

TOP NOTE
Sławek Jaskułke
Park.Live

Minim feat.
Sainkho
Earth

Philippe Lemm
Rafał Sarnecki

Bernard Maseli

Perkusista, który zatęsknił
za melodią

fot. Kuba Majerczyk

wkład polskich kompozytorów w historię światowego jazzu!

ZAPRASZA: ANDRZEJ WINISZEWSKI



 ZOBACZ FILM



 ZOBACZ FILM



 ZOBACZ FILM

 Subscribe

radioJazz.fm

Od Redakcji

redaktor naczelny

Piotr Wickowski

piotr.wickowski@radiojazz.fm



„Nadając płycie tytuł Earth, pragnąłem zwrócić uwagę na liczne problemy i wyzwania, z którymi zmagamy się na co dzień jako ludzkość. Żyjemy w niespokojnych czasach, u progu głębokich przemian społecznych, gospodarczych, ale również w sferze świadomości jednostki. Chaos informacyjny sprawia, że ciężko dzisiaj dotrzeć do tego, co jest prawdą. Z drugiej strony, jako gatunek jesteśmy konsekwencją setek milionów lat ewolucji. Nosimy tę wiedzę w sobie. Często o tym zapominamy, a jesteśmy przecież nierozzerwalnie związani z historią planety, nie w sensie filozoficznym, ale czysto biologicznym. Jesteśmy Ziemią” – mówi gitarzysta Kuba Wójcik, lider zespołu Minim.

Taka wyraźnie artykułowana postawa artystyczna jest jeszcze raz potwierdzeniem tego, o czym pisał niedawno Piotr Rytowski w felietonie Ekojazz (JazzPRESS 9/2020): „Ale co mogą zrobić instrumentalisci, jazzmani? Mogą oczywiście nagrać swoją wersję utworu jednoznacznie kojarzącego się z ekologią. Mimo że nie będzie w nim przesłania zawartego w tekście, zadziała samo skojarzenie z utworem w oryginalnym wykonaniu. Tak stało się właśnie z utworem Marvin’a Gaye’a (Mercy Mercy Me), który do jazzowego świata dzięki świetnemu wykonaniu wprowadził Rahsaan Roland Kirk. (...) Związki muzyki z kondycją naszego środowiska naturalnego mogą być jednak znacznie głębsze. Ekologia może być głównym założeniem programowym powstania płyty albo nawet zespołu”.

Na inny, ale w gruncie rzeczy organiczny, a więc również ekologiczny aspekt obcowania z muzyką zwraca uwagę Bernard Maseli: „Od lat powtarzam, że jazz niemal wszystkie harmonie i skale przejął z klasyki, to nie był żaden nasz wynalazek. Wnieśliśmy tylko specyficzną pulsację rytmiczną – warto o tym pamiętać. Dlatego tak mnie boli, kiedy ludzie skupiają się głównie na harmonii czy fakturze, podczas gdy najtrudniejszą rzeczą, gdy grasz na wibrafonie, a właściwie na każdym instrumencie, jest uzyskanie odpowiedniej pulsacji, dobrego swingu czy groove’u. Skala i akordy to jest to, co słyszeć na zewnątrz, łatwo to opisać, ale pulsacja jest bardzo subtelna, niewiele osób ma tutaj wstęp i to słyszy, ale też nie muszą, ponieważ ciało samo reaguje na ten puls”.

Tak jazz, w różnych swoich odsłonach i z różnych powodów, odpowiada na wyzwania współczesności. Wystarczy się wsłuchać.



SPIS TREŚCI

3 – Od Redakcji

6 – Portrety improwizowane

7 – That's NYC jazz, Babe

8 – Wydarzenia

14 – Płyty

14 Pod naszym patronatem

22 TOP NOTE

Sławek Jaskułke – *Park.Live*

24 Recenzje

Błoto – *Kwiatostan*

Przemysław Chmiel Quartet – *Witchcraft*

Janczarski & Siddik 4tet – *Contemplation*

Adam Baldych, Vincent Courtois, Rogier Telderman – *Clouds*

Włodek Gulgowski – *Beyond Infinity*

Jakub Gucik – *In Silva*

Thelonious Monk – *Palo Alto*

Fred Hersch – *Songs From Home*

Ambrose Akinmusire – *On The Tender Spot Of Every Calloused Moment*

Greg Osby & Florian Arbenz – *Reflections Of The Eternal Line*

Raphaël Pannier Quartet – *Faune*

Adam Simmons & Jean Poole – *Zatoczka. Tribute To Komeda*

Petros Klampanis – *Irrationalities*

Brandon Robertson – *B.O.A.T.S. Bass'd On A True Story*

South Florida Jazz Orchestra – *Cheap Thrills: The Music of Rick Margitza*

Solveig Slettahjell – *Come In From The Rain*

Yuri Honing Acoustic Quartet – *Bluebeard*

Ikarai – *Ikarai Plays Muhammad*

Marcelo dos Reis, Valentin Ceccaldi, Marco Franco, Luís Vicente – *Points*

Speedball Trio

Nowy Orlean: miasto muzyki

54 – Koncerty

54 Przewodnik koncertowy

58 Organicznie vs sonorystycznie

63 Czekać na szczepionkę

- 67 Żółta strefa jazzu
- 71 ...o losie, oddaj nam muzykę na żywo, zwróć ją muzykom, którzy bez niej oddychają mniej

74 – Rozmowy

- 74 Bernard Maseli
Perkusista, który zatęsknił za melodią
- 85 Philippe Lemm
Brakuje drogowskazu
- 93 Rafał Sarnecki
Czasem trzeba przesadzić. Cały ten jazz! MEET!

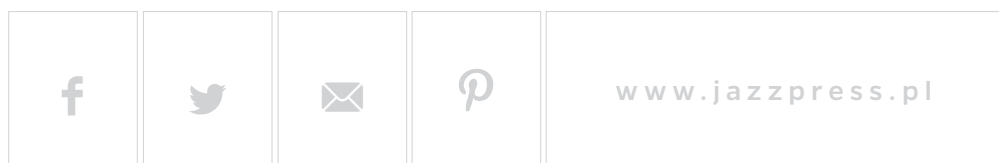
100 – Słowo na jazzowo

- 100 My Favorite Things (or quite the opposite...)
Trio bez instrumentu harmonicznego
- 103 Złota Era Van Geldera
Arcydzieło w mono i stereo
- 105 Kanon Jazzu
Energia i równowaga
- 107 Wszystkie drogi prowadzą do Bitches Brew
Third Stream – historia i dziedzictwo. Część 1 – korzenie

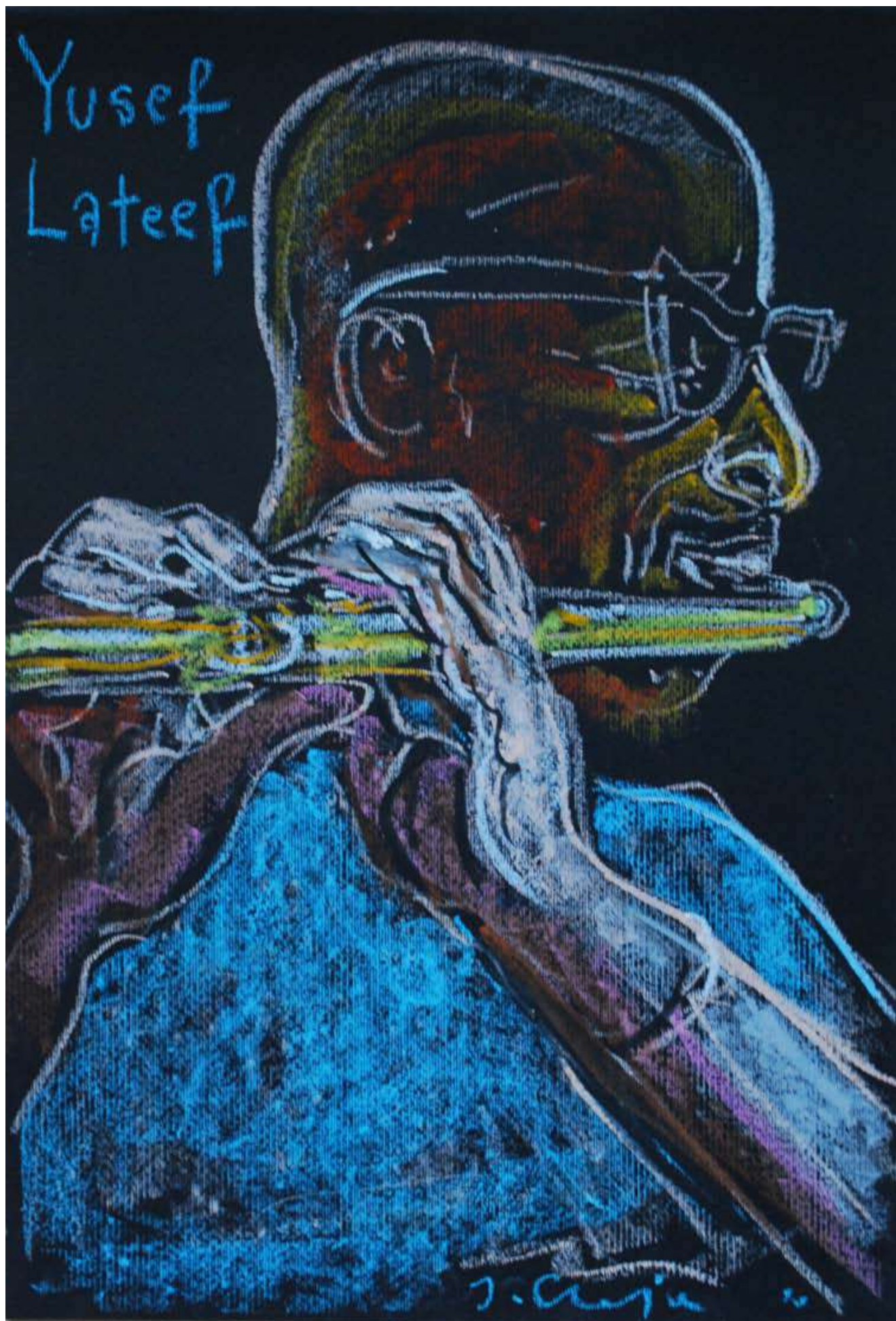
111 – Pogranicze

- 111 Down the Backstreets
Porażka?

114 – Redakcja



Portrety improwizowane



That's NYC jazz, Babe



fot. Kasia Idźkowska

To zdjęcie wykonałam w nowojorskim klubie jazzowym Fat Cat, który w czasach przedcovidowych zwykle był zatłoczony, a życie tętniło tam do świtu. Na fotografii jest basista i producent Richie Goods, charyzmatyczny, wiecznie uśmiechnięty, grający z ogromną lekkością muzyk. Okładkę jego najnowszego albumu *My Left Hand Man* zdobi fotografia mojego autorstwa. ●

Wars, Kaper, Young na koncercie Fundacji EuroJAZZ

Koncert Kuby Stankiewicza i jego tria był muzycznym podsumowaniem projektu *Wars, Kaper i Young – wkład polskich kompozytorów w historię światowego jazzu* realizowanego w tym roku przez Fundację Popularyzacji Muzyki Jazzowej EuroJAZZ. Zespół wystąpił 10 października na scenie Bemowskiego Centrum Kultury w Warszawie dla ograniczonego z powodów pandemicznych grona odbiorców. Wszyscy zainteresowani mogli jednak wysłuchać na żywo transmisji w RadioJAZZ.FM oraz obejrzeć ją w mediach społecznościowych.

Zespół w składzie: Kuba Stankiewicz (fortepian), Wojciech Pulcyn (kontrabas) i Sebastian Frankiewicz (perkusja) wykonał kompozycje Henryka Warsa, Bronisława Kapera i Victora Younga. Występ specjalnymi wizualizacjami mul-



timedialnymi oprawił artysta malarz Andrzej Wąsik. Zaprezentowane zostały również finałowe prace drugiej edycji Międzynarodowego Konkursu Plakatu We Want Jazz.

Projekt *Wars, Kaper i Young – wkład polskich kompozytorów w historię światowego jazzu* dofinansowany został ze środków Narodowego Centrum Kultury w ramach programu Kultura – Interwencje 2020. ●





Włodzimierz Nahorny z Koryfeuszem

Włodzimierz Nahorny dołączył do grona polskich muzyków odznaczonych Honorowym Koryfeuszem. Statuetkę odebrał 7 listopada podczas telewizyjno-internetowej gali. Laureatami tegorocznej nagrody środowiska muzycznego zostali Aleksandra Olczyk (Odkrycie Roku), Lutosławski Piano Duo – Emilia Sitarz i Bartek Wąsik (Osobowość Roku). Za Wydarzenie Roku uznano premierę opery *Drach* Aleksandra Nowaka podczas festiwalu auksodrone 2020.

Wśród nominowanych do Koryfeuszy byli w tym roku również muzycy jazzowi – Adam Bałdych i Dominik Wania. ●



fot. Marcin Czajkowski

Marcin Pater Trio Indywidualnością Jazzową 2020

Marcin Pater Trio zwyciężyło w towarzyszącym wrocławskiemu festiwalowi Jazz nad Odrą konkursie Indywidualność Jazzowa 2020.

W finale rywalizowało osiem grup.

Zwycięski zespół przystąpił do konkursu w składzie: Marcin Pater (wibrafon), Mateusz

Szewczyk (bas), Adam Wajdzik (perkusja). Zespół odebrał także nagrodę specjalną redakcji Jazz Forum.

Nagrody Stowarzyszenia Autorów ZAiKS przypadły formacji Gawroński/Lechki Consolidation Collective i Unleashed Cooperation. Nagrodę ufundowaną przez Związek Artystów i Wykonawców STOART otrzymał zespół Semiotic Quintet. Nagrodę specjalną w postaci nagrania płyty, ufundowaną przez Leszka Moździera, dyrektora artystycznego festiwalu Jazz nad Odrą, otrzymał pianista Patryk Matwiejczuk. Inne nagrody specjalne przypadły basiście Mateuszowi Szewczykowi i zespołowi Chojnacki/Migula Contemplations. ●



fot. Sławek Przerwa

Powiew Młodego Jazzu 2020

Chojnacki/Migula Contemplations wyszli zwycięsko z rywalizacji podczas odbywającego się w Jeleniej Górze konkursu Powiew Młodego Jazzu, na którym zespół zdobył Grand Prix i statuetkę Złotego Krokusa oraz dwie nagrody dodatkowe.

Dwie równorzędne nagrody drugie otrzymały tria Agi Gruczek i Krzysztofa Baranowskiego. Nagrodę specjalną Polskiego Stowarzyszenia Jazzowego otrzymało trio Franciszka Pospieszalskiego, a nagrodę specjalną Krakowskich Zaduszek Jazzowych – Vincent Meissner Trio oraz Young Electric Band. ●



fot. Tomasz Raczynski



Grajcie z nami

Związek Artystów Wykonawców

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

A: ul. Nowy Świat 64
00-357 Warszawa

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

stoart.org.pl

Immortal Onion wśród INES#talent

Trio Immortal Onion reprezentować będzie polską scenę jazzową w międzynarodowym programie INES#talent. Zespół będzie miał dzięki temu szansę występować na różnych europejskich festiwalach muzycznych.

Finansowany ze środków Unii Europejskiej program

INES#talent 2021 prowadzony jest przez organizację Innovation Network of European Showcases. Działa jako porozumienie ośmiu showcase'owych festiwali, w tym polskiego Enea Spring Break, i zrzesza 20 imprez z 19 krajów. Do programu mogą zgłaszać się młode zespoły, niezależnie od prezen-

towanej stylistyki, z Austrii, Czech, Niemiec, Grecji, Węgier, Włoch, Litwy, Luksemburga, Macedonii Płn., Polski, Portugalii, Rumunii, Serbii, Słowacji, Słowenii, Hiszpanii, Szwecji, Szwajcarii i Wielkiej Brytanii. Wybrane zespoły mogą liczyć na występy w przynajmniej ośmiu imprezach w ciągu dwóch lat. ●

Kuba Więcek wśród artystów przyszłości

Kuba Więcek znalazł się pośród 25 artystek i artystów wyróżnionych przez magazyn DownBeat jako 25 For The Future. Polskiego saksofonistę wskazano jako muzyka, do którego należeć ma muzyczność przyszłość, obok zdobywających coraz większe uznanie postaci światowego jazzu.

Oprócz Kuby Więcka dziennikarze prestiżowego magazynu wytypowali w tym roku między innymi Shabakę Hutchingsa, Jazzmeię Horn, Christiana Sandsa, Camilę Mezę, Nubę Garcję, Nduduzo Makhathiniego, Makayę McCravena, Lakecie Benjamin, Juniusa Paula, Theo Crokera, Adama O'Farrilla i Tomekę Reid. ●



Fryderyki 2021 czekają

Do 30 listopada 2020 roku można zgłaszać do Akademii Fonograficznej kandydatury do nagrody Fryderyk 2021. O nominacje i nagrody mogą ubiegać się wydawnictwa, których premiera miała

miejsce od 1 grudnia 2019 roku do 30 listopada roku 2020.

Rejestracji zgłoszenia może dokonać przedstawiciel wytwórni fonograficznej, sam artysta wykonawca lub jego manager. Ponadto w kategoriach Autor

Roku, Kompozytor Roku i Producent Muzyczny Roku zgłoszenia mogą dokonać odpowiednio: autorzy, kompozytorzy i producenci. Więcej informacji na stronie internetowej Związku Producentów Audio Video. ●



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

Mamy nadzieję, że ułatwi Wam to lekturę naszego miesięcznika!

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

Piszemy dla Was i dzięki Wam

MINIM FEAT. SAINKHO – EARTH

Awangarda i syberyjski szamanizm

Kuba Wójcik – gitarzysta i kompozytor. Twórca projektów z pogranicza jazzu i awangardy, m.in. Minim, Mad Ship, Kuba Wójcik's Threak, a także avant-popowego duetu z Karoliną Beimcik – Karya. Uczestnik międzynarodowego programu *YOUME – YOUng Musicians Play Europe*. Koncertował na festiwalach w kraju i za granicą, m.in. w Danii, Niemczech, Czechach, Austrii i Holandii. Jest absolwentem kierunku Jazz i Muzyka Estradowa Akademii Muzycznej w Gdańsku, a także stypendystą Rhythmic Music Conservatory w Kopenhadze.

Po bardzo dobrze przyjętej przez krytyków płycie *Minim Experiment – Dark Matter*, wydanej w 2016 roku, nadszedł czas na rozdział drugi tej historii: Minim feat. Sainkho – *Earth*. Wójcikowi w pracach

nad płytą i jej ostatecznym kształtem towarzyszyli Kamil Piotrowicz, Andrzej Świąś, Albert Karch, a także tuwińska wokalistka Sainkho Namtchylak. Premiera – 6 listopada.



Michał Dybaczewski: Minim, który znamy z debiutu, uległ pewnemu przeobrażeniu, z kwartetu zrobił się kwintet, zmiana kosmetyczna, ale jednak dotknęła również nazwy zespołu. Co się kryje za tą personalno-semantyczną transformacją?

Kuba Wójcik: Faktycznie, Minim Experiment zmienił się w Minim feat. Sainkho. Jak zdradza już sama nazwa, dołączyła do nas Sainkho Namtchylak, wybitna wokalistka pochodząca z syberyjskiej Tuwy. Rozszerzyliśmy więc skład. Dodatkowo, w porównaniu z debiutem, Lucę Curcio na kontrabasie zastąpił Andrzej Świś. Te zmiany z mojej perspektywy oznaczają zdecydowany krok naprzód, rozwinięcie minimalistycznego konceptu, wzbogacenie go o płaszczyznę wokalną.

Co sprawiło, że doszło do takiej zmiany? Co było dla ciebie inspiracją?

Wydaje mi się, że jest to konsekwencja naturalnego rozwoju. Minimalizm stanowi początek, start, oznacza, że przykładamy wagę do każdego dźwięku. Jeśli rozwijamy



tworzona przeze mnie muzyka kojarzy się z czymś lub kimś, dzieje się to niejako przy okazji mojego sposobu wyrażania siebie – w improwizacji lub kompozycji.

Wasz sposób gry, wokalizy i frazy śpiewane przez Sainkho mają ogromny ładunek emocjonalny, rytualny wręcz charakter. Odcytuję w tym pewien powrót do korzeni, do natury i pierwotności. Mam rację?

Dokładnie taki był mój zamysł. Chciałem żeby ta muzyka miała organiczny, pierwotny rys, bliski natury, żeby wzbudzała silne

Jesteśmy Ziemią. Tym albumem to właśnie chciałem przypomnieć, zerwać z poczuciem odrębności i alienacji

improwizację, jeśli staje się ona bardziej dynamiczna i dochodzą do tego elementy sonorystyczne, wówczas absolutnie się przed tym nie wzbraniamy. Nie inspiruję się konkretnymi twórcami, nie naśladuję ich i do nich nie nawiązuję. Zatem gdy

emocje. Nadając płycie tytuł *Earth*, pragnąłem zwrócić uwagę na liczne problemy i wyzwania, z którymi zmagamy się na co dzień jako ludzkość. Żyjemy w niespokojnych czasach, u progu głębokich przemian społecznych, gospodarczych, ale również w sferze

świadomości jednostki. Chaos informacyjny sprawia, że ciężko dzisiaj dotrzeć do tego, co jest prawdą. Z drugiej strony, jako gatunek jesteśmy konsekwencją setek milionów lat ewolucji. Nosimy tę wiedzę w sobie. Często o tym zapominamy, a jesteśmy przecież nierozzerwalnie związani z historią planety, nie w sensie filozoficznym, ale czysto biologicznym. Jesteśmy Ziemią. Tym albumem to właśnie chciałem przypomnieć, zerwać z poczuciem odrębności i alienacji.

Udział Sainkho dodaje wiele albumowi *Earth*. Jak doszło do waszej współpracy?

Wymyśliłem sobie, żeby na nowym albumie był wokal, i długo zastanawiałem się, komu tę rolę powierzyć. Nie chciałem jednak tradycyjnego wokalu jazzowego i wtedy przypominałem sobie o Sainkho, której słucham od ponad 10 lat. Sainkho jest świetną artystką awangardową potrafiącą niesamowicie improwizować, zachowując przy tym indywidualny, folkowy, syberyjski rys.

takiej artystki, która potrafiłaby swoim głosem wzbudzać tak silne emocje. Jej partie wokalne są niesamowite, śpiewane w różnych językach: angielskim, ale i plemiennym, szamańskim, czasem jest to jednak strumień świadomości, gdzie słowa permutują, nabierają nowego znaczenia, stając się językiem magicznym, w którym ważniejsza jest sfera emocjonalna niż konkretne znaczenie związane ze słowem.

Jak kształtowała się ta muzyka – od momentu koncepcji przez koncerty po ostateczną formę, jaką jest album *Earth*?

Ponieważ Sainkho mieszka w Wiedniu, praca nad płytą nie była łatwa od strony logistycznej. Jako zespół, z Kamilem, Albertem i Andrzejem, przygotowywaliśmy moje kompozycje, tworząc solidną podstawę tego, co później zostało zweryfikowane po spotkaniu z Sainkho i co finalnie poukładaliśmy w formę, którą można usłyszeć na płycie. Spotkanie z Sainkho było mo-

Nie znam drugiej takiej artystki, która potrafiłaby swoim głosem wzbudzać tak silne emocje

To niezwykle charyzmatyczna, magiczna wręcz artystka, która przeszła bardzo trudną drogę – z Syberii przez Moskwę, trafiając ostatecznie do Wiednia. Nagrała kilkadziesiąt albumów z wieloma artystami, zahačzając o zróżnicowane gatunki muzyczne. Mnie najbardziej podobają się jej awangardowe eksperymenty. Uznałem, że właśnie Sainkho świetnie pasuje do zrodzonego w mojej głowie konceptu. Nie znam drugiej

mentem przełomowym – musieliśmy znaleźć „złoty środek” między moją koncepcją a czymś nowym, czyli silną osobowością artystyczną Sainkho i jej głosem. Wspólnie improwizowaliśmy i na tej bazie szukaliśmy spójnych rozwiązań. Przed wejściem do studia zagraliśmy jeden koncert w SPATiF-ie, weryfikując cały materiał, a w samym studiu podczas dwudniowej sesji nagrałowej zagraliśmy go na tzw. „setkę”.



Album został zarejestrowany w marcu 2019 roku i różne wydarzenia, w tym pandemia COVID-19, sprawiły, że postanowiliśmy poczekać z jej wydaniem aż do teraz.

Akustyczno-ambientowe dźwięki na albumie *Earth* wymagają skupienia, wysiłku intelektualnego. Jest jednak na tej płycie utwór stanowiący swoisty „wentyl bezpieczeństwa”. Domyślasz się, o którą kompozycję mi chodzi?

Czyżby *Song of Elements*?

Zdecydowanie tak, ten utwór kontrastuje z pozostałymi. Celowo?

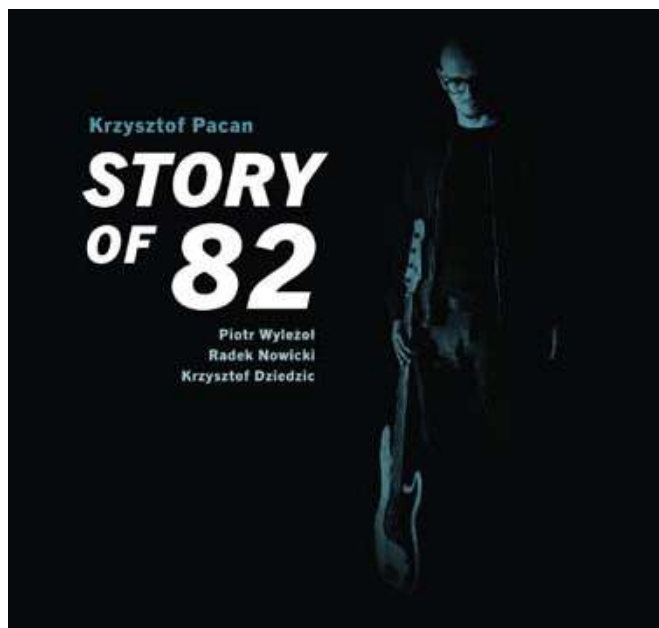
Bardzo lubię kontrasty – zarówno w sferze dynamicznej, jak i formy. Lubię łączyć różne gatunki. Chciałem, żeby płyta była różnorodna pod tym względem. Nad *Song of Elements* pracowaliśmy wcześniej, jeszcze przed spotkaniem z Sainkho. Masz rację, ten utwór zdecydowanie się wyróżnia na tle pozostałych, chciałem, żeby na płycie zdominowanej przez awangardowe i improwizowane dźwięki znalazła się taka wręcz piosenkowa kompozycja.

***Earth* zawiera intrygującą muzykę, ale intryguje również oprawa graficzna. Jaką symbolikę kryje w sobie okładka?**

To już pytanie do jej autorki Hani Podladowskiej. Interpretacja jest otwarta, choć zdecydowanie dominują tam elementy dualistyczne związane z Ziemią. Co ciekawe, okładki nie wykonano komputerowo, ale na drewnie, które zostało później zeskanowane. Widoczny czerwony pigment pochodzi z ziemi wulkanicznej z Kolumbii. Zatem okładka ma nieśamowity charakter i kryje w sobie tajemnicę.

Naturalną konsekwencją wydania płyty jest jej promocja w postaci koncertów. W covidowych czasach koncerty to jednak wydarzenia wyjątkowo niepewne. Macie jakiś plan awaryjny?

Przewidywałem, że jesienią zaczną się ograniczenia, jeśli chodzi o koncerty, i jak widać, miałem rację. Nie chciałem jednak dłużej czekać z wydaniem płyty, gdyż nie wiadomo, kiedy ta sytuacja się skończy. Pozostaje nam internet, radio i prasa. Mam nadzieję, że *Earth* będzie można usłyszeć w tych kanałach i że dotrze do jak największej liczby odbiorców. ●



Krzysztof Pacan – *Story of 82*

Story of 82 to drugi autorski album Krzysztofa Pacana - kontrabasisty, gitarzysty basowego, producenta i kompozytora działającego na polskiej scenie od ponad dwudziestu lat. Tytuł nawiązuje do roku urodzenia muzyka.

„Nowy krążek to w pewnym sensie moja muzyczna autobiografia, podsumowanie, ale też określenie kierunku, w którym chciałbym dalej podążać. Od lat działam na wielu muzycznych płaszczyznach, naturalnym jest, że moja twórczość przesiąknięta jest wieloma gatunkami. Staram się łączyć wpływy mistrzów z lat sześćdziesiątych z moim autorskim podejściem i oryginalnymi melodiami” – wyjaśnia Krzysztof Pacan. Płyta nagrana została w kwartecie, do którego basista zaprosił Piotra Wyleżoła (fortepian), Radka Nowickiego (saksofon tenorowy i sopranowy) i Krzysztofa Dziedzica (perkusja), gościnnie zagrała Marta Zalewska (viola da gamba i fidel renesansowa).

Płyta ukazała się 16 października. Wydawcą jest Audio Cave.



Mateusz Smoczyński & Stephan Braun – *Keep On Turnin'*

Keep On Turnin' jest pierwszym wydawnictwem duetu polskiego skrzypka Mateusza Smoczyńskiego i niemieckiego wiolonczelisty Stephana Brauna. Większość utworów wybranych na płytę pochodzi z repertuaru znacznie większych zespołów grających w latach dziewięćdziesiątych w stylistyce fusion i soul. Jak twierdzi duet, interpretowanie tej muzyki tylko na dwóch instrumentach smyczkowych pozwoliło zaprezentować brzmienia skrzypiec i wiolonczeli z zupełnie innej perspektywy.

„Najbardziej cenię Stephana za jego feeling, drive i time” – mówi Smoczyński. „Kiedy usłyszałem go na żywo w klubie jazzowym w Berlinie, byłem zafascynowany! Szybko zauważyłem, że mamy bardzo podobne preferencje muzyczne. Niezwykle elastyczna i wszechstronna gra Mateusza daje mi dużo swobody” – uważa Braun.

Album ukazał się nakładem Seifert Records (Fundacja im. Zbigniewa Seiferta), a swoją premierę miał 16 października podczas koncertu w Zielonej Górze.



Inga Lewandowska – *Przebudzenie*

Przebudzenie to prezentacja wielowymiarowości twórczej wokalistki Ingi Lewandowskiej. Album wydany został w formie książki, w której znalazły się wiersze Ingi, napisane przez nią teksty piosenek oraz reprodukcje obrazów olejnych jej autorstwa. Inga Lewandowska jest również kompozytorką wszystkich zamieszczonych na płycie utworów.

Muzycznymi partnerami wokalistki są: Piotr Schmidt (trąbka), Przemysław Raminiak (fortepian, instrumenty klawiszowe), Grzegorz Piasecki (kontrabas), Sławomir Berny (perkusja, instrumenty perkusyjne), którym towarzyszy Baron Chamber Orchestra pod dyрекcją Piotra Barona. Inga Lewandowska ukończyła Państwową Szkołę Muzycznej pierwszego i drugiego stopnia w Łodzi w klasie skrzypiec oraz Wydział Jazzu i Muzyki Rozrywkowej w Katowicach w klasie wokalistyki. Jest laureatką Międzynarodowego Konkursu Wokalistów Jazzowych w Zamościu w 1994 roku. Wydawnictwo ukazało się 18 września nakładem SJ Records.



Kuba Banaszek Quartet – *Band Of Brothers*

Debiutancki album *Band of Brothers* nagrali muzyczni bracia: lider składu, pianista Kuba Banaszek, saksofonista Marcin Konieczkiewicz, kontrabasista Tymon Trąbczyński i perkusista Maksymilian Olszewski. Grupa prezentuje przede wszystkim autorskie kompozycje lidera.

Kuba Banaszek założył swój kwartet po tym, jak zdobył pierwszą nagrodę podczas IX Przeglądu Młodych Wykonawców Muzyki Jazzowej Novum Jazz Festival w Łomży. Zespół ma na swoim koncie również pierwszą nagrodę na Blue Note Poznań Competition 2018, pierwszą nagrodę na Przeglądzie Młodych Zespołów Jazzowych i Bluesowych 2018 w Gdyni i Grand Prix Konkursu na Indywidualność Jazzową 2019 w ramach Jazzu nad Odrą we Wrocławiu. Lider jest absolwentem Akademii Muzycznej w Krakowie, w klasie fortepianu jazzowego Joachima Mencla. Doświadczenie zdobywał, współpracując z Grzegorzem Nagórskim, Dominikiem Wanią i Piotrem Wyleżołem.

Płytę wydał 21 października Soliton.

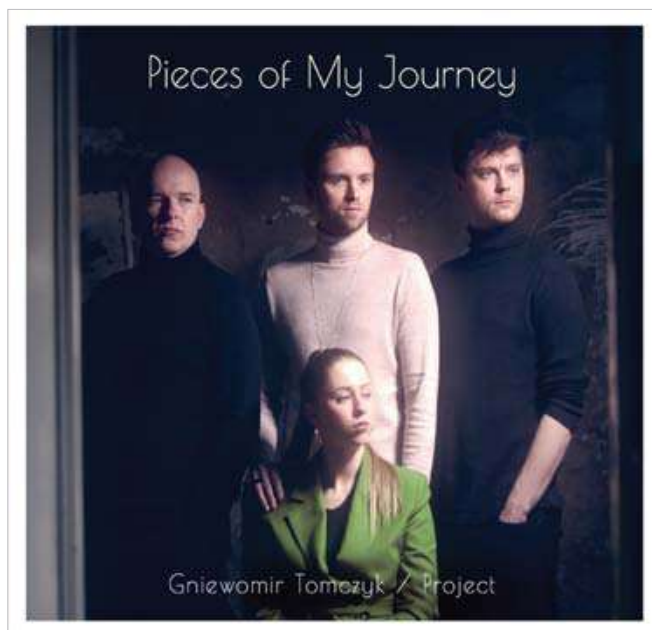


Warm Trio – *Mouse Paradise*

Warm Trio - które tworzą Bogusław Raatz, Grzegorz Gre Korybalski i Grant Calvin Weston - po pięciu latach powraca z drugą płytą *Mouse Paradise*. Ukaże się ona na winylu z dołączoną wersją na CD.

Grant Calvin Weston to perkusista, który współpracował między innymi z Ornettem Colemanem, Johnem Zornem, Markiem Ribotem, Vernonem Reidem oraz z polskimi muzykami - Krzysztofem Majchrzakiem i Henrykiem Gembalskim. Basista Grzegorz Gre Korybalski związany jest głównie ze sceną rockową i alternatywną (None, Gateway, Pinkroom, Róże Europy, Variété). Gitarzysta Bogusław Raatz to współzałożyciel zespołu QM, Ritual Art Orchestra i twórca muzyki ilustracyjnej. Współautorem jednego z utworów na płycie - *Lost World* - jest Steve Kindler znany ze współpracy z Mahavishnu Orchestra, Jeffem Beckiem i Janem Hammerem. Z Raatzem tworzy również formację Ritual Art Orchestra.

