

TOP NOTE

Minim & Sainkho
Earth

Warm Trio

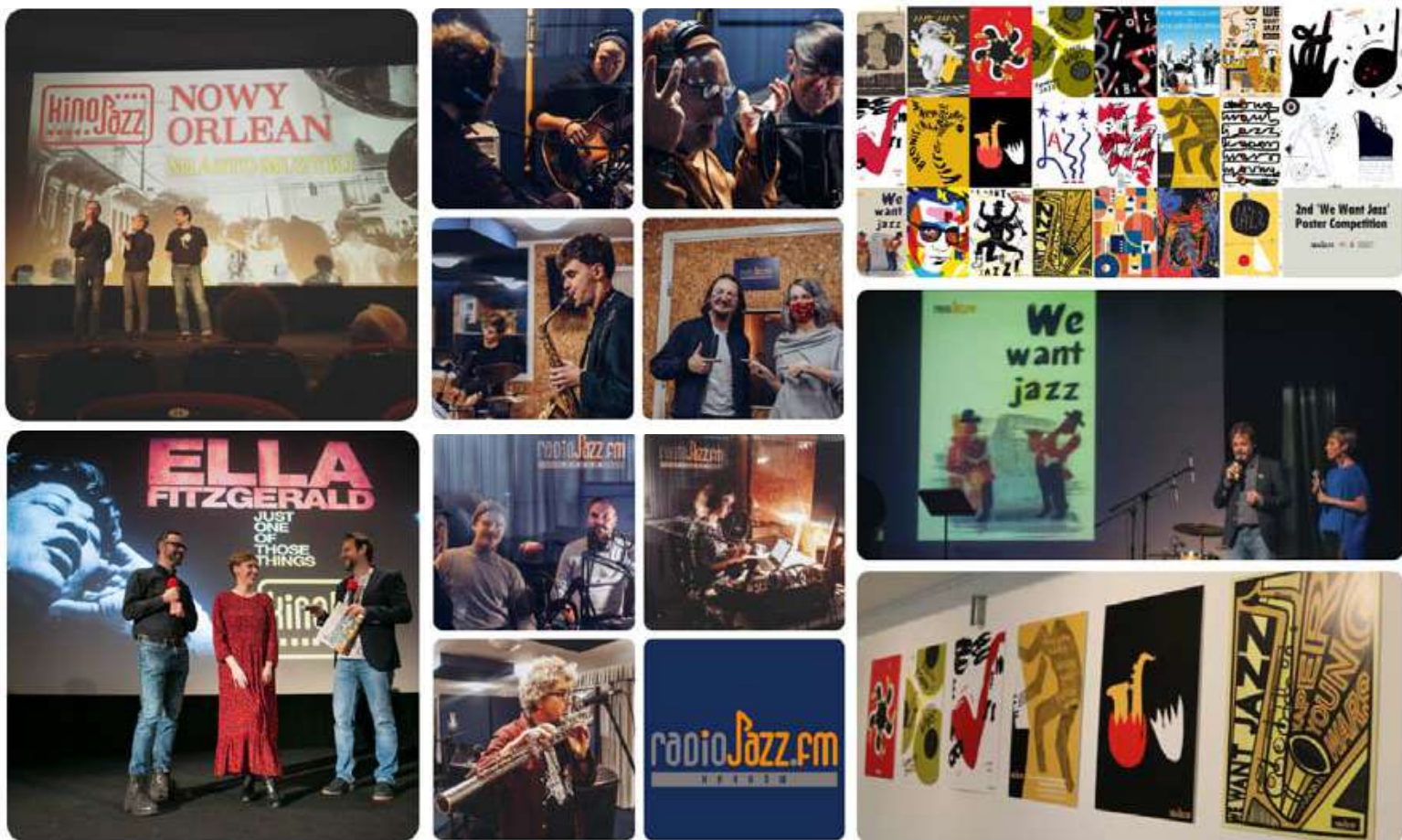
Mouse Paradise

Piotr Budniak



Marek Pędziwiatr

Poszukuję w muzyce infekcji



Fundacja EuroJAZZ 2020



To był dziwny czas. Rok 2020 był zaskakujący i trudny, ale nie przeszkodził nam w intensywnej pracy.

- RadioJAZZ.FM – oprócz prowadzenia radia i platformy podcastowej kontynuowaliśmy projekt Mistrzowie Polskiego Jazzu vol. 2 (100 audycji, 20 podcastów, 20 felietonów). W czasie pandemii zrealizowaliśmy także 67 bloków audycji specjalnych DZIEŃ Z..., których bohaterami byli polscy muzycy. Na jesieni wystartowała redakcja krakowska RadioJAZZ.FM.
- JazzPRESS – wydaliśmy 11 numerów e-miesięcznika (PDF) i 5 numerów papierowej gazety.
- Zaczęliśmy eksperymentować z formatem wideo. Nagraliśmy ponad 50 materiałów.



- Zorganizowaliśmy 15 koncertów i 11 spotkań z muzykami, które transmitowane były w internecie.
- Zorganizowaliśmy drugą edycję Międzynarodowego Konkursu Plakatu – We Want Jazz i pokonkursową wystawę.
- We współpracy z Musicine kontynuowaliśmy cykl Kino Jazz, wprowadzając do polskich kin 3 filmy muzyczne.



Od Redakcji

redaktor naczelny

Piotr Wickowski



Znów zaskoczenie? Kogoś ważnego brakuje? Jakaś głośna płyta nie znalazła się tam, gdzie powinna, ktoś z topu został pominięty? Na pewno. Takie zwykle są wyniki podsumowującego rok w jazzie plebiscytu, w którym dajemy możliwość zagłosowania wszystkim zainteresowanym. Zaskoczenia tylko potwierdzają, że takie podsumowania mają sens, bo są przez to ciekawsze. A poza tym mówią coś o popularności i zdolności artystów do zmobilizowania fanów, by wyrazili swoje poparcie dla ulubionego muzyka czy zespołu, zamanifestowali swoją sympatię lub po prostu przyznali się do swojego zdania.

Tradycyjnie warto też porównać wyniki otwartego dla wszystkich chętnych plebiscytu z rankingiem, w którym rok 2020 posumowały redakcje JazzPRESSu i RadioJAZZ.FM. Jak się jeszcze raz okazało, to zupełnie inny punkt widzenia, czy raczej słyszenia.

A czym kieruje się zwycięzca, wraz ze swoimi zespołami, naszego redakcyjnego rankingu? Właśnie w tym numerze oddajemy mu głos. Marek Pędziwiatr (EABS/Błoto): „Niewątpliwie trzeba obserwować współczesne trendy, eksplorować ten obszar, żeby «pchać» muzykę dalej, dokonując przełomów. By ten cel osiągnąć, warto nawet zapomnieć o wiedzy akademickiej i kanonach, warto olać czerwone światło i wejść w intuicyjny mental małego dziecka, który w połączeniu z naszym doświadczeniem i wiedzą da zupełnie nową jakość”.



SPIS TREŚCI

3 – Od Redakcji

6 – Jazz 2020

10 – Portrety improwizowane

11 – That's NYC jazz, Babe

12 – Wspomnienie

12 Andrzej Patlewicz

Pasjonat jazzu

14 – Płyty

14 Pod naszym patronatem

18 TOP NOTE

Minim & Sainkho – *Earth*

22 Recenzje

Sławek Jaskułke – *Sławek Jaskułke For Rafał Bujnowski. Music On Canvas*

Dominik Wania – *Lonely Shadows*

Krzysztof Herdzin – *Impressions on Paderewski*

Kuba Stankiewicz – *Film Story*

Kuba Stankiewicz – *Kochanowski. Pieśni*

Leszek Kułakowski Project – *Komeda Variations*

Weband – *Cavatina Session*

Krzysztof Pacan – *Story Of 82*

Marek Napiórkowski / Artur Lesicki – *Nocna cisza: Kolędy*

Tomasz Wendt – *Chapter B.*

Piotr Budniak Essential Group – *Heart, Mind & Spirit*

Hunger Pangs – *II*

Hanna Banaszak – *Stoję na tobie Ziemio*

Yumi Ito – *Stardust Crystals*

Jana Herzen & Charnett Moffett – *'Round The World*

Charles Mingus – *Charles Mingus @ Bremen 1964 & 1975*

Stéphane Spira & Giovanni Mirabassi – *Improkofiev*

Will Bonness – *Change of Plans*

The Great Harry Hillman – *Live at Donau115*

Christoph Irniger Trio – *Open City*

Sha3k – *Winning Isn't Everything, It's The Only Thing!*

Szacunek do dźwięku

52 – Koncerty

- 52 Przewodnik koncertowy
54 Niezwykły jubileusz, czyli kilka duetów w septycie
56 Wirtualne obserwacje scenicznych debiutów
-

60 – Rozmowy

- 60 Marek Pędziwiatr
[Poszukuję w muzyce infekcji](#)
72 Piotr Budniak
[Zwierciadło](#)
-

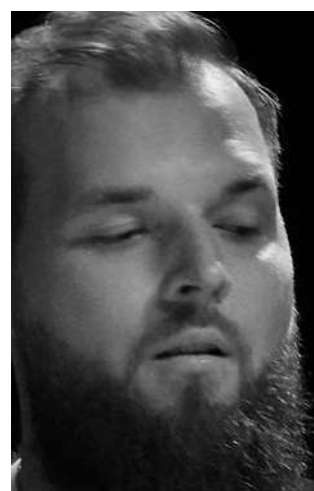
80 – Słowo na jazzowo

- 80 My Favorite Things (or quite the opposite...)
[Elon Musk i węzowy jazz](#)
83 Złota Era Van Geldera
[Lew w wielkim mieście](#)
85 Kanon Jazzu
[Trębacz, lider, rekordzista](#)
88 Wszystkie drogi prowadzą do Bitches Brew
[Third stream – historia i dziedzictwo.](#)
[Część 3 – wejście na scenę](#)
-

91 – Pogranicze

- 91 Down the Backstreets
[Powrót Króla](#)
-

94 – Redakcja



www.jazzpress.pl



RANKING REDAKCJI

Jazzpress radioJazz.fm

Typowało kolegium w składzie: Adam Domagała, Michał Dybaczewski, Rafał Garszczyński, Agnieszka Holwek, Jędrzej Janicki, Krzysztof Komorek, Jakub Krukowski, Piotr Pepliński, Piotr Rytowski, Małgorzata Smółka, Cezary Ścibiorski, Adam Tkaczyk, Piotr Wickowski, Andrzej Winiszewski, Mery Zimny.

POLSKI JAZZOWY MUZYK / ZESPÓŁ ROKU

1. EABS / Błoto
2. Sławek Jaskułke
3. Dominik Wania
4. Piotr Orzechowski
5. Kasia Pietrzko



fot. Yatzek Piotrowski

ZAGRANICZNY JAZZOWY MUZYK / ZESPÓŁ ROKU

1. Brad Mehldau
2. Ambrose Akinmusire
3. Shabaka Hutchings
4. Maria Schneider
5. Fred Hersch



fot. Michael Wilson/
/Nonesuch

RANKING REDAKCJI

Jazzpress radioJazz.fm



POLSKA JAZZOWA PŁYTA ROKU



1. Oleś Brothers & Piotr Orzechowski – **Waterfall**
2. EABS – *Discipline of Sun Ra*
3. Dominik Wania – *Lonely Shadows*
4. Sławek Jaskułke – *Sławek Jaskułke For Rafał Bujnowski. Music On Canvas*
5. Błoto – *Erozje*

ZAGRANICZNA JAZZOWA PŁYTA ROKU



1. Ambrose Akinmusire - **On The Tender Spot of Every Calloused Moment**
2. Charles Lloyd – *8: Kindred Spirits (Live from the Lobero)*
3. Shabaka and the Ancestors – *We Are Sent Here By History*
4. Pat Metheny – *From This Place*
5. Nubya Garcia – *Source*



PLEBISCYT

czytelników i słuchaczy

Jazzpress

radioJazz.fm

POLSKI JAZZOWY MUZYK / ZESPÓŁ ROKU

1. **Piotr Damasiewicz**
2. Piotr Schmidt
3. Immortal Onion
4. Adam Jarzmik
5. Ares Chadzinikolau



fot. Piotr Fagaszewicz

ZAGRANICZNY JAZZOWY MUZYK / ZESPÓŁ ROKU

1. **Chick Corea**
2. In Common: Walter Smith III,
Matthew Stevens,
Linda May Han Oh,
Micah Thomas, Nate Smith
3. Ambrose Akinmusire
4. Pat Metheny
5. Norah Jones



fot. Lech Basel

POLSKA JAZZOWA PŁYTA ROKU

Piotr Damasiewicz
Into The Roots

Śpiwle



- 1. Piotr Damasiewicz Into The Roots – *Śpiwle***
2. Piotr Schmidt Quartet – *Dark Forecast*
3. Immortal Onion – *XD [Experience Design]*
4. Michał Salamon – *Lion's Gate*
5. Wojciech Lipiński – *3 po 3*

ZAGRANICZNA JAZZOWA PŁYTA ROKU

IN COMMON 2
WALTER SMITH III
MATTHEW STEVENS
MICAH THOMAS
LINDA MAY HAN OH
NATE SMITH



- 1. In Common: Walter Smith III, Matthew Stevens, Linda May Han Oh, Micah Thomas, Nate Smith – *In Common 2***
2. Adam Kolker – *Lost*
3. A Love Supreme Electric – *A Love Supreme and Meditations*
4. Pat Metheny – *From This Place*
5. Brad Mehldau – *Suite: April 2020*

Portrety improwizowane



That's NYC jazz, Babe



fot. Kasia Idzkowska

Pianista George Cables podczas sesji w Van Gelder Studio do albumu Jeremy'ego Pelta. Na zdjęciu jest również Peter Washington. Miałam szczęście być świadkiem tego, jak nagrywali niesamowitą płytę *The Art of Intimacy, Vol. 1* (recenzja w JazzPRESSie 10/2020). To było jak magia, zostałam przeniesiona do innego świata. That was Jazz, Babe!

Byłam pod ogromnym wrażeniem George'a Cablesa - wiecznie uśmiechniętego człowieka po przejściach. Stwierdził, że za każdym razem, gdy gra z kimś innym, musi założyć inny kapelusz. Jego pozytywną energię i niesamowicie życzliwy uśmiech zapamiętam na zawsze. Praca z takimi ludźmi to czysta przyjemność. ●

Kasia Idzkowska

Andrzej Patlewicz (1959-2021)

Pasjonat jazzu

Andrzej Patlewicz – pasjonat jazzu, dziennikarz muzyczny, organizator jazzowych koncertów i konkursów – zmarł 9 stycznia po ciężkiej chorobie. Był jednym z autorów miesięcznika JazzPRESS.

„Jazz to nieograniczona przestrzeń, w której zawierają się dźwięki, emocje i inspiracje pochodzące ze wszystkich możliwych źródeł. To brzmienia akustyczne, elektryczne i ludzki głos w przeróżnych emocjonalnych odcieniach” – zachęcał słuchaczy na stronie Radia Wrocław, gdzie prowadził cotygodniową audycję pod nazwą Różne

Barwy Jazzu. Współpracownikiem JazzPRESSu był w latach 2013-2015. JazzPRESS publikował jego recenzje płytowe, relacje koncertowe i artykuły o postaciach z historii jazzu.

Z inicjatywy Andrzeja Patlewicza i dzięki jego pracy, jako koordynatora i dyrektora artystycznego, w Jeleniej Górze, której był mieszkańcem, odbywa się Krokus Jazz Festiwal oraz towarzyszący mu konkurs dla młodych zespołów. ●

MM



fot. J Archiwum Andrzeja Patlewicza



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

Mamy nadzieję, że ułatwi Wam to lekturę naszego miesięcznika!

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

Piszemy dla Was i dzięki Wam

WARM TRIO – MOUSE PARADISE

Muzyka bez uprzedzeń

Warm Trio – polsko-amerykański zespół powstały w 2015 roku z inicjatywy perkusisty **Granta Calvina Westona**, który zaprosił do współpracy gitarzystę **Bogusława Raatza**, ten natomiast zaproponował basistę **Grzegorza Korybalskiego**. W tym samym roku wydana została ich pierwsza płyta – *Warm Trio*. Jesienią 2020 roku ukazał się najnowszy album *Mouse Paradise*, w wersji winylowej (na której umieszczono osiem kompozycji) i CD z bonusowym utworem. Na *Mouse Paradise* zagrał gościnnie skrzypek **Steve Kindler**, dźwięki jego dziewięciostrunowych skrzypiec usłyszeć można w utworze *Lost World*.

Trio tworzą doświadczeni muzycy wywodzący się z różnych środowisk. Grant Calvin Weston współpracował z Ornettem Colemanem, Vernonem Reidem, Johnem Zornem, Markiem Ribotem, Krzysztofem Majchrzakiem, Henrykiem Gembalskim. Grzegorz Korybalski – reprezentant sceny rockowej i alternatywnej – związany jest z zespołami None, Pinkroom, Róże Europy i Variété. Bogusław Raatz to współzałożyciel zespołów Question Mark, Ritual Art Orchestra i twórca muzyki ilustracyjnej.



Aya Al Azab: Jak to się stało, że trzech muzyków z różnych muzycznych światów spotkało się i postanowiło założyć zespół?

Grant Calvin Weston: Przeglądałem profile muzyków z całego świata, którzy zamieszczają swoją muzykę w internecie, i znalazłem Bogusława. Spodobał mi się jego styl grania oraz brzmienie gitary. Wysłałem mu maila z zaproszeniem do współpracy, a on zgodził się, i tak dokonaliśmy pierwszych nagrań.

Bogusław Raatz: Początkowo nagraliśmy wirtualnie kilka duetów. Potem zaproponował, aby zaprosić jakiegoś basistę. Trafiło na Grzegorza, którego znałem z bydgoskiego środowiska muzycznego, choć wcześniej nie mieliśmy okazji grać razem. I tak powstało Warm Trio.

Grzegorz Korybalski: Wcześniej spotykaliśmy się z Bogusławem także kilka razy po dwóch stronach konsoly audio, podczas



tu na żywo. Po otrzymaniu wstępnych materiałów, omówieniu założeń Bogusława przystąpiliśmy do działania.

Pochodzicie z różnych środowisk, co przekłada się na waszą muzykę, która zawiera odniesienia do odmiennych stylistyk. Było to waszym założeniem czy wynika z pójścia na kompromis?

Muzyka powstawała w sposób absolutnie spontaniczny, bez analizy, czy to chwyci, czy nie

realizowania przeze mnie koncertów zespołów, które współtworzy, między innymi Question Mark czy Ritual Art Orchestra. Znając specyfikę twórczości tych projektów, byłem pełen obaw, że niekoniecznie dopasuję się ze swym brzmieniem i stylem gry do nowo tworzonego tria, tym bardziej, że proces twórczy był mocno ograniczony surowością internetu i brakiem kontak-

BR: Nie chciałbym używać zbyt górnolotnych odniesień. Powiem wprost – nie było żadnego planu marketingowego na naszą działalność. Muzyka powstawała w sposób absolutnie spontaniczny, bez analizy, czy to chwyci, czy nie. Grant jest mi bardzo bliski z kilku względów, ale jeden jest kluczowy. To muzyk bez uprzedzeń. Dotyczy to absolutnie wszystkiego, czyli również gatun-

ków muzycznych, tzw. szufladek. Myślę podobnie, dlatego w moim życiu jest miejsce na rock, jazz-rock, free czy też etno.

GCW: Od zawsze kreuję różne rodzaje muzyki. Ważne są dla mnie klimat, brzmienie, rytm i groove. Staram się być jak najbardziej kreatywny w tym, co robię, i z założenia nigdy nie zamykam się na żaden gatunek muzyczny.

GK: Moja przeszłość muzyczna to szerokie spektrum – od rocka, metalu poprzez R&B, poezję śpiewaną aż po cold wave. O jazz-rock otarłem się kilka razy w różnych formacjach, ale nigdy na dłuższy czas.

i nagrać drugą płytę. Dlaczego dopiero teraz i to w czasie kryzysu?

BR: Każdy z nas ma swoje zajęcia muzyczne i pozamuzyczne. Naszym pierwszym celem było wspólne koncertowanie oraz nagranie płyty na tzw. „setkę” podczas pobytu Granta w Polsce. Wyszło jak wyszło. Mając więcej czasu latem 2020, zaczęliśmy znowu nagrywać i powstała płyta *Mouse Paradise*.

GCW: Po pierwsze to był najlepszy czas na nagranie płyty *Mouse Paradise*. W 2020 roku zorganizowałem i uruchomiłem własne studio nagrań *Soundscape Recording*

**Dla rockfanów jesteśmy zbyt jazzowi,
a dla jazzfanów zbyt rockowi**

Na początku odnosiłem wrażenie, że zlepek trzech naszych odmiennych osobowości nie przyniesie za wiele dobrego lub nic z tego nie będzie, ale po oswojeniu się z formami utworów, podczas pracy nad nimi, zobaczyłem, że to może mieć sens, a w dłuższej perspektywie zaczyna się łączyć w przyzwoitą całość. Przy *Mouse Paradise* było łatwiej, droga po *Warm Trio* została w pewien sposób wytyczona, a dzisiejsze technologie, lepsza jakość źródeł dźwięku – instrumentów przyczyniły się do jeszcze lepszego efektu.

Po pięciu latach od ukazania się waszego pierwszego albumu, w lipcu, w środku pandemii, postanawiacie wejść do studia

Lab, gdzie mogę nagrywać perkusję na sprzęcie najwyższej jakości. Czasy są, jakie są. Nie jest łatwo muzykom zarabiać na życie. Po rozmowie z Bogusławem doszliśmy do wniosku, że trzeba wykorzystać to, że przebywamy w swoich domach i mamy prywatne studia. Tak powstała decyzja o nagrywaniu *Mouse Paradise*.

GK: Sądziłem, że płyta *Warm Trio* będzie tylko epizodem ze mną. Udział w projekcie z tak znanymi muzykami wydawał się jednorazowym zaszczytem. Jednak gdy na początku tego roku nastał czas pandemii, czas dla muzyków i całej branży eventowej bardzo trudny, pojawił się pomysł na kolejną produkcję. Było to jakby wynagro-

dzenie tego złego czasu. Można było skupić się teraz nad nowym materiałem. Bardzo dobrze brzmiące bębny nadały też swoistej energii do tworzenia.

Wasze trio wspiera w jednym utworze na skrzypcach Steve Kindler, co jeszcze bardziej zaostrza rockowe, surowe i mroczne brzmienie. Dlaczego zrezygnowaliście ze stworzenia kwartetu na całej płycie?

BR: Był wstępnie taki plan. Ale w związku z celem, jaki wtedy nam przyświecał, czyli koncertowaniem, doszliśmy do wniosku, że trudne będzie skoordynowanie czterech osób, z których każda uczestniczy już w kilku projektach, a jedna mieszka na innym kontynencie. W sumie rozlokowani jesteśmy w trzech krajach. Steve ma również bardzo szerokie doświadczenia muzyczne. Granie z Janem Hammem, Jeffem Beckiem czy wspólna praca z Johnem McLaughlinem – to wszystko słysząc w każdej jego partii instrumentalnej. Równolegle gramy ze Steve'em znacznie łagodniejszą muzykę, jako Ritual Art Orchestra, ale jak słysząc, to też bardzo elastyczny muzyk z zacięciem do ostrzejszego grania.

GK: Sama informacja o udziale Steve'a Kindlera w jednym z opracowywanych przez nas utworów, powiem szczerze, zelektryzowała mnie, tym bardziej, że była po jego stronie akceptacja naszych poczynań. Fakt, w *Lost World*, o którym mowa, pojawia się mocno przesterowanych skrzypiec Steve'a dodało rasowego pazura, a wybiegi w stronę naszych polskich oberków

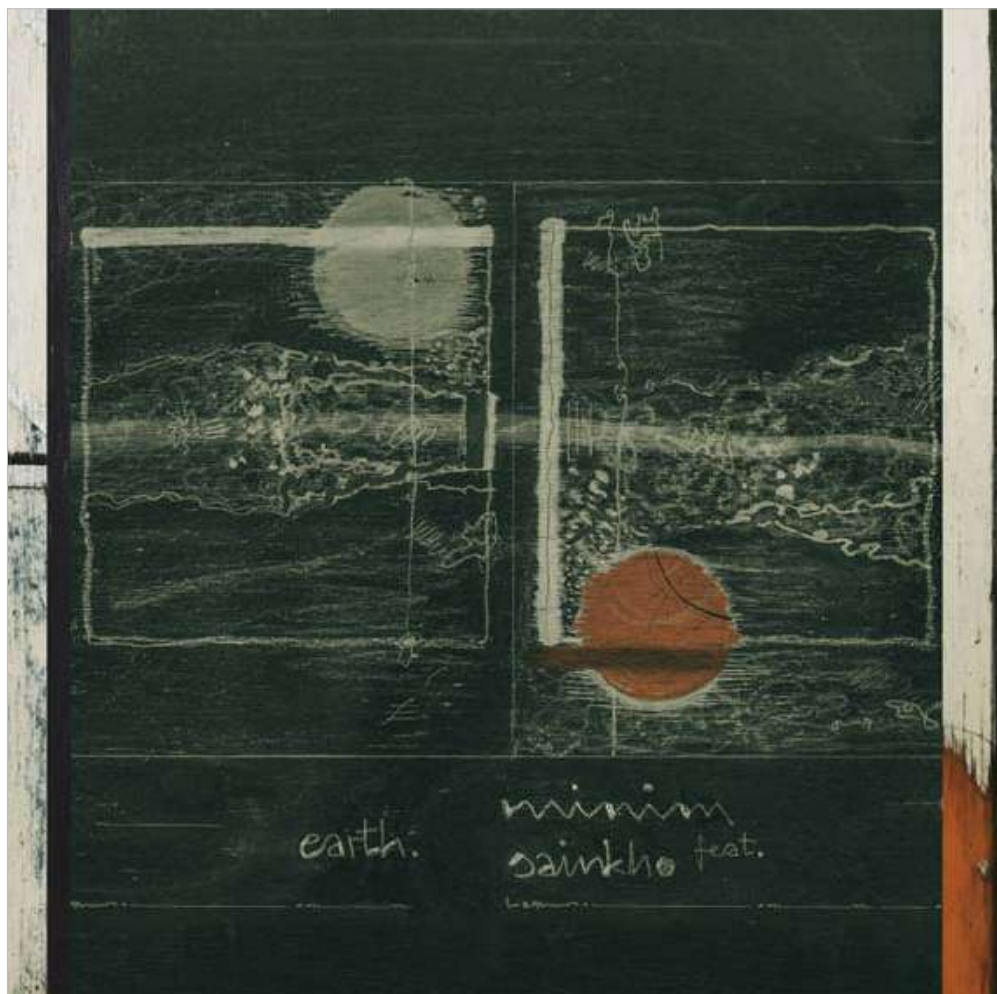
czy kujawiaków dodały smaku i słowiańskiego kolorytu.

Nawiązując do rockowego brzmienia skrzypiec, muszę dodać, że słuchając albumu, odniosłam wrażenie, że od jazzu bardzo mocno odchodzicie, a nawet że *Mouse Paradise* jest rockową płytą z odniesieniami do jazzowego rodowodu.

BR: Tak... spodziewałem się takiego pytania. Może najlepiej zobrazuje to taka oto odpowiedź: dla rockfanów jesteśmy zbyt jazzowi, a dla jazzfanów zbyt rockowi. Nieprawdaż? Nie ma planu marketingowego. *Mouse Paradise* jest nasza. Autorska. Powstała w sposób absolutnie swobodny, bez napinania się w żadnym kierunku. Mam nadzieję, że wielu słuchaczy to odczuje i doceni.

GCW: Kocham muzykę. Gram zawodowo od ok. 45 lat. Startowałem jako bardzo młody muzyk u Ornette'a Colemana. Gram jazz, free, rock etc. Moje doświadczenia muzyczne wskazują, jak podchodzę do szufladkowania muzyki.

