Jazzpress

MAJ 2016

Gazeta internetowa
poświęcona jazzowi
i muzyce improwizowanej

ISSN 2084-3143

Rozmowy:
Szymon Mika
Per Oddvar Johansen
Nikola Kołodziejczyk

Take 5,
czyli 5 pytań
do ELMY

TOP NOTE
Paweł Niewiadomski
Quartet – *Introduction*

Miles Around

Filip Łobodziński
Moja osobista
szafa grająca

Dominik Strycharski
Pomiędzy gadającym i martwym instrumentem

fot. Kuba Majerczyk

~ HEVHETIA
prezentuje:

PAWEŁ KACZMARCZYK DECONSTRUCTION

Premiera płyty 26.5.2016

Dystrybucja w Polsce:

GiGi

www.gigicd.com

www.hevhetia.sk

Od Redakcji

redaktor naczelny
Piotr Wickowski
piotr.wickowski@radiojazz.fm

„To było tak niesamowite, że aż strach. (...) Muzyka od stóp do głów, a właśnie to chciałem usłyszeć. To jak ten zespół grał muzykę – tylko to chciałem słyszeć. (...) Zespół B. odmienił moje życie" – wspominał Miles Davis w swojej autobiografii Ja, Miles. Takie wrażenie wywarł na nim, w 1944 roku, zespół Billy'ego Eckstine'a, z Dizzym Gillespie'm i Charliem Parkerem w składzie. Jestem pewien, że od dziesięcioleci to samo powtarzają tysiące fanatyków dobrej muzyki. Tylko że mówią tak o zespole Milesa – z okresu* Kind of Blue*, którymś z wielkich kwintetów czy o jakimś elektrycznym składzie z przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, a może nawet osiemdziesiątych – lub po prostu o samym Milesie. Tak, bez wątpienia Miles odmienił życie niejednego fana jazzu – i nie tylko jazzu. Od niego niejeden pasjonat zaczynał prawdziwe słuchanie jazzu, jazz-rocka, a nawet hip-hopu (ilu na Milesie tylko poprzestało – to temat na inne rozważania). Miles nadal jest wielki, mimo upływu 25 lat od jego śmierci. Miles jest jedyny.*

Nic więc dziwnego, że w tym numerze JazzPRESSu w związku z przypadającą w maju 90. rocznicą urodzin twórcy Bitches Brew*, po raz pierwszy powstał dział specjalny poświęcony tylko jednej postaci – właśnie jemu.*

A skoro – jak się okazało w naszej redakcyjnej zabawie-głosowaniu na ulubione płyty Davisa – przeważają wśród nas zwolennicy elektrycznej twórczości wielkiego trębacza, w dziale Miles Around *skupiamy się przede wszystkim na tym, czasami zaniedbywanym przez jazzowych purystów, okresie jego życia, kiedy powstawały najlepsze, ponadczasowe, oszałamiające dzieła tego nurtu. Co nie zmienia faktu, że w rankingu bezkonkurencyjna okazała się płyta* Kind of Blue*. Chociaż nie wszyscy z nas umieszczali ją na liście swoich ulubionych...*

Od Kind of Blue *zaczyna też swoje zestawienie fundamentalnych albumów z kategorii* Nowe lądy, czyli odkrywcy *Filip Łobodziński. Z nieukrywaną radością i dumą JazzPRESS, począwszy od numeru majowego, publikować będzie* Moją osobistą szafę grającą*, czyli nowe muzyczne rozważania współautora leksykonu* Sto płyt, które wstrząsnęły światem. Kronika czasów popkultury.

Miłej lektury!

* **Cytat za: Miles Davis –** Ja, Miles**, Wydawnictwo Łódzkie, 1993 rok, przekład Tomasz Tłuczkiewicz.**

SPIS TREŚCI

3 – Od Redakcji

4 – Spis treści

6 – Porterety improwizowane

7 – Miles Around
Miles Davis – Top Ten
10 ciekawostek z elektrycznego repertuaru Milesa Davisa, których możesz nie znać
Miles Davis w kolażu przygotowywanym przez Magdalenę Tertelis
Miles Davis 1969 – 1974: okres burzy i naporu

24 – Take 5
5 pytań do ELMY
Nie wystąpię z zespołem parlamentarnym

27 – Wydarzenia

32 – Płyty
32 Pod naszym patronatem
36 Top Note
Paweł Niewiadomski Quartet – *Introduction*
39 Recenzje
Adam Pierończyk & Miroslav Vitous – *Wings*
Maleńczuk – *Jazz for Idiots*
Janusz Szrom & Bogdan Hołownia – *Faceci do wzięcia*
Marcin Wądołowski – *My Guitar Therapy*
Janczarski & McCraven Quintet – *Travelling East West*
Marek Kądziela ADHD – *In Bloom*
The Intuition Orchestra – *Case of Surprise*
Mike Parker's Trio Theory – *Alive Out There*
Susan Weinert & Martin Weinert – *Fjord*
Sonny Rollins – *Holding The Stage (Road Shows vol. 4)*
Esperanza Spalding – *Emily's D + Evolution*
Cyrille Aimee – *Let's Get Lost*
Kalle Kalima – *High Noon*
Phronesis – *Parallax*
Iiro Rantala, Viktoria Tolstoy, Ulf Wakenius, Lars Danielsson, Morten Lund – *Jazz at Berlin Philharmonic V: Lost Hero – Tears for Esbjörn*
Ralph Alessi – *Quiver*
Ben Monder – *Amorphae*

70 – Koncerty
70 Przewodnik koncertowy
76 Nie warto słuchać płyt – lepiej jeździć na festiwale
84 Jazz Fever na święto jazzu
88 Mieszanka stylów i osobowości
93 Jazz najwyższych lotów
99 Mocne otwarcie
101 Jazz na dopalaczach
103 Jazz na 100-lecie Mokotowa
106 Wątki etniczne z pełnokrwistym jazzem
108 Nowy Jork w Warszawie, Warszawa w Nowym Jorku
110 Debiut (nie)widzialny
112 Gdzie ikony ustępują miejsca nowym bohaterom

119 – Rozmowy
119 Dominik Strycharski
Pomiędzy gadającym i martwym instrumentem
132 Szymon Mika
Wszystko, co robię, jest po to, żeby tworzyć muzykę
139 Per Oddvar Johansen
Perkusja to moje życie
145 Nikola Kołodziejczyk
Cały ten jazz! MEET!

156 – Słowo na jazzowo
156 Moja osobista szafa grająca
Nowe lądy, czyli odkrywcy
160 Złota Era Van Geldera
Dexter Gordon – *A Swingin' Affair* / Dexter Gordon – *Go!*
165 Kanon Jazzu
Duke Ellington's Concert Of Sacred Music
168 My Favorite Things (or quite the opposite...)
Dziś prawdziwych hipsterów już nie ma...
171 On the Corner
Country pod znakiem Blue Note
173 Down the Backstreets
Clever Jeff – *Jazz Hop Soul*

176 – Redakcja

Porterety improwizowane

rys. Jarosław Czaja

Miles Davis – Top Ten

Rocznicowy ranking według redakcji JazzPRESSu

Kolejny redakcyjny ranking zestawiliśmy z okazji przypadającej 26 maja 90. rocznicy urodzin Milesa Davisa. Poniżej wyniki głosowania na nasze ulubione płyty z jego bogatej dyskografii. Tym razem w czołowej dziesiątce zmieściło się dwanaście tytułów, bo trzy albumy z pozycji dziesiątej uzyskały identyczną liczbę głosów.

1. *Kind of Blue*
2. *Bitches Brew*
3. *In a Silent Way*
4. *Sketches of Spain*
5. *Tutu*
6. *'Round About Midnight*
7. *Ascenseur pour l'échafaud*
8. *Jack Johnson*
9. *Dark Magus*
10. *Big Fun / Birth Of The Cool / On The* Corner

10 ciekawostek z elektrycznego repertuaru Milesa Davisa, których możesz nie znać

Barnaba Siegel
barnaba.siegel@radiojazz.fm

Pośmiertna sława Milesa zachęciła wydawców do publikowania albumów poszerzonych o dodatkowe wcześniej niepublikowane nagrania czy wydawania reedycji mniej znanych płyt. Pośród zbioru nie zawsze wyróżniających się, alternatywnych wykonań klasycznych utworów czy różnych „ścinków" ze studia pojawiło się też dużo skarbów. Ci, którzy chcą poznać lepiej galaktykę twórczości Milesa i jego świty, powinni zwrócić na nie uwagę.

1. *Circle in the Round* [*Circle In The Round*, 1979]

Ten nagrany w kwietniu 1967 roku półgodzinny kolos to prawdziwy kamień milowy i dla twórczości Milesa, i jazzu jako takiego. A raczej byłby takim kamieniem, gdyby ukazał się o czasie. Utwór przeleżał jednak w szufladzie 12 lat i ujrzał światło sklepów wraz z kompilacją nagrań z innych okresów dopiero w 1979 r. w ramach zbiorczego albumu *Circle in the Round*, wydanego w czasie kilkuletniego wycofania się Milesa z życia publicznego.

Już pierwszą rzeczą, która zwraca uwagę, jest długość utworu (26 minut). Zwyczaj nagrywania utworów trwających ponad dziesięć minut w jazzie dopiero się przyjmował, a Miles wpisał się w to idealnie, jako jeden z pionierów. Ale nie sama przestrzeń na winylu jest ważna, tylko właściwa kompozycja, czy raczej budowa utworu. Do swojego ówczesnego, drugiego wielkiego kwintetu (Wayne Shorter, Herbie Hancock, Ron Carter, Tony Williams), lider dodał tylko jedno osobę – młodziutkiego i mało znanego wówczas gitarzystę Joe Becka. Z jego usług skorzystał w absolutnie nietypowy sposób – Beck nie gra nawet jednej solówki, za to występuje niemal przez cały utwór w charakterze instrumentu rytmicznego, budującego lekkie napięcie na hiszpańsko pobrzmiewających pasażach. Powiększony kwintet oddalił się tym samym od swojego standardowego groove'u w stronę nowoczesnego, transowego grania. Warto też zwrócić uwagę, że Herbie Hancock nie gra na fortepianie, a akustycznej czeleście, instrumencie klawiszowym pokrewnym wibrafonu, który od

strony brzmienia wydaje się przodkiem kultowego, elektrycznego piana Fender Rhodes.

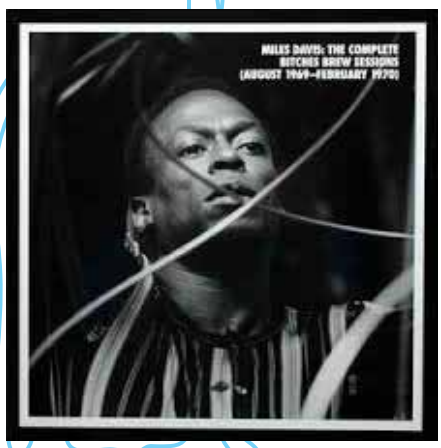
2. *Directions* [*Directions*, 1981]

Przez lata wielki nieobecny studyjnej dyskografii Milesa. Wielki, bo od *Directions* przez ponad dwa lata rozpoczynał się niemal każdy koncert grupy! Jest to kompozycja Joe Zawinula, którą Davis zarejestrował jeszcze w listopadzie 1968 roku, a więc na długo przed *Bitches Brew* oraz *In A Silent Way*, i to w nietypowym składzie. Warto tu podkreślić, że rok 1968 był czasem zmian w zespole mistrza i krótkiej stagnacji. Dopiero kolejny przyniósł nowy tak zwany „zaginiony kwintet" z Waynem Shorterem, Davem Hollandem, Jackiem DeJohnettem i Chickiem Coreą. Na *Directions* pojawia się już nowa trójka, ale za drugim zestawem instrumentów klawiszowych jest także Herbie Hancock ze starego składu oraz sam autor kompozycji.

Uderza niesamowita energia bijąca z pierwszej i z drugiej wersji utworu (*Part I* i *Part II*). To przedsmak bandu, który rozwinie skrzydła latem kolejnego roku. To przymiarka do zupełnie nowej dynamiki grania. Nie dziwi jednak, że zespół na żywo jeszcze bardziej rozpędził *Directions*. Wydaje się, że nawet późniejsze koncerty, z lat 1973-1975, posiadały introdukcje inspirowane właśnie tym, co działo się, gdy grali *Kierunki*.

3. *Ghetto Walk* [*The Complete In a Silent Way Sessions*, 2001]

Zanim nadszedł pełny rytmicznego groove'u *Jack Johnson*, Davis zdołał zarejestrować z zespołem potężny utwór inspirowany świeżymi, funkowo-soulowymi brzmieniami. Podczas nagrywanych w lutym 1969 roku utworów na słynne *In A Silent Way*, zespół zarejestrował także 26-minutowe *Ghetto Walk*. Główny trzon oparty jest na delikatnie tanecznym motywie, który w krótszej wersji równie dobrze mógłby być dziełem Cannonballa Adderleya (z Zawinulem w składzie), Jacka McDuffa czy grupy The Meters. Miles nie poprzestaje jednak na jednostajnym rytmie – podobnie jak na pozostałych kompozycjach z *In A Silent Way* melodyjny motyw przeplatany jest interludiami, wprowadzane są kontrastujące części.



Ghetto Walk ukazało się wyłącznie w ramach boksu *The Complete In A Silent Way Sessions*.

4. *Great Expectations / Orange Lady* [*Big Fun*, 1974]

Dość niesprawiedliwie pomijaną w dyskografii Milesa płytą jest *Big Fun* – bezpośredni kontynuator *Bitches Brew*, oparty głównie na sesjach z 1969 roku, ale wydany dopiero w 1974. Dwuczęściowa suita (kompozycje Joe Zawinula i Milesa) zaskakuje względnym spokojem, bardziej poukładaną i minimalistyczną grą oraz – tak jak w przypadku *Circle In The Round* – bardzo transowym motywem. Utwór (oryginalnie nazwany tylko *Great Expectations* i przypisany wyłącznie liderowi) ma bardzo wyraźne części, jest też równie wyraźnie „posklejany" z różnych fragmentów sesji. Jednak dzięki pracy osób odpowiedzialnych za finalny kształt płyty (między innymi genialny Teo Macero), ta powtarzalność ma jak najbardziej pozytywny wymiar i tylko oddaje kunszt zgromadzonych w studiu muzyków, którzy co sekwencję potrafili zagrać coś nowego i dodać zapadające w pamięci motywy.

Dyptyk *Great Expectations / Orange Lady* to także moment, w którym w największej chwale można usłyszeć fuzję Milesowskiego jazzu z muzyką hinduską. Egzotyczne instrumenty pojawiały się u Milesa wówczas na wielu nagraniach, ale to właśnie tu tambura i elektryczny sitar mogą w pełni wybrzmieć i nadać utworowi zasadniczego koloru, a nie wyłącznie ozdobić go drobnymi detalami.

5. *Double Image* [*The Complete Bitches Brew Sessions*, 1998]

Tego, jak wielką ewolucję przechodził Miles i otaczający go muzycy, zdecydowanie nie są w stanie oddać poznawane chronologicznie albumy. W czasie premiery *Bitches Brew* Davis eksperymentował już z nowymi brzmieniami, które oficjalnie ukazały się znacznie później na płycie *Jack Johnson...*, ale i tak nie stanowią one pełnej reprezentacji tego, co działo się w studiu podczas sesji. Zwiastunem nowego, już niemal całkiem elektrycznego wcielenia zespołu był utwór *Double Image*, którego dwie wersje ukazały się na przykład na czteropły-

towym *The Complete Bitches Brew Sessions*. Pierwsza wersja to utwór, który sprawia wrażenie, jakby został zlepiony z dwóch całkiem różnych. Z jednej strony powolny, posępny rytm, a z drugiej wdzierające się co chwila dynamiczne wstawki perkusjonaliów i elektrycznych instrumentów.

Druga wersja, skrócona z ośmiu do niecałych sześciu minut, jest kolejnym wystawieniem na pierwszy plan ulubieńca Milesa – gitarzysty Johna McLaughlina. To właśnie jego rozdzierające przesterowanym dźwiękiem solo rozpoczyna ten utwór. Choć kolejne wejścia są sporadyczne i minimalistyczne, wydaje się, że to właśnie jemu Davis poświęcił cały kawałek. Nie po raz pierwszy zresztą – na *Bitches Brew* mamy przecież kompozycję zatytułowaną *John McLaughlin*, a na wspomnianym wyżej *Big Fun* szalone, przedziwnie zmiksowane *Go Ahead John*.

6. *Duran* (take 4) [*The Complete Jack Johnson Sessions*, 2003]

Lubi się wspominać o tym, że Miles inspirował się na przełomie lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych ówczesnym popem, a zwłaszcza tym tworzonym przez czarnoskórych artystów, takich jak Jimi Hendrix, Sly Stone i James Brown. Jednak na wydanych w epoce longplayach nie znajdziemy zbyt wielu utworów zbliżonych do twórczości wymienionych artystów. Przeszukując wspaniały pięciopłytowy boks *The Complete Jack Johnson Sessions*, odnajdziemy intrygujące *Duran*, którego krótsza wersja (*Take 4*) to właśnie próba zagrania kawałka w stylu Sly & The Family Stone, Buddy'ego Milesa czy grupy Electric Flag. Jest prosto, szybko i chwytliwie. Na płycie znajduje się też dłuższa edycja (*Take 6*), ale tu już Miles – zgodnie ze swoim zwyczajem – starał się upchnąć jak najwięcej różnych solówek i podobieństwo do grup pop-rockowych już się zaciera.

7. *The Mask* (Part One) [*The Complete Jack Johnson Sessions*, 2003]

Davis uwielbiał otaczać się młodymi, kochał ich pomysły i swobodę, ale dobierał takich muzyków, którzy mimo wszystko potrafili zachowywać się jak karni członkowie jego zespołu, a nie skoncentrowani wyłącznie na sobie soliści. Były jednak momenty, gdy trębacz schodził ze sceny i pozwalał podopiecznym robić to, co chcieli. Koncertowe świadectwo takiego podejścia zostało zachowane na przykład na albumach *It's About That Time* czy *Bootleg Series Vol. 3*, natomiast jeśli chodzi o te studyjne, to absolutnym unikatem jest utwór *The Mask* (*Part One*), ponownie z boksu poświęconego

płycie *A Tribute To Jack Johnson*. Trwający prawie osiem minut jam pokazuje ówczesny zespół absolutnie spuszczony z kagańca – Keith Jarrett katujący bez końca swoje sprzężone z wah-wah organy, skupiony na uderzaniu w talerze Jack DeJohnette i wtórujący im McLaughlin oraz krzyczący Airto Moreira. Nie ma za to lidera. Na tej samej płycie jest też druga część *The Mask*, również interesująca, ale tu już pojawił się Miles, który – co to dużo mówić – popsuł trochę młodym muzykom zabawę w szaloną, jazz-rockową gonitwę.

8. *Holly-Wuud / Big Fun* [single, 1973]

W kontekście jazzu często zapomina się o istnieniu singli, które kiedyś napędzały popularność artystom i – co za tym idzie – muzyczny biznes. Ile hitów lat sześćdziesiątych nie ukazało się na płytach długogrających, a na singlach właśnie? Sytuacja stała się szczególnie ważna na przełomie z kolejną dekadą. Miles w końcu opuścił kluby dla fanów jazzu i udał się do sal koncertowych dla hipisów czy na olbrzymie festiwale. To sytuacja, w której wytwórnia musiała napełniać rynek nie tylko longplayami, ale także i singlami.

Szczególny nacisk położono na promocję albumu *On The Corner*. W końcu miała to być odpowiedź Milesa na popowe trendy, zwłaszcza wśród Afroamerykanów. Zamiary skończyły się klapą, bo album okazał się materiałem bardzo trudnym i mało przystępnym, w epoce miał także złą prasę. Niemniej doczekał się on aż dwóch singli. Siódemki *Vote For Miles* i *Molester*, to mocno skrócone fragmenty kompozycji z właściwej płyty. Ciekawszy jest jednak wydany w kolejnym roku winyl z kompozycjami *Holly-Wuud* / *Big Fun*. To już utwory zarejestrowane prawie 12 miesięcy po właściwym LP, ale cały czas utrzymane w ostrym, jazz-funkowym klimacie *On The Corner*. Być może Miles i jego producenci zrozumieli poprzedni błąd, nowy singiel był znacznie prostszy rytmicznie i przystępniejszy. Brzmiące bliźniaczo utwory wydają się silnie inspirowane rytmem reggae.

9. *Red China Blues* [*Get Up With It*, 1974]

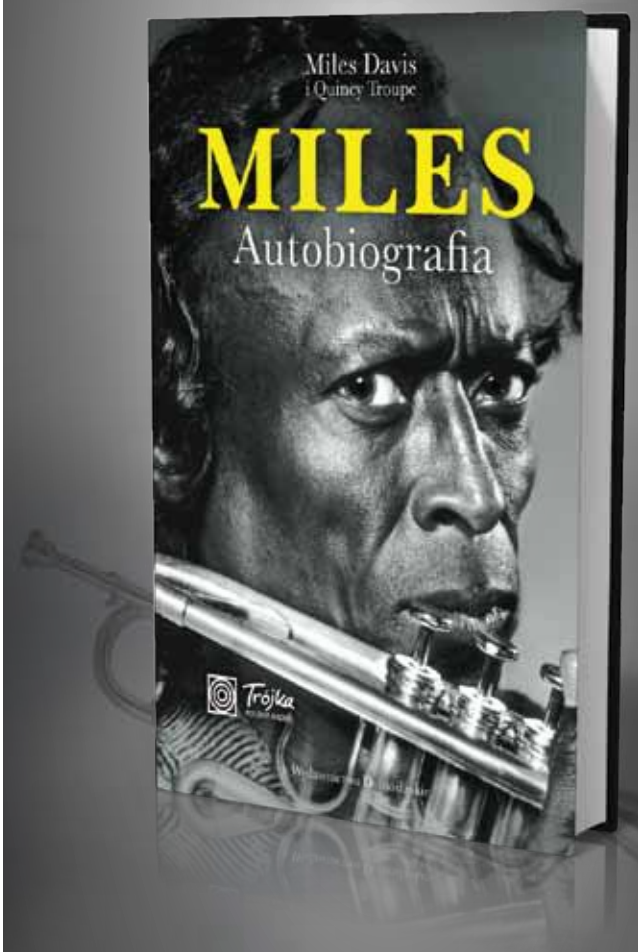
Miles wydawał się wielkim fanem nowinek, jeśli chodzi o instrumenty, czego dowodem szybkie zastąpienie fortepianu organami i elektrycznym pianinem czy koncertowy zespół z dwiema gitarami elektrycznymi. Z drugiej strony niektórych do głosu nie dopuszczał. Stąd też ogromnym zaskoczeniem jest krótki utwór, kojarzący się ze stylistyką filadelfijskiego funku, z wstawkami pełnej sekcji dętej i przewodnim motywem... harmonijki ustnej. Prawdopodobnie był to jednak pomysł producentów Milesa, bo z pozostawionych notatek wynika, że milesowska ekipa po prostu dograła się do już istniejącego utworu. Efekt wyszedł jednak znakomity, a *Red China Blues* pozostaje krótkim, wesołym przerywnikiem na stosunkowo „ciężkiej" płycie, jaką jest *Get Up With It*.

10. *Minnie* [*The Complete On the Corner Sessions*, 2007]

Rok 1975 przyniósł ostatnie koncerty Milesa, który przytłoczony wieloma sprawami wycofał się i z grania, i z życia publicznego. To również czas jego niewielkiej czy wręcz śladowej działalności studyjnej. Jeśli chodzi o oficjalnie wydany materiał, do niedawna finał „elektrycznego okresu Milesa" pozostawał nieznany. Dopiero boks *A Complete At The Corner Sessions* przyniósł tylko jedno nagranie, zarejestrowane 5 maja 1975 roku, zatytułowane *Minnie*. Nagranie intrygujące, bo przedstawia już zupełnie inne oblicze zespołu. Na koncertach ekipa Davisa wciąż wyżywała się na swoich instrumentach, grając bardzo chropowatą, jednostajną miksturę jazz-rocka z funkiem. Tymczasem *Minnie* to absolutny oddech od tego klimatu, nagrane zdecydowanie spokojniejsze, pozbawione ciągłego jazgotu gitar, z chwytliwą melodią. Zdecydowanie nie jest to arcydzieło, ale wyraźny zwiastun kierunku, w którym mógłby pójść Miles.

Lektura przypisów do boksu, w którym znalazła się wspomniana kompozycja, informuje, że tych nagrań było więcej, ale w niektórych Miles nie wziął udziału, a reszta nie jest ciekawa. Zagłębianie się w tę milesowską galaktykę udowadnia, że jest zupełnie odwrotnie i nawet pozornie kiepskie nagrania mogą okazać się cenne. Na szczęście wspomniane sesje nie przepadły, a w Internecie krążą pozostałe utwory z tych sesji.

Genialny
muzyk jazzowy,
trębacz i **kompozytor**
w szczerej
opowieści o sobie



Nasze książki kupisz na
PUBLICAT.PL

WYDAWNICTWO
DOLNOŚLĄSKIE

projekt: Magdalena Tertelis

Miles Davis

w kolażu przygotowywanym przez
Magdalenę Tertelis,
dla RadioJAZZ.FM i JazzPRESSu

fot. Piotr Gruchała

Miles Davis 1969 – 1974: okres burzy i naporu

Cezary Ścibiorski
cezary.scibiorski@wp.pl

Po zakończeniu nagrań do płyty *Nefertiti*, latem 1967 roku, Miles Davis czuł narastającą potrzebę radykalnych zmian. Ze swoim legendarnym wielkim kwintetem, nagrywał i koncertował już od ponad trzech lat. Decyzją Milesa ubrani w dobrze skrojone, włoskie garnitury, konsekwentnie rozwijali styl hard bopu, doprowadzając go do najdoskonalszej finezji i wyrafinowania. Davis nie mógł jednak oprzeć się wrażeniu, że jego osiągnięcia, z których mógł być tak dumny i które kosztowały tak wiele lat doskonalenia, powoli są odkładane na półki z klasykami. Publiczność potrafiąca je docenić, stawała się coraz bardziej elitarna, ale zarazem coraz mniej liczna.

Tłumy młodzieży liczone w tysiącach zapełniały wielkie sale koncertowe i stadiony, gdzie występowali muzyki grający rocka, pop, rhythm and blues czy soul. Sporo młodsi od Davisa muzycy z zespołu rozglądali się już za, zarówno, nowymi brzmieniami, jak i w ogóle za nowymi stylami w muzyce. Sam Miles właśnie obchodził 41. urodziny i, jak miało się okazać, wchodził w okres swoich największych sił twórczych, będąc w stanie połączyć wciąż świetną formę psychiczną i fizyczną, doświadczenie, dystans, odwagę i bezkompromisowość. Nie do przecenienia był też wpływ o dwadzieścia lat młodszej przyjaciółki i, krótko, żony – Betty Mabry. Dodatkowo, mógł temu sprzyjać, rozgrywający się w tym czasie, wyjątkowo burzliwy w historii XX wieku, okres fermentu politycznego, obyczajowego i społecznego.

Począwszy od nagrań z grudnia 1967 roku, do początku 1975 nastąpił u Davisa czas niezwykle radykalnych przełomów, następujących w zasadzie jeden po drugim. Oczywiście, nic nie dzieje się nagle, i każdy z nich poprzedzony był krótszym lub dłuższym czasem poszukiwań, prób i inspiracji – ale kilka z nich publiczność mogła odebrać niczym nagły wybuch wulkanu.

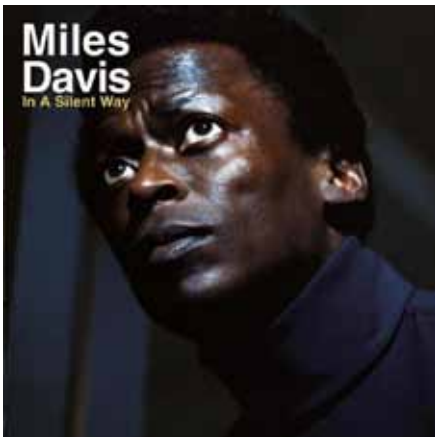
W tym rocznicowym artykule chciałbym wspomnieć o kilku przełomowych nagraniach z lat 1969-1975, skupiając się na tych,

które diametralnie różnią się od tego, co zarówno sam Miles, jak i inni muzycy dokonywali do tej pory. We wcześniejszych moich artykułach publikowanych w JazzPRESSie (w cyklu: *Wszystkie drogi prowadzą do Bitches Brew*), jak i moich audycjach w RadioJAZZ.FM, prezentowałem nagrania, które znaczyły drogę rozwoju i przygotowywały grunt do tych powszechnie znanych. Tym razem wskażę punkty, które dzisiaj, po blisko pół wieku, wciąż stanowią drogowskazy dla kolejnych pokoleń muzyków.

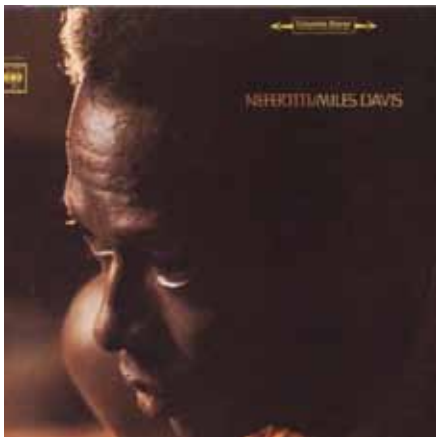
Poszukiwania na próbach

W encyklopediach „Okres burzy i naporu (Sturm und Drang)" opisywany jest jako nurt w niemieckiej literaturze, rozwijający się w latach około 1770-1785, powstały w opozycji do etyki protestancko-mieszczańskiej, racjonalizmu oświecenia i klasycyzmu francuskiego, czyli do wszystkiego, co wówczas tworzyło podwaliny funkcjonowania tamtejszego społeczeństwa i elit politycznych. Definicja ta, a szczególnie jej aspekt odnoszący się do opozycji wobec wszystkiego, co ustanowione, przewidywalne i obowiązujące, dobrze opisuje charakter dokonań Milesa Davisa w omawianym okresie.

24 września 1968 roku Miles Davis dokonuje pierwszego nagrania z udziałem nowych członków zespołu: Davem Hollandem – odkrytym podczas wakacji w Londynie oraz, poleconym przez Tony'ego Williamsa – Chickiem Coreą. 25 listopada dołącza Joe Zawinul. 18 lutego 1969 roku jest pierwszym z omawianych tutaj dni, które miały pozostać kamieniami milowymi w historii kultury. W studiu do muzyków dołącza jeszcze, sprowadzony przez Tony'ego Williamsa z Anglii, gitarzysta John McLaughlin oraz pojawiają się niedawno zwerbowani: Chick Corea na fortepianie Fender Rhodes i Joe Zawinul na organach, a także Dave Holland na kontrabasie. Dodatkowo zespół uzupełniają dobrze znani od lat: Wayne Shorter na saksofonie sopranowym, Herbie Hancock na fortepianie Fendera i Tony Williams na bębnach.



Miles Davis, wraz z producentem Teo Macero i inżynierem dźwięku, zastosował podejście, które miało się stać metodą przygotowywania utworów publikowanych ostatecznie na płytach, stosowaną praktycznie do końca życia Davisa. Od pewnego czasu, przed sesją, niektórym muzykom wielokrotnie puszczał utwory, które go ostatnio inspirowały. Wcześniej też odbyło się kilka sesji, które były rodzajem prób tego, czego Miles poszukiwał. Ponadto, zaprezentował muzykom kilka szkiców kompozycji i chciał, aby grali je według jego wskazó-



wek. Polecił też nagrywać wszystko, co grali. Oczywiście, od czasu do czasu, grał sam na trąbce. Po pewnym czasie następował wreszcie moment, w którym muzycy chwytali to, o co Davisowi chodziło. Wszyscy muzycy uczestniczący w tych wydarzeniach, w różnorodnych i niejednokrotnie oddalonych o lata wywiadach, przyznają Davisowi genialną umiejętność inspiracji i niesamowitą intuicję. Z jednej strony umiał natchnąć muzyków czymś tak nowym, czymś czego wcześniej nie grał zupełnie nikt, z drugiej umiał z nich wydobyć ich najlepsze cechy, coś, czego sami nie byli świadomi.

Miles Davis: „Zmieniliśmy to, co Joe [Zawinul – to była jego kompozycja] napisał w *In a Silent Way*, wycięliśmy przewroty akordowe, zostawiliśmy samą melodię i tak poszło. Chciałem, żeby płyta brzmiała bardziej rockowo. Podczas prób graliśmy to tak, jak Joe napisał, ale mnie to nie leżało, bo strasznie właziły nam w drogę kolejne akordy. Słyszałem piękno melodii napisanej przez Joe, ale zaśmiecało ją to całe badziewie. Podczas nagrania wywaliłem wszystkie zapisy z akordami i kazałem wszystkim grać samą melodię, nic poza tym. Bardzo się zdziwili taką koncepcją pracy, ale pamiętałem już od czasu moich kompozycji na *Kind of Blue*, że jak masz świetnych muzyków – a tak było i wtedy, i teraz – poradzą sobie z niecodzienną metodą i uda im się zagrać dużo lepiej, niż sami przypuszczają. Powtórzyłem ten manewr na *In a Silent Way*, dzięki czemu muzyka zabrzmiała pięknie i świeżo.”. Tak było z tytułowym utworem – umieszczonym na drugiej stronie płyty, ale świetnie ten cytat ilustruje ogólną metodę Milesa Davisa.

Skomplikowany kolaż

Muzyka, która ostatecznie znalazła się na płycie, jest bardzo skomplikowanym kolażem utworzonym z istniejącego nagrania. Metoda ta zastosowana została po raz pierwszy w utworze *Circle in the Round*, który jednak wydany był na płycie dopiero 12 lat po swoim nagraniu, w 1979 roku. Tutaj zakres edycji nie miał sobie równych na przestrzeni następnych kilkunastu lat. Dla przykładu: otwierający płytę długi akord organów, a za chwilę gitary, w istocie jest strojeniem. Wykorzystany jest do ot-

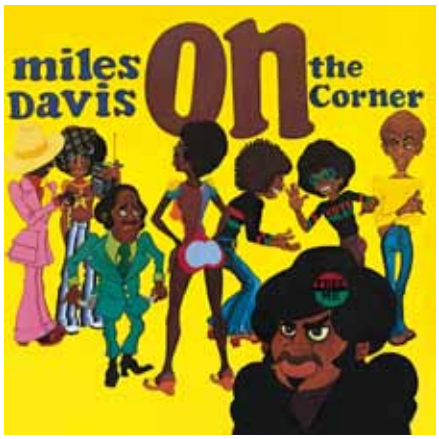
warcia nagrania oraz, ponownie, w 11 minucie i 57 sekundzie. Solo trąbki, po ośmiosekundowym wstępie perkusji, basu i Fendera, zaczynające się od 1 minuty i 35 sekundy ponownie wklejone jest w identycznym kształcie w 13 minucie i 31 sekundzie. Dalszy ciąg przerwanego solo gitary na tle instrumentów klawiszowych (na których gra tutaj trzech muzyków) wklejony jest od 6 minuty i 14 sekundy. W sumie na całym albumie trwającym niewiele ponad 38 minut, Miles z Teo Macero wykorzystali 33 minuty z 46 minut nagrania. Zastosowanego montażu nie odbiera się jako czegoś sztucznego – muzyka jest uderzająco piękna. Ponadto, Davis umiał wydobyć z muzyków nie tylko niespotykane pokłady inwencji, ale umiał sprawić, aby powstał niezwykły, mroczny, pasujący do jego tytułu Księcia Ciemności, ale jednocześnie, urzekający klimat. Davis miał długo za złe Macerowi jego, nadmierną, zdaniem Milesa, inicjatywę, podczas nagrywania *Quiet Nights* – ostatecznie jednego z najsłabszych albumów w dyskografii Davisa. Kiedy jednak udało się Macerowi odzyskać zaufanie Milesa, to już w ogromnym stopniu i, jak się okazało, już go więcej nie nadużył. Dodatkowo, poprzez decyzje dotyczące zarówno fragmentów nagrania do wykorzystania, jak i odnośnie do ich ułożenia, znacznie przyczynił się do stworzenia przełomowych dzieł Davisa.

Po czterech miesiącach sesji nagraniowych, które, z perspektywy lat, okazały się przygotowaniem do wielkiego dnia – 18 lutego 1969 roku – Davis z zespołem muzyków wchodzi jeszcze raz do studia 20 lutego, ale nagrania wtedy zarejestrowane, nie ujrzały światła dziennego do wydania w kolekcjonerskim boksie, w 2001 roku. Inwencja Davisa wyczerpała się wówczas na blisko pół roku. Efekty ówczesnej pracy miały wpływ na muzykę następnych dziesięcioleci.

Wyjątkowe, niepodrabialne i porażające

18 lutego 1969 roku miała miejsce sesja nagraniowa, która ukazała się na płycie *In A Silent Way*. 20 lipca 1969 człowiek po raz pierwszy wylądował i postawił nogę na Księżycu. Festiwal w Woodstock trwał od 15 do 18 sierpnia tego samego roku. 20 sierpnia, po raz ostatni w historii, Beatlesi nagrywają razem w studio – jest to sesja do albumu *Abbey Road*. Od wtorku 19 do czwartku 21 sierpnia 1969 w studio B Columbii, zebrani przez Milesa Davisa muzycy nagrywają sesje, które, po intensywnej obróbce studyjnej, ukażą się jako *Bitches Brew*.

Davis wszedł do studia 19 sierpnia 1969 roku wraz z muzykami, z którymi koncertował od marca tego roku: Waynem Shorterem (tutaj grał tylko na saksofonie sopranowym), Chickiem Coreą na fortepianie Fendera, Davem Hollandem na kontrabasie i Jackiem DeJohnettem na bębnach. Do tego podstawowego kwintetu dołączają: Harvey Brooks na basie elektrycznym, Bennie Maupin na klarnecie basowym, na fortepianach Fendera jeszcze Joe Zawinul i Larry Young, John McLaughlin na gitarze, na bębnach dodatkowo Lenny White, na instrumentach perkusyjnych Don Alias (bądź na bębnach, w utworze *Miles*



Runs the Voodoo Down) i Jim P. Riley (znany później jako Jumma Santos).

W sumie 12 muzyków (ostatniego dnia, kiedy nagrano kluczowe dla płyty *Spanish Key* i *Pharaoh's Dance* – 13) i niesłyszany dotąd skład elektrycznego bandu, z grubsza w takim składzie: trąbka, saksofon sopranowy i klarnet basowy, dalej – dwa lub trzy fortepiany elektryczne, gitara elektryczna, dwa basy – akustyczny i elektryczny (z wyjątkiem *Miles Runs the Voodoo Down* – gdzie mamy dwa elektryczne), dwa zestawy bębnów oraz jeden lub dwóch perkusjonistów.

Metoda identyczna jak pół roku wcześniej. Tyle że tym razem sposób przygotowania był znacznie bardziej skomplikowany. Muzycy ze stałego kwintetu kilkakrotnie wykonali niektóre utwory na koncertach. Z innymi, jak Joe Zawinul, Miles odbył serię prób. Z innymi była jedna krótka próba, bądź, być może, wcale. Davis przyniósł w dniu nagrania kilka szkiców zapisu nutowego, który jednym był znany, nawet dość dobrze, innym w ogóle. Sygnał i wzorzec został dany przez Davisa, dalej odgrywał on rolę dyrygenta i mentora. Puszczona została w ruch taśma magnetofonowa. Następnie trzy dni intensywnej pracy, a później obróbka materiału przez Teo Macera. Szczególnie skomplikowanej, drobiazgowej edycji zostały poddane *Pharaoh's Dance* i *Bitches Brew*. Pierwszy był posklejany w niektórych miejscach z fragmentów kilku do kilkudziesięciosekundowych. Do tego dochodzą loopy, pogłosy i opóźnienia.

Ostateczny efekt przenosi słuchacza lata świetlne dalej od tego, co słyszał do tej pory. O *Bitches Brew* i wrażeniu, jakie wywołała ta płyta, napisano już całe tomy. Ciekawe w przypadku innych dokonań Davisa z tamtych lat, znaleźli się ich epigoni, natomiast *Bitches Brew* pozostało jedyne, wyjątkowe, niepodrabialne i porażające.

Spod znaku Jimiego Hendrixa

Po tej sesji podstawowy kwintet Davisa ponownie ruszył w trasę koncertową, po czym, kolejny raz, różnorodni, zaproszeni przez Milesa muzycy pojawili się w studiu i sesje nagraniowe trwały od listopada 1969 do początku lutego 1970 roku. Nie osiąg-

nięto podczas nich jednak takiego stanu, jak w ciągu pierwszych trzech dni. Niektóre z tych nagrań wydano po blisko dziesięciu latach na płytach *Circle in the Round* i *Directions*.

18 lutego 1970 roku, dokładnie w rocznicę sesji *In A Silent Way*, zostało zarejestrowano nagranie, które jednak zostało później użyte do przygotowania utworu wydanego na kolejnej, omawianej tu płycie. W studiu znaleźli się, obok Davisa i stałych członków jego zespołu – Chicka Corei, Dave'a Holland-

projekt: Magdalena Tertelis

da i Jacka DeJohnette'a Bennie Maupin na klarnecie basowym, Sonny Sharrock na gitarze przetworzonej przez echoplex i stary znajomy, John McLaughlin na gitarze elektrycznej. Nagrano wtedy kilka wersji kompozycji Davisa – *Willie Nelson*. Zaczyna się zarysowywać wyraźna zmiana w brzmieniu Davisa, który staje się ewidentnie rockowy. Jak się miało okazać z perspektywy lat – było to najbardziej rockowe brzmienie Davisa w jego historii. Największą jednak zmianę przynosi zmiana basisty i bębniarza. Niedługo miało się okazać, że po kilku kolejnych sesjach z różnorodnymi muzykami, basista został z Davisem na stałe, aż do czasu sześcioletniej przerwy.

7 kwietnia 1970 roku w studiu pojawia się 19-letni basista funkowy, Michael Henderson. On to przyniósł, oczekiwane i długo poszukiwane przez Milesa: głębię i trans. Tego dnia nagrywać mieli: Davis, Steve Grossman na saksofonie sopranowym, John McLaughlin na gitarze, wspomniany Mike Henderson na basie oraz na bębnach solidny i jednocześnie szybki i precyzyjny, Billy Cobham. Przypadkowo w studiu pojawił się Herbie Hancock, który przyszedł tylko po to, aby sprezentować Davisowi swoją najnowszą płytę: *Fat Albert Rotunda*. Ale, jak tylko Miles go zobaczył, kazał mu zagrać na stojących w studiu organach elektrycznych Farfisa, których Herbie wcześniej nie widział na oczy.

I tym razem intuicja nie zawiodła Davisa i znowu wydarzyło się coś nieuchwytnego, niezwykłego, co Davis umiał zarówno stworzyć, jak i wyczuć. Tego dnia nagrano utwory *Right Off* i *Yesternow,* które, jak zwykle ostatnio, po intensywnej edycji i dodaniu fragmentów nagrań z 18 lutego, zostały wydane na kolejnej wielkiej płycie tamtego

czasu – *Jack Johnson*. To już nie była płyta fusion. To była płyta ewidentnie rockowa, spod znaku Jimiego Hendrixa. I pozostaje wielka po latach.

Niezrozumienie i krytyka

Luty 1969, sierpień 1969 i kwiecień 1970 roku. Co pół roku przełom. Davis kontynuuje nagrywanie do czerwca 1970 roku. Równolegle koncertuje, a po czerwcu nagrywa wyłącznie podczas koncertów. Do studia wchodzi dopiero 1 czerwca 1972 roku. Wcześniej zaprasza na trzy miesiące do siebie do domu angielskiego kompozytora muzyki współczesnej, Paula Buckmastera, od którego dużo się uczy i czerpie sporo inspiracji. Zaproszeni do nagrania muzycy to: Michael Henderson oraz znajomi z *Bitches Brew* – Jack DeJohnette, John McLaughlin, Chick Corea i Don Alias, a także zaufany od lat, Herbie Hancock. Nowi goście to: David Liebman na saksofonie, Harold „Ivory" Williams na organach, Billy Hart na bębnach, James Mtume na instrumentach perkusyjnych oraz, wzbogacający brzmienie o instrumenty hinduskie, Collin Walcott na sitarze, i Badal Roy na tabli. 6 czerwca zachodzi kilka zmian: na saksofonie gra Carlos Garnett, na gitarze David Creamer, dołącza Bennie Maupin na klarnecie basowym. Muzycy otrzymują do rąk szkice wykonane przez Buckmastera, ale dopiero Davis pokazuje im, jak mają je czytać.

projekt: Magdalena Tertelis

Osłuchany w Jimim Hendrixie, Jamesie Brownie i Slyu Stone, a także zapoznawszy się z kompozycjami Paula Buckmastera i Karlheinza Stockhausena – w ciągu dwóch dni – 1 i 6 czerwca 1972 roku, Miles Davis nagrywa kolejną brzemienną w następstwa płytę – *On the Corner*. Teraz powszechnie zaliczana jest do jego najlepszych płyt i, ponownie trzeba użyć tego samego określenia, najbardziej przełomowych. Wtedy jednak była niemal zupełnie niezrozumiała i spotkała się z jawną wrogością zarówno kierownictwa CBS, jak i krytyków. Zawiera muzykę kipiącą energią, elektryczną, eklektyczną, poszarpaną i jednocześnie transową, mocno osadzoną w muzyce Afroamerykanów. Jest wspaniała.

Pomimo nadrabiania miną, niechęć, niezrozumienie i wrogość nie zostały przyjęte przez Davisa obo-

jętnie. Mimo tego kompletuje zespół, koncertuje i nagrywa dalej. 6 września 1972 roku nagrywa kosmiczny *Rated X*, gdzie sam gra na organach Yamaha.

Rozbite lamborghini

Pomiędzy północą a świtem 21 października Davis ulega wypadkowi, rozbijając swoje lamborghini i lądując na kilka tygodni po pas w gipsie. Następstwa tego wypadku okazują się ostatecznie dużo poważniejsze, niż się z początku mogło wydawać. Ciężkie i uporczywe bóle są jedną z głównych przyczyn, dla których Davis wraca do używania narkotyków i nadużywania alkoholu. Po kilku latach zmuszony jest poddać się dwóm kolejnym operacjom endoprotezowania stawów biodrowych. Spustoszenia w organizmie, jakie dokonały się od tego czasu sprawiły, że Davis nigdy już nie odzyskał zdrowia, pomimo wycofania się ze sceny i w ogóle życia muzycznego, w latach 1975-1981. Przerwa miała służyć podreperowaniu zdrowia, ale ostatecznie styl prowadzenia się Davisa w tych latach tym bardziej to zdrowie podkopał.

Po tej feralnej dacie powstaje jeszcze kilka nagrań, które można zaliczyć do najwyższych osiągnięć Milesa Davisa i jazzu w ogóle. Od początku 1974 roku, po odejściu grającego na klawiszach Lonniego Listona Smitha, rolę organisty, bierze na siebie sam Miles. Poza zmieniającymi się saksofonistami, skład zespołu zostaje stały: Peter Cosey i Reggie Lucas na gitarach, Michael Henderson na basie, Al Foster na bębnach i James Mtume na instrumentach perkusyjnych.

30 marca 1974, podczas koncertu w Carnegie Hall zostaje nagrany wielki, transowy album *Dark Magus*. 19 czerwca 1974 roku ma miejsce nagranie eterycznego, onirycznego i wspaniałego requiem dla niedawno zmarłego Duke'a Ellingtona – *He Loved Him Madly*. 1 lutego 1975, w Osace, w Japonii, nagrano dwa koncerty z rzędu. Ten popołudniowy wychodzi na płycie *Agharta*. Wraz z wieczornym, wydanym jako *Pangaea*, stają się niemal ostatnimi dokumentami gry Davisa przed jego długą przerwą. Zebrane rozproszone nagrania z lat 1969-1974, pod nadzorem Davisa, ukazują się jeszcze na albumach *Big Fun*, w kwietniu, i *Get Up With It*, w listopadzie 1974 roku.

I tak, po niezwykle twórczym, ale również dramatycznym okresie lat 1969-1975 pozostały nam wielkie płyty, wznoszące się jak grzbiet Himalajów. Tymi, na które szczególnie warto zwrócić uwagę są: *In A Silent Way, Bitches Brew, Jack Johnson, On the Corner, Dark Magus, Big Fun, Get Up With It* i *Agharta*. Ten artykuł jest oczywiście subiektywnym wyborem. Jest zarazem hołdem, jaki chciałem złożyć Davisowi z okazji rocznicy jego dziewięćdziesiątych urodzin.

PROM

PROM KULTURY SASKA KĘPA

NOC MUZEÓW

WYSTAWA PLAKATÓW

KONCERT

SOBCZYŃSKA

III.

cały ten jazz!

WSTĘP WOLNY

PROM KULTURY SASKA KĘPA

BRUKSELSKA 23

WARSZAWA

14.05.2016

19.30 - 23.30

KOMEDA

A.SOBCZYŃSKA

ORGANIZATOR:

PROM KULTURY SASKA KĘPA

PATRONAT MEDIALNY:

kulturaonline.pl

JazzPress

jazz soul .pl

PRODUKCJA:

FUSION MUSIC

PAŃSTWO BEZ ZNACZENIA

5 pytań do ELMY

Nie wystąpię z zespołem parlamentarnym

fot. Joanna Sztompka

Piotr Wickowski: Dlaczego jazz, a nie jakiś inny gatunek muzyczny?

