

Jazz Cross

Top Note

Teo Olter Quintet

In Pursuit of Happiness

Ewa **Bem**

The **Beat** Freaks

Kamil **Abt**

Olga **Bończyk**

GRAD
KRZYSZTOF
ZIUK

BEZ
PLANU
B

WIOSNA 2024

Gazety szukaj na festiwalach i
w miejscach, gdzie gra się jazz

WIOSNA 2024 WWW.JAZZPRESS.PL ISSN 2545-3364
CZYTAJ NA
PKO
App Store

Jazzpress

BEZGRANICZNIE JAZZOWI

15 LAT
RADIO JAZZ FM

www.jazzpress.pl/gazeta

Od Redakcji

redaktor naczelny
Piotr Wickowski



„Dzisiaj każdy chce być artystą. Ja uważam, że artystów jest garstka. Nie wszyscy, którzy grają muzykę, są artystami. Większość to rzemieślnicy”. „Dzisiejszy świat przyniósł zbyt wielu hochsztaplerów muzycznych”. Tak twierdzi Krzysztof Gradziuk, obserwujący muzyczny rynek z punktu widzenia niestandardowego perkusisty o sporym dorobku i jednocześnie pedagoga, na co dzień pracującego z jazzową młodzieżą.

Jak odróżnić mają hochsztaplerów od innowatorów oraz artystów od rzemieślników zwykli słuchacze, skoro niełatwo o odpowiedź nawet doświadczonego muzyka? W internecie trudno o precyzyjną wskazówkę czy definicję, brakuje też czasu na chwilę refleksji, bo przecież co tydzień zalewa nas fala nowych nagrań, a tłumy muzyków, których jeszcze nikt nie słyszał, próbują wdrzeć się na wszystkie możliwe sceny. Gdyby jakimś cudem nagle szerokokosięgowo media zainteresowały się muzyką niszową, sytuacja raczej nie uległaby zmianie, byłoby jednak przynajmniej na początku zabawnie, bo – jak zauważa Krzysztof Komorek – o nowym dziele legendarnego jazzmana zaczęto by pisać: „Znów to zrobił! Wiemy, co wydarzyło się na najnowszej płycie wirtuoza saksofonu! Odkrywamy kulisy najnowszych nagrań amerykańskiego gwiazdora!”.

U nas jednak raczej na serio, jak w recenzji autorstwa Jakuba Krukowskiego: „Emocjonalna muzyka i awangardowe podejście do jej konstruowania to nie wszystko, album podejmuje fundamentalne refleksje – «gdzie leży szczęście?» czy «dokąd zmierzamy?». Słuchanie *In Pursuit of Happiness* przybiera formę drogi, podczas której próbujemy odnaleźć tytułową radość”. Albo w tekście napisanym przez Mateusza Sroczyńskiego: „Kluczowym założeniem tego materiału jest dialog nowoczesności z tradycją, który muzycy realizują poprzez ogrywanie dawnych motywów na nowoczesnych instrumentach przy użyciu nieortodoksyjnych technik oraz generowanie dźwięków na wskroś współczesnych przez instrumenty tradycyjne”.

I tego na razie się trzymamy.

Zapraszam do lektury.



SPIS TREŚCI

3 - **Od Redakcji**

4 - **Spis treści**

6 - **Portrety improwizowane**

7 - **Wydarzenia**

10 - **Wspomnienie**

10 Antoni Krupa

12 - **Płyty**

12 Pod naszym patronatem

28 TOP NOTE

Teo Olter Quintet - *In Pursuit of Happiness*

31 Recenzje

Patryk Zakrocki / Maciej Garbowski / Krzysztof Gradziuk - *Ballads & Blues*

Marek Malinowski / Robert Rychlicki--Gąsowski / Wojciech Zadrużyński - *Scratching Fork II*

Michał Aftyka Quintet - *Frukstrakt*

Aga Derlak Septet, Atom String Quartet - *Parallel*

Leszek Kułakowski - *Beautiful Jazzy Opera*

Kinga Głyk - *Real Life*

Milo Ensemble, Nils Petter Molvær - *Live*

Łukasz Borowicki - *Rituals*

Superminimalism - *Prelude*

Robert Kafel - *Noise Expanse*

Krzysztof Komeda Quintet - *Live in Bled 1965*

Charles Lloyd - *The Sky Will Still Be There Tomorrow*

Mary Halvorson - *Cloudward*

Vijay Iyer, Linda May Han Oh, Tyshawn Sorey - *Compassion*

The Messthetics & James Brandon Lewis

Last Ark Out - *Lift*

Igor Zakus - *I'm Alive*

Giuseppe Doronzo / Andy Moor / Frank Rosaly - *Futuro Ancestrale*

Alice Coltrane - *The Carnegie Hall Concert*

Jacek Górecki - *Michaś. Wywiad rzeka z Michałem Urbaniakiem*

Gary Guthman - *Grając na własną nutę*

56 – Koncerty

- 56 Przewodnik koncertowy
 - 70 Krok w nowe ćwierćwiecze
 - 75 Energetyczne pożegnanie Ery
 - 77 Warto było czekać
-

80 – Rozmowy

- 80 Krzysztof Gradziuk
Bez planu B
 - 91 Ewa Bem
50 lat temu podarowali nam trochę słońca
-

98 – Słowo na jazzowo

- 98 Gabriela Kurylewicz, Muzyka & poezja
Szczęście
 - 101 Piotr Rytowski, My Favorite Things (or quite the opposite...)
Malowanie z Johnem
 - 104 Patryk Zakrocki, Myśli, że myśli
O zmianach
 - 106 Ryszard Wojciul, Muzyka intuitywna – paradygmaty kreacji
Muzyka intuitywna – paradygmaty kreacji
część 2 – uwarunkowanie doświadczenia indywidualnego
 - 109 Aleksandra Fiałkowska, Projekt Jazz
Ten jeden wyjątkowy plakat
-

112 – Pogranicze

- 112 Linda Jakubowska, Roots & Fruits
Cały ten swing
-

116 – Pogranicze

- 116 Adam Tkaczyk, Down the Backstreets
Jak dobrze, że odnaleźli się wzajemnie...
-

119 – Redakcja



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego
pochodzących z Funduszu Promocji Kultury

Portrety improwizowane



Jacek Piotrowski w trójce najlepszych na świecie

Fotografik JazzPRESSu Jacek Piotrowski zdobył trzecią nagrodę w tegorocznej edycji konkursu Jazz World Photo. Zwyciężył Luciano Rossetti z Włoch, a drugą nagrodę otrzymał Siphwe Mhlambi z RPA. O główne nagrody rywalizowało 30 najlepszych fotografii, które wyłoniono spośród prac nadesłanych przez 126 uczestników z 25 krajów. Do finału zakwalifikowano zdjęcia sześciorga fotografików JazzPRESSu. Jacek Piotrowski wykonał nagrodzoną pracę podczas koncertu Esperanzy Spalding na Bielskiej Zadymce Jazzowej. Uroczystość wręczenia nagród Jazz World Photo 2024, która odbyła się 20 kwietnia w czeskim Trutnowie, zrelacjonował dla nas uczestniczący w niej Lech Basel:



fot. Lech Basel

„Światowe przyjęcie na prawdziwie światowym poziomie przygotowali nam czescy organizatorzy tego konkursu. Wernisaż finałowej wystawy, nocne długie rozmowy przy smaczkowitym jedzeniu i trunkach, fantastyczna ceremonia ogłoszenia wyników i kapitalne koncerty, łącznie z występem

Dave Holland Trio – wszystko to sprawiło, że bardzo liczne grono fotografów i ich przyjaciół czuło, że to właśnie oni są w tych dniach najważniejsi na świecie i najlepsi. To fantastyczne uczucie tworzenia jednej wielkiej rodziny, którą łączy pasja do jazzu i fotografowanie ulubionej muzyki”. ●

Mateusz Kaszuba Trio, czyli Indywidualność Jazzowa 2024

Mateusz Kaszuba Trio (w składzie: Mateusz Kaszuba – fortepian, Michał Rutkowski – kontrabas, Artur Małecki – perkusja) zdobyło Grand Prix towarzyszącego 60. edycji



fot. Tomasz Szudrowicz

festiwali Jazz nad Odrą konkursu na Indywidualność Jazzową im. Wojtka Siwka 2024. Nagrodę indywidualną odebrał Maciej Prokopowicz, puzonista zespołu Maciej Prokopowicz Quartet. Nagrodę specjalną przyznano zespołowi Cyryl Lewczuk Quartet.

W finale konkursu pierwszego dnia festiwalu – 23 kwietnia rywalizowały zespoły: Cyryl Lewczuk Quartet, Funky Bomba Trio Collective Project, Karolina Błachnia Quartet, Mateusz Kaszuba Trio, Maciej Prokopowicz Quartet, Sylwester Bugajak Quintet oraz Szymon Paciora Quartet. Oceniało ich jury w składzie: Darek Oleszkiewicz, Piotr Wojtasik i Eddie Henderson. Relację z Jazzu nad Odrą zamieścimy w następnym numerze JazzPRESSu. ●

Smartfonowa fotografia najlepsza na MK Jazz Foto

Zdjęcie wykonane smartfonem po raz pierwszy okazało się najlepsze w konkursie MK Jazz Foto. Tegoroczną szóstą edycję



fot. Martyna Sołtysik

towarzyszącego festiwalowi Jazz nad Odrą konkursu wygrała Martyna Sołtysik – jej zdjęcie przedstawia w niecodziennej sytuacji puźonistę Szymona Klekowickiego.

Drugą Nagrodę zdobył Szymon Ratajczyk, a trzecią Monika Maj. Martyna Sołtysik otrzymała też Nagrodę Specjalną im. Wojtka Siwka za najlepsze zdjęcie polskiego muzyka oraz Nagrodę Specjalną od ZPAF. Na konkurs wpłynęły 172 prace przesłane przez 59 fotografujących. Do finałowej wystawy zakwalifikowano 33 fotografie. Wernisaż finałowej wystawy odbył się pierwszego dnia Jazzu nad Odrą. ●

Zwycięzcy Fryderyków 2024

Agda Derlak za *Parallel* i Andrzej Świąt Trio za *Flying Lion* – z tegorocznymi Fryderykami w jazzowej kategorii płytowej. Za jazzowych artystów roku uznano Agę Derlak i Zbigniewa Jakubka, a za płytowy debiut roku – *Frukstrakt* kwintetu Michała Aftyki. Złotego Fryderyka odebrał Kazimierz Jonkisz.

Jazzowi muzycy triumfowali również w innych kategoriach. Kacper Krupa i Andrzej

Konieczny, współtwórcy z raperem Łoną albumu *Taxi*, zwyciężyli w kategoriach: Zespół/Projekt Artystyczny Roku i Album Roku – Hip Hop. W kategorii Muzyka Korzeni nagrodę przyznano za *In Search of a Better Tomorrow* grup EABS i Jaubi, a dwaj muzycy EABS-u, występujący jako duet Zima Stulecia Marek Pędziwiatr i Marcin Rak, za *Minus 30°C* nagrodzeni zostali w kategorii Album Roku – Elektronika. ●



fot. mat. prasowe

Folkowy Fonogram Roku Raphaela Rogińskiego

Raphael Rogiński zdobył główną nagrodę w najnowszej edycji konkursu Folkowy Fonogram Roku. Doceniono *Talán* – ubiegłoroczną płytę gitarzysty, uznaną wcześniej za album roku 2023 w rankingu JazzPRESSu i RadioJAZZ.FM. Drugą nagro-

dę otrzymał zespół Transatlantyk za płytę *Młynka kręci*, natomiast na trzecim miejscu ex aequo znalazły się Bastarda z Katariną Aleksic i Branislavą Podrumac za *Lilith Abi* oraz Hajda Banda / Гайда za *Hajda!*. Konkurs na Folkowy Fonogram Roku, organizowany od

1998 roku w ramach festiwalu Mikołajki Folkowe w Lublinie, towarzyszy Festiwalowi Folkowemu Polskiego Radia Nowa Tradycja od 2002 roku. Skierowany jest do muzyków działających w Polsce, inspirowanych się tradycjami muzycznymi Polski i świata. ●

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

Mamy nadzieję, że ułatwi Wam to lekturę naszego miesięcznika!

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

Piszemy dla Was i dzięki Wam



Antoni Krupa (1945-2024) Szczęśliwe zbiegi okoliczności

Kapelusz i fajka – te atrybuty w środowisku dziennikarzy jazzowych od lat oznaczały konkretną postać. Były nieodłącznymi elementami wizerunku Antoniego Krupy – dziennikarza i propagatora jazzu, od niemal 50 lat związanego z Radiem Kraków, a także kompozytora i muzyka występującego między innymi u boku Marka Grechuty, Zbigniewa Seiferta i Jarosława Śmietany. 17 marca krakowska rozgłośnia podała informację o jego śmierci.

Krupa był rodowitym krakusem i przez całe życie funkcjonował na lokalnej scenie muzycznej. Najpierw jako bywalec koncertów, później zaś jako muzyk. Swoje pierwsze kroki jako instrumentalista stawiał w wieku lat 18, kiedy to powołał do życia rhythm and bluesową grupę The Lessers, z którą występował w latach 1963-1968. Jej pozostali członkowie

założyli później kultowy zespół big-bitowy Dżamble. Muzycy szybko trafili do klubu Helikon, jednego z ówczesnych centrów jazzowego życia Krakowa, gdzie poznali Zbigniewa Seiferta (jeszcze jako saksofonistę), który zaproponował im dołączenie do składu wraz z puzonistą (później pianistą) Janem Jurczakiem.

Rok przed rozwiązaniem The Lessers Krupa nawiązał współpracę z popową grupą Wawele, do której dołączył na moment jako gitarzysta. Bardziej nobilitujące było dla niego wejście do składu Jazz Band Ball Orchestra, co szeroko otworzyło mu furtkę do środowiska jazzowego. Z JBBO grał do 1972 roku, następnie zasilił Grupę WIEM (W Innej Epoce Muzycznej) dowodzoną przez Grechutę i powstałą na fali jego fascynacji muzyką fusion spod znaku Weather Report. Gitarę Krupy można usłyszeć na płycie *Magia obłoków* z 1974 roku. Rok później znudzony projektem Grechuta zakończył jego działalność, a Krupa zafascynował się elektrycznymi przetwornikami do gitar i trafił na Krzysztofa Wierchonia, z którym założył improwizujący, psychodeliczny duet gitarowy CD. Później dołączył do nich kontrabasista Jan Gonciarzyk. W tym czasie gitarzysta działał również we freejazzowym triu



z saksofonistą Pawłem Dalachem i perkusistą Jackiem Kochanem.

Oprócz możliwości obracania się w towarzystwie czołowych muzyków tamtych czasów obecność w Jazz Band Ball Orchestra zapoczątkowała drugą, z czasem jeszcze bardziej intensywną ścieżkę kariery Krupy, jaką było dziennikarstwo jazzowe. Podczas tras, jakie grywał po świecie z zespołem, zebrał on pokaźną kolekcję płyt, niedostępnych wówczas na rynku krajowym. W opublikowanej w JazzPRESSie rozmowie (nr 2/2015) jako pierwsze płyty jazzowe swojego życia wymienił *Meditations* Johna Coltrane'a (kupioną w Helikonie od Grzegorza Tusiewicza) oraz *Karma* Pharoah Sandersa. Jako słuchacz poznawał najpierw ówczesne kamienie milowe awangardy, a dopiero później zaczął docierać do źródeł i mniej wymagających propozycji. „W tym czasie niespecjalnie podobał mi się Miles Davis. Po doświadczeniach z muzyką Coltrane'a odbierałem jego grę jako cienkie piszczenie i myślałem – o co temu facetowi chodzi? Dopiero potem zacząłem odczuwać przyjemność z obcowania z tymi starszymi, spokojniejszymi rodzajami jazzu i odczuwam ją do dzisiaj” – przyznał się w JazzPRESSie. Kolekcja płyt Krupy zwróciła w 1977 roku uwagę Antoniego Mleczki z Radia Kraków, który zaproponował mu prowadzenie autorskiej audycji. Rozpoczął ją cykl *Muzyczny świat*

Johna Coltrane'a, realizowany na zamówienie centrali Polskiego Radia w Warszawie. Pierwsze wydanie poprowadził – czytając z kartki – wraz z perkusistą Jazz Band Ball Zdzisławem Gogulskim. Niespodziewane powodzenie programu zaowocowało dłuższą współpracą z Antonim Mleczką pod szyldem *Studio dwóch*. Od tamtej pory Krupa nieprzerwanie działał w Radiu Kraków, przed śmiercią prowadząc audycje *Radiowy Jazz Club Helikon* i *Alternatywna lista przebojów*. W tym czasie zajmował się też komponowaniem muzyki do słuchowisk radiowych, produkcją nagrań (w tym słynnej płyty *Kilimanjaro* Seiferta), tworzeniem reportaży o jazzie oraz przeprowadzaniem wywiadów.

Dziennikarska ścieżka Krupy to także stworzona przez niego antologia festiwalu Jazz Juniors, czterdziestoodcinkowy cykl publicystyczny *Historia polskiego jazzu* emitowany na antenie Radia Kraków oraz wydana w 2009 roku w Dworku Białoprądnickim książka *Miasto błękitnych nut*. Za tę napisaną z perspektywy środowiskowego insidera wspomnieniowo-historyczną publikację otrzymał nagrodę Krakowska Książka Miesiąca (w maju 2009 roku).

Odkąd Krupa zaangażował się w działalność radiową, jego twórczość muzyczna straciła na intensywności. Nigdy nie porzucił jej jednak definitywnie – w latach 80. i 90. udzielał się jako sideman na płytach Jarka Śmietany i zespołu Little Egoists. Grywał koncerty solowe, wykonując własne utwory na głos, gitarę i harmonijkę oraz covery klasyków bluesa. W 2012 roku nakładem Radia Kraków ukazała się jego autorska płyta, skomponowana częściowo z udziałem Śmietany *Ame-la – blues o rozwianych włosach na wietrze*, na której gościnnie pojawili się m.in. Jorgos Skolias i basista niemieckiej grupy Scorpions Paweł Mąciwoda-Jastrzębski. Ostatnią płytą Krupy jest *Evening* z roku 2018, którą wydał pod szyldem The New Lessers, nawiązując tym samym do swoich muzycznych korzeni. ●

Mateusz Sroczyński

12 | Pod naszym patronatem

THE BEAT FREAKS & RALPH ALESSI – MECHANICS OF NATURE



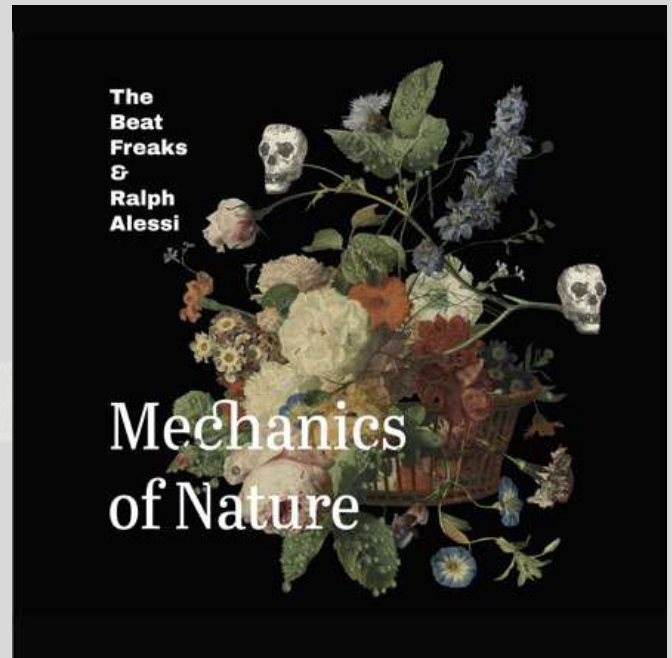
Kojący chaos, upiorny porządek

Czwarta płyta (licząc soundtrack do filmu *Zamoyski – Rzeźbiarz z kamerą*) szczecińskiej grupy **The Beat Freaks** przynosi kilka personalnych rozsad oraz nowe eksperymenty z otwartymi formami. Na *Mechanics of Nature* Paweł Grzesiuk, dotychczasowy kontrabasista kwartetu, został zastąpiony przez włoskiego muzyka **Flavio Gullottę**, a jako gość specjalny album wzbogacił **Ralph Alessi** – trębacz związany od wielu lat z wytwórnią ECM. **Michał Starkiewicz**, **Radek Wośko** i **Tomasz Licak** opowiadają o tym szczególnym spotkaniu, ale także rozwijają główną oś conceptualną swojego nowego dzieła, jaką jest próba nawiązania muzycznego dialogu z naturą.

Mateusz Sroczyński: Skoro wasza nowa płyta, *Mechanics of Nature*, jest konceptualnie skoncentrowana wokół natury, to czy angażujecie się w kwestie ekologiczne? Troska o Ziemię jest tu waszym głównym podprogowym przekazem?

Radek Wośko: Ziemia, jak będzie chciała, to nas, ludzi, pożre i wypluje, ale przyglądanie się procesom, które dzieją się w naturze, jest interesujące. Sztuka, która ma odbicie w rzeczywistości, jest bardziej organiczna, nawet jeśli miałyby być abstrakcyjna.

Michał Starkiewicz: Myślę, że każdy świadomy człowiek powinien w jakimś sensie dbać o naszą planetę, a nas inspirują procesy i mechanizmy, które kierują naturą – bo ona zawsze znajdzie sposób, by sobie poradzić, z człowiekiem bywa różnie.



czasu po prostu nie jesteśmy wystarczająco cierpliwi, wystarczająco wyciszeni, aby zwrócić uwagę na jej opowieść”. Chyba trudno to sobie wyobrazić, ale czy próbowaliście językiem dźwięków zbliżyć się do języka natury?

Nasza płyta nie dotyczy tylko środowiska naturalnego

Tomasz Licak: Na pewno w moim przypadku nie jest to podprogowy przekaz. Kwestie ekologiczne są bliskie mojemu codziennemu postępowaniu i wpływają na podejmowane przeze mnie decyzje, ale nie mają istotnego związku z muzyką, którą staram się tworzyć. Natura i ekologia są różnymi pojęciami. Nasza płyta nie dotyczy tylko środowiska naturalnego, na co wskazywałoby pytanie, ale natury jako pojęcia w ogóle.

Mottem do płyty jest cytat z poetki Lindy Hogan: „Natura przemawia w pewien sposób, tak samo jak ziemia. Przez większość

TL: Żyjemy między naturą a kulturą, często jednak gubimy równowagę i skupiamy się na kulturze, przez co przestajemy słuchać natury. W muzyce może to być balans między kompozycją a improwizacją, ekspresją a jej brakiem.

RW: W tym pytaniu zawarta jest odpowiedź – ci, którzy nie są wystarczająco cierpliwi i skupieni, nie potrafią sobie tego wyobrazić. A tak na serio – abstrakcyjne procesy twórcze rzadko działają według konkretnego przepisu, na zasadzie: ten akord symbolizuje maszerujące mrówki, a ta melodia opisuje kwitnący kwiat. Jest to raczej zaproszenie

słuchacza do wyobrażenia sobie pewnych treści, które nas inspirowały przy tworzeniu muzyki, aby jej odbiór był pełniejszy.

MS: Do obserwacji i wsłuchania się w naturę konieczny jest wysiłek i próba wejścia w jej świat. Tak samo bywa z muzyką, szczególnie improwizowaną, która wymaga od słuchacza zaangażowania. Ten cytat to zachęta do tego, by się zatrzymać, wsłuchać, dać wciągnąć, skupić. *Mechanics of Nature* różni się od poprzednich płyt. Jest tu dużo więcej otwartych improwizacji, przestrze-

obcując z naturą, obserwując ją i zachwycając się jej pięknem, ale i potęgą czy złożonością mechanizmów – na przykład mikoryza jest absolutnie fascynująca. Muzyka jest językiem emocji i tak chcemy dotrzeć do słuchaczy.

TL: To subiektywne odczucia słuchacza, który ma do tego pełne prawo. Jeśli odkrywa w danym utworze jakąś prawdę, która przybliży go do natury – tym lepiej dla niego. My nie chcemy nikomu narzucać, w którym utworze jakie emocje i stany miałyby przeżywać. To też odnosi się do zagadnienia

Do obserwacji i wsłuchania się w naturę konieczny jest wysiłek i próba wejścia w jej świat.

Tak samo bywa z muzyką, szczególnie improwizowaną, która wymaga od słuchacza zaangażowania

ni brzmieniowych i dźwiękowych, eksperymentów z teksturami, formą. Momenty harmonii i spokoju kontrastują z czasem bardzo konkretnym ostrzejszym graniem, ład z pozornym chaosem. Tak więc zachęcamy, by się wyłączyć i wsłuchać w muzykę, naturę – odkryć muzykę natury.

Ten efekt lepiej udało się uzyskać we fragmentach skomponowanych przez Michała, utworze Radka (*Mutating the Next Seed*) czy w tych totalnie improwizowanych fragmentach?

MS: Nie staramy się imitować dźwięków natury. To byłoby zwyczajnie naiwne. Nasza muzyka jest emocjonalnym opisem procesów, które nią rządzą, odczuć, które mamy

„kultura a natura”. Im bardziej pierwotnie jesteśmy w stanie słuchać muzyki, tym głębiej ona potrafi do nas dotrzeć, bo na drodze jej odbioru nie stają żadne interpretacje, co wbrew pozorom nie jest łatwe.

W kwietnym motywie z okładki moją uwagę zwróciły dwie trupie czaszki osadzone na łodygach wystających z koszyka. Skojarzyło mi się to trochę może z niektórymi okładkami Tzadika, więc spodziewałem się, że płyta zabrzmie raczej złowrogo, a okazało się, że całkiem sporo tu harmonijnego, sielankowego nastroju. Możecie się z tego wytłumaczyć?

TL: Uciekamy od tego typu skojarzeń wprost. Czaszki to po prostu element natury, tak jak kwiaty czy inne motywy na okładce.

Staraliśmy się tworzyć muzykę eklektyczną, myśląc o naturze w ujęciu szerokim. Często też stosujemy odwrócenie pojęć, czyli np. „kojący chaos” lub „upiorny porządek”. Myślę, że jeśli pomyślimy o tym bardziej jako o zestawieniu abstrahowania pojęć z natury i muzyki oraz ponownego ich łączenia, wtedy jesteśmy w stanie to zrozumieć i odczuć. Wydaje mi się, że autor okładki ciekawie to właśnie zauważył i zaprezentował.

MS: Okładka jest interpretacją graficzną naszej muzyki dokonaną przez Piotra Deptę-Klestę. To znów odwołanie do natury, która potrafi być zarówno piękna, jak i śmiertelnie niebezpieczna, bezwzględna. Utwór *Quakes in Fukuoka* właśnie o tym mówi, podczas gdy *Song for Elephant* czy *Derkacz* to utwory pełne harmonii, melodii i ukojenia. Musimy jednak pamiętać, że działanie człowieka sprawia, że natura i związane z nią zjawiska stają się dla nas coraz groźniejsze, ponieważ niszczymy nasze dziedzictwo naturalne i planetę, którą mamy zostawić kolejnym pokoleniom.

RW: Trochę nie zgadzamy się z opinią, że czaszki muszą oznaczać śmierć, muzykę metalową i inne tego typu przejawy sztuki. Dla nas to symbol przemijania, upływającego czasu. Tylko tyle z nas zostanie za kilkadziesiąt lat i to daje do myślenia. A jednocześnie na tych czaszkach wyrosną kwiaty.

Album nagraliście z Ralphem Alessim, trębaczem związanym z ECM...

MS: Udało się zaprosić Ralpha nie tylko do nagrania płyty, ale planujemy również wspólne koncerty, co cieszy jeszcze

bardziej, bo Ralph wniósł do naszej muzyki dużo jakości. Tematy grane wspólnie przez Tomka i Ralpha brzmią niezwykle przejmująco, a do tego pełniej.

Jak ta współpraca przebiegała?

MS: Spędziliśmy wspólnie trzy dni w wyjątkowych przestrzeniach Studia Monochrom – bliżej natury już się chyba nie da. To też pierwsza płyta z nowym basistą Flaviem Gullottą, który dołączył do zespołu w 2022 roku i gra nam się z nim wspaniale. Każdy z nas włożył mnóstwo serca i emocjonalnego zaangażowania w proces twórczy, w nagraniu. I to jest wielka wartość płyty.

TL: Kiedy zaprasza się artystę tego formatu, jest to sytuacja bardzo wymagająca emocjonalnie i psychicznie. Głównie w pracy nad sobą, aby nie narzucać sobie niepotrzebnych projekcji i wyobrażeń, jak taka współpraca będzie wyglądać, zanim de facto nastąpi. W moim przypadku była to pełna otwartość na dialog i kreatywne współtworzenie. Gdy zaczynam nagrywać, zamykam oczy i wszystko dookoła momentalnie jest tylko muzyką z natury, pozwalamy wszyscy intuicji działać i podążać za sobą, za emocjami, za energią. Pozwalamy sobie odkrywać naturę muzyki na nowo. Każdy pojawiający się dźwięk jest nowym, ważnym doświadczeniem. Każdy, kto tworząc muzykę lub słuchając jej, kiedykolwiek poczuł coś takiego, dokładnie wie, o czym mówię. Z Ralphem czuliśmy od razu porozumienie. On jako wybitny improwizator doskonale te kwestie czuje, dlatego ogromną przyjemnością i głębokim przeżyciem było kreowanie z nim wspólnych przestrzeni dźwiękowych. ●

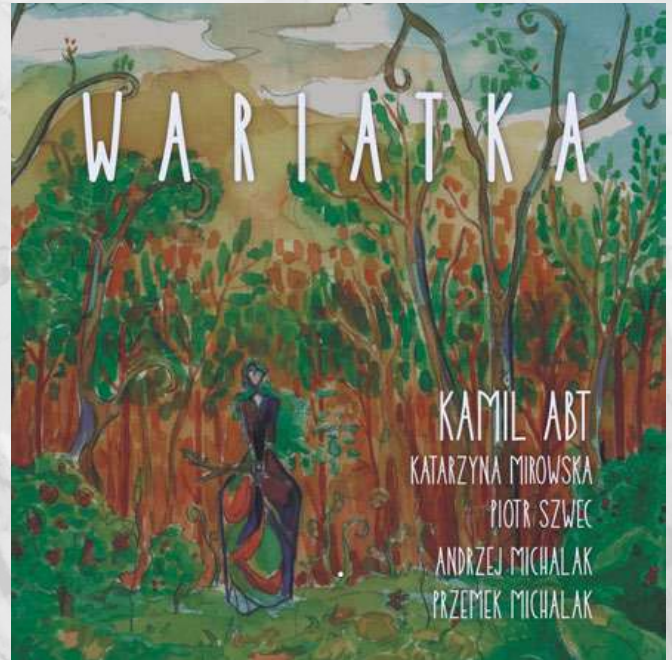
KAMIL ABT – WARIATKA

Kamil Abt – gitarzysta, aranżer i kompozytor. Wychował się w Australii, obecnie mieszka i działa w Polsce. Absolwent akademii muzycznej Elder Conservatorium of Music w Adelaide. Na jego dwudziestoletni staż składają się muzyczne podróże po różnych zakątkach świata. W Australii założył i prowadził jazzowe zespoły, a podczas pobytu w Japonii miał m.in. okazję koncertować i poznawać tamtejsze realia środowiska jazzowego. W 2013 roku zadebiutował fonograficznie albumem *Smokin' It Up*. Niedawno ukazała się jego szóstą płytą zatytułowaną *Wariatka*, zainspirowana twórczością poetycką matki gitarzysty Teresy Podemskiej -Abt. Obok lidera w nagraniach wzięli udział: na gitarze basowej Andrzej Michalak, na saksofonach Piotr Szvec, na perkusji Przemek Michalak, a piosenki zaśpiewała Katarzyna Mirowska.

Bawiłem się rytmem

Aya Al Azab: Teksty piosenek z płyty są autorstwa poetki, a prywatnie twojej mamy Teresy Podemskiej-Abt. To ona poprosiła cię o skomponowanie muzyki do wierszy. Jak wyglądał proces twórczy? Dobierałeś elementy muzyczne do dynamiki rytmu wiersza, a może bawiłeś się kontrastem i zestawiałeś odmienne elementy retoryczne?

Kamil Abt: W ogóle nie brałem pod uwagę tekstów, kiedy pracowałem z utworami. Z dwóch powodów. Po pierwsze, dla mnie muzyka jest formą totalnie abstrakcyjną, przynajmniej w założeniu. To znaczy, że w istocie muzyka nie niesie ze sobą konkretnego ładunku emocjonalnego. Jednocześnie jest związana z tradycją i kulturą, więc niektóre melodie, harmonie czy pochody kojarzą się ze smutkiem, radością, miłością, niepewnością, grozą itd. Po-



na teksty, kiedy aranżowałem piosenki do *Wariatki*, bo chciałem, żeby muzyka prowadziła słuchacza w nietypowe sfery interpretacyjne. Poza tym zależało mi, żeby aranżacje tych piosenek różniły się między

Moja mama była postrzegana jako obca, w przeciwieństwie do mnie. Musiała walczyć przeciwko dyskryminacji systemowej; mnie ten system wspierał

dejrzewan, że takie skojarzenia wzięły się z relacji między muzyką a tekstem i z muzyki użytkowej. Chociaż jestem świadomy tego, że pewne formy muzyczne mogą skłonić słuchacza do odczucia konkretnych emocji, wolę unikać takich oczywistych schematów, np. grania akordu durowego z septymą wielką, gdy w tekście jest mowa o miłości. Byłoby to mało oryginalne.

Po drugie, jestem fanem aleatoryzmu w komponowaniu, bo wtedy wychodzą rzeczy niespodziewane i oderwane od schematów. Postanowiłem nie zwracać uwagi

sobą pod względem ogólnego stylu, żeby były ciekawe rytmicznie i harmonicznie i żeby pozwalały na swobodę w improwizacji.

Z twoich wypowiedzi i informacji prasowych wynika, że utwory z *Wariatki* są przez ciebie na nowo zaaranżowane. Czyli istniały wcześniej prototypy kompozycji, na których pracowałeś?

Wszystkie utwory na płycie, poza jednym, zostały skomponowane wcześniej przez kilku kompozytorów, którzy są lub

byli związani twórczo z moją mamą. Pierwotnie miały one różne formy. Większość z nich urozmaiciłem do dużego stopnia, chociaż nie naruszyłem ich esencji, to znaczy melodii, rodzaju harmonii ani podstawowego pochodzenia harmonicznego. Przede wszystkim bawiłem się rytmem – inspiracją była dla mnie muzyka południowoamerykańska oraz salsa (w formie pierwot-

niej punkt odniesienia stanowiła Europa i Polska. Musiała nostryfikować dyplomy albo studiować od nowa, bo nie wszystkie jej dokumenty były uznawane. Na dodatek ja nauczyłem się angielskiego na tyle wcześnie, że nie mam obcego akcentu; brzmię jak Australijczyk, więc nie odczuwałem dyskryminacji, z którą spotykają się ci, którzy mówią po angielsku z akcentem.

Wolę, kiedy muzyka jest na pierwszym planie

nej, tej jazzowej). Gdzieś tam dodałem kilka nut do akordów, zmieniłem kolejność poszczególnych części utworów albo dodałem jakąś cześć, wstęp czy zakończenie. Kierowałem się też słowami Johna McLaughlina, według którego jazz powinien podnosić poprzeczkę muzyczną i dążyć do coraz większych wyzwań.

Płyta opowiada o aspektach życia na emigracji, doświadczeniu, które przecież dzielicie z mamą. Czy w trakcie wspólnej pracy, ale także pracy nad wierszami twojej mamy, mogłeś skonfrontować się z jej osobistym rozumieniem i przeżywaniem życia na emigracji? Czym ono się różni od twojego?

Myślę, że nasze przeżycia na emigracji były bardzo różne, ponieważ ja się w Australii wychowałem od szóstego roku życia. Chodziłem tam do szkoły i na studia, dla mnie ta rzeczywistość, ten ustrój polityczny, kultura itd. tworzyły punkt odniesienia. Natomiast to, co dla mnie było normalne, dla mojej mamy było obce, bo oczywiście dla

Moja mama była postrzegana jako obca, w przeciwieństwie do mnie. Musiała walczyć przeciwko dyskryminacji systemowej; mnie ten system wspierał.

W niektórych piosenkach uderzyło mnie to, jak bardzo emigracja może reprezentować nadzieję na lepszą przyszłość i ucieczkę od ograniczeń społecznych i kulturowych w kraju, z którego się wyjeżdża. Niestety na emigracji może być tak, że zamienia się jedne ograniczenia na drugie, przez nieznaną języka czy obyczajów albo przez dyskryminację.

Wokalistka konsultowała się z autorką tekstów czy z kompozytorami?

Było sporo konsultacji między autorką tekstów a wokalistką, natomiast współpraca pomiędzy wokalistką i kompozytorami odbyła się raczej za pośrednictwem samych kompozycji, aniżeli przez kontakt bezpośredni. Było sporo współpracy wokalistki ze mną i resztą grupy. Utwory przedstawiłem zespołowi w formie szkiców, ale kolory, kształty i szczegóły dodał zespół. Na

dodatek niektóre zabiegi aranżacyjne pierwotnie wymyślone przeze mnie „na papierze” zostały uszlachetnione w warstwie melodycznej pomysłami wokalistki. Dopiero gdy Katarzyna zaśpiewała i zinterpretowała linie melodyczne, mogłem stwierdzić, czy dana aranżacja „pracuje”.

Na płycie jest też jeden instrumentalny utwór *Czekam*. Powstał on – mimo braku tekstu – w ramach inspiracji wierszami czy jest całkowicie odosobnionym od reszty odautorskim komentarzem? Pytam o to, bo mimo braku słów jest on brzmieniowo i narracyjnie kontynuacją opowieści.

