

# Jazzpresso

**Top Note**

Raphael Rogiński & Iztok Koren  
*Nocturnal Consolations*

**GoGo Penguin**

Piotr Schmidt  
Franciszek Raczkowski

**Artur Dutkiewicz**  
Dotknięcie tajemnicy

cały  
ten  
Jazz!  
Live!

15 LAT JAZZpress

# HORNET

17.03  
2026  
19:00

SZYMON ZIÓŁKOWSKI - SAKSOFON ALTOWY I SOPRANOWY  
BARTŁOMIEJ LEŚNIAK - FORTEPIAN  
MIKOŁAJ SIKORA - KONTRABAS  
PIOTR PRZEWOŹNIAK - PERKUSJA



PROM KULTURY SASKA KĘPA,  
UL. BRUKSELSKA 23, WARSZAWA  
BILETY: 35 ZŁ • ONLINE BEZPŁATNIE

ORGANIZATOR

**PROM**  
KULTURY SASKA KĘPA

PATRONAT MEDIALNY

Jazzpress

PRODUKCJA

euroJazz

# Od Redakcji

redaktor naczelny

Piotr Wickowski



W blasku światła branży muzycznej znalazła się właśnie Esperanza Spalding, której podczas 53. ceremonii nagród Grammy wręczono nagrodę w zupełnie pozajazzowej kategorii Best New Artist. Eric Clapton przygotowywał 70 swoich gitar do sprzedaży na aukcji charytatywnej w Nowym Jorku. W Warszawie uroczystym koncertem w Filharmonii Narodowej zakończono oficjalnie Rok Fryderyka Chopina. Zaś jednym z pomysłów na uczczenie rozpoczynającego się Roku Czesława Miłosza, ustanowionego w setną rocznicę urodzin noblisty, miał być Miłosz Jazz Project, łączący poezję, klasykę i jazz, w wykonaniu tria Włodka Pawlika oraz Orkiestry Symfonicznej Opery i Filharmonii Podlaskiej. Policja odzyskała obrazy skradzione z domu zmarłego kilka tygodni wcześniej artysty malarza Jerzego Nowosielskiego. Zatrzymani w Krośnie Odrzańskim mężczyzna i kobieta ukryli je w bagażniku samochodu i próbowali wywieźć za granicę... Wszystko to działo się w czasie, kiedy do czytelników trafiał pierwszy numer JazzPRESSu – na początku marca 2011 roku. Przy obecnych gwałtownych zmianach społecznych, politycznych konfliktach i szaleńczym tempie życia nie trzeba chyba przekonywać, że te 15 lat, które upłynęło od wydania pierwszego numeru periodyku, definiowanego początkowo jako „biuletyn”, jest jednak szmatem czasu. Czy zmieniła się przez te lata, i ewentualnie jak bardzo, muzyka? Zdaniem sporej części „trzymających jazz” w tym kraju, tu się nic nie ma prawa zmieniać, trzeba być wiernym temu, co wynaleziono na początku lat 60. ubiegłego wieku, względnie w latach 80. Fakty jednak są takie, że cała branża muzyczna, nie tylko jazzmani, muszą odnaleźć się teraz wobec zagrożeń, m.in. ze strony algorytmów, o których nikt nie mówił półtorej dekady temu. „Czy nadchodzą czasy martwej muzyki?” – pyta Piotr Rytowski. „Chcesz mieć jazzowy przebój? Musisz zoptymalizować go pod algorytm, a nie pod artystyczną ekspresję. Solo powyżej 45 sekund może spowodować spadek zaangażowania. Mostek harmoniczny jest zbyt złożony – sprawia trudności w odbiorze – to zbyt duże ryzyko. Wprowadź chwytliwy motyw w pierwszych ośmiu sekundach... i w zasadzie mamy to, tylko jazz jakby się ulotnił” – zauważa felietonista.

Jednym z pierwszych muzyków, którzy pojawili się na okładce JazzPRESSu, był Artur Dutkiewicz. Pochłonięty w tamtym czasie komponowaniem i wykonywaniem przed publicznością własnych mazurków pianista obecnie (po raz drugi na naszej okładce) w głównym obszarze swoich zainteresowań umieścił twórczość Jerzego Nowosielskiego, odczytywaną na nową z wykorzystaniem improwizowanych dźwięków. Według Artura Dutkiewicza działa to tak: „Artysta zazwyczaj przynosi coś ze świata nieznanego do znanego. Później muzykolodzy, krytycy, czy też sami muzycy, próbują to nazwać. To podstawa edukacji i potrzeba porozumienia się z kimś, kto słucha, aby lepiej mógł zrozumieć ten proces”. Zgadza się – nazywamy tak już od 15 lat.



# 15 lat Jazzpress








---

## SPIS TREŚCI

---

### 3 – Od Redakcji

---

### 4 – 15 lat Jazzpress

---

### 8 – Portrety improwizowane

---

### 9 – Wydarzenia

---

### 14 – Płyty

14 Pod naszym patronatem

26 TOP NOTE

Raphael Rogiński & Iztok Koren – *Nocturnal Consolations*

29 Recenzje

Tomasz Stańko – *Polish Radio Sessions 1970-1991*

Anna Gadt, Warsaw Cello Quartet, Milan Rabij – *Coincidentia oppositorum*

Andrzej Dąbrowski / Darek Oleszkiewicz / Bogusław Kaczmar / Piotr Baron – *Karolak Songbook*

Omasta – *Jazz Report from the Hood*

Late Night Poems – *Rise & Bloom*

Hilarious Disasters – *Unnatural Root*

Joel Ross – *Gospel Music*

Julian Lage – *Scenes From Above*

Melissa Aldana – *Filin*

John Vanore & Abstract Truth – *Easter Island Suite*

Rich Brown – *Nyaeba*

Ireke – *Ayô Dele*

The Messthetics & James Brandon Lewis – *Deface the Currency*

Iva Bittová, Marilyn Crispell, Benedicte Maurseth, David Rothenberg – *Four Fold*

Yumi Ito i jej wyspy szczęśliwe

Iskra nadziei

---

### 56 – Koncerty

56 Przewodnik koncertowy

66 Siła w spontaniczności

68 Z rąk do rąk

---

**72 – Rozmowy**

- 72 Artur Dutkiewicz  
Dotknięcie tajemnicy
- 79 GoGo Penguin  
Szczерze o fikcjach
- 

**86 – Słowo na jazzowo**

- 86 Gabriela Kurylewicz, Muzyka & poezja  
Amatorzy sztuki
- 89 Piotr Rytowski, My Favorite Things (or quite the opposite...)  
Czy nadchodzą czasy martwej muzyki?
- 92 Patryk Zakrocki, Myśli, że myśli  
Cieszę się, że Blues jest znów ciekawym polem dla muzyki
- 94 Ryszard Wojciul, Strefa free impro  
Improwizacja a mózg – co dzieje się w świadomości improwizatora?
- 

**97 – Pogranicze**

- 97 Linda Jakubowska, Roots & Fruits  
Kołysanki dla spragnionych bliskości
- 

**101 – Redakcja**

---



Ministerstwo Kultury  
i Dziedzictwa Narodowego

---

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

*Portrety improwizowane*



## Rok Ptaszyna w Kaliszu

Rok 2026 jest oficjalnie w Kaliszu rokiem Jana Ptaszyna Wróblewskiego – taką decyzję jednomyślnie podjęli miejscowi radni 12 lutego. Saksofonista przyszedł na świat właśnie w Kaliszu, a 27 marca przypada 90. rocznica jego urodzin.

„Ustanawia się rok 2026 w Kaliszu Rokiem Jana Ptaszyna Wróblewskiego, Honorowego Obywatela Miasta Kalisza, urodzonego w naszym mieście legendarnego jazzmana – saksofonisty, kompozytora, aranżera i dyrygenta, publicyisty i dziennikarza radiowego z okazji 90. rocznicy urodzin artysty oraz 70. rocznicy jego profesjonalnego debiutu” – zapisano w uchwale Rady Miasta Kalisza. W uzasadnieniu zaś podkreślono: „Wśród znanych Kaliszan niewiele jest postaci, które rozślawiłyby kulturę polską na świecie w takiej skali jak Jan Ptaszyn Wróblewski. Artysta, wywodzący się z naszego miasta, nosząc wielkość swojego talentu i umiejętności muzycznych, pozostał człowiekiem skromnym, który w publicznych wypowiedziach wspominał rodzinne strony i chętnie tu wracał – koncertując jako sława światowych scen jazzowych. Jak wspominają przyjaciele i znajomi artysty, czuł się związany z Kaliszem, gdzie dorastał,



fol. UM Kalisz

uczył się i gdzie – co najważniejsze – rozpoczęła się jego artystyczna droga i muzyczna przygoda z jazzem. Bardzo sobie cenił przyznany mu w 1999 roku tytuł Honorowego Obywatela Miasta Kalisza”. W ramach obchodów Roku Jana Ptaszyna Wróblewskiego planowanych jest wiele wy-

darzeń upamiętniających dorobek artysty, obecnie trwa jeszcze kompletowanie ich listy. Spotkanie inauguracyjne w tej sprawie odbyło się 3 marca, wzięli w nim udział popularyzatorzy dorobku Ptaszyna – jego syn Jacek Wróblewski oraz fotografik JazzPRESSu Jarek Wierzbicki. ●

## Orzeł Mikołaja Trzaski

Mikołaj Trzaska został 9 marca uhonorowany nagrodą Orła dla autora najlepszej muzyki filmowej na gali Polskiej Akademii Filmowej. W ten sposób doceniono jego ścieżkę dźwiękową do filmu *Dom dobry* Wojciecha Smarzowskiego.

„Chciałbym zatrzymać czas, myślę, że właśnie to jest robotą kompozytora muzyki filmowej” – zwrócił się do przedstawicieli branży filmowej, zgromadzonych na gali w Teatrze Polskim w Warszawie, Mikołaj Trzaska. Nagroda za muzykę do filmu *Dom dobry* jest jedną z wielu, które saksofonista otrzymał za kompozycje do obrazów Smarzowskiego. Wcześniej różnymi branżowymi nagrodami doceniano m.in. jego ilustracje do fil-



fot. Teodor Klepczyński / PNF Orły

mów: *Dom zły*, *Drogówka*, *Róża*, *Pod Mocnym Aniołem* i *Wołyń*. Muzykę filmową Trzaski będzie można usłyszeć już wkrótce na płycie *November* grupy pod nazwą *Royber Trio*, którą Trzaska współ-

tworzy wraz z Maciem Morettim i Olem Walickim, oraz na żywo. Płyta ukaże się 15 kwietnia, a trio zagra ten materiał 24 marca w krakowskim Klubie RE i 15 kwietnia w warszawskim *Pardon, To Tu..* ●

## Indywidualność Jazzowa 2026 czeka

Tylko do 19 marca przyjmowane są zgłoszenia do Konkursu na Indywidualność Jazzową im. Wojtka Siwka 2026. Jak zapewniają organizatorzy Festiwalu Jazz nad Odrą, konkurs – niezmiennie towarzyszący festiwalowi – jest przeznaczony dla tych, którzy „nie boją się iść pod prąd i mają odwagę zdefiniować jazz na nowo”. Od uczestników wymaga się „wykazania się zarówno kreatywnością, jak i szacunkiem do tradycji”.

Konkurs skierowany jest do młodych muzyków – jego uczestnicy do 19 marca 2026 roku nie mogą przekroczyć trzydziestego roku życia. Nie mogą w nim wziąć udziału laureaci Grand Prix oraz nagród indywidualnych z poprzednich lat. W zespołach co najmniej połowa muzyków musi posiadać polskie obywatelstwo. Na zwycięzcę czeka Grand Prix w wysokości 25 000 złotych, co oznacza, że wrocławski konkurs jest jednym z najlepiej dotowanych kon-

kursów jazzowych w kraju. Do 8 kwietnia komisja kwalifikacyjna wybierze finalistów, którzy rywalizować będą na scenie Jazzu nad Odrą 22 kwietnia. W ubiegłym roku w konkursie triumfował zespół *Blu/Bry*. Na liście dotychczasowych laureatów jest wiele gwiazd polskiego jazzu, m.in. Włodzimierz Nahorny, Zbigniew Seifert, Krzesimir Dębski, Jarosław Śmietana, Janusz Strobel, Piotr Baron, Laboratorium, Henryk Miśkiewicz, Tomasz Szukalski, Andrzej Zaucha i Ewa Bem. ●

# SCENA STOART



## Dużo jazzu w nowym zarządzie ZAW STOART

W poniedziałek 2 marca w Hotelu Gromada Warszawa Centrum odbyło się Nadzwyczajne Walne Zebranie Delegatów STOART. Zebranie zostało zwołane przez kuratora STOART, mec. Szymona Wójcińskiego (notabene świetnego pianistę jazzowego!), w związku z wnioskiem Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego z 18 kwietnia 2025 roku o odwołanie członków Zarządu STOART. Delegaci przychylni się do wniosku MKiDN i odwołali członków Zarządu.

W konsekwencji wybrany został nowy zarząd w składzie: Łukasz Gorczyca (przewodniczący), Leszek Biolik (wiceprzewodniczący), Agnieszka Wilczyńska (sekretarz), Zdzisław Cichocki (skarbnik), Wojciech Pulcyn, Marlena Drozdowska, Justyna Rogozińska-Czeżyk, Leszek Kułakowski i Michał Wawrzyniak. Nawet średnio sprawne jazzowe oko zobaczy, że w składzie zarządu są ludzie jazzu. I to jacy!



fot. Weronika Kosińska

**Agnieszka Wilczyńska** to wokalistka jazzowa, pedagog, autorka tekstów i kompozycji. Album *Tutaj mieszkam* z piosenkami Wojciecha



fot. mat. prasowe

Młynarskiego przyniósł jej Fryderyka w 2016 roku, a w dorobku ma także Złote Płyty za albumy: *Pogadaj ze mną* (Młynarski/Nahorny) oraz *Krzysztof Komeda* w aranżacji Andrzeja Jagodzińskiego. Wilczyńska koncertowała w prestiżowych salach, m.in. w Carnegie Hall w Nowym Jorku czy Chicago Symphony Center. Od 2004 roku związana jest z Triem Andrzeja Jagodzińskiego, z którym realizuje projekty koncertowe i studyjne. Jako solistka

wzięła udział w nagraniu ponad piętnastu płyt. Koncertuje z zespołami i orkiestrami filharmonii w całej Polsce, takimi jak Sinfonia Varsovia, Sinfonia Viva, Sinfonietta Cracovia, Atom String Quartet, Toruńska Orkiestra Kameralna, Filharmonia Narodowa w Warszawie. Współpracuje z czołówką artystów polskiej sceny jazzowej. W jej dorobku znajdują się także projekty teatralne i filmowe (*Listy na wyczerpanym papierze*, *Młynarski – piosenka filmowa*). Od wielu lat prowadzi indywidualne konsultacje wokalne z aktorami, pełni rolę pedagoga w klasie wokalistyki jazzowej w Zespole Państwowych Szkół Muzycznych im. F. Chopina w Warszawie.

**Wojciech Pulcyn** należy do ścisłej czołówki polskich kontrabasistów jazzowych. Od lat obecny na scenach klubowych i festiwalowych, wypracował rozpoznawalne brzmienie i styl oparty na mocnym fundamencie rytmicznym oraz swobodnej improwizacji. Oprócz działalności koncertowej tworzy muzykę do spektakli teatralnych, łącząc jazz z innymi formami artystycznego wyrazu. Potrafi świetnie interpretować zarówno Henryka Warsę, jak i Charliego Hadena. Brał udział w wielu nagraniach płytowych oraz projektach koncertowych z czołowymi

postaciami polskiej sceny. Współpracował m.in. z Michałem Urbaniakiem, Kapelą ze Wsi Warszawa, Piotrem Baronem, Wojciechem Karolakiem, Januszem Muniakiem, Jarosławem Śmietaną, Urszulą Dudziak, Janem „Ptaszynem” Wróblewskim, Kazimierzem Jonkiszem, Kevinem Mahogany, czy Deną DeRose. Od kilku lat współpracuje z Maciejem Sikałą, Kubą Stankiewiczem, Rafałem Sarneckim, Bogdanem Hołownią, NAP Trio, a także instytucjami: Teatrem Roma i Teatrem Narodowym. Równolegle bierze udział w różnych projektach, w tym tych skierowanych do najmłodszych odbiorców – jak cykl Jazz dla dzieci realizowany przez Fundację EuroJAZZ.

**Leszek Kułakowski**, czyli profesor w Zarządzie STOART. Artysta, który od lat porusza się między światem jazzu a muzyką współczesną i który rozwija własną koncepcję łączenia improwizacji z rozbudowaną formą i śmiałą harmonią. W jego dorobku znajduje się ponad dwadzieścia autorskich płyt, sytuujących się na styku różnych tradycji i estetyk. Tworzy muzykę na składy kameralne i duże zespoły. W ostatnich latach napisał kompozycje do teksów Witkacego (*Witkacy. Narkotyki*), nadał orkiestrowy sznyt komedowskim klasykom (*Komeda Variations*), czy razem z Maciejem Sikałą nagrał świetny impresjonistyczny album *Red Ice*.

Leszek Kułakowski od lat aktywny jest w środowisku akademickim. Współpracuje z Akademią Pomorską w Słupsku oraz Akademią Muzyczną im. Stanisława Moniuszki w Gdańsku, gdzie zainicjował powstanie kierunku Jazz i Muzyka Estradowa. Od połowy lat 90. stoi także za organizacją Komeda Jazz Festival w Słupsku. ●

Michał Dybaczewski

fot. Piotr Fagasiewicz



**PIOTR SCHMIDT –  
KOMEDA'S SONGS WITHOUT WORDS**

# Bazujemy na emocjach

**12** lutego nakładem wytwórni SJRecords ukazała się 19. płyta w dorobku **Piotra Schmidta** – *Piosenki Komedy bez słów*. Jest ona koncertowym zapisem występu sekstetu artysty podczas Love Polish Jazz Festival w Tomaszowie Mazowieckim i, jak wskazuje tytuł, zawiera pieśni napisane przez Krzysztofa Komedę na potrzeby filmowe i teatralne. Tym razem przedstawione są one jednak w wersjach instrumentalnych. Liderowi w realizacji projektu towarzyszyli Grzech Piotrowski (saksofony), Paweł Tomaszewski (fortepian), Michał Barański (kontrabas), Sebastian Kuchczyński (perkusja) i Mino Cinelu (instrumenty perkusyjne). Dla trębacza to druga długogrająca płyta poświęcona w całości twórczości Komedy.

**Rafał Marczak: Poprzedni komedowy album wymagał od ciebie działań kompozytorskich, tym razem skupiałeś się głównie na pracy aranżacyjnej – jak przebiegał ten proces?**

**Piotr Schmidt:** Rzeczywiście w tamtym materiale z 2022 roku *Komeda Unknown 1967* dokomponowałem pewne części, bo te szkice były tak ascetyczne, że trudno było z tego ulepić całe formy utworów. Musiałem w ramach ich opracowania dokomponować wiele fragmentów, także takich pod solą, żebyśmy mieli jak i po czym grać. Natomiast w tym materiale teoretycznie te kompozycje były gotowe, natomiast chciałem je przearanżować i czasem zmienić klimat i to wiązało się np. z reharmonizacją tych utworów lub wprowadzeniem nowej faktury rytmicznej, co razem tworzy inną przestrzeń i narrację. Dokonałem tych zmian arbitralnie, patrząc na swoje własne upodo-



**Jak poradziłeś sobie z interpretacjami piosenek, które z założenia pozbawialiście warstwy lirycznej?**

Kiedy nie mamy dosłowności w warstwie tekstowej, to tak naprawdę otwiera nam to warstwę interpretacyjną utworu i bazujemy wtedy na emocjach i elementach stric-

**Chciałem nadać tym utworom nową jakość i opracować je zgodnie z moim poczuciem estetyki**

bania muzyczne i estetykę. To, czy utwór był bardziej czy mniej znany, w tym kontekście nie miało dla mnie znaczenia – liczyły się wyłącznie melodia, harmonia i pierwotny klimat, który w procesie aranżacji przekształcałem bardziej lub mniej. Oczywiście żeby zachować rozpoznawalność utworu, najważniejsze jest utrzymanie melodii, więc w większości utworów zostały one względnie zachowane.

te muzycznych. Istotne było, żeby muzyka miała taką intensywność, by obroniła się sama w sobie. W związku z tym przy aranżowaniu tego materiału, to, o czym jest tekst, stało się nieistotne. Chciałem nadać tym utworom nową jakość i opracować je zgodnie z moim poczuciem estetyki.

**W przypadku obu twoich komedowych albumów kluczową rolę odegrał Krzysztof**

**Balkiewicz – prezes Stowarzyszenia Opieki nad Spuścizną Krzysztofa Komedy. To on odnalazł w Bibliotece Narodowej utwory, które posłużyły za szkice do *Komeda Unknown 1967*, a teraz materiał piosenkowy zarejestrowaliście w ramach Love Polish Jazz Festival, którego pan Balkiewicz jest dyrektorem artystycznym.**

Oba programy są od siebie oddalone o trzy lata. Wydaje się to krótkim okresem, natomiast średnio ukazuje się ponad jedna moja płyta rocznie i w tym czasie na rynek trafiły trzy inne, niemające z *Komedą* nic wspólnego: autorska *Hearsay* (która czterokrotnie zyskała miano jazzowej płyty roku 2023 w Polsce), *Młynarski*. Bynajmniej, którą promujemy od półtora roku z Wojciechem

Liczyły się wyłącznie melodia, harmonia i pierwotny klimat, który w procesie aranżacji przekształcałem bardziej lub mniej

Zapraszając mnie na swój festiwal w 2024 roku, Krzysztof Balkiewicz ponownie zaproponował mi program artystyczny. Moim zadaniem był wybór utworów, opracowanie ich i zagranie na festiwalu. W obu przypadkach moment, w którym usłyszeliśmy tę muzykę po raz pierwszy na żywo, był na koncercie, a później przy okazji mikśów, bo oba prawykonania były nagrywane z powodu produkcji telewizyjnej Jazz TV. Wykonanie koncertowe i późniejszy odsłuch uświadomiły mi, że jest to materiał wart wydania na płycie.

O ile przy albumie *Komeda Unknown 1967* zdecydowałem, że ostatecznie będzie studyjny, to tym razem stwierdziłem, że muzyka podczas tego koncertu została tak dobrze nagrana, że może być wydana jako album live.

**Czy sięgając ponownie po materiał *Komedy*, nie obawiasz się zaszklakowania?**

Myrczkiem, współliderem tego projektu, oraz *Ether* (który niedawno podwójnie uznano za album roku 2025). Ostatni z wymienionych to materiał w pełni improwizowany i nieplanowany. Wraz z Andrzejem Świąsem i Sebastianem Frankiewiczem będąc w Maq Records Studio, zaczęliśmy spontanicznie nagrywać, słuchając i inspirować się wzajemnie. Z tej chwili skupienia, swobody i twórczej intuicji narodziła się muzyka o wyjątkowej intensywności. Dopiero po czasie zrozumieliśmy, że uchwyciliśmy coś naprawdę szczególnego – energię i emocje, które domagały się wydania. Tak powstał *Ether*, jedna z najbardziej organicznych płyt w mojej dyskografii.

Wracając do piosenek *Komedy*, cieszę się, że Krzysztof Balkiewicz, jako pasjonat oraz znawca twórczości i życia Krzysztofa Komedy, co jakiś czas sięga po nasze twórcze możliwości i zdolności instrumentalne, żeby przedstawić *Komedę* w inny sposób.

Jako że angażujemy się w to i robimy to dobrze, to później po takim wykonaniu dysponujemy gotowym projektem muzycznym, trochę głupio byłoby nie wydawać go i nie promować. Z racji tego, że jestem dyrektorem artystycznym wydawnictwa SJ-Records, z którym przez ostatnie 15 lat wypuściliśmy ponad 90 płyt, w tym około 17 własnych, wydawanie albumów przychodzi mi dosyć łatwo.

### **Czy pamiętasz, w jakich okolicznościach zetknąłeś się z twórczością Krzysztofa Komedy po raz pierwszy?**

Trudno powiedzieć, gdyż dość wcześnie miałem spory bierny kontakt z jazzem – jeszcze zanim zacząłem rozumieć tę muzykę, bo mój tata puszczał bardzo dużo jazzu w domu. Osłuchiwałem się z nim bezwiednie i nieświadomie do tego stopnia, że gdy graliśmy sobie w naszym pierwszym zespole z Bartkiem Pieszką i jego bratem Wojtkiem, to oni pytali mnie, czy znam np. *Autumn Leaves* lub *Summertime*, na co ja odpowiadałem, że nie znam, po czym nucili lub przegrywali mi tematy, a ja uświadamiałem sobie, że jednak je znam i już po chwili grałem z nimi ze słuchu.

Natomiast pierwsze stopnie szkoły muzycznej skończyłem na fortepianie i pamiętam, że grałem m.in. *Moją Balladę Komedy* w ramach zajęć. Co do zasady Komeda zazwyczaj pisał swoje utwory dosyć ascetycznie, co daje duże możliwości interpretacyjne. Na tle innych kompozytorów jazzowych tamtego okresu, np. Andrzeja Trzaskowskiego, jest to kapitalna sprawa, bo twórczym artystom

pozostawia wiele swobody i przestrzeni dla reinterpretacji muzyki.

### **Gdzie i kiedy będziemy mogli usłyszeć *Piosenki Komedy bez słów*?**

Jeżeli chodzi o koncerty, to zapraszam do zakładki „koncerty” na mojej stronie: [www.piotrschmidt.eu](http://www.piotrschmidt.eu) oraz do zakładki „wydawnictwa” na facebookowym fanpage’u Piotr Schmidt Music, gdzie także staramy się publikować informacje o najbliższych występach. W maju odbędzie się trasa promująca album *Piosenki Komedy bez słów* – m.in. 7 maja zapraszam do Studia Koncertowego Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego w Warszawie, 14 maja wystąpimy w Mysłowicach, a 16 maja w Gdańsku. Już za moment nastąpi też premiera winylowej wersji albumu – będą to podwójne limitowane i numerowane winyle w nakładzie 300 szt. czarnego krążka i 200 szt. w wersji *clear*. Szczegóły na stronie wydawnictwa SJRecords – [www.sjrecords.eu](http://www.sjrecords.eu). ●

fot. Dariusz Kwapisiewicz





# Luka w powłoce

**P**odczas prac nad najnowszą solową płytą **Franciszek Raczkowski** wypłynął na naprawdę głębokie wody. Dosłowności tej wizji przydaje już obrazowy tytuł *Ocean*, choć, jak twierdzi sam autor, płyta opowiada przede wszystkim „o świetle”. Stara się jednak nie mówić o nim wprost, by nie osłabić jego mocy. W niniejszej rozmowie opowiada za to o medytacji, od której wszystko się zaczęło. A także o dryfowaniu wśród myśli o rodzicielstwie, spotkaniu z wielką wodą w Lizbonie i mocowaniu się z kompozytorską materią, by w końcu wydobyć z głowy własne – nie zaś cudze – frazy. Jak mu się to udało?

**Mateusz Sroczyński:** Napisałeś, że płyta *Ocean* wypłynęła niejako z wizji oceanu, która nawiedziła cię podczas medytacji. Potrafisz ją przywołać?

**Franciszek Raczkowski:** Pytasz o wizję z medytacji Cherie Lorraine, z której korzystałem jakieś dwa lata temu? Nazwałbym to raczej wizualizacją. Cherie Lorraine proponowała szereg wizualizacji, które w założeniu miały pomóc wyregulować stres, a ja czegoś takiego wtedy potrzebowałem. Wyobraź sobie, że zostajesz poproszony o zwizualizowanie dowolnego zbiornika wodnego. I słyszysz „whatever you find here, is yours to keep”...

**Dlaczego to był akurat ocean? Mogłeś wybrać rzekę albo choćby sadzawkę...**

Byłem wtedy pełen ciekawych doświadczeń. Doświadczyłem ojcostwa, które wiązało się z odsunięciem komponowania na



żoną i córką w tamtym czasie. Doświadczenie oceanu z bliska zmieniło mnie i odblokowało w szerszej perspektywie twórczo. Podobnie tamtejsze światło. Ten projekt jest zdecydowanie bardziej o świetle niż o wodnej toni, z tym że światło potrafi stracić swój czar, gdy się je nazywa wprost.

**Jaki rodzaj medytacji praktykujesz? W jakich okolicznościach zacząłeś?**

Bywamy kameleonami, elastycznymi sidemenami, musimy sobie radzić w różnych kontekstach i sprawiać, żeby inni dzięki naszej grze zabrzmieli jeszcze lepiej

dalszy plan, ale wniosło do mojego życia piękno nie z tego świata. Jednocześnie potrafiłem przejrzeć się w lustrze i odnieść wrażenie, że jako człowiek (gatunkowo) jestem zdolny do okrucieństw, nasuwających poważne pytania o istnienie zła osobowego. Myślę, że nie bez znaczenia jest też wyjazd do Lizbony, który odbyliśmy z moją

Zacząłem tak daleko wstecz, jak tylko sięga moja świadomość. Jako dziecko malarzy zawsze starałem się mieć otwarte oczy. Mam na myśli pewnego rodzaju refleks postrzegania, który pozwala ci się zatrzymać na dłuższą chwilę tam, gdzie dostrzeżesz jakąś „lukę w powłoce” tego świata. Gdy mam czas, praktykuję też łucznicstwo

tradycyjne, korzystając z naturalnych łuków, które sam tworzę.