ELMA: Od dzieciństwa trudno mi było utrzymać się w ryzach klasycznej edukacji muzycznej tak, aby nie wrzucić gdzieś jakiejś przekręconej kadencji, nie zamieszać w harmonii, nie dołożyć tu i ówdzie synkop. Zazwyczaj dostawałam za to po łapach.
Jazz wydawał mi się mityczną krainą wolności, kreatywności i szczęśliwości. Ale kiedy zaczęłam się w końcu edukować jazzowo, okazało się, że w tradycyjnie pojmowanym mainstreamie też są wyraźne ograniczenia. I trzeba się samemu dyscyplinować, żeby nie zagrać dźwięku, który w tej konwencji zostanie uznany za „lewy", a ja zarobię na etykietkę panny, która nie słyszy harmonii. To mnie na jakiś czas usztywniło w perfekcjonistycznym trzymaniu się reguł. Aż... dojrzałam i się „odsztywniłam". Bo czymże jest jazz w dobie współczesnego globalizmu i wielokulturowości? Z pewnością czymś więcej, niż sumą kilku definicyjnych elementów konstytuujących go sto lat temu w Ameryce. Oczywiście puryści mogą powiedzieć, że przekraczając klasyczne definicje, gramy nie jazz, a współczesną muzykę improwizowaną. Ale ja będę bronić swojej jazzowości, bo to moja intelektualna, emocjonalna i tożsamościowa ojczyzna, na równi z genetycznie uwarunkowanym dziedzictwem muzyki europejskiej.

Dlaczego śpiew, a nie gra na jakimś instrumencie?

W szkole muzycznej pobierałam nauki gry na fortepianie i oboju. Z fortepianem jestem przez całe

życie związana zawodowo, może nie wirtuozowsko, ale użytkowo. W Szkocji pracowałam głównie jako pianistka śpiewająca. Zatem nie jest to wszystko takie oczywiste.

Można by natomiast powiedzieć, że z obojem przefujarzyłam sprawę. No bo ile jest na świecie jazzowych oboistek? Konkurencji praktycznie żadnej. A ja zanurkowałam w te setki tysięcy wokalistów, uznając, że głos jest instrumentem najciekawszym. Jak widać jestem blondynką bez głowy do interesów. Ale z drugiej strony... Jeśli będąc w wokalnej masie, zdoła się uniknąć klisz, banału i stworzyć odrębną jakość, to jest dopiero wyczyn. A czy mi się to udaje? Czytając impresje dochodzące z różnych stron świata po niedawnej premierze płyty *Ad Rem*, widzę powtarzający się motyw: zdziwienie. Ci przyzwyczajeni do tradycyjnego jazzowego wokalu dziwią się, że można tak odważnie i abstrakcyjnie. Ci przyzwyczajeni do agresywnego free dziwią się, że można tak subtelnie i przestrzennie. No i czytam: że inne, że oryginalne, że nowy język, że intrygujące.

Jaki z tego wniosek? Ano taki, że chyba jednak wybrałam właściwie...

Skąd dowiedziałaś się o istnieniu JazzPRESSu?

Końcówka 2011 roku to był czas po moim powrocie ze Szkocji, kiedy zaczynałam nasłuchiwać, co w polskiej trawie piszczy, i planować nagranie płyty *Hic Et Nunc*. Wtedy też odkryłam nowe jazzowe media, których przed moim wyjazdem jeszcze nie było, między innymi JazzPRESS. Zaczęłam lekturę od numeru z Tomaszem Szukalskim na okładce. To był taki symboliczny most pomiędzy latami szkolnymi – z wieloma barwnymi wspomnieniami z różnych sytuacji warsztatowych z Szakalem – a moim muzycznym po-szkockim tu i teraz. Budujący wstęp do tego, co niebawem miało się u mnie wydarzyć.

Gdzie przebiega granica pomiędzy muzyką wartościową, godną uwagi a niepotrzebną, może nawet szkodliwą?

To zależy od tego, jakie kryterium przyjmiemy. Pominę kwestię, czy coś jest zagrane dobrze lub źle warsztatowo, bo to oczywiste (chociaż, rzecz jasna, zdarza się muzyka niedoskonała warsztatowo, a o takiej emocjonalnej sile wyrazu, że zmiata czapki z głów). Jeśli naszym kryterium będzie oddziaływanie muzyki na słuchacza, to odpowiedzi będzie tyle, ilu słuchających. Preferencje muzyczne są wielowymiarowe – w skali makro uwarunkowane kulturowo, a w skali mikro osobowościowo, całą siecią wspomnień muzycznych, od wczesnego dzieciństwa wraz z towarzyszącymi okolicznościami, emocjami, skojarzeniami i wreszcie znaczeniami społecznymi, jakie nadajemy danym gatunkom muzycznym. Na to wszystko nakłada się jeszcze bieżący nastrój, który modyfikuje wybór muzyki w danym momencie. Nie ma w tym ani krzty obiektywizmu.

Ja wiem, jaka muzyka mnie osobiście męczy, nudzi, irytuje, a jaka inspiruje, fascynu-

je, wzrusza. Wiem też, dlaczego, bo te zależności zdążyłam sobie dokładnie przeanalizować. Taka szczera muzyczno-psychologiczna autoanaliza to pożyteczna i odkrywcza sprawa, polecam. Mogłaby być na przykład ciekawym doświadczeniem dla osób piszących zawodowo o muzyce, zwłaszcza, kiedy pojawia się pokusa nadawania osobistym gustom znamion prawdy obiektywnej.

Można też przyjąć inne kryteria, ale to zawsze będzie dyskusyjne. Powiedziałabym na przykład, że muzyka tworzona nie z pobudek artystycznych, ale wykalkulowana jako produkt pod określony „target" i dla osiągnięcia planowanych słupków sprzedażowych, nie jest wartościowa w sensie etycznym, jest narzędziem manipulacji, traktującym odbiorcę przedmiotowo. W tej chwili to gigantyczny przemysł wypluwający sformatowane płyty, muzykę filmową, reklamową, powstającą w oparciu o badania neuropsychologiczne dotyczące oddziaływania muzyki na emocje (a w konsekwencji również na wybory konsumenckie). Ale ktoś mógłby powiedzieć, że taka muzyka też może wzruszać i poprawiać nastrój. Zatem... znalazłyby się jeszcze inne kryteria do wzięcia pod lupę, ale powściągnę gadulstwo, bo miałam odpowiadać krótko.

Z jakim zespołem nigdy nie wystąpisz?

Z Hot Five Armstronga, Reboppers Parkera czy w duecie z Monkiem – z pewnością wystąpię, ponieważ wierzę w świętych obcowanie. Natomiast nie wystąpię zapewne z żadnym zespołem parlamentarnym, jako że czuję powołanie do zajmowania się sztuką, nie polityką..

fot. Joanna Sztompka

Rozmowa z **ELMĄ**
– **JazzPRESS 5/2015**

oraz na stronie
www.archiwum.radiojazz.fm

fot. Piotr Gruchała

Julie Silvery, Tomasz i Katarzyna Pierchała, fot. Piotr Gruchała

Koncertem Julie Silvery z zespołem w składzie: Jan Smoczyński (fortepian), Wojciech Pulcyn (kontrabas), Łukasz Żyta (perkusja) 4 maja zainaugurował swoją działalność w nowej lokalizacji warszawski 12on14 Jazz Club. Zanim zabrzmiały pierwsze dźwięki muzyki, oficjalną formułę otwarcia wygłosił nowy wiceprezes Polskiego Stowarzyszenia Jazzowego – Tomasz Tłuczkiewicz. „Jesteśmy suwerenem tego miejsca i będziemy swoje prawa egzekwować" – żartował, przemawiając w imieniu środowiska jazzowego. W dniu otwarcia przez 12on14 przewinęło się ponad 600 osób.

Na inauguracyjnym koncercie amerykańska wokalistka zaśpiewała serię nieśmiertelnych standardów, znanych z wykonań największych mistrzów jazzu, począwszy od *The Lamp Is Low*, poprzez między innymi: *Lulu's Back In Town*, *What a Wonderful World*, *Our Love Is Here To Stay, Honeysuckle Rose*, po *'S Wonderful*. Występ spotkał się z gorącym przyjęciem licznie zgromadzonej publiczności, która przyłączyła się do śpiewu, pod przewodnictwem Silvery, w zagranym na bis przeboju *Route 66*.

Przez pozostałą część (do białego rana) w 12on14 scena należała do olbrzymiej rzeszy polskich muzyków, ochoczo prezentujących swoje spore umiejętności podczas jam session. Chętni do grania – głów-

Wojciech Pulcyn, Łukasz Żyta, Mateusz Smoczyński
Lektura papierowego wydania JazzPRESSu jako urozmaicenie wrażeń koncertowych...? / fot. Piotr Gruchała

nie muzycy młodszych pokoleń – ustawiali się w długich kolejkach, czekając na szansę do wejścia na scenę i zagrania chociaż jednej solówki.

Obok codziennych koncertów (jedynie z wyjątkiem niedziel) to właśnie jam sessions mają stać się stałym punktem programu klubu przy ulicy Noakowskiego w Warszawie. Klub ma już pełną obsadę codziennych koncertów, aż do połowy przyszłego roku

„Mam świadomość, że w muzyce jazzowej, na szczęście, dzieje się bardzo wiele rzeczy wartościowych, interesujących, które należy pokazać. Poza rzeszą uznanych gwiazd jest mnóstwo młodych, bardzo utalentowanych muzyków, mających niezwykłe propozycje artystyczne. Jesteśmy szczęśliwi, że ci ludzie znaleźli u nas miejsce i z tego powodu, między innymi, jest u nas tak bogaty program" – wyjaśniał w RadioJAZZ.FM Tomasz Pierchała, współwłaściciel i dyrektor artystyczny 12on14 Jazz Club.

RadioJAZZ.FM przeprowadziło transmisję na żywo z inauguracyjnego koncertu i jam session, rozpoczęło też regularne transmisje z piątkowych koncertów. JazzPRESS przygotował specjalne papierowe wydanie, które dostępne jest dla wszystkich odwiedzających 12on14.

fot. Henryk Malesa

Piotr Rodowicz został nowym prezesem Polskiego Stowarzyszenia Jazzowego. Prezes i nowy zarząd stowarzyszenia wybrany został podczas drugiej części walnego zjazdu PSJ, 18 kwietnia, w W składzie nowego zarządu znaleźli się również zastępcy prezesa: Marcin Jacobson i Tomasz Tłuczkiewicz; członkowie zarządu: Bogusław Dziekański, Piotr Iwicki, Adam Baruch, Grzech Piotrowski i Wojciech Konikiewicz oraz Zbigniew Namysłowski – jako prezes honorowy. „Potrzebna jest nam ekipa remontowo-budowlana, która przywróci rangę PSJ-tu i spowoduje, że będzie realnie działającą organizacją" – mówił podczas zjazdu Tomasz Tłuczkiewicz, zachęcając do głosowania na Piotra Rodowicza jako reprezentanta takiej ekipy do zadań specjalnych.

Nowe władze PSJ zadeklarowały, że przeprowadzą dogłębną analizę faktycznej sytuacji organizacji, będą działać na rzecz przywrócenia rangi festiwalowi Jazz Jamboree i podejmą negocjacje zmierzające do umorzenia zadłużenia PSJ w stosunku do Ars Polony. Według poprzednich władz, na czele z prezesem Krzysztofem Sadowskim, właśnie to zadłużenie spowodowało na lata paraliż działalności PSJ.

Walny zjazd, na wniosek komisji rewizyjnej, zdecydował również o nieudzielaniu absolutorium ustępującemu zarządowi. Z oceną komisji rewizyjnej nie zgodził się Krzysztof Sadowski, który w swoim wystąpieniu podważył jej kompetencje.

„PSJ przez ostatnie 20 lat przestał być w ogóle reprezentacją polskiego środowiska jazzowego. PSJ stał się stowarzyszeniem reprezentującym może 50, może 80 osób, które zgłaszały się jedynie do niego po rekomendacje do ZUS-u. My już między pierwszą (14 grudnia 2015 roku – przyp. red.) i drugą turą walnego zgromadzenia osiągnęliśmy sukces w postaci przyjęcia do Polskiego Stowarzyszenia Jazzowego ponad 120 nowych członków oraz odtworzenia z list nazwisk ponad 600 osób, które należały do tej organizacji, ale o nich zapomniano" – mówił w RadioJAZZ.FM, po zakończeniu walnego zjazdu PSJ, Piotr Rodowicz.

fot. Marta Ignatowicz-Sołtys

Barok Progresywny orkiestry Nikoli Kołodziejczyka otrzymał nagrodę Fryderyk w kategorii jazzowego albumu roku. Przyznający Fryderyki Związek Producentów Audio-Video Akademia Fonograficzna zdecydował również o uhonorowaniu pośmiertnie mianem jazowego artysty roku Janusza Muniaka. Fryderyki w kategorii fonograficznego debiutu roku przypadły ex aequo: Adze Derlak, Agnieszce Wilczyńskiej i Krzysztofowi Lenczowskiemu. Jazzowi wykonawcy otrzymali Fryderyki za osiągnięcia minionego roku 20 kwietnia, podczas gali w Teatrze Polskim w Warszawie.

Fotografujący dla JazzPRESSu Lech Basel zdobyło nominację w kategorii *Photo Of The Year* do JJA Awards. Nagroda przyznawana jest przez stowarzyszenie dziennikarzy muzycznych – The Jazz Journalists Association – międzynarodową organizację założoną w Chicago, w 1987 roku. JJA swoje nagrody przyznaje od 1997 roku – w 41 kategoriach, głównie przeznaczonych dla muzyków jazzowych. W ośmiu kategoriach wyróżniane są media i dziennikarze zajmujący się jazzem.

Wyróżniona podczas tegorocznej edycji JJA Awards fotografia autorstwa Lecha Basela przedstawia portugalskiego basistę Hernani Faustino, znanego w Polsce z występów z RED Trio.

Lech Basel jest kolejnym w tym roku fotografikiem JazzPRESSu z prestiżowym wyróżnieniem na koncie. W lutym w finałowej trzydziestce Jazz World Photo 2016 znalazła się fotografia naszej fotograficznej korespondentki z Krakowa Katarzyny Kukiełki.

fot. Lech Basel

fot. Barbara Adamek

Zespół Skicki-Skiuk zdobył Grand Prix konkursu Indywidualność Jazzowa Roku wrocławskiego festiwalu Jazz nad Odrą. Zespół Skicki-Skiuk na Jazzie nad Odrą zaprezentował się w składzie: Dariusz Rubinowski (saksofon), Jakub Miarczyński (perkusja), Roman Chraniuk (kontrabas), Jakub Mizeracki (gitara).

Nagrodę Stowarzyszenia Autorów ZAiKS otrzymali: Adam Jarzmik Quintet w składzie: Jakub Łępa (saksofon tenorowy), Paweł Palcowski (trąbka), Maciej Kitajewski (kontrabas), Piotr Budniak (perkusja).

Nagrodę Związku Artystów i Wykonawców STOART przyznano formacji Piotr Scholz Sextet w składzie: Tomasz Orłowski (trąbka), Kuba Marciniak (saksofon tenorowy), Piotr Scholz (gitara), Mikołaj Gruszecki (fortepian), Damian Kostka (kontrabas), Adam Zagórski (perkusja). Nagrody specjalne przypadły Bartoszowi Szablonowskiemu z zespołu Sound of Affection i Eska Quintet oraz Jakubowi Mielcarkowi z zespołu Darek Dobroszczyk Trio. Wyboru nagród dokonało jury w składzie: Kuba Stankiewicz, Jean-Paul Bourelly, Piotr Wojtasik, Paweł Brodowski i Adam Pierończyk. Zwycięscy wystąpili na Koncercie Galowym JnO w Hali Stulecia. Relacja z festiwalu w dziale koncertowym JazzPRESSu.

Gitarzysta Dawid Kostka z Poznania został najlepszym instrumentalistą XIX Ogólnopolskiego Przeglądu Młodych Zespołów Jazzowych i Bluesowych w Gdyni. Główna nagroda przypadła Nordwave z Gdańska. Jury pod przewodnictwem Włodzimierza Nahornego wyróżniło też zespół Global Schwung Quintet z Poznania i pianistę Dominika Kisiela z Gdańska.

pitch adj
-8 6 4 2 2 4 6 +8
radioJazz.fm
Teraz gramy dla Was, co chcecie i kiedy chcecie!
Ty decydujesz kiedy, jakiej audycji słuchasz.
Nowa **platforma podcastowa** RadioJAZZ.FM już w sieci!
www.archiwum.radiojazz.fm
DUKE ELLINGTON
BLUEPRINT
KILIMANJARO
MILES DAVIS
STONE
vol
on
power
start•stop
45
33

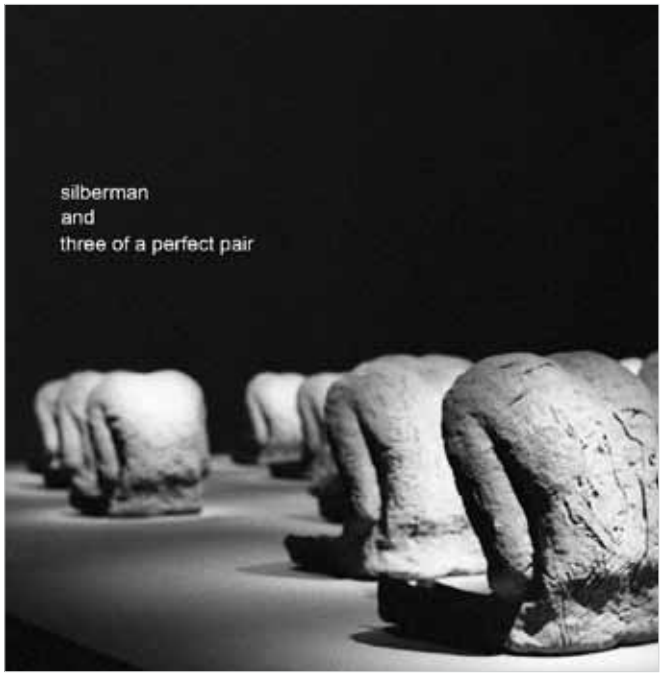
Pod naszym patronatem

Mag Balay – *No borders*

Na swoim debiutanckim albumie *No Borders* młoda wokalistka Mag Balay prezentuje oryginalny świat brzmień i rytmów, w którym granice zdają się zanikać. Płyta została nagrana we współpracy z jazzowym pianistą Michałem Wierbą oraz poruszającym się w klimatach muzyki elektronicznej, trip-hopowej i indie-pop perkusistą i realizatorem Szymonem Piotrowskiem (ma na swoim koncie współpracę, jako realizator, z Esbjörn Svensson Trio). W nagraniach wzięli również udział: perkusista Arek Skolik oraz basiści – Jakub Dworak i Michał Kapczuk. „Charyzmatyczna wykonawczyni pięknych, romantycznych utworów wokalno-instrumentalnych, gdzie wznosi się na wysokie rejestry i opada w soczyste doły w karkołomnych melodiach, niemniej wykonanych z lekkością i wdziękiem" – komplementuje Mag Balay Urszula Dudziak. Album miał swoją premierę 5 maja, na koncercie w Radiu Kraków.

Kinga Głyk – *Happy Birthday Live*

Rok po wydaniu swojej debiutanckiej płyty 19-letnia gitarzystka basowa Kinga Głyk publikuje swój kolejny album – *Happy Birthday Live*. Koncertowy krążek zarejestrował „na setkę" skład: Kinga Głyk – gitara basowa, Paweł Tomaszewski – fortepian, Kuba Gwardecki – instrumenty klawiszowe, Andrzej Gondek – gitara, Ireneusz Głyk – perkusja. Wydany na płycie koncert odbył się 27 lutego 2016 roku w Teatrze Ziemi Rybnickiej. Album zawiera w większości autorskie kompozycje młodej liderki. Zrealizowanie nagrania oraz wydanie płyty doszło do skutku dzięki pomyślnej akcji zbiórki funduszy na ten cel, przeprowadzonej na portalu crowdfundingowym Wspieram.to. Podobnie jak debiutancka Rejestracja, płyta *Happy Birthday Live* ukazała się nakładem GAD Records.



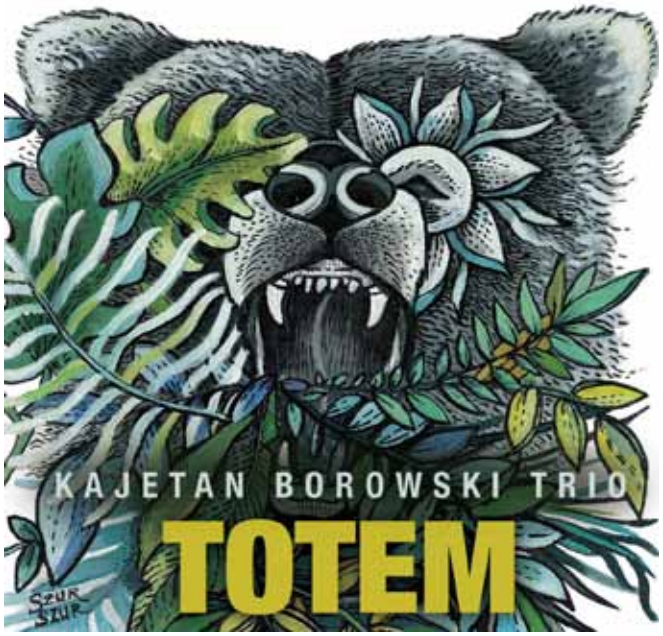
Silberman – *Silberman and Three of a Perfect Pair*

„Proponujemy garść muzyki, trochę dziwnej i trochę niezwykłej... Muzyki splątanej jak poezja Miłobędzkiej, której słowa i treści tworzone są bez nadmiernego zwracania uwagi na reguły i formę. Nasza muzyka trochę taka jest, oscyluje wokół muzyki improwizowanej, ale nie pogardza *I'm Deranged* (David Bowie), czy *La mamma morta* (Umberto Giordano)" – napisali o swoim nowym projekcie stojący za nim młodzi twórcy: pianista Mateusz Gawęda, kontrabasista Kuba Mielcarek i perkusista Łukasz Stworzewicz. Bohaterką płyty jest również poetka Krystyna Miłobędzka, której poezje utrwalił na płycie aktor Jan Peszek. „Muzykę Silbermana można określić jako schizofreniczne skupienie dwóch najistotniejszych dla mnie elementów: serca i bezlitosnej matematyki" – wyjaśnia Łukasz Stworzewicz.

Melody Gardot – *Live At The Olympia Paris*

Live At The Olympia Paris – to pierwsze w karierze Melody Gardot wydawnictwo DVD (dostępne na Blu-ray oraz w formatach cyfrowych). Koncert, podczas którego piosenkarka wykonała swoje największe przeboje, takie jak: *Same To You, Baby I'm A Fool, Who Will Comfort Me, Preacherman, Les Etoiles,* czy *She Don't Know,* został sfilmowany w październiku ubiegłego roku w legendarnej paryskiej sali koncertowej Olympia. Grającej zarówno na gitarze, jak i na fortepianie Gardot, towarzyszył zespół (między innymi: Chuck Staab, Mitchell Long, Irwin Hall, Edwin Livingston). W repertuarze znalazły się głównie utwory z ostatniego jak do tej pory studyjnego albumu artystki *Currency Of Man* oraz poprzedzającego go wydawnictwa *My One And Only Thrill* z 2009 roku. DVD zostało wydane 6 maja przez Eagle Rock Entertainment.

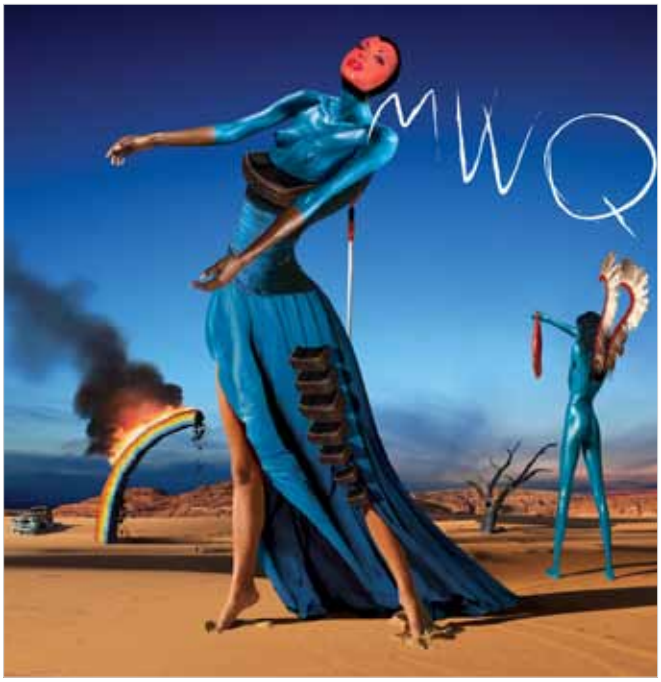
Pod naszym patronatem



Kajetan Borowski Trio – *Totem*

Totem to debiutancki album formacji Kajetan Borowski Trio. Zespół tworzą wieloktrotnie nagradzani muzycy, absolwenci Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach – pianista i kompozytor Kajetan Borowski, kontrabasista Kuba Dworak oraz perkusista Grzegorz Masłowski. Album składa się z jedenastu autorskich kompozycji lidera. Na płycie znalazł się także utwór Kenny'ego Dorhama *Blue Bossa* wykonany przez trio w polimetrycznej aranżacji. „Kompozycje są bardzo oryginalne, a każde wykonanie posiada wyjątkowe brzmienie, co pozwala mi sądzić, że jeszcze nie raz przyjdzie nam usłyszeć o tym składzie. Ich muzyka jest pełna ogromnego zamiłowania, odwagi, entuzjazmu i kreatywności płynącej prosto z serca. Nie mogę przestać słuchać tej płyty" – napisał o *Totemie* Bennie Maupin.

Płyta ukaże się 21 maja nakładem Inetive Records.



Maciek Wojcieszuk Quintet

Maciek Wojcieszuk Quintet to zespół założony w listopadzie 2013 roku przez perkusistę Macieja Wojcieszuka, złożony ze studentów i absolwentów Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach. Poza liderem grupę tworzą: Paulina Atmańska – fortepian, Paweł Palcowski – trąbka, Jakub Łępa – saksofon i Adam Tadel – kontrabas. Zespół brał udział w wielu festiwalach w Polsce i za granicą, między innymi w: Jazz Juniors, Jazz Od Nowa Festival, JazzBer, Bueno Jazz. W lipcu 2015 roku został uhonorowany nagrodą Grand Prix na festiwalu Getxo Jazz w Hiszpanii, a marcu 2016 roku trzecią nagrodą na festiwalu B-Jazz w Belgii. Na swojej debiutanckiej płycie kwintet zamieścił autorskie kompozycje lidera. Autorem okładki jest Wojciech Korkuć. Koncert premierowy odbędzie się 16 maja w warszawskim klubie 12on14. Wydawcą albumu jest SJ Records.

Mark Olbrich Blues Eternity – *Live at Pamela Blues*

Z okazji Record Store Day 2016 ukazało się specjalne, winylowe wydanie płyty zespołu Mark Olbrich Blues Eternity – *Live at Pamela Blues*. Album wzbogacony został o nową szatę graficzną i plakat. Płyta, wydana pierwotnie w 2014 roku, nagrana została podczas koncertu w toruńskim Hard Rock Pubie Pamela 10 czerwca 2013 roku przez zespół w składzie: Mark "Bestia" Olbrich (gitara basowa), Jimmy Thomas (wokal), Paul Lamb (harmonijka ustna), Eddie Angel (gitara), Joe McCormack (instrumenty klawiszowe) i Sam Kelly (perkusja). „Repertuar na płycie to połączenie tego, co czuje Jimmy Thomas z naszym podejściem do bluesa. Piosenki pochodzą z jego czasów, kiedy śpiewało się duszą a teksty miały dosłowne znaczenie" – wyjaśnił Mark Olbrich. Płyta ukazała się 16 kwietnia nakładem HRPP Records..

Katarzyna Borek – *Space in Between*

Znana z sukcesów w dziedzinie muzyki klasycznej oraz z łączenia różnych gatunków muzycznych pianistka Katarzyna Borek na swojej najnowszej płycie *Space In Between* daje wyraz swojemu upodobaniu do prawdziwej wirtuozerii i brzmieniowych eksperymentów. Artystka nagrała swoją osobistą kompilację ulubionych kompozycji współczesnych kompozytorów (między innymi: Arvo Pärt, John Cage, Ludovico Einaudi, Craig Armstrong, John Adams, Takashi Yoshimatsu, Joaquin Rodrigo) we własnej aranżacji. Muzykę połączyła następnie z dźwiękami planet i gwiazd, zarejestrowanymi przez sondy NASA. Głównym bohaterem nagrania jest jednak sam fortepian, często preparowany i łączony z elektroniką. Premiera płyty odbyła się 9 maja. Wydawcą jest oficyna Leszka Możdżera BITTT Records, za dystrybucję krążka odpowiada Outside.

TOP NOTE

For Tune, 2015 / www.for-tune.pl

Paweł Niewiadomski Quartet – *Introduction*

Niezbyt częsty to przypadek na naszej scenie, kiedy na czele formacji staje puzonista. *Introduction* to debiut płytowy kwartetu firmowanego nazwiskiem lidera – puzonisty Pawła Niewiadomskiego. Niewiadomski po raz pierwszy pojawia się na froncie płyty, bo na rewersie – w składach innych grup – gościł już niejednokrotnie.

Brał między innymi udział w nagraniach płyt Power Of The Horns, Nikola Kołodziejczyk Orchestra, Orange The Juice. Współpracował z takimi muzykami jak: Maciej Obara, Piotr Damasiewicz, Dominik Wania, Maciej Garbowski, Marek Kądziela, Marek Pospieszalski. Partnerami Niewiadomskiego na płycie są instrumentaliści, z którymi już wcześniej krzyżowały się jego muzycz-

Mamy tu do czynienia z zawodowcami, dojrzałymi muzykami, a jeśli ktoś chce klasyfikować płytę jako debiutancką, to chyba tylko po to, aby jeszcze bardziej dać się zaskoczyć poziomem samej muzyki i jej wykonania

Piotr Rytowski
rytowski.jazz@gmail.com

ne drogi: saksofonista Jakub Skowroński, perkusista Wojciech Romanowski i kontrabasista Ksawery Wójciński.

Dotychczasowe dokonania lidera (o którym już mówi się, jako o czołowym puzoniście polskiej sceny improwizowanej) oraz towarzyszących mu muzyków powodują, że jeszcze przed odsłuchem płyty stawiamy jej wysokie wymagania, rozbudzamy swoje oczekiwania. Czy debiutujący kwartet im podołał? Kontakt z muzyką nie pozostawia wątpliwości – mamy do czynienia z zawodowcami, dojrzałymi muzykami, a jeśli ktoś chce klasyfikować płytę jako debiutancką, to chyba tylko po to, aby jeszcze bardziej dać się zaskoczyć poziomem samej muzyki i jej wykonania.

Z czym się spotykamy podczas niespełna pięćdziesięciu minut odsłuchu? Na płycie znajduje się sześć kompozycji lidera – w zasadzie wszystkie utrzymane w duchu free. Ale jak na granie free muzyka kwartetu jest niezwykle „poukładana" i jest to, jak dla mnie, duży jej atut. Myślę, że będzie ona komunikatywna zarówno dla fanów free jazzu, jak i bardziej tradycyjnych form.

To nie jedyna dwoistość tego materiału. Z jednej strony całość brzmi jak najbardziej współcześnie, z drugiej – mam wrażenie, że muzyka jest głęboko osadzona w tradycji. Tradycji szeroko rozumianej – bo jeśli teoretycznie free i cool są sobie w wielu wymiarach bardzo odległe, to na *Introduction* możemy odnaleźć echa obu tych kierunków.

Skoro już podążam drogą wyciągania różnorakich dualizmów tego materiału, to na pewno warto jeszcze zwrócić uwagę na podejście muzyków do relacji kompozycja – improwizacja. Pod tym względem materiał także jest bardzo dobrze wyważony i zarówno tematy Niewiadomskiego, jak i improwizacje wszystkich członków kwartetu są godne uwagi. W wielu miejscach na płycie spotykamy się z re-

petycjami motywów granych przez dęciaki, w sposób, który nadaje kompozycjom posmak mistycyzmu. Choć skojarzenie z *A Love Supreme* może być zbyt daleko idące i subiektywne, to taka myśl przemknęła mi podczas słuchania tej płyty.

Krążek otwiera dynamicznym wejściem kompozycja *Nuthouse*, w której możemy podziwiać zarówno efektownie grany unisono na puzonie i tenorze temat, jak i popisy solowe kolejnych muzyków. Doświadczamy doskonałej próbki gry zespołowej, ale poznajemy też możliwości improwizacyjne całej czwórki. Świetny utwór na zaostrzenie apetytu – z rosnącą ciekawością czekamy na to, co będzie działo się dalej. A dalej jest... jeszcze lepiej. Drugi numer – *Old Dreams* – to rodzaj kontemplacyjnej ballady, która rozwija się powoli od delikatnej acz niespokojnej sekcji rytmicznej, stopniowo wzbogacanej przez temat a następnie partie improwizowane. Im dłużej trwa utwór tym bardziej atmosfera się zagęszcza a ballada robi się coraz bardziej niepokojąca.

Kolejna kompozycja na płycie *For Raphe Malik* jest hołdem Niewiadomskiego dla nieżyjącego amerykańskiego trębacza. To jeden z tych utworów na płycie, gdzie na pierwszy plan wysuwa się freejazzowe zacięcie muzyków. Liczne repetycje grane przez instrumenty dęte nadają utworowi transowego, swego rodzaju mantrycznego charakteru. I znów chwila wyciszenia – *Aura* – spokojna kompozycja z dominującą, rozbudowaną partią puzonu i ciekawą solówką Wójcińskiego na kontrabasie. Kolejna wolta w stronę free – *Impro*. Tytuł mówi sam za siebie, ale – podobnie, jak w przypadku *For Raphe Malik* – freejazzowa improwizacja trzymana jest w ryzach, czuć drzemiący w niej ogień. Mam jednak wrażenie, że muzycy świadomie nie pozwalają mu wydostać się na zewnętrz – buduje to silne napięcie emocjonalne, które czuć na całej płycie. Na koniec dostajemy jeszcze jedną balladę – *Diclac*. Piękne zwieńczenie płyty, w którym współbrzmiące: puzon lidera i saksofon Skowrońskiego powoli i, można powiedzieć, tęsknie żegnają słuchacza.

Na początku zastanawiałem się, czy powinniśmy mówić w tym przypadku o debiucie, skoro ani lider, ani pozostali muzycy w kwartecie debiutantami nie są. Mało tego, spotykali się już na scenie i w studiu, w różnych konfiguracjach. Po kilkukrotnym przesłuchaniu płyty, już bez wahania, mogę potwierdzić – to bardzo udany debiut grupy Paweł Niewiadomski Quartet. Debiut, bo ta konstelacja osobowości muzycznych ukazała nam coś, co nie jest prostą sumą tego, co do tej pory słyszeliśmy w ich wykonaniu. Dostajemy coś nowego, choć nie koniecznie nowatorskiego (nie mam na myśli jakiejkolwiek „wtórności" tej muzyki, ale raczej wspomniane na początku oparcie w jazzowej tradycji). Coś, co silnie działa na słuchacza, zarówno w warstwie estetycznej, jak i emocjonalnej. Z zaciekawieniem czekam na to, co usłyszymy dalej po takiej introdukcji.

Adam Pierończyk & Miroslav Vitous – *Wings*

Krzysztof Komorek
donos_kulturalny@wp.pl

For Tune, 2015 / www.for-tune.pl

Końcówka roku 2015 obrodziła w interesujące i bardzo dobre nagrania polskiego jazzu. Zdradzę od razu swoją oceną omawianej płyty, a po powyższym wstępie nie będzie chyba dla nikogo zaskoczeniem, że będzie to nota wysoka, a nawet bardzo wysoka.

Dwaj wybitni muzycy: Vitous – żywa legenda światowego jazzu i Pierończyk – który zaskakuje różnorodnością nagrywanych płyt i budzi podziw regularnością ich wysokiego poziomu. Ich sylwetek nie trzeba raczej słuchaczom przybliżać. Przyznam się, że bałem się trochę, co wyniknie z tej współpracy. Adam Pierończyk wskazuje, że pomysł nagrania duetów z Miroslavem Vitousem narodził się po solowym koncercie tego znakomitego muzyka w Sopocie. Ja akurat miałem dość mieszane uczucia po wysłuchaniu (innego) solowego recitalu czeskiego basisty. Żeby jednak sprawiedliwości stało się zadość, to słuchanie Vitousa w duecie (nie z Pierończykiem) było już niewątpliwą przyjemnością.

Wings już od samego początku potwierdziła moje odczucia. Ta płyta jest kwintesencją – przepraszam za wyświechtane określenie – jazzowej konwersacji. Duet może być walką, przekomarzaniem się, konkursem popisów. Tu zdecydowanie mamy do czynienia z rozmową – dodam, że prowadzona przez niewątpliwych erudytów. Siedem kompozycji Adama Pierończyka, jedna Miroslava Vitousa i dwa utwory wspólne, na gorąco zaimprowizowane podczas sesji nagraniowej, równają się 55 minutom JAZZU.

Mógłbym przejść teraz do zachwytów nad siłą więzi między muzykami, jakością kompozycji i głębią interpretacji. Tak jednak się nie sta-

nie. Zaproszę Państwa, po prostu, do zapoznania się z muzyką. Ona „obroni się" sama. Zachęcam także – przed lub po odsłuchaniu płyty – do przeczytania rozmowy z Adamem Pierończykiem z marcowego numeru JazzPRESSu, gdzie muzyk sporo o tych nagraniach powiedział (kapitalna jest geneza tytułu *I'm Flying! I'm Flying!*). A gdy już zaczniecie słuchać i zabrzmią pierwsze dźwięki *Enzo and The Blue Mermaid,* zanurzcie się głęboko w otchłań tej muzyki niczym w ocean, może uda Wam się dostrzec ową mityczną błękitną syrenę...

radioJazz.fm

Pobierz aplikację mobilną

ANDROID APP ON Google Play

Download on the App Store

Download from Windows Phone Store

Oceń aplikację, zostaw swoją opinię ★★★★★

Maleńczuk – *Jazz for Idiots*

Wojciech Sobczak-Wojeński
wsimply@o2.pl

Sony Music, 2016 / www.sonymusic.pl

Osławiony Pan Maleńczuk znów postanowił pozostać wierny swojemu wizerunkowi niestrudzonego muzyczno-ideowego mąciciela. Zdążył już spolaryzować znane i bliskie mi środowisko fanów country albumem *Psychocountry* (2012), a teraz próbuje wstrząsnąć jeszcze bardziej znanym i bliskim mi środowiskiem fanów jazzu. Silne audialne przeżycia ma zapewnić nam nowe wydawnictwo artysty *Jazz For Idiots,* któremu towarzyszy dobitne ideologiczne przesłanie – porzucenie „intelektualizmu i scholastycznego wyrafinowania" na rzecz „funkcjonalności i użytkowości" w ramach jazzu właśnie.

Lubię takie płyty, które niosą ze sobą idee, a więc rozentuzjazmowany przechodzę do muzyki, która dedykowana jest prowokacyjnie, nieco sztubacko – idiotom. Ale nie ma się co obrażać, wszak to tylko kolejna z celowo niepoważnych kreacji Pana M. Bo czy można być „serioznym" słuchając dancingowych *Petite Fleur,* czy *La Grande Bouffe?* Czy pompatyczny *Paris* nie zdaje się aż nazbyt przerysowany? Słychać, że zamiłowanie do, można by wręcz powiedzieć, kampowego brzmienia, którego kwintesencją były niegdysiejsze dokonania Psychodancingu, nie opuściło twórcy. Co więcej, zamiłowanie to dyktuje, by przypomnieć słuchaczom jak brzmi zgrzytający mariaż jazzowego instrumentarium ze stricte rozrywkową materią muzyczną, przeznaczoną na dancing. Włosy nieco stają dęba, kwaśny uśmiech miejscami zdobi twarz, ale… nie bądźmy zbyt poważni!

Poważniejszy dla jazzowych ortodoksów pozostaje materiał sygnowany nazwiskiem Johna Coltrane'a (*Mr Syms*) i Charlesa Mingusa (*Devil Woman*). Przyznam, że oba jazzowo-bluesowe klasyki zostały

wykonane z klasą, pomysłowo i – co wydaje się najbardziej interesujące dla czytelników owej recenzji – Maleńczuk naprawdę dał radę na saksofonie. Ci, którzy, jak ja, spodziewali się noiseowania na dęciaku, quasi-artystycznych kiksów i innych odlotów, będą mile zaskoczeni. Partie lidera są nie za długie, cechuje je oldschoolowy drive i chropawość brzmienia. Maleńczuk pozwala pograć swoim kolegom, klasycznie pobrzmiewa w unisono z trąbką (Przemek Sokół), a zastąpienie kontrabasu gitarą basową (Andrzej „Długi" Laskowski) przyjemnie uwspółcześnia brzmienie całości.

Powróćmy jednak do materiału autorskiego. Bardzo zacnie wypadają skrzące się funkową fuzją dźwięków instrumentalne: *Gekon*, *Melodia na trzy oddechy* oraz *Johny Walker*. W każdym z nich wyczuwa się przebojową, popową wręcz swadę, a słodkie brzmienie klawiszy (Dariusz Tarczewski) czyni z nich propozycje jeszcze bardziej „radio friendly". Oczywiście, jak ktoś mocno się postara, odnajdzie w tych krótkich utworach nieoczywiste harmoniczne smaczki. Moje ulubione to króciutkie zagrywki po skali żydowskiej w numerze o „Jasiu Wędrowniczku".

Snobby Bobby i *Jazz Is Dead* to z kolei propozycje, które z powodzeniem mogłyby okrasić płyty sygnowane przez punk-jazzowy Pink Freud. Nie wiem, czy to kolejny dowcip lub artystyczne przegięcie Macieja Maleńczuka, ale, o dziwo, przypisał sobie autorstwo frazy „Jazz Is Dead". W takim razie ja jestem autorem sformułowania „TKM". Co by jednak nie mówić, oba wspomniane utwory znakomicie kontrastują z dotychczas omawianą łagodniejszą stroną wydawnictwa i dają poważne nadzieje na doborowy, koncertowy czad.

Jazz For Idiots z jednej strony odrzuca intelektualizm jazzu, z drugiej zaś pobudza intelektualnie, zachęcając do znanej od lat dyskusji – jak to faktycznie z tym jazzem jest. Na pewno nie jest tak, że absolutnie brakuje luźnych, ciekawych, nienapuszonych propozycji, które nie tylko „nie wyważają otwartych drzwi", ale pozytywnie promują jazz wśród publiczności. Spójrzmy chociażby na wspomniane w niniejszym tekście Pink Freud. Maciej Maleńczuk, choć nie ucieka od artystycznej hiperbolizacji, swoją najnowszą płytą udowadnia, że jazz może być fajny, luźny, wieloodcieniowy. Osobiście życzyłbym sobie płyty nieco bardziej spójnej stylistycznie, a najlepiej – prezentującej wyłącznie klasycznie jazzowe wątki (tak jak w adaptacjach utworów Coltrane'a i Mingusa) – ale wówczas nie obroniłby się koncept. Koniec końców, oceniam ten wysiłek artystyczny pozytywnie. Jeżeli postać kontrowersyjnego Maleńczuka skłoni większą liczbę słuchaczy do sięgnięcia po jazz i, co ważne, z czasem mądrego lawirowania pośród jazzowej dżungli intelektualizmów wszelakich, to bardzo dobrze! Jazz to sztuka piękna i przyjemna – przede wszystkim. A o nazwę płyty się nie martwię. Jak można kupić na luzie książkę *Zniszcz ten dziennik*, tak można kupić jazzową płytę „dla idiotów". Maleńczukowi zaś gratuluję przede wszystkim spełniania swych marzeń.

Janusz Szrom & Bogdan Hołownia – *Faceci do wzięcia*

Krzysztof Komorek
donos_kulturalny@wp.pl

Studio Realizacji Myśli Twórczych, 2016
www.studiormt.net

Nie wiem, która to już płyta Bogdana Hołowni nagrana z towarzyszeniem wokalisty / wokalistki. Zawsze jednak z wielką radością odkrywam kolejne takie tytuły, bowiem Bogdan Hołownia to jeden z moich ulubionych pianistów, a jego solowa płyta *Don't Ask Why* jest dla mnie wydawnictwem wyjątkowym. Mistrz form kameralnych, które także darzę ogromną estymą, a ponadto entuzjasta i propagator rodzimych standardów.

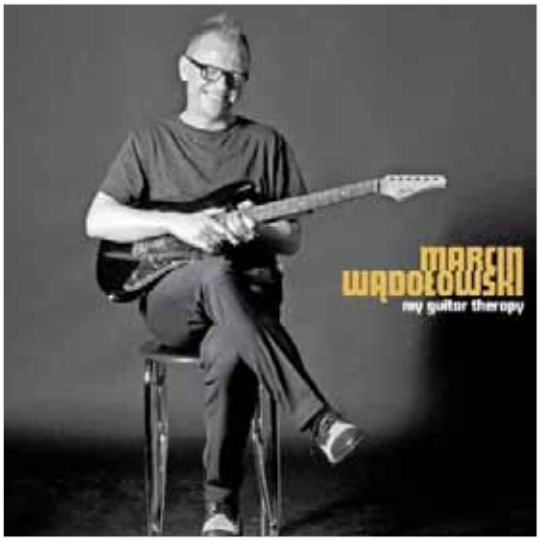
Faceci do wzięcia to tytuł jeszcze „gorący". Drugą połówką duetu jest Janusz Szrom. Znakomity wokalista, kompozytor, aranżer i pedagog. Także chętnie śpiewający utwory z Wielkiego Śpiewnika Polskiego. Mimo zbieżności upodobań repertuarowych, muzycy potrafili nieco zaskoczyć doborem nagranych piosenek. Owszem sięgnęli po wielkie polskie przeboje, ale zupełnie inne niż te, które zwykli dotąd wykonywać. Nie ma to jednak zbyt wielkiego znaczenia, bo *Faceci do wzięcia* to płyta rewelacyjna.

Ów zaskakujący zestaw utworów zawiera hity między innymi Skaldów, Voxu, Andrzeja Zauchy, Anny Jurksztowicz, Czerwonych Gitar i Perfectu. Samo zestawienie kompozytorów i autorów tekstów jest niczym podręczna antologia polskiej muzyki rozrywkowej. *Dopóki jesteś, Wakacje z blondynką, Stan podgorączkowy, Rycz mała rycz, Niewiele Ci mogę dać* – to nutka nostalgii i mistrzowskie wykonania. Aranżacje zrobione zostały z szacunkiem dla oryginałów, ale jednocześnie z wyraźnym odciśnięciem artystycznego piętna wykonawców. Uważni słuchacze mogą wyłapywać drobne smaczki w rodzaju wstępu do *Daj Des*, krótkiego, dowcipnego muzycznego komentarza do oryginalnego tekstu. Do słuchania i do podśpiewywania. Dodam jeszcze, że w wydawnictwo jest interesujące także w wersji pozamuzycznej. W opisach obaj muzycy dzielą się uwagami i komentarzami do poszczególnych utworów.

Szrom i Hołownia dali mocny dowód na to, że można zrobić świetną płytę śpiewając po polsku. Po chwytliwe, przebojowe i mądre piosenki nie trzeba sięgać aż za ocean. Oby jak najwięcej polskich wykonawców brało z *Facetów do wzięcia* przykład.

Marcin Wądołowski – *My Guitar Therapy*

Jarosław Czaja
jarczaja@poczta.onet.pl



Allegro Records, 2015
www.allegrorecords.com

Przedziwna płyta. We fragmentach podoba mi się bardzo, ale jako całość jest trochę przekombinowana. Przynajmniej dla mnie. Za dużo składników i ostrych przypraw naraz. Zdjęcie lidera – gitarzysty Marcina Wądołowskiego – na okładce jest bardzo sugestywne. To faktycznie swoista „terapia gitarowa", tyle że momentami mocno wstrząsowa.

Już pierwsze kilka taktów utworu *So, Let's Go* wbija w fotel. Gitara Wądołowskiego to niemal czysty Carlos Santana. Temat świetny, bardzo przebojowy w stylu fusion, ale z czarnym ciosem funky. No i ten kontrabas! Dalej jest równie rewelacyjnie: *Please, Drive Me Home* i następny *Capisci?* – nigdy bym się nie domyślił, że to grają nasi. Produkcja jest iście amerykańska. Przypominają się niektóre nagrania Jarka Śmietany z ostatniego okresu kariery. Nic w tym dziwnego, skoro na bębnach gra Adam Czerwiński.

Właśnie! Paradoks polega na tym, że stosunkowo młodemu (to jego trzecia płyta) gitarzyście Wądołowskiemu z jednej strony sekcja rytmiczna, złożona z dużo starszych wyjadaczy: Piotra Lemańczyka grającego na kontrabasie i gitarze basowej oraz wspomnianego Czerwińskiego, daje niesamowitego „kopa", ale też przy okazji, niestety, kradnie show! Myślę tu zwłaszcza o Lemańczyku, który w każdym utworze ma duże okienko solowe.

Jako się rzekło, trzy pierwsze pozycje są znakomite, ale dalej energia wyhamowuje. W *Guitar Meditation* sekcja bawi się w automat perkusyjny, a gitara Wądołowskiego wchodzi w nieco ckliwe rejony „białego" fusion, czyli po prostu smooth jazzu o nieco banalnym klimacie. *For Stevie Ray* to już bar-

dziej schematyczny rock, bo sekcja gra twardo, łomotliwie, ale jakoś bez polotu.

Pojawia się nagle klimat orientalny – gitara à la sitar – co jest dziwne, bo utwór poświęcony jest, jak rozumiem, pamięci Stevie'ego Ray Vaughana. Ale nijak się z nim nie kojarzy. Szkoda, bo przecież Stevie doskonale potrafił grać także swingujące standardy jazzowe (Kenny'ego Burrella, Eddiego Harrisa), więc można było pójść tym tropem. W *My Secret World* panowie z sekcji odzyskują znowu puls funkowy (ulga), ale lider nie bardzo wie, w którą stronę podążyć. Gra więc wszystko co umie po kolei: rockowy riff, akordy funky i długie pasaże fusion. W następnym utworze *Time And Space* pojawia się gitara akustyczna i klimat nieledwie flamenco. Jest to ballada z poletka Pata Metheny'ego, ale ciekawiej od lidera gra znowu basista Lemańczyk.