Premierę albumu zaplanowano na 16 listopada. Wydawcą jest RG Records.

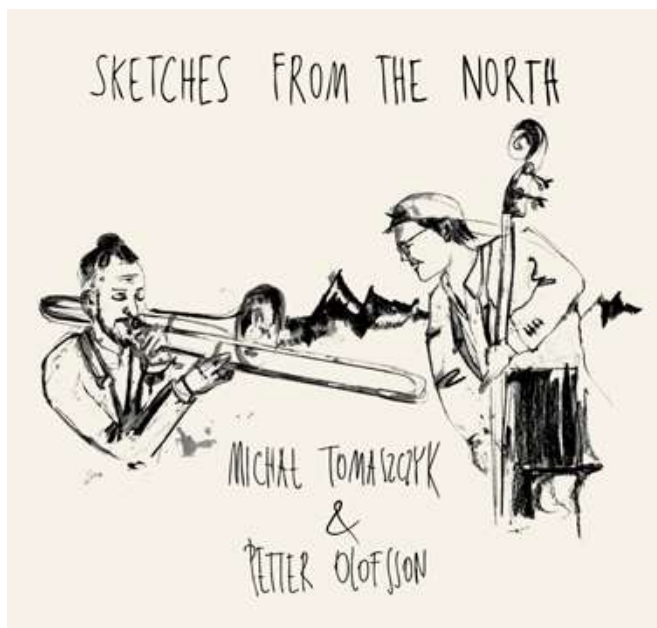


Gniewomir Tomczyk – *Pieces of My Journey*

Perkusista Gniewomir Tomczyk po debiutanckim koncept albumie *Event Horizon*, nawiązującym do tematyki kosmosu, oraz drugim, koncertowym *Quality Jazz Live*, na płycie *Pieces of My Journey* zobrazował w metafizycznym kontekście swoją artystyczną drogę.

Nowy album Tomczyka wychodzi poza jazz, czerpiąc z różnorodnych technik improwizacji i sięgając po współczesne muzyczne trendy. Korzysta z jazzu, neo soulu, muzyki elektronicznej oraz rapu. Do współpracy Gniewomir Tomczyk zaprosił Martynę Kubicz (MIN t) – wokół, rap, syntezator basowy, Macieja Kądziałę – saksofon altowy i Zdzisława Kalinowskiego – instrumenty klawiszowe. Gościnnie pojawiają się: Piotr Schmidt (trąbka), Marek Kądział (gitara, fx), Maciej Kociński (saksofon tenorowy), Andrzej Świąs (kontrabas), wokalistka Patrycja Zarychta, saksofonista i wokalista Stanisław Plewniak oraz amerykański raper The Blu Mantic.

Płyta dostępna od 30 października w katalogu Solitonu.



Michał Tomaszczyk & Petter Olofsson – *Sketches from the North*

Sketches from the North to pierwsza autorska płyta polsko-szwedzkiego duetu tworzonego przez puzonistę Michała Tomaszczyka i kontrabasistę Pettera Olofssona. Muzycy grają na co dzień w Norrbotten Big Band.

Michał Tomaszczyk to muzyk znany z projektów z pogranicza jazzu, popu, hip-hopu, world music i awangardy. Koncertuje z uznanymi na świecie artystami, dostaje złote płyty za produkcje hip-hopowe, zdarza się, że jest też angażowany w premiery współczesnych kompozycji klasycznych. Poza działalnością stricte muzyczną pracuje też przy produkcji muzyki do rozrywkowych programów telewizyjnych. Puzonista zaprosił tym razem do współpracy kontrabasistę, który doskonale odnajduje się zarówno w akustycznej muzyce improwizowanej, jak i w funkowych groove'ach. Album wypełniają kompozycje Tomaszczyka inspirowane surową naturą północnej Szwecji, gdzie obecnie mieszka.

Płyta, wydana przez Michała Tomaszczyka, ukaże się 10 listopada.

Krzysztof Pacan

STORY OF 82

Piotr Wyleżół
Radek Nowicki
Krzysztof Dzedzic



CD dostępne na:
www.sklep.audiocave.pl

Winył w przygotowaniu

audio•cave



Sławek Jaskulke

Park.Live



Sea Label, 2020

Sławek Jaskulke – *Park.Live*

Trzy lata temu Sławek Jaskulke opowiadając o albumie koncertowym *Tokyo Solo Concert 2016*, przyznał, że kluczowa w procesie rejestracji była naturalność: „nawet jeśli są jakieś niedociągnięcia, może nie dość idealny instrument, ktoś kaszlnie czy coś spadnie, to wszystko to słyszeć na płycie” (JazzPRESS 10/2017). Dodał wówczas, że od czasu pracy nad płytą *Sea* (2014) interesuje go uchwycenie chwili, a nie sztuczne generowanie warunków umożliwiających perfekcyjne nagranie. Najnowszy projekt pianisty jeszcze dalej podąża tym tropem, prezentując materiał dotyczący muzyki konkretnej. Zgodnie z założeniami nurtu autor kreował melodie, grając własne kompozycje przy akompaniamencie tworzonym przez naturę. Mamy więc do czynienia z dwójako rozumianą improwizacją – pochodzącą z fortepianowych tematów wykonawcy oraz przenikających je nieprzewidywalnych odgłosów przyrody. Materiał pocho-

*Nieprzewidywalne elementy
współgrają ze sobą, tworząc idealną
harmonię. Świadczy to o znakomitym
wyczuciu i wrażliwości wykonawcy,
któremu udało się prawdziwie
połączyć z naturą*



Jakub Krukowski
j.krukowski@op.pl

dzi z koncertu, jaki Jaskułka zagrał 25 lipca 2019 roku w ogrodzie Muzeum Sopotu. To niezwykle miejsce dostarczyło szerokiej palety dźwięków – od śpiewu ptaków przez szumiący wiatr aż po przebywające na widowni dzieci. W niedawnej rozmowie w RadioJAZZ.FM (27 czerwca 2020 roku) artysta opowiadał, jak przestrzeń, w której wykonywał muzykę, stała się środkiem do osiągnięcia brzmienia. Ciekawa była jego refleksja nad wpływem otoczenia na przebieg tamtego grania. Choć dobierając repertuar (bazujący na utworach z albumów *Sea* oraz *The Son*), muzyk nie myślał o potencjalnej aurze, to w trakcie koncertu instynktownie dopasowywał się do niej – „czym dalej do końca koncertu, tym przestrzeń dookoła była cichsza, bo zapadała noc i to słyszeć na nagraniu”. Efekt

na tyle go zafascynował, że zapowiedział już serię podobnych rejestracji w towarzystwie odgłosów deszczu, rzeki czy lasu.

Jaskułka nieraz podkreślał osobisty związek z przyrodą, zwłaszcza morzem, które stanowi dla niego ważną inspirację. Słuchając *Park.Live*, wyraźnie daje się odczuć, że artysta instynktownie współgra z otoczeniem, kreując organicznie zespolone z nim dźwięki. W efekcie każdy, nawet ten pozornie przeszkadzający, wzbogaca jego grę. Prowadzi to do paradoksu, w którym nieprzewidywalne elementy współgrają ze sobą, tworząc idealną harmonię. Świadczy to o znakomitym wyczuciu i wrażliwości wykonawcy, któremu udało się prawdziwie połączyć z naturą.

Park.Live to jeden z tych albumów, które pozwalają słuchaczowi przenieść się do intymnej przestrzeni przepełnionej kojącą energią. Trzeba przyznać, że Jaskułka wyspecjalizował się w takiej twórczości – każda kolejna produkcja to doskonałe środowisko do kontemplacji. Imponujące, że mimo tej konsekwencji w jego muzyce ciągle pojawiają się fascynujące elementy, do których z przyjemnością się wraca. ●



Błoto – Kwiatostan

Astigmatic Records, 2020

Zespół Błoto przy okazji ich poprzedniej płyty – *Erozje* (JazzPRESS 6/2020) uznałem za okrojone wcielenie EABS. Później zorientowałem się, że mogło to zostać odebrane jako zarzut, że dostajemy jakby mniej, oczekując pełnego składu. W muzyce jednak nie ma takich reguł, czteroosobowy skład Błota uważam za doskonale wybrany do muzyki, jaką obecnie tworzą. Ich najnowszy album, wykreowany na produkt limitowany i luksusowy, zbudowany jest według podobnej recepty, co *Erozje* – to zapis spontanicznej, kilkudniowej sesji nagraniowej, która odbyła się w czerwcu 2020 roku w nieotwartym wtedy jeszcze dla publiczności warszawskim klubie jazzowym Jassmine. Trudny dla muzyków czas, kiedy nie odbywały się żadne koncerty, pozwolił na

zorganizowanie sesji i nagranie albumu, który ukazał się we wrześniu w pięknie wydanej edycji winylowej i sprzedał się w całości (600 sztuk), zanim większość potencjalnych klientów zdążyła zauważyć jego istnienie. Dziś dostępny jest w formie plików do pobrania. Pomysł rozumiem, ale uważam, że wydanie wersji na płycie CD byłoby jednak zasadne. Każdy ma oczywiście prawo do własnego pomysłu na dystrybucję, a najważniejsza jest muzyka, nawet jeśli album w postaci fizycznej jest już w kilka tygodni po premierze kolekcjonerskim rarytasem.

Muzycy Błota nagrywając *Kwiatostan*, udowodnili po raz kolejny, że potrafią czerpać z przeróżnych muzycznych źródeł i stworzyć nagrania dorównujące energią najlepszym nagraniom Weather Report i późniejszych formacji Joe Zawinula. Podejrzewam, że gdyby Zawinul żył i potrafił znaleźć właściwych młodych muzyków do swojego zespołu, grałby właśnie tak, jak Błoto brzmi na koncercie.

Miałem okazję posłuchać w klubie Jassmine materiału z płyty na żywo. Znając z poprzedniego albumu pomysł

zespołu na dość spontaniczne nagrywanie i oparte na zbiorowych improwizacjach kompozycje, obawiałem się, że na żywo klimat, który pamiętałem z ich poprzedniego albumu *Erozje*, może być trudny do odtworzenia. W końcu nie zawsze i niecodziennie jest ten najlepszy dzień, kiedy wyobraźnia podpowiada, co jeszcze można zagrać i zmieścić w ramach luźno zarysowanych kompozycji. Koncert miał charakter uroczystej premiery nie tylko *Kwiatostanu*, ale również urzędowego z dużym wyczuciem stylu eleganckiego wnętrza Jassmine. Do takiego miejsca, przypominającego zapomniany bar gdzieś na tyłach dużego kasyna w Las Vegas albo bar na ostatnim piętrze pięciogwiazdkowego hotelu, pewnie bardziej pasowałby swingujący pianista. Dobra muzyka obroni się jednak w każdym miejscu, a muzyka w wykonaniu zespołu Błoto na żywo brzmiała jeszcze ciekawiej niż na płycie. Muzycy Błota z pewnością słuchają dużo modnej muzyki najmłodszego pokolenia, niekoniecznie jazzowej. Ich transowe rytmy i ciekawe brzmienia elektroniczne, uzupełnione niewiel-

ką dawką przygotowanych wcześniej sampli, brzmią niezwykle energetycznie. Wykorzystując wszelkie ciekawe, niekoniecznie jazzowe źródła muzycznych inspiracji, Błoto tworzy muzykę nadającą się zarówno do jazzowej piwnicy, jak i modnego młodzieżowego klubu.

Po dwóch płytach zespołu nadal nie wiem, jak nazywać ich muzykę, będącą fuzją jazzu w formie zespołowej improwizacji z muzyką elektroniczną i industrialnym rapem rodem raczej z biednego Detroit niż bogatego Nowego Jorku. To jednak dla mnie muzyka nowa, inspirująca i ciekawa, niepodobna w zasadzie do niczego, co wcześniej słyszałem, przynajmniej w wykonaniu polskich muzyków. Dawno nie powstał w Polsce tak interesujący nowy zespół. Z wielką niecierpliwością czekam na kolejne nagrania Błota i dalej – szanując pomysł na limitowaną edycję płyty – uważam, że powinna być wznowiona w postaci jakiegoś fizycznego nośnika.

Skomplikowane rytmy, celowo brudne, nieco podziemne brzmienie, odrobina transu i psychodelii – jeśli szukacie jakichś muzycznych od-

niesień, musicie poszukać gdzieś między wspomnianym już rapem w wersji podziemnej z Detroit, lub może nawet dużo ciekawszą rytmicznie jego francuską odmianą, Pink Floyd i elektrycznymi płytami Milesa Davisa z lat siedemdziesiątych. To chyba niewiele pomaga, ale Błoto tworzy nową jakość i dziś już mogę mieć pewność, że to nie przypadek, tylko doskonały pomysł na świeże brzmienia i fantastyczną muzykę. ●

Rafał Garszczyński



Przemysław Chmiel Quartet – *Witchcraft*

Fundacja Słuchaj!, 2020

Czarodziejstwo to bardzo szerokie pojęcie odnoszące się do ogółu zdolności magicznych i towarzyszących im praktyk. Przy odrobinie dobrej woli za tego typu aktywność uznać można również muzykę jazzową

z całym jej bogactwem i różnorodnością. Doskonale ujmuję to debiutancki album kwartetu dowodzonego przez saksofonistę Przemysława Chmiela – a samo nagranie nie bez przyczyny zatytułowane zostało właśnie *Witchcraft*.

Obok wspomnianego Chmiela zespół współtworzą pianista Mateusz Gramburg, kontrabasista Piotr Narajowski oraz perkusista Michał Szeliowski – cała czwórka to dobrzy znajomi z katowickiej Akademii Muzycznej. Nie o personalia i relacje towarzyskie nam jednak chodzi, lecz o muzykę, którą – jak przyznać trzeba – wymienieni artyści tworzą z naprawdę dużym polotem.

Witchcraft otwiera kompozycja *Jurassic Park* – delikatna i stonowana, wpadająca od czasu do czasu w rozimprowizowany ton. To bardzo dobry początek płyty, po którym następują co najmniej równie ciekawe propozycje. W utworze *False Prophets* muzycy przywołują za to klimat klasyków jazzu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Spółfrazowanie Gramburga przypomina mi w tym konkretnym fragmencie płyty nieco styl gry niedocenia-

nego Bobby'ego Timmonsa. Jak jednak już wspominałem, kwartetowi temu bliskie są przeróżne jazzowe światy. W utworze o wielo mówiącym tytule *Improvisation II* panowie rzucają się w wir dźwięków improwizowanych. Poszczególne partie pozostają jednak nadal eleganckie i przemyślane, unikające tym samym „szaleńczej brawury”, która bywa bolączką wielu tego typu utworów.

Kulminacyjnym fragmentem płyty jest dla mnie jednak tytułowy *Witchcraft*. Ogniskuje się w nim ta co najmniej dwoista natura zespołu. Budowane przez saksofon potężne, lecz melodyjne intro przełamane zostaje dźwiękowym pejzażem stworzonym głównie przez perkusję. Na jego tle w dojmujący sposób wybrzmiewają „jęczące”, rwane partie saksofonu. I tu kolejna niespodzianka – następuje ambientowo-noise'owy przerywnik, po którym w swej mrocznej triumfalności powraca główny motyw, znany z samego początku kompozycji. Prawdziwa magia, w doskonały sposób jednak skontrolowana (oczywiście o ile magię da się

w ogóle jakkolwiek kontrolować)...

Witchcraft to bardzo mocny debiut. Zachwyca zdolność muzyków do „żonglowania” jazzowymi estetykami. Być może w toku rozwoju artystycznej ścieżki warto te rozproszone inspiracje zsynchronizować w indywidualne wyraziste brzmienie, jednak nie marudźmy ponad miarę. *Witchcraft* to bardzo ciekawa płyta, zwłaszcza dla tych, którzy lubią być w nienachalny sposób zaskakiwani. ●

Jędrzej Janicki



Janczarski & Siddik 4tet – *Contemplation*

For Tune, 2020

Od razu muszę zdradzić mały sekret. Jeśli ktoś umieszcza na swoim albumie jakąkolwiek kompozycję Jima Peppera, to już tylko za to ma u mnie

z automatu połowę recenzenckiej gwiazdki. Lista mało znanych genialnych muzyków, których dotyczy ta reguła, zawiera jeszcze kilka nazwisk. Jeśli chcecie ją poznać – przeczytajcie tekst do końca. Borys Janczarski i Rasul Siddik zarobili takie pół gwiazdki za najbardziej znaną kompozycję Peppera – *Witchi Tai To*. Jednak nawet bez tego nagrania album byłby świetną muzyczną propozycją.

Kwartet, który pewnie powstał tylko na ten jeden jedyny koncert – jedno z ostatnich rejestrowanych wydarzeń, jakie odbyły się w warszawskim 12/14 przed epidemiczną przerwą – w styczniu 2020 roku. Tytuł płyty pochodzi od otwierającej koncert kompozycji McCoya Tynera, który zmarł w marcu tego roku i któremu muzycy postanowili zadedykować ten album. Siedem utworów to klasyki współczesnego jazzu – Woody Shaw, Charles Mingus, Don Cherry i Joe Henderson oraz wymienieni już – Jim Pepper i McCoy Tyner. Do tego jedna kompozycja Rasula Siddika. Grający na trąbce i flecie znany

w świecie jazzowej awangardy muzyk sięgnął w ten sposób do samych jej korzeni. Doskonały zespół sprawił, że powstał album zupełnie ponadczasowy, który mógłby zostać nagrany w połowie lat sześćdziesiątych, kiedy autorzy prezentowanych kompozycji byli u szczytu swoich twórczych możliwości.

Soczyste, męskie granie klasycznego jazzowego duetu trąbki i saksofonu tenorowego uzupełnia sekcja łącząca doświadczenie (Kazimierz Jonkisz) z młodością (Michał Jaros). Zespołowi udało się osiągnąć fantastyczną równowagę pomiędzy całkowicie spontaniczną improwizacją i powstrzymaniem się od nadmiaru zbędnych dźwięków. Nie wystarczy zagrać dużo, trzeba zagrać z sensem i pomysłem, co udało się w czasie koncertu zarejestrowanego na płycie *Contemplation*, która jest kolejną już w tym roku produkcją For Tune na absolutnie światowym poziomie.

Contemplation to album prawdziwy, równie solidny, co zachwycający. Choć nie jest to zachwyt wynikający z jakichś szcze-

gólnie błyskotliwych momentów, niespodziewanych zwrotów akcji czy innowacyjnych rozwiązań formalnych. Muzycy pokazują, że można zaskoczyć i zachwycić słuchaczy solidnością, rzetelnością i przede wszystkim prawdziwą emocją i wielkich szacunkiem dla mistrzów gatunku, których kompozycje zostały na koncercie zespołu Janczarskiego i Siddika wykorzystane jako podstawa grupowej zabawy muzyką. Na koniec obiecana odpowiedź – lista niedocenionych geniuszy – Barney Wilen, Herbie Nichols, Phineas Newborn Jr. i Jim Pepper. Skompletowanie ich dyskografii jest niełatwym, ale wartym zachodu wysiłkiem. Odniesienia do ich twórczości zwiększają moją osobistą sympatię do każdego albumu o wspomniane pół gwiazdki. Jednak zagrać też trzeba. Z niecierpliwością czekam na kolejne jazzowe propozycje For Tune – wytwórni, która wydaje teraz mniej niż kilka lat temu, ale dla mnie zdecydowanie ciekawsze płyty. ●

Rafał Garszczyński

Adam Baldych
Vincent Courtois
Rogier Telderman
Clouds



Adam Bałdych, Vincent Courtois, Rogier Telderman – *Clouds*

ACT, 2020

W roku 2018 Adam Bałdych, Vincent Courtois i Rogier Telderman spotkali się po raz pierwszy na koncercie, w ramach odbywającego się w Bredzie festiwalu Sound of Europe. Było to idealne podsumowanie festiwalowej idei, aby promować dźwięki współczesnego jazzu naszego kontynentu. Skrzypek z Polski, wiolonczelista z Francji i pianista z Niderlandów. Każdy z innym stażem na muzycznej scenie, ale każdy reprezentujący najwyższy poziom znajomości swojego instrumentu. Pomysł wyszedł od Rogiera Teldermana, który jest mocno zaangażowany w tworzenie młodej sceny jazzowej w Brabancji (obszarze wchodzącym w skład Królestwa Nider-

landów). Pracując razem z organizatorami festiwalu, urzeczywistnił swoją wizję współpracy międzykulturowej. Według nich tak brzmi Europa.

Koncerty zakończyły się ogromnym sukcesem i już wtedy było wiadomo, że na tym się nie skończy. Muzyka tego składu powstała z wielu rozmów, wymiany doświadczeń, pasji i wirtuozerii współtworzących go instrumentalistów. Każdy z nich reprezentuje inne tradycje kulturowe i muzyczne, a mimo to razem brzmią bardzo spójnie. Słychać, jak doskonale można porozumieć się w uniwersalnym języku muzyki. Ewidentne jest też, że cała trójka ma podobną wrażliwość. Ich kompozycje to wyważona mieszanka nowatorstwa, pięknych harmonii i perfekcyjnego wykonania. To melancholia, tęsknota za doskonałością i czystość przekazu.

Na krążku znajduje się jedenaście utworów, z których po cztery są autorstwa Adama Bałdycha i Vincenta Courtoisa, jeden to wspólne ich dzieło, dwie napisał Rogier Telderman. Rozpoczynający płytę tytułowy utwór, autorstwa Ada-

ma Bałdycha, wprowadza w nastrój powoli, subtelnie, ale z charakterystyczną dla Adama wyrazistością. Po pierwszych przesłuchaniach moją ulubioną kompozycją jest *Florice* Vincenta Courtoisa, będąca jednocześnie kwintesencją porywającej gry tego francuskiego muzyka, najlepszego, gdy wypowiada się krótko i na temat. Warto zauważyć też, jak w swoich utworach perfekcyjnie wykorzystuje nuty melancholii Rogier Telderman.

Muzyka proponowana przez trio Bałdych Courtois Telderman jest próbą wykrzesania maksimum treści z minimalnej ilości dźwięków. Co udało się trzem muzykom doskonale. *Clouds* to płyta magiczna, urzeczywistniająca ideę upowszechniania najpiękniejszych wartości wspólnej Europy. Koncerty promujące płytę są wyzwaniem w pandemicznej Europie, ale pierwsze już odbyły się w Niderlandach. I jak do tej pory, z tego co wiem – z mojej obserwacji komentarzy internetowych i bezpośrednich relacji, żaden z nich nie pozostawił publiczności obojętną. ●

Małgorzata Smółka



Włodek Gulgowski – *Beyond Infinity*

Soliton, 2020

Polska scena jazzowa od samych jej początków szczególnie silnie reprezentowana jest przez pianistów. Ten, jakże pozytywny, fakt powoduje niestety, że niektórzy znakomici wykonawcy pozostają w cieniu popularniejszych kolegów. W pewnym stopniu dotyczy to twórczości Włodzimierza Gulgowskiego. Oczywiście to nie rozpoznawalność decyduje o przynależności do artystycznego pantheonu, niemniej dokonania łódzkiego wirtuoza na pewno zasługują na szersze uznanie.

Biogram urodzonego w Łodzi, a mieszkającego w Szwecji pianisty jest niezwykle interesujący. Karierę rozpoczął na początku lat sześćdziesiątych, grając jazz tradycyjny z New Orleans Stompers, w kolejnych latach (występując m.in. u boku

Zbigniewa Namysłowskiego) skierował zainteresowanie ku modern jazzowi, dekadę później zaś wyznaczał kierunki w muzyce fusion, współpracując z Michałem Urbaniakiem, Alem Di Meolą, czy Steve'em Gaddem. Równolegle realizował się na gruncie muzyki popularnej, przygotowując aranżacje dla ikonicznej popowej grupy ABBA.

Wielość projektów, w które się angażował, utrudniała rozwój autorskiej twórczości, dość powiedzieć, że *Beyond Infinity* ukazuje się po szesnastu latach od wydania ostatniej płyty muzyka – 13 *Works For Piano*. Biorąc pod uwagę tak długi czas, jak i eklektyczny przebieg kariery, nie dziwi, że najnowsza produkcja Gulgowskiego okazuje się szczególnie bogata w rozwiązania brzmieniowe. Materiał zarówno w sferze kompozytorskiej, jak i wykonawczej jest samodzielnym dziełem artysty, który podzielił go na kilkuczęściowe suity oraz pojedyncze kompozycje. Bazują one na śmiałym połączeniu jazzu z muzyką klasyczną, osiągniętym przy użyciu zarówno konwencjonalnych instrumentów, jak i cyfrowych odpowiedni-

ków. Właśnie stąd bierze się tytuł płyty, jak czytamy wewnątrz okładki: „Na skrzyżowaniu jazzu z muzyką klasyczną tworzy się własna niejednoznaczna i fascynująca przestrzeń. *Poza nieskończonością*”.

Wyjątkowo trudno scharakteryzować zawarty na płycie materiał. Z całą pewnością mamy do czynienia z twórczością oderwaną od panujących trendów. Choć łączenie akustycznego brzmienia z elektroniką jest tym, co najbardziej interesuje współczesnych jazzmanów, to osiągnięty przez Gulgowskiego efekt okazuje się daleki od większości takich produkcji. Mam wrażenie, że jego najnowszy album funkcjonuje poza czasem. Momentami sprawia wrażenie stworzonego przed dekadami, jakby dopiero co odkryto możliwości syntezatorów (to poczucie wzmacnia nawiązująca do tamtych czasów szata gra-

ficzna), by za chwilę osiągnąć bardziej nowoczesne brzmienie. Do tego co chwilę przewijają się tu fragmenty klasycznej pianistyki, skutecznie zbijające słuchacza z tropu.

Nie oznacza to, że *Beyond Infinity* jest albumem trudnym w odbiorze. Domyślam się, że dla tych, których urzeknie ten nietuzinkowy przekaz, słuchanie albumu będzie niezwykle wciągające. Kompozycje mają szybkie tempo, co skutecznie angażuje percepcję, podobnie jak ilustracyjny charakter, wynikający z filmowej działalności pianisty. Wszystko to powoduje, że jak wskazano na okładce: „muzyka nie pozostawi Cię obojętnym”. Oprócz intrygującego materiału – to również dobry pretekst do przypomnienia sobie twórczości tego wybitnego muzyka. ●

Jakub Krukowski





Jakub Gucik – *In Silva*

Jakub Gucik / IPT rec., 2020

Głębia lasu kryje w sobie wyjątkowo wiele tajemnic... To wbrew pozorom nie jest slogan marketingowy kolejnego skandynawskiego kryminału (które zaczynają powoli przypominać parodię samych siebie), lecz klucz do zrozumienia solowego debiutu wiolonczelisty Jakuba Gucika. Płyta *In Silva* (co przetłumaczyć można jako „w lesie”) to, jak twierdzi sam artysta, próba pobudzenia wyobraźni odbiorcy, by ten zastanowił się, co w takim zupełnie przypadkowym lesie może się dziać. Jeżeli wierzyć dźwiękowym bodźcom podsuwanym przez Gucika, to las taki jest miejscem zgoła niezwykłym. Trudno w to uwierzyć, lecz na *In Silva* słyhać wyłącznie jeden instrument – wiolonczelę. Większość kompozycji zbudowana jest podług schematu, który niejako wymuszony zostaje poprzez tak

szerokie wykorzystanie urządzenia, jakim jest looper. Na tle zapętlonego motywu-beatu Gucik operuje rozimprowizowanym dźwiękiem wiolonczeli. Raz na jakiś czas artysta dodaje drobny smaczek elektroniczny i w tak oszczędny sposób tworzy płytę, która zdumiewa swoją niespotykaną wręcz głębią.

Otwierający *Vapor* to isticie ambientowe intro. Wyobraźcie sobie taką sytuację, gdy stojcie na skraju mrocznego, deszczowego lasu i jakiś niezrozumiały, bliżej niesprecyzowany impuls każe wam zrobić ten pierwszy, decydujący krok. *Vapor* to właśnie ten impuls. Drugi utwór z płyty, *Anophles maculipennis*, porusza delikatnie inny rejestr emocji. Solówki Gucika nabierają wirtuozerskiego rozmachu, lecz jednocześnie niosą w sobie głęboki ładunek melodyjności. Właśnie owa przystępność partii solowych, pomimo ich złożoności, stanowi o wartości płyty *In Silva*. Choć sama muzyka jest gęsta i dość trudna, to jednak obcowanie z nią sprawia przyjemność i ani przez moment nie męczy.

Wracając jednak do wyróżniających się fragmentów płyty, warto przypomnieć stare porzekadło – im dalej w las, tym więcej drzew. Podobną mak-

symę zdaje się wyznawać Gucik, gdyż najciekawszą kompozycję pozostawił na sam koniec. Tytułowy utwór *In Silva* to rozbudowana struktura o wyraźnie klasycyzującym zacięciu. Na tle dostojnego, lecz niepokojącego tła Gucik wydobywa ze swojej wiolonczeli doprawdy zaskakujące dźwięki. Nie wiem czemu, lecz gdy słucham tego utworu, zawsze do głowy przychodzi mi genialny Eddie Hazel i jego wspaniałe gitarowe solo z utworu *Maggot Brain*. Gucik wspaniale operuje nastrojem, to przyspieszając, to zwalniając, lecz cały czas w bardzo pewny i przemyślany sposób prowadzi narrację utworu.

Płyta *In Silva* daje nam poczucie obcowania z dziełem ponadprzeciętnym. Gucik jak ognia unika nachalnej pompatyczności, potrafiąc przy tym przywołać tak nieoczywiste wartości estetyczne jak wzniosłość czy wzruszenie. Przy całym swoim „pejzażowym odrealnieniu” płyta ta brzmi wyjątkowo świeżo i wciągająco. Co tu dużo mówić, Jakub Gucik w pełni mnie przekonał, że leśne życie brzmi znacznie bardziej interesująco, niż dotychczas podejrzewałem. ●

Jędrzej Janicki

CZYTAJ JAZZ

 /RADIOJAZZFM-PL

 KAŻDY WTOREK

 VIDEO RECENZJE

Miles And Me – Quincy Troupe

#czytamjazz #21

Książka Quincy'ego Troupe'a to historia niezwykle przyjaźni łączącej autora, znanego nowojorskiego poetę, z Milesem Davisem. Ich znajomość doprowadziła do powstania znanej też w Polsce autobiografii Milesa Davisa. *Miles And Me* to książka krótsza, ale ciekawsza. Jest ona opisem osobistej relacji pomiędzy autorem i trębaczem, opisem nieocenzurowanym przez Milesa, bowiem książka powstała już po jego śmierci.



 [zobacz recenzję](#)

Notes And Tones: Musician-To-Musician Interviews – Arthur Taylor

#czytamjazz #23



 [zobacz recenzję](#)

Arthur Taylor to nie tylko autor książki zawierającej wywiady z najważniejszymi postaciami świata jazzu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, ale również – a może nawet przede wszystkim – wybitny perkusista jazzowy, w którego dyskografi oprócz płyt autorskich znajdziecie ważne nagrania Theloniousa Monka, Milesa Davisa, Reda Garlanda, Lee Morgana i wielu innych. Muzycy jazzowi znani byli ze swojej niechęci do krytyków jazzowych i dziennikarzy (głównie białych). Zdaniem wielu z nich ci, którzy jazzu nie grają, nigdy nie będą mogli zrozumieć, na czym polega życie muzyka jazzowego i w jaki sposób powstają najgenialniejsze improwizacje. Z tego właśnie powodu książka Arta Taylora jest wydawnictwem niezwykłym, zbiorem rozmów muzyka z muzykami – o życiu, polityce, problemach z narkotykami i segregacją rasową.

 [Subscribe](#)

10 lat
radioJazz.fm



Thelonious Monk – *Palo Alto*

Impulse! / Universal, 2020

Odkrycie nieznanego koncertu Theloniousa Monka jest kolejnym jazzowym Świętym Graalem. W zeszłym roku odkrywaliśmy nieznaną nagrania Johna Coltrane'a, ciągle kontynuowana jest seria koncertowych nagrań Milesa Davisa, a innych dawno zmarłych jazzowych sław również dotyka od czasu plaga przypadkiem odkrytych nowych nagrań.

Wśród takich albumów w zasadzie mamy do czynienia z dwoma rodzajami produkcji. Do pierwszego należy album *Palo Alto* Theloniousa Monka. To rodzaj płyt równie dobrych jak podobne z tego samego okresu działalności artysty. Druga kategoria, do której zdecydowanie album Monka nie należy, gromadzi wszystko to, co ukazać się nie powinno, głównie z powodu

nieudanej lub niezaakceptowanej przez artystę za życia jakości artystycznej nagrań. Tu można też zaliczyć niektóre nagrania koncertowe – pirackie, w jakości przeszkadzającej w dobrym odbiorze muzyki.

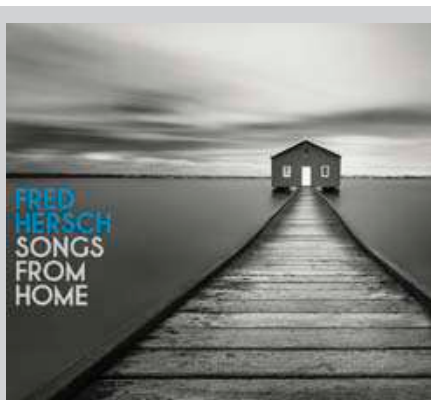
Najnowszy album Monka mógłby ukazać się w jego podstawowej dyskografii w czasach, kiedy został zarejestrowany. Koncert, który miał miejsce w 1968 roku w szkole w Palo Alto, nie był jakąś specjalną okazją ani wyjątkowym wydarzeniem. Nie miał też wyjątkowego programu. Występ, jakich w trasie wiele. Choć trzeba pamiętać, że akurat w przypadku Monka tych koncertów nie było tak wiele, bo z różnych, niekoniecznie artystycznych przyczyn miewał on, właściwie przez całą swoją karierę, problemy ze znalezieniem pracy. Albo nikt jego sztuki nie rozumiał, albo za sprawą kłopotów z prawem nie miał umożliwiającej występy Cabaret Card, albo koncerty były, ale za daleko, a Monk raczej za podróżami nie przepadał.

Pod koniec kontraktu z Columbia, na przełomie 1967 i 1968 roku, Monk wydał trzy albumy – *Straight, No Chaser*, *Underground* i *Monk's Blues*. Wszystkie z udziałem dokład-

nie tych samych muzyków, którzy wystąpili z nim na koncercie w Palo Alto. Na *Monk's Blues* oprócz kwartetu jest też orkiestra dowodzona przez Olivera Nelsona. Tak więc *Palo Alto* to znany repertuar złożony z klasyków – w latach sześćdziesiątych Monk nie komponował zbyt wiele – i znany skład. Istotnie, ten album to tylko (i aż) kolejne nagranie Monka. Może fortepian nie był najlepszy – to przecież szkolna świetlica. Może Monk miał już najlepsze lata za sobą i fakt, że za koncert dostał tylko 500 dolarów na cały zespół sprawił, że nie przywiązywał wagi do tego wieczoru? Być może tak było, jednak to wszystko złożyło się na wyjątkowy obraz dojrzałego artysty, który swoje już w jazzie osiągnął i całkowicie na luzie, z doskonale zgranym zespołem zagrał swoje największe hity, a że czasu nikt nie ograniczał, to melodie rozbudowały się do wielominutowych utworów dających szansę wykazać się nie tylko liderowi, ale też pozostałym muzykom.