**Włączasz medytację do swojego procesu twórczego? Wielkim propagatorem tej metody był David Lynch. Twierdził, że regularna praktyka medytacji transcendentnej prowadzi do klarowności umysłu, przez co łatwiej jest wyłowić z niego „wielkie idee”.**

Lynch był też wielkim propagatorem kawy. I potrafił działać intuicyjnie, to szalenie cenna sztuka. Nie rozumieć, a być. Zobacz, jeśli proponujesz w swojej twórczości przekaz, który może nie być zrozumiany – albo nawet nie ma być rozumiany! – wymagasz od odbiorców wejścia w stan głębokiej naiwności, która pozwoli im rozgościć się w twojej wizji, niekoniecznie ją rozumiejąc. To wymaga gigantycznej odwagi.

posiadam wszelkie narzędzia, by z kompozycji, która zabrzmiała dla mnie odrobinę egzotycznie, uczynić swój nowy ład.

**Podobno śniło ci się, że improwizujesz na bazie tej kompozycji, ale spod palców wybrzmiewały cudze frazy. Czyje?**

Możdżera i Jarretta. Sumienie mocno mnie kłuje, gdy zarejestruje, że zabrzmiałem jak ktoś inny. Ale wiesz, wielu z nas, pianistów, brzmi naprawdę podobnie. Różnice są czasem subtelne. Bywamy kameleonami, elastycznymi sidemenami, musimy sobie radzić w różnych kontekstach i sprawiać, żeby inni dzięki naszej grze zabrzmieć jeszcze lepiej. Odnosimy się do różnych wspólnych tradycji. Brzmimy podobnie. Ale z drugiej strony tak bardzo inaczej, potrafimy inaczej cieniować, rozumieć zależności między dźwiękami, oddychać, ryzykować, mylić się. Czasem ceną

**Wymykający się słowom język dźwięków potrafi zarezonować z tym, co drzemie w nas najgłębiej**

**Trzymając się terminologii Lyncha – kompozycja, która stanowi centralny punkt płyty, nie była przypadkiem ideą, która na wczesnym etapie prac cię nieco przerastała? Przyznałeś się, że mocowałeś się z nią długo, trudno ci było nadać jej całkowicie osobisty charakter.**

No właśnie! Mocowałem się, zatem nic nikogo nie przerosło. Gdybym zrezygnował z tego utworu, to tak, byłoby tak, jak mówisz. Tymczasem udowodniłem, że

za pościg za własnym językiem jest chwilowy zanik spójności tego języka. Spójrz na historię Cecila Taylora. Myślę, że to jeden z najbardziej jaskrawych przykładów na to, jak pięknym może stać się nasz język na samym końcu drogi, jeśli całe życie go pielęgnowaliśmy.

**Zastanawiam się, po co w takim razie tak otwarcie sygnalizujesz nawiązania do Keitha Jarretta, Jasona Morana czy Pierre'a Bouleza.**

No właśnie. Mówimy o autentyczności języka, więc dlaczego otwarcie mówię o moich inspiracjach? To dlatego, że tu nie ma niczego do ukrycia. To swojego rodzaju *credits*. Z aktywnych koncertowo pianistów Jason jest obecnie chyba moim największym guru. Korzysta ze zdobyczy „wyrzutków” pianistki jazzowej, takich jak Andrew Hill czy Jaki Byard i otwarcie się do tego przyznaje. Też tak chcę. W mojej grze spotykają się drogi moich idoli, mentorów i rywali. Również tych z minionych pokoleń. Nie wyrzeknę się tego, natomiast moim obowiązkiem jest wchodzić w dialog z tym, z czym czuję najsilniejszy, naturalny rezonans, i szukać w tym kierunku dalej.

### **Kiedy i jak zaakceptowałeś wreszcie ostateczny kształt *Oceanu*?**

Pytasz o kompozycję czy o całą płytę?

O obie.

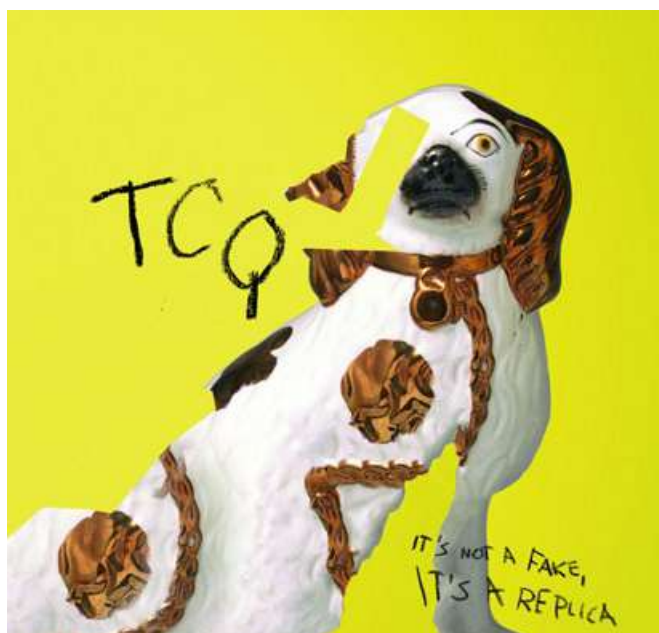
Wykonałem kilka sesji nagraniowych i na każdej z nich *Ocean* brzmiał inaczej. Ostateczne nagrania pochodzą z 22-30 maja 2025. Edycja i selekcja materiału trwała bardzo długo, ale spodziewałem się tego. To cena za nagrywanie na zasadzie strumienia świadomości, z którego wyławiam później najbardziej zogniskowane brzmienia.

**Mówiąc o pracy nad płytą, podkreślasz poruszanie się po obszarach nieświadomości i wewnętrznego mroku. Zdecydowałeś się ją nagrać w rodzinnym domu. Brzmi jak gotowa opowieść o procesie terapeutycznym. Mylę się?**

Dla nas, artystów, tworzenie i udostępnianie swojej twórczości jest na swój sposób terapeutyczne. Ponieważ nieustannie się przekształcamy, zarówno jako artyści, jak i ludzkie istnienia. Podzielenie się własną twórczością pozwala nam docenić i pożegnać pewien etap, jednocześnie otwierając nas na to, co dopiero czeka na odkrycie. Ale jest jeszcze istotniejszy wymiar tworzenia. Nieuchwytny, wymykający się słowom język dźwięków potrafi zarezonować z tym, co drzemie w nas najgłębiej, nieznanne, nieoswojone i niedające się łatwo wepchnąć w ramy ludzkiej mowy. Czy wiesz, że nieraz przed wykonaniem koncertu nie jestem w stanie słuchać, jak ktoś mówi? To dlatego, że ludzka mowa lubi nazywać, definiować. Muzyka – przeciwnie. Muzyka otwiera nas na to, co niezdefiniowane. Uwielbiam wolność, jaką to niesie. Uwielbiam dzielić tę wolność ze słuchaczami i bardzo doceniam, gdy oni podejmują wysiłek sięgnięcia po ten konkretny wymiar wolności.

### **Na horyzoncie mający już premiera twojej kolejnej płyty *Theos & Vincents*. Czego możemy się spodziewać?**

Możecie się spodziewać trzech wyuzdanych wyobraźni dźwiękowych, zderzonych w jakimś przedziwnym tarciu, które tak bardzo mi się podoba. Michał Aftyka, Stefan Raczkowski, Franciszek Raczkowski. To projekt o relacji braterskiej, ale także o relacji osoby dzielącej się swoim obrazem świata i osoby, która decyduje się obejrzeć ten świat oczami dzielącej się osoby. Trochę jak u Van Goghów. Koncert przedpremierowy w Krakowie pod koniec kwietnia, więcej działań jesienią. Nie mogę się doczekać! ●



### **Tomasz Chyła Quintet – *It's Not a Fake, It's a Replica***

Nowy album kwintetu Tomasza Chyły powstał z potrzeby wyjścia poza ramy języka, który „prze stał wystarczać”. Zespół postanowił więc zrezygnować z oswojonej formuły jazzowej i skierować się ku rockowi – muzyce gęstszej, cięższej i bardziej bezpośredniej. Podstawową jednostką narracji i tworzywem formy jest tu riff, a wokół niego rozgrywa się improwizacja.

Rock nie pełni jednak funkcji stylizacji ani cytatu. Przedłuża tożsamość zespołu i odpowiada na potrzebę intensywności. Kompozycje rozwijają się warstwowo: od hipnotycznych, transowych struktur po gwałtowne pęknięcia i załamania formy. Improwizacja pozostaje istotnym elementem, ale nie dominuje. Natomiast tytuł albumu puszcza oko w stronę ironii Franka Zappy i przewrotnie komentuje porównania zespołu z legendami rocka progresywnego, w tym z King Crimson, a także krytycznie odpowiada na obsesję oryginalności. „Replika” nie oznacza kopii, lecz odtworzenie idei odwagi, ryzyka i zespołowej energii, bez nostalgii i bez muzealnego dystansu. ●

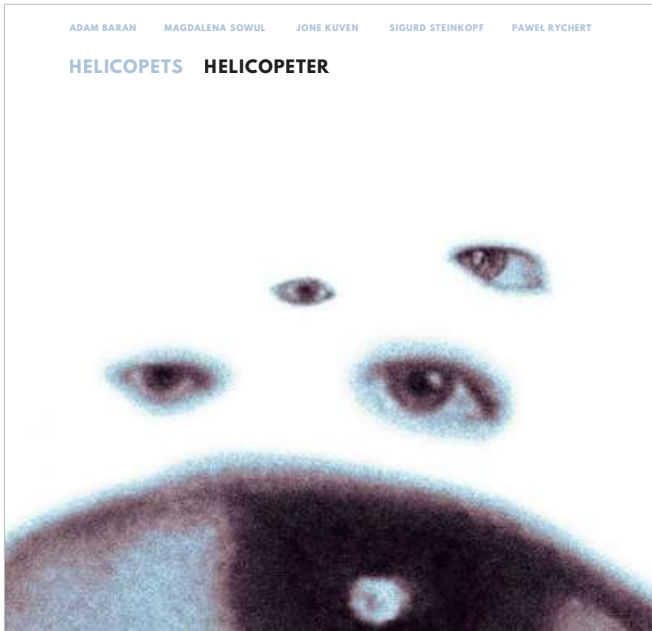


### **Franciszek Pospieszalski Warsaw Band**

„Inspiracją do stworzenia naszego albumu była chęć przedstawienia gitary basowej w innym ujęciu, niż zwykle się ją słyszeć. W tym projekcie jest przestrojona do stroju między gitarą a basem. Odgrywa rolę melodyczną i harmoniczną, często oddając niższe rejestry fortepianowi” – zdradza Franciszek Pospieszalski w zapowiedzi nowego albumu.

Bas lidera korzysta z brzmień gitary, a całość budzi skojarzenia z nurtem jazz rocka. Za sprawą perkusisty, który gra ostrzejszymi uderzeniami i używa raczej niespotykanego w jazzie zestawu perkusyjnego marki Rogers, szala jeszcze mocniej przechyla się w kierunku energii rocka. „Fortepian w miksie również został zanurzony w przestrzeniach brzmieniowych, które dla klasycznego jazzu nie są oczywiste. Często materiał dźwiękowy naszego albumu korzysta z języka mainstreamowego jazzu, ale brzmienie szuka czegoś w kierunku rocka czy ambientu” – tłumaczy Pospieszalski.

Liderowi w Warsaw Band towarzyszą trębacz Ignacy Wendt, pianista Piotr Andrzejewski i perkusista Patryk Dobosz. ●



## Helicopets - *Helicopeter*

Helicopets to kwartet grający eksperymentalny jazz. Czerpie z klasyki jazzowej awangardy, trip-hopu oraz ambientu. Na jego debiutanckim albumie *Helicopeter* przestrzenne ballady są zestawione z noise'owymi i elektronicznymi improwizacjami, poruszającymi się pomiędzy strukturą a kontrolowanym chaosem.

Liderem zespołu jest gitarzysta Adam Baran. Na płycie grają również klarncistka basowa Magdalena Sowul oraz norweska sekcja rytmiczna: perkusista Sigurd Steinkopf i basista Jone Kuvén. Wielki wpływ na efekt finalny ma też producent muzyki elektronicznej Paweł Rychert. W 2024 roku zespół zadebiutował w nieco innym składzie na festiwalu Jazz Juniors w Krakowie, zdobywając pięć nagród specjalnych od europejskich partnerów festiwalu, co zaowocowało europejską trasą koncertową w 2025 roku. Zespół trafił między innymi na scenę katowickiego NOSPR-u, na Jazz Fest Brno, Opus Jazz Club w Budapeszcie, festiwalu Jazz in the Vineyard w Chorwacji oraz odbył rezydencję artystyczną w Aalborg, w ramach nagrody od Jazz Danmark. ●



## Ola Błachno - *Warschauer Strasse*

Dwa miasta, ludzie, podróże i wolność. Tak w skrócie można opisać ostatnią płytę Oli Błachno *Warschauer Strasse*. Rzeczonymi miastami są bliskie sercu artystki Warszawa i Berlin, a synonimami wolności – stacje kolejowe i przystanki metra, podróżnicze napięcie oraz oczywiście jazz.

Ta muzyka to uniwersalna historia o człowieku, dla którego podróż jest pretekstem do przemyśleń, wspomnień, a nade wszystko zajrzenia w głąb siebie. Każda z kompozycji ma swoją myśl przewodnią połączoną luźno z tematyką wolności, wolną od polityki, uprzedzeń i ideologii. Utwory noszą nazwy wybranych stacji warszawskiego i berlińskiego pociągu lub metra: Alexanderplatz, Nowy Świat-Uniwersytet, Praga, Warschauer Strasse, Warszawa Centralna.

Projekt łączy w sobie elementy muzyki klasycznej, jazzowej i elektronicznej. Został rozpisany na oktet i kwartet smyczkowy. Obok Błachno trzon zespołu stanowią Arseny Rykov (fortepian), Johannes Metzger (perkusja) i Michał Afityka (bas), a w sesji gościnie wziął udział Andrzej Jagodziński. ●



### Szymon Zawodny Quintet – *Defragmentation of Mind*

Po debiutanckim albumie Szymon Zawodny Quintet *Zero Waste*, nagrodzonym Fryderykiem 2025 w kategorii Fonograficzny Debiut Roku – Jazz, nadszedł czas na przedstawienie nowego materiału zespołu – *Defragmentation of Mind*.

Tytuł płyty to metaforyczny przekaz inspirowany komputerowym pojęciem defragmentacji dysku, czyli operacją łączenia rozproszonych fragmentów plików w logiczny ciąg w celu ich lepszego pogrupowania i scalenia. W przypadku umysłu defragmentacja odnosi się do nieustannego i niekiedy podświadomego procesu porządkowania własnych myśli oraz wydobywania najważniejszych wspomnień, inspiracji i doświadczeń, które codziennie kształtują każdego z nas. Na płytę trafiło 11 kompozycji, których tytuły bazują na abstrakcyjnych skojarzeniach, różnorodnych wspomnieniach, inspiracjach i doświadczeniach, czy wreszcie na bardziej bezpośrednich odniesieniach do nomenklatury świata komputerów i anatomii człowieka.

Koncert premierowy odbędzie się 28 marca podczas Festiwalu Jazz Jantar w gdańskim Żaku. ●



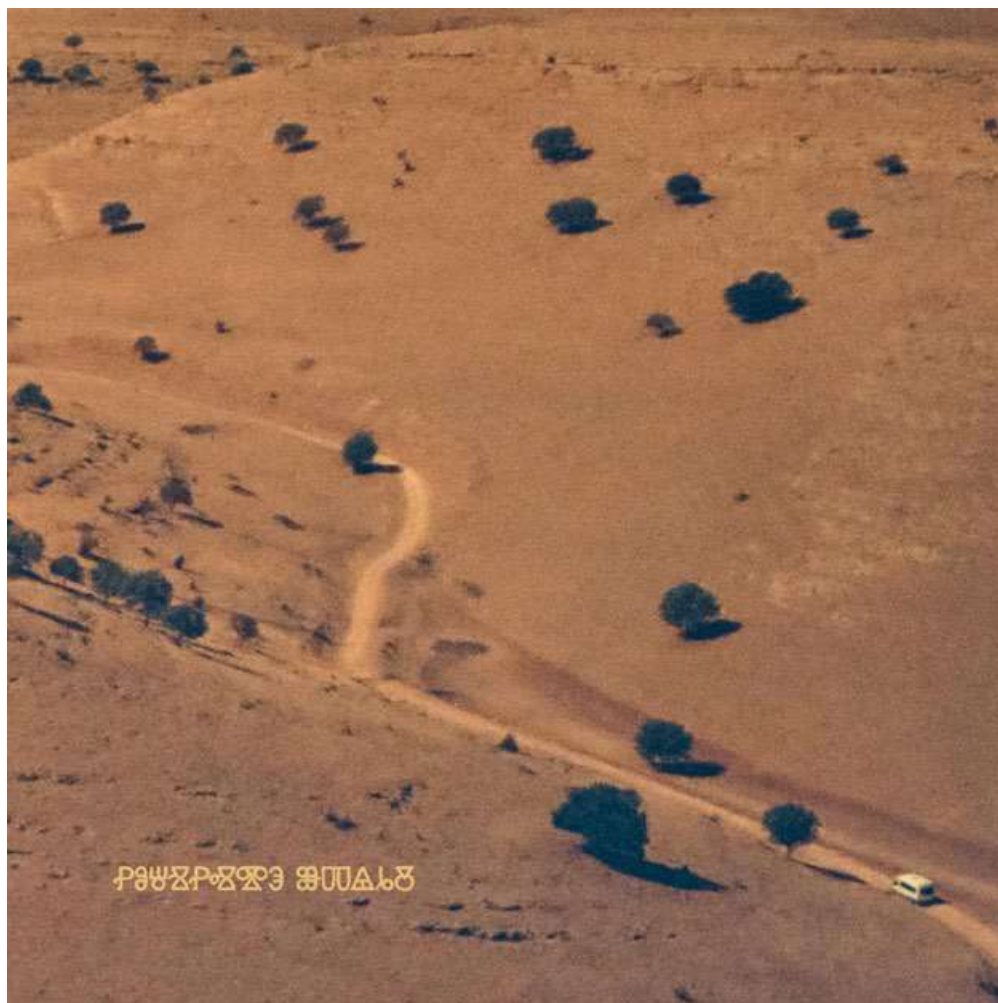
### Kwartet Ewy Środoń – *Koloryzowane*

W tytule debiutanckiej płyty Kwartetu Ewy Środoń *Koloryzowane* zawiera się pewien paradoks. Zespół nie zdecydował się bowiem na produkcyjne szlify mocno ingerujące w naturalne brzmienie materiału. Muzycy twierdzą: „zależało nam na brzmieniu, które oddycha, i na wokalu jako równorzędnym instrumencie opowieści”.

*Koloryzowane* to siedem autorskich kompozycji z pogranicza jazzu wokalnego i piosenki autorskiej z subtelnymi wpływami folku. Utwory zagrane są akustycznie, z naciskiem na swobodne zespołowe interakcje, w których jazzowa estetyka miesza się z poetycką wrażliwością. To dialog głosu (Ewa Środoń-Prokulewicz), fortepianu (Jasiek Kusek), kontrabas (Marcin Chartyś) i perkusji (Piotr Przewoźniak), który tworzy przestrzeń pełną oddechu, subtelnych napięć i emocjonalnej głębi. Gościnnie udział Radosława Mosurka (trąbka i flugelhorn) wnosi do brzmienia dodatkowy kolor, delikatny komentarz i liryczną intensywność.

Sceniczna premiera płyty odbędzie się 24 marca w krakowskiej Piwnicy pod Baranami. ●

RECENZJE



Instant Classic, 2026

## Raphael Rogiński & Iztok Koren – *Nocturnal Consolations*

Co do tego, że Raphael Rogiński robi ostatnio rzeczy wielkie, zgodni są zarówno bezpardonowi koniunkturaliści, jak i najbardziej zajadli ludzie podziemia. Znaczący to chyba, że zjednoczeniowe przesłanie gitarzysty nie trafia w pustkę. Mówiąc nieładnie (bo nieludzką nomenklaturą rynkową), polska scena (jakkolwiek szeroko ją definiować) chyba po raz pierwszy właściwie rozpoznała potencjał swojego towaru eksportowego. Brawo! Falę sukcesów, również tych zagranicznych, wznieciła u Rogińskiego płyta *Talàn* z 2023 roku, a ukazująca się właśnie *Nocturnal Consolations*, nagrana w duecie ze Słoweńcem Iztokiem Korenem, zdaje się jej dokładnym rozwinięciem.

*Muzyka drogi w najczystszej postaci – spod palców wybrzmiewa mu doświadczenie niejednej barwnej tułaczki. Kawał świata można usłyszeć na tej płycie*



Mateusz Sroczyński

Materiał z tego albumu miałem okazję usłyszeć po raz pierwszy podczas ubiegłorocznej edycji znakomitego lubelskiego festiwalu Inne Brzmienia. Uważnie dziergane dźwięki duetu rozplływały się jednak w gwarze namiotu ze sceną, przez który przetaczali się kulturalni (naprawdę!) konsumenci jasnego pszenicznego, rozkojarzeni kolejnym dniem bezlitosnego upału. Intymna muzyka Rogińskiego i Korena, choć czerpiąca wiele z gorących klimatów Wschodu i Południa, ostatecznie nie zdała egzaminu w plenerze. Obaj muzycy są bowiem jak najdalsi od taniej, chwytającej tłumy za gardło

egzaltacji, typowej dla smutnych białych chłopaków z gitarami, których Lech Janerka obśmiewał nieśmiertelnymi słowami: „Ból targa mym trzewiem i nic dalej nie wiem”. Duet gra w rejestrach głęboko introspekcyjnych, to jasne, lecz jego koncentracja na detalu, czułe brzmienia oraz nieufność wobec wirtuozerii i energetycznych skrajności mają szansę zadziałać odpowiednio wyłącznie w kameralnych warunkach.

Wypracowany przez lata idiom Rogińskiego to już niepodrabialna klasyka. Muzyka drogi w najczystszej postaci – spod palców wybrzmiewa mu doświadczenie niejednej barwnej tułaczki. Kawał świata można usłyszeć na tej płycie. To właściwie polifoniczny, polirytmiczny blues dla współczesnych kosmopolitów, wrażliwych nomadów rozrzuconych po rozmaitych zakątkach globu. Koren, grający na co dzień w stanowczo niedocenionej nad

Wisłą etno-transowej grupie Širom, doskonale odczytuje te intuicje. Sięgając po niskie tony gimbri, osadza tęskne frazy gitary w hipnotycznym rytmie (*The Spirit is Becoming a Desert*), a traktując banjo smyczkiem, chrzęści łagodnie niczym piach pod stopami wędrowców (*Island in the Midst of a Dried Up Sea*). Świetliste rezultaty preparacji, jakich obaj dokonują na mikrotonalnych strojeniach, wprowadzają tu wręcz urokliwą nutę magii niesionej jakby wprost z nieznanych światów. Zwłaszcza gdy Rogiński ośmiela się – co w jego przypadku wyjątkowe – na eksperymenty z efektami. Wówczas namalowane dźwiękami przestrzenne krajobrazy stepów

zaczynają nawiedzać tajemne podmuchy eteru (zimnofalowy chorus użyty w miniaturce *Labyrinth of the Sea – Sunken Sun* naprawdę pobudza wyobraźnię).

Ostatecznie *Nocturnal Consolations* nie zaskakuje o tyle, że można było spodziewać się tej właśnie jakości – erudycyjnej, czulej i z lekką ezoterycznej. Po prostu nikt tak nie gra. A wyostrzony zmysł narracyjny Rogińskiego i Korena podpowiada mi na koniec jedno życzenie: oby jakiś inteligentny reżyser odkrył ich kiedyś dla świata, tak jak zasłużony Jim Jarmusch uczynił to przed laty z Mulatu Astatke. Czekamy. Gdy to się stanie, będziemy mogli powiedzieć, że słyszeliśmy ich pierwsi. ●



WSPIERAJ  
WYDAWANIE  
KOLEJNYCH NUMERÓW  
JAZZPRESSU

Fundacja Popularyzacji Muzyki Jazzowej EUROJAZZ

nr konta:

**05 1020 1169 0000 8002 0138 6994**

Ważne: wpłata tytułem "Działalność statutowa Fundacji"

**PayPal**





## Tomasz Stańko – *Polish Radio Sessions* 1970-1991

Agencja Muzyczna Polskiego Radia,  
2025

Ten sześciopłytkowy boks z nagraniami Tomasza Stańki zatytułowany *Polish Radio Sessions 1970-91* natychmiast zrobił furorę wśród polskich jazzfanów. Dla wielu stał się jednym z największych wydarzeń fonograficznych roku (zob. pozycja w rankingu JazzPRESSu za miniony rok). Odnotujmy więc, co w tym potężnym zestawie się znalazło.

Płyta numer jeden zawiera nagrania poczęte w latach 1970 i 1971 przez najwybitniejszy zespół Stańki z Muniakiem, Seifertem, Stefańskim i Suchankiem. Kwintet – ten sam, który stworzył *Music for K* – zabrał się nie tylko za autorski materiał, ale też za kompozycje Komedy. Nie ma żadnych wątpliwości, że jest to

absolutna czołówka – nigdy wcześniej ani później nie mieliśmy zespołu na światowym poziomie, który by przy tym był tak prekursorski. Europejski free jazz, który Stańko szturmem wprowadził na salony – owszem, inspirowany muzyką Ornette'a Colemana i Dona Cherry'ego – prezentował własny język muzyczny bliiski zarówno białej europejskiej awangardzie symfonicznej, jak i nowatorskim ruchom free improv.

Melodyka komedowska towarzyszy wszystkim numerom: otwierająca *Kattorna* polskiego pianisty wybrzmiewa z historyczną mocą, *Puszczą wrzeszczy* i wraz ze *Stressem* uruchamiają z jednej strony klaksonową kakofonię, a z drugiej żałobne melodie – idiosynkrazje naszych „krzykaczy” lat 70., czyli ówczesnych Stańki, Muniaka i Seiferta, to temat na oddzielny tekst. Dostajemy też sporą dawkę okcydentalnej harmoniki, która tak znakomicie wybrzmiała na *Music for K*. Zwróćmy na to uwagę podczas odsłuchu słynnej *Kołyśanki* Komedy zagranej tutaj, zanim została przeorana przez regresywny mainstream i zamieniona w standard do kotleta. Piękno i groza

w amalgamacie free. Uwaga – na drugiej części płyty Seifert chwyta za skrzypce, które stały się jego znakiem rozpoznawczym. Od czasu tych nagrań żaden Polak nie grał już chyba na tym instrumencie aż tak wyzywającej, a przy tym kunsztownej muzyki.

Krażek drugi posuwa nas o kilka lat do przodu. Stańko w triu z Adamem Makowiczem na Rhodesie i Czesławem Bartkowskim na perkusji sprawdzili się w aranżacji klasycznych numerów minionej epoki na nowoczesne fusion. Chropowaty ton trąbki świetnie miesza się w tych improwizacjach z futurystycznie brzmiącym fortepianem elektrycznym Makowicza. Materiał klasyczny, ale i wymagający: są tu standardy, ale też łamigłówki Trane'a – trio porywa się na *Giant Steps* i *Countdown* – oba fajnie zniuansowane, może nawet na siłę odcięte od oryginałów; ale to na plus: lepiej że zespół trzyma się swojego stylu, chociaż znak towarowy Makowicza, czyli jego tatumowskie fortepianowe przebiegi, nie mogą nie wypaść przy „brudnym” Stańce nad wyraz wirtuozersko.

Numer trzy zestawu to już band z Szukalskim, jednak

nie jest on pochodną *TWET* ani *Balladyny* (choć echa obu mogą zabrzmieć). Ten projekt jest trochę piaskownicą Szukalskiego do zabawy z różnymi dęciakami: tenor, sopran, klarnet basowy – w dodatku z overdubbingiem, co zdominowało brzmienie albumu. Utwory te rozwijają się długo, aranżacje zostały zaplanowane. Podoba mi się, że ten suplement do współpracy Stańki z Szukalskim zawiera tak duży nacisk na brzmienie i pomysły tego drugiego. I choć ów *Zamek Mgieł* (tak zatytułowana jest trzecia płyta) uzupełnia jedynie perkusja Bartkowskiego, to dzięki technicznym nowinkom słyszymy tutaj rozmach sięgający nawet kwintetu. Wpływ europejskiego jazzu, typu John Surman, najpewniej skierował Stańkę w ramiona Manfreda Eichera – *Balladyna* powstała w tym samym okresie. Tutaj jednak tytułowa quasi-suita jest jedynie pretekstem dla żarliwego free, a studyjne nakładki potraktowane są raczej jako materiał do rozwalenia niż ambitna pompa dla pseudofilharmo-nijnej konwencji. Jakże silna była pocztówka freejazzowa z Polski AD 1975!