GK: To prawda, w gruncie rzeczy jest tu sporo groove'ów o charakterze jazzrockowym, stanowiącym jakby bazę do melodii, improwizowanych, instrumentalnych obrazów malowanych czy to przez gitarę, czy niepowtarzalne skrzypce w *Lost World*, bądź energetyczne solówki Granta wplecione w formy niemal każdego z utworów. Klasyfikowanie muzyki to według mnie materia dość delikatna, myślę, że *Mouse Paradise* można określić jako indywidualny styl Warm Trio. ●



KOLD, 2020

Minim & Sainkho – *Earth*

Earth to w zasadzie druga płyta grupy Minim gitarzysty Kuby Wójcika. W zasadzie, ponieważ w stosunku do debiutu sprzed czterech lat zmienił się skład, a nawet nazwa zespołu – z Minim Experiment na Minim feat. Sainkho. Można więc ten album traktować także jako debiut nowej formacji, tym bardziej że zmiany w składzie, a szczególnie jedna z nich, mocno wpłynęły na kształt materiału, który znalazł się na płycie. W miejsce Włocha Luki Curcia pojawił się jeden z czołowych polskich kontrabasistów młodego pokolenia – Andrzej Świąś, ale zmianą, która odmieniła oblicze muzyki zespołu, jest poszerzenie składu o wokalistkę. Jeśli jednak ktoś myśli, że dzięki temu zabiegowi na płycie pojawiły się piosenki albo – nawet szerzej rzecz ujmując – typowa wokalistyka jazzowa, jest w dużym błędzie.

Sainkho Namtchylak, bo o niej mowa, to artystka z Tuwy, od lat mieszkająca w Wiedniu. Poetka, malarka, szamanka, ale przede wszystkim wokalistka. Skoro artystka pochodzi z Tuwy, to nietrud-

*Dzieło jest przemyślane
i dopracowane w wielu
aspektach*



Piotr Rytowski

no się domyślić, że po mistrzowsku posługuje się śpiewem gardłowym i alikwotowym, ale to tylko jedno oblicze jej możliwości. Sainkho dysponuje siedmiooktawową skalą głosu, którą z powodzeniem wykorzystuje w muzyce awangardowej, eksperymentalnej, etnicznej i jazzowej. Zaproszenie jej przez Kubę Wójcika do współpracy okazało się naprawdę świetnym posunięciem. To coś więcej niż spotkanie dwóch muzycznych światów. To spotkanie nowoczesności z tradycją, kultury z naturą, a jednocześnie spotkanie twórców dwóch różnych pokoleń.

Jednym z największych atutów tej płyty jest fakt, że spotkanie to we wszystkich wymiarach przebiega całkowicie naturalnie. Ani przez moment nie odnosimy wrażenia, że ktoś próbuje „ubarwić” współczesne jazzowe granie elementami rodem z syberyjskiej tradycji szamańskiej. Dostajemy świetny materiał – spójny zarówno na płasz-

czyźnie muzycznej, jak i emocjonalnej, czy wręcz duchowej.

Mam wrażenie, że warstwa pozamuzyczna była przy powstawaniu tego albumu równie ważna jak sama muzyka. Świadczy o tym bardzo wiele elementów. Począwszy od tytułu *Earth*, o którym Wójcik mówi: „Często o tym zapominamy, a jesteśmy przecież nierozzerwalnie związani z historią planety, nie w sensie filozoficznym, ale czysto biologicznym. Jesteśmy Ziemią” (JazzPRESS 11/2020). Symboliczne znaczenie ma też zakończenie płyty – są to zarejestrowane przez szwedzką artystkę Jonny Jinton dźwięki „śpiewającego lodu”, wydawane przez tafłę zamrożonego jeziora przy dużym mrozie. Nieprzypadkowa jest także oprawa graficzna płyty autorstwa Hani Podlaskowskiej. Okładka została namalowana na drewnie i zeskanowana, a czerwony pigment użyty do produkcji farby to ziemia wulkaniczna z Ameryki Południowej. Jak widać, dzieło jest przemyślane i dopracowane w wielu aspektach, wróćmy więc do tego najważniejszego, czyli muzyki.

Poza już wymienionymi – Wójcikiem, Sainkho oraz Świąsem, na płycie pojawia się dwóch świetnych muzyków, którzy pracowali z liderem nad pierwszym albumem *Minim Experiment Dark Matter*. Ich sylwetek nie trzeba jednak przedstawiać nawet

tym, którzy płyty sprzed czterech lat nie znają. Pianista Kamil Piotrowicz i perkusista Albert Karch należą do grona najaktywniejszych muzyków na naszej współczesnej scenie jazzowej.

Muzyka zawarta na *Earth* wymyka się prostym klasyfikacjom i między innymi w tym tkwi jej siła. Znajdziemy tu rzecz jasna elementy jazzowe, ale funkcjonujące na równych prawach ze współczesną kameralistyką, muzyką eksperymentalną i zawartym w nazwie grupy minimalizmem. Równie zróżnicowane są brzmienia. Ponieważ Wójcik oraz Piotrowicz poza swoimi podstawowymi instrumentami używają także elektroniki i syntezatorów, w poszczególnych utworach możemy odnaleźć całe spektrum doświadczeń dźwiękowych. Już w otwierającym płytę *Ritual 1* spotykamy się z potężnymi, sonorystycznymi płaszczyznami dźwiękowymi na początku i końcu utworu, a między nimi możemy kontemplować delikatne, wręcz pastelowe granie i wokalizy Sainkho. Zupełnie inny charakter ma *Ritual 2*, oparty na świetnym pulsie sekcji rytmicznej i idącym z nim w parze zrytmizowanym śpiewie. W zasadzie każdy z utworów to osobna dźwiękowa historia. Każdy prezentuje inny sposób uzewnętrznienia się silnego ładunku emocjonalnego, który kryje się pod powierzchnią muzyki.

Zaskoczeniem dla słuchaczy może być utwór *Song of Elements* – melo-

dyjny, zdecydowanie lżejszy od pozostałych. Jednym z powodów tego kontrastu może być fakt, że powstał on wcześniej, jeszcze przed spotkaniem z Sainkho. Ale z pewnością nie znalazł się na płycie przypadkowo. Utwór o tak pogodnym, uspokajającym charakterze wydaje się być jednym z elementów opowieści o naszej planecie i o nas samych. Jeśli w ten sposób to odbierzemy nie będziemy mieli wątpliwości, że musiał się on tu znaleźć. Album kończy *Ananda* – utwór oczarowujący słuchacza już od pierwszych dźwięków prostą, urokliwą melodią, uzupełnioną po chwili melorecytacją z równie prostym, co mocnym przekazem.

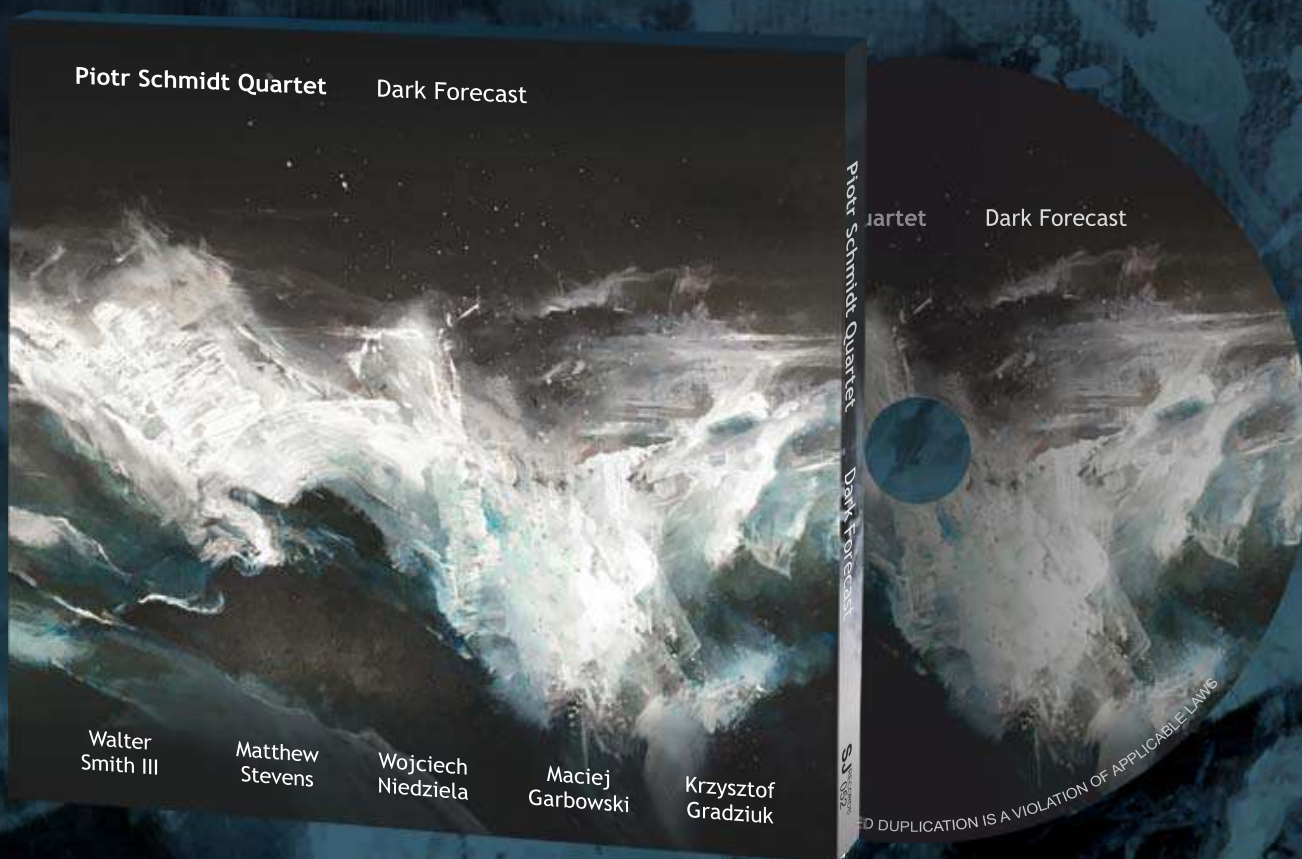
Earth to album bez dwóch zdań wart poznania. W czasie pandemii, kiedy działalność koncertowa i promocyjna muzyków jest tak ograniczona, często to my – słuchacze musimy zrobić pierwszy krok. Dlatego znajdźcie tę płytę, posłuchajcie, polećcie znajomym. Warto. ●

radioJazz.fm

ROZMOWA
z Kubą Wójcikiem
o *Earth*

▶▶ **LINK**

Piotr Schmidt Quartet Dark Forecast



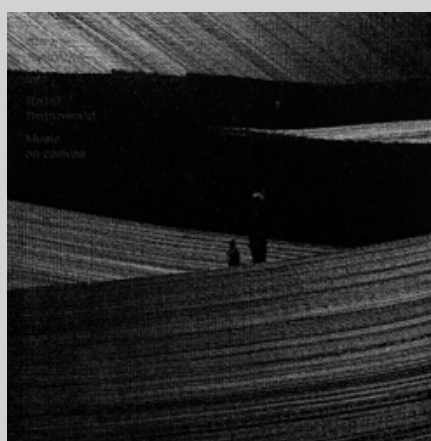
Premiera: 27.11.2020



SJ RECORDS

ALBUM JUŻ DOSTĘPNY NA **www.sjrecords.eu**
ORAZ W DOBRYCH SKLEPACH MUZYCZNYCH !





Sławek Jaskułke – Sławek Jaskułke *For Rafał Bujnowski. Music On Canvas*

Sea Label, 2020

Najnowszy album Sławka Jaskułkego sprawia wrażenie najbardziej dopracowanej koncepcyjnie produkcji w jego dyskografii. Wszystkie aspekty – począwszy od inspiracji, przez komponowanie, rejestrację, nazewnictwo, aż po projekt okładki – są ze sobą ściśle powiązane. Gdyby choć jeden z tych elementów „odstawał”, całe przedsięwzięcie straciłoby sens.

„Przy tej pracy miała miejsce najczystsza forma inspiracji” – wyznał Jaskułke w wywiadzie dla RadioJAZZ.FM. To bardzo odważna deklaracja, szczególnie u dojrzałego artysty, będąca jednocześnie wyrazem wiel-

kiej pokory wobec sztuki, której służy. Muzyk dodał, że dopiero teraz poznał, czym w ogóle jest inspiracja: „To jest ogień. Jak go poczujesz, to już musisz to dalej robić, nie można go wygaszać”. Gdy w 2017 roku natrafił na cykl obrazów *Nokturn* (Graboszyce), namalowanych w latach 2012–2013 przez Rafała Bujnowskiego, prowadzony natchnieniem zamknął się w studiu i przez tydzień komponował kolejne utwory. We wspomnianych pracach Bujnowski – jeden z czołowych polskich malarzy współczesnych – uchwycił okolice rodzinnego domu, wypełniając je intymnymi emocjami. Nie one jednak zainteresowały pianistę, jak powiedział: „Zobaczyłem w tych obrazach człowieka, historię i usłyszałem muzykę. Obrazy z tego cyklu idą z moim graniem”.

Przez trzy następne lata muzyk dopracowywał zapisane tematy. Szczególnie trudne było oddanie monochromatycznej barwy nokturnów. W jednym z wywiadów, przy okazji wystawy w warszawskiej Zachęcie, malarz stwierdził: „Jestem wrażliwy na

kolory, ale w moich obrazach są niepotrzebne (...), między bielą a czernią jest tyle wartości malarskich i spora przestrzeń do wykorzystania, można dzięki temu przekazać mnóstwo informacji” (Rafał Bujnowski w rozmowie z Marią Brewińską, zacheta.art.pl). Jaskułke jest natomiast pianistą wyczulonym na barwowość zawartą w tonacjach i operowaniu jej możliwościami. Musiało być więc dla niego wyzwaniem poruszanie się w tak okrojonej palecie.

Sposobem na osiągnięcie zamierzonego efektu okazało się odpowiednie przygotowanie fortepianu. Kolejny raz muzyk sięgnął po specyficzny instrument – Malmsjö Grand Piano, tym razem jednak o obniżonym stroju do częstotliwości 428 Hz. Nagranie było w pełni analogowe, a reżyser dźwięku Igor Budaj, zadbał o ciepłe brzmienie mikrofonów. W ten sposób udało się uzyskać „ciemny, głęboki kolor dźwięku”, oddający temperaturę i głębię malarstwa.

Mając na względzie przytoczone okoliczności, trzeba przyznać, że tytuł albumu – *Muzyka na płótnie*,

jest fenomenalny. Mimo że właściwie to treść płótna wypełnia muzykę, to jednak biorąc pod uwagę kolejność inspiracji oraz powszechną nomenklaturę, jest naprawdę trafiony. Oprócz zgrabnego nawiązania do opisu techniki malarskiej (w przypadku oryginału mamy do czynienia z olejem na płótnie) podkreśla nierozzerwalny związek obrazu z dźwiękiem – fundamentalny dla tej produkcji.

Poza charakterystycznym stylem pianistycznym nieodzownym elementem albumów Jaskułkego jest ich jakość wizualna. W przypadku *Music On Canvas* ten aspekt nabiera dodatkowego znaczenia. Realizacja była trzymana w tajemnicy, tak że dopiero po nagraniu artysta poinformował o tym autora obrazów. Pianiście zależało, by przed premierą mógł on zaopiniować sposób, w jaki zinterpretowano jego dzieła. Malarz nie tylko zaaprobował projekt, ale czynnie włączył się w jego realizację, tworząc na nowo prace z cyklu, formatując je do wymiaru 32 × 32 cm, czyli okładki płyty winylowej.

„Patrząc na techniczną błyskotliwość prac artysty, można podejrzewać, że to wybrana przez niego technika determinuje to, co jest motywem przedstawienia. A jednak bywa wręcz odwrotnie – temat domaga się specjalnych środków” – czytamy w opisie *Nokturnów* na internetowej stronie galerii Raster. Miałem przyjemność recenzować ostatnie cztery produkcje Sławka Jaskułkego i za każdym razem dużą uwagę przywiązywałem do aspektów technicznych nagrania. Użycia modulatora w pianinie (*Senne*, 2016), sięgnięcia po rzadki model fortepianu (*Son*, 2019) czy odrzucenia warunków studyjnych na rzecz muzyki konkretnej (*Park.Live*, 2020). Można więc odnieść wrażenie, że technika każdorazowo determinowały muzykę pianisty. W rzeczywistości okazywało się, że również w tym przypadku to „temat domagał się specjalnych środków”. Fascynujące, jak silnie przypadkowa inspiracja może połączyć całkowicie obcych sobie artystów. ●

Jakub Krukowski



Dominik Wania – *Lonely Shadows*

ECM Records, 2020

Dominik Wania jest czwartym Polakiem wydającym autorski album pod szyldem niemieckiej wytwórni ECM. Choć naszej ojczyźnie wciąż daleko pod tym względem do innych krajów Europy Zachodniej czy USA, to trudno uwierzyć, że *Lonely Shadows* jest już dwudziestą płytą polską w tym katalogu. Debiut wydaje się tym cenniejszy, że po raz pierwszy legendarny szyld widnieje na okładce płyty polskiego solisty.

Choć Wania wydaje się być predestynowany do takiej konwencji, to początkowo miał zupełnie inne zamiary. „Nie było moim założeniem nagranie płyty solowej, szczególnie w tej wytwórni. Propozycja nagrania wyszła od Manfreda” – przyznał w rozmowie z Tomaszem Dereszyńskim dla portalu Polska Times. Plany dotyczą-

ce tego projektu sięgają niemal dwóch lat, na początku pianista myślał o konfiguracji trzy- lub dwuosobowej. Gdy w końcu Manfred Eicher (szef i producent ECM) zasugerował nagranie indywidualne, Polakowi pozostało wybrać pomiędzy wcześniejszym przygotowaniem materiału a postawieniem na improwizację. Jak przyznaje we wspomnianej rozmowie, „przeważała druga myśl, właściwie natychmiastowo”. Album zrodził się więc z zaufania – producenta do wykonawcy oraz wykonawcy do samego siebie.

Mając na uwadze przyjętą koncepcję, zasadniczy wpływ na muzykę miały okoliczności nagrania – powierzony soliście instrument oraz przestrzeń, w której się znajdował. Do rejestracji doszło 7 i 8 listopada 2019 roku w szwajcarskim Lugano. Mieszcząca się tam Sala Auditorio Stelio Molò słynie ze świetnej akustyki, oprócz sesji nagranych regularnie gości największe sławy muzyki, jak choćby argentyńską wirtuoszkę Marthę Argerich, którą Wania wymienia pośród pianistycznych autorytetów. Historia miejsca, jego warunki techniczne oraz dwa doskonałe fortepia-

ny, którymi muzyk dysponował, skutecznie pobudzały kreatywność, co przełożyło się na nagranie około czterdziestu form improwizowanych. Ostatecznie na *Lonely Shadows* znalazło się ich jedenaście.

Manfred Eicher przykładając szczególną uwagę do solowych albumów fortepianowych, wystarczy przywołać dorobek Keitha Jarretta czy Chicka Corei, by uświadomić sobie, jak ważne są takie płyty dla jego wydawnictwa. Trudno więc, by podczas sesji debutanta w tej dziedzinie producent nie był obecny w studiu, nawet pomimo trapiących go problemów zdrowotnych. „Możliwość obcowania z tym człowiekiem, wejście w jego świat i dotknięcie tego doskonałego procesu nagrywania (...) to jest coś, czego bym życzył wszystkim” – zdradził pianista w przywołanym wywiadzie. Co prawda *Lonely Shadows* nie jest pierwszym solowym dokonaniem Wani, gdyż w 2018 roku wydał już album *Twilight*, ale wówczas na repertuar złożyły się kompozycje Zbigniewa Preisnera. Produkcja dla ECM jest więc pierwszym w całości autorskim, solowym przedsięwzięciem muzyka.

Wania zapytany o współpracę z Eicherem zwrócił uwagę na ciekawy aspekt. Zaprzeczając jakoby producent narzucał jakikolwiek kierunek poszukiwań artystom, przyznał, że tylko w jednej kwestii pozostaje on nieustępliwy – warunków nagrania. Oznacza to, że wykonawca nie ma już żadnych wymówek w procesie twórczym i jest zależny wyłącznie od własnej kreatywności, talentu i techniki. *Lonely Shadows*, poza przejmującym materiałem muzycznym, staje się tym samym najlepszą wizytówką Polaka, gruntującą jego miejsce wśród współczesnych pianistów jazzowych.

Gdy w listopadzie 2019 roku Wania przebywał w malowniczych zakątkach Lugano, pewnie nie spodziewał się, że premiera jego wymarzonej płyty przypadnie na tak trudny czas. Nie mam jednak wątpliwości, że ukojenia zawsze najlepiej szukać w sztuce. Sam autor nawiązuje do tego w tytule albumu, pisząc wewnątrz okładki: „W dobie powszechnego kryzysu człowieka i cywilizacyjnych zagrożeń nie tracimy nadziei, aby nie pozostały po nas tylko samotne cienie”. ●

Jakub Krukowski



Krzysztof Herdzin – *Impressions on Paderewski*

The Paderewski Music Association,
Anaklasis / PWN Edition, 2020

O tym, że jazz i klasyka idą często w parze, nie muszę przekonywać. Myślę, że każdy – niezależnie od stopnia zaawansowania w poznawaniu naszej ulubionej muzyki – zdążył zetknąć się z Chopinami, Bachami i innymi VIP-ami europejskiej kultury, przeniesionymi na grunt jazzu. Ignacy Jan Paderewski nie był na tym polu przesadnie eksploatowany, a nadrobić to spieszy Krzysztof Herdzin. I robi to z dawno niesłyszana (przynajmniej przeze mnie) na nadwiślańskim rynku mocą rażenia. Od czasu duetu Makowicz vs. Moździerz nie zetknąłem się z tak eleganckim, nienapuszonym, a zarazem efektownym wzięciem klasyki na warsztat jazzowego pianisty.

Słuchacze, nie dajcie się przestraszyć tematyką tego krążka! Zdaję sobie sprawę, że można w pośpiechu odczytać menuety, nokturny sprzed stu lat (w dodatku nie te modnego Chopina) jako mocny oldschool, a także posadzić interpretatora o jakieś niekoniecznie porywające dla słuchacza studium przypadku. Nic z tych rzeczy! Herdzin proponuje coś, co funkcjonować by mogło w zasadzie bez skojarzeń z Paderewskim (z całym szacunkiem do jego postaci oczywiście). To mięsiście granie „na żywo”, pełne werwy, rytmicznych rotacji i pełne melodii tak „ujazzowionych”, że brzmiących zawadiacko, filmowo, współcześnie. Nie ma tu pompatyzmu czy ni to klasycznego, ni to jazzowego smędenia dla niedzielnych słuchaczy jazzu we frakach (mimo że to koncert z filharmonii), czy też robienia na siłę czegoś „radikalnego”. To iście jazzowe, wytworne danie na nietypowej, klasycznej bazie, w dodatku – nienudne. Potrzeba muzyki tak pojemnej jak jazz i jazzmanów tak sprawnych jak Herdzin, aby można było wykrzesać taki

ogień swingu, harmoniczny cool i melodyjny chill z dowolnego materiału – czy to Paderewskiego, czy Pendereckiego, a pewnie i ze Świrzyńskiego, choć to chyba (?) nie ta liga. ●

Wojciech Sobczak-Wojeński



Kuba Stankiewicz – *Film Story*

KSQ Music, 2020

Najnowszy album Kuby Stankiewicza w związku z udziałem w jego nagraniu Darka Oleszkiewicza przypomniał mi o Travelling Birds Quintet, który obaj współtworzyli, wydawało mi się, że niemal wczoraj. Udany wieczór spędzony z *Film Story* wydłużył się ponad plan dzięki powrotowi do albumu zespołu TBQ z 1994 roku. Wszyscy muzycy kwintetu przez ostatnie 25 lat dali fanom wiele doskonałych nagrań. Piotr Wojtasik, Piotr Baron, Cezary Konrad, Darek

Oleszkiewicz i Kuba Stankiewicz – każdy poszedł własną drogą, choć jak to w muzyce jazzowej bywa, spotykały się wielokrotnie w różnych konfiguracjach. Na potrzeby *Film Story* powstał zespół, prawdopodobnie tylko dla tego jednego albumu, złożony z muzyków polskich – Kuby Stankiewicza i Darka Oleszkiewicza oraz amerykańskich – perkusistki z Los Angeles Tiny Raymond oraz gości specjalnych zaproszonych tylko do jednego utworu – Jordana Berlianta i saksofonisty Boba Shepparda.

Płyta powstała w Los Angeles, stąd możliwy udział gości. Jordan Berliant, którego występ w utworze tytułowym jest całkiem udany, to znany na Zachodnim Wybrzeżu manager muzyczny, który zajmuje się od wielu lat interesami rockowych i popowych zespołów z najwyższej światowej półki, a grę na gitarze traktuje raczej jako hobby. Bob Sheppard to muzyk zawodowy, którego pamięta się przede wszystkim z występów z Joni Mitchell, ale i u braci Breckerów i z orkiestry Freddiego Hubbarda.

Film Story to jednak przede wszystkim Kuba Stankiewicz i Darek Oleszkiewicz.

Autorski repertuar pianisty ma z założenia uzupełniać – mam nadzieję, że nie zamykać – cykl jego nagrań muzyki filmowej. Podobieństwo do okładek albumów *The Music of Bronisław Kaper* i *The Music of Henryk Wars* z pewnością nie jest przypadkowe. *Film Story* zawiera jednak autorskie kompozycje Stankiewicza, do których film jeszcze nie powstał. To nie jest jakaś szczególnie nowatorska koncepcja, jednak jeśli jakiś reżyser chciałby zwrócić uwagę na muzykę Stankiewicza, to może ją z łatwością wykorzystać w wielu różnych filmowych konwencjach.

Stworzenie tak skonstruowanego tryptyku kompozytorów – Kaper, Wars, Stankiewicz – to spore ryzyko dla lidera, bo zestawienie tych płyt jest nieuchronne, a Kaper i Wars to byli kompozytorzy wybitni. Stankiewicz okazuje się być równie utalentowany. To nie jest oczywiście pierwszy album z autorską muzyką lidera. Od zawsze komponował, jednak do dziś był dla mnie przede wszystkim wyśmienitym pianistą. Teraz jest też doskonałym kompozytorem, który równie dobrze czuje się w swoim własnym

repertuarze, jak i budując własne, osobiste interpretacje znanych melodii.

Kuba Stankiewicz jest pianistą oszczędnym. Układa dźwięki w mistrzowski sposób, pozostawiając między nimi istotne przestrzenie stymulujące wyobraźnię uważnego słuchacza. Oczywiście każdemu w czasie kolejnych wieczorów z *Film Story* wyobraźnia podsunie inny film. Nie będzie to z pewnością kino wartkiej i wypełnionej niepotrzebnymi efektami akcji. To będzie raczej film o tych, którzy mają czas pomyśleć, rozejrzeć się i zastanowić nad własnym życiem. Świat byłby lepszy, gdyby więcej ludzi chciało słuchać tak pięknej muzyki. Jak dla mnie – może być nie tylko film, ale nawet serial. Czekam na więcej. ●

Rafał Garszczyński





Kuba Stankiewicz – *Kochanowski. Pieśni*

KSQ Music, 2020

Próby łączenia jazzu i poezji to nienowyy pomysł w historii polskiego jazzu. Podobne projekty realizowane były już w latach 60. XX wieku, zwłaszcza za sprawą Joachima-Ernsta Berendta i Krzysztofa Komedy (*Meine Süße Europäische Heimat*). Wcześniej miał miejsce także pamiętny koncert *Jazz i Poezja* w Filharmonii Narodowej, z udziałem Komedy i z wykorzystaniem wierszy Jerzego Sity, które recytował m.in. Wojciech Siemion. Wówczas nurt ten nie doczekał się kontynuacji, polscy jazzmani nie dostrzegali w nim potencjału. Sporą odmianę przyniósł jednak okres ostatnich dwóch dekad, kiedy to klasycy polskiej poezji – Tuwim, Iwaszkiewicz, Miłosz czy Szymborska – doczekali się, często bardzo udanych

muzycznie i wartościowych artystycznie, jazzowych wersji swoich utworów. Zostały one połączone z muzyką Michała Tokaja, Włodka Pawlika oraz Jacka Niedzieli-Meiry. Do tej grupy niezwykle udanych projektów zaliczam także zawartość wydanej w październiku ubiegłego roku płyty Kubie Stankiewiczowi *Kochanowski. Pieśni*.

