

Ewa Uryga
*Mahalia Jackson
in Memoriam*

TOP NOTE
High Definition Quartet
Dziady

Tatvamasi
Jorgos i Antonis Skoliasowie

Łukasz Ojdana
Naturalnie albo wcale

fot. Kuba Majerczyk

100
Nr

Jazz press

URODZINY

FUNDACJA EUROJAZZ
I BEMOWSKIE
CENTRUM KULTURY
ZAPRASZAJĄ NA

KONCERT:

**Tercet
KAMILI
DRABEK**

**Chopin
University
Big Band**

feat. Anna Serafińska

27. 03. 2020 r., godz. 19. 00, UL. GÓRCZEWSKA 201, WARSZAWA, WSTĘP WOLNY

euroJazz



BEMOWSKIE
CENTRUM
KULTURY

instytut muzyki i tańca



Od Redakcji

redaktor naczelny

Piotr Wickowski

piotr.wickowski@radiojazz.fm



„Przez improwizację w jakimś stopniu muzycy starają się wrócić do pierwotnego, powiedziałbym nawet dziecięcego stanu zafascynowania dźwiękiem. Często zagrali już tak zwane «wszystko» i przez to utracili zainteresowanie dźwiękiem w jego układach formalnych, a następnie dźwiękiem jako takim w ogóle” – mówi Łukasz Downar z zespołu Tatvamasi.

Jeśli ktoś poszukuje jakiegoś leitmotivu wszystkich stu dotychczasowych elektro-nicznych wydań JazzPRESSu, to podpowiadam – jednym z najważniejszych jest z improwizacja. Bo jest też improwizacja jednym z kluczowych pojęć jazzu. Chociaż bez improwizacji jazz jest możliwy, podobnie jak improwizacja bez jazzu dobrze sobie radzi.

A skoro mowa o poszukiwaniu stanu zafascynowania dźwiękiem, radę ma Łukasz Ojdana: „Muzyka jako sztuka kontrastów potrzebuje różnych bodźców, dzięki różnorodności jest pełna. Te kontrasty można uzyskać tylko i wyłącznie poprzez studiowanie i osłuchanie się z różnorodną muzyką. Wtedy ma się szerszą perspektywę, a w połączeniu z uniwersalnym językiem jazzu, własnym poczuciem estetyki i charyzmy można realizować tę pełną muzykę”.

Różnorodność – to cecha charakterystyczna naszego magazynu, począwszy od doboru muzyków, z którymi rozmawialiśmy (ze szczególnym uwzględnieniem tych, którzy znaleźli się na naszych okładkach), poprzez recenzowane płyty, zrelacjonowane koncerty, aż po opisane kanoniczne dzieła i ważne postaci z historii, przywoływane najczęściej w dziale Słowo na jazzowo. Dochodzi do tego mnogość punktów widzenia prezentowanych przez naszych autorów, których łączy jednak przede wszystkim jedno – pasja do muzyki.

Zapewniamy szerszą perspektywę. Przed nami kolejne sto numerów!



SPIS TREŚCI

3 – Od Redakcji

6 – Portrety improwizowane

7 – That's NYC jazz, Babe

8 – Wydarzenia

10 – Wspomnienie

10 Lyle Mays (1953-2020)

Skromny geniusz

13 Jon Christensen (1943-2020)

Perkusista wielkich liderów

16 – Płyty

16 Pod naszym patronatem

24 TOP NOTE

High Definition Quartet – Dziady

27 Recenzje

Piotr Orzechowski, Aukso, Marek Moś – Works for Rhodes Piano & Strings

4Way Quartet – Weltschmerz Is Over

Greg Kapołka Trio – Super Blue Blues

Jachna / Ziółek / Buhl – Animated Music

Jaimie Branch – Fly Or Die II: Bird Dogs Of Paradise

Delfeayo Marsalis & Uptown Jazz Orchestra – Jazz Party

Ezra Weiss Big Band – We Limit Not The Truth of God

Michael Zilber – East West: Music For Big Bands

Prism-a-Ning – According To The Sound

Kalle Kalima & Knut Reiersrud – Flying Like Eagles

Viktoria Tolstoy – Stations

Maciej Sikala w duetach z różnych światów

Gdy Wojtków dwóch odczytuje Komedę

Zjawiskowy chaotyczny strumień świadomości

Znowu Miles

Łączy Wschód z Zachodem

Kontrabasista za fortepianem

53 Książka / Recenzja

Robin D.G. Kelley – Thelonious Monk: Geniusz inny niż inni

56 Film / Recenzja

Ella Fitzgerald: Just One Of Those Things

59 – Koncerty

60 Przewodnik koncertowy

69 – Relacje

70 Bo we mnie jest jazz

79 Shofar w punktach

82 – Rozmowy

82 Łukasz Ojdana

Naturalnie albo wcale

91 Tatvamasi

W poszukiwaniu pierwotnej fascynacji dźwiękiem

97 Jorgos i Antonis Skoliasowie

Wolność i świadomość

104 – Słowo na jazzowo

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

In the Food Mood

107 Złota Era Van Geldera

Suplement do biografii Theloniousa Monka

109 Kanon Jazzu

Doskonały początek przygody z przybyszem z Saturna

112 – Pogranicze

112 Down the Backstreets

Gdy wesolek kroczył ciemną doliną...

115 – Redakcja



www.jazzpress.pl

Portrety improwizowane





That's NYC jazz, Babe



fot. Kasia Idźkowska

Maurice Mobetty Brown. Trębacz, kompozytor, aranżer i producent działający w trzech światach – jazzu, blues rocka i nowatorskiego hip-hopu. Występuje na całym świecie z Andersonem .Paakiem, Kamasim Washingtonem, Thundercatem i Earlem Sweatshirtem. Fotografowałam go podczas sesji promocyjnych w Smalls Jazz Club i Blue Note.

Kasia Idźkowska

JazzPRESSowi fotograficy wśród najlepszych

Aż 11 fotografii autorstwa stałych współpracowników JazzPRESSu znalazło się w finale konkursu MK Foto im. Marka Karewicza. Doceniono prace Katarzyny Kukiełki, Jarka Wierzbickiego, Beaty Gralewskiej, Jacka Piotrowskiego, Katarzyny Stańczyk, Piotra Banasika i Kasi Idźkowskiej. Autorka zdjęć jazzpresowej rubryki That's NYC jazz, Babe została ponadto wyróżniona w konkursie Jazz World Photo 2020, kwalifikując się do finałowej trzydziestki. Wśród 33 najlepszych zdjęć drugiej edycji MK Foto są trzy prace Katarzyny Stańczyk oraz po dwie Kasi Idźkowskiej i Jarka Wierzbickiego.

Na tegoroczną edycję konkursu nadesłanych zostało 255 fotografii 90 autorek i autorów. Ogłoszenie zwycięzców oraz wernisaż finałowej wystawy planowane są na 21 kwietnia, we wrocławskiej Galerii Impart. Wystawa będzie ekspozowana w czasie trwania festiwalu Jazz nad Odrą, od 20 do 26 kwietnia.

W Jazz World Photo w tym roku rywalizowało 347 fotografików z 41 krajów. Kasia Idźkowska jest jedną z czterech osób z Polski, które zakwalifikowano do Top 30 konkursu. Kto zwycięży, okaże się 28 marca podczas festiwalu Jazzinec w czeskim Trutnowie. Finałowe prace znajdują się

na wystawie, która tradycyjnie będzie pokazywana w różnych miejscach świata. ●



Jedna z finałowych prac MK Foto
– fot. Katarzyna Idźkowska

Startuje czwarta edycja Konkursu Seiferta

Do 31 marca przyjmowane będą zgłoszenia uczestników czwartej edycji Międzynarodowego Jazzowego Konkursu Skrzypcowego im. Zbigniewa Seiferta. Finałowa rywalizacja odbywać się będzie w tym roku od 7 do 10 lipca, w Europejskim Centrum Muzyki Krzysztofa Pendereckiego w Łusławicach. Pula nagród sięga 17 tys. euro. Do konkursu mogą aplikować nie tylko skrzypkowie,

ale również altowiolisci i wiolonczeliści. W pierwszym etapie kwalifikacyjnym uczestnicy konkursu zobligowani są do nadesłania nagrań dowolnych kompozycji, w tym jednego utworu solowego. W dalszym etapie zobowiązani będą do prezentacji utworów Seiferta.

Zgłoszenia przyjmowane są przez stronę internetową konkursu. O wynikach wstępnych eliminacji wszyscy kandyda-

ci zostaną poinformowani do 15 kwietnia 2020 r. Podobnie jak podczas poprzednich edycji konkursu, swojego laureata będzie mogła również wybrać publiczność.

Tak jak w przypadku trzech poprzednich edycji – w 2014, 2016 i 2018 roku – konkurs organizuje Fundacja im. Zbigniewa Seiferta. Zwycięzcami dotychczasowych edycji byli Bartosz Dworak, Mateusz Smoczyński i Mario Forte. ●

Ikar z Orłami

Dwa Orły otrzymał 2 marca film *Ikar. Legenda Mietka Kosza* podczas ceremonii 22 edycji Polskich Nagród Filmowych. Statuetki przyznano Leszkowi Możdżerowi w kategorii Najlepsza muzyka oraz Marcinowi Pawłowskiemu i Robertowi Czyżewiczowi w kategorii Najlepszy dźwięk.

Leszek Możdżer, na konferencji prasowej w Gdyni wspominał, jak wielkie znaczenie w począt-



Leszek Możdżer, fot. Katarzyna Stańczyk

kach jego kariery, miała dla niego twórczość Kosza i jak przebiegała praca nad soundtrackiem do poświęconego mu filmu. „Początkowo podchodziłem do muzyki Mietka Kosza jak kustosz, chciałem zachować wszystkie granice tej formy. Okazało się, że to nie działa, bo zmienił się język. Udało nam się stworzyć muzykę, która nawiązuje do języka Kosza, ale trafi do współczesnego widza” – mówił pianista.

Ikar. Legenda Mietka Kosza to jeden z filmów z największą liczbą nominacji do tegorocznych orłów. Uzyskał ich aż dziewięć. Wcześniej, na ubiegłorocznym Festiwalu Polskich Filmów Fabularnych w Gdyni, nagrodzono go Srebrnymi Lwami, zwyciężył też w sześciu kategoriach, między innymi w muzycznej, w której laur powędrował do Leszka Możdżera.

Ikar. Legenda Mietka Kosza miał premierę 18 października 2019 roku. W roli głównej wystąpił Dawid Ogrodnik. Reżyserem i scenarzystą filmu jest Maciej Pieprzyca. ●

R E K L A M A



Grajcie z nami

Związek Artystów Wykonawców

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

Lyle Mays (1953-2020)

Skromny geniusz

Posłuchajcie tych dwudziestoparolatków grających na debiutanckim krążku *Pat Metheny Group* (1978), a pojmiecie, co oznacza symbioza idealna. Mays i Metheny byli stworzeni dla siebie. Byli równi w obsesyjnym dążeniu do posługiwania się jak najbardziej wysublimowanym i zróżnicowanym jazzowym dialektem, a jednocześnie ich wielką namiętnością zawsze pozostawała melodia i przebojowość. Nie mogłem zrozumieć, dlaczego po wyśmienitym, bezkompromisowym *The Way Up* (2005) ta supergrupa przestała istnieć. Wiedziałem, że intencją duetu Mays/Metheny było stworzenie opus magnum, ale nie było to dla mnie równoznaczne z zamknięciem rozdziału Pat Metheny Group. Fakty nie pozwa-

lają już na marzenia o powrocie tego składu. Lyle Mays zmarł 10 lutego w wieku 66 lat po wieloletniej chorobie.

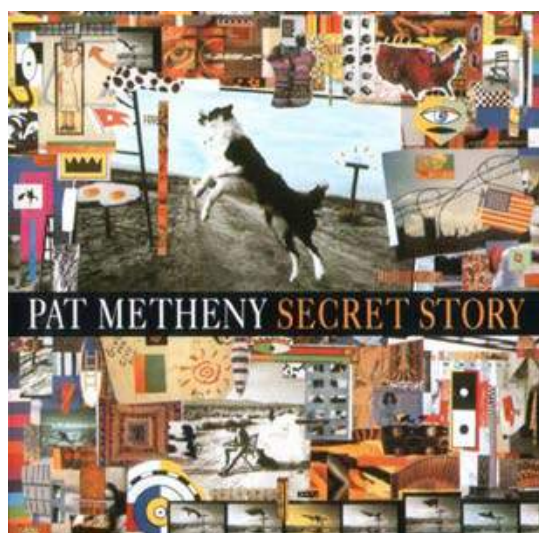
W kontekście samych tylko dokonań PMG można zachwycać się niebywałymi rozwiązaniami, harmonicznymi brzmieniami Maysa, które były tak bardzo jego własne, że nie w sposób ich pomylić z innymi klawiszami, aranżacjami i orkiestracjami. Odbijała się w nich ogromna wiedza o muzyce (sensu largo), a zarazem pokora godna najwyższego podziwu. Jeśli ze wszystkich tych smaczków, które na zawsze zapadły mi w pamięć, miałbym ograniczyć się do jednego, symbolicznego, to wybrałbym solo w *Are You Going With Me?*. Ale przecież i podkład do tego utworu zwała z nóg...

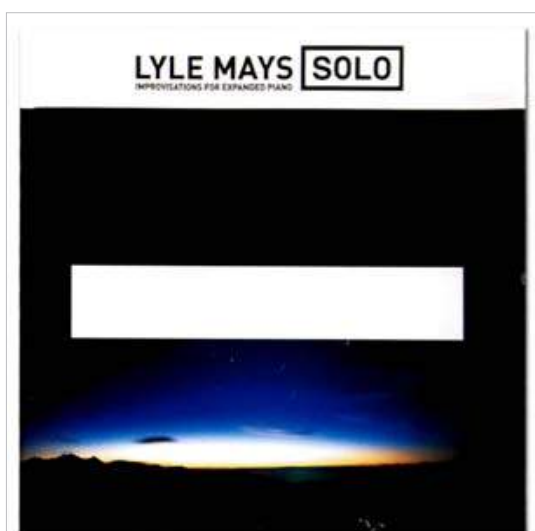


Urodzony w 1953 roku Amerykanin z Wisconsin, 11-krotny zdobywca nagrody Grammy, był wszechstronnie uzdolniony, co podkreśla w swoich wspomnieniach choćby wieloletni muzyczny partner Pat Metheny. Zwraca on uwagę, że Mays był wcale niezłym gitarzystą, co niechybnie przełożyło się na jeszcze większe wzajemne zrozumienie między nimi. Warto też wspomnieć, że Lyle grał okazjonalnie również na ulubionej trąbce, którą z zamiłowaniem imitował syntetycznie Pat, a także na cytrze, agogo i akordeonie. Z oryginalnym stylem pianisty niechybnie miały związek jego pozamuzyczne pasje – Mays od dziecka wykazywał się ścisłym umysłem: interesował się szachami, architekturą i matematyką. Na emeryturze od PMG, jako człowiek wielu zainteresowań i szerokich horyzontów, Mays zagłębił się w programowanie komputerowe – nieustannie szukając

pomostów między matematyką, technologią i kreatywnym tworzeniem muzyki*.

Jako dziecko rodziców muzyków (matka pianistka, ojciec gitarzysty) od najmłodszych lat trenował grę na fortepianie i organach (już w wieku 14 lat posługiwał w kościele jako organista), co doprowadziło go, jako dwudziestotrzylatka, do pierwszej nominacji do Grammy w 1975 roku. Zdobył ją za płytę *Lab' 75 One O'Clock Lab Band* – zespołu wydziału jazzowego University of North Texas College of Music w Denton, na której odpowiadał za aranżacje i niemal wszystkie kompozycje. Wkrótce potem dołączył do bandu klarncisty Woody'ego Hermana, z którym odwiedził nawet w 1976 roku Warszawę. Udokumentowane to zostało na płycie *Woody Herman and His Big Band in Poland* (Polskie Nagrania Muza, 1977).





Metheny'ego po raz pierwszy wspomógł na płycie gitarzysta *Watercolors* wydanej w 1977 roku i niedługo potem utworzył z nim działającą ponad 30 lat supergrupę firmowaną nazwiskiem słynnego lidera-gitarzysty. Obaj mają też w dorobku malowniczy album *As Falls Wichita, So Falls Wichita Falls* (1981) zrealizowany poza PMG. Reszta jest historią i choć Maysa kojarzymy głównie z dokonaniem Pat Metheny Group, to nie trzeba zapominać o kilku jego autorskich albumach. Chociażby o eksperymentalnym *Solo: Improvisations for Expanded Piano* (2000), przywołującym skojarzenia z PMG *Street Dreams* (1988) czy hardbopowym *Fictionary* (1993). Warto też z ciekawości sprawdzić, jak wypadł na płytach innych artystów, między innymi Bobby'ego McFerrina, Earth, Wind & Fire, Eberharda Webera i Steve'a Swallo-

wa. Tworzył również muzykę dla teatrów, do dziecięcych słuchowisk, a także okazjonalnie skłaniał się do komponowania muzyki klasycznej. Zdaje się, że wciąż najsłynniejszą i najbardziej docenianą płytą, na której wystąpił „gościnnie”, pozostaje *Secret Story* Pata Metheny'ego (1992).

Miałem kiedyś niepowtarzalną okazję krótkiego towarzyszenia Lyle'owi Maysowi podczas przygotowań do wieczornego koncertu w Sali Kongresowej w Warszawie. Ośmieliłem się powiedzieć mu, że uważam go za geniusza. Lyle tylko się uśmiechnął i po chwili odparł: „Oh, you're much too kind...”. ●

Wojciech Sobczak-Wojeński

* Zainteresowanym polecam film z wydania TEDex Caltech oraz autorską analizę niezwykłego eksperymentu formalnego, którego wówczas dopuścił się Mays z kolegami (w niniejszym artykule).

Jon Christensen (1943-2020)

Perkusista wielkich liderów

Mieszczący się w Oslo Metropole Jazz Club często otwierał swoje podwoje przed amerykańskimi gwiazdami jazzu. Występowali tam między innymi Bud Powell, Ben Webster, Dexter Gordon i Kenny Dorham. Podczas koncertów towarzyszyli im lokalni muzycy. Na przełomie lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ubiegłego wieku stałym perkusistą klubu był Jon Christensen. Wówczas jeszcze nastolatek.

W wieku 17 lat został zwycięzcą odbywającego się w Norwegii prestiżowego konkursu dla muzyków amatorów. Przez pierwszą dekadę muzycznej kariery, dzięki sesjom nagraniowym w rodzinnej Norwegii, Europie i Stanach Zjednoczonych, ugruntował swoją pozycję znakomitego sidemana. Stale współpracował z Georgem Russellem

i Steve'em Kuhnem. Podczas nagrywania płyty dla pierwszego z nich poznał Jana Garbarkę, z którym później grał przez niemal całą karierę.

W roku 1970 wraz z zespołem tego saksofonisty nagrał album *Afric Pepperbird*, jeden z pierwszych w katalogu powstałej zaledwie rok wcześniej, monachijskiej wytwórni ECM. W pierwszych latach jej działania Christensen regularnie pojawiał się na wydawanych przez Manfreda Eichera płytach skandynawskiego zaciągu: Bobo Stensona, Terje Rypdala i wspomnianego wyżej Garbarkę. W roku 1974 ukazał się album *Belonging*, pierwszy w dyskografii europejskiego kwartetu Keitha Jarretta, gdzie obok Christensena i Garbarkę grał jeszcze Palle Danielsson.

Kiedy przegląda się ECM-owską dyskografię Jona Christensena, łatwo



zauważyć, że pojawia się on w towarzystwie niemal wszystkich najznakomitszych muzyków, którzy pracowali kiedykolwiek z tym niemieckim wydawcą. Poza wymienionymi już wcześniej są wśród nich Enrico Rava, Eberhard Weber, Ralph Towner, Miroslav Vitouš, Ketil Bjørnstad, Kenny Wheeler, Bill Frisell, Arild Andersen, Nils Petter Molvær, Charles Lloyd, John Abercrombie, Django Bates, Sidsel Endresen, Jon Balke, Jacob Young, Dino Saluzzi, Anouar Brahem, Iro Haarla. Na liście kilkudziesięciu płyt, które widnieją pod nazwiskiem perkusisty, znajdziemy także dwie nagrane przez Tomasza Stańkę. Jon Christensen wystąpił na *Litanii* oraz *From The Green Hill*, a także na *Bluish*, już poza katalogiem ECM. Analizując dokonania Christensena, nietrudno stwierdzić, że niemal żadnego z albumów nie „podpisał” samodzielnie, zawsze pozostając co najwyżej współliderem.

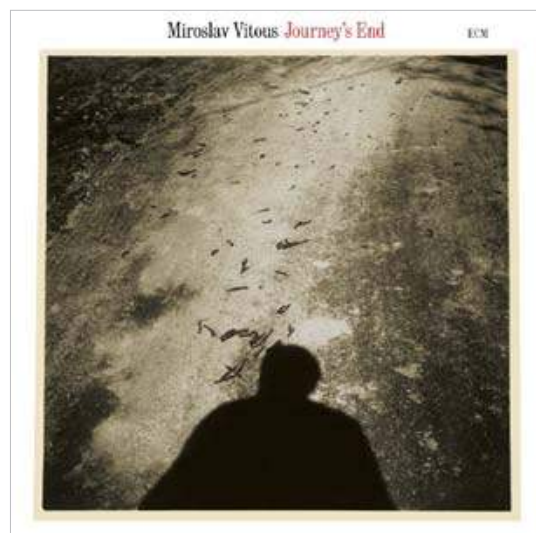
Ostatnim albumem firmowanym przez ECM, na którym zagrał

Christensen, był wydany w 2018 roku *Returnings* Jakoba Bro. Zaledwie miesiąc temu ukazała się płyta *Nocturnal Animals* mieszkającej w USA rosyjskiej pianistki Yeleny Eckemoff, z udziałem między innymi Christensena.

Pod koniec życia Christensen współpracował z Ingebrigtem Håkerem Flatenem, który wspominając perkusistę w magazynie *DownBeat*, stwierdził: „Nigdy nie próbował przejmować kontroli czy instruować nas, jak mamy grać, starał się jedynie uzyskać jak najlepsze brzmienie dla całego zespołu, który mu akurat towarzyszył”. Z drugiej strony, według Flatena, „to właśnie Christensen był jednym z tych, którzy definiowali zjawisko określane skandynawskim jazzem”. „Jego nagrania były dla nas niczym Biblia” – powiedział basista grupy *The Thing*.

Jon Christensen zmarł we śnie w wieku 76 lat, 17 lutego. ●

Krzysztof Komorek



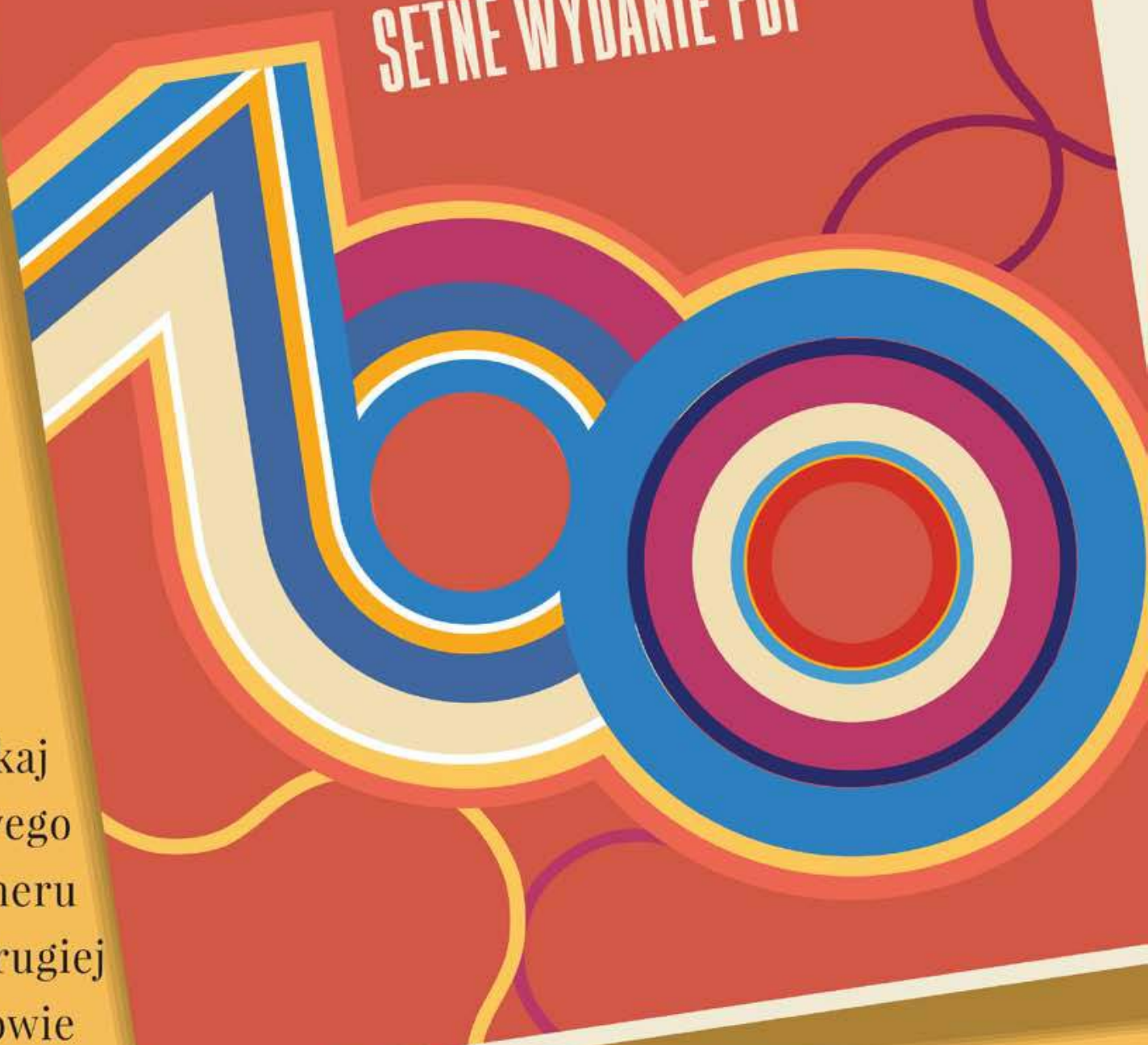
P D F
POBIERZ



MARZEC-KWIECIEŃ 2020 WWW.JAZZPRESS.PL ISSN 2545-3564

Jazzpress

SETNE WYDANIE PDF



Szukaj
nowego
numeru
w drugiej
połowie
marca

w miejscach, gdzie grają jazz!

Lista miejsc na: www.jazzpress.pl

EWA URYGA – MAHALIA JACKSON IN MEMORIAM

Droga, która przynosi radość

Ewę Urygę cechuje emocjonalny i zaangażowany sposób śpiewania, zgodny z duchem gospel i soulu. Operuje czterema oktavami. W swoim dorobku ma, między innymi, wydany w 1999 roku album *Ballads For Ella* oraz *The Music Touches My Soul* z 2001 roku, oba nagrane z udziałem amerykańskiego pianisty Marka Soskina. W 2018 roku ukazała się jej płyta *Jedno spojrzenie* zawierająca utwory zaaranżowane na orkiestrę symfoniczną, między innymi przez Krzysztofa Herdzina. Do duetów wokalnych zaprosiła na nią Zbigniewa Wodeckiego i Janusza Szroma. Repertuar muzyczny Ewy Urygi zdeterminowało jedno spotkanie ze sztuką wokalną Mahalii Jackson. W tym roku oddała jej hołd płytą *Mahalia Jackson in Memoriam*, na której zinterpretowała songi swojej najważniejszej mentorki z towarzyszeniem Zaccaia Curtisa na fortepianie, Luquesa Curtisa na basie i Doroty Piotrowskiej na perkusji. Są to nagrania z koncertów wokalistki i jej zespołu z Opery Śląskiej w Bytomiu oraz Metrum Jazz Clubu w Bielsku-Białej.



artykuł promocyjny

Vanessa Rogowska: Kiedy usłyszała pani pierwszy raz Mahalię Jackson?

Ewa Uryga: Byłam małą dziewczynką. Pamiętam, że wykupiłam w sklepie wszystkie płyty jazzowe. Wśród nagrań ciemnoskórych wokalistek była Mahalia Jackson. Nagle podczas słuchania jej muzyki poczułam w duszy, że „to jest moje”. I tak się zaczęło...

Cóż to było za przeżycie, które zamieniło się w proces, przełożyło na konkretną drogę?

To ciekawe, bo wcześniej nie słuchałam jazzu. Słyszając Louisa Armstronga w radiu, twierdziłam, że tej muzyki nie da się słuchać. Zanim usłyszałam Mahalię, po prostu śpiewałam piosenki, choć zaczynałam od śpiewu klasycznego. Jako trzynastolatka przystąpiłam do konkursu, po którym kontynuowałam naukę śpiewu z osiemnastoletnimi uczennicami. Dysponuję czterema oktavami, ale rzadko korzystam publicznie z koloratury. Potem rzuciłam śpiew dla



ny Samowar festiwalu w Zielonej Górze otrzymałam dzięki Czesławowi Niemeniowi, o czym powiedziała mi po latach Natalia Niemen. Ostatecznie wylądowałam na Wydziale Jazzu i Muzyki Rozrywkowej w Katowicach. Na wokół nie dostałam się z powodu braku miejsc. Zawalczyłam o siebie i dostałam się jako wolny słuchacz. Po roku na egzaminie zaśpiewałam *Amazing*

Nie oddzielam muzyki gospel od jazzu

koszykówki i miałam zamiar zostać trenerką sportową. Dzięki ojcu wybrałam technikum elektryczne, w którym działał zespół muzyczny. Zakochałam się w gitarzyście i wkrótce wydało się, że śpiewam.

Kolejnym krokiem był udział w przesłuchaniach do Telewizyjnego Studia Debiutów pod kierownictwem Bernarda Kostmana, co uruchomiło moją profesjonalną drogę. Potem przyszedł czas festiwalu w Opolu, Zielonej Górze. Nagrodę Srebr-

Grace w obecności wspańiałego człowieka, jakim jest pan Andrzej Schmidt. Zaliczono mi ten pierwszy, eksperymentalny rok. Doceniono mnie i to, co sama sobie wypracowałam. A sport nadal mi towarzyszył i do dziś pomaga mi w utrzymaniu dobrej kondycji potrzebnej każdej wokalistce.

W kontekście Mahalii Jackson trudno nie przywołać muzyki gospel, którą pani wykonuje z powodzeniem.

Nie oddzielam muzyki gospel od jazzu. Oba gatunki pochodzą z jednego źródła. Dawno temu dostałam od pianisty Marka Soskina wydawnictwo nutowe z zapisem piosenek, które śpiewała Mahalia. Zapamiętałam wypowiedź, która mnie mocno zaskoczyła. Stwierdziła w niej, że blues jest smutną muzyką świecką, a ona śpiewa muzykę gospel. Śpiewa o Dobrej Nowinie. O nadziei i radości. Niesamowicie!

Świadoma i odważna kobieta!

Tak, i trzeba dodać, że Mahalia – wokalistka negro spirituals – przeniknęła do świata jazzu i uważana jest za jedną z jego ikon.

Artyści potrafią ponadto trudne przeżycia wyrazić twórczo i jednocześnie je rozładować.

To jest coś głębszego niż wszystko inne, co w sobie nosimy. Coś, co woła w człowieku o wyraz. A jaki to przybierze kształt, styl czy brzmienie, to już drugorzędna sprawa.

Czy człowiek pochodzący z innej kultury, o innej historii i zwyczajach, może kroczyć ścieżką Mahalii bez posądzenia o imitację?

Rzeczywiście to muzyka misyjna, związana z traumą niewolnictwa. Zanim powstały konkretne songi, gospel funkcjonował „call and response”. Afroamerykanów

Konieczność tworzenia sztuki to przykład tajemniczej łączności ze Stwórcą

Jest pieśniarką, która połączyła oba światy, czy nawet dodała jazzowej wokalistyce charakteru.

Tak. W tym duchowym kontekście przypomina się dokument o Johnie Coltranie *Chasing Trane*. Coltrane całe swoje życie, również muzyczne, dedykował Bogu. Miał świadomość, że cały świat należy do Boga i On jest najbardziej wartościową inspiracją. Rozumiem przez to, że wszystko zdąża do jednego punktu. Własną, niepowtarzalną drogą. Mając konkretny, indywidualny dar i inspirację mądrym Stwórcą, nie można nie być płodnym w sztuce.

nikt nie uczył śpiewać. Oni nawet w czasie pracy nie mogli rozmawiać, bo za to groziła im kara. Dlatego znaleźli inną drogę, pozwalającą przetrwać. Kto ich tego nauczył? Nikt. To dar. Tomasz Merton napisał kiedyś, że Bóg tworzy z miłości. Każda dusza jest z miłości, ale ponieważ Bóg jest genialny i kreatywny to zaskoczył nas różnorodnością, której wyrazem jest odmienność. Kultura jest tego wyrazem przejawem. Dla mnie konieczność tworzenia sztuki to przykład tajemniczej łączności ze Stwórcą.

W jaki sposób wydreptuje swoją „negro ścieżkę” Ewa Uryga?

Moje spotkanie z muzyką Mahalii należy do kategorii doznań duchowych, których nie można zapomnieć, zaprzeczyć im, zlekceważyć. To bardzo indywidualne doświadczenie. Moje pochodzenie etniczne to połączenie okolic Lwowa i polskich gór, ale głos wewnętrzny jest z kultury innego kręgu. Znalazłam jakieś obce pierwiastki, choćby ślad wuja, który prowadził orkiestrę dętą w Detroit. Z tym wiąże się też moja współpraca z Brianem Fentressem, mieszkającym w Polsce Amerykaninem, nauczycielem śpiewu, zwłaszcza muzyki gospel i soul. Ta droga przynosi mi niesamowitą radość i spontaniczność. Poza Mahalią mam jeszcze kilka mentorek, jak Aretha Franklin, Natalie Cole czy Whitney Houston.

Na okładce najnowszej płyty, w białej sukni, z upiętymi włosami, przypomina pani Afroamerykanki z chórów gospel w Harlemlu.

Suknia została uszyta specjalnie na tę okazję, a fryzurę podpatrzyłam u jednej z wokalistek zespołu En Vogue. Biel to mój ulubiony kolor.

Pani interpretacja nie jest kopią Mahalii. Sporo tu Pani indywidualności. Czy wokalistka musi złożyć hołd swojej mentorce?

Jest to raczej więź duchowa z Mahalią. W tej muzyce usłyszałam to, na co sama się w życiu nie zgadzam. Afroamerykanie tamtych czasów jedyną nadzieję pokładali w Bogu. Ta płyta powstała teraz, a nie wcześniej, bo czuję się na tyle dojrzała, aby stawić temu czoło. Przeszłam już pewną drogę w życiu. Długo nosiłam w sobie ten materiał, aby dojrzał do własnej interpretacji.

Jak powstał zespół, który słyszymy na płycie?

Perkusistka Dorota Piotrowska, która wróciła po latach z Nowego Jorku do Polski, doradzała mi w wyborze muzyków. Poznała mnie z kontrabasistą Luquesem Curtisem, który przywiódł ze sobą brata, pianistę Zaccaria. Potem wszystko nabrało koloru i tempa. Myślę o tych ludziach w kategorii daru, wiem, że otrzymałam coś, co nie jest moje, a za co jestem wdzięczna. Bóg jest hojny. Daje znacznie więcej, niż oczekujemy.

Jak traktowana jest osoba stawiająca przede wszystkim na Pana Boga?