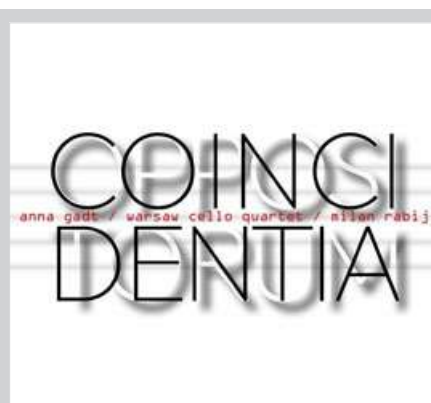
Przenosząc się do płyty czwartej, zmieniamy całe dźwiękowe imaginarium trębacza. Zaiste, była to kolejna mocna dekada w jego karierze. Elektroniczne bzyczenia syntezatorów (spod palców Tadeusza Sudnika oraz Janusza Skowrona) i precyzyjne nowofalowe riffy basu Witolda Szczurka są krajobrazem dla unowocześnionej gry Stańki. Rozchełstane pogłosami, pełniejsze brzmienie jego trąbki, które wypracował w latach 80., to także efekt jego eksperymentów z nowymi prze-strzeniami (*Taj Mahal*) i produkcyjnymi możliwościami. *Pożegnanie z Marią*, tutaj jako *Almost Gama*, to z jednej strony sukces kompozytorski, a z drugiej przykład umiejętnego inkorporowania nowoczesnych technik i wyczucia zeitgeistu. Stańko unikał kiczu i tandety – dziewięć elektronicznych numerów z tej płyty udowadnia, że dla niego istotne były poszukiwania artystyczne, a nie jedynie podążanie za trendami. *Rue De La Tour*, czyli dysk piąty, to kameralne improwizacje Stańki w duecie z kontrabasistą Witoldem Szczurkiem, z którym współpracował sporą część

lat 80. Jest to też najnowsza muzyka w boksie, zarejestrowana w roku 1991, nie długo przed jego powrotem do ECM, co stanowiło ostatni etap twórczości artysty. Sześć znakomitych improwizacji, nieraz z naprawdę pomysłowymi aranżacjami ad hoc. Porywczym pulsu-jącym *The Two First, the Third and A Few Others* prezentuje szalony dialog szarpane-go kontrabasisty z trąbką, niczym Duke na *Money Jungle* goniący za wkurzonym Mingusem; albo *Almost Black*, znany m.in. z *Taj Mahal* – tutaj kontrapunktowe free improw, niepozbowiony jednak melodyjności, wyrastającej na ekspresji Stańki i niezwykle lirycznym liryzmie Szczurka. Na koniec dostajemy próbkę nowofalowego rocka. Wydaje się, że trochę od czapy, jednak i ta strona działalności Tomasza Stańki jest tutaj zawarta. Swoją jazz ubogacał on przecież o elementy elektroniki czy muzyki świata, a swoim graniem wspierał także nagrania gwiazd popu i rocka – nagrywał z Maanamem, a nawet tworzył telewizyjne dżingle. *Jazz Rock Company: Live at Aquarium* to zarejestrowany przed radiową Czwórkę występ rockowego bandu z gitarzystą

Apostolisem Anthimosem. Dwa basy (Szcurek – kontrabas i Jerzy Kawalec – bas elektryczny) oraz dwóch perkusistów (Andrzej Ryszka – perkusja i José Torres – kongi) wspierają rytmicznie jazzrockowy jam, którego treść opiera się w dużej mierze na ejtisowych riffach i arpeggiach Anthimosa. Latynoskie naleciałości od Torresa połączone z przesterowanymi gitarami były pewną nowością u Stańki – oto początki supergrupy C.O.C.X., która występowała głównie w kwartecie (bez Kawalca i Ryszki). Siłą rzeczy jest to najluźniejszy punkt całego boksu, ale to nadal muzyka eksperymentalna – południowo-amerykański groove i funkowy bas rozgrzał niejedną salę koncertową zakurzoną przez moratorium stanu wojennego.

Sześć różnych płyt i sześć różnych zespołów składa się na małą dyskografię alternatywną naszego najsłynniejszego trębacza. Oto znakomity przykład, jak powinno się robić pośmiertne wydawnictwa uznanych artystów. Bierzcie i słuchajcie z tego wszyscy. ●

Piotr Zdunek



### **Anna Gadt, Warsaw Cello Quartet, Milan Rabij – *Coincidentia oppositorum***

FSRecords, 2025

Poszukiwanie nowych form komunikacji było zawsze kluczowym elementem w twórczości Anny Gadt. Sięgając po repertuar rozciągnięty od renesansowych kompozytorów przez międzywojennych poetów aż po Gombrowiczowskie dzienniki, wokalistka kreowała język wyrażający jej postrzeganie ducha obranej estetyki. Nie inaczej dzieje się na jej najnowszej płycie.

Pomimo imponującej erudycji towarzyszącej inspiracjom w kolejnych produkcjach Gadt konsekwentnie opiera ich rozwój na czystej improwizacji. Pomagali jej w tym znakomici instrumentalści (m.in.: członkowie tria RGG, Marcin Olak czy Zbigniew Chojnacki), którzy na polu swobodnej gry, tak jak ona, osiągnęli mistrzostwo.

Tym ciekawsza wydaje się obecność na *Coincidentia oppositorum* wiolonczelowego Warsaw Cello Quartet (Jakub Pożyczka, Dominik Frankiewicz, Filip Sporniak, Wojciech Bafeltowski), zespołu ściśle osadzonego w świecie muzyki klasycznej. Właśnie na tym dysonansie zasadza się idea opisywanej płyty, której tytuł oznacza „zbieżność przeciwieństw”.

W obecności poukładanej kompozycyjnie gry kameeralistyków artystka prezentuje pełny wachlarz wokalnych możliwości – kieruje konkretne słowa, abstrakcyjne wokalizy, jazzowy scat oraz autorskie techniki improwizacyjne. Muzyka na albumie porusza się swobodnie pomiędzy gatunkami, w poszczególnych fragmentach łącząc jazz z radykalną improwizacją i elementami klasyki, zarówno w jej historycznej, jak i współczesnej odsłonie. Gadt nie mogła tym razem poddać się wyłącznie spontanicznemu przebiegowi kreowanych fraz, ale musiała też uwzględnić specyfikę warsztatu zaproszonych gości. Przygotowane przez nią oraz kompozytora Milana Rabija utwory musiały więc zapewnić właściwą przestrzeń zarówno instrumentalistom,

jak i jej improwizującemu głosowi. Fascynujące, że efekt tej pracy nie zaburzył charakteru gry muzyków. Słyszemy zarówno Gadt bezkompromisowo prowadzącą swoje poszukiwania wokalne, jak i wiolonczelistów konsekwentnie podążających za pryncypiami swojej estetyki. Nie jest też tak, że oba te światy ze sobą konkurują, wręcz przeciwnie, brzmią harmonijnie, stwarzając przestrzeń do twórczej współpracy.

Badanie możliwości współistnienia przeciwstawnych brzmień nie jest jedynym aspektem tej produkcji. Tak jak wspomniałem, wokalistka daje również popis niezwyklej erudycji. Wraca do sprawdzanej na płycie *Gombrowicz* zasady swobodnego doboru fragmentów śpiewanych tekstów, te jednak nie pochodzą, jak wówczas, z tylko jednego źródła. Już otwierający album utwór *Collapse #1* jest

zlepkiem cytatów z tekstów Jaume Cabré, Bolesława Leśmiana, Mirona Białoszewskiego i Emily Dickinson. Podobnie czyni później artystka z poematem *Open Road* Włata Whitmana, którego pojedyncze wersy składa we własną wypowiedź. Jak przystało na niestrudzoną improwizatorkę nie ma przy tym dla niej żadnych ograniczeń, nawet język z polskiego potrafi płynnie przejść w angielski albo w abstrakcyjną wokalizę.

Obcowanie z twórczością Anny Gadt jest wyjątkowym doświadczeniem. Każda jej produkcja wydaje się wznościć na wyżyny pomysłowości i warsztatowego kunsztu, ale jak się okazuje, jest tylko przystankiem na drodze do dalszych poszukiwań. Jestem nieustannie pełen podziwu, że ten proces zdaje się nie mieć dla niej końca. ●

Jakub Krukowski



## Andrzej Dąbrowski / Darek Oleszkiewicz / Bogusław Kaczmar / Piotr Baron – *Karolak Songbook*

Dux & V Records, 2025

Wojciech Karolak swoim odejściem „osierocił” nie tylko kolegów, z którymi umówił się na sesję nagraniową, ale i całe rzesze słuchaczy. *Karolak Songbook* to konsolacja zarówno dla wspomnianych partnerów-jazzmanów, jak i wszystkich pozostałych admiratorów twórczości organisty i pianisty. Panowie Baron (saksofon), Dąbrowski (perkusja) i Oleszkiewicz (kontrabas) w obliczu śmierci nieodżałowanego Karolaka szczęśliwie postanowili nie składać broń i dokończyć projekt. Szczególne w tym kontekście miejsce za klawiaturą fortepianu zajął Bogusław Kaczmar, którego gra została oceniona przez

R E K L A M A

**JAZZ  
DLA DZIECI**  
KONCERTY / PŁYTA / SPOTKANIA

POZNAJ PROJEKT  
[WWW.JAZZDLADZIECI.PL](http://WWW.JAZZDLADZIECI.PL)



ansambl jako najbardziej zbliżona do stylu Wojciecha Karolaka.

Przyznać należy, że omawiany tu krążek godnie upamiętnia tytułowego bohatera. To pełnokrwisty jazzowy mainstream, bez kokieterii i taniej nostalgii. Zamiast gatunkowych standardów (jak planowali pierwotnie muzycy) otrzymujemy tu (zgodnie z nazwą wydawnictwa) utwory, które wyszły spod palców Karolaka. Płyta z sukcesem zwraca uwagę na Karolaka również jako zdolnego kompozytora. Utwór *Byle jak może mieć* w tym kontekście szczególne znaczenie, gdyż była to pierwsza piosenka, którą Wojciech Karolak napisał ze swoją żoną Marią Czubaszek dla... Andrzeja Dąbrowskiego. Tym razem jednak nie uświadczymy wokalnych występów obdarowanego, który na omawianym tu krążku pełni wyłącznie rolę bębniarza (i robi to z typową dla siebie klasą!).

Czytałem gdzieś, że po raz ostatni występuje tu na fotelu perkusisty. W tym samym tekście spotkałem się też z określeniem, że *Karolak Songbook* to ostatni

hołd przyjaciół dla Karolaka. Mam nadzieję (w imieniu jazzfanów), że obie zapowiedzi się nie sprawdzą. Chcemy więcej! ●

Wojciech Sobczak



### **Omasta – *Jazz Report from the Hood***

Astigmatic Records, 2025

W 2025 roku trochę zwolniłam tempo przesłuchań nowych płyt, dlatego wpadłam w popłoch, kiedy trzeba było wyłonić najlepsze płyty roku. Czekają mnie nadrobienie zaległości w trybie ekspresowym. Wśród moich faworytów mogli się znaleźć tylko ci, którzy naprawdę się wyróżniali w natłoku słuchanej muzyki i musieli to zrobić już od pierwszych taktów. Byłam pod tym względem okrutna i nie dawałam drugiej szansy tym, którym

nie udało się przykuć mojej uwagi za pierwszym przesłuchaniem. Oczywiście nie świadczy to o tym, że reszta była słaba czy nudna i że do niej nie wrócę. Większość tego, czego słucham, była też obiektywnie mówiąc dobra.

Cały ten jazz nabiera dla mnie często kolorów, kiedy jest z domieszką innych gatunków, które lubię, czyli na przykład hip-hopu i funku. Kiedy odpaliłam *Jazz Report from the Hood* Omasty, już od *Cornerstone*, czyli pierwszego utworu, wiedziałam, że to będzie coś. Pomyślałam wtedy, że od razu słyszę mój ulubiony kawałek z płyty, ale przy słuchaniu kolejnych utworów już nie byłam tego taka pewna, bo każdy następny był równie mocny.

Wszystkie mają to do siebie, że są niezwykle kołyszące, ale każdy na inny sposób. *Burner* na początku buja wolniej i bardziej hipnotycznie, *Mandem* – funkowo, *Who They Was* i *Dead End* – hiphopowo, *We Gonna Make It* – soulowo.

Innym punktem wspólnym jest to, że wszystko brzmi niezwykle ciepło. Trąbka Pawła Kowalika ma swoje momenty cool i hard,

ale generalnie jest miękka, płynna i intymna. Nieczęsto wolne utwory są moimi faworytami, ale *Falsehood* mnie zaczarował. Podobnie jak ballada *What's The Point* aż się prosi o wokal Erykah Badu czy D'Angelo. Skojarzenie z tymi artystami okazało się trafione, bo jak później przeczytałam, grupa Omasta grała koncerty w hołdzie J Dilli (J Dilla był częścią Soulquarians, pracując między innymi z Badu, D'Angelo i The Roots). Na *Falsehood* ostatecznie melodią zajął się saksofon Antoniego Blumhoffa, który godnie zastąpił głos któregoś z Soulquarianów. Antoni Blumhoff gra również na flecie, którego możemy posłuchać w utworach *Mandem*, *Burner* czy *Kazimierz*.

W *Mandem* znowu słychać wpływ J Dilli za sprawą linii basu, elastycznego i rozleniwionego aż do granic utrzymania rytmu. Świetny duet tworzy bas z perkusją w utworze *Dead End*, pokazując, że do tworzenia bujających hiphopowych groowów i tanecznego pulsu nie trzeba maszyn perkusyjnych czy syntezatorów basowych. Klawiszowiec Bruno Sikorski prezentuje

swój warsztat w trzech odsłonach – na fortepianie, fortepianie Rhodesa i syntezatorze. W której jest najlepszy? Trudno powiedzieć. Podoba mi się we wszystkich. W *Burner* możemy posłuchać i fortepianu, i Rhodesa. Swoją drogą jest to naprawdę świetny kawałek w trzech różnych klimatach, co skłania mnie do refleksji, że może akurat ten jest najlepszy na płycie, ale zastrzegam sobie prawo ponownej zmiany zdania, bo na tym albumie nie ma ani jednej słabej kompozycji.

Gdyby ktoś słuchał tej muzyki, nie wiedząc, skąd pochodzą chłopaki, mógłby pomyśleć, że dzielnica, o której wspomina tytuł albumu, to Harlem czy Greenwich Village, bo skojarzenia z nowojorskimi nurtami jazzu i artystami, którzy tam tworzyli, takimi jak Freddie Hubbard, Donald Byrd, Yusef Lateef, Roy Ayers, Soulquarians czy Roy Hargrove, są bardziej niż oczywiste. To cudownie, że nie musimy wyjeżdżać za ocean, żeby posłuchać na żywo tego rodzaju muzyki. ●

Linda Jakubowska



## Late Night Poems – *Rise & Bloom*

U Jazz Me, 2025

Moja druga nominacja płyty roku również nie była niespodzianką dla tych, którzy znają mój gust. Album ma wszystko, co lubię najbardziej – akustyczne instrumenty, prosty skład, połączenie tradycji z nowoczesnością (z lekką przewagą tradycji), wyrazisty rytm i ciekawe teksty. *Rise & Bloom* grupy Late Night Poems nie pokazuje czegoś totalnie nowego, bo w takiej samej formule był ich pierwszy album *Ostatni dzień lata*. Ale proszę nie zrozumieć mnie źle – nie zarzucam tu nikomu braku oryginalności. Z tego, co się orientuję, na polskiej scenie muzycznej nie ma drugiego zespołu, który by łączył spoken word z jazzem, więc w naszych realiach pomysł jest

jak najbardziej oryginalny i nietypowy.

Bartłomiej Skubisz (Eskau-bei) jest znany jako raper, ale akurat tu rapu mamy mało, słuchamy za to dużo recytacji. To nie jest muzyka w stylu Jazzmatazz, ale raczej The Last Poets. Najbardziej hip-hopowo jest w otwierającym *Poemacie o hotelach* i zamykającym *Dziękuję*. Reszta to czysta poezja. I to jaka! Pełna emocji, szczerza do bólu, czasem mroczna, czasem melancholijna, znajdzie się też trochę światła.

Utwór *W Listopadzie* jest posępny jak noc listopadowa („czuję się kubłem na śmieci”, „tęsknię za tymi, którzy nie pytają nawet jak się czuję”). Nostalgiczny jest *Poemat o hotelach* („wszędzie tam zostawiam cząstkę siebie”), natomiast *Dziękuję* to wspomniane światło – wiersz o nadziei i przyjaźni („dziękuję za każdy zakręt, kiedy byliście mi drogowskazem”). Przewijającym się motywem jest zachęta do pozostania wiernym swoim ideałom, wyrażania siebie w sposób autentyczny i cieszenia się z prostych rzeczy („obudź w sobie dziecko, jeśli kiedyś uśnie”).

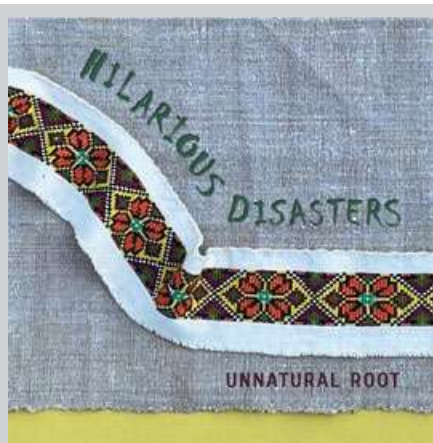
Każdy artysta tekściarz wyraża w pewien sposób swoje emocje, ale jedni robią to mniej otwarcie, inni bardziej – tych jest mniej. Bartłomiej zdecydowanie zalicza się do tej drugiej grupy, aplikując nam intymność, autentyczność i bezpośredniość w wysokim stężeniu. Chłopaki z zespołu pod tym względem się nie różnią. Brzmia szczerze. Mimo że ich brzmienie jest bogate, to są zarazem skromni – bez cienia pretensji. Muzyka płynie gładko jak rozmowa żytych przyjaciół, którzy nie muszą niczego sobie udowadniać ani niczym się chwalić.

Najczęściej rozmawia saksofon (Marek Konarski) z fortepianem (Michał Szkil). Perkusja (Dawid Fortuna) nie tylko utrzymuje rytm, ale przytakuje akcentami albo nawet milknie na moment, jeśli wymaga tego dialog. Każda solówka jest pełna charakteru, a jednak nie-nachalna. Dużo do powiedzenia ma mój ulubiony instrument – kontrabas. Solówkami Piotra Lemańczyka możemy delektować się w *Strumieniu świadomości* i w *W listopadzie*.

Perkusja podoba mi się szczególnie w utworze *Potrzebuję*, otwieranym przez mięsisty kontrabas, za którym wkracza perkusja, nie tylko nabijając rytm, ale subtelnie nadając klimatu (przypomina mi trochę perkusję Elvina w *Contemplation*), po czym dołącza saksofon sopranowy, żeby zakończyć utwór niezwykle efektownym solem.

W *Rise & Bloom* Eskaubei mówi o hamowaniu ego i próżności, wzroście i rozkwicie. Mam wrażenie, że ten tekst najbardziej definiuje artystów grupy *Late Night Poems*. Porównując ten album do poprzedniego, widać gołym okiem (a słysząc gołym uchem) ten wzrost i rozkwit, zaś w temacie próżności – uważam, że każdy z muzyków grupy mógłby sobie łatwo wyhodować naprawdę wielkie ego (mam nadzieję, że tego nie zrobią) zważywszy na ich ogromne talenty i potencjał. Chłopaki, powtórzę za Waszym kolegą – kwitnijcie, rośnijcie, patrzcie wysoko, Wasza sztuka przemawia za siebie. ●

Linda Jakubowska



## Hilarious Disasters – Unnatural Root

Audio Cave, 2025

Polski komentariat jazzowy dawno już poszedł na łatwiznę i wartość tej muzyki mierzy wirtuozerią. To właściwie intelektualna kapitulacja na rzecz nadmiernej ufności pokładanej w biegłości technicznej, prowadzącej wprost do obserwowanej od lat totalnej stagnacji sceny. A przecie jazz jest przede wszystkim pieśnią uciśnionych. Karmi się konfrontacją, nie zaś wygłaszanymi zza biurka wykładami jajo-głowych. Trudno zignorować ten fakt, myśląc o zespole Hilarious Disasters, na którego czele stoi ukraińska pianistka Kateryna Ziabliuk.

Doświadczenia nurtu afrofuturyzmu podpowiadają, by nie pozwalać opresji historii – tej minionej i dziejącej się na naszych

oczach – stępieć twórczych impulsów ludu. Zachęcają wręcz do reinterpretacji historii przez nowy mit, co uczynił wielki mistyk Sun Ra, głosząc pocieszająco, że koniec świata mamy już za sobą. Natomiast improwizacja czarnych muzyków od początku nie stanowiła jedynie metody tworzenia, lecz powiązana była ściśle z praktyką oporu. Owe płynące z jazzu nauki mogą okazać się pomocne dla wszystkich tych, którzy pozostają w pozycji terroryzowanej mniejszości. Choćby takiej, jak Ukraińcy, którym przed czterema laty zbrodnicza Rosja wyważyła drzwi mieszkań karabinami. Dziś końca tej tragicznej wojny wciąż nie widać.

Wywód ten nie byłby może wobec Hilarious Disasters adekwatny, gdyby nie fakt, że Ziabliuk (w kraju znana chyba głównie z grupy O.N.E.) sama siebie z dumą nazywa „ambasadorką ukraińskiej kultury w Polsce”, a w jej kompozycjach śmiało pobrzmiewają śpiewne nuty i melancholijna wrażliwość Wschodu. Sporą część debiutanckiego, nagranego na żywo w Budapeszcie

albumu *Unnatural Root* wypełniają zresztą wariacje na temat tradycyjnych motywów ukraińskich. I są to bez wątpienia najlepsze fragmenty płyty.

Z pomocą hiperaktywnej sekcji złożonej z Filipa Batora (kontrabas) i Piotra Szałajki (perkusja) liderka rozbija chwytliwą melodię *Nichka Petrivochka* na rytmiczne odpryski i z gracją przekazuje ją saksofonistom: Alexowi Clovowi i Łukaszowi Jankowskiemu. Drugi z nich daje się tu poznać również jako mocno wyeksponowany flecista. Dmie w swój instrument, nie bacząc na jego drażniące właściwości, przeważnie jednak kontrolując brzmienie, podobnie jak grający rozognioną frazą Clov. Bez kompleksów przywołuje wietrzny, stepowy romantyzm, który w *Try Zhury* – za sprawą wsamplowanych weń nagrań terenowych z niepokojąco zawodzonymi pieśniami – przenosi się na chwilę w rejestr ludowej grozy. Ale jest tu również powracający wątek włoski, Zabliuk jakiś czas bowiem pomieszkiwała w Mediolanie. Ostatnia

część tryptyku *Corto Maltese*, frywolna *Lottery for an Ignorant*, zdaje się niemalże zaginioną kompozycją z klasycznego sycylijskiego kryminału noir.

Hilarious Disasters grają przeważnie melodyjnie, z werwą i czujnością, lecz zdarza się, że energetyczne odjazdy ustępują miejsca zachowawczej elegancji. W segmentach improwizowanych, dziejących się pomiędzy głównymi tematami, niekiedy zauważalnie brakuje im śmiałości – jak w długim *Le Fragole* z kilkoma mieliznami, z których muzyków wypycha na szczęście wyrazisty groove. Ciekawe, że zespołowi patronuje ponadto hiszpański futurysta Federico Garcia Lorca, którego wiersz *Gniazdo* do misterium widmowych podmuchów recytuje szeptem liderka. Bo i z ducha futuryzmu można wydobyć dziś dla jazzu – ale i sztuki w ogóle – cenne przesłanie: ograniczyć sentymenty i dryfować śmiało ku nowemu. Czego zespołowi Ziabliuk życzę, bo – paradoksalnie – w tradycji, którą dysponuje, tkwi ku temu wielki potencjał. ●

Mateusz Sroczyński



## Joel Ross – *Gospel Music*

Blue Note Records, 2026

Wibrafonista i kompozytor Joel Ross na swoim najnowszym albumie *Gospel Music* bierze tytułowe dźwięki afroamerykańskiej macierzy i włącza je do swej współczesnej postbopowej stylistyki. Tak jak na poprzedniczce z roku 2024 zatytułowanej *Nublu*es (recenzja – JazzPRESS 7-8/2024), Ross zabrał się za bluesa – i to z sukcesem – tak tutaj ukłony w stronę gospel miały zapewnić podobny odświeżający efekt. Zaprzęgnięty w tym celu sekstet o nazwie Good Vibes stawia czoło aż siedemnastu numerom, które składają się na bez mała godzinę i dwadzieścia minut materiału – dużo, patrząc na podobieństwo motywów i środków. Wydaje się nawet, że za dużo.

Ross, jako autor kompozycji, odkurzył kilka własnych staroci i napisał materiał w typowym dla siebie stylu, często opierając się na hipnotycznych, ostinatowych motywach – znaku rozpoznawczym zarówno jego bluesów, jak i postbopowych utworów pisanych dla różnych zespołów, w tym gwiazdorskiego Out Of/Into. Jednak, jak pisałem wcześniej, przesytność może być tutaj problemem. Jesteśmy przyzwyczajeni, że klasyczne albumy nagrywane dla Blue Note przed erą CD mieściły się w tych czterdziestu kilku minutach, zapewniając odpowiednią, kompaktową ilość muzyki, która sprawiała, że gdy pragnęło się więcej, trzeba było sięgnąć po inne albumy danego artysty. Na *Gospel Music* nie jest też tak, że słuchacz zostaje całkowicie przemielony powtarzającą się w kółko formułą – wspomnę o piosenkowych wariacjach.

Choć gospelowe inspiracje Rossa oraz jego gorliwa religijność wskazywałyby na odczyt tradycyjnych brzmień przez filtr spiritual jazzu, nie znajdziemy na albumie dłużyżn spod znaku Pharoah Sandersa czy Alice Coltrane. Skoncentrowane,

na ogół około pięciominutowe utwory eksplorują obszary bliskie współczesnej jazzowej harmonice, z raczej konwencjonalnym podziałem na temat i partie solowe, bez eksperymentów formalnych.

Oprócz długości płyty mam też inny zarzut do autora: część kompozycji nie jest interesująca, a improwizacje niespecjalnie sytuację ratują – podobnie było w przypadku debiutu wspomianej już grupy Out Of/Into. Tak, aranżacje są często przyjemne, ale bardzo wygładzone; solówki niezłe, lecz nigdy ekstatyczne – wydaje się, że prymat hołdu dla gospel przykrył samą muzyczną treść. Naprawdę fajne motywy, jak *Hostile* czy *The New Man*, należą do mniejszości: wyróżniają się, choć ukryte są w gąszczu mniej udanego materiału.

Pewnym urozmaiceniem są tutaj trzy piosenki, z gościnnym udziałem wokalistek. Wpadają w ucho, choć przynajmniej jedna jest banalna. Opierają się na mantrycznych repetycjach, zakorzenionych w quasi-religijnej estetyce sięgającej skandowanego *Acknowledgement* Trane'a,

kontynuowanej przez *Karmę* Sandersa. Na plus zaznaczę, że *The Giver* jest motywem napisanym do wiersza Jamesa Baldwina, co dodaje płycie nieco poetyckiej treści. Zamiast gwiazdy współczesnego altu Immanuela Wilkinsa na saksofonach grają tutaj Joshua Johnson (alt) i Maria Grand (tenor). Poprzeczka nie została osiągnięta, bo mimo że słuchołem płyty kilka razy, żaden dęciak mnie nie pozwolił tak, jak robił to swoim altem Wilkins.

Najlepszym solistą jest tu zdecydowanie lider. Oprócz wokalistki Ekep Nkwelle na albumie zaśpiewała również żona Rossa, trębaczka Laura Bibbs. *Praise to You, Lord Jesus Christ* jest pogodną melodyjką – szkoda tylko, że jak na tak doniosły hymn zarówno aranżacja, jak i samo wykonanie mają charakter zbyt bliski niewinnym rymowankom dla dzieci. Gdy przekazuje ona pałeczkę tłustemu backbeatowi *Calvary* zaśpiewanemu przez Nkwelle, widać wyraźnie, że również piosenkowa część płyty skorzystałaby na cięciach.

Dla Joela Rossa nadeszła pora, by skupić się na krótszym, lecz bardziej

„mięsiwym” materiale. Zanim nadejdzie pora na odświeżanie kolejnych pokładów afroamerykańskiej tradycji muzycznej, należy przygotować mocniejsze kompozycje i wykrzesać z muzyków więcej ognia. ●

Piotr Zdunek



## Julian Lage – *Scenes From Above*

Blue Note Records, 2026

Urodzony w Kalifornii Julian Lage zyskał opinię cudownego dziecka gitary, już gdy miał osiem lat, nakręcono o nim film dokumentalny *Jules at Eight*. Występował i nagrywał m.in. z takimi gwiazdami jak Carlos Santana, Pat Metheny, Toots Thielemans, Gary Burton, Nels Cline, Charles Lloyd, Eric Harland i Fred Hersch. Autorskie płyty wydaje od 2009 roku, godząc to z pracowitym

harmonogramem muzyka studyjnego i koncertującego. W 2017 roku dołączył do różnorodnych projektów Johna Zorna, stając się z czasem nawet stałym członkiem kwartetu New Masada, obok samego Johna Zorna, peruwiańskiego baskisty Jorge Roedera (muzyk ten właśnie w zespole Juliana Lage'a rozpoczął swoją północnoamerykańską karierę) i perkusisty Kenny'ego Wollesena (który, o czym mało kto pamięta, był krótko w składzie oryginalnego kwartetu Masada, ale został szybko zamieniony przez jedyne i niepowtarzalnego Joeya Barona). Julian Lage w 2021 roku podpisał kontrakt z Blue Note Records, a *Scenes From Above* jest jego piątym albumem dla tej wytwórni. Kwartet biorący udział w nagraniu jest w większości kwartetem New Masada, bo poza liderem w jego skład wchodzi Jorge Roeder i Kenny Wollesen. Brakuje Zorna, ale jest grający na instrumentach klawiszowych John Medeski – zarówno weteran Blue Note Records, jak i uczestnik wielu nagrań lidera Masady. Dodatkowo na kilku utworach dołącza gościnnie Patrick

Warren na fortepianie, instrumentach perkusyjnych, ale również tak niezwykłych instrumentach jak prekurzor mellotronu chamberlin czy dziewiętnastowieczny instrument klawiszowy dulcitone.