Monk ma w swoim dorobku świetne płyty koncertowe, niektóre ciekawsze od *Palo Alto*, ale ja i tak biorę w ciemno. Monk to Monk i tyle. ●

Rafał Garszczyński



Fred Hersch – *Songs From Home*

Palmetto Records, 2020

Pandemia wiele zmieniła. Czas ścisłej izolacji był dla wielu osób niezwykle trudny. Artyści, którzy żyją (dosłownie i w przenośni) dzięki kontaktowi z publicznością, odczuli całą sytuację szczególnie dotkliwie. Odreagowania szukali w aktywności często zupełnie dla siebie nowej. Fred Hersch przez niemal dwa miesiące zapraszał wszystkich – oczywiście w formule on-line – na codzienne domowe minikoncerty. Podczas każdego z nich prezentował tylko jeden utwór. Z tego doświadczenia narodził się pomysł nagrania solowego albumu, który 6 listopada ujrzał światło dzienne. To już druga „pandemiczna” płyta Herscha. Przez miesiąc dostępna była do kupienia cyfro-

wa edycja koncertowego duetu pianisty z Esperanza Spalding (o płycie pisałem w JazzPRESSie 7/2020), a dochód ze sprzedaży tych nagrań zasilił specjalny fundusz pomocowy Jazz Foundation of America.

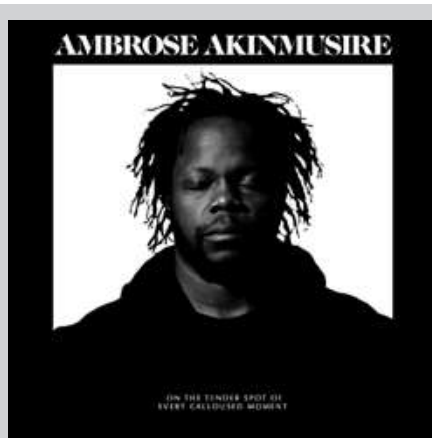
Na tydzień Hersch został w domu sam ze swoim – jak nadmieniamy we wprowadzeniu do albumu – niezbyt perfekcyjnym, ale dobrze znanym, pięćdziesięcioletnim steinwayem, który zajmuje centralne miejsce w pensylwańskiej posiadłości muzyka. Jedynymi towarzyszami sesji nagraniowej były ptaki i wiewiórki. Do nagrań pianista wybrał znaczące dla niego piosenki. Osiem coverów, dwa utwory własne oraz tradycyjny temat *The Water is Wide*. Ten ostatni łącząc ze swoją kompozycją *West Virginia Rose*, która napisana została dla matki i babki Herscha.

Płytę rozpoczyna *Wouldn't It Be Lovely* z musicalu *My Fair Lady*. Następnie wybrzmiewają między innymi *All I Want* Joni Mitchell – wspomnienie z czasów szkoły średniej, *Get Out of Town* Cole'a Portera, *Consolation* Kenny'ego Wheelera i *Solitude* Duke'a Elling-

tona. Drugim własnym tematem pianisty jest *Sarabande*, tytułowy utwór z jednej z pierwszych jego płyt, nagranej w roku 1986 z Charliem Hadenem i Joeyem Baronem. Album zamyka *When I'm Sixty-Four* Lennona i McCartneya. Dowcipnie nawiązujący do wieku muzyka w trakcie nagrywania płyty (sierpień 2020). W październiku, tuż przed premierą wydawnictwa, Fred Hersch obchodził 65 urodziny.

Songs From Home oferuje w większości dość pogodne, ciepłe, kojące interpretacje. Taki właśnie cel postawił przed sobą Fred Hersch – chciał, by płyta dała słuchaczom odrobinę radości w trudnych chwilach. Pragnął również, poprzez dzielenie się swoją twórczością, wyrwać się z kręgu bezradności. Kiedy piszę te słowa, coraz bardziej prawdopodobne wydaje się, że za chwilę powrócimy do pandemicznego zamknięcia wszystkiego. Czy *Songs From Home* – i inne podobne projekty – będą w takiej sytuacji wystarczającym antidotum dla naszych dusz? ●

Krzysztof Komorek



Ambrose Akinmusire – *On The Tender Spot Of Every Calloused Moment*

Blue Note, 2020

Ambrose Akinmusire – czy jak mawiamy skrótowo w branży: Ambroży – jest muzykiem, który elektryzuje za każdym razem, kiedy rozbrzmiewa sound jego trąbki. Ma wszak na swoim koncie płytę wybitną (*A Rift in Decorum: Live at the Village Vanguard*) i kontrowersyjną (*Origami Harvest*). Podobnie rzecz ma się z jego szóstym (a piątym pod szyldem Blue Note) dziełem zatytułowanym *On The Tender Spot Of Every Calloused Moment*, będącym lekkim zejściem z dotychczasowego dyskursu, bo ekspresję skontrowała tu refleksja.

Wolta dokonuje się przy współudziale starych druhów: Sama Harrisa – fortepian, Harisha Raghavana – kontrabas i Justina Brow-

na – perkusja. Nowy album niesie duży ciężar ideologiczny wyrosły na bazie tego, co stało się pod koniec maja w Minneapolis. Akinmusire wygłasza muzyczny sprzeciw wobec supremacji białych w Stanach. Nad wątkiem ideologicznym roz-wodzić się nie będę, mam w tej materii inne zdanie. Tyle. Skupmy się na warstwie muzycznej, bo wyrażony w 11 utworach manifest Ambrożego przybrał doprawdy świetną formę.

Otwierający *Tide Of Hyacinth* to jeszcze powiew najlepszych wzorców znanych z *A Rift in Decorum...* – improwizacja trąbki i fortepianu na tle galopującej sekcji rytmicznej tworzy gęstość, na której można zawiesić siekierę. Gościnnie w utworze tym zaśpiewał Jesus Diaz stanowiąc stylistyczną przeciwwagę dla jazzowego szaleństwa. Kompozycje takie jak *Yessss*, *Reset* (*Quiet Victories & Celebrated Defeats*) czy *Cynical Sideliners* otwierają jednak furtkę na nowe, zabierając słuchacza w rejony nostalgicznej eksploracji. We wspomnianym *Cynical Sideliners* przepięknym wokalem częstuje nas drugi gość zaproszony przez Akinmusire'a – Genevieve

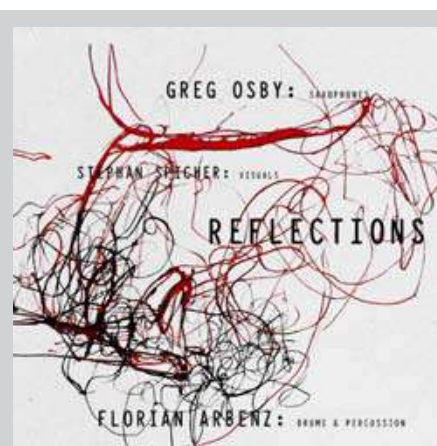
Artadi. Jest w tej piosence coś niesamowitego, jakaś twinpeaksowska aura i myślę, że mogłaby spokojnie trafić na soundtrack do kultowego serialu Lyncha.

Nie myślmymy jednak, że Ambroży porzucił swój znak firmowy, ową gęstość. W *An Interlude* usłyszymy perkusję brzmiącą jak z najlepszych czasów Black Sabbath, z niezwykle soczystym kontrabasem. Posępność, która się tu rozpościera, nasuwa na myśl tezę, że tak właśnie mógłby brzmieć Tony Iommi i spółka, gdyby po koniec lat sześćdziesiątych zamiast hard rocka postanowili grać jazz. *Moon (The Return Amplifies The Unity)* trzyma nas dalej w tej sabbatowskiej tonacji. Kontrę stanowi półminutowe solo Akinmusire'a (4623), krótka chwila oddechu przed tym, co najpiękniejsze. A jest nim intymny utwór zatytułowany *Roy* – dedykowany Royowi Hargrove'owi. To chyba nie tylko najpiękniejszy, ale i najsmutniejszy utwór, jaki Akinmusire w swojej dotychczasowej karierze popełnił.

Świetną strukturę ma *Blues (We Measure The Heart With A Fist)*: eksperymentalne formy trąbki i forte-

pianu tworzą awangardową fakturę, ale potem dołącza sekcja rytmiczna i wszyscy wracają na dobrze znane Akinmusirowskie tory. Album zamyka *Hooded Procession* (*Read The Names Outloud*). W tym solowym utworze Akinmusire żegna nas w iście elegijnej konwencji, nie na trąbce jednak, ale na rhodesie. Cały Ambroży! ●

Michał Dybaczewski



Greg Osby & Florian Arbenz – *Reflections Of The Eternal Line*

Florian Arbenz / Hammer Recordings / Inner Circle Music, 2020

Duet, a może trio? Znamy amerykański saksofonista (ts, as) Greg Osby i szwajcarski perkusista Florian Arbenz stworzyli płytę zainspirowaną obrazami Stephana Spichera. Jego pracownia była też

miejszem sesji nagraniowej. Stąd wątpliwość, czy to dzieło duetu, czy tria artystów. W muzycznym duecie saksofonisty i perkusisty jest wiele pułapek, lecz dzięki wieloletniej współpracy (ponad 22 lata zawodowej znajomości) oraz olbrzymiemu doświadczeniu w improwizacji i umiejętnościom technicznym stworzyli razem bardzo interesujący krążek. Połączyły ich podobne poczucie humoru, podejście do zachowania wolności artystycznego wyrazu i wzajemna inspiracja.

Reflections Of The Eternal Line to trudna do opisu płyta. Stworzona na podstawie i jako ilustracja prac trzeciego twórcy Stephana Spichera, który tworzył obrazy, a muzyka na płycie jest ich dopowiedzeniem. Trudno jest pisać o muzyce, wiedząc, że jej źródłem jest obraz, którego nie znamy. Mimo tego trzeba stwierdzić, że warstwa muzyczna jest tu samoistnym bytem. Myślę, że taki materiał to trudna próba dla słuchacza kierującego się tylko składem zespołu wyczytanym na okładce. To także wymagająca forma dla muzyków – perkusisty i saksofonisty.

Pierwsze kompozycje zapowiadają bardzo ciekawy materiał. Zaczyna się solowym wstępem perkusji i instrumentów perkusyjnych, których dźwięki zaczyna uzupełniać saksofon. Intensywne granie przyzwyczajonego do solowych występów Floriana Arbenza są pełne pasji i zaangażowania. Po dłuższej chwili zaczyna towarzyszyć mu rozgrzewający się Greg Osby na saksofonie. Prawie ośmiominutowa kompozycja *Wooden Lines* zdecydowanie pobudza nas do słuchania. Lecz po niej nadchodzi czas na refleksyjny *Chant*. Pełna zadumy kompozycja, perkusja przywodząca na myśl jej brzmienie i rolę w orkiestrach symfonicznych (klasyczne wykształcenie Floriana daje tu chyba o sobie znać) towarzyszy dominującemu saksofonowi. Ale jest to dominacja w tonacji łagodności i zadumy. To chyba najlepsza definicja klimatu tej kompozycji (improwizacji?).

I znowu zmiana tempa i charakteru utworu – lekko bebopowy *Truth*, charakteryzujący się bardzo jazzową perkusją. Rytmiczny, powtarzalny motyw perkusji

jest podstawą dla saksofonu, bardziej nerwowego niż w *Chant*, lecz jego ostre czasami brzmienia tonowane są przez zdyscyplinowaną perkusję. *Groove Conductor* to chyba najciekawszy utwór na tej płycie. Funkowy w charakterze. Zbudowany jest na znakomitych partiach wszystkich instrumentów perkusyjnych, które trzymają rytmiczne napięcie, ale też zapewniają cały koloryt brzmień. Do tego ru-chliwy, urywany saksofon. Tu rzeczywiście jest groove powodujący podrygiwanie całego ciała.

Po takim graniu zaczyna się lekko zaskakujący utwór *The Passage Of Light*, przywołujący na myśl orientalne brzmienia i świetlne ogrody w warszawskich Łazienkach. Wyciszenie i kontemplacja. To klimat tego utworu. Łagodnie przechodzi on w kończącą kompozycję *Please Stand By*, jednak... to przejście jest mylące. Napięcie narasta i rzeczywiście każe nam pozostawać w gotowości do kolejnej płyty duetu (a może tria?). Ciekawa płyta, warto uruchomić wyobraźnię i zbudować własne wizualizacje tej muzyki. ●

Yatzek Piotrowski



Raphaël Pannier Quartet – *Faune*

French Paradox, 2020

Klasyka spotyka jazz, nowe spotyka stare, Europa spotyka USA. Było już wiele razy? Było. Warto poświęcać po raz kolejny czas takim spotkaniom? Warto. A wszystkie te kolaboracje znajdziemy na debiucie młodego (29 lat) perkusisty i kompozytora Raphaëla Panniera. Urodzony w Paryżu, na perkusji zaczął grać w wieku pięciu lat, a mając trzynaście, występował już profesjonalnie. Edukację muzyczną kontynuował po uzyskaniu stypendium w Berklee College of Music w Bostonie, a następnie osiadł w Nowym Jorku.

Jest to pierwsza płyta podpisana jego nazwiskiem, choć dużą rolę odegrał też na niej saksofonista Miguel Zenón, mentor młodego perkusisty i swego

rodzaju kierownik muzyczny tego przedsięwzięcia. Większość utworów na płycie to kompozycje Francuza, znajdziemy też na niej amerykańską klasykę modern jazzu w postaci *Lonely Woman* Ornette'a Colemana oraz *ESP* Wayne'a Shortera. W skład zespołu wchodzi klasyczny pianista Giorgi Mikadze, którego klasyczne podejście słyszeć bardzo wyraźnie.

Daje to świetne efekty (*Capricho de Raphael*), kiedy klasyczne frazowanie płynnie wchodzi w latynoską rytmikę i melodykę, ale przynosi też chyba najłabszy moment płyty, czyli *Forlane* Maurice'a Ravela. Mamy tu w zasadzie tradycyjne fortepianowe wykonanie tej kompozycji, w tle z resztą zespołu, który chyba nie bardzo umie odnaleźć się w tym temacie. Rozumiem, że Pannier, jak sam zresztą mówi, nie chciał zagrać Ravela „na jazzowo”, ale chyba jednak zabrakło pomysłu aranżacyjnego.

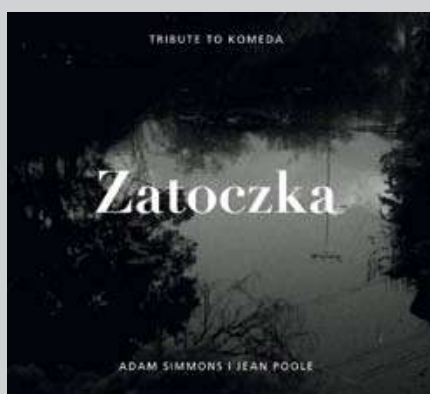
Jest to w pewnym sensie przerywnik, który nieco wygasza impet tej płyty, ale wszystko wraca na właściwie tory, kiedy ze-

spół gra kompozycje swojego lidera. Sznyt klasyczny świetnie współgra z improwizacją w dwuczęściowym finale albumu *Monkey Puzzle Tree*, we wcześniejszych utworach usłyszymy także echa muzyki bliskowschodniej czy liryzm francuskiej tradycji muzycznej (interpretacja *Le Baiser de l'Enfant Jésus* Oliviera Messiaena, gdzie indziej echa piosenki francuskiej).

Zmieściło się na tym albumie bardzo wiele inspiracji. Nie jest to oczywiście nic złego, choć w pierwszej chwili można odnieść wrażenie, że zespół nie wie, w którą stronę iść, przez co płyta wydaje się nierówna. Ale z każdym kolejnym przesłuchaniem zyskuje, bo coraz bardziej docenia się siłę kompozycji autorskich Panniera – chciałoby się wręcz powiedzieć: więcej samodzielności!

Należy więc uznać *Faune* za debiut udany. Są dobre tematy, kiedy trzeba, jest pazur, jest elegancja w grze, jest pomysł. Czyli, konkludując, jest nadzieja. ●

Grzegorz Smędek



Adam Simmons & Jean Poole – *Zatoczka*. *Tribute To Komeda*

Fat Rain Music, 2020

Komeda wiecznie żywy. Sam na łamach JazzPRESSu recenzowałem katalog nagrań Komedy (seria *Komeda w Polskim Radiu*), który mógłby spokojnie wypełnić średniej wielkości półkę na płyty kogoś, kto jeszcze fizyczne nośniki kolekcjonuje. Jednak przynajmniej kilka półek więcej zajęłyby nagrania, których nie recenzowałem. To pokazuje, że różnorodny twórcy, czy to z chęci oddania hołdu sławnemu muzykowi, czy z pragnienia wzięcia na warsztat sprawdzonych, wielce udanych kompozycji, a może z pobudek typowo komercyjnych, co rusz wracają do starego, dobrego Komedy.

Szczęśliwie nazwisko mentora polskiego jazzu, w takim czy innym dźwiękowym anтураżu, stanowi swoisty stem-pel jakości. Elementarna pokora wobec materiału i osoby

twórcy, a tym bardziej chęć ich przypomnienia i indywidualnego uhonorowania nie pozwalają finezyjnych, kunsztownych dziełek Komedy przerobić na totalną popelinę. Taka hipoteza sprawdza się w odniesieniu do omawianego tu albumu australijskiego saksofonisty Adama Simmons (Jean Poole odpowiadał za stronę wizualną projektu – zdjęcia i wideo), który w ramach inicjatywy Polish Music Days 2019 postanowił zinterpretować muzykę już wiecie kogo. I zrobił to w sposób dobry.

Na krążku znajdujemy swoje greatest hits, jeśli można się tak wyrazić, wszak *Crazy Girl*, *Ballad for Bernt*, *Litania*, *Astigmatic*, *Kattorna* czy *Sleep Safe And Warm* to ciągi dźwięków szczególnie zapisane w historii muzyki jazzowej, ale i w sercach melomanów i kinomaniaków. Nie znajdziemy wielu płyt z dopiskiem „Tribute to Komeda” bez udziału przynajmniej jednego z nich.

Ośmioosobowy zespół pod dowództwem Simmons poszedł kluczem filmowym w interpretacji kompozycji słynnego rodaka. Tematy są bardzo czytelne, aranżacje nastrojowe i w dużej mierze oddające ducha oryginałów.

Bardzo zatem klasycznie rozbrzmiewają rozwiązania harmoniczne dęciaków, do tego filmowy, milianowski wibrafon (według jazzowych legend to Komeda właśnie nakłonił Jerzego Miliana do podjęcia się gry na wibrafonie) i liryczne kobiece wokalizy. Nie jestem przesadnym entuzjastą tych ostatnich. Jakkolwiek rozumiem koncepcję (w muzyce filmowej taki środek wyrazu to częsta sprawa), jednak sposób frazowania Debory Kayser dodaje temu materiałowi niepotrzebnej siwizny. Cała reszta to smakowity oldschool, melodie, które z marszu pobudzają wyobraźnię, a swoim kalibrem spokojnie otwierają sobie wrota do zestawień zarezerwowanych dla światowych standardów muzyki rozrywkowej.

Dla zwykłego słuchacza *Zatoczek* to żaden „must-have”, z kolei dla mocno zaangażowanych eksploratorów muzycznej krainy Komedy – kolejny projekt, który nie wybija się niczym szczególnym ponad inne, poprawne realizacje. To bardziej międzynarodowa ciekawostka, do położenia na półkę np. obok Wendy Lands śpiewającej Szpilmana (*Władysław Szpilman – Piosenki. Songbook*,

2016, recenzja – JazzPRESS 1/2017). I nie jest to żaden przytyk, wszak obie te płyty postrzegam pozytywnie.

Kończąc, zachęcam wszystkich do częstszego wychodzenia ze strefy komfortu zatytułowanej Komeda i samodzielnego składania dźwięków własnych kompozycji, kontynuowania kompozytorskiego rzemiosła. To również forma ukłonu względem tych największych. A kto wie, może i Wasze kompozycje będą kiedyś coverowane jak świat długi i szeroki? ●

Wojciech Sobczak-Wojewski



Petros Klampanis – *Irrationalities*

Enja Yellowbird, 2019

Petros Klampanis to grecki basista i kompozytor, czasami też producent. Występował w wielu składach, zarówno w Stanach Zjednoczonych, jak i w całej Euro-

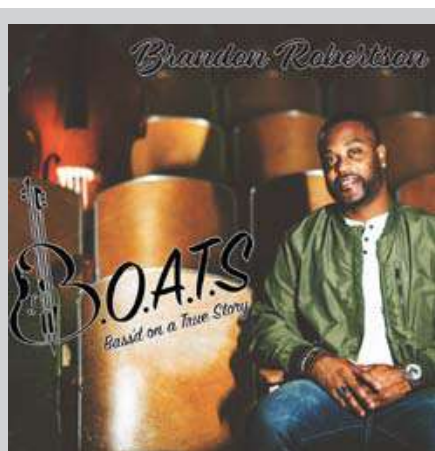
pie. Ma uznaną pozycję jako wirtuoz kontrabas. Komponowane przez niego dzieła wykonywane są nie tylko przez jego składy, ale również przez grupy innych jazzmanów, w tym przez orkiestry symfoniczne. W jego muzyce można odnaleźć wątki greckiej i bałkańskiej muzyki etnicznej. *Irrationalities* to czwarta płyta Petrosa Klampanisa jako lidera, za którą, podobnie jak za otwierający ją utwór *Easy Come Easy Go*, basista zdążył już wygrać jazzowe kategorie osiemnastej edycji Independent Music Awards.

Bardzo eleganckie i znakomicie brzmiące trio Petros Klampanis / Kristjan Randalu (fortepian) / Bodek Janke (perkusja i instrumenty perkusyjne) współpracuje ze sobą od wielu lat. Muzycy grają na absolutnie równorzędnych zasadach, formuła zespołu pozwala przy tym zabłysnąć w nim każdemu z nich. Płyta jest znakomicie nagrana, tak aby podkreślać wyjątkowo piękne i wyraziste brzmienie kontrabas, który w pełni współgra z fortepianem i perkusją.

Może ta płyta *Irrationalities* nie powoduje szybszego bicia serca, nie skłania do wystukiwania rytmu,

lecz pozwala zagłębić się w brzmienia instrumentów i je smakować. Skład jest jazzowy, elegancja bardzo klasyczna. Warto poświęcić trochę czasu, by nie robiąc nic innego, posłuchać tej muzyki. ●

Yatzek Piotrowski



Brandon Robertson – *B.O.A.T.S. Bass'd On A True Story*

Brandon Robertson / Slammin
Media, 2019

Kontrabas jako instrument solowy i podstawa rytmiczna, bez której żaden zespół jazzowy – i nie tylko – nie jest w stanie funkcjonować. Tak chyba najkrócej można określić płytę amerykańskiego kontrabasisty Brandona Robertsona. Bohater tego krążka, po czternastu latach działalności, zdecydował się nagrać pierwszą płytę jako lider zespołu, sta-

wiając na zaprezentowanie na niej kontrabas w roli instrumentu wiodącego.

Płyta *B.O.A.T.S. Bass'd On A True Story* pokazuje różne, nie tylko rytmiczne, zastosowania kontrabas. W kilku utworach swojego autorstwa, w solówkach, lider wręcz poraża swoimi wysokimi umiejętnościami, dbając przy tym o wyeksponowanie głębi brzmienia instrumentu. W innych zaś wtapia się w zespół, stając się elementem podstawy rytmicznej i oddając pole do indywidualnych popisów innych instrumentalistów zaproszonych do nagrania.

Tytuł tego krążka nie jest przypadkowy, jak sugeruje, wszystko jest *Na podstawie prawdziwej historii*, bo muzycznie opowiada on o drodze, jaką przebył artysta, i o wpływach stylistycznych, które miały decydujący wpływ na jego rozwój. Tak sformułowany tytuł mógłby wprowadzić sugerować inne rozwiązania muzyczne – podpowiada mi raczej mieszankę różnych gatunków – to jednak finalnie album okazuje się być utrzymany w bardzo jednolitym, eleganckim stylu lekkiego jazzu nowoczesnego osadzonego w tradycji lat sześćdzie-

siatych ubiegłego wieku.

Delikatne dodawanie w poszczególnych utworach do standardowego tria rytmicznego trąbki, saksofonów (sopranu i tenoru) oraz wokalu okazało się bardzo dobrym pomysłem. W efekcie powstała bardzo przyjemna muzyka, okraszona ciekawymi popisami solowymi. A uwypatnienie kontrabas tylko działa na jej korzyść. Warto też zwrócić uwagę na ciekawe interakcje i współbrzmienia saksofonistów (Adrian Crutchfield i Lew Del Gatto) z pianistami (wymienię Mason Margut lub Zach Bartholomew) oraz saksofonistów z trębaczem (James Suggs), którym pomagają ciekawe zabiegi aranżerskie zaplanowane według najlepszych wzorów z lat sześćdziesiątych.

Wprawdzie długo potrwało, zanim Brandon Robertson odważył się wydobyć swój kontrabas na pierwszy plan, ale ważne, że w końcu jego pomysł wypalił i że z bohatera drugiego planu muzyk stał się sprawnym wykonawcą roli głównej. A wszystko zagrane zostało ze smakiem, a czasami też z wirtuozerią, która jednak nie była tu przytłaczająca. ●

Andrzej Wiśniewski



South Florida Jazz Orchestra – *Cheap Thrills: The Music of Rick Margitza*

Summit Records, 2020

South Florida Jazz Orchestra obchodzi swoje piętnastolecie piątą płytą, tym razem z kompozycjami Ricka Margitzy, saksofonisty, kompozytora i wieloletniego przyjaciela kontrabasisty i lidera zespołu – Chucka Bergerona. Duży skład (dość powiedzieć, że sekcja trąbek to ośmiu muzyków) nie narzuca się swoją siłą, tylko delikatnie tworzy znakomitą oprawę brzmieniową dla przyjemnych utworów i solowych popisów bohatera płyty.

Rick Margitza zaczynał w erze, gdy częścią muzycznego szkolnego doświadczenia było granie w orkiestrze. W szkole jazzowej był to oczywiście big-band. Zdążył też zaznać prawdziwego życia orkiestrowego jako czło-

nek orkiestry Chucka Mangione. Tam dostał szansę nagrania płyty ze swoimi kompozycjami, z których część również zaaranżował. Grywał potem z wieloma muzykami, także z Milesem Davisem. Po latach jego przyjaciela z młodości Chuck Bergeron, lider orkiestry z Miami, postanowił odświeżyć te kompozycje. Z bardzo dobrym skutkiem.

Bardzo ciekawa płyta. Słucha się jej trochę jak płyty sekstetu czy septetu, ale po chwili uważniejszego wsłuchania się wiadomo, że to big-band. Bardzo delikatnie nagrywane partie sekcyjne dają ten rzadko spotykany efekt. Jak na pokaźny skład, to cała płyta nagrana jest słodko i subtelnie. To za-skoczenie, biorąc po uwagę, że ten big-band jest zupełnie „nietaneczny”. Ciekawe kompozycje, bardzo ciekawe aranże, dobre tempo całej płyty są jej niewątpliwymi zaletami. Rozbudowane sekcje dęte w zasadzie tylko nadają trochę więcej głębi całości, natomiast rzadko wybijają się na plan pierwszy. Ten bowiem opanowany jest przez partie solowe – dęciaki, gitara i fortepian dają swoje popisy, dla których w głębi tłem są całe

sekcje dęte. Na tym tle pojawia się też Rick grający solo na saksofonie.

Całość daje taki efekt, że płyty można słuchać zarówno głośno – czerpiąc przyjemność z podziwiania brzmienia i aranżów orkiestry, z ciekawymi rozwiązaniami, jak też można słuchać dość dyskretnie – płyta może bowiem towarzyszyć rozmowom w gronie przyjaciół, nie rozpraszając za bardzo uwagi towarzystwa. Polecam jako wartościowy krążek. ●

Yatzek Piotrowski



Solveig Slettahjell – *Come In From The Rain*

ACT, 2020

Solveig Slettahjell to jedna z najciekawszych obecnie wokalistek jazzowych Starego Kontynentu. W barwach ACT-u uka-

zał się w tym roku jej najnowszy longplay *Come In From The Rain* – wynikający ze wcześniejszych płyt i jednocześnie szczególnie ważny w jej dyskografii.

Solveig Slettafhjell na norweskiej scenie debiutowała ponad dwadzieścia lat temu. Jej ojciec był pastorem, dorastała w kościele. Śpiewała w chórach od siódmego roku życia, a od trzynastego zaczęła akompaniować na fortepianie chóróm młodzieżowym i gospelowym. Wykonywała wówczas autorskie wersje folkowych pieśni nordyckich, spirituals, psalmy, piosenki religijne. Już jako nastoletnia adeptka szkół muzycznych z powodzeniem próbowała sił w komponowaniu własnych utworów. Studiowała jazz na Norwegian Academy of Music, gdzie poznała swą mentorkę, niezwykle oryginalną i charyzmatyczną artystkę, Sidsel Endresen.

Egzamin dyplomowy Slettafhjell składał się z pracy o rytmicznych aspektach frazowania. Po studiach była związana z eksperymentalnym kwartetem wokalnym Kvitretten oraz z zespołem vonDrei. Solowy

debiut fonograficzny pieśniarki ze Skandynawii *Slow Motion Orchestra* ukazał się w 2001 roku. Od początku kariery Solveig Slettafhjell i jej *Slow Motion Quintet* wzbudzili zachwyt u krytyków. Styl grupy oscyluje wokół jazzu, neofolku, indie popu, niekiedy zahaczając o korzenie amerykańskiej muzyki oraz ambitne alternatywne country. Koncepcja powolnego, dramatycznego podejścia do wykonywania przebojów (głównie amerykańskich) i standardów jazzowych przyjęła się. Grupa zaprezentowała ciekawe, niekiedy niepokojące autorskie wersje hitów zespołów The Rolling Stones, ABBA, Gnarl's Barkley.

Wokalistka śpiewa piosenki Petera Gabriela, Billa Withersa, Cyndi Lauper. Daje nowe życie starym, niejednokrotnie zgranym songom. Wprowadza do nich własny, indywidualny idiom. Oczywiście w swym repertuarze ma też własne kompozycje. Operuje nienaganną angielszczyzną. Fascynują ją detale we frazowaniu. W interpretowaniu tekstów evergreenów skupia się na wydobywaniu niuansów. Za album *Silver* z 2005 roku otrzymała norweski odpo-

wiednik Grammy – Spellemannprisen. Uhonorowano ją też Radka Toneff Memorial Award. To właśnie do legendy norweskiej wokalistyki Radki Toneff porównuje się często Solveig Slettafhjell.

Come In From The Rain jest następcą koncertowego *Live At Victoria* z 2018 roku. W ostatniej sesji nagraniowej w Oslo w studiu Propeller Music Division, na początku 2020 roku, wzięli udział: pianista Andreas Ulvo, basista Trygve Waldemar Fiske oraz perkusista Pål Hausken. Tylko z tym ostatnim współpracowała wcześniej. Odmłodziła zespół, postawiła na świeżość i nowe brzmienia. Materiał został zarejestrowany metodą „na setkę” – bez poprawek i retuszy. Intymny, akustyczny, minimalistyczny, surowy wręcz sound. Na trackliście albumu znalazły się covery znanych hitów Irvinga Berlina, Billie Holiday, Toma Waitsa oraz Theloniousa Monka. Slettafhjell napisała jedną kompozycję na ten krążek.

Piosenki wybrane na *Come In From The Rain* stanowią interesującą całość. Obdarzona ciepłym, ciemnym,

przydymionym głosem Solveig Slettahjell otwiera płytę tytułowym utworem autorstwa Melissy Manchester i Carole Bayer Sager. Singlowy *On The Street Where You Live* ma funkowy groove. *So I Borrow Your Smile* – jedyny autorski utwór wokalistki w tym zestawie to piękna i zarazem klasyczna ballada. Śpiewa ją w sposób uduchowiony i zmysłowy. Następnie słuchamy *How Deep Is The Ocean* oraz *Now Or Never* – standardów, które doczekały się niezliczonej liczby interpretacji. Brzmia świeżo, jakby były napisane dla Slettahjell. Norweżka pieczołowicie czyteluje każdy dźwięk, dopieszcza niuanse. *I Lost My Sugar In Salt Lake City* to rasowy blues. Na koniec pozostawiono niemal siedmiominutową wersję tematu „Round Midnight” Monka.

Come In From The Rain to niewątpliwie najdojrzalsza pozycja w dotychczasowej dyskografii Solveig Slettahjell. Subtelna, klimatyczna, nastrojowa. Idealna na długie jesienno-zimowe wieczory. Pozwólcie otulić się ciepłym głosem Norweżki. ●

Piotr Pepliński



Yuri Honing Acoustic Quartet – *Bluebeard*

Challenge Records, 2020

Duński saksofonista Yuri Honing postanowił swym albumem nawiązać do postaci Sinobrodego z bajki Charlesa Perraulta. Zdaje się, że ta historia w przedziwny sposób pobudza do ilustrowania jej muzyką, skoro *Zamek Sinobrodego* Bartóka doczekał się współczesnej, jazzowej kontynuacji. Przyznam, że bajki nie pomnę (lub wyparłem jej obraz z pamięci), stąd proszę wybaczyć, jeśli jakieś interpretacyjne tropy zostaną tu pominięte.

Album zaczyna się niespiesznie, balladowo, od początku zachwycając świeżością miksu. Z ciepło brzmiącym podkładem fortepianu i kontrabasem kontrastuje motoryczna perkusja, uzupełnia go klarowny tenorowy saksofon, a prawdziwą szczyptą ma-

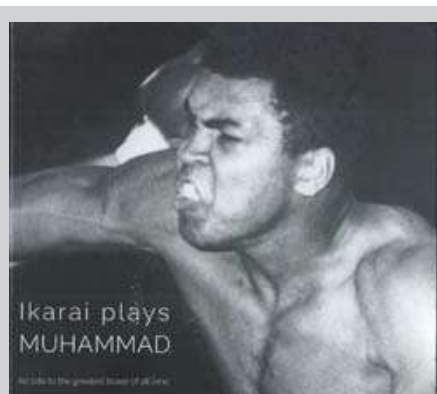
gii jest ciuchutki wibrafon w połączeniu z fisharmonią. Okazuje się, że ten nieco zapomniany instrument kapitalnie konweniuje z jazzem, nie wybijając się na pierwszy plan, jak jego głośniejsi kuzyni już nieco w jazzie otrząskani – akordeon i bandoneon.