Geneza utworu *Czekam* to e-mail, który kiedyś dostałem od mojej mamy. Napisała go w formie zabawnego wiersza, w miłą, śmieszny i uprzejmy sposób chciała mi przypomnieć, że nie odpisałem na jej wiadomość. Odpowiedziałem jej utworem, który skomponowałem do treści tego właśnie wiersza. Więc jak najbardziej masz rację – nie znalazł się on na tej płycie przypadkowo. Z kilku powodów postanowiłem go przedstawić instrumentalnie.

Po pierwsze, już wcześniej nagrałem ten utwór z wokalem – można go znaleźć gdzieś w internecie – więc na początku nie byłem przekonany do kolejnego nagrania. Dopiero po rozpoczęciu pracy nad projektem stwierdziłem, że utwór ten należy jednak do projektu, ale ze względu na terminy i natłok pracy postanowiłem nie dodawać Katarzynie Mirowskiej więcej pracy – chociaż na pewno poradziłaby sobie z tym utworem – i wykonać utwór instrumentalnie, aby zwrócić uwagę na to, że w czekaniu nasze myśli często zostają prywatne,



fot. mat. prasowe

nikt poza nami ich nie słyszy. Chciałem także nadać płycie więcej kontrastów i różnorodności, nagrywając utwór instrumentalny w kontekście płyty z piosenkami.

Bywa, że twoje kompozycje powstają w wyniku zewnętrznej inicjatywy, potrzebujesz impulsu od drugiej osoby, by stworzyć? A może przemawia do ciebie idea użyteczności, a tym samym użytkowości muzyki?

Jest różnie. Bezpośrednio nie potrzebuję impulsu drugiej osoby, ale ludzie mnie inspirują i tworzę w odniesieniu do nich – do tego, co powiedzieli, ich uśmiechu, charakteru lub vibe'u. Jeżeli chodzi o użytkowość, to raczej nie moja bajka. Wolę, kiedy muzyka jest na pierwszym planie. Poza tym nie mam wprawy pisania ani grania na zamówienie, w jakimś określonym stylu czy klimacie, ponieważ świadomie skupiłem się na robieniu tego po swojemu – cenię indywidualność w sztuce. Kiedy komponuję dla siebie, mogę sam ustalić, jakiego rodzaju ograniczenia lub poprzeczki sobie postawię. ●

OLGA BOŃCZYK - WRACAM

Olga Bończyk – aktorka teatralna i filmowa, absolwentka Wydziału Wokalno-Aktorskiego Wrocławskiej Akademii Muzycznej powróciła do swoich muzycznych korzeni na szóstym solowym albumie. Jak zwykle z dużą ilością swingu, ale tym razem a cappella. Album spina jedna stylistyka, ale nie oznacza to, że *Wracam* jest mało różnorodne – jest tu i cover Lady Pank, i przypomnienie Marilyn Monroe czy Ireny Santor, a nawet melodie z klasycznych dobranocek. Wszystko niby znane, a jednak zupełnie inne.

**Poza strefą
komfortu**



Linda Jakubowska: Na nowej płycie *Wracam wracasz* do początków swojej wokalne kariery w zespole Spirituals Singers Band. Co cię skłoniło, żeby zaczynać muzyczną karierę od gospel i spirituals, raczej mało popularnych w Polsce?

Olga Bończyk: Wrocławska formacja Spirituals Singers Band była dla mnie w latach 80. najlepszym z możliwych startów i szkołą wokalistyki jazzowej nie do przecenienia. Tuż po maturze byłam młodą, pełną marzeń i energii dziewczyną, której los dał niepowtarzalną szansę. Wiedziałam, że nie mogę jej zmarnować. Gospel, choć niezbyt popularny w Polsce, otwierał nam szeroko drzwi do sal koncertowych w całej Europie. Moje życie studenckie łączyłam z codziennymi intensywnymi próbami w zespole, trasami koncertowymi i nagry-



Płytę nagrałaś sama, posługując się sześcioma różnymi rodzajami głosu. Który głos nagrywałaś jako pierwszy, a który jako ostatni? Jestem pod wrażeniem śpiewania basem, nie każda artystka byłaby w stanie tak zaśpiewać.

Początki były naprawdę trudne, bo nikt nie mógł mi podpowiedzieć, jak to zrobić

waniem płyt. Dołączyłam do zespołu, który miał już swoją markę i renomę. Śpiewanie pieśni gospel to wokalne wyzwanie i fascynująca podróż muzyczna w świat jazzu tradycyjnego, spontanicznego, emocjonalnego, soulowego frazowania i zabawy dźwiękami. Dziś mam wielki dług do spłacenia wobec Włodzimierza Szomańskiego, lidera Spirituals Singers Band, który przyjmował mnie do zespołu, pozwolił uczyć się i rozwijać wokalnie przez blisko 10 lat. Tamte lata stały się solidnym fundamentem warsztatu wokalnego, z którego korzystam do dziś.

Każda piosenka wymagała innego podejścia, a ponieważ sama byłam dla siebie realizatorem dźwięku, musiałam wypracować własną strategię. Początki były naprawdę trudne, bo nikt nie mógł mi podpowiedzieć, jak to zrobić. Nikt przecież takiej płyty w Polsce nie nagrywał – w taki sposób. Do dyspozycji miałam tylko partyturę, rozpisaną na głosy przez Jacka Zameckiego, który opracował dla mnie wszystkie aranżacje. Nie miałam podkładu muzycznego, więc nie miałam się do czego odnieść. Wszystko było wynikiem prób i błędów. Wiele ścieżek lądowało w koszu, wiele razy

musiałam zaczynać od początku. Potem nabrałam wprawy i zwykle fundamentem i kręgosłupem całej sesji był głos basowy. Dla uściślenia dodam, że nagrywałam głos basowy w tessyturze dostępnej głosowi kobiecemu. Potem cała ścieżka była obniżana technicznie na stole mikserskim o oktawę. To była niełatwa szkoła pokory, cierpliwości i samodyscypliny. Ale było warto.

Od początku wiedziałaś, że nagrasz tę płytę sama? Nie rozważałaś stworzenia własnej odmiany Pentatonixu?

mam żadnych specjalnych technik, by utrzymać go w formie. Może nie powinnam się przyznawać, ale rozśpiewuję się dopiero na próbach akustycznych przed koncertem i w zasadzie nic więcej nie robię.

Album *Wracam* to ryzykowny w polskich realiach pomysł, bo trudno było przewidzieć, jak przyjmie go publiczność. Koncertowanie z tym programem też jest problematyczne, bo przecież nie zaśpiewasz na scenie sześcioma głosami równocześnie. Nie bałaś się ryzyka?

Standardów dobrego jazzu nie da się przenieść do lamusa

Pentatonix... moje marzenie. Zejdźmy jednak na ziemię. Ci, którzy kiedykolwiek zderzyli się z wielogłosowym śpiewem a cappella, wiedzą, że to jest najwyższy pułap warsztatu wokalnego i że stworzenie takiej formacji wymaga pełnego poświęcenia i oddania się temu bez reszty na wiele miesięcy. Nie byłam w stanie zebrać tylu szaleńców. Uznałam więc, że jeśli miałabym zaryzykować tak wymagający projekt, to będę musiała w tę podróż wyruszyć sama i tak też uczyniłam.

Jak dbasz o głos? Czy masz jakieś rytuały lub praktyki, które umożliwiają zachowanie głosu w tak świetnej formie?

Rozczaruję wszystkich, bo pewnie większość czytelników oczekuje, że zdradzę jakieś cudowne ćwiczenia albo przyznam się do wielogodzinnych rozgrzewek głosowych. Nic bardziej mylnego. Nie dbam o głos i nie

To prawda, ryzyko było, ale taka już jestem. Niestandardowa i idąca zawsze pod prąd. Całe moje zawodowe życie szukam swojej drogi artystycznej i własnego języka, który nie będzie niczyją kopią. Nie nagrałam tej płyty dla poklasku i uznania. Dla mnie najważniejsze jest to, że nagrałam dźwięki, które mnie samej sprawiły wiele radości i dały poczucie, że wyszłam poza własną strefę komfortu. Wiem, że nie będę mogła koncertować z tym materiałem, ale czy naprawdę wszystko trzeba realizować w życiu według utartego schematu i dla pieniędzy? Czasami na swoich koncertach śpiewam jedną lub dwie piosenki z płyty, pomagając sobie półplaybackiem. Z głośników publiczność słyszy pięć moich głosów, a ja śpiewam ten szósty na żywo. Efekt robi tak ogromne wrażenie, że wszyscy zapominają o tym, że używam do tego wykonania półplaybacku. Wiem jednak, że całego koncertu nie zaśpiewam w ten sposób. To

byłoby szaleństwo. Wrzucam więc jedną lub dwie piosenki z tej płyty jako rodzynki i z satysfakcją patrzę na publiczność, która reaguje niezwykle emocjonalnie, wręcz entuzjastycznie. Gdy poprosiłam Jacka Zameckiego, aby zaaranżował dla mnie najpierw jedną piosenkę na próbę, był bardzo sceptyczny. Odradzał i zniechęcał. Byłam jednak nieprzejednana. Po nagraniu *Mario, czy ty wiesz* uwierzył w ten projekt i zaczął pisać materiał na całą płytę.

Dobór repertuaru, zarówno na ostatniej płycie, jak i na poprzednich, świadczy o tym, że lubisz sięgać do muzyki z ubiegłego stulecia. Czy są jacyś młodzi, współcześni artyści, których uważasz za szczególnie inspirujących?

Kocham piosenki z minionego stulecia, bo widzę, jaki w nich drzemie potencjał. Uwielbiam śpiewać covery i mam ich w swoim repertuarze wiele, a zaśpiewanie ich w aranżacjach a cappella pozwoliło mi przejść w inny wymiar. Od wielu już lat podziwiam Jacoba Colliera, którego podglądam z zapartym tchem. Gigant muzyczny z nieograniczoną wyobraźnią. Stał się dla mnie prawdziwą muzyczną i wokalną inspiracją. Są też inni artyści z różnych sfer muzycznych, którzy otwierają mi perspektywę na moje własne kompozycje. Ostatnim moim odkryciem jest Natalie Layne, której kompozycje są nowoczesne, jazzujące i do tego bardzo melodyjne.

Lubisz swing. Czy uważasz, że stara, dobra muzyka swingowa ma rację bytu we współczesnym świecie jazzu? Nie obawiasz się, że tradycja wymiera?

Uwielbiam swing i jazzujące frazy. Na szczęście ten gatunek jest tak uniwersalny, że nawet publiczność nieznaną się na jazzie może dać się porwać i świetnie się bawić na koncercie. Tak się dzieje podczas moich wykonań, więc wiem, co mówię. Jestem staroświecka, a dobry stary jazz jest dla mnie czymś w rodzaju estradowej biblii. I choć mam świadomość tego, że współczesna muzyka popowa wypiera dawne gatunki, to w głębi serca wierzę że standardów dobrego jazzu nie da się przenieść do lamusa.

Występujesz w serialach, dubbingujesz, grasz w teatrach oraz koncertujesz z autorskimi recitalami. Skąd czerpiesz tyle energii i siły? Gdybyś musiała skupić się na jednej rzeczy, co byś wybrała?

Mam nadzieję że nigdy nie będę musiała wybierać. Mam gruntowne wykształcenie muzyczne, więc nie wyobrażam sobie życia bez muzyki i śpiewania. Aktorstwo to mój wybór i pasja. Kocham wcielać się w postaci, którymi mogę być tylko na scenie, a potem wrócić do własnej skóry. Udaje mi się połączyć te dwa obszary artystyczne i spełniać się w nich bez reszty. Ja naprawdę kocham swoją pracę, więc nie czuję zmęczenia. Raczej mam wciąż apetyt na więcej. ●

fot. archiwum własne artystki





Zbigniew Lewandowski Quintet – A New Opening

Zbigniew Lewandowski – po 52 latach na scenie – płytą *A New Opening* otwiera kolejny rozdział swojej kariery. To świadectwo doświadczeń ostatnich kilkunastu lat, a także wspomnienie artystów, którzy mieli wpływ na twórczość Levandka.

Geneza płyty sięga koncertu z okazji 50-lecia działalności muzycznej perkusisty, który odbył się w 2022 roku. Wkrótce po nim lider rozpoczął pracę nad nowym materiałem, w czym wspomagał go zespół w składzie: Jakub Olejnik (kontrabas, gitara basowa), Tomasz Pruchnicki (saksofony, flety), Kenny Carr (gitara) oraz Robert Jarmużek (fortepian). Album składa się z kompozycji Lewandowskiego i Pruchnickiego, które czerpią z dokonań wielkich inspiracji lidera: Chicka Corei, Michaela Breckera, Steve’a Gadda, Mike’a Sterna i Janusza Skowrona. Utwór *Góralski Quartet* dedykowany jest Zbigniewowi Namysłowskiemu, natomiast *Afro Cuyaviak* – Zbigniewowi Jakubkowi.

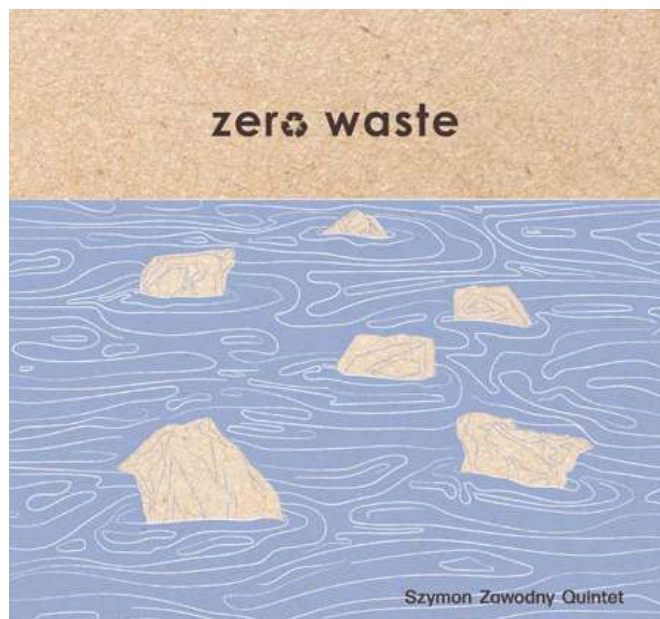
Premiera płyty miała miejsce 23 kwietnia podczas Jazzu nad Odrą. Wydawcą jest Polskie Stowarzyszenie Jazzowe Wrocław. ●



Margo Zuber – Cisza

Na unikatowe połączenie organów Hammonda, na których grana jest jednocześnie partia basu, z fortepianem postawiła w swoim zespole wokalistka Margo Zuber. Jej debiutancki album jest opowieścią na temat odosobnienia, osamotnienia i ciszy. Margo Zuber to absolwentka wokalistyki jazzowej Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. W 2016 roku ze swoim zespołem – współtworzonym przez hammondzistę Kajetana Galasa, pianistę Mateusza Pałkę i perkusistę Grzegorza Pałkę – zwyciężyła w Blue Note Poznań Competition, a także zajęła drugie miejsce i zdobyła indywidualną nagrodę specjalną w międzynarodowym konkursie Powiew Młodego Jazzu na Krokus Jazz Festiwalu. Z tym samym zespołem nagrała debiutancki album *Cisza*. „Ta płyta odpowiada o różnych etapach mojego życia. Kolejne utwory opisują drogę, jaką przeszłam, by odważyć się mówić głośno o własnych przekonaniach” – wyznaje Margo Zuber.

Album ukazał się 29 lutego nakładem SJ Records. Koncert premierowy odbył się w MDK-u w Jaworznie. ●

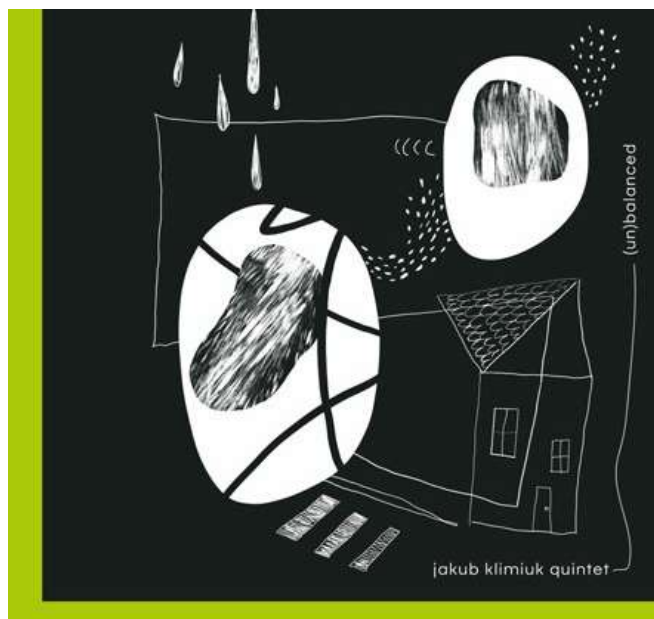


Szymon Zawodny Quintet – *Zero Waste*

Saksofonista Szymon Zawodny debiutuje w roli lidera albumem *Zero Waste*, który w warstwie konceptualnej i wydawniczej ma wybrzmieć jako gorzki komentarz do hipokryzji i rozczarowań współczesną debatą o globalnych problemach społecznych.

Tytuł płyty nawiązuje do światowych trendów ekologicznych, jej okładka ma imitować karton z recyklingu, natomiast znajdująca się w środku płyta CD i miejsce na nią wykonane są z tworzywa sztucznego. Warstwa muzyczna jest natomiast inspirowana wyważoną estetyką nagrań z wytwórni ECM oraz oszczędną w środkach twórczością Briana Blade'a wraz z występującymi w jego utworach dwugłosami saksofonów. Kompozycje lidera łączą w sobie wpływy mainstreamowego modern jazzu i muzyki klasycznej. Album został nagrany w składzie: Szymon Zawodny (saksofon altowy, flet), Szymon Kowalik (saksofon tenorowy i sopranowy), Dominik Kisiel (fortepian), Konrad Żołnierek (kontrabas) i Mikołaj Stańko (perkusja).

Płyta ukaże się 8 maja nakładem wytwórni Soliton. ●



Jakub Klimiuk Quintet – *(Un)balanced*

(Un)balanced kwintetu Jakuba Klimiuka to podzielona na siedem kompozycji i pięć improwizacji muzyczna opowieść o próbie osiągnięcia wewnętrznej stabilności, której nie sprzyja codzienna rutyna i rzeczywistość wypełniona zalewem informacji.

Kompozycje lidera kwintetu mają odzwierciedlać balansowanie na granicy ładu i chaosu. Łączą harmonię z nieładem, dysonans z konsonansem, swobodną improwizację z zamkniętymi formami. Dopełnia je seria krótkich improwizacji wykonanych solo i w duecie. Materiał łączy w sobie wymagające formy i skomplikowane rozwiązania rytmiczne z melodyjnymi tematami. Jakub Klimiuk (gitara), Simeon May (saksofon tenorowy), Cody Moss (fortepian), Kinzan (kontrabas) i Adam Merrell (perkusja) inspirować się jazzem tradycyjnym, jazzem skandynawskim, a także współczesną sceną nowojorską. Sami aktywnie współtworzą środowisko londyńskie. W dwóch utworach dołącza do nich brytyjski weteran, saksofonista Mark Lockheart.

Premierowy koncert odbędzie się 1 maja w klubie Vortex Jazz Club w Londynie. ●



Karolina Beimcik – *Południa*

Najnowszy album wokalistki i skrzypaczki Karoliny Beimcik to zbiór dziesięciu utworów napisanych przez nią samą oraz przez muzyków związanych z mainstreamem polskiego i światowego jazzu. Na płycie znalazły się kompozycje Matta Brewera (grającego z Tigranem Hamasyanem i Dhaferem Youssefem), Davida Binneya, Hiromi Uehary, Alberta Karcha i Rafała Sarneckiego.

Na nowym krążku za pomocą swoich poetyckich tekstów wokalistka kreuje aurę zadumy, łącząc delikatność z siłą i ukojenie z niepokojem, odsłania przy tym kolejne warstwy swoich emocji. Towarzyszą jej Piotr Zabrodzki (fortepian, fisharmonia), Tomasz Duda (klarnet basowy), Albert Karch (perkusja, aranżacje), Mateusz Smoczyński (skrzypce) oraz wspomniany Rafał Sarnecki (gitarę), który zaaranżował partie wykonane przez smyczkowy Splot Quartet w składzie: Karolina Gutowska (skrzypce), Kornelia Grądzka (skrzypce), Agnieszka Podłucka (altówka) i Dobrawa Czocher (wiolonczela).

Album *Południa* ukazał się 24 kwietnia nakładem wytwórni Soliton. ●



Zofia Bielak – *Therapy*

Therapy pianistki Zofii Bielak to osobista opowieść o procesie gojenia ran, przechodzenia przez traumy i zranienia. Introspektywne teksty napisane i wyrecytowane przez Ksenię Witek, której towarzyszy wokalistka Magdalena Kuraś, wychodzą naprzeciw trudnym emocjom, bolesnej przeszłości i prawdzie o samej sobie, co w efekcie prowadzi do zrozumienia własnej wrażliwości i pozwala dojrzeć w sobie siłę, piękno oraz własny potencjał.

Liderce i wokalistkom towarzyszy zespół, w którym występują również Maciej Chrzęszczuk (perkusja), Julia Przybysz (gitara basowa), Jakub Klemensiewicz (klarnet) i Michalina Sokołowska (wiolonczela). Kompozycje Bielak powstały w kolaboracji z warstwą liryczną Kseni Witek, dając efekt mariażu jazzowej kameralistyki z improwizacją oraz wpływami filmowymi, klasycznymi i ludowymi. Na żywo projekt jest ściśle związany z choreografią Dominiki Massloch, która ilustruje warstwę muzyczną za pomocą ruchowego performance'u. Jest to stale powracający motyw w twórczości Zofii Bielak. ●



Mazzoll, Kazik & Arhythmic Perfection – *Rozmowy s catem*

Rozmowy s catem, wydane po raz pierwszy w roku 1997, od wielu lat nie były dostępne dla słuchaczy. W styczniu tego roku, nakładem wytwórni SP Records, po ponad 25 latach ukazała się reedycja tej płyty, wydana na podwójnym winylu w trzech wersjach kolorystycznych (czarnej, niebieskiej, pomarańczowej) oraz z nowym, analogowym masteringiem.

Kazik Staszewski w wywiadzie z Rafałem Księżykiem powiedział o *Rozmowach s catem*: „To było najważniejsze doznanie muzyczne w życiu. (...) Poczułem się, jakbym trafił do twórczego raj”. Album jest efektem zespołowych improwizacji, będących syntezą wpływów jazzu, punka, folku, rocka oraz tekstów Kazika (wokal, saksofon, sampler). W grupie obok klarncisty Jerzego Mazzolla występowali Janusz Zdunek na trąbce, Sławomir Janicki na kontrabasie, Jacek Majewski na instrumentach perkusyjnych i Tomasz Gwiniński na perkusji. Muzycy działali wokół bydgoskiego klubu Mózg, miejsca narodzin yassu, do dziś będącego krajowym centrum sztuki eksperymentalnej i muzyki improwizowanej. ●

JAZZUREKCJE RAFAŁA BRYNDALA

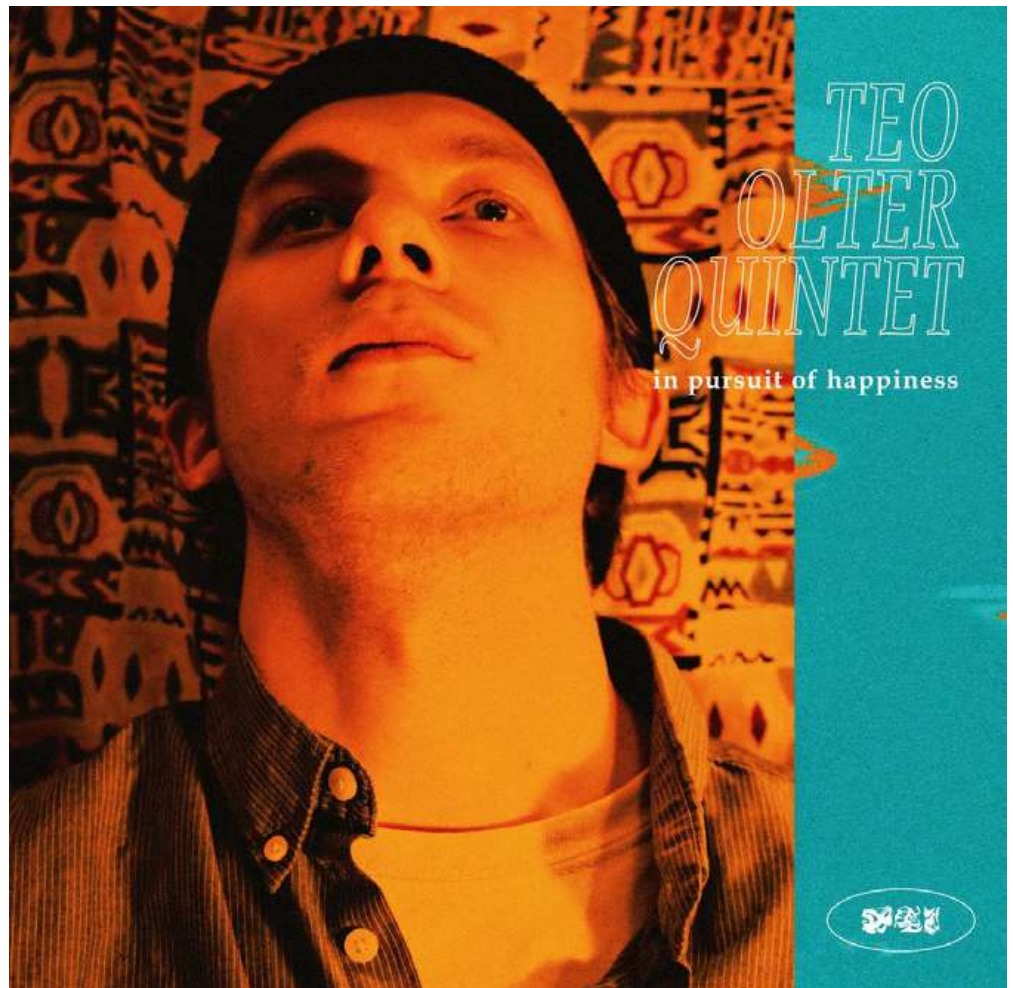
RAFAŁ BRYNDAL

CZWARTKI GODZ. 12:00

SŁUCHAJ NA WWW.RADIOJAZZ.FM

PODCASTY

ARCHIWUM [WWW.RADIOJAZZ.FM/
JAZZUREKCJERAFALABRYNDALA](http://WWW.RADIOJAZZ.FM/JAZZUREKCJERAFALABRYNDALA)



Alpaka Records, 2024

Teo Olter Quintet – *In Pursuit of Happiness*

How Am I Doing? Where Am I Going? – to centralna kompozycja najnowszego albumu zespołu Teo Oltera *In Pursuit of Happiness*, nie tylko z uwagi na umiejscowienie jej dokładnie w jego połowie. To utwór, który dał początek kwintetowi, kiedy lider zaprosił kolegów do nagrania go na kompilację *Portrety 2* (U Know Me Records, 2023). O jego wadze dla autorskiego projektu perkusisty decyduje pytanie zawarte w tytule: „Dokąd zmierzam?”, na które próbuje on znaleźć odpowiedź na całej płycie.

Porównując wersje wspomnianej kompozycji, trudno nie zwrócić uwagi na składy, w jakich je zarejestrowano. Personalia kwintetu pozostają niezmiennie (Teo Olter – perkusja, Kamila Drabek – kontrabas, Tymek Bryndal – gitara basowa, Tadeusz Cieślak – saksofon tenorowy, Aleksander Żurowski – fortepian),

Słuchanie In Pursuit of Happiness przybiera formę drogi, podczas której próbujemy odnaleźć tytułową radość



Jakub Krukowski

ale w nowszej odsłonie gościnnie pojawiła się jeszcze Monia Muc (saksofon altowy). Choć na albumie jej udział ograniczył się jedynie do dwóch utworów (oprócz wspomnianego, jeszcze *In Pursuit of Happiness*), to kapitalne dialogi obojga saksofonistów pozostają jednym z trwalszych wspomnień z odsłuchu. Myślę jednak, że powściągliwość w rozszerzaniu brzmienia wyszła materiałowi na dobre, gdyż kwintet w „samodzielnych” partiach sprawdził się znakomicie.

Pomimo krótkiej historii można mówić o charakterystycznym brzmieniu grupy, opartym na podwójnej linii basu: akustycznego Drabek i elektrycznego Bryndala. Możliwości tego rozwiązania doskonale słyhać już w pierwszym utworze *Take Me To Your Leader*

– Olterowi w sekcji partneruje Bryndał, więc Drabek mogła poświęcić się wzbogaceniu tła, grając arco. Odmienne basy dają ponadto nieograniczone opcje stylistyczne pozostałym członkom, odnajdującym się zarówno w energetycznym groove, powściągliwym rytmie, jak i nieskrępowanej improwizacji.

Tu słowa uznania należą się liderowi, który bardzo trafnie rozłożył akcenty muzyczne. Z jednej strony album sprawia wrażenie dobrze przemyślanej całości, opartej na chwytliwych tematach, z drugiej – są one tak kreatywnie rozwijane, że trudno mówić o chłodnej kalkulacji w procesie twórczym. Olter nie narzuca przy tym dominacji żadnego instrumentu, muzyka obficie korzysta z siły kolektywu. Wbrew wyraźnemu zróżnicowaniu kolejnych pozycji, tak pod kątem nastroju, jak i czasu ich trwania (najdłuższa osiąga niemal dwanaście minut, najkrótsza zaś nie dociera nawet do trzech), płyty słyha się bardzo płynnie.

W opisach promocyjnych, zarówno albumu, jak i koncertów zespołu, każdorazowo pojawia się odniesienie do inspiracji „klasycznym



i awangardowym jazzem, hip-hopem lat 90. oraz surowym post-punkiem”. W tak bogatej muzyce nietrudno doszukać się wskazanych tropów, dla mnie jednak materiał koresponduje zwłaszcza z duchowością spiritual jazzu. Nie znam etymologii tytułu kompozycji *John [With The Saxophone]*, ale nie sposób uciec od skojarzeń z legendarnym ojcem tego nurtu. Poza tytułem również charakter tej kompozycji nawiązuje do przywołanej estetyki, emanując pozytywną energią – zwłaszcza w nostalgicznych solówkach Drabek oraz Cieślaka.

Emocjonalna muzyka i awangardowe podejście do jej konstruowania to nie wszystko, album podejmuje fundamentalne refleksje – „gdzie leży szczęście?” czy wspomniane na wstępie „dokąd zmierzamy?”. Słuchanie *In Pursuit of Happiness* przybiera formę drogi, podczas której próbujemy odnaleźć tytułową radość. Uniwersalność tego pragnienia, pozwala każdemu utożsamić się z zawartą na płycie muzyką, której ciepły i optymistyczny ton tworzy bezpieczną przestrzeń – przyjemnie jest się w niej zatracić, podejmując osobiste refleksje. ●

radioJazz.fm

PASMO LIVE

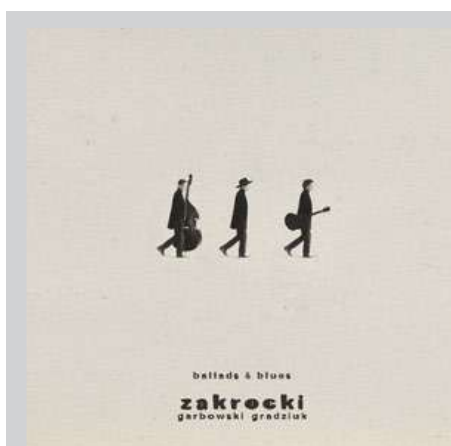
MAJ-CZERWIEC 2024

PIĄTEK GODZINA 20:00

cały
ten
Jazz!

Pasma Live! Retransmisje koncertów z PROMu Kultury Saska Kępa w Warszawie

10.05.2024 *Zbigniew Wrombel Quartet "Talking Bass"*24.05.2024 *Maciej Sikata Trio*07.06.2024 *Jam Session Mistrzów! 15. urodziny RadioJAZZ.FM - cz. 1
Noc Muzeów*21.06.2024 *Jam Session Mistrzów! 15. urodziny RadioJAZZ.FM - cz. 2
Noc Muzeów*



Patryk Zakrocki / Maciej Garbowski / Krzysztof Gradziuk – *Ballads & Blues*

Fundacja Słuchaj!, 2024

Jeszcze nie zdążył opaść kurz po głośnej premierze *Tales for Solo Guitar*, a Patryk Zakrocki już zapowiedział premierę trzeciej płyty Polskiego Piachu i wydał potężny, dwupłytowy album *Ballads & Blues*. Zawiera on ponad 100 minut muzyki, będącej zapisem pierwszego studyjnego spotkania Zakrockiego z sekcją rytmiczną tria RGG, czyli Maciejem Garbowskim i Krzysztofem Gradziukiem. Efekt? Nadzwyczaj udana fuzja kameralnego minimal bluesa z sonorystyczną improwizacją.

Sesja nagraniowa, w której udział wzięła cała trójka, odbyła się jeszcze zanim materiał na *Tales for Solo Guitar* został

zarejestrowany. Solowe improwizacje Zakrocki nagrywał we wrześniu i grudniu 2022 roku, natomiast materiał z *Ballads & Blues* powstał 21 marca tego samego roku. Słychać, że w głowie gitarzysty już wtedy pobrzmiwała koncepcja na oszczędną, narracyjną muzykę drogi, jednak na potrzeby tamtego muzycznego spotkania przybrała ona zupełnie inny kształt. Mniej ważne zdaje się tu snucie opowieści za pomocą melodii, więcej jest za to skupienia na samym brzmieniu, a nie zmiennie na znaczeniu nie traci transowe, repetytywne frazowanie. Technice Zakrockiego, którą tu słyszemy, bliżej do zesłorocznej *Leggerezzy*, ale w dużo ambitniejszym wydaniu, choć zdarzają się fragmenty elektryczne i bardziej konwencjonalne (od *Blues VIII* do *Blues X*) – z dzisiejszej perspektywy zwiastuny albumu solowego.

Gitara została podpięta do granularnego delaya oraz podzielona kapodasterami na cztery niezależnie amplifikowane sekcje. Tę różnorodność i sferyczność brzmień słychać nie rzadko w obrębie jednego

fragmentu – zdaje się, że Zakrocki jednocześnie kęsa rozstrojone struny, imituje dźwięki klawiszowe, bawi się gładką fakturą naznaczoną pogłosem, czy też wydobywa pojedyncze, świetliste pstryknięcia, mogące kojarzyć się z gitarą rezonaniczną. Jeszcze bardziej rozległy język sonorystyczny prezentuje, za pomocą arsenału obiektów, Gradziuk, który swoją multiperspektywną wyobraźnię dostosowuje do oddychającej, przestrzennej wizji prowadzącego całość tego spotkania. Natomiast Garbowski często ogranicza się do pojedynczych, wycofanych pobrękiwań lub przedłużających się pociągnięć smyczka.

Pomimo awangardowej formy, propozycja tria nie traci definitywnie tożsamości bluesowej, ponieważ w grze Zakrockiego pojawiają się załączki linii basowych (*Blues IV*), odwołania do pierwotnych technik zaciągania dźwięków *slidem* (*Blues I*) oraz wszechobecna przestrzeń medytacyjna. Podział na fragmenty jednoznacznie bluesowe i te o balladowym charakterze staje się ostatecznie raczej umowny i nieostry. Ponadto łatwo o wrażenie, że

to rozmowa trzech instrumentów z ciszą – to nie jest muzyka, która przyciąga uwagę decybelami czy porywanym tempem. Przeciwnie, wszystko snuje się jeszcze wolniej niż na *Tales for Solo Guitar*, a pobrzmiwające w tle stukoty, kliknięcia i krótkie kontrabasowe rozbiegówki (*Blues VI*) balansują na granicy słyszalności. Otwartość, wynikająca ze szczególnego, nabożnego wręcz skupienia, jest kluczem do zrozumienia tej płyty.

Uzyskanie takiego poziomu otwartości może być trudne z uwagi na, rzucającą wyzwanie, objętość *Ballads & Blues*. Chociaż panowie z powodzeniem starają się nie powtarzać patentów (co z największą łatwością przychodzi Gradziukowi), lepiej przygodę tę rozłożyć sobie na dwa podejścia, co niejako sugeruje podział na dwa krążki. To odważny, wymagający sporo cierpliwości, nietuzinkowy materiał, którego głównie słucha się, podążając za interakcjami. Nie spodoba się raczej tylko bluesowym purystom o zamkniętych głowach. ●

Mateusz Sroczyński



Marek Malinowski / Robert Rychlicki- -Gąsowski / Wojciech Zadrużyński – *Scratching Fork II*

Fundacja Słuchaj!, 2024

Nazwa *Scratching Fork* sugerowałaby raczej radykalne free, które zgrzyta słuchaczom w uszach i powoduje inne tego rodzaju doznania uznawane powszechnie za nieprzyjemne, ale zespół Marka Malinowskiego, Roberta Rychlickiego-Gąsowskiego i Wojciecha Zadrużyńskiego zdaje się traktować ją dość luźno w odniesieniu do swojej artystycznej propozycji. Ich drugi album to kontynuacja formuły klasycznego power trio zanurzonego w jazzowej estetyce, która okazuje się podstawą do eksperymentalnych zwrotów akcji. Debiut *Scratching Fork* sprzed trzech lat wydawał się nieco bardziej nieokiełznany, choć tak jak

w przypadku *II* składał się z improwizacji wokół tematów skomponowanych przez gitarzystę Marka Malinowskiego, kojarzonego wówczas głównie z grą w zespole Wojciech Jachna Squad. Najnowszy materiał nabrał czegoś, co można byłoby określić wypadkową dojrzałości, szlachetnego brzmienia i elegancji, tworzącą album o intymnej, filmowej atmosferze.