W informacji prasowej towarzyszącej ukazaniu się płyty Julian Lage twierdzi, że poprzednia miała dać jednokową przestrzeń wszystkim muzykom kwartetu, aby interpretować pokrótce zarysowany pomysł kompozytorski i na tej podstawie stworzyć coś wspólnie w jednym pomieszczeniu i w czasie rzeczywistym (co może sugerować, że brzmienia dostarczane przez Warrena mogły być już później dograne do materiału. Ale na ten temat nie udało mi się znaleźć informacji). Kompozycje na sesję powstały w mechanizmie nazwanym przez Lage'a „sprintem kompozytorskim”. Działa to tak, że twórca nastawia minutnik na 20 minut, zapisuje pomysł, nagrywa go raz, a potem przechodzi do nowego w tym samym schemacie.

Skład zespołu mógłby sugerować ostre awangardowe brzmienie. Nic bardziej mylnego – *Scenes From Above*,

szczególnie w drugiej części, począwszy od kompozycji *Night Shade*, są wyjątkowo spokojnym, eterycznym i pastelowym albumem. A i szybsze utwory mają powyżej, wciąż jednak lekki, groove i jedynie *Storyville* nieśmiało pokazuje pazur. Być może wielu słuchaczom album wyda się zbyt spokojny. Powstałe ostatecznie nagrania przypominają (czasem aż za bardzo) nagrania Johna Abercrombiego, Pata Metheny'ego, Jima Halla czy też, anonimowe w większości dla nas w Europie, utwory bluegrassowe. Nie wiem, czy założenie egalitarnego podejścia do nagrania nie sprawiło, że każdy z muzyków obawiał się zdominowania pozostałych członków zespołu. W każdym razie nikt w pełni nie rozwinął skrzydeł.

Oczywiście odbiór każdej płyty zależy od aktualnego nastroju słuchacza. Jeżeli będziemy oczekiwać odpoczynku i wyciszenia, to album *Scenes From Above* na pewno stworzy nam do tego klimat. Kiedy jednak słuchołem tego nagrania, przypomniał mi się fragment książki Stefana Kisielewskiego *Abecadło Kisiela*. Kisiel cytuje słowa skierowane

przez Tuwima do Morstina: „Panie hrabio, ja to mam taki talent, że mógłbym pisać wiersze jak Mickiewicz, jak Słowacki... Tylko bieda jest jedna: ja nie mam nic do powiedzenia”. O ile pierwsza część tego zdania w odniesieniu do Juliana Lage’a być może byłaby lekką przesadą, to druga całkiem niezłe charakteryzuje jego ostatni album. ●

Cezary Ścibiorski



## Melissa Aldana – *Filin*

Blue Note Records, 2026

Melissa Aldana należała do najbardziej obiecujących artystek najnowszego pokolenia Blue Note. Jej dwie poprzednie płyty dla tej wytwórni to naprawdę ciekawy materiał – oryginalne kompozycje skąpane w elektronicznych pogłosach świetnie sprawdzały się w połączeniu

z inspirowaną Waynem Shorterem tematyczną grą na saksofonie tenorowym. Szkoda, bo tym razem Aldana zdecydowała się nagrać tradycyjny album baladowy w mainstreamowej konwencji jazzowego kwartetu. Zamiast broadwayowskich standardów mamy tutaj utwory południowoamerykańskie pióra takich artystów jak Hermeto Pascoal czy prekursor romantycznego gatunku filin José Antonio Méndez. Można przywoływać Bena Webstera, Lestera Younga czy nawet *Ballads* Coltrane’a jako punkty odniesienia, ale ci klasycy w swoich najlepszych próbach wznosili tradycyjny materiał na najwyższy poziom, czego o *Filin* chilijskiej saksofonistki powiedzieć nie można.

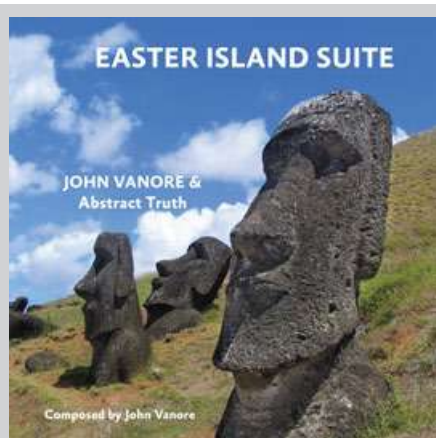
Te osiem nudnych jak flaki z olejem numerów nadaje się raczej do kawiarni niż na pełnoprawny album uzdolnionej artystki. Ckliwe i do bólu bezpieczne improwizacje nie wnoszą niczego do mojego życia i niczym się nie wyróżniają. Boli, bo przed odsłuchem naiwnie liczyłem na wykonania przynajmniej ponadprzeciętne. Rozczarowanie najmocniej dołuje w dwóch

piosenkach zaśpiewanych gościnnie przez Cécile McLorin Salvant po hiszpańsku. Zaprzęgnięta do nich quasi-kabaretowa maniera sprawia, że ocierają się one o parodię, jakby pełen kuriozalnego humoru soundtrack do najnowszej części *Nagiej Broni* z Leslie Nielsem. *Cringe*.

Być może idol Aldany Wayne Shorter doceniłby jej niezłe solo w utworze *Little Church*, gdzie sztandarowe altissimo saksofonistki jak zwykle imponuje, jednak poprzedzają je koktajlowe nutki kubańskiego pianisty Gonzalo Rubalcaby, a całość cechuje zaskakująca miąższość interpretacji ukochanego przez artystkę macierzystego idiomu – o poziomie delikatnego rubato na miarę *Infant Eyes* nie ma tutaj mowy.

Owszem, Aldana to wyborna saksofonistka i kilka jej partii solowych jest tego potwierdzeniem, ale płyta jako całość to niewypał. Melisso, nie idź tą drogą – nastrojowy muzak z miotełkami można sobie samemu wygenerować przy pomocy AI. Słuchacze zasługują na coś więcej. ●

Piotr Zdunek



## John Vanore & Abstract Truth – *Easter Island Suite*

Acoustical Concepts, 2026

John Vanore jest trębaczem, kompozytorem, pedagogiem i producentem pochodzącym z Filadelfii. Muzyczną karierę rozpoczął, kiedy po ukończeniu studiów dołączył do zespołu Woody'ego Hermana. Później został muzykiem sesyjnym, m.in. Tony'ego Bennetta, i objął stanowisko na Widener University. W połowie lat 80. założył 12-osobowy zespół Abstract Truth. Po kilku latach działalności zespół na 14 lat zawiesił działalność, a John Vanore poświęcił się w tym czasie działalności sesyjnej i producenckiej. Od momentu ponownego uaktywnienia w 2009 roku zespół Abstract Truth wydał kilka kolejnych płyt, takich jak *Contagious Words*, *Culture* i *Stolen Moments – Celebrating Oliver Nelson*.

W Wielkanoc 1984 roku John Vanore zaczął pisać suitę zainspirowaną tajemnicą Wyspy Wielkanocnej. Pierwsza część, zatytułowana wtedy *Easter Island*, ukazała się w 1990 roku na debiutanckim albumie Abstract Truth *Blue Route*. Po kilku latach John Vanore dokończył całą suitę, składając ją ostatecznie z czterech części: *Discovery*, *Gods and Devils*, *The Secret Caves* i *Rano Raraku (Journey to the Lake)*. Druga i trzecia część zostały nagrane w czerwcu 2012 roku i ukazały się na albumie *Culture*. Ostatnia, czwarta część została nagrana w czerwcu 2024 roku. Dopiero w lutym 2026 suita ukazała się w całości.

Obecny album zawiera całą suitę, pozbieraną z nagrań z lat 1989, 2012 i 2024. Kilku członków zespołu Abstract Truth pozostało w nim przez cały ten czas: saksofonista altowy i flecista Michael Mee, basista Craig Thomas uczestniczą we wszystkich czterech częściach. Basista na całej suicie odgrywa przy tym wyjątkowo ważną rolę. Pianista Ron Thomas gra w częściach pierwszej i czwartej, a saksofonistę i klarncelistę basowego Boba Howella

i gitarzystę Grega Kettingera słyszymy w częściach od drugiej do czwartej.

Można zadać pytanie, dlaczego nagranie około czterdziestosześciodziesięciminutowej suity zajęło 35 lat. Wydaje się to odzwierciedlać obecną sytuację big-bandów. Takie zespoły miały swój najlepszy czas w latach 30., w tzw. erze swingu. Były modne i odgrywały znaczącą, o ile nie wiodącą rolę w muzyce i szeroko rozumianym biznesie rozrywkowym. Jednak od końca lat 40. ich rola zaczęła maleć i utrzymanie tak dużych zespołów było coraz trudniejsze. Przekonał się o tym sam Duke Ellington i jedynie cud w postaci epokowego sola Paula Gonssalveza na festiwalu w Newport uratował zespół na kolejne niemal 20 lat.

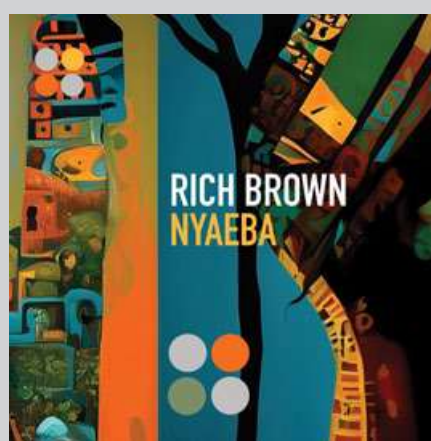
W latach 70. największe znaczenie miały grupy prowadzone przez Gila Evansa oraz Woody'ego Hermana, u którego właśnie John Vanore zaczynał swoją muzyczną karierę. Obecnie wciąż występuje kilka większych zespołów, które można jeszcze nazwać big-bandami. Oprócz historycznych najbardziej znany i regularnie nagrywający to Maria Schneider Orchestra, której

liderka jest zresztą uczennicą Gila Evansa. Mimo powszechnego uznania nawet Maria Schneider w celu pozyskania funduszy na realizację swoich kompozycji zmuszona jest korzystać z platformy crowdfunding ArtistShare. Ale np. Wallace Roney, który doprowadził do zebrania rzeszy muzyków i nagrania dużej kompozycji Wayne'a Shortera z 1968 roku *Universe*, pomimo filmu dokumentalnego z tej sesji, ostatecznie nie znalazł wydawcy, który odważyłby się ją wydać.

A jednak, dzięki swojej determinacji, Johnowi Vanoremu udało się doprowadzić do pełnego nagrania suity, chociaż zajęło to aż tyle lat. Pomimo tych wszystkich trudności nagranie imponuje spójnością kompozycji, wykonania i brzmienia. Jest to znakomita wizytówka Vanore'a jako producenta. W muzyce słycać najlepszą tradycję Woody'ego Hermana, ten puls i swing, który pamiętamy. Każda część zaczyna się motywem wprowadzającym, granym przez solistów bądź cały zespół, a następnie partie zespołowe przeplatane są solowymi w najlepszym stylu.

Płyty słucha się świetnie. Z założenia ma to być muzyka ilustracyjna, przedstawiająca tajemnicę zapomnianej kultury i imponujących posągów Wyspy Wielkanocnej, a jednak dobrze radzi sobie sama, nawet bez znajomości okoliczności jej powstania. Wciąż można się cieszyć, że istnieją i nagrywają tak dobre big-bandy, jak Abstract Truth Johna Vanore'a. Ten rodzaj muzyki dalej jest atrakcyjny, co potwierdza tak kompozycja *Easter Island*, jak i jej wykonanie. ●

Cezary Ścibiorski



### Rich Brown – *Nyaeba*

Whirlwind Recordings, 2025

Rich Brown kupił swój pierwszy sześciostunowy bas w 1999 roku. „Wszyscy się ze mnie naśmiewali” – wspomina z charakterystycznym ciepłym uśmiechem. Był jednym z pierwszych muzyków,

którzy sięgnęli po ten instrument. Od tego czasu zyskał reputację specjalisty pierwszego wyboru do realizacji wielu ciekawych projektów takich gwiazd jak Steve Coleman, James Blood Ulmer czy Rudresh Mahanthappa. Ale przez ostatnie dwa lata, kiedy tylko czas na to pozwalał, regularnie odwiedzał studio swojego przyjaciela, gitarzysty i producenta Elmera Ferrera. Z dala od presji przemysłu muzycznego Rich zgłębiał nowe możliwości swojego ukochanego instrumentu i tworzył muzykę, która wypełniła jego najnowszą płytę.

*Nyaeba* została napisana i wykonana w całości na gitarze basowej. Jest to historia wyimaginowanego griota (bard wykonujący muzykę tradycyjną w Afryce Zachodniej, w szczególności na obszarze Mali, Senegalu, Gwinei, Mauretanii i Gambii), który podróżuje po świecie i wraca, aby opowiedzieć swoje historie w piosenkach. Rich czerpał inspirację od wielu niezwykłych muzyków, których wspierał jako basista lub spotkał na bogato wielokulturowej scenie muzycznej w swoim adoptowanym rodzinnym mieście Toronto.

Trzeba zwrócić uwagę, że jego wirtuozeria gry na instrumencie nigdy nie przyćmiewa opowieści, którą niosą kolejne kompozycje. Każdy utwór został zbudowany z wielu ścieżek w studiu, bez pętli lub sekwencjonowania. Album zachowuje przy tym dość naturalny charakter występu rozumianego jako bezpośredni przekaz do słuchacza.

Tytuł pierwszej kompozycji *Ukudlala* w języku zulu oznacza „grać”. Utwór zaczyna się od nagiego dźwięku gitary basowej przypominającego brzmienie kalimby, stopniowo budując warstwy harmonii. *The Sum of Our Tears* prowadzi nas jakby od osobistego doświadczenia izolacji i depresji aż do przekonania podnoszącego na duchu, że nie jesteśmy sami. *W Heart of a Lonely Woman* Rich tworzy zdumiewające wokalizowane tony, które przypominają duduk (instrument dęty wywodzący się z Armenii, krewny koncertowego oboju) z cytatem z Ornette’a Colemana, *Nyaeba* zaś wyczarowuje cały zespół perkusyjny bata (zespół perkusyjny bata składa się z instrumentów takich jak bat, bębny,

talerze i inne elementy, które współpracują, tworząc pełne brzmienie, bat jest jednym z prostych instrumentów perkusyjnych o nieokreślonym brzmieniu, posiadającym duże możliwości ilustracyjne), a nawet głos samego tajemniczego afrykańskiego barda. Wszystkie te brzmienia wydobywa wprost ze swojego instrumentu. Międzynarodowa mieszanka południowej Afryki i Brazylii stanowiła inspirację dla gęstej harmonii w *Sowetoiera*. *Turiyasangitananda* została nazwana na cześć Alice Coltrane, której nagrany głos można usłyszeć jako intro do utworu. Kończący płytę *The Kingdom of Heaven is Within* to znakomite i wyciszające spotkanie z czystą gitarą basową.

Ten album bez wątplenia można umieścić wśród ważnych solowych albumów basowych, które pokazują, jak wiele jest możliwe na tym pięknym instrumencie. To zdecydowanie nie jest przeciętny zestaw nagrań z elektrycznym basem. Jako miłośnik tego instrumentu mogę go z czystym sumieniem polecić do kontemplacji. ●

Yatzek Piotrowski



## Ireke – Ayô Dele

Underdog Records, 2026

Po przesłuchaniu płyty w obecności swoich dzieci zapytałam się, co o niej sądzą. Powiedziały mi, że zawsze słucham tej samej muzyki i dziś nie słyszą nic nowego. Nie sposób się z nimi nie zgodzić. Francuska grupa Ireke nieodparcie przypomina co najmniej kilka znanych mi zespołów. Na przykład Kokoroko, którego muzyka jest bardziej kontemplacyjna, ale groove ma dokładnie taki sam. Z Nubiyen Twist łączy Ireke ten sam afrobeatowy funk. Ezra Collective jest co prawda bardziej jazzowy od Ireke, ale ma bardzo podobne DNA. Bliźniaczym zespołem jest zdecydowanie The Bongo Hop, który poznałam wcześniej niż Ireke, dlatego ten drugi już mnie nie zaskoczył oryginalnością.

Po pierwszym przesłuchaniu trudno mi było wyłonić

ulubione czy najsłabsze kawałki, ponieważ wszystkie są w bardzo podobnych rytmach, tempie, klimacie i tej samej długości, ale gdybym miała się na coś zdecydować, to powiedziałabym, że najbardziej skupił moją uwagę *Aishododo* – wyraźny, energiczny afrobeat z dubowymi wstawkami i chwytliwą melodią. Rapowane momenty gościnnie pojawiającej się Nayel Hóxò dodają mocy nie tylko w tym utworze. Wszystkie kompozycje, w których pojawia się ta benińska artystka, uważam za najlepsze na albumie.

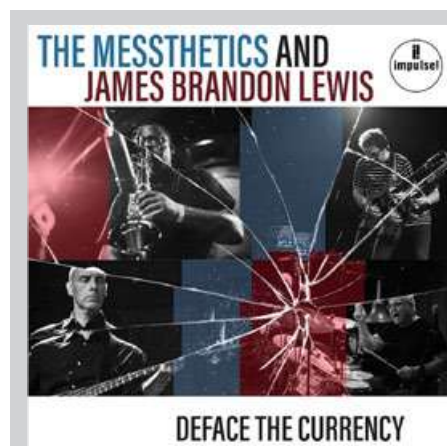
*Abanije* zajmuje drugie miejsce. Głos Nayel świetnie się uzupełnia z głosem Agnès Hélène – drugiej wokalistki zespołu. Wokal Agnès jest wyższy, delikatniejszy, nieco czystszy. Brzmi pięknie w *Laissez passer*, gdzie płynnie meandruje między linią basu a instrumentami perkusyjnymi. W zamykającym *L'or & Le sang* rozmawia z jorubańskim chórem i plumkającą gitarą, a rezultat jest taki, że po zakończeniu masz ochotę na więcej, mimo iż kilka minut wcześniej wydawało się, że jest nudno. Wszystkie utwory są śpiewane po francusku i w joruba

z wyjątkiem *Soy dos*. Przypuszczam, że założeniem artystów w przypadku tego utworu było wplecenie karaibskich klimatów. Częściowo to się udało. Do utworu *Viv Li* zaproszono Olivę – martynikańską wokalistkę i współzałożycielkę zespołu Dowdelin – bardziej futurystycznego, elektronicznego niż Ireke, ale oscylującego na tej samej orbicie. Olivia nie wniosła tu nic alternatywnego, raczej dopasowała się do stylu pozostałych artystek – zwłaszcza Agnès i jej soulowej wrażliwości.

*Ayo Dele* wywołuje u mnie mieszane uczucia, bo z jednej strony czuję się trochę znudzona podobnym stylem wszystkich utworów. Z drugiej strony mieszanka hi-lifu, afrobeatu, dubu, soulu i funku nigdy nie zawodzi. Jest w tym dużo optymizmu i ciepła, które sączy się przez uszy do reszty ciała. Oprócz aksamitnych wokali miło się słucha soczystych linii basu, funkowych dęciaków, nienachalnych riffów gitary i starego dobrego rhodesa. Płyta wydaje się bardzo dobrze przemyślana, momentami aż za dobrze. Spójna stylistycznie? To za mało powiedziane. W tym przypadku ta

spójność poszła nieco za daleko, ale jeśli zanurzymy się w nią głębiej (co nie powinno stanowić problemu) i nie będziemy się skupiać wyłącznie na powtarzającym się, tym samym rytmie drewnianego boczka perkusyjnego, to powinniśmy dostrzec kilka ciekawych niuansów. Pozycja obowiązkowa na taneczne imprezy w stylu world groove. ●

Linda Jakubowska



## The Messthetics & James Brandon Lewis – *Deface the Currency*

Impulse! Records, 2026

O ile pierwsze spotkanie saksofonisty tenorowego Jamesa Brandona Lewisa z noise rockowcami z The Messthetics było spontaniczne, to teraz panowie, zjadłszy razem beczkę soli

podczas wspólnych tras koncertowych (a liczba występów była imponująca – 150 w niecałe dwa lata od wydania płyty), przygotowali swój drugi album studyjny już jako regularny kwartet. Siedem kawałków, które znajdziemy na *Deface the Currency*, drzwi nie wyważa – to bezpośrednia kontynuacja, nagrana w tym samym stylu co poprzedniczka.

Choć ponownie za wydawnictwem stoi kultowy Impulse!, to jazzu jako takiego tutaj nie uświadczymy. Lewis to muzyk bardzo wszechstronny, dokooptowanie go do tria ex-Fugazi (Joe Lally i Brendan Canty) + Anthony Pirog nie skierowało nachalnie muzyki amerykańskiej grupy w rejony jazz-rocka. Ta muza to punkowa furia, w której element improwizacji jest przesiąknięty rockowym idiomem. Zresztą swing wcale nie jest potrzebny, gdy groove rozwała głośniki.

Siedem chwytliwych tematów, wypracowanych kolektywnie podczas wspólnych międzykoncertowych jamów, wskazuje z jednej strony na muzyczne dotarcie się, z drugiej jednak na pewne ograniczenia konwencjonalne – udział saksofonisty w procesie twórczym

nie wpłynął właściwie wcale na ich oryginalność: materiał jest bardzo zbliżony do poprzednich utworów tak wykonawczo, jak i kompozycyjnie. Nie idzie jednak o odkrywanie Ameryki, a o eksperyjne granie. Nie mamy tutaj łamańców harmonicznym ani polirytmicznym popisów rodem z math rocka – dominuje rock'n'roll.

Muzyka kwartetu jawi się więc jako prosta harmonicznym, za to fakturalnie usłyszymy tu echa Roberta Frippa i Sonny'ego Sharrocka, a także Pharoah Sandersa i Alberta Aylera. Podoba mi się dystans w stosunku do klasyki i pewien wykonawczy luz, który łatwo zatracić przy tworzeniu muzyki instrumentalnej, zwłaszcza improwizowanej. Solówki Piroga, np. w utworze *Rules of the Game*, brzmią jak noise'owy pastisz pompatycznych wyjadaczy gitary elektrycznej w rodzaju Steve'a Vaia. Świetne jest to, że ten shredding brzmi tu niemal fizycznie – jakby dosłownie był wynikiem furiackiego nawalania w gitarę, a nie bezdusznej, technicznej finezji.

Przesterowane riffy, nieraz wygrywane unisono z saksofonem, uderzają z podwójną mocą, jakby podpięty do

dwa razy większych wzmacniaczy *21st Century Schizoid Man* Crimsonów – melodia finałowego *Serpent Tongue* (*Slight Return*) miesza połamany bebop z punkowymi power chordami, a znajduje też w swym brudzie miejsce, by puścić oczko fanom Hendrixa, i to nie tylko tytułem kompozycji. Podobnie miesza się to wszystko w *Universal Security*, który paradoksalnie rozpoczyna się niczym wybuch granatu, z którego wykluwa się jazgoczące vibrato Lewisa.

Właściwie żaden utwór nie daje słuchaczowi wytchnienia na dłużej – raptem 36 minut ostrego grania kondensuje energię i pomysły: kompaktowo, ale bez nie-domówień. Nawet w nieco lżejszych momentach, jak druga połowa *Serpent Tongue*, zespół nie odchodzi od groove'u w kierunku kojącej progresji akordów, lecz przeciwnie – idzie w stronę chaotycznej kakofonii.

Proponuję rozglądać się za nową płytą i występami The Messthetics z Jamesem Brandonem Lewisem. Naprawdę udana instrumentalna rockowa jazda jest rzadko spotykana. ●

Piotr Zdunek



## Iva Bittová, Marilyn Crispell, Benedicte Maurseth, David Rothenberg – *Four Fold*

Terra Nova Music, 2025

Zmarły w roku 1992 Olivier Messiaen był francuskim kompozytorem muzyki współczesnej, a z zamiłowania ornitologiem-hobbyistą. Choć nie zajmował się jazzem (do *Birda* i *Ornithology* było mu stosunkowo daleko), to jego twórczość stanowiła inspirację dla niniejszego nagrania zatytułowanego *Four Fold*, autorstwa kwartetu w składzie: Iva Bittová, Marilyn Crispell, Benedicte Maurseth i David Rothenberg. Inspiracja ta wynika zarówno z zainteresowań kompozytora, jak i z samej muzyki; Messiaen kreatywnie łączył swe pasje – do swoich utworów włączał partie imitujące ptasi śpiew, ale również fragmenty melodii

wyśpiewywanych przez autentyczne ptaki, spisywane przez niego podczas badań.

W roku 2018, 26 lat po śmierci artysty, doszło do rejestracji jedenastu utworów, początkowo przez Crispell na fortepianie i Rothenberga na klarncie (dekadę wcześniej nagrywali jeszcze w duecie dla ECM), z Benedicte Maurseth grającą na tradycyjnym instrumencie smyczkowym o nazwie hardingfele. Wyważenie sił nastąpiło, gdy rok później dołączyła do zespołu czeska śpiewaczka i skrzypaczka Iva Bittová. Ta mieszanina etno folku z awangardowym free improv nie oznacza dekonstrukcyjnego podejścia do materiału Messiaena (co samo w sobie byłoby, przy i tak eksperymentalnym charakterze jego muzyki, karkołomne), ani nawet twórczego rozwinięcia jego prac tworzonych na styku dwóch bardzo odległych dziedzin. Jego postać to raczej pretekst.

Manuskrypty kompozytora liczące 1200 stron zostały przez kwartet prze-filtrowane i rozebrane z harmonicznymi i aranżacyjnymi rozwinięć do

nagiej podstawy melodii. To trochę tak, jakby nie tyle wziąć całe kompozycje np. Erica Dolphy'ego (żeby sięgnąć po przykład dobrze pasujący do sprawy „ptasiej”), co jego pojedyncze frazy czy solówki i na nich budować coś nowego. Czyżby odgłosy wydawane przez zwierzęta były czymś w rodzaju ekspresyjnych solówek jazzmanów?

Naturalnie najlepiej słyhać to w partiach, w których Bittová odchodzi od słów (bo te także tu padają) i przechodzi w swobodnie improwizowane wokalizy, będące nie tyle scatem, co raczej rodzajem imitacji pierwotnej komunikacji międzyludzkiej, która prawdopodobnie nie stała wcale daleko od znanej nam „mowy” ptaków. Myli się jednak ten, kto sądzi, że mamy do czynienia z jedynie biologicznym bełkotem opartym na ornitologiczno-muzycznych eksperymentach dawno zmarłego kompozytora. Te utwory przechodzą bardzo płynnie od tonalnej melodyjności do dialogującego kolażu dźwiękowego, uzupełnianego nawet przez Rothenberga całkiem już wprost zaczerpniętymi z natury nagraniami

odgłosów zwierząt: ciem i australijskich dzierzbowronów, co uzupełnia szeroki asortyment odniesień gatunkowych – aż po muzykę konkretną.

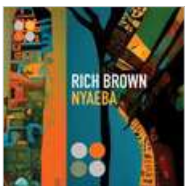
Znakomite są także wyszukane instrumentalne momenty, jak w ostatnim utworze *Unfolding*, w których Crispell i Rothenberg wywołują echa swej wcześniejszej, kameralnej współpracy. Nic jednak nie stoi na przeszkodzie, by z czasem zeszyły one na drugi plan – wtedy pojawiają się niskie rejestry fortepianu, a przebiegi klarnetu przekształcają

się zupełnie spontanicznie w folkową potańcówkę razem z wejściem Bittovej i Maurseth. Pełno tu naturalnie wykluwających się artystycznych rozwiązań, które przykuwają ucho.

Gotowy album dosyć długo czekał na publikację, jakby dojrzewając do tego, by poznała go szersza publiczność. Natura jest cierpliwa i na wszystko znajdzie odpowiedni moment. Jednak najlepsze wrażenie *Four Fold* robi nie jako muzyka o faunie i florze, ani nawet jako twórcza praca nad materiałem źródłowym.

Ostatecznie nie chodzi tu ani o ptaki, ani o Messiaena. Ta muzyka to po prostu jazz. Surowy, zredukowany z konwencjonalnych ograniczeń środowiskowych – zarówno awangardy, jak i mainstreamu – do podstaw, tj. indywidualnej ekspresji w kilkuosobowej muzycznej rozmowie. A w takiej, jak w życiu, znajdzie się miejsce i na chwile technicznej wirtuozerii, i na piękne momenty harmonii, ale także na umiejętnie kontrolowany chaos. ●

Piotr Zdunek



PLAYLISTA 01-02/2026



## Yumi Ito i jej wyspy szczęśliwe

Damian Stępień



„A ty mnie na wyspy szczęśliwe zawięz, wiatrem łagodnym włosy jak kwiaty rozwiejej...”. To pierwsze słowa, jakie mimowolnie przyszły mi do głowy, kiedy zacząłem zagłębiać się w muzycznym świecie Yumi Ito. Jej dwa albumy, czyli *Ysla* i *Lonely Island*, jeszcze do niedawna były dla mnie jak terra incognita, szybko jednak poczułem grunt pod nogami i oswoiłem się z nowym, choć nie całkiem obcym mi lądem. Wszak o Yumi Ito często pisze się, że umiejętnie zaciera granice między gatunkami i kulturami, czego wspomniane dwa wydawnictwa są doskonałym przykładem.

