś o powrocie do Polski?

Nie, raz podjęta decyzja – już nie było powrotu. Następnym obranym kierunkiem był Nowy Jork, na parę następnych lat.

Znów trudny krok. Jak wiadomo, w Nowym Jorku konkurencja wśród muzyków jest olbrzymia, może nawet największa na świecie.

Wszędzie jest konkurencja. Ale w Nowym Jorku mogłem brać lekcje u wybitnych muzyków.

Było normą, że jak taki muzyk nie mógł zagrać, to polecał swoich uczniów, żeby go zastępowali. Ale okazało się, że kolejka zwykle była zbyt długa. Nauczyciel owszem polecał, ale pierwszego, drugiego, następnego, a nie pięćdziesiątego, którym akurat byłem.

W osiemdziesiątym roku wyjechałem na Florydę. Okazało się, że tam było znacznie więcej szans na granie z muzykami z Nowego Jorku, którzy przyjeżdżali na koncerty, niż wtedy, gdy mieszkalem w Nowym Jorku. Mogłem grać w zespołach, do których w Nowym Jorku nigdy bym się nie załąpał. Przyjeżdżał znany saksofonista i potrzebował sekcji, więc brał lokalną z Miami. I tak wskakiwałem do składu.

Łapałeś się też innych, pozamuzycznych zajęć, żeby się utrzymać?

Trzeba było.

W Nowym Jorku czy też na Florydzie?

W Nowym Jorku i kilkakrotnie na Florydzie. Przede wszystkim w Nowym Jorku.

Jakie to były zajęcia?



fot. Kuba Majerczyk

Kelner, kasjer, portier, kierowca, zmywacz naczyń, sprzedawca w sklepie z alkoholem.

Bywało ciężko się utrzymać?

Były ciężkie chwile, ale człowiek przeżył. Wiadomo, że nie zawsze będą „days of wine and roses”. Czasami dobrzy ludzie pomogli – chwala im za to – i dalej życie płynęło.

Współpracowałeś tam na pewno z wieloma różnymi muzykami, poruszając się też w bardzo różnych stylistykach. Co wspominasz jako szczególnie wartościowe muzycznie?

W nowym Jorku bardzo pomógł mi basista William Bloom i gitarzysta Dan Rose. Dużo dała mi też znajomość z nieżyjącym już saksofonistą Markiem Whitecagem. Natomiast najważniejsze było spotkanie i przyjaźń z Dolphem Castellano, który bardzo mnie polubił i właściwie został moim mentorem, promotorem i menedżerem.

Wspaniały pianista rodem z Nowego Jorku, który promował mnie, gdzie tylko mógł i brał mnie na swoje grania. Dzięki niemu grałem chyba z wszystkimi znaczącymi muzykami, którzy pojawili się w Miami. Dzięki niemu mogłem spokojnie zajmować się tylko graniem, tylko z niego żyć na Florydzie. W czym pomagało też to, że życie tam wtedy było bardzo tanie w porównaniu z resztą Stanów. Na przykład pół kilo bananów kosztowało 15 centów, więc w najgorszym przypadku człowiek mógł się zapchać bananami [śmiech] albo wziąć wędkę i pójść nad wodę, nałapać ryb na obiad.

Jak długo mieszkałeś na Florydzie?

Osiem lat.

Czyli tam najdłużej?

Tak. Byłem niecały rok w Bostonie, potem około sześciu lat w Nowym Jorku.

Były też okresy wędrówek po USA?

Tak, bo na przykład grałem trochę w Chicago i mieszkałem tam przez parę miesięcy. Stamtąd znowu wróciłem do Nowego Jorku. W sumie uzbierało się 15 lat. Dzisiaj wydaje się to wszystko strasznie odległe. Wróciłem 19 stycznia 1989



fot. Piotr Ciślik

roku. Moja amerykańska przygoda skończyła się 30 lat temu.

Nie mogłeś przyjeżdżać do kraju przez te 15 lat?

Nie, nie mogłem. Poszedłem w Nowym Jorku przedłużyć polski paszport, opłaciłem wszystko, co było konieczne. Kilka dni później przechodzę do konsulatu przy Piątej Alei odebrać ten paszport i dostaję karteczkę z informacją, że zwrócą mi go pod warunkiem pokazania wykupionego powrotnego biletu do Pol-

ła niespodzianka, w roku osiemdziesiątym trzecim chyba. Mieszkałem wtedy w St. Petersburgu, po drugiej stronie Florydy, nad Zatoką Meksykańską.

Mogłeś skorzystać z obu wracając do Polski w 1989 roku.

Tak, do dziś mam dwa obywatelstwa. Ale z paszportów nie cieszyłem się długo, bo drugiego czy trzeciego dnia po powrocie w pociągu, między stacjami Warszawa Centralna i Warszawa Wschodnia, zostałem okradziony. Wtedy szajki złodziei grasowały na dworcach, zrobił się sztuczny tłok, przycisnęli mnie do ściany. Straciłem wszystkie pieniądze, które przywiozłem ze Stanów.

Pewnie, gdyby nie było tego mojego wyciszenia przez osiem lat, i gdybym był zajęty, tak jak poprzednio, to nie doszedłbym do tego

ski. Więc powiedziałem im tylko, co mogą sobie zrobić z tym paszportem, trzasnąłem drzwiami i wyszedłem. Miałem tylko paszport amerykański. Potem, już na Florydzie, coś mnie wzięło, roztkliwiłem się wspomnieniami i napisałem list: „Tyle lat temu zabraliście mi paszport, teraz mam obywatelstwo amerykańskie, ale gdybyście chcieli oddać mi mój paszport polski, to byłoby miło”. I dosłownie tydzień po wysłaniu tego listu kurier puka do drzwi, przynosząc mi polski paszport konsularny. To była mi-

Znów przykre zderzenie z rzeczywistością w innym świecie.

Z jednej strony cieszyłem się, bo natychmiast po powrocie miałem pracę ze Zbyszkim Namysłowskim, którą on zaproponował mi pierwszego dnia

po przyjeździe do Warszawy, z drugiej – straciłem wszystkie oszczędności i nie mogłem nigdzie wyjechać z powodu braku paszportu. Ale może gdyby nie ta kradzież, nie poznałbym mojej żony.

Dlaczego?

Wróciłem, kiedy jeszcze była głęboka komuna w Polsce i miałem w planach zamieszkanie w Londynie, może w Paryżu, w każdym razie gdzieś za granicą. I pewnie gdybym miał te paszporty, to bym wyjechał. A tak w ciągu dwóch i pół miesiąca poznałem swoją żonę, dziesięć dni później oświadczyłem się i wzięliśmy ślub 5 września osiemdziesiątego dziewiątego roku. I jesteśmy razem do dzisiaj.

Dlaczego zdecydowałeś się na powrót?

To dzięki Dizzy'emu Gillespiemu. Pracowałem na statku, który nazywał się Norway, i co roku płynął z wycieczką jazzową na Karaiby. Osiemdziesiąty ósmy rok, we wrześniu i październiku. Płynęło mnóstwo świetnych muzyków, w tym również wielkie legendy, jak Dizzy Gillespie, Ira Sullivan, Flip Phillips, Quincy Jones, Dexter Gordon, który już nie grał, bo z trudem się poruszał o kulach. Pracowałem na tym statku w kwartecie jazzowym. Poznałem wtedy osobiście Gillespiego. Siedzieliśmy przy stoliku, piliśmy koniak, rozmawialiśmy i nagle Gillespie pyta: „A właściwie co ty tu robisz? Wracaj do Europy, bo przecież w Stanach nie ma pracy dla jazzmanów. Europa liczy się przede wszystkim”.

Zacząłem się zastanawiać. Kiedy dopłynęliśmy do portu w Miami, zadzwoniłem do przyjaciół w Holandii z pytaniem, czy przyjmą mnie na parę dni, bo chcę wrócić do Europy. Wsiadłem w samolot i poleciałem. A z Holandii zadzwoniłem do Zbyszka Namysłowskiego, którego poznałem w Nowym Jorku, gdzie mieszkaliśmy niedaleko siebie i graliśmy razem.

Co to było za granie z nim w Nowym Jorku?

On został ściągnięty przez Michała Urbaniaka. Graliśmy z zespołem, w którym byli sami ciemnoskórzy muzycy i tylko my dwaj Polacy. Nic z tego nie wyszło i Zbyszek wrócił do Polski.

Kiedy przyjechałem do Polski z Holandii, to właśnie Zbyszek wyszedł po mnie na dworzec. Podawałem mu przez okno bębny – bo przyjechałem ze Stanów z własną perkusją – a on powiedział: „Dobrze, że masz bębny, bo gramy razem”. Okazało się, że od

pierwszego dnia w Polsce miałem robotę.

Jak odebrałeś polską scenę po długiej nieobecności?

Wszystko było dla mnie nowością, nikogo nie oceniałem, moja radość z powodu powrotu do Polski była tak wielka, że w każdym człowieku spotkanym na mojej drodze widziałem przyjaciela i ściszałem go serdecznie. Było mi łatwiej, bo nie byłem anonimowym młodym człowiekiem, byłem perkusistą Namysłowskiego czy też Karolaka. A to sporo znaczyło.

Życie nas uczy za każdym razem pokory: „Chwileczkę! co to za robienie planów? W ogóle wybij sobie to z głowy...”