Filmowość ta jednak nie przejawia się w patosie i efektach specjalnych, a w głębokim zrozumieniu nastroju, tworzeniu szczególnego, emocjonalnego krajobrazu. I choć dosłuchać się można retro-progresywnego pochodzenia brzmienia Malinowskiego, to na płycie nikt się nie próbuje ścigać w graniu groteskowych solówek ani przesadzonych, patetycznych partii. Już w *Inflatable Flamingo* lider sięga po swoje klasyczne patenty, mocno kojarzące się z frazowaniem późnego Davida Gilmoura, grając jednak łagodnie dryfującą plamą, a niekoniecznie jasno wytyczoną strukturą. Gdy kończy swój motyw, ustępuje miejsca podrygującej sekcji, by na koniec powrócić i odprowadzić słuchaczy serią delikatnych przesterów, ślizgów i kliknięć.

Wiodąca rola gitarzysty jest bardzo wyraźnie wyeksponowana. *Impression on Derek Bailey's Theme* to w gruncie rzeczy solowy popis odkrywania dźwięków gitary akustycznej, który skręca nieco przewidywalnie w rejony klasyczne, z pewnością nie dorównując wymienionemu w tytule mistrzowi. Ale są też fragmenty, w których lider oddaje pierwszy plan kolegom, jak w *Anticipation March*. Preparowany kontrabas Rychlickiego-Gąsowskiego łka i skrzypi na tle skupionej, marszowej perkusji Zadrużyńskiego, przechodząc później w agresywne, smyczkowe solo.

Następujący po tym numerze *Drunk Teddy Bear* to obok *Vertigo II* najbardziej psychodeliczny moment albumu, głównie za sprawą następującej pod koniec kaskady gitarowych efektów, dzięki której zostajemy wyrwani z tego dostojnego, ale niekiedy monotonnego brzmienia. Gra Malinowskiego mieni się najróżniejszymi barwami, delayami, przesterami i spiralami pogłosów, jak gdyby chciał on dokonać prezentacji całego swojego pedalboardu w możliwie najkrótszym czasie, przy okazji odświeżając umysł słuchacza, zatopiony raczej w bardziej stonowanych kompozycjach.

Choć muzyka *Scratching Fork* nie odznacza się szczególną innowacyjnością, to jednak zachowuje swoisty styl i oferuje wyjątkowo udany balans między typowymi jazzowymi motywami a potrzebą zmażenia ich tradycyjnego porządku. Choćby z tego powodu warto to trio obserwować. Mimo że liderowi pomysłów nie brakuje, to jednak po rozwiązaniu najbardziej niespodziewane i odważne sięga Rychlicki-Gąsowski, któremu na kolejnej płycie przydałoby się trochę więcej miejsca. *II* to przyzwoita pozycja w swojej kategorii. ●

Mateusz Sroczyński

A U T O P R O M O C J A

SALONOWE ROZMOWY

zaprasza Jerzy Szczerbakow | środy | godz. 17.00

www.podkasty.radiojazz.fm/@salonowerozmowy





Michał Aftyka Quintet – *Frukstrakt*

Multikulti Project, 2023

Tak jak próżno szukać w jakichkolwiek słownikach słowa „frukstrakt”, tak samo nie sposób jednoznacznie określić źródła muzyki płynącej z krążka, którym w roku ubiegłym kwintet Michała Aftyki zadebiutował, a w obecnym wywalczył Fryderyka. Kompozycje zrodziły się z inspiracji, które wślizgują się do naszych marzeń sennych niepostrzeżenie. Tych poddanych osobiwej kompresji zapisków z pamiętnika dnia wczorajszego jako osobiwej chimery wszystkiego, co nas podnieciło lub przeraziło. *Frukstrakt* nawiedził Michała Aftykę w śnie, jak przyznaje się w notce dołączonej do płyty i w wywiadach, co daje do myślenia nie tylko w kwestii interpretacji poszczególnych tytułów, ale też dyskusji na temat

przełamywania granic i stereotypów, metod poznania i prezentowania muzyki.

Marcin Konieczkowicz (saksofon altowy), Marcin Elszkowski (trąbka), Tymon Kosma (wibrafon, ksylofon), Michał Aftyka (kontrabas) i Stefan Raczkowski (perkusja) to artyści pełni temperamentu i o nadzwyczajnej zwinności. Paradoksalnie nie brawura gry o szerokim spektrum dynamiki, czucia barw i faktur, struktur i okółomuzycznych wtrętoń, ze starannie przemyślanymi zwrotami akcji, lecz wielogłos, snuty przez Michała Aftykę opowieści z pogranicza jawy i snu, zrobiły na mnie największe wrażenie. Nie doszłoby do tego bez porozumienia na płaszczyźnie pozamuzycznej, wykraczające daleko poza świadomość swojej roli w zespole i umiejętność technicznego odegrania materiału. Lub prościej – przyjaźń, rozmowa, beczka soli.

Jednak we współdziałaniu muzyków bardzo łatwo tę niezwykłą energię subtelności przeoczyć, a nawet zupełnie zgubić, jeśli zacznie się poddawać poszczególnym utworom siłowemu rozkładaniu na czynniki pierwsze. *Frukstrakt* to ten rodzaj

rzeczywistej abstrakcji, o której nie sposób przestać myśleć, która wierci się w głowie. Ale co tak naprawdę sny mówią o nich samych? O nas jako odbiorcach? Jeżeli twórczość jest zwierciadłem podświadomości, wewnętrznego głosu, a jako osoba parająca się pisaniem wierzę głęboko, że tak jest, to muzyka jazzowa stanowi meliczną wizualizację tego, co najwrażliwsze w nas samych.

Ktoś powie w tym miejscu, że to samo można powiedzieć o jakimkolwiek krążku jakiegokolwiek artysty. I właściwie racja, jednak to kompozycje Michała Aftyki trafiły do mnie i wyewoluowały do mojego osobistego „frukstratu”, który teraz podaję dalej. ●

Bartosz Szarek

A U T O P R O M O C J A





Aga Derlak Septet, Atom String Quartet – *Parallel*

Echo Production, 2023

Po sześciu latach od wydania ostatniej płyty (*Healing*, 2017) Aga Derlak przypominała o sobie trzecim autorskim krążkiem *Parallel*. Czas dzielący obie produkcje wypełniły kluczowe dla jej rozwoju wydarzenia: pobyt w Bostonie w ramach programu Berklee Global Jazz Institute oraz praca w Fundacji Danilo Péreza w Panamie. To rzecz jasna również okres pandemii, który dał jej czas do przemyśleń nad kształtem kolejnego projektu. W efekcie święcące liczne sukcesy trio pianistki rozrosło się do rozmiarów septetu, wspartego jeszcze kwartetem smyczkowym, a dotychczasowy instrumentalny repertuar dopełnił wokale. Pozornie drastyczna zmiana wizji własnej muzyki jest jednak dość naturalna.

Artystka specyfikę większych składów doskonale poznała, współpracując choćby z kwintetem Jerzego Małka, a ze śpiewem doskonale radzi sobie, działając w grupie *Mów*. Muzyka na albumie nie ogranicza się przy tym wyłącznie do gry rozbudowanego zespołu, mamy też kameralne, zagrane w triu (Aga Derlak – fortepian, Michał Kapczuk – kontrabas, Szymon Madej – perkusja) utwory *Recuerdo* oraz *Echo*, a nawet wykonaną solo kompozycję *Echo Outro*. Są to jednak fragmenty oddechu od esencji albumu, którą stanowi siła septetu (oprócz wymienionego wyżej składu tria Jerzy Małek – trąbka, Wojciech Lichtański – saksofon altoowy, Marcin Kaletka – saksofon tenorowy, Basia Derlak – wokale).

O możliwościach tej konfiguracji przekonujemy się już w pierwszej kompozycji *Parallel*. Wypełniają ją pasjonujące dialogi instrumentów dętych i energiczna gra fortepianu, słyszymy tu perfekcyjną współpracę, a nie prześciganie się w indywidualnych popisach. Duża liczba wykonawców nie jest przy tym tożsama z dynamizmem gry – po

mocnym otwarciu następuje subtelna ballada *Present Past*, w której do zespołu dołącza Atom String Quartet (Dawid Lubowicz – skrzypce, Mateusz Smoczyński – skrzypce, Michał Zaborski – altówka, Krzysztof Lenczowski – wiolonczela). W następnym utworze *The Word* po raz pierwszy słyszymy śpiewającą wiersze pianistki Basię Derlak, co ma miejsce jeszcze w trzech późniejszych utworach. To z pewnością przemyślana strategia liderki, by stopniowo prezentować kolejne akcenty, a nie epatować wszystkim od samego początku, dzięki czemu materiału słucha się z dużym zainteresowaniem.

Tytuł płyty odnosi się do teorii wszechświatów równoległych, zakładającej powstawanie kolejnych rzeczywistości wedle dokonanych przez nas wyborów oraz istnienie alternatywnych historii. Według autorki – zarówno w życiu, jak i muzyce pomimo wielu możliwości coś kieruje nas w stronę konkretnych wyborów i właśnie ta tajemnica inspiruje ją do poszukiwań artystycznych. *Parallel* okazuje się więc bardzo osobistym, dokładnie

przemysłanym i pieczołowicie wykonanym albumem. Z całą pewnością podkreśla kreatywność Derlak i jej zdolność do egzekwowania swojej wizji. Pomimo tego płyta nie ztraca naturalności w improwizacji, imponuje lekkością wykonania i fantastyczną energią pomiędzy muzykami. ●

Jakub Krukowski



Leszek Kułakowski – *Beautiful Jazzy Opera*

Soliton, 2023

„Do moich przyjemnych obowiązków «wizjonera jazzu» należy poszukiwanie nowych, twórczych przestrzeni dla muzyki jazzowej”, przyznał pianista Leszek Kułakowski w tekście zapowiadającym jego najnowszy album. *Beautiful Jazzy Opera* jest dosłownym ucieleśnieniem tej deklaracji, okazuje się

bowiem być pierwszą w naszym kraju próbą połączenia arii operowych z jazzem.

Obecność muzyki jazzowej we współczesnych operach nie jest czymś niespotykanym. Amerykański trębacz Terence Blanchard oprócz znakomitych albumów i ścieżek dźwiękowych do filmów jest autorem dwóch takich dzieł (*Champion*, 2013 oraz *Fire Shut Up in My Bones*, 2019), które określił mianem „oper w języku jazzu”. Ta definicja wydaje się pasować również do jednego z ostatnich projektów Wayne’a Shortera – (*Iphigenia*, 2021) czy Anthony’ego Braxtona (*Trillium Opera Complex*, od 1985). Nietrudno zauważyć, że są to projekty inkorporujące elementy jazzu do opery, która ostatecznie pozostaje docelową formą uprawianej sztuki. Koncepcja najnowszej płyty Leszka Kułakowskiego jest w tym wypadku inna. Pianista nie ma tu ambicji zaprezentowania odrębnego widowiska operowego, ale decyduje się na połączenie jego konkretnych elementów z jazzem. Chce zrównać oba te światy, tak by entuzjaści jednego i drugiego, zachęteni znajomymi dźwiękami, skłonni byli otworzyć się na ten mniej sobie znany. Już tytuł płyty – przyjaźnie

brzmiący zwrot *Piękna jazzująca opera*, zdaje się odczarowywać pozorną hermetyczność tej muzyki.

Kułakowski zawarł tu zbiór, trzymając się nomenklatury jazzowej, standardów gatunku: m.in. *Nessun dorma* Giacomo Pucciniego, *Habanerę* George’a Bizeta czy *Prząsniczkę* Stanisława Moniuszki. Każdą melodię autor poddał swingującej aranżacji, tworząc tym samym zupełnie nową jakość. Tak udany efekt zasada się w szczerym poszanowaniu piękna pierwowzorów z jednoczesną odwagą nadania im innej energii i świeżości. Sama wizja autora nie byłaby jednak wystarczająca bez odpowiedniego aparatu wykonawczego. Konieczne było zebranie kolektywu otwartych na wyzwania muzyków z bardzo wszechstronnym warszatem. Lider odnalazł go w jazzowej sekcji (Tomasz Sowiński – perkusja, Adam Żuchowski – kontrabas), słupskiej orkiestrze symfonicznej Sinfonia Baltica (prowadzonej przez dyrygenta Tadeusza Wicherka) oraz śpiewakach operowych (sopranistce Annie Fabrello i tenorze Łukaszu Załęskim). Materiał zarejestrowano w 2022 roku podczas

koncertu w ramach słupskiego Komeda Jazz Festival. Bez wątplenia „hybrydowość” stała się w ostatnich latach szczególnie popularną cechą, którą odnosi się już niemal do wszystkich dziedzin życia. Nierzadko taki eksperyment w praktyce oznacza jednak niewiele wartą karykaturę. Na szczęście nie dotyczy to jazzującej opery, przynajmniej tej przygotowanej przez Leszka Kułakowskiego. Ten niezwykle ambitny pianista po raz kolejny postanowił poszerzyć horyzonty słuchaczy i ponownie osiągnął pozytywny rezultat. ●

Jakub Krukowski



Kinga Głyk – *Real Life*

Warner Music Group, 2024

Kinga Głyk na swoim czwartym albumie ilustruje nam muzycznie „prawdziwe życie”. Odkryłem, że za

tą frazą kryje się raczej wybuchowa i cokolwiek przejawiskrawiona mieszanka. To, co od pierwszych minut przykuwa uwagę, to wyraźny zwrot twórców w stronę wszelkiego rodzaju syntezy autorów. I tak jak cenę możliwości, jakie oferuje ten sprzęt, tak nie przepadam za elektronicznym przepychem. Tu jest tego stanowczo za dużo. Za dużo solówek na „aerofonie” Rolanda (znanym u Akai jako EWI), za dużo zabaw pitch bendem i brzmień, które balansując na granicy kiczu, wystawiają nawet tolerancyjne ucho na próbę.

Ktoś pomyśli, że przesadzam, ale jak można stwierdzić inaczej, skoro w pierwszym lepszym utworze oprócz basu młodzieżowej Kingi i przypominającej elektroniczny loop perkusji mamy aż czterech (!) facetów na keyboardach, a dla osłody – solo na wyżej wspomnianym elektronicznym (a jakże!) instrumencie dętym. Brakuje w tym wszystkim „człowieka” i, o ironio!, tytułowej prawdziwości. Chyba że... się mylę. A jest to możliwe, bo skoro album ten ma umyślnie niemal przytłaczać feerią barw, oszałamiać efektami,

nie być tak łatwym do zdefiniowania w kilku prostych zdaniach, to czy taka wypowiedź właśnie nie oddaje witalnej energii, dynamiki życia bez ograniczeń, młodzieńczej radości twórczenia? Tego, jak prawdziwe życie mogłoby czy powinno wyglądać?

Jeśli ta druga interpretacja jest bardziej trafna, to czuję się nieco spokojniejszy. Skłaniam się również ku dodaniu temu albumowi kilku punktów, biorąc pod uwagę kryteria, nazwijmy to, marketingowe. Goście, którzy są współodpowiedzialni za cały ten muzyczno-produkcyjny melanz, są utytułowani, współtworzą kapelle (np. Snarky Puppy), które święcą triumfy na świecie, przyciągają nową, poszukującą publikę. Dopuszczam więc możliwość, że obrany tu artystyczny kierunek ma uzasadnienie, a wykonanie – w ramach tego specyficznego idiomu – jest zupełnie dobre.

Nawet jeśli tak jest, to oczekiwałbym po sygnowanym nazwiskiem artystki albumie nieco więcej samej artystki. Ambitna Kinga Głyk na tym krążku szuka swojej drogi – od unoszenia się na fali „plastikowego”

funku ze szczyptą jazzu i solidniejszą dawką popowej fantazji, gdzie daje się trochę zakrzyczyć starszym kolegom, przez puszczenie oka do bardziej twardego i głośniejszego zjadaczy jazzu pokroju niż podpisane go, przypominając subtelnie Ścierańskiego czy Weather Report (*The Friend You Call*), po zamieszczeniu półminutowej miniaturki (*Funny Bunny*) – nie jakoś super poważnej, ale przynajmniej szczerzej w swojej naiwności.

Mam nadzieję, że moje intencje zostaną tu właściwie odczytane – szanuję wysiłek, postrzegam ten album jako swoisty znak czasu i, niezależnie od poziomu osobiście odczuwanego melomańskiego spełnienia, trzymam kciuki za tę artystkę. Gdyby ktoś jednak interpretował ten tekst jako czepialski, to uprzejmie przypominam, że na albumie znajdują się utwory *Opinions* i *Who Cares*. Jakby dodać jedno do drugiego, to się opiniami po prostu nie przejmujemy. Trzeba i warto, tak w sztuce, jak i w „prawdziwym życiu”, robić swoje. ●

Wojciech Sobczak-Wojeński



Milo Ensemble, Nils Petter Molvær – Live

Milo Records, 2023

Milo Kurtis od pewnego czasu wciela w życie pomysł na poszerzenie konwencji swojej grupy Milo Ensemble poprzez zapraszanie na koncerty i płyty zespołu nietuzinkowych gości. Wśród artystów, którzy znaleźli się w tym gronie, są reprezentanci różnych muzycznych światów, tacy jak Kayah, Andy Shepard, Dave Douglas, Leszek Możdżer, Wojciech Waglewski czy Tadeusz Sudnik. Tym razem gościem specjalnym był jeden z pionierów skandynawskiego jazzu, kompozytor i trębacz Nils Petter Molvær. To kolejny krok na drodze tworzenia przez Milo Ensemble multikulturowej i multigatunkowej muzycznej mieszanki.

Dotychczas twórczość grupy czerpała inspiracje

z muzyki basenu Morza Śródziemnego, Bliskiego Wschodu, Afryki oraz, rzecz jasna, Grecji i Polski. Teraz pojawia się gość ze Skandynawii, który w dodatku do świata etnicznych dźwięków Milo Ensemble wprowadza elektronicznie przetworzone brzmienie trąbki. Podczas gdy inni wybitni goście zazwyczaj doskonale wpisywali się w konwencję muzyki grupy, Molvær dokłada do niej zupełnie nowy, oryginalny element. Brzmienie artysty jest bardzo charakterystyczne, więc przynajmniej dla tych, którzy znają jego muzykę, dźwięk trąbki nie tyle wtapia się w grę zespołu, co bardzo ciekawie ją uzupełnia, prowadzi do dialogu. Muzyka zyskuje dzięki temu więcej przestrzeni i świeżości. Słychać to wyraźnie chociażby w utworach znanych z poprzednich płyt, takich jak *Smyrna* czy *Ya Sou Josie*. Chwilami motywy grane przez Molværa przywołują na myśl jego pionierskie jazzowe płyty *Khmer* czy *Solid Ether*. Brzmi to ciekawie i czasem trudno uwierzyć, jak dobrze spasały się ze sobą dwie na pozór różne muzyczne

konwencje, tworząc całym nową jakość.

Poza liderem oraz gościem specjalnym na płycie możemy usłyszeć stałych członków Milo Ensemble: Maszę Natanson, Barta Smorągiewicza, Adeba Chamouna, Mateusza Szemraja i Miszę Kinsner. Za przestrzenne brzmienie zarejestrowanego koncertu odpowiada Jacek Gładkowski. Poza kompozycjami Dimitriosa Milo Kurtisa materiał zawiera dwie kompozycje Molværaa oraz po jednej Smorągiewicza i duetu Smorągiewicz / Natanson. Album został nagrany na żywo w maju 2023 roku w studiu koncertowym Polskiego Radia im. Agnieszki Osieckiej w Warszawie, podczas czwartej edycji Festiwalu Muzyka Świata. ●

Piotr Rytowski

A U T O P R O M O C J A



Łukasz Borowicki – *Rituals*

Łukasz Borowicki Music, 2023

Pięć lat temu napisałem recenzję albumu Łukasza Borowickiego *Morbidez of Decadence* (JazzPRESS 1/2019), którą zakończyłem przypuszczeniem, że jego pasja popchnie go pewnie jeszcze w zupełnie innym kierunku. Jakkolwiek przemyślany był to osąd, nie spodziewałem się, że kolejne projekty będą aż tak odległe od tamtego nagrania.

Wspomnianą płytę muzyk zarejestrował w najszerszym w swojej dyskografii, sześciuosobowym składzie, następną zaś – *Birds* (2022) zrealizował już samodzielnie. Jego najnowszą, szóstą autorską produkcją – *Rituals* (2023) jest bezpośrednią kontynuacją ostatniego przedsięwzięcia. W muzyce ponownie dominują gitary

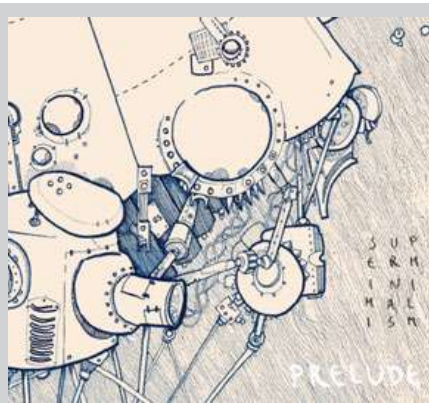
(akustyczna, elektryczna, basowa) oraz subtelne, ambientowe akcenty wprowadzane przez syntezator analogowy. Klimat całości ma melancholijny nastrój, melodia wiedziona jest niespiesznie, stąd próżno szukać w niej niespodziewanych przewrotów czy spektakularnych popisów. Dla autora najważniejsze jest powściągliwe wyrażanie emocji, kojarzonych z zawartymi w tytułach utworów pojęciami – powietrzem, dotykiem czy przebaczeniem.

Decyzja o porzuceniu składów wieloosobowych na rzecz samodzielnej gry dała Borowickiemu maksymalny poziom niezależności. Celem takiego wyboru nie była wyrachowana kontrola nad graną muzyką, ale poddanie się improwizacji podążającej tylko za własną intuicją. Nie mam wątpliwości, że właśnie ten „głos z wnętrza siebie” był fundamentem powstania każdej z ośmiu autorskich kompozycji. Trudno zresztą mówić o formalnie spisanych utworach. Największą zmianą w podejściu gitarzysty do tworzenia jest odejście od sztywnych ram kompozytorskich, które towarzyszyły

jego wcześniejszym nagraniem. O ile nastrój muzyki zasadniczo się nie zmienił i wciąż oscyluje wokół tonów nostalgicznych, to czuje się uwolnienie jej od założeń wynikających z dzielenia ról na członków kolektywu. Nawet jeśli efekt takiej kalkulacji okazywał się doskonały, to nie był w pełni zależny od instynktu samego lidera. Samodzielna ekspresja pozwala odrzucić kalkulacje w procesie komponowania, dając najszczerzy efekt artystycznych dążeń.

Zawarte w tytule „rytuały” nadają płycie ciekawy kontekst. Rytuał zawiera w sobie powtarzalność i przewidywalność. Trudno utożsamić go z intuicyjną improwizacją, na której opiera się muzyka opisywanego albumu. Myślę jednak, że towarzyszące nam cykliczne obyczaje są jednocześnie czymś niezwykle naturalnym, a właśnie taka okazuje się ta muzyka. Choć jest absolutnie niepowtarzalna, to w każdej nucie wydaje się nam bliska, tak że trudno nie odnaleźć w niej miejsca dla siebie. ●

Jakub Krukowski



Superminimalism – Prelude

Centrum Kultury w Lublinie, 2023

Minimalizm to przeszłość, teraz czas na Superminimalism. Cokolwiek to oznacza, bo przesadnego minimalizmu na debiutanckiej EP-ce zespołu perkusisty Stefana Raczkowskiego raczej nie doświadczymy. *Prelude* prezentuje w pigułce niekoniecznie spójny wachlarz koncepcji, jakie kotłują się w tym składzie, ale zapowiada przy tym kilka obiecujących kierunków, które kwintet może obrać w przyszłości.

Superminimalism tworzą głównie muzycy, których publiczność może znać z kwintetu basisty Michała Aftyki, obsypanego w zeszłym roku kilkoma istotnymi nagrodami, a ostatnio także nagrodzonego Fryderykiem w kategorii Fonograficzny Debiut Roku – Jazz. Zresztą Superminimalism

też uzyskał nominację do Fryderyka w tej właśnie kategorii. Sam Aftyka także gra w tym zespole, jednak mocno wyeksponowanym liderem Superminimalismu jest Raczkowski. Oba składy łączy postać trębacza Marcina Elszkowskiego, a wraz z nim występują Robert Wypasek (saksofon tenorowy) i Jakub Łępa (saksofon tenorowy i sopranowy, klarnet basowy). Płyta *Prelude* została wydana dzięki zwycięstwu zespołu w lubelskim konkursie Jazzinspiracje (2022), odbywającym się w ramach Lublin Jazz Festival. Jak podkreśla lider, zespół ten został powołany przede wszystkim na potrzeby rozwijania własnych ambicji kompozytorskich, chociaż zakłada również użycie swobodnej improwizacji. Jego kolejne zainteresowania, które mają być dla projektu znaczące, to aleatoryzm (dopuszczanie przypadkowości w wykonywaniu fragmentów kompozycji), sztuki wizualne oraz sonoryzm.

O ile Raczkowski z pewnością dominuje w sensie konceptualnym, to już w *Water, Gently Waving at Strangers* słyszymy, że to

dęciaki przejmują pierwszy plan. Z początku zdają się nawzajem kąsać, przechodząc w coraz bardziej skomplikowane dialogowanie, a wiodącą rolę bierze na siebie Łępa, grając na klarncie basowym eleganckie, posuwiste dźwięki i stając się dla reszty zespołu punktem odniesienia. Kwestie wykonawczej dominacji wyglądają podobnie w kompozycji Franciszka Raczkowskiego *Magnets*, z tym że atmosferą bliżej jej raczej do chaotycznej, saksofonowej nawałnicy z wyrazistym groove'em kontrabas w pierwszej połowie oraz gęstymi solówkami perkusji.

Zespołowe fragmenty przeplatają się z solowymi miniaturami lidera. *Before Inspiration, Comes the Slaughter* oraz *Outroduction* zawierają sonorystyczne eksperymenty z kalimbą i marimbą, które może nie prezentują szczególnie zapadających w pamięć technik, za to zwracają uwagę brzmieniem łączącym w sobie metaliczną fakturę oraz bajkowy klimat. W *Bayonets* sonorystyczne poszukiwania dają najbardziej radykalny efekt, ponieważ kalimba zaczyna przypominać zaprogramowane

klubowe bity, a marimba – zelektryfikowane w postprodukcji połyski wibrafonu. Wszystko to zestawione jest z żywą, nieregularnie zacinającą perkusją. Pod względem formy oba wymiary – zespołowych wykonaniań rozbudowanych kompozycji i sonorystycznych improwizacji lidera – łączy z powodzeniem najdłuższe na płycie *Subtly Violence*. Następuje w nim jednak zbyt restrykcyjny, bliższy muzyce współczesnej podział na część „właściwą” i znacząco odbiegające od niej outro.

Prelude to wiwisekcja dokonana na organizmie zespołu, która wszystkie elementy jego tożsamości prezentuje bardzo selektywnie i w nieco izolowanych warunkach. Zdaje się, że dużo bardziej frapująco zabrzmiały one w formie większej, integralnej całości, choć i tutaj prezentują się przekonująco. Z kolei pozbawienie zespołu instrumentu harmonicznego daje więcej swobody sekcji dętej, która na tym materiale prezentuje się od znakomicie zgranej, intensywnej strony. ●

Mateusz Sroczyński



Robert Kafel – *Noise Expanse*

Jvdasz Iskariota, 2023

Wśród kilku znaczących solowych albumów gitarowych, które pojawiły się na rodzimym rynku muzyki improwizowanej w zeszłym roku, znalazł się jeden, który wyjątkowo nie został dostatecznie dostrzeżony i należycie doceniony, mimo że jest to propozycja w skali polskiej sceny co najmniej rewolucyjna. Mowa o *Noise Expanse*, czyli pierwszym solowym dokonaniu Roberta Kafla – gitarzysty współtworzącego noise'owe trio Szorstkie.

Zespół ten zadebiutował płytą w 2022 roku, szybko zdobywając uznanie undergroundowej społeczności. Zaprezentował wówczas improwizowane kompozycje z plemiennymi rytmami oraz wrzącym, lecz kontrolowanym i niezwykle

kreatywnie generowanym hałasem. Wokół nich pojawiła się naturalistyczna narracja dotycząca wyprawy do autentycznego miejsca zwanego Dziczym Bag-nem, usłana brutalnymi scenkami z życia mikroświata leśnej flory i fauny. Szorstkie spodobało się między innymi organizatorom lubelskich Innych Brzmień, którzy zaprosili zespół na zeszłoroczną edycję festiwalu, by z ich udziałem świętować 25-lecie istnienia wytwórni Gusstaff Records.

Potężnym filarem nietuzinkowego brzmienia Szorstkiego jest właśnie Robert Kafel, który swój język improwizacji oparł na dysonansach i sprzężeniach, układających się w sugestywne, agonalne jęki. Jednak na *Noise Expanse* pokazał się od bardziej kameralnej strony, zmierzając w stronę przestrzeni, narracji i transu. Na płytę składa się pięć improwizowanych aktów powstałych w wyniku nałożenia na siebie kilku ścieżek, z których każdy odsłania różny zestaw patentów gitarzysty, tworząc reprezentatywną, dźwiękową wizytówkę. Podstawę stanowi przede

wszystkim dialog gitary i wzmacniacza, który tworzy serię sprzężeń regulowanych później przez efekty i looper.

Kafel nie wali po uszach ścianą dźwięku, to byłoby zbyt proste. Zamiast tego misternie tka falujące, sinusoidalne opowieści. Gitara jest w jego rękach narzędziem służącym przekazywaniu sygnałów, takich jak rozplywające się szумы, kosmiczne pulsary, minimalistyczne repetycje, elektryczne kliknięcia, ciche świergoty czy nadciągające z oddali burzowe grzmoty.

W każdy z tych aktów Kafel wplata nisko przesterowaną, mrużącą linię tętna, która wyznacza kierunek falowania utworów. Przez ich transowy charakter i surowe, brutalistyczne brzmienie, słuchanie *Noise Expanse* zdaje się przenosić nas na opustoszałe, post-industrialne terytoria pokryte pyłem i kurzem. Odsłuch przypomina zwiedzanie miejsc ziejących pustką i tajemnicą, w których odzywają się zniecka dezorientujące alarmy i fabryczne chroboty.

Dzieje się tu tak wiele, że potrzeba wielu godzin

spędzonych z tym albumem, by wychwycić wszystkie, kryjące się na dalszych planach dźwiękowe niespodzianki. Na przykład w pierwszej części aktu trzeciego można doszukać się migoczącego rytmicznie tła, które łudząco kojarzy się z syntetycznym pogłosem z utworu *Butcher* z płyty *What's THIS for...! Killing Joke*. Jeśli Kafel sięga po hałas, to jest to hałas raczej subtelny, ale jednocześnie taki, który trzyma w napięciu i sprawia, że nawet najwyższe dźwięki mogą zaskoczyć ciężarem i ziarnistą fakturą.

Absolutnie nikt w Polsce dotąd takiej płyty nie nagrał. Jeśli jedną z kluczowych idei muzyki kreatywnej jest poszukiwanie nowych języków i technik, to Robert Kafel zrealizował ją po mistrzowsku. Można odnieść wrażenie, że *Noise Expanse* jest cudownie odnalezionym, brakującym ogniwiem między Otomo Yoshihide a Bruce'em Russellem z *The Dead C*. Mamy do czynienia z jednym z najbardziej odświeżających głosów krajowej sceny improwizowanej. ●

Mateusz Sroczyński



Krzysztof Komeda Quintet – *Live in Bled* 1965

GAD Records, 2023

Kolekcjonerzy nagrań Krzysztofa Komedy nie mogą narzekać. Co rusz pojawiają się „nowe-stare” nagrania, które mają uzupełnić naszą pokaźną już Komediową płytotekę. Ostatnimi czasy o melomański zachwyty przyprawił mnie koncertowy album *Live in Praha 1964* (recenzja – JazzPRESS 1-2/2023), a tym razem redakcja przedkłada mi zapis występu zespołu Komedy, który miał miejsce rok wcześniej, czyli w 1963 roku w jugosłowiańskim (obecnie: słoweńskim) Bled. Otrzymujemy tu raptem dwie kompozycje, ale jak tu narzekać, skoro to znane i podziwiane *Kattorna* i *Svantetic*? Brakuje w zasadzie tylko *Astigmatic*, byśmy mieli cały program przełomowej płyty, która ujrzała

światło dzienne w 1966 roku. Krzysztof Komeda, Tomasz Stańko, Janusz Muniak, Roman Dyląg, Andrzej Dąbrowski – wystarczy wymienić nazwiska tych ludzi, by, w zestawieniu z wyżej wymienionymi kompozycjami, wyobrazić sobie, jaka energia mogłaby towarzyszyć temu występowi.

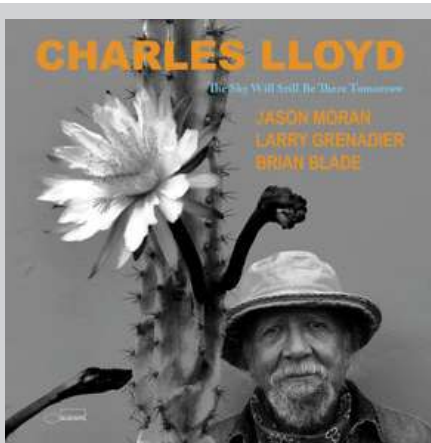
Na *Live in Praha 1964* na saksofonie grał Michał Urbaniak, na perkusji Czesław Bartkowski, na basie Jacek Ostaszewski. „Praski” skład był nieco ostrzejszy, a na scenie w Bled wystąpił kwintet bardziej cool, stonowany, wysubtelniały. Rzecz jasna nadal jest to pełnokrwisty kawałek historii – nie tylko polskiego, ale i europejskiego jazzu. Dzięki takim wspominkowym wydawnictwom możemy podsłuchiwać, jak rodzi się legenda – Krzysztofa Komedy, ale i szeregu doskonałych „catów”, którzy dziś stanowią legendy zupełnie niezależne.

Omawiając na łamach JazzPRESSu wydawane przez ECM „ostatnie koncerty” Keitha Jarretta, postawiłem tezę, że warto te nagrania – w zasadzie z tego samego czasu, powstałe w oparciu o ten sam repertuar – skompilować

w jedno większe wydawnictwo dla koneserów (np. box set), a słuchaczom bez skłonności kolekcjonerskich pozostawić zgrabną selekcję. To samo proponowałbym uczynić z Komedią, jeśli okazałoby się, że „jest tego więcej”. Łatwo mi sobie wyobrazić, że każde z odkopanych nagrań – jak to w jazzie, i jak to w przypadku wytrawnych, improwizujących muzyków bywa – będzie się w mniejszym lub większym stopniu różnić. Łuskanie różnic między nimi to zabawa głównie dla najzgorzalszych fanów i nie wiem, ilu słuchaczy skusi się po raz kolejny na płytę z tymi samymi numerami. Zauważyć jednak wypada, że wspomniane w tym tekście oba koncertowe albumy to jazz najwyższej próby, pięknie odświeżony zapis regularnych występów – nagrania wyróżniające się na tle wielu innych Komediowych „pamiątek”.

Czas poświęcony na tego typu wspominki nigdy nie jest czasem straconym, a Komedy nigdy za wiele. Mam poczucie, że wśród najzgorzalszych orędowników tego stwierdzenia prym wiodą jednak wydawcy. ●

Wojciech Sobczak-Wojewski



Charles Lloyd – *The Sky Will Still Be There Tomorrow*

Blue Note Records, 2024

„Charles Lloyd znów to zrobił!”. „Wiemy co wydarzyło się na najnowszej płycie wirtuoza saksofonu!”. „Odkrywamy kulisy najnowszych nagrań amerykańskiego gwiazdora!”. Gdyby jazz gościł na głównych stronach popularnych portali internetowych, tak zapewne wyglądałyby nagłówki doniesień o najnowszym albumie Charlesa Lloyda. Niniejsza recenzja zagości wprawdzie tylko na niszowym poletku jazzowym, ale za to na sugerowane w chwytliwych nagłówkach pytania odpowie dogłębnie i w zupełnie nie tabloidowym stylu.

„Charles Lloyd znów to zrobił!”. Świętujący, w dniu premiery 86. urodziny, muzyk, nie zwalnia tempa i prezentuje światu swoje kolejne nagrania – w tym sporą

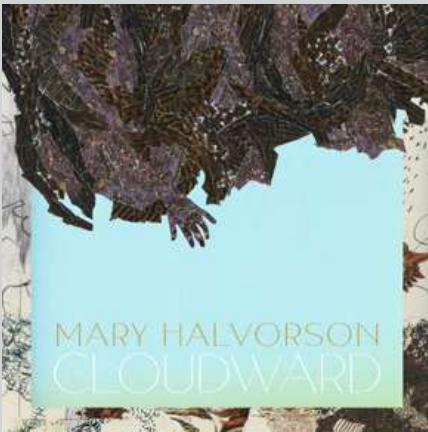
dawkę premierowych kompozycji. Lubię i cenię muzykę Lloyda, choć nie należę do bezkrytycznych wyznawców jego działań artystycznych. W przypadku produkcji fonograficznych jak dotąd nie doznałem zawodu. Lloyd nie poszukuje na siłę zmian. Podąża własnymi, utartymi ścieżkami. A ja za każdym razem z niekłamaną przyjemnością zanurzam się w Lloydowskim uniwersum. *The Sky Will Still Be There Tomorrow* nie stanowi tutaj wyjątku.