Oniryczna aura rozciąga się na całość wydawnictwa, jednak przeróżne wtrącenia – czy to nerwowe (choć oszczędne) bębny, czy niespodziewana, monotonna melorecytacja lidera, niepokojąco pobrzmiwające akordy fortepianu, wreszcie trącające fałszem podciąganie (bending) na saksofonie, nie pozwalają słuchaczowi na odpłynięcie w ramiona Morfeusza. Żałuję trochę, że Honing nie postanowił w większym stopniu podostrzyść całości, jak ma to miejsce wyłącznie w ostatniej kompozycji albumu. A przynajmniej mogłaby ona trwać nieco dłużej niż wyciszone pięć minut z kawalkiem. Zdecydowanego rozładowania emocji wymagałoby to dotychczasowe drażnienie się ze słuchaczem, igranie skojarzeniami ze złowrogimi postaciami z literatury, zonglowanie atmosferą – od naiwnej i słod-

kiej otoczki do cokolwiek mrocznego jądra baśni.

Dostajemy takiego oczyszczenia wyłącznie posmak, pozostawieni w poczuciu, że wiodącego muzyka stać na znacznie więcej. Konkludując, szanuję tę propozycję za interesujący koncept, nieoczywisty dobór instrumentarium i nienudzającą, mimo pomiarkowania w ekspresji, narrację. Może warto teraz sięgnąć po duńskiego Andersena? ●

Wojciech Sobczak-Wojeński



Ikarai – *Ikarai Plays Muhammad*

Ikarai, 2018

Najpierw zobaczyłem tytuł, dopiero jakiś czas później poznałem motyw przewodni albumu. I od razu nasunęły mi się pretensje: jeśli dajesz w tytule albumu nazwisko Muhammad, to oczekuję, że dzieło dotyczyć będzie całej złożonej,

skomplikowanej i wspólnie barwnej postaci Muhammada Alego – jednego z największych sportowców w historii. Podobny problem mam swoją drogą z historią w internecie kompozycją Jimka *Hip Hop History*, w której najstarszy zagrany utwór pochodzi z 1992 roku, a większość z XXI wieku (czyli np. pierwsza złota era jest całkowicie zignorowana). Super, że powstają albumy dedykowane takim postaciom-instytucjom jak Ali, ale nie ograniczamy ich do jednej walki, nawet bardzo znaczącej. A jeśli już chcemy oprzeć się na wycinku danego tematu, to nie wprowadzamy odbiorców w błąd. Ale okazało się, że Ikarai wcale nie wprowadzili mnie w błąd: wielokrotnie odsłuchany *Muhammad* odkrywa kolejne karty życiorysu Alego, a węższy tematycznie motyw przewodni jedynie skleja utwory w całość.

No, ale dobra, narzekam jak stetryczały zgred, a jest przed nami muzyka mająca opisywać i przypominać ikoniczne, jedno z najważniejszych w XX wieku, wydarzenie sportowe. Pojedynek ówczesnego mistrza federacji WBC i WBA

George'a Foremana z dawnym czempionem, a w 1974 roku, kiedy rzecz się dzieje, pretendentem do tytułu Muhammadem Alim. Walka określana została przez promotora Dona Kinga jako „Rumble in the Jungle” (pol. „Rozróżba w dżungli”), odbyła się w Kinszasie (wtedy Zair, obecnie Demokratyczna Republika Konga). Jako fana pięściarstwa, ciarki mnie przechodzą na samą myśl o tej walce. Dzisiaj będę bardzo często schodził z muzycznego tematu, ale proszę – zostańcie ze mną, Drodzy Czytelnicy.

Większość tekstu poświęcę zapewne Muhammadowi Alemu, więc dajmy muzykom przynajmniej jeden akapit. Ikarai to niderlandzki sekstet, w którego skład wchodzi Camiel Jansen (bas, kompozycje), Julian Schneemann (fortepian), Jeroen Batterink (perkusja), Tessel Hersbach (skrzypce), Yanna Pelsier (altówka) oraz Bence Huszar (wiolonczella). Specjalizują się w takich jak opisywany tutaj teatralnych koncertach, np. na potrzeby *Muhammada* pojawili na scenie ring i grają w strojach sportowych. Jak przystało na grupę jazzową, w kompozycje Janse-

na wplątują wiele improwizacji i spontanicznego dynamizmu. Pomysł na niniejszy koncertowy album przyszedł do głowy liderowi grupy podczas oglądania po raz kolejny walki Alego z Foremanem i „dostrzeżenia” muzyki w stylu walki, wypowiedziach i generalnie zachowaniach pięściarza określanego mianem „The Greatest”.

Płyta rozpoczyna się utworem *Dance of the Butterfly*, czyli oczywistym nawiązaniem do jednego z najsłynniejszych powiedzonek Alego: „Fly like a butterfly, sting like a bee” (pol. „lataj jak motyl, żądl jak pszczoła”). Delikatna melodia przeplatana twardym graniem sekcji rytmicznej ma zatem symbolizować taniec ringowy młodego Muhammada, przerywany destrukcyjnymi, błyskawicznymi ciosami. Trochę to jest zastanawiające, bo w momencie walki z Foremanem, Ali już dawno nie walczył w ten sposób – był o wiele wolniejszy i starszy, o wiele częściej wdawał się w ringowe wojny i długie, wyniszczające zdrowie wymiany ciosów. Między innymi z tego powodu jeden z najmocniej bijących w historii –

„Big George” był zdecydowanym faworytem „rozróby w dżungli” (w dodatku bezlitośnie rozprawił się z dwoma pogromcami Alego: Joe Frazierem i Kenem Nortorem). Tak czy inaczej – *Dance of the Butterfly* bardzo ładnie i melodyjnie otwiera album, ale daje do zrozumienia, że należy utrzymywać uwagę, bo czekają nas zrywy i przyspieszenia.

Gdy pierwszy raz spojrzałem na listę utworów, jeszcze nie wiedząc, że motywem przewodnim będzie „Rumble in the Jungle”, pomyślałem, że utwory *Round 1* oraz *Round 6* będą dotyczyć słynnych walk z Sonnym Listonem, zakończonych w tychże odsłonach. Ale jednak mowa tutaj o pierwszej rundzie walki z Foremanem. Muzyka, moim zdaniem, oddaje początkowe nastawienie i pierwotną taktykę Alego – runda pierwsza to próby jego „tańca”, ucieczek przed Foremanem i trafianie pojedynczymi ciosami. Udawało się świetnie i „The Greatest” poczuł się na tyle pewnie, że dwukrotnie wyprowadził prawy prosty bezpośrednio – rzadko zdarza się to na poziomie mistrzowskim, w dodatku w pierwszych rundach. Nie-

którzy komentatorzy uznali to wręcz za pokaz arogancji i braku szacunku Alego do mistrza świata. *Round 1* to dynamiczny utwór, zarówno muzycy, jak i pięściarze są pełni energii, adrenalina buzuje w ich ciałach, podnosi się też u publiczności. Szybkie dwie i pół minuty z wysamplowanymi zdaniem komentatora o ciosach z obydwu stron. Album przyspieszył i dostaliśmy wyraźny znak, że historia się rozkręca.

Strong Coffee to pierwszy utwór nawiązujący do społecznej działalności Alego. Jak rozumiem, tytuł nawiązuje do wypowiedzi o czarnej kawie i porównaniu relacji społecznych w Stanach Zjednoczonych: „You want the best sugar for cooking; it's the brown sugar. The blacker the berry, the sweeter the fruit. If I want a strong cup of coffee, I'll take it black. The coffee gets weak if I integrate it with white cream” (Najlepszym cukrem do gotowania jest brązowy cukier. Im ciemniejsza jagoda, tym słodszy owoc. Jeśli chcę mocną kawę, proszę o czarną. Zmieszana z białą śmietaną robi się słabsza). Utwór zawiera różne wypowiedzi Alego po-

równujące czern i biel i mające na celu wzmocnienie poczucia własnej wartości w czarnych braciach i siostrach. Muzyka mocno opiera się teraz na bębnach, one wychodzą na środek sceny – kroczą tak zdecydowanie i pewnie, jak mieli kroczyć Czarni podczas ery ruchu na rzecz praw obywatelskich. Kolejny bardzo dobry moment albumu, jak do tej pory wszystkie utwory, moim zdaniem, trafiają w środek tarczy. Wszystkie do tej pory nie tylko oddają sens i charakter walk Alego

na różnych frontach, ale są też świetne muzycznie.

Miało być fajnie, miało być z mocą, i nagle wszystko zwalnia w utworze *Ballad for Ali*. Kompletnie nie rozumiem sensu umieszczenia wolnej, mdłej ballady w środku albumu. Szczególnie po dwóch dynamicznych utworach, gdy już słuchacze wczuli się w walkę z Foremanem oraz za pośrednictwem muzyki poznali twardego charakter Muhammada Alego. Jeśli już koniecznie musi być ballada (jak mawiał słyn-

ny Stefan Siara Siarzewski – „jak mus, to mus”), to oświadczenie wrzuciłbym ją na koniec. Melancholijne zakończenia to chleb powszedni biografii. Sam utwór jest akceptowalny, ale według mnie w tym momencie narusza rytm albumu. Tym razem wysampleowane wypowiedzi Alego to charakterystyczne rymowanki przed walką – dowcipnie opisujące, co Ali robi przeciwnikowi (w tym wypadku Joemu Frazierowi).

Wracamy na ring w Kinszasie. Runda szósta – *Round 6*.

radioJazz.fm 10lat

TOP OF THE LIVE

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

13.11.2020

Cały ten Jazz! LIVE! Piotr Wyleżoł Trio – PROM Kultury Saska Kępa, Warszawa

20.11.2020

Billy Bang – Live At Carlos 1 (1986 r.)

27.11.2020

Cały ten Jazz! LIVE! Piotr Baron Quintet – PROM Kultury Saska Kępa, Warszawa

04.12.2020

Betty Carter – The Audience With Betty Carter (1979 r.)

Kompozycja, która mogłaby być równie dobrze motywu przewodnim filmu o jakichś drobnych ulicznych cwaniaczkach. Osobiście widzę tutaj cwane Alego, nadal wiszącego na linach i dającego Foremanowi się wystrzelać, prowokującego go („To nawet nie zabolalo! Myślałem, że jesteś twardzielem! Mocniej, George!”) i obserwującego, jak przeciwnik w szybkim tempie traci siły. Wściekły Foreman nawet nie podejrzewa, co szykuje na niego szczywan lis Ali. Podobnie, jak poprzednia „runda” – utwór trwa dwie i pół minuty, nie szuka jakichś zmian atmosfery czy tempa. Mamy czuć to, co widać było w ringu. A z kronikarskiego obowiązku dodam tylko, że na początku rundy Ali trafił błyskawicznymi lewymi prostymi w zmęczonego Foremana, a na jego twarzy widniała nieporuszona pewność siebie.

We Don't Serve to opowieść Alego o powrocie z igrzysk olimpijskich w Rzymie ze złotym medalem (przypominam: w finale Ali, wtedy Cassius Clay, pokonał naszego Zbigniewa Pietrzykowskiego) do domu, do Louisville w stanie Kentu-

cky. W restauracji, ze względu na jego kolor skóry, nie obsłużono młodego mistrza olimpijskiego. Wściekły Ali, według opowieści, wyrzucił swój medal do rzeki Ohio. Nie za bardzo rozumiem, jak do tego wydarzenia nawiązuje muzyka. Moment przełomowy w życiu pięściarza, pomimo żartobliwego sposobu opowiedzenia dość smutny i wstydlivy, a Ikarai grają dynamiczną, może nawet skoczną i wesołą melodię. Słucha się jej nieźle, ale jak się ona ma do historii? Czekam na Wasze pomysły.

Round 7 trwa dwie minuty dłużej niż poprzednie utwory/fragmenty waliki. Być może dlatego, że dla ślaniającego się na nogach George'a Foremana czas zaczął płynąć co najmniej dwa razy wolniej. Wysamplowany Ali na początku utworu przekonuje publiczność, że Foreman, wbrew jego legendzie, wcale nie uderza mocno. Ali w rundzie siódmej wygląda o wiele lepiej od przeciwnika, dwa razy próbuje zrywów i mocniejszych akcji, które mogłyby zakończyć walkę, ale generalnie nadal oszczędza siły. Ikarai rozgrywają to podobnie

– *Round 7* to spokojniejsza kompozycja, perkusja oddaje miejsce skrzypcom i fortepianowi. Chwila oddechu przed tym, co powoli kibicom i obserwatorom wydaje się już nieuniknione.

Tarzan skupia się na opowieści Alego o białym świecie widzianym oczami małego czarnego chłopaka. Wszystko co dobre, jest białe. Nawet w afrykańskiej dżungli królem jest biały człowiek – Tarzan. Zresztą nie tylko Ali ma problem z Tarzanem – świętej pamięci genialny raper Sean Price pisał kiedyś na Twitterze, że jego matka ostro komentowała serial o „białym chłopaczku, który nagle rządzi wszystkimi tubylcami i zwierzętami w dżungli! That's some bullshit!”. Trudno się nie zgodzić.

Mamy ósmą rundę. Ali od początku prostymi obija głowę Foremana, jednocześnie cofając się na liny. Zdesperowany Foreman zbiera siły i wyrzuca wielkie proste i sierpy, ale zbyt powoli, by zrobić krzywdę Alemu. Pierwsze 30 sekund utworu buduje napięcie – to praktycznie tylko głos komentatora i perkusja w tle. Przez kolejne 50 se-

kund smyczki zwielokrotniają niepewność i podenerwowanie. Komentator mówi, że w wieku 32 lat Ali nadal świetnie radzi sobie z 25-letnim mistrzem świata. W tle słyszymy entuzjastyczną, kibicującą Alemu – „Mistrzowi Ludu” publiczność. Po około dwóch minutach smyczki cichną, do głosu dochodzą bębny, zaczyna się bijatyka. „30 sekund do końca ósmej rundy!”. Powracają smyczki i fortepian, powraca melodia. W trzeciej minucie słyszymy odliczanie sędziego – wiemy, co się wydarzyło. Gdy do końca rundy zostało 15 sekund, Muhammad Ali uwalnia się z lin i wyprowadza efektowną serię mocnych ciosów na głowę „Big George’a”. Gdy wielkolud padał na ring, teoretycznie Ali mógł zadać jeszcze przynajmniej jeden cios, ale patrzył tylko, jak Foreman kręci się dookoła niego i pada na plecy. Sędzia wylicza 10 sekund, walka się kończy. Muhammad Ali, jako drugi pięściarz w historii, odzyskuje tytuł mistrza świata wagi ciężkiej. Owacja publiczności – tym razem tej koncertowej. „Rozróżba w dżungli” dobiegła końca.

Album i koncert kończy utwór *I Shook Up the World* – sentymentalny fortepian i groźne smyczki przygrywające Muhammadowi Alemu ogłaszającemu światu swoją wielkość i zmuszającemu ekspertów, by nigdy więcej w niego nie wątpili. A przynajmniej dopóki nie skończy 50 lat. Tytuł utworu nawiązuje jednak do innego słynnego momentu – do triumfu z roku 1964 i pierwszego zdobycia tytułu mistrzowskiego, zwycięstwa 18-letniego Cassiusa Claya nad przerażającym Sonnym Listonem. Wtedy to właśnie skakał oszalały po ringu i krzyczał, że „wstrząsnął światem”. Te słowa, wielokrotnie powtarzane, słyszymy na koniec.

Chociaż *Muhammad* przeleci przez głośniki dość szybko i oczekiwałem po hołdzie dla „The Greatest” większego, bardziej rozbudowanego i dłuższego dzieła, to nie ma co narzekać. Zdecydowanej większości utworów słucha się świetnie, wypowiedzi Alego wykorzystane są umiejętnie – wspierają muzykę, a często dodają humoru i dystansu, którego czasem jazzowi brakuje. Polecam do wielokrotnego odsłuchu i zapoznania

się na własną rękę z wypowiedziami i wydarzeniami, do których muzyka nawiązuje.

Na marginesie: często czytamy w artykułach na temat „Rumble in the Jungle”, że Ali był obijany przez większość walki i delikatne sugestie, że gdyby nie nokaut, to przegrałby walkę. Nic bardziej mylnego – w momencie przerwania pojedynku Ali prowadził na kartach wszystkich trzech sędziów, od początku męczył Foremana mądrymi klinczami, prowokował werbalnie do wycieńczających ataków w afrykańskim upale i chociaż rzeczywiście opierał się o liny i był momentami pasywny, to zdecydowaną większość ciosów przyjmował na gardę lub blokował. George Foreman obecnie przy każdej okazji daje do zrozumienia, jak wielkim szacunkiem darzy Muhammada Alego i jakim zaszczytem dla niego było dzielenie z nim ringu oraz przyjaźń. Ci dwaj tworzyli historię sportu i wpływali na historię świata, wspaniale jest oglądać, z jaką godnością wspominali po latach swoją rywalizację. ●

Adam Tkaczyk



Marcelo dos Reis, Valentin Ceccaldi, Marco Franco, Luís Vicente – *Points*

Multikulti Project, 2019

Kolejna odsłona muzycznej serii *Spontaneous Music Tribune* wydawanej konsekwentnie przez Multikulti Project. Tym razem portugalsko-francuski kwartet w składzie Marcelo dos Reis (gitara i gitara preparowana), Valentin Ceccaldi (wolonczela), Marco Franco (perkusja) i Luís Vicente (trąbka) prezentuje cztery utwory o interpunkcyjnych tytułach (*Exclamation Mark*, *Question Mark*, *Punctuation*, *Endpoint*) zarejestrowane podczas koncertu w Casa Das Artes Da Fundação Bissaya Barreto w Coimbrze 19 maja 2017 roku. Ten koncertowy wymiar nagrań jest oczywiście kluczowy dla specyfiki materiału utrzymanego

w estetyce muzyki spontanicznej czy też swobodnej improwizacji – wszystko bowiem rozgrywa się niezmiennie tu i teraz w sferze subtelnych i nierzadko dyskretnych interakcji między instrumentalistami, rozgrywającymi duety, tria i kwartety w poszukiwaniu optymalnych (czy też satysfakcjonujących) konfiguracji o głównie brzmieniowym (kolorystyka i sonorystyka) oraz rytmicznym charakterze. Muzyka, która rodzi się z tych poszukiwań, jest kameralna i stonowana, uniika efektownych chwytów i solowych popisów, które łatwo przykuwają uwagę publiczności (epatowanie hałasem i nagłymi skokami dynamiki). Rozwija się dość linearnie, nie unikając lirycznych, choć oszczędnie skrojonych, linii melodycznych (trąbka Vicente) oraz partii gitary, które muszą przywołać na myśl jazzowe korzenie muzyki swobodnie improwizowanej (inicjalna część *Exclamation Mark*).

Płyta niewątpliwie wymaga czasu, skupienia i zaufania słuchacza, gotowego sięgnąć po nią raz i drugi, a wówczas odsła-

nia pełnię swych walorów – sytuując się w długiej tradycji muzyki spontanicznej, która co najmniej od lat sześćdziesiątych miniego stulecia przekraczała kolejne bariery estetyczne, pozwalając muzykom na swobodne operowanie możliwościami brzmieniowymi instrumentów oraz śmiało konstruowanie relacji między instrumentalistami – odległe zarówno od klasycznego, jak i jazzowego kanonu. Znakomity album. Kropka. ●

Dariusz Brzostek



Speedball Trio

Gusstaff Records, 2020

Pomysł, by wzmocnić jazzową ekspresję energią muzyki rockowej, opatrzonej zwykle epitetami „heavy” lub „hardcore”, nie jest oczywiście nowy. Bywa też ryzykowny, gdy

muzykom brakuje warsztatu, wyobraźni lub zgoła energii i zamiast faktycznego „łomotu” dostajemy nieśmiały „łomocik”, grany z troską o to, aby nie naruszyć granicy hałasu. Zdecydowanie mogę stwierdzić, że nie jest to przypadek Speedball Trio – rosyjskiej grupy, którą tworzą Anton Ponomarev, Siergiej Bołotin i Hassan Mustafin.

Instrumentarium jest tu kanoniczne – to klasyczny tercet z saksofonem, gitarą basową i perkusją, ale muzyka z pewnością przekracza granice jazzowego i (heavy)rockowego kanonu, mieszcząc się zarazem znakomicie w bogatej już tradycji międzygatunkowych fuzji i kolizji – sięgającej co najmniej lat siedemdziesiątych minionego stulecia. Tym, co pozostaje szczególnie in-

trygujące w twórczości Speedball Trio, jest jednak przede wszystkim zwarta, zamknięta forma poszczególnych utworów – każąca pamiętać właśnie o (hardcore)rockowym dziedzictwie.

Debiutancki album tria składa się z siedmiu względnie krótkich, lecz niezwykle dynamicznych kompozycji, o starannie przemyślanej i kontrolowanej przez instrumentalistów strukturze (partie solowe, zmiany tempa i dynamiki etc.). Nie oznacza to bynajmniej, że muzycy unikają improwizacji – wręcz przeciwnie – nadają im postać bardzo wyrazistych punktów zwrotnych w muzycznej narracji i trzymają w ryzach upływającego czasu, omijając w ten sposób mielizny przegadanych solówek i niekończącego się ogry-

wania tematu (co bywa nużące, nawet jeśli jest on naprawdę chwytliwy).

Nie jest to z pewnością płyta przegadana, ale też nie epatuje słuchacza nieoczekiwanymi eksplozjami sonorystycznego hałasu, starannie dawkując rozmaite środki ekspresji odpowiednio do rozwoju każdej z siedmiu muzycznych mikropowieści. Pod tym względem jest to więc album zdecydowanie bliższy np. niedawnym dokonaniom Throttle Elevator Music niż dawnym radykalnym manifestom Pinkkillera (jeśli mówimy o triach). Prywatnie zaś uważam, że sukces tego typu formacji uzależniony jest w znacznym stopniu od jakości sekcji rytmicznej – tej zaś z pewnością warto posłuchać. ●

Dariusz Brzostek

PLAYLISTA 11/2020





Nowy Orlean: miasto muzyki

Up From the Streets: New Orleans The City of Music, reż. Michael Murphy, prod. Terence Blanchard, polska dystrybucja MusiCine, w ramach cyklu Kino Jazz, polska premiera: 2020.

Jeśli do tej pory nie zastanawialiście się nad tym, które miasto jest najważniejsze w historii światowej muzyki, albo macie w tej kwestii jakieś wątpliwości, to zachęcam do poświęcenia 104 minut na obejrzenie dokumentu zatytułowanego *Nowy Orlean: miasto muzyki* w reżyserii Michaela Murphy'ego. Jestem przekonany, że po seansie wyjdziecie olśnieni, poruszeni nie tylko wiedzą, nie tylko świetną muzyką wkomponowaną w obraz, ale także pasją i miłością do tego niesamowitego miasta, jaka bije z licznych wywiadów

z muzykami, które zobaczycie. Film polecam także tym, którzy to wszystko już znają, czytali i widzieli.

Realizując pomysł filmu o historii muzyki w Nowym Orleanie, twórcy podjęli się wyjątkowo ambitnego wyzwania, zwłaszcza że musieli zmieścić się w ramach standardowego dokumentu. Opowiadając zawiłą, liczącą 300 lat historię miasta i jego muzyki, pokazując wpływy kultury francuskiej i hiszpańskiej, nakładające się na to tradycje zachodnioafrykańskie i karaibskie, siłą rzeczy musieli podjąć liczne wątki, przybliżyć postacie muzyków i style muzyczne, które zasługują na osobne filmy. Przed obejrzeniem *Up From the Streets: New Orleans The City of Music* miałem spore wątpliwości, czy w tak ograniczonej formie można przekazać taki szeroki i wielowątkowy temat. Po seansie mogę śmiało potwierdzić, że twórcom ta sztuka się udała. Tym bardziej na uznanie zasługuje fakt, że oprócz wątków edukacyjnych film niesie ze sobą sporą dawkę rozrywki, dzięki czemu całość ogląda się z wyjątkową przyjemnością. Wielką wartością tej produkcji są nagrania na żywo niepubliko-

wane wcześniej, nagrane na potrzeby tego filmu, między innymi Terence'a Blancharda z Preservation Hall Jazz Band, Dr. Michaela White'a z The Original Liberty Jazz Band, duetu Aaron i Ivan Neville, Irmy Thomas, The Neville Brothers, The Radiators i Dumpstaphunk. Współproducentem filmu, a zarazem narratorem i przewodnikiem po Nowym Orleanie i jego muzyce, jest trębacz jazzowy Terence Blanchard. Ten sześciokrotnie nagradzany Grammy muzyk przyszedł na świat właśnie w Nowym Orleanie, a mimo to jak mało kto potrafi obiektywnie spojrzeć na kolebkę jazzu i bluesa. Wspomina, że Louisa Armstronga, jak i całą muzykę Nowego Orleanu, zrozumiał i docenił dopiero z perspektywy wielkiego świata, gdy wyjechał na studia i zrobił karierę w Nowym Jorku. Oprócz Blancharda o historii i tradycji muzycznej Nowego Orleanu opowiadają liczni muzycy, zarówno pochodzący z tego miasta, jak i ci z innych części świata, którzy wprost nie wyobrażają sobie swojej twórczości bez tego, co narodziło się w Nowym Orleanie. W filmie wypowiadają się między innymi Dr. John,

Allen Toussaint, Jon Cleary, Harry Connick Jr., Branford Marsalis, Delfeayo Marsalis, Jason Marsalis, Wynton Marsalis, PJ Morton, Aaron Neville, Art Neville, Charmaine Neville, Ivan Neville, Robert Plant, Bonnie Raitt, Keith Richards, Sting i Irma Thomas.

Dokument przedstawia rozwój muzyki Nowego Orleanu w układzie chronologicznym, poczynając od jej początków związanych z niewolnictwem i cierpieniem Afroamerykanów, którzy tworzyli na nowym łądzie własną muzykę. Tam na Congo Square w XVIII w. ukształtowały się fundamenty jazzu i bluesa, które później wpłynęły na formowanie się rock'n'rolla, soulu, funku i hip-hopu. Jak przypomina w filmie Wynton Marsalis, Nowy Orlean już od czasów niewolnictwa wyróżniał się na tle innych miast, gdyż właśnie tu planatorzy zezwolili niewolnikom na niedzielne popołudniowe muzykowanie na Congo Square. Ta odrobina wolności wyzwoliła falę, którą odczuwamy do dziś w postaci muzyki sięgającej korzeniami Nowego Orleanu. Z kolei Ben Jaffe, dyrektor słynnej nowoorleańskiej Pre-

servation Hall, przypomina, że kulturalne wpływy z Europy (Francja i Hiszpania), Afryki i Wysp Karaibskich stworzyły niesamowity tygiel muzyczny, z którego wyłonił się jazz. To była zaledwie iskra, która rozpałała ogień, by z pełną siłą wybuchnął on w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych XX wieku. Twórcy filmu w interesujący sposób na tle szerszych przemian społeczno-politycznych w Stanach Zjednoczonych przedstawiają, jak do tego doszło, prezentując pionierów jazzu, między innymi Jelly'ego Rolla Mortona, Sidneya Becheta oraz Buddy'ego Boldena, ilustrując to archiwalnymi nagraniami, urozmaicając wywiadami z żyjącymi spadkobiercami i kontynuatorami nowoorleańskiej tradycji jazzowej.

W ten sam sposób z należytą czcią prezentowana jest postać Louisa Armstronga i jego wpływy. Bardzo sugestywnie brzmi opowieść Terence'a Blancharda, który wyjeżdżając na studia i później fascynując się nowoczesnym jazzem, z przyzwyczajeniem oka patrzył na twórczość Louisa Armstronga. Przez kilkanaście lat spędzonych w Nowym Jorku bez przekonania słuchał innych

wielkich muzyków, którzy zachwycali się Nowym Orleanem. Dopiero po latach dostrzegł to, czego nie było mu dane dostrzec wcześniej – że Satchmo był rewolucjonistą, i jego muzykę porównał do muzyki punk, ale umiejscowionej w innej przestrzeni czasowej.

Wraz twórcami przyglądamy się również wpływom artystów Nowego Orleanu na rozwój rhythm'n'bluesa i rock'n'rolla, w tym Fatsa Domino, Cosimo Matassy, jego studia i artystów, którzy tam nagrywali, a także Allena Toussainta. Temu ostatniemu poświęcona jest znaczna część dokumentu opowiadająca o jego działalności producenckiej i kompozytorskiej. Zilustrowane jest to wywiadami z nim i z Irmą Thomas, dla której między innymi komponował. Pięknym i wzruszającym momentem są fragmenty jego nagrań solo oraz z Irmą Thomas. Przy tej okazji mogę jedynie wyrazić swoją radość, że w końcu ten genialny muzyk, mało doceniany zwłaszcza u nas, pokazany został w pełnym wymiarze, na jaki zasługuje.

Doceniono w filmie również pianistów, bez których trudno wyobrazić sobie nowoorleański muzyczny krajo-

braz. Przepięknie i ciekawie zilustrowane zostały postaci Profesora Longhaira, Jamesa Bookera i Dr. Johna, którzy też kilkakrotnie pokazują się w roli komentatora. Wielką przyjemność sprawiły mi fragmenty poświęcone rodzinie Neville, The Meters i The Neville Brothers, z wywiadami i nagraniami koncertowymi. Absolutnie najjaśniejszym punktem w filmie jest unikalny duet Aarona Neville z synem Ivanem (liderem Dumpstaphunk). Ich wykonanie utworu *A Change Is Gonna Come* to perełka, której na próżno szukać na płytach. W trakcie tej muzycznej podróży docieramy także do współczesnych trendów w muzyce Nowego Orleanu. Przedstawiona jest scena hip-hopowa, której wykonawcy mieli znaczący wpływ na powstanie i rozwój tego nurtu w latach dziewięćdziesiątych – między innymi Master P, Birdman, Mystikal & Juvenile. Także przy tej okazji podkreślane są korzenie tej muzyki, sięgające do początków miasta. W filmie często podkreślana jest niesamowita moc płynąca z nierówności społecznych, które trwają od XVIII w. do dziś, wynikająca z tragedii niewolnictwa, napięć raso-

wych przełożonych na muzykę Nowego Orleanu. Wszystko to sprawia, że tradycja muzyki nowoorleańskiej jest wciąż tak silna i wpływa na siłę miasta i jego mieszkańców. Znakomitym przykładem jest tu historia huraganu Katrina, który nawiedził Crescent City w roku 2005. Praktycznie z dnia na dzień miasto pełne muzyki w każdym jego zakątku zamilkło. Wydawało się, że powrót do życia zajmie lata. Nic bardziej mylnego. Właśnie moc muzyki, jej twórców i wszystkich kochających muzykę sprawiły, że życie zaczęło wracać szybciej niż komukolwiek mogło się wydawać. Najpiękniejszym tego dowodem jest legendarny New Orleans Jazz and Heritage Festival, który w roku 2006 zabrzmiał ze zdwojoną siłą dzięki heroicznej postawie nowoorleańczyków, dla których jest on elementem tożsamości. Nie zabrakło także łyżki dziegciu dorzuconej przez Wyntona Marsalisa i Maniego Fresha, którzy podkreślając, że wydarzenia muzyczne w Nowym Orleanie jednoczą wszystkich muzyków i publiczność niezależnie od pochodzenia, narodowości czy też rasy, zwrócili jednak uwagę, że po koncer-

tach ludzie wracają do swoich domów na swoje z góry ustalone pozycje, które często odgródzone są rasistowskimi uprzedzeniami. To smutny moment w tym filmie, ale rzucający realistyczne światło na rzeczywistość.

Jest jeszcze jeden moment w filmie, kiedy padają słowa Bena Jaffe, do dziś dźwięczące mi w uszach. Lider Preservation Hall Jazz Band stwierdził, że nie ma nic bardziej przybijającego niż cisza na ulicach, bez muzyki, która unosi się w powietrzu Nowego Orleanu od rana do wieczora. Tak było po huraganie Katrina, po którym miasto szybko się podniosło. Autorzy filmu nie przewidzieli jednak, że taka sytuacja powróci. Wróciła niespodziewanie i ironicznie w czasie, kiedy film miał premierę. Praktycznie od pół roku nowoorleańskie kluby – w tym legendarny Tipitina's prezentowany w filmie – zamknięte są na głucho z powodu pandemii. Jestem jednak przekonany, że jak pokazuje historia przedstawiona w tym dokumencie, Nowy Orlean i jego muzyka podniosą się znowu, by dalej cieszyć świat swoją unikalną tradycją. ●

Piotr Łukasiewicz

KONCERTY



WODZIEROZ

ON LINE

17

listopada

ON-LINE
GODZ. 19.00

CAŁY TEN JAZZ! LIVE!: JERZY MAŁEK BLACK SHEEP

Kwintet w składzie: Jerzy Małek – trąbka, Radek Nowicki – saksofon, Piotr Wyłężół – fortepian, Max Mucha – kontrabas oraz Sebastian Frankiewicz – perkusja, zaprezentuje materiał z ostatniej płyty Jerzego Małka zatytułowanej *Black Sheep*. Ten ósmy w swojej dyskografii album sam trębacz określa tak: „Fuzja wielu gatunków połączonych ze sobą niczym nieposkromioną improwizacją jazzową. Odrębny kierunek w dotychczasowych poszukiwaniach muzycznych”. [WIĘCEJ >>](#)

KONCERTY W PAŁACU SZUSTRY

18

listopada

ON-LINE
GODZ. 19.00

SALON JAZZOWY: SZYMON BIAŁORUCKI I PRZEMYSŁAW PANKIEWICZ

Szymon Białorucki – puzonista, lider autorskiego tria oraz członek zespołów Konglomerat Big Band, Paweł Tomaszewski Band i Brass Federacja, wraz z Przemysławem Pankiewiczem – pianistą, kompozytorem, producentem muzycznym, członkiem zespołów Bokeh Acoustic Trio oraz Two I Am, a także wziętym muzykiem sesyjnym, zaprezentują się w duetowej odsłonie kolejnego koncertu z cyklu Salon Jazzowy, organizowanego w Pałacu Szustra w Warszawie. [WIĘCEJ >>](#)

ON LINE

21

listopada

**ON-LINE
GODZ. 19.00**

HENRYK MIŚKIEWICZ QUINTET, DOROTA MIŚKIEWICZ & MELANIDIS ORCHESTRA

Koncert *Pocztówki z Rio* jest wynikiem brazylijskich fascynacji saksofonisty, kompozytora i aranżera, Henryka Miśkiewicza, który wykorzystując elementy muzyki brazylijskiej, jak rytm samby czy bossa novy, dopisuje do nich fragmenty na klasyczny kwintet smyczkowy i instrumenty dęte. Najwięcej przestrzeni pozostawia gatunkowi, który jest mu najbliższy, czyli muzyce jazzowej w wykonaniu kwintetu z udziałem Marka Napiórkowskiego, Andrzeja Jagodzińskiego, Sławomira Kurkiewicza i Łukasza Żyty. [WIĘCEJ >>](#)

27

listopada

**ON-LINE
GODZ. 19.00**

JORGOS SKOLIAS – 50 LAT NA SCENIE

Jorgos Skolias – legenda muzycznej awangardy i alternatywy, wirtuoz wokalu, traktujący swój głos jako instrument, świętuje w tym roku 50 lat kariery twórczej. Z okazji swoich 70 urodzin zagra jubileuszowy koncert z bliskimi sobie muzycznymi przyjaciółmi. Na program koncertu składa się pięć występów Jorgosa Skoliasa w duetach z Radosławem Nowakowskim (kongista zespołu Osjan), puzonistą Bronisławem Dużym, pianistą Piotrem Rachoniem, akordeonistą Jarosławem Besterem i synem-perkusistą Antonisem Skoliasem (perkusja, duet Kolos). Koncert zakończy wspólny jam. [WIĘCEJ >>](#)

WIERZĄC PRZEMO

J E R Z Y M A Ł E K

Jerry Malek — trąbka
Radek Nowicki — saksofon
Piotr Wyleźół — fortepian
Max Mucha — kontrabas
Sebastian Frankiewicz — perkusja

cały ten
jazz!