Moje pierwsze wrażenia z tą muzyką wspominam jako „porażające”. Warstwa tekstowa słynnych *Pieśni* Jana z Czarnolasu to nieprawdopodobnie trudna materia. Ich rytmika, budowa i językowa składnia są dla dzisiejszego czytelnika niełatwa w odbiorze, czasem mogą razić, czasem śmieszyć. Jednak jakakolwiek ingerencja w ich konstrukcję i treść byłaby nie do pomyślenia. Jak mówił mi Kuba Stankiewicz, „te utwory to dla polskiej literatury niemal świętość”. I tu, jak sądzę, miała miejsce najbardziej mozolna, karkołomna część pracy nad opracowaniem całego materiału. Stworzone przez Stankiewiczowi kompozycje doskonale oddają klimat i nastrój utworów Kochanowskiego. Melodyka, frazowanie, ciekawe po-

działy tekstu podkreślone linią melodyczną i do tego stuprocentowa jazzowa harmonia – to wszystko znakomicie „zażarło” i spowodowało, że krążek *Kochanowski. Pieśni* to moim zdaniem jedna z najlepszych płyt polskiego jazzu za rok 2020!

Do sukcesu tego muzycznego dzieła potrzebny był jednak nie tylko bardzo sprawny i czujny kompozytor, jakim niewątpliwie jest Kuba Stankiewicz. Nie byłby to bowiem tak wartościowy album, gdyby nie wybór wokalisty. Jacek Kotlarski, mający ogromne doświadczenie sceniczne, perfekcyjnie opanowaną technikę śpiewu i warsztat wokalny, jest tu – i piszę to z całą odpowiedzialnością za słowo – niezastąpiony. To zresztą nie tylko kwestia techniki czy doświadczenia, to przede wszystkim uważność i drobiazgowa wrażliwość muzyczna na słowo. To rodzaj wykonawstwa i sposób interpretacji poetyckiego tekstu przez Kotlarskiego, o których, sam Kochanowski mógłby napisać: „ty zmiękczysz każdego, najstateczniejszego” (*Pieśń XII / Księgi Wtóre*). Całości jazzowej formy dopełnił tu zna-

komity Maciej Sikała. Z jego saksofonem muzyka nabrała jazzowego feelingu. a brzmienie charakterystycznej swingowej kolorystyki.

Sam projekt *Kochanowski. Pieśni* żyje już dobrych kilku lat jako propozycja koncertowa Kuby Stankiewicza. Cierpliwie dojrzewał, zanim pojawił się na płycie. Być może teraz jego wartość artystyczna i literacka tym bardziej zostanie doceniona. Zwróciłbym także uwagę na niezwykle cenną wartość edukacyjną albumu. *Pieśni Kochanowskiego* to, po blisko połowie tysiąclecia od czasu powstania, „piękne diamenty” polskiej literatury. Cóż z tego jednak, jeśli z pokolenia na pokolenie stają się przechodzącą w głęboki letarg, muzealną relikwią. Podobne projekty dają jej szansę na współczesny renesans w atrakcyjnym, współczesnym opracowaniu. Ale co ważniejsze, samej muzyce jazzowej przyznają zasłużony status genialnej, współczesnej, jedynej w swoim rodzaju, odnowicielki twórczości dawnych mistrzów polskiej poezji. ●

Andrzej Winiszewski



Leszek Kułakowski Project – *Komeda Variations*

For Tune, 2020

Pytam się, Drodzy, mniej lub bardziej jazzowi jazzmani, czy serwowanie programów w duchu *Tribute to Komeda* jest niczym nasz środowiskowy Christmas album? Jakis mus, jakaś próba radzenia sobie z postanowieniami kontraktu wydawniczego, jakaś metoda na zarobienie na realizację innych projektów? No cóż, zawsze może być jeszcze Chopin na jazzowo...

Nie słyszycie mnie Państwo, ale wypowiadam ten wstęp żartobliwym tonem. Wiem, że *Komeda* – zresztą zasłużenie – uznawany jest za bogate źródło inspiracji dla kolejnych już pokoleń muzyków improwizujących, nie tylko w kraju nad Wisłą. Mając jednak za sobą przesłuchanie oraz recenzowanie dziesiątków albumów będących oficjalnymi na-

graniami *Komedy*, odgrzebanymi wspominkami po nim czy wreszcie albumami z jego coverami (nie wliczam tu coverów latających luzem po różnych nagraniach), doskonale rozumiem intencje zespołu *Miłość*, gdy wypuszczał album *Asthmatic*. Tak, wiem, że „dobrego nigdy za wiele”, jazz nie musi za każdym razem zaskakiwać, ale po prostu odczuwam swoją niemoc, gdy po raz kolejny przychodzi mi odsłuchiwać nieszczęsną kołysankę z *Rosemary's Baby* w którymś wykonaniu. Odsłuchiwać to jedno, ale cóż sensownego po raz kolejny o tym napisać?

Leszek Kułakowski i jego kompani nie zasługują bynajmniej na takie ironiczne wstępy. Cóż, po prostu tak wypadło, tak więc Panowie: bez urazy! *Komeda Variations* słuchało mi się wybornie (mimo wyżej wspomnianych drobnych uprzedzeń). Zmysł lidera do żenienia jazzowej materii ze światem muzyki symfonicznej jest nie do przecenienia. Dźwięki uwiecznione na omawianej tu płycie to po prostu znakomity balans między wykonawczą warstwą improwizowaną a tą starannie zaaranżowaną. Domyślałam się, że to nie lada wyzwanie

dla, być może, różnie myślących o muzyce jazzmanów i symfoników, aby tak za sobą nadążać i tworzyć jeden tętniący harmonijnymi dźwiękami, grający w równym rytmie organizm. Możliwe jest też, że dla tego kolektywu nie stanowi to trudności, bo wszyscy muzycy są na tyle osłuchani i elastyczni, by zręcznie balansować na tej linii klasyki i jazzu. Tak czy siak – gratuluję feelingu i swingu.

Jeśli chodzi o dobór repertuaru, to Kułakowski proponuje ujęcie raczej klasyczne – *Kołyśanka Rosemary*, *Kattorna*, ballada z *Noża w wodzie*, *Crazy Girl* i inne utwory, które publikowane są również w ramach innych kompilacji „wariacji na temat Komedy”. Jak wspomniałem, od nadmiaru tych wariacji można zwariować, ale projektu Kułakowskiego akurat posłuchać warto, bo to naprawdę sensowna sprawa. Dodatkową zachętą niech będzie fakt, że aranżacje *Komedy Variations* były przygotowane dla Tomasza Stańki, co nie powinno uść uwadze fanatyków słynnego Komedy-Trzcńskiego i tych, którzy wraz z nim wnosili polski jazz na Olimp. ●

Wojciech Sobczak-Wojeński



Weband – Cavatina Session

Art Evolution Records, 2020

Piotr Wyleżoł nie jest jazzowym celebrytą czy „piano-ekstremalnym” kuglarzem, jest „solidną firmą”, która od lat konsekwentnie wypuszcza na rodzimy rynek wysoko jakościowe nagrania. Tak jest i tym razem, choć, jak podkreśla sam pianista – na *Cavatina Session*, płycie przez niego zainicjowanej, nie odgrywa roli lidera. Jest tu równoprawnym członkiem liberalno-demokratycznego ansamblu złożonego z barwnych muzycznych osobowości, dzięki czemu żaden z głosów nie dominuje nad resztą. Takie ukierunkowane na kolektywną zabawę i wyzbycie „ego” nagrania (np. w ramach tzw. supergrup) potrafią być fonograficznymi perełkami. *Cavatina Session* być może nie stanowi aż takiej sensacji, ale jest zapisem owoc-

nego muzycznego spotkania, którego celem nie było redefiniowanie jazzu, a raczej pogranie w „starym, dobrym stylu”.

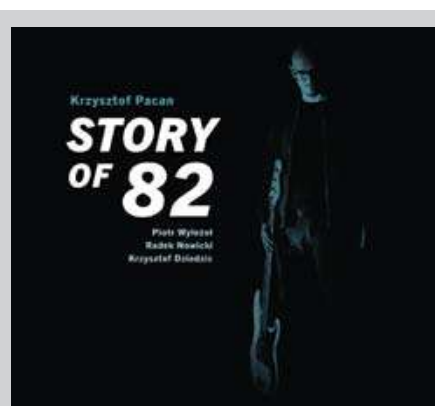
Pisząc „starym”, sięgam pamięcią do nagrań choćby Jarosława Śmietany z udziałem Piotra Wyleżoła, na których to można było sobie pozwolić na umiarkowane improwizowane odloty, skłaniając się jednak bardziej ku narracjom melodyjnym, aranżacyjnie dopracowanym, wykorzystującym sprawdzone, niezawodne patenty. Na omawianej płycie klasą samą w sobie jest oldschoolowy sound Fender Rhodesa pod palcami Wyleżoła, oryginalnie brzmi gitarzysta Szymon Mika, perkusista David Hodek subtelnie wplata do tej dźwiękowej konwersacji za pożyczone z muzyki elektronicznej wzorce, a saksofonista Marcin Kaletka cierpliwie powściąga ekspresję, choć sprawia wrażenie, że byłby skłonny rozwijać tę muzykę w bardziej drapieżny sposób, gdyby mógł pozwolić sobie na dominowanie.

Gdyby pokusić się o wskazanie muzyka, który jest najbardziej wyrazisty na tym krążku, to byłby nim jednak Szymon Mika. Niby barwy tego wiośła są dziwnie znajo-

me, ale sposób grania jest intrygująco wysmakowany. Potrafię docenić „granie ciszą” i granie w sposób sensowny – uzasadniony formalnie, ale i strawny, a nawet smaczny, dla odbiorcy.

Cavatina Session to szkoła jazzowania trochę może niedzisiejsza, ale raduje się me serce, że jest w tym kraju jeszcze jazz środka, mający takich ambasadorów jak Piotr Wyleżół i spółka. ●

Wojciech Sobczak-Wojeński



Krzysztof Pacan – *Story Of 82*

Audio Cave, 2020

Krzysztof Pacan nie jest chyba urodzonym liderem (co wcale nie musi być wadą). *Story Of 82* jest bowiem dopiero jego drugim albumem w takiej roli. Niemal 10 lat minęło od premiery dobrze przyjętego *Facing the Challenge*. Biorąc pod uwagę wielość przeróżnych projek-

tów, w których uczestniczył, z pewnością przez ostatnie 10 lat nie nudził się zbyt. Muzykę warto nagrywać wtedy, kiedy ma się coś do powiedzenia, a nie wtedy, kiedy logika rynku i przyjęty zwyczaj pokazują, że już czas na kolejny album.

Krzysztof Pacan zresztą należy raczej do muzyków, którzy nie mają zbyt wiele wolnego czasu. Współpracował ze Zbigniewem Namysłowskim, Jerzym Małkiem, Ursulą Dudziak, Joachimem Menclem, Sławkiem Jaskułkiem i wieloma innymi muzykami jazzowymi, grając w doskonałych składach setki koncertów. Jego basowe ścieżki znajdziecie też na wielu płytach muzyków, o których w RadioJAZZ.FM raczej nie mówimy zbyt wiele. Krótko mówiąc – Krzysztof Pacan od wielu lat jest uznanym muzykiem sesyjnym.

Słuchając jego nowego albumu *Story Of 82*, starałem się przypomnieć sobie momenty koncertowe, z których pamiętam występy lidera. Na jazzowej scenie niekoniecznie trzeba się wyróżniać, czasem trzeba wtopić się w tłum. Z pewnością słyszałem Krzysztofa Pacana wielokrotnie, choć potrafiłem przypomnieć sobie jedynie koncerty

Moniki Borzym i plenerowy występ zespołu Full Drive Henryka Miśkiewicza, gdzie chyba grał zastępstwo za Roberta Kubiszyna.

Po solowych projektach gitarzystów basowych wielu spodziewa się wirtuozerskich popisów. Jeśli tego szukacie, to jesteście w niewłaściwym miejscu. *Story Of 82* to dobrze skomponowana i świetnie zagrana płyta jazzowego kwartetu. Kompozycje autorstwa lidera brzmią, jakby były napisane z myślą o saksofonie Radka Nowickiego, który ukradł show liderowi. Oczywiście bez Krzysztofa Pacana ta płyta nie mogłaby się wydarzyć, nie tylko dlatego, że skomponował wszystkie utwory i zebrał zespół. Spragnieni basowych solówek mogą zawsze rozpocząć przygodę z tym albumem od *Inhibitorów Serotoniny*. Gdybym dostał ten album bez okładki, stawiałbym jednak na to, że liderem zespołu jest saksofonista. To spory komplement zarówno dla Radka Nowickiego, który ze swojego zadania wywiązał się doskonale, jak i dla lidera, który oparł się pokusie nadmiaru wirtuozerskich popisów.

Gitarę basową nagrywa się niełatwo, szczególnie, je-

śli ma jednocześnie być „widoczna” i zniknąć w muzycznej przestrzeni integrując się z zespołem. Brzmienie albumu pierwszego wieczoru wydawało mi się dziwnie wycofane. To był jednak efekt bezpośredniego porównania z muzyką, której słuchałem, zanim w odtwarzaczu znalazł się album Krzysztofa Pacana. Kolejny wieczór postanowiłem rozpocząć od *Story Of 82*. Wtedy wszystko stało się jasne. W produkcji albumu pojawiła się albo jakaś mocno analogowa technologia w nagraniu basu, albo zastępująca ją komputerowa wtyczka, tym razem, jeśli

tak było, zastępująca udanie. Może brakuje mi trochę dynamiki, jednak ja skupiam się przede wszystkim na muzyce, gdyby było inaczej, pewnie sporą część jazzowych klasyków musiałbym wysłać na emeryturę. Myślę, że *Story Of 82*, jeśli prawidłowo została przygotowana wersja analogowa, ma sporą szansę brzmieć lepiej z płyty analogowej, którą zamierzam sobie niedługo sprawić, bo ten album zasługuje na dalszą eksplorację. Płyty analogowe kupuję oszczędnie, bo zajmują więcej miejsca i zwykle są też droższe. Muzyka Krzyszto-

fa Pacana z najnowszego albumu warta jest ceny płyty analogowej. Mam nadzieję, że na jego kolejne solowe nagranie nie będę musiał czekać kolejne 10 lat. To dobry album, świetnie skomponowany, zawierający muzykę zagrana przez dobrze wymyślony zespół, który zagrał lepiej niż wynika to z sumy wartości nazwisk muzyków, tworząc coś więcej niż tylko kolejną dobrą płytę. Być może to początek dłuższej współpracy, co z pewnością może przynieść kolejne ciekawe nagrania. ●

Rafał Garszczyński

R E K L A M A



Grajcie z nami

Związek Artystów Wykonawców

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

A: ul. Nowy Świat 64
00-357 Warszawa

T: +48 (22) 55 69 200
E: stoart@stoart.org.pl

stoart.org.pl



Marek Napiórkowski / Artur Lesicki – *Nocna cisza: Kolędy*

Agora, 2020

Artur Lesicki i Marek Napiórkowski stworzyli nowy świąteczny klasyk. Album złożony z bardzo znanych i nieco mniej popularnych melodii łączy w sobie świąteczny nastrój i spokój, którego oczekujemy od świątecznego czasu, z muzyczną wirtuozerią. Kolędy to dość specyficzny gatunek muzyczny. Konwencja nakazuje dodanie efektów związanych ze świętami, a olbrzymia ilość klasycznych nagrań największych wokalistów i wokalistek ustala wzorzec, z którym musi się zmierzyć każdy artysta nagrywający podobny repertuar. W dodatku zwykle nagrania świątecznych albumów powstają w najcieplejszych wakacyjnych miesiącach, więc

trudno od razu wczuć się w świąteczny klimat.

Wielu artystów uważa za obowiązek przygotowanie dla swoich fanów świątecznej propozycji. Nie trzeba się bardzo starać – wystarczy nazwisko i lista znanych kompozycji. W szale świątecznych zakupów tak przygotowana płyta z odpowiednią okładką – tu do wyboru komercyjne symbole świąt lub te bardziej religijne – sprzeda się czasem nawet lepiej niż najnowsza płyta pozbawiona świątecznego kontekstu.

Niezwykły duet gitarzystów – Marek Napiórkowski i Artur Lesicki – gra jednak w zupełnie innej lidze. Stonowana okładka bez bezpośrednich świątecznych odniesień (brawo za jakość poligrafii dla wydawcy – lakier, tłoczenia, złożenia – najwyższa światowa liga) nie narzuca się potencjalnemu nabywcy. Na półce z kolędami z pewnością się nie wyróżni.

Album *Nocna cisza: Kolędy* jest płytą atrakcyjną nie tylko w świątecznym tygodniu. To album z pięknymi gitarowymi duetami, którego będziecie mogli słu-

chać przez cały rok. Kolędy są dla Napiórkowskiego i Lesickiego jedynie twórczym, pretekstem, melodiami równie ciekawymi, jak inne dobre kompozycje, którymi trzeba się zająć, zaaranżować i pięknie zagrać na dwu akustycznych gitarach.

Muzyczne porozumienie obu artystów, które pamiętam z niezwykłego albumu *Celuloid* i występów na żywo, wypada tak samo fenomenalnie w kontekście kolęd, jak poprzednio w melodiach z polskich filmów. Na kolejny album duetu trzeba było czekać pięć lat, mam nadzieję, że następny ukaże się wcześniej niż w 2025 roku. Możecie pomóc – im więcej z Was uzna, że *Nocna cisza: Kolędy* to album nie tylko na świąteczny tydzień i że warto mieć ten album w domowych zbiorach, tym bardziej zmotywujecie autorów do przygotowania kolejnego zbioru gitarowych duetów. Album Marka Napiórkowskiego i Artura Lesickiego to również doskonały prezent nie tylko dla fana muzyki improwizowanej, ale dla każdego, kto potrafi słuchać muzyki, docenić

piękne dźwięki i niezwykle wręcz muzyczne porozumienie łączące dwu wielkich artystów.

Duety gitarowe są formą, po którą dość często sięgają najwybitniejsi gitarzyści, część takich sesji zamienia się w wirtuozerskie szaleństwo, inne przynoszą wybitne albumy. Artur Lesicki i Marek Napiórkowski grający razem to absolutna światowa ekstraklasa. Możecie podziwiać szczegóły aranżacji, rozkładać muzykę na czynniki pierwsze i rozwiązywać ciekawą układankę zaczynającą się od pytania – kto zagrał które dźwięki. Możecie podziwiać niezwykle brzmienie użytych do nagrania unikalnych akustycznych instrumentów, które udało się doskonale zarejestrować (tu brawa należą się Leszkowi Kamińskiemu). Ja jednak wolę zwyczajnie cieszyć się muzyką, ta jest bowiem najwyższej światowej próby. I przy okazji jeszcze apel do wydawcy – tej płycie należy się dobrej klasy wydanie analogowe, na które, mam nadzieję, się doczekam. ●

Rafał Garszczyński



Tomasz Wendt – *Chapter B.*

SJ Records, 2019

Przyznam od razu na początku, że gdyby ktoś dał mi do posłuchania ten album w ślepym teście, uznałbym, jeśli taki test pominąłby krótki utwór *Opening* otwierający płytę, że to album, na którym liderem jest skrzypek. Daję sobie jakieś 60 procent szans, że gdybym miał rozpoznać muzyka, prawidłowo wybrałbym Mateusza Smoczyńskiego. Nie oznacza to, że lider – Tomasz Wendt – gra jakoś słabo albo za mało. To pewnie wino mojego nastawienia. Jeśli słyszę skrzypce, od razu za nimi podąża moja muzyczna myśl. A Smoczyński gra doskonale.

Ten album to równowaga, znakomite wykorzystanie brzmień syntetycznych w połączeniu z saksofonem i skrzypcami. To niezwy-

kłe dojrzałe nagranie. Drugi autorski album Tomasa Wendta, z pewnością nie było łatwo. Doskonale przyjęty debiut *Behind The Strings* (2016) i nieuchronne porównania do utytułowanego ojca Adama Wendta z pewnością nie ułatwiły liderowi zadania.

Nietypowy skład zespołu bez gitary basowej lub kontrabasu pozostawił w przestrzeni muzycznej miejsce na skrzypce, co rozwiązuje zagadkę – słuchając całości po raz pierwszy, pomyślałem, że to mógłby być album Mateusza Smoczyńskiego. Warto również zauważyć, że płyta wypełniona jest w całości autorskimi kompozycjami lidera, które doskonale sprawdzają się w przyjętej konwencji nowoczesnego europejskiego mainstreamu w ciekawym składzie instrumentalnym kwartetu bez kontrabasu.

Tomasz Wendt staje się powoli nie tylko saksofonistą zapraszany przez wielu nieco bardziej doświadczonych artystów, ale również kompozytorem i liderem własnego składu z precyzyjnie określoną wizją autorskiej muzyki. Biorąc pod uwagę ilość projektów, w których uczestniczą mu-

zycy składu odpowiedzialnego za nagranie albumu, raczej nie spodziewam się wielu koncertów i kolejnych nagrań w podobnym zestawieniu, jednak jeśli takie nastąpią, już ustawiam się w kolejce. ●

Rafał Garszczyński



Piotr Budniak Essential Group – *Heart, Mind & Spirit*

Piotr Budniak, 2020

Kiedy w opisie towarzyszącym wydaniu płyty czytamy, że jest ona „studium antropologicznym”, nawiązującym do „koncepcji człowieka jako sumy ducha, duszy i ciała”, moglibyśmy oczekiwać nagrania wymagającego w odbiorze. Takie przeczucia pogłębia jeszcze intrygująca okładka przedstawiająca lidera w medytacyjnej pozie. Nic jednak bardziej mylnego, opisywany

album okazuje się całkowitym przeciwieństwem podobnych założeń.

Heart, Mind & Spirit jest czwartą pozycją w dyskografii Piotr Budniak Essential Group. Zespół debiutował przed pięcioma laty i choć okres ten wydaje się niedługi, trzeba w tym przypadku pamiętać o młodym wieku oraz bogatych karierach jego członków. Na pewno wyróżnia go to na tle formacji o podobnym stażu. Trzon grupy stanowią nieustannie lider – Piotr Budniak (perkusja), Wojciech Lichtański (saksofony, flet) i Kajetan Borowski (fortepian). Gościnnie pojawia się jeszcze obecny na poprzednich produkcjach Szymon Mika (gitara), a także Łukasz Belcyr (gitara, banjo) i Jakub Łępa (klarnet basowy). Od trzeciej płyty (*The Days Of Wine And Noises*, 2018) stały skład uzupełniając Piotr Narajowski (kontrabas) oraz czeski wirtuoz David Dorůžka (gitara).

Materiał zawarty na albumie charakteryzuje duża różnorodność. Z jednej strony dostarczają jej wymienieni muzycy, operujący indywidualnym językiem, lider zaufał im, powierzając sporą przestrzeń swobody. Drugim aspektem jest kreatywność

Budniaka – autora wszystkich kompozycji. Jego celem było uchwycenie „uczuć, myśli, przekonań, doświadczeń, przeżyć i zmagania” i trzeba przyznać, że jak na czterdziestominutowe nagranie, osiągnął w tym zakresie całkiem dobry rezultat.

Album otwiera przebojowe *The Gambler (Dedicated to M.G.)*, od pierwszych dźwięków emanujące energią kolektywu. Następujące po nim *Don't Have to Shine Behind the Darkest Line* zwalnia tempo i za sprawą elektronicznych efektów zapowiada niepokój dominujący w późniejszym *A Short Form in Your Dorm*. Kolejne dwa utwory opierają się na ciepłych, nostalgicznych tonach – oba są dla mnie najlepszym fragmentem płyty, zwłaszcza *Peecoo City*, w którym dołącza Mika, jest wizytówką możliwości kolektywu. Dwa ostatnie utwory za sprawą solówek Dorůžki powracają do żywszych rytmów, warto przy okazji sięgnąć po ciekawie zrealizowany klip do ostatniego z nich – *Futrix*.

Największym walorem *Heart, Mind & Spirit* jest przystępność, co może dziwić po wspomnianej na wstępie koncepcji płyty. W rozmowie na antenie Polskie-

go Radia Budniak przyznał, że zależy mu, by „muzyka była komunikatywna, żeby ludzie, którzy nie słuchają jazzu, byli w stanie się tą muzyką zainteresować”. Nie znaczy to, że melodie są proste i zachowawcze. Już sama liczba instrumentów dała kompozytorowi pole do popisu, a jak wspomniałem, pozostawił on też miejsce umożliwiające jego towarzyszom wprowadzanie autorskich rozwiązań. W efekcie utwory skutecznie przykuwają uwagę słuchacza, a ich rozmieszczenie na płycie zapewnia narrację zachęcającą do odtworzenia całości. Materiał udało się przy tym tak wyważyć, by odbiorca miał poczucie niedosytu i potrzebę ponownego sięgnięcia po krążek.

We wspomnianej rozmowie Budniak podkreślał aspekt organiczności w rytmice i pulsie swojej muzyki, co ma pozytywny wpływ na odbiór materiału. Wydaje mi się, że jest to też najważniejszy środek do poruszania antropologicznych rozważań, na których tak mu zależało. Pomimo początkowych obaw w efekcie okazują się one naprawdę wciągające. ●

Jakub Krukowski



Hunger Pangs – II

Audio Cave, 2020

Aż siedem lat przyszło czekać na drugą płytę tria Hunger Pangs. I być może to ten głód wspólnego grania sprawił, że płyta została nagrana w Łodzi zaledwie w kilka godzin. Można by zatem pomyśleć, że taki system pracy zaowocuje luźniejszą formułą utworów, czy też materiałem w pełni improwizowanym. Tak się jednak nie dzieje, ponieważ od pierwszych dźwięków słychać, że jest na to granie konkretny pomysł i jak bardzo zwarte są to kompozycje.

Hunger Pangs tworzą Tomasz Dąbrowski (trąbka), Marek Kądzioła (gitara) i Duńczyk Kasper Tom Christiansen (perkusja). Skład instrumentalny dosyć niecodzienny, ale Kądzioła, czyli kompozytor większości materiału, potrafił zbudować z tego bogate brzmieniowo utwory. Można po-

kusić się o stwierdzenie, że mamy do czynienia z free jazzem, ale każda kompozycja ma swój wyraźny temat, często grany unisono przez gitarę i trąbkę, wokół którego jest następnie budowana improwizacja.

Zespół potrafi zapędzić się w rejony rodem z metalu i industrialu (*Ramen and Soba*, *Hunger Attack!*), ale najbardziej przekonująco brzmi we fragmentach spokojniejszych lub wtedy, kiedy bebopowo wręcz swinguje. Warto zwrócić także uwagę na najdłuższy na płycie (11:22) wielowątkowy *Hollyn The Goat*, kiedy trio pokazuje w pełni swoje możliwości, rozwijając się z minuty na minutę.

Choć grupa Hunger Pangs wydaje się kontynuować ścieżkę obraną na debiucie, to jednak *II* jest inną płytą, zaryzykuję tezę, że bardziej wymagającą i trudniejszą w odbiorze. Wynika to ze śmielszych poszukiwań w obrębie różnych gatunków – wspomniane już wcześniej wycieczki w kierunku ciężkiego, metalowego grania oraz z chęci wyciśnięcia maksimum z instrumentarium i formuły tria – momentami bigbandowe zapędy zespołu. Słychać też, że muzycy lu-

bią grać trudne tematy, co, jak sami zresztą przyznają, wynika ze świetnego zrozumienia i kierunku kolektywnej eksploracji. I nawet jeśli czasami jest karkołomnie, to na szczęście nie jest efekciarsko. W związku z czym na pewno skazywanie słuchacza na kolejne kilka lat oczekiwania na nową płytę byłoby dużym nietaktem. ●

Grzegorz Smędek



Hanna Banaszak – *Stoję na tobie Ziemi*

Agora, 2020

Szeptem, W moim magicznym domu, Jesienny Pan, Panienska z temperamentem, Mam ochotę na chwileczkę zapomnienia, Apetyt na życie, Pogoda ducha, Żegnaj kotku, Samba bez butów, Pejzaż bez ciebie, Samba na jedną nutę, Samba przed rozstaniem. To tylko nieliczna reprezentacja przebojów wyłansowanych na przestrzeni

dekad przez Hannę Banaszak. Poznańska artystka szerszej publiczności kojarzy się z tymi ikonicznymi tytułami. Na początku lat 70. XX wieku śpiewała w lokalnym amatorskim zespole. Występowała też w duecie z gitarzystą i wokalistą Piotrem Żurowskim (jako Hanna i Piotr). Na scenie ogólnopolskiej debiutowała w 1976 roku na Festiwalu Piosenki Polskiej w Opolu. W latach 1977–1979 współpracowała z jazzowym zespołem Sami Swoi. Karierę solową rozpoczęła na początku lat 80. albumem *Summertime*. Konsekwentnie budowała artystyczną drogę, zręcznie balansując między jazzem a piosenką rozrywkową najwyższej próby. Zawsze osobna. Indywidualistka. Bardziej w cieniu niż na piedestale, w świetle jupiterów. Antycelebrytka. Outsiderka.