Grałem na jamach i koncertach w Akwariu na Emilii Plater. Ptaszyn, Wojtek Karolak, Henio Majewski, jego synowie, Henio Miśkiewicz, Zbyszek Jaremko, Zbyszek Wegehaupt – znów spotkałem tych, których nie widziałem od wyjazdu. Była fantastyczna ekipa młodych ludzi – Young Power Krzysia Popka. Zaprzyjaźniłem się z Piotrkim Wojtasikiem i Andrzejem Jaroszewskim. Świat jazzowy wreszcie się otworzył dla mnie od strony za-

wodowej, po raz pierwszy. To było niesamowite.

Na fali takiej euforii zaczęły powstawać twoje kolejne składy pod nazwą Quintessence, z którymi zacząłeś odnosić sukcesy? Bo poczułeś się pewniej?

Tak. Pierwszy skład Quintessence powstał w dziewięćdziesiątym roku, w czerwcu, czyli po półtora roku pracy ze Zbyszkiem. Staralem się, żeby zawsze był to kwintet, z saksofonem i trąbką. Założyłem ten zespół, bo chciałem grać trochę inne rzeczy.

Inne niż ze Zbigniewem Namysłowskim?

Tak, bo byłem strasznie zafascynowany Artem Blakeyem i jego Jazz Messengers. Zresztą do dziś jestem zafascynowany. Słuchałem ich bardzo dużo w Ameryce. To było niesłychane – taka drapieżna, nieokiełznana, niewypolerowana muzyka Blakeya, Messengersów. Nie było gładkości, tylko dźwięk był chropowaty. Strasznie fascynował mnie i odpowiadał mi ten rodzaj grania. Fantastyczne, po prostu fantastyczne!

Podobnie jak w Jazz Messengers – grupie „startowej” dla słynnych amerykańskich indywidualności – w przypadku młodych muzyków, który pojawiali się w ko-

lejnych twoich składach, było też tak, że stawali się potem gwiazdami polskiego jazzu i zakładali własne formacje.

Tak się złożyło, że dane mi było spotkać tych wspa-
niałych muzyków, którzy jakieś szlify zdobywali też w moich zespołach. Ale tak samo ja się od nich uczyłem, zarażałem się świeżością, fajnym podejściem, które zawsze mają młodzi ludzie. To był naturalny proces, że muzyk dojrzewał i mówił: „OK, teraz ja chciałbym grać swoją muzykę, swoje kompozycje” i zakładał własny zespół. Piotr Wojtasik stał się liderem, Maciek Sikała stał się liderem, Adaś Kowalewski, Leszek Możdżer, Henio Miśkiewicz, Andrzej Jagodziński – wszystko przychodziło naturalnie.



fot. Kuba Majerczyk

Formowałeś kolejne składy, jednak nie grałeś własnych kompozycji.

Tak, nie grałem swojego, grałem to, co oni przynieśli. Byłem wykonawcą. Nigdy nie przypuszczałem, że będziemy grali utwory wymyślone przeze mnie. Potrzebowałem do tego dalekiej drogi, która, jak widać, zajęła mi 30 lat.

Aż do tegorocznej płyty *Private Things* i najnowszej wersji *Quintessence*.

Trwało długo, ale nastąpiła w końcu pełna realizacja tego, co miałem w głowie. Potrzebowałem odwagi, żeby zdecydować się na ruch, którego bałem się wcześniej. Powiedziałem: „OK, now is the time” i odważyłem się.

Trzeba było wyjść z tak zwanej strefy komfortu?

No jasne, że tak. Poza tym, powiem ci, że w tych chudych latach, kiedy siedziałem w domu, w swoim studiu, potrzebowałem czymś się zająć.

Mówisz o latach dwutysięcznych i czasie swojej choroby?

Tak. Ćwiczysz, ćwiczysz, a potem co? Zaczynasz sobie śpiewać, nucić, nagrzasz jeden takt, cztery takty... To trwa i trwa, tu zmienisz, tu uznasz, że to fajnie brzmi, to zostawisz... I tak kombinujesz. Pewnie, gdyby nie było tego mojego wyciszenia przez osiem lat, i gdybym był zajęty, tak jak poprzednio, to nie doszedłbym do tego.

Do tej płyty?

Tak, do tej płyty, bo trzeba było mieć absolutnie czystą głowę.

Paradoksalnie choroba miała też na to wpływ?

Myślę, że duży nawet. Zmieniła mój sposób patrzenia na życie, na kwalifikowanie ważności zdarzeń w życiu. Nieco inna wrażliwość się pojawiła. Wyostrzyła się przejrzystość widzenia. Poza tym zadałem sobie pytanie: „Jak nie teraz – to kiedy?”. Świadom zdarzeń losowych, na przykładzie choroby mojej żony i mojej. Życie nas uczy za każdym razem pokory: „Chwileczkę! Co to za robienie planów? W ogóle wybij sobie to z głowy... Dzisiaj się liczy. Wstajesz rano, ciesz się, że wstałeś, że możesz wstać”.

To wszystko miało ogromny wpływ na moje spojrzenie na życie i na spojrzenie na muzykę jednocześnie. Wyzwoliło potrzebę, żeby się wygadać – podzielić się tym, co chodziło mi po głowie.

Miałeś wątpliwości, czy to ma być *Quintessence*, czy raczej działać pod inną nazwą?

Uznałem – zresztą za namową przyjaciół – że *Quintessence* jest elementem historii jazzowej, że nazwa ta zapisała się w niej i powinna być kultywowana.

Ta nazwa nie pochodzi zresztą od kwintetu, tylko od kwintesencji muzyki, czyli połączenia tych elementów, które są w jazzie niezbędne, od esencji jazzu.

Kwintesencją jest, według ciebie, rytm?

Nie. Kwintesencja, czyli wszystko – improwizacja, blues i swing. Bez nich trudno mówić o jazzie.

Dążenie do tych elementów, poszukiwanie czy raczej odtwarzanie pewnych wzorców?

Słuchasz, poszukujesz – mówię o sobie – poszukujesz nowych rozwiązań. Czas pokaże, czy są nowe, czy dawno już były i są tylko od-

dynie zagrać trochę inaczej, niż robiłem to dawniej, kierować się może większą otwartością, większą swobodą, wolnością improwizacyjną.

Na przykład daję muzykom absolutnie wolną rękę, podaję pewien pomysł, temat, po czym mówię: „Proszę, prowadźcie to, gdzie chcecie”. I adresatami są wszyscy muzycy w zespole, a nie tylko ten, który zaczyna solówkę. Tego samego oczekuję od drugiego, który będzie „gadał” z tym, który gra tę solówkę, aż zrobią się dwie solówki gadające. Ten trzeci nie będzie siedział jak cymbał i patrzył się, pijąc koktajl, czekając, aż tamci skończą, on też ma coś do powiedzenia... To tamci zareagują na niego: „Proszę bardzo, co ty powiesz na to?”. A ja staram się słuchać ich wszystkich i dać im wolne po-

le do prowadzenia tego gadania. Nie potrafiłbym żądać od muzyków posłuszeństwa, na przykład w sposobie grania czy wykonywania czegoś po mojemu.

Nie lubisz narzucać czegokolwiek?

Tak. Dobór muzyków do zespołu Quintessence już sam w sobie jest procesem. Mając tych konkretnych muzyków, wiem, w jakim zakresie wrażliwości oni działają, i mogę być spokojny, powierzając im pewne pomysły. Wiem, że oni pójdą tam, gdzie i ja chciałbym pójść, bo nasze sposoby rozumienia muzyki i wrażliwość na dźwięki są bardzo podobne. Stąd ta radość, kiedy wszystko może powstawać zupełnie spontanicznie, bez pisania wytycznych w nutach. Tylko jest temat – i jedziemy. Wszystko nagrane na żywca, wszystko tu i teraz się dzieje, nic nie jest przygotowane wcześniej. Dlatego brzmi tak świeżo i jest tak genialnym przeżyciem, bo znajdujesz się w świecie, w którym jeszcze nie byłeś. ●

Staram się jedynie zagrać trochę inaczej, niż robiłem to dawniej, kierować się może większą otwartością, większą swobodą, wolnością improwizacyjną

świeżone. Tyle rzeczy się zdarzyło w muzyce jazzowej! Tyle abstrakcyjnych rzeczy weszło, tyle klasyki, tyle nowoczesności! Tu ukłon w stronę Ornette’a Colemana, Erica Dolphy’ego, Johna Coltrane’a. Ludzie starają się do dzisiaj zrozumieć, wytłumaczyć i zapisać to, co zaproponowali geniusze. Do dzisiaj nie wszystko zostało rozpracowane, rozebrane na czynniki pierwsze. Trudno więc mówić o jakiejś innowacyjności, nie używam w ogóle tego pojęcia. Staram się je-



fot. Aleksandra Żołnacz

Skerebotte Fatta to dziwnie brzmiący szyld, pod którym skryli się saksofonista **Jan Małkowski** i perkusista **Dominik Mokrzewski**. Ten warszawski duet niespełna rok temu wydał płytę, jakiej na polskiej ziemi nie nagrał dotychczas chyba nikt. Nikt wcześniej nie poszedł bowiem w postaylerowskie klimaty okraszone punkowym, garażowym sosem. Jeśli dodamy do tego filozoficzny fundament, na którym konstruowane są dźwięki, wówczas Skerebotte Fatta staje się bytem niemal metafizycznym.