11.11.20/19:00
BRUKSELSKA 23
WARSZAWA

PROM
KULTURY
SĄSKA KERA

Bilety koncertu online: 10 zł
Info: www.promkultura.pl

tel. 011 61 51 51 51

Asocjacja

"BLACK
SHEEP"
online

WYDARZENIE

PAŃSTWO WOLNOŚĆ

PROJEKT

PROM

radiojazz.fm

Jazzpress

eurojazz



PONIEDZIAŁEK WTOREK ŚRODA CZWARTEK PIĄTEK SOBOTA NIEDZIELA

PORANEK

PASMO DZIENNE

AUDYCJE AUTORSKIE

NOC

08:30

Znak jakości IMiT

Znak jakości IMiT

Znak jakości IMiT

Znak jakości IMiT

Znak jakości IMiT

09:00

Pasmo dzienne
Redakcja krakowska

Jazzowy poranek

Pasmo dzienne
Redakcja krakowska

Jazzowy poranek

Pasmo dzienne
Redakcja krakowska

Jazzowe
przedpołudnie

10:30

Cover to cover
Rafał Garszczyński

Cover to cover
Rafał Garszczyński

Cover to cover
Rafał Garszczyński

Cover to cover
Rafał Garszczyński

Cover to cover
Rafał Garszczyński

11:00

Kalendarium koncertowe

Kalendarium koncertowe

Kalendarium koncertowe

Kalendarium koncertowe

Kalendarium koncertowe

11:30

Co słyszać w RadioJAZZ.FM?

Co słyszać w RadioJAZZ.FM?

Co słyszać w RadioJAZZ.FM?

Co słyszać w RadioJAZZ.FM?

Co słyszać w RadioJAZZ.FM?

Simple songs
Rafał Garszczyński
powtórka audycji

11:45

Płyta tygodnia
Rafał Garszczyński

Płyta tygodnia
Rafał Garszczyński

Płyta tygodnia
Rafał Garszczyński

Płyta tygodnia
Rafał Garszczyński

Płyta tygodnia
Rafał Garszczyński

12:15

Kobiety w jazzie
Mix utworów

Kobiety w jazzie
Mix utworów

Kobiety w jazzie
Mix utworów

Kobiety w jazzie
Mix utworów

Kolory materii
Marek Szerszenowicz
powtórka audycji

Jazz i nie jazz
Agnieszka Iwanicka-Szczepaniak
powtórka audycji

13:00

JazzPRESSjonizm
Piotr Wickowski

JazzPRESSjonizm
Piotr Wickowski

JazzPRESSjonizm
Piotr Wickowski

Dzień z...
Audycje o Artystach
polskiego jazzu

JazzPRESSjonizm
Piotr Wickowski

Jazz czyli blues
Piotr Łukasiewicz
powtórka audycji

Z dżezem lżej
Adam Domagała
powtórka audycji

13:30/
/14:00

Przerwa na bluesa
Aya Al Azab

DTB Live
Adam Tkaczyk

Środek bluesa
Aya Al Azab
powtórka audycji

JazzPRESSjonizm
Piotr Wickowski
powtórka audycji

14:45

Mistrzowie polskiego jazzu
Rafał Garszczyński

Mistrzowie polskiego jazzu
Rafał Garszczyński

Mistrzowie polskiego jazzu
Rafał Garszczyński

Mistrzowie polskiego jazzu
Rafał Garszczyński

Mistrzowie polskiego jazzu
Rafał Garszczyński

15:15

Pasmo dzienne
Redakcja krakowska

Pasmo dzienne
Redakcja krakowska

Dzień z...
Audycje o Artystach
polskiego jazzu

Pasmo dzienne
Redakcja krakowska

Feelin' the blues
Sławek Turkowski
powtórka audycji

DTB Live
Adam Tkaczyk
powtórka audycji

16:00

Jazzowe popołudnie

Return to the Jazzroom
Phil Jones
powtórka audycji

JazzMovie
Andrzej Winiszewski
powtórka audycji

17:00

Kalendarium koncertowe

Kalendarium koncertowe

Kalendarium koncertowe

Kalendarium koncertowe

Kalendarium koncertowe

Pod prąd
Cezary Scibiorski
powtórka audycji

17:30

Znak jakości IMiT

Znak jakości IMiT

Znak jakości IMiT

Znak jakości IMiT

Znak jakości IMiT

JazzPRESSjonizm
Piotr Wickowski
powtórka audycji

18:00

Jazz do tańca
Witold Busz

Simple songs
Rafał Garszczyński

Input-output-putput
Tomasz Świtała

Dżez-baba-ryba
Piotr Baron

Jazz i nie jazz
Agnieszka Iwanicka-Szczepaniak

Twopenny hangover
Phil Jones
powtórka audycji

19:00

Jazz kameralny
Piotr Wickowski

Kolory materii
Marek Szerszenowicz

Jazz czyli blues
Piotr Łukasiewicz

Pod prąd
Cezary Scibiorski

Jazzowy wieczór

Jazz kameralny
Piotr Wickowski
powtórka audycji

Input-output-putput
Tomasz Świtała
powtórka audycji

20:00

Jazzowy wieczór

Z dżezem lżej
Adam Domagała

Środek bluesa
Aya Al Azab

Return to the Jazzroom
Phil Jones

Pasmo live

Radio nastrój
Tomasz Tobin
powtórka audycji

Zimnym uchem
Mery Zimny

21:00

Radio nastrój
Tomasz Tobin

Twopenny hangover
Phil Jones

Jazz dla ludzi
Mariusz Bogdanowicz

Jazzowy wieczór i noc

Kuchnia fusion
Jakub Gucik

22:00

Feelin' the blues
Sławek Turkowski

23:00

DO USŁYSZENIA!

www.radiojazz.fm



fot. Piotr Banasik

Organicznie vs sonorystycznie



Basia Gagnon
basiagagnon@gmail.com

*Festiwal Jazz Juniors – Kraków, Ośrodek Dokumentacji Sztuki
Tadeusza Kantora Cricoteka, 2-4 października 2020 r.*

Covidowa rzeczywistość nieustannie zaskakuje nas wszystkich coraz to nowymi scenariuszami znanych wydarzeń. I tak pierwszego wieczoru Jazz Juniors znalazłam się w niecodziennej scenerii sali teatralnej krakowskiej Cricoteki, w towarzystwie zaledwie pięćdziesięciu wielbicieli jazzu, zgodnie z procedurami bezpieczeństwa. Atmosfera oscylowała między niepewnością, entuzjazmem, nadzie-

ją i oczekiwaniem na wydarzenie, o którego przebiegu częściowo decydowała epidemia.

Jazz Juniors, festiwal dedykowany młodym artystom, ma czterdziesto-czteroletnią tradycję, a jego kształt ewoluował od formatu konkursowego do innowacyjnej formuły platformy promującej współczesny polski jazz. Startowali tutaj zarówno tacy weterani, jak Leszek Możdżer, Krzysztof Ścierański, Walk Away,

jak i muzycy odpowiadający za siłę polskiego jazzu młodszych pokoleń – Dominik Wania, High Definition, N.S.I. Quartet, Levity, Bartosz Dworak, Paweł Kaczmarczyk, Piotr Pianohooligan Orzechowski i Tomasz Chyła Quintet.

W tym roku niełatwego wyzwania organizacji takiego przedsięwzięcia w czasach pandemii podjęto się pod artystycznym przewodnictwem (podobnie jak w roku ubiegłym) **Adama Pierończyka**. I już w marcu zdecydował on – nie tylko ze względu na logistykę i ograniczenia transportowe – że postawi na polskich wykonawców, aby wspierać ich w tak trudnych czasach. Dzięki otwartej formule festiwal zyskał niecodzienną wolność wyrazu.

Entuzjizm i nostalgia

Pierwszy dzień, prowadzony przez dyrektora artystycznego festiwalu i zarazem jego artystę rezydenta Adama Pierończyka, wybrzmiał w trzech różnych konfiguracjach: solo, duecie i kwintecie. Są takie koncerty, kiedy czas staje w miejscu i liczy się tylko symbioza dźwięków i wrażeń – za tym właśnie tęskniłam przez długie miesiące. Być może mój entuzjizm jest po części konsekwencją wielomiesięcznego muzycznego postu, ale tak właśnie się czułam podczas trzeciej części koncertu pierwsze-

go dnia festiwalu, kiedy na scenie pojawił się (po skądinąd świetnym duecie lidera i kontrabasisty Sławomira Kurkiewicza) Adam Pierończyk Quintet w składzie: Adam Pierończyk (saksofon sopranowy i tenorowy, elektronika), **Sławomir Kurkiewicz** (kontrabas), **Dominik Wania** (fortepian, instrumenty klawiszowe, syntezator), **Dawid Fortuna** (perkusja i instrumenty perkusyjne) oraz **DJ Eprom**.

Pozycja artysty rezydenta w żaden sposób nie zdominowała muzycznej materii. Koncert, dla mnie przynajmniej, niezwykle adekwatnie oddał nastroje ostatnich miesięcy. Nostalgia za utraconą wolnością, niepokój, zgrzyty, jęki i złowrogi dźwięk nadlatującego helikoptera (DJ Eprom) mieszały się z liryką nadziei. Kwintet brzmiał jak jednolity organizm, szalona lokomotywa pędząca do nieznanego celu. Ten wieczór zapamiętam na długo.

Symbioza dźwięków

Pozostałe dwa dni festiwalu powierzone zostały różnym muzykom – dziewięciu każdego dnia.

fot. Piotr Banasik



Chodziło o stworzenie wolnej i nieskrępowanej regułami przestrzeni do eksperymentów. Zaproszeni muzycy spotkali się na próbie dopiero w dniu koncertu i w wybranych przez siebie konfiguracjach stworzyli na scenie unikalny muzyczny pejzaż.

Mimo że gwarancją jakości były nazwiska, które z pewnością są *crème de la crème* młodego polskiego jazzu, czułam niepewność co do efektu i myślę, że nie byłam w tym odosobniona. Już od pierwszych dźwięków widownia odetchnęła z ulgą – byliśmy świadkami czegoś fascynującego i godne-

go uwagi. Z premedytacją nie chcę wyróżniać żadnej z poszczególnych konfiguracji, od duetu poprzez tercety, kwintety po nonet, ani chwalić poszczególnych artystów za wybitne solówki, bo takich nie było. Była za to cudowna atmosfera otwartości, wzajemnego zaufania, komunikacji, symbiozy i kreacji. Każdy dźwięk wywoływał napięcie w oczekiwaniu na następny, jak w rasowym thrillerze. Każdemu artyście po kolei, który współtworzył ten dwugodzinny set, należą się takie same owacje. Jedyne adekwatne porównanie, jakie mi przychodzi na myśl, to Go: Organic Orchestra.

Artyści sobotniego koncertu znakomicie zrealizowali założenia organizatorów, kreując różnorodną,



fot. Piotr Banasik



ale spójną fakturę nieprzewidywalnych dźwięków, które nieustannie zaskakiwały słuchaczy. A zatem, „Organiczna Orkiestra Drugiego Dnia 44. Festiwalu Jazz Juniors” wystąpiła w znamienitym składzie: **Natalia Kordiak** (wokal), **Marta Wajdzik** (saksofon altowy), **Andrzej Święs** (kontrabas), **Jakub Paulski** (gitara), **Rafał Sarnecki** (gitara), **Alan Wykpisz** (kontrabas), **Grzegorz Pałka** (perkusja), **Mateusz Kołakowski** (fortepian) i **Grzegorz Nagórski** (puzon).

Dla mnie osobiście wisienką na torcie były dwa kontrabasy, które magicznie wypełniały przestrzeń rytmiczną. Miałam nie wyróżniać, ale muszę wspomnieć

młodziutką saksofonistkę Martę Wajdzik, która zapadła mi w pamięci kilka lat temu opowieścią o tym, jak najszczęśliwsza jest, kiedy uda jej się zdążyć na pierwszy autobus do szkoły, żeby jeszcze przed lekcjami poćwiczyć. Jej muzyczna obecność i siła dźwięku na scenie szokowała w porównaniu z jej fizyczną prezencją, i w żaden sposób nie ustępowała weteranom sceny. Warto było zwlec się o nieprzyzwoitej porze z łóżka – Marta Wajdzik wypracowała sobie własne unikalne miejsce na (nie tylko) festiwalowej scenie, na równi z pozostałymi artystami.

Sonoryczna nawałnica

Trzeci dzień festiwalu należał do kolejnej grupy polskich jazzmanów, którymi okazali się: **Kamila Drabek** (kontrabas), **Kasia Pietrzko** (fortepian), **Marek Napiórkowski** (gitara), **Jakub Mizeracki** (gitara), **Mateusz Smoczyński** (skrzypce), **Kacper**

Smoliński (harmonijka ustna), **Max Olszewski** (perkusja), **Bartek Prucnal** (saksofon altowy) i jedy-ny obcokrajowiec z tego grona, który zresztą zdecydował się zamieszkać w Polsce – **Joaquin Martinez Sosa** (klarnet, saksofon sopranowy).

Chyba miały tu swój udział nieczyste moce, bo jeśli rzeczywiście spotkali się na scenie Cricoteki po raz pierwszy, to podejrzewam, że zdolni są do telepatii. W odróżnieniu od sobotniego koncertu, niedzielne sety – dziewięć różnych składów od duetu po nonet – miały o wiele bardziej usystematyzowane formaty poszczególnych utworów, które wykonano, oczywiście jak na wytrawnych jazzmanów przystało, profesjonalnie i z polotem. Szczególne wrażenie na publiczności zrobiła sonorystyczna nawałnica zatytułowana *Nieudany eksperyment Czarodzieja* – brawurowa kaskada szalonych dźwięków, w których górowały sample i gitara Jakuba Mizerackiego, niezwykle dźwięki, jakie z harmonijki wydobywał Kacper Smoliński, oraz dynamiczny tandem saksofonu (Bar-

tek Prucnal) i klarnetu (Joaquin Sosa). Wyśmienity groove całego wieczoru zapewniła znakomita sekcja rytmiczna Kamili Drabek (kontrabas) i Maxa Olszewskiego (perkusja).

Publiczność nagrodziła bardziej entuzjastycznymi brawami JJ9 Beta, czyli niedzielną wersję festiwalowego nonetu. Na mnie osobiście większe wrażenie zrobiła sobotnia wersja JJ9 Alfa – swoją świeżością, otwartością i spontanicznością zgodną z zamysłem Adama Pierończyka. Format festiwalu sprawdził się znakomicie, w moim odczuciu w drugim dniu bardziej niż w trzecim, ale na pewno było z czego wybierać! Trudny egzamin, jaki przed festiwalem postawiła pandemia, organizatorzy zdali na szóstkę. ●



fot. Piotr Banasik





fot. Yatzek Piotrowski

Czekając na szczepionkę

*Jazz Jamboree – Warszawa, klub Stodoła,
22–25 października 2020 r. (wybrane koncerty)*

Yatzek Piotrowski
yatzek@yatzek.eu

Po letniej odświeżeniu Warsaw Summer Jazz Days – bardzo jazzowej i bardzo udanej – która miała miejsce tuż po złuzowaniu rygoru sanitarnego wynikającego z epidemii, oczekiwania związane z legendarnym festiwalem Jazz Jamboree zostały mocno napompowane. Przyszedł jednak październik i rozpoczęły się komplikacje związane z gwałtownie rosnącą liczbą zakażeń. COVID-19 dawał o sobie coraz wyraźniej znać. Przed organizatorami stanął więc karkołomny dylemat – utrzymać zapowiadane wydarzenie czy jednak je

ograniczać, a może zupełnie odwołać? Podjęto decyzję o pozostawieniu festiwalu we wcześniej zapowiadany terminie. A czy była to dobra decyzja? Za wcześnie, by jednoznacznie odpowiedzieć na takie pytanie.

Szybko zmieniająca się sytuacja epidemiczna spowodowała trochę perturbacji z programem i składami muzyków. Wpłynęła też na samą organizację koncertów, głównie poprzez ograniczenie liczby widzów do 25 procent pojemności klubu Stodoła, działalności miejsc gastronomicznych czy podróżowania.





Magicznie

Pierwszy dzień zaplanowano jako świętowanie 50-lecia życia estradowego **Milo Kurtisa**. Symbol i piewca muzyki przede wszystkim etnicznej, szukającej swych korzeni w basenie Morza Śródziemnego, znany z takich legendarnych formacji jak Osjan, zgromadził na ten występ ciekawy i duży zespół. Polskie gwiazdy – **Wojciech Waglewski** i **Leszek Mozdzer**, zagraniczne – jak **Andy Sheppard** oraz wielu sprawnych muzyków o mniej znanych nazwiskach, stworzyło mistyczny w swoim charakterze wieczór. Guru ceremonii, grający na wielu instrumentach Milo, w długiej, powłóczyściej białej szacie był inspiratorem muzycznych wydarzeń na scenie. To był koncert transowych rytmów, medytacji i poczucia wspólnoty. Wieczór trudno uznać za jazzowy – dominował orientalny klimat, show pełen był muzyki świata. Z różnych stron globu pochodziły melodie, śpiewane pieśni, a także instrumenty, na których grali muzycy. Można ten koncert uznać za podsumowanie jakiegoś etapu w życiu muzyka, który przez większą część życia właśnie to grał. I jak widać – stworzył wokół tego dużą wspólnotę. Zarazem był to dowód na kontynuację tego, co dotychczas robił Kurtis. Było w tym wieczorze coś magicznego.



fot. Yatzek Piotrowski

Czego zabrakło

Choć następnego dnia niemal od rana pojawiały się wątpliwości co do szans na doprowadzenie wydarzenia do końca, wieczór zaczął się planowo od zapowiadanego i mocno



fot. Yatzek Piotrowski

reklamowanego występu pianisty i improwizatora **Brada Mehldaua**. Samotny fortepian, koncentracja i duża dyscyplina na widowni. Elegancka i bardzo wysmakowana pianistyka. Program koncentrował się na utworach legendarnych The Beatles, bardziej od nich energicznie zabrzmiały kompozycje klasyków bebopu. W nich pojawiała się większa energia, może też więcej emocji, których zdecydowanie mi brakowało przy wykonaniach piosenek legendarnej czwórki z Liverpoolu. Repertuar znakomicie dopasowany do bardzo eleganckiej restauracji czy do wysmakowanego wieczoru, mnie jednak nie przekonał jako rozpoczęcie festiwalowego wieczoru.

Po krótkiej przerwie, kończącej przy okazji działanie festiwalowego



fot. Yatzek Piotrowski

baru (ograniczenia w pracy punktów gastronomicznych do dwudziestej pierwszej z powodu sytuacji epidemicznej), szykowała się petarda – występ znanego i bardzo popularnego w Polsce perkusjonalisty **Mino Cinelu** wspieranego tego wieczora przez znakomitych polskich muzyków – **Marka Napiórkowskiego** i **Robert Kubiszyna**. Trzeba sobie jednak powiedzieć, że improwizowany program wynikający ze zmian wprowadzonych tuż przed wydarzeniem tej rangi zazwyczaj nie jest dobrym pomysłem. Zupełnie czym innym jest spotkanie muzyków w ramach jam session, a czym innym naprędce improwizowany koncert.

Rozpoczął Mino Cinelu, wykorzystując swoje bogate instrumentarium perkusyjne wsparte elektroniką, mającą wzbogacić brzmienie i wypełnić co nieco brak większego zespołu. Podczas tego dość długiego intro na scenę wywołani zostali Robert Kubiszyn i Marek Napiórkowski. Niestety tej trójce nie udało się tego wieczoru stworzyć na scenie zespołu. Czuć było nie tylko brak zgrania, lecz również brak pomysłu na repertuar. Pomimo starań muzyków, w występie trudno było odnaleźć jakąś myśli przewodnią lub zapamiętać konkretną kompozycję. Nie przesłoniły tego mniej czy



fot. Yatzek Piotrowski



fot. Yatzek Piotrowski

bardziej efektowe solówki gitarowe i przywoływanie znanych piosenek śpiewanych przez Mino Cinelu. Chyba zabrakło czasu na odpowiednie przygotowania. Wielka szkoda, bo wszyscy trzej muzycy to znakomici instrumentalisci o dużym dorobku, których stać na wykreowanie świetnego wydarzenia.

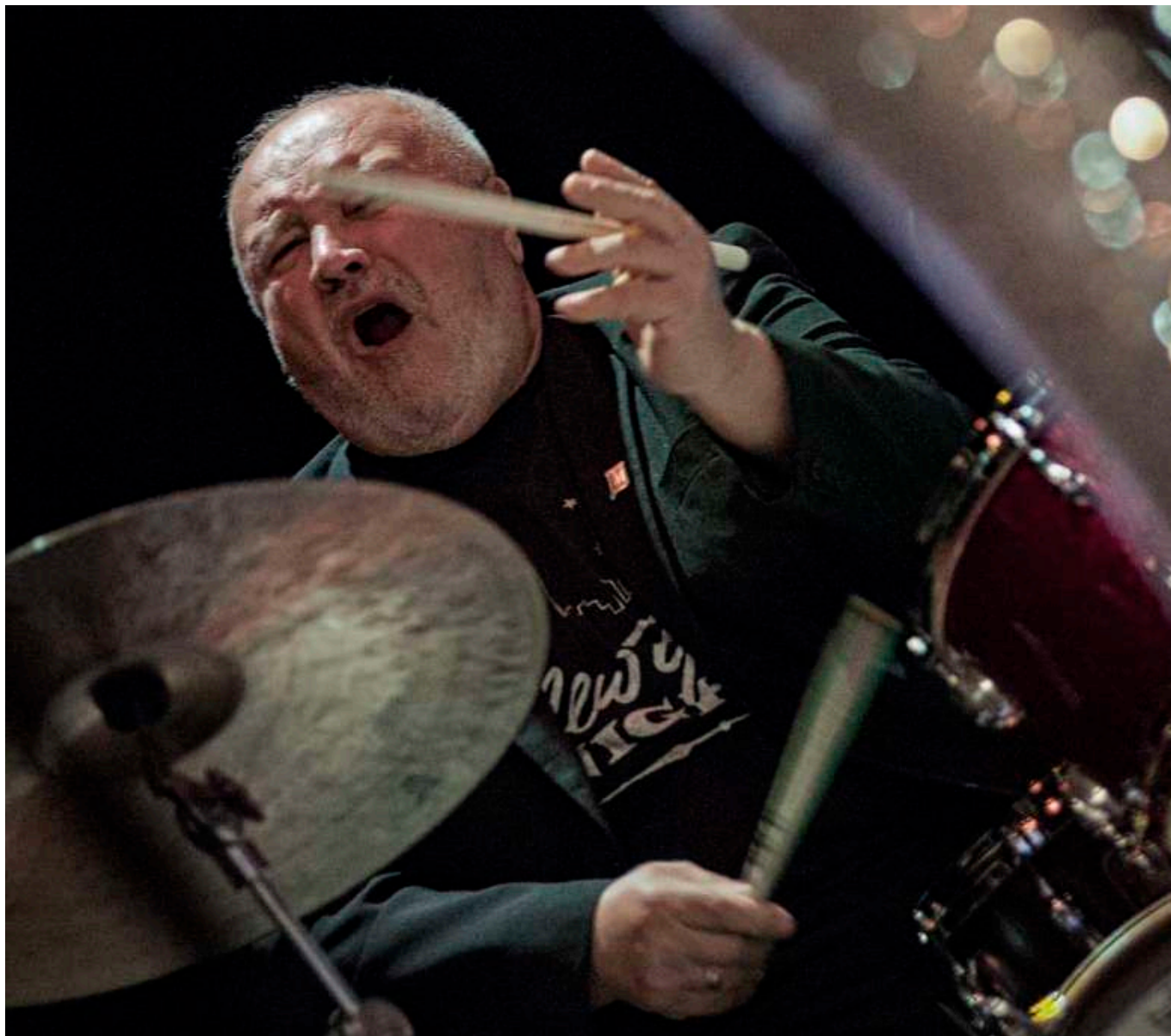
Wieczór zakończyła formacja **Jazzpospolita**, reaktywowana w zmienionym składzie przez lidera i założyciela, basistę **Stefana Nowakowskiego**. Młodzi muzycy dobrze prezentowali się w partiach solowych, na oklaski szczególnie zapracowali gitarzysta **Łukasz Borowicki** i pianista **Jacek Kita**. Byłoby ciekawiej, gdyby zespół wzbogacił swój program o bardziej zróżnicowane kompozycje. I to niezależnie od przyjętej stylistyki, programowo odzegnując się od miana zespołu stricte jazzowego. Wydaje mi się też, że scena klubowa z bliższym kontaktem z publicznością byłaby bardziej inspirująca dla tych muzyków. W tym przypadku duża i górująca wysoko nad widownią tworzyła nieprzyjemny dystans i ograniczała przepływ energii pomiędzy muzykami a publicznością. Przyjemne i poprawne granie tego zespołu spokojnie zakończyło ten piątkowy festiwalowy

wieczór. Szkoda tylko, że zabrakło mocniejszego akcentu, na imprezie tej rangi co Jazz Jamboree to jednak trochę mało.

Z relacjonowania soboty i niedzieli, ze względu na ograniczenia epidemiczne i w trosce o własne bezpieczeństwo, musiałem zrezygnować, a transmisji on-line nie odnalazłem. Żałuję, bo program wyglądał ciekawie. Zwłaszcza, że po WSJD, w którym występowali wyłącznie krajowi wykonawcy, mam bardzo dobre wspomnienia. Pozostaje czekać i wierzyć, że w przyszłym roku, zaszczepieni i bezpieczni, będziemy mogli bardziej swobodnie cieszyć się muzyką, a perturbacje sanitarne nie będą utrudniać organizatorom ciężkiej pracy i przygotowania ciekawych i wartościowych wydarzeń muzycznych. ●



fot. Yatzek Piotrowski



Żółta strefa jazzu

Festiwal Jazz nad Odrą – Wrocław, Hala Stulecia, Impart, Vertigo, 10–11 października 2020 r.

Lech Basel
jazzograf@gmail.com

Historia 56. Festiwalu Jazz nad Odrą to historia pełna nieoczekiwanych zmian, zwrotów akcji, niespodzianek różnego rodzaju. To historia między niebem a piekłem. Karty rozdawał i Jokerem był niejaki COVID-19. Na początek wymu-

sił zmianę terminu. Zamiast wiosny, tradycyjnej końcówki kwietnia, mieliśmy czekać do jesieni, do początków października. Rozprzeszczelając swoje macki na cały świat, zaczął majstrować przy programie festiwalu. Uniemożliwił



przyjazd artystów zagranicznych, w tym tak oczekiwanych zawsze Amerykanów.

Pochodną jego aktywności były też wymuszenia zmian lokalizacji i programów poszczególnych koncertów. Zamiast wspaniałego Narodowego Forum Muzyki pojawiła się konieczność przenosin do trudnych akustycznie wnętrza Hali Stulecia, a finalnie, po redukcji premierowych planów **Leszka Możdżera**, zamiast formacji z Larsem Danielssonem, Zoharem Fresco i zespołem Holland Baroque usłyszeliśmy krajowe minimalistyczne trio we wrocławskim Imparcie. Fantastycz-

nie zapowiadający się program czterodniowego maratonu zmiminalizowany został do dwóch dni z Konkursem na Indywidualność Jazzową, koncertami czterech polskich formacji oraz towarzyszącą festiwalowi wystawą drugiej edycji MK Jazz Foto, konkursu fotograficznego im. Marka Karewicza. W końcu niewiele zabrakło do całkowitego odwołania tegorocznej edycji.

Ta skomplikowana sytuacja miała jednak także swoje lepsze strony. Nieoczekiwanie dużo większe zainteresowanie wśród fanów jazzu wzbudził konkurs. Zdumiony Wojciech Siwek, legendarny świadek wszystkich dotychczasowych Jazzów nad Odrą porównywał frekwencję do najlepszych lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Najwyraźniej głód koncertów na żywo był bardzo duży. Młodzi artyści z ośmiu konkursowych formacji odpłacili się muzyką na wysokim poziomie wykonawczym i chociaż dosyć pechowo wysłuchałem tylko sześciu z nich – nie potrafiłem wskazać swojego faworyta. Na szczęście jurorzy sprawdzili uważnie wszystkich uczestników i jako fachowcy wiedzieli i słyszeli więcej ode mnie.

Posypał się deszcz nagród, a do grona zwycięzców Jazzu nad Odrą dołączyło **trio Marcina Patera** (wibrafon) z **Mateuszem Szewczykiem**



fot. Lech Basel



(kontrabas, gitara basowa) i **Adamem Wajdzikiem** (perkusja).

Nurt koncertów gwiazd przyniósł u mnie bardzo mieszane odczucia. Nigdy nie lubiłem łączenia dwóch tak odległych światów jak jazz i na przykład muzyka klasyczna. Chętnie słucham, ale z osobna. Nie inaczej było i teraz. Kompozycja **Piotra Wojtasika** na zespół jazzowy i głosy (solistka plus chór wrocławskiej synagogi) przyjęta została, co prawda, bardzo ciepło przez festiwalową publiczność, ale do mnie nie dotarła. Długie lata pracuję nad zniesieniem tej mojej prywatnej blokady, ciągle jednak bez pozytywnych skutków. Tym razem doszedł jeszcze jeden aspekt: stres wokół zmieniających się terminów mojego „występu” na tegorocznym festiwalu.

Nie było nawet kameralnego wernisażu pokonkursowej wystawy drugiej edycji MK Jazz Foto, ale wyznaczono mnie do ogłoszenia



fot. Lech Basel



fot. Lech Basel

jego wyników i wręczenia Grand Prix zwycięzcy – **Urszuli Las**. W zasadzie cały mój tegoroczny udział zdominowany był przez to wydarzenie. Na szczęście miałem do pomocy Agnieszka Sobczyńską oraz wspomnianą Ulę Las i to one mnie uratowały.

Ceremonia odbyła się drugiego dnia, tuż po zakończeniu koncertu formacji **Jazz Forum Talents**, dziecka szczecińskiego showcase'u Jazz Forum sprzed roku. Znam wszystkich z tej grupy, niejednokrotnie słyszałem w ich macierzystych grupach, byłem również rok temu w Szczecinie. Miałem poważne obawy, czy taki twór sklejonny trochę na siłę wybroni się przed wymagającą publicznością. Zaskoczenie było pełne – całość brzmiała świeżo i spójnie. Z całą pewnością jest to jedna z udanych inicjatyw i świetna wizytówka grupy twórców nowej generacji polskiego jazzu. Oczywiście sporo było wśród nich laureatów wcześniejszych edycji Jazzu nad Odrą.

Koncertową część festiwalu zamknął występ Tria Leszka Możdżera z **Piotrem Lemańczykiem** na kontrabasie oraz **Tomaszem Łosowskim** na perkusji. Zupełnie nieoczekiwanie to właśnie perkusista stał się moim podwójnym prywatnym odkryciem tegorocz-

nej edycji. Muzycznym, bo nigdy wcześniej na żywo go nie słyszałem, oraz fotograficznym, bo on jedyny zainspirował mnie do zdjęć odmiennych od typowego fotoreportażu. „Polowanie na Łosia” zapewniło mi sporą dawkę endorfin, na które czekałem przez cały festiwal.

Jak pisałem, w tym roku było sporo niespodzianek i nowości wokół Jazzu nad Odrą. Jedną z nich było mianowanie wrocławskiego klubu Vertigo klubem festiwalowym. Gospodarzem jamów uczyniono zespół **Skicki-Skiuk** i był to strzał w dziesiątkę. Grali wyśmienicie i przyciągali do siebie spore grono młodzieży, a także weteranów, łącznie z dyrektorem artystycznym. Ten wymuszony różnymi okolicznościami eksperyment uważam za całkiem udany.

Pięćdziesiąty szósty Jazz nad Odrą był wyjątkowo inny, odbywał się w cieniu pandemii, miał zupełnie inny ciężar gatunkowy, nietypowy program i przebieg. Nie sposób go ocenić pod żadnym względem. Cudem było, że się odbył, że nie ma dziury w jego historii. Chwała za to całej ekipie organizacyjnej!

Byłem jego małą częścią. Słuchałem, fotografem, kuratorem konkursu MK Jazz Foto, „wystąpiłem” nawet na jego głównej scenie. Wygląda na to, że nawet mając prawie 70 lat, można robić w życiu coś po raz pierwszy... I jak tu nie kochać jazzu?! ●



...o losie, oddaj nam muzykę na żywo, zwróć ją muzykom, którzy bez niej oddychają mniej

Monika Borzym śpiewa stare piosenki – Warszawa, klub SPATiF, 6 września 2020 r.

Janusz Falkowski

janusz.falkowski@radiojazz.fm



Każdy głos można opisać jako instrument. Tak nieakademicko, intuicyjnie. Nadać mu osobowość, nasycić temperamentem, wymieszać klimatem, skrzywić i wyprostować ciszą lub wrzaskiem. Opowiedzieć nim historię. W przypadku wokalu ważny jest bardzo osobisty głos człowieka, który za nim stoi. W tym przy-

padku instrument karmi się osobowością pudła rezonansowego par excellence. Wokalistki to oddzielna opowieść, jakby podlegały innym wibracjom. Dzisiaj często improwizują, czasem same robią podkłady, samplują, modułują swój instrument. Są samodzielne i nowoczesne. Swobodnie i elastycznie zmieniają inspiracje

oraz uważnie dobierają partnerów do wspólnej kreacji. Tu dochodzimy do sedna tematu... **Moniki Borzym**.

Pierwszy pełny występ live po prawie pół roku dla ćmy koncertowej jak ja, to mocne przeżycie; taka metamuzyka. Cieszę się, że od razu takie klimatyczne miejsce jak SPATiF i kolejne wcielenie/pomysł Moniki Borzym, najlepszej wokalistki wśród psychoseksuolożek; co najmniej. Materiał, który prezentowała w warszawskim klubie nocno-muzycznym to efekt, jak sama twierdzi, obsesyjnego słuchania audycji Janka Młynarskiego i fascynacji jego propozycjami z hemarocentrycznych klimatów. Trudno się dziwić, kto nie lubi Hemara, Tuwima czy muzyki Petersburskiego lub Warsa? Oczywiście nieco sentymentalnie to dziś brzmi. Trzeba jednak uczciwie przyznać, że te rodzime standardy dzięki panom Młynarskiemu i Maseckiemu (Jazz Band Młynarski-Masecki) udało się jakoś magicz-

nie zaktualizować, oczyścić z patyny, nie tykając elegancji.