„Wiemy co wydarzyło się na najnowszej płycie wirtuoza saksofonu!”. Dwupłytowe wydawnictwo zawiera dziewięćdziesiąt minut muzyki. Piętnaście utworów to kompozycje Lloyda, uzupełnione dwoma tradycyjnymi *Balm in Gilead* oraz *Lift Every Voice* (duet fortepiano-wosaksofonowy). Lloyd sięga zarówno po starsze swoje dzieła, jak i dzieli się nowymi utworami. Tych znajdziemy na płycie sześć: *The Water Is Rising*; minutowy, zagrany solo na flecie przez Lloyda *Late Bloom*; będący hołdem dla Billie Holiday *The Ghost of Lady Day*; trwający ponad kwadrans, najdłuższy na płycie – *Sky Valley, a także Spirit of the Forest* oraz *When the Sun Comes Up, Darkness*

Is Gone. Lloyd oddaje również cześć innym wybitnym postaciom: *Cape to Cairo* dedykowany został Nelsonowi Mandeli, a *Booker's Garden* trębaczowi Bookerowi Little.

„Odkrywamy kulisy najnowszych nagrań amerykańskiego gwiazdora!”. Idea nagrań zakiełkowała w umyśle Lloyda w roku 2020 a artysta od razu założył, że stworzy do jej realizacji nowy zespół. Zmaterializowało się to przy okazji koncertu z okazji 85. urodzin Lloyda w postaci kwartetu z udziałem pianisty Jasona Morana, kontrabasisty Larry'ego Grenadiera i perkusisty Briana Blade'a. I choć nie jest nowością, że na płytach towarzyszą Lloydowi muzycy wybitni, to i tak za każdym razem ich skład budzi zdumienie i zachwyt. Sam lider zagrał na alcie, tenorze i flecie. I tak właśnie wyglądają „rewelacje” na temat nowej płyty Charlesa Lloyda. Żadnych zaskoczeń, żadnych zmian. I jak zawsze fantastyczna, wykonana na najwyższym poziomie muzyka, potwierdzająca nieustannie trwający szczyt twórczych możliwości tego artysty. Cóż można powiedzieć... „Charles Lloyd znów to zrobił!”. ●

Krzysztof Komorek



Mary Halvorson – *Cloudward*

Nonesuch Records, 2024

Od przełomowych dla kariery Mary Halvorson albumów *Belladonna* i *Amaryllis* (recenzja – JazzPRESS 9/2022) minęły dwa lata. Milczenie gitarzystki z Brooklynu, spowodowane głównie intensywnym koncertowaniem, przerwał tegoroczny materiał *Cloudward*, który dowodzi, że na podstawie wypracowanych poprzednio rozwiązań wciąż można zabrzmieć bardzo świeżo. Zwłaszcza jeśli stawia się na większą dozę swobody, skutecznie zacierając granice między kompozycją a zespołową improwizacją.

Belladonna wyznaczyła nowy stylistyczny punkt odniesienia dla twórczości Amerykanki, zrywając z konwencją znaną z zespołu Code Girl, opartą na połączeniu piosenkowych struktur z wokalem, autorskimi

tekstami i wyjątkowo przystępnymi jazzowymi kompozycjami. Zamiast tego – współczesna kameralistyką na kwartet smyczkowy. Na *Cloudward* Halvorson rozszerza to, co osiągnęła z sekstetem powołanym na potrzeby płyty *Amaryllis*, czyli formułę dowodzonego przez siebie jazzowego zespołu, który mimo wrodzonej lekkości i przebojowości przejawiał awangardowe dążenia. Nowy album, w porównaniu z poprzednim, wypada dużo mniej zachowawczo i więcej jest w nim niestałości, otwartości na nowe i niespodziewane.

Mimo że pozycja liderki od początku istnienia tego składu została jasno ukonstytuowana, *Cloudward* odchodzi od podziału na skomponowane przez nią tematy i grane na ich podstawie spontaniczne wariacje. Właściwie trudno odróżnić, co jest odzwierciedleniem zapisu nutowego, a co nie. Najbardziej swobodny wydaje się *Incarnadine*, w którym skład testuje pojedyncze dźwięki, nabierając intensywności i mimo braku wyraźnych struktur, szybko stwarza pewien kierunek. Wiodącą pozycję przyjmuje

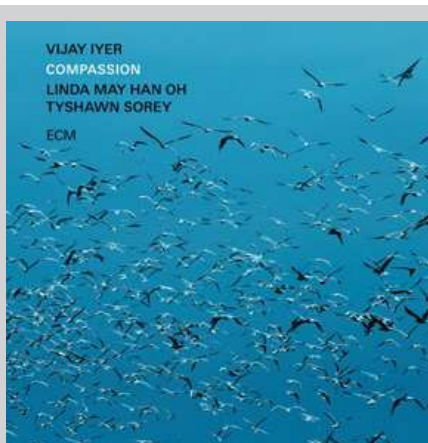
skrzypek Laurie Anderson, prowadząc centralną, rzućącą i mocno modulowaną efektami partię. Po drugiej stronie spektrum znajduje się stateczny *Unscrolling*. Odrobinę chaosu wprowadza w nim Nick Dunston, grając na kontrabasie doskonale, pokraczne solo, zupełnie nie przejmując się tym, co robi reszta zespołu.

Sama Halvorson jako instrumentalistka została bardziej wkomponowana w pozostałych muzyków, a rzadziej eksponowana na pierwszym planie. W otwierającym album *The Gate* maskuje swoją obecność, wtapiając się brzmieniem w świetliste partie wibrafonu, przykryte gęstniejącymi solówkami instrumentów dętych. Grająca na nim Patricia Brennan, zamiast skupiać się na rytmie, wprowadza swoim instrumentem baśniową aurę wyobraźni Roberta Wyatta, wielkiego idola liderki. Halvorson również pojawia się wyraźnie w *The Tower*, rozpoczynając numer zestawem swoich typowych patentów, czyli turlających się delayów i zapadających się pod sobą, powyginanych dźwięków. *Ultramarine* to

jedyny moment albumu, w którym gitara jest narzędziem wiodącym, chociaż brzmi wyjątkowo jak na Halvorson zwyczajnie i transparentnie. Co innego w *Desiderata* – w drugiej części utworu atakują szarpane, rozwijające się fraktalnie, atonalne plamy. W pierwszej, dużo spokojniejszej części prym wiodą smutne, choć dynamiczne dialogi trąbki i puzonu z niemal idiomatycznym rockowym rytmem perkusji.

Cloudward to album dużo bardziej eksperymentalny od *Amaryllis*, a przy tym dużo cieplejszy w brzmieniu. Przystępne melodie i eleganckie harmonie dęciaków z łatwością przechodzą w skomplikowane motywy, z których trudno wyłonić faktycznego lidera. To jazz, który nie próbuje, jako muzyka współczesna, pchać się do filharmonii, choć poprzednia płyta sekstetu wskazywała na takie skłonności. Halvorson idzie raczej krok dalej, obserwując zespołowe interakcje, nie rezygnując przy tym z atrakcyjnych melodii. ●

Mateusz Sroczyński



Vijay Iyer, Linda May Han Oh, Tyshawn Sorey – *Compassion*

ECM, 2024

Iyer znowu to robi – napiera, rozpycha się, zajmuje najlepsze miejsca, nawet jeśli stara się zachowywać pozory, że jednak nie, że tak się nie dzieje – to tak jest. On tu jest, całym sobą – wszystkim wszędzie naraz. A nam pozostaje jedynie trzymać się kurczowo poszerzonych nierzeczywistości jego ekstatycznej gry, kolejno zanurzać się w niej i powracać po oddech. W odpływach myśli i powrotach do przytomności. Jego twórczość od zawsze cechowało odcięcie totalne. Zatrącenie. Gra na nosie twierdzeniom o ważności i pierwszeństwie fizyki nad duchem. Jego ognista gra przywołuje na myśl Keitha Jarretta – zawsze w centrum uwagi – ten sam kaliber, ta

sama klasa, ten sam olimp. Pianistów łączy coś jeszcze – nagrania dla ECM, kolebki jazzu, współczesnej klasyki i pogranicza, przykładającej tak ogromną wagę do technicznej strony nagrań, którą tu słyhać i czuć.

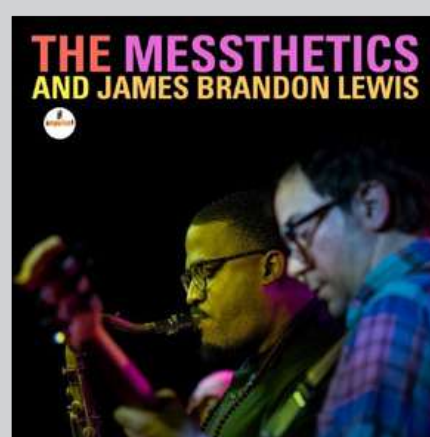
Po płycie *Uneasy* dostajemy kolejny, ósmy już krążek wydany dla wytwórni Manfreda Eichera i zarazem drugiej z rzędu nagrania wspólnie z basistką Lindą May Han Oh i perkusistą Tyshawnem Soreyem. *Compassion* to kontynuacja dążeń do odkrywania nowych rozwiązań, ale i hołd złożony twórczości cenionych przez niego muzyków. Płyta zawiera przepożytę interpretację utworu *Overjoyed* Steviego Wondera, która znalazła się tu jako pośredni hołd dla niedawno zmarłego Chicka Corei. Drugim ukłonem w kierunku ważnych postaci jest *Nonaah* – burzliwy numer saksofonisty Roscoe Mitchella. Jednak bez względu na to, czy autorskie, czy też nie, wszystkie kompozycje są tutaj bardziej rytmiczne niż melodyjne i orzeźwiający niczym sztorm na pełnym morzu, poczawszy od utworu tytułowego po pełne podskórne napięcia *Tempest* i *Ghostly*.

Compassion to swoisty cyklon emocji i koncepcji. Każdy utwór ma swoje miejsce na albumie i własną genezę. Wszystkie są przedmiotem niekończących się dyskusji, które Iyer toczy ze swoimi odbiorcami niemal od początku swojej kariery. To jest synteza, misja i zarazem kulminacja życiowej pogoni. Część kompozycji została napisana w celu uczczenia pamięci ofiar pandemii Covid-19. Inne zaś powstały dzięki osobistemu projektowi oddającemu cześć poetce i uczonej Eve Ewing i jej książce *Ghosts in the Schoolyard* opisującej głośną sprawę wygaszania przez władze Chicago szkół publicznych oraz opór społeczności afroamerykańskiej, której owe zamknięcia w głównej mierze dotyczyły. Pianista w *It Goes* idzie dalej i mocniej – pierwotnie utwór skomponowany został z myślą o alternatywnej wersji życia brutalnie

zamordowanego z pobudek rasistowskich nastolatka Emmetta Tilla. Zderzenie muzyki z problematyką społeczną nie jest dla Iyera niczym niezwykłym, nawet jeśli ogranicza się wyłącznie do utworów instrumentalnych, jak ma to miejsce w tym przypadku.

Album *Compassion* raczy nas opowieściami o miłości, stracie, walce i samostanowieniu – pełnymi emocjonalnych przyływów i odpływów, doświadczeń i niuansów, ale jednocześnie dowodzi po raz kolejny, że Vijay Iyer w operowaniu techniką i budowaniu napięcia nie ma sobie równych. Tak jakby rozpacz i zawrotny optymizm, którymi nasycił swoje kompozycje, były zawsze o krok od prawdziwej rozpacz i zawrotnego optymizmu. Tu wszystko rozczytuje się gdzieś na granicy i ostrzu noża, czemu *Oh* i *Sorey* dzielnie sekundują. Bazując na tak kameralnym instrumentarium, *Compassion* jawi się jako najwspanialsza płyta w dorobku Iyera. Natomiast podejście tria do utworu *Drummer's Song* Geri Allen to swoista wisienka na torcie – pojawiająca się znikąd na samym końcu. ●

Bartosz Szarek



The Messthetics & James Brandon Lewis

Impulse! Records, 2024

Punk i jazz – te dwa słowa ma wydziarane na palcach... Wojtek Mazolewski. To według mnie idealne połączenie. Oczywiście o ile nie jest usprawiedliwieniem dla prostoty i prymitywizmu w jazzie, a raczej próbą nadania jazzowi punkowej energii i szalonej ekspresji. Działania takie zyskują na wiarygodności, gdy za tego rodzaju syntezę biorą się artyści, którzy niejednokrotnie udowodnili swoją wartość we własnym środowisku. Tym razem zabrał się za to zespół The Messthetics, czyli sekcja rytmiczna legendarnej posthardcore'owej grupy Fugazi, uzupełniona o gitarzystę Anthony'ego Piroga oraz jednego z najbardziej cenionych saksofonistów jazzowych młodych pokoleń Jamesa Brandona

A U T O P R O M O C J A

radioJazz.fm

Kolory materii

wtorek 19:00

zaprasza Marek Szerszenowicz

Lewisa, w którym niektórzy widzą współczesną reinkarnację Johna Coltrane'a. Artyści łączą siły nie po raz pierwszy. Dość wymienić tylko ubiegłoroczny (znakomity zresztą) album *Eye of I* Lewisa, który wieńczy wspinała rockowa (!) kompozycja *Fear Not* z udziałem The Messthetics.

Tym razem role się odwróciły i to Lewis niejako „gości” u Messtheticsów, choć sam tytuł albumu - niezbyt wyszukany *The Messthetics and James Brandon Lewis* - wskazuje na równorzędność partnerów. W przypadku tak doborowego towarzystwa można było być pewnym jakości, nie do końca zaś kierunku. Dwa single zapowiadające płytę - *Emergence* i *That Thang* - przypominały swoją strukturą raczej punkrockową piosenkę, w której zamiast wokalisty ze zdartym gardłem mamy na pierwszym planie popisy instrumentalistów, a zwłaszcza świdrujący saksofon Lewisa. Takiej płyty się spodziewałem i - o dziwo! - takiej płyty nie otrzymałem.

Na krążku dominują dłuższe, rozbudowane formy, które estetyką przypominają raczej fusion. Słychać

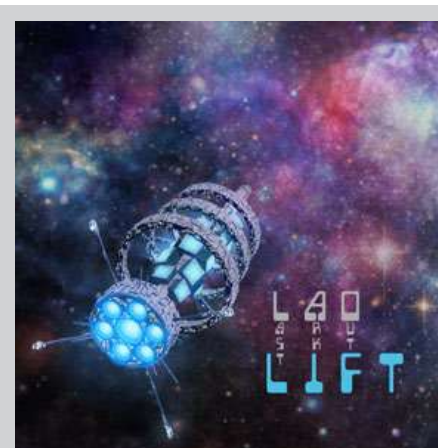
to dobrze w otwierającym *L'Orso*, które plasuje się w pobliżu Mahavishnu Orchestra (mimo że ta grupa nie miała saksofonisty). I choć często utwory rozwijają się niespiesznie i zacinają od repetytywnej figury basowej Joe Lally'ego (jak w najdłuższych *Boatly* i *Railroad Tracks Home*), to jednak nie sekcja rytmiczna jest tu najważniejsza, a gitarzysta Anthony Pirog, być może najbardziej wyrazisty i... niepasujący element tego składu. Jego gra miejscami przywodzi mi na myśl brzmienia, którymi zachwycają się profesrowie w konserwatoriach i akademiach jazzowych. Brzmi poprawnie, ale trochę za grzecznie i zbyt matematycznie. Muzyka zyskuje na jakości, gdy odpina wrotki - tak jak np. w kompozycji *The Time Is The Place*, którą ozdabia drapieżna solówka Piroga.

Nie brakuje tu pięknych melodii, dramaturgii i mroku, który chyba nawet mógłby się sprawdzić w filmie z gatunku noir. Czy na pewno jednak tego od nich oczekiwaliśmy? To udana płyta, choć miejscami sprawia wrażenie zbyt powściągliwej. Spodoba się raczej

miłośnikom jazzu niż punk rocka. Ostatecznie więc nie dziwi, że ukazała się pod szyldem kultowej wytwórni Impulse! Records.

(A tym, którzy chcieliby posłuchać Jamesa Brandona Lewisa z hardcore'ową ekspresją, niezmiennie polecam wspomnianą wyżej płytę *Eye of I*, nagraną w jego skromnym triu i wydaną w labelu Anti-, wywodzącym się z punkowego Epitaph Records. Tytułowy utwór wskrzesza ogień na miarę szwedzkiej grupy Fire!). ●

Karol Kotański



Last Ark Out – Lift

Last Ark Out, 2024

Kanadyjski kwintet Last Ark Out na swoją drugą płytę zaprosił pokazną grupę uznanych i rozpoznawalnych także w Polsce gości. Zagrali z nim

m.in.: Larnell Lewis (Snarky Puppy), a także Sarah Thawer, Sasha Berliner i Allison Au. Nie jest łatwo zaklasyfikować muzykę z albumu *Lift*, ale zapewne nie ma takiej potrzeby. Słuchacz odnajdzie tu jazz z elementami funku, może też trochę rocka. Nie brakuje elektroniki, więc utwory te powinny spełnić swoją funkcję w realiach klubowych, niekoniecznie jazzowych.

Lift Last Ark Out mocno się rozpoczyna, od razu też zwraca uwagę swoją różnorodnością. Brzmienia, tempa, klimatu. Zaczyna się ścianą elektronicznych dźwięków, którą chętnie usłyszałbym na koncercie. To mocne wejście, robiące wrażenie na słuchaczu, przechodzi w uczucie oczekiwania i niepokoju. Co będzie dalej? Na szczęście dla nas po nastroju pełnym pytań pojawia się uspokojenie pozwalające zebrać siły do skoku na funkowe wody. Przy trzecim utworze mamy już do czynienia z klimatem energetycznym, zwawym i w zasadzie tanecznym. Ale ten trend jest tylko chwilowy, po chwili trwającej jedną ścieżkę wracamy bowiem

do muzyki bardziej złożonej, zawierającej zabawy dźwiękiem, w tym brzmieniem syntezatorów. Idąc dalej, znalazło się też miejsce na klimaty balladowe wsparte akustycznym saksofonem, pozwalającym się odprężyć i zrelaksować. Ta zmienność będzie słuchaczom towarzyszyła do końca płyty.

I tutaj naszła mnie refleksja. Czegoś mi bowiem w tej płycie brakowało. Nie bardzo wiedziałem czego, ale w końcu odkryłem, że zabrakło mi w tym człowieka. Zespół elektryczny to nie to samo co zespół pełen instrumentów elektrycznych i elektronicznych. Może to subtelna różnica, ale jakże istotna w odczuwaniu muzyki. W tworzeniu własnego stylu, pewnej rozpoznawalności indywidualnych cech muzyków. Formacja Last Ark Out jest na tym krążku trochę za bardzo „plastikowa”, bezosobowa. Fragmenty saksofonowe były ożywcze, bo wprowadzały ludzki pierwiastek. Co nie zmienia faktu, że warto tej płyty posłuchać. Ale czy będzie się do niej wracać? ●

Yatzek Piotrowski



Igor Zakus – *I'm Alive*

Igor Zakus, Juliya Oliynyk, 2024

Igor Zakus to basista z Ukrainy, uznany na lokalnym rynku. Nie będę kłamał, że znałem jego postać, ale tym, co szczególnie cenię sobie w fachu recenzenta, jest możliwość poznawania artystów i ich dokonań – i to takich, do których pewnikiem samodzielnie bym nie dotarł. Dzięki mojemu ćwiczeniu teraz i Czytelnik ma szansę poszerzyć horyzonty. *I'm Alive* to płyta kontemplacyjna, refleksyjna, można by rzec – niemal uduchowiona, co zdają się potwierdzać nazwy niektórych kompozycji (z ang. *Wiara, Miłość, Nadzieja, Wyznanie, Oczekiwanie, Droga do domu*), jak i ogólna atmosfera. Dużo tu tkliwych melodii, przestrzeni, ale i emocjonalnych zrywów. Minimalizm w doborze środków miejscami utula, niekiedy pozostawia wiele niedopowiedzeń, czasem tchnie ciepłem

harmonijnych dźwięków, innym razem przebudza chwilową intensywnością ekspresji (tu: głównie saksofonu tenorowego). „Umiejscowienie” akustycznej gitary basowej Zakusa na ogólnym planie dźwiękowym przypomina mi nieco zabiegi Eberharda Webera, choć, ma się rozumieć, nie w kwestii brzmienia samego instrumentu, a raczej jego wyrazistości na tle pozostałych faktur, śmiałości grania melodyjnego, nieograniczania się tylko do podkładu. Z niegdyśiejszymi pomysłami skandynewskiego basisty kojarzą mi się też wokalizy pojawiające się miejscami między dźwiękami instrumentów.

A skoro jesteśmy przy składzie – gdzieś w toku płyty oprócz kwartetu fortepian-bas-perkusja-saksofon do projektu dołączają wspomniane wokale (damski i męski), gitara czy trąbka skrzydłówka. Nie są to zmiany rewolucyjne, a raczej stanowiąc zgrabne urozmaicenie formuły. Formuły, jaką jest niespieszny, jazzowy (mainstreamowy) storytelling, czyli tkanie angażującej, zrozumiałej, potocznej narracji. Jak zdradza książeczka płyty, każdy z zawartych tu numerów odzwierciedla emocje

związane z konfliktem, który aktualnie toczy się u naszych ukraińskich sąsiadów. Równie dobrze tytuł krążka można rozumieć szerzej i odnieść go chociażby do naszych codziennych „walk”. A zatem *I'm Alive* i do przodu! ●

Wojciech Sobczak-Wojeński



Giuseppe Doronzo / Andy Moor / Frank Rosaly – *Futuro Ancestrale*

Clean Feed, 2024

Czasy, w których Clean Feed wydawała ledwie parę płyt rocznie, już dawno minęły. Renoma jednego z najbardziej interesujących europejskich okołojazzowych labeli zaczęła maleć, gdy zwiększyła się jego produkcyjna aktywność. Do katalogu lizbońskiego wydawnictwa weszło nieco więcej akademickiego mainstreamu, jednak wciąż znaleźć

w nim można nowe, eksperymentujące głosy. Jednym z nich jest tegoroczny nabytek Clean Feed – włoski saksofonista Giuseppe Doronzo. Doronzo, jak sam twierdzi, gra jazz śródziemnomorski. Tę niecodzienną wizję realizuje przede wszystkim w łączącym włoski folklor z free jazzem zespole Ava Trio, jak również w duecie z perkusjonalistą Pino Basile (wspomniała minimalistyczna płyta *Aterr Aterr*) oraz solo, grając nie tylko na saksofonie barytonowym, lecz także na przeróżnych tradycyjnych fletach a nawet na irańskich dudach zwanych ney-anbān. *Futuro Ancestrale* to jego debiut w składzie z brytyjskim gitarzystą Andym Moorem znanym z anarchopunkowych grup The Ex i Dog Faced Hermans oraz doświadczonym amerykańskim perkusistą Frankiem Rosalem. Album ten został nagrany podczas koncertu w klubie Bimhuis, w Amsterdamie w czerwcu 2022 roku.

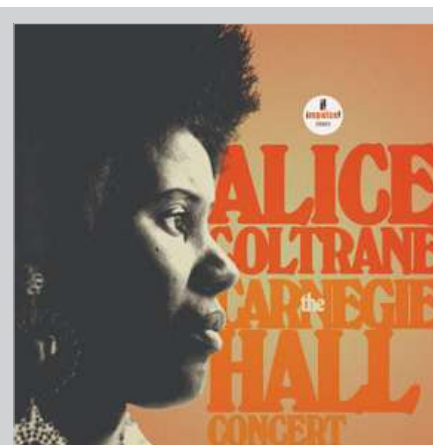
Choć taki skład może obiecywać niezłe szaleństwo, płyta rozpoczyna się niespiesznie mrocznym ambientem *Neptune*. Burcząca nisko gitara Moora tworzy pojedyncze zgrzyty, których czepiają się upiorne gongi

i uporczywie dobijające się talerze Rosaly'ego, brzmiące jakby skradały się coraz bliżej ku słuchaczowi, niczym wytrawny drapieźnik. Dołącza do nich Doronzo, wydychając z dud jednostajny dron, brzmiący jak niezemski zew wydobywający się z zapomnianych, pierwotnych jaskiń. Bardziej żywiołowo robi się dopiero w numerze *Magma*. Z początku pierwszy plan przejmują atonalne, szarpane partie gitary, lecz później zostają przykryte melodyjną partią dud, przedradzającą się w ciche ćwierkanie, kojarzące się z Johnem Zornem z pierwszej płyty *The Golden Palominos*.

Kluczowym założeniem tego materiału jest dialog nowoczesności z tradycją, który muzycy realizują poprzez ogrywanie dawnych motywów na nowoczesnych instrumentach przy użyciu nieortodoksyjnych technik oraz generowanie dźwięków na wskroś współczesnych przez instrumenty tradycyjne. Ta intencja najmocniej wybrzmiewa w *Digging the Sand*, czyli nowej wariacji na temat kompozycji o tym samym tytule, oryginalnie pochodzącej z albumu *Digging the Sand* Ava Trio z 2019 roku. Wokół długiego sampla z medytacyjnymi

zaśpiewami, na tle prostego, snującego się rytmu, Doronzo niezwykle sprawnie tworzy podmuchy przypominające do złudzenia syntezatorowe szумы lub mruczenie mooga. Następnie sięga po baryton, prowadząc niespieszne, zmysłowe motywy, z którymi dialoguje rozstrojona, dzwoniąca gitara Moora. Zupełnie inną interpretację tego międzyepokowego dialogu przedstawia utwór bonusowy *Graduate of Witchcraft*. Zaskakuje on niemal piosenkową, pogodną formą, która mocno odstaje od reszty materiału. Trio korzysta w nim z południowej, entuzjastycznej melodyjności, która zestawiona z gitarowym dysonansem zaczyna układać się w coś na kształt zaginionego utworu *The Ex*. *Futuro Ancestrale* okazuje się materiałem bardziej kontemplacyjnym niż energetycznym, z wyrazistą tożsamością opartą na zadziwiających synergii gitary i instrumentów dętych, przy których bardziej zachowawczo wypada gra Rosaly'ego. To album poszerzający artystyczny język Doronzo, ugruntowany jednak na jego wcześniejszych nagraniach dużo bardziej ekspansywnych. ●

Mateusz Sroczyński



Alice Coltrane – *The Carnegie Hall Concert*

Impulse! Records, 2024

Z głębokiego cierpienia, które dotknęło na kilka lat Alice Coltrane po niespodziewanej śmierci męża, udało się jej wydostać dzięki podróży do Indii i Sri Lanki. Tam skorzystała z przewodnictwa duchowego guru Satchidanandy. Był on już wtedy dość dobrze znany w Stanach Zjednoczonych i przymierzał się do utworzenia tam ośrodków medytacyjnych, zaczynając od Nowego Jorku. Koncert w Carnegie Hall, zaplanowany na 21 lutego 1971 roku, miał służyć zebraniu funduszy na ten cel. Zamiar zresztą się powiódł, a utworzony dzięki temu ośrodek istnieje do tej pory. Promotor koncertu nie był pewien reakcji publiczności i zaplanował trzy występy o całkowicie odmiennym charakterze – balladowym (Laura

Nyro), freejazzowym (Alice Coltrane) i popowym (The Rascals). Z tego powodu, zakładając, że muzyka Alice Coltrane nie będzie dobrze przyjęta, przed koncertem poprosił, aby zespół zagrał najwyżej 20 minut. Tymczasem na widowni pojawiła się zróżnicowana elita intelektualna Nowego Jorku, otwarta na wszelkie nowości. Widząc jej reakcję, promotor zezwolił na wydłużenie występu.

Koncert w zamierzeniu miał być wydany na płycie. Jednak mimo że zespół Alice składał się oprócz niej z podwójnego kwartetu, sala zapewniła zaledwie siedem mikrofonów. Dlatego muzyków grających na instrumentach burdonowych (Tulsi Reynolds na tamburze i Kumar Kramer na fis-harmonii) nagrywano w tle, mikrofonami ustawionymi przy innych instrumentach. Na basach zegrali Jimmy Garrison i Cecil McBee, na bębnach – Ed Blackwell

i Clifford Jarvis, na instrumentach dętych – Pharoah Sanders i Archie Shepp. Sama Alice w pierwszej części koncertu zagrała na harfie, w drugiej na fortepianie. Dwa pierwsze utwory to transowe, rozbudowane improwizacje na bazie kompozycji ze świeżo wydanej płyty *Journey in Satchidananda* – tytułowa i *Shiva-Loka*. Potem na ponad 45 minut zespół przechodzi w zaawansowane free, grając dwie kompozycje Johna Coltrane'a: *Africa* i niewydaną jeszcze wtedy na żadnej płycie *Leo*.

Odzyskanie tych taśm nie odbyło się bez przygód. Nagranie było bardzo wysokiej jakości, powstała też kopia zapasowa, zachowująca ok. 80 procent jakości oryginalnału. Muzyka Alice Coltrane spotykała się wtedy z nieskrywaną niechęcią zarządu wytwórni Impulse! Gdyby nie zainteresowanie sukcesywnym wydawaniem

nowych albumów z archiwów sesji nagranych Johna Coltrane'a, pozbyliby się pianistki w mgnieniu oka. Oryginalne taśmy z tego koncertu zostały najpierw odłożone na półkę, potem zniszczone. Na szczęście zachowana kopia zapasowa, poddana współczesnym zabiegom technicznym, daje całkiem przyzwoite brzmienie.

Doszło tu do dwóch szczęśliwych zbiegów okoliczności – na szczęście promotor zrozumiał reakcję publiczności i zamiast 20 zyskaliśmy ponad 70 minut niezwykłego przeżycia, a wrażliwy inżynier dźwięku umiał przeciwstawić się bossom korporacyjnego biznesu muzycznego. Dla mnie oświadczenie ta płyta jest syntezą tego, co u Alice Coltrane najlepsze, i pomimo że wielokrotnie już ją przesłuchałem, wciąż nie zdjąłem jej z gramofonu. ●

Cezary Ścibiorski

PLAYLISTA 5-6/2024





Jacek Górecki – Michaś. Wywiad rzeka z Michałem Urbaniakiem

Marginesy, 2024

Michaś. Wywiad rzeka z Michałem Urbaniakiem – wydany przez renomowane wydawnictwo Marginesy – po raz kolejny rzuca światło na życie i dokonania wyjątkowego polskiego artysty. Michał Urbaniak, skrzypek, saksofonista, kompozytor, aranżer i producent – i obywatel świata – uznawany jest za jednego z największych muzyków jazzowych w historii. Już we wczesnych latach kariery współpracował z takimi gigantami polskiego jazzu jak Krzysztof Komeda i Andrzej Trzaskowski. Następnie, dzięki swojemu

talentowi, pracowitości i determinacji, przeniósł się do Stanów Zjednoczonych. Zasłynął tam jako współtwórca stylu fusion i pionier włączania rapu do jazzu. Zapisał się także jako wybitny łowca talentów. Odkrył m.in. takich muzyków jak Kenny Kirkland, Bernard Wright czy Marcus Miller.

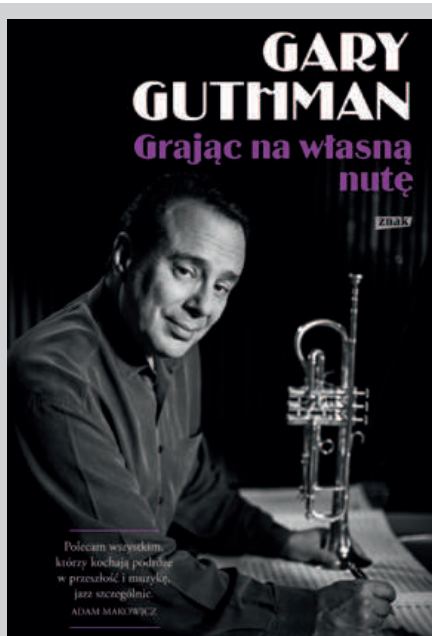
Urbaniak jest także doskonałym rozmówcą, obdarzonym ogromną erudycją i niezwykłą pamięcią. Jego opowieść jest przede wszystkim o ludziach, wobec których jest pełen życzliwości i lojalności. Jest nie tylko fascynującym źródłem informacji o życiu artystycznym i muzyce, ale także o historii, kulturze i świecie jazzowym. Pomimo osiągnięć i sławy Urbaniak pozostaje skromny, zachowując ujmujący dystans do siebie. Swoistego smaku dodają książce bardzo szczere wypowiedzi wybitnego muzyka o swoim, pełnym zawirowań, życiu prywatnym.

Jednakże choć książka zachwyca treścią, można mieć zastrzeżenia co do samego prowadzenia wywiadu. Pytania wydają się przypadkowe, brakuje

spójnego wątku – chronologicznego, historyczno-kulturowego czy muzycznego. Często wydaje się, że autor pyta bez zainteresowania, a pewne nieścisłości w odpowiedziach pozostają z niejasnych przyczyn niewyjaśniane. Nasuwa się od razu porównanie do rozmów z Tomaszem Stańką, przeprowadzonych przez Rafała Księżyka (*Desperado. Tomasz Stańko – autobiografia*). Tamta książka, pomimo czternastu już lat od wydania, cały czas stanowi epicki portret człowieka i epoki, pełen głębi i rzetelnej wiedzy. W przypadku wywiadu z Michałem Urbaniakiem w wielu przypadkach zamiast dociekania np. historii poszczególnych nagrań czy muzyków biorących w nich udział, dziennikarz skupił się na kwestiach politycznych, które już po kilku miesiącach straciły na aktualności.

Mimo tego książka pozostaje ważnym dokumentem historii polskiego jazzu i wartościowym źródłem informacji o życiu i twórczości niezwykłego artysty. ●

Cezary Ścibiorski



Gary Guthman – Grając na własną nutę

Znak, 2023, tłumaczenie: Piotr Pieńkowski

Brzmienie saksofonu Guthmana było mi dobrze znane, natomiast niemałym zaskoczeniem jest bogactwo jego muzycznego – i nie tylko – życiorysu. Amerykanin w 2008 roku osiadł na stałe w Warszawie, gdzie mieszka z żoną, znaną harfistką Małgorzatą Zalewską-Guthman. Jego biografia jest zręcznie napisana i dobrze się ją czyta. Życiorys Guthmana kipi wielkimi nazwiskami, zarówno jazzu, jak i muzyki popularnej, a także zabawnymi, czasem przerażającymi, perypetiami, takimi jak spotkanie z Hells Angels po jednym z koncertów, kiedy niezbędna okazała się policyjna eskorta

ochraniająca ucieczkę artysty przed groźnym gangiem motocyklowym. Książka nie jest linearnym, chronologicznym zapisem wydarzeń, a raczej zbiorem opowiadań z bogatej historii kariery muzyka. Guthman wielokrotnie podkreśla, jak wiele miał szczęścia, napotykając na swojej drodze wielkich mistrzów, z których wiedzy i doświadczenia umiejętnie korzystał. Oprócz muzycznych wątków są też wzruszające opisy relacji z ojcem i matką, czy polsko-żydowskiej historii rodzinnej, która zaowocowała skomponowaniem musicalu *List z Warszawy*.

Guthman barwnie przedstawia początki swojej muzycznej drogi, szczegółowo opisując inicjację muzyczną – wspinaczkę na strych, gdzie w starej walizce znajduje zakurzone płyty gramofonowe z matczynej kolekcji, i piorunujące wrażenie, jakie zrobił na nim dźwięk trąbki i orkiestry Harry'ego Jamesa w hitowym standardzie *You Made Me Love You* i wirtuozerskim wykonaniu *Lotu trzmiela*. Miał zaledwie dziewięć lat, kiedy oświadczył nauczycielce rekrutującej członków do szkolnej orkiestry, że chce grać na trąbce, tak jak Harry James w *Locie trzmiela*.

Zaproponowano mu najmniej popularną tubę, więc po powrocie do domu zrelacjonował rozmowę rodzicom i przekonał zachwyconą jego nowo odkrytą pasją matkę do zakupu trąbki. W dziesiąte urodziny rodzice zabrali go do sklepu muzycznego, gdzie zaskoczył wszystkich łatwością, z jaką wydobyl pierwszy dźwięk z wymarzonego instrumentu. Od tej chwili nie rozstawał się z trąbką, biorąc prywatne lekcje i codziennie ćwicząc w piwnicy.

W wieku czternastu lat dostał się do młodzieżowego zespołu dixielandowego, w którym, jak się okazało, konieczne były nie tylko umiejętności instrumentalne, ale także stopowanie i gra na trąbce z jednoczesnym wykonywaniem gimnastycznych pajacyków. Te dość oryginalne doświadczenia zaowocowały w wieku siedemnastu lat awansem do Orkiestry Symfonicznej Portland Juniors i fascynacją muzyką big-bandami. Od początku studiował i sam próbował pisać aranżacje na orkiestry. Oprócz kariery solisty w wielu orkiestrach w Kanadzie i Stanach Zjednoczonych, u boku światowych sław jazzu i muzyki pop, Guthman jest też szanowanym aranżerem i liderem big-bandów

na całym świecie. Ze szczególnym sentymentem wspomina występ w nowojorskiej Carnegie Hall i spotkanie z Milesem Davisem.

Guthman przejmująco opisuje moment, kiedy „stracił głos”. Kombinacja zbyt intensywnego grania i kwestii zdrowotnych spowodowała, że podczas jednego z koncertów nagle okazało się, że nie jest w stanie wydobyć z trąbki żadnego dźwięku. Po konsultacjach medycznych i muzycznych musiał nauczyć się grać od początku, mozolnie ćwicząc przez dwa lata. Spędził ten czas na studiowaniu filozofii i astrologii, szukając nowego brzmienia i własnej drogi. Szczególnym wydarzeniem było spotkanie żony Małgorzaty, znanej harfistki, na

pokładzie liniowca, na którym oboje występowali. Początki nie rokowały dobrze, ponieważ siedząc na widowni podczas jej występu, Gary zajęty był głośną rozmową z dawno niewidzianym przyjaciелеm. Wielokrotne próby przeprosin za karygodne zachowanie nie odnosiły skutku, ale Guthman nie poddał się i po wielu tygodniach udało mu się zjednać Małgorzatę i stworzyć związek, który poskutkowało przeprowadzką do Polski, gdzie mieszka do dziś.