Wychodząc poza formę i codzienność



Michał Dybaczewski
dybaczewski@gmail.com

Michał Dybaczewski: Zanim o muzyce, zacznijmy od strony semantyczno-semiotycznej: „Skerebotte Fatta” – macie jakieś włoskie korzenie? Skąd ta dziwna nazwa?

Dominik Mokrzewski: Skojarzenie z Włochami jest trafne. Chcieliśmy

w nazwie uzyskać brzmienie włosko-skandynawskie. Słowa „skerebotte” i „fatta” zestawione razem brzmią bardzo dobrze. Stworzyliśmy je w naszym wymyślonym języku. Nie mają one znaczenia, nie odnoszą się do niczego, nie oznaczają żadnych konkretnych przed-

miotów, są po prostu pozbawione semantyki, stanowią wyraz czystej ekspresji, czystej muzyczności. Wymyślając nazwę projektu, sięgnęliśmy do idei języka pozarozumowego (tak zwany język zaumny), który był tworzony po to, by przekraczać rzeczy, czynności i w jakiś sposób uciekać od szarej rzeczywistości oraz jej nietrwałości. Wymyślonym językiem nawiązujemy do muzyki w rozumieniu Johna

nie. Będąc dzieckiem, lubiłem rysować abstrakcyjne rzeczy, dziwne kształty, które potem rozwijałem. Przeniosłem to później na niwę jazzową: nie mam za sobą edukacji muzycznej, ale jestem w stanie wyrazić się przez dźwięki, które płyną strumieniem, bez obawy o popadnięcie w formalizm.

Wprawdzie Skerebotte Fatta jest projektem świeżym, ale wy znacie się i współpracujecie muzycznie od dłuższego czasu. Wcześniej była przecież Warsaw Improvisers Orchestra czy Infant Joy Quintet.

Wymyślonym językiem nawiązujemy do muzyki w rozumieniu Johna Cage'a – dźwięki powinny być pozbawione znaczenia, one nie są ani wesołe ani smutne, tylko bawią nas same w sobie

Cage'a – dźwięki powinny być pozbawione znaczenia, one nie są ani wesołe, ani smutne, tylko bawią nas same w sobie. Są treścią, którą chcemy tworzyć poza sferą codzienności.

Jan Małkowski: Język, w którym tworzymy, jest abstrakcyjny, w znaczny sposób odchodzimy nim od tego, do czego się przyzwyczailiśmy. Ten język jest dla nas inspiracją, sposobem na odbicie się i wejście na wyższy poziom. Nie ma w nim konkretności, on po prostu pły-

mitywizmu w muzyce – coś, co jest proste, często jest piękne. Stwierdziliśmy, że dwa instrumenty akustyczne razem, duet saksofon/perkusja są kanonem, któremu warto poświęcić więcej uwagi.

Dominik Mokrzewski: Graliśmy razem nie tylko pod szyldem Warsaw Improvisers Orchestra i Infant Joy, bo były też zespoły rockowo-awangardowe: Wanna Otchłani, Ryby czy Polski Jad. Na pewno jednak przedsięwzięcia, w których centralną postacią był Ray Dickaty, dyrygent Warsaw Improvisers Orchestra i lider Infant Joy Quintet, dały nam bardzo dużo odwagi, pewności siebie oraz wiary w muzykę pozbawioną formy, muzykę freejazzową zakorzenioną w latach sześćdziesiątych.

Jan Małkowski: Jesteśmy przyjaciółmi od czasów liceum. Od dawna braliśmy udział w różnych projektach, w których byliśmy obecni jako duet. Nadszedł jednak moment, że dojrzeliliśmy do tego, by wejść do studia razem i zagrać to, co się skumulowało w nas przez lata grania w różnych większych składach. Połączyło nas umiłowanie pry-

W 2014 roku Infant Joy Quintet, którego byliście czy nadal jesteście zasadniczą częścią, wydał płytę *New Ghosts*, nie tylko tytułem, ale i muzyką odwołując się do twórczości Alberta Aylera. Wyraźnie nawiązujecie do niej także jako Skerebotte Fatta – już sama grafika na okładce płyty budzi skojarzenia ze *Spiritual Unity*, a zawartość krążka tylko potwierdza zasadność tych skojarzeń. Zapytam wprost: kim jest dla was Albert Ayler i jaki wpływ na waszą muzykę miał free jazz lat sześćdziesiątych?

Jan Małkowski: Muzyka Alberta Aylera jest dla mnie pięknem samym w sobie, emanacją czystości. Słuchając Aylera, często się wzruszam, bo jest tam mnóstwo emocji, „nagich” emocji. Niepołamowana ekspresja, jaka tkwi w jazzie tamtej epoki, stanowi dla mnie ogromną inspirację, zważywszy, że środki wyrazu, jakimi dysponuję, są ograniczone, co wynika z tego, że jestem samoukiem – na saksofonie gram stosunkowo krótko, bo od 2011 roku, czyli dopiero osiem lat.

Dominik Mokrzewski: Do jazzu lat sześćdziesiątych odwołujemy się intencjonalnie. Amerykański free jazz związany z kulturą afroamerykańską i ruchem emancypacji czarnych w Stanach Zjednoczonych jest mi zdecydowanie bliższy niż europejskie free impro. Wynika to może trochę z postkolonialnej mentalności Polaków. W jazzie Aylera pojawiają się konteksty związane właśnie z kulturą czarnych i duchowością, do której się wyraźnie odwoływali. Staram się nawiązywać do transowości i rytmiczności afroamerykańskiego jazzu, ale też zakorzenionych w nim energii i emocji. Wszystko to stanowi rodzaj autentycznego przekazu. Choć

oczywiście poza Aylerem inspirują mnie także inni: Eric Dolphy, Ornette Coleman, Jimmy Hendrix, Archie Shepp, a także koledzy po fachu: Vinnie Colaiuta, Ed Blackwell, Billy Higgins, Anthony Williams, Elvin Jones, Joey Baron, John Bonham. Uważnie przyglądam się też perkusistom naszej polskiej sceny: Rafałowi Dedyńskiemu, Michałowi Kasperkowi czy Hubertowi Zemlerowi.

Nie mam za sobą edukacji muzycznej, ale jestem w stanie wyrazić się przez dźwięki, które płyną strumieniem, bez obawy o popadnięcie w formalizm

Wasz projekt Skerebotte Fatta wywołał sporo szumu w środowisku jazzowym. Dawno nie było tak dobrego klasycznego free jazzu w polskim wykonaniu. Jak wyglądało nagrywanie materiału?

Jan Małkowski: Album *Riders From The Ra* nagrywaliśmy w ciągu jednego dnia. Sesja trwała może trzy godziny. Mieliliśmy tyle materiału, że pojawił się problem, co ma trafić na płytę. Dzień nagrany wybraliśmy tak, aby przypadł na pełnię księżyca, bo wtedy pojawia się wiele inspiracji i dobrze nam się gra [śmiech].

Dominik Mokrzewski: Jeśli chodzi o nagranie materiału, to i tu pojawia się analogia do amerykańskich jazzmanów z okresu lat sześćdziesiątych. Oni nagrywali w podobny sposób jak my – studia były wtedy bardzo drogie i są one drogie również dla nas, bo nie mamy za dużo pieniędzy. Było nas stać na jeden dzień nagrania i musieliśmy się w nim zmieścić. Jest w tym także duch punku – nie mając kasy, musieliśmy zagrać to, na co nas stać, również finansowo. Całe szczęście, że nad wszystkim czuwał świetny reżyser dźwięku Michał Kupicz.

Oprócz jazzu w waszej muzyce słychać brudny garażowy punk rock. Jest to brzmienie surowe, ale jednocześnie bardzo świeże.

Dominik Mokrzewski: Muzyka, która znalazła się na płycie, to w zasadzie czysty materiał z sesji. Oczywiście odpowiednio zmiksowany przez Michała Kupicza, ale bez postprodukcji, sampli i obróbki dźwięku. Bazowaliśmy na żywym brzmieniu instrumentów i jesteśmy zadowoleni z efektów. Zagrałem na perkusji Yamaha Recording z lat osiemdziesiątych, co wyjaśnia surowe brzmienie stopy.

Jan Małkowski: Na płycie słychać trzy saksofony: sopranowy, altowy i tenorowy. Specyficzne brzmienie wynika z tego, że gram na starych amerykańskich saksofonach: sopranowym Buescher True Tone z 1926 roku, altowym Buescher Aristocrat Art Deco z 1939 roku i tenorowym Buescher True Tone z roku 1923.

Jako Skerebotte Fatta trafiliście pod skrzydła portugalskiego wydawnictwa Creative Sources. Jak do tego doszło?

fot. Aleksandra Żołnacz



Dominik Mokrzewski: Niestety, nie znaleźliśmy w Polsce wytwórni, która miałaby czas, chęć i pieniądze, żeby nas wydać. Może wynika to z urodzaju dobrych muzyków jazzowych w naszym kraju. W Creative Sources wydawali wcześniej płyty nasi znajomi: perkusista Wojtek Kurek i francuski saksofonista Sabah Al Ani. Wysłaliśmy tam próbkę materiału, która trafiła w gusta szefa wytwórni Ernesta Rodriguesa i jakoś poszło.