Projekt *Starych Piosenek* współtworzył z Moniką Borzym jej zaczynny „kolaborant” **Krzysztof Dys**, wszechstronny i elastyczny jak niewielu. Doktor fortepianu (wykłada na Akademii Muzycznej w Poznaniu), znany ze współpracy zarówno z mainstreamowym trębaczem Maciejem Fortuną, jak i bardzo progresywnym triem LAM (z klar-necistą Wacławem Zimplem i cennionym improwizatorem perkusji Hubertem Zemlerem). Ale dość o tem... SPATiF.

W normalnych warunkach byłby pewnie tłum, a tu kameralnie, covidowo. Przy barze w mig doko-



fot. Jarek Wierzbicki

nuję transakcji. Nawet miejsc siedzących parę do wyboru. Siadam strategicznie, na środku z dobrym widokiem na salę. Po pół roku abstynencji to święto, więc chcę dziś doświadczyć tego bardziej. W horyzoncie pikowany aksamit, światła jakby kabaretowe, wysoka temperatura nie tylko barwowa. Pani Monika jak zwykle od startu skraca dystans i skrzy dowcipem. Kontakt z publicznością i poczucie humoru to jej atuty. Miejsce, artyści, repertuar, wszystko w konwencji; siedzi. Zanim usłyszałem koncert, na kilka dni uzależniłem się od płyty. Na pierwszy ogień szlagier nad szlagierami – *Na pierwszy znak* (Tuwim/Wars); zawsze trudne zderzenie. Czuła artykulacja z radosną codą pojedynczych dźwięków daje wersji pani Moniki całe morze piosenkowego liryzmu. Zalotny tembr pianina Dysa szanuje konwenans wykonawczy współczesny autorom i świadomie podsycą pierwotną, filmowo-musicalową stylistykę. W *Daj mi tylko jedną noc* (Kataszek/Jellin) w pełnej odsłonie poznajemy zmysł dramatyczny Moniki Borzym. Dzięki zgrabnej oprawie aktorskiej, w narracji płynnie splecionej z tekstem, tango staje się dotkliwe i namacalne jak z berlińskiego kabaretu lat 20. Widać, że rośnie wokalna pewność siebie pani Moniki. Głosem i emocją, którą z nim posyła, oddaje dramat opowieści.

Następny numer to piosenka aktorska jak złoto. W sam raz na wrocławski PPA. Duża scena, duża frajda. W tle ponownie dostrzegalny współudział pana Dysa z nowoczesnym operowaniem tempem i lekką sugestią improwizacyjną. *Pokoik na Hożej* to absolutny sztos. Pani Monika opowiedziała to tak odprężająco i swobodnie, że aż wstyd mówić... I to, co zrobiła ze „światem” w ostatnim słowie tekstu. Na końcu dźwięku wypracowała tak wiele. Polecam uwadze, bo to warte dosłyszenia. Przy *Warszawo, Moja Warszawo* dzięki panu Dysowi poczułem się wzruszony, dumny i stąd. To piosenka lokalna, ale tak chcę słuchać o moim mieście i żeby inni myśleli o nim moim przywiązaniem. Sentymentalny, bez patosu, list miłosny po prostu. Zasilone perkusją **Michała Bryndala** (prywatnie partnera wokalistki) *Takie ciało* (Borowiecki/Andrus) bez kompleksów mogłoby wkroczyć do Kabaretu Starszych Panów. Wyrafinowana lekkość humoru pana Andrusa zdecydowanie na poziomie pana Przybory.

Jak twierdzi sama Monika Borzym, głos jej się obniżył o kwartę (prawie pół oktawy). Słysząc, że robi to niebagatelną różnicę i doły pani Moniki aż dudnią w przesterach. Tak klasyczny repertuar to dla wokalistki raczej erudycyjny poligon niż pokaz mocy. Ona całość zbudowała na często niegłośnych niuansach. Czasem wystarczył szept, świadoma modulacja głośnością. Czysta elegancja. Klasyk w dniu premiery. ●





Bernard Maseli to artysta, który wybrał sobie w jazzowym świecie rzadki instrument. Choć spędził lata, opanowując i rozwijając grę na instrumencie akustycznym, swój charakterystyczny, odmienny język ukształtował, grając na kacie – instrumencie elektronicznym, który – choć wizualnie podobny – wymagał zupełnie innego podejścia i sposobu gry, co postawiło muzyka przed koniecznością przecierania nowych ścieżek i szczególnego kształtowania swojej muzycznej indywidualności. Dziś Bernard Maseli to czołowy wibrafonista znany z wielu, także międzynarodowych, składów, poruszających się w bardzo różnych stylistykach. Jest też pedagogiem, który od 32 lat pracuje ze studentami w Instytucie Jazzu w Katowicach. Choć na swoim koncie ma dziesiątki płyt, z własnym, w pełni autorskim albumem zwlekał aż do teraz...

Perkusista, który zateęsknił za melodią

Mery Zimny

maria.zimny@gmail.com



Mery Zimny: Naszą rozmowę zaczniemy od rzeczy najświeższych, czyli wydawnictw, których trochę w tym dziwnym, pandemicznym czasie się nazbierało. Najważniejsze to twój autorski projekt – rzecz wyjątkowa z kilku powodów.

Bernard Maseli: Dla mnie to zdecydowanie wyjątkowa rzecz, która kosztowała mnie dużo pracy. Zabrałem się za to ponad siedem lat temu, teraz materiał jest już gotowy, a moja pierwsza autorska płyta ukaże się przed końcem roku lub na początku następnego. Nie mogę jeszcze zdradzić szczegółów, ale płytę wydaje prestiżowa wy-

twórnia w równie prestiżowej serii. Jestem z tego powodu ogromnie szczęśliwy i dumny, ale też trochę zaskoczony. Pomimo tego, że gram sporo koncertów, nie pojawiając się zbyt często w mediach, trochę na własne życzenie, przez co sporo tracę. Staram się jednak nadrobić, prowadząc własnego Facebooka i Instagrama.

To intrygujące. Opowiesz coś więcej o samej muzyce?

Jak to bywa przy dużych projektach, a ten do takich należy, pewne rzeczy udało się zrealizować bardzo świadomie, inne wydarzy-

ły się niejako samoistnie. Zaczęć może od początku. Kiedyś postanowiłem sobie, że kiedy przekroczę pięćdziesiątkę, to nagram swoją autorską płytę. Wprawdzie mam na swoim koncie pewnie już blisko setkę albumów, ale wszystko nagrane albo dla innych, albo z moimi zespołami, takimi jak The Globetrotters czy MaBaSo. Autorskiej płyty jednak nie miałem, stąd właśnie myśl, by nagrać ją teraz, póki jestem w pełni sprawny. Gram na instrumencie, który jest dosyć fizyczny, mówiąc kolokwialnie, a więc kwestia wieku i sprawności mocno wpływa na możliwości gry. Jestem w pełni świadomy tego, że jeszcze przez kilka lat będą grał na swoim poziomie, później natomiast będzie już coraz trudniej go utrzymać. Dlatego właśnie chciałem, by autorska płyta wyszła w momencie, kiedy jestem w stanie wygrać to wszystko, co mam w głowie.

Jak długo dojrzewałeś do decyzji nagrania takiej płyty? Kiedy pojawiły się myśli, że to już czas?

Nie pamiętam, kiedy pojawiła się taka myśl, wydaje mi się natomiast, że cezura 50 lat to dobry czas, by coś takiego zrobić. Decyzja na pewno narodziła się naturalnie. Nie jestem zwolennikiem wydawania płyt na siłę, po to tylko, by były. Zbyt wiele albumów powstaje zupełnie niepotrzebnie. Już młodzi ludzie, studenci, którzy są na początku swojej drogi, mają na koncie nawet po kilka wydawnictw. Oczywiście nagrywanie siebie jest potrzebne ze względów edukacyjnych, zawsze powtarzam młodym ludziom, że muszą siebie słuchać i wyciągać z tego wnioski. Tylko analiza – zarówno błędów, jak i tego, co wychodzi dobrze – daje informacje na temat tego, gdzie są i co robią. Rozumiem takie nagrania, ale czy ko-

niecznie trzeba wszystko później publikować? Nie wiem... Wiedziałem natomiast, że swoją płytę wydam wtedy, kiedy będę przekonany, że mam coś do powiedzenia i że pod wieloma względami będzie to ważne.

Jak wyglądała praca nad tym materiałem?

Korzystając z letniej przerwy na Akademii Muzycznej w Katowicach, gdzie uczę, zamknąłem się ze swoimi instrumentami i przez tydzień siedziałem sam, nagrywając wstępny materiał. Zacząłem to robić z myślą, że tworzę płytę, która będzie nagrana z sekcją rytmiczną, może jeszcze z gitarą. Przygodo-

Zbyt wiele albumów powstaje zupełnie niepotrzebnie. Już młodzi ludzie, studenci, którzy są na początku swojej drogi, mają na koncie nawet po kilka wydawnictw

wałem materiał, który zostawiłem potem na ponad miesiąc, uważam bowiem, że najlepszym weryfikatorem jakości utworów jest czas. Zwykle tak robię, że odkładam nową muzykę, zapominam o niej i zajmuję się innymi rzeczami. Gdy wróciłem do tych nagrań,

słuchając ponakładanych na siebie ścieżek różnych instrumentów akustycznych (wibrafonu, marimby, ksylofonu), uderzyła mnie oryginalność brzmienia. Pomyślałem, że nie ma sensu nagrywać kolejnej płyty z sekcją, skoro takich jest tysiące, lepiej zrobić coś, czego nikt w Polsce, a może nawet na świecie, jeszcze nie zrealizował. Postanowiłem, że filarem każdego z utworów będą instrumenty sztabkowe. Pierwszy, tytułowy, utwór *Drifter*, zagrany z Markiem Radulim i Beatą Przybytek, która śpiewa chórek, to kawałek bez basu (jego funkcję pełni marimba basowa). Wszystko gram sam na instrumentach akustycznych, a ścieżki rytmiczne tworzę na kacie. Kiedy się tego słucha, brzmi to jak cały duży zespół. Z pomocą Marka całą fakturę zbudowaliśmy gitarami i instrumentami sztabkowymi. Marek też fantastycznie „czytał” mój pomysł, dzięki czemu miałem już swoje demo, co bardzo ułatwiało mi przekonanie kolejnych artystów do mojej koncepcji. Jestem mu za to ogromnie wdzięczny.

Kiedy już zaczęliśmy pracować nad materiałem, zdałem sobie sprawę, że każdy z utworów jest kompletnie inny, jednak całościowo materiał dobrze oddaje moją naturę. Gdyby prześledzić zespoły, w których grałem, i projekty, które robiłem, każdy z nich jest inny, trudno mnie umieścić w konkretnej



fot. Jarek Wierzbicki

szufladce. Kiedy o tym myślałem, dotarło do mnie również, że współczesny słuchacz rzadko pochyli się nad całą płytą. Od 32 lat pracuję z młodymi ludźmi i obserwuję, czego oraz jak słuchają. Okazuje się, że obecnie tworzą oni przede wszystkim playlisty. Stwierdziłem więc, że czemu właściwie nie miałbym zrobić takiego albumu? Dlatego każdy z utworów jest inny, nagrany przez innych wykonawców w innym miejscu, co jest też ziszczeniem mojego marzenia i potwierdzeniem mojej pracy, w której głównie staram się udowodnić, że instrumenty sztabkowe nie przynależą tylko i wyłącznie do mainstreamu jazzowego czy muzyki klasycznej. One sprawdzają się znakomicie w każdej sytuacji i mam nadzieję, że tym albumem udało mi się to udowodnić. Dobitnym przykładem niech będzie rockowa ballada nagrana z udziałem fantastycznego Grzegorza Skawińskiego, w której typowe rockowe brzmienie gitary jest obudowane ścieżkami marimby, wibrafonu, kalimby, ksylofonu. Mam wrażenie, że tego typu rozwiązanie brzmieniowe nie pojawiło się dotychczas na naszym rynku mu-

zycznym, przez co ma ono w sobie również duży potencjał edukacyjny. Mam cichą nadzieję, że zachęci to młodych adeptów sztuki perkusyjnej do własnych poszukiwań.

Brzmi intrygująco, jaką zatem playlistę usłyszymy?

Usłyszymy jedenaście różnych stylistycznie utworów, których spoiwem jest brzmienie moich instrumentów. Jest tutaj fusion, jazz, rock, hip-hop, R&B, blues i etno. Stworzenie tego materiału wymagało bardzo dużo pracy, ale przyniosło też dużo radości, bo na przykład w utworze z Kubą Badachem (w piosence R&B) musiałem wykonać charakterystyczne dla tego gatunku licki, czyli zagrywki, któ-

re grają klawiszowcy lub gitarzyści w tej stylistyce. Na moich instrumentach są one ogromnie trudne technicznie do wykonania, dlatego ich udane nagranie przyniosło mi dużo radości i satysfakcji. Poza tym ta płyta jest też szczególnie z tego powodu, że jest przede wszystkim akustyczna, a jak wiadomo, niemal wszyscy identyfikują mnie z instrumentem elektronicznym.

Powiesz coś więcej o gościach, których zaprosiłeś do nagrań?

Tak, sporo ich się nazbierało. Kiedy nagrywasz tak osobistą płytę, to nie zapraszasz przypadkowych osób, a przyjaciół, ludzi, których znasz i z którymi grasz czy grałeś, których podziwiasz i kochasz. Tak też zrobiłem, w efekcie na tej płycie pojawia się blisko trzydziestu artystów. Zaśpiewali Beata Przybytek, Manou Gallo, Rasm Almashan, Kuba Badach, Wojtek Myrczek, a rapowali Andy Ninvalle i Eskaubei. Zagrali natomiast, między innymi, Eric Marienthal, Dean Brown, Linley Marthe, Nippy Noya, Amir Gwirtzman, Grzegorz Skawiński, Daniel Šoltis, Janusz Grzywacz, DJ Eprom i wielu innych. Wszystkie te osoby to artyści, z którymi współpracowałem i z którymi bardzo się lubimy, dlatego praca z nimi była czystą przyjemnością. Mam poczucie, że każdy z nich naprawdę włożył w ten projekt swoje serce. Dla-



fot. Kuba Majerczyk

tego jestem szczęśliwy i dumny, że udało mi się nagrać taką właśnie płytę. Zdaję sobie sprawę, że pewnie nie wszystkim się ona spodoba, że będą zarzuty, że jest za bardzo eklektyczna albo za mało jazzowa, ale wszystkich nie zadowolę, a płytę tworzyłem przede wszystkim w zgodzie ze sobą.

Ten album jest dla mnie ważny również dlatego, że mogę nim podziękować wszystkim ludziom, którzy przez cały ten czas mnie wspierali i wspierają. Jest to niezwykle i bardzo sobie to cenię, że facet, który gra pałeczkami na cymbałkach, ma tak duże wsparcie! Dobrym tego przykładem są zespoły, które prowadzę. The Glo-

gowany do tego, żeby im podziękować, bo bez nich moja praca właściwie nie miałaby sensu. Wyrazem tej wdzięczności, poza muzyką, będzie też grafika zdobiąca wydawnictwo, zaprojektowana przez Agnieszkę Sobczyńską.

Zastanawiam się, jakie to uczucie dla kogoś, kto ma na swoim koncie tysiące koncertów, dziesiątki płyt w różnych składach i jest koncertowym wyjadaczem, wydać w końcu to swoje muzyczne dziecko.

Sama radość! Tym bardziej, że wiele dobrych rzeczy wyszło zupełnie mimochodem. Nie przypuszczałem na przykład, że na tej płycie będzie cała moja rodzina. Nie planowałem tego. Kiedy nagrywałem jeden z utworów, brakowało mi smyczków, mając doświadczenie w pracy studyjnej, sam bowiem miksuje i produkuje płyty, chciałem je nagrać na swoim kacie, dopiero później uświadomiłem sobie, że

może to zrobić moja córka, która jest zawodową skrzypaczką pracującą w filharmonii. Z kolei w czasie, kiedy pisałem tytuły do utworów, moja żona była w Indiach i podsyłała mi zdjęcia. Oglądając je, zobaczyłem fotografię, która dokładnie oddawała tytuł wydawnictwa. To było

W muzyce improwizowanej, mimo utraty sił witalnych, wraz z wiekiem w istocie zyskujesz i wypadasz lepiej

betrotters, choć w zasadzie pozbawiony wsparcia medialnego, zyskał status zespołu kultowego. Mieliśmy na przykład trasę, na której na dwanaście koncertów ludzie powtarzali się na siedmiu. Jeździli za nami, doskonale znali nasze utwory, wiedzieli nawet, kiedy się pomyliliśmy! Ci wszyscy ludzie zostają później z tobą i cię wspierają. Dlatego czuję się ogromnie zobli-

wprost niesamowite! Postanowiłem wtedy dołączyć do albumu także fotografie żony. Pierwsza autorska płyta i mam na niej swoją rodzinę! Takich miłych i szczęśliwych zbiegów okoliczności było wiele, co umacniało mnie w przekonaniu, że ten projekt musi się udać. Na końcu natomiast zgłosiła się do mnie wytwórnia, o której nawet nie marzyłem.

Wspomniałeś o tym, że za jakiś czas nie będziesz już tak sprawny, jeśli chodzi o grę na twoim instrumencie. Co wtedy? Jak widzisz tę przyszłość?

W muzyce improwizowanej, mimo utraty sił witalnych, wraz z wiekiem w istocie zyskujesz i wypadasz lepiej. Masz więcej wiedzy, doświadczeń, ogrania, co powoduje, że uzyskujesz coraz większą pewność osadzenia dźwięku. Poza tym jesteś w stanie tworzyć swoją opowieść przy użyciu dużo mniejszej ilości środków niż wcześniej. Nie zawsze przecież chodzi o to, żeby grać więcej i szybciej. Kilka lat temu byłem na koncercie mojego mentora wibrafonowego Mike'a Mainieriego, który jest już wiekowym gościem i co oczywiste, nie jest już tak sprawny, by zagrać rzeczy, które grał kiedyś. Jednak kiedy grał, wyciągał samą esencję z tego, co najlepszego ma w sobie, i to była taka emocjonalna pigułka, po której człowiek długo dochodził do siebie. Tutaj nie było potrzebne nic więcej.

Przy okazji chciałbym w tym miejscu zwrócić też uwagę na to, że często krytycy muzyczni odnoszą się głównie do wysokości dźwięków, faktury, koloru, a bardzo rzadko do rytmu, a jeśli już, to zazwyczaj pojawiają się utarte frazesy, które świadczą o tym, że ci ludzie nie słyszą dobrze rytmu. Pamiętam taką sytuację, kiedy nagrywałem jedną z pierwszych płyt grupy Walk Away, od której rozpocząłem przygodę z muzyką improwizowaną, miałem nieco ponad 20 lat i w jednym utworze zagrałem solo, z którego byłem bardzo zadowolony. Zaraz po tym lider Krzysiu Zawadzki powiedział mi, że całkiem fajnie to wyszło, tylko strasznie leciałem do przodu, nie mając w ogóle osadzenia dźwięku. Bardzo wtedy byłem na niego zły, myślałem nawet, że mi zazdrości, dlatego tak mówi [śmiech]. Teraz, kiedy słucham tego nagrania, to się uśmiecham, bo oczywiście on miał rację, cały czas leciałem tam do przodu. Wtedy jednak nie słyszałem rytmu tak, jak teraz. To wymaga czasu oraz ogromnej pracy.

Od lat powtarzam, że jazz niemal wszystkie harmonie i skale przejął z klasyki, to nie był żaden nasz wynalazek. Wnieśliśmy tylko specyficzną pulsację rytmiczną – warto o tym pamiętać. Dlatego tak mnie boli, kiedy ludzie skupiają się głównie na harmonii czy fakturze, podczas gdy najtrudniejszą rzeczą, gdy grasz na wibrafonie, a właściwie na każdym instrumencie, jest uzyskanie odpowiedniej pulsacji, dobrego swingu czy groove'u. Skala i akordy to jest to, co słyszać na zewnątrz, łatwo to opisać, ale pulsacja jest bardzo subtelna, niewiele osób ma tutaj wstęp i to słyszy, ale też nie muszą, ponieważ ciało samo reaguje na ten puls. Przykła-

Jazz niemal wszystkie harmonie i skale przejął z klasyki, to nie był żaden nasz wynalazek

dem tego jest publiczność, która rusza się czy buja wraz z wykonawcami na sali koncertowej.

Skoro już o Walk Away mowa, w tym roku zespół ten obchodzi swoje 35-lecie. Jest on chyba dla Ciebie wyjątkowy, to w nim zaczęłaś i z nim zdobywałaś najważniejsze sceniczne szlify. Tymczasem pandemia pokrzyżowała jubileuszowe plany...

Pandemia nie pokrzyżowała nam jednej rzeczy, otóż Walk Away ma już gotową płytę. Jest to totalnie premierowy program, który nagraliśmy po kilkunastu latach przerwy wydawniczej. Uczestniczyłem w nagraniach prawie wszystkich płyt zespołu i muszę z dumą stwierdzić, że to jedna z lepszych płyt, jakie stworzyliśmy. Co do jubileuszu, mamy nadzieję, że uda nam się go zrobić w jakimś późniejszym terminie. A jeśli już o tym mowa, to w tym roku 50-lecie obchodzi też Laboratorium, w którym spędziłem kilka lat. Mam nadzieję, że uda nam się jeszcze spotkać i poświętować także tę rocznicę.

Grałeś i grasz w wielu przeróżnych zespołach, sam wspominałeś o tym, że niełatwo cię zaszukawać. W jednym z wywiadów stwierdziłeś, że chyba szybko się nudzisz, więc potrzebujesz wielu bodźców. Z drugiej strony niektóre z tych kooperacji są bardzo trwałe i długodystansowe, tak jak ta z Walk Away.

Teraz już trochę bardziej uważam na słowa [śmiech]. Chodzi o to, że proces tworzenia muzyki na oczach publiczności jest czymś nieprawdopodobnie pięknym i sprawiającym ogromną przyjemność. Jeśli masz prawdziwą potrzebę robienia tego, to dlaczego nie miało by się to jeszcze mienić wieloma

kolorami? Rzeczywiście byłem i jestem związany z wieloma składami, z niektórymi trwam do dziś. Na pewno zespołem, który mnie stworzył i w którym zebrałem pierwsze ważne doświadczenia, a także zacząłem komponować, jest Walk Away.

Z kolei w Young Power po raz pierwszy poczułem się częścią tak dużego kolektywu, który – nomen omen – miał nieprawdopodobną siłę. Grałem tylko w jego pierwszych dwóch edycjach, ale to było wspaniałe doświadczenie. Idąc dalej, mój duet ze Zbyszkim Jakubkiem Back In to skład, dzięki któremu zacząłem się błyskawicznie rozwijać jako muzyk obsługujący elektroniczne instrumentarium. To była jedna wielka szkoła, którą podczas każdego koncertu dostawałem od Zbyszka. Rozpoczynając wspólną pracę, miałem właściwie jedynie świeżo kupioną elektroniczną wersję wibrafonu, ale jeszcze nie umiałem na niej grać. Ten projekt wymagał od nas ogromnej pracy. To było też pierwsze doświadczenie z tak kameralną formą. Kolejnym ważnym składem było Music Painters – trio, dzięki któremu przestałem być wykonawcą anonimowym. Ten skład zyskał ogromną popularność, pamiętam, był taki rok, kiedy zagraliśmy ponad 120 koncertów, czyli praktycznie co trzeci dzień gdzieś graliśmy, zawsze niemal przy pełnych salach. I choć trio istniało jedynie nieco ponad dwa lata, to dzięki niemu kojarzono mnie już z nazwiska.

W końcu przyszedł czas na moją pierwszą autorską formację – The Globetrotters. Graliśmy przez 13 lat, a pod koniec tej działalności zdarzyła się rzecz niezwykła. Otóż do swojego stałego składu zaprosił mnie gitarzysta Dean Brown, którego poznałem wcześniej jako gościa grupy Walk Away. To było dla mnie niezwykle, że w wieku 46 lat, kiedy myślisz, że już nic spektakularnego w twoim życiu się nie wydarzy, do zespołu zaprasza cię gość, z którym gra pierwsza liga światowego fusion i jazzu! Nagrałem z nimi dwie płyty, zjeździłem wszystkie najwięk-

sze kluby jazzowe w Europie i Japonii, o czym nawet nie marzyłem! Dzięki Brownowi o mały włos, a zagrałbym trasę z Herbiem Hancockiem! Dean pokazał producentowi trasy Herbiego nasze wspólne nagrania i okazało się, że potrzebują właśnie takiej osoby, która będzie w stanie zagrać background różnymi symfonicznymi samplami. Cały skład miał być imponujący i kiedy już powstały aranżacje poszczególnych utworów, niestety z różnych przyczyn projekt nie doszedł do skutku. Mówię to po to, by pokazać swoim młodszym kolegom, że naprawdę nigdy nie wiesz, co, kiedy i gdzie na ciebie czeka i może się wydarzyć.

Trzeba zawsze mieć się na baczności. Wracając do spraw aktualnych, kolejną nową rzeczą, która niedługo ujrzy światło dzienne, jest płyta MaBaSo z Kubą Badachem.

Zgadza się. Projekt nazywa się nieprzypadkowo Back to school, ponieważ wszyscy, cała nasza czwórka, czyli ja, Kuba Badach, Michał Barański i Daniel Šoltis, znamy się z Wydziału Jazzu i Muzyki Rozrywkowej w Katowicach.

Odbyliśmy już dużą krajową trasę, podczas której zarejestrowaliśmy wszystkie koncerty i z tego materiału tworzymy płytę, na której właściwie każdy utwór jest z innego miasta. Materiał jest wybuchowy! Niesamowitą przyjemnością jest obserwowa-

nie rozwoju tego zespołu, jakości gry, świadomości muzycznej, elegancji i przepływu myśli między tymi ludźmi. Czasami mam wrażenie, że ci goście siedzą mi w głowie i wiedzą przede mną, co ja chcę zagrać, tak nieprawdopodobnie szybko reagują. Jestem dumny z bycia częścią tego składu i sam z niecierpliwością czekam na wydanie płyty.

Poza tym podjąłeś oddzielną współpracę z DJ-em Epromem.

Tak, niestety drugi raz padła nasza trasa koncertowa z powodu pandemii. Projekt jest gotowy, włożyliśmy w niego bardzo dużo pracy, więc prędzej czy później go zaprezentujemy. Jest to dla mnie coś nowego, nigdy wcześniej nie grałem z DJ-em, do tego tak wybitnym artystą, który ma też łatwość improwizowania. Eproma zaprosiłem też na swoją autorską płytę w jednym utworze, który wzniósł na nowy poziom, tworząc coś fantastycznego. Nie mogę się doczekać naszego spotkania na scenie, tym bardziej, że dzięki tej współpracy obaj mamy szansę dotrzeć do zupełnie nowej publiczności. Eprom znany jest głównie wśród młodych ludzi, którzy interesują się hip-hopem, chcę

Czasami mam wrażenie, że ci goście siedzą mi w głowie i wiedzą przede mną, co ja chcę zagrać

więc sprawdzić, jak będzie wyglądało moje spotkanie z tymi ludźmi i czy coś zaiskrzy. Ten duet to trudny projekt, jest tu sporo programowania, przełączeń itd., każdy koncert jest więc wydarzeniem wysokiego ryzyka. Oprócz samej



gry głowę zajmuje wiele różnych rzeczy. To duże wyzwanie, ale warto podjąć ryzyko, dlatego czekamy na możliwość koncertowania.

Poza tym wszystkim zajmowały cię koncerty solowe. Tego lata przed koncertem w Krakowie napisałeś, że to ciągle wyzwanie, przygoda i nieustanna praca nad sobą.

To prawda. W grze solowej chyba najbardziej uciążliwe, przynajmniej dla mnie, jest to, że będąc sam, nie dostaję bodźców z otoczenia, nie ma innego muzyka, który podsuwa mi jakąś linię melodyczną, podział rytmiczny czy coś, co mogłoby mnie pchnąć na jakąś nową ścieżkę, na którą sam bym być może nie wpadł. Ciężko jest walczyć z własnymi przyzwyczajenia-

mi, cały czas towarzyszy ci duże poczucie niewygody. Z drugiej strony bardzo to lubię, to poczucie prawdziwej przygody. Ostatni koncert solowy grałem właśnie w Krakowie w lecie i był on jednym z fajniejszych, jakie udało mi się zagrać. Po pierwsze – było to po dłuższym czasie zamknięcia, więc towarzyszył mi głód doznań koncertowych, po drugie – postanowiłem ten koncert w większości zagrać tak, jak na instrumencie klasycznym, to znaczy zrezygnowałem z techniki nakładania wielu brzmień, a każdy z utworów oparty był głównie na jednym konkretnym brzmieniu. Okazało się to świetnym krokiem, ponieważ przyczyniło się do stworzenia nieprawdopodobnie intymnej i kameralnej atmosfery. Dzięki temu poczułem niesamowitą bliskość z publicznością. Zrobiłem coś takiego po raz pierwszy i na pewno będę do tego wracał.

Wibrafon elektryczny, na którym dosyć wcześnie zdecydowałeś się grać, pozwolił ci de facto znaleźć i stworzyć własne brzmienie, zbudować siebie jako artystę o charakterystycznym języku.

Zgadza się, ale też nie ma co ukrywać, że jeżeli znajdziesz obszar, który jest białą kartą, to dużo łatwiej jest zrobić coś pionierskiego. Tak było z moim instrumentem, kiedy zdecydowałem się na zakup karta, nie miałem kompletnie żadnych wzorców, nikt na nim nie grał, a jeśli już, to było on traktowany jak zabawka. Ja uparłem się, że zrobię z niego pełnoprawny instrument. I to się udało, ale kosztowało ogrom pracy i trwało wiele lat. Grając na kacie, musiałem zrezygnować w dużym stopniu z myślenia wibrafonem, gdyż pomimo wizualnych podobieństw są to dwa zupełnie różne instrumenty. Dlatego też musiałem znaleźć nowy sposób gry. Skupiłem się na tym mocno, analizując swoje partie i starając się znaleźć optymalne rozwiązania harmoniczne, melodyczne i rytmiczne. Po wielu latach instrument zaczął powoli spełniać moje oczekiwania, a wtedy nie zauważyłem nawet, że faktury instrumentu elektronicznego przeniosłem zwrotnie na wibrafon akustyczny i marimbę, co sprawiło, że brzmie na nich inaczej niż pozostali wibrafoniści. W dużej mierze nie gram na przykład typowych dla wibrafonistów układów akordowych. W pełni dotarło to do mnie przy pracy nad najnowszą płytą *Drifter*, gdzie przecież zdecydowaną większość partii gram na instrumentach akustycznych.

Na koniec powiedz, jak to jest, wibrafonista to taki perkusista, który zaczyna tęsknić za harmonią i melodią?

To jest pewnie jedna z kilku możliwych opcji. Moja ścieżka była dosyć prosta. Wychowałem się w Strzelcach Opolskich, gdzie akordeon był wtedy – nie wiem czy tak jest nadal – instrumentem szalenie popularnym. Moja mama zapragnęła, abym poszedł do szkoły muzycznej i uczył się na nim grać. Bardzo się na początku męczyłem, ponieważ byłem malutkim dzieckiem, a najmniejszym in-

strumentem, który mieli w szkole, był sześćdziesięciobasowy akordeon. Kiedy z nim siedziałem, nie było mnie zza niego kompletnie widać [śmiech]. Na szczęście miałem wspaniałego belfra, który widząc moje męczarnie, przeniósł mnie do klasy perkusji, którą również prowadził. Moi rodzice nie byli zbyt zadowoleni, ja natomiast byłem szczęśliwy. Jednak po pewnym czasie, jako, że dwa lata gry na akordeonie zrobiły swoje, stwierdziłem, że choć bębny fajne, to jednak brakuje mi melodii, akordów... Los chciał, że przypadkiem natknąłem się w szkole na wielką skrzynię, w której krył się wibrafon. Kiedy spróbowałem na nim zagrać, kompletnie oszalałem. Tak właśnie zostaje się wibrafonistą.

Ktoś kiedyś ładnie powiedział, że od takiej czysto teoretycznej strony wibrafonista to ideał [śmiech]. Jest jednocześnie perkusistą, melodykiem i harmonikiem. Wiemy jednak, że nie jest to łatwy instrument, do tego mało popularny. Ale to się zaczyna zmieniać. Producenci muzyczni na całym świecie poszukują nowych, „niezgranych” brzmień. Moje instrumenty spełniają te założenia, a są przy tym niesamowicie atrakcyjne wizualnie podczas działań koncertowych, co powoduje, że ich przyszłość widzę w jasnych barwach. Jestem przekonany, że ich czas dopiero nadchodzi. ●

fot. Karen van Gils



Philippe Lemm – holenderski perkusista, kompozytor i aranżer od dziesięciu lat mieszkający w Nowym Jorku. Młody gniewny pracujący na swoją pozycję niezwykle ciężko, ale z imponującymi rezultatami. Po *New Amsterdam* i *City Birds* jego trio na końcówkę tego roku przygotowało płytę *First Steps*, na której trasę promocyjną z powodu pandemii trzeba będzie jeszcze poczekać. Tymczasem Philippe dzieli się swoimi profesjonalnymi doświadczeniami w kwestii organizacji koncertów.

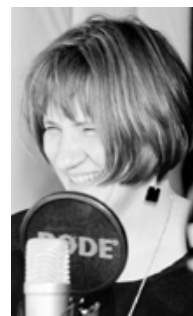
Brakuje drogowskazu

Małgorzata Smółka

malgorzata@mmusic.eu

Małgorzata Smółka: Kiedy wiosną w Europie, a potem w Nowym Jorku ogłoszono restrykcje i lockdown, walizki twojego tria były właściwie spakowane, a wy gotowi do wylo-

tu. Trasa z koncertami w Niderlandach, Niemczech i w Polsce. Przygotowywana mozolnie, miesiącami. Może to idiotyczne pytanie, ale co w tamtej chwili czułeś?



Philippe Lemm: Pierwsze zostały odwołane koncerty w Stanach. Pod koniec marca otrzymałem pierwszego maila z klubu w Europie i w ciągu następnych trzech tygodni było już jasne dla wszystkich, że trasa się nie odbędzie. Naturalny odruch to zawód, lekka złość, rozczarowanie. Tylko że to działo się masowo, wszyscy, których znałem, zostali dotknięci takimi problemami i na początku to chyba trochę pomogło. Nie tylko ja i moje trio znaleźliśmy się w takiej sytuacji. Świat jakby się zatrzymał i my wszyscy razem z nim. Potem uzmysłowiłem sobie jeszcze, że lockdown zdarzył się jednak w idealnym momencie. Gdybyśmy już wylecieli, moglibyśmy mieć problem z powrotem do USA i dopiero wtedy zaczęłyby się kłopoty. Problemy z wizą, kwarantanną i wszystkimi tymi skomplikowanymi procedurami. Mieliśmy jednak szczęście w tym nieszczęściu.