Od początku obecności na estradzie wielką wagę przywiązywała do śpiewanych przez siebie tekstów. To niejednokrotnie specjalnie dla niej piosenki pisali mistrzowie słowa – Jerzy Wasowski i Jeremi Przybora, Jonasz Kofta, Wojciech Młynarski. Współpracowała z najlepszymi kompozytorami – Andrzejem Trzaskowskim, Jerzym Dudusiem Matuszkiewiczem.

Występowała bądź nagrywała m.in. ze Zbigniewem Górnym, Wojciechem Trzcińskim, Jerzym Satanowskim, Janem Kantym Pawluśkiewiczem, Zbigniewem Preisnerem oraz Januszem Stroblem. Ma w swym repertuarze swingowe songi, kołysanki, ballady, piosenki poetyckie, kolędy, pastorałki, standardy jazzowe, bossy, przeboje latynoskie, szlagiery okresu międzywojnia.

Wokalistka współtworzyła wiele recitali oraz programów w latach świetności mediów publicznych. Spełniała się też jako poetka i fotograficzka. Fotos jej autorstwa zdobi okładkę *Stoję na tobie Ziemi*. Jest laureatką licznych nagród i wyróżnień. Uhonorowana jednym z najwyższych odznaczeń państwowych – medalem Zasłużony Kulturze Gloria Artis. W 2014 roku otrzymała zaś Krzyż Kawalerski Orderu Odrodzenia Polski.

W ostatnich dekadach Hanna Banaszak nie za często prezentowała nowe wydawnictwa. Były to zazwyczaj albumy konceptualne. Repertuar płyty *Nikt tylko Ty – Echa melodii zapomnianej* to współczesne wersje przebojów międzywojennych, wykonywanych m.in. przez

Hankę Ordonównę. W 2008 artystka wydała krążek-hold dla Jonasza Kofty. Pięć lat później śpiewnik piose-nek Jerzego Dudusia Ma-tuszkiewicza. W 2011 roku entuzjaści talentu Bana-szak otrzymali zapis kon-certu w Studiu Koncerto-wym Polskiego Radia im. Witolda Lutosławskiego. To na płycie *Live* usłyszeć moż-na klasyki – *Rosemary's Baby* Komedy, *The Children Of Sanchez* Mangione'a, *Oblivion* Piazzolli. Album ten zawiera też tematy, które w nowych aranżacjach pojawiły się na *Stoję na tobie Ziemio*.

Najnowsza wypowiedź ar-tystyczna Hanny Banaszak (pierwsza od siedmiu lat) zawiera dwanaście autor-skich kompozycji artystki do wierszy i tekstów Wisła-wy Szymborskiej, Witolda Gombrowicza, Tadeusza Ró-żewicza, Josifa Brodskie-go, Wojciecha Młynarskie-go i Doroty Czapkiewicz oraz autorstwa samej pieś-niarki. Trzy utwory – *Zło, Co czujesz, Ktokolwiek wie...* – to krótkie miniatury-re-cytacje. Mistrzowska poezja spotyka się z pięknymi, nie-szablonowymi opracowa-niami muzycznymi. Słysz-

my tu wpływy hinduskie, bałkańskie, żydowskie, tu-reckie, latynoskie. Do pro-jektu zostali zaproszeni stali współpracownicy Ba-naszak: Piotr Kałużny, Jacek Sz waj, Krzysztof Przybyło-wicz, Leszek Ranz, Andrzej Mazurek. Gościnnie pojawi-li się trębacz Patrycjusz Gru-szecki oraz skrzypaczka Ka-tarzyna Klebba. Wokalistka po raz pierwszy występuje w roli kompozytorki. Szacu-nek za odwagę!

Album *Stoję na tobie Ziemio* rozpoczyna się mocnym ak-centem. *Nienawiść* to wiersz Wisławy Szymborskiej z to-

10 lat
radioJazz.fm

TOP OF THE LIVE

• P A S M O L I V E • PIĄTEK • GODZ. 20:00 • WWW.RADIOJAZZ.FM •

15.01.2021

Ahmad Jamal – *At The Pershing: But Not For Me*

22.01.2021

Cały ten Jazz! LIVE! Leszek Kułakowski / Maciej Sikala *Red Ice* – PROM Kultury Saska Kępa, Warszawa

29.01.2021

Charles Lloyd & Quartet – *Journey Within*

05.02.2021

Cały ten Jazz! LIVE! *To Muniak With Love* – PROM Kultury Saska Kępa, Warszawa

miku *Koniec i początek* z 1993 roku. Banaszak ma ten utwór w repertuarze od ponad dekady. Pojawił się na wspomnianej płycie koncertowej oraz w boksie poświęconym noblistce. Nagrany i słuchany w 2020 roku wstrząsa i przeraża ze zdwojoną siłą. Jest (niestety) niezwykle aktualny. Niepokojąca melorecytacja pieśniarki staje się komentarzem do roku, w którym człowiek (znowu stał się) człowiekowi wilkiem. Nietolerancja, populizm, szowinizm, ksenofobia i rasizm mają się dobrze. Bunt i gniew społeczny rosną w siłę.

Pierwsza fotografia Hitlera... to kolejne spotkanie z poezją Szymborskiej. Banaszak traktuje ten ironiczny wiersz z raperskim zadziorem. Na pierwszy rzut ucha to pozornie zabawny utwór o dzieciństwie dyktatora. Jest podszyty niepokojem i troską o los gatunku ludzkiego. W *środku Europy* to instrumentalna wyprawa w krainy Orientu. Wokalistka prezentuje mantryczne zaśpiewy. Udowadniając, że Stary Kontynent jest konglomeratem, tygłem kultur, wpływów, religii. Następnie w *Słowach* przez trzy minuty słuchamy najpierw odgłosów zwierząt, natury, afrykańskich plemion.

Po nich Banaszak recytuje wiersz Tadeusza Różewicza. *Maestria!*

Mroczne w wymowie *Ludzie giną* Josifa Brodskiego przybiera zaskakującą formę tanecznej samby. Utwór tytułowy stanowi refleksję nad zmianami klimatu, zagładą Matki Ziemi, ale też stanowi pean na cześć piękna Gai. Tekst Wojciecha Młynarskiego wzbogacono arabskimi wokalizami, męskim chórkim. Ostatni na krążku *Plast Scriptum* to rzecz o wszechotaczającym nas ze wsząd plastiku. Banaszak poprzez wybrane przez siebie teksty poetyckie zwodzi słuchacza, operuje skrajnościami. Ostrzega, namawia: *zatrzymaj się, opamiętaj się, CZŁOWIEKU! STOP!*

Ważny, wymagający skupienia, niezwykle mądry album dojrzałej artystki. Do zaśłuchania i refleksji. Nie jest to łatwy odsłuch. Teksty bolą i porażają. Proekologiczne, głęboko humanistyczne, ekumeniczne przesłanie. Rzecz dla miłośników poezji przez duże P, dla wrażliwych dusz. Dla humanistów, którzy są zatroskani losem człowieka, kondycją świata w XXI wieku. ●

Piotr Pepliński



Yumi Ito – *Stardust Crystals*

Unit Records, 2020

Ta intrygująca i oryginalna artystka zaciękała mnie już debiutancką płytą wypełnioną standardami. Na krążku *Intertwined* (2016), nagrany z europejskimi muzykami (Yves Theiler, Gabriel Dalvit, Yuri Goloubev), Yumi Ito zaprezentowała songi z *The Great American Songbook*. *Cheek To Cheek*, *The Nearness Of You, But Not For Me*, *When I Fall In Love* nabrały wówczas świeżego blasku, ożywczego soundu. Piękne, mądre, nowoczesne improwizacje popularnych tematów. Była to zapowiedź artystycznej drogi młodej wokalistki, kompozytorki, producentki i aranżerki.

Yumi Jacqueline Dowgielewicz Ito dorastała w rodzinie muzyków. Rezydująca w szwajcarskiej Bazylei pieśniarka ma japońsko-polskie korzenie. Kształ-

ciła głos w Stanach w ramach Bachelor of Arts Jazz Voice oraz na prestiżowej Zürcher Hochschule der Künste. Wśród jej wykładowców i trenerów wokalnych byli m.in. Theo Bleckmann, Gretchen Parlato, Dave Holland, Bobby McFerrin, Kurt Rosenwinkel oraz Jeff Ballard. Mimo młodego wieku Ito może pochwalić się występami na jednej scenie z Alem Jarreau, Beccą Stevens, Markiem Turnerem i Nilsem Petterem Molværem. Z powodzeniem koncertowała z gitarzystą Szymonem Miką (w 2021 roku ukaże się ich wspólny projekt). Uczestniczyła w wielu międzynarodowych festiwalach. Jest laureatką licznych konkursów i programów stypendialnych, w tym słynnego Montreux Jazz Vocal Competition.

Yumi Ito nie idzie drogą na skróty, konsekwentnie buduje karierę wokalistki progresywnej. Nie ogląda się na trendy i mody. Nie marzy jej się popularność i sława à la Diana Krall czy Melody Gardot. Śmiało prze do przodu. Tegoroczna pandemiczna jesień przyniosła drugi longplay Ito. To ambitny i innowacyjny projekt. Premierę wydawnictwa po-

przedzały dwa single, tytułowy *Stardust Crystals* i *Little Things*, do których powstały wspaniałe teledyski. Obejrzyjcie je koniecznie! Na LP znalazło się osiem oryginalnych kompozycji. Sześć z angielskimi tekstami, dwie instrumentalne. Wszystkie napisane przez liderkę.

Płyta została nagrana we współpracy ze Swiss Radio SRF 2 Kultur. Z udziałem aż 11-osobowego zespołu muzyków z ośmiu państw Europy. W ten sposób powstała została do życia Yumi Ito Orchestra. Wśród instrumentalistów biorących udział w sesji wypatrzyłem dwa polskie nazwiska – Izabelli Effenberg (wibrafon, array mbira, krotale) oraz Kuby Dworaka (kontrabas). Bogate instrumentarium, przestrzenność, dużo powietrza. Budowanie mostów między muzycznymi krainami. Odwaga i kreatywność. Prawda i oryginalność. Kobieca wrażliwość, subtelność i wysmakowana estetyka. Wysublimowany eklektyzm. Elementy i odniesienia do różnych stylów i gatunków. Słysząc tu jazz, folk, muzykę etniczną, world music. Są też wpływy artpopu, ambitna elektronika oraz odrobina klasyki.

Pomimo bogactwa aranżacyjnego, wielości wykorzystanych pomysłów, melodii *Stardust Crystals* to intymna wypowiedź multikulturowej artystki. Zawarte nań utwory stanowią rodzaj muzycznego dziennika. Zawierają refleksje natury filozoficznej, egzystencjalnej, humanistycznej. Pieśni zaproponowane przez wokalistkę inspirowane były osobistymi doświadczeniami. Powstały z obserwacji otaczającej ją rzeczywistości. *Little Things* opowiada o przyjacielu pieśniarki, który na skutek załamania nerwowego trafił do zakładu psychiatrycznego. *Ballad For The Unknown* ma w sobie tajemnicę, islandzki, północy klimat. Tytułowy song mówi o kruchości ludzkiego żywota, jednak wszyscy jesteśmy na Ziemi tylko „kryształkiem gwiazdowego pyłu”. Każdy z nas jest inny i unikatowy. Ito prezentuje całe spektrum możliwości wokalnych, które obejmuje recytację, improwizację przy pomocy wokaliz. Bawi się głosem, barwą, skalą. Instrumentaliści spisali się na medal, pokazali światową klasę. Wzorcową i mistrzowską koegzystencją wokalu i instrumentów.

Płyta-wydarzenie. Przemysłana i dojrzała w każdym

dźwięku. Zjawiskowy *Star-dust Crystals* to jeden z najlepszych albumów wokalnych 2020 roku. W moim osobistym rankingu lokuje się w ścisłym TOP 5. Krążek bez wad, który wciąga od pierwszych nut. Niczym dobra książka w zimowy wieczór lub serial HBO. Jest to rzecz, której entuzjaści wokalistyki nie mogą przegapić! Oby sytuacja epidemiologiczna wiosną 2021 roku pozwoliła Yumi Ito przedstawić ten materiał na koncertach w polskich (i nie tylko) filharmoniach! ●

Piotr Pepliński



Jana Herzen & Charnett Moffett – 'Round The World

Motéma Music, 2020

Jana Herzen jest wokalistką i gitarzystką, która nie jest w Polsce specjalnie znana. Jej bluesowe pły-

ty ukazują się od wielu lat nakładem Motéma Music, którą to prężnie działającą wytwórnię niemal 20 lat temu właśnie Jana Herzen stworzyła. Nie jest to jednak przedsiębiorstwo skupione tylko na promocji swojej właścicielki. W Motéma Music debiutowali artyści dziś grający w pierwszej lidze komercyjnego jazzu, jak Gregory Porter. Wydawała też ciekawe albumy między innymi Geri Allen, Davida Murraya, Gingera Bakera, Johna Scofielda i Rufusa Reida. Jednak katalog wytwórni to przede wszystkim ciekawi artyści nieznani jeszcze na dużych jazzowych i bluesowych scenach.

Dla Motéma nagrywał też już wcześniej swoje albumy Charnett Moffett, a współpraca Jany Herzen z tym znakomitym basistą rozpoczęła się w 2012 roku od ich wspólnego albumu *Passion of a Lonely Heart*. Ich najnowsze wspólne nagranie *'Round The World* zawiera kameralne wersje kilku znanych przebojów, kilku mniej znanych utworów i garść kompozycji własnych Jany Herzen. Wybór coverów obejmuje utwory znane między

innymi z repertuaru Joni Mitchell, The Beatles, Men At Work i Roberta Flack. Napisane przez Herzen piosenki nie są jednak wcale słabsze. Wokalistka od lat udowadnia, że na scenie folkowej, jeśli liczy się nie tylko piękny tekst, ale też interesująca muzyka, należy do najciekawszych autorów nowego repertuaru.

Jej własna interpretacja *Both Sides Now* jest równie dobra, jak ta w wykonaniu Joni Mitchell sprzed ponad 50 lat. Chwilę zastanawiałem się, czy aby Herzen nie brzmi zbyt optymistycznie. Jednak rozwiązanie nie jest proste, to Joni Mitchell śpiewa po swojemu, a pierwszą wykonawczynią tego utworu była przecież Judy Collins i to raczej jej nagranie było wzorem dla Herzen.

Oczywiście tak znakomite covery doskonale sprzedają album, jednak najnowsze dzieło Jany Herzen i Charnetta Moffetta obrobiłoby się doskonale tylko za pomocą premierowych kompozycji. Moim faworytem jest przebojowe *On The Outside*, piosenka, którą chętnie usłyszałbym kiedyś w nieco mocniejszej, oprawie instrumentalnej,

miałyby szansę stać się dużym popowym przebojem, pokazując, że można pogodzić ciekawą i niebanalną muzykę z szansą na trafienie do szerszej niż tylko ambitna jazzowa publiczności.

Duet folkowej gitary z silnym pulsem jazzowego kontrabasista tworzy nieczęsto spotykaną głębię, pozwalając znaleźć równowagę między istotnymi w twórczości Herzen tekstami i ciekawą muzyką. Ten album mógłby istnieć również w wersji instrumentalnej, bowiem poza tekstem wiele ciekawego dzieje się w warstwie muzycznej. Jeśli istnieje folk jazz, to duet Herzen i Moffetta jest jego najlepszym przykładem. Trochę żałuję, że na płycie zabrakło jakiegoś dynamicznego utworu, w którym Moffett mógłby pokazać swoje niezwykle umiejętności techniczne, bowiem potrafi on grać na kontrabasie tak funkowo, jak niewielu gitarzystów basowych za pomocą ich fender jazz bassów i tak delikatnie na gitarze basowej, jak wielu basistów na swoich wielkich kontrabasach. ●

Rafał Garszczyński



Charles Mingus – Charles Mingus @ Bremen 1964 & 1975

Sunnyside Records, 2020

Cztery płyty z dwoma koncertami zespołów Charlesa Mingusa – taka właśnie jest muzyczna zawartość wydawnego przez Sunnyside Records boxa. Albumy zawierają rejestrację występów Mingusa w Bremie w latach 1964 i 1975. Nagrania z roku 1964 pochodzą z pierwszego koncertu Mingusa w Niemczech, który miał miejsce 16 kwietnia tego roku w Sendesaal Studio F Radia Bremen. Mingus zagrał wówczas z sekstetem, w którego składzie znaleźli się tenorzysta Clifford Jordan, trębacz Johnny Coles, perkusista Dannie Richmond oraz Eric Dolphy. Zaplanowana wówczas trasa koncertowa była ostatnimi koncertami Dolphy'ego z Mingusem. Dolphy pozostał po nich w Niemczech i nieoczeki-

wanie zmarł w Berlinie zaledwie dwa miesiące później. Cały koncert był wyzwaniem dla muzyków, którzy rozpoczęli grę z niemal godzinny opóźnieniem, co w połączeniu z ich nowatorskim stylistycznym podejściem spowodowało dość chłodne – delikatnie mówiąc – przyjęcie ze strony nieprzygotowanej na taki występ publiczności. Repertuar składał się z utworów, które dziś znane są już z innych, wydawanych wcześniej rejestracji live Mingusa z tego okresu. Pierwsza część zawiera *Hope So Eric* (znane także jako *So Long Eric*) i *Fables of Faubus*. Druga składa się z solowego fragmentu zagrane przez pianistę Jakiego Byarda standardu *Sophisticated Lady* oraz dwóch kompozycji samego Mingusa – *Parkeriana* i *Meditations on Integration*.

Koncert z roku 1975 prezentuje z kolei kwintet z udziałem saksofonisty tenorowego George'a Adamsa, trębacza Jacka Walratha, pianisty Dona Pullena oraz – podobnie jak dekadę wcześniej – perkusisty Danniego Richmonda. Nagranie odbyło się 9 lipca w Post-Aula, sali należącej do Regionalnej Dyrekcji Deutsche Post. Muzycy zagrali tym razem

utwory, które potem znalazły się na albumach *Changes One* i *Changes Two*. Ponownie na liście nagrań pojawił się *Fables of Faubus*, który premierowo ukazał się na klasycznym albumie Mingus *Ah Um*. Tym razem wszystko odbyło się bez perturbacji, a Mingus pojawił się i wyjechał z Bremy w glorii gwiazdy.

Omawiane tu wydanie prezentuje dokumentację dwóch niewątpliwie istotnych i przede wszystkim fantastycznych występów. Niemal cztery godziny kapitalnej muzyki, która nie zestarzała się ani o jotę. ●

Krzysztof Komorek



Stéphane Spira & Giovanni Mirabassi – *Improkofiev*

Stéphane Spira & Giovanni Mirabassi, 2020

Od kiedy usłyszałem projekt włoskiego pianisty Giovanniego Mirabassiego z udziałem Andrzeja Jagodzińskiego

na akordeonie, kolejne poczynania artystyczne pierwszego każdorazowo przykuwają moją uwagę (oczywiście za tymi Jagody też staram się nadążyć). Lubię jego romantyzujący, klasycyzujący, niosący „filmową jakość” fortepian – muzykę, w której czuć czarowność i szyk Paryża (w którym działa Giovanni), a zarazem ciepło i swobodę Italii (skąd pochodzi). *Improkofiev* – wbrew temu, czego można by się spodziewać po tytule, nie zawiera jeno odniesień do muzyki przesławnego rosyjskiego kompozytora. Saksofonista Stéphane Spira i wspomniany pianista Mirabassi wdzięcznie improwizują tu także w oparciu o inne, zwiewne tematy.

Mamy więc *Lawns* Carli Bley, który tak subtelnie artystka zwykła wykonywać ze Steve'em Swallowem w fortepianowo-basowym duecie, a także nieśmiertelna i zabójczo piękna *Gymnopédie No. 1* Erika Satiego. Będąc szczerze poruszonym wykonaniem owej melodii przez duet Spirabassi (taką grę słów mamy na okładce płyty), od razu wracam wspomnieniami do coveru tejże w aranżacji Blood Sweat & Tears, ale zwłaszcza do bardzo podobnej, jak na *Impro-*

kofiev, zachwycającej mnie nieprzerwanie od 2001 roku interpretacji autorstwa rodzimego Classic Jazz Quartet (*Klasyka na jazzowo*). Utwory oryginalne Spiry, jak i te stanowiące synkopowane impresje na motywach *Koncertu skrzypcowego nr 1* wspomnianego Siergieja Prokofiewa niosą najwięcej jazzowej werwy. W jednej części suity poświęconej twórczości Rosjanina pojawia się dodatkowy, harmonizujący głos wydobywający się ze skrzydłówki (Yoann Loustalot) i robi się naprawdę „Komedowo”.

Próżno jednak – nawet w tych ożywionych momentach – szukać dzikości rozimprowizowanego ansamblu (wspomnę, że tytułowemu duetowi towarzyszy całkiem sympatyczna sekcja rytmiczna). Dla mnie to nie zarzut, wszak wiem, że pewnego pomiarowania ekspresji można spodziewać się po projektach Mirabassiego, ale tym zorientowanym na radykalne formalne trawestacje klasyki, *Improkofiev* może wydać się nazbyt wygładzony i sterylny. Ot, całkiem zgrabne przypomnienie klimatów spod znaku Brubeck–Desmond. Mnie to pasuje. ●

Wojciech Sobczak-Wojeński



Will Bonness – *Change of Plans*

Will Bonness Music, 2020

Trzecia płyta sygnowana nazwiskiem pianisty, kompozytora i wykładowcy Willa Bonnessa to dzieło kwintetu złożonego z kanadyjskich muzyków. Jest to zespół, który na płycie *Change of Plans* podzielił się na składy – od duetu poprzez trio i kwartet aż do pełnego. Dzięki głębokiemu, wyrównanemu brzmieniu i bogatej fakturze dźwięków nie rzuca się to jednak od razu w uszy. Myślę, że jest to w pełni zasługa lidera, który grywał ze znakomitymi amerykańskimi, w szczególności nowojorskimi, muzykami oraz świetnymi orkiestrami – począwszy od orkiestry Maynarda Fergusona. Ten styl, lekko bebopowy, gdzieś tli się na tej płycie. Jednak całość jest wynikiem różnorodnych doświadczeń Willa Bonnessa,

który wystąpił wcześniej na ponad dwudziestu płytach różnych muzyków i orkiestr.

Zmiana planów. *Change of Plans*. Tytuł albumu dobrze oddaje jego charakter. Zmienność klimatów, może nawet stylów, to cecha wyróżniająca tę płytę. Począwszy od mocnego, zdecydowanego, fortepianowego brzmienia pierwszego utworu *Burning Bridges*, balladowego i delikatnego drugiego *In The Wee Small Hours of the Morning* poprzez kolejne, w których zmieniają się zarówno klimat, jak i technika wykonania. Wokal Jocelyn Gould czasami jest klasyczny, śpiewane są słowa, zdania, zwrotki. Kiedy indziej zrównuje się z grą instrumentów, staje się jednym z nich. Fortepian lidera od mocnego stylu, inspirowanego przez McCoy Tynera, przechodzi przez romantyczny do lekko funkowego, dobrze wyważonego grania. Pojawia się nawet nawiązanie do stylistyki rockowej – cover *Bullet with Butterfly Wings* zespołu The Smashing Pumpkins. Saksofon Jona Gordona raz ostry, drapieżny, kiedy in-

dziej słodki i uwodzicielski. Potrafi być też pełny i lekko zamglony. Podobnie rzecz ma się z kontrabasem Juliana Bradforda i perkusją Fabio Ragnellego. Zmienia się także sposób prowadzenia gry przez zespół. Raz to fortepian nadaje ton, innym razem kontrabas, saksofon czy nawet perkusja. Piątka świetnie dobranych spośród najlepszych kanadyjskich muzyków stworzyła interesującą i wciągającą płytę. Nie zawiodą również kompozycje. W większości napisane specjalnie dla tego kwintetu przez lidera, dopasowane do osobowości każdego z muzyków i do roli, jaką odgrywa w konkretnym utworze. To bardzo klasycznie jazzowa produkcja, ale dzięki swojej różnorodności spodoba się większości z Was. ●

Yatzek Piotrowski





The Great Harry Hillman – *Live at Donau115*

The Great Harry Hillman, 2020

W kontekście zespołu The Great Harry Hillman pojawia się często określenie post-jazz. Pod to hasło można właściwie podpiąć wszystko, ale w przypadku tego szwajcarskiego kwartetu jedno jest pewne: jazz jest dla nich jedynie punktem wyjścia. Ich czwarta płyta to koncertowe nagrania z berlińskiego klubu Donau115. Tak o podejściu do koncertowania mówią sami muzycy: „Po 11 latach występowania na żywo w różnych miejscach opracowaliśmy bardzo unikalny sposób interakcji ze sobą. Przestaliśmy grać według setlisty i zaczęliśmy improwizować z kolejnością naszych utworów oraz przejściami między nimi”. Jeśli dodamy do tego jeszcze umiejętność składania w całość wielu

elementów, to dostaniemy naprawdę intrygującą propozycję dźwiękową.

Zaczyna się od dialogu klarnetu basowego z gitarą, by już w drugim utworze przejść w stylistykę niemalże bluesową. Nad wszystkim unosi się duch noise'u, co wyjątkowo dobrze słychać w kompozycji *The Bunk*, ale nie przeszkadza to muzykom w świetnym operowaniu ciszą i dynamiką. Potrafią również budować napięcie (transowy *Eidechsen* Sie zakończony aplauzem publiczności), by zaraz później przejść w melodyjny temat na wyrazistym rytmie (*Stellar*). Całość wieńczy eteryczne, momentami ambientowe *Taube Taube*. Słychać wyraźnie, jak zespół buduje z małych części swoje brzmienie, jak potrafi kolektywnie improwizować i jak dobrze muzycy rozumieją się ze sobą – sami mówią wręcz o swoistej telepatii. I choć lubią przybrudzić swoje brzmienie (gitara Davida Kocha), to potrafią być też zaskakująco liryczni, a nawet melancholijni.

Cały czas należy pamiętać, że mamy do czynienia z kompozycjami, które nie były wcześniej przeciw-

zione i zaaranżowane. Jesteśmy więc świadkami dziania się tu i teraz, razem z zespołem wchodzimy w nieznane. Wymaga to od słuchacza uwagi, ale skupienie zdecydowanie się opłaca. Nieoczywista jest to płyta, ale w wypadku The Great Harry Hillman ta nieoczywistość jest jednocześnie obietnicą czegoś bardzo interesującego. ●

Grzegorz Smędek



Christoph Irniger Trio – *Open City*

Intakt, 2020

W 2017 roku płyta *Big Wheel Live* formacji Pilgrim Christoph Irnigera była płytą tygodnia w RadioJAZZ.FM. Po trzech latach szwajcarski saksofonista z zupełnie innym składem znowu wydał album, na który warto zwrócić uwagę. W formacji Pilgrim podobało mi się

wspólne brzmienie saksofonu i gitary. W najnowszym projekcie Irnigera (choć być może prowadzonym równoległe do Pilgrim) na wyróżnienie zasługuje gościnnie udział puzonisty Nilsa Wograma.

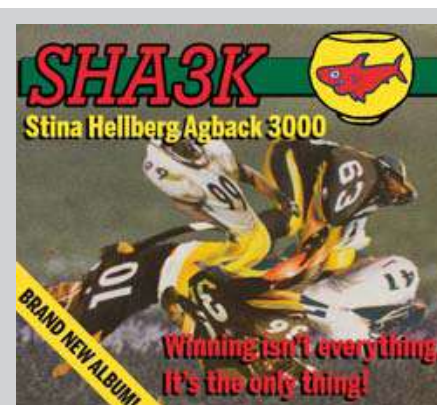
Christopha Irnigera znałem do dziś jedynie z nagrań zespołu Pilgrim. Trudno mi więc nie odnieść jego najnowszego albumu do dokonania zespołu działającego w zupełnie innym składzie. Muzyka tria odpowiedzialnego za nagranie *Open City* w tym kontekście, choć nie należy do najłatwiejszych, wydaje się być bardzo konwencjonalna i przewidywalna. Trio Irnigera ma za sobą równie wiele doświadczeń, co formacja Pilgrim, i niedługo będzie obchodzić dziesiąte urodziny. Takie zespoły w szybko zmieniającym się świecie można już uznać za weteranów lokalnej sceny. Doświadczenie niewątpliwie pomaga muzykom zespołu, a zaproszenie gości w osobach grającego na alcie Lorena Stillmana i puzonisty Nilsa Wograma otwiera nieco hermetyczną formułę tria z saksofonem, pozwala nieco zaszaleć i poeksperymentować.