Jan Małkowski: Myśleliśmy, że wydanie płyty w zachodniej wytwórni otworzy nam drzwi do Europy, ale jak na razie nic takiego się niestety nie dzieje.

Wasz debiut płytowy miał prapremierę w postaci winylowej. Płyty bardzo specyficznej bo...

Dominik Mokrzewski: Pierwszymi osobami, które się zainteresowały naszą muzyką, byli Sebastian Buczek i Lidka Szpulka z wytwórni Altanova Press.



fot. Aleksandra Żołnacz

Sebastian opowiedział nam o swojej unikatowej metodzie tłoczenia płyt winylowych powodującej, że są one swoistym rękodziełem. Zawsze marzyliśmy o wydaniu płyty winylowej, więc gdy pojawiała się taka szansa, krzyknęliśmy radośnie: „wow!”.

Z Sebastianem Buczkiem połączyło nas także coś innego – my grając, improwizujemy, nasza muzyka jest za każdym razem inna, podobnie jest z jego płytami – każda z kilkunastu płyt, jakie „wyrzeźbił”, ma inne brzmienie. Efektem tej kooperacji jest ośmiocalowa i transparentna płyta nagrana z użyciem igły diamentowej własnego wyrobu. Album został wyprodukowany w nakładzie 67 egzemplarzy, a zdobi go piękna okładka wydrukowana na papierze z recyklingu, na zabytkowych maszynach typograficznych w lubelskim Domu Słów Teatru NN.

Czy Skerebotte Fatta nas czymś jeszcze zaskoczy?

Jan Małkowski: Na początku tego roku nagraliśmy koncert w klubie Młodsza Siostra i być może zostanie on wydany na kasecie. Znowu więc sięgniemy po nietypowy w tych czasach nośnik. Na pewno nie zamierzamy przestać grać i jeśli tylko będzie okazja, aby odcisnąć nasze muzyczne emocje na jakimś nośniku, to z niej skorzystamy. ●



Włodzimierz Nahorny – legenda polskiego jazzu, wybitny pianista, saksofonista, kompozytor i aranżer. Drzwi do wielkiej kariery otworzyła mu w 1965 roku wygrana na festiwalu Jazz nad Odrą. Jest autorem jednej z najpiękniejszych i najpopularniejszych polskich kompozycji – *Jej portret*, do której tekst napisał Jonasz Kofta. Jego twórczość jest określana jako szczególnie słowiańska i romantyczna, choć w życiu grał nie tylko jazz, występując, na przykład, z rockowym zespołem Breakout. Zajmuje się również twórczością kompozytorów klasycznych – Fryderyka Chopina, Karola Szymanowskiego i Mieczysława Karłowicza. Na najnowszej płycie *Ballad Book*, nagranej przez Nahorny Trio, pianista odnosi się do niemal całej historii polskiego jazzu.

Cały ten jazz! MEET! – Włodzimierz Nahorny

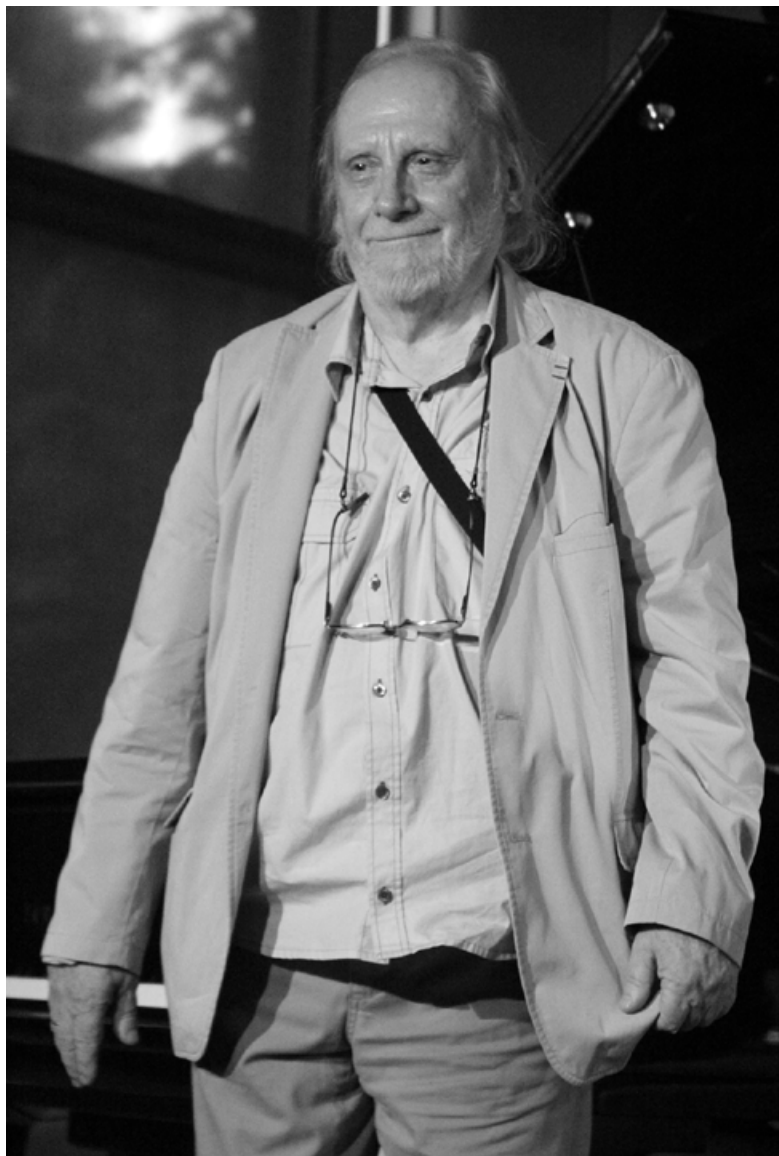
Jerzy Szczerbakow

jerzy.szczerbakow@radiojazz.fm



Jerzy Szczerbakow: Czy to prawda, że uczyłeś się grać na klawirze, bo któraś z osób przyjmujących cię do szkoły średniej uznała, że jesteś za mało zdolny, żeby grać na fortepianie?

Włodzimierz Nahorny: Chyba już trochę wcześniej uznano, że jestem mało zdolnym pianistą. W liceum dostałem się na tak zwany wydział instruktorski. W tamtych czasach, czyli w latach pięćdziesiątych, ta-



ki wydział miał przygotowywać do pracy z zespołami, chórami w domach kultury. Do tej klasy trafiali wszyscy, którzy oblali skrzypce lub fortepian, bo na te instrumenty było najwięcej chętnych. Prawie każdy, kto na czymś grał, miał dobry słuch i wiedział cokolwiek o muzyce, mógł być przyjęty do klasy instruktorskiej. Tak też i ja się dostałem. W tej klasie była tendencja, żeby wszyscy uczniowie grali na instrumentach dętych.

Po roku nauki w liceum dyrektor wezwał mnie i kilka innych osób na rozmowę. Wyłożył na stole instrumenty dęte – flet, klarnet, obój – i poprosił, żeby każdy z nas wybrał, na którym chce grać. Byłem najmniejszy i nie starczyło dla mnie w ogóle instrumentu

[śmiech]. Następnego dnia pan dyrektor przyniósł mi klarnet. Klarnecią zostałem całkowicie z przypadku. Zresztą wiele rzeczy w moim życiu wynikało z dziwnych zbiegów okoliczności, które najczęściej obracały się na dobre, więc nie mogę narzekać.

Klarnetu nie lubiłem do samego końca. Dwa tygodnie po obronie dyplomu magistra klarnetu sprzedałem swój instrument. Pozbyłem się go z przyjemnością i konsekwentnie nie wracałem do niego przez całe swoje artystyczne życie. Czasami grałem tylko na basklarnecie. Na klarnet lubię pisać utwory. Podoba mi się jego brzmienie, pod warunkiem, że to nie ja wydobywam te dźwięki [śmiech]. Poza tym to jest sympatyczny instrument.

Kiedy zacząłeś grać na saksofonie?

Saksofon pojawił się naturalnie po grze na klarnecie. Grałem w gdańskim klubie studenckim Żak, który prowadził różnorodną działalność kulturalną. Odbywały się tam teatryki, wernisaże, koncerty jazzowe, swoje spotkania miał także klub filmowy. Cały czas coś się tam działo. Występowało również wiele zespołów jazzowych. W moim zespole zawsze grałem na fortepianie, ponieważ mimo że nie dostałem się do klasy fortepianu w liceum, to w głębi serca czułem się pianistą. Jeszcze

w szkole średniej, a także później na studiach, bardzo dużo akompaniowałem na koncertach. Byłem pianistą trochę w cudzysłowie.

W Żaku tworzyłem zespół z moim kolegą z architektury, z politechniki, wibrafonistą Ryśkiem Kruzą. Żyliśmy głównie z grania do tańca. Każdy klub studencki organizował tak zwane wieczorki taneczne. Wtedy nie było muzyki mechanicznej, szaf grających ani dyskotek. Niezbędna była żywa muzyka, a żywa muzyka do tańca to była muzyka jazzowa. Koledzy postanowili,

że saksofon jest chyba instrumentem najłatwiejszym do opanowania. Przynajmniej w początkowej fazie nauka jest prosta i nie trzeba się wstydzić, kiedy wydobywa się z niego dziwne dźwięki. Saksofon już ze mną został i grałem na nim z przyjemnością, w przeciwieństwie do klarnetu. To była świetna zmiana.