Jesteś Holendrem, wychowanym i wykształconym również muzycznie, na Nizinach. Jednak od wielu lat rezydujesz w Nowym Jorku. Czy to dlatego, że dla muzyków Stany Zjednoczone to nadal ziemia obiecana jazzu? Jaka była twoja motywacja, żeby zrobić ten krok i przenieść się za ocean?

fot. Lauren Desberg



Kiedy skończyłem Konserwatorium w Amsterdamie w 2009 roku, natychmiast wpadłem w wir pracy. Dużo grałem, ale niedosyt był ogromny. Nie do końca byłem zadowolony z edukacji, którą otrzymałem. Poza tym ja dosyć późno tę edukację zacząłem – dopiero w wieku lat szesnastu. Im więcej grałem, tym bardziej chciałem się uczyć, poznawać. Niestety, miałem wrażenie, że w Niderlandach nie potrafię znaleźć swojego miejsca, przestrzeni do dalszego rozwoju. Zbyt dużo mi umknęło przez to, że tak późno zacząłem grać. Miałem wiele do nadrobienia. Konserwatorium w Amsterdamie współpracowało ze szkołą w Nowym Jorku – The Manhattan School of Music, która ma bardzo dobrą reputację. Według mnie mają tam atrakcyjny program, wyraźną wizję nauczania. Postanowiłem zaryzykować. Cały proces starania się o stypendium, dofinansowanie był długi, ale rezultat pomyślny. Nauka tam trwała dwa lata. W tym czasie znalazłem całkiem przyzwoite mieszkanie, nawiązałem sporo kontaktów, narodziły się przyjaźnie. Postanowiłem zostać dłużej. Żeby zarobić na ten pobyt, wyjechałem do Indii w ramach projektu szkolnego, gdzie dawałem lekcje muzyki. W Nowym Jorku udawało mi się coraz więcej grać i w pewnym momencie nie widziałem już jakiegoś konkretnego powodu, dla

którego miałbym do Niderlandów wracać.

Przebywasz w Stanach nadal na podstawie wizy, którą musisz co jakiś czas odnawiać?

Alien with extraordinary ability – taki jest oficjalny tytuł mojej wizy! Muszę ją odnawiać co trzy lata, związane są z tym koszty i sporo załatwiania. Na razie jednak nie miałem z tym większych problemów.

Czyli dom to Nowy Jork?

Wydaje mi się, że w dzisiaj mogę nazwać Nowy Jork domem. Czuje się tutaj naprawdę jak u siebie.

Zbyt dużo mi umknęło przez to, że tak późno zacząłem grać. Miałem wiele do nadrobienia

bie. To jest moje miejsce. Mimo że w pewnym sensie i Niderlandy nadal uważam za swój dom. To takie trochę rozdwojenie jaźni. Tam jest moja przeszłość, tutaj, po dziesięciu latach, widzę swoją przyszłość.

Doskonale rozumiem, o czym mówisz. Kiedy pomieszka się poza swoim krajem dłuższy czas, nie jest łatwo z całą pewnością czuć

przynależność do jednego miejsca. Żyje się w pewnym rozkroku. Czasami jest on mniej, a czasami bardziej bolesny. Każdy kto w takiej sytuacji się znalazł, wie dokładnie, o czym mówimy.

Plan jest taki, aby tutaj zostać. Czy się uda? To nie zależy tylko ode mnie. Przepisy się zmieniają. Administracja Trumpa jest bardziej niż nieprzewidywalna, ale nie ukrywam, że chciałbym tutaj zostać na dłużej.

Znasz bardzo dobrze rynek muzyczny w obu krajach. To, że zostajesz w Stanach, znaczy, że szanse rozwoju, kariery są tam lepsze niż tutaj w Niderlandach?

Obie lokalizacje mają swoje wady i zalety. Niderlandy to mały kraj, gdzie jest sporo naprawdę dobrych muzyków jazzowych. Na pewno można tam zrobić karierę. Czasami zastanawiałem się, czy wyjeżdżając do szkoły w Stanach, nie przegapiłem jakiejś szansy. Tutaj w Nowym Jorku mam wrażenie, że jest się bliżej rzeczy, które tam nie są możliwe, dostępne. Na przykład bardzo wyraźna i silna specjalizacja w różnych gatunkach muzyki. Choćby odłam

R&B, gospel itd. W Niderlandach dobry muzyk porusza się w każdym stylu na pewnym poziomie, bo musi. Takie są wymogi. Tutaj są miejsca tak wyspecjalizowane, że muzykom w Europie nawet się o takich nie śniło. To jest według mnie ogromna zaleta tutejszego rynku muzycznego. Mimo tego, że Królestwo Niderlandów jest całkiem urozmaicone kulturowo, w porównaniu z Nowym Jorkiem to ciągle nic.

Porozmawiajmy o twoim triu. Znajduję u was to, co uwielbiam w muzyce – piękne melodie i har-

monie. Do tego inspiracje, które stoją za każdym utworem przekazujecie na koncercie tak, że nie sposób nie wciągnąć się w wasze widzenie świata. Czy tak różnorodnie inspirowane kompozycje powstawały w waszym przypadku od początku istnienia grupy?

Moje trio to oprócz mnie Jeff Koch na basie i Angelo Di Loreto na fortepianie. Czasami rzeczywiście zdarzy się coś i nagle, zupełnie spontanicznie, powstaje z tego numer. Czasami trwa to dłużej. Czasami dopiero po dłuższym czasie dochodzimy do konkluzji, co miało wpływ na takie czy inne rozwiązanie muzyczne. Dla mnie komponowanie to przede wszystkim refleksja nad zdarzeniami z mojego życia. Próba usystematyzowania pewnych emocji, odczuć, nadania kształtu temu, co niezrozumiałe dla mnie samego. Albo dedykacja. Utożsamienie pewnych melodii z kimś bardzo konkretnym. Z wielu różnych przyczyn. Proces twórczy jest nadal czymś zupełnie fascynującym i niezwykle różnorodnym.

Są takie kompozycje, utwory, które zawsze zadziałają – *Scarborough Fair*, *Don't Give Up*. Nie ma koncertu, żeby publiczność nie zareagowała żywiołowo, kiedy zaczynacie to grać. Covery są powszechne, a mimo to czasami myślę, że to dosyć niebezpieczny teren. Ryzykowne jest przebudowanie utworu, który sam w sobie jest idealny, jest pewną ikoną. I nadal nie wiem, czy robienie tego jest tanim trickiem dla zdobycia przychylności publiczności, czy wynika właśnie z wielkiej odwagi i gotowości wystawienia się na krytykę.

Dla nas punktem wyjścia jest zawsze pytanie, co nam się podoba. Co nas porusza? Co nam sprawia

przyjemność? I tym chcielibyśmy się podzielić z publicznością. I czasami dodać do tego coś od siebie. Taki ukłon też w stronę czasami zapomnianych już melodii. Kiedy Brad Mehldau gra *Blackbird*, myślę sobie zawsze: jaki to wspaniały kawałek! Dobrze, że został przypomniany. Mam nadzieję, że z naszymi aranżacjami, na przykład *Dust In The Wind* zespołu Kansas, jest tak samo. Że komuś przypomni-

Tutaj są miejsca tak wyspecjalizowane, że muzykom w Europie nawet się o takich nie śniło

my, jakie to jest piękne. A może ktoś usłyszy to po raz pierwszy i zechce sięgnąć do oryginału? Grając jazz, bardzo często gramy właśnie covery. Jednak każdy zespół zagra *Autumn Leaves* inaczej. I z każdej takiej interpretacji można wyciągnąć pewien smaczek, charakterystyczny dla danej formacji. Nie ma też nic złego w założeniu, żeby grać tylko własne kompozycje. Dla mnie jednak zawsze było ważne korzystanie z dorobku muzycznego innych. Na swój sposób oczywiście. Kiedy usłyszałem płytę *In A Dream* amerykańskiej wokalistki Gretchen Parlato, nie miałem pojęcia, że to covery! Dla mnie to było odkrycie podwójne.

Co ciekawe, gramy w klubach dla publiczności, której średnia wieku to czterdzieści plus. Taka specyfika. I te nasze wersje, zinterpretowane przez trio, to są często utwory ich młodości. To sprawia, że powstaje szczególna więź między nami i naszymi słuchaczami. Bo przecież w ostateczności gramy dla publiczności, a nie dla siebie. Trzeba znaleźć ten delikatny balans, złoty środek. Jak sprowokować do myślenia, ale zupełnie nie zmęczyć? Można grać przez półtorej godziny bardzo skomplikowane harmonie w najdziwniejszych, różnorodnych rytmach, ale czy naprawdę o to chodzi? Żeby zmęczyć publiczność trudnościami w imię nowatorstwa? Nie wiem. Każdy musi sobie na to odpowiedzieć sam.

Powiedziałeś, że wiek publiczności to raczej czterdzieści plus. Czy tylko na waszych koncertach, czy według ciebie ogólnie na koncertach jazzowych jest taka tendencja?

Mam wrażenie, że tak jest w ogóle w przypadku jazzu. Koncertuje się dla starszej publiczności i studentów konserwatoriów. I to jest ogromne wyzwanie.

To niepokojące, co mówisz. Czyżby przekonanie, stereotyp, że jazz jest za trudny dla niewykształconego, nieosłuchanego słuchacza, był prawdziwy?

Niby nie można generalizować, ale... Gdybyśmy zrobili przegląd publiczności takiego festiwalu jak North Sea Jazz w Rotterdamie, to okazałoby się, że przyszli głównie ludzie, których widuje się w takich klubach jak Bimhuis czy **LantarenVenster** na regularnych koncertach jazzowych. Mimo atrakcyjnego programu i baaaardzo niskich ukłonów w stronę świata popu, publiczności młodzieżowej przybyła znikoma garstka.

Jedna strona medalu to koszty. Akurat w tym przypadku raczej spore i może też stąd ta niedostępność? Może problem tkwi w tym, że gramy muzykę instrumentalną? Nie ma tutaj jakiegoś drogowskazu w postaci tekstu, który precyzuje, konkretyzuje, co powinno się czuć, jak rozumieć, słuchając danego utworu. Kiedy patrzę w muzeum na coś abstrakcyjnego, też chciałbym do tego jakiś kontekst, wytłumaczenie, bo trudno mi to zrozumieć. Kiedy idziemy do ekskluzywnej restauracji, kucharz często opowiada, na co zwrócić uwagę, z czym najlepiej danie połączyć, jeśli chodzi o wino na przykład, i dlaczego. Smak ocenimy sami dla siebie, ale chyba jemy wtedy jakoś bardziej świadomie.

Z drugiej strony – czy nie najważniejsze są emocje, które jakiś obraz czy melodia wywołuje? I każdy

fot. Raymond Hagans





powinien sam zdecydować za siebie i dla siebie? Podzielność uwagi, koncentracja w dzisiejszych czasach jest, mam wrażenie, coraz mniejsza. I to też trzeba brać pod uwagę.

To ostatnie stwierdzenie akurat może być tematem na rozprawę habilitacyjną! Ale wróćmy do twojej twórczości. Gdzie z nią obecnie się znajdujesz? Jaką masz wizję siebie jako człowieka, muzyka i kompozytora? Działasz według jakiegoś konkretnego planu?

Muzyka jest moim życiem. Dwadzieścia cztery godziny na dobę, dwanaście miesięcy w roku. To prawda. Przez lockdown miałem czas, żeby trochę się zatrzymać i pomyśleć. Są takie zwyczajne, niemuzyczne marzenia, jak na przykład kupienie tutaj własnego mieszkania. To jest w życiu każdego

człowieka krok milowy. A ja mam coraz częściej potrzebę posiadania naprawdę własnego kąta. Nie kończy się jednak tylko na rozmyślaniu o życiu... Z triem przygotowujemy wydanie kolejnej, trzeciej już płyty. Wszystko zależy od sytuacji pandemicznej, ale my jesteśmy gotowi.

Wykorzystałem ten czas, aby stworzyć coś w rodzaju kursu o tym, jak organizować trasę koncertową. Mam w tym już sporo doświadczenia i pomyślałem, że mogę się tym podzielić z kimś, kto na przykład dopiero zaczyna lub sobie zupełnie nie radzi z tą częścią życia muzycznego. Chciałbym stworzyć coś bardzo konkretnego i mam już nawet kilka szkół, które są takim produktem zainteresowane.

Jesteś na to gotowy? Aby już wykorzystać to doświadczenie aż tak komercyjnie, jako gotowy produkt wysokiej jakości?

Pierwsze reakcje osób, które z moich materiałów *How to book a tour* korzystały, są bardzo pozytywne. Prowadzę rozmowy ze szkołami również w Niderlandach. Wydaje mi się, że mam coś bardzo pożytecznego do zaproponowania. Są oczywiście tour managerowie, którzy dzielą się swoimi doświadczeniami, ale często są to osoby pracujące z gwiazdami. Organizować trasę Beyoncé to nie to samo,

co początkującego tria jazzowego. To dwa zupełnie różne światy. Przez ostatnie dziesięć lat organizowałem trasy z różnymi zespołami muzycznymi i czuję się gotowy do usystematyzowania tej wiedzy i do podzielenia się nią z innymi. Tym bardziej, że nadal w szkołach muzycznych, konserwatoriach, ta część bycia muzykiem jest pomijana, niedoceniana. A przecież każdy z nas muzyków wie, jakie to istot-

nej różdżki wszystko zacznie działać i zabraknie dat w kalendarzu, aby wszędzie zagrać! Na pewno nie. Wydaje mi się jednak, że taki przewodnik jest naprawdę potrzebny. To tak jak z nagrywaniem płyt. Każdy kończąc szkołę – albo nawet jeszcze w szkole – wie mniej więcej, co trzeba zrobić, aby nagrać płytę. To droga od procesu twórczego – komponowania, aranżacji do fizycznego rezultatu w postaci krążka. Jeśli udało ci się to zrobić, to znaczy, że masz w sobie cechy osobowości umożliwiające przeprowadzenie projektu. Od początku do końca. A przecież organizowanie trasy to taki pro-

jekt. Tylko zamiast płyty efektem końcowym jest koncert.

Zgadzam się, że to nie jest zajęcie dla każdego. Rzeczywiście trzeba tutaj wykazać się specyficznymi cechami osobowościowymi. Uważam jednak, że każdy muzyk powinien tego spróbować.

I nawet jeśli po zrobieniu jednej

*Trzeba znaleźć ten delikatny balans, złoty środek. Jak spro-
wokować do myślenia, ale zupełnie nie zmęczyć?*

ne, ważne i konieczne w naszym życiu. Czasami łapię się na tym, że nie mogę uwierzyć w to, że mnie nikt nigdy tego nie uczył. Jak to możliwe?

Grałeś w Blue Note w Nowym Jorku, u Ronniego Scotta w Londynie – to wystarczająco uwiarygadnia cię w tej kwestii. To twoje doświadczenia, praktyka, a nie wiedza książkowa. Nie wszyscy się do tego nadają, niektórzy muzycy nawet nie próbują się tym zajmować...

Ten kurs nie jest jakimś magicznym przewodnikiem, dzięki któremu jak za pociągnięciem magicz-

czy dwóch tras stwierdzimy, że to naprawdę nie jest dla nas, to i tak wypracowaliśmy pewną umiejętność, którą można wykorzystać kiedyś, przy czymś zupełnie innym. Zawsze warto spróbować. Szczególnie w sytuacji, kiedy nie lubi się być zależnym od osób trzecich. I tylko czekać, aż ktoś zadzwoni z propozycją. I jeszcze jedna sprawa. Organizowanie tras dla mojego tria sprawiło, że stałem się lepszym członkiem zespołu, bardziej sidemanem. Ponieważ wiem, jak to jest być odpowiedzialnym za wszystko, nie przychodzi mi do głowy marudzenie czy dąsanie się, że gdzieś w drodze mam dzielić z kimś pokój, a chciałoby się mieć prywatność i jedynekę. Jeśli jednak muzyk zdecyduje się na skorzystanie z biura managerskiego organizującego trasy czy pojedyncze koncerty, to nadal uważam, że powinien przynajmniej raz czy dwa spróbować zrobić to samemu. Dzięki temu można mieć bardziej

konkretne oczekiwania od takiego biura. Bo znamy mechanizmy działania tego procesu.

Czyli w szkołach powinno się uczyć nie tylko rzemiosła, ale i biznesowej otoczki zawodu muzyka? Dużo się o tym mówi, ale nie widać, żeby szkolnictwo muzyczne powszechnie zmierzało w tym kierunku.

Nie zapominajmy, że w naszych szkołach większość nauczycieli to muzycy poprzednich generacji, przyzwyczajeni do zupełnie innego przemysłu muzycznego. To był inny świat i inne mechanizmy działalności sceny jazzowej. Nie sądzę na przykład, żeby wielu z nich wiedziało, jak używać szablonów e-mailowych. Chcę wysłać podobnego maila do wszystkich klubów jazzowych we Francji, ale w każdym chciałbym oczywiście mieć nazwę i miejsce oraz nazwisko specyficzne do danego miejsca. Można to zrobić szybko i sprawnie. Niestety, tego nie uczy się w konserwatorium, a jakie to ułatwienie! Jest tyle nowoczesnych narzędzi, których nauczyciele po prostu nie znają, bo nigdy nie musieli ich używać. Do tego specyfika rynku muzycznego w Niderlandach jest taka, że wielu ze starszych muzyków nigdy nie zagrało trasy bez subsydiów państwa! Subsidia były stałą częścią ich dochodów. A jak wiadomo, obecnie to jest naprawdę luksus i zabierając się za organizację życia muzycznego, trzeba o czymś takim po prostu zapomnieć. Jeśli się przydarzy, to może pomóc, ale jako taki bonus.

W planach masz teraz trasy związane z nową płytą – w Stanach, Niemczech i Niderlandach oraz Polsce. Są przekładane na przyszły rok. Myślisz, że dojdą do skutku? Uda się je zorganizować?

Jestem wiecznym, niepoprawnym optymistą. Nie ma innej opcji. Musi się udać! ●

Postscriptum

Kiedy zapis rozmowy z Philippem Lemmem był już gotowy do publikacji w JazzPRESSie, 20 października dotarła do mnie wiadomość o śmierci Angelo Di Loreto, pianisty, kompozytora i aranżera w triu Philippe Lemma.

Lemm nazwał go artystą kompletnym, z krwi i kości. Jego talentu nie da się określić zwykłymi słowami. Kto słyszał jego kompozycje, to, jak mówił, jak grał, wie dokładnie, co mam na myśli. Pod znakiem zapytania stało wiele planów, o których jeszcze niedawno rozmawialiśmy tak beztrzęsliwie z Philippe. Teraz brakuje nam słów. Została muzyka.

Żegnaj Angelo. ●



fot. Igor Andruch



Rafał Sarnecki – wykształcenie muzyczne odebrał między innymi w Stanach Zjednoczonych, gdzie spędził 13 lat. Jako magister fizyki często słyszy, że za dużo myśli i komplikuje swoje utwory, choć sam twierdzi, że robi wszystko, aby maksymalnie uprościć melodię. Pochodzący z jego najnowszej płyty *Hydrodynamics* nawiązuje do fizyki ruchu płynów.

Czasem trzeba przesadzić Cały ten jazz! MEET! – Rafał Sarnecki

Jerzy Szczerbakow

jerzy.szczerbakow@radiojazz.fm



Jerzy Szczerbakow: Twoja edukacja odbywała się w dwóch zupełnie różnych nurtach naukowych – z jednej strony była fizyka, wiedza ścisła, a z drugiej instrument, który – zwłaszcza, jeśli gra się na nim muzykę tak wymagającą jak jazz – wymaga ciągłej praktyki. Jak ci się udawało łączyć te dwie sfery?

Rafał Sarnecki: Miałem około trzech godzin codziennie, żeby ćwiczyć. I dobrze wykorzystywałem ten czas. Zdarza mi się myśleć, że gdybym mógł te pięć lat poświęcić tylko na muzykę, byłbym dzisiaj dużo dalej. Ale z drugiej strony, spróbowałem w życiu czegoś innego. Co prawda, nigdy nie byłem fizykiem, a jedynie studentem fizy-

ki, ale poznałem trochę tamto środowisko i mogę powiedzieć, że wybierając muzykę, podjąłem świadomą decyzję.

Bo kiedy ma się 20 lat, granie jazzu na gitarze to najbardziej szpanerska rzecz, jaką można robić. Jeździ się do różnych miast, zarabia się pieniądze, których nasi koledzy jeszcze nie mają, gra się muzykę, którą się kocha – i to jest wspaniałe. Ale nadejście 30. roku życia to taki moment, w którym nasi koledzy zaczynają zarabiać coraz większe pieniądze i mają coraz wyższe stanowiska w firmach. Wielu muzyków jest wtedy w rozterce. Ja tego typu rozterek nie mam, gdyż spróbowałem działalności w innej dziedzinie i świadomie zdecydowałem, że wolę zostać muzykiem.

A co daje ci łączenie tych dwóch dziedzin?

Z przymrużeniem oka mówię, że muzyka zaspokaja moje zainteresowania matematyczne. Komponowanie muzyki jest jak układ równań z kilkoma niewiadomymi. Kiedy zaczynam komponować i mam pomysł – na przykład nałożenie linii basu na jakieś akordy – ale on nie działa, bo są jakieś współbrzmienia, które nie bardzo pasują, zamieniam dźwięk w basie i sprawdzam. Czasem zdarza

fot. Piotr Gruchala



się, że linia melodyczna zmienia się od tego i ma trochę inny charakter – niby jest poprawna, ale już nie wyraża tych emocji, które wyrazić bym chciał. Więc zmieniam jakiś akord. I tak powstaje wspomniany układ równań, za pomocą którego szukam odpowiedzi na pytanie, jak to zrobić, żeby ta melodia wciąż, mówiąc górnolotnie, wyrażała moje uczucia, a jednocześnie żeby nie powstawały jakieś dziwne współbrzmienia niepasujące do reszty i odciągające słuchacza od głównej myśli utworu.

Wszystko musi być dopasowane. A gdzie w tym jest serducho?

Serducho to ta melodia – chodzi o to, żeby rzeczywiście mnie wyrażała. I tego nie mogę zepsuć. Nie chcę pisać muzyki, która się zgadza, ale nie wyraża mnie – to w ogóle nie wchodzi w grę. Cały urok polega na tym, żeby te wszystkie elementy były mną, a przy okazji żeby jeszcze do siebie pasowały. Matematyka jest na końcu.

A co u ciebie powstaje pierwsze: melodia, harmonia czy podział?

Melodia, ale bardzo szybko po niej harmonia. Choć właściwie najpierw powstaje koncepcja utworu. Bo gdybym tak myślał, że napiszę melodię, a potem akordy, to w końcu pisałbym bardzo podobną mu-

zykę. W pewnym momencie zdecydowałem więc, że zanim zacznę komponować, lepiej wymyśle sobie koncepcję i stworzę coś, dzięki czemu ta nowa kompozycja wykorzysta pomysły na nowe rejestry czy współbrzmienia, które chodziły mi po głowie już od jakiegoś czasu.

to brzmienie jest bardzo ważne. Rytm występuje w różnych dziedzinach sztuki: w malarstwie, w architekturze. Oznacza coś, co się powtarza. Czasem za bardzo koncentrujemy się na tym, jak precyzyjnie się powtarza, a za mało na tym, co się powtarza. Jeśli basista ma niezbyt rytmiczne brzmienie, to bez względu na to, jak precyzyjnie będzie je powtarzał, rytmu w jego graniu i tak nie będzie.

Nie następuje u ciebie etap prostej melodii?

Ty chyba wolisz pracować z kontrabasistami?

Muzyka zaspokaja moje zainteresowania matematyczne. Komponowanie muzyki jest jak układ równań z kilkoma niewiadomymi

Tak, chociaż utwory, które napisałem ostatnio, bardzo dobrze sprawdziły mi się też z basem elektrycznym. Grałem swoją muzykę w Chinach, gdzie akurat nie dało się dowieźć kontrbasu, z basówką, a i tak było bardzo przyjemnie.

Nie, u mnie od początku następuje etap skomplikowanej melodii i robię wszystko, co możliwe, żeby ją uprościć.

No właśnie, wielokrotnie koncertowałeś w Chinach. Jaki jest odbiór twojej muzyki w tym kraju?

Kiedyś rozmawialiśmy o znaczeniu basistów w zespole. Odniosłem wtedy wrażenie, że dla ciebie ich rola jest bardzo ważna. Co u nich cenisz?

Ten odbiór zależy oczywiście od tego, gdzie gram – czy w mniejszych, czy w większych ośrodkach. Zmienia się też z biegiem czasu. Kiedy byłem w Chinach po raz pierwszy, w 2013 roku, muzyka ta była dla ludzi bardzo zaskakująca. Czułem, że było to coś, czego nigdy nie słyszeli. Teraz, kiedy tak wielu Chińczyków wraca ze studiów w Stanach do Pekinu i gra podobną stylistycznie muzykę, ten efekt zaskoczenia nie jest już tak silny. W małych miastach, poniżej sześciu milionów mieszkańców, zdarza się, że ludzie przychodzą na nasze koncerty tylko dlatego, że przyjechali obcokrajowcy i może być ciekawie. Jeśli rzecz dzieje się w sali koncertowej, to patrzą na to bardzo rozradowani, przyjmują to bardzo ciepło. Gorzej jest w klubach, bo w klubie ludzie nie rozumieją, że jest to koncert i nie po-

Brzmienie.

Nie time, nie groove?

Te elementy również, ale brzmienie to pierwsza rzecz, jaka przychodzi mi do głowy. Uważam, że nawet kiedy mówimy o rytmie,

winno się rozmawiać. Znajomi, którzy mieszkają w Chinach, mają swoje tricki: zachęcają do klaskania, głośno zapowiadają utwory. Publiczność stricte jazzowa jest w dużych miastach. Nie jest ona duża, ale zdarza się, że ktoś podchodzi i mówi mi na przykład: „Mam pana pierwszą i drugą płytę, ale nie mam jeszcze trzeciej. Czy mogę ją kupić?” lub: „A tego utworu państwo nie zagraли”.

Wciąż pokutuje u nas mit amerykańskiej edukacji jazzowej: Ameryka – ojczyzna jazzu. Czy ten mit to prawda?

Chyba nie. Jazz jest taką dziedziną, której naprawdę trudno się nauczyć w szkole, na uczelni. Niezależnie od tego, czy te zajęcia są prowadzone fenomenalnie, czy uczelnia jest bogatsza czy biedniejsza, wciąż i tak najwięcej będzie zależało od własnej pracy, od tego, jakich ludzi poznamy na naszej drodze muzycznej, z kim będziemy mieli okazję zagrać. Takie zajęcia grupowe, jakie kojarzą się z uczelnią, nie są idealną sytuacją do przekazywania wiedzy na temat

improwizacji czy muzyki jazzowej. Z drugiej strony, uczelnie pełnią bardzo ważną rolę, jeżeli chodzi o tworzenie przestrzeni, w której spotykają się ludzie z różnych stron kraju czy świata. To szalenie ważne dla rozwoju muzyków. Szkoła bardzo zbliża ludzi. Ci, którzy grają na moich płytach – szczególnie na ostatnich dwóch – to osoby, które poznałem właśnie na uczelni.

Czas studiów w Stanach wspominam bardzo miło. Uczelnia, na której robiłem licencjat – New School University – była trochę bogatsza i bardziej prestiżowa od innych. To było centrum Manhattanu, można było pojechać tam na cały dzień: ćwiczyć, rozmawiać z kolegami, wieczorem pójść na koncert.

Było to jednak trochę oderwane od rzeczywistości. Ci wszyscy studenci, pochodzący z różnych miast w Stanach, przyjeżdżali na studia do Nowego Jorku, za wszystko płacili ich rodzice, a ich życie było fantastyczne. Okazuje się jednak, że prawdziwe życie w Nowym Jorku jest niesamowicie brutalne. Kiedy ja i moi koledzy kończyliśmy studia, obserwowałem, jak wiele osób popada w depresję, bo nie radzi sobie z brakiem zatrudnienia. To brutalne, bo łowi się tych zdolnych 18-latków z bogatych rodzin, którzy potem, w wieku lat 22, są pozostawieni sami sobie, a ich jedyną perspektywą jest

Nie chcę pisać muzyki, która się zgadza, ale nie wyraża mnie – to w ogóle nie wchodzi w grę

granie w jakimś tam barze za napiewki – łącznie może 30 dolarów, czyli równowartość jednego posiłku. W swoich miasteczkach słyszeli, że są bardzo zdolni. Rzecz w tym, że w Nowym Jorku jest wielu zdolnych.

Trochę mnie ten biznes edukacji muzycznej przerażał. W Polsce mamy inaczej, bo nasi studenci nie płacą za studia. Oczywiście, płacą podatnicy, więc jako pedagog czuję presję, żeby nie marnować publicznych pieniędzy. Nie

mam jednak poczucia, że wykonywuję swoich uczniów.

Czy polska młodzież, która trafia na studia, różni się jakoś od tej amerykańskiej pod względem talentu czy umiejętności?

Zauważam różnice stylistyczne. Uczyłem kiedyś w szkole muzycznej w Nowym Jorku. Większość moich uczniów wychowywała się w kościołach, w których wykonywało się muzykę gospel. Wystarczyło, żeby uczeń, który niespecjalnie się przykładał, nauczył się tej jednej skali i od razu można było z nim grać – bez tłumaczenia, że jeden dźwięk ma zagrać krócej, a inny dłużej.

Natomiast różnicy pod względem talentu nie ma na pewno. W Ameryce – jak wspominałem – to jest biznes. Jeśli umiesz już dobrze grać, dostajesz wysokie stypendium. Jeśli jeszcze nie, to niskie. Ale przesiewu nie ma – prawie każdy może się dostać na studia muzyczne. Sam fakt zakwalifikowania na jakąś uczelnię nie jest jeszcze osiągnięciem. Jest nim dostanie stypendium, którego wysokość zależy też od instrumentu. Największe stypendia mają zawsze basiści, najgorzej jest wokalistom, gitarzystom i perkusistom – ich jest najwięcej.

Zgaduję, że duże stypendia są jeszcze dla puzonistów.



fot. Piotr Gruchała

Szczególnie, jeśli brakuje ich w big-bandzie – bo na uczelni jazzowej nie może nie być big-bandu – więc jeśli zbyt wielu puzonistów opuszcza uczelnię, trzeba wyłowić nowych.

A co z tego wszystkiego, z tego Nowego Jorku, jest w twojej twórczości i na twoich płytach?

Trochę inaczej było na pierwszych płytach, trochę inaczej na późniejszych. Wyjeżdżając do Ameryki w 2005 roku, czułem, że nasz kraj był trochę izolowany od tego, co muzycznie działo się na świecie. Niby wszystkie płyty były dostępne w Empiku, ale przychodząc tam, nigdy nie wiedziałem, co jest nowego i co warto wybrać. Kupowałem więc w kółko albumy tych samych twórców: Joshuy Redmana, Pata Metheny'ego, Michaela Breckera – bo oni by-



li znani. Kiedy poszedłem do klubów nowojorskich, usłyszałem muzykę, która bardzo różniła się od tego, co znalazłem na płytach tych artystów. Odkryłem wiele różnych sposobów grania – praca sekcji rytmicznej wydawała mi się bardzo zaawansowana. Bardzo się tym zainteresowałem i dzisiaj mogę powiedzieć, że wiele inspiracji z pierwszej czy drugiej płyty pochodziło z Nowego Jorku.

Później moje podejście uległo zmianie. W naszym kraju pojawił się YouTube i okazało się, że moi polscy koledzy znają więcej nowojorskich artystów niż ja, mieszkający w Nowym Jorku. Ludzie czerpali z tych pomysłów kompozycyjnych, dzięki czemu polska muzyka zaczęła się gwałtownie zmie-

niać. A ja w pewnym momencie stwierdziłem, że od strony kompozycyjnej bardziej podoba mi się to, co ludzie robią w Europie. Zacząłem szukać inspiracji w muzyce klasycznej, awangardowej. Myślę – a przynajmniej tak usłyszałem od jednego z moich nauczycieli – że w moim sposobie gry słysząc, że byłem w Nowym Jorku, natomiast jeśli chodzi o sferę kompozycyjną, zwłaszcza na ostatnich płytach, już niekoniecznie.

Nie wydajesz zbyt wielu płyt – od 2008 roku ukazały się zaledwie cztery.

Staram się, żeby to, co robię, nie było oczywiste, żeby było w tym coś świeżego. Czasem pracując nad materiałem na płytę, wydaje mi się, że jest on zaskakujący. Ale potem, kiedy ta płyta zostanie nagrana, kiedy ją przesłuchuję, myślę sobie: to nie jest aż tak różne od tego, co słyszałem już wcześniej. Czasem trzeba wręcz przesadzić, żeby stworzyć coś niespodziewanego. To absolutnie nie musi być skomplikowane – im prościej, tym lepiej. Ale jeśli się nie postaram, żeby coś było zaskakujące, to takie nie będzie. ●

Fundacja EuroJAZZ – organizator

Jerzy Szczerbakow – prowadzący

Agnieszka Sobczyńska – autorka plakatów

Piotr Karasiewicz – kanał YT karasek52

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



Trio bez instrumentu harmonicznego



Piotr Rytowski

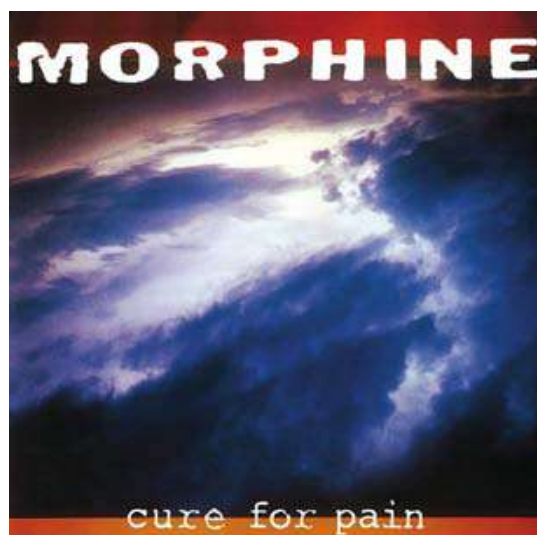
rytowski.jazz@gmail.com

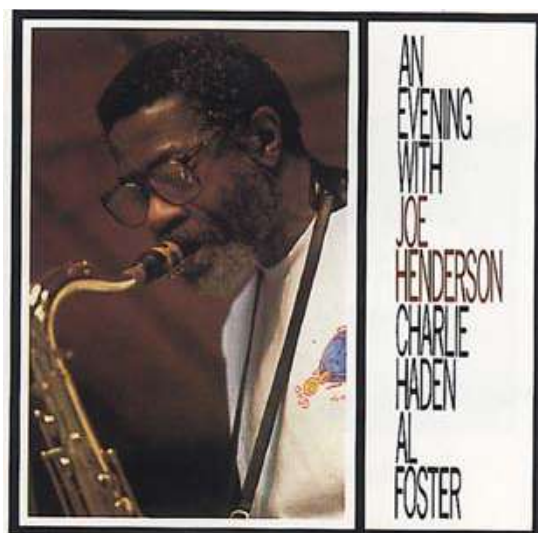


Listopad to zawsze czas wspomnień o muzykach, których już nie ma między nami. Co roku niestety wydłuża się lista wielkich jazzmanów, o których należałoby wspomnieć przy tej okazji. Aby ten materiał nie nabrał takiego „wypominkowego” charakteru, postanowiłem skupić się na jednej, prawdopodobnie nieoczywistej dla wielbicieli jazzu, postaci, ale potraktować tę historię nieco szerzej. Trio to niezwykle popularny skład w jazzie. Jest wiele powodów tego stanu rzeczy – zarówno artystycznych, jak i czysto praktycznych. Najczęściej na scenach możemy usłyszeć bas, perkusję i... no właśnie – jeszcze jeden instrument. To właśnie ten trzeci decyduje o bardzo ważnej ze stylistycznego punktu

widzenia klasyfikacji – czy będzie to trio z instrumentem harmonicznym czy bez niego. Ma to ogromny wpływ nie tylko na brzmienie, ale zazwyczaj na całą koncepcję muzyczną grupy.