Poprzednie nagranie lidera – album *Big Wheel Live* chwaliłem za wspólną grę lidera i gitarzysty Dave’a Gislera. Tym razem na wyróżnienie zasługują momenty, w których głos zabiera puzonista Nils Wogram. Od kilku lat jest jednym z najciekawiej grających nowoczesnych puzonistów w Europie, choć warto zauważyć, że wybrał sobie konkurencję, która nie jest jakoś szczególnie mocno obsadzona.

Wymieszanie freejazzowej stylistyki z rockową energią w konfiguracji bez gitary i oszczędnej gry perkusji jest ciekawym pomysłem brzmieniowym. Udane eksperymenty rytmiczne tworzą muzykę niełatwą, ale ciekawą i wciągającą. Irniger okazuje się być nie tylko sprawnym technicznie saksofonistą z talentem do niekończących się improwizacji, o czym wiedziałem z jego poprzednich nagrań, ale jest również, a może nawet przede wszystkim, liderem i organizatorem. Ma doskonałe wyczucie i dobrze wybiera sobie współpracowników, tworząc składy nieoczywiste, które potrafią zrobić dobry użytek z jego często dość skomplikowa-

nych rytmicznie kompozycji. Czekam na kolejne brzmieniowe pomysły Christopha Irnigera i rozpoczynam poszukiwania jego rockowych nagrań, bo udziela się aktywnie również w nieco bardziej rozrywkowej stylistyce. Oprócz Pilgrim i autorskiego tria (tym razem w pięcioosobowym składzie), lider prowadzi też podobno równie ciekawe zespoły Cowboys From Hell i Noir. ●

Rafał Garszczyński



Sha3k – *Winning Isn't Everything, It's The Only Thing!*

Kokoro No Ko, 2020

Poszczególne elementy koncepcji debiutu kolektywu Sha3k są jak oksymoron. Czy można bowiem spodziewać się, że inspiracją dla albumu jazzowego będzie football amerykański? Może gdyby muzycy byli muskułarnymi osiłkami z Teksasu,

ale mamy do czynienia ze szwedzkim triem, w dwóch trzecich złożonym z kobiet. Albo czy wiodącym instrumentem oddającym sportowe konotacje może być harfa? W końcu czy za najlepsze miejsce premierowego koncertu można uznać salę gimnastyczną?

Jak zawsze uleganie stereotypom kończy się ośmieszeniem osoby wyciągającej nieprzemyślane wnioski. Autentyczną pasjonatką narodowej dyscypliny zza oceanu, a zwłaszcza drużyny Pittsburgh Steelers, jest liderka formacji, harfistka Stina Hellberg Agback. Towarzyszą jej perkusista Djamel Baroudi (amatorsko uprawiający rzeczony sport) oraz kontrabasistka Tove Brandt (dla odmiany w ogóle niezainteresowana kopaniem piłki). Zespół konsekwentnie, pełnymi garściami czerpie z kontekstów sportowych: personalia na albumie przedstawione są w formie kart zawodniczych, muzycy pozują w profesjonalnych uniformach, a tytuły utworów odnoszą się do elementów rozgrywki oraz jej gwiazd.

Kwintesencją sportowej rywalizacji jest zaś tytuł płyty, w polskim tłumaczeniu oznaczający: „Zwycięstwo to nie wszystko, to jedyna rzecz!” Pozostaje pytanie, czy przyjęcie tak wyrazistej konwencji miało wyłącznie hobbystyczne podłoże? Podczas transmitowanego online koncertu (przypomnę – odbywającego się w sali gimnastycznej) liderka ze szczerą pasją wtrącała komentarze dotyczące ligi NFL, co mogłoby sugerować, że jednak taki był główny powód stworzenia tego materiału. Warto jednak wspomnieć, że na okładce mocno uwypuklono sentencję wyrażającą szacunek dla osób, które urodziły się po to, by rywalizować, a muzycy deklarują, że płyta jest próbą zrozumienia ich motywacji. Myślę więc, że tak jak w sporcie, chcieli oni po prostu coś sobie, i innym, udowodnić. Już samo sprawdzenie, czy tak nietuzinkowa produkcja ma szansę zaistnieć, wydaje się być wystarczającym ku temu pretekstem.

Choć trudno oderwać się od sportowych kontekstów, zwłaszcza samemu bę-

dąc entuzjastą wszelkich odmian sportu, to prawdziwą wartością tej płyty jest muzyka. Już rzadkie instrumentarium powoduje, że słucha się jej z dużą ekscytacją. Oczywiście obecność harfy w jazzie nie jest niczym nowym, ale Agback nakłada na nią modulatory, ciekawie rozszerzając brzmienie. Baroudi poza żywiołową grą na perkusji odpowiada też za produkcję i bardzo odważnie wprowadza do melodii elementy elektroniki. Brandt zaś, jak czytamy w biogramie, jest zafascynowana przekładaniem hip-hopowych beatów na kontrabas, co miało fundamentalne znaczenie dla rytmu wszystkich kompozycji. Cała trójka wywodzi się ze środowiska freejazzowego, więc nie miała żadnych oporów przed eksperymentowaniem. Wszystko to powoduje, że *Winning Isn't Everything, It's The Only Thing!* brzmi naprawdę świeżo, a muzykom udało się wyjść daleko poza tradycyjnie rozumiany skandynawski jazz. ●

Jakub Krukowski



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

radioJazz.fm



20 podcastów

▶ archiwum.radiojazz.fm/mistrzowie-polskiego-jazzu

20 felietonów

▶ jazzpress.pl/mistrzowie-polskiego-jazzu

instytut muzyki i tańca
III

MISTRZOWIE POLSKIEGO JAZZU VOL. 2

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego

Szacunek do dźwięku



Dariusz Brzostek

Satoko Fujii należy do tej generacji japońskich artystów jazzowych, którzy odebrawszy klasyczne wykształcenie muzyczne, ulegli pokusie improwizacji, poszukując dla siebie nowych form ekspresji. Obecna na amerykańskiej i europejskiej scenie od połowy lat dziewięćdziesiątych absolwentka Berklee College of Music odnotowała dotąd współpracę z ważnymi postaciami zachodniej muzyki improwizowanej (Larry Ochs, Misha Mengelberg, Myra Melford), ikonami japońskiego jazzu (Itaru Oki), a także prowadzenie niezliczonych formacji, obejmujących zarówno składy kameralne (Satoko Fujii Trio), jak i orkiestrowe (szereg lokalnych, „miejskich” ze-

spółów pod wspólną nazwą Satoko Fujii Orchestra). W 2020 roku pianistka dała o sobie znać nowymi tytułami *Mantle*, *Pentas* oraz *Prickly Pear Cactus* dokumentującymi działania jej najbardziej minimalistycznych kooperacji: tria z Natsuki Tamurą (trąbka) i Ramonem Lópezem (perkusja), duetu z Tamurą oraz tria z Tamurą i Ikue Mori.

Pentas to kolejny album dvojga muzyków współpracujących ze sobą od lat (ich pierwsze wspólne nagrania pochodzą z 1997 roku). Nie jest to zatem z pewnością płyta, na której artyści zaskakują siebie nieoczekiwanymi zwrotami akcji, ani też taka, którą zaskoczą słuchaczy znających ich dokonania. Oto bowiem rozwija się przed nami osiem – przeważnie dość krótkich – utworów, zrodzonych z ducha swobodnej improwizacji, dalekich jednak od sonorystycznych ekstremizmów i nieskorych do eksplorowania estetyki hałasu. Jeśli bowiem coś w istocie zwraca szczególną uwagę w tej właśnie współpracy duetu Fujii/Tamura, to z pewnością trudny do przeoczenia liryczny potencjał kolejnych kompozycji. Mamy tu zarówno subtelne dialogi, jak



Satoko Fujii & Natsuki Tamura – *Pentas*
Not Two Records, 2020



Satoko Fujii, Natsuki Tamura, Ramón López
– *Mantle*

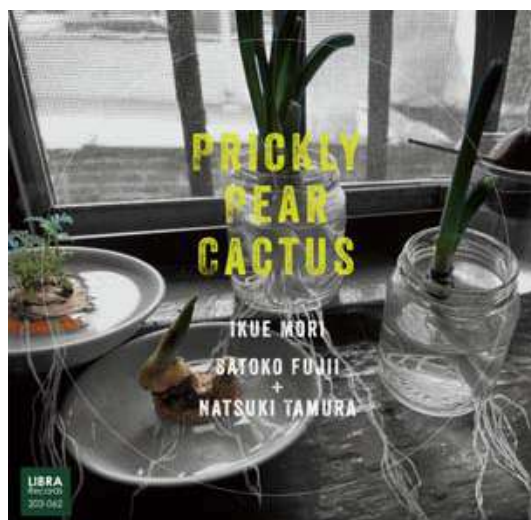
Not Two Records, 2020

i rozbudowane solilokwia, w których instrumentalisci mogą wypowiedzieć się z pełną swobodą i niewątpliwym szacunkiem do tematu (nawet wówczas, gdy linia melodyczna jest nader skromna i li tylko pretekstowa). Ten właśnie aspekt *Pentas* stanowi, jak sądzę, największy atut tego wydawnictwa.

Mantle to z kolei płytowy debiut tria, w którym do japońskich improvizatorów dołącza hiszpański perkusista Ramón López znany doskonale na europejskiej scenie jazzowej m.in. ze współpracy z Agustín Fernándezem i Barrym Guy'em, a także z Joachimem Kühnem. Zespół koncertował we wrześniu 2019 roku w Japonii z premierowym materiałem, w zgodzie z najlepszą jazzową tradycją ogrywania na żywo nowych kompozycji, po czym przystąpił

do zarejestrowania wybranych utworów tuż po zakończeniu azjatyckiego tournée. Efektem tych sesji jest właśnie *Mantle* – wybór dziewięciu nagrań, obejmujący intensywne emocjonalnie miniaturowe (niespełna czterominutowe *From Spring to Summer*) oraz bardziej rozbudowane, lecz dyskretne i intymne formy muzyczne (*Metaphors*).

Cechą charakterystyczną wszystkich kompozycji jest wyczuwalne od pierwszych taktów skupienie improvizatorów oraz niezwykle szacunek w stosunku do dźwięku – artykułowanego niezmiennie w sposób staranny i wyważony, z pełną świadomością zakładanego celu oraz interakcji zachodzących między partiami poszczególnych instrumentów. Efektem jest więc muzyka subtelna, choć niepozbawiona



Satoko Fujii, Natsuki Tamura, Ikue Mori
– *Prickly Pear Cactus*

Libra Records, 2020

nad wyraz ekspresyjnych kulminacji – przede wszystkim jednak pełna przestrzeni, w której uważne ucho słuchacza łowić może nie tylko brzmienia instrumentów, ale także ich gasnące w ciszy echa. Jest to bez wątpienia jedna z tych płyt, których estetyczna wartość wzrasta z każdym kolejnym słuchaniem.

Prickly Pear Cactus – nagrana przez pianistkę i trębacza w trakcie spowodowanej sytuacją pandemiczną zdalnej współpracy pary instrumentalistów z Ikue Mori – pozostaje w tym zestawieniu płytą najbardziej zróżnicowaną brzmieniowo i najbardziej ofensywną w sferze środków ekspresji, co wynika w znacznym stopniu z nasycenia kompozycji dźwiękami elektronicznymi, generowanymi przez Mori. W znacznej mierze abstrakcyjne, ale dalekie od hałasu,

dyskretne i filigranowe interwencje elektroniki nie stanowią, bynajmniej, tła dla partii solistów, co stało się swoistym przekleństwem tandetnego „ambient jazzu”, lecz tworzą dialogowe, kontrapunktowe struktury dla brzmień instrumentów akustycznych, traktowanych zresztą przez Fuji i Tamurę w sposób raczej sonorystyczny. Całość składa się w dużej części z muzycznych miniatur, które zaskakują efektownymi, choć zbilansowanymi i przemyślanymi konfrontacjami żywiołów: akustycznego i elektronicznego. ●

radioJazz.fm

DZIEŃ Z...

Jazzpress

67 ODCINKÓW W 2020 ROKU!



CDN...

KONCERTY



ON LINE

12
styczniaON-LINE
GODZ. 19.00FB//PROMKULTURY,
/JAZZPRESSPL

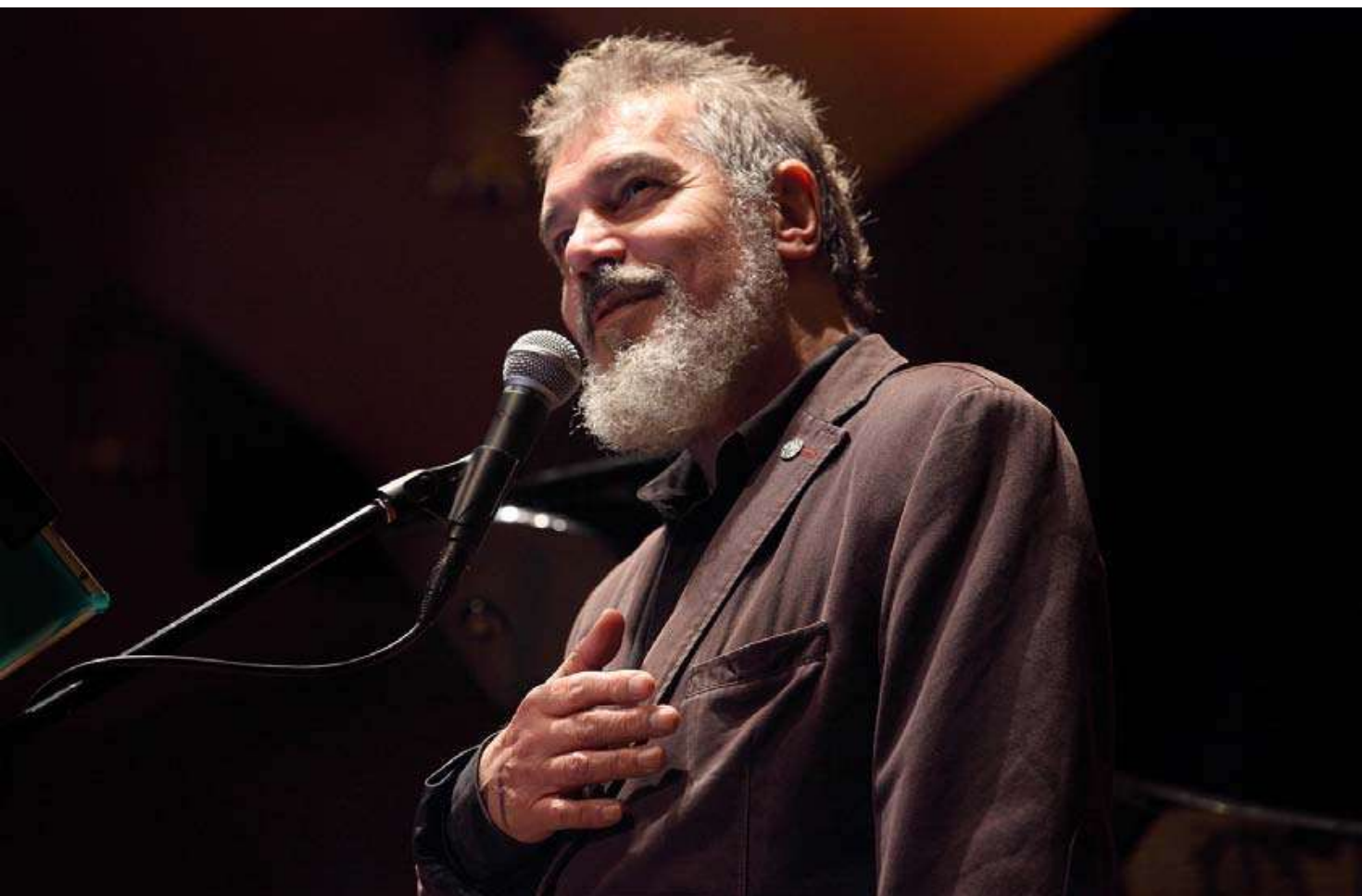
CAŁY TEN JAZZ! MEET!: JANUSZ SZROM

Prom Kultury Saska Kępa i Fundacja EuroJAZZ zapraszają na kolejne spotkanie w cyklu Cały ten Jazz! Meet!, którego bohaterem będzie tym razem Janusz Szrom. Wokalista, kompozytor, aranżer, pedagog. Autor książek, w tym zbioru opracowań muzycznych piosenek Andrzeja Zauchy. Janusza Szroma można usłyszeć na blisko czterdziestu płytach, a swój najnowszy album wydał w roku 2020. Konsekwentnie trzyma się wytyczonej sobie przed laty jazzowej ścieżki, nagrywając i koncertując z muzykami z czołówki polskiej sceny muzycznej. **WIĘCEJ >>**

13
styczniaON-LINE
GODZ. 19.00FB//SALONJAZZOWY,
/JAZZPRESSPL

SALON JAZZOWY: Patrycjusz Gruszecki Thinking of...

Solowy koncert trębacza Patrycjusza Gruszeckiego pod hasłem *Thinking of...* jest zwiastunem solowej płyty, która niebawem będzie miała swoją premierę. „Płyta będzie osobistym hołdem złożonym moim mistrzom, pod których wpływem tworzę od najmłodszych lat. Są nimi trębacze tacy jak Lee Morgan, Woody Shaw, Freddie Hubbard, Kenny Wheeler, Wallace Roney, Roy Hargrove, Terence Blanchard, a także, w szczególny sposób, Tomasz Stańko. To też podziękowanie wszystkim osobom, które miały lub mają nadal wpływ na kształt oraz kierunek mojej muzycznej podróży” – wyjaśnia Patrycjusz Gruszecki. Podczas koncertu artysta wykona autorskie kompozycje będące pretekstem do większych części improwizowanych. **WIĘCEJ >>**



fot. Piotr Fagajewicz

Niezwykły jubileusz, czyli kilka duetów w septyecie



Piotr Rytowski

*Jorgos Skolias – jubileusz 50-lecia na scenie – Kraków,
Muzeum Manggha, 27 listopada 2020 r.*

Pięćdziesiąt lat na scenie, a do tego okrągłe, siedemdziesiąte urodziny. Jubileusz, który nie mógł przejść bez echa. Pomimo kulturalnego lockdownu **Jorgos Skolias**, bo to o nim mowa, zaprosił nas do wspólnego świętowania. Koncert, który odbył się 27 listopada ubiegłego roku na scenie Muzeum Manggha w Krakowie, transmito-

wany był na Facebooku artysty, został też udostępniony do obejrzenia na platformie Play Kraków.

Pisząc o tak ważnym jubileuszu, być może należałoby choć w paru słowach przypomnieć drogę artystyczną Skoliasa, przytoczyć parę faktów z jego muzycznej biografii, ale nie zrobię tego przynajmniej z dwóch powodów. Po pierwsze, myślę, że zde-

cydowana większość fanów jazzu (i nie tylko!) doskonale zna twórczość tego wokalisty. Po drugie, gdybym mniej zorientowanym chciał przedstawić choć pobieżnie dokonania Skoliasa z pięciu dekad działalności artystycznej, zabrakłoby tu miejsca na relację z koncertu...

Na szczęście sam program koncertu i zaproszeni do udziału w nim muzycy dają dosyć symptomatyczną próbkę zróżnicowanej drogi artystycznej wokalisty. Na scenie, obok jubilata, pojawili się: **Bronisław Duży** (puzon), **Radosław Nowakowski** (konga), **Piotr Rachoń** (fortepian), **Jarosław Bester** (akordeon), **Antonis Skolias** (perkusja) oraz gościnnie w jednym utworze **Zuzanna Skolias** (wokal). Wszyscy – poza córką Zuzanną – to muzycy o tyle szczególnie, że z każdym z nich Skolias nagrał płytę w duecie.

Na repertuar jubileuszowego koncertu złożyły się przede wszystkim właśnie utwory z tych płyt. Mogliśmy zatem usłyszeć fragmenty muzyki z albumów *Zulu* (1991), *Do It* (1999), *Kolos* (2016), *Free* (2018) oraz *Rebetiko Poloniko* (2019). Jednak interpretacje zaprezentowane na scenie wychodziły daleko poza oryginalną, oszczędną formę duetów. W zasadzie w każdym utworze wszyscy muzycy włączali się do kolektywnej improwizacji i tym samym muzyka zyskiwała zupełnie nowy wymiar. Pojawiło się także kilka akcentów pochodzących z płyt nagranych

w innych składach, m.in. *Krzak*'i grupy Krzak (1983) czy zaśpiewany przez Zuzannę Skolias wiersz księdza Jana Twardowskiego, który pierwotnie ukazał się na płycie zespołu Tie Break (1994).

Skolias śpiewał po grecku, polsku, angielsku i wokalizował w sobie tylko znanych językach. Bardzo skromna, ale jednak żywa publiczność w Muzeum Manggha robiła swoje – dzięki niej przepływ energii nie odbywał się wyłącznie za pośrednictwem łącz internetowych, co w dzisiejszej sytuacji jest niestety normą. Jubilat, pomiędzy utworami, prowadził – jak to ma w zwyczaju – pełną humoru konferansjerkę.

To wszystko to zaledwie wycinek z przebogatej twórczości wokalisty, ale chcąc ukazać jego dokonania w sposób reprezentatywny, należałoby zorganizować nie koncert, a co najmniej kilkudniowy festiwal. Może kiedyś? ●



fot. Piotr Fagiewicz



fot. Radek Rakowski

Wirtualne obserwacje scenicznych debiutów



Jakub Krukowski

*Blue Note Poznań Competition – Poznań,
Blue Note, 28–30 października 2020 r.*

Gdy w listopadzie relacjonowałem Poznań Komeda Maraton, zwróciłem uwagę na ciekawe podejście do „pandemicznej” organizacji imprezy. Zamiast transmisji na żywo nagrany materiał poddano postprodukcji i po kilku dniach udostępniono jego najlepsze fragmenty, zapewniając wysoką jakość i przystępność odbioru. O ile w tamtym

przypadku okazało się to najlepszą formułą, tak występy, o których tym razem mowa, straciłyby sens bez możliwości bezpośredniego śledzenia wydarzeń na scenie. Dotyczy to zwłaszcza konkursów, gdzie transparentność i pełen przegląd są absolutnie kluczowe.

Nie ulega wątpliwości, że przedsięwzięcia takie jak Blue Note Poznań

Competition są szczególnie ważne dla młodych muzyków. Dają szansę na zaprezentowanie siebie szerszej publiczności (w tym wypadku również za sprawą kompilacji utworów wydawanych regularnie na płytach), a także okazję na atrakcyjny zarobek, tak ważny w aktualnych okolicznościach. W tym roku odbyła się siódma edycja poznańskiego konkursu, dostępna dla widzów jedynie w internecie.

Niestety powoli zdajemy się przyzwyczajać do tej sytuacji, przez co może ginąć wysiłek i zaangażowanie organizatorów, dla których czas pandemii jest równie dotkliwy. Nie jest tajemnicą, że w przypadku BNPC sukces frekwencyjny zapewniały koncerty towarzyszące. Godne szacunku jest, że mimo drastycznego braku wpływów z występów topowych gwiazd Stowarzyszenie Inicjatyw Muzycznych Blue Note zdecydowało się nie rezygnować z konkursu i tym samym wesprzeć początkujących (regularnie nieprzekraczających trzydziestego roku życia) artystów. W tegorocznej edycji wzięło udział osiem zespołów, dwóch instrumentalistów i czterech wokalistów. Po dwudniowych przesłuchaniach jury w składzie: Krzesimir Dębski (przewodniczący), Piotr Kałużny, Zbigniew Wrombel oraz Leszek Łuczak wyróżniło dziesięcioro wykonawców, którzy tradycyjnie zaprezentowali się na koncercie finałowym.

Pierwsze miejsce w kategorii zespół instrumentalny przypadł grupie **Ziółek Quartet**, w składzie: **Grzegorz Ziółek** (fortepian), **Marcin Elszkowski** (trąbka), **Piotr Narajowski** (kontrabas) i **Miłosz Berdzik** (perkusja). Muzycy zaimponowali autorskimi kompozycjami lidera. Na wyróżnienie z pewnością zasłużył też zespół **Brasil Slums**, który ze stolicy Wielkopolski wyjechał z drugą nagrodą. W mojej ocenie wykonana przez nich kompozycja *Dżalapi* gitarzysty Szymona Witczyńskiego była jednym z najciekawszych fragmentów całej imprezy.

Główną nagrodę w kategorii solista-instrumentalista zdobył saksofonista **Przemysław Chmiel**. Jury doceniło jego autorską interpretację *Kattorney* Krzysztofa Komedy, zaaranżowaną na saksofon



sopranowy. Muzykowi towarzyszył klubowy *home band*, który podobnie jak w roku ubiegłym tworzyli: **Jacek Szwaj** (fortepian), **Damian Kostka** (kontrabas) i **Mateusz Brzostowski** (perkusja). Trzeba w tym miejscu docenić ich profesjonalizm i zaangażowanie, bez wątpienia ułatwiali oni występy mniej doświadczonym solistom.

Ostatnia kategoria – solista/wokalista – przyniosła najciekawsze rozstrzygnięcia. Jury zrezygnowało z przyznania pierwszej nagrody, za to drugą wręczyło *ex aequo* **Marcinowi Wincenciakowi** oraz **Natalii Capelik-Muiandze**. Warto podkreślić, że wokalistce towarzyszył własny zespół w składzie: **Ariel Suchowiecki** (fortepian), **Filip Żółtowski**



(trąbka), **Adam Pachla** (kontrabas) oraz **Mikołaj Stańko** (perkusja), mieliśmy więc okazję usłyszeć pełne brzmienie jej trójmiejskiego kolektywu. Na uwagę zasługuje wyróżnienie przyznane szesnastoletniej **Julii Biłek** – najmłodszej uczestniczki w historii BNPC. Stawiająca pierwsze kroki artystka wykonała dwie bardzo udane interpretacje: *'Round Midnight* Theloniousa Monka oraz *Ribbon in the Sky* Steviego Wondera.

Kiedy piszę te słowa w portalu społecznościowym, na którym transmitowano niedzielne występy, ich zapis wyświetlono już ponad dwa i pół tysiąca razy! Oczywiście trudno tę liczbę utożsamiać z liczbą osób, która zasiadła przed monitorami, ale i tak jest to ogromny sukces frekwencyjny. Daje to pojęcie, jak bardzo potrzebna była organizacja konkursu, nie tylko dla wykonawców, ale również dla spragnionej muzyki na żywo widzowi. ●



ZAPRENUMERUJ:

jazz forum

The European Jazz Magazine



Najstarszy i najbardziej prestiżowy magazyn jazzowy w Polsce

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

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

prenumerata roczna (8 numerów) – 150 zł
prenumerata półroczna (4 numery) – 75 zł

JAZZ FORUM, ul. Hoża 35 lok. 24
skr. poczt. 2, 00-963 Warszawa 81
tel. (22) 621-94-51

jazzforum@jazzforum.com.pl

www.jazzforum.com.pl

www.polishjazzarch.com





Marek Pędziwiatr muzyczne DNA dostał w spadku od swojego dziadka, który pił wódkę z samym Mieczysławem Foggiem. Przebył drogę odwrotną niż Michał Urbaniak, bo do jazzu doszedł przez hip-hop. Ewolucji muzycznej towarzyszyła geograficzna – od rodzinnego Świnoujścia przez Katowice, na Wrocławiu skończywszy. Będąc człowiekiem hip-hopu, razem z EABS i Błotem sieje ferment na polskiej scenie jazzowej. Nie boi się porywać na świętości, zmierzył się z dorobkiem Komedy, ale w sposób, o jakim nikt wcześniej nie śmiał nawet pomyśleć – nie zinterpretował dokonań mistrza, ale potraktował je jak tworzywo, z którego „ulepił” nową, oryginalną jakość. Z EABS udał się także do źródeł polskości, dając jazzowe życie słowiańskiemu duchowi i pogańskim bóstwom, a całkiem niedawno razem z kolegami wziął na warsztat spuściznę innego bóstwa, tym razem nie ziemskiego, ale pochodzącego z Saturna.