Patrzę na człowieka, a nie jego wyznanie. Bóg kocha wszystkich, a każdy ma swoją drogę. Moim celem nie jest przekonywanie innych. Opowiadałam o własnym doświadczeniu. Moim powołaniem jest muzyka. Przywołam św. Jana Pawła II, którego osobiście spotkałam. Był osobą neutralną i szanowaną przez wszystkich. Wychodząc naprzeciw człowiekowi swoją postawą podkreślał, jak bardzo miłość funkcjonuje ponad podziałami. Jak ważna jest wolność i godność każdego człowieka. Jezus też taki był i ja też chcę taka być. Chcę tylko szacunku.

Czego życzyć Ewie Urydze?

Chciałabym zagrać jak najwięcej koncertów i dotrzeć do wielu ludzi. Chciałabym, żeby trasa, którą przygotowuję, była odzwierciedleniem ducha tej płyty. Ukazaniem Mahalii w bardziej jazzowej odsłonie. Publiczności chciałabym przekazać radość życia, które niosą ze sobą teksty. Dodać otuchy. ●

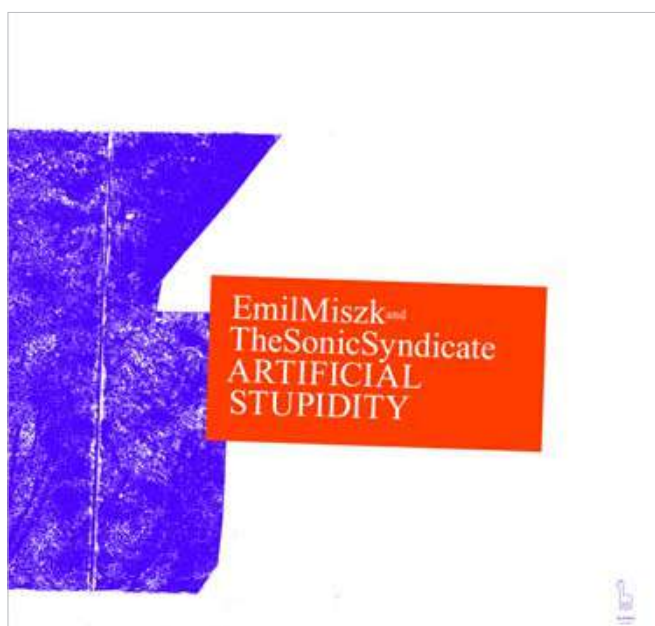


New Bone - *Longing*

Longing to już szósta płyta w dorobku kwintetu New Bone. Zawiera głównie kompozycje lidera grupy Tomasza Kudyka. Zadeedykował on ten album swojemu ojcu – Janowi Kudykowi, wieloletniemu liderowi grupy Jazz Band Ball Orchestra. Przez pełną liryzmu muzykę autor chce wyrazić wdzięczność i szacunek dla swojego ojca, który na początku jego drogi muzycznej był dla niego ważną inspiracją i autorytetem. Jak podkreśla Tomasz Kudyk: „To dzięki Tacie jestem w tym miejscu dzisiaj i robię to, co On”.

W nagraniu *Longing* wzięli udział stali członkowie kwintetu – obok lidera Bartłomiej Prucnal – saksofon altowy, Dominik Wania – fortepian, Maciej Adamczak – kontrabas i Dawid Fortuna – perkusja. Na płycie obok autorskich kompozycji Tomasza Kudyka znajduje się też utwór jego ojca *Head Dizziness* w aranżacji Wojtka Groborza.

Premiera płyty zaplanowana jest na 10 marca. *Longing* ukaże się nakładem CM Records.



Emil Misk & The Sonic Syndicate - *Artificial Stupidity*

W 2019 roku otrzymał Fryderyka za debiutancki album *Don't Hesitate!*. Trębacz Emil Misk nie zwalnia tempa i kontynuując pracę ze swoim oktetem, wydaje kolejną płytę *Artificial Stupidity*.

Trębacz Emil Misk jest absolwentem akademii muzycznych w Gdańsku i w Bydgoszczy. Współpracował między innymi z Leszkiem Kułakowskim, Sławkiem Jaskółkiem, Marcinem Maseckim, Tymonem Tymańskim i z grupą Mitch & Mitch. Do swojego oktetu zaprosił czołowych polskich muzyków młodego pokolenia – indywidualności o dużym potencjale twórczym.

Emil Misk & The Sonic Syndicate to skład, który obok lidera tworzą: Kuba Więcek – saksofon altowy, Piotr Chęcki – saksofon tenorowy, Paweł Niewiadomski – puzon, Michał Zienkowski – gitara, Szymon Burnos – fortepian, Konrad Żołnierek – kontrabas, gitara basowa i Sławek Koryzno – perkusja.

Album wydaje Alpaka Records. Premiera odbędzie się 15 marca podczas Festiwalu Jazz Jantar.



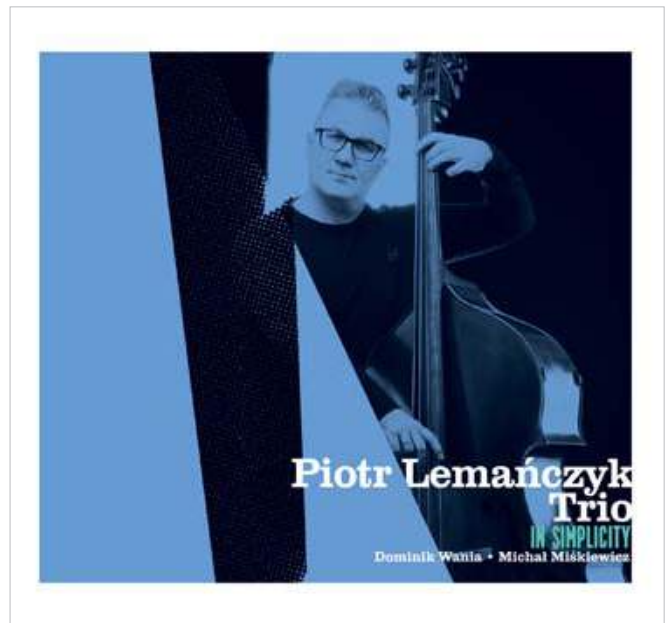
ASAF – *Silent Prayer*

Silent Prayer to najnowsza płyta kwartetu ASAF, którego liderem jest perkusista Piotr Jankowski. Powstała w efekcie reaktywacji, po wieloletniej przerwie, tego odwołującego się do religijnych inspiracji zespołu.

Stanisław Danielewicz, wykładowca Akademii Muzycznej w Gdańsku i publicysta, idąc tropem tytułowej modlitwy tak komentuje muzykę ASAF: „W gmatwaniu stylów muzycznych poprowadź nas, Panie, drogą najprostszą, byśmy uniknęli wejścia w ślepe ścieżki czysto formalnych poszukiwań. Niech połączą nas ze słuchaczami melodia i brzmienie, w których każdy odnajdzie znajome dźwięki ułożone na nowo. I niech umacniają nas w pięknie”.

Obecnie ASAF, poza liderem, to saksofonista tenorowy i sopranowy Maciej Sikala, pianistka Joanna Gajda i kontrabasista Franciszek Pospieszalski. Gościnnie zagraли kontrabasista Michał Bąk i wokalistka Barbara Pospieszalska.

Album ukaże się 13 marca nakładem Solitonu.



Piotr Lemańczyk Trio – *In Simplicity*

Album *In Simplicity* jest efektem współpracy niezwykle doświadczonych i uznanych muzyków. Piotr Lemańczyk – kontrabasista, gitarzysta basowy i kompozytor – do swojej autorskiej formacji zaprosił nagrodzonego dwukrotnie Fryderykiem pianistę i pedagoga Dominika Wanię oraz perkusistę Michała Miśkiewicza, również zdobywcę Fryderyka, przez wiele lat współtworzącego grupę Tomasza Stańki i trio Marcina Wasilewskiego. „Zależało mi, by w tym przedsięwzięciu, wzięli udział muzycy doskonale zorientowani, umiejący odczytać moje intencje. Kompozycje, które napisałem, są wymagające, choć niekiedy pozornie proste, jednak bez odpowiedniego przygotowania wykonanie ich nie miałoby kompletnie sensu. Ten album jest syntezą muzycznych doświadczeń, poszukiwań, ale i podążaniem ku czemuś nieznanemu” – uważa Piotr Lemańczyk.

Album ukaże się nakładem sopockiego wydawnictwa Soliton. Premiera – 15 marca, podczas Jazz Jantar.

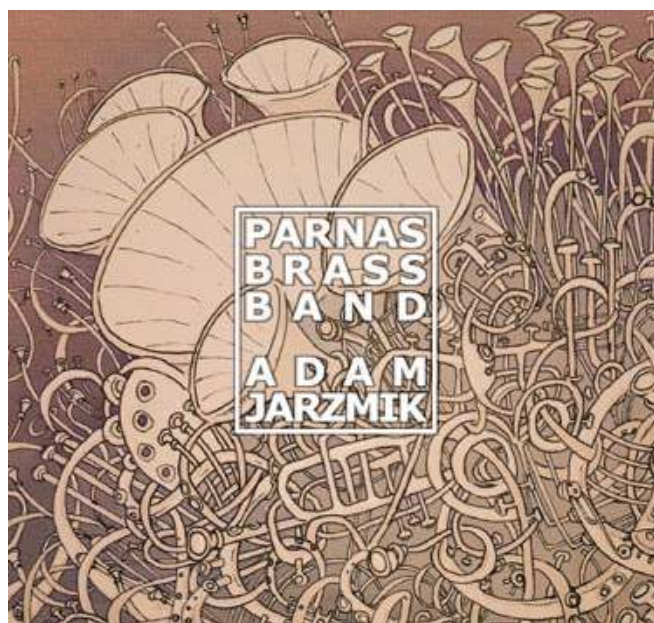


Mad Ship – *Flash Years*

Albumem *Flash Years* debiutuje zespół Mad Ship, który powołał gitarzysta Kuba Wójcik. Znany z tworzenia muzyki na pograniczu jazzu i awangardy lider zaprosił do współpracy saksofonistę Tomasza Licaka, pianistę Grzegorza Tarwida i perkusistę Krzysztofa Szmańdę. Powstał w ten sposób kwartet wykraczający poza gatunkowe podziały i schematy brzmieniowe.

„*Flash Years* jest niczym zwierciadło, w którym przegląda się świat współczesny” – deklaruje Mad Ship. Przy tworzeniu płyty bardzo ważną rolę odegrała postprodukcja w studiu (miks, mastering), która planowana była już na etapie komponowania i aranżowania muzyki. Traktowana była jako dopełnienie pracy kompozytorskiej, w związku z czym Kuba Wójcik, wraz z kompozytorem i producentem Albertem Karchem, poświęcił jej wiele czasu.

Wydawcą albumu, którego premiera odbędzie się 26 marca, jest nowo powstała wytwórnia Kold, współtworzona przez muzyków Mad Ship.



Parnas Brass Band – *Patrz na mnie*

Singiel *Patrz na mnie* otwiera nowy etap działalności Parnas Brass Band. Utwór powstał we współpracy z Adamem Jarzmikiem. Pianista napisał dla grupy utwór o zabarwieniu popowym, który na big-band zaaranżował Szymon Klekowicki. Jarzmik występuje tu nie tylko w roli instrumentalisty, ale również wokalisty.

Parnas Brass Band powołano z inspiracji ulicznymi zespołami dętymi Nowego Orleanu. Na jego repertuar składają się autorskie kompozycje oraz covery przebojów muzyki popularnej i jazzu. Zespół kultywuje nowoorleańską tradycję, dając koncerty uliczne w całej Europie. W 2018 roku muzycy wydali płytę *Z chodnika do radioodbiornika*. Parnas Brass Band tworzą: Szymon Klekowicki – tuba, Paweł Palcowski – trąbka, Marcin Elszkowski – trąbka, Adam Bławicki – saksofon tenorowy, Robert Kosiński – puzon i Piotr Budniak – perkusja.

Premiera singla, ukazującego się nakładem wytwórni MAF, odbędzie się 20 marca.

POŻEGNANIE Z TYTUŁEM!

"Amazing Grace. Aretha Franklin"

reż. Sydney Pollack, Alan Elliot

25.03

Gdańsk, Kino Kameralne
Gdynia, Gdyńskie Centrum Filmowe
Grodzisk Maz., Kino Centrum Kultury
Łódź, Kino Galeria Charlie
Gliwice, Kino Amok
Katowice, Kinoteatr Rialto
Kraków, Kino Paradox
Kraków, Kino Pod Baranami
Lublin, Kino Bajka
Łódź, Kino BODO
Olsztyn, Kino Awangarda 2
Poznań, Kino Pałacowe Zamek
Poznań, Kino Rialto

Poznań, Kino Apollo
Suwałki, Kino Lumiere
Warszawa, PROM Kultury Saska Kępa
Warszawa, Kinokawiarnia Stacja Falenica
Warszawa, Kino Muranów
Wrocław, Kino Nowe Horyzonty
Rzeszów, Kino za rogiem
Mrągowo, Kino Zodiak
Zakopane, Kino Miejsce

21.03. Boleśławiec, Kino Orzeł

26.03. Zduńska Wola, Kino Ratusz

27.03. Wrocław, Kino Formaty

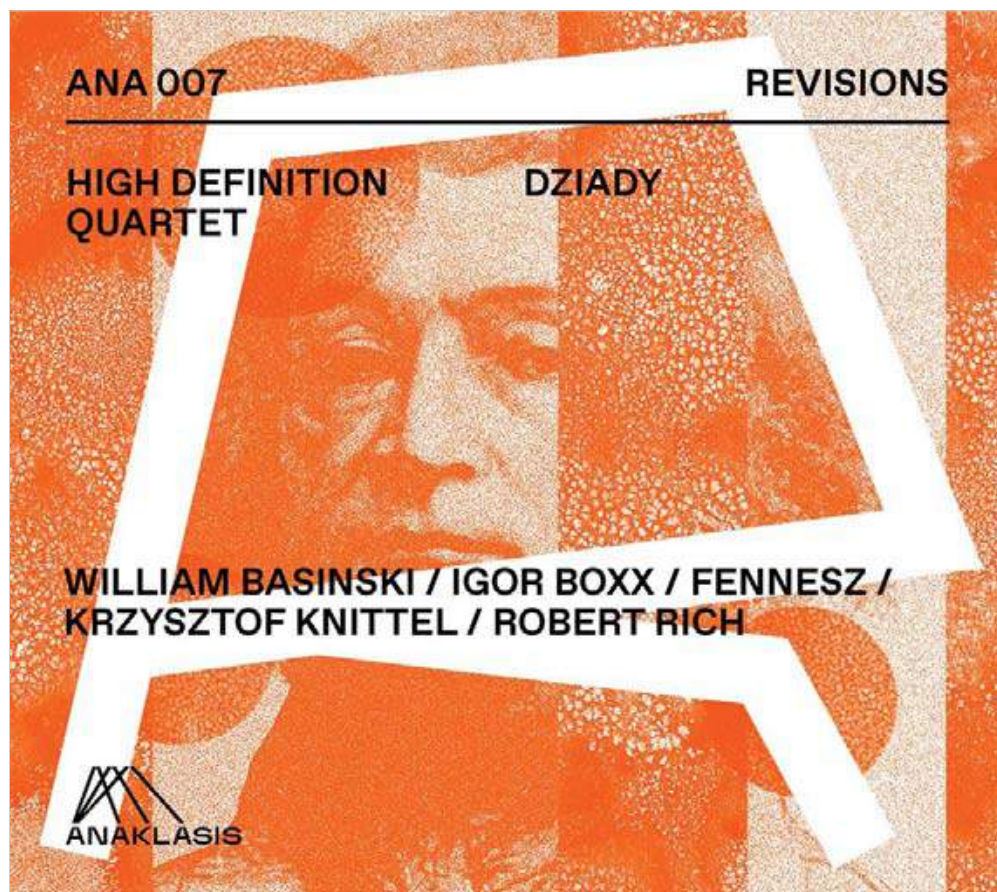


„Ella Fitzgerald. Just One Of Those Things"

reż. Leslie Woodhead

Elbląg, Centrum Sztuki Galeria E, **5.04**
Elk, Elckie Centrum Kultury **23.03**
Gdańsk, Kino Helios **25.03**
Głogów, Miejski Ośrodek Kultury **30.04**
Katowice, Kinoteatr Rialto **25.04**
Lublin, Kino Bajka **21.03**
Lublin, Teatr Stary **11.05**
Nowy Sącz, Kino Helios **18.03**

Olsztyn, Kino Studyjne Awangarda **13-19.03**
Warszawa, DK Kadr **7.05**
Warszawa, Kinokawiarnia Stacja Falenica **8.04**
Włocławek, Dyskusyjny Klub Filmowy "Ósemka" **16.03**
Wrocław, Kino Nowe Horyzonty **21.03**
Wrocław, OH KINO **16.04**

TOP
NOTE

Anaklasis, 2019

High Definition Quartet – *Dziady*

Ideą albumu *Dziady* jest badanie granicy. Zarówno na gruncie formalnym, jak i duchowym muzycy zmierzają ku ekstremum – zestawiając stylistyki, rzucając im wyzwanie, nade wszystko zaś poszukując w sobie nieznanych środków ekspresji. Sięgnięcie przez muzyków jazzowego zespołu po twórczość Adama Mickiewicza wydawało się karkołomne, w efekcie trudno jednak o lepszy kontekst dla ich poszukiwań.

Niewątpliwie mamy do czynienia z materiałem wielowymiarowym, wymagającym od odbiorcy szerszej refleksji. W pierwszym odruchu będzie to konfrontacja z literackim pierwowzorem. Choć w książeczce dołączonej do wydawnictwa pomysłodawca projektu Piotr Orzechowski odcina się od kulturowego czy historycznego kontekstu drugiej części *Dziadów*, to znakomicie oddano tu literacką narrację. Album ma formę słuchowiska, z właściwą jej dramaturgią i płynnością. Głosy bohaterów ziemskich autor przydzielił akustycznemu High Definition Quartet (lider –

Bardzo udany album – spójny w koncepcji, ale niejednoznaczny w przekazie, prowokujący do głębszych rozważań



Jakub Krukowski
j.krukowski@op.pl

fortepian, Mateusz Śliwa – saksofon tenorowy, Alan Wykpiśz – kontrabas, Grzegorz Pałka – perkusja), zaś ich odpowiedników z zaświatów – muzykom sceny elektronicznej. Odmienne podejście artystów do generowania dźwięków uosabia mickiewiczowski dialog oddziałujących na siebie sfer. Każda ze zjaw wybrzmiewa przy tym głosem innego twórcy, nadając bohaterom spektaklu indywidualny charakter.

Album rozpoczyna *Upiór* – duet Orzechowskiego i Krzysztofa Knittla, w którym barwę fortepianu przeszywają przetworzone dźwięki. Jest to zapowiedź dalszych wydarzeń na płycie, zbudowanych na podobnej interakcji. Dla lidera najciekawsze w obrzędzie *Dzia-*

dów są przeżycia ludzi uczestniczących w tej niecodziennej, ekstremalnej sytuacji, jego zamiarem było więc osiągnięcie podobnej ekstazy w muzyce. „Chciałem sprawdzić możliwości jazzu, czym on jest i co może wyrażać, zwłaszcza w kwartecie, jakie rzeczy można sobie powiedzieć” – przyznał w wywiadzie na antenie radiowej Dwójki. *Przygotowania* oraz *Kocioł wódki* są najlepszymi przykładami wprowadzania w trans, którego uczestnicy prowokują się do coraz odważniejszej improwizacji. Tradycyjnie dla tego składu instrumentalności fantastycznie funkcjonują jako kolektyw – dialogi Orzechowskiego i Śliwy dominują przekaz, ten jednak nie wybrzmiałby dostatecznie mocno bez perfekcyjnej sekcji Pałka/Wykpiśz.

Odrębną warstwą płyty są wyobrażenia zaświatów, jak wspomniano, kontrastujące z „akustyczną” sferą ziemską. „Nie miałem zamiaru zainteresować naszych gości polskim folklorem. Przedstawiłem im, jak rozumiem *Dziady*, i na tej

podstawie muzycy tworzyli swoje światy” – wyjaśnił we wspomnianym wywiadzie lider. Nowojorski kompozytor William Basinski udziela głosu aniołkom – dzieciom, które nie doświadczyły cierpienia, więc nie mogą dostać się do nieba. Reprezentują duchy „lekkie”, taka też towarzyszy im muzyka – delikatna i eteryczna. Zgoła inne zadanie przypadło austriackiemu gitarzyście Christianowi Fenneszowi, ożywiającemu „ciężkiego” ducha Złego Pana, skazanego na wieczne potępienie. Preparowana przez niego gitara wydobywa agresywne tony, wprowadzając grozę i niepokój. Kolejną zjawę – dziewczynę, która igrała z uczuciami, reprezentuje Igor Boxx. Jego interpretacja balansuje pomiędzy poprzednimi postawami, niejako łącząc

ich cechy. Ostatnią, bodaj najtrudniejszą zjawę przygotował Robert Rich. Kalifornijski muzyk zajął się enigmatycznym Widmem, tworem nieżyjącym, ale jednocześnie nieumarłym. Jego partia jest najmniej oczywista, jakby zawieszona w przestrzeni.

Siłą opisywanego materiału jest wykorzystanie improwizacji w opowiadaniu treści dramatu. Jest to naturalna konsekwencja poddania się wewnętrznej pulsacji, czego wymagał od swoich towarzyszy Orzechowski. Jak zobrazował w radiowej rozmowie: „Na początku była kompozycja będąca rusztowaniem, które my naruszamy konkretnymi wydarzeniami na scenie”. Efektem tego eksperymentu jest bardzo udany album – spójny w koncepcji, ale niejednoznaczny w przekazie, prowokujący do głębszych rozważań. ●

Piotr Orzechowski i Grzegorz Pałka o *Dziadach*

Słuchaj podcastu >>

radio**Jazz**.fm





Piotr Orzechowski, Aukso, Marek Moś – *Works for Rhodes Piano & Strings*

Sounds, Anaklasis, 2019

„Naprawdę miałem korzystać z tej zabawki?” – pomyślał zde gustowany Herbie Hancock, kiedy Miles Davis pokazał mu rhodesa (Herbie Hancock, Lisa Dickey – *Autobiografia legendy jazzu* Herbie Hancock, Wydawnictwo Sine Qua Non, 2017, s. 120). Pianista tuż po zagranii pierwszych dźwięków przekonał się jednak do pomysłu lidera i zarejestrował *Stuff* na album *Miles In The Sky* (1968), z czasem stając się wirtuozem elektrycznego brzmienia.

Choć przypadający na lata siedemdziesiąte okres świetności wynalazku Harolda Rhodesa dawno już minął, zarówno wykonawcy, jak i kompozytorzy wciąż odnajdują w jego bar-

wie nowe inspiracje. Rzadko się jednak zdarza, by stanowiła ona centrum ich poszukiwań, jak ma to miejsce na albumie *Works for Rhodes Piano & Strings*. O wyjątkowości projektu świadczy fakt, że nie usłyszymy tu nostalgii za twórczością wspomnianego Hancocka, Joe Zawinula czy Raya Manzarka, ale poznamy zupełnie inne oblicze spopularyzowanego przez nich instrumentu.

„To zabrzmiało dla mnie jak alternatywa dla dość zamkniętego niekiedy światła fortepianu” – opisał swoje pierwsze spotkanie z rhodesem inicjator nagrania Piotr Orzechowski (tekst z wnętrza okładki), który zaprosił do niego czterech kompozytorów muzyki współczesnej. Szukając wspólnie nowych rozwiązań, zestawili oni elektryczne pianino z partiami smyczków powierzonych Orkiestrze Kameralnej Miasta Tychy Aukso pod dykcją Marka Mosia. „Jest to tak inny świat dźwiękowy, że ten zestaw wydał mi się kompletnie nieprzystający” – przyznał Zygmunt Krauze. Poza nim swoje utwory przygotowali Sławomir

Kupczak, Aleksander Nowak oraz Marcin Stańczyk. Każdy twórca próbuje autorско wykorzystać możliwości dostępnych instrumentów. Dotyczy to również Orzechowskiego interpretującego zapis nutowy. Kompozytorzy dają ku temu okazję, w wielu miejscach dopuszczając improwizację solisty. Osią dla melodii jest rhodes – jego delikatna i ciepła barwa przy agresywniejszej grze błyskawicznie zmienia się w ostre brzmienie, które w zestawieniu z kameralistykami tworzy tajemniczą, niepokojącą aurę.

Works for Rhodes Piano & Strings zainaugurowały serię wydawniczą *Sounds* wytwórni Anaklasis należącej do Polskiego Wydawnictwa Muzycznego, umożliwiającą „spojrzenie na muzykę współczesną przez pryzmat jej wybitnych interpretatorów i ich instrumentów”. Orzechowski podkreślił, że chodziło mu o to, „by odczarować rhodesa”. Z całą pewnością takiej inicjatywy brakowało na rynku muzycznym. Oby kolejne pozycje z katalogu równie udanie poszerzały horyzonty słuchaczy. ●

Jakub Krukowski



4Way Quartet – *Weltschmerz Is Over*

Karrot Kommando, 2019

Weltschmerz to wyjątkowo nieprzyjemny stan ducha. Trapił on w dojmujący sposób młodego Wertera – nic zatem dziwnego, że nikt nie chciałby go doświadczać i jego schyłek wszyscy witają z niekłamaną radością. Tym bardziej cieszyć może dobra nowina, którą niesie nam zespół 4Way Quartet. Panie i panowie, *Weltschmerz Is Over*!

Niech nikogo nie zwiedzie fakt, że *Weltschmerz Is Over* jest debiutancką płytą 4Way Quartet, wszak instrumentalisci współtworzący ten kwartet to muzycy o nie małym już doświadczeniu artystycznym. Saksofonistka Lena Romul obok kilku autorskich płyt ma na swoim koncie współpracę chociażby z Pablopavo przy nagrywaniu znakomitej płyty *Ladinola*. Pianista Paweł Ję-

drzejewski to wzięty muzyk sesyjny oraz współtwórca electropopowej formacji The Cookies. Kontrabasista Krzysztof Cybulski to wytrawny poszukiwacz syn-tezy brzmienia akustyczno-elektronicznego, dający się poznać chociażby jako motor napędowy projektu Spectral Score. Skład dopełnia perkusista Tomasz Mądzielewski zafascynowany funkiem i hiphopowymi bitami.

Muzyczne fascynacje członków kwartetu pozwalały mieć nadzieję na powstanie prawdziwego mariażu stylistycznego – rzeczywistość po raz kolejny okazała się jednak bardziej zaskakująca niż przewidywania. Muzyka zawarta na *Weltschmerz Is Over* mieści się w granicach jazzowego głównego nurtu, co samo w sobie nie stanowi oczywiście żadnego zarzutu.

Brzmienie zespołu jest starannie dopracowane, a na szczególną uwagę zasługują klarowne, acz nienachalne, dźwięki saksofonu. To właśnie partie Leny Romul stanowią o sile *Weltschmerz Is Over* – bez przesadnego eksperymentowania formalnego instrumentalistka ta wnosi tak potrzebny

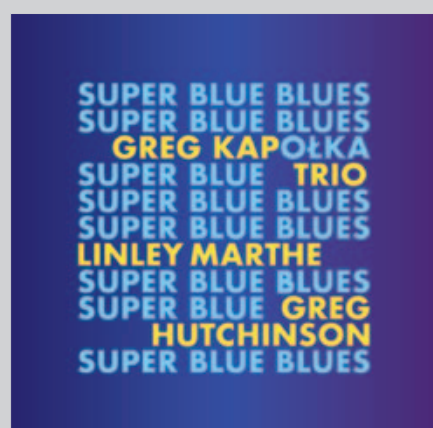
tej płycie powiew świeżości. By oddać cesarzowi co cesarskie, pod względem technicznym 4Way Quartet jest zespołem doprawdy doskonałym. Słysząc bardzo wyraźnie duże doświadczenie sceniczne muzyków, nie brak im swobody, a kolejne partie solowe świadczą o instrumentalnej biegłości.

Zdecydowanie największym mankamentem płyty są jednak kompozycje. Brak im wyrazistości, a swoją jednorodnością i jednostajnością niestety czasami usypiają. Najciekawiej pod tym względem wypada zdecydowanie utwór *Psychowalc*, którego niepokojąca atmosfera nie się w sobie wyjątkowo bogaty potencjał narracyjny.

Choć *Weltschmerz Is Over* to płyta bardzo przyjemna w odbiorze, to jej dyskretny urok dość szybko ulatuje, stając się tylko odległym i niewyraźnym wspomnieniem. Jak najbardziej doceniam zamysł stworzenia nagrania delikatnego, stonowanego i wycofanego, lecz po tak świetnych instrumentalistach spodziewałem się tworu nieco bardziej zajmującego. Tak czy inaczej, choć *Weltschmerz Is Over* dziełem wiekopo-

mnym na pewno nie jest, to 4Way Quartet jest zespołem o bardzo dużych możliwościach. Cóż, pozostaje tylko mieć nadzieję, że kolejne dokonania tego kwartetu okażą się nieco odważniejsze, a poprzez to o wiele bardziej intrygujące. ●

Jędrzej Janicki



Greg Kapołka Trio – *Super Blue Blues*

Metal Mind Productions, 2019

Grzegorz Kapołka stwierdził kiedyś, że *Blue Blues III* będzie trzecim i ostatnim albumem z tego cyklu. Na szczęście nie zrezygnował z niego na dobre, a nawet wzniósł go na poziom „super”! Czego można spodziewać się po takim gitarzyście jak Grzegorz Kapołka? Jakiego bluesa tym razem może nam dać? Sprawa jest jak zwykle bardzo prosta – nie oczekujemy niczego, bo

i tak zostaniemy na nowo oczarowani.

Grzegorz Kapołka naszym czytelnikom może być znany jako gitarzysta jazzowy, ale przede wszystkim tworzy trzon śląskiej sceny bluesowej. Mimo że muzyk od wielu lat towarzyszy artystom z różnych gatunkowo kręgów, to na pierwszym miejscu stawia bluesa. Sam autor płyty opowiada we wnętrzu jej okładki: „Od 1985 roku zacząłem wielką podróż w świecie bluesa, nie stroniąc od żadnej jego barwy, nie uciekając od żadnego koloru. Jazz bardzo mi pomaga osiągnąć to, co w bluesie cenię sobie najbardziej – eklektyzm”. Właśnie tych kolorów i barw można się spodziewać na najnowszym albumie. A tak bardzo cieniony eklektyzm osiągnięty jest w każdej kompozycji, ponieważ w muzyce Kapołka nie ma wyraźnych konturów, wszystkie inspiracje, stylistyki mieszają się w śląskim tyglu.

Płyta zawiera znane kompozycje gitarzysty, a także te premierowe – *Back to Home* i *AB Song*. Album można zatem śmiało potraktować jako powrót do muzycznej przeszłości lidera – tej dalszej i tej bliższej. Bowiem obok

utworu z płyty *5th Avenue Blues*, wydanej niecałe trzy lata temu, jest też nowsza wersja kompozycji *New Fajla* granej z Tomaszem Stańką na albumie *Blue Blues II*. Hołd dla legendy – *For John Scofield*, opierający się na temacie *My Baby* Little Waltera – otwiera album i może spokojnie posłużyć jako ekspozycja całej zawartości – przedstawia dosłownego super bluesa. Chwytny i pulsacyjny temat Waltera w wykonaniu Kapołka i jego towarzyszy, czyli basisty Linleya Marthe’a i perkusisty Gregory’ego Hutchinsona rozszerzony został o improvizacje bluesowo-jazzowe.

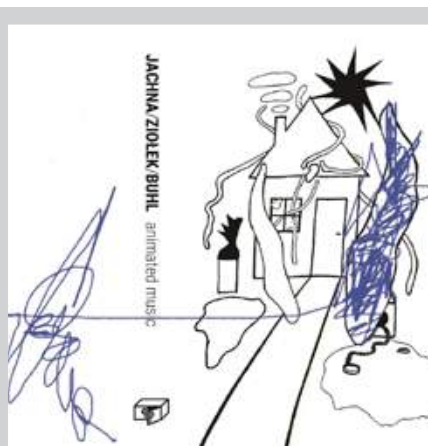
Kompozycja *Machine*, znana z płyty *Blues4You*, równie mocno jak siedem lat temu wybrzmiewa rockowym brzmieniem przypominając o ciągłości lidera do grania szorstko-elektrycznego. Nie od dziś wiemy, że muzyka dedykowana bliskim zajmuje szczególne miejsce w twórczości każdego artysty. *Blues For Alan*, napisany przez Kapołkę dla syna, znalazł się także na najnowszym albumie, co tylko dopełnia go bluesową delikatnością i elegancją.

Słabym ogniwem okazał się premierowy numer *AB*

Song, który swoim charakterem przesyczonego fusion wprowadza sporo chaosu. Oczywiście jest to zasadne, spełnia swoje zadanie w ramach kontrastu i rozładowania napięcia, ale dla niejednego słuchacza może być to zamęt nie do przełknięcia. Natomiast przeciwne odczucia wzbudził we mnie świeżutki, acz leniwy *Back to Home*. Melodia wdzięcznych, trochę zmęczonych doświadczeniami kroków do domu. Cudo! *5th Avenue Blues*, znany z albumu o tym samym tytule, zaprasza nas po raz kolejny na spacer po Piątej Alei, muzycznej drodze Kapołki, na której blues i jazz mieszają się jak w kalejdoskopie, który również może posłużyć nam za opis kolorystyki tego utworu.

Album *Super Blue Blues* to, jak każde muzyczne dziecko Kapołki, wydarzenie dla polskiego bluesa. Dlaczego? Z prostego powodu – Grzegorz Kapołka wznosi polskie rozumienie bluesa na wyższy poziom – duchowy, estetyczny i kompozytorski. Szlachetne pojmowanie czasu i szacunek do każdego dźwięku to jest *Super Blue Blues*. ●

Aya Al Azab



Jachna / Ziołek / Buhl – *Animated Music*

Pawłacz Perski, 2020

Cy to blues, cy nie blues – tak z góralska zatytułował jeden ze swoich utworów Zbigniew Namysłowski, a w przypadku albumu sygnowanego nazwiskami przedstawicieli silnej i prężnej sceny bydgoskiej – trębacza Wojtka Jachny, gitarzysty Jakuba Ziołka i perkusisty Jacka Buhla – trzeba by spytać: cy to jazz, cy nie jazz?

Pytanie uznać należy za otwarte, tak samo jak otwarty jest dyskurs muzyczny kreowany przez muzyków. Muzyków, którzy w różnych konstelacjach współpracują ze sobą od wielu lat – jako duet (Jachna / Buhl), jako trio (Jachna / Mazurkiewicz / Buhl) lub w większych składowo projektach (Innercity Ensemble, Alameda). Panowie nie ukrywają swych ciągłot do ekspe-

rymentowania, dlatego jako trio zrobili na zamówienie muzykę do filmów animowanych wyświetlanych na bydgoskim festiwalu Animocje.

Tak koncepcję wyjaśnił mi Wojtek Jachna: „Filmy prezentowane na tym festiwalu mają już swoją ścieżkę dźwiękową, ale organizatorzy dogadują się z twórcami i wyświetlają je dodając nową muzykę do pierwotnej. Robią coś w rodzaju koncertu, żeby urozmaicić całe wydarzenie. Program bardzo się udał, to były krótkie, parominutowe filmy i do tego pomysły muzyczne dość proste i fajnie się to oglądało”.