No i dopiero na pozycji ósmej – w *Uncle Mark* – wracamy do funku z początku płyty. Tyle tylko, że temat jest mało wyrazisty i utwór robi wrażenie pamiątki po jam session w studiu. Kolejny raz Lemańczyk kradnie show Wądołowskiemu. W zamykającym całość *Night Blues* słuchamy ciekawej wokalizy – „mysterious voice" – niejakiego Paula Rutschki na tle wyrazistego pulsu sekcji. Gitarzysta Wądołowski gra znowu, jak w pierwszych utworach – kąśliwymi frazami z stylu Robbena Forda. Robi to naprawdę dobre wrażenie! Piękne solo na kontrabasie Lemańczyka wieńczy dzieło. Gdyby tak brzmiała cała płyta, byłaby wydarzeniem.

Podsumowując: Marcin Wądołowski to świetny gitarzysta. Gra w stylu wielkich muzyków z pogranicza bluesa i jazzu (oprócz Forda, można tu przywołać Erica Johnsona i Johna Scofielda) jasnym – „stratocasterowym" brzmieniem. Ale brakuje mu jeszcze w pełni ukształtowanej twórczej osobowości. Stąd ten eklektyzm i niepotrzebne, moim zdaniem, wycieczki w odrębne, muzyczne światy. Sukces więc cokolwiek połowiczny.

Janczarski & McCraven Quintet – *Travelling East West*

Marek Brzeski
marek.brzeski@onet.pl

For Tune, 2015 / www.for-tune.pl

Na jednym z portali internetowych przeczytałem, że Janczarski & McCraven Quintet to: „synteza pięciu muzycznych charakterów, pięciu instrumentów, pięciu odmiennych wrażliwości. To świadomy jazz...". Czasem wydaje mi się, że już lepiej byłoby przyjąć, iż muzyka jest po prostu niewerbalna i skupić się na dyskografii niż wypisywać tak nic nieznaczące zwroty.

Ogólnie wiadomo, że recenzowanie sztuki nie jest łatwym zajęciem. Rozważania o muzyce są trudne, ponieważ mówienie o uczuciach, którym niekoniecznie odpowiadają słowa, grozi powierzchownością lub patosem. Czy jednak zasłanianie się fachowo brzmiącym pustosłowiem jest najlepszym wyjściem? Nie jestem pewien.

Janczarski & McCraven Quintet to faktycznie, jakby z definicji, pięciu muzyków grających na pięciu instrumentach. Płyta *Travelling East West*, wydana przez wytwórnię For Tune w 2015 roku, jest najnowszym krążkiem tego zespołu. Lider Borys Janczarski, jak wieść niesie, to z zawodu prawnik, a gry na saksofonie uczył się samodzielnie szlifując umiejętności, między innymi, w zespołach Kazimierza Jonkisza czy Monty'ego Watersa. Nagrywał muzykę filmową, współpracował z Januszem Muniakiem, Sławomirem Kulpowiczem, Zbigniewem Namysłowskim i wieloma innymi. Swój kwintet współtworzy z doświadczonym amerykańskim perkusistą Stephenem McCravenem, wieloletnim perkusistą zespołu Archie Sheppa. Pozostali to: mieszkający w Paryżu, amerykański trębacz Rasul Siddik, polska pianistka Joanna Gajda, absolwentka Wydziału Jazzu Akademii Muzycznej w Katowicach, współpracująca między innymi z Urszulą Dudziak i Bil-

lym Harperem oraz basista Adam Kowalewski, doktor sztuk muzycznych, wykładowca akademicki z imponującą listą dokonań artystycznych. Kowalewski nagrał do tej pory czterdzieści płyt, grając z czołówką polskiego i światowego jazzu (Janusz Muniak, Tomasz Stańko, Leszek Możdżer, Nigel Kennedy, John Abercrombie, Jeff Beck i inni). Równolegle z kwintetem Janczarskiego współpracuje z gitarzystą Edem Cherrym, Beatą Przybytek oraz firmuje własne pomysły pod nazwą Szabas Trio lub Szabas Quartet. Płyta *Travelling East West* jest jedną z czterech, jakie nagrał w 2015 roku.

Album rozpoczyna kompozycja McCravena *Intertwining Spirits* z „weselną" barwą saksofonu. Czy to jest jakiś rodzaj muzycznej przekory lub żartu – nie wiem. W każdym razie jeśli chodziło o to, żeby saksofon brzmiał jak w remizie, udało się. Południowa rytmika w partiach fortepianu „echa" Michela Camilo – taki, wyrażając się potocznie, nieokreślony utwór. Podobnie jest z *Travelling East* Rasula Siddika. Jednostajny, ostinatowy motyw grany na początku unisono przez kontrabas i instrumenty dęte, w dalszej części nasuwa skojarzenia z karawaną... W partiach solowych Siddik cytuje fragmenty *Bolera*, całość sprawia wrażenie „tanich orientalizmów", które nie wnoszą nic nowego.

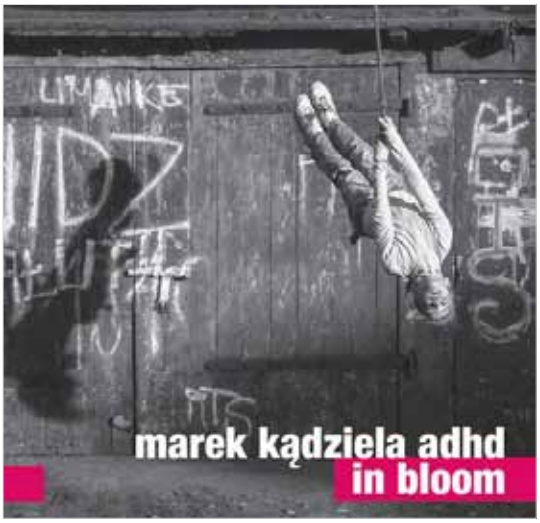
Muzyka zaczyna się od trzeciego utworu *Daddys Bounce* Joanny Gajdy. Zespół nabiera brzmienia, a ja słyszę jazz, który akceptuję. *Roaring Forties* Borysa Janczarskiego, z dobrym swingiem, pokazuje nam kapelę z właściwej strony. Ciekawe improwizacje saksofonu oraz Siddika na trąbce, stylowa gra pianistki – nareszcie dobry jazz. Kolejna pozycja to *Love Is* Joanny Gajdy. Utrzymana w pogodnym nastroju z melodyjnym tematem wzbudza sympatię do autorki i jej wrażliwości. Zwraca również uwagę subtelna i muzyczna improwizacja na kontrabasie.

W *Don't Push That Button*, kompozycji lidera zespołu Borysa Janczarskiego, jest wszystko, co najlepsze w jazzie. Świetny time, stylowy temat, superimprowizacje – wszyscy jakby się rozegrali. Najlepszy i najbardziej dynamiczny utwór na płycie. Jedyna obca kompozycja to *United* Woody'ego Shawa. Dobrze dobrana, nie odbiega od stylistyki, pozwala ponownie zachwycić się grą pianistki. Na zakończenie muzyczne tło „na odchodne", czyli utwór Borysa Janczarskiego *Travelling West*. Zostawia dobre wrażenie i zachęca do spotkania z zespołem ponownie.

Gdyby nie dwa pierwsze utwory byłaby to naprawdę dobra jazzowa płyta. Jako publiczność mamy jednak władzę – dwa pierwsze utwory możemy po prostu pominąć...

Marek Kądziela ADHD – *In Bloom*

Marek Brzeski
marek.brzeski@onet.pl



For Tune, 2015 / www.for-tune.pl

Marek Kądziela ADHD – *In Bloom* to jedna z tych płyt, w przypadku których, pisząc na ich temat, nie wiem od czego zacząć. Bez wątpienia ciekawy i oryginalny skład. Sześciu muzyków o wysokich umiejętnościach, którzy upodobali sobie jazz awangardowy adresowany do wąskiego grona pasjonatów free jazzu. Wysłuchałem płyty wielokrotnie i mimo szczerego zapału zaakceptowałem jedynie *Be-Bop Maker*, *Edithtiude,* może *May For Mp*, trochę *Giti Monk* oraz *Ask Me Now*, a utworów jest dwanaście i całość trwa ponad godzinę. Co z resztą?

Przy większości próbowałem odnaleźć przyjemność ze słuchania, ale nie szło mi najlepiej. Co takiego jest w awangardzie, że przyciąga niektórych ludzi? Zerknąłem okiem na półkę z książkami, gdzie leżą *Po drugiej stronie lustra i inne eseje* Umberto Eco. Przypomniałem sobie rozważania autora o odbiorze sztuki abstrakcyjnej, w których podzielił publiczność na odbiorców pierwszego stopnia (naiwnych) i drugiego (krytycznych). Snując refleksje o rozumieniu współczesnego malarstwa i rzeźby napisał: „Jeśli ktoś pyta: Ale co to ma w ogóle znaczyć?, nie jest odbiorcą ani pierwszego, ani drugiego stopnia, zostaje wyłączony z jakiejkolwiek lektury...". Czy to znaczy, że nie znajdując przyjemności w słuchaniu awangardy, w ogóle nie istniejemy?

Grecki architekt/kompozytor Iannis Xenakis, twórca regulacji stochastycznej w muzyce, ustalił cztery zasady podstawowych parametrów dzieła oparte na prawach statystyki matematycznej. Jedna z nich, dotycząca przebiegu glissand, wyraża się wzorem Maxwella-Boltzmanna-Gaussa: $f(v) = \frac{\sqrt{\pi}}{2} e^{v^2/a^2}$. No wspaniale, aż się chce biec do filharmonii...

Jego *Pithoprakta* oparta na wspomnianych zasadach prowokuje pytania o granicę dźwięku „muzycznego", po przekroczeniu której dźwięk staje się hałasem. Podobne pytania o granice sztuki w ogóle, można stawiać w przypadku „rzeźb" László Moholy-Nagya, myślę tu o jego *Modulatorze światła i przestrzeni*. Taka jest chyba cała sztuka awangardowa – szuka nowych środków wyrazu i przekracza granice. Taką sztukę trzeba lubić, a w przypadku muzyki odczuwać potrzebę eksperymentu.

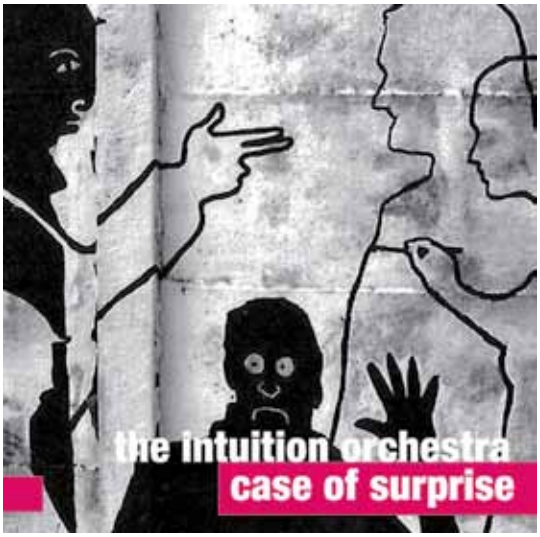
Płyta *In Bloom* zawiera utwory jazzu klasycznego, klimatyczne (*Edithtiude*) – wymienione na wstępie oraz awangardowe, wymagające akceptacji gatunku. Myślę tu szczególnie o *Impro I* i *Impro II*. Album miejscami trudny, ale biorąc pod uwagę klasę wykonawców – wartościowy.

Lider Marek Kądziela – gitarzysta i kompozytor, na co dzień pracuje jako wykładowca Akademii Muzycznej w Łodzi. Ukończył The Carl Nielsen Academy of Music w Danii, jest laureatem licznych konkursów, koncertuje zarówno w Europie, jak i Ameryce. Grający na klarnecie basowym Rudi Mahall współpracował z wieloma uznanymi wykonawcami jazzu, między innymi Rayem Andersonem , Kennym Wheelerem. Andreas Lang, absolwent tej samej duńskiej uczelni co Kądziela, jest laureatem prestiżowych nagród muzycznych. Skład zespołu zamyka Kasper Tom Christiansen, który podobnie jak Kądziela i Lang, ukończył The Carl Nielsen Academy of Music. Gościnnie wystąpili: saksofonista Maciej Obara, należący do czołówki polskich muzyków jazzowych, mający na koncie współpracę, między innymi, z Antoinem Roneyem czy Tomaszem Stańką oraz Piotr Damasiewicz, w opinii części krytyków najbardziej oryginalny trębacz polskiej sceny jazzowej.

Mamy więc znakomitych muzyków, wartościową płytę, problemem pozostaje jej odbiór. Nasuwa się pytanie – jaka jest funkcja awangardy i sztuki abstrakcyjnej? Mnie ta płyta pobudziła do szeregu refleksji, również pozamuzycznych, czyli zainspirowała do myślenia. Może, zatem, podstawową wartością awangardy nie jest konsumpcja, tylko przecieranie szlaków? Może dzięki niej rodzą się nowe pomysły wyzwolone z ograniczeń? Żeby sprawdzić, trzeba posłuchać.

The Intuition Orchestra – *Case of Surprise*

Piotr Rytowski
rytowski.jazz@gmail.com



For Tune, 2015 / www.for-tune.pl

Płyta całkiem nowa, ale zapoznając się z nią, warto choć na chwilę sięgnąć do historii. W latach osiemdziesiątych, w podwarszawskich Ząbkach, Ryszard Wojciul, Bolesław Błaszczyk (tak, ten znany z Grupy MoCarta) i Jacek Alka rozpoczęli eksperymentowanie z muzyką improwizowaną. Był to początek grupy Legendarne Ząbki, której archiwalne nagrania przypomniała kilka lat temu wytwórnia Requiem Records. Zespół działał początkowo w Ząbkach, następnie przeniósł swą aktywność do warszawskiej Stodoły i Centrum Sztuki Współczesnej. W 2009 roku, po kilkunastu latach przerwy, muzycy spotkali się, aby ponownie podjąć próbę wspólnego grania. Efektem spotkania była sesja firmowana nową nazwą – The Intuition Orchestra. Starzy znajomi utwierdzili się w przekonaniu, że kolektywna improwizacja to kierunek, w którym powinni wspólnie podążyć. Najnowszym efektem tej wędrówki jest płyta *Case of Surprise*.

Na początku, trzeba zaznaczyć, że przed włączeniem płyty nie powinniśmy się nastawiać na słuchanie jazzu. W muzyce The Intuition Orchesta mamy do czynienia z tyglem gatunkowym, który jeśli musiałby być jakoś nazwany, to myślę, że byłaby to współczesna awangarda – to o tyle bezpieczne, że pod tym pojęciem można zmieścić niemal wszystko. Bez wątpienia jest to muzyka improwizowana. Choć swobodną improwizację kojarzymy dziś często z free jazzem, to w tym przypadku obok niego mamy tu elementy elektroniki, muzyki współczesnej oraz etnicznej.

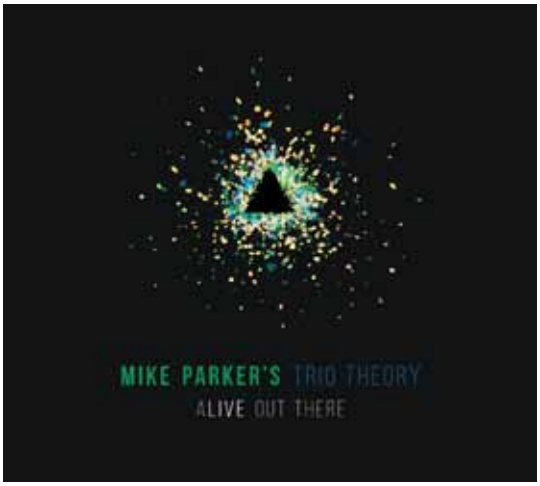
Oprócz trzech muzyków z podstawowego składu w nagraniu płyty wzięły udział dwie wokalistki – Marta Grzywacz i Basia Błaszczyk oraz flecista Dominik Strycharski. Fakt, że mamy tu dwie wokalistki

absolutnie nie świadczy o tym, że powinniśmy spodziewać się piosenek. Chociaż oprócz abstrakcyjnych wokaliz pojawiają się też zrozumiałe teksty to forma, z którą się spotykamy, jest daleka zarówno od piosenki, jak i jazzowej wokalistyki. Płyta trwa niespełna 44 minuty i zawiera aż 21 utworów – nie ma tu mowy o „awangardowych dłużyznach" – słuchacz z pewnością nie będzie się nudził.

Słuchając tej płyty mam nieodparte wrażenie, że słucham surrealistycznej dźwiękowej bajki. Bajki, w której nie ma fabuły, ale wiem, że dzieje się w niej bardzo dużo. Bajki, której nawet nie należy próbować zrozumieć, ale która silnie działa na emocje i wprowadza słuchacza w odrealniony, tajemniczy świat. Znajdziemy tu brzmienia awangardowe i nowoczesne, ale też liryczne. Fragmenty bardzo rytmiczne i kontemplacyjne. Słuchacze, którzy pamiętają różnego typu eksperymenty dźwiękowe obecne na awangardowej scenie lat osiemdziesiątych (i nie myślę tu tylko o Legendarnych Ząbkach), znajdą tu na pewno echa tamtej muzyki. Mimo że płyta brzmi współcześnie, to budzi we mnie jakąś nostalgię. Nawet jeśli czyjeś pierwsze wrażenie będzie mówiło, że to trudny materiał, to gorąco zachęcam, aby dać się ponieść tej muzycznej opowieści, która z czasem wciąga i fascynuje. Na koniec jeszcze ciekawostka – tytuły wszystkich utworów tworzą wiersz Marty Grzywacz – mamy więc też coś dla miłośników poezji.

Mike Parker's Trio Theory – *Alive Out There*

Rafał Zbrzeski
zdeski@gmail.com



wydanie własne, 2016 / www.mptheory.com

Lubię płyty zarejestrowane na żywo. Bardzo często posiadają ten specyficzny rodzaj energii, którego brakuje wielu albumom nagrywanym nawet w najnowocześniejszych, najlepiej wyposażonych studiach i wyprodukowanym perfekcyjnie przez najznakomitszych speców. Dlaczego tak jest?

Nie wiem tego na pewno, ale podejrzewam, że wielu – zarówno speców jak i artystów – coraz częściej zapomina, że muzykę powinno się jednak przede wszystkim grać, a nie produkować. Może trochę naiwnie uważam, że na płytach koncertowych muzyka jest nieco bardziej „żywa", niż na – częstokroć przeprodukowanych – albumach studyjnych. Muzyka amerykańsko-polskiego tria, które odpowiada za powstanie albumu *Alive Out There* żywa jest z całą pewnością. Pokusiłbym się nawet o użycie innego wyrażenia – ta muzyka jest ożywcza i nie jest to chyba ocena przesadzona.

Lider formacji – urodzony w Nowym Jorku, a pomieszkujący w Krakowie, kontrabasista Mike Parker – posiada szczególną umiejętność pisania niezwykle energetycznych utworów. Już na poprzednich płytach pod szyldem Mike Parker's Unified Theory dawał wielokrotnie dowód tej zdolności. Ujmujące i przykuwające uwagę w jego muzyce jest ciągłe balansowanie pomiędzy rockową zadziornością a jazzowym feelingiem – w trzyosobowym składzie chyba jeszcze wyraźniej słyszalne niż na poprzednich albumach.

Oczywiście nie byłoby tak znakomitego efektu, gdyby nie pozostali członkowie zespołu: pochodzący z Chicago, najbardziej doświadczony członek formacji, perkusista Frank Parker, znany rodzimym fanom jazzu chociażby ze świetnych nagrań i występów z zespo-

łami Macieja Fortuny (między innymi kapitalna płyta zatytułowana *Zośka*) oraz jedyny nasz rodak w zespole, nadzieja polskiej sceny jazzowej, saksofonista tenorowy Sławek Pezda.

Spotkanie trzech osobowości zaowocowało z jednej strony eksplozją energii – słychać w muzyce z *Alive Out There* wpływy wykonawców takich jak The Thing, DKV Trio czy Gorilla Mask. Zespół Mike'a Parkera przez dużą część płyty jawi się jako kolejne jazzowe power trio, mogące brzmieniem i ładunkiem mocy zakasować niejeden zespół rockowy. Z drugiej zaś strony ci niegrzeczni, odrobinę hałaśliwi muzyczni chuligani, potrafią zagrać bardzo ładne melodie, przy których zmięknie niejedno kobiece serce.

Albumu słucha się znakomicie, nie ma dłużyzn, czuć, że zespół jest zgrany a wspólne muzykowanie dostarcza panom ogromnej radości. Gdyby kiedyś zawitali do Waszego miasta – a z tego, co wiem, zdarza im się grać w bardzo nietypowych miejscach – koniecznie zabierzcie rodzinę, idźcie posłuchać i chłonąć ich energię.

Susan Weinert & Martin Weinert – *Fjord*

Krzysztof Komorek
donos_kulturalny@wp.pl

Tough Tone Records, 2015
www.toughtonerecords.com

Recenzję zacznę od dygresji, która mimo pozorów jest dość istotna dla mojej oceny tej płyty. W moim ulubionym serialu *Przyjaciele,* w którymś z odcinków, jeden z bohaterów próbował za wszelką cenę polubić nową partnerkę swojego współlokatora. Niestety bez pozytywnego efektu. Kończy się to wszystko jedynie płaczliwymi zapewnieniami: „Próbowałem stary, naprawdę próbowałem". Niestety mam podobną sytuację w przypadku Torun Eriksen. Norweska wokalistka zbiera całkiem niezłe recenzje i ma grono swoich zwolenników. Ja jednak mimo usilnych i wielokrotnych prób zupełnie nie umiem przekonać się do jej twórczości. Próbowałem Proszę Państwa, naprawdę próbowałem.

Pięć z dwunastu utworów na najnowszej płycie małżeństwa Weinertów wprawia mnie w związku z tym w nieuchronną irytację. Pięć utworów, w których śpiewa właśnie Torun Eriksen (z których cztery zwierają napisane przez nią teksty). Nie pomaga nawet gościnny akompaniament Leszka Możdżera w mającym zadatki na przebój *Circus*. Gdyby nie wokal, ten utwór byłby niczym przysłowiowa wisienka na torcie. Niestety na moje subiektywne uprzedzenia nic nie poradzę. Osoby lubiące Torun Eriksen z ukontentowaniem powinny odebrać te nagrania, a nieznających wokalistki także od zapoznania się z próbkami jej talentu nie zamierzam odwodzić.

Ale, ale, proszę jeszcze nie uciekać. Jest przecież pozostałe siedem dwunastych płyty. *Fjord* jest bowiem wyborem nagrań z dwóch równolegle prowadzonych przez Susan Weinert projektów: tytułowego Fjord z Torun Eriksen oraz W.O.W. Trio, mającego w składzie Andrzeja Olejniczaka. Pięć kolejnych na-

grań to tria i kwartety, na szczęście czysto instrumentalne, z udziałem właśnie naszego znakomitego saksofonisty. Tego słucha się z ogromną przyjemnością. Przyznam się, że często włączałem jedynie parzyste utwory z tej płyty (tak akurat układają się w zestawie nagrań te z Andrzejem Olejniczakiem). Ostatnie dwa utwory zagrane są przez Weinertów – jeden w trio (z Cezarym Konradem), jeden zaś w duecie. Melodyjne, mainstremowe nagrania, może nie wybitne, ale zdecydowanie przyjemne dla ucha, z gitarą à la Ulf Wakenius i – powtórzę to jeszcze raz – świetnym saksofonem. Płyta dla miłośników jazzu wagi lekkiej.

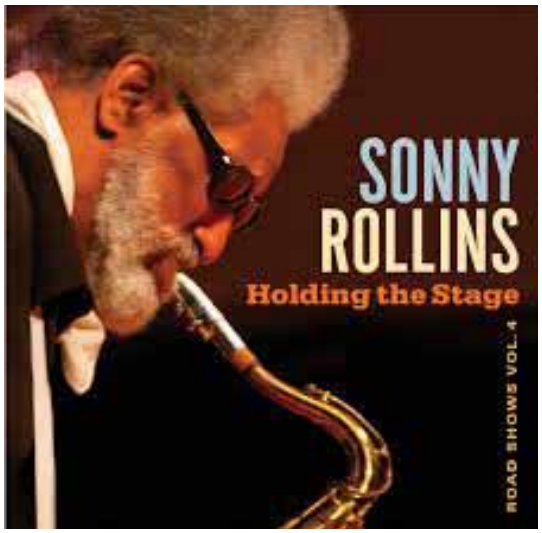
Na koniec wrócę jeszcze do kwestii personalnych. Gdyby dziwiła Państwa znaczna reprezentacja polskich muzyków na płycie, to zaznaczyć należy, że Państwo Weinertowie związani są z Polską dość mocno, chociażby poprzez wieloletnie wykłady na jazzowych warsztatach w Chodzieży. Stąd też tak liczne zaproszenia do nagrań dla naszych rodzimych tuzów jazzu. Dla porządku należy też wspomnieć, że gośćmi duetu liderów są na tej płycie również: niemiecka pianistka Julia Hülsmann, nagrywająca regularnie dla ECM oraz perkusiści i perkusjonaliści: David Kuckhermann, Florian Schneider i Joss Turnbull.

Każdy festiwal może mieć swój JazzPRESS...

fot. Kuba Majerczyk, Piotr Gruchała

Sonny Rollins – *Holding The Stage (Road Shows vol. 4)*

Jarosław Czaja
jarczaja@poczta.onet.pl



Doxy Records, Okeh / Sony, 2016
www.okeh-records.com

Oto kolejny odcinek z cyklu: „Dzieła koncertowe zebrane" Sonny'ego Rollinsa. Mam jednak wrażenie, że tym razem to odcinek ze wszech miar wyjątkowy, co sygnalizuje już sam wygląd okładki – wreszcie pozbawionej taniego kiczu. Nie wiem, dlaczego (dziwne, wszak im dalej w las... itd.), ale *Vol. 4* słucha się nawet lepiej, niż części poprzednich (zwłaszcza *Vol. 2*). Nie znaczy to wcale, że materiał jest lżejszy gatunkowo, wręcz przeciwnie. Kaliber tej muzyki jest odpowiedni do przydomka jaki nosi jej autor: „Saxophone Colossus".

Nie zamierzam, jak to się czyni przy podobnych okazjach – wychwalać „geniusza" – ponieważ jest „wielki" i wszystko co stworzył jest wiekopomne, albo wybrzydzać, że taka muzyka to już (nawet jeśli chlubne) wczoraj, a nie dzisiaj. Obie postawy są mi obce, bo do *Road Shows Vol. 4* trudno mi podejść z dystansem. Siadam w fotelu, włączam „play" i jest mi po prostu dobrze przez następne 73 minuty. Doznanie przyjemności w słuchaniu – dlaczego nie traktować tego jako kryterium w ocenie? Twórczość Sonny'ego Rollinsa jest najlepszym przykładem na to, że ambitna i niełatwa muzyka może być zarazem bardzo komunikatywna. Być może bierze się to stąd, że Rollins zaczynał swoją przygodę z saksofonem w latach czterdziestych, czyli w czasach największej popularności dwóch, wydawałoby się na pozór przeciwstawnych stylów: bebopu i jump bluesa. Koryfeusze obu tych stylów (Charlie Parker i Louis Jordan) grali akurat na alcie, ale Sonny mimo że wybrał tenor, stał się ich bezpośrednim spadkobiercą.

Producent Richard Corsello połączył fragmenty różnych koncertów Mistrza – na przestrzeni lat od 2001 do 2012, ale są dwa wyjątki sięgające dalej w przeszłość: do 1979 i 1996 roku – w jedną i bardzo zajmującą całość. Tło akustyczne tudzież brzmienie saksofonu Rollinsa się zmienia, ale, o dziwo, działa to tylko na korzyść dramaturgii płyty. Oczywiście z grubsza wiemy, co będzie grane, jak będzie grane i z kim będzie grane, ale i tak przecież zdajemy sobie sprawę, że Sonny z pewnością czymś nas zaskoczy. I faktycznie. Dla mnie osobiście rodzynkiem numer jeden na tym krążku, pochodzącym trochę z innego świata i muzycznej epoki (ale

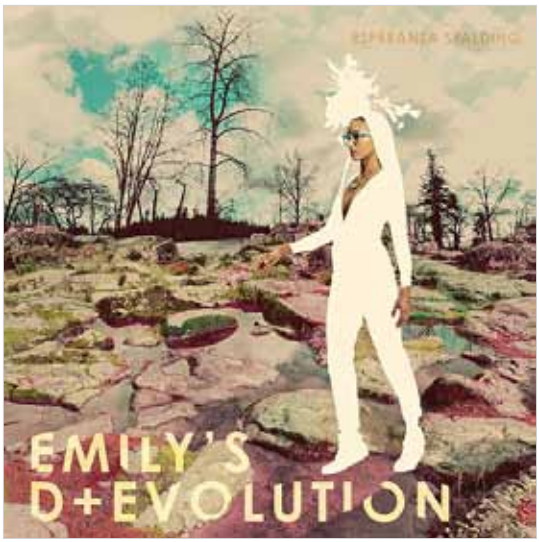
jakże rozkosznym), jest zniewalająca wersja tematu *Disco Monk* (Pori, 1979) na podkładzie funkowym – o kilka pięter przerastająca siłą wyrazu i polotem improwizacji wersję studyjną z płyty *Don't Ask*. Bo też trzeba powiedzieć, że wartość rejestracji na żywo Rollinsa jest niezwykle cenna dlatego, iż jest on niewątpliwie „zwierzęciem" koncertowym, a nie studyjnym. Dopiero właściwie na scenie potrafi „rozgrzać" swój saksofon do odpowiedniej temperatury. Dodajmy, temperatury o kilka kresek wyższej od zasięgu jakichkolwiek innych saksofonistów.

Zaczyna się to wszystko od Ellingtona i *In A Sentimental Mood* (Londyn, 2007). Jakże się nie wzruszyć, jeśli pomyśleć, że Rollins wykonał ten standard po raz pierwszy na płycie *With The Modern Jazz Quartet* ponad pół wieku temu! Zespół towarzyszący (będzie o nim mowa później) podgrywa Mistrzowi przy „wyplataniu" melodii, ale szybko milknie, a Sonny gra dalej swoim zwyczajem bez akompaniamentu. Swinguje oczywiście jak cała orkiestra. A potem jest już na przemian: utwory dłuższe (*Professor Paul, Keep Hold Of Yourself, H.S.*) przelatają się z krótszymi (*Mixed Emotion, You're Mine You, Solo),* tempa szybkie ze średnimi itd.

Możemy posłuchać Rollinsa w wersji zrelaksowanej, grającego jakby od niechcenia i lekko, ale to tylko pozory (*You're Mine You*)! Możemy posłuchać go w wersji bardziej ekspresyjnej – „rozpylacza" niemal free (*H.S).* Gra też obywając się prawie 6 minut bez akompaniamentu (*Solo).* No i co ważne, na *Holding The Stage* aż jedną trzecią materiału stanowi suplement do znakomitej płyty koncertowej Rollinsa *Without A Song – The 9/11 Concert*, wydanej w 2005 roku, a zarejestrowanej w Bostonie w 2001 roku, tuż po pamiętnych atakach terrorystycznych na Amerykę. Cieszy mnie to bardzo, bo uważam ówczesny zespół Mistrza (Clifton Anderson – puzon, Stephen Scott – fortepian, Bob Cranshaw – bas, Perry Wilson – bębny i Kimati Dinizulu – instrumenty perkusyjne) za najbardziej empatyczny i najmniej mu „przeszkadzający" w rozwijaniu zakręconych improwizacji. Bo po prawdzie, oprócz zaledwie kilku solowych fragmentów granych przez muzyków towarzyszących (Peter Bernstein na gitarze oraz Stephen Scott i Mark Soskin na fortepianie), mamy tutaj niekończący się festiwal saksofonu tenorowego Rollinsa. Wygląda to niemal jak „Benedetti tape" (Dean Benedetti chodził niegdyś za Parkerem z magnetofonem i nagrywał tylko jego sola), ale mi osobiście kompletnie to nie przeszkadza. Ba, uważam wręcz, że to największa zaleta tego krążka. Jak to się mówi: dla prawdziwych fanów jazzu najnowsze dzieło Rollinsa to „jazda obowiązkowa"!

Esperanza Spalding – *Emily's D + Evolution*

Mery Zimny
maria.zimny@gmail.com



Concord, 2016
www.concordmusicgroup.com

Kolejna (piąta) płyta nagrodzonej Grammy młodej basistki i piosenkarki z pewnością niejednego zaskoczy. Ci, którzy spodziewają się solidnej dawki jazzu, będą rozczarowani, bo tego tu jak na lekarstwo. Po jazzowych i soulowych popisach artystka odsłoniła swoje nowe oblicze. Z pomocą producenta Tony'ego Viscontiego oddała w nasze ręce niezwykle interesującą płytę. Być może nie każdemu muzyka ta wpadnie od razu w ucho, ale to tylko kwestia czasu. Zanim się zorientujemy, może się okazać, że ciężko jest nam się od niej oderwać. Głos Spalding silnie uzależnia, a kilka piosenek może skutecznie zapętlić się w naszej głowie.

Zacznijmy jednak od początku. To, że artystka przeszła pewną ewolucję, sygnalizuje już sam tytuł. Spalding stworzyła nową jakość w swojej muzyce, wyraźnie dając do zrozumienia, że nie ma zamiaru spocząć na laurach. Pretekstem dla tych poczynań stała się tytułowa postać jej albumu. Emily – drugie imię Esperanzy i jej muzyczne alter ego – to młoda basistka, którą fascynuje nie tylko jazz. Pociągają ją brzmienia mocniejsze, rockowo-funkowe ścieżki, którymi kluczy na nowym krążku. Ale nie stroni też od dobrego, wpadającego w ucho popu. Emily nie zapomina o korzeniach, które przyjmują oblicze jazzowych fuzji. Jej zdecydowany, wijący się głos krąży wokół mocnego brzmienia gitary elektrycznej, zahaczając też o bardziej lityczne rejestry. Teksty, zahaczające chwilami wręcz o poezję, podczas pierwszego przesłuchiwania albumu gdzieś umykają. Zmienność rytmów i głosowe ornamenty oraz dynamika utworów sprawiają, że bodźców jest zbyt wiele, a słowa ulatują w eter zbyt szybko. Chociażby z tego powodu po krążek trzeba sięgnąć po raz kolej-

ny – zwłaszcza, że teksty pokazują duży songwriterski talent wokalistki.

Cały materiał zgromadzony na krążku jest w pełni autorski, można jednak dopatrzyć się pewnych inspiracji Spalding. Jedną z nich jest Janelle Monae, której basistka uwielbia słuchać. Poza tym jej muzyka chwilami przywodzi na myśl to, co robiła Joni Mitchell z Waynem Shorterem i Jaco Pastoriusem, czego przykładem może być *Earth to Heaven*. Takich nawiązań do muzyki, która kształtowała artystkę lub której lubi słuchać, można by szukać więcej. Jednak są to inspiracje, które Spalding przetwarza na swój charakterystyczny, pozbawiony dosłownych nawiązań sposób. Całość brzmi nieco retro, tak jak jej stylizacje – kolorowe, wzorzyste stroje, które są uzupełnieniem artystycznego projektu.

Głos Esperanzy jest bardzo ciepły, głęboki i pełen niuansów. O tym, że śpiewa świetnie, każdy mógł przekonać się już wcześniej, tutaj jednak słyszymy, na co naprawdę ją stać. Album otwiera rockowy kawałek *Good Lava* z gitarą elektryczną na czele i świetnym basem. Mocne riffy i zróżnicowane metrum oraz stanowczy głos Spalding sprawiają, że utwór ma niesamowitą energię. Zaraz po takim wstępie następuje... popowa ballada. Głos – jak poprzednio – jest pełen niuansów, ale muzyka jest już delikatniejsza i niesamowicie szybko wpadająca w ucho. Trudno się zorientować, kiedy zaczyna się nucić razem z artystką. Co ciekawe, nawet z bardziej popowego kawałka Spalding potrafi wydusić wiele, wykorzystując każdą okazję do improwizacji. Bardzo emocjonalny i opatrzony poetyckim tekstem jest *Ebony and Ivy*, w który zdecydowanie warto się wsłuchać. Energetycznym wulkanem jest zaś *Funk the Fear* z rewelacyjnym, prowadzonym unisono basem i asystującą gitarą. W zamykającym płytę *I Want It Now* artystka stanowczo mówi o tym, czego chce, w sposób nawiązujący delikatnie do konwencji opery.

Na *Emily's D + Evolution* basistce towarzyszą dobrzy muzycy, między innymi gitarzysta Matthew Stevens, perkusista Karriem Riggins czy klawiszowiec Corey King. To jednak Spalding jest kreatorką i to ona rozdaje karty. Jej niesamowita energia, młodzieńczy entuzjazm, ciekawość świata i chęć eksploracji popychają tę muzykę do przodu. Alter ego Spalding stało się doskonałym pretekstem do stworzenia naprawdę dobrego albumu o dużym potencjale, który może dotrzeć do bardzo szerokiego i różnorodnego grona odbiorców. To bardzo ambitna propozycja, która ma duże szanse przebić się do mainstreamu.

Cyrille Aimee – *Let's Get Lost*

Krzysztof Komorek
donos_kulturalny@wp.pl/ www.donos.blox.pl

Mack Avenue 2016
www.mackavenue.com

Cyrille Aimee urodziła się i dorastała we Francji. Okna jej domu wychodziły na miejsce, gdzie na doroczny Festiwal Django Reinhardta przybywały cygańskie tabory. Nocami podglądała i podsłuchiwała śpiewów przy ogniskach i marzyła o dołączeniu do muzyków.

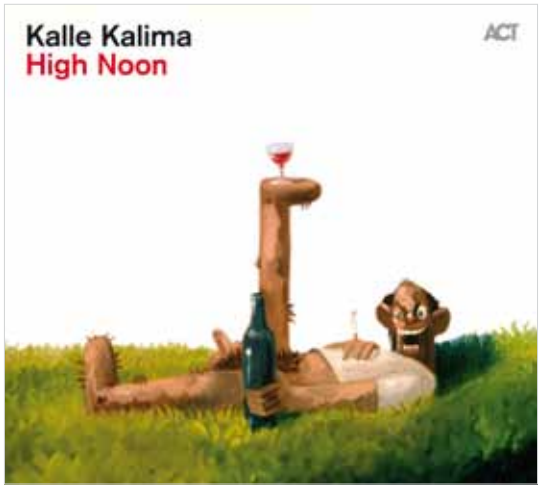
Szybko zrealizowała swoje marzenia i już jako nastolatka śpiewała w paryskich klubach. Z hukiem zrezygnowała z udziału w telewizyjnym talent show, kiedy próbowano zmusić ją do podpisania wieloletniego, ale artystycznie ubezwłasnowolniającego kontraktu. Wkrótce przyszły sukcesy w konkursach wokalnych: na Festiwalu w Montreux, Sarah Vaughan Vocal Competition i Thelonious Monk Vocal Competition (tu zdobyła drugą nagrodę, ale konkurencję miała silną, bowiem zwycięstwo przypadło wówczas Cécile McLorin Salvant).

Let's Get Lost jest drugą płytą nagraną dla dużej wytwórni. Trzynaście piosenek to mieszanka kompozycji własnych i standardów. Wokalistka śpiewa po hiszpańsku, francusku i angielsku. Wśród nagrań znajdziemy utwór Juana Luisa Guerry, dominikańskiego gwiazdora, wielokrotnego laureata Latin Grammy – to swoiste odwołanie do dominikańskich korzeni artystki. Aimee sięga także po repertuar Georgesa Moustakiego, wybitnego francuskiego piosenkarza i kompozytora.

Skład zespołu – dwóch gitarzystów – pokazuje, że fascynacja cygańską muzyką u artystki nie przeminęła. Słychać to najlepiej w aranżacji *Three Little Words*, utworu napisanego przez twórców hitów z początku XX wieku, Harry'ego Ruby'ego i Berta Kalmara. Jeden z utworów, napisany wspólnie z dawnym muzycznym partnerem, brazylijskim gitarzystą Diego Figueiredo, Aimee poświęciła rodzinnemu miasteczku. Styl Cyrille Aimee przywodzi na myśl produkcje Stacey Kent. Podobne są muzyczne fascynacje, aranżacje, dobór repertuaru. Nie doszukiwał bym się tu jednak kopiowania z premedytacją emploi bardziej znanej koleżanki po fachu. Płyta ciekawa, zróżnicowana i co najważniejsze przyjemna w odbiorze.

Kalle Kalima – *High Noon*

Rafał Garszczyński
rafal@radiojazz.fm



ACT, 2016 / www.actmusic.com

Kalle Kalima, pochodzący z Finlandii gitarzysta, ma na swoim koncie całkiem pokaźną dyskografię. Jednak to dzięki wytwórni ACT o jego istnieniu dowie się znacznie szersze grono fanów jazzu. Zasługa to znakomitej muzyki, ale również doskonałej organizacji promocji i dystrybucji, jaką oferuje ta wytwórnia. Muzyk ma na swoim koncie między innymi współpracę z Tomaszem Stańką i gitarzystą Marciem Ducretem. Był członkiem wielu zespołów, stworzył też sporo swoich własnych muzycznych projektów. Nie jest zatem muzycznym debiutantem. Nawet jeśli o nim wcześniej nie słyszeliście.

Najnowszy album Kalle Kalimy, nagrany dla ACT-u *High Noon*, jest powrotem do muzyki country and western, której muzyk słuchał w młodości za sprawą swojego nauczyciela gitary. Centralnym punktem tego albumu są cztery kompozycje Dimitri Tiomkina, autora muzyki do wielu klasycznych westernów sprzed lat. Repertuar albumu jest dość zaskakujący – oprócz wspomnianych już melodii country and western kompozycje Jeana Sibeliusa, Stana Jonesa i Leonarda Cohena. *Ghost Riders In The Sky* Jonesa można uznać za utwór w klimacie podobny do filmowej muzyki Tiomkina, jednak obecność Sibeliusa można wytłumaczyć jedynie fińskim patriotyzmem lidera zespołu. Trudno byłoby znaleźć inny album łączący Sibeliusa, Tiomkina i Cohena w jedną, spójnie brzmiącą całość. To potrafi Kalle Kalima.

W nagraniu wzięli udział Greg Cohen i Max Andrzejewski. Ten pierwszy jest muzykiem o generację starszym od lidera, związanym głównie z przeróżnymi formacjami Johna Zorna i Ornette'a Colemana. Max Andrzejewski to wschodząca gwiazda niemieckiej sceny młodego pokolenia, świetnie

zapowiadający się bębniarz, który znalazł doskonałe porozumienie ze starszym o ponad 30 lat basistą.

Pionierem jazzowego traktowania starych kowbojskich melodii jest Bill Frisell – słuchając krążka *High Noon* trudno uciec od porównania z niezliczoną ilością jego albumów. Z tego porównania jednak Kalle Kalima wychodzi obronną ręką, potrafiąc nadać swoim interpretacjom indywidualny, zrelaksowany, pozbawiony (z pewnością celowo) tanecznego rytmu klimat.

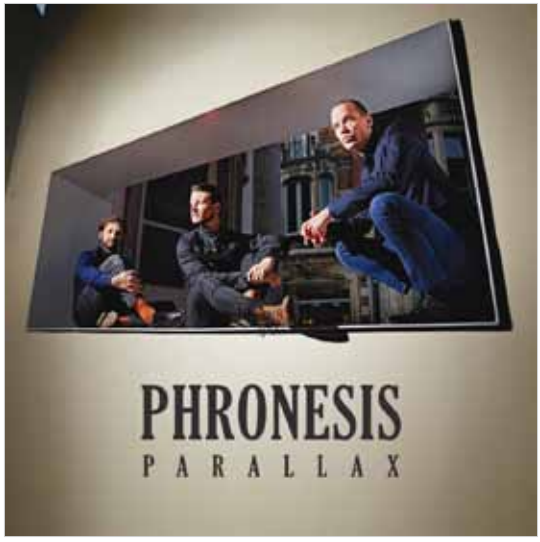
Kalle Kalima nie kopiuje pomysłów Billa Frisella. Znane melodie traktuje dużo mniej dosłownie, pozostawiając słuchaczowi chwilę na ich rozpoznanie, serwując jednocześnie rozbudowaną paletę brzmień i interpretując znane klasyki w unikatowy sposób. Jest teoretycznie blisko, a jednak daleko od oryginału, próbując oddalić się tak, jak tylko to możliwe, żeby łącznikiem z oryginalną kompozycją nie pozostała jedynie nazwa utworu i nazwisko kompozytora na okładce.

High Noon jest kolejnym po *Some Kubricks Of Blood* albumem fińskiego, choć związanego mocno z berlińską sceną muzyczną gitarzysty, nawiązującym do muzyki filmowej. Być może już wkrótce usłyszymy jego własne kompozycje w jakiejś kasowej produkcji. Wielu znamienitych muzyków jazzowych pisało przecież wyśmienite ścieżki dźwiękowe.

fot. Kuba Replewicz

Phronesis – *Parallax*

Krzysztof Komorek
donos_kulturalny@wp.pl



Edition Records, 2016
www.editionrecords.com

Angielsko-skandynawskie trio Phronesis odwiedziło w tym roku Polskę zdobywając entuzjastyczne recenzje po swoim koncercie. Występ związany był z promocją najnowszych nagrań zespołu, które ukazały się na rynku 8 kwietnia. *Parallax* to szósta płyta w dyskografii Phronesis, a zarazem czwarta wydana przez Edition Records.

Wydawnictwo zawiera dziewięć utworów – po trzy kompozycje każdego z członków zespołu. Muzycy weszli do studia zaledwie na jeden dzień, a ciekawostką jest to, że *Parallax* nagrano w londyńskich Abbey Road Studios. Phronesis wychodzą z założenia, że skomponowane utwory są tylko punktem wyjścia do dalszych peregrynacji. Płyta ma być jedynie rejestracją muzyki stworzonej i zagranej w danej chwili, która dzięki nagraniu uniknie nieuchronnej ulotności. Już tytuł wydawnictwa sugeruje takie podejście – te same utwory, które inaczej będą wykonywane i które różnorako będziemy odbierać w zależności od czasu, miejsca, otoczenia, czy nastroju.

Kiedy słuchałem *Parallax,* dość często jawił mi się duch nieodżałowanego tria e.s.t., czasem w klimacie całego utworu, jak w otwierającym płytę *67000 mph* (tytuł wzięty jest od prędkości obrotu Ziemi wokół Słońca) i końcowym *Rabat* – oba autorstwa perkusisty Antona Egera – niekiedy jedynie w krótkich, charakterystycznych wstawkach – przykładem *Just 4 Now* basisty i lidera zespołu Jaspera Høiby'ego. Kompozycje trzeciego z członków zespołu, pianisty Ivo Neame'a – *OK Chorale* i *A Kite for Seamus* – to z kolei podróże w stronę klasycznego tria fortepianowego. Świetne jest *Stillness* Høiby'ego z wiodącą linią basu, solówkami perkusisty i rozpędzającym się od połowy utworu fortepianem. *Parallax* jako całość jest bardzo rytmiczne, z częstymi, zaskakującymi zmianami charakteru utworów.

Kolejna niezwykle interesujące wydawnictwo z katalogu Edition Records. Phronesis to bardzo doświadczony i zgrany ze sobą zespół, a *Parallax* – w moim przekonaniu – to ich najlepsza, jak dotąd, płyta. Muzycy potrafili, zachowując dotychczasowe atuty, wspiąć się jeszcze poziom wyżej.

Iiro Rantala, Viktoria Tolstoy, Ulf Wakenius, Lars Danielsson, Morten Lund – *Jazz at Berlin Philharmonic V: Lost Hero – Tears for Esbjörn*

Jakub Krukowski
j.krukowski@op.pl

ACT, 2016 / www.actmusic.com

Lost Hero – Tears for Esbjörn to piąty album z serii *Jazz at Berlin Philharmonic*, wydanych przez niemiecką wytwórnię ACT. Cykl znany w Polsce zwłaszcza za sprawą udziału Leszka Możdżera w dwóch wcześniejszych produkcjach, tym razem skupia się wokół osoby Esbjörna Svenssona.

Jest to zapis przejmującego koncertu z 1 października 2015 roku, upamiętniającego siódmą rocznicę tragicznej śmierci Svenssona. Hołd złożony kompozytorowi nie ograniczył się jednak wyłącznie do sentymentalnego odegrania utworów z repertuaru trio e.s.t. Oczywiście nad każdym zagranym tamtego wieczoru utworem unosił się duch wielkiego kompozytora (Svensson współtworzył siedem z nich), jednak niesprawiedliwym byłoby niedostrzeżenie autorskiego charakteru poszczególnych interpretacji i kunsztu występujących tu muzyków. Zresztą każdy z nich był pod wielkim wpływem pianisty, bezpośrednio z nim współpracował, co przełożyło się na jeszcze bardziej osobisty wymiar tego materiału.

Mamy tu do czynienia z czołówką współczesnego skandynawskiego jazzu. Na fortepianie zagrał fiński kompozytor Iiro Rantala, na gitarze Szwed Ulf Wakenius, na perkusji Duńczyk Morten Lund, a na kontrabasie także Szwed Lars Danielsson. W czterech utworach do grona instrumentalistów dołącza charyzmatyczna wokalistka Viktoria Tolstoy – urodzona w Szwecji praprawnuczka rosyjskiego pisarza, uznawana za „głos Esbjörna Svenssona".

Początek albumu to popis Iiro Rantali. *Tears for Esbjörn* – kompozycja z płyty Rantali *Lost Heroes* (ACT, 2011) od początku uznawana za hołd złożony mistrzowi – po czterech latach stała się punktem wyjścia do zagrania koncertu. To wokół niej Fin zebrał grupę czołowych skandynawskich muzyków, biorąc wspólnie na warsztat spuściznę Svenssona. W berlińskiej filharmonii Rantala gra swój utwór jeszcze bardziej emocjonalnie, w piękny sposób wprowadzając słuchaczy w ten wyjątkowy wieczór.