Yumi Ito to polsko-japońska wokalistka, pianistka i kompozytorka, znana z łączenia jazzu, art-popu i neoklasyki w niezwykle oryginalny sposób. Choć za swoje miejsce na ziemi wybrała Szwajcarię, to śmiało można ją nazwać obywatelką świata. Debiutowała w 2016 roku albumem *Intertwined* i od tej pory zgromadziła w swoim dorobku artystycznym sześć wydawnictw, w tym *Ekual*, nagrane w duecie z Szymonem Miką.

*Ysla* ukazała się w 2023 roku i zawiera siedem kompozycji, z których emanuje zarówno spokój, jak

i intensywna ekspresja oraz pełna paleta emocjonalnych stanów (wystarczy, gdy zestawisz się ze sobą *Love Is Here To Stay* z *Seagul*). Pisząc o tym albumie, nie sposób nie wspomnieć o muzykach towarzyszących Yumi Ito, a są to Kuba Dworak na kontrabasie oraz Iago Fernández określany mianem „poety perkusji”. Gościnnie wystąpili także Kyrill Fasla Prolat i Kirk Starkey (wiolonczela), Rui Stähelin (teorban), Chris Hyson (syntezatory), Xan Campos (instrumenty klawiszowe) oraz wspomniany już Szymon Mika (gitary). *Ysla* poza głębią swej muzyki urzeka również warstwą liryczną. Yumi Ito pozwala subtelnie, by każdy poczuł z nią



Yumi Ito – *Lonely Island*

Enja & Yellowbird Records, 2025



Yumi Ito – Ysli

Enja &amp; Yellowbird Records, 2023

wież i mógł utożsamić się z jej słowami.

Niedaleko od Ysli leży *Lonely Island*. Albumy dzielą niespełna dwa lata. Drugi z nich jest pierwszym w karierze Yumi Ito, na którym występuje ona w pełni solo – słyszymy tylko jej głos i fortepian. W zestawieniu np. ze *Stardust Crystals* z 2020 roku, nagrany przez artystkę z jedenastoosobowym

zespołem muzyków z ośmiu państw Europy, jest faktycznie krokiem w zupełnie inny wymiar.

Na najnowszym albumie znajdują się utwory znane już z poprzednich krążków, ale nie czyniłbym z tego powodu zarzutu, bo tym razem zyskują one nowy, intymny wymiar. *Lonely Island* można więc uznać za swoisty *The Best Of*, na którym artystka ukazuje pełnię swoich możliwości. A Yumi Ito potrafi uderzyć we właściwie struny, zarówno w sensie metaforycznym, jak i dosłownym, gdy śpiewa i gra na fortepianie. „Chciałam stworzyć album, który brzmi jak koncert w salonie. Tak jakby słuchacz siedział obok mnie. Szczerze, intymnie, bez żadnych filtrów” – wyjaśnia na swojej stronie internetowej Yumi Ito. *Lonely Island* nie jest więc wcale taką samotną wyspą – wystarczy odrobina wrażliwości, aby móc się tam na dobre zadomowić.

Yumi Ito w utworze tytułowym pyta retorycznie: „Sometimes I wonder what my life would be if I would live on a lonely island? Would I be happier?”. Jeżeli zadałbym sobie to samo pytanie, mając pewność, że na tej samotnej wyspie mógłbym słuchać jej muzyki, to myślę, że z pewnością miałbym już choć jeden powód do bycia szczęśliwym. ●

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

radioJazz.fm

PODCASTY

[www.podkasty.radiojazz.fm](http://www.podkasty.radiojazz.fm)

PONAD 4000 PODCASTÓW

## Iskra nadziei

Piotr Zdunek



Patricia Brennan to amerykańska wibrafonistka, marimbistka, kompozytorka i aranżerka, która ostatnio sporo namieszała w amerykańskim jazzie. Urodzona w Meksyku, wykształcenie muzyczne odebrała w Stanach. Jest członkinią sekstetu Amaryllis Mary Halvorson, występuje w duecie z pianistką Sylvie Courvoisier, można usłyszeć ją na płytach m.in. Johna Hollenbecka czy legendy loftowego free jazzu Alana Braufmana. Brennan realizuje się też jako liderka, której rosnący dorobek zaczyna spotykać się z uznaniem środowiska, czego dowodem jest nagroda od magazynu DownBeat dla najlepszego albumu roku 2024 za *Breaking Stretch*. Warto więc przybliżyć tę postać czytelnikom JazzPRESSu, którzy być może słyszeli ją w nagraniach innych artystów, lecz nie mieli jeszcze okazji posłuchać jej płyt autorских.

### Patricia Brennan – *Maquishti*

Na wydany w roku 2021 w pełni solowym albumie Brennan zatytułowanym *Maquishti* preparowany elektronicznie wibrafon oraz marimba wybrzmiewają na tle wolnych improwizacji, utworów

własnych oraz coverów. Linia jazzowego wibrafonu, od Lionela Hamptona po Milta Jacksona i Bobby'ego Hutchersona, wydaje się być przez artystkę świadomie odrzucona, choć trzeba wspomnieć, że i klasycy jak Hutcherson i Gary Burton posiadają w dorobku solowe płyty z mniej oczywistym materiałem. Ale jednak – bliżej dziełu Brennan do współczesnej wolnej improwizacji i muzyki ambientowej niż klasycznie rozumianego jazzowego wibrafonu. Jej indywidualne popisy mogą wydać się ledwie relaksującą muzyką tła, dopóki nie skupimy na nich całej swej uwagi. Wynika to nie tyle z samej natury instrumentu (choć trochę też),



Patricia Brennan – *Maquishti*  
Valley of Search, 2021



**Patricia Brennan – *More Touch***  
Pyroclastic Records, 2022

lecz głównie z powodu tej „ilustracyjnej” metody i dostosowania psychodelicznego brzmienia do stworzonej konwencji.

Dobrym przykładem jest tu *Solar Milesa Davisa*, utwór znany z żywołowych wykonań kanonicznych. Tutaj rodzi się ta melodia w elektro-akustycznym minimalizmie przypominającym raczej solowe płyty fortepianowe Paula Bleya niż swing Sonny’ego Rollinsa – słycać od razu, że Brennan funkcjonuje tutaj w określonej stylistyce. Często wydaje się, że artystka oddala się od sedna kompozycji, ale to tylko maska, bo cały czas kontroluje „rdzeń” utworu.

Muzyka ta stroni raczej od stałego groove’u lub rytmicznej podstawy – poza *Magic Square* opartym o ostinatowy riff większość numerów po zaznaczeniu tematu (jeśli taki w ogóle zawiera) odpływa w łagodne improwizacje, skąpane

w pogłosach i elektronicznych przeszkadzajkach. Bardziej nawet radykalne są trzy ostatnie utwory na płycie: *Point of No Return* eksploruje rejony muzyki konkretnej, ponury drone w *Away from Us* to awangardowy ukłon w stronę horroru, a jego lustrzanym odbiciem jest anielski *Derrumbe De Turquesas* w stylu Steve’a Roacha.

Brennan zaprezentowała więc paletę brzmień, która jest bardzo spójna, choć niesamowicie wymagająca. Lokuje się tym samym jako artystka niewybierająca przystępnej drogi. Podąża na *Maquishti* przez ryzykowne obszary, co nie pomaga debutantce w zwróceniu na siebie masowej uwagi. Sedna szukać należy w kontemplacji jej muzyki – zbyt zaangażowanej na ambient, ale za mało dynamicznej na jazz – operującej zatem we własnej niszy.

### **Patricia Brennan – *More Touch***

Rok 2022 przyniósł kolejny album Brennan *More Touch*, na którym zdemolowane zostały wszystkie oczekiwania formalne. Oprócz liderki na płycie wystąpili: Marcus Gilmore – perkusja, Mauricio Herrera – instrumenty perkusyjne oraz Kim Cass – bas. Utworzenie zespołu w takim składzie nie powiększyło palety barw, lecz wprowadziło do stonowanego świata Brennan, i to nad wyraz czytelnie, współczynnik rytmu. Ciekawe, że dwóch perkusistów w samej liderce obudziło bardziej jazzową harmonikę, ale tak musiało się po prostu stać – trudno odmówić swingujących nutek pracy naprzód sekcji rytmicznej.

Już otwierające płytę *Unquiet Respect* zdominowane jest przez nieustępliwy perkusyjny atak, który do ostatniej sekundy narzuca stylistykę. Pojawiają się tutaj też elementy znane z poprzedniczki, tytułowy *More Touch* przez lwią część opiera się na dialogu kontrabas Cass z Brennan, ale od wejścia

mioterek i konsekwentnie całej perkusji rozrasta się do rangi freejazzowego jazgotu. Genialnie zgrywają się dwie perkusje w numerze *Space for Hour*, gdzie Brennan eksploruje pauzy i buduje fale napięcia, które osiągają punkt kulminacyjny, przynosząc głębokie ukojenie. Natomiast w *And There Was Light* zespół ożywia plemienne rytmy w modlitewnym kotle. Finalnie *More Touch* najlepiej sprawdza się, gdy podąża za silnym pulsem całego zespołu – blokowe akordy liderki, jak w utworze *Square Bimagic*, działają dużo lepiej niż arpeggia. Jak widać, w muzyce rytmicznej, a już w szczególności, gdy rolę instrumentu prowadzącego odgrywa wibrafon, bliższy ideału jest bit niż harmonia – przynajmniej dla mnie.

### Patricia Brennan – *Breaking Stretch*

Wspomniana wcześniej paleta barw została wreszcie przez Brennan rozszerzona na triumfalnym *Breaking Stretch* z roku 2024. Jest to potrójny progres, bo po pierwsze, na płycie usłyszymy septet – do zespołu wreszcie dołączają dęciaki: Jon Irabagon na alcie i sopraninie, Mark Shim – tenor i Adam O’Farrill – trąbka; po drugie, większy zespół pozwolił liderce zaszaleć kompozycyjnie i zrealizować się jako aranżerka. A w końcu po trzecie, ukazać w pełni swój latynoski temperament.

Ogromne wrażenie robią właściwie wszystkie utwory, ale zacznę, wyróżniając tytułowy *Breaking Stretch*, ponieważ stanowi on wizytówkę płyty, a robi to poprzez przeobrażenia: wychodzi od chaosu „dogrywającej się” sekcji dętej poprzez stopniowo rosnące tempo motywu głównego, zawiera dwie wybitne solowe partie obu saksofonistów i wraca do chaosu, z którego się wykuło. Wszystkie kompozycje składające się na album są interesujące, a oprócz samej



Patricia Brennan – *Breaking Stretch*  
Pyroclastic Records, 2024

muzykalności niezwykle istotne są tutaj aranżacje Brennan o filmowym wręcz rozmachu. Solo liderki w *555* poprzedzają kaskady frenetycznych dęciaków niczym z amerykańskiego thrillera. Te właśnie zaaranżowane partie, trochę w stylu soundtracku z lat 70., dodają muzyce swoistego pazura. Wspominane już *555* czy też *Sueños de Coral Azul* swoje tematy, stylizowane na wielkoorkiestrowe, wieńczą apokaliptycznymi codami.

Samo podejście do tworzenia jest tutaj więc zgoła inne niż na dwóch poprzednich płytach. O ile tamte traktowały tematy raczej umownie jako preteksty do luźnej improwizacji, to *Breaking Stretch* zapięte w ramy kompozytorskiego i aranżerskiego rozmachu sprawia wrażenie dużo bardziej dojrzałego i ambitnego projektu. Południowo-amerykańskie rytmy i ostateczne motywy w stylu Horacego Silvera

wreszcie dochodzą do głosu w muzyce meksykańskiej artystki. Partie solowe są tutaj częścią wplecioną w całościową narrację – pogodzenie tej dychotomii: ekspresja solowa – rygor aranżacyjny sprawia, że *Breaking Stretch* jawi się jako starannie przygotowane dzieło, na którym żaden z muzyków ani na chwilę nie zostaje sam, zawsze ujęty, razem z całą swoją muzyczną osobowością, jako część czegoś większego.

### **Patricia Brennan – *Of the Near and Far***

W październiku 2025 roku ukazał się kolejny większy projekt sygnowany nazwiskiem Brennan. Każdy kolejny solowy album wibrafonistki przygotowany był dla sukcesywnie większego względu poprzedniego zespołu. Nie dziwi zatem, że *Of the Near and Far* to już muzyka stworzona dla dziesięciu muzyków, w tym na pojawiający się po raz pierwszy na albumie Brennan fortepian – na którym zagrał nie byle kto, bo Sylvie Courvoisier. Stricte jazzowe instrumentarium z *Breaking Stretch* zostało dotkliwie odmienione – sekcja rytmiczna zostaje, lecz zamiast dęciaków usłyszymy kwartet smyczkowy pod batutą Eliego Greenhoe, gitarę Milesa Okazakiego oraz efekty elektroniczne producenta

i DJ-a Arktureye'a. Siłą rzeczy brzmienie muzyki musiało się zmienić – i tak właśnie się stało.

Siedem kompozycji autorstwa liderki zainspirowała ogrom kosmosu. Oto jej własne słowa: „Zawsze byłam zafascynowana nocnym niebem, nieustannie zastanawiając się, co kryje się poza nim. Wśród ogromnej przestrzeni gwiazd dostrzegam poczucie równowagi i symetrii, które mnie fascynuje – porządek ukryty w chaosie”. Artystka tłumaczy również, że jej kompozycyjna metoda wyrosła z eksperymentalnej ciekawości – załączki utworów powstały bowiem przez próbę nałożenia kształtów gwiazdozbiorów na koło kwintowe, dzięki czemu odkryła „nowe zależności między dźwiękami, a nawet tonacjami” (wszystkie przekłady autora). Owa eksperymentalna metoda przywodzi na myśl dekonstruktorów pokroju Cage'a i Stockhausena cytowanych zresztą przez Brennan jako źródła inspiracji. Jednak rezultaty, lub raczej rozwinięcia interesujących spostrzeżeń Brennan, są zgoła różne od formalnej rozwałki charakteryzującej dwudziestowieczną awangardę.

Materiał zawarty na płycie eksploruje tematy chaosu, równowagi i symetrii. Duży tu wpływ współczesnej muzyki klasycznej – repetetywnych motywów inspirowanych minimalizmem Philipa Glassa i Steve'a Reicha. Odnoszę wrażenie, że Brennan postawiła tu na precyzję, na jaką nigdy wcześniej, nawet na poprzedzającym niniejszy album *Breaking Stretch*, nie mogła sobie pozwolić. Na pewno było to duże wyzwanie aranżacyjne, a rejestracja materiału wymagała wysokiej biegłości warsztatowej muzyków. Pełne skupienia, frenetyczne rytmy, jak w utworze *Andromeda*, przez długie okresy eksplorują niezwykle ciasne i pedantycznie poukładane motywy, ustawione na solidnym perkusyjnym bicie i elektronicznych pogłosach. W takich oto warunkach przyszło się



Patricia Brennan – *Of the Near and Far*  
Pyroclastic Records, 2025

wykazać solistom. We wspomnianej *Andromedzie* Courvoisier prezentuje szalenie ekspresyjną partię, która rośnie w crescendo razem z całym zespołem. Liderka również prezentuje finezję, przechodząc od partii solowych do vampów i motywów prowadzących z ogromną pewnością (o jej ponadprzeciętnej biegłości instrumentalnej zaświadczam jako kilkukrotny świadek jej niedawnych występów w zespole Mary Halvorson).

Oprócz wspomnianego „kosmicznego mapowania” koła kwintowego duży wpływ na muzykę miały emocje, które Brennan wydestylowała z mitologii i opowiadań dotyczących tytułowych konstelacji, czerpiąc z mnogości ich kulturowych ujęć. Urozmaiceniem więc są też zmiany napięć i nastrojów. Utworowi *Citlalli* bliżej pewnie do tej chaotycznej strony kosmosu – kolaż dźwiękowy rodzi się tu w ambientcie i glitchach

Arktureye'a w połączeniu z delikatną marimbą liderki, a *Aquila* zawiera ciekawy dialog gitary z wibrafonem, skąpany w elektronicznych szmerach. *When You Stare into the Abyss* miesza filmowy dramatyzm z przestrzennym dryfowaniem muzyki elektronicznej. Niezwykle istotne w tym kreowaniu muzycznych światów jest instrumentarium: trudno byłoby wyobrazić sobie te utwory bez kwartetu smyczkowego i komentarzy dobieranych do utworów gitar – to elektrycznej, to akustycznej.

Wpływy elektroniki i współczesnej muzyki klasycznej kształtują nowy styl jazzowej przecieży artystki, jaką jest Brennan. Całość spaja jej stosunkowo nowe (czy może raczej odkopane) spojrzenie na ogrom wszechświata. W odróżnieniu od wielu dwudziestowiecznych prób ukazania jego entropii w psychodelicznym zagubieniu, Brennan sukcesywnie tworzy z chaotycznych podrygów coraz to bardziej klarowne motywy. Jest w tym wszystkim jakieś duchowe, pankulturowe namaszczenie. Być może próba odpowiedzi na rynek zaśmiecony produktami AI i jałowymi postmodernistycznymi wygłupami leży w harmonii. *Of the Near and Far* jest próbą wytyczenia nowej ścieżki dla współczesnej kompozycji, odbiciem się od ściany bezsensu, swoistym powrotem do ładu i iskrą nadziei. ●

# KONCERTY



KONCERTOWY

21

marca

**JIMI TENOR BAND**

PARDON, TO TU; WARSZAWA

Od lat 90. Jimi Tenor – fiński wizjoner dźwięku, saksofonista, multiinstrumentalista i producent – wymyka się gatunkom, łącząc w swojej muzyce jazz, funk, elektronikę, afrobeat i eksperyment w jeden hipnotyczny kosmos. Teraz powraca z nowym zespołem, by po raz pierwszy wystąpić na scenie Pardon, To Tu, świętując przy okazji 60 urodziny i świeży album *Selenites, Selenites!*. Występ, jak zapowiadają organizatorzy, stanie się „podróżą przez dźwięk, przestrzeń i miłość”. **WIĘCEJ >>**

PRZEWODNIK

25

marca

**KAKOFONIE #15: MARIUSZE FIGLE /  
TOMEK PRZETACZNIK / PATRYK ZAKROCKI**

BETEL, KRAKÓW

Trwa drugi sezon krakowskich Kakofonii – cyklu improwizowanych koncertów, powstałego jako efekt współpracy dziennikarza, krytyka i animatora Mateusza Sroczyńskiego (m.in. JazzPRESS, Czas Kultury, IR2) z krakowskim klubem Betel. W ramach piętnastej odsłony serii wystąpi klawiszowiec ukrywający się pod aliasem Mariusze Figle (dyrygent Toruńskiej Orkiestry Improwizowanej oraz artysta wizualny, działający na styku praktyki surrealistycznej i psychologii jungowskiej), gitarzysta i saksofonista Tomek Przetacznik (m.in. Pleśń i Krakow Improvisers Orchestra, konstruktor obiektów dźwiękowych) oraz altowiolista Patryk Zakrocki (SzaZa, Polski Piach, Leggerezza, Monaural Poetry). Informacje na temat koncertu kwietniowego pojawią się wkrótce na kanałach społecznościowych organizatorów. **WIĘCEJ >>**

# PTASZYNOWI W HOŁDZIE

fotografie  
Jarka  
Wierzbickiego



**Wernisaż**

Ogrodowa 17 • Łódź

19.03.2026 godzina 19.00

RECITAL SAKSOFONOWY  
**JAROSŁAWA  
KACZMARCZYKA**

KONCERTY

29

marca

**JAZZ ONE NIGHT: BRAD MEHLDAU  
& CHRISTIAN MCBRIDE**

NOSPR, KATOWICE

Duet Mehldau (fortepian) / McBride (bas) w NOSPR-ze to gwarancja maestrii, emocji i scenicznej energii. Pierwszy z nich to jeden z najbardziej lirycznych i intymnych głosów współczesnego jazzu fortepianowego, grający w ramach jazzowej eksploracji, romantyzmu klasycznego i uroku muzyki pop. Międzynarodową sławę zyskał dzięki współpracy z Patem Methenym. Drugi natomiast jest dziewięciokrotnym zdobywcą nagrody Grammy, kompozytorem i bandliderem. Porusza się po wielu gatunkach: od jazzu po R&B; od popu, rocka, hip-hopu i neo-soulu po muzykę klasyczną.

**WIĘCEJ >>**

10

kwietnia

-16

maja

**BEFORE XII FESTIWAL JAZZ&LITERATURA**10 KWIETNIA–16 MAJA; CHORZOWSKIE CENTRUM KULTURY,  
MIEJSKA BIBLIOTEKA PUBLICZNA W ŁAZISKACH GÓRNYCH;  
CHORZÓW, ŁAZISKA GÓRNE

Oficjalny before XII Festiwalu Jazz&Literatura obejmie trzy wydarzenia w dniach 10 i 15 kwietnia oraz 16 maja. Wystąpi trójmiejski zespół Quantum Trio (10 kwietnia w ChCK), odbędą się również dwa spotkania autorskie: jedno z Mariuszem Szczygłem (15 kwietnia w ChCK), a drugie z Robertem Więckiewiczem (16 maja w MBP w Łaziskach Górnych). Jesienią, w październiku, odbędzie się główna część – XII Festiwal Jazz&Literatura 2026. Planowane są spotkania autorskie i koncerty w kilku śląskich miastach (program jest jeszcze w trakcie ustaleń). **WIĘCEJ >>**

PRZEWODNIK



# HENRYK MIŚKIEWICZ SPECIAL QUARTET *THE MUSIC OF PTASZYN*

koncert | *Białoleckie Wieczory Jazzowe*

Henryk Miśkiewicz – saksofon altowy, saksofon sopranowy | Wojciech Niedziela – fortepian  
Andrzej Świąs – kontrabas | Marcin Jahr – perkusja

**28.03** — **19:00** — BOK van Gogha 1

Bilety:  
80 zł (parter)  
60 zł (balkon)

Wychodzę z rodzicami – zapewniamy opiekę nad dziećmi w wieku 3-8 lat. | Szczegóły na [bok.waw.pl](http://bok.waw.pl)

  @bialoleckiosrodekkultury

KONCERTY

15

kwietnia

**ROYBER TRIO**

PARDON, TO TU; WARSZAWA

Z okazji wydania albumu *November* (wyd. Instant Classic) Pardon, To Tu zaprasza na oficjalną koncertową premierę tej płyty. Stworzone z tematów filmowych napisanych przez Trzaskę głównie do filmów Wojciecha Smarzowskiego, a przekształcone w autorski, żywy organizm brzmieniowy, utwory Royber Trio pulsują energią, napięciem i uważnym dialogiem. Trzaska (saksofony, klarnet basowy), Macio Moretti (perkusja) i Olo Walicki (kontrabas) tworzą muzykę intensywną i organiczną, w której granice między kompozycją a improwizacją przestają mieć znaczenie.

**WIĘCEJ >>**

PRZEWODNIK

24-26

kwietnia

**GOGO PENGUIN + DAUDI MATSIKO**

STARY MANEŻ, PROGRESJA, ZAKŁĘTE REWIRY; GDAŃSK, WARSZAWA, WROCŁAW

Manchesterskie trio GoGo Penguin powróci do Polski w kwietniu na trzy koncerty. Zespół przywiezie swój nowy album *Necessary Fictions* do Gdańska (24 kwietnia), Warszawy (25 kwietnia) i Wrocławia (26 kwietnia). Jako support towarzyszyć mu będzie brytyjsko-ugandyjski wokalista i kompozytor Daudi Matsiko.

GoGo Penguin łączy jazz, muzykę klasyczną i elektronikę. Pianista Chris Illingworth, basista Nick Blacka i perkusista Jon Scott sięgają na nowej płycie w głąb siebie, by uchwycić to, co dziś uważają za najbardziej autentyczne i integralne w swoim brzmieniu. Efektem jest ekspresyjny materiał z większym niż kiedykolwiek udziałem modularnych syntezatorów, Mooga Grandmother i gitary basowej.

**WIĘCEJ >>**

cały  
ten  
Jazz  
meet!



PROJEKCIJA  
EUROJAZZ

waw4free

MIĘDZYNARODOWY  
FESTIWAL  
JAZZPROSS

ORGANIZATOR  
PROM  
KULTURY SASKA KĘPA

07.04.2026, GODZ. 19:00

● ONLINE BEZPŁATNIE

PIOTR  
BUDNIAK

PROM KULTURY  
SASKA KĘPA  
UL. BRUKSELSKA 23  
WARSZAWA  
WSTĘP WOLNY

  
**JO**

**62 jazz  
nad odrą  
22 — 26.04.2026**

**BARTOSZ PERNAL ORCHESTRA  
FEAT. BOB MINTZER**

---

**NEW WORLD QUARTET:  
STANKIEWICZ, OLESZKIEWICZ,  
SMOCZYŃSKI, CINELU**

---

**LARS DANIELSSON**

---

**PETER ERSKINE QUARTET**

---

**MICHAŁ BARAŃSKI**

---

**MICHAEL MAYO**

---

**PATRICK BARTLEY QUARTET**

---

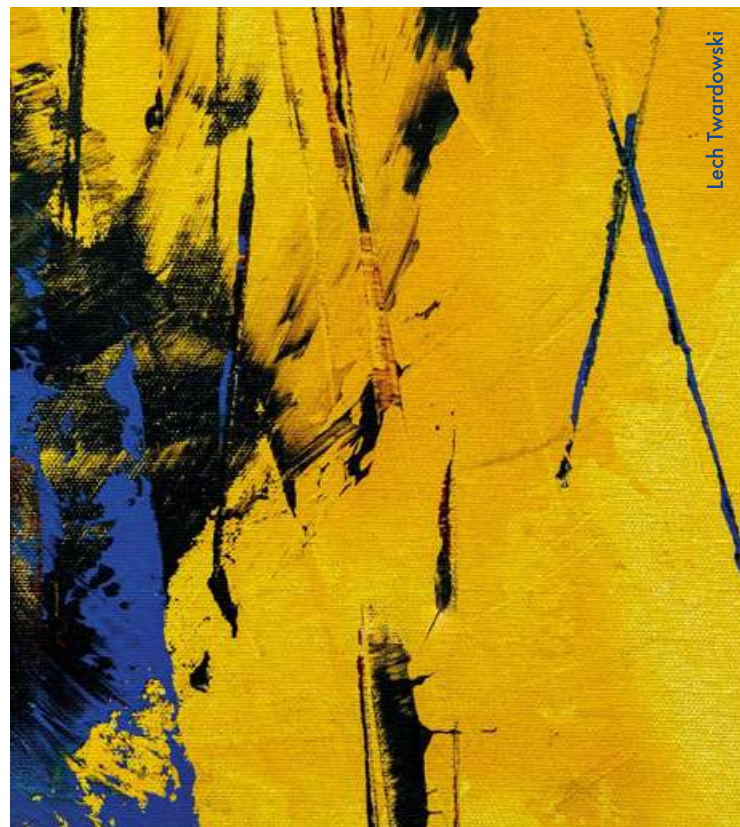
**LEO RICHARDSON QUARTET  
FEAT. ALEX GARNETT**

---

**LAWRENCE CLARK QUINTET**

---

**GONZALO RUBALCABA TRIO**



Lech Twardowski

**DOROTA PIOTROWSKA  
& SOUND CIRCLE  
FEAT. GREG OSBY**

---

**PABLO HELD TRIO**

---

**TERENCE BLANCHARD  
/ RAVI COLTRANE**

**BILETY NA  
JAZZNADODRA.PL  
I STREFAKULTURY.PL**

---

 **Strefa  
Kultury**



**Wrocław** miasto spotkań





BURMISTRZ GRZEGORZ PIETRUCZUK  
WRAZ Z RADĄ I ZARZĄDEM DZIELNICY BIELANY  
ORAZ BIELAŃSKI OŚRODEK KULTURY  
ZAPRASZAJĄ NA

# BOGDAN HOŁOWNIA QUINTET

FEAT. MAGDALENA ESTE

IDYLLA

22.04.2026  
(ŚRODA)  
18:00

JAZZ ■  
W BOK  
GRAMY WPROST!

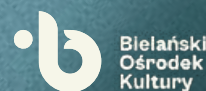
Bielanski Ośrodek Kultury  
Warszawa, ul. Goldoniego 1

Bilety: 50 zł, sprzedaż od 16.03  
na [bielanski.waw.pl](http://bielanski.waw.pl) oraz w kasie BOK



(na)ku!tura  
dajemy warszawskim domom kultury

euroJazz



**J. dobry  
Jazz**  
nad  
Dolinką

# ANNA SERAFIŃSKA CHOPIN TRIO

Anna Serafińska - śpiew  
Rafał Stepień - instrumenty klawiszowe  
Cezary Konrad - perkusja

**9.04.2026 / 19.00**

Śluzewski Dom Kultury w Warszawie / sala widowiskowa  
bilety 30 zł na [biletyna.pl](http://biletyna.pl) i w biletomacie w foyer Śluzewskiego DK



**Śluzewski Dom Kultury w Dzielnicy Mokotów m.st. Warszawy**

📍 ul. J. S. Bacha 15, Warszawa

🌐 [www.sdk.waw.pl](http://www.sdk.waw.pl)

✉ [sdk@sdk.waw.pl](mailto:sdk@sdk.waw.pl)

☎ 22 843 91 01

euroJazz



MIŁO  
JESZCZE  
KRAJÓW  
Świat jestem!