Szkoda było, żeby ten muzyczny eksperyment przypadł, dlatego dzięki wydawnictwu Pawłacz Perski rzecz ukazała się na kasie i w formie cyfrowej. *Animated Music* w konwencji improwizacji łączy świat akustyczny z elektronicznym. Ale dominacja jednego świata nad drugim nie jest stała, odwraca się, przechodząc też czasem w stan równowagi.

Album rozpoczyna *In Jungle*, odwołujący się do dźwięków natury: coś stuk-a, coś puka, czasem ktoś

zatrąbi. *Electronic Rain* to już dekonstrukcja dźwięku i dryfowanie w rejony stockhausenowskie; z kolei *The Boy and the World* przez odpowiednio skrojoną akustykę gitary otwiera nam wrota tajemnego, dziewiczego świata, słabo jeszcze eksplorowanego przez człowieka. *Yoruba* i *Spirituals*, czy przede wszystkim *War*, to kawałki wprost zapraszające do transowej zabawy. Z mocno podkreślonymi ambientowymi beatami, które ciekawie kontrastuje przestrzennie brzmiąca trąbka Jachny. Aż chciałoby się zobaczyć *Animated Music* zagrane na żywo, ale nie w jakiś małej ukrytej sali, lecz w przestrzeniach, w których odbywają się imprezy techno.

Kończący płytę *In the Magic Garden* jest powrotem do natury dźwięków i spina cały materiał niczym kłama. Ton wyznacza tu akustycznie krystaliczna barwa gitary, potem do głosu dochodzi trąbka, i kiedy w końcowej części Jachna gra solo, nieodparcie przypominają się jego *Emanacje*. ●

Michał Dybaczewski



Jaimie Branch – *Fly Or Die II: Bird Dogs Of Paradise*

International Anthem, 2019

Muzyka jazzowa nieprzerwanie związana jest z protestem, trudno doszukać się innego gatunku, który przez dekady tak konsekwentnie wyrażałby sprzeciw. Choć współczesny świat kreuje wizję powszechnej równości, nietrudno o przykłady fałszu tego obrazu. To dlatego Shabaka Hutchings nazwał królową gadem, Kamasi Washington wzniósł „pięść gniewu”, a Mark Lomax rozliczył się z piętnem niewolnictwa. Czarnoskórzy twórcy od zawsze kojarzeni byli z podobną formą ekspresji, jednak gdy biała trębaczka Jaimie Branch wyzwała Amerykanów od „bandy naiwnych rasistów”, jej przekaz nabrał dodatkowej siły.

Materiał na *Fly Or Die II: Bird Dogs Of Paradise* po-

wstał podczas europejskiej trasy koncertowej promującej debiutancki album artystki *Fly Or Die* z 2017 roku. Berliński epizod tournée miałem okazję przeżyć osobiście, Branch dzieliła wówczas scenę z Art Ensemble of Chicago, Irreversible Entanglements oraz poetką Moor Mother. Nowa produkcja nabiera jeszcze większego sensu, kiedy okazuje się, że miała na nią wpływ współpraca z muzykami walczącymi o prawa mniejszości. W tym czasie amerykańska opinia publiczna uległa wyraźnej polaryzacji, a towarzyszące jej frustracje i niepokoje musiały znaleźć wyraz w sztuce.

Poza grą na instrumencie trębaczka swoje emocje przekazuje również za pomocą słów. „Tak wiele piękna leży w abstrakcji instrumentalnej muzyki, ale jako że nie żyjemy teraz w szczególnie pięknych czasach, postanowiłam obrać bardziej dosłowną ścieżkę” – przyznała w tekście zamieszczonym na okładce. Jej mocny i surowy głos, bliższy punkowemu krzykowi niż jazzowej wokalizacji, wybrzmiewa po raz pierw-

szy w *Prayer For Amerikkka Pt. 1 And 2*. To epicka, niemal dwunastominutowa opowieść o amerykańskich realiach, przerywana solówkami agresywnej trąbki. W połowie utworu spośród chaotycznych dźwięków wyłania się latynoska melodia stanowiąca tło ballady o nastolatce szukającej azylu w Stanach Zjednoczonych. Drugi wokalny fragment odnajdziemy w ostatnim *Love Song* – wypełnionym zarówno humorem, jak i gniewem utworze dedykowanym „dupkom i klaunom”.

Pomiędzy wskazanymi pozycjami zespół w składzie: liderka (trąbka, wokół, syntezatory, piski tenisówek, gwizdki i dzwonki), Lester St. Louis (wiolonczela, perkusjonalia), Jason Ajemian (kontrabas, perkusjonalia, wokół) oraz Chad Taylor (perkusja, mbira, ksylofon), prezentuje muzykę autorską, instrumentalną, z dużą energią i gęstymi aranżacjami. Choć brzmienie nowego albumu Branch jest bardziej mroczne niż poprzednio, to wciąż nie sposób go pomylić z czymkolwiek innym. I tak już bogatą barwę produkcji rozszerzają

goście: Ben LaMar Gay, Marvin Tate (wokół), Matt Schneider (gitara), Dan Bitney (perkusjonalia, syntezator) oraz Scott McNiece (jajko) [sic!].

Sukces *Fly Or Die II...* wprowadził Branch do jazzowej elity, potwierdzając przy tym dominację wytwórni International Anthem. Tylko w ubiegłym roku, poza opisywanym dziełem, pod jej szyldem pojawiły się tak znakomite albumy, jak *Ism* Juniusa Paula, *The Oracle* Angel Bat Dawid, czy *Where Future Unfolds* Damona Locksa. Warto śledzić kolejne pozycje chicagowskiego katalogu, wskazują one bowiem kierunek, w którym powinien zmierzzać gatunek.

„To jest ostrzeżenie, Słonko, idą po ciebie” – wykrzykuje autorka w *Prayer For Amerikkka...* Nastroje po drugiej stronie oceanu zawsze były napięte, teraz jednak negatywna energia zdaje się osiągać kulminację. Podobne emocje wylewają się tam zresztą na publiczność we wszystkich dziedzinach sztuki. Tylko czy to wyłącznie amerykańska specyfika? ●

Jakub Krukowski



Delfeayo Marsalis & Uptown Jazz Orchestra – Jazz Party

Troubadour Jass, 2020

Amerykański puzonista Delfeayo Marsalis i jego Uptown Jazz Orchestra to współczesny symbol dawnego Nowego Orleanu. Zespół powstały w 2008 roku, stworzony z muzyków różnych pokoleń, w dużej części uczniów dobrych szkół muzycznych, stawia sobie za cel zachowanie jazzowych tradycji Nowego Orleanu oraz poszerzanie kręgu publiczności słuchającej jazzu. Wykonuje dawne i współczesne kompozycje jazzowe i bluesowe, skupiając się na energii, improwizacji i zapewnieniu twórczej swobody zarówno muzykom, jak i świadkom tych muzycznych wydarzeń. Przy tym wszystkim nie można jednak pominąć faktu, że Delfeayo Marsalis jest członkiem jeżeli nie „królewskiej”, to przynaj-

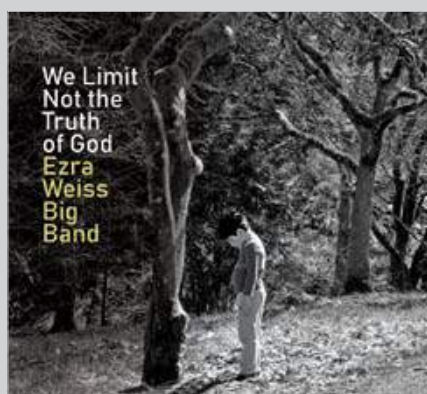
mniej „książęcej” jazzowej rodziny Marsalisów.

Szybka, energetyczna, pierwotna w swoim brzmieniu płyta. Dużo się dzieje, niektórzy słuchacze mogą odnieść wrażenie, że ta muzyka tworzy coś na kształt chaosu. W tej orkiestrze każdy muzyk prezentuje, co mu w duszy gra. Tu nie ma miejsca na podział na sekcje, na staranną aranżację – to zbiorowa improwizacja i radość z wspólnego grania. Jest w tym klimat starych orkiestr marszowych, jest też dobrze słyszalny klimat nabożeństw w kościołach baptystów i towarzyszącej im muzyki gospel, nabożeństw, podczas których każdy może skomentować czyjeś słowa, zapytać, wypowiedzieć się. I to właśnie się dzieje na tej płycie.

Za wyjątkiem zaskakująco nowoczesnego *Dr. Hardgrove* taka jest cała ta płyta. Ma ona swoje charakterystyczne brzmienie – „blacha” brzmi metalicznie, jasno i ostro. „Drewno” ma trochę bardziej chropawy, matowy odcień. Nietypowe jest to, że dużo partii solowych wykonywanych jest przez instrumenty w większości drugoplanowe – puzony, klarnety, saksofony barytonowe. Do-

minują bardziej chropawe i ciemniejsze brzmienia związane z pewną prymitywnością starych instrumentów i dawnej, mniej akademickiej techniki grania. Ta płyta jest niewątpliwie intensywna. Jeżeli ktoś może sobie pozwolić na skupienie uwagi na słuchaniu, chce w sobie poczuć pierwotną energię i radość, to powinien tej płyty posłuchać. ●

Jacek Yatzek Piotrowski



Ezra Weiss Big Band – *We Limit Not The Truth of God*

OA2 Records, 2019

Ezra Weiss to amerykański pianista komponujący i aranżujący utwory dla bardzo wielu muzyków, także na potrzeby musicali oraz różnego typu wydarzeń multimedialnych. Jako lider zespołów sygnował swoim nazwiskiem co

najmniej sześć płyt w ciągu ostatnich szesnastu lat. Jednak najnowsza jego płyta jest pierwszą nagrałą z dużym zespołem. Dedykował ją swoim dzieciom i uczynił swoim osobistym manifestem dotyczącym współczesnych czasów.

Album *We Limit Not The Truth of God* został nagrany w zabytkowym kościele w Portland, rodzinnym mieście pianisty. Kompozytorowi towarzyszy orkiestra, w której grają między innymi (jako soliści) saksofoniści John Nastos, Rob Davis, Renato Caranto i Mieke Bruggeman, trębacz Farnell Newton, Derek Sims i Thomas Barber, puzoniści Stan Bock i Jeff Uusitalo oraz flecista John Savage.

Płyta całkiem inna niż wszystkie wokół na półce. Bardzo osobista, bo jest muzyczną, choć nie tylko, wypowiedzią twórcy na temat kondycji dzisiejszego świata i człowieczeństwa. Każdy utwór rozpoczyna się wypowiedzią Ezry Weissa skierowaną do jego własnych dzieci. Każda z nich porusza ważny temat – autor docieka, czym dzisiaj dla człowieka jest prawda objawiona przez Boga, opowiada historie będące źródłem refleksji o sta-

nie relacji międzyludzkich, dzieli się przemyśleniami na temat stanu człowieczeństwa. Mówi o nieszczęściach, problemach wynikających z migracji, rozdzielaniu rodzin, samotności, przemocy oraz wielu innych problemach dzisiejszych czasów.

Jest i o roli uczuć i miłości w życiu człowieka. To bardzo osobiste refleksje. Muzyka jest ilustracją tych myśli. Towarzyszy słowom, zastępuje je, ilustruje. Stąd duże zróżnicowanie nastrojów muzycznych. Większość kompozycji utrzymana jest w tonie zadumy, ale też wyraża zaniepokojenie, niepewność. Strach i chaos, przechodzące w agresję. Co zostało oddzielone jakby kościelnym chórem, dając też nadzieję na uspokajający czas miłości i dobroci.

Przesłanie tej płyty jest ważne i warto się nad nim pochylić. A muzyka? Niewątpliwie Ezra Weiss stworzył rasowy jazzowy big-band wzbogacony brzmieniem fletu. Gdzieś od połowy płyty muzyka zaczyna dominować i jest tu czego z przyjemnością posłuchać, nawet nie skupiając się głównie na przekazie. Jest w tych kompozycjach miejsce na długie

solowe partie. To domena „dęciaków”. Jest poczucie szerokiej przestrzeni. To z kolei zasługa pracy i współpracy poszczególnych sekcji orkiestry. Utwory są bardzo „szeroko” zaaranżowane, czas linearnie płynie razem z dźwiękami. Całość oparta jest na bardzo sprawnie działającej klasycznie akustycznej sekcji rytmicznej (Eric Gruber – bas, Alan Jones – perkusja, Carlton Jackson – perkusjonalia). ●

Jacek YatzeK Piotrowski



Michael Zilber – *East West: Music For Big Bands*

Origin Records, 2019

Michael Zilber, kanadyjski saksofonista, który objawił się w roli nie tylko big-bandowego lidera, ale również kompozytora (ponad połowy) i aranżera (wszystkich) utworów wydanych na po-

dwójnym albumie *East West: Music For Big Bands*. Pełniąc funkcję lidera, nie zaniedbuje swojej gry na saksofonie.

Pomysły rodziły się podczas wielu lat grania w Kanadzie, zarówno na jej wschodnim, jak i zachodnim wybrzeżu. Grając w mniejszych zespołach, Michael Zilber przygotowywał się do swojego projektu zaprezentowania ulubionych kompozycji przez duży skład. Projekt ten zrealizował z muzykami amerykańskimi. W tym przypadku są to big-bandu powołane do życia w dwóch miastach: Nowym Jorku, reprezentującym wschodnie wybrzeże, i San Francisco z wybrzeża zachodniego. To bardzo proste i jasne odniesienie do historycznych stylistyk jazzu: East Coast (płyta pierwsza albumu) i West Coast (płyta druga). Tym samym to hołd złożony przez Michaela Zilbera jego muzycznym idiomom, do których należą Wayne Shorter, Miles Davis, John Coltrane, Michael Brecker i Paul Desmond.

Dobry i efektowny początek pierwszej płyty właściwie zapowiada, z czym będziemy mieć do czynienia dalej. Klasyczny, bardzo dobrze brzmiący big-band, kompozycje pozwalające zabłys-

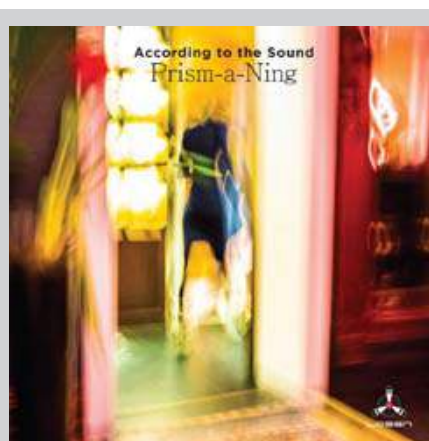
nać solistom, zróżnicowane brzmienie (przeplatanie się brzmień akustycznych i elektrycznych), dobre tempo. Dla mnie szczególnie ciekawa kompozycja Joshua – w zasadzie funkowa, co podkreśla bardzo progresywnie grająca elektryczna sekcja rytmiczna. Dla tej kompozycji charakterystyczne są też nowoczesnie grane partie solowe, z opadającymi liniami melodycznymi. Na płycie można odnaleźć klimaty wczesnego Coltrane’a (*Fantasia On Trane Changes*), ale również bardziej funkowe interpretacje muzycznych bohaterów lidera (*Repressions* czy znakomite *The Breckerfast Club*).

Druga płyta albumu jest inna – brzmienia są bardziej miękkie, więcej jest zespołowych partii zespołu. Otwierający album *Weather* Wayne wprowadza nas w stylistykę West Coast. W tych wykonaniach big-band został zrównany z solistami – partie solowe nie górują nad jego brzmieniem, są jakby wewnętrznym głosem zespołu. Nie służą zaprezentowaniu wirtuozerii, nie budują gwiazd, mają raczej na celu wnieść więcej życia, nadać odrobinę indywidualnego rysu

wysmakowanemu, stonowanemu występowi, w którym bardziej zwraca się uwagę na dialog pomiędzy sekcjami.

Cały dwupłytowy album to ciekawa propozycja o charakterze programowym. Solidnie wykonywane kompozycje, utrzymujące wysoki poziom „jazzu w jazzie”, także w popowych kompozycjach (Beatlesowskie *Sergeant Pepper’s Lonely Hearts Club Band*) to niewątpliwie wystarczające powody, by wielokrotnie wracać do tych płyt. ●

Jacek Yatzek Piotrowski



Prism-a-Ning – *According To The Sound*

Losen Records, 2020

Czym jest Prism-a-Ning? To projekt dwóch brytyjskich muzyków – Patricka Case’a, gitarzysty i programisty różnych urządzeń

elektronicznych, oraz Adama Parry-Daviesa, grającego na fortepianie i innych instrumentach klawiszowych. Fascynująca jest historia powstania ich płyty *According To The Sound*. To ciekawy przykład, jak styl wykonywanej muzyki determinuje brzmienie instrumentów. A może odwrotnie? Może to brzmienie muzyków determinuje styl, w jakim wykonują swoją muzykę?

Historia zaczęła się w 2015 roku, Patrick nagrywał improwizacje oraz szkice kompozycji grane przez Adama na fortepianie. We własnym studiu pracował nad tymi 93 zarejestrowanymi kompozycjami, dokonując ich orkiestracji. Trwało to osiem miesięcy. Kolejnych pięć tygodni wybierali 15 z nich do dalszej pracy. Jak pisarz przypisaniu powieści, tak i oni cięli, przepisywali, zmieniali, dodawali nowe dźwięki do tych utworów. A gdy byli gotowi – nagrania trafiły do Nowego Jorku, gdzie zaczęło z nimi pracować czterech instrumentalistów oraz trzech raperów.

Warto posłuchać tej płyty, bo jest tak niezwykle różnorodna, tak ciekawa, że z przyjemnością i zainteresowaniem czeka się na każdy

kolejny utwór. Rozpoczyna się bardzo „brudnymi”, jakby przesterowanymi dźwiękami, którym towarzyszą nuty generowane przez urządzenia elektroniczne. A potem zaczyna się dziać... Powiększają się składy (początek to trio, a potem więcej i więcej lub mniej, trochę mniej), zmienia się charakter muzyki – mamy tu funk w wersji elektrycznej lub, jeśli ktoś woli, w wersji akustycznej, mamy fusion, mamy też klasycznie akustyczne brzmienia. Mamy utwory bardzo nowoczesne i trochę dawniejsze, „słodsze”.

Słuchając tej płyty, można poznać szerokie spektrum brzmień i stylów oraz zweryfikować swoje upodobania muzyczne. Można dobrać te utwory, które będą pasowały do nastroju. Mnie spodobały się wszystkie. ●

Jacek Yatzek Piotrowski

Kalle Kalima - Knut Reiersrud
flying like eagles
Phil Donkin
Jim Black



Kalle Kalima & Knut Reiersrud – *Flying Like Eagles*

ACT, 2019

Już sam *Hotel California* w wykonaniu duetu gitarzystów – Kallego Kalimy i Knut Reiersruda wart jest pieniędzy, które trzeba wydać na ich najnowszy album *Flying Like Eagles*. Reszta jest doskonałym bonusem, który dostaniecie w cenie. Oprócz przeboju Eagles na płycie znajdziecie też ciekawą wersję *Hurt* Nine Inch Nails, choć tu palma pierwszeństwa pod względem kreatywnej interpretacji tej kompozycji chyba już na zawsze należy do Johnny'ego Casha. Skandynawscy gitarzyści wracają do korzeni amerykańskiej muzyki w niezwykle udany sposób, uzupełniając wspomniane największe przeboje o inne amerykańskie klasyki. W repertuarze znajdziecie *For What It's Worth* – kompozycję Stephen Stillsa znaną chyba naj-

bardziej z wykonania Buffalo Springfield. Utwór pozbawiony ważnego dla kultury amerykańskiej tekstu, napisanego w związku z brutalnie stłumionymi demonstracjami młodzieży w Kalifornii w 1966 roku, sprawdza się jako kompozycja instrumentalna. Kolejne tematy pochodzą z obszernego katalogu starych indiańskich piosek i amerykańskich kompozycji o trudnym do ustalenia rodowodzie, śpiewanych w różnych wersjach w Ameryce właściwie od zawsze.

Instrumentalne opracowania znanych melodii tworzą album, który może być odbierany zupełnie inaczej w Stanach Zjednoczonych. Niezależnie od swojej historii piosenki te dały Kalimie i Reiersrudowi pomysł na wspólne muzykowanie. Mogłyby w tym miejscu być dowolne inne melodie, choć lepiej, jeśli są to znane tytuły przyciągające potencjalnych słuchaczy. W moim przypadku to zadziałało. I chociaż czekałem na nowy album Kallego Kalimy, wracając od czasu do czasu do jego poprzedniego *High Noon*, to w pierwszej kolejności *Hotel California* sprawił, że *Flying Like Eagles* znalazł się wysoko na liście

Jazz Movie

co wtorek, godz. 12:30

w ramach pasma
dziennego JazzDolt

**Zaprasza
Andrzej Winiszewski**

radioJazz.fm

tych, które warto natychmiast wypróbować.

Ta płyta jest doskonałym połączeniem jazzowej improwizacji Kallego Kalimy z bluesem Knuta Reiersruda. Będąc dobrym wyborem znanych w Ameryce, a może trochę mniej w innych częściach świata, tematów. Tego rodzaju luźne improwizacje wymagają doskonałej podstawy rytmicznej, którą zapewniają Jim Black i Phil Donkin, akceptując role, które przypadły im w udziale. Muzyka nie zna granic. Oto bowiem Fin i Norweg pokazują nam, jak brzmią nowoczesne interpretacje starych indiańskich melodii. Podobno na pomysł współpracy Kalimy i Reiersruda wpadł sam Siggie Loch. Jeśli to prawda, to może dopisać stworzenie tego duetu do długiej listy udanych muzycznych pomysłów swojej wytwórni. ●

Rafał Garszczyński

Viktoria Tolstoy

Stations

Joel Lyssarides
Krister Jonsson
Mattias Svensson
Rasmus Kihlberg



Viktoria Tolstoy – Stations

ACT, 2020

The First Lady Of Swedish Jazz – to jedno z pojawiających się w brytyjskiej prasie określeń wychwalających talent oraz kunszt wokalny Szwedki Viktorii Tolstoy. Potomkini autora *Wojny i pokoju* to jedna z najpopularniejszych wokalistek ze Skandynawii. Artystka ta swój debiutancki album *Smile, Love And Spice* nagrała w 1994 roku, a najnowszy *Stations* jest już dwunastym w jej dyskografii.

Wokalistka ma na swoim koncie współpracę ze znakomitymi muzykami. Esbjörn Svensson, Nils Landgren, Iiro Rantala, Ray Brown, Jacob Karlzon, McCoy Tyner, Ulf Wakenius – to tylko niektórzy z nich. Jej eklektyczny styl jest połączeniem eleganckiego popu z wpływami soulu, R'n'B, muzyki etnicznej i folku. Zawsze jednak na swoich krążkach

nawiązuje do jazzu. To on jest głównym składnikiem jej brzmienia. Ciepła barwa głosu oraz subtelne aranżacje to znaki rozpoznawcze stylu Tolstoy i jej bandu.

Od prawie dwóch dekad Tolstoy nagrywa dla ACT-u. To w tej oficynie wydała ciekawe albumy konceptualne. Na *My Swedish Heart* z 2005 roku śpiewała piosenki ze swego rodzimego kraju. *My Russian Soul* (2008) wypełniły tradycyjne kompozycje oraz klasyki rosyjskie. Oddała wówczas hołd przodkom. *Letters to Herbie* (2011) to płyta poświęcona Herbiemu Hancockowi. Przedostatni krążek *Meet Me At The Movies* sprzed trzech lat był zaproszeniem do starego kina. Na ten tematyczny longplay wybrano songi z filmów hollywoodzkich z różnych czasów.

Tegoroczna płyta *Stations* zawiera jedenaście utworów. Oryginalne kompozycje oraz covery. Tolstoy wymieniła zespół, odświeżyła brzmienie. W studiu w Göteborgu podczas nagrań towarzyszyli jej Joel Lyssarides (fortepian), Krister Jonsson (gitara), Mattias Svensson (kontrabas) i Rasmus Kihlberg (perkusja). Wraz z producentem krążka Nilsem

Płyta tygodnia

Rafała Garszczyńskiego

w RadioJAZZ.FM

od poniedziałku do piątku

godz. 11:45

radioJazz.fm

Landgrenem zabierają nas w podróż od stacji do stacji. Od zachodu po wschód.

Dwa utwory: *I Should Run* oraz *The Mind Is Free* napisała dla Tolstoy jej koleżanka po fachu Ida Sand. Tytułowa piosenka to z kolei cover z repertuaru alternatywnej artystki Stiny Nordenstam z 2001 roku. Szkoda, że Stina milczy od wielu lat... Tolstoy przedstawia swoją wersję ciekawej, mało znanej pieśni Boba Dylana *Million Miles*. Moim faworytem jest *The Streets Of Berlin*. Urokliwa ballada Dunki Sinne Eeg. Szlachetny pean na cześć Berlina – miasta, które nigdy nie śpi. Zachwycający! *Where The*

Road Ends to oryginalny temat skomponowany przez Joela Lyssaridesa oraz Nilsa Landgrena. Lekko się snuje. Zapowiada nadchodzący finał albumu – *Here's To Life*. Standard, który doczekał się wielu wykonawców. Jednak to niezrównana wersja Shirley Horn z 1992 roku ciągle wywołuje gęsią skórę.

W każdym z utworów na *Stations* możemy delektować się niezwykle czystym tembrem głosu wokalistki. Pieśniarka unika nadmiaru ekspresji. Powściąga emocje. Pozwala swoim muzykom zaprezentować się w solówkach. Warto zwrócić uwagę na niena-

ganą dykcję oraz dbałość o niuanse interpretacyjne Tolstoy. Artystka nagrała kolejny dobry, delikatny, ciepły krążek. Trochę mało jazzowy. Więcej tu popu. Jest to jednak pop przez duże P. Zyskuje z kolejnymi odsłuchami. Dajcie się zabtać w tę niespełna godziną muzyczną podróż. *Stations* nie wnosi nic nowego do wokalistyki jazzowej, ale tego longplaya przyjemnie się słucha. Przy okazji polecam powrót do jednego z pierwszych albumów wokalistki, na którym śpiewa w języku ojczystym – *För Älskad* z 1996 roku. ●

Piotr Pepliński

WSPIERAJ
WYDAWANIE
KOLEJNYCH NUMERÓW
JAZZPRESSU

Fundacja Popularyzacji Muzyki Jazzowej EUROJAZZ
nr konta:

05 1020 1169 0000 8002 0138 6994

Ważne: wpłata tytułem "Działalność statutowa Fundacji"



Maciej Sikała w duetach z różnych światów

Krzysztof Komorek
donos@wp.eu



Saksofon Macieja Sikały usłyszeć można na wielu płytach, których stylistyczna różnorodność budzi podziw i szacunek. Dużo mówi już samo zestawienie dwóch albumów duetowych nagranych z udziałem Macieja Sikały, które łączy coś więcej niż tylko jego na nich obecność. Na obu partnerowali saksofoniście znakomici muzycy, reprezentujący z pozoru odległe od siebie muzyczne galaktyki.

Maciej Sikała & Bogusław Grabowski – *Mater Sanctissima*

Bogusław Grabowski, profesor zwyczajny Akademii Muzycznej w Gdańsku, jest organistą, kompozytorem oraz specjalistą w zakresie projektowania, budowy i konserwacji organów. Jest również wykładowcą na uczelniach o profilu teologicznym. Od roku 1985 jest głównym organistą konkatedralnej Bazyliki Mariackiej w Gdańsku. Szefuje Międzynarodowemu Festiwalowi Muzyki Organowej, Chóralnej i Kameralnej w Gdańsku. Ma w swojej dyskografii kilkanaście płyt z muzyką organową. Na dwóch z nich spotkał się z Maciejem Sikałą. Ich pierwszy album,

nagrany w roku 2009 *The Colours Of Space*, zawierał improwizacje na saksofon i organy. Zarejestrowany został we wspomnianej już gdańskiej Bazylice Mariackiej. Po kilku latach obaj instrumentalisci powrócili w to samo miejsce i nagrali pięć kompozycji związanych z tematyką maryjną. Duet pozostawił sobie otwartą furtkę dla improwizacji w poszczególnych nagraniach. Utwory trwają po kilkanaście minut, a cała płyta liczy niemal godzinę.

Wydawać by się mogło, że przyjęta tematyka albumu i obecność organów uczynią materiał dość hermetycznym, jeżeli chodzi o grono odbiorców. Nic jednak bardziej myl-



Maciej Sikała & Bogusław Grabowski
– *Mater Sanctissima*
Gdańskie Centrum Organowe, 2017

nego. *Mater Sanctissima* charakteryzuje się wprowadzie podniosłą atmosferą, jednak jest wspnianiałym muzycznym dziełem, dla którego religijny kontekst jest sprawą wtórną. Przywołanie go w trakcie słuchania zależy już tylko od woli słuchacza. Maestria wykonawcza potrafi uruchomić w odbiorcy nieograniczone pokłady wyobraźni.

Wystarczy przywołać tu kapitalnie zagraną *Bo-gurodzicę*. Rozpoczyna ją długi organowy wstęp, a po niemal trzech minutach włącza się porażająco wspnianiałe solo saksofonu, które wywołuje ciarki na plecach. Cały utwór trwa ponad piętnaście minut, z których każda chwila pełna jest emocji i godnych uwagi detali. Podobne wrażenia oferują pozostałe nagrania, po album należy więc sięgnąć bez najmniejszych wątpliwości.

Leszek Kułakowski & Maciej Sikala – *Red Ice*

Jeżeli jakąś płytę nazwać można czysto jazzową, to będzie to właśnie album taki jak *Red Ice*. Najświeższe nagrania Macieja Sikala dokumentują spotkanie saksofonisty z Leszkiem Kułakowskim. Obu bez problemu nazwać można klasykami i mistrzami krajowej sceny jazzowej. A jeżeli ktoś powinien się zdecydować na zarejestrowanie duetowych konwersacji, to właśnie czynić to powinni tacy mistrzowie. Leszek Kułakowski od zawsze zachwycał kompozytorskim kunsztem. Każda z jego płyt jest wydarzeniem (żeby wspomnieć choć znakomite dwa albumy z roku 2017 z repertuarem własnym oraz chopinowskimi transkrypcjami). *Red Ice* w warstwie kompozytorskiej jest w całości jego dziełem.

Album nie ma słabych stron i w zasadzie można by poniechać wyróżniania któregoś z nagrań. Gdybym jednak poszukiwać miał primus inter pares spośród jedenastu utworów, to byłaby to przepiękna *Bagatella*, jeden z najdłuższych tematów. Warto też zwrócić uwagę na *Birds*, dla odmiany najkrótsze na płycie,

które zaskakują oryginalnym, zdecydowanie niemainstreamowym finałem. Obaj panowie poczynili również żartobliwy komentarz „językoznawczy”, tytułując jeden z utworów *Co się tutaj odjaniepawła? – pyta dzban Janusza*, dając tym samym dowód bycia na czasie nie tylko w jazzowym aspekcie teraźniejszości.

Nie rozumiem tylko, dlaczego *Red Ice* ukazał się w tak niefortunnym momencie – tuż przed Bożym Narodzeniem. Premierę przyćmiło świąteczno-noworoczne zamieszanie, a sam album nie miał szans trafiać w owym czasie ani do słuchaczy, ani do recenzentów, skutecznie zamykając sobie drogę do zasłużonego uznania w rocznych branżowych podsumowaniach. Jazz jest ofertą niszową i o takie niewątpliwe perełki należy dbać w najdrobniejszych nawet szczegółach.

Dwie znakomite płyty i trzech muzycznych mistrzów. Słuchajcie, bo warto. ●



Leszek Kułakowski & Maciej Sikala – *Red Ice*
Soliton, 2019

Gdy Wojtków dwóch odczytuje Komedę

Marta Goluch

martagoluch2000@gmail.com



Wojtek Mazolewski Quintet – *When Angels Fall*
WMQ Recordings, 2019

Wojtków dwóch, dwa totalnie odmienne poglądy na jazz i jeden legendarny Komedą. Przypadająca w ubiegłym roku 50. rocznica śmierci genialnego muzyka i kompozytora, obchodzona pod auspicjami UNESCO, stała się dla kolejnych polskich jazzmanów dobrym pretekstem do podzielenia się nowymi odczytaniem jego twórczości. Ciekawie wypada porównanie skrajnie odmiennych wersji znanych kompozycji nagranych przez zespoły imienników – Mazolewskiego i Staroniewicza.

Minęło niemal pięć lat od wydania poprzedniego albumu A'FreAK-aN Project zatytułowanego *KomEdA*

(2015). Staroniewicz powrócił w ubiegłym roku do tego materiału, wydając we własnej wytwórni Allegro Records jego odsłonę koncertową, zarejestrowaną w studiu Radia Gdańsk. Wszystko zaczyna się osobliwym afrykańskim wstępem w postaci autorskiego utworu Staroniewicza Oyi, co w używanym w Nigerii języku igbo oznacza przyjaźń. Następnie stykamy się z szumiącym szaleństwem – Komedowską *Crazy Girl*. Nieco odróżnia się od reszty utworów *Moja ballada*, romantycznie wibruje *Cherry*.

Ponadto słyszymy jeszcze *Katortnę*, która – mogłabym rzec – grzeje nas nigeryjskim słońcem, przywołanym przede wszystkim afrykańskimi perkusjonaliąmi Larry Okey Ugwu. Dominik Bukowski na wibrafonie intensywnie zaznacza napięcie, podczas gdy Roman Ślefarski na bębnach i Janusz Mackiewicz na basie wzmacniają ten efekt. Czterej saksofoniści – Wojciech Staroniewicz, Przemek Dyakowski, Darek Herbasz i Marcin Janek – koncentrują się na fabule, nie zapominając o utrzymaniu odpowiedniego pędu całości. Żywotność tych nagrań sprawia, że słu-



Wojciech Staroniewicz A'FreAK-aN Project
– ...Live In Gdańsk
Allegro Records, 2019

chamy znanej historii w nowych kolorach, łapiąc w tańcu poszczególne wątki. Staroniewicz albumem *...Live in Gdańsk* oferuje nam Komedę wiecznie żywego, z przesłaniem o najważniejszych relacjach, z których powstaje ta muzyka – przyjaźni i miłości.

W podobnej perspektywie, ale zupełnie inaczej modyfikując znane tematy, wypowiada się Wojtek Mazolewski. Gdy spadają anioły, spadają na nas chmury dźwięków, brzmiące tak gęsto, jak ma w zwyczaju podawać je kwintet basisty. Album *When Angels Fall* to zbiór Komedowych szlagierów, które Mazolewski przefiltrował po swojemu, podchodząc do każdego z nich w indywidualny sposób. W każdym akcentuje inny muzyczny drobiazg, co w efekcie powoduje, że razem spadają na nas niczym orzeźwiając deszcz.

I tu, jak u Staroniewicza, pojawia się *Crazy Girl*, chociaż ta w wersji WMQ przeciąga się o wschodzie słońca i krząta się roztargniona po swoich czterech kątach, by zmanifestować, że przecież *Ja nie chcę spać* (grane bezpośrednio po *Crazy Girl*). Magnetyzująca jest iluzyjna kołysanka *Sleep Safe And Warm*, która w intro wprowadza u słuchacza zamęt i „jaskółczy niepokój”, po to by dalej poruszyć go aż po końcówki jego nerwów. Na bonusowy finał są skoki w kałuże, więc *Ballad For Bernt* w promiennej rytmice.

Wojtek Mazolewski przyznaje, że ten materiał to nie tylko składowa wątków muzycznych, lecz i wszystkiego innego, co działo się wokół Komedy – życiowych historii, rozmów, filmów Polańskiego czy Skolimowskiego i... będących blisko niego innych ludzi. To słyszeć. I chyba właśnie to uchwycił na okładce Ryszard Szaybo, zmarły w ubiegłym roku przyjaciel Krzysztofa Komedy i autor okładki *Astigmatic*.