Kolejne utwory to już kompozycje Svenssona. *Love Is Real* oraz zagrane w dalszej części *Shining on You* pochodzą z albumu *Shining on You* Viktorii Tolstoy. Szwed był autorem muzyki do tej płyty, zagrał też na fortepianie pod pseudonimem Bror Falk. Nie ukrywam, że za każdym razem, kiedy słyszę słowa: „If we meet again, I'd tell you how I feel", ciarki przechodzą mi po plecach – czuć w głosie wokalistki niezwykłą więź, jaka łączyła tych dwoje artystów.

Nie zabrakło też najbardziej rozpoznawalnych kompozycji e.s.t. Słyszymy: *Seven Days Of Falling*, *Elevation Of Love*, *From Gagarin's Point of View* i *Dodge The Dodo*. We wszystkich tych utworach instrumentaliści prezentują pełnię swoich możliwości. Znane melodie w nowych aranżacjach, ze świetnym wykorzystaniem gitary (Ulf Wakenius udowadnia, że jest w czołówce gitarzystów jazzowych) oraz znakomitymi popisami Larsa Danielssona (zwłaszcza w *Dodge The Dodo*) na dłużej pozostają w pamięci. Zresztą w tej części koncertu muzyka skomponowana przez Svenssona wybrzmiewa najbliżej jego estetyki. Nie chodzi mi tu o wierność oryginalnym wykonaniom, a bardziej o charakter nowych wersji. Momentami jest przebojowo, koncert przybiera bardziej żywiołowe oblicze, by za chwilę zwolnić tempo i powrócić do spokojniejszych rytmów.

Całość kończy *Imagine* Johna Lennona. To znów popis Rantali na fortepianie. Ostatnia płyta Fina *My Working Class Hero* jest zestawem interpretacji piosenek muzyka The Beatles, wśród których znalazł się również niezapomniany hit. Na koncercie rozwinięto go o wokal Viktorii Tolstoy. Powszechnie znane słowa przeboju, w tamtej chwili nabrały nowych znaczeń, jeszcze potęgując wzruszający charakter tego wspaniałego koncertu.

Lost Hero – Tears for Esbjörn przypomina, jak olbrzymi wpływ na współczesny jazz nadal ma geniusz Esbjörna Svenssona. Po przesłuchaniu tej płyty uważam nawet, że mówienie o nim w czasie przeszłym jest wielkim nieporozumieniem. Kompozycje artysty stały się już standardami, a dzięki takim wykonaniom inspirują do ciągłego odkrywania tej jakże bogatej twórczości.

Ralph Alessi – *Quiver*

Jarosław Czaja
jarczaja@poczta.onet.pl

ECM Records, 2016 / www.ecmrecords.com

Nie ukrywam, że preferuję jazz bardziej „bebechowaty", czyli hot, a mniej intelektualny, czyli „biały". Do dzieł wytwórni ECM podchodzę więc zazwyczaj z dużą dozą nieufności, chociaż doceniam ich audiofilskie zalety. Tymczasem zdarzają się miłe niespodzianki. Płyta *Quiver* amerykańskiego trębacza Ralpha Alessiego jest odpowiedzią na pytanie: co się wydarzy, kiedy nowojorska ekipa muzyków z udziałem hebanowego perkusisty (Nasheet Waits) uda się w podróż za ocean do Rainbow Studio w Oslo.

Ano dojdzie niechybnie do kompromisu. Legendarny producent Manfred Eicher będzie robił wszystko, aby hot przerobić na cool, a nowojorczycy choćby nie wiem, jak się starali i tak nie zabrzmią jak typowi zimni Skandynawowie. Jednak, jak się okazuje kompromis nie musi być od razu „zgniły", jak to się u nas mówi, może być twórczy.

Ralph Alessi nie jest już młodzieniaszkiem (ma 53 lata), jako lider nagrał dziesięć płyt dla małych wytwórni, ale dopiero współpraca z ECM i wydana w tej wytwórni poprzednia jego płyta *Baida* pozwoliła mu wreszcie wypłynąć na szerokie wody. Trębacz idzie więc teraz za ciosem i muszę przyznać, że mu z uznaniem kibicuję, bo *Quiver* zasługuje na najwyższe noty. Z początku ta muzyka robi wrażenie ascetycznej i surowej. Jednak podczas słuchania dzieje się coś dziwnego. Zostajemy wchłonięci przez dźwięki Alessiego i kolegów jak odkurzaczem, a potem wszystko, czego posłuchamy później (choćby hard bopu) zda się nam zbyt przegadane. Krótko mówiąc, *Quiver* to szlachetny umiar!

Tak naprawdę siła tej muzyki tkwi w zespole. Ralph Alessi nie jest li-

derem „przodującym", raczej kimś w typie organizatora. Będący w podobnym wieku (weterani?) muzycy z jego zespołu znają się jak łyse konie, bo grają ze sobą od lat. Basista Drew Gress i bębniarz Nasheet Waits towarzyszyli Alessiemu na płycie *Baida*. Pianistę Jasona Morana zastąpił teraz Gary Versace, ale to wszystko są ludzie z jednej, że tak to ujmę, nowojorskiej „stajni". Tworzą razem jazz – muszę to napisać: natchniony. Wywodzi się on z pewnością ze środowiska free, ale w ujęciu „colemanowskim", bardziej lirycznym. Swoboda harmoniczna i twórcze podejście do problemu improwizacji jazzowej (rezygnacja ze stałych pochodóch akordów, „falujący" timing) robią wrażenie, ponieważ niełatwo porównać tę muzykę z czymkolwiek. W recenzjach pojawiają się wprawdzie odwołania do drugiego Kwintetu Milesa Davisa, ale osobiście uważam, że równie dobrze można przywołać – jako inspirację Alessiego – zapomniane trochę dzieło w rodzaju *Miles Davis and The Modern Jazz Giants*, gdzie Miles „grał" przestrzenią i ciszą pomiędzy wibrafonem Milta Jacksona a fortepianem Monka. Bo tutaj ważne jest nie tylko co się gra, ale i to – czego się nie gra. Ale faktycznie, sekcja rytmiczna na *Quiver* podobnie „rozciąga" rytm, czyli przyspiesza i zwalnia – czego najlepszym przykładem jest centralny utwór na płycie *Gone Today, Here Tomorrow* – jak wielka sekcja Milesa z lat sześćdziesiątych. A na jej tle dzieją się rzeczy przedziwne, bo punkt ciężkości jest wciąż płynny, nic nie jest oczywiste i podane wprost. Zachwyca komunikacja pomiędzy fortepianem a trąbką – przerzucanie się frazami niemal *ad hoc,* co robi wrażenie, że muzyka rzeczywiście jest grana na żywo.

Zadziwia mnie też, że obecność instrumentu harmonicznego – przecież zazwyczaj go nie ma w tego typu post-colemanowskiej estetyce – nie ogranicza w niczym swobody w budowaniu improwizacji melodycznych przez Alessiego. Każda kompozycja oparta jest na innym pomyśle, ale znaczna część tej muzyki robi wrażenie wyimprowizowanej. Może to zabrzmi jak banał, bo przecież niby w jazzie to normalne, ale są różne stopnie wtajemniczenia jeśli chodzi o granie „tu i teraz". Mam wrażenie, że Alessi ze swoim zespołem osiągnął stopień najwyższy, dlatego w całości płyta nie nuży ani przez moment. Ciekawe jest też to, że im bliżej do końca krążka, tym bardziej narasta w tej muzyce ekspresja i motoryka (w *Scratch* słyszymy nieledwie walking!), tak jakby Manfred Eicher machnął ręką i dał nowojorczykom zielone światło. Warto było!

Ben Monder – *Amorphae*

Jakub Krukowski
j.krukowski@op.pl

ECM Records, 2015 / www.ecmrecords.com

Amorphae jest pierwszym albumem, który amerykański gitarzysta Ben Monder nagrał pod szyldem prestiżowego wydawnictwa ECM Records. Motto wytwórni – „Najpiękniejszy dźwięk obok ciszy" – chyba najlepiej oddaje ducha tej płyty. Mimo iż producentem albumu nie jest, jak zwykle bywa przy ECM-owych produkcjach, jej szef Manfred Eicher (w tym przypadku jest nim Sun Chung), album idealnie wpasowuje się w stylistykę niemieckiej wytwórni. Zresztą już wcześniejsze albumy Mondera śmiało mogłyby pochodzić z jej katalogu.

Oczywiście ten gitarzysta nie jest muzykiem anonimowym. *Amorphae* to w jego dorobku dziewiąta solowa płyta, zaś jako sideman nagrał ich już ponad 100 (u boku między innymi takich osobistości jak: Lee Konitz, Toots Thielemans, Paul Motian czy David Bowie). Podpisanie kontraktu z monachijską wytwórnią sprawi z pewnością, że grono miłośników jego grania z pewnością się jeszcze powiększy.

Na płycie *Amorphae* znalazło się osiem minimalistycznych kompozycji, charakteryzujących się powolnym rytmem i surową melodią. Prace nad albumem rozpoczęły się w 2010 roku, początkowo miał on być nagrany jedynie w duecie z legendarnym perkusistą Paulem Motianem. Jego śmierć zmusiła jednak gitarzystę do zmiany koncepcji i poszerzenia składu o perkusistę Andrew Cyrille'a oraz grającego na syntezatorach Pete'a Rende'a (druga sesja nagraniowa miała miejsce w 2013 roku). Ostatecznie na płycie znalazły się dwie kompozycje solowe, cztery duety gitarowo-perkusyjne oraz dwa tercety wzbogacone o syntezator. Pomimo długiej przerwy w nagrywaniu, wymuszonej zmiany koncepcji składu zespołu

oraz różnych kombinacji instrumentów, płyta jest niezwykle spójna – sprawia wręcz wrażenie od początku dokładnie zaplanowanej.

Otwierający album, powolny *Tendrils* stanowi swoiste preludium do bardziej melodycznego *Oh, What a Beautiful Morning* (jest to jedyna nieautorska kompozycja na płycie), który nastrojowo wprowadza do dalszej części *Amorphae*. W następnych utworach: *Tumid Cenobite* i *Gamma Crucis* Monder sięga po gitarę barytonową, wydobywając bardziej nostalgiczne i chłodne dźwięki. Te przenikliwe kompozycje są chyba najciekawszymi na płycie. W kolejnych utworach, zwłaszcza w intrygującym duecie z Andrew Cyrillem w *Hematophagy*, artysta eksploruje możliwości gitary elektrycznej, nieuchronnie podążając w coraz mroczniejsze rejony. Podróż ta osiąga kulminacyjny punkt w ostatnim *Dinosaur Skies* – ten niepokojący utwór bardzo udanie spina wszystko klamrą.

Całość, pomimo swojego ponurego nastroju, jest niezwykle wciągająca. Pełno tu hipnotyzujących dźwięków, jeśli damy się im porwać, nie sposób o nich zapomnieć. Nie da się ukryć, że w odbiorze jest to album trudny. Od słuchacza wymaga pełnego skupienia i poddania się jego specyficznemu nastrojowi. Płyta z pewnością szczególnie przypadnie do gustu wszystkim miłośnikom około jazzowych poszukiwań i autorskiego grania.

RADOMSKA BITWA BIG-BANDÓW

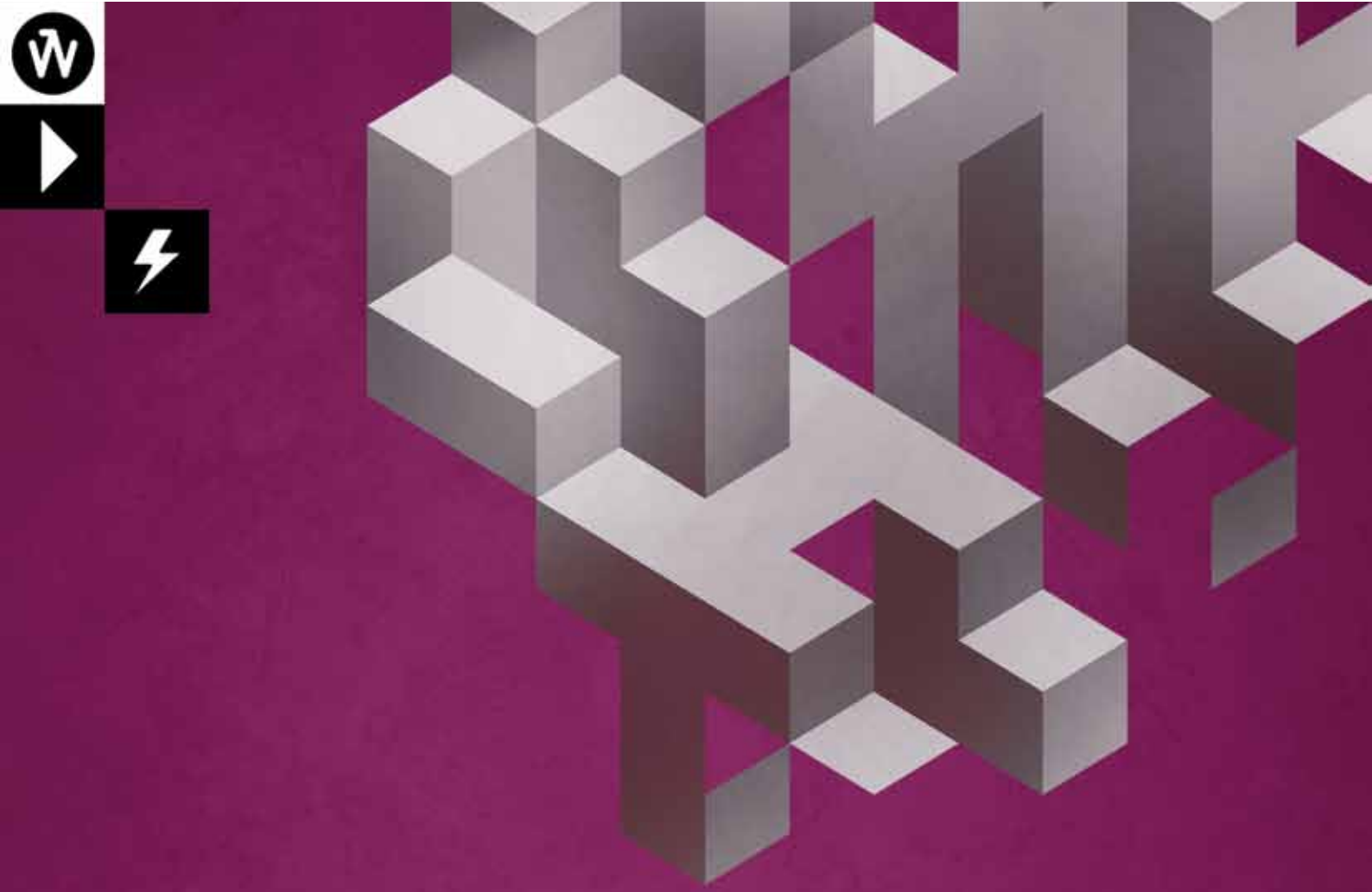
Dwa big-bandy **13 maja** stoczą bitwę w **Sali Koncertowej im Krzysztofa Pendereckiego ZSM** w **Radomiu**. Na jednej scenie dwa zespoły grać będą, na zmianę, utwór za utwór, aż do wielkiego finału, podczas którego połączą siły we wspólnym wykonaniu. Po koncercie odbędzie się jam session. W szóstej edycji wezmą udział: Big Band Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie pod dyrekcją Piotra Kostrzewy oraz gospodarze – Big Band Zespołu Szkół Muzycznych im. Oskara Kolberga w Radomiu pod dyrekcją Dariusza Krajewskiego.

TRASA ADAM BAŁDYCH & HELGE LIEN TRIO – *BRIDGES*

Adam Bałdych i **Helge Lien Trio** rozpoczęli **3 maja** niemal miesięczną trasę koncertową, podczas której prezentują międzynarodowej publiczności materiał ze swojego albumu *Bridges*. Artyści w maju występują w Niemczech, Norwegii, Rumunii i Polsce. Przed nimi jeszcze: **Suwałki** (**19 maja** – **Sala Królewska**). *Album Bridges*, nagrany z norweskim trio i wydany w sierpniu 2015 roku, już trzecią płytą Adama Bałdycha nagraną dla prestiżowej wytwórni ACT.

DOBRY WIECZOR JAZZ: DOROTA MIŚKIEWICZ

Dorota Miśkiewicz 16 maja koncertem ***Piano.pl***, w warszawskim Teatrze Roma, złoży hołd polskiej pianistyce. Jako artystka jazzowa zajmie się głównie dokonaniami polskich pianistów jazzowych. W programie wieczoru znajdą się piosenki wykonane w kameralnych duetach z wybitnymi pianistami różnych generacji, między innymi z: **Włodzimierzem Nahornym**, **Andrzejem Jagodzińskim**, **Leszkiem Możdżerem**, **Marcinem Wasilewskim**, **Krzysztofem Herdzinem**, **Dominikiem Wanią** i **Piotrem Orzechowskim**. Niektórym duetom z pianistami towarzyszyć będzie **Atom String Quartet**



ART OF IMPROVISATION

CREATIVE FESTIVAL / 9-12 CZERWCA 2016

THE EX \ WAYNE HORVITZ \ LOTTO

ALEX WARD & DOMINIC LASH DUO

KATIE DUCK & MARY OLIVER DUO

HUN \ ADIABATIC INVARIANTS

KREACJE / ZDERZENIA, WARSZTATY, WYSTAWA, FILMY, JAM SESSION

CENTRUM KULTURY AGORA / SERBSKA 5A / WWW.CKAGORA.PL

BILETY: 20 PLN - THE EX / 15 PLN - POZOSTAŁE KONCERTY / KARNET: 60 PLN - PRZEDSPRZEDAŻ / 80 PLN - OD 9 CZERWCA
TICKETPRO / EMPIK / KASA CK AGORA

WROCŁAW 2016 Europejska Stolica Kultury

FINANSOWANIE ZE ŚRODKÓW Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

WSPÓŁORGANIZATORZY NFM impart centrum kultury AGORA Serbska 5a

PARTNER STRATEGICZNY KGHM

PARTNER MEDIALNY Jazzpress

NEW YORK JAZZ MASTERS INTERNATIONAL WORKSHOP IN TRZEBNICA POLAND

NEW YORK JAZZ MASTERS INTERNATIONAL WORKSHOP IN TRZEBNICA POLAND

9-16.08.2016

„New York Jazz Masters in Trzebnica"
Czyli I Międzynarodowe Warsztaty
z plejadą gwiazd światowej sceny jazzowej.

Podczas intensywnego tygodnia warsztatów, studenci z całej Europy będą zgłębiać tajniki jazzu pod okiem profesorów z najlepszych uczelni w Stanach Zjednoczonych, takich jak Manhattan School of Music w Nowym Jorku, Columbia College w Chicago czy The New School for Jazz and Contemporary Music w Nowym Jorku. Każdy artysta ma za sobą wieloletnią karierę, która obejmuje występy na najlepszych festiwalach jazzowych na świecie jak również dziesiątki nagranych płyt.

Oto gwiazdy I edycji warsztatów jazzowych New York Jazz Masters in Trzebnica :
JUDY NIEMACK - wokal **GREG OSBY** - saksofon **DAVE DOUGLAS** - trąbka
MARK SOSKIN - fortepian **GREG HUTCHINSON** - perkusja **MATT PENMAN** - kontrabas
RORY STUART - gitara

Plan warsztatów zawiera m.in. zajęcia instrumentalne i wokalne, zespoły, wykłady z teorii, historii jazzu, improwizacji, marketingu a także liczne koncerty oraz jam session. Szczegółowe informacje dotyczące planu warsztatów oraz zgłoszeń dostępne są na stronie - **www.nyjazzmasters.com**
Największą zaletą warsztatów jest ich lokalizacja, bo to naprawdę rzadkość pobierać lekcje u amerykańskich mistrzów bez kosztownej podróży za ocean.
Pierwszą edycję Międzynarodowych Warsztatów Jazzowych „New York Jazz Masters in Trzebnica" organizuje agencja Echomusic Art Management oraz Gmina Trzebnica.

Patronat honorowy:
MAREK DŁUGOZIMA
Burmistrz Gminy Trzebnica / The Mayor of the Municipality of Trzebnica

Organizator: ECHOMUSIC ART MANAGEMENT

Współorganizator: GMINA TRZEBNICA

Patroni medialni: chili, jazzforum, muzyk, GUITAR, jazz Soul, GO JET, Jazzpress, DOKiS.pl

Partnerzy: HOTEL TRZEBNICA

BLUE NOTE: KRZESIMIR DĘBSKI & ZAGAN ACOUSTIC

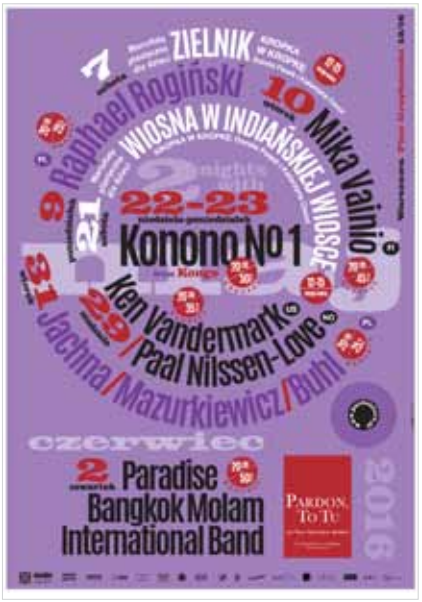
Krzesimir Dębski wraz z kwartetem **Zagan Acoustic** wystąpi **17 maja** w **poznańskim klubie Blue Note** z programem zawierającym jazz, muzykę filmową, folkową i tango. Z grającym na skrzypcach i fortepianie liderem zagrają: **Paweł Zagańczyk** – akordeon, **Joachim Łuczak** – skrzypce, **Andrzej Wojciechowski** – klarnet i **Jarosław Stokowski** – kontrabas. Zagan Acoustic w 2015 roku wydał płytę Folk&Roll, nagraną właśnie z towarzyszeniem Krzesimira Dębskiego, zawierającą napisane specjalnie dla zespołu utwory polskich kompozytorów.

12ON14: OLEJNICZAK / SENDECKI QUARTET

Andrzej Olejniczak i **Władysław „Adzik" Sendecki** w latach siedemdziesiątych należeli do zespołu Extra Ball. Później wspólnie założyli formację Sunship, jednak w 1979 roku ich drogi rozeszły się. Andrzej Olejniczak w 1984 roku wyjechał do Hiszpanii. Władysław Sendecki wyemigrował w 1981 roku do Niemiec, a następnie do Szwajcarii, gdzie mieszka do dziś. W 1999 roku wznowili współpracę. Od tego czasu występują wspólnie w różnych projektach. Jako Olejniczak / Sendecki Quartet zagrają **21 maja** w **warszawskim klubie 12on14**.

PARDON, TO TU: 2 NIGHTS WITH KONONO Nº1

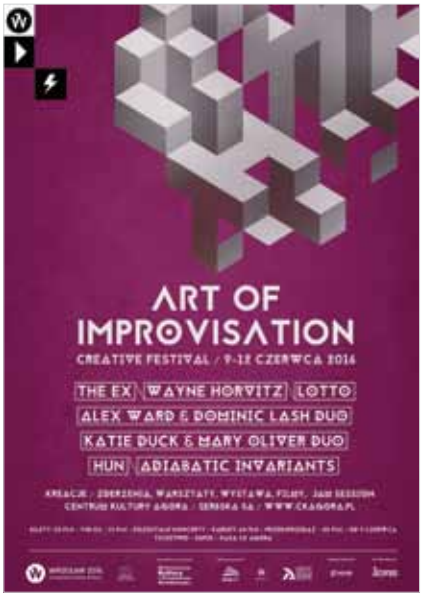
Na jedyne koncerty w Polsce i jedyną dwudniową rezydencję, podczas ich europejskiej trasy koncertowej promującej nową płytę, zawita do **warszawskiego klubu Pardon, To Tu** legendarny zespół z Demokratycznej Republiki Konga – **L'orchestre folklorique T.P. Konono Nº1 de Mingiedi**, czyli w skrócie Konono Nº1. Koncerty zaplanowano na **22** i **23 maja**. Zespół istnieje od ponad 40 lat, a od 2003 roku koncertuje poza Afryką. Konono Nº1 ma na swoim koncie nagrodę Grammy zdobytą za współpracę z Herbiem Hancockiem.



RadioJAZZ.FM i JazzPRESS zapraszają na koncerty

ENTER ENEA FESTIWAL

Leszek Możdżer w programie swojego **Enter Festiwalu** wraca do czysto muzycznego brzmienia, po raz kolejny prezentując publiczności panoramę swoich inspiracji. Do udziału w festiwalu zaprosił tym razem zespoły: **Jakub Płużek Quartet**, **Zohar Fresco Quartet**, **radio.string.quartet** oraz **Nikola Kołodziejczyk Orchestra**. Leszek Możdżer wystąpi z dwoma składami trzyosobowymi: z **Dieterem Ilgiem** i **Ericiem Allenem** oraz z **Ivą Bittovą** i **Oskarem Törökiem**. Koncerty odbywać się będą **24** i **25 maja** nad **Jeziorem Strzeszyńskim w Poznaniu**.



ART OF IMPROVISATION CREATIVE FESTIVAL

Art Of Improvisation Creative Festiwal, czyli międzynarodowy interdyscyplinarny festiwal poświęcony sztuce improwizacji, odbywać się będzie **od 9 do 12 czerwca** we **wrocławskim Centrum Kultury AGORA**. Wystąpią między innymi: legenda eksperymentalnego rocka **The Ex**, amerykański kompozytor, pianista, klawiszowiec **Wayne Horvitz**, zespół **Lotto**, czyli trio **Pawła Szpury**, **Mike'a Majkowskiego** i **Łukasza Rychlickiego**, oraz **Adiabatic Invariants** – duet **Marco Markidisa** oraz **Luca Gazzi**, łączący stylistykę free jazzu i elektronicznego sound artu.

NEW YORK JAZZ MASTERS – INTERNATIONAL WORKSHOPS IN TRZEBNICA

New York Jazz Masters – International Workshop in Trzebnica – to nazwa pierwszej edycji warsztatów, których celem jest kształcenie adeptów jazzu przez uznanych muzyków amerykańskiej sceny jazzowej. Poszczególne klasy instrumentów prowadzić będą: **Dave Douglas** (trąbka), **Greg Osby** (saksofon), **Mark Soskin** (fortepian), **Rory Stuart** (gitara), **Matt Penman** (kontrabas) i **Greg Hutchinson** (perkusja). Zajęcia prowadzone będą w Trzebnicy koło Wrocławia w miejscowych: **Gminnym Centrum Kultury i Sportu** oraz w **Szkole Muzycznej**.

KONCERTY

fot. Lech Basel

fot. Barbara Adamek

Nie warto słuchać płyt – lepiej jeździć na festiwale

Basia Gagnon
basiagagnon@gmail.com

52. Jazz nad Odrą, Światowy Dzień Jazzu, Wrocław, 26-30 kwietnia 2016 r.

Pięć dni w ostatnim tygodniu kwietnia, 40 zespołów, około 150 muzyków – to bilans 52. edycji Jazzu nad Odrą, w tym roku po raz kolejny pod dyrekcją artystyczną Leszka Możdżera. Przepiękny słoneczny Wrocław i cała gama świetnej muzyki, od legend jazzu takich jak **Archie Shepp,** po swingujący musical *Rat Pack, czyli Sinatra z kolegami.*

Energia przecząca metryce

Dotarłam dopiero na drugi set pierwszego koncertu, czyli na **Gerald Clayton Trio** (**Gerald Clayton** – fortepian, **Harish Raghavan** – bas, **Henry Cole** – perkusja). Festiwal otwierał zeszłoroczny laureat **Vehemence Quartet**: **Wojciech Lichtański** – saksofon altowy, **Mateusz Śliwa** – saksofon tenorowy, **Szymon Madej** – perkusja, **Alan Wykpisz** – bas, z gościnnym udziałem **Leszka Możdżera**. Przyznam, że ciężko było mi się skupić, bo ściskając w ręku nagranie *Ascension* Johna Coltrane'a, w którym brał udział Archie Shepp, myślałam tylko o kolejnym koncercie i obiecanej rozmowie. Tym większe uznanie dla

fot. Barbara Adamek

młodego, ale uznanego kalifornijskiego pianisty Claytona (Diana Krall, Ambrose Akinmusire), który przez półtorej godziny pokazał niezłą gamę solidnej muzyki, od nastrojowej, niemal transowej liryki i bachowskich pasaży, po eksperymentalne szarpanie strun i bluesowe motywy.

Wreszcie przyszedł czas na mistrzowski kwartet (Archie Shepp – saksofony: tenorowy i sopranowy, wokal, **Tom McClung** – fortepian, **Wayne Dockery** – bas, **Steve McCraven** – perkusja, gościnnie **Piotr Wojtasik** – trąbka) i spełniło się moje marzenie – już po pierwszych kilku taktach kompozycji Sheppa luźno inspirowanej *Summertime* poczułam się jak w Nowym Yorku lat sześćdziesiątych. I nie było w tym śladu nostalgii, tylko pełnokrwiste bopowe granie o energii zaprzeczającej metryce (78 lat) lidera. W pozornie ogranym klasycznym formacie czuć było rękę, a raczej oddech mistrza, żadnych zbędnych dźwięków, zwięzłe, mięsiste solówki, swoboda wyrazu i bezwzględna rytmiczna dyscyplina, w której znakomicie odnalazł się nasz rodzimy mistrz trąbki i wieloletni partner muzyczny Sheppa, Piotr Wojtasik. Po pogodnym standardzie *Missed the Saturday Dance (Don't Get Around Much Anymore)* odśpiewanym przez lidera, Shepp dał krótki wykład techniki *hambone* ilustrowanej przez Wayne'a Dockery'ego – czyli jak grano rytm w czasach jego przodków, którzy nie mieli żadnych instrumentów, rytmicznie uderzając kolana i uda, jako wstęp do przejmującej ballady przywołującej początki bluesa i czasu niewolnictwa *Revolution*, z przepięknym wstępem zagranym na trąbce przez Wojtasika. Żar-

fot. Barbara Adamek

ty się skończyły i Shepp za pomocą nut i deklamacji dowiódł swojego wieloletniego zaangażowania w kwestie nierówności rasowych.

Po energicznym *Trippin' Blues* siedziałam kompletnie zaczarowana, zastanawiając się, w czym tkwi tajemnica, bo słyszałam wiele koncertów dawnych gwiazd, które były jedynie bladym echem dawnej świetności, a ten staruszek rozpalał scenę i publiczność lepiej niż Mick Jagger. Kiedy po koncercie podpisywał moją płytę, pomyślałam, że to jeden z tych, którzy nie tylko stworzyli tę muzykę (*Ascension* uznawana jest za punkt zwrotny współczesnego jazzu) i pozostali wierni jej korzeniom, ale znaleźli sposób, żeby utrzymać jej autentyczność. Kiedy zapytałam go, co myśli o obecnej scenie jazzowej, powiedział, że nie gra jazzu a muzykę afro-amerykańską i rozbrajająco się uśmiechnął.

Równolegle solówki Power Trio

Drugi dzień był równie pełen wrażeń, bo spędziłam jego pierwszą część zaproszona przez **Terri Lyne Carrington** na soundcheck, a czas przeznaczony na wywiad zszedł nam na – spowodowanym strajkiem ogłoszonym przez Lufthansę... – gorączkowym szukaniu połączeń do Nowego Jorku, gdzie w piątek miała towarzyszyć muzycznej crème de la crème (Herbie Hancock, Aretha Franklin, Buddy Guy, Sting i wielu innych) w Białym Domu z okazji piątej edycji Światowego Dnia Jazzu.Z tej perspektywy moje pytania o kondycję jazzu wydały się trywialne, ale Terri nie tylko pozwoliła na zdjęcie z próby, ale cierpliwie udzieliła wyczerpującej i ciekawej odpowiedzi (rozmowa wkrótce w JazzPRESSie).

Drugiego dnia to właśnie na ten (ostatni) koncert **Power Trio** (**David Murray** – saksofon tenorowy, **Geri**

Allen – fortepian, **Terri Lyne Carrington** – perkusja) wyczekiwałam najbardziej. Z góry więc przepraszam wielbicieli gitarowej wirtuozerii **Johna Abercrombie'go** i naszego ambasadora polskiego jazzu w Kalifornii, kontrabasisty **Darka Oleszkiewicza** (w doborowym towarzystwie **Marca Coplanda** – fortepian i **Joey Barona** – perkusja), za słabą koncentrację na ich bezdyskusyjnie świetnym koncercie, demonstrującym wyważoną dojrzałość i jazzowy mainstream w najlepszym wydaniu.

fot. Barbara Adamek

Na drugi set tego dnia nieomal nie dotarłam, ponieważ aranżacja festiwalowej przestrzeni koncertowej (kilkugodzinne koncerty, jedno wyjście z sali, dwie toalety, dwa bary dla kilkuset osób) wymagała niezłego sprytu, aby zaspokoić podstawowe potrzeby fizjologiczne. Na szczęście ciekawość pokonała kuszący zapach pierogów, bo set **Ronina Nika Bärtscha** (Nik Bärtsch – fortepian, instrumenty klawiszowe, **Kaspar Rast** – perkusja, **Thomy Jordi** – kontrabas, **Sha** – saksofon tenorowy, klarnet basowy) okazał się wyjątkowy: kosmiczne połączenie prostoty zen, skandynawskiej śpiewności przywołującej skojarzenia z Garbarkiem, heavymetalowego łomotu i psychodelicznego rocka. Lider w czarnych szatach adepta aikido emanował dyscypliną samuraja, tworząc dramatyczne misterium dźwięku, a basista czarował na przemian szmerami i agresywnym walkingiem.

Występ Power Trio gwiazd David Murray, Geri Allen i Terri Lyne Carrington opóźnił się o godzinę. Murray i Allen z powodu strajku Lufthansy nie zdążyli na soundcheck, ale pewnym krokiem wkroczyli na scenę i bez zbędnych słów, po kilku taktach perkusji, Murray rozdarł ciszę lekko śniętego audytorium kaskadą perfekcyjnych dźwięków. Przeleciał kilkadziesiąt lat historii jazzu – od straight bopu, przez hard bop, do free – w kilka sekund, wywołując dreszcze.

fot. Barbara Adamek

Terri pozornie bez wysiłku nadawała bezbłędny groove w genialnej konwersacji bez słów z fortepianem Geri Allen, która z kolei mistrzowsko podgrywała Murrayowi. To było trio grające równolegle solówki. Materiał pochodził z najnowszej płyty *Perfection*, inspirowanej utworem Ornette'a Colemana o tym samym tytule. Wieloletnia znajomość muzyków tworzyła na scenie symbiotyczny pejzaż, na tle którego Murray błyszczał jak diament olśniewającymi kaskadami saksofonu. Po huraganie dźwięków tytułowego utworu bezbłędnie wygranych w zawrotnym tempie, nastrój zmieniła przenikliwa ballada *Barbara* Allen (tradycyjna szkocka ballada) i nastrojowa *Samsara* Terri Lyne Carrington.

Prosto ze studia

Trzeci dzień należał do niezwykłego projektu **Adama Pierończyka** (Adam Pierończyk – saksofony: tenorowy i sopranowy, **Jean-Paul Bourelly** – gitara, **Orlando Le Fleming** – kontrabas, **John B. Arnold** – perkusja), stworzonego specjalnie z okazji festiwalu na zaproszenie Leszka Możdżera, w którego studiu, w przeddzień występu, nagrana została płyta. Tak więc był to rzeczywiście materiał „hot off

the press". W żartobliwej zapowiedzi mistrz saksofonu sopranowego chwalił kanapki, jakimi dyrektor artystyczny festiwalu ponoć karmił artystów. Bourelly to nietuzinkowy mistrz gitary, przez niektórych okrzyknięty następcą Hendrixa, z którego czerpie, ale we własny, równie energetyczny sposób. Kompozycje nie miały jeszcze tytułów i nie będę się porywać na ich opisanie – to tradycyjnie niedefiniowalny pejzaż zaskakujących pomysłów Adama Pierończyka, doskonale wspierany przez wyobraźnię gitarzysty (znanego między innymi z nagrania *Amandly* Milesa Davisa) i znakomitej sekcji rytmicznej Fleminga i Arnolda.

Przed nimi wystąpił **Volcan**, czyli kubański geniusz klawiszy **Gonzalo Rubalcada** (**Horacio „El Negro" Hernandez** – perkusja, **Jose Armando Gola** – bas) oraz równie utytułowany (też cztery nagrody Grammy) **Billy Childs** z **Jazz Chamber Ensemble**.

Bigbandowe brzmienie

W piątek niecierpliwie wyczekiwałam **The Cookers**, ale na uwagę zdecydowanie zasłużyły kompozycje oparte na polskim folklorze znakomitego sopockiego saksofonisty i aranżera **Irka Wojtczaka** z **Folk Five Quintet** (Irek Wojtczak – saksofony, klarnet basowy,

fot. Barbara Adamek

Tomasz Dąbrowski – trąbka, **Piotr Mania** – fortepian, **Adam Żuchowski** – kontrabas, **Kuba Staruszkiewicz** – perkusja).

Cookersi (**Billy Harper** – saksofony, **Eddie Henderson** – trąbka, **Jaleel Shaw** – saksofony, **David Weiss** – trąbka, **George Cables** – fortepian, **Cecil McBee** – kontrabas, **Billy Hart** – perkusja) zawładnęli nad sceną bogatym bigbandowym brzmieniem, jakiego można się było spodziewać po takim składzie. Dla mnie jednak bezwzględnie błyszczał Billy Harper – unikalnym tonem i dojrzałą improwizacją. W jego grze jest spokojna, asertywna pewność, a zarazem

fot. Barbara Adamek

momenty niepowstrzymanej dzikości, które mnie urzekły.

Maraton Światowego Dnia Jazzu

Sobota – maraton Światowego Dnia Jazzu – upłynęła pod znakiem gonitwy z dość oddalonych od siebie lokalizacji: imponująca Hala Stulecia, Teatr Muzyczny Capitol i wreszcie Narodowe Forum Muzyki. Na scenie Hali ogłoszono decyzję jury (Kuba Stankiewicz, Jean-Paul Bourelly, Piotr Wojtasik, Paweł Brodowski oraz Adam Pierończyk), po czym wystąpił laureat Grand Prix (25 tys. złotych ufundowane przez prezydenta Wrocławia Rafała Dutkiewicza) **Skicki-Skiuk** w składzie: **Dariusz Rubinowski** (saksofon), Jakub Miarczyński (perkusja), **Roman Chraniuk** (kontrabas), **Jakub Mizeracki** (gitara). Laureat potwierdził, że otrzymał nagrodę w pełni zasłużenie.

Miłym zaskoczeniem była pełna sala Hali Stulecia – widziałam całe rodziny z dziećmi. Poza sceną główną były dwie sceny klubowe, wystawa fotografii, giełda płyt i wspaniała atmosfera prawdziwego święta jazzu. Przed laureatem wystąpił genialny **Michel Aumont** z **Le Grand Orchestre** w *Rapsodie Barbare* o adekwatnym tytule – feeria szalonych dźwięków tworzonych na egzotycznych instrumentach.

W biegu na koncert finałowy zdążyłam wpaść na kawałek przemiłego musicalu *Rat Pack, czyli Sinatra z kolegami*, aż wreszcie dotarłam do wisienki na torcie tego dnia – występu **Vijay Iyer Trio** i **NFM Leopoldinum Orkiestry Kameralnej** w premierowym projekcie Emergence.

Akustyka NFM rzeczywiście przebija tę w NOSPR.

fot. Barbara Adamek

Dźwięk trio i kameralistów był zarazem subtelny i donośny. W pierwszej części **Vijay Iyer** grał w trio z basistą **Stephanem Crumpem** i niewiarygodnym perkusistą **Tyshawnem Sorey'em**, otoczonym baterią instrumentów perkusyjnych z wibrafonem i pokaźnych rozmiarów gongiem włącznie. Doskonale dialogując z liderem, grał na przemian ciężko i hiphopowo, subtelnie i agresywnie. Vijay mnie bardzo pozytywnie zaskoczył orzeźwiająco świeżą improwizacją i nieklasyczną wyobraźnią. O ile pierwsza część była znakomitą panoramą jazzu najwyższej klasy ze swingiem i bluesem włącznie, to druga część – projekt **Emergence** z orkiestrą Leopoldinum – była wprost genialna. Chyba najlepszy koncert tego tygodnia.

Iyerowi udało się coś piekielnie trudnego w projektach jazzowo-klasycznych, czyli stworzenie jednorodnej materii rytmiczno-muzycznej, a nie dwóch grup muzyków grających obok siebie. Pomimo klasycznych ram kompozycyjnych czuć było, że kameraliści pod batutą **Nikoli Kołodziejczyka** współuczestniczą w tej magicznej podróży, w której słyszałam echa Debussy'ego, Sinatry, Coltrane'a i Davisa. Po koncercie udało mi się zamienić z mistrzem parę słów. Ten, zapytany o tajemnicę tego sukcesu, zgodził się ze mną, że w dużej mierze to zasługa sekcji rytmicznej, która te dwa światy prowadzi do celu. Podkreślił też umiejętności dyrygenta i dodał, że jego długoletnie doświadczenie gry w orkiestrach (zanim zaczął grać na fortepianie, był skrzypkiem) pozwala mu wyobrazić sobie, jak w jego kompozycjach poczują się kameraliści.

Nie posłuchałam jazzu na statkach, parady jazzowej, koncertu big-bandów, Kena Vandermarka, projektu Piotra Damasiewicza i wielu, wielu innych – mam nadzieję sklonować się za rok!

fot. Łukasz Raichert

Jazz Fever na święto jazzu

Roch Siciński
roch.sicinski@radiojazz.fm

Wrocław, Narodowe Forum Muzyki, 30 kwietnia 2016 r.

Kiedy pięć lat temu UNESCO ustanowiło Światowy Dzień Jazzu, odebrałem ten fakt jako sztuczny twór, bojąc się, że razem z rzeczoną proklamacją dotrze do nas sporo inicjatyw robionych na siłę. Tymczasem po kilku latach nauczyliśmy się świętować pełną gębą! Zalew informacji o jazzie w środkach masowego przekazu okazał się skutecznym – lepszym lub gorszym jakościowo – dotarciem do szerokiego grona odbiorców, a ilość koncertów na całym świecie graniczyła z nieznanym do tej pory przeciążeniem. W Polsce to Wrocław – jako Europejska Stolica Kultury – wiódł prym w ilości i jakości atrakcji. Skoro spędziłem ŚWIATOWY Dzień Jazzu w EUROPEJSKIEJ Stolicy Kultury to, by dopełnić całości, odwiedziłem NARODOWE Forum Muzyki. Wieczór, którego program stworzył dyrektor artystyczny festiwalu Jazztopad Piotr Turkiewicz, podzielony został na dwie części.

W pierwszej z nich publiczność mogła uczestniczyć w finale międzynarodowej platformy współpracy improwizatorów pod trafną nazwą – *Melting Pot*. Było to dziewią-

te laboratorium pod szyldem wspomnianej inicjatywy, która ma w sobie wszystko to, co powinno charakteryzować współczesne projekty artystyczne, między innymi zupełną wolność tworzenia, długofalowość, młodych i niezwykle zdolnych artystów, partnerstwo zagraniczne, interdyscyplinarność sztuk (poza muzyką także taniec, sztuki wizualne czy performance)... Ciężko w polskim światku muzyki improwizowanej wskazać choć jedną podobną przestrzeń kreatywną.

Piotr Damasiewicz, Tyshawn Sorey, fot. Łukasz Raichert

Finałowy koncert zgromadził na scenie 26 improwizatorów spośród muzyków biorących udział we wcześniejszych ośmiu laboratoriach *Melting Pot*. Artyści z Polski, Niemiec, Belgii, Danii, Estonii i Irlandii wykonali utwór autorstwa kuratora kończącej się edycji – **Piotra Damasiewicza**. Kompozycja świeża i bezkompromisowa, wciągająca dzięki bardzo sprawnie poprowadzonej narracji. Wykonawcy – pisząc kolokwialnie – posłuszni partyturze graficznej i prowadzeniu kompozytora-dyrygenta, w większości chowający swoją niczym nieograniczoną wolność improwizatorską do kieszeni. W tym wszystkim jest jednak pewne „ale".

Kompozycja zaprezentowana w tej części wieczoru nie miała w sobie wiele (nic?) z idiomu jazzowego. Wybrzmiała muzyka współczesna, czerpiąca z dorobku drugiej połowy XX wieku i lat nam najbliższych obecnego stulecia. Koncepcja *Melting Pot* od samego początku wykraczała poza ramy jazzu, a zamówienie premierowej kompozycji przez NFM, mimo że jest sprawą arcyciekawą, to jednak dość niespójną ze Światowym Dniem Jazzu. Taki zabieg wzbudził kontrowersje, a pewna część publiczności opuściła salę, domagając się zwrotu pieniędzy za kupione bilety. Nie wiem, czy to kwestia nieprzemyślanego budowania programu wieczoru (w co najmocniej wątpię), braku odpowiedniego komunikatu ze strony organizatora czy węższych horyzontów muzycznych tej części publiczności, która salę opuściła. Abstrahując od święta i wychodzących fanów jazzu – była to dźwiękowa

Vijay Iyer, Nikola Kołodziejczyk, fot. Łukasz Raichert

uczta. Nie od dziś kontrowersje są nieodłącznym tłem sztuki rezygnującej z kompromisów.

Po przerwie na scenie pojawiło się już tylko (aż?) trzech muzyków występujących pod szyldem **Vijay Iyer Trio**. Tym razem lider zdecydował, że za zestawem perkusyjnym pojawi się **Tyshawn Sorey**. Na kontrabasie zagrał stały współpracownik Iyera – **Stephan Crump**. Wiadomość o przylocie jednego z najwspanialszych bębniarzy świata mocno mnie ucieszyła, tym bardziej, że wcześniej miałem już okazję usłyszeć oryginalny skład tego tria, z Marcusem Gilmorem na perkusji. Życie jednak szybko weryfikuje oczekiwania. Koncert, mimo słynnych nazwisk, nie miał takiego przebiegu, na jaki czekałem. Odniosłem wrażenie, że muzycy dość chłodno podeszli do realizacji zadania, jakie im powierzono. Oczywiście wykonali je bezbłędnie i na światowym poziomie, a jednak czegoś mi zabrakło. Zabawy formą utworów i metrum zmieniającym się co kilka chwil nie wystarczyły, by podbić serca publiczności. Być może muzycy myśleli już o tym, co miało nastąpić za chwilę, a publiczność myślami była jeszcze przy pierwszej części koncertu, przyzwyczajając się do zmiany, jaka zaszła na scenie podczas przerwy.

Finał drugiej części koncertu, a zarazem ukoronowanie święta jazzu w NFM, to światowa premiera kompozycji *Emergence* napisanej przez Vijaya Iyera, a podczas trzech dni prób szlifowanej przez **Nikolę Kołodziejczyka**. Ten ostatni podjął się również dyrygowania orkiestrą kameralną NFM – **Leopoldinum**, która towarzyszyła Iyerowi, Crumpowi i Soreyowi w premierowym wykonaniu. Mimo sporej ilości dźwięków, jakie wybrzmiały do tej pory, oraz stosunkowo późnej pory, trzeba przyznać, że było to duże przeżycie i dźwiękowa perełka pasująca do wydarzenia – już bez żadnych kontrowersji.

Vijay Iyer nie od wczoraj uznawany jest za wszechstronnie utalentowanego geniusza (profesor Uniwersytetu Harvarda, absolwent Uniwersytetu Yale, doktor fizyki, a przy okazji jeden z najbardziej szanowanych pianistów jazzowych na

Nikola Kołodziejczyk, NFM Leopoldinum i Vijay Iyer Trio
fot. Łukasz Raichert

świecie), nikt nie wątpił więc w jego umiejętności komponowania na większe składy. Jak sam przyznaje, jest to jednocześnie pułapka oczekiwań. Czego nie dotknie, powinno przemieniać się w złoto – taka jest teraz presja słuchaczy i innych muzyków. Na szczęście tym razem o rozczarowaniu nie mogło być mowy. Dodatkowo świadomość światowej premiery dodała koloru, szkoda jednak, że sala nie była wypełniona po ostatni fotel, bo muzyka zdecydowanie na to zasługiwała. Mam nadzieję, że rejestracja tego lub innego koncertu z kompozycją *Emergence* pojawi się w formie fonograficznej, by można było do niej wrócić.

Święto jazzu w NFM skończyło się około północy. Tak też zamknął się Światowy Dzień Jazzu 2016. W ciągu całej doby we Wrocławiu każdy fan jazzu mógł znaleźć coś dla siebie. Od parady jazzowej w samo południe, jazz na statkach, przez swing i mainstream, po free i współczechę. W Narodowym Forum Muzyki było ambitnie, premierowo, z dużymi nazwiskami, ale też z młodszym, nieznanym, bo awangardowym pokoleniem. Brak kompromisów prawdopodobnie nie wszystkim się spodobał. Mi bardzo. Ciekaw jestem, kto w przyszłym roku będzie mógł zaoferować nam podobną ilość wrażeń. Tytuł Europejskiej Stolicy Kultury ruszy z Wrocławia do Danii i na Cypr, ale przecież zostaje nam jeszcze jedna stolica w kraju, prawda?

fot. Kuba Replewicz

fot. Paulina Krukowska

Get the Blesing

Mieszanka stylów i osobowości

Jakub Krukowski
j.krukowski@op.pl

Era Jazzu – Aquanet Jazz Festival, Poznań, 13-18 kwietnia 2016 r.