Zabawna, z perspektywy czasu, jest historia nieodłącznej w życiu każdego muzyka trasy „z piekła rodem”, podczas której wydarzyła się prawie każda możliwa katastrofa: od niestroniącego od alkoholu agenta muzycznego

i kierowcy w jednej osobie poprzez znikającego z gotówką kierownika, niekompetentnych, delikatnie mówiąc, muzyków i fortepian, któremu w trakcie koncertu odpadła noga...

Guthmanowi udaje się stworzyć barwny, nie tylko muzyczny, portret Ameryki, zrelacjonować różnice międzykulturowe i międzyklasowe. Jest też wzruszający opis relacji rodzinnych, z matką, która odeszła po długiej chorobie, i ojcem, którego militarna kariera i udział w wojnie odbiła się głębokim piętnem na jego osobowości. Fascynujących relacji, anegdot, zarówno zabawnych, jak przerażających wpadek jest o wiele więcej – zachęcam do lektury. ●

Basia Gagnon

A U T O P R O M O C J A

radioJazz.fm

JAZZPRESSIONIZM

poniedziałek-piątek 13:00-15:00

zaprasza Piotr Wickowski



Ministerstwo Kultury
i Dziedzictwa Narodowego



Narodowy
Instytut
Muzyki
i Tańca

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury w ramach programu „Muzyka”, realizowanego przez Narodowy Instytut Muzyki i Tańca

KONCERTY

27

kwietnia

- 9

maja

10. JAZZTRZĘBIE FESTIWALSALA KONCERTOWA PSM I I II ST. IM. PROF. JÓZEFA ŚWIDRA,
PLANETARIUM ŚLĄSKIE, RESTAURACJA STARY ZDRÓJ;
JAZZTRZĘBIE-ZDRÓJ, CHORZÓW

Trwa jubileuszowa, dziesiąta edycja Festiwalu JAZZtrzębie. 27 kwietnia odbędzie się koncert po raz pierwszy realizowany w Planetarium Śląskim w Chorzowie, w którym Przemysław Strączek (gitara, looper), Marcin Kaletka (saksofony) i Patryk Dobosz (perkusja) wystąpią w towarzystwie wizualizacji przestrzennych tworzonych przez Daminę Jabłkę i Grzegorza Przybyła. 8 kwietnia w restauracji Stary Zdrój odbędzie się jam session rozkręcone koncertem tria Macieja Kitajewskiego, natomiast 9 maja w sali koncertowej Państwowej Szkoły Muzycznej I i II st. im. J. Świdra Przemysław Strączek Quartet zagra z Raphaëlle Brochet, jednak wstęp zarezerwowany będzie wyłącznie dla posiadaczy „wejściówki Jazz Fana”. Ponadto do 10 maja będzie można oglądać wystawę fotografii autorstwa Anety i Macieja Kaników zatytułowaną *JAZZ-trzębie w Powiększeniu*. W jej skład wchodzi zdjęcia w wielkim formacie z poprzednich edycji festiwalu.. **WIĘCEJ >>**

PRZEWODNIK

30

kwietnia

- 3

maja

WIOSNA JAZZOWA ZAKOPANE 2024TEATR IM. STANISŁAWA IGNACEGO WITKIEWICZA,
KOMBINAT, ZAKOPANE

Tegoroczna zakopiańska Wiosna Jazzowa rozpocznie się 30 kwietnia za sprawą koncertów Magdaleny Meg Krzemień, duetu Napiórkowski / Lesicki oraz grupy Andrzej Dąbrowski & All Stars, którzy zabrzmiają w Teatrze im. Stanisława Ignacego Witkiewicza. W tym samym miejscu 1 maja o godzinie 18.00 zagrają Hanna Banaszak i Jazz Band Młynarski Masecki, natomiast o 13.00 Dizzy Boys Brass Band dadzą koncert plenerowy na rogu ulic Krupówki i Weteranów Wojny. Wydarzenia pozostałych dwóch dni festiwalu zostały ulokowane w centrum kulturalnym Kombinat – w nim Mark Verba Quartet z Grzechem Piotrowskim i Reggiem Washingtonem, zespół New Bone, Peter Lipa oraz Dan Barta, któremu towarzyszyć będzie Robert Balzar Trio. Festiwal poprzedziła konferencja prasowa z 21 marca oraz prolog muzyczny z 18 kwietnia zwieńczony koncertem Czamanova Jazz Trio. **WIĘCEJ >>**



TRUE TONE FESTIVAL

GLIWICE **20**
24/05
- 1/06 **24**

SZCZEROŚCI SZUKAMY W MUZYCE

■ **24/05**
WOJTEK
MAZOLEWSKI
QUINTET

drzwi: 19.00 start: 20.00
RUINY TEATRU VICTORIA

■ **25/05**
AKUSMI (FR)
MAXIME DENUC (BE)
"Nachthorn"

drzwi: 17.00 / AKUSMI 18.00 / MAXIME DENUC 20.00
RUINY TEATRU VICTORIA

■ **26/05**
WILLIAM'S THINGS
(GÓRCZYŃSKI, PALMER, WIRACKI)
BASTARDA TRIO "X"

DRZWI: 17.00 / WILLIAM'S THINGS 18.00 /
BASTARDA 20.00 / RUINY TEATRU VICTORIA

■ **30/05**
HOSHII
(WIĘCEK, TARWID, MUCHA, BERDZIK)
JAZZPOSPOLITA

drzwi: 17.00 / HOSHII 18.00 / JAZZPOSPOLITA 20.00
SCENA BOJKÓW, PARKOWA 5

■ **31/05**
SIEMA ZIEMIA
ZIMA STULECIA
(PĘDZIWIATR, RAK)

drzwi: 17.00 / SIEMA ZIEMIA 18.00
/ ZIMA STULECIA 20.00
SCENA BOJKÓW, PARKOWA 5

■ **01/06**
NINJA EPISKOPAT
BŁOTO

drzwi: 17.00 / NINJA EPISKOPAT 18.00 / BŁOTO 20.00
SCENA BOJKÓW, PARKOWA 5

BILETY
CKV.SYSTEMBILETOWY.PL
CENTRUM INFORMACJI KULTURALNEJ
I TURYSTYCZNEJ W GLIWICACH
ORAZ PRZED KONCERTAMI

WIĘCEJ INFORMACJI
WWW.TRUESTONE.PL | FB.COM/TRUESTONEFESTIVAL



KULTURA
ZMIENIA

ORGANIZATOR

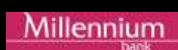


ORGANIZATOREM
CENTRUM KULTURY
VICTORIA
JEST MIASTO GLIWICE



gliwicka
aplikacja
miejscowych
aktywności

SPONSOR



PARTNERZY



PATRONI MEDIALNI



DOBRY AFTER
ZAPEWNI
STARY KUFEL



KONCERTY

4

maja

MICHAŁ URBANIAK

CAVATINA HALL, BIELSKO-BIAŁA

W bielskiej hali Cavatina Hall 4 maja wystąpi Michał Urbaniak, który zaprezentuje swoje ulubione ostatnio przedsięwzięcie, czyli *Organator*. Jest to koncert rytmicznego jazzu nawiązujący do jego korzeni, w centrum którego znajdują się organy Hammonda używane przez Kajetana Galasa. Projekt jest hołdem, jaki Urbaniak składa pamięci swojego przyjaciela Wojciecha Karolaka. Z Urbaniakiem (saksofon tenorowy, saksofon altowy) oprócz Galasa wystąpią także perkusista Frank Parker, gitarzysta Gabriel Niedziela i trębacz Piotr Wojtasik. [WIĘCEJ >>](#)

17-19

maja

31. JAZZ FESTIVAL JAZZONALIACENTRUM KULTURY I SZTUKI – DOM KULTURY OSKARD,
KONIN

Tegoroczną edycję konińskich Jazzonaliów 17 maja zainauguruje tak zwany Wieczór Prezydencki, podczas którego wystąpią kolejno Big Band Państwowej Szkoły Muzycznej w Koninie wraz z zaprzyjaźnionymi muzykami, Kasia Pietrzko Trio oraz Urszula Dudziak z towarzyszeniem Rodziewicz Quartet. Dzień drugi należy do Sławka Jaskułkego, który da solowy koncert na fortepianie, a także Grażyny Auguścik, która zaprezentuje publiczności materiał ze swojej ostatniej płyty *2 the Light*. 19 maja koncertem finałowym festiwal zamknie amerykańska wokalistka Stacey Kent. Impreza przewiduje również wydarzenia towarzyszące, takie jak projekcja filmu *Ula* w reżyserii Agnieszki Iwańskiej (17 maja) oraz wystawa finalistów 5. Międzynarodowego Konkursu Plakatu We Want Jazz, którą będzie można oglądać przez wszystkie trzy dni trwania festiwalu. [WIĘCEJ >>](#)

PRZEWODNIK



FUNDACJA
EDUKACYJNA
PRO MUSICA



LESZNO
MIĘDZYNARODOWE
WARSZTATY
JAZZOWE
INTERNATIONAL
JAZZ
WORKSHOP

14-21.07.2024

ZAPISY: WWW.PRO-MUSICA.ORG.PL
KOSZT UCZESTNICTWA: 900 ZŁOTYCH
LICZBA MIEJSC OGRANICZONA!

WYKŁADOWCY:

PAULINA GOŁĘBIEWSKA - WOKAL • **DANA VYNNYTSKA** - WOKAL
AGNIESZKA MACIASZCZYK - EMISJA GŁOSU • **TOMASZ WENDT** - SAKSOFON
HANS PETER SALENTIN - TRĄBKA • **DAWID KOSTKA** - GITARA
KRZYSZTOF DYS - PIANO • **JAROSŁAW BUCZKOWSKI** - AKORDEON
MICHAŁ KAPCZUK - KONTRABAS, GITARA BASOWA • **FRANK PARKER** - PERKUSJA
MARCIN JAHR - PERKUSJA

ZAJĘCIA GRUPOWE:

MACIEJ GIŻEJEWSKI - ETNICZNE JĘZYKI RYTMU
HANS PETER SALENTIN - JAZZ SESSION
ANDRZEJ WINISZEWSKI - HISTORIA JAZZU

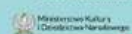
SEKCJA RYTMICZNA:

TOMASZ JĘDRZEJEWSKI - PIANO • **ŻENIA BETLIŃSKI** - KONTRABAS
MATEUSZ MANIAK - PERKUSJA

ORGANIZATOR:



DOFINANSOWANIE:



PARTNERZY:



PATRONAT MEDIALNY:



ENTRÉE:
LIBRE



Dofinansowano ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury



cały
ten

Jazz!
meet!

07.05
2024
19:00

MICHAŁ SALAMON

PROM KULTURY SASKA KĘPA, UL. BRUKSELSKA 23, WARSZAWA
WSTĘP WOLNY


 ONLINE BEZPŁATNIE

ORGANIZATOR

PROM
KULTURY SASKA KĘPA

PATRONAT MOBILNY

Jazzpress radioJazz.cm

 waw4free

PRODUKCJA

euroJazz



NOC MU ZE ÓW

PROM KULTURY
SASKA KEPA
BRUKSELSKA 23
WARSZAWA

● ONLINE BEZPŁATNIE

JAM SESSION
MISTRZÓW
15. URODZINY
RADIOJAZZ.FM
17.05.2024,
GODZ. 20:00
WSTĘP WOLNY

PRACUJĄCY
PROH
KULTURY WARSZAWY

PRACUJĄCY
Jazzpress radiojazz.fm

PRACUJĄCY
waw+free euroJazz

cały
ten

Jazz
Live!

21.05
2024
19:00

PROM KULTURY
SASKA KEPA,
BRUKSELSKA 23
WARSZAWA
BILETY: 30 ZŁ
ONLINE BEZPŁATNIE

KRYSTYNA STANŃKO - ŚPIEW
DOMINIK BUKOWSKI - WIBRAFON
PAUL RUTSCHKA - GITARA BASOWA,
MIKOŁAJ STANKO - PERKUSJA
SZYMON LUKOWSKI - SAKSOFON, FLET

KRYSTYNA STANŃKO QUINTET EURODYKA

ORGANIZATOR

PROM
KULTURY SASKA KEPA

PATRONAT MEDIALNY

Jazzpress radioJazz.fm euroJazz

PRODUKCJA

euroJazz



**SALON
JAZZOWY**
w Pałacu Szustra

Krzysztof Dys Solo

8 maja, godz. 19.00



WTM
100
ROK ZAŁOŻENIA
1914



euroJazz



Stowarzyszenie
Muzyki Jazzowej



**SALON
JAZZOWY**
w Pałacu Szustra

**Stanisław Szczyciński
& Maciej Szczyciński
Norwegia**

22 maja, godz. 19.00



WTM
100
ROK ZAŁOŻENIA
1914



euroJazz



Stowarzyszenie
Muzyki Jazzowej

27-29

maja

**3 NIGHTS IN TRIBUTE TO PETER
BRÖTZMANN**

PARDON, TO TU; WARSZAWA

Po zeszłorocznych koncertach w Pardon, To Tu i w londyńskim Cafe Oto nikt nie mógł przewidzieć, że będą to Petera Brötzmana ostatnie publiczne występy. 22 czerwca zeszłego roku świat obiegła informacja o jego śmierci. Chcąc upamiętnić jego dorobek, klub Pardon, To Tu we współpracy z Matsem Gustafssonem i Johnem Corbettem z Chicago Tentet pracował nad tym, aby pod koniec maja mogli się spotkać na jednej scenie muzycy, z którymi na przestrzeni ostatnich dekad Peter Brötzmann współpracował. Efektem jest trzydniowa celebracja spuścizny niemieckiego saksofonisty, na której podczas 21 koncertów w różnych konfiguracjach wystąpią Caspar Brötzmann (gitara elektryczna), Hamid Drake (perkusja), Jan St. Werner (elektronika), Jason Adasiewicz (wibrafon), Joe McPhee (saksofony), Keiji Haino (gitara, perkusja), Marino Pliakas (gitara basowa), Mats Gustafsson (saksofony i elektronika), Mette Rasmussen (saksofon altowy), Michael Wertmüller (perkusja), Paal Nilssen-Love (perkusja), Per Åke Holmlander (tuba), Rob Mazurek (trąbka, elektronika, perkusja), Stephen O'Malley (gitara) i Virginia Genta (saksofon tenorowy). Wydarzeniu towarzyszyć będzie wystawa zdjęciowa *Brötzmann, In My Focus*, której autorem jest Žiga Koritnik. Będzie można zobaczyć także niepokazywane dotychczas w Polsce filmy o Peterze Brötzmannie. **WIĘCEJ >>**

więcej na stronie

www.jazzpress.pl/koncerty



Filмотeka Narodowa
Instytut Audiowizualny



filmowy
dziedziniec
FINA

Otwieramy
Filmowy Dziedziniec FINA - Kino letnie!

od 18 maja do 12 września, więcej na fina.gov.pl

KONCERTY

3

czerwca

STREFA FREE IMPRO #2: ANIA KARPOWICZ / ZBIGNIEW CHOJNACKI / BOLESŁAW BŁASZCZYK / RYSZARD WOJCIUL

ZAWIEJE (REQUIEM RECORDS), WARSZAWA

Na scenie kolejnych koncertów Strefy Free Impro znajdą się osoby na co dzień działające w różnych środowiskach muzycznych. Ryszard Wojciul – pomysłodawca projektu – będzie zawsze osobiście obecny na scenie w roli prowadzącego rozmowy z artystami, a także muzyka inspirującego lub ingerującego w przebieg zdarzeń na scenie. Drugi koncert cyklu to zderzenie młodości z doświadczeniem i ponownie zderzenie muzycznych stylów: Ania Karpowicz (flet) jest założycielką kooperatywy muzycznej Hashtag Ensemble wykonującej muzykę współczesną, Zbigniew Chojnacki to eksperymentujący w wielu projektach akordeonista, a Bolesław Błaszczyk (wiolonczela) i Wojciul (klarnety) już od niemal 40 lat współtworzą formację The Intuition Orchestra.

WIĘCEJ >>

PRZEWODNIK

28-29

czerwca

JAZZ AROUND FESTIVAL 2024

CENTRUM SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ ZAMEK UJAZDOWSKI, WARSZAWA

Po premierowej edycji Jazz Around Festival w Zamku w Mosznej i zeszłorocznej odsłonie w katowickim NOSPRze i MCK-u, wydarzenie przeniosło się tym razem do warszawskiego Zamku Ujazdowskiego oraz otaczających go parkowych terenów. Pierwszego dnia wystąpią Alfa Mist, Avishai Cohen Trio, Emily King, Giacomo Turra & the Funky Minutes, trio Łona / Konieczny / Krupa, Madison McFerrin, Nubya Garcia, Nene Heroine, Poluzjanci oraz Youngr. Dzień drugi to z kolei występy Ani Szarmach, Breky Boya, Geejaya, Jazzbois, Joela Culpeppera, Big Bandu Marcina Maseckiego i grupy Wojciech Mazolewski Quintet. Od początku festiwalowi towarzyszy idea *around*, wyrażająca otwartość, łączenie różnych perspektyw, środowisk, kultur czy gatunków. Oznacza również eksplorację różnych brzmień, stylów i tradycji muzycznych oraz otwarcie się na różnorodność artystyczną i kulturową. **WIĘCEJ >>**



Spotkania dla dzieci
w wieku przedszkolnym
+ opiekun



WARSZTATY
MUZYCZNE



Król Jazzu | saksofon

Magdalena Este **ŚPIEW, FORTEPIAN**
Marcin Odyniec **SAKSOFON**

18 maja | sobota | godz. 10:30

PROM Kultury Saska Kępa | Warszawa | ul. Brukselska 23

18 maja | sobota | godz. 12:00

Pałac Szustra | Warszawa | ul. Morskie Oko 2

18 maja | sobota | godz. 14:00

Klub Kultury | Józefosław | ul. Julianowska 67

19 maja | niedziela | godz. 11:00

Ośrodek Kultury Ochoty OKO | Warszawa | ul. Grójecka 75

Mistrz Fortepian

Magdalena Este **ŚPIEW, FORTEPIAN**
Mateusz Kaszuba **FORTEPIAN**

1 czerwca | sobota | godz. 10:30

PROM Kultury Saska Kępa | Warszawa | ul. Brukselska 23

1 czerwca | sobota | godz. 12:00

Pałac Szustra | Warszawa | ul. Morskie Oko 2

1 czerwca | sobota | godz. 14:00

Klub Kultury | Józefosław | ul. Julianowska 67

bilety: www.jazzdladzieci.pl

Organizator: **euroJazz**

PROM
KULTURY SASKA KĘPA



OKO Ośrodek
Kultury
Ochoty

Patroni
medialni:

Jazzpress

radioJazz.fm

MAPA 70 FESTIWALI W POLSCE



wejdź na www.jazzpress.pl/mapa



fot. Yatzek Piotrowski

Krok w nowe ćwierćwiecze

*26. Bielska Zadymka Jazzowa – Bielsko-Biała, Zabrze;
Cavatina Hall, Kopalnia Guido, schronisko na Szyndzielni,
Metrum Jazz Club; 13-17 marca 2024 r.*

Marta Ignatowicz



Swoją tegoroczną edycją Bielska Zadymka Jazzowa wkroczyła w nowe ćwierćwiecze. Zamysłem organizatorów było prowadzić festiwal tak, by każdy rok wnosił coś nowego

– coś, co pozwoli uniknąć rutyny i da szansę ciągłego rozwoju. Być może dlatego w tym roku nie spotkaliśmy artysty-rezydenta, który spinałby kłamrą całość programu.

W obszernej propozycji festiwalowej widzowie i słuchacze bielskich koncertów zyskali natomiast „rezydentą” w postaci pięknej sali Cavatina Hall, która była centrum i punktem kulminacyjnym spotkań każdego wieczoru.

85 lat Blue Note

Tym, co spinało całość imprezy, było wspólne obchodzenie 85-lecia istnienia wytwórni płytowej Blue Note Records, a Zadymkowi-cze mogli uczestniczyć w cyklu wydarzeń jej poświęconych. Don Was, prezes labela, stał się pierwszym tegorocznym Aniołem Jazzu, uhonorowanym statuetką przed festiwalem, a w ramach festiwalowej gali koncert dali współpracujący z wytwórnią **Marcus Strickland Twi-Life**, **Nduduzo Makhathini** i **Terence Blanchard**. Muzycznym wydarzeniom towarzyszyła prezentacja okładek płytowych Blue Note Records, projekcja filmu *Blue Note Records Beyond The Notes*, grafiki Blue Note Records – *Światy równoległe / obrazy i dźwięki* oraz odsłuchy płyt: *Loverly* Cassandry Wilson, *The Amazing Buda* Powella oraz *Home Cooking* Jimmy’ego Smitha. Były też liczne imprezy towarzyszące; wśród nich Festiwalowa Scena Promocji – mieszcząca się w Galerii Sfera – wspierała pierwsze ślizgi młodych twórców. Stanęli na niej: **Cyryl Lewczuk Quartet**,

Zuzanna Wajdzik Quintet i **Bartek Golec Sextet**. Natomiast po głównych koncertach, kto żyw, ten zmierzał do Metrum Jazz Club, aby przedłużyć muzyczną ucztę o koncerty **Kosmonautów, 50/50** oraz **Tercetu Kamili Drabek**.

W głębinach

Pierwszy dzień festiwalu rozpoczął się już tradycyjnie 300 metrów pod ziemią. **Siema Ziemia** – elektroakustyczny kwartet – zagrał 13 marca w Kopalni Guido. Zespół w składzie: **Kacper Krupa** (saksofon, syntezatory), **Paweł Wuja HZG** (gitara basowa, moog), **Fryderyk Szulgit** (gitara, syntezatory) oraz **Andrzej Konieczny** (perkusja, syntezatory) wypełnił wnętrze kopalni elektroniką w rytmach breakbeat, techno oraz footwork/juke, łącząc je z jazzową improwizacją. Punktem oddalonym o 1300 metrów przewyższenia od piwnicznej atmosfery kopalni było schronisko na Szyndzielni, gdzie 15 marca na słuchaczy czekał **Kuba Więcek** z projektem *Hoshii*. To najnowsze przedsięwzięcie saksofonisty, w którym bitom nagranych przez Kubę towarzyszy aranż na kwartet jazzowy. Muzyk postawił sobie za zadanie stworzenie takiej produkcji, która redefiniować może brzmienie współczesnego jazzu. Kontekstem dla





muzyki stała się opowieść o istocie z planety oddalonej od Ziemi o kilka galaktyk, znudzonej swoim doskonałym i przewidywalnym życiem, która wyrusza w podróż, by przeżyć coś nowego – i w ten sposób pojawia się na błękitnej planecie. W otoczeniu brzmienia kwartetu Więcka w składzie: **Grzegorz Tarwid** – fortepian, **Max Mucha** – bas, **Miłosz Berdzik** – perkusja przekaz daje do myślenia, a wywiezieni wysoko w górę odbiorcy koncertu dostali szczególną przestrzeń, by się nad nim pochylić.

Rekiny jazzu

Piękna scena Cavatina Hall należała do rekinów jazzu. Pierwszym z nich był Marcus Strickland Twi-Life. Saksofonista zagrał 14 marca ze swoim

kwartetem w składzie: **Mitch Henry** – instrumenty klawiszowe, fortepian, organy, **Dion Kerr** – gitara basowa, oraz **Terreon Gully** – perkusja. Zespół zaprezentował swój muzyczny język tworzony na styku jazzu i hip-hopu w projekcie *The Universe's Wildest Dream*. To najnowsze wydawnictwo Marcusa, stworzone podczas lockdownu w 2020 roku. Podczas prezentacji afrofuturystycznej ścieżki dźwiękowej saksofonista dzielił się swoimi spostrzeżeniami na temat cudowności naszej planety. Projekt ma w zamyśle podnosić w ludziach świadomość naszej obecności na Ziemi i mobilizować do refleksji nad tym, jak możemy o nią dbać.

Główną gwiazdą wieczoru był kwartet **Antoniego Sáncheza** w składzie: **Seamus Blake** – saksofon, **Gwilym Simcock** – fortepian, **Doug Weiss** – kontrabas. Wielokrotnie nagradzany w świecie muzyki i filmu perkusista dał oszałamiający koncert. Jego sola trzymały w napięciu do końca. Rzadko się spotyka, by to perkusista był liderem zespołu, ale Sánchez poprowadził brawurowo zespół przez swoje kompozycje, nadając całemu spotkaniu niezwykle ton. Aplauzom nie było końca.

Następnie na festiwalowej gali Blue Note Records wystąpił Nduduzo Makhathini. To kolejny po Abdullahu Ibrahimie wybitny południowoafrykański pianista na zadymkowej scenie. W ciągu ostatniej dekady stał się



jedną z najważniejszych osobowości sceny muzycznej RPA. Choć jest kierownikiem wydziału muzycznego na Uniwersytecie Fort Hare, w świadomości słuchaczy na całym świecie zadebiutował dopiero w 2019 roku w Blue Note Jazz Club. Podczas czwartego dnia festiwalowego artysta zaprezentował materiał z najnowszej płyty, który dopiero co nagrał dla Blue Note Records. Towarzyszyli mu: **Francisco Mela** na perkusji oraz **Zwelakhe-Duma Bell le Pere** na kontrabasie.

Na koniec zagrał kwartet Terence'a Blancharda. Zadymka gościła trębacza na swojej scenie po raz trzeci. Tym razem wirtuoz zaprezentował *E-Collective* – projekt, w którego skład wchodzi jeden z najlepszych muzyków jazzowych, world music i R&B. Z założenia zespół miał za zadanie ukazać wolne i szersze metody improwizacyjne

wzorowane na pracy Milesa Davisa przy *Bitches Brew*. W zespole marzeń znaleźli się: **Charles Artura** – gitara, **Victor Gould** – fortepian, **David Ginyard Jr** – gitara basowa, **Oscar Seaton** – perkusja. Wraz z nimi wystąpił **Turtle Island Quartet** – dwukrotnie honorowany nagrodą Grammy kwartet smyczkowy, grający hybrydę jazzu, muzyki klasycznej i rocka. Pod tym szyldem zagraли: **David Balakrishnan** – skrzypce, **Gabriel Terracciano** – skrzypce, **Benjamin von Gutzeit** – altówka, **Malcolm Parson** – wiolonczela.

Czarne konie

Zwieńczeniem marcowej odsłony Zadymki była Gala Polskiego Jazzu. W tym roku swojego głosu na tę okazję użyła **Paulina Przybysz**. Choć znana jest szerszej publiczności dzięki swojej soulowej



działalności, kolaboracji w jej dorobku muzycznym wciąż przybywa. Tym razem wokalistka złapała za rogi czołowe wokalistki światowego jazzu. W projekcie *Insides – Jazzowa Odłona* wraz z zespołem wykonała bliskie jej sercu utwory kobiet ważnych na jej muzycznej ścieżce. A w zespole: **Marek Pędziwiatr** – fortepian, **Olaf Węgier** – saksofon tenorowy, **Marcin Pater** – wibrafon, **Krzysztof Baranowski** – kontrabas, **Wiktoria Jakubowska** – perkusja. Premierowy koncert, jaki dała dla bielskiej publiczności 17 marca, był jednocześnie zapowiedzią płyty. Po reakcji publiczności wnioskuję, że o ciepłe przyjęcie krążka nie musi się martwić.

Wisienką na torcie – zarówno tego wieczoru, jak i całej marcowej odłony festiwalu – był duet **Leszka Możdżera** i **Adama Bałdycha**. Tych dwóch czarnych koni niemieckiej stajni ACT chyba nie trzeba polskim słuchaczom przedstawiać... Spotkali się wreszcie na jednej scenie, by zaprezentować na żywo wspólną płytę *Passacaglia*. Znani z komunikatywnego, zaskakującego mariażu dźwiękowego pianista i skrzypiec stworzyli elektryzujący dialog z użyciem unikalnej kombinacji instrumentów: niezwykle rzadkich skrzypiec renesansowych, dwóch fortepianów (w stroju 442 Hz i 432 Hz) oraz preparowanego pianina. Ta intymna i kameralna formuła wypełniła salę symfonią kolorów – żarliwą, ale precyzyjną,

pełną detali i pomysłowych rozwiązań. Na przeciwnym biegunie znalazła się (ku zaskoczeniu publiczności) konferansjerka żywo prowadzona przez samego Możdżera. Balansując ku ucieście odbiorców na granicy ciętego żartu i błyskotliwych puent, prowadził obszerny monolog w stylu *one man show*, wchodząc w interakcje zarówno ze swoim scenicznym partnerem, jak i z publicznością. Brawa, jakie otrzymał za słowne riposty, były nie mniejsze od tych po zakończeniu utworów. Muzyczna temperatura tego wieczoru była zdecydowanie – spośród wszystkich festiwalowych – najgorętsza.

Jako że głosy z kuluarów donoszą, że to jeszcze nie ostatnie słowo organizatorów festiwalu na ten rok, zapraszam do śledzenia zmian brzmieniowo-rytmiczno-improvizacyjnych na bielskich scenach jazzowych. Wszystko wskazuje, że w niedalekiej przyszłości przedsięwzięcie będzie kontynuowane. ●





fot. archiwum Era Jazzu / Ewelina Jaśkowiak i Olga Rainka

Energetyczne pożegnanie Ery

Era Jazzu – Poznań, Aula UAM, 14 kwietnia 2023 r.

Jakub Krukowski

Bodaj najosobliwszą praktykę grania muzyki jazzowej można usłyszeć podczas nowoorleańskich parad pogrzebowych. Trudno wyobrazić sobie piękniejsze ostatnie pożegnanie niż to wiedzione radosnym rytmem tamtejszych orkiestr dętych. Takie też pożegnanie swojego flagowego projektu, Ery Jazzu, przygotował Dionizy Piątkowski. Ubiegły rok stanowił okazję do świętowania jubileuszu 25 lat istnienia tego zasłużonego cyklu, bieżący zaś wyznacza szereg rocznic

ważnych dla założyciela Ery – 50 lat pracy dziennikarskiej, 30 lat działalności promotorskiej oraz 70. urodziny. Bez wątpienia był to dla niego czas refleksji nad spuścizną swojej działalności i na konkluzję, by zamknąć festiwal w momencie jego niesłabnącej popularności. Jednym z najistotniejszych celów pracy Piątkowskiego jest promocja twórczości Krzysztofa Komedy. Cykl koncertów *Czas Komedy* od lat stanowił najważniejszy punkt programu kolejnych edycji Ery Jazzu,



zakładał bowiem wykonywanie kompozycji mistrza przez światowe gwiazdy. Nie dziwi więc, że ta konwencja musiała mieć swoje miejsce również podczas finałowej gali. Specjalny program na tę okazję przygotowało węgiersko-polskie trio: **Bence Vas** (organy Hammonda), **Dominik Bukowski** (wibrafon) i **Krzysztof Szmańda** (perkusja). Zważywszy na mnóstwo interpretacji standardów pianisty, wykonanie ich na organach jest wciąż dość rzadkie. Jednak nie tylko to stanowiło o atrakcyjności tego występu, ale też prawdziwa wirtuozeria i znakomite zrozumienie muzyków na scenie.

Główną gwiazdą niedzielnego koncertu był amerykański kolektyw **Black Lives**, który przyjechał do Poznania na jedyny polski występ, świeżo po nominacji do Niemieckiej Nagrody Jazzowej. W jego pełnym składzie figuruje aż 60 muzyków, z których 12 przyjechało do stolicy Wielkopolski: **Jacques Schwarz-Bart** (saksofon tenorowy), **Federico Gonzalez Peña** (instrumenty klawiszowe), **Reggie Washington** (kontrabas, gitara basowa), **David Gilmore** (gitara elektryczna), **Gene Lake** (perkusja), **Marque Gilmore** (perkusja), **Jean-Paul Bourelly** (gitara elektryczna), **DJ Grazzoppa** (gramofony) oraz wokaliści: **Adam Falcon**, **Tutu Puoane**, **Christie**

fot. archiwum Era Jazzu / Ewelina Jaśkowiak i Olga Rainka



Dashiell, Sharrif Simmons. Zespół swoją działalnością wydawniczą i sceniczną manifestuje walkę o prawa czarnoskórej społeczności, co przewija się zwłaszcza w zaangażowanych tekstach. Ich muzyka emanuje jednak ciepłą energią, która co rusz zachęcała widownię do żywiołowych reakcji.

Bardzo symbolicznie się przy tym złożyło, że obok zaproszenia artystów po raz pierwszy goszczących w Polsce (co od zarania stanowiło największą wartość tego festiwalu), Piątkowskiemu udało się zaangażować też muzyków dobrze znanych tutejszej publiczności. Washington, Bourelly, Gilmore i Grazzoppa gościli już na tej imprezie i sympatycznie było patrzeć, jak zamykają oni jej finałową odsłonę.

Choć z rozmów we foyer Auli Uniwersyteckiej w Poznaniu dało się słyszeć żal i niedowierzanie, że to ostatnie spotkanie z koncertami sygnowanymi legendarnym sztyldem, to radosna energia podczas obu koncertów rozwiewała atmosferę przygnębienia. Widownia opuszczała salę rozpromieniona, dokładnie tak jak chciał tego organizator. Wielkie gratulacje i słowa podziwu dla niego za ogrom pracy, jaki przez lata włożył w promocję muzyki jazzowej w Poznaniu. Choć na pewno będzie tu brakować splendoru tego wydarzenia, to mam nadzieję, że da to impuls do powstania nowych inicjatyw. ●



fot. Beata Gralewska

Warto było czekać

David Murray / Ingebrigt Håker Flaten / Paal Nilssen-Love
- Warszawa; Pardon, To Tu; 26 marca 2024 r.

Jakub Krukowski

W 2019 roku nie małą sensację na europejskich scenach jazzowych wywołała trasa koncertowa tria w składzie: **David Murray** (saksofon tenorowy), **Ingebrigt Håker Flaten** (kontrabas) i **Paal Nilssen-Love** (perkusja). Połączenie legendarnego, awangardowego saksofonisty z norweską sekcją rytmiczną od 20 lat związaną z freejazzowym zespołem The Thing wydawało się wówczas

jednorazowym projektem. Efekty tamtej współpracy musiały jednak mocno zapaść w pamięci muzyków, gdyż po czterech latach znów wyruszyli we wspólne tournée.

Zasadnicza część trasy przypadła na jesień ubiegłego roku, wówczas trio miało odwiedzić też warszawski klub Pardon, To Tu. Wyprzedany koncert nie doszedł jednak do skutku, czego efektem było





niespodziewane spotkanie na scenie Norwegów z Maciejem Obarą. Organizatorzy od razu zadeklarowali podjęcie kolejnej próby realizacji występu w oryginalnym składzie, co ku uciesze fanów nastąpiło 26 marca bieżącego roku. O ile Nilssen-Love i Flaten bywali w Pardon, To Tu już parokrotnie, to dla Murraya spotkanie z tutejszą sceną było pierwszym w karierze. Pojawienie się tej rangi artysty jest kolejnym dowodem na niezwykle ambitny program właścicieli klubu, którzy co rusz podejmują się organizacji, takich jak to – jedynych w kraju wydarzeń. Pod filmem rejestrującym wcześniejszy występ tria, zamieszczonym w mediach społecznościowych, David Murray wyznał, że „miło jest nie zawsze być liderem formacji”. Ta deklaracja miała swoje potwierdzenie również w Warszawie: Amerykanin

pomimo swojej estymy nie zdominował gry, dużo częściej oddawał pole europejskim partnerom. Ci, choć znają się doskonale, wciąż potrafią siebie zaskakiwać, więc ich duetowe i solowe popisy przyniosły widowni ogrom nowych doświadczeń. Saksofonista nie pozostawał, rzecz jasna, bierny – słynie przecież z ogromnego zaangażowania podczas występów na żywo. Płynnie podłączał się do eksploracji sekcji, a także sam inicjował przebieg melodii. Zresztą repertuar w dużej mierze opierał się na jego kompozycjach, m.in. *Let the Music Take You* (*Let the Music Take You*, 1978), czy *Am Gone Get Some* (*Seriana Promethea*, 2022), oczywiście we właściwych dla tej konfiguracji improwizowanych aranżacjach.

Tomasz Stańko na kartach swojej autobiografii wspomina Davida Murraya jako „silnego, wielkiego artystę, umiającego egzekwować własną muzykę” (*Desperado. Autobiografia*, s. 383). Taki też jego obraz rysuje się na płytach składów, którym liderował. Tym większa była wartość opisywanego koncertu, że słuchacze mogli zetknąć się z saksofonistą oddającym więcej pola partnerom. Entuzjastyczne reakcje widowni najlepiej świadczą o jakości tego występu. Czy klub mógłby wyobrazić sobie lepszy scenariusz, kiedy anonsowanie jednego koncertu przyniosło dwa absolutnie niepowtarzalne wydarzenia? ●

ROZMOWY





Krzysztof Gradziuk – jeden z czołowych perkusyjnych improwizatorów, wyróżniający się wyrazistym stylem, którego ważnym elementem jest poszerzanie standardowego zestawu instrumentu o różne, czasami przypadkowe, obiekty. Pedagog, poważnie zaangażowany w kształcenie adeptów improwizacji w „Bednarskiej-Połączyńskiej” – słynnej warszawskiej szkole o profilu jazzowym – i jednocześnie surowy krytyk ich pierwszych prób trafiających na rynek. Współtwórca i do dziś jeden z filarów RGG, a od niedawna też inicjator powołania Sonorismo i S.E.A. Trio.

Bez planu B

Piotr Wickowski



Piotr Wickowski: Czujesz się jako perkusista uprzywilejowanym muzykiem?