Mazolewskiego i Staroniewicza łączy nie tylko imię, lecz także wyjątkowe podejście do spuścizny pozostawionej przez Krzysztofa Komedę. Na tle wielu polskich wykonawców jego muzyki obaj ze swoimi indywidualnymi wizjami plasują się pomiędzy głosami jazzowych tradycjonalistów, a próbami podejmowanymi przez młode pokolenia. ●

Zjawiskowy chaotyczny strumień świadomości

Jędrzej Janicki

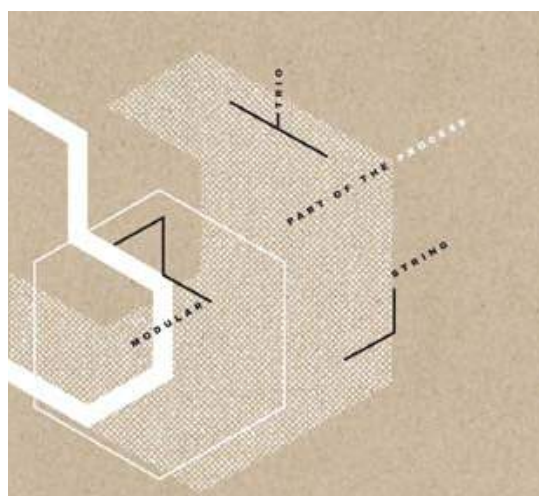
jedrekjanicki1994@gmail.com



Jest taki film *Barwy granatu* (1969) autorstwa legendarnego Siergieja Paradżanowa. Opowiada on losy XVIII-wiecznego ormiańskiego poety znanego jako Sajat-Nowa. Ta na poły mistyczna historia z początku wywołuje lekki uśmieszek politowania, z czasem jednak coraz bardziej hipnotyzuje swoją surrealistyczną nieoczywistością. Gdy tylko jako odbiorcy akceptujemy specyficzny sposób prowadzenia narracji, stopniowo coraz bardziej rozkochujemy się w tej opowieści, której sensu w pełni pojąć być może nie jesteśmy w stanie... Wrażenia te przypominały mi się wyraziście w trakcie obcowania z twórczością Modular String Trio.

Ich dotychczasowy dorobek płytowy to doprawdy zagadkowy twór, którego zgłębienie okazuje się wyjątkowo satysfakcjonujące.

Co może zaskakiwać, Modular String Trio jest tak naprawdę kwartetem (przyznaję szczerze, z lekkim zdziwieniem, że pierwszy raz mam do czynienia z triem, w którym gra czterech muzyków). Współtworzą je kontrabasista Jacek Mazurkiewicz (znany chociażby ze znakomitego, tym razem klasycznie rozumianego pod względem liczebności, tria Jachna/Mazurkiewicz/Buhl), wiolonczelista Robert Jędrzejewski (nieustrudzony organizator życia muzycznego i propagator „muzyki intuicyjnej”), grający



Modular String Trio – Part Of The Process
Multikulti Project, 2016



Modular String Trio – Ants, Bees And Butterflies
Clean Feed, 2016

na syntezatorze modularnym Łukasz Kacperczyk (motor napędowy składu Strycharski/Kacperczyk/Szpura, których płyta *I Love You SDSS...* pozostawiła mnie w niemym osłupieniu, z którego do tej pory nie mogę się pozbierać) oraz skrzypek Sergiy Okhrimchuk (swego czasu udzielający się w niesłusznie zapomnianym zespole Biocord, czerpiącym garściami z estetyki progrockowej).

Modular String Trio zdecydowanie nie proponują muzyki lekkiej, łatwej i przyjemnej w odbiorze. Jawi się ona jako swobodna wymiana myśli, głęboko eksplorująca brzmienie poszczególnych instrumentów. Wszystkie trzy albumy (*Part Of The Process*, *Ants, Bees And Butterflies* oraz *Chlorofil*) autorstwa tego niezwykłego tria (przepraszam, kwartetu) podążają wyjątkowo brawurową, lecz z kliniczną wręcz precyzją wyznaczoną artystyczną drogą. Intensywność poszczególnych struktur oszałamia i zdumiewa – akustyczna ściana dźwięku przyprawić o zawrót głowy musi nawet niejednego bywalca koncertów metalowych.

Graniczące z kakofonią i sprawiające niekiedy fizyczny ból spiętrzone narracje Modular String Trio przynoszą jednak odbiorcy dziką satysfakcję. Wybijające się od czasu do czasu na pierwszy plan partie solowe skrzypiec Okhrimchuka przydają tej przeraźliwej gęstwinie rozdartych emocji odrobinę gracji i dostojeństwa. Dojmująca melancholia i nieokiełznana dzikość spotykają się i wzajemnie przeplatają, tworząc powalającą całość. Cała ta potężna narracja przypomina nieco chaotyczny strumień świadomości, który w jakiś na poły magiczny sposób układać się zaczyna w spójną i przemyślaną całość.

Wszystkim z Państwa, którzy dotarli do końca tej wątpliwej jakości recenzji, należą się przeprosiny i słówko wyjaśnienia. O Modular String Trio naprawdę nie da się pisać w poukładany sposób. Niemożliwe jest również wyróżnienie poszczegól-

nych fragmentów tych trzech zjawiskowych płyt. Zespół ten tworzy swoje własne, w pełni oryginalne uniwersum. Truizmem byłoby powiedzieć, że koło tych płyt nie da się przejść obojętnie, lecz obcowanie z nimi to naprawdę wyrazisty przykład relacji typu „kochaj albo rzuć”. Ja te płyty pokochałem miłością szorstką i chropowatą, lecz naprawdę szczerą. Nie mogę rzecz jasna obiecać, że każdy z odbiorców zapala równie gorącym uczuciem do Modular String Trio, jednak jedna rzecz jest więcej niż pewna – zatopienie się w tych muzycznych strukturach to wyjątkowe przeżycie. Tak jak w przypadku oglądania *Barw granatu*, tak samo przy kontemplowaniu dźwięków Modular String Trio jestem pod szczerym wrażeniem. Nie do końca wiem dlaczego, co jednak w niczym nie osłabia mojej fascynacji. ●



Modular String Trio – *Chlorofil*
Audio Cave, 2019

Znowu Miles

Cezary Ścibiorski

cezary.scibiorski@wp.pl



Olbrzymia dyskografia Milesa Davisa ostatnio znów powiększyła się o dwie nowe płyty. Jednak tylko jedna z nich zawiera w całości muzykę do tej pory nieznaną. Druga jest kolejną kompilacją, ozdobioną zaledwie jednym utworem, który może rościć sobie prawo do miana nowości. Niemniej oba ta wydawnictwa są niezbitym dowodem, że muzyka Milesa Davisa żyje i przyciąga nie tylko rzesze dawnych, ale również szeregi nowych fanów.

Zacznijmy od pierwszej. Oficjalna premiera albumu *Rubberband* miała miejsce 6 września 2019 roku. Warto wspomnieć, że poprzedzała ją zmasowana kampania medialna rozpoczęta już trzy miesiące wcześniej. Pojawiły się w prasie i internecie dobrze nam znane zwroty „zaginiony album”, „długo wyczekiwany”, „odkryty na nowo”. Dokładnie takie same frazy towarzyszą nam chociażby w związku z ukazaniem się niewydanych wcześniej sesji Johna Coltrane’a. Właściwie każdemu wydaniu nowych nagrań muzyka o większym nazwisku towarzyszy identyczne słownictwo w mediach.

Sesja wydana jako *Rubberband* rejestrowana była od październi-

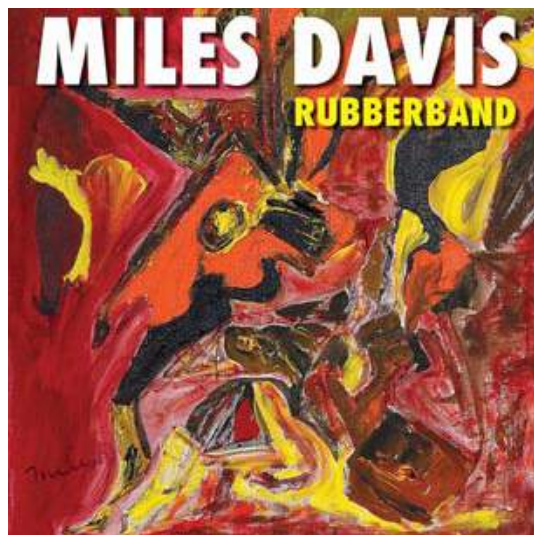
ka 1985 do stycznia 1986 roku. Wiązano z nią duże nadzieje. Miała być pierwszym materiałem zarejestrowanym dla wytwórni Warner, z którą właśnie Miles Davis podpisał kontrakt po odejściu po trzydziestu latach z Columbia Records. Jak wspominał w autobiografii sam Davis: „Kiedy nadarzyła się okazja, żeby przejść do Warner Bros. Records, powiedziałem mojemu menedżerowi Davidowi Franklinowi, żeby sprawę załatwił. (...) Dali nam ogromną kasę za przejście pod skrzydła Warner Bros., siedmiocyfrową sumę za sam podpis”.

Trębacz planował, że na płycie znajdą się niektóre utwory z wiodącą partią wokalną w wykonaniu Chaki Khan i Ala Jarreau. Część muzyków pochodziła z pamiętnego albumu *The Man With The Horn* (1981): siostrzeniec Davisa Vincent Wilburn zagrał na bębnach, dodatkowo w studiu znaleźli się multiinstrumentalista i wokalista Randy Hall i basista Felton Crews. Davis był wtedy na etapie poszukiwań nowej drogi, co wyraźnie słychać już na wydanej w 1985 roku płycie *You’re Under Arrest*. Pozostawał on wtedy pod wrażeniem Prince’a, obserwował sukces Michaela Jacksona.

Słuchając *Rubberband*, musimy pamiętać, że nie jest to muzyka, którą autoryzował Miles Davis. Dostępny dzisiaj materiał został poddany daleko idącym przeróbkom przez Randy'ego Halla, Vince'a Wilburna i Attalę Zane'a Gilesa. Sporo do powiedzenia miał też syn Milesa Davisa – Erin. Pierwotna sesja przebiegała w ten sposób, że zespół nagrywał materiał, a następnie Davis dogrywał swoją trąbkę. Finałnie przygotowując wydany w ubiegłym album, odwrócono ten proces. Wiadomo, że większość muzyki została nagrana na nowo, z wykorzystaniem partii zarejestrowanych przez Davisa. W niektórych przypadkach pozostawiono szczątkowe partie muzyków uczestniczących w oryginalnych nagraniach.

Wykorzystano współczesne wokale, trzeba przyznać, że pierwszorzędno formatu – między innymi Ledisi i Lalah Hathaway. Producenci płyty, podobnie jak my, mieli świadomość późniejszej muzyki trębacza, chociażby wydanej na płytach *Tutu* (1986) i *Amandla* (1989). Podobieństwa z tymi wydawnictwami narzucają się od razu, niemniej trzeba pamiętać, że nie możemy mieć pewności, czy takie brzmienie *Rubberband* miał w założeniach Miles Davis. Już sam taki właśnie sposób przygotowania nagrania po trzydziestu pięciu latach budzi odwieczne pytanie, na ile mamy tu do rzeczywiście do czynienia z jego muzyką.

Od śmierci trębacza jego spuścizna często pada łupem różnych amatorów. Wykorzystuje się nie tylko brzmienie trąbki, ale też jego wypowiedzi czy charakterystyczny tembr głosu. Samo legendarne imię i nazwisko stało się cenną marką zapewniającą korzystne miejsce na rynku. Z formalnego punktu widzenia po uzyskaniu zgody spadkobierców legendarnego muzyka nie jest to nielegalne. Pozostają jednak wciąż wątpliwości moralne. Dość przypomnieć niesławne przypisanie przez Roberta Glaspera Milesa Davisa jako współautora jego



Miles Davis – *Rubberband*

Rhino/Warner, 2019

płyty *Everything's Beautiful* (2016). Nie kwestionuję wartości płyty Glaspera, ani nawet pomysłu sięgnięcia do spuścizny Davisa. Nieśmak może budzić wykorzystanie nazwiska legendarnego muzyka. Wciąż aktualny pozostaje artykuł Barnaby Siegla opublikowany na łamach JazzyPRESSu blisko cztery lata temu (*Wszystko na sprzedaż*, felieton opublikowany w numerze 7/2016).

Tym razem możemy jednak wybaczyć Vince'owi Wilburnowi takie wykorzystanie materiału nagranych przez jego wielkiego wuja. Pamiętamy, że to właśnie Wilburn skłonił Milesa Davisa do powrotu do studia w 1980 roku. Uczestniczył on także w oryginalnej sesji *Rubberband*. W ogóle na korzyść albumu przemawia to, że wszyscy trzej dzisiejsi producenci byli pierwotnie zaangażowani w całe przedsięwzięcie w 1985 roku i osta-

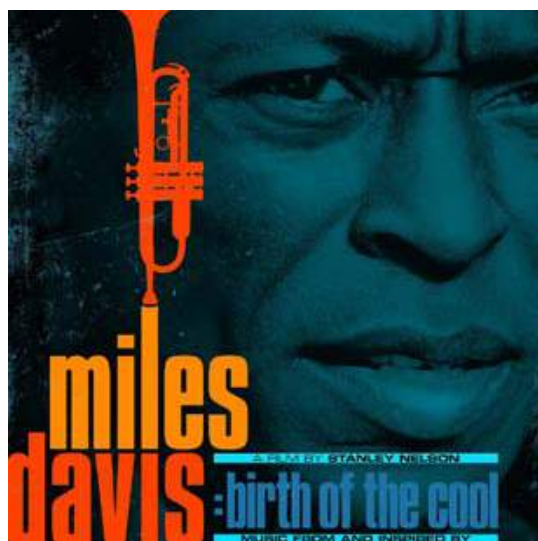
tecznie, trzeba przyznać, wyszło to płynie na dobre. W porównaniu do innych tego typu nagrań, pozostaje znacznie mniej wątpliwości, że istotnie jest to muzyka Milesa Davisa. Unowocześniona wprowadzie i bliższa współczesnym brzmieniom aniżeli jego oryginalne nagrania z tamtych lat, ale wciąż brzmiąca wiarygodnie.

Utwory są podobne do znanych z *You're Under Arrest*. Mamy na *Rubberband* utwory zwiastujące właśnie nadchodzącą przemianę stylu Davisa (*Rubberband of Life*, *This Is It*, *See I See*, *The Wrinkle* czy *Rubberband*), balladę soul (*So Emotional*, *I Love What We Make Together*), bardzo bliskie nawiązania do Prince'a (*Give It Up*), fusion z pierwszych płyt po „wielkim powrocie” (*Maze*). Z perspektywy czasu zdajemy sobie sprawę, że

nie jest to płyta rangi i formatu *Tutu*. Kilka kompozycji jednak naprawdę brzmi i broni się znakomicie. Przede wszystkim *Rubberband of Life*, *This Is It*, *See I See*, *Give It Up* czy *Maze*. Znajdziemy tu też jeden czy dwa utwory chybione (domniemanie, o które mi chodzi, zostawiam Czytelnikom). Ale przecież na większości płyt jest podobnie, zawsze są lepsze i gorsze fragmenty. Słuchając albumu, trzeba, jak mówiłem, oddać producentom sprawiedliwość, że dość dobrze wywiązali się ze swojego zadania.

Na podstawie dostępnych dzisiaj publicznie informacji trudno ustalić powód, dla którego taśmy pozostały tak długo niewydane. Trudno uwierzyć w jedną z publikacji prasowych, w której twierdzono, że o nagraniach zapomniano. Czy taki człowiek jak Miles Davis po prostu zapomniał o kilku miesiącach swojej pracy? W innym miejscu można było przeczytać, że prace przeciągały się ponad przewidziany czas i zniecierpliwieni szefowie Warner zamknęli ten projekt. Czyżby? Po wydaniu wspomnianej siedmiocyfrowej sumy za samo przejście Davisa do firmy, a następnie po opłaceniu studia i muzyków przez kilka miesięcy w końcu wyrzucili wszystko do kosza?

Pozostają nam jedynie domniemania. Być może to właśnie sam Miles Davis po kilku miesiącach stracił przekonanie, że zmierza we właściwym kierunku? Tak już się przecież wcześniej zdarzało. Do końca życia nie przestał żałować, że został wydany całkowicie, w jego opinii, nieudany album *Quiet Nights* (1963). Również nagrania z połowy 1975 roku pozostały do niedawna schowane w archiwach. Warto pamiętać, że muzyk niezadowolony z braku ciekawych pomysłów wycofał się kiedyś z zamiarem pozostania na uboczu przez sześć miesięcy, które, jak wiemy, rozciągnęły się do blisko sześciu lat. Wkrótce po zaniechanej sesji *Rubberband* pojawili się Marcus Miller i Tommy LiPuma, którzy wzię-



Miles Davis – Music From And Inspired
By Miles Davis: Birth Of The Cool, A Film
By Stanley Nelson
Sony Music, 2020

li na siebie ciężar przygotowania innej, nowej płyty Milesa Davisa – *Tutu*. I to właśnie to wydawnictwo okazało się doniosłym wydarzeniem na drodze artystycznej Davisa, które po raz kolejny wstrząsnęło światem. Pozostaje otwarte pytanie, czy gdyby Miles Davis doprowadził nagrania *Rubberband* do końca, to czy wydarzyłby się jeszcze jeden w jego życiu przełom o takiej skali?

Druga omawiana tu płyta jest kolejną z niezliczonych kompilacji typu „the best of”. To, czym wyróżnia się od innych takich płyt, jest jej związek i logiczny układ z filmem dokumentalnym Stanleya Nelsona *Miles Davis: Birth of the Cool* (recenzja – JazzPRESS 11/2019). Film ten można było oglądać w zeszłym roku w polskich kinach w ramach akcji Kino Jazz. Oprócz wyboru utworów wykorzystanych w tym filmie album zawiera fragmenty wywiadów z muzykami, którzy mieli okazję współpracować z Milesem (na płycie usłyszymy fragmenty wypowiedzi między innymi Herbiego Hancocka, Jimmy’ego Heatha, Carlosa Santany, Jimmy’ego Cobba, Gila Evansa, Wayne’a Shortera, Marcusa Millera), jego bliskimi (żoną Frances Taylor Davis i synem Erinem Davisem) oraz z osobami niegdyś blisko z nim współpracującymi (animatorem ruchu muzycznego George’em Weinem czy pisarzem Quincym Troupem).

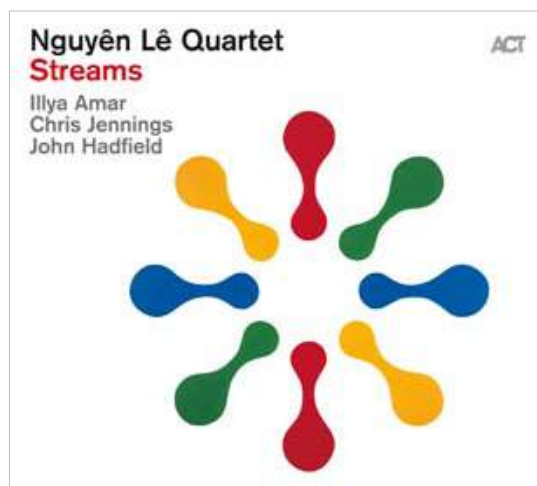
Przekrój kompozycji wybranych do filmu, a zarazem na tę płytę, stanowi kompromis pomiędzy ilustracją istotnych momentów kariery Davisa, a wspomnianą regułą „greatest hits” (co ciekawe, płyta pod takim właśnie tytułem: *Miles Davis' Greatest Hits* została wydana w 1969 roku i zawiera znacznie bardziej spójny wybór utworów). Wyróżnikiem tegorocznego wydawnictwa jest zamieszczony na nim „nowy” utwór Davisa *Hail To The Real Chief*. W istocie jest to kompozycja wykorzystująca zachowane studyjne fragmenty trąbki Davisa, do której dokomponował

muzykę perkusista Lenny White. Poza nim w nagraniu dopisanej muzyki wzięli udział Vince Wilburn, Marcus Miller, Emilio Modeste, Jeremy Pelt, Antoine Roney, John Scofield, Bernard Wright i Quintin Zoto. W odróżnieniu od wielu utworów z płyty *Rubberband* kompozycja ta, mówiąc ogólnie, nie jest niezbędnym elementem szanującej się kolekcji jazzowej.

Zastanawia, dla kogo ta płyta jest przeznaczona. Dla początkujących fanów Milesa Davisa, dopiero zaczynających swoją przygodę z jego muzyką, którzy nie mogą się zdecydować na wybór oryginalnej płyty z jego dyskografii? Dla tych, którzy chcą sobie posłuchać muzyki Davisa w tle rozmowy w gronie przyjaciół? Chyba ani dla jednych, ani dla drugich. Pierwszych mogą zrazić utwory przeznaczone dla wymagającego i obytego słuchacza. Drugim mogą przeszkadzać wstawki wypowiedzi. Być może jest to płyta dla tych, dla których film będzie pierwszym poważniejszym kontaktem z twórczością Davisa i będą z jednej strony bardziej chcieli się skupić na muzyce, nie rozpraszając się obrazem, a z drugiej – przypomnieć sobie najciekawsze wypowiedzi? Być może jednak znajdą się wielbicieli tego nominowanego do Grammy dokumentu, którym zakup płyty wyda się niezbędny. ●

Łączy Wschód z Zachodem

Andrzej Winiszewski
winisz@wp.pl



Nguyễn Lê Quartet – *Streams*
ACT, 2019

Nguyễn Lê to dziś chyba najbardziej rozpoznawalna postać kojarzona z wietnamską sceną jazzową. Co prawda urodził się w Paryżu, ale kulturowe korzenie wyraźnie dają znać o sobie na jego autorskich płytach. To zapewne kwestia wychowania i świadomości własnego kulturowego rodowodu, co w jego przypadku jest wielką zaletą. Odniesienia do korzeni nie są jednak nachalnie eksponowane – czego przykładem jest utwór *Bamiyan*, zamieszczony na *Streams* – jednej z ubiegłorocznych płyt gitarzysty. Czasami nawet nie ma ich wcale. O wiele ciekawsze natomiast jest to, że w swoich wędrówkach Nguyễn Lê zapędza się w rejony amerykańskiego fusion.

Na wspomnianej płycie przykładem wycieczki w stylistykę fusion jest *Swing A Ming*. Można tam odnaleźć nawet sięganie do europejskiej tradycji klasycznej, na przykład w utworze zatytułowanym *Mazurka*. Sam Lê mówi o tym swoim nowym płytowym dziecku, że to wypadkowa „wielu wpływów – rytmiki i frazowania czerpanych z muzyki indyjskiej i wietnamskiej, orientalnej zmiennej melodyki i zmiennego akcentowania oraz zachodnioafrykańskich rytmów”. Cokolwiek ów zawiły opis znaczy, to świadomość i chęć sięgania po różnorodne wzorce jest tu niemal natychmiast wyczuwalna.

Już rzut oka na bogatą dyskografię Lê daje wyobrażenie o jego muzycznych zainteresowaniach, które w wielu projektach muzycznych przekładają się także na dobór muzyków. Nie przypadkiem na kilku ważnych albumach Lê śpiewa wietnamska wokalistka Huong Thanh czy gra multiinstrumentalista Hao Nhien. Z drugiej jednak strony żywe w biografii artystycznej Lê są fascynacje muzyką zachodniego świata, które eksponowa-



Nguyễn Lê – Overseas
ACT, 2019

ne na wydawnictwach z amerykańskimi muzykami (Marc Johnson, Paul McCandless, Peter Erskine) dają arcyciekawą mieszankę stylistyk, gatunków i etnicznych wpływów. Dla pełnego profilu artystycznej osobowości Lê wspomnijmy jeszcze o jego płycie będącej hołdem dla Jimiego Hendrixa (*Purple: Celebrating Jimi Hendrix*, 2002), jednej z najważniejszych postaci w historii rockowej gitary.

Być może ta wielość doświadczeń powoduje, że wśród europejskich gitarzystów Nguyễn Lê uchodzi za niezwykle wszechstronnego stylistycznie instrumentalistę. Warto tu wspomnieć również o jego kompozytorskich koncepcjach, doskonałej technice, dbałości o brzmieniowe detale. Nic dziwnego, że bardzo wyczulony na nowości europejskiej sceny jazzowej Siggi Loch, właściciel wytwórni ACT, bardzo szybko, bo już w połowie

lat dziewięćdziesiątych, wpisał Lê na listę najbardziej rozpoznawalnych artystów nagrywających dla jego wpływowego wydawnictwa. Do dziś zgromadził w jego katalogu już prawie 20 autorskich albumów i pewnie drugie tyle rejestracji w roli sidemana.

Obie omawiane tu płyty Lê wytwórnia ACT wydała w roku ubiegłym. Dwa wydawnictwa tego samego artysty w okresie ośmiu miesięcy to nawet jak na bardzo aktywne rynkowo wydawnictwo Locha duże zaskoczenie. Tajemnica tkwi chyba w ich stylistycznej różnorodności. Obie płyty prezentują zadziwiające bogactwo muzycznego języka gitarzysty. Zresztą nie tylko muzycznego, bo *Overseas* (zwłaszcza zawarte na tym albumie *Overseas Suite*) to, zgodnie z deklaracją samego artysty, kombinacja wielu kulturowych elementów, od tańca, akrobatyki i scenicznej wizualności, po śpiew związany z ludową tradycją wietnamskiej kultury muzycznej.

Z kolei *Streams* to wyraźny ukłon ku idei połączenia Wschodu i Zachodu, mistycznej głębi i żywiołowego fusion, ale ze zdecydowanie dominującym wpływem tego ostatniego. Słowem ACT wyraźnie stawia na rynkowy sukces Nguyễn Lê. I zdaje się, że w tym przecuciu Loch jako producent się nie zawiedzie. ●

Kontrabasista za fortepianem

Wojciech Sobczak Wojeński

wsimply@o2.pl

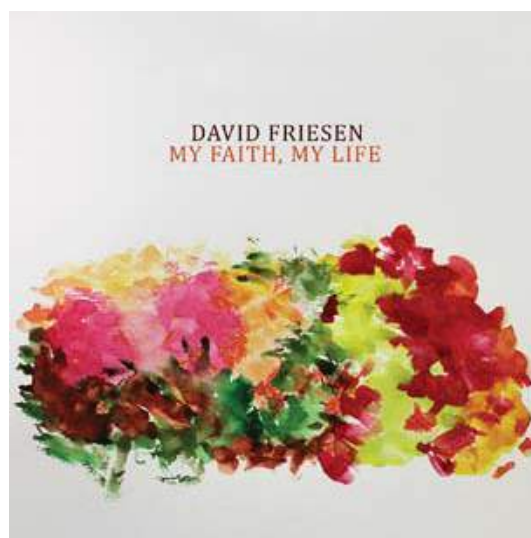


Dwupłytowy album Davida Friesena *My Life, My Faith*, którego jeden krążek nagrany jest solo na kontrabasie, drugi zaś na fortepianie, to konkretny przekaz. Mamy do czynienia z autorską, a także – wnosząc po tytule – osobistą wypowiedzią. Pewne podobieństwa do niej można usłyszeć w następnym dziele artysty – *Interaction*, które jest już wypowiedzią zespołową i które również składa się z dwóch krążków.

Przygodę z *My Life, My Faith* rozpoczynam, zgodnie z sugestią wydawcy, od dysku basowego. Ten zaskakuje mnie od pierwszego utworu – przede wszystkim tym, że paleta dźwięków wykracza poza kontrabas. Zapętlona kalimba – niemal jak z The Cinematic Orchestra – tworzy interesującą liryczną przestrzeń do melodyjnego tematu. W innych utworach pobrzmiewa bambusowy flet, a same możliwości dźwiękotwórcze kontrabasu są przez artystę skwapliwie wykorzystywane, podobnie jak wspomniany sampling. To powoduje, że album, mimo pozornej oszczędności środków wyrazu, staje się ciekawym i przystępnym połączeniem jazzu z muzyką świata. Od dawna

nie jest dla mnie zaskoczeniem, że bas potrafi być instrumentem wiodącym i bardzo melodyjnym. Ta płyta dołącza do lubianego przede mną zbioru arcydzieł, które wyszły spod palców chociażby Jaco Pastoriusa, Stanleya Clarke'a, Eberharda Webera czy Krzysztofa Ścierańskiego.

Drugi krążek, nagrany przez Friesena na fortepianie, to pozycja znacznie bardziej wymagająca. Więcej tu skupienia i medytacji. Forma jest oszczędna, choć niepozbawiona harmonicznym komplikacji. Przyznam, że jest to typ pianistycznej płyty, którego akurat nie lubię. Materiał dłuży się, cięż-



David Friesen – *My Faith, My Life*
Origin Records, 2018

ko podążać mi za narracją artysty, a w porównaniu z dyskiem nr 1 – propozycja ta wypada blado, monotennie. Czasem „mniej znaczy więcej” i w tej myśli utwierdzam się, słuchając nowszej dwupłytywowej propozycji Friesena zatytułowanej *Interaction*.

Tym razem nagrana została w formule tria (kontrabas zamiennie z fortepianem, saksofon tenorowy lub sopranowy, perkusja). I znów przyswojenie tego materiału nie należy do najłatwiejszych. Dźwięków jest dużo i brak w nich lekkości. Zamiast niej dużo jest wydumania i dłużyżn. Do najciekawszych fragmentów tego wydawnictwa zaliczam utwory, w których Friesen „przesiada” się z kontrabasu do fortepianu i wraz z saksofonem i perkusją tworzy takie nieoczywiste trio.



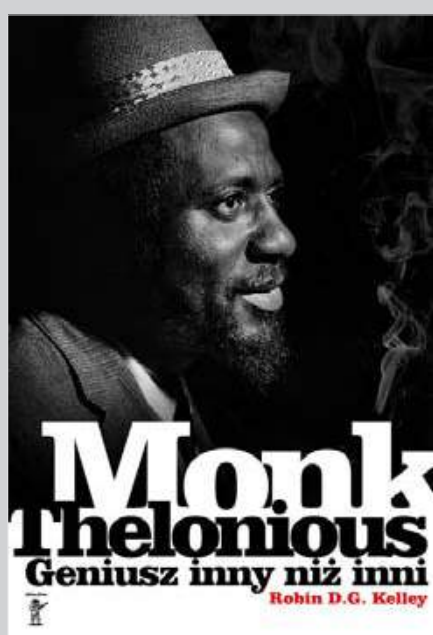
David Friesen Circle 3 Trio – *Interaction*
Origin Records, 2019

Oczywiście dryg lidera do zgrabnych tematów jest wciąż słyszalny, ale zetraca się w lawinie improwizowanych saksofonowych dźwięków (szczególnie na koncertowym dysku nr 2). Szkoda, bo sekcja rytmiczna daje czadu. Ja do tej płyty pewnie wracać nie będę, ale perkusiści i kontrabasisci niech się inspirową, bo warto. ●

Platforma podcastowa
RadioJAZZ.FM

www.archiwum.radiojazz.fm

Ty decydujesz kiedy,
jakiej audycji słuchasz.



Robin D.G. Kelley – *Thelonious Monk: Geniusz inny niż inni*

Przekład: Piotr Jagielski, Marcin Kowalczyk
Kosmos Kosmos, 2019

Ta książka wzbudza respekt samym swym wyglądem. Opasłe tomisko liczy prawie 900 stron. Robin D.G. Kelley spędził, jak sam pisze, aż czternaście lat na tropieniu wszystkich śladów, które pozostawił po sobie Thelonious Monk. Wyszła jednak z tego nie tyle klasyczna biografia artysty jazzowego, co raczej kompendium wiedzy na temat amerykańskiej sceny muzycznej oraz sytuacji społecznej w USA na przestrzeni kilku dekad – od lat trzydziestych do siedemdziesiątych. Innymi słowy, objętość książki i jej szczegółowość stano-

wią paradoksalnie równocześnie jej zaletę i największą wadę.

Niewątpliwie Monkowi taka biografia się należała, jednak można sobie zadać pytanie, czy potencjalny czytelnik koniecznie musi znać wszystkie cyferki w jego zeznaniach podatkowych albo orientować się w życiorysach wszystkich niemal jego bliższych i dalszych znajomych, że o rodzinie nie wspomnę. O tyle to jeszcze ciekawe, że przecież sama muzyka Monka, o której bardzo interesująco Kelley opowiada, nigdy w swej formie nie była przegadana, wręcz odwrotnie – charakteryzował ją minimalizm i oszczędność środków ekspresji.

Jednak szczegółowość autora ma swoje niepodważalne zalety wtedy, kiedy rzecz dotyczy dwóch najważniejszych – przynajmniej dla mnie – wątków tej biografii, a mianowicie procesu powstawania muzyki Monka i jej rejestrowania w studiach nagraniowych oraz percepcji jego twórczości przez publiczność i krytykę. To są pasjonujące rzeczy, zwłaszcza jeśli ma się możliwość dostępu do większości płyt opisanych w książce. Kelley dotarł do

wielu zakulisowych informacji, które rzucają na nagrania Monka zupełnie nowe światło.

Weźmy choćby za przykład legendarny album *Brilliant Corners* zarejestrowany w 1956 roku. Niewiarygodne, ale okazuje się, że utwór tytułowy został w wersji finalnej sklejonny przez producenta z aż dwudziestu pięciu niekompletnych wersji. I co zadziwiające, tego wcale nie słyszać! Taka była skala trudności w muzyce Monka, że nawet doskonali muzycy pokroju Pettiforda, Rollinsa i Roacha nie potrafili zagrać jego niektórych utworów bezbłędnie od początku do końca!

Wiadomo, że Monk długo pozostawał w cieniu i uznanie zdobył dopiero u progu lat sześćdziesiątych XX stulecia, kiedy miał już 40 lat. Ale dzięki Kelleyowi, który zadał sobie trud dotarcia do niemal wszystkich ówczesnych recenzji i artykułów prasowych z USA i Europy, możemy teraz prześledzić, jak zmieniały się gusta publiczności, a zwłaszcza krytyków. Najbardziej wymowny jest tu przykład Leonarda Feathera – twórcy pomniko-

wej *Encyklopedii Jazzu*, który w ciągu 20 lat przeszedł w swoich opiniach zadziwiającą ewolucję „od ściany do ściany”, czyli od odmawiania Monkowi wszelkiego talentu do wychwalania go jako geniusza. A przecież ten geniusz niemal od początku był artystą dojrzałym i ukształtowanym, a jego muzyka niewiele się przez te dwie dekady zmieniła. W ogóle po lekturze tych starych wycinków prasowych można zwątpić w istnienie obiektywnej krytyki muzycznej. Bo co jeszcze ciekawsze i paradoksalne, na początku Monk uchodził za ekscentryka i obrazoburcę, a potem, kiedy zdobył sławę i odbywał trasy koncertowe po całym świecie, zaczęto go uważać dla odmiany za konserwatystę i „nudziarza”.

Niezwykłe frapująco opisane są w tej biografii początki rewolucji bebopu, czyli okres, kiedy Monk grał w legendarnym klubie Minton's Playhouse. Autor zestawiał ze sobą wiele opinii uczestników słynnych jam sessions, które często się wzajemnie wykluczają. Ale dzięki temu uzyskujemy szerszy

obraz sytuacji i możemy zweryfikować wiele krążących w różnych opracowaniach półprawd i legend, które okazują się nieraz wyssane z palca.