Bogaty i zróżnicowany program tegorocznej Ery Jazzu stwarza pokusę oceny kondycji współczesnego jazzu. Oczywiście wyciąganie dogłębnych wniosków na podstawie tych kilku koncertów z góry skazane jest na porażkę, patrząc jednak na życiorysy zaproszonych artystów – ich pochodzenie, styl wykonywanej muzyki, różny wiek – nie sposób uciec od pytania, czy muzycy mają jeszcze do zaoferowania cokolwiek nowego? Pytanie tym bardziej zasadne, że oprócz występów artystów o ugruntowanej pozycji w światowym jazzie, mieliśmy okazję wysłuchać tych, którzy dopiero wyznaczają kierunek swojej kariery.

Aquanet Jazz Festival, bo taką nazwę przyjęło oficjalnie to wydarzenie, rozpoczął koncert formacji **Get the Blessing** w klubie Blue Note. Pochodzący z Bristolu kwartet znany ze współpracy, z tak znanymi grupami jak Portishead czy Radiohead, zatytułowano *Portishead Jazz*. Na pierwszy rzut oka, typowy jazzowy zespół – trąbka, saksofon, gitara basowa i perkusja – jednak po skierowaniu oczu na podłogę okazało

się, że wspiera ich cała masa elektronicznych efektów. Całość jednak świetnie współgrała. Koncert, wbrew tytułowi, nie miał wyłącznie trip hopowej maniery, najbliższe temu gatunkowi utwory jak *Little Ease* brzmiały wciąż jazzowo i naprawdę świetnie. Doceniam pracę zwłaszcza Jake'a McMurchie'ego na saksofonie i Pete'a Judge'a na trąbce – oprócz porywającej gry, jednocześnie operowali wspomnianą elektroniką, zapętlając poszczególne partie i modulując na żywo odgrywane dźwięki.

Drugiego dnia festiwal przeniósł się do klubu Piano Bar, który gościł, jakże mogłoby być inaczej, pianistę – młodego Brytyjczyka **Anthony'ego Stronga**. Artysta, który odniósł komercyjny sukces na rodzimej scenie, zdaje się podążać śladami o pięć lat starszego Jamie'ego Culluma, grając przebojowy i przystępny jazz. Koncert, zatytułowany *Singin' & Swingin'*, obejmował głównie interpretacje znanych standardów, między innymi Nata Kinga Cole'a, Stevie'ego Wondera i Kurta Ellinga. Mnie szczególnie przypadło do gustu wykonanie *As Time Goes By*, które usłyszeć można również na ostatniej płycie *On a Clear Day*. Nie zabrakło też autorskich kompozycji ze wszystkich czterech albumów artysty. Warto tu wyróżnić *Gambling Man Blues*, z debiutanckiego *Guaranteed!*.

Anthony Strong, fot. Paulina Krukowska

Spokojny, swingujący nastrój nie trwał jednak długo. Już następnego dnia, ponownie w Blue Note, wybrzmiał bowiem żywiołowy dźwięk gitary legendarnego **Jamesa „Blood" Ulmera**. 76-letni weteran jazzu i bluesa powrócił do Poznania po 16 latach, by zagrać w ramach, prawdopodobnie ostatniej, trasy koncertowej w Europie. Niestety nie było mi dane uczestniczyć w tym wydarzeniu, niemniej z kilku źródeł wiem, że mimo wieku Ulmer nie stracił wigoru i wciąż porywa publiczność.

Czwarty dzień był najintensywniejszym z całego Festiwalu. Galowy koncert odbył się w Centrum Kultury Zamek, trwał cztery godziny i został podzielony na trzy części. Mimo iż niekwestionowaną gwiazdą był pochodzący z Chicago saksofoni-

Maciej Fortuna, Krzysztof Dys

fot. Paulina Krukowska

Chico Freeman

sta **Chico Freeman**, był to wieczór iście poznański. Pierwszą część wypełniły kompozycje inspirowane muzyką urodzonego w Poznaniu Krzysztofa Komedy, autorstwa trębacza **Macieja Fortuny** i pianisty **Krzysztofa Dysa**. Obaj artyści o niewątpliwie uznanej renomie mają w swoich życiorysach ważne związki z Poznaniem. Niestety koncert składał się jedynie z czterech utworów i zamknął się w 30 minutach. Rozumiem napięty program festiwalu, ale upamiętnienie 85. urodzin Komedy zasługiwało na nieco większy rozmach.

Druga część wiązała się z wręczeniem nagrody Ery Jazzu, której laureatem został **Dawid Kostka**. Młody gitarzysta (absolwent Akademii Muzycznej w Poznaniu) zaprezentował skład swojego kwartetu, grając pięć głównie autorskich kompozycji. Zespół tworzą bracia: **Dawid** (gitara) i **Damian Kostka** (kontrabas), **Jacek Szwaj** (fortepian) oraz **Mateusz Brzostowski** (perkusja) – warto zapamiętać te nazwiska. Panowie są już laureatami kilku prestiżowych nagród, a koncert pokazał, że stać ich na dużo więcej. W pamięci zostało mi zwłaszcza *Deeply Concealed*, autorstwa Damiana Kostki, oraz znany z zeszłorocznego Blue Note Competition *Night Vision* Dawida. Indywidualnie porywał zwłaszcza rodowity poznaniak Mateusz Brzostowski.

Na koniec wystąpił Chico Freeman, nie był to jednak koncert typowy. Specjalnie na Erę Jazzu, nawiązał współpracę z młodymi muzykami – tymi samymi, którzy dopiero co opuścili scenę. Początkowe kompozycje zagrane zostały w kwartecie bez Dawida Kostki, który dołączył dopiero na dwa ostatnie utwory. Jestem pod wielkim wrażeniem Freemana, widać że czerpał niesamowitą radość z tej współpracy, nieraz podkreślał, jak bardzo zaskoczył go poziom gry Polaków. Podobało mi

Dawid Kostka, Deborah J. Carter
fot. Paulina Krukowska

China Moses, fot. Paulina Krukowska

się zwłaszcza, że po każdym utworze, jak prawdziwy mentor, na moment schodził ze sceny, by zespół mógł rozwinąć się w improwizacjach, do czego żywiołową gestykulacją ciągle zachęcał. Usłyszeliśmy głównie repertuar z nowego albumu *Spoken Into Existence* oraz kilka starszych kompozycji – świetne *Dat Dere* Bobby'ego Timmonsa, połączone z wykładem Freemana o magii Chicago i jego mieszkańców. Wspaniały wieczór, każda jego część mogłaby stanowić odrębne wydarzenie.

Ostatnie dwa dni należały do kobiet. Dwa fantastyczne głosy, podczas dwóch zupełnie innych koncertów. Z jednej strony **Deborah J. Carter** i subtelne interpretacje kompozycji Duke'a Ellingona, z drugiej **China Moses** i jej energetyczne show. Niedzielny wieczór w Piano Bar z Carter przeniósł słuchaczy w czasy klasycznego jazzu. Czarująca wokalistka oprócz standardów Ellingtona zaśpiewała utwory inspirowane jego twórczością, wszystkie w bardzo ciekawych aranżacjach własnych bądź towarzyszących jej muzyków – **Leo Bouwmeestera** (fortepian) oraz **Marka Zandvelda** (gitara basowa), tworzących trio instrumentalistów z perkusistą **Gunnarem Graafmansem**. Dwie godziny świetnej muzyki śpiewanej w kameralnej atmosferze przez

wybitną wokalistkę, a jednocześnie bardzo ciepłą i sympatyczną osobę.

Poniedziałkowe zakończenie zapowiadane jako najważniejsze wydarzenie całego festiwalu, odbyło się w Teatrze Wielkim. Ranga koncertu i eleganckie wnętrza gmachu w żaden sposób nie stremowały wokalistki Chiny Moses i jej młodego zespołu. Koncert zatytułowany *Tribute to Crazy Blues* (nazwa jej poprzedniego albumu) został nieoczekiwanie zmieniony na *Breaking Point and more*. Niby nic szczególnego, a jednak staliśmy się świadkami premierowego wykonania materiału z najnowszej, nieopublikowanej jeszcze płyty, nagranej w nowym składzie, z materiałem całkowicie autorskim. Przedsmak stanowi dostępna od paru dni EP-ka *Whatever* z czterema utworami, zagranymi również i tego wieczoru. Nowy skład to przede wszystkim **Luigi Grasso**, 30-letni saksofonista z Włoch (polecam twórczość jego kwartetu), który jest dyrektorem muzycznym projektu Breaking Point.

Było to show w czystej postaci, pełne energii, luzu i prawdziwej pasji do muzyki. Artystka od razu złapała fantastyczny kontakt z publicznością – żartowała, tańczyła oraz przede wszystkim śpiewała swoim niezwykłym, mocnym głosem. Fenomenalne wykonania takich utworów, jak *Breaking Point*, *Whatever* czy *Move Over* (cover Janis Joplin z albumu Moses *Crazy Blues*), brzmiały w operze niesamowicie. Na koniec, po długich owacjach na stojąco, artystka bisowała jeszcze dwukrotnie, kończąc utworem *Blame Jerry*, z wyimaginowanego musicalu, na podstawie serialu *Gotowe na Wszystko* – czyste szaleństwo! China Moses to wokalistka stworzona do takich występów, bardzo lubię jej płyty (polecam zwłaszcza tę poświęconą twórczości Dinah Washington *This One's for Dinah*), ale słyszeć ją na żywo to zupełnie inne doznanie.

Podsumowując tegoroczną edycję Ery Jazzu, w pierwszej kolejności trzeba docenić rozmach, z jakim organizatorzy przygotowali festiwal. Cztery miejsca, sześć dni i osiem całkowicie różnych koncertów, dodając wyprzedane bilety – mieliśmy w Poznaniu najprawdziwsze święto jazzu! Do tego nie sposób pominąć ciekawej selekcji artystów. Rzadko zdarza się doświadczyć takiej mieszanki stylów i osobowości podczas jednej imprezy, po zeszłorocznej edycji można już stwierdzić, że to jej specyfika. Oczywiście wielka w tym zasługa Dionizego Piątkowskiego, bez jego zaangażowania tak duży festiwal pewnie nigdy by się nie odbył.

Czy muzycy mają więc jeszcze do zaoferowania coś nowego? To chyba oczywiste. Zdaje się, że poznański Aquanet Jazz Festival odbył się po to, by tę tezę dobitnie potwierdzić. Świeże interpretacje popularnych standardów, połączenie jazzu i elektroniki, czy w końcu prezentacja nieprzeciętnych umiejętności młodych muzyków – mieliśmy tu wszystko. Poznań może pochwalić się naprawdę ważnym wydarzeniem. Oby nowy sponsor i liczna publiczność nie straciły zapału do wspierania i uczestniczenia w tak ciekawych imprezach.

fot. Katarzyna Kukiełka

Alan Wykpisz, Mateusz Śliwa,

Jazz najwyższych lotów

Festiwal Starzy i Młodzi, czyli Jazz w Krakowie, Muzeum Sztuki i Techniki Japońskiej Manggha, Radio Kraków, 24-30 kwietnia 2016 r. (relacja z koncertów 24 i 25 kwietnia, zdjęcia z koncertów 28 i 29 kwietnia)

Anna Piecuch
anna.paulina.piecuch@gmail.com

Międzynarodowy Festiwal Starzy i Młodzi, czyli Jazz w Krakowie stał się jednym z najważniejszych wydarzeń muzycznych w naszym kraju, skupiającym czołówkę muzyków różnych pokoleń i nurtów jazzu. Wiodącym jego celem jest zestawienie debiutujących jazzmanów z weteranami oraz umożliwienie im nawiązania nici twórczego porozumienia. Ten wzniosły cel przyświeca każdej z festiwalowych odsłon, czyniąc to muzyczne święto wyjątkowym na tle innych festiwali jazzowych w Polsce.

Lepiej niż w filmie

Tegoroczna XXII edycja rozpoczęła się koncertem jednego z najwybitniejszych obecnie perkusistów światowego jazzu – **Antonio Sáncheza**. Zdobywca nagród Grammy za albumy nagrane z Patem Methenym oraz ścieżkę muzyczną skomponowaną do filmu *Birdman* wystąpił po raz pierwszy w Polsce, prezentując swoje najnowsze kompozycje. Towarzyszyło mu znakomite trio **Migration**, w którego skład wchodzą: saksofonista

fot. Katarzyna Kukiełka

Piotr Orzechowski, Mateusz Śliwa, Alan Wykpisz, Dawid Fortuna

Seamus Blake, pianista **John Escreet** oraz kontrabasista **Matt Brewer**.

Ta inauguracja z pewnością na długo zapisze się zarówno w pamięci melomanów, jak i samych muzyków. Narracja koncertu przypominała filmową – z niespodziewanymi momentami oraz wielką energią emanującą ze sceny. Swój koncert Sánchez naznaczył aurą motoryki filmu *Birdman*. Wyzwoliło ją niespodziewane końcowe solo, w którym zawarł frazy ścieżki dźwiękowej ze wspomnianego dzieła. Owładnął swą muzyczną wyobraźnią, popartą wielką sprawnością techniczną.

Koncert odbył się w kameralnej sali Muzeum Sztuki Japońskiej Manggha. To niewielkich rozmiarów miejsce sprzyjało wytworzeniu atmosfery bliskości pomiędzy muzykami a publicznością. Sánchez rozpoczął występ krótkim wstępem, w którym wspomniał o swych inspiracjach muzyką klasyczną oraz o szacunku dla twórczości Chopina. Następnie zapowiedział pierwszą, najnowszą kompozycję – *Meridan Suite*.

Nawiązanie do klasycznej formy barokowego tańca znamionowało jedynie cechy strukturalne dzieła – jego wieloczęściowość. Sednem utworu okazało się połączenie wielu stylistyk jazzowych i około jazzowych. Muzycy przejrzyście naznaczyli różne idiomy poprzez zmieniającą się instrumentację – z akustycznej na elektroniczną – oraz zróżnicowany puls rytmiczny – niekiedy funkowy, innym razem swingowy, a momentami w konwencji muzyki rockowej. Krzyk instrumentalny, przedęcia, suro-

Dawid Fortuna, Piotr Orzechowski, fot. Katarzyna Kukiełka

we, przesterowane elektroniczne brzmienia, polirytmiczne, łamane frazy, wybujałe i nieokrzesane tempa – wszystko stopione w jednym dziele. Sánchez po raz kolejny dowiódł swej wielkiej inwencji kompozytorskiej. W kompozycji zawarte zostały bowiem liczne konteksty muzyczne. Jej podbudowa intelektualna skłaniała do aktywnego słuchania.

W zaprezentowanej rozbudowanej *Meridan Suite* nie zabrakło miejsca na indywidualne wypowiedzi dźwiękowe muzyków. Wybitne solo, bez towarzyszenia pozostałych instrumentalistów, wykonał saksofonista Seamus Blake. Zaczął od subtelnych brzmień, wolnej narracji w lirycznym tonie, po czym nastąpił istny wir pasaży, w zawrotnym tempie, o wzmożonej ekspresji, z selektywnością i techniczną precyzją. Wielką kreatywnością wykazał się również pianista John Escreet. Ekwilibrystycznie poruszał się on pomiędzy dwoma instrumentami – akustycznym fortepianem a syntezatorem. Wykreował osobliwe brzmienia dopasowane do tła rytmicznego. Jego grę cechowała różnorodność i wielka determinacja do walki ze szwankującym sprzętem nagłośnieniowym. Niedopracowanie tego elementu przez akustyków, niestety, nieco zaburzyło odbiór muzyki. Sánchez z kolei nie starał się dominować. Jego sola były wyważone i współgrające z ogólnym nastrojem kompozycji. Swój popisowy występ artysta zostawił na sam koniec koncertu.

Muzycy w odpowiedzi na entuzjazm publiczności po wykonaniu suity, zaprezentowali utwór dodatkowy. Był nim *Nighttime Story* z płyty *New Life*,

Mateusz Gawęda, Dominik Mietła, Marcin Ślusarczyk

fot. Katarzyna Kukiełka

którą Pat Metheny określił jako przełomową i symbolizującą wielki krok naprzód w twórczości Sáncheza. Kompozycja utrzymana w tonie balladowym pozbawiona została wszelkiej elektroniki – pozostały jedynie naturalne, akustyczne brzmienia.

W sentymentalnym nastroju, ze stonowaną w leniwym tempie muzyką koncert zmierzał ku końcowi. Stan ten przerwał niespodziewanym powtórnym wejściem na scenę lider zespołu – Antonio Sánchez. Wprawił w zdumienie swą wyzwoloną, motoryczną i przepełnioną ekspresją grą. Absolwent kuźni największych talentów muzycznych – Berklee College of Music – pokazał niebywałą technikę. Fragment ścieżki dźwiękowej do *Birdmana* wybrzmiał lepiej niż w filmie. Muzyka obroniła się bez dopełnienia wizualnego. Pomimo redukcji obsady jedynie do perkusji, zbudował ujmującą złożonością i różnorodnością muzyczną opowieść.

Pamięci Mistrza

Contemplation – takim tytułem opatrzył ostatnią ze swoich płyt zmarły niedawno Janusz Muniak – wybitny saksofonista, pedagog, kompozytor oraz wielka osobowość artystyczna. W tonie tego dzieła utrzymany był poniedziałkowy koncert – drugi dzień festiwalu Starzy i Młodzi, czyli Jazz w Krakowie. Wieczór wypełniły bowiem ulubione standardy legendy krakowskiego jazzu – jak zwykło się o nim mawiać. Piwniczne wnętrze klubu U Muniaka na Floriańskiej – kuźni wielu wybitnych młodych jazzmanów – zastąpiło studio koncertowe Radia Kraków. Pozostała jednak atmosfera, pełna swobody i twórczej komunikacji, jak podczas jam session,

na których muzyk grywał z młodymi adeptami muzyki improwizowanej.

Koncert *Mistrz i uczniowie* wpisał się w główne założenie festiwalu, gdyż połączył różne pokolenia muzyków. Ci przybyli w jednym, wspólnym celu – aby złożyć hołd wielce zasłużonemu dla polskiego jazzu artyście. Namiastkę obecności Janusza Muniaka zapewniły liczne wspomnienia, a także anegdoty z nim związane, przytoczone przez jego muzycznych towarzyszy – Jana Ptaszyna Wróblewskiego i Zbigniewa Namysłowskiego (odtworzono nagrania ich wypowiedzi, które dotyczyły ich relacji z bohaterem wieczoru) oraz gospodarzy wydarzenia – wybitnego krytyka muzycznego Antoniego Krupę oraz organizatora festiwalu Grzegorza Motykę. Odczytane zostały także fragmenty rozmów z Muniakiem z książki Krupy *Miasto błękitnych nut, czyli historia krakowskiego jazzu i nie tylko,* w których opisał on swoje doświadczenia ze współpracy z Krzysztofem Komedą.

Przede wszystkim jednak muzyka – odzwierciedlająca osobowość twórczą jazzmana – potęgowała wrażenie bliskości jego ducha. Sentymentalną aurę przyniósł zaprezentowany w początkowej odsłonie koncertu utwór *Alone Together* ze wspomnianego wydawnictwa

Sławomir Pezda, Bartłomiej Prucnal, fot. Katarzyna Kukiełka

Contemplation (2015). Wprowadził w świat pogłębionej wrażliwości Muniaka. Jak sam wspomniał w wywiadzie dla Jazz Forum, „jazz jest dlatego tak osobliwie piękny, bo możliwe jest w nim swobodne kształtowanie wypowiedzi, a przez to przekazanie całej gamy uczuć ludzkich". To właśnie z wielkiego emocjonalizmu i konsekwencji w realizacji własnej artystycznej drogi, naznaczonej pokorą i otwartością na innych, był znany. Podczas koncertu można było odnieść wrażenie, że jego postawa znajduje naśladowców w osobach debiutujących, a już znakomitych muzykach.

Saksofonista **Bartłomiej Noszka** oraz puzonista **Bartosz Pernal** zagrali z wyczuciem, dojrzale. Zachowali balans pomiędzy formą a treścią – nie rozmywały ich muzycznych wypowiedzi nadmierne popisy techniczne. Dla tych młodych artystów z pewnością był to moment wyjątkowy, bowiem zagrali z muzykami zespołu Muniaka, w skład którego weszli: saksofonista **Marcin Ślusarczyk**, kon-

trabasista **Maciej Adamczak**, perkusista **Łukasz Żyta** i pianista **Wojciech Groborz**, a także u boku samych **Piotra Barona** i **Piotra Wyleżoła**.

W końcowej fazie muzycznego spotkania zabrzmiały ulubione standardy jazzowe Muniaka: *Body and Soul*, *In a Sentimental Mood* i *Love Letters*. Pojawili się goście specjalni, przywołani już saksofonista Piotr Baron oraz pianista Piotr Wyleżoł. Niestety, zabrakło zapowiadanego podopiecznego Muniaka – pianisty Pawła Kaczmarczyka. Muzycznie ta część wprowadziła więcej elementów niespodziewanych. Pełne swobody, naprzemienne improwizacje, z których wyłaniały się odmienne osobowości artystów, stworzyły pełną dynamizmu narrację. Piotr Baron jak zwykle zagrał doskonale, barwą soczystą, dźwięczną i pełną. Jego improwizacje sprawiały wrażenie bardzo przemyślanych i wyważonych. Piotr Wyleżoł zaś, praktykujący na bieżąco repertuar standardów jazzowych podczas cyklicznych koncertów w krakowskim Harris Piano Jazz Barze, udowodnił, że osiągnął w nim mistrzostwo.

Koncert ukazał pełnię działalność artystycznej Janusza Muniaka. Z szerokiej perspektywy przybliżona została jego sylwetka, przede wszystkim jako człowieka o wielkiej wrażliwości, który swoją pasją dzielił się z innymi. Przepełniona jego duchem muzyka rezonowała tym mocniej w dobrej przestrzeni akustycznej. Artyści zagrali z wielkim zrozumieniem idei gry kolektywnej – było selektywnie i precyzyjnie – jakby gdzieś z boku dyrygował nimi ich mistrz, mentor i przyjaciel – wspaniały polski jazzman Janusz Muniak.

Marcin Ślusarczyk, Cyprian Baszyński, Dominik Mietła, Piotr Południak, Sławomir Pezda, Bartłomiej Prucnal, Dawid Fortuna, Mateusz Gawęda, fot. Katarzyna Kukiełka

fot. Radosław Kaźmierczak

Mats Gustafsson, Ingebrigt Håker Flaten, Paal Nilssen-Love

Mocne otwarcie

Katowice JazzArt Festiwal, Klub Hipnoza, 25-30 kwietnia 2016 r.
(relacja z koncertu 25 kwietnia)

Rafał Zbrzeski
zdeski@gmail.com

Piątą edycję Katowice JazzArt Festival otworzył koncert jednej z moich ulubionych grup na współczesnej scenie freejazzowej. Choć umieszczanie **The Thing** w szufladzie z tylko jedną etykietką wydaje się być krzywdzące dla tej niezwykle wyrazistej formacji. W muzyce zespołu krzyżują się bowiem wpływy free, punku, noise'u, garage rocka i wszystkiego, co znajduje się pomiędzy tymi gatunkami.

Koncert w katowickim klubie Hipnoza był moim drugim spotkaniem z The Thing na żywo. Trzy lata temu w krakowskiej Alchemii zmiażdżyli mnie totalnie swoja muzyką, a finał z gościnnym udziałem Joe McPhee był nieziemskim i niezapomnianym zwieńczeniem tamtego występu. W stolicy Górnego Śląska obyło się bez gości, nie zabrakło za to energii, którą chłonęła licznie zgromadzona tego wieczoru publiczność, mimo że koncert odbywał się w poniedziałek. Organizatorzy pozostawili w klubie goły parkiet, co w zamyśle miało chyba podkreślić rockowe elementy w muzyce skandynawskiego trio – w końcu, jak wiadomo, na większości koncertów jazzowych słuchacze siedzą wygodnie i delektują się muzyką.

Mats Gustafsson, Ingebrigt Håker Flaten, Paal Nilssen-Love, fot. Radosław Kaźmierczak

Mats Gustafsson, **Ingebrigt Håker Flaten** i **Paal Nilssen-Love** – co było łatwe do przewidzenia – nie zagrali dźwięków, przy których można by było oddawać się romantycznym rozmyślaniom. The Thing na scenie wygenerowało moc, której nagrania studyjne są zaledwie odbiciem. Ich muzyka podszyta pierwotną, nieokiełznaną siłą eksplodowała w nawałnicy dźwięków. Muzycy tria – z małymi wyjątkami – nie bawili się w subtelności, wymierzając kolejne dźwiękowe ciosy oparte na mocarnej grze Nilssen-Love'a. W trakcie występu odniosłem wrażenie, jakby bębniarz w kilku momentach inspirował się grą Igora Cavalery na albumie *Roots* Sepultury. Oczywiście pozostali członkowie grupy nie pozostawali w tyle – Ingebrigt Håker Flaten po mistrzowsku łączył punkową ekspresję z improwizacją, a Gustafsson, zmieniając co jakiś czas instrumenty, przewodził całości z pomocą swojego agresywnego, chropowatego tonu.

Można z całą pewnością stwierdzić, że publiczność otrzymała to, po co przyszła – nie sądzę by na sali był ktoś przypadkowy, a po minach słuchaczy wnioskuję, że podobało się zdecydowanej większości zebranych. Na koniec występu zespół zaskoczył mnie (i chyba nie tylko mnie) dość mocno, wychodząc poza formułę freejazzowego power trio, z którą są kojarzeni. Co prawda Joe McPhee nie pojawił się osobiście, ale to jemu Mats Gustafsson zadedykował ostatni utwór tego wieczoru – spokojny, zagrany bardzo oszczędnie, praktycznie na granicy słyszalności. Zasłuchany oczekiwałem, że machina za moment ruszy i ponownie przywali między oczy ścianą dźwięku. Ku mojemu zdziwieniu nic takiego nie nastąpiło. Muzycy pożegnali się i oklaskiwani zeszli ze sceny po bardzo dobrym występie z trochę nieoczekiwanym zakończeniem.

Mike Parker, Sławek Pezda, Frank Parker, fot. Piotr Banasik

Jazz na dopalaczach

Basia Gagnon
basiagagnon@gmail.com

Kraków, Pracownia Pod Baranami, 8 kwietnia 2016 r.

Mike Parker, kontrabasista i kompozytor rodem z Nowego Jorku, zadomowił się w Krakowie na dobre. Na muzycznej scenie za oceanem pojawił się w wieku siedemnastu lat grając funk, rock i jazz. Pojawiał się w nowojorskich klubach, na scenach Europy i Ameryki z muzykami tej rangi co: John Scofield, Chris Potter, Antonio Sánchez i Eric Harland. Grę na kontrabasie szlifował z takimi sławami jak Scott Colley, Reid Anderson czy Reuben Rogers. Po imponującej trasie jesienią 2015 roku (trzydzieści koncertów w sześciu krajach Europy, w ciągu trzydziestu sześciu dni) w Krakowie zaprezentował swój trzeci album *Alive Out There*, nagrany z **Frankiem Parkerem** na perkusji i **Sławkiem Pezdą** na saksofonie tenorowym.

Debiutancka płyta Parkera *Prelude* powstała jeszcze w Nowym Jorku. Ze zmienionym, polskim kwintetem Mike Parker's Unified Theory (Dawid Fortuna –perkusja, Bartek Prucnal – saksofon altowy, Sławek Pezda – saksofon tenorowy, Cyprian Baszyński – trąbka) nagrał świetnie przyjęte *Embrace The Wild*. *Alive Out There* to ascetyczna forma trio w nagraniach na żywo na ostatniej trasie.

„Wypracowaliśmy nasz styl (sound) podczas koncertów na żywo, więc płyta live jest tego naturalną konsekwencją. Nagranie studyjne daje możliwość wypracowania perfekcyjnego dźwięku, ale myślę, że to, co nas wyróżnia, to energia jaką tworzymy, biorąc pod uwagę, że są to tylko trzy akustyczne instrumenty. Nagranie na żywo najlepiej to oddaje, bez względu na niedoskonałości" – mówi lider.

Pracownia jest nowym dodatkiem do szacownej Piwnicy pod Baranami. Bardziej przestronna, z obszerniejszą sceną i zapleczem barowym (niestety czasem kolidującym dźwiękowo z koncertem), zapełniła się w piątkowy wieczór regularnymi bywalcami Piwnicy i fanami muzyki tego trio, które w Krakowie ma już swoją publiczność. Po statecznej wersji *Four in One* Monka na rozgrzewkę, trio pokazało pazur znaną już z poprzedniej płyty kompozycją Parkera *Rob Ford 4 pm*. Ten dynamiczny żart z chwytliwą frazą swoją nazwę zawdzięcza burmistrzowi, który gustuje w nielegalnych używkach, a jego wykonanie doskonale ten charakter oddawało – jazz na dopalaczach.

Siłą tego zespołu jest nie tylko bezsprzeczne doświadczenie każdego z muzyków (Frank Parker to weteran zespołu Kurta Ellinga, dwukrotnie nominowany do Grammy, Sławek Pezda ma już ugruntowaną pozycję na polskiej scenie nie tylko jazzowej), ale liczba zagranych wspólnie godzin. Ich warta uwagi płyta jest pełnokrwista, wbrew minimalistycznemu składowi. Brak instrumentu harmonicznego daje muzykom, porozumiewającym się bez zbędnych gestów, możliwość tworzenia różnorodności faktur i barw, przy zachowaniu harmonicznie otwartego brzmienia, a sama nazwa *Mike Parker's Trio Theory* odzwierciedla ambicje muzyczne lidera.

Po nastrojowej kompozycji stale z Parkerem współpracującego Brysona Barnesa *Unwritten*, zawył *Hermit the Dog* – dosłownie, w wykonaniu Pezdy, który ze swojego instrumentu wydobywa niebywałe dźwięki. Pierwszy set zakończyła *Arctica* – utwór otwierający płytę – zdecydowanie mój ulubiony. W tej przepięknej, nostalgicznej kompozycji Parkera, jak i w drugim utworze, zagranym po przerwie *Threadbare*, trio wymalowało całe spektrum, od rockowej drapieżności, przez klasyczną wrażliwość, zaskakujące faktury awangardy, aż do harmonicznej różnorodności nowoczesnego jazzu.

Parker ma wyobraźnię kompozytora i dojrzałość lidera, który potrafi zainspirować swoich partnerów do eksploracji wszelkich możliwych kierunków i badania granic własnych instrumentalnych możliwości. Sławek Pezda do charakterystycznego już ryku nosorożca dodał jedwabiste dźwięki indiańskich piszczałek i syrenę lotniskowca. Frank Parker bezbłędnie malował tło oryginalnymi, nienachalnymi sekwencjami rytmów, a po zapierających dech solówkach lśnił, jak Kobe Bryant po meczu. Warto wybrać się na koncert, a jeśli nie, to posłuchać tej płyty.

fot. Kuba Majerczyk

Piotr Baron, Jacek Niedziela-Meira, Frank Parker

Jazz na 100-lecie Mokotowa

Andrzej Kowalczyk
andrzej.kowalczyk@radiojazz.fm

Festiwal Jazz dobry nad Dolinką, Warszawa, Służewski Dom Kultury, 15-17 kwietnia 2016 r.

8 kwietnia 1916 roku gubernator warszawski – niemiecki generał Hans Hartwig von Beseler – podpisał dekret o przyłączeniu do Warszawy 82,1 km² podmiejskich terenów, w tym Mokotowa. To zupełnie niejazzowe wydarzenie sprzed stu lat stało się pretekstem do całkiem jazzowej celebracji okrągłego jubileuszu warszawskiego Mokotowa. Jazz jest przecież na Mokotowie stale obecny dzięki działaniom lokalnych domów kultury, Warszawskiego Towarzystwa Muzycznego, a także prężnie działającego w nowej siedzibie Narodowego Instytutu Audiowizualnego. Cieszyć może też to, że zarząd dzielnicy Mokotów zdecydował się na jazzową wersję obchodów stulecia.

W przygotowanie wydarzenia włączyła się Fundacja EuroJAZZ (do której należą JazzPRESS i RadioJAZZ.FM), która od samego początku swojego istnienia związana jest z tą dzielnicą. Oczywistym również był wybór Służewskiego Domu Kultury jako współorganizatora. Festiwal Jazz dobry nad Dolinką był kontynuacją cyklu koncertów organizowanych pod tą nazwą przez prezesa Fundacji EuroJAZZ Jerzego Szczerbakowa, właśnie w SDK. Ten dom kultury dysponuje obecnie obiektem nagrodzonym za projekt architektoniczny, nowoczesną salą koncertową, świetnym nagłoś-

Kazimierz Jonkisz

Maciej Adamczak

fot. Kuba Majerczyk

nieniem i oświetleniem, znakomitą infrastrukturą, w odróżnieniu od pamiętanych przez nieco starszych obecnie bywalców domów kultury paprotek, sosnowych boazerii i herbatek w szklankach na spodeczku.

Ze względu na kontekst festiwal nie był specjalistycznym wydarzeniem kierowanym do fanów jazzu, ale raczej jazzowym świętem, otwartym także dla tych, którzy jazzu na co dzień nie słuchają lub uważają za coś nieprzyjaznego. Dlatego – zgodnie z nazwą naszej fundacji – duży nacisk położony był na jego popularyzację. Służyły temu: wykład z historii jazzu prowadzony przez redaktora Rocha Sicińskiego, warsztaty jazzowe dla dzieci Marty Grzywacz-Bogusławskiej, a także seans kultowego *Noża w wodzie* z muzyką Komedy i potańcówka do muzyki swingowej, granej na żywo przez zespół **Wisła Hot 5**. Pojawił się również klasyczny element w postaci koncertu otwierającego festiwal – wystąpił zespół **Dixie Warsaw Jazzmen**. Jazzową warstwę wizualną zapewniała wystawa wykonanych przez Kubę Majerczyka okładek naszego magazynu.

Nie zabrakło oczywiście także tego, co w każdym jazzowym wydarzeniu najważniejsze: solidnej porcji jazzu na najwyższym poziomie. Moc emocji zapewniły dwa koncerty: **Heavy On Swing** i **Kazimierz Jonkisz Jazz Energy**.

Heavy on Swing to projekt **Pio-**

tra Barona, Jacka Niedzieli-Meiry i **Franka Parkera**. Klasyczne mainstreamowe jazzowe trio bez instrumentu harmonicznego, oparte na mistrzowskim wykonaniu i sile jazzowych standardów. Co prawda Jacek Niedziela-Meira w koncercie wziąć udziału nie mógł, ale godnie i skutecznie zastąpił go znakomity **Maciej Adamczak**. O samym Piotrze Baronie i Franku Parkerze nie ma co wspominać – wszak to mistrzowie gatunku i ta opinia w stu procentach się potwierdziła.

W nieco podobnej formule, bo bez fortepianu czy gitary, zagrał również zespół legendarnego perkusisty **Kazimierza Jonkisza**. Towarzyszyli mu **Borys Janczarski** i **Tomasz Grzegorski** na saksofonach oraz *Wojciech Pulcyn* na kontrabasie. Zespół w większości zaprezentował materiał z nominowanej do nagrody Fryderyk płyty *6 hours with Ronnie*. Sala widowiskowa Służewskiego Domu Kultury nie eksplodowała z emocji chyba tylko dlatego, że została solidnie zaprojektowana przez architektów i wykonana przez budowlańców. Wypełniona była tego wieczoru publicznością ponad miarę – widzowie zajmowali każdy skrawek wolnej przestrzeni, łącznie z podłogą, siedząc „po turecku" przed samą sceną.

Frekwencja przekraczająca pojemność sali oraz bisy po obydwu koncertach dowiodły, że dobry jazz może być przyjazny nawet dla mało wyrobionego odbiorcy. Mamy też dowód na to, że jazzowe wydarzenia godnie uświetni każde, nawet wydawałoby się niejazzowe święto.

Obydwa koncerty transmitowane były przez RadioJAZZ.FM. Słowa uznania należą się Jarkowi Regulskiemu, odpowiedzialnemu za realizację dźwiękową koncertów.

Włodzimierz Pulcyn, Piotr Baron

fot. Piotr Gruchała

Jorgos Skolias, Marcin Oleś i Bartłomiej Oleś

Wątki etniczne z pełnokrwistym jazzem

Cezary Ścibiorski
cezary.scibiorski@wp.pl

Warszawa, Studio Koncertowe Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego 16 kwietnia 2016 r.

Bracia Olesiowie od lat są bardzo dobrze zadomowieni na polskiej i światowej scenie jazzowej. Ich bogaty dorobek, zarówno koncertowy, jak i płytowy powstał we współpracy z takimi znakomitymi artystami jak: Theo Jörgensmann, David Murray, William Parker, Herb Robertson, Ken Vandermark, Hamid Drake, Brad Mehldau, Chris Speed czy Erik Friedlander. **Jorgos Skolias**, wokalista o znakomitej technice śpiewu, wywodzący się z polskiego rocka (grupa Krzak), niezwykle wszechstronny, czujący się równie dobrze w obszarze bluesa, jak i jazzu. Współpracował między innymi z zespołami: Dżem, Osjan i Tie Break i takimi muzykami jak: Tomasz Stańko, Tomasz Szukalski czy Zbigniew Namysłowski.

Poprzednia płyta tria Jorgos Skolias / Marcin Oleś / Bartłomiej Oleś, wydana przez For Tune pod tytułem *Sefardix*, uzyskała tytuł Folkowego Fonogramu Roku 2013. Z muzyką z kolejnej, nagranej już jako trio Sefardix i zatytułowanej *Maggid*, zawitali do Studia Koncertowego Polskiego Radia w sobotę, 16 kwietnia 2016 roku.

Z notki informującej o koncercie, można się dowiedzieć, że *Maggid* oznacza w judaizmie wędrownego kaznodzieję, przybliżającego słuchaczom nauki rabiniczne. Zgod-

nie z tym znaczeniem trio Sefardix oparło swoją muzykę na wątkach sefardyjskich, łącząc je niemniej z tekstami napisanymi i zaśpiewanymi w języku greckim. W pieśniach słychać też motywy islamskiej Afryki, bliskowschodnie, iberyjskie i bałkańskie. Jorgos Skolias wnosi tę dozę muzyki etnicznej, łącząc ją, w ramach Sefardix, z pełnokrwistym jazzem, o najwyższym poziomie europejskim, wykonywanym przez braci Olesiów.

Marcin Oleś, Jorgos Skolias, fot. Piotr Gruchała

Muzycy otworzyli występ utworem *Tin patridha mu echasa* (*Straciłem ojczyznę*). Kolejnym był *I aghapi* (*Miłość*). Utwór *Fovos* (*Strach*), rozpoczął Bartłomiej Oleś skupionym wstępem perkusji. Od utworu – *Kira Maro* (*Pani Mario*) – coraz bardziej słychać było, jak bracia, a także wokalista nabierają coraz więcej pewności siebie i coraz częściej pozwalają sobie na coraz dłuższe sola. Szczególnie porywające były niezwykle bogate melodycznie i jednocześnie wirtuozerskie improwizacje basisty, a także oszczędna, precyzyjna i równie muzykalna gra perkusisty. Na ich tle wokalizy Jorgosa Skoliasa zyskiwały jeszcze większej głębi i muzyka coraz bardziej rozgrzewała publiczność.

Kolejnym utworem był nieco dłuższy i bardzo bogaty w wyśmienite solówki *As ipothesume* (*Załóżmy*). Dalej, usłyszeliśmy *I pirkaja tis Thessalonikis* (*Pożar w Salonikach* – lub, jak przekomarzając się, zapowiadał Jorgos Skolias: *O pożarze w Salonikach*). Następnie muzycy zagrali *Bichail*, o którym wokalista powiedział, że to jest właśnie tytułowy *Maggid*, a na koniec zabrzmiał utwór *Esthir*. Pomiędzy utworami Jorgos Skolias, jak to ma w zwyczaju, umiejętne rozbawiał widownię.

Oczywiście, nie obyło się bez bisu, którym był utwór z poprzedniej płyty. Był to dobry koncert, który, być może przez przypadek, stanowił świetne zwieńczenie Record Store Day.

fot. Mieszko Czarnecki

Tomasz Stańko New York Quartet

Nowy Jork w Warszawie, Warszawa w Nowym Jorku

Katarzyna Słocińska
katarzyna.slocinska@gmail.com

Warszawa, Teatr Roma, 11 kwietnia 2016 r.

Powiedzieć, że zagrali mistrzowsko, to nic nie powiedzieć. Ale od początku.

Był poniedziałek 11 kwietnia. Krótko po godzinie 19.00 warszawski Teatr Muzyczny Roma po brzegi wypełnił się dźwiękami trąbki, fortepianu, kontrabasu i perkusji. Jazz w jednej z najlepszych możliwych odsłon zaprezentował nie kto inny jak **Tomasz Stańko**. Na scenie towarzyszyli mu pozostali muzycy tworzący **Tomasz Stańko New York Quartet**: **David Virelles**, **Reuben Rogers**, który całkiem niedawno zastąpił w kwartecie Thomasa Morgana i **Gerald Cleaver**.

Tłumnie (co chyba nikogo nie dziwi) zgromadzona publiczność miała okazję posłuchać przede wszystkim utworów z wydanego ponad trzy lata temu albumu *Wisława*. W programie koncertu pomiędzy kolejnymi melancholijnymi, poważnymi kompozycjami pojawiły się utwory energiczniejsze i szybsze. Słyszalne i zauważalne było świetne porozumienie między muzykami – wszystkie zagrane tego wieczoru utwory brzmiały bardzo spójnie i harmonijnie.

Szczerze przyznaję, że mam olbrzymią słabość do jazzu granego na żywo. Porównywalnie olbrzymia

fot. Mieszko Czarnecki

David Virelles, Reuben Rogers, Tomasz Stańko

Reuben Rogers, Gerald Cleaver

jest moja słabość do Tomasza Stańki. Siłą rzeczy więc koncert w stołecznej Romie uwiódł mnie od początku do końca. Zresztą nie tylko mnie, bo w foyer dało się słyszeć wiele pozytywnych komentarzy i zachwytów.

fot. Kuba Replewicz

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

fot. Konrad Żelazo

Szymon Mika, Ziv Ravitz, Max Mucha

Debiut (nie)widzialny

Krzysztof Komorek
donos_kulturalny@wp.pl

Łódź, Ciągoty i Tęsknoty, 2 kwietnia 2016 r.

31 marca ukazała się płyta **tria Szymona Miki** zatytułowana *Unseen*. Już dwa dni później mieliśmy okazję posłuchać tej muzyki po raz pierwszy na koncercie, a na miejsce premierowej prezentacji muzycy wybrali łódzkie Ciągoty i Tęsknoty.

Pierwszym sygnałem, że dzieje się coś niezwykłego, była kompozycja Szymona Miki *Black Sesame*. Wpadająca w ucho melodia, utwór z zadatkami na przebój. Potem komedowski temat z *Dziecka Rosemary*, który *wy*brzmiał w wersji zdecydowanie niekołysankowej. Muszę powiedzieć, że zawsze z drżeniem serca czekam na wynik porwania się na interpretację tak ograne-go tematu, jak wspomniana wyżej kompozycja. Trzeba mieć bardzo dobry pomysł, a trochę młodzieńczej śmiałości też nie zaszkodzi, żeby przedstawić słuchaczom swoją wersję tak popularnego utworu. Szymon Mika, jak się okazało, niebezpodstawnie rzucił się na głębo-

fot. Konrad Żelazo

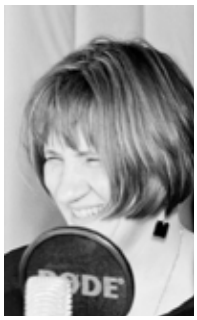
Szymon Mika, Max Mucha, Ziv Ravitz

ką wodę. *Rosemary's Lullaby* była jednym z mocniejszych punktów programu.

Melodyjne kompozycje, stanowcza i silna gra **Ziva Ravitza** na perkusji oraz kapitalne solówki **Maxa Muchy** dopełniły obrazu wieczoru. Koncert – podobnie jak płyta – zaczął się i zakończył dwoma wersjami tytułowego *Unseen*. Druga z nich, kończąca występ, z dynamicznym solowym intro perkusji, przypieczętowała decyzję o bisie. Muzycy pożegnali nas utworem Clifforda Browna. Wśród wykonywanych utworów pojawiły się także kompozycje nowe, spoza płyty. Czy oznacza to, że współpraca będzie kontynuowana? Oby, bowiem koncert jednoznacznie pokazał, że ze strony tego tria spodziewać się możemy naprawdę niezłej muzyki.

fot. Govert Driessen

Gdzie ikony ustępują miejsca nowym bohaterom



Małgorzata Smółka
malgorzata@mmusic.eu

Transition Festival, Utrecht, 26 marca 2016 r.

Transition Festival w Utrechcie to nowy pomysł MOJO na popularyzacje jazzu w Królestwie Niderlandów, we współpracy z North Sea Jazz i Tivoli Vredenburg. 26 marca odbyła się pierwsza edycja tego festiwalu i już tego dnia było wiadomo, że następna się odbędzie. Ustalono nawet datę! 7 kwietnia 2017 roku.

Od dłuższego czasu coraz częściej pojawiają się głosy, że największy holenderski festiwal – North Sea Jazz w Rotterdamie – z jazzem ma coraz mniej wspólnego. Dlatego Transition Festival w swoim założeniu ma promować JAZZ, w różnych jego odmianach. Organizatorzy piszą o założeniach festiwalu w ten sposób: „Jazz jest żywą materią. W nowym milenium obserwujemy zdecydowanie zmianę pokoleniowej warty. Ikony poprzedniego stulecia ustępują miejsca nowym bohaterom. To <<transition years>>".

Osobiście nie jestem wielką zwolenniczką festiwali. Szczególnie tych, których program zamyka się w tak zwanym „blokken sche-

ma". 25 zespołów, w sześciu salach, w ciągu ośmiu godzin. Dla zodiakalnych Wag, które mają problem z podjęciem decyzji, to prawdziwe wyzwanie. **Peter Brötzmann** (met **Eric Revis** & **Nasheet Waits**), **GoGo Penguin**, **Makaya McCraven**, **Sons of Kemet, De Beren Gieren**, **Broken Brass Ensemble**, **STUFF**, **Gary Bartz**, **Logan Richardson**, **King**, **Bachar Mar-Khalife**, **Teus Nobel Kwintet**, **Yuri Honing Quartet**, **Reinier Baas** & **Jesse van Ruller**, **Temko**, **Tom Beek Kwintet**, **Boi Akih**, **Ibrahim Maalouf**, **Avishai Cohen**, **Jungle by Night**, **Robert Glasper Experiment**, **Tord Gustavsen** i **Mark Guiliana**. I jak teraz wybrać? Ponieważ znalazłam się w Tivoli oficjalnie z ramienia JazzPRESSu, bardzo chciałam zobaczyć, usłyszeć jak najwięcej, aby ta relacja była jak najpełniejsza. Problem zaczął się już na początku, kiedy chciałam dotrzeć z piętra dziewiątego na parter, aby zobaczyć, chociaż część koncertu Marka Guiliana. Nie było szans przedrzeć się przez tłum „festiwalowiczów", stojących głównie w kilkunastometrowych kolejkach do wielu stoisk z jedzeniem i piciem. Obliczyłam, że zanim dotrę na parter i może szczęśliwie dostanę się do środka, będę musiała już wracać, aby zdążyć na kolejny koncert. Na dziewiątym piętrze. Postanowiłam cieszyć się wybranymi koncertami bez stresu i pośpiechu. I było warto!

Peter Brötzmann, Mark Guiliana, fot. Govert Driessen

Festiwal zaczął się koncertem uznanego holenderskiego saksofonisty **Yuri Honinga** i jego kwartetu. Ten bardzo utytułowany artysta promuje swoją płytę *Desire*, wydaną w 2015 roku. Jak sam Honing opowiada o tytułowej kompozycji, ilustruje ona to, czego pragniemy, a przynajmniej tak nam się wydaje, drogę do takiego spełnienia, która jednak takim spełnieniem się nie kończy. Przede wszystkim, jeśli chodzi o harmonię. Pragnienie zostaje… Paul Witteman, jeden z moich ulubionych muzycznych dziennikarzy w Niderlandach zażartował w roz-

Nasheet Waits, Joris Roelofs, fot. Govert Driessen

mowie z muzykiem, że komercyjnie jest to genialne zagranie. Zostawia się słuchacza głodnego, czekającego na zakończenie. Co może gwarantować sukces kolejnej płyty. Przynajmniej komercyjny. Do muzyki Honinga „przymierzałam się" wielokrotnie. I zawsze kończyło się tym samym. Nie zostawiała we mnie żadnego śladu. Nie ukrywam, jest piękna. W jego kwartecie grają rewelacyjni instrumentaliści (na przykład **Wolfert Brederode** na fortepianie) a mimo to.... Sala była wypełniona po brzegi, gorący aplauz, ale wychodząc, byłam absolutnie gotowa na kolejne doznanie. A było wyjątkowe.

Tord Gustavsen w trio z **Simin Tander** i **Jarle Vespestadem**, promujący najnowszy album *What Was Said* wydany przez ECM. Bardziej to przypominało medytacje, nabożeństwo niż koncert. Muzyki Torda nie da się pomylić z żadną inną. Jego kompozycje, sposób gry, mają coś tak unikalnego, wyjątkowego, że od pierwszych dźwięków wiadomo, kto zasiadł za klawiszami. Minimalizm, delikatność, perfekcjonizm, którego rezultatem jest PIĘKNO w najczystszej postaci. Gustavsen trzyma się tej samej zasady od wielu lat: „Quiet is a new loud".