Krzysztof Gradziuk: Skoro zaczynamy żartobliwie – mówi się: „perkusiści – przyjaciel muzyków”. Nie wiem, czy się czuję uprzywilejowany. Kiedy czasami słyszę pytanie o to, na jakim instrumencie chciałbym grać, gdybym mógł jeszcze raz wybierać, to odpowiadam: „Tak, chciałbym być perkusistą”, bo po tym, co stworzyłem przez tyle lat wokół, nie tylko samej perkusji, ale też instrumentów perkusyjnych, mam poczucie, że proponuję coś niestandardowego. Nie uważam się za jakiegoś wielkiego nowatora, ale wiem, że moja ścieżka jest oryginalna, a mój zestaw nie jest typowym zestawem jazzowym. Choć czasami oczywiście bywa typowy. Z drugiej strony – nie ukrywam, że chciałem być pianistą...

Na samym początku?

Nawet nie na samym początku, trochę później, kiedy okazało się, że jest już za późno. Dlatego od 23 lat gram w triu fortepianowym. I to było zawsze moje marzenie, żeby mieć trio fortepianowe, chyba dlatego, że zakochałem się w fortepianie. Uważam, że fortepian jest jedynym doskonałym instrumentem, który łączy w sobie wszystkie aspekty grania – harmonię, melodię, rytm. Jedyłą jego niedoskonałością jest to, że trudno się go nosi. Czy jestem uprzywilejowany? Generalnie uważam, że to jest piękny i wielki dar, że mając prawie 45 lat i będąc na scenie od ponad 25, mogę grać muzykę, dawać ludziom i sobie radość, i jeszcze żyć z tego. Ale chyba nie wiązę tego z byciem akurat perkusistą.

Pytam, bo jak się ciebie obserwuje, można odnieść wrażenie, że granie przychodzi ci bardzo łatwo. A do tego właściwie nie potrzebujesz

nawet jakiegoś drogiego instrumentu, bo możesz zagrać na czymkolwiek. I często grasz na bardzo różnych przedmiotach, co zresztą stało się twoim znakiem rozpoznawczym.

Wszystko powstawało w procesie. To nie tak, że Krzysztof Gradziuk mając 18 lat, stwierdził, że będzie wyjmował patelnie, worki i na tym grał, tylko jednak powoli pojawiała się to i dojrzywało.

Miałeś taki etap, kiedy przeklinałeś perkusję, była dla ciebie trudna, zmagaleś się z ćwiczeniami?

Tak, kiedy byłem uczniem szkoły muzycznej.

Jeszcze na etapie edukacji klasycznej?

Nie tylko. Zawsze takie momenty przychodzą. Teraz też. Każdy ma czasem gorsze chwile i zapłacie do poduszki. No bo z jednej strony nie przejmuję się tym, co mówią inni, ale z drugiej – kiedy gdzieś się usłyszy mimochodem krytyczne uwagi, które nie są konstruktywne, to nie jest to miłe. Zwłaszcza jeśli wiemy, że są niesprawiedliwe. Każdą merytoryczną uwagę jestem w stanie przyjąć, nie jestem omnibusem. Ale też chcę podkreślić, że ciągle się rozwijam. Nie jest tak, że sobie znalazłem te swoje instrumenty i teraz już nie ćwiczę. No nie, ciągle ćwiczę. Nie jest też tak, że skoro zajmuje mnie tylko muzyka improwizowana, która odchodzi od głównego nurtu, to nie ćwiczę bardzo klasycznych, mainstreamowych rzeczy. Poza tym są style w muzyce jazzowej, których nie słucham, one mnie niczym nie ujmują, ale mam do nich bardzo duży szacunek.

Na przykład?

Nie jestem fanem stylistyki fusio nowej, jazz-rockowej. Chociaż też nie do końca, bo czasami kiedy jadę autem, włączam na chwilę Tribal Tech. Allan Holdsworth nie za bardzo do mnie przemawia, ale w życiu bym nie powiedział, że to jest zła muzyka albo źle grana, nic z tych rzeczy. Jednak mnie coś innego w duszy gra. Wierzę, że inni ludzie też tak powinni podchodzić do sprawy. Świat jest pojemny – jak mawiał Tomasz Stańko.

Wracając do znoju pracy nad sobą i doskonalenia umiejętności gry na instrumencie – co sprawiło, że przetrwałeś trudne momenty, zwłaszcza te na początkowym etapie? Co sprawiło, że nie porzuciłeś zajmo-

Uważam, że fortepian jest jedynym doskonałym instrumentem

wania się muzyką jeszcze na etapie edukacji klasycznej? Skoro, jak mówiłeś ponad 10 lat temu w JazzPRES-Sie (nr 5/2013), nie bardzo widziałeś się grającego jedną nutę w pięćdziesiątym takcie jakiegoś klasycznego dzieła wykonywanego przez orkiestrę filharmoniczną.

Nie ma co ukrywać, że RGG było największym motorem napędowym wszystkiego. Jesteśmy trójką

przyjaciół, nie ma jednego lidera, tylko są trzej liderzy. I nawet jeśli jeden trochę słabiej się czuje, siły go opuszczają, to pozostałych dwóch ciągnie całość. Tak się wszystko zazębia. A kiedy do tego pojawiły się jeszcze te moje poszukiwania, znajdowanie tych wszystkich obiektów, zabawek (dokładanych do zestawu perkusyjnego i wykorzystywanych podczas grania – przyp. red.), to poczułem, że mam wielką frajdę. Tak naprawdę jedyną rzeczą, która może mnie ograniczać, jest moja fantazja, wyobraźnia lub jej brak.

Czyli można powiedzieć, że gdyby nie RGG, być może nie grałbyś jazzu czy muzyki improwizowanej. Ale jak w ogóle zaczynało się twoje granie jazzu, kiedy jeszcze kształciłeś się w klasycznej szkole muzycznej w Zamościu?

W ogóle zaczynałem, jak miałem 13 lat. Pomyślałem sobie, że trzeba się zabrać za zwykły zestaw, bo często ktoś mówił: „Chodzisz do szkoły, to zagraj nam coś na tej perkusji”. A ja musiałem tłumaczyć, że w szkole muzycznej o profilu klasycznym nie gra się na zestawie. I miałem dość tego tłumaczenia za każdym razem, więc kiedyś stwierdziłem: „Tak to nie może wyglądać”. Dziwna sytuacja - przedstawiam się ludziom jako perkusista, a jednak nie gram na perkusji. I we własnym

zakresie zacząłem sobie siadać do zestawu. W tym czasie pojawił się też pierwszy zespół, w którym graliśmy muzykę Beatlesów. Chociaż my właściwie bardzo szybko przeszliśmy do standardów jazzowych. I już jako piętnastolatek pojechałem na pierwsze warsztaty jazzowe do Puław, żeby się dowiedzieć, od czego zacząć, jeśli chce się grać tę muzykę.

Była jakaś kluczowa postać czy jakieś wydarzenie, które szczególnie wpłynęły na ciebie, dzięki którym zostałeś perkusistą jazzowym, a nie np. rockowym, jak wielu twoich rówieśników?

Dosyć długo nie mogłem podjąć takiej decyzji. Jako chłopak z Zamościa zawsze miałem poczucie niższości, że ci wszyscy moi rówieśnicy z Krakowa czy Warszawy mają dużo większe możliwości, koncerty czy festiwale non stop u nich się odbywają. Zresztą tak jest do dziś. A ja miałem dwa festiwale w Zamościu, dwa razy po trzy dni w roku i nic więcej. Tyle mogłem zobaczyć na żywo z muzyki jazzowej. Jednym z takich przełomowych momentów było usłyszenie podczas Jazzu na Kresach, jak jednego wieczoru grał Jan Ptaszyn Wróblewski, a później inni...

A dostawałeś się na te koncerty dzięki wejściówkom, które załatwiał ci ojciec. Tu zainteresowanych odsyłamy do wspomnianej, archiwalnej rozmowy z tobą w JazzPRESSie, w której opowiadałeś m.in. o tamtych czasach. Tym razem może powiesz coś więcej o jakichś innych kluczowych faktach?

Na pewno zobaczenie Czarka Konrada w akcji, Namysłowskiego z góralami tak mnie zauroczyło, że stwierdziłem – to jest możliwe, tak można grać. Wtedy jeszcze myślałem, że nie będę tak grał, ale mogę mieć takie hobby. Jednak ta klasyka ciągle mi jeszcze przyświecała. Ale doszło do dwóch wydarzeń. Najpierw powiem o tym przykrym. Teraz,

z czasem nic już mi to nie robi, ale wtedy było czymś bardzo przykrym dla młodego chłopca. Mianowicie przyjechałem do Warszawy na konsultacje na Uniwersytet Muzyczny, do pana profesora, którego nazwiska nie wymienię. No i wyszedłem stamtąd z płaczem, mówiąc, że nigdy więcej tutaj moja noga nie postanie...

Niewłaściwe podejście tego profesora czy ty nie byłeś wtedy jeszcze na odpowiednim etapie?

Nie mówię, że byłem jakiś wybitny, chociaż miałem już akurat ocenę celującą na dyplomie. Ktoś może powiedzieć, że w małym mieście oceniali inaczej niż w dużym... Pan profesor słynął z tego, że bardzo krytycznie podchodził do swoich studentów. Nie chciałbym do tego wracać. Teraz to nieistotna rzecz. A drugi ważny moment był taki, że któregoś dnia wróciłem ze szkoły muzycznej i tata mi oznajmił, że dzwonił Janusz Muniak, żeby mnie zaprosić do grania z nim w jego klubie przez trzy weekendowe dni.

Skąd się o tobie dowiedział?

fot. Kasia Stańczyk



Na jednym z festiwali Janusz Muniak usłyszał nasz zespół, młodych trzech chłopaków z Zamościa – Cookie Jazz Trio – w którym zresztą grał też Gerard Lebik.

Jak wspominasz tamte trzy dni u Muniaka?

Strasznie się denerwowałem. Ręce mi się trzęsły. Bo wcześniej traktowałem to wszystko jako zabawę i raczej hobby, a tu poważny gość do mnie zadzwonił, żeby grać z nim koncert. Grasz sobie ze swoimi kolegami w piwnicy szkoły muzycznej w Zamościu i nagle dzwoni Janusz Muniak – legenda polskiego jazzu! To było wielkie przeżycie dla młodego chłopaka. No i pojechałem sam, wysiadłem na krakowskim dworcu zagubiony, poszedłem do piwnicy Muniaka, siedziałem sam czekając, przyszedł po trzech godzinach... Okazało się, że nie mamy żadnej próby, niczego. Dziś taka informacja nie robi na mnie żadnego wrażenia, ale wtedy... Nawet granie prostych standardów było olbrzymim przeżyciem. Były po prostu nerwy – czy ja dobrze wypadnę, czy będę umiał...

Pamiętasz, z kim poza Muniakiem wtedy grałeś?

Na pewno jednego wieczoru grał Adam Kowalewski, czyli Szabas, a na takim pianinku, które tam

stało – klub wtedy inaczej wyglądał, bo po drugiej stronie była scena – Piotrek Wyleżoł. Tak że zagrałem z takimi fachowcami, będąc wtedy kompletną świeżynką. I pomyślałem sobie: „Chyba jednak ja też mogę”. Zacząłem myśleć, że to może być nie tylko hobby i że może warto spróbować do Katowic zdawać.

Nie szukajcie nigdy jakiegoś zaworu bezpieczeństwa, że coś w razie czego...

Potrzebowałeś takiego kopa.

Absolutnie tak. Dało mi to iskierkę nadziei na to, że też mogę grać tę muzykę profesjonalnie. Bo że mogę sobie grać, to już wcześniej było jasne. Ale po tamtym wyjeździe do Krakowa zacząłem wierzyć, że jeśli będę wkładał w to mnóstwo pracy, to nawet kiedyś będę z tego żył jako profesjonalny muzyk.

Moja żona teraz, po latach czasami wspomina, że kiedy przychodziłem do jej brata, a ona nawet nie była jeszcze wtedy moją dziewczyną, to byłem bardzo zdeterminowany, już wtedy było widać, co chcę w życiu robić. Mimo tego byłem przekonany, że na pewno nie dostanę się za pierwszym razem na studia jazzowe do Katowic, że nie mam szans. No i miałem rację.

Uważasz, że determinacja jest niezbędna, żeby iść taką drogą?

Tak, trzeba spełniać ten warunek. Przekazuję to również młodzieży, z którą mam zajęcia: „Nie możecie robić niczego nawet na 99 procent. Musicie robić wszystko na 100 procent. Nie szukajcie nigdy jakiegoś zaworu bezpieczeństwa, że coś w razie czego... Musicie postawić wszystko na jedną kartę. Jak mówił Arnold Schwarzenegger, że nie ma planu B,

on ma tylko plan A”. Ktoś może powiedzieć, że łatwo mi to mówić w miejscu, gdzie teraz jestem. Ale 30 lat temu nie byłem w tym miejscu. Podjąłem takie... nie wiem, czy ryzyko... Podjąłem taką walkę i stwierdziłem, że to

jedyna słuszna droga, żeby do czegoś dojść. Nie chcę brzmieć jak jacyś coache, którzy wrzucają na Facebooka czy Instagrama złote myśli, ale coś w tym jest, że po prostu musisz w to bardzo wierzyć i musisz mieć pewność siebie, pewność tego, że chcesz to robić i że robisz to dobrze. Nawet jeśli upadasz czasem. To jest jasne – upadasz, wstajesz, idziesz dalej.

A jak twoi uczniowie zauważają, że tobie udało się bez planu B, ale przy jednoczesnym zarabianiu jako pedagog, to co odpowiadasz?

Bardzo dobrze, że użyłeś określenia „udało się”. Uczę ich, że nic w życiu nie „udaje się”. Wszystko jest konsekwencją czegoś. Nauczyłem się, żeby nie używać tych słów „udało się”. Na przykład jeśli chcesz mieć dobrze zbudowane ciało, to musisz codziennie albo co drugi dzień chodzić na siłownię, dobrze się odżywiać itp. Chcesz mieć dużo pieniędzy, to musisz ciężko na to pracować.

Chyba że ktoś podarował ci pierwszy milion.

Oczywiście. Ja nie powiedziałem, że nie ma czegoś takiego jak szczęście. Mówiąc, że nie ma czegoś takiego jak „udało się”, nie poddaję w wątpliwość elementu szczęścia. Jest coś takiego jak szczęście. Niemniej jednak w muzyce nikt nie dostał wszystkiego od razu po urodzeniu. John Coltrane został najlepszym saksofonistą i muzykiem wszech czasów dlatego, że ćwiczył, czasami po 12 godzin na dobę. Oczywiście nigdy nie ma gwarancji, że odniesiemy sukces, ale pamiętajmy, że jest olbrzymia szansa na to, że plan, który sobie wymyśliliśmy, może się ziścić.

Czyli można powiedzieć, że namawiasz młodych ludzi do podjęcia tego ryzyka?

Oczywiście, namawiam ich bardzo. A zwłaszcza namawiam tych, w których widzę bardzo duży potencjał, żeby przypadkiem nie patrzyli na boki. Na nikogo. Chociaż namawiam wszystkich.

Podzielasz częste opinie, że liczy się przede wszystkim pracowitość, która jest ważniejsza od talentu?

Trudno powiedzieć. To kolejna maksyma, do której nie warto się przywiązywać.

Czy można osiągnąć więcej bez talentu, ale dzięki olbrzymiej pracowitości? Jak rozłożyłbyś proporcje tych dwóch czynników?

Chyba tak daleko bym się nie posunął w tym stwierdzeniu. Jednak trzeba mieć pewną iskierkę, coś takiego dodatkowego. Trzeba przy tym rozgraniczyć, czy ma się zostać artystą, bo to słowo zostało dziś bardzo zdevaluowane. Dzisiaj każdy chce być artystą. Ja uważam, że artystów jest garstka. Nie wszyscy,

którzy grają muzykę, są artystami. Większość to rzemieślnicy.

Gdzie przebiega granica między jednymi i drugimi?

Tego nie da się precyzyjnie zmierzyć. Ile jest sztuki w sztuce, artyści

W muzyce nikt nie dostał wszystkiego od razu po urodzeniu

w człowieku albo jazzu w jazzie? Granica jest bardzo płynna. Czasami to czujesz, kiedy ktoś wychodzi na scenę, ma olbrzymią charyzmę, nie masz wątpliwości. To jest coś pozaziemskiego. Dla jednego będzie artystą ten, dla innego inny. Niemniej mam przekonanie, że niektórzy są artystami.

To tacy, którzy robią coś nieprzeciętnego, nowatorskiego, zapoczątkowują nową stylistykę, nowy gatunek?

Zależy. Czasami może coś być nieprzeciętne, ale tylko w kategoriach takich do podziwiania. To wszystko może zweryfikować tylko czas. Naszą reakcją na innowację może być tylko podziw. Na przykład ktoś na perkusji potrafi zagrać nie na dziesięciu tomach, tylko na czterdziestu i gra najszybsze tremolo

na świecie. To jeszcze o niczym nie świadczy. Ma taką zdolność podpartą olbrzymią pracą, ale to jeszcze nie musi być sztuka.

Tu pojawia się kolejna rzecz, którą się kieruję w życiu – równowaga. Znow nic wielkiego nie odkrywam. Zawsze staram się, by była zachowana równowaga. Pytałeś, czego powinno być więcej – zdolności czy pracy – fajnie by było, gdyby to się równoważyło. Bez żadnych zdolności ćwiczenie godzinami jest jak bicie głową w mur. Będzie boleć głowa i nic więcej z tego nie wyniknie.

Niektórzy uważają, że od umiejętności czy wkładu pracy ważniejszy jest pomysł, ważniejsze są intencje.

Nie, nie zgadzam się z tym. Dzisiejszy świat przyniósł zbyt wielu hochsztaplerów muzycznych.

Obserwując swoich uczniów, w tym także tych, którzy już zakończyli edukację, jesteś raczej optymistą czy pesymistą? Mam na myśli przeszłość muzyki improwizowanej.

Przede wszystkim nie ukrywam, że jestem w proces edukacji bardzo zaangażowany.

W tym sensie, żeby szkołę kończyli wartościowi muzycy?



fot. Sławek Przerwa

Tak. Jestem zaangażowany w szkołę, w proces kształcenia tych ludzi. Nie chodzi tylko o umowne 45 minut zajęć. Podsyłam im nowe nagrania, rozmawiamy o muzyce, spotykamy się często poza zajęciami, żeby przy kawie czy herbacie porozmawiać o nowej muzyce lub o starej, o której nikt im nie powiedział. Profil szkoły mocno się poszerzył. „Połczyńska-Bednarska” to już nie jest taka typowo mainstreamowa szkoła. Oczywiście mamy dalej zajęcia, na których uczniowie uczą się od swoich profesorów klasycznego jazzowego warsztatu, co jest bardzo ważne. Ja też takie zajęcia prowadzę, niemniej np. lekcje z combo u mnie mają niestandardowy przebieg. Nie tylko gramy zapisane utwory, ale czasami gasimy światło i improwizujemy. Staramy się zagrać coś, inspirować się tylko czyimiś dźwiękami, które się pojawiają. Opowiadamy sobie różne historie i później te historie, najbardziej niestworzone, staramy się przelać na instrument, oglądamy obrazy impresjonistyczne i na ich podstawie improwizujemy.

Nie zgadzam się, że jedyną słuszną drogą jest taka, która przewiduje najpierw skończenie takiej szkoły jak nasza, po czym idzie się na uczelnię o profilu jazzowym i dopiero wtedy zaczyna się poszukiwać. Nie, to już jest za późno. To musi iść równolegle. Jednocześnie z nabywaniem umiejętności, fachu, rzemiosła, powinien iść rozwój artystyczny. Zwłaszcza jeśli o idei jazzu myślimy szeroko...

Chyba obydwaj rozumiemy pod tym pojęciem coś bezgranicznego, ciągle rozwijającego się, a nie muzealnego, kultywującego i broniącego wyłącznie wspaniałej tradycji.

Dokładnie tak. Mam wyłącznie wizję czegoś, co idzie do przodu. Oczywiście jestem za tym, żeby młodzież poznawała starych mistrzów i nie odrzucała ich wiedzy, bo po prostu z tego trzeba korzystać. Niemniej jednak na tej bazie, na tych solidnych fundamentach trzeba próbować robić własne rzeczy. Czasami trzeba się przemóc – mówię to, bo patrząc na młodzież, dostrzegam, że niektórzy mają jakieś bariery. „Jak można zacząć grać z niczego, nie mamy przecież tematu?”. „A co jest ideą jazzu? Przecież improwizacja jest jednym z głównych czynników, które powinny nam przyświecać, kiedy gramy. Jeżeli wyłącznie uczycie się tzw. lików czy czyichś patentów, to zaprzeczacie idei improwizacji, czyli idei jazzu”. Cokolwiek by powiedzieć, jednym z najsilniejszych elementów wyróżniających ten gatunek jest jednak improwizacja. Czasami bardzo zależna od innych czynników, czyli taka, gdzie faktycznie mamy harmonię narzuconą z góry i w ramach danej harmonii improwizujemy, ale są też takie style, w których ta harmonia również powstaje w czasie rzeczywistym, czyli improwizujemy również harmonią, nie tylko melodią i rytmem itd.

A wracając do tego, czy jesteś dobrej myśli, obserwując uczniów...

Czasem mam poczucie, że za szybko się poddają – tak wynika z moich obserwacji. Trochę są czasem niecierpliwi, chcieliby mieć od razu wszystko. A trzeba spokojnie, bardzo wolno, żeby wolniutko dojrzewało, pod warunkiem, że będziemy to podlewali. Samo nie przyjdzie. Oni cały czas myślą o tym, co będzie za ileś lat, ja jednak bym się skupiał na tym, co tu i teraz. Bo co będzie za ileś lat, nikt nie wie.

Teraz świat tak działa, w znacznym stopniu przez media społecznościowe, że oczekuje się natychmiastowego efektu. Wszystko jest od razu weryfikowane.

Dlatego są te niebezpieczeństwa, o których już mówiłem. Z jednej strony są dobrodziejstwa w postaci komunikowania się i szybkiego, łatwego docierania do potrzebnych informacji, ale jednak z drugiej – to negatywnie wpływa chociażby na samopoczucie tych młodych ludzi.

Pytam o twoje opinie na temat muzyków zaczynających grać jazz i improwizację, bo wiem, że prywatnie jesteś dość surowym krytykiem ich poczynań.

Moja krytyka wynika chyba bardziej z tego, że mi bardzo zależy na tych młodych ludziach. Chciałbym, żeby robili to jak najlepiej. Nie krytykuję dlatego, że im zazdroścę

albo złośliwie, wręcz przeciwnie. Zależy mi, bo wiem, że niektórzy mają tak olbrzymi potencjał, że dałoby się z tego więcej wyciągnąć, pójść dalej, jeszcze bardziej się rozwinąć.

Ty natomiast coraz intensywniej rozwijasz się poza RGG. Niedawno powołałeś Sonorismo, po płycie tego zespołu przyszła w tym roku płyta tria Zakrocki / Garbowski / Gradziuk i najświeższa S.E.A. Trio. Czy to świadczy o tym, że wyczerpuje się formuła RGG?

Nie, absolutnie, nic z tych rzeczy. W tym roku pojawią się dwie płyty RGG, zespół ma się dobrze. Nie wyczerpuje się formuła, nie rozpada się RGG.

Nie wszyscy, którzy grają muzykę, są artystami. Większość to rzemieślnicy

Co do tego nie ma wątpliwości, przecież w tych pobocznych grupach grają z tobą koledzy z RGG – Łukasz Ojdana w Sonorismo, a Maciej Garbowski w triu z Patrykiem Zakrockim. Ale zastanawia, że w Sonorismo wychodzicie poza brzmienie akustycznego fortepianu. Z tego co pamiętam, chęć wykorzystywania nieakustycznego instrumentarium klawiszowego stała się niegdyś kością niezgody

w RGG i w efekcie przyczyniło się to do odejścia z zespołu Przemka Raminiaka.

Mylisz pojęcia, bo tamten kolega zaczął grać na syntezatorach, a ten kolega (Łukasz Ojdana) mimo wszystko w Sonorismo gra na akustycznym instrumencie akustycznym, jakim jest piano Fendera. W przypadku Przemka, chodziło o rozbieżności w kwestiach stylistycznych, a nie instrumentarium.

Można dyskutować nad szlachetnością i akustycznością poszczególnych instrumentów klawiszowych. Plastikowe brzmienia klawiszy z lat 80. też po pewnym czasie zaczęto postrzegać jako szlachetne czy klasyczne...

OK, to nie wchodźmy w takie szczegóły. Złapałeś mnie za słowo. Tylko co do tej kości niezgody, to się nie zgodzę. A tak na marginesie – w weekend widziałem się z Przemkiem Raminiakiem, piliśmy kawkę

i jedliśmy babeczkę kajmakową...

Wracając do RGG, to w tym roku pod koniec maja ukaze się *City of Gardens 2* z Paulim Lyytinenem i Samuelem Blaserem. Studyjny album zawierający siedem utworów, z czego pięć w pełni improwizowanych i dwie kompozycje Maćka Garbowskiego.

Będą dwa zaskakujące utwory, w których wziął udział Jan Smoczyński w procesie postprodukcji. No a na jesień planujemy dwupłytowy winyl RGG plus Robert Więckiewicz – *Planet Lem*. To żeby ukrócić domysły co do upadku RGG...

Tego nie powiedziałem.

Poza tym w czerwcu wchodzimy do studia i nagrywamy studyjny triowy materiał z nową muzyką. Tym razem komponowaną. Dla równowagi – było

dużo free, to będzie bardziej kompozycyjnie i – jak to niektórzy nazywają – klasycznie.

Czyli można uznać, że tymi projektami pobocznymi wyłącznie poszerzasz rodzinę RGG.

Tak. Mam poczucie, że teraz znów przyszedł dla mnie dobry czas, po tym smutnym, po odejściu mojego taty w październiku 2022 roku. Jakoś musiałem to wszystko przepracować ze sobą i tę pustkę postanowiłem przekuć w coś pozytywnego, bo nic więcej tak naprawdę nie jestem w stanie zrobić. Jasne, że taty mi strasznie brakuje...

Jako słuchacza i krytyka twoich poczynań też?

Oczywiście, że tak. Chociaż on zawsze mówił, że wszystko jest wspaniałe. Nigdy mnie nie skrytykował. Był moim pierwszym i największym fanem. Myślę, że nadal jest, bo wierzę w to, że ta jego energia gdzieś tam krąży.

Przekuwając więc tamte emocje w coś pozytywnego, potrzebowałem bodźca do konstruowania nowych muzycznych rzeczy. A że z RGG nie jesteśmy w stanie non stop grać, bo nie jest łatwo o tyle koncertów, Łukasz też ma jakiś pomysł na swoją działalność solową, a Maciej czasami coś robi poza zespołem, zacząłem potrzebować takiej odskoczni.

Mam różne pomysły, które jeszcze czekają. No i myślę, że wkrótce, nie wiem, czy w tym roku się uda, ale wkrótce, bo to już sam sobie przyrzekłem, chciałem w końcu wydać moją płytę z kuźni, którą nagrałem na kowadło, imadle i tych wszystkich przyrządach...

Solo?

W większości tak, w niektórych momentach tylko Maciek Garbowski trochę dogrywa na kontrabasie. Większość jednak to są te obiekty, które znajdują się

do dziś w kuźni mojego dziadka, bo kiedy dziadek odszedł, to kuźnia została w takim stanie, jak ją zostawił. Na środku stoi olbrzymie kowadło, jest palenisko i te wszystkie narzędzia tam zostały. No i na nich nagrałem płytę.

Kontynuujesz rodzinne tradycje kowalskie.

Z przymrużeniem oka – można tak powiedzieć. Posługuję się też młotkami, bo płyta będzie się zaczynać od rytmu wystukiwanego młotkami na kowadło. Pojawiają się różne projekty, bo chciałbym, żeby coś po mnie na tym świecie zostało...

Myślę, że samo RGG jest już ważnym dziełem, które pozostanie...

Oczywiście, tak jak już kiedyś powiedziałem - RGG to świętość.

Tak, powiedziałeś w JazzPRESSie ponad 10 lat temu.

No bo tak jest. Oczywiście nie chcę tego sprowadzać do jakichś boskich spraw.

Czyli skoro rośnie rodzina RGG, to może warto zorganizować jakiś festiwal pod tą marką? Uzbierałoby się kilka grup z wami w składzie...

Kto wie? Myślę, że z czasem do niego dojdzie. ●



fot. Jarek Wierzbicki

50 lat temu podarowali nam trochę słońca

W tym roku mija 50 lat od ukazania się albumu *Bemowe frazy*, jedynej długogrającej płyty w dorobku zespołu Bemibem. Krążek zawiera takie utwory jak *Nie bójmy się wiosny*, *Kolorowe lato* czy absolutny hit polskiej fonografii *Podaruj mi trochę słońca*. Grupa, w której znalazło się rodzeństwo – Aleksander, Ewa i Jarosław Bemowie, pod wpływem m.in. twórczości Sérgio Mendesa, Burta Bacharacha, Arethy Franklin, José Feliciano czy Carlosa Santany, na początku lat 70. z nowatorską lekkością łączyła jazz, rock i soul z muzyką latynoską. Pierwotnie jako Bemibek (od nazwiska Bemów oraz klawiszowca Andrzeja Ibka) zespół występował i zbierał laury na ogólnopolskich imprezach takich jak Jazz nad Odrą czy Festiwal Polskiej Piosenki w Opolu, towarzyszył Markowi Grechucie, śpiewał na płytach Klanu i Piotra Figla, a także koncertował w ZSRR, Bułgarii, Jugosławii i Czechosłowacji. Po zmianach personalnych i odejściu Ibka w 1972 roku zespół przekształcił się w Bemibem, doprowadzając do realizacji debiutanckiego albumu. Wokalistka **Ewa Bem** z okazji półwiecza *Bemowych fraz* dzieli się swoimi bogatymi wspomnieniami dotyczącymi początków jej muzycznych przygód jeszcze przed rozpoczęciem kariery solowej.



Rafał Marczak

Rafał Marczak: Gdy przygotowywałem się do naszej rozmowy, nie ukrywam, że nie było mi łatwo zebrać materiały dokumentujące początki działalności muzycznej rodzeństwa Bemów.

Ewa Bem: Tego się spodziewałam! Bemibek był tak dalece zanurzony w działalności muzycznej, że kompletnie nie dbał o PR, działania managerskie, reklamowanie się, zbieranie recenzji, zdjęć, plakatów czy biletów. To się mści teraz, bo trudno opisać nasz rozwój. Wówczas to było na samym końcu listy priorytetów, żeby nadać naszym działaniom charakter bardziej zawodowy. Muszę powiedzieć, że to stanowiło w jakimś stopniu naszą siłę – byliśmy niezmiernie amatorscy. Teraz to może wydawać się naiwne i niemądre, ale wtedy zamiast rozmawiać o gażach czy warunkach koncertowych, każdą chwilę spędzaliśmy przy instrumentach, co powodowało, że muzycznie byliśmy w przodzie. Ale za to nie było nas specjalnie na listach przebojów, w rankingach czy na festiwalach...

Słuchając Bemowych fraz, nie sposób nie zwrócić uwagi na pionierskie pomysły oraz połączenia samby, bossa novy, jazzu, bluesa

i rocka. Skąd u państwa taka świadomość i osłuchanie?

Od dziecka mieszkaliśmy przy placu Konstytucji w Warszawie. To jest ważne w tej opowieści, ponieważ na początku lat 50. MDM (Marszałkowska Dzielnica Mieszaniowa – przyp. red.) zasiedlił się całymi rodzinami z małymi dziećmi. To miało swoje znaczenie, te dzieci wzrastały, tworzyły małą, fajną społeczność. Wszędzie były wspaniałe, ogromne podwórka, dziś zamienione na parkingi, była przestrzeń potrzebna młodzieży do spotkań. Były ławki, ktoś przynosił magnetofon i nagrania. Czasem udało się skopiować czy nagrać coś z radia albo ktoś dostał płytę z zagranicy. Gdy kolega pojechał do Londynu, to go wieźli z lotniska z tą płytą jak jego lordowską mość w limuzynie.

Śródmieście to mekka artystyczna, bo ulicę od nas, przy Wilczej, był najsłynniejszy sklepik z płytami pocztówkowymi. Tam zawsze stały kolejki młodzieży aż do Marszałkowskiej. Po szkole kupowało się pocztówki dźwiękowe z nagranymi utworami, które wtedy były hitami. Nie wiem, w jaki sposób to docierało – ale Polak zawsze był mądrzejszy, jeśli czegoś chciał. To były oczywiście skromne

możliwości, ale z drugiej strony ogromnie cenione. Jak się dorwało do czegoś nowego, to zbierała się cała paka ludzi, żeby słuchać, oceniać, dyskutować, nawet przymierzając się z jakąś gitarą czy próbować to zaśpiewać.

Trafiały się też rodzinne – muszę to przyznać – np. w postaci moich braci Aleksandra i Jarka. Ojciec nasz był muzykiem, mama również śpiewała. Wszyscy wujkowie, po kądzieli i po mieczu, byli w jakiś sposób związani z muzyką – albo zawodowo, albo z zamiłowania.

Każdą chwilę spędzaliśmy przy instrumentach, co powodowało, że muzycznie byliśmy w przodzie

To miało znaczny wpływ na nasze wykształcenie od dziecka – dopóki nie rozpadła się rodzina i nie został nam odebrany atrybut nauki, czyli fortepian, to tkwiliśmy w muzyce, i to w różnych gatunkach.

Pamiętam także olbrzymi wpływ radia, którego słuchało się na okrągło, bo grało piękne rzeczy. Nie tylko codziennie grało Chopina, *Z malowanej skrzyni*, czyli prawdziwą muzykę ludową z różnych regionów Polski, były arie operowe... Stamtąd znało się choćby koncert Édith Piaf z Olympii. Były nieliczne audycje, które miały charakter trochę bardziej komercyjny, w tym

słynna *Rewia piosenek* pana Lucjana Kydryńskiego. Jako dzieci po prostu w to wsiąkaliśmy.

W każdej szkole podstawowej był także obowiązkowy chór! Młodzież szkolna śpiewała lepiej lub gorzej, ale miała kontakt z muzyką cały czas. To są też czasy najpiękniejszych teatrzyków dziecięcych, do których pan Jerzy Wasowski pisał swoje arcydzieła. Część z nich wydałam na płycie *Ten najpiękniejszy świat*.

To było obcowanie w pełni z tym, co mógł nam dać ten szary, socjalistyczny, paskudny, PRL-owski świat, jeśli ktoś tylko miał apetyt na to, żeby tego skubnąć! Jako rodzeństwo mieliśmy gigantyczny apetyt, bo byliśmy wychowani w muzycznej rodzinie. Ojciec dość często wyjeżdżał za granicę, bo oprócz tego, że był muzykiem, pracował w handlu zagranicznym. Często przywoził płyty. Gdy z tego wczesnego dzieciństwa się wydostaliśmy, do tego wszystkiego doszły jeszcze kluby.

Alek miał 14 lat, gdy zaczął już bardzo poważnie majstrować przy bębnach, a jeszcze wcześniej zapowiadał się na świetnego pianistę. Był chłopaczkiem niezmiernej urody i niezbyt wysokiego wzrostu, więc podkładało się mu książki pod nogi. Miał ogromne zdolności i ku przerażeniu naszej profesor, która nas prywatnie uczyła muzyki, przejawiał skłonność do improwizacji, do kreowania własnego świata muzycznego. Nie był społecliwym uczniem, co dało wspaniałe efekty, bo nikt nie pisał tak jak Alek. Zawsze to wszyscy podkreślali, że jego muzyka nie podlegała żadnym wpływom. Alek zaczął być rozpoznawalny w środowisku warszawskich muzyków, pierwszych zespołów bigbitowych.

Zaczęły się też czasy pierwszych wspaniałych działających klubów studenckich, przede wszystkim Stodoły. Ja nie znałam tej najpierwszej Stodoły na

Trębackiej, ja jestem Stodoła na Nowowiejskiej, choć tam też nie powinnam bywać, bo jeszcze byłam trochę smarkata, ale jakoś się tam dostawałam dzięki Alkowi. Potem Stodoła na Batorego, która działa do dzisiaj. Był też słynny klub Medyk przy Akademii Medycznej czy Dziekanka na Krakowskim Przedmieściu przy bursach teatralnych i artystycznych. Klub Hybrydy na Mokotowskiej – dom dla artystów. Był niewielki z pozoru, ale zasobny w możliwości. Było piętro, gdzie tańczyło się przy muzyce granej na żywo! Wtedy Stodoła tańczyła, Medyk tańczył i Hybrydy tańczyły. To chyba ma niewiele wspólnego z dzisiejszą dyskoteką, która ma charakter transowy, a wtedy to było tańczenie vintage z zapraszaniem do tańca i z figurami tanecznymi. Słynne piątki w Stodole, gdzie tańczyło się jazz, przyciągały tłumy. Zresztą wszędzie były tłumy! Medyk słynął z kolei z jam session. Zjeżdżali się muzycy, zapisywali w zeszycie i kierownik tego przedsięwzięcia wywoływał do jamowania. Mnóstwo wybitnych postaci przewijało się w tamtym czasie: aktorów, dziennikarzy, działaczy, ważnych, ciekawych postaci, od Jurka Skolimowskiego przez słynnego tancerza Henia Melomana po Wojtka Młynarskiego.

Później, w grudniu 1970 roku, powstał zespół Bemibek. Jak do tego doszło?