Oczywiście z tej książki wiele nowego dowiadujemy się też o Theloniousie jako o człowieku. Kelley dużo miejsca poświęca na opisy jego choroby – najprawdopodobniej zaburzeń afektywnych dwubiegowych – zapewne w jakimś stopniu wpływającej na dziwne i nieco czasami szokujące zachowania artysty, które kilka razy znalazły swój finał w szpitalach psychiatrycznych. Natomiast jeśli chodzi o życie prywatne Monka, to odnosi się wrażenie, że Robin D.G. Kelley napisał tę książkę z punktu widzenia najbliższej rodziny artysty, czyli żony Nellie i ich dzieci. Skomplikowane relacje z baronową Pannonicą Rothschild obchodziły go dużo mniej. Wpisuje się to zresztą w szerszy jego zamysł, aby z postaci Monka zdjąć nieco tej sensacyjnej i mitycznej otoczki dziwaka i ekscentryka. Niemniej przemilczanie istotnej roli, jaką niewątpliwie spełniała baronowa, choćby pod-

czas sesji nagraniowych do wspomnianej wyżej, przełomowej i bodaj najważniejszej w karierze Monka płyty *Brilliant Corners*, wydaje się kuriozalne.

Warto wspomnieć, że przynajmniej dwa utwory z tej płyty uchodzą za osobisty hołd Monka dla jego przyjaciółki: *Ba-Lue Bolivar Ba-Lues-Are* i oczywiście *Pannonica*. Tymczasem jedyny utwór poświęcony żonie, *Crepuscle With Nellie*, artysta napisał dopiero pół roku później, kiedy poważnie zachorowała. Polecam w tym momencie książkę *Baronowa Jazzu* autorstwa Hannah Rothschild, która ukazała się na naszym rynku w 2014 roku. Pozwoli ona uzupełnić wiele luk, które chyba celowo pozostawił w swojej biografii Kelley.

Przyznam, że bardzo ciekawiło mnie, czy w tej biografii będą także polonica. I okazało się, że są! Po pierwsze wspomniany jest nasz zespół The Wreckers, a po drugie opisano słynny epizod z udziałem Monka, który wydarzył się w królewskim łożu (sic!) w Pałacu w Wilanowie. Wprawdzie dotąd znaliśmy tę historię w bardziej pikan-

tnym wydaniu (chodziło o dosłowne tłumaczenie słów, których wtedy muzyk użył), ale i tak dobrze, że się tutaj znalazła.

Teraz trochę uwag krytycznych, dotyczących polskiej edycji. Nie mnie oceniać samo tłumaczenie i redakcję, niemniej w tekście zdarzają się lapsusy. Weźmy choćby takie zdanie: „Na trąbce gra Joe Guy,

który czasami także śpiewa, a pełne, bogate brzmienie jego saksofonu przypominało Roya Eldridge’a” (s. 110). Albo taką dziwną nazwę zespołu: Srebrny Kwintet Horace’a (s. 534). A chodzi oczywiście o kwintet Horace’a Silvera. Jest też błąd w dacie zgonu Buda Powella, który odszedł nie w 1962 roku (s. 600), ale cztery lata później. W szczegó-

łowym opisie kompozycji Monka na końcu książki błędnie podano datę nagrania utworu *Boo Boo’s Birthday*, który zarejestrowany został nie w 1955, ale w 1967 roku.

Drobne pomyłki nie zmieniają oczywiście faktu, że tę biografię Theloniousa Monka trzeba po prostu mieć! ●

Jarosław Czaja



Pasmo LIVE (piątki, godz. 20.00)

13
marca

Brutah /JazzState
Klub Spatif, Warszawa

20
marca

Stanisław Słowiński "VISIONS" / JazzZamek
Centrum Kultury ZAMEK, Poznań

27
marca

**9 urodziny JazzPRESSu! Tercet Kamili Drabek.
Chopin University Big Band feat. Anna Serafińska**
Bemowskie Centrum Kultury, Warszawa

3
kwietnia

Meet JAZZ / Apostolis Anthimos
Centrum Kultury „Dworek Białoprądnicki”, Kraków



Ella Fitzgerald: Just One Of Those Things

Ella Fitzgerald: Just One Of Those Things, reż. Leslie Woodhead, polska dystrybucja MusiCine, w ramach cyklu Kino Jazz, światowa i polska premiera: 2019

Królowa Swingu. Ikona. Legenda jazzu. Bogini. Pierwsza Dama Piosenki. Genialna improwizator-ka. Obok Sarah Vaughan oraz Carmen McRae należąca do tak zwanej „Świętej Trójcy” jazzowych diw. Ella Fitzgerald – jedna z najwybitniejszych wokalistek w historii gatunku, a nawet szerzej – muzyki rozrywkowej XX wieku. Wielokrotnie była laureatką muzycznych Oscarów. W 1967 roku odebrała Grammy Lifetime Achievement Award. Odznaczona National Medal of Art przez amerykańskiego

prezydenta George'a Buscha. Uhonorowały ją doktoratami honoris causa najbardziej prestiżowe uczelnie w Stanach Zjednoczonych: Yale oraz Harvard. Przez ponad dwadzieścia lat nie miała sobie równych w ankiecie DownBeatu w kategorii Najlepsza Wokalistka Jazzowa. Niebywałe! Kariera Elli to pasmo sukcesów trwające nieprzerwanie przez sześć dekad.

Miała wyczuwalną od pierwszych dźwięków niezwykłą naturalność, muzykalność, organiczny śpiew, vibrato. Łatwość prowadzenia melodii i poczucie swingu, z którym przyszła na świat. Były jej wielkimi atutami. Najtrudniejsze melizmaty, frazowanie, śpiewanie scatem opanowała do perfekcji. Jej pięknego, kilkuoktawowego głosu nie sposób pomylić z innymi. Inspirowała i nadal inspiruje kolejne pokolenia wokalistek (i wokalistów). Wiele jej wybitnych wykonan śmiało możemy dziś nazwać kultowymi. Nagrała kilkadziesiąt płyt, większość z nich to arcydzieła wokalistyki. Sprzedało się ich ponad 40 milionów egzemplarzy. Wykonywała

utwory najpopularniejszych twórców jazzu i piosenek z Broadwayu: George'a Gershwin, Irvinga Berlina, Johnnny'ego Mercera, Harolda Arlena, Cole'a Portera, Jerome'a Kerna, Antônio Carlosa Jobima. Zdefiniowała *The Great American Songbook*. Nagrała albumy, które przeszły do historii jazzu. Słuchane po wielu dekadach od powstania, nie straciły swej oryginalności i blasku. Jej dyskografia jest ponadczasowa. Słynne „śpiewniki” nagrane z Louisem Armstrongiem, Joe Passem, z towarzyszeniem orkiestr Chicka Webba, Counta Basiego, Duke'a Ellingtona, Dizzy'ego Gillespiego, tria Oscara Petersona. Płyta świąteczna, zapisy koncertów w Berlinie, Londynie, Hollywood, Japonii – to longplaye, do których będę wracał... zawsze!

Obraz *Ella Fitzgerald: Just One Of Those Things* wyreżyserował uznany brytyjski twórca dokumentów Leslie Woodhead (wcześniej wraz z Ewą Ewart nakręcił film *Children Of Beslan*). Wyprodukowali go zaś Reggie Nadelson oraz Peter Worsley, którzy pracowali wcześniej między innymi przy *Miles Davis*:

Birth of The Cool, *Count Basie: Through His Own Eyes*, *Joe Cocker: Mad Dog With Soul*. Film poświęcony Elli jest bardzo rzetelnie przygotowaną kroniką życia oraz twórczości bohaterki.

Znalazły się w nim archiwalne zdjęcia, niepublikowane dotąd wywiady, wypowiedzi, fragmenty najważniejszych koncertów *The First Lady Of Jazz*. Wypowiadają się w nim gwiazdy muzyki rozrywkowej i osoby z bliskiego otoczenia Fitzgerald, muzycy, którzy ją znali oraz inspirowali się jej sztuką wokalną – między innymi Tony Bennett, Jamie Cullum, nadzieje wokalistyki Laura Mvula, Johnny Mathis, jeden z najważniejszych głosów Motown – Smokey Robinson, Cleo Laine, Patti Austin (w 2002 roku wydała płytę *hołd For Ella*), pianista Kenny Barron (grał na ostatnim studyjnym albumie Elli *All That Jazz* z 1989 roku), Itzhak Perlman, syn Elli Fitzgerald Ray Brown Jr. Oglądamy chronologicznie ułożoną opowieść o blaskach i cieniach życia wokalistki. Jej dzieciństwo nie było usłane

różami. Artystka, dla której śpiew był wszystkim, przyszła na świat w slumsach. Jej rodzina uciekła z biednego, konserwatywnego Południa do Nowego Jorku. Wychowywana bez ojca, po śmierci matki była zagubiona, ojczym zaniedbywał ją, bił, molestował. Była dzieckiem ulicy, bezdomną dziewczyną marzącą o karierze tancerki. Jazz i taniec były dla niej ucieczką do lepszego świata, przepustką do krajiny marzeń, antidotum na biedę, wykluczenie i rasizm. Zmagiała się z kompleksami, przez całe życie miała nadwagę.

Debiutowała w wieku szesnastu lat, wygrywając konkurs talentów w Apollo Theater w Harlemie. Wspomina to wydarzenie 100-letnia dziś tancerka Norma Miller. Na początku wybuczana, potem doceniona i dostrzeżona przez Chicka Webba. Został jej mentorem, dodał skrzydeł, dał wielki start. Zabrał w trasę ze swym zespołem. Bardzo szybko okazało się, że Fitzgerald jest nie tylko niezwykle utalentowana, ale też pracowita i ambitna. Po wojnie miała już swoją orkiestrę złożoną

z samych mężczyzn, którymi dowodziła.

Na początku lat pięćdziesiątych nawiązała współpracę z Normanem Granzem, który dla niej założył słynną wytwórnię *Verve*. Był to nowy początek w jej karierze, umożliwił zdobycie globalnej sławy. Z małych jazzowych klubów trafiła do największych sal koncertowych, filharmonii.

Od końca lat pięćdziesiątych znalazła się w niekończącej się trasie. Zachwycali się jej talentem najwięksi muzycy i kompozytorzy. Kochali ją wszyscy, wielką wielbicielką Elli była sama Marilyn Monroe, dzięki takim zwolennikom trafiła do sal koncertowych Hollywoodu.

Ikona jazzu pozostała przez całe życie sobą, skromną Afroamerykanką, kobietą, która wiele doświadczyła. Nigdy nie „gwiadzorzyła”. Jej życie uczuciowe było dalekie od ideału. Kochała dzieci, nie mogła jednak mieć własnych. Jej adoptowany syn Ray Brown Jr. przejmująco opowiada w filmie o trudnej relacji z matką, przez wiele lat nie rozmawiali ze sobą. Cena sławy okazała się wysoka.

Obok sławy, splendoru i oszałamiającej kariery był także aktywizm, walka o równouprawnienie Afroamerykanów. Zrobiła sporo w kwestii zniesienia segregacji rasowej. Była wzorem dla milionów czarnych kobiet. Dumna i utalentowana, niestety zamknięta w sobie, pełna była wewnętrznych konfliktów. Oscar Peterson powiedział, że była „najbardziej samotną kobietą na świecie”. Nigdy nie zaznała prawdziwej miłości.

Just One Of Those Things przedstawia Fitzgerald na tle rodzących się stylów muzycznych: swingu, bopu. Widzimy, jak zmienia się technika śpiewu Elli, jak ją doskonalili, odsłania się przed nami kulisy powstawania poszczególnych utworów. Śpiew oraz uwielbienie publiczności dawały jej radość i spełnienie.

Nawet schorowana dawała koncerty, jeździła w trasie. Półtoragodzinny dokument *Woodheada* kończy znamienna scena, w której 16-letnia Alexis Morra staje na scenie Apollo Theater, podobnie jak dekady temu Ella. Wielka diwa ma swoje następczynię.

Dostaliśmy pełny obraz twórczości Pierwszej Damy Jazzu, kompendium wiedzy na jej temat. Śledzimy rodzący się geniusz, jesteśmy świadkami jej wzlotów i upadków. *Dream A Little Dream of Me, Cheek To Cheek, Mack The Knife, Manhattan, How High The Moon, Mr. Paganini, Love For Sale, Lullaby Of Birdland* – to tylko niektóre z hitów Elli, które spopularyzowała. Jej interpretacje przeszły do historii jako perły, arcydzieła. Ten film powinien zobaczyć każdy miłośnik wokalistyki!

Wielką wielbicielką Fitzgerald była Wisława Szymborska. Jeden z wierszy w tomiku *Chwila* z roku 2002 noblistka poświęciła Elli:

„Modliła się do Boga,
modliła gorąco,
żeby z niej zrobił
białą szczęśliwą dziewczynę.
A jeśli już za późno na takie
przemiany,
to chociaż, Panie Boże,
spójrz ile ja ważę
i odejmij mi z tego przynajmniej
połowę.

Ale łaskawy Bóg powiedział
Nie.

Położył tylko rękę na jej sercu,
zajrzał do gardła, pogłaskał
po głowie.

A kiedy będzie już po
wszystkim – dodał –
sprawisz mi radość przybywając do mnie,
pociecho moja czarna,
rozśpiewana kłodo”.

Piotr Pepliński



KONCERTY



WOLFA

12

marca

WARSZAWA

TM ROMA: MICHAŁ CHWAŁA

Gitarzysta Michał Chwała wraz ze swoim zespołem wystąpi na Novej Scenie Teatru Muzycznego Roma w Warszawie, prezentując materiał z debiutanckiej płyty *Idi*, wydanej w grudniu 2019 roku.

W plebiscycie czytelników JazzPRESS-u i słuchaczy RadioJAZZ. FM album ten zajął pierwsze miejsce w kategorii Polska Jazzowa Płyta Roku. Michał Chwała skupia się na tworzeniu muzyki z pogranicza gatunków, w tym jazzu, fusion i popu. Współpracował z wieloma artystami sceny jazzowej, kabaretowej, rozrywkowej i symfonicznej. Wchodzi również w skład muzycznej obsady musicalowych spektakli Teatru Muzycznego Roma.

14

marca

KRAKÓW

WOLA PIANO JAZZ: MATEUSZ GAWĘDA

Mateusz Gawęda wystąpi w szóstej odsłonie cyklu Wola Piano Jazz Festival, organizowanym w krakowskim Centrum Kultury Dworek Białoprądnicki. Wola Piano Jazz Festival ma charakter cyklicznych, comiesięcznych solowych koncertów czołowych pianistów krajowej sceny jazzowej.

Mateusz Gawęda oprócz autorskiego tria współtworzy zespoły Pezda/Gawęda Duo, PeGaPoFo, Cracow Jazz Collective, w których repertuarze znaleźć można jego liczne autorskie kompozycje. W roku 2019 ukazały się trzy wysoko ocenione przez krytykę albumy z jego udziałem: *Asanisimasa* Silberman Quartet, *Vauna* Klara Cloud & The Vultures oraz *Berry* Więcek & Gawęda Quintet z udziałem Ralpha Alessiego.

KRAKÓW

14

marca

POZNAŃ

JAZZAMEK: STANISŁAW SŁOWIŃSKI

Po trasach promujących albumy *Landscapes Too Easy To Explain* oraz *Visions. Between Love And Death* Stanisław Słowiński z zespołem prezentuje na koncertach materiał z najnowszej swojej płyty zatytułowanej *Visions Violin Concerto Live At ICE Congress Centre Kraków*.

Na podwójny album (CD i DVD) składa się rejestracja premierowego wykonania kompozycji Słowińskiego podczas Festiwalu Bukovina, do którego kompozytor zaprosił jedną z najlepszych europejskich orkiestr kameralnych – Aukso pod batutą Marka Mosia. Zagrany wówczas *I Koncert skrzypcowy Visions* jest kompozycją, która opiera się na łączeniu klasycznego kanonu skrzypcowych form solistycznych oraz skrzypiec jako instrumentu solowego w muzyce jazzowej i improwizowanej.

 **Kraków**

Rozmowa - Koncert

MEE

**19.03.2020
g.19.00**

Prowadzenie: Jerzy Szcherbakow

Jazz

Apostolis ANTHIMOS

gość specjalny **Robert Szewczuga**

Bilety 30 zł - kasa Dworku, ekobilet.pl

Sala Kominkowa Dworku Białoprądnickiego, Kraków, ul. Papiernicza 2

CENTRUM KULTURY „DWOREK BIAŁOPRĄDNICKI” - INSTYTUCJA KULTURY MIASTA KRAKOWA

WARSZAWA

18

marca

WARSZAWA

SALON JAZZOWY: JAKUB PAULSKI TRIO

Trio gitarzysty Jakuba Paulskiego wystąpi podczas kolejnego koncertu z cyklu Salon Jazzowy w warszawskim Pałacu Szustra. Liderowi towarzyszyć będą: kontrabasista Franciszek Pospieszalski oraz grający na perkusji, perkusjonaliach i tradycyjnych instrumentach afrykańskich węgierski instrumentalista Peter Somos.

Trio zdobyło nagrodę Grand Prix prestiżowego konkursu Jazz Juniors 2019. Jakub Paulski ma również na koncie nagrody indywidualne, między innymi w konkursie Powiew Młodego Jazzu podczas Krokus Jazz Festival 2019. Podczas koncertu zespół wykona wieloczęściowe, rozbudowane kompozycje oraz muzyczne miniatury.

WĄBRZEŻNO

20-22

marca

WĄBRZEŻNO

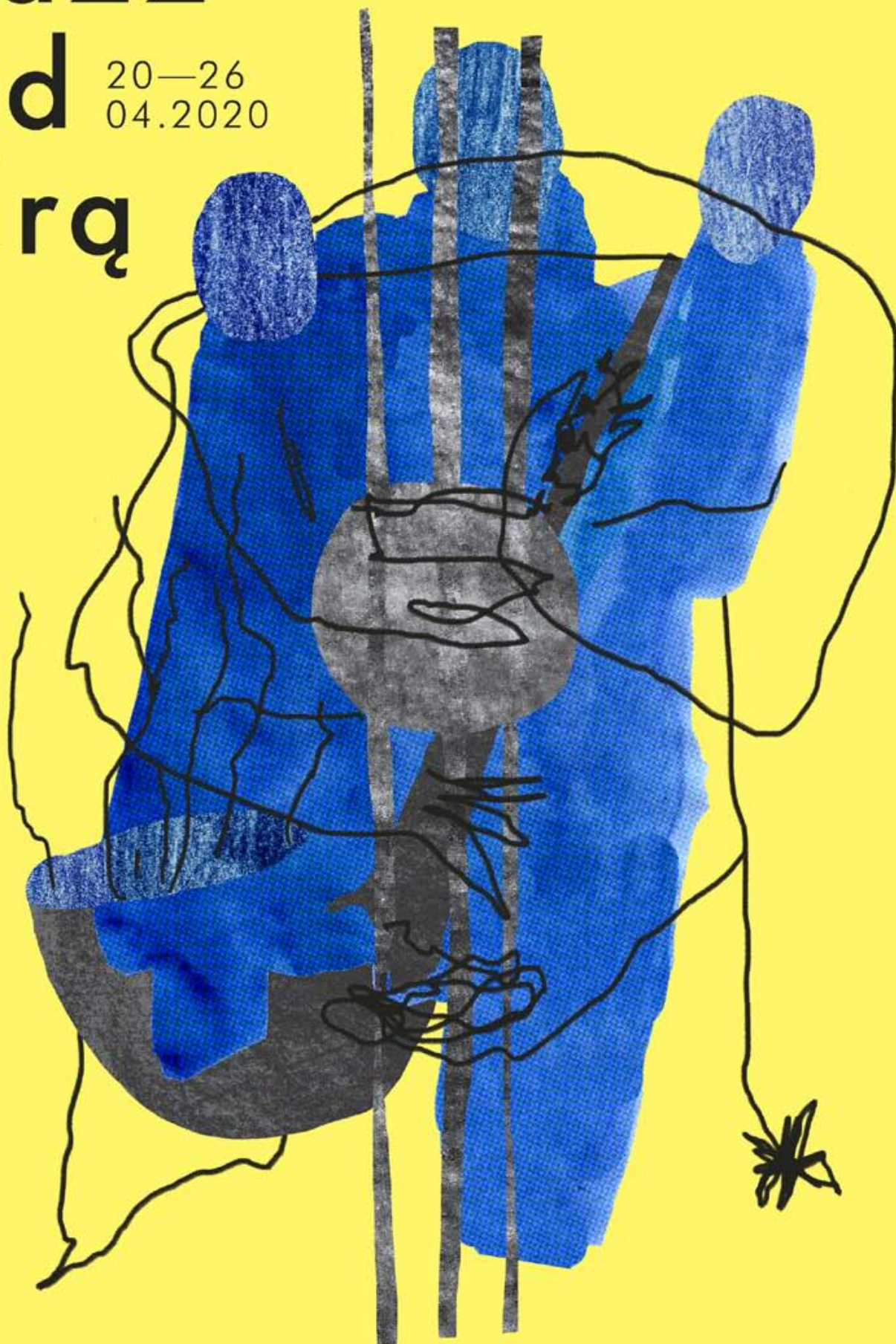
WĄBJAZZNO FESTIWAL

WąbJAZZno, czyli pierwszy Festiwal Jazzowy w Wąbrzeźnie to nowe, poszukujące własnego charakteru wydarzenie, którego repertuar jest bardzo zróżnicowany stylistycznie. Obejmuje ono aż czternaście różnorodnych wydarzeń, od jazzu nowoorleańskiego poczynawszy, poprzez jazz nowoczesny i fusion, na muzyce eksperymentalnej skończywszy. Wystąpią: Piotr Damasiewicz, Anita Łazińska Quintet, Dixie Company, Szymon Łukowski Quartet, Bogusław Grabowski & Maciej Sikała, Mateusz Sobiechowski Quartet, Wojtek Pilichowski Band.

„Chcemy pokazać, że «JAZZ nie gryzie», co więcej, daje szerokie spektrum możliwości. Muzyka na bardzo dobrym poziomie, zagrana na żywo, gdzie publiczność ma wpływ na grających muzyków tak samo jak muzycy na publiczność, jest świetną okazją do promowania wolności twórczej, kreatywnego postrzegania świata” – twierdzą organizatorzy nowego festiwalu. Oprócz koncertów jazzowych odbędą się na nim również koncerty dla dzieci, warsztaty dla muzyków oraz jam session. Większość koncertów zaplanowano w Wąbrzeskim Domu Kultury.

56 jazz nadodrą

20—26
04.2020



jazznadodra.pl



Strefa
Kultury
Wrocław



Partnerzy Honorowi Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego.
Dofinansowanie ze środków Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury w ramach programu „Miejskie” realizowanego przez Instytut Muzyki i Tańca.

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

instytut muzyki i tańca
IMiT

Wrocław
miasto spotkań

Partnerzy



eventim

Partnerzy medialni



trojka

TYX3

WROCLAW



dwójka

RADIO

WROCLAW



TVP2

WROCLAW

WROCLAW



KULTURA

RADIO

WROCLAW

onet

27
marca

WARSZAWA

DZIEWIĄTE URODZINY JAZZPRESSU: TERCET KAMILI DRABEK, CHOPIN UNIVERSITY BIG BAND & ANNA SERAFIŃSKA

Dziewiąte już urodziny magazynu JazzPRESS uczczone zostaną tradycyjnie koncertem przedstawicieli czołówki krajowej sceny jazzowej. Na scenie Bemowskiego Centrum Kultury w Warszawie zagra Tercet Kamili Drabek – zespół którego ubiegłoroczna płyta *Muzyka Naiwna* okrzyknięta została jazzowym debiutem roku oraz big-band Uniwersytetu Muzycznego Fryderyka Chopina w Warszawie pod dyrekcją Piotra Kostrzewy, z gościnnym udziałem Anny Serafińskiej. Wydarzenie uświetni wernisaż wystawy fotografii Lecha Jazzografa Basela, stałego współpracownika JazzPRESSu. **WIĘCEJ >>**



Jazz Trzebie

f e s t i w a l

16-19, 30
04/2020

jazztrzebie.eu



International Jazz Day

MIĘDZYNARODOWE
DNI JAZZU

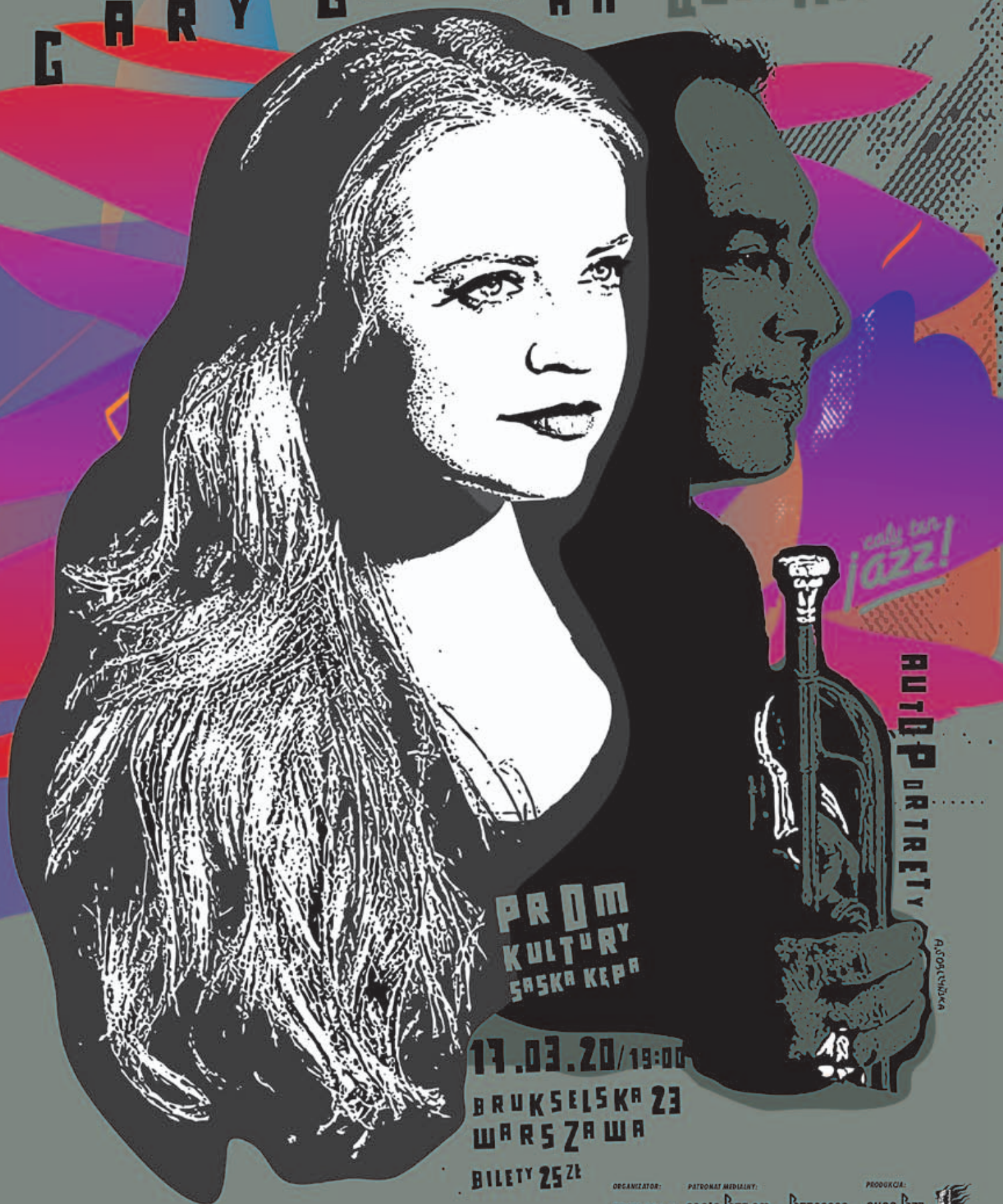
- 16/04**
Przemysław Strączek Quartet
Fig Tree (PL)
- 18/04**
Yumi Ito & Szymon Mika (JP/PL)
Håkon Kornstad (NO)
- 19/04**
Piotr Budniak Essential Group
feat. David Dorůžka (PL/CZ)
Dorota Miśkiewicz
& Atom String Quartet (PL)
- 30/04**
Jakub Paulski Trio (PL/HU)



SASHA STRUNIN & GARY GUTHMAN

Sasha Strunin / śpiew
Gary Guthman / trąbka, kompozycje
Filip Wojciechowski / fortepian
Paweł Pańta / kontrabas
Cezary Konrad / perkusja

QUARTET!



Fot. K. Wierzbowski

PROM
KULTURY
SASHA KEPA

17.03.20 / 19:00
BRUKSELSKA 23
WARSZAWA
BILETY 25 zł

ORGANIZATOR:

PROM

PATRONAT MEDIALNY:

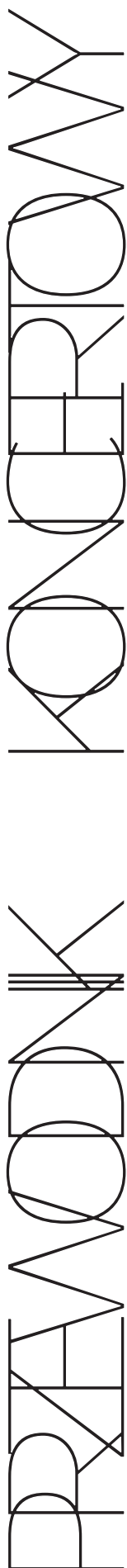
radioJazz.fm

Jazzpress

PRODUKCJA:

euroJazz





29
marca

BIAŁYSTOK

JAZZ NA BOKU: PAULINA ATMAŃSKA TRIO

Powstałe cztery lata temu Paulina Atmańska Trio zagra podczas kolejnego koncertu z cyklu Jazz na Boku, organizowanego w Klubie Fama Białostockiego Ośrodka Kultury.

Trio wykonuje autorskie kompozycje liderki. Pianistce, absolwentce katowickiego Instytutu Jazzu i Muzyki Estradowej i laureatce kilku międzynarodowych konkursów (belgijskiego B-Jazz International, Krokus Jazz Festiwal oraz Międzynarodowego Konkursu na Kompozycję Jazzową) towarzyszyć będą: grający na kontrabasie Adam Tadel – z którym Paulina Atmańska gra również w Maciek Wojcieszuk Quintet – oraz perkusista Piotr Budniak, znany między innymi z firmowanej własnym nazwiskiem formacji Essential Group.

marzec
-maj

**POLSKA/
USA**

SURREAL PLAYERS – TRASA KONCERTOWA

Grupa Surreal Players promować będzie swój ubiegłoroczny debiutancki album na cyklu koncertów w Polsce oraz w Stanach Zjednoczonych.

Zespół tworzą wiolonczelistka Magda Pluta oraz pianista Krystian Jaworz. Ich debiutancka płyta *Ideogram* łączy w melodyjnych tematach i improwizacjach muzykę ilustracyjną, jazz i folk. Artyści mają za sobą współpracę między innymi ze Zbigniewem Preisnerem i Johnem Zornem oraz występy na licznych europejskich festiwalach. Od marca do maja duet wystąpi na dziesięciu koncertach w: Kielcach, Rzeszowie, Łodzi, Poznaniu, Warszawie, Krakowie oraz w Nowym Jorku, Filadelfii i Waszyngtonie.

2-4
kwietnia

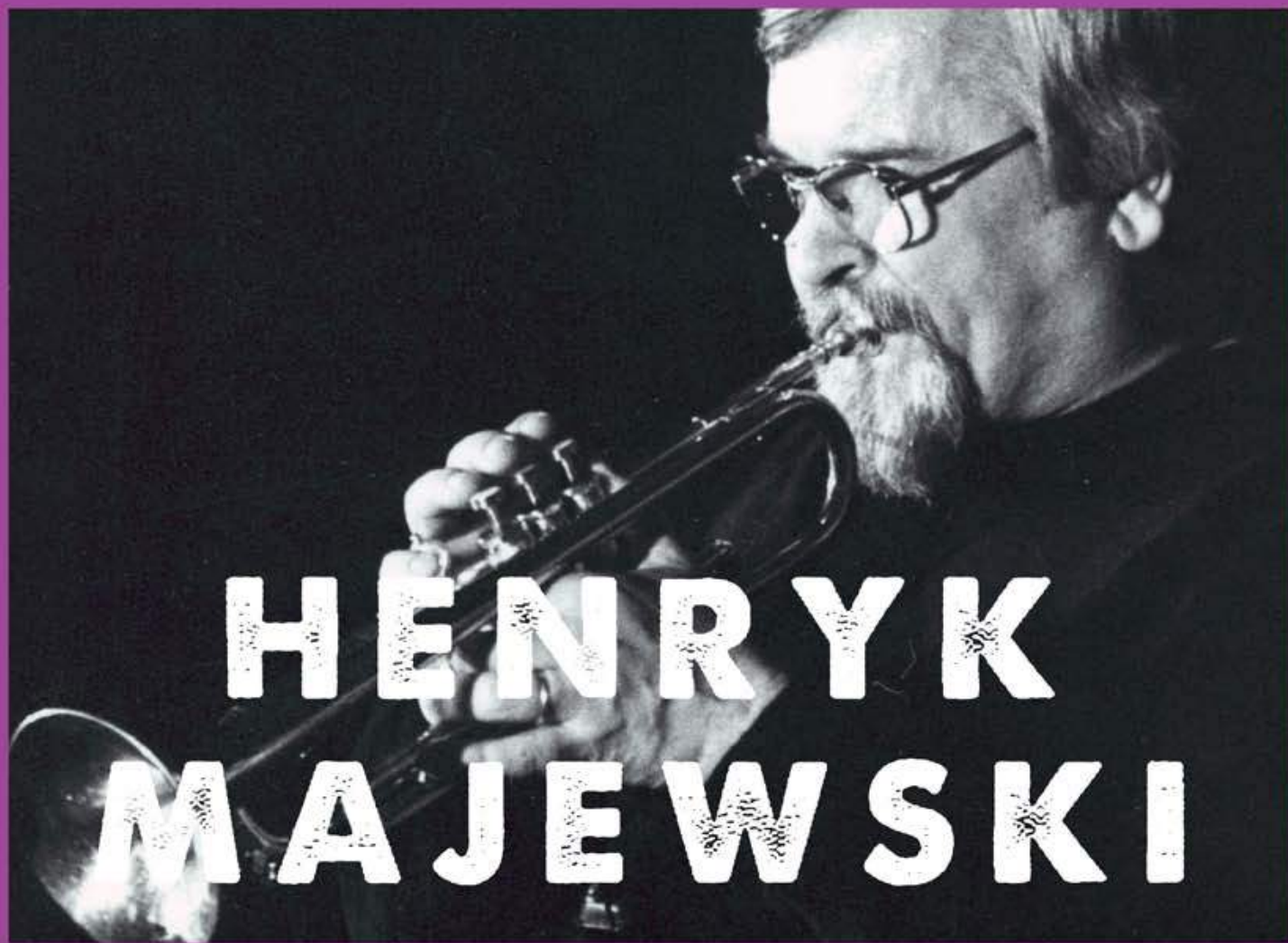
WARSZAWA

ILUZJON: ŚWIĘTO NIEMEGO KINA

Najciekawsze filmy nieme z całego świata, w towarzystwie znakomitej muzyki, wykonywanej na żywo, zagospodzą w pierwszy kwietniowy weekend w warszawskim kinie Iluzjon. Hasłem przewodnim 17. edycji Święta Niemego Kina jest „Voyage, voyage”.