Grałeś w zespołach z muzykami, którzy są ikonami polskiego jazzu i wraz z nimi tworzyłeś historię jazzu lat sześćdziesiątych. Jak zaczęła się twoja kariera u boku Andrzeja Trzaskowskiego? Czy gdzieś usłyszał, jak grasz, i dzięki temu zaprosił cię do współpracy?

Niektórych muzyków poznałem w Żaku, do którego na lato przyjeżdżali między innymi Zbyszek Namysłowski i Ptaszyn Wróblewski. W tamtych czasach startował festiwal Jazz nad Odrą, na który Żak wysłał swoją reprezentację z Ryśkiem Kruzą. Ja w tym czasie pojechałem grać na statku Batorym. Byłem na ostatnim roku studiów i rektor zwolnił mnie, żebym mógł pojechać na Karaiby,

Dwa tygodnie po obronie dyplomu magistra klarnetu sprzedałem swój instrument. Pozbyłem się go z przyjemnością i konsekwentnie nie wracałem do niego przez całe swoje artystyczne życie

że powinienem nauczyć się grać na saksofonie, bo jest podobny do klarnetu i będzie mi łatwiej. Zgodziłem się bez zastanawiania. Dopiero później, kiedy pożyczyłem saksofon z klubu politechniki i zacząłem się uczyć na nim grać, okazało się, że te instrumenty bardzo się od siebie różnią. Podczas grania na saksofonie obowiązuje inny rodzaj chwytów, zadęcia, a także inny układ ust. Mimo tego wszystkim powtarzam,

więc nie mogłem wystąpić na Jazzie nad Odrą. Zespół Ryśka wygrał i w chwale przyjechał do Gdańska. Rok później Żak znowu chciał wystawić swój zespół, ale Rysiek jako wcześniejszy laureat nie mógł ponownie startować w konkursie. Ponieważ nie załapałem się rok wcześniej, wytypowano moje trio. Mój zespół składał się z tych samych muzyków, z którymi grał Kruza, bo stanowiliśmy kwartet. Było to trio z Wieśkiem Damińskim i Bogdanem Jopykiem. Przed konkursem bardzo długo się wahałem, czy zagrać na fortepianie, czy na saksofonie. Bezpiecznie było zagrać w tradycyjnym triu forte-

pianowym, jednak wiedziałem, że trio saksofonowe bez fortepianu jest ciekawsze i mniej spotykane. Wygrałem konkurs, a po zakończeniu festiwalu Andrzej Trzaskowski, który zasiadał w jury, zaproponował mi współpracę. Byłem ambitny i mu odmówiłem [śmiech]. Zrobiłem to, ponieważ mieliśmy w planie z Kruzą i z pozostałymi członkami naszych zespołów pojechać na pół roku do knajpy w Czechosłowacji. Chcieliśmy tam intensywnie ćwiczyć. Oczywiście, jak to zwykle bywa, po dwóch tygodniach wszyscy się ze sobą pokłócili i żadnych prób nie było [śmiech]. Cudem dotrwaliśmy do końca kontraktu.

Czasami w moich biografiach można przeczytać jako ciekawostkę, że ćwiczyłem w knajpie w budce telefonicznej. Graliśmy w hotelu i tam rzeczywiście była nieczynna i wytłumiona budka telefoniczna. Nie było w niej już żadnego sprzętu, więc wstawiałem tam krzeselko i ćwiczyłem. Nikomu nie przeszkadzałem i mnie nikt nie przeszkadzał. Po powrocie byłem dużo sprawniejszy niż przed wyjazdem. Bałem się tylko, że Andrzej Trzaskowski po takim wyczynie z mojej strony nie zechce dalej ze mną utrzymywać kontaktu. Ale ponowił propozycję i po powrocie pojechałem od razu na pierwszą próbę do Warszawy.

Nagrałeś muzykę do tekstów Wojciecha Młynarskiego, Jan Wołek pisał piosenki do twoich kompozycji, a Jonasz Kofta był autorem najsłynniejszego tekstu napisanego do twojego utworu, *Jej portret*. Czy teksty mają dla ciebie znaczenie? Odmawiałeś czasem pisanie muzyki do tekstu?

Nie wszystkie teksty mi odpowiadają i nie do wszystkich zgadzam się coś napisać, ale zdarza się również,

że napiszę do tekstu muzykę, która zostaje odrzucona, ponieważ wykonawca inaczej to sobie wyobrażał. Kiedy odmówię pisanie muzyki, nie znaczy to jeszcze, że tekst nie jest wartościowy. Teksty mają dla mnie olbrzymie znaczenie, zresztą chyba jak dla każdego. Wolę pisać do gotowego tekstu niż usiąść do pracy, wiedząc, że poeta czeka na muzykę, bo złożył zamówienie. To jest odwieczny konflikt, o którym pisali i mówili też Starsi Panowie. Wiedli dysputy, jeżeli nie kłótnie, o to, który z nich pierwszy ma pisać.

Czy to prawda, że *Jej portret* pier-

Wolę pisać do gotowego tekstu niż usiąść do pracy, wiedząc, że poeta czeka na muzykę, bo złożył zamówienie

wotnie miał zaśpiewać inny artysta, który odrzucił propozycję, bo nie spodobała mu się piosenka? Jak powstał ten wielki przebój?

Kiedy byłem na dwumiesięcznym tournée po Związku Radzieckim, zaprzyjaźniłem się z Jurkiem Połomskim, z którym również występowałem. Zaproponowałem mu, żeby zaśpiewał ten utwór, bo miał śliczny głos i był bardzo muzykalny, on jednak kulturalnie mi odmówił.



fot. Zbyszek Walinowski

Później w wielu wywiadach mówił, że to największy błąd jego w życiu. Opowiadał, że zagrałem mu tę melodię w bardzo niesprzyjających okolicznościach i dlatego nie miał szansy jej docenić [śmiech].

Oddałem swój wspaniały utwór w ręce ludzi zajmujących się muzyką rozrywkową i postanowiłem już się nie wtrącać w wybór wokalisty. Radio zaprosiło świetnego wokalistę z pięknym głosem, z Łodzi, który na studenckich imprezach wykonywał własne piosenki grając na gitarze. Ja już nie miałem więcej pomysłów, więc się zgodziłem. Chodziło oczywiście o Bogusia Meca.

Bardzo dużo opowiadałem Jonaszowi Kofcie, zanim napisał tekst, o tym jak wzniosły i ważny dla

mnie jest ten utwór. Wiele lat po jego śmierci byłem na imprezie, gdzie była jego żona Jaga i syn Piotr. Jaga wtedy pierwszy raz mi powiedziała, jak powstał tekst do utworu opowiadającego o moich przeżyciach i rozterkach sercowych. Podobno Jonasz w domu żalił się żonie, że obiecał napisać dla mnie tekst, ale nie miał pomysłu. Wiedział tylko, że musi dotyczyć on jakiejś dziewczyny. Jaga mu wtedy powiedziała: „Jonasz, przecież tak naprawdę to ty nawet nie wiesz, jaka ja jestem. Ty nic o mnie nie wiesz” [śmiech]. Okazało się, że tekst był zainspirowany żoną Kofty, a nie moimi wielkimi przeżyciami.

Wydawnictwo Mariusza Bogdanowicza Confiteor wydało dotychczas pięć płyt twojego zespołu. Najnowszy album *Ballad Book. Okruchy dzieciństwa* jest bardzo osobistą i wyjątkową płytą. Wraz ze znakomitym fotografikiem Piotrem Gruchałą odbyłeś sentymentalną podróż do Kwidzyna, w którym się wychowywałeś, aby wykonać zdjęcia do

płyty. Jak się czułeś, gdy zobaczyłeś „okruchy”, które zostały z miasta twojego dzieciństwa?

Urodziłem się w Radzynie Podlaskim, gdzie krótko mieszkałem, dlatego ciężko było mi wspominać przeżycia związane z tym miastem. W późniejszych latach kilkakrotnie grałem tam na koncertach i otrzymałem nawet honorowe obywatelstwo. Jednak w Kwidzynie przeżyłem najistotniejsze momenty przedszkolne i szkole, a także będąc już w liceum muzycznym w Sopocie, przyjeżdżałem tam, dopóki żyli moi rodzice.

Nasza podróż sentymentalna była smutna, ponieważ wiele miejsc, które pamiętałem, zniknęło al-

bo jest w stanie kwalifikującym się tylko do rozbiórki. Poza tym nowa zabudowa trochę przytłamsiła to miasto. Kwidzyn ma jeden z najpiękniejszych zamków krzyżackich, drugi co do wielkości po Malborku, a także piękną katedrę. Było co oglądać i wspominać.

Poszliśmy pod dom, w którym się wychowywałem, jednak dookoła nie ma już podwórka, na którym kiedyś biegały kurki, a mama uprawiała kwiatki. Teraz są tam garaże i podjazdy dla samochodów. Wszystko poszło z duchem czasu, ale niestety nie z duchem serca. Mimo wszystko ta podróż poruszyła dużo wspomnień, o których niemal zapominałem.