Jerle, stały perkusista Torda, jest dla mnie absolutnym geniuszem, realizującym tą tezę perfekcyjnie. Obserwowanie jego gry jest tak niezwykle, że taki koncert mógłby dla mnie trwać godzinami. Każde dotknięcie, muśnięcie instrumentu jest dokładnie przemyślane. Żaden dźwięk nie jest przypadkowy. Każdy szmer słychać dokładnie tam, gdzie być powinien. Jerle nie jest po prostu perkusistą. On tworzy zupełnie nową jakość dźwięku. Według mnie prawdziwa magia. Simin Tander to wokalistka, mająca korzenie w Afganistanie i Niemczech. Znana niderlandzkiej publiczności z występów z własnym kwartetem oraz znanym trębaczem z Holandii – Ericiem Vloeimansem. Głęboki, krystalicznie czysty głos, szeptem porywający publiczność. Zdecydowanie lepiej brzmiąca w języku pashtu niż w angielskim. Według mnie, powin-

na śpiewać tylko w tym cudownie niezrozumiałym dla większości języku, zamiast lekko kaleczyć angielski. Osłabia to przekaz całego utworu. Ale poza tym – magia! Koncert Torda Gustavsena był cudownym przeżyciem. Rozmawiałam z tym muzykiem w czasie festiwalowego obiadu. Dobrą wiadomością jest, że ten genialny pianista ze swoim najnowszym projektem odwiedzi Warszawę w ramach festiwalu Warsaw Summer Jazz.

Niestety, dużo czasu na kontemplacje muzyki Torda po występie nie było, ponieważ bardzo chciałam zdążyć chociażby na końcówkę koncertu formacji Temko, czyli „współczesnej muzyki minimalistycznej". Tak panowie określają swoją twórczość. Co to oznacza? Nie do końca wiem. Myślę, że przy okazji zapytam ich o wyjaśnienie tego opisu. Mimo że muzycy tej formacji to niezwykle zdolni jazzmani, nie do końca zrozumiałam ich przekaz. Być może potrzeba do tego całego koncertu a nie tylko ostatnich trzech utworów.

Na dwa utwory udało mi się dosłownie „wściubić nos" do zapchanej sali głównej, gdzie grało trio Avishaia Cohena. Kilka dni przed festiwalem, oglądałam ich koncert na jazzowym kanale holenderskiego UPC i całą resztę tego występu mogłam sobie tylko wyobrazić. Ze względu na brak czasu i nieprzebrane tłumy, nie dotarłam na koncert Marka Guiliano, czego bardzo żałuję. To samo mogę napisać o koncertach **Nika Bärtscha** czy Logana Richardsona.

Manu Codjia, Yuri Honing, fot. Govert Driessen

Pozostanie w sali Cloud 9 było bardzo interesujące. Po Temko wystąpił tam niesamowity Bachar Mar-Khalifé. Ten multiinstrumentalista i wokalista pochodzący z Libanu, miesza jazz, folk, klasykę, elektronikę z bardzo wyrazistymi, zaangażowanymi tekstami. W Utrechcie wystąpił ze swoim trio: **Aleksander Angelov** – bas i **Dogan Poyraz** – perkusja. Niespełna osiemnastoletni perkusista z Turcji popisał się niesamowitą energią i umiejętnościami. Warto to nazwisko zapamiętać. Koncert był

porywający! Mocny głos o niezwykle interesującej barwie zabrał publiczność w pustynne bezkresy. Nie zabrakło odniesień do obecnej sytuacji politycznej w Europie.

Bachar podkreślał fakt, że on też jest uchodźcą. Już z francuskim paszportem co prawda, ale jednak. Po bisie i niegasnących brawach, wyszedł na scenę pożegnać się tymi słowami: „Salam alejkum! Chciałbym, żeby tych słów nie trzeba było się bać.". Sala odpowiedziała zgodnym chorem: „Alejkum salam". Piękny koncert. Z ważnym przesłaniem. Osoby, którym podobał się ten rodzaj muzyki, przeniosły się do sali Ronda na koncert Ibrahima Maaloufa, trębacza z Libanu, który okazał się być chyba największym wydarzeniem Transition 2015. Miejsca na sali nie było już pół godziny przed rozpoczęciem występu. Na mediach społecznościowych wśród moich znajomych, to właśnie ten koncert zdobył największe uznanie. I to nie przypadek, że na North Sea Jazz to właśnie Ibrahim Maalouf został wybrany Artist in Residence 2016. Ja mogłam sobie tylko pooglądać filmiki z koncertu na YouTubie. Kiedy dotarłam pod salę, drzwi były już dawno zamknięte.

Ogromną przyjemnością dla mnie był koncert mojego idola, gitarzysty, którego uwielbiam i podziwiam od lat – Jesse van Ruller. Tego wieczoru w duecie ze swoim uczniem (Jesse jest wykładowcą na konserwatorium w Amsterdamie) – Reinierem Baasem. Pięćdziesiąt minut czystego piękna i perfekcji. Dwóch niesamowitych gitarzystów siedziało sobie na ławeczce i wydobywało z instrumentów dźwięki nie z tego świata. Nie jestem zwolenniczką perfekcji w muzyce. Niebezpieczeństwo w tym takie, że zabraknie emocji. W grze Jessego jest wszystko. Wielokrotnie powtarzałam, że ten muzyk, niezależnie od składu, z którym występuje, zawsze jest sobą. Czy jest to akompaniament szalonego kabareciarza (Hans Teeuwen z rewelacyjnym zespołem The Painkillers), własnymi projektami, jako akompaniator i aranżer wokalistki Francien van Tuinen, której album *Muzyka* jest do tej pory jednym z moich ulubionych, czy w duecie ze znakomitym pianistą Bertem van den Brinkiem. Zawsze i wszędzie, Jesse van Ruller gra, jakby świat za chwilę miał się skończyć. Genialnie!

Moje wrażenia z pierwszej edycji Transition Festival w Utrechcie? Ogólnie pozytywnie, chociaż... No właśnie. Za kulisami widziałam znowu te same osoby. Czasami mam wrażenie, że w całej Holandii, wszystkie decyzje w sprawie jazzu podejmuje grono dosłownie kilku osób. Od lat tych samych. To oni kształtują muzyczną scenę w Niderlandach. To oni podejmują kluczowe decyzje. Bez ich pozwolenia nic na holenderski rynek się nie przeciśnie. To moje wrażenia, a więc niekoniecznie prawdziwe. Dla przeciętnego uczestnika tego wydarzenia, który nie zna tego środowiska od strony organizacyjnej, który poruszał się tylko w przestrzeni dla widowni, festiwal można uznać za zdecydowany sukces. A ja jestem już teraz bardzo ciekawa, jakie niespodzianki przygotują dla nas organizatorzy na 2017 rok.

ROZMOWY

fot. Kuba Majerczyk

Pulsarus, Organic Panic, Prophetic Fall, RhPlus, Torque Mechanics, Warsaw Improvisers Orchestra, Myriad Duo, Core6 – to nazwy grup, za którymi stoi, przeważnie w roli lidera, **Dominik Strycharski** – pionier, człowiek, który przeciera szlaki, również w jazzie. Nikt w polskim jazzie nie prowadzi tak bogatej jak on działalności kompozytorsko-wykonawczej dla teatrów. Nikt na świecie nie gra tak poważnie jazzu na flecie prostym. Jeśli natkniecie się na kogoś, kto mógłby się z nim równać na tym polu, dajcie znać.

Pomiędzy gadającym i martwym instrumentem

Piotr Wickowski
piotr.wickowski@radiojazz.fm

Piotr Wickowski: Zmieniła się sytuacja na rynku jazzowych flecistów prostych od czasu poprzedniej rozmowy z tobą dla JazzPRESSu (grudzień 2013)? Pojawiła się jakaś konkurencja czy nadal jesteś jedyny?

Dominik Strycharski: Są improwizujący fleciści, jak Angélica Castelló, która koncertowała niedawno w Pardon, To Tu, ale nie ma flecistów w jazzie pojmowanym jako muzyka groovowa, harmolodic, a nawet post-free. Nadal nie spotkałem ani jednego takiego flecisty. Jest pewien Francuz, który nauczył się na pamięć kilkunastu wirtuozerskich solówek Breckera i Metheny'ego. Jak go słuchasz, to się zastanawiasz, jak to jest możliwe... Zagrał to na flecie plastikowym, który kosztuje 100 zł. Zrobił coś, co jest przeciwieństwem jazzu – on nie ma żadnej barwy dźwięku, gra z nagraniami i brzmi jak syntezatorek. Znam kilku flecistów, którzy coś tam grywają, ale gdybyś ich posłuchał, zrozumiałbyś, że to żart, cyrk.

Mam nawet wrażenie, że fleciści prości grający muzykę improwizowaną, których słyszałem, w ogóle omijają szerokim łukiem najważniejsze zagadnienie, jakim jest brzmienie. A przecież ono samo w sobie coś mówi. Ciężko jest mi oglądać prezentacje firm fletowych. Pokazują, że mają flety nie do muzyki dawnej, barokowej, ale do folku i jazzu – co jest fajne – tylko jak dochodzimy do prezentacji

ich możliwości to... ręce opadają. Ci, którzy na nich grają, brzmią jak dzieciaki grające muzykę barokową. Grają standard jazzowy w taki sposób: „ta-tara--ta-ta-ta-ta". Naprawdę! Przerażające.

Dlaczego tak się dzieje? Dlaczego ten instrument jest tak okrutnie zaniedbywany?

W szkołach jest mnóstwo flecistów, którzy grają muzykę barokową i współczesną, ale oni w ogóle nie są uczeni brzmienia. Uczy się ich, że wystarczy zagrać słodko. I przez całe życie grają słodko. Muzyka barokowa stanowi 80 procent repertuaru flecistów i ona wymaga fenomenalnej, okrągłej barwy. Jak nagle wchodzą w jazz, robi się problem. Upłynęło sporo lat, zanim zrozumiałem, że muszę mieć brzmienie, że nie mogę grać po prostu tym samym dźwiękiem, którym gram muzykę współczesną, którym gram muzykę baroku.

Upłynęło sporo lat, zanim zrozumiałem, że muszę mieć brzmienie, że nie mogę grać po prostu tym samym dźwiękiem, którym gram muzykę współczesną, którym gram muzykę baroku

Przecież jak słucha się jazzowej trąbki, nawet z lat czterdziestych, na przykład Dizzy'ego Gillespiego, choć solówki są w konwencji, są melodyjne, to brzmienie instrumentu jest nie tylko słodkie, może być słodko-groźne. Albo jak Stan Getz gra na tenorze solówki do muzyki wykonywanej przez João Gilberto, to jego brzmienie nie jest tylko okrągłe, musi mieć element brudu, czegoś kwaśnego, żeby cała przestrzeń się zarysowała.

Tak, w przypadku innych instrumentów dętych w jazzie jest olbrzymia tradycja, rozwijana od dawna. Dlaczego taka nie powstała w przypadku fletu prostego?

W jazzie rzeczywiście nie ma takiej tradycji. Doczytałem się, że znaleziono jakieś dwa nagrania ragtime'ów z lat dwudziestych, na których jakiś wirtuoz gra na flecie sopranino. I to wszystko. W latach sześćdziesiątych wielu muzyków zaczęło sięgać po flet prosty i inne instrumenty ludowe, na fali etno, new wave. Był wśród nich nawet Keith Jarrett. Brali do ręki flet prosty, żeby zagrać kilka koślawych dźwięków, jako kolorystykę, i na tym się kończyło.

Nie wiem dlaczego tak jest. Może dlatego, że jest bardzo łatwo na flecie prostym zagrać w C-dur, tak jak robił to przez 20 lat Jacek Ostaszewski w Osjanie. Tylko żeby zagrać na flecie prostym jakąś skomplikowaną skalę, potrzebne jest potwornie wiele nauki. Okazuje się, że logika tego instrumentu upada. Stajemy przed przeszkodą – trzeba dużo zrozumieć, żeby ten instrument zaczął grać. Pracuję ciągle nad tym w swoim dzienniku muzycznym, który nagrywam codziennie.

Od 1 kwietnia 2015 roku.

Tak. Dzisiaj właśnie nagrywałem na flecie sopranowym 10 krótkich, 20-sekundowych studiów na flet, pomagających mi w badaniu jego brzmienia. Na flecie, tak samo jak na saksofonie, trzeba znaleźć takie miejsce, gdzie on gada i miejsce, gdzie jest martwy. Trzeba znaleźć, mimo że nie ma tradycji, nie ma nic. Jedynym wyjściem dla flecistów prostych pozostaje skorzystanie z doświadczeń flecistów poprzecznych, którzy swój instrument wyeksplorowali. To jednak nie jest mój sposób, bo ja słucham innych instrumentów – saksofonu.

Dlaczego nie chcesz korzystać z doświadczeń flecistów poprzecznych?

Flet poprzeczny mnie nie interesuje, bo brzmieniowo jest za miękkim instrumentem. Może ktoś się nie zgodzić, pogniewać...

Może nie usłyszałeś jeszcze takiego, który miałby brzmienie, jakie chciałbyś usłyszeć?

Tak. Jedynym flecistą, którego gra mi się podobała, był Thomas Chapin. Ale on grał też na saksofonie. On jest dobrym przykładem. Grał dużo na flecie, ale kiedy potrzebował innej ekspresji, brał saksofon altowy. A więc nie chodziło mu o wykorzystanie pełnych możliwości fletu, nie skupiał się na tym.

fot. Barbara Adamek

Flet prosty i poprzeczny mają podobny sposób zadęcia i inne wspólne cechy, ale mają też wiele różnic. Flet prosty może być bardzo brutalny brzmieniowo.

Pierwotny?

Pierwotny, prymitywny.

Flet poprzeczny jest za bardzo skonwencjonalizowany?

fot. Barbara Adamek

ze Zbigniewem Kozerą

Ciężko mu z tego wyjść. Ciężko na flecie poprzecznym zagrać rubasznie, kwadratowo. To jest instrument, który jest zaokrąglony, a ja tego nienawidzę, moje podejście jest inne. Wolę mieć instrument, który jest na dzień dobry dość brutalny brzmieniowo i potem szukać tej okrągłości, niż mieć okrągły instrument i potem nic nie móc zrobić. Tak jak jest z saksofonem: tenor czy alt – tak naprawdę jest wrzeszczącą rurą, która, jak ją ogarniesz, jest fenomenalna. Mam niektóre flety proste, przycięte, poprawione przeze mnie, które są bardzo brutalne brzmieniowo. Dopiero moja praca powoduje, że one śpiewają. Fletowi prostemu bardzo szkodzą firmy, które je produkują, promujące ich wizerunek.

W jaki sposób?

Nie będę wymieniał nazw, podam przykład. Ostatnio jedna firma opublikowała wideo promocyjne swojego fletu elektro-akustycznego, który ma wbudowany mikrofon – super rozwiązanie. Promowali ten produkt za pomocą zespołu grającego coś w rodzaju jarmarcznego folku, taki niby nowoczesny folk, muzyka przaśna jak disco polo, coś strasznego. Nie pomaga się w ten sposób temu instrumentowi, tylko utrwala się w ludziach przekonanie, że flet jest instrumentem do tanich, dziecinnych, zabawkowych rozwiązań. Co jest nieprawdą.

I pomyśleć, że tak zinfantylizowany został jeden z najstarszych instrumentów w dziejach ludzkości. Chyba się nie mylę – pewnie dałoby się znaleźć pierwowzory fletów prostych już u ludzi pierwotnych?

Tak, znaleziono flety mające po 10 tysięcy lat, różne ich odmiany. Flet prosty zresztą jest pierwszym instrumentem europejskim, który przywędrował z Chin lub Japonii. Był też pierwszym instrumentem europejskim, który uzyskał – można tak powiedzieć – pewną dojrzałość konstrukcyjną, umożliwiającą mu wirtuozerskie granie muzyki solowej. Ciekawe, że flet prosty z XVI wieku ma dwie i pół oktawy, jest prawie całkowicie chromatyczny i można na nim dzisiaj zagrać wszystko. Skrzypce wtedy raczkowały, nie było obojów, klarnetów, nie było jeszcze fletu bocznego.

Czujesz się jak człowiek, który może odkryć ten instrument dla jazzu? Zapoczątkować nową, fantastyczną gałąź instrumentalną w jazzie?

Bardzo bym tego chciał.

Może się też okazać, że twoje próby będą tylko eksperymentem, który za kilkaset lat zostanie odkryty jako ciekawostka przez jakiegoś historyka... Masz pomysł, jak przekonać ludzi do tego instrumentu?

Nie wiem, jak przekonać. Nie wiem nawet, czy chcę przekonywać ludzi. Mam wrażenie, że jeżeli moja muzyka rozszerzy swój zasięg, aż przebije się do świadomości społecznej, powszechnej, to ten instrument stanie się równoprawnym, a nie jakimś... dziwnym. Nie chcę, żeby ten instrument był traktowany jako ten dziwny. Niczym, za przeproszeniem, klawesyn w jazzie. Klawesyn to cudowny instrument, ale dynamicznie nie wszystko jest w stanie zrealizować. Uważam, że flet prosty jest instrumentem, który brzmieniowo działa, po prostu działa. Właściwie nie ma takiego pytania: „Dlaczego ten instrument?" Nie, ten instrument jest genetycznie wpisany w tę muzykę. Chciałbym, żeby przestał być postrzegany jako dziwoląg.

Na flecie, tak samo jak na saksofonie, trzeba znaleźć takie miejsce, gdzie on gada i miejsce, gdzie jest martwy

Z jednej strony możesz być pionierem, z drugiej działasz w próżni. Brak tradycji, brak wymiany informacji, konkurencji. Masz problemy z motywacją z tego powodu?

Na pewno ludzie chcą się czuć częścią jakiejś grupy. Pianiści jazzowi spotykają się, rozmawiają. Saksofoniści spotykają się, słuchają swojego soundu, nawet jeżeli nie rozmawiają, to myślą o tym. Tomek Dąbrowski zrobił projekt z trzema trąbkami – trzy konteksty tego samego instrumentu, rewelacja. Dla mnie nie ma takiego spotkania, ale z drugiej strony nie czuję się jak w próżni, bo muzykę traktuję globalnie. Myślę, co mogę wydobyć z mojego instrumentu, żeby działało. Jak na razie mnie to motywuje. Znajduję konteksty, jak w przypadku *Czôczkò*, w których ten instrument ma prawo istnieć. Uważam, że ta płyta nie brzmi dziwacznie przez flet.

Tak. Słychać, że flet odgrywa na niej ważną rolę i na pewno jest równoprawnym instrumentem.

Kontekstów nie brakuje. Mam już za sobą czas frustracji, zastanawiania się, kiedy nie wiedziałem, jak chcę grać. Teraz już wiem, co chcę grać, jak chcę grać i wydaje mi się, że to zaczyna być przekonywujące brzmieniowo.

Z graniem na tym instrumencie wiąże się też chyba kolekcjonowanie fletów różnego rodzaju, z różnych stron świata. Zauważyłem, że na koncertach

masz zawsze przy sobie sporą ich ilość, różnych wielkości i różnie brzmiących.

Tak, mam ich więcej na koncertach. Z kolekcjonowaniem to bym nie przesadzał, bo prawdziwe kolekcjonowanie wymaga dużej energii i czasu.

Masz na myśli poszukiwanie różnych egzemplarzy na drugim końcu świata?

Tak, prawdziwy kolekcjoner poszukuje ich ciągle. Ja nie kolekcjonuję, mam tylko siedem instrumentów z różnych stron świata. Część z nich to tanie instrumenty z ulicy, które też są super. Wacław Zimpel przywiózł mi niedawno flet, o którym marzyłem, a na którym jeszcze nie potrafię grać – algozę – jeden z najsłynniejszych fletów. Gra się na nim oddechem okrężnym, jest podwójny, wziął się z muzyki hinduskiej (*gra kilka dźwięków*). To jest najtrudniejszy flet do zagrania. Dzięki temu, że to jest flet prosty, a nie boczny, możesz dwa na raz do gęby włożyć. Fleciści algozowi potrafią robić tak, że inna siła powietrza idzie w ten jeden i jednocześnie inna w drugi. Językiem oddzielają te instrumenty, coś niesamowitego. Instrument totalny.

Właściwie nie ma pytania: „Dlaczego ten instrument?" Nie, ten instrument jest genetycznie wpisany w tę muzykę

Czyli podchodzisz do ich gromadzenia czysto użytkowo – masz te, których potrzebujesz?

Tak, te których potrzebuję, które używam. Te, które mam, inspirują mnie. Na przykład ten jest fenomenem – uwspółcześniony flet ukraiński, który normalnie ma sześć otworów, a ten egzemplarz ma kilkanaście i ma całą skalę, ponad dwie oktawy chromatycznie, można na nim zagrać wszystko. Takie flety były produkowane w całej Ukrainie, są tam mistrzowie tego instrumentu. Posłuchaj różnicy między tym instrumentem i fletem barokowym, plastikowym (*gra tę samą frazę najpierw na flecie barokowym, a następnie ukraińskim*). Flet barokowy ma piękny, słodki, okrągły dźwięk.

W ukraińskim słychać rubaszność.

Instrumenty ludowe zupełnie inaczej brzmią. Słychać brud, syf. Mam kilka fletów ludowych i profesjonalne w różnych rozmiarach. Dlatego zbiera się te instrumenty, w różnych rozmiarach, żeby mieć całą skalę. Tak jak Coltrane w pewnym momencie potrzebował sopranu i niektóre utwory grał tylko na sopranie. Technika gry na różnych fletach jest teoretycznie taka sama, chwyty są prawie identyczne, gorzej z dmuchaniem.

Domyślam się, skoro nawet, jak mówiłeś, znaczenie ma ułożenie języka. Pewnie, żeby w pełni opanować te różne instrumenty, powinieneś pojechać do krajów ich

fot. Barbara Adamek

pochodzenia i na miejscu uczyć się od mistrzów.

Tak, żeby na nich grać, powinienem wyjechać na dwa miesiące.

Może na całe życie?

Tak, niektórzy uważają, że trzeba się na nich uczyć przez całe życie.

Poszukujesz dalej kolejnych fletów czy masz już wszystkie, których potrzebujesz? A może w miarę zajmowania się nimi, drążenia tematu pojawia się potrzeba posiadania kolejnych, potrzebnych do realizacji nowych pomysłów?

Dokładnie, ciągle drążę temat. Tym bardziej, że w ostatnich 20 latach nastąpiła niesamowita eksplozja fletu prostego, współczesnego. Warto wiedzieć, że flet prosty wrócił na rynek na początku XX wieku za sprawą Arnolda Dolmetscha, brytyjskiego muzyka, a potem konstruktora instrumentów, który zajął się też produkcją fletów prostych. Przede wszystkim on przywrócił ten instrument dla muzyki dawnej. Przed nim muzykę dawną grano na flecie poprzecznym. Dolmetsch zlecił też skomponowanie kilkudziesięciu utworów na flet prosty. Stało się to po ponad stuletniej przerwie, kiedy o tym instrumencie w ogóle zapomniano. A 20 lat temu fleciści zaczęli mieć dosyć ograniczeń instrumentu barokowego, firmy zaczęły dla nich szukać nowych rozwiązań, aż weszły na rynek pierwsze flety współczesne.

Czyli mamy duży postęp od strony konstrukcyjno-produkcyjnej, za którym nie idzie postęp w dziedzinie wykonywania muzyki na tym instrumencie?

Jest duży postęp konstrukcyjny. Jest też eksplozja wykonawcza w muzyce poważnej, tylko w jazzie nic się nie dzieje.

Czy flet jest dla ciebie instrumentem bazowym przy komponowaniu? Zaczynasz tworzenie swojej muzyki od niego?

Nie, kocham flet, ale nie zawsze zaczynam komponowanie od niego. Nawet chyba nie chciałbym, żeby tak było. Oczywiście jest bardzo wiele rzeczy, które napisałem specjalnie na flet: aranżacje *Czôczkò*, kiedyś dla Pulsarusa, na płytę solo, czyli Dolphy i ja (przygotowywana do wydania płyta na flet solo będzie zawierać kompozycje Erica Dolphy'ego – przyp. red.). Natomiast muzyka, która jest w dziennikach, zawiera tylko trochę fletu, ale większość nie jest z fletem związana. Ja nie postrzegam się tylko jako instrumentalistę-kompozytora, tylko jako twórcę muzyki, który odcina się od instrumentów. Komponując, muszę się odcinać od instrumentów. Używam fortepianu, ale często tworzę muzykę z sampli.

Komputer jako narzędzie kompozytorskie?

Tak, bardzo często używam komputera. Dużo jest u mnie obrabiania muzyki, co mnie cieszy, bo nie chciałbym być tylko analogowy. Zresztą nie chciałbym być też tylko cyfrowy. Lubię, kiedy moja muzyka przepływa między tymi dwoma światami.

W przywoływanej już przeze mnie rozmowie, publikowanej przez JazzPRESS, przyznałeś się, że zaniedbałeś swoją działalność wykonawczą i solową na rzecz komponowania do teatru. Obserwując jednak twoją dużą, w dalszym ciągu, aktywność na tym polu, można dojść do wniosku, że nadal jest ona niemal głównym nurtem, w którym na co dzień się realizujesz.

Tak, ciągle mam mnóstwo pracy dla teatrów.

Pewnie za niedługo dojdziesz do setki pozycji skomponowanych do spektakli teatralnych? Nikt z polskich jazzmanów nie działa w teatrze na taką skalę.

Zazwyczaj pracuję w teatrze jako ktoś, kto przynosi swoją wizję dźwięku, muzyki i jakiegoś w niej przekazu

W sumie było już chyba z 80 spektakli z moją muzyką. Teraz mam na głowie dwie premiery, po wakacjach pewnie kolejne, w tym roku były już trzy. To się nie zmieni prędko, dlatego że ciągle chcę działać na tym polu, tym bardziej, że ta działalność daje mi całkiem niezły chleb, a poza tym jest ciągle inspirująca. Mam na myśli również wykorzystanie fletu, bo w kilku produkcjach już go użyłem i zamierzam używać w kolejnych. Muzyka teatralna jest bardzo ciekawą dziedziną, zmusza do ciekawego myśle-

nia o dźwięku, sprawia, że zajmuję się sound designem, montażem.

Czy nie jest jednak bardzo ulotną dziedziną twórczości? Większość tej muzyki funkcjonuje tylko wraz ze spektaklami, które są grane przez pewien krótki czas, w jednym teatrze.

Absolutnie. Jest tak, jak mówisz.

Nie żałujesz, że jej zasięg jest tak ograniczony?

Trochę tego szkoda.

A gdyby wszystko to nagrywać i wydać kiedyś w jakimś ogromnym, wielopłytowym boksie?

Mam zamiar wydać swoją muzykę teatralną. Tylko nie w jakiejś olbrzymiej ilości. Raczej będę przycinał, robił edycję, wybierał najciekawsze. Mam w tej dziedzinie też dziesiątki piosenek na koncie.

Komponujesz też muzykę do spektakli muzycznych?

Tak, właśnie pracuję nad kolejnymi. Tworzę normalne piosenki: zwrotki, refren. Ale dużo robię też dla teatrów muzyki noise, eksperymentalnej, przestrzeni dźwiękowych. To rzeczywiście znika, dlatego chcę coś z niej wydać. Choć pracuję jednocześnie nad

fot. Barbara Adamek

rzeczami nieteatralnymi i je chcę wydać bardziej. Jak na przykład moją płytę na flet solo z muzyką Dolphy'ego.

Mówisz już o niej od dłuższego czasu, ale ciągle nie ma jej na rynku.

Będzie już wkrótce. Materiał jest gotowy, wciąż go przesłuchuję i zastanawiam się, co ostatecznie opublikować.

Muzyka teatralna chyba też jest w sporej części muzyką wykonywaną przez ciebie samodzielnie? Nagrywasz ją też z zespołami, innymi muzykami?

Okazjonalnie wykorzystuję innych muzyków do pewnych partii, których nie jestem z stanie zagrać, na przykład gitary. W 90 procentach jednak jest to muzyka od początku do końca stworzona i nagrana przeze mnie. Wykorzystuję przy tym bardzo moje umiejętności fletowe, ale mogę się też kompletnie od fletu odkleić. Bywam wokalistą, mnóstwo rzeczy zaśpiewałem. Robiłem też w ubiegłym roku słuchowisko – super zajęcie.
Przez osiem lat nauczyłem się tego fachu kompletnie, włącznie z nagrywaniem, obrabianiem dźwięku, produkcją, miksem, masteringiem. Co wykorzystuję w swojej twórczości pozateatralnej. Od strony produkcyjnej wykonałem w całości płytę *Czôczkò*, odpowiadałem za miks płyty To Tu Orchestry (*Nature Moves*), *Prophetic Fall* (trio – Dominik Strycharski, Ksawery Wójciński, Paweł Szpura). Przy okazji odkryłem swoją pasję do sprzętu i produkowania muzyki.

Czy, poza produkcją, doświadczenia z pracy nad muzyką teatralną przydają się do pozateatralnej twórczości autorskiej?

W teatrze też jestem autorem, jestem zapraszany jako twórca, który ma zostawić swoje piętno w spektaklu. Nie zdarzyło mi się jeszcze współpracować z reżyserami, którzy traktowaliby przygotowywaną przez mnie muzykę ściśle użytkowo. Zazwyczaj pracuję jako ktoś, kto przynosi swoją wizję dźwięku, muzyki i jakiegoś w niej przekazu. Efektem pracy w teatrze jest to, że w nagrywanych przeze mnie codziennie dziennikach muzycznych częściej pojawiają się elementy z narracji teatralnej niż z jazzowej czy z improwizacji.

Czyli nie przenosisz tych doświadczeń na jazz? Choć zdarzył ci się kiedyś koncert w Pardon, To Tu, podczas którego śpiewałeś Niemena, raczej nie wykorzystujesz chociażby swoich doświadczeń wokalnych?

Granie do spektakli na żywo bywa bardziej satysfakcjonujące niż granie koncertów. Oczywiście jeśli grasz swoją muzykę, którą lubisz

Tak, jeszcze nie śpiewam. Chociaż w pierwszym Pulsarusie, jeszcze z Piotrem Rachoniem i Jakubem Rutkowskim, w połowie mieliśmy repertuar piosenkowy. Tuż przed nagraniem płyty zdecydowałem się, że wyrzucę te piosenki z repertuaru i zespół będzie tylko instrumentalny. Natomiast na koncertach te piosenki dalej się pojawiały. Czyli największe przenikanie wpływów z teatru było w czasie działalności Pulsarusa.

Ale śpiewałem jeszcze wcześniej – w pierwszych zespołach, w których działałem na samym początku, na Śląsku.

Jaki gatunek uprawialiście? Punk?

Koledzy grali punka, ja raczej bliżej tych, co grali hardcore, bluesa. Chociaż grałem też na flecie z elektroniką, przez pół roku, w hardcore'owo-punkowym zespole Czosnek. Ale głównie udzielałem się w grupach grających totalną awangardę, bardzo brutalną.

Stawiasz sobie barierę, która odgradza twoje działania w teatrze od działalności, na przykład w duecie Myriad, który tworzysz z Rafałem Mazurem? A jeśli tak, to dlaczego?

Nie stawiam na siłę takiej bariery, ona sama po prostu istnieje. Duet z Rafałem Mazurem jest tego dobrym przykładem. Gramy improwizowaną muzykę chwili, otwartą, będącą strumieniem. W muzyce teatralnej natomiast nie ma strumienia, jest esencja.

Improwizację można chyba też wykorzystać, tworząc muzykę do spektakli?

Zgadza się, nie mam z tym problemu.

fot. Barbara Adamek

Zdarzają ci się takie spektakle, do których muzykę wyimprowizowałeś?

Tak, zdarzały się takie spektakle, gdzie było dużo improwizacji lub muzyka wynikała z mojej improwizacji.

A w odwrotnym kierunku, z jazzu do teatru jest przenikanie?

W teatrze czasami wykorzystuję doświadczenia z muzyki noise, muzyki eksperymentalnej, elektroniki, z jazzu akurat najmniej. Jakoś ten jazz nie do końca sprawdza się w teatrze.

Rozumiem, nie za bardzo funkcjonuje w takim kontekście?

Tak, w takim kontekście nie za bardzo...

Skoro mowa o kontekście. Nie obawiasz się, że jego brak, czyli funkcjonowanie poza teatrem, z czasem może się stać dla ciebie problemem? Działanie w dużej mierze w kontekście słowa, plastyki, ruchu może z jednej strony motywować do kolejnych działań w teatrze i z drugiej rozleniwiać, jeżeli przychodzi do tworzenia poza nim.

Mnie to nie rozluźnia, wprost przeciwnie. Właśnie komponowanie w kontekście jest najtrudniejsze, bo nie wiesz do końca, czy się sprawdzisz, czy zostanie kupione to, co zrobiłeś. Możesz bardzo się pomylić, bardzo pogubić, może się okazać, że twoje pomysły w ogóle nie działają w spektaklu. Taka sytuacja jest znacznie bardziej stresowa, wymaga wykazania się dużą inwencją. Przy jednoczesnej pełnej wolności, umożliwiającej wykonanie dowolnej wolty. A później ktoś to bierze lub nie.

Jasne, to na pewno nie jest łatwe zadanie. Zastanawiam się tylko, czy jako poważny kompozytor teatralny z czasem nie staniesz przed problemem pustej głowy, kiedy będziesz chciał stworzyć, na przykład coś nowego dla Pulsarusa, zupełnie bez kontekstu teatralnego.

Nie obawiam się tego, bo mam taki system pracy, że pracuję zawczasu. Mam masę muzyki wymyślonej wcześniej, po to też jest ten dziennik, w którym ja sobie hoduję...

Zawsze możesz wyciągnąć coś z tak zwanej szuflady?

Nawet nie z szuflady. Hoduję idee, pomysły. W tym dzienniku nie chodzi o gotowe wielkie dzieła, tylko raczej o ciągłą pracę, wymyślanie. I jak przychodzi zlecenie na Pulsarusa, masz 100 pomysłów, które sobie wcześniej przetestowałeś. Nigdy nie mam takiej pustki w głowie. Może nie byłbym w stanie skomponować w sekundę muzyki na całą płytę, ale jak na przykład kiedyś myślałem o kolejnym Pulsarusie, to już właściwie wiedziałem, jak ta muzyka miałaby wyglądać, w 100 procentach. Wiem, jakiej kompozycji bym chciał, moje pomysły wybiegają w przód.

Trudne jest pogodzenie obu obszarów działalności pod względem czasowym?

Tak, to jest bardzo trudne. Na szczęście nie traktuję teatru jako tylko zarobkowej twórczości, nigdy też nie zdarzyła mi się produkcja, którą chciałbym rzucić, bo była tak do dupy. Raz tylko zrezygnowałem, ale z powodu braku czasu, wtedy już nic nie byłem w stanie wcisnąć. Rzeczywiście praca w teatrze utrudnia zorganizowanie trasy koncertowej, utrudnia prowadzenie marketingu swojej działalności jazzowej. Mam świadomość, że kiedyś to się musi przechylić na którąś stronę.

Zdarzają się spektakle, do których grasz muzykę na żywo?

Tak, mam teraz dwa takie spektakle. Staram się takich spektakli nie mnożyć, bo taka sytuacja bardzo mnie wiąże na pewien czas. Z drugiej strony daje stały miesięczny dochód. Poza tym granie do spektakli na żywo bywa bardziej satysfakcjonujące niż granie koncertów. Oczywiście jeśli grasz swoją muzykę, którą lubisz.

Jest też pewnie niemała, stała publiczność?

Tak, na widowni teatralnej zawsze mam dwa – trzy razy więcej widzów niż na koncercie.

Pracując dla teatru jesteś też jego miłośnikiem? Byłeś nim wcześniej zainteresowany, zanim zająłeś się tą dziedziną komponowania?

Tak, nawet chciałem być aktorem, jeszcze zanim zostałem muzykiem.

Na początku był podobno, w twoim przypadku, kabaret.

Tak, kabarecik domowy, a dopiero potem zaczęła się muzyka i następnie teatr tańca. Jeszcze przed przeprowadzką do Warszawy, od 1998 współpracowałem z niezależnym teatrem warszawskim Bretoncaffe i to w nim rozpoczęła się moja mocna edukacja teatralna.

Występowałeś w spektaklach Bretoncaffe?

Tak, jako muzyk, trochę jako aktor eksperymentalny. Mnóstwo się nauczyłem przy spektaklach Bretoncaffe. Tamte doświadczenia bardzo pomagają mi w obecnej pracy dla teatrów.

Jakie było pierwsze zlecenie z instytucjonalnego teatru na muzykę twojego autorstwa?

Od Michała Zadary, z Teatru Starego w Krakowie.

Skoro uporałeś się z tak poważną robotą na następne nie musiałeś pewnie długo czekać?

Tak, następne pojawiały się jak domino.

Masz jakieś ulubione typy sztuk, do których komponujesz? Unikasz jakichś gatunków?

Unikam teatru stricte komercyjnego, tak samo jak unikam pewnych gatunków muzyki, jak unikam muzyki z radia RMF. Poza tym nie mam nic przeciwko różnego rodzaju sztukom. Może być Fredro, może być współczesny dramat.

Możemy spodziewać się jakiejś nowej twojej muzyki, poza zapowiadaną od dłuższego czasu płytą na flet solo?

Tak, myślę o kolejnej, z polską muzyką ludową. Jej nagranie będzie poprzedzone solidnym researchem w terenie. Chciałbym przejechać się po Polsce w poszukiwaniu szczątków muzyki ludowej na flet. Może uda mi się dotrzeć do jakichś flecistów, którzy gdzieś grają w terenie. Bardzo niewiele słyszałem ludowej muzyki polskiej wykonywanej na flecie. Myślę, że mogłoby być duże zainteresowanie takim materiałem w Polsce.

fot. Bartłomiej Krężołek

Szymon Mika – Grand Prix Indywidualność Jazzowa 2012 (Jazz nad Odrą), pierwsza Nagroda Międzynarodowego Konkursu Gitarowego im. Jarka Śmietany (2015), laureat wielu innych konkursów. Właśnie wrócił z trasy z Zivem Ravitzem (perkusja) i Maxem Muchą (kontrabas), podczas której promował swoją pierwszą w pełni autorską płytę *Unseen*, wydaną nakładem słowackiej wytwórni Hevhetia.

Wszystko, co robię, jest po to, żeby tworzyć muzykę

Basia Gagnon
basiagagnon@gmail.com

Basia Gagnon: Ze wszystkich możliwych zawodów wybrałeś chyba najtrudniejszy – jazz to ciężki kawałek chleba, gitarzystów jazzowych jest sporo i często nie są traktowani poważnie – ale chyba nie żałujesz?

Szymon Mika: Po naszym ostatnim koncercie w Łodzi Tomek Wolski, manager klubu Ciągoty i Tęsknoty, powiedział, że podziwia naszą determinację. Dla mnie to był naturalny wybór. Mój ojciec również gra i zawsze przysłuchiwałem się

jakimś zespołom na żywo. Już jako czterolatka ciągnęło mnie do perkusji. Pewnego razu usiadłem do bębnów i podobno od razu zacząłem nieźle grać. W wieku pięciu lat zagrałem pierwszy koncert.

To ciekawe. Wielu muzyków, z którymi rozmawiałam, ma wśród swoich doświadczeń grę na perkusji, a - jak wiadomo – to sedno każdego dobrego zespołu. Nie bez powodu najwięcej koncertów grasz z Piotrem Budniakiem. Dlaczego jednak wybrałeś gitarę?

Myślę, że jazzu nie można się nauczyć, ale bardzo dużo dają spotkania z mistrzami

Rytm w tej muzyce jest najważniejszy, pojawia się w różnej postaci, w zależności od kierunku, ale to istota jazzu. Dopiero jako nastolatek zainteresowałem się gitarą. Najpierw grałem sam, potem w szkole muzycznej. Zaczynałem od klasyki, podobało mi się też flamenco, ale w domu zawsze słuchałem jazzu i stopniowo do tego wróciłem.

Pamiętasz swoje pierwsze jazzowe inspiracje?

Wielkie wrażenie zrobił na mnie Michel Petrucciani. Obejrzałem wideo z jego nagraniami. Było dla mnie niesamowite, że ktoś tak małej postury tworzy tak wielką muzykę. Jako dziecko bardzo lubiłem *Children of Sanchez* (Chuck Mangione, 1978 – przyp. red.). Słuchałem też płyty *Freedom In The Groove* Joshuy Redmana, tuż po jej premierze w roku 1996.

Miałeś wtedy... pięć lat!

Tak. Kiedy wróciłem do niej po latach, okazało się, że znam wszystkie te dźwięki. Słuchałem też Ala di Meoli, byłem pod wrażeniem jego techniki. Myślę, że jazzu nie można się nauczyć, ale bardzo dużo dają spotkania z mistrzami. Na przykład w zeszłym roku miałem lekcję z Nelsonem Verasem. Jestem jego wielkim fanem.

Czy możesz spróbować wytłumaczyć, co takiego jest w jego grze?

To coś, czego nie da się nazwać i o czym chciałem opowiedzieć przy okazji mojej ostatniej płyty – *Unseen*. Pierwszy raz usłyszałem go z Adamem Pierończykiem w projekcie *Komeda*, w krakowskim, już nieistniejącym, klubie Lizard King. Miałem wrażenie, że od dawna nie słyszałem na żywo gitary jazzowej, która by mnie tak urzekła, byłem tym występem absolutnie poruszony. Później udało mi się z nim spotkać i zagrać, tuż przed koncertem projektu *Migratory Poets* Adama Pierończyka w Krakowie. Oczywiście technika jest ważna, ale oprócz tego Nelson ma świetne brzmienie, timing, wybiera piękne dźwięki i akordy. Wszystko mi się w nim podoba!

Między innymi takie spotkania pomogły mi wyzbyć się pewnego kompleksu, wynikającego ze stereotypów krążących wokół gitarzystów jazzowych.

Kiedyś dużo się nad tym zastanawiałem: dlaczego mają nienajlepszą opinię, bardzo często niesłusznie? Zresztą jest wielu muzyków, którzy nie tylko nie lekceważą gitary, ale wręcz bardzo ją cenią. Chociażby Cassandra Wilson czy Sonny Rollins, który grywa głównie z gitarzystami zamiast pianistów.

Z instrumentów harmonicznych gitara wydaje się być mniej ekspansywna od fortepianu.

Tak, chociaż jest wielu pianistów, którzy potrafią grać powściągliwie, zostawiać więcej przestrzeni. W końcu zrozumiałem, że nie liczy się instrument, tylko człowiek – i to mnie tak naprawdę tylko zmotywowało do większej pracy.

To słychać w twojej muzyce. W ciągu ostatniego roku miałam okazję słyszeć cię kilka razy i zwróciłam uwagę na oszczędność, przestrzeń, oryginalność, skupienie i precyzję wyboru dźwięków. Jesteś świadomy tego wszystkiego?

Nie do końca. Dużo ćwiczę, żeby być dobrym instrumentalistą, ale wykorzystuję to do grania muzyki, a nie po to, żeby pokazać samą technikę. Wszystko, co ćwiczę i wszystko, co robię, służy do tego, żeby tworzyć muzykę. Przynajmniej staram się, aby tak było.

Technika daje ci możliwość wyboru?

Tak, czasami gram mniej, czasami więcej, zależy od atmosfery. To dobrze widać na nowej płycie, która jest bardziej oszczędna. Na koncertach graliśmy ten materiał bardziej żywiołowo.

Jak spotkałeś Ziva Ravitza? Dlaczego właśnie on?

Spotkaliśmy się dzień przed nagraniem na półtoragodzinnej próbie! Znałem go oczywiście jako słuchacz, z nagrań z Shaiem Maestro czy Lee Konitzem, ale nie osobiście. Napisałem do niego, spodobała mu się muzyka, którą do niego wysłałem i udało się znaleźć termin, chociaż on bardzo dużo gra. Jest niesamowicie muzykalny. Zawsze najważniejsze jest dla niego granie razem – jakie jest wspólne brzmienie i interakcja, a nie wirtuozeria pojedynczych członków zespołu. Mieliśmy jedną próbę, która wystarczyła, by zabrzmieć spójnie. To jest wspaniałe z muzykami tej rangi. Ziv miał parę uwag, które zmieniły kształt kilku utworów, całą płytę nagraliśmy w nieco ponad jeden dzień.

Zależy mi na tym, żeby tworzyć własne projekty, ale cieszę się, że mogę grać różną muzykę w różnych składach. W każdym z nich uczę się czegoś nowego

Sam zorganizowałeś trasę?

Tak, i kosztowało mnie to sporo pracy. To było bardzo wymagają-

ce pod względem organizacyjnym i logistycznym. Na szczęście jestem czasami zapraszany do innych projektów, więc nie muszę wszystkich koncertów organizować sam.

Dużo grasz w różnych projektach. Czy nie utrudnia to realizowania własnych planów?

Bardzo cenię muzyków, którzy skupiają się tylko na własnej drodze, ale ja lubię obie te sfery. Bycie liderem jest bardzo wymagające, zarówno od strony muzycznej, jak i organizacyjnej. Cała odpowiedzialność spada na mnie. Nie jestem typem managera i ciężko mi to rozgraniczyć. Trzeba się nauczyć oddzielać jedno od drugiego, a ja tego jeszcze nie potrafię. Jestem trochę zbyt emocjonalny. Jako manager wchodzę w zupełnie inny sposób funkcjonowania i trudno się przestawić.
Zależy mi na tym, żeby tworzyć własne projekty, ale cieszę się, że mogę grać różną muzykę w różnych składach. W każdym z nich uczę się czegoś nowego. Kiedy komuś akompaniuję, skupiam się na tym, żeby zabrzmiał jak najlepiej.

Które z tych składów są najciekawsze?

Każdy z zespołów, w którym się udzielam, jest wyjątkowy. Joachim Mencel zaprosił mnie do projektu,

fot. Bartłomiej Krężołek

w którym gra na lirze korbowej kompozycje inspirowane – bardzo ciekawą – polską muzyką ludową.

Myślisz, że taka jest droga dla polskiego jazzu? Sięganie do rdzennie polskiej tradycji, jak na przykład *Bukoliki* Orzechowskiego i High Definition Quartet czy Komeda Pierończyka?

Ciężko mi powiedzieć, co jest drogą dla polskiego jazzu. Myślę, że każdy polski muzyk jazzowy ma nieco inne podejście i swoje indywidualne wpływy. Niektórzy odrzucają to, co dzieje się w Ameryce i skupiają się na rodzimej twórczości, inni wręcz

przeciwnie. Jeśli o to chodzi, ja osobiście mam duży szacunek dla amerykańskiej tradycji, z której ta muzyka się wzięła. Bez tego nie mógłbym powiedzieć, że jestem muzykiem jazzowym. W wielu projektach gram muzykę improwizowaną, ale trudno byłoby powiedzieć, że to jest w stu procentach jazz. Lubię i cenię muzyków amerykańskich, mając równocześnie świadomość, że scena nowojorska podlega wielu różnorodnym wpływom z całego świata, które ją kształtują. Jest tam wielu muzyków z Izraela i u każdego z nich bardzo wyraźnie słychać, skąd pochodzi, ale też słychać, że mają szacunek dla amerykańskiej tradycji. Na przykład Avishai Cohen – trębacz, którego uwielbiam. Studiowanie tradycji na pewno nie szkodzi. Ignorowanie jej to zamykanie się na dużo znakomitej muzyki. Niedawno, gdy zacząłem współpracować z Joachimem i słuchać jego gry na lirze, poczułem, że w tradycyjnej polskiej muzyce jest pewna specyficzna melodyka, która jest dla nas naturalna. Myślę, że trzeba się rozwijać i próbować stworzyć coś nowego, ale nie można tego zrobić, nie znając tego, co się do tej pory wydarzyło. Uważam, że trudno stworzyć własny styl niejako z premedytacją. To jest wypadkowa wszystkiego, co robimy.

Studiowanie tradycji na pewno nie szkodzi. Ignorowanie jej to zamykanie się na dużo znakomitej muzyki

Jakich amerykańskich klasyków cenisz najbardziej?

Wayne Shorter, John Coltrane, oczywiście Miles Davis, Sonny Rollins, Bud Powell, Lee Konitz. Ziv grał z Konitzem osiem lat, więc dużo o nim rozmawialiśmy. Słucham też współczesnych muzyków, ale jest ich tak wielu, że czasem mnie to wręcz przytłacza.

Czy to nie dziwne? Chyba najtrudniejszy kawałek chleba, a jednak od lat przyciąga tylu pasjonatów i ciągle pojawia się ktoś nowy, jeszcze lepszy? Skąd to się bierze?

Rzeczywiście powszechnie wiadomo, że ten zawód jest trudny, ale myślę, że jak ktoś gra na instrumencie i odkryje piękno świata jazzu, to już nie ma odwrotu, pomimo przeciwności i ogromnej pracy, jaką trzeba w to włożyć.

Co jest w jazzie, czego nie ma w innych gatunkach muzycznych?

Atmosfera, jaka panuje na koncertach. Jest pewien klimat, którego nie ma nigdzie indziej. Bierze się on z komunikacji pomiędzy muzykami i interakcji, jaka jest na scenie, którą czuje publiczność. Podczas naszej ostatniej trasy miałem dużą satysfakcję, bo na koncertach było sporo ludzi, którzy na co dzień nie słuchają jazzu, a po koncercie przychodzili i mówili, że bardzo im się podobało, kupowali płyty. Podobnie było w Niemczech, na koncercie, który zorganizował mój lutnik, gdzie też przeważała nie-

fot. Bartłomiej Krężołek

jazzowa publiczność, a był świetny odbiór. Myślę, że to jest kwestia grania na żywo i spontanicznej komunikacji, jaka jest na scenie, reagowania na siebie nawzajem w każdym momencie koncertu.

Może właśnie tego brakuje nam na co dzień – autentycznego kontaktu, nie przez media społecznościowe? Chyba najpiękniejsze w jazzie jest to poczucie bycia w chwili i absolutnego skupienia.

Myślę, że tak jest. Dodatkowo koncert stał się jednym z nielicznych momentów w naszym życiu, kiedy musimy na półtorej godziny usiąść, zwolnić tempo życia codziennego i skupić się. Mam wrażenie, że ludzie tego potrzebują, może sami jeszcze o tym nie wiedzą.

Bierzesz udział w wielu konkursach. Pomagają ci w rozwoju?

Paradoksalnie nie jestem ich fanem – nie sposób ocenić obiektywnie muzyków, w muzyce nie o to chodzi. Nie zmienia to jednak faktu, że konkursów jest coraz więcej. Dużo o tym ostatnio myślałem, bo teraz praktycznie każde miasto ma takie przedsięwzięcie, a równocześnie młodzi muzycy nie mają możliwości występu z własnymi projektami na tych samych festiwalach, bo albo są tam zapraszane zagraniczne gwiazdy, albo wciąż te same nazwiska.