Projekcje połączone będą w kilka tematycznych cyklów, a każda część poprzedzona zostanie wprowadzeniem. Filmom towarzyszyć będzie muzyka grana na żywo, a w gronie artystów zaproszonych do jej wykonania znaleźli się między innymi: Maciej Obara Quartet, RGG, Atom String Quartet wraz z Marcinem Albertem Steczkowskim, Albert Karch, Pola Atmańska, Aga Derlak oraz Czesław Mozil.

ilustrowane muzyką na żywo spotkania poświęcone
dorobkowi wielkich polskich jazzmanów



HENRYK MAJEWSKI

MISTRZOWIE POLSKIEGO

JAZZU

**WOJCIECH
MAJEWSKI**

pianista jazzowy

**TOMASZ
TŁUCZKIEWICZ**

dziennikarz muzyczny,
propagator jazzu,
publicysta

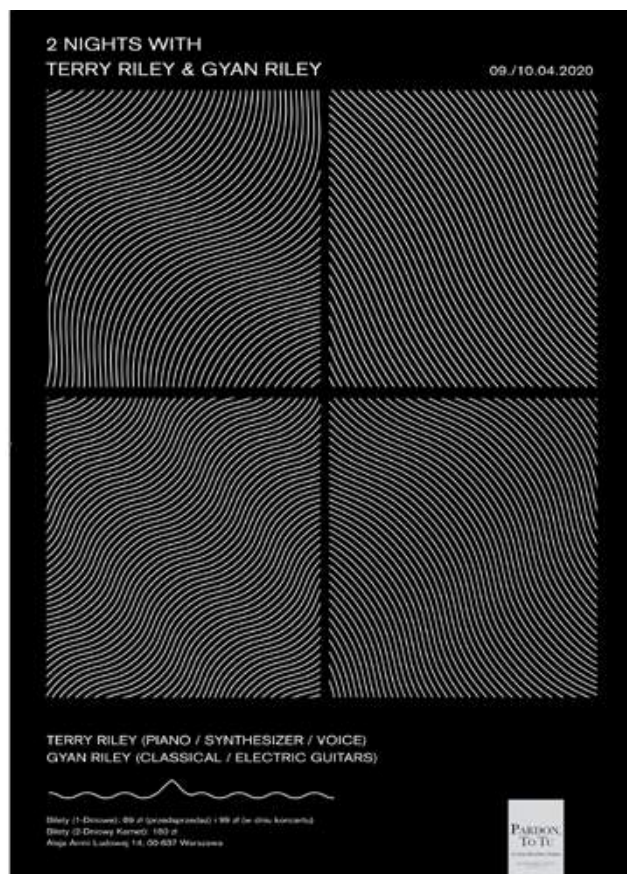
JERZY SZCZERBAKOW

dziennikarz muzyczny,
prowadzenie spotkania

PROM
PROM KULTURY SASKA KEPA

Jazzpress radioJazz.fm

25 marca 2020 / godz. 19:00 / wstęp wolny
ul. Brukselska 23 / www.promkultury.pl



9-10
kwietnia

WARSZAWA

PARDON, TO TU: TERRY RILEY & GYAN RILEY

Legendarny kompozytor Terry Riley wystąpi w warszawskim klubie Pardon, To Tu podczas dwóch wieczorów. Towarzyszyć mu będzie grający na gitarach syn Gyan Riley. Razem zaprezentują przekrojowy materiał z całej kariery kompozytora.

Terry Riley jest jednym z czterech wielkich twórców minimalizmu (obok La Monte Younga, Steve'a Reicha i Philipa Glassa) i bez wątpienia jedną z najbardziej wpływowych postaci w historii muzyki drugiej połowy XX wieku. Utworem *In C* przeszedł do historii muzyki. Jego dzieła inspirowały i inspirować nadal, zarówno kompozytorów muzyki klasycznej jak i legendy rocka takie jak zespoły The Who czy The Velvet Underground oraz licznych producentów muzyki elektronicznej. **WIĘCEJ >>**

TU KUPISZ BILETY NA KONCERTY JAZZOWE I NIE TYLKO

RELACJE





fot. Marta Ignatowicz-Soltys

Bo we mnie jest jazz



Marta Ignatowicz-Soltys
mignatek@gmail.com

Lotos Jazz Festival 22. Bielska Zadymka Jazzowa – Bielsko-Biała,
Katowice, Zabrze, Klub Klimat, Klub Metrum, Sala Koncertowa
NOSPR, Bielskie Centrum Kultury, Schronisko na Szyndzielni,
Kopalnia Guido, 24 lutego – 1 marca 2020 r.

Bo we mnie jest jazz – właśnie tak brzmiało hasło reklamujące dwudziestą drugą odsłonę festiwalu Bielska Zadymka Jazzowa. Prowokowało do pytania o to, czym jest jazz dla wykonawców występujących na tegorocznej festiwalowej scenie. Chętnych do udzielenia odpowiedzi nie brakowało. Organizatorzy zadbali, by w pełnym różnorodności stylistycznej programie

znalazły się zarówno aktualne gwiazdy światowego formatu, jak i legendy będące chodzącą historią jazzu, a także młodzież, warta baczного obserwowania.

Ladies' Jazz

Bohaterkami pierwszego dnia były dwie kobiety. A każda z nich młoda, zdolna i z saksofonem w ręce.

Pierwszej, **Marcie Wajdzik**, organizatorzy dali nie tylko duży kredyt zaufania, ale i sporo wsparcia. Ta 18-letnia dziewczyna z Bielska-Białej pierwsze kroki stawiała podczas koncertów uczniów szkoły muzycznej na Festiwalowej Scenie Promocji. W tym roku, już jako laureatka wielu konkursowych nagród i wyróżnień solowych, przemówiła własnym głosem, prezentując po raz pierwszy utwory z płyty *My Planet*, wydanej przez organizatorów Zadymki.

Krążek został nagrany z udziałem **Roberta Kubiszyna** (bas), **Pawła Dobrowolskiego** (perkusja) i **Pawła Tomaszewskiego** (fortepian), którzy tego wieczoru towarzyszyli saksofonistce na scenie. Z takim profesjonalnym składem koncert po prostu musiał zakończyć się pełnym zadowoleniem słuchaczy. A Marta dołożyła do „tria idealnego” swój kobiecy akcent, podkreślając melodyczne walory swoich kompozycji. Zdaje się być przy tym osobą bardzo skromną – co na początku kariery, w pakiecie z ogromną pracowitością, której dowiodła, tylko dobrze jej wróży.

Na przeciwnym biegunie stanęła natomiast **Lakecia Benjamin**, amerykańska saksofonistka jazzowa, funkowa i R&B, która z pełną werwą wyszła po Marcie na scenę, by całkowicie zawładnąć słuchaczami. Ekspresyjna, kosmicznie błyszcząca i brylująca na scenie, dusza

towarzystwa, która pierwsza prosi do tańca i ogłasza publiczności: „I don't like be quiet. Quiet freaks me out!”. Tak krzyczała między utworami.

Bielski koncert był europejską premierą jej czwartego krążka, poświęconego muzyce Johna Coltrane'a, który ukaże się niebawem w USA. Swoją koncert zatytułowała *The Music of The Coltranes*, poszerzając repertuar o utwory Alice Coltrane. Czuła się świetnie zarówno w skórze prelegentki, jak i liderki zespołu w składzie: **David Bryant** – fortepian, **Lonnie Plaxico** – kontrabas, **Darrell Green** – perkusja i **Charenee Wade** – wokół.

fot. Marta Ignatowicz-Soltys





fot. Szymon Hantkiewicz

W ostatnim utworze zaprosiła na scenę Martę Wajdzik. Jako starsza i bardziej doświadczona koleżanka z branży napominała bielszczankę: „Show your CD! be proud!”, a po jej solu w bokserskim geście podniosła onieśmiałej saksofonistce rękę wysoko do góry, doprowadzając do głośnych owacji uradowanej publiczności.

Perły z oceanu talentów

Bielskiemu festiwalowi od czternastu lat towarzyszy konkurs skierowany do młodych muzyków jazzowych, którego główną nagrodą jest nagranie, wydanie i promocja debiutanckiej płyty. Tegorocznym zwycięzcą została formacja **Krzysztof Baranowski Trio**, która po odbiorze głównej nagrody wyjątkowo zagrała bez perkusisty **Petera Somosa**, a więc w duecie – lider na kontrabasie i **Mateusz Kaszuba** na fortepianie. Wykonali trzy utwory lidera, którymi wcześniej pokonali 25 konkurentów.

Autorskie kompozycje kontrabasisty zostały zagrane niezwykle szlachetnie, z dużą dojrzałością melodyczną i ilustracyjną. I na tym koncercie wieczór mógłby się spokojnie, z pełnym sukcesem, zakończyć. Pomyślałam, że płytę zwycięskiego zespołu chcę koniecznie mieć, bo jeśli tak cudnie grają w duecie, to strach pomyśleć, jak mogą brzmieć w pełnym składzie! Laureaci warci uwagi, którym należy się przyglądać.

Zadymka zaprezentowała też spektakularnego zwycięzcę międzynarodowego gitarowego konkursu jazzowego organizowanego przez Instytut Herbego Hancocka w Waszyngtonie. Z końcem zeszłego roku triumfował na nim pochodzący z zachodniej Syberii 30-letni rosyjski wirtuoz gitary **Evgeny**

Pobozhiy. Od pierwszej nuty serwował on słuchaczom drinki energetyczne o posmaku fusion, rocka i funky. Groowowo, rasowo, lekko i ostro zarazem. Bywało, że też balladowo, ale zawsze przewrotnie i z zaskoczeniem dla słuchacza.

Zespół w składzie: **Tomasz Bura** (klawisze), **Federico Malaman** (bas) i **Gergo Borlai** (perkusja) dopełniał lidera idealnie, niczym nasłuchujący się wzajemnie, scалony w jedno organizm. Muzycy w mig łapali przejścia, zmiany rytmu i natężenia w zapętlonych harmonicznie złożonych warstwach utworów. Jednocześnie każdy z nich ukazał swój indywidualny rys. Borlai z precyzją maszyny zahaczający o wschodnie skale Bura czy absolutna wisienka na torcie – Federico Malaman, gwiazda YouTube'a, żonglujący technikami basowymi z poczuciem (nie tylko muzycznego) humoru. Mistrz technik wszelakich. I ta nieznosna lekkość basu!

Miałam wrażenie, że w cieniu jego wielowymiarowości nieco schował się Pobozhiy. Choć tematy i poprowadzone sola miały swój zadziór i pazur, dźwięk gitary był płaski, w brzmieniu jednostajny, w tych samych rejestrach. Nie należy natomiast odmawiać mu talentu i umiejętności spięcia kwartetu w energetyczną i pełną ekspresji klamrę. Warto śledzić ich ruchy, bo będzie jeszcze o nich głośno.

Jazz sarmacki

Tradycją Zadymki jest coroczna nagroda bielskiego Stowarzyszenia Sztuka Teatr, nosząca nazwę Anioł Jazzu. W tym roku statuetkę otrzymał **Krzysztof Dębski**. Laureat takiego wyróżnienia ma za zadanie zaprezentować publiczności przekrój swojego jazzowego dorobku. Tymczasem otrzymaliśmy biesiadny „groch z kapustą”. Z towarzyszeniem orkiestry smyczkowej **Primuz** Dębski wykonał zestaw utworów muzyki filmowej, w którym szczególne miejsce znalazły takie hity jak *Dumka na dwa serca*,

fot. Marta Ignatowicz-Sołtys



przaśny *Trojak* czy motyw serialowy *Na dobre i na złe*. Do dyrygenta i skrzypka dołączyli po jakimś czasie artyści-bracia: **Marcin** (kontrabas) i **Bartłomiej Olesie** (perkusja) oraz **Dawid** (gitara) i **Damian Kostkowie** (kontrabas), którzy dodali do przedsięwzięcia to, czego mu wcześniej bardzo brakowało. Okazali się świetnym jazzowym składnikiem tego koncertu. Wielka szkoda, że tylko składnikiem.

Krzesimir Dębski jest wybitnym skrzypkiem jazzowym i liderem słynnego zespołu String Connection, który był jedną z najważniejszych formacji jazzowych w naszym kraju w latach osiemdziesiątych. Żałuję, że słuchacze niepamiętający tamtych czasów mogli się o tym dowiedzieć jedynie z zapowiedzi koncertowej.

Gdy mniej znaczy więcej

Tę dewizę potwierdził pochodzący z Niemiec wirtuoz jazzowej trąbki **Till Brönner**. Podczas festiwalowego występu towarzyszył mu kontrabasista **Die-**

ter Ilg, z którym zagrał materiał z płyty *Nightfall*. Choć na co dzień Brönner regularnie gra na wielkich światowych scenach, jak Carnegie Hall w Nowym Jorku czy Blue Note Jazz Club w Tokio, to duet z kontrabasistą sprawia mu najwięcej radości. „Wielu znajomych pyta mnie, czy nie chciałbym wreszcie wyjechać w trasę z orkiestrą. Cóż, odpowiadam, że właśnie to robię – oznajmił publiczności trębacz, wskazując na basistę.

Szczerść Brönnera znalazła odzwierciedlenie w zagranych utworach. Melodyjność basu i liryczne prowadzenie trąbki wprowadziły w obszernej sali Klubu Klimat atmosferę relaksu i ukojenia. Utwory pobrzmiewały niczym dobra rozmowa starych przyjaciół, którym



fot. Jarek Wierzbicki

zdecydowanie nie brakowało orkiestry za plecami. Widać było, że panowie dobrze się czują ze sobą i we własnej skórze – i zdecydowanie nigdzie im się nie spieszy. „Dobrej zabawy na następne cztery godziny. A tak w ogóle, pozamykaliśmy wszystkie drzwi” – rzucił żartobliwie przed kolejną zapowiedzią Brönnner.

Był to przy tym duet niezwykle brzęcząco-szeleszczący. Choć instrumentarium było ograniczone, ilość brzmień, dźwięków i odgłosów, jakie można wydobyć z trąbki i kontrabasu, okazała się niezmierna. Gdy podstawę tworzył rytm i spokojna liryka, brzmienie często stawało się przestrzenią do eksperymentu.

Body and Soul

Jazz jako doświadczenie duchowe wydobywane przez instrument, jakim jest ciało. Tą próbą definicji podsumowałbym koncert **Dhafera Youssefa** w Bielskim Centrum Kultury. Tunezyjski muzyk, mistrz sufi, qawwali, fusion, world music i elektro jazzu, przywiózł ze sobą lutnię oud oraz trzech przyjaciół, z którymi przeniósł nasze muzyczne doznania mocno na wschód. Z lekkością łączył tradycję suficką, mistycyzm Wschodu, jazzową tradycję z liryzmem meelizmatyki arabskiej.

Niemal naturalnie dostrajał barwę swój wokół do brzmienia saksofonu **Raffaelego Casarano**.



fot. Jarek Wierzbicki

W unisono wypowiedź muzyków była doznaniem niemal mistycznym. Gładko przechodził do **Adriano Dos Santosa**, który zadbał o to, by nikt przypadkiem na tej modlitwie nie zasnął. Żywe rytmy perkusisty podtrzymywane były przez riffy gitarowe **Eivinda Aarseta**. Publiczność nie kryła wdzięczności za okazję do muzycznych uniesień, nie pozwalając muzykom na zbyt szybkie opuszczenie sceny.

Tańcz, nie żałuj podłogi

Kenny Garrett przyjechał na imprezę, którą postanowił sam rozkręcić. Robi to notorycznie i notorycznie jest w tym dobry. Uznania i zaszczy-



fot. Marta Ignatowicz-Soltys

ty (jak funkcja głównego alcyisty Milesa Davisa czy doktorat honoris causa Berklee College of Music) nie przeszkadzają mu w tym, by się na własnych koncertach po prostu dobrze bawić. Bielska publiczność mogła liczyć na podkreślenie atmosfery, amerykański artysta przyjechał bowiem z prezentacją materiału z płyty *Do Your Dance!*

Towarzyszyli mu **Corcoran Holt** (kontrabas), **Vernell Brown** (fortepian), **Samuel Lavis** (perkusja) i **Rudy Bird** (instrumenty perkusyjne). Ale to saksofonista był mistrzem ceremonii. Nie mogło być inaczej. Garrett wziął publiczność w swoje władanie już po kilku minutach koncertu. Uczynił z przybyłych chór skandujący rytmiczne dabu-dabu-dabu-dabu-dej. Zarządził klaskanie – ludzie zaczęli tańczyć. Poprosił ich o poderwanie się od miejsc i uwolnienie swoich emocji poprzez taniec. A muzyka najwyższej próby unosiła się w tle. Pewnie nie zszedłby ze sceny, gdyby nie formacja **PBUG**, reprezentująca brytyjską scenę funkową, która już czekała na swoją kolej, by kontynuować tańce zarządzane przez saksofonistę. Artysta otrzymał od organizatorów festiwalu Anioła Jazzu. Wieczór pokazał, że król rozkręcania imprezy jest tylko jeden – a Garrett zdecydowanie lepiej niż w aureoli czuje się w tej koronie.

Back to school, czyli spotkanie z tradycją

W czasach, gdy muzycy prześcigają się w tym, kto zagra szybciej, głośniej czy bardziej awangardowo, **Ron Carter** zdaje się nie opuszczać bezpiecznego statku, mocno zakotwiczonego w tym, co możemy nazwać sednem tradycji w jazzie. Ten wybitny amerykański kontrabasista, członek legendarnego kwintetu Milesa Davisa, kompozytor i pedagog, laureat nagród Grammy i NEA Jazz Masters, był artystą rezydentem tegorocznej odsłony festiwalu. Dzielił się swoją jazzową tożsamością zarówno podczas konferencji prasowej, jak i warsztatów mistrzowskich dla studentów i uczniów, a także występu z powołanym na tę

okazję **Lotos Jazz Festival Big-Bandem**, własnym kwartetem czy wyjątkowym duetem z **Richardem Galliano**.

Do big-bandu, który wystąpił z Carterem w Bieleńskim Centrum Kultury, dołączył **Paweł Tomaszewski** na fortepianie i **Łukasz Żyta** na perkusji. Podczas jednego z utworów programowych mieli okazję wybrzmieć w triu, prezentując publiczności niesamowitą kunszt i umiejętność wzajemnego nasłuchiwania się. Występ tria mocno poruszył kontrabasistę, który zaprosił Pawła do ukłonów z przodu sceny. Myślę, że to wykonanie było również lekcją i inspiracją dla członków big-bandu złożonego z absolwentów i studentów Instytutu Jazzu Akademii Muzycznej w Katowicach.

Zasady improwizacji

Argentyńczycy mówią, że tango jest uczuciem. Odczuwanym w tańcu i muzyce, ale też w emocjach drugiej osoby, w jej ruchu. Tango argentyńskie jest



fot. Marta Ignatowicz-Sołtys

tańcem w pełni improwizowanym. Każda improwizacja posiada jednak swoje zasady. Zupełnie jak improwizacja jazzowa. Może dlatego Richard Galliano – z jednej strony niedościgniony interpretator muzyki Astora Piazzolli, z drugiej wybitny akordeonista jazzowy – i Ron Carter brzmeli jak dobrze dobrana w tangu para na koncertowej scenie katowickiego NOSPR-u.

Wspólnie wykonali klasyczny już zestaw utworów Astora Piazzolli, jak *Oblivion* czy *Libertango*. Galliano pokazał, że mimo tegorocznych obchodów 50-lecia swojej pracy artystycznej wciąż ma

fot. Marta Ignatowicz-Soltys



się świetnie i nie zamierza zwalniać tempa. Dowiódł tego w drugiej części koncertu, gdy na scenie pojawiła się **Narodowa Orkiestra Polskiego Radia w Katowicach** pod batutą **Adama Sztaby**, z którą Galliano brawurowo wykonał na bandoneonie koncert symfoniczny Astora Piazzolli *Aconcagua* i skomponowany przez siebie koncert zatytułowany *Madreperla*. Jego charakterystyczne brzmienie określane jako „new tango musette” trzymało słuchaczy w napięciu do ostatniej nuty. Pozostał apetyt na więcej.

Ale to dopiero za rok. Po drodze wydarzył się jeszcze alternatywny jazz na szczycie (schronisko Szyndzielnia), gdzie **Mitch & Mitch** przemycali między jazzem rock alternatywny, country i tradycyjny pop. W tym samym czasie w jazzowym podziemiu (kopalnia Guido w Zabrze) gorącą atmosferę podgrzewał septet **EABS**. Z jakąkolwiek jednak definicją jazzu trzeba byłoby nam się konfrontować, ilu muzyków gościłyby sceny – warunek powodzenia festiwalu jest jeden. Każdy artysta musi odnaleźć tę definicję w sobie. A słuchacz sam zdecyduje – czy pójdzie za nią, czy nie. Na szczęście, na świecie jak grzyby po deszczu wyrastają młode zdolne bestie, o których już niebawem przyjdzie nam usłyszeć. I słuchać ich. Jak dobrze. ●



Shofar w punktach

Shofar – Warszawa, Pardon, To Tu,
15 lutego 2020 r.

Janusz Falkowski
janusz.falkowski@radiojazz.fm

Od zawsze uważałem, że dziennikarz/recenzent powinien być możliwie daleko za tekstem. W bezpiecznym dla estetyki wywodu dystansie od „ja” lub „moim”. Tym razem nie ma szans. Mam wieloletnią, osobistą relację z aktywnością każdego z panów, po równo firmujących projekt **Shofar**. Twórczość tychże znam prawie na wrywkę, choć razem na scenie widziałem ich po raz pierwszy

właśnie 15 lutego w Pardon, To Tu. Ich wspólne dziecko zostało ukształtowane ideowo na tożsamości **Rogińskiego** i **Trzaski**. Punktem wyjścia poszukiwań była tradycja chasydzkiego, melodycznego transu z przedwojennych Kresów. Celem natomiast, swoista konwersja tej rytmiki i poetyki na język improwizowany. Wynik – radośnie przewidywalny, dwugodzinny, gorący set. Trzaska przebierający w instru-



mentach, od altu po klarnet basowy. Rogiński jak zwykle w pozycji na wpół embrionalnej, pochylony nad swoją specyficzną „zawodzącą” gitarą. Za to **Macio Moretti** przy zestawie perkusyjnym, odrobinę leniwie i w pół uśmiechu, ustawiał robotę trawersującym tematami kolegom. Ku radości obecnych występ solidnie się przebisował, nakręcony rozpędem i dogrywkową fantazją Mikołaja Trzaski.

Redaktor Wickowski zapewne mnie zbeszta, ale może jednak wybaczy. Ten tekst mógł bezwiednie przybrać formę ody do..., zamiast relacji z..., więc postaram się bez ckliwości psychofana wypunktować za co ci trzej tak mi „podpadli”. W czasach bylejakości ostre rysy trzeba podkreślać wyraźniej.

MACIO MORETTI:

- za programową odrębność i nienachalną autonomiczność, właściwie w każdym przejawie twórczym,
- za połączenie dystansu, płochliwej czasem wrażliwości z niecyniczną beką z rzeczywistości,
- za nietani sentyment do Zbigniewa Wodeckiego,
- za kampus wolności za drzwiami Lado ABC w Lodomku i gdzie bądź,
- za Mitchów przede wszystkim, ponieważ to chyba najpełniejsza emanacja jego osobowości, energii i zmysłu aranżera.

RAPHAEL ROGIŃSKI:

- za tułaczą wielokulturowość zakotwiczoną w podkowieńskim lesie,
- za strojenie gitary jego uszami, słyszalne trochę inaczej, zależy gdzie ucho przyłoży,
- za Shy Albatross, szamański, poetycki, pustynny, z klasą w głównym nurcie,
- za niedoty mistycyzm i dźwiękową uważność,
- za „coltraneizm” – wędrówkę przez świadomość bez opiatów.

MIKOŁAJ TRZASKA:

- za Miłość, a jakże by inaczej,
- za młodzieńczy wkurw na granice postawione przez nestorów -nudziarzy,
- za nierozumianą, pewnie często destrukcyjną, walkę o indywidualizm,
- za współgranie z filmowymi refleksjami Smarzowskiego,
- za Kilogram Records i wiele pięknej, niezależnej muzyki. ●



Przegapiłeś ulubioną audycję?
Znajdziesz ją na stronie:
www.archiwum.radiojazz.fm



euroJazz

JAZZOGRAFIE

LECH BASEL / WYSTAWA FOTOGRAFII

WERNISAŻ 27.03.2020, GODZ. 19.00

BEMOWSKIE CENTRUM KULTURY
UL. GÓRCZEWSKA 201, WARSZAWA

WYSTAWA TOWARZYSZY
KONCERTOWI NA 9 URODZINY
JazzPRESSu



Łukasz Ojdana – pianista i kompozytor znany głównie z tria RGG, które współtworzy od siedmiu lat. Wraz z kolegami z tej formacji w latach 2016-2018 występował z Tomaszem Stańką. W 2016 roku ukończył studia w Instytucie Jazzu Akademii Muzycznej im. Karola Szymanowskiego w Katowicach, gdzie obecnie jest wykładowcą. W marcu debiutuje solowym albumem *Kurpian Songs & Meditations*.

Spotkaliśmy się z Łukaszem Ojdana w jego mieście Pruszkowie, w przystrojonej walentynkowymi dekoracjami kawiarni.

Naturalnie albo wcale

Aya Al Azab

aya.alazab@radiojazz.fm



Aya Al Azab: Za materiał kompozytorski twojego pierwszego albumu posłużyły pieśni kurpiowskie. Skąd u ciebie fascynacja muzyką ludową i dlaczego akurat Kurpie?

Łukasz Ojdana: Pierwszym, podstawowym założeniem była refleksja nad moją muzyczną tożsamością, to znaczy zweryfikowanie, czy to, co robię w tym momencie, jest dla mnie najbardziej naturalne, albo inaczej – co jest dla mnie najbardziej naturalne. A co za tym idzie, co jest prawdziwe i wiarygodne, w czym będę się przy okazji dobrze czuł. Oczywiście ważne dla mnie było tylko to, w czym będę czuł się naturalnie, a więc Polska! Rozpocząłem poszukiwania najciekawszych melodii, aż natknąłem się w końcu na nagranie koncertu pieśni kurpiowskich.

Byłem pod ogromnym wrażeniem tej muzyki, przede wszystkim pod kątem melodycznym. Od razu pomyślałem, że muszę to przełożyć na fortepian. Okazało się, że nie da się spisać tych ćwierćtonów na instrument. Zaintrygowało mnie, że nie potrafię przełożyć na język swojego instrumentu czegoś tak pięknego. Zacząłem szukać sposobu, by zagrać te melodie albo tak je przekształcić, by dało się je zagrać.

Zastanawiam się nad technikami kompozytorskimi, jakich użyłeś, by wydobyć piękno i specyfikę śpiewów kurpiowskich. Te zanikające sylaby, osobliwe przedtakty, emocjonalność ludowej twórczości...

W ogóle nie brałem pod uwagę tekstów. Natomiast, żeby najwerniej odwzorować istotę tych pieśni,

skupiłem się na linii melodycznej. Konstrukcję płyty odzwierciedla tytuł – *Songs And Meditations* – mówiący o dwóch rodzajach wypowiedzi. Po jednej stronie parafraza pieśni kurpiowskich, zagrana przeze mnie bez elementów improwizacji, oczywiście przy jednoczesnym zharmonizowaniu linii melodycznej, zróżnicowaniu fakturalnym. Druga część to medytacje w formie miniatur, czyli moje improwizacje inspirowane pieśniami. Wszystkie utwory są raczej krótkie, na przykład *Song VII* – singiel promujący album – nie trwa nawet dwóch minut. Taki układ płyty daje mi dużą dowolność, bo z jednej strony mogę pójść podczas grania w stronę improwizacji, a z drugiej – odegrać pieśni lub na ich bazie improwizować. Zrezygnowałem z typowej formy: temat – improwizacja – zakończenie tematu.

Interesujące jest przekładanie ludowych pieśni, w których tak istotny, a nawet najważniejszy, jest śpiew, na język instrumentu. Jak w związku z tym przebiegała praca nad źródłami?

Korzystałem przede wszystkim z trzech tomów książki księdza Władysława Skierkowskiego *Puszcza Kurpiowska w Pieśni*, w której zawarte są transkrypcje. Wertowałem je w poszukiwaniu odpowiednich melodii, zaznaczałem najciekawsze fragmenty. Następnie bywało, że w procesie edycji zmieniałem metrum, dopisywałem jeden takt, czasem układałem inaczej kreskę taktową. Dźwięki są oddane jeden do jednego, natomiast ułożenie ich we frazy jest inne. Melodie pieśni kurpiowskich są na tyle spójne i naturalne dla mnie, że praca nad harmonizowaniem ich, nad układaniem akordów, była przyjemnością. Okazało się finalnie, że muzyka kurpiowska jest zgodna ze mną, co dla mnie czyni ten album autentycznym i satysfakcjonującym.

Tytuł zawiera słowo „medytacja”, co mogłoby oznaczać, że w tych pieśniach odnajdujesz taki typ duchowości. A może jest to tylko odniesienie do formy improwizacji i sposobu myślenia nad muzyką?

Można podejść do tego szeroko. Medytacja jako proces grania na instrumencie, improwizacji. Medytacja, czyli sposób przygotowania się do tworzenia i wykonywania mu-

Traktuję trio i solo jako dwa odrębne byty, które nie wynikają z siebie

zyki. A także w tradycyjnym rozumieniu – jako ćwiczenie duchowe, co również zalicza się do moich filozoficznych zainteresowań, w odezwaniu od światopoglądu i religii.

Materiał związany z pieśniami kurpiowskimi pochodzi jeszcze z czasów twoich studiów i recitału dyplomowego. Powracając do niego, zająłeś się procesem naprawczym czy raczej tworzeniem od nowa?

Raczej nie naprawiałem tych utworów, z których nie byłem zadowolony, a po prostu z nich zrezygnowałem. Zrobiłem segregację, przefiltrowałem cały materiał, odrzucając te fragmenty, które wydawały mi się niespójne z koncepcją albumu. Oka-



zało się, że jedynie połowa z tych pieśni, które grałem, nadawała się na płytę, czyli znacznie za mało. Skorzystałem z pewnych motywów wybranych pieśni, które okazały się bardzo spójne z całością albumu.

Dyplomu broniłem w 2016 roku, a płyta została nagrana w roku 2019. Od tamtego czasu sporo się we mnie zmieniło, inaczej teraz myślę, inaczej traktuję muzykę. Podczas pracy i tworzenia płyty pojawił się też inny pomysł. Musiałem wybrać, aby zachować spójność, więc zdecydowałem się na pieśni kurpiowskie.

Trio RGG to czynnie działający zespół. Dlaczego zdecydowałeś się nagrać autorską płytę akurat teraz?

Znowu – była to bardzo naturalna decyzja. Niepodyktowana żadną taktyką marketingową. Materiał został nagrany najpierw nie pod kątem płyty, a sprawdzenia go, przetestowania. Chciałem zarejestrować chwilę w formie materiału poglądowego dla siebie, żeby zobaczyć, jak to brzmi. Oczywiście liczyłem się z tym, że jeśli materiał będzie dobry, to może go wydám. Udało się i to w przyjemnych okolicznościach, z wydawnictwem Audio Cave.

Nie była to próba pokazania siebie, oddzielenia się od tria, poszukania siebie jako indywidualności?

Nie sądzę, bo traktuję trio i solo jako dwa odrębne byty, które nie wynikają z siebie. Tym bardziej, że materiał, proces twórczy i rodzaj grania są zupełnie inne. Soloowy projekt jest raczej zmierzeniem się z samym sobą. Wielu pianistów nie gra solo. Szkoda, bo jest to ogromne wyzwanie. W formie solowej rozma-

wiasz sam ze sobą, ze swoimi myślami. Jest to także ogromne wyzwanie warsztatowe, techniczne. Musisz panować nad formą i wypełniać samodzielnie przestrzeń koncertu. Nie możesz podeprzeć się czyjąś muzyką. Trzeba myśleć, jak zainteresować i zaszczepić samemu publiczność.

Do tego potrzeba technicznych umiejętności?

Warto odnieść się do rozumienia samego słowa technika, z języka greckiego *techne* oznacza sztukę. Trzeba pamiętać, że biegłość, szybkość są środkami do celu, a celem jest muzyka. Kluczem jest zachowanie pewnej równowagi w korzystaniu z narzędzi i utrzymanie słuchacza w dramaturgii koncertu. Muzyka jako

sztuka kontrastów potrzebuje różnych bodźców, dzięki różnorodności jest pełna. Te kontrasty można uzyskać tylko i wyłącznie poprzez studiowanie i osłuchanie się z różnorodną muzyką. Wtedy ma się szerszą perspektywę, a w połączeniu z uniwersalnym językiem jazzu, własnym poczuciem estetyki i charyzmy można realizować tę pełną muzykę.

Często podkreślasz kluczową rolę charyzmy.

Tak, bo jest istotna, a charyzmy szkoła nie uczy. Charyzmę się ma albo się jej nie ma. Jedni ludzie przyciągają, inni nie. Zadaniem szkoły powinno być pokazanie ogółu możliwości, natomiast jednostka powinna być już na tyle dojrzała, by mogła sama wybrać. Pianista to jeszcze nie muzyk, ale muzyk, który jest pianistą to osobowość kompletna.

Szkoła nie może zapewnić artyście pełnego ukształtowania...

Muzyk rozpoczynający edukację na akademii muzycznej musi już mieć podstawy, wiedzieć, co go interesuje. Teraz sporo muzyków wyjeżdża za granicę, szukają odpowiedzi na wiele pytań, dochodzą do wniosku, że szkoła zagraniczna ma świetny system, bazujący w sumie na jego braku, czyli wolności wyboru. Ma to kształtować młodego muzyka, pomóc mu odnaleźć drogę. A szko-



fot. Kuba Majerczyk

ła nie jest do tego potrzebna. Wręcz przeciwnie, bycie za granicą rodzi kolejne problemy, może stworzyć bariery nie do przejścia. Nieważne są systemy edukacji, lecz środowiska, ludzie, z którymi grasz, przebywasz, wymieniasz się inspiracjami i myślami. Każdy ma oczywiście swoją drogę i warunki, w których czuje się dobrze.

Skończyłem szkołę w Polsce. Nie wyjeżdżając za granicę, spotkałem na swojej drodze wyrozumiałych nauczycieli, nie napotkałem żadnych ograniczeń stawianych przez nich czy system, a kończyłem akademię,

że sami muszą być swoimi nauczycielami. To jest kluczowe, żeby się odnaleźć w muzycznym świecie, wypracować sobie strategię.

Muzycy nie są w żadnym stopniu uprzywilejowani. Każdemu jest ciężko, każdy boryka się z codziennością. A to, że akurat ktoś wybrał muzykę, to jest jego wybór, nikt mu tego nie kazał robić. Dlatego ważne jest w procesie kształtowania się muzyka zdobycie umiejętności odnalezienia się w tej rzeczywistości, poznanie swoich predyspozycji. Przyzwyczajono nas, by polegać na mistrzu, który nam powie, wskaże drogę, oceni. Warto pomyśleć o sobie jako o mistrzu samego siebie, bo kto cię najlepiej zna, jeśli nie ty?

Zauważyłeś już, jako nauczyciel, jakieś nowe tendencje kształtujące kolejne pokolenie muzyków?

W formie solowej rozmawiasz sam ze sobą, ze swoimi myślami

która uważana jest za szkołę bardzo konserwatywną, konwencjonalną. Mówię tak nie przez poprawność polityczną, po prostu trafiłem na świetnych ludzi, którzy dali mi dużą wolność. A jeżeli się z czymś nie zgadzałem, to mówiłem o tym głośno.

A teraz to ty jesteś wykładowcą na tej uczelni. Co chcesz przede wszystkim przekazać swoim studentom?