SND

ŚLUZEW NAJ DOLINKA  
Dzielnica Mokotów



# OLA DZIECI

## 14.03 – Smaczyki jazzowych smyczków

Magdalena Este – śpiew, fortepian | Michał Zaborski – altówka  
g. 10:30 – PROM Kultury Saska Kępa, W-wa, ul. Brukselska 23

## 28.03 – Król Jazzu

Magdalena Este – śpiew, fortepian | Jacek Kaczmarczyk – saksofon  
g. 10:30 – PROM Kultury Saska Kępa, W-wa, ul. Brukselska 23  
g. 12:30 – Klub Kultury w Józefosławiu, ul. Julianowska 67A

więcej na [www.jazzdladzieci.pl](http://www.jazzdladzieci.pl)

ORGANIZATOR:

euroJazz

PATRONI MEDIALNI:

Jazzpress

PARTNERZY:

**PROM**  
KULTURY SASKA KĘPA

CENTRUM KULTURY  
W PIASECZNYE



fot. Trybuna Muzyki Spontanicznej

## Siła w spontaniczności

*Spontaneous Live Series #80: Ostap Mańko / Michał Joniec / Michał Giżycki / Paweł Dorskocz / Sebastiaan Janssen / Patryk Daszkiewicz*

Jakub Krukowski

– Poznań, Dragon Social Club, 20 grudnia 2025 r.



13 lutego 2019 roku na scenie poznańskiego klubu Dragon odbył się koncert moskiewskiej formacji BROM. W ten sposób zainicjowano pierwotnie pięcioczęściowy cykl Spontaneous Live Series, zorientowany na eksplorację różnych form muzyki improwizowanej. Podobnie jak nieprzewidywalne były poczynania artystów, tak

też dalsze losy tego przedsięwzięcia nie mogły mieć z góry ustalonych założeń. To właśnie dzięki tej spontanicznej sile udało się zrealizować aż 80 kolejnych edycji, goszcząc w stolicy Wielkopolski niemal 200 muzyków z całego świata. 20 grudnia 2025 roku tutejsza publiczność uczestniczyła w ostatniej z nich.

Przez siedem lat w żaden sposób nie zmienił się charakter koncertów pod szyldem SLS. Nigdy nie było tu zdefiniowanego klucza, według którego dobierano by gości, ich instrumentarium i osobowe konfiguracje. Obojętnie, czy wykonawcy chcieli grać solo, czy w wieloosobowych składach, scena zawsze należała do ich wyobraźni. Nieważne było doświadczenie czy renoma – legendarnym postaciom towarzyszyli nieznani szerzej, ale nie mniej kreatywni adepci. Niektórzy jednorazowo, a inni wielokrotnie, zawsze jednak prezentując coś zupełnie nowego, przybliżali różne oblicza swobodnej gry.

Zamknięcie cyklu powierzono lokalnym muzykom goszczącym na nim już wielokrotnie. W różnych zestawieniach swoje improwizacje prowadzili: **Michał Giżycki** (klarnet, saksofon), **Michał Joniec** (obiekty perkusyjne), **Ostap Mańko** (skrzypce), **Sebastiaan Janssen** (perkusja), **Patryk Daszkiewicz** (elektronika) oraz **Paweł Duskocz** (gitara). Choć każdy z nich, zarówno tym, jak i wcześniejszymi występami, udowodnił otwartość i warsztatową jakość, trudno nie zatrzymać się na osobie gitarzysty. Duskocz, jako członek wielu stałych i efemerycznych składów, jest ważną postacią poznańskiej sceny muzyki spontanicznej i pewnie najczęściej występującym w Dragonie artystą. Przede wszystkim jednak, razem z wydawcą i kuratorem Andrzejem

Nowakiem, odpowiadał za organizację opisywanego cyklu. Dobrze, że ich nieoceniona praca, poza licznymi wspomnieniami, przetrwa dzięki prowadzonej przez Nowaka oficynie Spontaneous Music Tribune, której nakładem wydawane są płyty rejestrujące niektóre z tych występów.

Trudno też nie wspomnieć o roli, jaką w propagowaniu opisywanej sztuki odgrywa klub Dragon, od początku będący ostoją wszelkich muzycznych osobliwości. Kameralna przestrzeń tutejszej sceny gwarantuje bliski kontakt publiczności z wykonawcą, co w przypadku tak organicznej twórczości jest kluczowe dla pełnego odbioru. Choć zakończenie cyklu SLS pozostawi ogromną wyrwę w obcowaniu z tą wciąż niszową formą, to pozwoli skierować większą energię w organizację Spontaneous Music Festival – flagowej imprezy nieustrudzonego duetu Duskocz/Nowak. Właśnie tego chciałbym im życzyć, a jednocześnie dziękuję im za liczne muzyczne odkrycia. ●



fot. Trybuna Muzyki Spontanicznej



fot. Andy Sikora

## Z rąk do rąk

Sławek Heller

*Tribute to Jan Ptaszyn Wróblewski – Darmstadt,  
Instytut Jazzu Gewölbekeller, 9-10 stycznia 2026 r.*



W ubiegłorocznym majowo-czerwcowym numerze JazzPRESSu dzieliłem się wrażeniami z pierwszej edycji Kalisz Ptaszyn Fest – wydarzenia, które pokazało, że muzyka Jana Ptaszyna Wróblewskiego nie jest zamkniętym rozdziałem historii jazzu, lecz żywą materią, inspirującą kolejne pokolenia. Wśród trzech

formacji występujących tego pamiętnego wieczoru szczególne wrażenie zrobił na mnie kwintet **Re-birth**. Już wtedy pomyślałem, że ta energia powinna wybrzmieć dalej. Zaprosiłem więc zespół do Darmstadt, gdzie od lat mieszkam i działałem w środowisku polonijnym. Dzięki zaangażowaniu nowo

powstałego stowarzyszenia United in Jazz oraz wsparciu Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej, a także lokalnych sponsorów, udało się włączyć koncert Tribute to Jan Ptaszyn Wróblewski do programu darmstadzkiego festiwalu Dazz. Miejszem wydarzenia była legendarna piwnica pod Instytutem Jazzu w Darmstadt – przestrzeń o wyjątkowej akustyce i atmosferze.

Rebirth to zespół złożony z bardzo młodych muzyków: **Leona Jakubka** – fortepian, **Andrzeja Frydki** – trąbka, **Tymona Okolusa** – puzon, **Piotra Golca** – bas i **Wojtka Lubczyńskiego** – perkusja. Część z nich to jeszcze licealiści, pozostali dopiero co rozpoczęli studia muzyczne. Ich dojrzałość sceniczna zaskakuje, a sposób pracy nad repertuarem budzi szacunek. Chcąc stworzyć pomost między pokoleniami i kulturami, zaprosiliśmy do współpracy niemieckiego saksofonistę altowego **Ulli Jünemanna**.

Zainteresowanie wydarzeniem przerosło nasze oczekiwania. Bilety wyprzedają się online na dwa tygodnie przed koncertem. W tej sytuacji postanowiliśmy otworzyć dla publiczności także próbę generalną, która odbyła się dzień wcześniej w darmstadzkiej piwnicy zamkowej (Schlosskeller). To właśnie ta próba – z udziałem około 60 słuchaczy – rozwiała ostatnie wątpliwości. Rebirth z ogromną swobodą

sięgał po takie kompozycje Ptaszyna, jak *Pilnie potrzebna dobra wróżka*, *Skleroptak*, *Ballada bez melodii*, no i, naturalnie, *Zielono mi*, nadając im świeże, autorskie brzmienie. Szczególne wrażenie zrobiła rozbudowana aranżacja *Svantetic* Krzysztofa Komedy, w której zespół pokazał dyscyplinę formalną i odwagę improwizacyjną. W kilku utworach do kwintetu dołączył Ulli Jünemann, wzbogacając brzmienie o swój charakterystyczny, znany dobrze darmstadzkiej publiczności, niepowtarzalny ton. Dzień później piwnica pod Instytutem Jazzu wypełniła się do ostatniego miejsca. Zimowe utrudnienia komunikacyjne nie zniechęciły publiczności – przeciwnie, atmosfera była niemal świąteczna.





Wśród słuchaczy znaleźli się zarówno doświadczeni bywalcy koncertów jazzowych, jak i osoby, dla których był to pierwszy kontakt z muzyką improwizowaną. Publiczność reagowała entuzjastycznie – nie tylko na efektowne sola, ale również na subtelne, liryczne fragmenty budujące narrację koncertu. Dla zespołu był to pierwszy występ zagraniczny, a dla słuchaczy – pierwsze spotkanie z twórczością Ptaszyna w wykonaniu tak młodego pokolenia. Wydarzeniu towarzyszyła ponadgodzinna audycja w polskojęzycznej sekcji Radia Darmstadt, która stała się ważnym elementem promocji zespołu i samej idei polsko-niemieckiej współpracy kulturalnej.

Sukces koncertu pokazał, że jazz rzeczywiście nie zna granic ani wieku. Rebirth udowodnił, że muzyka Ptaszyna może brzmieć świeżo i przekonująco również w interpretacji bardzo młodych artystów; publiczność w Darmstadt przyjęła ich z entuzjazmem. W planach jest kolejny koncert – tym razem z większym udziałem autorskich kompozycji zespołu. Jeśli styczniowy wieczór był zapowiedzią przyszłości, to można być o nią spokojnym. Jazz żyje wtedy, gdy przechodzi z rąk do rąk. W Darmstadt stało się to w sposób naturalny – między pokoleniami, między krajami, między tradycją a nowym początkiem. ●

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

**jazz forum**

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

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

**Prenumerata roczna (8 numerów) - 210 zł**

**Prenumerata półroczna (4 numery) - 105 zł**

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

**tel. 22 621 94 51, [jazzforum@jazzforum.com.pl](mailto:jazzforum@jazzforum.com.pl), [www.jazzforum.com.pl](http://www.jazzforum.com.pl), [www.polishjazzarch.com](http://www.polishjazzarch.com)**





**Artur Dutkiewicz** to muzyczny podróżnik. Jest jednym z najczęściej koncertujących za granicą polskich artystów – wystąpił już w ponad 70 krajach na całym świecie, zapracowując sumiennie na miano „ambasadora polskiego jazzu”. Na polskich i światowych scenach pojawia się najczęściej solo lub w swoim triu, ale podczas podróży nie stroni też od występów z lokalnymi artystami. W swojej twórczości śmiało czerpie inspiracje nie tylko ze świata jazzu, ale też i z rocka (Jimi Hendrix, Czesław Niemen) oraz z muzyki klasycznej. Od 35 lat uprawia medytację i ćwiczenia oddechowe, które jak przyznaje, mają ogromny wpływ na jego życie oraz muzykę, którą tworzy i wykonuje. Ostatnio bardziej skupia się na malowaniu dźwiękiem, podążając śladami Jerzego Nowosielskiego.

# Dotknięcie tajemnicy

Damian Stępień

**Damian Stępień:** „Sztuka, która powstała pod wpływem prądów zupełnie racjonalistycznych, jest bezsilna”. To słowa Jerzego Nowosielskiego. Wydaje mi się, że mógłby się pan pod nimi podpisać...

**Artur Dutkiewicz:** Intelkt i racjonalizm są dobre wtedy, kiedy pracuje się w muzyce nad koncepcją, nad językiem muzycznym. Wtedy się porównuje, wybiera, a potem o wszystkim zapomina i zaczyna działać intuicja. W moim przypadku sztuka w początkowej i końcowej fazie jest procesem intuicyjnym. Natomiast po drodze, jeżeli pracuje się nad środkami wyrazu, melodiami, akordami, to myślę, że na tym poziomie ważne jest wyważenie jednego i drugiego. Aczkolwiek są tacy artyści, którzy

nie nazywają tego, co robią. Intuicja i instynkt powodują, że robią rzeczy genialne i nie zastanawiają się nad tym. Taką osobą był Tomek Szukalski. Na warsztatach jazzowych student powiedział mu: „Panie Tomasz, pan tak wspaniale gra. I ten akord półzmnieszony...”, a Tomek zakłopotany po zajęciach mówi do kolegi: „Co to jest akord półzmnieszony?”. W innych okolicznościach ktoś zapytał go, jaki materiał dźwiękowy stosuje. Tomek powiedział krótko: „Mam dur-moll i w kieszeni trzy węże. I tym wszystko obrabiam”. „Obrabiam” to moja ugrzecznona wersja [śmiech]. Artysta zazwyczaj przynosi coś ze świata nieznanego do znanego. Później muzykolodzy, krytycy, czy też sami muzycy, próbują to nazwać. To podstawa edukacji



i potrzeba porozumienia się z kimś, kto słucha, aby lepiej mógł zrozumieć ten proces.

**Zgodnie z myślą: to, co nazwiemy, jest nam bliższe. Przejdźmy tymczasem do pana ostatniego albumu. „Niektórzy twierdzą, że pisanie o muzyce jest jak tańczenie o architekturze. Po przesłuchaniu albumu tria Artura Dutkiewicza można śmiało spuentować, że granie muzyki o malarstwie może mieć głęboki sens” – napisał w JazzPRESSie, w recenzji albumu *From Sound to Silence*. Nowosielski Live Piotr Zdunek. Jak się gra muzykę o malarstwie i czy zjawisko synestezji jest w jakiś sposób panu bliskie?**

Jak przekłada się obraz na dźwięk? Tutaj też działa intuicja. Obraz daje wrażenia, jego kolor, intensywność. Jeden obraz mijamy, a przed drugim się zatrzymujemy. I to wrażenie w nas tkwi, bo dostaje się przez zmysł wzroku do naszego wnętrza. Coś w środku uruchamia to przeżycie. Tak właśnie miałem, gdy po raz pierwszy zobaczyłem mieniące się kolorami malarstwo Nowosielskiego. Po pewnym czasie zamknąłem oczy i w mojej głowie pojawiła się muzyka. Zamiast malarskich farb pojawiły się farby muzyczne. Opowiadam o tym, jak ja to czuję, bo każdy ma zupełnie inne odczucia. To wszystko dzieje się automatycznie.

Natomiast co do synestezji, to teraz przychodzi mi do głowy kompozytor Aleksandr Skriabin i jego fortepian świetlny, każdy dźwięk miał przypisany odpowiadający mu kolor i był użyty w poemacie *Prometeusz*. To był wyjątkowo wrażliwy wielki artysta na skraju paranoi. Moje wrażenia są naturalnie inne. Niektóre tonacje, jak np. b-moll, są mroczne, czyli dla mnie bardziej fioletowe czy szare. To

jest kwestia wyobrażeń i doświadczeń z życia.

Przez kilka lat w dzieciństwie mieszkałem w niedalekiej odległości od domu pogrzebowego, skąd rozpoczynały się kondukty. Dlatego blisko moich okien przechodziła orkiestra strażacka, grająca głównie *Marsz żałobny* Chopina, właśnie w tonacji b-moll. To wszystko kojarzyło mi się jednocześnie z czymś smutnym, ale też transcendentnym, z nadzieją, bo utwór później przechodzi w B-dur, bo śmierć jest uwolnieniem się od świata i przeniesieniem się w nieskończoność.

Z drugiej strony ta orkiestra też mi się podobała, lubiłem komiczne fałszy niektóre instrumentów. Była więc w tym też pewna

---

*Artysta zazwyczaj przynosi coś ze świata nieznanego do znanego. Później muzykolodzy, krytycy, czy też sami muzycy, próbują to nazwać*

---

tragikomedia. Ale z kolei B-dur dla Franciszka Liszta to tonacja pogodna, jasna, nazywał ją tonacją „czystości sumienia”. Ja tonacje durowe słyszę jako jasne, a bemolowe jako ciemniejsze.

**Chciałbym jeszcze pozostać przy Jerzym Nowosielskim. Dlaczego akurat on?**

Myszę, że to nie był mój wybór, tylko przeznaczenie. Do kościoła w Wesołej wszedłem przez przypadek, a tam zetknąłem się z niezwykle oddziaływującą kolorową przestrzenią ikon stworzonych właśnie przez mistrza Nowosielskiego. Poczuję się jak w świątyniach indyjskich, w których bywałem. My jesteśmy przyzwyczajeni do kościołów jako miejsc ascetycznych, w monochromatycznych barwach, ewentualnie z delikatnymi kolorami. Tutaj barwy uderzają po oczach, jak właśnie w Indiach, Afryce lub w Ameryce Południowej.

Te kolory nie były jednak agresywne. Były poukładane. Budziły mnie do życia i pozwalały być w chwili obecnej. Podobnie przed starożytnymi świątyniami w Indiach atletyczny człowiek grał na wielkich bębnach, aby wyrwać ludzi z letargu. Dopiero po tym zabiegu człowiek uwolniony od spraw ziemskich mógł wejść do świątyni. To było dla mnie tak intensywne doznanie, że zaraz po pierwszym zachwycie usiadłem i zacząłem medytować. W tym stanie, w który wchodzi się bardzo szybko w takim miejscu, pojawiła się muzyka. Zapragnąłem zagrać tam koncert, do którego później doszło.

Potem, gdy zacząłem zgłębiać twórczość mistrza Nowosielskiego, okazało się, że jemu dokładnie chodziło o ten efekt, który ja przeżyłem, będąc właśnie w tym kościele w Wesołej. Mówił, że ikona służy

do tego, aby przykuć uwagę, przeżyć i wejść do środka. Jest tunelem, gdzie z formy wychodzi się poza formę, czyli w tę wewnętrzną pustkę, o której mówił Budda.

Zadanie muzyki jest takie samo. Przychodzimy na koncert, aby się zachwycić i czasami ten zachwyt jest tak duży, że odbiera nam mowę. Tak to zrozumiałem, gdy razem z żoną podziwialiśmy twórczość Nowosielskiego i razem wpadliśmy na pomysł, że należy to połączyć. Wypożyczyłem 60 zdjęć obrazów z galerii Andrzeja Starmacha i z cerkwi prawosławnej, i nawiązałem współpracę ze świetnym grafikiem i malarzem Andrzejem Wąsikiem, który też jest fanem muzyki.

Andrzej stworzył kolaże z tych obrazów. Natomiast ja stworzyłem pewnego rodzaju plan emocjonalny całości, żeby były odpowiednie kontrasty. Przyświecała mi idea, żeby dźwięki były przedzielone większymi odcinkami ciszy, co sprawia większą zadumę i kontemplację i człowiek jest bliżej siebie. Cały czas pracujemy nad tym, aby wydłużać te odcinki przestrzeni. Im jeden dźwięk od drugiego jest dalej, tym większe powstaje uczucie tęsknoty przechodzącej w radość.

fot. Yatzek Piotrowski



Muzyka jest dla mnie oknem na nieskończoność, a nieskończoność to dotknięcie jakiejś tajemnicy. Natomiast my wszyscy żyjemy na zewnątrz, bardzo ekstrawertycznie. Dlatego pomyślałem, że warto zwolnić umysł i, tak jak w telefonie, naładować baterię, włożyć odpowiednią kartę SIM i dopiero rozpocząć komunikację. Te elementy są nam bardzo potrzebne i muzyka temu służy.

### **Muzyka może mieć na nas ogromny wpływ. Od „gęsiej skórki” po syndrom Stendhala...**

Muzyka działa na różnych płaszczyznach. Może pobudzać, wyciszać, powodować uczucie strachu, ale też być terapeutyczna. Przy Mozarcie kryształki lodu układają się w niesamowite, piękne wzory...

### **I ta wiedza zaczyna mieć zastosowanie. Od października 2025 roku lekarze w Montrealu mogą wypisywać swoim pacjentom recepty na... koncerty.**

To dobrze. Słuchanie muzyki można nazwać stanem medytacyjnym. Skupienie się w stu procentach, bycie w chwili bieżącej jest po prostu medytacją.

fot. Beata Gralewska



### **A medytacja, jak i muzyka, też jest ważna w pana życiu?**

Medytacje uprawiam od trzydziestu pięciu lat i jest dla mnie sposobem, żeby złapać kontakt ze sobą i przez to mieć kontakt z innymi. Medytacja to jest wyciszenie, jasność umysłu, więcej sił witalnych i entuzjazmu. Zauważyłem, że im więcej ciszy, tym lepsza kreatywność. Skąd przychodzą myśli, pomysły? Tego nie wiemy, ale pewnie z jakiejś wewnętrznej przestrzeni. Dlatego cisza jest ważna. U mnie to nie jest na poziomie tajemniczych mistycznych kręgów. Medytacja to jak codzienny prysznic lub mycie zębów, tylko tu oczyszczamy umysł i duszę. W ogóle od dwóch lat obchodzony jest Światowy Dzień Medytacji ustanowiony przez ONZ.

Poza medytacją uprawiam też specjalne ćwiczenia oddechowe Sudarshan Kriya. To wszystko ma wpływ nie tylko na zdrowie i jakość życia, ale także pogłębia wrażliwość, która jest częścią tworzenia muzyki. Rekomenduję to każdemu. Dzięki temu żyje się lepiej. Choć medytacja wywodzi się z kultury hinduskiej i jest używana wciąż w aspektach religijnych, to dzisiaj jest też czymś niezwykle uniwersalnym na świecie.

**Zatrzymajmy się dłużej przy duchowości. Sri Swami**

Satchidananda na otwarciu festiwalu Woodstock w 1969 roku powiedział: „Ameryka pomaga wszystkim w sferze materialnej, ale nadszedł czas, aby Ameryka pomogła całemu światu także w sferze duchowej”. Dzisiaj wiemy,

---

*Słuchanie muzyki można nazwać stanem medytacyjnym. Skupienie się w stu procentach, bycie w chwili bieżącej jest po prostu medytacją*

---

że te słowa się nie spełniły. Czy pana zdaniem dzisiejsza fascynacja Dalekim Wschodem, chociażby jogą, nie wynika z kryzysu duchowego jaki przeżywa Zachód?

Wartości jogi, o której pan wspominał, są uniwersalne. W tej chwili podobno jedna trzecia świata ćwiczy jogę. Tak jak nie trzeba być Włochem, żeby jeść pizzę, tak nie trzeba być Hindusem, żeby praktykować medytację. Ludzie szukają w sobie najlepszego pierwiastka, chcą dostać się do tego, co jest w nich ważne, i tym sposobem się budować.

Jednocześnie mamy odwrót od Kościoła, chociaż mam nadzieję, że jest to chwilowe. Moim zdaniem w Europie kładzie się duży nacisk na religię właśnie w kontekście rytuałów czy dogmatów, a duchowość

nie jest kluczem, nie jest na pierwszym miejscu. A przecież to duchowość daje nam pokój i wszystkie pozytywne wartości. Nie jestem teologiem, ale jest takie porównanie z bananem. To tak, jakby zamiast jeść jego miąższ, skupiać się na skórce.

Jerzy Nowosielski dość dosadnie nazywał to **bezmysłną religijnością**. To w ogóle ciekawe, że czytając wypowiedzi panów, widzę duże podobieństwa. „Uważam, że w sztuce nie ma rzeczy obojętnych moralnie, wszystko, co się w niej dzieje, ma swą wymowę, jest wyrazem jakiejś postawy, filozofii, stosunku do rzeczywistości” – to

Jerzy Nowosielski, a to pan: „Artysta powinien być odpowiedzialny i obdarzać dźwiękami, które czynią świat i ludzi lepszymi”. Czuć w tej wypowiedzi też herbertowskiego ducha.

To dla mnie duże wyróżnienie, że znalazł pan takie porównania. Herbertem jestem zachwycony, a z Nowosielskim bardzo się zgadzam. Sztuka powinna wznosić, tak jak robiła to na przykład sztuka włoskiego renesansu. Brzydotę stworzyć jest łatwo, trudniej prawdziwe piękno, ale to piękno unosi nas ku górze.

**Taką drogę ku górze możemy znaleźć na pana ostatnim albumie. Tytuły utworów *Awakening, Peace, Longing, Transcendence* oraz *Fullness* brzmią jak kolejne punkty na mapie, które prowadzą nas do celu.**

Zamierzenie było takie, aby poprzez różnego rodzaju emocje, także negatywne, które są przemieniane w pozytywne, pobudzić w nas energię. Na przykład lenistwo czy inercja mogą być przemienione w entuzjazm i radość.

W tym celu zrobiłem nawet emocjonalny wykres dla naszego VJ-a, aby przybliżyć, jaka jest idea całego koncertu i żeby miało to odzwierciedlenie w narracji wizualnej. Środki wyrazu są tak dobre, aby przejść od przebudzenia do pełni. Różne instrumenty oddziałują na różne emocje. Bębny, tak jak już wspominałem, pobudzają; fortepian, który ostatnio szczególnie jest wielbiony w Azji, przemienia lęk w miłość; dzwoneczki przynoszą ukojenie. To wszystko staram się podkreślić dźwiękami, które gram. W tym są też emocje przeciwstawne. Solo na perkusji może mieć dużo gniewu, ale przynosi oczyszczenie. Moją intencją było, aby te negatywne stany emocjonalne przemienić w coś bardzo pozytywnego.

My wszyscy jesteśmy jedną energią i toczy się w nas walka tych dwóch sił. Nowosielski mówił na przykład, że całe jego malarstwo jest w sferze sacrum, mimo że dzieli się jego obrazy na religijne i świeckie – sacrum i profanum.

### **Czym jest więc cisza dla muzyka? Czy nie jest tym, czym dla malarza jest białe płótno?**

Tak, dokładnie tak jest. Jako muzyk improwizujący często przed koncertami staram się wyłączyć myślenie, aby powstała właśnie pustka, to białe płótno, i gdy wchodzę już na scenę, zaczynam od zera. Tak jak wspominałem, nie wiemy, skąd przychodzą myśli czy dźwięki, więc ważne, abyśmy otwierali się na nieznane i niewiadome. Dobra improwizacja jest wtedy, kiedy w stu procentach bierze się z niczego. Oczywiście trzeba mieć dużo środków wyrazu. A muzyka składa się z dźwięków i ciszy.

### **A nie odnosi pan wrażenia, że współczesny człowiek boi się właśnie ciszy?**

To są nasze uprzedzenia. Boimy się wejść do wewnątrz, bo boimy się swoich własnych emocji, które się w nas zakorzeniły i trwają w postaci różnych demonów, czasami nawet z lat dzieciństwa. A to wszystko to my. Warto jest się z tym zmierzyć. Gdy przebijemy się przez te warstwy, odnajdziemy w środku spokój, ciszę, relaks i bardzo dobre samopoczucie. Nie mówię o tym teoretycznie, bo jestem po długich praktykach jogi i sam to przeżyłem. Dlatego dzielę się swoim doświadczeniem i każdemu to polecam.

### **Już na koniec, bardziej prozaicznie, chciałbym zapytać o pana plany, poza oczywiście trwającą obecnie trasą koncertową.**

Poza najbliższymi koncertami planuję też wydać winyl z muzyką z ostatniej płyty. W kwietniu wybieramy się do Chicago na Międzynarodowy Dzień Jazzu, którego patronem jest Herbie Hancock. Bardzo się cieszę, że będziemy mogli wystąpić tam w triu. Mamy też kilka innych zagranicznych zaproszeń. Wszystko też jeszcze powstaje. W zeszłym roku z Michałem Barańskim i Sebastianem Kuchczyńskim nagraliśmy nowy materiał z moimi kompozycjami, więc też myślę już o jego wydaniu. ●



## Szczerze o fikcjach

Trio **GoGo Penguin** pojawi się kwietniu w Polsce, by zaprezentować koncertową wersję swojego najnowszego albumu *Necessary Fictions*, którego motywem przewodnim jest refleksja nad autentycznością, nie tylko osobistą, lecz także zespołową. Przy okazji najnowszego wydawnictwa grupa z Manchesteru skrzętnie korzystała z elektrycznego basu, syntezatorów, a także zaprosiła do współpracy skrzypaczkę Rakhi Singh, zespół smyczkowy Manchester Collective oraz wokalistę Daudiego Matsiko. Założyciele brytyjskiej grupy – pianista **Chris Illingworth** oraz basista **Nick Blacka** opowiadają o maskach zrzuconych w trakcie prac przy *Necessary Fictions*, a także pochylają się nad swą niemal 15-letnią karierą muzyczną.



Rafał Marczak

**Rafał Marczak: Nick, czytałem twoją wypowiedź, że *Necessary Fictions* to najtrudniejszy materiał w historii GoGo Penguin, jaki przyszło ci grać!**

**Nick:** To prawda, nasz materiał rozwinął się pod względem technologicznym. Gram na syntezatorze Moog Grandmother, który mieliśmy już na *Everything Is Going to Be OK*, ale teraz jest to jeszcze bardziej złożone, gdyż wykonuję zaawansowane partie klawiszowe, a także używam dodatkowego pedału. *Necessary Fictions* pozwoliło mi rozwinąć się w tej dziedzinie – nie mam problemu z tym, żeby przyznać, że podczas pierwszych koncertów z naszej pierwszej trasy z tym materiałem w USA mocno się stresowałem, bo opanowanie tego było dość wymagające. Teraz już czuję się bardziej komfortowo i nasz set koncertowy idzie naprawdę dobrze. Później graliśmy w Manchesterze czy Londynie i były to udane występy, więc nie mogę doczekać się nadchodzącej trasy.

Nie korzystamy z nowych rozwiązań na pokaz, ale dlatego, że podoba nam się ich brzmienie i dobrze sprzyjają muzyce. Poprzez użycie syntezatorów czy technologii nie rezygnujemy z tego, co robiliśmy do tej pory – traktujemy je raczej tak,

jak malarz korzystający z nowych kolorów. Dostarczamy sobie nowych ścieżek i opcji – obecnie gram zarówno na kontrabasie, basie elektrycznym, jak i Moogu. W procesie twórczym decydujemy, który z nich najlepiej pasuje utworowi.