Jestem bardzo wdzięczny Mariuszowi za to, że odważył się wydać taką płytę. Pierwszy raz w życiu nagrywając, czułem, że nie muszę nic nikomu udowadniać ani się popisować. Jest to płyta, na której starszy pan siedzący przy fortepianie i grający ładne melodyjki wspomina najpiękniejsze czasy swojego dzieciństwa. Album zawiera tylko moje utwory. Niektóre są bardzo stare, a inne pisane specjalnie z okazji nagrywania tej płyty. Darzę ją olbrzymim sentymentem i z czystym sumieniem mogę ją polecić. ●

Cały ten jazz! / www.calytenjazz.pl

Jerzy Szcherbakow – autor cyklu

Agnieszka Sobczyńska – autorka plakatów

Piotr Karasiewicz – kanał YT karasek52



ZAPRENUMERUJ: jazz forum

The European Jazz Magazine



Najstarszy i najbardziej prestiżowy magazyn jazzowy w Polsce

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

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



Jazz pod Giewontem



Piotr Rytowski

rytowski.jazz@gmail.com

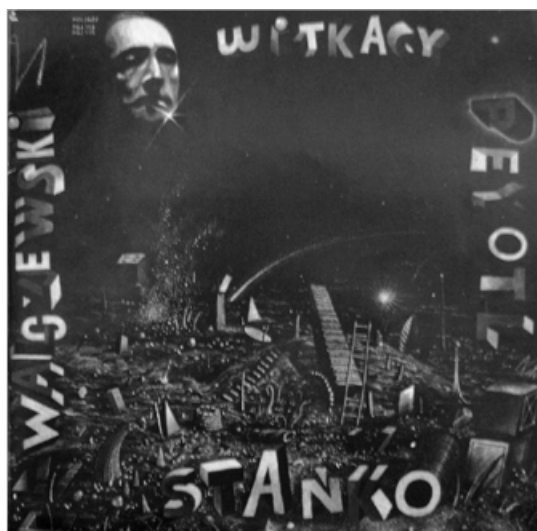
Kiedy jestem w Zakopanem lub jego okolicach, zawsze staram się odwiedzić Teatr Witkacego. To szczególny punkt na mapie polskiej kultury. Samo miejsce, atmosfera, zespół, repertuar... – kto był, ten zapewne wie, co mam na myśli. Wiosną tego roku, podczas krótkiego wypadu w góry, także nie mogłem odmówić sobie tej przyjemności. Trafiłem do Witkacego na przedstawienie *Raz-dwa-raz* na podstawie *Cmentarzyska samochodów* Fernanda Arrabala.

W spektaklu, w którym bohaterowie są z jednej strony społecznymi wyrzutkami, a z drugiej stanowią bezpośrednie nawiązanie do postaci biblijnych, kluczową rolę odgrywa... muzyk – grający na trąbce Em. Co ważne, muzyka podczas spekta-

klu grana jest na żywo przez jazzujące trio. Fo (Dominik Piejko), To (Marek Wrona) i wspomniany już Em (Jacek Zięba-Jasiński) nad wyraz dobrze dają sobie radę jako trio sceniczne – gitara basowa / perkusja / trąbka. Zięba-Jasiński odpowiada zresztą za aranżację muzyczną spektaklu. Aktor Teatru Witkacego udziela się też okazjonalnie jako trębacz, między innymi w projekcie Jack Finch Quartet. W teatrze grał już na trąbce w spektaklu *Bezimiennie dzieło*. Występuje zarówno z kolegami z zespołu aktorskiego, jak i muzykami grającymi na żywo w spektaklach Teatru.

To doświadczenie podsunęło mi myśl napisania nieco szerzej o związkach Teatru Witkacego z jazzem, ale dość szybko doszedłem do wniosku, że warto byłoby przybliżyć kontekst tych związków – a więc poruszyć temat jazzu w Zakopanem oraz powiązań jazzu z postacią Stanisława Ignacego Witkiewicza.

Jazz w zakopiańskim teatrze żyje nie tylko jako sceniczna muzyka ilustracyjna. Do grona przyjaciół teatru należy między innymi Włodek Kiniorski, który tworzył muzykę do przedstawień, brał udział w wyjątkowych koncertach or-



ganizowanych z okazji kolejnych urodzin Teatru, ale także nagrał z aktorką Teatru Witkacego Dorotą Ficoń płytę *Popylone pienie* do tekstów Witkiewicza. Jakiś czas temu pojawiła się z kolei informacja, że Kinior nagrywa w Londynie płytę z praprawnuczką stryjecną Witkacego – Emiliyah Witkiewicz. Nie wiem, jaki jest los tego projektu, ale brzmi to intrygująco...

Płytą, która mocno zaznaczyła związek Teatru z jazzem, był album grupy New Bone z 2015 roku pod (może niezbyt wyszukany) tytułem *Teatr Witkacego od-JAZZ-dowo*. Muzycy (Tomasz Kudyk – trąbka, flugelhorn, Bartłomiej Prucnal – saksofon altowy, Dominik Wania – fortepian, Maciej Adamczak – kontrabas i Dawid Fortuna – perkusja) zagrali własne aranżacje utworów nadwornego teatralnego kompozytora Jerzego Chruścińskiego. Na płycie znalazły się między innymi motywy ze spektakli *Czarownice z Salem*, *Dr Faustus*, *Bezimienne dzieło* oraz *If I*.

Nie umniejszając zasług Teatru, trzeba jednak przyznać, że naprawdę genialnego mariażu twórczości Witkacego z muzyką jazzową dokonał Tomasz Stańko. Kiedy w połowie lat osiemdziesiątych XX wieku choreografka Zofia Rudnicka zwróciła się do Stańki z propozycją napisania muzyki do baletu na podstawie powieści Witkacego *Nienasycenie*, artysta pracował właś-



nie nad własną płytą inspirowaną twórczością Stanisława Ignacego Witkiewicza.

Muzyka do spektaklu została dobrana jednak w większości z płyt *Balladyna*, *Music From Taj Mahal And Karla Caves* oraz nagrań Freelectronic. Właściwe „witkacowskie” dzieło – płyta *Peyotl* – ukazało się w 1986 roku nakładem Poljazzu. Stańce towarzyszył zespół Freelectronic, a fragmenty książki *Narkotyki. Niemyte dusze* w iście brawurowy sposób nagrał Marek Walczewski. To zupełnie niezwykły album, nie tylko w dyskografii Tomasza Stańki, ale także w historii polskiego jazzu. Po latach trębacz wrócił do niego w towarzystwie Andrzeja Smolika, który przearanżował materiał. Ciekawe przedsięwzięcie, jednak niemogące się równać z oryginałem.

Kolejnym wartym odnotowania witkacowskim wątkiem w jazzie jest muzyka Michała Urbaniaka do filmu *Pożegnanie jesieni*. W 1990

roku powieść Witkiewicza zekranizował Mariusz Treliński, a muzyka Urbaniaka grała w tej ekranizacji niepoślednią rolę.

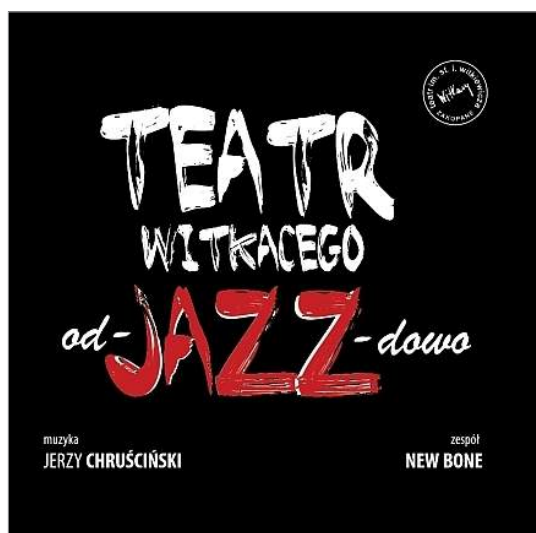
Dziś skojarzenie jazzu z Zakopanem wydaje się dosyć oczywiste – przede wszystkim za sprawą słynnego Jazz Campingu Kalatówki. W 1959 roku schronisko na Kalatówkach na dziesięć dni stało się miejscem jazzowego spotkania ówczesnej polskiej elity artystycznej – nie tylko muzycznej. Jazz Camping '59 został udokumentowany między innymi w dokumencie Bogusława Rybczyńskiego. Pod koniec ubiegłego wieku, głównie za sprawą Zbigniewa Namysłowskiego, impreza została reaktywowana. Do dziś odbyło się ponad 20 edycji.

Historia jazzu pod Giewontem zaczęła się jednak znacznie wcześniej. W międzywojennej Polsce jazz rozwijał się w największych ośrodkach miejskich, ale także w modnych kurortach, do których należało Zakopane. Już w połowie

lat dwudziestych ubiegłego wieku w zakopiańskich lokalach można było trafić na warszawską orkiestrę Artura Golda i Jerzego Petersburskiego. Jednak do pojawienia się jazzu w Zakopanem w większym wymiarze przyczynił się bez wątpienia lwowski restaurator Stanisław Karpowicz. W jego restauracji, w mieszczącym się przy Krupówkach hotelu Sport, spotykała się śmietanka artystyczna. Bywali tam Jan Kasprowicz, Stanisław Witkiewicz, Kornel Makuszyński i Karol Szymanowski. Właśnie tam na początku 1929 roku rozpoczął występy jazzband krakowskiego pianisty i akordeonisty Jerzego Rosnera – kuzyna znanego trębacza Adiego Rosnera.