Poszukuję w muzyce infekcji

Michał Dybaczewski

Michał Dybaczewski: Doszedłeś do jazzu przez hip-hop. Sięgnijmy zatem do źródeł ewolucji i prześledźmy ją.

Marek Pędziwiatr: Urodziłem się w 1987 roku w Świnoujściu, miejsce dość specyficznym z racji wyspiarskiego charakteru. W domu zawsze stało pianino, na którym od dziecka próbowałem sobie coś pogrywać. Nie pochodzę z typowej muzycznej rodziny, mama wprawdzie grała na fortepianie, ale amatorsko, z kolei tata miał dobry gust muzyczny, dzięki niemu poznałem muzykę Pink Floyd. Szukając genu muzycznego, wskazałbym raczej na dziadka Bernarda, ojca

matki, multiinstrumentalistę prowadzącego liczne kluby na Pomorzu, w tym legendarną świnoujską Parkową, gdzie organizowane były imprezy z muzyką na żywo, tzw. non stopy. Na te imprezy dziadek sprowadzał ikony big-beatu, Niemena czy Breakout. Krąży nawet opowieść o tym, że pił wódkę z Mieczysławem Foggiem [śmiech]. Dziadka jednak nie poznałem, bo zmarł jeszcze w latach 70., czyli zanim się urodziłem.

Tyle o rodowodzie. A skąd się wziął hip-hop? W rodzinie zawsze byłem najmłodszy, mój starszy brat i kuzyn posiadali dużo większą świadomość muzyczną. Pamiętam, że miałem sześć lat, kiedy



kuzyn włączył magnetowid i powiedział: „Marek, chodź, pokażę ci prawdziwy rap”. Po czym odpalił teledysk Cypress Hill *Lick A Shot* z albumu *Black Sunday*. Ten przekaz kuzyna, swoiste preludium, które stworzył no i ta muzyka ze swoim mrocznym klimatem, przekonały mnie, że to jest prawdziwe. Od tamtej pory zacząłem jako dziecko szukać świadomie tego prawdziwego rapu: nagrywałem przeróżne teledyski, filmy dokumentalne o rapie, naciągałem rodziców na kasety. I tak się zaczęło.

A pamiętasz moment przejścia i swoją inicjację jazzową?

W latach 90. hip-hop był przesiąknięty jazzem i w ogóle czarną muzyką z lat 60. i 70. Sam moment przejścia od hip-hopu do jazzu wyglądał dość łagodnie. I znowu duża w tym zasługa kuzyna. Był rok 1997, tańczyliśmy breakdance, kuzyn się w to mocno angażował i miał bardzo różnorodną muzykę do tańczenia, w tym acid jazz. Puścił mi któregoś razu taki rasowy brytyjski numer breakbeatowy, po czasie dowiedziałem, że był to Bubbatunes *This Is Just*

A Dance, w którym użyty został loop żywcem wzięty z utworu *Calypso* Herbiego Hancocka. Otworzyła się dla mnie furтка do poszukiwań melanzu jazzu z hop-hopem. Trafiłem na *Jazzmatazz*, od ciotki natomiast dostałem gramofon i zestaw płyt z serii *Polish Jazz*. Pierwszą stricte jazzową płytą była *Blublula* Soyki, a utworem, który mnie „zabrał”, *Naima*, świetnie zaaranżowana przez trio Karolak, Wegehaupt, Bartkowski. Ta muzyka spowodowała, że otworzyłem się na coś innego, doświadczyłem spiritual jazzu, pojawił się Coltrane i Miles, potem Pharoah Sanders.

Mówisz na razie o muzyce z perspektywy pasji, a jak wyglądała ścieżka edukacyjna ku jazzowi?

Rodzice widzieli, że mam dryg do dźwięków, i kiedy miałem siedem lat, wysłali mnie do szkoły muzycznej, ale ja wtedy na fali popularności *Wojowniczych Żółwi Ninja* bardziej zafascynowany byłem chyba karate [śmiech]. W szkole muzycznej spędziłem trzy lata – klasyczna nauka gry na fortepianie. Nie powiem, żeby mnie ta nauka ekscytowała, ja lubię wolność w muzyce, możliwość kreowania, a szkoła mi tego nie dawała – podobał mi się jakiś utwór, ale nie mogłem się go nauczyć, bo nie był dla mnie. „A dlaczego ma nie być dla mnie,

Lubię wolność w muzyce, możliwość kreowania, a szkoła mi tego nie dawała

skoro mi się podoba?” – pytałem sam siebie. Nie rozumiałem tego. Niemniej jednak sporo wiedzy z tej szkoły wyniosłem. Najbardziej jednak jako dziecko lubiłem poszukiwać dźwięków, mieć wpływ na muzykę. Moja nauczycielka zauważyła u mnie ten potencjał, zagrałem jej jakiś prosty temat, który ona zapisała w nutach. Dało mi to impuls, że mogę coś więcej w muzyce, niż tylko cieszyć się jej od-

biorem, że mogę na nią wpływać, kształtować i po prostu tworzyć.

Muzycznie uformowało cię także ciężkie doświadczenie...

Miałem 10 lat i zachorowałem na raka. Musiałem przerwać naukę, w tym muzyczną. Wyjechałem na półroczne leczenie do Szczecina. Nastał dla mnie dziwny, trudny czas, ale paradoksalnie – gdybym miał jeszcze jedno życie i wybór, to tego okresu bym nie zmieniał. Z jednej strony tragizm sytuacji – byłem dzieckiem i chorowałem, ale z drugiej było też coś pięknego: miałem kuferek z kasetami i walkmana. Zamiast regularnej nauki szkolnej przyjmowałem chemię i muzykę. Tamten czas pozostaje najbardziej intymnym okresem w życiu. Po zakończeniu leczenia nie wróciłem do szkoły muzycznej, ale miałem już pewność, że chcę tworzyć, nie wiedziałem tylko w jakiej formie, ale jednak ta świadomość już się wtedy pojawiła.

Początki były prymitywne, lozowanie z kasety na kasetę fragmentów instrumentalnych, potem przyszedł czas na programy komputerowe do samplowania z winyli. Cała ta opisana przeze mnie droga stanowiła naukę czucia muzyki, czym innym była natomiast nauka teorii muzyki. Tej nauczyłem się w późniejszych latach na warsztatach jazzowych, m.in. na Hanza



fot. Lech Basel

Jazz Festiwal w Koszalinie. Tam pierwszym moim mentorem był Leszek Kułakowski. Później, w roku 2006 trafiłem do Pułtuska, gdzie odbywał się instrumentalny odłam chodziejskich warsztatów jazzowych. Pułtusk to był dla mnie przełom. Miałem wówczas świadomość, że bardzo mało wiem i umiem, ale dużo czuję. Na tamtych warsztatach dostrzeżono mój potencjał, co wpłynęło na mnie niezwykle konstruktywnie. Wrzucono mnie od razu na głęboką wodę, angażując do big-bandu Aleksandra Mazura.

Przyznam, że z nutami bigbandowymi zderzyłem się wtedy po raz pierwszy i większość brałem na tzw. „czuja”. Mazur dostrzegł jednak mój entuzjazm i pozwolił grać to, co czuję. Wcale też nie musiał zostawać ze mną po zajęciach, aby mi pomóc z prawidłowym rozczytaniem kwitów.

Koniec końców wylądowałeś na Wydziale Jazzu Akademii Muzycznej w Katowicach.

Jak wspominałem, Pułtusk był dla mnie trampoliną, od tamtego momentu zdecydowanie postawi-

łem na rozwój, kształtując technikę grania, pisania i czytania muzyki. O studiach w Katowicach nawet nie myślałem, bo jako ktoś bez klasycznej edukacji muzycznej nie miałem na nie szans. Tak mi się przynajmniej wówczas wydawało. Okazało się jednak, że o przyjęciu do Akademii decyduje matura z polskiego i to, co zaprezentujesz na egzaminie. Miałem już wtedy swój zespół, pod niezwykle oryginalną nazwą Marek Pędziwiatr Trio. Przyjechałem z chłopakami i zagraliśmy dwie moje kompozycje oraz jeden standard, odpowiedziałem na kilka pytań egzaminacyjnych i zostałem przyjęty. W ten sposób znalazłem się w miejscu, na któ-

re w swoim mniemaniu nie zasługiwałem.

Okres Katowic nie był dla mnie łatwy, wiele rzeczy musiałem nadrabiać. Za niezwykle inspirujące uznaję zajęcia z Markiem Walarowskim, słynącym ze swojej szczerości. Pamiętam, że grałem solówkę na fortepianie, a pan Marek cały czas mnie zatrzymywał, mówiąc, że już to zna. Chciał, żebym zagrał coś, czego wcześniej nie słyszał. Uświadomiłem sobie wtedy, że mogę grać to, czego nie tylko ktoś nie słyszał, ale czego nie słyszałem ja sam, coś czego nie rozumiem i co mnie zaskoczy. Zrozumiałem, że mogę wejść w stan mentalny małego dziecka, które nic nie wie. Z tą świadomością zagrałem Walarowskiemu na kolejnych zajęciach. Powiedział, że czegoś takiego nigdy nie słyszał. I w zasadzie była to najcenniejsza lekcja, jaką wyniosłem z Katowic.

Zadam banalne pytanie, ale jako że nie jesteś typowym jazzmanem, intuicja mi mówi, że możesz udzielić ciekawej odpowiedzi – jak definiujesz jazz?

Jazz jest spotkaniem ludzi w duchu improwizacji i muzycznej synergii, a także spontanicznym opisem rzeczywistości, tego, co się dzieje tu i teraz, zarówno w skali mikro, w odniesieniu do pojedyncze-



fot. Yatzek Piotrowski

go człowieka, jak i makro – całego społeczeństwa.

Wspomniałeś o melanzu jazzu z hip-hopem, jak go zatem postrzegasz?

Hip-hop jest wpisany w drzewo genealogiczne jazzu – też opisuje rzeczywistość, tylko werbalnie. Moim zdaniem różnica między za-

ny. Dlatego fascynują mnie melanze współczesnego jazzu z footworkiem, drilllem, housem czy techno.

Z tego, co mówisz, jasno wynika, że opowiadasz się za różnorodnością stylistyczną i otwartością na inspirację. Kto konkretnie cię teraz inspiruje? Krytycy wskazują obecnie często na scenę brytyjską.

Scena brytyjska powoli zaczyna kręcić się w kółko, jest sporo zespołów tworzących w konwencji afro-beatowej, ale coraz mniej dostrzegam w tym nowa-

torstwa. Obecnie dużo słucham Memphis rapu z przełomu lat 80. i 90. Trap czy drill właśnie tam mają swoje korzenie i zastanawiam się coraz bardziej, jak przekuć agresywność i bezczelność tej muzyki na jazz. Nie jest to jedynie pole mojej eksploracji. Po-

Hip-hop jest wpisany w drzewo genealogiczne jazzu – też opisuje rzeczywistość, tylko werbalnie

angażowanym hip-hopem a muzyką Coltrane’a z jego okresu eksperymentalnego ulega zatarciu. Te gatunki są manifestacją buntu, smutku połączonego ze wściekłością, ale i piękna. Poza tym są rape-rzy, którzy swoje frazy werbalne konstruuja rytmicznie, przykładem może być Souls Of Mischief. Tak jak frazy Coltrane’a się rymują, tak w ich konstrukcjach rytmicznych jest podobnie.

W hip-hopie interesuje mnie warstwa instrumentalna, prawdziwy hip-hop zawsze był brudny, mroczny, niedoskonały. Tego samego szukam w jazzie, błędów i niedoskonałości, z których powstaje nowa jakość. Bo to właśnie przypadki pchają ten gatunek na nowe tere-

szukuję w muzyce infekcji, czegoś, co może być ignoranckie i nachalne, wręcz chamskie, w taki sposób, że aż wciąga. Nowa muzyka została ekstremalnie uproszczona do kilku dźwięków, ale dzięki temu jest wciągająca.

Niewątpliwie trzeba obserwować współczesne trendy, eksplorować ten obszar, żeby „pchać” muzykę dalej, dokonując przełomów. By ten cel osiągnąć, warto nawet zapomnieć o wiedzy akademickiej i kanonach, warto olać czerwone światło i wejść w intuicyjny mental małego dziecka, który w połączeniu z naszym doświadczeniem i wiedzą da zupełnie nową jakość. Utwór *Mak* z drugiej płyty *Błota* jest dobrym przykładem tego kierunku poszukiwań.

Sięgnęliście po Komedę, guru interpretowanego wcześniej przez wielu, podeszliście jednak do niego w dość bezczelny sposób... Nie baliście się reakcji środowiska, które nie lubi, gdy narusza się świętości?

Zawsze przy okazji świeżo nagranych albumów pojawia się dreszczyk emocji – co inni pomyślą. Jest to chyba najgorszy stan umysłu, nasilający się szczególnie na dzień przed premierą. Jednak kiedy uruchamiam proces twórczy, nigdy się nie zastanawiam, jaki będzie odbiór z zewnątrz, tylko kieruję się tym, co czuję. Tak właśnie działałem, tworząc aranżację na *Repetitions (Letters to Krzysztof Komeda)*. Nie był to proces typowy, nie stworzyłem partytury, nie było klasycznych prób.

No właśnie, potraktowałeś Komedę po hip-hopowemu, nie zinterpretowałeś, ale potraktowałeś jako materiał do obróbki.

Dokładnie tak. Pierwsze szkice aranżacji były produkcjami zrobionymi na komputerze. Stworzyłem z Komedy bity, samplem z oryginalnych nagrań, słowem, remiksowałem Komedę. Kreując brzmienie, zwracałem uwagę na wszystkich kolegów, z którymi gram w EABS, by ich partie miały odpowiednią formę. W postaci nut zapisałem im wyłącznie trudniejsze partie. Proces ten był nieszablonowy, w efekcie powstała nieszablonowa płyta.

Kim jest dla ciebie Komeda?

Nowoczesnym muzykiem, który odnalazłby się jako kompozytor także we współczesnych czasach i na pewno jeszcze nie raz nas zaskoczył. Komeda miał dar do tworzenia pięknych, prostych, ale zarazem przestrzennych melodii. Zawsze powtarzam, że gdyby Komeda nie zostawił nam tej przestrzeni, to my w XXI wieku nie mielibyśmy jej czym zapełnić i dopowiedzieć coś od siebie.

Po Komedzie przyszła kolej na materiał autorski *Slavic Spirits*. Sięgnęliście inspiracjami do korzeni polskości, do czasów przedchrześcijańskich. Jest to pewne novum, bo o ile polski jazz szeroko czerpie z przeszłości, sięgając po muzyczny folklor (np. Namysłowski), to takim tropem historyczno-etnograficznym oprócz was podążył

W hip-hopie interesuje mnie warstwa instrumentalna, prawdziwy hip-hop zawsze był brudny, mroczny, niedoskonały. Tego samego szukam w jazzie, błędów i niedoskonałości, z których powstaje nowa jakość

chyba tylko High Definition Quartet. Koncepcję *Slavic Spirits* płyty wyjaśnialiście już szeroko. Ja chciałbym spytać raczej, dlaczego ta koncepcja w ogóle powstała? Co było głównym bodźcem? Czy zauważyliście wspomniany przeze mnie deficyt, czy może kierowały wami inne powody, np. niechęć do kleru, miłość do natury i relacji człowiek – natura?

Slavic Spirits było pokłosiem zderzenia się właśnie z muzyką Krzysztofa Komedy. Czasy, w których żył, lata powojenne odcisnę-

ły wyraźny ślad na jego psychice, co bezpośrednio znalazło odzwierciedlenie w komponowanej muzyce: melancholijnej i prawdziwie emocjonalnej. Zaczęliśmy się intensywnie zastanawiać nad tym, czym jest słowiańska melancholia, skąd się wzięła. Odpowiedź nie była prosta, należało w tym celu sięgnąć głęboko w polskie, słowiańskie DNA. Na przestrzeni wieków nasi przodkowie przeżyli wiele traum, poczynawszy od czasów pierwszych Słowian, którzy mieli swój porządek świata i wierzenia. Chrześcijaństwo, religia przyniesiona z zewnątrz, wszystko zniweczyło, sprawiając, że to zostało zatarte i zapomniane.

Za inny taki moment w historii, który kształtował słowiańską melancholię, możemy uznać okres pańszczyźniany, kiedy chłopci przez uciemnienie systemu feudalnego stracili swoją tożsamość, mając problemy ze swoją identyfikacją narodową. Te, ale i inne wydarzenia, z jednej strony, przez tysiąclecia zatarły się w naszej świadomości, a z drugiej – kształtowały nas. Dlatego melancholia słowiańska jest nieprzepracowaną traumą, a *Slavic Spirits* środkiem terapeutycznym. Album zaczyna się od ciemności, niewiedzy i niepokoju, wobec tego, co nas przeraża. Błądzimy, spotykamy się z naszymi traumami uosabianymi przez ducha lasu – Leszego i śmierć – Po-



fot. Kuba Majerczyk

łudnicę. Wchodzimy na górę Ślężę, by ostatecznie przywitać Słońce, wyzwalając się z naszej traumy i osiągając nirwanę.

Po wydaniu tego albumu kilka osób postawiło nam zarzut, o którym wspomniałeś w pytaniu, że nie poszliśmy tropem Namysłowskiego, podając muzykę ludową na jazzowo. My tego nie chcieliśmy, postanowiliśmy ze słowiańskością zmierzyć się zupełnie inaczej, przekładając na muzykę stan słowiańskiego ducha, a nie tradycję polskiej muzyki.

Wyjaśniłeś związek między *Komedą* a *Slavic Spirits*, ale z kolei ten album jest powiązany z waszym najnowszym dziełem *Discipline of Sun Ra*. Co to za korelacja?

Korelacja istnieje w zasadzie między trzema albumami, klucz tkwi w tym, jak się kończą. Album *Repetitions* kończy się *Piosenką o końcu świata*, zwiastunem końca wszystkiego lub początkiem czegoś nowego. Takie samo przesłanie można wyczytać z kończącego *Slavic Spirits Przywitania Słońca*. Z kolei *UFO*, utwór zamykający *Discipline of Sun Ra*, obrazuje jakiś rodzaj eskapizmu, ucieczki z naszej rzeczywistości, by zbudować nowy świat.

Pozostańmy przy *Discipline of Sun Ra*. Jedni w osobie Sun Ra widzą mistyka, drudzy quasi-religijny pastisz. Z tego, co wiem, reprezentujesz ten pierwszy obóz, jak zatem postrzegasz jego filozofię?

Była to filozofia ponadczasowa, dlatego na płycie wykorzystaliśmy sample uzyskane z filmów

fot. Lech Basel



z udziałem Sun Ra, gdzie formułuje swoje ważne spostrzeżenia. Przykładowo, w utworze *Discipline* mówi o tym, że w czasach współczesnych ludzie nie mają muzyki, która mogłaby współżyć z ich duszą. Generalnie jego przesłanie jest takie, że my jako społeczeństwo mamy coraz mniej czasu na refleksję nad tym, jak należy postrzegać sztukę, przestaje być ona narzędziem naprawiającym świat, z kolei coraz bardziej rośnie jej znaczenie materialne, komercyjne. Sun Ra wypracował swój unikalny język w jazzie, ale zwracał uwagę na tradycję jazzową, co widać szczególnie w schyłkowym okresie, w latach 80., kiedy przewracał do góry nogami standardy jazzowe i bigbandowe.

Z kolei we wspomnianym już utworze *UFO*, jego oryginalnej wersji, stworzył melanz z muzyką disco, która w latach 70. przeżywała swój rozkwit. Sun Ra w kosmiczny sposób wszczepiał te gatunkowe nowinki na grunt jazzu. Wizja EABS jest podobna, też chcemy iść z duchem czasu, co widać chociażby w utworze *The Lady with the Golden Stockings*, zaaranżowanym w juke, zupełnie świeżym stylu muzycznym. Nikt przed nami czegoś takiego chyba nie zrobił.

Zapewnie słyszałeś o kierowanych wobec EABS zarzutach, że wydali-

ście kilka płyt, ale tylko jedną autorską, słowem: jedziecie na jednym patencie...

Specjalnie mnie takie uwagi nie ruszają. Może będę bezczelny, ale grając utwory Komedy czy Sun Ra, czuję, że gramy naszą muzykę,

Niewątpliwie trzeba obserwować współczesne trendy, eksplorować ten obszar, żeby „pchać” muzykę dalej, dokonując przełomów

i nie mam z tego powodu żadnego moralniaka. Tak właśnie przebiegał proces powstania *Discipline of Sun Ra*, który był dwuetapowy. Na początku planowaliśmy wydanie albumu koncertowego, taki był zamysł w jeszcze przedpandemicznej rzeczywistości. Przygotowaliśmy materiał, spisałem wszystkie tematy, dopracowaliśmy je na próbach i zagraliśmy na kilku koncertach. Potem nastąpiła pandemia, odsłuchaliśmy surowych koncertowych zapisów i stwierdziliśmy, że to nie jest nasza muzyka. Tak zrodził się pomysł nagrania *Sun Ra* w studiu. Zaczęliśmy „dłubać” w tych dźwiękach, sampłować, remiksować, poturbowaliśmy je i efekt był taki, że zrekonstruowaliśmy *Sun Ra*. Wówczas poczu-

liśmy, że jest to bardziej nasze i możemy nagrać płytę.

Rzućmy się w Błoto. Coś, co zostało powołane jako projekt poboczny, zaczęło żyć własnym życiem, zdobywając popularność nie mniejszą niż dzieło sztandarowe, czyli EABS. I tu znowu pojawiają się głosy, że powołanie Błota było jedynie zmianą sztyldu, zabiegiem marketingowym mającym na celu wywołanie zamieszania wokół nowego projektu i finalnie zysk komercyjny.

Tu też się nie zgodzę [śmiech]. Błoto jest zespołem mającym zupełnie inną formułę niż EABS. O ile jako EABS działamy we-

dług planu: aranżacje, próby itp., o tyle Błoto stanowi żywioł, totalną niespodziankę. Jak nagrywamy płytę i wchodzimy do studia, to nie wiemy nic, pełna improwizacja, która oddaje daną chwilę, tu i teraz, i ukazuje nasze inspiracje.

Błoto poprzez nazwy albumów i utworów odwołuje się do natury, matki Ziemi, widać zatem związek z ideą *Slavic Spirits*. Czy można zatem założyć, że Błoto jest manifestacją tego, co w was drzemie, ale zaprezentowaną w formule improwizacyjnej?

Trafne spostrzeżenie, tak można to interpretować. Tylko że w przypadku Błota wszystko było spontaniczne, nagrywając pierwszą płytę, nie mieliśmy ani nazwy, ani konceptu. Ten pojawił się dopiero na bazie skojarzeń dostarczanych bezpośrednio przez muzykę. Nagraliśmy 90 minut improwizacji, którą okroiliśmy do 40, tak by zmieściła się na płycie winylowej. Odsłuchując już wyselekcjonowane

utwory, Wuja, nasz basista, powiedział, że ta muzyka brzmi jak błoto. Spodobało nam się jego skojarzenie, bo błoto jest terminem wieloznacznym. Idąc tym tropem, postanowiliśmy pozostać przy ziemnych sprawach i w zasadzie tak powstał concept płyty. *Erozje* nawiązują do problemów współczesnego świata, destrukcyjnej działalności człowieka, nasza muzyka otwiera pole do dyskusji.

Temat, który pojawia się teraz przy każdej okazji i jest odmieniany przez wszystkie przypadki: pandemia COVID-19. Artyści szczególnie odczuli jej skutki, ale wydaje się, że wy wręcz chwyciliście wiatr w żagle. Jako Błoto i EABS wydaliście trzy płyty, a wasze koncerty online mają spore grono odbiorców. Słowem, dajecie radę.

Nie jest źle, wprawdzie nie ma koncertów, sceny i kontaktu z publicznością, ale na szczęście mogliśmy działać na polu artystycznym, wydając płyty. Są też koncerty online, za którymi nie przepadam, ale niebezpiecznie zaczynam się do nich przyzwyczajać. Okres wakacyjny dał złudzenie normalności, zagraliśmy koncerty plenerowe, to było jak dobry sen. Nagle nadeszła druga fala epidemii i zostałem z tego snu zbudzony.

EABS i Błoto to główne obszary działalności Marka Pędziwiatra, ale ostatnio wyszła na światło dzienne twoja aktywność na innym froncie, a mianowicie wzięłeś udział w pakistańskim projekcie *Ragas from Lahore* Eda Cawthorne'a, czyli Tenderloniousa – waszego dobrego znajomego, który pojawił się na ostatniej części tryptyku komedowskiego i *Slavic Spirits*. Opowiedz o tej pakistańskiej przygodzie i co z tego wynikło?

Zaczęło się od tego, że kilka lat temu, jeszcze przed wydaniem pierwszej płyty EABS, panowie z Astigmatic Records znaleźli na platformie SoundCloud domowe nagrania muzyków pakistańskich, grupy Jaubi – grali oni hiphopowe utwory J Dilla w konwencji tradycyjnej, klasycznej muzyki indyjskiej. Totalna dekonstrukcja gatunku! Pojawił się pomysł, żeby ich wydać, płyta spotkała się z dobrym odbiorem na świecie, a nikomu nieznani wcześniej artyści pakistańscy zyskali uznanie wśród krytyków i takich osobowości jak Madlib czy Pete Rock.

Potem narodziła się idea, żeby sprowadzić do Pakistanu mnie i Tenderloniousa, by wspólnie z Jaubi zrobić projekt multikulturalny. Ja

Grając utwory Komedy czy Sun Ra, czuję, że gramy naszą muzykę, i nie mam z tego powodu żadnego moralniaka

w zasadzie na początku podchodziłem do tego dość sceptycznie, wyprawa do Pakistanu i nagranie płyty z tamtejszymi muzykami wydawała mi się abstrakcją. Przyznam, że wcześniej nic nie wiedziałem o muzyce pakistańskiej, a mój z nią kontakt ograniczał się do sampli Cypress Hill pozyska-

nych z utworów Raviego Shankara [śmiech]. Abstrakcja stała się w końcu rzeczywistością i wiosną 2019 roku trafiłem do pakistańskiego Lahore.

Pakistańczycy mają zupełnie inne podejście do muzyki niż my, ich skale muzyczne – ragi – łączą się ściśle z religią, każdy dźwięk jest świętością. Jeśli wykonujesz utwór w danej radze i popełniasz przy tym dźwięk nienależący do tej ragi, grzeszysz. Grając w klasycznej formule muzyki indyjskiej, trzymaliśmy się tych zasad, żeby eksplorować daną ragę. Było to inspirujące, ponieważ – paradoksalnie – ograniczenie pobudzało kreatywność. Specjalnie z okazji wyjazdu do Pakistanu napisałem utwór *Mosty*, który wykonywaliśmy z EABS na koncertach promujących *Slavic Spirits*. W Lahore powstała zresztą pakistańska wersja tej kompozycji i przyznam, że wtopiła się doskonale w album, który ukaże się w marcu 2021.

Czyli z wyjazdu do Pakistanu powstały łącznie dwa albumy?

Tak, w Lahore nagraliśmy mnóstwo materiału. Wydany przez wytwórnię 22a pod koniec listopada album *Ragas From Lahore* utrzymany jest w tradycyjnym hinduskim paradygmacie, zawiera klasyczne pakistańskie ragi, które przełamuję dronami wypuszcza-



fot. Yatzek Piotrowski

nymi z syntezatora. Drugi album *Nafs at Peace* ukaże się w okolicach marca dzięki Astigmatic Records i będzie to pełnoprawne fusion, czyli stylistycznie całkiem inna bajka.

W tym dziwnym 2020 roku zostałeś nominowany do Paszportu Polityki w kategorii muzyka popularna – obok 1988 i Siksy. Jak odbierasz to wyróżnienie?