**Motywnym przewodnim nowego albumu jest autentyczność i zrzućcie nakładanych przez lata masek...**

**Chris:** Myślę, że w przeszłości zdecydowanie częściej zastanawialiśmy, czy możemy coś zrobić, czy nie. To dziwne – skąd tak naprawdę bierze się ten „głos”, który to mówi? Przecież zawsze mieliśmy duże wsparcie wytwórni, managera, przyjaciół i fanów, ale gdzieś w głębi drzemało w nas poczucie oczekiwań względem zespołu czy poszczególnych muzyków. Sądzę, że istnieje sporo osób tworzących, które rezygnują z własnej szczerości w obawie przed oceną innych. W naszym przypadku kluczowe było przewyciężenie tych obaw, co pozwoliło nam pójść dalej. Przecież lubimy korzystać z elektroniki i synthów, zarówno wplatać elementy improwizacji, jak i pisać utwory, które w ogóle ich nie zawierają. Warto być pewnym tego, co chcemy osiągnąć. O ile czujemy

w tym emocje i sens, wierzymy, że nasi odbiorcy również to docenią.

**Po raz pierwszy GoGo Penguin zaprosił do współpracy wokalistę, Daudiego Matsiko, który już w 2016 roku był waszym fanem i otwierał wasze koncerty.**

**Nick:** To wyszło bardzo naturalnie, bo przyjaźniliśmy się właściwie, odkąd Daudi nas odkrył. Gdy zbieraliśmy pomysły na album, Chris miał pomysł na utwór, nad którym pracowaliśmy w studiu. Początko-

---

*Nie korzystamy z nowych rozwiązań na pokaz, ale dlatego, że podoba nam się ich brzmienie i dobrze sprzyjają muzyce*

---

wo nie myśleliśmy jeszcze o wokalu, ale rozważaliśmy coś dodatkowego w stylu nagrań terenowych, sampli lub może słowa mówionego. Braliśmy pod uwagę sporo opcji, ale doszliśmy do wniosku, że Daudi mógłby sprawdzić się tu najlepiej. Akurat był pod ręką, więc spotkaliśmy się z nim u mnie, wtajemniczyliśmy go we wstępny concept płyty o zrzucaniu masek i byciu prawdziwym. Tydzień później Daudi wysłał nam tekst – wszystko potoczyło się sprawnie, co tylko upewniło nas co do słuszności tego pomysłu.

**To nie koniec nowości – sięgacie też po skrzypaczkę Rakhi Singh i ansambl smyczkowy Manchester Collective. Kto zaaranżował ich partie?**

**Chris:** Aranżacje są naszym dziełem. Rakhi pomogła nam przy *Luminous Giants* przy motywie przewodnim skrzypiec – to był jej pomysł, choć od początku podobało się jej to, co sami zaproponowaliśmy. Jednak podeszła do tego w ciekawy sposób i zapytała, czy może do tych ścieżek poimpro wizować. Grała godzinami, nie pisząc partii, lecz próbując zorientować się, dokąd ją ta improwizacja zaprowadzi. Niektóre z tych części nie do końca odpowiadały naszej wizji, inne pasowały doskonale, a na jeszcze inne nigdy nie wpadlibyśmy sami.

Niemniej jednak zarówno tu, jak i w przypadku *State of Flux* instrumenty smyczkowe rozpisaaliśmy sami. To była niesamowita frajda, bo nigdy wcześniej tego nie robiliśmy. Przyszło to do nas naturalnie – pomyśleliśmy „OK, podoba nam się to brzmienie”.

Pamiętam pierwsze szkice tego numeru, od początku chodziło w nim o smyki! Wysyłając to Nickowi, w głowie miałem kiczowate brzmienia smyków z lat 90. i ich świetny klimat. Ostatecznie stwierdziliśmy, że czemu w sumie nie zaprosić do nagrania zespołu smyczkowego z prawdziwego zdarzenia?!

**Stworzyliście wokół siebie niezłą klikę z Manchesteru!**

**Chris:** Daudi akurat nie jest z Manchesteru [śmiech]. Ale pozostali już tak! Fajnie, że tylu świetnych i kreatywnych ludzi jest na miejscu. Nie chcę wypowiadać się za Nicka, ale myślę, że przeprowadził się tu z tego samego powodu, co ja. Manchester jest cool, odbywa się tu sporo kreatywnych inicjatyw, co przyciągnęło

nas i przekonało do przeprowadzki tutaj. Wcześniej – jeszcze się wtedy nie znaliśmy – przyjeżdżaliśmy do miasta z Yorkshire ze względu na koncerty, bo u nas niewiele się działo.

**Mam wrażenie, że odkrywacie też inne lądy niż kiedykolwiek – nawiązuję do Naga Ghost i trapowych bitów z elementami R&B.**

**Nick:** *Naga Ghost* faktycznie jest szalony – zaczyna się akustycznie, przeobraża się elektronicznie i zmierza do dość ciężkiego zakończenia. To też jeden z utworów, w których chwilowo zamieniamy się z Chrisem rolami. Ja odtwarzam jego partie na syntach, a on wskakuje na bas. Gdy mówiliśmy wcześniej o najtrudniejszych do zagrania momentach tego seta, ten z pewnością do nich należy, gdyż jest dość zawiły.

**To drugi longplay nagrywany z perkusistą Jonem Scottem, czy można już powiedzieć, że jest on pełnoprawnym członkiem grupy?**

**Nick:** Sądzę, że Jon zgodziłby się z tym, że kiedy nagrywaliśmy *Everything Is Going to Be OK*, wciąż był dość krótko z nami i chyba nie dawał sobie jeszcze sprawy z tego, co to znaczy tworzyć album *GoGo Penguin* [śmiech]. Oczywiście nie nawiązuję tu do jego grania, lecz do tego, jak przesadnie drobiazgowi potrafimy być. Teraz już ma tego świadomość i podejrzewam, że również słyszy różnicę w swojej grze na nowej płycie. Jon jest teraz na pewno bardziej zakorzenionym członkiem zespołu, w pełni się z nami zintegrował, złapał dodatkową pewność siebie i sam wnosi coś od siebie. Myślę, że coś takiego może jedynie zrodzić się ze wspólnego koncertowania. Po tym, jak odszedł

Rob (Turner), pojawiło się nie lada wyzwanie, żeby znaleźć zastępstwo perkusisty do tak dobrze zgranego tria. Wiedziałem, że aby to zbudować, musisz ruszyć w trasę i koncertować jak najwięcej się da. Teraz czuję, jakby Jon był z nami od zawsze.

**Które momenty na *Necessary Fictions* są, według was, najbardziej szczerze?**

**Nick:** Dobre pytanie!

**Chris:** Ale zarazem bardzo trudne! Na pewno wymieniłbym *What We Are and What We Are Meant to Be...*

---

*Nie zdajesz sobie sprawy, że się starzejesz i zmieniasz dopóty, dopóki ktoś nie pokaże ci zdjęcia sprzed 10 lat*

---

choć myślę też o *Naga Ghost* – z jednej strony ten beat jest faktycznie bardziej trapowy, ale przecież nie tak dawno, bo na *GoGo Penguin* nagraliśmy przecież *Atomised...* Świetnie bawiliśmy się przy pisaniu *Naga Ghost* i wcale nie wydawał nam się tak odjechany. Nieco inaczej było z *What We Are...*, ponieważ ma bardzo mroczną naturę, jakiej nigdy wcześniej nie eksplorowaliśmy. Dodatkowo jest bardzo taneczny przez te kopy syntów, które

procesujemy na żywo podczas koncertów. Wówczas odnosi się wrażenie, że piano, bębny i bas wchłonęły elementy elektroniczne – to elektronika stanowi dla nich strukturę, a nie na odwrót. Co dziwne, gdy gramy ten utwór na koncercie, publiczność zdaje się nie wyczuwać, że odstaje on od reszty seta. Ja odbieram to zupełnie inaczej i moment, w którym to wrażenie się pojawiło, uświadomił mi, że musimy być naprawdę szczerzy. Miałem wrażenie, że dość mocno odbiegamy od tego, co robiliśmy do tej pory, ale działało się to w fascynujący, przyjemny i jednocześnie przerażający sposób.

**Nick:** Zgadzam się z Chrisem, ale może wskazałbym jeszcze otwierający kawałek *Umbra*. Przez lata znajomi muzycy żartowali, że moje granie na basie jest zbyt agresywne. Mało tego, niektóre recenzje zwracały na to uwagę! Najpierw się temu dziwiłem, a następnie to zaakceptowałem, więc szczerze przyznam, że lubię duszki („ghost notes” – przyp. red.) i surowość moich partii w *Umbrze*. W ten sposób mierzę się z tą stroną mojej osobowości – jest w tym coś zupełnie szczerego.

**W przyszłym roku minie 15 lat od założenia GGP – regularnie wydajecie muzykę autorską, koncertujecie na całym świecie, graliście na takich imprezach jak Coachella, Fuji Rock czy Warsaw Summer**

**Jazz Days... Rozmyślacie czasem nad waszą drogą czy nie macie na to czasu?**

**Nicky:** Nigdy nie braliśmy żadnej z tych rzeczy za pewnik. Ciężko pracujemy, sporo w to zainwestowaliśmy, ale jednocześnie wiemy, jak wiele szczęścia mieliśmy. Wyjście na scenę i obserwowanie, że ludziom się to podoba, jest wielką nagrodą. Czasem jesteśmy w swojej bańce, piszemy utwory czy godzinami pracujemy w studiu i nie myślimy o tym wszystkim, po czym nagle nasze dzieło wychodzi na świat i okazuje się, że ma dla kogoś znaczenie. To niesamowite uczucie. Niemniej jednak obok płynie życie. Nie zdajesz sobie sprawy, że się starzejesz i zmieniasz dopóty, dopóki ktoś nie pokaże ci zdjęcia sprzed 10 lat!



**Chris:** „Wow, patrz, jaki byłem szczupły!” [śmiech]. Ostatnio dostaliśmy takie zdjęcie z fanami z Francji po koncercie w Ukrainie – mogłem na nim zobaczyć, co życie w trasie ze mną zrobiło! Wtedy T-shirt jeszcze ładnie się na mnie układał [śmiech]. Oczywiście przesadzam, ale czasami bywają takie zabawne momenty, gdy nagle dociera do nas, że sporo wspólnie przeszliśmy. To akurat lubię w moim telefonie – regularnie generuje mi wspomnienia sprzed lat i pokazuje miejsca, w których byłem danego dnia. W 90 procentach przypadków pochodzą one z trasy, co tylko uświadamia mi, jak wiele dokonaliśmy.

**Nick:** Pandemia pokazała nam wszystkim, co straciliśmy... Kiedy wróciliśmy do koncertowania, szczególnie biorąc pod uwagę, że w tym czasie zmienił się nasz skład, byliśmy niesamowicie wdzięczni, że znów możemy grać. Poświęciliśmy naprawdę sporo dla zespołu, mamy nadzieję, że publiczność to czuje i docenia, bo wciąż mamy mnóstwo energii, by grać tak długo, jak tylko to możliwe.

**Zaczynaliście skromnie – Nick, znalazłem w sieci twoją relację z pierwszego zagranicznego koncertu w Stambule, z którego pospiesznie wracaliście, by zdążyć zagrać na weselu!**

**Nick:** Na samym początku nie mieliśmy niczego – pieniędzy, salki prób, włączyliśmy się z miejsca na miejsce, włącznie z robieniem prób w moim salonie. Każdy zespół boryka się z podobnymi przeszkodami, ale byliśmy gotowi na poświęcenia, żeby tylko coś wspólnie zrobić. To było trudne, bo naprawdę nie mieliśmy złamanego centa! Dlatego graliśmy na weselach czy dawaliśmy lekcje gry na instrumentach. Pamiętam, że byliśmy akurat na etapie układania kolejności utworów na płytę v2.0. To był okres przedświąteczny, a ja ubrany

w garnitur grałem na otwarciu sieciowej apteki i co chwilę wychodziłem, żeby zdzwonić się z naszym managerem, który obiecywał, że pewnego dnia nie będziemy musieli już grać takich „kotletów”. Wtedy myślałem, że byłoby świetnie, gdyby się to ziściło...

**Doceniam, że otwarcie o tym mówicie. W dobie social mediów wielu ludzi prezentuje wyłącznie pasmo własnych sukcesów.**

**Chris:** Nie chcę źle mówić o ludziach, ale masz rację. Osobiście usunąłem moje social media, choć nigdy się w nich specjalnie nie angażowałem, ale to nie było dla mnie i czułem, że działają na mnie przygnębiająco. W każdym razie na pewno nie wpływały zdrowo na mnie. Szkoda, że sporo osób z powodu social mediów próbuje być kimś, kim tak naprawdę nie jest. Niestety, te platformy żywią się naszym brakiem pewności siebie i łatwością oceniania innych, co w gruncie rzeczy jest szokujące.

**W Polsce koncertujecie regularnie, tym razem wracacie na trzy koncerty. Jak czujecie się tutaj przyjmowani?**

**Nick:** Mieliśmy wrażenie, że z Polską na początku nie kliknęło – na wczesnym etapie zagraliśmy jeden koncert w Częstochowie, co

było ciekawym doświadczeniem, ale przez kilka lat niewiele się działo. Dopiero później zagraliśmy kilkakrotnie w Warszawie,

wojennym w kilku miejscach, uciekł i dołączył do francuskiego ruchu oporu. Po wojnie zdecydował się osiedlić się w Szkocji, a później przyniósł się do Yorkshire w Anglii, skąd pochodzę.

---

*Na samym początku nie mieliśmy niczego – pieniędzy, salki prób, włączyliśmy się z miejsca na miejsce, włącznie z robieniem prób w moim salonie*

---

po czym okazało się, że nie dość, że polska publiczność o nas wiedziała, to jeszcze jej przybywało. Dało się odczuć jej ekscytację – z naszej perspektywy ona przyszła dość niespodziewanie, może wynikało to z tego, że nie zagraliśmy wielu koncertów w Polsce, a tu nagle wielu ludziom spodobało się to, co robimy. Szczególnie wspominałem koncerty w Progresji i fantastyczną publikę – zawsze było świetnie. Serio, nie ściemnam [śmiech]!

**Chris:** Wiesz, mój dziadek pochodził z Białegostoku. Jako dziecko odwiedziłem kilkakrotnie jego rodzinne strony, a później zacząłem oczywiście przyjeżdżać do Polski w ramach koncertów. To miłe, bo zawsze kiedy wracam do waszego kraju, myślę o nim. Dziadek opuścił Polskę jako młody chłopak, gdyż został wcielony do wojska podczas drugiej wojny światowej. Z tego, co mi wiadomo, był więźniem

wali go promotorzy lub polecił klub. Niesamowite, ale po drodze poznajemy tylu miłych ludzi i świetnych muzyków. Super było spotkać Dobrawę, choć była z nami tylko przez kilka dni, ale mam nadzieję, że dla niej to również było fajne doświadczenie.

**Ona, podobnie jak wy, eksperymentuje na granicy różnych gatunków muzycznych – odnoszę wrażenie, że w przypadku waszych stylistyk nie ma sensu ich nazywać.**

**Chris:** Miło, że to mówisz, bo w wielu wywiadach ludzie wciąż chcą rozmawiać z nami o gatunkach, co bywa dla nas, jak i dla wielu artystów takich jak Dobrawa, dość niewdzięczne. Nie chcemy myśleć o naszej muzyce w kategoriach gatunków – absolutnie nie obrażamy się, jeśli ktoś nazywa ją jazzem. Chodzi bardziej o to, że nie zastanawiamy się nad tym – po prostu chcemy grać muzykę. Nie idziemy do studia z pomysłem, że nagramy trochę jazzu czy elektroniki. Dlaczego mielibyśmy nakładać na siebie ograniczenia? Przecież same etykiety nie przyczyniają się do powstania czegoś wyjątkowego... Ale jeśli ludzie czują, że ich potrzebują, że pomagają im, to że GoGo Penguin przynależy do danego koszyka, to w porządku – nam to nie przeszkadza. ●

**Mówiąc o Polsce, warto wspomnieć, że wasze koncerty w Niemczech otwierała Dobrawa Czocher.**

**Chris:** Podobnie było z Daudim lata temu... Możliwe, że nasz management o nim słyszał, zabuko-

## Amatorzy sztuki

Gabriela Kurylewicz



Właściciel pewnej warszawskiej galerii sztuki, usytuowanej dość nisko (nad poziomem morza), ostatnio nagle odmówił mi przyjęcia w komis jednego mojego obrazu. Z trzech powodów: obraz jest za drogi, obraz jest namalowany na desce olejami i, po trzecie, jestem amatorką „w końcu”. Zrobiło mi się przykro, każdemu by się przykro zrobiło. Jednak gdy uważniej rozejrzałam się wokoło, uświadomiłam sobie, że malarstwo wystawione obficie w tejże galerii na ścianach dużych i oświetlonych jaskrawo właściwie wcale mi się nie podoba. I gdybym miała zacząć malować podobnie – do autorów owych wyeksponowanych prac akrylem malowanych na wielkich blejtramach i w jednolitych ramach – to wolałabym nie malować wcale. O, jak to dobrze, że jestem amatorką!

W dziedzinie poezji nie inaczej. Swego czasu pewna oficyna wydawnicza w Krakowie (bardzo kanapowa i nie mniej uznana) odmówiła mi wydrukowania wierszy, a ściśle temu pt. *Rymki*. Odpowiedziano mi listownie, że w wydawnictwie tym skromnym i państwowym nie mam szans. Wprawdzie poezja moja jest interesująca,

przyznają, ale ogólnie, i muszą mi to uświadomić, jest mi za dobrze. Mam przecież w Warszawie do dyspozycji mnóstwo wydawnictw stołecznych, mam wreszcie swoje wydawnictwo własne i mam swoją Piwnicę.

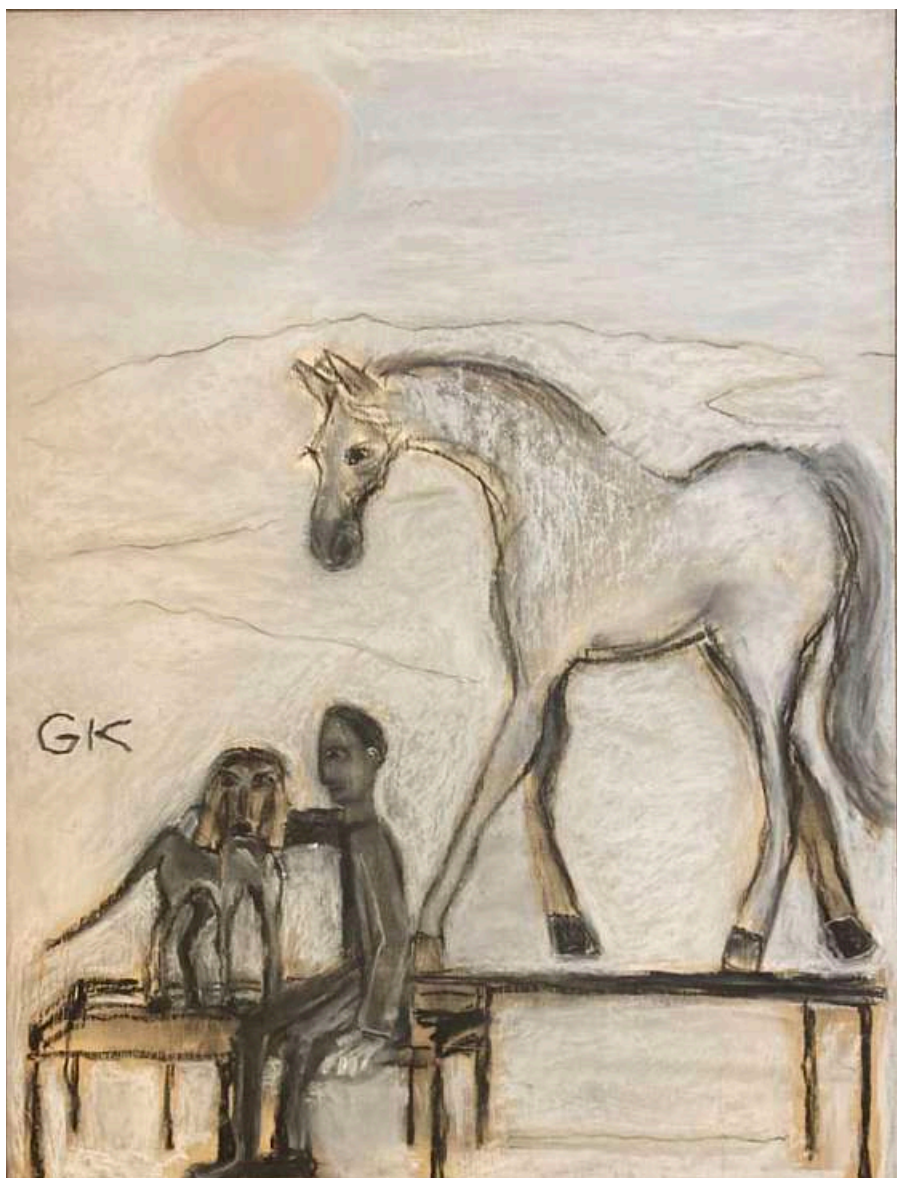
Idąc dalej w mojej opowieści, czasem zdarza mi się usłyszeć od wysoko postawionych managerów kultury, zatrudnionych w instytucjach publicznych lub monopolistycznych stowarzyszeniach, że oto muzyka moich Rodziców – Andrzeja Kurylewicza i Wandy Warskiej – już się „zestarzała” i dobrze, żeby ją „nowi” ludzie aranżowali i nowi wykonywali, bo publiczność nowa wolałaby ją w zrewitalizowaniu „konsumować”. Zwykli dodawać przy tym – owi mentorzy komercji – że zdanie moje odrębne, formułowane w obronie oryginału źródłowego słów, kompozycji i nagrań, musi być chybione, bo przecież w dziedzinie muzyki nie jestem profesjonalna, nie kończyłam podstawowych szkół, jestem amatorką.

O, jak cudownie, jakże lekko, być amatorką. Dzięki amatorstwu uniknęłam najgroźniejszego niebezpieczeństwa – nauczenia się tak wielu rzemiosł źle. A jako

filozof profesjonalny (choć przecież w filozofii profesjonalistą nie można być i jest to ogromna i nieoszacowana szlachetność tego powołania) poznaję, że zamiast umieć coś myśleć i czynić źle, lepiej tego nie umieć. Amator idei zawsze będzie rozumiał Sokratesa lepiej niż zawodowy, rutynowy, wynajęty kłamca.

Starając się rozeznaczyć w sytuacji ogólnoświatowej, odnoszę wrażenie, że nie stoimy nad przepaścią, lecz już w przepaść wpadliśmy, wciągnięci w jej otchłań przez polityków-deweloperów ślepych, głuchych, bezmyślnych, pazernych, niepohamowanych żadnym wyższym prawem ani uczuciem ani tym bardziej ideą dobra. Bliski Wschód w ogniu, Ukraina w ogniu. Świat nasz jest tak rozpalony konfliktami, a katastrofa globu tak realna, że być może nie zostało już wiele, a być może już nic.

W tym punkcie ostatnim – lub o milimetr od niego – postanawiam całkowicie amatorsko zachować w miarę możliwości życzliwość i spokój. Pozostałe mi siły i przytomność ofiarowuję na rzecz sztuki, która jest dla mnie pracą, poznaniem i zarazem modlitwą. Proszę się nie lękać. Prawdziwi amatorzy sztuki nie są groźni. Prawdziwy miłośnik to obok prawdziwego filozofa i prawdziwego muzyka żywot najlepszy i najszlachetniejszy wybór drogi lub dróg



Gabriela Kurylewicz, *Amatorzy sztuki*, olej na desce, 22 II 2026, Firma Portretowa Gabrieli Kurylewicz, fot. Piwnica Artystyczna Kurylewiczów

do poznania idei transcendentnych dobra, piękna, prawdy, istnienia. Przypomnienie tej wskazówki platońskiej wydaje mi się odpowiednie w obecny, eschatologiczny czas, zwłaszcza że dla Platona – o czym już nie raz pisałam – sztuka to przeprowadzanie z niebytu do bytu, z nicości do życia, a najwyższą ze sztuk jest poezja, zaś zasadą poezji muzyka (*mousike*), służba duchowa złożona

z kilku czynników – *melos* (opowieść), *rythmos* (rytm), *harmonija* (harmonia), *logos* (słowo prawdziwe, rozumne i piękne, mądrość) oraz *kairos* (właściwy czas).

Obok innych rzeczy, których amatorsko nauczyła mnie rodzinną, ukochaną pracownią sztuki – Piwnica Artystyczna Kurylewiczów – są jeszcze naprawy i sprzątanie. Tak więc piszę wiersze, prozę filozoficzną, gram na fortepianie i uczę się grać coraz lepiej, komponuję też, gdy Bóg pozwoli, maluję, żeby zarobić na chleb i ser i jabłko, a wszystko uparcie amatorsko, i także amatorsko – żeby u mnie w domu i pracowni nie było „jak po włamaniu sowietów” – u siebie odkurzam, co najciekawsze, ponieważ odkurzam amatorsko, nie psuję swoich kilku czynnych odkurzaczy.

A ze spraw najnowszych, zaadoptowałam dzisiaj, naturalnie amatorsko, Państwa Grzegorza i Monikę Wasowskich, razem z ich długowłosą jamniczką seniorką, Frajdą, bo okazuje się, że są w podobnie nieuzasadnionej sytuacji jak i ja.

Na koniec 24 kwietnia 2026 roku zapraszam na moje wspólne z Anną Nasiłowską Spotkanie Twórcze i Filozoficzne w Domu Literatury w Warszawie. Będzie to 19 rocznica śmierci mojego Ojca, a jednocześnie przypomnienie, że Andrzej Kurylewicz – polski kompozytor, pianista, trębacz, puzonista, dyrygent,

kolekcjoner broni białej, miłośnik poezji i psów, człowiek świata stworzonemu życzliwy, nie umarł, istnieje w swojej twórczości, zapisanej w zbiorze bytów duchowych, niezniszczalnych. Tymczasem, być może zmęczeni w długiej kolejce na pocztę, nie traćcie nadziei – obejrzyjcie w sposób nieuprzedzony mój obraz olejny na desce pt. *Amatorzy sztuki* i, proszę, spokojnie, bez niepotrzebnych ruchów, z ciszy, przeczytajcie wiersz pt. *Kurz*. ●

## KURZ

Kurz także jest dowodem na istnienie świata.

Osiada na jego wyposażeniu, przedrzeźniając formy.

Oczywiście pragniemy światła, lecz z jego braku musi czasem wystarczyć kurz, choć nie wystarcza.

Dlatego czekamy na światło i cień i kolor, i wybrzmienie.

Wyczekujemy, sprzątamy, naprawiamy, malujemy, odnosimy sukcesy lub jeszcze nie.

21 II 2026

Copyright Gabriela Kurylewicz & Fundacja Forma.

## Czy nadchodzą czasy martwej muzyki?

Piotr Rytowski



Na przełomie pierwszej i drugiej dekady XXI wieku widzowie prestiżowej nowojorskiej Metropolitan Opery zaczęli zauważać trudną do zdefiniowania zmianę w odbiorze przedstawień. Konesery sztuki operowej miewali czasem poczucie, że pomimo świetnej reżyserii, wspaniałej scenografii i wybitnych śpiewaków... coś jest nie tak. Okazało się, że powodem tego stanu był zainaugurowany w 2006 roku projekt *The MET: Live in HD*, czyli wysokiej jakości transmisje na żywo prosto ze sceny opery.

Mówiąc w pewnym uproszczeniu – artyści nie grali już „do widowni”, tylko „do kamery”. Nie chodzi tylko o to, w którą stronę patrzyli i w jakim kierunku śpiewali arie. Zmieniła się ich ekspresja – z tradycyjnej, operowej, w której każda emocja i gest musiały być zauważone i prawidłowo odczytane nawet na najwyższym balkonie, na filmową, operującą zbliżeniami, subtelnościami, mimiką. Wszystko stało się bardziej szczegółowe, precyzyjne – można powiedzieć, że wzrosła jakość realizacji, jednak wytrawni słuchacze zasiadający w fotelach *MET* stracili bezcenne poczucie, że artyści

grają dla nich. Przede wszystkim całość musiała doskonale wyglądać w obiektywach kamer.

Dlaczego wracam do tej historii, która z perspektywy niemal dwóch dekad nie wydaje się już szczególnie ekscytująca? Dostrzegam tu pewną analogię z zupełnie współczesnym zjawiskiem, które obserwujemy w internecie. Coraz częściej pojawiają się w nim treści, które tworzone są w taki sposób, aby były atrakcyjne i czytelne nie dla ludzi, ale dla algorytmów. Generative Engine Optimization (GEO) to optymalizacja materiałów mająca na celu łatwiejsze ich znajdowanie i wykorzystywanie przez modele AI i chatboty. Jeśli nałożymy na to informacje mówiące o tym, że już zdecydowanie ponad połowa treści w internecie jest generowana lub współtworzona przez sztuczną inteligencję, to dochodzimy do teorii „martwego internetu”. Dziś jest ona jeszcze najczęściej uważana za teorię spiskową, ale dynamiczny rozwój AI i lawinowo rosnąca liczba botów i algorytmów działających w sieci niebezpiecznie zwiększa ilość treści tworzonych przez maszyny dla maszyn. To znacznie poważniejsza sprawa

niż śpiewanie operowej arii do kamery...

Czy „martwy internet” dotyka w jakiś sposób muzyki? Myślę, że bardziej, niż byśmy się spodziewali. Sztuczna inteligencja, automatyzacja, boty i algorytmy realnie zmieniają krajobraz muzyczny w internecie. Składa się na to kilka zjawisk. Po pierwsze w ostatnich dwóch latach możemy mówić o wykładniczym wzroście liczby utworów muzycznych generowanych przez AI. Trudno w to uwierzyć, ale w grudniu ubiegłego roku w pierwszej dwudziestce playlisty najczęściej udostępnianych utworów na Spotify – *Viral 50 – Polska*, kilkanaście piosenek było stworzonych przez AI. O warstwie muzycznej i tekstowej tych „przebojów” nie wypada dywagować na łamach JazzPRESSu, ale fakt jest faktem. AI-owej muzyki nie brakuje też na playlistach typu *Deep Relax* czy *Evening Chill*.