To zależy od studentów. Staram się być otwarty na ich potrzeby. Ogólnie mówiąc, najważniejsze dla mnie jest to, by jak najszybciej zrozumieli,

Traktuję ich jak swoje pokolenie. Nie widzę kontrastów między nami, wciąż się uczę, wiele właśnie od nich. Ludzie lubią klasyfikować – młode, stare pokolenie, nowa fala... W ogóle w ten sposób

nie myślę, raczej widzę jedność, jedną wielką rodzinę, a nie zbiór pokoleń. Jeśli wchodzę na scenę z 80-letnim panem, gram z nim i rozumiemy się doskonale, nie czuję żadnej różnicy, przepaści między nami, to mam wrażenie, że należymy do jednego pokolenia. Rozmawiamy w tym samym języku, a że on ma siwe włosy, nie ma żadnego znaczenia. Kiedy słuchasz płyty, to nie słyszysz wieku, więc po co to rozdzielać?

Uwielbiamy, jako dziennikarze, klasyfikować. Powtarzamy pewne informacje, które mają stanowić zachętę dla potencjalnego słuchacza, aby zainteresował się danym artystą. U ciebie taką łatką jest bycie młodym muzykiem, który zastąpił o wiele bardziej doświadczonego pianistę w znanym i szanowanym triu. Obserwując twoje poczynania, a także biorąc

pod uwagę lata, które minęły od przyjęcia cię do zespołu, można śmiało stwierdzić, że tamten etap to już przeszłość. Teraz jesteś po prostu członkiem RGG. Był jakiś moment przełomowy, w którym poczułeś, że właśnie skończył się tamten etap?

Nigdy nie czułem etapu przejściowego czy początkowego. Każda płyta nagrana w triu jest dla mnie debiutem. Przed nagrywaniem każdej czuję to samo podekscytowanie. Najnowszy album będzie moim dziesiątym, jubileuszowym. Jeśli chcemy klasyfikować, to będzie to pierwsza wydana pod moim nazwiskiem solowa płyta, więc można powiedzieć, że mój debiut. Natomiast debiutem czuję się cały czas. Każda następna płyta jest nowym otwarciem. Istotą jest, żeby nagrać jak najlepszy materiał, utożsamiać się z nim. Jestem dumny z tego, co dotychczas nagrałem. Nie uważam, żeby było to nieskromne. Jestem bardzo zadowolony z materiału, który wydaję.

Nie chorujesz na ciągłe analizowanie swoich błędów?

Błędy to były, kiedy grałem w Tygmoncie w 2008 roku. Pamiętam, jak wracałem po koncercie z tatą, słuchałem w samochodzie nagranych na dyktafonie całego występu i byłem załamany swoją grą. Natomiast teraz nie. Istotne jest to, żeby ego było na tyle wysokie, by móc się pokazywać ze swoją muzyką, wykonywać ją. Natomiast nie może być tak duże, by przytłaczało muzykę. Pewność siebie nie oznacza zaprzeczania błędom – jesteśmy ludźmi i popełniamy je. U podstaw kreatywności jest błąd. Mozart nie miał czasu poprawiać swoich partytur, jeśli się pomylił, a popełniał błędy, po prostu uzasadniał je w następnych taktach. W improwizacji błąd jest najczęstszym ła-

dunkiem elektrycznym, który może stworzyć nowy kierunek. Błąd może zbudować kolejne kroki w improwizacji. Świadome granie błędem też jest taktyką. Wystarczy, żeby być tego świadomym.

W rozumieniu tradycyjnym tria fortepianowe najczęściej działają na zasadzie lider- pianista plus sekcja rytmiczna. Wy, zgodnie ze

Nieważne są systemy edukacji, lecz środowiska, ludzie, z którymi grasz, przebywasz, wymieniasz się inspiracjami i myślami

nowocześniejszą tendencją, wyznajecie w zespole kolektywizm. W teorii brzmi to pięknie, ale jak to działa w praktyce? Czy nie pojawia się czasem potrzeba dominacji?

Nie. Można to porównać z rozmową. Jeśli rozmówca mówi coś, co jest interesujące dla ciebie, to pozwalasz mu mówić, słuchasz go, potem na to odpowiadasz. Jeśli ktoś jest dobrym rozmówcą, to potrafi także słuchać. Analogicznie jest w zespole. Dla mnie taki sposób relacji jest naturalny. To nie są wypracowane zachowania, od samego początku dobrze się nam wspólnie grało. Naturalnie byliśmy bardzo plastyczni względem siebie, wielu rzeczy nie planowaliśmy. Kolektywizm – w znaczeniu zrozumie-



fot. Piotr Gruchała

nia siebie, akceptacji. Dominacja zachodzi tylko w ramach zostawienia przestrzeni tej drugiej osobie, aby mogła się wypowiedzieć. Wszystko jednak wychodzi naturalnie, przymusem byłoby, gdybyśmy od siebie wymagali tego kolektywizmu w ramach koncepcji.

Tworzycie spójny organizm. Słychać to w waszej muzyce. Czy w ramach budowania tego trójgłosu musicie w jakimś stopniu zrezygnować z samych siebie jako jednostek?

Wręcz przeciwnie, trzeba nawet rozwijać się jako jednostka. A najważniejsze, żeby się nad tym nie zastanawiać. Nic nie ustalamy. Nie wchodzimy w żadne koncepcje.

To może inaczej, jak realizuje się szukanie własnego języka muzycznego, kształtowanie indywi-

dualizmu artystycznego, w tak spójnym triu, które przez lata uformowało własne brzmienie?

Podchodzę do tego tak: wszystko czym się zajmuję, kształtuje mnie i ma na mnie wpływ, więc i aktywności z triem, i w innych projektach, z innymi muzykami, wszystko napełnia mnie treścią. Ze wszystkim, w czym uczestniczę, utożsamiam się. To, co robię z RGG, ukształtowało mnie jako człowieka i pianistę. Nie potrafię oddzielić działalności w zespole od własnego rozwoju. Wszystko, co robię, jest moje, bez względu na to, z kim nagrywałem płyty, każdą traktuję jak swoją. Mam to szczęście, że nawet jeśli ktoś mnie zaprasza do własnego projektu, nie muszę grać wbrew sobie, a to jest ogromne szczęście.

W RGG stawiacie sobie wyzwania i zapraszacie do swojego składu zagranicznych muzyków, jak Evan Parker, Samuel Blaser, Verner Pohjola, Trevor Watts. Jak dochodzi do takich kolaboracji?

Znowu – naturalnie. Częściowo są to sytuacje z naszej strony zaplanowane, ale spora część została nam w pewnym sensie zlecona, na przykład płyta

z Evanem Parkerem czy Trevorem Wattsem to nie były nasze pomysły. Tak się szczęśliwie złożyło, że wybrani muzycy pasowali do nas, potrafiliśmy się muzycznie dogadać.

Obserwując waszą działalność i słuchając tego, co mówisz, mam wrażenie, że wszystko, co razem robicie, przebiega bardzo naturalnie i lekko.

Tak powinno być. Tylko wtedy nie dźwiga się ciężaru. Jeśli ktoś na siłę bierze na siebie coś, w czym nie czuje się dobrze, to będzie to słychać w muzyce. Nie odważyłbym się wziąć gitary elektrycznej i zagrać Guns N' Roses, mimo że ich lubię. Pieśni kurpiowskie, moje kompozycje inspirowane nimi w połączeniu z improwi-

zacja, okazały się czymś wyjątkowo naturalnym i bliskim dla mnie, więc granie tego było przyjemnością. Parcie i robienie czegoś wbrew sobie nie jest dobre. Oczywiście jeśli mówimy o wyzwaniach, czyli zmierzeniu się z czymś kontrastowym, frapującym, to ma sens, ale...

... ale nie Guns N' Roses...

Lubię Gunsów! [śmiech]. Chodzi mi o bycie w zgodzie z samym sobą.

Zgoda z samym sobą to umiejętność, której się trzeba uczyć, której trzeba szukać. Dla ciebie jednak to proste.

Przyjmuję i traktuję pewne doświadczenia, sytuacje takimi, jakie są. Nie każdy może wszystko. Trzeba pogodzić się z tym, kim się jest. Nie być roszczeniowym, a zrozumieć i przyjąć to, co się ma. Zrozumiałem, że czucie się dobrze z samym sobą, wypracowanie wewnętrznej równowagi pomaga we wszystkich sferach życia. A w muzycznej, dosyć trudnej dziedzinie, gdzie jest się cały czas ze sobą, ze swoją emocjonalnością, jest to tym bardziej potrzebne. A także dlatego, że często jesteśmy zależni od innych – promotorów, wydawców, a także opiniodawców. Borykamy się z częstym problemem, czy uzależniać swoje szczęście i zadowolenie ze swojej pracy od opinii innych. Trzeba się akceptować, mieć świadomość swoich mankamentów. ●



fot. Kuba Majerczyk



„Idę na wywiad z chłopakami z **Tatvamasi**” – powiedziałem żonie, zaznaczając, że zajmie mi to jakąś godzinę. Ale po godzinie nie wróciłem, nie wróciłem nawet po dwóch, bo nasza rozmowa trwała bite trzy godziny. W zasadzie każde pytanie zadane liderowi formacji **Grześkowi Lesiakowi** i basiście **Łukaszowi Downarowi** mogło rozwinąć się w długą opowieść. Opowieść o muzyce, filozofii, literaturze, czy po prostu sztuce jako takiej.

W poszukiwaniu pierwotnej fascynacji dźwiękiem

Michał Dybaczewski

dybaczewski@gmail.com

Michał Dybaczewski: Tatvamasi to przedłużenie, choć nie wprost, formacji Do Świtu Gali. A zatem sięgnijmy do prażródeł, do początków... Jak to się zaczęło?

Grzegorz Lesiak: Zaczęło się w 1998 roku w piwnicy od grania moich pomysłów z kolegą Grześkiem Kondrasiukiem. Potem mieliśmy próby w Chatce Żaka. Potrzebowaliśmy





fot. Tomasz Gawdzik

basisty, wtedy pojawił się Łukasz. Sama nazwa Do Świtu Grali została zaczerpnięta z wiersza Tuwima *Chrystus miasta*. Graliśmy moje tematy, w których istotnym elementem była spontaniczność i improwizacja. Generalnie sposób artystycznej ekspresji Do Świtu Grali można porównać do tego, co robił autor *Psychomagii* Alejandro Jodorowsky, który w latach sześćdziesiątych tworzył jednorazowe spektakle teatralne. Nazywał je zderzeniem efemerycznej paniki. Nie była to jednak moja inspiracja, bo jeszcze wtedy nie znałem tej książki. Zresztą teraz jest w sumie podobnie: pojawia się pomysł, groove, zarazem nim chłopaków i robimy jednorazową rzecz. Jest to nie tylko bardzo inspirujące w danym momencie, ale i owocuje nowymi pomysłami w przyszłości.

Łukasz Downar: Mieliśmy jeden repertuarowy, zaranżowany materiał, kilka bardzo długich kompozycji, które cały czas muzycznie dopracowywaliśmy. Oprócz tego graliśmy koncerty totalnie improwizowane. Grzesiek niejednokrotnie zapraszał na nie przypadkowych ludzi, miałem wrażenie, że kieruje nim zasada „im więcej, tym lepiej”.

W ten sposób poznaliśmy naszego saksofonistę Tomka Piątka. Są gdzieś taśmy archiwalne tych muzycznych eksperymentów Do Świtu Grali, warto byłoby je chyba w końcu wydobyć. Zapis jednego z takich spontanicznych koncertów ukazał się dwa lata temu na winylu dzięki wydawnictwu Obuh.

Grzesiek, w 2003 roku miałeś poważny wypadek samochodowy. Oznaczało to koniec Do Świtu Grali, a dla ciebie ciężki czas życia bez muzyki. Jednak, paradoksalnie, to leżąc w szpitalu zacząłeś tworzyć wizję nowego projektu muzycznego...

Grzegorz Lesiak: Byłem w złym stanie psychicznym i fizycznym. Miałem poważne kłopoty ze słuchem. Po hospitalizacji próbowałem grać, ale nie mogłem, bo muzyka sprawiała mi ból. Któregoś dnia kolega przyniósł mi *Filozofię wieczystą* Aldousa Huxleya. Zacząłem czytać i trafiłem na dziwną sanskrycką formułę „Tat Tvam Asi”, czyli „Ty jesteś Tym”. Nie wiedziałem wtedy, co to znaczy, ale wymyśliłem sobie, że jeśli kiedyś założę zespół, to tak go właśnie nazwę. Dopiero później, gdy bardziej zgłębiłem Huxleya i poznałem Kena Wilbera, zdałem sobie sprawę, że ta sanskrycka fraza zawiera w sobie całą głębię filozofii wieczystej. Poczułem, że duchowość i misty-

cyzm są ważne w moim życiu, zarówno codziennym, jak i artystycznym. Sednem było, że to, co dajesz, bierzesz z siebie. Te plany zostały przekute w czyny prawie dekadę później.

Łukasz Downar: Po tym ciężkim dla Grzeska okresie spotkaliśmy

powiedział nam tylko Steven Feigenbaum z Cuneiform, którego zainteresowała nasza muzyka. Wtedy dopiero szykowaliśmy się do nagrania płyty. Po mniej więcej roku pojawiliśmy się w Cuneiform. To było ciekawe doświadczenie. Z jednej strony pojawiło się sporo pozytywnych recenzji tej płyty, a z drugiej nikt nie chciał nas zaprosić na koncert. Jedynie dzięki pomocy znajomych zagraliśmy kilka koncertów na Ukrainie i trasę we Francji.

Poczułem, że duchowość i mistycyzm są ważne w moim życiu, zarówno codziennym, jak i artystycznym

się w lubelskim pubie Grolsch. Ja tam trochę grałem na jam session, Grzesiek pił piwo i snuł wizje muzyczne. Tych spotkań było kilka, a z czasem te jego wizje zaczęły przybierać coraz bardziej realne kształty. Grzesiek zadziwił wszystkich – kupił nową gitarę, piecyk i zaczął znowu grać!

Debiut jako Tatvamasi mieliście mocny. Płytę *Parts of the Entirety* wydała wam w 2013 roku legendarna wytwórnia Cuneiform z USA. Jak to się stało, że do niej trafiliście?

Grzegorz Lesiak: To był przypadek. Własnym sumptem, ale dość profesjonalnie, wydaliśmy EP-kę, którą rozesłałem po różnych polskich i zagranicznych wytwórniach. Od-

Łukasz Downar: My byliśmy tu, Cuneiform za wielką wodą, nie mieli za bardzo możliwości wspomóc nas w promocji płyty i organizacji koncertów. Album *Parts of the Entirety* lepiej sprzedawał się w Japonii czy Brazylii niż w Polsce.

Właściwie każdy krytyk muzyczny pochylając się nad waszą muzyką, stwierdza, że jesteście międzygatunkowi, czuć od was jazz, psychodelę, space rock. Kto lub co jest dla was inspiracją do snucia tych intergatunkowych wizji muzycznych?

Grzegorz Lesiak: Nie potrafię dokładnie odpowiedzieć na to pytanie. Inspiruje mnie tak naprawdę wszystko: polityka, literatura, sztuka, problemy świata. Wskaż mi artystę, muzyka, a ja go posłucham i powiem ci, czy mnie zainspirował, czy nie. I nie ma dla mnie znaczenia, co gra: rocka, etno czy free jazz – albo mnie zainspiruje, albo nie.

Łukasz Downar: Słuchałem zawsze dużo psychodelii, muzyki transowej, z czasem zaczęła mnie interesować i inspirować muzyka publicystyczna z kontekstem. Muzyka nie jako formalne ćwiczenia i zadania dźwiękowe, tylko w odniesieniu do sztuki, życia, autorefleksji procesu twórczego czy poczucia humoru. Czyli to, co robił Frank Zappa czy

Captain Beefheart, ale także Robert Wyatt, Robert Fripp, Brian Eno czy nawet David Bowie, o którym mówiono, że jego piosenki, w których poddaje krytyce świat dyskotek, są jednocześnie grane w tych dyskotekach.

W Lublinie tworzycie ciekawy koncepcyjny cykl Muzyka Ucha Trzeciego. Możecie przybliżyć go światu?

Grzegorz Lesiak: Nazwa Muzyka Ucha Trzeciego jest zapożyczona od nazwy audycji kolegi Henryka Palczewskiego. Natomiast sama idea odwołuje się do tego, co robiliśmy jeszcze jako Do Świtu Gra-li, czyli tworzenia jednorazowych, improwizowanych projektów z udziałem różnych artystów, z jakimś pomysłem lub bez żadnego pomysłu [śmiech]. Coś, w czym nie ma ograniczeń. Wyszedł nam z tego cykl, który jest całkowicie nieregularny i na który nie mamy żadnych planów. Po prostu czasami się dzieją rzeczy. Te improwizacje z innymi muzykami bardzo nas rozwijają świadomościowo, są warte więcej niż kilkadziesiąt prób i rozmów.

W ramach tego projektu do tej pory zagrali z nami Vasco Trilla, Luis Vicente, Piotr Damasiewicz, Martin Küchen, Marta Grzywacz i chłopaki z kolektywu Muzzix z Francji – Peter Ornis, Jeremy Tarnoy i Ivann Cruz. Za co jesteśmy im bardzo wdzięczni. Każdy projekt był rejestrowany i jest szansa, że wydamy to w jakiejś formie. Całkiem spontanicznie powstało sporo interesującej muzyki.

Improwizacja jest tym, co was definiuje? Jak definiujecie improwizację?

Łukasz Downar: Ludzie często myślą, że improwizator gra to, co przyjdzie mu do głowy, ale to błęd-

ne myślenie, zaprzeczające w zasadzie temu, czym improwizacja jest. Chociaż nie jestem tutaj żadnym specjalistą, to wiem tyle, że improwizacja to raczej kawał ciężkiej roboty, szczególnie zanim jeszcze dotknie się instrumentu. Praca ta wymaga od muzyka dużej znajomości swojego aparatu, maksimum skupienia i wysiłku. To dlatego taki człowiek poci się, choć stoi w miejscu.

Istnieje takie pojęcie, jak „łapczywość improwizacji”, a tymczasem niegranie na instrumencie

Inspiruje mnie tak naprawdę wszystko: polityka, literatura, sztuka, problemy świata

– szczególnie basie czy perkusji – jest ważniejsze dla improwizacji niż granie ciągłe. Należy nauczyć się szanować ciszę, za każdym razem inaczej, na nowo, i słuchać tego, co robią inni – tak powtarzają klasycy, słyszałem to niejednokrotnie. Moim zdaniem przez improwizację w jakimś stopniu muzycy starają się wrócić do pierwotnego, powiedziałbym nawet dziecięcego stanu zafascynowania dźwiękiem. Często zagrali już tak zwane „wszystko” i przez to utracili zainteresowanie dźwiękiem w jego układach formalnych, a następnie dźwiękiem jako takim w ogóle. Ale

to stan przejściowy. Zatem przez improwizację chcą wrócić do źródła, aby od nowa stwarzać ten muzyczny, intuicyjny świat i jego reguły, samemu mieć radość z tego, jak powstaje dźwięk, jego prezentacja, faktura, serce i ładunek. Jest to akt pewnego zanegowania, wzięcia w nawias lat nauki, rutyny i praktyki zawodowej, która przecież nie zawsze niesie samą radość.

Te dywagacje dotyczą zresztą każdej twórczej aktywności człowieka. Kosmiczny reset substancji. Chciałbym zdradzić mój sekret. Pamiętajcie zawsze, że wszelka refleksja, opis i ocena są sprawami wtórnymi względem tworzenia. Nie próbujcie iść naraz tymi dwiema drogami. Nie ma oceniania, oceniającego. Jest tak, jak jest, i skoro robisz to, co robisz, to po to tu jesteś teraz. Tylko to się liczy.

Grzegorz Lesiak: Dla mnie improwizacja zespołowa to kwestia emocji każdego z nas. Ja gram bardzo emocjonalnie – nieważne, co zagram, ale jak zagram. Coś przeżywam, a później muszę to z siebie wyrzucić. Jest to pewien strumień świadomości. Moja częśćka w pewnej większej całości. Tak to postrzegam. I zgadzam się z Łukaszem, że w improwizacji zespołowej podstawą jest słuchanie siebie, musi w niej obowiązywać pewna kultura. To przecież zespół, a nie solista z looperem. Nie jest fajne – delikat-

nie mówiąc – jeśli ktoś zaczyna się wybijać i dominować nad innymi.

Jestem ciekawy, jak wygląda u was praca nad materiałem. Ostatnia płyta Haldur Bildur jest naładowana treścią tak, że z zawartych tam pomysłów i rozpoczętych wątków można by stworzyć kilka kolejnych albumów. Mam wrażenie, że macie tyle pomysłów, że trudno wam ujarzmić tkwiący w was żywioł.

Grzegorz Lesiak: Tak nam wyszło [śmiej]. Przeważnie wygląda to tak, że przynoszę zarys kompozycji, czyli groove, temat, trochę aranżu i swoją wizję. Poznajemy to i zaczynamy nad tym pracować. Każdy ma wiele pomysłów. Modyfikujemy i rozwijamy muzykę bez końca. No, ale kiedyś trzeba powiedzieć „stop”. Utwór nie może przecież trwać cztery godziny. Musi przybrać ostateczny kształt, przynajmniej dla potrzeb rejestracji. Inaczej nie nagralibyśmy nic.

Łukasz Downar: Często zdarzają się sytuacje, że w tym, co gramy, jakiś motyw wydaje mi się szczególnie zajebisty i chciałbym go ciągnąć dłużej, po

fot. Piotr Jaruga



czym koledzy mnie temperują i trzeba robić zakręt [śmiech]. Nauczyłem się to akceptować. Na koncertach sobie odbijam.

Tatvamasi to formacja muzyczna wprost odwołująca się do filozofii i literatury, Huxley, Czechowicz – to tylko pierwsze z brzegu przykłady. Zresztą to, co robiliście pod szyldem Do Świtu Grali, również miało wydźwięk filozoficzny, kojarzący się z *Peyotlem* Stańki czy spirytualizmem Dona Cherry’ego. Jaka filozofia wami kieruje?

Grzegorz Lesiak: Artysta tworzy to, co mu ślina na język przyniesie. Głęboki artysta tworzy głębokie rzeczy, wielopłaszczyznowe, wielowątkowe. Pewne wartości ukryte są w piętach i żeby do nich dotrzeć, czasem trzeba wysiłku, na przykład intelektualnego, albo kontemplacji. Wtedy przed odbiorcą pojawiają się nowe doznania i inspiracje. Ot, cała moja filozofia.

Łukasz Downar: Według mnie muzyka jest niematerialną i najbardziej abstrakcyjną formą sztuki – nie ma jej przedmiotowo, a jednocześnie jest najbliżej duszy. Uprzedmiotawia się bezpośrednio w środku „ja”. Dopisywanie filozofii do tak abstrakcyjnej rzeczy jest trudne. Staram się postrzegać Tatvamasi i to, co robimy, jako byt, który nie jest wyizolowany. Daje się zapamiętać w połączeniu z innymi światami, innymi ludźmi, innymi zespołami. Ważny element – życzliwość. Gang życzliwych. Ta moja optyka jest bliska zjawisku **Canterbury Sound**, gdzie muzycy różnych zespołów, jak Soft Machine czy Caravan, współpracowali ze sobą. Widać było przenikanie różnych myśli. Wspólnota i asocjacja powiększa siłę rażenia. Dziś jest to rzadkie, zdecydowanie częściej mamy do czynienia z chorą rywalizacją.

Wasza twórczość to nie tylko Tatvamasi. Ty, Łukasz, jesteś zaangażowany w projekt Czuła Obserwacja...

Łukasz Downar: Zaczęło się przypadkowo w 2017 roku. Dostałem propozycję zagrania muzyki na żywo do filmu. Jako że nigdy tego nie robiłem, zgodziłem się bez zastanowienia. Zaprosiłem do współpracy Agę Gurczyńską, z którą od jakiegoś czasu planowałem zrobić coś ważnego. Okazało się, że zmieniło to całe moje życie. Ona śpiewa w nietypowy sposób, w wymyślnym języku bawi się swoim głosem.

Przez improwizację w jakimś stopniu muzycy starają się wrócić do pierwotnego, powiedziałbym nawet dziecięcego stanu zafascynowania dźwiękiem

sem i buduje indywidualny kosmos kompletny. Rdzeń Czułej Obserwacji tworzę ja z Agą. Zapraszamy często muzyków, wyraziste osobowości, jazzmanów, poetów, elektroników i gramy głównie muzykę na żywo do niemych filmów. Interpretowaliśmy już między innymi *Nanuka z Północy*, *Frankensteina* i *Krew poety* Jeana Cocteau. W tym roku planujemy nagrać autorski materiał bez filmu i wydać kasetę. Zakładam więc wydawnictwo. ●

23.01.2020
g.19.00
Prowadzenie:
Jerzy Szczerbakow

Bilety 30 zł
kasa Dworku, ekobilet.pl
Centrum Kultury
Dworek Białoprądnicki,
Kraków, ul. Papiernicza 2

 Jorgos & Antonis
SKOLIAS
Rozmowa - Koncert



Jorgos Skolias – ojciec Antonisa, wokalista i kompozytor. Kiedy dostał propozycję zaśpiewania na pierwszej płycie Dżemu, uznał, że Ryszard Riedel zrobił to wystarczająco dobrze, więc tylko – jak sam stwierdził – „dodał doły”. **Antonis Skolias** – syn Jorgosa, perkusista i kompozytor teatralny. Choć on sam tego nie pamięta, jego ojciec zapewnia, że w dzieciństwie chciał, jak koledzy, słuchać disco polo. Spotkanie z Jorgosem i Antonisem Skoliasami zainaugurowało cykl Meet Jazz w krakowskim Dworku Białoprądnickim. Co miesiąc w JazzPRESSie będziemy publikować zapis fragmentów tych rozmów.

Wolność i świadomość

Meet Jazz: Jorgos i Antonis Skoliasowie

Jerzy Szczerbakow

jerzy.szczerbakow@radiojazz.fm

Jerzy Szczerbakow: Jorgos, co według ciebie jest u muzyka niewybaczalne?

Jorgos Skolias: Nie wiem, czy jest to niewybaczalne, ale bardzo nie lubię, kiedy na scenie obok mnie



stoi muzyk w krótkich spodenkach. Oznacza to dla mnie brak szacunku dla odbiorcy.

A gdybyśmy pominęli kwestie wizerunkowe i zajęli się tylko muzycznymi?

Jorgos Skolias: Nie do przyjęcia jest dla mnie muzyk, który nie wie, o czym gra. Umawiam się z nim na konkretne działania, a wygląda, jakby o tej umowie zapomniał zaraz po wejściu na scenę. Wiadomo, że jeśli mamy groozić, a ten jest miękki jak kotlet przed usmażeniem, to nie jest dobrze. Podobnie, jeśli nie stoi za dobrze intonacyjnie – wtedy psuje całą muzyczną koncepcję.

W twojej dyskografii można znaleźć bardzo zaskakujące płyty, na przykład *Pan Yapa* i *załoga π*.

Jorgos Skolias: O, to było świetne! Dla dzieci – czemu nie? Śpiewałem też na *Hebanowej Baśni* – to była płyta analogowa, obok mnie wystąpiła na niej Ewa Bem.

Twój głos znalazł się również na płycie Alicji Majewskiej.

fot. Wojciech Prażuch



Jorgos Skolias: Zgadza się. Pewnego razu zadzwonił do mnie Włodzimierz Korcz i zaproponował śpiewanie. Powiedział mi, że Andrzej Zaucha, stały partner w chórkach Alicji Majewskiej, gdzieś wyjechał, a mam zbliżony tembr głosu. Zaśpiewałem bardzo chętnie. Całkiem inaczej niż Zaucha, ale spodobało się. Nawet śpiewałem z panią Alicją jakieś solówki, improwizując. Podałem tę płytę mojej teściowej, góralce, która ubolewała nad tym, że nie ma mnie zbyt często w telewizji. Była zachwycona, chociaż nie miała adapteru. Samo jej posiadanie już ją rajcowało. [śmiech]

Nie prowadziłeś swojego zespołu i przez wiele lat byłeś zapraszany do projektów, które nie były sygnowane twoim nazwiskiem. Kiedyś mówiłeś, że to ci wystarczy, ale w pewnym momencie zacząłeś inicjować nagrywanie własnych płyt. Co spowodowało taką zmianę?

Jorgos Skolias: To Antonis zmobilizował mnie do tego. On jakby sterował tym całym działaniem pod nazwą *Kolos*, czyli *Dupa*, bo tak się tłumaczy to słowo z greckiego.

Antonis, jak bardzo irytującym ojcem jest Jorgos?

Antonis Skolias: Jorgos jest zdolnym muzykiem i świetnym partnerem do wspólnego grania.

Wyobrażam sobie, że mając taki potencjał w domu, trudno go nie wykorzystać. Ta formuła duetu na głos i perkusję to twój pomysł?

Antonis Skolias: I tak, i nie. Kolos powstał, bo Jorgos, po wielu latach przerwy, zaczął grać solo. Tak się złożyło, że na któryś z tych koncertów zaprosił mnie, żebym z nim zagrał. Bardzo fajnie nam to poszło, więc zostałem stałym gościem jego programu solowego. W którymś momencie zaczęliśmy grać w triu z Bronkiem Dużym. Grając z Jorgosem coraz więcej, wciąż nie mieliśmy wspólnego materiału. Byłem tylko akompaniatorem, który przejmuję cudze partie i w końcu

20 godzin – bardzo mało – na zrealizowanie całego materiału. I w tym krótkim czasie powstał zespół i nasz materiał. Ta płyta jest, jaka jest, ale jest nasza.

W waszym domu było dużo muzyki?

Antonis Skolias: Bardzo dużo. Kiedy byłem mały, prowadziłem z Jorgosem taką wojnę podjazdową: gdy się o coś pokłóciliśmy, to rysowałem podium, na którym zawsze były trzy osoby, w tym Jorgos. W zależności od tego, jak byłem do Jorgosa nastawiony, zmieniałem jego pozycję na podium. Pozostałe dwie zajmowali James Brown i Miles Davis. Z perspektywy czasu stwierdzam, że nawet trzecie miejsce było niezłym komplemmentem.

Jorgos Skolias: Nigdy obok podium, zawsze na. [śmiech]

Najgorszą rzeczą, jaką może zrobić muzyk, jest zamknięcie się w pewnej stylistyce

zaczęło mnie to denerwować. Zaproponowałem więc Jorgosowi, żebyśmy zrobili wspólną płytę. Na początku nie mieliśmy na nią szalonego pomysłu, ale w mgnieniu oka, podczas jednej próby, na którą Jorgos notabene nie dotarł, powstała większość materiału. Spotkaliśmy się potem w studiu, graliśmy i na bieżąco wymyślaliśmy nowe numery. To był bardzo intensywny czas. Mieliśmy jakieś

tym w naszym domu było dużo muzyki soulowej, jazzowej, która na zmianę mnie fascynowała i irytowała. Uwielbialiśmy też Prince'a. Wraz z Zuzią, moją siostrą, tańczyliśmy do jego utworów, prosząc rodziców, żeby ocenili, kto z nas robi to lepiej. Kiedy już chodziłem do szkoły, przeżyłem potworne zderzenie z tym, czego wówczas słuchali moi rówieśnicy. Najbardziej niesamowite było dla mnie to, że większość ich idoli żyła.

A przeżyłeś okres buntu, w którym odrzuciłeś jazz na rzecz, na przykład, punk rocka?

To jakiej muzyki słuchaliście?

Antonis Skolias: Głównie tej ze Stanów. Jorgos i Ewa, moja mama, mieli fioła na punkcie różnego rodzaju grup. Poza

Antonis Skolias: To byłoby trudne, bo te wszystkie gatunki również były zajęte przez rodziców.

Antonis, a jakie są twoje aktualne upodobania muzyczne? Co ciebie inspiruje? Dlaczego perkusiści?

Antonis Skolias: Lista perkusistów, których podziwiam, jest bardzo długa. Nie umiem wskazać, kogo lubię najbardziej. Na świecie jest wielu fenomenalnych bębniarzy: od klasycznych jak John Bonham, Roy Haynes, po zupełnie współczesnych, między innymi Chrisa Daddy'ego Dave'a i Erica Moore'a. Obserwuję ich w internecie, poświęcam na to dużo za dużo czasu. Są dla mnie niekończącą się ręką inspiracji.

To perkusiści z różnych bajek.

Antonis Skolias: Bo muzyka jest jedna, a tylko mieni się różnymi barwami. To filozofia moich rodziców, którą ja, jak gąbka, nasiąknąłem. Uważam, że najgorszą rzeczą, jaką może zrobić muzyk, jest zamknięcie się w pewnej stylistyce. Są ludzie, którzy są fenomenalni w danej dziedzinie, i to jest cudowne, że się nią zajmują, ale moim zdaniem rolą muzyka i artysty jest poszukiwać i redefiniować się w różnych sytuacjach, grając z różnymi ludźmi. Poza bębniarzami, są jeszcze soundtracki. To dla mnie niesamowite, co można zrobić z muzyką.

A ulubieni kompozytorzy?

Antonis Skolias: Też jest ich bardzo wielu. Ostatnio miałem świra na punkcie Hansa Zimmera. Zafascynował mnie, bo podobnie jak ja uwielbia syntezatory. Wizja ścieżki dźwiękowej jest dla mnie

czymś szalenie ważnym. Grając w zespole, staram się wejść w atmosferę sytuacji i trochę przestać myśleć jak klasyczny bębniarz – bo bębniarze myślą o tym, co grają, bardzo strukturalnie. A ja staram się z tej palety barw, którą mam, zrobić mnóstwo różnych rzeczy. Wyobrażam sobie, że partia, którą gram, mogłaby być partią kontrabasową. Nie ma niczego złego w byciu bębniarzem i graniu struktur – ja to uwielbiam robić, ale uważam też, że można zrobić milion innych rzeczy i szkoda byłoby z tej możliwości nie skorzystać.

A do którego spośród tych czterech muzyków – Czarek Konrad, Grzesiu Grzyb, Krzysztof Dziedzic i Krzysiek Gradziuk – jest ci najbliżej?

Jazz jest wolnością i świadomością – przede wszystkim

Antonis Skolias: Cała ta czwórka świetnie brzmi. Bardzo lubię to, co zrobił Grzesiu Grzyb – jego bębny brzmią tak, jak lubię. Pod tym względem jest mi on bliższy niż reszta i też pod tym względem chciałabym się do niego zbliżyć. Cezary Konrad to też moja wielka inspiracja. Jest totalnym kameleonem, robi masę niesamowitych rzeczy – od tych barwowych, do tych z rockowym zadęciem.

Jorgos, ty z kolei zawsze mówiłeś, że twoją największą inspiracją jest Otis Redding. Domyślam się, że to się nie zmieniło?

Jorgos Skolias: Nie, Otis Redding był i jest dla mnie wokalistą numer jeden. Wielu próbuje pójść w jego ślady, niestety większości się nie udaje. Niesamowita energia, timing, piękna fraza.

A czym dla ciebie jest jazz?

Jorgos Skolias: Jazz jest wolnością i świadomością – przede wszystkim. Można też mówić o etyce jazzowej, o świadomości jazzowej, o życiu jazzowym. To jest wolność. A z tą wolnością związana jest potrzeba improwizowania, burzenia pewnych zastałych struktur i tworzenia z nich na nowo ciekawych, lekko brzmiących, które będą podpowiały słuchającemu, że chodzi o ten konkretny utwór, który jazzman przekształcił, dając mu nowe życie.

A co z elementami muzycznymi?