Powstanie Bemibeku samo w sobie było mistycznym przeżyciem. Wtedy jeździło się do Krakowa na tak zwanego „Mistrza” – gdy podchodził konduktor, a nie miało się biletów, mówiło się „Mistrzu” i wręczało się 20 złotych. To było sporym ułatwieniem dla muzyków, którzy nie mieli skąd brać pieniędzy. Oni mogli grać cały wieczorek do

tańca, a dostawali za to butelkę wina i porcję bigosu. To były amatorskie sytuacje, aczkolwiek działały też zawodowe grupy ze swoim managementem. Myśmy byli od tego bardzo daleko. Jechaliśmy na trasę, bębny wiozło się w pociągu, wracało się z kontrabasem w kib

Pamiętam olbrzymi wpływ radia, którego słuchało się na okrągło

lu, brzydko mówiąc. Mieszkało się w domach studenckich – czasami „na waleta” u kogoś w pokoju. Ale to nie były dla nas rzeczy istotne, na co wpływ na pewno miał nasz wiek i poczucie humoru. Tak rozumieliśmy życie. Możliwość ćwiczenia, śpiewania, próbowania czegoś nowego sprawiała nam taką przyjemność, że nic innego naprawdę nie miało znaczenia.

Alek wrócił z Krakowa i przywiózł ze sobą nowo poznanego przyjaciela – Andrzeja Ibka. Pianista, no, postać nieprawdopodobna! Trudno o nim powiedzieć dwa słowa. Kosmita! Szalenie inteligentny, cholernie muzykalny, dowcipny do bólu. Wariatuńcio pod każdym względem! Pochodził z bardzo dobrego krakowskiego domu, więc takich cudownych zalet miał bez liku. Ponieważ my mieszkaliśmy w dosyć dużym mieszkaniu, już wtedy bez

ojca, to się przytulił do nas i właściwie żyliśmy jak rodzeństwo. Na początku tej naszej wspólnoty w Hybrydach późnym wieczorem za jakąś kurtynką znaleźliśmy wolne pianino. Tych instrumentów było kilka, ale niełatwo było się do nich dorwać, bo działały tam teatr, kabaret, zespoły muzyczne i piwnica jazzowa Urbaniaka, więc było sporo zamieszania.

Nie pamiętam już, co zaintonowaliśmy, ale zaczęliśmy szukać, bo zauważyliśmy bardzo fajne współbrzmienie naszych głosów. Mój i Alka był genetycznie prawie sklejony. Andrzej miał dobre pomysły harmoniczne, chociaż najbardziej zarządzał wszystkim Alek. On był decydem i dawcą największej dawki pomysłów. Bywał też despotą, ale dopuszczał inne wersje. Ogromnie lubiliśmy dłubać przy muzyce. Czasem to było nieznośne, bo Alek dopóki nie dotarł do celu, to nas dręczył jak nie wiem! Później ktoś nam salkę dał w domu studenckim, nieogrzewaną. W zimie było tam zimno jak jasna cholera! Ibuś grał już na pianinie z nami, miał zdrętwiałe palce, choć grał w rękawiczkach. Babcia nabiła nam kanapek i herbaty w termosie. I dobrze było! Nawet było świetnie!

Bemibek został usłyszany – najpierw na festiwalu Jazz nad Odrą, a potem na Lubelskich Spotkaniach Wokalistów Jazzowych.

Pamiętam, że graliśmy słynne *Light My Fire*, za które dostaliśmy nagrodę dziennikarzy. Oni zbaranieli, bo wtedy w kategorii wokalistyki zespołowej bezapelacyjnie królowali Novi Singers – najwyższej próby zespół. A tu nagle pokazała się trójka jakichś młokosów – Bemibek, która się bardzo spodobała! Wtedy byliśmy triem wokalnym, staliśmy przy mikrofonach, a akompaniowali nam jazzmani: Jasiu Jarczyk, Zbyszek Namysłowski, Jurek Bartz z Józefem Gawrychem. W ten sposób powstał Bemibek!

W 1973 roku grupa Bemibek przekształciła się w Bemibem, której rozpad także nastąpił dość szybko...

To historia, przy której chce się płakać. Tak naprawdę to w pewnym sensie nie wiem, czy coś lepszego od Bemibeku zdarzyło mi się w artystycznym



życiu. To był inny rodzaj bycia na scenie, kreowania, przeżywania muzyki. Tam się płynęło jakby wspólną łodzią – ona może się czasem kolebała, czasem się niebezpiecznie przechyliła, ale zawsze jednak była bezpieczna, bo byliśmy razem. Nasza bardzo silna sztama została jednak rozwalona przez bardzo mizerne sytuacje bytowo-socjalne. Ojciec, jak wspomniałam, zostawił nas i wyemigrował za granicę. Nam za karę odmawiano paszportów. Było zamówienie na nasz udział w trasie po Stanach Zjednoczonych, a wysłano nas do Związku Radzieckiego. Potem muzycy zaczęli się trochę buntować, bo chcieli sobie kupić lepszą gitarę, mieszkanie na raty czy auto, a na to nie było kasy, bowiem występowaliśmy głównie w Polsce, i to w klubach, za marne pieniądze. Zarabiano się na wyjazdach do Rosji i Stanów. Zespół zaczął się kruszyć i skruszył się do końca. O tym to już nie chce mi się za bardzo opowiadać...

Jeszcze złapaliśmy drugi oddech. Jak się wykruszył Ibek, bo wyemigrował do Szwecji, to został Bemibem. Jeszcze Bemowie szumiały, wydaliśmy przecież piękną płytę *Bemowe frazy* i po latach zagraliśmy koncert w Trójce. Trochę się wzruszyłam, wiedziałam, że do tego dojdzie i odwlekałam to trochę, ponieważ potem zostałam sama. Bez tego wsparcia, bez tej opieki, bez tej wspólnej łodzi. W zespole byłam wszystkiego pewna, bo siły się rozkładały. Jeden drugiego podpierał własną mocą i gustem muzycznym. To naprawdę znaczyło bardzo wiele. Kiedy stajesz się solistą bez własnego zespołu, to trzeba strasznie uważać. Ja na szczęście strasznie uważałam.

W 1974 wydano jedyną długogrającą płytę Bemibem Bemowe frazy. Jak przebiegało jej nagrywanie?

Muszę zacząć od tego, że na nagranie tej płyty, na której jest jedenaście utworów, dostaliśmy trzy noce w studiu nagraniowym przy Uniwersytecie Muzycznym na Okólniku. Nie znaleziono dla nas więcej godzin w studiu. Nagrywało nas

Pamiętam olbrzymi wpływ radia, którego słuchało się na okrągło

przewspaniałe małżeństwo – profesorostwo Urbańscy. My byliśmy przy nich sztubakami! Oni mieli do dyspozycji magnetofon czterośladowy z szeroką taśmą. Na tym czterośladowie nagraliśmy sekcję perkusyjną, pierwsze wokale, chórki, instrumenty dęte, gitarę, fortepian, smyczki... Łącznie dziesięć czy jedenaście tracków na tym czterośladowie w trzy noce! Nie wyobrażam sobie tego teraz. Towarzyzyli nam Tomasz Stańko, Tomek Szukalski, Jasio Jarczyk, Paweł Dąbrowski, Marek Bliziński, Jurek Bartz, Jurek Gawrych. Byli oczywiście Alek i Jarek Bemowie... Naprawdę duże nazwiska! Ogromna tutaj zasługa profesorostwa Urbańskich, którzy dali nam carte blanche. Oni pewnie mieli świadomość, że w materiale jest kilka ubytków – może nuty nie były zbyt profesjonalnie napisane, ale również mieli świadomość, że to

jest kawał świeżej, młodej muzyki. Chyba dzięki temu nas tak potraktowali, bo do tej pory zachodzę w głowę, jak to jest możliwe, że przy tak ograniczonych możliwościach technicznych zrobili tak niesamowitą robotę.

Za teksty odpowiadali zaś wysokiej klasy specjaliści słowa – Wojciech Młynarski, Marek Dutkiewicz czy Marek Skolarski...

Wojtek Młynarski kochał pisać z Alkiem! Obaj uwielbiali karkołomne figury rytmiczne, doskonale się porozumiewali na tym polu... Przede wszystkim, to były nazwiska! To byli prawdziwi autorzy tekstów, poeci, nigdy nie było najmniejszego zgrzytu dotyczącego transakcentacji, puenty czy że to się źle śpiewało. To byli tacy fachowcy, że nie trzeba było tłumaczyć im, na jakiej samogłosce będzie lepiej brzmiał mój głos. Oni to po prostu wszystko wiedzieli.

Marek Skolarski to był nasz kumpel z Klanu. Jego dzieła też znaliśmy doskonale. Byliśmy wzruszeni, że napisał nam piękny tekst *Wędrowiec i Pegaz*. Arcytekst. Ale nigdy nie mieliśmy trwogi, że ktoś tego nie zrozumie albo że trudno będzie to zanucić, bo byliśmy bardzo daleko od komercji i interesowało nas ostateczne dzieło, a nie opinie o nim.

Tajemnicą pozostaje czarno-biała okładka, która stoi nieco w opozycji do optymistycznych, letnich piosenek.

Okładkę zrobił pan Marek Trojanowski, który też był naszym kumplem. Bemibek powstał z radości i przyjaźni. Myśmy cały czas obracaliśmy się wśród przyjaciół – każdy dawał to, co potrafił zrobić najlepiej. Marek ukończył wydział grafiki na Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie i on ten projekt narysował. To była jego interpretacja. Jakby droga, którą pokonuje muzyka przez ucho do głowy, a przez głowę w głąb człowieka. Przyznam szczerze, że mnie nigdy ona nie urzekła, i do tej pory ona mi do tej płyty średnio pasuje. Ale jak pan zwrócił uwagę na tą słoneczną, roztańczoną muzykę, to się właśnie zastanowiłam, czy to nie byłoby za dosłowne, gdyby tam pojawiły się palmy czy coś w tym rodzaju. Może Marek chciał pokazać, że mimo otaczającej nas szarości, można jednak jakoś dotrzeć do naszej duszy.

Dziękuję, pani Ewo, za rozmowę. Mimo upływu 50. lat Bemowe frazy wciąż urzekają kompozycjami, słowem, poziomem wykonawczym i doskonale oddają złotą myśl, którą znajdziemy na odwrocie okładki: „Żeby w sztuce coś osiągnąć, trzeba bardzo lubić to, co się robi”.

Ogromnie miło mi to słyszeć. Największy splendor należy się Alkowi, który nie mógł pogodzić się ze swoim życiem na emigracji, do której trochę został zmuszony. To był artycha pełną gębą, który jak na złość, wyemigrował do Niemiec, gdzie muzyka i myślenie stały w kontrze do niego, więc się męczył i niestety, przedwcześnie nas opuścił. Aczkolwiek do samego końca pisał, pomysłów zawsze miał bardzo dużo. ●

Szczęście

Gabriela Kurylewicz



Kwiecień to dwie ważne dla mnie daty – rocznica śmierci Andrzeja Kurylewicza w nocy z 12 na 13 kwietnia i urodziny Wandy Warskiej 28 kwietnia. To moi Rodzice ukochani i nauczyciele, więc mam prawo ich wspominać. Uhonorować chciałam te wspomnienia dwoma koncertami kameralnymi w życzliwej nam Bibliotece im. Stanisława Grochowiaka w Lesznie – jednak koncertów naszych zaplanowanych nie będzie, bo MKiDN odmówiło nam udzielenia potrzebnego wsparcia.

Myślę ostatnio o tym, że suma cierpień doznanych i niepoliczalna niemal ilość cierpień innych, o których dowiadujemy się z mediów, a przede wszystkim z dzieł naukowych i artystycznych, skłaniają do słusznego poczucia wdzięczności, że życie ludzkie nie trwa tysiąca lat tylko siedemdziesiąt, maksimum dziewięćdziesiąt. Jest to być może miara, dzięki której człowiek ma siłę cierpienie udźwignąć. Pytanie tylko, czy śmierć jest od cierpienia uwolnieniem. Całkiem możliwe, że nie. Prawdopodobnie śmierć nie jest końcem życia, lecz jego zmianą na lepsze lub gorsze. Prawdopodobnie zmiana ta zależy od jakości dokonania człowieka – jego życia doczesnego i dzieł. Jeśli tak jest, to jestem

o moich Rodziców spokojna, są szczęśliwi, bo zasłużyli na szczęście. Ja tymczasem w moim nie nie-szczęściu, ale jednak zasmuceniu, spróbuję zastanowić się, czym szczęście jest. Słowiańskie słowo szczęście ma swoje zakorzenie w łacińskich słowach *felicitas* i *beatitudo*. Są to, jak mi się wydaje, słowa i pojęcia – czyli próby uchwycenia czegoś, czym może być i czym jest szczęście. Chciałabym założyć, że szczęście jest czymś, rzeczywistością jakąś, i czegoś, czyli rzeczywistością jakiejś dotyczy. Uważam – i nie różnię się tym od psów, koni, a nawet kotów (bo chociaż nie mam w moim stadzie kotów, jednak trochę mogę się ich osobowości domyślać) – że nie warto byłoby się cieszyć szczęściem pustym i nieistniejącym. Szczęście nie musi być obecne tu i teraz, ale gdzieś i kiedyś obecne być musi. Szczęście obecne i poznane jednak, bo jakżeż korzyść byłaby ze szczęścia bez doświadczenia go i poznania. *Felicitas* to *fortuna*, dobry traf, dar, który może być dany i odebrany, i często odebrany bywa. A *beatitudo* – to coś więcej, to szczęśliwość i osiągnięcie, i dar zarazem, który dla obdarowanego ma rangę wzmocnienia, wsparcia duchowego, błogosławieństwa.

To pierwsze szczęście – *felicitas, fortuna* – można kupić, można sprzedać i można utracić. Jest jak bilet na doskonały koncert muzyki i poezji, ale tylko bilet, który można kupić lub odsprzedać lub wykorzystać bez zaangażowania. To drugie szczęście – *beatitudo* – to osobiste pójście na koncert ów doskonały i przeżycie go, i doświadczenie, nawet być może po czasie nauczenie się istoty tego koncertu poezji i muzyki, ich głębokich słów i pojęć. To pierwsze szczęście jest powierzchowne, drugie prawdziwie głębokie, formujące i być może zbawcze. Nawet jeśli się przyjmie, że wszystko zostawia w duszy każdego stworzenia, również człowieka, ślad, doświadczenia różnią się intensywnością i jakością. I na pewno dobrze, że tak jest. Dobrze, że bilet koncertowy nie cieszy ani nie boli jak sam koncert doskonały lub fatalny. I dobrze, że koncerty, spotkania, płyty, książki najlepsze można pamiętać i wspominać, a te straszne i najnudniejsze zapominać lub wręcz nigdy nie wpaść w ich potrzask. Jestem zdania, że doświadczenia złe, gdy można ich godnie uniknąć – nie są potrzebne żadnemu stworzeniu, o wiele ciekawsza i pożyteczniejsza, choć zapewne też trudniejsza jest nauka o dobru, nauka dobra. Uważam to odkrycie za najpoważniejszą moją filozoficzną i artystyczną zdobycz, a zawdzięczam ją pismom Tomasza z Akwinu, Boecjusza



Gabriela Kurylewicz, *W niebie*, 2023, olej na desce,
fot. Piwnica Artystyczna Kurylewiczów

i Platona – autorów, których miałam przyjemność czytać i komentować i – całkiem jak w muzyce – poznawać i wykonywać z ich własnych nut. Całkiem prawdopodobne, że myśl stworzenia, również człowieka, ma strukturę muzyczną. Ustanawia ją i współtworzy melodia, harmonia, rytm i logos, a także czas. Myśl dzieje się jednostkowo i dialogicznie w czasie osobnym i wspólnym rozmawiających ze sobą ludzi i wszystkich stworzeń, bo przecież psy, konie, słonie, delfiny, niedźwiedzie, pszczoły i zdecydowanie wszystkie ptaki (które w kwietniu u nas tak słyszać) rozmawiają ze sobą, lepiej lub gorzej, i chcą się uczyć rozmowy najlepszej. A najlepsza rozmowa dotyczy tego, co jest i co jest dobre.

Gdybym miała najzwyczajniej określić, czym jest szczęście człowieka, podobnie jak każdego jednostkowego stworzenia, to jest nim radość z realnie poznanej prawdy (*gaudium veritatis*) w filozofii Tomasza z Akwinu. Dla Platona szczęście człowieka to uczestnictwo w idei (rzeczywistości) dobra. A Boecjusz podaje do przemyślenia recepturę, że szczęście (*beatitudo*) jest w wieczności (*aeternitas*), trwaniu, istnieniu przytomnym, które opisują słowa: „*tota simul perfecta possessio interminabilis vitae*” – całe naraz doskonałe posiadanie nieskończonego życia. Takie szczęście jest w niebie i jest to szczęście tak wielkie, że warto założyć, że niebo jest, a w nim prawda, dobro, piękno, istnienie i jedyność życia.

A gdybym miała moją definicję szczęścia zaproponować jazzmanom, czytelnikom JazzPRESSu – to szczęście to myśl, wspomnienie dobra i radość serca wolnego zupełnie od zawiści. ●

PREZENT DLA BOECJUSZA

Jakież to sny przychodzą do człowieka i skąd mają klucze do moich myśli?
Odwiedzam miejsca dawno zaginione, a nawet godzę się z wrogami.
Są moi rodzice zajęci koncertem, są próby ratowania filozofii i teatru, są skoki w przepaść w najgłębszą wodę i jest ubezpieczenie w agencji snów.
Są psy już minione, a wciąż terażniejsze, są zasmucenia i pocieszenia.
Wyraźny smak tych wyśnionych pocieszeń jest na wagę wyroczni szczęśliwych, a szczęście to przecież nie jest nieszczęście.
Szczęście to pieśń, ze słowami-myślami, które prowadzą do morza, chmur, gór i idej – bez końca.

9 II 24

Wiersz z tomu Gabrieli Kurylewicz, *Karwia-świat*, Fundacja Forma, Warszawa 2024.
Copyright Gabriela Kurylewicz.

A U T O P R O M O C J A

radioJazz.fm

PODCASTY

<https://archiwum.radiojazz.fm>

PONAD 2500 PODCASTÓW

Malowanie z Johnem

Piotr Rytowski



Byłem na jego koncercie w Sali Kongresowej. Widziałem wystawę jego malarstwa w warszawskiej Zachęcie. Filmy, w których zagrał pierwszoplanowe role, bez wahania zaliczam do kultowych. Ostatnio obejrzałem trzy sezony jego autorskiego (scenariusz, reżyseria, muzyka, rola główna) serialu. Wspominałem o nim w tej rubryce przynajmniej cztery razy: w kontekście muzycznych mistyfikacji (JazzPRESS 6/2021), związków muzyki i malarstwa (JazzPRESS 6/2017) oraz w odniesieniu do twórczości Toma Waitsa (JazzPRESS 9/2021) i Arto Lindsaya (JazzPRESS 12/2022) – czas najwyższy, aby poświęcić jego twórczości nieco więcej miejsca. Jeśli ktoś jeszcze nie wie, o kim mowa... tym bardziej powinien przeczytać ten artykuł, bo Johna Luriego nie można nie znać! Właśnie nadarza się świetna okazja do przekrojowego spojrzenia na jego twórczość muzyczną – w marcu tego roku ukazał się dwupłytowy, zawierający 56 utworów album *Painting with John*.

Album jest ścieżką dźwiękową do wspomnianego serialu, który można obejrzeć na jednej z platform streamingowych. Możemy na nim znaleźć utwory z różnych projektów artysty – od grupy Lounge Lizards przez John Lurie National Orchestra, Marvina

Pontiaca po nagrania zrealizowane współcześnie na potrzeby serialu *Painting with John*. Są też utwory takie jak *Wah Wah* czy *Pygmy with Dog Bark*, które zostały skomponowane przez Luriego jeszcze z myślą o Lounge Lizards, ale nigdy nie ujrzały światła dziennego i możemy je poznać dopiero dzięki *Painting with John*. Krótka, ale ciekawie dobrana retrospektywa przypomina, jak różnorodne rzeczy tworzył Lurie w przeszłości, a nowy materiał ukazuje, w jak dobrej formie muzycznej jest artysta, którego tak rzadko mogliśmy słuchać w XXI wieku. Po tym, jak w 2000 roku choroba uniemożliwia mu praktykowanie muzyki i aktorstwa, poświęcił się przede wszystkim malowaniu obrazów. W ciągu ostatnich 24 lat ukazały się tylko dwie płyty: *The Invention of Animals* (2014) z niepublikowanymi wcześniej utworami The John Lurie National Orchestra z lat 90. oraz premierowa *Marvin Pontiac: The Asylum Tapes* (2017).

Ze względu na stan zdrowia Lurie nie powrócił już do swojego podstawowego instrumentu – saksofonu altowego. Jego miejsce zajęły gitary i banjo. Muzyka zachowała jednak unikalny dla tego artysty charakter. W przedostatnim odcinku trzeciego sezonu *Malowania z Johnem* możemy

zobaczyć pracę w studiu nad nowym materiałem, do którego Lurie zaprosił m.in. byłych członków Lounge Lizards – Stevena Bernsteina na trąbce, Curtisa Fowlkesa na puzonie, Douga Wieselmana na gitarze, Michaela Blake'a na saksofonie tenorowym i Calvina Westona na perkusji. Historia zatoczyła koło, bo wszystko zaczęło się właśnie od Lounge Lizards.

W 1978 roku bracia John i Evan Lurie założyli zespół Lounge Lizards, którego muzyka początkowo wpisywała się w nowojorską scenę no wave, a przez samych twórców określana była jako fake jazz. Przez grupę przewinęło się mnóstwo wspaniałych muzyków. Poza wymienionymi wcześniej m.in. Arto Lindsay, Marc Ribot, David Tronzo, John Medeski, Anton Fier, Billy Martin, Ben Perowsky – czyli kluczowe postacie nowojorskiego środowiska avant-jazzowego. Przez 20 lat istnienia grupy zmieniał się jej skład oraz proporcje w postmodernistycznej mieszance jazzu, punk rocka, funku i muzyki etnicznej, ale kompozycje i saksofon Luriego nie pozostawiały wątpliwości, że to wciąż Lounge Lizards. Jeszcze w czasie funkcjonowania Lounge Lizards John Lurie powołał do życia grupę w kameralnym, trzyosobowym składzie – The John Lurie National Orchestra. Nieoczywisty był w tym triu dobór instrumentów. Lurie grał rzecz jasna na saksofonie altowym i sopranowym a towarzyszyli mu Grant Calvin Weston na perkusji oraz Billy Martin na kongach, timbalesach, kalimbie i innych małych instrumentach perkusyjnych. W przeciwieństwie do Lounge Lizards muzyka Orkiestry była w dużej mierze improwizowana, a kompozycje zostały przypisane wszystkim trzem muzykom.

Swoje kolejne muzyczne oblicze Lurie ukazał w 1999 roku, wydając album *The Legendary Marvin Pontiac: Greatest Hits*. Muzyk wymyślił postać nieżyjącego afrykańsko-żydowskiego bluesmana, stworzył jego biografię i rzekomo „odnalezioną po latach” muzykę. W późniejszych wywiadach Lurie mówił, że dzięki „schowaniu się” za fikcyjną postacią wreszcie odważył



się na tej płycie wcielić w rolę wokalisty. Lurie nagrał album m.in. z Johnem Medeskim, Billym Martinem, Grantem Calvinem Westonym, Markiem Ribotem i Tonym Scherrem. Do udziału w mistyfikacji Lurie wciągnął także gwiazdy takie jak David Bowie, Iggy Pop czy Leonard Cohen, które przyznawały się do wielkiej inspiracji muzyką genialnego Pontiac. Oddzielnym rozdziałem twórczości Luriego jest muzyka filmowa, ale związki artysty z kinem nie ograniczają się do roli kompozytora i wykonawcy. Lurie zasłynął przede wszystkim jako aktor we wczesnych filmach Jima Jarmuscha (*Nieustające wakacje*, *Inaczej niż w raj*, *Poza prawem*), ale być może nie wszyscy wiedzą, że pojawiał się także w takich produkcjach jak *Paryż*, *Teksas Wima Wendersa*, *Dzikość serca* Davida Lyncha czy *Ostatnie kuszenie Chrystusa* Martina Scorsese.

W latach 1991 i 1992 Lurie napisał, wyreżyserował, a także zagrał w nim, miniserial *Fishing with John*,

w którym zabierał na ryby nietuzinkowych przyjaciół – Toma Waitasa, Willema Dafoe, Matta Dillona, Jima Jarmuscha i Dennisa Hoppera. Można powiedzieć, że był to swego rodzaju prequel serii *Painting with John*. Z tą różnicą, że trzy dekady temu Lurie i jego goście nie ukrywali, że o wędkowaniu nie mają większego pojęcia, a teraz artysta mówi do nas z pozycji uznanego malarza, którego prace pokazywały galerie i muzea w USA, Europie i Japonii.

Do Polski obrazy Johna Luriego dotarły na długo przed serialem. W roku 2015 jego monograficzną wystawę pt. *Próbuję myśleć. Proszę, bądź cicho* zaprezentowała warszawska Zachęta – Narodowa Galeria Sztuki. Choć prezentowano na niej obrazy, nie sposób było uwolnić się od związków z muzyką. Jeden z kuratorów wystawy Stanisław Welbel podkreślał podobieństwo akwareli, podstawowej techniki wykorzystywanej przez Luriego, do tworzonej przez niego muzyki improwizowanej: „W akwareli to wszystko jakby swobodnie płynie, jak snująca się melodia. Woda rozmyta z farbą jest też bardzo delikatną formą. Nie trzeba walczyć, ona niesie, jak z prądem. To nie przypadek, że właśnie taką wybrał technikę: ty prowadzisz, a jednocześnie trochę ten pędzel i woda prowadzi ciebie”. Lurie skompilował też specjalną ścieżkę dźwiękową, której można było słuchać podczas oglądania wystawy.

Artysta, dzielący swoje życie pomiędzy nowojorski Manhattan a rajską wyspę na Karaibach, postanowił w czasie pandemii zafundować trochę rozrywki sobie i swoim internetowym fanom – zrealizować cykl social mediowych filmików wnoszących nieco humoru w ten ponury czas. Kiedy tę ideę podchwyciło HBO, zamiast cyklu nagrywanego smartfonem powstał pierwszy sezon serialu *Painting with John*. A potem jeszcze dwa.

Spontanicznie przychodzi mi do głowy przynajmniej pięć powodów, dla których warto obejrzyć *Painting with John*. Po pierwsze muzyka, ale teoretycznie możemy rozkoszować się nią, słuchając nowej płyty. Dalej – opowieści głównego bohatera – czasem wyglądające na szczerze wyznania, czasem surrealistyczne, a co w tym najlepsze – często niepozwalające na ocenę, co jest prawdą, a co kreacją. Z każdej z nich wypływa jednak jakiś uniwersalny przekaz bądź „życiowa porada” dla widzów. Pojawiają się też wspomnienia z Polski. Kolejna rzecz to tytułowe malowanie – w każdym odcinku widzimy powstawanie obrazów, proces tworzenia akwareli, działanie pędzla, farby, wody, wspańnięte kolory. Nie widząc tego, trudno sobie wyobrazić, jak to może być fascynujące i estetycznie inspirujące. Nie można pominąć też często pojawiających się w serialu zapierających dech w piersiach ujęć przyrody karaibskiej wyspy – kwiatów, krzewów, drzew, które potem przenikają jako motywy do obrazów artysty. Wreszcie fabularne wstawki i animacje pełne abstrakcyjnego humoru, których nie będę zdradzał, aby nie odbierać przyjemności z ich oglądania.

Jest jeszcze jeden powód. Warto sprawdzić, czy serial jest w stanie wzbudzić w nas śmiech. Bo jak mówi Lurie w jednym z odcinków, właśnie na podstawie śmiechu artysta ocenia, czy ufać ludziom, czy też nie. Nie ufa nikomu dopóki nie usłyszy jego śmiechu i nie przekona się, że jest to rzeczywiście śmiech pełny i prawdziwy. I właśnie takiego śmiechu życzę widzom *Painting with John*. ●

O zmianach

Patryk Zakrocki



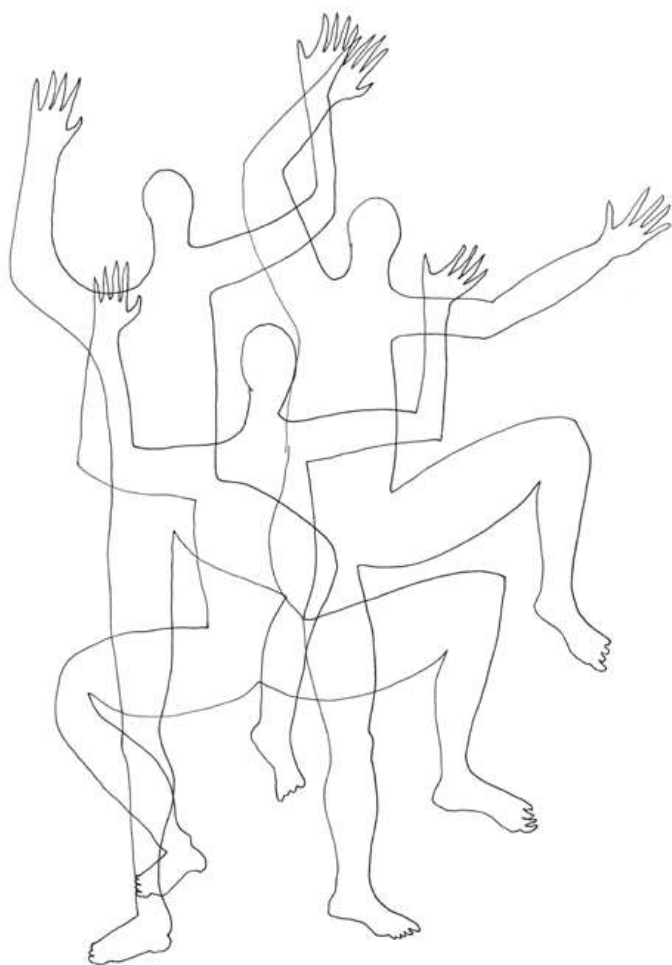
Podziwiam zmienną naturę rzeczy, płynny i niestały charakter trwania. Rozczulają mnie i imponują mi nasze heroiczne próby utrwalania – niesłychany Roman Opałka. Obserwuję moją zmienną rzeczywistość, niespodziewane jej kształty: kiedyś rozwód rodziców, rozpad mojej rodziny, utrata

wirtuozowskiej biegłości w grze na skrzypcach, nowa miłość, nowy instrument, nowe umiejętności.

To, o czym chcę napisać, to istota fenomenu zmiany: nowa perspektywa, nowe możliwości, utrata dawnych możliwości, nowe wartości, nowa postawa. Zdaje się, że bez względu na charakter i dramatyzm zmiany głównym problemem jest nasze własne przywiązanie do poprzedniego stanu rzeczy. Gdyby tak można było zmieniać kształt jak woda i być tylko istotą aktualną...

Niektóre zmiany we własnym losie przyjmowałem z entuzjazmem, a niektóre z trudem i powoli. A jednak to, co wydawało mi się niemożliwe, jak samotne ojcostwo, nowe dziedziny sztuki, inna dieta, codzienna gimnastyka, stały się nagle lub z biegiem czasu moją nową rzeczywistością. Możemy poddawać się zmianom, zabiegać o nie, unikać ich, zmieniać się wraz z nowymi okolicznościami lub pomimo nowych okoliczności utrzymywać niezmiennie elementy siebie.

Czuję się skrzypkiem, choć już nie ćwiczę, natomiast uzyskany czas pozwolił mi opracować ciekawe techniki polifonicznej gry na



tan... Patryk Zakrocki
11.05.2023

gitarze. Mieszkam z dziećmi, dzięki temu doceniam ciszę wieczorów i rysuję. Prowadzę projekty i zespoły muzyczne, niektóre trwałe jak duet SzaZa od ponad dwudziestu lat, Polski Piach od pięciu lat, inne, też efemerydy, pojawiają się i odchodzą wyczerpane.

Grałem pięć lat na pianinie, dziesięć lat na skrzypcach, potem dziesięć na gitarze, następnie czternaście na altówce i teraz znowu już

osiem lat na gitarze. Altówka odpoczęła i znów się odzywa.

Temat zmiany to pytanie, pobudzenie i mobilizacja umysłu, obserwacji, ujawnienia ukrytych mocy człowieczych. Obserwuję siebie w zmianach – zmieniam role, narzędzia, dyscypliny. Zmiana pozwala mi zauważyć, co chciałbym utrzymać, co jest dla mnie ważne i co mnie określa. Jestem improwizatorem – żyję zmianami. ●

A U T O P R O M O C J A

POLSKA FILMOGRAFIA JAZZOWA

Wideoleksykon w 100 odcinkach
youtube.com/radioJAZZFM-PL



Muzyka intuitywna – paradygmaty kreacji

część 2 – uwarunkowanie doświadczenia indywidualnego

Ryszard Wojciul



STREFA
FREE
IMPRO

W pierwszym artykule z cyklu poświęconego zjawisku wolnej improwizacji wskazałem trzy tzw. paradygmaty kreacji muzyki intuitywnej. Są to: uwarunkowania osobowościowe, doświadczenie indywidualne i uwarunkowania zewnętrzne, na które składa się zarówno wpływ współimprowizujących artystów, jak i czynniki określające miejsce, w którym dokonuje się akt twórczy. W poprzednim artykule przyjrzałem się uwarunkowaniu osobowościowemu, tym razem zajmiemy się doświadczeniem.

Uwarunkowanie doświadczenia indywidualnego

W przywołanym poprzednio cytacie z listu Marcusa Stockhausena do tancerki Emilii Sintoni z kwietnia 2010 roku czytamy: „nie ma dobrego grania z wykorzystaniem intuicji bez użycia technik improwizacji i doświadczenia”¹. Ja poszedłby tu znacznie dalej – grając intuitywnie, świadomie lub podświadomie korzystamy z całego bagażu edukacji, naszej muzycznej praktyki i doświadczenia.

W artykule *Muzyka swobodnie improwizowana – sztuka performatywna par excellence* Rafał Mazur zauważa: „dla improwizatorów moment koncertu jest jednym z wielu momentów uprawiania przez nich sztuki, która staje się raczej procesem zachodzącym w ich życiu niż przygotowaniem i prezentowaniem dzieł muzycznych na scenie. Można powiedzieć, że swobodna improwizacja w muzyce jest zarówno praktyką sztuki, jak i sztuką praktyki”².

Gdy w roku 1997, tuż po ukazaniu się płyty *Litania*, przeprowadzałem na zamówienie nieistniejącego już dziś pisma *Machina* wywiad z Tomaszem Stańką, dużo miejsca w naszej rozmowie zajęła sprawa indywidualnego „tonu” artysty. Stańko używał słowa „ton” w zupełnie niemuzykologicznym znaczeniu. Dla niego w pojęciu „ton” mieścił się nie tylko dźwięk instrumentu, ale całe życie artysty. „Ton jest wynikiem moich fascynacji, moich przeżyć, mojej natury, melancholii. Można to nazwać biologicznie, że jest on sumą moich genetycznych skłonności. Taki mam genotyp”³. W tej krótkiej wypowiedzi Stańko odwołał się do dwóch

wskazanych przez mnie paradygmatów kreacji muzyki intuitywnej – osobowości artysty, ale i nadbudowy – w tym wypadku fascynacji i przeżyć.

Warto zadać sobie pytanie, jak tworzyć swój indywidualny „ton” i jaką rolę może odegrać tu proces edukacyjny. Bardzo często spotykamy się z opinią, że powszechnie obowiązujące systemy edukacyjne częściej niszczą, niż budują indywidualności. A jak to jest z budowaniem umiejętności improwizacyjnych? Czy przechodząc przez powszechny proces edukacyjny można się jej nauczyć? Dziś w niemal każdym dużym polskim mieście znajduje się szkoła muzyczna – średnia lub wyższa – prowadząca wydział jazzu. Chętni mogą zatem podjąć formalną edukację improwizacji w idiomie jazzowym. Jednakże w kontekście „uprawiania” wolnej improwizacji nauka w szkole jazzowej może stanowić pewną trudność. Kto nauczył się grać po skalach, ogrywać centra tonalne, musi nauczyć się, jak uwolnić swoje palce, jak uwolnić swój mózg od nawyków podążania utartą ścieżką konwencji. Każdy instrumentalista, który ma za sobą klasyczne bądź jazzowe wykształcenie, musi wypracować sobie własną metodę ćwiczenia, która wyzwala go z okowów edukacji. Wielu szuka natchnienia w sferach pozamuzycznych.

Niektórzy ćwicząc, starają się być blisko metod medytacyjnych. Niezwykle ciekawą analizę łączącą praktykę swobodnej improwizacji ze wschodnimi sztukami walki przedstawia Rafał Mazur w artykule opublikowanym w numerze 2/2013 pisma *Estetyka i Krytyka*. Jako praktyk zwraca on uwagę, że do improwizacji intuitywnej „należy się przygotować zarówno w aspekcie pracy z ciałem (technika gry na instrumencie, która musi być opanowana w stopniu maksymalnie najwyższym), jak i w aspekcie pracy z umysłem (umiejętność skoncentrowania się na „tu i teraz”). Ponieważ, aby być spontanicznym, trzeba być przygotowanym⁴. Jednocześnie Mazur stwierdza, że „Nauczanie improwizacji swobodnej wydaje się rzeczą karkołomną, problemem jest bowiem ujęcie w ramy metody działalności, która z założenia ma być pozbawiona założeń i ograniczeń, ma być spontaniczna i swobodna⁵.