Jestem z tego powodu bardzo szczęśliwy, nie mam jednak poczucia, by nominacja należała się osobnie wyłącznie tylko mnie, bo w tym roku więcej zrobiłem w zespole, jako członek EABS i Błota, aniżeli w pojedynkę. Więc jeśli wygram, nagroda będzie wspólna. Cieszy mnie fakt, że trzy nietypowe podmioty – 1988, Siksa i ja – trafiły do kategorii muzyki popularnej. Widzę w tym ciekawy znak – wszyscy opisujemy rzeczywistość, tworzymy muzykę o czymś i z przesłaniem. Widać, że może ma to sens! ●



fot. Piotr Gruchala

Zwierciadło

Piotr Budniak – perkusista wielu grup, kompozytor, od najmłodszych lat lider swojego zespołu. Wychowany został w duchu jazzu i już jako 15-latek zadebiutował z pierwszym składem Piotr Budniak Quintet podczas słynnego Jazz Juniors. Studiował w rodzinnej Zielonej Górze, skąd przeniósł się do Katowic, by finalnie uzyskać tytuł magistra na Akademii Muzycznej w Krakowie. Pomimo mnóstwa muzycznych kolaboracji (m.in. Kasia Pietrzko Trio, Adam Jarzmik Quintet, Klara Cloud & The Vultures) w 2014 roku założył Piotr Budniak Essential Group, której fonograficzny debiut – *Simple Stories About Hope And Worries* został uznany za jedną z najlepszych płyt jazzowych 2015 roku w plebiscycie JazzPRESS-u. Kolejne – refleksyjna *Into the Life* (2017) oraz koncertowa *The Days Of Wine And Noises. Live in Zielona Góra* (2018) – zyskały pochlebne recenzje. 30 września 2020 roku premierę miał czwarty krążek grupy – *Heart, Mind & Spirit*, którego intencją jest wspólne szukanie odpowiedzi na trudne pytania.

Marta Goluch



Marta Goluch: Co robi Piotr Budniak, leżąc na wznak na kocu w lesie? Przecież się nie opala, bo gdzie w głębi lasu szukać słońca...

Piotr Budniak: Okładka albumu *Heart, Mind & Spirit* doczekała się już różnych interpretacji. Wraz z autorem okładki Łukaszem Styłcem chcieliśmy zrobić na niej coś absurdalnego. To nawiązanie do tytułu płyty, która z założenia jest próbą uchwycenia integralności człowieka. Spojrzeniem na to, kim jest człowiek w różnych sferach swojego funkcjonowania. Mam takie przekonanie, że odpowiedzią na pytanie, jak być dobrym człowiekiem i jak być nim w pełni, jest znalezienie balansu pomiędzy poszczególnymi aspektami naszego życia. Próba opalania się pod drzewami w lesie jest ukazaniem zachwiania tego balansu. Kiedy zbyt mocno w naszym życiu skupiamy się na wybranych elementach, a zaniedbujemy inne, powstają karykatury, wypaczenia. Z drugiej strony wieczne antropologiczne rozważania potrafią poważnie zmęczyć – być może Piotr Budniak na okładce dał sobie spokój i odpoczywa?

Prześledziłam najważniejsze etapy twojej kariery i zastanawiam

się, czy często zderzasz się z takim przekonaniem odbiorców, że zaczęło się od mainstreamu i udziału w konkursie Must Be The Music w składzie grupy LemON?

Często przewija się ten wątek. Igora Herbuta poznałem na studiach muzycznych w Zielonej Górze i od razu urzekła mnie jego wrażliwość. Czuliśmy więc również na poziomie estetyki muzycznej. Były pomysły, żeby sformować jakiś skład, ale to nie dochodziło do skutku. Pewnego razu Igor zgłosił się do programu – początkowo w duecie ze swoim kuzynem, ale gdy przeszedł casting, dostałem od niego telefon z zapytaniem, czy nie chciałbym mu towarzyszyć. Gdy zaczęliśmy wspólną przygodę z MBTM, to zespół teoretycznie nie istniał – dopiero na scenie, na oczach widzów – zaczynał się formować. Ja od zawsze chciałem grać jazz, odkąd chwyciłem pałki. Muzyka popularna i świat mainstreamu nigdy za bardzo mnie nie interesował, ale praca nad utworami z odcinka na odcinek i finalnie wygrana to była dla mnie świetna przygoda. Współpracowałem z LemONem dwa lata i wiele osób kojarzyło mnie głównie z tego składu. Po zwycięstwie w programie sporo

zaczęło się dziać, co wymagało dużego zaangażowania, a ja nadal uciekałem do jazzu, który był moim priorytetem, więc nastąpiło we mnie naturalne rozdarcie. A gdy kończyłem studia licencjackie w Katowicach, stwierdziłem, że trzeba się już określić.

Ledwo skończyłeś 14 lat, byłeś już absolwentem szkoły muzycznej, a w następnym roku miałeś swój pierwszy kwintet, z którym wywalczyłeś drugie miejsce na Jazz Juniors. Skąd ta fascynacja jazzem i determinacja, by się nim zajmować, w tak młodym wieku?

Wiesz, to może wynika z tego, że zawsze obracałem się w towarzystwie starszych. Jestem najmłodszy z czwórki rodzeństwa i siłą rzeczy ich znajomi to byli moi znajomi. Mój brat, który jest osiem lat starszy, gra na kontrabasie i przez lata był mocno zaangażowany w muzykę jazzową, więc wprowadził mnie w ten świat, ale też dał dużo możliwości. Chodziłem z nim na próby Big Bandu Uniwersytetu Zielonogórskiego, prowadzonego przez Jerzego Szymaniuka, obserwowałem, słuchałem tej muzyki i poznawałem ludzi, którzy tam grali. Dla młodego człowieka, który przeżywa w tym okresie bunt i poszukuje swojej tożsamości, to muzyczne uniwersum było imponujące. Zresztą pociągało mnie pojęcie jazzu jako wolności twórczej. I wsiąknąłem w to. Piotr Budniak Quintet, z którym graliśmy na wspomnianym Jazz Juniors, to był skład złożony z kolegów ze studiów mojego brata. Miałem cały czas kontakt ze starszymi muzykami, którzy już studiowali, kiedy ja dopiero kończyłem gimnazjum. To było wartościowe doświadczenie.

Z bratem też współpracowaliście przy projekcie Reaktywacja.

Tak, to zespół Mikołaja, tworzący w nurcie muzyki chrześcijańskiej. Jest on kontynuacją idei śp. Andrzeja Cudzicha, znakomitego muzyka, który założył AmenBand. Kiedy odszedł, mój brat mocno za-inspirował się jego postacią i postawił sobie za cel kontynuację jego myśli.

Do twojej muzyki właściwie zbliżyłam się za pośrednictwem Klary Cloud & The Vultures. Waszą płytę Vauna (2019) odbieram jako magiczną i wprowadzającą do świata

Odpowiedzią na pytanie, jak być dobrym człowiekiem i jak być nim w pełni, jest znalezienie balansu pomiędzy poszczególnymi aspektami naszego życia

ludowej empirii. Zresztą znajduje się na niej twoja kompozycja Wyplata po terminie, którą uprzednio wydałeś w wersji instrumentalnej na swoim debiutanckim albumie. Jak te wszystkie muzyczne kolaboracje wpłynęły na kształt ostatniej płyty Heart, Mind & Spirit? A może to forma całkowicie wyzwolona i wynika wyłącznie z autorskiej muzycznej wizji?

Nie da się na to pytanie odpowiedzieć jednoznacznie, bo którąkolwiek z tych dwóch opcji bym wybrał, to bym skłamał. [śmiech] Na pewno pisać muzykę na *Heart, Mind & Spirit*, nie myślałem o skubaniu poszczególnych elementów ze współpracy z tymi zespołami, a bardziej starałem się, żeby to była wizja autorska. Natomiast nie ma szans, żeby na tej płycie nie przewijały się elementy nieświadomie zaczerpnięte właśnie z najróżniejszych kolaboracji, nawiązujące do nich. To jest obecne, bo takie nawiązania są z natury nieuniknione, ale nie były one moim założeniem. To też wynika z naszej integralności – jesteśmy ludźmi całościowo. Nie da się wyciąć poszczególnych elementów naszej osobowości i eksponować ich w separacji. Zawsze stykamy się z naleciałościami, wszystko jest ze sobą połączone.

Debiut w postaci *Simple Stories About Hope And Worries*, czyli historii o wewnętrznych walkach, jakie każdego dnia toczymy sami ze sobą, ewoluuje do kolejnej opowieści – tym razem o drodze, jaką musimy przejść, aby naprawdę zacząć żyć i odkryć, po co tutaj jesteśmy – czyli krążka *Into the Life*. Każdemu twojemu albumowi przyświeca jakaś głębsza idea?

Chciałbym uniknąć myślenia o mojej muzyce, że są to wskazówki „jak

żyć”. Sam się nad tym zastanawiam i dlatego też powstaje moja muzyka. Muzyka, która jest bardziej pytaniem niż odpowiedzią. Założyłem sobie, że Piotr Budniak Essential Group będzie rozmyślała nad esencją naszego bytowania. W innych obszarach mojej działalności muzycznej niekoniecznie zajmuję się takimi wzniosłymi, a może właśnie przyziemnymi kwestiami. To jest przypisane konkretnie do tego projektu. Oczywiście tej grupie poświęcam najwięcej czasu, ale jest to wyłącznie jedna ścieżka z wielu. Dużo myślę nad bardziej abstrakcyjnymi formami, w których trudno będzie dopatrywać się jakichś ukrytych treści.

W wielu miejscach pojawia się taka fraza o tobie: „Wewnętrznie skonfliktowany, poszukujący balansu pomiędzy sercem, rozumem oraz duchem”. Czy *Heart, Mind & Spirit* to twoje zwierciadło?

fot. Lech Basel



Tak, to prawda. Przyznaję się! Na tyle, na ile jestem w stanie rzeczywiście zobaczyć siebie w tym zwierciadle, to *Heart, Mind & Spirit* jest tym, co tam dostrzegam.

Dalsza część tego samego cytatu brzmi: „Uzależniony od wątpliwości i zadawania trudnych pytań, na które nie akceptuje prostych odpowiedzi”. Jazz jest dla ciebie stawianiem takich pytań czy odpowiadaniem na nie?

Myślę, że jazz, jak i cała sztuka, jest przestrzenią, w której powinno znaleźć się i pytanie, i jakaś forma odpowiedzi na nie – to funkcja katartyczna sztuki, którą zdecydowanie cenię.

Siedem grzechów głównych to cykl filmików publikowanych w twoich mediach społecznościowych, w których spowiadasz się odbiorcom z materii

techniczno-organizacyjnej twoich utworów z płyty *Heart Mind & Spirit*. Dodatkowo udostępniasz nuty do twoich kompozycji. W jakim celu?

Zastanawiałem się nad taką formą już wcześniej. To był eksperyment. Wydałem przedtem trzy autorskie płyty i one różnie rezonowały z odbiorcami. Wciąż zastanawiam się nad tym, jak docierać do odbiorcy, bo wiem, że to, co się po prostu robi w wymiarze czysto muzycznym – to jest jedno, druga kwestia to zakomunikowanie tego świata. Oczywiście jeśli tak to czujesz, można też tworzyć dla siebie, do szuflady, jednak mnie zależy na



fot. Piotr Fagaszewicz

tym, żeby dzielić się tym, co robię, z innymi. Cykl *Siedem grzechów głównych* to jest próba wyjścia do odbiorcy z czymś więcej niż tylko z efektem finalnym. Poza tym otrzymałem na tę płytę dofinansowanie w ramach *Kultury w sieci*, co jeszcze bardziej skłoniło mnie do nagrywania i udostępniania tych materiałów.

A co z warstwą emocjonalną i uwielbianym przez odbiorców „human story”? Dlaczego ten cykl to spowiedź z doboru środków do wyrażenia emocji, a nie z samych pobudek tego serca, umysłu i ducha?

Muzyka popularna i świat mainstreamu nigdy za bardzo mnie nie interesował

To wyszło trochę przypadkowo. Po-
stanowiłem, że nagram cykl filmów o tych utworach z czysto technicznego punktu widzenia. Zastanawiałem się, jak go zatytułować, i gdzieś pojawiła się analogia siedmiu piosenek, jak siedem grzechów głównych, a że w pewnym sensie te kompozycje nawiązują do grzechów, do tego, co ludzkie, to tak nazwałem ten program – nie-
co żartobliwie. Rozmowy o tym, co wokół poszczególnych pozycji z płyty? To świetny pomysł! Możliwe, że zrealizuję go niebawem.

Kiedy wokół formują się kolejne tria, kwartety etc. skupione wokół swoich założycieli, ty stawiasz na bardziej rozbudowaną grupę. I do tego sugerujesz, że to, co robicie, jest „essential” (ang. konieczne, niezbędne, podstawowe) na tej naszej jazzowej scenie. Co jest esencją muzyki Piotr Budniak Essential Group?

Od małego, kiedy zaczynałem interesować się muzyką, wiedziałem, że będę chciał iść w działalność autorską, komponowanie i produkowanie muzyki. Właściwie zajmowałem się tym już od końca szkoły podstawowej, ale wtedy jeszcze nie wiedziałem, po co. Czy to przejaw pasji, czy forma własnej satysfakcji. I wtedy zderzyłem się z myślą, która towarzyszy mi do tej pory, że chciałbym dawać ludziom muzykę, która będzie w nich jakoś wewnętrznie

pracować i pogłębiać pragnienie dobra oraz życia pełnią życia. Oczywiście nie uważam, że jestem jakimś lekarzem dusz, to bardziej kwestia intencji, a może nawet pobożne życzenie: żeby ludzie, słuchając moich kompozy-

cji, chcieli dobra. Po wydaniu debiutanckiej płyty usłyszałem od pewnego znajomego, że chciał odebrać sobie życie, a po przesłuchaniu konkretnego utworu z *Simple Stories About Hope And Worries* ta chęć zniknęła. Ta sytuacja sprawiła, że esencja zespołu wybrzmiała.

W 2016 roku zostaliście uznani przez środowisko za jeden z najlepszych polskich jazzowych zespołów akustycznych. Ostatnia płyta to odwrót od dawnych brzmień i ukłon w stronę elektronicznych trendów. Mnie taka duchowość, w której osadza się wasza czwarta płyta, kojarzy się przede wszystkim z korzeniami i z surowością natury człowieka. Skąd wobec tego ten nowoczesny wydzźwięk?

Bardzo zależy mi na tym, aby muzyka Piotr Budniak Essential Group była komunikatywna i docierała nie tylko do jazzowego odbiorcy, więc chyba stąd ukłon w stronę nowoczesności. Dzisiejszy świat zmienia się błyskawicznie, wciąż rozpędza się wykładniczo. Ludzie mierzą się z takimi problemami i z taką rzeczywistością, która jeszcze 10 czy 20 lat temu była zupełnie obca. Wydaje nam się, że rozumiemy świat, w którym żyjemy, że wystarczy żyć tak, jak dyktuje nam to obecnie nauka i współczesne filozofie albo, co ciekawsze, media czy influencerzy. Prawda jest taka, że nigdy nie wiesz, co jest za zakrętem, i czy to, na czym opierasz swoją tożsamość, to nie kolos na glinianych nogach. Surowość, korzenie, historia – to jedno, ale nie zapomnijmy, że jesteśmy przede wszystkim tu i teraz.

W swoim zespole masz obok siebie osobowości jazzowe wysokiej klasy. Chciałabym jednak skupić się na momencie na jednej osobie, której jazzowa nastoletniość jest w jakiś sposób analogiczna do twojej. Przygoda z Davidem Dorużką zaczęła się od koncertowego albumu *The Days Of Wine And Noises*. Co twoim zdaniem wprowadza ten czeski pierwiastek do Piotr Budniak Essential Group?

Czeski film! [śmiech] A tak na poważnie, granie z Davidem to spełnienie jednego z moich nastoletnich marzeń, kiedy byłem zafascynowany jego płytą w triu *Hidden Paths* (2004), której słuchałem z wielkim namaszczeniem. Nigdy nie pomyślałbym, że stanie się on członkiem mojego zespołu. W pierwszym składzie Essential Group na gitarze grał niewyobrażalnie zdolny, znako-

mity muzyk Szymon Mika. Kiedy jednak Szymon wyjechał na pewien czas do Szwajcarii, pomyślałem, że to odpowiedni moment na spróbowanie czegoś nowe-

Myszę, że jazz, jak i cała sztuka, jest przestrzenią, w której powinno znaleźć się i pytanie, i jakaś forma odpowiedzi na nie

go. Skontaktowałem się z Davidem, a on wyraził chęć zagrania wspólnego projektu. Zaczęło się w 2018 roku od trasy, która zakończyła się nagraniem płyty live. Na tyle się z Davidem dotarliśmy i polubiliśmy, że został w naszym składzie. My na pewno możemy czerpać z jego doświadczenia, ponieważ jest starszy, ale też mieszkał w USA i grał ze światowymi osobistościami. Już pomijając kwestię piękna jego gry i wybitnego kunsztu, to właśnie doświadczenie Davida, czy jego obycie, jest takim istotnym pierwiastkiem, który dodatkowo wzbogaca zespół.

Tak nieśmiało przeszło mi przez myśl, że ten wywiad może być jedną z bardziej uduchowionych rozmów, jakie przeprowadziłam, chociażby ze względu na wspomniany wątek chrześcijański czy

nawiązanie do filozofii hebrajskiej, z którymi chyba dość silnie się utożsamiasz?

Właściwie sam się nad tym ciągle zastanawiam. Na pewno wychowałem się w takich mocno chrześcijańskich realiach, moja rodzina też była zawsze zaangażowana w związane z tym kwestie. Ja w jakimś momencie zacząłem mieć sporo wątpliwości, zadawać sobie pewne pytania, które właściwie nadal sobie zadaję, ale mam świadomość, że jest to mój korzeń, z tego się wywodzę. Jestem tym prześląknięty. Wspominałem o tym, że nie da się wyciąć z nas poszczególnych elementów – to jest integralna część mnie. Tak jak trzeba zaakceptować swoje zalety i wady, zdolności i braki, tak trzeba zaakceptować poszczególne elementy własnej historii. Na pewno utożsamiam się z tym w zakresie ideowym i intencyjnym.

Przywołuję ten trop, bo niezwykle uradowała mnie decyzja o udostępnieniu waszego nowego albumu w pełni za darmo na stronie internetowej zespołu (www.pbessentialgroup.com). W tle nieśmiało pobrzmiwa też projekt *Cavatina Vol. 1* (2018), który jest efektem rocznej pracy studia w formule non-profit. Idąc w ślad za tymi działaniami, zaczęłam się zastanawiać, czy aby nie traktu-



fot. Lech Basel

jesz swojego zawodu jako misji niesienia światu jazzowej nowiny?

Zawsze miałem w sobie tę intencję krzewienia w ludziach swoją muzyką tego, co wartościowe. W tym kontekście trudno nie pomyśleć o mojej działalności jako o misji, ale ja nie widzę tego w ten sposób. Jeśli już misja, to taka, którą zdziałam też sporo dla siebie. Muzyka pełni funkcję terapeutyczną także, a może przede wszystkim, dla twórcy i wykonawcy. Zadawanie pytań czy odkrywanie integralności nie ma na celu komunikowania odbiorcom, że muszą odkryć, kim są, bo ja już to odkryłem i im to teraz pokażę. Nie znam odpowiedzi. Sam tworzę tę muzykę po to, by siebie pełniej zrozumieć, więc to chyba nie tyle głoszenie ludziom tej jazzowej nowiny, co raczej zaproszenie do wspólnych poszukiwań. ●

Elon Musk i węzowy jazz



Piotr Rytowski

Około połowy grudnia dostały do mnie dwie wiadomości. Obie pośrednio od Elona Muska. Pierwsza trafiła do mnie za pośrednictwem mediów. Prototypowy model rakiety Starship firmy SpaceX eksplodował w Teksasie podczas lądowania. Mimo nieudanego finału dyrektor generalny SpaceX Elon Musk z entuzjazmem wyrażał się na Twitterze o eksperymencie. Zwrócił uwagę na udaną, wznoszącą część lotu i precyzyjną kontrolę urządzeń przy opadaniu, aż do momentu lądowania. Druga wiadomość, skierowana do mnie osobiście, przyszła listownie. Przedstawiciel innej firmy, której współzałożycielem był Musk – PayPal, już bez entuzjazmu, poinformował mnie, że z powodu braku aktywności na moim koncie może ono zostać zamknięte, a z pozostawionych tam środków zostanie pobrana kara. Szybko zracjonalizowałem sobie, że przecież Elon Musk dawno sprzedał PayPala i na pewno nie ma nic wspólnego z tym drugim, w przeciwieństwie do pierwszego kompletnie pozbawionym luzu, komunikatem. W końcu to gość, który wysłał muzykę w kosmos!

Pierwszego marca 2013 roku został wystrzelony w przestrzeń kosmiczną singiel zespołu 30 Seconds to Mars *Up In The Air*. Znalazł się w kapsule Dragon startującej w ramach programu SpaceX w ośrodku NASA Cape Canaveral na Florydzie. Premiera singla nastąpiła w kosmosie – na Międzynarodowej Stacji Kosmicznej, podczas specjalnej konferencji prasowej 18 marca. Dźwięki piosenki dotarły do centrum dowodzenia w Houston, skąd dopiero popłynęły na cały świat. Ziemską premierę singla miała miejsce dopiero 19 marca. Co prawda zdecydowanie bardziej cenię Jareda Leto jako aktora niż muzyka, jednak taka kosmiczna premiera robi wrażenie. Niespełna pięć lat później Musk dokonał rzeczy zdecydowanie bardziej spektakularnej. Szóstego lutego 2018 roku twórca SpaceX i Tesli wysłał w kosmos prawdziwy samochód. Na pokładzie rakiety Falcon Heavy umieszczono teslę roadster. Za kierownicą elektrycznego auta „posadzono” manekina w stroju astronauty, nazwanego Starman, a z głośników rozbrzmiewała piosenka *Space Oddity* Davida Bowiego.

W ubiegłym roku w historii kosmicznych wędrówek pojawił się,

choć już bez udziału Elona Muska, także wątek jazzowy. Podczas startu historycznej misji Mars 2020 Perseverance wystąpił Gregory Porter. Jest on pierwszym w historii artystą, którego NASA zaprosiła do występu podczas startu misji na Marsa. Jednak co innego, gdy muzyka artysty brzmi podczas startu rakiety, a co innego, kiedy brzmi ona na Marsie! A tego doświadczył już kilka lat temu will.i.am. Jego *Reach For The Stars* napisane specjalnie na lądowanie łazika Curiosity zabrzmiało na powierzchni Czerwonej Planety 28 sierpnia 2012 roku. will.i.am został tym samym pierwszym muzykiem, którego utwór wyemitowano na powierzchni innej planety.

Wszystkie te działania, sprowadzały się, jakkolwiek na to patrzeć, do prezentowania muzyki ludziom – mieszkańcom Ziemi, tylko trochę jakby okreśną drogą... (przez kosmos). Podejmowaliśmy jednak także liczne działania mające na celu prezentację naszych dokonań muzycznych szerszej publiczności. Na przykład w 2008 roku NASA, z okazji swojego pięćdziesięciolecia, wyemitowała w stronę Gwiazdy Polarnej jeden z utworów The Beatles – *Across The Universe*. Piosenka powinna dotrzeć do Gwiazdy Polarnej za ponad 400 lat. Najpoważniejszym chyba jak do tej pory działaniem tego typu były Voyager Golden Records – czyli pozła-

cane płyty, wyniesione w przestrzeń kosmiczną przez sondy Voyager. Dwie sondy Voyager wystrzelono w 1977 roku, a ich celem było zbadanie Jowisza, Saturna, Neptuna i Urana. Voyager 1 w 2012 roku opuścił nasz Układ Słoneczny i znalazł się w przestrzeni międzygwiazdnej. Na 12-calowych dyskach znalazły się kluczowe informacje dotyczące życia na Ziemi – m.in. fotografie, dane naukowe, odgłosy naszej planety oraz pozdrowienia w 56 językach (współczesnych i starożytnych, a także w esperanto). Pozłacane płyty zawierały rzecz jasna również muzykę!

Wybór repertuaru nie był prostą sprawą. Oczywiście Bach, Beethoven, Mozart. Pojawił się też Strawiński i spora dawka muzyki etnicznej z różnych zakątków świata. Udało się jednak zamieścić w tym zestawie, choć nie bez protestów niektórych naukowców, utwory Blind Williego Johnsona, Chucka Berry'ego oraz *Melancholy Blues* Louisa Armstronga & His Hot Seven. W słynnym programie telewizyjnym Saturday Night Live żartowano potem, że pierwszym sygnałem odebrany z kosmosu po wysłaniu sondy będzie „przyślijcie więcej Chucka Berry'ego”. Z zawartością dysków w ciekawej formie można się zapoznać pod adresem: <http://goldenrecord.org>.

Amerykańskie sondy Voyager 1 i Voyager 2 nie tylko wyniosły



w kosmos ziemską muzykę. Dały nam także możliwość posłuchania muzyki wszechświata. Nagrania *Symphonies of the Planets* można odnaleźć m.in. w serwisie YouTube. Brzmiały jak współczesny ambient, śmiało mogły konkurować z wieloma nagraniami muzyki eksperymentalnej. Teoretycznie kosmos wypełnia cisza – warunki zbliżone do próżni nie sprzyjają rozprzestrzenianiu się dźwięków. Fale dźwiękowe wymagają nośnika, który przenosiłby drgania, jednak fale elektromagnetyczne nie mają żadnego problemu, aby rozprzestrzeniać się w próżni. Kiedy sondy znajdowały się w pobliżu planet rejestrowały m.in. fale wiatru słonecznego uderzające w ich magnetosferę. Udało im się „podслуchać” fale towarzyszące emisji cząstek z miejsc takich jak pierścienie Saturna. Naukowcy z NASA przekształcili fale elektromagnetyczne w dźwięki i tak powstały *Symphonies of the Planets*.

Rzecz jasna chcąc mówić o związkach jazzu z kosmosem, powinniśmy się skupić na przypomnianej nam ostatnio przez EABS postaci Sun Ra, ale to temat na osobną, wielowątkową historię. Na razie wróćmy jeszcze na moment w kontekście jazzu do Elona Muska. Produkowane przez jego firmę elektryczne samochody marki Tesla to niezwykle ciche pojazdy. Zgodnie z przepisami obowiązującymi w USA powinny one emitować słyszalny dźwięk podczas jazdy poniżej 19 mil na godzinę, aby znajdujący się поблизу piesi wiedzieli, że zbliża się samochód. Niektóre modele emitują cichy warkot, a nawet futurystyczny dźwięk podobny do poduszkowca, ale Musk zapowiedział latem ubiegłego roku pewną innowację w tym względzie. Z zewnętrznych głośników Tesli można będzie usłyszeć m.in.... Snake Jazz!

Czym jest węzowy jazz? Jeśli ktoś zna animowany serial Rick and Morty (ponoć jeden z ulubionych programów Muska), pewnie już wie. Kto nie zna kreskówki, bez problemu odnajdzie oryginał i dziesiątki remiksów w sieci. Niektórzy twierdzą, że Snake Jazz w głośnikach Tesli, to nic innego niż środkowy palec z uśmiechem wyciągnięty przez przedsiębiorcę w stronę Kongresu i jego przepisów. Cóż, jazz na ogół w swojej historii był niepokorny. ●

Lew w wielkim mieście

Jarosław Czaja



Zaczyna się nowa dekada i pomyślałem, że dobrze będzie przypomnieć o rzeczach, które działy się w jazzie równo 100 lat temu. Konkretnie działy się w Harlemie, czyli „czarnej” dzielnicy Nowego Jorku. To tam, po nowoorleańskich i chicagowskich początkach, jazz nabrał cech dojrzałych i w pełni już artystycznych. Wszystko dzięki wspaniałym pianistom, takim jak James P. Johnson, Willie The Lion Smith i Fats Waller, którzy kształtowali styl później rozchodzący się jak kręgi na wodzie po wszystkich klubach Ameryki i reszcie świata. Na przykład Willie The Lion Smith był mentorem młodego Duke’a Ellingtona. Duke napisał nawet specjalny utwór *Portrait Of The Lion* i nagrał go w 1939 roku.

Z fortepianem w jazzie związany jest pewien paradoks. Nie ulega bowiem wątpliwości, że ta muzyka bezpośrednio wywodzi się z tego instrumentu, ale równocześnie wyrasta przecież z orkiestr marszowych z Nowego Orleanu, gdzie grały tylko instrumenty dęte. Na fortepianie nie dało się kształtować dźwięku, ale pianiści, w przeciwieństwie do innych muzyków, byli zwy-

kle bardzo dobrze wykształceni. Ponoć to Willie The Lion Smith pierwszy, na długo przed Parkerem, używał świadomie słynnego interwału bebopu – kwinty zmniejszonej, a za nim podążał właśnie Duke.