Trio bez instrumentu harmonicznego uważane jest, z jednej strony, za konwencję niełatwą, bardziej wymagającą, ale z drugiej – daje muzykom większe możliwości, pozwala na większą wolność. Tego typu rozważania nieodmiennie kojarzą nam się z jazzem. O jazzowych triach bez instrumentu harmonicznego można by długo... – na takich składach zbudowany jest spory kawałek jazzowej historii, ale dla czytelników JazzPRESSu byłoby to pewnie powtarzaniem oczywi-





stości. Dlatego wspomnę o dwóch całkiem innych spojrzeniach na ten temat – odległych od siebie w czasie, przestrzeni i w muzycznej materii.

Dla wielu z nas improwizacja to niemal synonim jazzu. Dlatego trudno być może przyjąć do wiadomości, że za najbardziej ro-zimprowizowaną epokę w historii muzyki wielu uznaje... barok. Okres ten nazywany jest też epoką basso continuo. Owo continuo to właśnie, używając pewnego skrótu myślowego, improwizacja. Na podstawie wytycznych kompozytora improwizujący muzycy „kontynuowali” jego zamysł. Choć może nie jest to oczywiste, gdy dziś słuchamy muzyki dawnej, to dobry barokowy instrumentalista musiał być biegłym improwizatorem. Wariacje ostateczne, bogata ornamentacja, czyli dodawanie przez muzyków licznych własnych ozdóbek w celu podniesienia ekspresji, czy wresz-

cie rzeczne basso continuo, to obszary oparte na twórczej inwencji wykonawcy.

Basso continuo realizowane było najczęściej przez klawesyn lub organy, a więc instrumenty harmoniczne. Jednak niektórzy kompozytorzy w swoich utworach pozostawili możliwość zrezygnowania z użycia klawesynu – jest tak m.in. w trio Georga Philippa Telemanna czy sonatach triowych Jakoba Friedricha Kleinknechta i Giuseppe Sammartiniego. Znajduje to odzwierciedlenie w dzisiejszych praktykach wykonawczych. Muzycy grający w barokowych triach bez instrumentu harmonicznego twierdzą, że to daje ich muzyce wyjątkową przejrzystość, ale jednocześnie odsłania przed słuchaczami wszystkie niuanse gry każdego z instrumentów. Klawesyn nie wypełnia przestrzeni, nie daje komfortu grania z akompaniamentem, ale za to muzycy dostają większe pole do pokazania swoich możliwości. Mimo upływu wieków można skonkludować, że to zupełnie tak jak w jazzie...

Wróćmy zatem do czasów współczesnych – choć samo sformułowanie „ubiegły wiek” narzuca już perspektywę historyczną. Jeden z moich ulubionych kameralnych składów zakończył działalność właśnie u schyłku ubiegłego wieku – w 1999 roku. Trio z saksofonem nawiązuje do najlepszych tradycji jazzowych – Sonny Rollins, Joe Henderson czy Ornette Coleman pozostawili niezaprzeczalne dowody na to, jak dobre, ale i jak różnorodne mogą być efekty gry w tej konfiguracji. Dla muzyki rockowej trio to też swego rodzaju „bazowy skład” – gitara, bas, perkusja. W przypadku tego gatunku znacznie trudniej wyobrazić sobie trio bez instrumentu harmonicznego. Saksofon pojawia się czasami obok gitary – ale zamiast?

W 1989 roku w Cambridge, w amerykańskim stanie Massachusetts, członek alternatywnego blues-rockowego zespołu Treat Her Right, saksofoni-

sta lokalnej grupy Three Colours oraz perkusista, który grał już wcześniej z tym pierwszym w zespole Hypnosis, powołali do życia trio. Skład, w którym rockowe, gitarowe riffy miał zastąpić potężny dźwięk saksofonu barytonowego. Muzykami tymi byli Mark Sandman, Dana Colley oraz Jerome Deupree a powstałe trio to oczywiście grupa Morphine.

Artyści połączyli elementy rocka, bluesa, jazzowego feelingu i otoczyli to aurą psychodelii. Powstała muzyka jedyna w swoim rodzaju. Daleka od jazz-rocka czy blues-rocka – prosta, klarowna i niezwykle silnie działająca na słuchaczy, nazwana przez samych artystów low rockiem. Świetne melodie, ciekawe teksty, oryginalne brzmienie i niesamowita aura otaczająca muzykę Morphine sprawiły, że grupa zyskiwała wiernych fanów. Kolejne płyty – *Good* (1992), *Cure For Pain* (1993), *Yes* (1995) i *Like Swimming* (1997) – pokazały, że concept, który z początku mógł wydawać się eksperymentem, wytrzymuje próbę czasu. Głównie za sprawą lidera – Marka Sandmana zespół zyskał wkrótce status kultowego. Kompozytor, autor tekstów, wokalista i multiinstrumentalista, konstruktor instrumentów, twórca komiksów, którego postać zawsze owiana była nutą tajemnicy, przypieczętował legendę Morphine śmiercią na scenie. Trzeciego lipca 1999 roku, podczas koncertu na festiwalu w Palestrinie we Włoszech, Sandman doznał zawału serca. Mogłoby się wydawać, że to wymarzona śmierć dla muzyka... – ale z pewnością nie dla 46-letniego muzyka u szczytu możliwości twórczych.

Po jego śmierci w 2000 roku ukazała się jeszcze jedna płyta zaliczana do regularnej dyskografii zespołu – *The Night*. W 2009 roku Dana Colley i Jerome Deupree powołali do życia zespół Vapors of Morphine z gitarzystą Jeremym Lyonsem – rodzaj hołdu dla Sandmana i kontynuacji działalności



grupy. Ostatnio Deupree zrezygnował z gry w zespole, a jego miejsce zajął Tom Arey. Stężenie „morfiny w morfinie” pozostało więc niewielkie...

W świetnym dokumencie *Cure for Pain: The Mark Sandman Story* Sandman, który w Morphine grał przede wszystkim na dwustrunowej, bezprogowej gitarze basowej, powiedział coś, co doskonale podsumowuje jego podejście do muzyki. Artysta został zapytany przez dziennikarkę (cytuję z pamięci), dlaczego podczas kiedy inni basiści dodają do swoich instrumentów piątą, czasem szóstą strunę, aby poszerzyć sobie możliwości wyrazu, on gra tylko na dwóch – czy to nie ogranicza go w tworzeniu muzyki? Sandman odparł bez wahania – do tego, co chcę wyrazić, w zupełności wystarczyłaby mi jedna struna. Granie na dwóch uważam już za ekstrawagancję!

To było jedyne takie trio! (Bez instrumentu harmonicznego). ●

Arcydzieło w mono i stereo

Jarosław Czaja

jarczaja@poczta.onet.pl



Kupić czy nie kupić – oto jest dylemat. Kiedy trzy lata temu ukazała się nowa edycja arcydzieła Johna Coltrane'a *Giant Steps* w kanonicznej wersji mono, myślałem, że to już finał mojego zbieractwa w tej materii. W końcu ileż można mieć egzemplarzy tej samej płyty w przeróżnych odsłonach na półce? Ale kiedy zobaczyłem najnowszą *Deluxe Edition* wydane z okazji jubileuszu 60-lecia ukazania się tego tytułu na rynku, nie mogłem

się powstrzymać. Kupiłem i wcale nie żałuję. Zaintrygowało mnie bowiem to, że masteringu dokonał John Webber ze studia Air w Londynie. Ten facet pracował z artystami popowymi tej miary, co George Michael i David Bowie, ale od kilku lat zajmuje się także wznowieniami jazzowych klasyków, takich jak np. Nina Simone, Ray Charles, George Benson i Miles Davis. To właśnie Webber pracował również nad materiałem



fot. Jarosław Czaja

John Coltrane – *Giant Steps*

Mono Edition – Atlantic, 2017

Deluxe Edition – Atlantic, 2020

zamieszczonym niedawno na „nowej” płycie Milesa Davisa *Rubberband*.

Byłem ciekaw, czy mastering *Giant Steps*, którego dokonał teraz John w Londynie, będzie odbiegał znacząco od starszej wersji autorstwa Steve’a Innocenziego ze studia Atlantic. I faktycznie nieco odbiega. Tutaj trzeba wspomnieć, że wytwórnia Atlantic – inaczej niż np. Blue Note, w ogóle nie przykładała się do pierwszych wydań kompaktowych swoich klasycznych płyt w latach 80. XX wieku. Często ich brzmienie było dziwnie surowe, a okładki wręcz siermiężne. Brakowało na nich nawet charakterystycznego znaczka wytwórni. Potem było już tylko lepiej, a obecnie Atlantic w dziedzinie wznowień uchodzić może za mistrza świata.

Po drodze byli jeszcze oczywiście Japończycy, z tym że wydawali klasyki Coltrane’a w wersji mono. I w efekcie uznałem, że najlepsza wersja *Giant Steps* to właśnie wersja mono. Tymczasem Webber sięgnął teraz po miks stereo i wygląda na to, że dobrze wiedział, co robi. Pierwsze zaskoczenie: płyta nie brzmi dużo głośniej od wersji poprzedniej. A to prawdziwe przekleństwo współczesnych realizacji. Musi być głośniej! Wersja Webbera brzmi nawet ciszej od wersji japońskiej, za to na równi z wersją mono. Nie mogłem nigdzie na okładce ani na stronie internetowej firmy Rhino znaleźć informacji, kto był odpowiedzialny za tamtą edycję, ale coś mi mówi, że również Webber. Aura dźwiękowa jest bardzo podobna, zbliżona do tego, co nazywamy zwykle „analogowym brzmieniem”, ciepłym i puchatym. Starsza wersja Innocenziego jest bardziej twarda, sucha i mniej analityczna. Na pewno też więcej tutaj, na nowym *Giant Steps*, jest głębokiego basu. Momentami nawet aż za dużo! Przy większej głośności walking kontrabas Paula Chambera wywołuje niemal drgania sejsmiczne! To znana przypadłość wśród

angielskich inżynierów dźwięku – basu musi być dużo.

Wygląda więc na to, że obie wersje – mono i stereo, są na równi wzorcowe. Słuchanie ich na przemian jest bardzo ciekawym doświadczeniem. To jak oglądanie brylantu pod różnymi kątami. *Stereo Deluxe Edition* oferuje jeszcze jedną płytkę, na której pomieszczono wszystkie odrzuty z sesji nagraniowych. Niespodzianek jednak nie ma, bo te wszystkie wersje publikowane już były na różnych edycjach tej płyty. Ważne, że teraz dokopano się do informacji, że pierwsza autorska sesja Coltrane’a dla wytwórni Atlantic miała miejsce nie 1 kwietnia, jak do tej pory uważano, lecz 26 marca 1959 roku. Dokonane wówczas rejestracje (*Giant Steps* w dwóch wersjach i *Naima*) w składzie z pianistą Cedarem Waltonem i perkusistą Lexem Humphriesem oraz oczywiście basistą Pauliem Chambersem nie weszły jednak później na płytę.

Natomiast prawdziwą ozdobą jubileuszowej edycji jest z pewnością bardzo obszerny esej autorstwa Ashleya Kahna zamieszczony w osobnej książeczce. Znajdziemy tutaj masę ciekawych informacji z opiniami muzyków z kręgu Coltrane’a i nie tylko. No i są fotografie. Z pewnością warto to mieć w swojej kolekcji. ●

Energia i równowaga

Rafał Garszczyński
rafal@radiojazz.fm



Archie Shepp – Kwanza
Impulse!, 1974

Archie Shepp, awangardowy saksofonista, który szczyt swojej kariery bez wątpienia miał w latach sześćdziesiątych, nagrywając dla wytwórni Impulse!, pozostawał przez całe lata w cieniu Johna Coltrane'a i Alberta Aylera. Miał też trochę pecha. Kiedy nagrywał z Johnem Coltrane'em *A Love Supreme*, wszystkie ścieżki z jego udziałem wyleciały z tego wydane w styczniu 1965 roku albumu. Nie znaczy to, że były słabe, prawdopodobnie nie pasowały Coltrane'owi do koncepcji tego albumu. Po latach w przeróżnych zbiorczych wydaniach nagrań Johna Coltrane'a dla Impulse! i rozszerzonych dwudyskowych edycjach

słynnego albumu możemy wreszcie usłyszeć Archiego Sheppa.

Sam Shepp ma na swoim koncie kilkadziesiąt albumów solowych, od kilku lat chyba już nie gra na saksofonie, a ostatni album wydał gdzieś w 2013 roku. W jego dyskografii znajdziecie też nagrania z Coltranem, Cecilem Taylorem, a nawet Frankiem Zappą. W 2013 roku ukazała się również płyta Joachima Kühna z udziałem Archiego Sheppa – *Voodoo Sense*.

Kwanza to album, który wybrałem, żeby przypomnieć Wam o postaci Archiego Sheppa. W jego dyskografii trudno wyróżnić jakąś szczególną płytę. Pierwszych nagrań dokonał w 1962 roku, wkrótce zarejestrował album z kompozycjami Johna Coltrane'a z *Giant Steps* i *Coltrane Plays The Blues*. Być może to zwróciło uwagę Coltrane'a na Sheppa? Równie prawdopodobny wydaje się być fakt, że obaj nagrywali wtedy dla jednej wytwórni. Shepp wyprzedzał też Johna Coltrane'a w swoich awangardowych pomysłach. Kiedy nagrywał muzykę Trane'a, miał już w swoim dorobku kilka albumów z Cecilem Taylorem i wspólne nagrania z Johnem Tchicaiem i Donem Cherryem.



Coltrane pominął Archiego Sheppa, wydając *A Love Supreme*, jednak wkrótce saksofon Sheppa można było usłyszeć na innym jego albumie – *Ascension* z 1965 roku. Cztery lata później powstała *Kwanza* – album pełen energii i stanowiący doskonały przykład równowagi pomiędzy awangardą, modnymi w tamtych latach wpływami muzyki afrykańskiej i istotnego dla jazzu prostego bluesa. Jeśli pominąć niekoniecznie istotny w dorobku Sheppa krótki wokalny żart w postaci utworu *Spoo Pee Doo*, płyta jest doskonałym przykładem jego pełnego bluesa i niezwyklej energii stylu gry na tenorze.

Eksperymentalna i zaangażowana politycznie muzyka Sheppa z lat siedemdziesiątych nie zapada tak głęboko w pamięć, jak jedna z ostat-

nich pozbawionych bezpośredniego politycznego kontekstu płyta *Kwanza*. W późniejszym okresie współpracował z Sun Ra i z Abdullahem Ibrahimem (wtedy jeszcze znanym jako Dollar Brand) oraz nagrywał sporo w Europie. Jakość jego płyt z lat osiemdziesiątych i późniejszych jest różna, mocno zależna od towarzystwa, w jakim się znalazł. Jednak wszystkie jego krążki z lat sześćdziesiątych godne są uwagi, nawet jeśli tak jak *Kwanza* nagrane są w nieustannie zmieniających się składach. ●

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

od **3 SIERPNIA 2020**

100 AUDYCJI w **RadioJAZZ.FM**

PODCASTY <https://archiwum.radiojazz.fm/>

instytut muzyki i tańca
IMiT

**MISTRZOWIE
POLSKIEGO JAZZU
VOL.2**

Ministerstwo
Kultury
i Dziedzictwa
Narodowego.

Third Stream – historia i dziedzictwo

Część 1 – korzenie

Cezary Ścibiorski

cezary.scibiorski@wp.pl



Jednym z wyraźniej ostatnio w jazzie widocznych kierunków jest korzystanie z dorobku współczesnej muzyki awangardowej, znanej dotąd raczej z koncertów filharmonicznych. Wskazują na to chociażby niedawne nagrania takich pianistów jak Piotr Pianohooligan Orzechowski, Vijay Iyer i Brad Mehldau, którzy coraz bardziej zacierają tu granicę. Podobną drogą od lat konsekwentnie podążają oczywiście Anthony Braxton, John Zorn czy inni muzycy z kręgu nowojorskiego Downtownu. Warto przyjrzeć się bliżej temu zjawisku, jego korzeniom, historii, znaczeniu i wpływowi na dzisiejszy jazz oraz perspektywom na przyszłość. W tym numerze JazzPRESSu pierwsza część cyklu na ten temat.

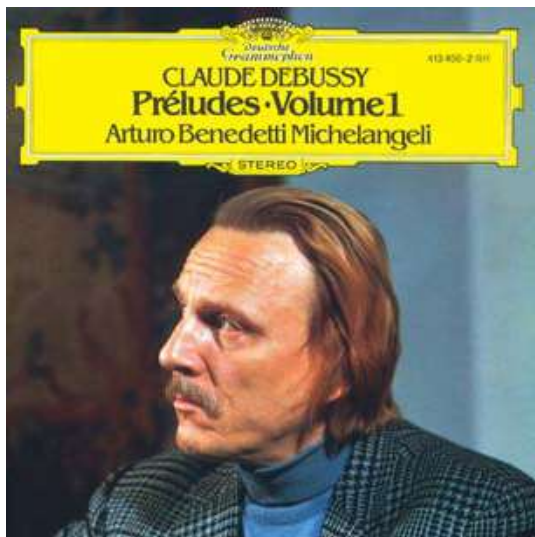
To prawda – ten nurt nigdy nie osiągnął masowej popularności, uchodził i wciąż uchodzi za muzykę elitarną. Pomimo tego nigdy też nie utracił ani swoich zagorzałych zwolenników, ani zaciętych wrogów. Budził i nadal budzi emocje. Pozostaje kontrowersyjny i można do niego zaliczyć zarówno wybitne osiągnięcia, które świetnie wytrzymały próbę czasu, jak i porażki, ślepe zaułki. Czerpie z wielu źródeł, jego meandry przebiegały niejednokrotnie przez zgoła nieoczekiwane obszary. I mimo swoich licznych wzlotów i upadków, na przekór niejednokrotnym doniesieniom o upadku third streamu – zwanego u nas czasem trzecim nurtem – bo o nim tu mowa, ostatecznie ma się on dobrze, a na-

wet wydaje się jedną z największych szans na dalsze powodzenie i rozwój muzyki jazzowej.

Definicja nie definiuje

Zajmując się third streamem, od razu na początku napotykamy na jedną z największych trudności





z nim związanych. Pomimo wie-
loletniej historii do dzisiaj nie do-
czekał się on doskonałej defini-
cji. Nawiasem mówiąc, ze względu
na jego rosnące znaczenie prob-
lem z takim określeniem znaczą-
co przyczynia się też do trudności
ze zdefiniowaniem obecnie jazzu
w ogóle. Wciąż obowiązuje defini-
cja ogólnie przez autora samego po-
jęcia – czyli Gunthera Schullera –
mówiąca, że „jest to nowy gatunek
muzyczny usytuowany w poło-
wie drogi pomiędzy muzyką jazzo-
wą a klasyczną”. Tylko zaraz po
jej „ogłoszeniu” okazało się, że nie
w pełni sprawdza się ona w prak-
tyce. W ogromnej większości przy-
padków third stream tworzony jest
przez muzyków utożsamianych
z jazzem i w zasadzie bywalcy festi-
wali muzyki współczesnej tam go
nie usłyszą. Raczej w klubach i na
festiwalach jazzowych. Co nie zna-
czy, że wszystkie trzy gatunki mają
różną publiczność. Wręcz przeciwnie,
third stream najbardziej ce-

niony jest przez słuchaczy, którzy
nie ograniczają się do jednego ro-
dzaju muzyki, i wydaje się, że właś-
nie do nich najbardziej ten nurt
jest kierowany. Niejednokrotnie
też mylnie utożsamiany jest z fuzją
muzyki poważnej i jazzowej.

Z perspektywy ponad sześćdziesię-
ciu lat od pierwszej próby jego zde-
finiowania wydaje się, że najlepiej
opisuje go zjawisko dwukierunko-
wego przepływu inspiracji. Z jed-
nej strony, wielu znaczących kom-
pozytorów należących do kategorii
klasycznej zaczęło już dość wcześ-
nie dostrzegać siłę nowo powsta-
łej muzyki w Stanach Zjednoczo-
nych. Z drugiej, wielu znaczących
muzyków jazzowych zaczęło w tra-
dycji europejskiej szukać inspira-
cji dla siebie. Zapewne najbardziej
można się zgodzić z tym, że cho-
dzi tutaj o powstanie zupełnie no-
wego gatunku, czerpiącego z oby-
dwu źródeł, mocniej osadzonego
w jazzie i w muzyce właśnie stwa-
rzającej szansę wyrwania się z ru-
tyny i schematyzmu, jak też dającej
szansę dalszego rozwoju. Wydaje
się, że optymizm tych, którzy tak do
tego podchodzą, jest uzasadniony.

Jazz w klasyce, klasyka w jazzie

Zainteresowanie jazzem i włącze-
nie niektórych jego elementów do
innego rodzaju muzyki dawało
o sobie znać już u wybitnych twór-

ców pierwszych dekad dwudziestego wieku. Niedawno w JazzPRESSie świetnie opisał to Piotr Rytowski w artykule o jazzowych elementach w kompozycjach Igora Strawińskiego (Koło inspiracji Strawińskiego – JazzPRESS, 6/2020). Jazzowe brzmienia znajdziemy też w dziełach Dariusza Milhauda – *La création du monde*, Dymitra Szostakowicza – *Suity na orkiestrę jazzową*, *Tahiti Trot* (ciekawa jest historia powstania tego dzieła – jest to napisana przez Szostakowicza orkiestracja radzieckiej transkrypcji jazzowego standardu Vincenta Youmansa *Tea for Two*, dokonanej przez niejakiego Borisa Fomina: dyrygent Nikołaj Małko miał płytę z nagraniem Fomina w domu i puścił ją Szostakowiczowi, po czym założyli się o sto rubli, czy Szostakowicz zdąży zorkiestrować tę piosenkę w ciągu godziny, i Szostakowicz napisał orkiestrację w 45 minut), Maurice’a Ravela – *Koncert fortepianowy G-dur* oraz Kurta Weilla – *Opera za trzy grosze*.

Najbardziej jednak bezpośrednie i najpowszechniej znane odwołania do jazzu wyszły spod ręki George’a Gershwina. Trzy z nich – *Rhapsody in Blue*, *An American in Paris* i *Variations on I Got Rhythm* na fortepian i orkiestrę – cieszą się niesłabnącą popularnością i wciąż goszczą w repertuarze filharmonicznym. Wiele innych kompozycji Gershwina, a zwłaszcza fragmen-

tów opery *Porgy and Bess*, często jest grane i nagrywane przez muzyków jazzowych na całym świecie.

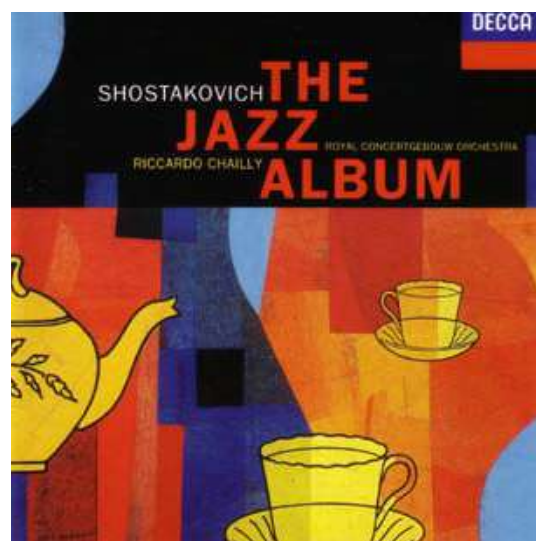
I z drugiej strony, wielu muzyków stricte jazzowych, zaczęło w drugiej połowie lat pięćdziesiątych poszukiwać nowych dróg. Był to okres okrzepnięcia bebopu i do tej pory rozwój jazzu przebiegał w zasadzie w obrębie swojego własnego dziedzictwa. Ale z czasem muzycy jazzowi zaczęli odkrywać wielowiekową tradycję muzyki klasycznej. Wiele kompozytorów „muzyki poważnej” zyskało wtedy istotne znaczenie dla środowiska jazzowego.

Miles Davis wspomina w swojej autobiografii (wyd. polskie *Ja, Miles 1993; Miles. Autobiografia*, 2006), z czym miał do czynienia w 1944 roku, po przyjeździe do Nowego Jorku: „rzecz, która mnie zdumiała (...), to że (...) mnóstwo starszych muzyków uważało, że chodząc do szkoły, nauczysz się grać jak biali. Albo że ucząc się teorii, stracisz instynkt



i wrażliwość. Niewiarygodne, ale wszyscy ci goście – Bird, Prez, Bean, inni – w ogóle nie chodzili do muzeów i bibliotek i nie wypożyczali tych wszystkich partytur, żeby skapować, jak się sprawy mają. Ja na przykład wypożyczałem z biblioteki partytury wielkich kompozytorów, Strawińskiego, Albana Berga, Prokofiewa. Chciałem dowiedzieć się jak najwięcej o muzyce”.

John Lewis na początku lat pięćdziesiątych zaczął pogłębione studia nad muzyką Johanna Sebastiana Bacha i jej elementy włączał do swoich kompozycji. Tym śladem poszli później także i inni. Twórcą z historii muzyki, na którego jazzmani zwrócili szczególną uwagę był między innymi Claude Debussy ze swoim pionierskim podejściem do harmoniki. To właśnie Debussy, jako jeden z pierwszych, rozpoczął odchodzenie od systemu durowo-molowego na rzecz



stopniowego stosowania skali całotonowej, aż do muzyki atonalnej. Dalej należy wymienić Bélé Bartóka. Atrakcyjne było u niego wiele – nowatorska harmonika, żywiołowe rytmy, a także obfite i twórcze czerpanie z bałkańskiej muzyki ludowej. Innym twórcą, którego wpływy sięgnęły głęboko w muzykę jazzową był Charles Ives, do którego odwoływał się chociażby Tomasz Stańko. ●



Porażka?

Adam Tkaczyk

adam-tkaczyk@wp.pl



Count Bass D – *Pre-Life Crisis*
Work, 1995

Raper i producent Dwight Farrell znany jest powszechnie pod pseudonimem artystycznym Count Bass D. Ksywa dla fanów jazzu brzmi bardzo znajomo, prawda? Farrell od małego poznawał różne instrumenty i zgłębiał wiedzę o muzyce. W swojej wizji był liderem hip-hopowego wielkiego bandu, niczym Count Basie. Dodał sobie do tego pierwszą literę swojego imienia – i tak oto mamy gotową ksywę! Count Bass D to człowiek, który w swojej karierze zaliczał spore doliny, ale znajdzie się i kilka wzlotów. Jego debiutancki album – *Pre-Life Crisis* można zaliczyć i do jednych, i do drugich. Komercyjnie

– porażka, przez którą wytwórnia Work (należąca do Sony) zerwała z artystą kontrakt. Jeśli chodzi o kreatywność – według mnie rewelacyjny album, brzmiący wspaniale pomimo tego, że wydany 25 lat temu.

Pre-Life Crisis to album w dużej mierze nagrany na żywych instrumentach. Najczęściej „obsługuje” je sam Count Bass D. Nie mamy wśród raperów zbyt wielu multiinstrumentalistów (choć zdarzają się, jak np. Madlib), a nawet gdy się pojawiają – rzadko używają swoich umiejętności w takim stopniu, jak nasz bohater tutaj. Count Bass D co prawda korzysta od czasu do czasu z usług innych muzyków, ale podpisany jest jako główny producent pod wszystkimi bitami na *Pre-Life Crisis*, a większość partii instrumentalnych zagrał sam. Być może dzięki temu album jest bardzo konsekwentny w brzmieniu, równie przyjemny przez cały czas i sprawia wrażenie jednolitej, zamkniętej całości. Na ogół w bitach na *Pre-Life Crisis* na pierwszą linię wychodzą saksofony, trąbki i gitary elektryczne, zalane ciepłym,



płynącym basem. Jak mówił dla magazynu Billboard – chciał udowodnić krytykom pokroju Wyntona Marsalisa, że raperzy to pełnoprawni muzycy. Album brzmi bardzo ciepło i wesoło – co doskonale komponuje się z humorem i ogólnym optymizmem tekstów. U Counta Bassa D nawet bycie bez grosza i koszt od piękności brzmią jak fajne wydarzenie. Pisałem już przy okazji tekstu o *Bizarre Ride II the Pharcyde* grupy The Pharcyde o pewnej kategorii raperów, którzy nie powalają techniką, charyzmą ani lirycznymi akrobacjami, ale mają magnetyzm „normalnego ziomeczka”. Nie kreują się na rapowych superbohaterów, a raczej stawiają na autoironię i dystans, dzięki czemu łatwiej się z nimi identyfikować nam – przeciętnym zjadaczom chleba. Taki jest też Count Bass D. Rapuje np. o swojej słabości do czarnych dziewcząt czy byciu kompletnie spłukanym. Najbardziej wyróżniającym się kawałkiem na *Pre-Life Crisis* jest *T-Boz Tried to Talk to Me!*, w którym Count Bass D chwali się krótkim, niewykorzystanym przez niego w żaden sposób momentem zainteresowania późniejszej gwiazdy R&B, członkini grupy TLC.

Życióweczka – kto z nas, niezależnie od płci, nie zmarnował kiedyś swojej szansy i nie lamento-

wał później, jakim to był „ślepy głupcem”. A gdy dodamy do tego efekt „znanej osoby”?! Żal będzie zapewne wielokrotniony! Świat celebrytów to niezwykle kuszące miejsce dla nas, patrzących z zewnątrz. Zresztą, żeby nie być gołosłownym – wejdź proszę, Drogi Czytelniku, teraz na Instagram i poczytaj komentarze pod dowolnym postem znanej i atrakcyjnej aktorki lub wokalistki. Iluż tam „waldich1970” i „sebixów1985” ślini się i wypisuje komplementy, które poza światem wirtualnym raczej nie przeszłyby nikomu przez usta lub za które na ulicy dostaliby w pysk... Dobra, koniec dygresji, po co ja to piszę?!

Count Bass D nie jest wielkim raperem. O ile poczucie humoru, zabawne, bezpośrednie linijki idealnie spełniają swoją funkcję, to czasem próbuje on wchodzić w metafory i dziwne połączenia słowne – i bywa to konfundujące. Jeśli dodamy do tego niewyróżniający się specjalnie flow Farrella (choć słucha się go całkiem przyjemnie), to oczywiste staje się, że trudno było przewidzieć jego sukces. A zwłaszcza to, że Count Bass D stanie się w 1995 roku gwiazdą rapu. Jest dobrym raperem, ale konkurencja była wtedy silniejsza niż kiedykolwiek. Po prostu nie można go stawiać w jednym szeregu

z takimi wirtuozami mikrofonu jak Nas, Prodigy, Method Man czy the Notorious B.I.G.

Pre-Life Crisis nie otrzymał od wytwórni dostatecznego wsparcia promocyjnego i pomimo pozytywnych recenzji w najważniejszych magazynach, jak *Vibe* czy *Billboard*, nie podbił list przebojów. Count Bass D został zwolniony z kontraktu i kolejne albumy wydawał niezależnie. Zdecydowanie zwiększyło się znaczenie i użycie sampli w jego twórczości. Drugi longplay wydał dopiero w 2002 roku, ale album – zatytułowany *Dwight Spitz* – zwrócił uwagę większej liczby słuchaczy i do dzisiaj jest najbardziej docenionym powszechnie dziełem Farrella (choć osobi-

ście o wiele bardziej wolę *Pre-Life Crisis*). Od tamtej pory – a szczególnie w ostatnich latach – Count Bass D jest bardzo płodnym i aktywnym twórcą. W ostatnich dwóch latach wydał aż trzy albumy. Co ciekawe, otwarcie mówi, że bardzo chętnie ponownie podpisałby kontrakt z dużą wytwórnią, by następnie zostać wyrzucenym – dokładnie tak jak za pierwszym razem: „Oni płaciliby za promocję mnie, a ja dałbym im tylko jeden album. Wciąż korzystam z tego doświadczenia. Oczywiście, że zrobiłbym to ponownie!”. I jeszcze jedna ciekawostka na koniec: we wkładce płyty Count Bass D podaje swój adres e-mail – co nie było powszechne w 1995 roku. ●



Kontakt z redakcją: jazzpress@radiojazz.fm

ul. Górczewska 201, 01-459 Warszawa

www.jazzpress.pl

Redakcja

redaktor naczelny:

Piotr Wickowski

redaktor prowadzący jazzpress.pl

Krzysztof Komorek

Janusz Falkowski

Aya Al Azab

Mery Zimny

Jerzy Szczerbakow

Rafał Garszczyński

Ryszard Skrzypiec

Wojciech Sobczak-Wojeński

Sławomir Orwat

Jakub Krukowski

Radek Wośko

Lech Basel

Małgorzata Smółka

Vanessa Rogowska

Basia Gagnon

Jarosław Czaja

Marek Brzeski

Piotr Rytowski

Barnaba Siegel

Cezary Ścibiorski

Adam Tkaczyk

Anna Piecuch

Rafał Zbrzeski

Anna Mrowca

Piotr Pepliński

Michał K. Dybaczewski

Katarzyna Nowicka

Jędrzej Janicki

Paulina Sobczyk

Marcin Czajkowski

Wydawca



Fundacja Popularyzacji Muzyki

Jazzowej EuroJAZZ

ISSN 2084-3143

Fotograficy:

Piotr Gruchała

Marta Ignatowicz-Sołtys

Kuba Majerczyk

Lech Basel

Marcin Wilkowski

Piotr Fagasiewicz

Piotr Banasik

Jarek Misiewicz

Barbara Adamek

Bogdan Augustyniak

Krzysztof Wierzbowski

Katarzyna Stańczyk

Paulina Krukowska

Katarzyna Kukielka

Jarosław Wierzbicki

Beata Gralewska

Przemek Kleczkowski

Anna Mrowca

Kasia Idźkowska

Jacek Piotrowski

Plakaty

Agnieszka Sobczyńska

Korekta

Katarzyna Czarnecka

Dorota Matejczyk

Przemek Bychawski

Łucja Kubicka

Marta Pijanowska-Kwas

Magdalena Kowalewicz

Projekt layoutu

Beata Wydrzyńska

Opracowanie graficzne, skład i łamanie

Klara Perepiłyś-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