Cieszę się, że zdobyłem te nagrody, zawsze traktowałem każdy taki konkurs jako pewnego rodzaju sprawdzian, bardzo stresujący. Chciałbym teraz już skoncentrować się na muzyce i występować. Myślę, że byłoby nie fair oferować komuś występ mojego zespołu i równocześnie startować z nim w jakimś konkursie. Bardzo chciałbym kontynuować współpracę z Zivem. Świetnie nam się razem grało i myślę, że to dopiero początek.

Zgodziłbyś się z opinią, ze na sukces składa się 90 procent pracy i 10 procent talentu?

Zdecydowanie – powiedziałbym nawet, że 99 procent! To jest nie tylko codzienna praca nad instrumentem, ale też nad samym sobą. Ktoś podobno obliczył, że do wirtuozerii potrzeba 10 tysięcy godzin ćwiczeń. Myślę, że dużo więcej, jeśli w ogóle można to zmierzyć. Oczywiście talent i szczęście też mają pewnie znaczenie. Mój dawny nauczyciel powiedział mi kiedyś, że nigdy nie nastawiał się na tak zwaną światowa karierę, bo za bardzo kocha życie. Sukces to pojęcie względne – nie zawsze sukces komercyjny równa się wartości muzycznej. Ważny jest rozwój i przeświadczenie, że robimy to najlepiej, jak się da.

Jakie są twoje plany na przyszłość? Masz jakieś muzyczne marzenia?

Nagranie ostatniej płyty było poniekąd spełnieniem marzeń. I równocześnie dużym wyzwaniem, ponieważ w skład klasycznego trio na ogół wchodzi fortepian, nie gitara.

Jak wybierałeś utwory?

Już komponując miałem w głowie, że zaproponuję je Zivovi. Starałem się więc sobie wyobrazić, jak on by je zagrał.

Zamieściłeś na płycie większość kompozycji swojego autorstwa.

Tak. Są też kompozycje Komedy i Clifforda Browna, do których Ziv zaproponował bardziej otwarte wersje – zaczęliśmy tylko we dwójkę i rzeczywiście ta koncepcja bardziej pasuje do całości. Drugi standard, *Everything I Love* Cole Portera, zagraliśmy „straight": intro-temat-solo-temat. To był świadomy zamysł. Inne utwory są bardziej otwarte, a w tym chciałem pokazać, że lubię też grać standardy.

A skąd tytuł *Dorf*?

Koncert stał się jednym z nielicznych momentów w naszym życiu, kiedy musimy na półtorej godziny usiąść, zwolnić tempo życia codziennego i skupić się

To po niemiecku „wieś"– kończyłem ją w przepięknym, starym, drewnianym domu mojego lutnika, którego bardzo cenię.

A tytułowe *Unseen*?

To jest właśnie to „coś" – jakość, energia – którego wszyscy szukamy, a które trudno nazwać. Mam nadzieję, że jest ono na tej płycie.

fot. Per Oddvar Johansen

Per Oddvar Johansen – norweski perkusista, współpracujący z wieloma muzykami na rodzimej i światowej scenie jazzowej. Dla ECM-u, ACT-u i Universalu nagrał ponad 80 płyt jako sideman, z takimi artystami jak: Trygve Seim, Christian Wallumrød, Jacob Young, Solveig Slettahjell, Helge Lien, Adam Bałdych. W marcu zadebiutował autorską płytą *Let's Dance*, jako lider.

Perkusja to moje życie

Krzysztof Komorek
donos_kulturalny@wp.pl

Krzysztof Komorek: Twoja kariera rozpoczęła się od grania rocka. Jakie były twoje ówczesne muzyczne fascynacje ?

Per Oddvar Johansen: Słuchałem wtedy wielu różnych wykonawców. Jeżeli możemy mówić o wpływie na moją osobę, to muszę tu wymienić (z tym, że kolejność będzie dość przypadkowa): Rush, King Crimson, Genesis, Van Der Graaf Generators, Petera Gabriela, Johna Lennona i Yoko Ono, Led Zeppelin, AC/DC, Ozzy'ego Osbourne'a i Black Sabbath, a także Johnny'ego Casha, The Beatles, Santanę, czy Pata Traversa. Było jeszcze wielu innych, których słuchałem w radiu.

Co spowodowało, że skierowałeś się w stronę jazzu?

Po pierwsze chciałem być lepszym muzykiem. Słuchałem dużo rocka progresywnego, jazz-rocka. Mogę tu wymienić Pierre Moerlen's Gong, Allana Holdswortha, Milesa Davisa z okresu *Bitches Brew* i *Water Babies*, oczywiście Weather Re-

port i Billy'ego Cobhama. Potem pojawiła się możliwość nauki w Konserwatorium w Trondheim, gdzie, w owym czasie, jazz stał się elementem programu nauczania. Zacząłem coraz mocniej wnikać z twórczość moich faworytów: akustyczne nagrania Milesa, Coltrane'a, ECM-owskie płyty Garbarka i tria Keitha Jarretta. Tak więc na moje ukierunkowanie na jazz złożyło się wiele czynników.

***Let's Dance* jest promowane jako twój debiut w roli lidera. Ja jednak znalazłem wcześniejsze wydawnictwo sygnowane twoim nazwiskiem: *Ferme Solus – This Is My Music*. Intrygujące nagrania solowe. Jaki był Twój zamysł przy tworzeniu tak nietypowej płyty? O ile się nie mylę, to każdy z utworów zagrany jest na jednym (i za każdym razem innym) z elementów zestawu perkusyjnego?**

Próbowałem stworzyć muzykę minimalistyczną: jeden drobny pomysł w jednym utworze. Rzeczywiście było tak, że to tylko miał być kocioł w jednym utworze, tylko werbel w innym i tak dalej. Mam nadzieję, że to brzmi jak muzyka, a nie jak solówki na perkusji. Nie przepadam za perkusyjnymi solówkami. Są tylko popisywaniem się: jak szybko umiem grać, jaką mam technikę.

Nie przepadam za perkusyjnymi solówkami. Są tylko popisywaniem się: jak szybko umiem grać, jaką mam technikę

Brałeś dotąd udział w około 80 sesjach nagraniowych jako sideman, jednak nigdy jako lider. Dlaczego właśnie teraz doszło do realizacji twojego debiutu? Czy miałeś już takie plany wcześniej?

Cóż, chyba nadszedł właściwy moment. Chciałem to zrobić już od dłuższego czasu, ale nigdy nie było okazji. Głównie z powodu mnóstwa innych zajęć, które mnie absorbowały. Myślę też, że ten rodzaj muzyki, który jest na płycie, nieco zanika i nie jest już tak chętnie prezentowany, dlatego ważne jest, że ktoś chce taką muzykę nagrywać.

Nagrałeś mnóstwo płyt dla ECM-u, między innymi z Trygve Seimem czy też z Christianem Wallumrødem. Na *Let's Dance* odnalazłem podobieństwa do charakterystycznego dla tej wytwórni stylu. Czy stylistyka ECM-u jest ci najbliższa?

Związki z ECM-em były dla mnie bardzo ważne, ale sam widzę się jako muzyka nieprzypisanego do jakiegoś konkretnego stylu. Chcę grać muzykę, która najlepiej odzwierciedla daną chwilę. Chciałem, żeby te nagrania były niczym przejrzysty, spokojny krajobraz i dlatego napisałem takie właśnie utwory.

Dwa nagrania z tej płyty: *Forest Flower* i *Impromptro* są bliskie free jazzowi. Główną rolę gra w nich Torben Snekkestad, który z taką

muzyką jest silnie kojarzony. Czy kompozycje, a może też pomysły na te utwory, były przygotowywane specjalnie pod jego kątem?

Te dwa utwory nie były wcześniej skomponowane, zaimprowizowaliśmy je podczas sesji. Przedyskutowaliśmy wcześniej kilka pomysłów i po prostu zagraliśmy. Torben rzeczywiście przejął tam coś w rodzaju wiodącej roli, ale tak się po prostu zdarzyło i tak się dzieje kiedy grasz free.

Chciałem, żeby te nagrania były niczym przejrzysty, spokojny krajobraz

Kolejne z nagrań *Uluru (for Anette)* jest zupełnie inne od pozostałych utworów. Folkowe nagranie z gitarami. Słuchacz może nawet odczuwać pewien stylistyczny dysonans. Czy osobista dedykacja w tytule jest rozwiązaniem tajemnicy, dlaczego zdecydowałeś się nagrać i umieścić na płycie właśnie taki utwór?

Pomysł był prosty. Chciałem przełamać gitarą brzmienie tria fortepian-saksofon-perkusja z pozostałych utworów. Napisałem więc gitarowy utwór, dodałem drewniane perkusjonalia. Nagranie przypomina mi muzykę Aborygenów australijskich stąd też tytuł *Uluru* (rdzenna nazwa Ayers Rock, australijskiej formacji skalnej – przyp. red.). Dedykacja jest dla mojej żony, ponieważ główny motyw nagrany został w naszym ogrodzie. Możesz nawet usłyszeć głosy ptaków, które zresztą wzmocniłem na końcu nagrania dla podkreślenia ich obecności. Potrzebowałem czegoś takiego dla tej płyty.

Ta informacja o miejscu nagrania fragment *Uluru* nie była podana na płycie i szczerze mówiąc sądziłem, że te dźwięki wygenerowane były elektronicznie. Tak zresztą napisałem w recenzji płyty więc teraz mamy możliwość sprostowania. Skoro wspomniałeś o genezie tytułu utworu – jak wybierasz tytuły swoich kompozycji? Na ile to dla ciebie ważne? Czy są przekazem jakiejś istotnej informacji dla słuchacza, czy też tajemnicą znaną tylko tobie?

Tytuły są dla mnie ważne, ale raczej nie niosą ze sobą jakiegoś szczególnego przesłania. Oczywiście muszą w jakiś sposób łączyć się z muzyką. Czasem opisują nastrój danego utworu, odczucia z nim związane, czasem mają bardziej konkretne znaczenie. Tytuły „przychodzą" do mnie na ogół po kilkukrotnym przesłuchaniu już nagranego utworu.

Wspomniałeś o inspiracji, czy może skojarzeniach z muzyka aborygeńską. Czy często słuchasz tego typu muzycznych ciekawostek ze świata i czerpiesz z nich pomysły?

Tak. Słucham dużo różnej muzyki, jeżeli tylko mam czas, dla poszerzenia swoich muzycznych horyzontów. Lubię muzykę, która jest inna od tego czego zwykle słucham: koreańskie pansori, kabu-

ki i gagaku z Japonii, klasyczna muzyka hinduska, gamelan z Bali, wspomniana już muzyka Aborygenów australijskich, nagrania folkowe z różnych stron świata. Słucham także dużo muzyki arabskiej, zarówno dawnych piosenkarzy takich jak: Oum Kalthoum, Fairouz czy Abdel Halim Hafez jak i muzyki instrumentalnej, czy też współczesnej muzyki popularnej, na przykład Mohammeda Abdu. Lubię także muzykę klasyczną i współczesną (György Ligeti, Helmut Lachenmann, Händel, Mozart, Morton Feldman), wszelkiego rodzaju muzykę elektroniczną. Jak więc widzisz, staram się czerpać impulsy z różnych stron i w ten sposób otwierać się na nowe możliwości w muzyce, którą sam tworzę.

W roku 2013 zacząłeś grać z Helge Lien Trio, a w roku 2015 nagraliście, z tym składem, płytę z Adamem Bałdychem. Czy utwór *Flying*, z twojej płyty *Let's Dance*, jest echem tamtej sesji nagraniowej?

(*śmiech*) Nie. Gram na skrzypcach od wielu lat, choć traktuję to jako hobby. Odziedziczyłem skrzypce po moim pradziadku, który kupił je w roku 1890. Nie jest to żaden wybitny egzemplarz instrumentu, ale dźwięk jest w porządku. Na początku planowałem, że moja płyta będzie bardziej zróżnicowana, będzie takim miksem różnorodnych pomysłów zestawionych razem, jednak nagrania w trio wyszły tak dobrze, że zrezygnowałem z tego, z wyjątkiem dwóch nagrań: gitarowego *Uluru* i skrzypcowego *Flying*.

Masz więc w rodzinie tradycje muzyczne. Czy to twoi bliscy w jakiś sposób ukierunkowali cię muzycznie? Warto wspomnieć, że zacząłeś grać na perkusji w wieku czterech lat. Na ile świadome było na początku to muzykowanie? Wygląda na to, że jesteś osobą bardzo wytrwałą, ponieważ w szkole także udzielałeś się muzycznie, aż wreszcie zostałeś zawodowym muzykiem.

Cóż, jako czterolatek raczej stukałem sztućcami po naczyniach kuchennych moich rodziców, żeby zrobić trochę hałasu. Pamiętam jednak doskonale koncert w telewizji, gdzie perkusja była dla mnie najatrakcyjniejszym elementem. Szkolny zespół wziął się zaś stąd, że moi rodzice pragnęli obecności muzyki w życiu moim i mojego rodzeństwa. Jak sądzę, chcieli, żebyśmy mieli jakieś wartościowe hobby. Kiedy miałem 12 lat, mój nauczyciel posadził mnie za perkusją i wtedy wykrystalizowała mi się wizja mnie jako perkusisty, i tak już zostało. Potem przez krótki okres, tuż po liceum, mniej więcej przez rok, zastanawiałem się, czy muzyka rzeczywiście może być moim zawodem, ale poza tym nigdy nie miałem wątpliwości, że perkusja jest moim życiem i w pe-

Tytuły „przychodzą" do mnie na ogół po kilkukrotnym przesłuchaniu już nagranego utworu

fot. Kuba Majerczyk

wien sposób definiuje mnie jako osobę.

Na *Let's Dance* grasz – oprócz perkusji – na wibrafonie, gitarach i skrzypcach. Czytałem wywiad z Christianem Wallumrødem, w którym wspominał zdarzenie z czasu waszej współpracy: „Per Oddvar pojawił się pewnego dnia z wibrafonem, który właśnie kupił". Czy taki nagły impuls często jest dla ciebie początkiem przygody z nowym instrumentem?

Można tak powiedzieć. Lubię próbować gry na różnych instrumentach. Gdy uda mi się znaleźć interesujące brzmienie, wykorzystuję je w nagraniach. Akurat na wibrafonie grałem już wcześniej w szkole średniej, więc w tym wypadku kupno nowego instrumentu nie było dla mnie takim wyzwaniem.

Powróćmy jeszcze raz do twoich rockowych początków. Czy odczuwasz czasem chęć grania takiej muzyki? Może zdarzają ci się jeszcze rockowe epizody muzyczne? Czy też może to już zamknięty rozdział?

Zawsze byłem i jestem chętny do grania także i rocka. Jednak biznes muzyczny ma skłonności do ścisłego przypisywania muzyków do określonego gatunku, a mnie postrzega się jako perkusistę jazzowego. Zdarzało mi się jednak okazyjnie zagrać rockowe koncerty, choć niezbyt często. Sądzę, że moją mocną stroną jako perkusisty jest rockowy sposób uderzania, także przy graniu jazzu, takie solidne brzmienie. To pomaga przy całkowicie akustycznych koncertach, a ponieważ grałem bardzo często

właśnie akustycznie, dobrze nauczyłem się takiego sposobu gry.

Nasza rozmowa ma miejsce tuż po twojej trasie koncertowej w Japonii z Ayumi Tanaką. Jak doszło do tej współpracy?

Ten projekt miał początek trzy lata temu, kiedy Ayumi poprosiła mnie i Christiana Meaasa Svendsena o pomoc w koncercie dyplomowym w Akademii Muzycznej w Oslo. Ayumi jest znakomitą pianistką i kompozytorką i znakomicie nam się to wspólne granie kontynuuje.

Czy ty sam uczysz młodych muzyków?

Tak, pracuję od czasu do czasu w Akademii Muzycznej, ale nie jest to regularna współpraca. Lubię uczyć zwłaszcza jeżeli pracuję z zespołami. To zmusza mnie do zastanowienia się nad tym, jak i dlaczego pewne rozwiązania w muzyce funkcjonują dobrze, a inne zaś nie. To pomaga mi także w moim własnym rozwoju.

Jak przypuszczam czeka cię teraz tournée związane z premierą płyty. Jakie masz plany na najbliższe miesiące?

Zagramy kilka koncertów wiosną i latem, w ramach promocji płyty. Ja natomiast pracuję w tej chwili nad nowym materiałem, który będzie kontynuacją *Let's Dance* i który, mam nadzieję, zostanie wydany w przyszłym roku.

Dziękuję za rozmowę i do zobaczenia na koncertach.

projekt: Agnieszka Sobczyńska

Pianista jazzowy, kompozytor, aranżer i dyrygent. Twórca big bandu Nikola Kołodziejczyk Orchestra i Instant Ensemble, współtwórca Konglomerat Big Band i trio Stryjo – lada chwila nie sposób będzie zliczyć liczby muzycznych projektów, w które jest zaangażowany. Laureat nagrody Fryderyka, miłośnik zespołowej muzyki improwizowanej, entuzjasta elektroniki. O równie nagłej, co zaskakującej produkcji taśmy do katarynek, prowadzeniu poszukiwań najgorszych w Polsce talerzy perkusyjnych oraz koncertowaniu z użyciem... maszyn do pisania i szycia.

Cały ten jazz! MEET! – Nikola Kołodziejczyk

Andrzej Kowalczyk
andrzej.kowalczyk@radiojazz.fm

Andrzej Kowalczyk: Widzę, że organizatorzy przyszykowali ci bardzo ładny plakat. Myślę, że niezwykle trafny. Masz na nim osiem rąk, które wyglądają jak pajęczyna. I ty w tę pajęczynę łapiesz sporo projektów, jak srok za ogon. Wychodzi ci to fantastycznie! Ale ile teraz mógłbyś zagrać projektów jednocześnie?

Nikola Kołodziejczyk: Oczywiście musielibyśmy je zagrać jeden po drugim. Nie możemy ich zagrać jednocześnie.

Załóżmy, że chodzi o dzień z Nikolą Kołodziejczykiem.

Taki dzień... prawdopodobnie by mnie zabił. Mamy moje trio, z którym gramy wymyślone kompozycje na żywo. Mamy *Barok Progresywny*, czyli muzyków grających na barokowych instrumentach, na przykład na strunach jelitowych z epoki, razem z muzykami jazzowymi. Mamy również big band.

Właściwie nawet dwa...

Jest Konglomerat, założony z Michałem Tomaszczykiem, tutaj w Warszawie. Być może byłby to suport dla drugiego zespołu – dla tak zwanej orkiestry jazzowej. A zatem to taki big band plus muzycy klasyczni...

...i elektronika też na dokładkę, żeby ułatwić trochę sprawę, prawda?

Mam teraz zespół Instant Ensemble. To zespół, w którym średnio gra siedem osób na scenie. Te osoby dostają nuty w momencie, w którym zaczynamy grać – nie ma niczego napisanego przed wejściem na scenę. To chyba najbardziej stresujący zespół do grania, ponieważ nikt nie wie, co się wydarzy, póki nie zacznę pisać nut dla muzyków. Można by jeszcze pomyśleć o koncercie w Brzezinach, gdzie graliśmy na maszynach do pisania i szycia. To jedenastoosobowy zespół i wiem, że brzmi bardzo dziwnie...

Czy ktoś może z Państwa liczy, bo ja już mam... sześć, siedem rąk? A solo?

Również, ale muszę powiedzieć, że solo gram zdecydowanie najmniej.

I najmniej lubisz?

Ciężko powiedzieć...

Musimy jeszcze pamiętać, że oprócz tych projektów, o których wspomniałeś i którym przewodzisz, należy doliczyć te, w których jesteś sidemanem. To może na początek powiesz nam kilka słów o trio Stryjo?

Niektórzy muzycy starają się tworzyć muzykę, która jest trudna i nieprzewidywalna. Naszym mottem jest dążenie do „piosenkowości" naszych utworów

Poznaliśmy się na studiach z Michałem Bryndalem, który teraz gra w zespole Voo Voo, i Maciejem Szczycińskim, który gra we wszystkich innych zespołach. Maciej to bardzo miły człowiek i prawdopodobnie dlatego wszyscy chcą z nim grać. Spotkaliśmy się na studiach i najpierw graliśmy losowe standardy jazzowe. Nie wiedzieliśmy, co dokładnie będziemy grać. Wykorzystywaliśmy książki ze standardami jazzowymi – dlatego nazywają się standardy, bo są zestanda-

ryzowane przez obecność w książkach. Braliśmy losową stronę i zaczynaliśmy grać. Okazało się, że całkiem dobrze nam to wychodzi, więc założyliśmy zespół. Później do akcji wkroczyła moja – jako kompozytora – ambicja. Zacząłem pisać coraz trudniejsze utwory dla tego zespołu. Chciałem sprawdzić, w którym momencie jestem w stanie przekroczyć tę niewidzialną granicę. Więc napisałem tak trudny utwór, że nie byliśmy go w stanie zagrać. Bardzo dobrze się wtedy bawiliśmy. A później doszliśmy do wniosku, że w sumie nie o to nam chodzi w muzyce, i przestaliśmy grać moje kompozycje.

I komponujecie wspólnie?

Tak. Gramy utwory, które wymyślamy w trakcie koncertu na żywo.

Podejrzewam, że w głowach naszych słuchaczy – mojej również – pojawiło się pytanie, jak to się dzieje. Jak to jest? Maciej Szczyciński proponuje riff na basie, potem ty to podchwytujesz, a Michał próbuje to zepsuć?

Wydaje mi się, że to kwestia słuchania się nawzajem i wartości, jakimi się kierujemy. Niektórzy muzycy starają się tworzyć muzykę, która jest trudna i nieprzewidywalna. Naszym mottem jest dążenie do „piosenkowości" naszych utworów.

fot. Marta Ignatowicz-Sołtys

Mimo że są nieoczywiste, są takimi piosenkami bez wokalisty.

A zatem improwizujecie piosenki?

Tak.

W branżowym slangu powiedziałoby się, że gracie kompozycje *open*, że wszystko się może wydarzyć i że sami określacie, w którą stronę pójdziecie. Takie podejście jest kojarzone z muzyką awangardową. Improwizowanie w muzyce awangardowej jest prostsze czy trudniejsze w porównaniu do improwizowania w muzyce mainstreamowej?

fot. Agnieszka Sobczyńska

Mnie się wydaje, że to są dwie różne rzeczy. Ciężko stwierdzić, że awangarda jest łatwa, a to, co ja robię, jest trudne.

Zastanawiam się, dlaczego jest wiele zespołów awangardowych, które robią to, co wy robicie w muzyce mainstreamowej, a w tej, która ma pewne formalne, harmoniczne reguły, bariery i ściany, jesteście jedyni. Ja przynajmniej nie znam drugiego takiego zespołu.

Przyznam szczerze, że też nie znam. Wydaje mi się, że to kwestia tego, że jest niewielu ludzi, którzy jednocześnie doceniają to co się dzieje w muzyce mainstreamowej oraz awangardowej. W naszej muzyce chodzi o bycie przez cały czas na krawędzi. Jeśli któryś z nas się pomyli, formuła naszej muzyki jest taka, że do razu będzie to słychać. Można się zastanawiać, czy tak samo będzie w muzyce awangardowej. Ta muzyka jest troszkę bardziej abstrakcyjna, więc człowiek może w niej minimalnie inaczej reagować na to, co się dzieje. Jeśli coś nie wyjdzie mu tak, jak chciał, to prawdopodobnie będzie mógł przekuć to w wartość.

Działacie wbrew zasadzie znanej z *Rejsu*, że każdy lubi usłyszeć, to co już zna. Lubicie to bycie na krawędzi. Czyżby właśnie granie standardów, kompozycji twoich czy kogoś innego zaczęło was nudzić?

Jest bardzo wiele zespołów, które grają nową muzykę, której nikt wcześniej nie słyszał. Ale nie jest to przełomowe. Wydaje mi się, że przełomowy jest kontakt z publicznością – coś, o czym jeszcze nie rozmawialiśmy. Zwykle jest tak, że publiczność przychodzi na koncert i wyczuwa się pewnego rodzaju energię publiczności i wykonawcy. Ktoś przychodzi i myśli sobie: „Co też przygotował dla nas wyko-

nawca?", „Za co ja zapłaciłem?", „O, pomylił się! Czyli się jednak dobrze nie przygotowali" albo „O! Co za show przygotowali dla nas dzisiaj!". „Ile oni musieli poświęcić czasu na to, żebyśmy mogli dzisiaj tego posłuchać?". Doszliśmy do wniosku, że uczciwość zawodowa nie pozwala nam mówić, że gramy muzykę improwizowaną, jeśli gralibyśmy rzeczy, które są w 80 procentach przygotowane i zgodne z konwencją. Często jest tak, że jeśli muzyk nie stawia sobie trudnych celów, to ta muzyka jest powtarzalna.

Kiedy zaczynamy grać utwory i kiedy nie wiemy, co się zdarzy, ludzie, którzy przychodzą na koncert zobaczyć ten przepływ energii między muzykami, dostają więcej niż na normalnym koncercie. Jesteśmy wtedy dla siebie jedyną formą oparcia. W związku z tym komunikacja w zespole, która normalnie jest trochę przytłumiona tym, że próbujemy zagrać coś, co znamy, staje się jedyną osnową utworu. To właśnie ta komunikacja jest muzyką. Element psychologiczny i socjologiczny jest o wiele bardziej eksponowany. Wszyscy na początku siedzą i tak myślą: „Chyba nas oszukują", a później coś nam nie wychodzi, tak koncertowo nam nie wychodzi. I kiedy ludzie orientują się, że to wszystko jest rzeczywiście tworzone na żywo, cały koncert staje się naprawdę emocjonujący.

Kiedy zaczynamy grać utwory i kiedy nie wiemy, co się zdarzy, ludzie, którzy przychodzą na koncert zobaczyć ten przepływ energii między muzykami, dostają więcej niż na normalnym koncercie

A najdziwniejsza publiczność jaką miałeś? Mam na myśli pewne warsztaty...

Ciężko mi powiedzieć, jaka to była publiczność...

Osoby głuchonieme?

Aaa! Była taka publiczność, faktycznie. Jeśli dobrze wiem o jednym koncercie, to był koncert dla osób głuchoniemych i polegał na tym, że piosenki, które śpiewała Jadzia, która wymyśliła te piosenki, były tłumaczone na żywo przez interpretatora – kobietę, która stała i migała do publiczności. Każda osoba na widowni miała balonik, który trzymała obiema rękoma i ten balonik przenosił drgania, które generowaliśmy jako muzycy, i oni to czuli. I po każdym utworze był taki las rąk, które wykręcają żarówki, bo osoby głuchonieme klaszczą w ten sposób.

Komponowałeś utwory, w których wykorzystywałeś nietypowe instrumentarium. Wspomniałeś już o maszynie do pisania i o maszynie do szycia. Był też epizod z katarynką...

Tak, komponowaliśmy na katarynkę. To jest ciekawe wyzwanie, bo jest tylko jedno miejsce w Europie,

które profesjonalnie zajmuje się drukowaniem taśm dla katarynek – w Wielkiej Brytanii. Gdy już ustaliłem, co katarynka ma zagrać, trzeba było poczekać około dwóch tygodni, żebyśmy mogli to sprawdzić.

Zdążyłeś?

Nie. W związku z tym, że taśma nie doszła, wymyśliliśmy system, jak dziurkować tę taśmę samemu w trakcie próby dźwięku. Czekaliśmy aż do ostatniej chwili aż ta taśma przyjdzie, nie przyszła, w związku z tym przyniosłem taśmy do katarynki. Są dziurkowane, zupełnie jak do starych komputerów. Dziurkowałem więc taką taśmę. Sprawdziłem, że to taśma do faksu – można je kupić w Makro i to mniej więcej działa jak taśma do katarynki – i batutą dziurkowałem około miliona tych dziurek przed koncertem. Mieliśmy ten koncert i się udało.

Większość moich kolegów, muzyków jazzowych w Polsce, mimo wszystko żyje wyłącznie z grania muzyki jazzowej. Moi koledzy w Stanach muszą też robić zupełnie inne rzeczy

I w ten sposób powstała druga firma w Europie, która robiła taśmy (*śmiech z sali*).

Tak, Batuta sp. z o.o. (*śmiech z sali*).

A co z innymi instrumentami?

Na przykład instrumenty z *Baroku Progresywnego* to suka biłgorajska, gadułka, sarangi, gitara klasyczna, instrumenty barokowe, instrumenty jazzowe, klarnet basowy. Nasz klarnecista na każdy koncert przyjeżdża z Tajlandii. Jest jedynym nauczycielem gry na klarnecie basowym w Tajlandii i w krajach ościennych, gra również w narodowej orkiestrze tajlandzkiej. Zwykle w zespołach jazzowych mamy zestaw perkusyjny, czyli najgłośniejszy instrument w zespole. W związku z tym, że instrumenty barokowe są bardzo ciche, o wiele cichsze niż zwykłe skrzypce, zmodyfikowaliśmy zestaw perkusyjny w taki sposób, żeby był tak samo cichy jak skrzypce barokowe. Michał Bryndal zgodził się iść na samobójczą misję do sklepów muzycznych. Wchodził do sklepu muzycznego i pytał o najgorszy zestaw talerzy perkusyjnych. Chodziło o to, żeby były to talerze, które mają poślednie brzmienie, bardzo niskie wybrzmienie, najlepiej żeby było cynowe, co jest bardzo dużym problemem. To potwarz dla każdego perkusisty, jeśli ma cynowy talerz. W sklepie mówili, który jest najgorszy. Wtedy Michał sprawdzał i mówił: „Nie, on jest za dobry, macie coś gorszego?". Okazało się, że w żadnym sklepie muzycznym w Polsce, który odwiedził Michał, nie było tak złych talerzy, jak te użyte w tym nagraniu. Chodziło głównie o to, że talerze perkusyjne są wymyślone po to, żeby były głośne, żeby ich wybrzmienie było długie, co świetnie się sprawdza właś-

fot. Agnieszka Sobczyńska

z Mateuszem Pliniewiczem

nie w zespołach rokowych, gdzie wszyscy są bardzo głośni. A u nas chodzi o to, żeby te talerze były jak najcichsze, żeby Michał nie musiał się zastanawiać, jak zagrać supercicho. Żeby mógł przysłowiowo przyłożyć zza głowy i żeby ten talerz nie wydał z siebie żadnego głośnego dźwięku. Wreszcie znaleźliśmy połamany cynowy talerz polskiej produkcji Power Beat. Dodaliśmy kilka wynalazków od znajomych...

Z grubsza, dopiero omówiliśmy „dwie ręce". Nie chcę iść od projektu do projektu, ale widziałem, że na stoliku są płyty, które pewnie będziesz podpisywał i rozdawał, za darmo, naszym dzisiejszym gościom... Bo Nikola od jakiegoś czasu sam wydaje płyty, tak się trochę zaparł...

To jest przeciwieństwo „zarabianictwa". Chodzi o to, że wpuszcza się tam pieniądze i wszystko zależy od tego, czy państwo będą je kupować...

Widzę, że leży tu Stryjo, drugie Stryjo, jest *Barok Progresywny* – ale jest też *Chord Nation*, która w zeszłym roku otrzymała Fryderyka w kategorii jazzowy debiut roku. Pomówmy o tym projekcie, a przy okazji o drugim dużym składzie, bardzo jazzowym, czyli: Big Band Konglomerat i Nikola Kołodziejczyk Orchestra. Rozróżnijmy te dwa składy. Szybko wspomnę, że Konglomerat to zespół warszawski, założony przez Michała Tomaszczyka i Nikola Kołodziejczyka. Macie na koncie już jedną złotą płytę...

Tak, to bardzo ciekawa historia. Mieliśmy kolaborację z muzykami hip-hopowymi. W tym przypadku to oni bardziej poszli w stronę muzyki jazzowej niż muzyka jazzowa w stronę hip-hopową. Piosenki hip-hopowe zostały przearanżowane przez Michała Tomaszczyka w taki sposób, że stały się jazzo-

fot. Agnieszka Sobczyńska

wymi à la Frank Sinatra, lata swingowe. W ten sposób zostały zarejestrowane, zupełnie tak, jakby nigdy nie były piosenkami hip-hopowymi.

Co istotne, nie śpiewali hip-hopowcy, tylko...

...plejada polskich gwiazd, czyli Zbigniew Wodecki, Krystyna Prońko, Ewa Bem...

To jest jeden skład – twój autorski, liczący 24 osoby – taki trochę powiększony big band...

Tak, i jest Nikola Kołodziejczyk Orchestra.

I to jest ten skład „fryderykowy". Jak często gracie?

Żeby było jeszcze ciekawiej, Nikola Kołodziejczyk Orchestra to nazwa każdego mojego zespołu od wielu lat. Na początku ten zespół liczył 7 osób, potem 11, później zarejestrowaliśmy 27 osób. Zarówno „fryderykowy" *Chord Nation*, jak i obecna Nikola Kołodziejczyk Orchestra – zespół „barokowy". Żeby oczywiście uprościć wszystkim sprawę, wszystkie zespoły nazywają się Nikola Kołodziejczyk Orchestra... Dzięki temu ten zespół gra częściej, bo w tym momencie wszystkie projekty, które robię, mogą być pod szyldem Nikola Kołodziejczyk Orchestra. Chodzi głównie o to, że nie przychodzi się zobaczyć klarnecisty basowego, ale te duże zespoły, które prowadzę. Dlatego zakładam, że nikt nie będzie zawiedziony, że na przykład chciał przyjść na Nikola Kołodziejczyk *Chord Nation*, a przyszedł na Nikola Kołodziejczyk *Barok Progresywny*...

Usłyszymy cię w tym roku z tym dużym składem?

Tak, będziemy grać na festiwalu pod Poznaniem, na Enterze – serdecznie zapraszam wszystkich, którzy mają na tyle odwagi, żeby wybrać się pod Poznań posłuchać muzyki jazzowej. Z dużym zespołem będziemy

też występować jesienią przynajmniej w trzech miejscach. Wydaje mi się, że kluczem do tego, żeby realizować duże zespoły, jest wyzbycie się egoizmu. Te rzeczy, które organizuję jako Nikola Kołodziejczyk Orchestra, to rzeczywiście moje rzeczy. Natomiast dla mnie ważne jest, żeby w ogóle ta scena ożyła, bo nie mamy licznych, dużych zespołów. Nie ma klimatu do tego, żeby muzycy nie chowali do szafy swoich dokonań wielkoskładowych. Bo muzycy piszą muzykę. Właśnie z tego powodu założyliśmy Konglomerat, który ma być platformą dla kompozytorów, w tym momencie warszawskich, żeby wyciągali rzeczy z szafy, żeby pisali więcej, żeby polska scena wyszła poza Polskę. Żeby jednak tak się stało, musimy wyjść poza szufladę.

Wydaje mi się, że bolączką jest, że muzycy czekają na telefon. Tego trzeba starać się unikać. Dlatego chcemy się spotykać regularnie. W zasadzie wszyscy muzycy, którzy są w stanie pisać na ten skład, są kompozytorami, mają taką możliwość. Pełna demokracja. To nie jest zespół Michała Tomaszczyka czy Nikoli Kołodziejczyka. Każdy projekt, przynajmniej w części, staramy się zrobić tak: ja piszę jeden z utworów, Michał pisze drugi z utworów, muzycy natomiast mają wolną rękę. Poświęcamy temu utworowi czas co tydzień. To nie jest sytuacja, w której ci ludzie muszą przynieść idealny materiał od razu na koncert: „Ojej, tyle czasu musimy nad nim siedzieć, dlaczego tego jeszcze nie przygotowałeś?". Raczej chcemy otworzyć wrota, żeby ludzie, którzy świetnie piszą, ale boją się niedociągnięć, mieli możliwość dopracować to, co napisali.

Parasz się również od lat muzyką elektroniczną, a raczej zabawkami elektronicznymi – wszystkie nowinki zawsze cię bardzo interesują. O tym, co elektroniczne na rynku, Nikola wie wszystko.

Tak, po tym spotkaniu chętnie zostanę i porozmawiam o nowinkach elektronicznych. Jestem pewien, że państwo bardzo tego chcą (*śmiech na sali*).

Rzadko można cię usłyszeć z elektroniką.

Zostałem zaproszony przez prof. Eda Partykę – mojego mentora, guru muzyki big bandowej, który wykłada w Szwajcarii i ma swój własny big band w Berlinie – żeby zagrać na fortepianie. Osiągnęliśmy wtedy o wiele ciekawsze rezultaty, dlatego że miałem ze sobą elektronikę. Zwykle dzieje się tak, że kiedy gram koncert wszystkie te zabawki są pochowane i bardzo często okazuje się, że w ogóle ich nie używam w trakcie grania. Nie chcę, żeby państwo pomyśleli, że gadżeciarz przyszedł i będzie się popisywał swoimi zabawkami. Zabawki są tylko po to, żeby pomóc. To tylko jeden z elementów. Tak samo jak *Barok Progresywny*, to jest tylko jeden z instrumentów. Można go używać, można go nie używać i nie chciałbym, żeby państwo pomyśleli, że obecność instrumentu jest celem samym w sobie.

Nosisz się z zamiarem wydania czegoś z elektroniką?

Wydaje mi się, że te utwory elektroniczne są do-

syć przypadkowe. Komfortowo się czuję wtedy, gdy mam za sobą przynajmniej trzydzieści, czterdzieści osób. A teraz jestem sam i jest to wszystko w pewnym sensie trochę improwizowane. Jako kompozytor czuję, że może powinienem jednak przysiąść nad tym, coś napisać ...

Czyli płyta z elektroniką za jakieś 80 lat?

Tak (*śmiech*).

Twoje płyty można kupić przez stronę internetową?

Jako gadżeciarz założyłem sklep internetowy, w którym, w jedynym miejscu, można kupować płyty zespołu. Oprócz tego, że jestem gadżeciarzem, jestem też sklepikarzem.

Jest zatem jedna płyta na koncie, a drugiej jeszcze nie ma, choć jest. Można już ją gdzieś tam złapać, ale plotki mówią, że premiera będzie w czerwcu.

W czerwcu wydajemy płytę z tym zespołem, o którym cały czas mówimy, że wymyślamy utwory na żywo. Muszę powiedzieć, że tak, jak nie jestem do końca przekonany jako twórca, że moja muzyka fortepianowa jest wystarczająco dobra, żeby ją zarejestrować na płycie, już zostałem przekonany przez moich wspaniałych kolegów do wydania drugiej płyty. Jesteśmy pewni, że jest dobra. Materiał z tej płyty jest dostępny w serwisie YouTube. Wszyscy wiemy, że można tam oglądać filmy. Jako gadżeciarz znalazłem sposób, żeby trochę rozszerzyć tę formułę.

Zespół Stryjo opiera się na komunikacji z zespołem. Nie byłem pewien, jak pokazać tę komunikację tak, by każdy mógł zobaczyć to, co będzie chciał. Tak samo, jakbyśmy po prostu zagrali koncert. Mamy więc interaktywne wideo – my gramy, a użytkownik może wybrać, na kogo chce spojrzeć. Weszliśmy do studia, zagraliśmy 17 utworów, w dwóch sesjach non stop, nie było żadnego cięcia, wszystkie utwory weszły na płytę, żadnego z tych utworów niestety nie jesteśmy w stanie powtórzyć... Zastanawiam się, co zrobić z trasą koncertową i z ZAiKS-em, bo muszą państwo wiedzieć, że żeby zgłosić płytę legalnie, trzeba mieć zapis nutowy, żeby później to wszystko się zgadzało w papierach... Jeszcze nie mamy tego zapisu...

Wracając do tematu elektroniki – rzeczywiście, gadżety potrafią ułatwić życie. Trochę mnie to przeraża – niedługo będą takie koncerty, że nie będę wychodził z domu, a będę wszystko widział lepiej niż tu...

Proszę państwa, proszę przychodzić na koncerty – ostatnia deska ratunku dla niezależnych muzyków.

Cały ten jazz! / www.calytenjazz.pl

Jerzy Szczerbakow – autor cyklu, Agnieszka Sobczyńska – autorka plakatów, Piotr Karasiewicz – kanał YT karasek52

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

Moja osobista szafa grająca

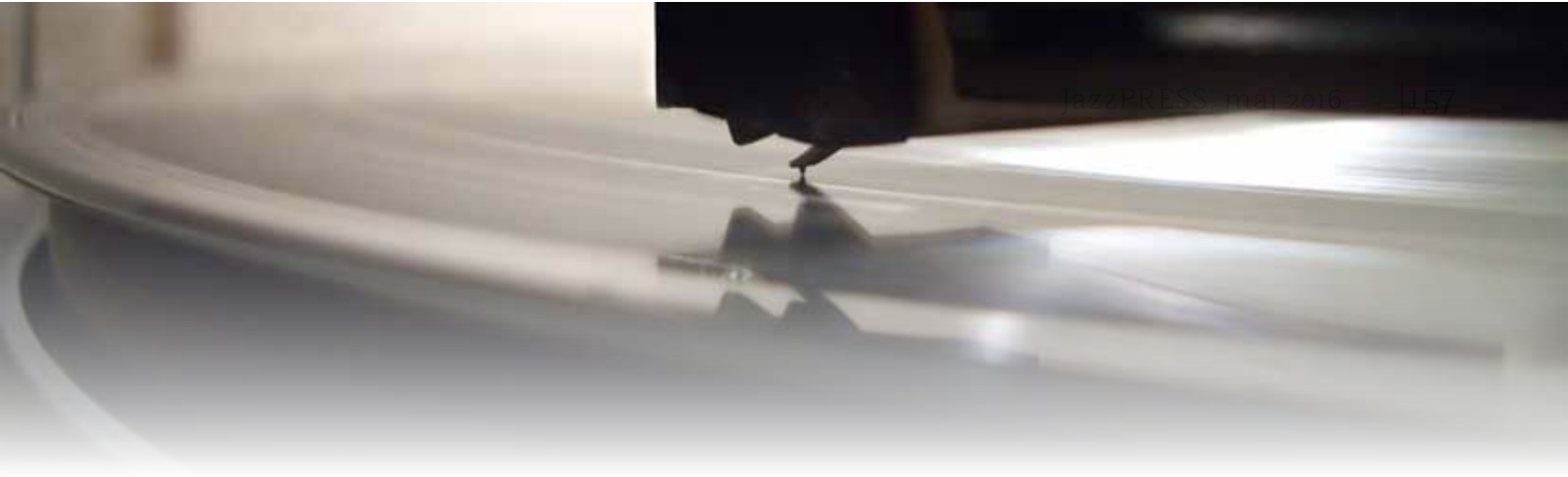
Nieraz padałem ofiarą „dobrych rad". Kuszony słowami: „musisz tego posłuchać, na pewno ci się spodoba", wytrwale tropiłem polecane nagrania i z pełnym zaufaniem zagłębiałem się w muzykę. Rezultaty, jak się łatwo domyślić, bywały rozmaite. Niekiedy popadałem w ekstazę, niekiedy tylko kiwałem z aprobatą głową, czasem – pomimo szczerej dobrej woli – wiedziałem: to nie dla mnie. Niestety zdarzało się też, że zachwalana muzyka pozostawiała mnie w doskonałej obojętności.

Nigdy jednak nie żałowałem, że nadstawiłem ucha ku czemuś, co wcześniej było mi znane najwyżej z nazwy. Gromadziłem wiedzę – a ta, jak niektórym wiadomo, czasami się przydaje. To dzięki niej nie zdarza mi się mylić Ornette'a Colemana ze Stevem Colemanem, Gila Evansa z Billem Evansem i... Billem Evansem, Rolling Stones ze Stone Roses, a reggae z raggamuffin. Ta sama wiedza pozwala mi się nie zachłysnąć najnowszą piosenką modnej gwiazdy, jeśli słyszę zaklętą w jej nutach historię muzyki pop i potrafię odcyfrować muzyczne fascynacje autorów.

Muzyka należy do tych gałęzi sztuki, które podlegają odbiorowi mimowolnemu. Nie musimy się znać na muzyce, żeby ją przyswajać, kolekcjonować, doceniać, rozkoszować się nią. Jest dostępna na ruch palca, na kliknięcie myszką. Gra w sklepach, biurach, komórkach. Przeciętnemu zjadaczowi piosenek żadna wiedza w tym zakresie nie jest potrzebna. Przecież wystarczy, że się podoba albo nie. To najprostsze kryterium jest jednocześnie najskuteczniejsze i prawomocne.

Niewykluczone jednak, że są wśród Państwa osoby, którym prosta konsumpcja muzyki popularnej nie wystarcza. Dla nich właśnie przygotowałem kiedyś pewien poradnik. Nigdy się nie ukazał. No to będę go tu wsączał, mając na uwadze, że przez tych pięć lat od tamtej pory też się sporo wydarzyło. Ale nie o nowinki chodzi, a o okrzepłe wartości czy też pomysły.

Jak każdy wybór, jest on obciążony grzechem wybiórczości. Ponieważ absorbowanie muzyki nie wymaga specjalizacji, jej odbiór odbywa się przede wszystkim na płaszczyźnie emocjonalnej. To z kolei ułatwia bezpardonowy atak na każde podsumowanie, na każdy ranking, każdy arbitralnie sporządzony kanon. Rzecz może nie tak oczywista przy mu-



zyce umownie zwanej poważną, filharmoniczną, akademicką – w przypadku muzyki popowej, rockowej, jazzowej, rap czy techno – wystawia autora każdej listy na atak, najczęściej sprowadzający się do miażdżącego pytania: „A dlaczego nie ma... (tu pada nazwa czy nazwisko ulubieńca adwersarza)".

Nie ma na to rady. Pocieszam się, że mój zestaw posłuży raczej jako propozycja wędrówki, która przecież może przebiec znacznie bardziej zawiłymi ścieżkami, albo jako inspiracja do ustanowienia przez Państwa własnego kanonu.

Jestem człowiekiem wcale przed sześćdziesiątką, a więc z pokolenia słuchaczy długich płyt. Za młody na single z szafy grającej, za stary na pliki. Płyta długa wciąż jest dla mnie jednostką systemową.

Prezentowana lista płyt nie wyczerpuje mnogości stylów czy osobowości, jakie złożyły się na dzieje muzyki popularnej. To raczej próba spojrzenia na główne nurty, jakimi podążała i podąża muzyczna wrażliwość. To także hołd złożony zjawisku, które być może niebawem odejdzie do lamusa – płyty jako nośnika muzyki.

Wiedząc, jak nieostre bywają granice epok i stylów muzycznych, zdecydowałem się pogrupować wybrane albumy wedle klucza odmiennego. Oto zamiast dzielić na „rockowców", „folkowców", „jazzmanów" czy „popowców", zdecydowałem się na podział zupełnie innego typu: są to *Hedoniści, Buntownicy, Badacze Korzeni, Poeci, Estetycy, Czciciele Mroku* i *Odkrywcy*. Każda z zaproponowanych kategorii jest tym samym zamieszkana przez przedstawicieli nacji tak odmiennych, jak jazzowi wirtuozi i zespoły gitarowych szarpidrutów. Tym samym staje się okazją do kolejnego zadziwienia nad bogactwem tego, co można przekazać za pomocą dźwięków.

Choć nacjonalizm obcy winien być sztuce, zdecydowałem się utworzyć odrębną minilistę płyt polskich. Dlaczego? Ponieważ w Polsce to, co kształtowało gust muzyczny, często wynikało z odmiennych tradycji niż ta, gdzie główną rolę odgrywają anglosaski pop i rock. Kierowałem się ich wpływem na kształtowanie się rodzimej tradycji i na nasze obecne dziedzictwo – tak, jak ja to czuję, widzę, słucham i słyszę. Rozglądałem się za takimi płytami, które są świadectwem czegoś, co można by nazwać „polską nutą", i które wytrzymują konfrontację z zagranicznymi dziełami. I zdążyły się już odleżeć, nabrać mocy, przegryźć się.

Przestrzegam na koniec przed traktowaniem tej listy jako zestawu najwybitniejszych płyt wszech czasów czy wyrazu moich osobistych upodobań. To tylko końce nici, którymi niektórzy, narzekający na brak konkretnej informacji w sklepie płytowym, mogliby samodzielnie dotrzeć do takiego kłębka nut, jaki będzie im najbardziej odpowiadał.

Filip Łobodziński

Nowe lądy, czyli odkrywcy

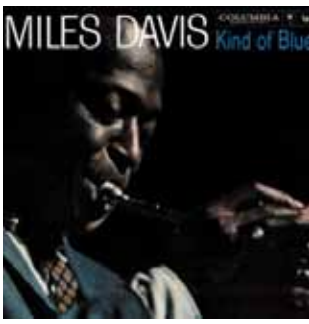
Filip Łobodziński
filobo@poczta.onet.pl

Przełamywać bariery, odkrywać drogi i ujawniać nowe terytoria można zarówno posiłkując się tradycją, jak i zrywając z nią radykalnie. Można czerpać z dorobku dotąd obcych uprawianemu gatunkowi rejonów. Tak czynili Miles Davis, Tim Buckley czy Frank Zappa. Można też do tego, co znajome, wprowadzać nową przestrzeń, nowy wymiar, rozbijać skorupkę jaja, by pokazać szeroki świat. Tak, jak uczynił to Jimi Hendrix, The Beatles czy Ornette Coleman. Można wreszcie wyjść poza granice muzyki i odwołać się do sfery doznań codziennych albo czysto fizycznych. Tu jako przykład mogą służyć niemieccy muzycy z zespołu Can albo najsłynniejsza grupa anonimowych poszukiwaczy, czyli The Residents.

To może kategoria najbliższa mojemu sercu, bo zawsze to, co nieoczekiwane, nowatorskie, budziło moje najżywsze zainteresowanie. Dlatego ta kategoria jest może najbardziej otwarta, bo każdego roku może nas coś zaskoczyć, wytrącić z wygodnej sofy i zmusić do przeorientowania się na nowe koordynaty. I wprawdzie zawsze po rejsie w nieznane z przyjemnością wracam ku Badaczom Korzeni, ku tradycji, przecież za jakiś czas znów chcę usłyszeć coś, czego inżynier Mamoń jeszcze nie zna. Cieszy mnie wszystko, co nowe, tak jak cieszy mnie, gdy w tym nowym odkryję ślady starego. Wtedy mogę uświadomić sobie, że muzyka to jedność i ciągłość.