Jak to zatem jest z nauką improwizacji? Czy zawsze niezbędnym elementem zdobywania takiej umiejętności jest konieczność bazowania na określonym, konkretnym idiomie? John Kratus w pracy *Developmental Approach to Teaching Music Improvisation* w oparciu o własne badania sformułował model, w myśl którego rozwój umiejętności improwizacji przebiega w siedmiu etapach:

1. eksploracja (odkrywanie możliwości instrumentów, motywy muzyczne jako pochodna gestów i motoryki);
2. improwizacja nastawiona na proces (posługiwanie się wzorami i motywami, rozwijanie ich, łączenie);
3. improwizacja nastawiona na produkt (świadomość podstawowych zasad rządzących strukturą muzyki, wykorzystywanie wybranych skal, porządek rytmiczny);
4. improwizacja płynna (jej warunkiem jest swobodna, biegła technika wykonawcza i kontrola instrumentu);

5. improwizacja ustrukturyzowana (świadomość i celowe kształtowanie formy w oparciu o strategie pozamuzyczne, takie jak wyobraźnia czy emocje, lub muzyczne – np. praca motywiczna);
6. improwizacja w stylu (świadomość reguł różnych stylistyk, np. barokowej, bluesowej, i stosowanie się do nich, ostatni etap edukacji dla improwizujących muzyków);
7. improwizacja w stylu własnym (poziom osiągany przez muzyków, którzy potrafią przełamywać granice stylów i form i wykształcać własny oryginalny styl; wytyczanie nowych ścieżek)⁶.

Grażyna Dzwonowska w pracy doktorskiej *Improwizacja muzyczna, wyobraźnia słuchowa i elementy synestezyjne w aktualizacji potencjalności twórczej ucznia i jego kompetencji emocjonalnych* zauważa: „najistotniejszą zaletą modelu Kratusa jest nakreślenie całej ścieżki rozwoju twórczego w muzyce (biegnącej równoległe czy też splatającej się z nauką techniki gry i teorii) i zasypanie przepaści między spontaniczną, ekspresyjną improwizacją dziecięcą a dojrzałą – równie ekspresyjną i spontaniczną – improwizacją profesjonalisty. Model ten posłużył mu do opracowania wytycznych do nauczania improwizacji, które na każdym z poziomów wymaga zastosowania

innych metod i środków. W realiach szkoły ogólnokształcącej można go również wykorzystać w celu diagnozy lub opisu umiejętności improwizacyjnych uczniów”⁷.

W teorii zatem mamy drogowskaz, jak podejść do tematu nauki improwizacji w edukacji powszechnej. Pytanie podstawowe jednak brzmi – czy w obowiązującym modelu edukacji muzycznej jest na to miejsce i czy kogoś z decydentów w ogóle to interesuje? ●

-
- 1 List Marcusa Stockhausena do Emilii Sintoni, <http://www.intuitive-music-and-more.com/de/improvisationvsintuitivemusic> (dostęp: 5 czerwca 2022 r.).
 - 2 Rafał Mazur – *Muzyka swobodnie improwizowana – sztuka performatywna par excellence*, https://depot.ceon.pl/bitstream/handle/123456789/3369/Mazur_Rafal.pdf;jsessionid=2A4190332983C633BC1445B24EB2B133?sequence=1 (dostęp: 5 czerwca 2022).
 - 3 *Kupiec i świr. Z Tomaszem Stańką rozmawia Ryszard Wojciul*, *Machina* 12/1997, s. 44.
 - 4 Rafał Mazur, Czego muzyk improwizator może się nauczyć od mistrza sztuk walki? Praca z qi w wewnętrznych sztukach walki oraz we współczesnej improwizacji swobodnej, *Estetyka i Krytyka* 29 (2/2013), s. 164-165.
 - 5 Tamże, s. 162.
 - 6 John Kratus, *A Developmental Approach to Teaching Music Improvisation*, *International Journal of Music Education* 1995, nr 2. Doi: 10.1177/025576149502600103.
 - 7 Grażyna Dzwonowska – *Improwizacja muzyczna, wyobraźnia słuchowa i elementy synestezyjne w aktualizacji potencjalności twórczej ucznia i jego kompetencji emocjonalnych* – Uniwersytet Śląski Wydział Nauk Społecznych.

Ten jeden wyjątkowy plakat

Aleksandra Fiałkowska

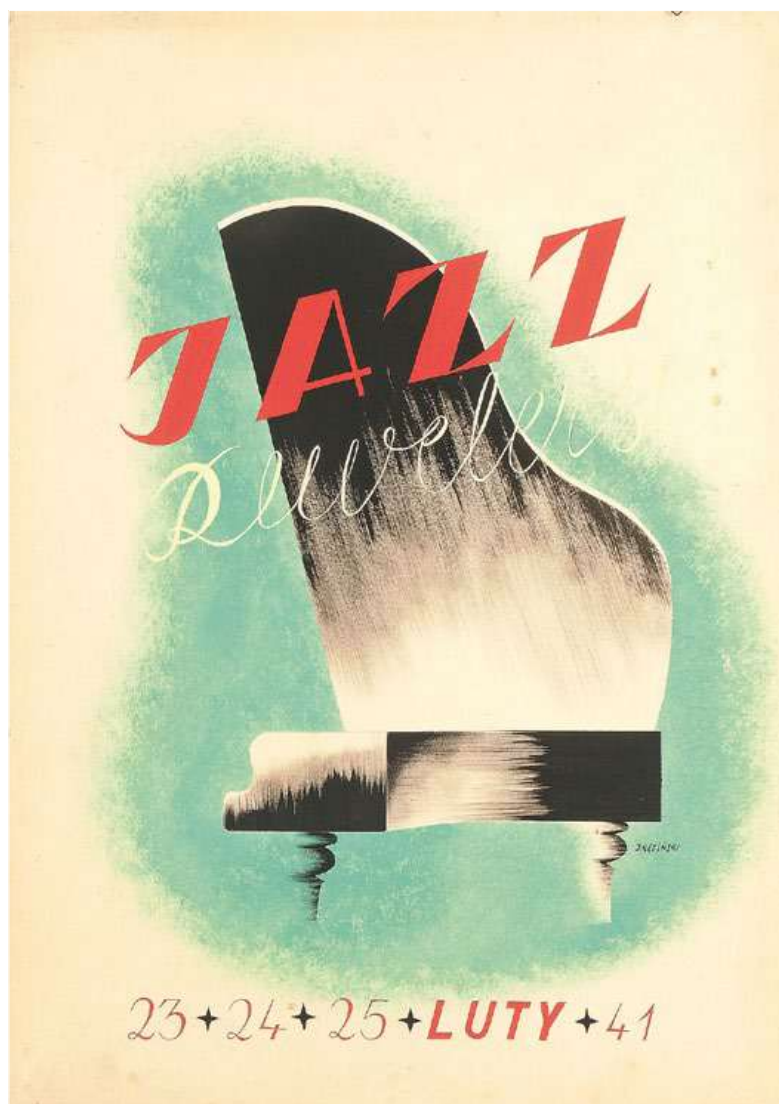


W pierwszym tekście tego cyklu (JazzPRESS nr 9/2022) napisałam, że biorąc pod uwagę realia drugiej wojny światowej, trudno wyobrazić sobie, aby jakiegokolwiek plakaty jazzowe zostały wówczas zaprojektowane i wydrukowane. Jakiś czas temu biorąc udział w konferencji naukowej, dowiedziałam się jednak, że na pewno przynajmniej jeden taki plakat powstał i po otwarciu Muzeum Plakatu w Wilanowie (miejmy nadzieję, że już niedługo) będzie można go podziwiać na ekspozycji. Wyjątkowy jest nie tylko fakt, że plakat taki w warunkach wojennych powstał, ale również miejsce, w jakim go wykonano.

Po dojściu Hitlera do władzy w Niemczech rozpoczęła się narodowo-socjalistyczna rewolucja kulturalna prowadzona przez Goebbelsa. Zgodnie z jej założeniami jazz uznany został za muzykę zdegenerowaną, prymitywną, określaną pogardliwie jako „Niggermusik”. Coraz bardziej restrykcyjne zakazy obejmowały zabawę przy muzyce jazzowej, słuchanie jej, komponowanie, a nawet odbierania przez zagraniczne stacje radiowe. Wydawałoby się więc, że

po wybuchu drugiej wojny światowej zakaz ten będzie obowiązywał również na terenach okupowanych, w tym w Polsce. Okazało się jednak, że warunkach okupacyjnych życie muzyczne w Polsce toczyło się własnym, odrębnym torem. Kawiarnie jako lokale rozrywkowe stały się miejscami, w których królował jazz. Paradoksalnie sytuacja ta była zgodna z polityką okupanta. W dokumentach władz niemieckich wskazywano na zasadność funkcjonowania kawiarni jako właściwych i jedynych miejsc kontaktu polskiego społeczeństwa z muzyką. Miejsca te były również, jak wskazywano, łatwe do kontrolowania.

Dlaczego pozwalano grać jazz? Wykonywana w kawiarniach muzyka miała mieć charakter pospolity i rozrywkowy – miała służyć eliminowaniu muzyki polskiej z życia publicznego i osłabiać tożsamość kulturową Polaków. Wobec oficjalnie uznawanego za niski statusu jazzu, muzyka ta mieściła się w formule muzyki kawiarnianej. Jazz grano jednak nie tylko w kawiarniach aryjskiej części okupowanych miast. Posłuchać go można



było w lokalach rozrywkowych działających na terenach gett, w których znalazło się wielu muzyków jazzowych żydowskiego pochodzenia. Jazz grano nawet w ekstremalnych warunkach panujących w obozach koncentracyjnych. Wiadomo, że orkiestrę jazzową prowadził m.in. Artur Gold w obozie w Treblince.

Życie kulturalne, i to na wysokim poziomie, rozwijało się w obozach jenieckich, w których warunki różniły się zdecydowanie od tych w obozach koncentracyjnych. Status prawny jeńców polskich oparty został na postanowieniach Konwencji Haskiej z 1907 roku i Konwencji Genewskiej z 1929 roku, której sygnatariuszami były Polska i Niemcy, a które zagwarantować miały humanitarne traktowanie

wziętych w niewolę żołnierzy. Przestrzegali ich również w trakcie drugiej wojny światowej Niemcy. Robiono to jednak nie ze względów humanitarnych, ale w związku z przebywaniem w obozach jenieckich w innych krajach Europy Zachodniej żołnierzy niemieckich. Przestrzeganie prawa międzynarodowego miało ich uchronić przed odwetem.

Oczywiście warunki życia w obozach nie były sielankowe – więźniowie głodowali, byli wywożeni często w nieznanym kierunku, zabijani przy próbach ucieczki. Najgorszym jednak wrogiem więźniów była nuda i poczucie bezużyteczności w obliczu działań wojennych, prowadzące do depresji, prób samobójczych, pogłębiających się chorób psychicznych. Jednym ze sposobów radzenia sobie z tym problemem była organizacja życia kulturalnego.

W obozie jenieckim w Choszczynie (obecnie województwo zachodniopomorskie) na przełomie listopada i grudnia 1939 roku powstał Teatr Symboli założony przez Witolda Korzeniowskiego. Teatr z niewielkimi przerwami działał do zakończenia wojny, a przenoszeni do innych obozów żołnierze zakładali w nowych miejscach jego „filie”. W listopadzie 1940 roku w Choszczynie powstał zespół jazzowo-teatralny pod kierownictwem ppor. Andrzeja Szulca.

W każdy czwartek w obozie odbywały się także koncerty popularne, na które składały się melodie rozrywkowe i taneczne. Ukoronowaniem pracy zespołu był koncert jazzowy *Przyjdź i posłuchaj* zorganizowany 23, 24 i 25 lutego oraz 9 marca 1941 roku. Imprezy muzyczne odbywały się również 27 i 28 maja 1941 roku w ramach festiwalu wszystkich zespołów muzycznych i wokalnych, a od 15 września 1941 roku działała tzw. „herbatka” klubu Teatru Symboli, stanowiąca namiastkę kawiarni, w której regularnie słuchano muzyki jazzowej¹. Zachowany w zbiorach Muzeum Plakatu plakat artysty grafika Jana Kępińskiego zaprojektowany został właśnie z okazji koncertu *Przyjdź i posłuchaj* w 1941 roku. Kępiński kierował w obozie sekcją plastyczną w ramach zorganizowanego w styczniu 1941 roku koła artystów, do którego zadań należało przygotowywanie scenografii i kostiumów teatralnych, prowadzenie pracowni rzemiosła artystycznego, organizacja wystaw prac plastycznych i wykładów z zakresu historii sztuki.

Przed wojną Kępiński studiował m.in. na Politechnice Lwowskiej i w Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie, uzyskując zawód artysty grafika reklamowo-propagandowego. W 1936 roku został szefem biura projektowego w katowickiej spółce przemysłu ciężkiego

Wspólnota Interesów. Wykonał w tym czasie prace z zakresu grafiki użytkowej: dekorował wnętrza, projektował plakaty, znaki firmowe, aranżował stoiska wystawiennicze. Po wojnie współpracował z Field Unit Polish YMCA przy pierwszej Dywizji Pancerniej gen. Stanisława Maczka w Meppen jako kierownik grupy dekoratorów. Na początku lat 50. przeniósł się do Wielkiej Brytanii, gdzie odniósł spory sukces, tworząc papieroplastyczne rzeźby i kompozycje zdobiące wystawy i witryny sklepów oraz instytucji, a także przygotowując wystroje wnętrz dla szeregu programów i produkcji telewizyjnych BBC².

Plakat zaprojektowany przez Jana Kępińskiego przedstawiający czarny, wzbogacony światłocieniami fortepian na seledynowej plamie barwnej można by śmiało uznać, za sprawą jego wysokich walorów artystycznych i estetycznych, za kolejny plakat z nurtu polskiej szkoły plakatu. Zachwyca zarówno malarskie przedstawienie motywu, jak i dobór tonacji kolorystycznej. Zastrzeżenie budzić może jedynie zbyt jasne liternictwo zastosowane w napisie „Rewelersi”, wtapiające się w tło i czyniące sam napis mało czytelnym. Analizując projekt Jana Kępińskiego, pamiętać jednak należy o warunkach, w jakich powstał, i o ogromnym zaangażowaniu przebywających w obozie jeńców w podtrzymywanie i rozwój polskiej kultury i sztuki.

Na koniec, jako puentę, podobnie jak w przypadku pierwszego tekstu w cyklu *Projekt jazz*, dodam, że w przypadku sztuki nigdy nie należy zakładać braku sił twórczych i kreatywności artystów – nawet w ekstremalnych warunkach historycznych. ●

1 Tadeusz Gasztold, *Życie kulturalne w obozach polskich jeńców wojennych na Pomorzu Zachodnim w latach 1939-1945*, Janusz Jeziński, Zdzisław Skowroński, Kronika Teatru Symboli, (mps.) 159/HM/OJ Muzeum w Koszalinie.

2 https://www.bu.umk.pl/Archiwum_Emigracji/Kepinski.htm.

Cały ten swing



Linda Jakubowska

W 1931 roku Duke Ellington i Irving Mills napisali piosenkę *It Don't Mean a Thing (If It Ain't Got That Swing)*. Pytanie, co dokładnie sprawia, że występ jazzowy „huśta” (ang. swings), nie zostało tak naprawdę wyjaśnione do dziś.

W muzyce swing może oznaczać przynajmniej dwie rzeczy. Po pierwsze, swing to styl jazzu, który zdominował amerykańską muzykę popularną od około 1930 do 1945 roku (era swingu). Swing, grany przez big-bandu prowadzone przez takich liderów jak Duke Ellington, Count Basie, Benny Goodman i Artie Shaw, ma charakterystyczny rytm. To wrażenie uzyskuje się poprzez zaakcentowanie beatów 2 i 4 (zamiast 1 i 3), dodanie akcentów, synkopy i ugruntowanie wszystkiego przez chodzącą linię basu. W tym sensie jest to druga definicja swingu. Swing jako koncepcja rytmiczna, która daje muzyce pewien charakter, a którą trudno wytłumaczyć słowami, a nawet zapisem nutowym. Jak powiedział Louis Armstrong: „Jeśli tego nie poczujesz, nigdy się tego nie dowiesz”. Mimo wszystko postaram się to opisać.

Ogólnie rzecz biorąc, w muzyce ćwiartki są podzielone równo na

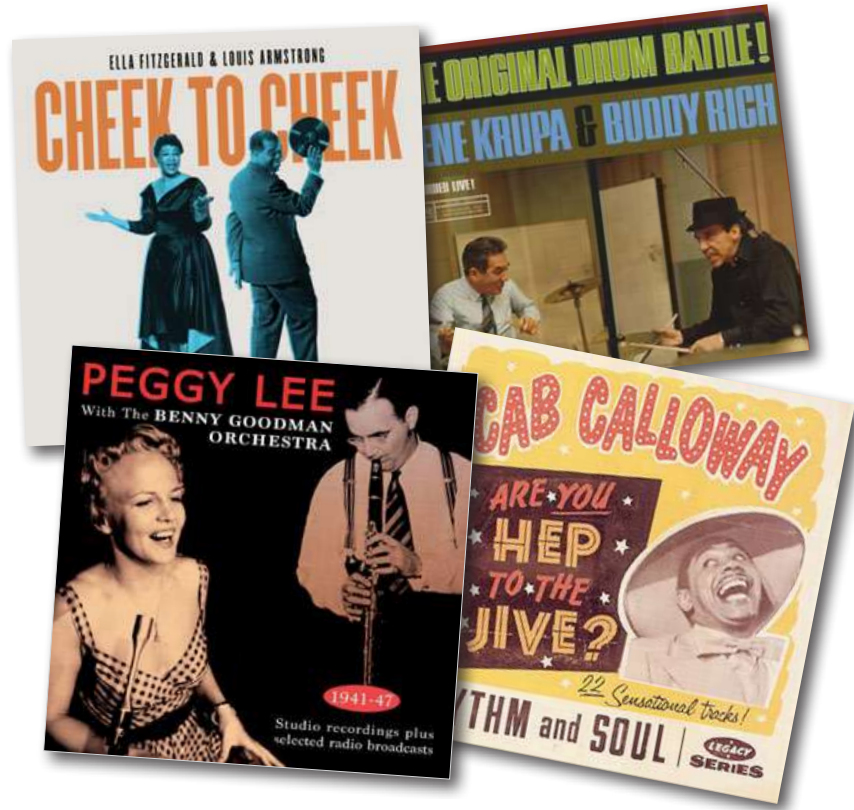
dwie ósemki, trzy triole albo cztery szesnastki każda. W przypadku swingowania są one podzielone nierówno, nie tak precyzyjnie jak w zwykłym podziale. Kiedy Armstrong dzieli ćwiartki, pierwsza z dwóch nut jest zawsze dłuższa niż druga, i jest czasem akcentowana. Równe pary nut po prostu nie będą swingować. Nie ma sztywnej zasady co do tego, jak długo przeciągnąć nutę. Znalezienie odpowiedniego miejsca jest intuicyjne i każdy muzyk interpretuje ten podział według własnego uznania. Trudno byłoby znaleźć profesjonalnego perkusistę jazzowego (lub innego instrumentalistę jazzowego), który by „nie potrafił” grać swingowego rytmu, ale jedni umieją kołysać lepiej, a drudzy gorzej.

Można swingować na wiele różnych sposobów. Elvin Jones, wykorzystując wiele warstw rytmu, stworzył bardziej nowoczesny rodzaj swingu z akcentami umieszczonymi w zaskakujących miejscach i krzyżowaniem rytmów. Wielu artystów nie lubiło przez to z nim grać. Kenny Clarke ze swoim talerzowym ching-ching-ching stworzył tak idealny swing, że nazwano go *heartbeat* (biciem serca). Ten lekki, zwiewny

puls Clarke'a stał się uosobieniem swingu. Nikt nie potrafił swingować jak Art Blakey, a jego sławne *shuffle* w przeboju Blue Note *Movin'* z końca lat 50. stało się jednym z najbardziej kultowych beatów perkusyjnych wszech czasów.

A czy może istnieć jazz bez swingu? W *Meditations* Coltrane'a nie ma swingu. Miles Davis przestał grać ze swingiem od *Bitches Brew*. Weather Report, Ornette Coleman, Herbie Hancock z *Headhunters* nie swingowali w tradycyjnym tego słowa znaczeniu. Kiedy jazz zaczął się rozwijać, popularny był styl swingu, ale w ramach ewolucji włączył wiele innych stylów muzycznych, które nie swingują jak Basie, Goodman czy Ellington. Nie oznacza to wcale, że nie jest to jazz.

Swing jako koncepcja rytmiczna jest ściśle związany z synkopacją. Kładzie ona nacisk rytmiczny w obszarach, w których normalnie go nie można znaleźć. To jeden ze sposobów, w jaki jazz zachowuje wrażenie tak improwizowanego, nawet jeśli nie jest improwizowany. Synkopacja sprawia, że muzyka nie jest nudna. To jest właśnie to, co potrafi zaskoczyć słuchacza. Synkopacja wydaje się nieoczekiwana, czasem nawet wymuszona, ale rozbija normalne rytmy na niepowtarzalne wzory. Synkopa jest podstawą ragtime'u (ang. ragged – poszarpany, ang. time – czas).



Mimo że popularność ragtime'u nie trwała długo, dał on podstawy do powstania jazzu. Swego czasu miał on tak duży wpływ na rozwój jazzu, że nazwy te były synonimami. Później przyszła era swingu i swing stał się synonimem jazzu. Dzięki temu, że swing miał chwytliwą melodię i mocny rytm zachęcający do tańca, stał się gatunkiem bardzo skomercjalizowanym. Pod koniec lat 20. w Harlemie powstał taniec muzyki swingowej – lindy hop. Populacja afroamerykańska w Harlemie, dzielnicy imigrantów na Górnym Manhattanie w Nowym Jorku, wzrosła czterokrotnie po tym, jak znaczna część wschodnioeuropejskiej i niemieckiej społeczności żydowskiej, zrujnowana wielkim kryzysem opuściła sąsiedztwo. Czasy były ciężkie również dla artystów z Harlemu i ze względów ekonomicznych muzycy zaczęli łączyć się w big-bandy, grając swing. Ta ekscytująca muzyka, wraz z tańcem i całym stylem życia, rozprzestrzeniły się po całym kraju. W 1926 roku otwarto salę balową Savoy w Harlemie, która przez następne 20 lat stała się wylegarnią zespołów swingowych. Dzięki prasie, nagraniom

i transmisjom radiowym amerykańska publiczność zapoznała się z nową muzyką i rozpoczęło się taneczne szaleństwo. Polerowane deski klonowe musiały być wymieniane co trzy lata ze względu na ciągłe użytkowanie. Savoy miał nawet dwie estrady, aby mieć pewność, że muzyka będzie grana bez przerw.

Aby wczuć się w klimat, polecam film *Swing Time* (w polskim tłumaczeniu *Lekkoduch*) z 1936 roku. To historia hazardzisty, który przyjeżdża do Nowego Jorku i poznaje piękną instruktorkę tańca. W tych rolach wystąpili niezapomniani Ginger Rogers i Fred Astaire. Niezwykła scenografia, zachwycające choreografie i niezapomniana ścieżka dźwiękowa sprawiły, że musical znalazł się na liście 100 najlepszych filmów wszech czasów.

Piszząc o swingu, nie sposób pominąć muzyki opracowanej w latach 30. XX wieku przez skrzypka Stéphane'a Grappelliego i gitarzystę Django Reinhardta. Muzyka zwana jazz manouche, cygański jazz bądź cygański swing, jest najczęściej wykonywana przez gitarę prowadzącą, skrzypce, bas smyczkowy i dwie gitary rytmiczne, które nadają szybki, swingowy rytm. Ponieważ w zespołach nie

ma perkusji, gitarzyści rytmiczni są kluczowi w generowaniu niepowtarzalnego i radosnego swingu tego stylu.

Dziś swing jako koncepcja rytmiczna wykracza daleko poza wczesne korzenie jazzu – jeśli wsłuchamy się uważnie, mnóstwo współczesnej muzyki, takiej jak hip-hop czy R&B, wykorzystuje swingowe rytmy. Popularnością cieszą się pionierzy tworzenia beatów, tacy jak J Dilla, który wykorzystywał elektroniczne narzędzia do wykonywania nowoczesnych wariacji swingu. W pierwszej dekadzie XXI wieku pojawił się electro swing, określony w czasopiśmie *Vice* jako najgorszy gatunek muzyczny, jaki kiedykolwiek powstał*. Jak napisał autor tego sądu Angus Harrison, electro swing to spotkanie przeszłości z nowoczesnością w najgorszy możliwy sposób. Chociaż są gatunki muzyczne, które odrzucam z większą mocą niż electro swing, rzeczywiście nie porywa mnie do tańca mimo swoich napastliwych, tanecznych beatów. Electro swing rozgrzeszam jednak za to, że dzięki niemu niewtajemniczony w historię jazzu słuchacz może sobie zadać pytanie: „Kto tak fajnie gra na tym klarncie?” i być może odkryje, kim jest prawdziwy King of Swing. ●



* <https://www.vice.com/en/article/wnyjk9/electro-swing-is-the-worst-genre-of-music-in-the-world-ever>

**NAJSTARSZY
I NAJBARDZIEJ
PRESTIŻOWY
MAGAZYN
JAZZOWY
W POLSCE**

jazz forum

**Sylwetki wybitnych muzyków,
wywiady, recenzje płyt, relacje z festiwalami.**

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

**Prenumerata roczna (8 numerów) - 190 zł
Prenumerata półroczna (4 numery) - 95 zł**

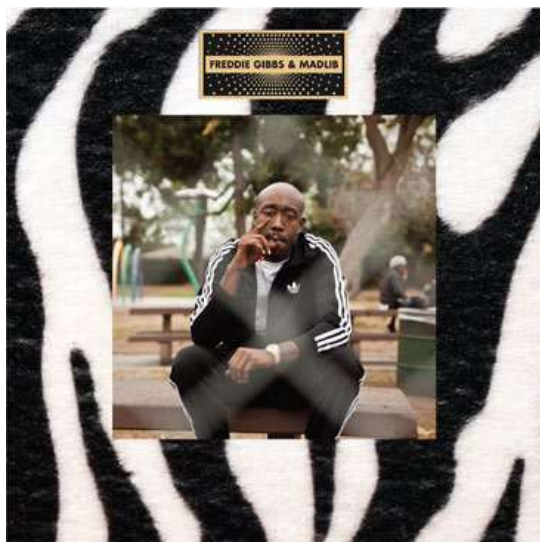
Jazz Forum, ul. Hoża 35 lok. 24, skr. poczt. 2, 00-694 Warszawa 81

tel. 22 621 94 51, jazzforum@jazzforum.com.pl, www.jazzforum.com.pl, www.polishjazzarch.com



Jak dobrze, że odnaleźli się wzajemnie...

Adam Tkaczyk



Freddie Gibbs & Madlib – Piñata
Madlib Invazion, 2014

Dzisiaj Freddie Gibbs jest rozchwytywanym twórcą, nominowanym do Grammy (którego nie zdobył, ale jak sam stwierdził, nadal jest niepokonany w sądzie!), jednak droga do sławy i głównego nurtu była długa i wyboista, z postojami w różnych wytwórniach, a nawet w austriackim więzieniu. Jej punktem zwrotnym, po którym już nikt nie miał prawa mieć wątpliwości co do jego talentu, był album *Piñata*, nagrany w duecie z producentem z Los Angeles Madlibem. Tak sywa jest, a przynajmniej powinna być, znana każdemu słuchaczowi rapu. Madlib to niepodważalna znakomitość podziemnej produkcji od 25 lat. Zamoczył również nogi w świecie jazzu, chociażby tworząc

w grupach Yesterday's New Quintet (którą tworzył on sam pod kilkoma imionami) czy The Jahari Massamba Unit, a także nagrywając album *Shades of Blue* dla wytwórni Blue Note (tę płytę opisywałem w *Down the Backstreets* 85 numerów JazZPRESS-u temu, dzisiaj pewnie bym się tego wstydził, więc odradzam szukanie). Czy sukces tej współpracy był pewny?

Najprościej to ujmując – Freddie Gibbs jest bardzo dobry w rapowaniu. Madlib jest legendarnym producentem, jednym z najlepszych w swoim fachu. Kombinacja ich talentów początkowo nie wydawała się oczywista ze względu na nieco odległe stylistyki dotychczas nagrywanych utworów. Jednak już po pierwszym wspólnym singlu, genialnym *Thuggin'*, wiadomo było, że warto trzymać kciuki za powodzenie zapowiadzanego projektu. Raperzy mają tendencję do ogłaszania współpracy z producentami, by potem nic z tego nie wynikało – wystarczy przypomnieć Nasa i DJ-a Premiera (choć zapowiadają, że w tym roku to już się uda) czy Mos Defa i Manniego Fresha. W tym wypadku, ku uciesze słuchaczy, dostaliśmy album (a w 2019 roku drugi).

Freddie ma dość nieokrzesany zmysł rapowego killera – każdy bit jest dla niego okazją do zaprezentowania pełni umiejętności, na każdym bicie chce olśnić słuchaczy oraz kolegów z branży. Imponująca jest jego precyzja w stawianiu rymów, rytmiczne flow, teksty ujawniające inteligencję i uliczny spryt. Dość intensywna jest również ekspresja – często zostawia na bicie wiele energii, nawet utwory przeznaczone raczej do relaksu zmieniając w żywsze jointy. Oczywiście każdemu zdarzają się słabsze momenty, ale u Gibbsa trudno jest znaleźć te leniwe. Jest rzetelny i godny zaufania, gdy dostaje mikrofon do ręki. Na *Piñacie* opisuje żywot przeciętnego handlarza narkotyków – nie wielkiego bossa przerzucającego tony substancji, ale takiego dilera, który nie powinien być głównym celem policyjnego śledztwa. Takiego, który będzie sobie dorabiał na ulicach, jednocześnie próbując wybić się w branży muzycznej.

Teksty Freddiego są inteligentne w cwaniacki sposób, pełne ulicznego sznytu, sprytu, czasem pojedynczymi, nieefektywnymi na pierwszy odsłuch wersami pozostawiające słuchacza z refleksją. Pełnoprawny longplay z Madlibem udowodnił również jego wszechstronność – wcześniej raził siebie na ciężkich, trapowych bitach podczas przygody z ekipą

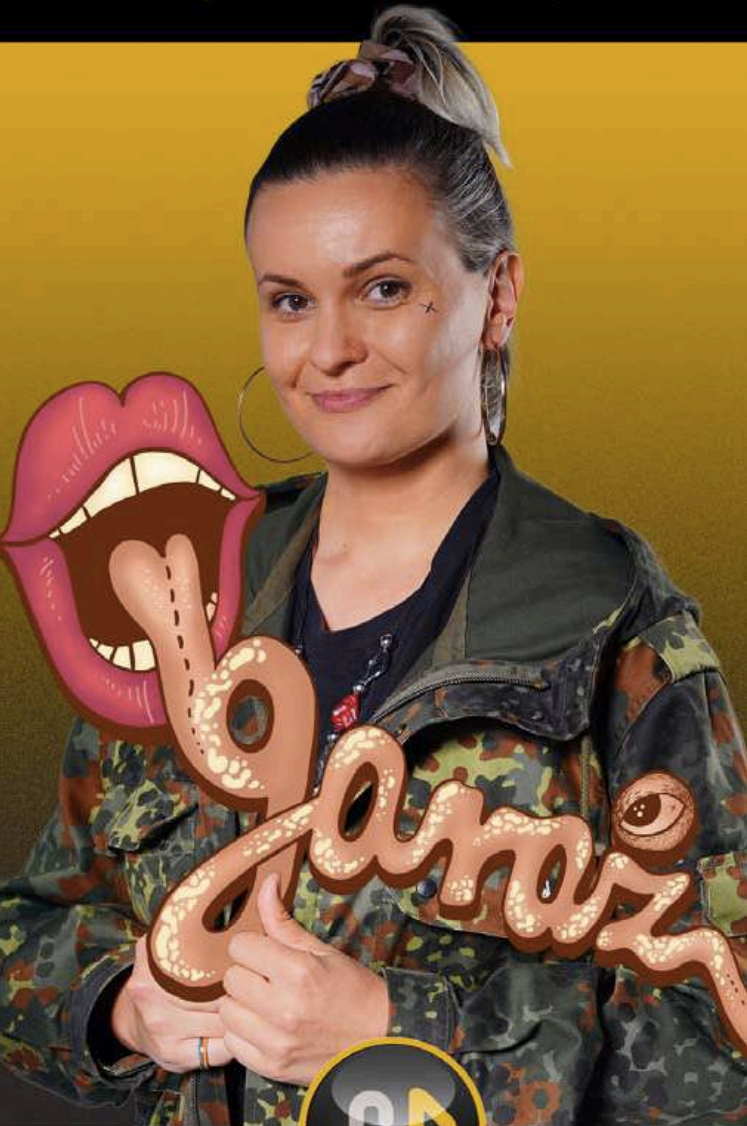
Young Jeezy’ego (któremu swoją drogą obrywa się w *Real*), czy też typowo nowojorskich, gdy nagrywał album ze Statikiem Selektah. Tutaj pokazał, że idealnie pasuje również do ikony podziemia z L.A. A warto dodać, że w trakcie kariery zdarzyło mu się rapować w utworach EDM-owych, R&B lub współpracować z wokalistą The Black Keys.

Piñata to arcydzieło w kwestii doboru gościnnych zwrotek. Legendy – Raekwon i Scarface – rapują wspaniałe, przenikliwe wersy z perspektywy doświadczonych życiowo uliczników. Danny Brown dostarcza swojego kontrolowanego chaosu w odpowiednio hałaśliwym *High*. Ab-Soul rysuje obraz swojego Los Angeles w *Lakers*. Earl Sweatshirt i Domo Genesis dorzucają swoje osobowości do *Robes*. Nie jestem fanem tytułowego possecutu, ale w środowisku stał się on utworem kultowym, więc spokojnie można stwierdzić, że wszystkie „gościnki” są trafione.

Madlib, arcymistrz grzebania w kratkach z rzadkimi winylami i znajdowania sampli, dostarcza na *Piñacie* zarówno tak charakterystycznych dla siebie dziwnych, psychodelicznych, zamglonych, kochanych przez słuchaczy podziemia bitów, jak i najbardziej wypucowanych w karierze bangerów, zbliżonych do głównego nurtu. Pod takim *Shame*, z przyspieszonym



GARAŻ



DMŠKA ZM@

CZWARTEK | GODZ. 18:00

SŁUCHAJ NA WWW.RADIOJAZZ.FM

PODCASTY

PODKASTY.RADIOJAZZ.FM/
[@GARAZ](https://www.instagram.com/garaz)

samplem w stylu chipmunk soulu, spokojnie mógłby podpisać się Kanye West. *Bomb* brzmi przepięknie i tajemniczo z dwoma (!) rozciągniętymi w czasie i przestrzeni samplami z kawałka *Goblin* grupy *Goblin* (a zwrotka Raekwona jeszcze potęguję tę dźwiękową magię). Nieprzewidziane, nieco chaotycznie wpadające czasem na siebie pętle, przypominające, że mamy do czynienia z pionierem abstrakcyjnej produkcji, również są obecne.

W *Lakers* nasze uszy rozpieszczają umiejętnie użyte, melodyjne fragmenty utworów Deniece Williams i Cannonballa Adderleya. *Scarface* wita nas najpierw złowrogimi syrenami, by szybko przenieść w dynamiczny pościg bębnów i wymusić „szybsze słuchanie”, nadszanie za przędź wypluwanymi wersami. Madlib popisuje się różnorodnością, bawi dialogami z filmów, smakuje odmienne gatunki, ale jednocześnie wyraźnie zostawia pierwszy plan Freddiemu Gibbsowi – cały ten soniczny cyrk (w najpozytywniejszym tego słowa znaczeniu) ani przez chwilę nie próbuje kraść show i odwracać uwagi od rapera. Co tylko udowadnia, jak świetny zespół tworzą.

Wydana dekadę temu *Piñata* szybko osiągnęła status rapowego klasyka i doczekała się kontynuacji – w 2019 roku ukazała się równie świetna *Bandana*. Dyskografie zarówno Freddiego Gibbsa, jak i Madliba są głębokie i pełne świetnych dzieł. W obydwu przypadkach, *Piñata* stanowi istotny element, pomimo nieprawdopodobnej konkurencji (na boga, Madlib ma przecież na koncie np. *Madvillainy*, *Champion Sound* i *Soundpieces: Da Antidote!*). ●

Kontakt z redakcją: jazzpress@radiojazz.fm

ul. Górczewska 201, 01-459 Warszawa

www.jazzpress.pl

Redakcja

redaktor naczelny:

Piotr Wickowski

redaktor prowadzący jazzpress.pl

Mateusz Sroczyński

Krzysztof Komorek

Janusz Falkowski

Aya Al Azab

Mery Zimny

Jerzy Szczerbakow

Rafał Garszczyński

Ryszard Skrzypiec

Wojciech Sobczak-Wojeński

Jakub Krukowski

Lech Basel

Małgorzata Smółka

Vanessa Rogowska

Basia Gagnon

Jarosław Czaja

Piotr Rytowski

Barnaba Siegel

Cezary Ścibiorski

Adam Tkaczyk

Anna Mrowca

Piotr Pepliński

Jędrzej Janicki

Marta Goluch

Marta Ratajczak

Linda Jakubowska

Aleksandra Fiałkowska

Rafał Marczak

Grzegorz Pawlak

Bartosz Szarek

Wydawca **euroJazz**

Fundacja Popularyzacji Muzyki

Jazzowej EuroJAZZ

ISSN 2084-3143

Fotograficy:

Piotr Gruchała

Marta Ignatowicz

Kuba Majerczyk

Lech Basel

Piotr Fagasiewicz

Piotr Banasik

Jarek Misiewicz

Katarzyna Stańczyk

Paulina Krukowska

Katarzyna Kukielka

Jarosław Wierzbicki

Beata Gralewska

Przemek Kleczkowski

Jacek Piotrowski

Sławek Przerwa

Korekta

Katarzyna Czarnecka

Dorota Matejczyk

Magdalena Kowalewicz

Projekt layoutu

Beata Wydrzyńska

Projekt okładki

Sławek Przerwa

Opracowanie graficzne, skład i łamanie

Klara Perepiłyś-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