Drugim miejscem, gdzie grało się jazz, była popularna kawiarnia Franciszka Trzaski na rogu Krupówek i Kościuszki. Grały tam między innymi jazzband Freda Melodysta, zespół Zygmunta Karasińskiego i Szymona Kataszka czy krakowski The Jolly Boys Band braci Sperberów. Ponoć Kornel Makuszyński napisał kiedyś, że Zakopane to wieś leżąca na wielkiej drodze prowadzącej od Trzaski do Karpowicza.

Dziś nie ma już tych lokali, ale jest jazz w Zakopanem. Jest Jazz Camping na Kalatówkach, jest muzyka w Teatrze Witkacego i jest magia gór, która nadaje muzyce pod Giewontem wyjątkowego charakteru. Trwają wakacje, a więc w drogę! ●



Fortepian jak saksofon

Jarosław Czaja

jarczaja@poczta.onet.pl



Pisałem niedawno o Monku, teraz przyszła więc kolej na jego dobrego kolegę – Buda Powella. Wszak Alfred Lion niejako równolegle rejestrował dokonania obu pianistów dla Blue Note. I tak samo jak w przypadku Monka, nagrania Powella z przełomu lat czterdziestych i pięćdziesiątych uchodzą za przełomowe i najbardziej twórcze w jego karierze. W zasadzie, gdyby spojrzeć na jazz tylko z perspektywy tych dwóch gigantów fortepianu, to cała reszta modern jazzu, jaka wydarzyła się później i trwa w zasadzie do dzisiaj, to tylko przypisy oraz marne kopie. Nie mówię o samej technice, lecz o kreatywności. Niestety, mam często wrażenie, że dla znakomitej większości fanów jazzu historia tej muzyki zaczyna się dopiero w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku, a w najlepszym razie w 1959 roku (*Kind Of Blue*).

Dzisiaj będzie w zasadzie o jednej płycie w różnych wersjach. Dawno temu zakupiłem sobie na kompaktach tytuł *The Amazing Bud Powell, Volume Two*. Całkiem niedawno zaś zdobyłem nowszą wersję, wydaną już w Van Gelder Edition. Tytuł był ten sam, ale zawartość nieco inna,

co mnie najpierw zdziwiło, bo takie rzeczy raczej się w Blue Note nie zdarzały, ale później bardzo ucieszyło. Zamiast dwóch takich samych edycji mam dwa albumy z materiałem znacznie rozszerzonym, który tylko w części się pokrywa.

Bud Powell zrealizował na przełomie lat czterdziestych i pięćdziesiątych dla Blue Note kilka sesji nagrań w większych składach osobowych, ale także solo i w trio. Na pierwszej kompaktowej edycji *Volume 2*, wydanej w latach osiemdziesiątych, zamieszczono utwory nagrane z dwiema różnymi sekcjami rytmicznymi – basistami Curlym Russellem i Georgem Duvivierem oraz perkusistami Maxem Roachem i Artem Taylorem. Tymczasem edycja z 2001 roku zawiera nagrania tylko z sekcją Duvivier/Taylor, ale jest to *complete*, czyli zawiera wszystko, co trio Buda Powella zarejestrowało 14 sierpnia 1953 roku w WOR Studios.

Bagatelka, 15 utworów. Gratka jednak polega na tym, że kilka tematów się powtarza i to kilkakrotnie (*Reets And I* aż trzy razy) i dopiero teraz można prześledzić proces twórczy wielkiego pianisty. Rozu-

miemy też lepiej, dlaczego Buda Powella uważano za „Birda klawiatury”. Bo podobnie jak Charlie Parker pianista nie stosował klisz. Mamy tutaj do czynienia z autentycznym strumieniem inwencji w pełnych polotu improwizacjach. W jakimś wywiadzie Alfred Lion wspominał, że Bud Powell był niezadowolony ze swojej gry i dlatego nagrywał po kilka wersji tych samych utworów. Dla mnie wszystkie są równie ciekawe. Bud uchodzi za ojca współczesnego fortepianu jazzowego i faktycznie sporo w tym racji. W przeciwieństwie do Monka grał z niebywałą swadą i biegłością techniczną. Ale przy tym bardzo selektywnie i w sposób oszczędny. To paradoks,

ale będąc doskonałym pianistą, starał się grać jakby wbrew „naturze” fortepianu, naśladowując raczej pojedyncze linie instrumentów dętych, a zwłaszcza saksofon altowy Parkera. Jego interpretacje standardów (*Autumn In New York*, *Polka Dots And Moonbeams*), słynnych tematów bopu (*A Night In Tunisia*), czy wreszcie znakomitych kompozycji autorskich (*Parisian Thoroughfare*, *Glass Enclosure*), zachwycają do dzisiaj.

Tak na marginesie – warto wsłuchać się szczególnie w różne wersje standardu Gershwina *Sure Thing*, bo Bud stosuje w nim barokowy kontrapunkt i gra niczym Glenn Gould. ●

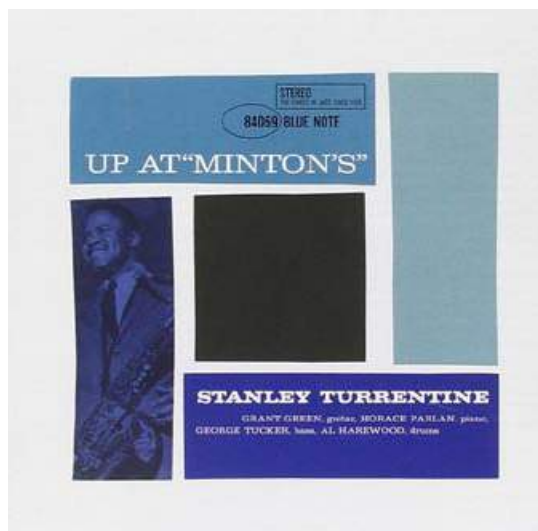
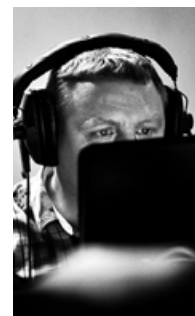


fot. Jarosław Czaja

Bud Powell – *The Amazing Bud Powell, Volume Two*
Blue Note, 1954 / 1989, Van Gelder Edition 2001

W stylu Stanleya Turrentine'a

Rafał Garszczyński
rafal@radiojazz.fm



Stanley Turrentine – Up At Minton's
Blue Note, 1961

Być tenorowym saksofonistą w latach sześćdziesiątych nie było łatwo. W jednym z podstawowych jazzowych instrumentów solowych epoki konkurencja była ogromna, a władza Johna Coltrane'a właściwie niepodważalna. Dlatego też wielu doskonałych muzyków z tamtego czasu jest dziś nieco zapomnianych. Gdyby Stanley Turrentine rozpoczął karierę o dekadę wcześniej lub pod koniec XX wieku, byłby gwiazdą wielkiego formatu. Kiedy zaczął w 1960 roku, krytycy często zarzucali mu, że naśladuje Johna Coltrane'a i że jest mało oryginalny. Do dziś można to śmiało napisać o każdym początkującym saksofo-

niście. Po latach jednak porównywanie do Coltrane'a z zarzutu stało się komplementem, a naśladowanie go zaczęło nazywać twórczym rozwinięciem idei albo kontynuacją dzieła wielkiego mistrza. Sztuka marketingu rozwinęła się całkiem nieźle, więc i opowiadanie o muzyce jest dziś twórczością samą w sobie.

Stanley Turrentine urodził się i wychował w Pittsburgu, miejscu niezbyt jazzowym. Kontynuował tradycje rodzinne i jak wielu innych zaczynał w latach pięćdziesiątych od grania w zespołach rozrywkowych do tańca, czyli grał coś, co dziś dumnie nazywamy R&B. Jego ojciec był saksofonistą, matka grała na fortepianie, a starszy brat Tommy Turrentine został całkiem niezłym trębaczem. W 1953 roku został przyjęty do zespołu Earla Bostica, gdzie trafił po krótkim okresie współpracy z bluesowym gitarzystą Lowellem Fulsonem.

Bostic był saksofonistą altowym i w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych jego zespół uchodził za jeden z tych, które oferowały w miarę stabilną pracę i możliwość nauki w dobrym towarzystwie, w związku z tym trafiało do niego wielu obiecujących muzyków młodego

pokolenia. W zespole Bostica Stanley Turrentine zastąpił jeszcze wtedy mało znanego Johna Coltrane'a. Dorobek nagraniowy Stanleya Turrentine'a otwiera album *Look Out!* z 1960 roku. Obszerną dyskografię wypełniają zarówno wydawane aż do śmierci muzyka w 2000 roku albumy własne, jak i liczne udziały w sesjach nagraniowych jazzowych sław. Należała do nich organistka Shirley Scott, która przez 10 lat była jego żoną, ale również Donald Byrd, Kenny Burrell, Max Roach czy Jimmy Smith. Turrentine doskonale znajdował dla siebie miejsce w popularnych w latach sześćdziesiątych składach z organami Hammonda i gitarą. Tego rodzaju zespoły często nagrywały muzykę skierowaną do szerszego niż tylko bywalcy kultowych jazzowych klubów grona odbiorców. Poszukiwanie nowych słuchaczy skłoniło Turrentine'a w latach siedemdziesiątych do współpracy z wytwórnią CTI Creeda Taylora. Ten okres w jego karierze był nieco mniej udany.