Motory już szumią. Podróż za chwilę. W każdym z proponowanych przeze mnie przedsięwzięć czeka nas niejedna niespodzianka. Proszę zapiąć pasy.

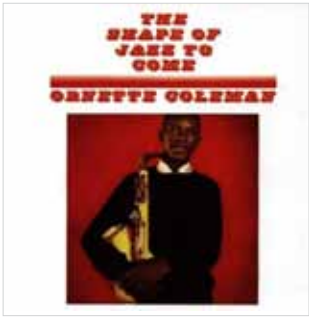
#01.
Miles Davis, *Kind of Blue*, 1959
Komuś, kto nie bada muzyki zawodowo, trudno może pojąć, czemu ten tak piękny i łagodny album stał się przełomem. Improwizacja, sedno muzyki jazzowej, przebiega tu na płaszczyźnie bliższej muzyce poważnej: muzycy grają wedle zmiennych, choć ściśle pokrewnych tonacji. Podpowiadam jednocześnie płyty dwóch kompanów Davisa z historycznego albumu: **Billa Evansa** z ***Sunday at the Village Vanguard*** oraz **Johna Coltrane'a** z ***My Favorite Things***.



#02.

Ornette Coleman, ***The Shape of Jazz to Come***, 1959

Manifestacja nieskrępowanej wolności: można z grubsza, naprawdę z grubsza, powiedzieć: tak rodził się free jazz. Temat i skala to tylko punkty zaczepienia, bowiem dla saksofonisty najważniejsza jest wewnętrzna logika konkretnego utworu, która pozwala mu improwizować, kierując się jedynie intuicją i potrzebą chwili. Partnerem Colemana w tej przygodzie był trębacz Don Cherry, któremu też radzę się przysłuchać. Grał z nim Tomasz Stańko.



#03.

John Coltrane, ***Giant Steps***, 1960

Coltrane drugi w tej serii! „Ogromnym krokiem" artysty była nigdy nieogłoszona, ale zagrana tu teza, że wystarczy wziąć instrument do ręki, by zacząć grać solo. Chociaż są tu tematy, chociaż czuje się odcisk palca kompozytora, ale melodia niespodziewanie może stać się improwizacją niemal w pół zdania. Brzmi śmiało, ale wcale nie groźnie – to jedna z lepiej sprzedających się płyt Coltrane'a.

#04.

The Beatles, ***Revolver***, 1966

Wydanie płyty zbiegło się w czasie z rezygnacją Beatlesów z koncertowania. To pierwsza ich w pełni świadoma podróż do krainy studyjnej magii, gdzie nietypowe instrumenty, efekty dźwiękowe i poważne teksty piosenek kazały inaczej spojrzeć na to, co dotąd uważano za banalną muzykę dla dzieciaków. ***Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*** może i bywa w rankingach typowany na album wszech czasów, ale wszystko zaczęło się tu. Czas sięgnąć także po ***Sunshine Superman*** **Donovana**, ***Disraeli Gears*** ***Cream*** i ***Forever Changes*** **Love**.

#05.

The Jimi Hendrix Experience, *Are You Experienced*, 1967

Choć nie czytał nut, zrewolucjonizował muzykę. Z jednego instrumentu – gitary – wydobył bodaj więcej możliwości niż jakikolwiek wirtuoz przed nim (z jazzmanami włącznie). Słuchając pamiętajmy, że w tym czasie Polska ekscytowała się, że jakaś dziewczyna się boi myszy. Wraz z Hendrixem narodził się do dziś zadziwiający kosmos. A to był debiut!!

Dexter Gordon – *A Swingin' Affair* / Dexter Gordon – *Go!*

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

Żyjemy w epoce hałasu. Banalna konstatacja, ale nie chodzi mi o efekt industrializacji itd., tylko o to, co kiedyś – jeszcze 20 lat temu – nazywało się muzyką. I też nie sprawy artystyczne mam na myśli, tylko bardziej techniczne.

Wyrosło całe pokolenie wychowane na plikach MP3, dla którego jakość dźwięku nie ma większego znaczenia, skoro i tak słucha wyłącznie mimochodem, gdzieś w biegu, w tramwaju, na ulicy, z telefonów komórkowych, albo głośniczków komputerowych. Muzyka jest więc wszechobecna, ale paradoksalnie, tak naprawdę nie ma jej nigdzie. Aby przebić się z czymkolwiek, trzeba zwrócić na siebie uwagę. Jak? Najprościej głośno krzyczeć! Producenci i inżynierowie muszą „podkręcać" dźwięk, aby ich produkt został zauważony. Gdyby tylko chodziło o głośność, to jeszcze pół biedy, ale zaczęto w świecie muzycznym używać sztuczek znanych z reklam telewizyjnych: kompresować sygnał, tak, aby nie dało się przegapić choćby sekundy nagrania. Uśredniono wszystko – obcięto górę i dół, spłaszczając dynamikę do granic nieznanych wcześniej. A pamiętajmy, że głośność i dynamika to dwie różne sprawy, chociaż większości się wydaje, że to jedno i to samo.

Otóż fragmenty cichsze są sztucznie „podkręcane", a głośniejsze cichną. W rezultacie zanika to, co niezwykle ważne – różnica w natężeniu poszczególnych części utworu, zwana dynamiką. Na krótką metę to działa, bo jest efektowne (głośniej znaczy lepiej), ale dla słuchaczy „stacjonarnych" (jeszcze z dobrym sprzętem) staje się prawdziwą katorgą. To już nie jest muzyka, tylko zwykły hałas. Gdyby jeszcze chodziło o same nowości, pal licho. Ale niestety, dobrano się także do muzyki historycznej – słuchając tych niby – „odświeżonych" staroci, nie potrafimy tak, jak dawniej rozpoznać, czy dana płyta pochodzi z lat pięćdziesiątych, czy siedemdziesiątych, bo wszystko brzmi identycznie głośno i jednostajnie.

Efektem spłaszczenia dynamiki, z czego młodzi słuchacze w ogóle

fot. Jarosław Czaja

nie zdają sobie sprawy, jest brak tak zwanego ruchu w muzyce. Wszystko, mówiąc kolokwialnie, stoi, jest statyczne. Zanika puls, zanika życie w muzyce. Ponieważ mało kto porównuje oryginały, albo stare wersje kompaktowe z nowymi – producenci mogą poszaleć. Najlepszym przykładem są najnowsze wersje kanonicznych płyt Hendrixa. Grają głośno, z powerem i rozmachem, wszystkie najdrobniejsze szczegóły słychać doskonale, ale cóż z tego, kiedy nie ma w tym „wiatru", tej kawalkady basowych pochodów i nagłych odjazdów gitary – jakbyśmy ruszali porsche z piskiem opon. Wiem o czym mówię, bo mam pierwsze tłoczenie *Band Of Gypsys* na winylu. A przecież „odświeżył" te płyty w 2010 roku nie kto inny, jak oryginalny inżynier – Eddie Kramer. Jak się później przekonamy, nie on jeden w sposób wątpliwy niszczy swoją własną legendę...

A więc ci, którzy nie porównują, mogą spać spokojnie. Zacni prezenterzy radiowi zachwycają się każdą kolejną – skompresowaną do bólu – płytą Joego Bonamassy, za którą stoi oczywiście inżynier i producent Kevin Shirley – w znacznym stopniu odpowiedzialny za eskalację „wojny o głośność". Zastanawiam się więc: oni rzeczywiście nie słyszą różnicy, czy może mają udział w tym ewidentnym szwindlu? Podobną drogą co Bonamassa podążają dzisiaj niemal wszyscy wykonawcy – szedł nią jeszcze niedawno nawet Buddy Guy, ale na szczęście zmienił inżyniera i jego dwie ostatnie produkcje brzmią już lepiej. Ciągle jeszcze mam nadzieję, że otrzeźwieje Walter Trout.

Wracając na nasze poletko: ileż to zachwytów można było znaleźć na łamach Jazz Forum przy okazji każdego kolejnego wznowienia dzieł Milesa Davisa, gdy tymczasem brzmienie nowych edycji (na przykład *Live-Evil* z 2010 roku) tyle ma wspólnego z oryginałem, co Bonamassa z Albertem Kingiem. Ktoś nieświadomy kupuje płytę i jest potem przekonany, że Miles był prekursorem heavy-metalu, a nagrywał go inżynier pokroju Shirleya...

Nie oszukujmy się, ta wojna o głośność także zaczyna dosięgać gatunków bardziej niszowych: muzyki klasycznej i jazzu. Nawet jazzu bardziej. Nie da się uciec od realiów rynkowych. Oczywiście jest na to rozwiązanie: kupować wyłącznie winyle (technika

analogowa rządzi się innymi prawami), lub wersje Super Audio CD. Niestety są to drogie zabawki i tak będzie jeszcze pewnie długo, bo koniunkturę napędza coraz większe badziewie na rynku masowym. A jak to się wszystko ma do patrona naszej rubryki, czyli Rudy'ego Van Geldera?

Zacznę od kolejnej dygresji. Kiedy pojawiła się na rynku bluenote'owska seria *Rudy Van Gelder Edition*, byłem bardzo podekscytowany. Przypomnę, że pierwsze kompakty w latach osiemdziesiątych grały ponoć w rozdzielczości 16-bitowej. Potem pojawiły się produkcje 20-bitowe, aż w końcu pod koniec lat dziewięćdziesiątych technologia osiągnęła szczyt: 24 bity i 96 khz! W tym momencie, wydawałoby się, powinniśmy wyrzucić spokojnie te pierwsze kompakty do kosza i kupować tylko te 24-bitowe, bo one dopiero – jak głosiły slogany – potrafią przenieść z taśmy matki wszystkie zapisane tam informacje.

Mówiło się wtedy, że brzmią lepiej, bardziej „analogowo", w ogóle cud, miód itd. Więc faktycznie, stare kompakty upychałem gdzieś do bocznych regałów, a kupowałem tylko te nowe „cuda". Zebrałem całą pokaźną kolekcję *RVG Edition* – nic tylko słuchać! Jeśli nawet pojawiały się wątpliwości, dusiłem je w zarodku. Ogromna rzesza znawców i sam Rudy Van Gelder nie mogli się przecież mylić. Ale po jakimś czasie zauważyłem coś, co nie przydarzało mi się wcześniej. Otóż nie mogłem dosłuchać tych płyt do końca, już w połowie czułem się zmęczony, tak jakbym słuchał dzieła Bonamassy. Przyjemność płynąca z muzyki gdzieś się ulatniała. Cóż, tak to z czasem bywa, mówiłem sobie, myśląc, że wina leży po mojej stronie. Coś mnie tknęło dopiero wtedy, kiedy pewnego dnia wyjąłem z półki stary, 16-bitowy kompakt Dextera Gordona *A Swingin' Affair*. Powód był banalny – nie wydano go jeszcze w serii RVG Edition. I co? Ano to, że po raz pierwszy od dawna wysłuchałem tej płyty z poczuciem frajdy, jakiej dawno nie miałem. Po prostu przypomniałem sobie, jak brzmiały oryginalne blue note'y!

Zacznijmy jednak nie od muzyki, ale od tego, co zawierał opis na starej okładce. Otóż na pierwszych edycjach kompaktowych Blue Note widniała (tłustym drukiem) informacja, iż klasyczne albumy z lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych były nagrywane „directly on to two track analog tape", czyli na dwóch ścieżkach, a dalej, że taśma nie podlegała żadnej obróbce na stole mikserskim: „consequently no mixing was required". Na końcu zaś tego audiofilskiego procesu, przetransferowano „the one step" – czyli najbardziej wiernie – „ analog master to digital". Nie ma wprawdzie określenia „tapes", ale chodzi najpewniej o oryginalną matrycę – master. Jeśli teraz weźmiemy do ręki okładkę edycji 24-bitowej RVG Edition, zobaczymy, że tych informacji tam nie ma! A logicznie rzecz biorąc, powinny przecież być. Chyba, że coś w tym procesie się zmieniło. I faktycznie: spójrzmy na informację o konwersji sygnału

analogowego na cyfrowy: „transfers from analog to digital". Po prostu. Nie ma „master"! Drobiazg, jedno słówko, ale jego brak może robić wielką różnicę. Tymczasem na okładkach podobnej serii RVG Remasters wytwórni Prestige stoi jak byk: „from analog master tapes to digital". Na wznowieniach płyt z katalogu Impulse! – choćby w serii *De Luxe* (*Ballads*, *A Love Supreme*), które remasterował Van Gelder, również mowa jest o taśmach matkach. Nic dziwnego więc, że zarówno wznowienia Prestige, jak i Impulse! brzmią po prostu lepiej od Blue Note. To znaczy wierniej.

Przyjrzyjmy się teraz muzyce i porównajmy bliźniacze – nagrane w tym samym składzie (Sonny Clark, Butch Warren i Billy Higgins) w odstępstwie dwóch dni (27 i 29 sierpnia 1962 roku) – klasyczne płyty Dextera Gordona: wspomnianą *A Swingin' Affair* (1987) *i* wydaną w serii RVG Edition *Go!* (1999). Oczywiście słychać od razu, że stary kompakt gra o połowę ciszej. Ale od czego jest gałka „volume"? Podkręcamy i tu już widać pierwszą różnicę: dźwięk chociaż głośny, ma jeszcze spory zapas – nie jest przesterowany. Jeśli teraz zmienimy płytkę, okaże się, że *Go!* jest przesterowana niemal na wejściu! Ale faktycznie, pierwsze wrażenie może być pozytywne – jak z Hendrixem: duża moc, masa szczegółów, selektywność itd. I to jest właśnie ten haczyk! Na krótką metę działa. Po wysłuchaniu *Cheese Cake* aż nie chce się wracać do poprzedniej płyty, tak to fajnie brzmi. Ale z przesłuchaniem całego krążka do końca, będzie już problem. Natłok niepożądanych wrażeń słuchowych może nas przytłoczyć. I wtedy wrócimy do *A Swingin' Affair* z przyjemnością, bo to prawdziwy relaks dla uszu. Scena muzyczna jest tu bardziej zintegrowana, słychać, że wszyscy grają w jednym pomieszczeniu. Instrumenty mają mniejszą skalę, ale są lepiej osadzone w konkretnej przestrzeni. Ponadto, ma się wrażenie, że saksofon tenorowy Gordona gra z innymi w jednej linii – w kwartecie, a nie wychodzi znacznie do przodu jak na *Go!*

Te dwie płyty dzieli nie tylko głośność, one mają zupełnie inny sound. Jeśli teraz przypomnimy sobie to, o czym pisze na przykład Herbie Hancock w swojej autobiografii, czyli jak wyglądały sesje nagraniowe w studiu Van Geldera – dzięki temu, że sufit zwieńcza specjalna kopuła, muzycy grali zawsze w półkolu, bez przegród, a nikomu, prócz inżyniera nie wolno było przestawić mikrofonu choćby o milimetr – stanie się jasne, że remasterowana wersja z serii *RVG Edition* ma się nijak do oryginalnego brzmienia... samego Van Geldera.

Aby dopełnić porównania: na starym kompakcie saksofon Gordona ma specyficzną, jakby „powietrzną" otoczkę i wyraźną „chrypkę", ale też pełniejsze brzmienie. Butch Warren na kontrabasie gra miękkim, okrągłym tonem, ale puls jest wyraźny, nie rozmazany jak na *Go!*. Bębny z kolei mają ten charakterystyczny furkot i odbicie. Billy Higgins gra bardzo gęsto, ale niesłychanie muzykalnie; „wycho-

dzi" poza zestaw, wystukuje figury na obręczach i statywach. Fortepian Sonny'ego Clarka zaś to „silnik" tej machiny, idealnie zgrany zarówno z sekcją, jak i solistą. Dopełnia frazy saksofonu. A dynamika? No właśnie! Dexter Gordon w balladzie *Don't Explain* gra początkowo cicho, ale potem dźwięk saksofonu narasta, tak jakby w jakimś kotle zaczęła buzować para i co chwilę podnosiła pokrywkę, erupcja jest nieunikniona – napięcie rośnie i w pewnym momencie Dexter robi odjazd w górę skali z wielką mocą, a my ten gorący podmuch nieledwie czujemy na własnej skórze. Po chwili znowu jest cicho i lirycznie...

A teraz „wypasiona" wersja *Go!*. Jak już wspomniałem, na początku jest fajnie. Wszystko jest tutaj „big". Instrumenty urosły i podjechały bliżej nas. Ale brzmią nieprzyjemnie ostro, metalicznie i mniej naturalnie, zwłaszcza saksofon. Nastąpiła dezintegracja sceny muzycznej. Tak jakby ktoś to wszystko rozłożył na kawałki, a potem poskładał, ale niedokładnie. Podejrzewam, że materiał został od nowa zmiksowany. Na pierwszy plan wyszły natrętne blachy. Zniknął furkot bębnów, pojawił się za to głuchy stukot. Nie ma odbicia, tylko „klap". Dźwięki fortepianu robią zaś wrażenie przypadkowych i zagubionych, nie słychać już porozumienia z saksofonem. A dynamiki w grze Gordona nie ma prawie zupełnie: napięcie nie rośnie, bo erupcja kotła następuje od razu i trwa do końca. Tak z grubsza wygląda porównanie dwóch edycji płyt z katalogu Blue Note.

Wniosek jest taki, że stary kompakt od nowego dzieli przepaść, niestety na niekorzyść tego ostatniego. Wręcz uznać można, że *Go!* w wersji 24-bitowej to produkt jedynie bluenotepodobny, jak niegdyś były batoniki czekoladopodobne. A więc znowu: gdybym nie porównywał, może spał bym spokojnie. A tak, niestety odczuwam duży dyskomfort, bo ktoś (pod egidą Van Geldera niestety) nabił mnie w butelkę.

Jeszcze jedno. Kiedy zaczęła się ukazywać seria *RVG Edition*, wyglądało na to, że będą to same rodzynki, starannie wyselekcjonowane perły. Teraz patrzę ze zdumieniem, że „normalnych" płyt Blue Note nigdzie już się nie znajdzie. Są tylko i wyłącznie te „poprawione" 24-bitowe. A więc sytuacja zrobiła się dziwna – wygląda na to, że kolekcjonerskie białe kruki, jeśli chodzi o Blue Note, to dzisiaj pierwsze edycje CD z lat osiemdziesiątych XX wieku...

Dexter Gordon – *A Swingin' Affair*
Blue Note, 1962
Dexter Gordon – *Go!*
Blue Note, 1962, RVG Edition

Duke Ellington's Concert Of Sacred Music

Rafał Garszczyński
rafal.garszczynski@radiojazz.fm

RCA Victor / BMG, 1966

Kiedy w orkiestrze Duke'a Ellingtona, na scenie pojawiają się między innymi Cootie Williams, Johnny Hodges, Paul Gonsalves, Harry Carney i Louie Bellson w zasadzie można uznać, że album jest wybitny i na tym zakończyć. Oczywiście, znawcy tematu będą narzekać, że skład orkiestry z roku 1965, kiedy nagrano pierwszy z cyklu *Sacred Concerts*, to już nie ten sam zespół co dwadzieścia lat wcześniej, że mistrz skomponował już wszystkie swoje najbardziej znane melodie. Pewnie sporo w tym racji, jednak album *Duke Ellington's Concert Of Sacred Music* był, w opinii samego twórcy, jednym z najważniejszych dzieł jego życia i już tylko z tego powodu wart jest zainteresowania.

Przez wielu znawców *Duke Ellington's Concert Of Sacred Music* uważany jest za jeden z najważniejszych jazzowych albumów wszech czasów. Niektórzy krytycy, którzy próbują zestawić listę, powiedzmy, 20 płyt najistotniejszych dla rozwoju gatunku, umieszczają album tę pozycję gdzieś w okolicach połowy zestawienia. Sam nie podzielam aż takiego entuzjazmu, jednak *Duke Ellington's Concert Of Sacred Music* jest nagraniem ważnym historycznie, ciekawym muzycznie i dodatkowo ocenianym jako niezwykle kontrowersyjne już w czasie jego powstania, a wywołującym wiele emocji i skrajnie różnych komentarzy do dzisiaj.

Warto mieć swoje własne zdanie. Jednak nie da się go sobie wyrobić bez posłuchania tego niewątpliwie niezwykłego jazzowego albumu. Jeśli się Wam spodoba, to wiedzcie, że cały cykl ma jeszcze dwie kolejne części, zwykle oceniane nieco słabiej, czasem nawet – o zgrozo! (biorąc pod uwagę kontekst i religijne motywy powsta-

nia tych kompozycji) – oceniane jako skok na kasę. Stwierdzenie to w przypadku Duke'a Ellingtona wydaje się mocnym nadużyciem, bowiem należał on do nielicznego grona muzyków jazzowych, którzy na braki finansowe nie narzekali, mimo tego, że przez całe życie musiał utrzymywać całkiem liczną orkiestrę.

Cały album, złożony z 11 kompozycji, uzupełniony po latach o dwie alternatywne ścieżki świąteczne (koncert odbył się 26 grudnia 1965 roku), pomyślany został przez kompozytora jako muzyczna całość, łącząca tradycję jazzową, muzykę religijną, fragmenty liturgii katolickiej, muzykę klasyczną, spirituals, gospel, odrobinę tańca (w kościele też można, szczególnie amerykańskim) i bluesa.

Duke Ellington dość otwarcie deklarował, że nie napisał mszy, a jedynie muzykę inspirowaną czynnościami liturgicznymi i mogącą im towarzyszyć. W związku z niezwykle szczegółowo rozpisaną partyturą oraz rozbudowanym aparatem wykonawczym potrzebnym do realizacji wizji mistrza, jego *Sacred Concerts* należą do często omawianych, ale niezwykle rzadko wykonywanych kompozycji. Dlatego również warto sięgnąć po oryginalne nagranie, zawsze najbliższe wizji jego twórcy.

Od orkiestry Ellington wymagał zarówno filharmonicznej precyzji, jak i swingowego podejścia do rytmu. Dodatkowo potrzeba było chóru gospel i paru solistów. Dziś zgromadzenie adekwatnej grupy muzyków jest zadaniem raczej niewykonalnym. Może właśnie dlatego dzieło życia Duke'a Ellingtona nie zrobiło takiej kariery, jak dziesiątki napisanych przez niego, przy większej lub mniejszej pomocy członków orkiestry, jazzowych standardów.

Dla wielu wiernych obecność saksofonów i trąbek w kościele była wtedy zupełnie nie do zaakceptowania. Mimo to z pierwszym koncertem, znanym dziś jako *Duke Ellington's Concert Of Sacred Music*, olbrzymi zespół wykonawców zdo-

fot. Kuba Replewicz

łał odwiedzić niemal 50 kościołów na całym świecie. Premierowe wykonanie odbyło się we wrześniu 1965 roku w San Francisco i dziś dostępne jest w nie do końca legalnym obiegu, w postaci płyty CD jako *A Concert of Sacred Music Live from Grace Cathedral* oraz w postaci, w zasadzie amatorskiego, nagrania filmowego zatytułowanego najczęściej *Love You Madly / A Concert of Sacred Music at Grace Cathedral*. Nagranie oficjalne, zarejestrowane trzy miesiące później w prezbiteriańskim kościele w Nowym Jorku , to właśnie *Duke Ellington's Concert Of Sacred Music*. Dziś w obszernej dyskografii Duke'a Ellingtona brzmi ono nietypowo, choć już nie jest ani muzycznym, ani obyczajowym skandalem. Fragmenty grywane są czasem przez duże orkiestry, niekiedy nawet w kościołach, głównie przy okazji rocznicowego wspominania olbrzymiego dorobku Duke'a Ellingtona – jednego z najważniejszych amerykańskich kompozytorów XX wieku. Dla samego twórcy to było dzieło życia- choćby dlatego wypada je poznać i zrozumieć.

Dziś prawdziwych hipsterów już nie ma…

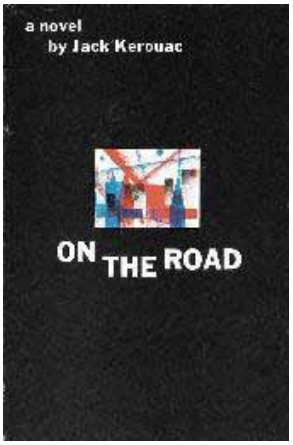
Piotr Rytowski
rytowski.jazz@gmail.com

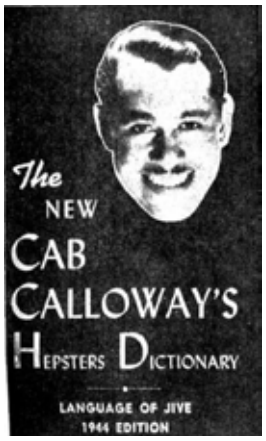
Termin „hipster" nie jest może już (nad)używany tak nagminnie, jak jeszcze kilka lat temu, ale przesadą byłoby twierdzenie, że odchodzi do lamusa. Warszawski „Plac Hipstera" budzi się do życia po zimowym letargu. Kanałem TVP Kultura zarządza reprezentant tak zwanej „hipster prawicy". Dziennikarz jednej z poczytnych gazet zastanawia się w rozmowie ze swoim niemieckim kolegą nad różnicami pomiędzy „hipsterami" warszawskimi i berlińskimi.

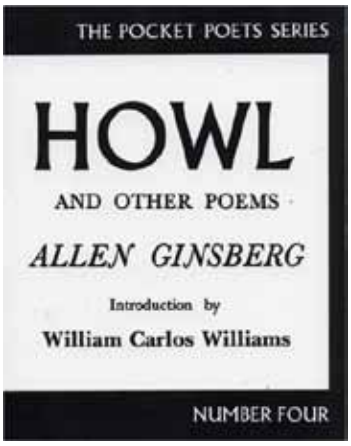
Dov Charney, prezes odzieżowej marki American Apparel, jednoznacznie kojarzonej z „hipsterami", już w 2010 roku powiedział: „Hipster is over". W ubiegłym roku polskie media również zaczęły wieszczyć, że „era hipstera dobiega końca" i nadchodzi czas Yuccie (Young Urban Creative – czyli Młodych Miejskich Kreatywnych).

No więc jak to jest z tymi „hipsterami" – są czy ich nie ma? I dlaczego chcę ten problem roztrząsać na łamach JazzPRESSu? Powód jest zasadniczy, choć dla wielu (szczególnie młodszych czytelników) może być zaskakujący – hipster i jazz to niemal synonimy! Zaraz, zaraz… Jeśli zajrzymy do „hipsterskich" klubów i spojrzymy na playlisty „hipsterskich" iPodów to prędzej tam znajdziemy muzykę spod znaku indie, różne odmiany nowej elektroniki, może freak folk – ale jazz? Gdzie jest haczyk? Tkwi w cudzysłowie – mam na myśli hipsterów, a nie „hipsterów".

Zacznę o tych w cudzysłowie, bo o nich będzie krótko. „Hipster" XXI wieku to bardziej zjawisko z pogranicza mody i marketingu niż subkultury. Chcąc opisać dzisiejszego „hipstera" sięgamy zwykle po elementy jego wyglądu, ubioru oraz (bardzo często!) marek, jakimi się otacza. Nazwałbym tę grupę „niemainstreamowymi konsumentami", bo chyba jednak o szeroko rozumianą konsumpcję tu chodzi. Marketingowcom w to graj, więc kult „hipstera" jest pielęgnowany i wykorzystywany przez wiele firm. Ponoć za powrót tego terminu odpowiedzialna jest marka Camel, której raporty marketingowe z połowy lat dziewięćdziesiątych w ten sposób określały atrakcyjną grupę docelową: „mieszkańcy kosmopolitycznych metropolii, któ-







rych życie toczy się wokół klubów, muzyki i mody". Nie rozumiem jednego: dlaczego ktoś wpadł na pomysł, aby tę grupę nazwać „hipsterami"?! Możemy dziś spotkać ludzi, o których bez wahania powiemy hipis albo punk. Dlaczego? Bo swoim zachowaniem, wyglądem i przekonaniami będą nam przypominali przedstawicieli tych (teoretycznie należących już do historii) subkultur. Tymczasem „hipsterzy" w niczym nie przypominają hipsterów!

Widziałem najlepsze umysły mego
pokolenia zniszczone szaleństwem,

głodne histeryczne nagie,

włóczące się o świcie po murzyńskich
dzielnicach w poszukiwaniu wściekłej

dawki haszu,

anielogłowych hipstersów spragnionych
pradawnego niebiańskiego

podłączenia do gwiezdnej prądnicy
w maszynerii nocy,

którzy w nędzy łachmanach z zapadniętymi
oczyma w transie czuwali

paląc w nadnaturalnych ciemnościach
tanich mieszkań, płynąc poprzez

dachy miast, kontemplując jazz

To Allen Ginsberg i cytat ze sztandarowego dzieła bitników – poematu *Skowyt*, wydanego w 1956 roku. Prawdziwa era hipsterów to lata czterdzieste i pięćdziesiąte ubiegłego wieku. A bezpośrednim przyczynkiem do powstania tego zjawiska był jazz.

Słowo „hipi" pochodzi z języka afrykańskiego ludu Wolof. Oznacza tego, który ma oczy otwarte, jest wtajemniczony. W latach trzydziestych XX wieku w środowisku amerykańskich muzyków jazzowych, posługujących się slangiem zwanym jive, funkcjonowało słowo „hep", określające tych, którzy „kumali jazz" – czyli również na swój sposób wtajemniczonych. W 1939 roku Cab Calloway – jeden z wielkich bandleaderów – wydał *Hepster's Dictionary*. Słowniczek miał wprowadzać białych jazzfanów w meandry języka czarnych muzyków. Tak pojawił się „hepster" – „koleś, który zna odpowiedź na każde pytanie, kuma gadkę". O fanach jazzu mówiło się często też „hep cats".

W połowie lat czterdziestych generacja bebopu zastąpiła staromod-

ne „hep" nowym „hip". Przyczynił się do tego muzyk Harry Gibson, który przyjął pseudonim „Harry the Hipster", a w ulotce dołączonej do jego albumu *Boogie Woogie In Blue* tłumaczył, że hipster to nowy hepster – osoba, która jest wielbicielem „hot jazzu". Hipsterzy to inaczej „biali Murzyni" – ludzie kontestujący obowiązujące w Ameryce tamtego okresu normy społeczne i konwenanse, którzy z własnego wyboru egzystowali na marginesie społeczeństwa – (podobnie jak Afroamerykanie, tyle, że ci tego wyboru byli pozbawieni).

„W owym czasie, w roku 1947, cała Ameryka wariowała na punkcie bebopu. Grali go faceci z Loop, ale miny mieli znudzone, ponieważ bebop znajdował się akurat w stadium przejściowym między okresem *Ornithology* Charliego Parkera a następną, mniej ognistą fazą, którą zapoczątkował Miles Davis. Siedziałem tam, słuchając muzyki nocy, której kwintesencją stał się dla nas bebop; myślałem o swoich przyjaciołach rozrzuconych po całym kraju i o tym, że właściwie oni wszyscy kręcą się po tym samym podwórku, w ciągłym gorączkowym pośpiechu" – to cytat kolejnego kanonicznego dzieła epoki bitników – *W drodze* Jacka Kerouaca.

Motywy jazzowe przejawiały się w warstwie fabularnej twórczości Kerouaca, ale jazzem przesiąknięta była też forma jego prozy. Styl prozatorski wywodzący się z bebopu jest charakterystycznym elementem pisarstwa autora. Struktura literacka jego dzieł jest porównywana ze strukturą jazzowego riffu. Keuroac, fan jazzu, przenosił (świadomie bądź nieświadomie) elementy techniki muzycznej na swój sposób pisania.

Hipsterzy nie tylko słuchali jazzu. Ich uwielbienie dla tej muzyki przejawiało się również w tym, że przejmowali elementy sposobu bycia, ubioru i mowy jazzmanów – „kozie bródki' i berety à la Dizzy Gillespie, „bebopowe kołnierzyki" jak u Billy'ego Eckstine'a czy fryzury w stylu Gerry'ego Mulligana. Dla hipsterów ubiegłego wieku jazz był esencją życia.

Dziś prawdziwych hipsterów już nie ma. Ludzie, których ze względu na filozofię życiową czy miłość do jazzu możemy uznać za podobnych do nich, nie nazywają siebie hipsterami. A dzisiejsi „hipsterzy"? Może w ogóle nie ma takiego problemu. „Hipsterzy" to indywidualiści, nie uznają żadnej przynależności. Jeśli zapytamy któregoś z nich, czy jest „hipsterem" – zaprzeczy. Może to tylko kolejna miejska legenda wykreowana przez media i marketing?

Country pod znakiem Blue Note

Wojciech Sobczak-Wojeński
wsimply@o2.pl

Miałem ostatnio przyjemność uczestniczyć w niezwykle ciekawym wydarzeniu muzycznym. 6 kwietnia w legendarnym poznańskim klubie jazzowym Blue Note zagrała ikona sceny country w Polsce – Paweł Bączkowski. Artyście towarzyszył siedmioosobowy zespół (w tym zaszczycony autor niniejszego tekstu – na klawiszach). Dlaczego piszę o tym w JazzPRESSie? Po lekturze tekstu wszystko się wyjaśni.

Otóż był to moment bardzo istotny dla country, a w zasadzie postrzegania tego gatunku w naszym kraju. Niegdyś bardzo popularne w Polsce, dzisiaj często stereotypowo sprowadzane do rangi prostackiej, imitującej kiczowate amerykańskie wzorce muzyczki – granej do słów o spoconych kowbojach i kobietach łapanych na lasso. Dlatego też rodzimy rynek country od dłuższego czasu przeżywa kryzys, muzyki tej nie ma w mediach i nie cieszy się takim uznaniem, jak chociażby pokrewny blues – o jazzie nie wspominając. Rzeczywistość, rzecz jasna, różowa nie jest, ale polskie country (i country w ogóle) ma bardzo wiele do zaoferowania. Nie brakuje świetnych artystów, kapitalnej muzyki, a publiczność mógłbym określić jako „wierną aż po grób". Co więcej, country przyciąga do siebie coraz to nowych, często młodych ludzi. Gdyby nie te stereotypy i nieco niedzisiejsi już w większości animatorzy...

Występ Pawła Bączkowskiego w Blue Note miał wymiar symboliczny i stanowił próbę redefinicji country w Polsce. Country coraz śmielej zaczyna upominać się o zmianę paradygmatu – o swoje godne i należne miejsce w panteonie poważanych gatunków. Nie jest tylko muzyką, którą powinno się grać na gwarnych piknikach i na tyłach stodoły. To gatunek muzyczny, który może być na tyle złożony i interesujący, by nie powodować zgrzytu podczas prezentacji w klubie jazzowym.

Wszystkim jazzfanom pragnę przypomnieć, że związki z country mają niekwestionowane legendy muzyki rozrywkowej – w tym również amerykańscy jazzmani, w żyłach których ta muzyka po prostu płynie. Jeśli bacznie posłucha-

cie, to odkryjecie country u: Charliego Hadena, Billa Frisella, Pata Metheny'ego, Sonny'ego Rollinsa, Cassandry Wilson. Nie trzeba bacznie słuchać, by odkryć je u Bruce'a Hornsby'ego czy Béla Fleck and the Flecktones, a nawet u quasi-jazzowej panny Jones. Przykłady można by mnożyć, ale i jazzu w country jest dużo! Bluegrass, western swing i w ogóle przykłady współczesnego, niekiedy nawet alternatywnego country i jego okolic zadają kłam twierdzeniu, jakoby country było pozbawione improwizacyjnego szwungu i wysmakowania. Wiem coś o tym, gdyż sam improwizowałem jak szalony w Poznaniu, a scenę dzieliłem między innymi z legendą Leszkiem Laskowskim – jednym z dwóch Polaków, którzy występowali w Grand Ole Opry w Nashville (Tennessee), wirtuozem pedal steel guitar.

Słowem warto, drodzy jazzmani i jazzfani, dać muzyce country szansę. Nie musi być ona taka prostacka, jak ją malują – i potwierdzi to każdy, kto wychodzi w swych eksploracjach poza jazzową szufladę. Oczywiście, jak to w jazzie i wszędzie indziej, trzeba umieć oddzielić ziarno od plew. Wierzę, że na country w Polsce będziemy kiedyś patrzeć przynajmniej tak, jak dzisiaj na bluesa. Ten, jeśli chodzi o liczby wszelakie, być może nie stoi wiele lepiej od country, ale za to cieszy się poważaniem, a ludzie od jazzu się nim nie brzydzą. A zatem do znanego powiedzonka „Keep swingin'!" dodaję dzisiaj „Keep it country!"

P.S.: Zaintrygowanym mariażem jazzu z country polecam lekturę bardzo ciekawego artykułu z **JazzTimes**

Każdy festiwal może mieć swój **JazzPRESS**...

Clever Jeff – *Jazz Hop Soul*

Adam Tkaczyk
adam-tkaczyk@wp.pl

Qwest, 1994

Dzisiaj, Szanowni Państwo, kopiemy naprawdę głęboko. O wiele głębiej niż we wcześniejszych *Down the Backstreets*. Sięgniemy do tak niedostępnych jaskiń jazz rapu, że nie dociera do nich nawet Wikipedia. Dlatego informuję i ostrzegam: można dostać choroby dekompresyjnej.

Dzisiaj (tak, tak) będzie o *Jazz Hop Soul* – debiutanckim albumie Clever Jaffa, z 1994 roku. Nie pamiętam, gdzie natrafiłem na ten album, nie pamiętam też przy jakiej okazji. Jego autor wydawał mi się kompletnym anonimem i, w gruncie rzeczy, miałem rację. Najprawdopodobniej zwabił mnie tytuł – dość wymowny, a w połączeniu z rocznikiem wydania dający pewien obraz brzmienia, na które możemy w ciemno liczyć. I tu również się nie pomyliłem (kurde, ja to dopiero jestem gość!).

Brzmienie Bay Area (czyli okolic Oakland i San Francisco) można podzielić się na dwie istotne grupy: ruch hyphy, na którego czele znajdują się: E-40, Mac Dre, Too Short czy duetem Luniz oraz wykonawców związanych z ekipą Hieroglyphics – na przykład Del the Funkee Homosapiena oraz zespół Souls of Mischief. Zapomniany MC i główna postać opisywanego albumu – Clever Jeff – zdecydowanie wpisuje się muzycznie w tę drugą grupę. Jego dźwięk to połączenie jazzu, rapu i soulu. Słowo „jego" można w tym wypadku traktować bardzo dosłownie, Jeff odpowiada na tym albumie również za podkłady – wspólnie z producentem Davem G. Ten ostatni również wielkiej kariery nie zrobił – pracował później między innymi z Rappin' 4-Tayem i zespołem Christión (tym samym, którego album miało wydać Roc-A-Fella Records Jaya-Z około 1997 roku, a później nikt o nim nie słyszał). Nie znasz, Drogi

Czytelniku? Nie dziwota! Nie są to referencje wbijające w podłogę. Zresztą dość już tego wymieniania ksywek, bo jak tak dalej pójdzie, to ten tekst przeczytają w całości tylko masochiści (i naczelny – z obowiązku i litości).

Mimo miejsca pochodzenia autorów, jak na moje ucho, album brzmi bardzo nowojorsko. Raczej słychać w nim brooklyńskie boczne uliczki z wyjściami pożarowymi na ścianach budynków, niż lowridery rozbijające się pod palmami Oakland i Berkeley (dość stereotypowe skojarzenia, ale – na usprawiedliwienie – nigdy nie byłem w tych miastach). Nie mam na to żadnych dowodów, lecz według mnie Clever Jeff i Dave G byli podczas tworzenia *Jazz Hop Soul* zafascynowani bitami Pete'a Rocka. Wrzuty trąbkowe, dynamiczne bębny i głęboka, leniwa linia basu są bardzo charakterystyczne i natychmiast przywołują na myśl nowojorskiego producenta. *No Fiction* i *The City* brzmią wręcz jak bezczelna zrzynka z Pete'a Rocka. Osobiście, mogę to przeżyć – obydwa utwory są rewelacyjne, najlepsze na płycie.

Jeśli efektem inspiracji, nawet bardzo wyraźnej i natychmiast narzucającej się odbiorcom, ma być świetna muzyka, to w tym wypadku cel uświęca środki. Ku chwale ojczyzny, Panowie Twórcy! Prawie cały album wyprodukowany jest przy użyciu sampli – w trzech utworach (konkretnie *Catch Rek*, *Late Night Tip* i *The Birth*) Clevera Jeffa i Dave'a G wspomagają trębacze – Scott Roberts i Adam Bergman. Przydają się, ale nie wnoszą zbyt wiele zróżnicowania – wykorzystane sample są na tyle żywe i umiejętnie dobrane, że przeciętny słuchacz nie zwróci uwagi na te szczegóły.

O wiele istotniejsze są dodatkowe wokale w tle, których wykonanie przypisane jest Edowi „Eddie Legend" Broussardowi. Na pewno to on dodaje co nieco od siebie w *Down Low*. Jeśli to również on harmonizuje w refrenie tytułowego *Jazz Hop Soul,* to chylę czoła. Te wokale robią różnicę, dorzucają jeszcze świeżość na sam koniec albumu, szczególnie istotną dla słuchaczy, którzy nie potrafią utrzymać dłużej uwagi i przy czwartym utworze rozglądają się za drinkiem.

Clever Jeff jest solidnym raperem, ale żaden tam z niego Biggie. Ma poprawne flow i ciekawe, akceptowalne teksty, choć od czasu do czasu zdarzają mu się banalne linijki, odbijające się na odbiorze oraz ocenie całości materiału. Największym atutem Jeffa jest zdecydowanie głos. Jego ton bar-

dzo pasuje do jazzowych podkładów, dodaje mu dodatkowego, łagodnego vibe'u, niejako uautentyczniając postać MC w oczach odbiorcy. Może prościej: Clever Jeff brzmi jak stały bywalec zadymionych, jazzowych klubów, który prowadzi ze słuchaczem spokojną, przyjazną i ciekawą rozmowę. Rapując nie przyspiesza, nie krzyczy, nie eksperymentuje – pije kawę, pali papierosa, przedstawia swoje historie i poglądy. Mi to pasuje – nie każdy musi być lirycznym onanistą pokroju Canibusa, ani wyprawiać na bitach takie cyrki jak Eminem. W swoim rapie Clever Jeff przypomina uboższą wersję C.L. Smootha – co potęguje skojarzenia z jazzowymi produkcjami Pete'a Rocka.

A teraz ciekawostka: *Jazz Hop Soul* został wydany przez Qwest Records – sublabel Warner Bros. prowadzony przez Quincy'ego Jonesa*. Dobry start, prawda? Niestety, cień muzycznego giganta nie pomógł – album sprzedał się bardzo słabo i zaginął pośród wielu fantastycznych rapowych dzieł z połowy lat dziewięćdziesiątych. Wnioskując z aktywności w Internecie, Clever Jeff próbuje odbudować swoją karierę muzyczną – rap nie jest jednak przyjaznym miejscem dla starszych wykonawców, o czym boleśnie przekonali się o wiele bardziej zasłużeni dla gatunku artyści – pionierzy gatunku i legendy kompletnie zapomniane lub wręcz wyszydzane przez młodych słuchaczy.

* To jest taki koleżka, który maczał palce w nagraniach między innymi Raya Charlesa, Franka Sinatry, Arethy Franklin. Jest też odpowiedzialny za album *Thriller* niejakiego Michaela Jacksona, którego egzemplarzy sprzedało się jakoś tak 65 milionów na świecie. Na waciki powinno wystarczyć.

JazzPRESS
jest dostępny
w wersjach na
iPad i iPhone

Pobierz w App Store

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

Redakcja

redaktor naczelny:
Piotr Wickowski

Roch Siciński
Piotr Wojdat
Mery Zimny
Kacper Pałczyński
Jerzy Szczerbakow
Aleksandra Nowosad
Mateusz Magierowski
Łukasz Nitwiński
Milena Fabicka
Rafał Garszczyński
Aya Lidia Al-Azab
Maciej Nowotny
Ryszard Skrzypiec
Urszula Orczyk
Karolina Śmietana
Konrad Michalak
Wojciech Sobczak-Wojeński
Paulina Pacuła
Krzysztof Komorek
Sławomir Orwat
Dionizy Piątkowski
Marta Ignatowicz-Sołtys
Radek Wośko
Lech Basel
Małgorzata Smółka
Rafał Zbrzeski
Aleksandra Zbrzeska
Vanessa Rogowska
Basia Gagnon
Jarosław Czaja
Marek Brzeski
Piotr Rytowski

Wydawca
Fundacja Popularyzacji Muzyki
Jazzowej EuroJAZZ
ISSN 2084-3143

Fotograficy:
Piotr Gruchała
Marta Ignatowicz-Sołtys
Kuba Majerczyk
Lech Basel
Marcin Wilkowski
Piotr Fagasiewicz
Piotr Banasik
Jarek Misiewicz
Barbara Adamek
Bogdan Augustyniak
Krzysztof Wierzbowski
Monika S. Jakubowska
Julian Olearczyk
Katarzyna Kukiełka

Korekta
Ewa Weydmann
Katarzyna Słocińska
Zuzanna Tuliszka

Skład i opracowanie graficzne
Beata Wydrzyńska
beata@radiojazz.fm

Marketing i reklama
Agnieszka Holwek
promocja@radiojazz.fm

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

Jazzpress
MARZEC 2015
Rozmowy:
Łukasz Borowiec
Mike Reiser
Erik Truffaz
Michał Urbaniak
W trosce o muzykę rytmiczną

Jazzpress
KWIECIEŃ 2015
Gazeta internetowa poświęcona muzyce improwizowanej
Rozmowy:
Radek „Bond" Bednarz
Dorota Piotrowska
Jacek Namysłowski
Jamie Saft
Jacek Mazurkiewicz
Czerpię z wielu źródeł

Jazzpress
MAJ 2015
Gazeta internetowa poświęcona muzyce improwizowanej
TOP NOTE
Wojtczak NYConnection
– Folk Five
radioJazz.fm
REAKTYWACJA!
Wesprzyj akcję
Paweł Tomaszewski
Improwizacja musi nieść ducha kompozycji
Rozmowy:
ELMA
Leszek Kułakowski
Kamil Piotrowicz
Dorota Miśkiewicz

Jazzpress
CZERWIEC 2015
Gazeta internetowa poświęcona muzyce improwizowanej
TOP NOTE
PeGaPoFo
– Świeżość
radioJazz.fm
REAKTYWACJA!
Bartłomiej Oleś
Jestem uzależniony od brzmienia
Rozmowy:
Piotr Schmidt
Asia Czajkowska-Zoń
Charles Gayle

Jazzpress
LIPIEC / SIERPIEŃ 2015
Gazeta internetowa poświęcona muzyce improwizowanej
Rozmowy:
Michał Wierba
Antoni „Ziut" Gralak
Piotr Damasiewicz
Piotr Wojtasik
Celem powinno być rozwijanie duchowości
TOP NOTE
Bartłomiej Oleś & Tomasz Dąbrowski – Chapters
Paweł Kaczmarczyk Audiofeeling Trio – Something Personal
Wszystkie drogi prowadzą do Bitches Brew

Jazzpress
WRZESIEŃ 2015
Gazeta internetowa poświęcona muzyce improwizowanej
Rozmowy:
Adam Baldych
Bohren Sven
Marcin Wasilewski
Vincent Houdek
Rainer Tollermann
TOP NOTE
Jerzy Milian Septembrio Septembrio
Raphael Rogiński
Opowiedzieć się po stronie dobra

Jazzpress
PAŹDZIERNIK 2015
Gazeta internetowa poświęcona muzyce improwizowanej
Rozmowy:
Maciej Grzywacz
Adam Nussbaum
Nat Osborn
TOP NOTE
Jachna / Buhl
Synthomathic
Sławek Pezda
Nasza muzyka jest eksplozją energii

Jazzpress
GRUDZIEŃ 2015
Gazeta internetowa poświęcona muzyce improwizowanej
Rozmowy:
Paweł Kaczmarczyk
Witold Janiak
Marek Raduli
Apostolis Anthimos
Całe życie jest przygodą
TOP NOTE
Nikola Kołodziejczyk Orchestra
Borok progresywny
JazzPRESS wygrywa okładek na Jazz Juniors
Zagłosuj w plebiscycie Jazz 2015

Jazzpress
STYCZEŃ 2016
Gazeta internetowa poświęcona muzyce improwizowanej
Rozmowy:
Tomasz Lach
Ernst Reijseger
Harmen Fraanje
Mola Sylla
Jerzy Małek
Portrety improwizowane
Plebiscyt Jazz 2015 ZWYCIĘZCY
Nikola Kołodziejczyk
Czystość, spokój i taniec

Jazzpress
LUTY 2016
Gazeta internetowa poświęcona muzyce improwizowanej
Rozmowy:
Tomasz Lach
Ernst Reijseger
Harmen Fraanje
Mola Sylla
Jerzy Małek
Portrety improwizowane
TOP NOTE
Nikola Kołodziejczyk Orchestra
Borok
progresywny
Plebiscyt Jazz 2015 ZWYCIĘZCY
Nikola Kołodziejczyk
Czystość, spokój i taniec

5 lat
Jazzpress
MARZEC 2016
Rozmowy:
Krzysztof Zawadzki
Tomasz Pierchała
Andrzej Jagodziński
TOP NOTE
Otava International – Live in Mińsk Mazowiecki
Take 5
Piąte urodziny JazzPRESS'u!
Leszek Możdżer
Jazz – czysty stan umysłu

Jazzpress
KWIECIEŃ 2016
Gazeta internetowa poświęcona jazzowi i muzyce improwizowanej
Rozmowy:
Wojtek Justyna
Greg Osby
Mateusz Smoczyński
Take 5, czyli 5 pytań do Wojciecha Jachny
TOP NOTE
Sefardix – Oleś Brothers & Jorgos Skolias – Maggid
Monika Borzym
Ja tu tylko śpiewam