Jorgos Skolias: Są w nim charakterystyczne frazy. Specyficzną kwestią dla jazzu jest to, że potrafi on kołysać, ma specyficzną harmonię, a timing jest taki, a nie inny. Jeśli grasz tylko i wyłącznie pentatonikę, to cię wyśmiewają. I ten element, o którym mówiłem – improwizacja, skala.

Trudno o tobie powiedzieć, że jesteś wokalistą jazzowym.

Jorgos Skolias: Nie lubię, jak się mnie tak nazywa.

A co myślisz o takich klasykach wokalistyki jak Aretha Franklin i Ella Fitzgerald?

Jorgos Skolias: Swego czasu byłem bardzo zafascynowany Ellą. Jej sposobem improwizowania, lekkością we frazowaniu. Ale również, w tym samym czasie, polubiłem Arethę Franklin, która miała niesamowity głos. Głos Elli do końca mi się nie podobał – miała charakterystyczną barwę, która mi nie odpowiadała. Natomiast głos Arethy, jego barwa i sposób interpretowania, energia w działaniu, atakowanie dźwięków, to było coś niesamowitego.

Kończąc, chciałbym zapytać o wasz drugi album. W jego opisie czytam: „Druga płyta due-

fot. Wojciech Prażuch



tu zostanie nagrana w całości poza studiem nagraniowym, w nieoczywistych, inspirujących akustycznie miejscach. Wykorzystane zostaną między innymi przestrzenie górskich bacówek, poddasze i wiele innych miejsc, zapewniających z jednej strony nieograniczony komfort spokojnej i systematycznej pracy nad brzmieniem i dźwiękiem, a z drugiej kameralność wpływającą na temperaturę, naturalność i bezpretensjonalność nagrania”.

Antonis Skolias: Płyty bardzo często powstają w studiu nagrań, które jest swego rodzaju sterylnym laboratorium – a przynajmniej bardzo często stara się przybliżyć do takich sterylnych, laboratoryjnych warunków. To ma oczywiście szereg plusów: mamy wielką kontrolę nad dźwiękiem, izolację akustyczną. Ale minus tego jest taki, że miejsca te są często pozbawione klimatu. Moim skromnym zdaniem muzyka jest niczym innym jak przekazem emocji. Świącie wierzę w to, że jak się człowiek czuje, to tak gra. Jeżeli czujemy się obserwowani i pod lupą, to tak się trochę zachowujemy. Bardzo chcielibyśmy nagrać naszą drugą płytę w sposób organiczny i wręcz brudny. Nie mam absolutnie żadnego problemu z tym, żeby było na niej na przykład słychać przejeżdżający w pobliżu tramwaj – o ile, oczywiście, on tam przejeżdża. Ważne jest dla mnie to, żebym dobrze się czuł w tym pomieszczeniu i żebyśmy razem z Jorgosem dobrze w nim brzmiali. Dlatego zależy nam na tym, żeby nagrać tę płytę w miejscach, które są dla nas nieobojętne emocjonalnie: w mieszkaniach, w których żyliśmy, w domku górskim.

Jorgos Skolias: Poza tym znamy warunki akustyczne tych miejsc.

Antonis Skolias: I czujemy się w nich dobrze.

„Materiał obejmie jeszcze więcej charakterystycznych transowych wokaliz i zapętleń, eksplorując nieznane wcześniej potencjały ludzkiego głosu i rytmiki. Drugi projekt duetu będzie zatem pierwszą płytą, na której Jorgos Skolias zaśpiewa autorskie teksty w języku polskim”. To chyba nowość?

Muzyka jest niczym innym jak przekazem emocji. Świącie wierzę w to, że jak się człowiek czuje, to tak gra

Jorgos Skolias: Do różnego rodzaju muzyki pisałem teksty – i po grecku, i po angielsku. Nigdy natomiast nie pisałem po polsku. Próbowałem, ale wychodziły mi banialuki, pierdoły. Ale namówiony przez Antonisa napisałem kilka tekstów. Dwa spodobały się mojej najukochańszej, mamie Antka, która polonistycznie jest bardzo, że tak to nazwę, do przodu. Powstało ich co prawda sześć czy siedem, ale spokojnie, będziemy to jeszcze edytować. ●

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



In the Food Mood



Piotr Rytowski

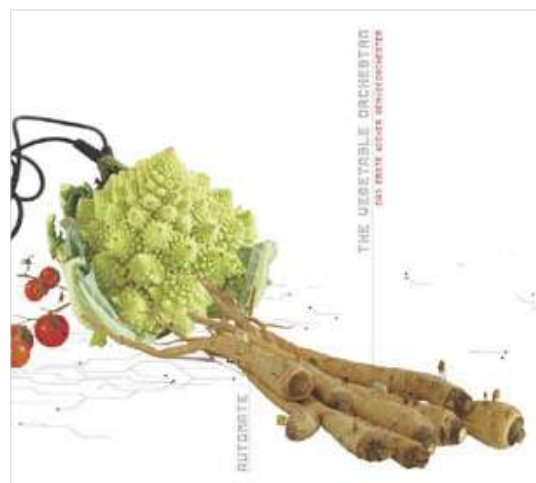
rytowski.jazz@gmail.com

Muzyka i jedzenie to tematy powiązane ze sobą od zawsze. Bieśiady czasów biblijnych czy słynne uczty starożytnych Rzymian łączyły przyjemność jedzenia z przyjemnością słuchania muzyki. Czytając świetną biografię Jamesa Browna *Załatw publikę i spadaj*, nie sposób nie zwrócić uwagi na jego „oryginalne” upodobania kulinarne i filozofię związaną z odżywianiem. Soul food – murzyńska kuchnia z południa Stanów, przysmaki z podrobów czy smażone świńskie uszy, przewijają się w tle niejednej jazzowej historii.

Cóż, można to skwitować paroma prostymi słowami. Każdy muzyk coś je. Każdy meloman też. Muzyka towarzyszy wielu czynnościom naszego codziennego życia – często także jedzeniu. Czy jest więc w ogóle o czym mówić? Bez wątplenia jest! Bo muzyka może mieć z jedzeniem o wiele więcej wspólnego, niż nam się wydaje. Czy to możliwe, że przy jazzie czekolada smakuje lepiej, a przy muzyce klasycznej wino nabiera większej głębi? Prof. Charles Spence z Uniwersytetu w Oksfordzie twierdzi, że tak. W swo-

ich licznych badaniach naukowiec udowadnia, że smak tego, co jemy, może się zmieniać w zależności od tego, jakie dźwięki docierają do nas podczas jedzenia.

Nasz mózg jest na ogół przyzwyczajony do tego, jak smakują konkretne produkty i potrawy. Jednak pod wpływem dźwięku, a więc docierających do mózgu fal o określonej vibracji, jego reakcja na teoretyczne te same bodźce smakowe może być nieco inna. Hałas urządzeń mechanicznych albo silników lotniczych może zmniejszyć naszą wrażliwość na sól, cukier i inne przyprawy. Może dlatego często o posiłkach serwowanych w samolotach mówimy, że są „bez smaku”? Na wrażenia smakowe wpływają też dźwięki same-





go jedzenia. Wyobraźmy sobie chrupanie chipsów albo świeżej marchewki... bez chrupania. No właśnie – to trudne.

Dlaczego wino najlepiej smakuje przy muzyce klasycznej? Badania profesora Spence'a wykazały, że towarzysząca piciu muzyka Czajkowskiego czy Chopina sprawia, że alkohol jest postrzegany jako trunek z wyższej półki niż jest rzeczywiście. Nie oznacza to jednak, że zawsze te bardziej „szlachetne” gatunki muzyczne, jak klasyka czy jazz, będą działały na smak lepiej niż rock czy pop. Jeden z wniosków Spence'a mówi, że im bardziej podoba nam się muzyka, tym bardziej smakuje nam to, co jemy. Jest to przykład tak zwanego przeniesienia wrażenia. Widać to wyraźnie także w badaniach, które wiązały muzykę z określonych regionów z tamtejszymi potrawami. Okazało się, że dania kuchni francuskiej lepiej smakują przy akompaniamencie akordeonu grającego

francuskie piosenki, a muzyka Pucciniego i Rossiniego wzbogaca smak włoskich makaronów. Podobnie było w przypadku muzyki i kuchni greckiej czy hiszpańskiej. Flamenco potrafi sprawić, że hiszpańskie potrawy stają się jeszcze bardziej hiszpańskie – muzyka działa trochę jak glutamian sodu, pełni rolę „wzmacniacza smaku”.

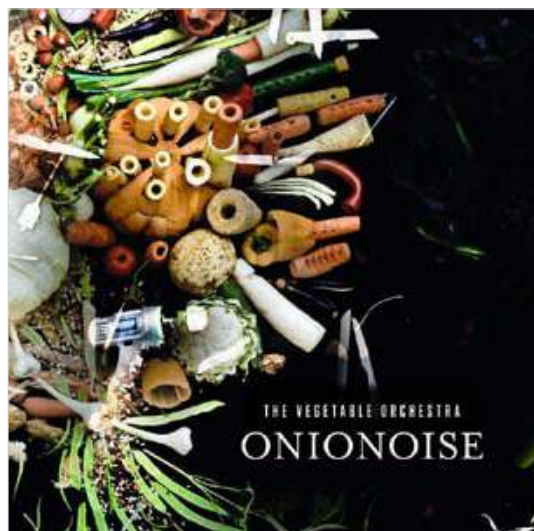
Na to zjawisko związku muzyki z jedzeniem zwrócił także uwagę japoński kompozytor Ryūichi Sakamoto, znany przede wszystkim jako wybitny twórca muzyki filmowej (współpracował między innymi z Bertoluccim, Almodóvarem, De Palmą). Jego ulubioną restauracją w Nowym Jorku była japońska Kajitsu. Jedzenie było w niej świetne, ale muzyka – jak twierdzi Sakamoto – nie do zniesienia. Kompozytor zaoferował właścicielowi, że stworzy autorską playlistę dla restauracji – dostosowaną do serwowanego jedzenia, wystroju, gości. Zrobił to za darmo, po prostu chciał jadać w przyjemniejszych warunkach. Playlista ma się zmieniać sezonowo. Nie zabrakło na niej akcentów jazzowych, jak chociażby *Peace Piece* Billa Evansa.

O wspomnianym już wcześniej, w kontekście włoskiej kuchni, Rossinim mówi się, że gdyby nie poświęcił swego talentu muzyce, mógłby zostać najwybitniejszym kucharzem swojej epoki. Miał niebywały zmysł smaku oraz wybitną wyobraźnię kulinarną. Kulinarne wątki i anegdoty z biografii kompozytora można mnożyć. Wielcy szefowie kuchni dedykowali mu swoje dania. Do dziś przyrządza się sadzone jajka à la Rossini, kurczaka à la Rossini, filet z soli à la Rossini oraz cannelloni à la Rossini. Do historii kulinarnej Gioacchino Rossini przeszedł jednak przede wszystkim jako twórca *Tournedos à la Rossini* – dania z polędwicy, foie gras, mader i trufli (Mozarta wśród grzybów – jak mawiał kompozytor). Jego kulinarne zamiłowania znalazły też

odzwierciedlenie w twórczości muzycznej. Pod koniec życia skomponował utwory fortepianowe zebrane pod tytułem *Grzechy starości*, w skład których wchodziły *Cztery przystawki* (*Rzodkiewki, Anchois, Korniszony, Masło*) oraz *Czterech żebraków* (*Suszone figi, Migdały, Rodzynki, Orzechy*). Sto lat później Leonard Bernstein z powodzeniem użył przepisów kulinarnych z XIX-wiecznej książki kucharskiej autorstwa Émile Dumonta jako tekstów do cyklu pieśni *La bonne cuisine*, w którym znalazły się: *Plum Pudding* (puding śliwkowy), *Queues de Boeuf* (ogon wołowy), *Tavouk Gueunksis* (pierś kurczaka po turecku) i *Civet à Toute Vitesse* (królik w błyskawicznym tempie).

Jeszcze jeden aspekt muzyczno-kulinarnych związków to granie na produktach spożywczych. Han Bennink, wielokrotnie goszczący w Polsce legendarny holenderski perkusista, w 2005 roku wziął udział w instalacji artysty Waltera Willemsa, grając na zestawie perkusyjnym złożonym z krążków sera (rejestracja tego wydarzenia do zobaczenia na YouTube). Nie było to jednak działanie pionierskie. Już w 1975 roku John Cage skomponował utwór *Branches*, w którym muzycy, według instrukcji wykonawczych, pocierają o siebie dwa bakłażany, strzelają liśćmi pora czy grzechoczą grochem i fasolą. W 1998 roku w Wiedniu powstała Vegetable Orchestra. W jej składzie można usłyszeć między innymi flety proste z marchewek i „skrzypce” zrobione z porów. Instrumenty powstają zawsze na krótko przed występami grupy – muszą być świeże.

Jak widać, powiązanie muzyki z jedzeniem może być bardzo inspirujące i przynosić wiele niezapomnianych wrażeń – zarówno smakowych, jak i słuchowych. Jednak nie zawsze musi tak być. Pamiętam koncert w jednym z lokali na war-



szawskiej starówce. Koncert zapowiadany, biletowany, na scenie duet wspaniałych jazzowych artystów – a więc żadna chałtura. Przy stolikach, jako że to lokal restauracyjny, publiczność z przekąskami, drinkami, winem. Centralnie przed sceną, przy stoliku jegomość konsumujący pełen obiad w przystawkami. Pewnie zgodnie z zasadą piramidy Masłowa nie był gotów na zaspokajanie potrzeb wyższych, dopóki nie zaspokoił podstawowych. Nie obyło się bez wymiany zdań pomiędzy jednym z artystów a konsumentem. W temacie wyższości stawy dla ducha nad strawą dla ciała każdy pozostał przy swoim. Tak więc ostatnim aspektem tych muzyczno-kulinarnych historii może być przysłowiowe „granie do kotleta”, zapewne widziane zupełnie inaczej w zależności od tego, z której strony sceny patrzymy. ●

Suplement do biografii Theloniousa Monka

Jarosław Czaja

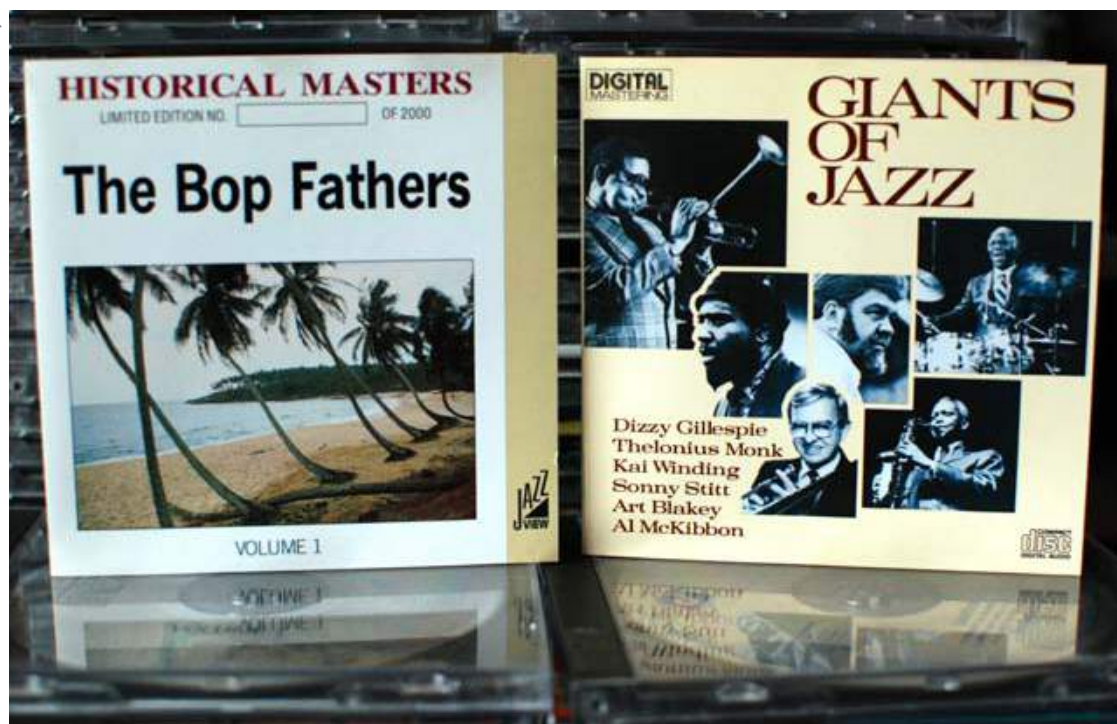
jarczaja@poczta.onet.pl



Wszyscy, którzy przebrną przez monumentalną biografię Theloniousa Monka *Geniusz inny niż inni* Robina D.G. Kelleya, znajdą w niej informację o tym, jak wielki pianista i kompozytor trafił w 1970 roku do zespołu gwiazd bebopu o nazwie Giants Of Jazz. Pomysł wyszedł od promotora George'a Weina, a grupa pomyślana została oczywiście jako maszyna do zarabiania pieniędzy na trasie koncertowej po całym świecie, która miała trwać prawie dwa lata

z przerwami i obejmować między innymi Australię, Japonię i Europę. Monk nie był entuzjastycznie nastawiony do tego projektu, ale skusiła go chęć godziwego zarobku. Miał już wówczas poważne problemy ze zdrowiem i bardzo stracił na wadze. Na fotografiach z tego okresu wygląda na starca, a przecież ledwo przekroczył pięćdziesiątkę. Jednak Kelley słusznie zauważył w swojej książce, że na tej trasie koncertowej, która zapowiadała się jedynie jako rutyna i odcinanie

fot. Jarosław Czaja



The Bop Fathers, Volume 1
Lotus, 1978 / Jazz View, 1991

Giants Of Jazz
The George Wein Collection, Concord, 1984

kuponów od minionej chwały, stało się coś dziwnego. Weterani bebo-pu, w osobach Dizzy'ego Gillespiego, Sonny'ego Stitta. Arta Blakeya, Kai Windinga, Ala McKibbona i Theloniousa Monka, początkowo tworzyli dosyć luźną kooperatywę silnych osobowości, ale kiedy dotarli do Europy, brzmieli już jak prawdziwy zespół. Teoretycznie nie było tu lidera, jednak praktycznie ktoś musiał nadawać ton. Zazwyczaj przewodził Gillespie, ale i Monk momentami przejmował stery. Wedle ówczesnych relacji i recenzji, zwłaszcza prasy angielskiej – grał wtedy rewelacyjnie. Nawet lepiej niż w latach poprzednich. I faktycznie tak było, a możemy się o tym przekonać, słuchając zachowanych szczęśliwie nagrań z tych występów.

Mam w swojej kolekcji płytkę, która wygląda na klasyczny bootleg, czyli rejestrację półlegalną albo nawet całkiem nielegalną – sądząc z jakości dźwięków. Jest jednak bezcenna, bo dokumentuje jeden z występów Gigantów Jazzu w którymś z krajów europejskich. Na dosyć śmiesznej okładce pod szyldem The Bop Fathers widnieje tylko skład muzyków i zestaw utworów. Mamy tutaj aż dwie kompozycje Monka (*I Mean You*, *'Round Midnight*), jedną Gillespiego (*Tour De Force*) i jedną „z okolic” Gillespiego (*Tin Tin Deo*). A więc w zasadzie po równo.

Wszystkie utwory są długie i oscylują wokół dziesięciu mi-

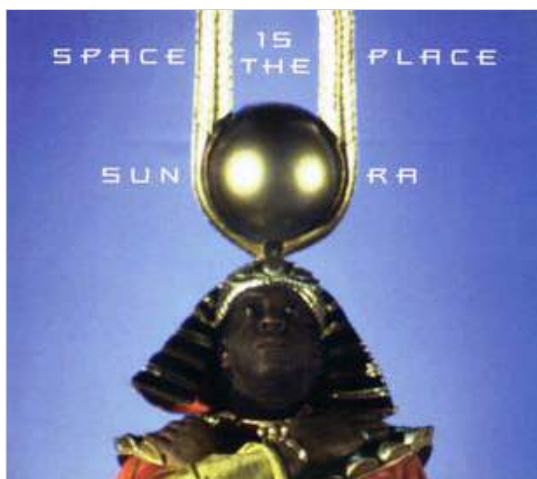
nut. Zwraca uwagę zwłaszcza bardzo misternie i z uczuciem, a nie rutynowo zagrana wersja *'Round Midnight*. Jedna z najlepszych, jakie w życiu słyszałem. Monk gra tutaj temat i bardzo płynną, można powiedzieć potoczystą improvizację. Na okładce widnieje napis *Volume 1*, ale niestety do tej pory nie udało mi się znaleźć kolejnych edycji.

Podsumowaniem całej trasy koncertowej *Giants Of Jazz* była studyjna sesja nagraniowa w Szwajcarii, którą zorganizował George Wein. Odbyła się ona w listopadzie 1972 roku. Pisałem kiedyś w tej rubryce o pierwszej płycie Monka (dla Blue Note), teraz więc pora na tę ostatnią. Dźwięki zarejestrowane w Szwajcarii były bowiem ostatnimi, jakie nagrał w życiu. W swojej biografii Kelley słusznie pisze, że ta płyta – opatrzona jedynie szyldem *Giants Of Jazz*, chociaż z błędem w imieniu Monka – to po prostu „historia Theloniousa”. Od piętnastominutowej wersji *Straight, No Chaser* poprzez aranżację w *Thelonious*, nawiązującą do nagrania z 1947 roku, aż do kończącej całość porywającej wersji hymnu z Minton's *Epistrophy*. Cytując Kelleya (s. 686): „Zespół gra w pełnej synchronizacji, a przejawy wirtuozerii i indywidualnego kunsztu wydają się ustępować zabawie, dowcipowi i uważnemu słuchaniu siebie nawzajem”. ●

Doskonały początek przygody z przybysem z Saturna

Rafał Garszczyński

rafal@radiojazz.fm



Sun Ra – *Space Is The Place*

Blue Thumb Records / Impulse! / Universal, 1973

Sun Ra to jedna z najbardziej kolorowych postaci w całej historii muzyki improwizowanej. Jedni uważali go za dziwaka, inni za szarlatana, choć byli i tacy, którzy przestrzegali, że być może jest tym, który wyprzedza znacznie czasy, w których przyszło mu działać. Znam też osoby, które uważają Sun Ra za muzycznego geniusza porównywalnego z największymi powszechnie uznawanymi sławami, a być może nawet przewyższającego muzyczną wyobraźnię i inteligencją artystów pokroju Milesa Davisa, Johna Coltrane'a czy Duke'a Ellingtona. Niezależnie od tego, które spojrzenie uważacie za prawdziwe, z pewnością hi-

storia muzyki improwizowanej bez wspomnienia o Sun Ra nie jest kompletna.

Swoją muzyczną karierę Sun Ra, wtedy jeszcze jako Herman Poole Blount, rozpoczął w Chicago, w końcówce lat czterdziestych ubiegłego wieku. Dość szybko zrezygnował jednak ze swojego prawdziwego nazwiska na rzecz dość niedorzecznego imienia Sun Ra, które można tłumaczyć jako Słońce Słońce, bowiem jak sam wielokrotnie podkreślał, Ra pochodzi od imienia egipskiego boga słońca. Z czasem nie tylko imię stało się ekstrawaganckie, doszła wykreowana w części przez samego artystę filozofia nazywana dziś afrofuturyzmem i jego wielokrotne oświadczenia, że jest kosmitą przybyłym z Saturna w celu nauczania Ziemiaków zasad zachowania pokoju na świecie. O afrofuturyzmie napisano wiele książek.

Występy Arkestry – jak nazwał Sun Ra swój zespół, bo określenie „orkiestra” byłoby zbyt banalne – o zmieniających się nieustannie składach i równie zmiennych szyldach były niezwykle kolorowym połączeniem muzyki, tańca



i awangardowego teatru. Kto widział, ten wie. Nie spotkałem się niestety z rejestracją filmową oddająca energię, która płynęła ze sceny do publiczności. Być może nasza ziemską telewizja nie potrafiła zarejestrować energii z Saturna.

Nie zrozumcie mnie źle. Moim zdaniem wszystko to, co wokół Sun Ra działo się w warstwie pozamuzycznej raczej nie pomagało mu za życia znaleźć uznanie należne jego muzycznym talentom. Łatwo było uznać go za dziwaka i performerę chcącego samą odmiennością zasłużyć sobie na uwagę słuchaczy. Sun Ra był jednak doskonałym pianistą, kompozytorem, liderem orkiestry i jednym z pionierów wykorzystania instrumentów elektronicznych w jazzie.

W jego biografiach przeczytacie o podróży na Saturna, przynależności do czarnej loży masońskiej, stworzeniu własnej religii, karze więzienia za odmowę służby wojskowej, przeróżnych miejscach i datach urodzenia, ekscesach seksualnych, chorobach psychicznych i genialnej pamięci muzycznej. Z tych wszystkich historii tylko ostatnia jest istotna. Sun Ra nagrał ponad 100 autorskich albumów, z których wiele jest już dziś niedostępnych i ciągle czeka na wznowienie. W pierwszych latach działalności Arkestry prowadził własną

wytwórnię, a kolejne albumy wydawał w nakładach liczonych jedynie w setkach egzemplarzy, dostępnych w sprzedaży wysyłkowej i na koncertach.

Przez jego zespoły od połowy lat pięćdziesiątych do jego śmierci w 1993 roku przewinęło się wielu zupełnie anonimowych artystów. Byli również tacy, którzy znaleźli swoją muzyczną tożsamość poza rozlicznymi składami Arkestry. Wśród najbardziej znanych muzyków, którzy przez lata uczestniczyli w spektaklach Arkestry znajdziemy doskonałych saksofonistów – Johna Gilmore’a i Marshalla Allena oraz basistę Johna Ore. Do grona współpracowników Sun Ra i Arkestry należeli też Pharoah Sanders i Don Cherry. Marshall Allen prowadzi chyba do dziś muzyczny projekt Sun Ra Arkestra.

Sam Sun Ra uczestniczył też w wielu projektach innych muzyków, często zupełnie zapominając o swojej awangardowej filozofii. Do moich ulubionych projektów tego rodzaju należą: *A Tribute To Stuff Smith* Billy’ego Banga i *Impressions Of A Patch Of Blue* Walta Dickersona. Wspomnienie Stuffa Smitha jest w tym przypadku dość logiczną konsekwencją tego, że swoją karierę Sun Ra zaczynał w Chicago, jako aranżer w orkiestrze Fletchera Hendersona i pianista w zespołach Stuffa Smitha i Coleman Hawkinsa.

Trudno wskazać jeden, ten najlepszy i najważniejszy album Sun Ra. Wybór *Space Is The Place* nie jest jednak przypadkowy. Album powstał w 1972 roku i jest doskonałym wstępem do świata Arkestry i jej awangardowego lidera. Zawiera wszystko, co dla jego działalności charakterystyczne: odrobinę brzmień elektrycznych klawiatur, transowe wokalizy, afrykańskie rytmy, twórczy chaos i spontaniczność znaną z występów zespołu

w każdym okresie jego działalności, freejazzowe frazy saksofonu Johna Gilmore'a. Jest też doskonała partia fortepianu lidera w *Images* pokazująca, że był świetnym pianistą, umieszczona obok awangardowego i wymagającego dużego skupienia *Sea Of Sounds*.

Space Is The Place to doskonały początek przygody z Sun Ra. Nie regulujcie odbiorników, wybrałem jedną z najbardziej ziemskich płyt przybysza z Saturna. ●

Kanon Jazzu

Rafała Garszczyńskiego

w RadioJAZZ.FM

od poniedziałku do piątku

**godz.
14:45**

radioJazz.fm

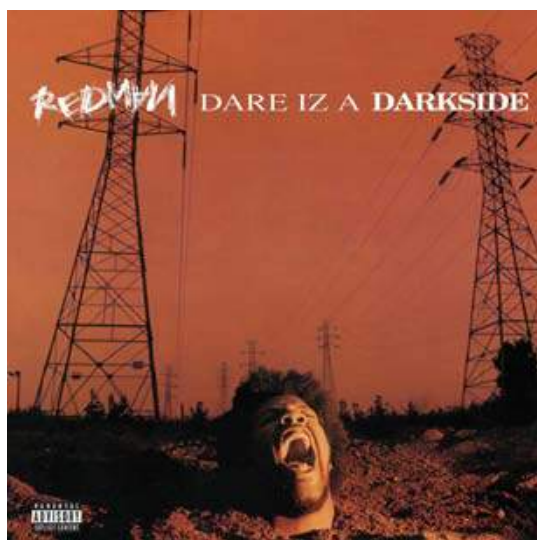


Gdy wesołek kroczył ciemną doliną...



Adam Tkaczyk

adam-tkaczyk@wp.pl



Redman – Dare Iz A Darkside
Def Jam, 1994

Mamy rok 1994 – rozpada się EPMD. Podopieczni grupy muszą zdecydować: albo idziesz dalej z Erickiem Sermonem, albo z Parrishem Smithem (czyli PMD). Pierwszą opcję wybiera Redman, drugą Das EFX, a K-Solo całkowicie wypada z obiegu. W życiu Redmana, jednego z najlepszych raperów na scenie, dzieje się bardzo źle. Traci bliskie mu osoby, nadużywa narkotyków – i nie mówię tu o marihuanie, której jest do dzisiaj gorącym orędownikiem, ale raczej o, podobno, substancjach psychoaktywnych i halucynogennych. Mam świadomość, że są osoby potrafiące korzystać z tych używek

w sposób kontrolowany i z korzyścią dla nich samych, ale Redman, jak sam twierdzi, do takich nie należał. Na skutek wszystkich tych wydarzeń człowiek, którego kojarzymy między innymi z prześmiesznymi skitami, filmami komediowymi (*How High* to klasyk i nikt mi nie powie, że jest inaczej) oraz tekstami pełnymi radosnej wyobraźni, popada w depresję. W odosobnieniu nagrywa swój drugi album. Jego brzmienie, a także tytuł doskonale oddają ówczesny nastrój twórcy. Zapraszam na ciemną stronę: *Dare Iz A Darkside*.

Zdecydowaną większość bitów zrobił sam Redman, jak wspominałem na wstępie, zamykając się samotnie w studiu. W kilku pomógł mu mentor – Erick Sermon (na marginesie: ze względu na umowy, mimo rozpadu EPMD, duży procent zysków z tych produkcji wpadł do kieszeni PMD), dwukrotnie na liście płac pojawia się również ksywka Rockwilder. Mam swoich faworytów, ulubione utwory na płycie, ale szczerze mówiąc nie widzę sensu ich wymieniania. *Dare Iz A Darkside* to bowiem jedna,

długa podróż – kawałki zlewają się ze sobą, mają bardzo podobne brzmienie, nastrój, mglistość, psychodelię. I wszystkie, podkreślam – wszystkie, niemożliwie bujają głową. To jest prawdziwie mroczny funk, coś jakby afrykański szaman wykonujący swoje tajemnicze tańce, wyrzucające złe demony z wioski.

Tak to trochę brzmi. Bity zawierają sample między innymi z Boba Jamesa, Pleasure, Funkadelic i Leona Haywooda, użyte w bardzo nieoczywisty, zniekształcony, kreatywny sposób. Redman napiął na albumie swoje niedoceniane, produkcyjne bicepsy. Jego umiejętności w tworzeniu podkładów są jednak tylko tłem dla tego, co potrafi przy mikrofonie. Wariactwa, do których nas przyzwyczaił – niespodziewane porównania, pełne wyobraźni i zaskoczeń linijki, mistrzowski flow – są oczywiście obecne w pełnej krasie. No ale, umówmy się, w 1994 roku tego oczekiwało się od największych gwiazd sceny. A niewiele osób w historii może doskoczyć do Redmana w szczytowej formie. Jest, był i, miejmy nadzieję, będzie fenomenalny, czy to na mrocznym albumie z 1994 roku, czy jako gość w utworach Christiny Aguilery, P!nk i Limp Bizkit w późniejszych latach. Gwarancja jakości, nawet jeśli nie wszyscy odbiorcy go zrozumieją. I jest tego w pełni świa-

domy – świadczą o tym nie tylko przechwałki liryczne, bezczelna pewność siebie i nonszalancka ekstrawagancja, ale również inna, bardziej przyziemna rzecz: na koniec kawałek *Can't Wait* Redman powtarza jeden z wersów ponownie i sam przed sobą otwarcie cieszy się jego złożonością metaforyczną i techniczną.

Jeszcze kilka ciekawostek zanim zakończymy. Wydane w odstępie tygodnia *Dare Iz A Darkside* Redmana oraz debiutancki album Method Man – *Tical* promowane były wspólną kampanią wytwórni Def Jam. Label wydał wspólny, dwupłytowy singiel obu artystów – *Month Of The Man*. Panowie ruszyli w trasę, która to, jak pokazała historia, zmieniła ich życie. Zostali bliskimi przyjaciółmi, wydali razem dwa albumy, wystąpili w komedii *How High*, mieli nawet serial *Method And Red* oraz protoplastę programu *Punk'd* na MTV – *Stung*, gdzie zrobili żart między innymi Ludacrisowi. Koncertują w duecie do dzisiaj, a chemia między nimi jest absolutnie niepodrabialna. Method Man mianował również Redmana honorowym członkiem Wu-Tang Clanu.

Na okładce *Dare Iz A Darkside* widzimy Redmana zakopanego po szyję w ziemi – to nawiązanie do klasycznej płyty *Maggot Brain* Funkadelic. Dwa lata później, na okładce i zdjęciach promujących *Mud-*



dy Waters – jego ulubiony album z własnego katalogu – Redman pozuje cały pokryty błotem. To symbolizuje wyjście z ziemi, zostawienie mroku *Dare Iz A Darkside* za sobą.

Dzisiaj Redman, z natury bardzo wesoły człowiek, ignoruje ten album. Nie wykonuje na żywo utworów z *Dare Iz A Darkside*, nie lubi o nim mówić, nie chce wracać do tamtych, jakże ciemnych, czasów. Nie powinno

to nikogo z nas dziwić – wszyscy mamy w życiorysie etapy, których nie chcemy przeżywać ponownie. Tym niemniej ten album jest dowodem, że podczas największych kryzysów rodzą się wspaniałe rzeczy; nawet jeśli nie są to takie dzieła jak *Dare Iz A Darkside*, to przynajmniej metaforyczne „odbicie”, odrodzenie i wzmocnienie samego siebie. Pamiętajcie o tym, drodzy czytelnicy, gdy sami będziecie kroczyć ciemną doliną. ●

DTB Live Adama Tkaczyka

w każdy piątek

godz. 14:00

w audycji JazzPRESSjonizm
radiojazz.fm/player

radioJazz.fm

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

Redakcja

redaktor naczelny:
Piotr Wickowski

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

Fotograficy:

Piotr Gruchała
Marta Ignatowicz-Sołtys
Kuba Majerczyk
Lech Basel
Marcin Wilkowski
Piotr Fagasiewicz
Piotr Banasik
Jarek Misiewicz
Barbara Adamek
Bogdan Augustyniak
Krzysztof Wierzbowski
Katarzyna Stańczyk
Paulina Krukowska
Katarzyna Kukielka
Jarosław Wierzbicki
Beata Gralewska
Przemek Kleczkowski
Anna Mrowca
Kasia Idźkowska
Jacek Piotrowski

Plakaty

Agnieszka Sobczyńska

Korekta

Katarzyna Czarnecka
Zuzanna Tulisza
Dorota Matejczyk
Przemek Bychawski
Łucja Kubicka
Marta Pijanowska-Kwas

Projekt layoutu

Beata Wydrzyńska

Opracowanie graficzne, skład i łamanie

Klara Pereplyś-Pajak

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