Drugi istotny temat to algorytmy platform streamingowych. Wszystkie duże platformy opierają swoje rekomendacje na algorytmach. Z jednej strony na podstawie szczegółowej analizy zachowań użytkowników (czego słuchali, jak długo, co „skipowali”, do czego wracali itd.) programy podsuwają słuchaczom to, co teoretycznie powinno im się spodobać. Z drugiej – stosują też własne kryteria, na przykład promowanie

określonych długości utworów (krótsze = więcej streamów), standaryzacji brzmień, dominacji tzw. „playlist-friendly music”. Chcesz mieć jazzowy przebój? Musisz zoptymalizować go pod algorytm, a nie pod artystyczną ekspresję. Solo powyżej 45 sekund może spowodować spadek zaangażowania. Mostek harmoniczny jest zbyt złożony – sprawia trudności w odbiorze – to zbyt duże ryzyko. Wprowadź chwytliwy motyw w pierwszych ośmiu sekundach... i w zasadzie mamy to, tylko jazz jakby się ulotnił.

Kolejne zagadnienie wiąże się z tzw. streaming fraudem – sztucznym windowaniem popularności utworów przez maksymalizację odtworzeń streamów przy użyciu botów. W skrajnym (czarnym!) scenariuszu algorytmy AI generują utwory, boty je streamują, a system wypłaca tantiemy. Możemy się tylko zastanawiać, kto jest w tej układance bardziej niepotrzebny – muzycy czy słuchacze? Bez jednych i drugich muzyka jest martwa.

Aby za tymi wszystkimi optymalizacjami szła także konkretna monetyzacja, biznes potrzebuje jeszcze jednego – skali. I tu w tej historii pojawia się promień światła. Muzyka improwizowana, współczesna, eksperymentalna, czy nawet mocno alternatywne odłamy rocka lub popu, to

zbyt niszowe gatunki. W dodatku przez swoją nieprzewidywalność, nieregularność, niejednoznaczną kategoryzację stylistyczną trudno poddające się optymalizacji. Siłą tej części muzycznego świata są bez wątpienia także jej słuchacze – bardziej świadomi, aktywnie słuchający, a więc mniej podatni na algorytmiczne manipulacje. Nadzieją napawa też fakt, że jeszcze niedawno wszyscy zachwycali się, jak realistyczne obrazy, filmy i dźwięki może wygenerować sztuczna inteligencja, a dziś coraz częściej odbiorcy nabierają dystansu do wytworów AI. Choć dynamika rozwoju nowych technologii wciąż rośnie, to możemy też zaobserwować tęsknotę za ludzką, „analogową” autentycznością w cyfrowym świecie. Coraz wyraźniejszy staje się trend „post AI hype”.

Czy w dzisiejszym świecie jazzowy winyl z niezależnej wytwórni to granat w ręku partyzanta walczącego o autentyczność muzyki? Takie trochę przesadzone porównanie może być efektem aż 13. oscarowych nominacji dla *One Battle After Another* Paula Thomasa Andersona, ale nie zapominajmy, że jazz u swoich źródeł i później wielokrotnie w swojej historii był przez wielu uważany za muzykę niebezpieczną. Algorytmy mają za zadanie minimalizację ryzyka utraty uwagi słuchacza (a ściśle

rzecz biorąc, raczej użytkownika). Jazz z punktu widzenia algorytmu często to ryzyko maksymalizuje – niejednorodna forma, operowanie ciszą i hałasem free, nieoczekiwane modulacje mogą skutecznie utrudnić systemowi automatyczną kategoryzację. Improwizacja zawsze niesie ze sobą element ryzyka.

Oczywiście jazz też może wpaść w pułapkę. W dążeniu do popularności, czyli próby sprostania wymagom algorytmów, może stać się muzyczną tapetą. Może brzmieć jak nieskończony, wygenerowany przez sztuczną inteligencję smooth loop, który nikomu nie przeszkadza i niczego nie ryzykuje. Może funkcjonować jako tło do pracy zdalnej i ploteczek przy sojowym latte. Ale czy to będzie nadal jazz? Zresztą tego typu muzak funkcjonował z powodzeniem na długo zanim pojawiła się AI.

Może więc nie chodzi o to, czy jazz wygra z algorytmami. One nie znikną. Być może rzecz w tym, aby improwizacja przypominała nam, że nie wszystko na tym świecie musi być zoptymalizowane? W czasach, gdy kultura coraz częściej krąży w zamkniętych ekosystemach danych, improwizacja wydaje się być szczeliną. A szczeliny bywają często najciekawszymi miejscami w architekturze. Może właśnie tam zawsze będzie mieszkał jazz. ●

## Cieszę się, że Blues jest znów ciekawym polem dla muzyki

Patryk Zakrocki



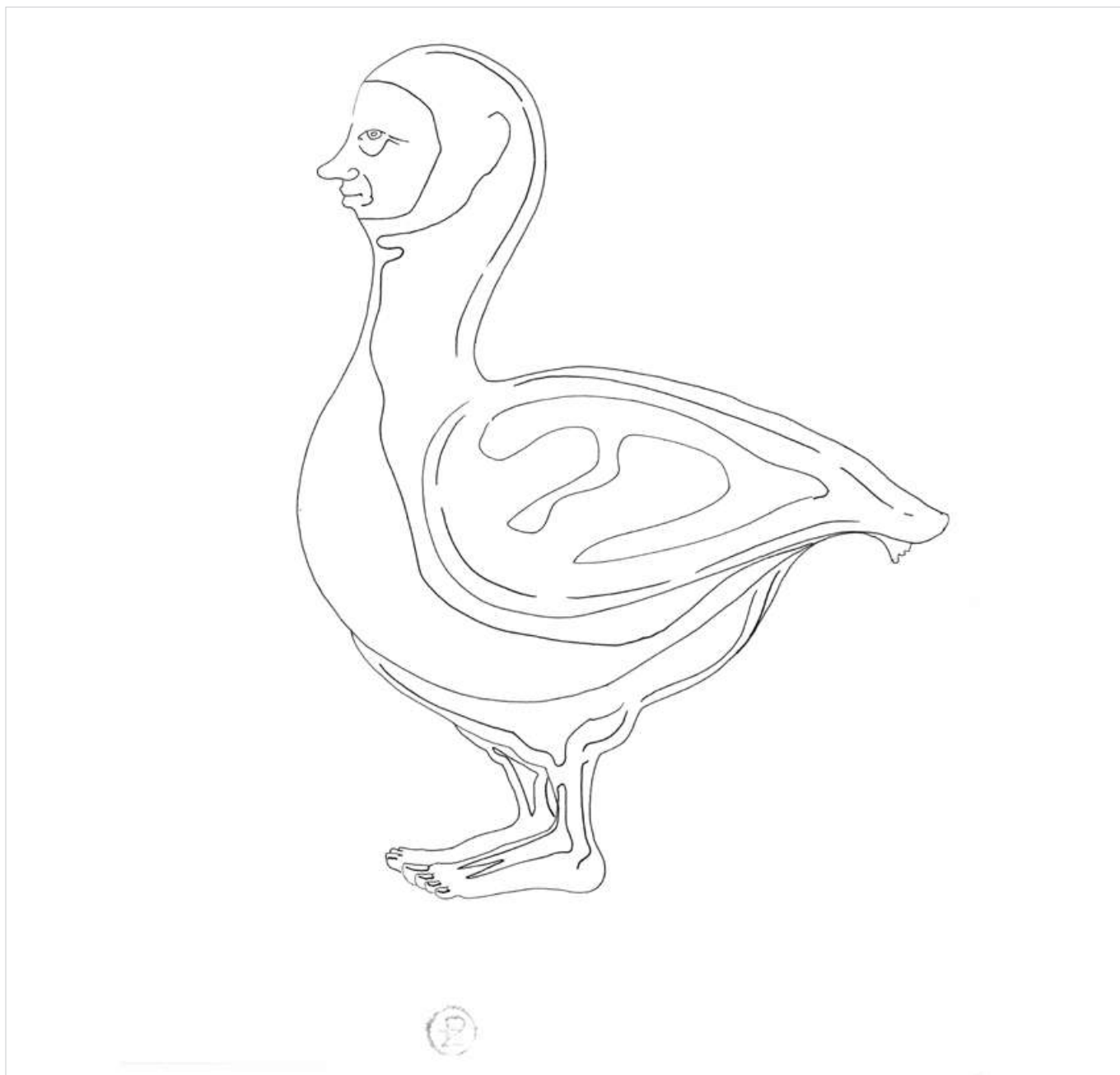
Mam na myśli to, że zestaw środków i emocji, czyli jakaś zasada tego gatunku, znów jest w stanie zaoferować muzykom język, w którym współcześnie można się wypowiedzieć. Nie wiem, jak to się dzieje, że duch tej muzyki, trochę zepchniętej i bagatelizowanej, żeby nie powiedzieć wyśmiewanej, znów wydał się współczesnym muzykom atrakcyjny. Może to zasługa powrotu do macierzy, czyli elektryczny, saharijski blues i jego silne wejście na światowe sceny? W każdym razie powrót do korzeni dobrze robi.

Jest więc fala nowych zespołów, powstałych już w XXI wieku, które grają aktualną muzykę, posługując się jakoś idiomem bluesowym. Nawiązują do muzyki afrykańskiej (kto tego nie robi?) lub do starej delty czy hill country bluesa. I właśnie ważne dla mnie jest to, na ile kreatywne jest takie podejście. W kwestii muzyki oczywiście. Nie chodzi mi tylko o środki, bo może być elektronika, może być niestandardowe instrumentarium jak klarnet basowy albo wiolonczela, które raczej w bluesie nie występowały, a może być instrumentarium zgodne z epoką lub wręcz

historyczne, czyli z połowy ubiegłego wieku czy wcześniejsze.

Najciekawsze jednak jest, żeby muzyk, który gra obecnie, nie odtwarzał, czyli nie grał coverów, tylko tworzył tekst współczesny. Muzykę aktualną, szczerą i osobistą. Znajomość historycznych technik i repertuaru oczywiście nie przeszkadza. Taka wiedza jest raczej naturalnym wynikiem zgłębiania jakiejś dziedziny. Jest to jednak zespół środków, które tworzą język, odmienny od innych języków, rozpoznawalny, ale JĘZYK, czyli narzędzie. I właśnie interesują mnie twórcy, którzy tym narzędziem obecnie, i w swoim imieniu, się posługują.

Dla mnie „zagraj bluesa” jest zaproszeniem do podzielenia się własną opowieścią, wejścia gdzieś w głąb odwiecznej tęsknoty – ludzkiej albo i dawniejszej. Może być to nawiązanie do jakiegoś tradycyjnego utworu, którego twórca kiedyś uchwycił językiem muzyki uniwersalne człowiecze troski. Może też być to nowa, oryginalna forma wpisująca się w tę starą tradycję. Bo mam przeczucie, że w bluesie pobrzmiewa coś naprawdę pradawnego, pierwotnego.



Ciekawe dla mnie, jak praktyka, jest to, że ta muzyka jest skuteczna – to znaczy pozwala na oczarowanie, na jakiś kontakt z duchami, na jakiś aspekt uleczenia żalów i tęsknoty. Z pewnością gra tu rolę puls i możliwość improwizowania, w każdym razie i muzyk, i słuchacze mogą, jeśli na to pozwolą, wyjść z czasu. A dla mnie to jest znacznie ważniejsze niż inne aspekty muzyki

Ciekawy i nieco mylący jest brak nazwy tego odrodzonego bluesa, który jakkolwiek eksperymentował z brzmieniem, bardziej odnosi się do korzeni tego gatunku niż do tej gałęzi rockowo-popisowej, kojarzącej się ze skórzanymi frędzlami, kowbojkami i odpustową wirtuozerią. Nowa fala bluesa? Post blues? Blues jak z filmów Jarmuscha? Dziennikarzom i muzykologiom zostawiam zadanie nazwania tego zjawiska, ja po prostu chciałbym trafić na taki współczesny festiwal, gdzie ludzie z różnych miejsc świata dzieliliby się SWOIM bluesem. ●

## Improwizacja a mózg – co dzieje się w świadomości improwizatora?

Ryszard Wojciul



**STREFA**  
FREE  
IMPRO

Akt wspólnej improwizacji ma w sobie coś z magii. Ma w sobie coś z transu, w który muzyk wprowadza swój organizm, łącząc się z umysłami i wrażliwością współimprowizujących partnerów. Kiedy tworzymy wspólnie na scenie, dzieje się coś, czego nie da się przewidzieć ani zaplanować. Dźwięki zaczynają krążyć między nami, reakcje przychodzą szybciej niż myśl, a muzyka przestaje być sumą indywidualnych gestów. Staje się wspólnym organizmem.

Dla mnie jako praktyka każdy taki koncert jest doświadczeniem ekscytującym. Wprowadza mnie w inną przestrzeń percepcji. Jest w tym napięcie, ogromna koncentracja – ale też poczucie swobody, którego nie znajduję w żadnej innej formie grania. To, mówiąc szczerze, rodzaj uzależnienia. Całe szczęście bez negatywnych skutków dla zdrowia. Wręcz przeciwnie – mam poczucie, że ten stan mnie porządkuje, wyostrza zmysły, pogłębia uważność.

Co jednak dzieje się z nami – improwizatorami – w tych chwilach? Co dzieje się w naszych mózgach?

### **Kiedy przestaję się kontrolować**

Podczas zbiorowej improwizacji przychodzi moment, w którym znika wewnętrzny komentator. Przestaję analizować. Przestaję zastanawiać się nad strukturą w sposób intelektualny. Zostaje czyste działanie.

To doświadczenie nie jest mistyczne – choć bywa opisywane w takich kategoriach. Z perspektywy neurobiologii oznacza ono ograniczenie aktywności tych obszarów mózgu, które odpowiadają za samokontrolę i autocenzurę. Badania prowadzone m.in. przez Charlesa Limba pokazują, że podczas improwizacji zmniejsza się aktywność bocznej kory przedczołowej – obszaru odpowiedzialnego za kontrolę i ocenę – a wzrasta aktywność struktur związanych z ekspresją.

Innymi słowy: nie przestajemy myśleć. Przestajemy się nadmiernie kontrolować. To właśnie ten moment daje poczucie transu. Mózg nie jest wyłączony – jest zsynchronizowany.

## Stan, który wciąga

Kiedy improwizacja płynie w sposób naturalny, zdarza mi się tracić poczucie czasu obiektywnego. Zdarza się, że po trzydziestu minutach wspólnego grania mam wrażenie, że minęło pięć. Mam jednak świadomość, że publiczność może to odbierać inaczej. Dlatego na scenie zawsze towarzyszy mi dobrze widoczny zegar odmierzający czas. Cała moja uwaga skupiona jest na tym, co dzieje się „teraz”. Każdy dźwięk partnera uruchamia natychmiastową reakcję bądź jej brak. Psychologia opisuje ten stan jako „flow”, czyli terminem, który wprowadził Mihaly Csikszentmihalyi. To sytuacja, w której poziom wyzwania równoważy poziom kompetencji. Improwizacja idealnie spełnia te warunki – wymaga maksymalnej koncentracji, a jednocześnie opiera się na latach praktyki. Z mojego doświadczenia wynika, że ten stan nie pojawia się zawsze. Nie da się go wymusić. Można jedynie stworzyć warunki: uważność, słuchanie, gotowość do ryzyka. Kiedy się pojawia – jest niemal fizycznie odczuwalny.

## Jedno muzyczne ciało

Najbardziej fascynujące w zbiorowej improwizacji jest poczucie, że przestajemy być oddzielnymi bytami. Ktoś inicjuje gest, ktoś

inny go przechwytuje, trzeci przekształca. Czasem reagujemy równocześnie, jakbyśmy wcześniej to uzgodnili – choć niczego nie uzgadnialiśmy.

Dziś wiemy, że podczas wspólnego tworzenia może dochodzić do synchronizacji aktywności neuronalnej między uczestnikami. Mózgi dosłownie dostrajają się do siebie w przeróżnych zakresach. Ma to swoje biologiczne uzasadnienie.

## Intuicja nie jest przypadkiem

Często słyszę, że improwizacja to „czysta intuicja”. Z własnego doświadczenia wiem, że intuicja nie bierze się znikąd. Jest efektem lat pracy z instrumentem, słuchania, analizowania, grania w różnych kontekstach. Karlheinz Stockhausen mówił o „muzyce intuicyjnej”, ale stworzył ją po latach rygorystycznej pracy z formą. Ravi Shankar improwizował w ramach niezwykle precyzyjnych struktur ragi.

Psychologia muzyki podkreśla, że wieloletni trening prowadzi do automatyzacji schematów poznawczych. To, co kiedyś wymagało świadomego wysiłku, zostaje zapisane w pamięci proceduralnej. W improwizacji ta warstwa wiedzy działa szybciej niż świadomość. Dlatego ręka czasem wie wcześniej niż myśl.

# Posłuchaj singli Jazz Dla Dzieci



## Trans bez utraty kontroli

Z zewnątrz improwizacja może wyglądać jak brak kontroli. W rzeczywistości jest jej specyficzną formą. Reguluję napięcie, oddychanie, koncentrację. Słucham nie tylko dźwięku, ale i ciszy między dźwiękami. Reaguję na mikrogesty. To intensywna praca poznawcza. System słuchowy, motoryczny, emocjonalny i pamięciowy działają jednocześnie. Paradoks polega na tym, że im lepiej są zsynchronizowane, tym większe mam poczucie lekkości. Można powiedzieć, że improwizacja jest momentem, w którym wiedza przestaje być teorią, a staje się ruchem.

## Dlaczego to uzależnia?

Bo jest doświadczeniem pełni. Mój mózg wchodzi w stan maksymalnej integracji. Być może dlatego po dobrym koncercie czuję jednocześnie wyczerpanie i niezwykłą jasność.

Nie wiem, czy neuronauka potrafi opisać wszystkie niuanse tego doświadczenia. Wiem jednak, że to, co odczuwam jako magię, jest wynikiem bardzo konkretnych procesów poznawczych i neurologicznych. Improwizacja nie jest zjawiskiem nadprzyrodzonym. Jest momentem maksymalnej integracji percepcji, ruchu, emocji i pamięci. I być może właśnie dlatego jest jednym z najbardziej intensywnych sposobów bycia w czasie teraźniejszym. ●

## Kołysanki dla spragnionych bliskości

Linda Jakubowska



Akurat przed napisaniem tego artykułu natknęłam się na brytyjski serial, który świetnie wpisuje się w ostatnie rozważania na temat jamajskiej muzyki z tej rubryki. Serial nazywa się *Small Axe* (nawiązanie do utworu Boba Marleya o tym samym tytule, w którym „mała siekiera” oznacza zwykłych ludzi, którzy wydają się słabi i nieliczni, ale ostatecznie są w stanie ściąć „wielkie drzewo” – symbol potężnego systemu). Każdy odcinek traktuje o innym problemie Londynu lat 70., ale wspólnym mianownikiem są zawsze mniejszości karaibskie.

Drugi odcinek zatytułowany *Lovers Rock* to zapis jamajskiej imprezy w Londynie. Nie opowiada w zasadzie żadnej konkretnej historii, nie trzyma w napięciu, a większość widzów powiedziała by, że jest po prostu o niczym. Natomiast dla fanów reggae w odmianie lovers rock może stanowić nie lada doznanie. Film zaczyna się od przygotowań do imprezy. Kobiety przygotowują typowe jamajskie jedzenie i oprócz tego, że świetnie gotują, to też świetnie się przy tym bawią, śpiewając ówczesny szlagier *Silly Games*. W międzyczasie chłopa

ki rozkładają kolumny, montują sound system i wypróbują mikrofony. Nie musimy nawet czekać na obraz imprezy, bo to, co składa się na jej przygotowania, jest interesujące samo w sobie. Następnie pojawiają się goście i klasyka rock reggae. Ludzie wiją się w tańcach – czy to indywidualnych, ekstatycznych, czy to w parach – namiętnych i pełnych seksualnego napięcia. Ubiory, makijaże, fryzury i cały ten retro glam lat 70. jest taką samą ucztą dla oczu jak muzyka dla uszu.

Ale czym właściwie jest lovers rock? Jest to odmiana reggae stworzona w Anglii przez drugie pokolenie jamajskich emigrantów. To ścieżka dźwiękowa czarnych Brytyjczyków dorastających na przełomie lat 70. i 80. Jak sama nazwa wskazuje, jest to kołysząca (ang. „to rock” znaczy m.in. „kołysać”) muzyka o miłości. Zbliżona stylistycznie do rocksteady, ze słodkimi wokalami w stylu Motown, jest łagodniejsza od roots reggae i mniej zaangażowana politycznie i ideologicznie. Stała się nie tylko popularnym gatunkiem muzycznym, ale też wytwórnią płytową (o tej samej nazwie, założoną przez Denisa Harrisa), stylem tanecznym i modą.

Lovers rock zachował rytmy reggae, synkopowaną gitarę, równomierne linie basowe i echa dubu, ale treścią odszedł od rastafarianizmu, a powrócił do tematyki złamanych serc i romansu obecnej w rocksteady. Niektórzy sugerują, że lovers rock nie było przedłużeniem odchodzącego rocksteady o korzeniach jamajskich, ale wywodziło się z londyńskiej kultury soundsystemowej, która poszła za potrzebą stworzenia wolniejszych, soulowych kawałków do przytulania na potańcówkach. Lovers rock był często krytykowany za swój lekki i apolityczny charakter, ale kultura i muzyka przecież nie powstają w próżni, a jeśli prześledzimy korzenie najważniejszych gatunków muzyki powstałych w XX wieku, to zaobserwujemy ścisłą korelację między polityką a kulturą, bo był to czas wielkich politycznych zmian i turbulencji, dlatego,

chcą nie chcąc, nawet pozornie apolityczny gatunek jak lovers rock miał jednak coś wspólnego z polityką.

W latach 70. XX wieku Wielka Brytania zmagiała się z trudnościami ekonomicznymi i chociaż rządy Margaret Thatcher rozpoczęły się w ostatnim roku dekady, to taczeryzm już się zaczynał, wyznaczając granice między tym, co prawdziwie angielskie, a co nie. Granice zazwyczaj przebiegały na styku klas społecznych i ras. Dla dzieci karaibskich imigrantów – często uwięzionych między jamajskimi tradycjami w domu a brytyjskim społeczeństwem poza nim – muzyka stała się bezpiecznym schronieniem. Roots reggae było dla tych, którzy lubili kontemplować sprawy duchowe czy ideologiczne. Roots było dla tych, którzy czuli się bardziej Jamajczykami niż Brytyjczykami. Ska i nowo rodzący się





punk był dla tych, którzy chcieli wyskakać i wytrząchać swoją frustrację i agresję. Punk, chociaż był muzyką grup marginalizowanych, nie podbił serc szerokiej rzeszy czarnoskórych Brytyjczyków. Z kolei lovers rock był dla tych, którzy nie czuli się ani w pełni Jamajczykami, ani w pełni Brytyjczykami.

Lovers rock było społecznym rytuałem, podczas którego można było spokojnie kołysać się w rytm delikatnie pulsującego basu i bezpiecznie zademonstrować intymność, schować przed wrogością ulicy i surowym okiem rodziców. Ta miękka muzyka była jak antidotum na twardość realiów ówczesnego życia. Dla młodych czarnoskórych Brytyjczyków, dorastających w otoczeniu rasizmu, nękania przez policję i dyskryminacji w pracy, prywatki z lovers rock, gdzie otwarcie wyrażano miłość i radość były sposobem

na przetrwanie. Doskonale to wiadać we wspomnianym serialu. Wszystkie odcinki opowiadają smutne historie. Widz czuje się przytłoczony agresją i rasizmem wyzierającymi z filmu. Na szczęście po dawce okrutnego realizmu nadchodzi odcinek, w którym nie mówi się o cierpieniu, ale celebruje muzykę i jasną stronę życia. Miałam ochotę wracać do tego odcinka po każdym innym, który opowiadał o przygnębiającym życiu karaibskich imigrantów.

Można spotkać się z krytyką, że lovers rock nie zawsze podważa stereotypy płciowe, a nawet je umacnia. Wiele tekstów piosenek ukazywało kobiety jako osoby zależne od miłości mężczyzn lub złamane jej brakiem (Carroll Thompson *Hopelessly in Love*). Jednocześnie wokalistki zyskały w tym gatunku bezprecedensową przestrzeń. To głównie artystki z Hackney były prekursorkami

lovers rock. Pierwszym komercyjnym sukcesem był album Janet Kay *Silly Games* z 1979 roku, który ostatecznie osiągnął drugie miejsce na brytyjskich listach przebojów. Piosenka *Silly Games* jest motywem przewodnim serialu i słyszymy ją w różnych wersjach – śpiewaną a capella w kuchni, następnie w wersji oryginalnej podczas imprezy i na koniec śpiewaną przez uczestników zabawy.

Wysokie miejsce utworów lovers rock na liście przebojów przyciągnęło szybko uwagę popularnych artystów roots tamtych czasów. Dennis Brown, który nie był artystą lovers rock per se, miał ogromny wpływ na popularyzację tego gatunku. Loversrockowe sound systemy nie mogły się obyć bez jego *Money in My Pocket* czy *Love Has Found Its Way*. Podobnie Gregory Isaacs, który był swego rodzaju mostem między roots a lovers rock (*Night Nurse*).

Niestety w latach 80. lovers rock szybko ewoluował w kierunku mainstreamu, cukierkowego R&B i popu. Bardziej współczesnym, nieco mniej komercyjnym, pięknym hołdem dla tej muzyki był album Sade *Lovers Rock*. Płyta nie zalicza się do tego gatunku, ale jest jego reinterpretacją. Sade potwierdziła, że to nie jest przypadkowa zbieżność nazw i chociaż płyta odbiega stylistycznie od oryginalnego lovers rock, to

jednak jest nawiązaniem do muzyki, która kształtowała jej młodość w Londynie lat 80. Bogata emocjonalnie, łagodna i nastrojowa muzyka jest tu czymś więcej niż wyrefinowanym popem czy smooth jazzem. Jest kołyszającym, kojącym przypomnieniem, że kiedy ciężar życia staje się zbyt trudny do udźwignięcia, zawsze możemy zwrócić się ku pozytywnym aspektom naszego życia.

Menelik Shabazz, twórca dokumentu *The Story of Lovers Rock*, w wywiadzie dla *Guardiana*\* powiedział: „Lovers rock to gatunek, który czarnoskórzy Brytyjczycy mogą uznać za swój własny. To muzyka, która osiągnęła globalne rozmiary, a w Wielkiej Brytanii była praktycznie nierozpoznana. Była również nośnikiem szczególnego rodzaju intymności. Otworzyła nasze czakry, choć wtedy nie zdawaliśmy sobie z tego sprawy – ta muzyka opowiada o młodych mężczyznach i kobietach radzących sobie z emocjami. Była mechanizmem radzenia sobie z tym, co działo się na ulicach”. Od tego przecież jest muzyka – nie tylko lovers rock. Chwilami przyjemności i ukojenia, nawet (zwłaszcza?) wtedy, kiedy świat obchodzi się z nami surowo. ●

---

\* <https://www.theguardian.com/music/2011/sep/22/lovers-rock-story-reggae>

**Kontakt z redakcją:** [jazzpress@radiojazz.fm](mailto:jazzpress@radiojazz.fm)  
ul. Puławska 61, 02-595 Warszawa  
[www.jazzpress.pl](http://www.jazzpress.pl)

## Redakcja

redaktor naczelny:  
Piotr Wickowski

redaktor prowadzący [jazzpress.pl](http://jazzpress.pl)  
Mateusz Sroczyński

Krzysztof Komorek  
Aya Al Azab  
Jerzy Szczerbakow  
Rafał Garszczyński  
Ryszard Skrzypiec  
Wojciech Sobczak  
Jakub Krukowski  
Lech Basel  
Małgorzata Smółka  
Basia Gagnon  
Jarosław Czaja  
Piotr Rytowski  
Cezary Ścibiorski  
Adam Tkaczyk  
Piotr Pepliński  
Jędrzej Janicki  
Marta Goluch  
Linda Jakubowska  
Aleksandra Fiałkowska  
Rafał Marczak  
Grzegorz Pawlak  
Bartosz Szarek  
Piotr Zdunek  
Damian Stępień

Wydawca **euroJazz**  
Fundacja Popularyzacji Muzyki  
Jazzowej EuroJAZZ  
ISSN 2084-3143

## Fotograficy:

Piotr Gruchała  
Marta Ignatowicz  
Kuba Majerczyk  
Lech Basel  
Piotr Fagasiewicz  
Piotr Banasik  
Jarek Misiewicz  
Katarzyna Stańczyk  
Paulina Krukowska  
Katarzyna Kukiełka  
Jarosław Wierzbicki  
Beata Gralewska  
Przemek Kleczkowski  
Jacek Piotrowski  
Sławek Przerwa

## Korekta

Katarzyna Czarnecka  
Dorota Matejczyk  
Magda Kowalewicz

## Projekt layoutu

Beata Wydrzyńska

## Projekt okładki

Sławek Przerwa

## Opracowanie graficzne, skład i łamanie

Klara Perepłyś-Pająk

## Marketing i reklama

Agnieszka Holwek  
[promocja@radiojazz.fm](mailto:promocja@radiojazz.fm)



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

ARCHIWUM JAZZPRESS  
 WWW.JAZZPRESS.PL/ARCHIWUM