Materiał koncertowy z kultowego nowojorskiego Minton's Playhouse z 1961 roku uważam za reprezentatywny dla muzycznego stylu Stanleya Turrentine'a. Warto podkreślić, że album dziś wydawany w formie dwóch krążków CD, pierwotnie ukazał się na dwu oddzielnych płytach analogowych jako *Up At Minton's Vol. 1* i *Vol. 2*, co było dość nietypowym rozwiązaniem w 1961 roku. Fakt, że z koncertów w klubie powstały dwa albumy, świadczy o obszerności repertuaru zespołu złożonego z doskonałych muzyków. W owym czasie sety estradowe trwały jedynie nieco dłużej niż wypchana do granic technicznych możliwości płyta długogrająca, a po przerwie zespół często powtarzał ten sam repertuar lub grał znane aranżacje popularnych jazzowych standardów.

Zespół dowodzony przez Turrentine'a oferował słuchaczom Minton's Playhouse mieszankę modnych gatunków – hard bopu i soulu. Mistrzem ballad Turrentine stał się nieco później, moim zdaniem w części pod wpływem wspomnianej już Shirley Scott, a być może także dlatego, że nie chciał uczestniczyć w niemożliwym do wygrania wyścigu o uzyskanie możliwie jak największej ekspresji z Johnem Coltranem.

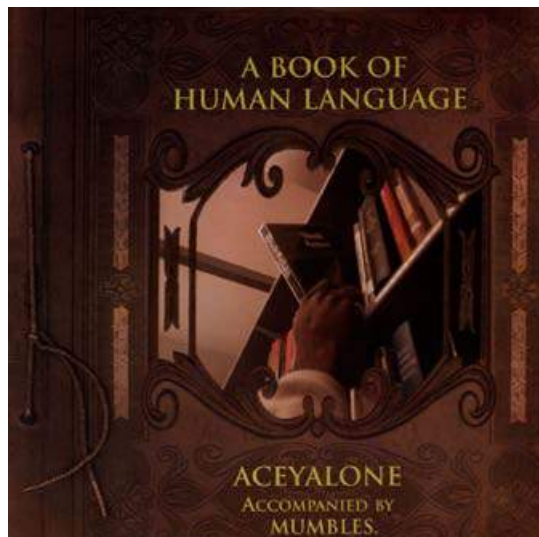
Up At Minton's to album do dziś często wznawiany, również przez przeróżne analogowe wydawnictwa audiofilskie. Materiał ten, gdyby został nagrany dwadzieścia lat później, byłby sensacją. W 1961 roku był tylko jedną z wielu dobrych płyt jazzowych Blue Note. To nagranie istotne również dla fanów Granta Greena, który w 1961 roku dopiero zaczynał swoją fonograficzną karierę, a w zespole Turrentine'a pełnił istotną rolę drugiego po liderze solisty, dostającego sporo przestrzeni do popisów przyjmowanych entuzjastycznie przez wymagającą i znającą się na rzeczy publiczność w Minton's. Jeśli czegoś nie przegapiłem, to album Turrentine'a jest pierwszym wydanym koncertowym nagraniem Granta Greena. ●



www.jazzpress.pl

Kiwamy głowami pod lekcję filozofii

Adam Tkaczyk
adam-tkaczyk@wp.pl



Aceyalone – A Book Of Human Language
Project Blowed, 1998

Lubię Aceyalone'a. Jest jednym z moich ulubionych raperów alternatywnej sceny Los Angeles. Nie spodziewałbym się jednak, że stanie się on najczęściej opisywanym przeze mnie twórcą w ramach *Down the Backstreets*. Gościmy go mianowicie trzeci raz. Pisałem już w tym miejscu o dwóch albumach, w których Aceyalone odgrywał główną rolę – o pierwszej płycie grupy Haiku D'Etat oraz *To Whom It May Concern...* Freestyle Fellowship (JazzPRESS 3/2017 i 7/2017). Dzisiaj bierzemy na warsztat drugi solowy album rapera, czyli *A Book Of Human Language*. Płyta chyba nieco zapomniana (jak zresztą większość dyskografii Aceyalone'a),

ale w mojej opinii zasługująca na status klasyka.

Aceyalone nigdy nie chadzał utartymi ścieżkami. Na początku kariery, w czasach sesji improwizacyjnych w kultowym Good Life Cafe, tworzył scenę alternatywną i przeciwwagę dla najpotężniejszego wtedy nurtu na Zachodnim Wybrzeżu – gangsta rapu. Później, na przykład w projekcie Haiku D'Etat, zdarzało mu się harmonizować, podśpiewywać – dodawał nowe elementy do swojego warsztatu. W 2013 roku wydał album *Leanin' on Slick*, średnio przyjęty w środowisku, ale mi się podobał. Mocno kojarzył się w brzmieniu z zapomnianymi, jazzowymi klubami. Dlatego też nie powinno nikogo dziwić, że skoro działa tak przez całe życie, to i w 1998 roku – chyba w najlepszym momencie kariery – nagrał album, który podzielił na rozdziały, dorzucił słowo mówione (niech ktoś jeszcze raz mnie zapyta czy to nie to samo co rap, a gwarantuję prawy sierpowy w szczękę), i który generalnie odbiera się kompletnie inaczej niż inne rapowe dzieła.

Na *A Book Of Human Language* Aceyalone wyklada swoją filozofię.



Dosłownie. Porusza tematy fundamentalne, których dotykali filozofowie na przestrzeni wieków: życie, śmierć, język, czas, ludzkość itp. Często teksty są mocno poetyckie, metaforyczne – bardziej niż na większości jego innych albumów. Czy zrozumie się wszystko do końca? No cóż, Szanowni Państwo, pierwszy biję się w pierś, że niektóre metafory są zbyt pokręcone i wymagają poważnych procesów myślowych. Ale nie lękajcie się, Aceyalone ma to do siebie, że swoimi stylem, charyzmą, magnetyzmem i dobozem bitów utrzymuje uwagę i nawet tę najtrudniejszą poezję potrafi przekazać w sposób, delikatnie ujmując, nieodrzucający.

To jest to, czego nie potrafił na przykład Canibus – liryczny tytan, ale jednak niekochany przez środowisko i obecnie kompletnie na uboczu sceny. Ace jest na tym albumie przyjaznym filozofem z pobliskiej księgarni, kołesiem, do którego zawsze chętnie wrócisz, posłuchasz i pogadasz, który nie zanudzi na śmierć górnolotnymi słowami. Dość często zdarza mu się wpadać w niekontrolowany strumień świadomości, ale nawet wtedy sytuację ratują bity.

A propos... Wszystkie podkłady wyprodukował Mumbles – człowiek który wkrótce po wydaniu *A Book Of Human Language* poświęcił życie studiowaniu nauk hinduskiej liderki religijnej – Sri Maty Amritanandamayi Devi, zwanej Ammą. Ksywa producenta od czasu do czasu pojawia się jeszcze w kontekście nielicznych produkcji dla

sceny L.A., ale nigdy później nie zrobił nic tak obszernego, jak opisywany tutaj album. Miałem użyć słowa „szkoda”, ale może to i lepiej dla niego? Patrzymy często krzywo na „odnalezionych dla wiary”, „nowonawróconych”, ale w gruncie rzeczy, jeśli jego życie stało się dzięki temu szczęśliwsze, to możemy chyba się poświęcić i jakoś przeżyć brak drugiego *A Book Of Human Language*.

No, ale wracając do tematu: bity Mumblesa pełne są jazzu. Nie tyle w kwestii brzmienia, chociaż w pewnym stopniu też, co bardziej jeśli chodzi o strukturę, specyficzne użycie bębnow i jamowy nastrój. Mumbles umiejętnie uzupełnia pełne tajemnic i przenośni teksty Aceyalone’a. Całość jest mistyczną mieszanką – z jednej strony skomplikowaną i wymagającą skupienia i ruszenia łepetyną, ale z drugiej przystępną muzycznie, przy której można również się wyłączyć i po prostu bezmyślnie kiwać głową. Idealne połączenie, album wieloużytkowy. ●

DTB Live Adama Tkaczyka

w każdy piątek **godz. 14:00**

w audycji JazzPRESSjonizm
radiojazz.fm/player

radioJazz.fm

Kontakt z redakcją: jazzpress@radiojazz.fm
ul. Górczewska 201, 01-459 Warszawa
www.jazzpress.pl

Redakcja

redaktor naczelny:
Piotr Wickowski

Janusz Falkowski
Aya Al Azab
Mery Zimny
Jerzy Szczerbakow
Rafał Garszczyński
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
Jędrzej Janicki
Paulina Sobczyk
Marcin Czajkowski

Wydawca **euroJazz**
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
Beata Gralewska
Mateusz Drewnik
Przemek Kleczkowski
Anna Mrowca
Kasia Idźkowska

Plakaty

Agnieszka Sobczyńska

Korekta

Katarzyna Czarnecka
Zuzanna Tulisza
Dorota Matejczyk
Przemek Bychawski
Łucja Kubicka

Projekt layoutu

Beata Wydrzyńska

Opracowanie graficzne, skład i łamanie

Klara Perepyłyś-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