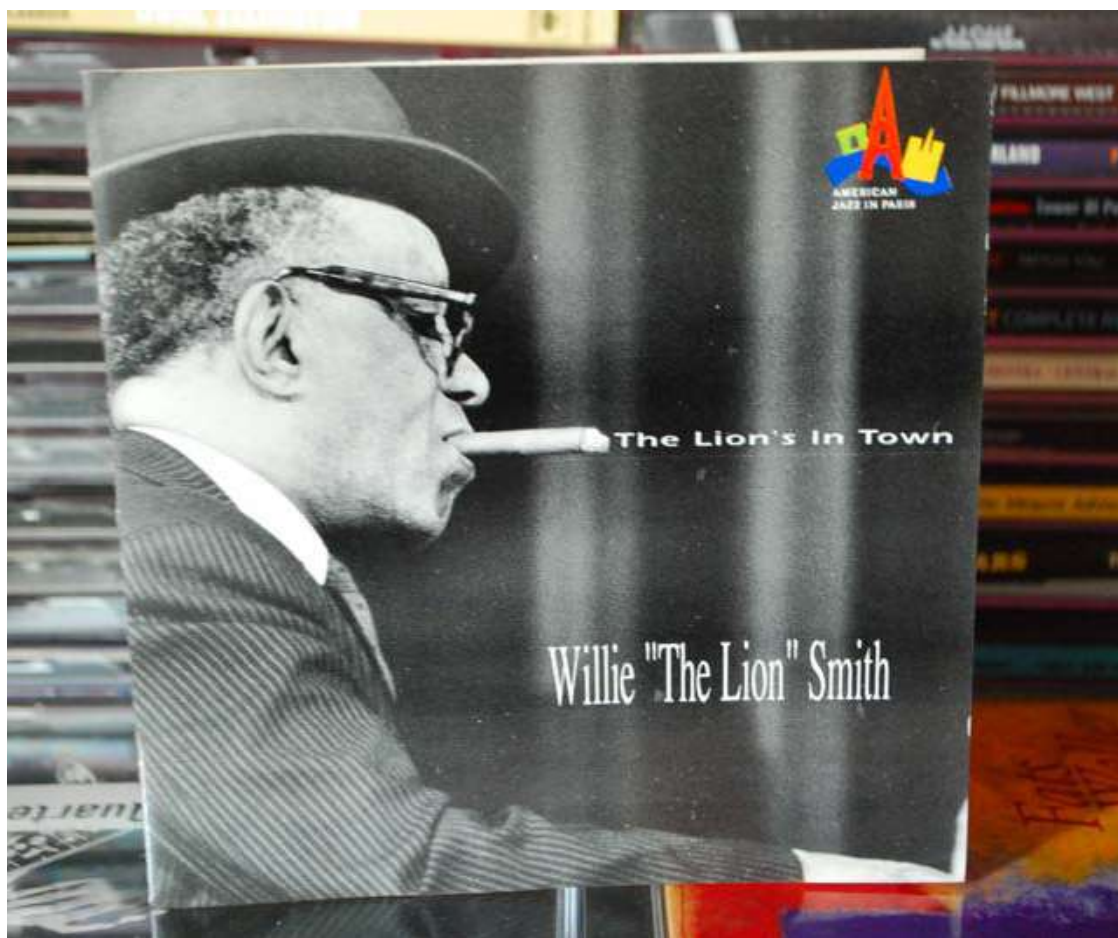
Kłopot polega jednak na tym, że Smith pozostawił po sobie bardzo mizerny dorobek płytowy. W zasadzie nie ma żadnych jego nagrań z lat dwudziestych! Tak naprawdę jego dyskografia zaczyna się dopiero w latach pięćdziesiątych, czyli wtedy, kiedy zainteresowali się nim Francuzi. I właśnie jedną z pozycji w serii *American Jazz In France* jest płytka *The Lion’s In Town*, którą tutaj prezentuję. To prawdziwy klejnot, ponieważ zawiera nie tylko tematy skomponowane przez samego Smitha, ale także jego hołd dla jazzowego fortepianu w postaci długiego wywodu (bo artysta muzykę przeplata własnym słowem) zatytułowanego *Reminiscing The Piano Great*.

To historia jazzu w pigułce, od ragtime’u Scotta Joplina i Jelly’ego Roll Mortona po stride piano z Harlemu. Słucha się tego z otwartą buzią, bo to nie suchy wykład akademicki, ale żywy prze-

kaz człowieka, który sam tę historię współtworzył. Nagrania dokonane zostały w Paryżu w 1949 i 1950 roku. Na czarnym krążku wydała je wytwórnia Vogue.

Ktoś może pomyśleć, że to tylko sympatyczna ramotka. Otóż nic z tych rzeczy. Dlatego muzyka jazzowa jest tak fascynująca. Typowo rozrywkowe rzeczy z tej odległej epoki mogą nas dzisiaj tylko śmieszyć, tymczasem Willie The Lion – warto wspomnieć, że ten przydomek wziął się stąd, że artysta praktykował gorliwie ju-

daizm, bo jego ojciec był Żydem – Smith gra w sposób fascynujący i wciąż świeży. Nic dziwnego, bo wiele elementów z jego stylu pobrzmiewa wciąż we współczesnej pianistynie. To przecież on zaczął używać granego na klawiszach basowych walkingu i tzw. compingu, kiedy jego koledzy z Harlemu ograniczali akompaniament basowy tylko do figur stride'owych. W każdym razie tęgi to był pianista i szkoda, że tak mało nagrań po sobie zostawił. Ale cieszymy się z tych, które są! ●

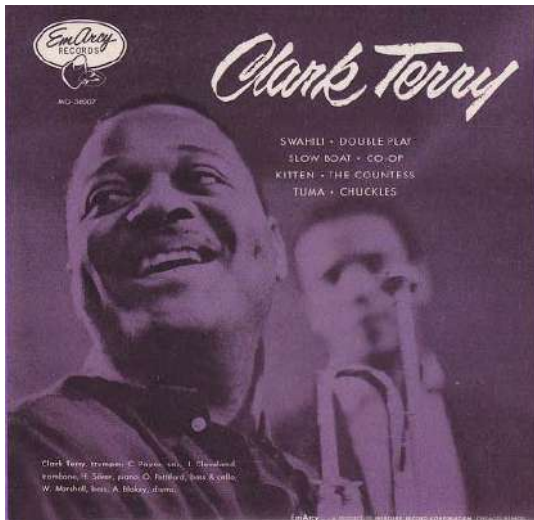


fot. Jarosław Czaja

Willie The Lion Smith – *The Lion's In Town*
Vogue 1950, 1992

Trębacz, lider, rekordzista

Rafał Garszczyński



Clark Terry – Clark Terry (Introducing Clark Terry)
EmArcy, 1955

Obszerna dyskografia Clarka Terry'ego obejmuje mniej więcej tysiąc sesji nagraniowych, w tym około 70 albumów wydanych pod własnym nazwiskiem. Licznik startuje mniej więcej w 1952 roku od pierwszych nagrań w orkiestrze Duke'a Ellingtona, co można uznać za debiut nieco spóźniony dla 32-letniego wtedy muzyka. Być może istnieją wcześniejsze nagrania, jednak nawet jeśli tak jest, to prawdopodobnie należą do dużych orkiestr, a głos trąbki Clarka Terry'ego nie jest jakoś specjalnie rozpoznawalny. Zanim w 1955 roku powstała jego pierwsza solowa płyta – *Clark Terry*, czasem nazywana *Introducing Clark Terry* – muzyk miał już na swoim koncie sporo koncertowych sukcesów.

Pod koniec lat czterdziestych i na początku pięćdziesiątych grał w orkiestrze Duke'a Ellingtona, która była dla młodych muzyków w owym czasie tym, czym dekadę później zespół Milesa Davisa. O muzykach orkiestry już zawsze mówiło się: „grali z Ellingtonem”. Album *Ellington Uptown* z 1952 roku dokumentuje najwcześniejszą fazę współpracy Clarka Terry'ego z Ellingtonem, a udział w gwiazdorskiej obsadzie zespołu Clifforda Browna z 1954 roku potwierdza gotowość Clarka Terry'ego do solowych nagrań.

Ponadczasowa muzyka Clarka Terry'ego brzmiała równie dobrze, kiedy nagrywał swój pierwszy album w 1955 roku, jak i pod koniec kariery, już w XXI wieku. Potrafił odnaleźć się zarówno w zespołach muzyków swojego pokolenia (rocznik 1920), jak i dużo młodszych – Pata Metheny'ego, Wyntonu Marsalisa, Dianne Reeves. Grał z Cecilem Taylorem (*New York City R&B*) i Georgem Bensonem (*Goodies*). Kilka płyt nagrał z Oscarem Petersonem.

Clark Terry urodził się w St. Louis, mieście trębaczy, w którym oprócz niego urodzili się lub wychowali Miles Davis i Lester Bowie. Przed



drugą wojną światową był związany z lokalną sceną muzyczną, a okres działań wojennych spędził w jednej z orkiestr amerykańskiej marynarki wojennej. Później praktykował w big-bandach Duke'a Ellingtona i Dizzy'ego Gillespiego. Udziałał lekcji gry na trąbce młodemu Milesowi Davisowi w rodzinnym St. Louis, zanim ten wyjechał do Nowego Jorku. Był jednym z pierwszych czarnoskórych muzyków pracujących regularnie w amerykańskiej telewizji. Od 1962 roku przez niemal 10 lat należał do orkiestry The Tonight Show telewizji NBC. Zajęcie może mało ambitne muzycznie, ale dające finansową stabilność.

Z płyt z udziałem Clarka Terry'ego można ułożyć niezłą jazzową encyklopedię. Warto również pamiętać, że Clark Terry był nie tylko wyśmienitym trębaczem. Napisał też ponad 200 utworów i choć żaden z nich nie stał się wielkim przebojem, to do dziś jego kompozycje wracają na światowe estrady. W czasie swojej bogatej kariery Clark Terry pobił też rekord, który będzie do niego należał chyba już zawsze – grał na żywo dla ośmiu amerykańskich prezydentów.

Pierwsze nagrania Clarka Terry z 1955 roku w roli lidera pokazały, że był już wtedy nie tylko doskonałym trębaczem, ale też wyśmienitym liderem, co

z pewnością nie było łatwe w otoczeniu wybitnych muzyków, którzy spotkali się w celu nagrania albumu *Introducing Clark Terry*. Kiedy słucham tej płyty, czasem żałuję, że niektórzy z uczestników sesji nie dostali więcej miejsca dla siebie. Jednak nie można mieć wszystkiego na jednym krążku. Doskonała praca wymarzonej sekcji – Horace'a Silvera, Oscara Pettiforda i Arta Blakey'a dała solidną podstawę do przedstawienia autorского repertuaru lidera, uzupełnionego, co często się w tamtych czasach zdarzało, o garść jazzowych standardów.

Nie da się wybrać jednej, najważniejszej płyty Clarka Terry'ego – muzyka, którego setną rocznicę urodzin obchodziliśmy w grudniu 2020 roku – więc jako dobrze przedstawiającą jego bogatą dyskografię wybieram pierwszą w kolejności. Większość późniejszych jest równie wartościowa. ●



Kanon



Jazzu

10 lat
radioJazz.fm

poniedziałek-piątek 14:45
zaprasza Rafał Garszczyński



0:17 / 8:59



Third stream – historia i dziedzictwo

Część 3 – wejście na scenę



Cezary Ścibiorski

Spotkania, dyskusje, wzajemne inspiracje muzyków z kręgu towarzyskiego zbierającego się w mieszkaniu Gila Evansa przy Pięćdziesiątej Piątej Ulicy w Nowym Jorku, zaczęły przynosić coraz większe owoce. W 1955 roku Gunther Schuller wraz z Johnem Lewisem z Modern Jazz Quartet założyli The Modern Jazz Society, w którym postanowili realizować swoje koncepcje w sposób bardziej instytucjonalny. Później stowarzyszenie stało się bardziej znane jako Jazz and Classical Music Society. Zgromadzonym muzykom udało się w 1956 roku dokonać nagrania, które ukazało się pod szyldem Columbii jako *Brass Ensemble Of The Jazz And Classical Music Society – Music For Brass*.

Naśladowanie symfonii

Do sesji nagraniowej udało się Schullerowi zaprosić świetnych muzyków, w dwóch utworach zagrał nawet Miles Davis. Pierwsza strona płyty zawiera ambitną kompozycję Schullera *Symphony For Brass And Percussion, Op. 16*. Zespołem kierował jeden z największych dyrygentów w historii, ówczesny szef nowojorskich filharmoników – Dimitri Mitropoulos. Kompozycja, jak na symfonię przystało, składa się z czterech części – *Andante/Allegro*, *Scherzo*, *Lento* i *Quasi Cadenza/Allegro* – i jest rozwlekłym utworem, niestety, niezbyt udanie próbującym naśladować muzykę symfoniczną w jazzowo-bigbandowym brzmieniu. Słuchając jej, można zrozumieć początkowe

niepowodzenie komercyjne trzeciego nurtu. Taka próba wykorzystania zdobyczy obu dziedzin nie zadowoliła bywalców filharmonii – nie miała dla nich, w porównaniu do chociażby muzyki współczesnej, wiele do zaproponowania. A ponadto brzmienia jazzowe były im obce. Dla bywalców klubów





jazzowych była natomiast niezrozumiała.

Za to inne utwory na płycie – a zwłaszcza *Three Little Feelings* Johna Lewisa i *Pharaoh* Jimmy’ego Giuffrego – to wyśmienite kompozycje, proponujące coś zupełnie nowego. W obu wyraźnie został zarysowany rozpoznawalny i wypracowany już styl obydwu kompozytorów, który stał się bogatszy przez to, że czerpał inspiracje z muzyki klasycznej.

Rok później Gunther Schuller objął katedrę sztuki na jednym z uniwersytetów. Właśnie wtedy na potrzebę swoich wykładów ukuł termin „third stream”. Pod uniwersyteckimi auspicjami zorganizował w połowie 1957 roku Festival of the Arts, na który zamówił kompozycje u kilku muzyków „z pogranicza”, w tym u George’a Russella, ponownie u Jimmy’ego Giuffrego i u Charlesa Mingusa. W składzie zespołu zagrali m.in. Bill Evans

i Jimmy Knepper. Po koncercie muzycy weszli do studia i nagrali płytę, którą wydało CBS – *Modern Jazz Concert*. Kompozycje na niej utrzymane są w stylu bardziej nawiązującym do drugiej strony poprzedniego albumu.

MJQ i goście

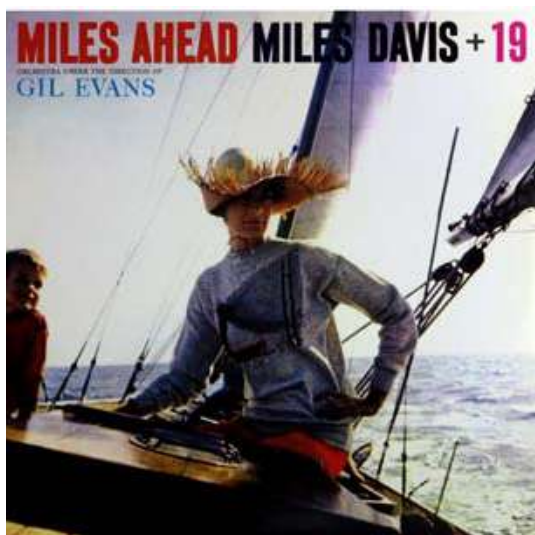
W późniejszych latach kompozytorzy zaangażowani w powyższą inicjatywę kontynuowali ten kierunek. George Russell rozwijał podobny zamysł, aż ostatecznie nagrał słynną *Electronic Sonata for Souls Loved by Nature*. Muzyka Giuffrego robiła się coraz bardziej wysublimowana, można nawet powiedzieć: wydestylowana. Na początku lat sześćdziesiątych muzyk doszedł do doskonałości artystycznej, do której prawie nikomu nie udało się zbliżyć, ale która doprowadziła go do katastrofy komercyjnej. Mingus swój styl kompozycji kontynuował w kolejnych nagraniach, aż do opus magnum: *The Black Saint and the Sinner Lady*. Oszczędny i skupiony styl Billa Evansa, słyszalny na tej płycie (który doskonalał swój warsztat, studiował przede wszystkim kompozycje Johanna Sebastiana Bacha), pozostał sygnaturą pianisty do końca życia.

Gunther Schuller sam dostarczył jedną kompozycję na wspo-

mniany festiwal – *Transformation* – nieco skromniejszą i znacznie bardziej udaną niż symfonia sprzed roku. W kolejnych latach napisał jeszcze *Concertino*, *Abstraction*, *Variants on a Theme of Thelonious Monk* (w tym nagraniu wzięli udział Eric Dolphy i Ornette Coleman) oraz *Conversation*. Ostatnia kompozycja znalazła się na nagrywanym w latach 1957–1960 albumie *Modern Jazz Quartet Third Stream Music*. Gośćmi kwartetu była grupa Jimmy Giuffre 3 (tak zapisywana nazwa trójki Giuffrego, z Ralphem Peñą i Jimem Hallem) w utworach *Da Capo* i *Fine*, kwartet instrumentów dętych i harfa w kompozycji *Exposure* oraz kwartet smyczkowy Beaux Arts w *Sketch* i wspomnianej *Conversation* (która i tym razem, nawiasem mówiąc, nie należy do najlepszych momentów płyty – Gunther Schuller

okazał się znacznie lepszym animatorem, teoretykiem i propagatorem jazzu aniżeli kompozytorem jazzowym). *The Modern Jazz Quartet* miał już wtedy wypracowany styl, a także markę i ten album należy do ciekawszych w ich imponującej dyskografii.

Trzy wspomniane albumy zdefiniowały to, co do dzisiaj encyklopedycznie rozumie się jako *third stream*, ale podobnych wydawnictw o charakterystycznym, rozpoznawalnym brzmieniu było wtedy znacznie więcej. Właśnie w tamtym czasie Miles Davis z Gillem Evanssem stworzył trzy płyty, co do których nie ma wątpliwości, że wpisują się w ten nurt: w 1957 *Miles Ahead*, w 1959 *Porgy and Bess* (na której w zespole występuje sam Schuller) oraz w 1960, należące do szczytowych osiągnięć zarówno Davisa, jak i Evansa, *Sketches of Spain*. ●



Powrót Króla

Adam Tkaczyk



Eric B. & Rakim – *Follow the Leader*
Uni Records, 1988

W 1987 roku debiutanckim albumem *Paid in Full* Rakim bezpowrotnie i na wiele sposobów zmienił świat czarnej muzyki. Po pierwsze – na zawsze odsunął w niepamięć dotychczasową technikę raperską. Pionierską, ale w porównaniu do jego stylu brzmiącą archaicznie i zbyt prosto. Flow raperów kolejnej dekady oparty był na rewolucyjnym podejściu jego i nieco zapomnianego dziś Koola Moe Dee. Rakim zwielokrotniał rymy, umiejscawiał je wewnątrz wersów, przenosił frazy do kolejnych taktów – generalnie robił rzeczy, do których wcześniej niespecjalnie przykładano wagę. Dodatkowo jego stoicki styl stał w sprzeczności

z energią ówczesnych gwiazd sceny, np. Run-D.M.C. i LL Cool J-a. Jak mówi sam Rakim, inspiracją było dla niego brzmienie saksofonu (na którym notabene potrafił grać). Oczywiście, nie wszyscy byli na taką zmianę gotowi. Podobno gdy Eric B. i Rakim nagrywali pierwszy album, w tym samym studiu Marley Marl i MC Shan tarzali się ze śmiechu i absolutnie nie wierzyli w powodzenie projektu. Historia zweryfikowała, kto miał rację.

Po drugie – *Paid in Full* pokazało wielu dotychczas nieprzekonanym, że rap jest wspaniałym narzędziem twórczym i pełnoprawnym gatunkiem muzycznym, w którym powstają dzieła będące potencjalnie ponadczasowymi klasykami. Lyrycznie, utwory takie jak *My Melody* czy *I Ain't No Joke* podniosły poprzeczkę rekordowo wysoko. Żeby liczyć się w branży, reszta artystów musiała za Rakimem nadążyć.

Stąd rok później duet Eric B. & Rakim miał trudniejsze zadanie – poziom konkurencji na scenie, którą sami odmienili, był o wiele wyższy. Przypomnijmy, w owym czasie wśród nowych grup i raperów byli m.in. Big Daddy Kane, Boogie Down Productions, Public Enemy, EPMD, Kool G Rap czy MC Lyte,



a nadal liczyli się np. LL Cool J i Run-
-D.M.C. Trwała pierwsza złota era
i unikatowe talenty pojawiały się
z wcześniej niespotykaną często-
tliwością. W ciągu kilku miesięcy
nastąpiła rewolucja, za którą podą-
żyli słuchacze, a przez którą wie-
le gwiazd ery oldschoolu popadło
w kompletne zapomnienie. Rakim
musiał zatem nadążyć za zmia-
nami, które sam zainicjował, oraz
zawsze obecnym w muzyce „syn-
dromem drugiego albumu”. Jak po-
twierdzić swoją dominację, poka-
zać wszystkim adeptom miejsce
w szeregu i utrzymać status Króla?
Eric B. i Rakim uznali, że zaczną
już od tytułu albumu. „Podążaj
za liderem” – chyba wszystko jas-
ne. Kolejne kroki? Rozpoczęli al-
bum od trzech utworów, które do
dzisiaj spokojnie mogą rywalizowa-
wać w konkursie na najmocniejszą
sekwencję w historii rapu: *Follow the Leader*, *Microphone Fiend*,
Lyrics of Fury. Rakim już od pierw-
szych wersów rozstawia wszyst-
kich rywali po kątach, pokazuje,
że jest jeszcze lepszy niż na *Paid in Full*,
i generalnie sprawia, że ze-
szyty rymów młodych raperów są
rwane i spalane we frustracji. Po-
przezka znowu poszła do góry,
wracamy do szkoły. Większość cza-
su Rakim spędza na braggadocio
(czyli rapowych przechwałkach),
ale w jego wykonaniu brzmi to jak
inspirujące przemówienie genera-
ła po wielkim triumfie wojennym,

a nie groźby aspirującego watażki.
A gdy trzeba przejść w lżejsze kli-
maty, robi to bez problemu w *Put Your Hands Together* i *The R*.

Rakim ma głos, charyzmę, prezen-
cję, kontrolę oddechu – jego styl
można określić jednym słowem:
„królewski”. W 1988 roku, przy bra-
ku mediów społecznościowych
i mniejszym zainteresowaniu hip-
hopem przez media, a co za tym
idzie o wiele mniejszym dostępie
fanów do artystów, Rakim rozta-
czał wokół siebie pewnego rodzaju
mistyczną aurę. Już na *Paid in Full*
opowiadał o naukach pięciopro-
centowców, otaczał się prawdziwy-
mi gangsterami i ubierał u legen-
dy Harlemu – Dapper Dana. Raper
R.A. The Rugged Man opowiadał
w wywiadzie, że gdy szło się w tam-
tych czasach na koncert Rakima, to
przez pierwsze kilkanaście minut
publika stała jak wryta i przyglą-
dała się mu jak żywej legendzie.

Muzycznie, *Follow the Leader* brzmi
o wiele nowocześniej niż *Paid in Full*,
które mocno opierało się na
samplach Jamesa Browna. Drugi al-
bum zawiera bardziej rozbudowa-
ne i zróżnicowane produkcje. Eric
B. i Rakim odpowiadają za wszyst-
kie bity na albumie, a do pomocy
przy żywych instrumentach zaciąg-
nęli kuzyna Rakima Steviego Blas-
sa Griffina. Nadal fundamentem
produkcji pozostają jednak sam-
ple, a wśród wykorzystanych utwo-
rów znajdziemy doskonale znanych



wykonawców, jak Funkadelic, The Eagles, The Wailers, Bob James czy Baby Huey. Jest też oczywiście James Brown. Są także bardzo ciekawe wybory, jak fragment utworu niemieckiej artystki disco Jackie Robinson. Wokalne i liryczne umiejętności Rakima pozwoliły na rozwinięcie skrzydeł w warstwie muzycznej. Przecież panowie mogli być pewni, że Rakim poradzi sobie z dostosowaniem się do zróżnicowanych bitów. Niektóre kawałki wydane dzisiaj nie brzmiałyby, co prawda, już świeżo, ale np. utwór tytułowy nawet po 30 latach robi wrażenie.

Follow the Leader było wielkim triumfem artystycznym i całkiem niezłym osiągnięciem komercyjnym – w zaledwie dwa miesiące album osiągnął status Złotej Płyty, czyli sprzedało się ponad 500 tysięcy jego egzemplarzy. Scena dalej się zmieniała, wielcy rapowi twórcy nadal wydawali wspaniałe, epoko-

we albumy, a tym samym wzajemnie motywowali się do dalszego rozwoju. Eric B. i Rakim powrócili dwa lata później, w 1990 roku, z albumem *Let The Rhythm Hit 'Em*. Większość fanów oraz periodyków hip-hopowych była zachwycona (The Source przyznał płycie najwyższą ocenę – legendarne „pięć mikrofonów”, przedmiot pożądania całej sceny), w przeciwieństwie do mediów głównego nurtu. Tam pojawiały się już mniej entuzjastyczne recenzje, padały hasła o „powtórzeniu znanej formuły” i „przejęciu do statusu dinozaurów”.

Niezależnie od takich recenzji – hip-hop wchodził wtedy w całkiem nową fazę. Sukces MC Hammera i Fresh Prince’a otworzył całkiem nowe drzwi, a kolejne pojawiające się nowe trendy wypychały Erica B. i Rakima na boczną ścieżkę. Tak to wyglądało przez całe dekady – raperzy mieli zazwyczaj krótkie okienko na osiągnięcie statusu megagwiazdy, nawet jeśli ich umiejętności wcale nie spadały. Duet rozpadł się po wydaniu czwartego albumu *Don't Sweat the Technique* w 1992 roku. I chociaż Rakim pozostaje do dzisiaj hip-hopową arystokracją i każda nieliczna gościnna zwrotka i pojawienie się na żywo wzbudza emocje fanów, nigdy nie powróci 1988 rok. Wtedy Eric B. i Rakim byli bogami. ●



Kontakt z redakcją: jazzpress@radiojazz.fm

ul. Górczewska 201, 01-459 Warszawa

www.jazzpress.pl

Redakcja

redaktor naczelny:

Piotr Wickowski

redaktor prowadzący jazzpress.pl

Krzysztof Komorek

Janusz Falkowski

Aya Al Azab

Mery Zimny

Jerzy Szczerbakow

Rafał Garszczyński

Ryszard Skrzypiec

Wojciech Sobczak-Wojeński

Sławomir Orwat

Jakub Krukowski

Radek Wośko

Lech Basel

Małgorzata Smółka

Vanessa Rogowska

Basia Gagnon

Jarosław Czaja

Marek Brzeski

Piotr Rytowski

Barnaba Siegel

Cezary Ścibiorski

Adam Tkaczyk

Anna Piecuch

Rafał Zbrzeski

Anna Mrowca

Piotr Pepliński

Michał K. Dybaczewski

Katarzyna Nowicka

Jędrzej Janicki

Paulina Sobczyk

Marcin Czajkowski

Wydawca



Fundacja Popularyzacji Muzyki

Jazzowej EuroJAZZ

ISSN 2084-3143

Fotograficy:

Piotr Gruchała

Marta Ignatowicz-Sołtys

Kuba Majerczyk

Lech Basel

Marcin Wilkowski

Piotr Fagasiewicz

Piotr Banasik

Jarek Misiewicz

Barbara Adamek

Bogdan Augustyniak

Krzysztof Wierzbowski

Katarzyna Stańczyk

Paulina Krukowska

Katarzyna Kukielka

Jarosław Wierzbicki

Beata Gralewska

Przemek Kleczkowski

Anna Mrowca

Kasia Idźkowska

Jacek Piotrowski

Plakaty

Agnieszka Sobczyńska

Korekta

Katarzyna Czarnecka

Dorota Matejczyk

Przemek Bychawski

Łucja Kubicka

Marta Pijanowska-Kwas

Magdalena Kowalewicz

Projekt layoutu

Beata Wydrzyńska

Opracowanie graficzne, skład i łamanie

Klara Perepłyś-Pająk

Marketing i reklama

Agnieszka Holwek

promocja@radiojazz.fm



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

ARCHIWUM JAZZPRESS

WWW.JAZZPRESS.PL/ARCHIWUM

